

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

David Lynch Mart Jaanson "NYYYD '95"
 Lilian Vellerand Mihkel Mutt Lea Tormis
 Jaan Ruus Jaan Rekkor Rudolf Jõks — 100
 Inna Taarna Tõnis Leemets
 Valter Ojakäär Rein Kotov

TMK

2

/1996



Annika Tõnuri novembris 1995.

H. Rospu foto

2/1996

VEEBRUAR XV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär
Helju Tüksa nmel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Öun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinerna ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Korrekter
Solveig Kriggulson, tel 44 54 68
Infotöötaja
Viire Karede, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1996



J. Driver — J. Haddow, "Tšehhov Jaltas".
Viljand: "Ugala". Anton Tšehhov — Andres
Lepik, Olga Knipper — Leila Säälik.

J. Pääsukese foto

"NYYD '95". Hetk festivali lõppkontserdilt
27. novembril Estonia Kontserdisaalis. Lisa
Karrer, David Simons ja "Tunnetusüksus".

E. Rospu foto



SISUKORD

TEATER

	VASTAB INNA TAARNA	3
Pille-Riin Purje	NÄITLEJA JA TEMA ROLL MÄNG ON NÄITLEJA VABADUS (Näitleja Jaan Rekkor näitleja Edmund Keani rollis)	33
Lilian Vellerand Mihkel Mutt Lea Tormis	ÄÄREMÄRKUSI PANSO PÄEVADELE	53

MUUSIKA

Mart Jaanson	"NYJD '95" ANDIS MUUSIKAINIMESTELE LOOTUST	37
	INTERVJUU LISA KARRERI JA DAVID SIMONSIGA	50
Silver Jõks	100 AASTAT SÜNNIST RUDOLF JÕKS (29. II 1896—15. VIII 1979)	66
Valter Ojakäär	EESTI LEVIMUUSIKA AJALOOST V	82
	LEO NORMET 17. IX 1922 — 27. XII 1995	90

KINO

Slavoj Žižek	DAVID LYNCHI LAMELLA	17
Jaan Ruus	EESTI FILM UUEL ISESEISVUSAJAL	71
Peeter Raudsepp	LIIGA PALJU UNENÄGUSID, LIIGA VÄHE UNENÄOLIST (Rein Paku lühifilmist "Doomino")	80
Sulev Teinema	PERSONA GRATA. REIN KOTOV	91



VASTAB INNA TAARNA

Sinu erakordne temperament väidetakse tulenevat segatud verest, ka slaavi verest.

Minu emapoolne vanaisa ei olnud venelane, tema isa oli puhastverd mustlane, aga ega tsaari ajal ei küsitud, kirjutati vene rahvus lihtsalt passi sisse. Vanaisa ema oli eestlane. Üks ei osanud eesti keelt ja teine vene keelt, nii nad elasid. Kolmteist last, kellest vanaisa oli kolmeteistkümnes.

Huvitav mees, töölise musternäide. Kaheteistkümneaastaselt läks tehasesse, kuna sai koolis kahe ja ema kartis, et isa lööb maha — nii äge mees oli. Pani poisi voorimehe peale ja saatis Peterburgi õe juurde, kes oli seal saksa inseneriga abielus. Nii sattus vanaisa tehasesse — ega seal last niisama hoitud, kuigi oli inseneri perekond. Õppis elektrikuks. Üheksateistkümneaastaselt vanaemaga abielludes sai juba sada rubla kuus — tollal oli see kohutavalt suur raha. Vanaema ütles, et abiellus väga rikka kavaleriga. Eesti vabariigi ajal oli vanaisa kahes tehases, paberivabrikus ja suitsuvabrikus, meistriks.

Vanaema oli küll venelanna, siit Eestist. Tal oli neli klassi haridust, aga rääkis eesti, vene ja saksa keelt.

Ja isapoolsed vanavanemad?

Isaia oli mõisavalitseja selles õnnetus kubermangus, mis nüüd on Kingissepa rajoon. Suri noorelt, 35 aastasel, ja jättis järele karja lapsi. Isa kasvas väga vaeselt, ehkki lapsed said kõik hariduse ja valdasid samuti kolme keelt. Isa poolt on mul ka saksa verd: isa vanaema oli *von*, aga põgenes eesti aednikuga ära. Pidi ikka aednik olema!

Sinu ema oli omaagne kuulus tantsijanna Nadežda Taarna.

Balletipedagoog. Esines kunagi ka restoranides.

Nii et — oli loogiline, et ka sina tantsima hakkasid?

Ei olnud. Emal oli küll balletistuudio (ta oli Narva teatri ballettmeister 1934-1938), aga ta ei tahtnud üldse, et ma tantsutunde võtan. Meil oli suur korter ja saalis tema stuudio põhilisel tegutses. Ühel päeval panin varvaskingad jalga ja astusin stange äärde. Minema ta mind ei ajanud. Nii ma jäin.

Esimesi lavaesinemisi mäletad?

Kutseliseks sattusin sõja tõttu. 1943 olime evakuaatsioonis. Püüdsin Uljanovskis (Simbirsk) koolis käia, aga see oli võrdlemisi raske, kuigi läksin klass madalamale. Mu vene keel polnud kõige parem, kool asus seitsme kilomeetri kaugusel... Hommikul kell viis tõustes ma mingil moel kohale sain, aga tagasi tulin iga päev jalgsi. Jättsin kooli pooleli ja läksin tööle, kolhoosi arveametnikuks.

Siis tuli Uljanovskisse esinema Eesti Kunstiansamblite džässorkester. Nemad võtsid meid oma bankettidele kaasa. Süüa polnud sel ajal ju midagi — sööklas pakuti suppi soolatud tomatitest ja teiseks roaks soolatud tomateid —, aga banketid sõjaväeosades olid uhked. Nikolai Goldschmidt kutsus ema koos minuga ERKA-sse. Ema ei võtnud teda tõsiselt.

Lõpuks saime mõlemad tööle Uljanovski kontserdi-estradibüroosse — ja kohe kolm kontserti päevas. Mul olid klassikalised numbrid. Siis ütles mu jalg esimest korda üles. Aasta või poolteist trennita — pärast käisin mitu kuud kepiga.

Kuidas te emaga siiski Kunstiansamblitesse sattusite?

Isa arvas, et perekonnal on Jaroslavlis parem kui Uljanovskis — ansamblid olid paremini varustatud. Ta oli ohvitser Eesti korpuses ning korraldas valitsuse kaudu meie üleviimise Kunstiansamblitesse. Ema ballettmeistriks, mina tantsijaks.

Isa oli mul mõnes mõttes "kuulus" mees. 1938. aastal Eesti Vabariigi reetmise eest kinni minnes oli ta kapten, Vabadussõja Risti kavaler. Hiljem, sõja lõpul, Nõukogude armee polkovnik Eesti korpuses.

Pärast sõda pidid minema "Vanemuisesse", miks sa Tallinna jäid?

Jah, Ird kutsus. Mul olid juba kohvridki pakitud. "Vanemuises" pakuti mulle kahte tööd — tantsijana ja millegipärast ka draamanäitlejana.

Agas Ants Lauter juhtus mulle Raekoja platsil vastu ja küsis, kuhu ma lähen. Ütlesin, et arvatavasti "Vanemuisesse". "Tulge "Estoniasse"," ütles Lauter ja mina ei osanud midagi vastata. "Ma lähen vaatan siis tundi," ütlesin. Läksingi Anna Ekstoni balletitundi vaatama. Ja otsustasin: jään "Estoniasse".

Mis su meele "Estonia" kasuks kallutas?

Enam kaudu teadsin juba lapsena, et "Estoniasse" on raske, peaaegu võimatu pääseda. Ja kui peanäitejuht pakkus, olin nagu taevasse tõstetud.

Agas kuna mu jalg oli üle töötatud, ei tulnud sellest eriti midagi välja. Kuigi tegin trenni kolme, vahel isegi nelja rühmaga — ette oli nähtud üks treening. Tõusin hommikul kell kuus. Rongiliiklus Nõmmega oli vilets, nii tulin igal hommikul kella kaheksaks tundi seitse kilomeetrit jalgsi.

Jalg ei tahtnud kuidagi taastuda. Vaevlesin hirmsasti — vasak jalg ka, millel tantsisjal on kogu aeg suurem koormus.

Siis otsustasidki õppida draamanäitlejaks?

Pidi avatama teatriinstituuti. Mõtlesin, et proovin — mul oli keskkooli pooleli ja sinna võeti ka nii, et keskkooli võis lõpetada pärast. Agas instituuti ei avatud, avati Draamateatri juures draamastuudio. Enne seda moodustati veel "Estonia" õpperühm. Läksin seal esimesest voorust läbi. Kui teise vooru järel nimekirja tahvlile ilmus, minu nime ei olnud. Lauter kütsus mind välja ja ütles: "Käivad draamastuudio sisseastumiseksamid, tahate, ma soovitan teid sinna?" Mõtlesin, et miks ta seda teeb — ise oli komisjonis ja õpperühma mind ei võetud. Ütlesin: milleks — lähen ise, kui tahan. Ja läksingi. Hiljem sain teada, et minu vastu oli teatri direktor Lembit Rajala.

Draamastuudiosse sain kohe sisse, kuigi konkurs oli suur — üle kaheksa. Agas võeti palju sisse ka, peaaegu nelikümne. Pärast poolteist aastat jäi meid üpris väheseks ja koos "Estonia" õpperühmast juurdetulnutega (Gunnar Kilgas, Maimu Valter) jõudis instituudi teisele kursusele kahekümne ringis.

Mõnda aega olin kahes kohas korraga — "Estonias" ja Draamastuudios, siis tundsin, et ei jaksa kahte vankrit vedada, ja tulin "Estoniasse" ära. Lauteril oli ka põhimõte, et draama-alal õppijad laval ei esine. Nii sattusin hoopis teisele alale. Ma ei ütle, et ma nii kangesti teatrisse tahtsin, mul ei olnud lihtsalt paremat valikut. Olen alati olnud kahe jalaga maas, ei saa öelda, et mul oleks olnud hirmus teatriarmastus. Sattusin teatrisse kogemata, kuna olin sõja ajal juba juhtunud sellele tööle — teatriga on ju nii, et annad sõrme ja nii see läheb, enam välja ei saa.

Teatriinstituut oli lühikese, ent kuulsusriikka ajalooga teatrikool. Kes olid teie õpetajad?

Minu jaoks ei olnud küsimust, kas saan sisse või ei — ma ei kahelnudki, et saan. Naljaks, olen üks vähestest, kes kõrgkooli enne lõpetanud kui keskkooli. Kõrgkooli diplomai sain kätte alles kaksikümne aastat pärast lõpetamist. Kui mitte veel hiljem. Sest diplomiga ei olnud midagi teha — kuhu ma ta riputan, seina peale või — laval seda ei küsita. Hiljem hakkasin mõtlema, et elus võib kõike juhtuda. Pöördusin Viljandi Kultuurikooli poole, lõpetasin poolteise aastaga neli kursust.

Meie instituudi minevik oli võrdlemisi hirmus. Seal tuli ju ainult kolm lendu, kolmas lõpetas 1951. aastal juba Konservatooriumi nime all. Instituut suleti, leiti, et see oli nõukogudevastane — algas repressioonide aeg.

Need olid siiski toredad aastad. Meil oli palju hästi erinevaid õppejõude. Teatri ajalugu andis Albert Üksip. Prantsuse keele õpetaja oli väga peenike daam, *madame Serebrjakova*, kes valdas puhtalt inglise, vene ja prantsuse keelt. Kunstiajalugu õpetas Leo Soonpää.

Meie kool oli veidi teistsugune. Eksam oli jutuajamine, kus arvestati ka sinu isiklikku arvamust. Sundust loengutel käia ei olnud, oli endastmõistetav, et lavapraktikast ei puudunud keegi. Ja ma ei tea ka, et ükski tund oleks ära jäänud, kuigi meid õpetasid peanäitejuhid ja lavastajad.

Viimase kursuseeni oli meie juhendajaks Kaarli Aluoja. Siis ta lahkus, ka teatrist. Nähtavasti kerkis küsimus tema Saksa okupatsiooni aegsest "Vanemuise" peanäitejuhiks olemisest. Kahju, et see mind ei andis, kuna kaotsi läinud eesti teatri ajaloost. Huvitav näitleja — üks meie paremaid Nindreid. Tore inimene.

Põhiline koormus oli Leo Kalmetil. Meiega töötasid veel Eduard Tinn, Oskar Põlla, Alfred Rebane. Lühikest aega ka Johannes Kaljola. Priit Põldroos luges loenguid teatrikunstist — ka režiist, ja lavastas ühe lõputöödest.

Kas tollane teater oli tänasest erinev?

Olime hirmus koormatud. Igal hommikul proov, igal õhtul etendus. Töö käis kaksteist tundi, me ei saanud teatri uksest üldse välja.

Sattusin teatrisse väga raskel ajal — see oli see 1949. aasta. Mul vedas, et Lauter mu Draamateatrisse võttis, sest terve mu kursus määrati Võrru. Selle kursusega tehti lihtsalt, pean ausalt ütlema, sigadus. Võru teater oli just Valga teatriga ühendatud

Lõuna-Eesti Teatriks, kusjuures kõik vanad Võru teatri võlad jäeti alles. Ja ühendamise tõttu otsustatigi Teatriinstituudi esimene lend sinna saata — minu arvates lihtsalt kuritegu, sest see oli tugev lend. Gunnar Kilgas, Ellen Alaküla, Ellen Kaarma, Jüri Järvet, Heikki Haravee, Valdur Himbek...

Palusime Irdi, kes oli Kunstide Valitsuse juhataja, et riik vähemalt võlad likvideeriks — tollal ju tehti seda. Et saaksime minna tühjale platsile. Ird söimas meid lihtsalt läbi, tõusime püsti ja jätsime ta üksi saali. Käisin ka Keskkomitees Jaanimäega rääkimas, sest kursus oli väga nõrдинud, aga — meid naerdi lihtsalt välja.

Sina lõpuks ikka ei läinud Võrru?

Mõtlesin, et mina sinna ei lähe, ja läksin Lauteriga rääkima. Mul oli Tallinna jäämiseks juriidiline õigus, sest Jüri Järvet töötas sel ajal raadios ja me olime just abiellunud. Lauter oli nõus. Varsti pärast seda riputas ta järgmise hooaja rollide jaotuse seinale. Aga sellest tuli pahandus: kuidas siis nii, et üks on Draamateatris?

Kursusel pandi pahaks?

Igatahes instituudis. Tegime diplomitööde peaproove, kui Lauter mu välja kutsumisega ütles, et ei saa mind palgale võtta, kuna Teatriinstituudi direktor Priit Põldroos olevat ära keelanud. Küsisin Põldroosilt: "Kuidas te keelata saate — juriidiliselt mul on ju õigus?" Põldroos ütles, et tema ei saa niisugust asja lubada — kogu kursus läheb. Mina vastu: "Aga mulle tööd keelata te ka ei saa ja mul on ju vaja keskkool lõpetada, ma ei saa muidu diplomit kätte." Määrati mind siis Põldroosi juurde instituudi laborandiks.

Sain ka Draamas tööd teha, mängisin küllaltki suuri osi, aga Lauter ei saanud mind pool aastat palgale võtta. Töötasin palgata. Poole aasta pärast sain palgale — esialgu massipalgale, sest kohti ei olnud. Sain 300 rubla kuus, alla 600 poleks tohtinud mulle maksta.

Kuidas sa ilma rahata toime tulid?

Teadustasin estraadil ja töötasin ju laborandina, hiljem tuli juba raadio — tööd oli küllaltki palju. Kui Järvet aasta või pool hiljem Võrru peanäitejuhiks läks, saatsin kogu oma palga sinna. Meie rühm oli harjunud, et rahad pandi ühte ja koos söödi. Jüri oli suurem palk, teistel väiksem, ja tihti polnud neil üldse raha — said palka viie rubla kaupa ja vahel lausa nälgisid. Mind aitasid ka vanemad — koju ei olnud vaja süüa osta.

Ega tollal raha peale ei mõeldud, kui teatrit tehti.

Olid ilus tüdruk, hiljem ka eesti suurimate hulka loetud näitleja abikaasa. Mida mehed on sinu elus tähendanud?

Mind on mehed kasvatanud. Üks mu esimesi kavalere Kunstiansamblites oli Georg Orm. Ühel Siberi ringreisil püüdis ta mind suudelda. Lõin talle vastu vahtimist, ja tema löi kohe vastu. Küsisin: "Mida sa teed?!" Tema vastu: "Aga mida sina teed? Kas sa mõtlesid, et ma tegin nalja — ma mõtlesin tõsiselt."

Täismehed, mitte poisikesed. Mul polnudki omaealisi kavalere, kõik olid vanemad ja suhtumine oli kuidagi hoopis teine. Ka vahekorrad olid siis teistsugused kui nüüd. Georg kasvatas mind eluks ajaks — olin üldse kerge käega, kehe lõin.

Mehed, kellega liikusin — näiteks Ilmar Tammur ja Jüri Järvet —, mõjusid mulle hästi. Mul tekkis meestest teine arusaamine. Tollal kasvatati plikasid kodus ja umbes nii, et mehed tahavad ainult ühte asja. Meil emaga ei olnud niisugust vahekorda, nagu nüüd on emade-tütarde vahel. Midagi küsida ei tulnud kõne allagi!

Juba keskkooli ajal kujunes nii, et olin rohkem poistega koos (kuigi meil oli ka oma neljane tüdrukute punkt). Siiani on nii, et kui asi puudutab vahekordi, toetan ikka mehi rohkem kui naisi. Ja ma ei ole kunagi poistega "keerutanud" — ma ei oska niisugust mängu, see on mulle võõras maailm.

Kus sa Järvetiga tuttavaks said?

Kunstiansamblites.

Ja kohe armastus?

Ei, üldsegi mitte. Minul olid siis hoopis teised huvid, ehkki ta püüdis minuga kurameerida. Abiellusime alles instituudi kolmandal kursusel. Järvet oli väga huvitav poiss, kena kavalier. Kuigi sel ajal ei loodetud temast, huvitav, mitte midagi. Lauter küll pidas temast lugu ja Põldroos ka, aga arvati, et temast tuleb lavastaja. Tuli siiski näitleja.

Olen näinud mõnda ta lavastamist ja ühes kaasa teinud — ei tea, võib-olla oli minul temaga raske töötada, aga... Proovis ütles "ma ütlen kodus," ja kodus, et küsi proovis. Aga ta nagu ei saanud tükkki hästi kokku monteeritud. Või ei viitsinud ta? Ise mängimine huvitas rohkem...

Natuke aega oli ta Lõuna-Eesti Teatri peanäitejuht, siis läks koos Pansoga Moskvasse režissuuri õppima. Mõlemad said sisse, aga Järvet ei pidanud seda ühiselamut

rohkem vastu kui kaks kuud. Tuli ära ja oli tükk aega töötä, siis Teatriühingus inspektor. Ta peab tänu võlgu olema Tammurile, kes ta teatrisse võttis. Omal ajal pakkusin mina poolt oma kohast, et teda võetaks, aga Alfred Rebane ei võtnud.

Milline oli kodune elu Järvetiga? Suured näitlejad on keerulised inimesed.

Mulle meeldivadki keerulised inimesed. Järvetiga on mul poeg ja nagu vana Jüri ütles: see on mu ainuke jääv looming. Ning mis kõige toredam — mul ei ole põhjust olnud oma lapses pettuda. Ta on kasvanud tubliks meheks.

See oli keeruline aeg, kui sa teatrisse läksid.

1949, pärast märtsiküüditamist. Peanäitejuht oli Lauter. Viiekümnenda aasta alguses oli kurikuulus VIII pleenum ja "Sirbis ja Vasaras" ilmus Lauteri kohta artikkel, mida teavad vist kõik kultuuriinimesed.

Kas sa mäletad, mida tundsite ja mõtlesite, kui näitlejaid hakati ära viima?

Olin siis instituudis. Ellen Alaküla viidi tunnist. Ei lugenud, et ta oli sel ajal instituudi komsorg. Aga Ellenil vedas. Sest massiline väljasaatmine kestis ainult ühe päeva, järgmisel juba pidurdati ja ta sai oma dokumendid tagasi.

Elasite päevast päeva hirmus, millal järele tullakse?

Ei oska öelda, mina ei ole kunagi hirmu tundnud. Ma ei teadnud ka peaaegu mitte midagi enne Stalini surma. Hiljem hakkasid meenuma mingisugused asjad.

Mitu meie kursuse poissi läks pärast, juba Võrust. Ja üks tüdruk diplomitööde ajal.

Hiljem visati Mari Möldre teatrist välja ja arreteeriti. Siis oli veel igavene õiendamine Astrid Lepa pärast... Ma ei saa siiani aru, mis juhtus — tõenäoliselt oli seal ka isiklik intriig mängus.

Lauter vallandati pärast VIII pleenumit, see oli Draamateatrile väga raske ajajärk. Mäletan, et Põldroos ütles: "Ma ei saa enam üldse aru, kuidas seda teatrikunsti tuleb teha." Kogu eredus oli keelatud. Teatris peab olema vormiotsing, ainult sisu ju püsti ei seisa. Kõik on omavahel seotud ja Põldroos oli väga ereda vormiga mees. Arvan, et temagi saatuses määras poliitiline olukord palju. Ta ei saanud aru. Kui nüüd tagantjärele mõtlen, siis see ongi selle generatsiooni traagika. Põldroos oli ju sots, meie mõistes pahempoolne...

See oleks pidanud ju hästi klappima?

Jah, aga näe, ei klappinud üldsegi. Minu meelest ta lausa tapeti ära.

Missugune see oma hiilgeaegade Põldroos oli?



*W. Shakespeare'i "Nagu teile meeldib"
(lavastaja P. Põldroos).
Draamateater, 1952.
Rosalind — Inna Taarna,
Orlando — Ants Eskola.*

Inna Taarna 1950. aastate algul.

Mina tema hülgeaega ei näinud. Tegin temaga diplomilavastust, Shakespeare'i "Kaheteistkümnenda öö" Viola, ja Draamateatris tema viimases lavastuses "Nagu teile meeldib". Tema vaim oli huvitav surmani. Alles nüüd hakkab aru saama, millest ta tegelikult proovis rääkis. Siis olime väga noored ja tükk raske ka. Põldroosil võis olla jube proovi vaadata...

Põldroos on üks eesti teatri legende — mis temas nii erakordset oli?

Mul on Põldroosist üks mälestus, mida ma ei oska seletada. Olen töötanud kahekümne nelja lavastajaga, aga pole näinud ühtegi, kes oleks niimoodi hõõgunud... See ei väljendunud nagu milleski. Märkusi ütles ta küllalt teravalt, aga tal oli meelelu lugupidamine näitleja vastu — alati tundus, et ta loodab, et sellest ikka midagi tuleb veel. Kuigi, oma märkusi ta suurt ei korranud. Kui kaks korda ütles, ja seda ei täidetud, siis kolmas kord enam ei öelnud. Tal nagu ei olnud järjekindlust.

Põldroosi mõttelend oli niivõrd huvitav — ta võis terve tüki mõtte panna ühte lausesse. Proovides suurt laua taga ei istunud, esimeses proovis ütles kontseptsiooni ära, ja ega ta režiiraamatus polnud ühtegi märget. Küsisin kord, kas ta ei märgi endale üles. "Ei, milleks, see peab ju peas olema, kuidas ma lavastan." See oli uudne, meie jaoks vähemalt, sest teater oli tollal ju võrdlemisi olustikuline. Viimased aastad õpetati meile nii, et kaks kätt võisid ainult kõhu peal või küljel olla — ära liiguta seda- ega teistpidi, pole loomulik. Mingisugune idiootsus mõeldi välja — ei tea, kust see üldse tuli?! Aga näitlejal, kes sellele ei allunud, tuli suuri pahandusi. Kui lugeda selle aja arvustusi, on need suuremas osas mahategevad. Kusagilt — ma ei tea, kust, kindlasti mõni ametnik mõtles välja — tuli niisugune mõtetu lihtsustamine. Absurd. Ma ei tea, et Kunstiteater oleks iial niimoodi mänginud. Või Väike Teater.

Ja ikkagi, kuidas Põldroos lavastas?

Pani palgi poolviltu tühjale lavale, kõige kõrgem koht oli poolteist meetrit. Ei seadnud misanstseeni ega midagi, lihtsalt ütles, et ta tahaks selles pildis teistsugust rütmi ja katsume nüüd, arvestades seda palki, teha. Muud pidepunkti lavale ei olnud.

Nüüd on see enesestmõistetav, aga siis tehti niisugust improvisatsiooni harva, seati ikka stseenid võrdlemisi kindlalt ära või vähemalt lepiti kindla peale kokku, kust tuled, kuhu lähed. Põldroosilt ei saanud niisugust asja isegi mitte küsida. Ta ütles: "Kust mina tean? Tulge, kust tahate."

Ta võis vahel poole proovi pealt ära kaduda, aga oli võimeline tegema tööd ka kaheksa tundi järjest. Kord tuli Ants Eskolal "Nagu teile meeldib" proovis idee teha mitte kahekordset, vaid kolmekordset mängu. Põldroos sattus vaimustusse. Tegime



pühapäeval kuus tundi järjest Antsuga eraldi proovi, improviseerisime. Kui lõpetasime, mõtles Põldroos tükk aega ja ütles: "Ei tule välja." Shakespeare'il istus see ikka nii kindlalt kahekordse mängu peal. Ants muidugi vihastas nii hirmsasti, et ei viitsinudki enam mängida. Sestpeale nad läksidki Põldroosiga vastamisi. See oli esimene kord, kus nägin, et Põldroos näitlejaga vastamisi läks.

Münu meelest on ta nüisugune isik eesti teatris, kes lihtsalt mängiti maha. Ma ei saanudki lõpuks aru, kas ta läks ise ära, või öeldi talle, et mine ära.

Oli ta kibestunud?

Ei oska öelda. Hiljem proovis ta kirjutada teatriarvustusi pseudonüümi "Teatraal" all — need olid hiilgavad. Aga see keelati ka ära.

Mina, muuseas, tänu temale lavale jäingi. Kolmandal kursusel sain oma esimese "nelja" — muidu olin *cum laude* tudruk. Ja arvasin, et "neljaga" on Teatriinstituudis mõttetu konutada, lähen parem teatriteadust õppima — see huvitas mind ka. Läksin direktor Põldroosile ütlema, et nüüd on mul "neli" ja pole enam mõtet viimast kursust edasi teha.



L. Kruczowski
"Vabaduse esimene päev"
(lavastaja G. Kromajov).
Eesti TV, 1960. Mängivad
Heino Mandri ja Inna Taarna.

Nimiosa J. Švarts'i "Lumekuningannas"
(lavastaja B. Druu). Draamateater, 1959.



W. Shakespeare'i "Kaheteistkümmes öö ehk Mida soovite?" (lavastaja P. Põldroos) Eesti Riikliku Teatriinstituudi diplomilavastus, 1949. Narr — Johannes Rebane, Viola — Inna Taarna.



Põldroos vaatas mind niimoodi pikalt ja ütles: "Teate, tüdruk, mängida tuleb. Hästi palju mängida." Kõik. Ma tean, et ma talle meeldisin, kuigi ta on mu kohta väga kriifilisi arvustusi kirjutanud. Aga ma jäin teda uskuma ja sain sellest üle. Praegu, kui mõtlen — need hinded ei maksa ju mitte midagi. Olen näinud neid, kes lõpetavad "viitega" ja kellest ei tule midagi ja neid, kes vaevu "kolmedega" läbi veavad ja ikka läbi löövad.

Olen sedagi märganud, et võib hülgavalt sise astuda, ja siis — mitte midagi. Sest töövõime puudub. Meie olime kõik suuremalt jaolt tugeva töövõimega — see kuulus nagu meie generatsiooni juurde. Ja ega sellepärast ju elu elamata jäänud! Seetõttu ei saa ma sellest üldse aru, et töövõimet võib mitte olla.

Millised olid Põldroosi viimased aastad?

Ma ei teagi. Käisin tema 50. juubelil — see oli samal ajal, kui me lavastuse välja olime toonud — seal oli vähe rahvast. Ainult Tinnide perekond, keegi vist veel, mina, Järvet ning Linda Rummo. Teatris tookord avalikult Põldroosi juubelit ei peetud.

A. H. Tammsaare — A. Särevi "Pankrot". Draamateater, 1950. Tantsustseen peopildis. Solist — Inna Taarna.



Mäletan ka tema matust. Oli suvi ja ka seal oli vähe rahvast. "Estonia" saalis, riidade vahel...

Sinu esimene roll teatris?

Tegin kahte tükki korraga, üks oli mingi ameerika plika vene autori Ameerika-teemalises lastenäidendis "Lumepall" — nagu tollal moes oli. See tuli õnnetuseks enne välja.

Aga oma esimeseks ja üheks õnnestunumaks rolliks pean Nataljat Gorki "Vassa Železnovas". Mul vedas, sattusin oma rolli peale. Ehkki sellega oli ka raskusi. Mäletan, kuidas Lauter tuli päev enne kontrollendust üle vaatama ja ütles: "Taarna, ma ei saa teist aru, te olete nagu riidepuu alla neelanud." Nii ma tegelaste tuppa istuma jäingi, mõeldes, et kõik on läbi. Millegipärast istus seal ka Meta Luts. "Teate, noor tüdruk," ütles ta, "ärge mõelge midagi, minge pullerdage. Tulge viimasel minutil kontrollendusele."

Nii ma tegini. Ilmselt oli pinge olnud liiga suur ja kui sellest vabanesin, oligi kõik korras.

Sul õnnestus kohe hästi tööd saada — rolle oli palju?

Oli küll. Kuigi Põldroos kirjutab, et Taarna ei julge elus elada, sellepärast ei julge ta ka laval elada. Olin siis väga solvunud, aga kui hiljem teist korda abiellusin, sain aru, mida ta mõtles.

Mida siis?

... tal oli õigus. Meile oli teater nagu imedemaa, nagu tempel. Ja meil oli ka masendav enesekriitika.

Kaarel Karmi Hamletit vaatasin 19 korda — see oli nagu palverännak, kuidas me seda vaatamas käisime.

Kord seisin lava taga prožektorii juures, sest jooksin "Hamletit" stseeni oma proovist vahepeal vaatama. Karm rääkis teksti: "Suur Caesar, kes kord ilma hoidnud vaos," vaatas siis mulle otsa, ütles: "Neiu, teil on ilusad jalad," ja jätkas eelneva intonatsiooniga: "... nüüd tuisku takistamas seinapraos." Keset etendust! Ma jäin tummaks. Olin nii solvunud — ma ei kujutanud ette, kuidas võib niimoodi Hamletit mängida. Saali muidugi ei kostnud, seal ei saadud midagi aru.

Nii et me olime mingis mõttes naiivsed. Ja mina vist eriti.

Kaarel Karm oli sinu teine mees, oled temast kirjutanud kaks raamatut. Missugune inimene ja mees Karm oli?

Ma ei tahaks rääkida.

Kas nii kirjutamegi? Sa ei taha Karmi ometi täitsa välja jätta?!

Mul on selleks omad keerulised põhjused. See oli õnn ja traagika käsikäes.

Kuidas ta partnerina sinu ellu tuli?

Kuidagi ootamatult. Hakkasime koos mängima, aga siis löödi ta teatrist välja, läks Pärnusse. Pärnus ta midagi ei teinud ja kui tagasi tuli, läks haiglasse ravile. Tammur võttis ta tagasi. "Ljubov Jarovajasse" ühe episoodi peale, alustas uuesti nulist.

Mitu korda oli nii, et pidin koos temaga mängima, ta oli osa peale määratud, aga ikka tulid lõpuks teised partnerid vastu.

Siis assisteerisin Ilmar Tammurit "Maskeraadis". Olin kõigi kuuekümne proovi juures, ja siis ma nägin, kuidas nad töötasid. Nendega oli raske mängida — partnerina. Sest nad olid peajagu üle. Ja ei saa ka öelda, et nad nii väga leebed oleksid olnud.

Kes nemad?

Karm ja Ants Eskola ja isegi Hugo Laur. Mäletan, kuidas Laur oli kaks nädalat kadunud, nagu me ütlesime "mootorrattal". Siis tuli. Seisan temaga vastamisi laval ja ta ütleb: "Minge kaugemale, te segate mind." See kõigile leebusega meelde jäänud Laur! Kujutad ette, kuidas see võib noorele inimesele mõjuda! Öeldi võrdlemisi toorelt, aga just seetõttu kasvasime kangeks, meile võis kõike ütelda. Nüüd on kohe nutt lahti või ollakse solvunud, mina ei kujuta niisugust asja üldse ette.

Kui Ostrovski "Metsaga" oma esimesele ringreisile sõitsin, istuti pärast etendust koos, "õhtust söömas", ja arutati läbi, kuidas keegi mängis. Ja öeldi märkusi. Huvitav, et vanad näitlejad ütlesid kohe järgmisel päeval ka seda, kas märkus oli realiseeritud. Need "õhtusöögid" ei läinud luhta, põhiliselt räägiti tööst. See kasvatas. Tükist tükki. Selle pealt õppis. Sest näitejuhatust oli... no ma ei ütleks, et väga tugev.

Kuidas nii? Oled ometi töötanud omaaegsete tipplavastajatega! Priit Põldroos, Ants Lauter, Ilmar Tammur, Andres Särev...

Oli ka teisi. Ants Lauteriga ma ei ole lavastust teinud, ta oli poolteist aastat Draamastuudios mu õppejõud.



A. H. Tammsaare "Kuningal on külm" (lavastaja V. Panso). Draamateater, 1955. Toaneitsi — Inna Taarna, Mathias — Olev Eskola.

Tammuriga oli siis väga hea töötada. Särev ei ütelnud üldse mitte midagi. Tal oli küll üks hea omadus — mina õppisin temalt meisterlikult tükke kärpima. See on erakordne, kuidas tema oskas kärpida! Teine asi — ta oskas osalisi valida. Ja kui ta ei saanud, keda tahtis, siis alati midagi rebenes. Tal oli hea vaist, kuidas keegi rolli peale sobib.

Vahel ei saanud arugi, kas ta pilas või... Ükskord küsis (ei mäleta, mis tükki me tegime): "Taarna, kas nõukogude neu võib poisi süles istuda?" Ma ei saanud aru, kas ta pilkab või mõtleb tõsiselt. Aga ma arvan, et tal oli probleeme seoses üleminekuuga nõukogude korda, ta lihtsalt ei saanud aru, kus ta on. Õigemini ta vist kartis — see hirm oli ikka kohutav.

Kas sina ka kartsid?

Noorena ma ei saanud aru... Ajalehti hakkasime lugema siis, kui eksamiteks vaja oli. Mina õppisin ajalehte lugema alles siis, kui Järvet läks "Rahva Häälede" tööle. Kui öösel tõmmised tulid ja valvetoimetaja neid luges, olin temaga kaasas. Enne seda ma lehti ei lugenud ega teadnud ka midagi. Gunnar Kilgas imestab siiani: "Kas sa siis midagi ei teadnud — lehes ju oli?" Küsisin vastu (oleme temaga ühevanused), kas tema luges siis lapsena lehti. Mina lugesin ainult "Rahvalehe" sabast kriminulle ja armastusromaane.

Nüüd sa kirjutad. Raamatut. Ilmar Tammurist.

See on album — peaks välja tulema maikuu Tammuri 75. sünniaastapäevaks.

Raamatut ma temast kirjutada ei saa. Tema monograafia, mida koos tegema hakkasime, jäi pooleli. Ta suri, kui pool esimest peatükki valmis oli.

See oli niisuguse plaaniga — põhines peamiselt tema jutustustel —, et ma ei suutnud üksi edasi teha. Sestpeale olen mõelnud, et võlgnen talle midagi. Töötasime ju alates 1943. aastast koos. Ta oli huvitav lavastaja, aga ka üks vähestest, kes oli teatri juht. Juba siis, kui ta kolmekümneselt Draamateatrisse tuli — noor ja uljas, lõbus ja julge...

Oled teda assisteerinud lavastuste juures.

Sattusin kord saali, kui ta proovi tegi. Kuna olime küllaltki head tuttavad, istusin režiipuldi kõrvale. Midagi seal mulle ei meeldinud ja ma ütlesin: "Mis asi see siis

nüüd on?" Harilikult on režissöörid võrdlemisi kiivad, aga Tammur ei ütelnud midagi. Palus hoopis sulepea kätte võtta ja tema märkused üles kirjutada, et kole raske on korraga vaadata ja kirjutada.

Nii ma sinna pulti jäin. Olin tihti ka tema tükkide analüüsi juures ja kuna ta ei osanud vene keelt, tõlkisin talle üht—teist. Vahel assisteerisin ja mõnes tükis olin koguni näitejuhiks, isegi ühe telelavastuse juures. Vahel, kui teda ei olnud, tegin ka proove.

See andis praktikat, mis on mulle hiljem pedagoogitöös väga kasulikuks osutunud. Harjusin vaatama, tõlgendama ja tüki tervikut nägema. Ehkki — tüki terviku küsimus oli meil juba instituudis kõne all. Mul on tunne, et praegu näitlejad ootavad, et lavastajad analüüsiksivad alltekstideni välja. Meil seda kommet ei olnud, meile õpetati, et näitleja teeb rolli — terve partituuri ise. Olime niimodi harjunud ja seetõttu oli meil tihti ükskõik, milline lavastaja meie ees istub. Häid lavastajaid on harva — ikka on kusagil konarused, üks sobib ühega, teine teisega.

Praegu on hakatud jälle rääkima Draamateatrist kui staariteatrist, rahvusteatri slepist ja oreoolist. Milline oli Tammuri-aegne Draamateater?

Arvan, et see on lihtsalt jutt Draamateatri kohta. Väljamõeldud jutt. Niisugust asja pole Draamateatris üldse olnud, staarid olid "Estonias". Ma ei tea, et Draamateatris oleks staariteemist olnud — käisime juba üliõpilastena nende pidudel, oli sõbralik, tore õhkkond.

Aga muidugi oli vahe, kes keegi on.

Kas mitte Järvet ei öelnud tollase Draamateatri kohta "meister meistris kinni"?

Võib öelda küll, oli ju ühendatud kolm Tallinna teatrit. Väga paljud lasti lahti, kuigi jäi ka mingi ääremaa. Tänu parteipiletitele. Aga eesti teatri tuumik oli seal näitlejate poolest koos küll. Noorele inimesele kasulik — laval kohe meistritega vastamisi. Kogu aeg oli tunne, et pead kuhugi jõudma, ei saanud ennast lödvaks lasta. Nad olid ikka nii meistrid, et võisid igast positsioonist kohe kõike teha, märkust realiseerida... See sundis teisiti töötama. Ma ei ütle, et see kerge oli. Käituti võrdlemisi rangelt, aga aidati ka, kui vaja.

Põhilisi estoonlasi oli hiljem Draamas vähe, sest "Estonias" sõitsid paljud Saksa okupatsiooni ajal ära. Eskola, Karm, Meta Luts... Talvi ei olnud ju põhiline estoonlane, ta oli olnud seal paar hooaega, Välbe oli "Estonias" mõned osad mänginud, ka Lindau... Ülejäänud ikka põhiliselt Draamateatri inimesed. Aga ometi andsid tooni just estoonlased, neil oli teistsugune kool ja töömeetod. Nad torkasid silma. Pidasid ennast teatri eliidiiks — estoonlasteks. Ja olid elu lõpuni estoonlased, vaatamata sellele, et mängisid aastaid Draamateatris.

Ja siiski oli trupp väga kompaktna, sest valik oli ju meeletu. Üks Draamateatri hädasid oli võib-olla see, et vahepealne generatsioon sõja tõttu puudus.

Tammuril oli kõige raskem aeg siis, kui tuli GITIS-e lõpetanud trupp.

Miks — korraga ju palju andekaid ja kõrgelt koolitatud näitlejaid?

Näitlejaid ei osteta kollektiivses kotis. Siin mängib rolli isiksus. Kuid teatritele ei antud õigust valida. Tulles ei paistnud neil pretensioone olevat, aga ma mäletan telegramme, mis Moskvast tulid. Taheti, et nende baasil loodaks uus teater.

Võib-olla ma pole erapooletu, aga leian, et draamanäitlejaid peab koolitama kodumaal. See pole ballett, siin mängib keel väga suurt rolli. Ja see polnud ju õiglane, et Salme Reek pidi leppima inspiitsiendi kohaga ning Linda Tubin poole palgaga.

Kuidas lavastaja Tammur töötas?

Me oleme Eestis kõik ühe kooliga. Ükskõik, kas räägin Komissarovi või Nüganeniga, me kõik töötame ühes süsteemis. Ma ei oska seda seletada. Vahe võib olla andekuses ja isiksuse erinevuses. Teater ja ka mängulaad on pidevas muutumises. Seda peab meeles pidama.

Mõtlen puhtpraktilist tööd. Kas Tammur näitas ette, õpetas kõrvalt, lasi ise teha...?

Tammur ette küll ei mänginud. Töötas kiirelt, selgelt ja lõbuga. Räägin tema parimast perioodist, see oli väga lühike aeg. Umbes 1952-st kuni 1958-ni — kuus aastat. Kui ta tuli, oli teater madalseisus, tühi. Olime kohustatud mängima, kui 23 inimest oli saalis.

Miks selline imelik arv?

Ei tea.

Aga tema esimene suur lavastus "Ljubov Jarovaja" löi kohe saalid täis. Praegu võib ju öelda, et see on ehtne nõukogude tükk, aga näitleja mängib ju ikka inimest. Ja lavastatakse ka ikka nii, et naidatakse inimesele inimest. Kui mõelda, et "Ljubov Jarovajas" on niisugune roll nagu valgekaartlasest ohvitser Jarovoi, keda mängis Eskola! Nüüd on isegi rumal öelda "valgekaartlane", lihtsalt Vene ohvitser. See oli üks

Escola huvitavamaid rolle. Või Tammuri enda madrus Švandja — üks tema tipprolle.

Tammur lavastas väga palju just nõukogude dramaturgiat. Aga tema tipp oli muidugi Lermontovi "Maskeraad" — seda käidi ikka mitu korda vaatamas. Ka "Kleopatra" võib sinna lisada. Kuigi ta ise pidas tähtsaks ka Višnevski "Optimistliku tragöödiat" ja Korneitšuki "Eskaadri hukku". Tammur oli suurte pannode lavastaja. Tollal oli kombeks, et hooajaks pidi olema üks või kaks lavastust, mis ühendasid tervet trüppi. Mida praegu ei ole — siin rühm ja seal rühm, niisugused väikesed lavastused. Aga see ühendas kollektiivi, sest kõik tegid kaasa, kas või massis.

Tammuri hilgeperiood oli küll lühike, aga isikupärane, lavastused tugeva emotsionaalsusega, neis oli laeng. Lihtsalt oli.

Olen kuulnud, et ta kuulus sinu tõeliste austajate hulka.

Ma olen sellest nüüd ise rääkinud. See oli mu esimene armumine. Kuus aastat. Platoonikat — mida keegi muuseas ei usu.

Ilmar oli mulle kaks korda abieluettepaneku teinud, aga sellest ei tulnud midagi välja. Mitmel põhjusel. Nii see kuidagi läks ja meie elud läksid lahku, aga me olime head sõbrad. Kuigi meil on olnud ka võrdlemisi teravaid kokkupõrkeid. Ja mul on tunne, et ta ei olnud minu suhtes päris õiglane — mis teatrisse puutub. Aga mul on see nagu meelest läinud... Ilmar on mulle siiski sellisena meelde jäänud, nagu see esimene puhang, mis nooruses oli, kui ma seitseteist olin. Seetõttu olen nagu unustanud halva, mis oli, ja väga rumalaid asju, mis teatris ette tulid, ja milles ma süüdi ei olnud.

Tema häda oli ta väike haridus ja et aeg astus temast üle. Aga see võib ka kõrgharidusega inimesega juhtuda!

Sina olid ju parteis ka?

Jah, kaus. Läksin ise, otse komsomolist. Imestan, kui räägitakse, et on vägisi parteisse topitud. Ja natuke kahtlen selles. Parteisse kutsuti küll, aga hiljem. Sellest mina aru ei saanud, kui parteiorganisatsioonis öeldi, et peab värbama. Minu arvates veendumust kasvatada ei saa. Ka kodus mitte. Veendumus peab ise kujunema. Kui ma poleks sõja ajal tagalasse sattunud (nüüd on küll mõistel "tagala" teine tähendus)... Olen mõtelnud, et olen oma perekonna ohver, et sattusin evakuatsiooni. Aga teistpidi mõeldes: kuna perekonnas oli mustlasverd, oleksime kindlalt Kloogal olnud, teist teed polekski olnud. See oli siiski õnn, et ema tahtis kiiresti ära sõita.

