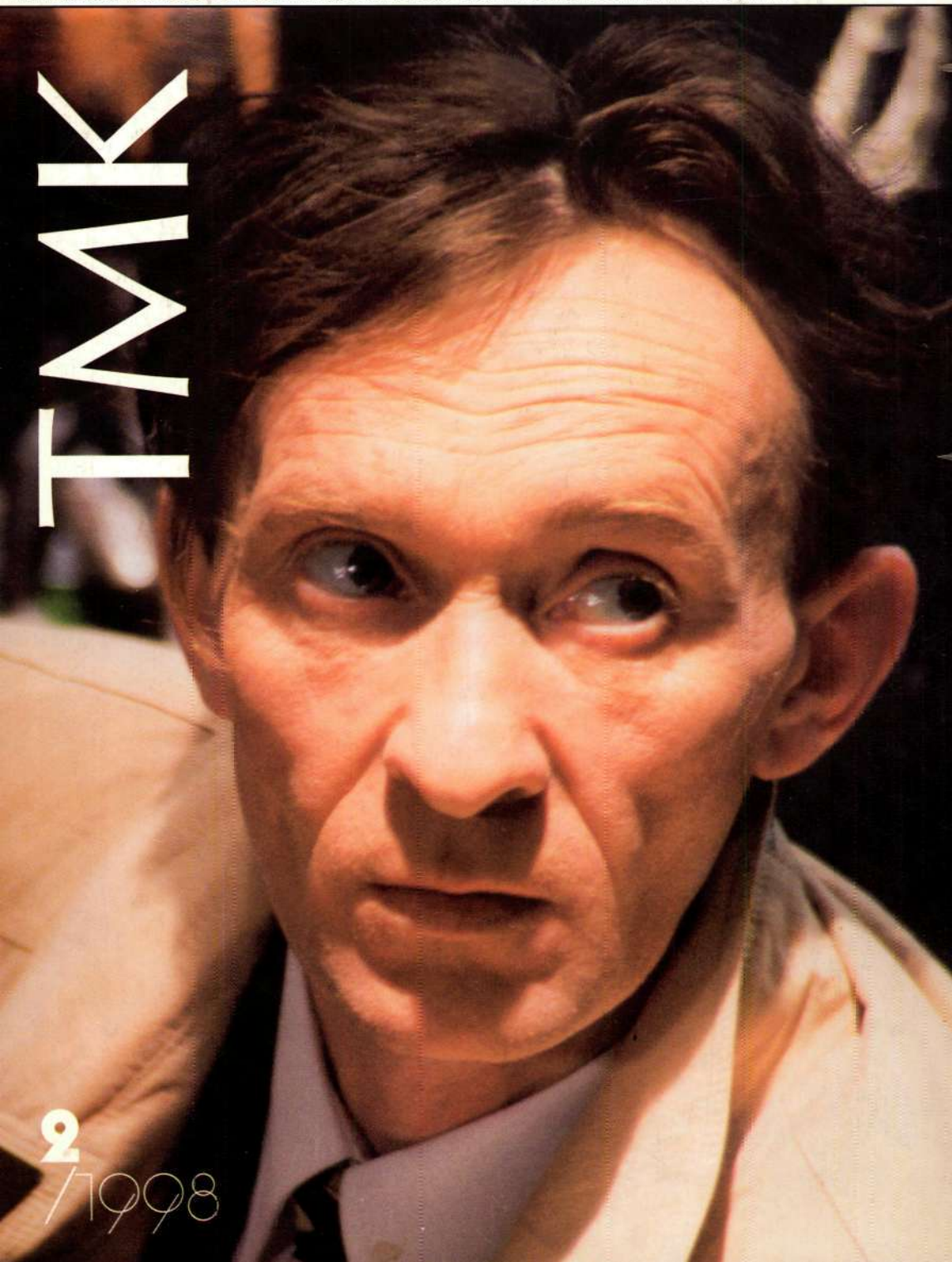


TMK

2
1998



 XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
 postiaadress EE0090, postkast 3200
 fax 44 47 87
 e-mail tmk@estpak.ee

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

Esikaanel:

Arvo Kukumägi peaosalisena Toomas Hussari
 ja Ervin Öunapuu filmis "Linnapea ehk
 hirmu põhivormid" ("Teleteater", 1997).

Ülo Josingu foto

Raivo Tafenau kvintett formeerus mõni nädal
 enne "Jõulujazzi" algust.

Harri Rospu foto



SISUKORD

TEATER		
Margot Visnap	NÄITLEJA VAJAB LAVASTAJAT (<i>Intervjuu Andrus Vaarikuga</i>)	23
Kati Murutar	NÄITLEJA JA TEMA ROLL VIGUR VANADAAM (<i>Ita Ever lavastuses "Kolm pikka naist"</i>)	48
Priit Pedajas	THEATRE DE COMPLICITE: SÕBER JA PARTNER PUBLIKULE	62
Pille-Riin Purje	KOMPLITSEERITUD KUJUTELMI NÄITLEJA RAIN SIMMULIST	68
	VASTAB ADOLF ŠAPIRO II	82
MUUSIKA		
	VASTAB HANS HINDPERE	3; 65
Igor Garšnek	DEPRESSIOONIST MEISTRIKLASSI (NYYPD '97 ooperitest: (<i>Alo Põldmäe "Depressioon baaris"</i> ja <i>Lepo Sumera "Olivia meistriklass"</i>)	27
Kaalu Kirme	GÜNTHER REINDORFFI "SIBELIUSE "FINLANDIA"" ÜKS KUJUTAVA KUNSTI KOKKUPUUDE HELIKUNSTIGA	32
Igor Garšnek	JAZZ JÕULUDE OOTEL (" <i>Jõulujazz '97"</i>)	52
	ULRIKA KRISTIAN 10. X 1959 — 1. I 1998	62
	LUDVIG JUHI KIRJAVAHETUSEST EDUARD TUBINAGA 11. november 1946 — 16. jaanuar 1951	74
KINO		
Chris Wagstaff	TEISPOOL SÕNU (<i>Michelangelo Antonioni filmi</i> " <i>Teispool pilvi</i> " võtetest)	11
Chris Darke	TEISPOOL PILVI (<i>Antonioni samanimelisest filmist</i>)	17
Michelangelo Antonioni	TÄHTIS ON TÄHTSUSETU, OLULINE EBAOLULINE	21
Jaan Ruus	SEE KÕIK ON NAGU PÄRAST FILMI (<i>Intervjuu filminäitleja Sulev Luigega</i>)	39
Maimu Berg	KLASSIKUD SEEBIKS — MIKS KA MITTE! (<i>Kirsti Petäjaniemi filmist "Põletav armastus"</i>)	58
Sulev Teinemaa	MARTIN EDEN KADUNUD AJA MERES (<i>Toomas Hussari</i> ja <i>Ervin Öunapuu "Linnapea ehk hirmu põhivormiä"</i> ning <i>Ervin Öunapuu "Kuuskümmend aastat sekundis"</i>)	92; 96



VASTAB HANS HINDPERE

Juubelite puhul on kombeks teha pidulikke kokkuvõtteid. Sageli osutub aga raskeks juba üldteada olevale midagi lisada, keerukaks tõsta juubilar kõrgemale teda argipäevilgi ümbritsevast lugupidamisest. Ent on ka selliseid inimesi, kelle ilma erilise kärata loodud väärtused on kas tema enda tagasihoidlikkuse või ebasoodsate asjaolude ühtelangemise tõttu seni vähem eksponeeritud, kui nad tegelikult väärisksid, ning alles juubelikokkuvõtetest selgub selle loovisiksuse tõeline suurus.

Selline on olnud ka visa ja kohusetruu töömees Hans Hindpere, kes 18. märtsil saab seitsmekümneaastaseks. Juubilari loominguga võistleb tema tegevus interpreedina ja ansamblijuhina, tõsist austust pälvib ka Hindpere kolmekümneaastane töö Tallinna Pedagoogikakooli õppejõuna.

Teil on olnud üsna dramaatiline ja väga dünaamiline elukäik. Kas räägiksite sellest pisut?

Sündisin Jõhvi alevis — siis oli ta alev — 18. märtsil 1928. aastal. Minu isa oli pagar-kondiiter. Tal oli Jõhvis oma pagariäri ning hiljem veel ka Toilas üks äri. Tal oli auto ja autojuht. Ka minu vanaisa oli kondiiter ning tema isa samuti. Nii on mulle räägitud. Ja vanaisa vanaisa olevat tulnud Saksamaalt Leipzigit. Ta olevat kohtunud Püssi paruni pojaga, saanud temaga sõbraks ja see olevat ta kutsunud siia kaasa. Nii palju ma siis tean. Vanaisa vanaisa isani on mul suguvõsa enam-vähem teada. Seal on näiteks üks vanaonudest olnud väga hea klaverimängija, on ka mitmeid arhitekte, väga palju aga just ärimehi. Ja isa poolt suguvõsa oli tugeva saksa orientatsiooniga. Minu isagi lõpetas Rakveres saksakeelse gümnaasiumi. Ja kodus rääkisid tädid ja onud sageli omavahel saksa keelt. See minu purssimine saksa keeles, eks ta ole mulle suures osas lapsepõlvest külge jäänud. Nüüd küll vigadega, aga ma saan selle asjaga veel ikka hakkama. Ema oli Kurtina mõisa moonaka tütar, pärit väga vaesest perest. Olen kuulnud, et kui isa temaga abiellus, olnud suguvõsa väga pahane. Minu emal oli imeline lauluhääl. Ta laulis Jõhvi kirikukooris solisti. Haridust oli tal ainult neli klassi vallakooli, aga ta sopran oli kaunis ja kõrge. Vanasti lauldi ju kodus sünnipäevadel. Ei joodud viina, vaid lauldi palju. Mäletan, et ema laulis tavaliselt oktav kõrgemalt kui teised. Ka isa armastas väga muusikat. Mäletan ühte laulu, mida ta autoroolis istudes hea tujuga laulis — see oli “Siidilipp ja hõbepurjed”. Enne sõda oli tal üks “Citraõn”, ma olin siis veel noor poisikene. Ta ostis kõigile poegadele pillid: vanemale vennale kõigepealt viiuli, keskmisele akordioni ja mina kui kõige noorem sain klaveri. Ja meil oli kolme peale siis niisugune kodukapell. Vanemast vennast sai Jõhvis koorijuht, ta oli ka kultuuriosakonna juhataja; keskmisest vennast ei saanud suurt midagi, kuna ta oli kaks korda Siberis; Saksa sõjaväe pärast muidugi, ja mina olen kõige noorem, kellel oli aega ja võimalust õppida. Nii palju sõjaeelsest taustast. Umbes 1935. aasta paiku hakkas sõjaeelne Eesti vabariik minema jõukaks. Talud olid ostetud, inimesed muretsesid endale põllutööriistu, ehitati ilusaid koole ja elumaju. Rahvas hakkas ilusasti riides käima ja püüdlema sinnapoole, kuhu nüüdki — Euroopasse. Aga see kõik oli palju rahulikum kui praegu. See oli suhteliselt ilus aeg, aga kahjuks oli seda aega liiga vähe. Tuli sõda ja siis oli ka kõik läbi. Minu isa viidi ära kohe, kui sõda algas. NKVD piiras maja ümber. Kaks tundi seisime, käed püsti. Isa viidi ära ja ma ei ole teda rohkem näinud.

See oli siis 1941?

1941 — kui algas sõda.

Kas sellest ajast peale te ei tea isast enam midagi?

Ei. Pärast rehabiliteerimist saime KGBlt mingeid andmeid, mis oli tegelikult lausvale. Isa oli Rakvere vanglast hommikul kell pool viis välja hõigatud ja tagasi ei tulnud. Viidi tõenäoliselt mahalaskmisele Palermo metsa.

Noorena käisin väga palju kinos. Vaatasin helifilme. Kõik need Nelson Eddy, Jeanette Macdonaldid. Mul oli väga hea mälu. Hakkasin seda muusikat ise klaveril mängima. Õppisin klaverit helilooja Lembit Veevo ema juures. Ema ikka ütles: "Mis sa klimberdad nii palju, poisid ootavad. Mine jalgpalli või rahvastepalli mängima!" Istusin tundide viisi klaveri taga ja lihtsalt mängisin.

Lembit Veevo ema oli siis teie esimene klaveriõpetaja?

Jah, ta andis mulle eratunde. Ma käisin tema juures kodus.

Oli ta päris õppinud klaverimängija?

Jaa. Ja Lembitu isa Peeter Veevo oli koorijuht ning juhatas Jõhvis laulupidusid. Ja tema vend Aleksander oli Rakveres meeskoori dirigent. Nad olid läbini musikaalne perekond. Ja esimesed suunamised sain ma kõik Veevode perest. Aga sõda tuli.

Mida mäletate Saksa okupatsiooni ajast?

Ma pean rääkima ühest huvitavast asjast. 1943. aasta suvel loodi Rakveres organisatsiooni "Eesti Noored" juurde kontsertgrupp. Jõhvist kuulus meid sinna kolm poissi. Mina olin siis klaverisaatja ja akordionimängija. Selles grupis oli ka legendaarne koorijuht Jaan Pakk Rakverest. Üks ja sama grupp laulis eesti laule, rahvariietes muidugi, tantsis eesti rahvatantse, solistid laulsid natukene saksakeelseid laule. Hilisematest tuntud nimedest mäletan selles grupis veel sopran Aino Külvandit, kes oli äsja keskkooli lõpetanud. Tulevane kirjanik Raimond Kaugver laulis kooris ja tantsis rahvatantsu. Mina olin grupi kõige noorem, viieteistaastane, teised olid seitsmeteist-kaheksateist. Võib-olla sellepärast võeti mind, et neil ei olnud akordioni- ja klaverimängijat kuskilt võtta. See ansambel sai selleks tehtud, et sõita

ETV saatesarja "Laulujiitsid" salvestusel 1977. aastal.



1943. aasta septembris Poolasse, Eesti SS õppelaagrisse ehk Heide laagrisse, mis asus Debica jaamast kaheteist kilomeetri kaugusel. Olime seal viis päeva ja andsime eesti noortele sõduritele kontserte. Ma mäletan hästi, et nende väiksemad ülemused olid kõik meie kadakasakslased ja parunite võsud, kes rääkisid kangelt eesti keelt, aga samas kurameerisid meie noorte daamidega väga edukalt. No see selleks. Meie kontserttuuri varjutas üks masendav sündmus. Kord päevaajal kamandati meid kõiki rivisse, kohale sõitsid mootorratastega SSi eriüksused, liiklus pandi seisma ja eemalt, kust läks magistraal Krakówi peale, olime Lõuna-Poolas, viidi umbes kaks-kolm tuhat juuti. Kõrval läksid jala SSi mehed ja koerad. Läksid nii, nagu oleme näinud filmides, kui inimesi viiakse gaasikambrisse. Nad läksid vaikselt, keegi ei nutnud, keegi ei karjunud. Nad olid nagu protestiks rahulikult väarikad ja vaiksed...

Selle eest, et me seal kontserte andsime, saime kaheks päevaks külaliskaardid Berliini. Olime seal 13. ja 14. septembril, elasime hotellis "Atlas", Friedrichstraße. Berliin oli siis veel täiesti terve, ma nägin ainult kahte purustatud maja. Alles novembris kuulutasid liitlased Berliinile totaalse pommirünnaku. Mida me nägime: Berliini olümpiastaadioni, tervena, siis kuulsat Berliini *Tiergarten'*it, kunstimuseumi, *Kaiserplatz'*i, *Deutsche Museum'*i. Kõik, mis ma jõudsin kahe päeva jooksul läbi käia! See oli erakordne elamus.

1943. aasta augustis oli Jõhvi linna suur põleng — põles umbes 260 maja, ka meie maja. Kõik pillid ja isa lahtivõetud autod põlesid ka ära. Jäi ainult see, mis meil seljas oli.

1944. aasta suvel olin kuus kuud Saksa sõjaväes. Minu vanem vend oli juba seal ees. Ja igaks juhuks, et mõnd ei võetaks lennuväe abiteenistusse — kuuteistaastaselt võeti, läksin ma vabatahtlikult. Me allusime SDle. Olime kaksikümmend neli tundi teenistuses ja kaksikümmend neli tundi vabad. Kandsime teenistuse ajal vormi, ülejäänud aja võisime käia erariides. Meie ülesanne oli valvata sabotaaži eest õlivabrikuid ja põlevkivikaevandusi ning kuigi palju tuli konvoeerida ka vene vange. See ei olnud raske töö. Hiljem pidime põgenema laevaga Saksamaale, aga vend ütles Tallinna sadamas, et lähme minema, ja hüppasime sadamast ilma dokumentideta ära.

Siis tuli uuesti nõukogude aeg ja ma läksin Rakveresse edasi õppima. Läksin kohe, 1945. aastast nii keskkooli kui ka Rakvere Laste Muusikakooli klaverit õppima. Aeg-ajalt asendasin juba mõnda pianisti kohvikus ja teatris ning siis mulle tehti ettepanek hakata 1948. aasta 1. jaanuarist Rakvere teatri kontsertmeistriks. Praegu on sellest viiskümmend aastat möödas. Seal algas minu nii-öelda professionaalne töö kolmel põhialal: klaverisaatjana, heliloojana ja ka ansamblijuhina. Minu töökoht oli küll Rakvere teatri muusikaala juhataja, aga juhatada ei olnud tegelikult midagi. Oli vaja saata klaveril igasugustel kontsertidel, kirjutasin teatritele ka üksikuid laule ja vahemänge. Ja et nad tahtsid teatrisse luua meeskvarretti — seal olid head lauljad, just neli häält: kaks tenorit, bariton, bass —, siis sai minust selle ansambli juht. Ma ei osanud tollal veel ansamblijuhina eriti midagi teha. Siis esines Rakvere teatris "Estonia" teatri kvartett "Kvarta", kus laulsid Enno Eesmaa, Ahto Haabjäv, Ants Aasma ja Teo Puks. Nende klaverisaatjaks ja seadjaks oli Kasimir Saarniit ehk Žipris, pikkade sõrmedega, päritolult poola pan, kes rääkis imepäraselt eesti keelt. Läksin vaheajal tema juurde ja ütlesin: "Mina, niisugune noor poiss, pean tegema samasugust tööd, kas saaks teilt konsultatsiooni." Ta ütles imelikus eesti keeles: "Sina sõida siis sinna Tallinnasse, tule sinna "Estonia" teatri, küsi mind ja ma hakkan sind õpetama." Ja ma hakkasingi tema juures käima. Ta andis mulle konsultatsioone, näitas, kuidas ansamblile lugusid seada, kuidas üks või teine asi kõlab jne. Sain temalt kuuekaheksa konsultatsiooniga nii palju, et võisin ise hakata tegema seadeid ja ansambli juhatama. See oli mulle esimene sellelaadne kogemus.

Kas õppisite ka siis veel Rakvere Laste Muusikakoolis?

Õppisin samal ajal seal klaverit. Me olime ühel kursusel Kuno Arenguga.

Õppisime ja võistlesime. Nii et ma mängisin kogu aeg ka klassikat ja tegin sellel alal kõva tööd.

Kes oli teie klaveriõpetaja?

Minu klaveriõpetaja oli Glahviira Roi. Väga hea ja väga tark inimene. Ta oli ka Kuno Arengu õpetaja. Muusikakooli ma aga ei lõpetanud, sest 1950. aastal võeti mind ootamatult mereväkke. Olin Leningradis mereväes kuni 1953. aasta sügiseni. Mängisin seal jälle klaverit. Siis võeti mind ka Leningradi Heliloojate Liidu noortesektsooni — nemad nimetasid seda "kružok samodejatelnõhh kompozitorov". Ja minu õpetaja oli seal itaallane Admoni. Mul oli kõikidele kontsertidele Heliloojate Majas vaba pääse. Kuna mu väeosa asus samal tänaval kui Leningradi Heliloojate Liit, Herzeni tänaval, vaid kümme maja vahet, siis käisin pidevalt kontsertidel. Ma mäletan näiteks Šostakovitši "24 prelüüdi ja fuuga" esiettekannet, olin sellel kontserdil. Autor istus ise kohal ja ma nägin seal veel palju teisi kuulsusi.

Huvitav on see, et eestlasi oli siis mereväes üksikuid, sinna neid eriti ei võetud. See oli nagu eliitväeosa. Neil oli bajaanimängijaid, tantsijaid ja lauljaid jalaga segada. Aga seda, kes korralikult klaverit mängiks, mõnda lihtsat aariat või nõukogude laulu saadaks, improviseeriks, seda neil ei olnud. Sellepärast pandi mind kohe selle ameti peale.

Kas oli tunda ka survet mängitava repertuaari suhtes?

Ei, mitte eriti. Ma mängisin põhiliselt ikka kontsertidel, kus olid head klaverid, ja ikka klassikat. Oli ta siis vene klassika — Tšaikovski "Aastajad", või Mozart, Beethoven... Aga kõige rohkem mängisin romantilist muusikat. Mäletan, et ükskord esinesime kuulsas Smolnõis, kus oli siis Leningradi oblastikomitee poliitbüroo ja ma

1949. aastal kontsertmeistrina Rakvere Teatris. Ees solistid Salme Landberg (sopran) ja Edgar Valge (tenor).





Hans Hindpere "Sümfonieti" ettekande puhul 1963. aastal "Estonia" kontserdisaalis:
dirigent Neeme Järvi ja autor.

mängisin seal Rahmaninovi *cis*-moll prelüüdi, mida olin enne pool aastat õppinud ja harjutanud.

Saata tuli kõike. Kõigepealt muidugi rahvalaule. Meil oli üks ukrainlane, kel oli ilus kõrge hääl — laulis rahvalaule ja ma saatsin teda. Aga rahvalaule laulsid nad siiski rohkem bajaani saatel. Meil oli ka lauljaid, kes laulsid lihtsamaid aariaid, siis pidin mina neile saatjaks olema. Operette nad ei laulnud, seda nad ei osanud ja operett oli sel ajal ka täielikult põlu all. Oli küll üks operett, mida mängiti, Dunajevski "Vaba tuul" — seda mängisid kõik.

Mida te sel ajal ka ise kirjutasite?

Ma mäletan, et kirjutasin oboele ühe "Eesti tantsu". Saatsin selle Tallinna, raadiosse ja oboemängija Voldemar Rohtla mängis seda Eesti Raadio ühes saates. Ta saatis mulle veel kirja ja ütles, et no Hans, täitsa tänuväärne lugu, aga oled ühe asja unustanud — oboemängija peab rohkem hingama ja õhku vajama kui klarnetist! Mul olid *legatokaartega* tähistatud nii pikad fraasid, et ei jäänud õieti hingamiskohti. Noh, elu õpetab inimest.

Kas võite siis öelda, et sõjaväeaastad Leningradis 1950-ndate algul, mis olid ju kogu nõukogude aja ühed koletumad, kujunesid teile omamoodi enesetäiendamiseks?

Täiesti. Ma sain teatrites käia. Missuguseid artiste ma nägin! Missuguseid kontserte ma kuulsin! Käisin Maria teatris, siis oli ta veel Kirovi teater, missuguseid ballette ma seal nägin! Hea küll, et istusin viiendal rōdul, ega siis raha ju ei olnud, aga ma käisin seal pidevalt.

Kui Ernesaks tuli meeskooriga Leningradi filharmooniasse, läksin piletimüüja juurde ja ütlesin, et olen eestlane ja mulle anti kontramark.

Kuidas kulges teie elu pärast sõjaväeteenistust?



Ansambel "Vanad sõbrad" oktoobris 1989 Helsingi Kulttuuritalos.

1954. aastal abiellusin, asusin õppima Tallinna Muusikakooli ja 1958. aastal konservatooriumi, mille lõpetasin 1963. aastal.

Kas astusite muusikakooli teooriaosakonda?

Muusikakoolis oli teooriaosakond, kus oli nii-öelda kaks kallakut: teooria- ja kompositsiooni oma. Mina olin kompositsioonikallakuga, nagu ka Arvo Pärt ja Helmut Rosenthal. Konservatooriumi lõpetasime ka kolmekesi. Pärddiga olime ühe kandi mehed. Tema õppis ju ka Rakvere keskkoolis, ainult et mina olin tunduvalt vanem. Mäletan seda, kui me olime konservatooriumi esimesel kursusel ja me kumbki saime pildistatuna ühe saksakeelse dodekafoonia õpiku. Mina uurisin-puurisin seda, mulle ta ei istunud, olin selle jaoks vana. Aga Arvo tegi hoobilt, aasta jooksul selle endale nii klaariks, et kui olime kolmandal kursusel, mängis sümfooniaorkester tema "Nekroloogi", mis on ju saajaprotsendiline Schönberg, tema süsteemis kirjutatud. Et Arvol on eriline anne, see paistis siis juba välja.

Kes teid muusikakoolis komponeerimise alal juhendas?

Kolm aastat juhendas Leo Normet, aga ta tegi väga vähe tööd. Tal oli endal palju tegemist. Ja neljandal kursusel oli Harri Otsa, kes ütles: "Poiss, nüüd hakkame tööle!" Pani mind siis kvartette komponeerima. Ühesõnaga, laskis mul palju kirjutada.

Aga Anatoli Garšnek, kelle juures õppisin konservatooriumis, ütles kohe: "Mina olen kuulnud, et sina, poiss, tahad estraadimuusikat kirjutada. Nii kaua, kui sina õpid konservatooriumis, ei tohi kirjutada!" Kirjutasin siis ridamisi koorilaule — isegi võistlustel sain auhindu —, kammermuusikat ja puhkpillilugusid. Viimasel kursusel tegin salaja ühe estraadiloo. Ja kui lõpetasin, lindistati see kohe ka raadios. Mind ikka kiskus nagu selle muusika poole.

Keda te oma õppejõududest veel mäletate?

Kõigepealt räägiksin Heino Ellerist. Käisin tema juures kodus eriharmonias. Tema küsib: "Hindpere" — ta rääkis "sina" perekonnanimega —, "Hindpere, kuule, kas muusikakoolis koraali ka tegite? Tõsist, niisugust kontrapunktilist, ranget?" Ma vastasin: "Ei." — "Kuidas me siis sinust heliloojat teeme?" Ühe semestri pani mind koraale kirjutama, see oli õudne! Aga kuidas ta tunde läbi viis — tunni jooksul toppis ta ühe paberossi hülsi sisse ekstra tubakat. Siis ütles: "Ühe suitsu me teeme. Ja siis teise suitsu asemel on "Kuldvõtmeke"." Ma ütlesin: "Miks nii?" Eller vastas: "Mu naine ei luba rohkem teha kui ühe." Tema õpetas kuidagi heatahtlikult, mängeldes. Nii, et sa ei märkagi, aga see kõik, mis ta mõtles, see tuli sinusse pikkamööda. Tal oli aura, mis kandus inimesele edasi. Ja teine, kellel on väga tugev aura, on Hugo Lepnurm. Ma õppisin tema juures orelit. Lihtsuse ja headusega saavutasid need inimesed kümme korda rohkem kui mingisuguse range stuudiumi või pealekäimise. Hugo Lepnurm elas kaua aega minuga ühes majas. Ta on üks erakordne inimene! Siis muidugi Karl Leichter, kes meile eesti muusika ajalugu õpetas. Tema oli isiksus. Kuidas ta seda õpetust läbi viis! Kui ta nõukogude ajast rääkis, tegi ta klassiukse lahti, vaatas, kas õhk on puhas, ja ütles: "Nüüd ma räägin teile nii, nagu see asi oli." Ta valgustas ka olukorda juunipöörde ajal. "Ma olen vanem mees, aga teie, noored, peate lõpuks teadma, kuidas see asi tegelikult oli," ütles ta. Nii et meil oli väga palju toredaid õpetajaid.

Konservatooriumis õppides olite perekonnainimene ja kahe poja isa, kuidas te toime tulite?

Tuli lisa teenida. Alguses mängisin siin-seal kohvikutes. Ma olin ikkagi suhteliselt otsitud noor pianist, aga konservatooriumi ajal tuli loobuda restoranides ja kohvikutes mängimisest. Siis aga kutsuti mind Tallinna Pedagoogilisse Instituuti võimlejatele klaverisaatjaks. Alguses oli sportvõimlemine, pärast kunstiline võimlemine. Hakkasin nendele ise ka juba muusikakavasid kirjutama.

1958. aastal asutas Jossif Šagal keelpillikvinteti. Selles mängisid Šagal, Laansoo, Graps, Avasalu, ja mina klaverit. Hakkasime sellega põhiliselt karakterlugusid mängima. Sain selles hea noodistlugemise oskuse. Šagal andis mulle alati noodid nädal aega varem kätte, mängisin need läbi ja kõik käis tema poogna järgi. Šagal oli suurepärase viiulimängija, missugune imeilus toon tal oli! Sellest kvintetist sain ma hea ansamblimängu oskuse. Täpselt samal ajal loodi ka üks džässoktett "Elektron" — noortest konservatooriumi poistest, kus mina mängisin klaverit. Peale minu mängisid seal veel Gennadi Tanieli viiulit, Tiit Varts tenor- ja altsaksofoni, Igor Graps trompetit, Ants Toomingas kontrabassi ja Eri Klas löökpile. Juba siis liikus altkäe igasuguste džässiplaatide ümbervõtteid Ameerikast. Džässi initsiaatoriteks olid Uno Naissoo ja Valter Ojakäär. Esimestest džässifestivalidest võtsime ka osa. Klaverimängijana oli mu tegevus mitmekülgne.

Olete ju ka väga paljusid soliste saatnud.

Jaa, tõepoolest: Artur Rinne, Endel Pärn, Vladimir Sapožnin, Kalmer Tennosaar, Uno Loop, Kaljo Räästas, Voldemar Kuslap, Väino Puura, Heli Lääts, Helgi Sallo, Heidi Tamme, Tiiu Varik, Leelo Karp, Klaara Kotter, Leida Sibul ja seda nimekirja võiks veelgi jätkata.

Kui tuli juba biitmuusika, kus saateinstrumentidest said valdavaks kitarrid ja trummid, siis minu stiil ja saatmine enam ei sobinud. Võib-olla oleksin ka hakkama saanud, aga ma lihtsalt ise ei tahtnud.

Kontsertmeisterina on mul olnud palju huvitavaid reise ja huvitavat koostööd. Meenub üks reis 1964. aastal Poola Rahvavabariiki, kus me andsime 30 kontserti. See oli Tallinna ja Moskva artistide ühisgrupp, kelle hulgas ka Suure Teatri lauljad. Nendega nägin vaeva, neil olid väga rasked saated. Meilt olid Kaljo Räästas, Kalmer Tennosaar ja balletitantsijad Larissa Kaur ning Verner Loo. Siis pandi ju niisugused kavad kokku, kus pidi kõike olema: deklamatsiooni, estraadi, siis *Adagio* "Luiked

järvest" ja seejärel aaria Prokofjevi kantaadist "Sõda ja rahu" jne. Klaverid olid Poolas fantastilised. Ma mäletan veel, et meie grupis oli eesti balalaikavirtuoos Roland Pikhof. Ta mängis kõige muu hulgas ka "Mõökade tantsu" ja seda tuli mul saata klaveril. See oli hiigla rütmiline. Ühes kohas läksime sõjaväeossa mängima ja seal oli klaveril osa haamreid ära, siis vajutasin klahve ainult tühjalt. Klaveril tuli välja nagu rütm, sest haamrid tagusid tühja kohta. Igatahes sõdurid röökisid, nad mõtlesid, et see nii peabki olema.

1968. aastal andsime 35 kontserti Saksa Demokraatlikus Vabariigis. See oli üleliiduline kunstimeistrite grupp, kus olid NSV Liidu rahvakunstnikud. Üks Gruusia rahvakunstnik, kelle nime ma ei mäleta, bass, laulis alati õhtustel bankettidel ja vastuvõttudel, kus osavõtjaid oli sageli kindralitest polkovnikuteni. Ta laulis seal enamasti ühte rahvalaulu ja Glinka Sussanini aariat. Aga ta intoneeris võrdlemisi valesti ja samas laulis väga kõvasti, nii et krohv laest kukkus. Mina küsisin talt, et kuidas ta sai konservatooriumi läbi ja Gruusia rahvakunstniku diplomi. Ta ütles: "Isa ostis." Aga seal oli ka väga palju häid lauljaid. Need olid toredad reisid.

Väga huvitav töö oli mul 1971. aastal, kui Sulev Nõmmik kutsus mind "Estonia" teatrisse muusikali "Mees La Manchast" kontsertmeistriks. Vaat see oli mulle põnev. Kuulasin kõigepealt Ülo Raudmäe poolt sisse mängitud linti, siis harjutasin kaks nädalat klaviiri. Georg Ots ja Voldemar Kuslap dubleerisid seal Don Quijote osas. Esimeses proovis ütles Ots, et Hindpere, mind võiks ka viisiga toetada — enamik osatäitjaid tõesti vajas seda. Tegelikult aga kujunes nii, et ta võttis noodi kätte ja laulis perfektselt maha. "Mees La Manchast" on väga raske rütmiga.

Hiljaaegu oli mul veel üks väga põnev kogemus, kui "Vanalinnastuudiost" helistas mulle Eino Baskin, et neil tuleb välja "Mina, Bel-Ami" ja terve tükk tuleb klaveril saata ning mitte ainult saata, vaid praktiliselt ühel teemal improviseerida. Endrik Kerge lavastas seda. Proovide ajal tõstisime palju muusikat ümber, mõned numbrid kirjutas Valter Ojakäär, aga kaheksakümmend protsenti oli kõik improvisatsioon.

Nii et sellest kujunes otse etenduse ajal sündinud lavamuusika? Aga see valdkond on vist teile hästi tuttav! Kas pole lavamuusika üks teie olulisemaid žanre?

Nii see vist tõesti on olnud. Ja põhiliselt kõik lastele ja noortele. Kui Panso löi Noorsooteatri — lavakunsti eriala esimene ja teine lend õppisid minuga koos konservatooriumis —, siis Mikk Mikiveri esimeseks lavastuseks oli noorte muusikal "Lendavad taldrikud". Mina kirjutasin sellele muusika Eno Raua libretole. Edasi tuli juba rida tellimusi Nukuteatrilt; Rakvere teatrilt, Draamateatrilt "Ropside" seeria, Viljandi teatrilt — "Aladdini imelamp"; Salme tänava rahvateatrilt, "Kullo" lasteteatrilt jne.

Muusika kirjutamine lastelavastustele viis mind lastelaulude juurde, mitte vastupidi, nagu oletada võiks ja see kõik toimus umbes viisteist aastat hiljem. Otsese tõuke selleks andis Eesti Televisioonis 1975. aasta paiku loodud saatesari "Laulujütsid". Ma olin selle saatesarja muusikaline juht neli aastat. Vaheku suhtlemine lastega, nende seas olemine pani mind lastelaule kirjutama, küll lastekoorile, küll solistidele, ja see jätkub tänapäevani.

Seoses lastelaulude kirjutamisega meenub mulle üks ilus seik. 1985. aastal saatis Heliloojate Liit mind Vilniusse üleliidulisele laste- ja noorsoolaulude dekaadile. Iga vabariik võis saata ühe helilooja, kes tutvustas oma loomingut. Oma laulude esitajana valisin välja Heli Lätse, kellele olin kirjutanud rea lastelaule. Leedu kavasid valisime neist viis, mida esitasime eri paikades. Lõppkontsert oli Vilniuse Ooperiteatris. Seal tõlkis üks Kaunase Ooperiteatri näitleja tekstid leedu keelde. See hõlbustas laulude mõistmist. Meil oli Heliga suur menu. Heli näitas, kuidas ühest väikesest lihtsast lastelaulust teha suur asi. Ta ei laulnud ooperlikult ega võigurdanud, vaid väga südamliselt. Tema suhtumine lastelaulusse on üldse imeväärne, see, kuidas ta neid filigraanselt viimistleb!

järg lk 65

TEISPOOL SÕNU

Michelangelo Antonioni filmid nõuavad teatud vaatajat, kes pole sama kui näiteks Hollywoodi filmide vaataja. Hollywoodi film esitab rea küsimusi: Kas nad püütakse kinni? Kas temake vastab tema armastusele? Kuidas nad seda tegid? Kes on tapja? Vaataja rõõmuks neile ka vastatakse. Sellelt vaatajalt oodatakse, et ta oleks valvel tabamaks vastuseid küsimustele, nagu nad on esitatud pidevas otsingus "Mis juhtub edasi?" järel. Lähenedes samamoodi Antonioni filmidele, võime maha magada selle, mis juhtub praegu. Näiteks kaob filmis "Seiklus" (*L'avventura*, 1960) ühel saarel saladuslikult üks tüdruk, keda ülejäänud seltskond otsima hakkab. Filmis ei vastatagi ühelegi üleskerkinud küsimusele: "Kuhu ta läks? Kuidas? Miks?" Samal ajal, kui ülejäänud piduseltskond viljatul saarel teda otsib, vaatab kinopublik neid "vaatamas". Edasi juhtub nii-öelda see, et nemad otsivad ja meie vaatame, kuidas nad otsivad. Arvatavasti on kõige tähtsam see, mida nad näevad (või mida meie näeme, et nad näevad). See, mida nad näevad, on saar, kaljud, meri ja nad ise, mis pole küll mitte just see, mida nad näha loodavad. Antonioni jätab selle niimoodi. Kui me tahaksime selle üle veidi filosoferida, võiksime öelda, et reaalsus ei paku ühtegi "mõttekat vastust" meie loomulikele emotsionaalsetele ja vaimsetele vajadustele — vähemalt mitte seni, kuni meil pole ühtegi väga konkreetset ja hästi fokuseeritud vajadust. Antonioni filmides pead sa vaatama seda, mida sulle näidatakse, ja ongi kõik.

Kas tasub vaadata filmi "Teispool pilvi" (*Par-delà les nuages*, 1995)? Kaheksakümne kolme aastast Antonionit on kahjustanud kolmteist aastat tagasi üleelatud infarkt. Ta ei saa rääkida; tal on umbes kümnest sõnast koosnev sõnavara (nende hulgas "ei midagi", "eemal", "süüa", "jah", "ei", "hiljem", "üalgi" ning "rääkida" — viitamaks üldiselt faktile, et ta ei saa). Ta ei saa lugeda, ta saab aru, mis talle öeldakse, ta saab joonistada väriseva vasaku käega, ning sama käega teha mõned žestid. Niisiis ei saa ta inimestega verbaalselt suhelda ning peab selle asemel ootama, kuni keegi teda ümbritsevatest inimestest — keegi nendest, kes püüavad ära arvata, milleni ta



Michelangelo Antonioni ja Wim Wenders "Teispool pilvi" võtete ajal 1995. aastal.

tahab jõuda — saab aru, kuhu ta on sihtinud. Siis saab ta sellega nõustuda. Ent neid puudusi kannab tohutu energiaga, tark ja terava mõistusega inimene, kunstnik, kes on teinud erakordseid filme, kes mõtleb (kui raske ka ei oleks ümbritsevatel inimestel täpselt teada, mida ta mõtleb), kes tunneb, ihaldab, ning kes eelkõige tajub maailma nii intensiivselt ja täpsusega nagu vähesed meist. See mees on teinud filmi. Kui me meenutame, mida täna-

päeval filmitegemine maksab ja kui kiire sellega alati on ning millist meeskonnatööd ning täpselt paika pandud ajagraafikuid see nõuab; ning mõtleme seejärel peaaegu ületamatutele takistustele, mis võisid tekkida Antonioni võimetusest verbaalselt suhelda, hakame aru saama selle ülesande suuruselt.

Nagu kõiki filme, on ka filmi "Teispool pilvi" tegemise ajal muudetud. Aastaid töötas Antonioni hingelähedase projektiga "Meeskond" (*La ciurma*). Lugu oli saladuslikest sündmustest jahtlaeval tormisel merel, mille käsikirja ta koos Mark Peploega täiendas. Teame Antonioni eelistust filmida looduses, mitte stuudios; kuid pärast tema infarkti kadus võimalus, et Antonioni juhiks filmigrupi tormisel merel. Ent just enne tema haigestumist oli üks teine projekt jõudnud lepingute allkirjastamiseni: tema "kirjutamata stsenaariumide kollektsioonist" "Keeglimängurada Tiberil" (*Quel bowling sul Tevere*) võetud loo põhjal. "Kaks telegrammi" (*Due telegrammi*), mille on kirjutanud Rudi Wurlitzer. See räägib kõrghoones asuvas büroos töötavast naisest, kes saab teada, et ta mees tahab temast lahutada, ning kes püüab suhelda üle tee asuvas pilvelõhkujas töötava mehega. Lisaks oli itaalia produktent Felice Laudadio [Itaalia Riikliku Filmiinstituudi (ENIC) tootmisosakonna *Istituto Luce* täitevdirektor] oma ENICis viibimise üheks tingimuseks seadnud, et instituut rahastab ühe Antonioni filmi. Kuna kallis filmide tootmine nõuab finantsgarantiiid, oli kindluse jaoks tarvis leida sekundeeriv režissöör. Antonioni nõudmisel lülitati projekti Wim Wenders, kellega ta oli sõbrunenud 1982. aasta Cannes'i filmifestivalil. Plaanid jõudsid tööstaadiumi veel enne, kui ENICil leidis raha. Laudadio ütles sündselt projektist lahti, ent jätkas mujal sellele toetuse otsimist.

Vahepeal oli Alain Robbe-Grillet tutvustanud Antonionit oma produtsendile Stéphane Tchalgadjeffile ENICi seminaride seeria "Antonioni Projekt" ühe ürituse ajal, sest soovis, et Antonioni osaleks Robbe-Grillet' enda filmis "Kindlus" (*La Forteresse*). Selle projekti rahastamine kukkus ka läbi. Igal juhul oli Tchalgadjeff kindlalt otsustanud võimaldada Antonionil filmi teha ning koos Philippe Carassonne'iga, Wendersi ning tema partneri Uli Felsbergiga firmast "Road Movies", Laudadioga Itaalias ja TV-kanaliga Canal+ saadi tootmine lõpuks käima. Wenders oli kaasrežissöör. Antonioni pidi lavastama neli episoodi kogumikust "Keeglimängurada Tiberil" ning Wenders pidi neid oma lugudega kokku siduma, luues nii tervikliku filmi. Kummalgi režissööril olid oma näit-

lejad. Wendersi lood pidid kestma 25–30 minutit ning kogu film mitte rohkem kui kaks tundi. Wenders tahtis algselt luua Režissööri tegelaskuju Antonioni enda järgi ning Antonioni pidi seda osa ise ka mängima. Varsti oli aga selge, et Antonioni polnud näitlemisest huvitatud ning Wenders arendas oma tege- last teises suunas. Ta kasutas Malkovichi, kes mängib Režissööri ühes Antonioni episoodis, ning laskis tal mõtiskleda Antonioni enda kirjutistest ja avaldustest võetud lausetega.

Antonioni jaoks parandati ja viimistleti stsenaariumi veelgi. Uuendatud pealkirjaga "Kaks telefaksi" (*Due telefax*) pidi endine "Kaks telegrammi" olema filmi keskne osa. Antonioni oli leidnud ideaalse võttepaiga — kaks vastastikku asetsevat pilvelõhkujat La Défense'is Pariisis —, ent ehitised ei saanud filmivõtete ajaks valmis. Koos Wendersi ja Tonino Guerraga kirjutas ta stsenaariumi teise Pariisis aset leidva stseeni jaoks, aluseks sama kollektsiooni kaks lugu, ning pani pealkirjaks "Ära otsi mind" (*Non mi cercare*). Filmivõtted algasid 1994. aasta novembris ning kui Antonioni neli osa olid valmis, kavandas ja filmis Wenders oma osa. See arenes filmimise käigus jõudsalt ning venis üsna pikaks. Vahepeal oli ka selgeks saanud, et Antonioni oli üsnagi võimeline tegema oma filmi ilma sekundeeriva režissööriga (Wenders lavastas ühe Pariisi-episoodi stseeni, kui Antonioni oli rängalt külmetunud).

Juunis 1995 kohtuti Roomas, et vaadata üle montaaž, mida Antonioni oli teinud enda ja Wendersi materjalist. Ta oli karmilt lõiganud välja Wendersi filmitud materjali, muutes arusaamatuks palju allesjäänud jutustavast osast. Nii tehes rõhutas ta enda omandiõigust filmile ning seda, et ta oli kindlalt olnud enam kui kompetentne seda filmi tegema. Wendersi oma sõnul oli ta vastus olnud: "Miks ma kavandasin peaaegu kaks aastat tagasi selle ettevõtmise Michelangeloga, kui nüüd peaksime võistleva nagu kaks vaenlast? Kas mu kavatsus polnud kohe algusest peale aidata Michelangelot tõestada, et ta suudab oma filmi teha, võib-olla oma viimast?" Mõned kaunid Wendersi stseenid on alles jäänud, nagu see, kus kahe esimese episoodi vahel jalutab Malkovich mõtlikult Comacchio külmal rannal, tuul puistamas õhukeste kihtidena liiva üle ranna. Ent meieni jõudev film on peamiselt Antonioni oma, ehkki teostunud suuresti tänu Wendersi kannatlikkusele, inimlikkusele ja suuremeelsusele.

