

4  
/1999

TMK

# 4 / 1999

---

## XVIII AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 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  
Tehniline toimetaja  
Kaur Kareda, tel 6 44 54 68  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74  
Infoteleaja  
Pille-Triin 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", 1999

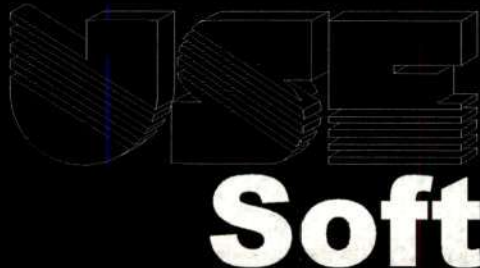
---

### Esikaanel: Eesti Draamateatri näitleja Maria Avdjusko detsembris 1998.

Seitse aastat tagasi tunnistas Maria Avdjusko TMKle: "Seliepärast ma kiüll teatrisse ei tulnud, et keegi ei määraks..." Paaril viimasel hooajal on Maria Avdjusko tegemisi igatahes vääriiselt märgatud, nii vaatajate kui publiku poolelt. Tema hetkerollide seas on tähelepainuväärselt erinevaid tüdrukuid-neiusid-naisi: orgiastiline, vaba ja pidetu teismeline tütarlaps Merle Karusoo dokumentaaruumis "Kuraa läinud, kurjad ilmad", üksildane abitult julge uitaja Caryl Churchilli "Tipp-tüdrukutes", ühtaegu dekadentlikult ebamaine ja ma'siikult võine Juuli Mati Undi fantaasias "Täna õhta ke'l kuus viskame lutsu".

Harri Rospu foto

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



USE  
Soft

## SISUKORD

TEATER	
	VASTAB KAIE MIHKELSON 3
Martin Kruus	ON NAGU ON ("Täna õhta kell kuus viskame lutsu" Eesti Draamateatris) 15
Gerda Kordemets	JÄTAB JÄLJE ("Mao tee kalju peal" Eesti Draamateatris) 17
Hendrik Lindepuu	JALAD MAAS KINNI (Poola dramaturgia festival Wrocławis) 25
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS X 33
Ingo Normet	VÕIMALUSED JA VÕIMATUSED. EESTI TEATER 1970. AASTATEL 42
MUUSIKA	
Tiina Õun	ÜKS TALLINNAS KUSTUNUD TÄHT Gertrud Elisabeth Mara (Schmelting) 23. (12.) II 1749—20. (8.) I 1833 47
Saale Kareda	CAPITA SELECTA EARLY MUSIC AMSTERDAM 57
Saale Kareda	KÜMNES MUSTONENI FESTIVAL 61
Viida Raag	TALLINNA VIULIMEISTRID 65
Aare-Paul Lattik	ORELITEST JA ORELIMUUSIKAST TALLINNAS JA PARIISIS Vestlus Pariisi Notre-Dame'i peaorganisti Olivier Latryga 73
Eino Tubin	EESTI KULTUURI PÄEVAD TÜRGIS 79
	KEENIUS GREISIKOOLIS EHK MIDA JUKU EI ÕPI... 125
KINO	
Derek Elley	UNGARI FILMI SUUNDUMUSED. KOMMERTSI JA KUNSTI VAHEPEAL 83
Andres Allpere	ŘASKUSE VAIM KESK-EUROOPA KOHAL (Uuemast Ungari mängufilmist) 86
Tommi Aitio	MAGUS KOJUPÖÖRDUMINE (István Szabó ja väiksuse ilu) 89
Mária Albert	SOBITUMISSUNDUS (István Szabó filmist "Päikesevalgus") 92
Jaak Lõhmus	FESTIVALIMÄLESTUS HAJUB SUUREKS SUVEKS (II Pimedate Ööde Filmifestivalist) 95
Hardi Volmer	HEAD INIMESED, KINOTEGIJAD JA FILMISÕBRAD! (Väljaaste II PÖFFi avamisel) 100
Andres Maimik	AND NOW THE VERY BEST OF THE IDIOTS (Lars von Trieri filmist "Idioodid") 100
Rainer Sarnet	TEESKLEJATE KOMMUUN (Lars von Trieri "Idiootidest") 106
Tarmo Teder	KÜÜNİKUTE FRÜSTRATSIOON, EUROPELDIKUTE KASSIKULD JA ALKOHOLIKU ELUKIBEDUS (Nicholas Barkeri "Ülestegemata voodid", Peter Howitti "Ette- vaatust, ukсед sulguvad!" ja Ken Loachi "Minu nimi on Joe") 108
Olle Mirme	LOLA JOOKS (Tom Tykveri samanimelisest filmist) 113
Sulev Teinemaa	ON KUSAGIL MUSTLASTE MAA (Emir Kusturica filmist "Must kass, valge kass") 114
Marko Raat	JÖRN DONNER: TEHKE MIDAGI! (Filmist "Neetud! Soomemaa vaated") 119
Ivalo Randalu	EVI LIIVAKU LUGU. EVI LIIVAKU JA RICHARD ANSCHUETZI LUGU (Airi Kasera dokumentaalfilmist "Armastuse poeem") 122







# VASTAB KAIE MIHKELSON

---

Sinu kohta saab vähemalt kahes mõttes öelda "vaikiv" näitlejanna — intervjuude vormis, üldse väljaspool osateksti avalikkusele öeldut koguneb ülivähe. Samas on ka mitmeid rolle, milles sinu mängitud tegelane väga pikalt vaikib või vaikima jääbki. Oled sa mõelnud ka nii, et need "vaikivad naised" kujutavad nagu väikest omaette tervikut?

Enne kui tulema hakkasin, mõtlesin üldse sõnade peale, sellele, kui palju sõnadega öelda saab. Kvantiteeti ju kvaliteeti ei korva. Ühest asjast rääkides hästi palju sõnu kasutada ei tähenda, et sa siis saad midagi ära öelda. Ainult luuletajad ehk oskavad sõnu kasutada nii, et igal sõnal oleks kaal ja tähendus. Tavaliselt jääb rahuldamatust, sest seda, mida ma mõtlen ja öelda tahan, ei saa nende sõnadega, mis ma kasutan, välja öelda, või siis võtab mingi vale kaju. On ka asju, millest mul on lihtsalt raske rääkida või millest ma rääkida ei taha.

Mis puutub rollidesse, siis iga tegelase taga on laval vaikus. Vaikus, mis on minu poolt täidetud. Kas ma teen siis kohati rohkem või vähem suu lahti, polegi määrav. Loomulikult on laval aktiivselt vaikida palju raskem kui rääkida, see on tunduvalt intensiivsem tegevus. Aga kui on kirjutatud tükk või kaju, kus seda vaikivat maailma ei ole, maailma, millest miski sünnib ja mõnikord sõnadeks saab, siis need rollid ja lavastused on ka need, mis kiiremini ununevad.

**Püüame oma juttu alustada pühapäeva keskpäeval, novembrikuu esimesel päeval. On sulle tuttav see tunne — esimesest kuupäevast alustan uuel lehelt, hoolsana, töökana, tähelepanelikumana?**

On küll tuttav. Pean ennast tõesti aeg-ajal korrale kutsuma. Mis puutub aga esimesse novembrisse, siis novembris algab hingede kuu ja see on minu jaoks üks teistmoodi kuu, ma tahangi siis vaiksem olla.

**Aga praegune keskpäevane tund, on see sinu jaoks viljakas aeg ööpäevast?**

Lapsepõlves meeldisid mulle kõige rohkem varased hommikud, mu eredamad lapsepõlvemälestused on kõik hommikutest. Keskpäev, kolmest viieni, ängistas mind. Kõik nagu seiskus, tundus kuidagi tuhm ja luitunud. Pärast kuut tuli õhtu värskus ja maailm hakkas jälle meeldima, tuli tahtmine tegutseda. Hiljem olen ennast ikka õhtu inimeseks pidanud. Võib-olla on ka töö päevarütmi vähe kiiva kiskunud. Hommikud magan tihti lihtsalt maha, sest olen kahe-kolmeni öösel üleval.

**Vihastavad sind meie ümber kõlavad lendlaused, mis kutsuvad eestlast üles muutuma — kiiremaks, intensiivsemaks, toimekamaks?**

Ei vihasta, ma ei saa sellest lihtsalt aru. Kui kiiremaks, siis — milleks? Kiirustada — kuhu? Ökokatastroofi? Mis puutub toimekusse ja intensiivsusse, siis eestlased on minu meelest väga toimekad ja ka intensiivsed — sisemiselt, võib-olla varjatult. Ma arvan, et keegi ei peaks üldse kellekski või millekski teiseks muutuda tahtma. Usun, et kõiges ja kõigis on sees üks olemuslik muutumatus, ja pigem peaks tahtma sellele läheneda, seda endale teadvustada püüdma ja iseendaks saama. Tervikuks. Kui iseendaga kooskõlla saaks, siis tuleks rahu hinge ja vaata et õnnigi.

**Muutused su enda elus?**

Mõningaid muutusi on mu elus olnud küll. Olen elukohta vahetanud, mitmes teatris tööl olnud, mõned head ja armsad sõbrad on kaugemaks jäänud, uued tekkinud. Aga ma ei ole ise ratsionaalselt ja vägivaldselt midagi muutnud. Olen lasknud end voolul kanda, samal ajal iseennast ja ümbritsevat huvi ja tähelepanuga jälgides. Kui mõne tegemise või mõnes kohas olemise aeg täis saab, siis on, kujundlikult öeldes, vool mind juba uuele kaldale lükanud. Ma arvan, et millestki ei tohi kramplikult kinni hoida ega kuhugi vägisi trügida. Siis võid iseendast ja sulle määratud teest kaugemale sattuda.



Üks su kursusevend lavakunstkooli VI lennust, praegu juhuslikult TMK peatoimetaja, teab rääkida erialatunnist, kus paluti jutustada ümber mõni unenägu. Sina suutsid kõiki jahmatada, su ümberjutustus kestis vähimalt pool tundi. On sul meeles, millest see unenägu rääkis?

On küll meeles, aga ilmselt ainult sellepärast, et ma sellest tunnis rääkisin, mitte et see kuidagi mu muudest unenägedest võimsam oli. Mul on palju unenägusid, näen tõesti palju und ja ega neist saa niisama mööda minna. Kuidas neist aru saada, endale ära tõlkida, ei tea siia maani. Olen küll lugenud, mida räägivad unenägude kohta psühhoanalüütikud või vaimulikud või eri rahvaste teadjamehed, ja vahepeal arvasin juba mõned pidepunktid leidnud olevat, aga nüüd kahtlen neis. Olen liiga rumal ja mul on liiga vähe jõudu, et eristada, mis osa minust und näeb — kas signaliseerib minu keha ebamugavat asendit, näeb neid pilte mu hing oma rännakutel või saadab mu tühja kõhuga kass mulle kujutuspildi tervest vannitaiest silkudest. Nii et unenägudesse suhtun tähelepanelikult, aga mitte väga.

**Paned sa midagi enda jaoks kirja — unenägusid, mõttejuppe?**

Tarvidus üht-teist kirja panna on mul ikka olnud. Ka unenägusid. Et vaadata, kas selle vahel, mida unes näen ja mida ilmsi teen, on mingi side. Aga ma ei tee seda pidevalt. Keskkooli ajal pidasin päevikut, kirjutasin suured kontorikladed täis. Need on nüüd, jumal tänatud, kaotsi läinud. Ei usu, et ma siis iseenda vastu päris aus olin. Hiljem küll. Kirjutan ka vähem, kas siis, kui tõesti on, millest, või kui sees on suurem segadus. Lasen kõik mõtted paberile, et mingit selgust saada. Ja viskan paberid kohe ahju.

**On sul oma kindel rituaal enne lavale minemist?**

Oleneb lavastusest. On tõesti tükke, mille puhul ei saa tulla viis minutit enne algust ja kohe lavale hüpata. Aga ega ma mingeid imevigureid ka tee. Inimese psüühika on ju nii nõrke ja isereguleeriv, et kui mul on õhtul etendus, mis nõuab suuremat hüpet, kus räägitakse asjadest, milleks tuleb end psüühiliselt või ka füüsiliselt ette valmistada, siis hommikust saadik on see mul meeles. Ma tean seda, aga ega ma midagi erilist ei tee. Tulen ikka paar tundi varem, kontrollin rekvisiidid, tegelen tavaliselt ise oma näoga... On võib-olla veel mõned asjad, mis samm-sammult ajastavad mu oleku lähemale sellele, et kell seitse hakkaks midagi juhtuma. Kuigi, ega seda praegu väga palju ei näe ja ka ma ise ei ole viimasel ajal just väga palju kogenud nõudmist, et laval tingimata midagi juhtuma hakkaks. Et sünniks üks uus, usutav lavareaalsus, mida eranditult iga näitleja endas kannaks.

**Kas see peaks tähendama ka suuremat pidulikkust, pühapäevatunnet?**

Jah, seda igatseks väga. Loomingulist õhkkonda. Me ei räägi praegu meie teatrist, ma arvan, et üle Eesti on seda vähevõitu.

**Näitleja vastutustunne. On sel mõistel sinu jaoks sisu?**

On küll sisu, ja täpselt seda ta tähendabki. Olen selles küsimuses ühel arvamisel Peter Sellersiga. Kui väga plakatlikult vastata: me oleme riigitöötajad, saame palka maksumaksjate rahast — selleks, et meil oleks aega mõelda, süveneda, arutleda asjade üle, mis siinsamas meie ümber olemas on, mis inimesi puudutavad. Mis kokku ongi see inimeseks olemise ilu, valu ja nali siin praeguses maailmas? Iga inimene teeb oma tööd, selle kõrvalt ei jää tal aega paljudesse asjadesse süveneda ja selleks maksavad nad meile, et meie seda teeksime. Püüaksime näha, mõtestada, enda peal laval järele proovida, nähtavaks muuta, valides ka dramaturgiat selle järgi. See oleks meie kohus. Isegi kui lavale jõudev resultaat tundub mõnele saalis olijale ehmatav või ootamatu. Vastutustundetut on minu meelest maksumaksja raha eest ainult publikut lõbustada, sest on inimesi, kes ootavad teatrilt ka midagi muud kui meelelahutust.

Sellest teatri juurde kuuluvast pühapäevatundest on palju rääkinud Lisl Lindau, näitlejanna, kellega sa jõudsid natuke koos mängida ja kellega sind seob kas või asjaolu, et oled tema valitud sümboolse rändreliikvia, algselt Anna Tammele kuulu- nud kõrvarõngaste praegune omanik. Oled neid mõnikord ka kandnud?

Mõnikord. Muidugi ma pelgan natuke, et kukuvad maha, lähevad kaotsi. Samas keelab mul miski neid kusagil seifis hoida.

**Räägi midagi Liisust!**

Mida vanemaks saan, seda vähem tahan kellestki teisest rääkida. Sest mõtlen kohe: kui mõni teine inimene minust peaks rääkima, mida ta võib minust teada? Kuigi



olen näinud tõesti tarku inimesi, just tarku naisi, on nad siis nägijad või nõiad. Neil on mingi side, ütleme, suurema tervikuga, ja nad tõesti tabavad ära olulisi asju. Mõned üksikud.

Liisu oli kindlasti üks sellistest naistest, ta oskas näha olulisi asju inimestes, elus ja teatris. Kes teda on näinud, mäletab. Kes pole, sellele rääkimiseks läheks vist omaette intervjuud vaja, ja ikka ei saaks kuigi palju öeldud. Mina imetlen ja armastan teda.

Liisu üks vanema põlve suuremaid rolle oli vanaema Mikk Mikiveri esimeses "Libahundis". Selles osas on hiilanud mitmed eesti teatri võimsad näitlejannad oma karjääri lõpul. Veidral kombel on vanaema Mikk Mikiveri teises "Libahundis", teie lennu diplomilavastuses 1974. aastal, sinu esimene suurem teatritegu. Kas sa ise tahtsid endale seda vanaema?

Jaa, tahtsin küll, kuigi ma olin ka mõnes mõttes sundolukorras, sest ootasin siis last... Ma ei taha rääkida mälestusi, see oli üks teine inimene, kes kakskümmend viis aastat tagasi vanaema mängis. Raske on ellu äratada, mis ma siis mõtlesin. Tean, et vanaema meeldis mulle hirmsasti, ja ma hakkasin, kuidas oskasin, tema poole minema. Olin siis noor, Kitzbergil on ta väga vana, vähemalt kahesaja-aastane. Püüdsin näiteks mõelda, ette kujutada, mis tunne on olla see kivi mu enda vanaema taluõue peal ja aastakümneid, aastasadu näha inimesi seal õue peal toimetamas, tulemas ja minemas, sündimas ja suremas. Ja mis teadmise see paigalpüsimine annab.

Mäletan, et minu arvates polnud vanaema ei kellegi poolt ega kellegi vastu ja kui ta Margusega räägib, siis ta ei manitse, ei keela ega õpeta, vaid avab oma teadmise Margusele ja see nägemus nagu voolab temast välja. Ta peaaegu unustab Marguse, tal on ka endal selle pärast valus, valus selle tõe pärast — eestlaseks olemisest... ja inimeseks olemisest.

Hiljem mängima minnes, kui publik juba Kiek in de Kökis istus, oli kohati hetki, kus mina ei mänginud vanaema, vaid vanaema mängis mind, minu kaudu. Mulle kui algajale oli see suur kogemus, mis kindlasti on mingil kombel mu hilisemaid tahtmisi ja tegemisi mõjutanud. Ja muidugi oli Mikiver nende proovide ajal minu arvates võimas. Ta rääkis proovides teatrist: lihtsaid, olemuslikke asju, milleta pole mingitel trikkidel ega veidrustel laval väärtust. Ta tegi seda väga napilt ja täpselt, nagu meie kuuldes iseenda jaoks põhiasju uuesti sõnastades. Igatahes õppisin vist selle teatrikooli viimase kuuga rohkem kui terve aastaga. Võib-olla polnud ma varem lihtsalt valmis õppima, kuigi oma arust tahtsin küll. Ja muidugi ei tea õpetaja, kas õpilane õpib temalt seda, mida õpetaja arvas end õpetavat.

*Lavakunstikateedri VI lend aastal 1974. Esimeses reas: Maria Klenskaja, Rita Raave, Elle Kull, Kaie Mihkelson ja Zoja Mellov, teises reas: Teet Hanschmidt, Jüri Aarma, Margus Valher, Väino Laes, Jaan Rõõmussaar ja Lauri Nebel.*





Paljudel näitlejatel on teatrikooli sissesaaamisest rääkida mõni legend, lõbus või ehmatav seik. Sul mitte?

Ei vist. Või ei, üks ehmatav asi juhtus küll. Ma oleksin peaaegu eksamid pooleli jätanud. Pärast teist voo ru ütle miskipärast mu sisetunne, et olen sisse saanud, ja eksamid olid minu jaoks nagu lõppenud. Järgmisel hommikul läksin lihtsalt Toompeale vaatama, kas nimekirjad on juba välja pandud. Nimekirju polnud näha, aga eksamisruumis paistis midagi toimuvat. Piilusin ukse vahelt sisse, komisjon istus laua taga, ruum oli rahvast täis, sisseastujad laval. Keegi rebis mind uksest sisse: kus sa olid?, miks sa hiljaks jäid?, ja lükati kohe lavale. Ma ei saanud esialgu millestki aru, mis toimub, kui järsku taipasin, et eksam läheb edasi kolmanda vooruga.

**Vahetult pärast keskkooli jõudsid olla hoopis TPI tudeng?**

Ega ma kohe pärast keskkooli teadnudki, mida tahan. Huvitasid mitmed asjad. Nii kirjandus kui ajalugu, aga ka füüsika, küberneetika ja informatsioon kõlasid minu jaoks tol ajal maagiliselt. Kui keskkooli lõpupeol ütles klassijuhataja: sina, Kaie, võiksid näitlejaks õppima minna, tundus see absurdsena ja ajas mind naerma. Ma ei olnud kunagi käinud näiteringis, ei deklameerinud kooliaktustel luuletusi, polnud isegi kuigi palju teatris käinud.

Niisiis lugesin mingist bukletist, et TPI majandusteaduskonnas on eriala informatsioon. Muidugi võib see valik tunduda kergekäelise otsusena, aga võib-olla tulebki vahel eksikäike teha, et teada saada, mida sa tegelikult tahad. Igal juhul oli see kohe esimestel kuudel selge, et olen vales kohas.

**Kust siis see äratundmine, pööre teatri poole?**

TPIs õppimise ajal hakkasid mõned juhused mind teatrikooli poole lükkama. Puutusin kokku inimestega, kes lavakunstkateedris õppisid, hakkasin Tallinnas palju teatris käima. Filmirežissöör Karasjov püüdis mind tänaval kinni, kutsus stuudiosse, et filmiosa peale proovida. Mul oli üks noormees, kes tahtis lavakunstkateedrisse astuda, läks "Vanemuisesse" lavapoisiks, nii vaatasin ka Tartus peaaegu kõik lavastused ära. Lõpuks need killud nagu liituvad üheks teadmiseks, et lähen sinna kooli. Ja mitte nalja pärast proovima, vaid — lähen!

Ja kool ise? Nüüd tagasi vaadates võin öelda — meie õpetajad olid parimad võimalikest. Kromanov, Mikiver, Panso. Kõige rohkem tegeles meiega Kromanov, nii et meid võib vist nimetada Kromanovi õpilasteks. Ei saa öelda, et meie kursus kooli ajal eriti ühtne oleks olnud, pealegi lõpetas meid 25st ainult 11, aga neli aastat peaaegu ööd ja päevad koos olemist, praeguseks ühiseid mälestusi õpetajatest, üksteisest, üksteise abitusest, ka ootamatult ilusasti välja tulnud asjadest, naljadest — see seob.

**Tänasele avalikkusele kannavad teie lennu vaimu eelkõige neli isikupärast daami, kes te ka alles hiljuti kolleegidena Draamateatris töötasite. Peale sinu siis veel Maria Klenskaja, Rita Raave ja Elle Kull. On see kuidagi ühtne nelik või neli täiesti erinevat näitlejannat?**

Kindlasti on see üksteise kui kursusekaaslaste tundmine ja hoidmine, vähemalt minul on. Aga kui me kõik koos maha istuksime ja hakkaksime rääkima, mida me teatris hindame-austame, siis me ei pruugiks sugugi ühtsed olla. Me ei pruugiks üksteisest isegi hästi aru saada, arvan ma. Samade õpetajate õpilased võivad väga erinevad olla.

**"Fine 5" tantsukoolis oled sa ka ise natuke pedagoogitööd teinud?**

Seda ei saaks nimetada pedagoogitööks ja see kestis lühikest aega. Kui nad oma kooliga alustasid ja mind sinna kutsusid, siis pärast tõsiseid kõhklusid julgesin üritada. Esiteks, mulle on kogu aeg meeldinud tants, tantsimine, tantsijad. Mulle meeldib vaadata, kuidas inimesed tantsivad tavalisel peol, mulle meeldib vaadata tantsu-etendusi. Eriti vaba- ja moderntantsu omi.

Teiseks, ma olen ise nagu õpilane tantsijate poole vaadanud. Mulle meeldivad näitlejad, kes laval oma keha valitsevad. Laval kõneleb kõik, mitte ainult suu, mis teksti räägib, ka hoiak, rütm, milles näitleja seisab, istub, liigub, hingab, kõige selle pidevus. Võiks öelda, et hea näitleja tantsib laval — kui me ka ei kuuleks, mida ta räägib, saaksime ikkagi paljust aru. Niisiis ma mõtlesin, et vaataks nüüd tantsija poolt draamanäitleja poole, kui tähtis on neile konkreetne ülesanne, kujutluspilt, suhted partneriga...

Kui ma ennist ütlesin, et hea näitleja nagu tantsib laval, siis ma ei mõtle mingeid ebaloomulikke liigutusi ega suurt ringisebimist. Ma mõtlen tarka keha nagu tantsijal.



Näitleja võib terve etenduse istuda, korraks tõusta — ka see on tants. Kui näitleja on energiaga laetud, kogu olemusega siin ja praegu kohal ja hakkab hetk-hetkelt tulevikku liikuma, on mul tohutu huvitav saalis istuda, kõik võib juhtuda, leiab põhjenduse minu osavõtul, minu silme all. See on teatri suurim võlu. Seda lumma ei teki, kui mulle näidatakse resultaati, kui mulle näidatakse minevikku, seda, mis sõnad ja misanstseneid proovides selgeks on õpitud. Keha reedab seda kohe.

Kui tõsiselt tuleks sinu meelest võtta nõudmist, et näitemängu tegemisel peaks trupi liikmete vahel valitsema igas punktis lõplik selgus ja kokkuleplust? Või on igal näitlejal oma rolli piires ka üks ala, kuhu ei pääse ei lavastaja ega partnerid, mille sisu teab ainult tema?

Minu arvates on näitemängu tegemine igal juhul koostöö. Ja enne kui rääkida lõplikust selgusest ja kokkuleplusest, peaks rääkima algsest selgusest — kas me kõik üldse sama tükk mängime või mängida tahame. Kui sa tavaelus mõne inimesega kohtud, alustad ikka mõnda teemajuppi, ja kui teine täiendab seda sõnaga, mis viib jutuaajamise tähenduse hoopis millekski muuks, siis saad sa aru, et te ei mõtle asjadest ühtemoodi ja rohkem edasi ei räägigi, vähemalt teatud teemasid selle inimesega enam ei puuduta. Samamoodi saab näiteseltskonna puhul õige ruttu selgeks, kuhu keegi tahab minna. Mis tahes dramaturgilisel materjalil on ju oma ulatus, mõtteline kaal, aga ka värv, žanr jne. Algne kokkulepe peaks seisnema selles, et kõik hakkaksid enam-vähem ühes suunas minema.

Kui üks näeb “Kuningas Learis” intiimset perekonnadraamat, teine poliitiliselt võitlevat ja kolmas eksistentsi põhiväärtustest mõtisklevat lugu ja kui igaüks oma asja laval ajama hakkabki, aga ka lavastajal on veel oma nägemus, mida ta trupile ei avalda, kuid selle põhjal märkusi teeb ja misanstsene fikseerib, siis... ma ei oska nende lepete kohta midagi öelda. Aga kui on õnne tõesti koos ühte näitemängu teha, kui need algused kokkulepped on olemas, siis saab harjutama hakata ja lõpuks tuleb veel mingid asjad tõesti kokku leppida ja neist ka väga täpselt kinni pidada. Need on tehnilised küsimused, täpses valguses, õiges kohas olemine, lavastuse rütm, atmosfäär, stseni ülesanne, see, kuhu ta välja kasvab ja veel palju asju. Samas, kui partnerid üksteist tahuvad, võib paljuskki jääda näitlejatele suur liikumisruum, võimalus igal etendusel

*A. H. Tammsaare/P.-E. Rummo, “Ramilda-Rimalda”, Eesti Noorsooteater, 1979.  
Lisl Lindau ja Kaie Mihkelson.*





J. Švarts, "Tihkatriinu", Pärnu "Endla", 1976. Tihkatriinu — Kaie Mikhelson.

mõnda asja veidi erinevalt teha. Näiteks "Proovides" olid meil väga täpsed reeglid koos suure improviseerimisvabadusega.

**Kuidas sa suhtud nii-öelda lavalisse huligaansusse? Ma mõtlen partneripoolset ootamatut improviseerimist, tekstimuutmist, vaheletõmbamist?**

See kõik ei ole minu jaoks tingimata lavaline huligaansus. Kui näitleja teeb seda nii-öelda tüki sees, selle nimel, siis on see väga teretulnud ja mõjub alati värskendavalt. Kui mina seejuures rumalasse olukorda jään, on see minu viga, järelikult olin ise aeglane või hajevil. Üldiselt mulle sellised väljakutsed meeldivad. Muidugi, kui näitleja kogemata teksti segamini ajab või üle lavaääre saali kukub, nii et laval naer peale tuleb, on see tõeline katsumus. Olen naeruga laval hädas olnud küll.

Lavaliseks huligaansuseks pean seda, kui näitleja tuleb proovi või läheb lavale nii, et





O. Kool, "Maarja maal", Pärnu  
 "Endla", 1975.  
 Maarja — Kaie Mihkelson,  
 Mare Lokutar — Eha Kard.



Molière, "Misanthrop",  
 Eesti Noorsooteater, 1986.  
 Celimene — Kaie Mihkelson,  
 Alceste — Lembit Peterson.  
 Toomas Huigi foto



A. Wesker, "Neli aastaega", Eesti Noorsooteater, 1980. Adam — Aarne Üksküla,  
 Beatrice — Kaie Mihkelson.  
 Gunnar Vaidla foto

tal pole sooja ega külma ei näidendist ega partneritest, nii nagu ta esimeses proovis tükki luges, nii ta ka kümnendal etendusel mängib.

**Ma tahaksin küsida üht võib-olla ebaseeldivat asja.**

Küsi. Ega ma ei vasta, kui ma ei taha.

Minu mäletamist mööda on viimased viisteist aastat nii kriitikas kui ka kuluaarides aina korrutatud küsimust: miks keegi ei tegele Kaie Mikhelsoni hõivatusega, kus on talle väärilised rollid? See on kuidagi nii rutiinseks muutunud, et on viinud mind mõttele, kas näitleja ise seda nii valulikult võtabki, äkki on ka üks või kaks rolli hooajal talle täiesti piisav?

See ei ole valus teema, sellele võin, nii palju kui oskan, vastata küll. Kui ma teatrikooli lõpetasin, läksin Pärnu teatrisse. Olin seal kolm aastat ja mängisin väga palju, neli-viis lavastust hooajal ja enamasti peaosi. Sinna mahtus kõike, oli väga häid autoreid. Molière, Goldoni, ja natuke kehvemat nõukogude dramaturgiat, Samuil Aljošin, jne. See oli tõeline teatrirpaktika: töö täie jõu ja koormusega, ning trupis, kus oli palju häid, nii enda kui teiste suhtes nõudlikke näitlejaid igast põlvkonnast. Lõpuks hakkasin igatsema vähem tööd ja rohkem aega süvenemiseks, igatsesin, et mul oleks võimalus valida, mida mängida, mida mitte.

Noorsooteatrisse tulles enam-vähem nii kujuneski, sest põhiliselt tegin kaasa Lembit Petersoni lavastustes. See ei olnud tegelikult pikk aeg, kus me neljakesi — Lembit Peterson, Aleksander Eelmaa, Sulev Luik ja mina, palju koos olime, aga minu mälus tundub see praegu terve perioodina. Kuigi ajad olid sellised, kus repertuaaris oli täpselt kindlaks määratud, kui palju tuleb teha kaasaegseid nõukogude autoreid, kui palju vennasrahvaste omi, sain ma siis ja olen ka hilisemas elus saanud rohkem nende autorite ja lavastustega tööd teha, mis mind ennast tõsiselt huvitasid. Ning enamasti ka koos nende inimestega, kellega me teatrit enam-vähem ühtemoodi mõistame. Nii et ise arvan, et vähemalt teatud perioodini on saatus või juhus mind pigem hoidnud. Aga muidugi oli ka neid töid, millele ma tollal väga vastu hakkasin, ja olen kolleegidel kõne all olnud teemal, kuidas näitlejanna võib rollist ära öelda. Mind üllatas see. Ma ei ole iial rollist ära öelnud, olen tükist ära öelnud. Ideest, mis tükis sisaldub. Ma ei lähe ju lavale ainult oma rolli mängima, lähen mängima etendust tervikuna.

Nüüd, viimastel aastatel... on mul paar tööd hooajal olnud. Seda oleks paras, aga küsimus ei ole ju arvus, kas üks või viis, vaid — mida?, milleks?, kellele?... ja olen isegi mõelnud, kas ma pole siia mitte liiga kauaks jäänud.

**Nii et põhimõtteliselt võid sa tunnistada, et jõudu oleks olnud rohkemaks?**

Küllap vist. Ma arvan, et neid näitlejaid on praegu palju, kellel formaalselt on piisavalt tööd, aga jõudu oleks rohkemaks. Ma ei mõtle siin arvuliselt rohkemaid lavastusi, vaid tööd, mis nõuaks kogu südant, mõistust ja annet. Muutused ümbritsevas elus ja ka teatris on viimasel ajal küllalt suured olnud. "Raha" kirjutatakse praegu suure tähega ja "vaim" väikesega. Aga mulle ei meeldi jutud stiilis, miks keegi kedagi ei kasuta. Ma ei arva, et mõni lavastaja peaks kasutama mind või mina peaksin kasutama mõnd lavastajat, teater on eelkõige koostöö. Ilmselt on praegu õige aeg vaatlemiseks ja järelemõtlemiseks. Püüan jõuda selgusele, mis ma ise tahan ja kas see, mis ma tahaksin, mahub praegusesse teatripilti. Loomulikult ei tähenda see, et ma ei taha tööd teha, teen nii hästi kui suudan, mida Draamateatris pakutakse, ja usun, et oleksin valmis proovima ka uute inimestega, uusi asju, uutest kohtades.

**Erinevalt suurest osast teistest eesti näitlejatest ei kohta sind eriti seriaalis, reklaamis, telemängudes, ka mitte Von Krahlis või kuskil mujal mängitavates eriprojektides. Ei ole kutsutud või oled kõik pakkumised ära öelnud?**

Ära olen öelnud reklaamipakkumised, hiljem pole enam kutsutud. Seriaalidesse ei suhtu ma sugugi eitavalt, "M Klubis" ja "Wikmani poistes" olen ka vilksamisi kaasa teinud, aga ega ma igasse seriaali ei läheks küll. Eriprojekt tähendab mulle teatud sõltumatust, avatumaid võimalusi ja igal juhul mõttekaaslust, sest hakatakse tööle tundmatutes ja tihti raskemates oludes. Viimati tegin kaasa n-ö eriprojektis, mis toimus Draamateatri ruumes, kui me paar aastat tagasi mängisime ööetendusena M. Betsuyaku "Krahv Dracula sügist" ja S. Beckett'i "Lõppmängu" — etendus lõppes päikesetõusul ja arvan, et nii meile, näitlejatele, kui ka neile vaatajaile, kes hommikuni vastu pidasid, oli see täiesti omalaadne kogemus. Päikesetõusul läbi tühja linna teatrist koju jalutamine oli ka nagu etenduse jätk.



Aga selles mõttes, nagu sina küsisid, teistesse linnadesse või kohtadesse pole mind tõesti kutsutud. Ilmselt ma ei ütleks ära, kui seltskond ja asi, mida tegema hakatakse, mulle meeldib.

Küll on sind küllalt rohkesti kasutanud eesti film, minule lõõvad esimestena silme ette Kõrboja Anna ja too lüürliskoomiline raamatukogupreili "Keskea rõõmudest". Oled oma fimirolle hiljem üle vaadanud, analüüsinud, end vigade otsimisega piinanud?

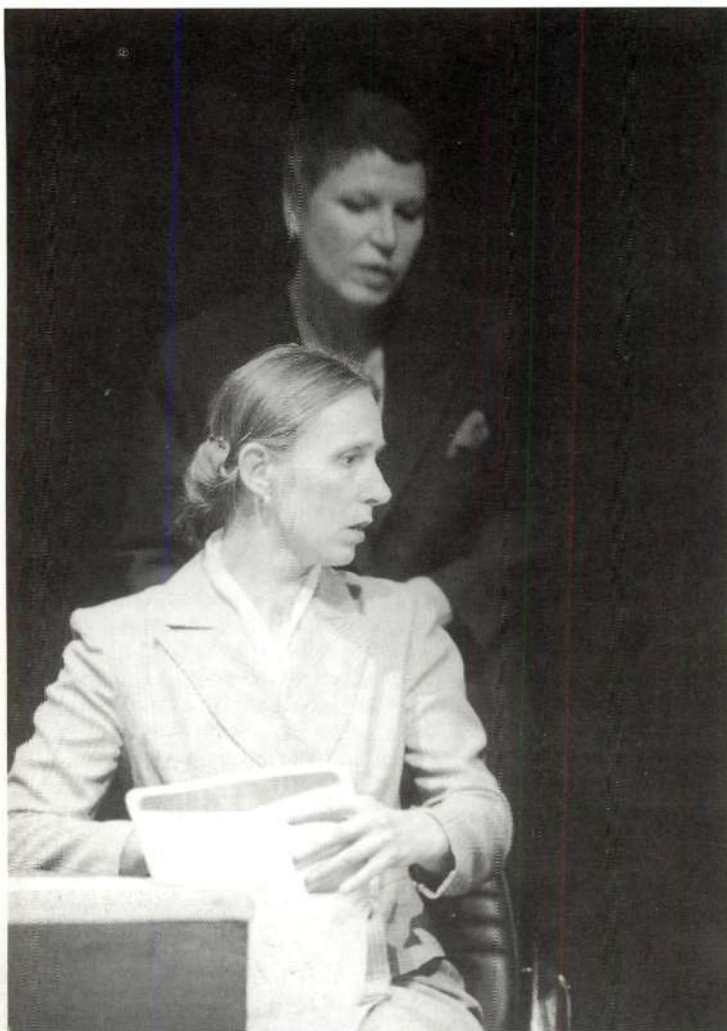
Ei ole. Tegemise ajal vaatan küll musta materjali. Küllap mul oleks endale kriitilisi märkusi küll ja küll, kui tehtud asju üle vaataksin. Filmi tegemise ajal ise tervikut hästi ei taju, režissöör löikab su tükkideks ja liimib pärast jälle kokku. Aga üldiselt on mulle meeldinud filmis mängida, ja ega ma kõige suhtes, mis tehtud, ka nii kriitiline ei ole. Vahel olen enda meelest jõudnud päris lähedale sellele, mis tähendab kaamera, kaameraga mängida. Kinotegemisega käib veel kaasas mitu meeldivat asja: saad mängida nende näitlejatega, kellega muidu võib-olla eluski selleks võimalust ei avaneks, nagu näiteks minul Ants Eskolaga "Kõrbojas", teiseks on võttekohad sageli väga ilusates ja kummalistes kohtades, kuhu muidu kunagi ei pruugiks sattuda. Kohe tuleb meelde Paukjärve kant "Kõrbojat" tehes või ilus suvi Lõuna-Eestis seoses "Keskea rõõmudega", siis "Bandega" Aserbaidžaaani mägikarjamaadel, "Õnnelind Flamingoga" Nida liivaväljadel. Ja muidugi käib filmiga kaasas ka veidi raha.

Seda tüüpi näitleja sa ei ole, kes valmistaks iseseisvalt ette monotüki?

Iseseisvalt võiksin midagi ette valmistada küll, kui sund sees nii suur on, aga monoetendust vahest mitte. Ma ei ole vist ühtegi huvitavat monoetendust näinud. Üks inimene laval on vähe. Laval on huvitav suhtlemine ja sellest tulenev pinge. Kui Aarne Üksküla mängis Pärnus "Alarmi" ja Reet Leissar ainult seisis sõnatult tagalaval, siis oli see huvitav. Ka siis, kui üks inimene tantsib laval, on huvitav, ta partner on siis muusika.

*Kaader Leida Laiuse filmist "Kõrboja peremees", 1979. Anna — Kaie Mihkelson, Eevi — Lea Sild.*





C. Churchill, "Tipp-  
tiidrukud", Eesti  
Draamateater, 1998.  
Louise — Kaie  
Mihkelson,  
Win — Maria  
Klenskaja.

Mati Hiisi foto



W. Shakespeare,  
"Torm", Eesti  
Draamateater, 1986.  
Ariel — Kaie  
Mihkelson,  
Pootsman —  
Toomas Urb.  
Gunnar Vaidla foto



Üks silmatorkav asjaolu sinu puhul on, et suuremas trupis eraldud sa alati kuidagi väiksemasse ringi. Noorsooteatri ajal moodustasid selle ringi Lembit Peterson, Aleksander Eelmaa ja Sulev Luik, Draamateatris oli tükk aega üsna kindel tuumik, kes tegi koostööd Evald Hermakülaga. On see mingi põhimõttelisem eraldumistarve?

Ise ei tea endal mingit eraldumistarvet olevat, pigem vastupidi — teatrit ei saa üksi teha. Usun, et üldmõiste "teater" sees on igal lavastajal ja näitlejal oma kujutlus selle mõiste tähendusest, milleks ta teatrit teeb ja millist resultaati ta otsib. Minul on kujunenud nii, et olen oma teel kokku juhtunud inimestega, kellega on ilus koos tööd teha. Mis selle määras? Võib-olla sarnane igatsus ühe teatri-ilu järele ja valmisolek endaga ja ka üleüldse rohkem tööd teha.

Eraldumine pole olnud eesmärk, vaid tingimuste loomine, iseenda ettevalmistamine... ütleme siis, loominguliseks ettearvamatuks. Kõlab veidi pateetiliselt, jah? Proovin siis lihtsamalt öelda: et elustuks selle konkreetse näidendi maailm ja sünniks elusad etendused, kus näitlejad elavad laval, kus see, millest autor on kirjutanud, välja tuleks, ja ka see, miks ja kuidas see meile tänapäeval tähtis on. Ja kus see kõik kokku võtaks laval ilusa, puhta, selge vormi. On olnud lavastusi, kus hoolimata meie pingutustest pole tulemus olnud selline. Aga on ka neid, mis sellele väga lähedale jõudnud. Mõnest on palju räägitud, mõnest ei teatagi õieti. "Raudtee" oli üks lavastus, mille järel ma olin õnnelik, mille kohta ütlesin, et sellist teatrit tahan ma teha, aga sellest vist ei teatagi, ta kadus nii vaikselt.

#### Reisimine?

Ega ma eriti rahutu hing ei ole, et kogu aeg kuhugi kipuksin. Suviti tuleb küll tahtmine kott selga võtta ja metsa, mere äärde, rabadesse minna. Mida ma ka teen, jalgrattaga.

Viimane matk oli möödunud suvel Põhja-Norrasse. Mu pojale külla, kes seal õppis. Seekord mitte jalgratta, vaid autoga, aga telgid ja magamiskotid kaasas. Norrassa olin ma ammu igatsenud minna, üks mu lemmikkirjanikke on norralane Olav Duun. Ja Norra on ilusam, võimsam, kirkam, kui olin osanud mõelda. Kõik need kümme päeva

*Kaie Mihkelson 23. veebruaril 1999.  
Harri Rospu foto*



säras päike kaksikümmend neli tundi ööpäevas meie pea kohal — seal oli polaarpäev. Eestis sadas jaanipäeva paiku vihma ja oli külm, meie tegime jaanituld Põhjamere-äärse pooleldi maha jäetud vaalapüügiküla lähedal, fjordi kohal rippuva kaljunuki peal. Päike säras jaaniööel mägedel ja fjordil, hülged pistsid päid veest välja ja meie praadisime lõkkel omapüütud kalu.

Ibseni Nora on sul ikka veel mängimata, ehkki Lilian Vellerand on selle kohta juba ammu (vt TMK nr 4/1985) valmis kirjutanud (eesti teatrikiitikas ainsa?) fiktsioon-  
arvustuse. Seal on muu hulgas kirjas, et aeg-ajalt on Mikkelsoni rollides olnud tajutav  
määratlematu eemalolek maise elu tühjasjadest, pudi-padist.

See maine elu mul ainult ongi, teisest saan ehk teada siis, kui see siin korralikult on elatud. Mida siin pudi-padiks pidada, ei oska öelda, püüan küll siin ja praegu kohal olla ja väikestest hetkedest rõõmu tunda. On asju ja kohustusi, mis tuleb ära teha, ja ma arvan, et saan sellega ka hakkama. Iseasi, kas ma kõik õigeaks ajaks ära teen, sest seda kosmose kulda ehk tolmu koguneb vahel tuppa üleliia.

Usud sa teatrisse kui sotsiaalprobleemide ravijasse? Teater kuritegevuse, narkomaa-  
nia, rassisimi vastu?

Kas teater just kedagi ravida saab, aga teadvustada ja peegeldada küll. Kui sellised probleemid ümberringi valdavaks muutuvad. Ja mõelda, mis mehhanismid inimeses ja ühiskonnas sellele tõukavad, mis kaos ja tühjus inimese sees ja väljas. Ma ei arva, et selle tulemusena peaks teatris just temaatilisi ja didaktilisi lavastusi tegema, pigem vastupidi, võib-olla peaks rääkima asjadest ja väärtustest, millest ammu pole kombeks rääkida.

Ausalt öeldes arvan ma, et teater tavamõttes on sotsiaalselt kasutu, nagu igasugune muugi kunst, muusika või maalikunst. Kui teatrilaval on näha midagi ilusat ja tõest, mis inimese hinge puudutab, siis ega teater palju rohkem saagi...

On teada fakte, kus näitleja on loobunud rollist põhjendusega, et tegelaskuju sisemus on sedavõrd jälk ja roojane, et seda mingilgi kombel "omaks võtta" pole lihtsalt võimalik. Kujutad ka end kunagi sellise probleemi ees seisvat?

Ega ma vist selliseid jälke kujusid olegi suurt mängima pidanud. Kui sa tõstad kuju tükist välja, mängid ainult rolli ja muu ei ole sinu asi, siis see võib küll hull olla. Aga kui sulle on oluline, millest terve näidend räägib, siis on see umbes samuti, nagu mõnda lugu rääkides, kus sa püüad võimalikult usutavalt ja elusalt edasi anda kõige ilusamat ja ka kõige inetumat tegelast. Selle nimel, et kogu loo mõte välja tuleks.

Tunned sa, et oled meie praeguses võitjate-luuserite mängus jäänud mõnikord kaotajate poolele? Oled sa enda meelest ära õppinud loobumise kunsti?

Loobuda — millest?

Millestki, mis on sinu jaoks väärtuslik.

Et vastata, peaksin ma paremini aru saama, mida sa täpselt mõtled. Sa kasutasid sõna "luuser", seepärast arvan, et pead silmas edukust, kuulsust, orbiidil olemist, iga hinna eest palju tööd teatris ja televisioonis, trendidega kaasaminemist. Selle nurga alt asjale vaadates olen ilmselt luuser, mul ei ole huvitav pingutada, et lihtsalt rattas püsida, ma ei saa seda tõsiselt võtta, sest peaksin siis paljust loobuma. Minu arusaamine loobumisest on teistsugune. Tean ja hindan inimesi, kes astuvad kõrvale, vaikivad, sest nad ei loobu oma arusaamistest elule, kunstile, ilule. Ma arvan, et ma ei loobu nii kergesti sellest, mis on minu jaoks väärtuslik.

Üks mu hea sõber luges mulle paar päeva tagasi ette ühe Niels Bohri mõtte, mis kõlas umbes nii: "Elu mõte seisneb selles, et ei ole mingit mõtet rääkida, nagu elul ei oleks mõtet."

Küsinud SVEN KARJA



## ON NAGU ON

Oskar Luts/Mati Unt "Täna õhta kell kuus viskame lutsu"

Lavastaja, lava- ja muusikakujundaja: Mati Unt

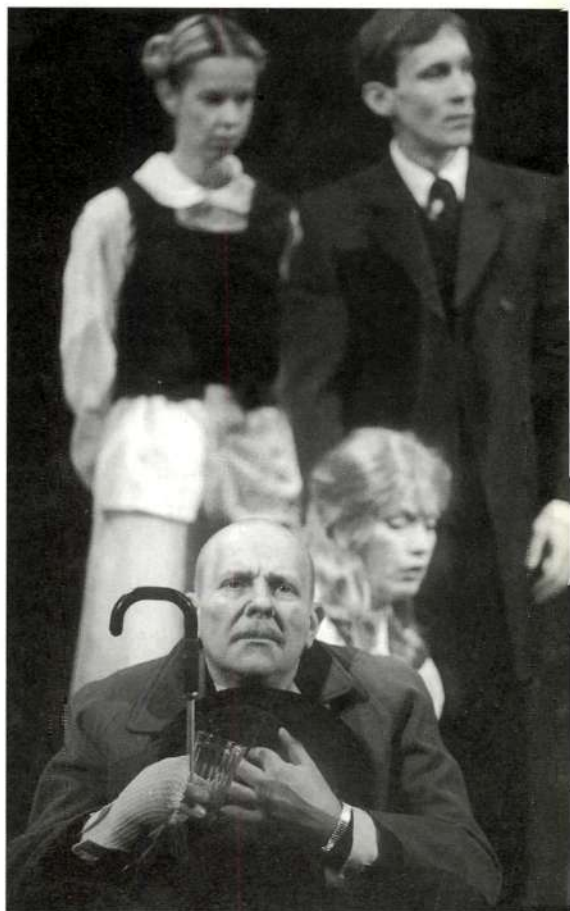
Kostüümikunstnik: Jaanus Vahtra

Esietendus 6. detsembril 1998 Eesti Draamateatris

Kui keegi ütleb juba "eks ta ole", siis ei sobi talle enam muul viisil vastata kui ohata välja üks sügav kopsutäis nii, et koos õhuvooluga tuleks huulte vahelt pikk, filosoofiline ning delikaatne "jaaaaah". Võib ka lihtsalt mõtlik-melanhoolselt vaikida, taamal rändavate pilvede suunas silmi kissitades. Asjadest on jälle kord üle käidud (nii, nagu nad on) ja edasine targutamine oleks ebaviisakas ning kohatu.

Olevik maksab. Lõikude kaupa, nagu ütleb Uku Masing. Seetõttu on eestlasel (kellest Masing kõneleb) kerge oma seisundi-filosoofilist maailmapilti koost lahti võtta ning uue horisondi taustale kokku panna. Aeg ei voola tema jaoks lineaarselt, vaid puudutab elu paiguti, nagu vee pinda mööda hüplev lutsukivi. Ja see on tegelikult hea, sest kuidas muidu suudaks eestlane taluda seda gradu-eeruvat raskust, mida langeb tema õlgadele kõigist nendest üksteisele järgnevatest muinas-, rootsi, taani, saksa, vene ja eesti aegadest. Ning sealjuures veel eestlaseks jääda.

Lutsu olevikuaktiivse mäluaga tegelased on kindlasti eestlased — süvapsühholoogiliselt välja joonistamata tüüpeestlased, keda Mati Undil on õnnestunud suuremate kadudeta sellisena ka lavale toimetada. Paljundades, võimendades, konstrueerides ja ühendades on Unt Lutsu mütoloogiliste tegelaste ansamblist vorminud arhetüüpse galerii lavakujusid, kes tõepoolest seisavad, kannatavad, istuvad, mautavad, rügelevad (jne) ülinapilt püünelaudadel viidatud Vooremaa soos ning kinkude vahel. Nagu kavalehel lubatud. Kuigi — kuna igasugusest füüsilisest tegevusest võib välja kasvada emotsionaalseid tagajärgi (ning vastupidi), siis esitavad tegelased ise ülemäära sihikindla ning väljapaistva toimetamise ennetamiseks aeg-ajalt kontrollküsimumst "messa käid?".



O. Luts/ M. Unt, "Täna õhta kell kuus viskame lutsu", Eesti Draamateater, 1998.  
Luts — Andrus Vaarik, Teele — Viire Valdma,  
Juuli — Maria Avdjuško, Laur — Raimo Pass.

"Mes kell peaks olema?" on teine suhteliselt sageli kõlav testküsimumus. Seda esitatakse vahest selleks, et kontrollida, kas aeg ikka ei maksa midagi. Ja ei maksa tõesti, sest eeskujulikku kriitilis-realistlikku arengut ei toimu ei tegelastevahelistes suhetes ega neis endis. Etenduse arenedes joonistuvad osatäitmised selgemaks ja värvilisemaks — nagu tugeva trükijoonega värvi-ise-raamatusse



"Täna õhta kell kuus viskame lutsu".  
Teefe — Viire Valdma, Toots — Ivo Uukkivi.

"Täna õhta kell kuus viskame lutsu".  
Arnu — Mait Malmsten.



pressitud kontuurid —, kuid sisulist kvaliteeti vahetamata, sisulist murrangut läbi elamata.

Lutsu eepiliste pildikeste kollaaž mängitakse Draamateatri laval lahti vägagi tinglikus keskkonnas. Sünnikoha igatsetud kõrgest sinitaevast ja laugjaist voorekünkaist sekka pikitud soolaukasilmadega (päris Kõivulik mastaap, kas pole) jäi lavastuseelarvesse paraku vaid nelinurkne khakilaiguline kallakpoodium, roheline materjaliga kaetud lavašaht rambi ääres ning tagalaval domineerivast aknast erinevaid stseene aktsentueerivad Ann Tenno ja Fred Jüssi fotod. Olustikulist lavaträni on lavastaja tõesti vältinud, piirdudes vaid hädavajalike istepaikade, uste-akende ning soojaku ülesannetes õlleputkaga, kuhu hetkel jõude olevad näitlejad varju saata.

Seda suurem tähelepanu koondub näitlejatele ja seda õigustatult. Kompileeritud süžeeleike hoiavad koos Lutsu kanoonilised tegelased ja suhteliinid, mida Unt on veidi essentseerinud, koondades sarnast ning tuues tegevuslikeks enamasti võtmetseenid. Ent ka kõrvaltegelased on heas lahtises (sageli veidi vindises) võtmes mängitud, mis kokkuvõttes tuleb lavastuse avatud iseloomule aina kasuks.

**Andrus Vaariku** Luts ei leia laval õieti asu. Ta kondab murelikult ümber ja läbi oma loomingu, justkui kahetsedes, et ta säherduse džinni üldse pudelist lahti lasi. Siin-seal ta käratab mõne tegelase peale, vahepeal püüab ka — kuidagi jõuetult — mõnesse stseeni pöörangut tuua, kuid langeb siis jälle osavõtmatusena tagaplaanile. Ta tahab rahu ja vaikust ning ei suuda leida asu keset seda jõrsemist ja paugutamist. Otsekuu ilmutusena saadetakse talle enne finaali nägemus Tootsi seasõidust, Luts süttib täisjõus viivuks selleks kuulutuseks ning Vaarik tõestab, et neil parimail hetkedel on ta roll Ivan Oravaga sarnanemise hirmust vaba.

**Ivo Uukkivi** Toots on vahetu, mehelik ning madal-terav karakter. Temas on varjatut harkjalgset rämedust, kähedat otseütlemist, tahumatut, aga sümpaatset sirgjoonelisust, tema "krutskid" on inspektor Baskinile Krõlovi basnja "Hunt penilas" afekteeritud näkkupaiskamise stiilis — endal punkarihari peas. Igal juhul võib Julk-Jüri (**Jaanus Orgulas**), küllap just sellele ausameelsusele toetudes, tõdeda, et ju on Issand ta hoopis inimestele õnnistuseks siia ilma loonud. Ja mitte vastupidi.



**Viire Valdma** irooniliselt linalaksest Teelest tõuseb esile primitiivnaiselik pirtsakus ja kõike-korraga-tahtmine, mis kolmanda vaatuse galaks taandub küll resigneerunud proua Tootsi rolli taha. Vaatamata sellele suudab ta ihaldatava magnetinaisena püsida piisavalt kaua kolme meespeategelase pilkude ristumiskohas.

**Taavi Eelmaa** Kiir on kindlasti kõige ebatraditsioonilisemalt lahendatud. Nõtke, plastiline, vihkav-hüsteeriline ja kuidagi natslik oma kodusest kadakasakuskest välja kasvades. Tema afääridel — Venemaa-sõit, kolmikkooselu Juuli (**Maria Avdjuško**) ja Maaliga (**Pille Lukin**), taluost — on fanaatiline taust ja neid ebaõnnestumisi saadab mingi sõgeda fanatismi hõng.

**Arnu (Mait Malmsten)** ja **Virve (Elina Reinold)** paar on otsese undiliku võõrituspitseri alt välja jäänud. Ainuüksi juhtmotiivina teinteisele korratav repliik — minu elu on pühendatud kannatustele, ma ei kiitle, kui ütlen, et võin lõpetada kurvalt — tõstab selle muidu nii tammsaareliku paari Lutsu/Undi hüperrealistlikkusest iroonilisse kompotikaussi. Elina Reinold on Arnu poole lahti siira, tuulepäise ja naiivsevõitu poolehoiuga, Arnu on aga kultiveeritud, peenendatud kannatajatajuga tõsimeelne idealist.

Kui kelleski mingeid muutusalgeid on märgata, siis võib-olla **Rein Oja** Libles, kes esimese vaatuse sinise silma ja kohustusliku läkiläkiga kraaklejast tõuseb lõpupiknikuks kellekski Lutsu alter ego sarnaseks, kes oma kellalööja kaugelenägevast pilku kasutades oskab näha teiste tegelaste möödanikku ja tulevikku.

**Imessoni (Guido Kangur)** on Unt koondanud need Lutsu tegelased, kellele kõik mõjub justkui hane selga vesi, stoiline ja rahulik Imelik-Tõnisson-Vähkmann kannab kõigutamatu rahuga kontrabassi mõõtu kannelt kaasas, kihutab vimmaska hoolimatusega Sookolli soo põhja ning ei hooli oluliselt oma pankrotist.

**Sumpfentrop (Sulev Teppart)** ja **Bolotov (Aleksander Eelmaa)** kehastavad stereotüüpset võõrast, millel on lavastuses kolmanda võtmemärgi koht (korduv: kes sealt tuleb? Näe, võõras tuleb), täpsemalt aga Lutsu ajale aktuaalset vene ja saksa võimust jäänud rahvuslikku klompi, närvivat tuska, mille küll Imesson sohu uputas, aga mis ei upu, vaid Sookollina salahirmudesse kummitama jääb.



"Täna õhta kell kuus viskame lutsu".  
Juuli — Maria Avdjuško, Kiir — Taavi Eelmaa,  
Maali — Pille Lukin.  
Mati Hiisi fotod

Kõige kohale tõuseb aga **Ester Pajusoo** kodune, käbe ja eluterve Vanaema kui ajakaar, aegade taasühendaja või kokkuviija, kes alatasa oma mantrat korrates — mees läks metsa, ehitas maja, tegi katuse piale, tõrvas katuse ära... jne — laotab mingit ajatut usku tegelaste kohale, hoiab kapsapead kui maakeri oma leebete vanainimesekäte vahel ning ei loovuta seda kellelegi.

Ajad on, nagu nad on. Luts ise laval loodab, et neil õnnestub lavalt saali poole lutsukive heita kevadeni välja, sõdurite ja mudilaste dominandiga hõre saal jaanuari lõpul ennustab paraku kiiremat mahaminekut.

Tõsi küll, Lible jõuab paar repliiki eespool kirjanikuhärrat lohutada, et senikaua kui elab maa peal eestlasi, elab ka Luts edasi. 3. veebruari seisuga on Luts sajandi suurkujude internetinimekirjas 3. kohal. Unt muide on 43. Eks ta ole.

## JÄTAB JÄLJE

TORGNY LINDGREN I JA PRIIT PEDAJASE MAAGILINE LEGENDARISM  
EESTI DRAAMATEATRIS



T. Lindgren/P. Pedajas, "Mao tee kalju peal", Eesti Draamateater, 1998. Jakob — Veikko Täär, Johan — Taavi Teplenkov, Eva — Kleer Maibaum, Tea — Ülle Kaljuste.  
*Peeter Langoviitsi foto*

Torgny Lindgren, "Mao tee kalju peal"  
Instseneering ja lavastus: Priit Pedajas  
Kunstnik: Pille Jänes  
Muusikakujundajad: Sofia Joons ja Priit Pedajas  
Lauluõpetaja: Riina Roose  
Osades: Taavi Teplenkov, Ülle Kaljuste, Priit Pedajas, Mari Lill, Ain Lutsepp, Jan Uuspõld, Veikko Täär, Kleer Maibaum, Külli Koik, Harriet Toompere, Garmen Tabor, Tiit Sukk  
Esietendus 18. detsembril 1998 Eesti Draamateatris

Kui etendus on tõesti hea, kui ta kraabib tunnetelt kaitsva sarvkihi, kisub hingearmid uuesti marraskile ning ärgitab mõtte vabalt rändama, on lavalgi juhtunud midagi, mis on tähtsam ja suurem kui teater. Nagu meelemürgi uimas või keerukuju mängus kaotab osasaaja hetkiti teadliku kontrolli iseenese ning ümber toimuva üle — pildid tuhisevad mööda või aeglustuvad sootuks... Elukarussell pöörleb, maha astuda ei saa, meeled on sassis kiirenduses mööda tuhisevatest piltidest.