Kui parteisse astusin, algasid mul pahandused. Ja väga suured. Astusin just pärast Stalini surma. Tuli Hruštšovi ringkiri, algul kinniselt parteiorganisatsiooni. Mina olin kandidaat ja kuna valdasin vabalt vene keelt, kästi mul see ette lugeda. Lugesin ette, panin kaaned kinni, lõin risti ette ja ütlesin: "Jumal tänatud, minu käed on sellest puhtad." Kui silmad tõstsin, sain aru, mida ma teinud olen. Sestpeale mulle enam rahu ei antud.

Tuli teine ringkiri, mida ei ole ajalehtedes kunagi avaldatud. Nõukogude Liidu tööstuse kohta, et seda nagu ei olegi olemas. Pisike brošüür, ka Hruštšovilt. Siis hakkasin kogu selles asjas kahtlema. Aga ei saanud ju enam kuidagi välja sellest ringist.

Kuid sotsialismi idee oli väga ahvatlev. Mina tõesti uskusin selsesse. Siis, kui olin kaheksateist. Pealegi nägin sõda... Ma ei saa aru nendest, kes lähevad võõrsile elama. Võib-olla noorus mõtleb teisiti. See kolm ja pool aastat, mis ma Venemaal olin, oli ses suhtes kohutavalt raske, et koduigatsus oli meeletu.

Sõda kujundas sinu väärtushinnangud?

Sõitsime ära 3. juulil, sõda oli juuni lõpul alanud. Narvast ešeloni ja välja. Meie lipsasime läbi, aga pommitati enne ja pärast meid. Kui nägin neid purukspekstud ešelone laste ja naistega... Pommid tulid rongi peale, aga lasti ka kuulipildujast mööda raudteeari.

Uljanovski sadamas nägin Valgevene põgenikke. Kombineedes naised, laps süles, muud mitte midagi. Ei raha ega riideid. Nüüd olen mõtelnud, kui laval mängitakse täisahastust... Näitlejannad kipuvad kõik nutma, aga mina ei mäleta sõjast ühtegi pisarat. Sõda lähedalt näha, inimeste käitumine sõja ajal, kogu see miljöõ nähtavasti kujundaski hoiakud.

1944. aastal tulime Eestisse tagasi. Mäletan siiani, kuidas me Tallinna jõudsime. Rong jäi Lasnamäele, pidi alles hommikuks jaama sisse tulema ja me tulime emaga läbi pimedat Tallinna, et jõuda koju. Mööda Viru tänavat astudes vandusin endale: juhtugu ükskõik mis, ma elus enam ei lähe minema. Mitte kuhugi.

Oleme jälle suuri mullistusi üle elanud. Kuidas riigipöörde sinusse mõjus?

Üleminek taastatud Eesti Vabariiki oli mulle väga kerge. Mul ei olnud mingeid probleeme. Meenus korraga terve lapsepõlv, kooliaeg... Ei tekkinud küsimustki, mitte mingit.

Aga mulle ei meeldi, et ajalugu väänatakse ühest äärest teise. Me kõik teame, mis oli vale siis ja mis praegu.

Vahel on tunne, et välismaailm ei tea meist midagi. Ei kujuta ette, et oleme vaatamata kõigele haritumad kui näiteks keskmine ameeriklane.

Räägime veel sinu kolleegidest.

Kui teatrisse tulin, oli vana generatsioon veel elus. Omaette isiksused, nendega oli õnn koos olla. Või tuleb see aasatega, tagantjärele? Siis ei saanud nagu arugi. Võib-olla on see lihtsalt nostalgia vana järele? Ei oska öelda, aga need kõik on nimed eesti teatri ajaloost.

Hindan eriti Linda Tubinat, intelligentne naine. Ta oli olnud "Vanemuise" prima-donna, mängis draamas, ooperis, operetis, laulis kontsertidel... Naine, kes mängis kõike, esimesest kangelannast vanamoorini välja, väga laia amplituaa ja suure lugemusega näitleja.

Tubinal oli traagika pojaga, kelle ta ise isale, Eduard Tubinale 1944. aastal kaasa andis. Jooksis veel korraks linna, et midagi tuua ja kaasa anda. Kui tagasi tuli, oli laev läinud. Mitu kuud hiljem öeldi talle: laev läks põhja. Ja kuulda ei olnud nende asjade kohta algul midagi.

Aastaid hiljem sai teada, et poeg on siiski elus.

Aga siis juba läks temaga, nagu läks.

Panso lasi ta lõpuks teatrist nii lahti, et talle ei öeldudki. Tubin tuli palga järele ja sai teada, et ei saagi palka. Pärast seda ei astunud ta enam kordagi teatriuksest sisse. Minu meelest tuleks Linda Tubin taastada eesti teatriloo. Veel oli kaks huvitavat naist: Katrin Välbe ja Meta Luts. Välbet teatakse, aga Lutsu tuntakse vähem, sest ta suri ammu, 52-aastaselt. Kui nemad kõik Oskar Lutsu "Tagahoovis" mängisid! Nad on nii eredalt meeles, rääkimata suurepärasest dialoogimeistrist — alati säravast Liisu Lindaust. Vähesed teavad, et Lindau, üks eesti juhtivaist näitlejaist, teenis 40-ndatel aastatel palgalisa õmblustööga. Õmblus öösiti lasteriideid ja andis need siis täikale müüki.

Aino Talvi — töökas ja võimukas. Ellen Liiger. Erilise teatriarmastusega Salme Reek...

Ja mehed: üks isikupärasem kui teine — filigraansest Johannes Kaljolast sõnameister Hugo Laurini. Temperamentne ja hellasüdameline Ruut Tarmo. Või karakterite meister Franz Malmsten... Uskumatu: nad kõik on olnud minu partnerid!

Milliseid rolle ja lavastajaid ise enda jaoks tähenduslikumaks pead?

Ma ei oska niimoodi järjekorda panna. Siis tuleks välja, nagu Arnold Suurorg tegi, kui pidu pidasime. Ta ütles, et määrame, kes on kõige parem: näitleja number üks, number kaks, number kolm... Endale võttis millegipärast alati number kolme. Ja kõik jagati niimoodi lahtritesse.

Nali naljaks. Osadest meenuvad Schilleri "Don Carlose" Eboli, K. Trenjovi "Ljubov Jarovaja" Panova ja Henrik Ibseni "Peer Gynti" Roheline tüdruk ning telelavastustest Leon Kruczkowski "Vabaduse esimese päeva" Inga.

Rõõm, et sain kaasa teha kõikides tollastes William Shakespeare'i lavastustes: "Nagu teile meeldib" Rosalindest "Richard III" Leedi Anne'i ja "Troiluse ja Cressida" Kassandrani.

Võiks veel mainida Aino Kallase "Mare ja ta poeg" Mare rolli, mis oli üks mu viimastest töödest.

Mul vedas, kevas dramaturgias mul ülesandeid peaaegu polnud. Siiski, Egon Ranneti "Kadunud pojas" Annika. Sõna on seal lubamatult nõrk. Ranneti näidendeis on teravad konfliktid ja ka mingi psühholoogiline kude, sündmused. See need tükid päästiski. Eks me siis rohkem emotsionaalsuse peal välja vedasime.

Rannetist on räägitud igasuguseid lugusid ja sinugi hääles intrigeerib miski küsima: teda vist eriti ei sallitud?

Kord kutsus Rannet mind "Kuku" klubisse: "Teie mängite Moskvast." (Olime "Kadunud pojas" Linda Rummoga dublandid.) Mina küsisin: "Miks mina? Seda otustab kunstinõukogu, mitte meie siin laua taga."

Rannet ütles: "Mina ütlen teile, et teie mängite."

"Kuidas te niimoodi ütelda saate?"

"Aga sellepärast, et teie persse peal müün ma tüki Moskvast kallimalt maha." Sõna-sõnalt!

Ja ma mängisingi Moskvast. Esimese etenduse. Siis oli küsimuse all teine etendus. Rannet tegi maailmatu banketi. Kutsus Välbe, Tammuri, Karmi — peaosalised; kultuuriministri asetäitja Uusmani; minu ka, ja küsib: "Kes mängib teise etenduse?"

Näitlejad on vait, ei ütle midagi. Uusman ütles: "No kui Taarna juba mängis, võib-olla mängib siis teise ka."



L. Tolstoi "Elav laip" (lavastaja I. Tammur).
Draamateater, 1955. Maša — Inna Taarna,
Protassov — Ants Eskola.

"Nii ma arvasingi. Sellepärast ma seda pidu teengi."
Aga pärast ta aastaid ei teretanud, sest läks Karmiga riidu.

Kuidas sa teatrist ära tulid? Ise?

Ise. Kaalusin küll võrdlemisi kaua, ja instituudis oli mul siis liiga suur koormus — kolm lendu korraga käes, peale selle tegin veel kandidaadimiinimumi.

Isegi Kaarel ei teadnud, et ma teatrist ära tulen. Mulle järsku tundus, et aeg on täis. Tekkis tunne, et seal enam tööd ei tehta, et igaüks tuleb, millal tahab, lähed, millal tahab, teeb, mis tahab... Ma ei oska kahetseda. Teatrilavalt peab õigel ajal ära minema.

Väike nostalgia sul ikka on?

Olin seal ju aastakümneid. Draamateatris oli mu kodu, teine kodu. Elasime Järvetiga teatriaastate algul kaua lähikäidavas toas, seal kodutunnet nagu polnudki, kõik oli teatris. Hommikul tulid ja öösel läksid. Ilus ajajärk. Vaatamata kõikidele raskustele.

Nagu juba rääkisin, olen töötanud 24 lavastajaga ja mul pole kunagi olnud küsimuseks "kellega". Oma parima rolli, Eboli "Don Carloses" tegin Leo Kalmetiga, kuigi ta polnud mulle kui lavastaja sobiv. Muidugi on näitleja arengu suhtes huvitavam töötada selliste meestega, nagu olid Priit Põldroos ja Voldemar Panso. Aga pean ütleva, et mulle pakkus rahuldust ka koostöö noore Mikk Mikiveriga "Shakespeare'i õhtut" tehes ja ka Raivo Trassiga Mare puhul. Huvitav oli töötada ka Grigori Kromanoviga televisioonis.

Juba kolm aastat enne teatrist äratulekut algas sinu elus uus ajajärk. Mille järgi sa oma "lapsi" Tallinna Pedagoogilise Instituudi näitejuhtimise kateedris õpetasid — kas nii, nagu õpetati sind omal ajal, või nii, kuidas Sa teatris meistrite pealt õppisid? Või tegid sünteesi?

Kui mu esimene ja viimane lend võrdlema hakkavad, kuidas ma õpetasin, siis nad kokkuleppele ei jõua. Kindlasti mitte! See on niivõrd erinev, kuidas ma töötasin. Kogemus tuleb tööga ja igale lennule peab olema erinev lähenemine. Inimesed on teised, seda tuleb arvestada. Ja ka aeg muutub.

Ega sa õpetajaks minemist kahetsenud ei ole?

Ei. Ja tead, mispärast? Ma puutusin noorusega kokku.

Kui kasvasin, olid kõik minust tööle kümme kuni viisteist aastat vanemad. Ja nii tuln ma teatrisse ka. Aastaid klappisin vanemate kolleegidega isegi rohkem, see kuulus nagu asja juurde, sest olin teistest noortest varem teatrisse tulnud.

Olin siis teatris ainus nooruke ja alati oli mul naljakas, kui noortega kokku juhtusin. Teatrinstituudis oli tunne, et sattusin lasteaeda — olin ju juba teatris töötanud, enne seda veel selle Kunstiansambliites. Kursusega harjumine võttis tükk aega, kuigi vanusevahet erilist ei olnud.

Ja nüüd, pärast viitteist aastat tööd Pedas, tahan olla rohkem noortega. Õpetamise juures hoidis värskest alles seegi, et elukutse ei läinud käest — tuli olla pidevas otsinguprotsessis, olla mõtlemises.

Olid markantne õpetajaisiksus. Oli õpilasi, kes sind ei sallinud, ja neid, kes sind siiani armastavad.

Ma sain edasi anda ainult oma kogemusi. Aga ma võin kellegagi mitte klappida ja tema minuga ka mitte, see on väga individuaalne. Kui ei klapi, siis ei klapi.

Kõige ilusamini on sinu õpetamise kohta öelnud su poisid, kes pärast sõjaväeteenistust lavakunstikateedrisse läksid — Elmo Nüganen, Allan Noormets, Andres Noormets. Nemaad olevat just Taarna käest saanud õpetusele raudse põhja, põhimõttelise aluse.

Jah, seda nad räägivad. Need poisid töötasid. Nende esimese kursuse tööd olid tugevamad kui nii mõnedki hilisemad Peda lõputööd.

Nad pidevalt esinesid ja nad tegid kõik ise. Ainus, mis võisin neile kaasa anda, oli minu suhtumine teatrisse ja näitlejapagas. Aga olen seda ka väga kartnud, sest mu latt seisab väga kõrgel. Mul on tunne, et olen sellega mõnegi üliõpilase ära nikastanud, nad tunnevad, et ei küüni selle latini, pettuvad... Leian, et ka Pedas tuleb õpetada kõrgel professionaalsel tasemel, ei tohi langeda isetegevusse! See on lubamatu!

Tahaksin rääkida ka niisugusest poisist nagu Jaanus Nõgisto. See poiss jõudis kõike! Oli "Rujas", oli purjespordis meister — ja oli esimene, kes tundi tuli, ja viimane, kes ära läks. Ka näitlejana huvitav ning mis kõige tähtsam — väga iseseisev. Mul on olnud palju toredaid üliõpilasi. Raadios töötavad I lennust Haldi Normet ja III lennust Mati Kirotar, televisioonirežissöörina Ruti Murusalu, ajakirjanduses Agu Veetamm. Näitlejadiplomi sai instituudist Carmen Mikiver. Ja üks see pedagoogi ja üliõpilase töö ole vastastikune. Mõlemad peavad andma ja mõlemad peavad ka midagi vastu saama.

Kas sul oli mingi eriline vaist, tunned "selle seletamatu" kohe ära?

Ei tea... Nagu mehed räägivad: ma võtan kõhuga üliõpilasi vastu. Ja tean, et ainus, mida ma läbi ei hammusta, on töövoime.

Sisseastumiseksamil ma ise eriti ei küsi, mulle meeldib, kui teised küsivad. Ma tahan vaadata. Vahel küsin järsku midagi — meeldib, kui kohe reageeritakse, ruttu vastatakse, kas või valesti. Selle kohta on öeldud, et ma "piinan" üliõpilaskandidaate, et äkki inimese ei tea või... Aga mind ei huvitagi, kas ta teab, teadmised on õpitavad; mind huvitab reaktsioon. See kuulub eriala juurde. Võib mitte midagi teada ja ikkagi sisse saada.

Mida sa oma üliõpilaste töödes hindasid?

Iseseisvat mõtlemist. Mõttetäpsust. Rütmitaju. Vormi eredust. Teostuse puhtust ja lõpetatust. Mulle meeldis, kui riskiti, prooviti uut repertuaari. Läheb nassu, siis läheb — ma tean ju, mida üliõpilane õppetöös on teinud. Ja seda ka, kui palju seal minu tööd taga on.

Mis on need kolm asja, mida oled elus õppinud ja mida ei õpetata üheski koolis?

Olen raske ajajärgu laps. Mul tuleb ikka Raimond Kaugver meelde, kui tema ütles, et 1926. on raske aastakäik — see on läinud läbi paksu ja vedela.

Masendavast nõukogude mõtlemisviisist päästis mind arvatavasti see, et mu isa istus kunagi kinni. Just selle tõttu olen alati lugu pidanud inimese veendumustest, kui need on ka teistsugused kui minu omad.

Teine asi, mida õppisin tänu oma emale. Elasime Järvetiga minu vanemate juures lähikäidavas toas — korteriga oli meeletult raske. Pärast neljakümne üheksandat aastat vabanes palju repressseeritud kortereid. Mõned haarasid need koos mõõbliga. Meile pakuti poolt maja. Ema ütles: "Ei, me ei lähe. Ma ei lähe kunagi teise õnnetuse peale."

Aga ühte asja ma ei õppinudki elus ära — rohkem wait olema.

Kiisunud GERDA KORDEMETS

DAVID LYNCHI LAMELLA



David Lynch ja
Isabella Rossellini
Kuldpalmiga Cannes'i
filmifestivalil 1990. aasta mais.

XI seminari 15. peatükis toob Jacques Lacan sisse müstilise "lamella" mõiste: libiido kui kehata organ, mittekehaline ning just seetõttu purustamatu elusubstants, mis kestab üle sigitamise ja mädanemise ringkäigu. Pole juhus, et seda lõiku on harva kommenteeritud (praktiliselt mitte kordagi); Lacanil, kellega kohtume selles lõigus, pole palju ühist Lacani tavalise kujuga, mis kultuuriu-

ringute vallas valitseb. Lamella-Lacan on "üks teine Lacan", nagu Jacques-Alain Miller on väljendunud. Mitte iha, vaid tungi Lacan; mitte sümbolse, vaid reaalse Lacan.

Kuidas peaksime sellele lamella mõistele liginema? Riskigem kaudse teega. Kui terminit "postmodernism" tänapäeval veel saab teoreetiliselt tarvitada, siis on lamella postmodernne mõiste *par excellence* — sümbool-

se-Lacani nihe reaalse-Lacaniks on nihe modernismist postmodernismi. Sellepärast ei peaks meid üllatama, et just lamella on huvikeskmes sellisel isikul nagu David Lynch, kelle looming võtab kokku postmodernsuse filmikunstis. Ning et nüüd Lynchi postmodernismi võimalikult selgelt esitada, riskigem veel ühe kaudteega, võttes kõigepealt ette tegelased, kes olid tõenäoliselt esimesed postmodernistid *avant la lettre*: nimelt prerafaelliidid.

1

Kunstiajaloo funktsioneerivad prerafaelliidid paradoksaalse piirjuhuna, kus osaliselt kattuvad kits ja avangard. Alguses tajuti neid anti-traditsionalistliku revolutsiooni kandjatena maalikunstis, kes murdsid end lahti kogu renessansist lähtunud traditsioonist. Kuid juba varsti pärast seda — seoses impressionismi tõusuga Prantsusmaal — hinnati nad alla kui läppunud ja pseudoromantilise viktoriaanliku kitsi musternäide. See allahindlus kestis kuni 1960. aastateni, mil esile kerkis postmodernism. Kuidas see aga juhtus, et nad muutusid "loetavaks" alles tagantjärele, postmodernistlikus paradigmas?

Ses suhtes on võtmeliseks maalijaks William Holman Hunt. Tavaliselt jäetakse ta kõrvale kui esimene prerafaelliit, kes end kehtivale korrale maha müüis, hakates tootma hästimakstavaid, magusaid usulisi maale ("Süütute triumf" jne). Ometi, kui vaatame ta töid lähemalt, pörkame seal vältimatult kokku ühe võõristava, sügavalt häiriva mõõtmega; tema maalid tekitavad teatavat rahutust,

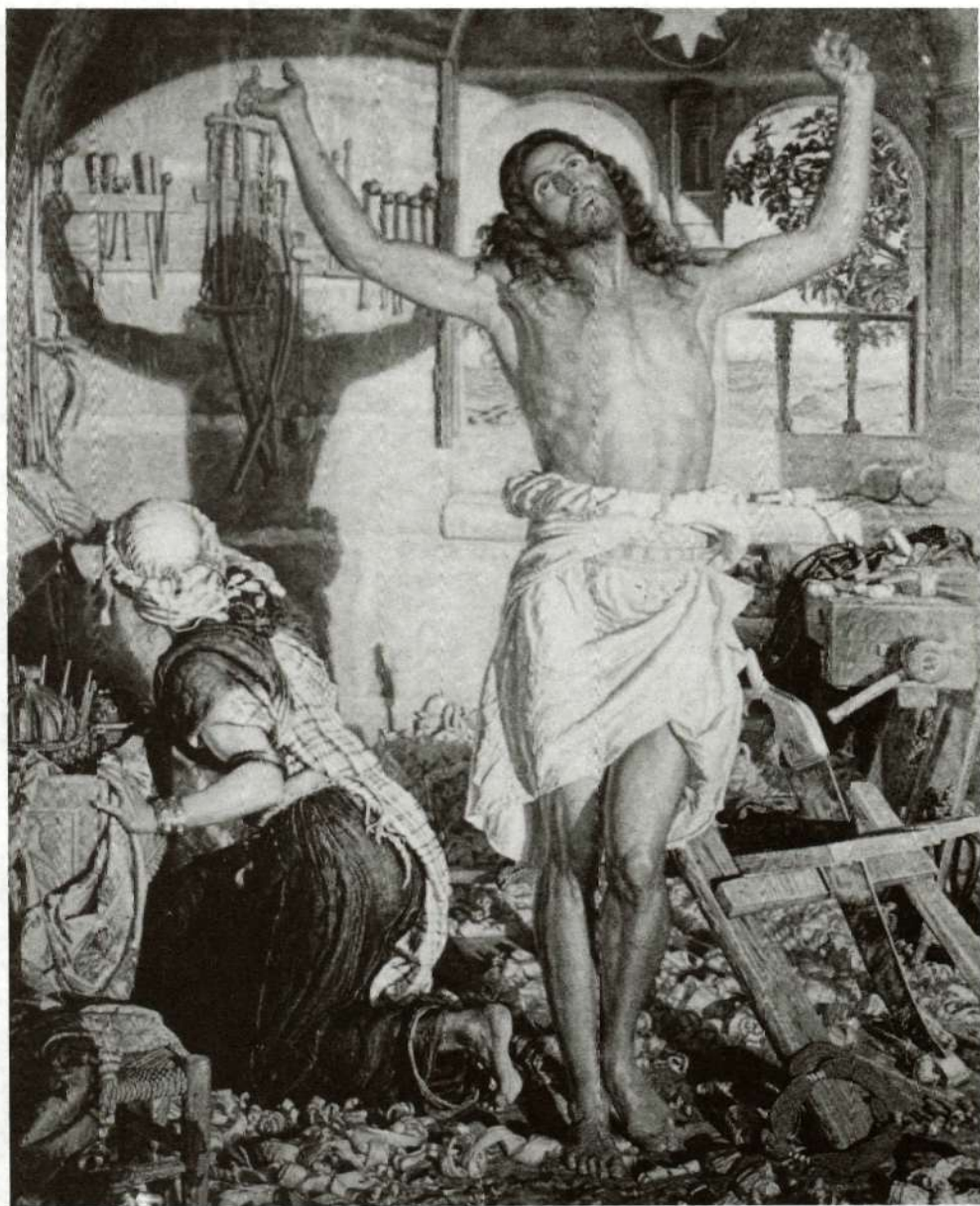
loovad ebamäärase tunde, et hoolimata ülevast ja idüllilisest "ametlikust" sisust on siin midagi valesti.

Võtame näiteks maali "Palgaline lambur", mis pealtnäha on lihtne pastoraalne idüll, kus lambur võrgutab maatudrukut, jättes sellepärast lambakarja hooletusse (ilme allegooria kirikust, mis oma lambad hooletusse jätab). Mida kauem me maali uurime, seda teadlikumaks me saame suurest detailide hulgast, mis annavad tunnistust Hunti intensiivsest suhtest naudinguga, elusubstantsiga, st ta jälestusest seksuaalsuse ees. Lambur on muskiline, tuim, toores ja rämedalt himukas; tüdruku kaval pilk näitab oma seksuaalse veetluse osavat, vulgaarset ärakasutamist; üleliia eredad punased ja rohelised annavad kogu maalile eemaletõukava toonaalsuse, justkui oleks meil tegu pundunud, ülekipse, mädase loodusega. Sellega sarnaneb "Isabella ja Basili kann", kus arvukad detailid räägivad vastu "ametlikule" traagilis-religioossele sisule (ussisarnased juuksed, pealuud vaasi randil jne). Maalist kiirgub sumbunud, "ebatervet" seksuaalsust, ta on surmast ja lagunemisest läbi imunud ning juhib meid otse filmilavastaja David Lynchi maailma.

Kogu Lynchi "ontoloogia" põhineb lahkkelil või kontrastil, kus ühel pool on ohutust kaugusest vaadeldud reaalsus ja teisel pool reaalse absoluutne ligidus. Tema elementaarne menetlus on liikuda reaalsust kehtestavast üldplaanist häirivasse ligidusse, mis teeb nähtavaks naudinguga jäleda substantsi, hävimatu elu roomamise ja vilkumise — lühidalt, lamella. Meenutatagu ainult "Sinise

William Holman Hunt, "Süütute triumf" ("The Triumph of the Innocents"), 1876-1887 (157,5 × 247,7 cm) Liverpool, Walker Art Gallery.





William Holman Hunt, "Surma vari" ("The Shadow of the Death"), 1870—1873 (212 x 167,5 cm)
Manchester, City Art Gallery.

sameti" avajada. Pärast seda, kui on kiiresti näidatud idüllilist Ameerika väikelinna ja isa südamerabandust muru kastmise ajal (kui ta on kokku varisenud, hakkab veejuga võõristavalt sarnanema võimsa sürreaalse uriinijoaga), läheneb kaamera rohupinnale ja kujutab pulbitsevat elu, mutukate ja mardikate roomamist, lõginat ja rohuõgimist. Päris "Twin Peaks" alguses kohtame vastandlikku tehnikat, mis loob sama efekti. Kõigepealt näeme

abstraktseid valgeid protoplasmalikke vorme sinisel taustal, teatavat elementaarset elu algselt plinkivana; siis liigub kaamera aeglaselt eemale ja me saame teadlikuks, et see, mida nägime, oli üliligidalt võetud teelekraan.² Selles seisnebki postmodernse hüperrealismi põhiline tunnusjoon: just reaalsuse üliligidus tekitab "reaalsuse kao". Võõristavad detailid turritavad välja ja häirivad üldpildi rahustavat mõju.³



"Elephantmees", 1980. John Hurt (John Merrick).

Teine, esimesega lähedalt seotud tunnusjoon kätkeb juba nimetuses "prerafaeliitlus": püüd anda asju edasi nagu nad "tõeliselt on", moonutamata akadeemilise maali reeglitest, mis esmakordselt kehtestas Raffael. Ometi räägib prerafaeliitide praktika sellele naiivsele, "loomuliku" maalimisviisi juurde tagasipöördumist jutlustavale ideoloogiale vastu. Esimene asi, mis nende maalides silma torkab, on joon, mida uusaegse perspektiivrealismiga harjunud vaataja võtab kui kohmakuse märki. Prerafaeliitide maalid on kuidagi lamedad, neil puudub ruumi "sügavus", mida organiseeriksid perspektiivi ühte lõpmatusse punkti koonduvad jooned; tundub, nagu polekski nende kujutatav "reaalsus" üldse "tõeline" reaalsus, vaid pigem struktureeritud reljefina. Sama tunnusjoone teine aspekt on kujutatavate indiviidide nukulik, mehaaniliselt kokkupandud ja kunstlik ilme. Kuidagi puudub neil see isiksuse kuristikuline sügavus, mida me tavaliselt seostame "subjekti" mõistega. Nimetust "prerafaeliitlus" tuleb seega võtta täht-tähele: see osutab nihkele renessanslikust perspektivismist "suletud" keskaegsesse maailma.

Lynchi filmides on "lamedusel", mis vastutab lõputu perspektiivse avatuse väljatõukamise eest, oma täpne vaste või teisik heli tasandil. Tulgem tagasi "Sinise sameti" avaja-

da juurde: silmatorkavam erijoon on siin see vöörstav heli, mis ilmub, kui ligineme reaalsele. Kohta, kust heli tuleb, on reaalsuses raske leida. Et määrata tema staatust, tekib kiusatus meenutada tänapäeva kosmoloogiat, kus kõneldakse helidest universumi äärtel. Need helid ei ole lihtsalt universumisisesed — nad on tolle Suure Paugu viimased jäägid või kajad, mis löi universumi enese. Tolle heli ontoloogiline staatus on põnevam, kui esmapilgul paistab, sest ta õõnestab seda lõputu, "avatud" universumi põhimõistet, mis defineerib ruumi Newtoni füüsikas. Tahan öelda, et uusaegne "avatud" universumi mõiste põhineb hüpoteesil, et iga positiivne entiteet (heli, aine) võtab enda alla teatava (tühja) ruumi; teljeks on siin erinevus ruumi kui tühjuse ja seda tühjust "täitvate", hõivavate entiteetide vahel. Ruumi kujutletakse fenomenoloogiliselt kui miskit, mis on olemas enne teda "täitvaid" entiteete. Kui me teatavat ruumi hõivava aine hävitame või eemaldame, jääb ruum kui tühjus alles. Seevastu ürgheli, Suure Paugu viimane jääk, *moodustab ruumi ennast*; ta ei ole mitte heli ruumi "sees", vaid heli, mis ruumi kui niisugust avatuna hoiab. Seepärast, kui me selle heli kõrvaldaks, ei saaks me "tühja ruumi", mida ta enne täitis. Ruum ise kui kõigi "maailmasiseste" entiteetide mahuti kaoks.

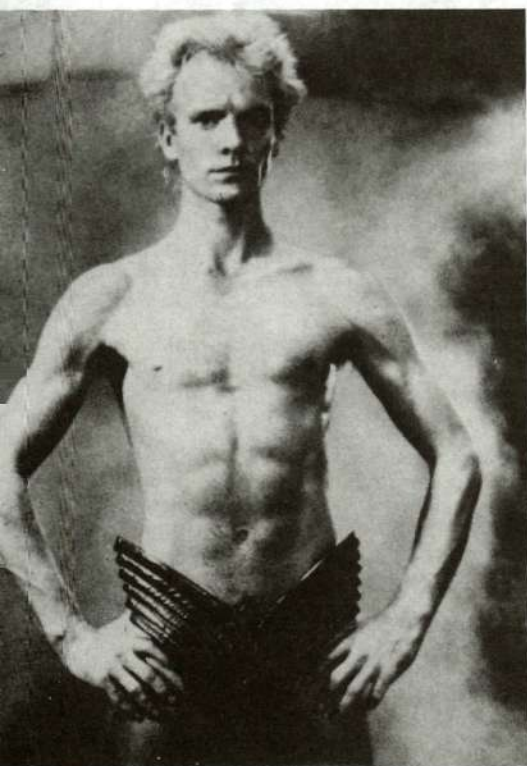
Too heli on seega teatavas mõttes "vaikuse hääl".

Samuti võib öelda, et Lynchi filmide alg-heli ei tekita mitte objektid, mis on osa reaalsusest; pigem moodustab see reaalsuse enese raami või ontoloogilise horisondi, st tekstuuri, mis hoiab reaalsust koos. Kui see hääl kõrvaldataks, häviks reaalsus ise. Seega oleme jõudnud newtonlik-cartesiaanliku füüsika "avatud" lõpmatust universumist ta-gasi modernsuse-eelse "suletud" universumi juurde, mida ümbritseb ja piirab algne "heli".

Sama heli kohtame "Elevantmehe" hir-muunenäo jadas. See heli astub üle piirist, mis eraldab seespoolsust väljaspoolsusest — st, masina ülim välisus langeb võõristavalt kokku keha sisemuse ülima intiimsusega, südameduksete rütmiga. Heli ilmub ka pä-rast seda, kui kaamera siseneb elevantmehe peakotti, mis täidab pilgu aset. Reaalsuse ümberpööramine reaalseks vastab vaatamise (subjekt vaatab reaalsust) ümberpööramisele pilguks, st, ta ilmub siis, kui me siseneme "musta auku", prakku reaalsuse tekstuuris.

2

See, mida "mustas augus" näeme, on liht-salt keha, millelt on maha kooritud nahk. Ta-han öelda, et Lynch häirib meie kõige ele-mentaarsemat fenomenoloogilist suhet elusa



"Liivaluide", 1984. Sean Young (Chani) ja Kyle MacLachlan (Paul Atreides).

kehaga, mis põhineb radikaalsel eraldusjoo-nel nahapinna ja kõige selle all oleva vahel. Meenutagem võõristustunnet ja isegi jälestust, mida me kogeme, kui püüame kujutle-da kauni alasti keha pinna all toimuvat — lihased, näärmed, veenid jne. Lühidalt, meie suhe kehaga eeldab pinna all toimuva eemalhoidmist, ja see eemalhoidmine on sümbolse valla tagajärg — ta võib ilmneda ainult seni, kuni kehalist reaalsust struktu-reerib keel. Sümbolises vallas ei ole me päri-selt alasti isegi siis, kui meil pole riideid seljas, sest nahk ise funktsioneerib kui liha "üleriivas".⁴ See eemalhoidmine välistab elusubstantsi reaalse "miski", selle tukslemi-se; üks reaalse definitsioone Lacanil ongi, et reaalne on nülitud keha, on toore ja naha-tu punase liha tukslemine.

Kuidas häirib aga Lynch meie kõige ele-mentaarsemat fenomenoloogilist suhet keha pinnaga? Hääle abil, sõna abil, mis "tapab", mis sööbib või tungib läbi nahapinna ja löi-kub otseselt tooresse lihasse — lühidalt, sel-lise sõna abil, millel on reaalse staatus. See joon väljendub kõige tugevamini Lynchi ver-sioonis Herberti "Liivaluitest". Piisab, kui

"Liivaluide". Sting (Feyd Rautha).

meenutada kosmosetsunfti liikmeid, kes "vürtsi" liigse tarvitamise tõttu (vürts on müstiline droog, mille ümber lugu keerleb) muutuvad hiipealisteks moondunud olen-diteks, tugeusarnasteks elukateks, kes koos-nevad vaid toorest, nahatust lihast, purus-tamatust elusubstantsist, naudingu puhtast kehastusest.

Samasuguse moondumise teine näide on kurja parun Harkonneni raiskuläinud kun-ningriik, kus me näeme nägusid, mis on võõristaval kombel moondunud — kinniõm-meldud silmad ja kõrvad jne. Ka paruni enda nägu on täis vastikuid mügaraid, "nau-dingu võrseid", millena keha sisemus tungib pinnast välja. Ainulaadne stseen, kus parun ründab noort poissi kahemõttelisel oraal-ho-moerootilisel viisil, mängib samuti pinna ja sisemuse kaksipidise suhtega. Parun ründab poissi, tõmmates välja ta südamekorgi, nõn-da et veri hakkab purskama. (Siin on tege-mist Lynchile tüüpilise lapse fantaasiast võetud kujutelmaga, et inimkeha on justkui õhupall, augulisest nahast tehtud vorm, mille taga pole mingit substantsi.) Ka kosmose-tsunfti teenrite koljud hakkavad mõranema, kui neil vürts otsa saab — jällegi moon-dunud, purunenud pindade näide. Võtmeli-ne on siin nende mõranenud koljude ja moondunud hääle vastavussuhe: tsunftitee-ner toob tõepoolest kuuldavale mõistetama-tuid sosinaid, mida saab teisendada artikuleeritud kõneks ainult mikrofone abil — ehk Lacani mõistes, läbi Teise meediumi. See edasilükkamine — st fakt, et helid, mis me kuuldavale toome, pole mitte vahetult kõne, vaid saavad selleks üksnes läbi välise ja ma-sinliku sümboolse korra sekkumise — on ta-valiselt varjatud; ta muutub nähtavaks ainult siis, kui pinna ja pinnataguse suhet häiritak-se.

"Twin Peaksis" räägib Red Lodge'i kää-bus mõistetamatut, moonutatud inglise keelt, mis muutub mõistetavaks ainult tänu subtiitritele. Subtiitritel on siin mikrofone roll, st nad on Teise meedium. Oieti pöörat-akse sellega varjatult ümber Derrida logo-tsentrismikriitika, kus hääle funktsioneerib il-lusoorse eneseläbipaistvuse ja enesekohalolu meediumina: ilmneb hääle rõve, julm, super-ego-sarnane, mõistetamatu ja traumaatiline dimensioon — teatav yõõras keha, mis häi-rib meie elu tasakaalu.⁵

Pinnasuhe on häiritud ka Pauli — "Liiva-luite" kangelase — müstilises "eluvee" joo-mise kogemuses. (Müstitsism esindab mõis-tagi kohtumist reaalsega.) Siin püüab sise-mus taas vallutada pinda — veri ei nõrgu ai-nult Pauli silmist, vaid ka ta ema ja õe suust, kes tajuvad katsumust otsese, mittesümbool-se empaatiaga. (Ka valitseja nõunikel, "elu-satel arvutitel", kes suudavad lugeda teiste mõtteid ja näha tulevikku, on huulte ümber kummalised vere moodsid plekid.)

Lõpuks jääb veel Paul Atreidi enese hääle, millel on otseselt füüsiline toime. Häält tõs-

tes ei löö ta reast välja üksnes oma vastast, vaid suudab purustada isegi kaljusid. Filmi lõpus tõstab Paul häält ja karjub vastu vana-le preestrinnale, kes püüdis otseselt tungida ta teadvusse; nagu Paul ka ise ütleb, suudab ta sõna tappa, st, ta kõne ei ole üksnes sümboolne akt, vaid võib otseselt lõikuda reaalse-sse. Keha pinna ja ta pahupoole "normaalse" suhte lagunemisele vastab rangelt kõne staatuse muutumine, nõnda et ilmub sõna, mis toimib otseselt reaalse tasandil.

3

Viimasel stseenil on veel üks võtmeline joon. Vana preestrinna vastab Pauli sõnadele liialdatud, peaaegu teatraalsel viisil, nii et ei ole selge, kas ta reageerib Pauli tegelikele sõnadele või oma moondunud, ülespuhutud viisile neid sõnu tajuda. Lühidalt, siin on häiritud "normaalne" suhe põhjuse (Pauli sõnad) ja tagajärje vahel (naise reaktsioon); nende vahel oleks justkui eraldav lünk,



"Sinine samet", 1986. Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont) ja Dennis Hopper (Frank Booth).

justkui ei vastaks tagajärg kunagi väidetava-le põhjusele. Tavaline viis seda lünka tõlgen-dada oleks mõista seda kui naise hüsteeria ilmingut: naised ei suuda selgesti tajuda vä-liseid põhjusi, nad projitseerivad neisse alati omaenda moonutatud nägemuse neist. Asja-le on aga tõesti geniaalselt lähenenud Michel Chion, kes annab häirele hoopis teise tõlgen-duse.⁶ Tekib kiusatus seada tema üpriski süsteemitu arutlusviisi Lynch'i käsitlevas raamatus teatavasse "järjekorda", liigendades selle kolmeks astmeks.

1. Chioni lähtepunktiks on lünk tegevuse ja vastutegevuse vahel, mis Lynch'i filmides



"Sinine samet". Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont) ja Isabella Rossellini (Dorothy Vallens).

alati tekib: kui subjekt — reeglina mees — pöördub naise poole või mingil muul viisil suunab temasse "elektrit", on naise reaktsioon alati kuidagi kokkusobimatu vastuvõetud "impulsiga". Selle kokkusobimatuse juures on oluline teatav lühiühendus põhjuse ja tagajärje vahel: nende vahekord pole kunagi "puhas" või sirgjooneline. Me ei saa kunagi olla täiesti kindlad, mil määral tagajärg ise retroaktiivselt "koloreeris" oma põhjust. Kohtame siin anamorfoosi loogikat, mida kirjeldatakse eeskujulikult Shakespeari näidendis "Richard II" (teine vaatus, teine stseen) kuninganna truu teenri Bushby sõnades:

Otskui perspektiivid, mis õiges vaates muud ei näita kui segadust, aga kõõrdi eristad vormi: kui armas majesteet kõõrdpilgul vaatab isanda lahkumist, leiab ta kurbuse kujusid, mida nutta taga rohkem kui meest; kui aga neid vaadata otse, siis on nad ainult varjud sest, mida pole.

Oma vastuses Bushbyle paigutab ka kuninganna ise oma hirmud põhjuste ja tagajärgede konteksti:

... pettekujutus tuleb ikkagi kurbusest, mis on ta esiisa; minuga pole nõnda. Mu kurbuse mingi lõi eimiski; või niiski lõi selle eimiski, mida ma leinan. Ta on mul, kuid ümberpöörduvalt; mis ta ent on, pole teada; ja ma ei suuda anda tal nime; tean, see on nimetu vaeu.⁷

Põhjuste ja tagajärje kokkusobimatus tuleb seega subjekti anamorfilisest vaateko-

hast. Subjekt moonutab "reaalset" eelnevat põhjust, nõnda et tema tegu (tema reaktsioon sellele põhjustele) pole kunagi põhjuse otsene tagajärg, vaid pigem tema moonutatu põhjuste tulemus.

2. Chioni järgmine samm seisneb "pöörases" žestis, mis väärib kõige söakamaid Freudi interpretatsioone. Ta paneb ette, et selle tegevuse ja vastutegevuse vahelise lahkeli põhimaatriksiks, paradigmaatiliseks näiteks on seksuaalne (mitte)suhe mehe ja naise vahel. Seksuaalse tegevuse puhul mehed "teevad mõnesid asju naistele", ja siin peabki esitama küsimuse: kas naise nauding on taandatud tagajärjele, kas see on lihtsalt selle tulemus, mida mehed talle teevad? Marxistliku hegemoonia vanadest headest aegadest võivad meile ehk meenuda vulgaarsed, materialistlikud, "reduktsionistlikud" katsed seletada põhjuslikkuse mõiste teket inimliku praktika alusel, inimese aktiivse suhtega oma ümbrusesse: me jõuame kausaalsuse mõisteni, üldistades kogemust, et iga kord, kui teeme kindla liigutuse, ilmneb reaalsuses sama tagajärg. Chion paneb ette isegi veel radikaalsema reduktsiooni: põhjuste ja tagajärje suhte elementaarse maatriksi annab seksuaalsuhe. Lõppkokkuvõttes ulatab tagajärje tema põhjustest lahutav taandamatu lünk faktini, et "mitte kõik feminiinsed naudingus pole maskuliinsed põhjuste tagajärg". Seda "mitte kõike" tuleb mõista just Lacani mittekoigeoloogika tähenduses (*pas-tout*): sellest ei järeldu kuidagi, et osa naise naudingust polekski selle tagajärg, mida mehed naisele



"Twin Peaks",
1989—1991.
Mädchen Amick
(Shelley Johnson)
ja Dana Ashbrook
(Bobby Briggs).

teevad. Teiste sõnadega, "mitte kõik" tähistab ebajärjekindlust, mitte ebatäielikkust: naise reaktsioonis on alati midagi ettenähtamatut. Naine ei reageeri kunagi nõnda, nagu oodatud — äkitselt ei reageeri ta millelegi, mis teda senini alati eksimatult erutas, ja ometi erutab teda miski, mida mees teeb kogemata, möödaminnes. Naine ei allu täielikult põhjuslikule seosele. Tema juures variseb kausaalsuse lineaarne järjekord kokku — või, kui tsiteerida Nicolas Cage'i Lynch'i filmist "Loomu poolest metsikud", keda üllatab Laura Derni ootamatu reaktsioon: "See, kuidas su vaim töötab, on Jumala enese eramüsteerium."

3. Viimane aste on loomult topeldatud: see tähendab edasist täpsustust või kitsendust, millele järgneb üldistus. Miks on just naine see, kes tänu oma kokkusobimatule

reaktsioonile mehe impulsi suhtes lõhub kausaalse ahela? Erijooneks, mis näib küll taanduvat seosele kausaalses ahelas, kuid mis selle tegelikult peatab ja pahempidi pöörab, on *naise depressioon* — naise enesetapjalik kalduvus libiseda püsivasse letargiasse. Mees pommitab naist šokkidega, et raputada teda depressioonist välja.