Filmiga "Teispool pilvi" on seotud ka kaks "parateksti" — filmid selle kõrval. Üks, monteeritud kuuekümnest tunnist võtetest,

on 50-minutine "Super-8" ja videoga üles võetud dokumentaalfilm "Minu jaoks on filmimine nagu elamine" (*Per me fare un film è come vivere*), autoriks Antonioni naine Enrica Fico. See jäädvustab filmi tegemise ning on põhiline võti mõistmaks, mida Antonioni tahtis lõpule viia ning kuidas ta seda tegi. Osa filmi mõjust tuleneb selle intensiivsest ja armastavast "vaatest" (Enrica vaatest) kunstniku "vaate" (Antonioni oma) sünnile. Teine, "Kallis Antonioni" (*Caro Antonioni*), on Gianni Massironi tehtud elegantne kahetunnine dokumentaalfilm Antonioni režissöörikarjäärist. Pealkiri on võetud Roland Barthes'i kolm päeva enne tema surma Antonionile kirjutatud "kirjast" (*Cher Antonioni...*), selles vahelduvad stseenid Antonioni filmidest tema mõtiskluste ja meenutustega režissööri filmikarjääris osalenud inimestest (näitlejad, kirjanikud, produtsendid). Film järgib Barthes'i väidet, et Antonioni lähenemine reaalsusele on tõelise kunstniku oma, kelle sarnaseid tänapäeval vähe alles on. Filmi rütm ja tempo teevad selle kohe kättesaadavaks, huviäratavaks ning oma ainesele sobivaks.

On olemas veel üks "paratekst". See on Wendersi päevik filmi "Teispool pilvi" tegemisest, mis sisaldab erakordselt kauneid fotosid filmist ning samuti Donata Wendersi fotosid filmi tegemisest. Itaalia keelde tõlgituna "Il tempo con Antonioni" (Aeg koos Antonioniga) on päevik suurepärase dokument sellest, kuidas filme tehakse ning kuidas üks tundlik, selgesti väljenduv kunstnik vaatleb teist kunstnikku töötamas. Mida iganes ka vaataja filmist endast ei mõtleks, moodustab see koos "paratekstidega" ebavaliselt võimsa ja valgustava pilguheidu selle mehe filmitegemisele, kelle töö nõuab erksat ja pühendunud vaatajat.

Režissöörid võivad oma vaatajatega luua palju erinevaid suhteid. Rääkides tänapäeva itaallastest, võib äärmuslikult näitena tuua Bernardo Bertolucci. Ta töötab rängalt sellega, mida ise nimetab "dialoogiks" vaatajatega; võtab nende suhtes sisse üsna alandliku positsiooni, soovides neile naudingut ja tutvustades ideid, millele ta ootab teadlikke või alateadlikke vastuseid. Antonioni on sellest seisukohast nii kaugele kui võimalik, teisisõnu, ta on ülbus ise (ilma igasuguse kavatsuseta kriitikat jälgida). Tal on oma nägemus, mille ta üles võtab; vaatajad näevad filmi, ning ta keeldub astumast igasugusesse dialoogi võtte kohta, mida ta tahtis öelda. Sellest tulenevalt peetakse Antonionit tavaliselt "mittesuhtluse" poediks, teda ei saavatki süüdistada. Ta tõuseks püsti ja protestiks: "Aga ma ju suhtlen kogu aeg nagu mu

tegelasedki, kas teid aga ei häiri mitte see, mida öeldakse?"

Intervjuudes kogu oma karjääri vältel on ta väga tihtunud arutada oma filmimis-meetodite ja tehniliste vahendite üle. Mõningaid asju, mida ta on korduvalt öelnud, võib kergesti üles lugeda. Võttepaiga valik on esmatähtis ning sellele valikule pöörab ta suurt tähelepanu; filmitud stseen kasvab välja võttepaiga vaatlusest. Ta väldib stuudioid, sest seal kontrollitakse kõik ette ära, ning mingid avastused pole võimalikud. Ta teeb vähe doubleid, peaaegu üldse mitte proove ning ei selgita näitlejatele ette peaaegu midagi, soovides neid "värsketena" tabada. Samal ajal on kogu stseen, näitlejate ja kaamerate asetused (tavaliselt kasutatud ka kahte kaamerat üheaegselt), värvid ja helitaust ta peas peensusteni paika pandud. Ta on sallimatu konventsionaalse kino lausa eksklusiivse mure vastu "jutustada lugu" ning seepärast teeb ta tohutult mõttetööd (ning rakendab oma peaaegu võrreldamatud oskused) ütlemaks kõige lühemal viisil täpselt seda, mida ta tahab öelda. Ta osaleb otseselt montaažis ning oma materjali ümber töötades avastab omaenesse filmitud maailma uusi külgi. Muusikat kasutab ta väga napilt, monteerides vaatab ta filmi kaks korda üle leidmaks kohti, mis tema arvates vajavad muusikat; eriti armastab ta olla diegeetiline, õigemini meeldib talle, kui seda võib saavutada stseeni enesega, kui selle pärastise lisamisega montaaži käigus (näiteks olgu munkade laul Aix-en-Provence'i Püha Johannese Malta kirikus filmi "Teispool pilvi" lõpuepisoodis).

Vaadeldes lähemalt Antonioni filme, näeme tema erilist pilku filmitavatele tegelastele. Antonioni kaamera näitab inimesi vaatlemas asju või üksteist. Võttepaik, ilm, helid ja liigutused edastavad publikule, mida see vaatleja tunneb, ilma et kaamera võtaks üle tema positsiooni. (Keskses stseenis Portofino episoodis filmi "Teispool pilvi" on John Malkovichi "vaate" intensiivsus Sophie Marceau'le selline, et ka publikul on ebamugav, samal ajal kui Malkovich ise tunneb end täiesti hästi.) Me teame, kuidas vaatleja näeb ja tunnetab seda, mida ta jälgib, ent ei näe seda tema silmadega; saame tegelase sisenemised tunded, jäädes temast kogu aeg eemale. See on väga erinev üldisest praktikast, mille puhul publik tavaliselt näeb vaatajat vaatamas ning siis seda, mida too vaatab (seda nimetatakse plaan-vastuplaaniks või "pingpongiplaaniks"). Wendersi päevikust võib lugeda, et see on avastus temalegi:

"Michelangelo seadis põiktänavale üles kaks kaamerat. Saab selgeks midagi, millele

vihjati juba töökoosolekul: ta on harjunud kasutama kaht kaamerat üheaegselt. Ma olen nõutu. Kaks kaamerat peavad nähtavasti töötama vaheldumisi, nad ei saa mõlemad filmida ühtemoodi, ning rakursse ei saa arvatavasti montaaži ajal vastavusse seada... Ent kui Michelangelo on alati nii töötanud, on kasutu praegu midagi muud soovitada..."

"See meetod loob kahtlemata suurema vahemaa tegelastest: ei ...John (Malkovich) ega Sophie (Marceau) ei peegelda jutustaja vaatepunkti. See on eranditult Michelangelo perspektiiv; ta seisab tegelaste kõrval ega samastu nendega. Mina olen alati läinud oma tegelaste "sisse". Michelangelo vaade on eraldunud, mis ei tähenda "mitteosavõttu". See, mida tema kaamerad näevad, ei ole nii-öelda kellegi silme läbi nähtud, vaid väljendavad "objektiivset jälgimist". Ainult nii saan ma seletada vabadust, millega Michelangelo käsitleb optilist pealesõitu. Tegelikult on see võte mulle nagu punane rätik härgale, sest see ei esinda mitte inimsilma, vaid tehnilist vaadet. Inimene peab objektist suure plaani saamiseks selle juurde astuma, kaamera mitte. Inimsilm ei saa millelegi "peale sõita". Ent see Michelangelot ei häiri."

"...Täna leidis see fakt kinnitust: Michelangelo kasutas pealesõitu ilma mingite südametunnistuspiinadeta peaaegu igas plaanis. Üks pani mind jahmatama: ta alustas Sophie'ast poe sees ja lõpetas Johnil akna juures. Kaamera enese liikumate tõttu ei saa seda varjata panoraamvõtte või kaamera liikumisega, niisiis on ta äratuntav ja see on minu arvates liiga brutaalne. Samal ajal ehitab Michelangelo pealesõidu abil järjestikuse lahtilaotuva stseeni üles sellisel sujuval moel, et mu "esteetilised üllatamised" tunduvad kohatud. On selge, et niisugune probleemide lahendamise viis on tal veres."

"...Siiaaani proovis ja ehitas ta terve stseeni üles ühes plaanis, seepärast ka järjestikku, ilma igasuguste katkestusteta. Uuesti mõtlen, kas tal on kavas järgmine plaan? Kas ta teeb mõne suure plaani? ... Mul on tunne, et ta ei mõtle erinevate, üksteisele järgnevate plaanide mehaanikast lähtudes. Sellepärast ongi kaks kaamerat ning simultaansusest tekitavad ka rakursid. Hakkamata järkjärgult taipama, et Michelangelo ei mõtle plaanide järgnevuse kategooriates. Filmides rohkem kui ühe kaameraga, lähtub ta igast plaanist eraldi. Ta ei kavanda ette seda aegruumilist jätkuvust, mida me nimetame filmiks (nagu arhitekt kavandab plaani joonistades maju), vaid asetab aeglaselt ühe kivi teisele. Seda tehes juhindub ta rohkem oma stseeni reaalsusest kui ettemõeldud kavast.

Ning lõpuks kasvab sellest "empiirilisest" meetodist välja keeruline ehitus, mis on võib-olla rohkem avatud oma elanikele — ning ka vaatelejale — kui siis, kui see oleks ette kavandatud."

"...Hiljem... Suutsime teha Johnist suure plaani ... Nüüd on meil samasugust vaja Sophie jaoks... Ent loomulikult pole need suured plaanid nägudes Michelangelo maitse järgi. Ta polnud ka eriti veendunud nende vajalikkuses, ning Johni filmimise ajal jäi isegi magama."

Tüüpiline Antonioni eraldatus tegelastest, millest Wenders räägib, seletab seda jahedust ning võimetust tunda ja edastada tundeid, mida kriitikud ja vaatajad tema filmidele ette heidavad. Loomulikult võib see vaataja, kes on harjunud konventsionaalse kino rohke subjektiivse kaamerakasutamisega (asetada vaataja tegelase asemele, kes tunneb), mõne armastusstseeni ajal kergesti tõlgendada seda distantseeritud vaatepunkti kui emotsionaalset vajakajäämist. Minu arvates on see "lugemise" viga; vaataja loeb protseduuri tähendust valesi, sest Antonioni on kirklik inimene ning tema filmid räägivad kirest, valust ning nendest tunnetest inimeste vahel ja nende edasiandmisest vaatajale.

Tsiteerin meelega pikalt Wendersi päevikut, sest paljud inimesed loevad seda artiklit, enne kui filmi näevad. Keskenduksime võib-olla mõnele Wendersi mainitud stseenile, et tulevased vaatajad oleksid valmis nägema, mis juhtub, ning teeksid endale selgeks, mis nad arvavad Antonioni protseduuridest.

"Tütarlaps ja kuritöö" (*La ragazza, il delitto*), teine episood (milles Režissöör kohtub noorukese mõrtsukaga ning armatseb temaga). Filmitud Portofino 1994. aasta novembris (Portofino on kuldne, kaunis suvitusslinn ning filmimine seal hallis kõlekülmas novembris on Antonioni omane). Kaks kõrgelt võetud linna avaplaani. John jalutab kitsal kõrvaltänaval ning näeb Sophie'd ukseavausest väljumast. Kaamera keskendub Sophie'le ning talle järgnevale Johnile. Pärast kolme lühikest plaani on neljas plaan-stseen, kus Sophie peatub, nopib lille, nuusutab seda ning väljub kaadrist, millesse ilmub talle järgnev John. Viies: Sophie siseneb kaadrisse kaldapiirkonnas, jõudes poeomaniku juurde (keda mängib Enrica Fico) poe vastas, mille nad avavad. Samal ajal, kui nad seda teevad, tuleb John kaadrisse, läheb neist kail mõõda kaadri sügavusse, pöörduv ümber ja naaseb poeakna juurde, kaamera liigub kergelt ning teeb pealesõidu. Läbi kogu filmi kasutab Antonioni müüre, kangialuseid, kaldapealseid,



"Teispool pilvi", 1995.

Režissöör Michelangelo Antonioni.

Niccolo (Vincent Perez) noorele naisele (Irène Jacob):

"On näha, et teie pole nende killast, kes armastavad komplimente."

ehitisi ja teid rõhutamaks kujutise kolmanda mõõtme perspektiivi ning toonitamaks ruumilist dimensiooni, milles tema tegelased liiguvad. Sinihalli, vihmase võttepaiga ning Malkovichi laisa ja loomataolise välimuse omavaheline kokkusobivus on hämmastav.

Kuues plaan on see, mis Wendersit alguses ei rahuldanud. Pärast päeviku lugemist tekib tahtmine spekuloida, ent — detailid enne. Võetud poe tagaseinast allpool pea kõrgust asuva kaameraga, algab see vaatega läbi suure fookusega teleobjektiivi Sophie põlvele ja vasakule õlale (st telefotoga). Naine kükitab kaadris paremal all, korraldades poe vaateakent. Vasakule kaadrisse ilmub Johni jalg, kui ta peatub neiu silmitsema, samal ajal kui kaamera liigub üles tabamaks tema pead ja õlgu aknas ning teeb siis ärasõidu, kuni tekib lainurkobjektiivi efekt, näidates poodi ning neid kaht teineteist akna juures silmitsemas.

Stseen kaheksa jätkab kuuendat: John liigub akna juurest paremale ning väljub kaadrist, kaamera teeb panoraami järgimaks tema liigutusi teisel pool poe välimist esiseina, mis takistab meil tema nägemist, sõites samal ajal peale telefotoks ning liikudes poes ettepoole, et vaadata paremale teise ruumi, kus Johni peegelduv kujutis ilmub kõigepealt avatud poekse klaasaknale. Kujutisele aknal

järgneb John, kes siseneb läbi passaaži poodi, kus Sophie nüüd seisab ja teda ootab. Mees seisatab, neiu ütleb "Bonjour" ja mees vastab, neiu astub tema eest läbi poe pearuumi (ühe tegelase liikumine läbi ja ära selle suhtes, kes neid vaatab, on Antonioni käekiri), mees pöördub ja järgneb talle, Enrica kõnetab teda mõne sõnaga. Kogu see aeg sätib kaamera kergelt oma asendit ja kadreerib pilti ümber. Ning pidevalt on tegelaste taga keeruline kaadristik, kus raamid moodustuvad akendest, passaažidest, ukseavaustest, peeglitest ja klaasustest ning hüpnotiseerivast korduvast muusikalisest fraasist.

Plaanid kuus ja kaheksa kokkupanduna ja lõikamata võtavad minu arvates kokku Antonioni protseduuri. Ärasõit Sophie'lt on see, mis pani Wendersi "jahmatama", ning ülejäänud on see, mis teda rahustas (kui ta ütleb: "Samal ajal ehitab Michelangelo pealesõidu abil järjestikuse lahtilautuva stseeni sellisel sujuval moel, et mu "esteetilised üllatused" tunduvad kohatud..."). Vaataja jaoks on võte paratamatu ning häirimatult lakooniline, ent fakt, et see

pole eriti enesestmõistetav, ilmneb Wendersi reaktioonist, kui ta kirjutab: "Kohe algusest peale leidis ta poevõtetal kindlalt oma lähememisviisi, mis on selgelt erinev sellest, mida mina oleksin leidnud, peamiselt sellepärast, et mina poleks kunagi pidanud pealesõitu nii tähtsaks stilistiliseks elemendiks."

Mis on siis plaan seitse? Plaan-vastuplaan Sophie'ist, võetud Johni vaatepunktist väljastpoolt akent. Pealesõit neiu häiritud reageeringule Johni ainitisest silmitsemisest. Stseen areneb pärast kaheksandat plaani, seal on hiljem teinegi plaan-vastuplaan, ent üllatav on, et vastastikused põrnitsemised koosnevad põhiliselt poe ühest plaanist. Kas seal oleks olnud üldse plaan-vastuplaan võtteid, kui Antonioni oleks vähem sõltuv oma kaastöötajatest, võib ainult oletada.

Viies, kuues, kaheksas ja üheksas plaan (kõrgelt võetud lainurkplaan kogu müügi-ruumist) sulatab tegelased kokku peaaegu kombatavas ruumis, avalikustades armastavalt kogu selle mõõtmed. Selle saavutamiseks istub Antonioni tundide kaupa või on terve öö üleval, mõeldes endamisi võttepaikade peale (kui te juhtute nägema Enrica dokumentaalfilmi, võite näha, kuidas Antonioni istub üksi, vaadates pingsalt enda ümber ringi). Võrdluseks jälgige hoolega avakaadreid, kus Wenders portreeterib Malkovichi: lennukiaknast pilvi vaatamas ning siis sõitmas Via delle Voltet mööda udusesse Ferrarasse. Kaamera hüpleb Malkovichi ümber ja lennuki sees (see pole mõeldud mitte kriitiks, vaid erinevuste rõhutamiseks).

Filmi esimeses episoodis "Olematu armastusloo kroonika" (*Cronaca di un amore mai esistito*) kohtuvad Silvano ja Carmen; mees armub naisesse, kuid nad ei ole vaatamata neiu soovile vahekorras. Kolme aasta pärast kohtuvad nad uuesti. Jälle sooviks neiu füüsilist armastust, jälle pörkab noormees tagasi. Suhte alguse filmimisel kasutatakse samalaadset kaameravõtet ruumis. Hotelli keskosas asetatud kaamera filmib peauksest sisenavat Silvanot, mees möödub kaamerast ning jääb hotelli tagaosas olevast aknast välja vaatama. Ühe plaaniga nägime ära terve hotelli sisemuse. Tema kohtumine Carmeniga on filmitud samamoodi, väikse arvu pika-võitu stseen-plaanidega, milles mõlemad liiguvad teineteise ümber hotelli restoranis, paadimees möödub jõel ning autod teel, nähtud nende taga oleva akna fookuses.

Ükskõik kuidas me ei kirjeldaks "lugusid", millest film koosneb, kolmel nendest on tuumaks naist vaatlev mees: esimene Ferraras, teine Portofinos ja neljas Aix-en-Provence'is. Kõik naised kerkivad esile maas-

tikest (uksest või kangialusest) ning juhitakse intiimselt keerdtrepile või järsule jalg-rajale. Vaadates naist, kes algul on kujutis, tema ainitise ihaldava pilgu objekt (vastandina aktiivsele narratiivsele subjektile), avastab mees midagi, mis muudab selle naise kujutisest millekski konkreetsemaks ning järelikult vähem kättesaadavaks (Ferraras iha, mida mees eelistab pigem tagasi hoida kui rahuldada; Portofinos isatapmine; Aixis nunn), nii et naine pöördub tagasi maastikku, sinna, kust ta algselt tuli (kõigis kolmes episoodis jääb naine üksi oma koju, mees läheb õues minema, öeldes lahti naisest ja loodud suhtest).

"Teispool pilvi" räägib võimatu armastuse lugudest (*amori impossibili*), ent peamiselt ja eelkõige on see film, viis näha maailma ning sellega nähtud reaalsuse taasloomine. Antonioni kunstiline diskursus on selle visiooni hoolikalt tõepärane reproduktsioon.

Ajakirjast "Sight and Sound", 1996, juuli
tõlkinud MARGE LIISKE

CHRIS WAGSTAFF on itaalia keele õppejõud
kõrgkoolis.

TEISPOOL PILVI



"Teispool pilvi". Režissöör (John Malkovich) üksi plaazil.

"TEISPOOL PILVI". (*Beyond the Clouds/ Par-delà les nuages/ Al di là delle nuvole/ Jenseits der Wolken*). Režissöör Michelangelo Antonioni, proloogi, vahepalade ja epilooži režissöör Wim Wenders, stsenaaristid Wim Wenders, Michelangelo Antonioni ja Tonino Guerra (Michelangelo Antonioni lühilugude kogumikust "Keeglimängurada Tiberil" lähtudes), operaatorid Alfio Contini ja Robby Müller (proloog, vahepalad ja epiloož), montaaž: Claudio Di Mauro, Michelangelo Antonioni ning Peter Przygodda ja Lucian Segura (proloog, vahepalad ja epiloož), kunstnik Thierry Flamand, kostüümid Esther Walz, heli: Jean-Pierre Ruh, muusika: Lucio Dalla, Laurent Petitgand ja Van Morrison, produtsendid Stéphane Tchalgadjieff, Arlette Danys ja Philippe Carcassonne. Osades: Sophie Marceau (noor naine), Vincent Perez (Niccolo), Irène Jacob (noor naine), Marcello Mastroianni (maestro), Fanny Ardant (Patrizia), John Malkovich (Režissöör), Kim Rossi Stuart (Silvano), Chiara Caselli (Olga), Jean Reno (Carlo), Peter Weller (Roberto), Jeanne Moreau (naine), Ines Sastre (Carmen), Enrica Antonioni (moekaupade poe juhataja) jt. 109 min, värviline. Prantsusmaa-Itaalia-Saksamaa, 1995.

Ferrara, Itaalia. Filmirežissöör otsib oma filmi jaoks tegelasi ja sündmusi. Mõtteis mölgub tal lugu, mis peegeldaks Ferrara olemust.

Olematu armastusloo kroonika. Üks noor mees nimega Silvano kohtub noort naist Carmenit ühes Ferrara hotellis ja näikse temasse armuvat. Ehk küll neiu end temale pakub, lahkub Silvano hotellist siiski üksinda. Kolm aastat hiljem kohtuvad nad taas, Silvano on ikka veel poissmees, Carmen lahutatud. Nad lähevad Carmenit koju, kus naine laseb end meelsasti noormehel lahti riietada. Ent Silvano tõmbub tagasi. Naine jälgib aknast tema lahkumist.

Režissöör istub Ferrara inimtühtjal kaldapealsel. Ta silmitsseb Portofino vaatega postkaarti ning meenutab seal juhtunud lugu.

Tütarlaps ja kuritöö. Portofino, Itaalia. Kaunist tüdrukust hurmatuna järgneb Režissöör talle Giorgio Armani poodi, kus tütarlaps töötab, ning jälgib teda läbi akna. Seejärel mees siseneb, toimub kiire pilkude vahetus. Tüdruk palub sosinal poe juhatajannat, et see nad üksi jätaks. Mõne hetke pärast mees lahkub. Tüdruk leiab ta mereäärse kohviku terrassilt ning selgitab, et tappis kaheteistkümne noahoobiga oma isa. Nad lähevad tüdruku juurde ning armastavad koos.

Itudes Ferrara merepoolses linnaosas, otsustab Režissöör lahkuda. Ta mõtleb ühe teise loo peale.

Ära otsi mind. Pariis. Kolm aastat tagasi võlus üks noor naine Olga ära Patrizia abikaasa. Mehe kirg Olga järele haarab täielikult ta meeli, hoolimata tema tugevast soovist mitte Patriziast laiku minna. Patrizia läheb ise tema juurest minema. Tühjas korteris, mille ta just äsja üüris, on üks mees, Carlo. Korteri on tema oma ning tema naine on kõige mõõblika lahkunud. Heliseb telefon. See on Patrizia abikaasa. Naine ütleb talle: "Ära otsi mind." Carlo silkitab ta kätt.

Režissöör reisib kiirrongiga Lõuna-Prantsusmaale. Üks naine ütleb oma mobiiltelefonis kellelegi: "Ära enam helista mulle." Väljas tõukab üks mees naist rongi teelt eest ära. Läheduses teeb üks kunstnik Püha Victoire'i mäest eskiise, lõbustades sellega oma kaaslan- nat. Hiljem, ühes Aix-en-Provence'i hotellis naudib Režissöör sama naise seltskonda. Ta näeb, kuidas üks noor mees väljub suurest elumajast.

See räpane maine kest. Noor neiu rivaab tänaval üht noormeest. Viimane jõuab tüdrukule järele ning jalutab edasi tema kõrval. "Kuhu sa lähed?" küsib noormees. "Missale," vastab neiu. Vesteldes jõuavad nad kirikusse. Tüdruk palvetab noormehes hästi kaugel, noormees vaatleb teda. Lõpuks jääb ta magama ning kui ta üles ärkab, on neiu läinud. Ta leiab neiu uuesti üles ning nad kõnnivad kõrvuti. Neiu korteriukse taga küsib noormees: "Võin ma sind homme jälle näha?" Tütarlaps naerab ja vastab: "Homme lähen ma kloostriisse."

Režissöör naaseb oma hotelli ning seisab pime- neva akna juures.

1985. aastal jättis haigus Michelangelo Antonioni praktiliselt ilma kõne- ja liikumis- võimest. 1995. aastal austati teda tema tööle pühendatud muuseumi avamisega Ferraras, ta sünnikohas, ning "Oscariga" elutöö eest. "Teispool pilvi" valmis 1995. aastal, kui Antonioni oli 83-aastane. Filmimist juhatas ta žes- tide, pilkude ning oma naisele Enricale so- sistatud juhtnööride kaudu. Näitlejatena astuvad üles Euroopa noored ja vanad staa- rid, ning plusspoolt suurendab ka Wim Wenders kaasrežissööri ja -stsenaristina ning Antonioni filmiosadele lisatud proloogi, vahepa- lade ning epilooži režissöörina.

Antonioni neli episoodi filmis "Teispool pilvi" põhinevad tema kirjutiste antoloogias "Keeglimängurada Tiberil" avaldatud novel- lidel. John Malkovichi kehastatud Režissööri tegelaskuju seob ja jutustab neid lugusid ning ilmub peategelasena ka loos "Tütarlaps ja kuritöö". Kokku panduna moodustavad need episoodid filmi paaridest. Loos "Tütarlaps ja kuritöö" moodustub viivuks paar Režissööri ja noorukesest mõrvar-müüjannast. "Ole- matu armastusloo kroonika" räägib pikka

aga hõõgunud veetlusest noore mehe ja noore naise vahel, mida noormees keeldub seksuaalvahekorra viimast. Pikaleveninud agoonia lõpetab abielupaari lahkumineku loos "Ära otsi mind"; "See räpane maine kest" kõneleb jumaliku mõõtme omandanud ideaalsest ühendusest. Filmigi on teinud kaks paari: Michelangelo ja Enrica Antonioni ning Wim ja Donata Wenders.

Wenders, keda filmi juurde toodi osalt kindluse mõttes, jätkab seda traditsiooni, mida me tunneme koostööst Nicholas Rayga filmidest "Ameerika sõber" (*Der amerikanische Freund*, 1977) ja "Välg vee kohal" / "Nicki film" (*Lightning Over Water/Nick's Film*, 1980) ning Yasujiro Ozule pühendatud filmist "To- kyo-Ga" (1985). Justkui hajutamaks seda sünget pilti lavastab Wenders lõbusa ja



"Teispool pilvi". Roberto (Peter Weller) suudleb oma naist Patriziat (Fanny Ardant) läbi klaasi.

tagasihoidliku siduva vaheloo: sketši jüngripõlvest, milles teevad kaasa Marcello Mastroianni ja Jeanne Moreau (kes mõlemad mängisid peaosi Antonioni filmis "Öö" (*La notte*, 1961). Mastroianni, kunstnik, seisab Püha Victoire'i mäe juures ning etendab Cezanne'i maali taasloomist. Moreau nõokab teda, et maastik on muutunud inetuks. Pisuke ülespuhutusega, mis vastab Moreau pilkele, möönab kunstnik, et taasloob stseeni vaid lootuses, et ta võiks taastada ühte kunst- niku originaalsetest žestidest. See on mõistu- jutt oma koha õigest tunnetamisest asjade kunstilises skeemis, milles Wenders möönab, et tema filmide stiil on võlgu Antonionile üht- teist, mõjutusi saab aga endasse haarata ning



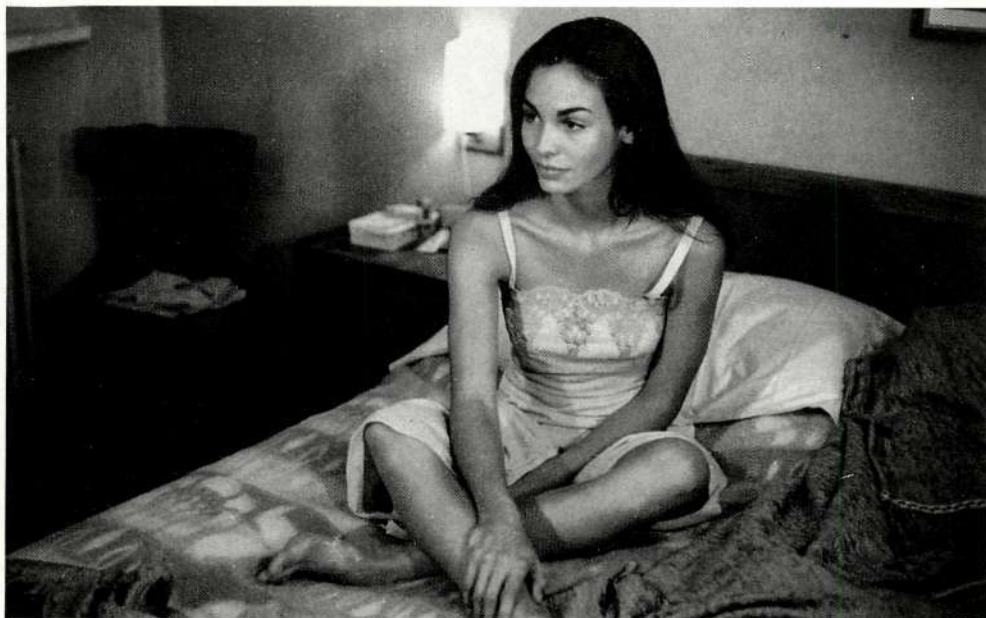
tervikuks kujundada vaid teatud maneerlikkuse kaudu.

Filmis "Teispool pilvi" kogub Antonioni kokku möödunud aegade teemad ja tegelased — olla koos ja samas üksi heteroseksuaalses paaris —, kavalalt korrates visuaalseid motive oma varasematest šedöövritest: ootamatult hotelliakna tagant mööduv paat ("Kroonika...") taaselustab hetke "Varju-

"Teispool pilvi". Režissöör (John Malkovich) ja noor naine (Sophie Marceau) teineteise embuses.

tusest" (*L'eclisse*, 1962), niisamuti nagu oma abikaasat läbi akna suudlev Patrizia meenutab Monica Vitti liigutust samast filmist. "Teispool pilvi" on viiekümneaastase filmitegemise jooksul kristalliseerunud ideede

"Teispool pilvi". Noor naine Carmen (Ines Sastre) on juba lahutatud ja taas üksi.



kogumik ning mahutab enamiku oma autobiograafilisest sisust ära John Malkovichi mõtisklustesse sellest, kuidas teha filmi. Tema laused, nagu: "Me teame, et filmilindile jäädvustatud kujutise all asub teine, palju tõesem, ning selle all veel üks, kuni jõuame selle absoluutse saladusliku reaalsuse lõpukujutiseni, mida mitte keegi mitte kunagi ei näe," on võetud otse raamatust "Keeglimängurada Tiberil".

Vähendamata Antonioni energia ning paljude tema filmikujutiste ilu tähtsust, on selle filmi lood tõepoolest ebaühtlased. "Olematu armastusloo kroonika" näiteks ei ole tänapäeva ultrarafineeritud öukondlikult viisakas armulugu, nagu oleks võinud olla selle kummalise mulje tõttu, et selle tegelased on liiga tavalised — vaatamata moeajakirjalikult täiuslikele Kim Rossi Stuartile ja Ines Sastrele. On tunne, et lummuse tõeliseks objektiks on Ferrara ja selle elanikud, et režissöör avaldab austust kohalikule iroonilisele tundlikkusele, mis nõnda täidab tema töid. Või nagu eeldaks noorte platoonilise armastusloo kohta: "Ainult Ferrara elanik võib mõista üksteist aastat kestnud suhet, mida isegi ei olnud."

"Teispool pilvi". Naine (Jeanne Moreau) maalikunstnikule (Marcello Mastroianni):
 "Ma küsin endalt, miks meie ühiskonnal on vaja kõikide nende asjade koopiaid..."

Wim Wendersi/"Sygma" fotod

Sarnane, ent teise nurga alt vaadeldud "See räpane maine kest" on rohkem õnnestunud. Taas on linna — seekord Aix-en-Provence'i — filmitud sellise hoolika tähelepanuga, et selle tummad kivid ja sosistavad purskkaevud muudavad filmi järk-järgult omalaadseks mineraalide aiaks. Stseen, milles innukas noormees tulevast nunnahakatist jälitab, tekitab maagilise, peaaegu muinasjutulise õhkkonna. Irène Jacobi ja Vincent Perezi osatäitmised on suurepärase häälestusega, puánt kloostriga naljakas ja ühtlasi kergelt õudustekitav. Vaevu peidetud mõtisklused surma üle annavad teised mõõtem sellele, mis muidu võinuks olla vaid kerge nali. Vaatajale peaks meenuma Marcel Carné, kelle juures Antonioni töötas assistendina filmi "Õhtused külastajad" (*Les Visiteurs du soir*, 1942) võtetel; ning suund prantsuse poeetilises realismis, milles luuakse läbinisti positiivseid tegelaskujusid. Antonioni tegelasi võib tinglikult vaadelda kui kuuekümnendate abstraktsete, "võõrandumist" käsitlevate ideede isikustajaid. Ehkki rõhuasetus on siin veidi teine, pärinevad need väljaõeldud mõtisklused just varasemast prantsuse traditsioonist. Stseen ei tundu juhuslikult arhailisena, vaid saavutab pigem mõistukõne petliku läbipaistva selguse.

Vaatamata Fanny Ardant'i tugevale osatäitmisele jätab "Ära otsi mind" soovida. Selle



emotsionaalne vägivaldsus on loo pealispinnale liiga lähedal, liiga melodramaatiline. Osa kukub välja halvemini kui perversne külgetõmbe-eemaletõukumise dünaamika Režissööri ja mõrvarist tütarlapse vahel loos "Tütarlaps ja kuritöö", kus kujundite lihtsus peidab endas võimaluste mitmekesisust. Raamatus "Keeglimängurada Tiberil" kirjutab Antonioni, et ta "alustab kujutisest ning töötleb seda, kuni jõuab tagasi asjade olemuseni". See seletab Režissööri teekonda tütarlapse juurest, kes algul on "ainult" poeakna taha kinni püütud kujutis — stseen, mille kadreerimine ja töötlus näitavad, et Antonioni silm on teravam kui iial enne —, naiseni. Need vastanduvad sellisel moel, et mees on nagu oimetuks löödud, ning jalule on seatud teatav tasakaal. Kohati liigagi suursugune, on filmil "Teispool pilvi" Antonioni geeniuse kuma, see tekitab kahetsust, et filmi kvaliteet ei ületa näiteks "Elukutse: reporter" (*Professione: reporter*, 1975) oma. Sellest hoolimata on "Teispool pilvi" väljapaistva ande elegantne kokkuvõte.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1996, juuli
tõlkinud MARGE LIISKE

TÄHTIS ON TÄHTSUSETU, OLULINE EBAOLULINE

MICHELANGELO ANTONIONI
MÕTISKLUSED

Aias, maja ukse ees, nopib ta mooruspuu lehe ja näitab seda oma mehele; too ei taipa ja kiisib: "Mis see on?" Naine avab sõrmed ja leht langeb hääletult.

Oluline on anda filmile pooleldi allegooriline mõte. See tähendab, et iga tegelane tegutseb mingis ideaalses suunas, mis irratsionaalselt seostub teiste tegelaste suundadega, kuni moodustub tähendus, mis küll hõlmab ka lugu ennast, kuid ületab ta oma lahendite jõulisuse ja vabadusega.

Tegelaskujud lähtuvad meist endist, nad on meie intiimne olemus... Olla siiras tähendab luua mingil määral autobiograafiline teos.

Parim film ei sünni mitte ühestainsast, vaid mitmest ideest.

Kõige rohkem naudin võtteid; kui vaatan kaamerasse ja "toodan pilti". Töö stsenaariumiga on alati ebatäpne, see on kõigest nägemus, mõte pildist või pildiseeriast. Kui püütakse realiseerida ainult etteplaneeritud, on tulemuseks vaid mõtete imitatsioon. Katsun jõuda võtetele alati värske peaga ega taha mõelda lõigule, mida pean filmima. Ainult nii on võimalik luua pilti sellisena, nagu ta peab olema, ja mitte sellisena, nagu me arvame, et ta oleks pidanud olema.

Lootusetus pole mitte žestis, millega mees sirutab käe kohvitassi järele. Lootusetus on temas endas. Tegevused ei moodusta dramaatilise parabooli erinevaid "aegu", pigem kasvab parabool välja mingi selle jaoks tähtsusetu tegevuse pausidest, ebaolulise dialoogi vaikusest.

Piüdes seletada näitlejale, mida ta peab tegema, riskime muuta tema mängu mehaaniliseks. Siirad on need inertsuse momendid, kui stseen on lõppenud ja näitleja ei tea enam, mida öelda.

Praegu huvitab mind see, kuidas panna tegelast kontakti asjadega, sest just asjad, objektid, aine, omavad kaalu...

Ma pole maalikunstnik, vaid maaliv kineast.

Mäng omandab väärtuse kaadris.

On vaja rõhutada heli, müra, loomulike häälte tohutut tähtsust, mis on tunduvalt olulisemad kui muusika... Hääled, mis on vaid hääled... Mitte sõnad, vaid helid. Mis kutsuvad esile efekti nende juures, kes neid kuulavad; mitte sellepärast, mida nad tähendavad, vaid sellepärast, mis nad on: müra, kõlad...

Leiutamise töö... Püsida liikumatult ja lasta reaalsusel end endis liigutada, kuni temast saab irreaalsus...

Ajakirjast "L'avant-scène"
1996, veebruar, nr 449
tõlkinud LEMBE LOKK

ÕNNITLEME!

3. veebruar
ALEKSEI TŠUGAI
balletitantsija — 70

5. veebruar
TIIT KIKEN
kitarrist — 50

17. veebruar
AADU BIRNBAUM
klarnetist ja saksofonist — 60

18. veebruar
TATJANA HALLAP
tõlkija — 70

18. veebruar
KALJU SUUR
fotograaf — 70

23. veebruar
ARTUR VAHTER
koorijuht,
muusikaloolane, pedagoog — 85

NÄITLEJA VAJAB LAVASTAJAT

Läinud aastal leidis eesti teatris aset pisut haruldane juhtum: üks teater, Eesti Draamateater nimelt, otsustas mõned nädalad enne W. Shakespeare'i "Hamleti" esietendust lavastust mitte vaadata ette tuua. Ei liikatud esietenduspäeva edasi, nagu seda teatrites ikka ette tuleb, vaid otsustati lihtsalt töö selle lavastusega lõpetada. Põhjenduseks toodi loomingulised kaalutlused, õigemini loomingulise motivatsiooni puudumine.

Ajakirjandus, täpsemalt "Eesti Päevaleht" puhus asja suureks, süüdistas teatrit maksumaksja raha raiskamises ja nõudis endale "Hamletit". See-ga ei jäänud too loominguline otsus avalikkuse eest varju: küsitleti trupi näitlejaid, lavastajat Katri Kaasik-Aaslavi, püüti põgusa pealiskaudsusega lehelugejale selgeks teha, miks lavastus ikkagi välja ei tulnud. Kõige kohale jäi rippuma pisut skandaalne pilveke, ent mõne päeva pärast oli nii leht kui ka maksumaksja "Hamleti" unustanud.

Mis on aga selle juhtumi taga veel peale selle, et üks "Hamlet" jäi eesti teatriloo kroonikasse kirjutamata? Mis olid tegelikud põhjused? Kas erimeelsused trupis, lavastaja ja trupi kokkusobimatus, kellegi saamatus või jonn? Trupi koosseis eeldanuks ju hüilgavat tulemust: Hamlet — Jaanus Rohumaa, Claudius — Andrus Vaarik, Gertnud — Ülle Kaljuste või Kaie Mihkelson, Polonius — Guido Kangur, Ophelia — Katariina Lauk, jt. Kas ühe lavastuse vaikse hääbumise põhjuste välja selgitamine siinkohal aitakski? Ja võib-olla peituvad tolle, mõnes mõttes juhusliku (või siiski tüüpilise?) ebaõnnestumise taga mingid sügavamad probleemid? Tendentsid?

Tolle juhtumi mingeis tõlgendusis kõlas ühe motiivina lavastaja vastu suunatud näitlejate protest: pole kontseptsiooni — pole lavastust! Kes teab, kui hämar või jõuetu oli "Hamleti" lavastaja kontseptsioon ja kuidas ta selle teadustamisega proovides ikka toime tuli? Kui palju selle lavastuse proovide abitus ikka erines mõne muu lavastuse sünniprotsessist? Kas pole mitte nii, et teised analoogilised juhtumid vaikselt esietendus lihtsalt maha. Publik täitis saali, eesriie avanes ja kõik leppisid olukorraga, tehes näo, et midagi pole juhtunud. Publik kannatas vaikselt ära (mõni kindlasti ka nautis), kriitika sarjas (mõni kindlasti ka kiitis) ja pärast üheksandat-kümnendat mängukorda kanti lavastus kroonika annaalis. Julgen oletada, et väikese arupidamise järel võiks nüüsgustest lavastustest tõhusa nimekirja kokku saada.

"Hamleti" puhul oleks kindlasti paremini gi

lainud: publik ootab klassikat (kes tõsimeeli, kes peab "Hamleti" vaatamist prestiiži küsimuseks). Arvustustest poleks puudu tulnud (üks arvustajagi küsi leiba), kriitikust oleks peaaegu igaiüks puuduva idee korral "Hamletist" omaenese pisuhänna loonud. Ja Draamateater oleks oma repertuaarinimistusse saanud esindusliku nimetuse — "Hamlet".

Ometi läks teisiti. Ja nüüd tahaks küsida ja järele mõelda, kas oli ikka tegu tähtede kelvra seisuga ja loomingulise madalrõhkkonnaga või väljendab see juhtum mingit üldisemat tendentsi. Ehk oli nii, et näitlejate otsuses (sest näitlejate initsiatiivil "Hamleti" katkestamise otsus siiski sündis) kanaliseerus juba pikemat aega kohunud protest juhusliku, ebakiipse, kobava, pealiskaudse, ebaprofessionaalse, loominguliselt inertse lavastaja vastu? Ühest lavastusest ja lavastajast sai lihtsalt viimane tilk karikas, mis lõpuks kummuli liukati.

Pole parata, aga teatriringkondades liigub juba mõnda aega läbi hammaste surutud protest. Miks see või teine inimene lavastab? Kuidas ta julgeb niimoodi, ettevalmistamatult proovi tulla? Miks ta proovis ühtegi märkust ei tee? Kas jälle tuleb roll ise valmis teha? Kes andis nüüsgusele algajale voli meie peal kätt harjutada? Mida me laval mängime, kui lavastaja ise ei tea, mida ta lavastab? Miks näitlejad peavad pidevalt oma tuleviku pärast valvel olema, lavastajad on aga justkui sõltumatud — teevad mida tahavad? Jne.

Kui palju selles on näitleja igipõlist vastuolu lavastajaga ja kui palju on neis protestiavaldustes tõde? Kas lavastajate tase eesti teatris on tõepoolest nii alla käinud, et näitlejail ei jää muud üle kui vastu hakata? Deaalveerunud amet, mida igaiüks omaks tunnistada võib — teen ühe lavastuse ja olengi lavastaja? Kust läheb piir algaja esimeste katsetuste ja kipse meistri vahel? Kui kaua võib noor lavastaja proovida, kui kaua aega talle antakse? Ja kas on probleem algaja kogenematuses või hoopis lavastaja rollist vales arusaamises?

Otsustasime "Hamleti" trupi näitleja Andrus Vaarikuga (kellest on kuuluaarides saanud vaat et "Hamleti" põhjalaskja) mõtiskleda teemal — kuidas paistab lavastaja positsioon näitleja pilgu läbi? Kas näitleja jääb tema tööga rahule? Võib ta lavastajalt üldse midagi nõuda? Ja kui võiks, kas ka julgeb? Teatavasti on näitleja ju lavastajast igaveses sõltuvuses: kritiseerin lavastajat, jään ilma järgmisest rollist.

Olgu järgnev intervjuu vaid üks võimalik sissevaade probleemi, mille aspekte võiks TMK veergudel edaspidigi puudutada. Ärgu kahtlustatagu siinseid vestlejaid pahatahtlikkuses ega süüdistamishinus, pigem kannustab meie vestlust soov midagi lahti rääkida, milleski selgusele jõuda, kasulikku mõtlemisainet pakkuda.

Kas näitlejal on õigus lavastajale öelda — kuule, ei lähe mitte!

Nii palju kui mina lavastajast aru saan, ta ju tahab, et näitleja mõtleks proovis kaasa, et näitleja oleks lavastajale võrdväärne partner. Eks nad ise sae oksa, millel istuvad, kui näitlejat kasvatavad ja arendavad: koolist peale — enamuse õppejõude on ju lavastajad! Nii et kui lavastaja ühel hetkel vaimselt alla käib, võiks näitleja talle öelda: kuule, sinuga ei ole enam huvitav töötada! Ja näitlejal võiks ju proovis huvitav olla. Kui suurt raha selle töö eest ei maksta, siis rõõmu võiks ju sellest tunda! Mille nimel ma siis seda tööd teen?!

Tegelikult avaldub siin positiivne vastus: kas lavastaja tahab, et näitleja oleks mõtleval olend või ei?

Kas näitleja üldse saab oma arvamust välja öelda?

Kui jah, siis peab ta seda tehes arvestama võimalusega, et edaspidi ta sellelt lavastajalt tööd ei saa. Mul läheb hetkel suhteliselt hästi, ma võin siin ülbitseda.

Mida sa lavastajalt eelkõige ootad?

