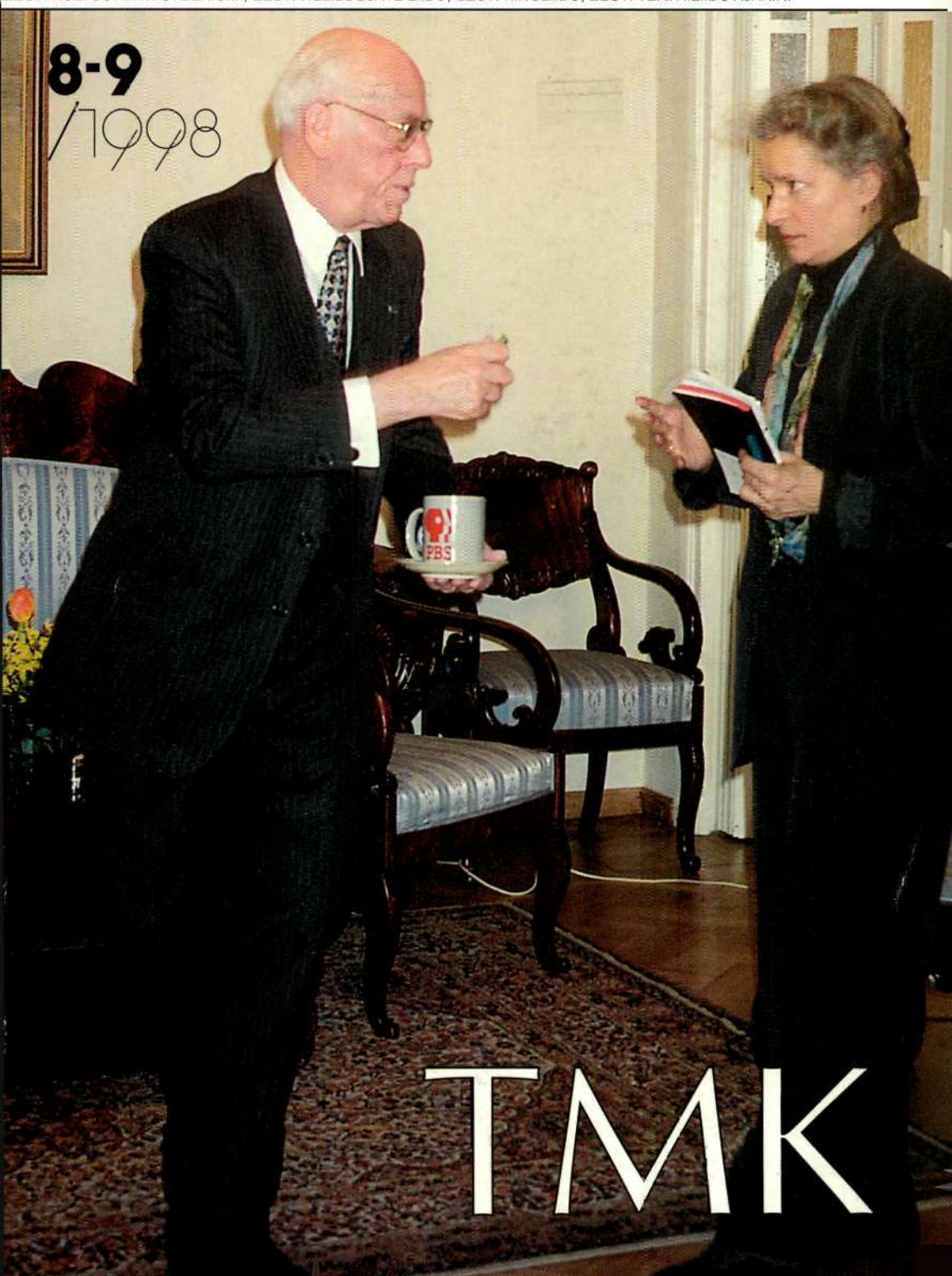


8-9
/1998



T M K

8-9/1998

XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 10505
faks 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee
<http://www.use.ee/tmk/>

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 6 44 54 68, 44 47 87
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 41 82 74

Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74
Infotöötaja
Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

Esikaanel:

Lennart Meri ja dokumentaalfilmi "Lennart Meri: Kõnelused Eestimaast" (YLE TV1, "Dokumenttiprojekti", 1998) režissöör Liisa Hovinheimo presidendi lossis aasta algul

Riitta Virtasalmi foto

"NYJD Ensemble" (vt "Sild üle suurlinna" lk 53)

Toomas Volkmanni foto



SISUKORD

TEATER

	VASTAB LEMBIT PETERSON	3
Lilian Vellerand	HULLUSED TEEL ISEENDA JUURDE (Lavakunstkateedri 18. lennu "Kuradieiksäär")	38
Sven Karja	KUNI HUNT SAAB SÖÖNUKS ("Hind" Rakvere Teatris)	58
Martti Puukko	TEATER PEAB MUUTUMA! (Intervjuu Andrzej Wajdaga)	70
Jaak Allik	TORUŃI PÄEVIK (Toruńi teatريفestival "Kontakt '98")	73; 128
Kadi Herkül	SIIN- JA SEALPOOL LA MANCHE'I VÄINA	84
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS IV	120

MUUSIKA

	HILDEGARD VON BINGEN 900	
Veikko Kiiver	UMBRA VIVENTIS LUMINIS	29
Riina Ruut	BINGENI HILDEGARDI FENOMEN	32
Viveca Servatius	BINGENI HILDEGARDI LAULUD	35
Anneli Remme	SILD ÜLE SUURLINNA (Sarjast City Life)	53
	OODATUD KÜLALISDIRIGENT Nikolai Aleksejev	66
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1997/98 I	92
	OOPER 400	
Ilvi Rauna	CLAUDE DEBUSSY "PELLÉAS JA MÉLISANDE" (Operist ja selle esimesest kontsertettekandest Eestis)	102
	KÕIGE VENELIKUM VENE HELILOOJA... Georgi Sviridov	116

KINO

Amy Taubin	KÄIMATA JÄÄNUD TEE (Intervjuu Martin Scorsesega)	16
Mark Kermode	SEITSE AASTAT TIIBETIS	25
Hendrik Lindepuu	POOLA FILMIKUNSTI PAAVST INTELEKTUAALI KORSETIS (Krzysztof Zanussi loomingust)	42
Alina Petrowa-Wasilewicz	TARKUS EI MAHU MEEDIASSE (Intervjuu K. Zanussiga)	49
David Vseviov	ÜMBERLÕIGATUD NIMETISSÖRM (René Vilbre filmist "Perekondlik sünnimus")	61
Donald Tomberg	EESTI FILMI LÜHIKESED LOOD (Peter Herzogi "Ma armastan sind" ja Andres Puustusmaa "Febris")	63
Andrus Kivirähk	KAKS ON PAREM KUI ÜKS (Hardi Volmeri ja Riho Undi nukufilmist "Primavera")	98
Tarmo Teder	MEIL SIIN HÜPERBOREAS (Peep Pedmanson "Just married")	100
Andres Heinapuu	MEIE LENNART (Lisa Hovinheimo filmist "Lennart Meri: Kõnelused Eestimaast")	112



VASTAB LEMBIT PETERSON

Eelmise aasta kevadel teadvustas Eesti avalikkus veel ühe uue teatri olemasolu — Tallinnas Vene tänaval hakkas regulaarselt etendusi andma Eesti Humanitaarinstituudi teatriõppetooli tudengite loodud "Theatrum". Milline oleks kokkuvõetult "Theatrumi" eelajalugu?

Juured on päris pikad. Vahetu eelajalugu algab 1995. aastast, "Theatrumi" asutamisest. Ise loen eellooks aga juba 1982. aastat, kui ma koos Aarne Ükskülaaga läksin õppejõuks lavakunstikateedrisse XII lennu juurde, kus õppisid näiteks Anne Türnpu ja Piret Päär. Seal kasvab välja üks pisikene rühm inimesi, kes eraldus ofitsiaalse teatritegemise soovist ja kellega koos me tegime "Aucassine'i ja Nicolette'i". Paralleelselt alustasime ka "Misanthroopi", aga see väljaspool riigiteatrit välja ei jõudnud, selle realiseerisime muudetud koosseisuga Noorsooteatris. Tekkis niisiis väike kooslus, peale minu veel Merle Karusoo ja mõned näitlejad, kes tahtsid moodustada iseseisva väikse trupi, nagu neid just üle N Liidu oli hakatud teatriühingute juurde looma. Pidasime pikki läbirääkimisi, mille käigus selgus, et teatri asutamine kui ideoloogiline üritus eeldab peaaegu et ministrite nõukogu kokkukutsumist.

Niisiis majanduslikel ja ka sisemistel põhjustel jooksis see plaan liiva. Ise läksin tööle Noorsooteatrisse, aga ka trupi sisemised huvid ei olnud vist sedavõrd monoliitsed. Samal ajal hakati moodustama teatritruppi Pirkku, pidingi juba sinna minema, aga Pirgu ülesseade oli natuke teistsugune, sotsioloogilistel uuringutel põhinev. Ega keskajale ja renessansile pühenduvat teatrit neil sinna Raplasse nii väga vaja ei läinud. Soovitasin sinna Merlet. Nii see ka läks ja see on kandnud väga head vilja.

Paralleelselt oli tekkinud Vanalinna Hariduskollegium, mille juures töötasin ühe keskkooliõpilastest koosneva draamaringiga. Esimeses rühmas oli tegelikult inimesi seitsmeaastast kuni keskkooli lõpetajateni, tekkis niisugune kummaline teatriperekond. Lõpuks selekteerus siiski välja üks 14—15-aastaste rühm, mõned neist lõpetasid hiljem Humanitaarinstituudi ja teevad praegu kaasa "Theatrumis", nagu Kärt Johanson, Marius Peterson ja Maria Peterson, aga mindi edasi ka lavakunstkooli, näiteks Elina Reinold ja Gert Raudsep.

Humanitaarinstituudi teatriõpetus algas Riina Schuttingu loetud teatriajaloo loengutest, meie koos Juhan Viidinguga hakkasime korraldama näidendite ühiseid lugemisi ja analüüse, edasi väiksemaid etüüde. Jälle selekteerus välja üks rühm, kes tahtis teatrit süvitsi õppida, sealt omakorda kümme inimest, kes siis "Theatrumi" asutasid. Oluline osa on seal ka Viljandi Kultuurikolledži lõpetanud noortel, kellest Margo Mitt ja Taago Tubin töötavad praegu institutsionaalsetes teatrites, aga ka Mart Johansonil, kes võttis enda peale majandusliku poole. Ära tuleks mainida ka kokkulepe Vanalinna Hariduskollegiumi, Humanitaarinstituudi ja fondi "Hereditas" vahel, mis seisneb koostöö jätkamises selles vaimses keskuses Vene tänava kandis, kuhu kuuluvad veel Vanalinna Muusikamaja ja "Kloostri Ait", ja millest kokku võiks laieneda üks tervik, praeguse Ladina kvartali projekti raames.

Mis võiks olla "Theatrumi" perspektiiv? Rohkem kool ja enesetäiendus või ikkagi traditsiooniline, igal õhtul etendusi andev repertuaarteater? Kas sel juhul ei hakka ainult Vene tänava pisike saalike kitsaks jääma?

Uute mängupaikade jaoks on plaanis välja ehitada Katariina kirik, mis toimiks polüfunktsionaalsena ja võimaldaks ka etendusi anda. "Theatrumi" muutumist päris institutsionaalseks teatriks takistab kindlasti juba vastavate finantside puudumine. Külalistele oleme püüdnud midagi leida, aga meie näitlejad meilt palka ei saa ja teenivad oma igapäevast leiba muude asjadega, see on algusest peale niimoodi olnud. Üks inimene on näiteks *copywriter*, üks teenib leiba portugali keelega, üks juhendab Vanalinna Hariduskollegiumi näiteringi.

Idee kohaselt peaks ka koolitus muidugi jätkuma. Kooli lõpetajad võtavad edasi liikumistunde, hääleseadet. Kindlasti tahaks süstemaatilisemalt jätkata ka psühho-

tehnika treeningut ja töötada näitlejatehnika algelementide kallal. Nii et ideaalis võiksid "Theatrumis" kaasa teha EHI teatriõpe, selle lõpetajad ja mujalt kutsutud professionaalid, nii võiks moodustuda mitme generatsiooni viljakas kooslus.

Aga peapõhjus, mis teid omal ajal "päristeatrist" eemalduma sundis, oli ikkagi päev-päevalt süvenev tajumine, et teater ongi muutunud eeskätt elarveliseks tootmis-asutuseks?

Ilmselt küll. Ehkki ma ei arva, et ainult nii saab, nagu meie teeme. Kindlasti saab väga huvitavaid lavastusi sündida ka selles plaanitavas teatris, aga... Kui ma mõtlen praegusele eesti teatri pildile, mida tahaks seal kindlasti vaadata ja kus ise kaasa mängida, siis ega väga palju neid asju ausalt öeldes ei ole. Kui ma peaksin töölepingu järgi sellel hooajal kindlasti tegema kaks lavastust, oleks väga raske säilitada kuldset põhimõtet: kui vähegi suudad, ära lavasta.

Institutsionaalses teatris jäädakse nagu poolele teele pidama. Ei ole aega, et sügavustest läbi minna. Sama raske on minna eksperimendile. Üks mu eemaldumise põhjusi oli ka selles, et kui sa proovi käigus jõuadsid tekitada mingi nihke, uue kvaliteedi, siis kolmandal-neljandal etendusel näed, kuidas ta loksuh vanasse sängi tagasi ja mõte, mis sa sellesse lavastusse panid, kaob ära. Väliselt on kõik õige, aga tegelikult ei ole ka. Midagi nihkub ära.

Ma ei saa seda kellelegi pahaks panna, saan aru, et see on sellise teatrisüsteemi vili. Inimesed on hirmul oma koha pärast, muganduvad. Loomulik. Järelikult ei olnud idee, mille peale sai välja mindud, sedavõrd tugev ja kõitev. Muidugi, riigiteater peab ju püsima, näitlejad peavad kuskilt palka saama. Aga, karmilt öeldes, pean ma selliste kombinatsioonide loomist riigi mugavuseks, niimoodi on väga lihtne arveldada. Loodan, et kümne aastaga midagi selles plaanis muutub ja leitakse loomingulisemaid ja paindlikumaid süsteeme teatritegevuse toetamiseks.

Kas "Theatrum" seal eesti teatri pildis oleks siis kui üks omaette, suletud ja üldisele hoovusele vastanduv saareke?

Ei, me ei ole üldse põhimõtteliselt suletud. Seda silti on kerge külge pookida, aga meil ei ole lihtsalt võimalik kutsuda väga palju külalishäälsete näitlejaid. Kui me hakkame sõltuma väga paljudest teatritest, siis me ei saa enam üldse oma repertuaari planeerida. Me tahaksime rahulikult teha oma tööd. Ma ei tea, kuidas seda kõige selgemini väljendada. Luua keskkond ja tingimused, milles inimesel oleks hea loomingu tegelda. Mitte mugavuse mõttes, aga kus tekiks inspiratsioon ja mingi säde omavahelistes tegemistes.

Peamine eesmärk on otsida nendes tegemistes tõe ja tõeseid väärtusi. Kas see läheb vastuvoolu või päri voolu, pole üldse tähtis. Kui ta nüüd vastandub millelegi, siis ta vastandub, aga ma ei saa öelda, et meie eesmärk oleks vastandumine, konflikt konflikti pärast.

Kas noor inimene on teie õpetajasilma läbi viimastel aastatel palju muutunud?

Jaa, on muutunud küll. Tähelepanelikumaks, intensiivsemaks, õpikumilisemaks ja üldse kuidagi terasemaks. Aga ehk on ka minu silm nägijamaks muutunud. Tegelikult on õpilased alati niisugused olnud — lihtsalt olud muutuvad.

Kuivõrd EHI teatriõppetool või teatrikool ideaalis peaks sobima ka ainult üld-humanitaarse hariduse saamiseks? Või on see ka natuke parasiitlik käitumine — minna teatrikooli teadlikult ainult iseennast otsima ja hiljem hoopis teisele alale pöörduda?

Aga mis siis mille üles kaalub? Inimesel, eriti kunstnikul, on õigus ennast otsida. Midagi ei ole teha, aga loov, otsiv inimene ei mahu tihtipeale raamidesse. Näitleja on huvitataval laval siis, kui tegemist on isiksusega. Ta võib liikuda, häälitseda *piano*'st *forte*'sse, teha igasugu tehnilisi vigureid, aga kui selle taga ei ole isiksust, puudub maailmaga suhestamine, pole sel mingit väärtust. Tugev lavastajaisiksus võib siin muidugi midagi päästa, aga ikkagi on tähtis, et näitleja isikulisel omadusel, identiteet, millega ta samastub, see, mille pärast ta südant valutab, ei kaoks sinna teatrimasinasse ära. Meie ja Toompea kooli üks vahesid olekski siis see, et lavakunstikooli mineja peaks kindlalt otsustama, et ta soovib minna teatrisse. Meie kooli puhul seda vajadust ei ole, inimene ise maksab oma õppe kinni, ta ise paneb selle paketi kokku, mida ja kui palju õppida.

Õpilase ja õpetaja vahekord teatris on üldse imelik. Kõik õpivad kõigilt. Olen

näiteks mõelnud, et kui ma kedagi nimetan oma õpetajaks, kas see õpetaja üldse tahab seda. Kui ma ütlen, et ma olen Panso õpilane, kas Panso ise tahaks seda? Ja keda ta ise nimetaks oma õpilasteks? Või Karl Ader? Pigem ma tunnengi ennast Karl Adra õpilasena ja ma arvan, et ta ei pahandaks selle peale.

Trükisõnas on säilinud kaks Panso tsitaati VII lennu tudengi Lembit Petersoni kohta. Esimese semestri lõpul räägib ta Petersoni erakordsest närvilisusest, pärast kooli lõppu hoopis tema suurest rahust. Neid hinnanguid omavahel automaatselt kokku sidudes — kas võib siis öelda, et kool andis rahu, tasakaalu, selgimise...?

Ei, nii ei saa öelda. Pigem tegi see neli aastat koolis mind veel närvilisemaks. Esimese semestri lõpp oli üldse õnnetu aeg, pidime koos Sulev Luigega välja kukkuma, olime niivõrd hirmunud ja kammisetud. Panso lähenemine mulle, eriti esimesel semestril, hästi ei sobinud, ta pani mind väga krampi. Eks ma olingi kaunis närviline tüüp, kuigi väliselt võib jääda mulje pöörasest rahust, tegelikult oli see enesekaitse. Lavalise vabanemise sain kätte tänu Adrale ja Helmi Tohvelmanni liikumistundidele, olulised olid ka kaks tundi, mis meiega tegi Maria Knebel.

Võib-olla see rahu tuligi tänu sellele pingele, mis koolis valitses, ja sundis rahu allikaid mujalt leidma. Sealt, millele sa tugined, et üldse loominguga tegelda. Kooli põhiline väärtus oli vahest selles, et sain nende seinte vahel ära teha mitmed apsud ja eksimused, nii et ei tarvitsenud kõigi oma vigadega publiku ette minna. Kooliaegne meeletu töörügamine ja samas pöörane pidutsemine, selline varieteelaadne elu mulle tegelikult ei sobi. Võib aru saada, miks see tekib, sest näitleja tegeleb oma afektide ja emotsioonidega, mis on pidevalt üle võimendatud, üles piitsutatud. Raske on leida endas enesedistsipliini, et suuta see kiiresti jälle summutada ja tasakaalu viia.

Viimane kokkupuude Pansoga on jätnud küll äretult positiivse impulsi kogu eluks. See oli juba pärast kooli lõpetamist, "Godot" oli just valmis saanud, ta tuli Draamateatri trepil vastu, ütles, et soovib mulle... pole isegi tähtsad need sõnad, mida ta ütles, tähtis on see impulss, mille ta mulle äkki andis. Me kogu kooliaja nagu piilusime teineteist, ta ei saanud minust ilmselt päris hästi aru. Ta näis väga karmina, aga tal oli väga soe ja sõbralik pilk. Kui ta oli mind lõplikult krampi ajanud, siis ma vaatasin talle äkki silma ja nägin, et tema silmad naeruvad, mis andis jälle jõudu. "Popile ja Huhuule" näiteks oli tema toetus küll absoluutne, ta käis meiega kõikidel Venemaa reisidel kaasas ja tutvustas oma töömeetodit.

"Popi ja Huhuu" fenomenist: kas ilma verbaalse tekstita, ainult tegevusel põhinev lavalugu oli tolles ajas, aastal 1975, midagi, mida sobis nimetada eksperimendiks?

Võib olla sobiski, aga meie jaoks oli ta lihtsalt koolitöö. Kusjuures väga raske töö, olid meeletult pikad proovid, 12 tundi järjest. Merle kirjutas Tuglase novelli lahti tegevuslikuks stsenaariumiks, andis ette tegevusliku kanva ja meie improviseerime selle lahti. Siis ühiselt parandasime stsenaariumi, panime juurde, võtsime midagi ära. Urmasel läks see improviseerimine paremini, mina pole eriline improviseerija kunagi olnud. Etendustel oli muidugi kõik väga täpne, seal ei olnud enam mitte mingit improviseerimist. Ei saanudki olla, muidu oleksime ennast seal kastide vahel sodiks kukkunud.

Verbaalset teksti ei olnud, mängisid rütmid, koputused, hüpped, hääliitsused. Ja sisetgevus, mis väljendus füüsilises tegevuses.

Õppida oli sealt nii tegevusliku analüüsi meetodit, füüsiliste tegevuste loogilise rea kujutamist laval kui ka fantastilist partneritunnetust, mis meil Urmasega tekkis. Kusjuures inimvaimu elu oli selles töös rohkem kui pärast mõnd inimest mängides. Küsimus polnud ju koera või ahvi imiteerimises, vaid lavalises konfliktis, uue lavalolendi loomises.

Räägime koolidest enne teatrikooli. Kui palju neis teatriga tegemist oli?

Lõpetanud olen Tallinna 20. keskkooli, seal ei olnud küll mingit teatriõpetust. Pärast keskkooli proovisin Tartu Ülikooli ajakirjandusse, aga ei saanud ekamitega läbi, konkurs oli väga suur. Töötasin siis lühikest aega raamatukogus ja "Noorte Hääle" toimetuses tehnilise toimetajana, kirjutasin ise artikleid ka. Põhiliselt vist probleemartikleid noorteteemadel, aga ka olukirjeldusi, intervjuusid, kasutasin juhust praktiseerida ajakirjanduslikku kõõgipoolt ja plaanisin järgmisel sügisel kindlasti uuesti Tartusse minna, seekord eesti filoloogiasse.

Teatrikooli katsetele läksime koos klassivend Viktor Areniga, Rein Areni pojaga.

Huvitav, et juba sel ajal oli mul selline embrüonaalne mõte õppida teatrit selleks, et teha oma teatritrupp. Aga otsene inspiratsioon kindlasti teatrikooli minna oli ikkagi lavakate diplomilavastuste ja just Panso lavastuste vaatamine... "Inimene ja inimene", "Seitse venda"...need tekitasid tunde, et tahaks ise ka laval olla. Veel tugevama vaimse impulsi olen eesti teatrist saanud vist ainult Jaan Toominga "Veli Joonatanist".

Aga jah, kooliajal tegelesin põhiliselt kirjandusega, lugemisega ja kirjutasin ka ise laule ja luuletusi. Eriti ei avaldanud, selle isu võttis üks toimetaja ära. Mida rohkem hakkasin teatriga tegelema, seda rohkem tagaplaanile see jäi, kogu loomejõud ja huvi läks teatrisse.

Tol ajal oli vist üsna erakordne asi tegelda prantsuse keelega.

See oli puhtalt juhus, kuigi ma juhustesse ei usu. Lihtsalt keskkool suleti, pidin minema järgmisse kooli ja et mitte nelja aasta inglise keelt järele õppida, hakkas emal must kahju ja ta pani mu 20. keskkooli, kus oli prantsuse keel alates 5. klassist. Prantsuse kultuur on mulle vene kultuuri, eriti vene religioosese filosoofia kõrval kindlasti teine oluline mõjutaja, aga mingi frankofiil ma ka ei ole. Mulle meeldib prantsuse vaim, aga mitte kõiges. Prantsuse revolutsioon näiteks on üks kohutavamaid nähtusi, mida võib ette kujutada. Samuti leian need oma autorid üles ka inglise ja ameerika kultuurist, näiteks Eliot, Shakespeare, Lewis, mulle näiteks ei meeldi Voltaire. Samamoodi nagu mulle ei meeldi igasugune Eesti. Mulle meeldib selline Eesti, nagu oli sel õhtul, kui vennad Tarandid ja Kreemid, Tõnis Rätsep ja Olav Ehala esitasid Viidingu luulet. See on ka minu Eesti.

TMK veergudel olete kunagi tutvustanud ühe prantsuse, aga ka maailma mastaabis olulise teatripedagoogi, Jacques Copeau pärandit. Täna, mil näitlejatehnika huviline noor paarib pigem Cohenit ja Mihhail Tšehhovit, tundub Copeau natuke unustatud. Miks?

Eesti teatritraditsioon põhineb teatavasti rohkem vene ja saksa, nüüd ka ameerika koolkondadel. Prantsuse teater on jäänud tagaplaanile, sest siia maani ei ole olnud teatrit huviliste seas piisavalt keeleoskajaid, nüüd ehk tuleb juurde. Copeau oli minu jaoks avastuslik läbi Barrault', kelle lavastusi ma olen näinud ja mis jätsid mulle sügava mulje. Copeau on prantsuse XX sajandi teatrisuundumuste isa, sama põnev inimene nagu Stanislavski, ja minu arust need kaks inimest koos on praegu äärmiselt aktuaalsed kogu euroopa kultuuri mõistmisel. Paljud tuntud teatritegijad on neist kahest ammutanud.

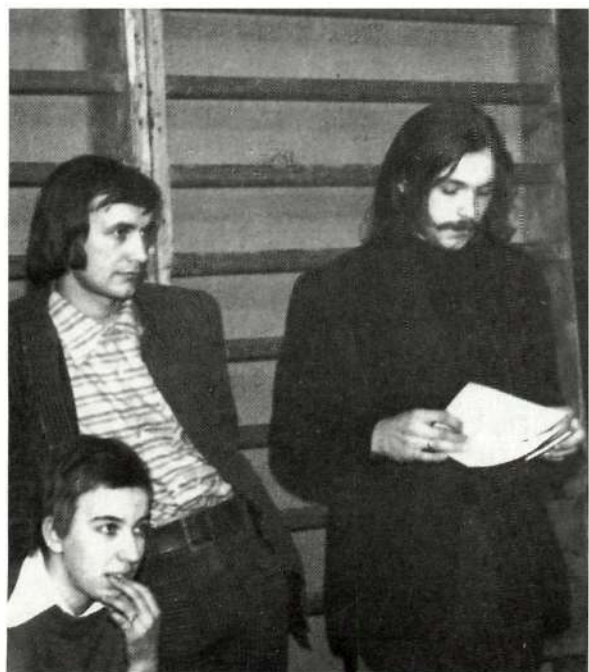
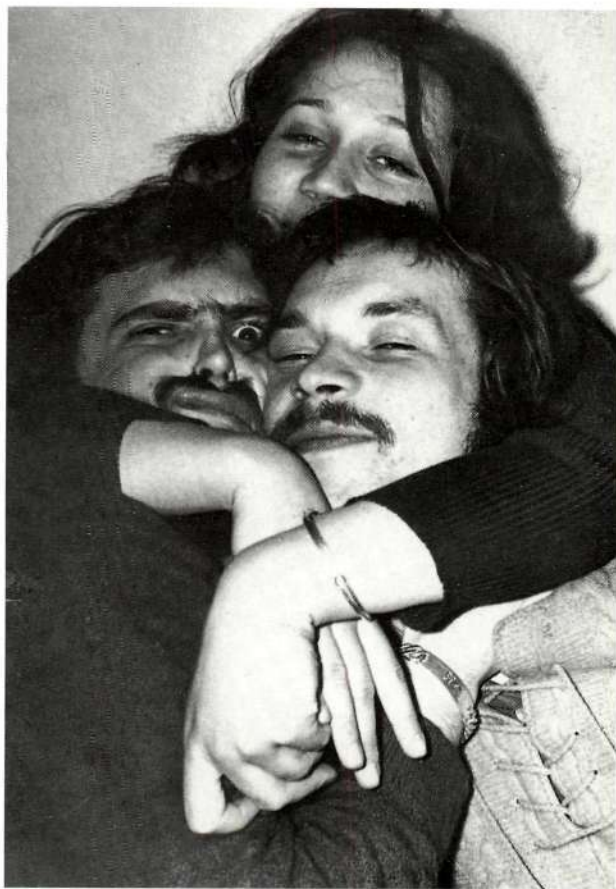
Mis on selle süsteemi puhul oluline? Räägitakse eetikast ja näitlejatehnikast nii Stanislavski kui Copeau puhul. Mõlemal oli ka tülgastus pajatsliku, pullitava teatritegemise vastu. Ühine allikas on olnud muidugi näitlejatehnika, ka eetika, aga sellest üksi on veel vähe nende mõistmiseks, oluline on ka teatud vaimsus, ütleksin isegi religioosus. Kui see ära võtta, jääb ainult tehnoloogia ja käsk. Stanislavski puhul vähem, sest ta ei saanud paljudest asjadest vabalt rääkida, aga sealt tagant on ikkagi tuntavad tema õigeusu kiriku alged, nii nagu Copeau juures on olulised tema katoliiklikud alged.

Stanislavski süsteemi puhul on oluline märgata, et kõik elemendid liiguvad kohe kunstilise terviku loomise suunas. Juba etüüd peab olema väike kunstiline tervik, tal peab olema oma väike pealisülesanne. See, mille nimel seda asja tehakse. Kui see langeb kokku publiku huviga, sellega, mida ta otsib, siis ta lahutab meelt ja õpetab samaaegselt, mis on teatri üks suurimaid missioone. Hästi tehtud vodevill on suur kunst. Meelt lahutades ka natuke õpetada ja avada midagi inimese jaoks. Ainult meeelahutamise jääb lahjaks, kaua sa ikka seda pullide rida vaadata. Kõiges, mis pakub meeelahutust ja lõõgastust, peaks olema ka mingisugune äratundmine, midagi, mis hinge puudutab, muidu ma lihtsalt ei lõõgastu.

Kas eksisteerib ka mingisugune eraldi teatriteetika omaette nähtusena või paikneb ta ikkagi üldise, "suure eetika" sees?

Siin võib tõesti vähemalt kahte viisi arvata. Võib arvata, et iga amet tingib oma, just selle ala spetsiifikat arvestava elukutse eetika, mis on iseenesest õige. Aga kas on olemas spetsiaalne eetika lukksepale? Ilmselt mingid erikäigud on olemas, samas lähtub ta siiski ka mingist üldisemast eetikast. Kui inimene muidugi on üldse eetiliseks olendiks muutunud. Igasugune eetika respektierib eelkõige vabadust ja teadlikkust sellest, mida sa teed. Kas pole nii? Eetilist käitumist ei saa peale suruda, siis ta muutub

*Jüri Krjukov, Külliki Tool-Saldre ja
Lembit Peterson lavakunstkateedri
lõpusirgel, 1976.*



*Anne Paluver, Eero Spriit ja Lembit
Peterson lavakunstkateedri II kursuse
keskel, jaanuaris 1974.*

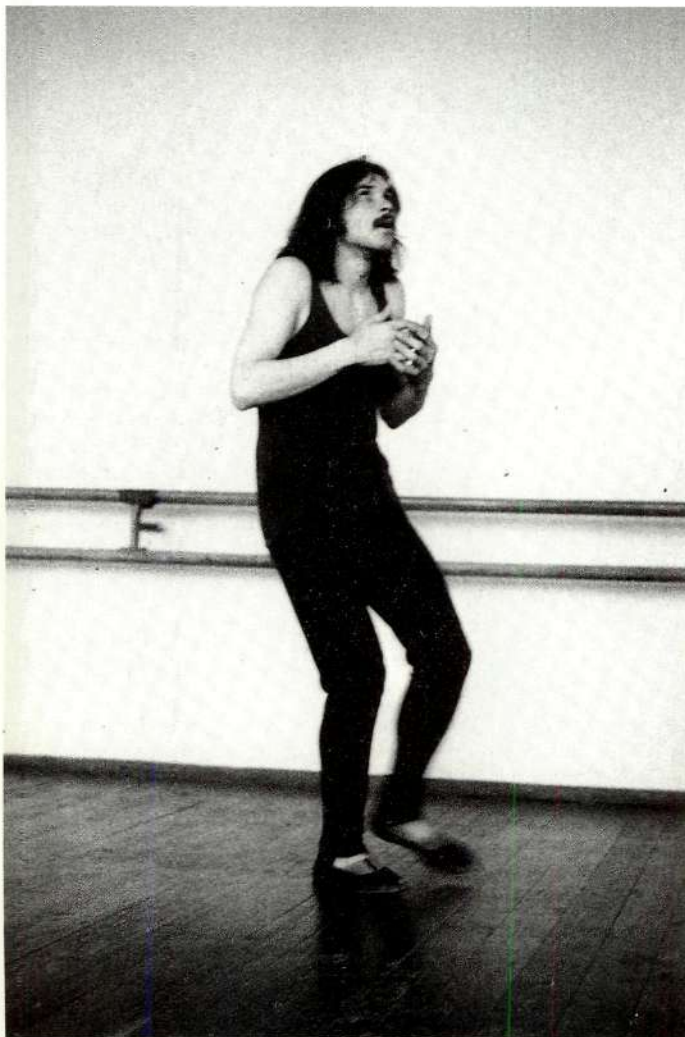
juba vangistuseks. Ühtpidi see muidugi on kohustus — olla eetiline —, aga teistpidi ma pean respektseerima ka inimesi, kes ei taha olla eetilised, kui ma ka nende käitumist õigeks ei pea. Vähemalt mina tunnen niimoodi.

Omaette küsimus on, et eetilised süsteemid võivad olla väga erinevad. Sageli öeldakse "eetika", aga jäetakse piiritlemata, millist eetikat mõeldakse. Inimesel võib olla soov käituda ülimalt eetiliselt, aga tekib küsimus, millist eetikat ikkagi järgida. Eetika ei saa olla ka omaette eesmärk, vaid vahend, tee kuhugi jõudmiseks. Ristisus on näiteks kümme käsku see eetiline baas või tee, mida mööda inimene käib, ja sakramendid annavad talle jõudu seda teed käia. Tingimata peab olema jõud, vägi, vaim või kuidas keegi seda nimetab, mis aitab sellel teel püsida.

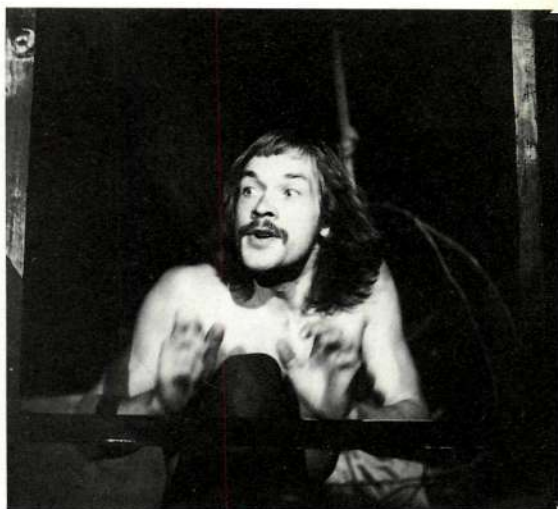
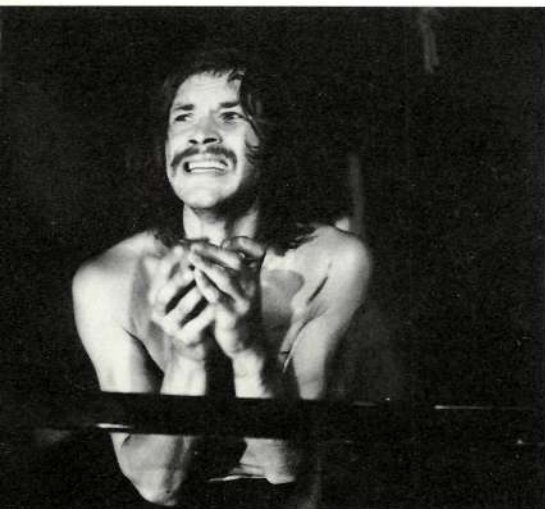
On oma, seesmiselt puudutava dramaturgilise teksti leidmine teie jaoks pingutav otsing või seisavad äratagemist ootavad tekstid riivilil virnas?

Virna on ausalt öelda olemas, aga paljud neist on praegu kõrvale pandud, ootama ja küpsema. Ei ole täpset vormi, mis seoks näidendit ja truppi vaatajaga. On ka mitmeid puhtpraktilisi takistusi, alates sellest, et trupp on enamasti noor, kellegi vanema juurdekutsumisel tekib kohe rida uusi, ka materiaalseid, probleeme.

Algne idee oli, jah, teha keskaegset teatrit, minna juurteni välja, jälgida teatri



*Lembit Peterson
lavakunstikateedri I
kursuse tantsutunnis,
1973.*



F. Tuglas, "Popi ja Huhuu" (lavastaja Merle Karusoo, esietendus 31. jaanuaril 1975). Huhuu — Lembit Peterson.

arengut läbi ajaloolise vaatenurga. Lasime tõlkida mitmeid vanemaid näidenditekste. Aga kui hakata nüüd asja lähemalt vaatama, siis meil puudub keskaja teatri mängimise traditsioon, seda kunstlikult tekitama hakata oleks imelik. Kui mängisime poolliturgilist draamat "Aadamamäng", kehtisid paljud õlgu: oli see nüüd puhas teater või mis see oli? Ega see päris puhas teater ei olnudki. Kui keegi muidugi suudaks defineerida, mis see puhas teater on, kindlasti leiduks siis kohe keegi, kes selle ümber lükkaks. Liturgiline draama on tehtud jumalateenistuse sees, sealt ka need pikad palved ja laulud alguses, ta ei olnudki etendusena väljapakutav.

Samamoodi on näiteks tänavateatriga. Ise ma olen lihtsalt liiga uje inimene, et tänavale minna, aga maailm on ju lahti, ma võin sõita Prantsusmaale, vaadata, mis see tänavateater on. Selle kõigega käib kaasas konkreetne spetsiifika, aga meie traditsioonis see puudub, ka meie vaataja traditsioonis. Tuleb arvestada siiski sellega, et sõnum, mida tahad lavastusse panna, just konkreetsele vaatajale kohale jõuaks. Jõuda inimeseni, see on kõige suurem raskus. Ei ole mõtet hakata hiinlasega rääkima portugali keelt, mida ise ka hästi ei oska. Koreas viibides saavutasin tänaval korealastega eesti keeles rääkides isegi parema tulemuse, kui mingit võõrkeelt väänates. Keha keel hakkas ilmselt oma keelele paremini kaasa elama, soov oli rohkem silmadest välja loetav. Nii et kui sa üksiku ingliskeelse sõna oskasid ka sekka öelda, said kõik oma jutud räägitud.

Kui teie lavastatud tekstide nimekiri ette võtta, võib teha vähemalt kaks kroonulikkuid üldistust. Esiteks, rõhk on XX sajandi maailmadraama usklassikal ja teiseks, eesti dramaturgia on esindatud minimaalselt.

Muu maailma tekstidega on ehk seetõttu olnud pikem kokkupuude, et nendest on olnud võimalik midagi õppida. Dramaturgia suhtes olengi olnud pideva õppija või avastaja positsioonil. Eesti näidendite puhul tunduvad kõik teemad olevat sada korda läbi mängitud, võta sa "Kevade" või Tammsaare, kogu aeg neid interpreteeritakse, nad tunduvad kogu aeg õhus olevat. Paremad asjad on pidevalt käibes ja pole leidnud mõtet teha veel üks "Tabamata ime" või "Pisuhänd". Ma ei ole sellesse mängu sisenenud, ei ole mänginud ka neid "Tõe ja õiguse" mängu. Võib-olla peaks seda kunagi tegema? Võib-olla on ka see üks põhjusi, miks ma eesti üldisest teatripildist olen natuke kõrvale jäänud, ei tea.

Võib olla on see mulje, nagu oleks ma eesti materjali teadlikult vältinud, ka natuke petlik, sest paralleelselt olen kogu aeg teatrikoolides ette valmistanud väga töömahukaid katkendeid, mis pole kunagi publiku ette jõudnud. Koolitöödena olen lavastanud näiteks Tammsaare tekste. Päris oma eesti autorit ei ole tõesti veel leidnud,

kuigi olen lavastanud päris mitu Paul Eeriku asja.

Madis Kõiv pakkus 1982. aastal mulle "Kokkusaamiste" teksti, hoidsin seda päris kaua enda käes, aga ei haakinud see asi minu käes, tundsin, et see pole päris minu rida. Pedajas, kui ta alles Kõivu avastamas oli, mainis vist ühes artiklis ära, et näed, Peterson ei saanud asjast aru. Tegelikult ma sain aru küll, aga mulle ei sobinud see vaade.

Võtan väita, et lavastaja Peterson ei ole eriti suur autori idee väänaja.

Ei, ma ei vääna jah. Mulle ei meeldi väänata. Mulle meeldib autorit avastada. Autori avastamine nii või teisiti ongi interpretatsioon. Püüd tema mõttest aru saada. Kui autoriga tekib opositsioon, siis ma ei taha hakata teda naeruvääristama. Saja-protsendilist haakumist muidugi ka ei saa olla, siis peaks ise hakkama dramaturgiat kirjutama.

Kordan oma eelmist väidet veel teoreetiku laiendatud sõnastuses, tsiteerides Jaak Allikut kahekümne aasta tagusest "Noorusest": "See on eelkõige range lähtumine kirjanduslikust algmaterjalist ilma äratuntava soovita sellele midagi enesekohast lisada. Süvenenud ka tulemusrikas töö näitlejatega, ilma huvita rikastada etendust lavastajaniippide ehk -kujunditega."

Nojah, siin on üks sõna, see "äratuntava" soovita, see jätab omamoodi väljapääsu. Kuidas keegi ära tunneb. Isegi selline kogunud teatrimees nagu Allik ei pruugi tunda. Pärast "Misanthroobi" etendust ütles: ma ei saanud aru, milles kontseptsioon oli. Aga ise ma nägin teda terve etenduse aja esimeses reas laginal naemas. Ma küsisin: aga mida sa naersid?

Ma ei saa panna kontseptsiooniga lagipähe, mulle ei meeldi selline plakatlikkus. Kui publik haakub, tekib kontakt, siis järelikult on kontseptsioon juba olemas. Psühholoogilised struktuurid, tegelaste suhted, kuidas rolli kujundatakse, kuidas suhtutakse nähtustesse, sellesse ongi kontseptsioon peidetud. Kui lavastaja ja näitleja teineteist mõistavad, on väga tõenäoline, et ka publik hakkab neid mõistma.

Aastal 1976 jõudis Noorsooteatris lavale teie lavastatud Beckett'i "Godot'd oodates", mida ma ise pole näinud, kuid mis tänu paarile filmikatkele ja Rein Heinsalu väga täpsele sõnastusele (näiteks, "Jõuetus ei katke, ainult mureneb. Katkendlikkus naaseb" meenutades kahte kortsus embrüod jne) oleks mu aistingutes just nagu olemas. Mitmed inimesed publiku hulgast, kes käisid korduvalt Salme kultuuripalees seda katarsislikku(?) elamust kogemas, ei suutnud selle etenduse mõju teistele lahti seletada. Milline episood, seik, assotsiatsioon meenub tegijale kõigepealt?

Neid episoode oleks nii palju. Sulev Luik ütles kunagi hiljem, et tema pani oma Estragoni nii palju energiat, millega võiks ära mängida viis avalist rolli. Samamoodi võiksin mina öelda, et tegin selle töö sees valmis mitu lavastust.

Alguses tahtsin "Godot'd" teha oma diplomilavastuseks, aga Panso ütles, et ei ole mõtet, see ei lähe nangunii ministeeriumis läbi. See tekitas mingi trotsi ja kuigi meie nelik — veel siis Luik, Spriit, Volkonski — pidi minema kindlalt Draamasse, läksime hoopis Noorsooteatrisse, sest Kalju Komissarov peanäitejuhina lubas loa välja võidelda. Seda ta ka tegi... kuidagi üllatavalt kergelt, kuigi näidend oli Liidu tasandil kogu aeg hoobi all. Oli öeldud, et kaks hullemat asja praegu NSV Liidu teatrites on "Godot" Tallinnas ja "Õhtusöök viiele" Leedu Noorsooteatris. Aga meid see kõik väga ei puudutanud, meie töötasime kuus kuud sügavas loomingulises rahu, stuudiokorras, isoleeritult, küllaltki range distsipliiniga. Umbes niimoodi tahaksin ka "Theatrumis" töötada, kuigi ütlen kohe ära, et see on väga ränk töö. Noored nagu hästi ei usu enam, et peab tegema nii ränka tööd. Kusjuures iga uue lavastuse puhul tuleb kõik see ränkus jälle uuesti läbi teha. Aga kui sellest ränkusest lõpuks läbi lähed, muutub ta äkki kergeks.

Mingil hetkel läksime vist juba isegi liiale, püüdsime iga pisimagi lõigu puhul lahti mõtestada, milleks ta olemas on, nii võib ennast lolliks mõelda. Ehkki eesti teater pole minu meelest kunagi ülemõtlemise all kannatanud. Me vähemalt proovisime rakendada — eelkõige Estragoni ja Vladimiri puhul, keda mängis Aleksander Eelmaa, — seda tegevusliku analüüsi meetodit, mida väga paljud väidavad ennast oskavat, aga väga vähesed suudavad realiseerida. Nii nagu terve Venemaa on täis Stanislavski kooliga näitlejaid, kes tegelikult Stanislavski meetodit ei valda.

Arendasime teda ka etenduste käigus pidevalt edasi, käsin igal võimalusel etendusi vaatamas. Kuna materjal oli nii tohtu raske, on loomulik, et ka nägemus

järjest areneb ja süveneb. Ühel prooviperioodi hetkel saime aru, et see pole üldse meie jaoks mängimiseks, et seda peaksid mängima 50-60-70-aastased vanakesed. Pilt tuli niivõrd selgelt kätte, et me tahtsime ta pooleli jätta. Mäletan, et just minul ja Sulevil olid kõige suuremad kahtlused, aga Komissarov ja Mati Unt, tollal Noorsooteatri dramaturg, mahitasid meid ikkagi asja lõpule viima. Leidsime siis lõpuks lahenduse, et Beckett'i tegelased on nagu lavaolendid, lavategelased, kelle puhul bioloogiline vanus ei oma mingit tähtsust. Nagu ka Maeterlincki tegelased, kelle "Pelléasi ja Mélisande'iga" sai just sel kevadel tegeldud. Samasugune pidev ootuse seisund, pidev surma eest põgenemine, kokkupuude surma saladusega.

Kõige kummalisem ja meeldejäävam kogemus seoses selle lavastusega oli... ma ei oska ka seda seletada. See oli, nagu vaataksid tervet etendust, ja etendus seest justkui kiirgab sulle vastu üks armastav naeratus. Mitte et keegi oleks seda konkreetselt mänginud, seal hakkasid toimima teised jõud. Sulev ütles veel vahetult enne surma, et kui rääkida mingist religioosest kogemusest, siis juhtus Estragoni mängides... mõned kohad, kus toimus midagi kummalist, millest ta ise ka aru ei saanud, aga teab, et see oli nüüd see.

Publikule ilmselt mängisid väga tugevalt kaasa need põhilised teemad. Ootus kui inimese üldine seisund, mis läks ühte publiku ootusega: publik, kes hakkab ootama midagi lavalt. Ootus, mis sulas ühte meie kõigi suure ootusega kõige tuleva suhtes, millest me midagi ei tea. Olemise salapära tuli läbi selle tegevuse suunatuse äkki väga selgelt välja. Ilmselt me siis ka nii visalt ja innukalt taotlesime seda, et kui koputada, siis avatakse. Ja avati.

Peaks teater, ka väga raskeid ja ränki teemasid puudutav teater oma puhasolekus alati olema kergus ja rõõm?

Ma mõtlen küll, jah. See on üks eesmärke. Alati ei tule see välja. Väga palju on tehnilisi takistusi, palju on arusaamistakistusi. Väga raske on kergeks saada. Teater peaks raskuse alati üles tõstma, näitleja ei tohiks ränka asja ränga olemisega mängida.

Minu jaoks on teater solidaarsuse kunst. Nagu Gogol on kunagi öelnud, et kõige parem kunst, olgu see siis raamat või etendus, on see, kui inimene pärast seda saab püsti tõusta või raamatu kinni panna ja nimetada teist inimest oma vennaks. Mõte on selles, et võib rääkida väga kohutavatest asjadest, aga inimestele peab jääma tunne,

Marius ja Lembit Peterson jaanuaris 1977.

Kalju Orro fotod



et keegi veel mõtleb nii nagu nemad. Nad saavad selles mõttes positiivse impulsi. Inimene istub pimedas saalis, tal on mingi probleem, ta näeb laval selle probleemi peegeldust.

Nüüd on kogu küsimus selles, kuidas näitleja ja lavastaja hakkavad suhtuma sellesse probleemi. Kas nad hakkavad selle kallal ilkuma ja saalitäis rahvast ilgub kaasa, nii et see inimene läheb täiesti tapetult minema, või ta näeb, et tema küsimus on normaalne, sellesse suhtutakse mõistmisega ja sellele otsitakse väljapääsu. Kui ma liigun niisugustes saalides, kus minu kõige tähtsamate asjade üle, mida ma südame põhjasa kannan, ilgutakse, jääb tunne, et ma olen oma probleemidega üks naeruväärne inimene, kes ei kõlba üldse elama.

Kõik oleneb sellest, kuidas probleeme suhestada. Teater on kahe teraga mõök tõesti. Võib-olla, et roll ei tule välja, suhe ei väljendu selgesti, aga ma vähemalt saan aru taotlusest, ma saan aru, et tal on kõrgemad väärtused, et ta ei mõista mind, saalis istujat kui inimest hukka. Ma olen tänulik, avastades, et see või teine asi on minus olemas, ma panen talle ja püüan tast jagu saada. Selle taga ei tohi olla kurja suhet, see on kõige tähtsam, ja siis võib näidata ka kõige hirmsamaid asju.

Kui kõrgele üldse peaks teatritegija tõmbama oma kõrgeima missiooni tipu?

Tipp oleneb inimese teljest. Kui ta pühitseb midagi, siis on kogu tema tegevus pühitsetud. See töö, mida ta teeb, on millegi suurema teenistuses kui raha. Siis muutub inimene igapäevane tegevus pühitsetuks ehk pühaks. Minu jaoks on inimese kõrgem eesmärk saada pühaks. Ma ei häbene seda välja öelda, sest aeg on läinud sedavõrd kaugele, et seda tuleb välja öelda. Kummalisel kombel leidsin sellele kinnitust ühest Eugène Ionesco elu viimastest intervjuudest. Tal on üks ühevaatuseline ooperilibreto Maximilian Kolbergist, poola preestrist, kes andis end vabatahtlikult vahetusvangiks ühe kaheksalapselise pereisa eest, kes oli suunatud koonduslaagrisse. Ionescolt küsiti, miks ta pöördus selle teema poole, kas ta on religioosne inimene, ta vastas: ei, minu usk on kõikuv, ma vahel usun, vahel ei usu. Aga ma olen veendunud ühes: pühadus on see, mis päästab maailma.

Minu arvan täpselt samamoodi.

Teie viimane täismöödus teatriroll oli "Misantroobi" Alceste, seega kümme aastat tagasi. Kui roostesse läheb näitleja kümne aastaga?

Kui ma uue rolliga välja tuleksin, üks siis oleks näha. Ma ei saa öelda, et oleksin vormist väljas, sest teen pidevalt koos üliõpilaste ja näitlejatega harjutusi kaasa, aga oma rollid ma mängin proovisaalis ära. Olen seda tüüpi lavastaja, kes mingil hetkel hakkab ise mängima. Kui on niivõrd palju erinevaid rolle, mida koos näitlejatega läbi mängid või millele annad algimpulsi, siis võib-olla ei ole ise lavale tulemise vajadust. Ei, väga huvitav oleks teha, mulle väga meeldib laval mängida. Kui on, mida mängida. Vahel tekib mõte, et peakski kogu lavastamise ja pedagoogilise töö kõrvale panema, läheks rahulikult mingisse truppi ja mängiks... just väikseid rolle. Suuremaid ka, kõike, mida antakse. Kuigi, kes mind tahaks võtta? Peale selle olen ma vist sedavõrd rikutud, et ma ei saaks enam liituda ükskõik millise projektiga, teha ükskõik millist rolli, peaasi, et saaks laval liikuda, kostüüm seljas. See ei rahulda mind mitte üks raas. Ma tahan ikka teada, mille pärast ma väljas olen, ja siin võivad tekkida arusaamatused.

Näitlejana on tulnud välja minna ka vastu tahtmist, ja siis ma olen ikka ise püüdnud enda jaoks vastuvõetava sisu taha mõelda. Küsimus on siin mingites rssidess, mille peale mind näitlejana on aeg-ajalt pandud, ja see on teinekord lõhkuvalt mõjunud. Just selle tõttu, et ma ei tea vastust küsimusele: mille nimel? Või saan aru küll, aga lavastaja maailmanägemine jääb — paremal juhul — võõraks.

Neid näitlejaid ei ole Eestis väga palju, kelle opositsioon on leidnud väljundi etendusel laval minemakõndimises. Teil on selline kogemus olemas. Mis siis juhtus?

Mõõt sai täis. Tükk oli "Cinzano" 1980. algul Noorsooteatris. Mängisime teda vist ligi sada korda ja oma naturalismis, nagu ta lavastatud oli, ületas asi minu jaoks mingi talutavuse piiri. Vastikus hakkas juba ka publikus peegelduma, kõik mõtlevad ju samu mõtteid. See etendus oli kohe pärast üht Viljandi gastrolli, kus sai vist ka alkoholi pruugitud, ilmselt oli ka psüühiliselt seis kaunis hõre. Ja siis langesid kõik need asjad kokku — minu soov teatrist ära minna, ka minu tegelase Paša läbivi liin oli: lähen minema, lähen minema... Lõpuks tõusin püsti ja läksingi minema. Pidev sisemine opositsioon oleks leidis äkki sellise lahenduse. Sain mingi rahustava tableti, see natuke



*"Popi ja Huhuu" meeskond väisab loomaaeda: Kalju Orro, Lembit Peterson, Merle Karusoo ja Urmas Kibuspuu, mai 1976.
Gunnar Vaidla foto*

tasakaalustas, läksin tagasi ja mängisime ikka lõpuni. Ega see midugi mingi eetiline mehetegu olnud, eriti partneri ja publiku suhtes. Suur peataoleku periood oli elus.

Põhiline oli ikka kogu see teatri õhkkond tol ajal, miks ma midu seal nii palju tõmblesin. Kui "Godot", töö, mida me tegime stuudio korras ja mida ma tahtsin teha, valmis sai, avanesid nagu lüüsid ja kõik see näiteseltskonna atmosfäär tungis sisse. Tollane Noorsooteater kogu oma vaimuga oli aga midagi hoopis muud kui see, millest ma unistasin teatrikooli minnes ja mida sealt kaasa olin saanud. Ega inimesed halvad olnud, aga atmosfäär ja suundumus oli teistsugune. Suur vaimne ja emotsionaalne segadus.

Üks ilus tegemine oli Noorsoos küll "Ramilda Rimalda" Liisu Lindauga, kes ise tuli minu juurde selle tekstiga, mille Paul Eerik oli talle Tammsaare põhjal kokku kirjutanud. Kuigi osa näitlejaid trupist võttis lavastuse vastu hüsteeriliselt: ma ei saa midagi aru, milleks niisugust asja teha, mul on nõrgad närvid, ma ei kannata seda välja. Liisu oma loomingulise rahuga oli midugi väga raudne, tema vastas: teatris peavad olema vääääääga tugevad närvid. Vanemad näitlejad kandsidki endas nagu seda õiget kammertoni, nad ei pruukinudki midagi rääkida, lihtsalt olid. See oli juba suur asi, kui Eskola tuli Sulevit Estragoni eest tänama.

Tahtmata esineda mageda komplimendiga, on siiski üldteada, et näitlejate seas olete keskmisest kõrgemalt hinnatud lavastaja. Näitlejad on väljendanud seda oma intervjuudes, koostöö nimel teiega on vahetatud teatrit jne. Mis on selle taga?

See on ju suur vastutus kui niimoodi öeldakse. Ma armastan näitlejaid, nende riskantset ja meeletut pinget nõudvat elukutset. Suures riskis on suured võimalused. Kust võtta nii palju hingejõudu, et kahte suurt pinget — täiustuda inimese ja kunstnikuna — niimoodi taluda, et see lõhki ei ajaks. Et üks ei sünniks teise arvelt.

Ma ei saa öelda, et ma väga valiksin kedagi oma truppi, ei ole lihtsalt võimalik töötada kõigiga. Lavastaja ja näitleja suhe on väga usalduslik, sest jõutakse valdkondadesse, kuhu tavaelus minna ei sõandatagi. Mis puutub sellesse, et keegi on minu pärast tulnud kindlasse teatrisse ja mina olen eest ära läinud... siin on palju põhjusi, mida asjaosalised alati teavad. Ka nende inimestega, keda väga armastan, olen

pidanud olema opositsioonis eluvaatelistes või puhtkunstilistes küsimustes. Kui ma tajun, et inimesed, kes on tulnud teatrisse minu pärast, ei tahaks end tegelikult pühendada samadele asjadele.

Kaks viisi, mis on lavastajale põrgu: näitlejad teevad täpselt seda, mida lavastaja ütleb, lisamata kriipsugi omalt poolt. Või: näitlejad teevad kõike teisiti. Lavastaja loominguga materjal pole näitleja, vaid tema looming. See ühisotsing on mind alati huvitanud. Kui olen riigiteatrist otsinud erinevaid teatritegemise võimalusi, siis alati oma headele kolleegidele mõeldes, et kuidagi rajada teed välja ahistusest, mida üheskoos oleme tundnud.

Kas ühe lavastuse valmimisaasta number peaks saalis istujale selgelt väljaloetavana kätte paistma?

Erilist ajakajalisust, aja trendi, ajastu välist ilmet ei ole ma lavastajana eriti püüdnud, küll aga sisemist ilmet, mis ei pea välja tulema väliselt äratuntavate märkidena. Üks lavastus ehk natuke sinnapoole kaldub, "Koolilõpuuõ" Noorsooteatris. See oli teatripoolne tellimus, aga ma ei oleks seda iialgi võtnud, kui poleks olnud üht väga tähtsat teemat, mis mind puudutas: kuivõrd üks inimene võib olla teisele kohtumõistjaks. Selles mõttes olen õnnelik inimene, et olen alati saanud ise valida. Ka tellimustöid. Nii on teatud mõttes tellimustööd olnud näiteks "Ramilda Rimalda", "Neli aastaaga", "Kodanlasest aadlimees", ka viimane "Antigone" — üliõpilased ise tulid selle materjaliga minu juurde.

Ajastu sisemisest ilmast rääkides... me oskame vähe hinnata sisemisi jõudusid, mis tegelikult elu suunavad ja mõjutavad. Kui ma olen kiriku liige, siis kirik on väga sotsiaalne institutsioon, üks sotsiaalsemaid, mida ma tean, selles mõttes olen ma väga sotsiaalne inimene. Teadlik sotsiaalsus algab, kui me kaevume asjade põhjusteni ja see puudutab inimest sotsiaalselt. Teater võiks siis olla selline koht, kus need sisemised jõud nähtavamaks muutuvad. Ma ei saaks ka öelda, et ajakajalisus minust täiesti mööda läheks. "Eurovisioon" huvitab mind kui fenomen, mind huvitab, mis inimesi huvitab.

Kui rikas on sotsiaalselt teie suhtlus- ja sõprusringkond? On seal näiteks kütjaid, kojamehi, pankureid?

Olen ise aasta aega töötanud näiteks katlamajas ja sõprade käe all Narva-Jõesuus ehitusel, mis mõjus väga puhastavalt. Pealegi olen ise töölisperekonnast pärit, nii et selles suhtes pole mingeid komplekse. Tipp-poliitikute, ärimeeste ja pankurite hulgas praegu lähedasi sõpru pole, küll aga humanitaarintelligentsi hulgas. Teatriinimestest sõbrad on hakanud kuidagi ära kaduma — Sulev ja Juhan, keda ma tõesti nimetan oma sõpradeks. Palju häid sõpru on kiriku liinis, vaimulike seas, kes on palju aidanud just teatrist eemaleminekute, eistuste ajal. Tavaarusaam kirikust on, et vaimulik paneb sulle programmi sisse, et tee nii või tee naa. Aga ei pane. Ta aitab elu erinevaid aspekte vaadelda evangeeliumi ja kristliku usu valguses, otsused võtad vastu ikkagi sina ise.

Kutsumusega ei ole ju nii, et valin oma maitse järgi suvalise asja. Kui mulle ka see tegevus ei meeldi, aga ma tajun seda kui jumala tahet, siis ma pean seda tegema. Võib-olla meeldiks mulle lugeda katlamajas vaimulikku kirjandust, mis oleks ju väga vaimne tegevus, aga kui see pole see, mida minult oodatakse, siis ma teen ikkagi vale asja. Tähtis on üles leida see, mida ma pean tegema. Siis võib jõuda loominguliselt pingelise rahuni. Ma arvan, et see, mida me usume, realiseerub meie elus nii või teisiti.

Alustasime juttu ühest kummalisest teatriperekonna moodi draamaringist, millel oli oma osa "Theatrumi" sünnis. Aga kodus on teil oma teatriperekond, näitlejannast abikaasa ja lastestki kaks, Marius ja Maria, on siinsamas "Theatrumis" esimeste töödega maha saanud. Kuidas see nii loomulikult on sujunud?

Ilmselt on keskkond, kus nad viibivad, neisse niivõrd imbutunud, see on tõesti toimunud väga loomulikult. Ma pole kunagi mõelnud neid teatriteele suunata, pigem olen kahelnud, kas see on nüüd kõige õigem tee. Ei tea, mis teistest lastest saab. Kokku on neid kuus ja kõik on ühe abikaasaga, Mare Martiniga, kellega me tutvusime juba enne minu teatrikooli minekut. Sel aastal saab täis kaksikümmend viis aastat abielu. Muidugi ei ole kõik läinud probleemideta, ja ühtpidi tundub, et lapsed võtavad väga palju aega ja energiat ära, aga teistpidi, võib-olla just tänu lastele ma veel elangi täisväärtuslikku loomingulist elu.



Lembit Peterson
"Theatrumi"
trepil, märts
1998.

Harri Rospu foto

Kas elu on praegu huvitav?

On küll. Pööraselt huvitav. Aga ega ma igavust ei ole kunagi tundunud, võib-olla ainult see kaks nädalat, mis ma raamatukogus raamatuid laenutasin, sellepärast tulin sealt ka hästi ruttu ära. Ainult kaks nädalat olingi.

Rääkisime enne, et "Godot'd" käidi omal ajal vaatamas mitmeid kordi. Mis on teie öökapi-raamat? Muusikasalvestis?

Nüüd peamiselt vaimulik kirjandus, erinevaid näitlejatehnikaid käsitlev kirjandus, dramaturgia. Muusikast on palju toitud vanamuusika, ka Bach ja Vivaldi. Aga viimane tõeline kunstielamus üle mitme aasta oli ikka need Viidingu meenutusõhtud Kirjanike Majas selle aasta 1. ja 4. juunil. Juhan kogu oma olemusega oli seal nii juures.

Küsimud SVEN KARJA

KÄIMATA JÄÄNUD TEE

Martin Scorsese helget "Kunduni"
nimetasid USA kriitikud "Tiibeti šikiks". Režissöör on raevunud.
Järgnevalt tutvustab Amy Taubin filmi ja vestleb Scorsesega.



"Kundun", 1997. Režissöör Martin Scorsese. Noor dalai-laama (Tulku Jamyang Kunga Tenzin) õpib oma vaimse nõuandja (Lobsang Samten) elutarkusest juhitudes.

Tõsine, võluv, väliselt hiilgav ja ohtralt pürotehnikat kasutav "Kundun" (1997) on Martin Scorsese kõige isiklikum film pärast 1980. aasta "Raevunud härga" (*Raging Bull*). Asudes kusagil Hollywoodi religioosse ja sissepoole pööratud mõtiskluse vahepeal usust, kaotusest ja transsendentsusest, võtab ta kokku oma ohjeldamatu ja mõnevõrra kimbatusse ajava hübriidsuse 30-minutises lõpuloõigis, mis on nii nägemuslik, kui film seda üldse olla saab.

"Kundun" on suurelt osalt poisi jutt, mis järgib põhijoontes dalai-laama autobiograafiat "Mu maa ja mu rahvas". Film algab aastaga 1937, kui kaheaastane Tenzin Gyatso avastatakse tagasihoidlikust talumajast ja kuulu-

tatakse dalai-laama, Tiibeti religioosse ja poliitilise juhi neljateistkümneks inkarnatsiooniks, ja lõpeb aastaga 1959, kui pärast aastatepikkusi püüdlusi kohanduda rahulikult Hiina interventidega, ta põgeneb oma maalt, et võib-olla alatiseks Indiasse jääda.

Tiibet võib olla valgusaastate kaugusel Manhattani tänavatest, aga "Kundun" on eksimatult Scorsese film. Ta läheneb loole peategelase vaatevinklist nagu "Taksojuht" (*Taxi Driver*, 1976), ta on fetišistlik uurimus ülimalt ritualiseeritud kultuurist nagu "Süütuse aeg" (*The Age of Innocence*, 1993), ta jutustab pühamehe vaimsetest võitlustest nagu "Kristuse viimane kiusatus" (*The Last Temptation of Christ*, 1988).

Ja nagu peaaegu kõik Scorsese filmid, paigutab ta oma läbiva teema — võimu—traditsioonilise meeste ühiskonda, mida ähvardab häving. “Kunduni” puhul on tegu vägivaldsusetuse võimuga. Selles mõttes on tiibeti budismi õpetused vastupidised neile väärtushinnangutele, millest Scorsese on lapsepõlvest peale ühtaegu läbi imunud kui ka püüdnud eemalduda. Mehele, kes õppis preestriks enne, kui leidis oma kutsumuse filmirežissöörina, tähendab “Kundun” käimata jäänud teed. Ja see, mis teeb filmi osaliselt nii liigutavaks, need on selged märgid aukartusest ja kadedusest, kui režissöör püüab samastada end peategelasega. Ehk freudistlike terminites — “Kundun” on perekonnaromaan.

Samuti on see rätsepa poja film; tema teab, kuidas pigistada kenast kangatükist välja parim ja kui palju tähendust võib anda edasi sellega, kuidas riie kukub. Tühipalja 28 miljonit dollarit maksnud “Kundun” on üks kõige uhkemaid ja väliselt hiilgavamaid filme, mis eales Hollywoodis tehtud (õigupoolest finantseerisid seda ühiselt “Disney” ja UGC). Aga filmi ilu ei ole ainuüksi dekoratiivne. Ta on väljend kultuurist, milles esteetika on lahutamatu vaimusest. Ja läbi terve filmi võib tunda Scorsese püüdu leida vormi, mis väljendaks religioosseid printsiipe, nagu seda teevad tiibeti liivamaal ja muusika.