Priit Pedajas on oma lavastustes läbi pöörlemise väljendanud paljutki: rõõmu, joo-



vastust, iseolemist, ühele kindlale tegelasele/ inimesele keskendatud maailma ainukord- sust, haprust ning jõudu, maailma igavest kestmist väljaspool inimliku väe piire... "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas" — tiirlemas ümber potikedra; "Peiarite õhtunäituse" pulma- ning peietantsud... Nüüd siis lavastuses "Mao tee kalju peal", ikka kenasti ringi ja ringi elukarusselli sõõre pidi igaveses kordumises.

"Mao tee" on Pedajase parimate lavas- tuste reas tähtis läbi pöörlemiste inimeksis- tentsi põhiküsimuste ringides. Sest suuremas juhtivas jõus kahelda, ent selle vääramatut ülemvõimu inimeseväetikese jõuetuse üle tunnistada, on Pedajas julgenud ja tahtnud varemgi. Olgu Arvo Valtoni "Vägede valitse- jates", Brian Frieli "Tõlkijates", Peet Vallaku "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas", Madis Kõivu "Tagasitulekus", "Filosoofipäevas", "Peiarite õhtunäituses"... Või nüüd Torgny Lindgreni "Mao tees". Pedajas on eesti teatris nagu Jani "Mao tees" ning tema looming otsekui Jani pühalik-tõsine meieisa-palve, mis ühtaegu põlvitab harduses, nõuab oma õigust taga ning küsib, kust on pärit jõud, mis maailma pöörab.

### Kividest ja küsimustest

"Mao tee" kavalehel on foto: ilma- kärakas on rebinud maailmatu rahnu kaheks. Kaheks erinevaks kiviks? Või kaheks pooleks, ja see on ikka seesama kivi? Mida muutis juhtunu kivi hingeelus? Ja kas mao tee kivi peal — mille jälge tõnts inimsilm ei hooma — muudab vähem?

Filosoof Spinoza oli arvamusel, et kui õhku visatud kivil oleks teadvus, usuks ta end liikuvat vabal tahtel. Schopenhauer arvas koguni, et kivil oleks sel juhul õigus. Kivile antud tõuge on nagu inimesele motiiv tegut- semiseks, kivi raskus ja kõvadus aga sama, mis inimesel tahe.

"Mao tee kalju peal" on XIX sajandi Põhja-Rootsi liibi pöördumine Jumala poole. Sarnaselt maavärinast kärjastatud kiviga — ühtaegu igavesele ning nii kaduvale — on lõhki ka selle loo peategelase Johan Johanssoni ehk Jani (**Taavi Teplenkov**) hing. Teda pole keegi "õhku visanud", tema tahe pole kunagi

"Mao tee kalju peal". Tea — Ülle Kaljuste,  
Johan — Taavi Teplenkov.  
*Mati Hiisi foto*

suuremat mõjule pääsenud. "Mao tee" algu- ses, mis on üksiti ka loo lõpp, põlvitab ta ihuüksi (ilma jäänuna kodust, naisest, lastest, tervisest — kõigest) ilma äärel ning pärib oma Jumalalt aru. Pool temast usub ikka veel Jumala kõikvõimsusesse, korrastatud ning juhitud maailma kestmisesse; teine pool aga küsib läbi maailmaajaloo pöörlemiste ikka ja jälle küsitud küsimisi "tõe ja õiguse, õigluse ja vabaduse" kohta.



"Mao tee kalju peal". Karl Orsa — Jan Uuspõld,  
Eva — Kleer Maibaum.  
*Mati Hiisi foto*







Mis oleks mu tugevus, et jõuaksin oodata, ja missugune peaks olema mu eesmärk, et suudaksin kindlaks jääda? On's mu tugevus nagu kivide tugevus või on's mu ihu vaskne?

## Muusika — trööst ning ülistuslaul

Võiks ju eeldada, et seesugune mono-loogi vormis masendav lugu teatrisse väga ei sobigi. Ent vorm on Lindgrenil petlik — suur osa tekstist koosneb (küll jutumärkideta) dialoogidest, mis omakorda moodustavad täpselt vormistatud pilte. Sedaviisi ongi Lindgrenil kombeks kirjutada: rikkalik pildilisus, pimeduse ja valguse ning kaose ja kor-rastatuse igavene konflikt ja täiuslik harmoonia pluss piibellikult ülev keel teevad temast väga teatri(ja filmi)pärase autori. Lisaks on Lindgreni lood (vaatamata nende sagedasele masendavale alatoonile ning vahel lausa vastikusefekti taotlevale koledusele) enamasti küllaltki humoorikad ning lõpp-kokkuvõttes vägagi elujaatavad, olemist mitteolemise ees õigustavad, koguni olemist ülistavad.

“Mao teed” lavale kavandades on Pedajas lähtunud küllalt täpselt autori mee-leoludest. Ent on lisaks (suurepärast teatraalset muusikalist kuulmist omavale lavastajale omaselt) tõstnud esiplaanile romaanis mitte nii domineeriva tegelase — muusika. Sest kui lugeja leiab “Mao tees” domineerimas Jani eluloo, käib taustal ometi pidevalt külarahva tants ja pidu. Lavastuse vaataja saab ses trallis osaliseks. Muusika aitab elada ja kesta, pöörelda ning pöörelda. Muusika on otsekui trööst, ja mängimisega saab otsekui muid asju edasi lükata. Nõnda ongi, et “Mao teest kalju peal”, mida Lindgreni uurijad “süngeks ja intensiivseks murdesugemetega romaaniks” nimetanud, saab Pedajasel tragikoomiline laulumäng. Ema Tea (**Ülle Kaljuste**) ja tema iganädalased pillimängud külapidudel, tütar Eva (**Kleer Maibaum**) viiulimäng ning isegi jumalakartlikud psalmid loovad siin ühekor-raga nii raami kui ka lavastuse sünniks vajaliku konflikti. Seegi on võte, mida Pedajas korduvalt, ikka uuena kasutanud.

---

“Mao tee kalju peal”. Eva — Kleer Maibaum, Tea — Ülle Kaljuste, Rakel — Külli Koik, Jakob — Veikko Täär, Johan — Taavi Teplenkov.

*Peeter Langovitsi foto*

*Ja Eva mängis Karl Orsa polkat ja Lapi sääriku valssi ja Valva hing ja palveta ja See õitseag, mis tulnud on ja Marudat viisi, ja ükskõik, mida ta ka mängis, ikka oli see kui ülistuslaul.*

Kuna trupp suurelt jaolt “laulvast 18. lennust” koos seisab, saab muusikalisest kujundusest tervikut hoidev ja kandev rütmi-keel, ent ka iseseisev väärtus. Lavastuse eruta-vaimad hetked on laululised, nagu saadab laul inimese elupöördeid siin maa peal hällist hauani. ...*siitmaa talupojad on ikka muusikast lugu pidand.*

## Elu möödub linade vahel

Lindgren on hirmuäratavalt kujundlik kirjanik. Nii näiteks on romaani “Valgus” “nimitegelane” — valgus — oma muutliku loomu ja ettearvamatu mõjuga koguni ise-seisev tegelane. On väga tähtis, miks istutakse pimedas või milline on valgus, kui avatakse silmad. Või kuidas langeb uksepraost kiir pimedasse tuppa...

Teatrilaval on kujund tähtis. Kumma-lise jõuga võimendub lavatinglikkuses kujun-dusdetail, veider vaatenurk, valgusvihk, ese... Pedajas on orgaaniliselt sulanduvate (ja lavas-tusest lavastusse kanduvate) kujundite meis-ter. Meenutagem: kellukesed, pesunöörid, savikausid, valgus... “Mao tees” ka nöörid, savikausid ja väga jõuliselt valged linad. Valged linad pole ju teab mis avastuslik leid, ent kuidas küll oskab Pedajas neid kasutada, kuidas muuta lavastuse loomulikuks ning kõnekaimaks osaks!

“Mao tee” tegelaste elu möödub linade vahel. Linu pestakse. Märgadest linadest klopitakse välja vett, mis on nagu vihm ja pisarad ja lootevesi. Linu laotatakse nööri-le kuivama ja varjavaks kardinaks. Linu saab keerutada köieks, mis on nagu köidik, mis seob, või piits, millega pekstes saab valu välja vihtuda. Linasse keerdununa on pere koos, on tugev ning kaitstud. Lapsed mängivad lina all, see on salapärane, kaitstud ja õnnistatud maailm. Linast kardina kõikumisest võib aimata, mis pattu seal taga parasjagu tehakse. Lina on majale korsten, inimesele tee maa ja taeva, elu ning surma vahel. Linapundar on surnult sündinud laps ja äralõigatud sugu-liige. Lõpuks on lina surilina üle kõige kaduva... Pedajas mängib linadega — Lindgreni sünni, surma ja vastikuse mängu.



Ühe kõige kaunima, kunstilisema ja hingeliigutavama lahenduse on ta leidnud elus nii olulisele toimingule nagu sünnitamine. Kokku lapatud lina kahe naise kõhtude vahel on täiuslik nagu lapseootamine. "Ruu-ruu," laulavad need rasedad, maailma tiirlemise keskpunktile oma kõhus. Täpse tõmbega neljast nurgast laotatakse palakas põrandale lahti. Sellesse keerdub "loode" nagu kookonisse ja sünnib siis lina lahti keerutades elule... Väga ilus, väga teatraalne ja mõjuv.

Teatri eelis raamatu ees on, et ei pea kirjeldama, saab näidata. Näidata saab selektult ja salapäratult.

### Keel ja kood — osa meelelisusest

Lindgreni jutud on ühtaegu proosa, poeesia ja draama. Rikkalik ja ülev ilukõne,

"Mao tee kalju peal". Tilda — Harriet Toompere.  
Mati Hiisi foto



mis muudab lugemise ja kuulamise paeluvaks tegevuseks: iga sõna omandab osasaaja teadvuses kaju — sõnade väljajagamise asjus on Lindgren "täpipealne", nagu Ol Karlsa arveraamat. Seal, põhjas, kus "vaikus on asjade loomulik olek ja seadus, on inimestel tohutu austus sõnavõimu vastu..."

"Minu vanemad olid hiilgavad jutuvestjad," on Lindgren öelnud. "Ma tundsin ebatervet naudingut ka äratusjultustajate kuulamisest. Nemad kasutasid keelt selleks, et anda edasi sõnumit, ning et inimesi võrgutada. Need kolm komponenti minust keelehullu tegidki. Jutustamine. Sõnumi edastamine. Võrgutamine."

Lavastus ja romaan ei ole, ei saa olla üks. Kui Lindgreni romaanis domineerib talle ainuomane sõnarütm (mis tänu heale tõlkele küllalt iseloomulikult ka eesti keelde kantud, ehkki see olevat rootsi keele valdajate tunnistuste kohaselt ikka vaid väike osa Lindgreni tõelise lummast), siis Pedajase lavastus saab oma rütmi lauldud psalmidest-lauludest ning viisist, kuidas näitlejad Lindgreni teksti lausuvad. Ei saa kirjutada "ütlevad" või "räägivad", ainult "lausuvad" on täpne.

"Keel on see osa meist, mida me võime kasutada üksteise puudutamiseks," on arvanud Lindgren keele osaks meie meelelisusest. Valtoni, Frieli, Vallaku, Kõivu ja Lindgreni keel on läbi Pedajase lavastuste võrreldavad — nagu ühe ja sama keele murded või kõnlemistavad läbi erinevate aegade ning maade. Neis tekstides on väga lähedane või koguni sama kood.

Lavastuse koodist... Ei tahaks olla sõnujaks, ometi tundub "Mao tee" Pedajasele otsekui omalaadne vahekokkuvõte, senitehtu kvintessents. Võib-olla mitte päris "Punjaba" mõõtu särav tipp, samas läbimõeldum, kogemusterikkam ja kõnekamgi. Siin on ta eespool nimetatud seoseid ka ise alla kriipsutanud, iseennast silmatorkavalt tsiteerinudki — vähemasti tagasimõtlemine "Punjabale" (alates lavastajast endast Vanaperemehe-Vanaisa rollis kuni supilusikate hoolelise kuivakshõõrumiseni) toob asjassepühenda-tuile äratundmisrõõmu.

"Mao tee kalju peal". Tea — Ülle Kaljuste.  
Peeter Langovitsi foto





## Maagilised -ismid

Kogu Torgny Lindgreni loomingut läbib konflikt kaose ja korra vahel: inimloomusele omane iha korrastatud maailma järele ning samaaegne vastupandamatu kirg kaose ürgse loova jõu vastu. Lindgreni kirjapandut on nimetatud "maagiliseks realismiks" või "maagiliseks legendarismiks". Tõenäoliselt võib julgeda sarnaselt tituleerida ka Pedajase lavaloomingut. Kui just peab maailma -ismidega liigitama, on need mõisted Pedajase puhul tõele küllalt lähedal.

"Mida hämaram tekst, seda rohkem tõtt ta hõlmab," on öelnud Torgny Lindgren. Ent tema tekstide "hämamus" on ülimalt arusaadav, kui lisaks silmadele ja suule lugeda mõistuse, südame ja hingega. Ja kas mitte see ei peaks olema kirjanduse ülim pürgimus?

Ühel "Mao tee" etendusel oli publiku hulgas noor andekas näitlejanna. "Kristallpuhas lavastus," oli kõik, mis tema huultelt lavastusejärgses lummas pudenes.

Selgus on üks, milles Pedajas oma lavastustes ilmaski järeleandmisi ei tee. Kõik autorid, kõik tekstid ei muutu tema mõttest juhitud ehk küll ühevõrra paljutähenduslikuks ja sümboolseks, ent lugu tuleb kunstilises pühitsuses alati kirkana kätte.

## Tülgastav loomuvastatus

Lindgren ei anna hinnanguid, ei poolda ega mõista hukka. Ta on mõistev ja tema poolehoid kuulub väheosastele. Tema tegelaste hulgas on parandamatult haigeid, kelle tõvel on vastikust esilekutsuvad ilmingud. Kuldid kasvavad üle-elusuurusteks ja küülikud paljunevad mõõdotundeta. Mehed rüüstavad haudu ja saavad lapsi oma tütarde, emade ja õdedega. *Sa oled loomuvastane nagu mao tee kalju peal.* Loomuvastatus on Lindgreni raamatutes tähtis teema.

*Ta oli niisiis Karl Orsa tütar, ja Ol Karlsa oli Karl Orsa isa, nii et ta oli poolõde ühtaegu nii Tildale kui tema isale ja peale selle omaenda õe tädi ja peaaegu et omaenda ema meheõde, ütleb "Mao tee" Jani oma ilusa heleda õe Eva kohta. Mõni aeg hiljem lõikab ta Karl Orsal (Jan Uuspõld) maha jupi sellest ihuliikmest, mis seesuguse jumalateotuse põhjustajaks sai...*

See koht on Pedajase lavastuses vist ainuke, mis igatsenuks kõrgelennulisema lahenduse järele. Oleks "Mao tee" lihtsate

lahenduste rida, ei oskaks enam tahta, aga ei ole ju! Praegusel juhul on see — tegelikult dramaatiline, halenaljakas ja otsustav stseen lavalises lahenduses olmelisem ja otsekui vähem tähtis.

Palju vägevam on pedajaslik nali, kuidas Karl Orsa kõneleb poetrepil hellkavalalt pisikeste olevustega, keda ainult tema näeb. Karl Orsa on loomuvastane ja satika tee trepil nagu mao tee kalju peal on temale hoopis lähedasem asi kui inimlikud kannatused. Nutikas ja kõnekas.

## Ta tahtmine on õige küll

*Kõik sündku ikka nõnda mull',  
kui Jumal tahab taevas.  
Ta tahtmine on õige küll,  
Ta päästab kõigest vaevast.*

Üle kõikuva purde kannavad kaugelt Põhja-Rootsi minevikust pärit inimesed üht kirstu igaviku poole. Kahel pool kuulajatunnistajat liitub lauluga veel kaks meeshäält. Kõik on ütlemata kaeblik. Bioloogilised ja moraalsed pidurid lakkavad töötamast.

"Ma olen sageli võrrelnud teatrit uimastitega; kaks paralleelset ja ometi vastandlikku kogemust. Uimastite tarvitajal õnnestub oma taju teisendada. Kuid ka hea teater võib luua selle võimaluse. Kõik on ju olemas: häire, šokk, jaatus, üllatus, imestus... ühegi uimastite traagilise tagajärjeta.[- -] Mulle on oluline taju suurenemine, kui üürrike see ka ei oleks." (Peter Brook, "Nihkuv vaatepunkt".)

Kolm asja on mulle väga imelised, jah, neli on, mida ma ei mõista... Mao tee kalju peal. Teatri ime laval. Mõtte tee osasaajani. Jätab jälje.



## JALAD MAAS KINNI

31. Poola kaasaegse dramaturgia festival  
Wroclaw, 18.—22. november 1998

Viimase kümnendiga on muusika-, filmi- ja kirjandusmaailm eestlaste jaoks nii poliitilistel (ideoloogiliste piirangute kadumine) kui ka tehnilistel (internet, satelliit-TV) põhjustel väiksemaks jäänud. Ent teatrid on ikka samamoodi mööda maailma hajali. Eesti vaataja näeb endiselt vaid eesti teatrit ning üksikuid külalisetendusi — nii nagu vanasti. Teatrirahvas: kriitikud, lavastajad, näitlejad — käib küll lähemal ja kaugemal uusi muljeid saamas ja snitti võtmas, ent ilma kümne aasta taguse tuhina ja õhinata. Nüüd on juba teatritudengidki Avignoni kogemusega. Ja nii see peabki olema. Seilasime, teame.

Allakirjutanugi on muutunud kriitilisemaks kõige kaugel maal nähtu suhtes. Kui teatrifestivalile sõita, siis peab seal kogetu tasuma ka kulutatud aega, vaeva ja raha, sõltumata sellest, kas see tuleb siis oma taskust või Kultuurkapitali kukrust, enamasti ikka viimasest. Poolale pühendunud literaadina hakkab minu seal mail nähtud lavastuste arv liginema sajale ning oskan eraldada terad sõkaldest, vähemalt enda arvates. Poola kaasaegse dramaturgia festivali puhul lisab hinnangule karmust ka minu n-õ tõlkijapilk. Poola nüüdisnäidendit lavalt vaadates ei mõtle ma ainuüksi, mida see ütleb poolakale, vaid ka, mida see võiks öelda eestlasele, kas see on piisavalt sügavuti minev, kas see on vaimukas, kas tekst vääriski tõlkimist eesti keelde. Seetõttu olen ehk kriitilisem poolakatest endistki. Kus nemed tundsid rõõmu, et mõni noor on täiesti talutava näidendi kirjutanud, nägin mina vaid keskpärasest tekstist, millel väljaspool keelepiire suurt midagi öelda pole.

Wroclawis korraldatav Poola kaasaegse dramaturgia festival sai alguse 1960. aastal regionaalsete teatrite ülevaatusena, ent kujunes kiiresti uute või unustatud (vahel poliitilistel põhjustel) poola näidendite esituspaigaks. Festival oli Witkiewicz'i ja Gombrowiczi avastamise kohaks (esimene polnud küll kunagi põhiprogrammis, 1939. aastal vabaturma läinud Witkiewicz'i draama-keel oli enam kui kaasaegne, kirjanik ise

mitte), lausa firmamärgiks festivalile on olnud nüüdisklassikute Slawomir Mrożeki ja Tadeusz Różewiczi näidendite lavastused.

Praegune, järjekorras juba 31. festival toimus pärast viieaastast vaheaega. 1993. aastal sai tulekahjus tõsiselt kannatada festivali peakorraldaja Wroclawi *Teatr Polski* suur saal ning tollase vasakpoolse valitsuse kultuuriministri Kazimierz Dejmecki initsiatiivil loobuti järgmistel aastatel festivali korraldamisest. Asi polnud ainuüksi põlengus, vaid ka Dejmecki isiklikus vastuseisus tolele festivalile. Nimelt ei saanud Varssavi *Teatr Polski*'s Dejmecki lavastatud Mrożeki "Portree" auhindu 27. Poola kaasaegse dramaturgia festivalilt (1988) ning Dejmek deklareeris, et tema teater (Dejmek oli nimetatud teatri kunstiline juht) ja tema lavastused enam Wroclawi festivalist osa ei võta. Nojah, ministrid tulevad ja lähevad, festivalid jäävad.

Eelmiste ülevaatusetega võrreldes oli tehtud kaks olulist muudatust. Esiteks, enam ei antud auhindu, preemiaks pidi olema juba lavastuse valimine festivalile. Teiseks, Witold Gombrowiczi (1904—1969) näendidid enam põhiprogrammis ei osale, need on nüüdsest klassika. Ühte otsa pidi on see otsus küll pentsik — tema "Operett" ilmus ju alles 1966, hiljem kui Różewiczi "Kartoteek" või Mrożeki "Tango". Korraldajate vaikival kokkuleppel võeti kaasaegse dramaturgia piiriks autori füüsiline eksistents, et kas näitekirjanikul on eluvaim sees või ei ole enam mitte. Olgu sellega kuidas on, kunstiliselt mõjujõult annavad Gombrowiczi näendidid muidugi klassika mõõdu välja.

Kuna eelmisest festivalist oli möödas viis aastat, võis arvata, et programm on tiptöödest tihe. Aga võta näpust! Kava kokkupanekul oli lähtunud pigem põhimõttest "igauhelt midagi". Programm oli mitmetahuline, aga seda kunstilise taseme arvelt. Rohkem kui varasematel aastatel olid esindatud provintsiteatrid (suurriigis Poolas on mõistel "provintsi" konkreetne tähendus; Eestis, mis ei anna ühe korraliku oblasti



mõõtuigi välja, võime sellesse sõnasse suhtuda üleolevalt). Ühtegi lavastust polnud näiteks Poola eliittruppilt, Krakówi *Stary Teatr*'ilt.

Vahelepõikena paar sõna selle teatri probleemidest, seda enam, et poolteist aastat (1. 1. 1997—30. 6. 1998) juhtis *Stary Teatr*'it eesti teatralidele Toruńi festivalide kaudu tuttav Krystyna Meissner. 1998. aasta algul hakkasid Meissneri tagasiastumist nõudma näitlejad, eesotsas nimekate Jan Nowicki, Jerzy Trela ja Anna Polonyga, ning teatri kaks ametiühingut. Et teatrijahi vastu astus ka poola näitlejate liit ZASP, siis Meissner lahkus ning tema asemele asus näitleja Jerzy Bińczycki (eestlasele ehk tuttav nimitegelasena aastatetagusest poola melodramaatilisest menüüfilmist "Posija"). Direktoritoolil sai Bińczycki istuda vaid paar kuud, siis viis vikatimees ta endaga. Praegu on *Stary Teatr* mingit laadi ajutise juhtimise all. Teatris on küll endiselt lausa staaridest näitlejad, aga pole lavastajaid. Meissnerit toetanud mainekad lavastajad Andrzej Wajda, Jerzy Jaroeki ja Krystian Lupa kandsid oma lavastusplaaniid Wrocław *Teatr Polski*'sse. Sama tegid ka esialgu *Stary Teatr*'iga koostööd plaaninud noorema põlve ülevoolavalt andekad lavastajad Grzegorz Jarzyna ja Piotr Cieplak. Lisaks on ka tüliüon Krystyna Meissner asumas Wrocław *Teatr* teise draamateatri,

*Teatr Współczesny* etteotsa. Wrocław on ikka olnud tugev teatriline (Grotowski Näitleja-instituut!), ent "tänu" Krakówi ametiühingufääreidele ning näitlejate ja lavastajate erimeelsustele kumuleerib endasse veelgi enam andekaid teatriloojaid.

Tagasi festivali juurde. See avati Jerzy Jaroeki lavastusega "Poola Rahvabariigi ajalugu Mrožeki järgi" Wrocław *Teatr Polski* esituses. Lavastaja oli valmistanud kompilatsiooni Mrožeki näidendite ainetel ette mitu aastat. Lavastuse raamiks on sõjaseisukorraaegne interneeritute laager, kust tehti tagasivaateid sõjajärgsesse aega ning viiekümnendatesse ja kuuekümnendatesse aastatesse. Kaks tähtsamat Mrožeki teksti selles koosluses on sõja lõpu segadust ja rahvaste rändamist kujutav "Jalgsi" ning Stalini-aegset kultussotsialismi analüüsiv "Portree". Lavastustiil oli monumentaalne, sotsrealistlike elementidega, suure kooriga lauldi nõukogude aatomist (helilooja Muradeli), sotsialistliku noorsoo hümn (helilooja Novikov), Stalinist ja marssal Rokossovskist (need ülistuslaulud olid poolakate endi komponeeritud), laval sõideti päris autoga. Lavastuse geniaalseimaks osaks olid üleminekud ühest Mrožeki näidendist teise ja Mrožeki teksti kasutamine teises kontekstis, näiteks lõbujanulised noormehed näidendist

"Poola Rahvabariigi ajalugu Mrožeki järgi", Wrocław *Teatr Polski*. Lavastaja Jerzy Jaroeki.

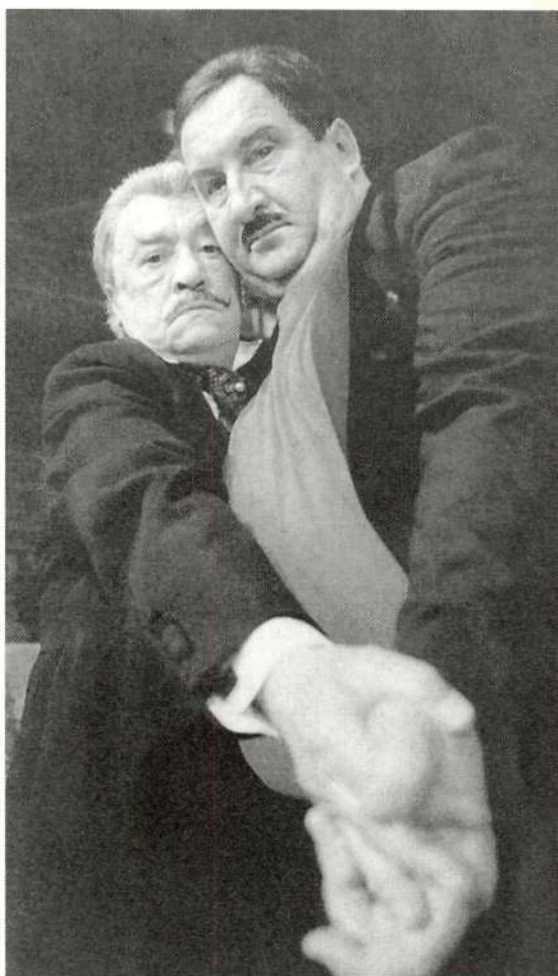




“Mäng” sattumas peo asemel kommunistlike noorte koosolekule ja “Emigrantide” intelligent interneerituna ja tema mühaklik partner miilitsana.

Kahtlemata on Jarocki just õige mees tegema sellist suurlavastust, on ta ju välja toonud tervelt üksteist Mrożeki-lavastust, esimese juba 1958. aastal (“Politsei”) ja seni viimase 1996. aastal (“Portree” Bonnisi). Ometigi ei tulnud “Poola Rahvavabariigi ajaloo” kunstisündmust, vähemalt krobeline esietenduse mulje järgi. Liiga domineeriv oli publitsistlik moment, ajalugu jättis kunsti tagaplaanile. Suur osatahtsus oli stseenidel interneeritute laagrist, mis on muidugi tähtis osa Poola lähiajaloo, aga need stseenid ei olnud mrożeklikult löövad, pungil paradokse, need tekstid olid Jarocki enda sulest. Meenutagem, et Mrożek ise reageeris sõjaseisukorrale publitsistliku nobedusega ning kirjutas kehvapoolse näidendi “Alfa”, ent enesekriitilise loojana keelas ta selle esituse hiljem. Jarocki laval kirjutamine ei ole huvitavam kui Mrożekil, pigem kipuvad viimase tegelaste tagamaad ja motiivid panoraamses kompilatsioonis ära kaduma. Ent loomulikult ei ole “Poola Rahvavabariigi ajalugu Mrożeki järgi” kehv lavastus. N-ö tavalavastaja jaoks oleks tegemist suure õnnestumisega, kõrgelt noteeritud Jarockile on see aga kerge tagasilöök.

Festivalil oli ka teine Mrożeki-lavastus, Varssavi *Teatr Współczesny* “Tango” (lavastajaks teatri juht **Maciej Englert**). Poola publikule on see tükk muidugi läbinisti tuttav ning vaatama minnakse uudishimust — et kuidas seekord “tantsitakse”. Varssavi teatri ässade bravuurses esituses oli “Tango” satiir totalitaarsuse tekkest; mängiti tavapärasest võib-olla veidi koomilisemas võtmes. Stomili rollis oli kõrvarõngaga Zbigniew Zapasiewicz, juuksed hobusesabas, seljas bordoopunane pidžaama, Edekit mängis väljapaistev koomik Krzysztof Kowalewski. Kavaleht ei andnud mingit teavet näidendi ega autori kohta — Poolas ei vaja kumbki tutvustust. Küll aga oli seal rohkesti katkendeid futuristlikest, dadaistlikest ja konstruktivistlikest manifestidest ning, nendele vastukaaluks, tsitaate poola nimekaimalt nüüdisfilosoofilt Leszek Kołakowskilt. Järgnevalt üks neist: “Pärast aastasadu kestnud kasvavat valgustust ärkame järsku keset intellektuaalset ja moraalses kaost; järjest suurem on meie hirm maailma ees, mis on kaotanud oma religioosse lapsepõlve. Meie hirm on õigustatud, sest haihtunud müütide kohale ei asu mitte valgustatud ratsionalism, vaid kohutavad karikatuurid ja substituudid.”



S. Mrożek, “Tango”, Varssavi *Teatr Współczesny*. Lavastaja Maciej Englert. Onu Eugeniusz — Wiesław Michnikowski, Edek — Krzysztof Kowalewski.

Mõlemad Mrożeki tõlgendused kuulusid küll festivali plusspoolele, ent parimaks lavastuseks peeti üksmeelselt **Mikolaj Grabowski** käe all valminud “**Kodanik Pekosiewiczit**” (Krakówi J. Słowacki nim teater). **Tadeusz Słobodzianeki** näidendi tegevus toimub 1968. aastal ühes Poola kolkalinnas. Tol Kesk- ja Lääne-Euroopa jaoks nii olulisel aastal käis Poola punapartei sees võimuvõitlus, relvadena kasutati antisemiitlikke ja intelligentsivastaseid süüdistusi. Kolkalinnas ei leidunud õigupoolest ei intelligenti ega juute, nii tehti ülalt tulnud käsu korras antisotsialistlikuks elemendiks heasüdamlik napsivend ja hädavares Bronek Pekosiewicz, lastekodus kasvanud leidlaps. Hullumaja ja vangla vintsutustest läbi käinud Pekosiewicz





T. Słobodzianek, "Kodanik Pekosiewicz", Krakówi J. Słowacki nim teater. Lavastaja Mikolai Grabowski.

võtab oma võimusesse kinnisidee — ta peab end Lunastajaks ning ilmub lõpustseenis verd tilkuva okaskrooniga.

Grabowski polnud see esimene kord "Kodanik Pekosiewiczit" lavastada. Tema tõi välja ka esmalavastuse 1989. aastal Łódźi Jaraczi-nim teatris, seda mängiti samal aastal Wrocławis festivalil (vt TMK 1989, nr 10, lk 72). Nüüdne lavastus on eelmisest mäekõrguselt üle, näitlejate (ansambli)töö on viimase peale lihvitud, dialoog kõlab kokku, tempod, rütmid ja pausid on lausa filigranselt (ma ei kasuta seda sõna just tihti) paigas. Kostüümid, muusika, kõik pisi-ajadki on ajastutruud. Grabowski on varem teinud koostööd helilooja ja näitekirjaniku Bogusław Schaefferiga, toonud välja tema avangardlike teatritekstide rahvusvaheliselt tunnustatud lavastusi. Nüüd näikse Grabowski olevat leidnud endale uue partneri, aga kas koostöö Słobodzianekiga tuleb sama viljakas, selles julgen kahelda. Nimelt on enamik Słobodzianeki tekstidest niivõrd poola oludes kinni, et vähemalt rahvusvahelist edu on esialgu raske loota.

Üheks teatriõhtuks olid kokku pandud kaks Jerzy Grzegorzewski lavastust, mõlemad valminud Tadeusz Różewiczi poemide põhjal. "Francis Bacon ehk Diego Velazquez hambaarstitoolis" esietendus Varssavi *Teatr Studio's* 1996. aastal. Inglise maalikunstniku Francis Baconi loome on Tadeusz Różewiczit ammu köitnud, ta püüab oma luules esile manada sarnaseid motiive ja suundumusi. Grzegorzewski lavastuse mänguplatsiks on poksiring, kus Mariusz Benoit Tadeusz R-ina esitab poemi ja joob õlut, sealt käivad läbi paavst Innocentius X, poksija Omar ning kirglikud suudlejad Kiksa ja Diego. Różewiczi poem on kõrgkirjandus, Grzegorzewski visiooniteater leidlik ja vaimukas, tervikut toetab tõhusalt Stanisław Radwani muusika, ent... umbes 200-realine poem on täismahulise teatriõhtu tekstimaterjaliks siiski liiga vähe. Nii nagu Jarocki festivalilavastus, nii ei olnud ka "Francis Bacon" midagi erilist lavastaja loomebiograafias. Ta ei lisanud Grzegorzewski pilditeatritele uusi dimensioone (pikemalt olen Grzegorzewski teatrist kirjutanud TMK-s nr 3, 1991).

Festivalil näidati "Francis Baconile" otsa pooletunnist filmi 1993. aastal Wrocławis *Teatr Polski's* valminud lavastusest "Kinnipüütu". Siingi olid tekstiks Różewiczi poemid, Stanisław Radwani muusika osatähtsus oli veelgi suurem (kandev roll oli tenor Piotr Łykowskil). Etendus toimus *Teatr Polski* suure vaatesaali taustal, vaatajad istusid laval, nagu 1978. aastal samas teatris tehtud Różewiczi-lavastuses "Surm vanades dekoratsioonides". 1994. aasta veebruaris mängiti "Kinnipüütu" põlenud vaatesaali taustal veel korra läbi — filmilindile jäädvustamiseks. Ning sellise dokumendina oli ta kahtlemata mõjuv.

Mitme tekstiga oli festivalil esindatud ka Marek Koterski, poola keskmise põlve (sünd. 1942) filmirežissöör, stsenaarist ja draamakirjanik. Varssavi *Teatr Ateneum's* tema enda lavastatud "Hullumaja" peategelasteks on pensionieas vanapaar ning nendele külla saabunud täiskasvanud poeg. Koterski on ise öelnud, et "Hullumaja" on mitte millestki, aga see mittemiski täidab tema näidendi tegelaste elu. Üksteisest mööda rääkimine, kiusu ajamine, paranoidsed veidrused — need on märksõnad "Hullumajast" kõneldes. Peaaegu kogu Koterski looming on korrusmajades elavatest kontaktivõimetutest inimestest. "Hullumajas" olid kõik eeldused heaks näidendiks, ent tulemuseks oli vaid ekspositsioon. Tunnine teatriõhtu suutis vaid markeerida lähtepunktid. Vanapaari esitasid väljapaistvad näitlejad Gustaw Holoubek ja Ewa Wiś-



niewska, nende mäng lühikesevõitu teatriõhtus oli pilkupüüdev, eriti see, kuidas Holoubeki tegelane luges vanu bussipileteid: "üks, kaks, kolm, neli, viis, seitse..." Nii mitu korda, lõpuks ka saksa keeles, ent kuus jäi ikka vahele... Iseenesest ei midagi erilist, aga Holoubek on sellise lavasarmiga näitleja, et võiks lavalt ka telefoniraamatut lugeda, ikka oleks nauditav.

Koterskit oli lavastanud ka Szczecini *Teatr Współczesny* kunstiline juht **Anna Augustynowicz** (mõned meie teatriinimesed nägid viimasel Toruńi festivalil tema lavastuses Werner Schwabi näidendit "Minu maks on mõttetü ehk Rahva annihilatsioon"). Augustynowicz oli tajunud Koterski tekstide puudusi ning pannud teatriõhtuks kokku kaks Koterski näidendit. Nii "Armastan" kui ka "Meid on kolm" räägivad tänapäeva (TV)maailmas elava inimese suutmatusest sõlmida tõsisemaid kontakte. Laval käsitletakse otsesõnu seksuaalprobleeme kuni suhuvõtmiseni välja ning enamik tegevusest toimub voodis. Õnneks on suutnud muidu skandaalne lavastaja Augustynowicz püsida hea maitse piirides. Szczecini teatri kunstiline juht meenutab lavastuslaadilt veidi kunagist Kalju Komissarovit — vali muusika, eredad, lausa plakatlikud kujundid, sotsiaalse prevaleerimine kunstilise ees, klassika võrtsitamine tänapäevaste vahenditega (nt Gombrowiczi "Iwonas" ilmub õukond tehnopopi helide saatel moenäitusele). Festivalil näidatud "Armastan. Meid on kolm" on Augustynowiczi teiste lavastuste taustal pigem vaashoitud ja sile, see on küll professionaalselt tehtud, ent algmaterjali lameduse tõttu ebahuvitav. Kasutatud oli mitmeid juba kulunud võtteid, näiteks lavalt tamponnireklaami esitamine.

Noorima näitekirjanikuna oli festivalilavale pääsenud **Marek Bukowski** (sünd. 1959). Tema "Krematsioon" tegevus toimub üheksakümnendatel aastatel ühes Poola väikelinnas, kus kõik kõiki tunnevad. Peategelastest vennad, üks edukas ärimees, teine luuser, osutuvad ema kaudu juutideks koos kõigi sellest tulenevate tagajärgedega (peab meeles pidama, et mitmed poola juudid osalesid kunagi kommunistlikes vägivaldtegevustes ning seetõttu suhtutakse neisse seal mail pehmelts öeldes tõrjuvalt). Varssavi *Teatr Powszechny's Władysław Kowalski* käe all sündinud lavastus oli hämmastavalt olmerealistlik ning millegipärast mängiti seda festivali ajal kõledas äärelinna kultuurimajas, mis süvendas troostitult muljet veelgi. Varssavi *Teatr Powszechny* hubases ja funktsionaalses väikeses saalis oleks tükk ehk veidi teisiti kõlanud. Bukowski on kirjanik, kes ei usu 90-

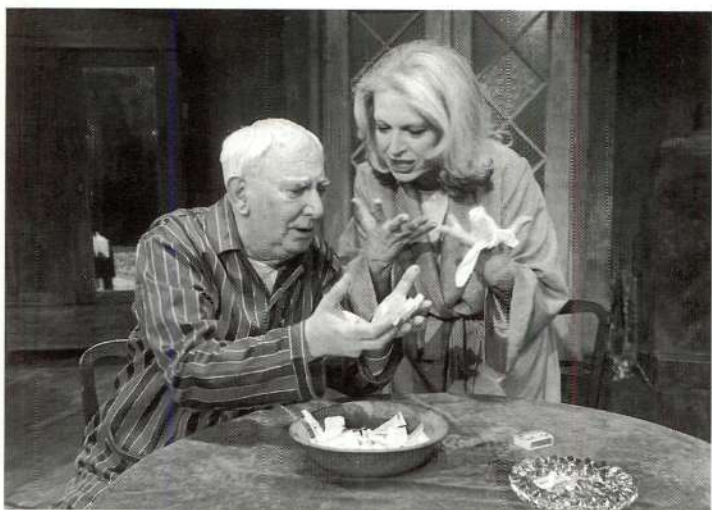
ndatel saavutatud vabadusse. Igal pool näeb ta ebaõiglust ja vandenõusid, peab samavõrra sulideks nii endisi kommuniste kui ka opositsionääre. Bukowskit võiks võrrelda kuuekümnendate ja seitsmekümnendate menuka draamakirjaniku Ireneusz Iredyńskiga (eriti populaarsed olid tolle näitemängud Lääne-Saksamaal). Bukowski näidendid on samuti professionaalselt kirjutatud (ega muidu "Krematsioon" oleks ilmunud kvaliteetajakirjas "Dialog"), aga nendes jääb puudu midagi, mida võiks nimetada autori sarmiks. Tekst on liiga külm, inimlik mõõde jääb idee varju, vähemalt allakirjutanu jaoks.

Keskpärase oli kahjuks ka **Lidia Amejko** (sünd. 1955) "Farrago" Kaliszi Boguslawski-nimelise teatri esituses (lav **Bartosz Zaczykiewicz**). Nimitegelane Farrago on Hollywoodi näitleja, kes pärast autovariid satub taeva ooteruumi Peetruse juurde. Jumal (teda esindab laval vaid hääl) mõistab ta süüdi kõigis mõrvades ja kuritegudes, mida Farrago on sooritanud... filmitähena. Siiski annab Jumal talle uue võimaluse ning Farrago naaseb maa peale, kus loobub mafiooso rollist ning hakkab mängima Franciscust Assisist.

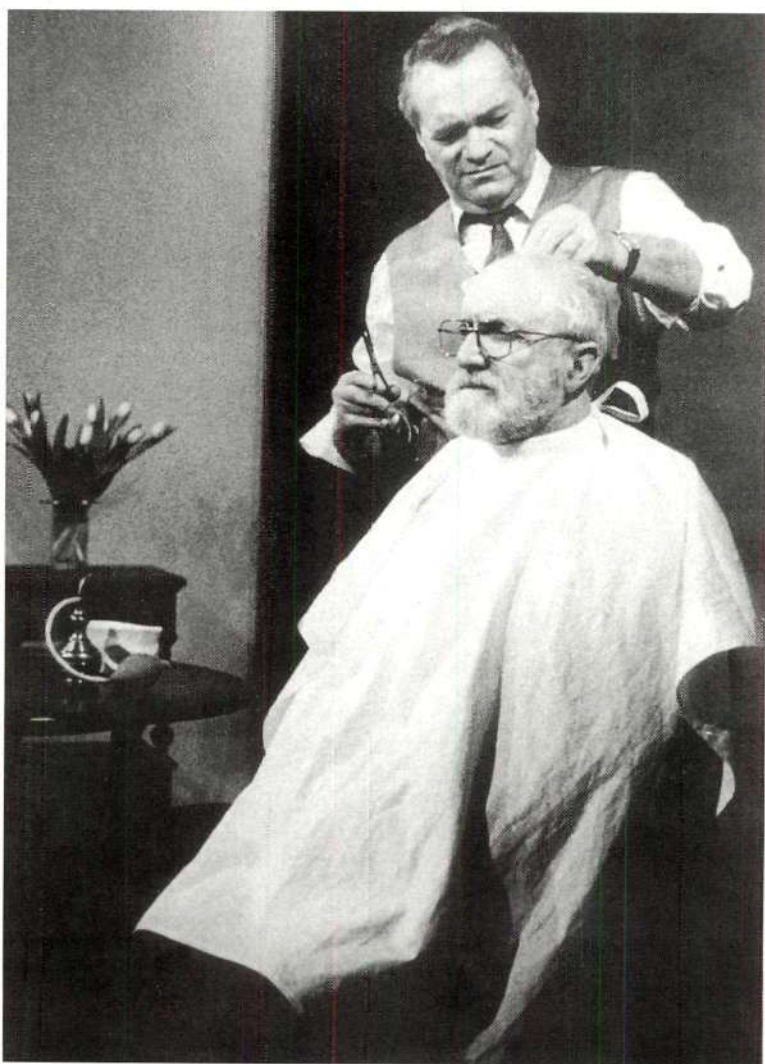


T. Rożewicz, "Francis Bacon ehk Diego Velazquez hambaarstitoolis", Varssavi *Teatr Studio*. Lavastaja Jerzy Grzegorzewski. Kiksa — Anna Chodakowska, Tadeusz R. — Mariusz Benoit.

Näidendis on küll iva — tegeliku ja näiva vahelise piiri ähmastumine tänapäevases virtuaalmaailmas —, aga provintsiteatri papist lavastus mõjus pigem anakronismina. Ühevaatuselist "Farragot" mängitakse Kaliszis koos Sartre'i näidendiga "Kinniste uste taga". Poola kaasaegse dramaturgia festivalil pidi "Farrago" muidugi läbi ajama eksistentsialismi isa toetava karguta.



M. Koterski, "Hullumaja",  
Varssavi Teatr Ateneum.  
Lavastaja Marek Koterski.  
Gustaw Holoubek ja Eva  
Wiśniewska.



J. Lukosz, "Thomas  
Mann", Bydgoszczi  
Teatr Polski.  
Lavastaja Aleksan-  
der Berlin. Thomas  
Mann — Henryk  
Machalica, Manni  
juuksur — Zdzis-  
law Wardejn.



Rohkem kirjanduskriitiku ja -teadlasena tuntud **Jerzy Łukoszi** (sünd. 1958) biograafiline "**Thomas Mann**" sai festivalil üsna sooja vastuvõtu, ent samas ei unustatud märkida Bydgoszczi *Teatr Polski* allajäämist näidendile. Lavastaja **Aleksander Berlin** oli muidugi raske ülesande ees, Łukoszi näidend on kammerlik, ainult kolme tegelasega (kirjanik, tema naine ja juuksur Frank) ning selles polnud erilist konflikti ega tegevuse arengut, pigem tundus näidend kirjandusuurimusliku mõtlemisviisi jätkuna laval (Łukoszi doktoritöö temaks oli Thomas Manni "Päevik"). Thomas Manniga ei seostu ka kirgi kütvaid eetilisi konflikte, nagu mõne muu suure sakslasega, näiteks Bertolt Brechti või Martin Heideggeriga. Tüki huvitavaim kuju oli Thomas Manni juuksur Frank, kes algul töötas gستاapo nuhina, hiljem samastus Thomas Manniga ning õppis "Buddenbrookid" pähe.

Poola kaasaegset näitekirjandust olid valitud esindama ka kaks lavastust väljaspool põhiprogrammi. Lublini Hans Christiani nim Nuku- ja Näitlejateater esitas **Leszek Kolakowski** mõistulugude põhjal tehtud "**Jutustusi Lailoonia kuningriigist suurtele ja väikestele**" (lav Ewa Sokół-Malesza). Kolakowski on oma tähtsa ja targa filosoofitöö kõrvalt tegelnud ka "kergema" loomega, kuid tema muinasloodki tegelevad tähtsate küsimustega: kuidas eristada tegelikku näivast, tõde valest, head kurjast. Jutustuse raam, aastaid tulutult Lailoonia kuningriiki otsivate vendade lugu on eneseirooniline pilk filosoofia aastatuhandeid kestnud püüetele sõnastada maailma olemust. Vendi kujutavad nukud meenutasid suuresti filosoofi ennast. Kolakowski on oma artiklites öelnud, et tihtipeale on kunsti, religiooni ja müütide keel tabavam filosoofia keelest.

Teine konkursiväline lavastus oli väikelinna Szamocini amatöörteatrilt. Nukunäidendite kirjutaja ja lavastaja **Jan Wilkowski** (1921—1997) "**Pihtimine puule**" kujutas puust pühakujude tegija surmaeelset kohtumist enda valmistatud puupühakutega, kel kõigil mingi iludusviga küljes ning kes seepärast kunstnikku sõitlema ilmuvad. Lugu esitati nõnda, et paljasjalgsed ja valgesse rietatud asjaarmastajatest näitlejad hoidsid puukujusid käes ja rääkisid siis nende eest. Rahvateatri naivistliku lavastuse esitamine kunagises Grotowski teatri mustas saalis mõjus pühaduserüvetusena. Lohutuseks võis festivali külastaja sealt kaasa võtta Grotowski lavastuste koltunud kavalehti, millest õhkus enam kunsti kui nähtud lavastusest.

Festivali programmi kuulus ka viis lavastust teleteatrilt. Poolas on teleteater väga populaarne, traditsioonidega, veidi suureltsel



J. Kolakowski, "Jutustusi Lailoonia kuningriigist suurtele ja väikestele", Lublini Hans Christiani nim Nuku- ja Näitlejateater. Lavastaja Ewa Sokół-Malesza.

võiks öelda, et see on suurima vaatajas-konnaga teater. 1980. aastal, kui Poolas oli valida vaid kahe riikliku telekanali vahel, oli esmaspäevase teleteatriõhtu vaadatavus 45%. 1991. aastal, hoolimata video laia levikust, oli vastav näitaja veel 28%. 1994, kui tööd oli alustanud poola esimene kommertstelejaam, oli teatriõhtule truuks jäänud veel 14% vaatajaist. 1997. aasta jaanuarist kuni 1998. aasta märtsini tehtud uuringute järgi oli vaatajaskond kahanenud 4,35%-ni. Sama ajavahemiku populaarseim tel lavastus oli 8%-ga tuntud filmilavastaja ja stsenaristi **Feliks Falki** "**Kontsert**" (lav **Janusz Dymek**), kus peaosalist, pärast aastaid eemalolekut kodumaale tagasi pöörduvat loomekriisid dirigenti esitas Zbigniew Zapasiewicz. Ühegi teatriõhtu vaadatavus polnud alla 3%. Kuigi protsent võib tunduda meile väike, peab siiski meeles pidama, et see 1% on üle 350 000 vaataja. Ning see tähendab ka näiteks seda, et tugevate poola näitlejatega tehtud Jaan Krossi "**Keisri hullu**", mis oli Poola TV 1 ekraanil 26. oktoobril 1998, vaatas üle miljoni poolaka.

Milline on siis poola teleteater? Üsna ammu on loobutud teatrietenduse lihtlabasest ülesvõtmisest. Ent tihti kaldutakse teise äärmusesse, püütakse teha filmi (viiest festivalil nähtud tel lavastusest käiks kolm selle nimetuse alla). Ette rutates tuleb öelda, et üldjuhul on tegemist odava ja kahjuks ka



kehva kinoga. Mõnel juhul hakkas ka algmaterjal vastu. Näiteks **Jerzy Pilchi** teos "**Muud naudingud**" on poola viimaste aastate üks omapärasemaid ja huvitavamaid romaane ning selle tõlkimine teise kunstiliigi keelde on üsna raske. Lavastaja **Rudolf Ziolo** tegi oma tööd küll poola parimate näitlejatega, aga ebaõnnestumisest see ei päästnud.

Odavate filmide kategoorias oli huvitavaim ehk **Krystian Lupa** "**Julia**", mis oli valminud **Lidia Wilki** autobiograafilise jututuse põhjal. Telelavastus-film kujutas peamiselt mererannalt pilvi ja laineid vaatavat teismelist tundlikku tütarlast. Kahetunnine lugu, kus ei juhtunud midagi erilist, pani vaataja kannatuse tõeliselt proovile. Ent samas oli tunda selle taga midagi müstilist, somnambulset, mis intuitses teatrisaalis oleks ehk mõjule pääsenud. Jah, kui seda ekraani ees ei oleks... Taustaks nii palju, et **Krystian Lupa** on praegu Poola hinnatumaid teatrilavastajaid (äsja näidati Pariisi "Sügis-festivali" raames nelja tema lavastust). Lupa alustas **Witkiewiczi**, **Gombrowiczi** ja **Mrožeki** uudsete, ootamatu rõhuasetusega lavastustega. Seejärel hakkas ta järjest enam lavale tooma romaane, peamiselt austria autoritelt (**Broch**, **Musil**, **Bernhard**). Põhjuseks toob ta selle, et romaanis on vähem reegleid, aja mõiste on laiem, dialoog vabam. Ta otsib materjali, millega samastuda, tal ei ole tööd alustades isegi valmis stsenaariumi. Lupa jaoks ei ole teatrikunst eesmärk, vaid vahend olemise saladuste avastamiseks ning müstiliste kogemuste teeks.

Parimat võimalikku teleteatrit esindas tuntud filmilavastaja **Kazimierz Kutzi** käe all valminud **Tadeusz Różewiczi** "**Laiailloobitud kartoteek**". Selle dünaamiline väljenduskeel ja pildirida oli just selline, mis oleks mõeldamatu nii teatris kui filmis. Kuid samas, hoolimata sellistest tipptelevastustest, ei ole teleteater end minu jaoks kunstžanrina tõestanud. Kui oleks valida, kas vaadata väga head teatrietendust, filmi või teleteatrit, valiksin kindlasti kaks esimest. **Gombrowiczit** parafraaseerides võiks öelda, et teleteater on küll kunst, aga väga piiratud väljendusvahenditega kunst.

Poolas on juba aastaid räägitud näitekirjanduse kehvast seisust. Eestlastele, kelle nüüdisdraama tipuks on "Ristumine peatega", võib selline diagnoos ehk pentsik tunda. Aga tõepoolest, **Różewiczi** dramaturgisulg on juba viieteist aastat roostet kogunud, **Mrožeki** viimane näidend "Armastus Krimmis" ilmus juba 1993, tuli **Bogusław Schaefferi** podiseva avangardikatla all näib olevat kustunud, **Janusz Glowacki** püüab sisse elada Hollywoodi ja Broadway maailma.

Samas pole ilmunud ühtki uut nime, mis küniks nende tasemele ja asemele. Näiden-deid loomulikult kirjutatakse, näiteks viimasele üleriigilisele näidendivõistlusele laekus üle kolmesaja viiekümne draama-proovi. Juba neljandat aastat toetab kultuuriministeerium omamaiste nüüdisnäidendite lavastamist, makstes teatritele osa lavastuskulusid kinni. Festivali ajal toimus ka diskussioon poola draamakirjanduse kriisi põhjustest ja sellest väljapääsu leidmiseks. Loomulikult osutus diskussioon täiesti viljatuks — nagu sellised diskussioonid ikka. Sest tegelikult on nii, et igasuguste toetamiste ja abiprogrammidega saab teha keskpärasest draamast veidi kobedamat, noh, sellist üle keskpärase, ent geniaalsed teosed (mida mitmed **Witkiewiczi**, **Gombrowiczi**, **Mrožeki**, **Różewiczi** ja **Schaefferi** näidendid kahtlemata on) sünnivad kõigest hoolimata ja kõige kiuste.

Aga teisest küljest, paljudele lavastajatele justkui poleks näitekirjandust üldse vaja. **Grzegorzewski** visioonide lähtepunktiks on **Różewiczi** luule, Lupa elab austria romaanide maailmas, **Wajda** kunagised tipplavastused on sündinud **Dostojevski** romaanide põhjal. Kuulsatest nimedest on omamaisele näitekirjandusele truuks jäänud vaid **Jerzy Jarocki**, ent temagi huvid piirnevad nelinurgaga **Mrozek-Witkiewicz-Gombrowicz-Różewicz**. Eriti just **Witkiewicz** ja **Gombrowicz** näidenditele toetudes on tulnud n-ö suurde režissuuri paljud andekad noored lavastajad, see dramaturgia annab võimaluse viia ellu kõige omapärasemaid ideid. Nii et poola näitekirjanduse surma ette kuulutada küll ei saaks. Ja kas mõni särav täht ilmub sealsesse draamataevasse juba järgmiseks festivaliks 2000. aastal, polegi nii oluline. Sest kui taevasse tõuseb tõeline täht, siis särab see kaua. Kampania korras üleslennutatud lõpetavad nagonii uusaastarakettide kombel lumes vusisedes.

*Reis sai teoks tänu Kultuurkapitalile*



## HOOAEG NEW YORGIS X



Jaak Rähesoo Times Square'il.

Algus TMK 5/1998

### XII: UUENDUSTE JÄTKAJAD

Olen kirjutanud teatriavangardi vananemise ja paigaltammumise muljest. Tõepoolest, isegi need kunagiste mässajate juhtnimed, kes suudavad veel midagi pakkuda, on juba üle kuuekümneme. Nagu Joseph Chaikin või Richard Foreman või Lee Breuer, kellest oli juttu viimastes artiklites. Kauaks neil ikka enam jaksu. On's uuendajate tõug nendega hoopis välja suuremas? Pilt on kindlasti hõredam, kuid pole päris lootusetu.

Pärast naasmist on minult tihti küsitud, mis oli mu eredaim teatrimulje Ameerikas. Olen siis kõhelnud ja kokutanud, sest pole leidnud kindlat, automaatset vastust. Aga pikemal tagasivaatel paistab, et kui pean just esikoha määrama, siis ei lähekski see ühend-

riiklasele, vaid Kanada prantslase Robert LePage'i ja tema trupi *Ex Machina* lavastusele "Ota jõe seitse haru".

Seegi teatrimulje jäi vahetult saabumisejärgsesse aega. Sinna esimesse kuusse, detsembrisse 1996 või jaanuari algusse 1997, koondub järelduljel üldse suurim rühm meeldejäätavaid lavastusi: Chaikini/Shepard'i "Kui maailma oli veel haljas", Foremani "Püsiv ajukahjustus", üks Beckett'i-kava, *Bread and Puppet Theatre'* jõuluetendus *Nativity*, Serbani/Swadose "Troojalannade" taastus, Shepard'i "Roima kihv", Richard Schechneri "Kolme õe" tõlgendus. Ei tea, miks see nõnda kujunes. Sest ei usu, et tegu oli lihtsalt esmamulje värs্কusega. Ja teatriilmas — vähemalt Off-Offil, kuhu kuulus enamik nimetatuid — ei tundu veel valitsevat sellist jõulusundust nagu raamatuturul, kus kirjastused paiskavad suuremad ahvatlused välja aastalõpu ostuajaks. Igatahes tekitas see algusbu-kett suuremaid ootusi, kui järgnev poolaasta suutis lunastada.

"Ota jõe seitse haru" oli selgesti tehtud rahvusvaheliste festivalide tarvis. Tolle "festivaližanri" kohta on öeldud ka kibedaid sõnu (kirjutasin sellest seoses rumeenlase Purcarete "Danaiididega"), aga antud juhul ühtis suunang rahvusvahelisele publikule lavastuse sisuliste rõhkudega. Näidati seda New Yorgis Brooklyni Muusikaakadeemia "Järgmise laine festivalil" (*Next Wave Festival*), mis on juba aastakümneid olnud uute suundumuste esituvustaja tolles linnas. Tema programm haarab kõiki kunste, aga eriti muusikat, tantsu ja teatrit. Palju on välisesinejaid. Tund uuemale, tihti eksperimentaalsele, problemaatilisele kunstile paistab tänu festivali nõudlikule tasemele olevat üsna suur.

"Ota jõe" mängiti Brooklyni Muusikaakadeemia lähedal paiknevas vanas suures *Majestic Theatre's*, mis oli 1904 ehitatuna näinud algul uhkeid aegu, II maailmasõja päevil muudetud kinoks ning hiljem jäetud vaikselt lagunema. Teatrina võeti ta taas kasutusele 1987, et näidata Peter Brooki "Mahab-



Robert Lepage'i "Ota jõe seitse haru": lavastuses olulist sümbolset tähendust kandev kimono.

"Ota jõe seitse haru": varjuteatri võtte abil liituvad kimonos nuku ja näitleja varjud.



harata"-lavastust. Tookordsel renoveerimisel mindi harjumatu teed: lava varustati küll moodsaima tehnikaga ja publikule toodi talutava mugavusega istmed, aga muidu püüti sisekujunduse lagunemist kas lihtsalt konserveerida või koguni paljastada-rõhutada. Nõnda oli muljeks mingi tohutu vare — ürgne murenev koobas või antiikteatri rusu, kus mitmekordse kultuurikihi alt paistavad kunagise hiilguse räämas tunnistajad. Mis muidugi pani mõtlema teatri ja üldse kultuuri osale nii tänapäeval kui läbi aegade. Ühelt poolt oli hoone nagu hukatuse sümbol, tsivilisatsiooni jäänus, teiselt poolt elava teatri toimimispaik.

Sinna kogunes nüüd 1800-pealine vaatatajatehulk, kes etenduse eel ja vaheaegadel suures, ringjas, samasuguselt räämas fuajees väikeste kohvilettide ümber tungles, seisis, seinte ääres vaippõrandal maas istus (ka vanemad inimesed) ja pikki peldikusabasid moodustas. Ning selle tohutu massi peal sain nõnda juba üsna Ameerikasse saabudes kindla kogemuse, et vähemalt New Yorgis ei pea jutud ameerika publiku labasusest ja lapsikusest paika: saal reageeris tundlikult, täpselt, intelligentselt. Muidugi on *Next Wave* eliitpubliku üritus ja maailmalinnas eliiti ikka jätkub. Aga seda sellisel hulgal koos näha — kõikides vanuse- ja ilmselt ka sissetulekuklassides, kuigi tualettide paraadi polnud — oli siiski elamus.