Mulle peab esimestest proovidest selgeks saama, et mäng väärrib küünlaid. Et tegemist on loominguga. Et üks i s i k s u s püüab ennast teatri kaudu väljendada, muuta maailma kaunimaks, paremaks... Peab olema mingi aimdus, et tulemus lõhnab kunsti järele. Idee, kontseptsioon peab olema väarikas, vaimselt erutav.

“Hamletit” kogemus oli valus just seetõttu, et uskusin: tulgu, mis tuleb, mina saan oma Claudiusega hakkama. Olin “Hamletiga” osaduses terve suve. Minu jaoks hakkas sisuline töö peale juba kevadest, puhkuse algusest. Käiris ja arenes. Arvasin ka, et meil on vaimselt väga võimekas trupp, lavastajad Rohumaa ja noor Toompere; Kaie Mihkelson, kes on palju Shakespeare’iga tegelnud, Aarne Üksküla, Taavi Eelmaa jt. See oli minu jaoks eriti pankroti tunnetamine, kui abitu ikkagi on niisuguse dramaturgia puhul näitleja. Keerulist kaheinimesetükki on võimalik kahel näitlejal siiski sisuliselt “ära organiseerida”. On ka häid isemängivaid näitemänge, mida saab tõesti rühmatööna ära vormistada. Aga “Hamletit” me ei tee omapäi ära, kui puudub n-ö ideoloogiline juht. Reeglite puudumine



ANDRUS VAARIK: Ootan lavastajalt loomingulist turvatunnet.

Toomas Huigi foto

hävkitab vabaduse. Näitleja sõltub niivõrd palju lavastajast ja paljud nn libalavastajad selle peal ka ujuvad: nad teavad, kui väga ka kõige parem näitleja vajab lavastajat.

Arvasin, et saame kambas siiski hakkama, seome üksteist nõoriga ühte ja pääseme võsast läbi. Aga ei pääse! Kui ikkagi ei tea, kus sa üldse asud. Lavastaja üks oluline professionaalne oskus on huvi säilitamine töö vastu. Proovid eeldavad ka palju tuima kordamist. Lavastaja ei tohiks mõelda: piisab sellest, et ma olen sulle osa andnud, mine ja sära! Et piisab näitleja edevusest — oled oma Claudiuse kätte saanud ja pole enam sinu asi, mis su ümber toimub. Niisugune hoiak on muidugi ka võimalik, see kuulub staariteatri juurde. Aga see aeg vist on ammu ümber, või kuidas? Või tuleb jälle?

Äkki oli tegu kehva tähtede seisuga, õnnetu juhuste kokkulangemisega? Ei tahaks uskuda, et "Hamleti" juurde saaks asuda nii, et ei suuda trupile selgeks teha, kus suunas minna?

Sellest, mida me esimese kuu aega rääkisime, oleks kolm lavastamist vääriivat kontseptsiooni kokku saanud. Või leidnud vähemalt võimaluse, kuid hakata näidendit uurima.

Me aktsepteerime vist liiga kergekäeliselt lavastajahakatisi valmis lavastajatena?

Probleem on kas kõrgemal või sügavamal. Trafaretne jutt, aga kõik taandub ikkagi teatri kunstilisele juhtimisele. Ilmselt ei puuduta see mitte ainult Draamateatrit. Kui suveräänset isiksust ikka pole, kes reper-tuaariteatri tegevust kujundaks, siis ei ole ju nii suurel trupil mõtet. See on siis gastro-leerivate lavastajate teater. Teater on julm nähtus, vajab ideoloogilist despotismi. Ja keegi peab vastutuse enda peale võtma.

Võib mõelda ka nii. Kunagi kirjutas Peeter Ernits, et kui jäneseid saab liiga palju, siis looduslik valik ei pruugi toimida ainult selliselt, et vastukaaluks jäneste ohjeldamatale paljunemisele hakkab kohe hunte juurde sigima. On võimalik ka teine variant: rohi muutub mürgiseks, kui seda väga palju talata ja rohi hakkab tootma teatud kemikaali, millest jäneseid surevad ning hunte polegi vaja. Niisugune provokatiivne mõistujutt!

Tavalisel näitlejal pole eriti võimalust protesteerida lavastaja abituse, ideetuse, tühuse, ebaprofessionaalsuse vastu.

Ei ole, jah, seda võimalust. Töötuks jääd.

Oled sageli Georg Malviust kiitnud. Mis tema trumbid ikkagi olid?

Võimalik, et ta on väga hea näitleja, kes mängib hiilgavalt lavastaja rolli. Malvius pole ka üheselt tõlgendatav, ta tuleb teisest kultuurikontekstist, võib-olla ta esitab oma osa nii hästi, et ma usun ta lavastajaks.

Lavastaja peab olema usaldusväärne. Malvius suudab igale mu küsimusele anda usaldusväärseid vastuseid, sest ta valdab materjali niivõrd hästi, ta säilitab mu huvi esietenduseni. Ta annab mulle järjest uusi ülesandeid.

Temaga oli mul proovis raske, keeruline. Võib-olla ma lõpuks tõepoolest ei oska tulemust enam hinnata, sulle ju "Ameerika inglid" ei istunud, aga minule oli see huvitav töö, vaimne väljakutse — näitlejana pidin ennast ületama.

Aga libalavastaja puhul... tead, mis näitlejaga juhtub? Ta asub ennast kindlustama esietenduse vastu, hakates tegema väga

riskivaba, keskmist, korralikku varianti — tuntud headuses. Ja ta üritab seda kohe alguses. Näitleja ei julge üldse midagi proovida, ei julge eksida, sest ta pole kindel, kas ta tuuakse raja peale tagasi. Malviusega julgen minna kus kurat, olla proovis labane, piinlik, ebaprofessionaalne, sest tean — ta toob mu tagasi. Tal on tagataskus vähemalt "neli miinus lahendus", mis on parem kui mu keskmine, tuntud headuses variant. Ta ei jäta mind hätta. Sest hoolib minust, oskab mind aidata. Ta on vastutusvõimeline.

Sa küsid, mida ootan lavastajalt? Loomingulist turvatunnet. Julgust proovida, katsetada, areneda.

Aga mida hakata peale, kui proovis ei julge proovida? Hoian ennast koomale, hoian tekstist kinni ja "annan" seda teksti. Mul polegi nagu midagi proovida. Sest mulle ei ole ühtegi ülesannet antud. Kui lavastaja ei ütle peale esimeste, ka peale teist läbimängu mitte midagi, millele siis toetuda? Lähen pärast läbimängu koju. Mille üle ma mõtlen? Kui lavastaja räägib ainult sellest, et "talle meeldis" tähelepanelikkus, millega me üks-teisesse suhtusime, aga tegelikult oli see paaniline hirm — meil ei olnud millestki muust kui ainult üksteisest kinni hoida... Siis mis see on? Võõrad öös...

Tõepoolest on tohutu vastuolu selles, kui väga me vajame lavastajat ja kui väga meid segab ettevalmistamata lavastaja. See on pundar. Ega seda lahti ei räägi. Ja ei ole vastikumat inimest kui näitleja, kes tunneb lavastajast üleolekut. Ta on siis nagu koolipoiss, kes taipab, et õpetaja on loll, või nagu laps oma solvunud raevus, avastades, et ema on naine.

Eks ma ole varem ka tahtnud lavastust pooleli jätta, aga kallid partnerid on palunud, et teeme edasi. Pärast unustame kõik, mis lavastaja tahtis, katsume omal käel toime tulla... Peale esietendust lavastaja muidugi ütleb, et seda ta just nimelt tahtiski, et ta suri näitlejates, et kõik on tema teadvustatud loomingu ja individuaalse meetodi tulemus, aga kahtlen selles sügavalt. Olen juba nii vana, ega mind enam ära ei lollita. Eestimaal on kolm lavastajat, kellega olen juba töötanud ja tahaksin veel koos töötada, ja neli lavastajat, kellega veel pole, aga tahaksin koostööd teha. Ega paraku palju rohkem saagi kokku. Aga lavastajate liidus on vist 52 liiget...

Imestan ikka, et noored, üsna väheste kogemustega tegijad lähevad väga tõsise materjali kallale: Shakespeare, Bergman, Brecht, Ibsen, Tšehhov, Frisch... Ma tajun nende valiku motiivi, aga ei mõista, kust tuleb nende julgus?

See tuleb harimatusest, vähesest luge-

musest. See on lavastamine lavastamise pä-
rast. Lavastamine iseendast on juba väärtus,
lavastamine kui niisugune ongi ainus ees-
märk.

Ja siis ütleb Šapiro, et ta ei ole julgenud
seni veel "Hamletit" lavastada, sest ta ei leia
finaali verepulgale lahendust ega õigustust,
ei oska seda teha, kuigi on kogu elu tahtnud
"Hamletit" lavastada...

**Kuidas siis mõned, ja poole nooremad
sõandavad?**

See on niisugune isetegevuslik, gümna-
sistlik suhtumine teatrisse... See... ah, mina,
saalis, nemad mängivad, ah, panen klassi-
kalise muusika taha... näitleja, üleni valges,
saabub lavale... ja viiulid mängivad... ja saal
teeb aahh! oi, kuidas lõikab hinge. Väga
armas suhtumine teatrisse, aga see pole pro-
fessionaalne. Teatritegemine on ropp ja raske
töö. Ja väga rõõms töö.

Miks valitakse klassika? Paraku see ei
täienda isiksuse küpsuse märki, pigem tor-
matakse klassikat purema... piimahammast-
tega. Praegu on "äraproovitud" valik eriti
hämmastav, olukorras, kus maailm on ikkagi
lahti...

Ei, kunstilist juhti on vaja, valgustatud
monarhi. Oleks mingi telg või tee, mida
mööda teater liigub. Oleks millelegi vastugi
vaielda.

**Nüüd protesteerid, aga miks sa siis võtsid
rolli vastu?**

Ütlesin juba: ei uskunud, et nii abitu
olen. Minu lollus. Uskusin, et lavastajal on
vajadus seda lavastada. Mäletad, vaatasime
koos Soomes "Tagasitulekut isa juurde", ma
tajusin, et Paavo Liskil on vajadus lavastada
seda näitemängu. Ja ma annan vormistuse
konarused andeks, kui näen sügavat, sisemist
sundi lavastada. Olen siis valmis lavastajat
kaitsma iga kriitiku ees. Kui vähe ma seda
sisemist sundi tegelikult näen!

**Millises olukorras oled valmis lavastajat
aitama, toetama?**

Pea sisemise sunni ära nägema. Et ta
nii õudselt tahab, aga ta ei oska. Ja tahab head
asja teha. Aga ma pean siiski aimu saama,
kuhu poole lavastaja minema hakkab. Ma
oskan siis teda aidata küll, teen seda
kindlasti, heameelega.

**Lavastaja staatus on vist aegade jooksul ka
muutunud, suurte lavastajate, jumalate aeg
on läbi? Lavastajaks saadakse libedamalt
kui varem.**

Võetakse väliselt õpitu, kuuldu põhjal
lavastaja käitumismall üle, aga ei omata sise-
mist õigustust. Kui inimene on teinud kahe-

kümne kolme aastasena kümme lavastust,
miks ta ei peaks end juba lavastajana tund-
ma?! Ta võib juba kõike teha. Ta arvab, et ta
on professionaalne lavastaja. Ja siis sama
"professionaalne" kriitika kirjutab temast
kiitvalt ja ongi meil lavastaja valmis! Ja ongi
meil üks õnnetus teatris. Ega ma protesteerin
noorelt alustamise vastu...

Kergemeelset suhtumist on põhjusta-
nud minu meelest ajuti ka teatrikool: et
lubatakse "igasuguste" lavastustega publiku
ette tulla. Mõnes mõttes on varane publiku-
kogemus kasulik. Aga noorel inimesel ei teki
sisulisti vastutust kui ta võib iga semestri
etüüdi lavale viia. Tekibki mulje, et ma olen
näitleja, olen lavastaja. Publik on saalis,
piletid müügis — nagu päristeater!

Mida siis soovitaksid näitlejaile?

Kui ma lavakunstikateedris Priit Peda-
jase kõrval tudengitele tunde andsin, siis
ütlesin lastele: teoreetiline ettevalmistus mul
puudub, aga ma oskan teile anda näpunäi-
teid, kuidas jääda ellu lolli lavastajaga.

**Küsin veel kord: kes peaks sinu meelest
selle eest seisma, et näitlejaile ei tuleks
"lollide" lavastajatega maadelda?**

Teatri kunstiline juht. Minister.

**Aga meil on ju olemas ka lavastajate liit —
nad küsivad siit-sealt loominguliseks ene-
setäendamiseks raha, mängivad börsil, an-
navad oma kogumikku välja... Kas nemad
ei peaks koos midagi ette võtma, ennast
harima, mõne õppeklassi korraldama?**

Tunneksin ise, näitlejana, ka niisuguse
asja vastu huvi. Võiks ka näitlejad, vähemalt
lavastamise tahtmisega näitlejad sel juhul
kampa võtta. Miks mitte korraldada Rakveres
(seal on pansionaat ja puha) üks *workshop*
näiteks Merle Karusoo juhtimisel, asjalik,
tegevusliku analüüsi meetodil rajanev õpi-
koda. Võtaks kas mõne Tšehhovi, Ibseni,
Shaw' vms näidendi ja analüüsiks selle üksi-
pulgi lahti. Mina küll ei julge öelda, et ma
tegevusliku analüüsi meetodit une pealt val-
daksin. Ja kuna lavastajad seda meetodit jär-
jekindlalt ei rakenda, siis oleks eriti vaja
termineid kooskõlastada, välja selgitada, kas
me ikka saame üksteisest ühtemoodi aru.
Muidu käib niisugune poolintuitiivne kobam-
ine. Mulle näitlejana oleks väga vaja sellist
täiendkoolitust. Miks peaks kutsuma kedagi
läänest õpetama, saaksime Karusoo juhenda-
misel ise väga hästi hakkama. Selle tarvis
võiks lavastajate liit raha küsida küll.

Ja veel, lavastajad võiksid vahel aja
maha võtta ja mõelda: miks ma ikka lavas-
tan?

Detsember 1997

DEPRESSIOONIST MEISTRIKLASSI

"DEPRESSIOON BAARIS", lühiooper. Muusika Alo Põldmäe, libreto ja lavastus Toomas Hussar, kujundus Liina Keevallik. Dirigent Hendrik Vestmann. Pille Lill (sopran), Riina Airenne (alt), Rostislav Gurjev (tenor), Villu Valdmaa (bariton), Tallinna Saksofonikvartett.

"OLIVIA MEISTRIKLASS", kammerooper. Muusika Lepo Sumera, libreto, lavastus ja video Peeter Jalakas. Dirigent Olari Elts. Osades: Pirjo Levandi, Jüri Peetson, Guido Kangur. "NYDD Ensemble". Esietendused Von Krahli teatris 24. novembril 1997.

"NYDD '97" tõi meie publiku ette kaks uut eesti kammerooperit: Alo Põldmäe ja Toomas Hussari "Depressioon baaris" ning Lepo Sumera ja Peeter Jalaka "Olivia meistriklassi", mille kirjanduslikuks aluseks on Ervin Öunapuu samanimeline romaan. Põldmäe on oma loomingus ooperižanriga varemgi kokku puutunud ("Raeooper", samuti kammerkoosseisule), Sumeral on see aga esimene. Kuigi Sumera on isegi ajakirjanikele avalikult deklareerinud, et tema arvates ooper kui žanr oli, on ja jääb nonsensiks, võib helilooja esikooperi põhjal siiski oletada, et ta on oma radikaalseid seisukohti pisut reviderinud.

Kammerooperil on suure ooperiga võrreldes mitmeid spetsiifilisi erinevusi, mida nii helilooja kui lavastaja peavad muidugi arvestama. Kõigepealt muusikalise ja lavastusliku mõtte tugevam kontsentreeritus, seda nõuab juba kammerooperi lühem kestus (arvatavasti on näiteks kolmetunnist kammerooperit tunduvalt raskem lavastada ja ka publikul vaadata kui sama pikka "päris" ooperit). Järelikult peaks kammerooperi süžeeilin olema ka abstraheeritum ja kokkusurutum. Teisisõnu, kui suurele koosseisule mõeldud ooperit võib, kirjanduslikku paralleeli kasutades, võrrelda romaaniga, siis kammerooperi analoogiks sobiks põhimõtteliselt paremini novell. Ka kammerlik esituskoosseis seab heliloojale

teatud piiranguid — võimsaid orkestraalseid efekte pole vajadusel kusagilt võtta, ka imposantsed kooristseenid jäävad ära. Kammerooperi eeliseks on teisalt aga teatav salongilik intiimsus ning väikesest esituskoosseisust tingitud mobiilsus. Kui neid eeliseid taibata, siis ei tohiks heliloojal ja libretistil lavastajal vist erilisi probleeme tekkida. Küll aga võivad need ilmned juhul, kui teose muusikaline ja lavastuslik loogika neid momente mingil põhjusel ei arvesta.

Alo Põldmäe lühiooperi "Depressioon baaris" libreto kirjutas lavastaja Toomas Hussar ning Von Krahli teatri baaris etendunud lavateose (või baariteose, baar — mittesüsteemne rõhuühik) sisuseletus oleks lühidalt järgmine. Meteoroloogide uurimislaeval teostab mõõtmisi neljaliikmeline seltskond: Agnetha, Frida, Björn ja Benny (nimed on millegipärast ansambli ABBA lauljatelt). On uusaastaõõ ja teadlased valmistuvad laeva ehtides uut aastat vastu võtma. Lähenevas on aga võimas orkaan Sirje. Ägedas piduhoos ei panda kohe tähele, et laevas võtavad võimu kotermandid. Kõigi suureks ehmatuseks heidab üks peletistest nende silme all hinge (etenduses kehastab surnud kotermandi groteskne inimesesuurune nukk). Äkki märkab Agnetha Bennyl küüraka koolnud kotermandiga ühiseid jooni — ka Benny seljale on tekkinud küür. Seda ta siis enne laulis, et "kraats, kraats, vasak abaluu". Pidu aga jätkub, tasapisi ilmuvad küürud kõigi laevas olivate seljale. Benny sureb esimesena, agoonias on samuti kõik "kotermandistunud" teadlased — surm on nendegi kannul. Maa juba paistab, paraku ei lasta kedagi kaldale, ohtlik nakkus ikkagi! Laev likvideeritakse koos pardal olijatega kohaliku päästameti poolt.

"NYDD '97" teatmikus olev ooperi sisuseletus räägib, lühidalt öeldes, sellistest pealtnäha traagilistest sündmustest. Lugesed seda enne etendust, võib arvata, et vaataja satub kohe mingi painajaliku vaatamängu tunnistajaks, kus horror, kollektiivse surmahirmu psühholoogiline surve ja eksistentsialistlik võõrandumine püüavad ka vaatajat piirsituatsiooni tõmmata. Teisisõnu peaks



Hendrik Vestmann, Villu Valdmaa, Pille Lill, Riina Aireenne ja Rostislav Gurjev Alo Põldmäe lühiooperis "Depressioon baaris".

ETÄ foto

niisugune libreto naljast kaugel olema. Siin aga näibki lühiooperi idee ja teostuse vahel, vähemalt libreto ja lavastuse vahel tekkinud esimese suurem konflikt.

Küsimus on kõigepealt ooperi liigituses, selle tüübi määratlemises. Kas me vaatame seda kui tõsist (filosoofilis-psühholoogilist), koomilist või absurdiooperit? Selleks jälgime, millised süžee motiivid libretos üldse võimaldavad kas või teoreetiliselt vastavat liigitust. Kõike, mis on seotud surmaga (surmamotiiv), võib näha kas traagilises või absurdi valguses, rohkem võimalusi justkui pole. Liigagi tihti ilmuvad traagika ja absurd üheaegselt, moodustades absurdse traagika või traagilise absurdi. Naljakat pole surmas tegelikult midagi, näha suuremise agoonias koomilist on väga raske, proovitagu kujutada näiteks komöödiat, kus kõik tegelased üksteise järel üles puuakse. Nalja ei saaks siin ju karvavõrdki. Järelikult surmamotiiv ooperi libretos vajaks filosoofilist, psühholoogilist või absurditajule viitavat lähenemisnurka. Olgu kohe öeldud, et mingit filosoferivat tausta ei maksa Põldmäe-Hussari ooperilavastuses igatahes otsida. Jääb üle absurditaju, kuid selle juurde tuleme kohe tagasi.

Inimese muutumist kotermanniks (n-ö kotermani motiivi) võib näha nii koomilisena kui ka absurdseena. Sellised transformatsioonid on irreaalsed — Kafkal on näiteks jutustus ("Metamorfoos"), kus peategelasele saab mingi hiidputukas. Absurdne lugu, kuid Kafka kujutab seda traagiliselt. Tõeliselt absurdset süžeed modelleerida on üsna raske (kõlab absurdset!). Camus' arvates ei eksisteeri absurd asjana iseeneses, abstraktselt, vaid ta tekib inimese ja maailma kokkupuutest. Kunstis peaks absurd olema tähendusrikas, ta peaks tekkima vaataja ja sümboli kokkupuutest. Teiste sõnadega — et absurd oleks tõepoolest absurd, mitte lihtsalt mõttetud, vajab ta kunstis veel mingit allteksti. Sellega on ooperi autorid ilmselt ka arvestanud, pannes tegelase suhu rohkesti ebaadekvaatseid repliike ("Kell üks, üks... vesipüks" jne). Ebaadekvaatset teksti küll kuuleme, mida aga pole, on alltekst. Ehk võiks mõttetute, tegelikult lavalisele olukorrale mittevastavate repliikide kasutamine pretendeerida koomilisele (nagu ka tegelaste "kotermannistumine")?

Situatsioonikoomika võib üldjuhul tekkida kahel moel — n-ö õige tegutsemisega kohatus keskkonnas või kohatu teoga "õiges" keskkonnas. Esimese võimaluse näiteks oleks olukord, kus inimene rahuldab mõnuga oma loomulikke vajadusi, arvates, et keegi seda ei näe, teised aga ometi näevad (näiteks pee-

gelseina tagant). Teise, kohatu teo skeem võiks olla näiteks olukord, kus peigmees pidulikult laulatusel kirikuõpetajale jah-sõna ütlemise asemel hoopis rõhitseb või teeb midagi veel hullemat. Nii ühel kui teisel juhul tekib koomiline efekt teo ja olukorra mittevastavusest. Kui ooperis on stseen, kus olukord laeval on juba isegi kaootiline, siis segased repliigid "kell üks, üks, vesipüks" ning teised selletaolised koomilist efekti ei anna ja ei saagi anda. Need sõnad oleksid koomilised võib-olla ehk lapse ristsetel või mõne poliitilise debati ajal.

Jääb üle veel karakterikoomika. Selles osas näitas end kõige ilmekamalt Villu Valdmaa Bennyna. Tänu solisti artistlikkusele muutus asteeniliseks mängitud ja lauldud karakter tõepoolest koomiliseks. Rostislav Gurjevil Björnina seda võimalust õieti ei olnudki, kuna tema oli n-ö energilise ja positiivse karakteri rollis. Agnethal ja Fridal (Pille Lill ja Riina Airenne) oli etenduses rohkem ansamblliline osa, nende partiid polnud nii selgelt individualiseeritud, et oleks avanenud võimalus koomiliseks karakterilahenduseks.

Eelnenut võiks summeerida ka niiviisi, et kui vaataja laval toimuvat jälgib, siis tahaks ta ilmselt ka teada, mida ta õieti vaatab. Sellest, kas lugu on koomiline, tõsine või absurdne, saab iga vaataja aru omamoodi, nagu ka sellest, et "Depressioon baaris" on lahendatud absurdikoomika võtmes. Kuid absurd ilma alltekstita, koomika ilma situatsioonikoomikata, karakterikoomika ilma eredale karakteriteta tekitab hoopis teise küsimuse — mida on selle lavastusega siiski tahetud öelda ning kas üldse ongi tahetud midagi öelda? Olles kaugel sellest, et otsida igast nüüdisooperist iga hinna eest mingit õpetlikku iva, peab siiski täheldama, et kui me mis tahes lavateose puhul ei taba lavastusliku konflikti olemust, kui me õieti ei näe seda intriigi ennastki, siis võib lugu minna meile igavaks.

Muidugi jääb veel üks võimalus, ning sellest on ooperi autorid ilmselt püüdnud ka lähtuda — lihtsalt mäng, mäng oma tinglikkuses ja selle kokkuleppelises maailmas. Kerge pila rasketel (absurdsetel) teemadel. Sellisena tulekski ilmselt Põldmäe-Hussari ooperit võtta, et pisut janti, natuke koomuskit ning üsna ettevaatlikult groteski. Huvitav, et groteskiplaani, millega oleks publikut saanud libretot arvestades pidevalt irriteerida, just see groteskiplaan, millest oleks võinud teha etenduse peamise trumbi — see jaa tegelikult välja arendamata ja liiga hilitsetuks. Arvatavasti on see ka üks põhjusi, miks etendus juba kümne minuti möödudes kippus muutama amorfseks.

Mis puutub puhtalt muusikasse, siis valis Põldmäe esituskoošeisus üsna huvitava lauljate ja pillide konstrellatsioon: neli solisti, kõik erinevatest häälerühmadest ja vastavalt ka sopran-, alt-, tenor- ja baritonsaksofoni Tallinna Saksofonikvarteti näol. Saksofonil on teiste pillidega võrreldes igatahes see eelis, et groteskseid intonatsioone annab sellega mõneti väljendusrikkamalt varieerida kui näiteks flöödi või oboega. Põldmäe kasutas saksofonide kõlavõimalusi ka maksimumilähedaselt (klappide klõbistamised, mitmesugused muusikalise helita puhumised jms). Siiski tundub ooperi muusika laval (baaris) toimuvaga nii illustratiivselt seotud olevat, et ilma tegevuseta (puhta muusikana) jääks ta ilmselt üsna väheütlevaks.

Lepo Sumera ja Peeter Jalaka "Olivia meistriklass" on multimeediaooper, kus osa tegelasi sekkub lavasündmuste arengusse videoekraanilt. Virtuaaltegelased arendavad tegelike näitlejatega dialoogi ning kehas-tuvad ekraanilt "maha astudes" ka pärisinimesteks ümber. Seega on etenduse virtuaaltegelased päristegelaste ajalis-ruumiliseks projektsiooniks, nende virtuaalseks käepikenduseks. Iseseisvat eksistentsi karakteritena neil ooperis pole. Jätame nüüd kõrvale Ervin Öunapuu romaani, mille ainetel Jalakas libreto kirjutab, ning püüame jälgida, milline pilt avaneb etenduses vaatajale, kes pole näiteks raamatut lugenud.

Tegevuspaik — see jääb suures osas lahtiseks. Mõnikord maalikunstnik Caspar David Friedrichi ateljees, osalt aga imaginaarses keskkonnas, kus voolab mitmedimensiooniline aeg ning valitseb sellest põhjustatud reaalsuste paljusus. Sumera multimeediaooper on nimelt ka multireaalne, kuid nende erinevate reaalsuste ristumiskohal seisab ühenduslülina Olivia (Pirjo Levandi). Etenduses ilmub kord admiral Nelson, siis jälle esimene füüsikanobelist Wilhelm Conrad Röntgen ning ka Richard Wagner. Neil kõigil on Oliviaga mingi suhe. Sajandid lendavad siia-sinna, aeg teeb uperpalle ja siksakke, kuid see suhe jääb oma mitmetimõistetavuses tegelikult tabamatuks. Olivia on peategelasena vahest muusa ja naiselikkuse personifikatsioon, samas kui Friedrich, Röntgen ja Wagner on selles etenduses statistid. Targu pole Sumera lisanud "NYYD"-festivali teatmikku ooperi sisuseletust, sellist multirealistlikku lugu on tõepoolest mõistlikum mitte konkretiseerida.

Siin võiks pisut ka filosoferida, et kui võrd on tänapäeva inimese elu üldse tegelik-reaalne ning kui võrd virtuaalne. Virtuaalne reaalsus on nagu binokkel, millel on kaks

otsa; kui ühest otsast vaadatuna on virtuaalne reaalsus suures plaanis siinsamas, käeulatuses, siis teisest otsast paistab tegelikkus samal ajal väikese ja eemalolevana. Ooperi põhiintriigi võib siis näha ka sellisena, et mittereaalne Olivia ei otsi virtuaalset maailma, vaid virtuaalsed tegelased otsivad just nimelt teda. Aga võib ka teistpidi, sest Sumera on teatmikus märkinud: "Kui Olivia tuleb ja laulab igal öösel hinge ja sosistab kõrva, siis ei jäägi muud üle, kui see üles kirjutada." Olivia kui virtuaalne muusa paljudele reaalsele tegelastele, ka Sumerale endale.

"Olivia meistriklass" on multizhanriline lavateos ainult ühele lauljale, ülejäänud tegelastel, Guido Kanguril ja Jüri Peetsonil, on sõnaline roll. Peetson peab lõpus natuke laulma ka, kuid "NYYD Ensemble'i" ettekandeline põhiraskus seisneb kõlava muusika täpselt ajastamises videomaterjaliga — umbes seitsekümmend protsenti esitatavast pidi kõlama sekundipealt taimerijärgi, millel Elts ka kogu aeg silma peal hoidis. Sest kui siin oleks juba midagi untsu läinud, siis poleks muusikuid saanud aidata isegi mitte Olivia.

Pirjo Levandi (Olivia) Lepo Sumera
kammerooperis "Olivia meistriklass".

Harri Rospu foto



GÜNTHER REINDORFFI "SIBELIUSE "FINLANDIA"'"

ÜKS KUJUTAVA KUNSTI KOKKUPUUDE HELIKUNSTIGA

Kunsti eri liikide elemendid põimuvad sageli üksteisega — eriti tänapäeval, mil modernses visuaalses kunstis võib leida teatri- ja filmikunsti elemente, aga ka sugemeid muusikast. Samas leidis teatrikunst tuge kujutavast kunstist juba õige ammu — dekoratsioonide ja kostüümide näol. Eriti mitmetahuliselt esineb kunstide süntees ooperis, mille kohta ilusaks näiteks on Lepo Sumera hiljuti esietendunud kammerooper "Olivia meistriklass".

Kunstide sünteesi hindas kõrgelt teatavasti Richard Wagner, kes töötas välja teooria, mille järgi kunsti kõige täiuslikum ja kõrgem väljendusvorm on kõikide kunstiliikide koostegevusest saadud ühiskunsteos, sest kunstid üksikult, omaette esinedes, ei suuda avaldada vahenditult muljet avalikkusele.¹ Wagneri äärmuslikke seisukohti ei saa võtta täie tõena, ent ometi on maailma kunstivaramu täis teoseid, mille autor on õnnestunud kunstiliikide koosmõju rakendanud. Õnnestumise üheks tähtsamaks eeltingimuseks on aga abistava kunstiliigi võimaluste ja olemuse põhjalik tundmine, võime sellesse sisse elada ja seda nautida.

Üheks huvitavaks näiteks sellises kunstiliikide sümbioosis on graafik Günther Reindorffi kompositsiooniline joonistus "Sibeliuse "Finlandia"'".

Günther Reindorff kuulub nende eesti kunstnike põlvkonda, kes kujunes välja Esimese maailmasõja aastail ning kellest kõige vitaalsem osa töötas innukalt edasi ka pärast Teist maailmasõda.

Günther-Friedrich Reindorff pärines kõrgema tolliametniku (prokuristi) perekonnast. Sõltuvalt aastaajast töötas Güntheri isa kas Tallinna või Peterburi sadamas. Peterburis sündis 26. jaanuaril 1889 ka tulevane eesti graafika suurmeister. 1897. aastal kolis

Reindorffide perekond lõplikult Tallinna, kus Günther veetis oma lapsepõlve. Tuleks märkida, et isal oli väike, kuid heatasemeline kunstikollektsioon, mille pärliks oli üks hollandi XVII sajandi väga silmapaistva maastikumaalija Meindert Hobbema teos. Saksa esimese okupatsiooni aastal 1918 oli majanduslikesse raskustesse sattunud perekond sunnitud selle ära müüma.²

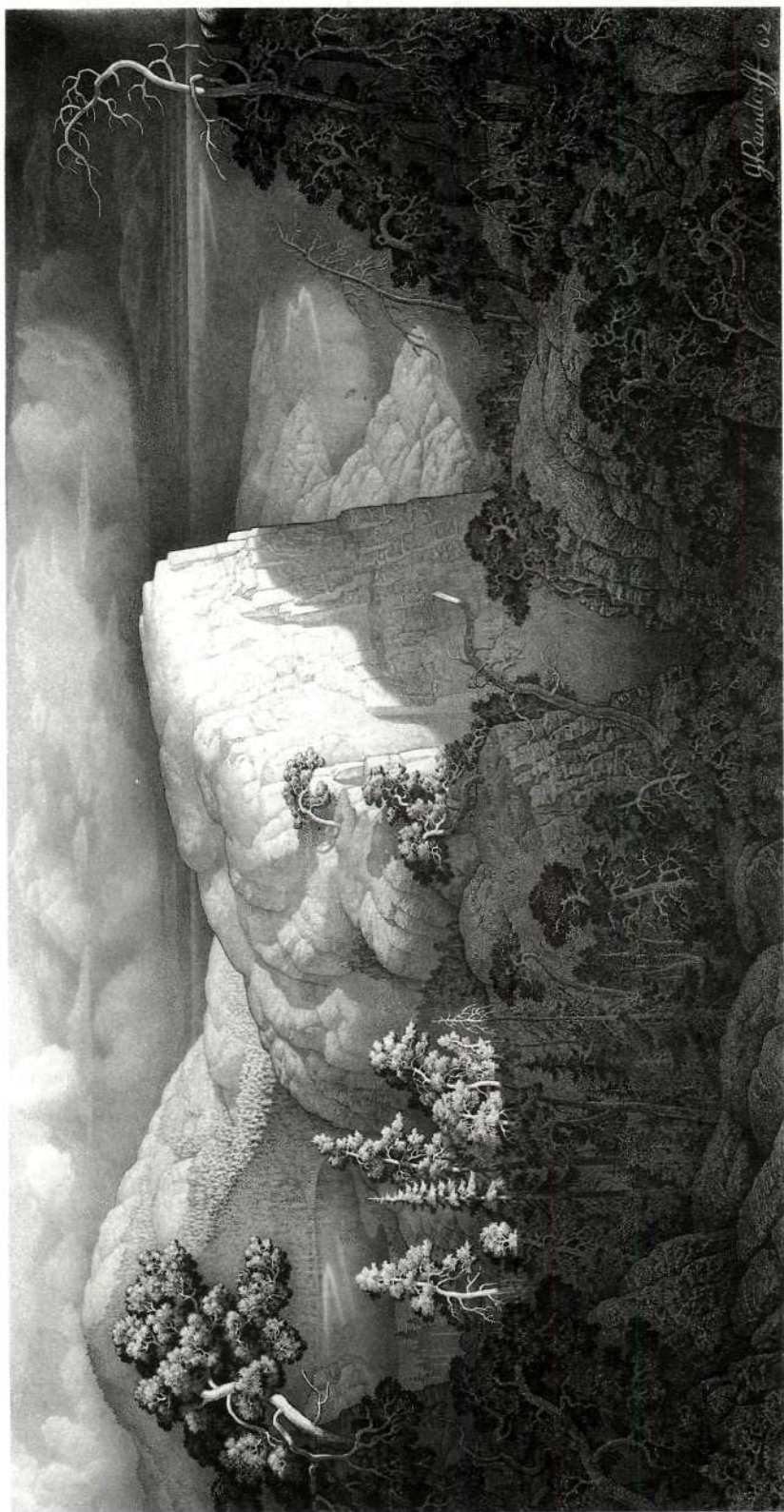
Oma kunstihariduse sai Günther Reindorff Peterburis, kus ta õppis Stieglitzi kunsti- ja teatri- ja dekoratsioonikooli ning ofordiklassi. Parun Stieglitzi Tehnilise Joonistamise Keskoopetuse oli asutanud 1876. aastal suur- tööstur, pankur ja kunstimetseen parun Alexander Stieglitz eesmärgiga varustada Stieglitzi tekstiilivabrikuid mustrijoonistajatega. Stieglitzi kool oli õppetingimuste poolest liht- rahvale vastuvõetavam kui teised Peterburi kunstioopetused ning seal õppis palju tuntud eesti kunstnikke: Jaan Koort, Volde- mar Mellik, Nikolai Triik, Konrad Mägi, Roman Nyman, Aleksander Tassa jt, õppejõuna oli seal tegutsenud Amandus Adamson. Oma esteetilistelt seisukohtadelt polnud see kool just kõige edumeelsem ning, omandanud küll selles koolis soliidselt tehnilise pagasi, võttis Reindorff enam omaks vene estetistliku kunstirühmituse "Mir Iskusstva" kalligraafilise, kergelt stiliseeriva laadi. Miriskusstvalik ebareaalne, muinasjutupärane maailmanägemine lööb Reindorffi peateostes ikka ja jälle välja.

1920. aastal opteeris Reindorff Tartu rahulepingu tingimuste alusel koos 40 000 teise eestlasega äsja sündinud Eesti vabariiki, jõudes enne seda kujundada esimesi Nõukogude Venemaa kirjamarke. Tallinnas jagunes tema loov energia kaheks. Ta asus tööle Riigi Kunsttööstuskooli, kus rajas 1920. aastal graafikaklassi ja litograafiatöökoja ning 1923.

¹ Lähemalt teoses: Karl Leichter. Keset muusikat. Koostaja Maris Kirme. Tartu, 1997, lk 17—81.

² Vestlus G. Reindorffi tütrepoja Ravo Reidnaga 1. dets 1997.

Günther Reindorffi "Sibeliuse "Finlandia"" (1962). Press-süsi, itaalia pliints, paber, 50 X 99,5.
Töö kuulub Eesti Kunstimuseumi kollektiooni.



aastal trüki- ja tsinkograafiatöökoja³. Teiseks esines ka graafikaga paljudel näitustel ning tegutses tarbegrافیkuna. Kahjuks hävis tema Teise maailmasõja eelne looming valdavas osas Nõukogude lennukite terrorirünnakus Eesti pealinnas 1944. aasta märtsis. Säilinud teosed näitavad teda virtuoosliku maastikujoonistajana, samuti graafiliste tehnikate osava kasutajana. Säilinud on muidugi ka tema tüpograafiliselt paljundatud looming: Eesti postmargid (ms Pirita juubeli seeria aastast 1936) ja rahad (nii seeria- kui juubelimündid, kõik paberrahad), samuti sajad tema kirjutatud auaadressid koos nende juurde kuuluvate nahkkaante kujundusega.

Üks kõrgpunkte Günther Reindorffi loomingulises tegevuses oli Saksa okupatsiooni aeg Eestis 1941. aasta sügisest 1944. aasta sügiseni. Saksa okupatsioonivõimud ei sekkunud üldjuhul eestlaste kunstiloomingusse, samas väljendus eestlaste vabaduseihalus aga näiteks romantilistes muinaseesti kujutistes (Kristjan Raua joonised) või Eestimaa ilu ja põlisuse näitamises kunstivahenditega (näit. Eduard Viiralti "Viljandi maastik"). Viimases ainevaldkonnas töötas ka Reindorff. Tema graafilised lehed "Tuuleil" (1943, linoollõige), "Võrgukuurid" ja "Õhtu Vormsi saarel" (mõlemad 1943, metsotinto) kuuluvad kaheldamatult ta loomingu paremikku. Viimati mainitu — "Õhtu Vormsi saarel" — on aga ühtlasi nagu "Sibeliuse "Finlandia"" eelaimus nii meeleolu kui ka tehnilise käsitluse poolest.

Günther Reindorff oli patrioot, kes teravalt võõrastas Nõukogude okupatsiooni, aga tema loomingus puudusid modernistlikud jooned, mis said aastail 1947—1949 saatuslikuks nii mõnelegi eesti kunstnikule. Boris Bernstein näeb Günther Reindorffis romantikut, kes pärineb XIX sajandist, saksa romantikute Ph. O. Runge, C. D. Friedrichi või M. von Schwindi maailmast.⁴ Täiesti nõus selle väitega ei tahaks olla, kuigi väline sarnasus — eriti Caspar David Friedrichi maalidega — on ilmne. Ometi on Reindorffis midagi, mis seob teda enam XX sajandi algusega kui XIX sajandi esimese poolega. Pigem võiks teda seostada sellise nähtusega nagu uusromantism, võib-olla isegi veel roh-

kem rahvusromantismiga. Üheks silmatorkavamaks erinevuseks on allakirjutanu arvates ühelt poolt C. D. Friedrichi ja teiste saksa romantikute teoste teatrietenduse tumma lõpusteeni meenutatv staatika ning teiselt poolt Reindorffi elava, liikuva ja areneva looduse, illustratsioonides ka elava ja tegutseva inimese väline ja sisemine dünaamika.

Günther Reindorffi maastikujooniste naturitruudus, aga samas ka stiliseerivad jooned (eriti tema illustratsioonides) asetasid riigitruud nõukogude kunstikriitikud raske küsimuse ette, kas pidada teda sotsrealistlikks või formalistlikks. Üritati — üldiselt edutult — nii üht kui teist. Sotsrealismi mõõdupuuga mõttes ei piisanud temas ideelist elementi, mis ülistanuks nõukogulikku elukorda, formalistiks tituleerida oli teda raske ta maastikujooniste äärmise tõepära tõttu. Hiljem takistas seda viimast ka talle 1958. aastal antud NSV Liidu Kunstide Akadeemia korrespondeeriva liikme tiitel.

Günther Reindorffile akadeemiku tiitli andmise juures juhtus olema ka allakirjutanu. Sattusin 1954. aastal pärast Kunstiinstituudi lõpetamist Kunstide Valitsusse tööle kujutava kunsti inspektorina. Aastal 1957 või 1958 esitati tollasele Eesti NSV kultuuriministrile Aleksander Ansborgile Moskvast küsimus, keda esitab vabariik NSV Liidu Kunstide Akadeemia kirjavahetajaliikme kohale — oli just periood, mil leiti, et peab mõningast tähelepanu pöörama ka "liiduvabariikidele". Minister, vähik kunstiküsimustes, suunas küsimuse mulle. Reindorffi talendi ammuse austajana nimetasin kohe teda. Ja minu üllatuseks läks see ettepanek läbi ka Moskvast. Teisena sai samal ajal akadeemiku tiitli tollane Eesti NSV Kunstnike Liidu esimees, osav portreejoonistaja Eduard Einmann.

Reindorffi Teise maailmasõja järgsest loomingust puuduvad estambid — graafilistes tehnikates lehed. Ta vaid joonistas, kas väikseid intiimseid vaateid või siis suuri panoraamseid maastikukompositsioone, mille sisuline sõnum oli sama, mis Saksa okupatsiooni aegsetel teostelgi: Eestimaa on kaunis, Eestimaa on iidne, Eestimaa on igipüsiv.

Eriti innukalt töötas kunstnik selliste maastikukompositsioonide kallal 1950. aastate keskel. 1955 valmisid "Õõ saabudes" ja "Palavad augustipäevad", aastatega 1955—1956 on dateeritud "Õhtu järve kohal". Kahe viimati mainitu juures on Reindorff kasu-

³ Eesti Kunsti ja Arhitektuuri Biograafiline Leksikon. Tallinn, 1996, lk 436.

⁴ Boris Bernstein. Saatetekt mapile: Günther Reindorff. 15 reproduktsiooni. Tallinn, 1994.

tanud sama kompositsioonilist võtet kui mõned aastad hiljem valminud "Sibeliuse "Finlandia"" puhulgi — vaatepunkt on kõrge mäeharjal, mis annab võimaluse maastikku näha panoraamselt. Eriti märkimisväärne on "Palavad augustipäevad", mille pikem mõõde on üle poole meetri. Tähelepanu pälvib seegi, et kunstnik on käsitletud kujutatud Lõuna-Eesti maastikku väljaspool tollast aega: esiplaanil näeme rukkihakke, mitte kombiniga koristatud kolhoosipõlde.

Kujutava kunsti alastes kirjutistes kasutatakse mõnigi kord mõistet "musikaalne". See on tugevalt emotsionaalsete kunstiteoste mõju edasiandmine muusikaterminoloogia vahenditega. Musikaalsust nähakse intiimses maastikulõiguses, kus tekivad assotsiatsioonid kammermuusikaga, suured panoraamsed kompositsioonid ärgitavad mõtlema sümfooniale. Need kunstiteosed, kus programmiselisel kujutatakse muusikat, on sootuks haruldased. Üks selliseid on Günther Reindorffi "Sibeliuse "Finlandia"". Musikaalseks ülekantud mõttes võib aga pidada õige mitmeid selle meistri teoseid.

Reindorffi tütrepoeg Ravo Reidna kinnitab, et tema vanaisa olnud võrdlemisi musikaalne.