TIIBET LÄBI LAPSE SILMADE

“Kundun” on ka Scorsese kõige radikaalsem film. Vähesed teised Hollywoodi vaatamängud (ja vaatamata staaride puudumisele on “Kundun” just nimelt seda) on nii tahtlikult hoolimatud ajalise ja ruumilise järjepidevuse ja dramaatilise tegevuse koodeksi suhtes. Narratiiv on üles ehitatud kahe pikema vaatusena, kumbki pisut alla tunni, millele järgneb lühem, keerukam ja intensiivsem kolmas vaatus. Esimeses vaatuses paisatakse meid keset tiibeti kultuuri, vaadates seda poisi silmade kaudu, keda treenitakse maa juhiks. Teises vaatuses tungivad maale kallale hiinlased ja käivitavad oma hävingut külvava vabastusprogrammi, ajal kui noor dalai-laama püüab asjatult kaitsta oma rahvast ilma vägivalla abita. Kolmas vaatus jälgib dalai-laamat tema teekonnal eksili, mis on ka tema sisemine vaimne teekond. Nagu “Taksojuhis” või “**Omadest poistes**” (*GoodFellas*, 1990) on ka seal tegu projektsiooniga sellest, mida võiks nimetada teadvuse teisenenud tasemeks. Travis Bickle'i tappev raevupuhang ja Henry Hilli kokaiinist tingitud psühhoos on per-

vesioonid dalai-laama vaimsest transtsendentsusest.

Võttes oma juhtmõtte paarist reast Šāntideva “Bodhitšarjāvatārašt” (“Vaid mälestuseks saab see, mida peeti tõeliseks. Kõik kaob kui unenäos ja ei ilmu enam iialgi.” LR 1982, nr 3/4, sanskriti keelest tõlkinud Linnart Mäll), sulatab Scorsese ühte mälu ja prohveticu ettekuulutuse ja lahustab unenäo ja tegelikkuse piirid hoogsas 30-minutises lõigus, mis on võrreldav peosteeniga Luchino Visconti “Gepardi” (*Il gattopardo*, 1962) lõpul. Nagu ka “Gepard” ei ole “Kundun” kaugeltki perfektne film. (Tema kõige tõsisem puudus on Melissa Mathisoni käsikiri, mis on pigem lihtsastav kui lihtne.) Siiski on ta omas žanris ainulaadne.

Oma suhteliselt hämara teema, tiibeti lihtnimetest koosseisu ja ebamäärase žanriga vajanuks “Kundun” niihästi suurt tõuget “Disney’lt” kui ka entusiastlikku vastuvõttu meedialt, aga ei saanud mitte kumbagi. Film tuli ekraanile jõululaupäeval limiteeritud näitamiseks kahes kinos ning tõi esimesel nädalal täissaalid, aga on ebatõenäoline, et ta jõuab vaatajateni, kes pole juba eelnevalt häälestunud Scorsesele ja sellele teemale.

KASSI JA HIIRE MÄNG HIINAGA

Kui Scorsese endine agent Michael Ovitz sai “Disney” teiseks meheks, pani ta Scorsese suluseisu “Kunduniga”, mis oli esimene film tema praktikas. Jääb lahtiseks, kas see oli ülbus või naiivsus, mis sundis Ovitzit uskuma, et Hiina — tohtu potentsiaalne turg Miki-parkidele ja muudele sellistele atraktsioonidele — ei löö lärmi varjamatult Tiibeti-meelse filmi ümber: ta vallandati enne, kui Scorsese lõpetas võtmed. “Disney” palkas seejärel Henry Kissingeri, et too soovitaks, kuidas hiinlastega asju ajada. “Disney” CEO Michael Eisner hakkas mängima kahe otsaga mängu, proklameerides stuudio kunstilist autonoomiat ja kinnitades samal ajal Hiinale, et tolle pole vaja millegi pärast muretseda, kuna film laseb end ise põhja.

Intervjuul avaliku televisiooni keskmisele maitsele suunatud *talkshow*’s “Charlie Rose” tegi Eisner kõike muud peale silmapilgutamise Pekingile, kui ta hooletult kuulutas: “Hiinlased ei mõista, et siin maal tood sa välja filmi, see saab kuueks sekundiks ohtralt tähelepanu ja on kolm nädalat hiljem unustatud.” Pole vaja lisada, et Scorsese järgmine film ei tule mitte “Disney” studios.

James Cameroni “Titanicu” hüsteerias kriitikut näitaisid üles nappi poolehoidu filmile ehtsast kaasaegsest katastroofist. “Kundun” sai vähe täielikult positiivseid vastu-

kajasid, paljud olid lugupidavad, aga ei paistnud tegelikult mõistvat, milles asi, ja paljud olid kärarikkalt mahategevad. Curtis Hansoni "L.A. räpased saladused" (*L.A. Confidential*) napsas endale kriitikute peapreemiad, "Kundun" sai sümbolised auhinnad (rohkem nagu kõrvakiilud) parima operaatoritöö ja parima filmimuusika eest.

See pole Scorsesel esimene kord meedia põlu all olla. "Pärast seda, kui "Raevunud härjast" mööda vaadati, sain ma aru, et sellist liiki karjääri ma ei tee," ütleb ta. Mis aga vihastab teda rohkem, on kõik need armulikud vihjed "Tiibeti šikile". See, et Scorseset häirib rohkem austuse puudumine tiibeti kultuuri kui oma filmi vastu, näitab, et "Kunduni" tegemise ajal on temas midagi muutunud.

KÕIK ON VORM

AMY TAUBIN: Ma mäletan paari aasta tagust vestlust teiega just enne, kui te alustasite "Kasiinot" (*Casino*, 1995). Te olite juba mõtetega "Kunduni" juures ja ma püüdsin aru saada, miks te tahate seda filmi teha. Mulle jäi siis mulje, et te olete võlutud dalai-laamast, et tal oli teie peale eriline mõju.

MARTIN SCORSESE: Ta hakkas mind huvitama 1989. aastal, kui ta sai Nobeli rahupreemia. Enne seda ei teadnud ma Tiibetist suurt midagi. Tiibet ei ole meile huvitav, nad ei pommita kedagi. Aga siis ma nägin dalai-laamat aeg-ajalt televiisoris. Ma hakkasin mõistma situatsiooni võimalusi ja tema käitumisviisi võlus mind. Ma arvan, et ta toimis õigesti. Ma arvan, et ta käitus nii, nagu me kõik peaksime käituma. Ja siis me Melissaga kohtusime temaga, ja mis juhtub, on see, et te tahate olla nagu tema. Ma ei tunne seda kuigi paljude omaenda religiooni vaimulike puhul. Ma olen alati tahtnud teha filmi preestritest ja nunnadest, kellel on tulnud ületada omaenese uhkus, et tegelda inimestega ja tunda tõelist kaastunnet. Moodsas maailmas tammuvad nad enamasti paigal. Sotsiaalsed, emotsionaalsed ja psühholoogilised probleemid meie praeguses ühiskonnas on liiga teravad, eriti pärast kahe supervõimu purunemist ja olukorras, kus maailm muutub üha väiksemaks. See on mingi vaimne ja moraalne anarhia. Nii nad lihtsalt püüavad hoida kõike koos. Niisiis, kui ma näen kedagi, kes tõeliselt praktiseerib kaastunnet, headust ja tolerantust, mida enamik meie religioone küll juttustavad, aga ei praktiseeri, ja kes praktiseerib kõige revolutsioonilisemat kontseptsiooni — vägivaldsusetust —, see on ebatavaline inimene. See viiski mind tema juurde.

Dalai-laama tegeleb parajasti ühe suurima katastroofi ja tragöödiaga, ja ta tegeleb sellega ebatavalisel moel. Ja ma arvan, et sellist inimest peaks toetama. Ma kasvasin üles paigas, kus inimesed, isegi kui nad püüavad parimat, on alati altid ka vastupidisele — ja see on häving. Niisiis — millal iganes ma näen mõnd konstruktiivset isiksust... ma mõtlen, et peaaegu kogu maa on purustatud ja kõik selle elanikud on paiskunud laiali diasporaasse, aga nad on ikka veel elus. Nooremal generatsioonil on probleeme kultuuri jätkamisega, aga ta on ikka elus, ja kes ütleb, et tiibeti budism jätkab eksisteerimist viisil, nagu ta on eksisteerinud tuhat nelisada aastat? Aga see on see, mida ma temas nägin. Ma olen endiselt katoliiklane, ma ei ole budist.

Kas te olete kunagi püüdnud mediteerida?

Ma leian, et mediteerida on väga raske. Aga kui ma filmimise ajal väga vihastasin, kas ilma tõttu või sellepärast, et hobused ei teinud, mida vaja (ma teen selle kulul palju nalja, aga hobused olid tõesti probleemiks, neid meie tegemised ei huvitanud), siis ma avastasin, et võib kasutada meditatsiooni, punktueerida seda uskumatut viha ja poolhulluse koormat, mida sa ringi vead, lasta sellel välja nõrguda ja lihtsalt jääda rahulikuks. On viise, kuidas seda teha, ja ma kasutasin seda palju. Tõeline meditatsioon on mulle väga raske. See oli mulle probleemiks isegi siis, kui ma olin kirikuteener. "Te peate mediteerima." Ma ei teadnud, millest ma pean mõtlema. Noh, idee on selles, et mõelda eimillegistki. Ma ei teadnud seda. Bernardo Bertolucci helistas mulle, kui ma just alustasin filmimist, ja küsis: "Kas sa oled selgeks saanud, et kõik on vorm ja vorm on tühjus?" Ei, mina olen alati viimane, kes millestki teada saab. Aga, jumal tänatud, nüüd ma vähemalt tean. (*Naerab.*)

"Kundun" on üks haruldastest filmidest, kus tähendus peitub vormis. Kui dalai-laama ütleb need sõnad minevikust, olevikust ja tulevikust, mis on kõik üks, siis see on budism, aga see räägib ka montaažist. See kõlab nagu Dziga Vertovi: "Kinosilm on võit aja üle."

Me väntasime filmi käsikirja põhjal, aga monteerides tõstsin ma koos Thelmaga (Schoonmaker) stseene ümber. Ma töötasin Melissaga käsikirja kallal paar aastat. Neljateistkümmendat varianti tehes me saime aru, et oleme tagasi esimese ja teise variandi juures. Ma olin püüdnud sisse tuua mõningaid ajaloolisi aspekte, aga mõistsin siis, et me ei vaja seda. Ma ainult risustanusin filmi ja teinuksin ta konventsionaalseks: isegi kui mõned meistriteosed, nagu David Leani "Arabia Lawrence" (*Lawrence of Arabia*, 1962),

on tehtud ajalooliste eepostena, on see ikkagi konventsionaalne vorm. Mina tahtsin haarata tiibetlaste vaimu: kes nad on, milline on nende kultuur ja religioon? Nii ma pöördusingi tagasi kõige esimeste visandite juurde, aga tegin seda veel rohkem dalai-laama vaatevinklist. Ainus viis, kuidas ma sain seda filmi teha — sest ma ei ole budist ega autoriteet tiibeti ajaloo alal —, oli jääda rahva juurde. Jääda lapse juurde (kes filmis on vanuses kaks kuni kakskümmend neli aastat) ja sõna otseses mõttes näha asju tema vaatevinklist.

Ja siis ma vaatasin koos Thelmaga esimesi kaadreid ja ütlesin: "Me peame stseenid ümber tõstma." Me hakkasime stseene ümber tõstma, muretsemata selle pärast, millises kloostris nad olid tehtud ja teatud piirini ka millises maailma osas nad olid tehtud. Ja me pöörasime mõned stseenid unenägudeks, märkimata, kus unenägu algab või lõpeb. Me lihtsalt järgisime emotsiooni. Meil oli süžeeilin, aga me säilitasime sellest ainult põhilise. Ja kui ma seda tegin, sain ma aru, et see on tee, mida mööda minna, et luua Tiibeti-taju. Ma ei tea, ma võin olla naiivne, aga on mõned tiibeti müstikud, kes nihutavad inimvaimu piire ja lähevad kuhugi kaugeemale. See ei tähenda, et ei oleks katoliiklasi või kristlasi või juute või muslimeid, kes teevad sedasama. Aga Tiibet oli suletud mägedega ja nad ei saanud minna väljapoole, niisiis läksid nad sissepoole. Ja peab olema midagi, mida me saame sellest õppida. Niimoodi jätkasin ma koos Thelmaga pildiga mängimist, aga ma olin väga närvis, sest kunagi ei tea, mis sellest välja tuleb. See on nagu lendamine ilma julgusteta.

Kui kaua aega võttis monteerimine?

Tõeline raske töö tehti möödunud aastal, jaanuarist augustini, aga me töötasime kuni oktoobrini. Piinav osa oli augustist oktoobrini. Kuna see ei ole traditsiooniline draama, siis me muretsesime, kui kaua publik vastu peab. Kas ta peab vastu, kuni dalai-laama Pekingist tagasi jõuab (umbes kaks kolmandikku filmist), kuna kogu vägivald tuleb pärast seda. Ja konflikti ei ole kuni ajani, mil hiinlased sisse tungivad (umbes poole filmi peal), ja siis on konflikt nii suur, et sellega saab tegelda ainult isiklikul või vaimsel tasandil. Me oleksime võinud näidata konflikte dalai-laama perekonnas või poliitilisi konflikte Retin Rinpocheaga (laamaga, kes avastab dalai-laama), kes tegelikult üritas riigipööret. See poiss tegi kõva mürglit. Kus on inimolendid, seal on alati korruptsioon. Aga me tahtsime publiku pihku saada, heita ta sellesse väga helgesse maailma ja siis see lõhata. Aga enne tuli seal maailmas ära käia.

Ma ei taha teha enam selliseid filme nagu "Hirmu neem" (*Cape Fear*, 1991), mis hoiavad visalt kinni konventsionaalsest süžeesest. Ma tüdinen ära, mulle ei meeldi töötada kellelegi teisele. Teha kellegi teise filmi on ränk töö. Aga "Hirmu neem" osutus kõige tulutoovamaks filmiks, nii et ta andis mulle "Süütuse aja", ta andis mulle selle filmi siin, ta tegi palju head. Aga töötada teistele inimestele — ma rääkisin Brian De Palmaga puhkusest. Ja ta ütles: "Kas sa tunned, et sa hakkad kogu protsessist pisut tüdinema?" Meie eas võib seda vahel juhtuda. Sellepärast peab iga projekt olema eriline. See siin oli väga eriline. Isegi kui vorm loodi pigem montaaži ja kirjutamise käigus kui võtete ajal. Aga mul oli tegemist inimestega, kes polnud näitlejad; see oli samuti väga eriline. Ja see hoidis minu huvi ülal.

Nad kõik on hämmastavalt tublid. Noor mees, kes mängib kõige vanemat dalai-laamat, teeb aasta ühe parima rolli. Ja seejuures ta ei näitle.

Ma rõhusin sellele, mis tolles mehes, Thuthobis (Tenzin Thuthob Tsarong) oli

Martin Scorsese ja Tulku Jamyang Kunga Tenzin (dalai-laama) "Kunduni" võtetel, nende ees on miniatuurne kuningriik.



ehedat. Ja ka Maod ei saanud ma luua kunstlikult. Ainus, mida ma sain Maoga teha, oli joonduda selle järgi, mida dalai-laama mulle temast rääkis — et Mao kõneles väga aeglaselt, nagu oleks iga sõna ülimalt tähtis. Ja liikus aeglaselt, ma arvan, et ravimite pärast, mida ta tarvitas, sest tema kopsud olid läbi juba enne Suurt looderetke. Ja see hetk, mil ta ütleb: “Religioon on mürk.” Sest dalai-laama rääkis meile, et just seda ta ütles, nihkudes talle oma voodil lähemale. Ja et dalai-laama ei suutnud talle enam otsa vaadata, ta vaatas lihtsalt Mao läikivaid kingi ja teadis, et see mees pühib kõik minema.

Sel hetkel võinuks Mao olla Hollywoodi mogul, kes ütleb: “Kunst on mürk.”

Selle peale ma ei mõelnud. Rohkem oli ta nagu mingi absurdne gangster. Mul on alati olnud morbiidne huvi gangsterite vastu. Mõned neist olid minu rollimudelid. Mind huvitab ilmselt võimu konsolideerumine. Aga hiinlased ei osanud aimatagi, et dalai-laama teeb pärast välja pääsemist nii palju.

Kas te tegite meeskonnaga proove, nagu oleksid nad näitlejad?

Jah, kaks nädalat enne võtete algust me lugesime käsikirja. Tiibetlased töötasid samuti ridade kallal ja treenisid kogu lapsi. Neil oli palju kaalul, nad ju esindasid kogu oma kultuuri. Mõnel oli ainult paar rida, ja see on kõik, mis nad said teha, sest nad olid väga iseteadlikud. Ma mõtlesin Robert Flahertyst (“Elevandipoiss” — *Elephant Boy*, 1937 või “Louisiana lugu” — *Louisiana Story*, 1948) või Roberto Rossellini filmist “Franciscus — jumala laulik” (*Francisco — giullare di Dio*, 1950), kus ta kasutas mittenäitlejaid. Tema tõmbas ohjast ja inime üles rea. Nendes on teatud kohmakust, mis mulle tõeliselt meeldib. Väga hea oli, et esimese poolteise nädalaga oli jää murtud, sest me pidime tegelema kaheaastase lapsega hommikusöögistseenis. Nii me harjutasime ja harjutasime ja viie päeva pärast said nad juba aru, kuidas seista, kuidas korrata ridu, kuidas jälgida, et valgus langeb õigesti. Mõte oli selles, et panna nad tundma end nii mugavalt kui võimalik ja mitte kohelda neid nagu rekvisiite. Nad ei ole näitlejad, nad ei ole isegi mitte rühm inimesi, kes on olnud, et oleks tore viis kuud filmi teha. Ei, nad tõepoolest elavad seda filmi, nad on ise osa sellest, nende endi olemine on siin kaadris. Nemand teatud mõttes lavastas selle filmi. Nad õpetasid mind nägema asju teise nurga alt — kadreerimine, kaamera liikumine — või siis seda, kuidas mitte liikuda, vaid tabada neid nägusid ja seda uskumatut rahutust ja emotsiooni, mis keevad pinna all.

Olid mõned asjad, mida ma ei teadnud, et nad kavatsesid teha. Nagu rätidite loopimine. Ma arvasin, et nad mediteerivad, aga siis nad ütlesid: “Ja nüüd me loobime rätte.” Suurepärane, aga meie võtame suure plaani emast rätti loopimas ja teeme seda kolmel erineval kiirusel. See oli suur lõbu. Seda oli nii nauditav teha. Ja see laps, Kunga (Tulku Jamyang Kunga Tenzin, kes mängib viieaastast dalai-laamat), oli hämmastav. Ta võttis filmitegemise üle. Ta matkis mind. Ma nägin teda kõndimas, käed taskus, ja ütlesin endale: “See laps matkib mind.” Ja siis kaheteistkümnendaastane (Gyurme Tethong), tema esines hoopis teisiti. Ja kaheksateistkümnendaastane (Tsarong)! Aga me pidime tal silma peal hoidma, sest vahel ta lohistas jalgu järel, kuna ta on kaheksateistkümnendaastane poiss. Ja me ütlesime — ei, dalai-laama ei lohista jalgu järel. Aga milline roll!

Ja see ilus mäng prillidega. Tema lühinägelikkus saab osaks karakterist, aga see on ka metafoor, see viitab teleskoobi kasutamisele — sellele, kuidas ta siis, kui ta on Tiibetis, püüab näha üle mägede välja, ja siis, kõige viimases kaadris, kui ta on eksiilis, tahab vaadata uuesti sisse.

Täpselt nii, see asi silma ja prillidega.

Milline on olnud tiibetlaste vastuvõtt?

Siiani väga positiivne. Nad olid väga liigutatud. See on võib-olla film, mis on tehtud rohkem neile inimestele, kes on juba algusest peale teemast huvitatud. Ma tahtsin teha filmi igaühele, aga ka neile midagi, mille puhul nad võiksid tunda, et see on nende kultuuri väljendus, nagu oleksid nad selle ise teinud. See polnud täpse informatsiooni kogumine maa sotsiaalse struktuuri, Tiibeti reaalsuse kohta. See oleks juba mõni teine film. On palju filme, mida võiks teha. Võiks teha filmi lihtsalt Lhasa hävimisest päev-päevalt. Selle kohta on olemas imeline raamat ja ma olen seda kõike lugenud, aga see mind ei huvitanud.

Näib, et selles filmis on rohkem õhku rippuma jäävaid stseene kui üheski teises teie filmis. See teeb filmist otsekui mälupeildi.

Ma teadsin algusest peale, et mõned kaadrid jäävad õhku rippuma. Ma teadsin seda, kui ma võtteid teostas. Teisiti oleks film olnud liiga konkreetne. Me püüdsime mõelda tervest filmist kui mälupeildist. Näiteks ehitas Dante (Ferretti, filmi peakunstnik) paljud ruumid nii täpselt kui võimalik. Aga üks nendest, see, kus troonib hiiglaslik Buddha, see oli pooleldi kujutluse vili. See on lapse mulje. Mõõdunud öösel ma olin Coronas, Queensis, kus ma olen sündinud. Me elasime

seal aastatel 1942—1950. Ja ma pole seal sestpeale kordagi käinud. Me kihutasime otse väikese kahepereelamu juurde, kus ma üles kasvasin. Oli pime. Ometi ütlesin ma kummalisel kombel kohe: “See on see maja.” Ta on ikka veel alles. Ta ilmus pimedusest, aga ma teadsin, millised tema tellised välja näevad. See oli hämmastav. Sama moodi me püüdsime anda edasi lapse mälu kaudu kogu filmi välise külje.

Teie filmides on alati palju muusikat, aga see siin on lausa ooper.

Ma tõesti ei tea kuigi palju moodsast muusikast. Aga pärast seda, kui ma nägin Paul Schraderi filmi “Mishima: elu neli peatükki” (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985) ja siis Godfrey Reggio “Koyaanisqatsit” (1983), ütlesin ma endale, et ühel päeval ma tahaksin suuta teha filmi, mis nõuaks ilmtingimata Philip Glassi muusikat. Ja siis ma läksin New Yorki, ja ta ikka veel esines. Mulle meeldib tema muusika emotsionaalne jõud, ja siiski on see muusika intellektuaalselt distsiplineeritud. Enne kui ma hakkasin filmi üles võtma, istusin koos temaga maha ja ütlesin, et ma mõtlen muusikat siin, siin ja siin. Ta saatis mulle umbes kümme märgusõna. Ma helistasin talle ja ütlesin, et see on suurepärane, jätka samas vaimus. Ja lõpuks ta tunnistas, et oli oodanud kakskümmend aastat, et midagi

sellist teha. Ma teadsin, et viimased kolmkümmend minutit filmist tuleb üles ehitada emotsionaalselt, muusikaga. Aga siis tekkisid meil tõsised probleemid. Kui me monteerisime, jätkas ta kirjutamist meie toormaterjalile toetudes. Me rääkisime kogu aeg, et ärgu ta seda tehku, et me muudame asju. Aga tema ütles, et sellest ei ole midagi. Nii et iga kord, kui meie midagi muutsime, muutis tema oma muusikat. Ja nii see käis edasi-tagasi, kuni me jõudsime selleni, mis on praegu filmis.

Teie olete Lääne inimene ja te olete lavastanud selle filmi Lääne vaatepunktist ja Philipi muusika on lääne variant tiibeti ja Philipi muusika, mis on alati olnud talle tähtis. Aga mina oleksin kasutanud ikkagi vähem seda arpedžot.

Me panime selle sisse. Philip tundis, et see on igav, aga meie Thelmaga leidsime, et see annab neile filmilõikudele teatava emotsionaalse laengu. Vahel on võib-olla liiga palju muusikat, vahel mitte piisavalt, ma ei tea. Aga lõpuks me... kuidas öelda... me ei lõpetanud filmi, me nagu hülgasime selle.

Rääkige mulle tehnilisest küljest sellest kohast, millele kõik viitavad kui Victor

“Kundun”. Viit aastat Tenzin Gyatso (Tulku Jamyang Kunga Tenzin) võtab vastu oma rahva austusavaldusi ja valmistub saama tiibeti budismi vaimulikuks juhiks pärast seda, kui ta on kuulutatud dalai-laama reinkarnatsiooniks.



Flemingu "Tuulest viidud" (*Gone With the Wind*, 1939) kaadriks — kaadrikompositsioonile dalai-laama õudusunenäost, kus ta on ümber piiratud tuhandetest mõrvatud munkadest. Kas see on digitaalselt saadud? Kaamera ei näi liikuvat ainult üles ja väljapoole, ta näib liikuvat ka hoopis laiemal nurga all, tulemuseks on nagu kombinatsioon renessansi perspektiivist ja tiibeti kunsti lamedast perspektiivist.

See on ikkagi tegelikult toimunud võte. Me ei teinud seda kohta digitaalmeetodil, digitaalselt me mitmekordistasime munkade rühmi. Tegelik võte on lihtsalt dalai-laamat ümbritsev munkade ring ja palju tühja maad ümber nende. Tegelikult oli kakssada munku. See unenägu ja unenägu verest kalatiigis olid luupainajad, mida dalai-laama tegelikult sel ajal unes nägi, ta rääkis neist Melissale. Ja ma ütlesin, et sellest on küllalt, me ei vaja sisse-marsse armeesid. Ja muidugi, verepurse kalatiiki, see on unustamatu lõik Mario Bava filmist "Kuus naist mõrvarile" (*Sei donne per l'assassino*, USA-s nimetusega *Blood and Black Lace*, 1964) (*naerab saatanlikult*), kus naine on vannis ja ta on surnud ja tal on mustad juuksed, valge nägu ja erepunased huuled, ja see on valge vann ja veri kerkib üles nagu pumbates.

Filmi vastuvõtt oli väga iseäralik.

Tõesti veider. Melissa ja mina ise, Barbara (DeFina, produtsent) ja Thelma, me oleme kõik väga... mis ma oskan öelda... "Elu on just selline, nagu ta on, ja see on äri." Jumal küll. Ma arvan, et mõne kriitiku meelest pole film piisavalt puhas. See pole "Franciscus — jumala laulik". Ei ole tunnet, et te balansseerite dokumentaalfilmi ääre peal. Inimesed on teadlikud suurest masinavärgist, mis selle filmi taga; see polekski saanud olla muu kui ameerika film. Aga see ajab puristid hulluks. Ja teisest küljest, ta ei ole küllalt dramaatiline, et rahuldada neid, kes neelavad suurte stuudiote filme. Aga mis on minu arvates huvitav, on see, et ta on selline hübiid, kui ei ole hübiide, siis ei saa arenda. Kui me ei lase sisse teiste kultuuride mõjusid, võõramaiste filmide mõjusid, siis me nuumame omaenda sisikonda. Meil peab olema hübiide, me peame püüdma minna kuhugi mujale, võib-olla tegema mõningaid vigu, see selgub hiljem. Ja samuti on meid pommitatud sellega, mida press nimetab "Tiibeti šikiks". Hollywood läheb Tiibetisse. See on nii küüniline. See on häbi. Selle eest, et mõnel inimesel on nii suur süda, et ta tahab aidata, naeruväärastab press teda. Täielik häbi.

Ja teine rumal väide on, et "Kundun" ei ole küllalt kriitiline Tiibeti suhtes, just nagu

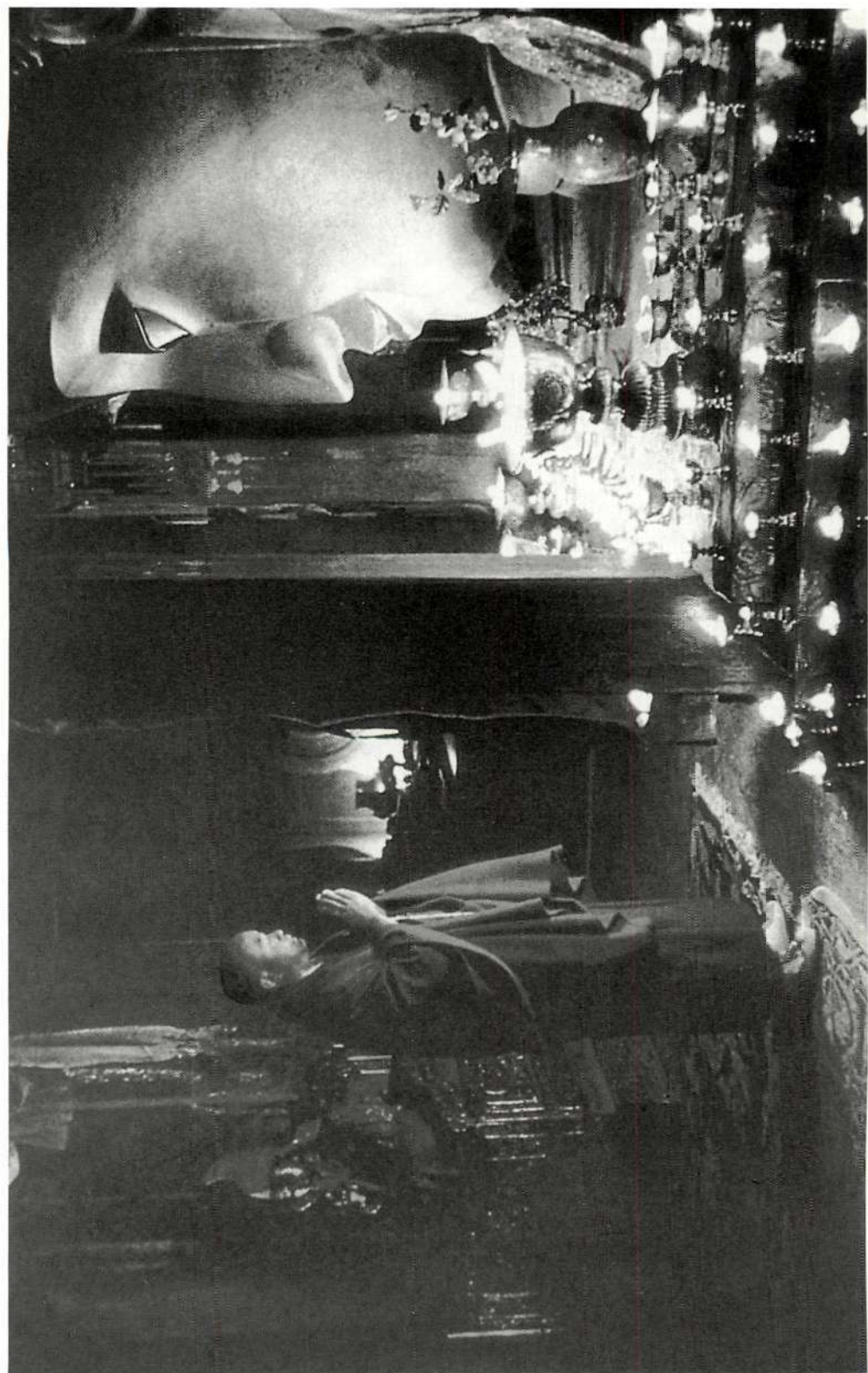
fakt, et Tiibet oli teokraatlik riik, vabandaks seda, et hiinlased marssisid sisse ja mõrvasid üle miljoni inimese.

Just nii see paistab. Tiibetlastel oli halb riigikorraldus ja seda tuli muuta. Kas seda muutes pidi ära koristama nii palju inimesi ja hävitama peaaegu kõik kloostrid? Kas see oli vajalik? Noh, vaadake, meie ajame Hiinaga suurt äri, nii et me peame olema ettevaatlikud. Kui me ei ajaks Hiinaga äri, oleksid nad kõigest kõige halvemad. Mao oleks nagu *ajatollah*. See on farsis maal, mis seitse aastat tagasi läks sõtta nafta pärast. Veri nafta eest! See on täielik häbi. Aga mis mind veel rohkem haavab, on pressi küünilisus inimeste vastu, kes hoolivad tiibetlastest. Kui "Disney" jäi kindlaks ja ütles hiinlastele: "Jah, me jätkame filmi tegemist," oli see kohe "Time'is". Seal öeldi, et "Disney" vaatleb dalai-laama elulugu, ja siis, veidi hiljem: "See on tõeline *blockbuster* (kassafilm)." Kes on need inimesed? Näidake mulle neid nägusid! Öelda: "See on tõeline *blockbuster*!" Aga Richard Corliss kirjutas meist "Time'is" hea artikli. Ta kiitis meid ka "Viimase kiusatuse" puhul. Aga artikkel, mille John Leo kirjutas "Time'ile" "Viimastest kiusatusest", see oli vastik. Mul on see raami sees seina peal, see on nii kohutav — ja ma tean, et ta kavatses kirjutada selle juba siis, kui polnud veel filmi näinudki. Seejärel ta nägi seda ja loomulikult tundis järelestust. Aga kui nad ütlevad: "See on *blockbuster*", noh, see ei ole *blockbuster*. Okei, see on film, mis on natuke erinev teistest filmidest, me üritasime midagi teistsugust, aga see ei ole mingi *blockbuster*, see ei ole "Araabia Lawrence". See on midagi muud. Aga see künnism Tiibeti suhtes, seda ei juhtuks katoliku kirikuga, seda ei toimuks judaismi puhul, seda ei tehtaks muslimitega, vähemalt mitte meedias. See on väga halb suhtumine. Tundub nagu oleksid meil silmaklapid peas; ja kui tegu on asiaatidega, siis neid ei saa ju päris tõsiselt võtta.

Ja David Denby artikkel "New York Magazine'is", mis ütleb, et võib-olla te lihtsalt ei oska teha filmi budaismist, kuna see on liiga passiivne. Mida see tähendab? Et lubatud on teha ainult *action*-filme?

See on nagu minu vestlus Elia Kazaniga mõned aastad tagasi. Ta ütles: "Jah, ma oskan teha süžee ja normaalse traditsioonilise tegevusega filme. Aga mis siis, kui teha midagi

"Kundun". Kaheksateistkümnendaastane dalai-laama (Tenzin Thuthob Tsarong) palvetab Buddha kuldse hügelkuju ees.



passiivset? Kas te oskate teha filmi passiivsetest karakteritest, kus tegevusetus on tegevus? Siis te alles näete, kas te oskate tungida mõttesse ja südamesse." Võib-olla me ei teinud seda selles filmis täielikult. Ma tean, et mõne inimese puhul me tegime. Kui palju aastaid veel me peame niimoodi jätkama: vaatus üks, vaatus kaks, vaatus kolm? Poola kino on teinud midagi muud. Krzysztof Kieślowski on teinud midagi muud. Ja vene kino. Aleksandr Sokurov'il on uus film, millest Paul Schrader mulle rääkis ("Ema ja poeg"). See on samuti kino. Miks Ameerika ei võid selliseid filme teha? Jah, ma tean, et me tegeme ka turuga, LA-ga. See on problemaatiline linn. Oli aeg, mil me muretsesime, et "Disney" ei jää kino juurde. Aga nad on jäänud ja nad on olnud väga suureks toeks. Nad ilmusid isegi LA esilinastusele.

Arvestades juhtunut, kas te võimaluse korral teeksite selle filmi uuesti?

Igal juhul. Selleks ma elangi. Ma soovin, et ma ühel päeval leiaksin veel mõne sellise projekti.

"Sight and Sound" 1998, veebruar, lühendatult tõlkinud KAIA SISASK

"KUNDUN". Režissöör Martin Scorsese, produtsent Barbara De Fina, stsenaarist Melissa Mathison, peaooperaator Roger Deakins, monteerija Thelma Schoonmaker, peakunstnik Dante Ferretti, muusika: Philip Glass. Osades: Tenzin Thuthob Tsarong (dalai-laama, täiskasvanuna), Gyurme Tethong (dalai-laama, kaheteistkümnepaastasena), Tulku Jamyang Kunga Tenzin (dalai-laama, viieaastasena), Tenzin Yeshe Paichang (dalai-laama, kaheaastasena), Tucho Gyalpo (ema), Tenzin Topjar (Lobsang, viie — kümneaastasena), Tsewang Migyar Khangsar (isa), Sonam Phuntsok (lord Chamberlain), Tsewang Jigme Tsarong (Taktra Rinpoche), Robert Lin (esimees Mao) jt. Super 35 mm, 134 min 9 s, värviline. © Touchstone Pictures, USA, 1997.

AMY TAUBIN oli aasta algul lõpetamas uurimust Martin Scorsese filmi "Taksojuht" (Taxi Driver, 1976) kohta.

MARTIN SCORSESE on sündinud 17. novembril 1942 Flushingis, New Yorgis vaese sitsiilia immigrandi perekonnas. Ta kasvas üles üürimajas itaallaste linnajaos Elizabeth Streetil. Lapsepõlves oli ta kehva tervisega, kannatas astma, pleuriidi ja muude haiguste käes. See ei lasknud tal teha sporti ja osa võtta cakaaslaste mängudest, kujundades temast lähemate sõpradeta üksildase nooruki. Pärast kooli lõpetamist astus Scorsese vaimulikk seminari, et õppida preestriks. Aasta hiljem jättis ta õpingud pooleli ja pöördus tagasi lapseea kiindumuse, filmikunsti juurde. Aastatel 1960—1965 õppis ta New Yorgi ülikooli filmikoolis, kaitses seal kunstiteaduste magistri kraadi ja töötas mõnda aega õppejõuna. Sella tegi ta päris mitu festivalidel auhindu saanud lühimetraažilist tudengifilmi. New Yorgi ülikooli filmiosakonnas pidas Scorsese instruktori ametit 1970. aastani, ühitas valmis siis tema esimene väikese eelarvega täispikk mängufilm "Kes koputab minu uksele?" (Who's That Knocking at My Door, 1968), milles kujutati tugevalt autobiograafilises alatoonis itaalia-ameerika noorukeid. Hiljem jätkus sama teema veel mitmes filmis. Järgnevalt loetleme Scorsese pikad mängufilmid, peale nende on ta teinud lühifilme, olnud tegev paljudes ametites kolleegide filmide juures ja mänginud kaasa näitlejana. TMKs 1991, nr 6 ilmus Martin Scorsesest artikkel "Oma poiss New Yorgi agulitänavailt", seal on avaldatud ka põhjalikum filmograafia.

MARTIN SCORSESE TÄISPIKAD FILMID

1972 "Kaubavaguni Bertha" (Boxcar Bertha).
 1973 "Agulitänavad" (Mean Streets).
 1975 "Alice ei ela enam siin" (Alice Doesn't Live Here Anymore), "Oscar" Ellen Burstynile.
 1976 "Taksojuht" (Taxi Driver), grand prix Cannes'is.
 1977 "New York, New York".
 1978 "Viimane valss" (The Last Waltz).
 1980 "Raevunud härg" (Raging Bull), "Oscarid" Robert De Nirole ja monteerija Thelma Schoonmakerile.
 1983 "Komöödiakuningas" (The King of Comedy).
 1985 "Pärast päevatööd" (After Hours), parima režii auhind Cannes'is.
 1986 "Raha värv" (The Color of Money), "Oscar" Paul Newmanile.
 1988 "Kristuse viimane küsatus" (The Last Temptation of Christ), FIPRESCI auhind Venetias.
 1990 "Omad poisid" (GoodFellas), Briti Filmiakadeemia auhind parima filmi ja režii eest.
 1991 "Hirmu neem" (Cape Fear).
 1993 "Süütuse aeg" (The Age of Innocence), "Oscar" kostüümide eest.
 1995 "Kasiino" (Casino).
 1997 "Kundun".
 Martin Scorsese on jõudnud korduvalt "Oscari" nominentide hulka, saamata seejuures auhinda. Režissöörina on tema prestiiž ülikõrge, kuigi tema filmid osutuvad harva kassaedukateks. Ta peab ennast sõltumatuks režissööriks ega ole kunagi ametlikult liitunud Hollywoodiga, kuigi teeb oma filme sealse rahaga. Ta elab endiselt New Yorgis. 1989 ilmus trükist tema autobiograafia "Scorsese on Scorsese" (koostanud ja toimetanud David Thompson ja Ian Christie). Tänavu Cannes'is juhtis Scorsese festivali žüriid.

SULEV TEINEMAA

SEITSE AASTAT TIIBETIS

“SEITSE AASTAT TIIBETIS” (*Seven Years in Tibet*). Režissöör **Jean-Jacques Annaud**, stsenarist **Becky Johnston** (Heinrich Harreri raamatu põhjal), peaoperaator **Robert Fraisse**, peakunstnik **At Hoang**, kostüümid: **Enrico Sabbatini**, monteeriija **Noëlle Boisson**, muusika: **John William**, produtsendid **Jean-Jacques Annaud**, **John H. Williams** ja **Iain Smith**. Osades: **Brad Pitt** (Heinrich Harrer), **David Thewlis** (Peter Aufschneider), **Ingeborga Dapkunaite** (Ingrid Harrer), **Jamyang Jamtsho Wangchuk** (dalai-laama, neljateistkümneaastasena), **Sonam Wangchuk** (dalai-laama, kaheksa-aastasena), **Dorjee Tsering** (dalai-laama, nelja-aastasena), **Ven. Ngawang Chojo** (lord Chamberlain), **Jetsun Pema** (dalai-laama ema), **B. D. Wong** (Ngawang Jigme), **Mako** (Kungo Tserong), **Lhakpa Tsamchoe** (Pema Lhaki), **Danny Denzongpa** (Tiibeti regent) jt. 135 min 46 s, värviline. © *Mandalay Entertainment, A Reperage and Vanguard Films/Applecross Production, USA*-Inglismaa, 1997.

Saksamaa, 1939. Austria seikleja Heinrich Harrer jätab maha oma raseda naise Ingridi, et ronida Himaalajas Nanga Parbati tippu koos alpinist Peter Aufschneideri ja teiste kaaslastega. Pärast laviini on ekspeditsioon sunnitud oma plaanist loobuma ning retkelised arreteeritakse brittide poolt ja saadetakse Dehra sõjavangilaagrisse, sest Teine maailmasõda on alanud. Dehras konutades saab Heinrich oma naiselt lahutuspaperid, püüab korduvalt põgeneda ja kirjutab tihti oma pojale Rolfile. Lõpuks, septembris 1942, õnnestub tal koos Peteri ja mõnede teiste sõjavangidega põgeneda Põhja-Indiasse. Kahe aasta pikkune retk läbi Himaalaja Tiibetis toob sõbrad suletud linna Lhasasse, kuhu nad sisenevad maskeeritult.

Saadess peavarju ühe lahke linnaelaniku juures ning salajast toetust kohalikult diplomaadilt Ngawangilt, sõbrunevad Heinrich ja Peter kauni õmblejanna Pemaga, kellega Peter ka abiellub. 1945. aastal, pärast uudist liitlasvägede võidust saab Heinrich Rolfile teate, et poeg ei soovi temast enam kunagi midagi kuulda.

Löödud Heinrich langeb depressiooni,

millega ta päästab alles ametlik kutse kohutumisele noore dalai-laama, Kunduniga. Innukas õppima läänemaailma kombeid, võtab Kundun Heinrichi oma eestkoste alla ning teeb talle ülesandeks ehitada kino.

Vahepeal valmistuvad Hiina väed Tiibetit okupeerima. Kuigi tiibetlastele on antud käsk mitte alistuda, raugub vastupanu siiski, kui reeturlik Ngawang hävitab relvalaad, selle asemel, et astuda võitlusse endast palju arvukama vaenlasega. Heinrich soovib tungivalt Kundunil põgeneda, kuid viimane keeldub ning ütleb Heinrichile, et too peab koju tagasi pöörduma, et olla isaks oma lapsele. Osalenud initsiatsioonil, kus Kunduni pühitsetakse Tiibeti vaimseks liidriks, sõidab Heinrich Austriasse ja kohtab lõpuks 1951. aastal oma poega, kellele ta kingib Kunduni armastatud mängutoosi. Hiljem, leppinult, õpetab Heinrich oma poega mägedes ronima.

Kõige ilmsem probleem **Jean-Jacques Annaud'** küllusliku Tiibeti-joovastuse juures on see, et filmil on lähedased seosed Martin Scorsese "Kunduniga", nagu omal ajal Patrick Bergini armetu "Robin Hood" rajas teed Kevin Costneri ülistatud filmile "Robin Hood, varaste prints": see on film, mis linastus just enne seda, kui teine ja kuulsam ilmus. Kuni ootused Scorsese kauaoodatud filmi kohta on kõrged, on Annaud' ainus õigustatud pretensioon aule ja kuulsusele see, et tema oli esimene ning seepärast on tal nüüd täielik õigus Richard Gere'iga golfi mängida, olles rahul teadmise, et ta on suurejooneliselt "Tiibetit teinud". Kuid siiski jääb pidevalt kiusama küsimus: mis siis, kui oleks vastupidi juhtunud? Siis poleks see film midagi enam kui kena klantspilt, reisifilm koos tagasihoidlike filosoofiliste pretensioonidega.

Scorsese staarivaba näitlejanimistu on pannud Annaud'd kasutama pleekinudblondi **Brad Pitti**, kelle grimmiga tehtud kurde täis nägu paistab parimal juhul riikalik, kuid



*"Seitse aastat Tiibetis", 1997.
Režissöör Jean-Jacques Annaud.
Pärast kahe aasta pikkust retke õnnestub austria
alpinistil Heinrich Harreril (Brad Pitt) jõuda
Lhasasse.*

halvimal juhul lihtsalt juhm. Alates tema avarepliigist, kui ta hulluks ajava austria aktsendiga teatab, et ta lahkub otsekohe: "Da Himalayas! Da Himalayas!", kuni lõpuepisoodini, kus ta mehiselt ja ülepingutatud pidulikkusega ütleb: "Vell done, son, vell done!" on Pitti pea paigutatud ahvatlevalt kriitika tapapakule, kutsudes entusiastlikule kirvekasutusele.

Ometigi, hoolimata oma üldisest ebaõnnestumisest pole *"Seitse aastat Tiibetis"* kaugeltki nii eemalepeletav, kui ta olla võiks. Kujundus on silmarõõmustav, loodusvaated suurejoonelised, film on poliitiliselt tõetruu ja korrektne. Ka leidub filmis vihjeid pisut vildakale teravmeelsusele: kui Pitt on esimest korda kutsutud dalai-laamaga kohtuma, siis tuletab see poisilik ja sarmikas hämmeldus, mida Pitt esitab, meelde, kui hea näitleja ta võib olla, kui ta ei käitu filmitähena. Kõik see on imetlust vääriv, nagu ka **Robert Fraisse**'i pildikeel ning Annaud' ja **Noëlle Boissoni** montaaž, millega on õnnestunud filmi piiratud aega lükkida kohutavalt palju (tänuväärselt episoodilist) tegevust. (Annaud pais-

tab armastavat ida raamistuses filme; olles lavastanud Marguerite Durasi romaanil põhineva *"Armukese"* — *L'Amant*, 1992, on teravdunud ta maitse panoraamvõtete suhtes filmiga *Wings of Courage*, 1995, mis on esimene ja võib-olla ainus "Imax 3-D" mängufilm, mida kunagi on tehtud.)

Filmi tõelised puudujäägid on pigem kosmeetilised. Keskkel kohal on filosoofiline probleem väidetavalt sõltumatu filmi tegemisest, mis samas toetub selles osalevale Hollywoodi starile. Kui **Becky Johnston**'i stsenaarium taunib jõuliselt Hiina impeeriumi teostatavat ekspansiivset survet, siis film ise maalib veidralt vildaka, isevärki pildi disneyseeritud Tiibeti kultuurist.

See tõlgendus on sama kahtlustäratavalt ülevalt poolt peale sunnitud, nagu ähvardav kommunistlik kord tiibetlastele endile. Alates kaunist õmblejannast, kes kordab filosoofilisi labasusi kohalikust religioonist kuni kurioosselt entusiastliku dalai-laamani, kes tundub aktsepteerivat Heinrichit nagu endaga vaimselt võrdset. Lhasa elanikud käituvad

*"Seitse aastat Tiibetis".
Neljateistkümnemeestane dalai-laama (Jamyang
Jamtsho Wangchuk) õpib Harrerilt euroopalikkust ja
ühtlasi pühendab teda Tiibeti vaimuella.*



pigem nagu armastusväärset eksoteeliseid välismaalased, kes on erutatud kirevast turistidele mõeldud suveniirikaubandusest, kui inimesed, kes on uhkelt sulgunud oma kultuuri. "Mis on molotovi kokteil?" pärib Kundun päransilmse imestusega, kui teda esimest korda silmatorkavalt silmapaistmatu Heinrichiga tutvustatakse. "Mis on elevaator? Kes on Rappija-Jack? Kas sa saad mulle kino ehitada?"

See ongi muidugi küsimuse võti. Läbi kogu filmi saadab meid mulje, et isik, keda Kundun kõnetab, ei ole mitte Austria maa-deurija, vaid Hollywoodi ikoon, võluv Ameerika näitleja, kes levitab enda ümber armastusväärset heatahtlikkust läbi kino-ime, umbes nagu natsid oma ohjeldamatu ülbe rännuhimuga. Filmi kõige otsesemalt enastülistaval hetkel küsib püha laps Pittilt: "Usud sa, et ühel päeval vaatavad inimesed Tiibetit filmiekraanilt ja imestavad selle üle, mis meiega on juhtunud?"

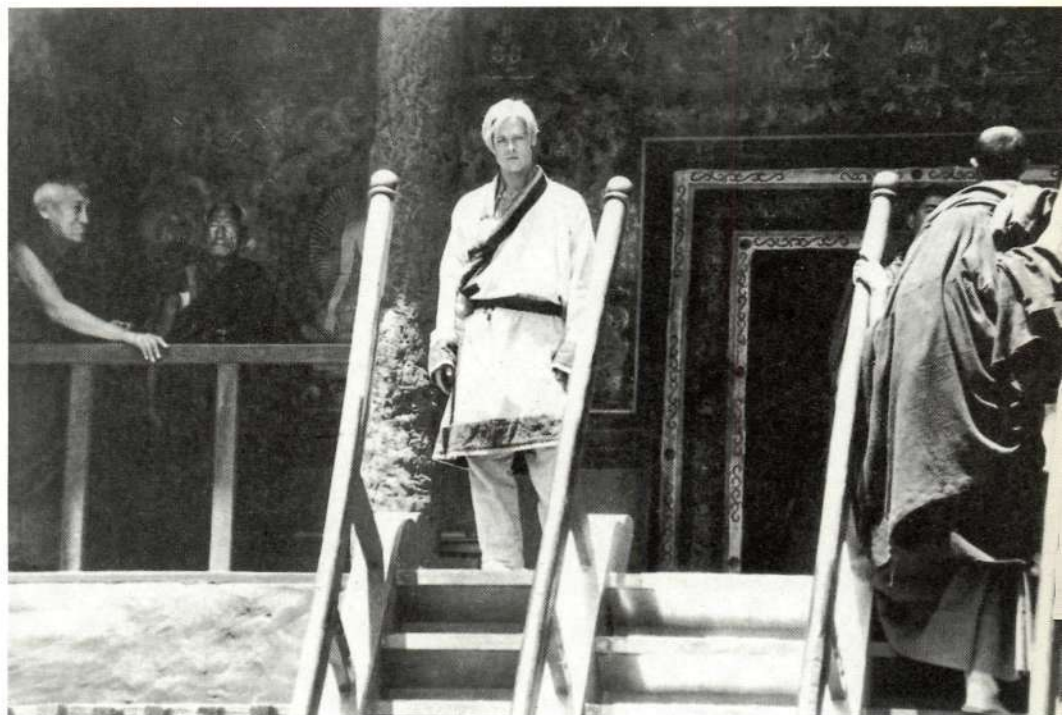
Võib-olla küll. Jääb ainult küsimus, kumba nad näevad, kas tõelist, reaalselt Tiibetit või saneeritud filmi oma liba-filosoofiliste seisukohtadega. Poliitilise sõnumiga film on

tore ja õilis asi, aga ainult siis, kui sõnumit on kuulda ka üle filmitegijate entusiastlikult vappuvate turskete turjade.

Ajakirjast "Sight and Sound", detsember 1997, tõlkinud ÜLLE PÕLMA

JEAN-JACQUES ANNAUD on sündinud 10. oktoobril 1943 Draveil's (Essonne). Ta on õppinud kahes filmiinstituudis — IDHEC ja École Technique de Photo et Cinéma Louis Lumière — esimese neist lõpetas 1964. aastal. Lisaks õppis ta Sorbonne'is mõnda aega kreeka ja ladina keelt, esteetikat ja antiikajalugu. Sõjaväeteenistuse ajal Kamerunis tegi ta filme armeele. Hiljem, aastatel 1966—1975 on ta teinud üle viiesaja reklaamfilmi televisioonile. 1976 valmis esimene täispikk mängufilm "Must ja valge värvides" (La victoire en chantant / Noirs et blancs en couleurs), mis võeti üles Elefandiluurannikul ning võitis aasta hiljem parima võõrkeelse filmi "Oscari". Kassaadukad on olnud peaaegu kõik tema hilisemadki filmid.

"Seitse aastat Tiibetis". Heinrich Harrer (Brad Pitt) saab Lhasas peavarju ühe linnaelaniku juures ja salajast toetust kohalikul diplomaadilt.



JEAN-JACQUES ANNAUD'
TÄISPIKAD FILMID

- 1979 "Löök peaga" (*Coup de tête*).
1981 "Võitlus tule pärast" (*La guerre du feu/Quest for Fire*), "César" parima filmi ja režii eest.
1986 "Roosi nimi" (*Le nome de la rose/ Il nome della rosa/ Der Name der Rose*), parima välisfilmi "César".
1988 "Karu" (*L'ours*), "César" parima režii eest.
1992 "Armuke" (*L'Amant/ The Lover*).
1995 "Wings of Courage".
1997 "Seitse aastat Tiibetis" (*Seven Years in Tibet*).

1989. aastal pälvis Annaud Prantsuse Akadeemia filmiauhinna koguloomingu eest. Hoolimata auhindadest ja üha kasvavast tunnustusest äärmiselt isikupärase filmiloojana lavastab ta endiselt suhteliselt harva.

S. T.

Jean-Jacques Annaud.



ÕNNITLEME!

1. august
JÜRI TALLINN
Eesti Filmi Sihtasutuse juhataja — 50

18. august
PRIIT KÜUSK
muusikakriitik — 60

24. august
VELDA ÖTSUS
näitleja — 85

28. august
ALEKSANDER RJABOV
klarnetist, dirigent, pedagoog — 70

2. september
ANTS VÄHEJAUS
balletitantsija, lavastaja — 60

5. september
OLEV HÖLPUS
koorijuhit, pedagoog — 75

6. september
RUDOLF ALLER
teatrikriitik — 85

11. september
VENNO LAUL
koorijuhit ja pedagoog — 60

11. september
AVO TAMME
saksofonist, helilooja — 60

17. september
MAARJA HAAMER-RENTER
ooperisolist — 60

18. september
HILMA NEREP-MOSSIN
pianist, kontsertmeister — 70

25. september
ENDEL AIMRE
ooperi- ja operetisolist — 80

HILDEGARD VON BINGEN 900

VEIKKO KIIVER

UMBRA VIVENTIS LUMINIS

Bingeni Hildegard (1098—1179) on eesti lugeja ja muusikakuulaja jaoks olnud suhteliselt tundmatu. Viimase paari aastakümne jooksul on tema nimi aga nii Euroopas kui ka mujal esile tõusnud enneolematult sageli ja palju on kuulda tema muusikat. Kellega on tegemist ja miks on ta saanud ühtäkki nii populaarseks?

Hildegardi mälestuspäevaks katoliku kiriku pühakukalendri järgi on tema surmapäev 17. september. Tõsi on aga, et see imetlusväärne naine pole siiski pühak, isegi tema õndsakskuulutamise fakt on ebaselge, kuigi see eelneb tavaliselt pühakuks tunnistamisele. Nõnda hõljub ta siiani kahe, määramatu ja määratud maailma vahel, nagu ta seda kogu oma pika elu ajalgi tegi.

Tänavu möödub Hildegardi sünnist 900 aastat. Keskaja hinged jäävad isegi sellele ajale pühendunud uurijate jaoks veidi müstiliseks, kuna andmed ligi tuhande aasta tagant on lünklikud ja tolle aja arusaamad meie tänapäevastest mõttemallidest vahel väga palju erinevad. Kuid heitkem nüüd ühes temaga pilk kosmosesse, kuhu ta end ütles kuuluvat, ja vaadelgem seda imelist ilma, mida ta meile püüab vahendada!

Hildegardi sünnipaik Bermersheim asub Alzey lähedal Rheinhesenis. See paikond on alati olnud rikas ning keskajal

Miniatuur Hildegard von Bingeni visioonide raamatust *Scivias* (I osa, 2. visioon): "Taevalikud hinged hiilgavad õndsuses, kuid Saatana poolt kiusatusele ahvatletud inimene alandati surelikuks." Miniatuur pärineb 1945. aastal kaduma läinud käsikirja pärgamentkoopest.

Publitseeritud väljaandes *Corpus Christianorum*, vol. 43a, Turnhout, 1978.



moodustasid Edela-Saksa alad ja lähedane Burgundia ka Euroopa ühe tähtsama kultuuri-keskuse. Ta oli aadlipere kümnes, noorim laps ja nagu tol ajal tihti ette tuli, pühendati tüdruk kümnisena kirikule. Kaheksa-aastaselt pandi ta Disibodenbergi benediktiini kloostriisse (Bingeni lähedal), kus munkadest eraldi tegutses ka väike naiskogudus. Selle juhataja ehk *magistra* Jutta von Spanheim (ka Sponheim) sai Hildegardi juhendajaks ja õpetajaks. Mõne aasta pärast sai Hildegardist nunn. Aastatega kasvas kogudus ning olemasolevatele kambritele liideti juurde üha uusi, kuni ödede kogudusest oli saanud omaette konvent.

Nunnana sai Hildegard ilmselt tolle aja kohta võrdlemisi korraliku hariduse. Osaledes missadel, kus loeti pühakirja ja lauldi palju, õppis ta aastate jooksul ära ladina keele. Nõnda pidid ka kiriklikult tähtsad tekstid talle hästi tuttavad olema.

Benediktiini orduusse kuuludes oli igapäevane laul Hildegardi jaoks endastmõistetav, see ordu on tänini jumalateenistuse muusika eest erilisel hoolt kandnud. Laulmist oli palju: nädala arvukatel jumalateenistustel lauldi läbi kõik katoliku teenistuse aluseks olevad 150 Taaveti psalmi, lisaks suurel hulgal responsooriume, antifone ja muid laule. Niisiis pidi ta olema ka muusikaküsimustega hästi kursis. Ise ütles ta enda kohta *indocta*, ja harimata, ka ei olevat ta õppinud laulu ega noodikirja, kuid sellesse võiks suhtuda teatud reservatsiooniga. Teadmised tulevat Jumalalt, oskusi ja andeid enda teeneks lugesid polnud tol ajal kombeks — see olnuks kõrkus.

Konvendi uueks *magistra*'ks pärast Jutta surma aastal 1136 valiti üksmeelselt Hildegard. Aga teistele oli teadmata Hildegardi eripära — varasest lapseast peale koges ta kummalisi nägemusi. Need ilmusid talle nii öösi kui ka päise päeva ajal, selge meelega ja ärkvel olles. Ta ei osanud ega teadnud neid seletada, tihti oli ta haige, vaevatud ja väsinud, see seisund oli täielikus vastuolus tema vaimse olekuga. Ometi võis kehaline enesetunne lühikese ajaga muutuda täiesti tundmatuseksi, kui ta näiteks oma tahtmise läbi oli viinud. Sellest hetkest peale oli ta terve! Tahtmised ei olnud aga mitte tema tujud, vaid talle ilmutustes teada antud juhised.

Disibodenbergis sai Hildegard jumaliku nägemuse kaudu käsu:

Siis nägin ma järsku ebamaist valgust, millest taevane hää mulle hüüdis: Sa vilets inimeselaps, põrm, sa kōdude kōdu, rāāgi, mis sa nāed ja kuuled, ning kirjuta üles! See juhtus aastal 1141 peale Jumalapoja Jeesus Kristuse inimeseks-saamist, ma olin siis 42 aastat ja 7 kuud vana.

Avatud taevast sōōstis alla sārav ja hiilgav valgus. Just nagu leek tungis see läbi mu peast ning siūttas mu siidames ja terves rinnus tule. (Hildegardi ilmutuste raamatust Scivias.)'

Jumaliku valgustatuse hetkest peale kirjeldab ta intensiivselt, mida ta näinud: talle ilmub valgus, mis sarnaneb päikesevalgusega pilves, kuid on kõikjalolev, mõõtmatu ning eredam. Seda nimetab ta *umbra viventis luminis*, "elava valguse peegeldus". Selles valguses ilmuvad talle pühad kirjad ning kõik loodu, mida ta ühtäkki raskusteta mõistab. Aeg-ajalt, kuigi mitte sageli, näeb ta selles veel teist, "elavat valgust", mida võimatu kirjeldada, ning seda nähes on ta hing kerge, vaba kõikidest maistest muredest.

Elava valguse varjus kuuleb ta taevaste vägede muusikat. Taevad on täis imelisi olendeid, kus vahetpidamata, koos ja eraldi, laulavad kõige sulnimaid kiidulaule hingematvalt kaunites kooskōlades Jumala, tema Poja ja Maarja auks. Seljas on neil imelised kuldselt helklevad valged rüüd, nad kiirgavad kirjeldamatut valgust ja rahu. Nende muusikat, seda vaimustavat kōla, ei saa sõnades kirjeldada: igāuks laulab eraldi ja samas kooskōlas teistega, nii et harmoonia on täiuslik ja kōikehōlmav. *Sonus ut vox multitudinis*, nagu ta seda nimetab, paljude hāäl, ongi taevalike laul. *Chorus angelorum*, inglite koor, koosneb inglēist ja ūlendatud olevusist ning esineb juba piiblitekstides. Nende laul on ammusest aegadest kirikulaulu eeskujuks: maapealne laul peaks olema selle Pūhast Vaimust lähtuva taevaliku harmoonia kaja.

Laulud olnud ladinakeelsed ning kuigi ta seda keelt väga hästi ei osanud, sai ta oma sõnul neist täielikult aru.

Hildegardil aitasid muusikat ja teksti ūles kirjutada munk Volmar ning abiline ja sekretär nunn Richardis von Stade. Hiljem munk Gottfried ning viimasena Wibert de Gembloux.

Rahutuks muutunud kirikuisad otsustavad Hildegardi ja tema visioonid vaatluse alla vōtta: 1147.—48. aasta talvel vaetakse tema tegevust ametlikult kirikukogul.

See oli tōsine asi, sama hästi vōinuks tegemist olla mõne nōiaga. Ūks tähtsatest tegelastest oli laialt tuntud Clairvaux' abt Bernhard, kelle arvamusel oli kirikuringkondades kaalu, ta oli nāiteks toonase paavsti õpetaja. Hildegard oli Bernhardi paar aastat varem nāinud oma visioonis, kus teda juhataati seda suurt ja õiglast inimest usaldama. Nōnda kirjutabki ta Bernhardiile:

¹ Tõlgitud Viveca Servatiuse artiklist ajakirjas "Tidig musik" 4/95, Stockholm.

[- -] Pater, ma olen vapustatud nendest jumaliku müsteeriumi taevalistest ilmutustest, mis mulle saadatud jumaliku valgustuse läbi ja mida ma ei näe mitte oma füüsiliste, välise silmade abil. Ma õnnetu, veelgi õnnetum naisena, olen lisaks sellele, mida Jumala Vaim mind uskuma õpetanud, näinud lapsest peale suuri, imelisi nägemusi, mida minu sõnad kirjeldama ei küüni.

Nendes nägemustes ilmutatakse mulle Psalt-ri ja Evangeeliumi tekstide sügavaim tähendus, samuti teiste raamatute sisu. Otsekuul lõõmava leegina tabavad nad mu südant ja hinge ning annavad teada tekstide sisima tähenduse. Nägemustes ei ilmutata mulle teksti saksa keeles kirjutatuna, vaid ma saan, ilma üksikute sõnade vorme tundmata, lihtsalt sisu olemusest aru.

Ütle mulle, mida sa sellest arvad, sest ma olen harimatu naine, kes mingit õpetust saanud ei ole, vaid kõik oma teadmise sisimas leidnud. Seepärast kardan ma rääkida. Sinu tarkusest ja vagadusest kuuldes leian ma aga rahu. Muidu pole ma julgenud sellest ühelegi hingele rääkida, kuna inimeste vahel on nii palju vaenu, nagu ma näen neid sellele voli andvat. Ainult ihte munka olen ma usaldanud, teda olen ma saanud ta kloostrielus sageli jälgida. Talle olen ma avaldanud kõik oma saladused ning ta on mulle toeks olnud, sest see olevat midagi suurt ja auväärset. [- -]

Hea, sulnis pater, ma usaldan oma hinge su kätte, et sa omaenese sõnadega võiksid mulle nõu anda, kas ma sinu arvates peaksin sellest avalikult rääkima või vaikima. Sest mis puutub nendesse ilmutustesse, olen ma nõutu ega tea, kui palju ma peaksin avaldama sellest, mida ma olen näinud ja kuulnud. Aeg-ajalt on mu nägemustest ja kuuldust vaikimisest tingitud vaevad nii suured, et olen oma piinade tõttu sunnitud lebama ega suuda voodist tõusta. [- -] (Kirjast Bernhardile 1146—1147)²

Kirikumehed kogunesid Trieri paavst Eugenius III juhtimisel. Läks siiski nii, et Hildegardi nägemused kiideti heaks ja ta tegevust õnnistati. Sealtpeale algab Hildegardi avalik tegevus: ta asutab 1150. aastal uue kloostri Rupertsbergis (Bingeni lähistel), kus on nunn ka üks ta õdedest, Clemencia, ning 1165. aastal Eibingenis Rheini idakaldal veel teisegi. 1158—1163 reisib ta ringi ja jutlustab peaaegu kõikides tähtsamates keskustes Bingenist paarisaja kilomeetri raadiuses; ta esinemist saavad kuulda Bamberg, Trier, Metz, Würzburg, Köln.

Omapärane, enneolematu, taevane kaja kõlab nüüd Rupertsbergi kloostriis. Uudis sellest levib kaugele, kloostriisse tehakse asja ainult selleks, et viibida teenistustel, kus

omapäraselt riietatud, lahtiste juuste ja kuldsete peahetega kaunistatud nunnad laulavad teistmoodi, ekstaatiliselt, Hildegardi komponeeritud tundmatuid laule.

Hildegardi tegevusväli on lai. Ta kirjutab arsti- ja loodusteaduslikke töid, sekkub vaimulikku ja ka ilmalikku ellu, olles kirjavahetuses tähtsate isikutega, õpetades ja manitsedes kuningaid ja isegi paavste.

Naise roll usu- ja vaimuelus oli tol ajal olematu, kloostrite rajamine-juhtimine kurnav, raske ega käinud ilma võitlusega. Lisaks vaevasid Hildegardi mitu aastat eriti tugevalt igasugused haigused, nii et tema kannatused olid suured. Seda imetlusväärsemad on Hildegardi tegevus ja saavutused. Ta julges ja suutis võidelda oma veendumuste ja visioonide elluviimise eest. Ehk aitasid teda ka tema kaks lihast venda, preester Roricus ja Mainzi toomkantor Hugo?

Muusika oli Hildegardile äärmiselt tähtis, muusika kaudu sai väljendada sõnades seletamatut, laul ühendas hinge ja keha. Nii tabas teda väga rängalt konflikt kirikuvõimudega, kui Rupertsbergi klooster 1178 interdikti alla pandi, st keelati jumalateenistuste pidamine. Selle põhjuseks oli ühe ebasoovitava inimese matmine kloostri surnuaeda, kuigi arusaamatus lõpuks positiivselt lahenes. 1173 suri Volmar, Richardis oli surnud juba 1152 ning uue abilise leidmisega oli raskusi. Hildegard ise oli vana, kuigi jumaliku valguse silmapilkudel täitis mu hing rõõmu ja selgusega, justkui tiiarlapsel³, nagu ta on kirjeldanud.

Hildegardi surma hetkel nähtud taevas risti kaht suurt, hiilgavat kaart, mis heitsid valgust selle maa ja selle maja peale, kus õnnis neitsi äsja lahkunud oli, ning mähkisid kogu mäe säravasse valgusse⁴.