4

"Sinise sameti" (ja kogu Lynch'i loomingu) keskmes on naise depressiooni mõistatus. See, et fataalne Dorothy (Isabella Rossellini) on masenduses, tundub enesestmõistetav: tema lapse ja mehe on pantvangi võtnud jöhker Frank (Dennis Hopper), kes koguni lõikas ära tema mehe kõrva. Nüüd avaldab ta Dorothyle survet, pressides välja seksuaalseid teeneid, mille hinnaga ta hoiab

tema meest ja last elus. Põhjuslik seos näib seega selge ja ühemõtteline. Frank on kõigi hädade põhjus, ta tungis õnnelikkude perekonda ja tekitas trauma; Dorothy masohhistlik nauding on selle algse šoki lihtne tagasilöökk — ohver on sadistlikust vägivaldast sedavõrd segaduses ja võhmal, et ta "identifitseerub agressoriga" ja hakkab imiteerima tema mängu. Ometi sunnib "Sinise sameti" kõige kuulsam stseen — Dorothy ja Franki sado-masohhistlik seksuaalne mäng, millele on tunnistajaks end seinakappi peitnud Jeffrey (Kyle MacLachlan) — kogu selle perspektiivi ümber pöörama. Peamine küsimus, mida siin tuleb küsida, on: *kelle jaoks* see stseen on lavastatud?

Esimene vastus näib ilmselge: Jeffrey jaoks. Kas pole see musternäide sellest, kuidas laps on tunnistajaks vanemate suguuhtele? Eks ole ju Jeffrey vähendatud puhtaks pilguks, mis viibib omaenese sigitamiskäitumises (fantaasia elementaarne maatriks)? Sellist tõlgendust toetavad kaks iseärasust selle juures, mida Jeffrey näeb: Dorothy topib Franki suhu sinist sametit, ja Frank paneb suule hapnikumaski ning hakkab raskelt hingama. Eks põhine ju kumbki visuaalne hallutsinatsioon sellel, mida laps kuuleb? Kuulates salaja pealt vanemate suguuhet, kuuleb laps kumedaid hääli ja rasket, ähki-vat hingamist; ta kujutleb, et isal peab olema midagi suus (võib-olla tükike voodilina, sest ta on voodis), või et ta hingab läbi maski.



"Twin Peaks". Sherilyn Fenn (Audrey Horne) ja Kyle MacLachlan (Dale Cooper).



Ometi jätab see tõlgendus välja olulise fakti, et too sado-masohhistlik mäng on läbinisti lavastatud ja teatraalne. Mõlemad — mitte ainult Dorothy, kes teab, et Jeffrey vaatab, sest ta ise pani ta kappi — käituvad nii (isegi liialdades), nagu teaksid nad, et neid jälgitakse. Jeffrey ei ole salajase rituaali juhuslik, pealesattunud tunnistaja; rituaal on algusest peale lavastatud tema pilgu jaoks. Sellest vaatenurgast näib mängu tõeline organiseerija olevat Frank. Tema lärmakas, teatraalne käitumine, mis jõuab koomilise piirile ja meenutab tüüpiliselt filmilikkude kaabaka kuju, annab tunnistust faktist, et ta püüab meeleheitlikult köita kolmandat pilku, avaldada muljet. Mille tõestamiseks? Võtme annab võib-olla see, et Frank Dorothyle kinnismõtteliselt korrutab: "Ara vaata mind!" Miks ta ei või teda vaadata? Ainult üks vastus on võimalik: *sest midagi polegi vaadata*. Ereksiooni ei saa näha, sest Frank on impotentne.

Nõnda tõlgendatuna saab stseen hoopis erineva tähenduse: Frank ja Dorothy teesklevad metsikut seksuaalakti, varjamaks lapse eest, et ta isa on impotentne; kogu Franki mõirgamine ja vandumine, tema koomilis-vaatemängulised koitusliigutuste jäljendused peavad maskeerima oma vastandit. Tra-

"Twin Peaks". Frank Silva (Bob).



"Loomu poolest metsikud", 1990. Nicolas Cage (Sailor Ripley) ja Laura Dern (Lula Pace Fortune).

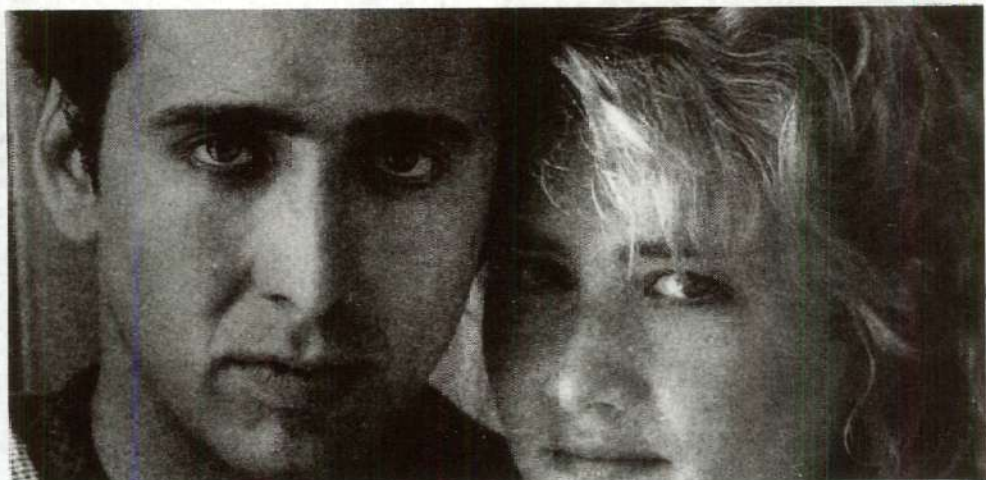
ditsioonilisi mõisteid kasutades võib öelda, et rõhk nihkub vuajerismilt ekshibitsionismile: Jeffrey pilk on vaid ekshibitsionisti steenaariumi element. Poja asemel, kes näeb pealt vanemate suguühet, on isa, kes püüab poega veenda oma potentsis.

On muide veel kolmas võimalik tõlgendus, mis keskendub Dorothyle. Siin ei ole mul mõttes mitte antifeministlikud käibetõed naiselikust masohhismist, mille järgi naised salaja naudivad toorest kohtlemist jne. Tahan öelda pigem seda: mis siis, kui — hoides meeles, et naise puhul on kausaalne seos tõkestatud, ja isegi ümber pööratud — *depressioon ongi algfakt*? Mis siis, kui kõik algabki depressioonist, ja kogu järgnev tegevus — st Franki terror Dorothy kallal — ei ole üldsegi selle põhjus, vaid pigem meeleheitlik "terapeutiline" katse hoida naist libi-

semast täieliku depressiooni kuristikku? "Kohtlemise" jõhkruks (mehe ja poja röövimine; mehe kõrva äralõikamine; nõue osaleda sadistlikus seksuaalses mängus) vastab lihtsalt naise depressiooni sügavusele; ainult sellised rümedad šokid suudavad hoida teda aktiivsena.

Selles mõttes võib Lynchi nimetada tööliks anti-Weiningeriks. Otto Weiningeri teoses "Sugupool ja karakter", mis on tänapäeva antifeminismi paradigma, pakub naine end mehele välja, püüdes ligi tõmmata ja lummata ta pilku ning kiskuda ta sellega vaimsetest kõrgustest sugulise liiderdamise madalusse. Weiningeri jaoks on "algfaktiks" mehe vaimsus, kuna tema lummatud naisest tuleneb ta langusest; Lynchi jaoks on "algfaktiks" naise depressioon, tema libisemine eneseannihilatsiooni ja absoluutse le-

"Loomu poolest metsikud". Nicolas Cage (Sailor Ripley) ja Laura Dern (Lula Pace Fortune).



targia kuristikku, kuna mees vastupidi pakub end naisele välja tema pilgu objektina. Mees "pommitab" teda šokkidega, et äratada ta tähelepanu ja raputada ta tuimusest lahti — lühidalt, et hõlmata või paigutada ta uuesti "õigesse" kausaalsusesse.

Sellise jäiga, letargilise naise traditsioon, keda mehe kutse peab äratama tuimusest, oli 19. sajandil levinud ja elav. Piisab, kui meenutame siin Kundryt Wagneri "Parsifalist", kes teise ja kolmanda pildi algul äratatakse kataatoonilisest unest (esimest korda Klingsori rameda hõikega, teist korda Gurnemanzi hella hoolitsusega). "Reaalsest" elust võib aga võtta Jane Morrise ainulaadse kuju, kes oli William Morrise naine ja Dante Gabriel Rossetti armuke. Kuulsal Jane Morrise fotol aastast 1865 näeme depressiivset naist; ta on sügavalt mõtteisse vajunud ja näib ootavat mehe impulssi, kes ta tema letargiast üles raputaks. See foto annab võib-olla kõige paremini aimu, mida Wagner Kundryt kuju luues silmas pidas.¹⁰

Kõige olulisem on siin töötav universaalne, formaalne struktuur: põhjuse ja tagajärje "normaalne" suhe on ümber pööratud. "Tagajärg" on algfakt, ta tuleb kõige enne, ning see, mis paistab olevat ta põhjus — šokid, mis depressiooni väidetavalt tekitavad, on tegelikult vastus tagajärjele, võitlus depressiooni vastu. Siin toimib jällegi mittekoige-loogika. "Mitte kõik" depressioonis ei tulene teda valdandavatest põhjustest; ning samas pole temas ometi ühtki koostisosa, mida poleks vallandanud mingi väline põhjus. Teisisõnu, depressioonis on kõik ainuüksi tagajärg — kõik peale depressiooni enda, st peale ta vormi. Depressiooni staatus on seega rangelt "transsendentaalne": depressioon annab aprioorse raami, milles põhjused saavad toimida nagu nad toimivad.

Võib paista, et ma lihtsalt reprodutseerin kõige tavalisemat eelarvamusi naiste depressiooni kohta — st, käsitust naiseid, keda suudab virgutada üksnes mees. Asjale võib siiski vaadata teisestki küljest. Eks seisne ju subjektiivsuse elementaarne struktuur tõsiasjas, et mitte kõike subjektiivselt ei määra kausaalne ahel? Eks ole subjekt seesama lünk, mis lahutab põhjust tagajärjest? Eks kerki ju subjekt esile seal, kus põhjuse ja tagajärje seost muidu ei saagi seletada?¹² Teisisõnu, kui naise depressioon katkestab põhjusliku seose, meie tegude kausaalse seotuse väliste stiimulitega, eks olegi see siis subjektiivsuse alusžest, ürgne vabadusakt, mis murrab meid lahti põhjuste ja tagajärgede ketist, millesse olime "torgatud." Selle "depressiooni" filosoofiline nimi on absoluutne negatiivsus — see, mida Hegel nimetas "maailma ööks", subjekti tõmbumine iseendasse. Lühidalt, subjekt *par excellence* on naine, mitte mees. Ning seos depressiooni ja purustamatu elusubstanti esilepuruskamise vahel on samuti selge: depressioon ja enesestõmbumine on ürgne taganemisakt, distantseerumine purustamatust elusubstantsist, nii et see omandab jälgilt kilgendava ilme.

Kokkuvõtet tehes peaks rõhutama naudingu mõiste poliitilist dimensiooni — st viisi, kuidas lamella ehk naudingutuom funktsioneerib poliitilise faktorina. Liginegem sellele dimensioonile, võttes vaatluse alla ühe postsotsialistliku Ida-Euroopa kultuurielu mõistatuse: miks on Milan Kundera veel nüüdki, pärast demokraatia võitu, Tšehhis omamoodi väljatõugatu? Tema töid avaldatakse harva, meedia läheb neist vaikides mööda, ja kõik on temast rääkides kuidagi kimbatuses. Et sellist kohtlemist õigustada, kaevatakse üles vanad jutud tema salajasest koostööst kommunistliku režimiga, privaatseisse lõbudesse põgenemisest, Haveli moodi õiglase võitluse vältimisest jne. Ometi on selle vastuseisu juured sügavamal — Kundera edastab sõnumit, mis on "normaalsele" demokraatlikule teadvusele vastuvõetamatu.

Esmapilgul näib, et Kundera teoste maailmas on struktureerivaks põhiteljeks vastandus, kus ühele poole jääb sotsialistliku ideoloogia pretensioonikas, ülespuhutud paatos ja teisele poole igapäevaelu privaatseid saarekesed, selle mured ja rõõmud, pisarad ja naer väljaspool ideoloogia haardeulatust. Need saarekesed võimaldavad saavutada distantsi, kes saab nähtavaks ideoloogilise rituaali tühine ja naeruväärne pretensioonikus ning groteskne tähendusetus: pole mingit mõtet tõrkuda ametliku ideoloogia vastu pateetiliste kõnedega demokraatiast ja vabadusest. Varem või hiljem viiks see välja "suure marsi" uue versioonini, ideoloogiliste kinnisideedeni. Kui taandame Kundera sellele hoiakule, on lihtne ta kõrvale lükata, vastandades teda Václav Haveli fundamentaalsele "althusserlikule" nägemusele, mille järgi ülikonformistlik hoiak on "apoliitiline" distants, mis avalikult täidab sunnitud rituaali, kuid eraelus naudib kümnilist ironiat. Ei piisa väitest, et ideoloogiline rituaal on paljas näivus, mida keegi ei võta tõsiselt; just oma näivusjõu tõttu ongi see näivus olemuslik, ja sellepärast tuleb riskida avalikust rituaalist keeldumisega. (Vt Haveli kuulsat näidet tema essees "Võimetute võim": seal on lihtne vürtspoodnik, kes sotsialismi muidugi ei usu, kuid tarviduse korral kaunistab poeknäd partei ametlike loosungitega jne.)

Seejärel tulebki minna kaugemale, võttes arvesse tõsiasja, et ideoloogiast ei saa kuidagi lihtsalt välja astuda. Privaatne künismi nautimine ja eralõbude kultus ongi teed, mille kaudu totalitaarne ideoloogia toimib "ideoloogiavälises" argielus; ideoloogia määrab elu, ja ta on "tema sees, kohal äraolu vormis", kui võime pruukida seda süntagmaat strukturalismi heroilisest ajajärgust. Eraelusfääri depolitiseerimine hilissotsialistlikes ühiskondades on "sund-

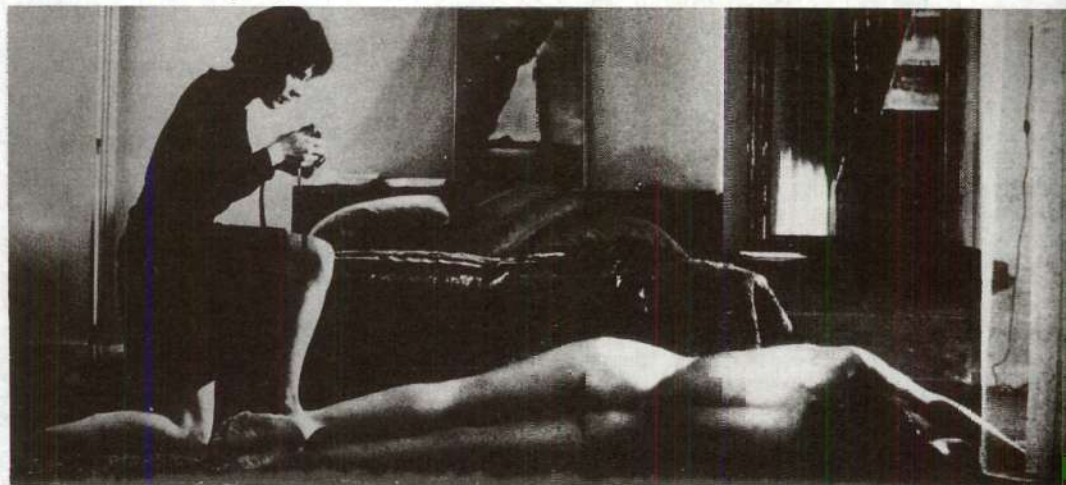


"Olemise talumatu kergus", 1988. Režissöör Philip Kaufman. Juliette Binoche (Tereza).

mõtteline", teda märgitseb vaba poliitilise arutelu põhiline keeld; seepärast funktsioneerib ta ikka kui tõeliselt tähtsa vältimine. See seletab üht Kundera romaanide silmatorkavat tunnusjoont: depolitiseeritud eraelusfäär pole mitte kuidagi süütute lõbude vaba vald. Alati on seal midagi sumbunud, klaustrofoobilist ja ebaehtsat, ning seksuaalsete ja muude lõbude jahtimine on lausa meeleheitlik. Selles mõttes on Kundera romaanide õppetund täpne vastand naiivsele usule süütusse eraelusfääri: totalitaarne sotsialistlik ideoloogia mürgitab seestpoolt ka tollesama eraelusfääri, millesse me põgeneme.

Ometi pole see veel kaugeltki kõik. Peame siin tegema veel ühe sammu, sest Kunderalt saadav õppetund on isegi paljutähenduslikum. Hoolimata eraelusfääri sumbunud õhust ei kao kuskile tõsiasi, et totalitaarne olukord tekitab rea fenomene, millest annavad tunnistust sotsialistliku Ida argielu kroonikad. Reaktsioon totalitaarse ideoloogia ülevõimule ei seisnenud alati küünilises põgenemises: erakordselt õitses ka tõeline sõprus, ning koos sellega külaskäigud, lõunasöögid, kirglikud intellektuaalsed vestlused suletud ringides — kõik, mis tavaliselt võlus külalisi Läänest.

"Olemise talumatu kergus". Juliette Binoche (Tereza) ja Lena Olin (Sabina).



Probleemiks on mõistagi see, et nende kahe poole vahele ei saa tõmmata teravat joont: nad on ühe ja sama mündi kaks külge, ja seepärast demokraatia tülles nad *mõlemad* kaovad. Kundera tugev külg on selles, et ta seda kaksipidistust ei varja: "Kesk-Euroopa" vaim, ehtne sõprus ja intellektuaalne läbikäimine säilisid Tšehhis, Ungaris ja Poolas ainult kui vastupanu vorm totalitarismi ideoloogilisele ülevõimule.

Siin võib ehk sõandada veel üht sammu. Sotsialistliku korra surve tõi tegelikult ise kaasa erilise naudingu. See polnud ainult nauding teadmisesest, et elatakse ebakindluse ta maailmas, kuna süsteemil juba on (või väidetavalt on) kõigele vastus olemas; ennekõike nauditi süsteemi enese rumalust — ametlike rituaalide tühjust, valitseva ideoloogiadiskursuse kulunud stilifiguure. (Piisab meeldetuletusest, kuidas mõned stalinistlikud võtmesüntagmaid muutusid isegi Lääne intellektuaalide seas ironilisteks kõnekujunditeks: "objektiivne vastutus" jne. "Stalinism" seab meid silmitsi sellega, mida Lacan nimetas tähistajale seesmiselt omaseks imbitsiivsuseks.) Kaasaegsel vene heliloojal Alfred Schnittkel õnnestus see iseärasus välja tuua ooperis "Elu idioodiga". Ooper räägib tavalisest abielumehes (tegelaseniimega "Mina"), kellele partei määrab karistuse — ta peab tooma kellegi hullumajast enda perekonda elama. Idioot, nimega Vava, näeb välja nagu normaalne habeme ja prillidega intellektuaal, kes kogu aeg vatrab, pudistades mõttetuid poliitilisi fraase. Peagi näitab ta aga oma tõelist, rööveda sissetungija palet, astudes kõigepealt seksuaalvahekorra Mina naise ja seejärel Mina endaga. Kuni me elame keele maailmas, oleme sellesse imbitsiivsusse määratud: võime küll võtta sellest minimaalse distantsi, muutes ta nõnda talutavamaks, kuid me ei saa sellest kunagi vabaneda.

Kundera kaksipidist maailma, kus sotsialistlik "repressioon" loob tingimused ehtsaks õnneks, annab võib-olla kõige paremini edasi "Olemise talumatut kerguse" lõpp. Philip Kaufmani ebaõiglaselt laidetud filmiversioon võtab appi ajalise nihke, mis õnnestunult tihendab Kundera romaani lõppu. Hilja õhtul sõidab peategelane, maale pagendatud dissidentlik Tšehhi arst, koos oma naise ja tantsuõhtult koju ühest ligidalasuvast väikelinnast; viimane kaader neist on vaatepunkti-võtte tumeda killustikteega, mida valgustavad nende veoauto tuled. Äkki hüppab film Californiasse paar nädalat hiljem; nende sõber Sabina, kes elab seal skulptorina, saab kirja, kus antakse teada nende surmast liiklusõnnetuses, sellal kui nad sõitsid tantsuõhtult koju, ja lisatakse: "oma surma hetkel pidid nad olema väga õnnelikud". Siis hüppab film tagasi eelmisse stseeni, kus lihtsalt jätkatakse sedasama vaatepunkti-võtet: meie pilk tungib juhiistmelt nähtud killustiktesse.

Viimase kaadri ülev mõju tuleneb ajalistest nihkest. Siin eksisteerivad kõrvuti vaataja teadmine, et peategelane ja tema naine on juba surnud, ning nende edasilibisev pilk kummaliselt valgustatud teel. Asi pole ainult selles, et too kummaline valgustus saab surma tähenduse, vaid pigem selles, et viimane vaatepunkti-võtte kuulub veel elavatele inimestele, kuigi me teame, et nad on surnud. Pärast hetkelist ettesõustu Californiasse, kus me saame teada nende surmast, asuvad peategelane ja tema naine "kahe surma vahelises" vallas — sama kaader, mis enne ettesõustu oli lihtsalt võtte elavate subjektide vaatepunktist, annab nüüd edasi "elavate surnute" pilku.

VIITED

¹ Vt *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, lk 179-198. Selle lõigu kohta vt Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Duke University Press, Durham, 1993.

² Sama menetlust rakendas Tim Burton "Batmani" väljapaistvas tiitrite lõigus: kaamera eksleb mööda kirjeldamatuid, väänlevaid, krobelsi metalltorusid; kui ta pakkamisi tagasi tõmmatakse, nõnda et objekti suhtes tekib normaalne distants, saab selgeks, millega oli tegemist: see on väike Batmanimärk.

³ Selle Lynchi hoiaku paarikuks on võib-olla Leibnizi filosoofia: Leibnizit võlusid mikroskoobid, sest nad töid talle kinnitust, et see, mis "normaalsest" argisest vaatepunktist näib elutu objektina, on tegelikult täis elu. Tuleb ainult lähemalt vaadata, st, objekti peab vaatlema absoluutsest ligidusest: mikroskoobi läätsede all võib märgata lugematute pisikeste elusolendite metsikut tunglemist. Vt Miran Bozovic, *Der grosse Andere: Gotteskonzepte in der Philosophie der Neuzeit*, "Turia und Kant", Viin ja Berliin, 1993, 2. ptk.

⁴ Erandi moodustab siin Isabella Rossellini alasti keha "Sinise sameti" lõpupoole: kui ta pärast läbielatud košmaari lahkub majast ja ligineb Jeffrey'le, on see, nagu leiaks ühte teise, tumedasse ja põrguliku valda kuuluv keha end äkitselt meie igapäevases, "normaalsest" maailmast, väljaspool oma keskkonda, justkui rannale uhtunud kaheksajalg või mõni muu elukas mere sügavustest — haavatud, kaitsetu keha, mille materiaalne kohalolu avaldab meile peaaegu talumatut survet.

⁵ Juba Chaplini "Suur diktaator" andis tunnistust samalaadset häiritud suhtest hääle ja kirjutatud sõna vahel: üteldav sõna (diktaator Hynkeli kõned) on rööve, mõistetamatu ja absoluutselt kokkusobimatu kirjutatud sõnaga.

⁶ Vt Michel Chion, *David Lynch*, "Cahiers du Cinema", Pariis, 1992, eriti lk 108-117 ja 227-228.

⁷ Üksikasjalisemat tõlgendust neile ridadele "Richard II" vt Slavoj Žižek, *Looking Awry*, MIT Press, Cambridge, 1991.

⁸ Selle loogika kohta vt Lacani XX seminar.

⁹ Seepärast on filmide analüüsimisel oluline paljastada ühtlane, pidev, diegeetiline reaalsus kui "sekundaarse viimistluse" tulemus, st eristada temas

(sümboolset) reaalsust ja fantaasia hallut-sinatsiooni. Piisab, kui meenutada filmi "Üksinda kodus". Kogu filmi teljeks on tõsiasi, et poisi perekond — tema intersubjektivne ümbus, tema Teine — ja kaks murdvarast, kes teda perekonna emal olles ähvardavad, *ei satu kunagi kokku*. Murdvargad ilmuvad, kui poiss on ükski kodus, ja kui perekond filmi lõpus tagasi tuleb, hahtuvad kõik murd-varaste jäljed otseku niia väel, kuigi pärast nende vastasseisu poisiga peaks praktiliselt kogu maja olema varemetes. Tõsiasi, et murdvaraste olemas-olu *ei kinnita Teine*, näib kahtlemata, et tegu on poisi fantaasiaga. Hetkel, mil kaks murdvarast ilmuvad, astume ühelt pinnalt teisele ja hüppame sotsiaalsest reaalsest fantaasiamaailma, kus pole surma ega süüd; vaikivate karikatuuride ja pil-piltide maailma, kus hunnik rauakolu kukub sulle pähe, ilma et sa tunneksid muud kui kergest müksu; kus mitu liitrit bensini plahvatab su pea kohal, kuid ainus vigastus on mõne juuksekarva kõrbemine. Vahest just nõnda tuleb mõista Macaulay Culkini kuulsat karjatust: mitte kui hirmu väljendust murd-varaste ees, vaid pigem kui õuduse väljendust välja-vaate ees sattuda (järjekordselt) oma fantaasia-maailma.

¹⁰ Letargilisest unest lahtiraputatava naise motiivi kohtamä muide ka teostes, kus seda ei oskakski oodata — näiteks Henry Jamesi "Asperni kirjad" ("Aspern Papers"). Jutustaja tungib lagunevasse Veneetsia *palazzo*'sse, kus elavad kaks naist. Üks neist on vana ameeriklanna, kes oli nooruses, aastaid tagasi olnud suure ameerika luuletaja Asperni armuke; teine on ta veidi noorem vennatütar. Jutustaja kasutab kõiki mõeldavaid nippe, jõud-maks oma ihu objektini: selleks on patakas Asperni tundmatuid armastuskirju, mida vana daam hoole-ga hoiab. Kuid ihu objektist painatuna ei arvesta ta seda, kuidas mõjutab laguneva *palazzo* elu ta enda sealviibimine; ta toob endaga kaasa erksa eluvaimu, mis äratav mõlemad naised letargilisest vegetee-rimisest ja ärgitab nooremas koguni seksuaalset himu.

¹¹ Siinne loogika on täpselt homoloogiline sellega, mille Freud juures toob välja Deleuze, uurides mõnuprintsiibi (ja reaalsusprintsiibi) dualistlikku suhet surmatungiga, mis on tema "teisel pool". (Mis muud on Lynchi kangelannade depressioon, kui mitte surmatungi avaldus?) Freudi mõte ei seisne mitte selles, et leidub fenomene, mida ei saa mõnu-ega reaalsusprintsiibiga seletada ("valu nautimise" juures, mis näiliselt kõneleb mõnuprintsiibi kah-juures, on tal hõlpus näidata naudingust keeldumisel saadavat peidetud nartsissistlikku kasu), vaid pi-gem selles, et mõnu- ja reaalsusprintsiibi funktsioneerimise seletamiseks tuleb meil paika panna "surma-tung" hoopis fundamentaalsem moodis ja korda-missundus, kuna need hoiavad avatuna ruumi, milles mõnuprintsiibi reegel saab avalduda. Vt Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", in *Masochism*, "Zone Books", New York, 1991. [Originaal: Gilles Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch*, "Minuit", Pariis, 1967.]

¹² Just seda "seletamatust" pidas Freud silmas üle-determineerituse mõistega: juhuslik väline põhjus võib vallandada ettenägematuid katastroofilised tagajärjed, tuues esile trauma, mis süte all alati juba hõõgub, st "painab" mitteteadvuses.

¹³ See lineaarse põhjuslikkuse katkemine on samal ajal sümboolse valla ülesehitav tunnusjoon. Selles mõttes on väga õpetlik Jon Elsteri lugu. "Objek-tiivse" sotsiaalpsühholoogilise lähenemise raames püüab Elster eraldada spetsiifilist mehhanismi-

tasandit, mis asub pelgalt kirjeldava või narratiivse ideograafilise meetodi ja üldiste teooriate konst-rueerimise vahel: "Mehhanism on spetsiifiline põhjuslik muster, mille võib rekonstrueerida sünd-muste järel, kuid mida harva nähakse ette... Ta on midagi vähemat kui teooria, kuid palju enamat kui kirjeldus" (Jon Elster, *Political Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, lk 3 ja 5). Elster jätab kahe silma vahele olulise tõsiasja, et mehhanismid ei ole lihtsalt midagi vahepealset, st nad ei hõiva tolle tavalise mõõtkava keskpaika, mille ühes otsas on ennustava jõuga universaalne teooria ja teises otsas paljast kirjeldus. Mehhanismid moodustavad pigem omaette sümboolse põhjuslik-kuse valdkonna, mis toimib radikaalselt erinevate seaduste järgi. "Mehhanismide" eripära seisneb selles, et ükskõik põhjus võib vallandada erinevad tagajärjed: kui inimesed ei saa seda, mida nad tahaksid saada, eelistavad nad mõnikord seda, mis neil on, või vastupidi, eelistavad seda, mida nad ei saa, just seetõttu, et nad seda ei saa; kui inimesed ühes sfääris järgivad teatavat harjumust, võivad nad seda mõnikord järgida ka teistes sfäärides ("ülevalueluuefekt"); jne. Tõsiasi, et me kunagi kindlalt ette ei tea, kuidas meie käitumist määravad põhjused meie peale oma põhjuslikku mõju hak-kavad avaldada, pole midagi tegemist puuduliku üldistuse või liigest keerukusest tuleneva ennus-tamatusega. Siin on meil tegemist spetsiifilise sümboolse põhjuslikkusega, milles subjekt ennast reflekteerival viisil otsustab, missugused põhjused hakkavad teda määrama, või määrab põhjused, mille põhjustatavad põhjused hakkavad teda määrama. Selle põhjuse ja tagajärje vahelise lünga problemaatika kohta vt Jacques-Alain Milleri aval-damata seminar *Cause et consentement* (1987-1988).

Kogumikust: *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*.
Ed. by Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus.
State University of New York, 1995.

Tõlkinud HASSO KRULL

Siinne David Lynchi käsitluse autor Slavoj Žižek on väljapaistvaim mõtleja nn sloveeni la-caniaanide koolkonnast, mis alates kaheksaküm-nendate aastate lõpust on mõjutanud kogu Lacani koolkonna psüühhoanalüüsi. Tegelikult ei ole Žižek filmiteoreetik: tema varasemad tööd on pigem filosoofilise ja poliitilise suunaga. Alates 1989 ilmunud raamatust *The Sublime Object of Ideology* (London, Verso) on Žižek filmiga tegelenud järjest rohkem.

"David Lynchi lamella" on võetud Jacques Lacani XI seminari kommenteerivate kirjutiste kogumikust, mille on toimetanud Richard Feldstein, Bruce Fink ja Maire Jaanus. See senti-nar, pealkirjaga "Psüühhoanalüüsi neli põhimõis-tet", on kõigist Lacani seminaridest kõige tum-tem. Seminari teksti kirjutas stenogrammide jär-gi üles Jacques-Alain Miller 1974. aastal. Lacan pidas seminari kimmie aastat varem, 1964; aasta hiljem asutas ta oma psüühhoanalüütikute kooli nimega École freudienne de Paris.

Ladina sõna lamella (pr k lamelle) tähendab õhukest liistakat või plaadikest. Bioloogias on kasutusel sõna "lamell", millega Lacani mõistet võikski tõlkida, kuna kõik sõnaraamatud annavad selle vaste. Paraku läheb nii kaduma sõna naissoolisus, mida ladinapärase kuju "lamella" eesti keeles kaudselt siiski sugereerib. Riskisin seepärast kasutada kolmesilbilist, sõnastikes puuduvat vormi.

Seminari 15. peatüki pühendab Lacan libiidole. Ta viitab kuulsale müüdiile Platoni "Pidusöögist", mille jutustab Aristophanes: kunagi on inimesed olnud kolmest soost ja ümmargused, "nõnda et selg ja rind moodustasid ringi; igaihel oli neli kätt, ja jalgu niisama palju kui käsi, ja ümmarguse kaela otsas kaks täiesti ühesugust nägu". Et sellised inimesed olid liiga võimsad, otustas Zeus nad poolitada. "Nõnda... lõikaski ta inimesed pooleks, nii nagu enne sissesoolamist pihlakamarju poolitatakse või mune juuksekarva abil." Näo ja pool kaela laseb ta sisselõike suunas ümber pöörata: "Apollon aga pööras nägusid ringi ja tiris naha igalt poolt sellesse kohta kokku, mida me nüüd kõhuks nimetame, ja nagu kotsi suud nõrides sidus selle kinni keset kõhtu, kus praegu naba asub." Poolekslõigatud kehad hakkavad üksteist taga igatsema ja surevad viljatuse embuses. Nüüd lahendab Zeus olukorra, tõstes inimeste häbedused ette ja muutes nad suguvõimelisteks. (Vt. Platon, Pidusöök. Sokratese apoloogia. Tõlkinud Astrid Kurismaa. Tallinn, 1985, lk 45-49.)

Lähtudes sellest müüdist, asub Lacan kirjeldama lamellat. Rõhutatakse kõigepealt asja naljakat külge, kasutab ta lamella kohta neoloogismi *hommelette* (pr k *homme*, inimene + *omelette*, omilet): libiido ehk lamella tekitab sarnaselt muna purustamisega, kui membraani katkedes miski välja lendab. Edasi seletab Lacan asja nõnda:

"Lamella on midagi ekstra lamedat, mis liigub justkui amööb. Ta on ainult natuke keerukam. Aga ta läheb kõikjale. Ja kuna ta on midagi — räägin teile liihidalt, miks — sellega seotut, mis sooline olend seksuaalsuses kaotab, on ta surematu justkui amööb võrreldes sooliste olenditega, kuna elab üle iga jagamise, iga pooldumist põhjustava sekkumise. Ja ta võib ringi joosta.

[- -] See lamella, see organ, mille iseloomujooneks on mitte eksisteerida, kuid mis on ometi organ — tema zooloogilise asukoha kohta võin anda teile rohkem detaile —, see lamella ongi libiido.

Ta on libiido kui puhas eluinstinkt, see tähendab, surematu elu, või mahasurumatu elu — elu, mis ei vaja ihtki organit, lihtsustatud, purustamatu elu."

Seda vähetuntud lamella-kontseptsiooni seostab Žižek pidevalt registriaga, mida Lacan nime-

tas "reaalseks" (le réel) ja mida tuleb rangelt lahendada psüühhoanalüütilisest "reaalsuse" mõistest (réalité). Teatavasti jaotas Lacan kogu psüühhoanalüüsi välja kolmeks registriks: imaginaarne, sümboolne ja reaalne. Imaginaarne on keele-eelne ego valdkond, mida iseloomustab pidevus, visuaalne kujutus, agressiivsus ja petlikkus. Imaginaarse register formeerub lapse 6-18 elu kuul nn peegelfaasis (stade du miroir), mida Lacan esmakordselt kirjeldas 1936 Marienbadis rahvusvahelisel psüühhoanalüüsi kongressil. Sümboolne on kultuuri ja subjekti valdkond, mis formeerub, kui laps omandab keele. Reaalse register moodustub sümboolsega samaaegselt, kuid tegelikult kätkeb ta presümbolset naudingut (objekt väike a), mis on muutunud küpsele subjektile kättesaamatuks ning mille poole suundub iha. Just reaalse registrisse kuulub lamella.

Sel taustal on lihtne mõista, milline on reaalse ja reaalsuse vahe: reaalsus on öieti vaid fantaasiakonstruktsioon, milles subjekt elab ja mida me nimetame sotsiaalsuseks. Reaalne on seevastu väljaspool sotsiaalsust, teda tajutakse kui midagi ebainimlikku.

Tänapäeva lacanluses ongi huvikeskmesse nihkunud reaalne. Selles on oma osa Lacani seminaride väljaandjal Jacques-Alain Milleril ning samuti sloveeni koolkonnal. Slavoj Žižek on reaalse mõiste kaudu võimsalt analüüsinud tänapäeva populaarkultuuri, eriti raamatus *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (1993, Cambridge, MIT Press).

Et reaalse ja reaalsuse vahel paremini vahet teha, kirjutavad psüühhoanalüütikud "Reaalse" tihti suure tähega. Eesti keeles tuleb selle mõiste puhul lisaraskusena juurde veel artikli puudumine, mis adjektiivu substantiiveerimist komplitseerib. Teisest küljest loob aga just see komplitseeritus olukorra, kus sellisel moodustatud mõiste on harv ja võib saada erandi staatuse. Ainuke tingimus on, et mõiste esineks tekstis piisava sagedusega. "David Lynch'i lamellas" näis see tingimus olevat täidetud.

HASSO KRULL

"Eraserhead", "Elevantmees", "Sinine samet", "Loomu pooldest metsikud", "Twin Peaks" — ameerika filmikunsti eksentrikust *auteur*'i DAVID K. LYNCHI (s 20. I 1946, Missoula Montana osariigis) filmikarjääri on saanud üks suur õnnestumine teise järel, ainsaks erandiks 10991. aastast pajatava Frank Herberti mammutromaani järgi vändatud kuluka ulmepõneviiku "Liivaluude" täielik läbikukkumine. Lynch ajaks arvatavasti paljudele filmitootjatele hirmu naha vahele. On ju tema provokatsioonilised ideed olnud enamasti kõik kas pöörased, fragmentaarsed või siis lihtsalt perverssed. Tulevane filmigeenius alustas 1965 Philadelphia kunstiopinguid (*Pennsylvania Academy of Fine Arts*), mida hiljem jätkas mitmel pool mujalgi (*Concoran School of Art Washingtonis*, *Bostoni Museum School*). 1970 kolis perekond Los Angelesse, kus L. asus õppima Ameerika Filmiinstituudis (*Center for Advanced Studies*). Samal ajal alustas ta oma esimese täispika sürrealistliku müsteeriumi "Eraserhead" (maailma esilinastus 19. III 1977 Los Angeleses, uusredaktsioon tuli ekraanile 1993) stsenaariumi kirjutamist. Cannes'is Kuldpalmiga pärjatud "Loomu pooldest metsikud" jätkab L-i ühe intrigeerivama peateose "Sinine samet" laadset kummalise ja hirmuäratava maailma loomist alateadvuslike mälestuspiltide ja rockimürina saatel. Tunnustatud avangardistliku visionääri igast tööst leiab hea tahtmise korral sümptomeid kõikvõimalikest filmžanritest. Viimastel aastatel keskendus L. koos ammuse kompanjoni Mark Frostiga peamiselt teleseriaalide tootmisele (1992 lõpetas *Lynch/Frost Productions* oma tegevuse). Filmilavastajana on kätt proovinud ka L-i tütar Jennifer Chambers Lynch ("Vangistatud Helena", 1993).

DAVID LYNCHI FILMOGRAAFIA

1967 "*Six Figures get Sick*", 200 dollariga valminud pooleminutine animafilm.
 1968 "Tähestik" — "*The Alphabet*", 4-minutine lühifilm. (Režissöör, stsenaarist, kunstnik, helilooja.)
 1970 "Vanaema" — "*The Grandmother*", 34-minutine lühifilm. (Režissöör, näitleja, produtsent, stsenaarist, monteerija, kunstnik, heliefektid.)
 1970 "*Gardenback*". (Stsenaarium on jäänud tänaseni realiseerimata.)
 1976 "*Eraserhead*". [Režissöör, produtsent, stsenaarist, monteerija, kunstnik, eriefektid, laulu "*In Heaven (Everything Is Fine)*" sõnad.]
 1980 "Elevantmees" — "*The Elephant Man*". (Režissöör, kaasstsenaarist, helikujundus.)
 1984 "Liivaluude" — "*Dune*". (Režissöör, stsenaarist, laulude "*Blue Star*" ja "*Mysteries of Love*" sõnad.)
 1986 "Sinine samet!" — "*Blue Velvet*". (Režissöör, stsenaarist, laulude "*Blue Star*" ja "*Mysteries of Love*" sõnad.)
 1987 "Ohakad" — "*Weeds*". (Laulu "*Mysteries of Love*" sõnad; rež: John Hancock.)
 1988 "Zelly ja mina" — "*Zelly and Me*". (Kõrvalosa: Willie; rež: Tina Rathborne.)
 1989/1991 "*Twin Peaks*", 30-jaoline teleseriaal. [Sarja looja ja üks režissööre (episoodid 1, 3, 9, 10, 15, 30), episoodiline osa: Gordon Cole.] Euroopa videoturu tarbeks tehti sarja proloogist ka 110-minutine laiendatud versioon.
 1990 "*Industrial Symphony Number One — The Dream of the Brokenhearted*", 50-minutine Julee Cruise'i kontsertfilm.
 1990 "*Hollywood Mavericks*", dokumentaalfilm. (Üks intervjuueeritavatest; produtsent: Florence Dauman.)

1990 "Loomu pooldest metsikud" — "*Wild at Heart*". (Režissöör, stsenaarist.) Kuldpalm Cannes'is.
 1990/1991 "Ameerika pildiraamat" — "*American Chronicles*". (Dokumentaalsarja loojaid.)
 1992 "Twin Peaks: Tuli, kõnni minuga!" — "*Twin Peaks: Fire Walk With Me*". (Režissöör, kaasstsenaarist, kaasprodutsent, helikujundus, kõrvalosa: Gordon Cole.)
 1992 "Otsesaade" — "*On the Air*". (7-jaoline teleseriaal.)
 1993 "*Hotel Room*", teleseriaal.
 Kavas ekraniseerida Franz Kafka jutustus "Metamorfoos".

Filmograafia on mittetäielik.

AARE ERMEL

* Vt ka Veijo Hietala, "Jacques Lacani psühhoanalüüs ja filmiteooria", TMK, 1994 nr 6 ja 7. (*Toim*)



J.-P. Sartre — A. Dumas, "Edmund Kean". Pärnu "Endla". Lavastaja R. Baskin. Esietendus novembris 1995. Anna Damby — Diana Konstantinova, Edmund Kean — Jaan Rekkor.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

MÄNG ON NÄITLEJA VABADUS

NÄITLEJA JAAN REKKOR
NÄITLEJA EDMUND KEANI
ROLLIS

Kean: Teatris ei mängita selleks, et olla see, kes tegelikult ei olda, ning et ollakse kõrini sellest, kes ollakse. Mängitakse sellepärast, et ei taheta end tunda ning tuntuks end liiga hästi. Mängitakse sellepärast, et armastatakse tõde ning samas vihatakse seda. Mängitakse sellepärast, et mitte mängides võib hulluks minna. Mängida! Kas mina tean, millal ma mängin? Kas leidub mõni hetk, mil ma ei mängi?

Näidend geeniuuse mõõtu inglise näitlejast Edmund Keanist (1787-1833), autoriteks Alexandre Dumas vanem ja Jean-Paul Sartre. Näib paradoksaalne, et Dumas' romantilise armuintriigiga komöödiast "Kean" (1836) on võrsunud Sartre'i eksistentsialistlike hoovustega "Kean" (1953). Mitmekihiline (tragi)komöödia inimese sisekahtlus-



"Edmund Kean". Walesi prints — Aare Laanemets, Kean — Jaan Rekkor.

test ja pettekujutelmadest elulaval on lavastaja Roman Baskini loomingus ootuspärane teemavalik, Pärnu "Endla" repertuaaris aga ootamatult ja seevõrra olulisem õnnestumine. Näitlejate mängus, eesotsas nimisalise Jaan Rekkoriga, on rõõmsat vabadust, parimail hetkil haruldast kerguse vaimu. Tõsisest tunnustusest väärib kunstnik Jaak Arro debüüt lavakujundajana: teatrilaval näeme näitelava, lavapoodiumi ümbritsemas skulptuurid ja lillekimbud inglasklikus korrastatuses. Lavaruumi stiilsus ja sügavus laotab teatraalse mängumaailma kohale igavikutaju.

Kujutelma Edmund Keanist ei kammitse ajaloolise tööpära taotlus ega rõhu legendi koorem. Laval on Näitleja — mida muudab siin nimi! Ent pole ka põhjust kahelda Keani talendis Shakespeare'i rollide mängijana: Jaan Rekkor loob hetkega usutava visandi Keanist noore õrna Romeona (muutudes seepeale kohe jälle paarkümmend aastat vanemaks Keaniks, kes oma rollile ja teda ootavale publikule näkku irvitab!), ka üürikese illusiooni armukadedast Othellost. Ometi on Keani rolli pärisosaks stseenid, mis toimuvad näitleja garderoobis.