Möödunud sajandi lõpul oli muusikaharrastus varakamates rahvakihtides vägagi levinud ning ka Reindorffi vanematekodu polnud siin erand. Kodusele musitseerimisele lisaks käidi läbi mitmete muusikainimestega, näiteks omaaegse saksa teatri orkestri dirigentidega; samuti oli kombeks anda perekonnaliikmeid Tallinnas gastroleerinud külalisharrastajatele. Güntheri noorem õde Ellen õppis Riia konservatooriumis klaverit ja plaanitses isegi saada professionaalseks muusikuks. Hiljem kavatses ta edasi õppida Viini konservatooriumis, kuid puhkenud Esimene maailmasõda tõmbas sellele plaanile kriipsu peale. Günther Reindorffile käis kodus viulimängu õpetamas üks kohalik muusik. Tulevasel kunstnikul olevat olnud kasutada väga hea viulu, kuulu järgi isegi ehtne Amati. Jäädes viulimängijana küll asjaarmastajaks, jõudis Reindorff siiski nii kaugele, et mängis keelpillikvartetis viulit ja esines selle koosseisus korduvalt ühes tolleaegse Tallinna nooblimas klubis, mis asus Suur-Karja tänaval, praeguses Ühispanga hoones. Kvarteti repertuaaris olevat olnud Beethoven, aga



Suursaar 1991.

esitati ka teisi tollal moes olnud teoseid. Reindorffi enese eelistuseks olnud karge, aga tundlik muusika. Ta armastas Beethovenit, ka mitmeid Bachi teoseid. Hinnates küll Mozarti loomingu meloodilisust, tajus ta selles siiski talle mitte sümpatiseerivat rokokoolikkust, või nagu ta väljendus — selles olevat "liiga palju patsi". Ka Põhjamaade, eriti Soome ja Norra muusika avaldas Günther Reindorffile sügavat muljet. Sibeliuse loomingust olevat tema meelisteoste hulka kuulunud Viulikoncert ja "Finlandia". Ravo Reidna kinnitab, et Reindorffile oli muusika tema kõige suurem inspiratsiooniallikas peale looduse.⁵

Loodust sügavalt armastava inimesena tajus Günther Reindorff ka "Finlandias" kõigepealt Soome looduse võrdpilti — aga mitte ainult. Ja Soome loodus kajastus tema jaoks kõige ehedamal kujul Suursaares.

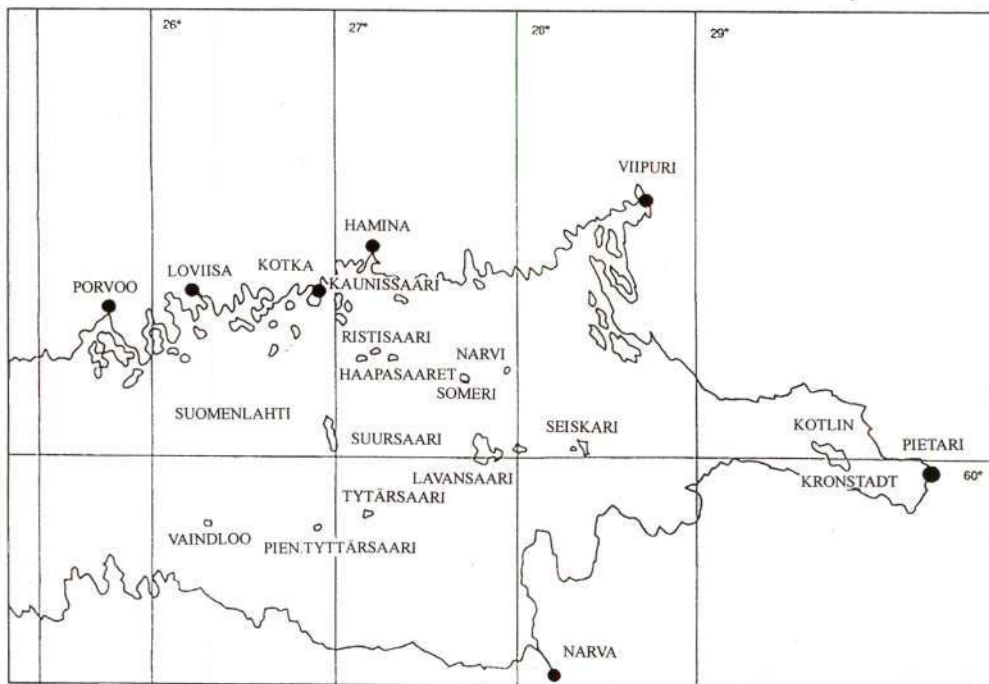
Erakordseks elamuseks oli talle esimene kokkupuude Soome saartega 1911. aastal, Peterburist laevaga kojusõidul. Kunstnik ise kirjeldas seda järgmiselt: "Ärgates maiöö hämaruses, läksin ma laevalaele ja olin rabatud imeväärsest pildist. Laev möödus Suursaarest kilomeetri kauguselt. Me sõitsime aeglaselt mööda 165 meetri kõrgusest suurejoonelisest graniidihiihglasest. Meie ees avanev vaade oli haarav oma jõulise iluga, mida veelgi rõhutas õine vaikus ja peegelsile

⁵ Vestlused Ravo Reidnaga 29. nov ja 1. dets 1997. Lint R. Reidna raadiovestlusest Eesti Raadiole 28. jaan 1994 G. Reindorffi 105. sünniaastapäeva puhul.



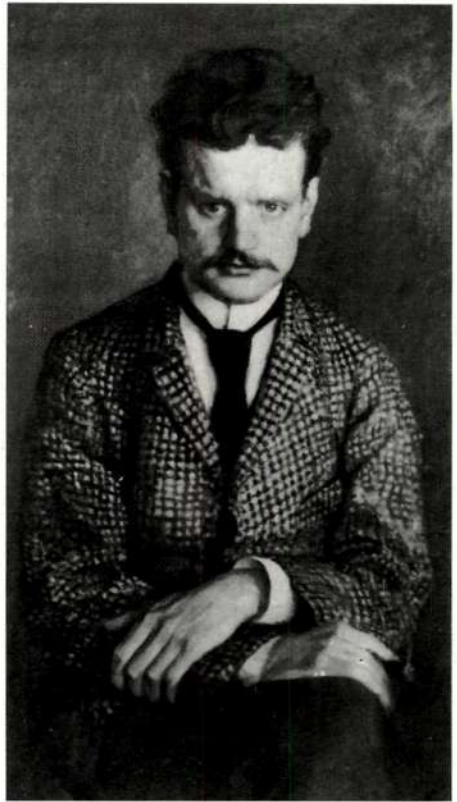
Soomelahe saared.

*Suursaar 1991.
Peep Pillaku fotod*



meri... Aastaid ma ei suutnud unustada seda vaatepilti. Kujunes kindel soov teostada matk Suursaarele." See unistus täitus aga alles aastaid hiljem. Soomes, Hango lähedal, käis kunstnik samal 1911. aastal ning kordas sõitu kaks aastat hiljem. Just Soome matka tööd, mis olid esitatud suvetööde näitusel Stieglitzi koolis, aitasid kaasa selleks, et kooli lõpetamisel määrati talle välismaa-stipendium. Välisreisi sihiks valis noor kunstnik Pariisi, kuid alanud sõja tõttu stipendium katkestati ja stipendiaadid kutsuti Venemaale tagasi. Tagasiteel sai Reindorff võimaluse külastada Torniot ja Helsingit. Alles pärast Eesti vabariigi teket õnnestus kunstnikul täita oma kauane unistus: 1926. aastal sõitis ta koos oma kolleegi ja lähedase sõbra Georg Vestenbergiga Soome lahe saartele. Kunstnik ise on väitnud: "See kuu koos Vestenbergiga Suursaarel ja osaliselt Tütarsaarel, tulvil erutavat pingelist tööd etüüdidega, kuulub minu loomingulise tegevuse õnnelikumate perioodide hulka." Selle aja jooksul valmis kunstnikul 60 joonist ja 10 pastellmaali, millest on säilinud ainult murdosa. Kaks aastat hiljem külastas Reindorff veel kord Soomet.⁶

Günther Reindorffi suured maastiku-kompositsioonid ei ole kunagi otseselt loodusest maha joonistatud. Sellist maastikuvaadet, nagu näeme ta panoraamsetel maastikujoonistustel, ei ole reaalselt olemas. Ta lõi koondpildi oma tajust, sellise, nagu ta kujutas ette tüüpilist, üldistatud vaadet kas Lõuna-Eesti kungasmaastikule, Põhja-Eesti pankrannikule, Saaremaa kadastikele või Soome kaljusele mererannale. Kuid kõik need üldistused toetusid sadadele täpsemast täpsematele joonistustele natuurist. Need miniatuursed maastikukillid komponeeris ta oma ateljees uueks kõrgema astme tervikuks. Kompositsioon valmis tal juba tervikuna vaimusilmas, nii et ta abikaasa ei jõudnud ära imestada, kuidas ta võis oma looduspilte detail-detaililt kokku joonistada alates alumisest vasakust joonistuspaberi nurgast ja lõpetades ülal paremal.⁷ Tahtmatult tekib võrdluspilt Viiraltiga, kes olevat oma aktijooniseid alustanud suurest varbast ja siis vedanud eksimatu kindlusega kontuurjoone ümber kogu figuuri, kuni teiselt poolt jälle suure varbani jõudis.



Noor Jean Sibelius oma naisevenna Eero Järnefelti maalil 1892. aastal.

Kui tagasi minna "Sibeliuse "Finlandia"" juurde, tuleks näha siin ka patriootlikku alget. Teatavasti oli Sibeliuse "Finlandia" — eriti selle nimi — pinnuks silmas juba tsaarivõimule. 1903. aastal oldi näiteks sunnitud Eestis "Finlandiat" ette kandma "Impromptu" nime all.⁸ Arusaadavalt oli Eestis Nõukogude okupatsiooni ajal Soome hümni samaviisilise Eesti hümni esitamine keelatud. Selles olukorras otsis eestlane teisi patriootilise varjundiga laule ja laulis neid tollase juhtkonna kiuste (nii nagu Ernesaksa koorilaulu "Mu isamaa on minu arm"). Ka iseseisev Soome oli Eestile omamoodi ideaaliks ning Sibeliuse "Finlandia" vaba Soome võrdkujus muusikas. "Finlandia" polnud küll Nõukogude okupatsioonivõimude poolt otseselt keelatud, kuid praktiliselt tehti selle esitamine võimatuks.

Mäletan, et kui Tallinna X keskkooli (praeguse Nõmme Gümnaasiumi) abiturien-

⁶ H. Läti. Günther Reindorff. Tallinn, 1960, lk 9—15.

⁷ R. Reidna raadiovestlus 28. jaan 1994.

⁸ K. Leichter. Keset muusikat. Tartu, 1997, lk 516.



Günther Reindorff 26. märtsil 1972.

dina 1948. aasta kevadel meie kooli õpilastele võimaldatud raadio-soovikontserdi kavva soovisin "Finlandiat", öeldi see ära — olevat liiga pikk.

Reindorffile muidugi "Finlandiat" keelata ei sobinud. Pealegi oli juba 1962. aasta ja Jossif Stalin ligi kümme aastat surnud. Kuid Günther Reindorffi palvet lubada tal uuesti Suursaart külastada (pärast sõda kuulus see saar teatavasti NL koosseisu) ei rahuldatud. Ei aidanud isegi akadeemiku ja NSVLI rahvakunstniku tiitel.

Günther Reindorffi "Sibeliuse "Finlandia"" on omas laadis väga kõrgetasemeline teos. Juba tema mõõtmed — 50,0 × 99,5 — on joonistuse kohta aukartustäratavad. Kasutatud on samu joonistusvahendeid, mida ka mitme teise suure maastikukompositsiooni juures — itaalia pliiaitsit ja press-sütt. Kompositsiooni põhimotiiviks on peaaegu pildi keskel asetsev hiiglaslik kaljupank, vasakult flankeerib seda kõrge metsane mägi tagaplaanil, paremalt lõpetab pildi kuivanud laduga määnd. Taamalt paistab rand ja meri, esiplaani äärestavad orus kasvavad männid ja kuused.

Osavalt on Reindorff rakendanud

romantilise kunstikäsitluse sellist relva nagu dramaatiline valgustus: paksude pilvede vahelt langev valgusvoog pörkub vastu järsku kaljuseina, millest nii kujuneb pildi heletumeduse struktuuri heledusdominant. Hoopis vähem intensiivne valgus riivab kauget mäge ja pilvetippe taamal. Esiplaanil kasvavatest puudest on päikesevalguses ainult ladvad, moodustades ümber valgusvoogudes kümbleva kaljupanga peenelt liigestatud ornamendi. Väga emotsionaalselt on kujutatud taamal randa. Talle ei lange otsene valgus, vaid mingi salapärane kuma pilvedelt või taevalt, mis joonistab selgelt välja maapinna kumerused ning läikleb vaikselt merel. Kogu pilt on häälestatud suurejoonelisusele, võimsusele, mõjudes nagu mingi suurema heliteose finaal. Hämmingut tekitab vanameistri virtuoosne joonistusoskus ja kompositsiooniline kindlus. Siin mähaksid nagu tõesti Sibeliuse "Finlandia" heroilis-pateetilised kooskõlad.

Günther Reindorff suri 1974. aasta märtsis 85-aastasena. Järelmänguna "Finlandia" valmis tal oma viimasel eluaastal peaaegu sama suur romantiline kompositsioon "Mereavarused. Mälestus Muhu saarelt". Siingi on ta kasutanud itaalia pliiaitsit ja press-

sütt, siingi on ta tõstnud vaatepunkti kõrgele Üügu pangale, et saavutada vaateavarust ja panoraamsust. Ent meeoleolu pole enam heroilis-monumentaalne; kõik motiivid — rahulik meri, rümpilved taevas, maaletõmmatud paadid ja kiviaiaga piiratud talu — taotlevad üksnes rahu, harmooniat, idüllilisust. "Finlandia" dramaatilisusest pole siin jälgegi. See on kunstniku selgunud hinge hüvastijätt armastatud Eestimaaga, sellise Eestimaaga, nagu tema seda näinud — igipõlise, kõigest hoolimata püsiva, alati elava ja kauni maaga.

SEE KÕIK ON NAGU PÄRAST FILMI

Intervjuu filminäitleja
SULEV LUIGEGA

Raadio 2 saatesarjas "Eesti filminäitlejaid" 11. IX 1994 rääkis Sulev Luik endast. Usutles Jaan Ruus. Toome ära läbilõike tema seni ilmunuta intervjuust.

Esimene filmiosa oli teist aasta vanema Peeter Simmi diplomitöös "Võsakurat", keegi korporant?

Ei mäleta rohkem, kui et olin võrkpalliplatsil. Kas mängisin palli või olin posti otsas koh-tunik? Mäletan, et Kibuspuu oli seal.

Estragon oli varem?

See oli 1976 novembri lõpp.

Mille järgi Peeter Simm teid üles leidis?

Ma ei ole tema käest küsinud. Arvan, et teat-riosa oli hiljem, Godot oli juba kutselises teatris tehtud. "Võsakurat" oli filmitud kooli ajal, kui tegime lõpueksameid.

Estragonist jäigi teile ette salapärane mask, Sulev Luige mask?

Ma ei tea, milline see mask on, seda teavad teised rohkem öelda, aga mingi ampluaa siiski on.

Kas Grigori Kromanov valis teid "Hukku-nud Alpinisti" hotellis" võõralt planeedilt tulnud Luarvikut mängima selle Estragoni ilme järgi?

Ma usun, et see võis nii olla. Sellest oli väga palju juttu.

Kaljo Kiisa "Metskannikestes" (1980), mis sai Feliks Dzeržinski kolmanda auhinna, Julgeoleku Komitee auhinna, olite metsa-vendade pealik Sander?

Olin, jah. Vaatasin seda filmi alles hiljuti, tundsin, et pean selle ära vaatama. Ja kuna olin äsja lugenud Mart Laari metsavendade raamatut, ning mõelnud ühe inimsaatus peale, elule metsas, siis vaatasin filmi ja mõtlesin, mida ma võisin tollal teada metsa-

vendlusest. Päriss üllatav oli, et "kõhutundega" mängides ei olnudki ma päris metsa läinud.

Kui palju peab näitleja üldse läbi elama kõike seda, mida ta hiljem laval või ekraniil mängib? Marlon Brando on öelnud, et näitleja peab olema ahne, ta peab püüdma elult haarata kõike, jumal ise teab, mida võib laval vaja minna.

Ma arvan, et ei pea läbi elama. Igal inimesel on ainult üks elu ja püüda kõike selle eluga läbi elada läheb natuke liiga paljuks. Mõtlen, vastupidi, tuleb mõista ja ennast seejuures natukene säästa. Läbielamine põletab liiga palju.

"Arabella, mereröövli tütar", 1982. Režissöör Peeter Simm. Voldemar Paavel (sandarm) ja Sulev Luik (pillimees).

Viktor Menduneni foto



"Reekviem", 1984. Režissöör Olav Neuland. Sven Grünberg (Johann Prii), Ivo Linna (kapten Viktor Vene), Sulev Luik (major Andrei Dobrjanski) ja Andrus Vaarik (Sebastian Prii).

Oti Vasemaa foto



Kes on too Voldemar Vöölmann filmis "Kaks päeva Viktor Kingissepa elust"?

See oli Tallinna raest. Tagantjärele lugesin, et ta oli kommunist Vöölmann. Kui ma mängisin, ei teadnud ma, et ta võis ka kommunist olla. Ta oli mees, kelle käest Viktor Kingissepp käis selles filmis raha küsimas ja kellele ta ei andnud raha.

Agar Tarmo "Corridas", Olav Neulandi filmis 1982?

Selle filmiga oli lugu nii, ma arvasin, et sellest tuleb komöödia. Materjali oli selleks minu meelest piisavalt. Ja eks ta kohati ka oli. Vanameister Aren mängis väga naljakad stseenid ja tundus, et tuleb tõeliselt pretensioonitu komöödia, aga hiljem tuli sinna juurde asju, mida sellest materjalist tegelikult võtta ei olnud. Film olekski pidanud jääma üheks armastuskolmnurga looks ühel suvel ühel väikesel laiul. Siis oleks olnud päris hea film.

Missuguseid tüüpe te olete eesti filmides mänginud, mida ise arvate?

Arvan, et olen pidanud millegipärast mängima selliseid tähtsaid ja erudeeritud tüüpe. Ma ei tea, kust see minu puhul on tulnud. Mäletan isegi algklassist, et meile tuli kooli inspektor ja tahtis kuulata õpilasi. Ta ütles minu kohta: "Ja nüüd küsime selle intelligentse noormehe käest ühe küsimuse!"

Filmiosad on sellele vaatmata päris markantsed: pime muusik — "Arabella, mereröövli tütar", eesti parim lastefilm.

See on huvitav, et sel ajal oli filmide tegemisel julgust ja rõõmu, polnud kammitsetust. Ja tänu sellele olid kõik, alates lavastajast, ka vabamad. Praegu paneb raha ja vastutus peale sellise kammitsetuse.

"Reekviemis" olite major Andrei Dobrjanski, vene ohvitser?

Jah, kostüümi järgi ma mäletan. Seda filmi ma ei ole, ausalt öeldes, näinud. Võtteplatsist mäletan, et olin mingis pikas kummeeritud mantlis ja kolmekümnendate aastate stiilis laide pükstega. Pintsak oli seljas ja lips oli ees.

Kes oli Valgevene filmis "Dokument R" Van Allen? Üks paha mees?

Van Allen?

Valgevene stuudio 1984?

Ma ei suuda meenutada, mida ta tegi, äkki tuletate meelde?

Pole kahjuks näinud

Igatahes ei olnud see suur roll.

Mis on teie viimane filmiosa? Ütlesite ennist, et tegite kaasa ühes soome filmis?

"Corrida", 1982. Režissöör Olav Neuland.
Rita Raave (*Ragne Rass*), Rein Aren (*Osvald Rass*)
ja Sulev Luik (*Tärmo*).
Villu Reimanni foto

See oli üks noor soome lavastaja, kes tegi oma filmi siin meie näitlejatega. Ma mängisin maffiaapealiku autojuhti. Tore oli filmimine autoturul. Me samastusime täiesti autoturu inimestega, kes oma masinaid tahtsid maha müüa või odavamalt osta. Ja lõppes filmivõte sellega, et üks näitleja läks ostma suitsu, see oli ajal, mil suitsu oli vähe saada, need ajad on juba meelest läinud. Talle tehakse suitsupakk lahti, ta ütleb, et ma teen ise. Ta saab vastuse, et kuidas siis, te tulete homme siia, siis oleme homme süüdi. Ta ütleb, et me ei tule homme siia. Noo, mõni teie omadest ikka tuleb!

Ja Jüri Sillarti videofilmis "Victoria"...

...oli väga väike episood.

Aga Carl Michael Bellman, rootsi boheemlik luuletaja, see oli Jaanus Nõgisto videofilmis?

Seda filmi ma ka ei ole kahjuks näinud.

Kas teie jaoks on kino- ja videofilmil mingi vahe?

Näitleja jaoks ei ole mingit vahet. Võib-olla videos käib kõik veidi kiiremini ja lihtsamalt. Näitlejale on see mugavam.

Kui võrdlete eesti, soome, valgevene filmitegemist, käib see samamoodi?

Kõik on sama!

Mis on teie mõnusaim ja seetõttu meeldjäävaim kogemus filmitegemisel?

Seda ma ei oska küll öelda. See kõik on nagu pärast filmi. Enne võtteid ja võtete ajal me ei ole kunagi vabad. Ma pean selle üle natukene mõtlema.

Aga kõige halvem kogemus?

Võib-olla need pikad-pikad ootamised. Aga ka nendes on tagantjärele head. On, mida meenutada. Kui ootad kuskil novembrikuisel Saaremaal Tagarannas oma võtet mere ääres. Hetkel on see väga vastumeelne, aga tagantjärele, kui mälestus, on see väga ilus.

Teater ja filmitöö on erinevad, missugust erinevust te rõhutaksite?

Teatris on põhiline see, et tööprotsess on pikem. Ja tulemust saab muuta etenduste käigus. Filmis on kahjuks töö tehtud.

Filmis teid ei ole laulma pandud?

Ei ole.



"Vernanda", 1988. Režissöör Roman Baskin.
Sulev Luik (*mees*).



"Varastatud kohtumine", 1988. Režissöör Leida Laius. Sulev Luik (*Valter Uiho*).
Roland Rajamäe foto



Teatris Kaarel Kilveti lavastatud Juhan Saare "Valge tee kutses" 1985 te mitte ainult ei mänginud, vaid ka laulsite Raimond Valgret.

(Sulev Luik laulab Raimond Valgre "Helmit".)

Filmis sa pead olema füüsiliselt tema sarnane?

Teatris tuli mulle abiks müüt Valgrest läbi tema laulude. Kinos mängib määravat rolli välimus.

Tahtsingi küsida, kui palju mängib filmis kaasa inimese füüsis, keha, miimika, olek, aura?

See mängib sama palju kui teatris, aga on mingi kummaline asi, millest räägitakse ja millest ma päris täpselt aru ei saa, see on fotogeenilisus ja suured plaanid. Kui ma näen näitlejat, kelle vaatamisel tekib näiteks mingi esmane kahtlus, et tal on justkui üks silm väiksem, aga lõpuks see unub, siis ma ei kujuta ette, et see näitleja võiks ekraanil välja näha teistmoodi. See on mingi tehniline kunst, millest ilmselt aru ei saa.

"Äratus", 1989. Režissöör Jüri Sillart. Sulev Luik (I linnamees) ja Kaljo Kiisk (Mõistuse Jaan).

Viktor Menduneni foto

Fotogeenilisus on see, kui publik paneb näidatavasse rohkem, kui seal on.

Ju näitleja filmimisel ikka midagi mõtles, aga ehk ta mõtles midagi muud, kui seal hiljem välja loeti. Ma olen trammis mõelnud omi mõtteid ja olen omaenda arvates vaadanud kaugusse, kui ühel heal hetkel üks naine hakkas äkki karjuma ja korraldas skandaali, et, palun, ärge vaadake mind niimoodi. Kusjuures ma isegi ei näinud teda.

Aga filminäitleja esimesel pilgul tundunud puuduse saab ju vooruseks pöörata?

Kuid mõni asi võib ka häirida, ja häirib lõpuni.

Kes on filminäitleja ja missugused võiksid olla filminäitleja omadused?

Arvan, et iga näitleja võiks olla filminäitleja. Miks nad ei ole, seda ma ei tea.

Kas võiks olla ainult filminäitleja ja mitte teatrinäitleja?

Kindlasti.

Kui laseksite silme eest mööda näitlejaid, kellega on filmis olnud hea mängida ühisest stseenis?



Olen mänginud väga paljude näitlejatega. Rein Areniga oli väga hea mängida. Tema oli selline, kes hakkas naerma. Tal tuli kriitilisel momendil naer peale. Ja tal oli selline nakkav naer, et võimatu oli ennast ohjeldada, kui sa talle otsa vaatasid. Võte hakkab pihta ja ma vaatan, seesama kurat istub tal sees ja ajab naerma. Aga see tunne, et hoida seda kõike tagasi ja saada sellest üle, annab mingi vabaduse. See oli Areni mingi väga kummaline omadus. Olen selle üle tagantjärele mõelnud. Tõllal ma ei taibanud seda. Arvasin isegi, et meil tekkis platsil kerge rivaalitsemine. Aga ilmselt seda ei olnud, meil oli vanusevahe väga suur.

Mida teile filmitöö on andnud?

Filmitöö on mulle andnud väikese lisateenistuse teatri kõrvalt, ütleksin ma otse. Ja kui seda vaadata pikemas plaanis, on see andnud mulle väga palju huvitavaid kogemusi elust. Ma ei oleks Eestimaal nii erinevates kohtades nii erinevatel aegadel nii enesestmõistetavalt saanud olla, kui ei oleks olnud kino.

Kas filmi- ja teatrilavastaja on erinevad ametid?

Arvan, et mitte. Aga filmilavastaja puhul mõtlen ma mõnikord, et rahalugemise oskus peab neil olema tähtis iseloomujoon. Ja siis tuleb see teatripöölne lavastajaoskus kasuks. Teatris ei ole rahalugemine nii tähtis.

Kes on hea filmirežissöör?

See, kelles on koos vaimsus ja kõige tavalisem rahalugemise oskus, masinavärgi käivitamise oskus, võime juhtida, vastuseisudest üle saada. Maine haare peaks olema filmilavastaja puhul hästi tugev.

Kes on filmistaar?

Arvan, et äkki Lisl Lindau. Ta rääkis kunagi, et teda kutsuti "Mosfilmi". Ta keeldus. Siis öeldi talle, et aga teate, kellega te seal mängite, see on praegu vene kino naisnäitleja number üks. Te saate temaga koos mängida. Ja selle peale oli Lindau öelnud: "Aga kes mina tema jaoks olen?" Sellised näitlejad on tõelised staarid.

*"Äratus". Sulev Luik (I limnamees),
Jaan Rekkor (Peeter Kängsepp) ja Sergei Tšerkassov
(NKVD ohvitser).
Viktor Menduneni foto*



Staare teeb avalikkus, ajakirjandus. Kas eesti filmitootmine suudaks produtseerida staare?

Eesti mastaabis kindlasti. Aga peab ikkagi õne olema. Juhus mängib väga suurt osa.

Missuguse filmi kohta ütlesite: hea film?

See, mis on kõige trafaretsemate, kõige kindlamate reeglite järgi üles ehitatud. Kas ta sulle lõppkokkuvõttes meeldib või mitte, on isiklik lõbu, aga see käsitöö, mis sinna sisse on pandud, peab töötama.

Tavaliselt see anne ja oskus, mis filmi on pandud, paistab ekraanilt ikka välja.

Ekraanilt paistab kõik uskumatult selgelt välja. Paistab välja rikkus, paistab välja vaesus.

Kas te kinos ikka käite?

Olen käinud...lastega. Aga üldiselt ei ole ma kinos viimasel ajal küll käinud.

Eesti kino tulevikku on teil kahtlemata

*"Rahu tänav", 1991. Režissöör Roman Baskin.
Sulev Luik (Tiidus).*

Arno Saare foto



raske ennustada, kuid kas muutusi olete märganud?

Tegijate poole pealt tundub, et püütakse vähesega läbi ajada, vähese näiteseltskonnaga, hästi odavalt. Kui läheb midagi natukene suuremaks, on kohe raskused platsis.

Mis suunas on Eestimaa iseseisvusega muutunud?

Kõige lihtsam ja selgem on muidugi see, mis on muutunud kaubanduses. Vanad ajad kipuvad meelest ära minema. Ei mäletata enam talonge ega sabasid. See on uskumatu. Veel viis aastat tagasi sirutus kümme kätt ühe vorstijupi kallale, mida müüja letile viskas. See on põhiline muutus väliselt. Aga inimesed on ka muutunud. Räägitakse mingist imidžist — mis kõik olevat selleks vajalik. On salongid ja ärid ja vanusepiirid on äkki läinud kolmekümne viie aastani. Aga Tammisaare ütleb selle kohta väga ilusasti: ajad on teised, inimesed endised. Ma ei usu, et inimene oma põhiolemuselt muutub.

Kas te lehti loete?

Loen pisteliselt. Mul ei ole sellist lehte, mille kohta julgeksin öelda: loen seda lehte.

Lehekuulutused on üks kõitev kommunikatsiooniliik: inimesed teatavad endast ja oma vajadustest mingil moel privaatsetl, mingil moel avalikult. Kas te kuulutusi ka loete?

Mulle on jäänud meelde kuulutused, nagu: ravin joomisest, suitsetamisest, nõidusest ja kurjast saatusest. Helistada sel ja sel numbril. Ja siis ma mäletan sellist kuulutust: siin on see tasuv töö, mida te otsite. Alustuseks vajalik väike algkapital.

Oleme järk-järgult isiklikumaks läinud. Mis on teie kõige esimene mälestus? Olete sündinud Kilingi-Nõmmel, nagu ma tean.

Ma mäletan väga imelikke asju. Mäletan mingit kollast hobuselooka musta hobusega. Millegipärast on mulle meelde jäänud selline pilt. On laupäevaõhtu Kilingi-Nõmmel, sealt läheb läbi — veel siamaani — üks suur tänav, see on väike linnakene, mis jääb Pärnu ja Valga vahele. Ja seda maanteed asfalteeritakse. Meie maja oli otse selle maantee ääres. Ja ma olin millegipärast selle tõrva sees neljakäpukil, mul oli käes punase-kollase-rohelise värvikombinatsioonis mingi puurong. Need on kõige esimesed mälestused endast.

Kuidas oli sellest vaikesest linnast pealinna teatrikooli tulla?

Väga põnev oli tulla. Me ei elanud siis enam Kilingi-Nõmmel, vanemad elasid Ares. Meelde on jäänud see moment, kui ma lahkusin

esimest korda esimeseks septembriks Tallinna. See bussijaamas bussi ootamine, kui tuldi mind saatma ja kui me läksime selle külavahebussi peale. Mul on meeles see, et ma ilmselt sõidan siit ära ja sõidan maalt ära jäädavaks.

Tallinnas ma olin alguses kuidagi... ma igatsetsin kodu järele. Ma käisin väga tihti kodus ja mõnikord tahtsin isegi nädala sees koju minna. Aga mida aeg edasi, seda vähem ma tahtsin koju. Siin oli huvitav, mingi narkoos oli selles linnas. Ma hakkasin muutuma. Ma ei julgenud seda endale tunnistada, aga nii see tegelikult oli. Alles nüüd hakkab ringkuidagi teistpidi minema, ma hakkan otsima oma sugulasi, tahtma nendega ühendust saada, tahan rohkem maale minna.

Kui te vahel ennast analüüsite, siis mida peate enda kõige tähelepanuväärivamaks iseloomujooneks?

Ma ei tea, mis see võiks olla. Tihtilugu olen ma märganud, et minus on olemas mingid jõuvarud, mille ma avastan siis, kui mul on väga raske. Tagantjärele ma saan sellest aru, et see oli nii.

Mis oleks teie jaoks täiuslik õnn?

Täiuslik õnn, mis see oleks — seda ette ei tea. Ta tabab sind ootamatult, seda ei saa prognoosida. Alles tagantjärele võid öelda, et see hetk oli õnnelik. Tammsaare moodi öeldes: nii tormab õnnelik inimene ummisjalu oma õnnest üle, sest ta otsib veel suuremat õnne, ja veel suuremat õnne, kuni tuleb see kõige suurem õnn. See on Karini sõnade järgi — kaelapidi ratta alla jne, jne, jne. On ainult hetk. Ma ei usu, et püsivat totaalset õnnetunnet võiks kunagi saavutada.

Aga kus te kõige õnnelikum olete olnud?

Ma ei tea, kus ma olen olnud kõige õnnelikum. Ikkagi jäävad teravamalt meelde momendid lapsepõlvest. Mingi hommik. Ma ärkasin, olin unine, läksin välja, läksin õunapuule alla, võtsin sealt ühe õuna. Sõin, mõtlesin rahulikult, mida teha selle päevaga. Lippasin jõe äärde, käisin kõik kivid mingis piirkonnas läbi ja vaatasin, kas nende all on lutse või on seal mõni vähk. Ilmselt on need hetked olnud kõige õnnelikumad.

Mida te kõige rohkem kardate?

Arvan, et kardan kõige rohkem füüsilist ebavõrdset vägivalda. Kui mees nagu härg lükkab maha pensionäri, rabab talt ära ridiküli ja saab siis sealt lõpuks kuus krooni.

Missugust inimest põlgate, ja vastupidi, imetlete kõige rohkem?

Ma imetlen selliseid inimesi, ja neid on väga palju, kes päevast päeva suudavad olla seal, kus neid vajatakse, suudavad täita oma kohust.

Sõna "põlgus" ei ole minu jaoks ka mitte võõras, aga ma arvan, et õigus põlata ei ole mul küll mitte kedagi.

Mida peate ise oma kõige suuremaks saavutuseks?

Aastaid tagasi, aastal 1976, ei suutnud ma ette kujutada, et võin olla kolme aasta pärast veel näitleja. Praegu on aasta 1994. Tuleb välja, et kui ma olen olnud pärast seda kolm korda kuus aastat näitleja, siis on see minu jaoks saavutus.

Inimkond koosneb kahest rahvast, meeste- ja naisterahvast. Missugust omadust hindate mehes?

Tahtejõudu, elujaatust, huumorimeelt.

Naises?

Võiks öelda — sama. Aga mõtlen veel, et kui ta oleks kodus hea perenaine ja seltskonnas kui tõeline leedi.

Mis puhul te valetate?

Valetan siis, kui ma olen väga närvis. Kui olen sundsituatsioonis, kui mul ei jää muud

*"Noorelt õpitud", 1991. Režissöör Jüri Sillart.
Sulev Luik (Klorofüll) ja Tõnu Kark (Võmm).
Roland Rajamäe foto*





midagi üle. Kui näen, et siin ei päästa mitte midagi muud kui ainult vale. Ja siis ma valetan.

Kas teil on sõnu või väljendeid, mida te liigselt tarvitate?

Neid on kindlasti väga palju: "Täitsa lõpp", "Mis seal tühja salata". Üldiselt need väljendid muutuvad; kui kuuled midagi sellist, mis väga meeldib, jääb see kohe külge.

On teil oma meelistegevus?

On küll. Mulle meeldib käia soos, täiesti rabas, kus on laukajärved. Seal toimub selline imelik asi, et ma hakkam käima ja käima ja ma ei tunne väsimust. Ma võiksin lõpmatuseni käia, kui ma ei teaks, et mul tuleb varsti koju minna, ja ma ei peaks jälgima mingit valget lippu, mille kusagil männi otsa panin, et osata pärast rabast välja tulla. Soo kuidagi hullutab mind ja seal ma hulguksin küll. Aga pole sinna põhjust minna lihtsalt jalutama, valge sall üle öla. Sinna tuleb minna ikkagi asja pärast, kas jõhvikale või joovikale.

Mida peate oma kõige suuremaks ekstravagantsuseks?

Ma olen mõelnud, et ma ei suuda käia ülikonnastunult, lilled ja tordikarbiga. Ma võiksin enim käia kusagil rahvarohkel tänaval prügikühvli ja ämbriga.

Kas teil on oma kangelane kirjanduses ja ka tõsielus?

Kirjanduses — räägin ikkagi praegu näitleja seisukohalt — oli ja on jäänudki Tammsaare Indrek. Mitte see neljanda osa, vaid see teise osa Indrek, kes tuleb maalt linna. Seda osa ma oleksin tahtnud kunagi mängida. Nüüd on aeg üle läinud. Ma ei kurda, kuna olen saanud natuke seda osa maitsta ühes Paul-Eerik Rummo kirjutatud väikeses kompositsioonis.

Kui saaksite muuta üht asja enda juures, mis see oleks?

Kui saaksin muuta? Võib-olla kirjutaksin endal kaksikümmend aastat korstnasse, oleksin natukene noorem.

Mis teile ei meeldi teie ilmes?

Mulle on tihtilugu öeldud, et mis sa muigad. Aga seesmiselt mul mingit muiet pole nagu olnud. Aga kui ma pilgu peeglistse heidan, jään ma ikka rahule, sest mis mul muud üle jääb, selles elus ei muuda kahjuks midagi.

"Surmatants", 1991.

Režissöör Tõnu Virve. Sulev Luik (Schiekel Kalt).

Priit Grepri foto

Olen pannud tähele, et kõik inimesed vaatavad peeglistse ja kõik jäävad rahule...

Kui te sureksite ja tuleksite tagasi inimese või asjana, kes või mis võiks see olla?

Ma arvan, et kui ma sureksin ja tuleksin tagasi, siis ei oleks see asi. See oleks Luik — ilma Sulevita.

SULEV LUIK (16. IV 1954 — 29. VI 1997) sündis Kilingi-Nõmmel. 1976 lõpetas lavakunsti-kateedri VII lennu. 1976—1988 töötas Noorsooteatris, 1988—1997 Draamateatris näitlejana. Alates 1974. aastast mängis ta rohkem kui kolmekümnes filmis, kujunedes oma põlvkonna kõige nõutavamaks filminäitlejaks. Eesti filmidele lisaks osales ta endiste liiduvabariikide ja välismaa lavastajate töodes.

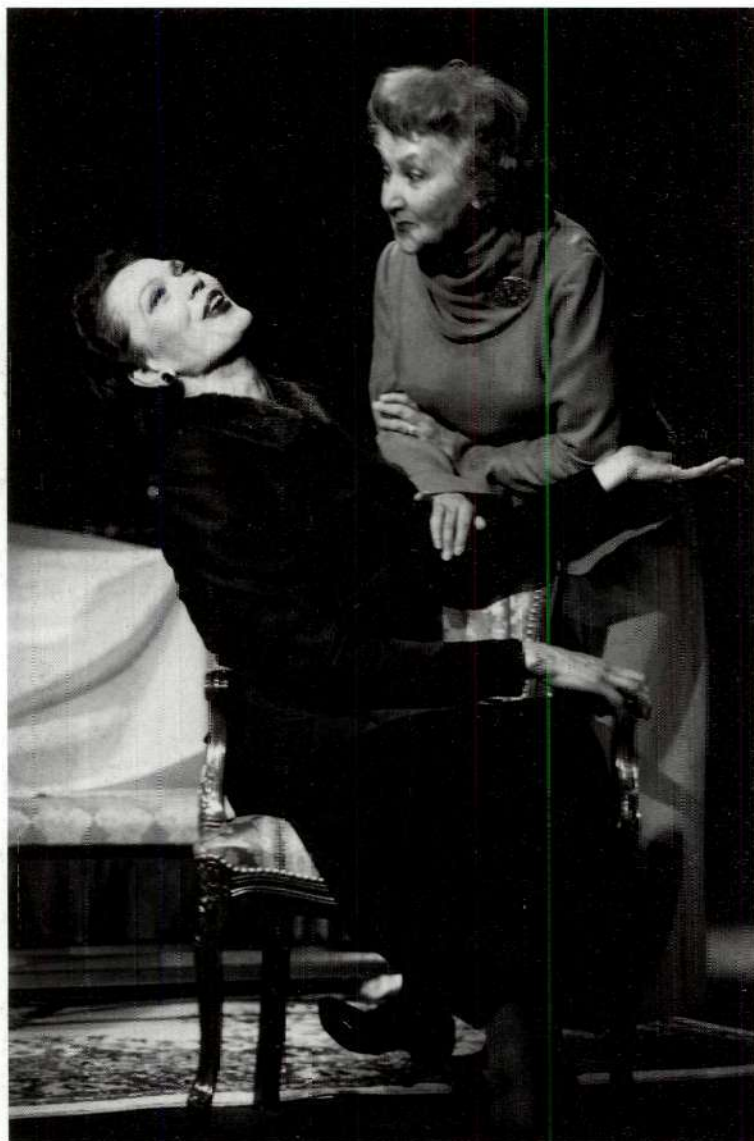
SULEV LUIGE FILMIOSAD

1974 "Värvilised unenäod" (episoodiline osa, rež: Virve Aruoja ja Jaan Tooming), 1976 "Võsakurat" (episoodiline osa, rež: Peeter Simm), 1979 "Hukunud Alpinisti" hotell" (Luarvik, rež: Grigori Kromanov), 1979 "Kõrboja peremees" (episoodiline osa, rež: Leida Laius), 1980 "Metskanikesed" (Sander, rež: Kaljo Kiisk), 1980 "Kaks päeva Viktor Kingissepa elust" (Voldemar Vöölmann, rež: Tõnis Kask, "Eesti Telefilm"), 1982 "Corrida" (Tarmo, rež: Olav Neuland), 1982 "Arabella, mereröövli tütar" (pillimees, rež: Peeter Simm), 1984 "Reekviem" (major Andrei Dobrjanski, rež: Olav Neuland), 1984 "Kaks paari ja üksindus" (viuldaja, rež: Tõnis Kask), 1986 "Saja aasta pärast mais" (eesti poeet, rež: Kaljo Kiisk), 1986 "Õnnelind flamingo" (miilitsakapten, rež: Tõnis Kask, "Eesti Telefilm"), 1987 "Tants aurukatla ümber" (Saaremägi, rež: Peeter Simm, "Eesti Telefilm"), 1988 "Vernanda" (mees, rež: Roman Baskin), 1988 "Nõid" (abikaasa, rež: Elo Tust), 1988 "Varastatud kohtumine" (Valter Uibo, rež: Leida Laius), 1988 "Kann allikal" (munk, rež: Dorian Supin, "Eesti Telefilm"), 1989 "Äratus" (I linnamees, rež: Jüri Sillart), 1989 "Inimene, keda polnud" (marodöör-minister, rež: Peeter Simm), 1991 "Surmatants" (Schiekel Kalt, rež: Tõnu Virve, "Freyja Film"), 1991 "Noorelt õpitud" (Klorofüll, rež: Jüri Sillart), 1991 "Rahu tänav" (Tiidus, rež: Roman Baskin), 1992 "Võlausaldajad" (Gustav, rež: Jaan Kolberg, "Arcadia"), 1993 "Hüsteeria!" (episoodiline osa, rež: Pekka Karjalainen, "FantasiaFilmi"), 1994 "Victoria" (episoodiline osa, rež: Jüri Sillart, Eesti Televisioon ja RCE), 1997 "Minu Leninid" (Zimmermann, rež: Hardi Volmer, "Faama Film"). Filmid, millel studio on märkimata, valmisid "Tallinnfilmis". Loetelust puuduvad väljaspool Eestit tehtud filmid.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

VIGUR VANADAAM

Ita Everi Tubli Tüdruk ja Tema Nooremad Minad



E. Albee, "Kolm
pikka naist".
Lavastaja
Priit Pedajas,
kunstnik
Krista Tool.
Esietendus
6. detsembril 1997.
Elle Kull
ja Ita Ever.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

Kui Ta ennast tükkis oma koketsete lakkidega voodis istukile ajab ja kogu ruumi iseendaga täidab, hakkab publik algusest saadik kuulekalt naeru puksuma. Selles esimest vaatust pidevalt saatvas puksumises ja põhjalikemaiski naerupahvatustes näitab ennast äratundmine. Kergendus, et Ta on üks nendest krehvtistest muttidest, kes kõikjal üle maailma nooremate põlvkondade elu vürtsitavad, oma hooldajaid halastamatult läbi rõnga hüppama panevad. Näe, Tema ka ei lase mitte kellelgi teisel rääkida justkui minu vanatädi. Ja oma jutte jahvatades jääb ka Tema, nagu mõraga vinüülplaat, ühe koha peale keerlema, kusjuures teda ei tohi ei parandada, jutuga edasi aidata ega katkestada. Nagu mu naabrite vanaemagi. Temal ka on elu seisma jäänud, aeg peatunud ja igav olla — sellepärast ta surub kõik, kes käeulatusse satuvad, oma tujude ja jonnide ja sajandivanuse upsakusega vastu seinä. Üks minu tuttav mutike teeb täpselt samamoodi.

See negližee ja vigurlokkidega pisut kulunud vanadaam teab, et kahe noorema põlvkonna naised ei pääse tema käest. Nad on kohustatud taluma Tema olemasolu ja kogu elulaadungit, mis selle olemasoluga kaasas käib, sest nad on temast jäägitus sõltuvuses. Viiekümneaastane naine talub saatuslikku sidet küpse kibeda leebusega. Ta on oma olemisega just nii kaugele jõudnud, et tal pole enam illusioone, unistusi ega saavutusteootust, ja veel mitte nii kaugele jõudnud, et ta oma looritatud sapist välja oleks kasvanud. Sellepärast saab Tema teda raputada nagu pipratoosi, mis on seespäidise pipa aurudest lõhkemas, aga peab virilalt naerutama. Kahekümneaastane naine trotsib enese seotust selle üheksäkümneaastasega Väga Uue Inimese trotsiga. Tema elu seisab koos lootustest, ideaalidest ja kindlast arvamisest, et kõik siin ilmas oleneb inimesest endast, ja et kui ta on "korralik tüdruk", saab ta algusest otsani ise määrata, mis temast, tema elust, õnnest ja vananemisest saama hakkab.