"Ota jõe seitse haru" on olnud pidevalt kasvav ja laienev lavastus, mida varem mitmel



pool mängiti kolme- ja viietunnises variandis. *New Wave*'ile jõudes oli ta paisunud juba kaheksa tunnini ning jaotatud kaheks pooleks, kummalgi poolel omaette piletid. Olin tookord Lepage'i nimest üksnes ebamääraselt teadlik ja pealegi sisseelamis-segane. Nõnda olin võtnud pileti viimasele etenduspäevale ja üksnes esimesele poolele, uskudes, et niikuinii ei suudaks ka mõnesuguse pausi järel teist nelja tundi enam virgelt jälgida. Tagantjärele muidugi kahetsen, aga erksana püsimise osas

mis kandis tegevuse kord Jaapanisse, kord New Yorki, kord Euroopasse. Eklektilisus avaldus iga osa stiililises eripäras, mis omakorda sulatas kokku mitmeid teatrivorme ja uut tehnoloogiat. Kui uuenduslikuma teatri üks tiib nõuab nn vaest teatrit, keskendumist näitlejale, siis siin võis näha teist tiiba, mida vahel nimetatakse totaalseks teatriks ja mis rakendab kõiki moodsa tehnika vahendeid. "Ota jõe" mõju põhines eri stiilide ja tehnika kasutamise täpsusel, kindlusel ja sihipärasusel



"Ota jõe seitse haru": ebarealistlik hetk, kus üürimaja ühe korruse elanikud on kõik korruga vannitoas, ent käituvad nii, nagu viibiksid nad üksinda.

võis otsus olla õige. Sest etendus oli suuresti sama mõjuga nagu mulle siis alles uudne New York — nii väga põnev kui ka väga väsitav, ja juba need esimesed neli tundi pingsat jälgimist suutsid tublisti rojutada. Kuid nõnda tunnen lavastuse teist poolt üksnes tekstipublikatsiooni järgi. Lohutuseks üldine arvamus, et esimene pool oli teisest tugevam. Pluss lavastuse suurejooneline eklektilisus, mis andis üksikosadele teatud iseseisvuse.

"Suurejooneline" ja "eklektiline" oleksidki kirjeldamise põhisõnad, viimane seejuures võimalikult neutraalses, tauninguvabas tähenduses. Suurejoonelisus avaldus kõigepealt juba tolles aina kasvavas ajamahus, aga ka ajaloolises haardes, mis ulatus II maailmasõjast tänaseni, samuti ruumilises liikuvuses,

— võiks öelda, et teataval maitsetundel, millega uudseid võimalusi küll pidevalt eksponeeriti, kuid ei hakatud nendega kenitlema.

Ota jõgi oma seitsme haruga asub Hiroshimas, ja see linn sai lavastuses nii huku kui taassünni kehatuseks. Ruumilise põhikujundi andis jaapani maja, mille eessein koos väikese veranda ja veel eespool oleva kitsa õuega (nn "kiviaiaga") kulges lavaäärega rööbiti. Majasein jaotus seitsmeks lükand-raamiks, mida võis kasutada ka varjuteatri või video või filmi ekraanina. Kui osa raame kõrvale nihutati (enamasti kolm keskmist) ja



jaapanlik katus ülalt varjati, võis selle kujunduse lihtsalt ja kiiresti muuta teisteks tegevuspaikadeks, tuues lükandraamide tagant nähtavale erinevaid siseruume.

Lavastuse esimene pool koosnes neljast osast. Esimese osa **“Liikuvate piltide”** tegevus toimus sõjajärgses Jaapanis. Ameerika armeefotograaf Luke jäädvastab Hiroshimas pommikahjustusi. Jaapanlanna Nozomi, üks plahvatuse üleelanuid, palub tal ka ennast pildistada. Nozomi seisab või istub kogu aja seljaga publiku poole. Üksnes Luke'i reaktsiooni järgi aimame, et plahvatus on naise välimuse moonutanud. Delikaatse varjuteatri abil vihjatakse, et Nozomil ja Luke'il tekib vahekord. Pildistusülesanded täidetud, peab Luke lahkuma. Kogu see napp sündmustik mängiti maha suhteliselt avaral, lagedal laval niisama lakooniliselt, vaoshoitult, ühtaegu igapäevaselt ja tähendusrikkalt, saateks või katkestuseks pisut hüpnootilise toimega jaapani muusika. Vahele lükkusid filmikaadrid Jaapani maastikest ja Ameerika sõdurite omavahelistest kakklustest. Lisaks olid mõned sellele lavastusele nii iseloomulikud kujunditransformatsioonid, mis aina käsitlesid nähtava reaalsust. Näiteks kingib Nozomi lahkumisel Luke'ile nuku. Lükandraami ekraanil näeme varisuuarenduses, kuidas Luke nukku vaatleb, oma näole lähendab. Siis järsku hakkab nukk elama, tema ninaga mängima. Võib taibata, et nüüd on nuku asemel näitleja. Iseendast pisi, aga selliste muundumistega hoiti pidevalt ülal mingit ootamatute võimaluste tunnet, mis oli osa lavastuse tuumast.

Teine osa **“Kaks Jeffrey't”** toimus kakskümmend aastat hiljem (1965) New Yorgis, kuhu Nozomi ja Luke'i vahekorra sündinud poeg Jeffrey (2) tuleb end džässmuusikas täiendada. Samas üürimajas elavad Jeffrey teadmata tema vanem, Ameerika vend, nime poolest samuti Jeffrey (kavalehel Jeffrey 1), ja leukeemiasse surev isa. Kummagi Jeffrey pisikesed toad paiknesid lükandkonstruktsiooni vastasäärtel, seejuures Jeffrey 1 toast nägime ainult välisseina aknaga, kust paistis pidevalt telekat vahtiva Luke'i selg. Konstruktsiooni keskmine, kõige laiem osa kujutas korruse ühist vannituba/tualetti, kus lisaks selle ruumi tavafunktsioonidele muusikud käisid ka harjutamas. Vastandina esimese osa aeglusele, nappusele, avarustundele valitses teises osas kokkusurutus, ruumikitsikus, üks-

teise kukil elamine, ja lühistseenide kiire närviline rütm. Üldmulje oli räigelt fotorealistlik-naturalistlik, kuid teatud määral lõhkusid seda koomilis-karikatuursed lõigud ja Jeffrey 2 mälestuspildid Jaapanist (muuseas ka ema surmast). Viimased materialiseerusid eeslava jaapanlikus **“kiviaias”**. Lugu ise võinuks ju olla lausa melodraama, seebikas: Jeffrey'd elavad kõrvuti, teadmata, et on vennad; nende isa sureb; Jeffrey 1 (keda mängis esimeses osas Luke'ina esinenud näitleja) laenab matusteks Jeffrey 2 ülikonna; Jeffrey 2 kingib Jaapanisse naastes Jeffrey 1-le mõned isast maha jäänud ilmutamata filmid; alles neid ilmutades taipab Jeffrey 1 tagantjärele, et tegu oli vennaga. Ent kogu esituslaad välistas melodraamaliku tundlemise, asendades selle distantseerituma ja üldisema hämminguga keerulise juhustevõrgu kummalistest sõlmumistest.

Kolmas osa **“Abiellumine”** leidis aset jälle kakskümmend aastat hiljem (1985). Aidsi põdev Jeffrey 1 tuleb Amsterdamist, et paluda kunagisel armsamal Adal temaga abielluda, sest see võimaldaks tal kasutada Hollandis legaalselt arstlikult kaasaaidatavat vabasurma. Teeb ta selle ettepaneku koomiliselt alanud kohvikustseenis, kus valges kitlis arst käib stetoskoobikujulise mikrofoniga eri laudade juures, võimendades sealseid vestlusi, mis enamasti on tühi olmeplära. Nii oli muidu realistliku stseeni lükitud täiesti ebarealistlik, võõritav element, ent jälle mingi peale-tükkimatu asjalikkusega. Võõritus jätkub surmastseenides endas, kus aitajaks on toosama arst. Selleks puhuks on Amsterdamist kutsutud ka Jeffrey 2 ja tema pime naine Hanako. Stseeni mängiti ülima vaoshoituse, napisõnalisuse, argisusega; eelkõige võis tajuda osalejate ebamugavust, kõigi võimalike sõnade küündimatust sellises olukorras. Aeg-ajalt, kui surija vaikselt hääbumise ajal mõnel närv üles üles, kadusid nad kuhugi tahapoole või tulid eeslavale suitsetama. Hiigelsaal jälgis hiirvaikselt, kuid esitusse sisestatud distants ja taktitunne peletasid piinlikkuse, mida nii intiimse aine lavaline näitamine muidu ehk põhjustanuks.

Neljas osa, **“Peeglid”**, nihkus raamjutustuse liinis kõigest aasta võrra edasi (1986), kui Tšehhi juuditari fotokunstnik Jana Čapek tuleb seoses näitusega Hiroshimasse. Ent selle põhimiku hõivasid teda unetuses külastavad mälestused Terezini (Theresienstadt) koon-



duslaagrist aastal 1943, kui ta oli üheteistkümne. Teatriteema põikab sellesse nii lauljanna näol, kes mängib *madama Butterfly*'d, kui ka mustkunstniku etendusena, millele väike Jana kaasa aitab. Vaatajad nägid mustkunstniku "imet" tagantpoolt, mis avas peegliga kastil põhineva triki lihtsa kavaluse. Ometi pääseb Jana nagu ime läbi samas kastis, kui teised saadetakse surma. Ja pealkirja tõstetud peeglid valitsesid kogu selle osa teatrilikku ülesehitust: mitmekordseid peegeldusi kasutades sai vähestest näitlejate abil tekitada mulje tühutatust massidest, keda sõda jooksub. Koonduslaagri pilt ei rõhunud otseselt julmusele. Vaatajat eeldati seda niigi teadvat, mistõttu piisas (väikesele Janale tihti arusaamatuist) vihjetest.

End *Ex Machina*'ks nimetav trupp koosnes põhiliselt Kanada prantslastest, aga vastavalt tegevuspaikadele ja tegelastele valitses lavastuse esimeses pooles inglise keel. Üksnes algul oli pisut jaapani ja lõpus (koonduslaagris) saksa keelt, mida tõlgiti valguskirjadega. Tekstipublikatsiooni järgi tean, et teises pooles on rohkem prantsuse keelt, sest tegelaskonda ilmuvad Kanada prantslased — üks diplomaadiperekond ja Quebeci näite-trupp, kes etendab Osaka maailmanäitusel 1970 (niisiis tagasinihe ajas) üht prantsuse vodevilliklassiku Georges Feydeau tükki. Ja sellega seoses paistavad tõlkeprobleemid muutuvat oluliseks võõritusvõtteks, sest kasutatakse avalikult nähtavaid simultaan-tõlkijaid. Süzeeliselt haakub siia eelnevas põgusalt tutvustatud pime Hanako, kes on elukutselt prantsuse keelest tõlkija ning saab nüüd mitmesuguseid tegelasi siduvaks lüliks. Lisaks Feydeau'le näidatakse veel muudki "teatrit teatris": Hiroshimasse zen-kloostriisse jäänud Jana Čapekilt võetava intervjuu ja diplomaadipere lõhenemise taustal mängitakse jaapani suurte *bunraku*-nukkudega hiina legendi armurohu otsingust, mis viis hoopis püssirohu leiutamiseni. Páris lõpp jõuab vahetusse kaasaega. Lesestunud Hanako üürrib toa varasemas kohatud näitlejanna Sophie pojale Pierre'ile, kes tuleb Jaapanisse *butoh*-tantsu õppima ega teagi, et kohtab siin oma isa, kelleks on toosama kanada-prantsuse diplomaat. Samas tuleb ema sünnipäevaks Pariisist koju Janako poeg David, keda mängib varem tema isa Jeffrey 2-na esinenud näitleja. Sünnipäeval kohtuvad mitmed eelnevalt nähtud ja veel elus olevad tegelased, ilma et

midagi erilist küll juhtuks. Üksnes põgusalt vihjatakse Davidi ja Pierre'i vahel tekkinud suhtele. Lavastuse pideva muundumisteema võtvat sümboolselt kokku efektne mäng üsna algusest pärineva kimonoga, mida jälle varjuteatrit kasutades tunduvad järgemööda kandvat eri tegelased. Muundumisteema kehastuseks oli kindlasti seegi, et kõik tosinaliikmelise trupi näitlejad mängisid mitmeid osi, seejuures vahel "geneetilises" järgnevuses, nagu osutatud.

Muundumisi on inimesed tajunud kas ahvatlevate või hirmutavatenä. "Ota jões" oli nii heledaid kui tumedaid löike, nii koomikat kui traagikat, kuid üldmuljes tundus valitsevat muundumise kui uue võimaluse jaatus. Lavastus kõneles uuest "globaliseerunud" maailmast, kus kõik on kõigiga (tihti nähtamatuid niite pidi) seotud ning vanad Ida ja Lääne, meeste ja naiste, kunsti ja elu jäigad vastandused ei kehti enam, vähemalt endisel kujul. Ja avaldus see kõik üsna igapäevaste elude üksikasjades. Kahtlemata peegeldas pakutud pilt kas või tõika, et maailmarännud pole enam ainult rikaste privileeg, vaid et esmakordselt ajaloos on selline kontinentide vahel sõelumine muutunud ka tavalistele inimestele kättesaadavaks. Eriti noortele, kes seda (vähemalt jõukas Läänes) näikse pidavat juba vääramatuks inimõiguseks. Sellest olen kuulnud mitmetelt õppejõududelt, paljurahvuselises Euroopas ehk rohkemgi kui Ameerikas: et praegu on juba ülikooli astujatel seljataga mitmekuulised võõrastel maadel elamise kogemused. Veidi üllatas võib-olla ainult, et selline "interkulturaalsuse" jaatus tuli oma prantsuse identiteedi pärast muretsevast Quebecist. Robert Lepage'i intervjuuderaamatus *Quelques zones de liberté* (ingl tõlkes *Connecting Flights*) märkabki kohatist poleemikat nendega, kes näevad identiteeti ainult hoidmise ja tõrjumisena, mitte aga uute võimaluste avastamisena. Lepage'i arvates annab osalemine nii prantsus- kui ingliskeelses kultuuriruumis Quebecile hoopis lisaelise. Iseloomulikult korduvad tema raamatus võrdlused rändurite, turistide, leiutajate, maadeavastajatega. Seda ka teatrist rääkides: ühtepuhku rõhutab ta teatri avatust, reeglitele allumatust, kaardistamatust. Praktilisel poolel kas või seda, kuidas mingid juhuslikult ette antud ruumi- või muud vormitingimused võivad viia uudsete sisuliste lahendusteni.



“Ota jõgi” oli kahtlemata uudne teater. Küsisin oma paljunäinud New Yorgi tuttavatelt teatraalidelt, millega nad seda võrdleksid. Kõhklemisi nimetati üksnes Robert Wilsoni suurlavastusi, mis siiski olevat palju kujundikesksemad. Kergesti jälgitavat lihtsat faabulat säilitades suutis “Ota jõgi” ilmselt kõita ka alalhoidlikumat vaatajat, pakkuda põhiliini realistliku mänguga kaasnevat empaatiavõimet. Samas, nagu öeldud, löid lavastuse võõritusvõtted siiski pideva distantsi ega lasknud pikemalt unustada, et viibime teatris.

Teine ühendusjoon avangardiga oli lavastuse kujunemislugu. Sest “Ota jõgi” oli ainuautorita rühmalavastus, nagu neid harrastati eriti 1960. aastatel. Tööd alustades olid kokku lepitud vaid teemad ja üldised vormilahendused, üksikepisoodid koos vastava dialoogiga sündisid improvisatsioonide käigus. Sellegipoolest võib “Ota jõgi” lugemistekstina tunduda banaalne. Ent laval oli see just näide, kus võimalikust hädast oli tehtud voores: banaalsega ühendatuna ei muutunud globaalsed teemad kõmisevaks pateetikaks, vaid pikkamööda argisusest kooruvaks kogemuseks. Avastusruumi ahvatlevat salapära suurendas asjaolu, et paljudest tegelaste elus olulistest sündmustest kuulsime üksnes kaudselt, põgusalt, tagantjärele. Nii loodi tunne, et nähtamatuid niite on palju rohkem, kui suudame aduda.

Selline mastaapne rühmalavastus pole Lepage'i trupile esimene. Kümmeaastat varem aratasid nad esmast tähelepanu Kanada “hiinalinnade”-ainelise “Draakonitrioloogiaga”. Vahele on mahtunud mitmed tänapäeva näidendid ja klassikud, eriti Shakespeare. Ja ka mitu Lepage'i enda monoetendust. Mõned, nagu “Hamlet”-aineline “Elsinore”, on põhjustanud ka hävitavaid arvustusi. Aga kindlasti on tegu lavastaja ja trupiga, kelle ettevõtmisi tasub jälgida.

\*

Suurejoonelisuse poolest ei ole “Ota jõge” minu New Yorgi teatrikogemuses millegagi võrrelda. Kuid uudse lähenemise, iseäranis teatava tehnikalembuse ja järskude muundumisevõtete alusel lisaksin siia Anne Bogarti lavastused, mida nägin ligi pool aastat hiljem, mais-juunis 1997.

Anne Bogart (sünd. 1951) on lavastajana tegutsenud ligi kaksikümmend aastat. Vabakutselisena on ta rännelnud nii Ühendriikide ülikooli- ja regionaalteatrites kui ka Euroopas, ent ikka ja jälle naasnud New Yorki



Lavastaja Anne Bogart.

Offi ja Off-Offi pärusmaale. Teda paistavad huvitavat nii ühiskondlikud teemad, massikultuuri vormid kui ka kitsamad näitlemistehnika küsimused. Nende kõigiga tegelemiseks on ta (vahel mõne näitekirjaniku abiga) koostanud omaenda lavastusstenaariume või siis pakkunud tuntud teostest üllatavaid ümbermõtestusi, näiteks paigutades Rodgersi/Hammersteini muusikali *South Pacific* tegevuse hullumajja. Siiski paistab lugemisinfo järgi, et see pole olnud originaalsusejaht, vaid sisuliselt ikka nii või teisiti põhjendatud. Iseasi muidugi, kuidas üks või teine katse on õnnestunud. Igatahes näib ta tihti suutnuvat kõita ka tavalist vaatajat. Üks tema pidevamaid kontakte on olnud Louisville'i *Actors Theatre*, ja sealsel *Humana* festivalil viibides jäi mulle mõnede kohalike inimestega vestlemisest mulje, et teda oodatakse aina tagasi.

Minu New Yorgi ajal oli Bogart näitlemisõpetajana parajasti seotud Columbia ülikooli draamaharuga, kus (nagu varem maini-



tud) töötas ka Andrei Serban. Esimese Bogarti lavastusena nägingi sealse teatriklassi lõputööd "Ameerika tummfilmid" (*American Silents*). Osalt tähistas see kino sajandat sünnipäeva, kuid samas astus Bogarti massikultuurialaste lavastuste rivi, kus varasemast seisid juba "Ameerika vodevill" ja "Maraton-tantsimine".

"Ameerika tummfilme" näidati *Actors Studio* harjutusruumides Kesk-Manhattani Hudsoni jõe poolses otsas. Kohale saabudes tuli kõigepealt läbida hulk parajas segadusastmes tube, mis võisid ju olla oma tavalises seisundis, ent antud juhul kõlbasid ka sissejuhatuseks filmistuudiote harjumuspärasesse kaosesse. Lõpuks ühte suuremasse ruumi jõudnult leidis külastaja enda kaose keskpunktist. Ruum oli kergete liikuvate vahe-seintega jagatud mitmesse ossa, kus käisid vastavalt grimeerimine, harjutamine, masinavärgi proovimine või ka juba stseenide ülevõtmine. Kõik muidugi pöörase sebimisega, mistõttu sajandi alguse rõivastuses "kino-rahva" ja vaatajate vahel tekkis paratamatult mükslemisi. Aga *sorry* ja *excuse me* polnud ainsad "interaktiivsuse" vormid, vaid tihti pakkusid tegelased ringisaalivatele vaatajatele mõne kunagise tehnikaima või filmistseeni

kohta käivaid seletusi. Sellistel puhkudel, kui publiku ja tegelaste ruumiline vahe on kustutatud, võib alati huviga jälgida, kuidas ometi eksimatu äratuntavusega püsib mõtteline, käitumislik "mänguruum", kus üks on selgesti "oma inimene" ja teine ettevaatlikult reegleid kompav külaline.

Kui vaatajail oli lastud nõnda 15–20 minutit "filmistuudioga" tutvuda, koondati nad ühes pikiseinas paiknevale väikesele tribüünile. Põrand jäi üksnes osaliste päralt, ja edasi kulges lavastus juba tavalisemal kujul, koosnedes paljudest lühistseenidest, kus esinesid tummfilmi tuntumad lavastajad ja näitlejad, nagu D. W. Griffith, King Vidor, Mary Pickford, Lillian Gish jt. Puudus Chaplin: oletatavasti sellepärast, et hõivanuks muidu liialt tähelepanu. Seevastu tõusis enam-vähem peategelaseks teine kuulus koomik Buster Keaton, kelle põgenemised politseinike eest, naljakas jahmerdamine seljakotiga ja kübaratrikid moodustasid lavastust pidevalt katkestava ja samas siduva liini. Kõrvuti vanade stampide ohtra koomikaga ja tummfilmile omase suure liikuvusega oli ka arutlevaid, tundelisi, nostalgilisi hetki, mis seostusid eelkõige filmitähtede elupõletamisega ja hiljem helifilmi sünnist põhjus-

Hetk Anne Bogarti lavastusest "Ameerika tummfilmid".





tatud varase töötusega. Põgusalt vilksatasid selles kaleidoskoobis laiemadki ühiskondlikud teemad, nagu tollane vohav rassism, mida näitlikustas Griffithi Lõuna-meelse "Rahvuse sünni" ja neegerproduktse Oscar Micheaux' püüete ruumiline naabus, lausa segiajamine. Kogu dialoogi materjal oli ammutatud ehtsaist allikaist, peamiselt mälestustest ja kirjadest, nii et lavastuse ettevalmistustöö oli kestnud kaks aastat. Paratamatult tõi selline lähenemine kaasa omajagu illustreerimist ja tutvustamist. Ma ei ütleks küll, et sain tummfilmiajastust midagi oluliselt uut teada: lõpuks oli seoses kinosaajandi täitumisega seda materjali mitmel pool keerutatud. Aga puhtalt lavastusena oli nähtu nauditav ja näitlejakoolina noortele osalistele kindlasti ülimalt kasulik. Mingit "koolilavastuse" hinnaalandust polnud vaja — nende mäng võis vabalt võistelda kõige professionaalsema esinemisega.

Lisaks tööle Columbia ülikoolis rajas Bogart koos tuntud jaapani lavastaja Tadashi Suzukiga 1992. aasta näitlejakoolituse suvekursused, mis New Yorgi osariigis asuva toimumiskoha järgi kannavad nime *Saratoga International Theatre Institute* (SITI). Tutvustamismaterjalide järgi otsustades kesken-dutakse seal tinglikele, mitterealistlikele mängulaadidele. Hoiakutes ja võtetes paistab mõndagi ühist vanema avangardiga, iseäranis Joseph Chaikiniga. Erinevalt stanislavskilikust nn meetodi-koolitusest ei lähtuta näiteks tundest, emotsionaalsest mälust, mida ei loodeta aktiveerida otseselt, vaid pigem peab impulss tulema liikumisest, kehast, ja siis alles kaasama tunde. Nagu Chaikinil ja hoopis teisel kujul ka "Ota jões", paistavad Saratoga treeningus tähtsad olevat kiired muundumised. Aga välispildilt ei meenutanud need kolm lavastust, mida Bogart suvekursuste alusel moodustatud viieliikmelise trupiga näitas, ei Chaikinit ega ülearu ka Lepage'i.

Kõiki kolme mängiti Columbia ülikooli *Miller Theatre's*, mis oli New Yorgi mittekommertsteatri kohta suhteliselt mugav, umbes 450 kohaga esinemispaik. Lava oli suur ja kõigis nähtud lavastustes üpris lage. See-eest tundus valgus- ja helitehnika olevat igati tasemel ja seda kasutati hoolega.

Nagu teatas eelreklaam, põhinesid lavastused Bogarti enda stsenaariumidel, aineks vastavalt tuumafüüsika, Marshall McLuhani meediafilosoofia ja Tšehhovi

näidendid. Esimene lavastus "Läheb läheb läinud" (*Going Going Gone*) algas kõikvõimalikest teaduslikest ja filosoofilistest traktaatidest ning kirjandusteostest võetud tsitaatide tulevargiga. Tsitaate vahetasid "dialoogina" üks vanem ja üks noorem paar. Lava "mustas kastis", kontrastsel valgel põrandal, lõsutas ainsa mööbliesemena valge diivan, mille tagant hiljem ilmus veel ratastel baarilauake. Dialoog ja liikumine käisid palavikulise tempoga; tegelaste tulekut ja minekut tagapool oleva ukse kaudu saatsid "imav" tsäuhh-heli ja tardunud poosid, otsekui oleks tegu mingi katseparaadi vaakumseadmega; ja näiteks sigareti süütamisele kaasnes võimas valguse- ja suitsulahvatus. Aga seda pseudoteaduslikku ja pseudolaboratoorset värki mõnd aega jälginud, sain aru, et tegelikult mängitakse Edward Albee näidendi "Kes kardab Virginia Woolfi?" tegelassuhteid ja stseene. Miks nõnda, ei leidnudki otsest põhjendust. Kavaleht viitas mõne lausega (Albee't mainimata) inimpaaride ja aatomite lõhenemise ja kombineerumise analoogiale, ent see tundus liiga üldine jutt. Peaaegu ütles, et Albee't kasutati tolle teatris kõnekäänulise telefoniraamatuna, mida andvat samuti suvaliselt lavastada. Ent ühtlasi ilmutas Albee teksti asendamine tuumafüüsikast ja relatiivsusteooriast võetud lausetega seda, et tema põhisituatsioon — see vanema ja noorema paari võitlus koos kogu vahepealse kombinatoorikaga — on nii raudselt paigas, nii "arhetüüpne", et see ei lagunenu koost ka suvalise tekstiga. Päril suvaline tekst ehk alati polnudki: kohati tundus asendustel olevat oma tähendus. Eriti lõpus, kus näidendi Martha (kui kasutada Albee tegelasnimesid) jutustust nende (olematust) lapsest asendas Piibli loomislugu ja George'i vaherepliigid rääkisid kontrastselt moodsa füüsika kosmosepildist. Teisel poolt oli sellist asendusloomikat nagu solvanguna öeldud: "Sa oled üks igavene plasma!" George kandis muide veidralt kõrgeks linnuharjaks kammitud soengut ja meenutas mulle Beckettit; Martha oli elegantne ja intelligentne; noorem paar jäi enam-vähem selliseks, nagu neid tavaliselt mängitakse. Selle pöörase tempoga kulus vaheajata läbimängule 80 minutit. Vaadata oli päris põnev, aga ilmselt ei saanud keegi tuumafüüsikas oluliselt targemaks; ja tegelastega seoses võis öelda üksnes seda, et nagu moodne teadus toimisis nemadki läbinisti määratus maailmas.



Samasugust palavikulist tempot, järske üleminekuid, rohkeid valgus- ja heliefekte pakkus ka nädal hiljem nähtud „Meedium” (*The Medium*). Siin ei olnud eelnevalt alusnäidendit, vaid lavastuse selgroo moodustasid 1960. aastatel populaarse meediaguru Marshall McLuhani teooriad ning mõnel määral ka elukäik. Katse puhtdiskursiivset materjali lavale seada polnud Bogartil esmakordne: kümnekond aastat varem oli ta sama teinud Bertolt Brechti teatriteoreetiliste kirjutistega. McLuhani puhul lõi sisemise konflikti ühelt poolt selle mõtleja vaimustus uue meediatehnoloogia võimalustest, seeläbi loodud „globaalsest külast”, ja teiselt poolt tema kui humanitaarlase hirm, et tehnoloogia võib inimesest üle kasvada, muuta ta manipuleeritavaks orjaks. Lavastuses näitlikustati eriti viimast nõnda, et McLuhan oleks nagu kaugjuhtimisega vahetanud telekanaleid, teised näitlejad aga etendasid neist nähtavaid seebikaid ja muid tugevasti stambistunud saatežanreid. Lisadramaatikat süstis McLuhani vanaduses tabanud kõnehaltumus, mis paiskas kommunikatsiooniteoreetiku üsna akommunikatiivsesse seisundisse. Tekst pärines peamiselt McLuhanilt, aga oli ka hilisemaid allikaid. Suuremat mõttejälgimist ei saanud selle palavikulise sebumise ja vuristamise juures küll harrastada. Seda lavastus ilmselt ei eeldanudki: siin oli teater, mitte raamatukogu süvenenud vaikus. Ja võib-olla oli McLuhani sõnum olemuslikult nõnda lihtne, et ei nõudnudki suuremat süvenemist: kokkuvõtlikult väide, et kui inimlik tahab oma leitudised üle elada, peab ta õppima nendega kiirelt kohanema. Mis tähendab lakkamatut teadlikkust, eri meediavormide alateadliku mõju valvsat kriitikat. Kõik muu oli suuresti teesi näitestik. Nii et kui ma seekord tundsin juba kergelt tüdimust, siis polnud see niivõrd intellektuaalne rahulolematus, et ei lastud korralikult mõelda, vaid pigem tüdimus korduvaist teatrivõtetest — ikka samast pöörasest tempost ning kõikvõimalikest tehnilistest viguritest. Kuigi näitlejate füüsilist treenitust võis imetleda.

Kolmas lavastus, jälle nädala pärast, oli „Väikesed elud/Suured unelmad” (*Small Lives/Big Dreams*). See pidi põhinema Tšehhovi näidenditel, kuid töötluse vabadust osutas juba tööik, et tegelasteks olid märgitud näidendite nimed. Valges kleidis, päevavarjuga daam oli ilmselt „Kirsiaed” (Ranevs-

kaja); sidemes peaga noormees „Kajakas” (Trepjev); „Onu Vanjat” esindas enamuse aega etendusest paljasjalgne näitlejatar; „Kolmas öde” — samuti paljasjalgne seelikus mees, kes kandis siiski meestekübarat ja -pintsakut. Lava oli ikka lage, taustaks kino laiekraani meenutav suur valge riskülik, millele etenduse jooksul ilmusid mitmesugused abstraktsed „maalingud”, algul sumedalt sinirohelised, edasi ähvardavamad-ärritavamad. Omajagu abstraktne oli ka muusikataust, ehkki koosnes suuresti loodushältest: algul nagu mereäärne müha ja kilkamine, hiljem katastroofilised plahvatused. Erinevalt eelmistest Bogarti lavastustest oli tempo (eriti alguses) üsna aeglane. Kõigepealt kulgesid tegelased nagu pikaldasest konveierlindist kantuna mõistatuslike, staatiliste, beckettlike figuuridena üle lava. Seejärel ettepoole tulles alustasid nad seosetuid jutukatkeid, mis olid nii üldised-igapäevased, et võisid pärineda ükskõik kust, ehkki tõenäoliselt olid võetud Tšehhovilt. Äratuntavamad Tšehhovi tekstikohad hakkasid tulema hiljem, kui järsud valguse- ja heliraksatused olid ammu hävitanud alguse suhtelise rahu, ning nüüd juba kaltsakliku välimuse ja pampudega tegelased meenutasid mingi katastroofi ohvreid või sõjapõgenikke, kelle elu on jätkuvalt ohus. Suheldi vähe, igauks oli omaette, nii et beckettlik tunne süvenes. Ikka ja jälle kordusid tuntud tsitaadid minevikust ja tulevikust. Nagu Richard Schechneri „Kolm öde”, mida olen kirjeldanud varem, ja mitmed teised mulle trükisõna kaudu tuttavad Tšehhovi lavastused, nägi ka Bogarti tõlgendus Tšehhovi ilmselt katastroofiaimulist kirjannikku, kellel oli just seeläbi meile midagi olulist öelda. Siiski hakkasin kuskil etenduse keskel tundma igavust, sest nähtava mõte ja statistika olid juba selgeks saanud. See oligi üks tugevasti kontseptuaalsete lavastuste põhiohte, et kontseptsioonil pole piisavat arengu- ja teisenemisvõimalust täitmaks kogu etendusaega.

Arvatavasti tuli hiljem nähtud lavastuste kohatine igavus ka sellest, et vaatasin neid kõiki nii ajalisel lähestikku. Pikemate vahepausidega oleksid nad ilmselt rohkem mõjunud. Igatahes äratavad sellised „lavaliste esseede” näidised uue žanrina põhimõttelist huvi.

Ligilähedast välist statistikat kohtasin veel ühes klassikatükis, Shakespeare'i kaas-



aegsete Thomas Middletoni ja William Rowley tragöödias *The Changeling* (1622), mille mõneti problemaatilise pealkirja tõlgin siin kõhklemisi "Äravahetatuks". Seda keerulise intriigi ja rohkete veretöödega näidendit hinnati kõrgelt juba kirjutamise ajal, ja ka praegu peetakse seda üheks inglise renessansidraama esindusteoseks, nii et aeg-ajalt leiab ta ikka lavastamist. Seekordseks lavastajaks oli **Robert Woodruff**, keda arvatakse samuti uuenduslikumate teatritegelaste hulka ning kes on endale nime teinud eelkõige Sam Shepardi, aga ka Shakespeari'i tõlgendajana. Lavastust mängiti märtsis 1997 Kesk-Manhattani episkopaalses (anglikaani) *St. Clement's Church*'is, mis on üks neid New Yorgi teatriavangardi ajaloos nimekaid kirikuid, millistest kirjutasin eelmisel korral. Kujunduses valitsesid teravad, intensiivsed värvid; jälle olid üksikepisoodid piiritletud järskude heli- ja valgusefektidena. Põhiteemaks oli allasurutud kire destruktiivsus, mis väljendus üldises agressiivses käitumises. Eriti pakkusid selleks võimalust näidendi kõrvalintriigiga seotud hullumajastseenid, kus nägime telefoniputkasid meenutavatesse teraskongidesse suletud patsientide erootilist märatsemist ja enesepaljastamist. Kirestseenid olid ritualiseeritud vägivaldseiks ja verestseenid "dekadentselt" esteetilisteks. Ei ütleks, et see oli just meelevaldne tõlgendus, ent igatahes oli järjekindlalt välditud lüürlit õrnust, mida näidend kohati võimaldanuks. Kuid üldiselt kõitsid välised võtted sisuprobleemidest rohkem tähelepanu, ja kuskil etenduse teises pooles hakkas jälle tunduma, et see hoolas efektsus väsitab.

Raske on praeguste suundumuste kohta midagi üldistavat öelda, kui maailmateatrit nii vähe nähtud. Aga kui paljustiilse "Ota jõe" teatavad tahud, Bogarti lavastused ja see "Äravahetatu" mõttes kõrvuti panna, siis joonistub mingi hetkel ilmselt moodne stiilmall, millele eriti uusim tehnoloogia näikse ahvatlevat. Siiski tundub see niisugune kitsam moenähtus, mis võib üsna kiiresti taanduda. Seevastu teatri suhe moodsa tehnoloogiaga ja sellest kasvanud uute meediavormidega jääb muidugi püsiprobleemiks.

(Järgneb)

---

INGO NORMET

## VÕIMALUSED JA VÕIMATUSED. EESTI TEATER 1970. AASTATEL

Ettekanne teatriloo  
konverentsil  
27. novembril 1998

(Tekst veidi lühendatud ja täiendatud)

1. septembril 1980. aastal olen kirjutanud ruudulisse kaustikusse: *Päike paistab. Väike-Karja tänaval 2 meeletut järjekorda. Üks piki Müürivahe tänavat peaaegu Viruni välja, teine, pisut lühem, Pärnu maanteele. Algas ajalehtede tellimine. Pikem saba — tavalistele inimestele, väiksem invaliididele, personaal pensionäridele etc. Korda hoiab miilitsaahelik, irvitavad kõrvalpilgud, inimestel hullunud hasartsed silmad, autode katustel täidetakse mingeid blankette. Vanem soliidne mees kirjutas invaliidiauto kapoti peal tellimiskviitungit "Horisonidile". Pösed õhetasid.*

Konverentsiks valmistudes võtsin kätte vanadapid, kus vahel kahekümnekolmekümne aasta taguseid "Pärnu Kommuniste". See ei olnud ürgajal. Aga praegu on peaaegu võimatu neid lehti lugeda. Ei saa enam midagi aru. Ei mäleta enam seda keelt. Ametlikku ideoloogiakeelt. "Rahva Hää" ja "Noorte Hää" kirjutasid selles keeles. Nad olid väga odavad — maksid 2 kopikat eksemplar ja ettetellimise puhul veelgi vähem. Neis oli enam-vähem sama jutt sees, aga vahel oli ka väikseid erinevusi. Nende väikeste erinevuste tõttu tellisid paljud inimesed mõlemaid lehti. Tellimine oli odav. "Edasi" oli veidi kultuursema, iseseisvama keelekasutusega ja seetõttu oli teda raske saada — seisti kaua järjekorras, et saaks "Edasit" tellida. Limiit lõppes, paberit ei jätkunud. Lehekioskitest kadus ta ruttu. Kõige vabama keelekasutusega oli noil aastail "Sirp ja Vasar". Seal ilmus kultuuriarutlusi, publitsistikat, esseid, jutte. "Sirbi ja Vasara" tiraaž ja populaarsus olid tollal peaaegu sama suured kui "Eesti Ekspressil" praegu. Teda lugesid ka kombai-



nerid põllutööde vahepeal. Sest selles lehes kõneldi rohkem eesti keeles kui mujal.

Valitsev ideoloogiline keel oli midagi muud. See eeldas kindlate sõnakombinatsioonide kasutamist varieeruvus järjestuses. Mõte, mida väljendati, oli teisejärguline ja kui teda üldse oli, siis oli ta peidetud sõnalademetale alla ja taha. Oluline oli vorm. Sõnade kõla.

Kord Nõukogude sõjaväes aega teenides olin poliitunnis. Pidin reamehena refereerima mingit artiklit järjekordse parteipleenumi kohta. Tegin seda siis "oma sõnadega", püüdes olulisemat edasi anda. Leitnant ei olnud rahul — tuleb rääkida selle keeles, n e n d e sõnadega, mis lehes kirjas!

Nimetasime seda tollal parteilaste "hiina keeleks". Selle lugemine oli omaette teadus. Mingist sündmusest tegeliku ülevaate saamiseks ei saanud asjasse pühendamatu lehest informatsiooni lihtsalt kätte. Reportaaži lugedes pidi mäletama või kontrollima, kas eelmistes analoogilistes reportaažides olid poliitbüroo liikmed ja muud VIPid ära mainitud samas järjestuses ja samas koguses. Kui avastati, et keegi oli puudu või lisandunud või nimed kirjutatud teises järjekorras — võis sellest faktist tuletada tõepärasemat informatsiooni toimuva kohta, muutusi. Ei loetud mitte seda, mida kirjutati, ega kuulatud seda, mida räägiti, vaid rohkem seda, mida polnud kirjutatud, seda, mida polnud välja öeldud. Aeg oli väga soodus kujundite sünniks, sest kujundid võimaldasid näidata üht ja kõnelda teist.

Kuna inimesed ei saanud kirjutada tõtt, siis püüti vähemalt mitte rääkida valet.

15. jaanuaril 1977 olen kirjutanud:

*Ärkamisajast on möödunud üle 100 aasta. Mis on saavutatud? Mis on praegune Eesti osa? Olla Venemaa tilluke kodustatud lääts? Kultuursete teenindusettevõtete, vahukoore ("Ahh, kakije u vas sbitõje slivki!") ja öölokaalidega? Muudu aga — koguda jõukust ja maitsta. Maitsta ja koguda. Mida rafineeritum on kõik, mida maitsekam on kõik, seda kiiremini kõik vajub.*

Muusikas ja kujutavas kunstis on kõikide autoritaarsete režiimide ajal olnud väga soovitatav temaatiline kunst, literatuur. Kunst, mida on võimalik sõnadega kirjeldada. Kirjeldada selleks, et kunsti oleks võimalik parteikeelde tõlkida, väga lihtsas süsteemis dešifreerida, lahti seletada. See oli eluliselt vajalik alama astme ideoloogiatöötajatele selgituste andmiseks kõrgemale poole. Nad istusid saalis ja mõtlesid, kuidas nähtut-kuuldut ülemusele ette kanda, kuidas teha nii, et ise ei peaks vastutama.

1978. aasta kevadel sain loa instseenierida Lydia Koidula nimelisele Pärnu Draamateatrile Heino Kiige "Tondiõomaja", mis oli 1967. aastal võitnud romaanivõistluse, mitu aastat hiljem läbi raskuste ilmunud ja mida pärast seda püüti maha vaikida, millest ei tohtinud välja anda uustrükki. Sügisel alustasime proove. 1. oktoobril 1978 olen kirjutanud oma kaustikusse:

*Aaloe (Ülev Aaloe töötas tollal kultuuriministeerumi Teatrite Valitsuses toimetajana — I. N.) ütles, et "Tondiõomaja" olevat keelatud. Paar nädalat enne oli kästud panna talle uus nimi. Panin "Priidud". Niidü läksin Alliku juurde (Jaak Allik töötas tollal Teatrite Valitsuse juhatajana — I. N.). Ta oli rebane nagu ikka. Jutustas, et Utt (Olaf Utt töötas EKP Keskkomitee ideoloogiaosakonna juhatajana — I. N.) ja Jürna (Jürna oli kultuuriminister — I. N.) olevat loo taga, et tema ise saab kogu supi enesele kaela. Kalkuleeris, kuidas peaksime käituma, mida rääkima Jürnale. Helistasin Heino Kiigele, tema pesi oma käed puhtaks — tema olevat seda kõike juba ammu ette näinud. Teda see vana asi ei huvitavatki. Eile oli temaga teatris kohtumine, kus rääkis hoopis vastupidist. Eks tal ole muidugi raske oma "Jaapanlannaga" ja "Mariaga Siberimaal"...*

*Käisin Jürna juures. Vaatas mulle kogu 3-minutilise vestluse jooksul kalasilmadega otsa, oli läbitungimatu, massiivne mõistatus. Küsis, kas Allik keeldu ei põhjendanud. Ütlesin: "Ei" — ta tõesti ei põhjendanud. Jürna lõpetas: "Allik tuli just Poolast, küll ta paari päeva pärast põhjendab. Ja kõik.*

14. juulil 1977 olen kirjutanud:

*Vene kunsti päevad Eestis. Kõik lehed vahutavad vaimustusest. Pärnu teatri trepil mängib smokingutes puhkpilliorkester tervitusmarssi möödasõitvatele autodele (Fellini "Amarcord!"). Lõpuks saabusid oodatud — Doni kasakate ansambel. Pärnu tervitas kasakaid puhkpillidega. Bussist loovis välja "španaa". Pavid suitsud ette ja kõndisid orkestrimarsi saatel, käed taskus, läbi linna. Raadio räägib Liidu ja Ameerika suhete halvenemisest. Carteri jäigast joonest inimõiguste kaitsel. Ja räägiti neutronipommist. Tema hea omadus seisnevat selles, et ta hävitab ainult elusolendid, muu jääb kõik alles. Ja ta ei jäta pikaaegset radioaktiivset saadet.*

21. juulil samal aastal kirjutasin:

*Vaatasin TVst pika saate — Eesti kontsert üleliidulisele TVle. Podelski haltuurarood (NSVL) 60. aastapäevaks, mängib orkester, dirigeerib Neeme Järvi. Hulk vene aariaid. Kohutav iseseisvusetus, kohutav prostitutsioon. On see tarkus? See: "teeme, peab tegema, siis saame ka endale*



teha"? Vaimne prostitutsioon. Kusjuures tegijad võivad kunstitehniliselt väga head olla. Aga eetilisel jätab taoline mugandumine kordumatu jälje.

Kriitikut pidid teatritega ideologia-mängu kaasa mängima. Kirjutati tegijatest, nende professionaalsetest õnnestumistest ja ebaõnnestumistest, kuid lavastuse sõnumi kohta tuli väljenduda vägagi kaude, igal pool tonte nähes, et mitte mõne avameelsema vihjega teatritegijaid r e e t a. Pole ime, et üks toliaegseid autoriteetsemaid kirjutajaid Karin Kask tundis nii suurt huvi teatrisemiootika ja -sotsioloogia vastu, soovitas kõigil lugeda Teaduste Akadeemia raamatukogus vastavaid prantsuskeelseid raamatuid. (Aga kui paljud teatritegijad oskasid prantsuse keelt?) Ta oli arukas naine ja tahtis vastukaaluks igavesele "keerutamisele" tegelda millegi konkreetse ja vähem ideologiseerituga.

Sirvisin hiljaaegu uuesti Venemaal 1956—1988 ilmunud kaheksaköitelist "Lääne Euroopa teatri ajalugu". Aastatega oli sellest väljaandest laagerdunud mulje kui autori-teestest, põhjalikust, vähem ideologiseeritust. Nüüd on aga neid raamatuid peaaegu võimatu lugeda. Faktid on õiged, kuid ka parimad oma ala asjatundjad olid kohustatud fakte ideoloogiliselt tõlgendama. Tollal kujunes välja harjumus lugeda raamatuid, osutamata tähelepanu ideoloogilisele "mürale", nagu "Ameerika Häält" kuulates ei saanud nõuda selget, segamata heli. Ent nüüd olen juba harjunud lugema otseseid tekste ja veidrad tendentslikud jutud mõjuvad äärmiselt häirivalt.

Teatrikülastatavus oli paarkümmend aastat tagasi väga suur. Kaheksakümnendate algul käis teatris rohkem rahvast, kui oli Eestis elanikke. Teatris oli vabam õhk. Mitte v a b a õhk, vaid v a b a m õhk. Ja see, et vabamat õhku sai hingata koos sadade teiste inimestega, oli väga oluline.

Pärnu teatris esietendus suures ja väikeses saalis aastas kokku 8—9 uuslavastust. Oli kirjutamata seadus (st ma ei näinud kusagil sellist direktiivi, kuid kuulsin sellest lõputult), et 50—60% repertuaarist pidi olema "nõukogude kaasaeg" või "nõukogude klassika". Sinna rubriikidesse kuulusid ka eesti kaasaegsed näidendid ning mõnikord, teatavate mööndustega, ka eesti klassika. Uusi nõukogude näidendeid saime peamiselt Moskvast, nagu ka kaasaegset lääne dramaturgiat. Ülevenemaalise teatriliiidu kontoris oli masinakirjabüroo, kus istusid

kaks daami, kes vahetpidamata paberossi suitsetasid. Nad kirjutasid masinal ümber näidendeid. Kuna paljundusmasinaid veel ei olnud, tuli mõnigi näidend kümmekond korda läbi kopeerpaberite ümber kirjutada. Selle kontori esitatud arveid teatrid respektierisid. Seal leidis uusimat nõukogude dramaturgiat ja ka välismaiste näidendite tõlkeid. Paljudel neist ei olnud veel "litti", st tsensuuri poolt antavat esitusluba, või siis oli "litt" antud vaid ühele teatrile. Teatriliiidu koridorides ja trepikojas istus kirjandusala juhatajaid ja lavastajaid kogu Nõukogude Liidust, nad suitsetasid ning lugesid näidendeid.

Näidendeid saadi ka üleliidulise kultuuriministeeriumi kaudu. Palju oli kõikvõimalike rahvaste — põhiliselt sotsialismimaade teatريفestivale. Sellistel festivalidel oli mõtet osaleda. Sageli leidis huvitavaid uusi näidendeid, etendusi külastasid rahvusvahelised žüriid ning näitlejatel-lavastajatel oli lootust preemiareisile. Käisin sellise preemiareisiga Poolas 1978. aastal, lavastuse eest "Püsime veel sadulas, härrased!". See oli minu esimene välisreis. Enne ei lubatud ka Bulgariasse mitte. Ja mõne aasta pärast ei lastud jälle kusagile. (Kaheksakümnendate lõpul käisin festivali ettevalmistava reisiga Ungaris, kus tutvusin Györgö Spiro ja tema näidenditega, millest Pärnus lavastas "Aed" ja "Kanapead".)

Näidendeid sai ka VAAPist, üleliidulisest autorikaitse agentuurist. Regulaarselt ilmuvate refereeringukogumike alusel sai neid sealt tellida. Eriti hea oli, kui välismaine näidend oli avaldatud mõnes venekeelses kogumikus. Kuigi formaalselt pidi trükitava ja esitatava teksti kohta taotlema eraldi luba, ei teinud kohalikud tsensurid sellest suurt numbrit. Nii võis meil lavastada Tennessee Williamsi näidendeid, Edward Albee't, Thornton Wilderit. Aga ka Beckettit. Kui välisnäidend oli vene keeles trükist ilmunud, või vene teatrite poolt esitatud, ei teinud kodumaised tsensurid tavaliselt selle lavastamiseks takistusi. Palju keerukamad olid lood kaasaegse eesti ja "vennasrahvaste" dramaturgiaga.

Kõik mis oli lubatud Moskvale, polnud lubatud Eestile. Venemaal kõneldi stalinlikest repressioonidest juba seitsmekümnendatel. Ilmus selleteemalisi raamatuid, mängiti näidendeid. Eestis oli küüditamisteema tabuks kõige viimaste okupatsiooniaastateni. Nõukogude kord oli püha lehm, millest võis rääkida ainult aukartusvärinaga hääles. Rein Saluri



“Mineku” ja Raimond Kaugveri “Saturnuse laste” lavastamine sai võimalikuks alles 1988. aastal.

Kirjutasin 1985. aastal instseneeringu Fjodor Abramovi romaani “Küla” järgi, millega toonane Leningradi, nüüdne Peterburi Väike Teater Lev Dodini lavastuses siiani mööda ilma sõidab. Meil ei lubatud isegi proove alustada. Õeldi, et see tekst olevat vene rahva üle irvitamine. Osutamine, et venelased ju ise ka mängivad, ei lugenud siinkohal midagi.

Keskkomitee ideoloogiasektoris töötas väga püüdlik inimene Kalev Tammistu. Ta lasi Ott Kooli näidendi “Musta kassi öösel ei näe” enese tarbeks trükkida kaunile kriitpaberile (teatritel polnud noil aastail sellist kusagilt võtta) ja noris mitme tunni vältel peaaegu iga rea kallal. Meie Ott Kooliga pidime siis kuulama ja ei tohtinud väga skandaalseks ka minna, kui tahtsime, et näidend mängukavasse jääks (seda esitati üle 200 korra).

Näiteks lausuti näidendis ühe tegelase, Taali kohta (mängisid Olli Ungvere ja Velda Otsus): “Ta on vanaaegse hea kasvatusesega inimene.” Tammistu küsis: “Kas nõukogude kool ei rahulda teid?” Kui näidendis oli juttu, et kajakad on merelt linna tunginud ja otsivad nüüd Lasnamäel prügikastidest toitu, küsis Tammistu — kas need kajakad on venelased? Ta jutt oli sedavõrd rumal, et kaebasime tema peale Eestimaa Kommunistliku Partei KK ideoloogiasekretärile Rein Ristlaanele. Too siis andis ilmselt korralduse mitte segada Ott Kooli näidendi esitamist.

Tegelikult sai ideoloogiatöötaja Kalev Tammistu kõigest õigesti aru. Just nii me mõtlesime, nagu tema küsis. Kuid tal oli naiivsust neid asju veel väga tõsiselt võtta ja seetõttu ei võtnud tema palju küünilisemad premehedki teda varsti enam tõsiselt. See oli tolle aja paradoks, et väljenduda tuli punaselt, kuid mõelda võis ja tuli hoopis teisiti. Eriti silmakirjalik aeg. Väga punaseid ei sallinud ka nende premehed mitte.

Täielikuks tabuks oli mis tahes sinise, musta ja valge värvi kõrvuti eksponeerimine. Kultuuriminister Johannes Lott kutsus mind kõrvale pärast üht “Vaimude tund Jannseni tänaval”-etendust, mis toimus Koidula muuseumi klassitoos. Ta osutas põrandale, küllaltki närtsinud olemisega vanale kaltsuvaibale ja küsis väga tõsiselt: “Seltsimees Normet, mis see on?” Ma ei saanud kohe aru, mida ta silmas pidas. Siis täpsustas ta oma küsimust: “Mis värvid siin on?” Nüüd märkasin esimest korda, et kirju vaiba serva oli peenikeselt

kootud musta, sinist ja halliks kulunud valget värvi peenike triip. Seletasin, et see on juhuslik vaip, et keegi pole midagi tahtlikult arvanud, et seda vaipa publiku ees maas keegi õieti ei näegi, jne. Ta viibutas sõrme ja ütles: “Ma olen ütelnud...”, mis tähendas, et edaspidi pidin nende kolme triibu eest juba mina peanäitejuhina vastutama, minister oli oma kohuse täitnud, oli vastutusest prii.

Äärmiselt õrn oli ka väliseestlaste teema. Kuigi Mikiver lavastas Jaan Kruusvalli “Vaikuse vallamaja” juba 1983. aastal, ei tohtinud 1986. aastal veel minu teelavastuses “Tuglase elu” kõlada Tuglase viimase kirja adressaadina Artur Adsoni nimi. Lavastuse salvestamise loa andis toonane Ministrite Nõukogu esimees Indrek Toome isiklikult — telerahvas ise ei julgenud. Ainus, mida Toome palus mul tekstist välja võtta, oli Adsoni nimi. Underit võis mainida.

Komplitseeritumad olid juhtumid, mil ebasoovitavas helistikus, ebademagoogiliste ehk ebakanooniliste reeglite järgi hakkas kõlama kanooniline tekst. Miks oli Anatoli Efrosel Moskvas nii palju pahandusi Tšehhovi “Kolme õega”? Malaja Bronnaja teatris tehtud lavastuse närv ja suhtumine elusse olid sedavõrd erinevad kanoonilisest helistikust, et mõjusid ohtlikult. Paljud Efrose lavastused mõjusid ohtlikumalt kui Ljubimovi plakatlilikult päevakajalised tööd Taganka teatris, kuna nendesse oli kodeeritud sõnum inimese keerukusest, vastuolulisusest, ümbritseva maailma irratsionaalsusest.

Švarts “Draakoni” lavastas in lava-kunstikateedri 10. lennu üliõpilastega 1981. aastal. Lõbus mäng muinasjuturiigi sümbolitega ja draakoni peadega oli sedavõrd kahtlane, et etendustel Nukuteatri saalis nägime mitmel korral lindistamas tähelepanematuks jääda soovivaid mehi, kes võrdlesid esitatavat ja trükitud teksti.

Majakovski “Saun” oli 1982. aastal juba otsene poliitiline pila Brežnevi-aegse võimu kohta, kus kasutasime hulgaliselt televisiooni-ülekanne kaudu tuttavaks saanud võimumärke, käitumisi. Seda lavastust kartsid eelkõige Pärnu kohalikud parteifunktsionäärid eesotsas aktiivse ideoloogiasekretäri Liina Maastega, kes suutis ärevusse ajada ka Tallinna ülemused. Jaak Viller töötas noil aastail kultuuriministri asetäitjana. Mäletan tema kõva häält: “No kui juba Majakovskit hakatakse keelama, lähen mina töölt ära!” (Sel hetkel olime tema kabinetis küll kahekesi.)

“Saun” oli sedavõrd atraktiivne ja naaalne paroodia, et saavutas suure menu



kõige erinevama publiku hulgas. Mäletan bussitäisi külastajaid, kes sõitsid Tapalt Pärnusse "Sauna" vaatama. Ent kui Brežnev suri, otsustasime lavastuse repertuaarist maha võtta. Vaatamata täissaalidele. Sest ta kaotas äkki oma aktuaalsuse. See oli näidend sumbunud ühiskonnast, kus pole lootust. Kuid juba oli suurriigi esimeseks meheks saanud Juri Andropov, tulnud teadmatus, mis võib edasi saada, kõneldi, et Andropov armastavat džässi. Enne tundus kümmekond aastat, et kõik kestab samas vaimus lõpmatuseni. Gorbatšovi aja saabudes võtsime analoogiliselt — aegumise tõttu — mängukavast maha Azat Abdullini nn uue laine näidendi "Peremees" ja Valter Udami "Vastutuse".

Ma võiksin selliseid lugusid veel palju meenutada, ent neid ei tohi praegu üle tähtsustada, nagu ka isikuid, kes lubamisteeleelamistega suuremal või vähemal määral seotud olid.

Vaatamata sellele, et teatud autoreid ja teatud teoseid ei tohtinud esitada, teatud teemasid puudutada, oli väga palju ka kõike seda, mida võis. Häid lavastusi ja häid rolle oli kõikides Eesti teatrites.

Ja seitsmekümnendad polnud enam neljakümnendad, mil iga väärsummu eest ähvardas väljasaatmine. Seitsmekümnendatel ilmus kümmekonnas eksemplaris käsikirjalise väljaandena Vaino Vahingu toimetatud "Thespis" ja nüüd võib "Thespist" "Ilmamaa" kirjastuse väljaandes lugedes saada väga hea ülevaate, mida kõike tollal loeti, uuriti, mõeldi.

Need olid vaidlemise ja ignoreerimise aastad. Vaidlemine, vastuväitmine toimus alati. Isegi kui keegi otse vastu ei vaielnudki. Minus elas sisemine tšensor, mis oli ilmselt mõnigi kord mõjusam välisest. Pidev seesmine vastuvaidlemine, vastandamine mõjus toniseerivalt, ent maailmavaateliselt kindlasti lihtsustavalt primitiviseerivalt. Võib-olla kolleegid suutsid olla iseseisvamad, unustada puuri, kus istusime. Minu töodes oli puurisolemise, puuriselamise tunne pidevalt olemas, pidevalt elasid koos minuga mingid funktsionäärid, kellega pidasin mõttelist dialoogi, isegi kui ei tahtnud seda teha.

Ma ei oska öelda, ma ei tea, kuidas see kõik on minule mõjunud, kuigi mõtlen selle peale üsna sageli. Milline ma oleksin nüüd, kui oleksin kogu aeg elanud vabal maal? Seda küsida on tegelikult sama absurdne kui soovida teada, milline ma oleksin teiste vanemate lapsena. Nõukogude aja mõju

inimeste psüühikale, iseloomule, loomingle on vaja uurida, selle üle mõtelda.

Mäletan kohtumist Liina Reimanni õepoja Mikk Põldega 1988. aasta varasuvel Stockholmis. Külastasin teda, et saada luba välismaal ilmunud Liina Reimanni mälestusteramatute avaldamiseks Eestis. (Mikk Põlde abikaasa on Lagle Põlde, Jaan Tõnissoni tütar.) Veetsin selles külalislahkes peres terve päeva. Mind hämmastas juba üle seitsmekümnese peremehe avatus, elurõõm. Hiljem mõistsin, et Eestis ei saanudki kohata sellises eas nii avatud inimest. Kes põgenenud, kes hukkunud, ja need, kes jäänud, olid sissepoole pöördunud, vaikivamad ehk siis tunduvalt iroonilisemad, kibestunudamad.

Seitsmekümnendatel ja kaheksakümnendatel olin kahekümne viiene, kolmekümne viiene, neljakümnene. Minu jaoks olid mitmed asjad palju selgemad kui nüüd. Kelle või mille poolt olla, eriti aga — kelle või mille vastu olla. Selline mustvalge ilmanägemine muidugi lihtsustas, primitiviseeris.

Nüüd, olles üle viiekümne, on kõik siin ilmas hoopis keerukam. Kuid et seegi nii ei ole, tooksin lõpetuseks veel ühe katke oma 1977. aasta jaanuaris kirjutatud päevaraamatust:

*Olen isikupäratu stilist. Kui tunnetan stiili — võin välja vedada, kuid ikka formalistlikult. Püüan isikupäratust õigustada halbade aegadega — nagu oleks kunagi olnud paremaid aegu, ja olen sisemiselt pidevalt valmis eneseohverduseks, mingiks ideeliseks enesetapuiks — jällegi jõuetuse tunnus. Jõuetus elada pidevat igapäevast elu. Puudub sisemine selgus, haaravus, rõõmsameelsus.*



## ÜKS TALLINNAS KUSTUNUD TÄHT GERTRUD ELISABETH MARA (SCHMELING)

23. (12.) II 1749 — 20. (8.) I 1833<sup>1</sup>



Madam Mara  
oma kuulsuse  
tipul.