Kulisside taga on näitleja omas elemendis, jäägitult oma mängude meelevalts, joobuga ta siis mängu valitsemisest või ägagu mängu orjana. Kean mängib armastuse eksituste komöödiat: kärsitult ja isekalt ootab ta salakohtamisele oma (järjekordset!) ainukest ja tõelist armastust, Taani saadiku abikaasat Elenat, kirk tulvamas üle kallaste. Valab välja oma pettumuse, kui oodatu asemel ilmub vale naine. Purjuspäi mängib Kean mängu eest põgenemise mängu: ahvardab mitte kunagi enam lavale minna ja nõuab vaipa, et sellel kukerpalle visates saada taas palaganitolaks tänavanurkadel. Keani vastuhakk mängusundusele on korduv rituaal, lõpuks laseb näitleja end ikkagi ümber veenda ja rühib "veohobusena Shakespeare'i põldu kündma". Kean hoopis ja kahtleb, närvitseb ja ülitseb, mässab ja

talub jälle, ründab ja pareerib sissetungijate torkeid, anub ja kamandab, naerab ja piinleb. "Vahepeel mängib Kean Keanile kometit" — kääneb siirad kannatused ja kaitsetud lootused ootamatult mänguks, sama äkki loobub tujukatest improvisatsioonidest ja annab mängule elutõe jume.

Näitleja mäng, milles aina muutuvad ilmed, žestid ja toonid, oleks otsekuu ühe hingetõmbega välja pakutud. Kean ei anna aega ennast vaadelda ega kirjeldada nüansse pidi, ei allu detailsemale analüüsile, vaid kisub kaasa tervenisti, lehviva energiväljaga. Neli tundi kestvas lavastuses on peategelase päralt otsekuu üks pulbitsev, pöörane, intensiivne etteaste. Jaan Rekkori sarm on pillav ja soe, žestid ja ilmed ja kandev hääld kraadi võrra teatraalsemad kui "lihtsurelikul", sisemine rütm elav, ergas ja rahutu. Tundub, et tema mänguvarud ja mänguind ei lõpegi otsa, et tal jätkub kuhjaga hingejõudu, võhma ja vitaalsust. Kean ei ole oma kõrgtemperatuuriga kirgedes neurootiline, ennasthaletsev ega sentimentaalne. Loomulikult ei amenda osatäitmine nii totaalse mänguri kõiki võimalikke mänguvälju, küll aga väljendab nakatavalt ja veenvalt näitleja olemust.

Jaan Rekkor Edmund Keana (või hoopis Jaan Rekkorina, kes mängib Keani, tahaks lausuda näidendit läbivas mäng-mängus vaimus) on ürgne loojanatuur, näitleja jumala armust. Sestap ajabki Keani nii põhjalikult ja põhjendatult marru tema gareroobi tunginud noorukese Anna Damby (Diana Konstantinova) soov näitejaks saada, argumendiks "mul on tahtejõudu". "Kas minul on tahtejõud? Kas mina mängin hästi!" osatab Kean uhke põlgusega, lisades kirgliku tiraadi mängu mõttest ja mõttetusest, tõest ja valest, hullusest ja vabadusest. Anna proovinäitlemine pälvib Keanilt "hävitava" hinnangu: "Hullem kui halb: üsna hea!" Keani päralt on ülivõrded ja hirm täiuse tipult otsejõoni tühjuse kuristikku langeda — püüdlük "üsna hea", leige leegiga hingitsemine ei kuulu tema mängudesse. Kean on teadlik oma kuulsusest ja tema ise võib seda osatada, raevukalt löuates "Olen kuulus — ja mis siis!", aga seegi on tema isiklik mäng. Kean koguni sülitab kunsti peale demonstratiivselt: "Kunst — ptüü!", aga ta lesib selili, sülitades ikkagi alt üles, nii et seegi väljakutsuv üllus saab mänguks, mis ei rüveta kunsti pühadust.

Keanal on skandalisti, elumehe, elupõletaja ja joomari kuulsus, tema mängud kestavad kõrtsides ja urgastes, aga lavastuses pole see tooniandev: Jaan Rekkori Keani olemuses puudub põlisem rikutus, künismi lõikav-vahedad nurgad on ta ümaremale loomusele võõrad. Näitleja (elu)mehelikus külgetõmbes on oma osa poisijõmpsa vahetel siirusel, kord pahutuseal, kord ulakal, kord kelmikal. Võime säilitada endas lapsemeelsust muudab Rekkori Keani haavatavaks ja usaldusväärseks. Kui näitlejas sureks laps, katkeks ka mäng. Keani jonnakas kinnituses Annale: "Ma ei ole hea!" on ehtmehelik püüd näida "paha", iga hinna eest etendada pahelisemat tüüpi, kui ta sisimas on. Aga ega mees naise südant, armunud südant eriti, niikuinii ümber ei veena...

Näitemängus on stseen, mil Kean Othellost mängides otse laval keset etendust väljub rollist — spontaanne armukadedus elus ületab näitemängu



NÄITLEJA JA TEMA ROLL

*Krahvinna Elena
— Laine Mägi,
Kean — Jaan
Rekkor.*

K. Pruuli fotod

harjumuspärasemad piirid. Näitleja rünnak pöördub esialgu looži vastu, kus teineteisele naeratavad ja üleolevaid kommentaare vahetavad Elena ja Walesi prints. Siis aga sunnib saali vilekoor pöörduma kogu publiku poole ja vastu. Suur monoloog näitekunstis suhtelisusest; näitleja üksildusest ja kaitsetusest, menu järele õhkava publiku reetlikkusest — näib see riskantselt paatoslik või ehmatavalt siiras? Näitelava sõltumatul valitsejal peaks tema kuningriigis olema piiritu mänguvabadus — kas ka vabadus väljuda mängu piiridest? Kummaliselt ligidale pääseb see mäng kaugest lavasügavusest: kui Londoni *Drury Lane*'i teatri (kujuteldava) publiku vilekoor taamal vaibub, täidab natuke süüdlaslik ja imestav (imetlev) vaikus ka Pärnu teatrisaali. "Miks te peaksitegi vilistama, laval pole ju kedagi. Võib-olla ehk ainult näitleja, kes mängib Keani Ot-

hello rollis..." tõdeb näitleja. Pinevaima vaikuse hetkel on mul saalis kohutav kiusatus avaldada Keani poolehoidu, aplodeerida üksipäini, tungida läbi näitlejat ümbritseva talumatu üksilduse vaakumi. Ahvatlevaks ja kardetavaks unelmaks see jääbki — aga kuidas reageeriks selle peale näitleja, kes mängib näitlejat, kes kogu trotsimise kiuste vajab publiku armastust nagu õhku?!

... Pärast Othello-mängu lõhkumist algab uus vaatus ja uus päev — näidendi kõige sartr'eilikum osa. Kean loobub mängust, teda haaravad sisekahtlused, juurdlev piüüd oma eilset käitumist mõtestada, küsimus: "Kas see oli žest või tegu?" Filosoofiliselt huvitav pööre, uus mõttetasand tekstis, ent mänguliselt leiab kinnitust, et ehe näitlejantaatur ei ole kõrvaltvaataja. (Lavastaja pilguga näitleja nagu Roman Baskin mängiks kõrghetkeks

nimelt need distantseeritud kahtlused. Aga ehtnäitlejaliku töepärlil pillas Andrus Vaarik, kes viibis Pärnus pealtvaataja rollis, kui ta pärast "Edmund Keani" esietendust muiates väitis, et Sartre ei tea näitleja hingeelust midagi! — Just näitleja ei ole pettekujutelmadest lõhestatud inimtüüp.) Kean väidab: "Kui saaksin otsast alata, siis teeksin teadlikult kõike seda, mida seni pimesi tegin." — Aga ei ta teeks ühti, sest spontaansuses ongi (vähemalt selle, aga küllap veel nii mõnegi suure) näitleja ainuline loomus, ülepeakaela mängu sööstmine tema vabadus. Aga liikumatuks lavastatud, staatiliseks surutud härra Edmund, käed taskus, pilk sissepoole sulgunud, ei hoogsaid žeste ega lennukaid sõnu — nüüd oleks ju mahti teda erapooletult uurida. Aga Keani läbitungimatus krubiv üles rahutud ootust, sest temas on midagi valesti, midagi peamist on väga puudu. Andke tõeline Kean tagasi! Ja kui viimaks ometi süttib temas jälle säde ja pinge, kirg ja uljam rütm, siis tahaks koos näitleja ustava teenri ja sulfloori Salomoniga võiduroõmsalt ja kõigest südamest naerma pahvatada. (Ootamatu, veidi deemonlik naer on uhke hetk Peeter Kardi naps, näiliselt flegmaatiliselt, ent väga täpselt rollis!) Kean on tagasi, näitleja elab edasi! Ehkki mingi kõlatum läbinägevus jääb talle sealtpeale vist külge — kui kauaks?

Intrigeerivalt omavahel põimuv kolmnurk näidendis ja lavastuses on krahvinna Elena — Walesi prints — Edmund Kean. "Ilu, kuninglikkus, talent. Kolm pettekujutlust, kusjuures igaüks kolmest usub kahe teise töepärasusse — selles ongi komöödia," nendib läbinägelikult saanud Kean. Taani saadiku abikaasa Elena on olnud Keani kirg ja igatsus, tema pärast kogu see meeletu väljamurd Othello rollist. Aga kui naine viimaks ilmub näitleja garderoobi, et end ise Keanile pakkuda, on romantiliseks kujutletud asjatu armuvaev otsas, algab eluteatri rafineeritud komöödia. Keani ja Elena viimase vaatuse duell on nauditav partnerlus. Laine Mägi piltlikult öeldes käristab otsustavalt ribadeks Elenat varjanud daamilikkuse loori ja ühes sellega hülgab kõik oma ülluse-stambid, viskudes üdini teatraalsesse mängu. Paeaagu ebanaiselik näib Laine Mägi julgus naeruvääristada naise elurolle, kummatigi sünnib see neetult elegantselt! Käivitub mehe ja naise vastastikune tõrksa taltsutus, nad süttivad kordamööda ja õrritavad teineteist vaheldumisi, kord loobub üks mängust, siis teine, kord heidab väljakutse naine, siis mees. See on vääriliste vastaste peen mäng teeskluks ja loomulikkuse, salvamiste ja lõtvumiste, spontaansuse ja kalkuleeritud kõrvalpilgu piiril. Näidendis kordub nende dialoogis aina remark "naerdes", lavastuses aga jääb naer publikule, näitlejad lasevad aimate ka tühjuse- ning absurdiitaju, aga mitte liiga tõsiselt ega raskelt. (Elena küsimuses "Miks on meile määratud salongikomöödia etendamine?" on mõistagi eksistentsialistlik resümee, ent ahendades Sartre'i teksti haaret viirastub hetkeks ka näitlejate konkreetses saatus. Kõik need leiged ja kesised näitemängud, mille kallal on tulnud ja kardetavasti tuleb edaspidigi ennast kulutada ja elupäevi raisata — tulemus "üsna hea" kah veel!)

Keani ja Walesi prints partnerluses, vaimu ja võimu läbikäimises pakub näidend mitmeid sürpriise. Ent kuninganna — narri suhetes on narr igal

juhul suveräänsem. Keani sohilapse-kompleks, soov kättesaamatule suurilmale kätte maksta ei ole näitleja olemust liiga tumestav ega lõhestav, siingi lööb läbi enesekaitse mängus, vahel küll hambad ristis ja uhkuse piiril, printsile adresseeritud komöödia "nagu teile meeldib". Aare Laanemets Walesi printsina üllatab meeldivalt: nii vaimukat kergust, nii täpselt doseeritud kõrvalpilku tema rollide puhul ei meenuki. Nagu kogemata, naljatleval toonil saab ilmsiks, kui võrd sõltuv Keanist, kui isiksusetu see sinivereline keigar tegelikult on. Prints võtab üle Keani rõivamoed, prints armub omakorda Keani vallutatud naistesse. Finaalis jääb prints mahajäetuna tühjale elulavale ja see on isegi kurb. Oma rolli piirid ületanud näitleja saadetakse skandaali summutamiseks maapakku, ent sealgi jääb ta vabaks — Walesi prints aga on alati oma elurolli külge aheldatud, ilma narrita on tema elu tühi ja igav. Tagasi garderoobi sööstnud Elena leiab Keani asemel eest prints — kas mäng jätkub ka ilma peaosaliseta?

Keaniga lähevad kaasa tema ustav Salomon ja Anna Damby, kes saabki "kõik, mis tahab". See neiu ei olegi pelgalt armunud naivitar, ta on nutikam, kui võinuks arvata. Prints kavaldab Anna muidugi mängleva kergusega üle, aga koguni Kean ise peab Anna mängu kerge jahmatusega kaasa mängima. Nii ta ongi kavalalt "lõmmis" ja laseb oma saatus korraldada... Aga Anna on ennegi Keani üllatanud: kui ta end kompromiteerides näitleja garderoobi tuli, lõi Anna väide "Kui ma juba alustasin, siis on mõtet lõpuni minna" näitleja viivuks innukast mängukeerisest välja. Siira imestusega jäi Kean enda ette põrmitsema, vaikselt noogutades. Kui leidub mõni hetk, mil ta ei mängi, siis just selle sekundilise äratuntava mõttepausi vältel. Näitleja vabadus, aga ka ainus sanss on minna lõpuni — mängides, et lõppu ei olegi.

Lavastus lõpeb — viimaks ometi saab publik vabalt aplodeerida. Jaan Rekkor, kes mängis Edmund Keani, sööstab hoogsalt üle lavapoodiumi, langeb publiku ette teatraalselt põvil ja laotab käed laiali otsekui kogu saali sülelevaks embuseks.

P.S. Pealtvaataja ei sõanda väita, kas Sartre eksis või mitte, valides oma ideede väljendajaks näitleja. Aga väärt mõte oli valida ilmaelu mudeliks teater. Teater on üks ehtsamaid pettekujutelmade allikaid, tulvil kõige ammendamatumaid mänguvõimalusi. Kes õhtust õhtusse saalis mängu jälgib, võib end mängu sisse ära kaotada hoopis sügavamalt kui näitleja, kes õhtust õhtusse rolle vahetada saab.

Keegi ei saa iial teada, ma ise kõige vähem, kas see lugu üldse suutis märgata "tõelist" Jaan Rekkorit Keani rollis — või oli kõik vaid pealtvaataja kujutelm mängust, mida Kean mängis Rekkoriga ja vastupidi.

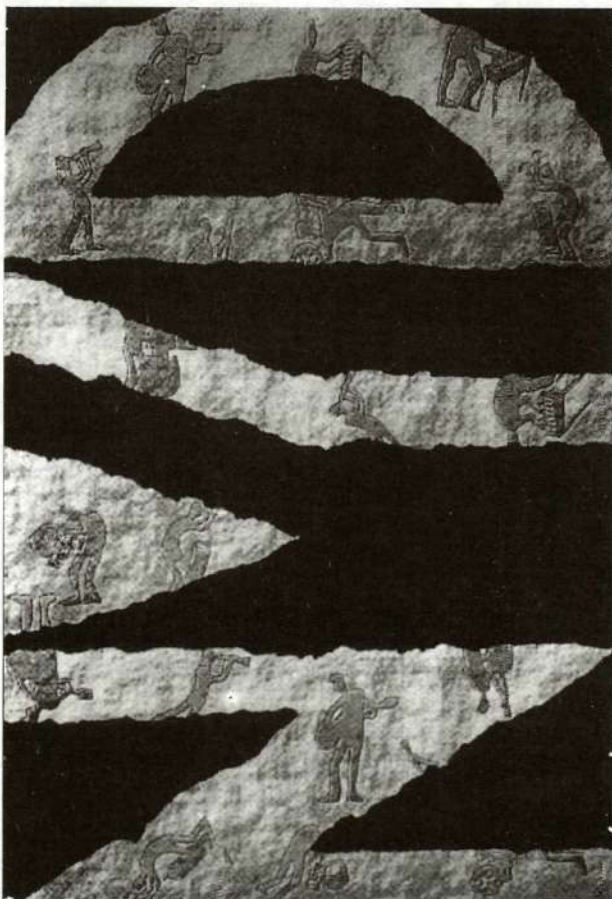
Kean: Te ei kavatsenud ealeski minuga põgeneda.

Elena: Ei kavatsenud? Vastupidi, see mõte meeldis mulle.

Kean: Mõte muidugi. Aga tegelikkus?

Elena: Härra, ühele korralikule naisele ei meeldi tegelikkusest mõelda.

PILLE-RIIN PURJE



Kujundus:
Hardi Volmer.

MART JAANSON

“NYVD ‘95” ANDIS MUUSIKAINIMESTE LE LOTUST

23.-27. novembrini toimus Tallinnas neljandat korda rahvusvaheline uue muusika festival “NYVD”.

Enne lähemat vaatlust olgu antud festivali üldhinnang: “NYVD ‘95” oli hea, võib-olla koguni väga hea muusikafestival, ka maailma mõõtkavas. Põhjus on lihtne: omal alal maailmaklassi kuuluvad korraldajad

olid festivali vormi ja sisuga tublisti vaeva näinud.

“NYVD ‘95” oli kujundatud selgepiiriliseks ja ühtlaseks tervikuks: alguses ja lõpus sümfooniakontserdid, läbivaks juhtteemaks muusikateater ja teatralne muusika, kõrgpunktiks kolm uut eesti kammerooperit. Festivali rahutu avangardivaim oli õnnelikult

tasakaalustatud akadeemilise rahuga. Reklaam ja annotatsioonid olid heal tasemel. Üritused toimusid tuntud ja hästi sobivates paikades: Estonia Kontserdisaal, Von Krahli Teater, Rotermanni soolaladu (kuldaväärt leid!), Tarbekunstimuuseum, Adamson-Ericu Majamuuseum, Kunstihoone. Lühidalt, "NYJD '95" väline külg jättis soliidse mulje.

"NYJD '95" sisu oli adresseeritud paljudele. Siit said enda jaoks midagi üsna erineva nõudlikkuse ja hingeseisundiga inimesed.

NELJAPÄEV, 23. NOVEMBER

"NYJD '95" avakontsert Estonia Kontserdisaalis. Esimeses osas mängis ERSO inglase Gregory Rose'i juhatusel Pärdi 2. sümfooniati, Xenakise "Keqropsi" ja Lutoslawski 3. sümfooniati. Xenakise teoses soleeris austraalia pianist Roger Woodward.

Kui eeldada, et ühe muusikalise kompositsiooni headuse määrab leidlikkus ja paindlikkus helide ühendamisel ning nõnda saavutatud vormiühtsus, muusikalise mõtlemise kvaliteet, siis võib kõiki kolme teost nimetada väga heaks. Võib-olla veidi jäi Xenakisele ja Lutoslawskile alla Pärt. Tundub, et oma 2. sümfoonia on ta püüdnud kuulajale mõjuda mitte niivõrd muusikaliste ideede, kuivõrd nendega seotud muusikaväliste asotsiatsioonide kaudu. Pärt tahab siin öelda

midagi eetilist ja üsna lihtsat. Miks ei võiks ta selleks kasutada selgemat keelt — kummi-loomade piiksumise või Tšaikovski-tšitaadi asemel näiteks midagi verbaalset?

Xenakise muusika suurim väärtus seisneb aga hinge puhastavas, maist saasta absorbeerivas toimes. "Keqrops" klaverile ja orkestrile teeb seda miskipärast vähem kui mõni teine Xenakise teos. Võib-olla on selles teoses liiga palju etnilist, maalähedast?

Kolmest teosest parim oli kahtlemata Lutoslawski 3. sümfoonia. See tekitas kohati üleva tunde, kuid ei puhastanud kuulajat nagu Xenakise muusika, sest selles oli liiga palju kirge ja rahutust.

Orkestri, dirigendi ja pianisti tehniline ettevalmistus oli keerulise kava jaoks piisav. Tulemus olnuks parem, kui ERSO mängiks sagedamini ebatraditsioonilist või eksperimentaalset muusikat.

Avakontserdi teine, hilisõhtune kava jätkus Erkki-Sven Tüüri "Mängu võlu" esiettekanega. Mängisid USA duo "Basso Bongo" (Amy Knoles MIDI-löökriistadel ja Robert Black MIDI-keelpillibassil) ja autor *live*-elektroonikal.

Tüür suhtub oma uudisteoses muusikasse umbes samuti nagu Pärt oma 2. sümfoonia: muusikaline mõte on mingi lihtsa eetilise sõnumi sümbol ja tema isevääratus nihkub seetõttu tagaplaanile. Siiski jääb "Mängu võlu" Pärdi teosele alla, eelkõige dramaturgia veenvuselt.

Festivali avakontsert 23. novembril Estonia Kontserdisaalis: Roger Woodward (Austraalia), ERSO ja dirigent Gregory Rose (Inglismaa). Kõlab Xenakise "Keqrops".



Saksa helilooja Mauricio Kageli autoriõhtu Estonia Kontserdisaalis. Saksa ansambel "L'art pour l'art" esitas läbilõike Kageli viimaste kümnendite teatralisest muusikast (või muusikalisest teatrist).

Kagel suhtub kriitiliselt õhtumaise muusika traditsioonidesse, kuid mitte selle muusikamõistesse. Muusikaline mõtlemine jääb tema jaoks esmatahtsaks kõigis kuulnud teostes, olgu need esmapilgul ühiskonnakriitilised või moraliseerivad. Kageli kunst on esteetiline. See ei puuduta inimhinge madalamaid kihte ega vii seda ka kõrgustesse. Näiteks kava uusim pala "Serenaad" oli üpris kirevaba, kuid samas passiivne.

Õhtu teine pool — "Improvisatsioonide öö" algas ansambli "Ekstemporistid" esinemisega, kellele järgnesid Rein Rannap, Prantsuse pianist Patrick Scheyder, Robert Black, Amy Knoles ja Lepo Sumera (*live-elektronika*).

Pianist Anto Peti ansambli "Ekstemporistid" eesmärk seisneb improviseerimise protsessis: tõusva pingega kaudu lõputu, maksimumaalse hingelise tasandi poole. Need kuus interpreeti (kaks lauljat, kaks pianisti, klar-



Roger Woodward ja Gregory Rose.

netist ja flötist) on mõtlevad isiksused, kes ei vaja musitseerimiseks teise muusiku, helilooja, ajatuks vormitud helimaterjali, vaid vormivad seda ise — ajas. Siiski pole nad heliloojad, sest heliloojale annab hingejõudu korra loomine oma kujutlusvõimes — helisuhete hoolikas valimine ja fikseerimine. "Ekstemporistidele" ei anna hingejõudu mitte korra loomine, vaid tähelepanu kõlavatele helidele. Ja "NYYDi" publik sai nüüd sellest osa.

Ansambel "Basso Bongo" (USA) — Robert Black ja Amy Knoles.



Järgnevalt improviseerinud Rein Rannap ei ammutanud aga hingejõudu mitte suurenevast tähelepanust, vaid absoluutsest tähelepanematusest. Ta näis tahtvat mõjuda šamaanina (sellele vihjas püstkojaks maskeeritud klaver), viia end spontaanse tegevuse — rütmiliste liigutuste, tantsu, kontrollimatute hääliitsuste, mõtlematu klaveriklahvidel möllamise — abil ekstaasi ja tuua niimoodi publikule teateid teisest reaalsusest. Kui Rannapi eesmärk oli tõesti selline ja mitte enda eksponeerimine, saab seda igati tõsiselt võtta. Kahjuks polnud aga tõsiselt võetav selle eesmärgi poole liikumise vorm, sest see erines šamaani omast liiga palju. Esiteks pole šamaani ja tema publiku vahel sellist distant-si nagu laval esineva solisti ja kontserdipubliku vahel. Teiseks kestab šamaani ekstaasi või *love*-sse langemine mitmeid tunde. Ja kolmandaks on šamaani tegevus elu ja surma küsimus...

Pärast Rannapit klaveri taha asunud Patrick Scheyder aga ei soovinud tuua teateid teisest reaalsusest, vaid allutada endale käesolev. Scheyder pööras küll kogu tähelepanu klaviatuurile ja klaveri sisemusele, kuid ei tundunud teadvat või huvituvat sellest, miks ta kasutab just neid helisid ja mitte teisi. Ilma igasuguse pahatahtlikkusetagi võiks tema mängu võrrelda lapselalinaga — lõpliku arvu häälikute mõtlematu kuuldavale toomisega. Kahjuks kestis see aga võimatult kaua.

Matthias Kaul ansamblist "L'art pour l'art" (Saksamaa).



Kontserdi ansambli-improviseerimise ja lõpetanud trio Rannap-Black-Knoles ja duo Scheyder-Sumera mahendasid veidi eelmisel kontserdikolmandikul tekkinud stressi. Trio vooruseks oli vaikne ja tagasihoidlik esitusviis, duole tuli kasuks klaveri juba tüütuks muutunud tämbrit hõlpsamini jälgitavateks helimassideks moduleeriv *live*-elektroonika.

Nüüsi, vaatamata heale algusele kujunes "Improviseerimise öö" "NYYD '95" kõige raskemaks katsumuseks.

LAUPÄEV, 25. NOVEMBER

Päeva esimesteks festivalimuljeteks said hollandlaste Peter Boschi ja Simone Simonsi "Elektriline kõikumisorkester" Kunstihoones ning nende kaasmaalase Paul Panhuyseni "...mida enam sa vaatad, seda enam sa näed" ja "...mida enam sa kuulad, seda enam sa kuuled" Adamson-Ericu Majamuuseumis. Tuleb nõustuda ühe festivalikajastaja väitega, et neis heliinstallatsioonides on muusikute jaoks liiga vähe muusikat ja kujutavkunstnike jaoks liiga vähe kujutavat kunsti. Ma ei hakka siin arutlema selle üle, mis eraldab neid kujutavast kunstist, kuid muusikast lahutab neid eelkõige juhuslikkus — muusika füüsilise protsessiga paratamatult kaasnev juhuslikkus kui põhimõte. Muusika aluseks on kord, juhuslikkus kui korras on aluseks mittemuusikale.

Päev jätkus Estonia Kontserdisaalis, kus saksa organist Christoph Maria Moosmann mängis neli teost neljalt kuulsalt XX sajandi teise poole heliloojalt.

Mulle on alati tundunud, et orelimuusikast saadavat elamust päsib organisti nägemine. Andku selle pilli mängijad mulle andeks, kuid rahulikult ja täpselt käte ja jalga-dega töötav organist ning tema kõrval askeldavad abilised ei tekita teda nägevas kuulajas pilti musitseerimisest, vaid pigem käsitöö aktist, meenutades näiteks tööd tööpingi taga. Või tekitavad pildi sellest, kuidas Cage või Kagel pilkavad õhtumaiseid kontserdirituuaale. Orelimuusika tõeline keskkond on ikkagi kirik, kus orelist on näha ainult viiled ja muusika sünnib nagu ime: kogu ruum täitub ei tea kust tulevate majesteetlike või salapärase kõladega.

Aga kõigi nelja helilooja teosed olid head: Hollingeri ja Radulescu lugudes domineeris pändlikkus, Cage'i omas leidlikkus, Xenakise viimsepäeva pasunana kõlavad *tutti*-klastrid viisid aga peaaegu katarsiseni. Ja muidugi tänu vaprale organistile!

Selle festivalipäeva lõpetas kolme uue eesti kammerooperi teine esietendus Rotermanni soolalaos. (Tegelikult etendati oopereid kokku kolmel õhtul — 25., 26. ja 27. novembril ja kõik läksid täissaalile.) Ma pole vist ainuke, kes peab seda projekti "NYJD '95" korraldajate tähtsaimaks saavutuseks. Esiteks muidugi

sellepärast, et eesti muusika sai oma vähesete kammerooperitele juurde kolm uut. Teiseks on tegu siinsetele ooperilavastamise traditsioonidele mitteomase alternatiiv-estetiikaga. Ja kolmandaks on see selgeks märgiks eesti ühiskonna kunstisõbralikkuse kasvule, mille on kaasa toonud vist poliitiline iseseisvus.

Kolmest ooperist esimene oli Mari Vihmandi "Lugu klaasist" (autori libreto Villy Sørenseni ja Hans Christian Andersen järgi), mille imeliku süžee ja muinasjutumoraali taha peitus lihtne, kuid sügav tunne: igatsus inimliku läheduse ja armastuse järele.

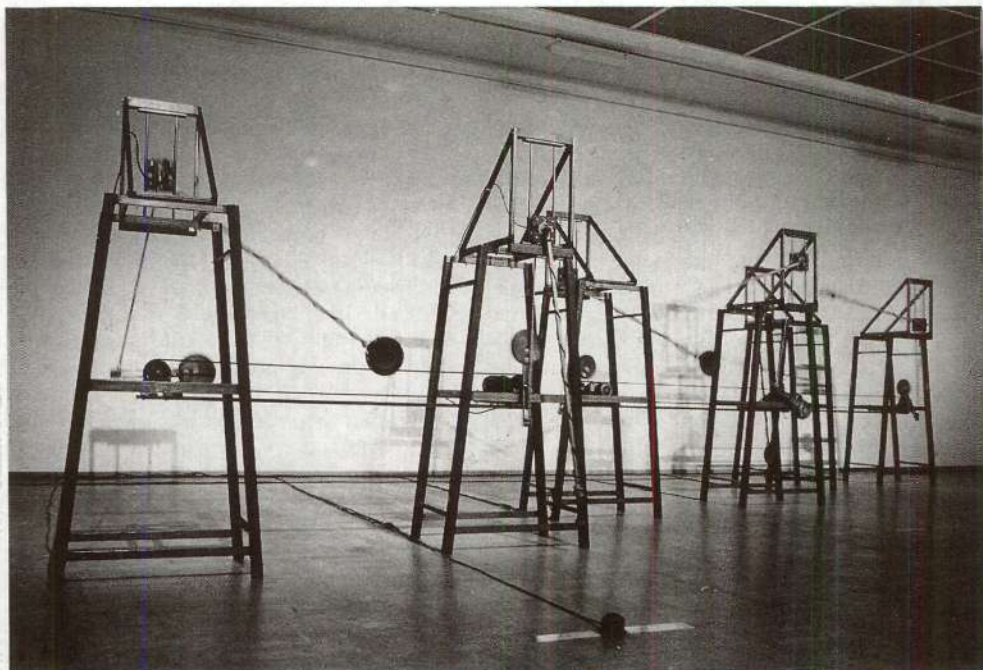
Vihmandi ooperi kohta olen kuulnud üsna vastakaid arvamusi ja neid avaldanud inimesed võib jagada laias laastus nendeks, kellele see igatsus midagi tähendas ja nendeks, keda see külmaks jättis.

Hinnates aga "Loo klaasist" kunstilist väärtust ei saa mitte alati tõsiseks jääda. Selle muusika- ja tekstikujundid väljendavad mainitud tunnet vahel üsna abitult: mõrkja tonaalsusega retsitatiivid — "ma armastan sind" või "need silmad" — mõjuvad õõnsatena ning sellised fraasid nagu "see mees oli optik" või "hakka klaasiga töötama" pentsikute stiiliapsudena.

Ooperit tervikuna oli võimalik siiski tõsiselt võtta ja seda tänu "täiskasvanuliku- le" lavastusele (video ja selle abil tekitatud

Ansambel "Ekstemporistid": Janika Lentsius, Tarmo Pajusaar, Signe Lehto ja Priit Lehto.





Peter Boschi ja Simone Simonsi heliinstallatsioon "Elektriline kõikumisorkester".

võõritusefektid). Ka lauljad — Annika Tõnuri, Villu Valdmaa, lõpus Allan Vurma ja "lugejad" täitsid oma rolli nii hästi, kui selle tõsiduspotentsiaal võimaldas.

Üldmulje Vihmandi ooperist jäi soe, kuid veidi piinlik. Tundub, et "Loo klaasist" autori praeguse loomingu suurim väärtus seisneb suutlikkuses edukalt jätkata meie naisheliloojate traditsiooniliselt head mainet.

Alo Mattiiseni "Dispuut" (Enn Vetemaa libreto) jättis oma pretensioonituse, hoogsa muusika, heade karakterite tõttu sümpaatse mulje. Kahjuks aga jäi teos liiga üheplaaniliseks, võib-olla olla lühiduse tõttu: kõik tegelesed olid koomilised ja neid iseloomustav muusika ühe meeleoluga.

Lavastuses jätsid väga hea mulje kolm näitlejat, eriti Aita Vaher, kelle nümfomaanmaniakk oli tema lapsepärase nukunäitleja imago taustal üpris ootamatu.

Raimo Kangro "Reetur" (Leelo Tungla libreto Kurt Vonneguti järgi) oli kolmest ooperist professionaalseim, mis ka autori kogemusi arvestades loomulik. Muusika voolas sujuvalt, vastates enamasti teksti ja tegevuse iseloomule. Originaalne (ehkki pikapeale rutiinsena mõjuv) oli koera partii selles: arvuti abil töödeldud haugatused, ulgumine ja kohati koguni kõne.

Lavastuslik lahendus oli leidlik ja värske (live-video lavaruumi eri osades). Lauljate

näitlejavõimed leidsid head rakendust. Siiski tekkis tegevuses üks häiriv auk (Edison ja tema imemasin).

Kokkuvõttes on "Reetur" järjekordne lõbus lugu Kangro "küllusesarvest", mille idee ei pruugi kõigile meeltnööda olla. Näiteks neile, kellele ei meeldi Jean Effeli loomislooteemalised koomiksid, "Lustakas piibel" või Šveiki lopsakas, maalähedane huumor.

Ja veel kord — sest nii "NYYDi" eel- kui järelkajas on seda korduvalt öeldud — suur aitäh ooperiprojekti teostajaile Rotermanni soololao (Madis Kolk, EstimpeX), hea lavastuse (Peeter Jalakas, Hardi Volmer jt) ja suurepärase saateansambli (Olari Elts ja "NYYD-Ensemble") eest!

PÜHAPÄEV, 26. NOVEMBER

Päev algas Von Krahli Teatris balleti "The Pink" lisaetendusega. (Balletti etendati üldse neljal korral — 23., 25. ja 26. novembril, viimasel 2 etendust.) Esitasid Muna Tseng Dance Projects koos eesti valikrühmaga. Ehkki Muna Tsengi ja helilooja Tan Duni (mõlemad hiina päritoluga) poolteise aasta vanune modernballett on maailmas praegu tõepoolest "kuum" ning võinuks olla ka "NYYDi" esinumber, jäid selle



Ansambel "Het Trio" (Holland): René Eckhardt, Harry Sparnaay ja Harrie Starreveld.

Christoph Maria Moosmann (Saksamaa).



neli etendust festivali tsentrumist nii ruumiliselt (Filharmoonia saal *versus* Von Krahl'i Teater) kui ideoloogiliselt (selge rõhuasetus Rotermanni soolalao eestikesksele projektile) veidi eemale. Kuna aga kõik etendused müüdi momentaanselt läbi, näib, et asjatundjaile ja -osalistele oli "NYYD '95" tsentrumiks eelnimetatud ruum ja ideoloogia, kuna "The Pinki" paigutamine "perifeeriasse" sidus festivaliga laiemat publikut.

"The Pink" oli oodatult kõrgetasemeline tantsuetendus. Muide, ingliskeelne sõna "pink" tähendab muu hulgas ka "möögaga läbi torkama". Arvestades balleti keskendatust erootilisele ihalusele, sobiks pealkiri "Torge" vms ehk pareminigi kui mitte millegagi (?) seostuv "Roosa". M u u s i k a — paberil deformeerimisel saadavad kõikvõimaliku tundetooniga helid, lisaks naishäälte, puhk- ja löökpillide kvaasiimprovisatsioonid, ja k o r e o g r a f i a — armupooside ja inimkeha eksponeerimine üpris maitseka esteetikaloori tagant, oli perfektselt teostatud. Kuid enam erootilisest naudingust või esteetilisest kogemusest kõitsid mind seda etendust vaadates hoopis küsimused: miks on erootiline temaatika "The Pinki" loojaile nõnda oluline, mis sunnib seda avalikult eksponeerima, kellele on see kõik adresseeritud ja kuivõrd inimesed, kes Von Krahl'i



Rotermanni soolalaos etendunud lühiooperite õhtult: hetked Alo Mattiseni ooperist "Dispuut" (ülal) ja Raimo Kangro ooperist "Reetur" (all).

Teatris neljal öhtul istusid, vastasid neile adressaatidele.

Estonia Kontserdisaalis mängis "Het Trio" Hollandist koosseisus: Harrie Starreveld (flööt), Harry Sparnaay (bassklarnet) ja René Eckhardt (klaver).

Trio esinemisest ja kavas olnud lugudest tuleks kirjutada eraldi analüütiline artikkel, sest nii suur hulk head muusikat heas esituses vääraks seda. Praegu vaid üldmuljed: Perezzi, Loevendie, Burgersi, de Mani lugude isuäratav postserialistlik helikeel, ajutine igavus, mis valdas Shuya Xu ja Harvey lugude ajal, heameel seoses Sumera uue teosega. "Het Trio" tõi eesti publikule kaasaja tippmuusikat akadeemilisemast tiivast (või hoopis tsentrumist?), teate, et ebaakadeemilise survele suudetakse veel edukalt vastu panna.

ESMASPÄEV, 27. NOVEMBER

"NYYD '95" lõppkontsert Estonia Kontserdisaalis. Esimesena ja esmakordselt jõudis publiku ette Rauno Remme multimeediaetendus "Gen Ison".

Sellest saadud mulje võib kokku võtta lühidalt: hea kavatsuse liiga lohakas või läbi-

Villu Valdmaa — Gert ja Annika Tönuri — Kaja Mari Vihmandi ooperis "Lugu klaasist".



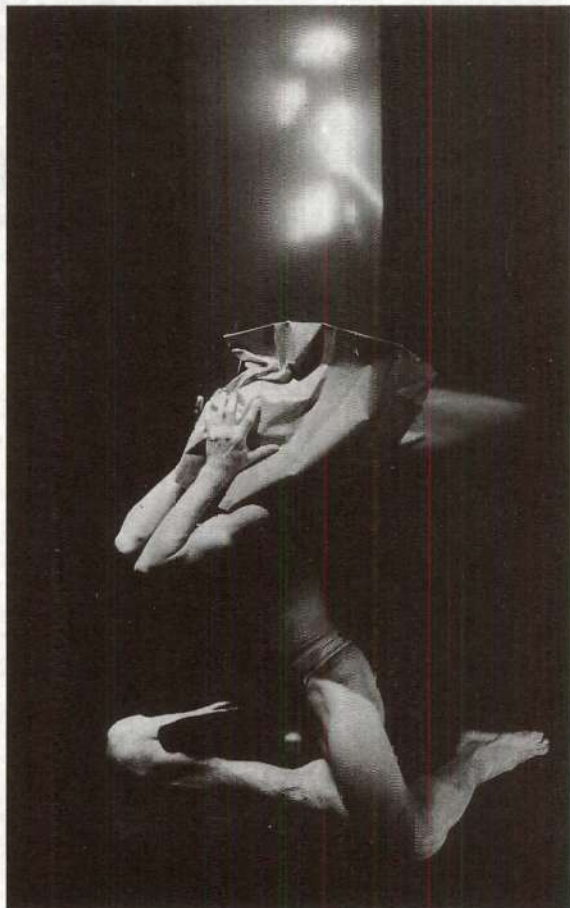
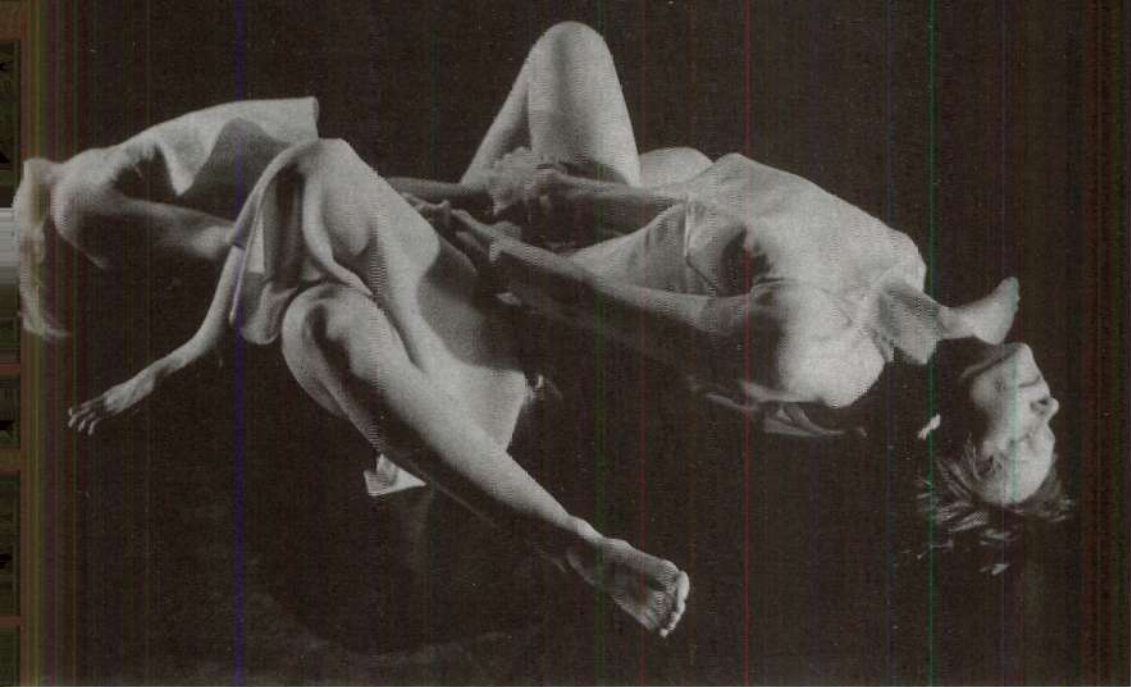
mõtlematu teostus. Idee näidata muusika saatel sellega harmoneeruvaid või seda täiendavaid liikuvaid pilte pole küll originaalne, kuid paljulubav. Aga kui pole aru-



saadav, kas pilt peab olema muusikaga sünkroonis või mitte, ning muusika tundub üsna juhuslikule esituskooiseisule mittevastavana...? Etenduse tugevamaks küljeks oli selle visuaalne külj: dekoratiivsed slaidid ja erootilise alatooniga tantsuvideod.

Teisena tuli lavale "Weekend Guitar Trio". Nõustun ühe "NYYDi" kriitiku mõttega, et trio improvisatsiooniline kava kõlas kuidagi kohmetult ja väljaarendamatult. Oleks tahtnud kuulda ansambli põhirepertuaari, mis kuulub vist etniliste sugemetega minimalismi valda.

Seda enam aga üllatas kontserdi kolmas esineja, New Yorgi duo Lisa Karrer ja David Simons, kellega poole kava pealt liitus eesti "Tunnetusüksus". Kummaline, aga nii duo arrogantsete ja klonereerivate, kuid ülimumikaalselt ja virtuoosselt teostatud lugude kui ka sellega ühinenud kvarteti suurepärase ansamblitunnetuse ja hea pillikasutuse kiituseks kasutaksin ainult ülivõrdeid. Ühisansambli esinemine oli siiras ja maitsekas,



Tan Duni ja Muna
Tsengi "Roosa"
("The Pink").
Muna Tseng Dance
Projects (USA).



muusika keeles "räägiti" vaimustavaid lugusid. Jääb üle ainult loota, et nende muusikute koostöö ei katkeks. Lõppkontserdi teises osas mängis Estonia Teatri orkester Paul Mägi juhatusel Tulevi "Wood", Lindbergi "Mareat" ja Keurise Kontserti saksofonikvarttile ja orkestrile. Viimases soleeris "Raschér Saxophone Quartet" Saksamaalt.

Festivali teise sümfooniakontserdi teoste tase polnud nii ühtlaselt kõrge kui avakontserdil. Küll aga ei saa midagi ette heita orkestrile ja dirigenti tuleb lausa kiita.

Kuulsin festivalikuluvaaris Toivo Tulevi uudisteose kohta arvamust, et autori iga järgmine lugu on parem kui eelmine. Olen sellega täitsa nõus. "Woo" on vähemalt viimasel ajal kõlanud Tulevi teostest parim. Kuid vaatamata sellele, et Tulevi orkester ei kõlanud sugugi abitult ja teose dramaturgia oli üpris veenev, on siin tõeliselt hea muusikani veel üksjagu maad. Millest siis puudu jääb? Kui kasutada eeltoodud hea muusika kriteeriumi, siis ehk muusikalisest mõtteselgusest, mis omakorda ei anna selget ettekujutust helilooja stiilist. "Wool" ja Tulevi muusikal üldse on oma maailm, kuid elu selles on alles tekkimisjärgus.