Esimeses vaatuses tekib mitmeid kordi küsimus, kes need kaks seal Tema osavates kätes õigupoolest ohjes on. Ent enne veel, kui see küsimus jõuab vormuda, tõmbab Tema oma tuhande värvingu ja viguriga tähelepanu jälle endale — mis siis, et tekst saab

publikule üsna ruttu tuntuks ning et publik on sunnitud koos kahe Tema Ansambli naisega kaasa noogutama lugudele, mida ta on juba kuulnud, kuulnud — ja siis veel kord kuulnud.



"Kolm pikka naist".
Garmen Tabor.

Mismoodi mängib Ita Ever seda Piirile Läheneja viimset mängu?

Meie *grande* kasutab ära kõik võimused, mille Albee tollesse vigurisse vanadaami otseselt ja kaudselt kirjutanud on. Selle isiksuse tahud on tarkus, humoorikus, õiglus ja sarm. Nende tahkude ülesehitamisel on näitlejanna (küllap ka Priit Pedajase vaistu ja arukuse abiga) kasutanud värvinguid, mida ta varem näidanud polegi. Tarkus ja intelligentsus tekib nagu ekstrakt küpsest naisest.

See pole ainuüksi Tema — see on Everi isiklik kogemustepagas, mille ta aegamisi tugitoolide vahele, kulissidetagusesse kempsu ja pildi taha lahti pakib. Humoorikuse paistel mõnuledes saab publik nautida tervet kaleidoskoopi näitlejana igihaljastest groteskinoõksudest. Need maitsestavad ka õiglase õeluse ja väsinud väikluse, nii et isiksuse must poolus tõrjutakse vaevu tajutavaks taustaks. Olles Temast tunduvalt noorem, kingib Ever Talle sarmi nüanssideks veetlevalt naftaliinise suurilmaliku eputlemise ja väikeplika jonnimise, sülletahtmise ja tihkumise.

Teises vaatuses astub Ita Ever koos Temaaga sellest paljunäinud kehast välja ning asetab kõik asjad oma kohtadele, nii et vastuse saavad esimese vaatuse ajal pooliti vormunud küsimused ja ka küsimused, mida ei taipa esitada see, kes pole Piiril seisnud, oma elu nagu filmilinti läbi vaadanud ega oma kasutuks muutunud kehaga sedapuhku hüvasti jätnud.

Loovisiksused pääsevad sellesse poolustevahelisse aegruumi külle.

Tema — Valmis, selle elu õppetunnid ära õppinud — astub maitsekas, mõõdukalt pidulikus kostüümis oma Ansambli keskele. Nooremad naised leinavad Teda — iseennast — mõistmata oma arengutasandil, et leinata ei ole mitte vähimatki. Neist kolmest saab Üks. Harmoonilisemat ja täpsemat kooslust kui Elle Kull ja Garmen Tabor Everile taustaks pakuvad, on seejuures raske ette kujutada.

Siin seisab inimeapikkune kordumatu kolmainusus — endast väljaspool. Nagu Liina Olmaru oma hullunud Ophelia kõrval Mati Undi lavastatud "Hamletis". Nagu loovisiksused ikka olema satuvad (Albee kirjeldab seda fenomeni oma saatetekstiski) — ühtaegu kulgedes, seda kulgemist kõrvalt jälgides ja omakorda veel sammuke kõrvalt toda jälgitavat analüüsides ja peegeldades. Hingedeajal juhtub selliseid vaimselt tervistavaid Välja astumisi kuuldavasti isegi inseneridel ja pankuritel. Eesti nüüdiskultuuris on seni



sügavaimalt ja puhtaimalt osanud sellist Vabanemist kirjeldada Ervin Õunapuu oma Olivia-saagaga.

Niisiis, kõik see, millega Ta meie silme ees tegeles, oli sisemine müsteerium. Iseenda filtreerimine. Iseenda lollitamine. Et kirjeldada münchhausenlikku püüet iseennast juukseidpidi soost välja tõsta, on Albee leidnud õnnestunud kujundi. Üksildase vana-daami majja kogunevad arved. Viguri vana-daami esimene kogemuskiht oskab arvetega ümber käia, teine kiht üritab tegudeni jõuda ja kolmas kiht, kes maailmaasju juba Teab, näitab oma algelisematele etappidele keelt ja küsib beebilikult "misasja".

Näitlejad ja lavastaja on kirjaniku teksti tagamaadega suurepäraselt kontaktis — nad lasevad vana-daamil inimlikult ja kompleksitult iseennast ja oma läbitud teed testida, vahendeiks vigurid käega, karusnahk ja pisinäljad, kulminatsiooniks iseenda kiuste kraanikaussi pihustatud klaas. Hihihii, said nüüd — mina mind!

Seesinane testimine käivitub publikust. Kuldne Kehastaja ei hoi a mitte ainult publikut peos — ta ise on samal ajal üdini publikul peos. Jälgib viimse peensuseni publiku reaktsiooni — ja toidab nii oma rolli kui kogu müsteeriumi publiku enese väega.

Ühe inimese elus kasvab nooruse trotslik maksimalism üle keskea magushapuks loobumiseks, mis moodustab pinnase eluõhtu Teadmiste filtreerumiseks. Igaüks jõuab selle hingetõõga erinevalt ühele poole. Mõnel jääbki jõudmata. Ent eluetappide vastandlikkus tutvustab ennast ilmekaimalt just siis, kui nad on ühekorraga käepärast. Kui (kolme pika naise loo puhul üleloomulikult hästi dramatiseeritud) filmilint surivoodi üksilduses jookseb. Kolm pika naist näitavad, kuidas armukadedus sünnib, põleb ja kaob, kuidas eluäegne üleolekutarvidus naerab õhtul iseenda üle, kuidas nooruses tähtsustatud, keskeas kaotatud konkurents ja rivaalitsemine kaotavad mõtte, plikalik tõestamisvajadus (keskeas kähveli kukkunud) saab vanaduses teadmiseks, et on, nagu on. Pole midagi leinata, maailm ei vaja ei rõõmsat ega vihast parandamist. Huumor ei sünni enam millegi arvelt ega kellegi kulul — on teatud liik naljatusi, mis sobivad hästi Peetruse ukse

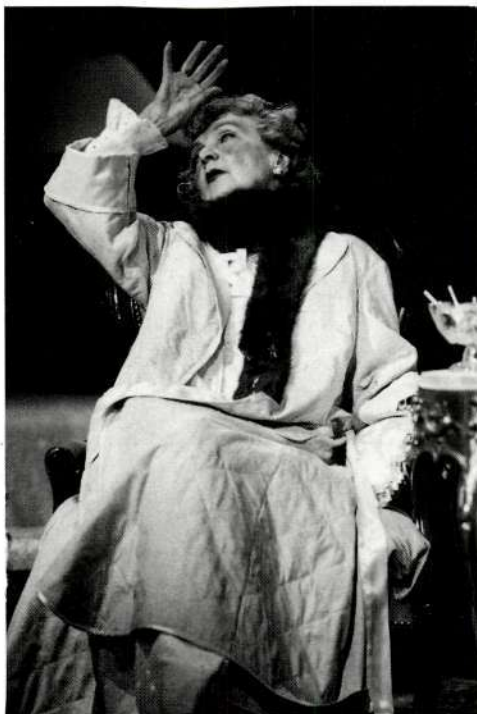
NÄITLEJA JA TEMA ROLL

taga järjekorras istudes Peetruse sekretäri ja kaasootajatega maitsmiseks. Hinnanguid ei ole enam.

Seal Ta lamab ihuüksi. Rahulik ja Teadlik.

Elu, mis jäi naisena elatuna lõpuni Naise Eluks. Saatus, mis kuuletus selle perekonna kõigi naiste määratusele lõpetada üksinda. Tema on oma ülesande täitnud targemalt kui Tema ema või õde. Tema ei topi oma raukus-eraklust täis pekingi paleekoeri ega alkoholi. Temas jätkub Suurust lõpuni kannatada ja leppida abikaasa puudustega ning kas või kurblooga, et tookord, kui selleks oli aeg, jättis ta vastu võtmata käevõru, mida mees nii pikantselt pakkus. Kannatus-tele järgnev väärikas Leppimine leiab Ta tänu

*"Kolm pikka naist". Ita Ever
Mati Hiisi fotod*



sellele, et Talle on antud piisavalt Aega. Kõik on enne teda läinud. Tal on ruumi õpitu üle vaadata.

Ning suure isiksuse Valmis saamine lepib ka suurima oponendi. Poeg istub sõnatult tema mahajäetud kehanatukese kõrval. Albee on toonud iseenese vaikse vaatlejana toda müsteeriumi tunnistama, nagu Fellini, Hitchcock või Bergman on tavatsenud ennast episoodilise Väljavalituna reaalselt kohale tuua. Kirjanik ise imestab, mil kombel küll õnnestus tal sedavõrd Lõdvestuda, et vigur vanadaam, kelle prototüüp teda üle poole sajandi nõokis, sedavõrd sümpaatsena taaskehastus. Eks sellepärast, et Albee on Kirjanik. Inspiratsioon muudab Kirjaniku TÕORIISTAKS. Detail, mis vallandas kirjaniku kui tööriista loomepalangu, kingiti talle juba kolmekuuselt. Et ta Mäletaks. Ning kuna ta mäletas ja mõistis tööpoolest, saigi üks reaalselt elanud naine end tema kaudu avaldada.

Ilmselt oleks too ameeriklane Edward õnnelik, kui ta näeks, et tema kui tööriista sõnumi väljendamiseks leidub nii iseäralikus kohas nagu Eesti sedavõrd perfektne TÕÖRIIST nagu Ita Ever. Nii nagu Elle Kull ja Garmen Tabor sealsamas Everi kõrval (publikule nõnda lähedal, et ihusoe ja pupillide laieneminegi tuleb saali kohale), nii itsitaks dramaturg ka ise pihku, võlutuna sellest, Kuidas Ta Seda Teeb. Tänu selle eest, et tublid tüdrukud ei läinud sentimentaalseks.

KATI MURUTAR

JAZZ JÕULUDE OOTEL

Advendiaja algus tõi Anne Ermi eestvedamisel meie muusikaelus kaasa "Jõulujazzi" (30. november — 7. detsember) ning see omakorda Eestimaale mitmeid jazzikuulsusi. Üks maailmanimedest — Jan Garbarek — oli Eestis 1997. aastal juba teist korda, samuti Eberhard Weber, kes mängis kevadisel "Jazzkaarel" Garbareki ansambli koosseisus kontrabassi. Seekord esines Weber soloartistina küll üksi. Mõne "Jõulujazzi" külalisega kohtumine oli meie jazzipublikule taaskohtumine üle hulga aja — multinationaalne Sergei Manukjan, armeenia päritolu Tšetšeenias sündinud laulja-klahvpillimängija, tegutses Eestis aastaid tagasi mäletatavasti *pop-jazz* ansambli "Avicenna" ridades. Hilisem rahvusvaheline edu viis Manukjani küll Eestist emale, kuid soe vastuvõtt "Jõulujazzil" näitas, et meie koostardi publik mäletab teda veel väga hästi.

"Jõulujazz" algas 30. novembril Rotermanni soolalaos programmiga "Salutatio", mida alustas Raivo Tafenau kvintett koosseisus Iljo Toming (kitarr), Mihkel Mälgand (basskitarr), Karen Kotsherjan (löökpillid), Eno Kollom (trummid) ning Raivo Tafenau ise saksofonidel. See projekt koosneb noortest muusikutest ning formeerus spetsiaalselt "Jõulujazziks" umbes paar nädalat enne jazzipäevade algust. Esimesena kõlas Iljo Tominga "Face To Face", rütmiergas *funky-fusion*. Elektriseerivat rütmipulssi aitas tihendada Karen Kotsherjan *conga*'del, Tafenau kujundas meloodilist joonist sopransaksofonil. Tema arenduslik improvisatsioon oli järgnenud kitarrisoolost mõnevõrra aktiivsem ja liigendatum. Loo lõpus võis kuulda kahe löökriistamängija improvisatsioonilist dialoogi. Mõningaid kompositsioone tutvustas Tafenau ka lähemalt, näiteks et "nüüd hakkab kõlama poliitiline lugu, mis on pühendatud Eesti vabariigile". Loo nimi oli "Ukerdis" — võpatama panevalt teravate aktsentidega kompositsioon. Bassijoonis uitas siin laiendatud toonaalsuse piirimail, saksofonisoolo ei raja-



Cennet Jönssoni "Tango" oli rohkem improvisatsiooniline kui tantsuline.

nenud ehk niivõrd tehnilistel keerukustel, kuivõrd erinevatel kõlavärvidel. Selles nurgelises loos oli paras annus groteski ning muusikalist sarkasmi. Omaloodud lugude kõrval esitas ansambel ka *jazzrock*'i klassikat — Chick Corea "Igaviku laps" kõlas nii sensuaalse kui ekspressiivse kirega. Ning seejärel teadustas Tafenau: "Nüüd hakkame *heavy*'t mängima!" Algas hoopis äärmiselt rütmitihe ja impulsiivne *fusion*, täpsemalt Stevie Wonderi pala "Põrutus" ("Contusion"). Selline põrutav *jazzrock* mõjus oma aktiivsuses väga värskelt ja atraktiivselt. Kvinteti esinemist aitas vokaalselt lõpetada Mare Väljataga oma lauljate seltskonnas — kõlama hakkas pehme meloodilise kontuuriga *latino*-rütmis ballaad. Ka publik kutsuti nüüd kaasa laulma.

Kontserti jätkas "The Stroman/Jönsson Project" (USA/UK/Taani/Rootsi). Nimetatud sekstett on mänginud koos umbes aasta, selle eesotsas on ameerika trombonist ja laulja Scott Stroman ning rootsi saksofonist-klarinetist Cennet Jönsson. Esinemist alustas Jönsson sopransaksofonil ükski, nii kõlas pisut unistav ja romantiline meloodia, millele andsid värvi mitmesugused ülepuhumised ja värelevad ilustused. Teiste muusikute lisanud hakkas arenema *fusion*-ballaad, mis

toetus trombooni ja saksofoni meloodilisele tandemile. Edasi võis Stromani kompositsioonides kuulda kõigepealt ka autori enda hõikuvat laulmist, edasi küllaltki rütmitihedat instrumentaalset arendust, kus tromboonisoolo kõlas mitte niivõrd tehnilise, kuivõrd mängleva elegantsiga. Sellest kasvas jälle omakorda välja faktuuriliselt kompleksne klaveriimprovisatsioon. Stromani järgmine ballaad kuulus rohkem peavoolu-*jazz*'i — siin oli nii lüürilist muusikalist "dreamland'i" kui hingestatud puhangulisust ning isegi trombooni tundelisi *piano*'sid. Teravmeelne kompositsioon oli aga Jönssoni "Tango" — öieti küll *jazz*-tango, kus võis kuulda nii köitvaid ja ootamatuid modulatsioone kui tehnilist ja värvikat improvisatsioonilist mõttearendust — eriti ühes peadpööritavalt virtuoosses klaverisoolos. Lisalugu "Sweet Song" kõlas Jönssoni sõnutsi rohkem selleks, et publikul oleks mõnusam läbi lumesaju koju minna.

Norra saksofonist Jan Garbareki ja inglise vokaalgrupi "The Hilliard Ensemble'i" ühisprojekt "Officium" kõlas Kaarli kirikus 1. detsembril. See programm on täitnud siiani maailma kontserdisaale ja kirikuid juba kolm aastat järjest, arvestame

Juba teist korda 1997. aastal esines Kaarli kirikus Jan Garbarek.



sinna juurde veel "Officiumi" plaadi väidetavalt miljonilise läbimüügi. Kuulus inglise vokaalansambel ning sama kuulus norra saksofonist esindavad väliselt küll erinevaid muusikamaailmu, kuid vanamuusika pinnal on nad "Officiumis" ometi ühise väljenduslaadi leidnud. Projekti aluseks olevale keskaja ja renessanssmuusika lineaarsusele on Garbareki laadiline lähenemine kord liginev, kord sellest jälle vabamatesse sfääridesse eemalduv. Muusikalise kujundikonkreetsuse või stilisatsiooni asemel näib norra saksofonist siin otsivat (ning ka leidvat) märksa sügavamaid, pigem muusikalist vaimesust puudutavaid tasandeid ja tagamaid. Gar-

barek ning "The Hilliard Ensemble" justkui näeksid vanamuusikat korruga kahest paralleelsest vaatenurgast või dimensioonist; tänu sellele sai "Officiumis" ka võimalikuks kvalitatiiivselt uuel tasandil sümbiootilise muusikatunnetusliku terviku tekkimine.

Niguliste kirikus kõlas 5. detsembril kontserdiprogramm "Meditatio", mida alustasid Severi Pyysalo & Ari-Pekka Anttila Soomest. Severi Pyysalo pole üksnes Soome parim vibrafonimängija, vaid teda peetakse oma pillil ka maailma eliiti kuuluvaks. Kont-rabassimängija Ari-Pekka Anttila muusikaline biograafia pole ehk nii värvikas, kuid huvitav interpret on temagi. Nende esine-

mise algusosas kõlas kontrabassil vibrafoni vaikselt tremolote toetusel mitmeid kõlavärvietüüde. Kasutades oskuslikult ära kiriku suurt kaja, manipuleeris Pyysalo meisterlikult dünaamikaga mahedast *pianò*'st helisevate *forte*'deni välja. Koraalilaadse episoodis voolas muusika juba vaikselt jõulurahas. Billie Holiday loos "God Bless The Child" laiendas Pyysalo vibrafoni kõlavärvi võimalusi mitmeti — kraapis nuiakese varrega plaate (tekkis kriipiv-kriiksuv heli), hiljem kasutas ka plaatide osalist summutamist. Järgnevas Anttila kompositsioonis "Downtown Lights" arendas Pyysalo eriti virtuooset improvisatsiooni, mängides sekka ka neljahääelseid klaveripäraseid akordikomplekse. Esinejad lõpetasid oma kava ühe soome jõululauluga — taamal Herman Rode altar ning kirikus vaikselt vastukajav jõululaul oma helisevate kellamänguliste kõladega. "Jõulujazz" ju ikkagi.

Kontserti jätkas laulja ja klahvpillimängija Sergei Manukjan (Moskva). Meil varasemast ajast, "Avicennast" tuttav muusik alustas jõlumeeleolus ballaadidega. Endiselt on tema pisut kähisev falsett omapärase



Sergei Manukjanil on kadestamisväärne meloodiaanne ja harmooniataju.

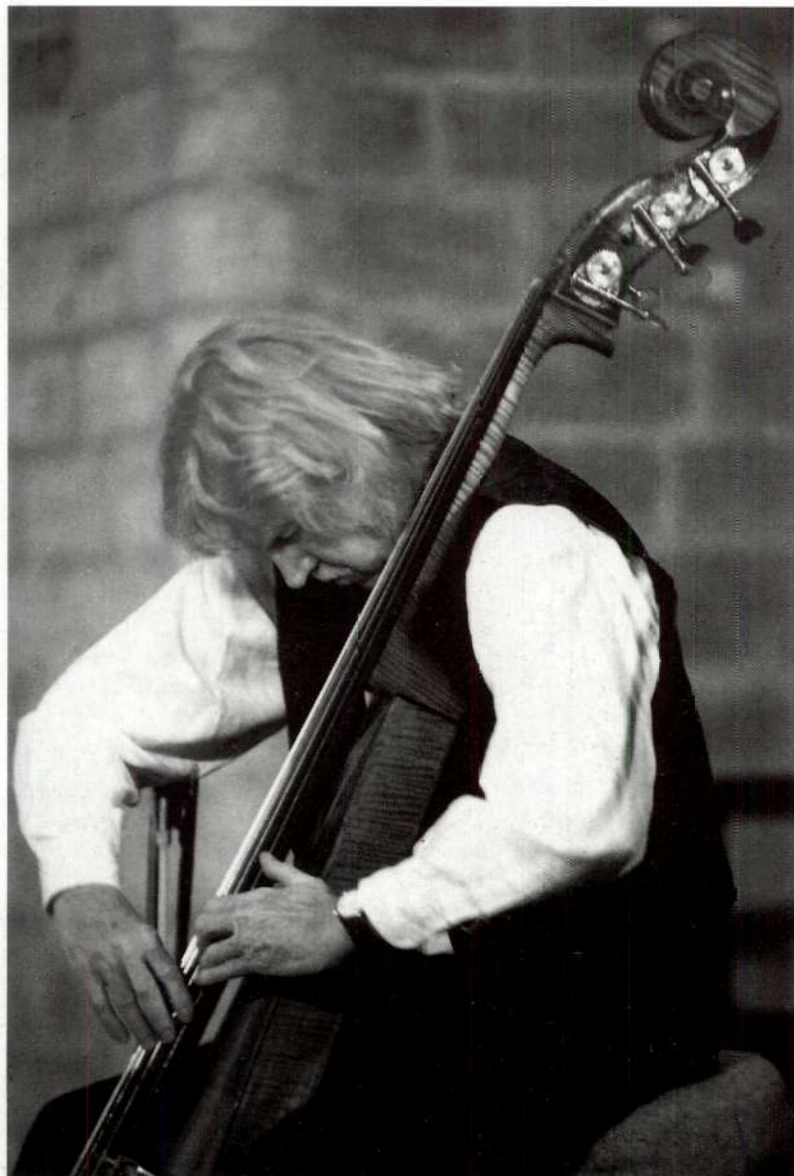
Severi Pyysalo ja Ari-Pekka Anttila manipuleerisid oma mängus meisterlikult Niguliste kiriku kajaga.



tämbriga ning endiselt intoneerib ta laulmisel kõrges registris pisut alla. Teisena kõlanud ballaadis "Secrets Of Being" avaldus Manukjani lausa kadestamisväärne meloodiaanne ja harmooniataju. Lauldes ning end samal ajal süntesaatoril saates kõrvutas ta vokaalregistreid ning puudutas nii viisi muusikas olemise saladusi. Edasi võis kuulda nii falsetil *glissando*'sid kui ka ootamatuid harmoonilisi järgnevusi — ikka rahuliku pop-jazz'i meloodilises kontekstis. Ning oma esinemise lõpuossa jättis ta "Sweet Georgia Browni", mis oli Manukjani leivanumber juba siis, kui ta

Eestimaal elas ja tegutses. Vokaalne improviatsioon muutus siin korraks isegi *a cappella* scat-lauluks. Oma isikupärast stiili pole ta Moskvas "Metropoli" kasiinos lauldes igitahes minetanud.

Programmi lõpetas Eberhard Weber Saksamaalt. Kuulus kontrabassimängija on ECM-firmamärgi all välja lasknud kümme-kond sooloplaati ning musitseerinud koos selliste nimedega nagu Jan Garbarek, Pat Metheny ja Ralph Towner. Sissejuhatuseks mängis ta oma viiekeelsel elektrikontrabassil seisundilisi, kiriku sakraalse kajaga sulandu-



Unikaalne Eberhard Weber mängimas oma unikaalsel elektrikontrabassil unikaalsetel kõlamaastikel.



Hedvig Hanson kütkestas publikut oma sensuaalse laulmisega Taavo Rummeli valvsa pilgu all.

Harri Rospu fotod

vaid improviseerimise. Weberi pill võimaldab unikaalset mängutehnikat, mis oma registreerimisulatusel on võrreldav isegi kitarriga omaga.

Järgnevalt esitas ta muusikat oma plaadilt "Pendulum". Weber kasutab sooloesinemistel digitaalseid heliprotsessoreid — mängib kõigepealt mingi meloodiafragmendi *delay*'sse (korduskajasse) ning alustab niiviisi korduvatele moodulitele peale mängides ning neid järk-järgult ka vahetades oma kompositsioonilist "ülesehitustööd".

Ka kõlavärvidel on Weberi muusikavisionides hindamatu roll, näiteks võis kuulda erilist *sul ponticello* krääksuvat tämbrit, mis kõlas umbes nagu "kured soos". Ning edasi samuti poognaga mängituna instrumentaalset mimikrit, kus vilistavad flažoletid meenutasid tämbrikselt kord vioolat, kord mingit flöödisarnast puhkpilli. Unikaalne mees mängis Nigulistest oma unikaalsel instrumendil unikaalsetes kõlavärvides muusikat.

Nii Weber kui ka Manukjan esinesid enam-vähem sama kavaga ka päev hiljem kontserdiprogrammis "Gradus ad Lumen" Mustpeade Majas. Weber mängis nüüd märksa kontsentreeritumalt ja aktiivsemalt, seekord sai ta näidata ka sellist mängutehnikat, mida Niguliste suur kaja poleks ilmselt või-

maldanud. Näiteks pöörases tempos *funky*-sooloid, kus ta pillikeeli haamerdas vahepeal koguni käeservaga. Manukjan saavutas publikuga Mustpeade Majas väga hea kontakti, lisaalugusid plaksutati välja lausa ridamisi.

Viimasena esinesid Hedvig Hanson ja "Basic Concept". Nemad esitasid *jazz*'i standardeid oma äsjailmunud plaadilt "Love for Sale". Siin võib vaid tunnustust jagada, sest kõikide kõlanud *evergreen*'ide seaded olid kuni viimase detailini instrumentaalselt läbi mõeldud ning ka noor Hanson ise kütkestas publikut oma sensuaalse laulmismaneeriga.

Tallinnas "Jõulujazz" sellega lõppeski, kuid Weber sõitis järgmisel päeval veel edasi esinema Pärnusse ning Manukjan Narva.

KLASSIKUD SEEBIKS — MIKS KA MITTE!



“Põletav armastus”, 1997. Režissöör Kirsti Petäjaniemi. Hanna Liinoja (Aino Kallas) ja Heikki Kinnunen (Oskar Kallas).

“PÕLETAV ARMASTUS”. Stsenarium ja režii: Kirsti Petäjaniemi, materjali ettevalmistamine: Väinö Lahti, dramaturg Marjatta Lohikoski, operaator-lavastaja Keijo Reini, operaator Hannu Vaarala, produtsendid Terttu Talonen/YLE TV 1 ja Vilja Palm /ETV, tootmisdirektor Pipsa Poskela, Eesti-poolne konsultant Sirje Kiin. Osades: Heikki Kinnunen (Oskar Kallas), Hanna Liinoja (Aino Kallas), Raimo Grönberg (Eino Leino), Antti Litja (Jaan Tõnisson), Tomi Salmela (Juhan Luiga), Juhani Niemelä (Janis Rozentals), Pirkko Hämäläinen (Ilona Jalava), Sari Puumalainen (Hella Wuolijoki), Katja Joutsijoki (Virve Kallas), Anna Haukko (Laine Kallas), Jerry Mikkelinen (Sulev Kallas), Juha Varis (Hillar Kallas), Mikk Mikiver (Bernhard Riives) jt. Video Betacam SP, 150 min, värviline. © Yleisradio Oy /TV1/Draama ja ETV /“Teleteater”, 1997.

Oleks Kirsti Petäjaniemi film “Põletav armastus” siin laulva revolutsiooni ajal linale tulnud, küll oleks ta meile meeldinud! Olime toona naiivsed, pateetilised ja üksmeelsed ning armas Eestimaa paistis helge ja ilus nagu 500-kroonise tagakülg. Kui nüüd, kümme aastat hiljem, “Põletav armastus” meile Eestist sama maguspateetilist pilti pakkus, sattus see kohe terava kriitika alla. Kuluuaries on, tõsi küll, ka leebemaid hinnanguid kõlanud ja mõnedki härdameelsed olevat lõpukaadrite ajal isegi silmi vesistanud. Peab siinkirjutanugi ütleva, et ikkagi on ilus, kui vaatad suvise Eestimaa loodust Koidula “Ööbiku”-laulu imeliste helide saatel.

"Põletav armastus" ei ole muidugi film, millele läheneda kunstilisele suursaavutusele pretendeeriva mängufilmi mõõdupuuga. See on seriaal, esialgu lausa 5-osalisena kavandatud ja hiljem, kuuldavasti rahanappusest tingituna, kahe ja poole tunniseks kahanevad. Nii et seep, mis, ilmselt selle pealesunnitud lühenemise tõttu, pool sajandit sidumata lõikudeks hakituna läbi traavib. Tõenäoliselt kobedam kui Roosad ja Tahmanäod, harivam aga kindlasti. Kuuldavasti on film juba seitsme maa televisioonile maha müüdüd ja kui Eesti maa, rahvas ning iseseisvuse lugu sedakaudu osakeselegi Euroopa n-ö lihtinimestest tuttavaks saab, mis selles siis paha on? Pole ju loota, et nad jälgiksid surmigavaid ja hirmtõiseid ajaloolisi dokumentaalseriaale, kus "Estoonia historia" tõed ja *factumid* kronoloogilises ning ilmeeksimatus järjestuses nende ette ilmuvad ning rääkivad tarkpead kuivusest krõbisedes ja võõrsõnadest lokates neid kommenteerivad. Asja elavdamiseks ja ajastu hõngu vangitsemiseks näitab kaamera siis tavaliselt suvalisele lauale suvalisele käsikirjale unustatud Kellegi Tegelase näpitsprille või rasket elu sümboliseerivat munakivisillutist.

Ent teisest küljest... Filmi "Põletav armastus" tegijad on läinud filmi tegema lähemast ajaloost ja alles äsja meie keskel elanud konkreetsetest inimestest. Esimese Eesti Vabariigi ajalugu ei varja enam salatsemisloor ja ka tegelaste biograafilist materjali on olnud jalaga segada — harva on üks kirjanik endast nii palju ja nii avameelset kirjasõna maha jätnud kui Aino Kallas. Päevikud, kirjavahe- tused, ilukirjandusliku loomingu vaieldamatult autobiograafilised momendid. Võiks arvata, et selline totaalne enesepaljastus, mille kõrval iga lihalik striptiis on käkitegu, kindlustab selle, et tulevased põlved saavad Aino Kallast näha just niisugusena, nagu ta ise ennast näidata tahtis. Paraku see päris nõnda pole. Kirjadest vaatab meile vastu üks, päevikutest teine ja kirjanduslikust loomingust hoopis kolmas inimene. Kui film lähtus ilmselt eeskätt A. K. päevikutest ja kirjadest, siis kirjanik A. K. jäi tabamatuks. Aino suust kõlasid filmis päevikutest ja Ilona Jalavale saadetud kirjadest tuttavad fraasid, aga just sellised, nagu filmi loojate kontseptsioonile sobisid — need, mis rõhutasid mondäänse Aino pealiskaudsust, kergemeelsust, hoolimatust ja äärmuslikku egoismi. (Tuleb meel-

de Villem Ernitsa meenutus ühel ammusel kohtumisel Kirjanike Majas, kus ta, väga delikaatselt ja varjatult, ent siiski ühemõtteliselt ja arvata isiklikele kogemustele toetudes tõdes, et A. K. huvi põnevate ja arukate meesisiksuste vastu ületas keskmise.) Film näitab sedasama, ent tunduvalt otsekohe- semalt — A. K. on julm ja kuulab peamiselt vaid oma kire hääli. Kui ei teaks, et A. K. oli kirjanik, siis arvaks, et tegemist on pidevates



"Põletav armastus". Hanna Liinoja (Aino Kallas)
ja Raimo Grönberg (Eino Leino).

armumistuskades vaevleva maadamiga, kellel aeg-ajalt käib peal tahtmine kirjanikuks hakata. Kui aga, vastupidi, teaks, et A. K. oli kirjanik, aga poleks midagi temast lugenud, ei vist tahaks lugeda ka. Üks stseen filmis on siiski selline, mis oleks võinud anda võtme A. K. kui kirjaniku sügavamale käsitlusele — see on "Hundimõrsja" kirjutamise aegu met-

sas inspiratsioonipalangus lilli noppiv Aino. Aga siis ilmub puutüve tagant välja Eino Leino näoline *Diabolus sylvarum* ja kogu lummus kaob taas filmis kaadrist kaadrisse korduvasse väsitavasse ja naiivsesse sümbolikasse.

Olgu, leppigem sellega, et filmi loojad ei läinudki tegema filmi kirjanik Aino Kallasest. Nad ise ütlevad ju, et see on film "Eesti



"Põletav armastus".

Sari Puumalainen (Ella Murrik/ Hella Wuolijoki).
Ari-Pekka Keräneni/YLE-Kuvapalvelu fotod

esimesest iseseisvusest kujutatuna Aino ja Oskar Kallase abielu läbi". Ja teisel, et "See on film armastusest. Armastusest oma maa vastu ning mehe ja naise vahelisest kirest, armastuse jõust ja haavatavusest, õnne ihalusest ja edust". Lõppkokkuvõttes ju seda

kõike filmis ka on, iseasi, kuidas seda on pakutud. Eesti esimese iseseisvuse asja kajastamise tõhusust võhikule, kui arvestada, et film on suunatud mitte-eesti vaatajale, on allakirjutanul raske kommenteerida inimesena, kes Eesti ajalugu, ka seda lõiku, küllaltki hästi tunneb. Filmis saab küll vist selgeks, et eesti rahvas on pidevalt millegagi kimpus olnud, olgu siis sakslaste või venelastega või punastega või oma keele ahistamisega või sellega, et on tulnud teenida eri isandaid. Iseasi, kuivõrd detailid tõepärased on — näiteks punalippudest ümbritsetud puusärk 1917. aasta paiku, 1940. aastal tänaval põlevate tõrvapottide paistel käsi soojendavad räbaldunud eestlased või sõja alguses metsas laulujoru ajavad metsavenenad, osa saksa, osa vene, muide, tundus, et alles sõja lõpus käikutulnud mundris jmt — neid näiteid võiks kahjuks tuua rohkemgi. Aga ju ei sobinud siis ajalooline tõde alati filmi üldise kontseptsiooniga.

Aga (jälle kord) teisest küljest — kui palju me oleme eesti filmis näinud Jaan Tõnnissoni, Juhan Luigat, Ella Murrikut (muide, Sari Puumalaineni väga võluv osatäitmine) või Kallaste abielupaari? Õnnestunud või mitte, oma ajaloolisi tegelasi filmikehastuses on igatahes huvitav vaadata.

Osatäitjad on ilmselt ju samuti allutatud režissööri kavatsustele. Kui tegija sümpaatiat kuulub Oskar Kallasele, siis peab Aino Kallas, vähemalt teatud perioodil, paratamatult negatiivsemana paistma, kui ta ehk tegelikult oligi. On ju hea, et müstiline Oskar Kallas, keda enamasti tuntakse vaid suurte vuntside ja sünge ilmega Saaremaa onuna ja kelle teadlase- ning diplomaadiroll ning vaimuka isiksuse sära pole Eestis viimase viiekümne viie aasta jooksul mingit olulist laiemat kajastust leidnud, selles filmis inimlikud jooned saab või üleüldse varjust esile astub. Naiseliku nägemisnurga alt vaadatuna — aga sellist nägemisnurka film ju põhiliselt pakubki — on loomulik, et osatakse näha üht omamoodi olulist seika: kui laste eest ei hoolitse nende ema, olgu ta siis seotud loomingu, armumise, haiguse (A. K. tiisikusekahtlusest minnakse filmis küll mööda) vms, siis hoolitseb nende eest keegi teine. Antud juhul isa. Oskar Kallas. Pean seda filmi väärtuseks, et O. K. on sünge, tuima, paha ja igava *macho* rollist välja toodud ja leebemasse isa ja abikaasa ossa astunud. Ja ei leia siin ka näitlejale

Heikki Kinnunenile muud etteheidet, kui ehk et filmi alguspoole Oskariks on ta pisut eakas ja kogult üldse natuke väheldane. Need aga on omadused, mida näitleja mänguga on raske kompenseerida. Ega Hanna Liinonjagi nooreks luuletüdrukus Aino Suonioks ja eluvõitlustes saamatuks noorikuks kõige paremini sobi, ta avaneb hea näitlejana alles siis, kui ta naiseelu armumiste ja ihaluste läbi keerukamaks muutub. Nii juhtubki, et Oskari teadlase ja riigimehe külg ning Aino kirjanikuroll peavad taanduma kaleidoskoopselt vahelduvates armumiskolmnurkades rähklevate osatäitjate ees. Kui filmiloojate kontseptsioon on näidata (Eesti esimese iseseisvuse ajaloo taustal muidugi mõista) tundedraamat, mida lihtsamel viisil vaataja huvi hoidmiseks veel üksüheselt mõistetava sümbollikuga tembitakse, siis on eesmärk ju saavutatud. Ja mida siis üks järjeseep ikka palju rohkemat võib olla kui tundedraama. Mis ajalookäsitlemise naiivsusse puutub, siis on meil, vähemalt minu põlvkonnal, tulnud läbi lugeda hulk tunduvalt naiivsemaid ja palju valelikumaid ajaloo õpperaamatuid, mis muidugi ei ole õigustus filmile, vaid tõdemus. Võiks ju filmi maata silkuda ja ma kinnitan, et vähesed suudaksid seda paremini kui allakirjutanu, aga ise olen igasugusest mõttetust destruktiivsusest, millest meil üheski kontekstis enam puudust ei tule, väsimata hakanud. Olen kindel, et kurjale kriitikale vaatamata see film ilma auditooriumita ei jää. Endal on mul küll Aino Kallasest teistsugune nägemus ja arusaamine, aga puuduvad igasugused vahendid ja võimalused seda kõike filmiks kerida, oskuse või tahtmise puudusest ma ei räägigi. Mõistes neid, kes filmi esinaitamisel Tallinna Kinomajas poole seansi pealt ära läksid, saan aru nendestki, kes lõputiitrite saatel vargsi silmi pühkisid.

Õnneks on ju nii, et vähemasti Aino Kallast on meil praegu pakkuda igale maitsele. Kallast-kirjanikku on põhjalikult, mitmekülgelt ja väga suure pieteediga käsitleanud Soome kirjandusprofessor Kai Laitinen, kelle uurimus "Aino Kallas" äsja "Sinisuka" kirjastuse vahendusel ka eesti keeles trükivalgust nägi. Lisaks tõdemusele A. K. kirjanikuolemusest ja -suurusest pakub see uurimus ka puhast lugemisnaudingut hästivalitud kirjandusliku sõna ihalejaile ning järeletegemise rõõmu võimalikele kirjandusteaduslikele (heas mõttes) epigoonidele. Võiks ar-

vata, et Laitineni Kallase-uurimused on lisaks kirjandusteaduslikule väärtusele ka oma moodsa rehabilitatsioon — soov näidata, et see naine, keda ta päevikute ja kirjade põhjal ning ta loomingu pealiskaudsemal lugemisel vaid südametunnetajaks või hoolimatuks emaks tahetakse pidada, oli tegelikult huvitav isiksus, oma ajast ees olev mõtleja, julge sõnaga haritud naine ja keskmisest andekam kirjanik. Ja veel — kuna Aino Kallase näol on ikkagi tegemist soome-eesti, mitte puhtalt soome kirjanikuga, siis on paljud tema-aine- lised materjalid ka eesti lugejatele kättesaadavad. See jätab meile ebaproportsionaalsuse mulje. Soome kirjandusteadus pole aga sugugi pelgalt Aino Kallase keskne. Monograafiaid, biograafiaid, elulugusid, uurimusi, mälestusteraamatuid ilmub seal pidevalt, ükski tähelepanuväärne soome isiksus, kes siirdunud ajast igavikku, ei tohiks teispoosuses nuriseda, et on unustatud, avalikkusest tõrjutud, läbi uurimata või kaardistamata jäänud. Elavatest kirjanikestki on põhjalik videosari "Kirjailijakuvia" ja see ei sisalda sugugi ainult "ätikeste ja mutikeste" heietusi, vaid ka päris noore kirjanike sugupõlve esindajate intervjuusid. Nii on nendel seal "vara" (st jõudu ja raha), nagu soome keeles öeldakse, klassikutest ka seepi teha.

THEATRE DE COMPLICITE: SÕBER JA PARTNER PUBLIKULE



ULRIKA KRISTIAN
10. X 1959 — 1. I 1998

Ulrika Kristian jõudis oma liihikese elu jooksul luua viiuldajana hooajast hooaega kauneid hetki kiill ERSOs ja ERSOga, Tallinna Kammerorkestris ja Tallinna Kammerorkestriga, ansambelis Camerata Tallinn, solistina koos Marje Lohuaruga. Temalt on jäänud helisalvestusi Eesti Raadiole, sh suurepärase W. A. Mozarti Viulikontserdi nr 4 D-duur (KV 218) esitus Tallinna Kammerorkestriga, Alfred Schnittke Teine viiulisonaat, mille esiettekanadjaks ta oli, heliplaate ansambliga Camerata Tallinn...

Theatre de Complicite asutasid 1983. aastal Simon McBurney, Annabel Arden ja Marcello Magni. Teater loodi rahvusvahelise gastroleeriva trupina, kelle kodu on Londonis. Kogu teatri tegutsemise siht on loomise hetkest alates seotud pidevate otsingutega — üldinimlikku ainekst püüetakse väljendada radikaalselt uues teatrikeeles. Nende teatrilaad püüab liita koomilise traagilisega, sõna ja sõnatu tegutsemise, muusika ja valguse. Algusest peale ollakse veendunud, et näitleja on kirjaniku ja lavastaja kõrval võrdväärne autor lavastuse loomisel.

Theatre de Complicite on praegu üks kõige huvitavamaid Londoni teatreid. Trupi põhituumik on end harinud Pariisis Jaques Lecoqi teatrikoolis. Vaatamata aktiivsele ja edukale tegutsemisele tuleb tunnustus ja tuntuus alles kümme aastat pärast asutamist lavastusega "Krokodillide tänav". Järgmine tähelepanu äratanud lavastus "Lucie Cabroli kolm elu" esietendus 1994. aastal. Sealt alates räägivad kõik Londoni teatriinimesed sellest teatrist kui väga omapärasest ja erandlikust nähtusest inglise teatrimaailmas.

Alustati väikeste naljakate lavastustega, mille juured olid pantomiimis, commedia dell'arte's, maski- ja tänavateatris. Neid väikesi lavastusi mängiti just ringreisidel. Teemad olid inimlikud ja lihtsad: "Put It On Your Head" — Inglise mereäärsest kuurordist, "Please, Please, Please" — perekonnast jõulude ajal, "Foodstuff" — söömisest, "Anything For Quiet Life" — hirmust, bürokraatiast, linnavalitsemisest, "A Minute Too Late" — surmast ja suremisest.

Peagi tehti juba tõsist klassikat: "Help! I'm Alive" — Ruzzante XVI sajandi commedia dell'arte näidendi põhjal, "The Visit" — Dürrenmatti "Vana daami külaskäik", Shakespeare'i "Talvemuinasjutt" jne.

1992. aastal valmis lavastus "Krokodillide tänav", mille aluseks olid Bruno Schulzi jutustused. Lavastus sündis koostöös Londoni Rahvusteatriga ja pälvis suure tunnustuse. Järgnes "Majast väljus mees...", mille aluseks Danil Harnsi

jutustused. Kõiki edasisi lavastusi on juba saanud rahvusvaheline menu. "Lucie Cabroli kolm elu" (1994), "FOE" (1996) ja "Kaukaasia Krüüdering" (1996). Novembris 1997 esietendus Ionesco "Too- lid" koostöös Royal Court Theatre'iga.

Möödunud aasta novembris toimunud British Council'i korraldatud rahvusvahelisel seminaril (osavõtjaid 18 — enamik lavastajad) toimus kohtumine Theatre de Complicite asutajaliikme Marcello Magniga.



MARCELLO MAGNI: Teater ei ole ainult mäng, vaid ka suhtlemine partnerite ja publikuga.

MARCELLO MAGNI:

Me õppisime Simon McBurney'ga Pariisis Jaques Lecoqi teatrikoolis. Kooliajal me eriti kokku ei puutunud. Simon oli suure nina inglane ja mina mingi totakas itaallane. Kuid meie esinemise viisis oli midagi ühist. Nii et kooli lõpetades surusime kätt ja lubasime kunagi tulevikus ka koos töötada.

Mina läksin tööle väga halba lasteatrissse. Tüdinesin selles kiiresti. Äkki otsis Simon mu üles ja me tegime oma teatri.

Saime üsna ruttu ja eriliste raskusteta Arts Council'i toetuse.

Kasutasime alguses väga erinevaid tehnikaid — *commedia dell' arte*'t, pantomiimi ja filmilikkust. Mitte et oleksime filmi teinud, aga kasutasime fragmentaarset, tegevuskoh- tade kiireid vahetusi, süvenesime detailidesse. Mängisime kujutlusega ja suhtusime lavasse kui tõeliselt maagilisse nähtusesse. Algusest kuni tänaseni pidasime ja peame näitlemise väge kõige olulisemaks asjaks teatris. See, kes etendab laval, on kõige peamine, on jõud. Näitleja loobki mulje, et lava on maagiline.

Näitleja vägi on meie töö aluseks, baasiks. Näitleja pole mitte ainult karakteri looja, vaid otsekui kirjanik proovisaalis. See ei tähenda seda, et näitleja kirjutaks. Aga päevast päeva loob ta katkendeid, kujutlusi, teatri- hetki. Lavastaja nurgas on jälgija, peegeldaja.

Meil ei sünni karakterid tasapisi, viisakalt, vaikselt. Me teeme karakteri jaoks etüüde, aga nii, nagu me mängiksime juba etendust. Teeme mängides palju ettepanekuid, proo- vime anda ideid. Vahel on see protsess väga valulik, sest midagi ei tule välja. Kuid ometi kujunevad need väikesed sketšid sageli võimsateks kujutluspiltideks, puudutades olulist näidendis — seda millest näidend kõneleb. Kui tabame märki, tabame midagi olemuslikku. See saab õnnestuda tänu ansambli ühtsusele ja tasemele. Niisugune jõu- line lähenemine annab lavastusele atmos- fääri, mõtte või öieti suundumuse.