Meieni on temalt jõudnud 77 laulu, liturgiline laulumäng *Ordo virtutum*, hulgaliselt kirjutisi ning tema ilmutusi selgitavaid ja valgustavaid värvilisi miniatuure.

² Tõlgitud raamatust: Gunilla Iversen. Hildegard av Bingen. Hennes liv — hennes verk. Cordia, Stockholm, 1997.

³ Tõlgitud Servatiuse artiklist.

⁴ Sealtsamast.

BINGENI HILDEGARDI FENOMEN

Kes ilma igasuguste eelteadmisteta juhtub kätte võtma Bingeni Hildegardi mõne raamatu, tunnistab ilmselt juba pärast selle lühiajalist sirvimist, et tegemist on arusaamatu müstikaga. Tõepoolest on tema visioonide maailm jäänud praegusaja inimesele kaueks, võõraks ja salapäraseks. Sama on tegelikult kõige keskaegsega; isegi keskaja mõiste, eriti seostatuna valgustusajast pärit epiteediga "pime", võib manada esile kujutluse kummalisest vahe-ajast, mil vana maailma päike oli loojunud ja uue oma ei olnud veel tõusnud, ebamäärasest müstilisest hämarusest. Eriti eestlaste jaoks, kes XIII sajandi vabadusvõitlusele eelnenud aega hüüavad muinasajaks, võib Hildegard näida pigem muinasjutulise kui reaalse tegelasena. Kui aga süüvida keskaegsesse kunsti, kirjandusse ja muusikasse, ilmneb pigem vastupidine. Vaimukultuur näitab keskaega harmoonilise maailmapildi ajastuna, kus taevane ja maine, vaimne ja materiaalne lähevad sujuvalt teineteiseks üle — tänapäeva killustunud hingeaga inimesele vägagi imponeeriv perspektiiv.

Hildegardi elu ja looming pakuvad meile samamoodi kahetise pildi. Tema visioonide läbib teema on maailmakorra ehk loomiskorra ühtsus, terviklikkus. Jumal on valmistanud inimestele tee, mis viib täiuslikkusele, ja kogu loodus võib olla kui õppetund, kui inimese abistaja tema ülesande täitmisel. Hildegardi kosmoloogilised visioonid ilmutavad maailmakorda ja seaduspärasusi, kuid hoopis vastupidine on olukord maailmas tema ümber: poliitilised segadused, rahutused ja muutused, kiriklik võimuvõitlus, kloostrite allakäik — kõik see, millele Hildegard prohvetina peab osutama, lisaks kurnavad haigused ja inimeste tehtavad takistused tema tegevuses. Just vaimse allakäigu ajana mõistab ta ise oma aega, kui kirjutab:

1100. aasta paiku pärast Kristuse inimeseks saamist hakkas tuhmuma apostilite õpetus ning nõrgenes õigluse tuli, mis rajas kord aluse kristlaskonnale ja vaimulikele, nõnda et nad nüüd jäid toppama. Tol ajal ma siindisin, ning vanemad

pühendasid mu palveohete saatel Jumalale... (Pärnik KE 1994 (9/10): 29).

Tõepoolest "pühendasid Jumalale". Hildegard oli määratud kloostrieluks — juba kaheksa-aastaselt pidi ta vanematekodust kolima kloostrimüüride vahele. Selline teguviis võiks tänapäeva ühiskonnas kutsuda esile tõelise pahameeletorni — lapse õiguste rikkumine, ahistamine jne. Kaheteistkümnendal sajandil oli see siiski laialt levinud ja aktsepteeritud teguviis, ei midagi erandlikku. Midagi erandlikku polnud keskaegses kontekstis ka visioonide nägemine. Kõikvõimalike visioonide, ilmutuste ja tähenduslike unenägude kirjeldusi võib selle aja kirjanudlikest allikatest leida tuhandete kaupa. Ja ometi oli Hildegardi fenomen eriline, nii visioonide nägemise laadi kui nende sisu poolest. Kui tavaliselt said inimestele visioonid osaks kas täiesti ootamatult — sel juhul oli sageli tagajärjeks põhjalik elumuutus vagaduse poole — või vastupidi, pikaajaliste vaimulike harjutuste, meditatsiooni ja palve tulemusel saavutatud ekstaasiseisundis, siis Hildegardile oli nägija-and kaasasündinud. Nii nagu osa inimesi sünnib absoluutse kuulmisega, oli Hildegard — vähemalt on mõned tänapäeva uurijad nii väljendunud — religioosne imelaps. Hildegardi elus võib eristada kolme faasi. Algul sai talle osaks abstraktne valgus- ja transsendentsuskogemus, selline, mis võinuks kuuluda iga religiooni kogemusmaailma (Lautenschläger 1993: 16). Autobiograafiast: *Kolmandast eluaastast peale nägin ma sedavõrd suurt sära, nõnda et minu hing lõi mu sees värisema. Aga ma olin veel liiga väike ega osanud sellest kellelegi rääkida... (Pärnik KE 1994 (9/10): 29).* Viieteistkümnendaastast saab ta jahmatusega aru, et tema püüe nähtu sisu sõnades väljendada paneb kaasinimesed võõristama, nii usaldab ta neid veel vaevalt vähestele. Alles vanas eas, retrospektiivselt, mõtestavad teda lapsepõlvest peale saatnud nägemused, mõtestavad ettevalmistusena prohvetikutseks. Alles elu keskpaigas antakse talle ühtäkki, ta enese sõnade kohaselt, *mõista kirjaseletust, Psaltrit, Evangeliiume ja teisi*

katooleid raamatuid Vanast ja Uuest Testamendist (Pärnik KE 1994 (9/10): 29).

Kui Hildegardi nägijaanne on eriline, siis kõik muu tema elus on piinlikus vastavuses kristliku õpetuse ja traditsiooniga. Näiteks see, et ta alles pärast kolmekümne nelja aasta pikkust kloostrielu omandab arusaamise Pühakirja mõttest, on igati vastavuses juba kristlike kõrbeaside arendatud õpetusega, et Kirja tõeline tähendus avaneb alles pärast pikka ettevalmistusaega, mis seisneb palvetes, meditatsioonis ja askeesis. Nimelt on keskaegse tekstimõistmise kohaselt Piiblit peale ajaloolise ehk tähtähelise mõtte veel ka kolmeastmeline vaimulik tähendus: allegooriline, tropoloogiline ja anagoogiline. Need astmed vastavad õndsusloolisele, moraalsele ja eshatoloogilisele perspektiivile. Üleminekut Kirja tähtäheliselt mõistmiselt vaimulikule mõistmisele võrreldi seejuures sümboolselt vee muutumisega veiniks Kaana pulmas (Lautenschläger 1993: 16).

Elu Benedictuse reeglit järgivas kloostris andis Hildegardile läbinisti kristliku maailmatunnetuse selle kogu paradoksaalsuses. Üks kristluse põhiparadokse — *kes ennast ise iilendab, seda alandatakse, ja kes ennast ise alandab, seda iilendatakse* (Mt 23, 12) — on alus, mille pinnalt Hildegard leiab õigustuse oma prohvetlikule tegevusele. Alandlikkus on tee, mis viib inimese tagasi Jumala juurde, tee, mille Jumal ise valmistas, kui ta sai Kristuses inimeseks neitsi Maarja läbi. Alandlikkus on suurim voores, rohi kõrkuse vastu, mis on suurim patt. Kõrkus — soov olla Jumala sarnane — oli põhjus, miks Lutsifer, saatan, koos oma kaaskonnaga, paisati põrgu sügavustesse, seesama patt sai saatana õhutuse läbi saatuslikuks ka esimesele inimpaarile paradüüsis. Benedictuse reegel annab munkadele konkreetseid juhiseid, kuidas muutuda alandlikuks, loetleb selle tee erinevaid etappe ja astmeid. Näiteks: *Alandlikkuse seitsmendal astmel ei tunnista munk mitte ainult sõnaga, et ta on kõige madalam ja vähim kõikidest, vaid on ka sügaval südamepõhjas selles veendunud. Ta alandab ennast ning tunnistab koos prohvetiga: Ma olen kui ussike ja ei ühti inimene, inimestele naeruks ja rahvale pilgata* (Ps 22, 7). *Ma tõstsin end üles, siis sai mulle osaks alandus ja häbi* (Ps 88, 16) (Pärnik KE 1994 (5/6): 34).

Hildegard rõhutab sageli, et on vaid *paupercula feminea forma; indocta mulier* — armetu naisolevus, harimatu naine. Mitte miski siin maailmas pole juhuslik, ka mitte see, et Jumal valis oma prohvetiks naise — Hildegardi. Kindlasti mitte selleks, et näidata kristluse demokraatlikku olemust, kus ka naistel on meestega võrdne õigus õpetada ja

jutlustada. Vastupidi, just asjaolu, et naise seisund keskaegses ühiskonnas oli üldaktsepteeritud mehe omast madalam, võimaldas suveräänsel Jumalal kasutada teda, nõrka astjat. Hildegardi prohvetitegevus näis jumalikult vägev ainult seetõttu, et see inimlikult oli võimatu. Hildegard rõhutab, et Jumal valis oma müsteeriumide ilmutamise vahendiks nimelt vaese, nõrga, harimatu naise sellepärast, et need, kelle hooleks see esmalt oli usaldatud — targad, õpetatud, meessoost vaimulikud —, keeldusid kuuletumast. Hildegard elas "naiselikul ajastul" (*muliebre tempus*), milles mehed olid muutunud nii lõdvaks, jõuetuks ja tundeliseks, ühesõnaga, naiselikuks, et Jumalal tuli neid hämmastada, muutes naise mehelikuks (Newman 1993: 3–4).

Oo, nõder inimene maa tolmust, põrm põrmust, hüüa ja kuuluta rüvetamata pääste algust! Võtku õppust need, kes näevad Kirja sisemist tähendust, kuid siiski ei taha seda kuulutada ega jutlustada, sest nad on leiged ja laisad Jumala õiglust järgima. Ava neile müsteeriumide aarded, mille nemad, kartlikud, matavad varjatud põllu sisse ilma viljata. Sellepärast vala välja rohke allikas, ujuta üle salajas oleva õpetusega, nõnda et need, kellele meeldiks näha sind põlastusväärse Eeva üleastumise tõttu, võiksid saada maha surutud sinu iilikülluslikust tõusuveest (SCI I:1; R. R-i tõlge).

Huvitava pöördumise Hildegardi poole võime leida ühest Wibert de Gembloux' kirjast. Muide, kirjavahetusest selle tsistertslasest flaami mungaga, kellest sai ka Hildegardi kolmas ja viimane sekretär, võib leida väga huvitavaid andmeid Hildegardi elu ja visioonide kohta, sest nimetatud munk asetas Rupertsbergi nägija ette terve rea küsimusi, mis ilmselt kerkiksid igaühel, kes Hildegardist kuuleb või tema teoseid loeb. Näiteks — kas visioonides kuuldu kõlab ladina või saksa keeles, kas Hildegard on lugema ja kirjutama õppinud tavalisel kombel või ainult Püha Vaimu õpetuse läbi jne. Niisiis kirjutab Wibert: *Ole terveitunud, kes sa pärast Maarjat oled täis arnu. Önnistatud oled sa naiste seas ja önnistatud on sinu suu sõna, mis avaldab inimestele nähtamatu maailma saladusi, ühendab taevased asjad maistega ja jumaliku inimlikuga* (BWG 1993: 85; R. R-i tõlge). Wibert võrdleb Hildegardi ka Vana Testamendi naisprohvetite, Mirjami, Deboora ja Juuditiga, kuid kõige enam seab teda siiski neitsi Maarja kõrvale. Nimelt oli Maarja — alandlikkuse eeskuju ja prototüüp — samas ka kristlike prohvetite võrdkuju. Traditsioonis on Maarja tõeline Logosekandja — mõiste, mis seob Maarja emaduse ja tema müstilise ühenduse

Logosega. Maarja rasedust mõistetakse kui vaimulikku võimet anda edasi tõde, mitte ainult ülekanntud mõttes, vaid lapse sünni kogu dramaatikas. Veel mitte täielikult mõistetav Sõna muutub pärast mõningast kannatlikku vaikimist ja pimeduses püsimist — sünnitunnil — avalikuks kõneks. Sõna saab lihaks, st inimestele mõistetavaks Jumala kuulutuseks, transsendentne saab nähtavaks tegelikkuseks. Selle traditsiooni sõiduvees kirjeldab ka Hildegard — Jes 42, 14 põhjal — prohvetlust kui saladuse sõnaks saamise pikka ja kannatusrohket protsessi. Niisiis mõistis Hildegard ise ja samuti tema kaas-aegsed, nagu nähtub Wiberti kirjust, et ta on Maarja vaimuanni pärija, mis jumaliku valgust eneses kannab ja maailmale sünnitab (Lautenschläger 1993: 18–19).

Mis puutub Hildegardi enesemõistmisse prohvetina, siis sellele viitab ka tema kirjutiste stiil, kust võib leida rohkelt paralleele Vana Testamendi suurte prohvetite raamatutega. Nendega sarnaselt edastab ta isiklikku kogemust: *ja ma nägin... ja ma kuulsin*; nendega sarnaselt väljendab ta aukartust ja hirmu Jumala kohalolu ees; nendega sarnaselt kasutab ta metafoore ja tähendamissõnu ning väljendusi “nagu”, “otsekui”, “sarnane”, mis viitavad sellele, et visioonis nähtu on otseselt sõnulväljendamatut. Nagu Hesekiel, annab ka Hildegard visiooni toimumisele täpse ajalise määratluse: *Ja Jumala Poja Jeesus Kristuse lihaksaaamise tuhande iihesaja neljakümme esimesel aastal, kui ma olin nelikümmend kaks aastat ja seitse kuud vana, sündis, et taevad avanesid...* (vrd Hes 1, 1). Sarnaselt Jeremijaga ei usaldanud ta rääkimisel iseennast, vaid kõneles üksnes Jumala käsul ja tema sõnu: *Kuna sa oled nende asjade rääkimiseks liiga kartlik, seletamiseks liiga lihtsameelne ja kirjutamiseks liiga vähe õpetust saanud, siis räägi ja kirjuta neid mitte inimlikus kõnes, mitte inimlikult leidlikus tõlgitsuses... vaid nii, nagu sa neid Jumala imeasju taevastes kõrgustes näed ja kuuled...* (vrd Jer 1, 6–7) (Newman 1989: 25–26). Sarnaselt nimetatud prohvetitega alustab Hildegard oma nägemuste kirjeldamist sõnaga “ja” (ladina *et*). Sedagi näivalt tähtsusetut sõnakest on püütud kirikuisade poolt tõlgitseda. Omapärase lahenduse, millega ka Hildegard võis tuttav olla, pakub Gregorius Suur. Nimelt olevat prohveti vaimus sisemised asjad ühendatud välistega sel viisil, et ta näeb mõlemaid ühekorraga, “ja”-ga loovat Hesekiel sideme enda kasutatavate sõnade ja oma visiooni vahel (Dronke 1996: XXXVI).

Vana Testamendi prohvetite ülesanne ei olnud ainult tulevaste asjade kuulutamine, vaid ka inimeste konkreetse olukorra ja

Jumala varjatud müsteeriumide seletamine. Kõike seda teeb ka Hildegard. Ometi äratavad tema kaasajal ning ka järgnenud sajanditel suuremat tähelepanu just tema apokalüptilised ja prohvetlikud tekstid, seega tulevaste aegade sündmustega tegelevad kirjutised. Aastal 1220, nelikümmend aastat pärast Hildegardi maise elu lõppu, koostas tsistertslane Geberno von Eberbach antoloogia Hildegardi just nimetatud temaatikaga tekstidest. Selle populaarsusest ja levikust tunnistavad üle saja säilinud käskkirja. Võrdluseks: visioonide raamatutest *Scivias* ja *Liber divinorum operum*, millest tuleb lähemalt juttu edaspidi¹, on säilinud käskkirju vastavalt vaid 11 ja 4 (Newman 1989: 22).

KIRJANDUS:

BWG = Hl. Hildegard. *Briefwechsel mit Wibert von Gembloux*. Herausgegeben und übersetzt von Walburga Storch OSB. Pattloch Verlag, Augsburg, 1993.

D r o n k e, Peter. Introduction. Rmt: *Hildegardis Bingenensis Liber divinorum operum*. Cura et studio A. Derolez et P. Dronke. (Corpus Christianorum. Continuatio medievalis, XCII.) Typographi Brepols Editores Pontificii, Turnhout, 1996, lk VII—CXVII. L a u t e n s c h l ä g e r, Gabriele. *Hildegard von Bingen: die theologische Grundlegung ihrer Ethik und Spiritualität*, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1993.

N e w m a n, Barbara. *Sister of Wisdom*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1989.

P ä r n i k, Ylo M. Alandlikkuse kaksteist astet. Püha Benedictuse reegel. VII peatükk: alandlikkus. “Kiriku Elu” nr 5/6 (1994), lk 32–34.

P ä r n i k, Ylo M. Püha Hildegard Bingenist. “Kiriku Elu” nr 9/10 (1994), lk 28–35.

S C I = Hildegard von Bingen. *Scivias* — *Wisse die Wege. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit*. Übersetzt und herausgegeben von Walburga Storch. Freiburg, Herder, 1992.

RIINA RUUT on TÜ ajaloolise usuteaduse ja ladina keele õppetooli magistrant.

¹ Ajakirja novembrinumbris.

BINGENI HILDEGARDI LAULUD

TAEVALIK HARMOONIA

Hildegardi laulud on säilinud kahes käsikirjas, millest vanem on suure tõenäosusega pärit Rupertsbergist, hiljemalt aastast 1175 (praegu Dendermonde kloostris Belgias — V. K.). Teine (*Riesencodex*) on kirjutatud pärast tema surma, tõenäoliselt vahemikus 1180—1190 (praegune asukoht: Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek — V. K.).

Ilmutuste raamatus *Liber vitae meritorum*, "Pälvitud elu raamat", nimetab Hildegard oma laule *symphonia armonie celestium revelationum*, taevalike ilmutuste harmoonia.

Laulud on üles kirjutatud tõenäoliselt ajavahemikus 1141—1158, kui Hildegard oli 43—60-aastane. Pole teada, kas ta ka varem laule komponeeris, kui mitte, siis jääb vaid üle konstateerida, et need on sündinud tema pika elu piiratud ajavahemikul.

Laule kanti ette esmajärjekorras tema kloostris Rupertsbergis. On tunnistusi nende laulmise kohta teenistustel, arvatavasti ka protsessioonidel; ilmselt lauldi neid ka reegli-pärase gregoriaani laulude asemel.

Hildegardi muusikapärand koosneb esmajoones antifonidest, sekventsides, responsooriumidest ja hümnidest, st palvetundidel laulmiseks mõeldud lauludest, sekventsid välja arvatud. Peale selle on Hildegard loonud ka kaks missalaulu, ühe *Kyrie* ja ühe *Alleluia* Neitsi Maarjale.

MELOODILISTE
MOTIIVIDE PÄRLIKEE

Hildegardi lauludes on tekst ja meloodia tihedalt seotud. Sageli väljendavad teksti sisu meloodiad, kus kõrged toonid tähendavad Kristust ja jumalikku valgust ning madalad toonid pimedust ja saatanat.

Nagu tekstid, nii on ka Hildegardi meloodiad äärmiselt isikupärase helikeelega, millest uurijail pole olnud kerge ülevaadet saada. Tema enda jaoks oli see lihtne: meloodiad tulid talle taevalikust harmooniast jumaliku ilmutuse kaudu. See ei tähenda, et ta jäänuks mõjutamata tema käsutuses olnud muusikast. Nõnda võib Hildegardi lauludes leida mujalt pärit mõjude jälgi, teatud määral gregooriuse viisidest, mida ta iga päev laulis,

aga ka sel ajal populaarsetest postgregoriaani lauludest¹ — näiteks pühakuofiitsiumid ja Maarja-laulud — mis stilistiliselt põhinevad nii gregoriaani meloodikal kui ka uuemal, rohkem rahvalikul helikeel. Kuid Hildegardi lauludes on veel midagi, raskemini tabatavat.

Peale meloodika teeb Hildegardi laulud isikupäraseks tema kompositsioonitehnika. Siin ei esine gregooriuse laulule nii tüüpilised pikad meloodiakaared, selle asemel tegeleb ta igas helistikus väiksema hulga meloodiliste motiividega, neid suure leidlikkusega korrates ja varieerides, mida tuntud muusikateadlane Peter Wagner nimetab (1930) "tõeliseks motiivimosaiigiks".

Ta varieerib vahel samu motiive ka erinevates lauludes, nii saavad nad igas uues laulus uue karakteri.

Kordamine on vana meeldeajamise viis. Ka vaimulik elu põhineb suures osas kordamisel. Sinna kuuluvad ka psalmoogia pidevalt korratud psalmitoon või roosikrantsipalve *Ave Maria*, kus kee iga pärl saab oma kuma. Sellisele kordamisele on rajatud ka vanade kristlastest müstikute palved, idamaiste mantrate läänelik vaste.

Varasem muusikateadus vaatas Hildegardi kordamistehnika peale viltu, seda peeti monotoonseks ja väsitavaks. Otto Ursprung (1922/23) kirjutab, et Hildegardi meloodika on sageli "rahutu, ebaloomulik, hägune, vahel koguni ebardlik". Tänapäeval on Hildegardi helikunst, nii nagu ta luulegi, täiesti ümber hinnatud ning selle asemel räägitakse "kõrgelt arenenud variatsioonikunstist".

MELOODILISED ERIPÄRAD

Hildegardi meloodiad on tuntud suure ulatuse poolest. Postgregoriaanses repertuaaris on gregooriuse laulust suurem ulatus tavaline, kuid Hildegard läheb sageli, kuigi mitte alati, veelgi kaugemale. Muusikateadlase Ludvig Bronarski (1922) järgi "läheb ta esitatava piirideni, ammandades kogu XII

¹ Postgregoriaani lauludeks nimetab Servatius gregoriaani viise, mis on loodud ajavahemikul aastatuhande vahetusest kuni XIV sajandi alguseni. (V. K.)

o et spiritui sanc to. O
 O tu suavis ma ur ga
 frondens de stirpe Jesse equa magna
 ur rus est qd dicitur in pulcherru
 mam filium aspectu sicut aquila in
 so lem oculum suum po nit ocn
 supernus pater claritatem ur gu
 nis ad tendit ubi nescit sum
 in ipse manna ri no
 tur. In ni mistero
 misterio dei illustrata men te ungi
 nis mirabiliter clarus flos
 et ip sa ur gi ne et ur. Cu supn
 Glo ria patri et filio et spiritui
 sancto sc cur e

sajandil aktsepteeritud helimaterjali". See ilmneb eriti kahes laulus inglitele, *O vos angeli* ja *O gloriosissimi*, kus *ambitus*, st ulatus, on umbes kaks ja pool oktavit! Need kaks laulu on siiski erandlikud. Tavalisem *ambitus* on 11–13 tooni, st umbes poolteist oktavit, mis võib esineda gregoriaani ja sagedamini postgregoriaani repertuaaris. Seetõttu on arvamused Hildegardi laulude tohutust ulatusest veidi üle pakutud.

On võimatu öelda, missugused olid Hildegardi eeskujud sellise suure ulatusega muusikas. Ehk lasi ta end inspireerida paralleelorganumist, mis oli tavaline? Andsid ületoonid kivistiku suurejoonelisest akustikast, kui see helidest ja kõladest täitus, fantaasiale vaba mänguruumi?

Hildegardi laulud tunduvad suure ulatusega, isegi kui nad seda tegelikult pole. See tuleneb tema kiindumusest suurte intervallide vastu, mis on üks ta meloodiakujunduse põhijooni. Erilise iseloomu annavad eelkõige keskaja puhtad intervallid kvindid ja kvardid. Sellised hüpped esinevad gregoriaani repertuaaris juhuslikumalt, postgregoriaani lauludes sagedamini ja Hildegardi juures tihti. Ta ei kasuta neid lihtsalt niisama, vaid asetab intervallid sageli järjekorras iseloomulikeks hildegardlikeks kujunditeks.

Põnev on ka helistike käsitlus. Meloodiad on komponeeritud lähtuvalt gregoriaani kirikutoonide *modus*'test, st põhitoonideks *D*, *E*, *F* või *G*, vahel transponeeritud *D*-st *A*-sse ja *F*-ist *C*-sse. Kummalised on *A*-sse transponeeritud meloodiad, mida kirjutatakse vaheldumisi *h* ja *b*-ga, mis annab samas laulus vaheldumise dooria ja früügia tonaalsuse vahel.

Me teame, et sel ajal polnud *b*-märgi väljakirjutamine alati süstemaatiline. See lisab nende meloodiate müstifitseerimisele veel oma osa. Olid nad tõesti mõeldud sama põhitooni kahes vahelduvas *modus*'es? Oleks teine aste madaldatud läbivalt, oleks ju lihtsam olnud meloodia üles kirjutada *E*-s. Vaadeldes vähemalt mõnede laulude meloodia ülesehitust, räägib kõik terve ja pooltoonivaheldumise poolt.

Hildegardi laulud on sageli pikad, mõned neist palju pikemad sel ajal tavalisest. Vastupidiselt gregooriuse lauludele oli juba postgregoriaani repertuaaris tendents üha ulatuslikuma pikkuse poole. Hildegardil pikenesid need siis veelgi.

Teine eripära on vahel ulatuslikud melismid, st meloodiad ainult ühe vokaali peal. See on eriliselt märgatav neis kohtades Hildegardi lauludes, kus tekst ja meloodia

Hildegard von Bingeni "O tu suavisima virga", originaalis on noodijoonestik värviline. Käsitirki (*Riesencodex*) asub Wiesbadenis Hessische Landesbibliothek'is.

täiesti erilisel moel kokku sulavad, nimelt vokaalil *O*, mis juhatab sisse umbes viisküm- mend laulu ja esineb veel seitsmes.

O on paljudes kultuurides püha vokaal, näiteks idamaa *Om*'is. Läänemaailmas on *A* ja *O*, *alfa* ja *omega*, algus ja lõpp, need kaks püha vokaali, mida kasutatakse osalt gregooriuse laulude *alleluia* melismides, osalt advendiaja kuulsates gregoriaani *O*-antifonides. Hildegardi pikkades *O*-hüüetes saab vokaal see- pärast erilisel sümboolse dimensioonina.

ORDO VIRTUTUM

Hildegardi laulumäng *Ordo virtutum*, "Vooruste mäng", on sümboolne draama, kus *Anima*, Hing, käib läbi erinevad kiusatused, et lõpuks saavutada võit kurja üle.

Ordo virtutum'it on nimetatud erinevalt: laulumäng, müsteerium, liturgiline mäng, moralitee, esimene ooper jne, ning ta koosneb 87 numbrist, millest 82 on lühemad või pikemad laulunumbrid. Ülejäänud viiel puu- duvad noodid ja seda esitatakse *strepitus*, st kärana. See on saatana osa. Ta ei või ega saagi laulda, sest laul on ainult inglite ja heade inimeste pärisosa.

Kuigi muusikalises mõttes on enamikul ühiseid jooni Hildegardi teiste lauludega, on *Ordo virtutum*'i meloodiad lühemad ja sageli lihtsamad. Mängu dramaatiline kaal tuleneb pigem dialoogidest, samuti solistide ja koori vaheldumisest, kui meloodikast.

HILDEGARDI UNIVERSAALSUS

Mis teeb Hildegardi muusika nii eri- liseks? Ta muutis ja laiendas teda inspi- reerinud muusikastiilide meloodikat, pikkust ja *ambitus*'t. Sellele lisas ta midagi oma, täiesti uut. Ta lõhkus võimaliku piirid ja laskis oma muusikal saada taevaliku harmoonia kajastuseks.

Hildegardi meloodiad kõlavad kuidagi enamalt kui keskaegselt. Mingil moel asetab ta end üle aja ja saab universaalseks, visio- näärina oli tal õigus reegleid eirata. Ta võttis end kui üht neist inimesist, kes valitud olema "Jumala trompet", s.t kel oli võime vahendada taevalike sfääride harmooniat:

Nad kuulutavad saladusi kui trompet, mis laseb toonil kõlada, ometi pole nad ise selle tekitajad. Sest trompetisse puhub keegi teine. Aga Jumal karistab alati neid, kes ise oma trompetisse puhuvad, ja ta valvab, et toone kurjasti ei pruugitaks. Ka mina kõlan vahetvahel elava valguse nõrga trompetihäälena.

Varajase muusika ajakirjast "Tidig musik" 4/95, Stockholm, tõlkinud VEIKKO KIIVER

Dr. phil. VIVECA SERVATIUS on hari- duselt muusikaõpetaja, töötanud Stockholmi katoliku toomkiriku kantorina ning juhtinud ansambli "Schola Gregoriana Holmiae". Praegu tegeleb uurimistöoga, mille teemaks on gregooriuse laulu ajalooline esituspraktika, ning juhib Hildegardi muusikale spetsialiseerunud ansambli "Symphonia". Tema väitekirja "Cantus sororum" teema on laul Vadstena kloostriis (Upsala, 1990).

VALIKDISKOGRAAFIA HILDEGARD VON BINGENI MUUSIKAST

Viimastel aastatel ilmunud plaate Bingeni Hildegardi muusikaga on palju, nende seas leidub igasuguste arusaamadega esitajaid. Allpool valik tõsiselt võetavaist, teadusliku taustaga esitustest.

Ordo virtutum, "Sequentia". Deutsche Harmonia mundi 05472 77394 2; 1998

Laudes de Sainte Ursule, "Ensemble Organum". Harmonia mundi France 901626; 1997

Symphoniae. Spiritual Songs, "Sequentia". Harmonia mundi GD 77020; 1997 (1985, 1989)

O Jerusalem, "Sequentia". Deutsche Harmonia mundi 05472 77353 2; 1997

11 000 Virgins, chants for the feast of St. Ursula, "Anonymous 4". Harmonia mundi 907200; 1997

Viriditas, Riddarholmen Chamber Choir. SBCD 515, Sony Music Distribution Sweden; 1997

Celestial Light, "Tapestry". Telarc 80 456; 1997

Celestial Stairs, "Ensemble für frühe Musik Augsburg". Christophorus CHR 77205; 1997

Feminea forma Maria, "Ensemble Mediatrix". Calig 50 982; 1996

Ordo virtutum. The Soul's Journey, "Vox animae". Etcetera KTC 1203; 1995

Voice of the Blood, "Sequentia". Deutsche Harmonia mundi 05472 77346 2; 1995

Canticles of Ecstasy, "Sequentia". Deutsche Harmonia mundi 05472 77320 2; 1994

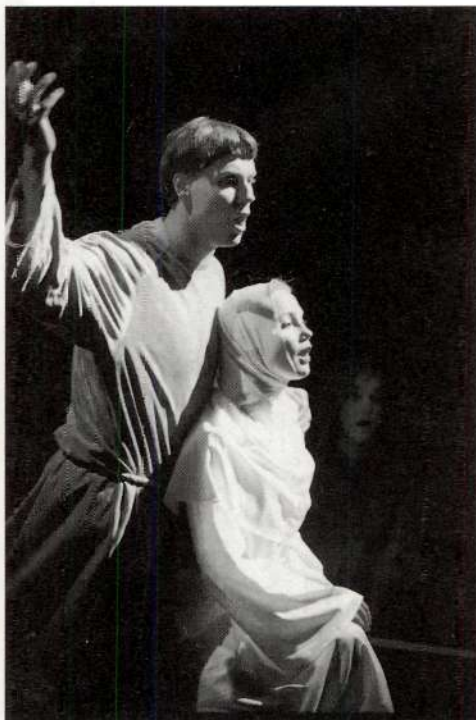
Heavenly Revelations, "Oxford Camerata". Naxos 8.550998; 1993

Ordo virtutum, Play of the Virtues, "Sequentia". Harmonia mundi GD 77051; 1982 & 1990

V. K.

HULLUSED TEEL ISEENDA JUURDE

Lavakooli 18. lend lõpetas "Kuradieliksiiriga"



Madis Kõiv, "Kuradieliksiir".
Leonard-Medardus — Veikko Täär,
Aurelie — Külli Teetamm.

Madis Kõiv, "Kuradieliksiir"
Stseenid Ernst T. A. Hoffmanni
"Die Elxiere der Teufels" järgi
Lavastaja — Priit Pedajas
Kunstnik — Pille Jänes
Lauluõpetaja — Riina Roose
Esetendus 9. juunil 1998 Eesti Draamateatris

EMA Kõrgema Lavakunstkooli 18. lend mängis huvastijätuks Madis Kõivu "Kuradieliksiiri", tsistertslasest munga Medarduse pihtimust oma elusaatuse salapärestest mängudest. Hoffmannil on kirjas peategelase loo kronoloogiline kulg. Kõiv alustab keskelt, peaaegu lõpust, kus kangelase suured seiklused ja oletatavad roimad on juba toimunud. Kõik sai alguse püha reliikvia rüvetamisest.

Ilmalike ihade ja uudishimuga munk Medardus ei suutnud kiusatusese vastu panna ja jõi pudelist, mille kurat oli pärast püha Antoniuuse kiusamist kõrbe maha jätnud. Sõnaka, vaimuterava, aga liiga rahutu Medarduse läkitab prior asjatoimetustega Rooma. Sellel teel saadab meest lakkamatu ekstaatiline iha pühaks Rosalieks kujutletud maise Aurelie vastu, mis ongi suures osas Medarduse hulluse ja kannatuste põhjuseks.

Hullust oli juba "Peiarite õhtunäitusel". Hullust, mis on ja mida ära ei seleta. "Mingi hullus peab siin vaikselt ja salaja ringi hulkuma, mis inimestesse sisse tükib," ütleb Arst, kellega nüüd Leonardi nime kandev Medardus näidendi esimestel lehekülgedel kohtub. Aga veel varem munk õpetanud Vürst, kelle õukonda on juhus või saatust teda juhatanud: "Te ei mängi farot? Suurepärane, te hakkate seda mängima... [- - -] Faromängus heidab mees end iseendast välja, vaatepunktile, milles avanevad ta vaimule kõik need erilised sõlmed ja põimingud, mida ketrab juhuseks nimetatud salavägi. Võit ja kaotus on kaks telge, mille ümber saatuslik masin oma meelevalduse vaimust aetuna pöörleb. Te peate seda mängu õppima, mina ise olen teie õpetaja." Pärast eliksiiri joomist on Medardus juba ise Kuradi meelevallas. Ja võimutahe, iha Aureliet oma meelevalla alla saada veres. Faromängus tal veab, aga kõiges muus mängib juhus või saatust ühe õuduse teise järel kätte. Niiviisi, kerge pilkega "faromängu" ja -mängijaid seirates see lugu sujub.

Kõivu—Hoffmanni "Kuradieliksiir" sobib lõpetama 18. lennu repertuaari. Sellest võib leida püüdu minna tunnetuslikele äärmustele. Sobib ka see kunstide süntees, millega on end harjutatud esimesest kursusest peale.

Voldemar Panso on öelnud oma kooli seitsmenda lennu esimestes tundides: "Mänguline element jäägu igavesti kestma. Tänasee päeva teater on lähedane laste mängule. See, mis meie praegu teeme, on teater "simple". Keeruline on ta niigi. [- - -] Uskuge mind — kõige olulisem terves õppetöös on esimene semester, mitte vastupidi. Õpetada baasi on

koige raskem." (Merle Karusoo. Mida on õpetanud Voldemar Panso. Tln, 1980, lk 14.)

Kõrvalvaatajale tundub, et 18. lennu baas, kõige enam läbitöötatud, kõige täpsem ja kõige rohkem endasse ka loovust mahutav on juba esimese kursuse teisel poolel alustatud "Lugu valgest varesest". Lugeses Reet Neimari ja Priit Pedajase dialoogi "Teatrielust '96" selgus, et see on lavastus, millega töötades lahendati antud olukordi etüüdimeetodil ja pakutud etüüdidest valiti parimad. Et selles lavastuses töötati partituur enne nüansside lisamist mitmekordselt läbi. Et liikumisjuht Laine Mägi ja muusikajuht Riina Rose töötasid samal meetodil, pakkudes ja valides parimaid variante. Et trenniit väga kaua, nii kaua, kuni hakati rõõmu tundma partituuri täitmise täpsusest. Et ühendati laul, liikumine, kõne ja näitlejameisterlikkus. ... Nii viisi sündiski siis lavastus, mis andis nii ameti- oskuse omandamise kui ka loovuse kogemuse. Vaataja tajus viimast, esimene ei läinud talle eriti korda. Ta ei tahtnudki teada, kui palju oli näitleja katsetanud ja korranud, selleks, et tema, publik võiks nautida tulemust.

"Valge varese" esietendusest (27. XI 1995) peale on 18. lend üllatanud erakordse muusikaalsuse ja riskivalmidusega. See on ilmselt olnud teadlikult valitud tee. "Valge varese" sünniloost rääkides ütleb Priit Pedajas veel, et teatris on krooniliselt puudu seda sorti hullusest, tähendab riskist. Et teater peaks kogu aeg püüdlema eripära poole.

Ja tõesti, neile on antud ja nad on toime tulnud ülesannetega, mis pole jõukohased eesti professionaalsele draamateatrile. Mitte sellepärast, et nad oleksid kõigest sellest teatrist paremad, vastupidi, seda teatrit silmas pidades on neil ka nõrku kohti, vaid sellepärast, et nad teevad m i d a g i m u u d, midagi niisugust, millega traditsiooniline draamateater oma igapäevases töös sel viisil kokku ei puutu. Võib ju öelda, et on ennegi draamalaval lauldud ja tantsitud. Aga mitte kunagi nii keerulise, nõudliku, kõnet, liikumist ja laulu ühendava partituuri järgi. Mis ongi viinud ühe erilise teatrikoosluse sündimisele. See, et nad nüüd lahku lähevad ja see kooslu lõhutakse, on kaotus.

Lennu lavastustele on olnud omane nn autoritruudus, tõukumine heast, mitmekülgselt autoritekstist. Neid on kasvatatud ja mõjutanud Alveri luule säravad rütmid, kujundileidlikkus ja loomishoog; Kõivu originaalne peen dialoog, tema teksti palju- tähenduslikkus, salapära. Kokkupuude Kõivuga on olnud ka omapärane filosoofiline stuudium. Neid on kasvatatud "Minu

veetleva leedi" reibas muusikalilikkus ja Shaw' valvas teravmeelsus. Ja nüüd siis "Kuradieliksiir", saksa vana ja eesti nüüdisklassiku vaimu fantastiline sulam.

Ühegi hilisema lavastuse puhul pole nähtavasti olnud aega nii pikalt trennida ja viimistleda, seepärast võiks see virtuoosese lennuga vares jääda 18. lennu vapilinnuks. Ehkki seda esimest tööd ei saa atmosfääri lummavuselt või teise plaani sügavuselt võrrelda "Peiaritega", publikumenult "Leediga" või teksti raskusastmelt "Kuradieliksiiriga".

Kõrvalvaatajale on jäänud mulje, et seda lendu pole teadlikult millegi jaoks "päris valmis" küpsetatud. Nendes on head lõtvust, ettevaatlikkust ja valmisolekut. Nad ei valeta ja püüavad oma tõetundele alati midagi uut peale ehitada. Neljas õpilaslavastuses pole näinud kedagi päris ühtmoodi mängimas, sama võib öelda TV- ja teleteatri lavastuste kohta, kus nad on juba kaasa teinud. Iga kord otsitakse uut tahku, uut rakendust oma võimetele. Konflikte terav dialoog on see, mis ei ole käes, mida tuleb trennida.

Kunagi räägiti, et kõik lavakad on väikesed Pansod. Ei arva, et selles on midagi ohtlikku, kui usaldatakse õpetaja mõtteviisi ja käitumisstiili. Ning selle toel otsitakse oma. Küllap on nemadki siin väikesed Pedajased, nagu 17. lend olid väikesed Komissarovid ja 16. lend Normetid. Normeti intensiivne härjal sarvist hakkamine, edukusepisik; Komissarovi parandamatu kodanikuks olemine; Pedajase saatusarmastus ja asjade olemuse kallal nookitsemine — on's see paha?! Ei tea näitlikumat pilti õpetaja ja kursuse vastastikusest teineteisemõistmisest kui ühel *kapustnik'*ul nähtud Pedajase-paroodia, mille esitas Taavi Teplenkov. Nagu looklev väät või sulaküünal, õõtsuv käsi tahi kombel püsti, seletamatu nägu naerma puhkemas. Mis on neis ühiselt loomuomast? Sisemine vabadus, koostöövalmidus ja -oskus, arenenud huumorimeel? Võib-olla ka kerge eemal- või üleoleklike selle maailma madinatest? Või on see pilt petlik ja tekkinud mulje kaob kohe, kui suurde ilma laiali minnakse.

Eks ole "Kuradieliksiirgi" uus risk, uus eksperiment. Siin on vastutusrikkaste ansambelite kõrval ka vastutusrikkaid läbitükirolle, mis nõuavad kindlust pideva inimvaimu elu loomisel.

"Karakter" on mulle sügavalt vastumeelne, ütles Priit Pedajas Madis Kõivu "Kokkusaamisest" vesteldes. (Kuigi samas tunnistas, et mõne näidendi puhul see sobib.) Vaen "karakterite tegemise" vastu istub ilmselt neis mõlemas. See on ehk vaen igasuguse "ülemängimise", olustikulise ja

psühholoogilise "näitamise" vastu. Ehk siis mingi ürgse universaalsuse otsimine igas inimeses. Mul oli õnn olla ühel etendusel, kus üks Draamateatri näitleja puudus (lavastuses teevad tavaliselt kaasa Tõnu Aav, Enn Nõmmik, Sulev Teppart ja Mait Malmsten). Pedajas esines parun Taubergi väikeses osas. Ta ilmus ainult paar korda lavale ja ütles mõne repliigi ning oli selge, mismoodi näitleja siin, selles lavastuse mängima peab. Lihtsalt olema ja iseennast, oma kohta situatsioonis tundma. Ei saaks öelda, et õpilased seda ei tee, aga nad ei tee seda veel sellise lihtsuse, vabaduse ja iseenestmõistetavusega.

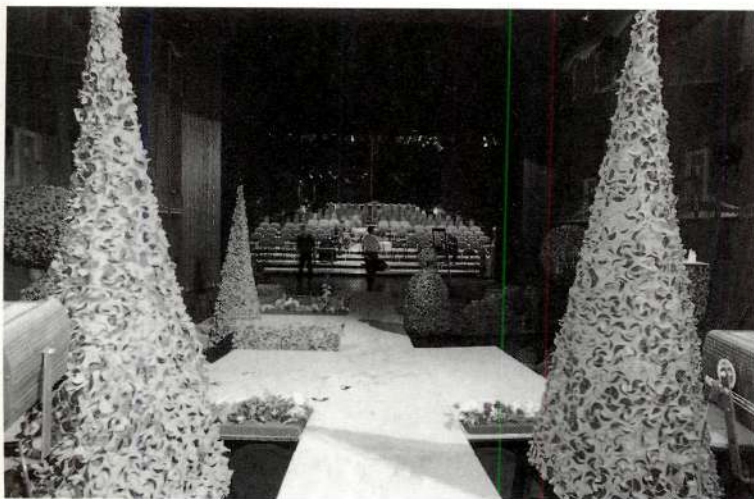
Kõiv nendib vihkavat suhteid ja psühholoogismi, Pedajas laval ilma suhete täpsustamiseta päris läbi ei saa. Niiviisi tullakse teineteisele poolele teele vastu ja saadakse mingi teistsugune, sulavate kontuuridega karakter, mis ei rõhuta ka oma konkreetseid suhteid partneriga. Seepärast ei teki "teine plaan" mitte niivõrd suhete pinnal, kuivõrd mingi visuaalse, muusikalise või liikumiskujundi, ootamatu käitumisvariandi, keha või hääle vibreerimise toel. Isesugune, hajuvate kontuuridega, mitmene on ka see huumor, mis sünnib Kõivu—Pedajase koostöös. Seda vaimu pehmet pilget, õigemini muhelust on mitmes rollis hästi tabanud Ain Lutsepp ja Andrus Vaarik.

Et kas 18. lend sellega hakkama saab? Ansamblistseenides kindlasti. Pedajas ütleb küll, muie näol, et jajah, see "Eliksiir" on puhas meelelahutus. Kui nii, siis ikkagi väga erinev kas või meie teatri meelelahutuslikest tippudest, Draamateatri "Nicholas Nicklebyst" ja "Vanemuise" "Kaheteistkümnendast ööst". Lihtsalt partituur on keerulisem, raskem ja tabamatum, mistõttu ka koomilise-

kogemus on teine.

Nagu öeldud, tekitatakse see eelkõige vaimukate musikaalsete ansamblitega. See kursus on vaatajalegi õpetanud, milline mõju võib olla draamalavastuse rütmidel. Nende rasked mitmehäälsed *a cappella* laulupartiid ja rütmitäpsed kõnekoorid, mida üldjuhul esitatakse keeruliste liikumiste saatel, ongi neist teinud rõõmsalt naeruva ühtse organismi. "Kuradieliksiiris" laulavad nad, arvatavasti esimeste draamanäitlejatena, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594) missat, mis kõlab nende suus korraga nii ülevalt kui ka maiselt. Midagi lauldakse kergejalgselt kepseldes ümber publiku, õieti keerulise pöördlaval istuva publikuga kaasa. Nii tekib ühise liikumise ilus efekt. Kõnekoor püha Antoniuse kiusatusest jäljendab eesti rahvalaulu esitamise omapära. Aga koori pike-mad jätkud lõpetab joana kõrgusse tõusev koomiliselt katkev naishääl. Lavastuse hoiakud ja stiil lasevad end siin püüda eksimatult. Veikko Tääri Medarduse hilisem väike jutlus Külli Teetamme Aureliele "religiooni kõige sügavamatest saladustest" on samasugune südamluk vallatus.

Lavastus ei ründa kedagi, isegi mitte kõige suuremaid ilmalikke narrusi. Õukondlikku hasartmängu farot mängitakse üpris riskantses misanstseenis, kasutades pikki lavaesiseid käike, korduvaid komistamisi ja kaardimängijate "kordeballeti" kergelt groteskseid reageeringuid. See kõik on üdini naljakas just tänu toimingute väljapeetusele, värvide diskreetsusele ja rütmide täpsusele. Ootamatu ja erilisel vaimukas oli seksistseeni paroodia. See, kuidas Tääri Viktoriniks peetud Medardus ja Kleer Maibaumi Euphemie ennast saali ehitatud lavaaagus loopisid ja



"Kuradieliksiir".
Lavapilt.

“Kuradieliksiir”.
 Noorparun
 Hermogen —
 Andero Ermel,
 Euphemie — Kleer
 Maibaum.
 Mati Hiisi fotod



röökisid. Ning ikka see täpne mõõt — stseen lõpeb sama ootamatult, kiiresti, nagu algaski.

Kõivule on tähtis ruum, kus tema näidendi tegelased paiknevad. Ainuüksi mõte panna publik pöördlavale, mis sõidab ühe mängukoha juurest teise juurde kolinal ja pörutades nagu piimavanker külavaheteel, on midagi väärt. Pille Jänese lavakujundus, mis kasutab ära iga lavanurga ja muudab Draamateatri suure saali miniatuurseks iluaia paroodiaks, rääkimata unenäolistest parukatest, ilmutab huumorimeelt.

Igale näitlejale pole jätkunud soo-loepisoodi, seepärast ei tohiks siin igäuhest eraldi kõneldagi. Muidugi löbustas publikut oma kahes pikemas episoodis Jan Uuspõllu Peeter Kaunis-põld, muinasjutuline juuksur ja elupäästja. Korraks viskas ta oma esimeses monoloogis ülegi. Tundub, et laitmatult tabasid lavastuse kergelt iroonilist alatoonit Külli Teetamm Rosalie/Aureliena ja Taavi Teplenkov Arstina. Andres Roosilehe Vürsti ja tema õukonna (Liina Vahtriku Vürstinna, Harriet Toompere, Hilje Mureli ja Tiina Tauraitte õuedaamid) stiilsest esinemisest oli juba juttu. Andero Ermeli Noorparun Hermogenis nähtus üllatavat dramatismi, Kleer Maibaumi Euphemies ootamatult jõulist groteski. Erki Lauri Cyrillus ja Tiit Suka Kohtunik olid kenad väiksed vinjetid üldise möllu keskel. Ongi kõik. Jääb protagonist, Medardus ja Leonard, hääldamatu nimega poola aadlik ja Viktorin ühes isikus. Veikko Tääri mäng selles segasummas oli

vahenditu ja sümpaatne. Kõige huvitavam, mehisem oli ta iseendana, s.o munk Medardusena, kes ei olnud kõige parem näitleja oma sunnitud ümberkehastumistes.

Teisikute fenomeni pakkus välja juba “Peiarite õhtunäitus”. Eks olnud Helga (Tiina Tauraitte või Kleer Maibaum) ja Testa (Harriet Toompere) riietevahetamine lavastuse salapärasemaid episoodide. Visuaalselt kaunis, täis tumedaid eelaimusi.

“Eliksiiris” on peategelane oma teisiku ja hulluva teise minaga lakkamatult kimpus. Oma mina kaotamise ja otsimise seikluslik ja tähendusrikas lugu püsib pingsalt huviväljas.

Möödunudaastasel teatrikoolkondade arutlusel Teatriliidus rääkisid lavakooli 7. lennu lõpetajad sellest, mis oli öelnud Panso oma kooli õppetöö sisu kohta. Et kooli õppeprotsess on mõeldud selleks, et inimene saaks tagasisideme iseendaga. Et see, tagasijõudmine iseenda juurde, võib juhtuda ka pärast kooli, kellel kahe, kellel nelja, kellel kaheksa aasta pärast teatris. Aga et tagasijõudmine iseenda juurde ongi kogu õppetöö sisu.

18. lend on selle nüüd õppetunnina kõik koos “Kuradieliksiiriga” omal kombel läbi võtnud.

POOLA FILMIKUNSTI PAAVST INTELLEKTUAALI KORSETIS. KRZYSZTOF ZANUSSI LOOMINGUST

Laias laastus võib poola tänapäeva filmikunsti jagada kahe suure kinematografiisti mõjuväljas olevaks. Ning need kaks juhtuvad olema nii erinevad loojad kui Andrzej Wajda ja Krzysztof Zanussi. Esimene on ekspressiivne, emotsionaalne, Poola ajaloo tähendust tänapäeva poolakale tõlgendades šlahtlikult suurejooneline, tema filmikeel on kujundlik ja külluslik. Zanussi on eelkõige intellektuaalne, jälgib rohkem inimese siseilma, vaeb sügavuti moraalseid ja eetilisi, n-ö üldinimlikke probleeme. Tema filmikeel on kui jahe skalpell, kui kiretu mikroskoop. Zanussi ise on öelnud: "Ma mõistan küll varasemat poola filmi ja Wajda teoste väge, aga need ei räägi minu probleemidest. Mina olen sündinud 1939. aastal. Varssavi ülestõusu ajal olin alles viieaastane." Loomulikult, selline jaotus — nagu üldse kõik jaotused ja liigitused — on pädev vaid laias laastus. Aga ometigi, näiteks Krzysztof Kieślowski filmid kuuluvad kahtlemata rohkem Zanussi kui Wajda mõjusfääri.

PIKK JA PÕHJALIK ALGUS

Krzysztof Zanussi (sünd. 17. juunil 1939 Varssavis) ei tulnud suurde filmikunsti otse gümnaasiumipingist (muuseas, KZ sai keskkooli lõputunnistuse juba kuuetiiskümneaastaselt). 1955—1959 õppis ta Varssavi ülikoolis füüsikat ja 1959 — 1962 Krakówi Jagellooni ülikoolis filosoofiat. Kuid kutsumus koputas juba uksele — tudengina kuulas KZ filmiteooria ja -kriitika loenguid, oli aktiivne filmiamatöör, tema üheteiiskümnest tollal tehtud filmist koguni üheksa said mitmeid auhindu. Hiljem on KZ sulest ilmunud ka kaks harrastusfilmi probleeme käsitlevat raamatut: "Montaažist amatöörfilmis" (1968) ja "Vestlusi amatöörfilmist" (1978).

1966. aastal lõpetas KZ režissöörina Łódži filmikooli. Tema diplomitöö "**Provintsiiaali surm**" andis selgelt märku KZ valitud suunast ja laadist. Film algab kunstitudengi saabumisega kloostriisse, üliõpilase ülesandeks on kiriku interjööri dokumenteerimine. Noormees pole eriti religioosne, pigem juba mitteusklik, suitsetab kirikus, ei põlvita altari ees. Seal puutub ta kokku oma bioloogilise olemise viimast faasi väärikalt taluva provintsiiaaliga (vaimuliku ordu piirkonnaülem — *HL*). Ehkki nad ei vaheta sõnagi, tärkab surmasuus oleva munga ja elust pulbitseva noormehe vahel vastastikune sümpaatia. Noormees leiab kloostri pabereid korrastades pilte noorest provintsiiaalist Aafrikas, leprosooriumis koos pidalitõbisega. Vana munga surmale reageerib tudeng mässuga — suutmata mõista surma olemust vajutab ta raevukalt oreli klahve. Kloostrist lahkub ta alles paari kuu pärast. On kevad, elu tärkab taas. KZ käsitles oma diplomitöös surma mitmekülgset — kui möödapääsmatut kurjust, kui saladust, aga eelkõige kui bioloogilist protsessi (see vaatepunkt on olnud poola filmis haruldane). "Provintsiiaali surm" sai auhindu Venezias, Mannheimis ja Valladolidis.

Pärast filmikooli lõpetamist tegi KZ lühimängufilme ("**Näost näkku**", 1967) ja dokumentaalfilme, näiteks poola kirjanikust Maria Dąbrowskast (1966) ja heliloojast Krzysztof Pendereckist (1968). Hiljemgi on ta aeg-ajalt dokumentaalžanri poole pöördunud, märkimist väärivad tema portreefilmid poola heliloojatest Witold Lutosławskist, Tadeusz Bairdist ning Wojciech Kilarist. Muuseas, viimane on kirjutanud muusika umbes kolmekümnele KZ filmile.

LÄBIMURRE

Rahvusvahelises filmimaailmas kinnitas KZ kanda oma esimeste pikkade mängufilmidega **"Kristalli struktuur"** (1969) ja **"Perekonnaelu"** (1971), kahe peale korjasid need hulga festivaliauhindu.

"Kristalli struktuuris" töötab noor ja andekas füüsik Jan (Jan Myslowicz) maakolkas meteoroloogina ning tema naine Anna (Barbara Wrzezińska) õpetajana kohalikus koolis. Ühel talvapäeval saabub uhke autoga neile külla Jani ülikoolikaaslane Marek (Andrzej Źarnecki), kes on tulnud just välismaalt end täiendamast. Hiilgavat teaduskarjääri alustava Mareki sõidu eesmärk on veenda Jani tagasi pöörduma linna, kus nad koos nende endise professori juhendamisel töötaksid. Filmist moodustavad suure osa kahe vana sõbra diskussioonid. Marek üritab veenda Jani, et see kasutaks oma annet teaduse hüvanguks, mitte ei raiskaks end tööga, millega iga teine hakkama saaks. Ka Anna asub Mareki poolele. Ent Jani meelest on Marek teinud karjääri nimel andestamatuid kompromisse ning otsustab jääda looduse ja maaelu rüppe. Marek sõidab ära, kuid lubab sagedamini neid külastada.

Jani ja Mareki ellusuhtumised on täiesti erinevad — nagu vanal mungal ja tudengil "Provintsiiali surmas". KZ ei asu selgelt kummagi poolele, ta vaid jälgib neid oma jahedas ja askeetlikus filmis, taustaks karune talvemaastik. Filmi inspiratsiooniallikaks olid KZ-le tema teadlastest tuttavad. Jani osa esitas KZ skulptorist sõber Jan Myslowicz, kes režissööri keelitustest hoolimata keeldus oma filmikarjääri jätkamast. Nii pidigi KZ "Perekonnaelus" kasutama Wajda üht meelisinitlejat Daniel Olbrychskit. Stiililt meenutaski "Perekonnaelu" Wajda klassitsistlikult poeetilisi filme, seda rõhutas ka Witold Sobociński operaatoritöö (muu hulgas kuuluvad tolle hinnatud operaatori filmograafiasse Wajda "Pulmad", 1972 ja "Töötatud maa", 1974). Ent teemalt on "Perekonnaelu" täiesti zanussilik.

Sileesias projekteerimisbüroos töötav Wit (Daniel Olbrychski) saab telegrammi kojukutsega — isa olevat raskesti haige. Koos oma sõbra Marekiga (Jan Nowicki) sõidab ta Varssavi läheduses asuvasse lagunevasse villasse, kus koos tema isaga, ennesõjaaegse vabrikandiga (Jan Kreczmar), elab maja-

pidamisega kuidagi toime tulla püüdev tädi (Halina Mikołajska) ning tasakaalutu ja pealtnäha küüniline öde Bella (Maja Komorowska). Wit veendub, et haigus on vaid ettekääne, et isa püüab teda veenda tagasi koju pöörduma ning võtma perekonna saatuse oma hooleks. Marek ja Bella leiavad öösel üksteise süle. Hommikul heidab Wit Marekile ette südametust perekonna vastu. Bellale pakub vend ärasõitu Sileesiasse, aga neiu ei suuda jätta isa ja kodu. Marek mõistab, et Bella kasutab teda Witi veenmiseks ning Wit on ta omakorda kaasa võtnud kaitsekilbiks perekonna vastu. Marek sõidab ära ning Wit proovib õega leppida. Lõpuks Wit lahkub, jätmata hüvasti raskes alkoholiuimas magava isaga.

Film on inimese võitlusest iseendaga, suutmatuses teha õigeid valikuid. KZ paneb ratsionaalse tänapäevase elulaadi vastamisi minevikku suunatud eluga ning tuleb järeldusele, et üks ei või eksisteerida ilma teiseta. "Perekonnaelu" heade näitlejatööde hulgast tuleks kindlasti esile tõsta Maja Komorowska Bellat. Nüüdseks on Jerzy Grotowski näitlejainstituudist võrsunud Maja Komorowska mänginud viieteistkümnes KZ filmis.

FILOSOOFILINE SÜGAVUS

Pärast mitut televisioonile tehtud tööd valmis KZil üks ambitsioonikamaid mängufilme **"Illuminatsioon"** (1973). Filmi proloogis seletab poola filosoofia ja kunstiajaloo *grand old man* Władysław Tatarkiewicz (1886—1980) sõna "illuminatsioon" filosoofilist ja religioosset tähendust (Jumala jagatud vaimuvalgus kui kogemise vältimatu tingimus).

Film kujutab Franciszek Retmani (Stanisław Latallo) elu hetkest, mil too saabub väikelinnast Varssavi ülikooli füüsikat õppima kuni väitekirja kaitsmiseni kümme aastat hiljem. Ent see ei ole enam akadeemilise keskkonna kiretu jälgimine, siin püüab KZ anda edasi kogu oma elufilosoofiat. Franciszek püüab otsida tõe nii elust kui teadusest, aga satub pidevalt piirangutele ja tõketele, teda piinavad küsimused jäävad vastuseta. Franciszek on tüüpiline meestege-lane KZ filmidest — introvertne, otsustusvõimetu, prillidega. KZ ajab oma tegelast läbi mitmesuguste kriiside. Franciszeki suhe vanema naisega lõpeb sama kiiresti kui



"Perekonnaelu", 1971. Bella (Maja Komorowska) ja Marek (Jan Nowicki) otsivad teineteise lähedust.

algaski, tema silme all hakkab mägedes tema sõber, tuttav matemaatik sureb ajuoperatsioonil. Franciszek peab ajutiselt õpingutest loobuma, sest tema tütarlaps jääb rasedaks. Pere toitmiseks läheb ta tööle tehasesse, seejärel haiglasse, kus osaleb une-uuringutel. Vintsutused viivad ta vahepeal isegi kloostrisse, ent sealtki ei leia ta lõplikku tõde. Ta naaseb oma pere juurde ning jätkab õpinguid. Ent teaduskarjääri algul annab tunda haige süda.

Näitlejatena kasutas KZ "Illuminatsioonis" tõsielu rõhutamiseks vähem tuntud näitlejaid. Peategelast kehastanud Latallo (tegelikult režissöör ja operaator) hukkus varsti pärast filmi valmimist alpinismimatkal Himaalajas...

"Illuminatsioonis" (1973) otsib Franciszek Retman (Stanislaw Latallo) vaimuvalgust.



Elu ja surma küsimuste juurde pöördus KZ tagasi *"Spiraalis"* (1978). Turismibaasi Tatrates saabub kummaliselt käituv kesk-ealine mees, norib kõigiga tuli, viskab minema oma auto võtmed. Järgmisel hommikul on ta kadunud. Minnakse mägedesse teda otsima ning sõjaväe ja helikopteri abil lõpuks ka leitakse. Tomasz Piątek (Jan Nowicki) on pagenud haiglast, et sooritada mägedes enesetapp. Ravimatu haigus on hävitanud tema hiilgava karjääri. Haiglasse tagasi viidud, külastab teda Teresa (Maja Komorowska), keda ta turismibaasis oli solvanud, kuid kes sellest hoolimata kiindub mehesse. Teresa tahab jääda Tomasz juurde leevendama tolle viimaseid hetki. Surma õhk hõljub haiglas, seda voogab läbi surnukuuri avatud uste, kõrvalvoodis heidab hinge noor mees. Tomasz'i tervis paraneb veidi ning Teresa näeb selles lootusesädet. Ent arst teab, et see on lõpu algus. Kui kedagi nägemas ei ole, avab Tomasz akna ja heidab end asfaldile.

"Spiraal" on suremise kliiniliseks stuudiumiks, elu mõttest surma palge ees, surmahirmu ületamisest enesetapu läbi. Film süvendas veelgi KZ kui pessimisti mainet. Režissöör ise on küll öelnud, et tol ajal ei saanud Poolas teha pessimistlikke filme ning et temagi filmides oli aina mingi lootusesäde.

ARGIELULE LÄHEMALE

Veidi tagasihoidlikumat laadi probleeme käsitles KZ *"Kvartalibilansis"* (1974) ja Saksa LV televisioonile valminud *"Naiste majas"* (1977). Esimese peategelaseks on raamatupidaja Marta (Maja Komorowska), kelle monotoonsesse ellu toob vaheldust armumine vanasse õpingukaaslasesse Jacekisse (Marek Piwowski). Marta abikaasa Janek (Piotr Fronczewski) ei tee ühiselu kriisist eriti väljagi, laseb vaid asjadel omasoodu areneda. Marta otsustab mehe ja kooliskäiva poja juurest lahkuda ning alustada kõike otsast. Mere rannal, Jacekiga kokku lepitud kohas, ootab ta pikki tunde meest, kuid seda ei ilmugi. Marta pöördub tagasi pere juurde. KZ on öelnud: "Eufooriast võib sündida vaid žest. Žeste on kerge teha, aga žestide abil me tervet oma elu elatud ei saa."

Poola kirjaniku Zofia Nałkowska (1884—1954) samanimelise näidendi põhjal valminud *"Naiste maja"* tegevus toimub ühes

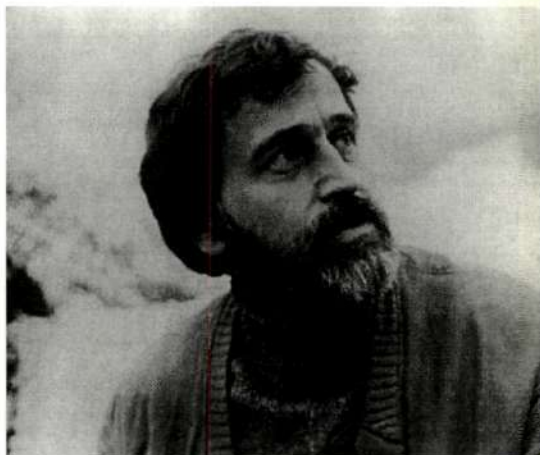
avaras maailmas, kus on koos mitu põlvkonda ühe pere naisi. Pere tuumaks on vanaema, kellel jagub vitaalsust ja elutarkust ka teiste jaoks. "Naiste maja" kujutab seda maailma, kus naine oli vaid mehe kaasanne, kus mehe surres sai naisest oma abikaasa hauakivi. Naised meenutasid elatud aega, ilustasid mälestustes oma meest, või halvemal juhul — tundsid süümeppiinu. Ehkki selline maailm jääb filmi lõppedes püsima, on õhus tunda muutuste tuuli, naiste maja nagiseb selle käes. Muuseas, Nalkowska näidendit on esitatud ka eesti laval.

MORAALNE RAHUTUS

Seitsmekümnendate lõpul tuli Poolas käibebe termin "moraalse rahutuse kino". See tähistas filme, mis väljendasid rahulolematust sotsialistliku süsteemiga, näitasid selle süsteemi muserdavast ja laastavast mõju inimesele (pikemalt on moraalse rahutuse kinost juttu Marcin Sulkowski artiklis "Sotsiaalsus kümnendivahetuse poola filmikunstis", TMK 1988, nr 1, lk 74—87). Moraalse rahutuse kino kaheks "jälõhkujaks" olid Andrzej Wajda "Marmormees" (1976) ja KZ "Kaitsevärvid" (1976).

"Kaitsevärvide" tegevus toimub keeleteaduslikus üliõpilaslaagris, mida juhib sirgjooneline ja naiivseõitu teadustõõtaja Jaroslaw Kruszyński (Piotr Gurlicki). Jaroslaw suhtub tudengitesse kui võrdväärsetesse partneritesse. Kardinaalselt teistsuguse suhtumisega on konformistlik dotsent Jakub Szelestowski (Zbigniew Zapasiewicz), kes purustab Jaroslawi illusioonid teaduse tegemisest sotsialistlikus Poolas. Ja nagu oleks akadeemilise maailma korrumppeerunud telgitaguste valgustamisest veel vähe — Jakub lõhub ka Jaroslawi eraelulised kujutelmad. Jakub näitab õise jalutuskäigu ajal noormehele tolle sümpaatiat, inglannast stipendiaati Nellyt (Christine Paul-Podlasky) kopuleerimas ühe tudengiga. Jaroslaw kakkleb Jakubiga, proovib teda isegi uputada, kuid viimasel hetkel tuleb mõistusele.

Sama suunda esindas ka "Konstant" (1980), kus elu püsiväärtusi otsiv Witold (Tadeusz Bradecki) ei suuda leida endale kohta korrumppeerunud reaalses sotsialismis. Tehnikumis elektrikuks õppinud noormees saab sõjaväeteenistusest tulles töökoha välisnõutusi korraldavas firmas. Ümberringi



"Spiraalid" (1978) kehastab Jan Nowicki enesetapu mõtetega vähihaiget.

sahkerdatakse ja tegeldakse onupojapolitikaga. Ülemused tegelevad hämarate valuutamahhinatsioonidega, haiglas on surev ema koridori peale jäetud. Palatisse paigutamiseks tuleks anda altkäemaksu või kasutada tutvusi. Witek ähvardab paljastada mahhinatsioonidega tegeleva ülemuse, kuid pektakse sellise elukorraldusega rahul olevate töökaaslaste poolt läbi. Lisaks sokutavad need talle taskusse keelatud dollareid, kui ta on suundumas sõbraga Himaalajasse mägitatkaale. Tollikontrollis need muidugi leitakse ning Witek kaotab oma töö ja reisimisvõimalused.

"Kvartalibilanss", 1974. Raamatupidaja Marta (Maja Komorowska) monotoonsesse ellu toob vaheldust armumine vanasse õpingukaaslasse Jacekisse (Marek Piwowski).