Seda enam manifesteeris oma looja maailma järgnev teos, Magnus Lindbergi "Mareat". Soomerootslase Lindbergi muusikat mängitakse praegu maailmas väga palju ja teenitult, sest ta muusika on tõepoolest kõrgeklassiline. Peamised märksõnad selle iseloomustamiseks oleksid: muusikalise mõtlemise tihedus, pingeline ja selgus. "Mareat" on tänavusel "NYDDil" kõlanud teostest üks parimaid!

"Weekend Guitar Trio": Mart Soo, Tõnis Leemets ja Robert Jürjendal.





Lisa Karrer ja David Simons (USA).



Lisa Karrer ja David Simons (keskel) ansambliga "Tunnetusüksus". Vasakult: 1. Eduard Akulin, 2. Rivo Laasi, 5. Mart Süda ja 6. Mart Soo.



Festivali lõppkontsert 27. novembril Estonia Kontserdisaalis. "Rachér Saxophone Quartet" (Saksamaa/USA), Estonia Teatri orkester, dirigent Paul Mägi.

H. Rospu fotod

Viimaseks "NYYD '95" festivalil kõlanud teoseks (arvestamata lisaloona kõlanud Bachi) sai hollandlase Tristan Keurise Kontsert saksofonile ja orkestrile.

Kui "Rachér-kvarteti" mäng kuulus tõepoolest kõrgklassi, siis Keurise teos küll mitte. Dramaturgialt ja orkestrikäsitluselt on kontsert meisterlik, kuid kahjuks on helilooja "komistanud" meeldivale, ent XX sajandi lõpul kahjuks kasutamiskõlbmatule helimaterjalile, tritoon-helireale.

LÕPETUSEKS

Viis festivalipäeva, millele eespool sai ring peale tehtud, veensid, et Eesti on lõpuks uue muusika festivaliks tõepoolest valmis. Kolmel eelmisel korral see ehk päris nii ei olnud; nii korraldus kui ka pakutu tundus mingil moel ülepingsutatud, mitte päris kohane meie publiku "taskule" ja vaimsele vastuvõtuvõimele. Kuid seekordne "NYYD", jah, andis siinsele muusikainimesele tublisti lootust.



INTERVJUU LISA KARRERI JA DAVID SIMONSIGA

New Yorgi nüüdismuusikud Lisa Karrer (laul) ja David Simons (löökrüstid) alustasid 1995. aasta suvel koostööd Tallinna ansambliga "Tunnetusüksus". Mitmenädalane intensiivne ühine proovitegemine lõppes siis kahe kontserdiga, mis kõigile kohal viibinud kuulajatele kauaks meelde jäid ja peaaegu eranditult positiivset vastukaja leidsid. Võib öelda, et nüisugust muusikalist koostööd, mille käigus mujalt tulnud mitte ainult oma teadmisi ja kogemusi ei jaga, vaid ka ise midagi õppida või vähemalt siinset muusikat kuidagi kajastada-pegeldada üritavad, pole eesti alternatiivkultuuripildis varem nähtud. Novembris 1995 said ameerika ja eesti muusikud uuesti kokku, esinesid ühel "NYYDi" lõppkontserdil ja andsid veidi täiendatud katvaga Tallinnas veel paar ühist kontserti.



Lisa Karrer ja David Simons.
H. Rospu fotod



Lisa Karrer, kust on pärit sinu seosed Eesti ja eestlastega?

Lisa Karrer: Olin New Yorgis teinud koostööd Marika Blossfeldtiga, ja 1991. aastal sõitsin Eestisse, et luua muusika Marika etendusele "Emapõlv". Andsin ühe soolokontserdi ja kohtusin esimest korda Peeter Jalakaga. Järgmisel aastal õnnestus ka temaga koostööd teha, ja kui me parajasti Münchenist Tallinna poole sõitsime, ütles ta, et lisaks "Ruto Killakunna" trupile tahaks ta mind kokku viia ühe siinse ansambliga, milleks osutus "Tunnetusüksus".

Aga sinu ja Davidi koostöö?

L.K.: See algas alles paar aastat tagasi, kuigi juba kümme aastat on inimesed, kellega me kumbki eraldi koos töötame, meid üksteisele soovitanud. Ja tõesti, erinevustest hoolimata mõistame teineteist haruldaselt hästi. Tuttavad ja kriitikud leiavad, et see koostöö on meie jaoks midagi erilist. Ning ka siia tagasipöördumiseks õnnestus mul rahalist toetust saada just nüüd, mil ma töötan koos Davidiga.

Teist rääkides oleks mugav kasutada väljendit "New Yorgi *downtown*-muusikud". Aga kui võrd see *downtown*- ehk all-linna kultuur üldse selgepiirilise nähtusena eksisteerib ja akadeemilisemale *uptown*-kultuurile vastandub — ja kui võrd teie ennast selle hulka kuuluvaks peate?

David Simons: Võib tõesti öelda, et me oleme *downtown*-muusikud, kuigi mulle isiklikult pakuvad viimasel ajal järjest rohkem tööd akadeemilisemad, *uptown*-asutused nagu *Lincoln Center*, *Brooklyn Academy of Music* või *Symphony Space*. Ja loomulikult olen ma igasuguste siltide kleepimise vastu. New Yorgis tegutseb muide koguni üks kollektiiv nimega "The Crosstown Ensemble", mis on pühendunud just selle kultuuribarjääri murdmisele. Ja irooniliselt kombel ei taha *downtown*-kultuuri häälekandja "The Village Voice" näiteks meie ansamblist "Music for Homemade Instruments Band" midagi teada, kuigi selle bändi jaoks ehitame me tööpoolest kodus ise pottidest, pannidest ja prügimäelt leitud esemetest väga ebaakadeemilisi pille. Samas on sellised lehed nagu "Wall Street Journal" ja "New York Times" meist kirjutanud.

Eestis teatakse New Yorgi *downtown*-muusikutest heal juhul mõnda *Knitting Factory*'ga seotud artisti, John Zorni jne. Aga kindlasti on seal praegu palju noori ja andekaid inimesi, keda ootab suur tulevik, aga kellest meie veel kuulnud ei ole?

D.S.: Raske öelda... Häid muusikuid on kohutavalt palju, aga nad kõik peavad tege-

lema töö- ja äraelamisvõimaluste otsimisega — nagu meiegi. Ainuke tõeline trend, mida ma hetkel näha oskan, on eksootilise, põhiliselt Aasia päritolu muusika populaarsuse pidev tõus. Paar aastat tagasi olid meil kõige suuremaks tõmbenumbriks Tuva ja Mongoolia lauljad — nemad esinesid tööpoolest täis saalidele ja kõik olid nendest vaimustuses.

L.K.: Hinnatakse võimalikult omapärast ja erilist muusikat, mis on veel siiski mõistetav. Võib-olla huvitatakse meist Eestis just samal põhjusel?

D.S.: Ja üks omapäraseid muusikuid jää üha vähemaks, kuna järjest rohkem inimesi teeb muusikat arvutiga — mis on väga lihtne — ja muusika muutub aina ühetaolisemaks.

Aga kas teid pole popmuusiku karjäär kunagi ahvatlenud?

L.K.: Eii!

Kriitikud on sind ju ometi ka Joni Mitchelliga võrrelnud...

L.K.: Nende jaoks on see lihtsalt midagi, millest nad kinni oskavad haarata. Ma võiksin ju samuti näiteks lauast kinni võtta ja hiljem kõiki asju selle lauaga võrdlema hakata.

D.S.: Mis minusse puutub, siis mina olen rockmuusikat mänginud küll — ühes peaaegu-punkbändis ja koos Sam Bennetiga — sest seal on energiat, mis mind köidab ja mida ma kasutada tahan. Aga kui nüüd jälle sellest lauast rääkida, siis mind huvitab, mis saab, kui me selle tagurpidi keerame? Kui-



das kasutada konkreetset materjali sümboolselt viisil?

Igatahes kasutate te palju etnilist materjali, ja sellest ka järgmine küsimus: kas olete Eestist leidnud piisavalt huvitavat muusikalist materjali, mida võiks tulevikus kasutada ka Eestiga mitte seotud projektides?

L.K.: Pean tunnustama, et eesti muusikast ei tea ma veel kuigi palju. Aga mind huvitabki rohkem eesti inimene, eesti kultuur üleüldse. Mul on tunne, et ma hoian kätt selle kultuuri pulsil ja mõistan midagi — intuitsiivselt.

Mõnele inimesele võib ehk Juhan Liivi "Helina" üligroteskne tõlgendus tunduda eesti kultuuripärandi solvamisena?

L.K.: Ma nägin, et mõned inimesed kõndisid saalist välja, kui me seda esitasime, ja ma mõistan neid. Aga sellel laulul ja luuletusel on minu jaoks väga sügav isiklik tähendus, sest ilmselt on see helin ja see alatine mõistusekaotuse piiril balansseerimine minus olemas. Ja kui inimesed selle esituse peale solvuvad, näitab see vähemalt, et esitus ei jäta neid külmaks.

Kas mõni sinne esineja on ka teile muljet avaldada jõudnud?

L.K.: Kahjuks ei jõudnud ma "NYYYDi" kõiki huvitavaid kontserte kuulamas käia, aga igal juhul meeldis mulle väga lühiooperite õhtu, eriti Peeter Jalaka lavastajakontseptsioon.

D.S.: Minagi jagan arvamust, et ooper ei pea tingimata olema minevikku vaatav kunstiliik, nagu kahjuks tihti arvatakse. Aga festivalil mõjus sümpaatselt veel ka "Ekstemporistide" improvisatsioonikontsert, eriti esimene lugu ettevalmistatud klaveritele ja mõned meesvokalisti julgustükid, samuti Paul Panhuyseni heliinstallatsioon.

Kas teie koostöö eesti muusikute, täpsemalt "Tunnetusüksusega", jätkub ka edaspidi, pärast "NYYYDi"?

L.K.: Me loodame, et saame kevadel siia tagasi tulla koos suurepärase viiuldaja Jason Hwangiga ja teha siis ühiselt ettevalmistatud materjaliga Balti turnee ja CD-plaadi ning seejärel plaadi toetusel juba pikema Euroopa reisi.

Küsitlenud TÖNIS LEEMETS



ÄÄREMÄRKUSI PANSO PÄEVADELE

Panso päevade nime all teostus novembri lõpul poolstiihiliselt, poolorganiseeritult midagi Eesti (riigi)teatri festivali taolist, mille järgi ammu vajadust tuntud. Iga teater valis seekord oma visiitkaardi (lavastuse) ise, aga kokku kujunes üsna põnev ja tasemel programm. Lõpetuseks peeti Teatriliidus veel arutelugi, kuhu küll keegi praktikutes vastukaja kuulama ei jõudnud (Miks? Infopuudus või huvipuudus?). Avaldame sealt Lilian Velleranna kokkuvõtva jutu tervikuna. Lisaks pistelisi kilde Mihkel Muti ja Lea Tornise arvamustest (kärped ja väljanõpped on tehtud autorite loal nende suuliselt ette kantud tekstist).

LILIAN VELLERAND

PÕGUSMULJEID FESTIVALIST

ELAV TEATER

Viiekümne aastate lõpul arvati, et elav teateris on kolm suunda: rahvuslik klassika, naer naeru pärast bulvariteater ja avangard. Sajandilõpu piirilt kirjus elamises näib seesugune jaotus liiga lihtne, aga elava teatri mõiste sobib endiselt. Ja tinglikult võiks mainitud kolme suunda eristada ehk praegugi.

Rahvusliku klassika võiks näiteks laiendada klassikale üldse. See kataks lõppenud festivali äärest ääreni. Tammsaare, Tšehhovi, Lagerlöfi, Goethe, Gogoli, Bulgakovi ja Visconti (filmiklassika) kõrval näidati kaht nüüdisteost, milles kasutatud klassikalist teemat: need olid Eino Tambergi ooper "Cyrano de Bergerac" ja kahe ameeriklase John Driveri ja Jeffrey Haddow' näidend "Tšehhov Jaltas". Ükski klassikaline näidend ega teemaarendus ei tundunud meie laval olevat ajast ja arust.

Festivalile sõandati tuua ka üks naer naeru pärast meelelahutustükk (juba mainitud "Tšehhov Jaltas"), mis esindas meie meelelahutusteatri kõige elusamal viisil.

Avangardi aseaineks võiks pida praegu Rakvere Teatri kurioosumeid. Mõnda neist oleks võinud ka näidata — pilt oleks saanud veel elavam ja mitmekülgsem. Aga kuna väljaspool ametlikku programmi näidati ka Linnateatri "Pianoolat", oli nn avangardki olemas. Muidugi mitte Saksamaalt suure vaevaga transporditud mehaanilise klaveri tõttu. Küll aga selle meil seni kogemata eriliselt elusa mängustiihia pärast, mis nagu kerge elav tuulekeeris üle mänguvälja käis.

Ühel 1958. aastal toimunud festivalil mängiti sellise programmivälise menuga Panso rõõmsameelset, ootamatult tinglikku "Punttilat", mis samuti avas uued mänguperspektiivid.

PLURALISMIST

Elav teater on... pluralistlik. Panso kasutas veel sõna — "mitmekülgne", Ird juba — pluralistlik. Siis paistis lavastajapoolsete mõtteviiside paljusus vähem silma. Nüüd on meil selgesti romantikuid, skeptikuid, idealiste ja realiste. Ühest ajast, hurraa-optimismist on meie teater tänu eelnenud vene elule vahest igavesest ajast igavesti lahti saanud.

LAVASTADA MILLEST JA MILLEKS?

Jutt käis seekord surmast ja armastusest. Sellest, et armastust peaaegu ei ole ja surmas puudub ülevus. Undi "Taevases ja maises" armastuses saalib ringi Vikatimees, öieti — Vikatiline. Kõrged patšokid nagu tiivanukid püsti. Moodne surmaingel? Surnud Voitiński tõugatakse pingilt maha nagu tühi kott. Andres sureb Tammsaare muuseumi rōdupalkide taga, nii et ei märkagi. Voitiinskid surevad istudes, Cyrano sureb istudes, Melesk sureb istudes, Bel-Ami sõber ja heategija Forestier sureb püsti, Juss sureb õige pisut jalgu kõverdades. Vaid Don Quijote sureb ilusasti ja kurvvalt — sõbra seltsis, lõug püsti. Ons käes aeg, kus mehel pole suremiseks aega pikaligi heita, viimasest võidmisest ja pattude andeksandmisest rääkimata? Festivali lõppemise aegu lõppes ka Eesti Televiisioonis viimaste aastate parima seriali



A. H. Tammsaare — M. Unt, "Taevane ja maine armastus". "Vanemuine". Lavastaja, kunstnik ja muusikaline kujundaja Mati Unt. Karin — Raine Loo, Paralepp — Jüri Lumiste, Rõnee — Andres Dõinjaninov.

"Tagasi Bridesheadi" näitamine. Viimane seeria koosnes peaaegu tervenisti vana lordi suremisest. Aga, jah, kui ammu juba seda seriaali tehti!

Naiste surmades oli vahest enam ülevust, need seostusid mehe armastuse ja lohutusega. "Põhjas" lohutab Annat Luka ja isegi Kleštš heldib korraks, kui naine juba läinud. Rain Simmuli Pearu nutt Krööda surivoodil oli festivali emotsionaalsemaid armuavaldusi. Kõige luulelisema avalduse leidis armastus ja surm mõlema Tammsaare-lavastuse Indreku-Ramilda stseenides. Hannes Kaljujärve Indreku põgusastantsuhetkes musta rõivastatud Ramildaga. (Tallinnas esitas teda erakordse külalisena Maria Klenskaja.) Ja siis, kui Kaido Veermäe Indrek loeb surnud Ramilda kirja koos Marika Barabanštšikova Ramilda valge hõljuva vaimuga.

Ei osanud mina Undi lavastuses vahet teha taevase ja maise armastuse vahel. Jäi mulje, et armastus on alati taevalik, kui teda on, sündigu ta ärpleva Pearu või varas Vaska (ka siin Kaido Veermäe) südames.

Ootamatult ei suutnud leida ei taevast ega maist a r m a s t u s t Raine Loo Karinis ja Liina Olmaru Tiinas. Neil oleksid olnud justkui mingid teised asjad ajada. Nii Loo kui ka Olmaru oleksid ju oma rollidesse uskumatult hästi sobinud. Aga Unt — nagu see talle sobib — on selle eest hoolt kandnud, et need kaks naist liiga tammsaarelilikud ei paistaks. Nii saab mehe igavene põgenemine

naise eest selge põhjenduse. Karin kraamib suhted Indrekuga rohkem kui lagedale, Tiina hakkab "Taevase ja maise armastuse" lõpus meenutama seda südikat neidu, kes praegu ka moes, aga veel enam sarnaneb ta selle tarmuka tüdrukuga, keda 1950. aasta "Pankroti" Tiinas oleksid tahtnud näha klassivõitluse eestvõtjad... Oh neid Undi lavastuse tsitaate ja ajaloolisi paradokse!

Minu jaoks oli Undi lavastuse parim, aja vaimule vastav kriitiline kujund — kõik avalikkuse ette! Kadu intiimsusele! Kais Adlase Idale peab Karin hambavalus patsiendi juuresolekul, samal ajal kui seina taga teises hambaarstivõrkseks seksib Heiki Haravee maiseks armastuseks kehastunud Helje Soosalu surmaingliga. Kuulsa pihtimismonoloogi Indrekule peab Karin diivanil, kust mees enast vaikselt minema poetab, et ruumi teha diivani ümber kogunenud sensatsioonihimuliste jõugule, uuele moodsale "kogukonnale", mis on üheksakümnendatel ilmunud kaheksakümnendate vastupanijate ja ühtehoidjate asemele.

Et armastus ja surm nii igavikuliselt ja ajalisel k o r r a g a kõlama hakata võivad — selle üllatuse valmistas festival kindlasti.

P.S. Paarkümmend aastat tagasi tegi Peeter Brook oma kuulsa lavastuse "Ik", mis rääkis nälgivast neegrisuguharust, kus ei mäletata enam, mis on pühadus ja pühitsemine. Sest igauhe ainsaks elumõtteks sai olla vaid — ellujäämine.

"Taevane ja maise armastus". Kulebjakov — Andres Dvojaninov, Maurus — Ao Peep, Molotov — Raivo Adlas, Tiina — Liina Olmaru, Tiina ja Mollie ema — Kais Adlas, Ingel — Helje Soosalu.



TŠEHHOV VÕI/JA TAMMSAARE?

Festivali kõige põnevamaks küsimuseks oli ju: kuidas loetakse siin ja praegu Tammsaaret ja Tšehhovit? Ja on tõsiasi, et vastused publiku hulgast küllaltki varieeruvad.

Alates Ants Lauteri aegadest on meie Tšehhovi-traditsioonis ikka olnud pisut imetlust autori lavategelaste vastu. Sellele juhtis tähelepanu Linda Rummo, rääkides lugusid oma teksil olevasse raamatusse. Sedasama klassikalist intelligenti-imetlust jätkus isegi Šapiro laevahuku- või jalge alt kaduva pinna tundega lavastustele. Seda imetusvarjundit on vähemaks võtnud Raid ja Nüganen, kes on Tšehhovit nn tavalisele inimesele aina lähemale toonud. Sealjuures Tšehhovi poeesiat minetamata.

Festivalil oli ju koguni Tšehhov ise keskmise ameerika komöödia tegelaseks madaldatud. Elukontekstis võib ju keegi sellist ettevõtmist võrrelda kollase kirjandusega, aga eesti teatri kontekstis on tal tõsisemaid väärtusi.

Hämmastab, et hetkel ei mängitagi meil (valitud laadis) midagi paremini kui Tšehhovit või Tšehhoviga seonduvat. Kas tähendab see osalt seda, et vastukaaluks avalikus elus kehtivale dünaamilisele ja tarmukale imperatiivile kehtib ka "väikeste nässuläinud eluga inemeste" (Peet Vallaku järgi) koomiline ja tragikoomiline enesepaljastus, mis näib olevat üsna hea tujuallikas (mitte trükkida — tuluallikas!)

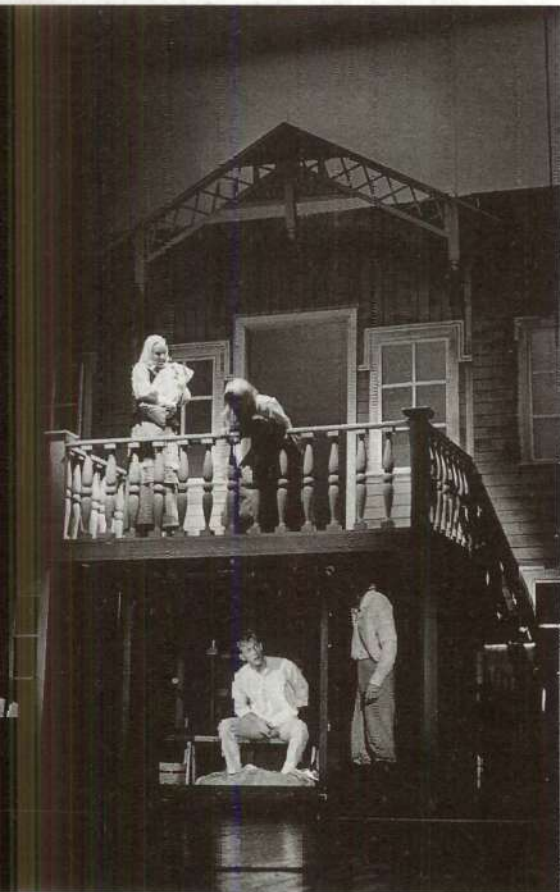
Muidugi, Elmo Nüganen on andekas lavastaja ja tema tulemusrikas töö näitlejatega teada. Aga et nii hästi Tšehhovi julgustavat muiet tabada (see kirjanik oli küll vist üle aegade suurem hinge- kui ihuarst), peab näitlejal peale hea režissööri ka endal hea nina olema. Ütleb ühes ajaleheintervjuus ju viimase kursuse teatritudengki (Taavi Eelmaa), et imet ei ole elust eraldi. Sestap need "Pianoola" soolod ja polüfoonilised hääled nii täpseks kooskõlaks ja tähendusrikkaks kurbloebusaks kooriks ühinevad. Parajalt hale nutulaul jääks tarmukale edasirühkimisele kohe jalgu.

Oma kuulsas kirjas Avilovale ütleb juba surmahaige Tšehhov: "Kõigepealt olge rõõmus, ärge vaadake elule nii keeruliselt, tegelikult on ta vist väga lihtne. Kas väärib see elu, mida me õigupoolest ei tunnegi, kõiki neid piinarikkaid mõtisklusi, mille peale kulutavad ennast meie vene ajud, on veel küsitav." See sobib Nüganeni tšehhoviaanale, eriti "Pianoolale", kus on raske öelda, millal lõpeb vodevill ja algab koomiline draama. Ajuti oleksid ju nagu kõik tegelased ennast võimelised kõrvalt vaatama. Siis aga kaob äkki pind jalge alt peenimalgi vaimul. Ja ainult näitleja hoiabki veel Tšehhovi mõistvalt muigavat kõrvalpilku.

Andres Lepik kinnitab Tšehhovina Peeter Tammearu Stanislavskile korduvalt, et



"Taevane ja maine armastus". Mari — Raine Loo, Juss — Jiiri Lumiste.



"Taevane ja maine armastus". Stseen lavastusest.

R. Urbeli fotod

tema kirjutab komöödiad. Oma lavaolemusega sobib temagi neisse komöödiatesse.

Niisuguse Tšehhovi valguses pole imestada, et Tammsaaregi tekstidest on piinarikad mõtisklused kõrvale jäetud, ja mängima püütakse panna autori paradoksaalset huumorit. Unt lisab sinna omaenda väikesi vallatusi, paradeerides ning teotades Tammsaare, iseennast ja eesti teatrilugu. Eelkõige tegelebki Unt, nagu sageli, teatrikunsti enesetunnetusega. Näitlikustava teoreetikuna on ta teistest lavastajatest ikka ees — seekord selgitades arusaama kõikide kunstide lõppemisest omaenese filosoofias.

Pedajas näib lähenevat Tammsaarele teiest vaatenurgast. Teda ei huvita kunsti, vaid inimese enesetunnetus. Tema Indrek satub oma Mauruse kooli kui halba unenäku, mille lõpmatusse tõusvas trepirägas kaob käest mingisugunegi teeviit. Pean siin kokkusaatumisest jahmununa jälle viitama Linda Rummole, kes ütleb oma painavates unenägudes nägevat kõrgustesse kaduvaid trepisõrestikke. Pateetiline Beethoven vaheldub selles kaoses "Popi peniga", jutud jumalast rahalugemisega, maine (reetlik) armastus (Molli) — (kättesaamatu) taevasega (Ramilda). Tammsaare paradoksaalne mõtlemisviis pääseb hästi mõjule seal, kus seda õieti oodatagi ei oska — emand Malmbergi (Ita Ever) ja Indreku dialoogis tassikõrvadest. Ja nii nagu kõrvad pole tassidele ilmingimata vajalikud, paistab ka jumal Indrekule olevat rohkem ettekäändeks, et iseendas selgusele jõuda. Pedajase "Mauruse koolis" selgust ei tulegi. Panso "Inimese ja jumala" Indreku asemel, kes rühkis tähistaeva poole, raamatukirst seljas, jäi Veermäe Indrek kohmetuna elulabasesse tantsukeerisesse Mollide-Slopaševite-Tiinade keskele. Selle justkui lõputa lõpu olevat Pedajas nüüd ümber teinud, andes finaali mõju Maurusele.

AJAST JA RUUMIST

Festivalil võis selgesti tajuda üht ammutundud nähet: lavastuse teeb režissöör, etenduse — aja ja ruumi kontekst. Kõik kolm juba varem esitatud koolilavastust (16. lennu "Nukkude akadeemia", 17. lennu "Põhjas" ja 18. lennu "Lugu valgest varesest") olid natuke vähem elus kui eksamate aegu. "Nukkude akadeemia" teatritesse laiali lennanud noored näitlejad, kellest mõnigi juba staariks saanud, tulid ja paistis, et mängisid rõõmuga veel kord kokku poolteise aasta taguse koolitöö. Julgust, enesekindlust, väljendusrikkust oli rohkem, aga Prints'i silm ei sارانud Printsessi poole enam selle esimese armu imetlusega, mis varem massi märuliselt selgesti üle käis. Ka ei olnud improvisatsiooniline dialoog — lavastuse nõrgim lüli — oma sõnastuselt palju paranenud.

"Põhjas" algas küll juba Toompea teatrikooli trepilt, kus sünges intervits külalisi sis-

se laskis. Aga eesruumides puudus varasem miljöo: prahihunnikud ja pooleldi nende all mingi kahtlane kogu, kirsad pikalt öieli... Ka etendus ise lohises natuke. Stseenid ei haakunud ideaalse tihedusega. Kõige raskemas olukorras oli "Valget varest" esitav II kursus, kes lisaks muudele komplikatsioonidele (suur koormus: tehti ju veel viimaseid proove "Mauruse kooliga", praktiliselt oli see nende esimene tulek avalikkuse ette) pidi kohanema uue mängupinnaga. Draamateatri väikese lava teised proportsioonid ja saali vähesem õdusus andsid tunda. Ja lõpuks siis "Mauruse kool", kus 17. ja 18. lend kaasa mängivad ja vanade meistrite kõrval ennast vääniliselt näitama peavad. Kõik läks ju tore-dasti korda ja sellel jutul poleks mingit mõtet, kui kriitika poleks korraga 17.-18. lendu eelmiste lõpetajatega ebasoodsalt võrdlema tõtanud. Milleks need ennatlikud otsused!? Aeg alles näitab, kes kindlamalt püsima jääb või kes kellest parem on...

Isegi professionaalide väljasõiduetenduste puhul võib julgelt öelda, et võoral laval läheb niikuinii midagi kaduma. Kuuldavasti kaotas kõige enam "Gösta Berling" kui suure pöörleva masinaga lavastus. Kõige elusamana sündis laval ilus meestelaul ja nais, et kõige vähem kaotasid ennast naisosalised Siina Uksküla eesotsas.

Kui sõeluda festivali aegruumi pisut teise nurga alt, leiaksime mõnegi intrigeeriva seose. Panso nädal algas Mati Undi Tammsaarelavastusega, mis oli ilmne "pühaduse rüvetamine". Mänguline kaos ja pühaduse rüvetamine! Teisel õhtul näidati Mikk Mikiveri puhtajoonelist, staatilist, mõtteselget o o p e r i l a v a s t u s t. See oli üks puhas armumine vaimu — nagu Panso aegadel. Tundus, nagu oleks Panso ise ennast ilmutanud.

Teistpidi kurioosne paari pakkusid "Põhjas" ja "Mauruse kool". Need elu päripõhja vajunud täiesti normaalsed inimesed ja — ühe eelduste kohaselt normaalse kooli veidramatest veidram õpetajaskond.

Ja siis muidugi "Pianoola", kus aegruum ja selle kontrastid totaalselt mängima hakkavad. Mitte liiga tuttavaks kulutatud tegelikuse ja unistuste kokkupõrge, vaid — liiga palju pretensioone! Liiga viletsad eeldused! Igaühel on siin omaenda traagiline isikulu-gu. Kui isikupäraselt nad kõik seda elu "pluralistlikku" labasust mängivad — igaüks oma loomuse graatsia ja proportsioonidega, oma elumuusikaga. Ka kõige ramedamad motiivid, mis õigel ajal katkestatakse, paigutuvad mõjuvalt selle ühisesse keerisesse.

NÄITLEJATEST

oleks festivali puhul rääkida palju. Sest huvitavaid rolle oli lõpmatult. "Pianoolas" üksikult ja tervikusse paigutades — igaüks, Anu Lambist ja Elmo Nüganenist rääkimata. Ka "Roccus" sai Jaanus Rohumaa kätte selle,

mille pärast filmistsenaariumi lavastama hakkaski: "Meie teatris on väga noor, energiline, füüsiliselt ja vaimselt heas vormis trupp. Nendele tuli leida sobiv, tugev ja kirglik materjal." "Roccos" mängitaksegi kirglikult. Selle mängu intensiivsust ja rütmikust on kriitikas korduvalt ülistatud. Ja "Tšehhov Jaltas". Kui palju sarmikaid mehi korraga laval, kui sundimatult ja millise sisemise elegantsiga mängivad kõik seda lihtsakoelist lugu.

Siit veel üks kurioosne paralleel. "Jalta" kuuluste seltskonnas osutus kõige farslikumaks tegelaseks Peeter Tammearu Stanislavski. Kloun mis kloun. "Mauruse koolis" ("Taevasest ja maisest armastusest" rääkimata) koosnes kogu pedagoogiline kaader klounidest. Oma ala klounidest, muidugi. Välja arvatud Üksküla Maurus, kes kujutab endast päris tavalist, normaalselt inimest, mõjudes väiksema elunäitlejana kui Eskola Maurus ja suurema enesedistsiplineerijana kui Mandri samas rollis. Üksküla ei mängi eneseimetluses hüsteerilist kompromissimeest ega eesti asja ajajat. Ta on tiisikusehaige tütre isa ja ühe üsna viletsa kooli viletsavõitu juhataja, kes sellegipoolest vee peal püsib. Mees, kes selle issanda loomaiaia kantseldajaks nagu loodud on. Sellises koolis võisid Indreku-sugused poisid tõepoolest mõtlema õppida.

Pähe tuleb veel mitmeid teisi huvitavaid näppeid: Jakobi—Ruusi lõpudialoog

"Don Quijotest", Rein Lauksi fantastilised nukud "Faustikesest", Eduard Tomani ja Veronika Kovtuni arglik armustseen "Naisevõtust", Jaan Rekkori salapärase kabjaline "Göstas", Egon Nuteri võrratud kontaktivõtmised maestro Hans Hindperega. "Tõe ja õiguse" instseneeringute pihustunud elude hulgast mitmeid häid kreatuure: näiteks Hendrik Toompere Timusk ja tema küsimused jumala asjus Indrekule. Rain Simmuli Ott ja Raine Loo Maret...

Festivali üldpildis ei hakanud silma võimsaid ihalusväärseid isiksusi. Elu on igapäevane ja pihustunud. Nii läheb ka lavakangelasel. Ja kui keegi suur ja vägev ongi, siis lastakse tal paista naljakana, peaaegu saurusena, nagu juhtus Stanislavskiga.

MIHKEL MUTT

Festival näitas, et meil on piisavalt lavastusi, mille pärast ei pea häbenema. Neid on õieti päris rõõmustavalt palju. Suurt jagu ju ei näidatud.

Nii nagu teater algavat riidehoiust, nii algab üks kaasaegne teatrifestival teatavasti mapist, mis sulle algul antakse. Kui antakse. Olid ajad, kus ei antud. Korraldajatele suur pluss, et nii-

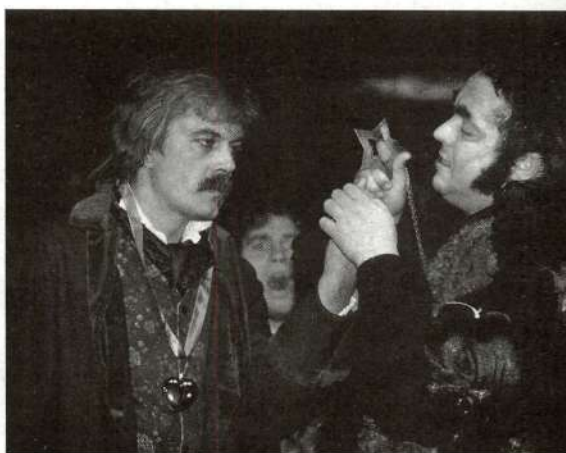
S. Lagerlöf — Ü. Aaloe, "Gösta Berlingi saaga". "Endla". Lavastaja Kaarel Kilvet. Gösta Berling — Aare Laanemets, Keven Hüller — Elmar Trink, Lövenborg — Peeter Kaljumäe.



sugune asi seekord oli. See tõstab enesetunnet ja teeb elu mugavamaks. Muidugi on tohutult võimalusi niisugust asja paremini teha nii siult kui trükitehniliselt, ent progress on silmaga näha.

"Taevane ja maine armastus"

Viibisin ka "Taevase ja maise armastuse" esietendusel Tartus. Enamikule, mida ühes oma arvustuses öelnud, kirjutaksin alla ka praegu — et on head ja halba, aga head on justkui rohkem. Stseenide filmilikud üleminekud on muutunud sujuvamaks ja efektsemaks. Aga Karini ja Indreku liin, mis Tartu etendusel kohe käivitus, võttis Tallinnas aega. Osaliselt võisid olla süüdi saalis viibinud nokastanud koolinoored, kes vahele rääkisid, mis mõistagi mõjub pealtvaatajale ja sealt kohe tagasi ka mängijale. Aga siiski oli ka see kontakt lõpuks olemas. Kuigi veidral kombel see, mis tuli pärast Indreku ja Karini liini lõpetamist — viienda jao sündmused, Indrek maal —, tundus siin liiast... Jäi mulje, et võiks juba lõppeda. Tartus säärast pingelangust ei tundnud. Undi lavastuse puhul tuleks rääkida selle tähtsusest mitte ainult Tammsaare lavastamise aspektist, vaid tema trakteerimisest üldse. Unti tundes võis aimata mingit oma suhet, mis kehtinud kaanonitega ei klapi. Ainult selleks, et lasta tunded-teada tegelastel üle lava jalutada, klassikalisi stseene etendada ning



"Gösta Berlingi saaga". Gösta Berling — Aare Laanemets, Sintram — Jaan Rekkor.

K. Pruuli fotod

tuntud aforisme pilduda, poleks Unt Tammsaaret üldse tegema hakanudki. Unt on esimesena praktikas ja teoorias kõrvutanud Tiinat ja Karinit kui kahesuguse armastuse kandjaid, nimetades need taevaseks ja maiseks armastuseks. Mida see sõnapaar ironilisel Undil tähendab? On see platooniline *contra* lihalik?

M. Gorki, "Põhjas", lavakunstikateedri 17. lennu diplomilavastus, lavastaja Kalju Komissarov. Bubnov — Velvo Väli, Vassilissa — Kiilli Koik, Kleštš — Rene Reinumägi.

P. Grepri foto



Õigem oleks neid võtta kui ühelt poolt ennast andvat, armastust, mis midagi vastu ei taha. Ja teine, maine oleks siis omandada püüdev, armukadegi, igal juhul natuke hinge mattev suhe, mis partneri tähelepanu pidevalt endale nõuab. Karin esindab muidugi seda viimast. Tiina aga on nagu mingi keskaegne rüütel, kes võib olla õnnelik ka oma objektile õieti lähedale pääsemata. Ometi ei ole see vastandus absoluutne ja nüüd vaadates tajusin seda selgesti. Kolmandas vaatuses on stseen, kus Tiina teeb oma mineviku teatavaks, aga Indrek ütleb, et Tiina ei või sinna jääda, sest temal ei ole naist vaja. Seepeale küsib Tiina väga nõudlikult, peaaegu vätkuvi silmi, misjaoks ta talle siis üldse jalad alla tegi? Siin kõneleb ikka juba selline loogika, et kuna mina olen sind nii kaua oodanud, siis on mul sulle ka õigusi. Muide on Unt ka seda rõhutanud, mis ehk romaanis jääb kahe silma vahele: Indrek on see, keda naised võtavad. Võttis Karin, nüüd võtab Tiina.

Veel Indrekust. Ma olen kogu aeg arvanud, et Tiinat uuesti kohates on ta end elus juba ära raisanud. Sellel mehel on keeruline tundekasvatus olnud: Ramilda, Moll, Kristi, Karin. Ja nüüd tuleb Tiina — mehe unistus. Aga Indrek lahkub resigneerunult. Kaljujärvi on väga autoritruu tegelane.

"Faustike"

See, et Goethe sai inspiratsiooni nukuetendusest, on ju tõsi. Ent see, mida inimesed tollal

laadal jälgisid, ei olnud mingi kõrgkunstilise värsstekst. Meie Nukuteatri "Faustike" on aga kokku pandud Goethe päristekstist. Miks? Ma ei näeks midagi hullu, kui keegi teeks "Faustist" proosaadaptatsiooni. Ümberjutustusi on kõikidest suurtest teostest. Muide, seda ei peakski ise, siin Eestis üritama. Ma olen kindel, et sääraseid jutte on palju, tuleks vaid sakslastelt küsida. Praegu muutus tekst tihti mõtestamata müraks, mida pole võimalik jälgida. Ja kui ta oli seda juba nii mulle kui ka mõnele teisele, kes me olime Fausti lugenud ja problemaatikaga tuttavad, mis siis veel neile, kes seda eelnevalt ei tea? Vaatamisväärt oli kahtlemata saali ja isegi koridori kujundus ning helitaustad. Nukud ja inimesed koos — see on ikka tore. Oli leidlik, kuidas elus Mefistofeles seal lae all sööstis. Kokkuvõttes: kavatsus oli hea, aga algteose suhtes totaalselt ebaadekvaatne.

"Don Quijote"

Ma ei väida, et tegemist oleks suure teatrisündmusega. Aga me peaksime iga asja võtma kontekstis ja protsessuaalselt. Sellel festivalil oli etendusi, mis oma absoluutmõjult Rakvere lavastust tublisti ületasid. Aga teatrilt, kust midagi tõsist tükk aega pole tulnud, on see saavutus. Minu jaoks on viimased elamused "Noa laev" ja Hussari "Riikliku tähtsusega püha", aga need on marginaalsed nähtused, need ei määra teatri

J. Driver—J. Haddow, "Tšehhov Jaltas". "Ugala". Lavastaja Peeter Tammearu. Stanislavski — Peeter Tammearu, Lužski — Arvo Raimo, Moskvini — Üllar Saaremäe, Lilina — Piret Rauk, Olga Knipper — Leila Säälik.



palet. Rakverelt oli see sümpaatne üllatus. Kahjuks on Rakverega nii, kui keegi seal tuule tiibadesse saab ja tähelepanu äratav, teles või filmis muidugi, siis teda kauaks seal pole. Nii nagu varem Kark, nii nüüd Erik Ruus. Ja muidugi pole see nii ainult Rakveres.

“Naisevõtt”

Ma olen olnud Vene teatris üliharv külaline ega oska midagi öelda lavastuse keskpärasuse kohta. Emotsioone see ei äratanud, vaatasin aga hoopis publikut: see oli nagu sattumine minevikku, kuus aastat tagasi. Küsisin endalt taas, kas ikka antakse aru, kui vaikseks on tegelikult jäänud need 0,6 miljonit, kui vähe on neid kuulda ja märgata iseseisva jõuna. Mida see vaikus peaks tähendama? Huvitav oli neid grupis koos näha, oma teistsuguse käitumise semiootikaga.

KONVERENTSIST

Minu kui teoreetiku jaoks oli konverents mõistagi üks kulminatsioone ning selle avalöök, mis oli märgitud kui Merle Karusoo ettekanne, sisuliselt aga dokumentaaldraama ja paroodia vahepealne nähtus, oli üldse kogu festivali tippe. Tõmbas algul tähelepanu kadunud suuruste jäljendamisega (Järvetit kehastas Tõnu Oja, Pansot Roman Baskin, Eskolat Aarne Üksküla ja Karmi Dan Põldroos), aga pikapeale hakkas ka iva kohale jõudma, andes ühelt poolt pildi Pansost kui vastuolulisest ja raskest naturist, vahendades aga teisalt Panso nutikaid hinnanguid eesti suurnäitlejatele. Mis edasisse puutub, siis teatriinimeste ettekanded olid kraad kõrgemal tasemel kui kirjan-

dusinimeste omad, kelle pärast mul oli natuke kurb. Usun, et Panso oleks näiteks niisuguse dramatiseerimisprintsipiide analüüsimise ajal kõnдинud saalist välja suitsu tegema. Kirjanduspoole ettekannetes polnud Panso-väärset elaanit ega fluidumit. Aga ei tohi unustada, et Panso ise oli efektnine kirjamees ja orator. Neimari ettekandele kaasa kinnitades, jah, tööpoolest, teatrist väljapoole jäävas kunstilmas, samuti kunstilembes noorte subkultuuris ei ole s ü n d m u s t e tekitamine, dramatism praegu moes, ei ole *in*. Postmodernismi ja totaalise dekonstruktsiooni jaoks teda ei eksisteeri. Etaloniks nii elus kui kunstis on olla *cool*, mida võiks eesti keelde tõlkida kiretuseks. Kui sa hakkad korraldama sündmust, siis sind vaadatakse kui laadatola. Ja kui näitlejahakatis on tulnud säärasest elust, ning korraga kästakse teda teatrikoolis mängida sündmust, siis võtab aega, enne kui tal mõikab, et selles võib olla näitekunsti tuum.

“Gösta Berlingi saaga”

Kuigi see on kahtlemata eepiline tähtteos, ei ole Lagerlöf meil nii hästi tuntud kui Tammsaare. Tekib taas seoste ja arusaadavuse probleem. Üksiksündmustest loodud kompositsioon on paratamatult vaesem kui algteos, ja kui meil ei ole igäühel mälus tausta, siis laval see lugu poolikuks jääbki. Mulle muidugi kavaleride institutsioon ja selle poeesia meeldis, aga olen ka kuulnud, et mõnelegi jäi see žesti väärtusega nähtuseks, õõnsaks. Trupp ilmutab märkimisväärselt vokaalset võimekust, aga kas mitte natuke palju polnud neid iseenesest mõnusaid Belmani laule? Ja

“Tšehhov Jaltas”. A. P. Tšehhov — Andres Lepik.
P. Grepi fotod



skool hüüdmist? Saalis on, jah, vahel igavavõitu, aga Gösta Berlingi kuju, tema saatust jääb siiski meelde. On ka häid näitlejatoide — Laine Mägi, Aare Laanemets, Jaan Rekkor, Siina Üksküla.

"Põhjas"

Esimene vaatus oli paljulubav ja tundus äärmiselt tähtis, sest kõik, mis seal räägiti, haakus kuidagi imepärastel tänase päevaga. Kõik need küsimused, mis tegelasi vaevavad, tundusid aktuaalsed. Ma imestan, mida võidi nõukogude ajal sellest tükist välja lugeda, et teda mängida?