Gertrud Elisabeth Schmeling, abielu-  
nimega Mara, sündis Kesk-Saksamaal Kas-  
selis ja suri põhjamaises Tallinnas ehk Revalis,  
nagu seda linna siis nimetati. Tema enda jaoks  
oli see vist peaaegu maailma lõpus, kaugel  
kõigist ja kõigest sellest, mis tema senise suure  
kuulsuse säruga kuidagi seotud oleks olnud  
või seda meenutanud. Ta oli tugeva karak-  
teriga naine, kes oskas suursuguselt oma saa-  
tusele vastu seista ja ise ka selle kujundas.  
Muusikaajalukku on ta läinud esimese saksa  
rahvusest suure primadonnana, kel õnnestus  
end läbi murda itaalia lauljannade kõrvale

võrdsena võrdsemaist. Oma elu suurimate  
ovatsioonide osaliseks sai ta ka just Itaalias ja  
Inglismaal.

Elisabeth Schmeling sai lapsena tun-  
tuks kõigepealt viiuldajana. Tema isa, kes  
samuti oli viiuldaja, esitles oma tütart ime-  
lapsena 1755. aastal Viinis, seejärel 1759  
Londonis. Elisabeth esines ka kuninganna ees,  
kus prooviti tema lauluhäältkki. Peagi otsiti

<sup>1</sup> Sulgudes olevad kuupäevad on antud vana  
kalendri järgi.

talle lauluõpetaja Pietro Domenico Paradisi (1707—1791). See oli itaalia päritolu helilooja, kes Inglismaal oli saavutanud kuulsuse rohkem klavessiinimängija ja lauluõpetajana. Üks tema eelmisi õpilasi oli lapsena olnud Cassandra Frederick ehk “Miss Frederica”, Händeli favoriit, kes alustas *Little Theatre’s* Haymarketil viie ja poole aastaseks.

Elisabeth Schmeling ei jõudnud Paradisi juures just kaua õppida, isa arvas paremaks ta maestro mõju alt vabastada. 1765 on Elisabeth taas Saksamaal ning tegev Kasseli ja Braunschweigi teatri juures. 1766. aasta hilissügisel palkas Leipzigi muusikaelu juht Johann Adam Hiller (1728—1804) ta oma kuulsale *Gewandhaus*’i eelkäijana ajalukku läinud *Großes Konzert*’i juurde koos temast kaks aastat noorema Corona Schröteriga esimeseks lauljaks, Mara biograafide hinnanguil väga kõrge tasu eest — 600 taalrit. Hilleri käe all omandas Elisabeth Schmeling peagi suurepärase oskuse laulda Hasse, Grauni ja Benda suurteoseid. Aariates ja duettides avanenud tema rikas fantaasia ja hea harmooniatunnetus. Ta osanud neid oma maitse järgi kujundada teose stiili rikkumata. Samas olevat ta võinud näiteks Hasse tippaariaid laulda kuni kaheksa korda, aaria esimest poolt aga

Siin sündis 23. veebruaril 1749. aastal Gertrud Elisabeth Schmeling.



kaksteist kuni kuusteist korda järjest, ilma et ta oleks end korranud. Niisama hästi valitse nud ta ka oma kunsti mehaanilist ja teoreetilist poolt. “See ei valmistanud talle raskusi, vastu pidi, ta võis “võimatuna näivast” teha ühe kerge, mõnikord isegi kergemeelse mängu. Tema häälel, mis kunagi ei “kriisanud”, oli juba siis hämmastavalt suur ulatus: väikese oktaavi “g-st” 3. oktaavi “e-ni”.”<sup>2</sup> Sellel hoo ajal oli tal 24 kontserti. 1767. aasta lihavõtte nädalal kandis Hiller ette Metastasio vaimulikule draamale loodud Hasse oratooriumi *Sta. Elena al Calvario* (“Püha Helena Kolgata mäel”). Preili Schmeling laulis Püha Helena ühe kaitsevaimu, Eustasia partiid selles ja sai tohutu menu osaliseks. Tema nimi levinud üle kogu muusikalise Saksamaa ja teda hakati mainima esimeste saksa lauljate seas. Ta oli siis kaheksateistkümnendaastane, Johann Wolfgang Goethe seitsmeteistkümnene. Leipzigi ülikooli tudengina oli ta alles astunud seltskondlikku ellu ning lähenenud “Hilleri ringkonnale”. Noor Goethe oli tegelikult vaimustunud hoopiski ilusast Schröterist, Elisabethiga, kelle välimus ei olnud nii kõitev, polevat ta tutvust otsinud. Ometi võib tema päeviku märkmetest (*Biographische Einzelheiten*) aastaist 1765—1768 lugeda tolle oratooriumi ettekande kohta järgmist: “(...) Kuulsin Schröterit ja Schmelin git kõrvuti laulmas Hasse oratooriumis. Mõlemaid kroonis võrdne edu, kuid ühe puhul tuli esile kunstiarmastus, teisel süda ja hing.”<sup>3</sup>

1771 oli preili Schmelingil edukas ooperidebüüt Dresdenis, kus ta laulis nimiosa Johann Adolf Hasse ooperis “Semiramis”. Dresdenist pöördus ta siiski veel tagasi Leipzigi “papa Hilleri” juurde, kuid juba samal aastal laulis ta Preisi kuningale Friedrich Suurele ja vallutas tema südame; tasuga 3000 taalrit, mis hiljem tõusnud 8000-ni, palgati ta eluks ajaks Berliini õukonnaooperi prima donnaks. Tema esimeseks eestkostjaks Friedrich Suure ees ja isalikuks sõbraks järgnevatel aastatel sai nüüd helilooja Georg Benda. 1771 esines ta Hasse ooperis “Pyramus ja Thisbe”, järgnes nimiroll Hasse “Artemisia” jpt. Preili Schmelingi õnnelikule karjäärile Berliini õukonnaooperis tegi lõpu tema ebaõnnestunud abielu tšellist Johann Baptist Maraga (1746—1808) 1772. aastal. Abielule selle pillajast, liiderdajast ja napsivennast masuurikaga seisis tugevalt vastu Friedrich Suur, kuid

<sup>2</sup> Kaulitz-Niedeck, R. *Die Mara. Das Leben einer berühmter Sängerin*. Heilbronn, 1929, lk 34.

<sup>3</sup> Tšitaat raamatust: Kaulitz-Niedeck, R. *Die Mara. Das Leben einer berühmter Sängerin*, lk 39.



tagajärjetult. Skandaalid viisid selleni, et Marad pidid teatrist lahkuma (1799) ja isegi Berliinist põgenema.

"1780 algas (...) üks triumfikäik läbi Prantsusmaa, Inglismaa ja Ülem-Itaalia, sealjuures jäi London tema peamiseks esinemiskohaks. Kaasaegsete tunnustust mööda avanes tema imestamisväärne anne siin Händeli oratooriumide ettekannetel maksimaalse jõulisuse, täiuslikkuse ja mõjuvusega, tema suursugune laulmismaneer saavutas oma tipu."<sup>4</sup>

Tõepoolest, alguses mindi Viini ja Münchenisse, kus madam Mara aga suuremat edu ei saavutanud. Ka Mozart, kes tema laulu Münchenis kuulis, jäi selle suhtes külmaks. Mara esindas vana, itaalia *opera seria*'t, kus valitses vokaal, koloratuuride laulmine, ta oli tüüpiline bravuurilaulja. Saksamaa oli aga haaratud juba ooperireformi ideest, seal nõuti laulmise kõrval nüüd ka näitlemisoskust, seda aga Maral ei olnud. Seevastu vaimustusid temast Viinis Gluck ja Metastasio, ning Pariis, kus madam Mara triumfeeris aastail 1782—1783. Edukalt tuli ta välja ka võistlusest kuulsa metsosoprani, pariislaste senise favoriidi Luiza Todiga, mispeale Pariis jagunenud "maratistideks" ja "todistideks".

Londonisse jõudis madam Mara märtsis 1784. Nii pariislaste kui ka londonlaste südameid võitis ta Johann Gottlieb Naumanni aariatega. Tema Londoni debüüt madam Marana toimus märtsis 1784 kontserdil *Pantheon*'is, mida juhatas Johann Peter Salomon (1745—1815), saksa viiuldaja ja helilooja, kes oli tulnud Londonisse 1781. aastal ja kellest sai peagi ka Londoni kesksemaid kontserdiettevõtjaid ning Haydni impressaario. 1784. aastal ühinesid muusikud ja lauljad järjekordseteks Händeli mälestuskontsertideks *Westminster Abbey*'s. Nende eesotsas seisis kolm saksa suurust — Mara lauljana, Salomon dirigendina ja Elisabethi vana tuttav Saksamaalt, viiuldaja, helilooja ja dirigent Wilhelm Cramer (1746—1799). Madam Marale tõi nüüd tohutu kuulsuse aaria Händeli oratooriumist "Messias" — *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* ("Ma tean, et mu lunastaja elab"). "Tohutu publikuhulk kuulas teda ekstaasipuhangust haaratuna. Nii võimast häält polnud keegi neist seni veel kuulnud. Tema hääl kostis üle kõigi lauljate ja muusikute ning oli



Saksa helilooja  
Johann Adolf Hasse (1699 —1783).

kuulda veel selle suure hoone kõige viimases nurgaski. See tungis südameisse, nii et sajad kuulajad seisis, pisarad silmis. Eriti mõjuv oli, et ta laulis oma aariat saksa meistri haua kohal seistes. Muusikatundjad väitsid igatahes, et see hääl on ainulaadne ja selleks ka jääb, et ainult madam Mara on tabanud Händeli oratooriumide tõelise vaimu ja meeoleolu. Nii, nagu tema sõnu lauldes häälendas ja retsipteerides rõhutas, polnud seni veel ükski laulja teha suutnud."<sup>5</sup> See aaria viis Mara kui laulukuninganna nime üle kogu Euroopa. Inglismaal tekkinud isegi kõnekäänud: "laulda nagu Mara" või "musikaalselt nagu Mara". Järgmiseks hooajaks angažeeriti ta Händeli pidustusteks topelttasu eest võrreldes tema eelkäijate honoraridega. Tema suureks toetajaks sai Walesi prints, hilisem kuningas Georg IV, kes oli lauljannast juba Pariisis vaimustunud.

Ooperilauljana esines madam Mara peamiselt *King's Theatre* juures kuni aastani 1791. Tema tipprolliks Inglismaal oli Kleopatra

<sup>4</sup> Rieseemann, Oscar Arthur von. *Gertrud Elisabeth Mara, geb Schmeling. Vortrag in der öffentlichen Versammlung der Estländischen literarischen Gesellschaften am 6. März, 1863. "Revaler Zeitung", 11. III 1863, nr 58.*

<sup>5</sup> Rochlitz, J. F. *Gertrud Elisabeth Mara. Für Freunde der Tonkunst* 1868, nr. 5. Tsitaat raamatust: Kaulitz-Niedeck, R. *Die Mara. Das Leben einer berühmter Sängerin*, lk 116.





Johann Peter Salomon (1745 —1815) .

Händeli ooperis "Julius Caesar". 1792 kutsus Joseph Haydn Mara esinema oma Londoni kontsertidele. Mara biograafiates mainitakse ka fakti, et ta olevat laulnud sopranipartiid ühel Haydni oratooriumi "Loomine" esiettekandel. Tõenäoliselt oli see 1802. aastal Londonis, ja mitte nii, nagu kirjutab Mara biograaf Kaulitz-Niedeck — 1796; Haydni oratooriumi "Loomine" avalik esiettekanne toimus tegelikult Viinis 1799, Londonis oli selle teine avalik esiettekanne.<sup>6</sup> Erinevalt Mozartist ja Beethovenist, kes ka Marast just vaimustuses ei olnud, nimetanud Haydn tema laulu "ingellikuks" ("engelgleich").<sup>7</sup> Lauljanna Itaalia karjäär sai alguse 1788. aastal, mil ta kutsuti esinema karnevalihooajaks Torino Kuninglikku Ooperiteatrisse (1788 ja 1789), siis Cremasse (1789) ning aastatel 1790, 1791 ja 1792 Veneetsiasse *Teatro San Samuele* juurde. Ja nagu ütleb Kaulitz-Niedeck lauljanna biograafias "Veneetsia langes Mara jalge ette"<sup>8</sup>.

Tohutu menuga esines Mara 30 korra Medeiaina Giuseppe Gazzaniga ooperis

"Argonaidid" (*Gli Argonauti*) ja seejärel Sebastiano Nasolini ooperis "Andromache" (*Andromaca*).

Rondo kohta Nasolini ooperist "Andromache" kirjutab Mara oma autobiograafias ligi nelikümne aastat hiljem: "Minu armsaim number oli rondo "Figlio ascolto...ah!" (Es war meine liebste Rolle — das Rondo "Figlio ascolto... ah!")."<sup>9</sup>

Inglismaa jäi Mara peatuspaigaks 1802. aasta kevadeni. Tal oli otsustavust lahkuda sealt oma kuulsuse tipul. Viimase kontserdi andis ta Londonis 3. juunil; kavas olid Händeli, Purcelli ja Thomas Augustine Arne'i teosed. Oma riikukest abikaasast elas ta juba ammu lahus, tekkinud olid uued romaanid kahe noore mehega. Juunis 1790 oli proua Elisabeth tutvunud endast viisteist aastat noorema prantsuse ohvitseri Henry Bouscaren de St. Marie'ga, ta ise oli siis neljakümne ühene. Sõprus selle mehega kestis peaaegu kuni Mara surmani, sellest annab tunnistust Tallinna Linnaarhiivis säilinud kirjavahetus.<sup>10</sup> Ometi valis Mara tema asemel hoopis teise, flötisti ja helilooja, kellest sai ühtlasi Mara impressaario, — Charles Florio. Koos temaga pöördus Mara tagasi Mandri-Euroopasse, esinedes Prantsusmaal, Saksamaal, Viinis; andis kontserte Berliinis, kus esines Nikolai kirikus 3000 kuulaja ees kuninglike muusikute leskede ja vaeslaste heaks etendatud Grauni oratooriumis "Jeesuse surm" (*Tode Jesu*). Eriti õnnelik oli Mara Berliini saabumise üle Carl Friedrich Zelter, kes aastast 1800 tähendas Berliinile sama, mida Hiller varem Leipzigile. "Selle kunstniku jumalikku laulu veel nii paljude aastate järel kuulda!" kirjutab Zelter Goethele.<sup>11</sup> Goethe aga hakkab alles nüüd tõsiselt huvi tundma Mara saatuse vastu. "Ja mitte lihtsalt tema kunsti, vaid rohkem selle vastu, kuidas ta oma leitud teed mööda edasi trügis. See oli kaasaelamine ühele täiesti erilisele ja huvitavale naise-saatusele."<sup>12</sup>

Friedrich Suure kapellmeister helilooja Johann Friedrich Reichardt (1752—1814) soovitas Maral Peterburi sõita. Esialgu ei olnud selleks veel raha, kuid seda loodeti saada Viini kontserdiga. Lõpuks ometi saabus Viini triumf! Viini publik, kes noort Marat kuulates oli külmaks jäänud, vaimustus

<sup>6</sup> Samas, lk 145; vt selle kohta ka: *The New Grove dictionary of music and musicians*, 1995 8. kd lk 346 ja *The Larousse Encyclopedia of Music*. London, 1997 lk 239.

<sup>7</sup> Kaulitz-Niedeck, R. Die Mara..., lk 145.

<sup>8</sup> Samas, lk 122.

<sup>9</sup> *Selbstbiographie der Sängerin Mara*. Originalmanuskript. TLA, F 230, n 1 s B. O. 1 I, 158.

<sup>10</sup> TLA, F 230.

<sup>11</sup> Kaulitz-Niedeck, R. Die Mara..., lk 152.

<sup>12</sup> Samas, lk 153.



Deute Dienstag den 19<sup>ten</sup> März 1799.  
wird in dem K. K. Hoftheater nächst der Burg  
aufgeführt:

# Die Schöpfung.

## Ein Oratorium

in Musik gesetzt  
von Herrn Joseph Haydn, Director der Kunst, und hochfürstlich-Esterházy'schen Kapellmeister.

Nichts kann für Haydn schmeichelhafter seyn, als der Beyfall des Publikums. Den zu verdienen hat er sich stät eifrigst bestrebt, und ihn bereits oft, und mehr, als er es sich versprechen durfte, zu erwerben das Glück gehabt. Nun hoffet er zwar für das hier angekündigte Werk diejenige Gesinnung, die er zu seinem innigen Troste und Danke bis jetzt erfahren hat, ebenfalls zu finden; doch wünscht er noch, daß auf den Fall, wo zur Aeußerung des Beyfalls sich etwann die Gelegenheit ergäbe, ihm gestattet seyn möge, denselben wohl als ein höchstschätzbares Merkmal der Zufriedenheit, nicht aber als einen Befehl zur Wiederholung irgend eines Stückes anzusehen, weit sonst die genaue Verbindung der einzelnen Theile, aus deren ununterbrochenen Folge die Wirkung des Ganzen entspringen soll, notwendig zerbröhet, und dadurch das Vergnügen, dessen Erwartung ein vielleicht zu günstiger Ruf bey dem Publikum erwecket hat, merklich vermindert werden müßte.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Die Worte werden bey der Kassa gratis ausgegeben.

Haydni oratooriumi "Loomine" avaliku esiettekande reklaamleht 1799. aastast.

temast nüüd, mil järele olid vaid riismed tema kunagisest hülgusest ja särast. Mara tunnistati nüüd "laulujumalannaks".

1803. aasta hilissuvel asus Mara teele Venemaale. "Rigasche Zeitung" 23. XII 1803 teatab: "Madam Mara tuleb Inglismaalt koos härra Florioga."<sup>13</sup> Reisiti läbi Königsbergi, Memeli (Klaipeda) ja Mitavi (Jelgava) Riiga. Riias olid tal kontserdid 21. ja 28. detsembril 1803, jaanuaris 1804 ja oma lahkumiskontserdi andnud ta seal 28. septembril 1804, Mustpeades.<sup>14</sup> Mara oli nüüd neljakümne viie aastane.

1804. aasta lõpul avanesid talle Peterburi salongide uksed. Mara laulis Aleksander I õukonnas, keiser tegi talle kingitusi. Lepingust siinse suure itaalia ooperitrupiga ütles ta ära. Moodi olid läinud salongikontserdid, need olid Maragi peamisteks esinemispaikadeks, aga ta andis ka kaks suurt avalikku kontserti Peterburis. Linna muusikaelu keskpunktiks oli õukonna pankuri parun Alexander von Ralli maja. Sellesse muusikalise ringkonda sattus nüüd ka madam Mara. Von

Rallist sai temagi "ihupankur". Järgmisel aastal esines ta Moskvas. Ta laulis õukonnas ja andis kaks avalikku kontserti. Venelased kutsusid teda "oivalise häälega suureks Maraks".<sup>15</sup> Ta oli ümbritsetud kingitud kullast ja kalliskividest, üksnes kliima tegi ta nukrameelseks. Taas oli ta Peterburis, kus nüüd endale kodu otsustas rajada, ühtlasi hakkas ta andma ka laulutunde.

1808. aasta kevadel suri Johann Baptist Mara, lõpuks oli madam Elisabeth vaba. Florio tahtis temaga abielluda, kuid lauljanna oli juba tunda saanud tema pillavat ja kõrki iseloomu ning ta teadis, et tegelikult oli temast üle kahekümne aasta noorem Florio huvitatud üksnes tema rahast; ta keeldus. Võib-olla oli see ka põhjus Moskvasse ümberasumiseks. Ta laskis Inglismaalt oma kapitali sinna üle kanda ja asus 1811. aastal taas Moskvasse, kus ostis endale maja ja linnalähedase maatüki ühes toreda maamajaga. Küik olnuks ehk suurepärane, kui poleks tulnud söda. 1812. aastal põles Moskvas tema maja, tema maakodu rüüstasid Napoleoni tragunid. Seesama Napoleon, kellele ta Versailles oli

<sup>13</sup> Tsitaat samast, lk 154.

<sup>14</sup> Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon. Hrsg. Moritz, R. Riga, 1890, lk 151.

<sup>15</sup> Kaulitz-Niedeck, R. Die Mara..., lk 158.





Madam Mara nimiosas Sacchini (?) ooperis "Arnida".

laulunud, sai Mara jaoks nüüd kõige kohutavamaks meheks. Ta oli kaotanud viiskümmend tuhat rubla. Mara sõitis Peterburi. Mõned tema sõbrad olid ümber asunud Tallinna ja tedagi kaasa kutsunud. Mara lahkus Peterburist ja lõplikult Floriost.

Oli 1815. aasta august, kui ta Tallinna saabus. Väike suletud Toom-kvartali maailm oli imeliselt vaikne ja rahulik... Peagi oli ta siinse muusikaelu keskpunktis. Ta korraldas ja juhatas kontserte, sealhulgas ka suurvormide ettekandeid, andis laulutunde ja laulis ise salongikontsertidel. "Ma suren, kui ei laula, ja laulan, kuni suren,"<sup>16</sup> tavatsenud ta öelda.

Miks otsustas Mara jääda vaiksesse Tallinna? Põhjus oli üsna lihtne, siin lootis ta olla lähemal Peterburile, kus tema rahaasju korraldati; siit lootis ta nõuga selle juures abiks olla, Saksamaa oleks jäänud liiga kaugele, Peterburis elamiseks aga raha ei jätkunud. Ja nii asus ta elama ilma teenijateta tagasihoidlikku korterisse Toompeal Lossiplatsi (praegu Lossiplats 6) ja tolleaegse *Douglasstraße* (praegu Piiskopi tn)<sup>17</sup> nurgal. Sissetulekute hankimiseks hakkas ta andma

<sup>16</sup> Samas, lk 162.

<sup>17</sup> Samas, lk 163. Eesti Arhitektuur I. Tallinn. Kirjastus "Valgus", Tallinn, 1993, lk 121. Kivi, Aleksander. Tallinna tänavad. Kirjastus "Valgus", Tallinn, 1972, lk 46.

laulutunde. Aastad läksid, tema majanduslik olukord ei paranenud, ja nii ta jäigi siia. Marast sai siinsete kunsti- ja muusikasõprade lemmik, Tallinna vaimuelu saanud ainuüksi tema isiku siin viibimisest uue, värsket hinguse. Linna, kus elas "suur Mara", põikasid nii mõnedki Venemaale sõitvad kuulsused sisse. Mara ise sõbrunes peagi kohalike teatri- ja muusikainimestega. Kotzebue' l oli õnnestunud Tallinna meelitada sõja eest pakku ja siinse teatri juurde angažeerida hulk Berliini ooperi kooriliikmeid; tuli ka perekond Schneider, kelle pereisa oli kapellmeister ja helilooja ning ema näitleja. Mõlemad olid kuulunud Preisi printsi Heinrichi teenistusse, pereisa oli juhatanud *Concordia* teatri truppi. Mara sõbrunes nendega. Vanemale pojale Franzile ja tütar Johannale õpetas ta laulmist, noorem poeg Louis Schneider, hilisem Berliini Kuningliku Ooperi silmapaistev laulja, oli Mara eriline lemmik ja hoolealune.<sup>18</sup> Heaks sõbrannaks sai Marale Ludwig Tiecki õde, ka luuletaja Sophie Tieck-Bernhardi, kelle teine abikaasa oli baltisaksa mõisnik Karl von Knorring. Tallinna tuli ta 1812. aastal. See oli daam, kelle lähedasse tutvuskonda olid kuulunud Schlegel, Brentano, Fichte, Novalis, ka Goethe ja Schiller. Lähedased suhted kujunesid Maral ka maanõunik Reinhold August von Kaulbarsi perekonnaga, paruness Nathalie Elisabeth von Kaulbarsist sai tema sõbranna ja nende mõlemad tütreid olid Mara õpilased. Ta oli suviti sagedane külaline nende mõisas Mõdrikul (saksa k *Mödders*). Talvel oli selle muusikaarmastajatest perekonna maja Tallinnas Kohtu tänaval (praegu Kohtu tn 8)<sup>19</sup> üks linna muusikaelu keskusi. Maragi oli seal alaline külaline. Sellesse ringi kuulus muide veel baltisaksa kunstiajaloolane ja arheoloog Magnus von Stackelberg.

Mara hea tuttav ja sõbranna oli ka kunagine Goethe sõbratar, luuletaja Hedwig Dorothea von Berg (sünd. Sivers). Siinsetest muusikutest oli tema suur austaja ja kaasabiline Oleviste organist ja Tallinna gümnaasiumi muusikaõpetaja Johann August Hagen, kelle asutatud *Singverein*'i juures oli Maragi tegev.

Siia aega jääb veel üks kontserdireis, mille lauljatar vanuigi ette võttis — 1819.

<sup>18</sup> Rosen, Elisabeth. *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*. Festschrift zur Eröffnung des neuen Theaters in Reval im September 1910. Hrsg. vom Revaler Theaterverein. Melle i. Hannover, 1910. Lk 186—187.

<sup>19</sup> Kaulitz-Niedeck, R. Die Mara... lk 169. Eesti Arhitektuur I. Tallinn. Kirjastus "Valgus", Tallinn, 1993, lk 83.



aastal reisis ta veel kord läbi Saksamaa Inglismaale. Berliinis etendati tema auku Glucki ooperit "Alkestis" (*Alceste*). Pisarsilmil olevat lauljatar jälginud ooperit, milles ta ise kunagi oli säranud. Novembris oli ta Londonis. Ilmselt ajendas teda reisi ette võtma mõte võimalikust kohtumisest oma elu vist suurima armastuse Henry de Bouscareniga. 1821. aasta märtsis esines Mara veel *King's Theatre's*, ta oli siis seitsmekümne ühe aastane. Juhtus ootamatu — talle pakuti lepingut. Mara ütles sellest aga ära. Septembris algul 1821 asus ta Pariisi, Berliini ja Kasseli kaudu tagasiteele. De Bouscareniga nad ei kohtunud, saatus tahtis, et nad teineteisest mööda käiksid. Järgmise aasta jõuluks oli Mara tagasi Tallinnas. Et väheke kokkuhoidlikumalt end sisse seada, kolis ta odavamasse korterisse Laial tänaval. Siin asus ka tema armas teater ja taasasutatud *Singverein'i* lokaal, mida ta usinalt külastas. Hageni kirglik lauluarmastus meenutas Marale mitmeti Zelterit, üldse pidas ta teda üheks läbini haritud muusikuks. *Singverein'i*ga valmistati Nigulistest ette mitmeid kontserte, kanti ette ka suurvorme [näiteks Sigismund Neukommi kantaat "Ülestõusmispüha hommik" (*Ostermorgen*)].

Mara tutvuskond laienes ka Tartusse, sinnagi oodati teda lauluõpetajaks. Püsivat õpetajat Marast tartlastele ilmselt küll ei saanud, kuid sõprus nendega siiski sigines. Nii näiteks oli tema suur austaja ülikooli silmapaistva looduslooprofessori ja botaanikaia direktori Carl Christian Friedrich Ledebouri abikaasa Elisabeth Ledebour, kes oli talle Tallinna haruldasi lilli ja eksootilisi puuvilju kingituseks saatnud. Õigusteaduse professorist Wälder Friedrich Clossiusest sai aga see, kes õhutas Marat autobiograafiat kirjutama. Professor Clossius mitte üksnes ei algatanud seda mõtet, vaid jagas Marale ka näpunäiteid, kuidas seda teha, soovitas eeskujusid heade biograafiate seast. Tartu ja Tallinna vahel algas vilgas kirjavahetus. Mara kirjatöö aga venis. Vaatamata Clossiusu pidevale pealekäämisele ja kirjastajategi otsimisele, ei edenenuks see kirjatöö. Kõigest tema püüdlustest hoolimata jäigi see lõpetamata ja jõudis vaid aastani 1792. Käsikirja avaldas trükkis alles pärast Mara surma, 1875. aastal "Allgemeine Musikalische Zeitungis" Oscar Arthur von Riesemann, Tallinna kommunaalpoliitik, kes on pidanud ka kubermanu prokuröri ja muid linnavalitsuse ameteid; muusikakirjaniku, dirigendi ja helilooja Oskar Alexander von Riesemanni isa.<sup>20</sup>

<sup>20</sup>Deutsch-baltisches biographisches Lexikon 1710—1960. Böhlau Verlag, Köln, Viini, 1970, lk 633.

Oma sõprade meeleheaks lasknud Mara end 1828. aastal lõpuks maalida. Maalis teda Carl Timoleon von Neff, Mara heade tuttavate von Kaulbarside väimees, kes 1828. aastal Peterburist Tallinna käimas oli. Maali taha kirjutas kunstnik: "Dominam Mara clarissimam cantricem in octogesimo vitae anno 1828." ("Emand Marale, hiilgavaimale lauljannale tema kaheksakümneandal eluaastal, 1828.")<sup>21</sup>

Tallinlased armastasid teda. Ja kui ta sai kaheksakümne kaks, tähistasid kaaslinalased seda väarikalt. Aegsasti asus talle kingitust ette valmistama August Hagen, kes oma tutvusi ära kasutades pöördus Weimaris elava helilooja ja pianisti Johann Nepomuk Hummeli poole palvega kirjutada üks kompositsioon kuulsa naise sünnipäevaks.

Peagi sai ta järgmise vastuse suurhertsoglikult õukonnakapellmeistrilt:

*Selline kunstnik nagu madam Mara ei kuulu mitte ühele maale, vaid kogu maailmale. Kogu kunstnikkond peaks vaid rõõmu tundma kuuldes tema 82. sünnipäeva tähistamisest. Võtan enda peale rõõmuga Teie palve täitmise (...)*<sup>22</sup>

Kantsler Friedrich von Mülleri kaudu paluti Goethelt ka värsid tervituslaulule.

Goethe kirjutas kantsler Friedrich von Müllerile vastuseks:

*Mälestus sellest, et ma kunagi ka preili Schmelingi entusiastlike austajate hulka kuulusin, tegi võimalikuks mul Teie palvele vastu tulla. Olgu siia juurde lisatu kaugele sõpradele kingituseks piisav.*

*Härra kapellmeister Hummel, keda kui parimat soovitan, on lubanud muusikalise poole eest hoolt kanda ja värssidega oma äranägemist mööda talitada. Kui ta partituuri ära saadab, lisan sinna ühe oma käega kirjutatud värsside eksemplari juurde.*

*Parimate soovidega.*  
Weimaris 18. jaanuaril 1831  
Goethe<sup>23</sup>

<sup>21</sup>Maal asub praegu Eesti Kunstimuseumis. Vaga, Voldemar. Kunst Tallinnas XIX sajandil. Kirjastus "Kunst", Tallinn, 1976, k 73.

<sup>22</sup>Tsitaat raamatust: Rosen, Elisabeth, Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval, lk 202. Roseni kirjeldus Mara sünnipäeva tähistamisest koos juurdelisatud kirjavahetusega pärineb perioodilistest väljaannetest "Staats- und Gelehrten-Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten" 5. V 1831, nr 105, ja "Allgemeine musikalische Anzeiger" 28. VII 1831, nr 4 (J. A. Hageni kirjeldus Mara sünnipäevapidustustest.)

<sup>23</sup>Goethe, Johann Wolfgang. Werke. Abth. IV 48. Bd. Goethes Briefe Nov. 1830 – Juni 1831. Weimar, 1909. Lk 89—90.



2. veebruaril 1831 kirjutas luuletaja Johann Nepomuk Hummelile:

*Austatud Kõrgestisündinu!*

Oleksite ehk nii lahke ja läkitaksite edasitoimetajate kaudu mulle veel kord madam Marale mõeldud värsid. Minu kavandatud tekst oli triikitud ja sooviksin neile kiiremas korras lisada oma käega kirjutatud eksemplari.

Parimate soovidega  
Teie alandlik J. W. v. Goethe  
Weimaris 2. veebruaril 1831<sup>24</sup>

Ka Goethe ja Mara hea tuttav Berliinis Carl Friedrich Zelter sai värsside ära kirja. Goethe teatas talle pidustuste kohta Tallinnas järgmist:

Sinu täie õigusega armastatud ja imetletud tubli Mara tähistab kusagil Ultima Thules, vist Revalis, oma järjekordselt lisanduvat aastat. Seal tahetakse talle selleks puhuks meeldivat üllatust teha ja nii on Hummelit palutud muusika pärast ja mind tema kaudu midagi luulelist ette valmistada. Mul on üks hea mälestus sellest, kuidas ma erutatud tudengina kord 1771. aastal mademoiselle Schmelingile tuliselt aplodeerisin. See andis mulle hea impulsi vastandlikeks kujunditeks ja nii oli lihtne paar salmi visandada.

Muidugi oleks geniaalse muusika juurdesobitamisega võimalik daamile veel suuremat rõõmu valmistada, juhul, kui esimene salm oleks kujundatud pidulike motiividega "Sta. Elena al Calvariost" ja ta sellega valulis-veetlevalt oma noorusaega viidaks. Mõtlesin endale juba teksti välja,

<sup>24</sup>Samas, lk 106.

see jäi aga millegipärast veel mu põue luku taha. Mis juhtus, ei tea. Lähetan need kaks salmi sulle ise, suure tõenäosusega tulevad need siiski päevavalgele. Ma ei taha aga sünnimusest ette rutata. [ - - - ]

Sinu G,<sup>25</sup>  
Weimaris 3. veebruaril 1831

Ja veel Zelterile koos värssidega:

[ - - - ] Et ma Sulle kunagi midagi ära öelda ei suuda, tulevad ka paar salmi Mara pidustusteks. Ma ei tea, mida Hummel on teinud. Minu plaani järgi pidanuks esimene salm tervenisti Hasse "Sta.

<sup>25</sup>Samas, lk 111—112.



Elisabeth Mara  
sõbranna Tallinnas,  
Nathalie Elisabeth  
von Kaulbars.



Von Kaulbarsidele kuulunud Mõdriku mõis Virumaal — madam Mara sagedane suvituspaik.



*Elena al Calvario*“ muusika ellu äratama, teine aga nii originaalne ja modernne olema, kui ta ise soovib.  
[ --- ]

Weimaris 19. veebruaril 1831  
G.<sup>26</sup>

18. veebruaril saabusid Tallinna lõpuks kauaoodatud noodid ühes Hummeli kirjaga:

*Mul õnnestus saada meie vanalt veteranilt Goethelt, kes on madame Maraga iheeline, üks spetsiaalselt selleks pihuks kirjutatud luuletus, mille ta on loonud nõndasama südamliku poole-*



Johann Nepomuk Hummel (1778 —1837) — madam Marale 1831. aastal Tallinna sünnipäevaks läkitatud tervituslaulude muusika autor.

*hoiuga kui mina, kes ma pühendan parimate tunnetega oma muusika selleks meie mälestustes veel senini elava silmapaistva kunstniku rõõmsaks tähtpäevaks. Soovin kogu südamest, et heal madam Maral oleks veel õnne mitmeid kordi seda päeva parima tervise ja käekäigu juures pühitseda. Nootidele lisatud luuletus on läbini Goethe enda käega kirjutatud. Näete, et ta ei ole madam Marale läkitanud mitte tavalise luuletuse, vaid algab oma tunnete heastusega tema laulu vastu 60 aastat tagasi, 1771 — kunstniku toonasest palverännak-*

*kust, ja lõpetab värssidega, mis on pühendatud talle hilises vanuses aastal 1831. Kaks nii vastandlikku tasandit andsid kaks eri luuletust. Seda järgides olen minagi loonud kaks karakterilt täiesti erinevat laulu. 1771. aastaks selge, jõulise ja vanemas stiilis, 1831. aastaks — pehme, rahuliku ja modernse.<sup>27</sup>*

Mäletatavasti kuulis noor Goethe preili Schmelingit laulmas Leipzgis Hasse oratooriumis *Sta Elena al Calvario* (“Püha Helena Kolgata mäel”), kuid mitte 1771, vaid 1767. aastal. On teada fakt, et ta kirjutas end Leipzigi ülikooli sisse 19. oktoobril 1765, Leipzgist lahkus aga 28. augustil 1768.<sup>28</sup> Ilmne on, et mõlemad luuletused on kirjutatud 1831. aastal, kuigi on ka väidetud, nagu oleks esimene neist noore luuletaja loodud.

Järgnegu siinkohal Goethe topeltvärsid:

*Der Demoiselle Schmeling  
Nach Aufführung der Hassischen  
Sta Elena al Calvario.  
Leipzig 1771*

*Klarster Stimme froh an Sinn —  
Reinster Jugendgabe —  
Zogst Du mit der Kaiserin  
Nach dem heiligen Grabe.  
Dort, wo alles wohlgehang,  
Unter die Beglückten,  
Riss dein herschender Gesang  
Mich, den Hochentzückten.*

(*Mademoiselle Schmelingile Hasse oratooriumi Sta Elena al Calvario ettekande järel Leipzgis 1771.*)

*Kõlavaima hääle, rõõmsaima meele/ ehtsaima noorusandega./ Järgnesid sa keisrinnale / Pühale Hauale/ Toona, Sinu hiilgava õnnestumise paigas./ haaras sinu kaasakiskuv laul / õnnistatute seas / mu joovastusse.)*

Hasse oratooriumi sisuks on hiljem pühakuks kuulutatud keiser Constantinus Suure ema, Püha Helena palverännak Pühale Hauale Jeruusalemmas)

<sup>27</sup>Tsitat raamatust: Rosen, Elisabeth, Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval, lk 202.

<sup>28</sup>Kaulitz-Niedeck, R. Die Mara... lk 39.

<sup>26</sup>Samas, lk 123—124.



Johann Wolfgang Goethe — madam Marale  
1831. aastal Tallinna läkitatud laulutekstide autor.

An  
Madame Mara  
Zum frohen  
Jahresfest  
Weimar  
1831.

*Sangreich war dein Ehrenweg  
Jede Brust erweiternd,  
Sang auch ich auf Pfad und Steg,  
Müh' und Schritt erheiternd.  
Nah dem Ziele, denk ich heut  
Jener Zeit der Süßen;  
Fühle mit, wie mich's erfreut  
Segnend dich zu grüßen.*

(Lehte Hainsalu tõlkes kõlab see luuletus nii:

*Madame Marale rõõmsa aastapeo puhul  
Weimar 1831*

*Austusrohkel kunstiteel  
Laulsid rõõmsaks kõigi rinna  
Kibeles mu kunstimeel  
Sinu teedel kaasa minna.  
Peagi finiis me laul,  
Oh too magus rada!  
Mõtle, mäherdusel aul  
Võin sind õnnistada!<sup>29</sup>*

23. veebruaril oli madam Mara palutud pidulikule lõunale Aktsiamajas asunud aadliklubesse, kus linna ettevõtlikumad militaar- ja tsiviilametnikud ta vastu võtsid. Mara õpilaste tervituse järel andis Kotzebue noorim tütar Wilhelmine, kes ka tema õpilaste sekka kuulus, üle puhtalt trükitud Goethe luuletuse. Seejärel laulis koor Hummeli tervituslaule. Pärast laulu andis August Hagen pidulikult üle aga maitsekalt kaunistatud ümbrikus selle päeva ilusaima kingituse — Goethe ja Hummeli enda käega kirjutatud luuletuse ja laulude käsikirjad.

Lisaks sellele austati madam Marat õhtul veel kontserdiga Mustpeades, kus taas lauldi tervituslaule arvuka publiku osavõtul.

(Järgneb)

<sup>29</sup>Luuletuste tekst vt Goethe, Johann Wolfgang. *Werke*. Abth. IV 48. Bd. *Goethes Briefe* Nov. 1830—Juni 1831. Weimar, 1909, lk. 125. Samuti ka Separatatrükk Eesti Akadeemilise Raamatukogu baltika osakonna kollektioonis "Musikalien aus dem Nachlaß der Sängerin Mara." Estl. Bibl. XIV 266. Esimese luuletuse reaalne tõlge on artikli autorilt. Teine, Lehte Hainsalu tõlge on raamatust Honolka, Kurt, "Suured primadonnad", Kirjastus "Kunst", Tallinn, 1998, lk 36.



## CAPITA SELECTA EARLY MUSIC AMSTERDAM



Euroopa kunstide ja teaduse keskus Felix Meritis (ehitatud 1787), mis asub Amsterdami ühe uhkeima kanali Keizersgracht'i ääres.

*Varajase muusika ajastutruud olemust otsiv interpretatsioon on ligi poole sajandi jooksul läbinud erinevaid staadiume. Et teose ajaloolisest kontekstist ja mängimisviisist lähtuv interpretatsioon on puhtmuusikaliselt põnevam ja atraktiivsem, väljendub tänaseks juba ka müügiandus — ca 90% eelklassikalise muusika salvestustest pärineb nn vanamuusikutelt.*

Erinevalt vanamuusika “pioneeridest” on tänapäeva keskeurooplasele võimalik vanamuusika interpreteerimiseks hankida soliidse tasemega kooliline alus. See teeb elu ühest küljest lihtsamaks — pole vaja kõike ise avastada ja katse-eksituse meetodil läbi proovida —, kuid sisaldab ka ohtu vähese kriitika-

meele korral “uusakadeemilisse autentsusse” sattuda. Ja selliselt stagneerunud esitusel puudub igasugune eelis traditsioonilise käsitluse ees.

Maades, kus puudub vanamuusika õpetamise traditsioon, tuleb valu ja vaevaga enamasti ise jalgratast leituda. Kuid neil, kel end kõigi raskuste kiuste probleemidest “läbi närida” õnnestub, on lääne koolitatud kolleegide ees üks suur eelis — nad on sellega ise hakkama saanud. Ja see on pagas, mis võib olla teatud juhtudel algkapitalina väärtuslikum kui “õige koolitus”, juhul kui “õige koolitus” samuti tulemata ei jää.

Eesti vanamuusikute hulgas on eristunud kaks leeri: riiklikult subsideeritud

“Hortus Musicus” ning kõik ülejäänud, kes oma tegevuse finantseerimise (s.t vanamuusikuina ellujäämise) eest ise peavad hoolitsema. Et viimaste hulgas on palju andekaid muusikuid, on märganud suurte kogemustega vanamuusika mänedžer **Hans van Lier**. Eksimatu vaistuga testib ta perspektiivi olemasolu ning püüab aidata leida toetuspunkte edasisel “mäkkeronimisel”.



Emilio Moreno.

Hans van Lier juhib fondi *Stichting Internationale Concerten en Werkgroepen* (SIC) tegevust, mis toetab ajaloolise esituspraktika arenemisvõimalusi Kesk- ja Ida-Euroopas. 1991—1995 korraldas SIC seeria meistrkursusi Krakówis, 1995—1999 Prahast, 1998. aastast alates ka Budapestis. Meistrkursuste juhendajaks on Frans Brüggengi kuulsa “Ka-

heksateistkümnenda sajandi orkestri” liikmed, sealhulgas ka näiteks üks võtmefigureid ajaloolise esituspraktika elustamisel keelpillimängus — Lucy van Dael, kes oli orkestri kontsertmeister selle loomisest (1981) kuni aastani 1997. SIC fondi juhatusse kuulub ka “Kaheksateistkümnenda sajandi orkestri” direktor Sieuwert Verster.

Krakówi muusikaakadeemias sündis vanamuusikaosakond suurelt osalt just tänu SIC fondile. Van Lier loodab, et ka Praha ja Budapesti klavessiiniklassist kasvab välja vanamuusikaosakond. Sellel ja järgmisel aastal korraldab ta seminari Kesk- ja Ida-Euroopa vanamuusika mänedžeridele, püüdes seeläbi aktiveerida ka nende omavahelist koostööd.

Ühe võimalusena Kesk- ja Ida-Euroopa vanamuusikute integreerimiseks korraldab Hans van Lier festivali “Capita Selecta Early Music Amsterdam”. 1998. aasta festivalil esinesid loengu ja kontserdiga vanamuusika tippinterpretid viuldaja Lucy van Dael (koos klavessinist Bob van Aspereni ja tšellist Wouter Mölleriiga), sopran Jill Feldman ning tšellist Anner Bijlsma; külalisi Tšehhist, Ungarist, Poolast ja Eestist (Egmont Välja, Marju Riisikamp, Imbi Tarum ja Tõnu Jõesaar) oli tookord ligi poolsada.

“Capita Selecta Early Music Amsterdam 1999” koondas 9.—11. jaanuaril ligi kaheksakümmend muusikut Poolast, Tšehhist, Ungarist, Eestist, Venemaalt, Hollandist, Belgiast ja Saksamaalt. Loengud ja kontserdid (v.a Gustav Leonhardti kirikukontserdid) korraldati Euroopa kunstide ja teaduse keskuses *Felix Meritis*, mis on unikaalne selle poolest, et ta rajatigi aastal 1787 kunstide ja teaduse keskusena ning on seda funktsiooni kandnud edukalt läbi kahe sajandi.

Kuna ühe päeva kinkis festivalile **Gustav Leonhardt**, moodustasid suure osa külalistest klavessinistid. Leonhardti loengu teema oli Louis Couperini (1626—1661) tähtsus muusikaajaloos ning tema teoste interpretatsioon. Iseloomustamaks üht oma lemmikheliloojaist, kes on laiemale publikule suhteliselt tundmatu, tõi Leonhardt võrdluse: “Kui Jacques Chambonnières kirjutas südamele, siis Louis Couperin kirjutas kõrvadele.” Loengut pidades laskus Leonhardt alla temale omases olümposlikust kõrgusest ning vastas naeratades rohketele küsimustele. Erakordne oli jälgida erinevate tõlgendusnäansside sündi; Leonhardt ei postuleerinud mingi ainuõige lähenemise ülimuslikkust, vaid näitas erinevaid võimalusi, kuidas jõuda suhteliselt napi nooditeksti (näiteks nn vabade prelüüdide, s.t ilma taktimööduta ja fikseerimata rütmiga)



mõtestatud esituseni. Samal õhtul esitles Leonhardt oma Amsterdami lemmikoreleid: *Waalse Kerk'i* (kuulub XVII sajandi algusest hugenottidele) orelit ning *De Nieuwe Kerk'i* (Uue kiriku) pearelit ja väikest orelit. Kuningliku palee kõrval asuvas hilisgooti Uues kirikus, mis on hollandi valitsejate kroonimiskirik, on Leonhardt praegu organist.

Hispaania vioolamängija **Emilio Moreno** avas Luigi Boccherini (1743—1805) peenekoelist ja varjudirohket loomingut ning tutvustas helilooja vastuolulist isiksust. Üliandekas helilooja olevat olnud talumatu iseloomuga ja paljudes elulistes küsimustes üksjagu saamatu. Itaallane Boccherini töötas suure osa oma elust Madridis (ka õukonnas) ning Moreno nimetas teda kõige hispaania-likumaks XVIII sajandil Hispaanias tegutsenud heliloojaist. Boccherini oli ülitundliku kõlameelega, erinevad liinid tema muusikas on nii rütmilt kui dünaamikalt diferentseeritud. Boccherini partituurides on kirjas palju rohkem dünaamika- ja karakterivarjundeid kui tema kaasaegsetel. Kuulamiseks pakkus Moreno subtiilset ja "polüfoonilist" kõlatunnetust reljeefselt esiletoovaid salvestusi. Õhtusel kontserdil koos "Festetics Quarteti" (Budapest) ja Rainer Zipperlingiga suutiski just Moreno Boccherini muusikale eriomaseid kvaliteete kõige veenvamalt elustada.

Kolmas festivali päev oli pühendatud prantsuse barokktantsule. Jälgides diskussiooni prantsuse koreograafi **Béatrice Massini** ja belgia klavessiinimängija **Robert Kohneni** vahel, sai auditoorium ülevaate barokktantsu spetsiifilisest problemaatikast tantsija seisukohalt. Mõistmata elementaarseid nõudmisi, mida esitab tantsija pillimehele, pole võimalik jõuda teose karakterini. Tantsija nõudmised on lihtsad, aga radikaalsed. Muusik võib end unustada tõlgitsuslikku nüansi nautima, tantsijat aga piirab gravitatsioon — ta ei saa jääda ilutsevasse hüppesse meelisklema ega võtta ülipikki samme. Võrreldes muusikuga on koreograaf ajaloolise tantsu otsingul veelgi keerulisemas olukorras. Muusikutel on kasutada nii noote, esitusjuhiseid andvaid traktaate kui ka ajaloolisi instrumente. Originaalkoreograafiaid on aga säilinud vähe. Béatrice Massin, üks väljapaistvamaid prantsuse barokktantsu eksperte, tunnistas, et kasutab koreograafiat luues teadlikult ka barokktantsule võõraid elemente. "See, mida me barokktantsust teame, on sellega võrreldes tühine, mida me ei tea." Inimese kehahoid on sajandite jooksul niivõrd palju muutunud, et ka säilinud koreograafia puhul pole võimalik taastada originaaltrüüd barokktantsu. Video-



Gustav Leonhardt Amsterdami Waalse kiriku orelit taga.

katkendeis Massini koreograafiast võis näha julgelt isikupärast käekirja, kus sünteesiti barokktantsu samme ja liigutusi puhtalt muusikast inspireeritud elementidega. Õhtusele kontsertetendusele oli Massin valinud kuulsat tantsija (peaosad Lully ballettide esietendustel) ja koreograafi **Louis Guillaume Pécouri** (1623—1729) originaalkoreograafial põhinevate tantsude (*courante, bourrée, sarabande, passepied, loure, gigue, chaconne, passacaille*) demonstratsiooni. XVIII sajandi algusest pärinevat koreograafiat esitasid Massini tantsutrupi *Les Fêtes galantes* säravalt andekad tantsijad **Béatrice Aubert** ja **Jean-Marc Piquemal**; prantsuse barokkmuusikat (Lully, Leclair, Campra, Dornël, F. Couperin) mängisid õhulise kergusega **Wilbert Hazelzet**, **Marinette Troost**, **Ruth Hesseling**, **Richte van der Meer** ja **Robert Kohnen**.

Üks tõdemus, mille võrra eestlased (Marju Riisikamp, Imbi Tarum, Egmont Välja, Mail Sildos, Mall Help, Ene Nael ja Saale



Jean-Marc Piquemal  
ja Béatrice Aubert.



Wilbert Hazelzet, Marinette Troost, Robert  
Kohnen, Ruth Hesselning ja Richte van der Meer.  
*Ingrid van den Brandt fotod*

Kareda) Amsterdamist rikkamana naasid, oli lohutav teadmine, et vanamuusika interpretatsioon on ja jääb olema paljugi, mida keegi täpselt ei tea. Toetuda saab kirjalikele allikatele, loogikale ja loovale intuitsioonile. Kui isegi Leonhardt vastas paljudele küsimustele "seda ma ei tea", mõjus see kõigile vabastavalt.



## KÜMNES MUSTONENI FESTIVAL

*Keskvalimiseelset commedia dell'arte't teiseses Tallinn 30. jaanuarist 7. veebruarini vanamuusika metropoliks. Väravatorni päevadest sündinud barokkmuusika festival sai kümneaastaseks ja nii suurejoonelist vanamuusikute defileed nägi Eestis esimest korda.*

*Erinevalt varasemaist, kohati eklektikasse kaldunud festivalidest, läbis juubelifestivali teljena tõesti barokk, toeks barokiga külgnevad ajastud, ning festivali kavast kujunes vaheldusrikas tervik. Põneval ja erandlikul rajal kulges üksnes korsika rahvamuusika (varajase muusika) vokaalansambel Tavagna, mis mõjus kunstmuusikat keskseks pidama harjunud kuulajale kainestava meeldetuletusena — maailm on palju mitmekesisem.*

### BAROKKORKESTRID

On vist möödapääsmatu, et igale festivalile juhtub vähemalt üks paberite järgi kõrgelt koteeritud külaline, kelle esinemine paneb, leebelt väljendudes, õlgu kehitama. Sel festivalil juhtus see avakontserdil, kus *Concerto 91 Amsterdam*'i veretu musitseerimine vähendas müütilise etalonsoprani **Emma Kirkby** (Pergolesi "Salve Regina" ja "Stabat mater") ja meisterliku kontratenori **Michael Chance**'i (Vivaldi "Nisi Dominus" ja Pergolesi "Stabat mater") esinemise võlu. Solistide kõrgprofessionaalsus ja Kirkby kristallpuhas hääli oli ootuspäraselt imetlusväärne. Amsterdamis tegutseb rohkesti barokkorkestreid, kahju, et seekord oli esindatud nigelam tase.

Festivali suurüllataja oli *Ensemble Baroque de Nice* koos juhi ja esiviuldaja **Gilbert Bezzinaga** (kavas Campra, Leclair, Locatelli, Vivaldi ja Corelli). Kontsert kui elueliksiir, leevendamas purpurkuldse kiirgusega põhjamaist eksistentsialistlikku ängi. Tundemaailmale suunatud barokiajastu kunstisõnum, mille elusa vahendamise poole barokkmuusika ajalooline esituspraktika püüdleb, vallandus Nizza barokkorkestri musitseerimises jõuliselt ja lõomavalt. Orkester mängib kammitsemata spontaansusega, mängutehniline ja ajastutundlik vundament on tugev, iga fraas, iga noot mõtestatud. Nad ei tegele mitte interpreteerimisega, vaid elavad muusikas. Kompleksivaba vaim hingab nüansipeenes, ühtlasi lopsakas kõlas ning

ootamatuist kontrastidest pulbitsevas dünaamikas. Nende kunstis hõõgab kogu eluspekter: ilu ja valu, kirglikkus ja meditatsioon, tõelisus ja näivus...

Nizza barokkorkester ei mängi kindla peale, kaalutletud õnnestumise piirini. Pillavalt kõikeandev musitseerimine on koosmängu mõttes ülimalt riskantne, esimeses pooles oli ka mõni põgus "rajalt väljajooks". Kontserdi teise poole kõike kaalule panev mäng andis aga unustamatu elamuse — kujutlusse kerkis külluslik barokkarhitektuur, milles sulandusid tõeline ja illusoorne kõlaruum.

### SOLISTID JA "HORTUS MUSICUS"

Originaalse kontsertetenduse vormis hilisrenessansi meistri John Dowlandi ja tema koolkonna lauludest *Consort of Musicke* solistide ansambel **Anthony Rooley** juhtimisel. Armuvalu hurma ning kirbet surmaihalust poetiseeriv Elizabethi-aegne muusika toodi millenniumilõpu tajukeelde tõlgitult tänasele kuulajale väga lähedale. Erinevad laulja-isiksused **Evelyn Tubb**, **Lucy Ballard**, **Andrew King** ja **Simon Grant** — kui tuli, vesi, õhk ja maa — mängisid ideaalilähedase ansambli-tunnetusega läbi skaala süngest ahastusest lustiva groteskini. Paotasid hinge salauksi ja naerutasis inimkonna iginarrust. Hiilgav vokaaltehnika oli teatraliseeritud esitusstiili truu teener ning manifesteerus sundimatult igas asendis: püsti, pikali, istudes, lamaskledes.

**Gustav Leonhardt** ja **Barthold Kuijkeni** kontserdil (Johann Sebastian Bach) või-



Barthold Kuijken.

nuks kuulda nõõpnõela kukkumist — sedavõrd valvelle võttis publiku erudiitide saabumine, ehkki mõlemad esinesid siin juba teist korda. Aristokraatlikkuse kehastus Leonhardt, kes ei tee ühtki üleliigset liigutust, teadis täpselt, kui põhjaliku ettevalmistusega siinset kava mängida. Ja ei eksinud oma arvestuses. Barthold Kuijken lummas metafüüsilise kõla ja sujuvpehme fraseerimisega. Kontserdi mõjuvaimad olid sooloteosed (süit *e*-moll “Für das Lautenwerk” BWV 996 Leonhardtilt ning soolo traversflöödile BWV 1013 Kuijkenilt), sest meistrite erinev kontseptsiooniline käekiri, mis Leonhardtil rajaneb terasrütmilisel kanvaal ning Kuijkenil sfäärilisust aistival toonitekitamisel, töötas kohati ühismusitseerimisele vastu.

Galakontserdi külalissolistide galerii oli kahtlemata uhke ja esinduslik, aga samas ka luksuslik: **Monica Groop** (Mozarti ja Händeli aariad), **Aina Kalnciema** (J. S. Bachi kontsert kolmele klavessiinile C-duur), **Patrick Gallois** (C. Ph. E. Bachi flöödikontsert G-duur), **Susanne Rydén**, **Helena Ek**, **Carl-Unoander Scharin**, **Teele Jõks** (Amsterdam) ja **Andrus Mitt** (Helsingi; kõik Charpentier’ “Te Deumis”). Situatsioonis, kus esimesed professionaalset vanamuusikaharidust (Haagis ja Amsterdamis) omandavad eestlased ei saa

siinsetelt fondidelt niigi palju toetust, et tasuda oma õppemaks, mõjub see priiskamisena. Möistan festivali kunstilise juhi taotlust kadentseerida juubelifestival tõeliselt barokse lialdusega — enneolematu pompoossusega nii kvaliteedis kui kvantiteedis. Kuid isegi kava kirevust ja pikkust puutumata oleks ju näiteks Charpentier’ “Te Deumile” tugevasemelise vokalistidekvinteti kokku saanud ka eesti lauljaist (Kaia Urb, Anne-Liis Treimann-Poll ja Mati Turi rootslaste asemel).

Viimastel aastatel maailmalavade suurtäheks tõusnud Monica Groopi intensiivseim saalivallutus toimus Händeli kuulsaaariaga *Ombra mai fu* ooperist “Xerxes”, Patrick Gallois’ hõrk hingestatus toimis tuimavõitu orkestripartiiist hoolimata. Orkestri rollis esines lõppkontserdil nn “Hortus Musicuse akadeemiline orkester” (orkestri nimi on desorienteeriv, sest, olgem ausad, tegelikult on see pigem “ERSO akadeemiline orkester” “Hortuse” lisajõududega), dirigeeris festivali kunstiline juht **Andres Mustonen**. Orkestri panus viiest sektsioonist koosnevas kavas oli ebaühtlane. Kui kontserdi avanumbri-ga, Mozarti avamänguga ooperile “Tituse halastus”, oli tehtud silmapaistvalt head tööd, siis Bachi kolme klavessiini kontsert kõlas halvimate nõukogude traditsioonide vaimus, ja mitte ainult solistide süül. Festivali lõpp-





Gilbert Bezzina ja Nizza barokkorkester.

sõna grandioossus — Charpentier' populaarseima "Te Deumiga", kus RAMi ja "Ellerheina" kasutamine andis huvitava kõlalise tulemuse — oli muljetavaldav.

"Hortus Musicus" esines festivali kolmel kontserdil ning demonstreeris kahjuks ka oma probleemset palet. Festivali negatiivseim osa saabus "Hortus Musicuse" keelpillikvinteti asumisel **Aleksei Ljubimovi** saatefunktsiooni (Beethoveni esimese klaverikontserdi transkriptsioon haamerklaverile ja keelpillikvintetile). Aleksei Ljubimovi pärlendavasse mängu sõitis sisse esiviuli **Andres Mustoneni** neurootiliselt hakitud mõttearendus ja bravuurselt räige toonitekitamine. Rustikaalne lähenemine, mis on omal kohal renessansstantsude puhul, põhjustab Beethoveni kallal tarvitatuna sügavat hämmeldust.

Ühe kulminatsioonina oli festivali eel välja reklaamitud Eestis esmakordselt esitatav täismöödus *commedia dell'arte* lavastus, **Adriano Banchieri** "Vanadusnõtrus" varajase tantsu ansambli *Timedance* ja *Hortus Musicuse* koostöös. Eesti publiku vana tuttav **Jane Gingell** oli visualiseerinud kõrgseltskonna meelelahutuseks kirjutatud madrigalikomöödia, mis toitub mängulisusest ja groteskist ning balanseerib pikantselt vulgaarsuse veerel. Efektselt kostümeeritud *Timedance* koos



Monica Groop.



*Consort of Musicke*: ansambli juht Anthony Rooley, tenor Andrew King, metsosopran Lucy Ballard, sopran Evelyn Tubb ja bass Simon Grant.