RELIGIOOSSUS

KZ inimese kõlbelist kaardistamist ja moraalsete valikute kujutamist võiks võrrelda ristiretkega. Ei ole siis ime, et tema lavastajakäe alt on tulnud suisa religioosseidki linatseid, näiteks Itaalia-Suurbritannia koostöös valminud biograafiline film kaasmaalasest paavstist **“Kaugelt maalt: Paavst Johannes Paulus II”** (1981). KZ tegi ka dokumentaalfilmi **“Kultuuripealinn Vatikan”** (Itaalia, 1982). Sügavalt religioosseks võiks nimetada 1982. aastal Saksa LV ja Prantsusmaa koostöös valminud telefilmi **“Imperatiiv”**. Ent kindlasti KZi üks olulisemaid sellisuunalisi filme on Karol Wojtyła (ehk praeguse paavsti) 26-aastaselt kirjutatud näidendi järgi valminud **“Meie Jumala vend”** (1997), mis kujutab kunstniku muutumist Jumala teenriks. Peategelaseks on Krakówi koorekihti kuuluv maalikunstnik Adam Chmielowski (1845—1916), kes loobub edukast kunstnikukarjäärist ning lõikab katki kõik sidemed endise eluga. Vend Albertina asutab ta albertiinide ordu, kes on tuntud kodutute ja vaeste aitamise poolest. Muidugi, ega Adam Chmielowski olnud enne meele-

“Kaitsevärvid”, 1976. Kaunis Nelly (Christine Paul-Podlasky) valmistab Jaroslavo Kruszyńskile (Piotr Gurlicki) kibeda pettumuse.

muutustki uskmatu, tema religiooniteemaliste maalide tõttu kutsuti teda poola Fra Angelicoks. Aga kunstnikule ei piisa enam usuteemaliste piltide maalimisest. Vaeste ja kodutute näos märkab ta Kristuse kannatusi ning tahab ühiskonna heidikutele tagasi anda nende väarikuse.

Filmis on palju hämarust ja poolpimedaid ruume. Üldisest staatilisusest eristub vaid teose alguses peategelase, 1863.—1864. aasta venevastase ülestõusust osavõtnu jala amputeerimine, mida näidatakse nii naturalistlikult, et jala saagimise krigin kajab kõrvus pärast filmi vaatamistki. Peategelase raskeid muutumisi mängib süvenenult inglise näitleja Scott Wilson. Film sündis Suurbritannia, Poola ja Itaalia koostöös (itaallased liitusid rahastamisega alles pärast filmi valmimist). **“Meie Jumala vend”** sündis ingliskeelsena ning see tuli kindlasti kasuks vaadatavusele — Wojtyła näidendi (film on väga algmaterjalitruu) ingliskeelne tõlge on argisem ja kõnekeelsem poolakeelsest originaalist. Muuseas, 1989. aastal

kuulutas näidendi autor — nüüd juba paavstina — vend Alberti pühakuks.

KZ on öelnud, et see film vastandab end meie ajale, läheb vastuvoolu. Ning veel — kui ta oleks teinud Adam Chmielowskist filmi oma stsenaariumi järgi, siis oleks lõpptulemus olnud kindlasti teistsugune. Üheks põhjuseks, miks “Meie Jumala vend” kunstiteosena ei hiilga, ongi kammitsev pieteeditunne paavsti teose vastu.

RASKE ARMASTUS

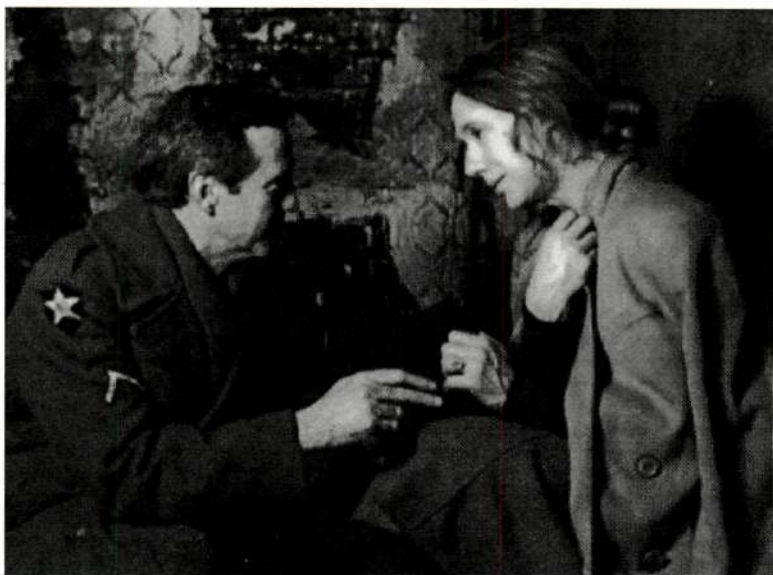
KZi filmides pole armastus kunagi lihtne ja roosiline. Armastajad seisavad mitmesuguste valikute ees, peaaegu alati tuleb millestki loobuda. Selline on armastus ka “Rahuliku päikese aastas” (1984). On aasta 1946 ning neljakümneaastane Emilia (Maja Komorowska) elab koos oma haige emaga Poola väikelinnas, mis enne sõda kuulus Saksa riigi koosseisu. Ümberringi valitseb nälja ja viletsus. Emilia ja tema ema naabriks on sakslannast prostituut Stella. Linnakesse saabub Ameerika sõjaväekomisjon, otsima liitlasvägede lendurite haudu. Komisjoni kuuluv Norman (Scott Wilson) armub Emiliasse ning tahab teda Ameerikasse kaasa viia. Legaalselt pole see võimalik ning Emilia otsustab koos emaga salaja üle piiri minna. Emilia ema, teades, et ta ei peaks rasket reisi vastu, rikub teadlikult oma niigi niru tervise ning sureb. Emilia võtab

piiriületusele ema asemel kaasa Stella, kuid üleviija kinnitab, et makstud on vaid ühe eest. Emilia loobub oma kohast sakslanna kasuks... Möödub aastaid, vanadekodu elanikuna saab Emilia teate pärandusest Ameerikas. Ta otsustab lõpuks ometi reisile asuda, kuid on liiga nõrk tõstma reisikohvritki. Film viimases, visioonlikus stseenis tantsivad Emilia ja Norman oma täitumata armastuse päikeselist tantsu. “Rahuliku päikese aasta” sai esimese Poola filmina Venezia festivalil “Kuldlövi”.

LÕPETUSEKS

Eespool põgusalt tutvustatud linatöösed moodustavad vaevu poole KZi pikkadest mängufilmidest. Peale nende on ta teinud mitmeid lühemaid mängufilme ja dokumentaale, lavastanud Poola, Itaalia, Saksa, Prantsuse ja Vene teatrites (Mrožekit, Ionescot, Stoppardit, Pinterit, Millerit, Shakespeare'i jt). Oma filmide stsenaariumi on KZ kirjutanud peaaegu alati ise, need on ilmunud ka eraldi raamatutena.

KZi intellektuaalseid filme on Poolas nimetatud ka anti-filmideks nende kuiva-voitu stiili ja pikkade arutluste tõttu. Aga sellisena on KZ leidnud oma vaatajaskonna, mis on küll tunduvalt väiksearvulisem näiteks Wajda vaatajaskonnast, ent siiski oma. Tõele au andes peab ütleva, et n-ö keskmise poolaka arvates on poola filmi



“Rahuliku päikese aasta”, 1984. Ameeriklane Norman (Scott Wilson) ja poolatari Emilia (Maja Komorowska) armastuse lahutab raudne eesriie.

lipukandjaks ikka Andrzej Wajda (kes nüüd pealegi asub ekraniseerima poolakate rahvuseepose staatuses olevat Adam Mickiewiczi "Pan Tadeuszi").

Elitaarseid filme tegev KZ on hea ajakirjandusega suhtleja. Viimastel aastatel on peaaegu igas Poola väljaandes ilmunud mõni intervjuu temaga. Et tegemist on väga erudeeritud inimesega, siis küsitaksegi temalt kõikvõimalike asjade kohta, maja külaliste- raamatu pidamisest ja päevapoliitikast kuni tänapäeva maailma analüüsini ja XXI sajandi prognoosini. Möödunud aastal ilmus ka KZi mälestusteraamat "Aeg surra" (*Pora umierać*), kus ta valgustab oma filmide saamislugusid, kujutab ausalt ja ilustamata Poola Rahva- vabariigi olusid — KZ ei olnud tollal konformist, aga ka mitte mässaja. Raamatu pealkirja kohta ütleb KZ, et kui mingi maailm lahkub, siis meil, kes oleme elanud uute aegade ni, on aeg surra, et sündida uuesti, uueks eluks.

1992 "Käe puudutus" (*Dotknięcie ręki*), Poola— Suurbritannia—Taani.

1992 "Pikk vestlus linnuga" (*Das lange Gespräch mit dem Vogel*), Saksa LV, TV.

1996 "Tuhatnelja" (*Cwał*).

1996 "Taani tüdrukud näitavad kõike" (*Danske piger viser alt*), Taani.

1997 "Meie Jumala vend" (*Brat naszego Boga*), Suurbritannia—Poola—Itaalia.

Filmograafias puuduvad mitmed vähem olulised tööd. — H. L.

KRZYSZTOF ZANUSSI FILMOGRAAFIA

1969 "Kristalli struktuur" (*Struktura kryształu*).

1971 "Perekonnaelu" (*Życie rodzinne*).

1971 "Seina taga" (*Zaściana*).

1971 "Roll" (*Die Rolle*), Saksa LV, TV (telefilm).

1972 "Hüpotees" (*Hipoteza*), TV.

1973 "Illuminatsioon" (*Iluminacja*).

1974 "Mõrv Catamountis" (*The Catamount Killing*), USA—Saksa LV.

1974 "Kvartalibilans" (*Bilans Kwartalny*).

1975 "Öövalve" (*Nachtdienst*), Saksa LV, TV.

1976 "Kaitsevärvid" (*Barwy ochronne*).

1977 "Naiste maja" (*Haus der Frauen*), Saksa LV, TV.

1978 "Spiraal" (*Spirala*).

1979 "Teed öös" (*Wege in der Nacht*), Saksa LV, TV.

1980 "Konstant" (*Constans*).

1980 "Leping" (*Kontrakt*).

1981 "Kiusatus" (*Versuchung*), Saksa LV—Šveits— Prantsusmaa, TV.

1981 "Kaugelt maalt: Paavst Johannes Paulus II" (*Da un paese lontano: Papa Giovanni Paolo II*), Itaalia—Suurbritannia.

1982 "Kättesaamatu" (*Unerreichbar*), Saksa LV— Prantsusmaa—Šveits, TV.

1982 "Imperatiiv" (*Imperativ*), Saksa LV— Prantsusmaa, TV.

1983 "Sinihabe" (*Blaubart*), Saksa LV—Šveits.

1984 "Rahuliku päikese aasta" (*Rok spokojnego słońca*), Poola—Saksa LV—USA.

1985 "Paradigma" (*Paradigma*), Prantsusmaa— Saksa LV—Itaalia.

1988 "Kus sa ka ei oleks..." (*Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...*), Poola—Saksa LV.

1989 "Inventuur" (*Stan posiadania*).

1990 "Elu elu eest" (*Życie za życie*), Poola—Saksa LV.

TARKUS EI MAHU MEEDIASSE

Intervjuu
KRZYSZTOF ZANUSSIGA

Usutemaatikat kiputakse üha enam ja enam tagaplaanile tõrjuma — seda tõendab iga pinnapealne meediaanalüüs. Ja nõnda pole mitte ainult Läänes, kus kirikust on olulisel määral lahti öeldud, vaid samad ilmingud on täheldatavad Poolaski. Mis on selle põhjuseks?

Ainestik, millega tegeleb meedia, haakub väga harva kiriku huvifääriga. Nii on paljude valdkondade, kas või kiriku argiseimate juhtimistalitustega. Heaks näiteks on sõnumid paavsti palverännakutest. Tüdinud ajakirjanikud ajavad taga mingit ühtainust tsitaati ning leiavadki alati üles ühe ja sellesama, sest nad on häälestatud vaid paarile-kolmele vaidlusalusele teemale: abort, surmanuhtlus, rasestumisvastased vahendid. Muu neid ei huvita, sest selle suhtes ei anna vaidlusi ja vastuolusid õhutada ning muu jääb seetõttu n-ö mittemediaalseks. Tarkus ongi mittemediaalne.¹ Müstika — tarkuse erivaldkonnana — on aga iseäranis mittemediaalne, sest teda ei saa kas üleüldse edasi anda, või kui, siis suurte raskustega. Ent just sellepärast, et ta kujutamise-vahendamiskunstil käest libiseb, on ta praegu mingil määral taas moodi tulemas. Tihti peale viitame André Malraux' ütlusele: "XXI sajandist kas saab ususajand või ei tule teda üldse." Viiekümnendatel aastatel kõlas see mõte revolutsiooniliselt, aga tänapäeval veendumel, et Malraux¹ oli tõsi taga, st XXI sajand tuleb ja võtab kursi vaimulikkusele.

Mis on vaimulike huvide aluseks?

¹ Zanussi kasutab siin võõrsõnu *medialny* ja *niemedialny* tähenduses 'vahendatav'. Sõna esmatähendused on aga 1) 'keskne, keskmine', seega võiks tõlkida ka 'meediakeskne', ja 2) 'kergesti hüpnootilisele alluv; meediumiomaduste ja -võimetega' — vrd vastust järgmisele küsimusele. — Tlk.



Krzysztof Zanussi.

Taasavatus vaimulikkusele tuleneb rängast pettumusest mõistuses, mida meie tsivilisatsioon on nõnda üle hinnanud, ülendanud astmeni, mida mõistus pole ära teeninud; mõistuses, mis on tunnustatud viimseks ja ilmeksimatuks hea ja kurja tundmise vahendiks. Nüüd hakkab ühiskond täie teadlikkusega mõtisklema, et mõistuse võit on võlts triumf. Sellepärast ongi ilmunud lagedale vaimulikkus kõige rahvapärasemal kujul. Näiteks arstiteaduses: viiskümmend aastat võimutses veendumus, et mõistus lahendab kõik, et penitsilliin teeb lõpu tuberkuloosile, nii nagu iga järgmine avastatud ravim järjekordsele haigusele. Ja korraga oli puhtratsioonaalne meditsiin sunnitud tunnistama end võidetuks. Täna oleme sunnitud mõnma, et meditsiin läbib saladusega ning et meile teada on väga vähe. Nii et põgenetakse pakku vanade algeliste võtete juurde, nagu maarohud või homöopaatia. Vaimulikkuse juurde naastakse ebaus, kaardimoori, astroloogia, pseudo-jooga, teistest kultuuridest laenatud odavate rituaalide tasemel. See märgib ärapäordumist ratsionalismist, milles oleme elanud senini. Loomulikult seab see teine tee omakorda üles tuhandeid püüniseid. Tabavalt on kirjutanud Pawel Lisicki: mõistus on alt vedanud, ent see

ei tähenda veel, et ta üldse millekski ei kõlba, teda on lihtsalt valesi rakendatud, teda tuleb igal juhul edasi kasutada. Kuid tõepoolest, teda sel määral üle hinnata nagu paaril viimasel sajandil ei tasu.

Niisuguse mehhanismina näen mina tänapäeva inimese avatust vaimulikkusele. Mil moel aga seda vaimunälga kustutada, sõltub üüratul määral traditsioonilistest kirikutest, peamistest usunditest. Meie, katoliiklaste jaoks kujuneb probleemiks oskus ühitada oma "elutarkus" tänapäeva vajadustega. Meie aja infoküllastuses ei tule inimesed selle pealegi, et vaimulikkust, millest nad unistavad, kätkeb kristluse pärand juba ammu aega. Inimestel on tolle pärandiga side katkenud, olene pärinud unarusse vajunud aarded. Müstikute tekstidest on raske aru saada, sest puudu on kontekst, milles nood on määratud funktsioneerima, ka ei oska enamik nende juurde jõuda. Kahjuks seostub katoliiklusi mitte vaimulikkuse, vaid pelgalt mingi institutsiooniga. See on vastastikuste lõpunimõistmatuste ning arusaamatuste tagajärg. Kuigi praeguses meedias pakutav vaimulikkus on üle-jala-lastud surrogaat, tahaksin ma tolles uues tendentsis siiski märgata positiivseid väärtusi: isegi kui XXI sajandi vaimulikkus algab usulise mõttetusega, on seegi parem illuministliku mõistuse enesekindlusest ("kõik on selge, kõik on klaar").

Te väitsite, et tarkus ja müstika pole "mediaalsed", et neid valdkondi on väga keeruline vahendada. Johannes Paulus II viimase Poola-palverännaku ajal väitis üks prantsuse ajakirjanik, et Prantsusmaal ei tekitanud paavsti visiidid mingit huvi, sest paavst ei langenud kordagi "rivist välja", ei teinud eksisamme — järelikult puudub "teema". Maailma ei huvita religioosse mõtte, sisu vahendamine — veel üks seletus usutemaatika puudumisele meediast.

Oma intuitsiooni järgides olen nende huvide kadumise viinud vastavusse inimolu arenguga. Sajandeid olime siin planeedil elades sunnitud panema vastu raskeile elutingimustele, inimesel tuli ülimalt palju ära teha, et üleüldse ellu jääda. Tänapäeva arenenud maailmas on see muutunud älearuseks. Inimmassid võivad endale lubada nii karistamatut rumalust kui ka metafüüsilist pimedust. Kanti elamus "tähistaevast minu kohal" oli ähvardav ja hirmutav, nagu ikka kokkupuude mis tahes saladusega — avatusega ilmaruumi. Tänapäeval võib niisuguste elamuste eest karistamatult paku joosta. Too karistamatus aga on üksnes näiline, sest tegelikult on karistus seda

kibedam. Vahest siin peitubki saatana triumf? Inimesed ei usu enam saatanasse, samuti ei usu nad enam, et vaimuelu sihitus toob endaga karistuse — rumalus on muutunud näiliselt karistamatuks. Aga õigupoolest on ta karistus juba iseenesest, sest ta jätab inimese ilma metafüüsilisest mõõtmest ning viib ta mandumiseni. See on esimene samm vaimuliku enesehävitamise teel, ja see on meie aja õnnetus. Keegi pole meie liigile taganud siin planeedil elupaika igaveseks, meie aga peame seda sama hästi kui kindlaks. See on ohtlik löks, eksisamm. Moraalikäsitlustes osundatakse meeleldi bioloogilisele tõestusmaterjalile ning kaevatakse, et kirik viitab sellele nii harva. Suur hulk kurjust, mida kirik maailmas taunib, ähvardab inimkonda ennast liigina. Näiteks perekonna kaitse. Perekonnata elav inimene on määratud allakäigule nii ühiskondlikus plaanis kui ka tema enda loomust silmas pidades. Aga perekond on vaimuvara talletaja ja kultuuri edasikandja. Tänapäeva inimesed võivad endale lubada elu püsisuheteta, ning hirmutatav protsent valib selle lahenduse — tekib üksikemad, vahetuvate isade ja mitmetest kättest läbi käivate laste maailm.

Kas sellises maailmas ei pea kirik kõnelema teistlaadset keelt?

Näitamaks kätte nood ohud tuleb tugineda ilmutusele, hakkama ei saa ka ilma evangeeliumita. Samuti võib järele mõelda inimese bioloogilise dimensiooni üle. Kohe märkame, et ka loomuõiguse vallas on millestki mööda mindud. Näiteks range seksuaalmoraal kõigi tagajärgedega tugineb puhtalt looduseadustele. Kinnitust leiame kas või spordis: selleks, et kiiresti joosta, tuleb millestki loobuda. Need on põhjapanevad algmehhanismid, ning üksnes inimese võidutsev uhkus ei lase tal näha seda, mis on ilmselge. Inimene on jäänud nii kaljukindlalt uskuma oma vägevusse, et talle on hakanud tunduma, et kõik on lubatud, et kõik läheb korda — sest meie olime ju kõigest kõige targemad. See on rumaluse spiraal, kus on selgesti näha Kurjuse — Kurjuse suure algustähega — vari. Inimesed ei taha Kurjuse uskuda, ent inimese uskmatusse ongi Kurjuse vari peitu pugenud. Mööda seda spiraali jõud ikka ja jälle tagasi uhkuse juurde, veendumuse juurde oma jõus ja väes, mis innustas rabavalt Nietzschet, kuid on ilmselge rumalus. Võib-olla sellepärast, et olen üle elanud sõja, on minu eksistentsiaalne kogemus sootuks vastupidine. Minul on tunne, et inimene on rämp, et ta on nii õudustäratavalt nõrk olevus, et ei saa elada ilma "tellinguteta". Alatasa on talle tarvis

mingi toestik ümber ehitada. Kümme käsku on aga elementaarsemaid tugitalasid. Nii-suguseks talastikuks võib olla ka perekond, ühiskond, teatud keeldude süsteem, mis võimaldab säilitada sisemise tasakaalu, ho-moostaasi. Kui eliit põhimõtted küsimärgi alla seab, siis pole hullu, sest põhimõteteta eliit mandub ja uus vahetab ta välja. Alati on nõnda olnud: need, kes on mõelnud, et neile on kõik lubatud, on mõne põlvkonna möödudes ajaloost välja heidetud. Nüüd aga on mäng muutunud üleüldiseks, demokraatlikuks: kogu ühiskond võib enda jaoks luua massidele kättesaadava narkootikumi, võib enda jaoks luua virtuaalse reaalsuse, millest saab narkootikumi teine vorm. Nar-kootikum lubab eirata meile osaks langenud tegelikkust — siit aga on vaid üks samm kollektiivse enesehävitamiseni. Sellest probleemide ringist tuleb saajandilõpu eel kõnelda. Kahju, et meie kultuur ei suuda leida keelt, millele see ülesanne oleks jõukohane. Elame keelelise murrangu ajajärgul. See mõjutab nii kirikut kui ka kõiki kunstivaldkondi, niisiis kõiki suhtlemiskanaleid. Praegushetkel need suhtluskanalid ei tööta, veavad alt, sest traditsioonilisel kujul on nad endid ammen-danud, uue suhtluskeele algmed aga jäävad veel kas arusaamatuks või nähtamatuks. Intuitsioon ütleb mulle, et selle uue keele võrseid on meie kultuuris juba palju, aga ma kahjuks ei näe neid ega tea, kust otsida tänapäeva kultuuri tuuma, kus lööb selle pulss. Igal juhul ei löö ta enam seal, kust ma olin harjunud teda otsima. Enam mitte endise temperatuuri ja õhustikuga kontserdisaalides, enam mitte samasuguste plüüstoolidega teatris, ei minu kinos, mida ma nii väga armastasin, ega televiisoriski. Kindla peale kuskil juba sünnib miskit ja paari aasta möödudes avastame selle. Minu optimism põhineb püha Augustinuse ütlusel: mitte vana maailm ei sure, vaid uus maailm on sündimas. Midagi pole katki. Nii võib öelda kõigile minuvanustele frustrerunud pensio-näriridele, kelle silme all maailm on kokku varisenud.

Kui metafüüsiline pimedus on nõnda levinud, siis kuidas te seletate meedia lemmiku, superstaari Johannes Paulus II populaarsust?

Johannes Paulus II populaarsuse fenomen on üsna lihtne ja arusaadav. Paavst viibib pidevalt audiovisuaalse (seega domi-neeriva) meedia tulipunktis. Mitte tema raamatud ei loo imidžit, vaid imidž n-õ toob raamatud kaasa. Paavst on äärmiselt hästi ette valmistatud. Tõik, et ta on olnud näitleja, tähendab väga palju, sest ta oskab end väga

korralikult väljendada. Kui juurelda selle üle, mida tähendab olla näitleja, siis tuleb välja, et näitlejaomadusi, mille pole midagi tege-mist komöödiantsükkeliga, läheb tarvis pal-judes ametites. Näitlemine on täieliku näitlikustamise, väliselt nähtavaks tegemise kunst, ja Johannes Paulus II oskab "välja-poole elada". Just selle suhtes ongi audio-visuaalne meedia tundlik. Paavst "kannab välja" liturgia suures plaanis, kuna ta elab sellesse siiralt sisse, siis ei leidu järelikult midagi, mis häiriks selle siseelamuse väl-jendust. Väline külg on vastavuses tema olekuga, näiteks kui ta on keskendunud, siis näeb ta ka keskendunud välja.

Tulgem tagasi usuelamuste edasiand-matuse juurde. Ávila Teresal oli kahju, et ta ei suuda oma nägemusi kirjeldada. Kui ta püüdis kirjeldada põrgu-nägemust, kinnitas ta esmalt, et kõige paremini annab seda edasi lämbumistunne, kuid et samas on hoopis teisiti. Jan Parandowski² on väitnud, et müstikute teosed on vaid peotäis tuhka pärast lõõmavat tulekahju. Näikse, et jumalaga äärmist lähedust kogenud inimeste katsed jumalat kirjeldada on juba ette määratud nurjumisele.

Minu arvates suurepärane, sest nende nurjumine kinnitab, et reaalsus, mida me suudame peegeldada kunstis, ei ammenda veel kogu reaalsust. Tollest reaalsusest mahub meie materiasst "välja kasvanud" keelde üksnes mürdosa, nagu killuke purunenud peeglist, mis ju ikka miskit peegeldab — vaid hetkeks, ja tihti pole peegelpilt usaldatav. Raamat või pilt, mille vahendusel oleme saanud osa sügavaimast elamusist või kaemusist, põleb ju hiljem ka tuhaks... Ei "toimi" enam — nagu muusikapala, mille oleme pähe õppinud. See tõendab, et me elame lakkamatu aja voolus — kui ühe ja sama võtmega teist korda sama ust lahti tegema minna, üks enam ei avane. Ta avab ainult korraks, siin ja praegu. Pealegi ei ava, vaid üksnes paotab, ja mitte ukse, vaid ainult tillukese praõ. Sellega tuleb leppida, nii peab olema ja see ei muutu kunagi. Midagi välgatas ja kustus kohemaid. Midagi taolist välgatas El Grecol, inimesed langesid tema maalide ees põlvili. Veel tükk aega pärast El Greco surma tajuti ta maale niiviisi, hiljem aga loobuti, sest enamasti õnnestub meil müstika hingust hoomata vaid korraks.

² Jan Parandowski (1895—1978) on proosakirjanik, esseist ja tõlkija, hariduselt klassikaline filoloog ja arheoloog, aastast 1967 rahvusvahelise Pen-klubi asepresident. Tõlkinud poola keelde Homerose "Odüsseia" ja Caesari "Kodusõja" (*De bello gallico*). — Tk.

Hiljem nähakse vaid "anamorfseid geometrilisi teisendusi".

Need õnnistatud "praod" juhatavad lihtsurelikele kätte Fra Angelico, Rubljov, Bach. Miks ometi leidub religiooniainelises nüüdiskunsti nõnda palju kitsi? Kas sellepärast, et nüüdiskunstnikel jääb vajaka kontemplatsioonist?

Leian, et kits on alati olemas olnud. Kits tuleneb inimesele igiomasest soovist kiiremat ja lühemat teed pidi pärale jõuda. Soov ruttu-ruttu teada anda, et juba ollakse jõudnud sinna, kuhu võib tegelikult ainult suuna kätte näidata, ei midagi rohkemat. Kitsi tegijad demonstreerivad tundeid, mida nad pole kunagi ise päriselt läbi elanud, nad proovivad reprodutseerida seda, mis neis endis pole iialgi sündinud, seega tegelevad nad pettusega. Kunstis on kits üldtuntud vale, ja teda on selle eest alati nahutatud. Ei tea, kas kitsi viljelejaid oli varemalt vähem kui tänapäeval. Kui aga filmist rääkida, et mõneteistkümne, kui mitte mõnekümne šeddöövri sünd filmikunsti saja-aastase ajaloo jooksul on imestamapanev. Minevikus kulus maalikunsti või kirjanduses üheainsa suurteose küpsemiseks aastaid, tänapäeval aga on üksainus kunstivaldkond nõnda rohkelt vilja kandnud!

Oma raamatus "Aeg surra" (Pora umierać) ütlete, et osa religioossete filmide loojaid on siiralt tõde otsinud. Nende ja n-ö konfessioonifilmide vahel, mis on seotud vaid ühe kindla usutunnistusega, tulevat vahet teha, kuigi tegemist pole teineteist välistavate kunstinähtustega. Kas te nimetaksite omaenda filme religioosseteks? Väheste eranditega ei võeta neis jumala nime kunagi suhu, õhustik aga on saladuslik, tulvil midagi või kedagi, kes on olemas, kuigi teda pole nimetatud. Kommunismiaastail kinnitasid teie filmid minu põlvkonda teadmises, et Absoluut on olemas: nii et tasub jääda truuks sellele, mida räägib ema, isa, vanaisa, mitte joosta kaasa "uuega", relativiseerida. Inimeste hoiakuid kujundada — kus võiks kunst veel tugevamat ja vahetumat mõju avaldada? Samasugust mõju avaldab ka usk... Kas teie filmid on kontemplatsiooni viil? Kust nad pärit on?

Intuitsioonist. Kõigile teie äsjastele küsimustele vastaksin "jah", kuid mul isiklikult on sellest väga raske rääkida. Minu filmid on pärit minu veendumustest, kuid minu arvates pole mul õigust enda loodud teoseid omaenda seisukohtadega kaitsta. Alati olen tõrjunud igasugust lahterdamist, alati olen öelnud, et ma pole "katoliku režissöör". Kindla peale olen filmilavastaja, keda huvitab usutematika, aga ma tahan, et

see nähtuks minu teostest, ilma et ma ise peaks hiljem sekkuma. Kui te seda kõike teostest näete, siis on see järelikult seal olemas; kes aga teose taga seisab, jääb ka minu jaoks mõistatuseks. Ma ei taha mitte kunagi oma teoste eest omaenese isikuga seista, umbes nii, et kuna olen usklik, siis on ka minu filmid usust. Minu meelest on üleüldse halb mõte niimoodi määratleda: katoliku kirjandus, kristlik kunst. Niisugustel sõnastusküsimustel ei tohi lasta end kammitseda. Kogu minu kunstnikukogemust kinnitab tõsiasi, et kui kunst väljendab ilu ja tõde, siis ta ongi religioosne. Kogu suur kunst on religioosne. Ta ei saa seda mitte olla.

Ent juba väide, et tõde on olemas, seab teid ühte leeri religioossete kunstnikega...

Siinkohal ma järeleandmisi ei tee. Usun, et tõde on olemas, postmodernismi liimile ma ei lähe. Vahetevahel räägin ja kirjutan sellest, näitan uut ja vana. Tõde on olemas. Ja see veendumus on minu filmide aluseks.

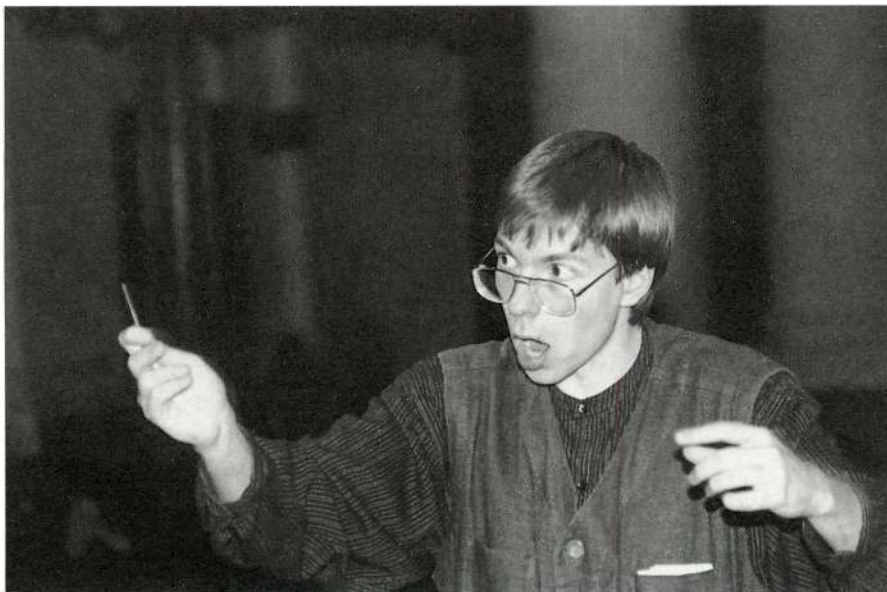
Vestelnud

ALINA PETROWA-WASILEWICZ

Ajakirjast "Głos Katolicki" (Pariis) 1998, nr 2, poola keelest tõlkinud MARGUS ALVER

SILD ÜLE SUURLINNA

“NYVD Ensemble’i” kontserdisari *City Life* hooajal 1997/98



“NYVD Ensemble’i” dirigent ja kunstiline juht Olari Elts.
Tõnu Tornise foto

“NYVD Ensemble’i” sari *City Life* oli eesti eelmise kontserdihooaja tähelepanuväärsemaid nähtusi. Esimest korda oli ühe hooajasarja olemasolu kultuurielus nii märgatav. Sarjal oli hea kandev idee, hea korraldus, korralik reklaam, õnnestunult valitud reklaamlause — “Kuula elu suurlinnas”. Samuti ligitõmbav nimiteos, ameerika helilooja Steve Reichi kolme aasta eest kirjutatud *City Life* (“Suurlinna elu”), mille esitus ise osutus suursündmuseks.

Sari koosnes kuuest kavast (kontserdid Tallinnas, Tartus ja Pärnus), kestes septembrist maini. Tagantjärele vaadates raamistas *City Life* kogu sinse möödunud aastase muusika-elu tervikuks, ulatudes nagu sild üle hooaja. Sarja novembrikuine kontsert oli ühtlasi osa “NYVD”-festivalist. Sarjaga on seotud veel teisigi sündmusi — ansambli juhi Olari Eltsi

debüüt ERSO ees (26. märtsil k.a), probleemide tekkimine ansambli suhetes Eesti Raadioga, mis pani taas mõneks ajaks rääkima kunsti majandamisest.

Muusikaliselt oli sari koondatud Steve Reichi ja korduste muusika ümber (mida meil senini on erandeid tegemata harjutud nimetama minimalismiks). Eesti muusikute hulgas on see päris hästi tuntud suundumus. Mõneti oli *City Life* nagu korduste muusika meistrikursus. Reichi teoseid mängiti viiel kontserdil kuuest. Vaieldamatult oli tema vaim terve sarja kohal, kuid ei kippunud end peale suruma. Kuue kontserdi programm ühtekokku oli väga hariv. Sellele aitasid kaasa Merike Vaitmaa tekstid kavalehtedel, mis osutasid paljudele olulistele asjadele, kummutades muu hulgas sõna “minimalism” liig- ja väärtarvitamist.

TIPUD

Sarja "tuliseim" punkt oli kahtlemata nimiloo esitus novembris "NYVD"-festivali ajal. Reichi teose vastu valitses kõrgendatud huvi, mida veelgi suurendas festivaliõhkkond sel kontserdil ning eelnevalt näidatud telefilm *City Life*'i loomisest ja teose sünnikeskkonnast New Yorgist koos Steve Reichi enese kommentaaridega. Hästi ette valmistatud kuulajad,

õnnestunud helitöö oma. Seesama linna vaim, mis pani Reichi lugu kirjutama, puudutab ka olulist ala eesti inimese elust ning haakub talle mõistetavate (või vastupidi, mõistetamatute) asjadega. Kui siniseid klaasseintega uusehitisi ja igapäevast sevimist vaadata *City Life*'i kõrvus hoides, tundub, et Reichi teose mõju all olemine mõtestab ja isegi õilistab suure maailma mängimist. Võiks isegi öelda, et see, kuidas *City Life* mõjub kuulajale, on üks



Sarja *City Life* avalugu — Machaut/Birtwistle'i *Hoquetus David* 28. 9. 1997 Rotermanni Soolalao.

tugevatoimeline teos ja õigel lainel olev esitus — tulemuseks harva kogetud täistabamus.

City Life on lugu elutunnetusest, linna hingusest. Sarja kavalehelt võib lugeda, et korduste muusikale on üldiselt iseloomulik mitte peita eneses pilti, lugu või sümbolit, vaid olla esmajoones protsess. Selles suhtes on *City Life*, korduste muusika tähtsaima esindaja looming, üsnagi erandlik teos, kuna tegemist on üpriski "kujutava" muusikaga, mille kulgemisprotsess sisaldab ka sümbolitaolisi helisid ja katkeid suurlinna narratiividest. Õigupoolest saabki *City Life*'i võtta kui New Yorgi linna igapäevaelu helilist sümboliseerimist. Teose osaks on "otse elust" maha kirjutatud, st salvestatud helid tänavalt, mida esitamisel sãmpleri abil taas elustatakse, — autoalarmid, vaiarammimine, politsei-sireenid, katked kohalikust kõnepruugist jne.

City Life'il, eriti koos filmiga teosest, tundub olevat palju laiem kandepind kui vaid

võimalik tänapäevane variant kunsti puhastavast ja ülendavast toimest.

Sarja avakontserdil kõlas hollandi helilooja Louis Andriesseni peateos *De Staat* (1973/76). *De Staat* on kirjutatud naishäältele ja orkestrile ning kasutab Platoni "Riigi" teksti. Kui Reich väljendab *City Life*'iga oma suhtumist maailma tähtsaimasse suurlinna, milles elab, siis Andriessen tunnistab kaassõnas *De Staat*'ile, et on oma teose idee suunanud otseselt poliitika poole. Muusika sotsiaalsuse küsimust, mida sisaldab ka Reichi lugu, nimetab Andriessen *De Staat*'i põhi-teemaks. See on üks kõige tihedakõnalisemaid muusikaid, mida "NYVD Ensemble" kunagi esitanud, suure energiasaldusega teos kuulajale ning kurnav mängijale, lugu, mis oma tämbrite mitmekesisuse ja rütmi jõuga avaldab positiivset emotsionaalset survet.

Kolmanda tähtteosena — nii teost kui ka publiku reaktsioone silmas pidades — tuleks

esile tõsta Iannis Xenakise tööd *Windungen* (1976) 12 tšellole. *Windungen*, mille esitamiseks vajaliku koosseisu leidmine eesti oludes iseenesestki tähelepanu väärib, on väga intellektuaalse, täppisteaduste pinnalt kujunenud mõtteviisi tulemus, milles aga eelkõige rabab kõlavärvide küllus. Teos on sündinud ratsionaalsuse ja fantaasia lõikepunktis. Juba üheainsa tšello heli on väga tihe ja kandev. Kaheteistkümne tšello unisoonid

Harrison Birtwistle'i seade keskaja muusikast, Guillaume de Machaut' motetist, viimasena lõigud mõne aasta taguse kino *soundtrack*'ist, olgugi et kõnealune linateos on üsna üksmeelselt liigitatud väärtfilmide hulka. Selline valik iseenesest ütleb midagi head "NYYD Ensemble'i" mõttemaailma ja vaimse seisundi kohta.

Kontsert teostest
erandlikele
koosseisudele
(28. 4. 1998) —
Heitor Villa-
Lobose *Bachianas*
Brasilieras nr 1
kaheksale
tšellole.
Viive Valperi fotod



suudaksid aga lennuki kütuseta õhku tõsta. "NYYD Ensemble'i" *Windungen*'i esitusest jäid meelde kõlamassi liikumapanevad glissandod, "ilusad" mürad, otsekui "teisest toast" *piano*'d. Tšelloelamuse järel mõjus sama kontserdi järgmine teos, Reichi *Vermont Counterpoint* 11 flöödile peaaegu et nüansivaeselt, metalli vileda üledoosina.

"NYYD Ensemble" lõpetas sarja puändiga. Michael Nymani süüti muusikast Jane Campioni filmile "Klaver" (1992) ansambli viimase kontserdi kavast leida oli üllatav. Olgugi et *City Life*'i kava ei valitsenud surmtõsidus, mõjus "lihtsa ilusa meloodiaga" filmimuusika kontsertesitus professionaalidelt siiski kontrastina ülejäänud kavale. "Klaveri" muusika esitamine oli akadeemiline vaimukus, millest palju kaugemale ansambel minna ei saakski, minemata vastuollu oma hästi välja kujundatud imidžiga. Naljakas on kõrvutada sarja ava- ja lõpulugu. Esimesena

KUUS KAVA

Kuues kontserdikavas, mille teljeks oli Steve Reich ja temast lähtuv mõttesuund, tundus läbiva idee kohalolu ning sellest kõrvale pöördumine olevat läbimõeldult parajas vahekorras. Üldidee ei hajunud, kuid sari tervikuna ei jäänud üheülbaliseks. Esimene kontsert 1997. aasta septembris häälestas soodsalt terve sarja suhtes ning seadis ootused kõrgele. Kaks Reichi teost, *Eight Lines* (1989) ja *Proverb* (1995) andsid kätte võtme *City Life*'i vaimu juurde pääsemiseks. Andriesseni *De Staat*'iga alustati ka "suurvormide" ettekannete rida.

Novembrikuisel kontserdil, "NYYD"-festivali lõpupäeval, mängiti esiettekandena Eino Tambergi teost *Desiderium concordiae*. See teos "NYYD Ensemble'i" salvestuses esindas tänavu juunis Eestit Pariisis rahvusvahelisel heliloojate Rostrumil. *City Life*'i sarjas oli Tamberg kõige kaalukamalt esindatud heli-



Üks "NYVD Ensemble 'i'" võimalikest koosseisudest: vasakult Harry Traksmann, Tarmo Pajusaar, Leho Karin, Mihkel Peäske, ees Marrit Traksmann ja Madis Metsamart.

Toomas Volkmanni foto

looja Reichi kõrval; viimasel ajal on tema vastu suurt huvi näidanud nii "NYYD Ensemble" kui ka ERSO. Vastupidiselt Tambergi uuele teosele esindas James Macmillani ...*as others see us...* (1993) samal kontserdil "pildid näitusel"-suunda, interpreteerides ajalooliste isikute portreid — see lugu paistab ansamblile meeldivat. Ning lõpuks *City Life* ise.

Veebruari kava koosnes tervenisti kolme kõige kuulsama minimalismi ja korduste muusika esindaja teostest — Philip Glass, John Adams, Reich. Igaühe muusikast oli esindatud kammerlikum poolus (Reichi *Violin Phase*'is soleeris Harry Traksmann). Seevastu mängiti märtsi kontserdil Reichi ja Adamsi teoseid suurele orkestrile (ERSO). Üks *City Life*'i sarja häid omadusi oli võimalus mitme helilooja puhul jälgida sarnastest impulssidest sündinud, kuid erinevaid vorme võtnud ideid, ühe helilooja teoseid erinevatele koosseisudele, erinevate perioodide käekirju. Viimane käib ka Eino Tambergi kohta, kellele oli tervenisti pühendatud selle kontserdi teine pool. Süit balletist "Joanna tentata" on valminud 1972. Aastal 1997 oli aga "Tundeline teekond klarnetiga" (solist nii tookordsel kui selleaastasel esitusel Toomas Vavilov) just see teos, mis pani tunnistama, et Tamberg on endast üles leidnud veel midagi uut. Loomulikult oli selle kontserdi eel suur huvi, kuidas Olari Elts saab hakkama ERSOga — sai oodatult hästi.

Väga huvitavaks võib nimetada sarja eelviimast kontserti, mis eranditult koosnes teostest (proosalistel põhjustel) harva kasutatavatele suurtele ühe-pilli-koosseisudele, tšello-, flöödi- ja klarnetiansamblitele. Xenakis, Reich, Pierre Boulez, Heitor Villa-Lobos, Anti Marguste, Gavin Bryars, väga suured erinevused stiilides, ühtekokku erilise iseloomuga kõlaelamus.

Sarja viimasel, ainsal Reichi-vabal kontserdil, oodati ilmselt kõige rohkem Helena Tulve uue loo *à travers* ettekannet. Tulve puhul on alati rõhutatud tema mõttelaadi erinemist enamiku teiste eesti heliloojate omast. Ka tema muusikas on nauditav jälgida helide kulgemise ja teisenemise protsessi, kuid selle protsessi iseloom erineb väga korduste muusika omast. *à travers* oli teine eesti teos selle aasta Rostrumil Pariisis. Teise eesti noorema põlvkonna helilooja Jüri Reinvere "Topeltkvartett soleeriva klaveriga" (1994) teeb nõutuks, ei oska nii otsekoheste pär-

dilikkustega muusikat ühestki küljest mõtestada.

Kokkuvõttes võib *City Life*'i sarja pidada väga õnnestunuks. Muidugi tekib kohe ka küsimus — millega "NYYD Ensemble" sisustab oma järgmise hooaja, jäämata suurlinna varju? Sellel tasemel läbimõeldud ja vastu-pidava selgrooga sarja oleks meeldiv leida ka järgmistest hooaegadest.

Lõpuks, *City Life* tegi selle hooaja jooksul midagi väga olulist — aitas tuntavalt nihutada "uue muusika" mõistet, kinnistada see tugevamalt oleviku ja lähiminekiku juurde. Kui mängitakse Reichi, Glassi ja Tulvet, siis Schönbergi ja Bergi koos nendega ikka veel "uue muusika" nimetuse alla mahutada on kummaline. Küsimus ei puuduta sageli niivõrd nimetusi, vaid mõtteviisi. Tuleb tunnistada, et "NYYD Ensemble'il" on eesti muusikaelus täita palju ülesandeid.

KUNI HUNT SAAB SÖÖNUKS

Arthur Miller, "Hind"

Lavastaja — Peeter Raudsepp

Kunstnik — Jule Käen

Osades: Erik Ruus, Marika Vaarik, Volli Käro,
Peeter Raudsepp

Esietus 20. märtsil 1998 Rakvere Teatri
väikeses saalis

Pole miski uudis, et eesti teatrid kipuvad oma suurte, 500—600-kohaliste saalidega üksjagu kimpu jääma: kunstinõudlikumat publikut jagub paraku parajasti ainult väiksemate saalide tarbeks (või siis kõige laiematele massidele mõeldud suveprojektidele).

Suured lavad, kus laiutab ainult müügis mõeldud kiigadi-kaagadi, on sattunud sedaviisi justkui teatrite abimajandi funktsiooni. "Päristeater" on koondunud ühele kitsakesele alale ja vaataja diferentseerub sujuvalt kahe teatriruumi vahel. Ainult et ... kauaks? Kas originaalne režiimõte tulebki nüüdsest ainuvõimalikuna kammerlikku väikevormi kängitseda? Või on lavastajadki loobunud parteri ja rõduga saalides inspiratsiooni ootamast? Söödame kommerts-hundil kähku kõhu täis, siis hakkame igal laval Teatrit tegema, arvas noor lavastaja. Mu meelest sinisilmselt arvatud. Millal see hunt küll ükskord söönuks peaks saama?

Ehkki kirjeldatud olukord peegeldub kõige markantsemalt vist Eesti Draamateatri afišil, kriimustab see ilmselt veelgi valusamalt just pealinnaväliseid teatrid. Vähemalt ainelistel võimalustel poolest tundub teistest õnnelikumas seisus olevat Rakvere, kus juba terve hooaeg on maitstud oma *black box*'i, tõesti polüfunktsionaalse mänguruumi võimalusi. Pole juhtunud nägema teisi sellesse saali sobitatud tükke ("Tantsumaraton", "Kahekesi kiigel", "Eluküsimus"), kuid värskeimas, "Hinnas", suutis kunstnik **Jule Käeni** mängupaik tekitada peaaegu täiusliku "just nagu päris" efekti, illusiooni 1960-ndate New Yorgi Manhattani pööningukorruse õhustikust. See oli küll vist saavutatud lihtsalt Rakvere Teatri mööblilao lavale tassimisega, mis ei mõjunud aga sugugi lihtsalt kolahunniku, vaid ikkagi kunstilise märgina.

Nii nagu hakkavad varisema valged katted müüki pandud kappidelt ja kummutitelt, hakkavad lahti kooruma sündmuste eellood ja tegelaste elutaak.

Arthur Milleri 1968. aastast pärit näitemäng on eesti keeles ilmunud ja meil ka lavastatud — 1986. aastal Jüri Lumiste esimese režiitööna "Vanemuises". Selle lavastuse televariant Heikki Haravee Gregory Solomoni säravate kaskaadidega on eetris käinud mitugi korda. Ometi võib ka **Peeter Raudsepa** versiooni "Hinnast" vaadata otsast lõpuni kui midagi täiesti uut, ehkki kuidagi ei saa rääkida eriti originaalsest või jalust niitvast tõlgendusvariandist. Pigem vastupidi. Kui hästi järele mõelda, siis ilmutabki näitejuht kui autor ennast nähtavalt vaid paari diskreetse muusikakatkega "täendusrikastes" episoodides, ja see "tähenduse rikastamine" on ka

Arthur Miller, "Hind". Gregory Solomon —
Volli Käro.



ainus, mille mõttekuses kahelda võtaksin.

Ent millega see laetus ja pinge siis saavutatakse? Eks ikka tollesama "just nagu päris"-stiili raudse väljavedamise ja Milleri kirjatähe peaaegu pedantse jälgimisega. See ulatub kuni autori märkuseni lavastajale, milles ta manitseb näitejuhti hakkamast kohtumõistjaks kummagi peategelasest venna üle, sest "ühiskond, nagu ta praegu funktsioneerib, vajab mõlema venna omadusi".

Käib niisiis aastaid tuha all hõõgunud vennaviha. Kui väga laia lauaga lüüa, siis kaldub üks vendadest võitjate, teine rohkem luuserite killakunda. Luuser süüdistab oma hädades võitjat ja see tundub loogiline. Tuleb aga võitja, ja trumbid jagatakse ümber. Siis veel kord, ja veel kord, ning lõpuks lendab kaardipakk täielikult laiali.

Ausalt öelda on Milleri soovitud absoluutset erapooletust muidugi raske saavutada ja veel raskem nõuda. Just sellest, kumma neist mõtleme Kainiks, kumma Aabeliks, kas samastume kriipsu võrrakesegi enam Walteri või Victoriga, ripub ära tegelassüsteemi jagunemine, seega kõik. Kahtlustan, et rakverelaste muidu kindlas ja kompaktses tervikus võib see vaekauss etendusiti pisut kõikuda. Nähtud korral registreeris kukal, nagu oleksid vaatajatest "vandemehed" vaa-

"Hind". Esther — Marika Vaarik.



delnud Victorit grammi võrra suurema empaatiaga kui Walterit. Mis ei tähenda mõistagi seda, et näitleja **Erik Ruus** näitleja **Peeter Raudsepa** nii palju üle mängis. Ei, iseenesest võiks Raudsepa sisemise intelligentsiga ja loogiliselt mõtlev Walter palju sümpaatsemalt mõjuda kui Ruusi järsk, süttimisohtlikult koleeriline ja oma vindunud



"Hind". Victor — Erik Ruus.
Priit Grep'i fotod

elule vaikselt alla vandunud Victor (kelle puhul jälle Walteri süüdistused märtrina masohheerimises tunduvad ülekohtusena). Ainult et Walteri poolt enne lahkumist vennale ja vennanaisele näkku paisatud: "Mina olen tööga saanud selleks, kes ma olen, ja neid inimesi on küllalt, kes ainult tänu minule veel maa peal ringi käivad!" kõlas vähe võõristavalt vähemalt tol viimasel aprillipäeva etendusel, mil saalis istus seltskond, kes oli eelistanud teatrit parajasti maja taga pakutavale volbriõllele ja -mõllule.

Diskutiivsele miljöödraamale ja kammerlikule intiimsusele, mida samavõrd kannab ka **Marika Vaariku** värskest mängitud Esther, lisandub selles loos teadupärast ka teine, tinglikum-grotesksem plaan, mida esindab loomulikult 89-aastase juudi mööbli-

kaupmehe Solomoni pulbitsev karakter. Kui püüda **Voll** **Käro** samuti suurrolli mahtu osatäitmist võrrelda mälu järgi Haravee omaaegse triumfiga, siis meenub eelmine Solomon vitaalsema, elumehelikuma, arlekinaadlikuma ja ka halastamatumana. Mingi spetsiifiliselt traagilise narrikujuna, kelle artistlikest etteastetest moodustus tragifarsilik mõtisklus inimelu merkantiilsest poolusest.

Uus Solomon näib kõigepealt palju südamlikum, ka kauem oma salapära säilitav. Tema väljanägemine — nirakas kaelarätik, üks püksisäär permanentsealt saapas, teine väljas — vihjaks nagu professionaalsele mandumisele, aga kui ta tüki lõpus oma algselt dikteeritud summa välja laob, on see ikkagi peenelt tehtud. Käro Solomoni sisemine haavatavus ja siiras empaatia lisab muide vendade arveteõiidusele veel ühe kumastava kujutluspildi: kui ta rampväsinult ja natuke vanainimeselikult armsalt jonnakalt seal tugitoolis istub, kangastub korraks ühe "siit ilmast lahkunud" tegelase, vendade ihnurist isa kuju. Näidendi loogika põhjal kujuneb just tema selle allakäinud perekonna hädade peapõhjuseks, sest temal ei ole enam võimalik endale kaitsekõnet pidada.

Aga selle kujutluspildi põhjal võib aimata, et lõplikku selgust pole kuskilt võtta. Selleks tuleks "sõna anda" ikkagi kõigile asjasse puutunuile. Oleks me saanud kuulda Franzide perekonnapea monoloogi (minevikupiltide kasutamine kui Milleri üks lemmikvõtteid!), võinuks kõik hakata paistma hoopis uues valguses.

Näib nii, et lisaks ED väiksele saalile, Tallinna Linnateatri väiksele ja põrgusaalile ning "Vanemuise" väiksele majale võib elitaarse, kunstilise kvaliteedimärgiga teatri-ruumi mõttelise nimetuse omistada ka Rakvere Teatri väiksele saalile.



UDO KOLK

4. V 1927 — 25. VII 1998

"Kaunis meloodia on rahvalaulu hing. Seda on avaldanud ka rahvalaululikud rahvaviiside olemuslikus variaabluses. Ja kiillap on seda tunnetanud heliloojad, kes on suundunud rahvaviiside meloodilisele avardamisele."

Udo Kolk. Rahvaviiside muistest ja nüüdisaegsest kõlast. "Sirp ja Vasar", 23. november 1973

ÜMBERLÕIGATUD NIMETISSÕRM



"Perekondlik sündmus", 1997. Režissöör René Vilbre. Anne Velt (ema), Evald Aavik (vanaisa), Andrus Prikk (esimene juut), Jaan Rekkor (Telefojanski) ja Allan Kress (teine juut). Telefojanski: "Pühakiri nõuab talituse jätkamist, seda võib katkestada täpselt kindlaks määratud juhtumitel. Ning pommitamisest ei ole ei Tooras, ei Talmudis sõnagi öeldud."

"PEREKONDLIK SÜNDMUS". Stsenarist ja režissöör René Vilbre, operaator Arko Okk, kunstnik Priit Vaher, helirežissöörid Ivo Felt ja Mart Otsa, monteeri Kadri Kanter, II režissöör Ly Pulk, assistent Andres Prikk, II operaator Rein Pruul, heli assistent Robert Vinkel, grimeeri Krista Toompere, kostümeerija Ave Kuik, rekvisiitor Pille Arro, kunstniku abi Andris Tuvikene, pürotehnik Armin Altrov, administraatorid Peep Viljamäe ja Hans Vaev, fotograaf Roland Rajamägi, produtsendid Mati Sepping, Reet Sokmann ja Vilja Palm, kaasprodutsent René Vilbre. Osades: Jaan Rekkor (Telefojanski), Evald Aavik (vanaisa), Anne Paluver (tädi), Tarmo Männard (isa), Anne Velt (ema), Mattias Ben Peedruk (imik), Miikael Mägila (poisi hääl), Allan Kress ja Andrus Prikk (tseremoonia abilised), episoodides: Ivar Tulit, Jaak Pöldma, Johan Kallas, David Kann, Tiina Peedruk, Lauri Peedruk ja Helmut Malm. 16 mm, 20 min 28 s, värviline. © "Faama Film" ja ETV, 1997.

Daniel Katzi "Perekondlik sündmus" on René Vilbre diplomitööna kinoekraanil vaieldamatult väike õnnestunud sündmus.

Teise maailmasõja ajal toimunud lugu, kus autori väikevend Andrei noku asemel satub noa alla vanaisa Benno (Evald Aavik) nimetissõrm, on kirjutatud hea juudilikule eneseirooniaga ja sobib suurepäraselt pisikeseks ekraniseeringuks. Samas ei ole tegemist mitte lihtsa jutukese, vaid küllalt keerulise ning tundliku sündmuse kirjeldamisega ekstreemses olukorras.

Toimuva taust on tegelikult ainulaadne sõjaegses Euroopas, mis muudab kirjeldatud olukorra veelgi absurdsemaks. Saksamaa liitlase Soome vägedes on ju eraldi juudi väeüksus, kust poja sündimise puhul saabub puhkusele isast leitnant. Nii et ühelt poolt sõda ja segadus ning teiselt poolt vankumatud traditsioonid ja kord, mis

nõuab kaheksandal päeval poisslapse ümberlõikamist, milleks jutustaja vanaisa koju kogunevad arvukad sugulased ja tuttavad.

Järgnevate sündmuste drastilistest seikadest põhjustatud koomikal D. Katz mängibki, luues hullunud maailmas omamoodi veel ühe irratsionaalse ruumi, kus vaatamata sõja segadustele peaks aeg ja pühad traditsioonid olema muutumatu igavesed. Nii et naljakas lugu, mille



"Perekondlik sündmus". Anne Paluver (tädi), Tarmo Männard (isa) ja Jaan Rekkor (Telefojanski). Isa: "Kuradi papp, ma tapan su ära."

Roland Rajamäe fotod

taustaks aga tegelikult keerulised igavikulised eksistentsiaalsed probleemid. Täpselt samuti nagu ka Mihhail Zoštšenko kirjutistes, kellega Daniel Katzi on sageli võrreldud.

Tulles filmi juurde, võib öelda, et autor tabas peamises kirjeldatud tähtsa perekondliku sündmuse fluidumi ja teksti kirjutaja naljatlemise omapära, mis ilmselt võikski olla ekraniseeriva lõputöö olulisemaks ülesandeks. Teine asi on aga see, kas ta alati õnnestub hoida neis raamidest ka oma potentsiaalseid liitlasi — näitlejaid. Mõnikord on selline tunne, et näitlejad teevad kohati hoopis teise tasandi nalja, kui taotleb filmi tervikuna.

Ümberlõikamise rituaal on ju väga kammerlik ja tite nutu kõrval teeb lärmis sinna juurde vaid välisest maailmast kostev sõda. Ekraanil aga lärmavad vahel liigselt hoopis osatäitjad, üritades ennast mängida võimalikult naljakamaks. Samas on D. Katzi loos koomika pigem ebatavalises situatsioonis, kui persoone käitumise tavatuses. Asi on just nimelt selles, et toiming on tavaline — "nii on ju alati tehtud, olgu sõda või ärge olgu". Ka Jaan Rekkori Telefojanski, pidades koguduses tegelikult igapäevaseid kantri, lihuniku ja ümberlõikaja tähtsaid ameteid, ei saa käituda valdavalt eksentrilise hulluna, isegi vaatamata sellele, et hilisemas elus osutub ta suliks.

Objektiivselt on arusaadav, et algajana polnud diplomandil ilmselt lihtne tulla toime väljapaistvate proffidega ja suruda neile peale just nimelt oma nalja-nagemust. Loomulikult ei tähenda see seda, et näitlejate nali oleks filmis vähem naljakas, ta on lihtsalt teine kui Katzil, kelle loomingu nüanssidesse oli diplomandil tõenäoliselt ka rohkem aega süveneda.

Naljatasandite mõningane erinevus, aimatavad tunnetuslikud käärid ongi üheks suu-remaks takistuseks veelgi terviklikuma tulemuse saavutamiseks.

Kui aga atmosfääri ja pingete loomiseks mängitakse vaid asjadega, on tulemus peaaegu absoluutne, mis ilmselt vaimustab noort autorit ka nii, et ta ei saa alati õigel ajal pidama. Illustreerivate lõikeriistade hulk on tavatult suur, nagu seisaks ees midagi erakordselt traagilist, aga mitte tavaline rituaalne toiming.

Tegevus väikevend Andrei ümber areneb niivõrd dünaamiliselt, et on isegi kahju, kui anekdoodi rääkimise asemel viiakse meid selle näitamiseks sündmuspäigalt minema. See ruumilist-ajalist struktuuri rikkuv käik tuleb filmi kompaktsusele pigem kahjuks, kui kasuks.

Kuid teadmine, et vanaisa Benno kodus toimivate sündmuste juurest ei raatsiks lahkuda, on üks veenev argument diplomitöö õnnestumise kasuks. Küsimus, kuidas siis lugu lõpeb, suudab pingeid hoida kuni viimase hetkeni, kui selgub, et pommilennukite müra ja plahvatuste saatel saab suures segaduses Andrei noku asemel ümber lõigatud (millest oleks võinud kujuneda hoopis äralõikamine) vanaisa Benno parem nimetissõrm, mis oli üle elanud nii Vene-Jaapani, kui ka Esimese maailmasõja.

Jälle määrab kõik suur juhust!

Hinnates kõrgkooli õppejõuna vaadatud tööd, paneksin kindlasti hindeks väga hea, kuna kõik seda laadi ülesannetele esitatud nõuded on edukalt täidetud ning filmi tegemise kunsti peamised töed selged. Lisaks soovitaksin valitud erialal ja suunas kindlasti jätkata.

Jään põnevusega tulemusi ootama.

RENÉ VILBRE (sündinud 17. mail 1970 Rakveres) õppis pärast keskkooli tehnikakoolis, kust sai 1989. aastal kinomehaaniku kutse ning näitas seejärel paar aastat filme nüüdseks likvideeritud kinodes "Pioneer" ja "Lindakivi". 1997. aastal lõpetas ta Tallinna Pedagoogikailikooli filmieriala režissööri diplomiga. Praegu töötab ETVs režissöörina, on teinud filmisateid raadios ja avaldanud filmiartikleid ajakirjanduses. Ta on lavastanud lühimängufilmeid "Üks päev" (1993), "Film" (1994) ja "Perekondlik sündmus" (1997). Kõiki tema filme on näidatud rahvusvahelistel festivalidel, "Filmi" ligemal kümnel.

"Perekondlik sündmus" on osalenud festivalidel Itaalias, Saksamaal, Slovakkias ja Taanis ning müüdnud Kanada televisioonile.

S. T.

EESTI FILMI LÜHIKESED LOOD

"MA ARMASTAN SIND". Stsenarium (Gabriel García Márqueze novelli "Sinise koera silmad" järgi), režii ja montaaž: Peter Herzog, operaator Erik Norkroos, kunstnik Janek Viilma, heli: Ivo Felt, grimm: Tiina Leesik, assistendid Anneli Ahven, Rein Pruul ja Kristjan Miilen, valgustaja Enn Laats, autojuht Ants Marand, tiitrid Tanja Putnik, negatiivimontaaž: Maimu Arro. Osades: Katariina Lauk (naine) ja Dan Pöldroos (mees). 35 mm, toneeritud mustvalge, 10 min 30 s. ©"EXITfilm" ja "FilmiMAX", 1996.

"FEBRIS" ("PALAVIK"). Stsenarist (Pär Lagerkvisti romaani "Käabus" motiividel) ja režissöör Andres Puustusmaa, operaator Ivar Murel, helilooja Jaan Sööt, helirežissöör Ivar Nurmsalu, kunstnik Heigo Seppel, kostüümid: Reet Ulfsak, montaaž: Peeter Tobbi. Osades: Aleksander Eelmaa (mees), Rita Raave (naine), Evald Hermaküla (kunstnik), Rednar Annus (Riccardo), Marianne Kütt (tütar), Juhan Ulfsak (poiss), sõdurid Eesti Sisekaitse Akadeemiast. Video BetaSP, 45 min. © Studio "Aristo", 1997.

I

Peter Herzog teeb filmi "Ma armastan sind" Gabriel García Márqueze järgi. Mees (Dan Pöldroos) ja naine (Katariina Lauk) kohtuvad unes, aga ärkvel olles ei tunne teineteist ära. Sild une ja ärkveloleku vahel on "Sinise koera silmad", lause mida naine kirjutab kõikjale, kuhu võimalik, mis ärkvel olles peaks äratama, meelde tuletama, aitama mehel naist ära tunda.

Herzog on napp, seisundeid raamib värvidega. Márquez kompab seoseid, mis on, aga samas jäävad argielus käsitamatuks. Mis aga panevad liikuma. Milleta ei ole kohtumistel kohta. Tema novelli võib lugeda mitut moodi, Herzog on lisanud oma filmi mehe ja naise argielus kohtumise ja mitteäratundmise. Nõnda langeb filmis rõhk suuresti mitteäratundmisele. Márquezel leiab kohtumine aset unes, st unes mäletatakse midagi, mida ärkvel olles ei mäletata, aga mis võib tõeliseks saada vaid ärkvel olles. Vajadus ärgata, et teineteist leida, hirm unustuses kaotada, mis on leitud, äng ja küsimused.

Nõnda lähevad Herzogil mees ja naine teineteist mööda, sest mees on unustanud, mida naine pidi talle ütlemä; Márquezel möödakõndimist ei ole, pigem on aimdus, aga ei osata otsida, kuna ollakse unustanud orientiiri.

Herzog ei eputa. Seetõttu on tema filmi hea vaadata. Ometi tundub, et esimeses üllitises jääb



"Ma armastan sind", 1996. Režissöör Peter Herzog. Katariina Lauk (naine) ja Dan Pöldroos (mees). Naine: "Kui me ükskord kohtume ja ma vasaku külje peal magan, pane kõrv vastu mu roideid ja sa kuuled, kuidas ma helisen."

Herzogi valitud väljenduslaad pisut järsuks ja nurgeliseks. Herzog ei tunne end filmivahendites veel kodus ja jutustab seetõttu lugu isegi liiga kindla peale minnes. Irratsionaalsus on stiilis allutatud ratsionaalsusele ja see muudab keele rangeks. Nõnda ka tunnetuslikult — mis Márquezel hajub, see on Herzogil raamitud. Mõeldes filmist kui muusikateoset, oleks Herzog orkestriseades nagu mõned partituurid välja jätnud, et põhimeloodia kindla peale esile tõuseks. Aga põhimeloodia jõuabki vaatajani.

II

Andres Puustusmaa lavastab "Febrise", üsna vaba tõlgendus Pär Lagerkvisti "Käabusest". Lagerkvist on siinkohal pigem üks lähetest, inspireerija, mitte autonoomne allikas.

Mis sellest filmist on saanud ja mis sellest oleks võinud saada? Siin kirjutaja lubab endale nüüd ühe heietuse. Mõni asi on, mida on tunda saadud, ja mõni asi on läbi tunnetatud. Tegijalt nõuab suurt sisemist vabadust, et anda edasi, mida oled tundnud, ilma, et pretendeeriks üldistusele. Et näiteks ta siis ise räägib, kui räägib. Läbitunnetatust rääkides on tegija vabam, sügavam ja vahel kõneleb

see, mis jääb ütlemata. Minu jaoks kõigub Puustusmaa film nende kahe vahel ja mõnikord pretendeerib tuntu läbi tunnetatule.

Nõnda ei hüppa autor üle iseenda seatud kõrgest lätist, vahel aetakse lattu maha, ent ürituses on ikkagi midagi ilusat.

Puustusmaa on oma filmis osanud üles ehitada lõigud, aga paraku ei hakka need lõigud, mis eraldi võetult on paljulubavad, toetama tervikut. Filmis järgneb üks kõnekas stseen teisele,

"Febris", 1997. Režissöör Andres Puustusmaa.
Rita Raave (naine).



aga kui kõik on rõhuline, pole enam hingamisruumi ja sidusust. Püüdlus sugestiivse pildimaailma poole, mis looks mitmekihilisuse ja haaraks, on kohati õnnestunud ja tekib vastav atmosfäär, millele siis aga kipub järgnema räntsakas ülepakkumine.