Teises osas, niipea, kui Luka (Taavi Eelmaa) ja Vaska Pepel (Kaido Veermäe) on mängust väljas, muutus too venelaslik hingeelu ja maailma-vaate otseütlemine siiski juba tüütuks.

"Tšehhov Jaltas"

Minu suurim pettumus, algul eriti suur, pärast mulje natuke paranes. Kaks momenti vajavad väljatoomist. Ühelt poolt, see on tüüpiline ameerikalik tükk, kus lastakse ajaloolistel suurkujudel käituda, ütleme otse, banaalselt. See äraproovitud võte on mõeldud publikule meeldimiseks. Siin on kuulus Kunstiteater, näe, nemed ajavad ka üksteise naisi taga, katsuvad naise kaudu käsikirja kätte saada — mis erinevust siin on, kas Mata Hari või Olga Knipper... See tükk on selles mõtte kõige ehtsam kits ja publiku maksujõulisemale osale võib ta meeldida. Mina ei kaitse siin mingeid pühadusi. On võimalik ka teistmoodi läheneda.

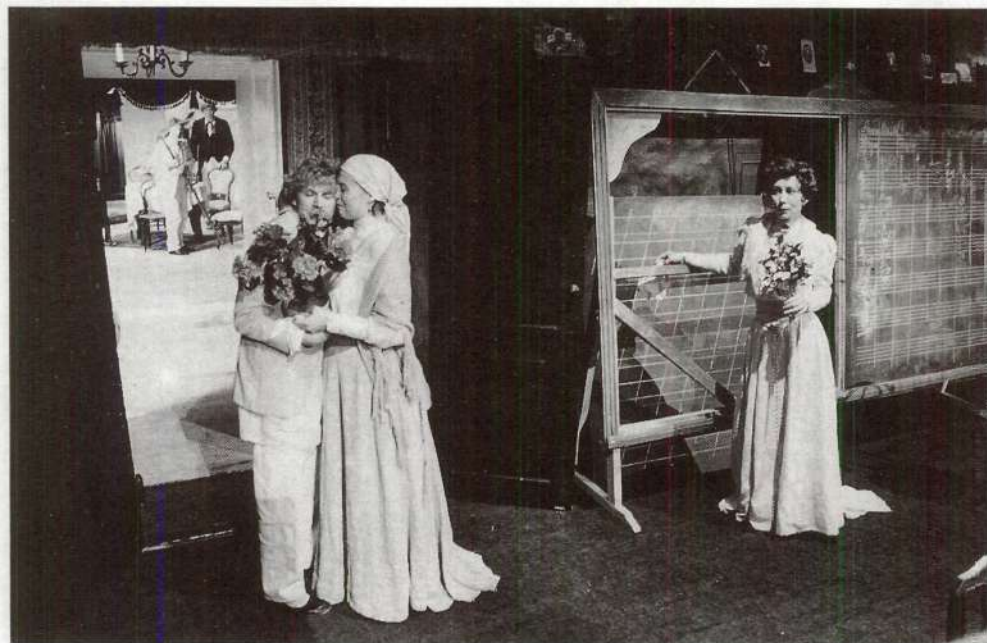
Samas, tõepoolest, ma rõhutan teadlikult, selles näidendis on olemas ka teine kiht, Stanislavski süsteemiga seotud nüansid ja naljad. Professionaalide ringile, kes tunneb seal ära Stanislavski süsteemiga seotud peensusi. Aga see on ju väga kitsas ring, kes neid mõikab. Näiteks mina sinna ei kuulu. Eks neid nüansse tunne ära ikka vaid vastava kooli lõpetanud. Seda lavastust võiks soovitada etendada kolleegidele teistest teatritest, lustida ja nautida omavahel. Aga lihtsalt intelligentse teatritraataja jaoks, julgen kinnitada, on see tükk pigem (eemale)tõukav kui tõmbav. Sest ei ole kuigi palju draamat ega kuigi palju nalja.

"Mauruse kool"

Sellest on kõige raskem rääkida, sest teine Tammsaare oli silme ees ja just kõrvus. See, mida saal lustib, on Tammsaare paradoksid. Kui need peas, siis vaatad, kuidas neid ette kantakse. "Tõe ja õiguse" teisel osal on üks dramaturgiline nõrkus: ta on eepiline. Ja mõned otsad sõlmitakse alles tulevikus. Indreku jumalaga heitlemine on laival külaltki õnes ja kahtlen, kas see tänapäeva vaatajat tõsiselt liigutada suudab.

Mauruse isik on Ükskülal hea, eriti alguses, sest ta mängib tõesti Mauruse olemust. Tegelasi on kohati tugevalt komiseeritud, eelkõige kooliõpetajaid. Sama eesmärki teenib ka rahvusteema rõhutamine. Ma mõtlen ikka seda venelast, ja sellega kaasnevaid saa-

A. Tšehhov — A. Adabašjan — N. Mihhalkov, "Pianoola ehk Mehaaniline klaver" Linnateatris, lavastaja Elmo Niigänen. Sergei Voinitsev — Andres Raag, Saša — Anne Reemann, Anna Petrovna Voinitseva — Anu Lamp.



li reaktioone. Kargil oli see ülipaksude värvi-
de andmine asjata.

Liikumist selles lavastuses ju on, kogu aeg
midagi toimub. Aga kui Undile ja "Vanemuise"
trupile võib ette heita mõnel puhul kona-
rust ja ebaühtlust, oli seal ideeline telg, oma
asja ajamine tunda. Pedajase Tammsaare oli,
vaatamata tinglikule kujundusele ja liikuvu-
sele, rohkem akadeemiline, tõlgendusrõhku-
deta klassikalavastus, mis ühes rahvusteatri-
s peab mõistagi kogu aeg kavas olema. Osalis-
test tõstaksin lisaks Maurusele puhtast süda-
mest esile Ita Everit. Tema küll praegu oma
osas ei valeta.

LÕPETUS

Festival näitas, et meil on piisavalt lavastusi,
mille pärast ei pea häbenema. Neid on õieti
päris röömustavalt palju. Suurt jagu ju ei näi-
datud.

Samas — minu jaoks on tükk hea siis, kui tekib
tahtmine teda uuesti vaadata, mitte kritiseeri-
mise pärast, vaid niisama. Ja ideaalne on aste
edasi, see on tükk, mille vältel ei tekiks korda-
gi tahtmist, et aeg kiiremini voolama hakkaks.
Säärased, nagu oli näiteks "Tango" (ja mille
lähedane oli ka "Rosencranz ja Guildenstern")
või "Hedda Gabler" või "Puntila".

Panso päevad ei olnud festival, preemiaid
polnud. Panso päevade puhul anti välja *teist-
sugune* preemia, noorele üliõpilasnäitlejale.
Etendatut ei reastatud ega pärjatud. Ma siiski
nimetaksin, keda mina oleksin pärjanud, kui
mul oleks palju raha.

Kunstiliselt parim lavastus — "Pianoola ehk
Mehaaniline klaver"

Kõige kaasaegsena elutunnetusega etendus —
"Põhjas".

Lavastajapreemia — Nüganenile ja Undile (vii-
masele ühes dramatiseerija preemiaga).

Parim meesnäitleja — Tõnu Oja (tohtrina "Pia-
noolas" ja Järvetina konverentsil) ning Marko
Matvere Simone ("Rocco ja tema vennad")

Naisnäitleja — Raine Loo Karin, Anu Lamp
"Pianoolas", Liina Olmaru väike Tiina ja Laine
Mägi "Gösta Berlingis".

Parim noor näitleja — Taavi Eelmaa Luka
("Põhjas")

Kõrvalosa — Andres Noormetsa Gorki ("Tšeh-
hov Jaltas")

Kunstnik — Krista Tool ("Tšehhov Jaltas"),
Jaak Vaus ("Gösta Berlingi saaga") ja Rein
Lauks ("Faustike"), [ajutiselt on nendest teras-
konstruktsioonidest küllastus].

* M. Muti retsensioon E. Nüganeni "Pianoola" lavas-
tuse kohta Linnateatri, milles ta selle väärtustest
paraku nii kõrgel arvamusel polnud, ilmus "Eesti
Päevalehes" (20. XI 1995). *Panso päevade* ajal vaatas
kriitik lavastust uuesti, polemiseeris kolleegidega
ning esines *Panso päevade* programmi järgsel arute-
lul "Pianoola" suhtes pikema mõtteavaldusega, mil-
les oma eelnevaid seisukohti põhjendas ja osaliselt
ka korrigeeris. Selle M. Muti teksti avaldame TMK-
s edaspidi koos teistegi autorite vastukajadega lavas-
tusele "Pianoola ehk Mehaaniline klaver". — *Toime-
tus*.

Muusikaline kujundus — "Gösta Berlingi saa-
ga"

Parim teater — Linnateater.

Suurima hüppe teinud teater — Rakvere Teater.
Suurim üllatus — Merle Karusoo teatraliseeritud
ettekannet "Panso ja näitleja" (konverentsil).

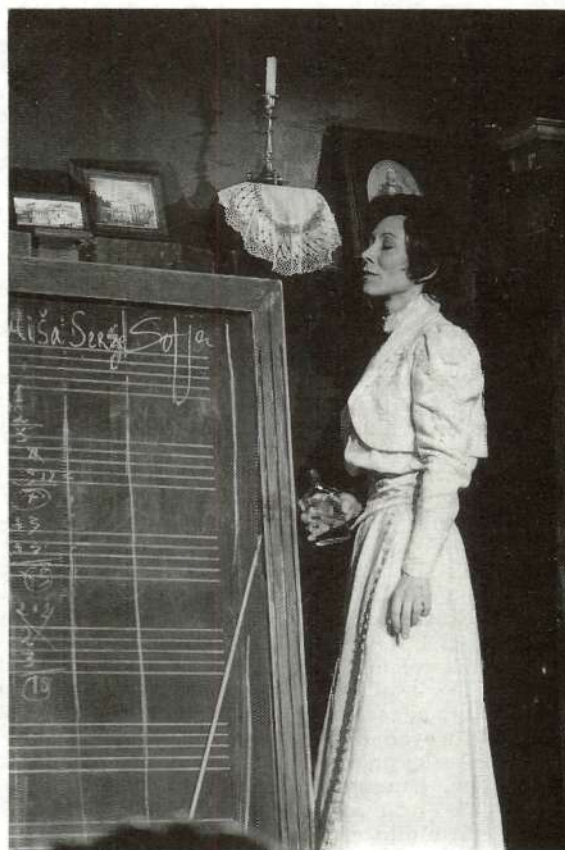
LEA TORMIS

*Panso koolkonna ja traditsiooni mõju on
ikka veel suur.*

Huvitav on Panso päevade koondmulje:
ühte või teist äärt pidi, formaalselt või sisuli-
semalt hakkasid kõik nähtud lavastused
seostuma Panso ja tema loominguga. Seo-
seid on palju, ehkki need tekkisid mõneti ju-
huslikult — tuli ju nädala kava kokku n-ö
juhuliku valiku meetodil, iga teater valis ise
oma repertuaarist parima, mida tahtis esita-
da. Tekkisid põnevad seosed ja läbivad tee-

"Pianoola". Anna Petrovna Voinitseva —
Anu Lamp.

P. Grep'i fotod



mad, sõltumata sellest, kas lavastaja üldse oli Panso õpilane... Peaaegu kõikides lavastustes mängisid Panso õpilased või õpilaste õpilased — neid lihtsalt on eesti teatris palju. Juhuslikkuses ilmneb ju sageli seaduspärast ja küllap siis on see seaduspärast olemas — meeldib see või mitte, Panso koolkonna või traditsiooni mõju eesti teatril on ikka veel suur.

Mulle, kes ma olen läbi aegade teatrit vaadanud, ongi kõige põnevam olnud: Shakespeare, Tšehhov, Tammsaare läbi aegade. See, mis tuleb võrdlustes, kuidas ajas muutub ühe või teise autori tõlgendamine teatris, kuidas teater ise muutub, kuidas aeg meid muudab. Isegi see on aja märk, et praegused noored näitlejad ei mängi sündmust. Aga samas peegeldab teater ka seda, et eluski ei ole enam midagi sündmuseks. Nii et noorte puhul pole tegu ainult tehnilise oskamatusega. Me ei oska ju ka enam elus millelegi reageerida kui sündmusele. Ajakirjandust jälgides pole surm ammu enam sündmus. Kõik peegeldub ajas, inimestes.

Hakkasin mõtlema, kui palju Panso mängis sündmusele — tema oskusele sündmust täpselt puänteerida... Aga kui sündmusi enam ei ole, kui kõik on nagu võrdselt tähtis, läheb teatriski igavaks. Ilmselt on see vaatajale siiski vajalik, et tekiks vaheldus — et midagi oleks rohkem rõhutatud ja midagi puänteeritaks.

“Taevane ja maine armastus”

Festival algas Mati Undi gigantse ja monumentaalse Tammsaare-läbilõikega “Taevane ja maine armastus”, ning juba see fakt, et Unt tõlgendab Tammsaaret uues ajas ja uudselt ning püüab siduda “Tõe ja õiguse” kõited läbivate teemade kaudu, seostub igal juhul Pansoga. Panso lavastas Tammsaaret paljuski teistmoodi. Aga niisugune lähenemine, et Tammsaare kõlab igal ajal ja iga ajastu tõstab esile uued rõhud ja tähendused, on ju puhtalt ka Panso teema. Ükskõik, kas talle meeldis või ei meeldinud mõni teise lavastaja konkreetne Tammsaare lavastus — põhimõtteliselt rääkis Panso alati, ka oma Tammsaare-dramatiseeringute puhul, et neid ei saa säilitada. Panso oli veendunud, et ka kõige paremat lavastust ei saa panna kullafondi, sest kõik muutub, vananeb, aegub. Ükski oma ajas väga hea lavastus ei saa olla etaloniks tulevikule.

Muidugi, kui püüda kogu Tammsaare “Tõe ja õigust” haarata ühte lavastusse, muutub see võib-olla mõneti kiirustavaks, pealiskaudseks. Tammsaaret tundvale publikule võib lavastuse algus olla isegi tüütu läbivuristamine. Samas on lisaväärtuseks võimalus jälgida läbivaid teemasid. Lisandub palju väikseid vaimukusi, aga ka naerutamist liiga äraleierdatud motiivide üle. On see pühaduse teotamine? Aga kultuuriloost on ju teada, et pühaduse teotus rõhutab kõige tugevamini pühaduse olemasolu.

Teater on elus asi ja peab suhtestuma sellega, mis enne on tehtud ja kunagi olnud püha. Tähtis on ainult üks: et see ei läheks liiga labaseks, ei muutuks küüniliseks. Seda Panso ei talunud. Aga, et midagi uue nurga alt vaadatakse, paro-

deeritakse — seda armastas ta tohutult. See, mida Panso tegi Tammsaarega “Tõe ja õigust” lavastades, oli toonase aja jaoks samuti — pühaduse teotuseni harjumatu, liiga isiklik, pansolik. Kõik kordub. Niisamuti oli seda Tammsaare 100. sünniaastapäeval Jaan Toominga lavastus, mis ju ka lähtus tervest “Tõest ja õigusest”, aga natuke teisel moel, kui seda teeb Unt või tegi Panso.

Vanema põlvkonna ja teatrielus seesolijate jaoks mängib Undi lavastusele mõeldes väikese huumoriga kaasa seegi, et mäletatakse, kuidas Panso omaaegsetel teatrikonverentsidel viibutas noore teatriteoreetiku Mati Undi suunas sõrme: “Te tegelete liiga palju teooriaga, mis kusagil mujal maailmas moes. Vaadake, elav elu ja elav teater on midagi muud!” Nüüd on Mati Unt sukeltnud elavasse teatrisse ja on seal olnuline nähtus — tema kirjaniku-ideed, isegi kui need laval alati täiuslikult ei teostu, annavad teatril mingisuguse teise tasandi, mis on paratamatult vajalik, et teater ei muutuks ainult ontlikuks meelelahutuseks.

“Don Quijote”

Bulgakovi näidendit on ka lavakunstikaatedris varem tehtud. Kaarel Kilveti lavastusest on paljudel meelde jäänud kunagine tandem Lembit Ulfsak ja Väino Uibo. Rakvere Teatri lavastuse muudab huvitavaks asjaolu, et lavastajana teeb oma esimesi katseid paljude sünnipäraste näitlejaeeldustega Üllar Saaremäe.

Alguses olin natuke pettunud — liiga palju lihtsustatust, ühest naljategemist. Aga mida lõpu poole, seda rõõmsamaks läksin. Väärutus oli siin just selles, et see on elav teater, võib-olla natuke naiivne ja natuke lihtsustatud, ka näitlejatöödelt ebahütlane — aga väga elav. Tunda on, et tehakse rõõmuga. Eriti tegi heameelt Peeter Jakobi ja Erik Ruusi koosmäng, kuigi Sancho Panza oleks võinud Erik Ruusi näitlejaeeldusi arvestades olla mitmekesisem. Aga sellest hoolimata võlus, kui elavalt nad teineteisega suhtlesid. Üllatav oli selles suhtlemises avalduv romantiline nukrus. Isegi Bulgakovi mitmekihilisus, mis seostub juba tema ajastu ja ta enda saatusega — mida ilmselt ka noorem põlvkond teab, aga mitte nii sügavalt — isegi see virvendas kaugemal kaasa.

“Põhjas”

Minu meelest seekordses programmis üks kompaktsemaid, ja Kalju Komissarovi üks parimaid lavastusi. Panso ei ole seda Gorki näidendit ise lavastanud, aga III lennuga, kus õppis ka Kalju Komissarov, tegi seda Grigori Kromanov. Panso ise on küll lavastanud ainult Gorki “Ema”, aga ka Gorki oli Pansole lähedane autor, kelle sotsiaalsus väljendus siiski kunsti kaudu. Pansole polnud Gorki puhtpunane autor, nagu seda mõnikord nüüd primitiivselt nenditakse, vaid kui üks variatsioon Tšehhovist.

Väliskülalistele oli "Põhjas" üks enim meeldinud lavastusi. Ja usun, et ka Pansol olnuks rõõm näha, et tema õpilane Komissarov, kes on kaua ka teatrikooli vedanud, jõudis nüüd niisuguse tulemuseni. Komissarov on ju igasugust teatrit teinud, ka laadis, mis võib-olla Pansole nii väga ei meeldinud — see väga lahtine teatraalsus või sotsiaalsus. Usun, et Panso oleks rõõmustanud nii oma õpilase Komissarovi kui ka õpilaste õpilaste üle, selle üle, et Komissarov on nüüd hakanud inimesesse süvenema, teda mitmekülgset avama.

"Tšehhov Jaltas"

Tšehhov oli Panso jaoks oluline autor, kellele ta ise ei julgenud läheneda, tunnistades: teda segas väga üks vapustav teatrielamus kohe pärast sõda esimesel Moskva külastusel — siis toimis veel elusal kujul see kuulus, enne sõda valminud Nemirovitš-Dantšenko lavastus "Kolm öde". Ja küllap suurendas Panso aukartust ka see, mis tuli ta õpetaja Maria Knebeli kaudu, kes oli Tšehhovi näidenditega "sina peal". Samas oli Panso ise võib-olla natuke teistmoodi teatri mees. Mitte nii väga Tšehhovile olemuslike psühholoogiliste pooltoonide lavastaja.

Kuigi mitmed muud Tšehhovile omased kvaliteedid — kas või seesama Tšehhovi arstilik, isegi halastamatu diagnoosipanek elule (miks inimesed elavad nii ebahuvitavalt ja igavalt, elu ära raisates) — oli samas väga pansolik temaatika. Ju tal lihtsalt oli mingi tõrge, sest aasta enne surma ütles ta ju ühes intervjuus, et ta tahaks veel lavastada "Kolme öde". Selleks ajaks oli ta barjääri endas ületanud ja nähtavasti leidnud sellele näidendile oma lahenduse. Aga "Kolm öde" jäi tegemata.

Ent "Ugala" lavastusest leiab teisigi siduvaid kvaliteete, sest lavastaja Peeter Tammearu on osanud tolles näitemängus huvitavaid asju näha.

Muidugi, ega "Tšehhov Jaltas" näidendina iseenesest vaimustust ei ärata. (Ameerikalikult hästi tehtud kits — nagu määratles Mikkel Mutt, seda ta on.) Aga samas saan ma aru, miks "Ugala" niisuguse valiku tegi ja miks nad seda nii rõõmuga mängivad — ja see rõõm tuleb ju ka saali.

Loomulikult on selles ameerikalikult pealiskaudses näidendis teadlikult välja mängitud sellele, et, näete, seesama kõrgkultuuri seltskond on ka samasugused inimesed kui kõik teised. Meie praeguse kollase ajakirjanduse efekt on siin sees. Mõelduna ju ikkagi laiemale publikule — inimestele, kes tulevad nautima just seda klatšipoolust, suhtumist teatriinimestesse: niisugused need teatriinimesed ongi, vahetavad mehi ja naisi... Aga olen täiesti veendunud, et näiteseltskond, kes näidendi niisuguse vaimustusega teha võttis, ei teinud seda muidugi sel põhjusel. Küllap ajendas neid kitsamale teatringkonnale huvi pakkuv tasand: Tšehhovi ja Kunstiteatriga seotud taust, hoolimata ameerikalikust pealiskaudsusest. Sest ajaloolisele tööle pretendeerivad



A. H. Tammsaare — P. Pedajas,
"Mauruse kool". Eesti Draamateater.
Lavastaja Priit Pedajas. Tiina — Pille Lukin,
Indrek — Kaido Veerniäe,
Molli — Liia Kanemägi.
DeStudio foto

nüansse näidendis ju on, kas või seegi fakt, et Tšehhovile ei meeldinud, kuidas Stanislavski oma Kunstiteatri kuulsat atmosfääri tegi — igasuguste häälte ja muude lavataguste efektidega, mis tollase publiku peal väga hästi töötas. Tšehhovile hakkas see närvidede käima, nagu ikka käib kirjanikule närvidele, kui tema teksti kõrval veel mingeid muid asju rõhutatakse. Või teisalt see, kuidas Tšehhov tõepoolest ise rõhutas, et tema näidendid on kirjutatud komöödiana. Talle oli komöödia mõiste enesestmõista väga mitmeplaaniline, kaldudes pigem tragikomöödia poole... Kõik need nüansid pakuvad teatriinimestele erilõbu ja teater seda lõbu vahel ka vajab.

Aga, jumal tänatud, meil on ikkagi veel küllalt palju intelligentsemat publikut, kes ka niisugust asja vaatab — neile on lisaväärtus ka Tšehhovi tundja Reet Neimari abiga tehtud kavaleht, mis annab palju lisateavet ja seab näidendi laiemale taustale, et see klatšiefekt võimalikult taanduks.

Neile, kes Pansot teadsid, on Peeter Tamme-aru mängitud Stanislavski pisike lisaefekt selleski, et eks Panso ise, nii nagu Stanislavski, oli elus väga teatraalne. Temagi tegi ise näitlejana mõnikord seda, mida ta iial lavastajana teistel teha ei lubanud. Ja kui seda pühadusetootuseks nimetada, on see just vajalik pühadusetootus, mis ei võta midagi ära pühaduse suurusest, vaid näitab, et sageli võib inimese loomingu olla suurem, kui ta ise argielus suudabki olla. Muidugi, see, kuidas Stanislavski toatüdrukule näitlemist õpetab, on jälle puhtameerikalik nõks ega kuulu ei Stanislavski ega Panso juurde.

RUDOLF JÕKS

(29. II 1896—15. VIII 1979)



Rudolf Jõks 1935. aastal.

Rudolf Jõks sündis 29. (vana kalendri järgi 17.) veebruaril 1896. aastal Tartumaal Tähtvere vallas Rõhu külas Jürirahva talus. Oppis Rõhu küla- ja Nõo kihelkonnakoolis ning mitmes Tartu koolis, lõpetas eksternina Hugo Treffneri Gümnaasiumi. Töötas Tartu Eesti Majanduse Ühisuses äriteenijana. Laulis ansamblites ja koorides, samuti August Wiera teatritrupis. 1915. aastal mobiliseeriti ta tsaariaarmeesse. Teenis Petrogradis ja selle lähistel, sai sõjaväevelskri ettevalmistuse ja saadeti rindele. 1917. aastal haigestus R. Jõks skorbuuti ja oli ravil

Moskvas. Pärast seda pöördus Eestisse tagasi. 1918. aastast asus R. Jõks tööle "Vanemuise" teatri vastasutatud palgalisse koori, hakates ühtlasi õppima "Vanemuise" teatristuudios. Järgmisel aastal debüteeris Jõks nimiosalisena Mehuli ooperis "Joosep", mängis mitmes sõnalavastuses ning paljudes operettides. Esimene suurem ooperiroll — Alfredo Verdi "Traviatas", sai teoks 1920. aastal. 1921. aastal abiellus Erika Partsiaga. 1923. aastal lahkus teatrist ning asus õppima Tartu Kõrgemasse Muusikakooli Georg Stahlbergi lauluklassi. Oppis Eesti Vabariigi

stipendiaadina 1925.—1928. aastani Roomas Agnese Stame laulustuudios. Lühiajaliselt täiendas end samas 1935. ja 1938. aastal. 1929. aasta 1. oktoobrist asus õppejõuna tööle Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, kus töötas kuni pensionile minekuni 1969. aastal. Nende aastate jaoksul lõpetas selle kooli üle neljakümne tema õpilase.

Jöksil on olnud vähemalt sadakond õpilast, nende hulgas ennesõjaaegse "Vanemuise" ooperisolistid Helmi Aren ja Rudolf Alari ning pärast 1944. aastat Endel Aimre, Endel Ani, Jonas Antanavičius, Olga Bunder, Maarja Haamer, Mall Heinmaa, Kaljo Johanson, Ruti Kask, Leonhard Kelle, Laine Kiho, Milvi Koidu, Ivo Kuusk, Maimu Krinal, Endel Lani, Pärja Liba, Elva Linnumägi, Niina Lossmann, Elmar Luhats, Helju Meier, Vello Merimaa, Helga Millistver, Henn Pai, Erich Part, Lidia Parvei, Helend Peep, Galina Ponomarjova, Mare Puusep, Eha Raud, Meta Regi, Aino Seep, Ants Sööt, Mae Tammi, Elo Tamul, Linda Tanni, Kalmer Tennosaar, Leili Tuuling, Aita Truu, Tõnis Uibo, Vaike Uibopuu, Helmi Uke, Evi Vanamõlder, Voldemar Viller, Peeter Volmer ja Endel Vunk.

Peale selle on Jöks töötanud 1931.-1940. aastani abiõppejõuna (hääleseadjana) Tartu Ülikooli usuteaduskonnas; juhendanud aastail 1952-1960 Tartu Ametiühigute Kultuurihoone solistide ringi; olnud Tartu Üliõpilasgakoori (1930-1940), Tartu Üliõpilasmeeskoori (praegu Tartu Akadeemiline Meeskoor) ja Tartu Ülikooli Akadeemilise Naiskoori hääleseadja.

"Vanemuise" ja "Estonia" lavadel on ta laulnud peaosi 9 ooperis ja umbes 20 operetis; esinenud oratooriumi- ja kontserdilauljana kodu- ja välismaal: Poolas, Saksamaal, Taanis, Norras, Rootsis, Soomes, Lätis ja Leedus.

1938. aasta 18. juunil registreeriti ta EV Haridusministeeriumi kutseoskuse osakonnas helikunstnikuna.

1964. aastal anti talle ENSV teenelise õpetaja aunimetus.

Rudolf Jöks suri Tartus 15. augustil 1979.

Jürirahva talus armastati muusikat. Pereaine laulis, tal oli ilus hää ja pojad mängisid mitmesuguseid pille. Ka kõige noorem, Rudolf, ei tahtnud teistest maha jääda. Kui tema jõud "harmoonikast" üle ei käinud, pidid vennad lõõtsa tõmbama, et väikevend pilli mängida saaks. Hiljem aga pandi küla-koolis tema mänguuskust imeks. *On veel meeles need imetlevad näod, kes mu ümber seisid ja vahtisid, kuidas ma mängin, sest olin tol korral veel päris väike poiss.* Nii kirjeldab Rudolf Jöks käsikirjalistes mälestustes oma muusikutee algust. Majanduslike muredega maadlevast lasterikkast taluperekonnast pärit tulevane laulja ja pedagoog pidi varakult ise hoolitsema oma igapäevase leiva eest, ta koolitee jäi seetõttu katkendlikuks. Kuid huvi muusika, eriti laulmise vastu süvenes. Võtnud asjaarmastajana aktiivselt osa tollaegsest Tartu muusikaelust, tõmbas ilusa häälega noormees endale peatselt tähelepanu. Seda, kuidas noor asjaarmastajast laulja pääses August Wiera lavastatud operetti "Laululinuke", on ta oma mälestustes kirjeldanud nii: *Seda osa pidi enne mängima üks minu vanem mees, ametilt kingsepp. Mängus tuli mehel oma armastatu ette põlvili lasta. Sellega ei olnud aga*

see näitleja nõus ning ütles osast ära... Nii tuligi mul see osa mängida.

Hiljem laulis-mängis ta juhtivaid osi veel mitmes Wiera lavastuses: operett "Corneville'i kellad", laulumäng "Udumäe kuningas" jpt. Esimesed lavalisel edusammud innustasid alustama lauluõpinguid õp. Deglau juures, aga headele kavatsustele tõmbas kahjuks kriipsu peale mobiliseerimine tsaaariarmee. Onneks määrati Jöks ühte Petrogradi väeossa, mis paigutati Imperaator Nikolai II nimelisse Rahvamajja. (*Narodnoi Dom Imperatora Nikolaja II-go*). See oli suur hoone, mille ühes tiivas asus ooperi-, teises draamateater. Sõdurid majutati selle keskmisesse ossa, kust võis etenduse ajal pääseda ooperiteatri lavarõududele. Nii avanes lauluhuvilistele soldatitele, kellel tsaaariiriigi kommete kohaselt oli muidu suletud pääs mis tahes avalikele üritustele, ainulaadne võimalus salaja jälgida etendusi, kus osalesid mitmed vene ooperi suurkujud. Eredalt sõõbisid tulevase laulja müllu Fjodor Šaljapin Jerjomkana Serovi ooperis "Vaenujoud" ja Leonid Sobinov Lenskina Tšaikovski ooperis "Jevgeni Onegin".

Suhteliselt rahulikule teenistusele Petrogradis järgnesid peagi I maailmasõja dramaatilisi ja veriseid sündmusi tulvil nädalad eesliini vahetus läheduses. Mälestustest loeme: *See, mis ma nägin ja läbi elasin, jättis minu hinge siigavaad jäljed kauaks ajaks... Vaatamata, et olin noor, kahekümne piires, tundsin end vanana, elurõõmuta.*

Alles pärast tagasipöördumist Eestisse ja paarikuulist puhkust isatalus taastus tervis ja tärkas soov laulda. Soodsat võimalust pakkusid selleks 1918. aasta kevadel "Vanemuise" teatri poolt välja kuulutatud katsed palgalise koori komplekteerimiseks. *Vastuvõtukomisjonis olid Ants ja Juhan Simm ja vist*

Esimese maailmasõja ajal tsaaariarmee.





1938. aastal nimiosalisena Gounod' ooperis "Faust".

veel üks teatrikomisjoni liige. Kui katsed läbi, küsisin Juhan Sinimilt, kas on lootust, et vastu võetakse... Tema vastas, et vastu on võetud nii ja nii palju (arvu ma ei mäleta), nende seas kaks solisti. Solistideks osutusid Viisimaa ja mina. Sellega algas siis 1918. aasta teatrihoajaga minu kutsetelise näitleja-laulja tee, kirjutab Jõks.

Teatri tegevusraamatutesse ilmus Rudolf Jõksi nimi esimest korda 25. septembril 1918. aastal seoses esinemisega Juhan Simmi taktikepi all rahvatükis laulu ja muusikaga "Mu Leopold".

Järgnes viis töörohket aastat: Töö oli väga pingeline, eriti mul, kes ma pidin igal pool kaasa tegema — ooper, operett, sõnalavastus ja lastetüki. Järk-järgult süvenes rahuldatus. Et olin enesele poolehoidu võitnud ja tunnustust leidnud, siis tekkis vajadus enese täiendamiseks, eriti laulu alal. Operett mind täiel määral ei rahuldanud. Suurem huvi oli ooperi vastu. Seal tundsin end rohkem kodus ja kindlamana, kuna mõned operetikangelased mulle ei istunud. Paraku suhtus teatri juhtkond noore laulja edasiõppimise soovidesse jahedalt. Tagajärjeks oli teatrist lahkumine. Jõks alustas õpinguid Tartus (1923-1925) ja jätkas Roomas (1925-1928). Need said teoks tänu nimekate muusikute, Juhan Aaviku, August Nieländeri, Aleksander Lätte, Miina Härma ja Artur Kapi eestkostel määratud stipendiumile.

Itaalias hakkas välja kujunema Rudolf Jõksi lauljaiskus, seal said aluse ka tema vokaalpedagoogilised töekspidamised. Itaalias tuli läbi teha algse häälekujundamisviisi

lammutamise ja uue ülesehitamise piinrikas protsess: Tuli kui mitte otsast peale hakata, siis tubli sanm tagasi astuda. Järjekindlalt ja suure põhjalikkusega tegi Stame oma tööd. Ta ei lubanud mitte mingisuguseid kõrvalekaldumisi. Kodus ma iseseisvalt laulda ei tohtinud. See keelati kategooriliselt. Kui vahel püüdsin laulda, siis lihtsalt ei saanud, kõik oli segamini. Nii piinlesin pea kogu esimese aasta jooksul. Olin tulnud välja, et õppida hästi laulma. Nüüd ilmses, et ma ei saa sedagi, mida võisin varem, kirjutab Jõks.

Edusammud hakkasid tulema väga pikamööda. *Maestra* Agnese Stame erakordselt soe ja mõistev suhtumine noore eesti laulja püüdlustesse lõi hea ja tiheda loominguilise kontakti õpetaja ja õpilase vahel. Märgates noormehes eeldusi pedagoogiliseks tööks, kasutas *maestra* teda hiljem abilisena töös uute õpilastega — andes seega võimaluse kontrollida omandatud oskusi praktikas. Tähtsat osa Jõksi kui laulja ja pedagoogi kujunemises etendas Stame stuudios valitsenud õhkkond. Õpilaspere koosnes paljude rahvuste esindajatest, seal oli sakslasi, vene-lasi, ameeriklasi, rootslasi, bulgaarlasi, taan-lasi ja muidugi itaallasi. Kõik õpilased võisid tunde pealt kuulata, seda peeti lausa soovitavaks. Jälgides Stamet erinevatest keele- ja kultuurikeskkondadest pärinevate, erinevate oskuste- ja vigadega õpilaste teadmisi jagamas, oli võimalus omandada huvitavaid ja õpetlikke pedagoogilisi kogemusi. See ... andis oskuse kuulata ja aru saada (laulja) defektidest ning oskuse leida õige tee nende kõrvaldamiseks. Tundides viibis sageli ka asjahuvilisi väljastpoolt stuudiot. Sagedaseks külaliseks oli Stame lähedane sõber, "baritonide kuningas" Mattia Battistini, kelle isiksus ja kunstnikukreedo jätsid eesti noorele lauljale kustumatu mulje. Battistini aforismi "mitte laulda kapitaliga, vaid protsentidega" tuletas Jõks oma õpilastele pidevalt meelde. Esimehe kohtumine suure lauljaga sai teoks, kui Stame palus Battistinit oma õpilase laulmist kuulata. Jõks esitas aariad Donizetti ooperist "Armujook" ja Bizet' ooperist "Pärilipüüdjad". Ta meenutab: Kui olin laulmise lõpetanud, vaatas Battistini mulle hea näoga otsa ja ütles: "Si, bella voce," millest järeldasin, et ma talle meeldisin. Jõksi ja Battistini vahel sügenes hea kontakt: Hiljem oli mul veel palju kohtumisi Battistiniiga küll minu õpetaja juures Roomas ja suvel maal olles tema kodus Contiglianos. Kasvult oli ta üle keskmise, tugeva kehahhitusega, väga energilise näoga... Pärines väga haritud perekonnast — niipalju kui mina tean, olid tema isa ja vanaisa arstid. Oma olekult lihtne ja sõbralik. Polnud millestki näha, et oli tegemist maailma kuulsaima baritoniga. Hilisematel kokkupuutumistel, kus ma juba [itaalia] keelt korralikult valdasin, oli meil sagedasi jutuajamisi. Ta oli huvitatud minu elust-olust, päris üht kui teist. Ei olnud märgata mingisugust distantsti hoidmist. Kui tekkis vajadus taotleda Eesti Kultuurkapitalilt täiendavat toetust õpingute jätkamiseks, andis Battistini oma noorele kolleegile

tunnustava soovituskirja. Paraku hävis see kiri ja Battistini pühendusega fotoportree sõjatules.

Stame laulustuudiot külastasid ka teised kuulsused. Seal käis konsulteerimas näiteks Benjamin Gigli, kes tol ajal laulis edukalt Rooma ooperilavadel ja kelle esinemistest ka Jõks osa sai. Öpingute ajal kuulis ta samuti Tito Schipat, kelle vokaalset meisterlikust Jõks väga kõrgelt hindas. Just temalt õppis ta, milliseid võimalusi pakub täiuslik häälekäsitlus ka suhteliselt tagasihoidliku häälematerjali puhul. Pole siis mingi ime, et hiljem mitmed arvustajad leidsid märkimisväärselt sarnasust Schipa ja Jõksi laulmisaaneeri vahel.

Aastail 1929-1948 jagas Rudolf Jõks end interpeditegevuse ja pedagoogitöö vahel. Kuigi õppetöö Tartu Kõrgemas Muusikakoolis nõudis palju aega ja energiat, laulis ta siiski pidevalt nii teatri- kui kontserdilaval. Ta ei sidunud end ühe teatriga, vaid laulis külalisenähtusi "Vanemuises" kui ka "Estonias". Ainult majanduslikult rasketel sõja-aastatel oli ta "Vanemuise" koosseisuline solist.

Jõks oli lüüriline tenor, tema lemmikrollid olid Lenski "Jevgeni Oneginis", Gerald "Lakmés" ja Alfredo "Traviatas". Viimastest kirjutas Aurora Semper ajalehes "Postimees" (14. IV 1940): "Alfredo on parimaid Rudolf Jõksi ooperioosi. Tema lüüriline natuur saab ennast selles täielikult maksma panna, tema hääle voolavus pääseb siin mõjule arvukates aariates ja duettides." Kuid Jõksi repertuaari kuulusid ka nimiosa Gounod' "Faustis",

hertsog Verdi "Rigolettos" ja Lyonel Flotowi "Marthas", mis 1943. aastal jäi ka tema viimaseks ooperiosaks. Jõksi hääle omadused ja lavalised eeldused võimaldasid tal sel ajal menüüka esineda ka operettides: kolmekümnendate aastate alguses "Havai Lilles", "Mustlasparunis" ja "Giudittas" — 1941.—1943. aastail. Selle kõrval andis ta soolokontserte Tallinnas ja Tartus ning mujal Eestimaal paikades ja välismaal. Ka Jõksi kontserdirepertuaaris ilmnis tema lüüriline karakter; püüdlus ilma eriliste efektideta viia kuulajani esitatava teose sisu. *Olen kogu oma laulja- ja õpetajategevuse ajal lauluses tõsiselt suhtunud. Ei ole armastanud odavaid efekte. Olen ausalt püüdnud tungida helilooja ja sõnameistri kavatsusse ja seda tõlgitseda vastavalt oma iseloomule. Olen ise piüüdnud olla väljenduses siiras ja aus, olen piüüdnud seda edasi anda ka oma õpilastele. Olen tahtnud oma tundeid laulus väljendada lihtsalt, sest leian, et lihtsus kunstis on põhiline, on ta öelnud oma mälestustes.*

Rasked sõja-aastad ja suur koormus pedagoogina tegid aga oma töö. Leidnud, et ta enam ei suuda olla soovitud tasemel, lõpetas Jõks lavakarjääri. Tema viimane avalik esinemine toimus helilooja Aleksander Läte matustel. Oma elu viimased kolmkümmend aastat pühendas Jõks täielikult pedagoogilisele tööle.

Jõksi laulukooli tegevuse aluseks olid itaalia kooli põhinõuded: pingevaba, kostaabdominaalsele (roide-kõhu) hingamisele toetuv hääletekitamine ja laulmine "kõrge positsiooniga", kasutades praktiliselt kogu

1956. aastal õpilaste ja kolleegidega pärast 60. sünnipäeva kontsert-aktust Tartu Kultuurihoones: 1. reas: M. Heinmaa, R. Ritsing, L. Tanni, R. Jõks, A. Seep, E. Aimre, M. Regi ja J. Laan (kontsertmeister); 2. reas: L. Tuuling, N. Lossmann, S. Jõks, ..., H. Uke, H. Kangro (kontsertmeister), L. Kelle, E. Raud, R. Kask, T. Valts (kontsertmeister), H. Kortspärn (kontsertmeister), M. Krinal ja A. Truu.



hääle ulatuses nn segaresonaatorit. Selle eesmärgiks oli saavutada hääle maksimaalne ühtlus (ühtlustatud vokaalne joon) kõige madalamatest kuni kõige kõrgemate toonideni. Suurt rõhku pani ta hea vokaaltehnika väljatöötamisele. *Minu ideaaliks oli, et hääle peab muutuma kuulekaks nagu viiul hea kunstniku käes*, — seda põhimõtet püüdis Jõks oma õpilaste juures realiseerida.

Tema rakendatud vokaal-pedagoogiline meetod oli paljus intuiitiivne, toetudes kindlatele kunstilistele tõekspidamistele ja peenele vokaalsele kuulmisele. Ta kasutas oma töös vaistlikult selliseid võtteid ja harjutusi, mis vastasid täpselt hääleparaadi funktsioneerimise füsioloogilistele omadustele. Seetõttu esines tema õpilastel erakordselt vähe hääleparaadi kuritarvitamisest või ülepingutamistest tingitud häireid.

Jõksist järelejäanud paberite hulgas leidub vaid üks puhtmetoodiline kirjatöö. Selles soovitab ta lauljal ette kujutada diafragmast läbi avatud kõri kõva suulaeni ulatuvat õhusammast (õhujuga), mille võnkumisest hääle tekib. Selle juures on tunnetatav näokolju luude vibratsioon (nn maski fenomen). Mida kitsam (kontsentreeritum) on samba toetuspunkt kõval suulael ninajuure piirkonnas, seda kõlavam (helisevam) on hääle.

Evi Roose-Vanamõlder Rudolf Jõksi juures tunnis 1960. aastal.

Fotod Silver Jõksi kodusest arhiivist.



Igapäevases töös laskus ta väga harva teoreetilistesse arutlustesse, eelistades sõnadele ettenäitamist häälega.

Tööd uue õpilasega alustas ta harjutustega vähestel keskastme toonidel, mida õpilane suutis laulda võimalikult pingevabalt. Kui nende toonide laulmisel oli saavutatud teatav kindlus, laiendati harjutuste diapasooni vähehaaval nii üles- kui allapoole. Oma õpilastelt nõudis Jõks suurt püsivust ja kannatlikkust. Noored lauljad, kes tahtsid võimalikult kiiresti hakata esitama neile üle jõe käivaid vokaalteoseid, ei leidnud temaga kunagi ühist keelt. Jõks oli seisukohal, et interpretatsiooniliste ülesannete lahendamisele võib asuda alles siis, kui on jõutud teatud küpsuseni hääleparaadi valitsemises. Seoses sellega valmistasid talle tõsiselt muret omal ajal kehtinud õppeplaanid, mis nõudsid juba muusikakooli esimese kursuse õpilastelt küllalt keerukate palade esitamist. Teiselt poolt lubas vokaalliteratuuri hea tundmine tal valida õpilaste jaoks repertuaari, mis kõige paremini aitas kaasa vokaalse meisterskikkuse arendamisele.

Jõksi laulutund algas alati hingamisharjutustega, sest õiget hingamist pidas ta õige häälekäsitluse aluseks. Vajalike seoste väljatöötamiseks ja kinnistamiseks kasutas ta ka "kuivi" (ilma hääleta) hingamisharjutusi. Harjutuste repertuaar ei olnud väga suur. Üksikuid elemente oskuslikult kombineerides ja varieerides leidis ta tavaliselt võtme ühe või teise vokaalse probleemi lahendamiseks.