Harri Rospu fotod

eesti lisajõududega pandi eelkõige etendama pantomiimi. Tantsu oli lavastuses kasutatud napilt ja trafaretselt, ka akrobaatiline element piirdus mõne ettevaatliku kukerpalliga. Tahtmatult tõmbab mälu paralleeli "NYJD Ensemble'i" "Avangardi või dekadentsi?" avalöögi nutikalt vaatamängulise Kageli "Variétéga", kus Von Krahli Teatri näitlejad sooritasid võrdlemisi riskantset akrobaatikat. Nii 1598. aastal kirjutatud "Vanadusnõtruse" kui ka ligi neli sajandit nooremas "Variétés" sisalduv manerism-dekadents ilmnes Peeter Jalaka lavastuses mitmekihilise ja assotsiatsioonirohkena, Gingelli käsitus seevastu piirdus situatsioonikoomika ja illustratiivsusega. Pressikonverentsil rääkis Gingell, et ta püüdis lavastuses "Vanadusnõtruse" keele-ünnansside (itaalia dialekt) mitteamusaadavust korvata näitlemisega. Tundub, et see vist siiski päriselt ei õnnestunud. Ei taha hästi uskuda, et tollase kõrgkihi rafineeritud maitse üksnes janditamisest esteetiliselt naudingut ammutas. Et siiski mitte ülekohtune olla, peab lisama, et peaosaliste Jane Gingelli, Artur Dobrzanski, Kaj Sylegårdi ja Barry Granthami žestikuleerimise ja lavalise liikumise ilmekus oli muljetavaldav. Banchieri "Vanadusnõtruse" elamuslikkust kahandas paraku "Hortus Musicuse" stamplik musitseerimine, kuulama

pani end üksnes rootsi kontratenor **Mikael Bellini**. Kas on veerandsajandivanuse eliit-ansambli vaimsus Banchieri madrigalikomöödia pealkirjaga identsesse staadiumi hääbunud või on tegemist ajutise langusega?

Festivalieelses intervjuus produtsent Andres Uiboga ("Sirp", 22. I) tõusis teravalt esile Mustoneni kategooriline seisukoht, et teisi eesti barokkmuusikuid festivalile esinema ei kutsuta, kuna "Hortusele Eestis võrdväärseid partnereid pole". Ei vaidlusta, et "Hortus Musicus" on oma positsiooni auga välja teeninud. Nõutuks teeb aga Mustoneni suhtumine "konkurentidesse". Inimlikult on see muidugi mõistetav — kõik ei mahu marjamaale ning kättevõideldud positsiooni tuleb hoolikalt hoida —, ent alp kildkondlikkus ja koostöövõimetus võib end ükskord valusalt kätte maksta.

Oleks suurepärane, kui barokifestivali motole "loomingulisus, andekus, ideederikkus" lisanduks ka märksõna "tolerantsus".



## TALLINNA VIULIMEISTRID

Eesti viiulimeistrite kohta pole palju teada; EMBL toob ära tähtsamad tegijad (NB! palju faktivigu!), ajalehtedes on sajandi vältel ilmunud üksikud ülevaated või reportaažid mõne meistri töötoast, kuid üldisemat uurimust pole tehtud. Häid andmeid viiulimeistrite kohta leidub TMMis, kus säilitatakse paljude Eesti viiulimeistrite pille ja ka mõningaid elulugusid, varaseim neist August Kristali (1866—1925) elulugu. Enne Kristalit Tallinnas ja üldse Eestis tegutsenud meistrite kohta on infot väga napilt.

Järgnev artikkel püüab vastata küsimustele, kuid võrd on Tallinna meistrid seotud Euroopa pilliehitamistavadega ja kas meie meistreid ka väljaspool Eestit tuntakse. Sel aastal täitub Tallinna viiulimeistritel palju ümmargusi aastapäevi: 110 aastat möödub August Kristali, esimese eestlase viiulitöötoast ja 100 aastat sama töötoa Tallinna kolimisest; Harald Kristalil täitub sünnist 95 ja Armin Sepal 90 aastat; Johannes Hing on manalas olnud 50 aastat; Eugen Meri oleks saanud tänavu 75-aastaseks ning 15 aastat möödub tema surmast.

Viiulimeistri mõistet kasutan artiklis pillimeistri, -parandaja, keelpillimeistri tähenduses. Artiklis keskendun peamiselt viiuliehitusele.

## Viiulimeistrid Euroopas

Viiulimeister ametina kujunes Itaalias välja alles XVIII sajandil. Selleks ajaks olid olemas juba ka kindlad pillitüübid.<sup>1</sup> Pillimeister valmistas vastavalt tellimusele igasuguseid instrumente, ent viiuli ülipopulaarsus võis olla põhjuseks, miks anti keelpille valmistavale meistriks just austav nimetus "viiulimeister".

Ideaalse viiuli valmimisel on määrava tähtsusega materjali kvaliteet. Ajalooliselt tähtsad viiuliehituse piirkonnad on olnud just need, kus lisaks keelpillimängu pikaajasele traditsioonile leidub läheduses ka väärtuslikku puitu. (Kõige paremini sobivad keelpillide valmistamiseks mägi-alal päiksepaistel kasvanud kuusk ja vaher, mida on kuivatatud tuule ja päikse käes veel vähemalt 5—6 aastat.)

Perioodi XVI sajandi lõpust kuni XVIII sajandi lõpuni nimetatakse viiuliehituse klas-

sikaliseks ajajärguks. Siis kujunesid välja kolm viiuliehituse põhikoolkonda — Brescia, Cremona ja Tirooli koolkond. Neist koolkondadest pärinevadki kuulsaimad viiulimeistrid Maggini, Amati, Stradivari, Guarneri, Stainer ja ka nende tänini välja selgitamata ametisladused.

Euroopas tegutsenud pillitegijad koonduisid tsunftilaadselt toimivasse töötuppa, kus meistriks allusid sell ja õpipoisid (tihti samast perekonnast). Pill valmis algusest lõpuni kindla isiku käe all. Tsunftisüsteemiga hakkas XVIII sajandil konkureerima viiulimanufaktuur ja -vabrik. Juba 1720. aastal algas manufaktuurne viiulitootmine Markneukirchenis, Klingenthalis, Schönbachis ja Mirecourtis ning 1750. aastal Mittenwaldis.<sup>2</sup> Manufaktuursel tootmisel valmistatakse pilli üksikosad seeria- viisiliselt käsitsi. Selline mehhaniseeritus lühendas küll tööaega ja alandas viiuli müügihinda, kuid sellega kaasnes paratamatult ka kvaliteedi langus. Pillide koguarvu suurenemine, aga kõigi tarbeks ei jätkunud enam süvenemisaega ega kvaliteetset toormaterjali. Uute pillide puhul kannatas kõige rohkem viiuli kõlavus, mistõttu seda perioodi nimetatakse viiuliehituse languseks. Tööjaotus polnud tegelikult ka varasematel aegadel tundmatu, meister lasi sellil ja õpipoisil teha neid töid, millest ei sõltunud pilli hilisemad kõlaomadused (näiteks häälestuspulgad, tigu jt). Kui aga meistri abiliste arv kasvas, siis hakati suurenenud töötuba nimetama manufaktuuriks.

1790. aastal asutas Didier Nicolas Mirecourtis esimese viiulivabriku. Neljakümne aasta pärast töötas seal üle kuuesaja inimese. Vabrik erineb manufaktuursest tootmisest selle poolest, et suurema osa füüsilisest tööst teevad ära masinad. Walter Kolneder ütleb, et 1850. aastal oli võimalik teha kõiki viiuli osi valmis masinate abil, käsitsitööks jäi ainult liimimine.<sup>3</sup> Siiski oli levinum see variant, kus pilli tähtsamad osad, millest oleneb kõla, valmistati käsitsi ning ülejäänud detailid masinate abil.

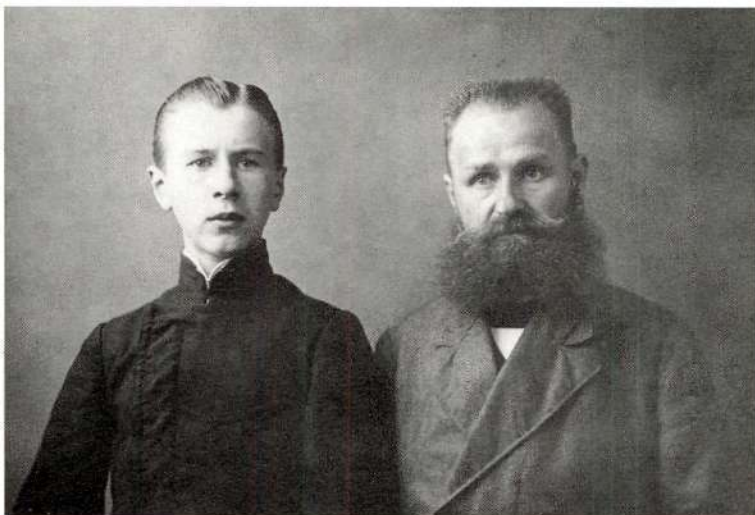
<sup>2</sup> Senn, lk 1542.

<sup>3</sup> Walter Kolneder, *Das Buch der Violine*. Zürich und Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1993, lk 46.

<sup>1</sup> Walter Senn, *Streichinstrumentenbau. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 12. kd, 1989, lk 1535.



Esimene eesti  
rahvusvaheliselt  
tunnustatud viiuli-  
meister August  
Kristal koos poeg  
Emiliga 1916. aastal.



Nüüd suutis juba ka lihtrahvas endale nn pärisviioleid osta, sest neid jätkus ning need olid ka odavamad töötoas valmistatud.

Manufaktuurile ja vabrikutele pakusid jätkuvalt konkurentsi ka iseseisvad meistrid. Kuna viiul oli saavutanud oma ideaalvormi, siis seisnes meistrite töö nüüd rohkem vanade mestripillide jälgendamises, mitte enam uute tüüpide loomises. Koopiate valmistamisel on kaks moodust — kas jäljendada ainult pilli välis- või ka sisevormi. Välisvorm jälgendab ideaali esteetiliselt. Sisevorm aga üritab jõuda ideaalse kõlani, matemaatilistest ja füüsikalistest seaduspäradest lähtudes, tähtsaim on sealjuures kuldloike printsiip. Piltlikult öeldes “monteeritakse” esimesel puhul etalon uue pilli väliskujusse, teisel puhul aga pilli sisse.

Professionaalses viiuliehituses eristub kaks suurt viiuli kõlaomadusi silmas pidavat kategooriat: esiteks vaiksema kõlajõuga pillid, mida eelistati kammersaalis või salongis, ning teiseks tugevama kõlajõuga instrumendid, millel musitseeriti kontserdisaalis ja kirikus.<sup>4</sup> XVIII sajandil oli üldiselt väga kõrgelt hinnatud “armsa ja veetleva” häälega *Stainer*-viiul. Alates XIX sajandist kuni tänaseni on aga suurem nõudlus tugeva ja selge kõlaga itaalia-liku *Cremona* pillitüübi järele, tuntuim neist kindlasti *Stradivari* “suur mudel”. Väliselt on *Staineri* ja *Stradivari* mudelit väga kerge eristada. *Stainer*-tüüpi viiuli kaas on kõrgem kui põhi, mistõttu viiuli kere näeb välja küllalt-

ki kumer; kõlaavad on lühikesed. *Stradivari* pilli kere on lausikum.

Kopeermiskunsti meisterlikkus pani aluse pillide võltsimismaaniale, nii et isegi tänapäeval on mõnikord keeruline tuvastada pilli õiget päritolu. Kuid oli ka meistreid, kes jätkasid katsetusi viiulikuju veelgi ideaalsema variandi leidmiseks. On teada ka kurioosumeid, kus viioleid valmistati väga ebaharilikest materjalidest nagu savi, nahk, papjemašee, või püüti muuta viiuli tavavormi näiteks pironi- või trapsistikujuliseks.

XIX sajandi teisel poolel algas viiuliehituses uus tõus. Moodustati kutseühinguid, korraldati näitusi, asutati viiuliehituskoole, näiteks aastal 1858 Mittenwaldis, 1887 Schwerinis. Ka hakati välja andma viiuliehitusõpikuid,<sup>5</sup> mille tõttu tekkis lisaks elukutseteliste palju asjaarmastajaid viiulimeistreid.

XX sajandil on viiuliehituses uueks nähtuseks kujunenud viiulimeistrite konkurssid, suvekursused, kõikvõimalikud *workshop*’id ja erialaajakirjad. Pillimeistrite õigusi ja kohustusi reguleerivad tänapäeval kutseühingud.

### Viiulimeistrid Eestis

Klassikaline viiul hakkas Eestis levi- ma samal ajal kui mujal Euroopaski — XVII sajandil. Välismaalt toodud viiulid olid talurahva jaoks liiga kallid, mistõttu valmistati viiulilaadseid pille ise, võttes eeskujuks

<sup>4</sup> Karel Jalovec, *Der Geigen- und Lautenbau in der Tschechoslowakei. Böhmische Geigenbauer*. Praha, Artia, 1959, lk 16

<sup>5</sup> Minu andmetel oli esimene Antonio Bagatella, *Regole per la Costruzione de' Violini, Viole, Violoncelli, et Violoni*. Padova, 1786. Saksakeelsena ilmus see Leipzgis 1806. aastal.



August Kristali Keelpillitööstuse 25. sünnipäeva foto.  
Ees vasakult: Jako Anton (Zelia ja Hubert Aumere isa), Anna ja August Kristal, Johannes Hing ning Augusti vend Hermann Kristal.





Kristalite perepilt 1914. aastal: August ja Anna viie lapsega, vasakult Alide, Leida, Emil, Walter ja Harald.

rohkem skandinaavialikke keelpillitüüpe. Seejuures tuli kasuks talurahva seas laialt levinud puutööoskus. Siinkohal võiks rääkida juba põhimõtteliselt eestlastest pillimeistrite ja -parandajate tekkest.

Linnades, sealhulgas Tallinnas, oli eelkõige vajadus viuliparandajate järele. Tavaliselt hooldas pillimees oma pilli ise. Kui

ta sellega hakkama ei saanud, remontis seda ilmselt kas osav ja huviline tislter, puunikerdaja või mõni teine käsitöeline. Huvi pärast võis parandaja mõne viiuli ka otsast lõpuni valmis ehitada. Muidugi mõista ei saanud Eestis ehitatud viiulid olla oma kõla poolest lähedased Euroopa esinduspillidele — materjal ei olnud nõnda hea, samuti puudus põlvest

Feliks Villaku 1960. aastail valminuud "kvartett".





põlve pärandatud pillivalmistamistava, mistõttu ei saa rääkida ka mujal maailmas kuulsust kogunud viulimeistritest.

### August Kristali Keelpillitööstus

XIX sajandiks oli Eestis soodne pinnas, et mõni ärgas maarahva esindaja võiks hakata Tallinnas viuliehitusega elatist teenima.<sup>6</sup> Esimeseks sai August Kristal (1866—1925). Tema on tänini ainus eestlasest viulimeister (õigemini küll keelpillimeister), kelle nime võib leida rahvusvahelisest viuliehituse entsüklopeediast.<sup>7</sup> Kristal oli harukordselt südi, tahtejõuline ja sihikindel oma soovide elluviimisel. Ainult nii oli ilmselt võimalik konkureerida sakslastega, kes väga kiivalt kaitsesid Tallinnas oma ametipositsiooni. 1889. aastal asutas August Kristal oma kodutalus Kose kihelkonnas viulitöökoha, kus ta algselt pidi küll enda sõnul rohkem tegema "igasugust puu- ja vokitööd, sest viulitöö veel ära ei elatanud". Seal töötas ta alguses üksi, siis koos vend Hermanniga, kuni võttis õpipoisiks Karl Söderi (Schöder). Kümne aasta möödudes

<sup>6</sup> Varem tegutsesid Tallinnas peamiselt sakslastest pillimeistrid.

<sup>7</sup> Jalovec, *Enzyklopädie des Geigenbaues I*. Praha, Artia, 1965, lk 484

avas Kristal töökoja Tallinnas. Algus oli väga raske. Tööpakkumisi oli küllaga — eestlasest viulimeister tegi võrreldes teiste meistritega oma tööd mitu korda odavamalt —, kuid puudusid korralikult väljaõppinud kaastöötajad. Aastate möödudes olukord paranes ning Kristali pillid ja pilliparandus kogusid kuulsust ja au. Nõudmine üha suurenes ja mehaanilise töö lihtsustamiseks tegi Kristal 1913. aastal ringreisi mööda Saksamaa tähtsamaid viulikeskusi, et tutvuda viulivabrikuis kasutatavate masinatega ja neid ka osta. Umbes samast ajajärgust on säilinud Kristali töökoja 25. aastapäeva foto.

Pärast August Kristali surma võttis tööstuse juhtimise üle tema naine Anna, kes oli pillide tegemist õppinud abikaasa kõrval. August Kristal märgib oma eluloos, et "tal on iseäraline hea hää ja muusika and, mida väga harva leida võib". Poeg Harald oli küll eestöö tegija, ent ta polevat olnud hingega asja juures. Anna Kristal oli aga ärinaine. Kui August Kristali eluajal pöörati kõige rohkem tähelepanu klassikaliste keelpillide valmistamisele, kusjuures töö täiustamiseks uuris meister järjekindlalt erialakirjandust, siis nüüd otsustati rõhk asetada populaarsemate pillide tegemisele, nagu kitarr, mandoliin ja plokkflööt (vanameistrist alles jäänud viulid olid

Feliks Villak 1980. aastatel.



võrdlemisi head, kuid neid osteti kalliduse tõttu vähe). Ka osati end "moodsal" kombel reklaamida, aastatel 1931—1936 ilmus "Muusikalehes" kaksikümmend viis korda Aug. Kristal'i Keelpillide tööstuse kuulutus (kirjapilt vastab kuulutusele). Töökojas oli kõik pillide valmistamiseks tarvilik vara olemas. Tihti paluti selle töötajatel valmistada väga eriotstarbelisi pilliosi, mistõttu näiteks Valter Ojakäär on seda paika nimetanud asendamatuks.

Väljaspool Kristali töökoda tegutsesid Tallinnas tol ajal viulimeistrid Aado Pudel (sünd 1876) ja juba eespool nimetatud Karl Söder.

### Nõukogude aeg

Nõukogude võimu saabudes keelati eratöökoja tegevus ja Harald Kristal andis äri koos paari-kolme meistriga konservatooriumile rendile. Kristal jäi töökoja juhatajaks. Mõne aja pärast ei lubatud tal aga enam töötada. Kauaaegne TRK pillitöökoja pillimeister Elmar Lõun meenutab: "Õnneks olin teinud juba oma tööriistad, nii et kui Kristal lahkus, siis ei alustanud me päris tühjalt kohalt." Enne Kivimäele kolimist 1971. aastal töötati viis kuus aastat Kaarli puistee konservatooriumi keldris, Kivimäele on pillitöökoda jäänud tänaseni. Seega saab praegust Eesti Muusikaakadeemia pillitöökoda pidada omamoodi Kristali töökoja järglaseks ning seal on töötanud enamik sõjajärgseid Tallinna pillimeistreid: Johannes Hing (1885—1964, alustas tööd juba August Kristali eluajal), Elmar Lõun (s 1913, parandas väga hästi kõiki pille), Feliks Villak, Eugen Meri ja Raivo Hiimaa (s 1958).

Väljaspool Muusikaakadeemia pillitöökoda on Tallinnas tegutsenud Armin Sepp (s 1909) ERSO ja Aaro Altpere (s 1952) "Estonia" teatri pillimeistrina. Nüüd on Altperele omaette töötuba ning ta on Tallinna nõutuim viuliparandaja.

### Feliks Villak ja August Kristal

Tallinna viulimeistreist on August Kristali kõrval enim tunnustust leidnud Feliks Villaku (1921—1997) keelpillid. Aastatel 1958—1970 töötas Villak TRK pillitöökojas, hoides korras konservatooriumi keelpille. Armastus puutöö vastu pärines Villakul lapsepõlvest isa puutööstusest (Vilumanni puutööstus asus Tondi tänaval, Vilumann oli Villaku nimi enne eestistamist). Esimestel pillidel mängisid Villaku koolivennad, pärast sõda aga valmisid juba need viulid, mida hakkasid mängima Eesti esiviulidajad — 1956.

aastal Artur Värrik, seejärel Rudolf Milli, Raimond Sepp, Endel Lippus (kes esimesena andis Villaku viiulil avaliku kontserdi), Lemmo Erendy, Priit Bernhard, Paul Purga, Andrus Järvi jpt. Kokku on Feliks Villak valmistanud üle saja keelpilli (sealhulgas valmis 1970. aastate keskel Andres Mustoneni tellimisel komplekt pille "Hortus Musicuse" vajadusi ja nõudmisi silmas pidades).<sup>8</sup>

Pole täpselt teada, kui palju valmistas pille August Kristal, aga nagu Villaku pillid, on ka tema viulid kasutusel nii muusikakoolides kui ka orkestrites. Tundub, et Eesti tippinterpreetide kasutusel on ta pille olnud siiski vähem kui Villaku omi.

Väärib tähelepanu, et Villak ostis ära August Kristalist alles jäänud materjalid, mis võib ka olla Villaku viiulite hea kvaliteedi üks põhjus. Ka Villaku ja Kristali ametiloos on mõndagi sarnast; mõlemad uurisid põhjalikult erialakirjandust, meistri käe all pole kumbki õpetust saanud;<sup>9</sup> mõlema pillid on olnud edukad näitustel või konkurssidel. Nõnda on Kristal pälvinud viiulite ja teiste keelpillide eest üle 30 auhinna, sh *grand prix* rahvusvahelisel messil Madridis 1907 ja Brüsselis 1909. Villak osales järjekindlalt Moskvas korraldatud Tšaikovski-nimelisel konkursil, kust sai kolmel korral tšellode eest teise preemia, kahel korral viiulite eest kolmanda preemia ja hulga teise voo ru diplomeid.<sup>10</sup> Paraku ei saanud Villak oma kunsti väljaspool NLi piire küllaldaselt demonstreerida. Kutseid konkurssidele saadeti palju, kuid Villak oli sunnitud neist loobuma, kuna tal ei lubatud isiklikult kohale sõita (vaatamata sellele, et teda oli pärjatud juba Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetusega). Kõigest kahel korral osales ta Poznani Wieniawski-nimelisel konkursil Poolas ja korra Belgias Liège'i linnas toimunud konkursil, viimati nimetatule lubati ainult tema pillid. Jääb ainult kahetseda, et Villak ei saanud tegutseda rahvusvahelisel areenil ja täiendada sellega oma teadmisi ja oskusi.

<sup>8</sup> Tänaaks on TMMsse jõudnud olulisem osa Villaku töötoa sisustusest, tema raamatud ja dokumendid.

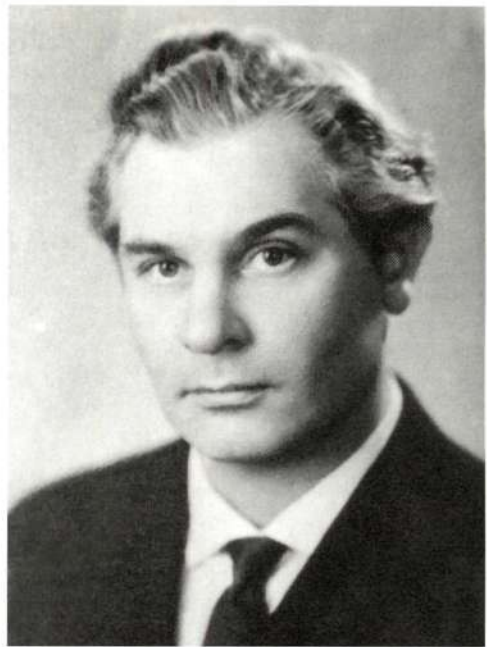
<sup>9</sup> Kristal käis siiski 1889. aastal kümnepäevasel õppereisil Peterburis Julius Heinrich Zimmermanni (üle Venemaa kuulus kirjastaja ja pillikaupmees) meistri Johannes Reicheli juures, kust sai oma töötoa avamiseks vajalikke näpunäiteid, õpperaamatu, mudelid, tööriistu ja ka pilliehitusmaterjali.

<sup>10</sup> Tavapäraselt on viulimeistrite konkurss kolmevooruline. Näiteks 1986. aasta Poznani konkursil pääses esimesest voorust teise u 3/4 ja lõppvooru 1/7 alustanud pillidest. Kõigil pillidel mängib üks ja sama interpret.



Villaku pillide kõla iseloomustatakse tihti järgmiste sõnadega: “jõuline”, “sügav”, omapärase “nasaalse varjundiga”. Kristali pilli kõla aga näiteks sõnaga “varjundirikas”. Sajandialguse dokumentides nimetab Kristal ise üheks oma eeskujuks *Guarneri* tüüpi viiuleid. Kristali taotluseks oli välja arendada oma vorm. Elmar Lõun hindab Kristali ja Villaku viiuleid järgmiselt: “Kristali viiulitel oli üks viga. Tema tegi need rinnast liiga laiad, mistõttu olid raskelt mängitavad, poogen puutus vastu. Pillid olid võrdlemisi head, kuid neid osteti vähe, sest olid liiga kallid. Villak tegi neist, keda mina tean, võib-olla kõige rohkem viiuleid. Ta tegi hea ilusa puhta töö. Ta oli oma töö suhtes väga nõudlik, kui pill tuli kehv, siis lõi selle katki. Villaku pillid meeldivad mulle kõige rohkem. Need on küllaltki tugeva heliga, head orkestripillid.”

Kui palju maksid Kristali pillid? Viiuldajad räägivad ikka, et viiuli hind ei ole



Eugen Meri sünnist möödub sel aastal 75 ja surmast 15 aastat. Portree 1970. aastast. Fotod TMMi arhiivist



Eugen Meri 1957. aastal viiuli põhja viimistlemas.

see, mida tema eest küsitakse, vaid see, palju makstakse. “August Kristalli keelpillide hinnakiri” (kirjapilt muutmata) 1907. aastast toob ilma poognata täisviiuli hinnaks 2—100 rubla (tarviduse korral enamgi). Hind sõltus pilli materjalist ja töö kvaliteedist. Odavamate pillide valmistamise usaldas Kristal oma sellidele ja õpipoistele, kallimad tegi aga ise. Võrdluseks: üks Villaku viiul omandati 1981. aastal 2000 rubla eest.

Oma iseloomult olid Kristal ja Villak erinevad. Kristal oli rahvameheliku natuuriga, väga mitmekülgne muusikamees. Ta kasvas kuuelapselises maaperes, hakkas varakult osalema pasuna- ja laulukooris, kusjuures suutis mängida kõiki vajaminevaid pille. Kahekümne nelja aastasel valiti ta koori juhatajaks, ta oli Kose muusikaseltsi looja, ka seadis Kristal oma koorile ise laule, saades selleks täiendavat õpetust Karl August Hermannilt ja David Otto Virkhausilt. Kristalite pere esindas oma lasterohkusega veel eesti talutraditsiooni — perre sündis kaheksa last (kellest suureks kasvas küll vaid viis).

Kui Kristalil oli üksjagu õpilasi, siis Villak oli omaette tegija. Nõnda ei kannu tema kogemusi ja oskusi edasi enam keegi. Muusikuna aga tegutses ka Villak. Ta oli nooruses õppinud viiulimängu ning 39 aastat töötas ta Eesti TV ja Raadio segakooris.

## Eugen Meri

Eugen Meri töötas Muusikaakadeemia pillitöökojas alates 1969. aastast kuni surmani 1984 ja tema hooldada olid Tallinna Muusikakeskkooli keelpillid. Meri viulimeistriks saamise tee on olnud sellele ametile üpris tavapärase.<sup>11</sup>

Juba lapsepõlves oli tema suurimaks sooviks saada viulimängijaks, paraku polnud see aga kuuelapselises peres võimalik. Ka pidi Eugen vanima pojana talu pärima (samalaadne probleem kummitas ka August Kristalit, kes pidi oma vanematega palju vaeva nägema, et need poja eelistustest aru saaksid). Kõik läks aga teisiti. 1944. aasta sügisel asus Meri elama Tallinna, töötades Eesti Raudtee töökojas lukksepana. Töö kõrvalt võttis Meri kuus aastat Roman Matsovi juures eraviisiliselt viulitunde.

Umbes neljateistkümne aastaselt voolis Eugen merelainetest väljahutud puutükist roobi, kuna puutükk seda nii väga meenutas. "Viul mõlkus aina meeles." Tegelikult viuliehitamise ajendajaks sai siiski isa Jakob, kellele viuli valmistamine oli jäänud täitumata unistuseks. 1943. aastal, varjates end okupatsioonivõimude eest, andis isa pojale kätte vajalikud šabloonid, materjalid ja algajat rahuldavad näpunäited ning nii valmisidki Meri kolm esimest viulit. Esimesed professionaalsed õppetunnid sai Meri konservatooriumis Elmar Lõunilt. Oma teistest teejuhtidest toob Meri esile veel erialase kirjanduse, head nõuandjad, kõikvõimalikud viulimeistrite konkursid ja suure kogemustepagasi. Parimaks konkursitulemuseks peab meister ise 1972. aasta Poznani II vooru diplomit viuli *Sereno* eest. See on ainus rahvusvaheline konkurss, milles Meri osales (osaleda sai).

Meistri enda sõnul pole tal täpset ülevaadet, kui palju ta pille on teinud. EMBLi andmetel valmistas Eugen Meri kokku umbes 50 viulit, 2 vioolat ja 20 poognat.

Meri kujundas ja arendas oma viuli vormi. Ta pillid on ilusad, sageli tavalisest väiksemad, mille tõttu Elmar Lõun nimetab neid "daamiviuliteks". Praegune EMA pillitöökoja meister Raivo Hiieamaa hindab väga Meri poognaid. Kõrgeimat tunnustust leidis Meri pilliparandus.

\*

Mida võiks täheldada Tallinna või üldisemalt Eesti viulimeistrite kohta? Kui varem tegutses eestlasi sel alal juhuslikult, siis August Kristal pani aluse eesti järjepidevale viuliehitamistraditsioonile. Tema töökojas on õpipoisist meistriks kasvanud nii mõnigi tänapäeval tunnustatud pillimeister. Omaette huvitav on jälgida Kristali ettevõtte muutumist algsest töötoast manufaktuuriks ja tööstuseks. Euroopas sajandeid kestnud protsess läbiti siin veerandsaja aastaga!

Ükski eesti viulimeister pole haridust omandanud spetsiaalses viuliehituskoolis. Õpitakse erialakirjandusest, omandatakse aastatega kogemusi mõne meistri või iseenda töötoas. Viuli valmistamiseks vajalik materjal ostetakse enamasti sisse. Eesti viulimeistrid ei ole koondunud ühingusse.<sup>12</sup> Väljaspool Eestit teatakse neid meistreid, kes on oma pillidega osalenud näitustel ja konkurssidel — August Kristal, Feliks Villak, Eugen Meri. Täna seisuga on Tallinnas ametis kaks viulimeistrit — Aaro Altpere ja EMA pillitöökoja meister Raivo Hiieamaa.

Eestis on viimasel sajandil ja enne seda vajatud eelkõige siiski osavat pilliparandajat. Pillide remontimine kujunebki tavaliselt meistrite peamiseks sissetulekuallikaks. Kui sellest aega üle jääb, on võimalus keskenduda oma pilli tegemisele.

Nüüd võiks küsida, kui keeruline on viuli valmistamine? Oskuste korral ei ole kauni pilli valmistamine sugugi ületamatult keeruline, aga selle "laulma panemiseks" on vaja tunda viuli "sisemisi" saladusi, akustilisi iseärasusi. Väga hea käsitööoskusega pillimeister on kindlasti väga hea viuli remontija. Et aga olla ka väga hea viulimeister, peab olema ühtlasi hea puutöömeister, muusik, keemik, kunstnik, akustik...

VIIDA RAAG on EMA muusikateaduse eriala diplomand.

<sup>11</sup> Eluloolised andmed pärinevad Meri autobiograafiast, kirjutatud aastal 1981.

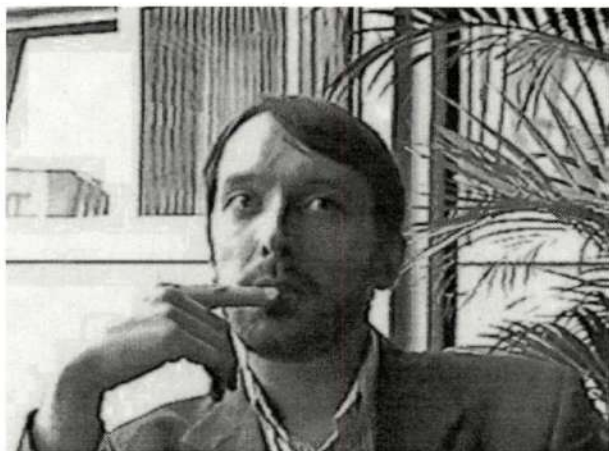
<sup>12</sup> Näiteks meie lähimatel naabritel Soomes ja Lätis on ühingud olemas.



# ORELITEST JA ORELIMUUSIKAST TALLINNAS JA PARIISIS

Vestlus Pariisi *Notre-Dame*'i peaorganisti OLIVIER LATRYGA

Vestlesin maailma tipporganisti Olivier Latryga (siind 1962) kahel korral: Eestis, Tallinna XII orelifestivali ajal vahetult pärast tema kontserti Tallinna toomkirikus 7. augustil ja Prantsusmaal Pariisi Notre-Dame'i katedraalis pühapäevaõhtuse missa ajal. Möödunud aasta XII rahvusvaheline orelifestival oli eriline, kuna seekord võisid kuulajad Tallinna Niguliste kiriku orelil kõrvale veenduda ka toomkiriku vastrestaureeritud Saueri orelil väga heas kõlas.



Olivier Latry Tallinnas augustis 1998.  
Aare-Paul Lattiku foto

## Tallinna toomkirik, 7. august 1998

Külastate Tallinna orelifestivali juba kolmandat korda, seekord esinesite toomkiriku äsja restaureeritud Saueri orelil. Olete ka varem seda pilli "katsunud", kuid as tundub see nüüd, pärast põhjalikke restaureerimistöid, kas jäite tema kõlaga rahule?

Jah, muidugi, tundsin selle pilli vastu huvi juba esimesel külaskäigul Tallinna.

Tema praegune seisukord on muidugi kiiduväärne. Mäletan orelit veel selles kohutavas olukorras, nagu ta oli mõned aastad tagasi, eriti selle kolmas manuaal. Pärast restaureerimist oli meeldiv avastada erinevate registrite vahel tämbrilisi kontraste ja orelil ülevat täiskõla. Nüüd saab sellel pillil end juba igati väljendada, tämber on ilus, laulev ja see on fantastiline.

Teame, et Tallinna toomkiriku orel on maailmas üks väheseid oma esialgsel kujul säilinud instrumente. Kas selliseid "puutumata kujul pille" on Euroopas palju säilinud?

Sellise väärtusega oreleid ei ole maailmas just palju. Mainiksin kõigepealt

Pariisi *Notre-Dame*'i katedraali oma, mis on küll mitmel korral renoveeritud, kuid millel on õnneks puutumata jäetud ühe Prantsusmaa kuulsaima orelimeistri Aristide Cavallé-Colli ehitatud orelil põhiline osa. Hindamatu väärtusega, XVIII sajandi kuningliku õukonna orelimeistri Henry Clicquot' ehitatud orelid asuvad Poitiers' ja Souvigny katedraalis, samuti Saueri orel Berliini katedraalis. Loomulikult hoolitsetakse nende eest väga ja vahendid selleks eraldab riik, kuna tegu on ajalooliste mälestusmärkidega.

**Kas riik finantseerib siis sajabrotsendiliselt restaureerimistöid?**

See sõltub kohast. Katedraalide pillid on restaureeritud suuremas osas riigi abil. Vastavalt katedraali, koha ja orelil tähtsusele võib riigi abi ulatuda kahekümnest kuni viiekümne protsendini või isegi rohkem, nagu näiteks Pariisi *Notre-Dame*'i orel, mis on täielikult riigi raha eest restaureeritud.

**Kui rääkida võrdse tähtsusega pillidest Prantsusmaal, kas neid hoitakse hästi?**

Oleneb missuguseid. Orelite restaureerimise poliitika on seal tõesti väga efektiivne, kuid maa on hiiglasuur, ning igale poole ei

jõua ühtemoodi tegutsema. On instrumente, mida parandatakse regulaarselt; neid on viisteist kuni kakskümmend. Seda on väga palju. See eeldab märkimisväärselt suurt rahasummat. Ja nii ei jõuta kahjuks kõikide restaureerimist vajavate oreliteni. Kuid vaatamata sellele on nad kasutuses.

Tänu oma arvutisüsteemile on Pariisi *Notre-Dame*'i katedraali orel üks suuremate mänguvõimalustega pille Euroopas. Kuiddas hindate seda aga kunstilisest küljest?

Nagu ma juba mainisin, on sellel pillil säilinud orelimeister Aristide Cavaillé-Colli ehitatud oreli põhiline osa. Viimasel aastakümnel on seda täiustatud nüüdisaegsete vahendite abil. Oreli mänguvõimalusi ning vigu süsteemis ja mängutraktuuris korraldab võimsa andmepangaga arvuti. Instrument on varustatud ka MIDI-süsteemiga, mänguvõimalused on kasutusel kaheajaprotsendilise. Selliseid, nagu on praegu *Notre-Dame*'i oreli, ei võinud Cavaillé-Coll eelmise sajandi lõpul ettegi kujutada.

Maailmas on tegelikult väga raske leida katedraaliorelit, mis oleks säilinud täiesti puutumata kujul. Katedraalide majanduslikud olud on olnud tavakirikute omast paremad ja seega on ka võimalused selle ehituse ning talle kuuluva vara restaureerimiseks ja ülalpidamiseks olnud suuremad. Nii ongi ühte orelit aegade jooksul muudetud või restaureeritud tingituna kas parasjagu ametis oleva organisti kapriisidest või pilli ajahamba vahele jäämisest.

Mida arvate Eesti "orelielust" ja selle perspektiividest?

Kahjuks ei tunne ma Eesti "orelielu". Kuid on fantastiline, et sinne orelifestival äratav rahvas nii suurt huvi. Mulle räägiti, et ühel kontserdil olnud koguni kaheksasaja inimese ringis! Ei jää üle muud, kui õnnitleda selle puhul festivali korraldajaid.

Mängisite oma toomkiriku kontserdil enamuses prantsuse muusikat...

Jah võib isegi öelda, et Bach oli ka prantsuse muusika, kuna transkriptsiooni oli teinud Marcel Dupré.

Kas leiate, et selline muusika on sobiv sellele pillile?

Eks mul algul väike kartus oli. Nüüd võib öelda, et selle õhtu kava sobis üsna hästi sellele pillile. Olin varem uurinud selle dispoitsiooni, tundsin seda pilli juba pisut ja koostasin repertuaari ikka mõttega, et ta just selle oreliga sobiks. Usun, et on siiski võimalik leida prantsuse muusikale enam-vähem vastavaid tämbreid ka saksa pillidelt, kuid

muidugi mõnikord väikeste erinevustega, aga sest pole hullu. Arvan, et prantsuse õhustik oli siin olemas.

Kuid võib-olla ei ole asi orelites, vaid hoopiski muusika sobivuses?

Jah, kuid muusika ei saa siiski erinevatel instrumentidel ühtemoodi kõlada. See, mis sellel pillil lubas prantsuse muusikat esitada, on suur valik 8-jalaseid registreid; nende hulgast võis valida välja parimad, mis prantsuse muusika nõudmistele vastavad.

Improviseerisite täna õhtul, seetõttu küsiks, mis tähtsus on improvisatsioonil ühe Pariisi organisti igapäevases töös?

Tabasite täpselt asja tuuma. Just Pariis on improvisatsioon tähtsam kui mis tahes teises paigas. Pariis on jäänud improvisatsiooni traditsiooniliseks kohaks, kus paljud organistid improviseerivad jumalateenistuse ajal. Minagi õppisin tudengina improviseerimist, kuulates teisi organiste missa ajal mängimas — Cocheaurau'd *Notre-Dame*'is, Isoire'i *Saint Germain des Pres*'s, Durufléd *Saint Etienne du Mont*'is jne.

See on tähtis pärand, kuna teenistuse ajal on raske mängida "kirjutatud" muusikat — see on kas liiga lühike või liiga pikk ja ei vasta alati preestri või laulja poolt kasutatavale helistikule. Nii et siinkohal on paremaks lahenduseks improviseerimine, sest võib kindel olla, et see kukub täpselt välja. Pealegi võimaldab see luua vajaliku tähisatava kirikupäeva õhkkonna, see on samuti väga tähtis.

Kus esinesite enne Tallinna ja kuhu siit suundute?

Praegu on mul kontserdiperiood. Viisteist päeva tagasi olin Inglismaal, seejärel suundusin Ameerikasse, siis oli kontsert Saksamaal Kölni katedraalis ja täna hommikul saabusin Soomest Lahti orelifestivalilt, kus mängisin eile õhtul. Homme hommikul suundun Roots.

Olen teid mitmel korral kuulnud Pariisi *Notre-Dame*'i katedraali oreli mängimas, kuid ainult pühapäevase missa ajal. Kas annate kodumaal ka soolokontserte või reiseite nendega rohkem ringi?

Tõsi see on, et esinen Prantsusmaal järjest vähem, kuna seal ei ole kirikus toimuvad orelikontserdid tasulised. Kirikutel ei ole selleks lihtsalt raha. Tavaliselt tehakse pärast kontserti korjandus ja see on kõik, mis organist saab. Oleneb muidugi koguduse heldusest ja jõukusest. On väga jõukaid kogudusi, õieti koguduseliikmeid... Lõviosa minu esinemistest toimub ikkagi välismaal. Häid pakkumisi





Suurema osa oma  
soolokontsertidest  
annab Pariisi  
*Notre-Dame*'i  
peaorganist  
Olivier Latry  
väljaspool  
kodumaad.  
*Jacques Kobeli foto*

on tulnud USAst, Kanadast, teistest Euroopa riikidest, Skandinaaviast ja mujaltki.

Tavaliselt võetakse teie kontserte väga hästi vastu ja publik on juba kaua enne kontserdipäeva eevil. Kas on ka juhtunud, et publiku vastuvõtt oli n-ö leige, kontaktitu või on olnud koguni läbikukkumisi?

Et läbikukkumisi oleks olnud, seda ma ei mäleta, kuid tõesti on kohti, kus publik on jahe. Ma arvan, et see sõltub suuremas osas kuulajaskonna rahvusest. Kui mängida Skandinaavias, siis loomulikult ei ole sealne publik nii temperamentne kui Itaalias või Hispaanias, kuid see ei tähenda veel, et põhjamine publik oleks vähem vastuvõtlik.

**Olete meie publikuga rahul?**

Väga. Siin on hästi vastuvõtlik, väga vaikne publik. See on meeldiv. Publik, kes

minu arvates oskab õigesti hinnata prantsuse muusikat.

**Millal kuuleme teid järgmine kord?**

Ma ei tea, see sõltub teist, mina tuleksin meeleldi.

Aga te võite tulla ju niisama, auto ja telgiga veetmaks paari suvenädalat näiteks Saaremaal?

Plaanisingi veeta siin paar puhkuspäeva juba oma teise Eesti-visitidi ajal, kuid ühe organisti või artisti elus on suvekuud eriti koormatud, sest suurem osa esinemistest langeb just sellele ajale. Kuid ükskord peab see siiski juhtuma.

Pariis, Notre-Dame'i katedraal.  
1998. aasta hilissügis

On pühapäeva õhtu. Rahvast voolab katedraali — kes õhtusele missale, kes niisama iilt tiiru võlvide all tegema. Kuid neid kõiki ühendab üks joon — nad on siia tulnud millestki osa saama: kes arhitektuurist, kunstist, jumalast. On ka neid, kes lihtsalt mõne samba vastu toetudes jalgu puhkavad, kuulates muusikat või mõlgutades oma mõtteid. Ruumi jätkub kõigile. Koori peal on pisut lärmakam, sest sinna saabus äsja Olivier Latry ja seal toimub äge tervitustseremoonia Latry, tema õpilaste, tuttavate organistide ja lihtsalt inimeste vahel, kes on tulnud kuulama organisti mängitavat missat ja temaga vestelda soovivad. Kooritribüün on seal huvilistele avatud. Ronin minagi sinna mööda kõrgele torni viivat keerdtreppi, mõeldes endamisi, kes küll kõik on mööda seda treppi käinud. Määratu hulk kuulsaid organiste, kelle seas Couperin, Rameau; edasi Widor, Vierne, Dupré, kellamees Quasimodo?... Ei jõua järsku kõiki korraga meenutada!

Kui Latry mängib missat, on tribüünil alati palju rahvast. Ise on ta sellega harjunud, võiks isegi öelda, et see meeldib talle, ja see on loomulik — kes meist ei tahaks näidata seda, mida oskame, ja kui me teeme seda veel pealegi väga hästi...

Kuna maitre'iga rääkida soovijaid oli palju, siis loobusin traditsioonilisest küsitlusvormist. Püüdsin üldist vestlusteemat ülal hoida ja natuke seda minule huvitavas suunas juhtida.

Pärast esimest suurepärasest improvisatsioonist õnnestus mul saada Latry oma mõjusfääri. Siin on täna palju teie õpilasi, kes ka vist unistavad niisugusest auväärsest organis-

tikohast. Kas Prantsusmaal on raske saada ühe või teise kiriku organistiks, kas konkurents on tihe?

Enam mitte. Kuuekümnendatel aastatel veel oli, sest siis oli kombeks määrata ühe kiriku juurde tööle ainult üks organist. Viimase kahekümne aasta jooksul kirikuelus toimunud muutused nägid ette ka noorte organistide huvi töötada valdkonnas, millele nad pühendavad kogu oma elu. Tänapäeval on iga koguduse juures kaks või rohkem organisti, näiteks Notre-Dame'is kolm, Saint Gervais'is kolm, Saint Sulpice'is kaks, Saint Germain des Pres'is kolm...

Kahtlemata on Prantsuse XX sajandi orelikool üks kõige tugevamatest ja maailma orelikultuuri enim nimesid andnud. Millega seda seletaksite?

Sellel on oma pikk eellugu, mille juured ulatuvad kaugele XIX sajandi algusesse. Aega, mil prantsuse orelikultuur pärast 1789. aasta revolutsioonijärgset dekadentsi toibuma hakkas.

Kuid tollel ajal olid siiski olemas ka omad orelimuusika suurkujud, näiteks Boely?

Loomulikult oli sellel Saint Germain de l'Auxerois' kirikus organistina teeninud inimesel oma osa prantsuse orelikultuuri edasikandmisel. Oli ta ju üks ühenduslüli vana, klassikalise koolkonna ja uue, romantilisümfoonilise kooli vahel. Tema oligi see, kes esimesena avastas Bachi orelimuusika ja tõi selle prantsuse kirikusse.

Kui ma ei eksi, siis näitas kiriku juhtkond talle varsti pärast seda ka ust?

Jah, täpselt nii. Teda süüdistati kirikus raskepärase ja keerulise (fuugad) muusika ettekandmises ja vallandati.



Olivier Latry Notre-Dame'i katedraali oreil pühapäevaõhtuse missa ajal mängimas.  
Aare-Paul Lattiku foto



Seejärel tuleks mainida Alfred Lefebure-Welyd, *Saint-Sulpice*'i kuulsat organisti, kes on väga palju kirjutanud operetistiilis ja pretensioonikate pealkirjadega orelimuusikat, mis ei ole küll enamikus suurem asi, kuid tänu juba arenema hakanud orelihitusele ja kuulsa orelimeistri Aristide Cavaillé-Colli areenile ilmumisele, kõlab päris ilusti. Muusikateadlased vaidlevad siamaani, mis oli enne, kas "kana" või "muna", et kas orelihitus hakkas arenema tänu soovile peita organistideheliloojate loodav, kohati labane muusika oreli täiustamise ja uute kõlavärvide taha või oli see oreli uute kõlavõimaluste avanemine, mis inspireeris kirjutama järjest huvitavamad muusikat. Kuid ilmselt käsikäes need ilmingud käisid. Selge on ka see, et tol ajal oli esmatähtis improvisatsioon, kirja pandud muusika oli hoopis teine asi.

**Jah, on ju tõi, et Lisztki külastas Lefebure-Welyd *Saint-Sulpice*'i kirikus, et kuulata "kuulsa prantsuse virtuoosi improvi-seerimiskunsti".**

Oh, neid oli hulk, kes piirasid *Saint-Sulpice*'i tribüüni, ja ilmselt mitte asjata. Selle juurde tekkisid paljud teised nimed, nagu näiteks konservatooriumi õppejõud belglane Nicolas Lemmens, kelle õpilased olid Guilmant, Widor jt, ning prantslane François Benoist, kelle õpilasteks Caesar Franck, Camille Saint-Saëns; nendest esimene pani suurt rõhku organisti tehnilise poole arendamisele ja teine eelistas improvisatsiooni. Neid loomesuundade iseärasusi on hiljem märgata ka nende õpilaste ja õpilaste õpilaste loominguks.

Konservatoorium oli tol ajal väga rahvuslik. Selleks, et seal õppida, pidid ilmtingimata olema prantslane. Nii ei võetudki näiteks Caesar Francki tema belgia päritolu tõttu konservatooriumi vastu ning ta oli sunnitud õppima eraviisiliselt Benoist' juures. Kuid see ei takistanud teda hiljem ise õppejõud olla selles konservatooriumis.

*On üllatav, kui palju jõudis ta missa ajal jutustada prantsuse orelimuusikast. Paljud Francki õpilased on edasi õppinud teiste organistide juures. Vierne ja Tournemire, kes olid tema õpilased vaid mõned kuud, jätkasid 1891. aastal õpinguid Widori käe all, ning samuti ka Decaut, kes täiendas ennast Guilmant' i juures. Viimase paljud õpilased on iiksteise järel soovinud harida end teiste pedagoogide, Bonnet' ja Ermend-Bonnal Tournemire', enamik aga Vierne' i juures, kes oli konservatooriumis assistent. Hiljem külastas Dupré õpilane André Fleury nagu Litaize ja Langlais, ka Vierne' i tunde ning Marchal sai konsultatsioone Martylt.*

*Tekkis palju uusi õppeasutusi: Pariisi konservatoorium, kus üksteisele järgnesid professoritena Benoist (1819), Franck (1872), Widor (1891), Guilmant (1896), Gigout (1911) ja Dupré (1926); Niedermeyeri kool, kus professoriteks olid Saint-Saëns (klaver) ning Loret, Gigout ja Périllhou (muud eridistsipliinid); Scola Cantorum (1894), kus õpetasid d' Indy, Guilmant, hiljem Roussel; ja lõpuks Noorte Pimedate Instituut, kus Marty juhendamisel kujunevad Barié, Litaize, Marchal, Langlais...*

*Niisiis, alus oli pandud ning edasi toimus orelimaailma areng väga jõuliselt, mille vilju näeme meie kaasaegsete organistide juures.*

**Kelle juures ise omandasite orelimängu kunsti?**

Õppisin Saint-Mauri konservatooriumis Gaston Litaize' i juures ja hiljem töötasin natuke ka Michel Chapuis' ga.

**Kas teie perekonnas on ka teisi muusikuid?**

Ei, vend mängib natuke klaverit, kuid asjaarmastajana.

**Ja teie abikaasa?**

Tema on küll muusik, õppisime konservatooriumis ühel kursusel oreliklassis.

**Mängib ka oreli?**

Vahel harva. Tema arvab, et kuna mina mängin niikuinii paremini, siis ei ole tal mõtet minu kõrval sellega tegelda. Ta on mulle alati suureks abiks ja toeks olnud minu kontsertidel assisteerides.

**Kuidas siis teie muusikaarmastus tuli?**

Raske öelda, ma ei olnud äkitselt võlutud ühest või teisest heliloojast või mõnest teosest. Kiindumus tuli salamisi, minule endale teadmata. Ühel heal päeval lihtsalt taipasin, et olen selleks loodud. Perekonnas muidugi kuulati väga palju muusikat. Mäletan veel üht igakuist ajakirja, mille lisadena ilmusid ka klassikalise muusika plaadid, mida ma hoolega grammofonil kuulasin.

*Latry hoiak Notre-Dame' i tribüünil on vaba, isegi pisut manglev, mis kuidagi ei haaku all valitseva pühalikusega. Ja justkui muuseas, teda ümbritsevate inimestega jutulõnga katkestamata, mängib ta ilhe improvisatsiooni armulaua tarvis, nagu oleks ta tahtnud rõhutada couperinlikku suhtumist seltskonnaga, muusika aga fooniks. See ei tohtinud olla pealesuruv, et vestlust mitte häirida. Mõne hetke pärast heliseb vaikelt telefon, see on koorireli organist, kes tundis huvi, mis helistikus Latry mängib sortied, missa lõppimprovisatsiooni või lugu. Samas "võeti läbi" kõik koorilauljad, preestrid, kes täna millegagi "silma olid paistnud", ilma ei jäänud ka kardinal ise.*



Mida huvitavat ei kuule Notre-Dame'i tribüünil. Ühest vestlusest kuulen, kuidas Notre-Dame'i orel sai endale mootori. Enne seda kasutati orelile tuule tallamiseks Notre-Dame'i ümbruskonna paadialuseid, kerjuseid, kes ise olid juba varakult platsis ja ootasid organisti saabumist.

Sel aastal, kui tollane organist Louis Vierne oli parasjagu Ameerikas kontserdiresisil, kohtas tema asendaja Marcel Dupré pärast missat väljas inimest, kes väljendas oma vaimustust Notre-Dame'i orelit kohta ja soovis teha midagi tolle heaks. Marcel Dupré oli hetkegi kaalutlemata tellinud orelile elektrimootori, mis lähiajal ka muretseti. Inimene, kelle otsa Dupré oli sattunud, oli Rolls-Royce'i direktor.

Vahepeal õnnestub mul Latry jälle oma vetesse meelitada ja teda natuke piinata.

Nägin teie äsja ilmunud heliplaati, mille lindistasite Poitiers' katedraali klassikalisel, kuulsal kuningliku õukonna orelimeistri Clicquot' orelil. Kas kohanemine sellega võttis kaua aega? Nagu teame, erinevad prantsuse klassikalised vanad orelid oma teistsuguse pedaaliasetuse tõttu tänapäeva pillide ehk nn saksa pedaaliga orelitest.

Salvestasin tõesti hiljaaegu oma uue plaadi Poitiers' katedraali orelil, kus mängin valikuliselt XVII—XVIII sajandil tegutsenud organistide-heliloojate teoseid. Mis puutub selle oreliga kohanemisse, siis on see nagu iga teise tavalise oreliga kohanemine. Ma ei taha öelda, et see oleks lapsemäng, kuid kui oled selles orelikultuuris ja orelite maailmas üles kasvanud, siis ei valmista pillide tehniline erinevus eriti peavalu. See on juba organisti saatus, olla pidevalt valmis kohtama oma loometeel erinevaid instrumente, sest niikuinii ei ole olemas kahte teineteisega täiesti sarnast orelit.

Muusikaajaloo raamatutes on kirjeldatud kuulsal saksa kantori Johann Sebastian Bachi ja Prantsuse kuningliku õukonna helilooja Louis Marchand'i vahelist võistumängimist. Ma olen püüdnud selgusele jõuda, miks siis Marchand otsustas, pehmet öeldes, lahkuda võistlusväljalt enda mänguuskusi näitamata. Kas ei tulnud see Marchand'i puhul mitte sellest, et ta ei tundnud tolleaegset saksa orelit?

Mis puutub Bachi ja Marchand'i vahelisse võistumängimisse, kui Marchand olevat kuulnud Bachi harjutamas, olevat kartma lõõnud ja kohe jalga lasknud — see on muidugi saksa variant sellest loost. Marchand'il ei olnud loomulikult mingit kartust saksa orelit ees, sest pärast prantsuse orelit on saksa pillil

palju kergem mängida, mitte vastupidi. Marchand'i nimi ei vajanud Euroopas tollega ajal erilist tutvustamist. Teda tunti igal pool kui Prantsuse kuningliku õukonna ületamatut virtuoosi ja heliloojat. Ja nüüd palutakse teda mängida kõrvuti kellegi tundmatu, lihtsa kirikukantoriga? Liig mis liig! See oli temale lihtsalt solvav ja ta lahkus.\*

Latry istub orelipuldi taha ja alustabsortie mängimist, seejuures näitab ta orelit kõikoõimalikke omadusi, jõudes lõpuks välja jumaliku tutti'ni. Missa on lõppenud, kuid rahvas nii all kui üleval ei lahku, kes kuulavad Latry improvisatsiooni, kes lihtsalt orelit kõla, kes nii seda kui teist. Plaksutatakse, tuled kirikus kustuvad, rahvas all hakkab lõpuks liikuma. Vahetan Latryga veel mõned sõnad ja palun luba tulla teda kuulama ka järgmisel korral. Selgub, et järgmine kord liikkub järgmisse aastasse, kuna Latry'l tuli vahele neljapäevane kontserdireis Jaapanisse. Küsimusele, mitme kontserdiga on seal kavas esineda, saan kergendusohkega vastuseks — "kõigest kaksteist".

Vestelnud AARE-PAUL LATTIK

\* Solvumine võis tõesti aset leida, kuna võistumängu 1717. aastal oligi Dresdeni õukonna prantslasest kapellmeister Volumier' kavandanud Marchand'i kui konkurendi diskrediteerimiseks. Fakt on seegi, et Marchand kuulis Bachi mängu (klavessiinil, orelini teatavasti ei jõutudki), ning seda õukonna ees pärast enda esinemist, mil Bach omakorda improviiseeris samale prantslase valitud laulukesele 12 hiilgavat variatsiooni. Nii kasutas üks prantslane teise vastu "saksa rapiiri", kusjuures Bach seda muidugi läbi ei näinud. (Vt Fürstenau, Moritz. *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, II kd. Dresden, 1861 — 1862, lk 475—476.) Toimetus.



## EESTI KULTUURI PÄEVAD TÜRGIS

15.—17. jaanuarini peeti Türgi pealinnas Ankaras eesti kultuuri päevi. Peateemaks oli Eduard Tubina muusika. Kaasa võeti ka fotonäitus Eesti loodusest ja muusikast ning türgikeelsed maa ajalugu ja omapära kirjeldavad trikid. Ettevõtmise algatasid helilooja poeg Eino Tubin ja tema abikaasa Beyhan Tubin, kes nelja aasta eest kolisid Rootsist Türgi lõunarannikule. Järgnevalt Eino Tubina ülevaade kultuuripäevade tagapõhjust ja läbiviimisest.

1998. aasta oktoobri algul oli meil ülev hetk, kui sõitsime läbi Ankara intensiivse liikluse ja nägime äkki enda ees Atatürki bulvaril sini-must-valgeid lippe. President Lennart Meri oli vastukülaskäigul Türgi presidendi Süleyman Demireli juures. Öhtusöögil Cankaya presidendipalees oli laudadele välja pandud mõlema presidendi kõned Tartu ülikooli õppejõu Hagani Gayibli tõlkes. Pressikonverentsil ütles president Meri: "Jaanuaris tuleb Eesti kultuuriinvasioon Ankarasse!"

Külaskäike ja kultuuriinvasioone pole Eesti ja Türgi vahel kerge korraldada. Eestil puudub Ankaras esindus ja lähim Türgi saadik asub Vilniuses. Kui Gayibli pärast öhtusööki end tutvustas kui Eesti ainsat türklast, siis ütlesin kohe vastu: ja mina olen ainus eestlane Türgis! Aga ometi on kahel maal palju ühiseid huviseid.

Türgi on NATO liige ja püüab juba mitukümmend aastat saada Euroopa Liidu liikmeks, Eesti on teel liitu, aga sooviks ka NATO kaitset. Vene imperialism on Türgile yana vastane, muide, äärmuslased nagu Žirinovski räägivad tänapäevani, et peaks Türgi muhameedlasi hävitama (neid on 99 % elanikkonnast) ja Istanbuli Pühavaimu kiriku (tänapäeva Hagia Sophia muuseumi) katusele uuesti õigeusu risti püstitama. Nii Türgi kui Eesti peavad võitlema eurooplaste paljude eelarvamuste vastu: türklasti peetakse võõra usu tõttu barbariteks, iseseisval Eestil on raskusi suure Venemaa varjust kaardi peale saada. Kui Eestil on raskusi oma püüdeid läbi viia seetõttu, et Euroopa riigimehed ei julge Venemaad ärritada, siis on Türgil rahvusvahelisel tribüünil raskusi Kreeka poliitika tõttu. Türgi otsib ikka veel oma juuri, kosmopoliitilises Osmani impeeriumis ei eksisteerinud türgi rahvuse mõistet. Sellest hakati rääkima alles seoses vabariigi väljakuulutamisega seitsekümmend viis aastat tagasi.