Tegelased on märgilised, kelle suhe ümbritsevaga, eluga peaks omandama sümbolse tähenduse. Mõneti omandabki. Kui tavaliselt mingis loos tegelane omandab sümbolse tähenduse, siis seda alles tagantjärele ja terviku suhtes, ent "Febrise" tegelased on algusest peale märgilised, kujunemisloota, kellest mõne puhul võib aimata, et midagi on varem olnud, mille tõttu nad on selliseks muutunud (naine — Rita Raave). Ja mõne puhul võib seda muutumist isegi märgata (tütar — Marianne Kütt). Tegelased on otsekui Platoni ideedeilma ja luust-lihast inimeste vahepeal. See loob omamoodi paine. Eksistentsiaalne asetus — tegelased ei kujune, on võimetud kujunema ja samas kannavad endas ängistust — toob siin kirjutaja jaoks esile ka peamise konflikti, millele otsitakse vastust.

Puustusmaa astub oma sümbolse filmiga vaataja seisukohalt kohati abstraksionismi, aga sellest hoolimata kasvatab tema film endale tragöödia mõõtmed.

"Febrisele" võib palju ette heita: liiasust,

"Febris". Ohjeldamatu perekondliku peo võtted.
Keskel Rita Raave (naine), Rednar Annus (Riccardo)
ja Andres Puustusmaa.





"Febris". Tegelikkus või nägemus.
Igor Ruusi fotod

kõmisevat paatost, tervikus mittepüsimist, tehnilist viimistlematust ja katteta jäänud pretensioonikust, aga on aru saada, et tegijale on olnud tähtis seda filmi teha.

On tunda, et Puustusmaa otsib oma filmis vastust, ja sellepärast ei ole film ka tühi. Mitte iga film ei otsi vastust.

Tegelased on oma piiridega määratud. Me teame, kuidas lõpeb tragöödia, aga me ei tea, mis tuleb pärast seda. Just tragöödia ei saa läbi lootuseta. Lootusel on pärast lõppu öelda oma sõna, jaatada kogu näivast võimatusest hoolimata. Mees (**Aleksander Eelmaa**), kes läbi kogu filmi on just kõige selgepiirilisemalt antud kui (eituse kaudu?) ühes tähenduslikus seisundis püsiv tegelane, saab paljude hukkude põhjuseks otsesemalt või kaudsemalt ja pöördub lõpus selle poole, mida ta on eitanud, palvetab. Lõpus on Puustusmaa murrangu osanud välja tuua vähesega. Puruneva klaasi klirin,

mis meest raputab. Ja Aleksander Eelmaa tegelase ühes võpatuses ja vaatamises on korraga tunda sisemist pööret ja tardumusest vabanemist.

II ja pool

Nii Herzog kui ka Puustusmaa pole veel viilunud filmitegijad. Herzogile oli "Ma armastan sind" esimene töö, Puustusmaal on enne "Febrist" valminud "Armatsioonid". Kumbki noor režissöör ei tunne end filmi väljendusvahendites veel koduselt, ja kui Herzogil avaldub see liiges vaashoituses, siis Puustusmaal ülepakkumises. Aga mõlemas on õrnalt tunda

"Eesti Filmi Standarditest" vabanemise püüet.

PETER HERZOG on sündinud 1969. aastal Dresdenis, kasvanud seal üles, lõpetanud keskkooli ja töötanud neli aastat Dresdeni kunstigaleriis giidina. 1991 õppis ta Itaalias Perugias keelestipendiumi toetusel, alates 1992 oli kolm aastat Tallinna Pedagoogikaülikooli filmierialal vabakuulaja. "Ma armastan sind" on Herzogi esimene lühifilm.

ANDRES PUUSTUSMAA on sündinud 19. juulil 1971 Tallinnas. Lõpetanud 1994 EMA lavakunstkateedri näitlejana, töötab Eesti Draamateatris. Ta on lavastanud videolühifilme "Armatsioonid" (1996), "Febris" (1997) ja "Süü" (1997).

S. T.

OODATUD KÜLALISDIRIGENT



Hooajal 1997/98 oli ERSO juures esimese külalisdirigendina tegev NIKOLAI ALEKSEJEV, kes ametit õppinud oma sünnilinnas Leningradis. Seitsmeeaastaselt alustas ta Glinka-nimelise kapelli koorikoolis, õppis Leningradi konservatooriumis koorijuhtimist ning 1983. aastal lõpetas samas Arvids Jansoni dirigeerimisklassi. Aleksejev on osalenud Herbert von Karajani nim konkursil (II preemia 1982) ning omandanud laureaadiitli Václav Talíchi nim konkursil Prahast. Aastast 1985 on ta Uljanovski ning 1995-ndast Zagrebi Filharmoonia sümfooniaorkestri peadirigent. Esinenud paljudes Euroopa riikides.

Missugune aeg on praegu sinu kui dirigendi jaoks? Tunned end kogenud, küpse muusikuna?

Olen sellele aeg-ajalt tõesti mõelnud. Kümmeaastat tagasi lugesin üht usutlust Juri Temirkanoviga, kes oli tollal juba aastaid olnud Kirovi, praegu Maria teatri dirigent, väga tunnustatud muusik. Seal ta tunnistas, et on hakanud pikkamööda mõistma dirigenditöö olemust. Tookord lugeses muhelesin, et tema alles hakkab taipama, mina aga juba tean. On möödunud kümmeaastat

ja leian, et nüüd olen jõudmas selgema arusaamiseni selle ameti sügavamast tähendusest. Kõige kurvem on see, kui kellelegi meeldib tulla lavale, tõusta pulti, et näidata ennast — vaadake kõik, kui hästi ma oskan dirigeerida! Dirigendiks küpsemine on aastakümnete pikkune protsess.

On tulnud kunagi mõte loobuda, teha midagi muud?

Olen frakki selga tõmmanud juba seitseteist aastat, juhatanud kauemgi. Loo-

buda — mitte kunagi! Juba seitsmendas klassis teadsin, et ma saan dirigendiks, kuigi tollal ei teinud ma selleks mingeid jõupingutusi.

Mis paelus poisikest selles ametis?

Muusika. Laulsin poistekooris, esinesime selliste dirigentidega nagu Kirill Kondrašin ja Nikolai Rabinovitš, nägin, missugune see töö on. Tähtsaim, õppisime töötama: proovid, kontserdid, palju uusi teoseid. Mis siin kõnelda muusiku lapsepõlvest, tavatähenduses seda ju polegi! Just seitsmendas klassis kingiti meile pärast esinemist — olime kõik dirigeerinud, õieti kätega vehkinud — raamat pealkirjaga "Muusiku tee". Muu hulgas oli seal juttu ka Karajani-nimelisest konkursist. Tekkis mõte, et osalen seal kindlasti. Ja nii see läks.

Kui tähtsad on üldse konkursid?

Tollases Nõukogude Liidus oli see ainus võimalus pääseda suurele lavale.

Kohtusid ka Karajaniga?

Isiklikult mitte. Ta istus küll ühes proovis ja jälgis finalistide kontserti ja ütles pärast mõned sõnad. Kui ta meist fuajees möödus, uskusin aga küll tundvat erilist biovälja, mis teda ümbritses.

Karajan oli vastuoluline isiksus...

Sellise muusiku puhul ma tema inimlike omadusi ei analüüsi.

Paljudele oli ta iidol.

Minule mitte. Olen teda kaks korda ka juhatamas näinud — Mahleri Üheksandat ja Kuuendat sümfooniati, mis mind küll sügavalt puudutasid. Minu iidol aga, kui üldse sellest rääkida, oli Jevgeni Mravinski. Praegu olen vaimustatud Sergiu Celibidachest, Rumeeniast pärit dirigendist, kes neljakümnendate lõpul oli lühikest aega Furtwängleri ja Karajani vahel Berliini Filharmoonikute peadirigent. Püüan leida kõike, mis temaga on jäädvustatud — plaate, videoid, raamatuid. Maitsesid muutuvad, iga suur on omamoodi hea.

Kui hiljuti suri Georg Solti, kirjutati Lääne lehtedes, et lahkus meie sajandi suurtest viimane...

Milline absurd! Sünnivad või on juba sündinud järgmised suured, see protsess ei katke. Pealegi, tudengina mõtleb nii mõnigi, et just temaga algab uus ajastu dirigeerimiskunstis!

Parimate orkestrite ette pääsevad vähesed.

See on juba selline filosoofiline aspekt — kangelane elab meie kõrval ja me ei märkagi

teda! Provintsilinnades, Venemaalgi, on suured orkestrid, andekaid muusikuid, igapäev oma saatus. See ei tähenda, et ei saa töötada. Päike ei tõuse ju ainult Berliinis ja mille poolest Peterburi halvem on? Meile on kummalisel moel sisendatud mõtet, et õige muusikakultuur on seal — Berliinis, Viinis või Pariisis. Ka seal on keskpäraseid orkestreid, — öeldakse küll, et halbu orkestreid ei ole! Eelmisel aastal oli mul kontsert — ma ei nimeta maad —, kus oligi halb orkester. Kui suur oli aga muusikute rahulolu pärast õnnestunud kontserti. Ma ei kiida ennast, kuid tundsin, et pingelised proovid ei olnud asjata. Kõrgetest kunstikriteeriumidest ma siin ei räägi.

Orkestri tase ei sõltu mitte niivõrd iga üksiku mängija võimetest ega pillide kvaliteedist, vaid kordamiste arvust — kui palju peab dirigent üht ja sama nõudma. Kui reageering toimub kohe ja taotleu realiseerub kontserdil, on tegemist hea orkestriga. Siis võib tegelda detailidega, aeg ei kao asjata käest. Vähem võimeka orkestriga tuleb jälgida muusika suuremaid arengulaine, et publik ei kannataks.

Kui kaugele võib dirigent, eelkõige küllalidirigent oma nõudmistes minna, näiteks mõne kehva puhkpillimängija suhtes, kelle tõttu kontserdi õnnestumine võib muutuda küsitavaks? Asendada teise mängijaga?

Oo, see on võimatu, selline julgus on lubatud ehk vähestele. Mina seda ei või. Kui on konkurss, aus mäng minu oma orkestris, olen üsna karm.

On tulnud ette ka selliseid juhtumeid, kus orkester on esimeseks prooviks nõnda valmis, et öelda pole midagi?

Oli selline lugu, Brnos, kavas oli Prokofjevi Viies sümfoonia. Teadsin, mida selles teoses harjutada, iga orkestriga on problemaatilisi kohti. Nad mängisid nii, et vajasin enese kogumiseks aega. Ütlesin, et olen õo otsa sõitnud, pean puhkama. Läksin hotelli mõtlema, mida nendega teha.

Teinegi juhtum, Karajani konkursilt. Neljanda vooru kavva sattus Mozarti "Jupiter"-sümfoonia. Ülesanne oli proovi läbiviimine.

Ja mängisid Berliini Filharmoonikud?

Ei, nendega kohtusin finaalis. Mängis üks Berliini orkestritest — kardan eksida, öeldes, missugune just —, kelle repertuaar piirduski vaid Viini klassikutega. Just eelmise võistlejaga olid nad nõnda halvasti mänginud Debussy orkestriteost "Meri", et Karajan käis pahandamas. Niisiis, käsk oli harjutada. Taipasin kohe, et harjutada pole midagi, isegi



öelda mitte. Seda enam, et mu saksa keel oli tollal kehv. Juhatasin esimese osa, pöördusin žürii poole. Edasi, edasi, öeldi. Nii juhatasin kordagi katkestamata teise ja kolmandagi osa. Neljanda keskel lõppes aeg. Hiljem selgus, et see oligi minu võit. Hindajad nägid, et mängitakse käe järgi nii hästi, et katkestada oli mõttetu. Siit koorub välja dirigenditöö oluline aspekt — manuaaltehnika valdamine. Dirigendil peavad olema tundlikud käed, neist sõltub palju, see on esmane, pärast tulevad mängu teised komponendid. Selles mõttes olen kõige enam imetlenud soome dirigenti Esa-Pekka Saloneni. Tema aparaat on küll jumalast antud. Vaatasin seda “loodusimet” isegi kadedusega. Dirigendiks saamisel peavad olema teatud eeldused nagu balletiski. On asju, mida õppida ei saa.

Kui tähtis on väline atraktiivsus, artistlikkus?

See sõltub kavast ja ka publikust. Rohkem siiski publikust. Võib ette valmistada tõsise kava, aga saal ootab muud. Seda tunneb kuklaga, kuidas ta kuulab. Kui tähelepanelikult, milleks teda siis peibutada veel kehaga. Kui mängida näiteks Šostakoviči Viieteistkümnendat, kus muusikas kõik öeldud ja ajuti on tunda justkui helilooja juuresolekut — kuidas võib siis veel rõhutada välist, lisada midagi endast? Mozartit samas kavas peabki juhatama mänglevamalt, eriti koostöös solistiga.

Missugust muusikat juhatad meelsamini? On neid heliloojaid, kes eriti lähedased, või neid, kelle teoseid ei söanda veel kavva võtta?

Külalidirigendina meeldib, kui mulle pakutakse kava. Kõige raskem on ise programmi valida. Ei taha varem mängitud, aga mida just aasta pärast teeksin, on raske arvata. Seepärast on lihtsam teha valik näiteks faksi teel pakutust, sageli ka meeldivalt ootamatust. Heliloojaid, kellega oleksin sina peal, jumal küll, ei tea!

Vahest Šostakoviči, kelle muusikat oled siingi korduvalt juhatanud?

See kõlaks küll familiaarselt. Olen venelane ja vene muusika on mulle loomulikult lähedane, tunnen ja mõistan seda. Viimasel ajal — on see nüüd vananemise märk? — olen lähenemas Mozartile ja Haydnile. Üks põhjusi, miks sõitsin Zagrebi, oligi see, et seal saab keskenduda klassikale, pealegi Viini ei ole mind kutsutud. Zagreb ei ole klassikute linnast kaugel ja traditsioonid elavad edasi sealgi. Juhatasin hiljuti Haydni “Loomist”, nüüd sõندان seda järgmisel hooajal ka Moskvas teha.

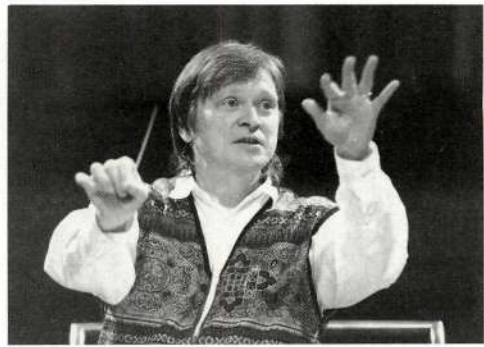
Tänapäeva heliloojatesse suhtun ettevaatlikult. Kui midagi pakutakse, ei ütle küll ära, sest kaasagne muusika peab kõlama. Leian, et dirigendil on õigus valida ja ka keelduda, kui teos midagi ei paku. Kahekümenda sajandi klassikast juhatan sageli Schönbergi, Hindemithi, Stravinski teoseid.

Kas kogud retsensioone, vastukajasiid esinemistelt?

Ei kogu ega kuula ka salvestusi ega vaata videoid. Mitte kartusest. Lihtsalt ei pea vajalikuks möödunud urgitseda. Üldse kuulan viimasel ajal plaate informatsiooni saamiseks, mitte naudinguks. Hindan elavat ettekannet, ka võõraste käte vahelt voolavat.

Viimasel ajal ilmub dirigendipulti üha enam viuldajaid, pianiste, kes koolitust saamata on võtnud kätte taktikepi.

Mis seal siis ikka, las proovivad. Enamasti juhatavad nad kammerorkestreid. Paljud peagi ka loobuvad. Mõnikord tekib tunne, et juhatavad juba kõik, kes vähegi viitsivad. Varem tundsin uhkust, kui kutsuti Moskvasse või Peterburi. Siis olid orkestritel kunstinõukogud. Oli see hea või halb, aga need hindasid siiski kunstilist taset, milleta lavale ei pääsenud. Nüüd on see uhkusetunne kadunud, jäänud aga teadmine, et mul on seal oma publik.



*Nikolai Alekseejev ERSO proovis
1998. aasta aprillis.
Harri Rospu fotod*

Kui suurt rolli mängivad muusiku karjääris suhted, tutvused?

Mängivad. Orkestrante kaua petta ei saa, küll võib neid ära osta — näiteks gastrollide ja plaadistustega. Siis lepitakse ka keskpärase dirigendiga.

Kuidas suhtud sellisesse uue aja nähtusse, et mainekate solistide-orkestrite esinimesed maksavad kinni ärimehed, kes moodustavad ka lõviosa kontserdi publikust?

Ma ei näe selles midagi halba, vastupidi. Mõnedki minu vanadest sõpradest on edukad ärimehed, nemad käisid kontsertidel küll ennegi. On aga ka neid, kes esimest korda kontserdile minnes küsisid, kuidas sõita Filharmonia juurde, ometi pole Uljanovsk mingi suurlinn. Nüüd on nad pahased, kui firma ei saa piisavalt pileteid.

Rahameeste jaoks mõtleme välja ka midagi erilist. Minu sõber, draamateatri režissöör toob maikuus lavale stseene Gogoli "Revidendist", millele Mihhail Gnessin kahekümnendail aastail kirjutas Meierholdi tellimusel muusika pealkirjaga "Juudi orkester Gorodnitševu ballil". Gogoli ajal rändasid juudi orkestrid mööda Venemaad ja rikkad maksid neile ballidel mängimise eest. Nüüd olen mina balli dirigent, elustan balli atmosfääri.

On sinu orkestritel Uljanovskis ja Zagrebis sponsoreid?

Zagrebis on — üks raadiofirma näiteks. Aga orkester on riiklik ja mulle see meeldib. See annab muusikutele siiski mingi kindluse-tunde.

Missugune on praegu meie orkestri tase?

Korralik. Esimesel siiasõidul pärast pikka vaheaega hämmastas mind orkestri valmisolek, prooviks ettevalmistatus. Šostakovitši Kaheksanda sümfoonia materjal oli orkestrantidel omandatud, partiid käes ja proovides sai keskenduda tervikule. Ei tekkinud käsitöölikku rutiini. Kiitsin hiljem

Andrei Boreikole, et Eestis on ainuke orkester terves endises N Liidus, kes tuleb proovi eeltööga.

Šostakovitši Kaheksanda esitus oli ülemöödunud hooaja üks mõjuvamaid elamuusi üldse.

Seepärast ehk oligi. Tõlgitsus, interpretatsioon sõltub nii dirigendi kui orkestri materjali valdamise põhjalikkusest. Kui dirigent peab korrigeerima seda, kus diees, kus bemoll, tekib tunne, et aeg jookseb asjata sõrmede vahelt.

Viimasel kohtumisel taipasin, et orkester arvab mind tundvat, et näitan sisse, kus vaja, ja lõpptulemus nimelgi pole endal vaja väga pingutada. Nii alustasin hommikul pärast esimest kontserti väikese skandaaliga. Olin nõrдинud, sest materjal polnud tööks valmis. Ma ei pahanda kunagi juhusliku valenoodi pärast, aga kui mitte keegi — tundsin seda — ei võtnud partiid koju... Kui me ei oleks proovides kulutanud nii palju aega pisi-asjadele, oleks tulemus olnud parem. Šostakovitši Viieteistkümnnes sümfoonia on väga mosaiikne, detailipeen teos, väiksemgi eksimus on kuulda. Kindlasti tajub publikki ebakindlust, kui miski väljub protsessist. Aga ma ei ole ka kunagi oma kontsertidega rahul.

Selle orkestriga saab suurepäraselt töötada.

Kas su töö külalisdirigendina siin jätkub, orkestri poolehoid on ilmne?

Praegu ei oska öelda, teeksin seda meeldi.

Kahjuks kuuleme-näeme järgmisel hooajal Nikolai Alekseejevit juhatamas vaid ühte kontserti, kavas Prokofjev ja Stravinski. Seda oodatud see kohtumine on.

Kiitsitlenud MAIA LILJE

TEATER PEAB MUUTUMA!

MARTTI PUUKKO INTERVJUU ANDRZEJ WAJDAGA

Režissöör Andrzej Wajda teatritegevus on üldiselt jäänud uhke filmikarjääri varju, kuigi tema panus poola teatrikunstli on märkimisväärtne. Oma esimese lavastuse "Kaabu täis vihma" tegi Wajda 1958. aastal, 1963. aastast on tema koduteatriks olnud Krakóvi Stry Teatr.* Wajda lavastustest on tuntuimad välismaalgi näidatud "Hamlet", "Sortsid" ja "Strindbergimäng". Aastal 1926 Surwalkis sündinud Andrzej Wajda on osa filmiajaloo. Tema filmidest on tuntuimad "Kanal", "Tulik ja teemant", "Töötatud maa" ja "Danton". Prantsuse Akadeemia premeeris Wajdat 1997. aasta detsembris elutöö eest, võttes ta pidulikult oma liikmeks. Nii sai Wajdast neljateistkümnese Akadeemiasse kuuluv välismaa kunstnik ning samal ajal päris ta paar aastat tagasi surnud itaalia filmirežissööri Federico Fellini koha.



Andrzej Wajda

Martti Puukko: Kas te lavastate praegu midagi?

Wajda: Hakkasin veebruari keskepaigas valmistama ette uut lavastust Krakóvi Stry Teatr'is (esietendus toimus 8. mail). Tegemist on ühe vana plaaniga, mille ma soovin nüüd Stry Teatr'i näitlejatega teostada. Näidendi nimi on "Itaalia õlgkübar" ja selle on kirjutanud möödunud sajandil elanud prantsuse näitekirjanik Eugène Labiche. On levinud arvamus, et see näidend on komöödia, mida mängitakse peamiselt puhkuste ajal. Kuid mulle tundub ikkagi (ja mitte ainult mulle, sest on olemas ka Levi Straussi uurimus sellest näidendist), et "Õlgkübar" on üks kõige keerukamaid ja samal ajal huvitavamaid näidendeid. Tegemist on omalaadse dramaturgilise "masinaga", mis on ehitatud järele-mõeldult ja väga üksikasjalikult.

Võidakse muidugi küsida, miks seda

* 1. juulist 1998 ei tööta Andrzej Wajda enam Stry Teatris. Stry Teatri 3 ametiühingut sundisid ametist lahkuma teatrijuht Krystyna Meissneri, koos temaga lahkusid Krakówist ka Krystian Lupa, Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda.

näidendit ei ole siis selles vaimus esitatud? Lihtsalt sellepärast, et suurem osa lavastajatest tunnetab seda eelkõige meelelahutusliku näidendina, mis annab näitlejatele võimaluse publikut naerutades särada. Sellele vaatamata põhineb "Õlgkübara" huviäratavus hoopis muul: meie elu vastuolulisusel, juhuslikkusel ja kokkusattumustel, mida me ei valitse. Sellepärast nõuab see näidend eriti täpset tööd. Arvan, et mul läheb korda panna Stry Teatr'i näitlejad tegema nii distsiplineeritud tööd, et me saame "Õlgkübarat" mängida.

ELLUJÄÄMISVÕITLUS

M. P.: Kas üldiselt võttes sünnib tänapäeval poola teatris midagi huvitavat? Varasemal aegadel tegutses teil siin näiteks Tadeusz Kantor. Ja oli teisigi.

Wajda: Veel on olemas neid eelmistest aegadest jäänud avangardteatreid. Aga iga avangardse nähtuse kohta kehtib tõsiasi, et kui selle eluiga kunstlikult pikendatakse, kaotab ta oma tähenduse. Poznańis tegutseb ikka veel "Kaheksanda päeva teater", on Gardzienice

trupp, mis üritab mingil moel jätkata Jerzy Grotowski eksperimentaalset teatrit. Ja on teisi-igi seda laadi teatreid. Aga me oleme seda kõike juba varem näinud.

Praegusel hetkel on huvitavaim teatriga seotud asi hoopis protsess, mis puudutab otseselt teatri kui institutsiooni olemasolu. Poolas oli 45 riigieelarvelist draamateatrit. Nüüd kuulub suurem osa neist maakonnavalitsuste alla. Neist said maakonnateatrid, ainult mõni üksik on kultuuriministeeriumi otsese protektsiooni all. Teater ei taha muutust. Samuti nagu dokid, suured tehased, kaevandused või Nowa Huta terasekombinaat oli ka teater meie maal sotsrealismi looming. Teatrid peavad siiski uue olukorraga kohanema ja vastavalt sellele muutuma. Nad peavad võtma endale teistsuguseid kohustusi ja hoolitsema oma huvide eest uuel moel. Enne ei jälginud keegi seda, kas teatrites tööpoolest tööd tehti. Praegu on seisukord hoopis teine; kui teatrite antakse raha, siis kontrollitakse ka selle kasutamist.

Võib muidugi küsida, mis põhimõtete alusel raha kasutamist kontrollitakse, sest näiteks teatrikriitika tase on Poolas masendav. Sellest hoolimata on vaja luua teatrite mingid kriteeriumid. Praegu käitub näitlejate ametiühing täpselt samuti, nagu Gdański Lenini doki ametiühing, mis valetas töötajatele, et ta hakkab neid kaitsma ja et laevaehtus dokis jätkub, või kui see ei jätkugi, jäävad töötajatele ikkagi alles nende töökohad, sest nad on ju kommunismivastase võitluse ja muutuste omamoodi sümbolid. Sama nähtus puudutab ka Krakówi *Stary Teatr*'it. Osa näitlejaid ja eelkõige muidugi näitlejate ametiühing on seda meelt, et *Stary Teatr*'il on selline minevik, et teatriga ei saa midagi juhtuda. Aga ometi oleme me juba näinud kõige erinevamate institutsioonide kokkuvõrsemist.

Minu meelest pole Poolas praegu huvitav mitte niivõrd see, mida teatrites mängitakse, vaid see, mis teatritega juhtub. Kuid meeoleolu tõstmiseks võib öelda, et vahel kerkib siin-seal esile noori lavastajaid. Möödunud aastal lavastas üks neist Krakówi *Stary Teatr*'is Witold Gombrowiczi näidendi "Iwona, Burgundia printsess". Lavastus võeti vaimustunult vastu. Järelikult lootust on. Kahjuks peab teater kui institutsioon aja nõudeile vastavalt läbi tegema olemasoluga seotud testi. See on vältimatu.

KANTOR CONTRA GROTOWSKI

M. P.: Mainisite enne maailmakuulsat poola teatriguru Jerzy Grotowski. Kuidas te temasse suhtute?

Wajda: Grotowski ise ja Grotowski tegevus on kaks eri asja. Grotowski ei olnud kunagi sel määral teatrilavastaja, et teater oleks olnud tema tõeline element ja ümbrus. Ta oli teatri prohvet. Ei teatagi täpselt, millised tema ennustused on, kuid väga paljud inimesed on neid lugenud, nii et... Minu meelest erinevad Grotowski tekstide lugemine ja temaga koos ajaveetmine teineteisest kõvasti. Grotowski ise on hüljav demagoog ja kõneleja. Ta on ka suurepärase inspiratsiooni sütitaja. Mida on Grotowski teatritele andnud? Tema tehtud katsed, mida nägin Itaalias Pontederras, ei tundunud mulle kuigi huvitavad. Grotowski tööd nimetatakse parateat-raalseks tööks. Mida see endast kujutab? See kujutab omalaadset ravimeetodit. Saan aru nii, et tegemist on rühma inimestega, kellel on psüühiliselt halb olla ja kes tahavad üheskoos midagi teha. Inimesed harrastavad ju ka koos võimlemist või laulavad ühes kooris. Grotowski puhul on tegemist samalaadsete terapeutiliste harjutustega, millel ei ole teatri jaoks mingit erilist tähendust.

M. P.: Tean, et olite omal ajal väga huvitatud Tadeusz Kantori teatrist. Kuidas hindate 1990. aastal surnud Kantori teatrit tänase päeva perspektiivist?

Wajda: Minu elus on olnud palju asju, mis on jäänud tegemata, aga mul on väga kahju sellest, et ma ei saanud 1960-ndate lõpupoolel filmida Grotowski speaktaaklit "Apocalypsis cum figuris". Selline kavatsus oli. Grotowski ise käis minu juures kodus. Rääkisime asjast. Kuid seda plaani ei viidud kunagi täide. Mulle tundub, et Grotowski oli tol ajal oma loomevõimete tipul. Kahju, et sellest ei jäänud järele püsivat märki. Ma ei mõtle seda, et oleksin pidanud ise "Apocalypsis cum figuris'est" filmi tegema. On selge, et Grotowski oleks filmitegemisest osa võtnud. Tadeusz Kantor osales ju samuti, kui me filmisime tema lavastust "Surnud klass". See film ei ole minu lavastatud, minu käsituses olid ainult kaamera, filmilint ja inimesed, kes olid võimelised lavastuse ekraanile üle kandma. Grotowski ja Kantori teatri vahel on suur erinevus sellepärast, et Grotowski hülgas mingil etapil teatri, kuna teater lakkas teda huvitamast. Seevastu Tadeusz Kantor käsitles teatrit kui isiklikku sõnavõttu. Kantori puhul sai teatrist kogu aeg üha enam isiklik asi. Tema viimaseks jäänud lavastus "Täna on minu sünnipäev" puudutab sügavalt. Kantor rääkis teatris iseendast. Kantori teatri jõud põhines sellel, et ta oli võimeline väljendama ennast palju üldmõistetavamast keelest kui teised poola teatritegijad. Meie teised tegutseme rohkem rahvusliku dramaturgia põhjal.

Paljud meie näidendid on väljaspool Poolat vähe tuntud ja üsna tihti on nendes kujutatud maailma raske võõraske keelde üle kanda. Nii on näiteks Wyspianski "Pulma", Mickiewicz "Esiisade õhtu" ja Slowacki "Kordianiga". Kui neid esitatakse välismaalastele, nõuavad nad eraldi seletust.

Minu meelest oli Tadeusz Kantori teatri jõud ka provintslikkuses ehk ühte paikkonda kinnistumises. Tema näidendite tegevuspaik oli väikelinn ja tegelasteks linnas elanud juudid. Maailm mõistab seda keelt. Tšehhi kirjandus põhineb suurelt osalt nendel elementidel, sellepärast mõistetakse seda maailmas paremini kui poola oma. Kantor kujutas maailma, mida enam ei olnud, mis oli juba kaua aega tagasi pöördumatult kadunud. Tema teater oli surma teater. Kantori näidendeist paistis tema teatralane geniaalsus. Kui ma peaksin nimetama poola sõjajärgseid kunstnikest mõne geniaalse esindaja, arvan, et kõne alla võiks tulla vaid Tadeusz Kantor.

KÜLALINE POOLA TEATRIS

M. P.: Kas Kantor oli tõesti nii raske iseloomuga inimene kui on mõista antud?

Wajda: See pool temast mind ei huvitanud. Ma ei töötanud ju kunagi koos temaga, ei olnud tema teatris näitleja. Milles siis tulenes Kantori iseloomu raskus või tülikus? Näitlejatel on tihti raske töötada ka teiste lavastajatega. Milles oli siis küsimus Kantori puhul? Selles, et Kantor nägi juba tööd alustades alati vaimusilmas valmis lavastust ja ta läks närvi, kui kõik näitlejad ei suutnud tema mõttekäike jälgida. Geniaalsel inimestel on see omadus, et nad näevad juba tööd alustades valmis teost. Ükskõik, kas tegemist on siis maali, teatri või filmiga. Nii et õigupoolest ei ole sugugi hämmastav, et sellised inimesed ei saa lihtsalt aru, et kõik teised ei ole veel nii kaugele jõudnud... Arvan, et see oli peamine põhjus, miks Tadeusz Kantorit peeti nii raskeks koostööpartneriks. Jälgisin Kantori teatri proove. Teda ajas närvi, et näitlejad ei suutnud kohe teha seda, mida ta ise suutis. Aga sellel Kantori närvitsemisel ei olnud mingit erilist tähtsust, sest tema teatri näitlejad töötasid temaga meelsasti koos aastakümneid. Nii et Kantori näitlejad võtsid teda niisugusena, nagu ta oli. Olen arvamusel, et kunstniku raskel või lihtsal iseloomul ei ole lõpptulemuse seisukohalt kuigi suurt tähtsust.

M. P.: Vestlesin kord Tadeusz Kantorist tuntud poola näitleja Gustaw Holoubekiga. Ta ütles, et Kantor oli teatris külaline, teretunud külaline muidugi.

Wajda: Külaline ju tuleb ja läheb. Kantori teatris aga ei tehtud midagi, ainsatki

liigutust, heli, katket ega otsust ilma Kantori isikliku initsiatiivita. Meie teatris, mis esitab klassikalisi näidendeid, toob näitleja, kes mängib Hamletit, lavastusse oma nägemuse Hamletist. Ma ei ürita lavastajana vähendada näitleja panust, vastupidi, proovin julgustada teda veel rohkem oma isikupära esile tooma. Kantori teatris oli määravaks tegijaks vaid tema ise ja see, mida ta tahtis. Ma ei tea, kas Holoubeki võrdlus oli tabav, et Kantor oli oma teatris külaline. Küll aga võib öelda, et Kantor oli külaline poola teatris, ta tuli ja läks. Tadeusz Kantori teatrit ei saa jälgendada. Ta näitas, et teatrit võib ka nii teha. Ja tema teater lõppes tema surmaga.

(Peagi hakkab Martti Puuttko dokumenteerima Andrzej Wajda filmiprojekti poola rahvuseeposest "Pan Tadeusz".)

*Ajakirjast "Teatteri" 3/98
tõlkinud ÜLLE PÕLMA*

TORUŃI PÄEVIK

Muljeid rahvusvaheliselt teatrifestivalilt "Kontakt '98"

Teatrifestivalidest kirjutatakse tavaliselt siis, kui kogumulje on settinud ning tekib võimalus üldistusi teha. Nii tegin ka mina kaks aastat tagasi ToruŃi festivali kajastades (vt TMK 1996, nr 10). Olles seekord taas kutsutud rahvusvahelise teatrifestivali "Kontakt" žüriisse, otsustasin pidada festivalipäevikut, et vahetud muljed ei ähmastuks järgmiste päevade võib-olla hoopiski teiselaadsete elamuste mõjul. Eelinfoks enne ToruŃi sõitu oli see, et festival toimub nüüd juba teist aastat uute inimeste juhtimisel. ToruŃi teatri ja festivali kauaaegselt pere naisest Krystyna Meissnerist sai alates 1997. aastast Poola kõige legendaarsema teatri — Krakówi *Stary Teatr*'i juht ja tema tööd ToruŃis jätkavad endine teatrikriitik Jadwiga Ole-radzka direktorina ning lavastaja Andrzej Bubien kunstilise juhi postil.* ToruŃi festival on aastate jooksul kujunenud kogu Ida-Euroopa üheks kõige esinduslikumaks teatrifestivaliks, mida seekord tõestas ka Avignoni ja Edinburgh'i festivali direktorite kohalolek. Seda uhkem on, et Eesti teatrist on saanud ToruŃi tavakülastaja. Hinnaalandust sinna kutsumisel ei tehta, kõik lavastused vaatavad korraldajad eelnevalt üle. Eesti pakkus seekord välja Draamateatri "Peiarite õhtunäitust" ja "Vanemuise" "Hamletit". Festivalile valiti Priit Pedajase ("Kontakt '92" *grand prix* "Punjab" eest) lavastus, mille konkurentideks on 17 teatrit üheteistkümnest Euroopa riigist.

REEDE, 22. mai

Nagu kaks aastat tagasi nii kirjutasin ka nüüd festivalieelsel hommikul Varssavis alla kaheaastasele konkreetsele kultuurileppele Eesti ja Poola vahel. Kindla punktina on selles lepingus ToruŃis esineva teatri riiklik toetamine. ToruŃi festivali äranimetamist riikidevahelises lepingus on meilt alati palunud ka festivali korraldajad, sest see võimaldab neil hõlpsamini oma üritusele riiklikku toetust küsida. Poolas on vahepeal

* 1. juulist 1998 ei juhi Krystyna Meissner enam Krakówi *Stary Teatr*'it. Ametiühingute nõudel lahkunud teatrijuht asub ilmselt tööle Wrocławis *Teatr Polski*'sse.

vahetunud valitsus ja uus minister Joanna Vnuk-Nazarowa on ise muusikainimene ning endine Krakówi filharmoonia direktor. Tema abikaasa Krzysztof Nazar tegutseb aga GdaŃski teatri kunstilise juhina ning proua minister kiitis seal viimasel hooajal välja tulnud "Hamletit" ja "Marat-Sade'i". Kuulsin ka, et uue parempoolse valitsuse põhiloo sion on detsentraliseerimine, mis teatritele tähendab järjekordset katset nende üleandmiseks riigi hoole alt linnadele. Minu küsimusele, kas ei too see kaasa osa teatrite sulgemist, vastas proua minister, et see on teatrijuhtide asjata hirm. Loomulikult lõpetab riik kohalike teatrite finantseerimise, kuid suurendab samas omavalitsuste tulubaasi, kes siis ise saavad demokraatlikult otsustada, millist tegevusala ja millises ulatuses toetada.

Mulle Varssavis vastu tulnud Andrzej Bubien osutub kolmekümne nelja aastaseks energiliseks meheks, kes on lõpetanud 1993. aastal Leningradi Teatriinstituudi ning teinud oma diplomilavastused sealses Komissarževskaja-nimelises teatris (üks neist püsivat repertuaaris tänaseni). Pika autosõidu jooksul Varssavist ToruŃi jõuame kõnelda paljudest asjadest. Tunnen huvi, kuidas on töötada koos naisdirektoriga. Andrzej leiab, et kui kumbki teab oma pädevust ja ei tungi teise võimupiirkonda, siis on see mitte ainult võimalik, vaid ka mugav. Festivalitendused on nad igatahes valinud kumbki eraldi ning nagu näitas eelmise aasta kogemus — maitset ei kattu mitte alati. ("Peiareid" käis vaatamas Andrzej.)

Ministri plaane kommenteerides leidis teatrijuht, et Poolas on kultuuri alal võimalik mõistlikke otsuseid langetada vaid riigi tasemel, sest kohalikud omavalitsused on äärmiselt tugevalt religioosete ringkondade mõju all. Nõnda on ka ToruŃi festivali oluliselt toetanud just vojevoodkond, mitte aga linn, kellel ei olewat festivali toimumisest sooja ega külma. Ministeeriumi toetus jäi sel aastal endisele tasemele (vaatamata 15%-lisele inflatsioonile). Nagu võiski arvata olevat parempoolne valitsus kultuuri osas hoopis kitsim, kui varem võimul olnud endised kommunistid.

LAUPÄEV, 23. mai

Tund enne festivali avamist kogunes žürii. Traditsiooniliselt on see viieliikmeline ja traditsiooniliselt juhib tööd Poola teatetri direktor professor Jerzy Koenig, kes möödunud aastal kuulus ka Tartu teatrifestivali žüriisse. Ka Berliini rahvusvahelise noorte teatrifoorumi direktor teatrikriitik Manfred Linke viibis Tartu festivalil ja osales sealses žüriis. Lisaks neile olid žüriisse palutud Prahast ilmuva ajakirja "Teatrimaailm" peatoimetaja Milan Lukeš ning Moskva viimaste aastate kõige kuulsam režissöör vanameister Pjotr Fomenko. Festival avati direktori ning vojevoodi lühikeste kõnedega rahvast tulvil saalis ning siis kerkiski eesriie esimeseks etenduseks.

Sasha Waltz & Guests (Berliin). "Kosmonautide allée" (lavastaja Sasha Waltz)*

Kolmekümne viie aastane Sasha on õppinud Amsterdamis ja New Yorgis ning asutas viis aastat tagasi Berliinis oma trupi. Seal valminud lavastused on muutnud ta maailma tantsuteatri kuumaks nimeks, keda võrreldakse Pina Bauschiga. Toruńis näidatud lavastus kujutab tantsukeeles "saksa tööliisklassi igapäevast elu" paneelmajade rajoonis Kosmonautide allée Berliinis. (Eestis võiks lavastuse pealkiri seega olla "Lasnamäe".) Iseenesest on huvitav, et tantsulavastuse(!) loomiseks olevat koreograaf ankteerinud paljusid inimesi, kes selles rajoonis elavad. Nägimegi siis n-ö sotsioloogilist tantsu, mis minu jaoks oli küll pigem sulam pantomiimist ja akrobaatikast. Kolm naist ja kolm meest (kellest küll ükski polnud sakslane) demonstreerisid meile masinimiseks muudetud idasakslase argitegevusi alates hambapesust kuni soojatkamiseni, vahepeal muudugi ka suur tükk täiesti mõttetut tööügamist. Kõik paaristantsud väljendasid kohati sadismini minevat vägivalda. Lavastuse esteetikast saab pildi, kujutades endale ette peaga pörandale toetuvat kolme naist, jalad maksimaalselt laialt ja tagumikud saali poole uppi, kes kisivad kord parema kord pahema käega iseenast juustest. Muusikaliseks taustaks olmemüra ning labased reprodutorihelidid. Üks osalistest tõmbas ka lõotsa, tõi küll, samuti pea peal seistes. Kord kõlas elav laul, loomulikult oli selleks "Happy birthday".

Kõik toimuv oli tehniliselt meisterlik ja koreograafiliselt vaimukas, huvitav oli jälgida

* Osalenud teatrite nimetused on toodud festivali bukletis esitatud kujul.

värvikate karakterite loomist ainuüksi keha-keele abil, kuid püsima jäi siiski küsimus: mille nimel? Sõnumilt sarnanes "Kosmonautide allée" "Kontakt '96" peapreemia saanud lavastusega "Tappa eurooplane..." (vt TMK 1996, nr 10), ning nõustuma peab professor Koenigi lausekatkega, mille ta pillas saalist väljudes: "...kui DDRi poleks olnud, millest küll saksa kunst praegu räägiks?"

Teatr Wspolczesny (Szczecin). Werner Schwab, "Minu maks on mõttetu ehk Rahva annihilatsioon" (lavastaja Anna Augustynowicz)

Neli aastat tagasi kolmekümne viieselt surnud austria dramaturg Schwab jõudis kirjutada neliteist näidendit (nende hulgas "Presidentarid", mis oli möödunud hooajal laval ka "Endlas"). Festivalilavastuse kohta võisime bukletist lugeda, et tegemist on eelmise hooaja ühe väljapaistvama ja korduvalt auhinnatud teatrisündmusega Poolas. Paraku mõjus näidatu mulle eespool kirjeldatud Sasha Waltzi lavastuse teise vaatusena, milles labane liikumine oli asendunud labase kõnemulinaga. Kujutamiseobjektiks olid idasaksa tööliste asemel sedapuhku austria väikekodanlased. Rövedalt omavahel sõimlevad ema ja tema kunstnikuks pürgiv vigane ning võõrasisa poolt vägistatud poeg. Serbia päritolu ametnikuperekond, mille jõhkrat isa ei jäta sugugi külmaks puberteedieas tütarde kehavormide kiire areng. Abikaasa mürgitanud ja nüüd uue nooruse järgi janunev lesknaine, kes soovib oma naabritel lihtsalt kõrid läbi lõigata. Mõlema lavastuse autorite hüperkriitilised hoiakud oma tegelaste suhtes igatahes väärised teineteist. Ka seekord oli naiste põhi-asendiks laialiaetud jalad ning kui hakati laulma "Happy birthday", tuli mulle luksatus peale.

Kirjanik oli loo koomilisuse üles ehitanud lihtsale efektile, pannes rumalad inimesed väljendama labasusi pateetilisel ülespuhutud kõnepruugi abil. Nii tavatseisid nad selle asemel, et lihtsalt keegi "p - - - i" saata, öelda hoopis pidulikumalt: "jumal saatku teie üsasse hõõguvaks aetud telefoni-post", jne, jne. Tekst kujutab endast tefelikult lihvitud vulgarismide ja fekalismide kogumit, mida lavastada on ilmselt võimalik vaid terava groteski abil. Autor pole kavatsenudki luua usutavaid karaktereid, tegu pole komöödia, vaid võika farsiga. Nähtud lavastuses oli paraku valitud liialt olmeline laad ja ka reaalne tõlge ei küündinud autori keele rafineerituseni. Tund ja veerand labast tegevust ning roppusi oli igatahes piinav. Võib-olla leidub Austrias sellisele kõverpeeglele

*Teatr Wspolczesny,
"Minu maks on
mõttetu": Lihvitud
vulgarismide ja
fekalismide kogum,
mida lavastada on
ilmselt võimalik vaid
terava groteski abil.*



konkreetne adressaat ja originaalkeelne tekst võib kindlasti olla kunstiväärtuslik (katsuge tõlkida Sauterit!), kuid mis asja peaks tunduvalt vaesemal poolakail olema austerlaste rasvaläinud heaolu tõgamisega?

PÜHAPÄEV, 24. mai

*Teatr im. Wilama Horzycy (Toruń). N. Gogol,
"Naisevõtt" (lavastaja Marek Fiedor)*

Festivali koduteatri lavastust näidati väljaspool konkursi, ometi kogunesid kõik külalised seda huviga vaatama. Eelinfoks teadmine, et kolmekümne viie aastane lavastaja oli 1996. aastal saanud parima noore lavastaja auhinna, "Naisevõtt" aga 1997. aastal Poola komöödiafestivali peaauhinna. Saalist lahkudes jäi üle vaid õlgu kehitada. Kui tegemist oli Toruńi teatri praeguse parima lavastusega, siis pole olukord ei selles teatris ega kogu poola teatrikunstis sugugi parimate aegade tasemel.

Teatr Rozmaitosci (Varssav). Ariano Suassuna, "Lugu Halastajast ehk Koera testament" (lavastaja Piotr Cieplak)

Cieplak meenus 1996. aasta Toruńi festivalilt, kus ta äärmiselt ekspressiivsete ning näitlejailt lausa eluohtlikku füüsilist tegevust nõudnud vahenditega jutustas meile loo Jeesuse imepärasest ülestõusmisest. Žüriilt ta tookord tunnustust ei leidnud, küll aga võitis ajakirjanike eriauhinna. Seekordne lavastus näitas, et lavastaja on kindlaks jäänud nii oma teemale kui ka väljendusvahendeile.

1956. aastal Brasiilias ilmunud näidend andis hea võimaluse tuua jällegi lavale Jeesus,

Lucifer ning neitsi Maarja ja panna nad inimhingede lunastuse pärast võitlema. Tegemist on üsna primitiivse hea ja kurja vahelise heitlusskeemiga, mida laadi näidendid on meil tihti pälvinud Jaan Toominga huvi. Esimene vaatus põhineb klounaadil ja rämmedal külakoomikal, mille käigus kaks vaest tembumeest tõmbavad alt nii liigkasuvõtjast pagarit, tema liiderlikku abikaasat, kohalikku preestrit kui ka piiskoppi, keda kõiki ühendab silmakirjalikkus ja tohutu rahaahnus. Finaalis saabuvad röövliid, keda peategelasel õnnestub küll samuti alt vedada, ent vaatuse lõpuks jääb lavale siiski kaheksa laipa ja kogu tegevus kolib teispoolsusse. Füüsiliselt tähendab see publiku paigutumist saalist lavale ja näitlejate riputamist vaatajate peadest paari meetri kõrgusel asuvaile trossidele. Esmakordselt elus oli võimalus jälgida etendust vaatepunktiga alt üles ning elada kaasa pea alaspidi toimuvale karakteriloomele. Tegevusse lülituvad talupojavälimusega ja katkise õlgkübara Jeesus ning hirmsasti röökiv ja tatistav Lucifer, kes iga patuse pärast diskuteerima hakkavad. Halastajana saabub aga Jumalaema, paludes pojal kõigile süüdlastele andestada ja leides igaühe kaitseks ka mõne argumendi (hirmsad mõrvarid olid selliseks saanud näiteks seepärast, et politsei omal ajal nende perekondadele liiga tegi!). Seltskond saadetakse puhastustulle ja Lucifer jääb saagist ilma, vaid intriigi kavalpeast käivitaja saab karmima karistuse — kohustuse maa peale tagasi minna, kus ta on sunnitud ohverdama kogu vahepeal välja petetud raha Jumalaemale n-ö advokaaditasuks. Elava bändimuusika saatel tempokalt ja kärarikalt



Teatr Credo, "Sineli": kaks pikavuntsilist klouni jutustavad kuue toika, paari kaltsu ning mõne papptahvli abil õnnetu ametniku loo.

kulgenud lugu võib noori tõepoolest teatri-saali meelitada, nagu kavalehel tugu asja ühe eesmärgina välja loeme. Tõsiselt võetava kunstiteose jaoks on lavastus aga liiga primitiivne ja kramplik ning kuna tegemist on poola-programmi ammendumisega sellel festivalil, paneb see veel kord mõtlema poola teatri hetkeseisu üle.

Ton und Kirschen Theater (Glinow), Ovidius, "Pyramus ja Thisbe" (grupitöö)

Et primitiivsus võib ka vaba ja nauditav olla, seda tõestas oma tunnise vabaõhuetendusega rändteater Potsdami-lähedasest Glinow'i külakesest. Lavastust, mille puhul dekoratsioonide püstitamine on etenduse eraldi komponent (ja väga koomiline!), võib tõepoolest mängida igal turuplatsil ja ükskõik mis kellaajal. Kuna teksti praktiliselt pole ja lugu ise on lihtne, saab "Pyramust ja Thisbet" mängida mis tahes riigis ja igale publikule. Trupp rõhutabki kavalehel oma huvi kultuurist rikkumata uudishimuliku ning vastuvõtliku publiku suhtes. Pakutakse dünaamilist tegevust, kus kahe kauni noore inimese armastuse lugu vaheldub nende kurjade vanemate vahelise võitluse ning saatürite ja nümfide vaimukate intermee-

diumidega. Etenduse taustaks on põhiliselt viiulile ja kitarrile toetuv elav muusika, mis tundlikult saadab kogu laval toimuvat.

Kokkuvõttes on tegu üsna ideaalilähedase vabaõhulavastusega, mis viib paratamatult mõtte neile suurtele kulutustele ja pingutustele, mida mõned meie teatrid spetsiifiliste vabaõhulavade ehitamisele ning sinna õlle, vorstide ja tulevärgi abil publiku meelitamisele raiskavad. Selgub, et saab ka palju odavamalt ja lihtsamalt, kui vaid annet ja mõistust leidub. Mis aga tõsiselt hämmastab, on *Ton und Kirschen* kompanii viimase viie aasta repertuaar: Büchneri "Woyzeck", Goldoni "Kahe isanda teener", Cervantese "Don Quijote" ja Tšehhovi "Kirsiaed". Kuidas neid asju saab igal turuplatsil mängida, seda tahaks küll näha!

ESMASPÄEV, 25. mai

Teatr Credo (Sofia). N. Gogol, "Sineli" (grupitöö)

Crab kujutab endast kahe inimese (Nina Dimitrova ja Vassil Vassilev-Zuek) ettevõtet, kes söidavad juba kuus aastat mööda maailma teatrifestivale Gogoli "Sineli" ainetel loodud lavastusega. Osaletud on enam kui 80 festivalil, sealhulgas kahel aastal järjest Edinburgh's ning võidetud hulk auhindu. Lavastust, milles sõna pole sugugi vähetähtis, ollakse võimelised esitama seitsmes keeles, Toruńis kõneldi vene keelt. Nii kompanii kui lavastus tunduksegi olevat loodud omalaadse äriideena rahvusvahelise turu jaoks ja seda ollakse valmis mängima seni, kuni maailmas vaatajaid jätkub, kuigi samas käivat töö ka Fausti-ainelise lavastuse loomisel.

Nähtu oli tõepoolest meisterlik. Fantasiaküllane detailirohkus ning ka sõna kasutamise täpsus vaimustasid. Ja jällegi oli tegemist ülima lihtsusega. Lavastuse kogu dekoratsioon mahub reisikohvrisse ja koosneb kuuest umbes meetri kõrgusest toikast, mille allotsas on väikesed rattad. Kepid on alt ja ülevalt traadiga ühendatud ja kaheks lahti võetavad. Neile lisanduvad veel paar kaltsu ning mõned papptahvlid. "Sineli" loo jutustavad meile Dikanka-lugudest laenatud ukraina külamehed Panass ja Gritško, kes istuvad lavastuse proloogis toigastest moodustunud väikeses puuris. Neist kuuest kepst moodustuvad hiljem nii vana kui uus sinel, uhke troika, milles Akaki Akakjevitš mööda Peterburit kihutab, Venemaa külm talv ja lõpuks ka kirst, milles õnnetu Bašmatškin maetakse. Veelgi hämmastavam on aga näha, kuidas Nina Dimitrova mängib kahe pisikesse pulga vahele tõmmatud kaltsu ja nukunäitleja käteosavuse abil ära kogu väikesa ametniku

Teatr Okolo Doma Stanislavskogo, "Kajakas":
"Kajaka" lavastus Arkadina mõisas (halba teatrit tegeva) Arkadinaga peaosas.



elu ja töö ja unistused ja Venemaa bürokraatiamasina ning tagatipuks veel ka ristilöödud Kristuse. Oluline on märkida, et mõlemad näitlejad on saanud Sofia teatriinstituudist just nukunäitleja diplomi. Enne *Credo* asutamist on Vassil Vassilev-Zuek aga jõudnud olla ülipopulaarse TV-show juht ja menukas kinonäin draamanäitleja, kes nüüd paistab olevat end lõplikult matnud ukraina talupoja sorgusvuntsidega maski taha Nina Dimitrova piskesse puuri. Seda nii otseselt kui ülekantud tähenduses, sest etendusejärgsel kohtumisel ei andnud võimukas ja lobisemisaldis Nina oma meespartnerile võimalust suudki avada.

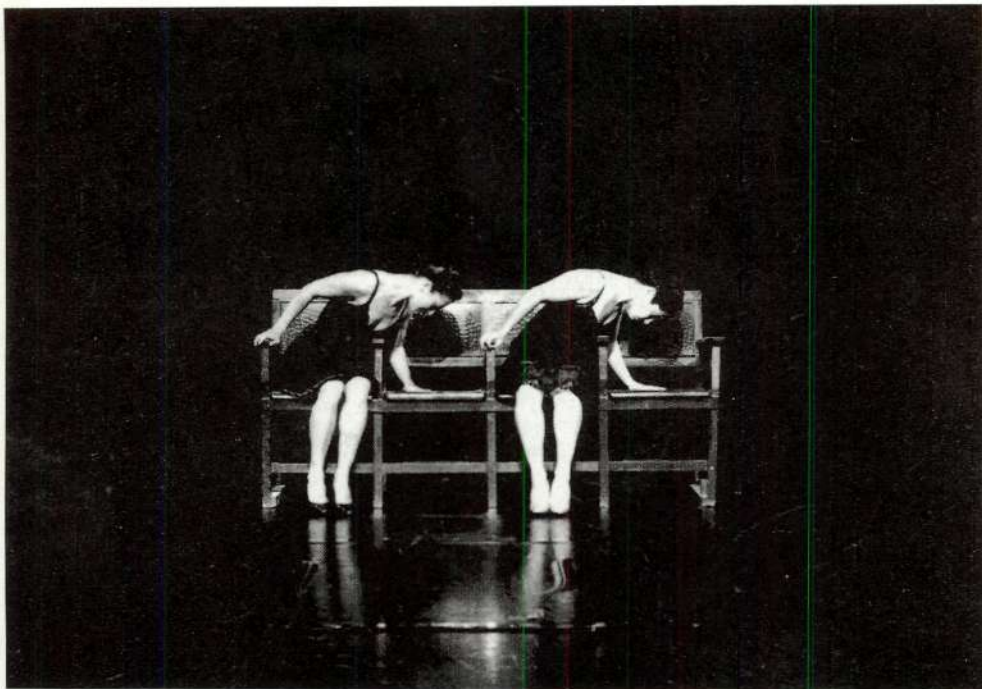
Kui lavastusest puudusi otsida, siis on selleks ehk väljendusvahendite teatud piiratus ja seepärast ka ammendumine enne tüki tegelikku lõppu ning kõnemaneeeri liigne "nukuteaterlikkus". Sellele vaatamata tahaks soovitada Peeter Jalakale hankida andekad bulgaarlased järgmisele "Baltoscandalile", et ka eesti publik võiks nende meisterlikkusest osa saada.

Teatr Okolo Doma Stanislavskogo (Moskva). A. Tšehhov, "Kajakas" (lavastaja Juri Pogrebniškõ)

Kaua üheks Venemaa tuntumaks nooreks režissööriks olnud, Tagankal Ljubimovi eest tööd teinud ja 1983—1987. aastani Kamtšatka teatrit juhtinud Juri Pogrebniškõ saab järgmisel aastal üsna üllatuslikult juba kuuekümneseks. Viimasel aastakümnel on tal Moskva kesklinnas oma väikene teater, mis varem oli tuntud kui Teater-studio Krasnaja Presnjal (kust 1987. aastal löödi suure skandaaliga minema tolle teatri looja V. Spe-

sivtsev). Selle aja jooksul on Pogrebniškõ teinud 15 lavastust ning omandanud Moskva teatralide hulgas väga hea maine. Ta on üks neist, keda Moskva *kritikessid* alati hea sõnaga mainivad ning kelle poole jumaldades alt üles vaadatakse. Toruüis näidatud "Kajakas" kujutab endast 1988. aastal esietendunud lavastuse "Miks Konstantin end maha lasi?" rekonstruktsiooni. Mäletatavasti mängiti algvarianti ka Tallinnas 1990. aastal toimunud rahvusvahelisel väikelavade festivalil.

Pogrebniškõle on omane radikaalne lähenemine klassikale, kuid tuleb tunnistada, et selline "Kajakas" ei veennud Toruüi rahvusvahelist publikut ning moskvalannade selektustest, et seda lavastust saab mõista vaid lavastaja kogu loomingu kontekstis, polnud kasu. On täiesti võimalik, et tegemist on lavastajat kogu elu huvitanud põhiküsimuste järjekordse tõlgendamisega, ent meie tulime siiski vaatama Tšehhovi tuntud näidendit. Selles kontekstis nägime pigem etendust, kus sooviti teha kõik teisiti, kui Tšehhovil oli mõeldud. Treplev ja Niina olid Sorini eakaaslased (esietendus toimus ju kümme aastat tagasi!), Arkadina (uue näiteljannana) aga neist oluliselt noorem ja säravam. Laval toimuv mõjus "Kajaka" lavastusena Arkadina mõisas (halba teatrit tegeva) Arkadinaga peaosas. Aeg-ajalt näitlejad kummardasidki publikule ja lindilt kostis aplaus. Mõisateenrid olid riietunud Niina monoloogis mainitud Caesariks, Napoleoniks ja Shakespear'iks ning osalesid publikuna peaaegu kõigis stseenides. Sageli laskuti teksti lausillustreerimiseni (kui Niina ütleb, et Treplevist on saanud kirjanik, siseneb Shakespear ja ulatab



Compania Pendiente, "Üks pool kahest": kaks nooremas keskeas naist tantsivad tunni vältel oma muresid ja ihasid.

sulepea ning tindipoti). Näidendi finaalis lohistab Caesar Treplevi laiba jalgupidi üle lava, Arkadina tantsib samal ajal aga Napoleoniga tangot (ikka seesama eestigi teatrilukku Raidi, Hermaküla ja Undi kaudu sügava jälje jätnud helind!).

Allakirjutanu on alati kaitsnud lavastaja vabadust teha autoriga mida tahes. Ainsaks kriteeriumiks olgu see, kas sünnib uus ja meile midagi olulist ütlev tervik. Ljubimovi nime all Tagankal välja tulnud ja tegelikult Pogrebništško tehtud "Kolmes öös" see sündis omal ajal kindlasti, kuigi kriitika ründas lavastust just autori moonutamise pärast üsna räigelt. Küllap teen režissöörile liiga, kuid Toruñis nähtud "Kajakas" tundus liialt domineerivat soov igal hetkel ootamatu ja huvitav olla, tegelastevahelisi inimsuhteid polnud põhimõtteliselt tahtudki luua. Tulemuseks oli aga hoopis igavus, sest lavastaja pakutud *puzzle*'t kokku panna oli vähemalt võõral publikul võimatu ja vaatajaid lahkus vaheajal üsna rohkesti. Kokkuvõttes oli kahju, sest Pogrebništško andes ja trupi võimekuses pole mingit kahtlust. Kurva eneseirooniana kõlas esimese vaatuse lõppedes laul Tagankast (vanglast), kus "hukkus mu noorus ja talent".

TEISIPÄEV, 26. mai

Compania Pendiente (Barcelona). "Üks pool kahest" (lavastus, koreograafia ja esitus Ana Eulate ja Mercedes Recacha)

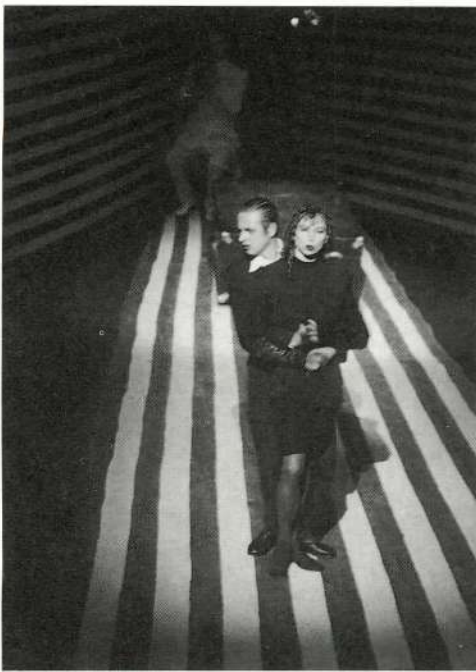
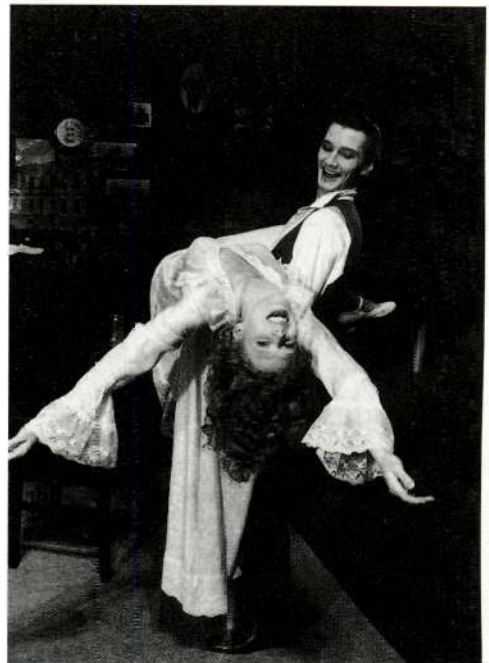
Kaks nooremas keskeas naist tulevad lavale, heidavad endalt kleidid ja jäävad mustadesse kombineedesse. Ühel on jalas mustad ja teisel punased kontsakingad. Ainus kujunduselement on neljas toolist koosnev pink kuskilt vanast kinosaalist. Hiljem tuuakse sisse ka laud sööginõude ja munaröa valmistamise ainetega. Ülalt langeb laua kohale käsimikser. Helitaustaks kõlavad mõned hispaania laulud. Naisterahvad liiguvad (tantsivad?) laval tunnikese vältel. Lõpuks valmistab üks mikseri abil kogelmogeli. Vahepeal meenutab väänlemine kehva lesbi-*show*'d, lõpuks istutakse, juuakse veini ning süüakse ära kaks keedetud muna (mehealget?). Olles näinud sealsamas Barcelonas tõelisi flamenco-tantsijaid ning teisalt ka meie Kultruurikolledži ning Peda tantsuetendusi, jäi sellise lavastuse sattumine Toruñi festivalikavva mulle (ja mitte ainult mulle) küll täiesti arusaamatuks.

Lietuvos Akademiniis Dramos Teatras (Vilnius). Daniil Harms, Aleksandr Vvedenski, "Vanamutt — 2" (lavastaja Oskaras Koršunovas)

L'Oeil du Tigre (Reims). S. Aleksejevitš, "Utopiad" (lavastaja Jean-Marie Lejude)

Prantsusmaalt pärit ja intrigeerivalt end "Tiigrisilmaks" nimetanud teatrikese repertuaaris olevat põhiliselt proosatekstide töötlused. Seekord oli lavastuse aluseks võetud tuntud valgevene kirjaniku Svetlana Aleksejevitši jutustus "Surmast võlutud". Meie ees taburettidel istusid kolme sugupõlve esindajad tänapäeva Venemaalt, kes jutustasid vabaturma läinute lugusid. Vanema mehe suurimaks armastuseks olid jäänud Lenin ja Partei ning ta ei suutnud enam taluda utopia purustamist. Keskealine naine veetis rahva-vaenlase tütrena oma nooruse Stalini vangilaagris ja erilastekodudes ning oli nüüd väsinud poja süüdistustest kogu põlvkonna allaheitlikkuses ja orjameeles. Noormees oli Afganistani sõjas vere maigu suhu saanud ja jätkas tegutsemist palgasõdurina Karabahias. Teda vapustas relvavenna enesetapp, kes koju saabudes avastas, et tema naine on ära jooksnud. Lisaks kolmele näitlejale osales lavastuses veel grupp lauljaid, kes esitasid aeg-ajalt ladinakeelseid hingepalveid. Kogu esitus mõjus kuuldemänguna. Mõistatuslikuks jäi ka see, mida tahetakse Aleksejevitši selgelt poliitilise tagapõhjaga teksti abil öelda tänasele prantslasele.

Teatr Satiry Na Vassiljevskom Ostrove, "Vassa Železnova": Hea traditsiooniline psühholoogiline realism.



Lietuvos Akademiniš Dramos Teatras, "Vanamutt — 2": Rafineeritud ajuvaba pull ja külm kompuuterlik teater.

Leedu teatrid on Toruńi festivalil vähemalt neljal korral võitnud peaauhinna. Möödunud aastal saadi koguni n-õ kaksikvõit. (Peaauhind Tuminase "Maskeraadile" ja režii-auhind Nekrošiuse "Hamletile".) Seekord valiti Leedut esindama 1969. aastal sündinud Koršunovas, kes juba 1991. aastal võitis Toruńis eriauhinna. Vene 30. aastate mustale huumorile (Harms ja Vvedenski) tuginedes on ta loonud viis lavastust ja nendega 90. aastate esimesel poolel ka küllaldaselt rahvusvahelisi loobereid lõiganud ("Baltoscandalist" kuni Avignonini). Igal ajal on aga oma aeg ja koht ning seepärast oli 1994. aastal valminud lavastuse "Vanamutt — 2" "Kontakt '98" programmi valimine kummaline, sest lavastaja väljendusvahendid korduvad tükist tükki. Kindlasti on sellisel stiilil oma *fan-club*, mida kinnitas tugev aplaus etenduse lõpul. Need on inimesed, kes soovivad, et teatris saaks rafineeritud ajuvaba pulli, ja seda suudab Koršunovas pakkuda küllaltki meisterlikult. Harmsi ja tema kaasaegsete absurditektid sündisid stalinlike repressioonide all ägaval Venemaal ning väljendasid ja varjasid autorite meeletut hingevalu. Lavastust, kus seda polegi soovitud edasi anda ning millel on hoopis eesmärk vaatajat irriteerida, nimetas Pjotr Fomenko žürii koosolekul üsna tabavalt külmaks kompuuterlikuks teatriks.



Buclty a Loutky, "Inimese ??? lugu": Neljast noormehest koosnenud trupp soovis niidiotsast julhitavate pisikeste marionettnukkude abil ära mõnitada Boriss Polevoi tuntud romaani peategelase, jalutuks jäänud lenduri Aleksei

Eesti Draamateater (Tallinn). M. Kõiv, "Peiarite õhtunäitus" (lavastaja Priit Pedajas)

"Peiarite" esmakordne näitamine väljaspool Eestit kulges tempokalt ja heal tasemel. Publik võttis aga etenduse vastu üsna leigelt. Võib arvata, et tõlke kaudu teksti kuulanud vaatajate jaoks oli laval liialt palju lärmi ja rabelemist, mis takistas loost arusaamist ja selle poeesiana jõudmist. Kõlas koguni lausa hämmastav arvamus, et lavastuses kasutatud folkloor olevat ždanovlik. Teatrikeelt rohkem mõistvaile inimestele (kaasa arvatud Pjotr Fomenko ja Jerzy Koenig) lavastus meeldis ja oli seninähtutest (festival oli just "Peiaritega" astunud üle ajalise keskoone) kaheldamatult kõige tõsiseltvõetavam kunstinähtus.