Me püüame näitlejana võimalikult kii- resti leida viisi, kuidas kõnelda ühiselt sama lugu. Teeme väga palju harjutusi loo ümber- jutustamise teemadel.

KATHERINE HURT:

Kui tegime "Vana daami külastäiku", oli algul loost oma kuuskümmend versiooni, sest igaüks mängis loo kolm korda läbi. Kõik näitlejad mängisid kõiki rolle, esialgu polnud konkreetset osade jaotust üldse.

MARCELLO MAGNI:

On täiesti tavaline, et mängime isegi kolm tundi puhtaid mängu, füüsilisi mängu, kus igaüks teeb väga rasket füüsilist tree- ningut. Osa neist on vägivaldsed "meeste- mängud". Kui naised meestega liituvad, teeme reeglid ringi, et keegi viga ei saaks. (See oli nali!) Kõik need mängud on män- gitud eemärgiga olla kohal, siin ja praegu, mitte häbeneda. Me palume kõigil astuda see samm, astuda julgelt, ausalt ja täie energiaga meie mängu, mis on füüsiliselt raske ja keeruline. Kasutame mängus käepäraseid abivahendeid — toole, laudu, pinke. Ronime üle nende ja nende alt, vahel ka lauldes või rääkides. Algul paistab kõik mõttetut ja kee- ruline või mõttetult keeruline, aga samm- haaval arendame füüsilist ja kollektiivset koordineerimist.

Näide. Töötame väga palju koorina, nagu koor. See on grupp, mis on organiseer- runud nagu molekul, ta liigub, muutub suu- remaks ja väiksemaks, omandab uusi kju- sid. Sageli kanduvad meie harjutused lavastusse kas mõne motiivina või mõne kõr- vavalepõikena, rännakuna. Ja algusest peale valitses meil vaim, mis pani meid laval teatrit mängima, teatriga mängima. Me ei unusta- nud kunagi teadmist, et teatrit saab teha tu- handet moodi ja selleks on vaja omandada kõige erinevamaid tehnikaid.

Räägime palju liikumisest. Lecoq, meie õpetaja, käsitles liikumist kui vahendit näit- leja käes. Keha asendist sõltub palju. Istuda võib sadat moodi, iga asend võib teistest väga vähe erineda, kuid väga väikese erinevusega on võimalik anda istumisele täiesti erinevat nüanssi. Kui kaks inimest laval koos on, võib väiksema liigutuse, liikumise, asendivahetuse



Theatre de Complicite'i põhitegijad
Marcello Magni ja Katherine Hurt esinemas
Londonis lavastajate seminaril.

Priit Pedajase fotod

nendevahelisi suhteid kardinaalselt muuta. See on saalile (publikule) väga ilmekalt kõnelev keel. Me teeme väga palju harjutusi, et mõista, mis kahe inimese vahel toimub — just püüdes tajuda liigutuse, kehaasendi tähendusi.

On tavaline, et näitlejad ei teadvusta liigutuse detaile, pisikesi nüansse. Lecoq rõhutas seda kogu aeg. Juhtis tähelepanu, et kõige lihtsamat käeliigutustki tuleb tajuda ja tähele panna, ja seda võib teha väga erinevalt — erineva kiirusega, peatades liigutuse poole pealt ja alles siis lõpetada, ja nõnda edasi. Kui loome kollektiivseid žeste, siis me otsekui muudaksime või liigutaksime ruumi õhku ja õhustikku. Me muudame ruumi.

Me mängime näidendiga. (*We play with the play.*) Kõikidest harjutustest ja sketsidest kasvab välja meie interpretatsioon näidendist. Me ei karda välja tulla halva tõlgendusega. Püüdleme selle poole, kes või mis me oleme, mitte selle poole, kes me ei ole. Püüame olla väga ausad ja kasutada oma oskusi ja annet, nagu siin ja praegu õigeks peame.

Me improviseerime palju. Sõnaga "improvisatsioon" tuleb olla ettevaatlik, ma tean. Improvisatsioon võib olla tühi ajaraiskamine, kui seda teha lihtsalt selleks, et midagi teha. Sageli see just seda tähendabki — näitleja püüab midagi teha, lõdvestuda, või vastupidi, end pingesse viia. Improvisatsioon saab olla tulemusrikas, kui sa alustad nullist ja sul on tööpoolest tõsine vajadus alustada. Ja kui sa siis näiteks 45 minuti pärast improvisatsiooniga lõpuni jõuad, peab see olema põhjendatud. Kogu selle 45 minuti jooksul pakud sa partnerile lahendusi ja võtad partnerilt tema ettepanekuid-variante vastu. Vahetpidamata toimub midagi, mille sügavam eesmärk on mõista, püüda aru saada näidendist — leida ja kogeda omal nahal, mida sa varem näidendist ei teadnud.

Palju on teil aega proovideks?

Ma tean, et see on suur probleem. Alustasime, nagu enamik, planeerides proovideks neli nädalat. Kuid mõistsime peagi, et nii ei saa, ja muutsime selle kaheks kuuks. Kui tegime "Krokodille", eelnes proovidele üks kuu stuudiotööd. Siis tegime juba konkreetsele materjalile pühendatud kahenädalase *workshop'*i ja siis kaks kuud proove. Praegu teen küllalisena kaasa "Kuningas Learis", millele oli algselt ette nähtud neljanädalane prooviperiood. Nädala pärast nõudsin proovideks kaks nädalat juurde — ütlesin, et muidu see lavastus välja ei tule. Saime need kaks nädalat, tingimusel, et meile nende "lisaproovide" eest raha ei maksta.

Kui püsiv on *Complicite* koosseis?

Complicite tuumik on algusest peale sama, kuid trupp muutub pidevalt. Keegi läheb ära, keegi tuleb juurde. Alati on oluline, et trupp oleks rahvusvaheline. Meil on inimesi Argentinast, Bosniast, Vietnamist ja Kreekast. See on väga oluline ja annab sulle totaalselt erineva arusaamise selle kohta, kes sa oled. Lecoqi juures nägime, kuidas jaapanlane mängib liiklusõnnetust koos nigeerlase ja argentiinlasega. Asi ei ole ainult kultuuritaustas või erinevas stiilis. Kui koos töötada, peab olema üle oma rahvuslikust taustast, peab tegema ühiseid otsuseid ja see, mis laval toimub, peab publikule arusaadav olema, vaatajale kõnelema. Iga rahvus toob ühisloomingusse kaasa oma "vibratsiooni", oma aktendi.

Mida tähendab "complicité"?

Complicite tähendab olla partnerid võrdselt. Teatrikoolis ütles meile üks õpetaja sageli: sa pead mängima *complicite*, mis tähendas, et kui sa mängid, pead tundma, et teine inimene, su partner, on sulle väga lähedane. Nii lähedane, et publik võiks kahtlustada — küllap nende vahel eraelus midagi on! Sama lähedus, intiimsus — *complicite* — peab eksisteerima ka suhetes publikuga. Seda näidendit mängime täna õhtul spetsiaalselt ainult teile. Ja võib-olla ei sarnane see enam sugugi homse etendusega.

Suhe publikuga peab olema nii soe kui võimalik. Me püüame seda hoiakut kuulutada iga oma rakuga.



“Huumoriõhtul” Iisaku laululaval 24. juunil 1990.
Fotod Hans Hindpere kogust

Kuidas on juhtunud, et teie kui klaverimängija olete kirjutanud suhteliselt palju puhkpilliorkestrile? Klaverimängijad ei tunnista ju sageli üldse puhkpillimuusikat?

Mina ka alguses ei tunnistanud. Kui lõpetasin konservatooriumi, siis ei tulnud ma heliloojana viisteist aastat puhkpilli ligigi, olgugi, et samal ajal, kui ma õppisin konservatooriumis, 1961. aastal, ja hiljem kaheksa aastat järjest olin puhkpilliorkestrijuhude suvekursuse harmoonia ja teooria õppejõud. Ma olin kogu aeg puhkpillimuusika sees, aga ei kirjutanud, tegin vaid ühe marsi, mis Garšnek mul konservatooriumis teha laskis. Ja selle ma kirjutasin nii, et B-duuris oli *fis* sees ja siis mehed ütlesid selle kohta, et kas Hindpere oli viina võtnud, et vale noot sees? Ütlesin, et ma just tahtsingi nii kirjutada. Kirjutasin natuke modernsemalt, ja nendele see ei meeldinud. Ah, see marss polnud muidugi suurem asi.

1970-ndatel kujunes lihtsalt nii välja, et ma hakkasin puhkpilliorkestritele kirjutama. Ja nüüd on mul tehtud üle kolmekümne pala. Viis laulupidu järjest on mult puhkpillilugusid tellitud. Hiljaaegu andsin laulupeobüroole üle oma viimase puhkpilliorkestri-pala “Sõit suurele peole”, mis mult järgmiseks üldlaulupeoks telliti. See on üsna rütmikas lugu.

Orkestreerimise nippe selgitas mulle tegelikult vanameister Rein Ploom. Mäletan, et kirjutasin kaks-kolm lugu puhkpillile ja andsin temale orkestreerida, et ta siis seletaks mulle, kuidas on kasulikum. Ta orkestreeris, näitas nipid ära ja ütles: “Nüüd teed ise!” Ja nii ma hakkasingi ise tegema.

Agaga teie töö ansamblijuhina? Kuidas see jätkus?

Tallinna tulnud, kutsuti mind artelli või ühenduse “Loov töö” naisansambli juhiks. Agaga põhiline töö hakkas mul naisansambliga “Meloodia”. Senine ansambli

juht Gennadi Podelski lõi Filharmoonia juurde professionaalse okteti "Laine". "Meloodia" jäi juhita ja mind, konservatooriumi üliõpilast, kutsuti nende uueks juhiks. Olin seal kümme aastat. Nendega koos on palju reisitud ja väga palju lindistatud; laulnud Moskva Kongresside Palees, Saksamaal, Soomes, Jugoslaavias; on laulnud German Titovile. Sellele erakordselt tublile ansamblile pani põhja alla muidugi Podelski, aga neil oli ka kogu aeg väga hea hääleseadja — Paul Härm. Liikumist õpetas Inge Pöder. Mäletan, kui ta tuli esimest korda, me olime Narva maanteel ETKVLi klubis: "Sussid kaasa, võimlemisriided kaasa," ja mina vaatan klaveri taga pealt. "Hakake laval käima!" Siis vandus ta tulist kurja: "Miks te karkudega käite, miks te inimlikult ei käi, mis te koketeerite!" Tal läks mitu kuud, enne kui nad nii käima hakkasid, nagu tema tahtis.

Kõik, kellega ma olen koos töötanud, olid ju Tallinna parimad jõud! Ühtlasi olid mul ka väga head ansamblid.

Aastatel 1976—1982 juhendasin Keskaigla naisansamblit "Karikakar". Mu noorem poiss oli haige, mingisugune sapiteede haigus. Läksin haiglasse ansamblit juhendama, et häid arste saada. Ma sain head arstid ja poiss sai terveks.

Kõige suurem töö on olnud ansambliga "Vanad sõbrad", mida juhatan 1976. aastast kuni siiani. Üheksast alustanud lauljast on kolm järel, kuus on maetud.

Veel võiks rääkida pedagoogitööst Tallinna Pedagoogikaülikoolis. Sel aastal saab seal kolmkümmend aastat töötatud. Nagu öeldud, alustasin klaverisaatjana, siis tulid õppeainetena lavastuste muusikaline kujundamine ning seejärel arranžeerimine ja orkestreerimine dirigentidele.

Kas pedagoogiamet on ka teile endale midagi pakkunud?

Pedagoogitöö ülikoolis noorte inimestega annab mulle ainult ühte asja: kui ma tulen kodust, panen lipsu ette või valmistan ennast tunniks ette, siis see teeb mind nooremaks ja annab mulle elujõudu. Aga see on ju ikka üks pagana tähtis asi. Ma ei saa nende käest oma professionaalsuse täiendamiseks midagi, aga nad annavad mulle juurde nooruslikku sädet. Aasta tagasi lõpetajad, kaheksa neidu, laulsid lõpuaktusel! Ma seadsin neile ühe popurrii ja nad ise lihvisid oma liikumise. Ja kui nad selle ära olid laulnud — mina saatsin neid —, oli mul niisugune tunne, et ma oleksin olnud nõus neid ka ilma rahata õpetama.

Aga nendel aastatel, kui olite Heliloojate Liidu noorteseksiooni juhendaja, tuli teil vist ka komponeerimist õpetada?

Tegelikult ainult mõnele üksikule vanemale mehele, kes oskasid juba muusikat kirjutada. Sõitsid maalt minu juurde ja neid ma õpetasin. Enamik olid noored, kes tulid oma lugusid kinnitama. Kinnitamata lugusid ei tohtinud siis mängida. 1980—1990-ndail lokkas juba biitmuusika, siis tulid pillimehed ja näitasid oma kirjutatud lugusid; üks tuli ja ütles: "Ma olen iga päev kaheksa lugu kirjutanud." Vastasin: "Proovige, kas tuleks ühel päeval ka kümme välja?" No aga seal ei olnud ju midagi. Need meloodiad olid suhteliselt tuttavad, poolplagiaadid, kusagilt raadiost kuulnud. Nad polnud ju ka komponeerimist õppinud, ainult pilli. Elementaarselt nooti tundsid, nii et panid loo vigadega kirja.

Heino Eller ütles oma õpilastele, et püüdke kirjutada iga päev kas või paar takti muusikat. Kas olete sellest suutnud kinni pidada?

Ei ole. Kui siin elustil muutus ja loomingu eest enam ei makstud, mis ma siis kirjutan ridamisi terved kogumikud laule. Nüüd ma maksan ise peale ja sponsorid maksavad, et saaks neid trükkida. Praegu elatab mind klaverimäng. Mult telliti ka orkestratsioone, neid ma ikkagi tegin, oma muusikat vahepeal ei kirjutanud üldse. Siis leidsin, et ei tohi nii pikka vahet jätta. Ja nüüd, kui olen päris intensiivselt ükskaks aastat tööd teinud, on hoopis kergem.

Mida olete viimasel ajal kirjutanud?

Põhiliselt laule, lastele ja noortele ning akordionipalu. Hiljaaegu tutvustasin

muusikaõpetajatele ühte laulukogumikku, mille üks tiraaž on juba läbi müüdud.

Kas laulutekste on lihtne leida?

Suures osas olen ma nad ise tellinud. Näiteks kogumikud "Lauluredel III", "Talverõõmud", mis ilmus 1997 sügisel, selle nimilaulu teksti saamiseks pöördusin mais Priit Aimla poole. Juunis kirjutasin laulu valmis ja see läks käiku. Kahju, et maikuus ülemöödunud aastal kadus Heldur Karmo, kes mulle nii palju tekste on kirjutanud. Otto Roots, hea tekstimeister, on ka läinud. Praegu on kindel mees, kelle poole pöördun, kui midagi vaja, Priit Aimla.

Suved kuni hilissügiseni veedate vist põhiliselt Iisakus. Kuidas te sinna olete sattunud?

See on seotud abiellumisega. Naise vanemate kodukoht on otse Iisaku kiriku külje all. Seal on väga suur aed. Käime seal aprillikuust peale, juunist jääme sinna ja oleme kuni oktoobri lõpuni. Vahepeal käin linnas, teen tunde ja proove ning annan kontserte. Iisakus käivad ka minu ansamblid. Oleme teinud sealt "Rameto" saateid ja "Kodukandi lugusid". Teeme Iisakus ka kontserte. Möödunud suvel oli Iisaku päev, siis ma saatsin esinejaid. Mängin vahel ka kirikus ja saadan lauljaid. Orel on seal muidugi vilets, aga saab hakkama. Koht on väga tore. Peipsini kaksteist kilomeetrit, see pole ju kauge. Ilusad metsad on ümberringi, leidub marju, seeni ja kõike muud. Aga tähtsaim on see, et seal on erakordselt puhas õhk. Võib-olla just see on andnud mulle tervist, et olen siiani vastu pidanud.

Kas teisteks harrastusteks ka aega jääb?

Noorelt sai vendadega koos kalal käidud. Nüüd on kevadest sügiseni aiatöö. Mida rohkem seda tööd teed, seda rohkem hakkad loodust armastama. Eestimaa suvi on ju nii lühike, aga nii ilus, et hommikul, kui päike tõuseb, siis ma tavaliselt olen kell viis üleval, jalutan aias. Seda aega ei või maha magada. See annab inimesele rahu ja tervist. Ja kui armastad loodust, ei võta kivi ega viska lindu, siis ei saa ju ka inimest kiviga visata.

Kas te olete oma eluga rahul? Või kujutasite noore poisina seda kuidagi teisiti minevat?

Noorena lõime nii palju unistusi. Kõike ei saa kunagi kätte! Aga ma olen osa sellest "sinilinnust" suutnud siiski haarata. Ja ilus unistus peakski unistuseks jääma. Nagu öeldakse, esimene armastus peab jääma ainult esimeseks. See korduda ei saa. Aga siis tuleb midagi muud. Inimene läheb vanemaks.

Mul on kolm poega ja kaheksa lapselast. Nad on kõik praegu terved, mis sa veel tahad!

Teid endid oli ka kolm venda?

Meid oli kolm venda. Ja mul on kolm poega. Meeste liin läheb edasi.

Küsitlenud MARIS KIRME

KOMPLITSEERITUD KUJUTELMI NÄITLEJA RAIN SIMMULIST



W. Gombrowicz, "Iwona, Burgundia printsess" (lavastaja Mati Unt, esietendus 14. aprillil 1994). Kammerherra — Rain Simmul, Walenty — Ants Ander, Kuningas Ignacy — Ao Peep.

Toomas Sula foto

Laval seisab poisiohtu nooruk. Vaikib, pilk endasse pööratud, aga ka kusagil kauguses. Ta on suletud ja ujedapoolne, kuni naeratab avalalt. Ebakindel ja ometi seesmiselt sõltumatu **Tom** — Rain Simmul roll Peter Shafferi näidendis "**Eluvald**" (lavastaja Peeter Volkonski, esietendus "Vanemuises" 1989). Tom tunnetas ja sõnastas elu kujutlusmängudena: "kogu maailm koosneb kujutlustest — kujutlused räägivad kujutlustest..." Tom arvas, et kujutlustest võrsub üksindus, võimatus päriselt kohtuda. Rain Simmul aga

on oma rollides otsinud võimalusi kokku-
saamiseks just nimelt kujutelmade tasandil,
kui argisus enam ei kehti.

Tänavu hilissuvel saab Rain Simmul 33-aastaseks. "Vanemuise" teatri näitleja on ta kümnendat hooaega, rolle on praeguseks kogunenud rohkem kui eluaastaid.

Oleksin ma ette teadnud, kui keeruline on Rain Simmulit "sõnastada", oleksin loobunud. Nüüd on hilja, ta tegelaskujud on mu ümber mälupiltidena elustunud. Nende vahel tekib kummalisi seoseid ja endeid, on kihk ja kiusatus neid "komplitseerida".

See oli **Kammerherra** õel harrastus. Tema pildus pörandale ümaraid kivikesi, mis segasid kõndimist, ja teatas hooletult: "Ma siin... nii, veidi... komplitseerin!" (Witold Gombrowicz, "**Iwona, Burgundia printsess**", lav Mati Unt, 1994). Kammerherrat on rohkem kui üks, tema lavaelu oli vähemalt "kahestunud".

Rain Simmul rollid saavad harva esietenduseks valmis. Teda peab korduvalt vaatama, alguses on ta tihtipeale jäik ja väline. Nii oli näiteks Oru Pearuga, Piibelehega, "Williamile" Peteriga. Aga möödus mõni etendus ja Simmul mängis end kammitsaist valla. "Mulle ei meeldi paigal tammuda," on näitleja ise väitnud seoses **Piibelehe** rolliga, keda ta täiustas vaata, et viimase etenduseri (Eduard Vilde "**Pisuhänd**", lavastaja Merle Karusoo, 1994). Võib minna ka teistpidi: roll hajub etenduste käigus, kaotab esialgse intensiivsuse. Midagi selletaolist juhtus vist Simmul Vööraga Karl Ristikivi/Margus Kasterpalu "**Hingede öös**" (lav Priit Pedajas, 1995). Just selle loo kirjutamise aegu nägin lavastust televisioonis ja tundus, et Vööras räägib küll olulisi sõnu, aga need irduvad rollist, kõlavad liiga abstraktselt. On üks märk, mis reedab Simmul pingulolekut laval — ta hääli muutub maneerlikuks, kõnes on peenustevaid toone, lauselõppudes inglaslike hääletõuse rohkem kui vaja.

Kammerherra muundumine oli kõige jahmatavam heas mõttes. "Iwona" esietendusel oli see küüarakas keigar võltsivõitu roll, lausa hälbis terviku rütmidest. Peagi hülgas

Simmul kiivas välisjoonise ja keskendus õukondlase salapahelisele sisemusele. Kammerhärast sai üks alltekstirikkamaid rolle, Simmul liikus Undi lavastuslaadis nõtkel improviseerimisel.

Nüüd jälgib Kammerhärast "kompliteerimist" sardonilise muige ja üleolekuga uus vana õukondlane — **Polonius** (William Shakespeare, "**Hamleti tragöödia**", lav Mati Unt, 1997). Kriitikast loen: need kaks rolli olevat sarnased. Jah, kummalgi võimukäsil on omad edevuse ja haavumise puhangud, egotsentrilised ja paanilised nõrkushetked. Ent Poloniuses on midagi hoopis uut: küpssem iga. On ta ju täiskasvanud laste isa, kes neile, kui vaja, autoritaarselt survet avaldab. Poloniusel on teravdunud, isiklik suhe ajaga. Lavastusel on viiv, mil ta ainiti vaatab prožektorisse kui peeglisse, uurib kortse oma silmade ümber, kompab aja kulgu oma nahal. Nii veenvalt endast paarkümmend aastat vanem pole Simmul laval enne olnud. Pärast "Hamleti tragöödia" esietendust küsisin temalt, mis tunne on Hamleti eas mängida Poloniust. Simmul vastas otsekohe ja nii viimistletud lausetega, et ilmselt olid nii küsimus kui vastus tal juba läbi mõeldud: "Minus ei ole kadestust, mulle meeldib, mis Hannes selles rollis teeb (Hannes Kaljujärv — Hamlet). Ja parem mängida Hamleti eas Poloniust kui Poloniuse eas Hamletit."

Kinoekraan fikseerib näitleja ajahetkes. Hiljuti vaatasin uuesti filmi "**Need vanad armastuskirjad**" (rež Mati Põldre, 1992). Mind üllatas, et Simmul **Raimond Valgre** on läbi kogu filmi niivõrd iseendas, oma muusika ja unistustega üksi. Kõige vabam ongi ta klaveri taga musitseerides. Rolli teeb aga huvitavaks teesklematu tundlikkus Raimondi endasolevais pilkudes, mida ei suuda tuimestada ka alkohol. Samas jääbki Valgre isik üksjagu tabamatuks — nagu laul, mille noodid ta kirjutab härmas aknaklaasile.

Ennustus, et tänu Valgrele jääbki Rain Simmul ühe filmirolli kuulsuse vangiks, oli ennatlik. Tegelikult oli valgrelilik loomus Simmulil lavarollides enne filmi valdavam, film pani ühele etapile punkti. Simmul on hiljemgi esitanud Valgre laule, aga kinosleppi pole ta teatrilavale kaasa toonud. Vastuoksa: kui "Iwona" Kammerhärast äkki heast peast laulis lüüriilise jõululaulukese, mõjus see pisietüüd muigvel eneseparoodiana, Simmulil muretu viipena Valgre-aja "lootusetu romantiku" mainele.

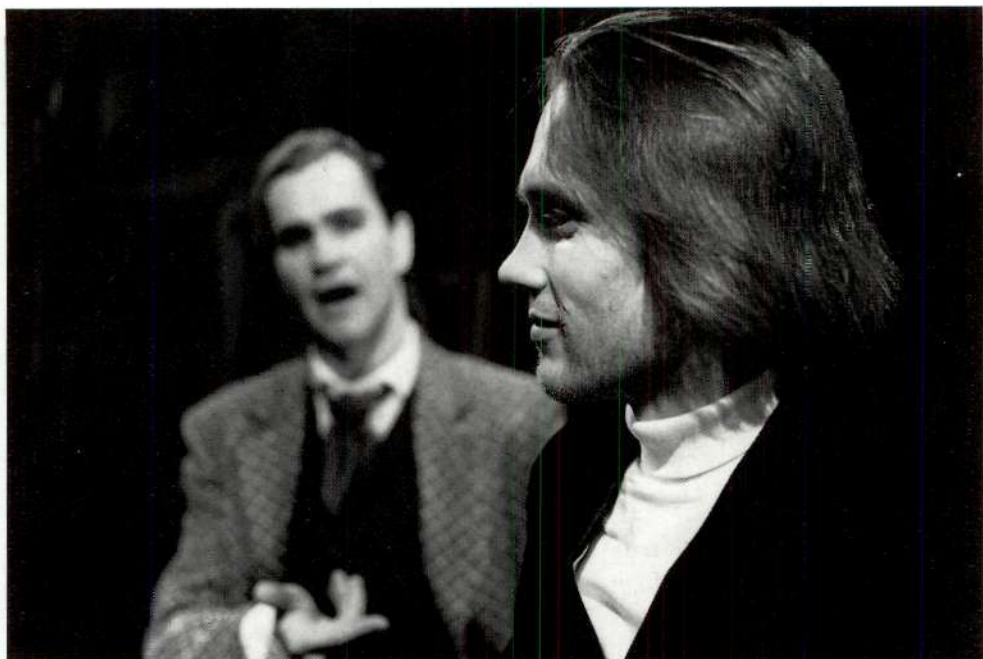
Rain Simmul on pigem suletud (lava)-atuur. Teda on huvitav jälgida lähedalt, et napp mänguline detail või reageering saaks nähtavaks suures plaanis. Temaga ei saagi

päris tuttavaks saada, selleks valdab ta liiga hästi distantsihoidmise kunsti. Küllap on see üks Simmulil rollide mõistatuslikkuse lähteid. Hea näide on Kulno Süvalepa laulude öhtu "**Kaunimad aastad Su elus...**" (esietendus 1993) "Vanemuise" väikse maja ovaalsaalis, kus vahemaa näitlejate ja publiku vahel peaaegu olematu. Simmul võib küll vaatajatega silmanurgast flirtida, aga jääb ikkagi teatraselt ligipääsmatuks ega ole iial familiaarne.

On mängumaid, mis jäänud Simmulile võõramaks. Näiteks "seiklus". Emajõe Suve-teatri vabaõhulavastuses "**Robin Hood**" (lav Ain Mäets, 1997) on ta nimiosaline, kes aga teiste seas ja looduse panoraamis suurde plaani ei tõuse. Nagu oleks ta kogemata sattunud peategelaseks filmi, mida ise eelistaks saalist vaadata. Midagi sellesarnast sünnib ka nimiosaga "**Mowglis**" (lav Andres Dvinjaninov, 1995) — Simmul mängib Mowglit nagu oma kujutlust Tarzanist, mida ta ise kuigi tõsiselt ei võta. Kõrvalpilku aga ei õnnestu päris veenvalt sobitada kummagi loo mängureeglitega. Samas on Simmulil "Mowglis" ka teine osa, panter Bagheera, seda rolli on ta

J. K. Jerome, "Neljanda korruse Ajutine"
(lavastaja Jaan Tooming,
esietendus 19. märtsil 1997).
Joey Wright — Lembit Eelmäe,
Võoras — Rain Simmul.
Rein Urbeli foto





"Neljanda korruse Ajutine". Harry Larkcom — Andrus Eelmäe, Vööras — Rain Simmul.

Rein Urbeli foto

algusest peale mänginud pingevabalt ja säravalt.

Rain Simmul on mänginud mitmeid ebaharilikke osi, siin- ja sealpooluse müstilisi kohtumisviive. Igavikuhaardega osad sobivad talle. Kes teab, kuidas öieti saavad kokku näitleja ja roll. Kuivõrd lähtub rollide valik näitleja olemusest, kuivõrd kujundavad osad omakorda osatäitjat? On näitlejaid, kelle amp-luaas ülekaalus rollid *à la* taksojuht John Smith, kes elab korruga kaht abielu. Nende näitlejate puhul niisuguseid küsimusi ei tekigi. Simmuli teel aga on seesugused **Johnnyd** (Ray Cooney, "Oi, Johnny!", lav Kuno Otsus, 1993) juhuslikumad ja erandlikumad.

Tagantjärele saab tähenduse seegi juhus, et Simmuli esimene roll "Vanemuises" oli vale-küree **Maximin**, kes kandis vaimulikurüüd pettusena, et paljastada kuritegu (Robert Thomas, "Löks", lav Kuno Otsus, 1988). Pärast seda on Simmul mänginud suuri vastaspoolusi: Kurjust ja Headust, inimhinge hukutavat ja lunastavat alget. **Mephistophelese** roll Goethe—Linnar Priimäe "Faustis" (1992) püsib eredalt meeles: atraktiivne, lausa üleloomulikult liikuv ja plastiline, võluv kurat, häirimatu ja haavamatu oma kapriisses enesimeetluses. Muuseas, edevust kui nähtust kujutab Simmul mit-

metes rollides, ammendamatus variatsioonides. Samaaegselt "Faustiga" oli mängukavas Oscar Wilde'i "Ideaalne abikaasa" (lav Kuno Otsus, 1992) ja lord Goringi osa seal on üks Simmuli stiilsemaid: poos ja siirus, paradokspärleid pillav kerguse vaim ja "noorus kui kunst" sümptaates kooskõlas.

Mephistopheles jääb alatiseks inimlast varitsemata ja ahvatlema eksirännakul nimega elu — nii nad koos Andres Dvinjaninovi Faustiga lavasügavusse kaugesid, kuni eesriie sulgus. Viis aastat hiljem mängib Rain Simmul vastandrolli. On see paradoksaalne või ootuspärane, et teda ei ole publik vastu võtnud vaimustusega, nagu võeti noort rafineeritud saatanat? See roll on **Mööduja** ehk Söber, kelle osaks muuta inimesed paremaks, taasäratada laps nende hingest (Jerome K. Jerome, "Neljanda korruse Ajutine", lav Jaan Tooming, 1997). Simmul ütles pärast 19. märtsi esietendust antud intervjuus: "See ei olegi mängimine, vaid olek. Ideaalne oleks, kui ma unustaksin enda kui näitleja ära ja jääks puhas rөөm. Prooviperiood oli väga rөөmus, kodus ma olin rөөmsameelne, abikaasagi märkas seda. Ju siis alateadvuse mustades kihtides ei toimunud mingit võitlust, vaid ilusa ja helge huvides oli see."

Mööduja roll ei eelda näitlemist kui



A. H. Tammsaare/ M. Unt, "Taevane ja maine armastus"
(lavastaja Mati Unt, esietendus 16. oktoobril 1995). Ingel — Helje Soosalu, Andres — Hannes Kaljujärv, Pearu — Rain Simmul, Krööt — Liina Olmaru, Juss — Jüri Lumiste.

Rein Urbeli foto

palavikulisemalt, kuni... ta järsku "tappis" selle kujuteldava liblika jõhkra käteplaksuga. Aga sõrmede vahelt pudenes ehtsat kuldset tolmu, nii sai nägemus tõeluse puändi.

Uuenäolikke rolle, astralseid lavahetki on Rain Simmulil veelgi, mitte ainult Toominga lavastustes. Kirjeldavad sõnad tunduvad nende puhul saamatud, epiteedid muutuvad Kammerherra kivikesteks, mis "segavad kõndimist". Muidugi on vahel hirm ja kahtlus, kas ei muutu õhk kõrgemates sfäärides hõredaks, ehk oleks aeg vahelduseks, enda säästmiseks ja laadimiseks, mitmekülgesemaks näitlejaarenguks mängida maisemaid rolle, kus ei ole kaalul saatus ja kujutelm. Ometi liigub Simmul reaalsusi lahutava kuristikuga serval rahulikult ja veendunult, üldse mitte kuutõbisena, just nimelt ärkvelolija usaldava meelega.

Nii meenub **Antti Almbergi** tulek ilmsi kujutlusena Koidula surma eel (Kulno Süvalep, "Emajõe ööbik", lav Aivar Tommingas, 1993). Noor, helevalges särgis Almberg, kes viimaks avaldab Lydiale armastust. Enam polegi tähtis, on see lohutus või tõde.

Hingede hetk on Simmulil rollide pärast Mati Undi lavastuses "Taevane ja maine armastus" (1995). Tammsaare "Tõde ja õigust" läbides on seal igal näitlejal mitu rolli.

Simmulil paeluvaim osa on noor Pearu. Hing kidaline, ärpleb ta tühja, kuni Krööt (Liina Olmaru) äratab temas kohmetu helluse, mida Pearu on endas salanud või unustanud. Nuttes murdub Pearu Krööda surisängile. Edasi on Simmul viiuliga intelligent **Timusk** Mauruse koolis; pörandaalune **Melesk**, revolutsiooni-sundmõtete vang; lõpuks uljas spordimees **Ott**. Rännul rollist teise on sündinud imelikke äratundmisi, aga mitte igal etendusel. Ott on vaadanud Tiinat (taas Liina Olmaru) nõnda, nagu ärkaksid neis Pearu ja Krööt. Kui Ott on tapetud, tuleb Simmul saali kõndima ja on mitu rolli korraga. Ta uitab publiku selja taga nagu teises aegruumis. Käes Timuski pill, seljas Meleski palitu, paljajalu nagu Ott, pomiseb ta viiulihelide sekka sonivaid sõnu usust, surmast, revolutsioonist...

"Me teame, mis me oleme, kuid ei tea, mis meist võib saada." Kolm aastat enne Poloniuse rolli sai Rain Simmulist laval Poloniuse tütar ("Williamile" — dramaturg Margus Kasterpalu, lav Andres Lepik, 1994). Tema **Ophelia** hullumise stseenis oli iseäralik sugestiivsus, mis teater-teatris-mängu raamidest välja libises. Publik, kes algul naeris naiskleidis meest, vakatas lõpuks **Ophelia** haprust kaasaalamisega jälgides. Naiselik-

kuse vahendamine on veel üks Simmuli lavasaladusi. Kui tema mängib naist, ei ole sel mingit pistmist androgüünsusega, sugudevahelise piiri ähmastumisega trafaretses "ajakohases" mõttes. Ehedam ja olemuslikum on naiselikkuse saladus, millele Simmul kummalise enesestmõistetavusega ligi pääseb.

On üks roll, mis ka üksipäini suudaks väljendada Rain Simmuli näitlejaolemust. See on salapärane **Härra** kujutlusmängulises vabalavastuses, Andres Lepiku projektis "Carmen" (Prosper Mérimée — Margus Kasterpalu, "Carmen", lav Andres Lepik, 1993). Härra, kes külastab don José (Üllar Saaremäe) ta viimsel eluööl vangikongis. See härra ise vanglasse ei kuulu, tema on absoluutselt vaba oma tulemistest ja minemistest. On ta üldse reaalne või on ta don José hallutsinatsioon? Erinevatel etendustel vastab Rain Simmul sellele erinevalt. Kord on ta hapra närvikavaga isik, kes hullumeelsuse piirini mängu sisse elab. Kord ilmavõõras unistaja. Proovireisija, kes vahelduseks kogeb, mis tunne oleks olla ise surmamõistetud. Kord õrritav kurat. José mälestusi lugedes ja läbi mängides muutub Härra ühel hetkel Carmeniks: koketse pilguga, ühtaegu kutsuma ja tõrjuva peapöördedega mängib Simmul end hoobilt mustlannaks. Carmen surm lavastuse finaalis on seni Simmuli loomingu kvintessents. Eelaimus ja siiski rahu Carmen silmades, kui ta põlvitades ootab surmavat hoop selja tagant. Ta on alandlik saatuse ees, ent uhke ja alistumatu don José vastu, sest "Carmen jääb alati vabaks!"

Kujutlusmängu tähendus tuleb siis, kui Härra virgub Carmen rollist ja/või surmast. (Või on see näitleja, kes mängis Härrat, kes omakorda mängis Carmenit?) Tänuhilikkus silmade avamise hetkel: nii uus, hele valgus. Avastusrõõm pilgus, kui ta nagu esmakordselt vaatab oma kätt. Kord on see kergendus, arusaam, et kõik oli mäng ja elu kestab. Kord teisepoolsuses ärkamise vabastav kogemus. Igal juhul lahkub Simmul Härrana ajalikust, ajutisest vangikongist sõnadega: "Homme on jälle päev." Ja kõik võimalused on valla.



G. Trease/ M. Kasterpalu, "Williamile"
(lavastaja Andres Lepik,
esietendus 19. märtsil 1994).
Kit — Liina Olmaru, Peter — Rain Simmul.
Toomas Sula foto

LUDVIG JUHI KIRJAVAHETUSEST EDUARD TUBINAGA

11. november 1946 — 16. jaanuar 1951



Ludvig Juht
USAs 1952. aastal.

"...Isa kirjakogu on siin minu juures, aga pole siiaaani ette võtnud seda korralikult läbi vaadata. [- - -] Saadan Teile (...) koopiaid Juhli kirjadest, mida ta saatis isale selle perioodi ajal kui kontrabassikontserdi mõte tekkis ja valmis. [- - -] See on ka kõige vanem ja huvitavam kogu. [- - -] Mulle endale oli üllatus neid kirju üles leida [- - -]. Olin siis ise viie- või kuueaastane, aga mäletan selgelt onu Ludvigi külaskäiku Hammarbyhögdenis. Ta oli minu meelest väga suur ja tugev mees ja ma vaatasin imestusega, et ta käed olid

eriti suured, st musklid olid kontrabassimängimisest moonutatud. [- - -]"

(Eino Tubina kirjast TMMile mais 1996.)

Kui kahe suurmehe kirjavahetus algas, oli Eduard Tubin olnud kaks aastat pagulane Rootsis, Ludvig Juht aga elanud kaksteist aastat USAs ja töötanud üksteist aastat maailmakuulsas Bostoni sümfooniaorkestris kontrabassimängija-solistina, kus dirigendiks XX sajandi esimese veerandi maailmanimega mees kontrabassisolistide seas — Sergei

Kussewitzky (1874—1951). Venemaal sündinud ja seal muusikahariduse saanud dirigendil olid Juhiga head suhted. Hea läbisaamine aga jahenes, kui Ludvig Juhil saavutatud solistina hakkasid maestro omi varjutama.

Kogu kirjavahetust Tubinaga läbib kaks põhilini: kontrabassikontserdiga seotu, milles suur osa Juhil pealekäimisel kontserdi kiiremaks valmimiseks ning visa püüe viia Tubina teoste partituurid ameerika dirigentide ja solistideni. Mõlemad ülesanded olid keerulised. Kontserdi esiettekanne lükkus mitu korda edasi, ometi — valmis ta sai. Tänu visale "nööbikeramisele" sündis kontrabassiliteratuuri tippteos.

Teine ülesanne oli märksa keerulisem, sest ühe võõra autori teose läbisurumine USA mõne orkestri või solisti kavasse eeldas tugevat lobitööd. Juhil visadus ja abivalmidus olid muidugi imetlusväärased.

Kohe esimeses kirjas, **1946. aasta 11. novembrist**, annab Juht ülevaate, kuidas ta püüab ühte USAsse saabunud Tubina partituuri¹ Kussewitzkyle tutvustada. Noodi tõi Ameerikasse Kaljo Raid:

...ootasin juhust, et Teie partituuri esitada Kussewitzkyle, aga seda juhust pole veel tulnud. Just nagu kõigi kiuste on meil Symphonys hooaja algusest päle igas kavas mingi uus sümfoonia olnud ja niisugusel ajal on vanamees² kole närviline, kirub ja vannub ja igakord ütleb, et see on see viimane uus tükk, [- -]. Ma lihtsalt ei julenud riskerida, et Teie tööd esitada, sest kui ta mind koos Teie partituuriga välja lööb, siis mul ei ole kunagi enam juhust seda temale teist korda pakkuda. [- -] Võite minu päle kindel olla, et ma saan omalt poolt kõik tegema, et Teie töid saab Ameerikas ette kantud, ükskõik kas meil Bostonis ehk kuskil mujal. Soov oleks kõigepäält Bostonis, sest seda loetakse kõige mõõduandvamaks. [- -]

Samas kirjas on ka konstruktiivne ettepanek uue heliteose loomiseks:

Kuidas oleks kui Teie kirjutaksite ühe Sonate või muu kapitaalsete teoste õige minu instrumendile. [- -] Ma usun kindlasti, et mul kõige parem võimalus on Eesti heliloojaid siin tutvustada, kahju, et senini neist ise keegi sellele pole mõelnud. Meil on orkestris üks viiulimängija, kes lõpetas omal ajal Berliini Hochschule für Musik kompositsiooni, tema nimi on Emil Kornsand ja on rahvuselt sakslane. [- -] Rääkisin talle, et kas ta midagi minule ei kirjutaks, mees oli kohe nõus ja 3 kuud hiljem oli Sonatina klaverisaatega valmis.

¹ Ei ole teada, missugust teost Juht mõtleb, tõenäoliselt oli see Kontsertino klaverile ja orkestrile.

² Juht mõtleb Kussewitzkyt.

Selle kandsin New Yorgis oma viimasel kontserdil Town Hallis ette³ ja mis Teie arvate kui hääd arvustused see pala sai? Ka publikumile meeldis tõsiselt nii, et Kornsandi kutsuti lavale neli korda. [- -] Kui Kornsandi töö peaks õnnestuma sama hästi kui Sonatina, on tema kui helilooja nimi tehtud ja siis on tal juba palju lihtsam oma sümfooniaid ja teisi töid välja tuua.

Minu oma viimase kontserdiga tõesti näitasin, et kontrabass on soolopill ja seda tunnustavad kõik arvustajad kooris. Pagana kahju, et bassile on nii vähe original häid töösid, komponistid ei taha kirjutada et ei ole mängijaid, mängijaid ei ole aga sellepärast, et pole midagi mängida... Sellepärast ma panengi Teile südamele, et võtke see asi kaalumisele. [- -] Kui Teie mu ettepanek meeldib ja see Teid huvitab, olen ma häälele valmis Teie mõningaid andmeid saatma, kuidas kontrabassile kui soolopillile kirjutada. [- -]

Esimese ja teise kirja ajavahe on täpselt aasta. 1947. aasta septembris teeb Juht suurejoonelise kontserdimatka Rootsi, sealse Eesti Rahvusfondi kutsel. Toimus kakskümmend üks esinemist, sellest kuuesti soolokontserti. Kontsertide tulu läks Eesti Rahvusfondi heaks. Turneel oli väga oluline kultuurilis-poliitiline tähendus ning seda saatis edu ja tunnustus nii eestlaskonna kui ka rootsikeelse publiku hulgas. Stockholmis kohtus Juht Tubinaga ja neil oli kontserdi kirjutamise asjus põhjalik konsultatsioon.

Pingeline Rootsi reis toimus Juhil puhkuse ajast. USAsse naastes ootas ees hulk tunde Bostoni ülikoolis, kus ta töötas kontrabassiprofessorina. **1947. aasta 6. novembril** kirjast:

[- -] ...olin surmani väsinud ja ei tahtnud töö päle üldse mõelda ja siin seisab paarkümmend üliõpilast ja neile võlgnen 60 tundi. [- -] Pidin kärpima viimse võimaluseni eraõpilaste tunde. [- -]

Rootsi turnee ajal tehti Juhile nii palju kingitusi, et osa asju tuli järele eraldi kohvrisk:

Samuti lugesin "Teatajast", et [- -] kohvrisk on ka Sinu viimane sümfoonia⁴ [- -] Oleks väga huvitav kuulda selle edust Stockholmis suure orkestriga. Kirjuta mulle kohe, kuda see publikumile meeldis ja kas orkestrandid mängisid innuga seda. [- -]

1948. aasta 10. jaanuari kiri algab kohe uudistega:

[- -] Pääleselle soovitab ta⁵ kõvasti Sinu Concertino klaverile ja orkestrile [- -] Ma mõtlesingi

³ 28. septembril 1946.

⁴ Juht mõtleb V sümfoonia.

⁵ St Rootsi kirjastaja Einar Körling.

temalt esialgu paluda klaveri partii ja partituur, et seda esitada Arraule⁶, keda ma tunnen väga hästi. Sa tead ju kõige paremini Concertino väärtust, ütle kas on tugev kiüllalt. Arrau on ju hirmus nõudlik ja kole kritiseerija.

Sinu viiulikontserdi andsin [- - -] oma sõbra Einar Hansen'i kätte. [- - -] 7. jaanuaril olime naisega Hansen'i juures õhtusöögil. [- - -] Pärast õhtusööki valgus veel enamgi külalisi kokku. [- - -] Hansen teatas, et temal olla midagi erakordset uudisteost esitada ja see on Tubina kontsert. [- - -] Hinge kinni hoides kuulasin mina kui ka kõik teised ettekande läbi. [- - -] Pean ütleva, et ka see töö on tugev ja äratav kohe tähelepanu oma omapärasusega. [- - -] väikese vaheaja järel tuli Hansenil seda veelkord otsast lõpuni ette kanda. [- - -]

Õhtul viibinud Boston Symphony programide arvustaja John Burk võrdles Tubina kontserti Samuel Barberi omaga ja ütles nii: "Barberi kontsert on ju väga hästi kirjutatud, meeldib arvustajatele ja rahvale, aga Tubina kontsert on tõsine muusikaline teos, millest voolab välja puhast põhjamaalikkku tõsidust. Kui ma dieti väljendan, siis Tubina kontsert on pääsöök ja Barberi oma magusroog. [- - -] Mis kiüll on juhtunud kontrabassikontserdiga, see ei tule ega tule. Kardan, et kui see viimaks siia jõuab, on minu kundedel see anmu meelest läinud, ameeriklased unustavad ju kuradi ruttu. [- - -]

Juht ootas pingsalt kontserdi saabumist, 1948. aasta veebruari algul noot tulebki — kuid ainult esimene osa. Küllap seepärast nimetabki Juht seda "noodikeseks".