Majanduslikult on nii Türgi kui ka Eesti praegu enam-vähem samal tasemel. Nii siin kui seal toimub tohutult kiire majanduse ja ühiskonna areng. Türgis võib olla kohati

küll moodsam infrastruktuur, aga hariduse ja kultuuri alal on Eesti oma põhjamaa traditsioonidega kaugelt ees. On päris loomulik, et Türgis saab Eesti vastu huvi kõige kergemini äratada just muusika ja rahvuskultuuri kaudu.

Kui Türgis midagi uut alustada, siis on tingimata vajalikud isiklikud kontaktid, mis aitaksid tutvustada ja soovitada. Selleks on isegi omaette sõna — *torpil*. Seda läheb vaja nii hambaarsti valikul kui ka uue muusika pakkumisel.

Eduard Tubina muusikat mängiti Türgis esmakordselt 31. mail 1996 Istanbuli *Cemal Resit Rey* kontserdisaalis. Me saime sõbraks ühe noore viuldaja Hakan Sensoyga, kes huvitus kohe minu isa põnevast, aga samuti raskest Teisest viiulisonaadist früügia helilaadis. Hakan Sensoy on ka hiljem seda sonaati mitu korda esitanud, nii ringreisil Rumeenias kui Antalya uues kultuurikeskuses Türgi lõunarannikul, kus mu abikaasal õnnestus 1997. aasta suvel viiuliõhtu korraldada. Sellest võttis osa ka vioolamängija Petra Vahle, kellega tutvusime 1990. aastal Eduard Tubina päeval Tallinnas ja kes hiljem salvestas isa vioolapalad heliplaadifirmas "Bis".

Kui meie tütar Rana käis Ankaras Bilkenti ülikoolis, kirjutas ta Eduard Tubinast, oma vanaisast, ühe töö, mis tema muusikaõpetajale meeldis, hiljem võttis too selle sisse oma õpilasantoloogiasse. Eessõna sellele kirjutas türgi tuntud muusikakriitik Ahmed Say. Ahmed Sayga, kohtusime Ankaras aasta eest. Tema tegi ka ühe tunnise raadiosaate, kus mängiti isa muusikat, ühtlasi mainis Say õpilasantoloogiatki ja seda, et helilooja poja pere elab Türgis.

Hakkasime otsima võimalusi Eduard Tubina muusika laiemaks tutvustamiseks Türgis. Say lubas rääkida Presidendi Sümfooniaorkestriga. See on üks kolmest Ankara orkestrist. Orkester asutati mõõldunud sajandil esimese türgi orkestrina tolleagegse Konsantinoopolis ja toodi president Atatürki poolt Ankarasse Türgi vabariigi ajal. Orkester allub



kultuuriministeriumile. Uus orkestri juhatus, mis koosneb kahest valitud orkestriliikmest, oli meie ettepanekuga kontsertideks kohe nõus.

Saime haruldase võimaluse, orkester palus meil ise koostada kava, valida dirigendi ja solistid. Tegime ettepaneku Neeme Järvile, kes oli ise kahjuks kuni aastani 2002 kinni, aga soovitas oma nooremat poega Kristjanit, kelle dirigendidebüüti olime esimest korda näinud Neeme Järvi 60 aasta juubelil Detroitis 1997. Kristjan Järvi oli kohe nõus ja valis ka ise kava: Kolmas sümfoonia, Klaverikontsertiino Vardo Rumesseniga, Kristjani sõbra orkestreeritud flöödisonaat õe Maarika Järviga ja hiljuti avastatud Tubina "Orientaalne internetso".

Aga kas orkester nõustuks Tubina autorikontserdiga? Nii helilooja kui ka interpreidid olid ju Türgis peaaegu tundmatud! Mitte ühtegi neist teostest polnud varem Türgis mängitud, isegi mitte raadios. Aga orkester oli nõus, ainus soov oli, et kavale lisataks veel türgi helilooja Ferit Tüzüni lühike

raatorite keeleoskus pole Türgis just eriti suur. Oboemängija, kes vastutas välissuuhete eest, oskas natuke saksa ja inglise keelt. Ta sai aga šoki ja jäi päris tummaks, kui vilunud mänedžerid Inglismaal ja Ameerikas hakkasid saatma pikki telefonkõnesid, kus kombe kohaselt vaieldi piasijade üle ja püüti iga hinna eest paremaid tingimusi välja kaubelda.

Kuid kontserdid lähenesid ja lõpuks selgus, et aeg oli halvasti valitud. Kontserdid olid kavandatud reedele ja laupäevale, kohe enne *ramadaani* lõppu. *Ramadaan* on muhameedlaste paastukuu, mil usklikud ei söö ega joo päevavalge ajal. Kui *ramadaan* lõpeb, on pikk perekondlik "suhkrupüha". Paljud sõidavad siis suurlinnadest sugulasi külastama. Sel ajal eesti keele või kultuuri kohta loenguid korraldada oli kaunis mõtetu. Konservatoorium oli pühadeks kinni, sellega kadus ka võimalus Vardo Rumessenil eesti muusikast loengut pidada. Talle oli lubatud üks sooloohtu, aga ka see sai piletiprobleemide tõttu paigutatud halvale ajale — pühapäeva õhtule, kohe enne pika püha algust, kui vähestel on võimalust ja huvi kontserdile tulla.

Ka noodimaterjaliga oli raskusi. Kolmandat sümfooniast on pärast sõda paar korda mängitud originaalpartituuri järgi ja sellisena ka CDle salvestatud. Mõne aasta eest leiti aga üks uus partituur Tubina poolt heaks kiidetud muudatustega, mida ta oli teinud pärast sümfoonia esiettekannet. Stockholmis asuva kirjastusega käis pikk arutus, kas muudatusi vanasse nooti käsitsi sisse kirjutada või teha arvutil hoopis uus, mis kõlbaks ka tulevikus? Eestis oli samaaegselt kavas plaadil salvestus samast sümfooniast. Lõpuks nõustus kirjastus uusi noote tegema. Eestis kirjutati arvutil kiiruga sümfoonia uus versioon ja saadeti Rootsi paljundamiseks ning arvuti abil häälte väljakirjutamiseks. Kui häälepartiitid lõpuks orkestri pultidele said, oli neis veelgi korrektuuri- ja väljakirjutamisvigu, mida tuli proovide ajal parandada.

Reklaam oli vähene. Teel Ankarasse saime kätte ingliskeelse "Turkish Daily Newsi", kus oli väga positiivne artikkel tulevaste kontsertide kohta. Teisi eelteateid me ajakirjanduses ei näinud. Orkestriga rääkides selgus, et nendel polnud õiget infoametnikku. Orkester polnud harjunud reklaami tegema. Peale hooaja brošüüri, tavaliste kuulutuste lehtedes ja kontserdihoone afišside ei antud Ankara publikule mingit muud teadet.

Türgi kultuuriministeriumil olid aga kultuuripäevad hästi ette valmistatud. Oli kutsutud Eesti kultuuriminister perega ja neile oli kavas tore programm koos Ankara muuseumide ja Kapadookia kuulsate maa-aluste kirikute külastamisega. Planeeritud oli ka aeg läbirääkimisteks kahe kultuuriministri vahel, millega oleks kindlasti saavutatud midagi positiivset tulevaste kultuurisidemete asjus. Kahjuks ütles aga Jaak Allik viimasel minutil sisepoliitistel põhjustel külaskäigust ära.



Atatürki mauseoleumi ees Ankaras: (vasakult) Eino Tubin abikaasaga, Kristjan Järvi, Maarika Järvi ja Vardo Rumessen.

"Türgi kapritšo". Ahmed Say soovitas omalt poolt kujundada sündmusest eesti kultuuri nädal — Eestimaad, rahvast ja kultuuri tutvustavate loengute ja näitustega. Oodati ka Eesti valitsuse esindust, mis oleks andnud kultuurinädalale vajaliku ametliku pitseri.

See viimane punkt osutus peaaegu kõige keerulisemaks. Ametnik Eesti välisministeriumist, kes tegeles Türgi küsimustega, arvas, et see pole välisministeriumi asi, kuna Türgis puudus Eesti esindus ja reisiva saadiku koht oli parajasti tühi. Kultuuriminister lubas võimaluste kohaselt toetada, mainis aga, et ministri külaskäik on leib Türgi-poolsest kutsest. Lubati ka Eesti Instituudi kaasabi.

Oli teisigi probleeme. Orkestril oli raske mõista külaliste nõudeid. Administ-





Pärast sümfooniakontserti Ankaras: (paremalt vasakule) Kristjan Järvi (2.), Türgi kultuuriminister Istemihan Talay (3.), Vardo Rumessen (4.), Maarika Järvi (6.) koos orkestri esindajatega.

Eesti Instituut (esindaja Lore Listra) lähetas Türgi eesti muusikat ja kultuuri tutvustava fotonäituse, mida eksponeeriti kontserdisaali fuajees. Näituse ja brošüüri türgikeelsed tekstid olid varem Tallinnas ja Ankaras tõlgitud ning minu abikaasal interneti kaudu läbi vaadatud.

Kristjan Järvi, keda oleme seni tundnud kui pianisti, otsustas paari aasta eest isa ja venna eeskujul dirigeerima hakata. Ta on dirigendina esinenud juba korduvalt Põhjamaades. 1998. aasta kevadel sai ta pakkumise ühelt tipporkestrilt, *Los Angeles Philharmonic Orkestra*’lt, asuda selle dirigendi assistendiks. Tal on New Yorgis oma kammeransambel nimega “Absolute Ensemble”, mille repertuaar ulatub klassikalisest muusikast kuni moodsa džässini. Ansambliil on isegi oma helilooja — Charles Coleman. Tema tegi ka Tubina flöödisonaadi orkestrisaate, mida Ankaras esitati esimest korda Eestis 1998. aasta suvel toimunud esiettekande järel.

Kristjanil oli Türgi orkestriga palju tööd. Eduard Tubina dramaatiline Kolmas, sõjateemaline sümfoonia (seda on mõnikord ka nimetatud “Heroiliseks”) on raske teos, kus mitmed partiid võivad ummikusse joosta, kui orkester ebatäpselt mängib. Põhjamaade distsiplineeritud orkestritega harjunud dirigenti tabas Türgis ootamatult “Iõunamaine lohakuus” — orkestriliikmed polnud end prooviks ette valmistanud, paljud tulid ja läksid, millal tahtsid, jäid hiljaks või ei tulnud üldse kohale. Oli selgesti tunda, et orkestril puudub alaline

dirigent, kes suudaks kindlat tööühkkonda luua. Keelega oli õnneks vähe probleeme. Seda enam oli pealtkuulajail huvitav jälgida, kuidas noor dirigent oma liigutustes järjest intensiivsemaks läks ja kuidas ta entusiasm järjest orkestrit endaga kaasa kiskus. Lõpptulemus oli vapustav, arvan, et vähesed publikust olid sellist teost ja sellist mängu oodanud!

Kristjani öde Maarika Järvi on flöödirühma kontsertmeister Hispaania Raadio ja TV sümfooniaorkestris. Ta oli juba varem Tubina hilist flöödisonaati nii klaveri kui orkestri saatel mänginud. Sujuva keelpillisaatega on napist, kuivalt filosofeerivast flöödisonaadist hoopis teine teos saanud, mõned varasemad nüansid küll puudusid, aga samas oli hulk teisi juurde tulnud.

Huvitav oli võrrelda kahe erineva helilooja orientalism. Tüzüni uhkelt lärmakas “Türgi kapritšo” avas kontserdi ja tõstis kohe tuju. Sellele järgnes Tubina salapärane, unelev “Orientaalne intermetso”, kirjutatud minu ema Erika üheks tantsuetenduseks “Vane-muise” teatris 1942, minu sünniaastal. Vardo Rumessen leidis unustatud noodid Tartu Ülikooli Raamatukogust ja teos sai oma maailma esiettekande Ankaras, sõjaaegsest ettekandest Eestis on kahjuks vähe teada.

Kui Vardo Rumessenit pianistina iseloomustada, siis tuleb kohe meelde artikli pealkiri ühes Rootsi lehes — “Heroiline klaverimängija”. Paremini kui keegi teine suudab ta isa klaveripaladest ja klaverisaadetest esile tuua jõudu, dramaatikat ja sümfoonilist väl-

jendusviisi. Orkester oli märgatavalt haaratud ta mängimisest. Ta sai ka uue pakkumise koos Kristjan Järviga — mängida järgmisel hooajal mõnda Rahmaninovi klaverikontserti. Juba veebruaris mängis Rumessen sama Kontsertiinot Neeme Järvi juhatusel *Orchestre de la Suisse Romande*'iga Genfis.

Reedeõhtusel kontserdil oli 800 istmega saalist umbes kolmveerand täis. See oli üllatavalt hea, arvestades, et paljud muusikahuvilised olid juba teel pikale puhkusele. Kontsert kanti ka üle ühe riikliku raadiojaama kaudu. Türgi kultuuriminister Istemihan Talay ja välisministeeriumi kultuurisuhete direktor Mithat Birmen olid kohal ja õnnitlesid orkestrit programmivaliku ning heade külalisinterpretide eest. Laupäeval korraldi kontserti kell 11 päeval pooltäis saalile. Eesti Instituudi türgikeelne näitus ja brošüürid Eesti kohta äratasid suurt huvi. Nüüd on vähemalt Ankara kontserdipublik teadlik sellest, kus Eesti asub ja mis seal sünnib.

Vardo Rumessenil oli pühapäeva õhtul soolokontsert, kus kavas kolm isa prelüüdi, võimas "Ballaad Mart Saare teemale" ja Teine klaverisonaat ("Virmalised"), mida asjatundjad peavad üheks selle sajandi tähtsamaks klaveriteoseks. Kontserdi teises pooles mängis ta Skrjabinit, Rahmaninovi, Liszti ja Chopini, lisapalaks Heino Elleri sarmika "Liblika".

Ankara on moodne pealinn Anatoolia kõrgplatool, ehitatud peamiselt vabariigi ajal. Soojal jaanuaril pühapäeval näitasime külalistele linna: Kocatepe vanas stiilis ehitatud hiigelsuurt mošeed, Atatürki uhket mausoleumi, mis on sekulaarse vabariigi rahvussümbol; võrratut arheoloogiamuuseumi ja tüüpilisi türgi maju Ankara vana kindluse ümber.

Püüame kultuurisidemeid jätkata. Meie väikelinnas lõunarannikul peetakse eelmisest aastast peale nn Kaş-Liikia rahvusvahelist festivali (liikia on endine kohalik kultuur, mis suruti alla pärslaste, kreeklaste ja roomlaste poolt), millest huvituvad nii kohalikud elanikud kui ka paljud turistid.

Veel suurem ettevõte on Aspendose ooperi- ja balletifestival, mis juba on toimunud päris mitu aastat uhkes vanas amfiteatris Antalya lähedal, kuhu mahub publikut viieteistkümmet tuhandet inimest ümber. Eelmisest aastast peale kutsutakse ka välismaalt ansambleid. Aastal 2000 võiks "Estonia" rahvusoperi tulla, millel sel ajal oleks näiteks kavas isa ballett "Kratt" uues lavastuses...

## ÕNNITLEME!

3. aprill  
**IVO EENSALU**  
*näitleja ja lavastaja — 50*

7. aprill  
**ASTRID LEPA**  
*näitleja ja telerežissöör — 75*

8. aprill  
**AGO-ENDRIK KERGE**  
*ballettiartist, näitleja ja lavastaja — 60*

18. aprill  
**LEIDA RAMMO**  
*näitleja — 75*

20. aprill  
**VELLO SAKKOS**  
*klarnetimängija — 50*

23. aprill  
**ANTS KIRIKAL**  
*koorijuht — 70*

24. aprill  
**ANATOLI GUSSEV**  
*ballettiartist — 50*

26. aprill  
**HARRY OLT**  
*helilooja ja muusikateadlane — 70*

29. aprill  
**HEIKKI HARAVEE**  
*näitleja — 75*



## UNGARI FILMI SUUNDUMUSED. KOMMERTSI JA KUNSTI VAHEPEAL

Kui hinnata 1997. aasta näitajate järgi, siis on kinos käimine Ungaris siiani au sees. Oma panuse on selleks andnud rida kõrgtehnoloogilisi multiplekskinosid, mis on avatud alates 1996. aasta sügisest, ja mitme kohaliku filmi edu. 1997. aasta lõpul oli Budapestis 32 multiplekskinaali (42 protsenti kõigist pealinna kinosaalidest), mis töid sisse 66 protsenti linna kassatuludest. (1996. aastal oli see protsent 46.) Kinosid on Budapestis 34. Terves Ungaris on praegu ühtekokku umbes 600 kinosali. Kinokülastuste arv aastas suurenes 21 protsenti (16,8 miljonit külastust) ja sissetulek 56 protsenti (22,8 miljonit dollarit, su 4,7 miljardit forintit). Ungari filmid haarasid endale hämmastava 8,4 protsenti turust 16 uue kohaliku tootega, mida vaatas üle 1,4 miljoni inimese — esimene kord alates 1992. aastast, mil see arvnäitaja on ületanud miljoni piiri.

Suurema osa uutest kohalikest filmidest levitas *Budapest Film*, mille põhi-hit'iks oli Péter Tímári 1960-ndate retromuusikal "Beibe" (*Csinibaba; Dollybirds*, 1997), mida vaatas pool miljonit inimest. Enamik teisi filme ei saanud siiski ligilähedalegi sellele näitajale: põhihulk selle aasta ülejäänud kinokülastustest kuulus András Kerni ja Róbert Koltay komöödiale "Ministri kõrvalehüpe" (*A miniszter félrelép; Out of Order*, 1997), mida esimese kolme nädala jooksul (pärast kraaniletulekut 1997. aasta detsembris, levitaja *InterCom* vahendusel) vaatas 351 000 inimest ja mis on sestpeale saanud neljandaks vaadatuimaks ungari filmiks üldse.

See kainestav fakt näitab, et roosilisele statistikale vaatamata on kohaliku tootangu positsioon endiselt ülimalt ebakindel. Tohtu enamik ungari filme ajab läbi mõne tuhande kinokülastajaga. Isegi neil filmidel, mis osalesid festivalidel, läks kodus kehvasti: János Szászi hüilgav "Witmani poisid" (*Witman fiúk; The Witman Boys*, 1997) kogus 15 000 külastust, Attila Janischi väljakutsuv kohandus Shirley Jacksoni lühijutu põhjal "Pikk videvik" (*Hosszú alkony; Long Twilight*, 1997) ainult 4000 ja Sándor Simó liigutav "Franciska pühapäevad" (*Franciska vasárnapjai; Every Sunday*, 1997) vaevalt 5500. Selgelt on näha jätkuvat suunda kvaliteetse kommertsli loomisele, aga paljud

režissöörid jäävad truuks kunst-kunsti-pärast kreedole, mis on pärand kommunistlikest päevist. Selle tulemusena on ungari filmide välismaine turustamine siiani napp.

Riigi toetatud Ungari Filmi Sihtkapital (*Motion Picture Foundation of Hungary; MMA*), mis asutati 1991. aasta aprillis, et aidata kaasa filmitegemise üleminekule puht-kommertslikele alustele, jagas 1997. aastal välja napilt 2,5 miljonit dollarit. Hea uudis on aga see, et Ungari televisioon (*Magyar Televízió*), mis alguses kõrvale jäi, on nüüd kohaliku filmitoodangu toetamisel sihtkapitali aktiivne partner. Niinimetatud 1996. aasta "TeleFilmi" leping ja koostööleping, mis kirjutati alla 1997. aastal, seovad Ungari televisiooni lubadusega anda vääriiline panus sihtkapitali ettevõtmistesse. Tõenäoline on ka samasugune leping riigi kahe uue kommertskanaliga.

Pikki vaidlusi põhjustanud filmiseadus, mis oli kavandatud asendamata 1989. aastal tühistatud seadust, pörkus taas veealuse kariga 1998. aasta suvel. Parempoolse koalitsiooni võimuletulek maikuu seadis tööstuse reguleerimise teema (sotsialistide lemmik) laustule alla. Ettepanekutele levitamismaksu kolmekordistamisest kahelt protsendilt kuueni (et juhtida rohkem raha kohalikku tootangusse) oponeerisid levitajad ja neid tootanguga varustavad USA kompaniid. Ungari tööstus näib praegu jäävat resoluutselt vabaturu positsioonidele — mis sunnib filmitegijaid veelgi rohkem looma pigem hästi turustatavaid kui ainuüksi kõrge kunstiväärtusega filme.

### Ülekohtune käitumine

Uued filmid, mida demonstreeriti 29. "Ungari filmi nädalal" 1998. aasta veebruaris, ei näidanud erilist edu suundumuses kvaliteetse kommertsli poole. András Kerni ja Róbert Koltay "Ministri kõrvalehüpe" (*A miniszter félrelép; Out of Order*, 1997) (tootjaks ungari päritolu hollywoodlane Andy Vajna) on lõbus fars, mis põhineb inglise kirjaniku Ray Cooney näidendil poliitiku seksuaalsetest kõrvalehüpetest, aga sõltub oma huumoris suurelt osalt kohalike tähtede eraelu tundmisest.



Mõlemad, nii Kern kui Koltay, on eraldi lavastanud kohalikke kassatükke (*"Stracciatella"* — *Sztracsatella*, 1996 ja *"Me ei sure iialgi"* — *Sose halunk meg; We Never Die*, 1993), aga *"Ministri kõrvalehüpe"* ei ilmuta midagi nende filmide väga erinevatest stiilidest: tehniliselt on film pigem funktsionaalne kui inspiratsioonist kantud; tempot hoiavad ülal süžee selge mehaanika ja elav esitus. Vajna planeerib ingliskeelset Hollywoodi *remake*'i.

Pärast meelelahutuslikku *"Beibet"* tegi Péter Tímár tormaka komöödia *"Zimmer Feri"* (*Zimmer Feri* — kalambuuri *Zimmer frei*'st, mis saksa keeles tähendab väljajuuritavat tuba; *Feri's Gang*, 1998) ettevõtjast, kes üürib pansioni Balatoni järve ääres ja vägivallatseb iga turisti kallal, kes on küllalt rumal, et sinna jääda. Kuigi trupp on hea, on huumor pigem hullumeelne kui tõeliselt naljakas ja Tímári tehnilised võtted, näiteks kiirendatud tegevus, muutuvad tüütuks, sedamööda kuidas film edeneb.

Rohkem pole ühtegi filmi, mis võiks kanda hea kommerts kvaliteedimärki, kuigi filminädalal demonstreeriti mitmeid soliidse kunstilise tasemega teoseid. **Károly Makki** *"Mängur"* (*Játekos; The Gambler*, 1998), Suurbritannia—Hollandi—Ungari ingliskeelne koostöö, on veteranežissööri tagasitulek vormi juurde. Oma nutikalt konstrueeritud draama aluseks, milles romaani kirjutamine (ja Dostojevski suhe oma sekretäriaga) kulgeb paralleelselt autori isikliku looga, on Makk võtnud Dostojevski romaani. **Michael Gambon** tusase, võlgades sipleva kirjaniku osas on võrratu ja filmis valitseb Makkile tüüpiline raue eksootika ja hukule määratud armastuse meeletolu, kuigi **Jodhi May**, sekretär,

kellega Dostojevski lõpuks abiellus, on nõrk lüli muidu tugevas trupis.

## Mitte just ekslev täht

**Bence Gyöngyössy**, filmitegijate Katalin Petényi ja hiljuti surnud Imre Gyöngyössy poeg, tegi tugeva, olgugi et mitte elevust tekitanud debüüdi *"Mustlaste seadusega"* (*Roman kris/Cigánytörvény; The Law of the Gypsies*, 1998). Film on midagi mustlaste "Kuningas Leari" sarnast ja jääb meelde Djoko Rossichi võimsa peaosatäitmisega oma noorimast tütrest võõrdunud rändava lugudejutustajana. Kuigi kaunilt üles võetud (operaator Tamás Sas, kes on nüüd tuntud ka režissöörina), koormavad filmi liiga lõtv stsenaarium ja ülemäära suur hulk pooldokumentaalseid detaile mustlaste elust, mis hajutavad draama.

Oma režissööridebüüdis tuli **Tamás Sas** lagedale aasta ühe originaalseima filmiga *"Espresso"* (*Presszó*, 1998), portreeringuga väikese kohvibaari stammkundedest ühe aasta jooksul. Kogu lugu (välja arvatud ava- ja lõpukaadrid) on filmitud ühestainsast vaatepunktist. Tugeva stsenaariumiga ja kirkalt koloreeritud, väikese trupi elavalt mängitud film balansseerib intrigeerivalt kusagil kommerts ja kunstifilmi vahepeal.

Avameelselt filmitud ja kohati huvitav oli **Dezso Zsigmondi** *"Roosi veri"* (*A rózsá vére; The Blood of the Rose*, 1998), dramaatiline armulugu, mille tegevus toimub Ukraina piiril ja mis keskendub tõselülisele kaubitsemisele diiselkütusega. Kahjuks läheb suurepärase näitlejanna **Eszter Nagy-Kálózy** talent enesekindla baaripidajana ning vusserdajast sala-



*"Tüssatavad ja gangsterid"* (*Balekok és banditák; Gulls and Gangsters*), 1997. Režissöör Péter Bacsó. *Vanema põlve lavastaja satiiris otsustab peategelane saada elukutseliseks patuoinaks, et lahendada teiste inimeste probleeme.*



kaubavedajana suuresti kaotsi. Film ei realiseeri tema potentsiaali, kuna stsenaarium on fokuseerimata ja karakterid ebahuvitavad. Üks aasta väiksema eelarvega filme, niisama värsked kui habras, oli **"Fragment Pannoniast"** (*Pannon töredék; Hungarian Fragment*, 1998), mis räägib noorest mehest, kes arreteeritakse osavõtu pärast 1956. aasta ebaõnnestunud ülestõusust. Film on peamiselt rida tagasi-vaateid tema armuloole bulgaaria tüdrukuga, üles võetud ja mängitud tõelise õrnusega, ning moodustab järje režissöör **András Sólyomi** varasemale klantsitud, kerge erootikaga **"Tunnete koolile"** (*Érzékek iskolája; School of Senses*, 1996). Kui mitte millegi muu tõttu, siis mäletatakse filmi tulevikus tema šokeeriva lõputseeni pärast, mis kujutab fantaasiarikast, seksuaalse taustaga piinamist.

## Autorid ja anarhia

Filminädalal demonstreeriti tavalist kollektsooni autorifilme, mille šansid komertseduks on nullilähedased. Ungari—Venemaa koostöö **"Nataša"** (*Natasa; Natasha*, 1998), ebausutav, eksootiline romaan, mille tegevus toimub Moskva Ülikoolis, oli suur pettumus **Tamás Tóthilt** pärast tema rabavat **"Raudjumala lapsi"** (*Vasisten gyermekei; Children of the Cast Iron Gods*, 1994). **Györgyi Szalai** ja **István Dárday** 143-minutine, videokaameraga filmitud **"Peegeldused"** (*Tükrözödések; Reflections*, 1998) tõukab nende tavalise eksperimentaatorluse naeruväärsuse piirideni. Film loob lõppeva aastatuhande piltide ja mälestuste fresko (filmitud läbi säbrulise klaasi), mis kerkivad esile, kui astroloog lamab surivoodil Venetsia haiglas.

Seda sorti filme naeruvääristab **"Gangsterifilm"** (*Gengszter film; Gangster Film*, 1998), keskmise põlvkonna režissööri **György Szomjasi** viimane töö, musta huumoriga tehtud segu reaalsusest ja žanrielementidest. Szomjas tõeabst jätkuvalt, et on võimalik olla ühtaegu anarhistlik ja meelelahutuslik. Tõsielul põhinev film, mis keskendub grupile saamatutele kriminaalidele ja mis on palju süngem kui enamik Szomjasi töid, ühendab suurepäraseid etteasted, filmi, video ja stiilvalged kaadrid võimsas, virtuooslikus muusikas.

Kuigi läbini ebakommertslik ja kohati suurt kannatlikkust nõudev, oli aasta filmiks kahtlemata **"Kírg"** (*Szenvedély; Passion*, 1998), Béla Tarri õpilase **György Fehéri** kahe ja poole tunnine mustvalge kohandus James M. Caini romaanist "Postimees helistab alati kaks korda", mille tegevus on üle kantud Ungari oludesse. See Fehéri teine mängufilm, mida vändati üle kolme aasta, on oma kujundite, pikkade vaikuseperioodide, maheda valgustuse ja otsekui pideva vihmasajuga meeleolult väga sarnane tema tusase kriminaaldraamaga **"Hämarik"** (*Szürkület; Twilight*, 1990), mis valmis Friedrich Dürrenmatti jutustuse järgi. Need, kes filmisse põhjalikult süvenevad, leiavad sealt tõelist klaustrofoobiat ja loomalliku kirge, mida suurepäraselt kujutab kogunud näitlejatrio: **Djoko Rossich** jõhkra abikaasana, **Ildikó Bánsági** naisena ja **János Derzsi** armukesena.

## Kasulik raamat

Need, keda huvitavad ungari filmitegijad ja nende mõju maailma filmikunstile, peaksid hankima endale raamatu **"Ungar-**

**"Francisca pühapäevad"**, 1997. Režissöör Sándor Simó. *Lavastaja enda romaani adapteering on liigutav armastuslugu ja irooniline pilk Ungari hilisajaloole, aastatele 1930.—1960. Noor naine (Éva Kerekes) juhindub oma suhetes juudist väikekaupmehega (Denes Ujlaki) puhtalt südame häälest, mitte aga poliitilistest kaalutlustest.*



lased filmis" (*Magyar filmesek a világbán/Hungarians in Film*), illustreeritud entsüklopeedia, mis sisaldab kõiki tegijaid, kelles vähegi ungari verd, kes on töötanud või isegi sündinud välismaal. Selles terveniisti kakskeelses teoses (ungari, inglise) leidub iga tegija elulugu, hinnang tema loomingule, filmograafia ja mõnikord ka intervjuu.

Ülevaade ungarlaste märkimisväärsest panusest piiritagusesse filmimaailma on põnev lugemismaterjal. Seal on esindatud tuntud madjarid nagu **Tony Curtis**, **Alexander, Vincent** ja **Zoltán Korda**, **Bela Lugosi** ja **Joe Eszterhas** ja ka need, kelle ungari päritolu ei ole üldteada, nagu mogul **William Fox** (*alias Vilmos Fried*), näitlejanna **Isabelle Huppert** (ungari vanaisa), **Goldie Hawn** (ema poolt), **Mathieu Kassovitz** (isa poolt).

Kontaktaadress: Filmunio Hungary, Városligeti fasor 38, 1068 Budapest.  
Fax: (36-1) 351-7766.

Väljaandest "Variety International Film Guide" 1999" tõlkinud KAIJA SISASK

*DEREK ELLEY on olnud seotud IFG-ga üle 25 aasta, mille jooksul ta on kirjutanud põhjalikke ülevaateid Ida-Aasia filmikunstist. Töötab "Variety" kaastöötajana ja on praegusel hetkel lõpetamas "Hiina kino teatmikku" (A Handbook of Chinese Cinema).*

---

ANDRES ALLPERE

---

## RASKUSE VAIM KESK-EUROOPA KOHAL. UUEMAST UNGARI MÄNGUFILMIST

Ülevaate andmine ungari tänapäeva filmikunstist ainult viiepäevase minifestivali muljete alusel on kaunis riskantne ülesanne. Ometi prooviksin seda teha, sest olen neid filme näinud mitmel korral ja ka teiseste allikate, nagu väliskriitikute ülevaadete kaudu veendunud, et tegemist on Ungari filmitoodangu tõelise paremikuga.

Ungari kultuur (ja film sealhulgas) kuulub nende nähtuste hulka, mis globaalses ellujäämisheitleluses suurte ja väikeste vahel saab mõõdukat toetust ungari maksumaksjate taskust, tänu millele on hea tahtmise ja huvi korral võimalik osa saada ka Ungari uusimast filmitoodangust.

Tänavu jaanuari ja veebruari vahetusel Tallinna Kinomajas toimunud filminädalal nähtud filmidele käesolevas kirjutises sisalduv analüüs ja üldistus toetubki.

Ungari filmiilma tundmaõppimise taustaks veel nii palju, et sealnegi filmitootmissüsteem elas üle põhjaliku lagunemise, kuid pärast lühemaajalist nullrahasutamist on asi jälle võetud maksumaksjate (kes on ju ka potentsiaalsed filmikunsti tarbijad) süstemaatilise sihtotstarbelise fondi kaudu riigi (loe: maksumaksjate) kontrolli alla.

Kodumaiseid filme on küll tavakinode repertuaaris vaid umbes viis protsenti, kuid see number on mõnel aastal näidanud rõõmustavat kasvutendentsi. Nii näiteks müüdi 1995. aastal umbes 250 000 piletit omamaiste filmide seanssidele, 1996. aga juba 750 000 (kasv peaaegu kolmekordne; ja seda kõike kümne miljonilise rahvaarvu juures). Raha annab filmitööstusele ka kohalik kommertstelevisioon ja samuti on ungari



filmimehed õppinud ära raha hankimise Euroopa mastaabis filmirahastajatelt ("Eurimages"). Nii palju siis rahast.

Ka ungari filmitootjad seisavad pideva valiku ees, kas püüda iga hinna eest meeldida potentsiaalsele vaatajale, st taotlust luua kommertslikku vaatamängu või mitte hoolida turumajanduslikust survest ja teha kunsti n-ö kunsti enda pärast. Ja nagu ikka, on ka siin tulemused ettearvamatud.

Nii näiteks peab filmikriitika ambitsioonikat ajaloooteemalist vaatamängu "Maahõive" (*Honfoglalás; The Conquest*, 1996) (režissöör **Róbert Koltay**, käsikirja autor tuntud filmiteadlane **István Nemeskürty**) täielikuks ebaõnnestumiseks, vaatamata sellele, et peaosa, ungari vürsti Árpádit, oli kutsutud mängima vananev itaalia staar **Franco Nero**. Samas oli väga edukas kassa seisukohalt István Bujtori "Kolm kaardiväelast Aafrikas" (*A három testőr Afrikában; Three Guardsmen in Africa*, 1996), mis vastab kõigiti seiklus- ja komöödiažanri tunnustele.

Meie minifestivalil võis vaadata viit täispikka mängufilmi, nelja neist olin varem näinud ja nii sain teistkordsel vaatamisel keskenduda mitte niivõrd süžee jälgimisele, kui just operaatoritööle, osatäitmistele ja kõikvõimalikele detailidele, mis ju hea filmi juurde kuuluvad. Kui püüda teha viiest filmist pingerida, siis oli kahtlemat mõjusaim János

Szászi "Witmani poisid" (*Witman fiúk; The Witman Boys*, 1997), mis jõudis vilksatada ka "Pimedate ööde" festivali aegu. János Szászi nimi peaks ungari filmikunstiga põhjalikumalt kursis olevatele filmihuvilistele seonduma eelkõige tema teosega "Woyzeck" (1994), mis kindlasti ei kuulu meelelahutusliku toodangu hulka ja on meil varasemate Ungari filmiürituste kaudu tuttav.

"Witmani poiste" käsikirja aluseks on selle sajandi algul tegutsenud psühhiaatri haridusega kirjaniku **Géza Csáthi** novell "Ematapp". See on lohutu perekonnalugu, mis leiab aset sajandi alguse Ungari väikelinnas (filmitud muuseas osaliselt Slovakkias). Intrigiks on isatuks jäänud kahe murdealase poisi elukäigu jälgimine ja nende suhted ümbritsevate inimestega. Selle filmi teemaks võiks olla ühe küsiva märksõnana sõnastatu: "Mis on kurjus?" Vastus sellele võiks aga kõlada ühe eesti luuleklassiku mõtte kordusena: "Kurjust ei olegi, on ainult valu." Valu on see, mida poisid tunnevad isa surma järel, see, mida nad tekitavad kaitsetutele loomadele ja mida nad tunnetavad kogu oma hingega ka inimsuhetes. Meelde jäävad on selles filmis poiste kõrval ka kolm naistegelast: südamlik teenijanna, kergemeelne lõbutüdruk

"Witmani poisid", 1997. Režissöör János Szász. Noor prostituut (*Dominika Ostalowska*) annab kahele teismelisele vennale aimu naisekeha võludest.





ja väliselt autoritaarne, ent oma kohustusi täita püüdev ema. Film kulgeb väga rahulikus tempos, ometi ei ole keskendumisvõimelisel vaatajal hetkekski igav. Kordan veel kord — kõik kokku väga mõjuv vaatemäng.

Pingereas teisele kohale asetaksin **Péter Gothári** teose **“Osakond”**, (*Részleg; The Section*, 1994). Selle filmi tegevuspaigaks on ilmselgelt Nicolae Ceaușescu valitsemise aegne Rumeenia, kuigi rumeenia keelt kuuleb ainult päris alguses ja väga ebaselgelt helitaustana. Võib öelda, et tegemist on n-ö kahekordse looga, peale esimese, puhtvälise sündmustiku, mis on näiliselt lihtsakoeline, tajume sügavat allteksti. Noor naine (insener) “edutatakse” tööle kuskile kaugele mägedesse ühe ettevõtte filiaali. Ei ole tähtis, mida see ettevõtte toodab. Vaataja ei saa ka ühtegi geograafilist tugipunkti, kus sündmused aset leida võiksid. Näeme ainult sünged talviseid maastikke ja väga primitiivset (euroopa malli järgi võttes) elulaadi. Mitte ühtegi silmale rõõmu pakkuvat kaadrit! Kõik on taotluslikult hall, vana, nārune, inetu, rõõmutu. Noore naise teekond sinna, kuhu ta ülemuste võltsilt kõlavate tunnustussõnadega saatel saadeti, ongi kogu filmi sisu. Peategelane (mängib **Mari Nagy**) puutub kokku mitmete meestega, kes teda kui ülemust, kolleegi või naisterahvast väga erinevalt kohtlevad. See film võiks mõtlemissainet pakkuda feminismiteoreetikutele ja alateema oleks siis: “Aktiivse naise kohanemiskeskused meestekeskse totalitaarses ühiskonnas.” Filmi lõpp on küll helge, aga see ei saa üldmuljet enam kuigipalju muuta. Tegijate hulgast leiame lõputiitrites mitmeid rumeenia nimesid ja vaataja tunneb maastikes ära Rumeenia koosseisu kuuluva, kuid siiski ungarlaste poolt asustatud Transilvaania looduse metsiku ilu. Filmi alltekst ongi Ceaușescu-aegse Rumeenia ühiskonna vägagi omapärane, nappide vahenditega, aga ilmselgelt tollaseid olusid hukkamõistev analüüs. Kõik need matslikult käituvad mehed tunduvad ju nagu loodud kehatama toore võimu labasust.

**Sándor Simó** **“Franciska pühapäevad”** (*Franciska vasárnapjai; Every Sunday*, 1997) on samuti ühiskonnakriitiline vaatemäng. Käsikirja aluseks kasutas režissöör kirjanik iseenda romaani. Franciska on lihtne, avameelne ja armas tüdruk, teenijatüdruku laps, kes “edutatakse” 1940. aastate teisel poolel kommunistide Ungaris võimule tulekul just tänu oma puhtale minevikule vangivahiks naistevanglas. Põhiliseks tõuseb küsimus, kas on võimalik olla (ja ka jääda) täisväärtuslik inimene sellist ametit pidades ja niisuguses (st

totalitaarses) ühiskonnas. Franciska (teda mängib punapäine ja tedretähniline **Éva Kerekes**) lihtsameelsus ei sunni teda kordagi esitama endale küsimust, kas ta teeb õigesti, kui ta on väike mutriks selles inimvaenulikus masinavärgis. Ja nii tundubki filmitegijate antud vastus olevat: “Jah, on küll võimalik jääda inimeseks ka nii inimvaenulikul ajal ja nii vastikut ametit pidades.” Franciska armastatu, juudi päritolu väikekaupmees, oma karuselt südamliku olemusega aitab vastust põhjendada. Inimlik soojus ja ligimestest hoolivus on igipüsivad väärtused. Mällu sööbivad kõik vanglastseenid, näiteks jõuluõhtu raudahju ümber konutavate naisvangidega. Poliitilised pidepunktid jäävad osavalt vihjelisteks, kõige jõhkram on stseen, kus noored julgeolekuohvitserid kasutavad füüsilist vägivalda noore abitu neiu kallal ning seinalt “vaatab” alla tolleaegse võimumehe **Mátyás Rákosi** portree või täpsemini selle alumine, st lõuapartii. Stalini surmast saame teada lahtikeritavatest mustadest lippudest linnalähises raudteejaamas. “Meie Isa on surnud,” ütleb üks vangivaht teisele. Režissööril on õnnestunud luua värvikas sulam, mis on üheaegselt nii lugu ühest inimsaatusest kui ka ühe sünge ajastu poliitiline üldistus.

Noore režissööri **József Pacskovszky** (sünd 1961) debüütfilmi **“Kornél Esti imeline reis”** (*Esti Kornél czodálatos utazása; The Wondrous Voyage of Kornel Esti*, 1994) kirjanduslikuks aluseks on ungari kirjanudusklassiku **Dezso Kosztolányi** novellilooming. See on lugu keskealisest, edukast, kõike kogenud ja endaga rahul olevast kirjanikust (kirjaniku *alter ego*'t mängib näitleja **Gábor Máté**), kes reisib 1930. aastate algupoolel Saksamaale oma loomingu tutvutamise turneele ja samas meenutab sajandi alguses noorukina sooritatud esimest iseseisvat retke Vahemere äärde.

Need kaks aegruumi põimuvad ühtseks elulooliseks tervikuks. Noore mehe unistused ja ootused ühelt poolt ning elus läbi lõõnud ja ka palju kogenud mehe mälestused teisalt. Selles linateoses puudub sotsiaalne pinge, küll aga köidavad tähelepanu koomilised-nukrad ja vaimukad seigad nii aastast 1903 kui ka 1933. Alles lõpukaadrites saame teada, et kirjaniku Saksamaa reis jääb tema elu viimaseks ja seda kirkam tundub sureva mehe silmade ees mälestus aastast 1903, kus ta ummisjalu, noore, rumala ja vabana Vahemere soojadesse lainetesse tormas. Paljutöötav režissöör **József Pacskovszky** on filmitegemist õppinud suurmeisterite **István Szabó** ja **Károly Makki** käe all.



Filmipäevad lõpetas **Attila Janischi** "Pikk videvik" (*Hosszú alkony; Long Twilight*, 1997), mis tunnistati ungari filmikriitikute poolt aasta parimaks filmiks. Filmi käsikirjas kasutati anglosaksi päritoluga kirjaniku Shirley Jacksoni jutustust "Buss", kuid filmi tegevus on üle toodud kaasaegse Ungari aegruumi. Peategelasest arheoloog (teda mängib ungari filmi üks kõige teenekamaid näitlejannasid **Mari Töröcsik**) seikleb siin unenäolistel maastikel. See, et filmi sündmustik ei ole lineaarne, vaid katkendlik, pöördudes ikka ja jälle mingi varasema hetke juurde tagasi, sunnib vaatajat süžeed väga tähelepanelikult jälgima, et "järg" käest ära ei kaoks. Tähelepanu üleskrivimine ongi eesmärk omaette. Ikka jälle vana bussilogu, märg maantee, kõle külakõrts, vilets tuba küla-võõrastemajas, laes kiikuv elektrilamp, — see kõik tundub nagu palavikuhaige unenägu, mis ei taha kuidagi lõppeda. Selline "lugu" annab muidugi Mari Töröcsiki suurusjärguga näitlejale palju mänguvõimalusi.

Kui püüda lõpetuseks viie nähtud filmi kohta leida midagi ühist ja üldkehtivat, siis võiks see olla: heas mõttes traditsiooniline, euroopalik (vastandina ameerikalikule), väga heade näitlejatega, tihti kirjanduslikult arvestatava käsikirja alusel tehtud ja ka piisavalt meelelahutusliku sisuga "vana hea film". Aastakümnetepikkuse staažiga filmihulluna ootan kinolt ikka veel teatud kirgastavat ja "hinge puhastavat" elamust. Võib öelda, et see lühike Ungari filmide tsükkel mulle selliseid elamusi ka pakkus.

*ANDRES ALLPERE on sündinud 23. oktoobril 1952. aastal Krasnojarski kraisis. Lõpetanud 1979 Tartu Ülikooli ajaloo teaduskonna ja 1994 Majandusjuhtide Instituudi Eesti diplomaatide kooli. Töötab Tallinna Mustamäe Gümnaasiumis ja Tallinna Majanduskoolis õpetajana. Ta on Eesti Ungari Seltsi liige. Avaldanud artikleid ja kriitikat TMKs, "Sirbis" ja mujal.*

---

TOMMI AITIO

---

## MAGUS KOJUPÖÖRDUMINE

ISTVÁN SZABÓ  
JA VÁIKSUSE ILU

"Kirjutamine: tühja täitmine, ütleb Pilinszky. Kirjutus sünnib paberil, mitte peas; matk sünnib matkal. Ka mina pean tungima oma aineni üksikasjade kaudu, käänak-käänakult, sopp-sopilt, läbi voolukeeriste, luhanüitude, ummistuste ja kõrvalharude, "hulkur-Doonau kitsast orust" Sulina suudmeni, ojade rohkuseni..."

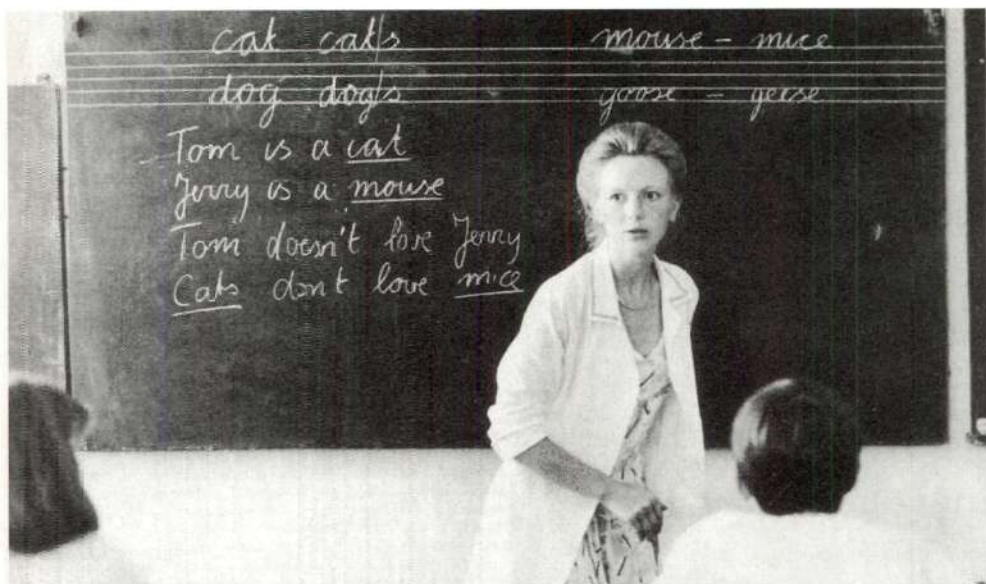
(Péter Esterházy, "Piki Doonau ehk krahvinna Hahn-Hahni pilk".)

Mees kummardub statiivil oleva aparraadi kohale ja puhastab selle läätse. Ta on seljaga vaataja poole. Pildistajal on valge T-särk, mille seljalt, traksidest alt, paistab **István Szabó** filmi "Kohtumine Veenusega" (*Meeting Venus*, 1991) reklaamplakat. Valitakse näitlejaid ajaloolise filmi suplemisestseeni jaoks...

"**Armas Emma, kallid Böbe**" (*Édes Emma, drága Böbe*, 1992) on oluline maamärk ungari režissööri István Szabó loomingus. Mõne minuti pikkune stseen pildistajast ja noortest naistest, statistikandidaatidest, ei ole filmi võtmekaadreid, aga Szabó režissööripalge ja tema loojate seisukohalt on see paljuütlevalt. Üksikasjades on pisiteateid, salasõnu.

Pildistaja T-särk on Szabó eneseirooniline torge oma mineviku suunas ja "Armas Emma, kallid Böbe" ainus reminisents autori suurtest rahadest, tähtnäitlejatest ja rahvusvahelistest ettevõtmistest värvindatud lähiminevikust. Visuaalselt viib see üksiktseen veel kaugemale minevikku, Szabó 1960-ndail aastail alanud filmilavastajate algusse. Siin ei ole "**Hanuseni**" (*Hanusen*, 1988) või siis eriti "Kohtumine Veenusega" jäikust ja ülepausutatust, selle asemel on tähelepanelik pilk ja väljenduse pateetilisus, mis viib tagasi "**Tule-tõrjuja tänav 25**" (*Tűzoltó utca 25*, 1973) taoliste, Szabó esimese Ungari-perioodi meistriteoste juurde.

Pole ka vääririmõistmise võimalust. Kui "Kohtumises Veenusega" tuleb dirigent Budapestist mõttekujutuslikku *Opera Euro-*



"Armas Emma, kallis Böbe", 1992. Kool kui üks ühiskonna keskne institutsioon kaardistab täpselt ajaloolise murrangu seisundit.

"Mephisto", 1981. Andekas näitleja (Klaus Maria Brandauer) müüb oma hinge natside propagandamasinale, et teha karjääri.



pa'sse juhutama Wagneri "Tannhäuserit", öeldakse talle paljutähendavalt, et "here you can be misunderstood in six languages". Loobunud ülemäärasest "üleeuroopalikkuse" taotlusest, on Szabó võimeline olla taas arusaadav. Pöördunud tagasi koju, oma varasema loomingu suurte, Ungari lähiminevikku läbivalgustavate teemade juurde, on ta jälle tähelepanuväärne filmilavastaja, ajalookujutaja oma täpselt piiritletud sektoris.

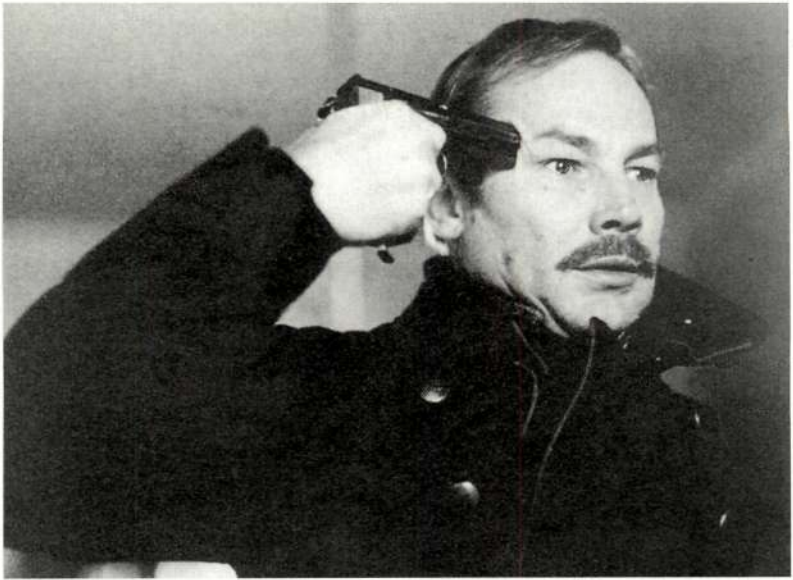
#### KAOS JA EUROOPA

Loo tasandil on "Kohtumine Veenusega" lahendamatu segaduse kujutus. Kaootilisus läbibastab vaevata nii indiviidi kui ka ühiskonda. Opera Europa "Tannhäuseri"-esietendus suubub kaosesse. István Szabó pürgimust saavutada edu mingi Cinema Europa dirigendina tabab "Tannhäuseri" saatust.

"Kohtumine Veenusega" on kauge epioloog Szabó auahnele keskeuroopalikule trilogiale, kus ta püüdis valgustada Euroopa tragöödiat ka maailmasõja vahelises destruktsioonikeerdes. Szabó ilmutas peaaegu perversset huvi dekadentsi vastu, aga joone alla ei jäänud Rainer Werner Fassbinderi maalitud mandumise ilu, vaid teose enda allakäik. Triviaalse sümboolika raske vaip lämmitas nii draama kui ka ajalookujutuse hingamise. "Szabó otsib kadunud Mitteleuropa't nagu muinasjutulist Atlantist," sedastas Antti



**"Kolonel Redl", 1984.**  
 Ambitsioonikas  
 homoseksuaalist  
 sõjaväelane (Karl  
 Maria Brandauer)  
 tõuseb Esimese  
 maailmasõja eelses  
 Austria-Ungari  
 Keisririigis  
 mõjuvõimsale  
 positsioonile.



**"Isa", 1966.** Noore poisi kujutlustes saab isast kartmatu võitleja, kangelane. Uuendusliku filmikeelega lugu on üldistus sõjajärgsest isadeta kasvunud põlvkonnast.



Alanen, arvustades kaheksa aasta taguses "Filmihullus" "Hanusseni". Szabó üritus oli austusväärne, aga arutu ja oli määratud ebaõnnestuma. "Kohtumine Veenusega" oli selle Atlantise-otsingu kurb lõpparuanne ja järelehüüe.

Ka "Armas Emma, kallid Bõbe" kaardistab ajaloolise murrangu seisundit. Demokraatia on asendamas vana käsukorda ja maalt linna tulnud noored naised joobuvad vabadustundest. Kujutades kooli, üht ühiskonna kesket institutsiooni otse selle tuumast, õnnestub Szaból paari teravdatud inimtüübi abil anda veenev pilt selle muudatusprotsessi

valulisusest. Temaatilisel liigub Szabó niisiis samal pinnal mis eelmistes teostes, aga nüüd ei lämmata allegooria indiviidi lugu. Nii nagu Szabó 70-ndate aastate kaalukamais teostes, on sümbolika siin töövahend, ja mitte omaette eesmärk. Kujuteldav ja reaalne paigutuvad võrdväärseina vaheliti, tähtsamate inimitüüpide kaudu väljajoonistuvatena.

Teose suur alateema on langemine: kuidas uuest süsteemist joobunud inimesed janunevad moekat *lifestyle*'i ja kardavad pudeneda ühiskonna majandusliku arengu reelt. Või kuidas vanema põlve õpetajad Emma ja Bõbe töökohas tunnevad end nurka surutuna, nagu ootamas lõplikku libastumist ühiskonna kõrvalteele. Pildiliselt esitatakse langemise teema jõuliselt sümboliseerituna painajalikult korduva unenäo kaudu.

Sisuline raskuspunkt on inimestes ja nende saatuses, väljenduslikult rõhutatakse nappuse rikkust. "Armas Emma, kallid Bõbes" on väike Szabó jaoks jälle ilus, pärast pikka eksiteed. Suurem osa kujutatavast on rangelt piiratud interjöörid, kus ruum toimib täielikult kujutatavate inimeste huvides. Harvad välisvõtted toovad Szabó visuaalsesse kavandisse võõritava välgatuse, mis lööb mõra peale kammerfilminduse ka tunde kargesse argirealismi.

## MATKA LÕPP

István Szabó filmide ja Péter Esterházy romaanide kõrvutamise võib esmapilgul tunduda nõrgalt põhjendatuna, kahe täiesti

omaette ja vaid juhulikult samast keelelisest ja kultuurilisest keskkonnast pärineva kunstiniku pealiskaudse kokkuvõimisenena. Ungarlarus on ilmselt neid ühendav tegur, iseenesest teisejärguline, aga selles, kuidas nad kujutavad oma pealinna Budapesti, on ühesugust erandlikku linnakujutamise teravapilgulisust. Algul tsiteeritud romaani "Piki Doonaud" lõigus räägib Esterházy loomise ja otsimise üldkehtivast problemaatikast, küsimustest, mida ka Szabó on kohati õnnestunult lahendanud.

Sest "teadmatus ei ole süütuse soomusrüü", nagu üks Esterházy romaanitegelane hüüatab. Samu soomusrüüsid murrab ka István Szabó Emma ja Böbe kaudu. Naiivsus, teadmine, uskumused, muutumispüüe. Vana mõranemine, tühja ruumi täitmine. Matka sündimine matkal, kunstiteose küpsemine lõpp-punktis. Kojupöördumine ja matkamise lõpp. Mitte kibe, vaid magus.

Ajakirjast "Filmihullu" 6/1997 tõlkinud EDVIN HIEDEL

TOMMI AITIO töötab "Filmihullu" toimetuses. Avaldanud artikleid "Filmihullus", "Peilis", "Rumbas" jm.

## SOBITUMISSUNDUS

*Eelmise aasta juulikuus alustas "Oscariga" pärjatud ungari režissöör István Szabó ühe oma ammuse idee realiseerimist, asudes väntama filmi töönimelga "Päikesevalgus" (Napfény). Sel puhul usutles teda ajalehes "Magyar Hírlap" (4. juuli) ajakirjanik Mária Albert.*

### Millest see film räägib?

"Päikesevalgus" on õieti perekonnalu: see püüab vanaisa, isa ja poja loo kaudu rääkida kohanemise probleemidest. Sellest sisemisest sundusest, mis viib paljud selleni, et otsitakse kindlustunnet sobitumises. Kindlustundeta on raske elada, niisiis otsivad inimesed igapäevases eksistentsiaalses võitluses muidugi seda, kuidas iga hinna eest ja igasugustes tingimustes kohaneda. Selle sunduse all kannatavad ka meie kolm kangelast, kellest vanaisa on andekas Austria-Ungari monarhia intelligentsi esindaja, jurist, kohtunik; poeg on Horthy ajal kuulus sportlane, kes võidab Ungari auks tõuseid rahvusvahelisi võistlusi ja püüab iga hinna eest vastata ajastu ootustele. Kolmas kangelane, lapselaps, on aga Rákosi režiimi miilitsaohvitser. Nende kolme mehe ja ühe naise loo ajaloolise tagapõhja moodustavad monarhia ja selle kokkuvarisemine, Horthy ajastu ja selle kokkuvarisemine Teises maailmasõjas, ning Rákosi režiim ja selle kokkuvarisemine, kolm ühiskondlik-poliitilist katset, mis lõppeval sajandil kõiki Ungaris elavaid perekondi on mõjutanud. Seda filmi toidab ajaloo pidev muutumine ja see näitab ajaloo ja inimkarakterite konflikte. Ränkade dramaatiliste olukordade kaudu jõuavad kõik meie kangelased arusaamisele, et sunnitud sobitumine viib iseenda minetamiseni. Kummalisel kombel on selles loos ainult üks tegelane — ja see on esimese mehe abikaasa ja nõbu, niisiis teise ema ja kolmanda vanaema —, kes jääb iseendaks. Ja kes tegelikult ainsana esindab ellusuhtumist, mis kujundab kompromissideta, endale truuks jäävat inimest, kellest teised võiksid eeskju võtta.

**Bioloogide arvates on inimsoo arenemises tähtsat osa etendanud naise organismi kohanemisevõime. Naine on — bioloogilise olemusena — just sobitumiseks loodud, et olla võimeline elu andma ja toitma, hooldama teist olendit. Miks kehastab teie loos just naine vaba inimest?**

Sest ma olen oma ümbruskonnas kogunud, et naised on alati vabamad ja vastutus-



tundelisemad kui positsiooni ja võimu pärast võitlevad, teisi iga hinna eest alistada püüvad mehed, kes on oma auahnuse ja mehelikkuse vangid. Naistel on ka loodusega rohkem ühist.