Praegu on juba raske leida muusikasõpru, kes omal ajal kuulsid Jõksi menukaid esinemisi teatri- ja kontserdilaval. Ka salvestusi tema häälest on säilinud väga vähe. Küll aga võib paljudes meie muusikakollektiivides kohata lauljaid, kes on vokaalse ettevalmistuse saanud Jõksilt või tema õpilastelt. See ehk ongi *maestro* kõige hinnatavam panus eesti muusikakultuuri.

Autor on Rudolf Jõksi poeg, elukutselt arst, viroloog, kes asjaarmastajana on tegelnud ka lauljate probleemidega. Tekstis on kasutatud tsitaate Rudolf Jõksi käsikirjalistest menüüaridest.

EESTI FILM UUEL ISESEISVUSAJAL

PIIRJOONI

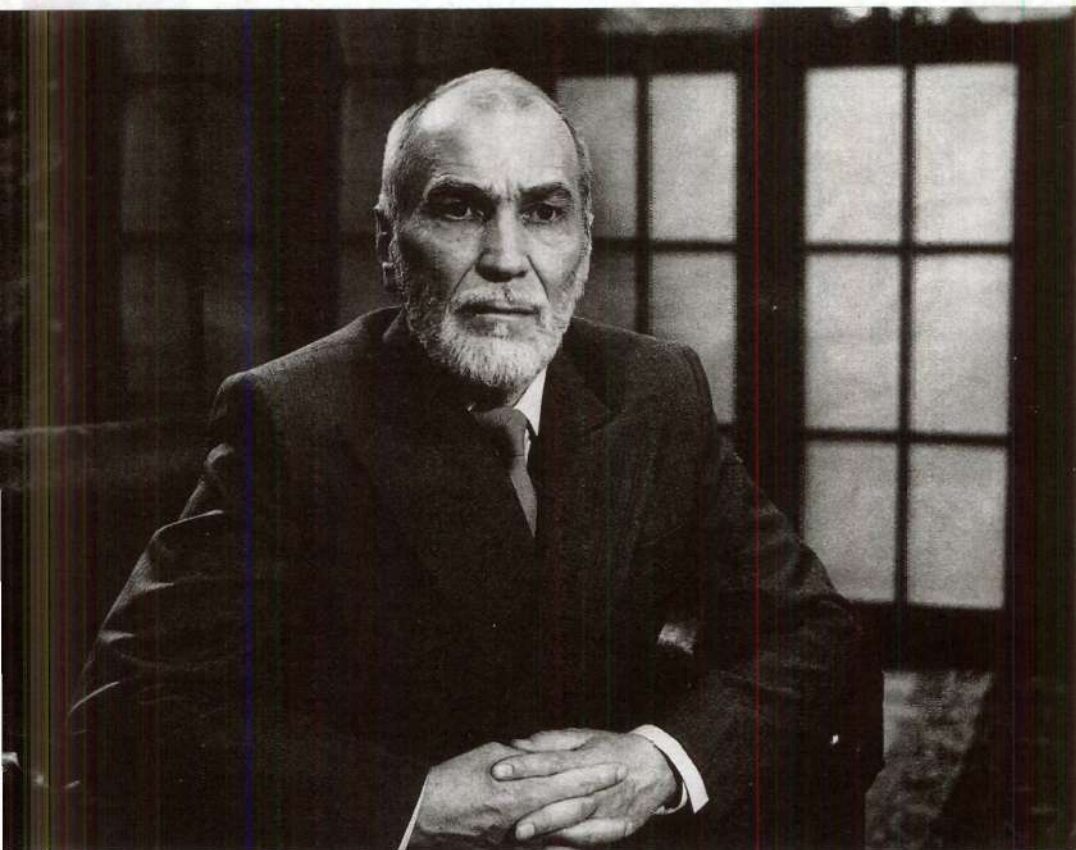
Parima pildi Eestist iseseisvuse eelõhtul annab Andres Söödi tõsielufilm "Hobuse aasta" (1991). Toomas Kalli kongeniaalne tekst kommenteerib kõikemõistva ironiaga ühiskonna absurdset sumbuursust. Tänapäeval ta suks aeg-ajalt seda filmi taas vaadata, et mõista, missugustes tingimustes me siiski oleme olnud, ja nähtud pilti võrrelda praeguse eluga. Vintsklemised, kahtlused ja heitlused *homo sovieticus*'e teadvuses lootusrikkal teel poliitiliselt totalitarismilt tarbimise totalitarismi andsid režissöör Priit Pärnale võimaluse filmis "Hotell E" (1992) kõrvutada ühelt poolt Lääne-Euroopa ja teiselt poolt Kesk- ja Ida-Euroopa senist elulaadi, mõlemad on selles intellektuaalses joonisfilmis viidud absurdsete parabolideni. Söödi detailirikas ja -mahukas elupildistus ja Pärna skeptiline metaküsimus: kumb tee on umbtee? — võiksid olla sotsioloogiliselt adekvaatsed andmepangad eestlaste elust ja teadvusest.

Kui Eesti NSV Ülemnõukogu 20. augustil 1991 Eesti iseseisvaks vabariigiks kuulutas, lainetasid siin veel perestroika ja inflatsiooni sogased vood. Eestis valmis 1991. aastal kuus mängufilmi, enam kui kunagi varem. Keskmise mängufilmi maksumus oli 1,5 miljonit rubla ja inflatsiooni laine oli alles kerkimas.

Filmitegijatel oli võimalik ennast väljendada, nagu nad oskasid, ja nad ka kasutasid seda võimalust. Veel okupatsiooniajal alustatud projekt — Eesti okupeerimine 1940. aastal Punaarmee poolt ("Rahu tänav", 1991, režissöör Roman Baskin) tõusis pärast kafkalikuks allegooriaks ja jõudis Euroopa "Felixi" debüütide võistlusel aasta seitsme parima hulka. See andis lootust, sisendas kineastidele eneseskü ja oli küllalt kõrge tunnustus. Jüri Sillart portreteeris groteskselt oma keskkoolipõlve Hruštšovi sula ajal ("Noorelt õpitud", 1991), andes visuaalselt agressiivselt edasi abiturientide konflikti oma sõjalise eriala õpetajaga.

Rock Around the Clock Richard Brooks'i filmist *The Blackboard Jungle* asetab paika ajastu, film on meie mängufilmi väheseid katseid siduda sotsiaalsus ja poliitika. Ega vana nasti, punaste ajal, sellist võimalust andudki. Mati Põldre sai vabalt temale omase südamlikkuse ja melodramaatilisusega arendada populaarse swingihelilooja Raimond Valgre (mängib Rain Simmul) draamaatilisi eluaastaid 1939-1949 ("Need vanad armastuskirjad", 1991): nõukogulik tööpataljon ja sõda kuulusid varem tsensoori poolt rangelt kanoniseeritud ainevalda. Film sai Eesti esimeseks ametlikuks esituseks võõrkeelsele "Oscarile". Ning samuti eelnevast ajast pärit projekt — peredraama ekstsentrilise abielumehe ja tema ürgnaiseliku kaasaga, taustaks ähvardav teenimine Vene armees, andis Valentin Kuigi tänini parima filmi "Armastuse lahinguväljad" (1992).

See oli aeg, mil raha leidus. Producersid tänasid sponsoreid ja riiklikku eelarvet, publikule ei pidanud veel mõtlema. Ja nii üritas vanameister Kaljo Kiisk teha lausa kunstisemiootilist teatrifilmi ("Sufloor", 1993; Juhan Viidingu stsenaariumi alusel). Ning Tõnu Virve ekraniseeris islandlase Gudmundur Steinssoni silmakirjalikkust ja võimuiha käsitleva näidendi "Luukas" (1992), Jaan Kolberg võttis poolteise tundi kokku August Strindbergi "Võlausaldajad" (1991). Kõik kolm aga jäävad kino jaoks marginaalseteks nähtusteks. Üllatuslikult sai valmis kaks heal tasemel lastefilmi. Südamlük-psühholoogiline koolilaste sõpruslugu "Tule tagasi, Lumumba" (1992, režissöör Aare Tilk) meenutab tundetoonilt veidi "Kevadet" (stsenarist Toomas Raudam), filmis "Lammas all paremas nurgas" (1992, režissöör Lembit Ulfsak) võitleb kümneaastane salapolitseinik koomilise su-



"Rahu tänav", 1991. Mikko Mikiver (hr Werner)

R. Rajamäe foto

lide jõuguga, tulemuseks mitte *Home Alone* vaid n-õ Skandinaavia tüüpi perefilm.

Tallinna studios varemgi lavastanud poolakas Marek Piestak lootis publikumenu poliitilise seiklusfilmiga sõjajärgsest Tallinnast ("Saatana pisar", 1993), kuid põnevusest jääb puudu. Kommertskaalutlused on valdavad ka tänaseks osavaks produtsendiks kujunenud Peeter Urbla thrilleris ("Daam autos", 1991) ja Tõnis Kase melodraamas ("Vana mees tahab koju", 1991; Raimond Kaugveri järgi). Viimases mängivad ilmekalt Kaljo Kiisk ja Raivo Trass.

Aastail 1991-1993 realiseerusid veel nõukogudeaegsed projektid, mida sai nüüd välja elada. Ja filmid kandsid — õnnestunult või vähem õnnestunult — tõsiseid kunstipürgimusi.

1994. aastaks näib n-õ tõsimeelse kunsti taotlus olevat eesti filmikunstis möödas. Noorema põlvkonna lavastajad Hardi Volmer ja Jaan Kolberg pole oma filmide kom-

mentseesmärkidest teinud ka saladust. Nii Volmeri "Tulivesi" (1994), seikluslugu salapiirituse veost Soome 1920. aastatel, kui ka Kolbergi "Jüri Rumm" (1994), sellenimelisest eelmise sajandi kuulsast röövlit-talupojast, on läbi pikitud hoogsate kakluste, ilusa armastuse ja põneva intriigiga. Tragikoomiline lapsepõlvearmastuse luhtumise lugu tänapäeva Eestimaal, "Ameerika mäed" (1994), kus segi rikkus ja vaesus, armastus ja reetmine, laguneb Peeter Simmi käes seekord väikesteks absurdseteks episoodideks ja jätab mulje ebalemisest prantsuse produtsendi käes.

Korraks teevad veel Renita ja Hannes Lintrop katse tõsimeelselt analüüsida noorte kurjategijate maailma ("Ma olen väsinud vihkamast", 1995), kuid valitud lavastuslaadi ebamäärasus jätab samasuguseks ka tulemuse, mis läheb ajalukku kui ainus 1995. aastal valminud mängufilm. Valminud koostöös Soome TVga, läks ta maksma 3 miljonit

krooni. 1996. aastal peavad üritajad igatahes arvestama mängufilmi keskmise maksumusega 7 miljoni krooni piirides, mis tähendab, et omahind on tõusnud kolmveerandini põhjanaabri Soome keskmisest filmieelarvest (648 000 dollarit). Just senine filmimiskulude (tööjõud, teinekord ka vene filmilint) odavus, aga ka sobiva eksterjöõri olemasolu on toonud Tallinna mitmeid Soome filmirühmi: "Tallinn pimeduses" (1993, režissöör Ilkka Järvi-Laturi), "Novembrikuu hall valgus" (1993, Anssi Mänttari), "Lipton Cocton in the Shadows of Sodoma" (1995, Jari Halonen). Peale selle on Eestis filme teinud ameeriklased ("Küünlad pimeduses", 1993, režissöör Maximilian Schell), inglased ("Kirjad idast", 1995, režissöör Andrew Grieve), taanlased ("Viimane viiking", 1995, režissöör Jesper W. Nielsen).

Dokumentaalfilmis on uue iseseisvuse algaastatel suveräänselt jätkanud Mark Soosaar, kelle film esimestest vabatest presidendivalimistest Eestis "Eesti esimene kodanik"

(1992) vallandas ajakirjanduses poliitilise poleemika: kas nii ikka sobib presidendikandidaate ka välismaal näidata? Soosaar nägi kandidaatides eestlase kahe pooluse, "matsi ja vurle", heitlust. Soosaare jäagitu poolehoid kuulus "matsile", st Arnold Rüütli. Andres Söödi portree toimekast välisministrist, praegusest presidendist "Mina, Lennart Meri..." (1993) on vaoshoitum. 1995. aastal valmis Mark Soosaarel ja Peeter Tammistol film teenekast diplomaadist Ernst Jaaksonist "Mission Impossible".

Dokumentaalistid innustuvad mineviku poliitilistest suurmeestest (Jaan Tõnisson, Friedrich Karl Akel — Peep Puksilt) ja võtavad käsitluse alla ainevallad, mida varem ei saadud puutuda (mustlased, kurtummad, kriminaalid, kirikuõpetajad, partisanivõitlus Punaarmee vastu 1941, Stalini-aja propaganda). Vene-Saksa totalitaarvõimu kuritegusid käsitlevaist dokumentaal- ja mängufilmi-kaadritest monteerivad Olav Neuland ja Aigar Vahemetsa kokku "Kristuse dilemma"

*"Noorelt õpitud", 1991. Andreas Kangur (Andreas) ja Sulev Luik (Klorofüll).
R. Rajamäe foto*





"Need vanad armastuskirjad", 1991. Rain Simmul (vasakul) Raimond Valgren. T. Tuule foto

(1995). Värsketest teemadest on esile tõusnud ebaseaduslik metallikaubandus ja prostitutsioon (Artur Talvik, Rein Kotov), ka Tšetšeenia vabadusvõitlus. Hariliku eesti perekonna elu aasta jooksul pärast rahareformi (1992) on jäädvustanud Hannes ja Renita Lintropi "Eestlase elu" (1994). Nii idast kui läänest õhku paisatud süüdistused diskrimineerimisest on toonud ootamatult palju filme Eestimaa venelastest (Peeter Simm, Arvo Iho, Andres Sööt, Dorian Supin). Endiselt ja väsimatult jätkab loodusfilmide tegemist Rein Maran. Kuid kahtlemata on kahe viimase aasta mõjuvamateks dokumentaalfilmiks vanglakommete pildistus "In Paradisum" Sulev Keeduselt. Kuigi autor laseb end liigselt kaasa kiskuda vene kriminaalvangide ekshibitsionismist ja jätab hooletusse omaenda vaatepunkti, tunnistab Eesti Filmiajakirjanike Ühing selle 1993. aasta parimaks filmiks.

Kolmekümne viie millimeetrine filmilint on taandumas mugava videokaamera ees. 1992. aastal näiteks oli 24 dokumentaalfilmist pool tehtud videole, 1995. aastaks on ai-

nult Mark Soosaar jäänud truuks filmilindile (kui mitte arvestada harvu must-valgeid "Eesti Kroonikaid" stuudios "Tallinnfilm"). Selles mõttes erineb me oma naabritest lätlastest ja leedulastest, kes filmivad tõsielufilme arvukalt 35-mm filmilindile. Produutsendid arvestavad juba ette toodete võimalikku müüki Euroopa telejaamadele, sest televisioon on dokumentaalide ainus tarbija. Kinod dokumentaalfilme enam ei näita. Poole-tunnine dokumentaalfilm läheb maksma vähemalt 9000 dollarit.

Animafilmide kulukas tootmine (üks film — 20 000 dollarit) on jäänud vähemaks. Kaks joonis- ja viis nukufilmi valmisid "Tallinnfilmis" 1991. aastal, üks joonis- ja kolm nukufilmi 1992 ja kolm joonis- ja kaks nukufilmi 1995. Kuigi filme on vähem, on kunstitase endiselt kõrge. Huumor ja sümboolika on võitmas endist absurdistlikku satiiri ühiskonna moraalituse pihta. Painajalik allegooria on animafilmidest tänaseks taandunud. Juba on valdav iroonilis-humoristlik lähene mine (Aarne Vasara "Setu vurle küüsis", 1992), kohati koguni nukrapoolne iseenda



"Armastuse lahinguväljad", 1992. Carmen Mikiver (Ilona).

P. Sirge foto

üle ironiseerimine (Heiki Ernitsa "Ärasõit", 1991; Hardi Volmeri "Incipit Vita Nova", 1992). Filmides on rohkem otseütlemist ja meelelahutust. Meelelahutuse levides kasvab huumori osatähtsus, isegi sellistel teravatel teemadel nagu on seda rahvussuhted (Hardi Volmeri ja Riho Undi "Hilinenud romanss", 1994). Viimase aja uljam ettevõtmine on kahtlemata Riho Undi "Kapsapea" (1993), eesti talumats Pliuhkami võitlused KGB ja hiinlastega indiaanadžounslilikus nukufilmis. 1996 valmib filmile järg "Tagasi Euroopasse", võitluspartnereiks juba eurogangsterid.

Kuid sellal, kui Euroopa telekanalid ostavad Eestist peamiselt traditsioonilisi laste- ja jõulumuinasjutte, teevad mõned absurdi- ja protestimeelsed animaatorid edasi "puhast kunsti". Sürrrealismist on kantud Mati Küti veealune nukuoper "Sprott võtmas päikest" (1992) ja vägivallavaimikus "Plekkmäe Liidi" (1995) ning Rao Heidmetsa korra ja koase kujunemislugu läbi põlvkondlike vastuolude "Elutuba" (1994). Soomes leiba teeniv karikaturist Peep Pedmanson näib hoolitsetavat absurdliku seisundifilmi elusoleku eest ("Eesel heliredelil", 1993). Janno Põldma on sisenenud laste mõttemaailma ja tema, Volmer

ning Heidmets on kasutusele võtnud piksilatsiooni. Filmikunsti 100. juubeliks said Priit Pärn ja Janno Põldma (Soome ja Suurbritannia finantssüsti abiga) valmis ulja assotsiaatiivse vaimukuse *tour de force'i*, joonisfilmi "1895" (1995). Animaafilm pulbitseb edasi, hoolimata sellest, et Rein Raamatu juhitud esimene erastudio "Stuudio B", mis oli orienteeritud teleseriaalidele, lõpetas oma tegevuse 1992.

Eesti film on iseseisvusaja esimesel neljal aastal kahtlemata muutunud, tegijatel pole vaja enam loori taha peituda ega kaude ütelda. Kui esimestel taasiseseisvusaastatel realiseeriti veel nõukogulikus tootmisolustikus küpsenud projekte, siis 1995. aastaks sunnib uut tüüpi majandus lugema raha ja mõtlema potentsiaalsetele vaatajatele. Enne olid loojad sellest murest vabad, nende energia ja hool kulus võitlusele võimuga. Rahapuudusel seiskus Sulev Keeduse mängufilm "Georgica" ja Lintropite "Ma olen väsinud vihkamast" jäi filmikunsti juubeliaasta ainukeseks. Seda pole juhtunud 1958. aastast peale.

Ent tegemist on ka põlvkondade vahetusega. Need, kes mängufilmi kogu aeg



*"Sufloor", 1993. Jaan Tättle (Martin) ja Epp Eespäev (Melissa).
R. Kalmuse foto*

*"Lammas all paremas nurgas", 1992.
R. Rajamäe foto*





"Jüri Rumm", 1994. Väino Laes (krahv von Rellingshausen), Merle Palmiste (Evelin), parun von Stock (Marian Wolf).

E. Tarkpea foto



"Ameerika mäed", 1994. Tõnu Kark peaosaliseena.

E. Säde foto

kandnud, peavad suuri juubeleid, järgmine, 1970. aastate lõpul debüteerinud, on hajunud erinevatesse suundadesse. Arvo Iho eestvõttel 1992. aastal loodud Tallinna Pedagoogikaülikooli Kultuuriteaduskonna audiovisuaalkateeder annab 1996. aastal oma esimese lennu. Kümnekond uut lavastajat heidetakse lainetava turumajanduse merele. Karmides majandusoludes koolituse saanult

pole neil tegemist endisest "äravalituse tundedest" lahtisaamisega. Kuid üldistusoskus ja võime mõista olulise ja ebaolulise vahet on ka uue elulaadi puhul tähtis. Kunstnikul, kui ta ikka on seda, peab olema oskust distantseeruda võimust, oskust näha rahva vajadusi ja läbi näha poliitikute valimisvõitlust; peab olema suutlikkust võimendada alandatud seisukohti ja seda ka uues olukorras. Vaimu



"Hilinenud romanss", 1994.

T. Talivee foto

ja võimu erihuvivid pole kunagi täielikult kattu-
 tud. Kuigi võinuks arvata, et filmifestiva-
 lide kaudu oli meie kineastide paremik
 maailma filmiga pidevalt kursis, on nende
 ette järsult kerkinud küsimused: kellele ja
 milleks me filmi teeme ja kes finantseerib?
 Eesti filmi nõrgim külg ongi produtsentide
 puudumine, kuigi mõned energilised isiksused
 on esile kerkinud (Raimund Felt, Jürgen
 Vester, Mati Sepping, Reet Sokmann). Eesti
 filmide müük, *marketing*, on ääretult nõrgal
 järjel.

Riik on filmitegijaid toetanud eelarvest
 järgmiselt: 1993. aastal — 3,45 miljonit kroo-
 ni, 1994. aastal — 7,97 miljonit krooni. 1995.
 aastal ületab see arv 10 miljonit krooni. Li-
 saks sellele rahastab Kultuurkapitali Audio-
 visuaalse Kultuuri sihtkapitali filmikultuuri
 (mitte niivõrd filmiprojekte) 2,5 miljoni kroo-
 niga. Lisaks vähemad toetused Eesti Rahvus-
 kultuuri Fondilt ja Eesti Kultuurifondilt.

Eesti filmikunsti kujundavad erakätes
 olevad stuudiod. Professionaalide looduid
 on kahekümne ümber. Kui lisame videotoot-
 mise, saame neid kaks korda rohkem. Piisab
 vaid pilguheitmisest telefoniraamatusse.
 Võib arvata, et RAS Tallinnfilm erastatakse
 lähiaastail, saab siis temast Eesti filmi tehni-
 line baas või mitte. Kuid ääretult nõrk on
 riiklike filmiametnike tegevus Eesti filmi ra-
 habürokraatia sidumisel eurorahadega. Esi-
 algu Eesti film siiski elab. Professionaalid ei
 hävi nii lihtsalt.

Kirjutise aluseks on olnud käsitlus "FilmiMAXi"
 väljaandes "Estonian Film 1995", Tallinn 1995.

ÕNNITLEME!

3. veebruar
JAAK VAUS
 teatrikunstnik — 50

3. veebruar
GUNNAR PEDRAUDSE
 helilooja — 70

5. veebruar
VOLDEMAR LEMMIK
 trompetist, dirigent ja pedagoog — 85

7. veebruar
IVALO RANDALU
 muusikakriitik — 60

8. veebruar
LEMBIT PÖDER
 "Ugala" eluaegne jumestuskunstnik — 93

13. veebruar
DAGMAR NORMET
 dramaturg, libretist, kriitik — 75

17. veebruar
LIA LAATS
 draama-, filmi- ja estraadinäitleja — 70

19. veebruar
THERESE RAIDE
 pianist — 75

24. veebruar
VALENTINA HEIN
 "Vanemuise" endine ooperi- ja
 operetisolist — 75

27. veebruar
ELLA LOODMAA
 teatrikunstnik — 70

27. veebruar
RAIMUND ALANGO
 laulja ja pedagoog — 70

LIIGA PALJU UNENÄGUSID, LIIGA VÄHE UNENÄOLIST

"DOOMINO". Režissöör Rein Pakk, stsenaarist Maria Avdjuško, operaator Ago Ruus, kostüümid ja grimm Ly Kärner, heli: Rein Urm, monteerijad Rein Pakk ja Marju Juhkum, operaatori assistent Rein Pruul, valgustaja Uno Lahtein, režissööri assistent Viive Jõgevast, produtsent Mati Sepping, tootjad Tiina Lokk ja Madis Tramberg. Osades: Regina Razuma (Lilit), Rein Oja (Viktor) ja Sven Pert (Aleksander). Beta SP, värviline, 28 min. © "FilmiMAX", 1995.

Filmikunst on kõige parem praeguse hetke kujutaja. Ja alati on sobiv filmi kangelane valida minoriteetide hulgast, kelle päevagraafik erineb sinu ning sinu naabrimehe omast. Kui tuua näiteid loomariigist, siis otsitakse meile ekraani peal näitamiseks välja ikka midagi väga suurt, näiteks vaal, või väga väikest, näiteks uruhiir. Teha film tavalisest tuvist mõjub juba eos viljatu ettevõtmisena. Nii on ka Eestis, kus homode, kodutute ja nõidade kõrval moodustavad ühe läbiuurimata ja raskesti tabatava liigi inimesed, kellel on hästi palju raha.

Sellistest inimestest pajatab ka Rein Paku film "Doomino". Edukas ärimies Viktor ütleb juba alguses välja oma lihtsa kredo - raha eest saab kõike! Selline sirgjoonelisus

"Doomino", 1995. Režissöör Rein Pakk. Rein Oja (Viktor).

A. Ruusi foto



kaunistab inimest, kuigi miski ütles mulle, et kohe-kohe hakatakse näitama asju, mida raha eest ei saa. Ja eelaimus osutus tõeks! Viktor näeb unes usse ja sellepärast võtab Viktor unerohu ja sellepärast jääb Viktor naist emmates magama ja sellepärast käib Viktori naine mööda öist korterit ringi ja sellepärast leiab ta koridorist valgetes rõivastes läbimärja noormehe. Naine kutsub ta sisse, keedab talle teed, kuid samal ajal maigutab saladuslik noormees magava Viktori kohal huuli ja tõstab tema päevasärki. Siis kutsub noormees naist endaga kaasa ja nii edasi ning aina segasemaks see lugu läheb. Oli see uni? Kas Viktor on latentne homo? Kas järgmisel ööl naiserõivastes ilmuv sama nooruk tahab nüüd Viktorit kaasa viia? Toredad küsimused, aga vastuseid sai neile selle pooltunnise filmi jaoks liiga vähe. Pidin päris kaua pingutama, et leida mõnd teist filmi, mille najal kõigest segadusest aru saada, kuni meelde tuli! Pier Paolo Pasolini "Teoreem" ja müstiline nooruk, kes lunastab ühe üliirikka perekonna. Aga kui Pasolini filmis pärast nooruki saabumist õige pingega alguse saabki, siis R. Paku filmis pinges seal lõpeb. Seosetud kujundid pildis ja tekstis, kõik nagu mingis "täenduslikus udus" ja lõpp, mida nagu polnudki. Kas see on uue filmikeele otsing, kus tahetakse näidata inimestevahelise kommunikatsiooni võimatust ja sellest tekkivaid personifitseeritud üksindusehirme, või oli see lihtsalt ideede puudumine? Ei tea. Ja siis muidugi unenäod.

Unenäod Eesti filmikunstile oleks päris huvitav uurimustöö teema, sest viimase kahekümne aasta jooksul on vaid vähesed meie filmid pääsenud ilma unenäota. Muud aia peal, risti kandvad mehikesed, lend koridoris, need on vaid esimesed pähe hüppavad näited lõputust reast. Üldjuhul panevad nad õlgu kehitama, kauem nende peale mõeldes lihtsalt oigama. Unenägude taha ei peida ära stsenaariumi dramaturgilisi traagelniite, tänu nendele nad ainult võimenduvad. Sama kehtib ka "Doomino" kohta.

Filmi plusspoolele võib arvata näitlejate valiku. Rein Oja kalk *self-made man* Viktor, tema aktsendiga rääkiv aristokraatlik naine Regina Razuma esituses ja tütarlapselike näojoontega noormees (Sven Pert). Intrigee riv valik, eriti noormees. Mainimata ei saa



"Doomino" võtetel Vabaduse väljakul.

R. Pruuli foto

jääda Rein Paku enda mängitud lõbus äripartner Leon. Kuid tekkis tunne, et nagu meelega näidatakse nende inimeste elust kõige igavamaid külgi. Professionaalne ja nauditav oli Ago Ruusi pilt.

Tegelikult on igasugune kriitika, nii positiivne kui ka negatiivne, selle teose puhul kohatu, sest filmi polnud. Oli ju ainult *pilot clip*, mille ülesandeks on autorite ideede tut-



"Doomino". Sven Pert (Aleksander).

R. Paku foto

vustamine neile, kes peaksid tulevase täispika filmi alla raha panema. Aga siin on need ideed, mis mõeldud täispika filmi jaoks, püütud kokku suruda lühifilmiks, mistõttu praegune tulemus on ebamäärane segu, millele raske nimegi anda, seda enam hinnangut. Praegune jutt on tõesti nagu kohvikuvestluses tekkinud ideede arvustamine, nii et vabandust.

P. S. Miks on filmi nimi "Doomino"?



"Doomino". Sven Pert (Aleksander) ja Rein Oja (Viktor).

R. Pruuli foto



"Doomino". Regina Razuma (Lilit).

R. Paku foto



"Doomino". Rein Oja (Viktor) ja Rein Pakk (Leon).

R. Pruuli foto

PEETER RAUDSEPP (20. III 1974) õpib EMA Kõrgema Lavakunstikooli IV kursusel lavastajaks.

REIN PAKK (31. V 1968) õpib Tallinna Pedagoogikakooli filmi- ja videokateedris IV kursusel režissööriks.

VALTER OJAKÄÄR

EESTI LEVIMUUSIKA AJALOOST V

(Eelmised osad TMK-s nr 7, 1994; nr 2, nr 6 ja nr 10 1995)

Uude sajandisse II

Mis puutub vene romanssidesse ja mustlaslauludesse, siis oleks väärt arvata, et nad Eestis üldse pinda ei leidnud. Küllap on praegugi vanemaid inimesi, kes mäletavad kaht viisi - "Kord sõitsivad linna husaarid" ja "Kitarre käes ja mantel üle öla", mis huvitavate eranditena on mažoorised. Veelgi levinumad olid "Kaks kitarri", "Valged akaatsiad", "Mul meenub valss..." ("See oli ilus laul") ja "Tule ääres istun mina" ("Ükskord popil oli peni"). Veel aastail 1937/38 ilmusid "Modern Lööklaulude" väljaandel valimikud valsse ja romansse, kus olid Raimond Valgre kauni käekirjaga joonistatud üheksa meil kodunenud vene romansi noodid: "Kaugelt kuljuste helinat kuulen" ("Bubentsõ"), "Hei, nüüd kutsar sõida..." ("Ei, jamštšik! Goni-ka k Jaru!")¹, "Heissa troika" ("Gai-da troika!"), "Volga, Volga" ("Stenka Razin"), "Mustad silmad" ("Otši tšernõja"), "He-uh-ti" ("Ei-uhnjem"), "Sinu silmade tuld" ("Pož-ali!"), "Kamina juures" ("U kamina") ja "Kella hääl" ("Vetšernii zvon"). Antud olid ka laulude venekeelsed sõnad, kuid ilmselt polnud väljaandja 1937. aastal veel teadlik vene ortograafias aset leidnud uuendustest, trükkides tekstid tsaariaegsetest nootidest vanas kirjaviisis (kövendusmärk konsonandiga lõppeva sõna lõpus ja e-tähe erikuju, nn jätt). Tsaari-Venemaal välja antud noote oli siis ju veel paljudel olemas, ja mitte ainult romansside omi.

Juba enne Esimest maailmasõda jõudsid Eestissegi üsna lühikese viivitusega Venemaal trükitud laulud Leo Falli, Franz Lehári, Paul Lincke, Victor Hollaenderi, Emmerich Kálmáni ja Karl Ziehreri värsketest operettidest, rääkimata nüüdseks juba unustatud autoritest. Operett oli leidnud kindla koha ka Eesti teatrilaval. Aastail 1907-1918 tutvus "Estonia" publik viiekümne ühe opereti ja laulumänguga kolmekümne helilooja sulest. Neid oli Fallilt ja Offenbachilt neli, Leháril ja Millöckerilt kolm, niisiis ainult neljalt heliloojalt kokku 14 teost. Mängiti ka Juhani Simmi laulumängu "Kosjasõit" ja operetti "Kooparüütel" (mõlemad olid esietendunud "Vane-muises") ning Adalbert Virkhausi operetti "Jaaniöö".

Operetiviiside ja romansside kõrval nautisid suurt populaarsust uuemad valsid, mis erinesid oma helikeelelt klassikalisest viini valsist. Neist olid menukamad Sydney Baynesi "Saatus" ("Destiny"), Archibald Joyce'i "Sügisunenägu", rumeenlase Josif Ivanovici "Doonau lained" ja mehhiklase Juventino Rosase "Üle lainete".

Populaarseim vene valss - ka Eestis - oli kahtlemata tsaariarmee 214. Mokšanski laskurpolgu kapellmeistrina teeninud Ilja Šatrovi "Mokšanski polk Mandžuuria sopkadel"², mille ta kirjutas 1905. aastal Vene-Jaapani sõja (1904-1905) muljete ajel.

¹ "Jar" — restoran tsaariaegses Moskvas.

² Sopka — vulkaanilise päritoluga mägi või kungas.

Соп анима съ душою. Увлекайся.

Valse.

Печатня В. Гроссе, съ. Москва, Б. Островская ул. Соб. д. 148

Ilja Šatrovi "Mandžuuria sopkadel".

Hiljem jäi pealkirjast polgu nimi välja. Vals levis esialgu käsikirjas, sellele tegi teksti peale autori veel mitu luuletajat. Kirjastajad ja heliplaaditootjad, kasutades autori õiguste seadusliku kaitse puudumist, avaldasid valssi Šatrovi nime mainimata. Leonid Volkov-Lannit kirjutab raamatus "Jäädvustatud heli kunst", et 1910. aasta detsembris müüdi heliplaate valsi vokaallettekandega kahe nädala jooksul 15 000 tükki. See oli ennekuulmatu menu. Plaadid ilmus seitsmelt lauljalt, veelgi enam oli instrumentaalplaate. Kuid ometi kaotas autor 1911. aastal kohtuprotsessi plaadifirma "Sirena-Rekord" vastu, kuigi ta ei nõudnud rohkem kui 15 kopikat igalt edaspidi toodetavalt plaadilt, loobudes varasemast tulust.³ On raske uskuda, et eespool mainitud 1911. aasta 20. märtsi seadus kaitstes üksnes väljaandjaid, jättes autorid nende meelevalda. Küll aga näeme, et levimuusikale tüüpiline võitlus raha pärast oli täies hoos juba sajandi alguses.

"Mandžuuria sopkade" noote ilmus samuti musttuhat - igasugustes seadetes, sooloviilulist keel- ja puhkpilliorkestrini, ja muidugi klaverile ning häälele klaveri saatel. "Musttuhat" just seetõttu, et siingi valitses autori õigusi eirav piraatlus. Vahe-märkusena mainigem, et ka eesti lööklaulukirjastajad avaldasid veel kolmekümnendail aastailgi üpris harva helilooja nime, teksti autorist tehti välja veelgi vähem. Levimuusikas valitsenud konkurentsist kõneleb ilmekat keelt Moskvas Oskar Knau-bi väljaandes (juba 92-tuhandelises tiraazis) ilmunud klaverinoot, mis kannab Šatrovi valsi originaalpealkirja. Esikaanel püüab pilku puna-pruunis trükis lahingupilt suurtükkide, lõhkevate mürskude ja õhkulendavate kehadega kooniliste sopkade taustal. Aga samas on toodud ka rida hoiatusi: "Ainult I. A. Šatrovi helitöö (välja-andja O. F. Knaub) loetakse originaaliks. Kõik ülejäänud sellesarnased nimetused ja helitööd mitmesugustelt autoritelt ja kirjastustelt on võltsingud, mille eest seaduse-ga vastutusele võetakse. Järeldrük on seadusega karmilt karistatav. I. A. Šatrovi valsside "Mandžuuria sopkadel" ja "Suvitusunelmad" ainuesindaja kogu Vene Im-peeriumis on O. F. Knaubi hulгимүүгилadu Moskvas." Kirjastaja, kes ka ise on heli-looja, ei unusta ennastki reklaamimata. Kirjeldatud noodi tagaküljel pakub ta oma valsse, millest on olemas ka heliplaate ja fonoolarulle. Menukaim neist on viieküme-ne viies väljaandes ilmunud "Maikuu unenägu", mille kohta uhkusega märgitakse, et autor on kinkinud noodi Tema Imperaatorlikule Kõrgusele suurvürstinna Jeliza-veta Feodorovnale ja on saanud selle eest Tema Kõrguse siira tänu.

Teise ülipopulaarse vene valsi, "Amuuri lained", kirjutas 1903. aastal samuti sõjaväeorkestri kapellmeister nimega Maks Küss. Heliloojad olid ka kirjastaja Niko-lai Davingof ja tema vend Vladimir. Esimene kirjutas peale lühipalade intrigeeriva

³ L. F. Volkov-Lannit. Iskusstvo zapetšatlenogo zvuka. Moskva, 1964, lk 113-114.

МОКШАНСКІЙ ПОЛКЪ НА СОПКАХЪ МАНДЖУРИИ

КОНТРАФАКЦИ ВЪДѢТЬ СТРОГО
ПРЕСЛѢДОВАТЬСЯ ЗАКОНОМЪ.

Вальсъ

И. А. ШАТРОВЪ
СОУ

ЦѢНА 50 К.

Для Солона съ рожью 50 к.
Solo 30 к.
7-я Струнная Гитара 30 к.
Для ПѢВЦА ИЛИ АРТИСТА ИЛИ
или ИМПЕРИАЛЬНАГО ОФИЦЕРА ЦѢНА 3 руб.
ДИСТРИБУТА

СОБСТВЕННОСТЬ АВТОРА.

ор. 3

НОТНЫЙ СКЛАДЪ
О. Ф. КНАУБЪ
МОСКВА.

Уфа Оренбург Иркутск Благовѣщенскъ Вилна Симбирскъ Могилевъ Курскъ Царининъ 3/4
Дорожнѣе Пенза С.-Петербургъ Олонецъ Сургутъ Рязань и Грозный С.-Петербургъ Бр. Крестовозвѣстскъ Псковъ
Шанхай Манчурія и Японія С.-Петербургъ Зарыскій Швейцарія Жеръ Кавказъ
С.-Петербургъ Москва 625 Рязань Бр. Уланскіе

Только автор И. А. Шатровъ (псевдоним О. Ф. Кнаубъ) имеет право оригинала. Все остальные ноты
имея изданы и сохранились авторомъ и издательствомъ, подлиннаго что проследовать закономъ.

Ilja Šatrovi populaarse valsi "Mokšanski polk Mandžuuria sopkadel" esikaas, millelt võib lugeda: "Ainult I. A. Šatrovi helitöö (väljaandja O. F. Knaub) loetakse originaaliks. Kõik ülejäänud [- - -] on võltsingud, mille eest seadusega vastutusele võetakse." Ning: "Järeldrükk on seadusega karmilt karistatav."

pealkirjaga opereti "Liuväljakangelanna". Eesti teatrite mängukavas küll ühtki vene operetti polnud. Pole ka teada, kui suurt vastukaja leidsid mainitud vendade romansid ja tantsupalad. Vladimir Davingofi noodireklaamist saame teada, et ta oli Euroopa Heliloojate Ühingu (sic!) tegevliige ja et Gutheili kirjastus avaldas Moskvast 1915. aastal umbes 120 tema romanssi, marssi ja tantsupala. Viimased näitavad, mida siis tollal Venemaal, ja Eestiski, tantsiti. Valdavalt on ülekaalus valss. Teiste tantsude hulgas on masurka, gavott, polka, "vene tango", galopp, krakovjak, "prantsuse-vene salgongitants", vengerka, padekaater, padepatinöör (pas des pati-

neurs - mõeldud liuväljal uisutajate saateks), uus tants "Tom-Titt" (?), "electro-kad-rill", "uus XX sajandi padespann" (!), ballillesginka, "vene-slaavi tants", ballitšardaš, cakewalk, bostoni valss, ameerika *machiche* (ka *maxixe* või *tango brasileiro*, samba eel-käija) ja tarantella. Vaevalt nad kõik siiski tantusaali jõudsid. Ühe noodi esikaanel seisab täishabeme ja lehvivate vurrudega Vladimir Davingof täies kasakamundris, tõstes paljastatud mõõka - kuidagi kummaline on mõelda, et niisuguse kuvandi taga on oma aja moodsa tantsumuusika looja!

Toodud loetelust näeme, et paljud tantsud on praeguseks kadunud, kuid veel kolmekümnendate aastate lõpul mängisime sving-fokside vahele vengerkat, padespanni ja krakovjakki, rääkimata valsist, polkast ja tangost.

Esimese maailmasõja aeg kujunes pöördepunktiks, mil Venemaal valitseva linna-romansi kõrvale tungisid moetantsud ja lööklaulud. Venemaa jäi küll pisut maha Lääne-Euroopast, kuid püüdis vähemalt kuni sotsialistliku revolutsioonini pidada sammu kiiresti vahelduvate moetantsudega ja leiutada midagi omaltki poolt. Kirjas-tus "Evterpa" reklaamib eelkirjeldatuga umbes samal ajal uut vene salongitantsu "Ivan ja Marja", "tuntud apaššide tantsu", "Onu Tomi onnikest" ja viimase moekar-jena "karude tantsu" ja "kalkunite tantsu". Näib, et kaks viimast on Ameerikas va-rem tantsitud nn "loomatantsud" *grizzly bear* ja *turkey trot*. Reklaamlehel on ka paar selleks ajaks moest läinud *two-steppi* (üks pealkirjaga "Aviaator", mis tollal oli sama erutav amet kui kosmonaut poole sajandi pärast), üks parajasti moesi olev *one-step*, kuid veel mitte ühtki juba moodi tulnud fokstrotti. See-eest aga argentiina ja brasili-a tangosid, koguni argentiina polka ja üks valss-tango, ning erilise magnetina kuulsa prantsuse filmikoomiku Max Linderi "Uusim tango" (võib olla 1912. aasta filmist "Max, professeur de tango").

Muidugi esitas maailmasõda levimusuikale erilisi nõudeid. See peegeldub ka tollases noodimaterjalis. Ilmub hulk marsse, mille pealkirjad kõnelevad enda eest: "Pidulik Serbia marss", "Tervitus Vene armeele", "Galiitsia väljadel", "Lahkumister-vitus", "Gloire à la France", "Au Venemaale". Viimase esitamise eest Tema Imperaa-torlikule Kõrgusele pälvis autor, A. D'Alesso, "kõige kõrgema tänulikkuse". Davingofi kirjastus andis välja kuningas George V pildiga kaunistatud ingliskeelse (üheainsa trükiveega) laulunoodi Jack Judge'i ja Harry Williamsi populaarsest sõdu-riialulust "It's a long way to Tipperary". Mainitud marsside käekäigust Eestis pole andmeid, kuid "Tipperaryt" lauldakse siin tänapäevani.

Peale mainitud vene kirjastajate väärib tähelepanu eestlane Karl Leopas, kes pi-das kuni 1880. aastani raamatu- ja noodikauplust Tallinnas, läks siis Peterburi, kus asutas kirjastuse ja noodikaupluse Nevski prospektil ning müüs ja laenutas klave-reid. 1919. aastal pöördus ta tagasi Eestisse ja pidas kuni surmani Tallinnas, Paldiski mnt 14a muusikaäri, müües noote, klavereid, grammofone, raadioaparaate ning keel- ja puhkpille. Peterburis kirjastas ta muu hulgas Tšaikovski, Artur Lemba ja August Weizenbergi helitöid. Suure osa tema kirjastustegevusest hõlmas aga levi-muusika. Ka tema trükkis sadu mustlaslaule ja romanse seeria, mis kandis nime-tust "Mustlaste keskel". Peale selle andis ta välja populaarseid klaveripalu - kerge-t klassikat ja kaasaegsete heliloojate meeleolumuusikat. Huvitav on ühel noodil lei-duv reklaam: Selma Grünberg, *Erinnerung an Kasaritz. Walzer*. Leopas trükkis mitte-vene autorite nimed ja palade pealkirjad originaalkujul, ladina tähtedega. Võib-olla õnnestub kunagi välja selgitada, kes oli see eestlanna, kes kauni Kasaritsa mälestu-seks valsi kirjutas ja Leopasele avaldamiseks andis.