7. veebruari kirjast:

Sinu noodikene jõudis mineval nädalal kätte, mida ma kohe esimese pilguga ära tundsin, et siin on tegemist asjatundjaga. [- - -] tiikk on täiesti hää ja väga sobiv kontrabassile, isegi kontrabassist poleks võinud paremini kirjutada, kuid siin on siiski olemas "aga". Nimelt soolo algus peaks olema kindlasti oktaav kõrgemalt. Nii nagu Sul on kirjutatud, on hää kiüll, kuid puudub jõud, värviskus ja selge väljaastumine, mis just tähtis on kontserdi päälle algamiseks. [- - -] Kõik topelthelid ja variatsioonid kõlavad hääd ja on mugavalt mängitavad, ainult kõige lõpus, nr 21 topelthelid ei ole õnnestunud ja neid ei saa ma kuidagi mängida, arvatavasti olid vist oma arvestusega eksinud. [- - -] Kõik kuni 21 on nii jumalikult ilus ja kole toredasti mängitav, siis aga järsku (nr 21) paned mind võitlema igaveste raskustega, üles-alla hüpetega, mis tooni tugevust poolevõrra vähendab. Selle tähtsa haripunkti juures peaks võimalikult püsima ühe koha pääl, (...) et ma saaksin kogu oma jõu panna poognale. [- - -] Sul ei tar-

vitse neid näiteid mitte puhta kullane võtta ja Sa tee täiesti oma soovi järele, ma ainult püüdsin näidata, kuidas ma võin oma pilli täiesti maksma panna. Üldiselt oled Sa selle töö kirjutanud nii pööraselt hästi, et ma olen otse vaimustuses, (...). Mul on kindel tunne, et selle kontserdiga saab kontrabass tõstetud ilma vastuvaidlemata soolo-instrumentide perre. (...) Üks on kindel, et see peab kirjastatud saama, et kõik bassimängijad üle maailma võiksid seda omada ja leida, et bassil on sootuks uued perspektiivid avanenud. Ole sa poiss meheks, et algasid selle hüigla töö kallale ja andku Vanemuine Sulle ise jõudu ja vaimu hülgavaks lõpule viimiseks. [- - -]

Edasi arutleb Juht võimaliku orkestratsiooni asjus, andes nõu, kuidas vältida soolo katmist orkestri poolt. Hea orkestratsiooni näitena toob ta Raimund Kulli 1918. aastal valminud orkestratsiooni Kussewitzky Kontrabassikontserdile. Seda teost mängis Juht 1920. aastatel Tallinnas, dirigendipuldil oli tookord Kull. Juht jätkab:

26. veebruaril mängin Kussewitzky fis-moll kontserti. [- - -] Kui ma 1934 Bostoni tulin ja vana tahtis, et ma kasutaksin tema Amati kontrabassi ja tema orkestratsiooni. Bass oli hää, aga viimane ei saa Kulli tööle ligi. [- - -]

Kõige esimene võimalus saab mul seda kontserti ette mängida olema Bruno Walterile, temaga rääkisin juba kevadel ja ta oli väga huvitunud kui mul midagi uut on esitada. [- - -] Kui Sinu viimane siimfoonia on niikaugel, et võid ühe partituuri mulle saata, siis pane kohe tulema, ma tahan kindlasti sellega vanamehe juurde minna. Mul on vanaga praegu päris head suhted ja see on tekkinud imelikul kombel pärast Rootsis käimist. [- - -] Sinu kontserdi pean ma siiski vanamehele kõige enne näitama, [- - -] muidu ta kuramus võib vihaseks saada kui temast mööda lähen. Möödaminek tuleb ainult sel juhul, kui tema kadelduse pärast ehk huvitunud ei ole. [- - -]

Jutt on küllap sellest, et Tubina kontsert võib osutada Kussewitzky omast paremaks ja seda ei suuda maestro alla neeltata.

Mida edasi, seda enam hakkab Juht tähelepanu pöörama poliitikale, rahvusvahelisele olukorrale. Põhjuseks külma sõja laiene mine ja suurenev kommunismioht. Kirjadesse ilmuvad selged vihjed, et olukorra teravnedes peaks Tubin USAsse asuma. Ta kirjutab:

[- - -] Euroopas hakkavad asjad päris tõsiseks muutuma ja suur draama lõpuvaatus on ligi jõudmas. [- - -] igatahes peate ise silmad lahti hoidma, et õigel ajal jälle paati hüpata. Jääme lootma siiski kõige paremat. [- - -]

20. märtsil 1948 saabus lõpuks ometi kontsert tervikuna. Juhi rõõmul pole piiri:

⁶ Tõüli pianist Claudio Arrau (1903) elas 1940. aastast USA-s.



Olav Rootsiga Eesti Rahvusfondi organiseeritud kontserdireisil
Rootsis 1947. aasta septembris.



Eduard Tubin abikaasa Elfriedega Stockholmis 1958. aastal.

Oled valmis saanud selle hiigla tööga ja tahad ometi teada kuda see bassile sobib. [- - -] kogu värk sobib jumalikult, eriti Cadenza, mis on juba omaette meisterteos ja midagi enneolematut bassile. [- - -]

Järgneb kolm lehekülge nõuandeid nii kadentsi kui ka terve kontserdi esituse kohta. Raskete kohtade suhtes polegi Juht enam nii resoluutne kui varem. Seda näitavad järgnevad laused:

[- - -] iga uus kapitaalne looming peab ju ometi instrumendile uuendust ja tehnika arengut juurde tooma, nii ka siin. See koht⁷ kõlab ise ütlemata tore kui rabinal saab maha mängida (mina ei saa veel). [- - -]

28. märtsi kirjas satub Juht nii suurde vaimustusse Tubina loomingust, et pakub välja suurejoonelisi tulevikuvaateid, soovitades kaaluda võimalust tuua välja korraga nii 5. sümfoonia kui ka Kontrabassikontsert:

(...) see oleks alles suur lend meile mõlemile ja paistab juba praegu nii suur olema, et seda nagu uskuda ei tahaks. (...) muudugi ripub kõik ära vanamehest, harilikult on tema silmis juudid need õnnelapsed. Vastasel korral pole midagi katki, mul on varuks veel terve rida kuulsaid orkestrijuhte, kellega mul on kaunis häa vahekord, nendest kõige esimestena arvan Bruno Walter ja Dimitri Mitropoulus. (...) minu iseseisev kontsert saab olema New Yorkis 2. oktoobril Town Hallis ja Sinu kontsert saab seal oma esimese ettekande (...).

7. aprilli kirjas arutleb Juht, kus oleks õigem kontserdi noot trükkida lasta, et saaks

⁷ Nr 30. ja 31. vahel.

noote USAs levitada. Siinkohal on ta täielik optimist:

Kui ma Concertoga siin läbi löön ja veel orkestri saatel esitama saan, saab sellel küllalt minekut olema, bassistid otse janunevad originaalkompositsioonide järele, (...). Üle USA on tuhandeid mängijaid, (...) aga kõige agaramad on veel konservatoristid. (...) sellest võib veel konkursi number saada, senini oli seda peamiselt Kussewitzky Concerto, mis aga Sinu omale ligigi ei pääse, kompositsioonilisest küljest veel rääkimata.

Küsisid minult avameelselt vastust Ameerikasse rändamise kohta. (...) sinusuguse mehe kvaliteedi juures nalga küll ei jää, kuid algus on väga raske. (...) esmalt tuleks kõne alla pedagoogiamet, (...) keskkoolidesse, Colledge ja Ülikoolidesse, (...). Ka tasu on võrdlemisi rahuldav, juba keskkoolides makstakse 2—2500 dollarit aastas, kõrgemates koolides kuni 6000 aastas. Nii saab Paul Hindemith New Havee Colledges 5000, Igor Stravinsky Harvardis 6000 (...). Kui asi tõesti Euroopas kriitiliseks muutub, pane tulema kasvõi Vikingi paatides, võid kindel olla, et mina Sind oma hoole alla võtan, kuni midagi leiame. Ma ei ole mitte rikas, aga esialgu meie nalga ka ei näe. [- - -]

Kirjad maikuust septembrini 1948 on täis elamusi seoses Tubina Kontrabassikontserdiga. Esiettekanne toimub Bostoni-lähedases suvituskeskuses Rockpordis. "Suure ringi" esiettekanne aga ikkagi, nagu plaanitud, 2. oktoobril New Yorgis.

Tubin küsib vahepeal nõu, kuidas oma meeskooriga USAsse turneele tulla oleks. Juht teeb selle mõtte pihuks ja põrmuks, sest:

Sinu meeskoori Ameerika matkamine kõlab sõna tõsisem mõttes utoopiline ja ajab minule juba praegu hirmu peale. (...) New York, mis on kõige suurem eestlaste keskus, võiks ainult kõne alla tulla, (...) aga sealgi ei saa eestlastest saali täis. [- - -] Näiteks meie Bostoni Eesti Seltsis on 30 liiget, üldarv on 50, 10 on kommuud ja 19 ameerikaniseerunud. [- - -] Enne sõda tahtsid tulla Tartu Üliõpilaskoor, siis Tartu ja Tallinna Meestelaulu Selts. (...) mul oli küllalt tegu, et ära hoida katastroofi. [- - -]

14. juuni kirjas seisab:

Mida rohkem ma seda⁸ harjutan, seda toredamaks see läheb. Vahel lähen nii hasarti, et naine kuulab teisest toast ja küsib, et kellega sa sääl räägid? Vastan, et Tubin kummitab mind, minu Rootsisis olles ütles Tubin, et kontrabass kummitavat teda, aga nüüd on ümberpöördukt. [- - -]

Praegu tulid meile Kaljo Raid ja Valdeko Kangro, hakkasid kohe tuhmima Sinu kontserdi

⁸ Kontserti.

kallal, paluvad Sulle edasi saata südamlikke tervitusi. [- - -] Raid trüüb kõvasti koolitöö kõrval komponeerimisega, praegu töötab uue sümfonia kallal. [- - -]

20. juuli kiri on täis rõõmu — Rockpordis oli kontserdi esmaettekanne:

Armas sõber! Soovin Sulle südamest õnne edu puhul, mida saavutas Sinu kontsert eilsel esiettekandel. [- - -]

Alles läinud nädala algul ei saanud ma veel seda "ratsutamist põrgusse" kinni pidamata ja komistusteta ära mängida, tükk ise tundus hästi peos olevat, aga nüpea kui hakkasin klaveriga kokku mängima, nässu see kurat läks. [- - -]

Kuna olen seal⁹ varemaltki mänginud, siis oli eilne kontsert täiesti väljamüüdud majale, nii et isegi seisukohad olid võetud. Õpetaja Evald Mänd, keda Sinagi peaksid mäletama, ehk tundma kirjaniku nime all Ain Kalmus, oli kohapääl kontserdi peakorraldaja, (...). Enne Sinu helitöö ettekannet astus Mänd rahva ette ja andis liihikese, aga väga tabava seletuse Sinu kui Eesti suurema helilooja ja põhjamaade tõusva tähe üle. [- - -] Ma ei oska Sulle mitte ütelda kuda ma end tundsin enne poogna päälepanekut, aga igatahes olin sisemiselt vihane ja vankumatu. [- - -] Rõõmu ja uhkusega võin Sulle ütelda, et ma pörutasin tüki maha ilma vähemagi äparduseta, sattudes isegi hoogu, nii et kui olin jõudnud nr 36 juurde, pandsin põrguliku jõu sisse ja pörutasin nii, et

⁹ Rockpordis.

USAs 1952. aastal.



lava kolises lõpu noodini välja. Üldse on kontserdi lõpp Sul haruldaselt õnnestunud, larinal jooksevad kõik noodid üheskoos alla unisooni, nii et kuulajal jääb mulje — sellega on kõik ära öeldud ja lõpp. Ja nii oli ka lõpp eile, mis tõi tormilise aplausi umbes 400 või enamgi kuulajaskonna poolt, mind kutsuti korduvalt lavale ja aplaus ei tahtnudki vaibuda, oma edu jagasin muidugi preili Stumbergiga, kes tegi tõesti hiiglatöö klaveri osa õppimisel. Ta on Riia juudisoost tüdruk ja lõpetas Riia konservatooriumi 1938. a. Paul Schuberti õpilasena. [- - -] Sellega on siis esimene tuleproov läbi ja kui kokku võtta selle marulist edu, jääb minule kui ka kõikidele kuulajatele mulje — kontrabass soolopillina astus keset lava ja jääb sinna vankumatult püsima, mitte kuskil lava nurgas või tagarinnas nagu orkestris. [- - -]

Üldse moodus eilne kontsert 100 protsenti Eestile nime tegemise tähe all, nii pani ka minu parempool¹⁰ välja oma parima laulus ja tutvustas ühtlasi oma uut rahvariit, mida temale läinud aastal Rootsist tõin. [- - -]

5. augusti kirjas analüüsib Juht põhjalikult Kontrabassikontserti, jagades ikka ja jälle palju kiitust. Sellise palangu võis tingida viimane Tubina kiri kahtlustega kontserdi taseme ja selle tuleviku suhtes. Pika kiitva analüüsi lõppu lisab Juht:

Puhtsüdamlikult öelda, on see kontsert kaunis raske, kindlasti raskem mis kunagi on kirjutatud, aga see peab olema ometi kontserdi väärtus, Sa ei või ometi mitte labaselt kirjutada. Ma ei mõtle, et see raske oleks instrumentaalselt, vaid just muusikalisest küljest saate ja soolo kokku sulatamine. [- - -]

*Town Hall'i kontserdi viimaste ettevalmistuste ajal saabub Tubinale kiri, kus juttu ka teistest eesti heliloojatest, kiri on dateeritud **16. septembri** kuupäevaga:*

[- - -] Kuid nüüd ära unusta ära, et mul on pääle Sinu veel kavas vanameister Aaviku ja oma kodukülapoisi L. Virkhausi tööd, kõik on tuliuued helitööd ja nõuavad tohutut viilimist, sest eeltulev kontsert ei tohi kuskilt küljest lasta välja paista, et ma ainult propaganda mõttes esitan teispoole kavast Eesti helitöid. Ei, juba Eesti nime pärast pean ma näitama, et meil on andeid jalaga segada. Ja nüüd, kus ma teid kõiki kolme nii hästi tunnen, võin ma ütelda, et iga pala on väärtuslik ja annab kindlat tunnistust Eesti meeste võimetest.¹¹ [- - -].

Üle hulga aja oli *Town Hall'i* kontserdil Juhi klaveripartneriks vana sõber Vladimir Padva (1900—1981), kellega koos oli palju

¹⁰ Amanda Juht.

¹¹ Juhani Aavikult oli kavas "Fantaasia-parafraas" ja Leo Virkhausilt "Prelüüd ja tokkaata" soolokontrabassile.



Ludvig Juht esinemas suvises "Metsakoolis" 1952. aastal.
TMMi fotod

esinetud juba Eestis, hiljem Londonis ja USAs. Neil aastatel võttis Padva endale uue nime — Valentin Pavlovsky — ja selle nime all esines ka *Town Hall*'is. 7. oktoobri kirjas vabandab Juht Tubina ees, et New Yorgi kontserdist nii vähe arvustusi on ilmunud. See olevat tingitud liiga varajasesest hooaja algusest

ja enamik kriitikerisi kui ka kontsertpublikut veedab veel suvepuhkust. [- -]

Üldiselt võin ütelda, et kontsert õnnestus üle ootuste ja seda eriti kunstilisest küljast, kuid võis ka rahul olla majandusliselt. Rahvast oli märksa enam kui eelmisel kontserdil¹², kuid mitte väljamiitudud maja, (...). Kõik teosed said suurte

kiiduavalduste osaliseks, kuid erilise aplausi töid välja Bottesini Duo ja Sinu Concerto. [- - -]

Juht toob esile ka Pavlovsky arvamuse:

"See on üks ilusamaist ja väärtuslikemaist kontsertidest, mis ildse on viimase 10—15 aasta jooksul üheleegi teisele instrumendile kirjutatud." Teisi samalaadseid arvamusi olen kuulnud sadadelt. Kuna kontserdil oli ka tugevasti esindatud New Yorki eestlaskond, eesotsas konsul Johannes Kaiviga, siis said kõik Eesti helitööd omad tugevad kiituste väljendused. [- - -]

Novembri esimesel poolel olen jälle New Yorkis ja siis leppisime Pavlovskyga kokku plaatide tegemiseks. [- - -]

1948. aasta 24. oktoobri kirjas jõuab jutt jälle 5. sümfoonia ja Kussewitzkyeni. Juht soovib kirjutada otse maestrole ja pakkuda ise välja oma sümfoonia:

[- - -] Sellejuures on parem vaikida, et oled eestlane, lase vanal mõelda, et oled ehk rootslane. Ega meie vanal on kaunis kena sümpaatia kommude vastu (...) ja eestlased on ühed kuradi võllanäod, kes ei taha painutada vana "Joosepi" alla. [- - -]

Juht kurdab oma liigset sõltuvust Bostoni orkestrist:

On üks kuramuse paha asi, et ma siin Bostonis kui vang olen ja kuhugi ei pääse, mul oleks küllalt võimalusi teistes orkestrites esineda, aga vanamees mind juba vabaks ei lase [- - -].

1948. aasta lõpust peale jäävad kirjad harvemaks. **1949. aasta 10. veebruari** kirjas seisavad suuremate uudistena:

[- - -] Noh, viimaks sain Sinu kontrabassikontserdi plaatidele ja saatsin ühe koopia täna Sinule lennupostiga. [- - -]

Järgmiseks uudiseks oleks Sulle teatada, et Sinu viiulikontsert on praegu Jasha Heifetzi käes. [- - -]

1949. aasta 23. märtsi kirjast loeme:

[- - -] Olid nii hää ja lubasid mulle ühe väiksema pala kirjutada. [- - -] Ole meheks lubamaks ja õnn kaasa, et saaks üks meisterpala. Mul oli ammu mõte Sult midagi sarnast paluda, mul on sageli väiksemaid ülesastumisi, kus tahaks ka midagi Sinu loomingust mängida, aga kontsert on liiga tõsine ja ka omale suureks rabamiseks. Näe, Sofia¹³ õppis ära Sinu kandle polka ja nüüd mängib seda iga nädala oma kaks või kolm korda klubides,

Societydes, koolides jne. [- - -] Jään ootama igat-susega Su uut vaimusiinnitust, õnn kaasa. Parimate teroitustega — Ludwig.

Viimane teada olev kiri Tubinale kannab kuupäeva **16. jaanuar 1951**. Pool kirjast kulub selgitusele ja vabandusele kui keeruline on ühe kohvipaki saatmine USAst Rootsi. Ilmselt palus Tubin endale saata mingit sorti kohvi, Juht ei suutnud seda palvet täita ja ilmselt seetõttu veniski kirjade vahele peaaegu aastane paus:

See kuradi kohvi asi oli justkui üks must kass, mis meie vahelt läbi jooksis ja veel praegugi mu hinge vaeab.

Tubina küsimusele esinemisvõimaluste kohta vastab Juht:

[- - -] Iga ainsamgi esinemine on läinud viimase paari aasta jooksul ainult abistamise tähe all, kus pole võimalik midagi tüsedamat välja panna. [- - -]

Optimism aga pole Juhi juurest kuhugi kadunud, seda kinnitab ka tema viimase kirja lõpp:

[- - -] Praegu on veel vara rääkida, kuid paistab võimalik olevat, et ma Sinu Concertole saan ehk lähemal ajal õige suure lennu andma, oleneb ära asjade käigust ja minu harjutamise võimalustest. Kalamid palusid Sind teroitada, oleme muide väga hääd sõbrad. Palun teroitä oma armast perekonda ja hoiä omad silmad lahti.

Terovisi Ludwig.

Kirju TMMi fondist lugenud
ALO PÖLDMAE

¹² Samas saalis 1946. aastal.

¹³ Sofia Stumberg, Ludvig Juhi kontsertmeister, kes oli ka klaverisaatjaks Tubina Kontrabassikontserdi ettekan-

VASTAB ADOLF ŠAPIRO II

Algus TMKs nr 1/1998

Sa oled ilmas palju ringi rännanud, teinud tööd Põhja- ja Lõuna-Ameerikas, Lääne-Euroopas ja Venemaal. Kas saab öelda lühidalt, mille poolest erineb Ameerika teater euroopalikust teatrist?

Ameerika teater on rohkem resultaadi-teater. Tema temperament on märksa vähem esile kutsutud vaimsetest otsingutest. Oma lähtealuselt, oma juurtelt on ta ikkagi määratud meelelahutuseks. Vähemalt mulle näib nii. Ameerika jaoks on teater see, mis pidevalt ja püsivalt rõõmu pakub. Lühidalt, jah, teatrit oodatakse seal mõnu, meeldivat õhtuveetmist, rõõmu. Seepärast väidan, et muusikal — nende muusikateater on kahtlemata täiuslikum, kõrgprofessionaalsem kui Euroopas — on ikkagi sootuks teine teatritraditsioon. Draamateater on neil juba kooli poolest, oma koolituslikult baasilt nõrgem kui suvaline Euroopa teater, olgu see inglise või saksa, poola või eesti, läti või vene teater. Järelikult toob see endaga kaasa teistsuguse proovistiili ja näitlejate-lavastajate enesetunde. Ameerikas töötades tundsin end kaevurina, kes peab iga päev täitma söekae-vandamis normi. Euroopa teatrites töötamisel mul seesugust tunnet ei ole. Ei, muidugi mõista on Ameerikas häid näitlejaid, seda ei kavatse ma salata. Aga vaata, milline paradoks, igas keskmises Ameerika filmis on näitlejate tase professionaalsem kui Euroopa keskpärastes filmides, kuid teatris, vastupidi, on ameerika näitlejate keskmine tase madalam. Muide, see on probleem, ja ma tundsin selle vastu Ameerikas elavat huvi: miks see nii on?

Kas vastuse leidsid?

Jah, vist küll. Tänu sellele, et ma töötasin just selles koolis, *Carnegie Mellon University's*, mis valmistab näitlejaid peaaesjalikult ette Hollywoodile, nii on see traditsioon kord juba kujunenud. Seetõttu sain rohkem teada filminäitlejate elust. Noh, esimene põhjus on see, millest me oleme kõik kuulnud, aga mida lähemalt näha on ikkagi pisut kõhe: kõige julmem valik. Teine põhjus, mulle tundub, peitub aga tavaliselt, et kui inimene satub filmimaailmas orbiiti, hakatakse temaga indivi-

duaalselt tegelema. Juhul, kui temale tehakse panus, tähendab, kui keegi arvab, et temast peab midagi tulema, siis saab ta nagu veelkordse, täiendava kooli: talle antakse repetiitor või mänedžer, kes peab hoolitsema tema kui näitleja professionaalse arengu eest, talle antakse stilist, jumestaja, õmbleja — need kujundavad tema imidži. Seega on keegi, kes v o r m i b ta läbilöögi võimeliseks. Ühe näitleja heaks hakkab selles maailmas tööle kümnekond inimest. Terve staap. Ta t e h a k s e staariks. Filmis üldse näitlejaid t e h a k s e, aga teatris keegi teine näitlejat valmis ei tee.

Kuidas hinnata siitkandi teatrikoolide taset — nii Eestis, Lätis kui Venemaal —, võrreldes Lääne näitlejakoolitusega?

Küllalt kõrgeks. Siinse regiooni näitlejakoolitus on parem, ja kahes aspektis. Esimene: näitleja töösuse, kutseoskuse tase. Teine aspekt: näitleja isiksus. Euroopa näitleja, sealhulgas ka eesti ja läti näitleja, on haritum kui ameerika näitleja. Ta haridus on laiem, ta taust, ta silmaring on avaram kui ameerika kolleegil. Ameerika näitleja teadvus on uinunud olekus. Ta lihtviisil teab vähem kui eesti või läti näitleja, teab vähem geograafiast, ajaloost, kunstist. Isegi teatriajaloost, Kreekast kuni meie ajani, teab keskmine näitleja Ameerikas palju vähem. Ma räägin tavalisest näitlejast, läbilõiketasemest, ei arvesta siin üksikuid entusiaste-erudiite ega eriti debiilseid või andetuid, ei, ma räägin sellest, mis on sealne norm, hea, normaalse näitleja isiksuslik foon. Meie näitleja on rohkem lugenud, kunagi kooliajal rohkem kuulnud, tunneb rohkem huvi. Ameerika prestiižikas ülikoolis leidis mul kolmekümneses lavastajate ja näitlejate rühmas ainult kaks inimest, kes olid kuulnud, kes on Fellini. Ülejäänud polnud seda nime eluski kuulnud. Need olid kõik noored andekad inimesed, aga nende isiksuslik tase on primitiivne.

Paradoks seisneb selles, et endises nõukogude haridussüsteemis, kui sealt kategeooriliselt välistada ideoloogia, anti väga hea humanitaarharidus. Ma julgen seda väita,



Adolf Šapiro Tallinnas, Draamateatris Riia Noorsooteatri külalisetenduste aegu, 1989.
Peeter Sirge foto

kartmata saada tagantjärele kommunisti kuulsust, kes ma pole kunagi elus olnud. Seletus? See riik oli omamoodi hiiglaslik reservaat, piiratud, eraldatud maailm, ja seal säilisid klassikalised õppeained, klassikalised

väärtusedki. Muu maailm pidevalt arenes, muutus, moderniseerus ja kaotas selle klassika, ilmselt arvates ekslikult, et see kõik säilib taustana niikuinii, seda polegi vaja õpetada. Ja nüüd järgmine paradoks. Olles

lõpuks vabanenud, püütakse meil siin nüüd pimesi õppekavasid ümber teha, neid Lääne eeskujul moderniseerida, üldhariduslikke aineid vähendada, neid spetsiifiliste professionaalsete oskuste andmisega asendada — ka teie teatrikoolis —, aga see pole vist sugugi nii tark tegu, kui esialgu paistab. Vastupidi, see on ohtlik, kõik nimekad ja arukad Lääne-Euroopa lavastajad, kellega olen sel teemal rääkinud, ütlevad: mis te teete!? Te hävitate oma teatrielus just selle, mida me kogu aeg oleme teie teatris imetlenud ja kadestanud — tolle laiema isikusliku baasi.

Teine aspekt on professionaalsus, tehnika, käsitööoskus. Tehnika võib sealsel näitlejal paremgi olla, aga kooli, koolkonna all me mõistame siiski teatud suunda, teatud töömetoodikat. Ameerika näitlejal tihtipeale puudub aimus näitlejatöö metoodikast. Mõni võib haarata kõike intuiitiivselt, lennult, teine ei saa kaua aega üldse millestki aru, aga konkreetseid tööharjumusi, kuidas proovi teha, pole kummalgi. Mulle öeldi Ameerikas korduvalt: me peaksime teile palju rohkem maksma, sest teie töötate meiega, õpetate, aitate. Mõistad, see polnud kiitus mulle, Šapirole, vaid sellele koolkonnale, metoodikale, millega ma neid tutvustasin. Üks ameerika näitlejanna, ehne staar muide, mainis: "Mis sa imestad! Sa ei tea, et meie kohalikel lavastajatel on näitleja jaoks ainult kaks fraasi: kas "geniaalne!" või "järgmisest nädalast me lepingut teiega pikendada ei saa". Mina arvan, jah, et meil on veel säilinud koolkond ja mingi uduga seda asendada ei maksa. Inimesed vähemalt mõistavad üksteist proovis, neil on üks keel ja metodoloogia.

Siin on vahel kuulda hääli, et eesti teatri puudus või igavus seisnevatki selles, et meil on ainult üks koolkond ja mitte rohkem. Mida ütleb sinu kogemus: kas maailmas toimib palju teisi koolkondi? Või kas neid tänapäeval enam üldse puhtal kujul eksisteerib?

Võib leida muidugi igasuguseid suundi ja tööpõhimõtteid. Aga mingid katsed, otsingud ning koolitus, koolkond — need on sootuks erinevad asjad. Ma küsiks in vastu, kas eesti põllumehel on palju erinevaid võimalusi, palju mooduseid põldu künda? Teoreetiliselt võib ju rääkida, et oleks hea proovida ka teisi mooduseid, aga näidatagu seda praktikas ja kasvatatagu seal põllul sama

söödavat leivavilja, kui on seni kasvatatud, toimides traditsioonilisel viisil. Teoreetilistele postulaatidele ja soovunelmatele on raske vastu vaielda. Aga tehku ja näidaku, mis sellest tuleb, see on tõestus. Koolkonna metoodika tõestab end üha uute ja uute põlvkondade kaudu, selle elujõulisust tõestab alles aeg, pikaajaline teatipraktika, mitte üks trupp, mitte üks eksperimentaallavastus. Voldegar Panso, kelle suurus pole siiani päriselt ja piisavalt hinnatud, ma mõtlen rahvusvaheliselt (aga kas Eestiski — tänapäeval?) — vaat tema rajas koolkonna. See, et ta pole ülemaailmne kuulsus, nagu väärinuks ta lavastused ja ta täiesti originaalne, ere isik, on muidugi seotud tolle aja piiratud võimaluste ja võimatustega — ta ei saanud näidata oma lavastusi välismaal jne. Aga kas Eestis ikka mõistetakse, mis mastaapi mees teil Panso näol oli? Koolkond, see pole mitte liiga lihtne mõiste. On põhitüvi, aluste alus, ärgem häbenegem nimetada seda Stanislavski süsteemiks, ja on sealt hargnevate harude, pesakondade isad, nagu Eestis Panso. Maailmas tuntakse ikkagi endiselt huvi Stanislavski süsteemi vastu, Ameerikas koguni tohutut huvi. Praegu teeb Moskvas (ja vahepeal Saksamaal, Šveitsis jne) väga huvitavaid pedagoogilisi eksperimente Anatoli Vassiljev, Grotowski eksperimendid on teatriilmas juba üldtuntud klassika, kuid oma algpõhja said ju nii Grotowski kui ka Vassiljev siiski sellisama vana tuntud koolkonna baasil, ka seda ei maksa ära unustada. Selleks, et otsida uut, peab loojal olema midagi, millest loobuda, millest lahti öelda.

Hästi öeldud. Väga täpne!

Eks ole? Ainult juhul, kui sa oled midagi põhjalikumalt omandanud, saad sellest midagi ka loovutada ja sealt oma teed edasi minna. Mina olen väga tänulik oma õpetajatele, eriti Maria Ossipovna Knebelile selle eest, et mul oli, millest loobuda. Ma ei tee proove niimoodi nagu tema, igal lavastajal on oma stiil, oma armsad harjumused, kuid tema andis mulle selle, mida ma tean, mida oskan. Kuidas ma muidu suudaksin üldse mingeid oma teid otsida — millelt ma tõukun, mis oleks mul muidu pinnaks jalge all?

Aga kui väidetakse, et teatrivormid on sajandiga sedavõrd muutunud, mitmekesistunud?

Hea küll, ütleme siis nii, juhul, kui tea-

ter on tõepoolest kunst, siis peab ta eksisteerima kõikide teiste kunstide loogika järgi. Kunstiülikoolides ja -akadeemias on koolitus, on väljaõpe? On. Sa võid pärast sellest loobuda, hakata installatsioone tegema, hakata abstraktseid lõuendeid maalima. Aga me teame, et näiteks Malevitš ja Kandinsky said vapustava klassikalise kooli — joonistasid kreeka vaase, joonistasid naturist, modelli järgi jne, ning sellelt pinnalt alustasid nad oma individuaalseid otsinguid kunstis. Aga heliloojad? Nad saavad ju endale põhjaks kogu muusikavaramu koos Bachi, Wagneri ja Mahleriga, ei alustata näiteks Šostakovištšist, ei õpita tundma ainult Schönbergi või Cage'i. Maja ei saa ehitada ilma vundamendita. Sa võid ehitada kahekorruselise maja või pilvelõhkujat, nii- või teistsuguse katuse, ja majad peavadki olema erinevad, kuid vundament on igal juhul vajalik. Hoone peab olema rajatud tugevale põhjale.

Mina olen viimasel ajal jõudnud järeldusele, et režissuur peab olema novaatorlik, aga näitlejakool konservatiivne. Ja nende kahe asja ristumisel võib loota head lavastust, head teatrit.

See on huvitav tees. Miks just nii?

Lõppude lõpuks, mis on kultuur? See on traditsioon, traditsiooni edasiandmine. Selleks, et teada saada, mis sind olemasolevas traditsioonis ei rahulda, tuleb see enne endale selgeks teha, seega — omandada.

Jah, aga miks just näitlejad on traditsiooni kandjad, aga lavastajad otsigu aina edasi — miks nimelt selline "tööjaotus"?

Väide on muidugi poleemiline ja hasartne, aga kõlab hästi, kas pole? Kuid ma võin oma väidet muidugi ka seletada. Näitleja loob iseenda füüsilise ja vaimse olemusega, tema aine on ehtne. Tegelik, elus inimene. Vist sellepärast peab näitleja käima maad mööda, tundma elu realiteete. Lavastaja mõte lendab, aga näitleja peab selle realiseerima oma füüsisega, maises kestas, jalad maas. Näitleja valitseb oma häält, oma keha, ta materialiseerib ideed. Järelikult peab tal olema harjumust märgata ja võimet kasutada elulisi üksikasju, detaile, peensusi. Näitleja elu laval väljendub liikumise kaudu ruumis, žesti kaudu, selle kaudu, kuidas ta kergitab kulmu, puudutab oma juukseid, kuidas võtab lauvalt prillid, kuidas need ette paneb... Hiljem ei pruugi lavastajal seda vaja

minna, mõni tükk lavastatakse teiste reeglite järgi, me ei võta neid prille, need on meil ainult mõttes, mälus, kuid näitleja, kes on maised eneseväljendusviisid ära õppinud, kes neid vabalt valdab, võib minna väga kergesti ja kiiresti ka teist teed, kui lepitakse kokku teistsugustes mängureeglites. Sest tal on põhi all, tal on baas. Kui ma praegu mõtlen, missugused näitlejad vapustavad. Nii imelik, kui see ka pole — realistlikud näitlejad. Jean Gabin, Spencer Tracy — vaatasin just hiljuti Soome TVst Maximilian Schelli dokfilmi Marlene Dietrichist. Ja seal — dialoog Dietrichi ja Tracy vahel. Vaatasin jälle seda larhvi, seda ilmet, kortsus nägu ja mõtlesin: jah, näitlejad peavad õppima realismi. Kusjuures realismi, reaalsuse taasloomise alla käib mõistagi ka hingeelulise reaalsuse tunnetus, selle väljendusviisid. Mul on muidugi eriline nõrkus vanade näitlejate vastu. Vahel on nii, et vanus, eluiga teeb inimesest kunsti. Kui elu jätab näole oma jäljed — nagu Rembrandti vanakesed näiteks —, muutub see dokumentaalseks faktiks elatud aastatest ja saatusest. Kahjuks ei jäädvusta iga nägu elatud elu. Vahel ilmutab aga aeg ennast vanade inimeste kaudu nii, et annab neile mingi teise mõõtme, mahu, teispoolduse peegelduse ja varjundi.

Aga me rääkisime noortest näitlejatest, koolitusest...

Jaa. Näitlejad peavad teravalt tunnetama ja õppima väljendama reaalsust. Pärast seda võib tulla vaba lend, hõljumine, kaaluta olek, sujuv maandumine — kõik. Nagu suusahüppaja. Selleks, et pärast lennata, hüppel õhku "rippuma" jääda, peab olema hea hoog, kuni suusad pinda puudutavad, peab olema hea tõuge. Mõtlen alati televiisori ees, et see hetk, kui suusahüppaja on õhus, on nagu näitlejainspiratsioon, näitleja õnnelik leidmishetk, tema hea päeva parim stseen. Aga selleks, et vaim peale tuleks, on vaja enne kõvasti "nühkida", lihtsalt tööd teha, variante läbi proovida, meenutada, kuidas inimesed elus reageerivad ja käituvad. Kõik hüppajad teavad: kui pole head äratõuget, pole ka hüpet. Millelt tõukab end lahti näitleja? Elust, elulistest tähelepanekutest. Näitlejatele, arvan ma, on vaja tagasi anda elu üksikasjade maitse — et tal see reaalsusemaik suus oleks. Meie, lavastajad ja pedagoogid, oleme süüdi selles, et juba palju aastaid ajame näitlejale

pähe eelkõige abstraktseid ideid. Ja ta kaotab reaalsustaju, reaalsusmälu, ta ei oskagi enam elu pisiasju tähele panna. Ta ei oska mängida, kuidas lavale tulevad erinevad inimesed, kuidas nad erinevalt suitsetavad, kuidas keegi sigareti võtab, seda hoiab, kuidas keegi ajalehte avab, prille kohendab. Aga nende detailide kaudu teame me inimesest juba mõndagi, mida tekstis polegi või milleni tekst pole vaatajat selleks hetkeks veel viinud. Sellepärast ma ütlesingi, et mida ka ei taotleks lavastaja või, halvimal juhul, nn maailmateatri moemall, sümbolismi või postmodernismi, näitlejal õnnestub seda väljendada huvitavalt ja rikkalt ainult siis, kui tal liitub "nihestatud" ülesandega oma reaalsustaju, oma elulised tähelepanekud, oma klassikalise koolituse baas.

Režissöör fantaseerib, liidab stiile, väljendab oma ideed, oma nägemust, otsib uusi kooslusi, uusi rakurse, ta peab olema häälestatud avatusele, ühisele otsinguretketele koos näitlejatega, kes on temast võib-olla vaistlikult, elumaitse tajudelt targemadki. Režissuur on aga üksikute osade kokkusobitamise, erinevate elementide suhestamise kunst. Mida me oleme praeguse sajandi lõpuks selgelt mõistnud? Et aeg suhtuda möödunud sajandilõpul või selle sajandi esimesel poolel leiutatud teatriteooriatesse ja -mudelitesse dogmaatilisel, fanaatilisel on möödud. Pole vaja eelistada üht teatrimudelit tingimata teisele. Võidab see, kes kõige edukamalt ühendab ühendamatu. Kes võib vastavalt vajadusele kasutada midagi Stanislavski pärandist, midagi Brechtilt, Meierholdilt, Grotowskilt, oma rahvuseteatri minevikust, *commedia dell'arte*'st jne. Õnn saadab seda lavastajat, kes valdab vabalt kogu eelnevat teatrikogemust, suudab sellega mõtestatult manipuleerida ja nakatada, toita näitlejat. Ja samas õppida näitleja tötundest, haarata lennult tema rikkumata eluvaistust tekkinud lahendusvariante, neid edasi arendada. Jah, muidugi, sellekski on vaja teadmisi, mis enne sind on tehtud, otsitud, läbi proovitud ja läbi mõeldud. Jällegi seda, mida me nimetame baasiks. Aga kogu tänane jutt tüürib juba liialt üldistuste suunas. Ma olen põhimõtteline üldistuste vastane. Kui ma kuulen sõnu "tänapäeva teater", "põlvkond", "eesti rahvas", "vene rahvas" jne, hakkab mul kuidagi paha. Üldistused kipuvad välja kukkuma liialt lihtsad ja trafaretsed. Pealegi on teatris kõik indivi-

duaalne, retsepte siin pole. Järelikult ka väljaõppes, teatrikoolis tasub silmas pidada iga üksikjuhtumit, iga noort annet eraldi.

Tavaliselt rõhutatakse just protsessi teist poolt — et teater on kollektiivne kunst, grupitöö.

Loomulikult. Aga mitte ühetaoliste inimeste standardtöö. Teatrikoolis peaks pedagoog tegelema kokkuvõttes sellega, et aidata noorel näitlejal õppida tundma ja tajuma iseennast. Nagu psühhiaater aitab haigel mõista, kus on tema haiguse lätted, kes ta tegelikult on, kuidas on seni kulgenud tema elu, nõnda ka juhendaja teatrikoolis — me õpetame kursusel iga noort inimest eraldi mõistma, kes ta tegelikult on, ja püüame anda talle eneseusku, siis oskust endaga laval toime tulla, oskust vallata oma keha ja häält, oskust iseenda käskudele kuuletuda. Aga kõigepealt just eneseusku. Vaatasin eile öösel telekast vana filmi Barbra Streisandiga. Tead, mis on kõige tähelepanuväärsem? Mitte see, et tal on talenti, vaid see, et ta ju ongi inetu tüdruk. Objektiivselt hinnates — noh, tõepoolest. Aga keegi andis talle võimaluse, andis talle sellise usu, et inetu tüdruk muutus võluvaks, kütkestavaks, huvitavaks Streisandiks. Kust tuli see vabadusetunne, nii et ta seersmine ilu ja omapära hakkas välja paistma, muutus kõigile silmaga nähtavaks sarmiks, ja äkki tahtsid teda vaadata miljonid? Vaat selle poolest on Ameerika tore koht, et seal leiab ka kõige paksem naine, et tal on õigus kanda miniseelikut. Algul on see üsna vapustav vaatepilt. Kuid ei — ta kannab seda veendunult, mitte häbelikult, tal on niisugune eneseusk ja väärikus, et sa lepid sellega, sul ei tekigi enam tänaval niisugust pilti nähes imestust ega seesmist protesti.

Nii on vaja aidata ka näitlejal leida rollis õiget enesetunnet, anda talle usku, et ta läheb õiget teed. Muide, see on väga raske, kui olla range. Ja range olla on muidugi kergem. Aga lõppude lõpuks polegi tähtis lavastaja ja pedagoogi käitumisstiil, vaid see, kas ta mõistab ja peab meeles, et igaüks trupist on isemoodi indiviid ja igaüks saab aidata innustada isemoodi.

Nüüd sa siirdusid vist mõttes juba teatrikoolist teatrisse?

Jah, üldse peaks iga näitleja või lavastaja mis tahes situatsioonis teatris otsima iseennast, kooskõla oma "minaga": mis on

t e m a l e parem hoiak, käitumisviis, lahen-
dus. Parem mitte kasulikkuse mõttes, prag-
maatiliselt, vaid lähim ta loomusele, tema
seesmisele eluhoiakule. Ühele näitlejale sobib
tulla majja kaks tundi enne etenduse algust.
Aga teine võib tulla ka kaks minutit varem,
ja see pole temapoolne hinnaalandus ega
hoolimatus. Kui nõuda lihtsalt distsipliini,
printsipi pärast, et kõik tuleksid kaks tundi
varem kohale, siis mõni longib ja rojutab
mööda teatrimaja, aga ikka ei keskendu, ei
valmistu lavale minekuks. Ka seda on vaja
osata, kohalolek üksi ei aita. Ja see sõltub ka
psüühikast. Olga Jakovleva, omaaegne kuu-
lus Efrose näitleja, tuleb teatrisse neli tundi
enne etendust, etenduse päeval ei tee ta
kunagi hommikupoolikul proovi, ta ei vasta
sel päevalt telefonikõnedele. See on indi-
viduaalne psühholoogiline probleem. Aga
Gérard Philipe jooksis teatrisse kaks minutit
enne algust. Ta ei jõudnud isegi grimmitoast
läbi. Kulisside vahel ootasid teda riieturid,
kostüümid käes, aitasid tal kiiruga ümber
riietuda, ja ta hüppas kohe lavale. Jüri Järvet
mängis enne oma etteastet alati malet. Juba
läheneb tema stseen, kohe tuleb märgusõna,
ta peaks nüüd ometi minema, ei — ta seisab,
üks jalg õhus, minekul, aga peab enne lavale
minekut tingimata malekäigu ära tegema.
Liigutas nuppu ja läks siis hästi kiiresti lavale.
Samal ajal teine näitleja, kes pidi temaga koos
lavale astuma või temast hiljemgi sisse tule-
ma, oli ammu kulisside vahel, vaatas teisi,
kes laval, tajus eelmise stseeni rütmi ja at-
mosfääri, keskendus. See on individuaalne,
nagu palju muudki selles töös.

Ma lugesin tuntud portretisti Serovi
mälestustest, et ta ei saanud portreed maalida
enne, kui ta polnud leidnud, mis loom see
konkreetne inimene tema ees on. Ja ta avab
isegi saladuse, et Stanislavski kuulsat port-
reed tehes lähtus ta orangutangist. See
tähendab, kunstis on vaja looduse ja inim-
loomuse uurimisel tungida palju sügavamale
kui inimeste tava-suhtlemisel seltskondlikul
tasandil vaja läheb. Niikui käivad rahva
seas teatri kohta jutud, et see on üks kõlblu-
setu asutus. Ja mina saan sellest legendist
väga hästi aru. Mingis mõttes isegi õige
järelendus, sest proovis ei saa ju midagi teha,
kui näitleja on kinnine, suletud, oma selts-
kondlikus maskis. Lavastaja on nagu psüh-
hiaater, kes peab viima näitlejast inimese
“endast välja” — teatud piirini, avatud, ava-

meelse käitumiseni, et mõista, kust tuleb teda
edasi aidata. Proov saab olla loominguline,
kui näitleja suudab seal loobuda oma tava-
käitumisest, oma maneerist ja mängib-rea-
geerib oma seesmist, olemuslikku loomust
mööda. Kerge see pole, mõnikord õnnestub
lavastajal saavutada seda hellitustega, mõni-
kord šokiga. Dostojevski on kirjutanud, et
kõigi inimestega tuleb käituda, nagu käitu-
takse haigetega haigemajas. Teater on, jah,
kindlasti nagu haigla. Siia on kokku tulnud
elust haiged inimesed, haavatavad, emotsio-
naalsed inimesed, kes töötavad igal hom-
mikul proovis ja igal õhtul etendusel, kulu-
tades oma isiklikku närvikava, kutsetöö oma-
enda tervise hinnaga.