NELJAPÄEV, 28. mai

Teatr Satiry na Vassilevskom Ostrove (St. Peterburg). M. Gorki, "Vassa Železnova" (lavastaja Ahmat Bairamkulov)

Vassili saarel asuv satiiriteater on kaheksa aastaga võitnud üsna laia tuntuse. Oluliselt on sellele muidugi abiks olnud Rezo Gabriadze, kes tõi just selles teatris välja "Laulu Volgast", mis maailma festivalidel (möödunud aastal ka Toruńis) laineid lööb. Vene draamaklassika ühe kõige kirgederohkema näidendi (Eestis viimati "Endlas" 1980. aastal, nimiosas Linda Rummo; lugeja mäletab ehk ka Gleb Panfilovi filmi, kus Vassat mängis Inna Tsurikova) seekordne lavastus oli hea traditsiooniline psühholoogiline realism. Üksikud kohad, kus lavastaja tahtis moodne olla ning saali poole pööratud "grupipilte" ja "kujundeid" looma hakkas, langesid stiilist pigem negatiivselt välja. Festivali kontekstis nägime esimest

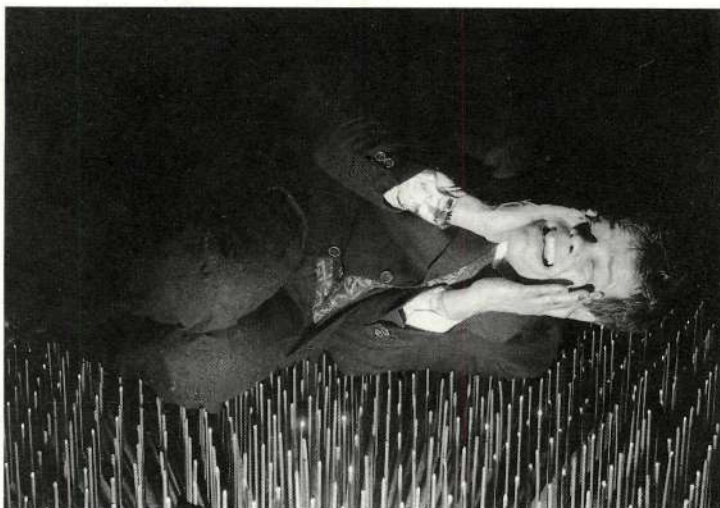
korda n-õ tavalist teatrit, mis põhines põneval *story*1 ning professionaalse režissööri autoritruul lavastusel, ja see mõjus kuidagi värskest ning sisendas taas usku teatrikunsti põhi- vahendisse. Loomulikult on neiks vahendeiks eelkõige head näitlejad, kellele on antud võimalus psühholoogiliselt usutavaks karakteriloomeks. Ning häid näitlejaid oli trupis küllaltki palju. Vassa ise, Antonina Šuranova (keskealine ja vanem põlvkond peaks teda mäletama Natalia von Meckina omaaegsest menukast mängufilmist "Tšaikovski" ning kindraliprouana Nikita Mihhalkovi "Lõpetamata palast pianoalale"), mõjus oma välise vaoshoituse ja erakordse sisemise jõuga pigem inglise leedina või mõnena kangetest Niskamäe naistest. Lausa vapustavalt mängis Vassa vigast poega Pavelit Aleksei Osminin. Meelde jäi ka Julia Solohhina vagatsev, kuid rahaahne minia Natalia.

Muidugi suudavad Gorki kirgederohkeid tegelasi kõige loomutruumalt kujutada just venelased ise ja sellele oligi rajatud lavastuse võlu, kuid on siiski kahju, et publiku tõrjuv eelhoiak sunnib meie teatreid esialgu ilma jääma paljustki, mis vene klassikalises (aga ka kaasaegses) dramaturgias on väärtuslikku.

Natsionalniy Akademitcheskiy Teatr Russkoy Dramy im. Lesy Ukrainki (Kiiev). H. James, "Kire lugu" (lavastaja Mihhail Reznikovitš)

Lavastus põhineb inglase Henry Jamesi romaanil "Asperni kirjad". Pisut Stoppardi "Arkaadiat" meenutava sõlmitusega loo tegevus toimub Venetsias ja jutustab fanaatilisest kirjandusteadlasest, kes vale nime all ning oma tegelikku eesmärki varjates asub

*Grand Theatre,
"Juukselõikusmasinad"
Stanislaw Witkiewiczi
elu ning surm
raudnaelte haardes.*



elama majja, mille perenaise valduses on tema kunagise armastatu, suurmees Asperni kirjad ning portree. Kirjad õnnestuks kätte saada, kui teadlane abielluks majaperenaise inetu õetütrega. Peategelane teeskleb kirge ja neuu armubki temasse, kuid lõpuks selgub siiski, et mehe ainus kirm on kirm kirjade vastu ning pärast tädi surma põletab petetud naisterahvas hinnalised kirjad. "Kui maja põleb, kas sa tormaksid päästma kassipoega või Rembrandti maali?" — see küsimus läbib juhtmotiivina kogu lavastust.

Lavalt teatri pähe välja pakutu mõjus kahjuks "teatri tegemisena" kõige halvemas tähenduses. Me pidime taluma lavastaja väga kahtlase maitse ning näitlejate teeseldud ja täiesti sisutühja mängitsemise piinlikku sulamit. Asi läks nii kaugelt, et lavastaja poolt täiesti tõsiselt mõeldud kohtades kostis vaatesaalist väljanaermist, ning paraku oli publikul seekord õigus. Jääb arusaamatuks, kuidas juba kolmkümmend viis aastat teatris tegutsev ning mitmeid suuri teatreid juhtinud inimene võib midagi nii halba üldse välja tuua ning sellega koguni välismaale sõita. Lavastuse ainus väärtus olid Kiievi ooperiteatri peakunstniku Maria Levitskaja kostüümid, kelle vapustavalt ilus näitus samal ajal ka Toruńis avati.

Buchty a Loutky (Praha). B. Polevoi ja elu "Jutustus ??? inimesest" (grupitöö)

Praha alternatiivse nukuteatri nimi on vihje tuntud "Bread and Puppetile", sest "buchty" on tšehhide jaoks kook, mida küllaminekuks küpsetatakse ja "loutky" on mõistagi nukud. Neljast noormehest koosnenud trupp soovis niidiotsast juhitavate pisikeste marionett-nukkude abil ära mõnitada Boriss Polevoi

tuntud romaani peategelase, jalutuks jäänud lenduri Aleksei Maresjevi. Et just see mees neile ette jäi, võib ehk seletada tšehhi noorsoo vene-vihkamisega. (Selgus, et Polevoi jutustus kuulub tšehhi koolides kohustusliku kirjanuduse hulka.) Idee on tegelikult sama mis Hussari-Õunapuu Gastello-lool, nii et isegi kõige originaalsemad ideed pole sugugi täiesti originaalsed. Võrreldes nimetatud eestlastega olid tšehhid vähem stiilsed ja sürrealistlikud, bulgaaria nukunäitlejate "Sinelile" jääd kaugelt alla professionaalses meisterlikkuses. Lisaks veel eetiline küsimus, kas reaalselt elanud ja tõepoolest kangelaste sooritanud inimene on just kõige parem müüdi-urustamise objekt.

REEDE, 29. mai

Grand Theatre (Groningen). Ko van den Bosch, "Juukselõikusmasinad" (lavastaja Ola Mafaalani)

Süüria päritoluga, Saksamaal üles kasvanud ning Amsterdamis teatrikoolituse saanud naislavastaja Mafaalani koostöö Groningeni Suure Teatriga kestab juba mitu aastat. Festivalile valitud monolavastuses esines teksti autor ise näitlejana (või on näitleja kirjutanud endale teksti?) ning püüdis meile kujutada poola dramaturgia XX sajandi legendi ja klassiku Stanislaw Witkiewiczi elu ning surma. Teatavasti lõpetas sakslaste eest Varssavist itta põgenenud Witkacy oma elu 18. septembril 1939. aastal Polesjes enesetapuga, nähes, et sealtpoolt okupeerisid tema kodumaa Vene väed.

Kogu lavapõrand oli kaetud umbes neljatolliste naeltega ning neil väherdes ja näomoonutusi tehes püüdis kirjanik/näitleja



Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, "Saatana kindral": Olustikuline näidend ning sellele ehitatud totaalne lavastajateater.

esitada Witkacyt vaevanud hallutsinatsioonid. Paraku polegi lavastusest muud rääkida. Žürii koosolekul märkis professor Koenig, et Witkacy oli elus palju sõpru ja austajaid, sellise inimesega, keda meile lavalt näidati, poleks aga küll keegi suhelda soovinud.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berliin). C. Zuckmayer, "Saatana kindral" (lavastaja Frank Castorf)

Meil vaid "Ugalas" lavastatud "Kõietantsija loo" ("Kathariina Kneeb") kaudu tuntud autor on väga oluline nimi saksa XX sajandi näitekirjanduses. Veetnud sõjapäevad Ameerikas, kirjutas Zuckmayer 1949. aastal näidendi "Saatana kindral", kus ta jutustab loo ühest Saksa lennuväekindralist, püüdes kaitsta neid sõjaväelasi, kes täitsid vaid oma sõdurikohust ja ei osalenud vahetult hitlerlikes kuritöödes. Loomulikult leidis näidend kohe ja ka hiljem äärmiselt vasturääkivaid tõlgendusi.

Frank Castorf (sünd. 1951) on üks olulisemaid nimesid viimaste kümnendite saksa teatris ja tema lavastust oodati Toruńis kui tähtsündmust. Isegi Jerzy Jaroczy saabus selle tüki pärast spetsiaalselt festivalile. Paraku jätkus talle poolest tunnist, et asjast aru saada ja küllap kõrvutada näidatut paar-kümmend aastat tagasi Poolas moes olnud

lavastuslaadiga. Ka keskealise eesti vaataja jaoks polnud laval midagi üllatavat. Kohustusime 70. aastate lõpu Toomingaga, kuid kaugeltki mitte tema parimates lavastustes. Nõks oli tuttav. Aluseks oli võetud mitte eriti tugev olustikuline näidend (meenuvad "Külvikuu" ja "Väike Eyolf", lavastustervikuna aga "Musketäriaana") ning rajatud sellele n-ö totaalne lavastajateater. Otse loomulikult mängivad selles kontekstis mehi naised ja vastupidi. Mida paksem inimene end paljaks võtab ja mida hirmsamini laval karjutakse, seda efektsem. Oksendati nii, et okse lendas esimesse ritta, ja imiteeriti seksuaalakte eriti vägivaldselt, võikalt ning kauakestvalt. Loomulikult tuli lõpuks lasta ka valget suitsu. Kogu lavastuse foonina nägime tagaplaanil olnud illuminaatorit meenutaval videoekraanil kosmoselaevalt võetud pilte maakerast, mis vaheldusid dokumentaalkaadritega surmalaagri õudustest ning linnade pommitamisest Saksa õhujõudude poolt. Võõritusefekti taotlevalt kostis pidevalt mingi patteetilise-lüüriiline, kuid üpris vaikne muusika.

Küllap oli tõlgenduses nii novaatorlikkust kui kontroversiaalsust, sest Castorf paljastas ja mõistis hukka oma "kangelast" ning kõiki teisi laval väänelnud "fašistlikke

jätiseid”, lisades nii järjekordse lehekülje kogu saksa rahva ajaloolise süü raamatusse. Kuid nagu märkisin juba “Kosmonautide alleega” seoses, hakkab mul tõsiselt villand saama sellest, et saksa kunsti teemaringis tundub endiselt mahukaima osa hõlmavat hitlerlik ning DDRlik periood (oma uue süükompleksiga!).

Mis puutub lavastuse vormi ning lavastajakujundeisse, siis puudus neis minu jaoks tõepoolest igasugune uudsus. Seda hämmastavam oli kuulda kolleeg Manfred Linket rääkimas lavastaja novaatorlikkusest ja selle tähendusest kogu saksa teatrile, mis pidavat eelkõige seisnema väljendusvahendite provokatiivsuses. Mõningase ehmatusena meenus mulle, kuidas ise kaitsesin veerand sajandit tagasi Toominga ja Hermaküla väljendusvahendeid vanema põlvkonna kriitikute ja lavastajate (ka Panso!) rännakute eest. Ants Lauteri lause — see kõik on juba olnud — oli meile siis ebaõiglane ja mõistetamatu. Aga ka Pjotr Fomenkole oli Castorfi seekordne lavastus täiesti vastuvõetamatu. Lohutavalt jääb üle vaid uskuda, et Toominga ja Hermaküla omaaegsed parimad lavastused olid objektiivselt tõepoolest paremad ja andekamad kui Castorfi kohati lausa maitsetu ja vulgaarsena mõjunud “Saatana kindral”.

LAUPÄEV, 30. mai

Le Theatre Talipot (Reunion). P. Pelen, “Veekandjad” (lavastaja Philippe Pelen)

Tänini Prantsusmaale kuuluv Reunioni saar asub India ookeanis, Madagaskari lähedal. Nagu kavalehelt võisime lugeda, huvitab näidendi ja lavastuse autorit Philippe Peleni just kohtumine Oriendi ja Lääne vahel ning suulise rituaalitradiitsiooni seos teatrikunstiga. 1986. aastal asutatud “Talipoti” teatris on loodud 12 lavastust ning rännanud nendega ringi kogu maailmas. Seekordses lavastuses tegid kaasa üks valge ning kolm mustanahalist noormeest. Nägime lugusid, mis jutustasid loomade ja inimeste tegudest, lootustest ning nägemustest olukorras, kus on ära kuivanud nende ainus veeallikas. Vähene tekst esitati inglise keeles, lauldi ilmselt mingis aafrika dialektil. Lavastus mõjus imepärase ja ürgse muinasjutuna ning esitajad valdasid võrdselt hästi nii tantsu, laulu, elava muusika loomist kui ka draamanäitlejale vajalikku karakteriloomet. Just viimne oli eriti üllatav ja tõstis nähtu kaugelt kõrgemale tavalisest neegrite laulu- ja tantsuetendusest. Poisid olid sümpaatse lavalise sarmiga ning hämmastavalt sulas ansambliisse ka ainus valge rassi esindaja. Kõige lakoonilisemalt võttis mulje kokku Jerzy Jarozcky, arvates, et kui

Grotowskil oleksid olnud need neegrid, siis oleks ta ammu leidnud kõik selle, mida ta valgete näitlejatega pikki aastaid on otsinud.

Jugoslovensko Dramsko Pozorište (Belgrad). D. Dukovski, “Püssirohutünn” (lavastaja Slobodan Unkovski)

Nimeka lavastaja ja praeguse Makedoonia kultuuriministri Slobodan Unkovskiga olen suhelnud mitmel rahvusvahelisel konverentsil. Ta on intelligentne, rahulik ja tagasihoidlik inimene. Belgradi teatri poolt Toruñi toodud lavastus mõjus üllatuslikult hoopis eba-intelligentse, kärarikka ja pealetungivana. Soovitud oli kujutada tänapäeval Balkanil elava inimese hingeseisundit ning näidata, kuidas sünnib ja eskaleerub vägivald. Lavastus algas hommikvõimlemisega hullumajas ja hullumaja pesuruum jäi kujunduslikuks fooniks ka ülejäänud stseenidele, vaatamata sellele, et vahepeal sõitis lavale koguni elusuuruses autobuss ning ehitati üles raudteevagun ja reisilaev. Näitemäng koosneski üksiteisega sidumata stseenide reast, n-ö elupiltidest, mis üldjuhul lõppesid kas pudeliga pähe või jalaga munadesse löömisega. Ka tegelaste sõnavara tundus olevat võrdväärselt räige. Kui püüda lavastuse kohta tarvitada mingit esteetilist kategooriat, siis võiks selleks olla vaid “inetu”. Meie pole sellise lavaesteetikaga harjunud, eriti juhul, kui elus esineva inetuse näitamisele ei vastandu mingitki arusaadavat ideaali. Minu mäletamist mööda pole Eestis sellist teatrit kunagi tehtud. Stiililt meenutas nähtu ehk kõige enam noort Komissarovit, kes samuti harrastas prahi ja roppuste lavale kuhjamist, kuid tema puhul ei tekkinud kunagi raskusi arusaamisega, mille nimel seda tehti. Oli üsna arusaadav, miks ja milleks sündis selline lavastus seal, mis tänaseks Jugoslaaviast järele on jäänud. Mõistetamatuks jäi poola publiku vaimustunud reageering nii lavastusele tervikuna kui igale oeldud ja näidatud rõlgusele. Seletada võiks seda ehk meie ühiskondade asumisega oluliselt erinevas arengufaasis — nii Jugoslaaviast kui ka Poolas kannab teater endiselt poliitilise relva rolli ja publik naudib “kõigelubatavust”, kuid kindlasti on oma osa ka esteetilisest traditsioonil. Nõnda oli Jugoslaavia lavastus võrdselt vastuvõetamatu nii mulle kui ka Pjotr Fomenkole, aga ka festivalil külalisena viibinud Vjatšeslav Gvozdkovile.



ROLAND KRIIT

31. V 1917 — 2. VIII 1998

Roland Kriit, 50.—60. aastate säravamaid klarnetiste, kuulus "Estonia" teatri "raudvara" hulka. Ta töötas teatris aastail 1944—1973, oli oma pillirühma kontsertmeister. Mäletame teda ka silmapaistva ansamblimängija ja solistina — Roland Kriit oli hilisema J. Tamme nim. puhkpillikvinteti asutajaliige, mängides ise selles 1942. kuni 1973. aastani.

SIIN- JA SEALPOOL LA MANCHE'I VÄINA

1998. aasta alguses kirjutas "The Timesi" kultuurilisa Londoni *Barbican'*i keskuse uutest plaanidest ja hõikas avaküljel välja teate, mis brittidele ilmsesti uus polnud, siin mail lugedes aga tõepoolest infona mõjus — *Barbican'*i keskus kuulutas 1998. aasta ameerika kultuuri aastaks. Aasta avati suurejooneliselt ja ehtameerikalikult: Quentin Tarantino värske filmi "Jackie Brown" esilinastuse ja paha poisi enese ilmumiseaga udusesse Albioni. Otse loomulikult oli saal sel üritusel lõhkemiseni täis.

Ent "Timesi" kommentaar ei räägi Tarantinost. Juba oma loo alapealkirjas hüüatab kommentaator Bryan Appleyard: "Londoni kultuurikeskus kuulutab 1998. aasta ameerika kultuuri aastaks. Ent milline aasta seda tänapäeval poleks?!" Paari veeru jagu edasi esitab paadunud britt oma nägemuse täpsema seletuse: "*Barbican'*i meediajuhud hõikavad uhkusega: 1998. aastal saab *Barbican'*ist Ameerika Ühendriikide mitteametlik 51. osariik ja ameerika kultuur ajab oma juured Londonisse. Jabur!!! Kuidas jääb sel juhul *Planet Hollywood'*i või *Hard Rock Café'*ga? Ja Leicesteri väljakut ääristavaid kinosid täitvate Ameerika filmidega? Või Ameerika televisiooni, uudiste, välispoliitika, õlle, kohvibaaride, romaanide, riiete, popmuusika, burgerite, teismeliste ja nii-edasiga??? Hoopis üllatuslikum oleks selles olukorras see, kui keegi kuulutaks, et Londonisse ajab oma juured briti kultuur!"

Niisiis, taas üks kinnitus igati levinud lihtmüüdile ameerika ja briti kultuuri vastuoludest ja -seisust? Ka seda, ent mitte üksnes. Nimelt jõuab Appleyard oma loo lõpuotsas ühe hoopis laiemal üldistuseni: ehkki eurooplased on viimastel kümnenditel üritanud pääseda ameerikaliku kultuuri mõjuvõimu alt, pöörates pilgud itta, on see aeg nüüd läbi. Aasia fantoomina tõusnud majandus on mõne viimase aasta jooksul üle elanud mitu rasket krahhi, temast ei ole ameerika mudelile vastandujat, ja samuti läheb kultuuriga. XXI sajandi alguse maailmakultuur on ameerika kultuur ja pääsu sellest ei paista.

Miks alustan Pariisi teatrimuljete kirja panemist selle pika passaažiga Londonis ilmuvast lehest, hoopis teiskeelselt ja -meelselt

maalt? Mitte üksnes seepärast, et sattusin Pariisis elama Montmartre'i servale, õige lähedale sealselle *Hard Rock Cafe*'le. Nimelt näib mulle, et mõtlemapanevat ja võrdlema ahvatlevat leiab siit omajagu. Juba üksnes seetõttu, et nädalase Pariisi reisi üsna huupi kokku pandud teatriprogrammi annab ehk ühte liita nimelt küsimusega: kus on kultuuri kese? Seda nii füüsilises, asupaiga mõttes, kui ka laiemalt — suunana, teravikuna.

Ent alustuseks siiski Ameerikast. Loomulikult pole temast vaba ka Pariis. Hoolimata sellest, et o m a suure keelega suur riik muudab Prantsusmaa vahest raskemini alistas tavaks kantsiks kui samakeelsed ülelahenaabrid. Ka Pariisis on burgerid, *Planet Hollywood* ja *Hard Rock Cafe*. Ka seal saab vaadata ameerika muusikale. Ka seal ilutsesid märtsilõpu hiiglaslikel kinoreklaamidel rõhuv as James Cameroni "Titanic" ja Clint Eastwoodi "Kesköö hea ja kurja aias". Ka sealsete seltskonnalehtede esikaasi täitsid Leonardo DiCaprio ja Kate Winslet (viimane küll britt, ent eksponeeritud sedakorda muidugi ameerika kastmes ja seostes). Ja ometigi polnud minu sealsetes, kindlasti juhuslikes teatrimuljetes kuigivõrd ameerikalikkust. Sestap siis see keskme-küsimus ka neid ühte liitma.

Valikust Pariisis tegutseb 7 rahvusteatriit 9 saaliga. Linnas on 124 teatriit, selle lähiümbruses 23. Nädalakavas 237 nimetust. Need võiksid siis olla arvud sisseelamiseks ja mõistmaks, kui võimatu on nädalaga mingit pilti kokku joonistada.

Teisalt. Sellesama nädala sees mängisid Pariisis Ariane Mnouchkine'i ja Giorgio Strehleri trupid, järgmisel nädalal jõudis sealsete vaatajate ette Peter Brooki värske lavastus ning Harold Pinteri enese lavastatud "Ashes To Ashes". Bastille' ooperis laulis "Carmenit" Jose Cura, *Opera Garnier's* esines John Neumeyeri trupp. Linn oli siiski täis tippe. Ja nendega seoses torkas silma vähemasti üks ütlemata tervendav asjaolu: tippude, staaride kohalolekut ei paistnud ümbritsevat kuigivõrd palju vahtu, suure rahva loomuldane ükskõiksus (ma ei räägi proffide ja midu gurmaanide seltskonnast!) tundus erakordselt sümpaatne. Kui võrrelda seda meie pisimaise urgitemise ja pideva blufiga, tundus Pariisi kultuuris toimuv ütlemata loomulik ja süsteem tervikuna tunduvalt tervem (mitte tugevam!) kui meie kohalik.

ITAALLANE PARIISIS

Väljamüüdud saalidesse sattusin Pariisis kahel korral — esimesel ja viimasel öhtul, itaallase Giorgio Strehleri ja mustlase Equestre teatrites. Ent pääsesin mõlemal korral siiski löögile, tõi, viimasel puhul peaaegu pärast lootuse kaotamist.

Aga esimesel öhtul mängis legendaarne *Piccolo Teatro* Pariisi *Odeon*'is oma möödunud aasta lõpul siit ilmast lahkunud *maitre*'i lavastust "Kahe isanda teener". Niisiis, *commedia dell'arte* otse tema sünnimaalt. Oli mõõdukalt igav. Ent lõppes puupüsti täis saali

C. Goldoni, "Kahe isanda teener"
Piccolo Teatro di Milano esituses.



marulise aplausiga. Oli osalt nagu ühe surnud teatrivormi mudel, samas — mõne väga täpse lavastusliku leiuga. Igatahes, laval oli miski, mida oleme harjunud nägema teatrijaloo raamatu lehekülgedel. Kaasaegses mõttes: tohutult karikeeritud ja selgemärgilised kujud. Oli mammutlik Doktor — nii pikk kui lai, ja mõlemad dimensioonid tõepoolest hiiglaslikud; olid karakterseid mustad poolmaskid, olid *lazzi'd* ja *burl'e'd*, näiteks kujutletava kärbse pikk püüdmine eeslaval, mille aegu tegevus justkui täiesti unustati. Oli Arlecchino (Ferruccio Soleri) — mees, kes mänginud seda rolli juba enam kui kolmkümend aastat! Mees, kelle elutöö ongi Arlecchino. Kui ta lõpukummarduste ajal maski eest võttis, oli vähemasti minu üllatus suur — umbes kuuekümneaastane, kiilanev komödiant, ent kui väle ja täpne. Milgi moel meenutas too mees Ken Campbelli, keda õnnestus näha kahe aasta tagusel Bonni biennialil — laval nii koguka ja massiivsena mõjunud mees osutus eraelus keskmisest lühemaks poolkiilaks vanaks meheks hipilikult augulises kampsunis.

Ometigi ei olnud "Kahe isanda teener" pelk museaalsus. Vähemasti kahel põhjusel. Kõigepealt lavastuse finaali: Arlecchino kaob, lava pimeneb, saalis süttivad pooltuled, tege-lased jooksevad saali ja rõdudele, hõiklevad, otsivad ja jõuavad ringiga taas pimedale lavale. Ja siis sünnib ühtäkki varjude teater — helevalgete kulsside taustale (kogu lavastuse kujundus on valge, meenutades nõnda *Piccolo Teatro* fotodelt nähtud töid) joonistuvad mustad seivad varjud ja kostab haledaid hüüdeid: "Arlecchino! Arlecchino!" Ühtäkki on kõik täiesti kaasaegne, lavastaja annab märku oma kohalolust, siin ja praegu, finaali on nukker nagu Shakespeare'i "Kaheteistkümnendal ööl".

Teine asi, millele "Kahe isanda teener" vaadates korduvalt mõtlesin ja mis toimuvale justkui mingi muu mõtme andis, on see, et *Piccolo* ei mängi ju sugugi ainult ja ennekõike *commedia dell'arte*'t. See pole ühe ammuõõdunud teatrivormi muuseum. Needsamad näitlejad, kes sel õhtul Pariisis mängisid puhtalt ja väljapeetult ühes laadis, on ju mõnel teisel õhtul ja mõnel teisel laval mänginud Tšehhovi "Kirsiaeda" või Pirandello "Kuut tegelast".

Ja veel üks kohalik tähelepanek. Strehleri "Kahe isanda teeneri" laad andis kinnitust, et kui Madis Kalmet 90-ndate alguses Noorsooteatri sildi all ja Salme kultuurikeskuse viljastavates tingimustes Molière'i "Arst vastu tahtmist" lavastas, siis oli tulemus ikkagi väga *commedia dell'arte* moods. Hoopis rohkem, kui oskasin tollal märgata.

Surnud klassika täielikumad näidet kogesin mõni õhtu hiljem — täiesti vaba-tahtlikult ja teades, mis mind ilmselt ootab. Aga prantsuse klassikat ei maksa Pariisis muidugi vaadata. Ent uudishimu jääb. Ikka nagu peaks/tahaks. Sestap siis sattusingi otse Champs-Élysées' südames asuvasse Rond Pont'i ja Molière'i "Amphytrionile". Mis oli tõepoolest üsna surnud. Hoolimata sellest, et Öö ilmus hiigelsuurele jalgrattale tõusnud ja varieteelikult paljastavasse kostüümi rõivas-tatud hiiglaslikku kasvu neegritari kujul. Ja vahest ehk oligi see lavastus prantsuse traditsioonis midagi murdev-lõhkuv-eirav. Publiku kihin-kahin lubanuks seda nagu oodata. Ning vähemasti üks plusspunkt on prantsuse klassikat Prantsusmaal vaadates küll: aleksandriin kõlab kui kõnetekst ja ei mingit paatoslikku tõstetust (see tõstetus on muidugi juba olemuslikult sees). Seda nad oskavad ja see on siis ilmselt ka see kool, mida on nii laidetud kui ka kiidetud. Et peegel-õpetus ja sisse- ja väljaelamiseta.

VENELANE JA PRANTSLANE PARIISIS

Keskuse-küsimusele üsna lähedale jõudsin kolmandal Pariisi õhtul, sõites kuulu järgi tuttavasse teatrisse *Bobigny 93*, kus mängiti Mihhail Bulgakovi väidetavalt auto-biograafilisele ainesele tuginevat "Morfiini", mängijaiks prantslane ja venelane. "Pariscope'i" andmeil õiges metroopeatuses välja astudes ei tabanud silm kusagil midagi, mis meenutanuks teatrit. Õhtu oli pime (eten-dused algavad tavaliselt 8 ja 9 vahel). Olin sattunud ühte Moskva kaugemate metroojaamade ümbrust meenutavasse linnajakku: ühesugused 9—14 korruselised kivikarbid, praht, taamalt paisteve tööstusmaastik. Udu ja kerge kõheduse tõttu näisid üksikud vastu-tulijad kuidagi ohtlikud ja agressiivsed, tänavanimed aga lisisid naljakas-ahvardavat koloriiti: Lenini, Éluard'i jt. Just selle kvartali seest leidsin näotult nurgelise kultuurimaja.

Õhkkond seepõlv ometigi ei kul-tuurimajalik ega ehmatavalt avangardne. Hiidsuure ja ilmetu fuajee ühes servas asus raamatupood, kus müüdi teatrikirjandust — valik oli vaat et parem kui kesklinna esindus-poodides! Teist nurka täitis pisike itaalia restoran, mille seinu katsid teatriplakatid. Ja tõepoolest, udune aimdus, et *Bobigny 93* on üks Pariisi klassikalise avangardi esindus-paiku, osutus õigeks. Siin esietendus näiteks Robert Wilsoni üks värskemaid töid, Michel Piccoliga lavastatud Marguerite Durasi

aineline lavastus, mida Priit Pedajas sattus nägema Londonis. 1997. aasta sügisel esines *Bobigny's* Mihhail Barošnikov, siit mängisid end maailmalavadele Lev Dodini õpilased. Kinnitust koleda paiga heale mainele andis ka väikesesse (ca 250 kohta) saali kogunenud publik — ontlik keskealine friikkond, ilmselgelt kusagilt teisest Pariisi otsast kohale sõitnud viisakas rahvas.

"Morfiin" ise oli üsna kesk- ja tava-pärane euroopa teater. Kaks meest, Bulgakovi *alter ego* ning tema kiusaja, peaaegu tühjal laval, mille peamine kujunduselement oli ebatasane, kergelt vetruv põrand. Ja mono-

loogid. Päevikukatked. Süstimine. Hullumine. Surm.

Eriliseks, Bobigny traditsiooni jätkavaks muutsid lavastuse mängijad — Bulgakovit kehastas prantslane, tema kiusajat venelane (Lev Dodini õpilane). Mängiti prantsuse keeles. Ja arvatavasti suurelt jaolt seepärast kujunes lavastus peaaegu et monotükiks — Igor Tšernijevitši aur läks suuresti prantsuse keele peale. Üsna mitu korda jõudsin mõelda, et väga huvitav võiks olla, kui kumbki mängiks omas keeles. Mis suhtlemine siis võinuks sündida?! Nüüd soleeris kindlalt Yann Collette. Tõsi, ta oli ilmselgelt ka väga pro-



F. Wedekind, "Lulu". Lulu
— Romaine Bohringer.

fessionaalne näitleja. Väga napp. Ja... ühesilmaline! Istusin esimeses reas ja tõele au andes — üpris hulk aega ei suutnud ma seda asjaolu uskuda. Vaatlesin lummatult klaas-silma ja arutlesin, mille kujund see olla võiks või mida kujule juurde lisab.

FLAAMLANE PARIISIS

Sama rida, harjumuslikku ja korralikku euroopa teatrit, mille järele ei pea ehk tingimata Pariisi sõitma, esindas ka teine hiiglaslikus stalinlikus kultuurihoones esitatud lavastus. Otse Eiffeli torni taga, ühes Pariisi seitsmest riigiteatrist, mängiti Frank Wedekindi monstrumtragöödiat "Lulu". Chaillot oli ühtlasi ka suurim teatrimaja, millesse Pariisis sattusin. Vaatesaal asus peaaegu maa all, sinna jõudmiseks tuli laskuda hiiglaslikest treppidest (vahest Moskva Kongresside Palees on midagi analoogset) suurde sügavikku. All ootas ees taas ajaloolist mälu kandeveer teatrisaal, *Salle Jean Vilar*, kuhu sisenedes tekkis tõttõelda teatav hirmuvärin: saal tõusis peaaegu püstloodis üles. Juba 13. rea kõrguselt alla lavale vaadates läks pisut aega, enne kui kõrgusekatkest kunstinautimisele ruumi tegi.

Muuseum, sildid riigiteatri uste ümber teatasid, et nagu riigiteatrilise kohane on garderoob ja kavad tasuta. Esimest võimalust ei tundunud küll ikkagi kasutatavat enam kui ehk kümnendiki vaatajaist. Oli veel üks põhjamaalasele harjumatu ja naljakas asjaolu — iga teatripileti tagaküljel triumfeeris range hoiatus: etendused algavad täpselt! Hilinejaid saali ei lubata! Ent kõigest sellest hoolimata ei alanud ainuski Pariisis nähtud etendus varem kui 10 minutit pärast ettenähtud algusaega, tavaliselt kulus alustamiseks akadeemiline veerand.

Ent tagasi "Lulu" juurde. Lavastajaks flaami päritolu, ent aastaid ennekõike Pariisis töötanud Hans Peter Cloos. Nimiosatäitjaks üsna tuntud filminäitlejanna Romaine Bohringer, kelle kohta lavastaja intervjuus kultuurikirjale "Créations" ütles: "Minu jaoks on Romaine näitlejatar, kes kehabat aastatuhande lõpu noorte naiste põlvkonda. Temas on sensuaalsust, õrnust, peaaegu lolitalikku süütust, ent samas võib ta olla brutaalne ja lõõgivalmis nagu Bruce Lee."

Kokkuvõttes oligi lavastusel kaks suurt plussi: esmalt Romaine Bohringer, tõepoolest võimas näitlejanna, ühtviisi lummav nii kõrgseltskonnas liikuva sädeleva vambina kui Kõrilõikaja Jacki ohvriks langeva rentlilitõrjuna. Muuseum, ahhaa-elamuslik oli lavastuses toosama Jack: nii vaikne ja malbe mees, et hakkasin tema ilmudes kergelt kahtlustama, et mäletan näidendit kehvalt ja tulija pole veel too viimane mees, kes Lulu tapab.

Teisalt, ja see on ilmselgelt puhas kiitus lavastajale: Wedekindi monstrumtragöödia (lavastuse aluseks oli Frank Wedekindi tragöödia esimene, 1892. aastast pärinev versioon) oli absoluutselt mõistetav ka kehvakese keeleoskusega, suhted ja suhtumised olid täpselt paigas, kordagi ei tekkinud tunnet: ma ei saa aru...

Oli ka tõepoolest palju visuaalseid efekte, ent need ei pürginud iseväärtuslikeks. Kõik peegeldused ja hiidtreppistikud olid omal kohal. Briljandid ja veri kõrvuti. Samas, "Créationsile" antud intervjuus küsitakse lavastajalt: kas Wedekindi "Lulu" akumuleeritud vägivald pole teatri jaoks raske kanda? Cloos vastab: "Ei, see on ju omal



"Päikeseteatri" uuslavastuse "Äkiline öine ärkamine" lendleht.

kombel traditsiooni jätk, mille alust tuleb otsida antiigist — mõelge "Oidipusest", "Medeist", "Penthesileist" — see on ju brutaalne teater. See traditsioon on kestnud läbi teatriajaloo: Shakespeare'il on vähemasti 6—7 laipa isegi sellises romantilises näitemängus nagu "Romeo ja Julia". Vägivald ja seksuaalsus on minu arvates alati teatri keskmes. Minu teatri keskmes on näitleja kui kehaline olend."

Ja veel üks tsitaat. Kes on tänane Lulu? "Teil ei pruugi teha muud, kui vaadata enese ümber! Näete, too naine seal, kõrgete kontsade ja miniseelikuga — ma olen kindel, et tal on jõudu enese eest võidelda, ta nõuab rahuldust, ma olen veendunud, et ta tahab oma mehelt või armukeselt asju, mida naised varemalt ei julenud ega saanudki tahta, sest neil puudus majanduslik sõltumatus. Ka teie olete Lulu!"

VENE-BRITI PRANTSLANNA PARIISIS

Niisiis, kuulsaim ja kõige oodatum hetk. "Päikeseteater". Ja Ariane Mnouchkine oma värske tööga "Äkiline öine ärkamine". Jällegi siis servateater. Ent hoopis teistsuguses rajoonis. Vanas sõjatehases, otse botaanikaia

kõrval. Imepuhtal ja erakordselt suurel platsil. Tasuta bussiga metrooni. Kes kunagi algusaegadel, kolmkümmend aastat tagasi sellesse paika sattusid, ei tunne ilmselt enam midagi ära. Vähemasti kirjelduse järgi — lagunenud angaarid, rämps, tolm ja avangard... Nüüdseks on kõik teisiti, "Päikeseteater" on ontlik, puhas, ent vähemasti nähtu põhjal — endiselt elus.

Igatahes võttis vaatajaid *Château de Vincenne*'i lähedase angaari ukse vastu ümar ja naeratav, kottpükstes ja lohmakas kampsunis Ariane Mnouchkine ise. Ja meenutas mulle enim peapaelaga Merle Karusood Klooga rannas "13-aastasi" sisse juhatamas-jälgimas.



H. Cixous, "Äkiline öine ärkamine"
"Päikeseteatris".
Lavastaja Ariane Mnouchkine.



“Eclipse” — hobuteater, hobuoooper, hobuballett mustlase Equestre teatrilt.

Ka kogu “Päikeseteater” ise polnud teater harjumuslikus mõttes. Tegevus toimus kahes kõrvuti asetsevas ühendatud angaaris, üks neist täitis vaatesaali ja lava, teine fuajee ülesandeid. Teater avati tund enne etendust, fuajees sai süüa suppi ja kana, leti taga seisis näitlejad, keda tund hiljem sai näha laval. Teises angaaris, teatrisaalis siis, võis aga näha teisi näitlejaid, kes parasjagu etenduseks ettevalmistusi tegid, kostüüme selga sobitasid, grimmilaudade taga istusid. Nimelt oli garderoobideks kohandatud ruum, mis jäi tõusva vaatesaali alla, seda eraldas publikust punane riie, millesse olid lõigatud ebakorrapäraseid augud, kust iga huviline sai näitlejaid jälgida. Tõsi, see polnud mingi väike saali silmsilma vastu ja jalg-laval kontakt, mõõtmed nagu “Päikeseteatris” tervikuna olid ikkagi teised, aukudega eesriidest lähima grimmilauakeseni jäi vähemalt viis meetrit.

“Ariane Mnouchkine pole muutunud, ta teeb endiselt poliitilist teatrit,” kinnitab “Helsingin Sanomates” Kirsikka Morning. Kuigi vormid ja vahendid on muutunud. See pole enam üliõpilasrahutusteaegne poliitiline *action*. Tänapäevane “Päikeseteater” on ülimalt esteetiline, napp, ent kaunikesti “keskkonnateater”. Seekordse Tiibeti-ainelise lavastuse puhuks näiteks olid kaks hiidangaari maast laeni punaseks värvitud, seinad kaunistatud tihedalt teineteise kõrval istuvate tillukeste laamadega.

Endiselt tähendab “Päikeseteater” pompoossust ja mastaapi — nii ruumis kui ajas.

“Äkiline öine ärkamine” kestis pisut rohkem kui neli tundi, ühe vaheajaga, ent on “Päikeseteatri” traditsioonis pigem lühike kui pikk lavastus. Teksti autor Helena Cixous: “Päikeseteatri” lavastused on pikad, sest niisugune on elu. Pikkus ei ole väline asi, see on osa teatritervikust. Mina näiteks ei suuda rääkida suurtest ja komplitseeritud asjadest viie minutiga.”

Ilus oli ka lavastus ise: puhastes toonides, helesinise-telliskivipunase-valgema kombinatsioonides, eredalt valgustatud — kogu valgus tuli mänguplatsi kohalt, läbi valge telkja katuse. Pääaegu kogu neljatunnist lavastust saatis originaalmuusika, meeletu arv instrumente, äratuntavamatest (kitarr, ksülofon) täiesti eksootiliste sarvede, helisevate nuiade ja teokarpideni, millest võlusid helisid välja üks suur mees ja kaks idamaist miniatuurset naist. Neid helitaustu ei kirjelda ühelgiavaliselt meel — undamisest meeloodilisuseni, vaalade laulust mesilaste summinani.

Lugu, mida räägiti, jutustas hästi üldjoontes ümber öelduna ühe järjekordse Tiibeti delegatsiooni järjekordsest külaskäigust ja ärajäänud läbirääkimistest. Tõstatades taas maailma ajakirjanduses korduvalt läbiheietatud teema: kuhumaani on mitte vastuhakkamine õigustatud? “Päikeseteatri” kui ühe teatrimõtte laadi esindaja seisukohalt tundub oluline, et seegi kord ei astu Mnouchkine kummalegi poolele. Ta ei toeta vägivaldset õhtumaisust ega poolpimedat usufanatismi. Igatahes paistis tema tõlgendusest ironiat mõlema maailmavaate suhtes.

MUSTLANE PARIISIS

Viimane õhtu. Taas väljaspool keskuse-Pariisi. Sedakorda maneežis, kus kantakse ette Pariisi kuuldavasti hetke menukaimat, võrdsest nii gurmaanidele kui tavainimestele meeldivat lavastust "Eclipse", esitajaks mustlase Equestre asutatud trupp "Zingaro". Ning nähtu oli tõepoolest kõiki kuuldusi ja hirmkalleid pileteid (650 krooni) täiesti väärt. Ehkki seda ümber ei jutusta ja ära ei kirjelda. Nimetada võib ju ütitada: hobuteater, hobuoper, hobuballett — kuidas soovite!

Lavastus algas peaaegu pimeduses. Paari prožektori nõrgas valguses joonistus meie ette maneež: umbes 10-meetrise diameetriga must ring, selle keskel valge hobune ning veel mingi kühm. Aeglaselt alustas lauljanna (kavalehe järgi korealanna) paari idamaise instrumendi saatel ühes maneežinurgas oma "joigu". "Joig" kasvas, must kühm hakkas liigutama, sirutus hobuse poole, kerkis aegapidi üha suuremaks. See kühm oli mustanahaline mees, kes kandis mingit hiiglaslikku kloššeelikut meenutavat rõivast. Oma monoloogi (või dialoogi hobusega?!) lõppedes liikus mees aeglaselt ühest väravast välja, hiigelseelik järele lohisemas. Nüüd paljastus maneež ise — üleni mingi erevalge liivaga kaetud.

"Eclipse" kestis umbes poolteist tundi. Vaheldusid stseenid inimeste ja hobustega. Vaheldusid inimesed ja hobused. Tehti kõrgema pilootaži akrobaatilisi trikke, esitati klassikalise balleti paasid hobusele toetudes ja hobusest tõukudes. Süžeed ei olnud, ent emotsionaalne seos püsis. Seletamatu, ent seda mõjuvam. Korealanna esitas oma "joige", bravuurseid, tasaseid, kriiskavaid, meloodilisi. See oli hämmastav elamus inimesest ja hobusest. Paaril korral astus maneežile ka teatri looja, Equestre ise. Staatiline, kivinenud näoga mees. Ta ei teinud ainsatki trikki. Ta oli enamiku "lavajaast" peaaegu liikumatu oma suure ja rühika hobuse seljas. Ja sellest kõigest hoolimata oli otsekohe selge — tema on siin staar. Sest tema jaoks on trikid ületatud. Ta on neid kõiki kunagi, oma mustlaspoisikese põlves teinud. Nüüd valitseb ta hobust peaaegu ainult pilguga.

See oli väga ilus lõpp Pariisi-reisile. Sest midagi niisugust ei olnud ma mitte kunagi ja mitte kusagil näinud. Ja veel sellepärast, et nimelt "Zingaro" lavastus jättis otsad kuidagi lootusrikkalt lahti, andis kinnitust, et ka teatrikunstis on midagi uut ja enneolematut veel võimalik. Ja et see enneolematu teatraalne kujund võib sündida millestki väga kaugest ja üldse mitte moodsast, vaid ürgsetest asjadest, mis on ju kogu aeg olemas olnud — näiteks

loomade ja inimeste vahel tekkivatest suhetest.

Sestap olingi teatrinädala lõpetuseks siiski mõnevõrra optimistlikum kui Bryan Appleyard. Ameerika ei ole kõik ja ta ei ole kõikjal. Ning kese ei pruugi asuda keskuses.

Reis sai teoks tänu

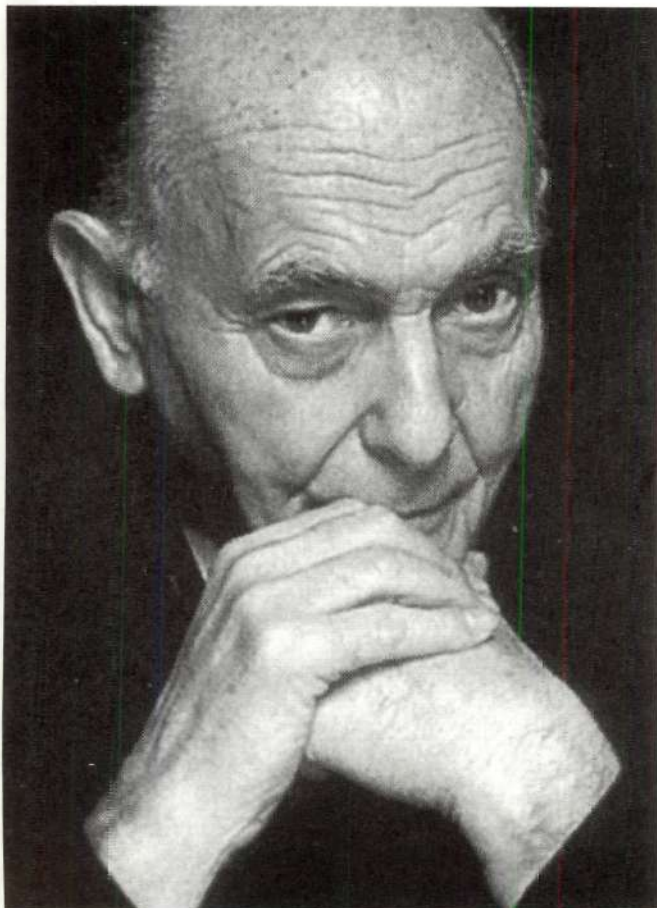
KULTUURIKAPITALILE.

MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1997/98 I

KILDE MUUSIKAELUST

Muusikahooaeg algas ju tegelikult Georg Solti surmasõnumiga 5. septembrist — sajandi viimaseid suuri dirigente lahkus Antiibidel 84-aastasena. Suvel oli ta juhatanud mh Riccardo Muti festivali avakontserti viimase kodulinnas Ravenas, käinud BBC filmivõtetel,

Georg Soltit on peetud sajandi viimaseks suudirigendiks.



viibinud Edinburgh's, kus ta noorim tütar Gabrielle tegi lavastajadebüüdi Fringe Festivalil, neli päeva enne surma juhatas printsess Diana mälestuskontserdil Londoni *Royal Festival Hall*'is (ta ei saanud sellest ära öelda) ja pidanuks dirigeerima "Promenaadikontsertide" lõpul 12. IX Verdi Reek-

viemi, Budapesti kevadfestivali '98 lõppkontserti, Chicago *Symphonic Center*'i taasavamisel jpm — kõik kavad esitati, aga nüüd juba Solti mälestuseks teiste dirigentidega. 1998. a Salzburgi suvefestivalile plaanis Solti oma lahkumisetendus ooperidirigendina "Parsifaliga". Just eelmisel suvel oli maestro viibinud külas Balatoni ääres, kust pärit ta vanemad, ja istutanud sinna puu. Tänavu oleks möödunud 60 aastat ka ta dirigendibüüdist Budapestis "Figaro pulmaga". Kevadfestivali aegu toodi Solti põrm Budapesti ja maeti Bartóki naabrusesse, hauatahvli kiri: "Sir Georg Solti, 1912—1997, koju tagasi jõudnud." Tseremoonial pidas kõne filmimees István Szabó, lahkumiskontserdil Ungari president Árpád Göncz, kohal dirigendi tütre ja lesk Valéry; Chicago SO¹ kontsertmeister esitas Raveli "Kaddishi", lastekoor Bartóki ja Kodály rahvalauluseadeid. Õnneks on kuulsast maestrost järel päris rohkesti heli- ja filmidokumente — et need on kõrgeimast klassist, seda tõendab ligi 30 *Grammy*'t ja ca 20 *Grand Prix du Disque*'i.

Dirigentide seas on endistviisi huvitavaid liikumisi: mitmed nimekad dirigendid määratud või juba tegutsemas uutes ametites peadirigentide-muusikadirektoritena: **Christoph von**

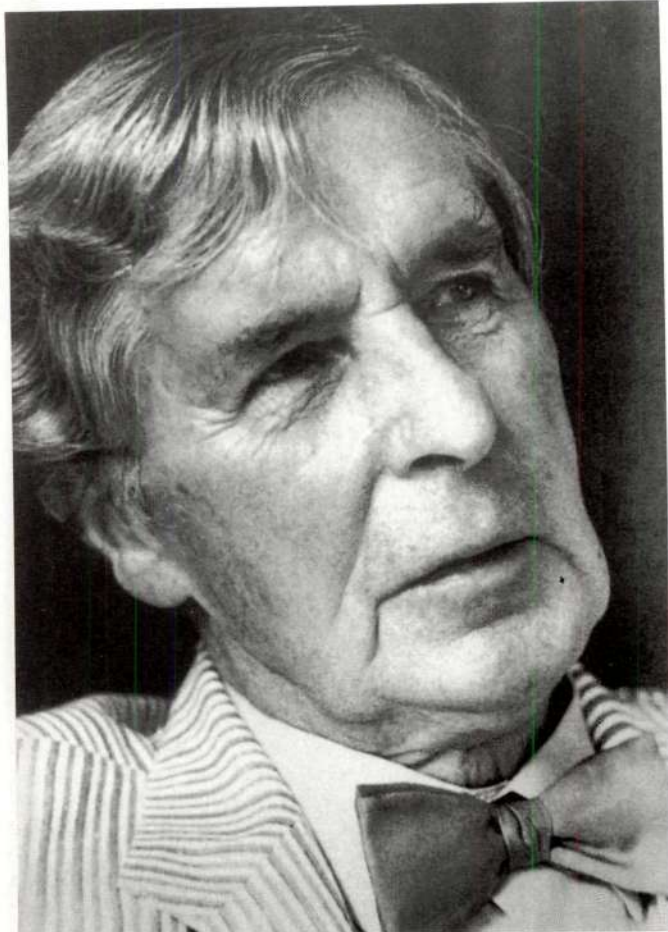
¹ Artiklis kasutatavad lühendid: KE – kontsertettekanne, ME – maailmaesiettekanne, d – dirigent, l – lavastaja, FO – filharmoniaorkester, LO – linnaorkester SO – sümfooniaorkester, KMK – kõrgem muusikakool

Dohnányi Clevelandi kõrval *Philharmonic Orchestra* ette Londonis (lisaks nõuandja-dirigent *l'Orchestre de Paris'* ees), **Zubin Mehta** (Baieri Riigiooper Iisraeli Filharmoonikute kõrval), **Roger Norrington** (Salzburgi *Camerata Academica*), **Vladimir Ashkenazy** (Tšehhi Filharmoonia SO), **James Levine** (Müncheni Filharmoonikud New Yorgi *Metropolitan Opera* kõrval), **Justus Frantz** (*Philharmonia Hungarica* Saksa-maal Marlis), **Marcello Viotti** (Müncheni Raadio SO), **Maris Jansons** (alustas sel hooajal Pittsburghi SO-ga Oslo ja Peterburi kõrval), **Aleksandr Lazarev** (Šoti Rahvuslik SO), **Fabio Luisi** (Leipzig Raadio SO e MDR SO), **Christian Thielemann** (Berliini *Deutsche Oper*), **Ingo Metzmacher** (Hamburgi Riigiooper), **Eiji Oue** (Hannoveri Raadio SO e NDR SO Minnesota SO kõrval); lisaks sellele sõlmis **Valeri Gergiev** lepingu *Metropolitan Opera* esimese külalisdirektori kohale; Stockholm Kuninglik Ooper sai kunstiliseks juhiks soomerootsi baritoni **Walton Grönroosi**, Glynedebourne'i Ooper (sealsete kuulsate festivalide peatugi) **Nicholas Snowmani**, kes siiani oli Londoni *South Bank*'i kunstiline juht. Kõigi põnevate alustamisootuste kõrval vaevab muusikavaatlejaid küsimus: kuhu lähem pärad peatset Birminghamist CBSO eest lahkumist (asemele tuleb soomlane **Sakari Oramo**) tippdirigent **Simon Rattle**? Ega ometi USAsse, *Philadelpia Orchestra* juurde Wolfgang Sawallisch'i asemele?

Salzburgi kevadfestival ("Osternfestspiele") tähistas **Herbert von Karajani** 90. sünniaastapäeva, keskset kontserti juhatas Berliini Filharmoonikute ees Maris Jansons, Jansoni Oslo Filharmoonikud said aga ametlikult *Viini Musikverein*'i residentivaks orkestriks. Kodus Berliinis tegi peadirigent Claudio Abbado orkestriga teoks Schubertile pühendatud suursarja

"Der Wanderer" (KE-s kõlas ka ooper "Fierrabras"). Väga impo-santne oma 66 kontserdiga oli Brahmsi festival Hamburgis. Mstislav Rostropovitš'i juubeli sisukaks järelmängu oli Kronbergi tšellofestival: üks maestro kuulus õpilane esinemas teise järel, Erkki-Sven Tüür kuulamas maestroga kõrvuti saalis oma Tšellokontserdi ettekannet David Geringaselt. Tähendusriikas on, et Gidon Kremer, saanud Menuhini järel Gstaadi Alpifestivali juhiks Šveitsis, kaasas sinna kohe Baltimaade muusikuid ja sümfooniaorkestreidki (ERSO). * Soome esindusorkestrid Helsingi LO ja Soome Raadio SO jäid suurde kahjumisse (vahetades esinemispaika, kadus orkestritel publik), kui *Finlandia-talo* oli kuni veebruarini viis kuud ümberehitamisel. Ent Sibelius sai taas tuntuks: Soome iseseisvuse 80. aastapäeva puhul toimus Londoni *Barbican*'is 6-nädalane festival "Valo", mis algas suure Sibeliusi tsükliga Londoni SO-lt Colin Davise juhatusel (Davis juhatas hiljem Sibeliusi ka USA ja Jaapanis). Berliinis korraldati kongress "Sibelius ja Saksa-maa" (koos kontsertidega, avaõhtul dirigeeris Vladimir Ashkenazy ning võttis sõna kongressilgi). * Londonis toimus veel hulgaliselt põnevate: Prokofjevi festival (sh ooper "Maddalena" ja balletimuusika "Narr") helilooja poegade Svjatoslavi ja Olegi kohal viibides; LSO-ga korraldatud Šostakovitš'i festival, mille algatajaks Rostropovitš (kestab oktoobrini 1998); festival "Inventing America" *Barbican*'is (Adams, Argento, Bernstein, Copland), millisesse kuulus ka Detroiti SO kontsert Neeme Järvi juhatusel 3. mail; traditsiooniline ja kuulsaks saanud nädalalõpufestival jaanuaris pühendati Bohuslav Martinile (lõppkontserdil KE-s ooper "Kreeka passioon", BBC SO, d Jiří Belohlavek). Londoni puhul tuleks kindlasti lisada BBC suursarja "Sounding the Century" jätkumist *Barbican*'is, kus LSO ees dirigeeris (ka Elliott

Carteri teoseid) mitmel puhul niisugune suurmees nagu Pierre Boulez. * Suure tähelepanu tõmbas muusikalises Euroopast endale Lissabon, korraldades "100 päeva festivali" enne maailmanäitust "EXPO '98", avaõhtu sai endale portugali pianist Maria João Pires, ka Neeme Järvi koos Šveitsi-Romaani SO-ga esinemas. * Natuke enne Stockholmi kultuuripealinna saamist korraldati Kuningliku Filharmoonia traditsiooniline meie sajandi elava helilooja festival, sedakorda Michael Tippetti loomingust — 14 kontserti (rootsi jõududega, vaid briti dirigendid Andrew Davis, Paul Daniel, Richard Armstrong, Nicholas Cleobury jt); festivali varasemad peategelased on olnud Lutoslawski (1987), Ligeti, Schnittke, Penderecki ja 1995 Arvo Pärt. Ent Euroopa kultuuripealinna saamise avagalaõhtul (17. I) Stockholm raekojas oli mulle (TV vahendusel) enim muljet avaldav Rootsi raadio koori esinemine Veljo Tormise "Raua needmisega" Tõnu Kaljuste juhatusel, kuulajajaks Rootsi kuningas ja paljud teised Euroopa prominendid — vapustav ja lummas ettekanne, justkui uute dimensioonidega! * Omamoodi sündmuseks heliplaaditurul sai Sergiu Celibidace (1912—1996) 10 plaadi ilmumine (EMI Classics) — maestrolt, kes polnud kunagi plaadistamist armastanud (kõik plaadid on kontserdivõtted Müncheni FO-ga). * Mitte ainult uue muusika jaoks pole tähtis, et Karlsruhe *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM, seal on end täiendanud ka Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüür) sai endale ümberehitatud tööstushoonest uued ruumid (seda tähistati festivaliga), või et lõpuks avati ka Viini Arnold Schönbergi Keskus, samuti festivaliga, kus avakontserti Viini Filharmoonikute ees juhatas Giuseppe Sinopoli ja toimus ka sümposioon "Schönberg Austrias". * Kontserdimajad uuenesid: *Finlandia-talo* kõrval ka Kennedy Keskuse kontserdisaal



Michael Tippett suri 93-aastaselt.

Washingtonis, Luzern saab hoopiski uue kontserdimaja (akustikaproovid algasid mais), langetati otsus ka Lahtisse uue ehitamiseks. *Piccolo Teatro* Milanos sai uue maja kätte, "Così fan tutte" selle avamisel kujunes erakordselt menukaks. See oli Giorgio Strehleri viimase elu- poole võitluse otsene tulemus, maestro ise suri kuu aega enne teatri avamist jaanuaris. Uue asupaiga saab ka Washingtoni Ooper, millele üks rikas daam ostis sajandivanuse kaubakeskuse. Teatri kunstilisele juhile Plácido Domingo on eeskujuks värskest restaureeritud ooperimajad Chicagos ja San Franciscos. Madridi *Teatro Real* avati taas pärast 8-aastast restaureeri-

mistööd, olles 1966—1988 olnud kasutusel kontserdisaalina. Ava- õhtul mängiti de Falla ooperit "La vida breve". * *European Union Opera* on alustanud 53 noore laulja ja 60 noore muusikuga "ühendamaks paljusid Euroopa maid kunsti kaudu" (15 maad), ettelaulmised žüriile olid novembris-detsembris. EUO olulise- maks keskuseks saab Baden- Baden, ühiselt tehakse "Jevgeni Onegini" lavastus (Nikolaus Lehnhoff) ning Berlioz "Béatrice ja Bénédicte" kontsertettekanne. * Kolm tipptenorit (Carreras— Domingo—Pavarotti) alustasid aastat 1998 Hispaania kuninga Juan Carlose 60. sünnipäeva kontserdiga Madridi *Teatro Real*'is ja jõudsid suveks MM-jalgpalli-

turniirile Pariisi. Ikka veel on publiku ees olnud kaks kõrges lauljaeas nimekat tenorit: Carlo Bergonzi (73) avas itaalia laulude õhtuga hooaja Zürichi Ooperis, Alfredo Kraus (69) andis arva- tavalt viimase sooloõhtu Londoni *Barbican*'is.

TÄHTPÄEVI

* 450 aastat on möödumas sel- lest, kui kuurvürst Moritz von Sachsen asutas Dresdenis praeguse *Staatskapelle* eelkäija. Omal ajal kiitis ka Rousseau orkestrit kui täiuslikku muusikaansamblit; sellega on musitseerinud Mozart, Paganini, Mendelssohn, Brahms. *Staatskapelle* on *Staatsoper*'i orkes- ter, täpsemalt *Sächsische Staats- kapelle Dresden*. Pidustused alga- sid kevadel, kui tähtpäevale pühendati Dresdeni ooperifesti- val ja kulmineeruvad septembris, mil pidulikku kontserti juhatab peadirigent Giuseppe Sinopoli; järgmisel hooajal juubeliturneed Jaapanisse ning Põhja- ja Lõuna- Ameerikasse. * Taani Kuningli- kul Teatril on tänava samuti juubel: 250 aastat avamisest, eel- ürituste järel kulmineerub juubeli tähistamine aasta lõppu ja kogu järgmise hooaega. * "Värt land" — "Maamme" — "Mu isamaa" kõlas esmakordselt 150 aastat tagasi, Helsingi üliõpilaste ke- vadpidustustel 13. V 1848 laulu autori Fredrik Paciuase enda juhatusel, esitajaks *Akademiska Sångföreningen*, ülikooli Paciuase asutatud meeskoor. Soomlased märkisid tähtpäeva laulupeoga Helsingi *Arena*'l, osalemas 15 tuumat ja kauem tegutsenud Soome koori, orkestrid, solistid, kaks spetsiaalselt tellitud teost esmaettekandel, 4-tunnise üri- tuse kandis üle Soome raadio. Eestis ei märganud rahvushümi- ni juubelisünnipäeval ühtki pidus- tust ega tähistamist. * Ooperi- festival *Arena di Verona*'l toimus (1997) 75. korda, tänava möödus siis 75 a pidustuste algusest. Mullusest on tänavugi kavas "Aida" ja "Rigoletto", lisandu- vad veel "Maskiball", "Nabucco"

ning "Tosca". * 75 aastat tagasi asutati Salzburgis *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (praegu levinum ingl. k nimetus *International Society for Contemporary Music, ISCM*), pärast esmakordset uue kammermuusika festivali. ISCM korraldab igal aastal liikmesmaade heliloojate uue loomingu (liikuva asukohaga) festivali "World Music Days" (Eesti veel ühingusse ei kuulu), tänavuse Manchesteris 17.—25. IV (1997 Söulus, 1999 Bukarestis).

* **Edinburgh' festival 50:** avakontserdi andis *Gustav Mahler Jugendorchester* Pierre Boulezi käe all ("Ükski festivalidirektor pole eales julgenud pidustusi avada noorteorkestriga," märkis "Financial Times"); orkester mängis hiilgava kava meie sajandi muusikast, sh Boulezi enda "Notations I—IV". Sarjas "Archive Recordings" meenutati läinud aastakümnete kuulsusi, esinemas oli haruldusena ka Londoni *Royal Opera* koos *Royal Ballet*'ga. * **Berliini Komische Oper 50:** teater avati võimude loal (Ida-Berliinis) opereti-teatrina — Walter Felsensteini algatusel ja tema lavastusega Straussi "Nahkhiirest". Felsensteini õpilastena on tuntud Götz Friedrich ja Joachim Herz, 1981. aastast on teatri eesotsas lavastaja Harry Kupfer, tema kõrval nüüd ka Christine Mielitz ja Andreas Homoki, peadirigendiks 1994. aastast Leningradist pärit Yakov Kreizberg. Juubelihooaega alustati Verdi "Macbethi" uuslavastusega (C. Mielitz), järgnes "Peléas ja Mélisande" (H. Kupfer), juubelinädalaks detsembris valmis ka uus "Nahkhiir". * **Philharmonia Hungarica 40:** orkester moodustati 1957 Ungari ülestõusu järel kodumaa (maha) jätnud muusikutest, praegu 88-liikmeline, asukohaga algusest peale Saksa väikelinnas Marlis. Orkestrit on meelsasti juhitanud Yehudi Menuhin (5 a tagasi käidi koos ka Tallinnas). * Euroopa tuntumaid nüüdismuusika-orkestreid *London Sinfonietta* 30: esimene kontsert anti jaanuaris

1968, mil orkester kutsuti kokku lühiajaliseks projektiks (mõnenädalane kontserdireis). Tänaeoks on maailmaesiettekandele toodud üle 250 teose, peadirigendiks oli 1994. aastast Markus Stenz, tema järel tuleb Oliver Knussen (ka tuntud helilooja) — pole õnnelikumat valikut, arvavad vaatlejad. *London Sinfonietta* tõusis ka nüüd Londonis võimsalt esile, sh suursarjas "Sounding the Century". * *L'Orchestre de Paris* 30: tähetundideks algusajad, mil peadirigentideks olid Charles Munch, Herbert von Karajan ja Georg Solti, seejärel Daniel Barenboim; 1989 sai peadirigendiks Leningradist tulnud Semjon Bõtskov (Bychkov). Juubelisarja nimekamaks külaliseks olid Berliini Filharmoonikud Claudio Abbado juhatusel. * Esimene väike juubel plaadifirmal "Naxos": 10 aastat asutamist. Selle algataja, omanik ja produtsent on sakslane Klaus Heymann, asukohaga Hongkongis. Oskuslik repertuaari- ja interpreedipoliitika ning odavad tootmiskulud on toonud firmale suure edu: 1987 müüdi 1,8 milj. CD-d, 1992 — 6 milj., 1994 — 10 milj., 1996 — 12 milj., 1997. aastaks ennustati läbimüüki 14 miljonit.