**Kas need sobitumise konfliktid on ainult siin, Kesk-Euroopas, nii kaalukad? Või on see nii ka vanemates demokraatiates?**

Ma mõtlen, et üks osa inimesi — kellel on vastav iseloom — püüab iga hinna eest kohaneda igakordsete uute juhtidega, uute omanikega, sest need tagavad kindlustunde ja äraelamise. Aga võib olla, et see püü, mida mina nimetan sobitumissunduseks, on niisuguses ühiskonnas, kus olud muutuvad tavaliselt tormiliselt, siiski palju sunnitud ja rängem kui teatavat püsivust ilmutavates ühiskondades. Meil on niisiis muutused tõenäoliselt paremini nähtavad. Mujal, vanemates demokraatiates, võib neid nähtusi täheldada pigem eraelu sfääris. Meil nad on aga suurelt ja vahel koguni suurendatult nähtavad poliitika pinnal. Kui me nendega kokku puutume, räägime reetmisest või tuuleliplusest, sest meie kõrval elavad tegelased, kes harrastavad sobitumist lausa elukutsena. Aga elu on tänapäeval niisugune, et kõik on sunnitud mingil moel adapteeruma, rahvas rändab riigist riiki, inimrühmad võitlevad kohanemisvõimaluste nimel või otse vastupidi: selle nimel, et säilitada oma mina. Ükskõik kas me räägime erinevaise usulistesse, etnilistesse rühmitustesse kuuluvate inimeste suurematel rühmadest või üksikinimestest, ma arvan, et see on kahekümnenda sajandi suurim probleem.

**Teie filmis määrab kolme mehe identiteedi põhiliselt see, et nende perekond pärineb monarhismi loojangul tugevneva kodanliku intelligentsi ringist. Kas mõni neist, näiteks see sportlane, on mõne tõelise, konkreetse isiku kehasus?**

Kõik filmi tegelased on mitmest tõelisest kujust kokku pandud, niisiis väljamõeldud kujud.

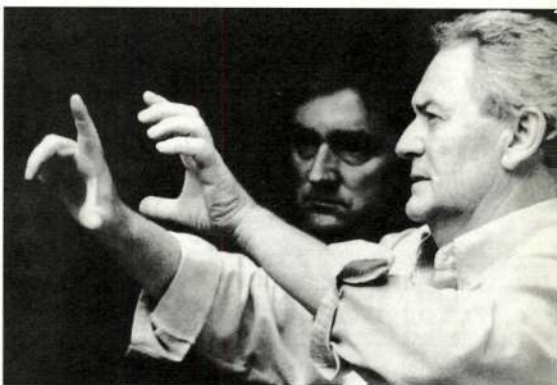
**Kas osajaotus on juba lõpetatud?**

Veel mitte. Kindel on aga, et neid kolme meest kehasab väljapaistev briti näitleja, "Inglise patsiendi" peaosatäitja Ralph Fiennes. Keskmise tegelaskuju, sportlase armastatu rollis esineb üks uus populaarne saareriigi täht, Rachel Weisz. Tema vanemad on ungarlased, ja olgugi et ta ei räägi kuigivõrd oma emakeelt, peab ta end ungarlaseks. Tähtsat osa mängivad veel kaks suurepäraselt inglise näitlejannat, Rosemary Harris ja Jennifer Ehle. Esimese kohta selgus alles tagantjärele, läbirääkimiste ajal, et ta on Richard Harrise tütar.

**Fiennesiga, nagu ma tean, on proovivõtted juba toimunud...**

Me oleme temaga juba tükk aega selle

stsenaariumi kallal töötanud, ma näen, et ta on sellest täielikult aru saanud ja valmistub era-kordse hoolega. Tal on usumatu austus oma elukutse vastu, seda laadi põhjalikkust ma olen kohanud ehk ainult Glenn Close'i juures.



*István Szabó koos oma põhioperaatori Lajos Koltaiga filmi "Armas Emma, kallis Böbe" võtetel 1992. aastal*

Ta õpib juba ungari rahvalaulu "Kevadtuules jõgi voogab", mis — vanaisa ja muidugi kogu perekonna lemmiklauluna — kõlab filmis ikka ja jälle. Ja kuivõrd ta tundis "Inglise patsiendi" Márta Sebestyéni häält, palus ta, et ta võiks Mártaga Budapestis ka isiklikult kohtuda. Läksime siis kolmekesi lõunat sööma, ja kui me rääkisime, et Fiennes hakkab meie filmis tõenäoliselt ungari keeles laulma, pakkus Márta, et tema võib talle selle laulu selgeks õpetada. Ta saatis näitlejale imeilusast helikirja — ma loodan, et Ralph võtab ükskord kätte ja avaldab selle —, milles ta toob kuuldavale nii üldtuntud versiooni kui ka erinevad variandid ja seletab, kus ja kuidas neid lauldakse.

**Kes on selle filmi produtsendid?**

Robert Lantos luges kui sõber selle käsikirja läbi ja otsustas, et ta tahaks seda teha. Temaga liitus András Hámori, kes 1992. aastal juba väntas Omar Shariffiga Budapestis.

**See lugu hõlmab vägevast ajaloolisest kaardist, mille usutava pildimaailma loomine võib tänapäeval juba väga keeruline ülesanne olla.**

Õnneks kujunes Budapest tegelikult meie loo algusele eelnenud ajal selliseks, millisenä me teda tänapäevalgi tunneme, siis sai valmis Andrásy puistee Ooperiga, Suur Ringtee ja Rákóczi tänav suurte üürimajadega, Parlamendi ümbrus Kohtupalatiga (tänapäeval Etnograafiamuuseum) ja teiste tähtsate ühiskondlike hoonetega. Me saame kasutada



neid ehitisi, mille püstitas kodanlus, kellest meie film räägib.

Kitsam maailm, kodud, ehitatakse ilmselt dekoratsioonidena. Aga ungari filminduse parimad asjatundjad on möödunud seitsme aasta jooksul laiali pudenenud. Kas on veel üldse vastavaid tehnilisi vahendeid ja vastavaid ametimehi korralkuks filmitegemiseks?

Sellele küsimusele on raske puhtsüdamlikult vastata. Ungari filmitööstuse infrastruktuur on peaaegu täielikult maha lõhutud, on veel ainult paar-kolm Don Quijote tüüpi kuju jäänud mõnda osakonda. Nad on uhked selle oskuse peale, mis Ungari filmitööstus on talletanud, nad kaitsevad kogutud teadmisi ja püüavad kõigiti oma tööd kõrgel tasemel teha. Aga see ei ole enam "see" infrastruktuur, vaid ainult kangelaslikult võitlev järelvägi. Ma loodan, et meil jätkub veel küllalt jõudu ja vastupidavust, et me saaksime töötada selle kvaliteediga, mis on Ungari filmitööstuse parimate traditsioonide vääriiline. Ma tean, et see kõlab väga kurvalt. See on nagu mõni matusekõne. Aga selleks see on mõeldudki.

See film on Kanada, Saksa ja Ungari koostöö. Kas ei oleks lihtsam välismaal töötada?

See kergema lahenduse võimalus oli meil juba ka kümme aastat tagasi. Aga ka siis me võitlesime selle nimel, et saaks kodus filmida. "Kohtumine Veenusega" produtsent tahtis filmi vändata São Paulo ooperimajas, sest see oli parajasti tühi, me oleksime saanud selle poolmuidu, ja ka igasuguste tööde eest küsiti väga vähe. Me keelitasime aga David Puttnami, et ta tuleks Budapesti, ja lõpuks laabus meie koostöö rahuloldavalt. Meie operaator Lajos Koltaiga arvasime ka siis, et meil tuleb Ungaris töötada, kui me teeme filmi, mis on tõesti meie oma. Me tundsim, et see on meie kohus, ja me saime selleks ka alati toetust oma kaastöölised, kellega me olime aastakümneid koos filme teinud — ma võin pikalt loetleda oma kolleegide nimesid filmidirektor Lajos Óvárist, dekoraator Attila F. Kovácsist ja kostüümikunstnik Györgyi Szakácsist kostümeerija Zsuzsa Stengerini ja grimeerija Erzsébet Forgácsist Ferenc Ormosini või László Janicsekini. Siiani on meil kõik korda läinud, aga nüüd tuleb halvemate tingimuste tõttu kõigest jõust pöialt hoida, et meil õnnestuks endale seatud nõudmistest kinni pidada.

Ajalehest "Magyar Hírlap", 4. juuli 1998 tõlkinud  
EDVIN HIEDEL

Ungari tippkineast ISTVÁN SZABÓ sündis 12. veebruaril 1938 Budapestis. Öppis Budapesti Teatri- ja Filmikunsti Akadeemias 1956—1961, mille kõrvalt töötas raadioreporterina. Juba tema esimesed lühifilmid "Variatsioonid ühele teemale" (Variációk egy témára), "Kontsert" (Koncert, mõlemad 1961) ja "Sina" (Te, 1962) äratasid rahvusvahelist tähelepanu. Szabó esimene mängufilm "Unelmate aeg" (Álmodozások kora, 1964) pälvis Locarnos parima režiidebüüdi auhinnna. Suurt tunnustust on leidnud ka tema hilisemad tööd.

#### ISTVÁN SZABÓ MÄNGUFILMID:

1964 "Unelmate aeg" (Álmodozások kora). Režissöör ja stsenarist. "Höbedane puri" (parim režiidebüüt) Locarnos 1965.

1966 "Isa" (Apa). Režissöör ja stsenarist. Grand prix Moskvast 1967.

1970 "Armastusfilm" (Szerelmesfilm). Režissöör ja stsenarist.

1973 "Tuletõrjuja tänav 25" (Tűzoltó utca 25). Režissöör ja stsenarist. "Kuldne leopard" Locarnos 1974.

1974 "Esietendus" (Ösbemutató). Telefilm, režissöör. 1976 "Budapesti lood" (Budapesti mesék). Režissöör ja stsenarist.

1979 "Usaldus" (Bizalom). Režissöör ja kaasstsenarist. "Höbekaru" (parim reži) Lääne-Berliinis ja auhind San Sebastianis 1980.

1979 "Roheline lind" (Der grüne Vogel; Saksamaa LV). Režissöör ja stsenarist.

1981 "Mephisto" (Ungari—Saksamaa LV). Režissöör ja kaasstsenarist. Parima stsenaariumi ja FIPRESCI auhind Cannes'is, parima võõrkeelse filmi "Oscar".

1984 "Bali". Režissöör.

1984 "Kolonel Redl" (Redl ezredes/Oberst Redl; Ungari—Saksamaa LV—Austria). Režissöör ja kaasstsenarist. Žürii auhind Cannes'is 1985.

1988 "Hanussen" (Ungari—Saksamaa LV—Austria). Režissöör ja kaasstsenarist.

1991 "Kohtumine Veenusega" (Meeting Venus; Suurbritannia). Režissöör ja kaasstsenarist.

1992 "Armas Emma, kallid Böbe" (Édes Emma, drága Böbe —vázlatok, aktok). Režissöör ja stsenarist.

Euroopa filmiauhind "Felix" (parim stsenaarium). 1996 "Offenbachi saladused" (Offenbach titkai; Ungari—Saksamaa). Režissöör.

1999 "Päikevalgus" (Nappfény, Kanada—Ungari). Režissöör ja kaasstsenarist.

2000 "Clara"/"Ungari aastal 2000" (Clara/Magyarország-2000, Saksamaa—Prantsusmaa; rež: Helma Sanders-Brahms). Kaasprodutsent.

AARE ERMEL



---

---

2. PIMEDATE ÖÖDE

TALLINNAS 2. - 6. detsember 1998



filmifestival

---

JAAK LÕHMUS

---

## FESTIVALIMÄLESTUS HAJUB SUUREKS SUVEKS

*Veel kord II Pimedate Ööde Filmifestivalist*

49. *Berlinale* (peetud 10. — 21. veebruarini) on juba tükk minevikku, 52. Cannes'i filmifestival juba ukse ees (algab 12. ja lõpeb 23. mail), meie aga mõlgutame Maarjamaa kaldapealsel ikka alles mulluste jõulude eelsetest asjadest. Õnneks kodustest asjadest. Tõsi, et kinoveski jahvatab aegamisi (ikkagi ajamasin) ning eesti filmiajakirjandus on sinnatakka samuti rahulikult töötav masin. Peaasi, et töötab. Põhjamaine temperament ei löö välja mitte üksnes maarahva leebelt jõnkslikes kinodraamadest. "Olid, jah, hundi jäljed," kohmame ka suuremate sündmuste puhul, ikka ka meedia-ajastul ja meediaski.

Hunt kui eestlase sõber, hunt täiskuu taustal on ehmatanud Pimedate Ööde Filmifestivali logol ning afišil kodu- ja välismaist filmiarmastajat. Kõhe aeg, erutavad asjad, hunt näeb kuuvalgel kaugele... Kas hunt festivalilogol just kuidagi filmieestlase või päriseestlase iseloomulook on, see pole üldse eriti tähtis. Filmifestivalil, nii noor ja visalt omaksvõetav nähtus, nagu ta eesti avalikkuse jaoks esialgu veel paistab, on ennekõike oluline programm, kõige tähtsamad on näidatavad filmid. Hundi jäljed kaovad viimaks niikuinii üle lume lageda. Et Pimedate Ööde Filmifestivali logo-olend või -kujund, seesama hunt kuuvalgel, on mõjunud ootamatuna nii esimesel kui ka teisel toimumise korral, 1997 ja 1998, annab vahest märku festivali korraldajate soovist leida tervele üritusele originaalset nägu.

Nüüd Pimedate Ööde Filmifestivali korraldusest. Põgus meenutus. Soome eestisõbralt Eva Lillelt nime saanud esimene *Black Nights' Film Festival*, mille filmid jooksid 1997. aasta 5.—17. detsembrini Tallinna Kinomajas, Tartu kinos "Ekraan" ja Narva klubis "Energeetik", pakkus näha 16 uut Põhjamaist filmi (viiest riigist), sellele lisandus veel väike programm uuemast prantsuse ja saksa kinost. Külaliste seltskond oli kaunis esinduslik: filmiloojatest produktentide ja ametnikeni. Aki Kaurismäki, Kari Väänänen, Hilmar Oddsson, Ari Kristinsson, Peter Aalbaek Jensen, Jesper Andersen, Jan Erik Holst, Kirsi Tykkyläinen, nimed, mis Põhjamaade filminduses räägivad iseenda eest. Filmikavas olid Aki Kaurismäki "Põgenevad pilved", Lars von Trieri "Kuningriik I ja II", Pål Sletaune "Prügipost", Kjell-Åke Anderssoni "Jõuluoraatorium", Fridrik Thór Fridrikssoni "Kuradi saar" jmt, filme mitmest žanrist ja mitmest sordist. (Vt ülevaadet TMK 1998, nr 3, lk 79—84 ja 96.) Esimese Pimedate Ööde Filmifestivali viis läbi leviettevõtte "Filmimax", Põhjamaade saatkondade ja filmiinstitutsioonide, mitmete fondide ja sponsorite, linnavalitsuse, aga samuti EV Kultuuriministeeriumi ja Eesti Filmi Sihtasutuse toel. Tegijate idee oli sellest nn pilootprojektist lumepalli põhimõttel kasvatada uueks aastaks nn jätkuprojekt, omandades järkjärgult uusi kogemusi, mis suurema rahvusvahelise filmifestivali korraldamisel edaspidi ära kuluksid.



*"Valguse süda", Taani, 1998. Režissöör Jacob Grønlykke. Esimene inuüti keeles väändatud täispikk mängufilm põimib ühte traditsioonilise grööni elulaadi ja tänapäeva konflikti.*



*"Külmakõrvetus", Norra, 1997. Režissöör Knut Erik Jensen. Põhja-Norra kalur Simon (Stig Henrik Hoff) satub külma sõja ajal Nõukogude Venemaale. Kodumaale naasnud, spioneerib ta kommunistide kasuks, kaotades viimaks nii vabaduse, sõbrad kui ka armastuse.*

II Pimedate Ööde Filmifestivali läbiviimiseks moodustasid esimese festivali korraldajad põhiliselt koos filmiajakirjanikega mittetulundusühingu, festivali programmiju-

*"Tsellofaan", Norra, 1998. Režissöör Eva Isaksen. Noore naisajakirjaniku Marianne isa jätab enne surma tütrele põletamiseks mõned dokumendid. Neist pabereist selgub, et mees oli kakskümmend viis aastat tagasi segatud ühte mõrvaloosse. Tütar asub asja uurima tõestamaks isa süüitust.*





hiks sai Tiina Lokk, tegevdirektoriks Endel Koplimests.

Vaatamata sellele, et 2.—6. detsembrini 1998 peetud II Pimedate Ööde Filmifestival ületas paljude näitajate poolest (linastunud filmide, saabunud külaliste ja vaatajate arv, eelarve jms) tunduvalt esimest festivali, nimetasid korraldajad seda enesekriitiliselt pilootprojektiks nr 2. Ürituse hea õnnestumise korral taheti loota, et järgmise aasta PÖFF võiks juba välja pidada väiksele filmiriigile kohase rahvusvahelise filmifestivali moodud ning organiseerimistaseme. Ajakirjanduslike vastukajade ja üritusest osasaanute hinnangute järgi võis otsustada, et II Pimedate Ööde Filmifestival õnnestuski. Nii et põhjust on oodata uut filmikohtumist enne jõule 1999, 6.—12. detsembrini.

Teise festivali filmid linastusid seekord üksnes Tallinnas, sest mujal näitamiseks ei jätkunud raha ning teistel linnadel puudus ka huvi. Peale Kinomaja olid seansid veel Sakala Keskuse kahes saalis, Von Krahli Teatris ja baaris, Vene kultuurikeskuses ja "Sõpruse" kinos südaöösiti, nii et kokku oli II PÖFFi käsutuses viieks päevaks — mitte küll täisajaks — seitse ekraani.

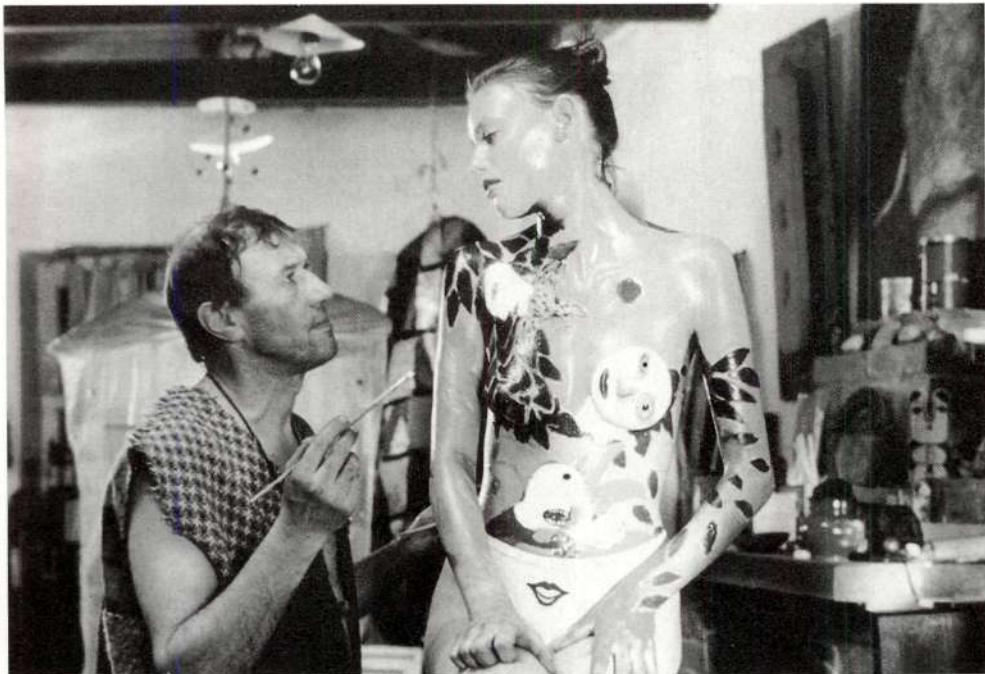
Lumevalgus-lumepimedus on põhjamaalasele ja eestlaselegi igal aastal tähtis. Ja see, mis naabrite kinos toimub, täpselt samuti, — kui uskuda, et kino on ajamasin, reisiriist, elupeegel. II PÖFFi kavas oli naabrite ringi võetud rohkem rahvaid kui skandinaavlased ja soomlased. Filme oli Lätist, Venemaalt, endistelt "ennliitlastelt" ja sõpradelt Ukrainast ning Gruusiast, hõimurahvalt ungarlastelt, saatusekaaslastelt Tšehhimaalt. Ja muidugi ei saa hea festival läbi suurte kinomaade toetuseta, häid filme anti Hispaaniast, Prantsusmaalt, Inglismaalt, Saksast, ka USAst. Peale selle Holland, Belgia, Itaalia, Kanada. Eksootiliste riikidena mahtusid kaardile Iisrael, Iraan ja Hongkong (vabandust, juba Hiina). Kokku 24 filmimaad. Võib-olla liigagi lai skaala väikese festivali jaoks?

Kuuskümmend kuus filmi ligemale veerandsajast riigist. Ainuüksi Põhjamaade filmidest oli II PÖFFi kavas filme rohkem kui esimesel korral, siis 16, nüüd 21. Uute filmide valik Skandinaaviast jäi enam-vähem samaks — 2—3 värsket teost igalt Põhjamaalt. Lisandusid dokumentaalfilmid, nagu näiteks "Ingmar Bergmani hääl" ja "Silmamoondaja: Lars von Trieri portree"; hästi vaadati ka va-

namaid Soome filme — Jörn Donneri kolme filmi retrospektiivi 1960. aastaist ja "maailmas tuntuimat eesti mängufilmi", Ilkka Järvilaturi musta maffiakomöödiat 1993. aastast "Tallinn pimeduses". Põhjamaade ja naabrite programmis võiks eraldi esile tõsta neid filme, mis olid tehtud eestlaste kaasalöömisel: peale juba nimetatud "Tallinn pimeduses", mis tõepoolest maailma kinodes kõige laiemalt levinud e e s t i k e e l n e mängufilm, kuuluvad sellesse rühma II PÖFFi programmis veel Lena Koppeli—Anders Wahlgreni "Tõe hetked" (Rootsi), Timo Linnasalo "Eros ja Psyche" (Soome) ja Laila Pakalnina "King" (Läti—Saksamaa).

Nagu ikka, on sellegi festivali programmis peatähtis hea film. Kuigi PÖFFil ei ole ega arvatavasti hakka kunagi olema žüriid, on filme programmis käepärane märgistada saadud suurfestivalide auhindade ja/või auhinnanominatsioonide järgi. Nii leiab vaataja teda huvitava filmi vahest kergemini kätte. Seekord oli kavva võetud üsna arvukalt tähtsamate filmifestivalide võidufilme, nagu näiteks 1997. aasta Cannes'i "Kuldse palmioksa" võitnud film "Kirsi maitse" iraani režissöörilt Abbas Kiarostamilt või sama festivali žürii *grand prix'* pälvinud kanadalase Atom Egoyani "Helge homme". 1998. aasta festivalitippudest jooksid pimedate ööde aegu Tallinnas taanlaste "Dogma 95" manifestatsiooni autorite Thomas Vinterbergi "Perekonnapiidu" ja Lars von Trieri "Idioodid", Ken Loachi "Minu nimi on Joe" Cannes '98 eeskavast ning Emir Kusturica "Must kass, valge kass" ja Tom Tykweri "Lola jooks" Venezia programmist. Viimati nimetatud filmid olid kõik ühes või teises kategoorias esitatud Euroopa Filmiakadeemia 1998. aasta auhindade kandidaatideks. Aga mainimata ei tohiks jätta ka nn auhinnafilme 1996. — 97. aastast, nagu Otar Iosseliani "Maanteeröövliid", Caroline Linki "Sealpool vaikust", Alain Berliner' "Minu roosa elu", Raoul Ruiz'i "Ühe kuritöö genealoogia". Ööseanssidel kinos "Sõprus" said filmifriigid vahelduseks otsivale kunstile vaadata Hongkongi lõomameistri John Woo stiilseid ja lahedaid põnevuslugusid "Palgamõrtsukas" (1989) ning "Ükskord varas" (1991). Kuid "Sõpruse" öökraanil näidati ka teise maailmakuulsa hongkonglase Wong Kar-wai nn läbimurdefilmi "Chungking Express" (1994). Ootamatult suur huvi oli Leni Riefenstahli loomingule pühendatud filmisarja vastu.





**"Saialilled"**, Venemaa, 1998. Režissöör Sergei Snežkin. Tänapäeva kriminaalkomöödia kasutab Anton Tšehhovi "Kolme õe" ja "Kirsiaia" motiive.



**"Ülespekstud"**, Prantsusmaa, 1998. Režissöör Laurent Bouhnik. Delikaatne, samas tragikoomiline lugu räägib kolmest kongikaaslasest, kel enne vangi sattumist ei olnud midagi ühist. Sõprus aitab neil taluda igapäevaelu, kus halastus ja kaastunne on tundmatud mõisted.

Niisi, programmis oli häid filme igale maitsele. Kui vaadata üle I ja II PÖFFi ning I Tallinna rahvusvahelise filmifestivali kavad, võiks kokkuvõtteks öelda, et tänu nendele filmiüritustele said mullu jõuludeks vähemalt tallinlased kinoekraanil ära näha poolsada tähtsamat mitte-ameerika filmi

aastatest 1996—1998. Need, kes käisid filmifestivalidel, võivad end julgelt pidada filmimaailma asjadega "kursis olevaks", sest Ameerika filmiparemik jõuab meie kinodesse tänu suurte levifirmade tööle niikuinii.

II PÖFFil oli ka nn eksklusiivprogramm Von Krahli Teatris. Hommikupoolikutel näidati (TPÜ dokumentalistikatudengitele) dokumentaalfilme teatrisaalis, õhtul jooksid liikuvad pildid baari seinal, festivaliklubis. Klubi filmiüritustel osalesid peamiselt tudengid, külalised, ajakirjanikud ja festivali abivägi, mitte "lai mass". Aga ka see on festivali oma publik, ka klubi on festivali elutähtis koht, sest festivali atmosfäär ei teki üksnes seansilt seansile joostes, piletisabas seistes ja pimedas saalis filme vaadates, see tekib peamiselt omavahelises suhtlemises.

Viie PÖFFi päeva jooksul käis filme vaatamas 8574 registreeritud piletiga vaatajat. Osa vabakaarti omavatest abiväelastest, külalistest ning ajakirjanikest ei jõudnud või ei hakanud alati oma null-piletit kassast välja võtma, sellepärast ei ole kõigil seansidel viibinud vaatajate viimteni täpne arv teada. Kuid niisuguse täpsuse nõudmine oleks ka juuksekarva lõhkiajamine, mis festivali vaba vaimuga päriselt kokku ei sobiks, kuigi see



võib meil Eestis olla tähtis mõne festivali toetamise üle otsustava ametniku jaoks. Toetusejagajatele teadmiseks olgu lisatud ka rahanumber, millega II PÖFF sai korraldatud: 1,3 miljonit krooni. Kardetavasti nõnda ökonoomselt nii suurt üritust edaspidi enam ei ole võimalik korraldada. Loomulikud kulud on lihtsalt suuremad, isegi siis, kui enamik asjaajajatest oma töö eest krossigi ei saa. Veel arve: piletimüügi tulu 194 330 krooni, väliskülalisi 33.

Toimus 86 seansi, mis on väiksemat sorti rahvusvahelise filmifestivali kohta küll ja küll. Vaatamisrekord kuulus ühele noormehele: 33 filmi. Kostis ka kriitikat, et paljude väga heade filmide esitusajad kattusid või sattusid otsakuti üksteise peale, ei jõudnud igale poole, kuhu oleks tahtnud, kurdeti. Ent festivali pinge ja mõnu tekibki vaatajas vist pigem õigete valikute tegemise keerulisusest, festival ei ole harilik kino, pigem kino kinos. Enda jaoks õige filmi leidmise ja selle esitusele pääsemise eest võideldakse kõigil festivalidel. Ka tulevikus. Ka Tallinnas. Ka III PÖFFil 1999. aasta detsembris.

Eesti Filmiajakirjanike Ühingu liikmete hääletuse järgi oli II PÖFFi parim film taanlase Thomas Vinterbergi "Perekonnapidu". Antiikne tormilatern selle hinnangu tähisena võiks "Dogma 95" noorele ideoloogile ära kuluda küll — uue filmi esteetika otsingutel. Publikuhääletuse järgi oli vaatajate lemmik Emir Kusturica "Must kass, valge kass". Järgnes Tom Tykweri "Lola jooks". Need filmid kogusid ka saali kõige suurema vaatajate arvu — "Must kass" 960 vaatajat (2 esitust), "Lola jooks" 513 vaatajat (2 esitust). Suurte festivalide mõõtkavas ei ole need arvud kuigi suured, aga Tallinna kinopubliku väljakujunenud maitset arvestades esialgu väga head. Tavalisest kinopiletist odavamad pääsmed (40 krooni, sooduspilet 20 krooni) meelitasid seanssidele palju õpilasi ja üliõpilasi, publik oli fantastiline. Pärast PÖFFi tundub, et viimaste aastate tavalisest kinomenüüst jääb Tallinna rahvalegi väheks. Kaua sa ikka ainult hamburgeritest, hesburgeritest, kärrolsistest ja kentaki fraid tšikenitest toitud.

Ah jaa: festivali oma nägu? Seda portreed tuleb veel tükk aega kujundada. Isegi *Berlinale*'l võttis oma põhiprogrammi profiili väljajoonistamine aega mitukümmend aastat. Esitatavate filmide "geograafia" on lihtsam, igal maal tehakse häid filme. Geograafia on PÖFFil juba praegu enam-vähem paigas, aga



"Ükskord varas", Hongkong, 1991. Režissöör John Woo. Meelelahutuslik vargafilm seob komöödia ja armukolmnurga John Woo laadis relvaõitlusega.



"Chunking Express", Hongkong, 1994. Režissöör Wong Kar-wai. Hüsteerilise rütmiga film ühendab kahte temaatiliselt seotud lugu. Esimeses kohtub politseinik blondi paruka ja päikesepillidega narkoärikaga, teises sätib kiirsöögipoe müüjanna end rahulikult võõra politseiniku korterisse sisse.

sellest üksi on vähe. Küllap on vaja ka "suurt iseliikuvat nägu", mida ei saa jälgida üksnes pimedas kinos valgust kiirgavalt ekraanilt. Küllap vist, ütles kunagi üks vana tulnukas uues kohas.

## HEAD INIMESED, KINOTEGIJAD JA FILMISÕBRAD!

*HARDI VOLMERI väljaaste II PÖFFi  
avamisel 2. detsembril 1998 Sakala Keskuse  
suures saalis*

Hämarad hommikud, tumedad öhtud, pimedad ööd. See on ohtlik aeg, mil meid, põhjarahvaid, käib muserdamas kurikuulus arktiline tusk.

"Oo, Dolores Borealis!" karjatasid vanad roomlased seda ängi, seda masenduse väge tundes ja nende vallutuste piir jäi germaanlaste ja frankide maale.

Ei teadnud nemad, et selle meelega vastu vastu ka tõhus rohi on leida.

Neil hämarikutundidel sätiti end leelõuka äärde, süüdati peerud ja hakati jutte vestma. Ema lastele, vanaisa lastelastele või oma eidele. Parema puudusel kassile-koerale. Ja tuju sai rõõmsam.

Tänapäeval vilgub peeru asemel televiisor toanurgas.

Narratiiv nõriseb.

Kui tahad näha head Euroopa filmi, siis viimasel ajal on ikka nii, et seda näed pigemini teleris kui kinos, ja sedagi siis, kui sa taevakanalitega ühenduses oled.

Agaga see ei ole üksnes Eesti probleem. Televiisor näitab kino.

Selle kurbloolisuse leevendamiseks ongi ellu kutsutud PÖFF — Pimedate Ööde Filmifestival. Sedapuhku on tegemist alles teise üritusega.

Esimesel festivalil oli filme vähem ja need olid peamiselt Põhjamaade filmid.

Tänavu on programm laiem, selline, nagu te ise varsti näha saate.

Võtke heaks või pange pahaks, aga see filmipidu püüab teieni tuua parimat Euroopa kino ja seda ehedal kujul ja õiges formaadis, kogu tema häduses. Saagu pimedus!

Mooses kirjutab: ja pimeduses paistis valgus... Mõne minuti pärast algab siinsamas pimedas saalis filmiseanss — kino, mille leiutas mees perekonnanimega Valgus — Lumière.

---

ANDRES MAIMIK

---

## AND NOW THE VERY BEST OF THE IDIOTS

(Monty Python)

---

"IDIOODID" (*Idioteerne*). Stsenarist, režissöör ja operaator Lars von Trier, režissööri assistendid ja operaatorid Kristoffer Nyholm, Jesper Jargil ja Casper Holm, kunstnik Lene Nielsen, heli: Per Streit, monteeri Molly Malene Stensgaard, produtsent Vibeke Windeløv. Osades: Bodil Jørgensen (Karen), Jens Albinus (Stoffer), Louise Hassing (Susanne), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel) jt. 35 mm, 117 min, värviline. © Zentropa Entertainments 2 Aps ja La Sept Cinéma, Taani—Prantsusmaa, 1998.

---

Lars von Trieri "Idioote" on eesti filmikriitika ohtralt käsitletud. Sule järele on kobanud peale stammkirjutajate ka mitmed kino- ja teatritegijad, kultuuriajakirjanikud ja ringi gastroleerivad vabamõtlejad.

See on täiesti arusaadav: lavalaudadel nagistava Panso vaimu ja hubaseid sigari-öhtuid korraldava etableerunud filmikriitika jaoks on tegemist radikaalselt uue, sisseharrunud käsitlusviise ja kätte kulunud tärnisüsteeme segipaiskava kõheda nähtusega.

"Idiootide" ambitsioonid ja kuulutus ei piirdu algus- ja lõputiitritevahelise alaga, vaid laiuvad kaugele väljapoole filmi ennast. Erinevalt enamikust teistest Pimedate Ööde Festivalil linastunud enesesesulgunud ja enese kaudu toimivaist kunstfilmidest loob "Idioodid" diskursust. Tema mõtestamiseks pole küllalt eelnevast vaatamisharjumusest, ta nõuab häälekalt enesele uut lähenemisi, 90-ndate lõpu elutundest sirutunud kriitilise mõtte kaasamist retseptiooni.

"Idiootide" diskursuses kõnelevad läbisegi kinokeelne manifestatsioon, küsimus tehnikast, psühhoanalüütiline ja ühiskonnakriitiline vaatenurk.

Just viimast, äratuntavalt koduseimat sotsiaalkriitilist aspekti on rõhutanud eestimaine kriitika. Tavaliselt on sealt otsitud õelaid ja nihilistlikke heaoluühiskonna väärtus-



hinnanguid kukutavaid hoovusi ning vasakpoolset kodanliku elulaadi nüpeldamist. Usutavasti on selline vaatajapilk õigustatud. Kuid samas on see äärmiselt pinnaline — filmi suhe ühiskonnaga on palju keerulisem ja käestlibisevam kui paljas klounaad või satiir. Autori seisukoht ei ilmne ühes või teises tegelaskujus, poolehoiu või antipaatia avalduses, süvapsühholoogilises portreeringus ega pealiskaudses samastumises.

Trieri pessimismi, mis suunatud ühtviisi nii *ratio* kui idiootsuse, nii ühiskonna kui mässu vastu, ei saa paigutada tavapärasele vasak-parempoolsuse skaalale. Ta argumenterib enese poolt ja enesele vastu, näidates, et ühiskonnast väljaastumine, reflekteeriva ja analüüsiva mõtlemise tasalülitamine ei too iseenesest veel mingisugust puhastust. Pigem vastupidi — loomariigis kehtivad omad seadused ning Tarzanist ei saa kunagi mingit mässujuhti.

Kui filmis ilmneb ka üksüheseid idealistlikke pettepilte, on need tingitud pigem järeleandmisest jutustamistehnika nõudeile kui autoripositsiooni paljastamisest. Tulemuse huvides on Trier piisavalt paindlik, ta on üsna vabalt tõlgendanud iseene sisseseatud käsu laudu. Bravuurselt rämeda, viskleva ja mullitava visuaalsuse all on kahtlaselt traditsioonilisi kihistusi — estetiseeringuid, literatuursust ja elemente klassikalisest kompositsioonist.

Kas või Kareni tegelaskuju ja tema saamis-, olemis- ja muutumislugu, filmi raam, mis painutab filmi amorfse konsistentsi üsna vägivaldselt sihipärase narratiivi alla ja muudab filmi tarbijasõbralikuks ka alalhoidlikuma maitsega vaatajale.

Kes tahab, võib filmist leida katartilisi ülemtoone — seesama Karen, kelle pilgu läbi vaataja justkui idiootide kogukonda kaeb, lõpetab filmi julge sammuga idioodi rolli igapäeva elu konventsioonidesse rakendades. See on filmist "*Laineid murdes*" (1996) tuttav puhastumine taanduse kaudu; kristlik vormel "õndsad on vaimust vaesed" hakkab tööle te o kaudu, "idiotismi" reaalse rakenduse kaudu. See ei teostu mitte õndsas vaimuvaeses logelemises või ideoloogilises rollimängus, vaid vägivaldse ja irratsionaalse sekkumise kaudu normatiivsesse "normaalsesse" ellu, martüürium *la totale* kaudu. Külähullud on oma kogukonnaga harmoonilises ja konstruktiivses kooskõlas ja märtrite ning prohvetite äärmuslik elueitus neid ei puuduta. Neis puudub aines tragöödiaks, samastumiseks ja ülenduseks. Ent piire ületavast Karenist saab kaitsepühak kõigi maailma idiootide ja mittekohanejate tarvis.

Hoolimata Trierile armsaist religioosseist liialdustest ja moraliteest on "Idioodid" pigem vahedalt vahetu, ähvardavalt analüütiline "koletis" kui kaastundlik mõtiskelu. Von Trier on sotsioloogialabori teadur, julm ja erapooletu vaatleja, mitte Augustinuse, Marxi või Schweitzeri jalajälgedes tatsuv visionäär. Talle on olulised eksperimendi tingimused, valiidsus ja lõpptulemused, järeldused jätab ta igapäeva enda teha.

Milline on siis Trieri sotsiaalne eksperiment? Kõigepealt võtab ta vaatluse alla ühe olulise segmendi makrostruktuurist ühiskonnast — subkultuurilise kogukonna. Tänapäevased subkultuurid, sektid, hipide kom-



"Idioodid", 1998. Režissöör Lars von Trier.  
*Idiotism on paradoksina seesmiselt sama struktureeritud nagu iga teine olemine.*

muunid, gängid, klubid jms, tähendavad oma liikmete jaoks võimalust vabastada end ühiskonna ja selle nähtava atribuudi, riigi survest. Üldised reeglid ja normid asenduvad sisemise ringi käitumisjuhustega ning nende omaksvõtt koos kollektiivse olemise jõe tunnetamisega loob tunde vabadusest ja sõltumatusest. Ühiskond püüab varjatud või varjamata repressiivsete vahenditega oma hälbinud kodanike riigitruudust enesele tagasi võita. See põhjustab aga veelgi suuremat grüpiintegratsiooni ja aktiivset vastasseisu. Vastalises on romantikat ja ühistunnet — kes pole meiega, on meie vastu — ning iga konflikt turgutab vaid võitlusvalmidust. Subkultuurist saab kontrakultuur.

Aga mis saab kontrakultuurilistest kogukondadest, kui riik on lõtv, liberaalne ja sekkumatu? Mis saab siis, kui postmodernne



ühiskond neelab alla kõikvõimalikud kriitilised ja trotslikud subkultuurid, turgutab ja turustab neid? Kuhu jääb tõeline vastasseis Taani-taalises turvakodus, kus ka vanast heast Christianiast on saanud suur turismimeka ja kommertsüritus? Kui ametlikes kanalites toonitatakse narkootikumide ja prostitutsiooni osatähtsust ühiskonna ventiilina? Kui kõikvõimsad noorsooliikumised taanduvad elustiilideks? Kui kakofoonia on riiklik tellimus? Mida teha pärast orgiat?

Milline saab sel puhul olla tõeline vastalisus, milles oleks jõudu ja mille poolt ühiskond tunneks end ohustatuna? Kui kõik keeled ja diskursused on lubatud, siis milline keel leiaks väljapääsu legitiimsuse laiuvailt väljaldelt ning säilitaks samas kommunikatiivsuse. Parafraseerides Quentin Tarantino tuntud motiivi — kui suur peab olema see kürb, mis paneks meid jälle end neitsitena tundma?

Jättes kõrvale retroihaluse, mütoloogia ja totra maskuliinse fetišismi, kõik need lärakalt poosetavad fašistlikud ja paramilitaarsed liikumised, siis milline oleks see sallimatus ja protest, mis suunaks oma energia otse kollektiivse mentaalsuse tasandi lammutamisele?

Lars von Trier on leidnud vastuse — see on idiotism. Mitte vaikne ja malbe, vaimuhaiglate tsenseeritud vaimunõtrus, vaid potentsikas agressioon. Idiotism kui sotsiaalne platvorm, kui programmiline käitumine, kui keel.

“Idioodi keel” võib ainult pealtnäha tunduda seosetu lalinana, tegelikult on ta seesmiselt struktureeritud nagu iga teinegi keel. Tema alusstruktuuri elemendiks on paradoks. Esimene paradoks tuleb ilmsiks juba funktsionaalsust arvestades. Idioodi keel on kommunikatiivne just tänu tema ebakommunikatiivsusele.

Idioodiga suheldes tabab tavainimest kimbatust, ning seda kimbatust ongi idioodi kehastajal vaja esile kutsuda. Kui vaidluspartner ei räägi jämedalt, aga samas eesmärgipäratult kokkuleppelisi reegleid, kui ta ei kasuta arusaadavaid argumente ega postulaate ning saadab järjepanu teele seosetuid signaale, siis muutub dialoogi jätkamine temaga mõttetuks. Dialoogi lõpetamine aga reedab tõrjuvust ja paindumatust, sestap üritatakse halva mängu juures head nägu teha. Püütakse mitte unustada oma head kasvatust ja teeselda suhtumist idiooti kui tavalisse “normaalsesse” inimesse. Ettearvamatu käitumisega tüübiga kokku puutudes vaadatakse ennast kramplikult kõrvalt, et mitte naeruväärseks näida, ja seeläbi juba ollaksegi naeruväärne. See mässib “hea tahte

saadiku” aga veel rohkem sisse, paljastab ratsionaalse suhtlusmudeli nõrkust.

Kogu kommunikatsioon libastub infovahetuse tasemelt kontekstuaalseks positsioonimänguks. Selle mängu idioodid võidavad, sest neil pole midagi kaotada. Idiootide provokatsioon seisneb iseenesestmõistetavate konventsioonide võrgustiku nõrkade lülide väljatoomises ja jõhras ärakasutamises.

Filmis käivad “idioodid” ükselt uksele müütamas armetuid omatehtud jõulukaunistusi. Inimesed on silmanähtavas kimbatuses, ent ostavad neid, sest ostmata jätmine pole kooskõlas eetilise imperatiiviga. Süüdimatutele ei oelda “ei”, sest see eiraks võrdväärsuse printsiipi. Selles vabaduseta valikus omavad idioodid juba implitsiitset võimupositsiooni, kuna nende vabadus ei ole paratamatus. Oma nudistliku pärispatueelse süütusega kisuvad nad alasti liberaalse turvaühiskonna häbeduse, selle kokkuleppelise struktuuri ja jõuetuse Teisega ja teistsugusega kokkupuutumisel.

Idiootide käitumine on sarnane dekonstruktsiooniga. Nad jälgendavad üksüheselt ühiskonna normatiivset käitumiskeelt, samal ajal riisub nende “idioodi”-staatus, kontekst, sümbolsete kandetalade tähendused, irrutab aktid niigi habraste konstruktsioonide küljest.

Tavaliselt käivad ükselt uksele proovireisijad, kindlustusagendid, majavalitsuse töötajad, päästarmee ja teised teretunud, igati akseptaablid tegelased. Neid teatakse, nendega osatakse suhelda, neile tullakse vastu.

Ent kui ukse taha satub idioot, on asi teisiti. Oma tavakäitumise mehaanilise jälgendusega loovad nad paradoksaalsust, nad blokeerivad või nihestavad selle tähenduse, moonutavad situatsiooni absurdiks.

Seda sorti aktsioonidega nagu tehaste, ujulate ja restoranide ühiskülalustused teevad psühholoogiligaanidest idioodid omamoodi sanitaritööd. Nad muudavad nähtavaks sootsumi kooshoidvad ning seda risti-rästi läbivad võimusuhted, ning ühes sellega riisuvad nad sellelt absoluutse kuuletumise nõude. Idioot on laps, kes hüüab, et kuningas on alasti.

Vastureaktsioonid, mida idioodid esile kutsuvad, ei pruugi olla ainult negatiivse värvinguga. Pissitamistseenis kutsus kokkupuude idioodiga maskuliinseis motokollides esile pehme ja feminiinse hoolitsustunde. Kõige muu suhtes jõhrer ja ülbe marginaalsus nautis oma langemist positiivsesse alandusse, läbima naiselikku ja homoseksuaalse alatooniga testi. Sellist radikaalset žesti ollakse nõus tegema ainult juhul, kui objekt pole tema





*"Idioodid". Tavakäitumise mehaanilise jälgendamisega nihestavad idioodid selle tähenduse ja moonutavad situatsiooni absurdiks.*

enesega võrdväärne, kui ta ainult väga laias laastus mahub liigituse alla "inimene".

Teine lähtepunkt on idiotide organisatsioon. Lahti öeldes ühiskonna sümbolsest korraldusest, ühiselu seadistavast isa-seadusest, ei taba idioodid mitte uut kvaliteeti, tähenduste pillutamise intellektuaalset erutust, vaid kõikehõlmavat tähendusetust, imaginaarset olemist teispoole sotsiaalsust, ebardlikku lõbu igavesest olevikust kõverpeegleid täis toas.

Just sellist eskapistlikku unustust taotles Karen oma hüppega idiotismi sooja, niiskesse ja hämarasse naudingute aeda. See on põgenemine elu eest elamise juurde, intellekti ja tunnete diktatuuri käest elutungi meelevalda.

Töenäoliselt avaldub idiotide revolutsioonis iga revolutsioonilise liikumise substanttsiaalne alus — lõhkuda kütke, avastada eneses loom, anduda hetkekski primaarinstinkti eufooriale, mida tekitab ühiskonna generaalsete tähenduste kokkuvarisemine ja laialipihustumine. Mässu idee on mäss ise — totaalne hävitustöö. Kõik muu mässu juurde kuuluv — tuleviku suunatud ideaalid, ümberhitus, võitlus kellegi alistatu nimel — on

ainult silmakirjalik hävitustöö ratsionaliseerimine.

Erinevalt enamikust revolutsioonidest toimub idiotide mäss intellektuaalsel tasemel.

Selle algimpulss on Michael Foucault' vaimuhaiguse arheoloogia ja 60-ndail aastail kõlapinda leidnud antipsühhiaatriline liikumine. Viimane väitis, et vaimuhaigust pole olemas, see on vaid teistsugune tunnetusvorm. Kogu psühhiaatria on üles ehitatud võimulangule; psühhiaatrias toimub stigmatiseerimine, "hullule" sisendatakse psühhiaatri poolt, et ta on hull ning too hakkabki selle tagajärjel hulluna käituma. Vaimuhaigla põhifunktsiooniks on olla repressioonimasin teistsuguse tasalülitamiseks. Antipsühhiaatria ideoloog David Laing tõestab, et skisofreenia on kätketud juba igapäevasesse argikeelde, mille sõnakasutuses on kõik lausungid lahti oma tegelikust tähendusest. Skisofreenia on sotsiaalne konstruktsioon, mida tõrjutakse sama sootsiumi poolt, mis on selle tekitaja.

Idioodid lähtuvad samast sõnumist, ainult "hullumeelsus" on asendunud veelgi radikaalsema "idiotismiga".



Pole ime, et paljud idiootide kogukonna liikmed töötavad positsioonidel, mis eeldab suuremat distantsi enesest — keskkonnaga kohandumist, õpitud käitumist ja sotsiaalse rolli omaksvõttu —, näiteks koolides, sotsiaalasutustes, reklaamibüroodes. Nad on kõige lähemal neile mehhanismidele, mis moodustavad sotsiaalseid suhteid ning nende põgenemisvajadus on suurim. Aga just seepärast pole nad ka ohtlikud. Nad võtavad idioodiks olemist kui lõõgastust ja teraapiat, vabastumist rollimängu stressist rollimängu enese abil. Neis puudub mässu alge.

Peategelaste Kareni (**Bodil Jørgensen**) ja Stofferi (**Jens Albinus**) motiivid on teistsugused, tõsisemad ja kandvamad. Karenil unustus, Stofferil ideoloogia. Sestap on ka distantsi rolli ja tegelikkuse vahel väiksem. Kareni "idiotism" on naiseliku loomuga — see on privaatne ja lähedane tunne, emotsionaalne karje. Siit võib lugeda dramaatilist saatuse ületamise püüdu või masohhistlikku antigonelikku meeleheidet, enese vabatahtlikku kahe surma vahele viimist, ohvri naudingut. Või on see siis psühhopaatiast ülekoormatud eraelust põgenemine idiotismi idüllilistele aasadele.

Stofferi jaoks on see aga vahend ja poliitiline argument — maskuliinne relv. Ohjeldamatus on läbikalkuleeritud sõnum mõistlikkuse mõtetuks muutmisel.

Stofferi kõrgkoodanlik taust ei luba unustada seda, et ta tunneb etiketti, et ta teab, millist veini valida või kui niiske peab olema oivaline sigaritubakas. Järelikult ta teab lahendit, kuidas asjade habrast tasakaalu korraga segi paisata. Kuidas korraldada kataklüsmi, kuidas jagada kõrvakiile, kuidas rebida asjadelt nende tähendus.

Stofferi raevuhood munitsipaalvalitsuse tegelasega on kui Kristuse märatsemine templis turumüüjatega — see on ekstaatiline õpetussõna, mis on enam suunatud oma jüngritele kui konkreetsele vihaobjektile. Ning seepärast on mõistetav, miks tabab Stofferit ehtsa vaimupuudega inimestega suheldes samasugune tõrjuvus, mida ta ise on välja kiskunud "normaalsetega" lävides.

Stofferi reflektiivne "idiotism" kui eetiline ja esteetiline alus, kui kunstivool on kõvasti kõikumas, kui ta peab kokku juhtuma eheda idiotismiga, *real thing*'iga, millel puudub igasugune tagamõte ja tähendus. See toob liigagi selgelt välja mässu tagant poosi, teeb ideoloogiasid maneeri. Hälvikute kõrval pole Stoffer midagi enamat kui samasugune "mässav" koodanlik esteet või tähendustest täitunud popstaar nagu Oskar Wilde ja Jim Morrison.

Lõpp on ligidial ning Stoffer võib vaid tõdeda nagu McMurphy filmis "Lendas üle käopesa": "Ma vähemalt püüdsin!"

Trieri osalev eksperiment ei jää lõpuni osalevaks ja empaatiliseks. Olguigi et kaamera näib olevat usaldatud idiootide eneste kätte, distantseerib Trier end filmi jooksul grupist. Ta hakkab üha teravamalt eristama seisundeid, markeerima piiri idioodimängu ja mängust väljumise vahel. Grupi sees kujunevad välja samalaadsed konventsionaalsed suhted ja hierarhia nagu ümbritsevas ühiskonnas ning see viitab ürituse etableerumisele, värskuse ja kandejõu läbikulumisele.

Huvitav on jälgida, kuidas toimib Trieri kujutamiseviis sünkroonis kujutatavaga. "Dogma 95" põhimõtted on ellu kutsutud ositi seetõttu, mis eesmärgi ta on juba täitnud: tekitada sündmust filmi ümber, sensatsioonialdist kõhinat, mis aitab kaasa filmi marketingipoliitikale.

Teisalt aga väljendab see tühimust ja trotsi kõige liigselt kunstipärastatuse vastu. On ju vana tõde, et ilu ja esteetika kategooriad nihkuvad praegusajal üha enam kunstisfäärist reklaami, disaini ja massikultuuri alasse ning kontseptuaalsesse maailmapilti ei passi enam maailma estetiseeritud (loe: müügipärastatud) kujutamine. "Dogma 95" on haaranud sellest seaduspärasusest kinni ja arendanud seda edasi, õigemini tagasi. Viitab ju sõna "dogma" teatud tüüpi purismiihalusele, erinevalt uut tulemist ja enesekehtestust deklareerivast "manifestist" tähendab dogmaatika vastuvaidlematut kuuletumist vanadele ennast tõestanud käsulaudadele, ühesõnaga minasalgamist.

"Dogma 95" meelest on kõik kino aplikaatsioonid, alates statiivist ja filtritest ja lõpetades eriefektidega, juba hereetilised lisandused puhta kujutamise nõuetele. Probleem on aga selles, et minu teada pole keegi eriti valjult selliseid nõudeid sätestanud, isegi Georges Mélièsist alates on kino kunstiliste pettuste pärusmaa. Seetõttu on "Dogma 95" olemus postmodernne paradoks — teeseldes konservatiivset revisionismi, on ta sisult pigem modernistlik manifest. Deklareerides lahtiütlemist personaalsusest, võimendab ta isikukesksust veelgi.

"Dogma 95" põhimõtted oma liialdatud käskude ja keeldudega meenutavad ortodokssete juutide sabati pidamise reglementi. Selline jabur enesekeskne totalitarism ei muuda filmitegemise protsessi lihtsamaks, vaid komplitseeritumaks.

Ent ülepausitatus ja kategoorilisus on tegelikult asjakohased, nad töötavad kui ruupor ja võimendi, nad koguvad kokku ja



sõnastavad dramaatilisel moel praeguse aja tendentsid, mis muidu oleksid jäänud fragmentidena hõljuma. Kui poleks "Dogma 95-t", tulnuks see välja mõelda. Manifestatsioon viib lõpuni ühe suuna, kust edasi pole enam kuhugi liikuda. Liialdus teeb nähtavaks piirid, kui kaugele praktikasse ühe esteetilise keele printsiibid võivad ulatuda. Keskele jääda on turvalisem ning tagasi jõuab alati pöörduda.

Olulisemaid punkte "Dogma 95-s", mis lähtub otseselt manifesti minasalgavast üldtoonist, on filmi autori kui institutsiooni tühistamine. *Auteur* on võlusõnana käibinud Euroopa kinos kuuekümnendate prantsuse uuest lainest alates. Tegelikult on autorikino sõna romantiliselt tähenduses ammu taandunud, "Dogma 95" postuleeris vaid olukorra. Küsimus ei ole niivõrd filmi kollektiivse ja tööstusliku poole rõhutamises, kui just subjektiivse pilgu ainuõiguse ja individuaalse maailmaloomise nõude deklaratiivses ületamises. See on individualismi kriitika vasakpoolsetelt positsioonilt.

Formaalselt lähtub Trier autorivaba kino printsiibist — nii nagu idiootidel ei ole juhti, pole ka filmil autorit. Piisab panna näitlejad mängima idiooti ja paisata nad seejärel sotsiaalses situatsioonis ning film lavastab end ise.

Alguspoolel ongi tegu üsna vahetult dokumentalistliku kujutamiselega. Seda mitte ainult keskendumatu, kodust ülevõtmist meenutava pildi poolest. Näib, nagu toimuks rida programmilisi provokatsioone autentses keskkonnas ning uuritaks avalikkuse reaktsiooni nendele. Trier on vältinud liigset koondamist ja sestap mängib filmis kaasa detailirikas ja amorfne olmemüra, mis lähendab filmi dokumentaalžanrile veelgi.

Ent tasapisi vilksatab õmbluste vahelt lavastaja autoritaarne kohalviibimine. Lars von Trier näib tulemise huvides rakendavat näitlejate suhtes samasugust jõhkru kui vaataja vastu. Pealispindsel kobeda improvisatsiooni taga aimub surve ja korralik metoodiline töötlus.

Ameerika *method acting* on paljuski suure kinoekraani nõudeid arvestav staari tootmise mehhanism — metoodilise kehas-tumise kaudu ei looda üksnes tõetruud tegelaskuju, vaid ühtlasi võimendatakse näitleja ja staari omamüüti, tõstetakse esile see individuaalne substans, millele staari kujund rajada ning mille pealt hiljem kinos miljoneid kasseerida.

Trieri metoodika tuleneb pigem growthskilikust teatrikeelest — kehalisest ja vaimsest mobilisatsioonist kollektiivse tulemi nimel, eneseeitusest. Näitleja on vahend,

sõdur või munk, isikliku *ego*'ta plastiline materjal, mida vormitakse ühe totaalse nägemuse kehastuseks. Hoolimata Taani liberalismist nõuab näitlejal suurt andumust osaleda kaamera ees grupikopulatsioonis. Ning seda jäägitut andumust kasutab Lars von Trier oma filmis ära. Tuleb tunnistada, et tulemus on tänu sellele lavastuslikule fašismile detailirikas ja lummav ka mitmekordset vaatamisel.

Lõhkuv ja rahmiv esituslaad on kooskõlas temaatilise "räigusega". Pildi skisofreenus ja näiline keskendumatus, järsud montaažilõiked, poolelt sõnalt katkevad laused, kaadris rippuv mikrofon ei tähista siin metateksti, meediumi kui sellise läbipaistmatust.

See on eripärane kõneviis. Ta toob meid protsessile liiga lähedale, samas irrutab meid selle küljest, ta edvistab hoolimatusega, ent hoolib üleliia, lummab oma jämeda reeglite eiramisega, aga jäljendab midagi ammututtavat. See konventsionaliseerib konventsioonide lõhkumist, loob tähendusi ja samas libiseb neist välja. See on paradokalne filmikeel, tihti arusaamatu, aga alati põnev. Sellega suheldes tabab ettevalmistamata filmivaatajat, kes on mugavdunud turvalistes ja mittekohustavates filmimaastikes, igituttav terav kimbatu.

Me ei pruugi mõista Trieri mõtte sisu, aga taipame imehästi, mis keeles ta meiega räägib.

See on idiootide keel. Keel, mida meie-sugune ristiinimene tõlgendab kui võimaluste halastamatut lõpunimängimist, kui ohtlikku provokatsiooni meie kehassekasvanud elulaadile. Idiotismist geniaalsuseni on väike samm ja Trier on selle juba astunud.

## TEESKLEJATE KOMMUUN

Manifestis "Dogma 95" esitab Lars von Trieri tingimused kasinuse kinole. Trieri ei kirjelda ideid, vaid loetleb tehnilisi tingimusi, kuidas võtted peaksid toimuma. "Dogma" seab ranged reeglid, mis takistaksid lavastaja võimu materjali lõplikul kujunemisel, paneksid režissööri sõltuma filmimise kohast ja ajast ja jätaksid osa filmikujunemise protsessist juhuse hooleks. Eesmärgiks on tulemus, mis poleks täpselt see, mida režissöör ja võttegrupp kavatsesid.

"Dogma 95" ütleb, et tuleb piirduda ainult nende vahenditega, mida võttekoht pakub. Ei tohi kasutada erivalgusteid ja filtreid. Lubatud on ainult need rekvisiidid, mida võib võttepaigalt leida, samas ei tohi režissöör võttekohti enne filmimist üle kontrollida. Filmis peab kõlama ainult see heli ja muusika, mis hetkel kohapeal kõlab. Pildi ja heli hilisem töötlus on keelatud. Stsenarium peab jutustama loo, mis võiks antud kohas ja ajas tegelikult ka toimuda. Kõik filmid peavad olema üles võetud 35 mm lindile.

Ka prantsuse uus laine sündis koos tehnilise revolutsiooniga. Kerge 16 mm käsikaamera, tundlik filmilint jne võimaldasid tegutseda mobiilselt, väljuda paviljonist

tegelikku ellu. Trieri eesmärk pole aga mobiilsus, vaid enesepiiramine, režissööri võimu vähendamine materjali üle. "Dogma" püstitab tingimused, mille puhul filmi hakkab valguma kõik ettemääratu ja juhuslik, mis võttepaigas toimub. Kaadris tekib vahavus läbisegi venivuse ja kordustega. Hilisemast töötlemisest loobumine jätab sisse müra, mis loob oma rütmi ja aktsendid, muutes kogu dramaturgia juhitamatuks. Oluline ja ebaoluline võideldu enese eest ise.

"Dogma 95" tulemuseks ei ole eluläheduse efekt, kus vorm ei häiriks ja vaataja elaks kaasa ainult inimesele ja tema loole. "Dogma" on liialdusi provotseeriv ja erineb just seetõttu uue laine teoreetiku André Bazini "reaalsuse balsameerimise" teooriast, mis väldib kujundeid, suuri plaane ja Eisensteini montaaži, et tegelikkusele ei tekiks mingeid lisatähendusi. "Dogma" just seda lisa ootabki, aga hoolitseb, et lisa oleks juhuslik, isetekiv ja ettemääratu.