**Mõnikord arvatakse, et enesekulutamist
kompenseerib neile tuntuus ja populaarsus,
rahvahulkade armastus...**

Näitlejad on küll tihti evedad, kuid
siiski mitte kõik. Ja kui meie elukutse ja iga-
päevase tegevuse üle vahel mõtlema jääda,
tuleb hirm peale. Kas inimesele on normaalne
seisund pidev tahe meeldida, iga päev ja
kõigile meeldida? See on mingi teadvuse
nihe. Aga teatris püüame me igal õhtul end
kokku võtta, et meeldida. Teatris on see ju
kogu tegevuse vältimatu komponent: ma
pean igas osas meeldima, igale saalitäiele
meeldima... Jube alateadlik soodumus. Kui
ma aga küsin nii: kas näitleja on ainult siis
hea, kui ta kõigile meeldib? Kas hea näitleja
on ainult populaarne näitleja? Iga proff teab,
et päris nii see ei ole. On häid, keda massid
ei märka, kes ei lähe või ei satu seriaalidesse
ja leheveergudele. Siis ma küsin edasi: miks
mu lavastused peavad minema alati menu-
kalt, miks peaksid kõik lavastused alati
igähele meeldima? Olen ma siis mõni prosti-
tuut? Ei, selline vaade teatritele pole kuigi
inimsõbralik ega kunstisõbralik, kuigi vääri-
kas “filosoofia”. Miks me räägime tänase
päevani, et Stanislavski ja Nemirovitš-Dant-
šenko olid teatrimaailmas tõesti suured refor-
maatorid? Sest Kunstiteatri eetika ja elu-
korraldus oli rajatud teisele alusele. Siin
lähtuti sellest, et inimesele on omane tunda
huvi ümbritseva maailma, looduseaduste,
teiste inimeste vastu. Et inimese jaoks on
loomulik seisund eneseanalüüs, refleksioon.
Uurimine, teadmise- ja uudishimu, otsimine,
katsetamine, aga mitte vitriinis seismine. Just
sellele tõukejõule, sellele hoovale rajasid omal
ajal Kunstiteatri vanakesed uue lähenemise

teatriprotsessile, hoopis teistsuguse teatrieetika ja teistsuguse proovimethodika. Kas pole huvitav: tõeline koolkond on alati seotud eetikaga? Iga praktiline suund või vool, mis on tõestanud oma elujõulisust, omab tingimata ka kindlat eetilist alust, oma filosoofiat, olenevalt sellest, mida selle suuna või koolkonna loojad on taotlenud. Seepärast on võrdlemisi rumal tahta ühes teatrikoolis õppida/õpetada kõike, mis maailmas üldse on leiutatud. Näiteks öeldakse tihtipeale teatrikoolides: nüüd me teeme ka joogaharjutusi. Harjutusi võib ju teha, aga need ei too rohkem kasu kui kõige tavalisem kehalise kasvatuse tund, sest jooga harjutused võivad olla kasulikud ainult siis, kui sa oma mõtlemises, teadvuses lähened budismi filosoofiale. See on teatud kindel suhe maailmaga, maailmavaade, terve meditatsiooni teooria ja praktika. Ja see kool, mille meie oleme omandanud ja mida me suudame edasi õpetada, jah, ma mõtlen ikkagi Stanislavskit, on hea just seetõttu, et siin on tasakaalus eetika ja metodoloogia, need on omavahel sisemiselt seotud.

Maailmakuulsas Moskva Kunstiteatri loomisest täitub tänavu sada aastat. Paljugi tollasest kardinaalsest reformist elab edasi tänases teatrimudelis, kuid on ka erinevusi — mõndagi on kaotsi läinud, oludes muutunud. Kuidas sulle tundub, kuhu areneb järgmisel sajandil teater kui organism, kui organisatsioon. Kas tulevad uued võimsad kunstniked liidrid, kes toovad teatri ringiga tagasi Kunstiteatri printsiipide kui universaalsete eetika- ja tööpõhimõtete juurde, või mõeldakse mingi uus mudel välja? Ehk on toonane ideaalteater liiga suur organism? Kas arvad, et ka edaspidine areng läheb väikestrate, väikeste rühmade suunas, nagu on olnud viimastel aastakümnetel?

Ei, vastupidi. Ma pole muidugi oraakel, kuid ma arutlen nii. Mis toimub praegu? Tõepoolest on teater väikevormides (väike trupp, väike saal, vähe vaatajaid ühel etendusel) praegu igal pool kõige loomulisem, kõige õnnestunud ja tulemusrikkam. Kogu maailmas, ka Moskvast, kus ma praegu püsivamalt elan. Näen siin kaht tähtsat momenti. Esiteks, teater on muutunud elitaarseks. Algas ta ju tänavakunstina, laadaplatsi teatrina, massikultuurina. Teater oli suunatud rahvale. Nüüd aga, massikommunikatsiooni vahendite edenedes on teater muutunud elitaarseks: haarab väikest hulka vaatajaid, aren-

dab neid inimesi, kes omakorda peavad aren-dama ja suunama laiu rahvahulki.

Teiseks. Palju huvitavaid, andekaid etendusi antakse saalides, kus on 100—150 istekohta, ja mulle seletatakse seda nii (see on üpris levinud seisukoht), et vaataja lihtsalt armastab olukorda, kus näitleja on kohe ta kõrval, ta näeb lähedalt iga lihast näitleja näos, iga tuksatust jne. Mina aga arvan, et samavõrd armastaks vaataja ka seda teatrit, kus hea plastikaga näitleja liigub eemal, huvitava stsenograafi kujundatud laval, heas efektses valguses. Saladus peitub vist mujal.

Praegu on kaotatud energeetilised vahendid, mis oleksid võimelised hoidma peos suurt saali. Kadunud on see energialiik — ka kõige tugevamad lavastajad ei tea, kuidas vallata saali, kus istub korraga 800—1200 inimest. Vastavalt sellele on ka näitlejatel kadunud oskused, väljendusvahendid, mis köidaksid suure saalitäie tähelepanu. Nii on praegune seis. Ja ma oletan, et pendel hakkab varsti liikuma teises suunas: tekivad taas otsingud leida üles s u u r teater. Uue energeetika otsingud. Neid otsinguid juhivad kindlasti juba uued inimesed, uued teatri-reformaatorid, selgesti välja öeldes — peavad ilmuma tingimata mingid diletandid, isikud, kes tulevad pisut kõrvalt, nagu tihti on suured reformaatorid ilmunud väljastpoolt ametlikku, kehtivat teatrieriarhiat, nagu Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko, Brecht. Diletante leidub ju alati, aga ilmselt siis, kui aeg on küps, kingib loodus nende sekka ka erakordselt võimekaid isiksusi.

Miks just suured diletandid ja mitte suured professionaalid?

Väljakujunenud teatrid ja teatriinimesed lihtsalt nimetavad uustulnukaid alati asjaarmastajateks. Mäletad, kui Venemaal tekkis teater "Sovremennik", hiljem Taganka teater, siis öeldi ikka: ei, see on huvitav, aga see on isetegevus. Miks? Toimub puhastumisprotsess. Iga muutus tekib algul kui äratõuge, eemaldumine vanast. Oli näiteks olemas stalinliku aja teater, paatoslik, staatiliste misantseenidega, ja äkki, kui 1950. aastate teisel poolel tekkis "Sovremennik", hakati hävitama, eirama diktsiooni. Sest diktsioon assotsieerus tookord diktorihäälega, diktoriintonatsioonidega, ofitsiaalse teatega. Okudžava intiimne, tubane, tavaline hääletundus kunstilisem kui mingi tõeliselt meisterlik, vokaal-

selt koolitatud bass, sest nood laulsid valit-suskontsertidel, tähendab, oli vaja neile vastanduda. Ja selle 1960-ndate vastanduse kaudu tekkis teatrikeeles puhastus, pinnas, millele pärast ehitati 1970.-80. aastate teater. Ka praegu on loobumine suurtest lavadest omamoodi vastandumine, suure teatri eitus. Aga tagasipöördumine on möödapääsmatu, ainult uutel alustel. Ma usun, et see tuleb, sest alati on see protsess nii käinud.

Mis aga puutub organisatsioonilise külge, siis teater on alati olnud vandenõu. Inimesed käivad tänaval, ajavad omi asju, aga meie tuleme kokku pimedas toas, võtame mingi Brechti või Albee või Ionesco, ja ühe ootamatu intsidendi me ühiskonnas korraldame, see on kindel. Teater kui organisatsioon peab tagama selle vandenõu õnnestumise. Väga lihtne.

Mihhail Tšehhov kirjutab, et suure teatris väsitab see, et seal on liiga palju üksikõikseid inimesi. Seega mitte-vandenõulasi. Nad töötavad seal, kuid ei huvitu sellest, mis teatrimajas toimub.

Oo jaa! Ka mina olen ammu teinud sellise järelduse. See tõesti väsitab.

Aga kui teater on suur, siis on nad peaaegu vältimatult, sest suure organisatsioonis on funktsioone palju?

Hm. Ei tea. Sõltub ideest. Paistab, et jah, nii see on. Aga teisalt — ka teatris, kus on kümme inimest, võivad neli neist olla üleliigsed ja üksikõiksed. Ja teatris, kus on kolm inimest, võib olla kaks kõrvalist isikut.

Mida sa tahtsid öelda idee kohta? Mis sõltub ideest?

Ideest sõltub kõik. Ma pean jälle tagasi keerama pedagoogikasse. Mul on Riia teatrikoolis olnud kolm kursust, kellest tõeliselt hea, nagu ma ise arvan, oli ainult viimane, seal tekkis nagu omaette väike teater. Ja ma olen mõtelnud: miks? Kas mu viimases lennus olid andekamad lapsed? Ilmselt mitte, andekaid leidub alati. Seletuseks pakun: tolles viimases seltskonnas ei olnud üleliigseid inimesi. Teatris on parem pigem millestki puudust tunda kui omada midagi/kedagi ülearu. Kuid määrava tähtsusega oli tegelikult asjaolu, et selle viimase rühmaga oli mul olemas pedagoogiline idee. Ma eraldasid nad teatrist. Kõik neli aastat ei väljunud see kursus "põranda alt", nad ei osalenud teatrite massistseenides ega teinud enne lõpetamist

teatris ka üksikõiklikult mitte ainsatki osa, isegi minu oma lavastustes mitte. Meie tunnid ei toimunud teatrimajas, nagu oli olnud varasemate kursustega. Põhimõte oli see, et nad tuleksid teatrisse uue värsket grupina, omaette teatritrupina, sest ma olin näinud, et kui lõpetajad tulid teatrisse üksikult, omandasid nad üliiruttu kõik stambid, kõik teatri sees käibivad psühholoogilised hoiakud, nad nagu lahustusid vanas trupis. Kuid see minu tookordne idee pole mingi raudne reegel, pole dogma. Vahel mõtlen, et võib-olla järgmist kursust peaksin hoopis nii, et ta algusest peale osaleks päristeatris ja esimese õppetööna esimesel aastal võiks teha nendega kohe "Hamleti". Pole tähtis, milline on idee, ta peab lihtsalt olemas olema.

Miks? Kui see pole igati hea ja õige idee? Nii võivad paljud imestada.

Noored inimesed ei tohi tunda, et nad on järjekordne, tavaline kursus, keda õpetatakse nii, nagu see on juba palju kordi toimunud. Nad peavad tundma end uue kunsti, uue suuna algatajatena. See ühekordne idee, uus katse ei välista üldse seda, mida me enne rääkisime — et kool peab andma vundamenti, klassikalise aluse. Aga noored omandavad selle vundamenti paremini, kui nad tunnevad end ühtlasi novaatoritena, eksperimendis osalejatena. Ma tegin oma viimase lennuga Brechti "Kolmanda riigi hirmu ja viletsust", mis poleks olnud mõeldavgi meie teatri põhitrupiga. Kuigi teatris olid näitlejad kahtlemata kogenumad ja ka meisterlikumad. Niisuguste asjade puhul ei maksa aga meisterlikkus, vaid see, et inimene on liidetud ühe uue ettevõtmisega, et neil on osaluse tunne. Ma ei unusta kunagi, kuidas Maria Ossipovna Knebel, tulles esmakordselt meie lavastajalaboratooriumi, ütles: "Meie ülesanne teiega on analüüsida, selgitada ja täpsustada Stanislavski tegevusliku analüüsi meetodit." Nagu me kuulsime sõna "täpsustada", me juba tundsimme oma tähtsust, oma ajaloolist missiooni. Ta ei öelnud: me peame tundma õppima... ma pean teile õpetama... Ei, me hakkame täpsustama Stanislavskit! See sobis, see huvitas, see tegi meid tähelepanelikuks, aktiivseks, kuid ka vastutustundeliseks.

Aga mille järgi tehakse vahet hea ja kehva teatrikooli vahel? Ilma et näeks mitut põlvkonda õpilasi, nende taset...

Paljude koolidega kaasas käiv õudus,

näiteks ma vaatan praegu Moskvast, on see, et pedagoogid õpetavad seda, mis k u n a g i kehtis. Nad teevad teatrikoolis isegi katkendeid neistsamadest näidenditest, mida nad on kunagi ise lavastanud või kus nad on ise mänginud. Mõned valivad isegi uusi näitlejaid, st üliõpilasi vastuvõtukatsetel niimoodi, et eelistatakse neid noori, kes sarnanevad tuntud näitlejatega. Ma toon praegu paar näidet eesti näitlejate nimedega, et oleks arusaadav, teie lugeja ei pruugi ju Moskva näitlejaid tunda. Niisiis valitakse vahel niisugusel printsibil: näe, see on noor Ita Ever, aga see on nagu noor Mikk Mikiver — need on vaja vastu võtta. Ilmselt üks kunagine teatrimudel on õppejõudude teadvuses jäädvustunud, kivistunud, ja sinna mudelisse kuuluvad ka tuntud näitlejad. Näitleja kui tüüp. Aga vaadates mõnd andekat, kuid seni harjumatu, originaalset lõusta, ütlevad nad endale: no mis peletis too veel on! Ei saa ju seesugust lavale lasta, keda ta teatris mängima hakkab! Neil õppejõududel on vaja kordusväljalaset.

Kuid üliõpilased tunnevad ju ära, kas nendega alustatakse uut asja, uut katset, uut eluetappi või korratakse tunnis midagi niisugust, mis ajab õpetaja enda ka haigutama. Me valmistame ette kunstnikke. Kunstnik peab end alati tundma rajaleidjana, pioneerina, esmaavastajana, mis siis, et kuskil mujal maal või linnas, võib-olla ka mõnel muul ajalooetapil on juba sedasama leiutatud ja proovitud. Aga siin ja praegu: meie astusime esimesena sellele teele! Las olla neil noortel see illusioon, sest ma ei peta neid ju sellega — mina ise ka otsin koos nendega seda metoodikat, seda koolipidamise viisi esmakordselt. Mina teen nendega tõepoolest üht katset, kontrollin oma ideed, heidan ära senise tööplaani ja alustan otsast peale, teisiti.

Kunstis ei ole reegleid. Ka teatrikooli jaoks pole reegleid, mis õige, mis vale. Kas alustada katkendeid tehes tänapäeva näidenditest, mille miljööd, suhteid ja inimeste väljendusviisi noored paremini tunnevad, või alustada vanadest primitiivsetest näitemängudest, mis oleksid algastmes nagu lihtsamad? Või alustada hoopis Shakespeare'ist? Keegi pole veel tõestanud, et ainult nii ja mitte teisiti. Kas kohe esimesel kursusel suurele lavale ja publiku ette või alles viimaste lõputöödega laboratooriumist välja avalikkuse ette? On tehtud nii ja naa. Mõle-

mad taktikad on toonud edu. Ja ebaedu. Kas võtta vastu looduslaps, "puhas leht", keda hakkad vormima nullist, või noor kolleeg, kes on eelnevalt juba kooli- ja amatöörteatrit teinud, kellel on ettekujutus, mis ala see on? Kas võtta otse keskkoolipingist või juba elukogemusega, vanemaid noori? Pole reegleid! Kõik sõltub konkreetsest juhtumist, konkreetsest inimesest. Sel alal midagi liialt reglementeerida — see on kunstivõoras, võhiklik. Ja ohtlik. Miks peaks eelistama noori või vanu? Miks? Ühe saatus kulgeb ühtemoodi, teisel teistmoodi. Ma ise olin seitseteist, kui läksin teatrikooli eksamile ja teatasin, et kavatsen saada lavastajaks, kahekümneselt tegin juba esimese suure lavastuse, kahekümne viie aastasel juhtisin teatrit. Peter Brook asus kahekümne viie aastasel juhtima Shakespeare'i Memoriaalteatrit. Aga samas — Juri Ljubimov, kuulus Taganka teatri liider, hakkas lavastama alles neljakümneaastaselt, enne seda oli teatavasti Vahtangovi teatri näitleja. Heas teatris on kõike ühekaupa, kõik on kordumatu. Kui vana oli Linda Rummo näitlejana alustades, kas kakskümmend kaheksa või kakskümmend üheksa... Aga kui kehtestatakse reegel, et pärast kahekümne teist eluaastat enam lavakooli ei võeta? See on Meistri õigus kehtestada reeglid, uskuda iga erineva juhtumi puhul oma vaistu. Meistril on õigus valida — üliõpilasi, õppejõude, metoodikat, õppeaineid, repertuaari, kursuse läbivat ideed. Halb kool on see, mis ei lase suveräänseid meistreid ligi või laseb neid ligi liiga hilja, kui nende mõtteviis on juba kivi-
nenud.

Suveräänne meister teeb ka lavastajana, mida ise tahab. Adolf, millal tuled Eestisse lõpuks Dostojevskit lavastama? See oleks tõesti sinu autor...

Ah, kes seda teab! Elmoga on tõesti juttu olnud, aga selleks on ettevalmistusaega vaja. Oletame, et truppi õpin ma nüüd mõnevõrra tundma. Aga siiski, neid tunnen vähem, kel Brechtis on väiksem osa või kes seal üldse kaasa ei tee. Aga ega nemad ei pruugi kujutlusmängudest seepärast kõrvale jääda. Tuleks Tallinna Linnateatri näitlejatele mõeldes nüüd Dostojevski uuesti läbi lugeda. Oletame, et see on "Sortsid". Siis on vaja teha vastav dramatisseering, juba konkreetseid osatäitjaid arvestades. Ega ükski "Sortside" dramatisseering, mida tean, pole mind seni rahuldanud ka, juba sisulise adekvaatsuse

mõttes. Ah, vara on sellest rääkida. Praegu töötame Brechtiga ja kõik. Raske on. See pole üldse nii kerge ja selge autor, kui arvatakse. Mõned kohad tulevad välja, aga teistega on esialgu ainult probleemid. Ja kogemus ütleb, et need kohad, mis kohe algul välja tulid ja ammu valmis olid, osutuvad enne esietendust valeks, selgub, et neid peaks kuidagi ümber tegema, aga siis pole enam aega... Ühel päeval ma juba karjusin proovis. Hiljem võib seda rohkemgi juhtuda. Vaatasin siis prooviruumis ringi — kõik vakatasid, kõigil olid nii kohkunud silmad. Nad ei tea ju veel, et karjuma hakkamata ma siis, kui ise närvis olen. Ja tol hetkel käis mul läbi pea: mis Dostojevskist siin veel mõelda, isegi Brechti juures ei suuda sa rahulikult jääda. Muide, Dostojevskit olen ma lavastanud ainult üks kord elus... Ja eesti näitlejad sobiksid selle autori mängimiseks. Oma koolilt, oma paindlikkuse ja tähelepanelikkuse poolest sobiksid. Sest kes on suurepärase näitleja? Minu meelest kuulub sellesse mõistesse ka näitleja suurepärase arusaamine oma kohast lavastuse struktuuris, tüki sõnumi, idee kaasosalisena. Ta tajub oma meloodiat üldorkestratsioonis. Kui inimene laval seda ei valda, ei pea ma teda tänapäeva suureks näitlejaks, olgu ta individuaalne meisterlikkus ja sarm ka väljaspool kahtlust. Jah, muidugi, juba oma meelelaadilt sobiksid eestlased Dostojevskit mängima. See pole sugugi nii ürgvenelik autor, kui mõnikord väidetud. Minu nägemuses palju euroopalikum, õieti piiripealsem tunnetus... Siin käis üks ajakirjanik, võttis mult intervjuu ja küsis: "Kes te olete, Adolf Šapiro? Juut, venelane, lätlane? Kosmopoliit?" Ma vastasin talle: "Eurooplane." Küsis, aga vastust lehte ei pannud. Tundus vist liiga igav, tänaasel päeval standardne. Kuid ma tunnen end tõesti euroopaliku kultuuri osana, kuulun sellesse konteksti, tunnistan neid väärtusi. Mulle sobib euroopa elustiil.

Aga kui juba elu läks nii, et tuli kolida Venemaale, miks siis mitte Peterburgi, vaid Moskvasse? Peterburi on euroopalikum linn.

Õige. Aga Peterburis tunnen ma end alati füüsiliselt kehvasti. Kliima pole hea ja... tunnistan, ma ei talu linnu, mis on vee peal — isegi kui need on väga ilusad linnad. Peterburi, Amsterdam, Veneetsia. Veneetsia eelistan igal juhul Firenzet. Tunnen end vee-

linnades kuidagi kõhedalt, ebamugavalt, rahutult. Ma mõistan Dostojevskit ja Gogolit lugedes, et see on seotud Peterburiga. Miraaži assotsiatsioon. Miraaži kujund. Neis linnades ei taha ma meelsasti jalutada. Aga Tallinnas tahan — meeldivad atmosfäär, arhitektuur, proportsioonid. Saaksin teatrist õhtul koju minna, oma siinsesse peatuspaika, ka otse, aga ei, ma lähen ikka ringiga, põikan kuhugi ümber nurga, et jalutada veel üks kord üle Raekoja platsi. Iga maja, iga karniis, iga nurk — mis kellelegi sobib. Seegi on individuaalne.

Sa oled linnainimene, erilist tõmmet loodusesse ei tunne?

Paradoks: ma olen linnainimene ja just sellepärast ei saa ma läbi ilma looduseta. Naersime Riias alati Alfreds Jaunašansiga — meil oli kogu aeg vastupidi. Tema ütles tihti: "Ma ei suuda enam seal sivilis vedelda. Mul oli lihtsalt vajadus linna sõita. Niisama. Polnud õieti asjagi, tahtsin lihtsalt linna..." Aga tema kasvas üles maal, talus. Mina jälle kasvasin linnas, sellepärast on mulle suur õnn väike jõekäär, talumaja, metsatukk, kus seeni saab korjata. Mul ei hakka seal kunagi igav. Metsas olen ma lihtsalt õnnelik. Elus muide juhtub tihti nii. Gruusia asub ju näiteks mere ääres, Batumi, Suhhumi — aga grusiinidel pole kunagi olnud laevastikku. Ja nad ei armasta ujuda. Ma olen seal rannas suvitades vaadanud: tuleb õhtul linnast või mägedest alla randa lõbus seltskond, et puhata. Meie arvame, et nad lähevad ujuma. Ei, nad teevad randa lõkkesid. Istuvad mere- rannal ja hingavad sügavalt, tõmbavad mere- õhku kopsudesse. Ongi puhkus. Maailm on paradoks täis.

September, 1997

Vestlenud REET NEIMAR

MARTIN EDEN KADUNUD AJA MERES

"LINNAPEA EHK HIRMU PÕHIVORMID". Stsenaristid Toomas Hussar ja Ervin Õunapuu, režissöör Toomas Hussar, kunstnik Ervin Õunapuu, juhtoperaator Peep Laansalu, operaator Janno-Hans Arro, helilooja Lepo Sumera, helirežissöör Jüri Vaher, valgustajad Erno Kirst ja Jüri Norkroos, monteerijad Marek Toompere, Kalle Käärrik, Peeter Tobbi, Ahti Tubin, Rainer Kask, Margus Vettik ja Kalle Käo, grimeerija Inga Patrak, kostümeerija Ave Kuik, rekvisiitor Mai Mikiver, operaatori assistent Jüri Norkroos, lavaseadja Toivo Haiba, režissööri assistendid Elo Selirand ja Peep Viljamäe, toimetaja Hanneli Reili, lavastuses on kasutatud T. Albinoni, E. Dimitrovi, C. Craigi ja B. Marley muusikat. Osades: Arvo Kukumägi (linnapea Martin Berg), Maarika Vaarik (Victoria Roib), Raul Ranne (I politseinik), Peeter Roose (II politseinik), Margus Värav (linnapea autojuht), Viire Valdma (sekretär Livia), Guido Kangur (kellner), Luule Komissarov (kokk), Ene-Liis Semper ja Reet Weidebaum (Angelika Mandula), Raivo E. Tamm (uurija Tamm), Andrus Vaarik (kapo juht Väinon), Mikk Mikiver (volikogu esimees Rein-Raul Mandelstam), Hendrik jum Toompere (noor Martin), Leida Rammo ja Jaanus Orgulas (naabrid), Angelina Semjonova (Mercedes), Ester Pajusoo (tädi Tanja ja ema), Indrek Taalmaa (kindlustusagent), Raimo Pass ja Toomas Suuman (kapo agendid), Robert Gutman (fotograaf), Vahur Kersna (reporter), Kalev Savi, Aivar Luukas ja Aivo Spitsionok (politseinikud), Pille Minev (stjuardess), Ulvi Luht ja Ilmar Meos (väliseestlased). Tänamekse: Peeter Šults, Peeter Moora, Aive Märtson, Jaan Topp, Maili Petter, Kristiina Garancis, hr Kukerman, Raul Reemet, Linnar Priimägi, Gea Ling, Maarika Valk, Aime Roden, Piret Tanilov, Aivar Meresalu ("Avallone"), M. Jõgi ja M. Roosaar ("Estonian Air") ning Agur Jõgi ("Mobinest OU"). Video Betacam SP, 59 min, värviline ja mustvalge. © "Teleteater", 1997.

"KUUSKÜMMEND AASTAT SEKUNDIS". Idee ja teostus: Ervin Õunapuu, Peep Viljamäe, Peep Laansalu, Jüri Vaher, Ahti Tubin, Erno Kirst, Ain Lindvers, Jüri Norkroos, Toivo Räni, Heli Printzthal, Mare Raidma, Signe Kaljulaid, Henry Reitelmann, Vladimir Tamm, Raimond Sild, Katrin Kuusik ja Vilja Palm. Tänamekse: Sagadi mõis, Jaanus Tuusti Antiiq, Evald Langebraun ja "Watson". Kasutatud muusika: C. Orff, Vangelis ja G. Puccini. Osalevad: Mikk Mikiver, Maria Klenskaja, Külli Koik ja Martin Veinmann.

Lavastuses on kasutatud fragmente tekstidest: Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor", Madis Kõivu "Stseenid saja-aastasest sõjast", Ervin Õunapuu "Olivia meistrikläss" ja "Kõrbekuu" ning väljavõtteid Mikk Mikiveri päevikust. Video Betacam SP, 19 min, värviline. © Eesti Kultuurkapital, "Teleteater", 1997.

*See meenutas talle ajamere tormi
ja ajalüüsi seiskunud vaikust,
meenutas kunagist armukest
Gabriel García Márquezt,
keda tegelikult olemas ei olnudki,
sest mees oli terve elu elanud
kadunud aja meres, olles selle ainus asukas.*

Ervin Õunapuu, "Olivia meistrikläss"

Varasem eesti mängufilm, väheste erandi-
tega, pole erilise fantaasiarikkusega silma paistnud,
rohkem on püütud jääda realismi, usutavuse pii-
resse, seda isegi seikluslugude puhul. Pööre toimus
viimase kümnendi vahetusel, mil filmidesse hakati
üha sagedamini lisama unenägusid, alateadvust,
puhtalt sümbolile pretendeerivaid või lihtsalt
mängust tulenevaid seiku. Tihti haakusid need
ülejäanud looga küllalt nõrgalt.

Nüüdseks näib irreaalsus ja tegijate endi ul-
med noorte lühifilmides ja filmiliku väljendus-
laadi kasutatavates telelavastustes lausa võimust
võtvat. Kui sama suund jätkub, mis on päris töö-
näoline, siis aastate pärast pilku praegusesse heites,
jääb mulje kui ääretult skisofreenilisest ajastust. Mis
muidugi teatud määral vastab tõele.

Kuna antud juhul käsitletakse kahte Ervin
Õunapuuga seotud filmi, siis tuletagem meelde
varasematki. Pole ta ju filmis mingi uustulnuk:
Jaan Kolbergi lavastatusse on ta kunstnikuna
jätanud sügavalt õunapuuliku jälje. Vähemalt nii-
moodi tundub tema hilisemate tööde valguses.
"See kadunud tee" (1990) ei hooli kuigivõrd
August Mälgust, kelle mereproosast stsenaarium
lähtus, küll on seal mitu mõistatuslikku stseeni:
keegi puu otsa roninud piirivalvur lastakse pom-



"Linnapea ehk hirmu põhivormid",
1997. Režissöör Toomas Hussar.
Linnapea Martin Berg (Arvo Kukumägi).
Heidi Maasikmetsa foto

miga veristeks ribadeks või teisel taob üks kulunud Kristuse välimusega mees trummipulkadega helisema rippuvad verised hiigelkalad. "Jüri Rummus" (1994) askeldab eelmisel sajandil kõikide teiste kõrval hull krahv von Manteuffel oma lennumasinaga. Isegi August Strindbergi ekraniseeringusse "Võlausaldajad" (1992) mahuvad ära Õunapuu maalid, mis nagu ei sobiks sajanditagusesse Rootsi, ja ühe tegelase kalakujuline lips.

Veelgi pöörasem fantaasiarend saatis aastatel 1993—1995 Von Krahlis, Draamateatri väikeses saalis ja Rakveres tehtud lavastusi. Mõnest neist räägiti päris palju, teised vaikiti maha, paar tükki jõudsid isegi telekraanile. Triloogia "Sannikovi maa", "Kruppi viimane lint" ja "Van Goghi tundmatud austajad" valmis Toomas Saarepera ja Õunapuu koostöona. "Noa laeva" lavastas Saarepera, tekst on taas ühistöö. "Immelmanni sõlme" lavastaja oli Toomas Hussar, dramaturg tema koos Õunapuuga. Hussari kirjutatud ja lavastatud "Ilma sisulise mõteta riikliku püha" puhul oli Õunapuu vaid kunstnik.

Tegemist oli kummaliste, salapärase lugudega. Kauged tundmatud maad, endised ajad või aegade segunemine, tuntud tegelased tavatutes olukordades, relvad, kunst, kalad — isegi ürgseim vihtuimne latimeeria söödi ära —, lennukid, laevad, veri... Pidevaid tsitaadid, vihjed hästi teada olevale ja siis järsud pöörded ootamatusse. Kokkuvõttena tegutsesid seklusjuttude saladuslikus maailmas justkui kunagise kooliteatri repertuaarile

vihjavad tegelased, milles mäletatavasti tihti kohtusid eri aegade raamatutest pärit kangelased. Kõige muu kõrval tõusid neis tükkides näitlejatena esile väheteada Kristel Leesmend ja Indrek Taalmaa. Samas peab ütleva, et tänase päevaga polnud neil etendustel küll eriti palju tegemist, üldiselt olid need ajavälised lood.

Toomas Hussari ja Ervin Õunapuu viimane ühistöö "Linnapea ehk hirmu põhivormid" on kõigiti tänapäevane ja aktuaalne. Kohe proloogis vihjab linnapea Martin Berg (Arvo Kukumägi), kes ühtlasi väidab end olevat Saksa luureohvitser Martin Eden Lõvisüda, oma vastuoludele volikogu esimehe Rein Mandelstami (Mikk Mikiver) ja kapo juhi Väinsoniga (Andrus Vaarik). See on meil igapäevane asi. Õige varsti paistab, et Berg on kergelt öeldes alkohoolik ja tema arusaamine reaalsusest ei tundu kaugeltki adekvaatne olevat. Ent kui tuletada meelde hiljutisi linnapäid Otepääst Valgani, siis polegi Berg vahest sellele kohale sobimatu.

Järg lk 96

"Linnapea ehk hirmu põhivormid".
Asotsiaalset alkohoolik
Mercedes (Angelina Semjonova).
Ülo Josingu foto



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

THEATRE

MARGOT VISNAP. The Actor Needs the Director (23)

A bit unusual thing took place in the Estonian theatre life last fall: the Estonian Drama Theatre decided a couple of weeks before the opening night not to premiere W. Shakespeare's "Hamlet". The date of the opening night was not postponed, as it sometimes happens in a theatre but the decision was to end the work on this production. It was said to be caused by creative reasons, more exactly the missing of the creative motivation. Our editor and actor Andrus Vaarik, who participated in the working process of "Hamlet" discuss the reasons why this performance didn't get ready.

KATI MURUTAR. The Dodger Old Lady (48)

Edward Albee's play "The Three Tall Women" was premiered at the Estonian Drama Theatre at the beginning of last December. The leading role of the old lady is performed by the Grand Old Lady of Estonian theatre Ita Ever.

"Ita Ever uses up all the opportunities that Albee has directly and indirectly packed in this stumpy old woman. The sides of this personality are humour, justice and charm. This is Ita Ever's personal experience that she slowly unpacks among the armchairs, in the back-stage bathroom and behind the picture. The audience can enjoy a whole kaleidoscope of the evergreen stunts of the actress wallowing in humor", writes Kati Murutar in the role-portrait of Ita Ever.

PRIIT PEDAJAS. Theatre de Complicité: A Friend or the Partner for the Audience (62)

A meeting with the founder-member of Theatre de Complicité Marcello Magni took place at an intimate seminar (only 18 participants most of whom were directors) organised by the British Council last November. The director from Estonian Drama Theatre Priit Pedajas tells about his observations and experience of meetings in London.

PILLE-RIIN PURJE. A Complicated Image — Actor Rain Simmul (68)

A creative portrait of Rain Simmul (33) from Tartu "Vanemuine" who has during ten seasons proved himself to be one of the leading actors of that theatre. Some of his roles: Piibelteht in E. Vilde's "Pisuhänd", Polonius in W. Shakespeare's "Tragedy of Hamlet", Robin Hood in the open-air performance "Robin Hood", Mephistopheles in Goethe's "Faust", Raimond Valgre in the movie "These Old Love Letters" etc. A rich variety of roles and a lot of interesting creative tasks are already in the past but a lot seems to wait ahead.

ADOLF SHAPIRO answers II (82)

In this issue we release the second part of the interview of the theatre historian Reet Neimar with

the director Adolf Shapiro. This time they mainly talk about the problems in actor's education. Adolf Shapiro tells about his experience of working with actors from different schools, compares the difference of European and American schools and describes his directing style.

MUSIC

HANS HINDPERE answers (3, 65)

Hans Hindpere is first of all known as an author of popular songs and songs for children as well as an ensemble leader. Especially popular were his TV serial for kids "Laulujütsid" ("Singing Kids") and the group "Vanad sõbrad" ("The Old Friends"). His pedagogical activity is less known — Hindpere has 30 years been a professor at Tallinn Pedagogic University.

IGOR GARSHNEK. From Depression to Master Class (27)

Igor Garshnek analyses two new Estonian chamber operas first performed at the festival NYJD'97. The librettist and producer of a short opera "Depression in the Bar" is Toomas Hussar, the music is by Alo Põldmäe. Põldmäe has chosen an interesting constellation of performers — four singers and accordingly a soprano, an alto, a tenor and a baritone saxophone. "Olivia's Master Class" by Lepo Sumera and Peeter Jalakas is a multimedial opera where some of the characters participate in the process of events from the video.

KAALU KIRME. "Sibelius' "Finlandia"" by Günther Reindorff (32)

Günther Reindorff (1889—1974) belongs to the generation of Estonian artists whose profile formed during the years of the First World War. Some of Reindorff's works may be regarded as "musical". The representation of music on his drawing "Sibelius' "Finlandia"" is altogether programmatic. The picture is tuned to magnificence and power as if the heroic-pathetic harmonies of Sibelius' "Finlandia" really roar in it.

IGOR GARSHNEK. Jazz Before Christmas (52)

Igor Garsnek reviews the festival "Jõulujazz" ("Christmas Jazz") which took place from Nov. 30 to Dec. 7, 1997. During this festival several jazz celebrities, among them Jan Garbarek, Eberhard Weber, Sergei Manukjan and the vocal group from UK "The Hilliard Ensemble" were on stage.

About Ludvig Juht's Correspondence with Eduard Tubin. Nov. 11, 1946 — Jan. 16, 1951 (74)

A selection of letters written by Ludvig Juht, a double bass virtuoso of Estonian origin and the first contrabassist of Boston Symphony Orchestra, to Eduard Tubin, Estonian composer who lived in Sweden after the Second World War. Tubin's Concerto for Double Bass is dedicated to Ludvig Juht.

CINEMA

CHRIS WAGSTAFF. *Beyond Words* (11)

A longer article translated from "Sight and Sound" magazine (July 1996) explicate the shooting of Michelangelo Antonioni's picture "Beyond the Clouds" (1995) and analyses the working methods of the director.

CHRIS DARKE. *Beyond the Clouds* (17)

A short review to Michelangelo Antonioni's "Beyond the Clouds" translated from the same issue of "Sight and Sound".

MICHELANGELO ANTONIONI. *The Unimportant Is Important, the Insignificant Significant* (21)

A selection of Antonioni's thoughts from "L'avant-scène" issue of February 1996 No 449.

JAAN RUUS. *All Of It Is Just Like After a Movie. Interview With the Film Actor Sulev Luik* (39)

A section of the interview with Sulev Luik (1954—1997) who died tragically last summer. In the interview given to Radio 2 broadcast "Estonian Filmactors" on September 11th 1994 Luik tells about his roles in film and of the important things for him in acting and life.

MAIMU BERG. *Classics To Soap — Why Not!* (58)

A review of the 150-minute TV-film "The Burning Love" (Yleisradio OY/TV 1/Draama and

ETV/TV-Theater, 1997) by Kirsti Petäjäniemi from Finland which tells the dramatic story of Estonian—Finnish couple Oskar and Aino Kallas starting from their wedding day in 1900 till the death of Oskar in Stockholm in 1946. The film also shows the fight for independence, the birth and development of the Estonian Republic in these years. Though not much attention is turned to the creative work of Aino Kallas. The critic admits that "The Burning Love" can't be viewed as a feature film with creative achievements for the concept of the film-makers has been to show an emotional drama with added simple symbolics to keep the audience's interest. In principle it is a serial or even a soap. Despite that we have to admit that the film is educational introducing Estonian history to European audience.

SULEV TEINEMAA. *Martin Eden In the Sea Of Lost Time* (92, 96)

The productions of ETV TV-Theatre from 1997 — "The Mayor or the Basic Forms of Fear" (script by Toomas Hussar and Ervin Ounapuu, directed by T. Hussar) and "Sixty Years in a Second" (script and direction Ervin Ounapuu) are observed. First of them is a fantasy story about the impact of childhood horrors to the adult, the second one is a tribute to the actor and director Mikk Mikiver on his jubilee. As Ervin Ounapuu has an impact role at both of those productions the author recalls his previous connections with film and a few fresh works where he has been involved in and tries to bring out the characteristic lines through Ounapuu's creation.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

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

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

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
 - AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
 - Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
 - Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10 ja Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2.
- TARTUS:
- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11.

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

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trüükida antud 21. 01. 1998. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 11,3. Tellimuse nr 88. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



"Kuuskümmend aastat sekundis", 1997.

Lavastaja Ervin Õunapuu. *Maria Klenskaja (Elise) ja Mikk Mikiver (Elmar) Jaan Kruusvalli näidendis "Hullumeelne professor, tema elukäik"* lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Ervin Õunapuu). Näidendi teksti kasutab Õunapuu oma lavastuses.

DeStudio foto

Film algab ühe politseiniku jöhkra tapmise, peagi langevad mõrtsuka tunnusmärgid ühte linnapea välimusega. Neid kahtlusi võimendavad omakorda Bergist vabaneda soovivad korrumpeerunud Mandelstam ja Väinson. Ka autorid püüavad päris filmi lõpuminutiteni vaatajale jätta muljet Bergist kui süüdlasest. Ainult kui videost stoppkaadriga tähelepanelikult vaadata põgusalt näidatud mõrvarit, siis selgub kohe algul, et tegemist on ikkagi teise inimesega. Tegelikult tapja liini arendatakse küll mõnevõrra, kuid ebapiisavalt, et üldse täit selgust saada kuriteo tõelisest põhjustest.

Selle põhiliselt realistliku kriminaalse looga haakuvad mitu teist hoopis irraalsemat süžee-käiku. Üks neist kujutab Bergi kui hingesugulast Jack Londoni kuulsa autobiograafilise tegelase Martin Edeniga, tema maailmavalu ja elutüdimust. Teine näitab rohkete tagasivaadetega Bergi hirmude teket ja tema pideva ubade õgimise põhjust, mis alguse saanud kodust ja emast. Loosse lisandub veel Bergi armuseiklus Hamburgis kellegi mulatitarist Angelika Mandulaga (Ene-Liis Semper). Üldiselt ei ole filmi ülemäära koormatud tegevusliinidega. Loomulikuna mõjub dialoog, varasemad teatritükid jäid vahel õnnsaks ja paljusõnaliseks lobisemiseks. Sedapuhku ei liialdata samuti võõra ainestikuga, Martin Edenist piisabki täielikult. Vaatamata tegevuspaikade ja tegelaste rohkusele on Toomas Hussar režissöörina sündmustiku esitamisega kindlakäeliselt hakkama saanud. Küllalt jälgitavas filmis jääb segaseks vaid kunagise kelneri ja nüüdse terroristi (Guido Kangur) ning Bergi autojuhi (Margus Värav) suhetega seonduv.

Arvo Kukumägi ei näidanud end mõned aastad filmis ja teleekraanil, viimasel ajal on ta jälle teinud mitu head osa järjest. Martin Bergi hingelise lõhestumise, hirmud ja kompleksid annab Kukumägi suurepäraselt edasi. Väiksemates osades jäävad eriti silma Ester Pajusoo tädi Tanja ja Bergi ema kaksikrollis ning Leida Rammo ja Jaanus Orgulas naabritena.

"Kuuskümmend aastat sekundis" on Ervin Õunapuu *hommage* Mikk Mikiverile juubeli puhul. Kinki üldiselt ei arvustata. Mikiver on niigi tuntud ning ega see film või lavastus kuigi palju uusi teadmisi temast ei anna. Iga kord pole see tarvilikki. Küll on tegemist Õunapuule vägagi iseloomuliku tööga. Ajamerest on haaratud üht ja teist ning pandud tema oma nägemust teenima. Puhuti jääb Õunapuu nägemus asjast eemal olijale siiski tunnetamatuks nagu Kuu tagakül, kuigi filmis antakse sealsetest linnadest täpset teavet. Vastav tekst on kuuldavasti ühest Õunapuu järgmisest filmist. Autori enda tekstidele lisavad kaalu fragmendid Jaan Kruusvalli ja Madis Kõivu näidenditest, suurejoonelised ooperiaariad, mõned visuaalsed efektid, antikvariaadi pudi-padi, Sagadi mõisa avarad interjöörid. Ning näitlejatena Mikiverile lisaks Maria Klenskaja, Martin Veinmann ja Külli Koik. Muidugi ei puudu ka verised pussnoad ja mõned enam kui ähmased sümboolid. Aga miks mitte.

Ervin Õunapuu on hetkel üks jõulisemaid filmi tulijaid. Detsembri keskel esitleti Kinomajas veel kahte tema osavõtul tehtud tööd. Autorifilmi "Aaria" peategelaseks on hullumeelne krahv ja lugu lõpeb pommiplahvatusena. "Linnapea" viimastes kaadrites näeme Guido Kangurit pommidega lennukis istuvat ja siis sõidab lennuk kaadrist välja. Andres Puustusmaa "Süüs" debüteerib Õunapuu aga näitlejana, filmi lõpustseenis lastakse ta maha.

Õunapuu näib armastavat haiglaselt veriseid vaatamänge, selles on midagi tarantinolikku. Ervin räägib vahel tõemeeli Hollywoodi pürgimisest. Naaber Renny Harlin jõudis sinna tööpoolest, Aki Kaurismäki arvates küll Hollywoodi jooksupoisiks.

Toomas Hussar ja Ervin Õunapuu.

Ülo Josingu foto





"Linnapea ehk hirmu põhivormid".

Uuriija Tamm (Raivo E. Tamm) ja kapo juht Väinsoon (Andrus Vaarik) otsivad linnapea Bergi korterist mõrva jälgi.

Ülo Josingu foto



"Linnapea ehk hirmu põhivormid".

Sekretär Livia (Vüire Valdma) ja tädi Tanja (Ester Pajusoo) linnapea kabinetis.

Heidi Maasikmetsa foto

"Linnapea ehk hirmu põhivormid". Linnapea Martin Berg (Arvo Kukumägi) laseb kindlustusagent Taalmaal (Indrek Taalmaa) kindlustada Martin Edeni säilinud varandust.

Ülo Josingu foto





Pirjo Levandi nimiosalisena Lepo Sumera kammerooperis "Olivia meistrikläss".