Gewandhaus-Festtage tähistas Leipzigi **Felix Mendelssohn-Bartholdy 150.** surma-aastapäeva: 3 kontserti *Gewandhaus*-orkestriga Kurt Masuri käe all (näidendimuusika "Antigone", "Reformatsioonisümfoonia", "Elias", Maxim Vengerov Viiulikontserdi solistina), NDR SO ja koor Hamburgist esitasid "Pauluse" (dir Helmuth Rilling), toimus sümposioon, helilooja viimases elupaigas avati muuseum (Kurt Masuri kauane unistus täitus jaapanlaste abiga), kuhu asub ka *International Mendelssohn Foundation* koos rahvusvahelise muusikakeskusega. Festivalil viibis ka helilooja lapselapselaps, šveitsi jurist dr Thomas Wach, kelle vanaema Lilli (s 1845) oli Cecile ja Felix Mendelssohni viimane, viies laps. * Erich

Korngold 100: Moraaviast pärit, Viini tegutsenud ja USAse asunud omaaegse pianistist ja heliloojast imelapse sünnijuubelit tähistati ta varajase ooperi "Polykratese sõrmus" (1916) KE-ga Londoni *Queen Elizabeth Hall*'is, sarjas "Opera Discovery", samas ka kammerkontsert, kus peategelasi metso Anne-Sofie von Otter. Stockholmi Kuninglikus Ooperis kujunes hooaja menukamaks Korngoldi "Surnud linn", d Leif Segerstam. * Legendaarne alt **Marian Anderson 100:** mälestuskontserdil New Yorgi *Carnegie Hall*'is esinesid lauljad Jessye Norman, Sylvia McNair, Denyce Graves ja Florence Quivar, viiuldaja Isaac Stern, dirigendiks Marian Andersoni tuntud vennapoeg James DePriest, omaaegne Mitropoulose konkursi võitnu. * USA vanimaid ja tuntumaid heliloojaid **Elliott Carter** saab 90 küll alles ka. detsembris, ent (igaks juhuks?) on juubelit tähistama asunud juba läinud aastast. Kirjastus "Boosey & Hawkes" üksi organiseerib sel puhul enam kui 60 kontserti üle kogu maailma. Arvukate esituste hulgas on uuemate teostena Klarnetikontsert (1997), 5. keelpillikvartett, kolmest sümfoonilisest teosest ("Partita", "Adagio Tenebroso", "Allegro Scorrevole") kokku pandud "Symphonia", mille tervikettekanne kõlas esmakordselt "Maailma muusikapäevadel" Manchesteris Oliver Knusseni käe all. 80: Tuntumaid rootsi dirigente **Sixten Ehrling**, kes palju USAs ära olnud — 10 aastat Detroidi SO ees ja seejärel 1973—1988 dirigeerimisprofessor New Yorgi *Juilliard School*'is. Nüüd pidevamalt Euroopas ja Rootsis, kus oma kunagise, Göteborgi SO-gi ees mitmeid kordi üles astunud. * Legendaarselt kuulus viiulipedagoog **Dorothy DeLay**, tema veel kuulsamalt õpilasi kohtab konkurssidel ja suurtel lavadel kogu maailmas, USAs märgiti juubelit mitmel pool, sh mainekal Aspeni festivalil. * Nimekas Bachi uurija **Alfred Dürr**, kes oli 1963—1983

ka Göttingeni Bachi-Instituudi direktor. **75:** kreeka-prantsuse helilooja **Iannis Xenakis**, keda austas helilooja kohal viibides ka uue muusika fännide Mekaks peetud Huddersfieldi festival. Xenakis tõi sinna ME-le oma uue Kontserdi lõõkpillidele (solistiks kuulus Evelyn Glennie), *London Sinfonietta* sisustas Markus Stenzi käe all tema 75. sünnipäeva kontserdi. * **70:** **Kurt Masur**, endistviisi Saksamaal oodatud ja väga muukultuurilise New Yorgi Filharmonia orkestri ees tegutsenud maestro, kus tal lõppes juba 7. hooaeg peadirigendina. James Levine kutsus teda juhatama ka "naabermaija" *Metropolitan Opera*'sse, oma *Avery Fisher Hall* on tal aga keskmiselt 94 % (!) välja müüdud. Masur toetab ka Nee-me Järvi iga-aastaseid kontserdisarju oma orkestri ees. * **Pierre Henry**, prantsuse helilooja, Boulanger' ja Messiaeni õpilane, *Groupe Recherches Musicales* juht, keda peetud üheks "konkreetses muusikas" isaks. Nüüd kumardas talle Genfi kuulus "Archipeli"-festival, maestro ise vestlemas kohal, kuuel päeval kavas ta heliinstallatsioon "Intérieur/Extérieur". * Rootsi alt **Kerstin Meyer**, tuntud Carmenilaulja, 1960-ndaist *Covent Gardeni*, *Metropolitani*, *La Scala*, Pariisi *Opéra*, Salzburgi, Bayreuthi jt festivalide ning tuntud ooperimajade tähtsolist. Veel rohkem hinnatud nüüdisooperis "Iaulva näitlejana" (Henze, Maw, Schuller, Searle, Goehr, Ligeti "Le Grand Macabre" ME Stockholmis 1978). * **Christa Ludwig**, saksa-austria sopran, kõrgelt hinnatud R. Straussi ja Mozarti laulja, kuulsate festivalide täht. Osales F. Martini ("Torm"), C. Orff ("De temporum fine comoedia"), von Einemi ("Vana daami visiit") ooperite esmaettekannetes, veel suurepäraselt vormis, tegi siiski lahkumiskontserdid 1994. a mais (Viin, Hamburg, Berliin jm), lahkumisetenduse sama aasta lõpul Klytämnestrana R. Straussi "Elektras" Viini Riigiooperis, mis oli tema 752. ooperietendus! * Kas polnud muusikamaailma kaa-

lukaim isikujuubel siiski helilooja **György Ligeti** 75. sünnipäev 28. mail? Pilk tollest Londonisse: *Philharmonia Orchestra* kaks Ligeti õhtut Esa-Pekka Saloneni juhatusel (suursarja "Clocks and Clouds" lõpetusi) — Double Concerto (üks soliste oboel Heinz Holliger), katkendeid ooperist "Le Grand Macabre" (sol Sybille Ehlert) jm, ja otse juubelipäeval mängis kuulus *Arditti Quartet* mh ka tema II keelpillikvartetti (1968), mida ta on ette kandnud maailma paljudes paikades, küll "Praha kevadel", ISCMi "Maailma muusikapäevadel" México Citys jpm.

KAOTUSI

Maailmakuulus viiulipedagoog, koolkonna rajaja **Shinichi Suzuki** suri 100. eluaastal. Õppinud Euroopas, tuli 1930 tagasi Jaapanisse, kus Matsumotos töötas 1950-ndail lõplikult välja oma õpetusmeetodi, mis on jäädvustatud kümnes raamatus "Twinkle, Twinkle Little Star". Suzuki meetod on leidnud tänaseks maailmas rohkem kui 300 000 õpilast. * Mustanahaline bariton **Todd Duncan** (95), Gershwini "Porgy ja Bessi" esimene Porgy — New Yorgi Broadwayl 1935; 1945 sai esimese "mustana" *New York City Opera* solistik, oli ligi 70 aastat dotsent Washingtoni

Howard University's, andes kuni 90. eluaastani ka eralaulutunde. * New Yorgi juudi vanadekodus suri 95-aastasena ooperimängija **Rudolf Bing**. Lahkunud 1933 Saksamaalt, tegutses Glyndebourne'i ooperifestivali eesotsas, oli Edinburgh' festivali asutaja ja kunstiline juht. Sai 1971 aadliitiitli; ta säravaim aeg oli 1950—1972 *Metropolitan Opera* peadirektorina. 1972 avaldas raamatu "5000 Nights at the Opera" * Briti tuntumaid tänapäevaheliloojaid **Michael Tippett** (93), kõrge eani heas loominguulises vormis (90. sünnipäeva festivaliks "The Visions of Paradise" kõlas ME-l ta võluv orkestriteos "The Rose Lake"); ta oratoorium "The Mask of Time" avas 1995 kultuuripealinna Luxembourg'i muusikaüritused, viimane ooper "New Year" tuli ME-le Houstoni *Grand Opera* tellimusega 1989. * **Ernst Krause** (86) saksa ooperikriitik, muusikateadlane ja leksikograaf, aastast 1974 Viinis asuva *Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft*'i viitsepresident. * Prantsuse helilooja **Jean Françaix** (85), haruldasemaid humoriste muusikas, väga produktiivne, kirglik kammeržanrite viljeleja, kus eriliselt õnnistas puhkpillimängijaid, samas ka hea pianist, oma teoste esitaja. Juba 1933 võttis ta loominguga kirjastada "Schott"

Maailmakuulus viiulipedagoog Shinichi Suzuki suri 100. eluaastal.



Mainzis. * México Citys suri 85-aastaselt huvitav USA helilooja, "vanamoodsaks modernistiks" nimetatud **Conlon Nancarrow**. Käis Euroopas Hispaania kodu-sõjaski, alustas džässitrompetistina. Ta tähtteoseid on "Studies for Player Piano" (50 pala); et ta kaua "sahtlisse" kirjutas, oli ta pikka aega tundmatu ka USAs, Euroopast rääkimata (viimasele tõi ta 1980-ndail lähemale G. Ligeti, kes pidas "Studies't" suurimaks avastuseks Ivesist ja Webernist alates). * Ungarist pärit viuldaja ja dirigent **Sándor Végh (84)** oli Budapestis professor kodumaalt lahkumiseni 1946, mitme kvarteti liider; hiljem õpetas Šveitsis ja Saksamaal, sai kuulsaks Salzburgi *Camerata Academica* kauaaegse dirigendina ja meistrkursuste professorina. * Populaarne vene helilooja **Georgi Sviridov (82)**, Šostakoviitši õpilasi Leningradi konservatooriumis. Oli tiitlite ja preemiatega pärjatud, Heliloojate Liidu funktsionäre, ent oma lihtsa helikeelega kõitev ja siiras, Veljo Tormise noorpõlvlemmikuid. * Inglise helilooja, sümfonist ja ooperite autor **Geoffrey Bush (77)**, Oxfordi ja Londoni ülikoolide õppejõud, ka muusikakirjanik. Populaarseim meelelahutuslik avamäng "Yorick", ooperid "The Blind Beggar's Daughter" 1954, "If the Cap Fits" 1956, "The Equation" 1967, "Lord Arthur's Savile's Crime" 1972 (O. Wilde'i j), "Love's Labours Lost" 1988. * Inglise helilooja ja muusikateadlane **Robert Simpson (76)**. Oli BBC produtsent ja "Promenaadikontsertide" administraator 1951—1980, hinnatud raamatute autor Carl Nielsenist ja Anton Brucknerist. Ta olulisust sümfonistina on võrreldud isegi Šostakoviitšiga (loonud 11 sümfooniat, 12 keelpillikvartetti jm). * Iiri dirigent **Albert Rosen (73)**, oma maa muusikaelu kesksemaid kujusid: 30 aastat Iiri Rahvusliku SO peadirigent, 1965 sai ka Smetana Teatri peadirigendiks Prahast. * Kanada tuntud sopran



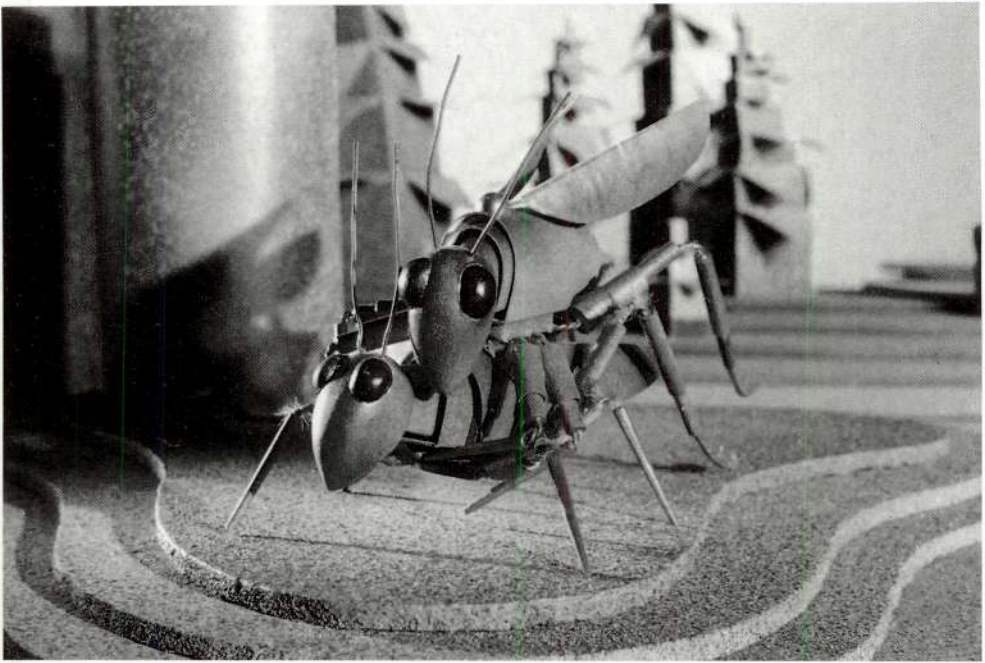
Sopran Leonie Rysanek suri 71-aastaselt.

Lois Marshall (73), kes ka Eestis käinud; esinenud koos Toscanini ja Beechamiga, Kanadas enim *Bach Aria Group*'iga, ta viimaseks rolliks jäi nimiosa Massenet' ooperis "Thérèse" Torontos. * Austria suurepärase sopran **Leonie Rysanek (71)** maailma kuulsaimatel lavadel, silmapaistev Wagneri ja R. Straussi laulja Bayreuthi ja Salzburgi festivalidel, veel 1990-ndail hiilgas Janáčeki "Jenífás" ja "Katja Kabanovas"; lahkus lavalt Straussi "Elektra" Klytämnestrana suvefestivalil 1996 Salzburgis; valiti 1995 Viini pidunädalate presidendiks. * Oma 69. sünnipäeval suri Tbilisis tenor **Zurab Andžaparidze**, Moskva Suure Teatri solist 1959—1970, hiljem solist Gruusia Ooperi- ja Balletiteatris. * Saksa bass **Karl Ridderbusch (64)**, Herbert von Karajani ajal esile tulnu, debüteeris Bayreuthis 1966, Salzburgi "Osternfestspiele!" Karajani käe all 1968, oli oodatud Müncheni ja Viini Riigiooperi, *Metropolitan*'i lavadel. * Rumeenias sündinud saksa dirigent ja muusikateadlane **Erich Bergel (67)**. Oli Lääne-Berliini KMK professor, sageli esines ka Soomes (sai vahepeal esinemiskeelu Lõuna-Aafrika kontsertide tõttu); tuntud on ta kaks raamatut Bachi "Fuuga-

kunst" kohta. * Ooperilibretist kirjanik, dramaturg ja ooperifanaatik **Claus H. Hennenberg** suri 62-aastaselt Kölnis, jõudmata näha oma uusimaid tekste laval — Manfred Trojahni "Was ihr wollt" Münchenis ja Matthias Pintscheri "Thomas Chatterton" Dresdenis. Varasemad tööd: T. Mayuzumi "Tempelbrand", A. Reimanni "Melusine" ja "Lear", L. Lombardi "Faust", Trojahni "Heinrich IV" ja "Enrico", tänavu P. Eötvösi "Kolm öde" Lyonis. Hennenberg oli seotud ka Salzburgi kevadfestivaliga, tõlkinud saksa keelde üle 40 ooperi. * Vähki suri briti tšellist **Christopher Van Kampen (52)**, kes 30 aastat kuulus *Nash Ensemble*'i ja algusest (1968) peale *London Sinfonietta* koosseisu. Talle olid spetsiaalselt kirjutatud mitmed nimekad heliloojad.

(Järgneb)

KAKS ON PAREM KUI ÜKS



“Primavera”, 1998. Režissöörid Riho Unt ja Hardi Volmer.

“PRIMAVERA”. Käsikiri, lavastus ja kujundus: Riho Unt ja Hardi Volmer, operaator Urmas Sepp, nukujuht Margus Bamberg, heliloojad Roald Jürlau ja Avo Ulvik, helirežissöör Avo Ulvik, nukud ja dekoratsioonid valmistasid Margus Bamberg, Ilmar Ernits, Külli Jaama, Ene Mellov ja Taivo Müürsepp, operaatori assistent Erkki Sula, valgustaja Roland Tiik, montaaž: Kersti Miilen, tootmine: Maret Reismann, produtsent Arvo Nuut. 35 mm, 9 min, värviline. © “Nukufilm”, 1998.

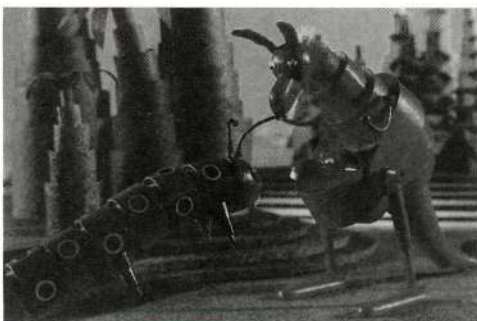
“Primavera” on film nagu üks porgand — lihtne ja arusaadav, isuäratava oranži välimuse ning õpetliku ivaga (loe: vitamiiniga). Mõni film sarnaneb näiteks valges veinis hautatud veiselihaga, seal on olemas nii palju komponente ja vürtse, et üksnes spetsialist jagab ära, mis on mis ja et kas kõik on ikka õigesti tehtud ja millest täpselt tuleneb see taevalik, või vastupidi, ilge mekk. Aga porgandi kohta oskab ka lihtne inimene arvamust avaldada.

Pipi Pikksukk ei söönud porgandeid, minu sõber, poeet ja sööja Karl Martin Sinijärvi eelistab taimetoidule liha, ja kahtlemata on ka neid, kes “Primaverast” ei hooli. Mina söön porgandeid ja mulle meeldis ka “Primavera”.

Ei saa muidugi öelda, et see film oleks mind kuidagi rabanud, keeranud pahupidi kogu mu senise maailmamõistmise ja näidanud kätte mingid uued horisondid, mille taga peidab end Tõde. Ma ei tormanud pärast “Primavera” äranaagemist pimedale uulitsale ega kõndinud seal kuutõbisena, palituhõlmad tuultele valla, peas vasardamas teadmine, et kogu senine elu on elatud valesti või et ma olen tapnud Jumala. Ei, ma vaatasin filmi ära, lülitasin videcomaki välja ning kõmpisin kööki, kus söin võileiva ja jõin teed. Midagi erilist polnud ju juhtunud, peale selle, et olin näinud muhedat nukufilmi. Mitmed ekraanil askeldanud elajad sümpatiseerisid mulle ja papagoide olid teinud naljakat häält. Mida veel tahta? Ka ei vaevanud mind mu rumalus, nagu pärast mõne õige hämara

filmi vaatamist, millest õhkagi aru ei saa. Tundusin endale piisavalt tark, et mõista **Hardi Volmeri** ja **Riho Undi** sõnumit.

Minu arvates oli see üks õige idamaine film — kui lähtuda nüüd sellest kõige trafaretsemast ettekujutusest Oriendist. Elu kulges omasoodu, sünniti, paarituti ja surdi. Kedagi ei vaevanud mingid eksistentsialistlikud probleemid, keegi ei rabelnud asjata. Ainus, mida otsiti, oli sobiv paariline, kellega koos elu nautida. Purskkaevude vulinat küll kuulda ei olnud, kuid võis ette kujutada habemikke hommikumaa tarku (umbes selliseid nagu filmi operaator **Urmas Sepp**) kaadri taga lootosõitel lesimas ja vaikselt lausumas: "Mis sa ikka rügad ja ennast vaevad, parem nautle!" Sellest ka hulk kamasuutralikke asendeid, klassikalistest (rohutirtsud) kuni sadomasolikenä (ämblikud) välja. Elu on pikk, aega laialt, kõike võib proovida ning pärast ilusat elu pole surmgi hirmus.



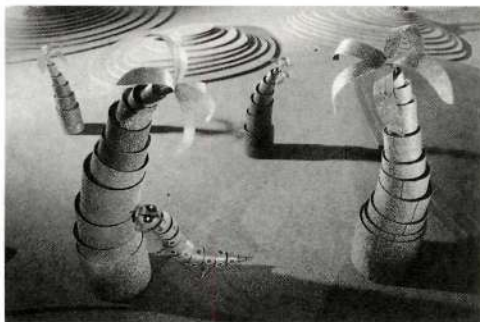
"Primavera".
Urmas Jõemelhe fotod

(Vahelepoikena. Olen kuulnud teooriat, et keskikka jõudnud meeskunstnikud kipuvad senisest enam viljelema aktimaale. Kas siis äkki keskikka jõudnud multifilmitegijad otsustavad pöörata varasemast suuremat tähelepanu nukkude suguelule? Unt ja Volmer on ju jõudnud mõlemad selle salapärase teetähiseni, mida venelased nimetavad juba iidsetest aegadest saadik *copok!* Aga see oli tõesti ainult nii suusoojaks öeldud.)

Mingile hipilikule hoiakule viitab ka asjaolu, et kogu filmi tegevus toimub keset puutumatu loodust, ürgmetsas, kus on säilinud isegi dinosaurusid. Veel pole jõudnud neid häirima inimese ahne ja närviline käsi, kirves käes! Ei mingit urbanistlikku tänavatolmu, närvilisi büroosuhteid. Just säärases, mediteerimiseks kõlblikus, neitsilikus ümbruses leiab hing tõelise rahu. Kaunid maastikud, mis ei teeks häbi "National Geographicu" vaatefilmile, on sobivateks kulissideks õndsale lillelapse-elule, mida loomad harrastavad. Keegi pole üksi — peale peategelase, ussikesse, kelle paariliseotsinguid film kujutabki. Linnul on lind,

lepatriinul lepatriinu, skorpionil skorpion. Undil Volmer. Volmeril Unt.

Jah, kas mitte siin ei peitugi *point!* Kas mitte see asjaolu ei seletagi ära "Primavera" erinevust mõnest teisest kohalikust animafilmist, kus lobbab jõhkruks, hoolimatus ja kus pessimismiuks õgib kõikide tegelaste hinge! Nende filmide autorid on —

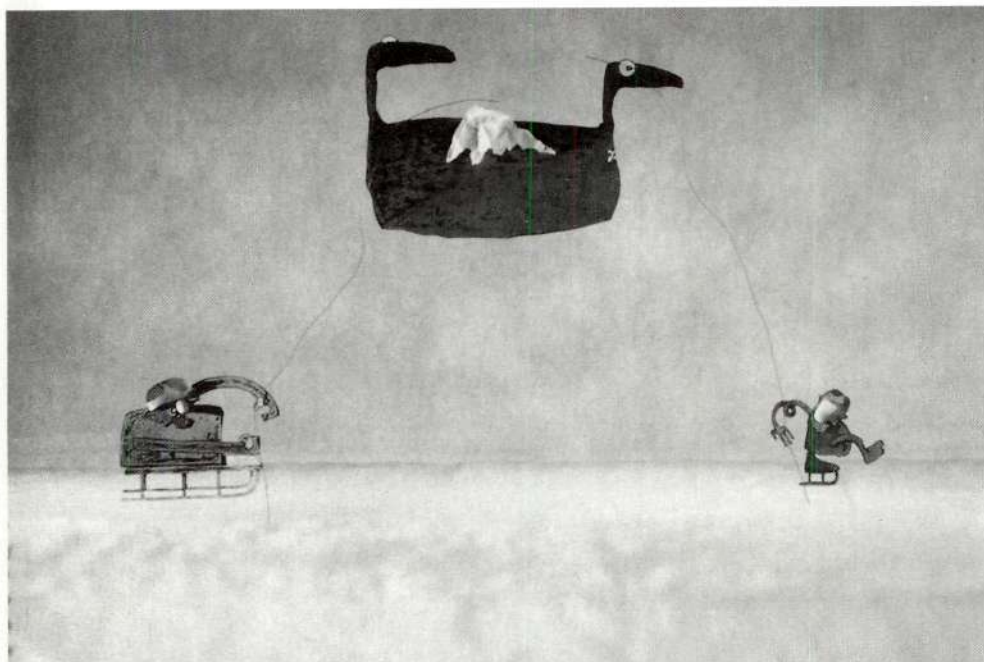


"Primavera".
Tõnu Talivee foto

nii ükski! Üksi nagu ussike Volmeri ja Undi filmis, neil pole kaaslast, sõpra. Sellest kibestumine ja äng. Volmer ja Unt on säärastest tunnetest vabad. Nemad on kahekesi, nagu looduses ette nähtud, ja jutlustavad sellest kuldsest reeglist ka oma filmis. Looduses peab valitsema tasakaal! (Ka näiteks Janno Põldma — Heiki Ernitsa koostööna valminud joonisfilm "Tom ja Fluffy" on ju sügavalt optimistlik ja elujaatav teos!) Jah, just paarissuhte eelistest üksinduse ees pajatavad meile nukufilmi mugulid oma "Primaveras"!

Kuulakem siis neid, sest nende hääl on elutarkuse hääl.

MEIL SIIN HÜPERBOREAS



“Just married”, 1998. Režissöör Peep Pedmanson.

“JUST MÄRRIED”. Stsenarium, kujundus, režii ja montaaž Peep Pedmanson, animatsioon Triin Sarapik, operaator Urmas Jõemees, muusika: Riho Sibul ja Robert Jürjendal (kitarrid), Kristo Rajasaare (trumm), “Beach Boys”, kaameragrupp: Tõnu Taliivee, Erkki Sula, Villem Tammar ja Raivo Möllits, hääled: Kadri Adamson, Helvir Kaljula ja Sulev Teppart, helirežii: Tiina Andreas ja Mati Schönberg, nukud ja dekoratsioonid: Külli Jaama, Ene Mellov ja Taivo Müürsepp, tootmise korraldamine: Maret Reismann ja Arvo Nuut. 35 mm, 16 min, värviline. © “Nukufilm”, 1998.

Väidetavasti NSVL esimese tähtsikeelse filmi “Kele” (1988) stsenarist ja kaasrežissöör Peep Pedmanson (sünd 1963) jõudis enne oma viimast linateost režissöörina teha kolm joonis-, ühe dokumentaal- ja ühe õppevideofilm. Kümme aastat filmikunstis, stsenaristikas, ajakirjanduses jm sumpamist päädis nüüd lapiknukk-stereotehnikas tehtud nukufilm “Just married”, mille valmimine nõudis Pedmansonilt kaks aastat.

Vaatamata keerukusele paistab “Just married” olevat Pedmansoni seni parim linateos. Eesti animafilmi tüüpilised hädad — stoori udusus, arusaamatute tegevuskäikude ja tüübireaktsioonide ebamäärasusse peidetud autorinägemus — Pedmansoni “Just marriedi” palju ei kimbuta. Selgelt väljamaalitud lugu polegi enamasti kuigi haarav, vaatajal on pärast seanssi edasi mõeldes huvitavam ise tõlgendusi ja versioone leida.

Efektsel taustal areneb “Just marriedi” stoori, mida pole esimese vaatamisega lihtne jälgida. Erksas koloriidis antud borealse hõnguga tegevuskeskkond on olemuslikult karm, võiks spekuloida “Baltoscandia” identiteedi kümne-kaheteisttuhande aastase või kauemagi ajalooa. Näiteks Uku Masing on avaldanud poeetiliselt jõulist arvamust, et saamid elasid jääaja kustunud vulkaanide kraatrite soojuses üle.

Kusagile sinnakanti kisub ka Pedmansoni loodud jalutu vana kalur, kes elab jäämäe sisemuses, “kaugel ja võoral ulgumerel”, ja kelle olemist ei häiri üle pea hüigelsillal kihutavad autod. Aga see hüigelsild, millel rüsavaid ronge ja limusiine ei

näidata (oleks ju võinud selguse huvides ka koomiliselt näidata), on antud vihjamisi — sillasammaste, ülalt ladestuva romusaasta ja masinate fooniheliga. Kuigi veealused elukad on saastast muteerunud, antakse tsivilisatsioonist aimu ikkagi pisut liiga tinglikult.

Vana tabalukku meenutav jalutu kalur aga aerutab sitkelt jääsupisel merel, aeruks ahingu ja lumelabida hübriid. Kodu on mehel tõepoolest mingi kalju või jäämäe sees, kuid sellest pole kohe kerge aru saada. Erksavärviline ja kontrastne foon (jäämäed ja merepind) mõjub esteetiliselt virgutavalt, andes piisava selguse tegevuskeskkonna määratlemiseks.

Rahvuslik-regionaalset pitsertit kannab merele ilmunud võoras laev, mille viikingliku galeerilaeva imago on rikastatud ürgaja lindeluka peakujuga. Üldse paistab "Just married", et režissöör on püüdnud tüüpi ja atribuuti koondada erisuguseid ajaloolis-etnograafilisi minevikuvihjeid, milles domineerib Põhjala veepealse inimese eksistents. Selle kauakestvuse ülekandmine tänapäeva annab aegade ja eluviiside konflikti, mida küll otse selgusega välja ei mängita.

Valvust tingib võoras kultuur, mida ämblikmehe osavusega mööda võora laeva külge üles roninud mees illuminaatorist kiikab. Kädetud, inimesesarnased isasolendid, kelle sugutunnused on selgelt antud, tantsivad "galeerilaeva" trümmis monotoonse rütmi taktis ringtantsu ümber suure ja raseda emase. See on mesilasema olemusega lõunamaalanna tüüpi hiidnaine, kes peagi defektse beebi sünnitab. Lisaks funktsionaalsele nabanööri ole on järeleljal üks käsi ja üks jalg, mistõttu ta on võoras kätetuule "töomesilastele" ning heidetakse läbi illuminaatori jäisesse ulgumerre. Seal aga püüab jalutu kalur põnni oma toobrisse kui hälli ja viib oma jäämäe punkrisse järeleljalik kasvama.

Läbi illuminaatori sisse vahtinud jalutu kaluri boreaalne pilk oli otsekui Püha Vaimu sarnaselt viljastav. Samas lööb vihane jalutu oma viikinglikult tugevate kätega võorasse laeva ahingu, mis aluse hiljem põhja viib. Pealtnäha piraatlik tsitaat, mis sisuliselt tähendab, et ei assimileeru need võoramaalased siin Põhjala karmuses mitte niisama kergesti. Siin juurdumine on ikka paiksust ja aega nõudnud.

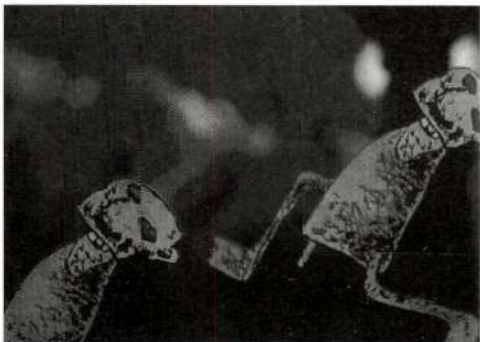
Kuigi õhkub pisikest perekondlikku hubasustki, ei laabu jalutu ja tema mõjustatud kasupoja kooselu jäämäe sees. Peepedmansoni robus-tes kunstnikujoonises antakse nihetatult väike südamlikkuse ja järjepidevuse vajadus, ent kaminasse tehtud liigtule soojusest sulab jäämägi üheks merega.

Kuid jalutu "isa" ja ühekäeline "poeg" pääsevad polaarjääle, haaravad tseppelinisarnase kummalise lindlaeva kaasa ja liiguvad oma lombakal uisusammul edasi, taustaks "Beach Boys" bändi optimistlik laul "Purjetades Ameerikasse".

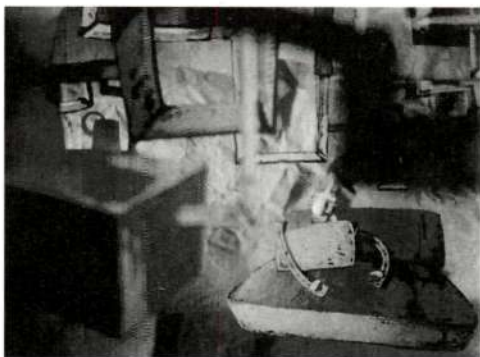
Rõhutatult vahelduva muusika ja natuurihäältega (lained, linnud, karjed) "Just married" on üheaegselt oma tõsiduses sügavusse pürgiv ja samas ironiliselt mentaliteedikriitiline. Veerandisse animafilmitundi surutud teemad annavad kätte nõõriotsad, millest kordamööda sikutades elustatakse ühiskondlik-loodusliku sümbolismi



"Just Married".



"Just Married".



"Just Married".
Urmas Jõehe fotod

kostüümis kaasaegne mõistulugu. Karikaturist Pedmansoni käekirjale omaselt riiegetes vormides lahendatud tüübid on "Just marriedis" arhetüüpsed, andes vaatajale mõtlemiseks ja tõlgenduseks omakorda niidiotsi.

Erilise dünaamikata saavutatakse filmis jõuline ekspressiivsus. Sündmustiku selgus lengerdab siia-sinna amplituudis üldiselt n-õ laial keskteel, mille ristlõiget võiks markeerida: abstraktsus — tinglikkus — tüüpide konkreetsus — sündmustiku selgus — loo selgus — kontseptuaalne ühesus.

O O P E R 400

Nelja sajandi täitumist ooperižanri sünnist märkisime ajakirja aprillinumbris.
Juubeliaastale pühendame ka ooperiajaloo ilhe erandliku teose —
esimeseks nüüdisooperiks peetava
Debussy "Pelléasi ja Mélisande'i" — tutvustuse.

ILVI RAUNA

CLAUDE DEBUSSY "PELLÉAS JA MÉLISANDE"

OOPERIST JA SELLE ESIMESEST KONTSERTETTEKANDEST EESTIS

Achille-Claude Debussy¹ (1862—1918) esimesed vokaalteosed on kirjutatud 1880. aastate algul. Neil aastail toimusid Stéphane Mallarmé salongis kuulsad "kirjanduslikud teisipäevad", kus

¹ Aastani 1894 kasutas helilooja vaid oma esimest eesnime – Achille.

Claude Debussy 1909. aastal.



Debussy siirvenes kaasaegsesse poeesiasse ja maalikunsti. Siit sai alguse lähem tutvus luuletajate ja kirjanikega, kelle loomingust ta edaspidi inspiratsiooni ammutas.

Paralleelselt esimeste laulude kirjutamisega otsis Debussy järjekindlalt sobivat ainet ooperiks.² 1890. aastate alguses intensiivistas helilooja taas endale sobiva ooperisüžee otsinguid. Ta valis välja kaks teost: Maurice Maeterlincki näidendi "Princesse Maleine" (1889) ja Catulle Mendèsi libreto "Rodrigo ja Chimène" (Corneille' ainetel, 1890). Siis aga selgus, et Maeterlinck on "Princesse Maleine'i" kasutamiseõigused lubanud Vincent d'Indyle (kes siiski ei lõpetanud oma sellenimelist ooperit), ja nii alustas Debussy tööd "Rodrigo ja Chimène'iga". Tõeltnud sellega kaks aastat (1890—1892), jättis ta töö pooleli, leides, et süžee on liiga lähedane Jules Massenet' ooperile "Le Cid" (1885).

Debussy otsingud lõppesid, kui 1892. aastal ilmus Maurice Maeterlincki näidend "Pelléas ja Mélisande". Ta luges selle läbi, vaatas teatris Bouffe-Parisien draama esietendust (17. mail 1893) ja langetas otsuse. Kuid ka nüüd katkestas helilooja kahel korral töö, põhjuseks muusika häiriv sarnasus Wagneri "Tristani ja Isoldega". 1895. aasta suveks valmis ooperi esialgne variant.

² 1882. aastal kirjutas ta mõned katkendid ooperilaadsest teosest *Hymnis* (comédie lyrique; tekst Théodore de Banville); aastail 1883—1886 kirjutas ta ooperit *Diane au bois* (comédie héroïque; tekst Théodore de Banville). Valmis ei saanud neist kumbki.

MAETERLINCKI NÄIDEND

Belgia kirjanik ja filosoof **Maurice Maeterlinck** (1862—1949) sai kuulsaks oma sümbolistlike näidenditega. Tema draamades on palju lõpuni ütlemata mõtteid, vihjeid üleloomulikule. Kirjanik toob esile hingeseisundeid, seletamatuid elamusi. Esmapilgul juhustlikena tunduvate sõnade või liigutustega luuakse pinev õhkkond. Sellele aitavad kaasa pingelised pausid, ohked — vaikuses hakkavad kõnelema inimeste hinged. Priit Põldroos on Maeterlincki draamade kohta kirjutanud: "Mitte see ei ole tähtis, mida üks inimene küsis ja kuidas teine vastas, vaid see, mida üks kui teine kõneles vaikides. Sõna, mida ei ole kuulda, hinge kõnelus hingega saab selleks jõuks, mis määrab sündmuste käigu." (Põldroos 1985: 178)

"Pelléas ja Mélisande" ³ — nagu Maeterlincki teisteski varasemates näidendites — rõhutatakse saatuslikku ettenäaratust, surma kõikvõimsust. Surma lähedus on tajutav kogu aeg: sureb Pelléas sõber, maal valitseva näljahäda tõttu surevad talupojad, hukkurvad Pelléas ja Mélisande. Surmaarjundit lisab Pelléasi isa raske haigus. Ängistavat meeleolu siirvendab endassesulgunud süinge loss. Lossis lõhnab surma järele, seal on alati pime. "Kuid sellega harjutakse ruttu," ütleb Geneviève, Golaud' ja Pelléasi ema. Kõige selgemini "näeb" lossis toimuvat vana poolpime kuningas Arkël, Golaud' ja Pelléasi vanaisa, kelle napid kommentaarid saavad draamat.

Näidendis on 19 stseeni, mis jaotuvad viide vaatusse. Igas stseenis on valdav üks meeleolu — "Pelléas ja Mélisande" on eelkõige "meeleolude draama".

Debussy kirjutas muusikasse peaaegu kogu Maeterlincki näidendi, välja jäi üksnes neli lühikest stseeni.

RICHARD WAGNERI MÕJU PRANTSUSE OOPERILE XIX SAJANDI LÕPUL

Ühelgi teisel heliloojal ei ole olnud nii tugevat muusikavälisist mõju kui Richard Wagneril (1813—1883), seetõttu ei saa ka wagnerlust Prantsusmaal vaadelda ainult muusikaloolise nähtusena. 1860. aastatel sai Prantsusmaal Wagneri loomingule osaks tugev vastuseis. 1861.

aastal lavastati lõpuks Pariisis tema ooper "Tannhäuser", mis tekitas suure skandaali — teos keelati ära. Sõna "wagnerlik" muutus kriitikute põhiliseks sõnuseks. 1870. aastatel hakkas aga Wagneri tõrjumine asenduma vaimustusega. 1885—1888. aastal ilmus Pariisis ajakiri "Revue wagnerienne", mis oli mõeldud eelkõige kirjanike ja kunstnike, mitte aga muusikute ja muusikakriitikute jaoks. Esimesi köitis Wagneri muusikadraamade ainek, pärit germaani ja skandinaavia legendidest ja müütoloogist.

Wagner ei jätnud süiski ka heliloojatele mõju avaldamata. Just Wagneri muusikadraamade (Gesamtkunstwerk) eeskujul kirjutati Prantsusmaal sajandi lõpukümnenditel hulgaliselt lavateoseid. Tänapäeval on neist tuntud vähesed. Oopereid kirjutasid Jules Massenet, Vincent d'Indy, Édouard Lalo, Gustave Charpentier, Ernest Reyer, Alfred Bruneau. Isegi César Franckil valmis kaks ooperit. Enamik neil aastail loodud lavateoseid on määratletud terminiga drame lyrique (muusikadraama). Mõiste drame lyrique osutab nii prantsuse ooperitraditsioonile kui ka Wagneri mõjule: sõna lyrique seostub prantsuse barokkooperiga (tragédie lyrique), sõna drame aga viitab Wagneri muusikadraamadele. Mainitud autorite ooperites võib leida Wagnerile iseloomulikke juhtmotiivitehnikat, kromatiseeritud

Maurice Maeterlinck.



³ Maeterlincki näidendi "Pelléas ja Mélisande" aluseks on vanast flaami saagast pärinev armastuslugu. Pelléas ja Mélisande ei sõanda tunnistada, et nad teineteist armastavad — liiatigi on Mélisande abielus Pelléasi poolvenna Golaud'ga. Kolme peategelase suhete üha kasvava pingelise lõplahendus: Golaud tapab armukadedusest Pelléasi, Mélisande sureb lapsevoodis.

PELLÉAS ET MÉLISANDE



CLAUDE DEBUSSY MAURICE MAETERLINCK

Debussy "Pelléasi ja Mélisande"i partituuri esmaväljaande kaas.

harmooniat, osaliselt ka kõnelaulu (Sprechgesang). Wagneri muusikadraamade läbikomponeeritud prantslased ei saavutanud.

Eialgu vaimustus Richard Wagneri ooperitehnikast ka Debussy. 1888. aastal külastas ta Bayreuthi, kuulates "Parsifali" ja "Nürnbergi meisterlauljaid". Järgmisel aastal kuulas ta "Tristanit ja Isoldet". "Tristanit" ja "Parsifali" pidas Debussy Wagneri parimaiks oopereiks. Peagi otsustas Debussy, et prantslasena tahab ta lavamuusikat kirjutades minna siiski hoopis teist teed, iükskõik kui suur Wagneri muusika veetlus ka ei oleks.

Romain Rolland'i arvates oli Prantsusmaal XIX sajandi lõpul liiga palju pimedaid Wagneri austajaid, kes püüdsid matkida temale iseloomulikkude võimsust: "Prantsuse ooper valis endale 20 aastaks eeskujuks Wagneri deklamatsiooni, mis on kaugel meie rahvuslikest traditsioonidest. Prantsuse keele jaoks ei ole midagi ebasobivamat hääle järskudest hüpetest ja teravatest aktsentidest." (Rolland 1989: 158)

DEBUSSY "PELLÉAS JA MÉLISANDE"

"Pelléas ja Mélisande" valmis pärast Debussy pikki muusikalis-dramaturgilisi otsinguid. Just ooperiga tegelemise aastail kujunesid välja Debussy esteetilised ideaalid ja formeerus lõplikult tema isikupärane helikeel.⁴ Ka Debussy nimetas oma ooperit *drame lyrique*. Selles muusikadraamas on helilooja ühtsesse tervikusse ühendanud vokaaldeklamatsiooni ja ülipeente varjunditega orkestripartii. Ta püüdis leida kesktee Wagneri sümfoniseeritud muusikadraamade ja prantsuse *drame lyrique*'i vahel. Debussyle tundus, et Wagneri sümfoonilised arendused matavad mõnikord draama enda, prantsuse muusikadraamade üldiselt valdav meloodilisus aga ei võimalda kõiki meeleolubarjundeid täpselt edasi anda. Et draama kuulajani jõuaks, kirjutas helilooja meloodilise muusikalise materjali orkestripartii, vokaalpartii kirjutamisel püüdis aga toetuda kõne muusikalisele loomusele. Orkestri vormikujundav roll avaldub ennekõike stseenidevahelistes interluudiumides: nendega saab loogiliselt siduda kontrastseid muusikalõike — interluudiumides antakse toimunule "sümfoonilised kommentaarid".

Määratlenud orkestri ja vokaali erinevad funktsioonid, jäi helilooja sellele printsibile lõpuni kindlaks — haruharva dubleerib mõni orkestrihääle vokaali.

On tähelepanuväärne, et Debussy kirjutas oma ooperi proosatekstile. (Ühena esimestest oli püüdnud proosatekstile ooperit kirjutada Modest Mussorgski, aluseks Nikolai Gogoli näidend "Naisevõtt".) Sõnateatrile omaselt koosneb ka peaaegu kogu Debussy "Pelléas ja Mélisande" dialoogidest. Kuna ooperis ei ole lõpetatud muusikanumbreid (aariad, ariosod, ansamblid), puudus ka vajadus teatud tekstilõikudele värsivormi anda. Ooperile on iseloomulik napp lavaline tegevus. Helilooja järgis Maeterlincki printsipi — eelistas atmosfääri loomist tegevusele. Debussy eiras traditsioonilisi edu garanteerivaid võtteid ja nii sündis erandlik teos ooperiajaloo. Paljud muusikaajaloolased peavad seda esimeseks nüüdisooperiks.

⁴ Neil aastail kirjutas Debussy orkestrile *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1891—1894), *Nocturnes* (1897—1899); keelpillikvarteti (*op.* 10, 1892—93); süüdi *Pour le piano* (1894—1901) jm.



"Pelléasi ja Mélisande'i" esietenduse (30. IV 1902) II vaatuse 1. stseeni lavakujundus (Jusseume)
Théâtre National de L'Opéra-Comique'is.

Debussy ooperi "Pelléas ja Mélisande" esietendus 30. aprillil 1902 *Théâtre National de L'Opéra-Comique*'is tekitas vastakaid arvamusi. Debussyle heideti ette ooperi laialivalguvat vormi, meloodilist ja rütmilist monotoonsust, tantsude puudumist, võimsa orkestrikõla vähesust (näiteks tromboonide säästlikku kasutamist), arusaamatuid harmoonilisi järgnevusi.

Kriitikud seostasid Debussy ooperit enamasti Wagneri muusikadraamadega, kuigi erinevalt Wagneri ooperite ekspressiivsusest on Debussy "Pelléasi ja Mélisande'i" emotsioonid rõhutatult vaoshoitud. Siiski on Debussy ooperil ühisjooni Wagneri muusikadraamadega:

1. Ooperis ei ole lõpetatud numbreid. Ainult paaril korral on teoses suhteliselt terviklikud monoloogid, mis sarnanevad ariosoga: Pelléasi *Des*-duur monoloog (III v 1. sts, lossitorni juures) ja Pelléasi *Fis*-duur monoloog ooperi kulminatsioonis (IV v 4. sts). Erandlikuna mõjub ka Mélisande'i laul dooria laadis (III v 1. sts, Mélisande kammib juukseid).

2. Puuduvad ansamblid ja prantsuse ooperile iseloomulikud balletistseenid.

3. Koori on kasutatud ülinapilt — ainult I vaatuse 3. stseenis. (Tõsi küll, Wagneri muusikadraamades võib kooril olla siiski suurem roll.)

4. Loobumine libretistist (Debussyl Maeterlincki draama, Wagneril enda loodud libretod).

5. Kromatiseeritud harmoonia.

6. Juhtmotiivid orkestripartiis.

HARMOONIAST

Debussy, kelle suhe klassikaliste harmooniareeglitega polnud kunagi väga soe, otsis nii nagu enamik heliloojaid XIX sajandi lõpul väljapääsu funktsionaalharmoonia kriisist. Tema muusika aluseks on veel tertsiline harmoonia, kuid ta loobus traditsioonilisest juhttoonilisusest (kuigi helistik on tal veel olemas). Debussy isikupärane harmoonia ei tugine mingile süsteemile. Kohati võib selles leida funktsionaalharmoonia tunnuseid, sageli kasutab ta ümberharmoneerimise tehnikat.

"Pelléasi ja Mélisande'i" harmoonias on

väga suur roll sept- ja noonakordidel, mida kasutatakse enamasti paralleel liikumistes. Tänu teisenenud funktsionaalsele mõtlemisele muutusid sept- ja noonakordid eelkõige värvivahendeiks, lakates mõjumast ebapüsivaina. Harmoonias on sagedased ka suurendatud kolmkõlad.

Nõrgendatud juhtooniline tunglevus Debussy ooperis on vastavuses Maeterlincki draama sumbunud atmosfääriga. Helilooja valib hoolikalt värve nii orkestratsioonis kui ka harmoonias.

HELILAADIDEST JA HELISTIKEST

Ooperi "Pelléas ja Mélisande" laadiline pilt on kirev: siin kohtab diatoonilisi laade, pentatoonikat, täistoonilist ja pooltoon-täistoon helirida.

Debussy-uuriija Vladimir Gurkovi arvates kulgeb tegelaste "tegelik" elu ühtede või teiste helilaadide mõjusfääris. Täistooniline helirida kujutab ooperis agressiivse Golaud' sfääri (I v 1. sts, II v 1. sts; III v 4. sts; IV v 2. sts; V v). Pooltoon-täistoon helireaga



annab helilooja edasi Mélisande'i kannatusi (I v 2. sts; II v 2. ja 3. sts; III v 2. sts; V v). Gurkovi arvates tahetakse mõlema helirea kasutamiselega rõhutada sündmuste fataalsust ja traagilisust. Helgemate meeleoludega kaasnevad pentatoonikad. (Gurkov 1983: 14)

Ooperis ei tundu helistike valikul olevat otsest tähendust. Osa uurijaid (näiteks Juri Kremljov) leiab siiski, et mõningate helistike kasutamine teatud situatsioonides on heliloojal olnud taotluslik. Näiteks *Ges-duuri* (*Fis-duuri*) seostatakse rahunemise, leppimisega (I v lõpp, IV v Pelléasi monoloog); *Des-duur* (*Cis-duur*) kui üks Debussy lemmikhelistikke⁵ kõlab ekstaatilistel puhangumomentidel (IV v 2. sts, ooperi lõpp). (Kremljov 1965: 472—473)

SÜMBOLID-JUHTMOTIIVID

"Pelléasi ja Mélisande'i" muusikas on äratuntavad paljud juhtmotiivid, millega Debussy toonitab Maeterlincki näidendi mitmetähenduslikkust. Peaaegu igal tegelasel (Golaud, Mélisande, Pelléas, Arkël, Yniold), samuti kirjaniku kujunditel-sümbolitel (mets, sõrmus, allikas, kellalöögid jne) on oma muusikaline vaste orkestripartiis. Juhtmotiividest kasvavad välja ulatuslikud sümfoonilised arendused.

Olulisimad on peategelaste Mélisande'i, Pelléasi ja Golaud' motiivid. Kõige sagedamini esineb Golaud' juhtmotiiv — Golaud on ooperi tegelastest ainus, kes ei lepi saatuse poolt määratuga ning püüab sündmuste kulgu ise suunata. Orkestripartiis kõlab tegelast iseloomustav juhtmotiiv enamasti siis, kui tegelast ennast laval ei ole. Sündmuste arenedes toimuvad muudatused ka tegelaste juhtteemades. Teemade orkestratsiooni jälgides saab määrata peategelaste juhttämbri: Golaud — metsasarved, fagotid; Mélisande — flööt, oboe; Pelléas — flöödid, viiulid, tšellod.

Mélisande'i teemale (näide 1) on tunnuslik napp saatematerjal. Kogu teose vältel varieeritakse teemat nii rütmiliselt kui ka meloodiliselt, laiendades seda motiivi alguses oleva sekundi kordamisega. Ainult

⁵ *Des-duuris* on Debussy kirjutanud *Prélude à l'après-midi d'un faune*'i keskosa kulminatsiooni ja kolme sümfoonilise eskiisi *La mer* (1905) lõpuosa.

Esimene Pelléasi osatäitja Jean Périer.

ühel korral kogu ooperi vältel kõlab Mélisande'i juhtmotiiv metsasarvede ja fagottide (Golaud' juhtämbrid!) esituses — hetkel, mil Golaud taipab, et tal ei õnnestu kunagi loodetavat ülestunnistust kuulda.

Pelléasi iseloomulike kvartidega juhtmotiiv esineb enamasti flöödi-, viiuli- ja tšellopartiiis (näide 2, I v 2. sts).

Golaud' juhtmotiivi kasutamisel rakendab Debussy tihti ümberharmoniseerimise tehnikat: ooperi alguses kõlab see kõigepealt täistoonilises laadis (näide 3), seejärel minooris ning lõpuks dooria laadis.

Debussy ühendab erinevaid juhtmotiive ka kontrapunktiliselt. Kõige rohkem on

polüfooniliselt ühendatud Golaud' ja Mélisande'i motiive.

Tihti esineb partituuris Golaud' teemale iseloomulikust sekundist välja kasvanud teema, mille puhul enamik vene uurijaid viitab sarnasusele Mussorgski Pimeni monoloogiga (näide 4, I v 1. sts).

Puhas kolmkõlaline harmoonia ei ole Debussy ooperile tüüpiline, kuid siiski esineb ooperis ka seda. Duur/moll kolmkõladega on harmoneeritud kuningas Arkéli juhtmotiiv, kes eraldub sel moel teistest tegelastest ka muusikaliselt (I v 2. sts).

"Pelléasi ja Mélisande'i" puhul ei saa märkimata jätta pausirohkust. Vaikuse



Esimene Mélisande'i osatäitja Mary Garden autograafi taustal.

[Très modéré]
douce et espressivo (c)

(ob)

p

Näide 1

Animez un peu (fl)

92

p

(fl)

(viola)

Näide 2

[Très modéré]

(ob)

(c.a.)

5.

(c)

(fg)

Näide 3

Tempo I Très modéré

(fl)

(c.a.)

p

Näide 4

kasutamist orkestratsioonis võib pidada samuti omaette juhtmotiiviks. 17. juulil 1895. aastal kirjutas Debussy oma heale sõbrale Pierre Louÿs'le: "Vaikimine on imeline asi, "Pelléasi ja Mélisande'i" tühjad taktid annavad tunnistust minu armastusest seda laadi emotsioonide vastu." (Jarustovski 1971: 63). Vaikusega on seotud ka staatilise teatri

idee, mida püüdis ellu viia Maeterlinck. Pärast Pelléasi ja Mélisande'i lahkumisstseeni komponeerimist 1893. aasta oktoobris kirjutas Debussy Érnest Chaussonile: "Asusin otsima Muusikat katete alt, mis tema peale on kuhjatud, ja leidsin sealt lõpuks mittemiski. [---] Igatahes kasutasin selles muusikas palju harvaesinevat väljendusvahendit — vaikust

(ärge naerge!), ja nagu tundub, ainult see on võimeline hästi toonitama ühe või teise fraasi emotsionaalset olemust." (Debussy 1986: 47)

MELOODILINE RETSITATIIV

Ooperi tegelaste retsitatiivid meenutavad sageli vaikset psalmoodiat, poole häälega intoneerimist, mis muutub kohati lausa sosistamiseks. Kriitikud märkisid, et lauljad laulavad nagu proovis. Isegi Pelléasi ja Mélisande'i lahkumisstseen ooperi kulminatsioon (IV v 4. sts) ei erine eelnenust — poolsosinal, täielikus vaikuses, avaldavad nad teineteisele armastust.

Muusikaline deklamatsioon on iseloomulik juba prantsuse barokkooperile. Jean-Baptiste Lully ja Jean-Philippe Rameau muusikaliste tragöödiate *accompagnato* retsitatiiv tuleneb prantsuse keele loomulikust kõnerütmist. Arvestades Debussy head XVIII sajandi muusika tundmist (eriti austas ta Rameau'd), võib arvata, et ooperis leiduvad seosed prantsuse muusikalise tragöödia traditsioonidega ei ole juhuslikud.

Samas on Debussyle kindlasti olulist mõju avaldanud ka Modest Mussorgski oma ooperitega.⁶ Tutvunud "Boriss Godunoviga", köitis Debussy tähelepanu eelkõige Mussorgski deklamatoorne stiil, meloodiline retsitatiiv. Helilooja tunnistas ise "Boriss Godunovi" olulist rolli "Pelléasi ja Mélisande'i" kujunemises. Georges Jean-Aubry mälestuste kohaselt ütles Debussy talle kord enne "Boriss Godunovi" etendust iroonilise tõsidusega: "Ah! Te lähete "Borissile", te näete, et terve mu "Pelléas" peitub "Borissis". (Kremljov 1965: 361)

SOLISTID

Ooperi vokaalpartiid on kirjutatud järgmistele hääleliikidele (sulgudes esietenduse osatäitjad): Pelléas — tenor (Jean Périer), Golaud — bariton (Hector Dufrane), Arkël — bass (Félix Vieuille), Yniold — sopran (Blondin), Arst — bass (Viguiè), Mélisande — sopran (Mary Garden), Geneviève — metsosopran (Jeanne Gerville-Réache), Lambur (lava taga) — bass (Viguiè).

Kuigi Pelléasi roll on kirjutatud tenorile, ei ole selles kõrgeid noote (erandiks III v 1. sts

lossitorni juures, kus Pelléasi kõrgeim noot on a' ("Su juuksed armastavad mind, armastavad rohkem kui sina!"). See teeb partii lauldavaks ka kõrgele baritonile. Samasuguses tessituuris on ka baritonile kirjutatud Golaud' partii (kõrgeim noot *fis*¹ IV vaatus armukadedusstseenis (2. sts). Debussy loobus teadlikult häälte kõrgregistrite sädelusest, *bel canto* voogavast meloodiast, soovides igati rõhutada tunnete vaashoitust, poeetilist ütlemata jätmist, vestlus-dialoogide sundimatust.

Esietenduse osatäitjate määramisel tekkisid probleemid Mélisande'iga. Maeterlinck nõudis kategooriliselt, et lavale jõudva ooperi peaosas oleks tema mõrjsja Georgette Leblanc. Claude Debussy ja teatri *Opéra-Comique* direktor Albert Carré olid aga teisel arvamusel: nende soosingu oli ammu võitnud šoti lauljatar Mary Garden. Kirjaniku ja helilooja eriarvamused oleksid ooperi autorid peaaegu duellini viinud. Kahevõitlus jäi õnneks ära ning 30. aprillil laulis Mélisande'i siiski Mary Garden.

Teine problemaatiline roll oli Yniold. Osutus väga raskeks leida 11—12-aastast poissi või tüdrukut, kes tuleks toime selle osaga. Carré otsingud kujunesid väga pikaajaliseks ja etenduse proovid käisid juba ammu, kui sobiv imelaps lõpuks leiti — poiss (Blondin) avastati juhuslikult "Carmeni" lastekoorist. Pärast esietendust sai Ynioldi osatäitmine üldise kriitika osaliseks. Enamik kirjutajaist soovitas anda see osa edaspidi mõnele täiskasvanule (nii nagu see oli olnud ka Maeterlincki näidendi esietendusel). Ooperi järgmisel ettekandel 1902. aasta oktoobris laulis Ynioldi sopran Suzanne Dumesnil, temaga olid kriitikud rahul. Sellest alates muutus Yniold "püksterolliks". Kuid nagu selgub avaldamata kirjast Maurice Gendroni erakogust, ei loobunud Debussy tegelikult kunagi lõplikult oma ideest anda see roll laps-solistile (Grayson 1985: 17).

Pärast Debussy surma tehtud arvukatest helisalvestustest (esimene 1942) laulab ainsana Ynioldi laps-solist (Anthony Britten) Pierre Boulezi dirigeeritud ooperi ettekandes (salvestatud 1970; Sony Classical 01-047265-10-3; 1991).

⁶ Debussy põhjalikku vene muusika tundmist soodustasid suved ja sügised Venemaal (1880—1882), töötades koduõpetajana kunstimetsen Nadežda von Mecki teenistuses.

ÕNNESTUNUD ESIETTEKANNE EESTIS

Debussy ooperi kontsertettekannet 29. mail Estonia Kontserdisaalis võib pidada igati õnnestunuks. Põhjalik eeltöö — heas vormis ERSO ja maailmanimega solistide ühistöös — viis soovitud tulemuseni.

USA sopran **Susanne Mentzer** (Mélisande) ja prantsuse bariton **Gérard Thérue** (Pelléas) oli ideaalne nimiosaliste välik: mõlemad on tunnustatud solistid ja staažikad Debussy ooperi lauljad. Mentzer on korduvalt esinenud New Yorgi *Metropolitan Opera's*, Chicago *Lyric Opera's*, Milano *La Scala's*. Mélisande'i laulis ta edukalt sellel aastal Pariisi *Grand Opéra's* ja ka Pariisi *Opéra* ja Salzburgi festivali ühislavastuses. Püüdes jääda neutraalseks annotatsioonides kirjutatu suhtes, tuleb siiski tõdeda, et seni kuuldud plaadiesitustega võrreldes on Eestis kuuldud peaosatäitjad siin kirjutaja jaoks tõesti parimad. Mentzer lummas oma pehme sametise tämbriga. Mélisande'i rolli ei tohiks anda laulda koloratuurse varjundiga sopranile — viga, mida on teinud nii mõnigi lavastaja.

Klass omaette oli praegu *Opéra de Lyon*'is

töötav Gérard Thérue. Asjata ei ole talle omistatud "Pelléasi baritoni" tiitel. Thérue osales Pariisis Peter Brooki lavastatud kompositsioonis "Impressioonid Pelléasist", kus tema osatäitmine äratas üle-euroopalist tähelepanu. Aasta tagasi laulis ta Pelléasi Lille'i festivalil, lavastus sai Prantsusmaal "aasta ooperiesituse" preemia (*Victoire de la Musique 1997 dans la catégorie "Production Lyrique de l'Année"*), sama rolli on lauldud ka Torinos, Firenzes. Nagu eespool mainitud, on Pelléasi roll originaalis kirjutatud tenorile, kuid see sobib ka kõrgele baritonile. Ja kui see bariton suudab laulda *pianissimo*'t, mis kandub üle orkestri, tuleb taas tõdeda, et paremat Pelléasi on raske leida. Ameerika ooperikriitik Paul Henry Lang mäletab juhust, mil üks Pelléas lasi hääles domineerida kangelaslikkuse värvingul — kohe olnud esituse tasakaal rikutud, kuna maskuliinne muusika varjutas sõnad. (Lang 1971: 199—200). Seekordses ettekandes oli Pelléasi hääles palju erisuguseid nüansse, kuid interpretatsioonis valitses alati tasakaal.

Moskvas sündinud ja praegu Viini Kammerooperis töötava **Maksim Mihhailovi** (Golaud) osatäitmine oli samuti tiptasemel — kohati häiris vaid liigne nasaalsus.

Hetk pärast Debussy "Pelléasi ja Mélisande'i" esimest kontsertettekannet Tallinnas 29. 5. 1998, esiplaanil Gérard Thérue (Pelléas) ja Susanne Mentzer (Mélisande).



Kontserdiõhtul jäi pisut tagasihoidlikumaks Peterburi Kammerooperi solisti, metsosoprani **Larissa Seliverstova** (Geneviève) etteaste, kuigi proovides jättis lauljatar samuti väga hea mulje.

Külmetushaigusega võitlev inglise bass **Richard Robson** (Arkël) laulis oma osa küll korrektselt, kuid kuuldes tema kõrval meie **Ain Angeri** (Arst, Lambur) sügavat kaunikõlalist bassi, jäi üle vaid kahetseda, et nad ei saanud osi ära vahetada. Probleemaatiline roll, Yniold, oli antud Estonia Teatri solistile **Valentina Talumale** — igati hea esitus.

Kiidusõnu tuleb öelda ka ERSO ja Arvo Volmeri aadressil — kohati võis nautida tõeliselt impressionistlikku tämbrite flirti. Esimeses ja teises vaatuses, eriti stseenidevahelistes interluudiumides jäi vajaka nüansseeritud *piano*'st ja *pianissimo*'st. Nii kippus vägisi *forte*'ks kujunema näiteks I vaatus 1. stseeni järelmäng (*forte* esineb partituuris vaid ühes taktis, ülejäänutes vahelduvad *piano* ja *pianissimo*). Orkestri paks kõla mattis enda alla ka Arkëli olulised sõnad I vaatus 2. stseenis: "Kõigel, mis juhtub, on võib-olla tähendus" — lause, mida võiks pidada kogu ooperi/näidendi motoks.⁷

Tuleb siiski nentida, et eestlase temperamendiga esitatud prantsuse muusika kipub ikka jääma pisut maavillaseks. Kõrv jäi orkestrilt igatsema õhkõrnu tuuleile, sekundi murdosasse mahtuvaid tõuse ja vaibumisi.

Omaette probleem oli I vaatus 3. stseeniga ("Hääled laevalt", esitajaiks tütarlastekoor "Ellerhein" ja RAM Estonia Kontserdisaali koridorist). Kulutanud palju väärtuslikku prooviaega koori sisseastumise ja balansseeritud kõlatugevuse leidmisele, ei avaldanud see etteaste kontserdil siiski mingit muljet, pigem tekitas kuulajates vaid asjatut elevust (sissetulekuga jäädi ikkagi hiljaks ja ka kõlavahekorrad ei olnud paigas).

Üldiselt jäävad eelnenud tähelepanekud pisiasjadeks meeldivalt terviklikus ettekandes. Ooperi edenedes paranes orkestri kõlakvaliteet, jõudes igati tundliku harmoonilise ühtsuseni.

⁷ Kahjuks puudub see oluline lause (originaalis: *Il n'arrive peut-être pas d'événements inutiles*) Maeterlincki näidendi viimases eestikeelses tõlkes (Maurice Maeterlinck, "Pelléas ja Mélisande", Tallinn, "Perioodika", 1996). Kuna kontserdikavas oli kasutatud sama tõlget, puudus lause ka sealt.

VEEL "PELLÉASIST JA MÉLISANDE'IST" TALLINNAS

14. mail kõlas Estonia Kontserdisaalis huvitav kava Maeterlincki näidendist inspireeritud muusikast. Esitati Jean Sibeliusse süit muusikast Maeterlincki näidendile "Pelléas ja Mélisande" *op.* 46 (1905), Gabriel Fauré orkestrisüit "Pelléas ja Mélisande" *op.* 80 (1901) ja Arnold Schönbergi samanimeline sümfoonia poem *op.* 5 (1902—1903), laval taas ERSO ja Arvo Volmer. Kontserdi kõrgpunktiks kujunes Schönbergi 40-minutine üliekspressiivne helipoem, milles orkester sai taas oma võimeid tõestada.

Maeterlincki näidend oli tänavuste Georg Otsa muusikapäevade huviorbiidis. Lisaks Debussy ooperi suurejoonelisele kontsertettekandele oli 25. ja 28. mail võimalik jälgida Maeterlincki näidendi lahtisi proove "Theatrumi" saalis (lavastaja Lembit Peterson) — esietenduseni jõutakse loodetavasti novembris. Estonia Teatri fuajees eksponeeriti miniatuurset fotonäitust Maeterlincki "Pelléasi ja Mélisande'i" lavastustes Eestis (neid on olnud kaks — 1919 ja 1975).

Veel ei ole Debussy "Pelléasi ja Mélisande'i" eesti muusikateatris lavastatud...

KIRJANDUS

Debussy, Claude. Дебюсси, Клод. Избранные письма (составление, перевод, вступительная статья и комментарий А. С. Розанова). Музыка, Ленинград, 1986.

Dow n e s, Michael. Wagner and the *Musicien français*: an interpretation of Debussy's criticism. *Cahiers Debussy No 17—18, 1993—1994*. Centre de Documentation Claude Debussy, Pariis, 1994.

G r a y s o n, David A. Debussy in the Opera House: an unpublished letter concerning Yniold and Melisande. *Cahiers Debussy No 9, 1985*. Editions Minkoff, Genf, 1986.

G u r k o v, Vladimir. Гурков, Владимир. Лирическая драма К. Дебюсси и оперные традиции. *Очерки по истории зарубежной музыки XX века*. Составитель С. Н. Бояговяленский. Музыка, Ленинград, 1983, lk 5—19.

J a r u s t o v s k i, Boriss. Ярустовский, Борис. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Музыка, Москва, lk 59—66.

K r e m l j o v, Juri. Кремлев, Юрий. *Клод Дебюсси*. Музыка, Москва, 1965.

L a n g, Paul Henry. *Critic at the Opera*. "Norton & Co.", New York, 1971.

P ö l d r o o s, Priit. *Teel enda ellu*. Eesti Raamat, Tallinn, 1985.

R o l l a n d, Romain. Ролланд, Ромси. *Музыкально-историческое наследие*, вып. 4, Музыка, Москва, 1989.

MEIE LENNART



“Lennart Meri: Kõnelused Eestimaast”, 1998. Režissöör Lisa Hovinheimo. *Lennart Meri Kadriorus*.
Riitta Virtasalmi foto

“LENNART MERI: KÕNELUSED EESTI-MAAST” (*Lennart Meri: Puhe on Virosta*). Režissöör ja toimetaja Lisa Hovinheimo, operaatorid Aare Varik, Raivo Lugina ja Timo Vähämäki, heli: Jaak Elling, tõlgid Outi Jyrhämä, Mervi Pohjolainen ja Lisa Hovinheimo, arvutigraafika: Markku Lyytinen, võtete korraldamine Eestis: Reet Sokmann, režissööri assistent Riitta Virtasalmi, monteerija Kari Leppälä, produtsent Jarmo Jääskeläinen. Tänapäev: Piret Saluri, Maia Väkräm, Maija Rantanen ja “Tuglas-Seura”, arhiivid: Yleisradio, ETV ja “Chronos Film”. Video *BetaSP*, 57 min 40 s, värviline. © YLE TV2 “Dokumenttiprojekti”, 1998.

Alustada tahaksin hoopis teisest Lisa Hovinheimo filmist. Möödunud aasta 25. juunil näidati Soome TV2-s filmi “Suomen suku koolla” (LH ja Pirkko Frank-Arkimies), ülevaadet äsja Tampere toimunud soomeugri telefilmide ülevaatusel. Kohe pärast külaliste rongilt saabumise kaadreid (mis kuidagi meenutasid veneaegset “Aktuaalset kaamerat”) tuli kaadrisse Eesti president Lennart Meri, kes video vahendusel saatis tervisi oma endistele kolleegidele: “Kümme aastat tagasi olin teie kolleeg ja töötasin kaameraga. Praegu tuleb mulle meelde, et see oli ka viimane kord, kui olin puhkusel.” President on kade, et ei saa

osaleda läbivaatusel, ning kõneleb identiteedist kui üksiolemise hirmu võitmise vahendist.