Jäänud on veel lühike pilguheit XX sajandi kahe esimese kümnendi ajaviitemuu-sikale ja heliplaatidele. Ringhäälingut tollal veel polnud ja grammofongi oli alles pooleldi imeasi, niisiis võis ajaviitemuusikat kuulata enamasti elavas esituses. Seda esitati väga mitmesugusel moel. Igasugustel segakontsertidel esinesid soololauljad ja vokaalansambli, samuti instrumentaalsolistid klaveri või väikese ansambli saa-tel. Paremates kohvikutes eelistati instrumentaaltriad, restoranis võis olla suuremgi ansambel. Suvituskohtades ja linnaparkides andsid salongi- ja puhkpilliorkestrid nn

pargi- ja promenaadikontserte. Muusika kuulus ka lõbustuste ja pidustuste juurde, mida korraldasid haridus-, karskus- jt seltsid, koolid, teatrid ning paljud muud organisatsioonid ja asutused. Palju mängiti tantsuviise, peamiselt valsse, kergesisulisi avamänge, popurriisiid, karakterpalu ja muid instrumentaalseid väikevorme. Lõbustuskohtades kujutas ajaviitemuusika endast vestluse tausta, rohkem tähelepanu pälvis kontsertidel esitatu.

Ajaviitrepertuaari võib jagada kaheks. Vanemat ja püsivamat osa võime nimetada klassikaliseks ajaviitemuusikaks; teine, noorem osa vaheldub aastatega ja kujutab endast käiberepertuaari. XIX sajandi klassikalist ajaviitemuusikat mängiti meie kohvikutes ja restoranides veel üsna hiljuti ja võib arvata, et osa sellest repertuaarist kadus ja kaob koos seda mänginud muusikutega. Aga vaid osa, sest vaevalt tuleb aeg, millal unustatakse Straussi valsid.

Kolmekümnendate aastate keskpaigani püsis kuulajate soosingus hulk palu, mis pidid teed andma svingmuusikast tingitud moemuutustele. Olgu üksikud näitena mainitud: Neil Moret' "Hiawatha" (1901), W. H. Myddletoni "All lõunas" (1901), Arthur Pryori "Vilistaja ja tema koer" (1905), Albert Ketelbey "Pärsia turg" ja "Kloostriaia" (1915), Felix Arndti "Nola" (1915), Haydn Woodi "Picardy roosid" (1916), Yoshitomo "Jaapani laternatants", Richard Eilenbergi "Veski Schwarzwaldis" (meil "Veski metsas") ja Vincent Scotto "Väike tonkinglanna" ("La Petite Tonkinoise"). Viimast mäletan Pärnu aastalaatade karussellimuusikana, ülejäänud kõlasid aga üsna tihti kolmekümnendate aastate raadiosaadetes nii meil kui mujal. Nagu mõnest pealkirjastki näha, püüdsid need karakterpalad viia kuulajat eksootilistesse paikadesse. Tegemist oli enamasti naiivsevõitu illustratiivse muusikaga, mis aga tolal oma otstarbe täitis.

Noodimaterjalist saadud teavet täiendavad oluliselt heliplaadid, mis pakuvad omaaegset levimuusikat juba n-õ valmis kujul, tollases esituses. Kahjuks on paljud vanad plaadid hävinud, neist on säilinud vaid nimetused tollastes kataloogides ja reklaamides. Tänu Reino Sepale ja Pekka Gronowile⁴ on meie teadmised eesti vanade heliplaatide kohta tunduvalt avardunud. Teame ka, et Londonis EMI riuleis on hulk eesti solistide ja kollektiivide plaatide matriitse, millest on võimalik teha koo- piaid. See suurendaks oluliselt eesti muusika minevikupärandit. Esialgu jääb see võimalus vaid teoreetiliseks, kuna koo- piaid ei tehta tasuta. Et meil siiski on olemas tasapisi täienev eesti vanema levimuusika varamu, selle eest võlgname tänu neile, kes vanu plaate on säilitanud ja neid kogujatele kinkinud või müünud. Juba aastakümneid vanadele plaatidele jahti pidanud Heino Pedusaare kõrval on viimastel aastatel mõndagi leidnud Peeter Karmo.

Tänapäevases laserplaatide maailmas elades puudub meil ettekujutus grammo- foni ja heliplaadi lapsepõlvest. Emil Berliner leiutas põhjustas helisalvestuses otsus- tava pöörde, tõrjudes kõrvale niihästi fonograafi vaharullid kui ka automaatkloveri paberrullid. Berliner esimene plaat meenutas hilisemat üsna vähe, olles ühe poole, kahe augu ja ainult kuuesentimeetrise diameetriga. Kuid huvi grammo- foni vastu oli kõikjal suur. Muidugi ka seetõttu, et see avas perspektiivi enneolematule äritegevusele. Kümme aastat pärast esimesi katsetusi, aastal 1897, asendas Berliner seni plaadimaterjalina kasutatud eboniidi šellakiga, mis parandas tunduvalt heli kvaliteeti. Täiustus ka aparaat plaatide mängimiseks. Firmad püüdsid üksteist uute mudelitega üle trumbata. Turule ilmusid üha uued -fonid: hümnofon, triplofon, tonofon, lille- potikujuline florafon, grammofofon-automobiil, seinä-, kapp- ja kummutgrammo- fonid, viimaks ka kohvergrammofofon, mida Venemaal hakati patefoniks kutsuma. Viimane sai nimetuse prantsuse töösturi Charles Pathé järgi, kes alustas aastalaata- del fonograafi demonstreerimisega, asutas 1896. aastal koos vennaga filmikontserni "Pathé Frères" ja hakkas 1909. aastal esimesena maailmas tootma filmitud nädala-

⁴ Vt TMK 1994, nr 7, lk 117.

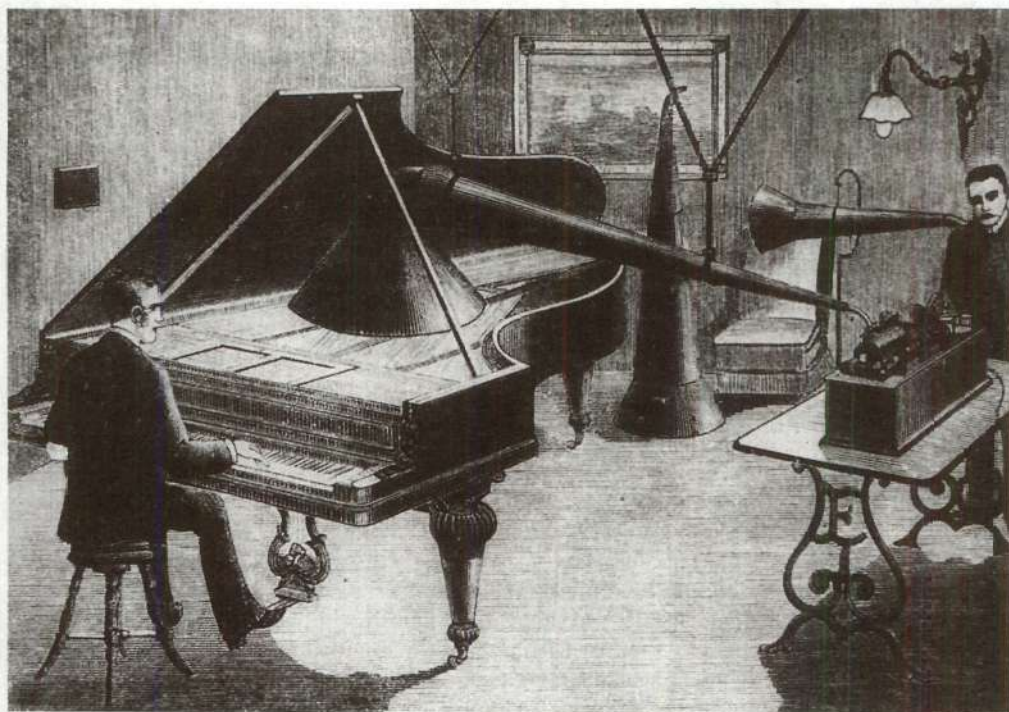
ringvaateid, mis ilmusid prantsuse, inglise, saksa ja ameerika väljaannetena. Grammofoniplaati püüdsid kasutada need, kes tegid katsetusi helifilmi alal, kuid raske oli saavutada heli ja pildi sünkroonsust, pealegi oli grammofoni heli liiga nõrk suures kinoteatris kasutamiseks. Lühiajalist elevust tekitas Venemaal oxetofon, mille helitugevust oli tõstetud suruõhuga toimiva seadeldise abil, Saksamaal reklaamiti tugevakõlalist makrofoni. Kuna puudus heli elektrilise võimendamise süsteem, otsiti hoolega kõikvõimalikke akustilisi lahendusi — küll kahe membraani kasutamise, ruupori täiustamise, nõela ehituse ja muude võtete abil. Neile täiustustele võeti sadu patente, kuid lõppude lõpuks jäi turule ikkagi vaid koduseks kasutamiseks mõeldud ühe membraani, ühe ruupori, vahetatavate metallnõelte ja üleskeeratava vedrumehhanismiga grammofon. Kodusele kuulajale ilmusid olulisemad täiendused alles kolmekümnendate aastate lõpuks. Need olid elektriline ajam, paljusid plaate kuulata võimaldav korundnõel ja võimalus kasutada raadioaparaati võimendina.

Eespool mainitud triplofoni demonstreeriti 1905. aastal Berliinis, kuid see kolme ruupori ja kolme membraaniga üheaegselt kolmelt plaadilt sama muusikat mängiv monstrum ei õigustanud ennast praktikas. Rohkem leidis kasutust Berliini teatris "Kärtnerter" demonstreeritud makrofon (1907) ja samal aastal Londonis tutvustatud oxetofon. Moskva südames, Tveri bulvaril, pandi oxetofon hüüdma vabas õhus (1909). Nende, tollastes tingimustes valjuhäälsete riistade vastu hakkasid huvi tundma tsirkused, kinoteatrid, suveaiad ja muud lõbustusasutused. Üks Peterburi tsirkuseomanik püüdis oxetofoniga asendada kolmekümneliikmelist orkestrit, Moskva vabrikuartistide ühing aga korraldas loenguid "udupiltide" (diapositiivide) näitamisega oxetofoni saatel. Rohkem kasutamist leidis valjuhääline grammofon kinodes tummfilmide muusikaliseks illustreerimiseks, hiljem siiski ka algelise helifilmi-illusiooni loomiseks. Nii oli Moskvast 1905. aastal koguni kaks kino, kus demonstreeriti "helifilme" nn grammofüsioskopofoni (!) abil. Tavakodanik tundis aga nende "tehnikaimede" vastu põgusat huvi ja rahuldus lihtsa, koduseks kasutamiseks mõeldud grammofoniga.

Esialgul olid nende hinnad üsnagi soolased, ja kuna meid huvitab, kui palju rublasid pidi eesti muusikahuviline selle pilli ostmiseks letile laduma, siis heitkem pilk ühte vene hinnakirja. Selgub, et 1902. aastal maksis "kauakestva üleskeeramisega aparaat" 80 rubla, kontsertmembraani ja suure ruuporiga juba 100 rubla. Pakuti ka mudelit "Monarh-Grand", mille ruupor oli "puhtast hõbedast" (proov 84) ja mis maksis 600 rubla. Pisut juurde pannes oleks selle raha eest saanud tollal väikese maja.⁵ Aga võistlus firmade vahel alandas ka hindu. Esimese maailmasõja eel olid Inglise aktsiaseltsil "Gramophone Company" esindused kolmeteistkümmel Euroopa maal. Moskvast oli samal ajal juba 232 grammofonikauplust, aparaate müüdi järelmaksuga nagu "Singeri" õmblusmasinaidki. Juba viis aastat pärast hõberuuporiga "Monarhi" reklaamimist võis Moskvast osta "reguleeritud grammofone" lihtsast 14-rublasest kuni 175-rublaste luksuspillideni, kusjuures pakuti suures valikus ka välismaa vabrikute plaate.

On selge, et konkurentide ületamine eeldas tõhusat reklaami. Üsna huvitav on jälgida, kuidas omaaegset grammofoniasjanduses kogenematut ostjat veenda püüti. Kõigepealt Leipzigi ärimehe Carl Below'i reklaam 1901. aastast: "Kes endale, oma perekonnale ja sõpradele naudingurohkeid ja õpetlikke tunde valmistada soovib, see ostku minu GRAMMOPHON. M i t t e fonograaf, mitte m e h a a n i l i n e muusikariist. Ainulaadne aparaat vahetatavate kõvade heliplaatidega. Ei mingeid pehmeid rulle (*halvustav viihje fonograafile!* — V. O.). Kõne, laulu ja muusika loomutruu ettekanne ilma kõrvalise mürata. Kõlaulatus 100 meetrit. Inglise, prantsuse,

⁵ L. F. Volkov - Lannit, *op. cit.*, lk 27.



1889. aastast pärinev puulõige klaverimuusika salvestamisest fonograafil. (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek)

saksa keele kursused, mis asendavad välismaist õpetajat, ilmuvad peagi.⁶ Reklaami juures on muidugi pakutava pilli pilt. Muide, sama mudeli pilt on ka "His Master's Voice'i" kuulsal etiketil ja Tartu farmatseudi Siegfried von Kieseritzky kuulutusel "Postimehes" 10. jaanuaril 1902. aastal. Selle, teada olevalt esimese Eestis ilmunud grammofonireklaami tekst on väärt terviklikku tutvustamist.

"Gramphonid, kõige paremad rääkijad masinad ilma pääl 20 rbl kuni 80 rbl. Kontserdi gramphonid suure kõlatrehtriega imelise kõlarohkusega annavad hääle loomulikult tagasi, 100, 110 ja 125 rubla. Gramphoni platted 150 kop tükk. Kontserdi tükkide platted, 1 jalg läbimõõta, 3 rubla tükk. Uus! Kõige uuem uudis! Uus! Praegu ilmunud Eesti keeli rääkijad ja lauljad platted, mis minu hoolitsemisel ja mõne Peterburi Eesti seltsi liikme lahkusel Peterburis gramphoni seltsi poolt üles võetud. Nende hulgas on: "Paistab sügisel ka päikene", "Kord kuumas", "Säält ju mu kullake" jne. Gramphonide ja Phonographide iseäraline ladu S. v. Kieseritzky."⁷

Nagu näeme, on selles "iseäralises laos" veel fonograafegi, mida Tartu ärimehe saksa kolleeg juba eitab. Fonograafil oli esialgu grammofonist puhtam heli, pealegi sai fonograafil ka ise salvestusi teha, kuid plaatidega võrreldes kulusid fonograafirullid kiiremini, nad olid nõrgema heliga ja neid oli tülrikam paljundada kui plaate. Lausa anekdootlik on lugu 1893. aastast, mil fonograafirulle veel ei paljundatud. Nimelt kavatses "Gramophone Company" Chicago maailmanäitusel üles panna hulga

⁶ G. Grosse. Von der Edisonwalze zur Stereoplatte. Berlin, 1981, lk 36.

⁷ R. S e p p. Genesis of the Estonian Gramophone Repertoire (1901-1914). Acta Universitatis Stockholmiensis, "Studia Baltica Stockholmiensia" 1990, 5, lk 764-765. Piik eesti heliplaadi alguskümnendeile, "Teater. Muusika. Kino", 1988, nr 11, lk 46-56.

automaatfonograafe. Selleks oli vaja 1400 rulli eelmisel aastal ilmunud Charles Harise lauluga "Pärast balli", mis oli parajasti ülipopulaarne ja mida mõned on tituleerinud maailma esimeseks lööklauluks. Laulma pandi võimsa häälega iirlane Dan Donovan, kes oli varem ühes raudteejaamas rongide tulekut-minekut kuulutanud (muidugi ilma mikrofonita, mida siis veel ei tuntud). Salvestuse läbiviimine usaldati kahekümneaastasele Fred Gaisbergile, kes hiljem plaadistas Carusot, Šaljapinit ja teisi kuulsusi. Ta sai hakkama ühe päevaga, seades üles 20 fonograafi ja lastes Donovanil laulda 70 korda, saates teda ise klaveril.

Enne kui minna eesti levimuusika esimeste heliplaadistuste juurde, heitkem põgus pilk heliplaaditööstusele Vene tsaaririigis. Kuigi sealsed firmad eesti muusika vastu huvi ei tundnud, leidsid nad oma toodangule siin ostjaid ja seepärast võib mõnda neist lühidalt tutvustada. L. Volkov-Lanniti andmeil⁸ asutas Inglise aktsiaselts "Gramophone Company" 1902. aastal "tellimiste kiiremaks täitmiseks" Riias Venemaa esimese heliplaadivabriku "Pišuštšii Amur", mille etiketil oli heliplaadil istuv tiibadega Amor, hanesulega midagi plaadile kirjutamas. Ka sakslased asutasid Riiga heliplaadivabriku, "International Zonophone", kuid konkurentsi likvideerimiseks ostsid inglased selle ära, jätkates kahe etiketi, kallima "Gramophone'i" ja odavama "Zonophone'iga". Sealt algaski lõunanaabrite heliplaaditootmise järjepidevus, mis ulatus iseseisvusaegsest "Bellaccord-Electrost" nõukogudeaegsesse "Rižskii Zavodi".

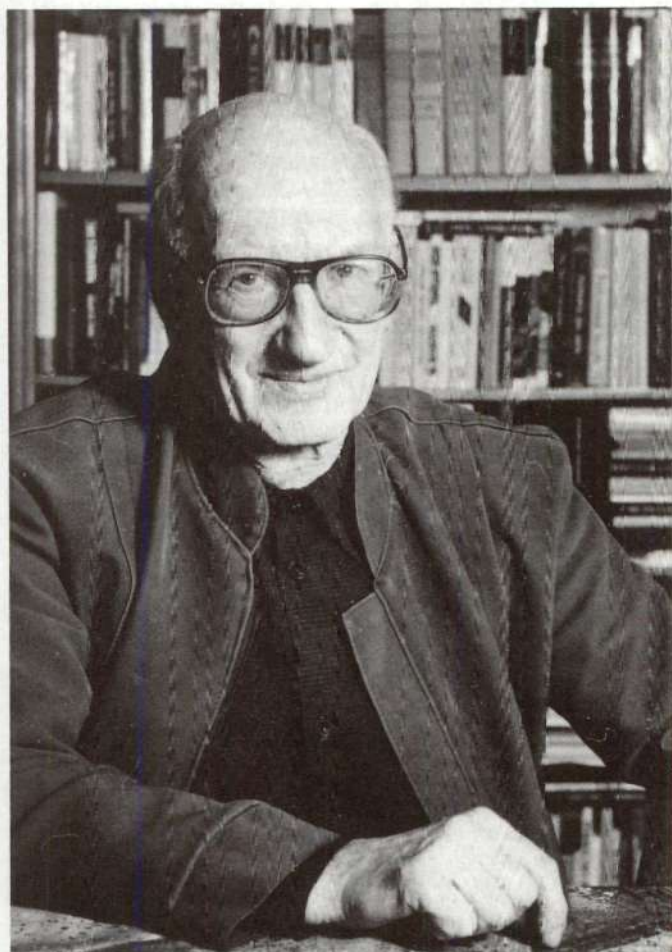
Nagu märgivad Pekka Gronow ja Ilpo Saunio raamatus "Äänilevyn historia", valitsesid "Gramophone" ja "Zonophone" täielikult ka Soome sajandialguse plaaditurgu.⁹ Venemaal pidid nad aga taluma võistlejaid, kellest tugevamad olid "Sirena Record" (peakorteriga Vilniuses, vabrikuga Varssavis), "Russkoje Aktsionernoe Obštšestvo Grammofonov", "Metropol Record" (rekvireeriti 1914. aastal eelmise poolt) ning Kiievi ettevõtja Heinrich Indrišeki firma etikettidega "Ekstrafon" ja "Artistotipija". Suurematest välismaistest firmadest üritasid Venemaal kanda kinnitada "Columbia", "Odeon" ja "Pathé", kuid ainult viimane suutis tegutseda kuni natsionaliseerimiseni nõukogude Narkompromi (tööstuse rahvakomissariaadi) poolt. Neile lisandusid episoodiliselt vähem edukad: "Albert" ja "Astra" Londonist, "Anker", "Beka", "Homocord", "Stella" ja "Parlophon" Berliinist, "Lyrophon" Leipzīgist, "Premier" Budapestist, "Favorit" ja "Janus" Hannoverist jt.

Siinkohal ei saa jätta märkimata, et tänapäeval muret tekitav piraatlus heliplaadide, audio- ja videokassettide turul pole mingi uus leiutus. 1910. aasta alguses ilmusid Venemaal müügile firma "Orpheon-Record" plaadid, mis hämmastasid kuulsate lauljate rohkusega. Neil võis kuulata Enrico Carusot, Mattia Battistinit, Francesco Tamagnot ja teisigi. Peagi selgus, et tegu oli teiste firmade toodangust varastatud koopiatega. Oma tegevusele mingi legaalse iseloomu andmiseks tegi "Orpheon" ka originaalplaadistusi, eriti kuulsa Anastassija Vjaltsevaga, kuid oma toodangu kaitsmiseks (varas tunneb varast!) leiutati kaval võte: plaadi alguses teadustas lauljatar pala autori nime ja pealkirja ning lisas: "Esitan mina, Vjaltseva, osaühingule "Orpheon"". Niisugune plaat sai muidugi ilmuda ainult "Orpheoni" sildi all.

Oli ka teistmoodi pettusi. Teisejärgulistele lauljatele anti etiketil nimeks Šljapin või Finger, millest pea kõik ostjad lugesid välja oma lemmikute Šaljapini ja Figneri nime. Analoogilist nõksu kasutas võltsija, kes pani oma plaatidele "Zonophone'i" etiketi, muutes seal vaid ühe tähe, asendades "n-i" "l-ga". Niisugust "Zolophone'i" plaati osteti muidugi populaarse firma kvaliteeti uskudes, aga seaduse ees oli pettur aumees.

⁸ Op. cit, lk 58.

⁹ P. Gronow, I. Saunio. Äänilevyn historia. Porvoo, Helsingi, Juva, 1990, lk 78.



LEO NORMET

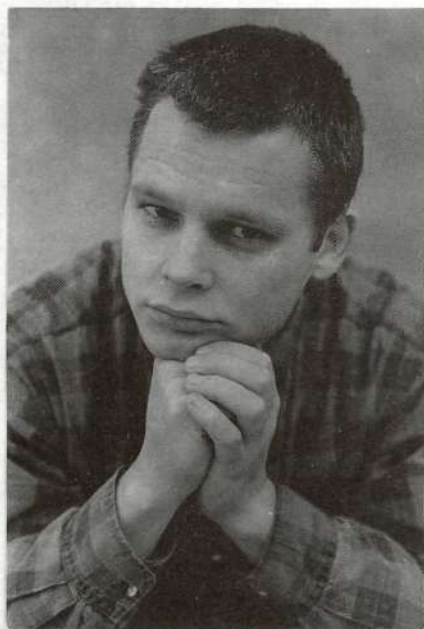
17. IX 1922 - 27. XII 1995

Kunstist ei tohiks kirjutada ainult krõbekuivalt. Kirjutisel helitöö kohta peab olema samasugune kunstiline kaal ja mõtterikkus nagu heal muusika-teoselgi. Artikkel olgu samuti loominguline saavutus, milles ristuvad nii vaadeldava loovkunstniku kui ka kirjutise autori maailmanägemused.

Leo Normet TMK 1995. aasta jaanuarinumbri "Vastab" intervjuus.

Saatuse tahtel oli see viimane põhjalik tagasisivaade tema elutööle kirjasõnas.

Jäägu meile teda meenutama Harri Rospu foto, tehtud helilooja kodus 18. novembril 1994, millest kiirgub ühtaegu elurõõmu ja sügavust, tarkust ja mõistatuslikkust.



Sündinud 17. veebruaril 1965 Arukülas Harjumaal.

Pärit tõolis perekonnast. Isa poolt vene valgekaartlase järeltulija, vanaisa emigreeris Eestisse 1919. aastal.

Õppinud Raasiku ja Aruküla 8-klassilises koolis, keskhariduse omandanud Tallinna 7. keskkoolis, seal õhtlasi ka hea inglise keele oskus.

Kooli ajal tegeles juba fotograafiaga, Tallinna Pioneeride Palee kinoamatöörade ringis tegi algust filmidega. Kinoelu näis muutuva, liikuva ja arenevana ning langes ühte soovide ja tahtmistega tulevase elukutse osas.

Pärast keskkooli lõpetamist 1983. aastal läks "Tallinnfilmis" ja töötas kolm kuud puusepana Olav Neulandi "Reekviemi" võttegrupis. Teadis, et õige varsti tuleb minna sõjaväkke, seetõttu leppis stuudios esimese talle pakutud ametiga.

Armeeteenistuse käis läbi Schwerinis sideväes. Saksa keelt ei oska, sest nägi vaid Saksa-maa taevast — sõjaväeosa oli justkui riik riigis.

Vene kroonu järel tuli tagasi "Tallinnfilmis". Paar kuud oli palgal nukufilmis, edasised ligi kaks aastat töötas operaatori assistendina põhiliselt koos Arvo Viluga kroonikaosakonnas. Andres Sõõdiga puutus kokku tema tõseluufilmi "Maraton" tegemisel.

Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi operaatorerialale võeti vastu teisel katsel.

Aastatel 1987-1991 sooritas kõik akadeemilises kursuses ettenähtud eksamid, diplomitööd ei viitsinud siiski teha. Filme oli selleks ajaks küll juba päris mitu, millega võinuks diplomit kaitsta, kuid juurdekuuluva aruande kirjutamine tundus paberimäärimisena. Lõpetanud esimese õppeaasta, alustas kohe operaatorina tööd "Tallinnfilmis" ning Moskvasse sõitis vaid eksamite ajaks.

Hindab kõrgelt ÜRKI-s õpetatud, ennekõike filmitegemisse suhtumise kujundamist, operaatori tööd peeti seal suure kunsti hulka kuuluvaks. Meeldiv inimene ja võrratu isiksus oli meister Vadim Jussov, kes võttis kunagi üles Andrei Tarkovski esimesed filmid. Ühtlasi avardas Moskva elunägemist, nii mõnedki asjad ja probleemid, mis kodus tundusid ülitähtsatena, ei paistnud maailmalinnas enam üldsegi välja. Mastaapide erinevus tõi kaasa uued rõhuasetused ja mängis olulist osa maailma-vaate kujunemisel.

Seni viimaste eestlastest kinokoolitudengitena õppisid koos temaga samal ajal Moskvas veel operaatorid Arko Okk, Urmas Sepp ja Peeter Sirge ning lavastajad Jaan Kolberg ja Lauri Aaspõllu.

Esimese kaameratöona filmis Jaan Kolbergi "Õnneliku lapsepõlve" (1988). "Tallinnfilmis" polnud varem sellist asja juhtunud, et esimese kursuse lõpetanud üliõpilane lubatakse operaatorina tootmisprotsessi, filmi direktori Erika Laansalu eestkostmine murdis tõkkes. Instituudi aega jäävad Hardi Volmeri "Igaühele oma" (1990), Veiko Jürisoni "Teenijanna" (1990) ja Jaan Kolbergi "Mardi-päev" (1989) ning "See kadunud tee" (1990). Viimati nimetatud oli nii režissöörile kui ka operaatorile esimese täispikk mängufilm.

Kõik kooliajal tehtud filmid viis õppejõudude ja kaastudengite ette ning kuulas huviga sealset analüüsi. Mingit süüd tunneb sellegipoolest õpetajate ees, et ei vaevunud diplomini jõudma — fikseerib ju niisugune paber pedagoogide töö lõpptulemuse.

Pärast stuudiumiga ühele poole saamist võtnud üles viis täispikka mängufilmi: Valentin Kuigi "Armastuse lahinguväljad" (1992), Peeter Urbla "Daam autos" (1992), Ilkka Järvi-Laturi "Tallinn pimeduse" (1993) ning Jaan Kolbergi "Võlasaldajad" (1992) ja "Jüri Rumm" (1994).

Operaatorina peab end siiski pigem iseõppijaks, praktikast on kindlasti rohkem saanud kui kooliajast. Järvi-Laturi "Tallinn pimeduses" oli esimese film, kus tundis, et valdas materjali algusest lõpuni, kõik tuli ligilähedaselt nii välja nagu stsenariumis kavandatud. Muidugi, kui režissöör valdab tootmisprotsessi jooksul tervikut, tuleb



improviseerimine ainult kasuks, vastasel juhul muutub kõik kaoseks.

A r v a b, et operaatori puhul on põhiline eeltingimus võime kujundlikult mõelda ja näha. Mida rohkem oskab kaameramees leida elust hetki, mis sümboliseerivad midagi, seda loetavam ja efektssem tuleb film. Kino printsiip seisneb ju selles, et luua illusiooni elust, inimestest, millestki toimuvast ja materialiseerida see filmilindile; hiljem vaadates tundub aga kõik nagu päris, võid samastuda tegelastega ja justkui jälgida end kõrvalt. Lõpptulemus on operaatori osatähtsus parimal juhul siiski vaid kümme kuni kaksikümend viis protsenti, põhiliselt sõltub filmi tegemine ikkagi stsenaaristist, põhiosatäitjatest, režissöörist.

T e h n i k a s e a b operaatoritööle kahtlemata teatavad piirid, kuid ei ole määrav. Piire teades kasutad just neid võimalusi, mis on sinu käsutuses. Kedagi konkreetsetest operaatoritest enam endale eeskujuks ei sea. Kooli ajal olid autoriteetideks Juri Klimenko, Vadim Jussov, Pavel Lebešev, välismaalt Bernardo Bertolucci filmide operaator Vittorio Storaro. Vahel on kadestanud Andres Sööti selles, kuidas ta on osanud üht või teist asja filmida.

Hetkel filmib režissöör Sulev Keeduse "Georgicat". Ilmselt on tegemist tunduvalt keerulisema mängufilmiga kui senised. Madis Kõivu ja Sulev Keeduse stsenaariumis pannakse väga suur rõhk kujunditele ja atmosfäärile. Tegelaste arv filmis piirdub kolmega, sealjuures räägib põhiliselt vaid peategelane, vana mees, kes tõlgib Vergiliuse "Georgicat" masai keelde. Tansaania pärismaalaste, masai juures töötas ta sajandi algul misjonäriena. Loo tegevuspaigaks on väike saar, mida kasutatakse sõjaväepolügoonina.

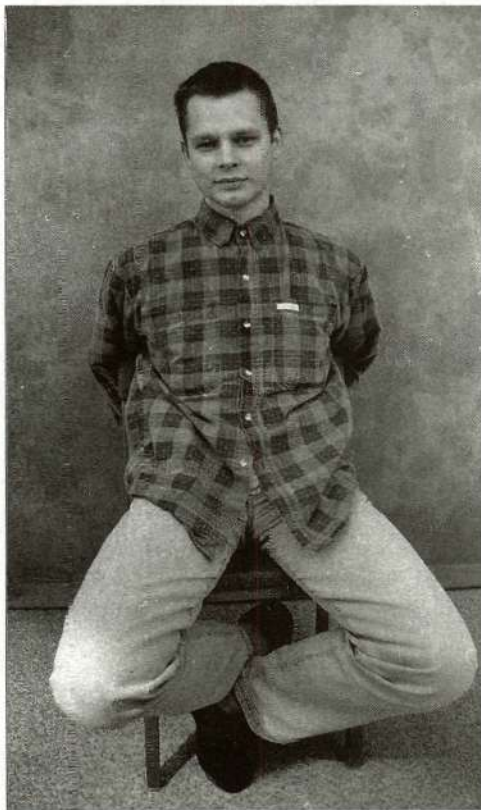
M u l l u juuni algul käis Sulev Keedusega Aafrikas Kilimandžaarol lähedal masai kohta infot kogumas. Filmi peategelase prototüübiks on tegelikult elanud eesti misjonär Karl Lucin; tagasivaadetena põimuvad sündmustikku ühtlasi omaaegse Aafrikaga seonduvad stseenid.

K o o s A r t u r T a l v i k u g a teinud kaks dokumentaalfilmi: "Vene metalli ja US \$ suudlus" (1993) ja "Õõliblika jõulud" (1994). Esimese puhul lootsid saada tunduvalt paremat materjali, kui õnnestus — risk olnuks liiga suur. Teise tegemisel rääkisid lõbutüdrukud meeleldi oma tööst ja elust. Seda võib psühholoogiliselt mõista: inimene lihtsalt vajab tähelepanu ja osavõtlikku suhtumist.

T e l e v i s i o o n i s võtnud videolindile Roman Baskini lavastatud seriaali "Vabariigi valvur" Andrus Kivirähi järgi. Praegu töötab koos Roman Baskiniga "M-Klubi" juures, stsenaaristik Toomas Kall. **E l a b** Lasnamäel kahetoalises kooperatiivkorteris. Abikaasa Anneli on elukutselt kosmeetik, praegu kodune. Tütar Anni on kuuene, Katariina pisut üle aasta vana.

S u u r i m a k s h a r r a s t u s e k s filmi kõrval on muusika, peab end tõeliseks melomaaniks. Televiisoori üldist taset võrdleb diskoga. Ent nagu muusikas vajatakse igal ajalult suurvorme, nii tuleb ka filme edasi teha. Head filmi võib pidada samamoodi suurvormiks. Tulla ikkagi kinost välja ja ujuda veerand tundi pilvedes, see mõjub ergutava süstina. Et millegi niisuguseni jõuda, selle nimel tasub pingutada ja raha kulutada, seda igas ühiskonnas.

Sulev Teinemaa



THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1996

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

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

THEATRE

INNA TAARNA answers (3)

A conversation with Inna Taarna (b 1926) — an actress of the Drama Theatre in the fifties and sixties, later a theatre teacher whose course of life has been uncommon and exciting. (During the war in Russia; after the war ballet and drama studies in the Estonian Theatre Institute; complicated times in the theatre; marriages with the two greatest Estonian actors — Jüri Järvet & Kaarel Karm.) Much attention is paid on Taarna's teachers, partners and directors, on their methods of work. The story of his family, the given information of her predecessors is of great interest.

P.-R. PURJE. The Actor and His Role. Playing is the Liberty of an Actor (33)

The critic introduces "Edmund Kean", the new production of the Endla Theatre (Pärnu) directed by Roman Baskin. The title role, the world famous actor of his time Edmund Kean is being played by Jaan Rekkor whose acting is considered to be a great success. The author discusses also Rekkor's relationships with the other actors of the cast — Laine Mägi (countess Elena) and Aare Laanemets (The Prince of Wales).

L. VELLERAND, M. MUTT, L. TORMIS. Marginal Notes of Panso Days (53)

In a half spontaneous half-organized way under the name of Panso Days (Voldemar Panso was one of the greatest Estonian directors, the founder of our theatre school) an Estonian professional theatre festival took place in November 1995. Every theatre itself chose its visiting-card, the production for the festival and thus an exciting programme of high standing was formed. At the conclusion of the days a discussion was held in the Estonian Theatre League. Lilian Vellerand's resumptive speech from the discussion is published entirely.

MUSIC

M. JAANSON. NYJD'95 Raised the Hopes of the Musicians (37)

Music theatre was the headword of the last year's Tallinn's new music festival. Short operas by M. Vihmand, A. Mattisen and R. Kangro; live-electronic opus, "The Charm of Playing" by E.-S. Tšür; Kagel's project (ensemble "L'art pour l'art", Germany); erotic dance-show "The Pink" in collaboration with Muna Tseng and Tan Dun, etc. had their first recitals. Musicians and companies of worldwi-

de fame such as Roger Woodward (Australia), ensemble "Basso Bongo" (USA), "Rascher Saxophone Quartett" (USA); "Het Trio" (Holland), organist C. M. Moosmann (Germany), etc. Tõnis Leemets interviewed Lisa Karrer and David Simons — the brilliant avant-garde duo from New York.

S. JÕKS. Hundred Years from the Birth of Rudolf Jõks (66)

Feb 29 is the 100th birth anniversary of Rudolf Jõks — opera singer and singing teacher of the Vanemuine Theatre (Tartu).

Jõks was a lyric tenor, his favourite roles were Lenski ("Eugene Onegin"), Gerald ("Lakmé") and Alfredo ("Traviata"). He got the basis of his singing school in Rome in the studio of Agnese Stame. The author of the article, the son of the singer Silver Jõks is a doctor (virilologist) by profession who has dealt with the glottal problems of singers.

V. OJAKÄÄR. About the History of the Estonian Pop Music (82)

The author continues introducing the music life during and after the First World War, this time drilling upon the first gramophones and records that won the market of light music.

CINEMA

S. ŽIŽEK. The Lamella of David Lynch (17)

A translation of Slavoj Žižek's article treating the works of the famous director David Lynch (b Jan 20, 1946). Žižek is the most outstanding thinker among the so called Slovenian Lacan School that from the end of the eighties has influenced the psychoanalysis of the whole school of Jacques Lacan. The article has been translated by Hasso Krull from the collection "Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis". Ed by Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. State University of New York, 1995.

In the opinion of Žižek the works of David Lynch sum up postmodernity in cinema and he analyses it departing from the psychoanalysis of Lacan.

J. RUUS. The Estonian Film during the New Independence (71)

A survey of the Estonian film making in the years 1991-1995. Every year 3-5 feature films are made. The number of the animafilms has decreased, but the artistic level survived. Documentaries are mainly videofilms. The weakest side of the Estonian film is the question of the producer. But yet — professionals won't perish so easily.

P. RAUDSEPP. Too Many Dreams, Too Little Dreamlike (80)

Short analysis of "Domino" (1995), a short film made by Rein Pakk (b May 31, 1968) a film student of the Tallinn Pedagogical University. The reviewer Peeter Raudsepp, a theatre student of the Estonian Music Academy finds that the dreamy atmosphere and mysteriousness of the film do not wrap up the dramaturgic basting threads of the scenario. On the contrary the weakness of the scenario thus becomes more obvious. He finds the work of the operator (Ago Ruus) professional and enjoyable.

Persona grata. REIN KOTOV (91)

A short portrait of Rein Kotov — film and documentary operator (b Feb 17, 1965) who since 1988 has shot 6 long features and 4 short features and directed (in collaboration with Artur Talvik) and shot 2 documentaries.

Just now he is shooting "Georgica" — a film directed by Sulev Keedus.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

HEA LUGEJA!

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

NB!

Praakeksemplariid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas - Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.

Tore, et kõik näitlejad mängivad lustiga, kuigi mõni tegelaskuju on ka pisut üheselt antud... Ehk oleks isegi selle teksti pinnalt olnud võimalusi mitmekihilisemaks mänguks.

Rõõm on näha, kui orgaaniliselt mängib Tšehhovit Andres Lepik. See pole ainult väline sarnasus, mis on ka väga vahva, vaid sügavam sisemine tajus, mille kaudu tuleb välja situatsiooni varjatud traagika, mida Tšehhov oma näidendites oskas väga hästi tabada: ühe inimese traagika võib teise jaoks olla koomika.

"Pianoola"

Kui jätkata Nüganeniga, vaadates, kes nüüd Panso õpilastest või õpilaste õpilastest (Nüganen on Komissarovi õpilane) mingeid tahke Pansost omal kombel peegeldab — siis Nüganenis on muidugi seda Panso loomerõõmu ja -vabadust, orgaanilist ideede tekkimist ja küllust. Ja samas ka oskust lavastada nii, et näiliselt voolab kõik nagu vabalt, tuleb nagu käisest. Vaataja võib-olla alati ei tajugi, kui täpselt on kõik, nagu iseenesest sündivad kujundid paika pandud. See on väga pansolik: et kõik mõjuks nii, nagu see sünniks siinsamas praegu ja vabalt, aga samal ajal on kõik väga läbimõeldud. Kuigi see võib lavastajal sündida ka proovides, mitte kodus kirja pannes. Panso pidas oluliseks näitlejatega proovis koos loomist, mitte et teed režii kodus laua taga valmis ja lähed hakkad siis nõudma, et tee nüüd täpselt nii, nagu ma valmis mõtlesin. Ei, Panso tuli proovidesse teadmisega, kuhu peab välja jõudma, mida öelda tahame, aga — "kuidas", see sündis proovis. Ja kuigi ma ei ole Nüganeni proove näinud, tundub mulle, et tõenäoliselt ka tema töötab paljuski samuti. Nüganeni lavastuses on väga palju pansoliku just selle mitmeplaanisuse ja samaaegse *action'i* tõttu. Kuigi, jah, kui siin midagi kriitilist öelda... Panso üks põhiomadus oli: ta oskas liigset ära heita. Võib-olla sellepärast, et ta oli n-õ kirjutaja inimene. Kui hakkame Pansost rääkima, kipume ju tema enda tekste lõputult tsiteerima — sest ta ise on kõige täpsemalt, lühemalt, kompaktsemalt öelnud kõike, ka endasse puutuvat. Panso töötas meeletult sõnaga ja täpselt samuti oma lavastustega. Liigset ära heites, halastamatult ka enda vastu, kui mõni asi endale väga meeldis. Võib-olla seda võiks Nüganen veel õppida. See palju kiidetud lavastus oleks veel parem, kui tal teises vaatuses poleks selle ülima kujundlikkuse orgaanilise tekkimise pealt vint veidi üle keeratud. Samas on see orgaanika muidugi nauditav: vaatades, kuidas kõik nagu iseenesest tekib, ja samal ajal tegelassüsteemi

erinevad liinid väga täpselt kokku jooksevad. Naudid ansamblimängu ja — seda, et ei saa kellestki eraldi rääkida.

"Rocco ja tema vennad"

Ka selles lavastuses on pansoliku täpsust, rütmitaju ja sisemist intensiivsust. Üllatav on see just Panso õpilase õpilase (jällegi Komissarovi õpilane) Jaanus Rohumaa puhul: koolis me kogu aeg rääkisime, et tal on kõik olemas — teine plaan, filosoofilisus, lüürika, arusaamine ja mõte —, aga see kõik kipub natuke laiali valguma. Nüüd äkki äärmine organiseeritus, puanteeritus, täpsus — kõik on "Roccos" olemas. Kusjuures kõik on natuke väliselt lihtsustatud, aga nii oli ka Pansol. Kontseptuaalselt väga täpne ja vormistuselt kompaktne. Ja kui miski kipub olema lihtsam kui kirjas, ei haara nii palju tausti ja teisi plaane, siis nii tulebki teatrit võtta. Ja "Rocco" on kindlasti üks selle nädala parimaid lavastusi.

"Mauruse kool"

"Mauruse kool" on muidugi kõige rohkemaid niite pidi seotud Pansoga. Jah, Priit Pedajas on otseselt Panso kunagine režiiitendeng. Eeskätt aga märkame muidugi seost Panso dramatiseringuga "Inimene ja jumal", mida Pedajas on samade üliõpilastega harjutanud koolisisese õppetööna, kus paratamatult mõned esinjad pääsesid paremini mõjule kui suurel laval. Mõtlen peamiselt just Ramildat, Toompea laval oli Marika Barabantsikova üks parim Ramilda, keda olen näinud. Aga suure lava avaruses ta kaotas juba hääleliselt, ei olnud nii ehtne, nii orgaaniline, nii värelev. Ma usun, et tõenäoliselt hakkab ta hiljem jälle kõlama. See tänane uuslavastuste väljatulemise hirmus kiirus tuletab meelde, et Panso on selle nähtuse ohtlikkust tohutult rõhutanud. Nii väikese rahva puhul on see alati olnud teatri-tele raske taak, et kogu aeg peavad tulema välja üha uued lavastused. Panso nimetas seda nõiaringiks ja hoiatas selle eest kaksikümne aastat tagasi — veel nõukogude teatri oludes, kus uuslavastusi polnudki nii palju, sest teatril oli lihtsalt rohkem raha. Ta hoiatas juba siis, et tema on noore mehena näinud, kuidas vähese ettevalmistusega uuslavastuste tihe rida ei lasknud kunstil ja näitlejal küpseda, ja kuidas seda inertsi eelmise eesti aja lõpul hakati suure vaevaga ületama, et see ei hakkaks kunsti tapma. "Mauruse kooli" esietendusel oligi tunda, et teatri tehnikka ei tulnud lavastusele järele, ei jõudnud nii ruttu valmis. Ma usun, et need, kes nägid esietendust, peavad tulema tagasi vaatama mõnda küpsemat etendust.



*A. H. Tammsaare — P. Pedajas, "Mauruse kool". Eesti Draamateater.
Lavastaja P. Pedajas. Esiplaanil: Maurus — Aarne Üksküla.*



*"Mauruse kool". Indrek — Kaido Veermäe, värske Panso-preemia laureaat;
Ramilda — Marika Barabanštšikova.*



Lisa Karrer ja David Simons "NYYD '95" lõppkontserdil
27. novembril Estonia Kontserdisaalis. H. Rospu foto