Presidendifilmi "**Lennart Meri: Kõnelused Eestimaast**" algus oli vähem atraktiivne. Endiste Eesti riigipeade portreede eest läbi jalutamine jäi kuidagi tühjalt sümbolisevaks — mingit järjepidevuse-elanust ei tekkinud, kuigi just seda oli nagu tahetud väljendada. Küll aga vastas Lennart Meri Lisa Hovinheimole, kui too küsis Mere portree kohta: "See on sinu ülesanne."

Esmapilgul meenutab Hovinheimotehtud portree propagandafilmi, milles on sees kõik diktaatoriülistuse nomenklatuursed teemad: Hiiumaal presidenti löbustama aetud rahvarõivis optimistlike naeratustega kohalik rahvas, president ja lapsed, president kõnesid pidamas, president kui rahva lemmik. Niisugused süžeekäigud sobinuksid nii natside tehtud filmi Hitlerist kui ka kommunistide filmi Ceauşescust, samades olukordades on filmitud ka Konstantin Pätsi. Presidendi aastapäevakõne meenutas Kekkoneni karjasekõnesid. Lisaks veel revolutsiooniline minevik ja: "Vaadake kui inimlik ta on" (vrd Lenini müüt: *А глаза были такие добрые-добрые*). Ometi film, hoolimata heroiseerivast hoiakust, niisugust muljet ei jäta.

Muidugi erineb Mere käitumine tüüpilise diktaatori käitumisest ja Eesti riik diktatuurist. Kui diktatuurides peetakse ülitähtsaks rituaale ja protokolle, siis Meri ületab selle, teatades: "Le protocol, c'est moi" — tegelikult tahab ta luua protokolle, traditsioone, rituaale. Nagu ta peabki, nagu meie riigi praeguses teises nooruses on paratamatu. Ning kui keegi ajakirjanik Prantsusmaal pressikonverentsil küsib, kas siis Eestis maffiat polegi, vastab ta: "Meil on viskit, meil on maffiat, meil on kõike, mida ühes Euroopas riigis peab olema." Nii ei oleks väljendunud ei Hitler ega Ceauşescu. Ükski diktaator ei käitu nii ebakonventsionaalselt kui meie president.

Kuid filmis on ka üht-teist tuumakamalt tehtud kui propagandafilmid. Filmi ülesehituses on kasutatud imemuinasjutu poeetikat. Mis see Eesti taasiseseisvumine muud oli kui ime, vähemasti väljaspoolsele vaatajale. Vastavalt kordumise seadusele on Lennart Meri kolm korda juhikabiinis ja vastavalt gradatsiooniseadusele erinevates rollides: algul lendurite selja taga, siis

rongijuhil kõrval kiibitemas, pärast ise suveräänselt kaatri roolis. Niimoodi esitatud juhimetafoor ei ole näpuga näitav, vaid vastupidi, kaunis. Kordamine öeldakse olevat tarkuse ema ja ka välisvaatajale võõraid, kuid filmitegijatele olulisi asju, nagu näiteks hariduse-harituse teema või suhtlemisoskus rahvusvahelises seltskonnas, on kolm korda üle korratud. Lennart Mere minevikust ja perest tehakse juttu kolmes jaos. Nii väldib kordamine ka igavat eluloo jutustamist ning elustab oma vaheldumisega vaatajale igavaks muutuda võivat poliitikajuttu Eestist. Filmi kordused ja juba käsitletud teemade juurde tagasitulekud loovad rütmi, mis ei lase vaatajal arugi saada, et film on tervelt tunniajaline.

Assotsiatiivsed üleminekud ühest ajast teise, ühelt teemalt teisele on loomulikud. Ainult ühe üleminekuga ei tahaks nõustuda. Filmi algul teatatakse üheselt, et Lennart Meri ei salli venelasi, mis läheb vastuollu filmis loodava haritud humanisti immitsaga. Ükski haritud inimene ei saa olla nii keerulistes küsimustes nii ühestel seisukohtadel. Filmi lõpuosas uuriti Sergei Issakovilt ja Rafik Grigorjanilt muulaste suhteid presidendiga. Pärast Issakovi juttu, et venelased usaldavad presidenti rohkem kui valitsust, Riigikogu või ametnikke, räägib Rafik Grigorjan, et president on, nagu me kõik, ametis olles õppinud. Filmi üldtaustal lahendab see vastuolu presidendi väidetava venelaste vihkamise ja Issakovi teksti vahel: enne vihkas, nüüd on targemaks saanud. Usutavasti polnud aga Grigorjan väidetud muulastevihkamisest teadlik ning kõneles millestki muust. Kui nüüd hakkab Jaan Kross rääkima presidendi omavolist ja volituste ületamisest, saab vaataja sellest aru, et president ületab oma volitusi eelkõige suhtumises venelastesse. Tegelikult on president ületanud oma volitusi enamasti muudes asjades ning lõigu loogiline koht pidanuks olema hoopis mujal, näiteks seoses Krossi enda öelduga, et Lennart Meri seisab isiklikult iga oma sõna taga.

Eelkirjeldatu jääb ainsaks sisuliseks küsitavuseks filmis. Muus osas on tegijad üles näidanud erilist detailitundlikkust, nii et film pakub äratundmisrõõmu ka neile, kes teemast rohkem teavad kui keskmine soome vaataja. Näiteks episood, milles Lennart Meri vilja rapsib, toob meelde analoogse pildi filmist

“Linnutee tuuled”, milles kõneldakse Euroopa põhjapoolseimast viljakasvatusalast. Intervjuu Treffneri kooli vilistlase Ain Kaalepiga on ühendatud Treffneri ausamba avamisega, millel Lennart Meri öeldu käib otse ja konkreetselt ka Kaalepi kohta. Sellesarnaseid kohti on filmis veel palju ning see annab tunnistust tegijate ainesse süvenemise põhjalikkusest. Siiski on ka siin mõningaid probleeme. Selles võib küll enam-vähem kindel olla, et mobiilside levikukaart oli Eesti kiire arengu sümboliks, kuigi kaardi äratundmiseks peab seda enne näinud olema. Kuid ma ei tea näiteks, kas Suuremõisa häärberi ees võetud grupipilt peab viima vaataja mõtled mereröövle Ungern-Sternbergile, ja kui, siis mis seoses. Kas peab Mere kõnes kõlanud “Hiiu riik” sellega kuidagi seotud olema? Meie siin Eestis ning mõned “ajaloogurmaanid” (Jaan Krossi väljendus filmist) Soomeski saavad aru Lennart Mere seotusest Pytheasega ning Pythease seotusest “Euroopa Eestis olemisega”, kuid neile, kes pole Lennart Mere teoseid lugenud, võivad need olulised seosed küll ähmaseks jääda. Filmi algul näidatakse raamatuid, milles Pytheasest kirjutatud, keskaigu jõuab Lennart kivist Pytheaseeni tema kodulinnas Marseilles’s. Seegi on oluline päralejõudmine,

nagu päralejõudmine mootorpaadi rooli. Mis paraku enamikule vaatajaist pärale ei jõua.

Siiski ei saa öelda, et filmis soome vaatajat üldse arvestatud poleks. Pärast esimest formaalset sissejuhatust, millest juba juttu oli, tuleb teine ja päris: näidatakse kaadreid “laulvast revolutsioonist”, öölaulupidudest ja Balti ketist. Meile siin võib see tunduda äraleierdatuna, kuid soome vaatajale on kindlasti seda põgusat meeldetuletust vaja. Meeldetuletust aegadest, mil soomlased veel Eestisse eranditult positiivselt suhtusid, Eesti pärast südant valutasi ja Eestit aitasid. Ajast, mil Eesti jaoks korjanduste korraldamine oli imelihtne. See loob positiivse vastuvõtufooni kogu filmile. Vennasrahvatunnet tugevdatakse kaadritega kohtumisest Ahtisaariga ning Soome-suhte enesestmõistetava rõhutamisega läbi filmi.

Seejuures pole filmis jälgegi kohati ilmnevast ignorantsest *suomalaisnäkökulmast* (soomlasvaatenurk või Soome vaatenurk), võõramaalastel on õnnestunud ainekku sisse elada paremini kui mõnigi kord eestlastel eesti ainek filmi tehes. See filmist adutav eelarvamusevaba huvi leida Eestist seda, mida enesel pole või mida enese kõrval tähele pole pandud, tõi mulle meelde ühe episoodi möödunud aasta aprillis Tallinnas toimunud

Lisa Hovinheimo.
YLE TV 2 arhiivi foto



seminarilt "Internet soomeugri maailmas", millest võttis soomeugri teelinimeste hulgas osa ka Lisa Hovinheim. Õhtul pärast internetitundi Rahvusraamatukogus helistas ta oma mobiiltelefoniga koju ning teatas kaugele kostva õhinaga: "Internet on ihanaa!" Tulles nüüd filmi juurde tagasi, tunnen end (võib-olla õigustamatult, aga siiski) tolle konverentsi korraldajana väikestviisi kaasautorina, sest ka interneti ja tiigrihüppe teema on filmis ulatuslikult, aga pealetükkimatult ja vastavuses muinasjutu eepikaseadusega läbi korratud. Internet aga, nagu teada, on diktaatuririikides keelatud. Ning viimase erivusena diktaatorifilmidest: Napoleoni baldahhiini alla jõudmisest olulisem on meie kangelasele Massalia Pythease juurde, teise mere äärde jõudmine.

Film räägib kirjanikust, kes, saanud presidendiks, on jäänud kirjanikuks, on jäänud vastutavaks sõna ees, kirjanikuks, kes on asunud looma Eesti Vabariiki, tehes sedagi vaimuaristokraadist loomeinimesena, samuti nagu ta oma elitaarseid romaane kirjutas. Film ise on oma objektiga kongeniaalne: veidi liiga aristokraatne, veidi pateetiline, kuid siiski kelmikas, maitsekas ja esteetiliselt nauditav Lennart Mere loominguga tuttavatele gurmaanidelegi. Kokkuvõtteks tahan toonitada, et tegemist on ikkagi propagandafilmiga, mida võiks näidata ka muude maade publikule. Kahtlemata mõjuks Eesti prestiiži tõstvalt, kui hakataks arvama, et Eesti on humanistlik riik, sest tal on humanistlik president ja et Eesti võiks teistele inimõigustest hoolimist õpetada. Kahtlemata mõjuks Eestile kasulikult, kui inimesed mujal arvaksid, et kogu Eesti on nii haritud kui Lennart Meri, nagu filmist paistab. Ja lõpuks saab filmist Lennart Mere elukäigu kaudu teada Eesti elust viimase kuuekümnenda aasta jooksul mõndagi niisugust, millest muul viisil esitatuna oleks ehk vaba maailma inimesel raske aru saada.

Kindlasti on filmi õnnestumises oma osa Lennart Mere kultiveeritud edevusel, mis teeb ta tänuväärsemaks filmitavaks kellest tahes muust presidendist. Kuid filmi pealkiri on "Kõnelused Eestimaast". Muidugi, Lennart Mere jutt on peaaegu kogu aeg Eestist — või tema Eesti-projektist, Eesti-nimelisest teosest. Lennarti poeg Mart aga kõneles oma perest rääkides mõnes mõttes rohkemgi Eestist kui Lennart. Nii filmgi, näidates südamlikku

sõjaväeparaadi ja muud huvitavaid. Et film sai tõesti ka Eestist, selle eest võlgneme tänu tegijate ametioskusele ning Lisa Hovinheimo maadeavastaja eelarvamusvabale entusiasmile, mis lubab tal teha avastusi nii idapoolsete hõimurahvaste juures kui siinsamas, ülelähenaabrite man.

Mina sain küll seda vaadates Eestist teada, mida ma varem ei teadnud või mille ma olin Eestis elades unustanud või kahe silma vahele jätnud.

LISA HOVINHEIMO on sündinud 1938. aastal Karjala-Soomes, maakohas, mis läks Teise maailmasõja järel Venemaa alla. Ta on õppinud Helsingi ülikoolis inglise, prantsuse ja vene keelt ning kunstiajalugu ja kirjandust, aastast 1964 filosoofiamagister. Ta valdab ka rootsi, saksa ja eesti keelt. 1964. aastal asus ta Soome uudisteagentuuri tööle kultuuriajakirjanikuna. Aastast 1970 töötab Tampere Yleisradio TV2-s, hetkel teleajakirjaniku ja režissöörina kultuuri- ja dokumentaalprogrammide osakonnas. Ta on teinud rohkesti saateid Karjalast ja soome-ugri rahvastest. Viimastel aastatel on tal valminud mitu tõsielulist portreelugu kunstiinimestest ja teistest tähelepanuväärsetest isikutest, nagu "Vene vürst Vladimir", "Lasse Pöysti" (nimkest soome näitlejast), "Mathilda Kschesinskaya" (unustatud baleriinist), "Paradiis põrgus" (kahést vangist), "Lennart Meri: Kõnelused Eestimaast". Praegu teeb ta dokumentaali "Eestimaa taassünd" (Viron uusi synty). Hovinheimo töid on pärjatud paljude auhindade ja diplomitega. Lennart Meri tunneb ta aastaid, eriti tihe oli nende koostöö Meri filmi "Toorumu pojad" (1990) tegemise ajal.

S. T.

KÕIGE VENELIKUM VENE HELILOOJA... GEORGI SVIRIDOV

(16. XII 1915 — 6. I 1998)



Georgi Sviridov 1960. aastatel.

1915. aasta kevadel kaotas vene muusika kaks suurt loovisiksust: Aleksandr Skrjabin — ilhe kuulsast heliloojate-pianistide kolmikust, ja Sergei Tanejevi, kes hiilgavast pianistlikust karjäärist loobudes tegeles terve kiipse elu loominguprobleemidega isiklikust laiemalt, st muretses vene rahvusliku muusika edasise arengu pärast, otsis tähelepanuvääriva põhjalikkusega venelikkuse uusi väljendusvõimalusi vokaalmuusikas, täpsemalt — sügavalt venelikele juurtele tugi-

nevas uues koorimuusikas, rahvalaulu ja polüfoonilise arenduse kokkuviiimises, “õigeusklikus kantaadis”, nagu ta sellest kirjutas.

Kummalisel kombel astus ilhe inimpõlve möödudes vene muusikasse kaks noort meest, kelle edasised tööd-tegemised näivad lahkunute liini omal kombel jätkavat. Ka nemad on seotud klaveriga, nende sünniaasta on 1915. Niiidseks on lahkunud nemadki: 1. juulil 1997 — Svjatoslav Richter, 6. jaanuaril 1998 — Georgi Sviridov.

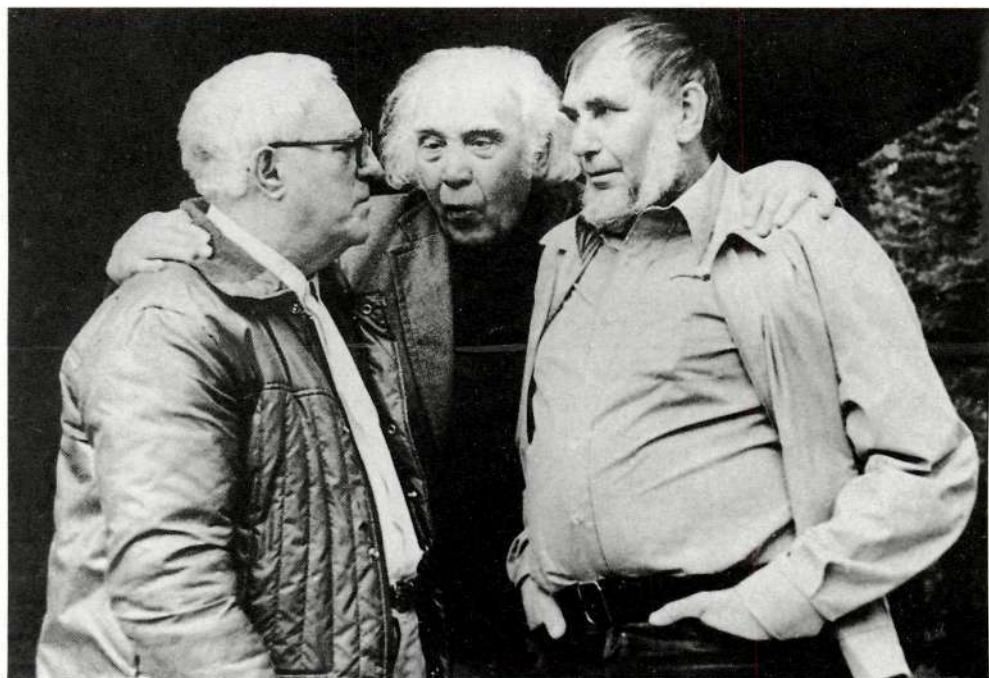
Pianist Richter oma heliloomingut maailmale ei näidanud, helilooja Sviridov on oma laulude esitajaile olnud sageli kontsertmeistriks. Aga tähendusrikkaim on Sviridovi loomupärane kaldumine vokaalmuusika poole, kus tema aude originaalsus avanes kõige säravamalt. Oma žanrieelistustes läks ta ilmselt ja veendunult vastuvoolu. Tema kasutatud väljendusvahendid jäid paljude meelet elementaarseteks.

Ajal, mil peaaegu kõik tornasid dodekafoonia ja uute helistruktuuride poole, jäi Sviridovi teoste *intonatsioon* rõhutatult lihtsaks, maalähedaseks, talupoeglikuks. Sviridovile võlgneb vene muusika tänu oratoriaalse loomingu arengu eest 1960.—1970. aastatel. Izrail Nestjev näeb Sviridovi mõjusfääris Šostakoviitši Kolmeteistkümmendat ja Neljateistkümmendat sümfooniat, Štšedrini "Poetooriumi", Slonimski "Häält koorist". Aga võib-olla on Tanejevi—Sviridovi liini tõeline jätkaja praeguses vene muusikas Valeri Gavrilin.

Juhuse tahtel kohtus Sviridov Veljo Tormisega, kui viimane seisis oma loometee hakul. Kõnelesime Tormisega Georgi Sviridovist 29. märtsil 1998.

Tiia Järg: Sviridoviga oled sina eesti heliloojatest kõige rohkem kokku puutunud.

Georgi Sviridov, Gustav Ernesaks ja Veljo Tormis. August 1984, Lohusalu. Pildistanud Naima Ernesaks



Veljo Tormis: Ernesaks muidugi ka. Mainisin Sviridovit kuulamas Tubina Viieendat sümfooniat¹. Aga meie kontakt sai alguse varem.

Sattusin noore heliloojana, veel konservatooriumi üliõpilasena, Ruza loominguilisse majja. Tol ajal oli see võimalik: noori komponiste võeti Muusikafondi liikmeks enne kooli lõpetamist. Nii oli ka minul õigus kasutada loominguilist maja. Tegin seda kahel korral. Esimesel pusisin fuugasid teha, teisel — lõpetasin just diplomitööd — kantaati "Kalevipoeg". Oli 1956. aasta talv ja lähenemas oli erialaeksam. Ruzas oli ka Sviridov. Moskva konservatooriumi noor instrumentatsiooniõppejõud Karen Hatšaturjan tutvustas mind Sviridovile. Kuulnud, et olen kantaadiga "maha saanud", käskis too kohe: "Mängi ette." Panin noodid laiali ja mängisin talle "Kalevipoja" algusest lõpuni maha, tõlkisin vahepeal teksti ka... Sviridov oli väga soodsalt meelestatud ja ütles mulle: "Noh, kui juba konservatooriumi lõpetajad nii kirjutavad, siis meie, vanamehed, paneme pillid kotti!"

¹ Vt Tiia Järgi ja Veljo Tormise vestlus Juri Fortunatovist: "Muusikarüütel. Juri Fortunatov (27. V 1911 — 10. II 1998)", TMK 1998, nr 7. (Toim.)



Gustav Ernesaks ja Georgi Sviridov Moskvast Lenini preemiade komitees.

T. J.: Prohvetlik lause!

V. T.: Eks ole... Nähtavasti talle selles loos midagi meeldis.

T. J.: Ta oli sinust ainult viisteist aastat vanem...

V. T.: Aga tundus maestrona. Sviridov oli siis neljakümnene, mina — kahekümne viiene. Tema laulud Robert Burnsi sõnadele tekitasid furoori.

T. J.: Need olid ilmunud 1955. aasta "Sovetskaja Muzõka" aprillinumbris. Ja "Poem Sergei Jessenini mälestuseks" hakkas valmis saama. Tõenäoliselt oli see partituur tema töölaual Ruzas. Teie esimese kohtumise ajaks oli Sviridovil juba kahekümneaastane loominguline staaž. Sa oled sellest kohtumisest kirjutanud, et Sviridov oli õnneliku juhuse tõttu sinu diplomikantaadi esimene kuulaja ja et ta aitas sul saavutada loomingulist enesekindlust.

V. T.: Sviridov andis mulle lähetuse ellu oma suhtumise ja toetusega. Olin oma ettevõtmistes väga ebakindel, ei olnud veendunud, kas see, mis ma teen, ka midagi väärt on. Aga kui niisugune mees ütleb midagi taolist, siis tekib mõningane eneseusaldus.

T. J.: Sviridovi esimesel Tallinnas käimisel oli tulemuseks ka artikkel "Eesti muusika noored jõud" ("Sovetskaja Muzõka" 1957, nr 10), kus ta muu hulgas juhib tähelepanu asjaoludele, et Moskva ja Leningradi kontserdilavadel kõlab vähe ja harva eesti helitöid, veel harvemini antakse neid välja — seni on üleliidulistes kirjastustes välja antud ainult kaks eesti muusika partituuri.

V. T.: Sviridov käis Eestis mitu korda. Kui Teaduste Akadeemia kooridega kanti ette tema "Pateetiline oratoorium", siis tutvus ta põhjalikult Gustav Ernesaksaga.

T. J.: Kas teda huvitas eesti koorimuusika?

V. T.: Kuna ta ise kaldus oma loomingus vokaali poole, võib arvata, et ta suhe Ernesaksa ja minuga oli sellel pinnal. Moskva kõikvõimalikes komisjonides, kus arutati riiklikke preemiaid, toetas ta eesti asju. Mõjutas ka Šostakovitšit selles osas!

T. J.: Ja Šostakovitš kirjutas RAMile kaheksast ballaadist koosneva tsükli "Ustavus", mille pühendas Gustav Ernesaksale.

Šostakovitš oli viimane kord Tallinnas 29. novembrist 6. detsembrini 1970. 5. detsembril, RAMi 3000. kontserdil "Estonia" kontserdisaalis toimus Šostakovitši kooritsükli "Ustavus" esiettekanne. Pool kava oli Tormise loomingust.

V. T.: Sviridovile "Ustavus" ei imponeerinud. Tema meelest ei olnud koorimuusika Šostakovitši tugevaim kül.

T. J.: Selle programmiga — Šostakovitš—Tormis — esines RAM järgmise aasta algul ka Moskva konservatooriumi Suures saalis.

V. T.: Kui Sviridov vanemas eas hakkas kaebama oma tervise üle, otsis ta rahulikku kohta suvitamiseks. Talle pakuti Pärnut. Aga kohale jõudnud, nägi ta, et suvitusseltskond oli Pärnust tulistjalu tulema. Siis leidsid meie ülemused Ernesaksa õhutusel talle puhkamisvõimaluse Lohusalu pansionaadis. Ta pandi sinna 15. majja elama. Ja ühel järgmistest suvedest sai ta seda korrata. Rein Ristlaan, kelle alluvusse Lohusalu pansionaat kuulus, otsustas Sviridovit kui auväärset külalist Moskvast külastada ja kutsus mind kaasa. Mu naine võttis kaasa suure kimbu rukkililli ja seletas Sviridovile kimbu üleandmisel, et need on eesti rahvuslilled.

Georgi Sviridov ja Leonid Leonov 1970. aastate lõpul.





Jelena Obraztsovaga enne kontserti 1979. aastal.

(Sviridovi) toetust ja sõbrust tunnen sellest ajast (mõeldud on kohtumist Ruzas 1956) pidevalt. Ei tea teist kaasaegset heliloojat, kes nii sügavalt tunnetaks oma rahvuslikku loomust. Kuid Sviridov — kõige v e n e l i k u m vene helilooja — aitab oma loominguga minul olla e e s t i helilooja. Pühendades talle "Põhja-vene böliina" kooritöötluste, ei tahtnud ma pöörata tähelepanu mitte ainult meie kultuuride ürgsete juurte mõningasele ühtsusele, vaid ka Georgi Vassiljevitsi enese vägilaslikule kujule. Töötluste aluseks on böliina "Ilja Muromets ja Sokolnik", mille laulis Jeremei Tšuprov Pihkvamaal."

Kommenteerinud TIIA JÄRG

T. J.: Kas Sviridov toetas ka teisi eesti heliloojaid?

V. T.: Ta pidas Ernesaksast lugu. Aga niisuguseid suhteid nagu Juri Fortunatovil tal igatahes ei olnud.

T. J.: Fortunatovi sõnul oli Sviridov sinu uudisloominguga pidevalt kursis. Pole võimatu, et sinu rahvalauluhuvi temalegi mingi idee andis, vähemalt kinnitas nii Fortunatov. Igatahes tema pöördumine kodukoha rahvalaulude poole — kantaat "Kurski laulud" segakoorile ja orkestrile (1964) — oli vene muusika toonases kõlapildis vapustavalt mõjuv. Ja idee ise — kasutada vertikaalis ainult rahvaviisis esinevaid helisid!

Mina Sviridovit isiklikult ei tundnud. Aga eemalt jälgides, fotode, filmide ja teoste järgi otsustades ei olnud ta lobiseja, pigem talupoja tüüpi karm, raske sõnaga mees.

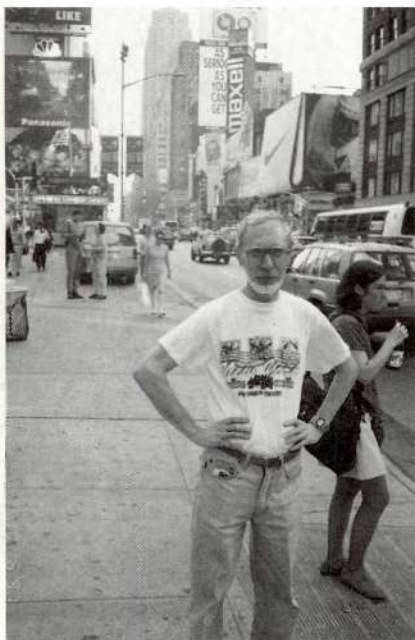
V. T.: Sa ütlesid õigesti: raske sõnaga. Kui ütles, siis rängalt, karmilt, tõsiselt.

1976. aastal kirjutas Veljo Tormis meeskoorile ja solistidele "Põhja-vene böliina", mille pühendas Georgi Sviridovile.

1983. aastal ilmus Moskvast kogumik pealkirjaga "Raamat Sviridovist", kust leiame ka Tormise kõnealuse teose algusleheküljed ja autori kommentaari. Muu hulgas on seal öeldud: "Tema

HOOAEG NEW YORGIS IV

Algus TMK nr 5, 1998



Jaak Rähesoo Times Square'il.

VI: PAABELI VÄRVID

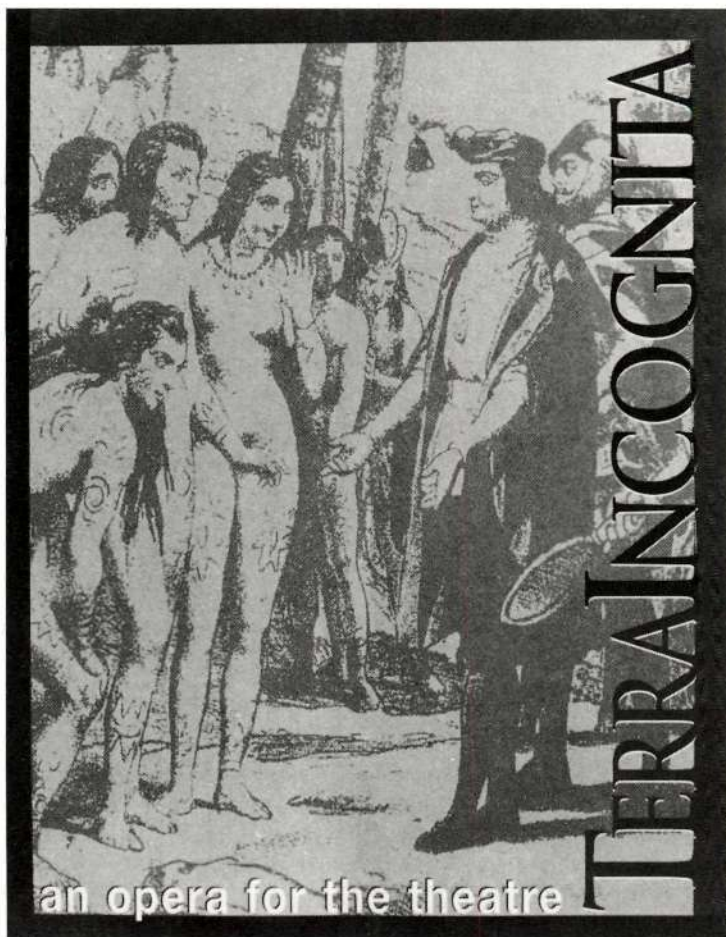
New York ei ole Ameerika, New York on New York — seda lauset olin kuulnud ja lugenud korduvalt. Teine käibiv väljend on "rahvaste paabel". New Yorgi tänavail näeb tööpoolest kõiki rasse ja rahvusi ning nendevahelisi segusid. Ja need segud ei pruugi olla vastumeelsed, nagu Eestis kiputakse arvama. Juba väliselt: esimestel nädalatel New Yorgis üllatas mind, kui palju ilusaid, harmoonilisi nägusid selles mitmevärvilises summas mööda vooris. Ja kui läksin kuskile raamatukogusse, lisandus noorte, tundlike, ärksate nägude vaimsusvõlu.

Kultuuriliselt peetakse segunemise es-

mailminguks tõesti teatavat limestumist, suhtlemise taandumist algelisemale, nüansi-vaesemale tasemele. Küllap mõjutab see eelkõige esimese põlve immigrante, keda on New Yorgis jätkuvalt palju, sest mingipärast peetakse seda linnaks, kus sissetulnu võib end üles töötada. See-eest oli tol esmasel tasemel, kus inimesed suhtlevad üksnes piiratud sõnavaraga, elementaarne viisakus ja lahkus — "tänan", "palun", "vabandust" — enamasti paremal järjel kui Eestis. Ja algne kultuuriline vaesumine ei pruugi olla nii järsk sellegi poolest, et tavaliselt ei hüljata endist keelt ja kombestikku täielikult, vaid püütakse seda eriti hoida, koguni läbi mitme põlve. New York on täis eri rahvaste pisikesi asumeid. Selles suhtes on muutunud ka ametlikud hoiakud: enam ei räägita "sulatuskatlast", vaid multikultuurilisusest. Tööpoolest võib mitmes kultuuris osalemine korvata pädevuse langust igas üksikus. Igatahes ei saa tervenisti immigrantidest kujunenud New Yorgi või üldse Ühendriikide kogemust mõõta Vana Maailma kujutlustega.

Peale inglise keele kuuleb New Yorgis kõige sagedamini kindlasti hispaania keelt. Hispanoameeriklased ehk latiinod on viimastel aastakümnetel Ühendriikide arvukaim sissevoolurühm, ja ka New Yorgis paistavad nad hõivanuvat terved linnaosad. Muide, nende omavahelised suhted pole alati südamlikud, vaid New Yorki on kaasa toodud Ladina-Ameerika riikide riidud. Ka üldpoliitilised suundumused erinevad. Enamik latiinodest, vaesed nii kodumaal kui ka Ühendriikides, kalduvad sümpatiseerima vasakpoolsetele hoiakutele, vahel üsnagi äärmuslikele. Selliselt aluselt lähtusid mäslavatel 60. aastatel mitmed New Yorgi hispaaniakeelsed trupid, kes kuulutasid end revolutsiooni- ja guerrillateatriteks ning

Roberto Sierra/Maria Irene Fornési "Terra incognita" kavalehe kaaneillustratsioon — Kolumbuse saabumine vanal gravüüril.



andsid agitatsioonilisi tänavaetendusi. Teisalt on Castro-aegsest Kuubast tulnud ägedalt kommunismivastane pagulus.

Mõnel puhul heidetakse siseriud siiski kõrvale ja esinetakse ühtse hispaaniakeelse kogukonnana. Olulisima rituaalse võimaluse selleks paistis pakkuvat Puerto Rico päev, mida nimetatigi "hispaania/latiino uhkuse päevaks". Tookord mööda 5. avenüüd marsinud kõikvõimalike seltside, ühingute ja koolide orkestrirohke paraad ei paistnud mulle, nagu ma seda tunnikes jälgisin, sugugi väiksemate mõõtmetega kui iirlaste Püha Patricku päeva rongkäik, mida peetakse New Yorgis aasta suurimaks. Need paraadid olid muide just sellise entusiastliku vaimuga, millest nõukogude tribüünideladvik võis ainult unistada.

New Yorgis tegutsevat parkümmend hispaania taustaga truppi. Lehekuulutused

kajastasid pidevamalt ehk kümnet. Osa mängib ainult hispaania, osa ka inglise keeles. Palju on muusikateatrit, kus keelebarjäär pole nii segav. Sõnalavastustest oli nii vanemat kui uuemat klassikat (Lope de Vega, Calderón, García Lorca, Valle-Inclan). Hispaanikeelseist erirühmadest on New Yorgi kultuuritaustal mõjukaimad Puerto Rico ja Kuuba immigrandid. Esimeste üks kultuurikolle *Nuyorican Poets Café*, oli jutuks eelmises kirjutises. Puerto Rico autoreid juhtus soosima ka *Public Theatre*'i tarmukas liider Joseph Papp. Puertoricolaste kultuur on eeskätt vaesema rahva kultuur, tänavakultuur; narkoäri ja vangla on nende teatri püsitemasid. Kuubalaste taust on enamasti keerulisem, rafineeritum. Edela-Ühendriikides nii tugevat Mehhiko mõju tajub New Yorgis vähem, kuigi mehhiko köögi ja tequilabaaride silte näeb üksjagu.

Ühendriikides pole seni kerkinud sellist autorit, kes oleks kogu latiinoatrile esinduskujuks, kaubamärgiks, mis seasel kultuuriturul on üldiselt oluline. Off-Off-Broadwayl on küll kaunis tuntud Maria Irene Fornés, 1930. aastal Kuubal sündinud naine. Aga ehkki ta tuli New Yorki alles 15-aastasena, paistab tema loomingul latiino juurtega vähe ühist. Hoopis kohaldatavamad tunduvad talle märksõnad "feministlik teater" ja "alternatiivteater". Siiski kasutavad mõned tema paarikümnest lühinäidendist riivamisi Latiina-Ameerika teemasid. Minu sealoleku ajal näitas 42. tänava Theater Row'l asuv *INTAR Center*, üks latiino kultuuri esindajaid, Fornési lavastuses puertoricolase Roberto Sierra ooperit "*Terra incognita*", millele Fornés oli kirjutanud libreto. Nagu alternatiivteatris tihti, olid lugu ja tegelased üsna tinglikud, punktiirsed. Esiplaanil ameerika turistide perekond Hispaania sadamalinnas Paloses, kust kunagi lähtusid Kolumbuse karavellid. Nende vestlust täitsid väiklased näaklused ja ignorantsed arutlused Hispaaniast ja Kolumbusest. Sellised karikatuursed kriipstegelased olid juba 60. aastate teatrimässu eelistatavaid pilkeobjekte. Samas hakkab turistide segama üks Cristobali-nimeline neeger, kes oma veidras jutus kirjutab enda arvele mitmeid Kolumbuse eluseiku. Teisalt ilmub tagalavale mungarüüs mees, kes laulab pika kurvameelse aaria, mille sõnad pärinevad indiaanlaste kaitsja paater Bartolomé de las Casase süüdistavast kirjatööst. Ilmselt olid tühised ameerika turistid mõruks kommentaariks Kolumbuse avastusretke ja indiaanlaste hävitamise lõpptulemusele. Laul oli valdavalt retsiitatiivne, üksikud aariad, kuidas öeldagi, mõõdukalt meloodilised. Saatjaks üksnes klaver. Dekoratsioonid selles tavalises Off-Offi pisiteatris üsna algelised, varjamatult "papised". Ega ma oodanudki klassikalist itaalia ooperit ja ei pea end muusika hindajana ülearu pädevaks. Pigem kogu õhkkonna, esinemistingimuste pärast tikkus pähe sõna "avangardtaidlus".

Hiljem suvel nägin *Theatre for the New City's*, jälle Fornési enda lavastatuna, tema uut lühinäidendit "*Kevadaeg*" (*Springtime*), mida esitati koos Edward Albee vana näidendiga "*Loendades viise*" (*Counting the Ways*) Joseph Chaikini lavastuses. Mõlemad on kõigest paari tegelasega ning napi, askeetliku stiiliga teosed. Põhivõtteks lühistseenide järsk, võõritav katkestamine just siis, kui mingi dialoog

paistab käivituvat. Sellise nappuse ja katkestuste tõttu hõljus mõlemas ka mõistatuse, vihjelisuse hõng. Fornési näidendis oli tegemist kahe armastava naiseaga. Üks, mingipärast saksa päritolu ja tugeva aktsendiga kõnelev, oli haige toavang. Teine otsis tema toitmiseks ja tohterdamiseks linnas juhuslikke sissetulekuid. Neil käikudel hakkab teda jälitama üks mees, kes lavale ilmudes peagi pöörab huvi haigele ja lõhub oma sissetungiga senise suhtelise idüll. Mehe destruktiivsust võiks ju pidada feministliku kirjanduse ja teatri püsitemaks. Aga kuivõrd "*Kevadaeg*" pidi kuuluma alles poolikusse näidendisüklisse, oli seda raske omaette hinnata. Iseendast olen Fornésilt lugenud tugevamaid tekste.

Tingimisi võiks latiinoatralla viia ka lühikäigul Philadelphiasse seelses väikeses *Arden Theatre's* nähtud lavastuse *Third and Indiana*. Kuigi sama hästi võinuks see kuuluda neegriteatri rubriiki, sest tegemist oli hispanomustade, ilmselt puertoricolastega. Kunagi ammu, möödunud sajandi algupoolel võistles Philadelphia New Yorgiga jõukuselt ja kultuurilisel, olles Ühendriikide teine teatripealinn. Tema suurejoonelise kunstimuseumi kogud rabavad praegugi: mida kõike need rikkad kveekerid kogu maailmast, nii vana kui uut, kokku on ostnud! See oli täiesti New Yorgi *Metropolitan Museum'i* või Washingtoni *National Gallery*ga võrreldav varamu. Teatrivalas on Philadelphia küll ammu langenud provintsiks. Vahepeal oli ta peamiselt eel- või proovilavastuste paik, kus produktentsid käisid esimese publikureaktiooni peal vaatamas, kas mingit näidendit tasub üldse Broadway kallites saalides pakuda. Nüüd, nagu mujalgi Ameerikas, on kohalik teater taas elustunud.

Third and Indiana pealkirjaks olid kahe Philadelphia tänava nimed, mis paigutasid tegevuskoha nn Badlandi, ühte linna kuri-kuulsamasse agulisse. Lavastuse aluseks pidi olema kohaliku ajakirjaniku Steve Lopezi romaan sealsest narkoärist. Ainestiku dokumentaalset uuritust, tõsielulisust rõhutas ka kavaleht. Paraku on nõnda, et ka kõige rägim ja toorem elu hakkab kunstiks vormistatuna tootma stampe, mis sealpeale korduvad teosest teosesse. Seda näitas juba möödunud sajandi naturalism. Ja siin ei aita tõdemus, et elu ise on veel rohkem "stampe" täis. *Third and Indiana* osutus variandiks ammutuntud loost.

Neljateistkümneaastane kunstiaandeline getoonoruk, kellel on muidugi oma väike armas tüdruk ja muretsev-hoolitsev ema, satub rahahädas narkoörisse ning langeb lõpuks selle julmade reeglite ohvriks. Mäng tahtis olla realistlik, aga kiskus vägisi melodraamasse. Mänguplats, mida vaatajad piirasid kolmest küljest, oli jagatud tingliku osutusega tegevuspaikadeks, mille vahel lugu kulges kinolikult kiirete üleminekutega. Repertuaarilt paistis *Arden Theatre* küllalt tüüpiline ameerika püsitateater, hooaja kavas veel üks Arthur Miller, üks W. B. Yeatsi näidend ja kaks muusikali, lisaks mitmesuguseid paari-näitleja-esinemisi.

Mida ma New Yorgi paabelist ei osanud oodata, oli ida-aasialaste rohkus. Teadsin nende arvukust Ühendriikides, aga oletasin, et nad jäävad rohkem oma ammustesse keskustesse Vaikse ookeani rannikul. Nõnda üllatas nende osa linna tänavapildis. Ida-aasialastel on visade ülespürgijate maine, nad on tõusnud silmatorkavale kohale paljudel aladel. Teatri vallas tõid hiina immigrandid oma ooperi, nukuteatri ja akrobaatika kaasa juba esimese California-lainega 1850. aastatel. Need kutselised või poolkutselised trupid

tegutsesid kolmveerand sajandit, siis surid kultuuriliselt läänestuvates "hiinalinnades" kino survele välja. Uus aasia-ameerika teatri liikumine sündis koos muude vähemusrühmade iseteadvusega 1960. aastatel. Osalt on see kasutanud traditsioonilist aasia teatrit, "otsinud juuri"; osalt arendanud rassismi paljastusi ja muid ühiskondlikke teemasid Lääne kriitilise realismi vormides; vahel on sündinud ka leidlikke ristandeid. Sotsiaalselt edukamad ida-aasialased ei ole olnud kunstis nii ägedad ja separatistlikud nagu neegrid. Ehkki üldiselt peetakse nende kogukondi kaunis suletuiks, alles viimastel aastakümnetel on segaabieliud sagenenud. Aga paljud kunstides tegutsejad ei taha oma rassijuuri eriti rõhutada, lootes niigi läbi lüüa isikupäraga.

Ida-aasialastel on nüüd esindusautor David Henry Hwangi näol, kelle Hiinaga või Hiina immigrantidega (iseäranis põlvkondade konfliktiga) tegelevad näidendid on leidnud tee paljudele ameerika lavadele. Erilise menu saavutas Broadwayl "M. Butterfly" (1988). Kahjuks oli tema uusim näidend "Kuldne laps" (*Golden Child*) jõudnud enne minu tulekut mängimise lõpetada.

La MaMa's nägin Ping Chongi ja Muna

Ping Chongi/Muna Tsengi "Pärast kurbust"— lugu 9-aastaselt pruudiks müüdud hiinatarist.



Tsengi lavastust **“Pärast kurbust”** (*After Sorrow*). Mõlemad on praeguses teatri-avangardis tuntud nimed. Ping Chong, sündinud Torontos ja kasvanud New Yorgis, on olnud eelkõige lavastaja, näitekirjanik ja kunstnik, kes koostöös Meredith Monki ja teiste eksperimentaatoritega on uurinud eriti multimeedia võimalusi. Muna Tseng, sündinud Hongkongis ja hariduse saanud Kanadas, on peamiselt tantsija ja koreograaf. Antud teatritükis oli Ping Chong teksti autor ja lavastaja, Muna Tseng ainuesineja. Raske on tema esinemist nimetada tantsuks. Pigem oli see aeglane ja napp rituaalne liikumine; üksnes etenduse keskmine osa tõi sisse mingi võitluskunsti aktiivsemad liigutused. Jutustades tardus ta tavalisel paigale. Muud hääled ja kommentaarid tulid lindilt. Nagu ka muusikasaade, välja arvatud hiina pilli *pipa* virtuoos Wu Man, kes mängis laval. Kogu etendus oli äärmiselt askeetlik, vaoshoitud, mediteeriv, tekstist kummaliselt distantseeritud. Kolme koostisosa omavaheline seos jäi mõnevõrra mõistatuslikuks. Esimeses jutustasid Muna Tseng ja (lindilt) Ping Chong ühteist oma perekonnast, aga peamiseks kujunes minu muljes lugu ühest üheksa-aastaselt pruudiks müüdnud hiinatarist, kelle lunaraha oli väiksem kui enamiku tema isa luksus-esemetete hind. Sellest rääkides kõlas Muna Tsengi hääles allasurutud viha. Teises osas jätkus perekonnalugu naissugulaste suurte piltide taustal. Viimane osa vestis ühe ameeriklanna käigust sõjavaremiss Vietnamsse. See oli kõige jutustavam, sündmuslikum, kõige rohkem argiesemetega kujundatud ja argitoimetustest täidetud osa. Minule jäid etendusest enim meelde rafineeritud värvidega taustaprojektsioonid, mis kujutasid sageli Ida-Aasia loodusvaateid. Mõnel määral on sellist sõnaga põimitud liikumisteatrit Eestis teinud Marika Blossfeldt.

Kaks New Yorgi aasialiku kallakuga rühma, *Blue Heron Theatre* ja *Yangtze Repertory Theatre*, näitasid *Theatre for the New City's* autori lavastuses Gao Xingjiani näidendit **“Elu ja surma vahel”** (*Between Life and Death*). Gao Xingjian, sünd. 1940, olevat romaani- ja näitekirjanikuna, esseisti ja kunstnikuna hiina hilinenud modernismi juhte. Kavalehe elulugu kõlas tuttavlikult: Mao kultuurirevolutsiooni ajal — pagendus kodukülla, hiljem mitme romaani ja näidendi keelamine. Viimased kümme aastat elanud Prantsusmaal ja

kirjutanud osalt prantsuse keeles (hariduselt prantsuse filoloog). Tõlkeid mitmesse Euroopa keelde, paari näidendit mänginud muide ka Stockholmi *Dramaten*. Kõnesolev näidend oli vahenditelt jälle napp ning üpris kummastav. Ja ka sisult, kuigi autor on mees, keskendus see jälle ühele naisele, kes jutustas oma abielu purunemisest. Loos endas polnud midagi erilisel hiinalikku: pisiasjade muserdav surve, kasvav võõrdumine, vimm, väikesed petmised — kõik lõputult läbi mängitud Euroopaski. Lisaks jutustajale olid laval hiina kostüümis tantsijanna ning traditsioonilise fraki, torukübara ja valgeks mingitud näoga meesmiim. Kummagi tegutsemised põhilooa kaudses või kontrastses seoses. Tunded otsesemalt välja mängitud kui Ping Chongil ja Muna Tsengil, tihti hüsteeria piiril või sellest ülegi. Sellise minimalismi puhul vaevas mind jälle kõhklus, kas tegemist on ülima rafineeritusega või “avangardtaidlusega”.

Ida ja Lääne kokkupuuteid ja kontraste käsitles ka parajasti Indiana ülikoolis õppiva Harue Tsutsumi näidend **“Kanadehon Hamlet”**, mille Ellen Stewart oli kutsunud Jaapanist külalissetendustele. *La MaMa* suure saali lava oli selleks puhuks ümber ehitatud

Harue Tsutsumi **“Kanadehon Hamlet”** — taani prints ja kabuki-konventsioonid.



kabuki teatriks, mida piirasid kaunid punased laternad. Esimesi istmeridu asendasid liivakaste meenutavad madalad "loozid", kuhu näitlejad käisid pakkumas teed. Näidend kujutas Jaapani esimese "Hamleti"-lavastuse (väljamõeldud) katset 19. saj lõpul, kui maa ahmis Lääne mõjusid. Kindlasti oli seal palju nüansse, mida said täielikult nautida ainult jaapanlased. Alates tekstist, kus olevat kasutatud üht vana puisevõitu Shakespeare'i tõlget, ja lõpetades kabuki arvukate konventsioonidega, millesse "Hamletit" püüti suruda. Aga põhiliselt oli see üsnagi tuttavast liigist lavateos, mida võinuks võrrelda käsitöölise asjaarmastajaliku teatritegemisega "Suveööunenäos" või Koidula ja Kunderi algeliste tükide poolmuigavate uuslavastustega praeguses eesti teatris. Sest kuigi kabuki oli peen ja ülimalt professionaalne kunst, langesid tema näitlejad võõrasse traditsiooni sisenedes paratamatult asjaarmastajalikule tasemele. See oli üks neid näidendeid, kus teater erinevaid tinglikkussüsteeme koomiliselt põrgatades avab ja naerab oma olemuslikku tinglikkust. Jaapani tänapäevase tehnoloogilise üleoleku ja kabuki rahvusvahelise kuulsuse taustal oli näidendis naljanumbriks ka euroopaliku hariduse saanud aristokraadist lavastaja põlgus kõige jaapanliku vastu. Samuti olid ülituttavad lavatagused intriigid ja rahahädad: teater siples võlgades ja lõpuks ostiski selle võistlev ettevõtja, kasutades nuhina üht auahnet ja rahulolematut noort näitlejat. Nii et Hamleti surma asemel lõppes lugu senise teatrijuhi surmaga, kui need löögid ta südame murdsid — jälle arvukaist näidendeist ja filmidest tuttav tundeline lõpp. Üldiselt peaksin seda küll nauditavaks etenduseks, aga ei arva mingiks tipuks.

Kuna lavastused on enamasti kulukalt ja tülikalt transporditavad, ei osale Ida-Aasia teatrid New Yorgi kultuuripaabelis siiski samal määral kui Ida-Aasia filmid, mis on hõivamas järjest olulisemat asendit. Jaapanlased on kinokunstis ammu kohal. Olnuks rohkem aega, võinuksin nende kultuuri-esinduses vaadata mõnede Läänes vähem tuntud kineastide retrospektiive. Möödamnes nägin paar juba klassikasse arvatud filmi, nagu Yasujiro Ozu "Tokyo lugu" või Kaneto Shindo "Must kass". Hiina viimaseaegsest tugevast invasioonist linastus parajasti Chen Kaige "Võrgutaja kuu". Korea filme, mis äsja olid teinud mitmel festivalil

puhta töö, ei juhtunud ma nägema. See-eest oli avastuseks Prantsusmaal elav noor vietnamlane Tran Anh Hung oma kindlakäeliste tundlike filmidega "Rohelise papaia lõhn" ja "Velorikša" (*Cyclo*). Stiililiselt märgistab Ida-Aasia filme enamasti teatud estetism, mis allutab ka naturalistliku rameduse. Aga kuigi nad kasutavad vahel teadlikult kohalikku eksootikat, on nende filmikeel rahvusvaheline ja lugudest arusaamisega polnud raskusi.

New Yorgi kosmopoliitsuse, poliitilise protesti ja vähemusrühmade põimingu, avangardi ja taidluse kummalise naabruse koondpildiks sai minu silmis mai viimasel nädalalõpul *Theatre for the New City's* peetud Lower East Side'i kunstifestival, mis oli omal moel selle praeguse boheemipaiga ülistus. Mitmekümne rühma ja üksikesineja hulgas oli igasugu rasse ja rahvusi, samas toimis kogu üritus nagu mingi kitsa naabruskonna rahvamaja. Seda ka hooletu kodususe poolest, millega veel saabumata esinejad asendati teistega, või millega kord tihenev, kord hõrenev publik ringi saalis, vahepeal ümbruskonna baarikeskes käis ja jälle naasis. Siin oli nii ülimalt peent kunsti, nagu ühele "Antigone" lavastusele loodud muusika, ning rahvusvahelise nimega avangardiste, nagu Richard Foreman, kes kuulutas, et tema jaoks pole Lower East Side (hispaaniapäraselt Loisaia) hüppelaud suurde maailma, vaid kodupaik, kuhu ta kavatseb jääda. Ja nende vahele täiesti algelisi esinejaid oma luuletuste, laulude ja estraadiskitsidega. Kõrvuti uljalt abstraktsete, vahel lausa esoteeriliste teooriatega on sellised kummalised kooslused märgistanud kogu XX saj modernismi arengut. Mõtteliselt keerles too festival ühe paikkonna kuulsaima asuka, äsja surnud *beatluuletaja* Allen Ginsbergi ümber ja emotsionaalseks kõrghetkeks oli tema omaaegse pika läbimurdepoeemi "Ulg" (*Howl*) tervikettekannet *Theatre for the New City* perenaise Crystal Fieldi jõulises tõlgenduses. Ajutiselt tundus, nagu oleks elusana alati karismaatiline, ümbrust magnetina koondav Ginsberg suutnud vormida selle kirju hulga mingiks uueks aimamatuks tervikuks. Liiteaineks nostalgia tolele valdavalt nooremale rahvale juba müütiliste 50. ja 60. aastate järele, mis nagu müütilised ajad ikka paistavad tagantjärele lihtsamad, kui tegelikult olid.

(Järgneb)

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: SAALE KAREDA, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 10505, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

LEMBIT PETERSON replies (3)

An interview with Lembit Peterson, actor, director and head of theatre who talks about his creative activities which started already with the diploma work of the Drama School's 7th class and continued at the Estonian SSR Youth Theatre. For years Lembit Peterson has not been involved in active theatre-making. But in connection with a theatre set up at the Institute of Humanities called Theatrum which Lembit Peterson founded and now heads, his work has once again been attracting attention in Estonian theatre world.

LILIAN VELLERAND. Madness on the path to oneself (38)

The critic analyses diploma work of the 18th class of the Higher Drama School at the Estonian Music Academy, Madis Kõiv's "The Devil's Elixir" (scenes based on T. A. Hoffmann's "Die Elixire der Teufels"). The play was staged by Priit Pedajas, supervisor of the 18th class. This production presents the young actors and actresses as singers, actors and dancers who start working in Estonian theatres the coming autumn. What makes this production particular is the fact that the audience is seated on the big revolving stage whereas action takes place around it and in the theatre hall.

SVEN KARJA. Until the Wolf has eaten its fill (58)

The author tackles the new production, Arthur Miller's "The Price" at the Rakvere Theatre (director Peeter Raudsepp). Since this is a play which is still fresh in Estonian theatre-goers' memory — in 1986 "The Price" belonged in the repertory of the Vanemuine Theatre — the young director's current interpretation simply calls for comparison. "Peeter Raudsepp's "The Price" can be watched from start to finish as something entirely new, although this interpretation cannot be called especially original or staggering. Rather the opposite. On consideration, the director as an author only ever reveals himself in a few discreet musical fragments in "significant" episodes, and this "enchanted significance" is really the only thing where I have any doubts.

But what then causes this state of charge and tension? Obviously nothing else but keeping strictly to the "almost genuine" style and following Miller almost to the letter," writes the author.

ANDRZEJ WAJDA: Theatre must change (70)

A short interview, translated from the Finnish theatre magazine "Teatteri" with Andrzej Wajda, Polish film and theatre director, where he presents his point of view about the recent past and present day of Polish theatre.

JAAK ALLIK. Toruń's Diary (73; 128)

Jaak Allik, minister of culture and theatre critic, describes his impressions of the international theatre festival "Kontakt 98", the most well-known East European festival which took place between 22 and 30 May in Toruń. Although it is still one of the most prominent in Eastern Europe, Jaak Allik finds it regrettable that due to the changes in the festival's artistic management, the general level has become rather uneven. But we are all glad to know that an Estonian production, namely Madis Kõiv's "The Rogues Late Night Show" (director Priit Pedajas) returned from Toruń with a third prize.

KADI HERKÜL. On both sides of the English Channel (84)

A letter from Paris in March where the author concentrates on the problems of the centre and periphery in 126

contemporary theatre. The new production of "Sudden Awakening at Night" by the *Theatre du Soleil* and the horse-theatre Zingaro's "Eclipse" are being tackled separately.

JAAK RÄHESOO. The Season in New York IV (120)

Translator and theatre critic Jaak Rähesoo continues his series of articles on personal impressions of New York theatres during the 1996/97 season. This time he deals with Latino theatre and Asian American Theatre.

MUSIC

HILDEGARD VON BINGEN 900

VEIKKO KIIVER. *Umbra viventis luminis* (29)

Hildegard von Bingen is a remarkable personality both by the standard of her own time and our contemporary world. During the last few dozens of years, her songs have gained huge popularity in Europe and elsewhere. Kiiver's article introduces Hildegard of Bingen to the Estonian reader for whom this name has been virtually unknown.

RIINA RUUT. The phenomenon of Hildegard of Bingen (32)

Hildegard stands out from among other medieval charismatic people and visionaries not only as for his way of seeing visions, but also for their content. The article concentrates on Hildegard's life and creative work as a visionary.

VIVECA SERVATIUS. Songs of Hildegard of Bingen (35)

The article has been translated from the Swedish old music magazine "Tidig musik" No 4/95 and gives an overview of Hildegard's music.

ANNELI REMME. The bridge over the metropolis (53)

City Life, the series of concerts of the "NYSD Ensemble" (director Olari Elts) which specialises in contemporary music, was one of the most significant events of the last concert season on Estonia. The series focused on Steve Reich and the music of repetitions (which has so far been called minimalism in Estonia, without making any exceptions). Reich was performed in five concerts from six, the performance of the title work turned out a major event. Remme considers the whole idea of the series and its execution very successful.

Eagerly awaited guest conductor (66)

An interview with Nikolai Alekseyev, the first conductor of ERSO (Estonian National Symphony Orchestra) during season of 1997/98. Alekseyev has finished the Arvids Jansons conducting class at the Leningrad Conservatory (1983); won the second award at the Herbert von Karajan Contest (1982) and the laureate title at the Václav Talich contest in Prague. Since 1985 he was the chief conductor of the Ulyanovsk, and since 1995 of the Zagreb Philharmonic Symphony Orchestra.

PRIIT KUUSK. The world of music. The season of 1997/98 I (92)

In his traditional overview of last season, the author names more important festivals, jubilees and other musical events, also the greatest losses in the music world.

ILVI RAUNA. Claude Debussy's "Pelleas and Mélisande". About the opera and its première in Estonia (102)

The article analyses one of the most exceptional works in the history of opera, "Pelleas and Mélisande" which is considered to be the first modern opera. The author

writes about the opera's story of origin, about its similarities and differences compared to Wagner's musical dramas, its harmony, symbols-leitmotifs, melodious recitative etc. The Estonian premiere took place on 29 May 1998. The lead singers were Susanne Mentzer (Mélisande), Gérard Thérue (Pelléas) and Maksim Mihhailov (Golaud); the Estonian Symphony Orchestra was directed by Arvo Volmer. The author found the performance highly successful.

The most Russian of the Russian composers GEORGIJ SWIRIDOW (16. XII 1915 — 6. I 1998) (116)
A sequel to the article "The King of Music. Juri Fortunatov (17. V 1911 — 10. II 1998)" which was published in our magazine No 7/1998. The conversation, once again, flows between Veljo Tormis and Tiia Järg, and the subject is the Russian composer Georgij Swiridow and his ties with Veljo Tormis and Estonian culture.

CINEMA

AMY TAUBIN. The Road Not Taken (16)
An interview with Martin Scorsese, translated from the magazine "Sight and Sound", February 1998, about his most recent film "Kundun" (1997).

MARK KERMODE. Seven Years in Tibet (25)
A short review about Jean-Jacques Annaud's film "Seven Years in Tibet" (1997), translated from the magazine "Sight and Sound", December 1997.

HENDRIK LINDEPUU. The Pope of the Polish Cinema in a Corset (42)
The long article tackles the work of Krzysztof Zanussi (born in 1939), one of the most outstanding and masterful contemporary Polish film directors. The author of the article is a great authority in Estonia on Polish culture.

ALINA PETROWA-WASILEWICZ. There's No Room for Wisdom on the Media (49)
In a longer interview, translated from the magazine "Gos Katolicki" No 2, 1998 which is published in Paris, Krzysztof Zanussi talks about the role of church and Catholicism in contemporary spiritual culture.

DAVID VSEVIOV. The Circumcised Index Finger (61)
A brief review of the short film "A family Event" (1997), the diploma work of René Vilbre (born in 1970) who graduated from the first class of the Tallinn Pedagogical University Film Faculty. The film is based on

the similarity titled short story of Daniel Katz, a well-known Finnish writer of Jewish origin. The reviewer who teaches at the Estonian Academy of Arts thinks that Vilbre has captured the essence of the significant family event and Katz's peculiar sense of humour, whereas he has not always managed to keep the actors within the boundaries that the film required as a whole.

DONALD TOMBERG. The Short Stories of the Estonian Film (63)

A brief review about the first works of two new filmmakers — Peter Herzog's short film "I Love You" (1996; based on Gabriel García Márquez's short story) and Andres Puustusmaa's short film "Febris" (1997; based on the motifs of Pär Lagerkvist's novel "The Dwarf"). The reviewer draws the conclusion that neither of the young film directors yet feels himself entirely at home with the means of expression of film. When Herzog's case this is felt in too much restraint and reserve, then Puustusmaa tends to overdo things.

ANDRUS KIVIRÄHK. Two Is Better Than One (98)
A witty review about the puppet film makers Riho Unt (born in 1956) and Hardi Volmer (born in 1957). Kivirähk, himself a writer, claims that similarly to "Primavera" itself which tells about the advantages of being a couple instead of being lonely, Unt and Volmer's strength, their optimistic view of the world comes from the fact there are two of them.

TARMO TEDER. We, the Hyperboreans (100)
A review about Peep Pedmanson's (born in 1963) animated film "Just Married" (1998). The critic considers this Pedmanson's best film so far. The types in the film presented in gross and garish forms typical of the caricaturist Pedmanson's hand, offer the viewer plenty of clues for thought and interpretation.

ANDRES HEINAPUU. Our Lennart (112)
The longish review tackles the more than an hour long documentary "Lennart Meri: Conversations About Estonia" (YLE TV 2, "Dokumentiprojekti", 1998) produced by Lisa Hovinheimo (born in 1938), the Finnish documentary film-maker and a TV journalist. The reviewer finds the work a remarkable and masterful portrait film which thoroughly introduces to the foreigner both about Estonia and its president, at the same time offering quite a lot of new information about Estonia to Estonians themselves that was not widely known before, already forgotten or somehow been overlooked.

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugesivara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävala pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

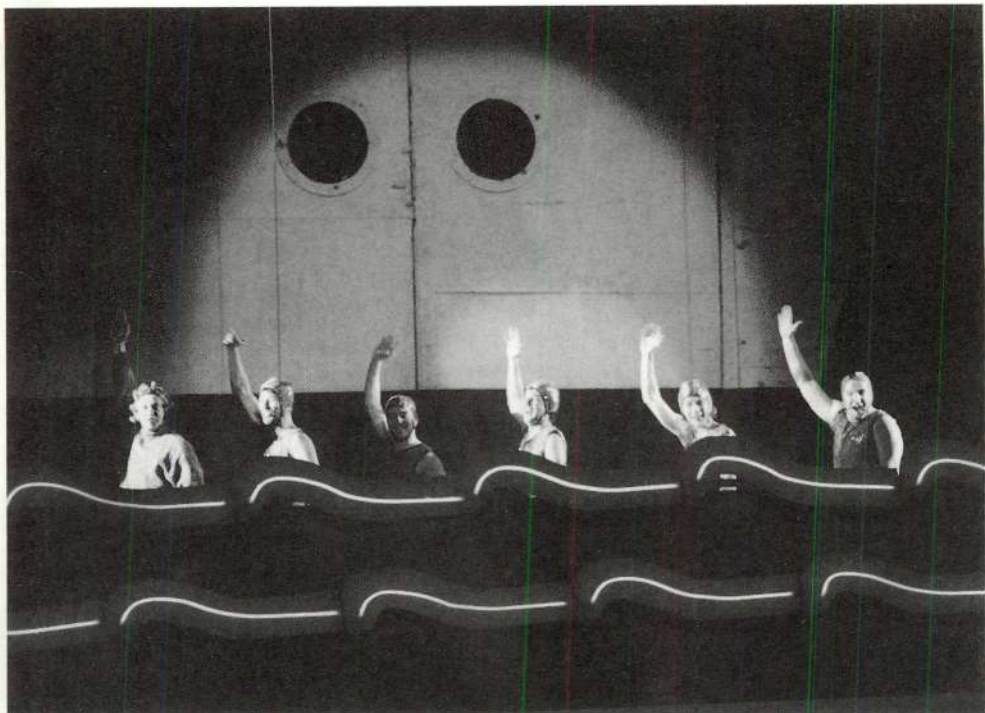
Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatüäri, Raekoja plats 16

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Tallinna. Pärnu mnt 8 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Präekesemplarid vahetatakse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakomuna Pärnu mnt 67-a (triikikoja poolne sissekäik), tel 63 14 11.*



Algus lk 73

Jugoslovensko Dramsko Pozorište, "Püssirohutünn": Rääged elupildid ja totaalsete esteetika.

ŽÜRII VERDIKT

Žürii lootis suurema osa oma tööst ära teha viimase festivalipäeva hommikupoolikul ning pärast vaidlusi põhiliselt F. Castorfi ja "Saatana kindrali" ümber jõudsimegi teatud mõistliku kompromissini, mille järgi oleks saksa lavastus pretendeerinud *grand prix'*le ja Priit Pedajas parima lavastaja preemiale. Paraku lükkasid kaks viimast lavastust meie hoolikalt püstitatud kaardimajakese ümber. Reunioni neegrid meeldisid kõigile ja nii ei saa neile peaauhinna andmist käsitleda isegi kompromissina, vaid pigem üksmeelse hinnanguna tõsiste sõnalavastuste suhteliselt kesisele valikule. Tõeline võitlus puhkes aga seoses jugoslaavia lavastusega, millele mõned žürii liikmed nõudsid üsna kategoorilises vormis kõrget auhinda. Lugu lõppes hääletamisega ja tulemusega 2:3 jäi too teos üldse hindamata. Teine auhind läks üksmeelselt "Pyramusele ja Thisbele" (jällegi ilus ja lihtne vaatamäng ning kaugeltki mitte tõsine sõnalavastus) ning kolmas meie "Peiaritele". Parima lavastaja tiitli pälvis Frank Castorf ("Saatana kindral"). Ainsa näitlejapremia sai Antonina Šuranova (Vassa Železnova), kujundusepreemia läks Ewa Beata Wodeckale näitlejate lae alla riputamise eest lavastuses "Koera testament". Eripreemiatega leidsid auhindamist veel lavastused "Kosmonautide

allee" ja "Sinel", parima noore osavõtja preemia anti leedu lavastajale Oskaras Koršunovasele.

Žürii ja publiku hinnangud olid sedavõrd vastandlikud, et otsuse väljakuulutamist alustas professor Koenig täiesti pretse-denditult teatega, et lahkhelide tõttu žüriis jäi Jugoslaavia lavastus preemiast ilma. Kõlasid vileid. Preemiade saajaid võeti vastu viisaka aplausiga, kui aga festivali korraldajad kuulutasid, et nii publiku kui ka kohalviibinud kriitikute preemia määrati jugoslaavlastele, puhkes saalis tõeline lärm ning vallandusid meeletud "protestioatsioonid". Loomulikult oli publikupremia lihtsalt trikk. Hääletuskast oli fuajees kogu festivali vältel, kuid hääletamist ei reglementeeritud ning pole üllatav, et just viimase etenduse publiku arvamuse peale jäi. Kriitikute põhiosa moodustasid loomulikult poola kriitikud. Jugoslaavlastesid suutsid festivali üllatada veel sellega, et preemiaid vastu võtma tulles esitati ühislauluke, mida saalisviibinud ameeriklased tõlgendasid otseselt neegrivaenulikuna (peapremia!).

Nii ei lõppenud "Kontakt '98" sugugi mitte üksmeeles ja rõõmsalt. Arvamus seerkordse festivali suhteliselt nigelast tasemest ja valiku juhuslikkusest oli aga siiski valdav.



Ton und Kirschen Theater, "Pyramus ja Thisbe": kahe kauni noore inimese armastuse lugu vaheldub nende kurjade vanemate vahelise võitluse ning saatürite ja nümfide vaimukate intermeediumidega.



Le Théâtre Talipot, "Veekandjad": ürgne muinasjutt tantsus, muusikas ja sõnas.



Miniatuur Hildegard von Bingeni visioonide raamatust *Scivias* (1165): "Hildegard dikteerimas munk Volmarile" (vt lk 29).