"Dogma" ei muretse tegelikkuse veenvama kujutamise pärast, vaid ennetab režissööri kiusatusi ükskõik milliste ideede järele, umbusaldab igasugust kavatsust. Täites rangelt "Dogma" reegleid, pole võimalik teha

**"Idioodid".**

Libaidiootide kommuuni liikmed leiavad ebaõiglase olevat, et inimene peab muganduma ja end ühiskonna survival muutma. Puhastudes ise, ajavad nad ühiskondliku õigluse asja ning realiseerivad oma mässuga isiklikku ja jagamatut arusaama õiglusest.



filmi, ilma et see kuidagi ei laguneks, ilma et taotlused poleks häiritud. Mõra hakkab talitsemata režissööri kinnisideid, muutes need vähem pealetükkivaks, ning ei lase samas ka publikut liiga lähedale. Nii saab filmist justkui eikellegimaa. Selline iseennast häiriv raamistik on aga ideaalne just väga subjektiivsetele ja hoiakulistele lugudele nagu näiteks "Idioodid".

"Idiootide" peategelasteks on kommuuni elanikud, kes ei taha ühiskonnas elada ja teesklevad idioote. Neil puudub kindel poliitiline platvorm. Ühiskondlikku konflikti ei esitata vasak—parempoolsena, konkreetse tegevusprogrammina, küsimus on mentaliteedis. Kommuuni liikmed peavad ennast teistsugusteks, kas ühiskondliku elu jaoks liiga nõrkadeks, saatatuteks või vastupidi, liiga tundlikeks, targemateks, rafineeritumateks. Grupi liidriks ei meeldi kodanlus, ükskõik mida siis selle all mõista — kasuahnust, lamedust või halba maitset.

Tegelased leiavad, et oma teistsuguseid huviseid ja teistsugust mentaliteeti on targem varjata idioodi mängimise taha. Sirgjooneliseks tegutsemiseks või kättemaksuks on mentaliteedi erinevus liiga ebamäärane. Mis tahes õigust taotlevad väljaastumised võivad teiseneda õeluseks ja ebaõiglaseks vimmaks. Kui inimesed tahavad sarnaseid asju ja nende huvid põrkuvad konkurentsi pinnal, siis on konflikt ilmne ja samas mõlemalt poolt respektieritav. Ebaõiglus tekib aga siis, kui hinnatakse erinevaid asju, niimoodi justkui üksteisele osutades, et see, mida sina taga ajad, on tühine. Selline seisukoht on aga ennasttäis ja pateetiline, mida peab varjama. Ennast paremaks, ehedamaks, tõelisemaks pidamine on häiriv tunne, ebaõiglane ja täispuhutud. Aga kui see tunne on tõesti olemas, siis tuleb seda varjata. Ka lihtsalt teistsugune olemine tuleb varjata selle olemise pretensioonikuse tõttu. Nii nagu tuleb varjata kibestumist ja õelust, et olla väarikas.

Kommuuni liige mõistab, et ainus põhjus, miks ta ei saa nn kodanlusega ühiskondlikku lepet sõlmida, on vastastikune põlgus. Ta saab oma tahet sõnastada ainult konkreetse tegevusprogrammi kaudu, kui see aga puudub, ei ole tal võimalusi mingeid otseütlevaldusi teha. See, et kodanluse heaolu tundub kommuuni liikmele piiratusena, on tema enda isiklik probleem, mida välja näidata oleks väiklane ja õel.

Kommuuni liikmed tajuvad ise oma olukorra banaalsust ja pretensioonide ebaõiglust.

Samuti on aga ebaõiglane, et inimene peab end ühiskonna surve all muutma, mugaandama või alt ära minema. Nii ei jäägi neil üle

muud, kui teeselda ja varjata oma rahulolematust. Kommuun annab nende teesklustele sihipärase vormi. Nad hakkavad mängima idioote, teenivad endale veiderdades elatist, käivad ujumas, söövad restoranis. Kõikjal koheldakse neid reserveeritult, ent siiski suurema inimliku mõistmisega, kui tavakodanikule osaks langeb. Kuid idioodid ei tulnud kerjama inimlikku kohtlemist. Keset idüllil muutuvas nad agressiivseks: kusevad auto täis, müüvad oma puupulkadest kujukesi ja buralt suure hinna eest, lasevad "põrgu-inglitel" end peldikus teenindada, loobivad aknaid sisse.

Niimoodi ajavad nad oma ühiskondliku õigluse asja, ise teraapiliselt puhastades. See on subjektiivne mäss rahuldavaks oma isiklikku ja jagamatut arusaama õiglusest.

Kogu film ei räägi ainult kodanlusega kemplemisest. Idioodid ei ole oma eesmärkidelt üksmeelne seltskond. Kõige rohkem erineb kambast Karen (**Bodil Jørgensen**), kellel pole kodanluse suhtes mingeid eelarvamusi. Ta on ainus, kes vaatab idiootide tegemisi distantsilt ja tõstab küsimusi tegevuse eetilisusest. Karen on liitunud kommuuniga juhuslikult ning üritab seal üle saada poja surmast. Kareni puudumine matustelt ärritab naise vanemaid, kes süüdistavad tütrat pealiskaudses leinas. Ka kaotusevalu tuleb teeselda, et paista siiram.

Kõik konfliktid filmis on siiski utreeritud ja seega ironilised, kuna üks osapooltest mängib alati idiooti. Ka Karen esineb vanematega kohtudes idioodina.

"Idiootides" puudub selge vastandus ullikese ja konservatiivide vahel, nagu Trieri eelmises filmis "**Laineid murdes**" (1996). "Idiootides" veiderdab inimene teadlikult, et vältida nime kokkulepet ja luua hetkeks suveräänsuse illusioon. Rohkem polegi neil võimalik midagi saavutada, kuna nad ei ole revolutsionäärid ega terroristid.

Seoses "Idiootidega" meenub üks tegelane päris elust, kes loobib kreemitortidega inimesi, keda ta ebasümpaatseks peab. Niimoodi rahuldab ta oma salaõelust ja õiglusemeelt, väljendades samas ka meelsust.

*TMKs 1997, nr 4 on ilmunud Peter Cowie artikkel "Lars von Trieri unenäoline surmsiinge maailm", mis annab ülevaate režissööri varasemast loominguist, ning Lizzie Francke arvustus "Laineid murdes" samanimelisest filmist.*



# KÜÜNIKUTE FRUSTRATSIOON, EUROPELDIKUTE KASSIKULD JA ALKOHOOLIKU ELUKIBEDUS

**"ÜLESTEGEMATA VOODID"** (*Unmade Beds*). Stsenarist ja režissöör Nicholas Barker, operaator William Rexer II, monteeriya Paul Binns, muusika: Rupert Lord, produtsent Steve Wax. Osades: Brenda Monté (Brenda), Michael de Stefano (Michael), Aimée Copp (Aimée), Mikey Russo (Mikey) jt. 35 mm, 95 min, värviline. © *Chelsea Pictures*, Suurbritannia — USA, 1997.

**"ETTEVAATUST, UKSED SULGUVA!"** (*Sliding Doors*). Stsenarist ja režissöör Peter Howitt, operaator Remi Adefarasin, BSC, kunstnik Maria Djurkovic, muusika: David Hirschfelder, monteeriya John Smith, produtsendid Sydney Pollack, Philippa Braithwaite ja William Horberg. Osades: Gwyneth Paltrow (Helen), John Hannah (James), John Lynch (Gerry), Jeanne Tripplehorn (Lydia), Zara Turner (Anna) jt. 35 mm, 105 min, värviline. © *Mirage Production*, Suurbritannia—USA, 1998.

**"MINU NIMI ON JOE"** (*My Name Is Joe*). Režissöör Ken Loach, stsenarist Paul Laverty, operaator Barry Ackroyd, kunstnik Martin Johnson, muusika: George Fenton, monteeriya Jonathan Morris. Osades: Peter Mullan (Joe), Louise Goodall (Sarah), Gary Lewis (Shanks), David McKay (Liam), Anne-Marie Kennedy (Sabine), Lorraine McIntosh (Maggie) jt. 35 mm, 105 min, värviline. © *Parallax Pictures Ltd*, Suurbritannia—Saksamaa—Hispaania, 1998.

Teise Pimedate Ööde Filmifestivali mahukast programmist võib teemaatiliselt mõne mõõndusega ühte kimpu kõita kolm inglise režissööride koostööd. Nicholas Barkeri "Ülestegemata voodid", Peter Howitti "Ettevaatust, ukсед sulguvad!" ja Ken Loachi "Minu nimi on Joe" haakuvad üksteisega oma tragikoomilise elulähedusega, milles domineerivad lihtsate inimeste, eelkõige mehe ja naise vahelised triviaalsed suhted.

## Sugumaiaste küünikute frustratsioon

Suurbritannia üheks sadistlikumaks režissööriks nimetatud Nicholas Barkeri "Ülestegemata voodid" on lavastaja debüüt pika mängufilmiga. Dokumentaalses laadis

must komöödia jälgib linnastunud inimeste elu nende intiimsetes interjöörides. Hoolega valitud tüüpide portreeterimine leiab aset tänapäeva New Yorgis.

Oma dokumentaali ja mängufilmi hübriidi väntamiseks otsis Barker New Yorgist enam kui 400 kandidaadi hulgest välja neli karakterit, keda ei saa liigitada puhtalt klassikalisse jaotusse: sangviinik, melanholiik, flegmaatik ja koleerik. Kõigi nelja tüübi avanedes võib näha temperamentide vaheldumist.

Vaatluse all on kaks naist ja kaks meest, kes avaldavad oma kuulutusi suurlinna ajalehtede tagumistel lehekülgedel. Kõik nad otsivad mitmetel põhjustel endale partnerit või püsivat elukaaslast, kuid Brenda, Aimée, Michaeli ja Mikey heteroseksuaalse orientatsiooniga otsingud ja üldiselt lühiajalised kontaktid lõpevad enamasti fiaskoga.

Oma tõsieluga segatud väljamõeldises dirigeerib Barker "rolle", dokumentaalne isik mängib iseennast mängufilmi konditsioonis. Režissöör kirjutas käsikirja filmimisega (sügisel 1996/97) paralleelselt, andes uusi arengusuundi ja stseene vastavalt isiku avanemisele. Barker tunnistab: "Käsikiri põhineb 90 protsenti aktuaalsetel situatsioonidel — kombekal käitumisel ja keelel ning neljal põhimõttelisel karakteril."

Iseloomud avanevad kaamera ees antud intervjuudes, mis filmitud peategelaste kodudes, intiimsetes interjöörides või Manhattani baarides ja kohvikutes. Monoloogsed ja avameelsed pihtimused võimaldavad vaatajal kriitilist peegeldust.

Kuldses keskeas Brenda (Brenda Monté) tahab meest, kes maksaks talle mitte seksi eest, vaid lihtsalt niisama heast andjasüdamest sularaha. "Riistu on igal pool, ainult võta, mina aga tahan meest, kes maksaks muu eest," seletab Brenda enesekindlalt autoroolis. Naine, kelle küllap alama keskklassi malli



kodus on puudel ja teismeline tütar, tunnistab ja näitab hiljem napolis ihupesus peegli ees end hinnates, kus ta kannab kondoomi ja hoiab narkootikume. Millist meest ta aga otsib, täpsemalt ei selgugi. Kokkuvõttes paistab Brenda materialistlike ja asiste ambitsioonidega küüniline sangviinik, kes püüab praktiliseerida oma lihtlabast eluteooriat.

Hoopis rafineerimatut stsenaaristi Mikey't, õigemini stseenikirjutajat, kel pole õnnestunud veel ühtegi dialoogi suurtele stuudiotele maha müüa, mängib 54-aastane **Mikey Russo**. Tema iroonilises ja blaseerunud eluviisis on tähtsal kohal peened sigaretid, tumedad riided, hämar ja pehme erootiline interjäär. Ja peamine on vaene ja töökas, aus noor naine, keda enesekriitiline "vana sokk" ikka visalt, kuid kahjuks tulutult otsib. Küünilise flegmaatiku tüüpi Mikey sardoonilises ja aforistlikus suhtumises tuleb kõige selgemini esile frustratsioon. Tal on palju juhupartnerites pettumise kogemusi.

Režissöör Barkerile meeldib peale Brenda ja Mikey probleemide esitamist n-ö piilivas laadis näidata anonüümset paari — noorel mehel ja naisel paistab õhtuse ja ka hommikuse akna taga nii voodis kui ka köögis kõik okei.

Aimée (**Aimée Copp**) on 117 kilo kaaluv blond ja lihav "valküür", kel on sobiva partneri leidmisega raskusi. Ehtameerikaliku

ettevõtlikkuse ja optimismiga otsib 28-aastane amatsoon meest, kes domineeriks tema üle. Vahel aga satub suur naine hüsteeriasse ega häbene kaamera ees üksikasjaliselt oma ehtsate pisarate põhjust avada.

Neljakümneaastasel lahutatud Michaelil (**Michael de Stefano**) on oma 165 cm kehakasvuga samuti raskusi naise leidmisel. Kõlbmatus lühikese kasvu tõttu on temas *idée fixe*'ina kinnistunud, kuid selgelt homofoobne melanhoolik jätkab visalt otsinguid, nagu ta kolm saatusekaaslastki.

Need neli justkui õnnetut luuserit on reaalsed inimesed elust. Egotism on nende moraalne tsentrum ja personaalne kujundaja, mis teeb neile püsiva partneri leidmise võimatuks. Niisiis kritiseerib õelas ja kentsakas stiilis satiiriline komöödia edevust ja auahrust ning tühiste soovide ihalust modernses Ameerikas. New Yorgi inimtüüpide ja suhete seksuaalses rägastikus ja üksikute inimeste probleemistikus võib omaette teemadena eritleda veel unelmaid ja nende purunemist, misogüüniat, antisemitismi, homofoobiat ja rassismigi, sest režissöör Barker pole punnitanud olla poliitiliselt korrektne.

"Ülestegemata voodid" sai parima filmi suure auhinna Stockholmi filmifestivalil

"Ülestegemata voodid", 1997. Režissöör Nicholas Barker. Brenda (Brenda Monté) leiab, et riistu on igal pool, tuleb ainult võtta, kuid tema tahab meest, kes maksaks muu eest.





*"Ettevaatust, ukсед sulguvad!", 1998. Režissöör Peter Howitt. Film spekulereib küsimusega: mis juhtumaks siis, kui kaunis temake (Gwyneth Paltrow) poleks metroorõngile kaks sekundit hilinenud, vaid vagunisse pääsenud. Igatahes hargneb nüüd Heleni elu saatuslikust juhusest tingituna kahte erinevat rada mööda.*

1997. ja žürii eriauhinna Florida filmifestivalil 1998. aastal.

## Europeldikute skisohigita kassikuld

Režissööri ja stsenaaristi **Peter Howitti** komöödialaadne draama **"Ettevaatust, ukсед sulguvad!"** on tänapäeva armastuse lugu, mille keskmes vaadeldava noore naise Heleni (**Gwyneth Paltrow**) elu hargneb justkui mingist saatuslikust juhusest tingitult kahte erinevat rada. Ka "Liugusteks" tõlgitud film spekulereib küsimusega, mis juhtumaks siis, kui kaunis temake poleks metroorõngile kaks sekundit hilinenud, vaid vagunisse pääsenud. Esimesel juhul tuleb ta varem koju ja leiab oma kirjanikust kallima (**John Lynch**) teise naisega voodis hullamas. Ludri kirjamees on lausa koerasilmil alandlikult kahetsev, kuid peategelasel on edaspidi raske teda tõsise kirega võtta. Helen kaotab töö, teenib ettekandjana

pubis elatist ja paneb elule visalt vastu. Teisel juhul pressib naine end sulguvate liuguste vahelt vagunisse ja armub seal oma uude kangelasse (**John Hannah**).

Väga osavalt ja metoodilise järjekindlusega kerglast teemat ekspluateeriv Howitt on teinud keerulise ülesehitusega filmi peaaegu mitte millestki. Stsenarium, mille Euroopa Filmiakadeemia tunnistas parimaks, on justkui legotükkidest kokku pandud raskesti jälgitavaks struktuuriks. Ühe isiku erinevatesse reaalsustesse kahestumine ja tema eri rollide vaheldumisi kõrvutamise psühho-füüsiliselt muutumatu tegelase puhul jätab mulje teatavast anfilaadsusest, kus tema peegeldus lihtsalt levib eri ruumidesse.

Lavastaja ei esita mingeid eksistentiaalseid ega inimhinge sügavusi vähegi puutuvaid probleeme. Kahestunud, kuid lihalt ja vaimult ikkagi sama Heleni ümbruskond ja suhted väljendavad tarbijamentaliteeti ning on oleskelu pitseriga markeeritud; kogu film jääb komödiantliku sehkendamise tasemele. Filmil ei paista mingit muud tähendust, kui üksnes keerulise ratsionalismiga punutud vorm — paljas matemaatiline struktuur, millele on püütud triviaalse argielu liha ja



lõhnu juurde tuua, aga kokkuvõttes jääb metroohõngulisest "Liugustest" järele ikkagi vaid paljas ja steriilne struktuur.

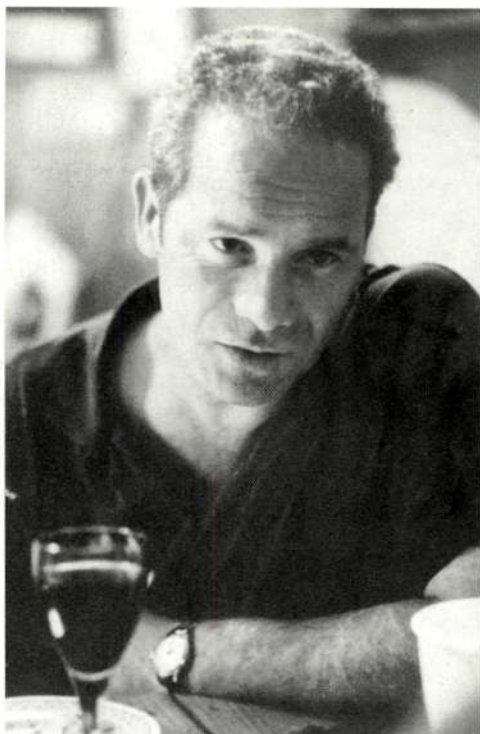
Film tahaks justkui esitada teesi, et juhus on saatuse kuningas, kuid kõik jääb professorliku asjalikkusega argijamas sobramiseks. Stsenarist ja lavastaja üritab oma intellektuaalset konstruktsiooni võrtsitada justkui filosoofiliste tsitaatidega, aga kokkuvõttes sipeldakse ikka nõmedas olustikus, oma kirekeste küüsisid lahti rabelemata. Asja ei päästa ka Heleni rasedus, sest mehed on ju kõik paadunud reeturid, maailmas sadu tuhandeid rasedaid ning temakese unelmate prints on samasugune juhusekslev fallokraat nagu Heleni vaimselt ludri kodutäkukegi.

Kriitikud esitasid mullu Euroopa Filmiakadeemia kandidaadiks ka suures osas improvisatsioonilise "Idiootide" stsenaariumi. Aga kes see ikka on võtnud kriitikute häält kuulda? Akadeemia auhinda ei peaks andma programmeerituna tunduva näputöö, vaid inimolemise ja -loomuse tõeliste sügavike avamise eest. Õigus on "Postimehe" filmiarvustajal, meil tunnustatud stsenaristil ja prosaistil Toomas Raudamil, kes oma lehes kirjutas, et Euroopa Filmiakadeemia on vist hulluks läinud. Tõesti paras mõneks ajaks Paldiski maantee haigemajja panna, et europeldikute kassikuld veidigi skisohigist läiget saaks.

## Alkohooliku kibe vahefiniš

Ken Loachi "Minu nimi on Joe" vee-nab, et nn väikest, talvist inimest ei päästa talle saatusega määratud võrgustikust välja ainult kaine olemine, edasipüüdlik optimistlik ellusuhtumine. Päritolu, paik ja aastakümnetega sissetallatud suhetest tulenev ühiskondlik taak on liiga kammitsev. Uuele maise olemise tasandile tõusmiseks oleks vaja mingit õnnelikku pööret; aga kui jumalad on sind maha jätnud, tuleb loota vaid enda peale. Nagu nüüd Eestiski kipuvad Lääne heaoluühiskonnas raha ja dokumendid inimest paika panema — kui sul neid pole, ei ole sa ka õige inimene. Eriti veel siis, kui sa oled kriminaalse mineviku pitseriga märgistatud.

Vanglas peetud 37-aastane Joe (Peter Mullan) on juba mitmendat korda joomise maha jätnud ja trotsib eluröömsa hoolealusena demokraatlikku halastust, mis on tegelikult igati kalkuleeritud ja enese stabiilsust tootev süsteem. Sotsiaalajas rehabilitatsioon



"Minu nimi on Joe", 1998. Režissöör Ken Loach. Mitu korda joomise maha jätnud ja vanglas istunud Joe (Peter Mullan) "rehabiliteerub" sotsiaalajas ning juhendab Glasgow' halvimat jalgpallimeeskonda.

riigialmustest elatuv optimist on endale ise hoolealused võtnud, Joe juhendab alatasa kaotavat Glasgow' halvimat jalgpallimeeskonda. Elule tuleb kas või porisel tandrill sõnadena põtkides kordki ära panna, pealtnäha pisike tõeline võit võib kompenseerida saavutamatu suurt. Mäng, eriti veel võitluslik mäng, on inimese üks põhiline elutegevus.

Jalgpall on paljude meeste ainuke religioon ja keskne elus hoidev mõte üldse, eriti Suurbritannias. Manchesteri rauatööstist või Liverpooli sadamakuli aitab läbi nädala rügada laupäeval peetav iidolite võitlus ning sellele järgnev õhtune pidu või peied pubis. Sisyphosel oli see kõik palju lihtsam ja selgem, inimene kipub paaniliselt oma üksinduse eest suhete võrgustikku põgenema.

Filmis vasakpoolse hõnguga tõsielulist atmosfääri loov režissöör Ken Loach on perfektne inimsuhete kujutaja. Detailselt komponeeritud kaadrite kaupa kerib ta lihtsat lugu, tuues välja peategelase mitmetahulise karakteri ja kõrvaltüüpide galerii. Kõik haakub



üksteisega, lugu on selgesti jälgitav. Realistlik ahelreaktsioon areneb loogiliselt ja rahulikult, seosed hargnevad, kuid otsad sõlmuvad kergesti hõlmataavaks tervikuks. Tähtis pole teema, vaid selle järjekindla käsitlemise sügavus, väikseimategi seikade ülitäpne väljatoomine ja analüüsimine ning nende väenev järjestamine.

Kunstis nagu eluski keerutatakse tuhandeid ja tuhandeid kordi põhimõtteliselt ühe ja sama teemaga plaate, varieerub vaid selle loo esitajate koosseis ja interpretatsioon. Kuigi kõik näib päikese all lõpmatuseni tüütult korduvat, tuleb igaühel läbi elada endale ainuomane koos paljude "mängukaaslastega" paralleelselt. Ja briti realistliku filmi suurmeister Ken Loach suudab seda pealtnäha igavat individuaaldraamade audiovisuaalset põimikut huvitavalt näidata, tema väike inimene on kaasakiskuvalt luubi alla võetud, mõneti justkui Claude Nuridsany ja Marie Pérennou "Mikrokosmose" (1996) põnevusega jälgitav putukas.

Nagu sada korda "Miami Vice'is" või tuhandes teises B-filmipahnas, on ka Loachil kurja juureks narkootikumid. Nõrgad ju vaevad igapäevast petlikku paradiisi ja neist organiseeritumate jumal on rohkem naelsterling kui jalgpall. Tegelikult on see karm ja masendav elu, mille kiirenev metastaas lokkab näiteks meil Põhja-Eestis faasinihke võrra ees analüüsist ja vastuabinõudest. Jälle üks "plaat", mille remiks ei kao enne kui inimene.

Pole kahtlust, et Joe on positiivne tegelane, mees, kes püüab elus uut, puhast lehekülge ette keerata, seaduste raamest väljumata iga hinna eest edasi minna. Rataste vahelt välja saanuna hoiab ta end AA (Anonüümsed Alkohoolikud) toel juba mitmendat katset alkoholist prii. AA-liikumise kriteeriumi järgi on alkohoolik elu lõpuni ka see, kes näiteks juba kolmkümmend aastat pole tilkagi võtnud. Sest ta on potentsiaalne haige, kelles piisk viina võib taas käivitada ägeda reaktsiooni. Kas vaat või mitte midagi, bensiini ositi ei põleta. Näitleja Peter Mullan on hästi välja mänginud optimisti ja sangviiniku emotsioonid, mida hinnati mullukevadis Cannes'is parima meesnäitleja auhinna. Kuid õhku jääb rippuma Joe võimalike maskide olemasolu. AA kogemuste järgi jätakse joomine maha eelkõige enda pärast, see on esmavajalik ainult iseendale, kellegi teise, kas või kallima pärast tõeliselt loobuda ei saa.

Filmist jääb esmapilgul petlik mulje, justkui hakkaks Joe uuesti jooma (keerab ca 650 grammi "Smirnoffi" vodkat sisse) naise pärast. Kuid tema armastatu, sotsiaaltöötaja Sarah' (Louise Goodall) kategoorilisus on Peterile joomiseks vaid ajend. Ta on lihtsalt liialt suure koorma oma muutuva organismi õlule võtnud, tegeleb korraga liialt paljude isikute aitamise ja satub ummikusse. Ülepingestatud ajusüsteem vajab aga nulli viimist, seda võib ajutiselt viinaga saavutada. Joe enesega toimetulemise triviaalsesse draamasse lisab traagilise ülemheli tema hoolealuse enesehukutamine. Kahju, et purjus Joe ei taibanud kõit läbi raiuda — hädapätakast jalgpallur oleks fassaadil rippudes ja sealt alla potsatades ehk veel end ellu ehmatanud. Sellega, et üks lihtsalt sattus lõplikult rataste vahele, on küll üks umbsõlm läbi raiutud, aga põhimõtteliselt ei muutunud see maailmas mitte midagi. Teised siplevad, jagelevad, mängivad, võitlevad, armastavad ja spekulierivad edasi nagu enne ja pärast. Kuid Joe pisarad filmi lõpus näidatud matustel on ehtsad ja kibedad. Koos Sarah'ga kalmistult lahkumine annab vihje, kuid välistab konkreetseuse. Lihtsalt üks etapp sai läbi ning uues olukorras sõitleb ja võitleb Joe edasi.



## LOLA JOOKS

**"LOLA JOOKS"** (*Lola rennt*). Stsenarist, režissöör ja muusika: Tom Tykwer, operaator Frank Griebe, monteerijad Mathilde Bonnefoy ja Tom Tykwer, produtsent Stefan Arndt. Osades: Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni), Herbert Knaup, Joachim Król, Heino Ferch jt. 35 mm, 90 min, värviline. © X Filme Creative Pool GmbI ja WDR, Saksamaa, 1998.

*"Run Lola Run" is everything "Pulp Fiction" wanted to be but wasn't* ("Lola jooks" on kõike seda, mida "Pulp Fiction" üritas olla, kuid ei olnud"), kuulutab anonüümne ameeriklane internetis. On's Ameerikast nii sisu kui vormi laenanud Saksa menufilm tõepoolest isatapja kuulsust väärt? Nii üllatav kui see tagantjärele ka pole, on Tom Tykwer enne "Lola jooksu" teinud vähemalt kaks täispikka mängufilmi. Üllatav seepärast, et esmapilgul näib tegemist olevat klassikalise debüütlavastusega. Üsna valikuvabalt popkultuuri ikoonidega opereeriv linalugu ei häbene kedagi ega midagi. Selline, eelkõige esiklavastustele iseloomulik põletatud maa taktika on andnud vaieldamatult huvitava tulemuse. Tykwer on ühte patta pannud reklaami, muusikavideo, koomiksi ja arvutimängu esteetika ning pisanud need märkimisväärsete kadudeta otse kinolinale. Laskmaks niigi pilkupüüdval vormil veelgi enam mõjule pääseda, on lugu kui selline miinimumini taandatud. Täpsemalt öeldes — üks paarikümneminutine toorik lastakse korduvkasutusse ja varieeritakse seda kolmel vormiliselt praktiliselt identsel, kuid dramaturgiliselt siiski piisavalt erineval moel.

Manni (Moritz Bleibtreu) on kahekümnendates eluaastates pisisuli, kelle hoolde on usaldatud 100 000 marka maffiameeste raha. Paraku unustab ta koti rahaga metroorongi. Kahekümne minuti jooksul tuleb summa uuesti kokku saada, vastasel korral kohtub Lola (Franka Potente) edaspidi oma armastatuga vaid selle hauakünka veerel. Emalik Lola käsib Mannil paigal püsida ja sööstab päästma, mis päästa annab. Kust leida seda-



**"Lola jooks"**, 1998. Režissöör Tom Tykwer. Manni (Moritz Bleibtreu) ja Lola (Franka Potente) peavad kahekümne minuti jooksul kokku ajama 100 000 marka, vastasel juhul kohtub noor naine oma armastatuga edaspidi vaid selle kääpa veerel.

võrd aukartustäratav kogus lunastavaid rahatahti? Näitsik jookseb ja jookseb ja jookseb. Kell tiksus. Kaks esimest lugu nobejalgsest tüdrukust ja paanikas poisist lõpevad emmale-kummale traagiliselt, kolmas variant toob oodatud *happy end*'i.

Ehkki lood kui sellised on Tykwerile teisejärgulised, jätkub tal lusti ja vaimukust need puanteeritud novellikesteks vormistada. Et sisu vormi üle domineerima ei hakkaks, siis on sündmustik allutatud hullumeelsele tempole. Vaatajalt võetakse võimalus süveneda, hoides teda sellega pealispidse, kuid siiski kaasakiskuva dünaamika kütkes. Andmaks montaažiga niigi viimase piirini krivitud tempole veelgi hoogu juurde, ei lasta 99 protsenti ajast ekraanil figureerival Lolal hetkeksi paigal püsida. Franka Potente füüsilise ettevalmistuse annab kahtlemata silmad ette mõnelegi eestimaisele tippsportlasele. Sakslanna näitlejavõimete kohta on seevastu raske midagi öelda või arvata, karakteri loomiseks pole talle seekord võimalust jäetud.

Jaanuari lõpul pälvis film Sundance'i festivali vaatajapreemia. Ka "Pimedate ööde"

filmifestivalil nautis "Lola jooks" eelkõige publikumenu, kriitikud suhtusid nähtusse märksa distantseeritumalt. Andres Maimik ei jätnud oma arvustuses (Postimees Kultuur, 11. XII 1998) kivi kivi peale: puberteetikutele suunatud kommertspuder ja naljavaba enese-paroodia — kõlas karm üldhinnang. Tõsi küll, "Lola jooks" ei paku kogu oma vormilises mitmekesisuses midagi põhimõtteliselt uut ja Tykweri taotlusi ei saa parimagi tahtmise korral intellektuaalseiks pidada. Pigem on tegu eriti kange kontsentraadiga viimase aastakümne populaarsematest audiovisuaalsetest lisanditest ja maitseainetest. Kuid kas 100 protsenti meelelahutuslik ja kogu hingest vaatajale meeldida üritav kino on ikka *a priori* halb kino?

"Lola jooks" tõestab, et see ei pruugi nii olla. Sünteesides *pulp*- ja popkultuuri kõige tarvitumaid motiive, lahustub Tykwer täielikult sellesse kokkukahmatud materjali. Originaalsuse aste viiakse mitte ainult nulli, vaid sellest veelgi allapoole, miinusskaalasse.

Ja selle kaudu jõutakse ikkagi seni-olematu, st originaalse tulemini. Nii lihtne see ongi.

---

SULEV TEINEMAA

---

## ON KUSAGIL MUSTLASTE MAA

---

"MUST KASS, VALGE KASS" (*Chat noir, chat blanc*). Režissöör ja stsenaarist Emir Kusturica, kaasstsenaarist Gordan Mihić, operaator Thierry Arbogast, kunstnik Milenko Jeremić, kostüümid: Nebojša Lipanović, muusika: dr Nelle Karajlić, Vojislav Aralica ja Dejan Sparavalo, montaaž ja helikujundus: Svetolik Micazajc, produtsent Karl Baumgarten. Osades: Bajram Severdžan ja Doctor Kolja (Matko Destanov), Forijan Ajdini (Zare Destanov), Jašar Destani (Grga Veliki), Adnan Bekir (Grga Mali), Zabit Memedov (Zarije Destanov), Sabri Sulejmani (Grga Pitić), Srdan Todorović (Dadan), Stojan Sotirov (Bulgaaria tolliohvitser), Branka Katić (Ida), Ljubica Adžović (Šujka), Predrag Pepi Laković (preester), Predrag Miki Manojlović (ohvitser registratuuris) jt. 35 mm, 120 min, värviline. © Tootja: Karl Baumgarten, Ciby 2000, Prantsusmaa, 1998.

---

Emir Kusturica eelviimane film "Underground" ("Maa-alused", 1995), suurejooneline fresko Jugoslaavia ajaloost viiekskümmene aasta vältel tänaseni välja, tõi režissöörile tunnustust ja pahandusi. Ei ole kuigi palju filme, mis annaksid sedavõrd üldistusjõulise ja võimsa pildi ühe rahvuse kujunemisest või pöördelisest ajajärgust tema eksistentsis. Põhjendatult võib "Undergroundi" kõrvutada D. W. Griffithi "Rahvuse sünni" (1915) ja Andrei Tarkovski "Andrei Rubljoviga" (1966). Cannes'i festival hindas teost väärikselt ning Kusturica sai teist korda "Kuldse palmioksa"; esimene tuli talle juba tema teise täispika filmiga "Isa on komanderingus" (1985). Kuid ühtlasi kaasnes tugev poleemika. Kusturicat süüdistati poliitilises kanapimeduses või koguni Suur-Serbia propageerimises. Eriti teravalt astusid välja just prantslased, kes on põhiliselt rahastanud Kusturica mitut hilisemat filmi. Režissöör nähti Slobodan Miloševići apologeti, vihased bosnialased kutsusid teda koguni "Karadžići Riefenstahlks".

Kusturica kutsus suuresti vaimud välja ise, eriti kui filmi võeti vastu rida reallagu piiblitõde. Juba nending "oli kunagi maa ja selle pealinnaks Belgrad" mõjus tänases päevas anakronismina. Võimendati ju üht reaalsuses olematut müüti. Selles erinevate





**"Must kass, valge kass", 1998. Režissöör Emir Kusturica. Kaks kannatajat ebaõnnestunud naftarongiröövis: bulgaarlasest tolliohvitser on kuuli rindu saanud ja raudtee ülestõstetud tõkkepuu külge riputatud; käes hoiab ta aga Matko portfelli, mida too kuidagi kätte ei saa.**

rahvaste pidevalt käärivas paabelis ei ole peaaegu kunagi saanud rääkida ühtsest riigist Jugoslaaviast; mõneks aastakümneks diktaator Josip Broz Tito raudne käsi suutis vaid rahvused, religioossed ja territoriaalsed kired vaos hoida. Pealegi ärritas Kusturica enda käitumine ja see leidis üksühese tõlgenduse: sündinud bosniaalasena, juurtelt koguni moslem, vahetas ta korraga Bosnia koda-kondsuse Serbia oma vastu ning tegeliku sünnilinna Sarajevo asemel nimetas selleks olevat hoopis Belgradi.

Pärast teostuselt erakordselt keerulist ja kallist filmi otsustas Kusturica vändata midagi lihtsamat ja lõbusat ning täiesti apoliitilist, et maandada ühtlasi tekkinud pingeid iseendas. "Undergroundi" puhul viitab ta seosele George Orwelli ja Franz Kafkaga, Andrei Tarkovski ja Sergio Leonega;



**"Must kass, valge kass". Isa Matko (Bajram Severdžan) ja poeg Zare (Forijan Ajdini) venelasest laevaomanikuga kaupa tegemas. Igal nädalal sõidab "Maksim Gorki" nende kodukandist mööda ning tihti õnnestub "tovarištšil" just mustlasi haneks tõmmata.**

"Must kass, valge kass" (1998) tundvat sugu-  
lust Gabriel García Márqueze ja Federico Felli-  
niga. Osutamine ladinaameerika maagilisele





“Mustlaste aeg”, 1989. Müstiline ja rituaalne mustlaste kogunemine, ääretu Doonau ja voogav mustlasmuusika — need kuuluvad Kusturica filmide juurde.

realismile on Kusturica puhul saanud juba reeglisk ja ta nõustub ise võimalike mõjutustega. Müstikat, imesid, üleloomulike võimetega tegelasi esineb tõepoolest tema filmides, kuid eksi ole neid Tim Burtonil ja mõnel teiselgi rohkesti. Márqueze, ennekõike “Sada aastat üksilduse” atmosfääri tundub olevat pigem siiski “Undergroundis” kui “Mustas kassis, valges kassis”. Küll täheldame viimase puhul selget kokkupuudet Fellini maailmaga. Maestro imetles tsirkust ja karnevali, need kujunesid sageli tema filmide oluliseks osaks. Kuid kogu Kusturica filmiilm on samuti läbinisti karnevalilik, eriti just “Must kass, valge kass”. Ühtlasi hindavad mõlemad kõrgelt improvisatsiooni, filmi sündi võtteplatsil, ning kasutavad tihti elukutseliste näitlejate asemel osatäitjatena amatööre, lähtudes eelkõige tüübist. Kahtlemata on Kusturica tänapäeval kõige fellinilikum režissöör.

Ühes usutluses ütleb Kusturica: “Mustlasühiskond pakub midagi niisugust, mida mina isiklikult kinolt ootan, midagi, mis on *larger than life*, nagu vanasti Hollywoodis. Vahe on üksnes selles, et mustlaste puhul ongi see kõik tegelik elu.” “Mustlaste ajas” (1989) näeme seda kogukonda sügavalt dramaatilises, kohati traagilises värvingus, “Undergroundis” jäävad mustlased tegelastena tagaplaanile, üksnes nende muusika loob meeleolu ja annab mõningatele olulistele stseenidele tonaalsuse. “Mustas kassis, valges kassis” keeb ja pulbitseb tänane mustlaselu ohjeldamatu komöödiana. Tundub, nagu oleks film loodud üheainsa hingetõmbega, sedavõrd intensiivselt ja vahetult mõjub too kummaline, pisut muinasjutuline “väike” maailm kusagil Euroopa äärel. “Undergroundi” lõputseenis said kõik elavad ja surnud taas kokku järjekordses pidumelus kitsukesel maalapil ning see eraldus ja ujus eemale sõdadest ja vennatapp rüvetatud suurest maast. Need

kaadrid võeti üles Belgradi lähedal, seal ligidalt, kus vändati tervenisti “Must kass, valge kass”. Kunagi väntas Kusturica “Mustlaste aja” nn mustlaste kodumaal Makedoonia pealinnas Skopjes ja amatöörnäitlejad rääkisid tõepära saavutamiseks mustlaskeeles, millest režissöör ei mõistnud peaaegu sõnagi. Nüüd ei ole Kusturical soovitatav sinna minna nagu Sarajevossegi, teda peetakse kõikjal, välja arvatud Belgrad, *persona non grata*’ks.

“Must kass, valge kass” on ainult näilisel spontaanne loomepurse. Tegelikult jääb asi sellest kaugemale; võtteperiood venis ettearvamatult pikaks (produtsentide hinnangul mõistagi, Kusturica teadis, kellega tegemist) ja vaevalt on see odav film Euroopa standarditest lähtudes. Mustlased olevat rahvas, kes unustavat otsekohe kõik neile mitteomase. (Kas keegi teab ühtainust mustlasest filmitegijat?) Nii tulid nad igal võttepäeval platsile “puhta lehana” ja neil polnud absoluutselt midagi meelest sellest, mis toimunud varem. Kõike tuli uuesti üle seletada, värskendada mälu, teha proove samal hetkel ja korduvalt ning nii see aeg kulus. “Musta kassi, valge kassi” stseenide jäädvustamisel tehti tihti 15–30 duublit, rekord olevat 41. Professionaalsus ja põhjalikkus nagu Hollywoodis. Kauaaegse kaastöölise, operaator **Vilko Filaći** asemel kasutas Kusturica seekord **Thierry Arbogasti**, Luc Bessoni filmide põhjal tuntud ja kõrgelt hinnatud kaamerameest.

Niisiis “Must kass, valge kass”. On kusagil Doonau ääres lapike maad, kus ei käi sõda nagu Sarajevos või Kosovos, siin elavad mustlased. Hangeldatakse salakütusega, aetakse viskit, mis kanguselt ei jää alla kauplustes ametlikult müüdavale, töötab koguni tsemenditehas. Äritsetakse, püütakse üksteist kavaluse ja pettusega üle trumbata, vajaduse korral tehakse rahaks kas või oma lihane isa ja laps. Kuid on endiselt ka teistsuguseid





*"Must kass, valge kass". Pulmamelu nagu karneval, kus tänapäeval mustlasmuusikutele lisaks annavad hoogu kantpead granaadiplahvatustega.*

mustlasi, kes hoiavad hinnas sugulust ja sõprust ning ei unusta ära neile kunagi osutatud teeneid. Ja muidugi kuuluvad mustlasmaailma ohjeldamatud peod, meeletu tants ja muusika.

Aastasadu peaaegu samasugusena säilinud elulaad ei ole uuest ajast jäänud puutumata. Kusturica loob üllatavaid, fantaasiarikkaid seoseid vana ja tänase kokkusamisest. Peame mustlasi maailmakodanikeks, kes pole kuigi kindlalt seotud ühegi paigaga. Siin tulevad nad aga koju tagasi, kui on laias ilmas suutnud raha kokku ajada. Kaheksakümnene Grga Pitić (**Sabri Sulejmani**) on kusagil Itaalias olnud suurekaliibriline mafiioso, praegu kodumaalgi ümbritsevad teda rohked ihukaitsjad. Kuid aumehena peab ta alati hinnas neid, kes talle raskel hetkel abiks olnud. Tema suurimaks sooviks on leida vanapoisist lapselapsele naine. Grga sõber ja eakaaslane Zarije (**Zabit Memedov**) armastab



*"Must kass, valge kass". Vana Grga Pitić (**Sabri Sulejmani**) on oma eriskummalisel sõiduriistal ületas meeletulus: lõpuks ometi leidis lapselaps Grga Veliki (**Jašar Destani**) endale "armastuse esimesest silmapilgust".*



samuti üle kõige oma pojapoega ja kogub varandust vaid selleks, et too õnnelikuks saaks.

Kusturica sümpaatia kuulub ilmselgelt vanale põlvkonnale. Poegadel puudub peaaegu igasugune eetika, kõik on taandatud rahale, äritegevusele. Zarije vusserdisest poeg Matko (**Bajram Severdžan**), kelle suurepärased rikastumisplaanid jooksevad alati tühja, kuulutab vajaduse korral oma isa surnuks või paneb poja vägisi naist võtma. Täielik allimategelane ja sul, kes raha nimel valmis tapma, on aga Matkoga ühevanune Dadan (**Srdan Todorović**). Ta nimetab Matkot küll vennaks, kuid samas on valmis viimaselt võla kustutamiseks isegi kuldhamba suust välja tõmbama. Ent Dadanil on siiski ka üks sümpaatne joon: ta püüab kõigest väest leida oma kääbuse kasvu öele meest, sellekohase töötuse olevat ta isale andnud.

Kolmas põlv tunneb lähedust vanaisadega. Neis on veel puhast usku armastusse esimesest hetkest ja ka pärandusena raha, et oma õnne kindlustada, kuid selleks tuleb neil lahkuda isadest mürgitatud maalt. Filmi lõpus sõidavad koos ihaldatuga ära nii Grga kui Zarije lapselaps.

Kusturica on võrratu jutustaja. Ta ei sea endale ette piiravaid programme nagu noored taanlased "Dogma 95-ga". Pigem kaldub ta liigsesse vohavusse, kohati kitsi, kuid tema puhul tundub see loomulik ja võluv. Inspiratsiooni "Musta kassi, valge kassi" jaoks olevat Kusturica saanud kahest allikast: materjali kogudes kuulnud ta lugu vanaisast, kes suri vahetult enne lapselapse pulmi ning kelle surnukeha asetati seejärel jääga kaetud lauale, et pulmapidu saaks ikkagi toimuda; ning teiseks Isaak Babeli "Odessa lugude" novellist "Kuningas Benja" (eesti keelde tõlgitud pealkirjaga "Kuningas", ilmunud Isaak Babeli valimikus "Ratsarmee. Odessa lood. Novellid. Maria", tõlkinud Olev Jõgi, "Eesti Raamat", 1977). Grga Pitići ja eriti Dadani prassingute-rohke ja vägivallast tiine elulaad meenutab tõepoolest kunagise Odessa allilma autoriteetide oma. Esimesena nimetatud lähteallikast saab aga alguse kogu filmi maruliselt mässav ja uhke voog: kahed pulmad ja kahe vanaisa äkksurm, mõlema peitmine põõnigule jääpankade keskele, et pidu ei katkeks, ning nende ootamatu surnust ülestõusmine, õigemini läbi lae pulmaliste keskele kukkumine. Stsenariumi kirjutas Kusturica kaaslane "Mustlaste ajast" **Gordan Mihić**.

Kusturica leiud on ootamatud, tabavad ja ülinaljakad, situatsioonist oskab ta välja pigistada maksimaalse, viies lahenduse tihti absurdini. Eriti peenendunud maitsel võib tema koomika tunduda muidugi labasusena, kuid see jääb juba vastuvõtja probleemiks. "Must kass, valge kass" on pilgeni täis imelisi vastandamisi ja kontraste ning sõnuleletamatust hingusest kantud võrratuid stseene.

Milliseid eriskummalisi, justkui Mélièsi välja mõeldud sõiduriistu kasutab vana maffiaboss Grga Pitić. Või siis paarina tema hiiglasekasvu, Don Quijote väljanägemisega lapselaps ja tolle kääbusest "armastus esimesest silmapilgust" Afrodit Karambolo, hüüdnimega Lepatriinu. Või võtame Grga teise järeלטulija, noore paksu poisi, kes alalõpmata mugib midagi, et seejärel kohe tukastada; ning mat-sakas mobiiliga baaripidaja ja tema lapselaps Ida, kes levi parandamiseks peab ühtepuhku kastma tavalist posti öuel. Lausa fellinilik on stseen, kus paks ja kuulus lauljanna tõmbab aariat lõpetades lavale asetatud plangust hiigeltagumikuga välja tohtu suure naela.

Kusturica kasutab oma filmides ohtralt muusikat, tihti täidab see isegi olulisemat rolli kui sõnad. Kunagi mängis ta punkansambli ja praegugi leiame filmist paar tema enda lugu. Kuid eks mustlasmaailm olegi, vähemalt tavakujutemas, üks pidev pillerkaar ja muusika.

Ja muidugi ei jää märkamata loomade eriti kaalukas osa Kusturica filmides. Kassid annavad loole nüüd koguni pealkirja ja käivitavad või juhivad nii mõnigi kord sündmuse käiku. Valge hanekari liigub pidevalt läbi filmi. "Mustlaste ajas" oskas peategelane Perhan hanged keelt. Nüüdki jätkub neid kõikjale, ühega nühib end filmi lõpus roojast puhtaks kantpea Dadan pärast seda, kui teda on kukutatud kaelani peldikuauku. Lisaks jõest läbi roniv seakari, kitsed, lambad, koerad. Üht hulkuvat siga, kes närib vana "Trabanti", näitab Kusturica korduvalt, auto plastmasskere kahanemine märgib aja kulgu ja on omamoodi juhtmotiiv selles tavatult vaimukas komöödias.

Kusturica kuuest filmist on viis jõudnud Euroopa festivalide kõige kaalukamate auhindadeni. Ainsana ei ole kulda ega hõbedat tulnud Ameerikas vändatud "**Arizona Dreamile**" (1991), mille režissöör pühendas Sarajevo pommitamisel segastel asjaoludel hukkunud isa mälestusele. Ameeriklased marineerisid filmi mitu aastat, et see siis lühikeseks ajaks kinodesse lasta ning hiljem kärbitud variant videolevisse saata. Olevat liiga euroopalik. USAsse kutsus teda seal läbi löönud Milos Forman. Ameerika ei ole oma võlu aga siiani kaotanud. "Mustas kassis, valges kasssis" vaatab Grga Pitić pidevalt videos Hollywoodi klassikat, Michael Curtizi "Casablancat" (1942) Humphrey Bogartiga. Kusturica tulevikukavatsused ongi taas Hollywoodiga seotud.

Kusturica filmist "Underground" on pikemalt juttu TMKs 1997, nr 10.



## JÖRN DONNER: TEHKE MIDAGI!

**"NEETUD! SOOMEMAA VAATED"** (*Perkele! Kuvia Suomesta*). Režissöörid, stsenaaristid ja monteerijad Jörn Donner, Erkki Seiro ja Jaakko Talaskivi, operaatorid Heikki Katajisto ja Eero Salmenhaara, muusika: M. A. Numminen, laulude sõnad: Jarkko Laine, esitajad M. A. Numminen, Arja Saijonmaa ja Rauli Somerjoki. 35 mm, 100 min, mustvalge. © Tootja: Jörn Donner Productions / FJ-Filmi / Arno Carlstedt, 1971.

Jörn Donner on varbaotsteni kriitiline nagu kõik 60-ndate lõpul aktiivsed olnud inimesed meile täna näivad. Tundub, et Donner on kriitiline sisuliselt ja reaalselt. Sotsiaalkriitilisus või ka lihtsalt noriv ja terav tähelepanelikkus võib olla veendunud ja püsiv kodaniku hoiak, aga vahest ka stilisatsioon või žanr, mille abil vormistada ükskõik millist tegelikkude eesmärki.

Donneri häbematu uudishimu objekt läbi filmide (nii dokumentaalid kui ka mängu-

filmid) on teda ennast personaalselt ahistav ja piirav tolaeagne Soome ühiskond. Võrreldes etaloni lähinaabri Rootsiiga umbne, alaarene- nud ja vaene ning seda nii Donneri moraalsete tõekspidamiste kui ka sotsiaaldemokraatlike visioonide vastaselt enamikus inimtegevuse ja ühiselu sfäärides.

Igasugune otsekohene tegu või selge seisukohavõtt on samm parema, st ausama / võrdsema / avatuma ühiskonna poole ja see näib olevat Donneri veendunud usutunnistus.

Enamikku Donneri filmidest on vaata- jal raske tema enda pretensioonikast isiksusest lahutada. Kirju kõmu eelhäälestab vägisi tea- tavaid autobiograafilisi paralleele otsima, eriti veel kui ta jälle ka peaosas oma filmis mängib. Dokumentaalse stilistika kasutamise puhul

*"Neetud! Soomemaa vaated", 1971. Režissöör Jörn Donner. Tollane Soome tundus vasakpoolselt meeletatud Donnerile läbinisti umbse paigana, nii et see kutsus lausa iseenesest esile tema trotsi ja otseselt süüdistavaid deklaratsioone.*





näib selline lähenemine veelgi paratamatam, kuigi esmane ja distantitu isiklikkus ei pruugi just alati emotsionaalse haaravuse tingimus olla. Filmi "Neetud! Soomemaa vaated" (1971) võib aga vaadata vabalt kui midagi ülimalt isiklikku. Jörn Donnerit on piiratud ja ahistatud. Tema eelmist filmi "Naiste pildid" (1970) on tsenseeritud.

"Neetud!" on intensiivne ja pompoosne autobiograafia, mille taustaks loksub ignorantne ja armetu Soome riik aastal 1971. Donner on reporter, kes ei ole sugugi vähem peategelane kui soome rahvas, kelle ta kuulutab ametlikult filmi peategelaseks.

"Neetud!" koosneb intervjuudest ja olukirjeldustest, mis peavad andma mingi pildi hetkel Soomes valitsevatest meeleoludest. Intervjuueeritud on võimalikult erinevate ühiskonnakihtide liikmeid. Intervjuud on tehtud alati nende inimeste autentses keskkonnas. Intervjuueerijateks on kaks iseseisvat võttegrupp: Jörn Donner ise ning Erkki Seiro ja Jaakko Talaskivi. Intervjuueerijad on samuti kaadris; nad provotseerivad ja suunavad küsitletavaid soovitud suunas; ekspluuteeritakse



"69"/"Kuuskümmend üheksa", 1969. Režissöör Jörn Donner. Omaaegsed arvustajad märkisid, et Donneri mängufilmi vaatajad saavad nüüd lõpuks näha nii palju seksi, kui suudavad alla kugistada.

ainult hetkel aktuaalset problemaatikat. Põhilised teemad on üldine madal elatustase, seksuaalne tensus, poliitiline korrupsioon, modellindus, noorte lahkumine maalt, massiline Rootsi kolimine, kaamos... "Tehke midagi! Kas või midagi väikest..." laulab M. A. Numminen spetsiaalselt "Neetud!" jaoks loodud laulus. Donner on võtnud enda peale kõik Soome ühiskonna hetke ängid.

Tema ja ta paralleelvõttegrupp etendavad ükskõikseid ajakirjanikke-sotsiolooge. Tehnilise või statistilise töötaja alibi taha varjumine lähendab reporterit portreeritava. See on töö nagu igal intervjueritaval inimesel. Aksessuaarid ja masinad kunstniku

küljes tekitavad küsitletavas ühest küljest küll aukartust, teisalt aga ka kaastundlikkust ja abivalmidust selle anonüümse töö tegija suhtes. (Lausa groteski on sellise metoodilise lähenemise kaasaegses dokumentalistikas arendanud britt Nick Broomfield.) Teatraalne ja näilisel asjalik nuppude kruttimine ja sundmikrofoni boom'iga manipuleerimine on seisustevahelisi erimeelsusi tasandav tegevus. Protseduur, mis peidab ideoloogilised ja kunstilised ambitsioonid professionaalse rutiini ja töö maski taha.

Eriti edukalt rakendab "Neetutes!" sellist lähenemist filmi teine intervjuueerijate paar E. Seiro ja J. Talaskivi, kes statistika, sotsioloogia, avaliku arvamuse ja kellegi Jörn Donneri alter ego käsilastena pääsevad soome rahva "väikestele" inimestele tihti palju lähemale, kui sageli varjamatult iseenast esindav intellektuaal Donner.

Donneri trumbiks rahva seas on eelkõige tema konkurentsiu kodanikujulgus ning vähemalt näilisel tingimusteta solidaarsus kõigi ühiskonna klassidega ja eriti töölisklassiga — see on ühine võitlus kõige reaktsiooniliselega. Tema otsekohene ja agressiivne küsijapöös ning ilma igasuguste tseremooniatega "hulkudes" kogu Soome sotsioloogiline läbitöötamine vabastab ka sotsiaalselt aktiivse tegevuse enda liigest paatosest ja haaramatust tähenduslikkusest.

Võimalik, et see on noore Soome ühiskonna üks esimesi nii laiaulatuslikke avaliku arvamuse koondamise katseid. Ja enamik küsitletavaid on lahked ning tänuks moodsa enesevaatluse võimaluse eest.

See, mida Donner öelda tahab, on ju tegelikult väga lihtne — tehases liinil töötava naise palk peaks olema suurem, et ta saaks rohkem osa elu naudingufäärist. Raha ja seksuaalsuse vabama ringluse korral vabaneks ka palju muud olulist ja huvitavat.

Kõige madala õilistamine ja traditsiooniliselt ülevaalandamine; enda teadlik kompromiteerimine ja valikuline väleolek intervjuueeritavatest, vulgaarse ja fundamentaalse koomiline ühendamine surmtõsiselt — need on sfäärid, kus Donner ennast hästi tunneb.

"Soomemaa vaadetes" on nii palju subjektiivset trotsi ja otseselt süüdistatavaid deklaratsioone, et see lihtsalt pidi kuidagi puudutama suurt osa eeldatavalt väga erineva klassikuuluvusega mitteheaoluuühiskonna vaatajat. Usun, et see mastaapne dokumentatsioon ainult ei "tõstatanud ja juhtinud tähelepanu", vaid ka juba reaalselt kummutas ja raputas läbi filmis veel enesestmõistetavalt kulgenud erinevate ühiskonnakihtide-vahelised suhted.

"Millised omadused peavad olema ministrikandidaadil?" küsib Donner "Neetutes!" valitseva partei kandidaadilt enne valimisi. "Ennekõike peaks ta mingit ala väga



hästi tundma," vastab intervjuueeritav ja jätkab oma karjääri loeteluga, mis koosneb kõik-mõeldavatest portfelliidest kultuuriministriist siseministrini.

"Millega põhiliselt tegeled?" — "Viina joon," vastab rokkkontserdilt leitud noormeese mornilt. Mõlema eespool toodud sama ühiskonna liikme igasuguse angažeerunguta avaldustes ei ole iseenesest midagi enneoletamat. Küll aga võimaldab selline polaaruste vahetu kõrvutamine halastamatu üldistuse ja õiglaste küsimuse: kas sellisel ühemõtteliselt piiratud ühiskonnal on õigus sekkuda märksa mitmeplaaniisema indiviidi, nagu näiteks Donneri ellu. Nagu eespool toodud kaks küünulist vastust (ja ka kõik teised filmis välja öeldud mõtted) demonstreerivad, oli 60.—70-ndate Soome ühiskonnas igasuguse moraalse konsensususe eksisteerimise võimatu; õieti see ühiselu sfäär puudus. Seega, missuguse õigusega saab moraalitust vaakumis asetsev, formaalselt ühiskonda tervikuna esindav moraalitu riik tsenseerida Jörn Donnerit? Või kuidas on võimalik moraalitult ühiskonnalt seada kahtluse alla Jörn Donneri väga konkreetne ja lihtne poliitiline programm ühiskonna avatumaks, vabamaks, võrdsemaks ja võib-olla varsti siis ka moraalsemaks muutmisel?

Nagu aeg näitas, ei saagi.

Soome on praegu vähemalt sama inimlik n-õ heaoluühiskond, kui oli 60.—70-ndate Rootsi. Soomes on nüüd nii mõndagi huvitavat, ja vähemalt osaliselt on see nii tänu sellele, et Donneril oli seal omal ajal rusuv ja igav.

Seda on vist liigne öelda, et kogu "Neetud! Soomemaa vaated" on kuni detailideni kuidagi naeruväärselt tuttav.

JÖRN DONNER on sündinud 5. veebruaril 1933. aastal Helsingis jõukas saksa päritolu rootsi keelt kõnelevas perekonnas. Juba varases nooruses hakkas ta tõsiselt tegelema kirjatööga ning kaheksateistkümnese avaldas esimese lühijuttude kogumiku. Samal 1951. aastal astus Donner Helsingi ülikooli, kus ta õppis politoloogiat ja rootsi kirjandust ning ühtlasi alustas filmi- ja kirjanduskriitikaga, mis ilmus erinevates ajakirjades ja ajalehtedes. Viiekümneandel tegi ta mitu lühifilmi, kuid eelkõige teati teda ikkagi esseede, luuletuste, juttude ja reportaažide järgi. Aastakümne lõpul alustas Donner rännakuid paljudesse maadesse, mille tulemusena ilmusid rahvusvahelist tähelepanu äratanud raamatud "Raport Berliinist" (Rapport från Berlin, 1958) ja "Raport Doonault" (Rapport från Donau, 1962), viimases otsib ta vana Austria-Ungari monarhia jälgi tollastes sotsialismimaades Ungaris, Tšehhoslovakkias ja Jugoslaavias. Alles hiljuti on neile lisandunud veel üks raport, "Raport Euroopast" (Rapport från Europa, 1990).

1963 üllitas ta mitmesse keelde tõlgitud salvava uurimuse "Ingmar Bergmani isiklik nägemus", milles märgistas režissööri filme kui väheolulisi tänapäeva ühiskonna probleemide

käsitlemisel. Just sellal tõusis Donner ise esile oma esimeste Rootsis tehtud mängufilmidega: "Pühapäev septembris" (En söndag i september, 1963), ühe abielu purunemise täpne eritlus pälvits Venezia festivalil eripreemia kui parim režiiidebüüt; "Armastada" (Att älska, 1964) tõi Veneziaist "Volpi karika" parimale naisosatäitjale. Neis filmides ja mitmes hilisemas mängis peaosa Bergmani töödega tunnustuse võitnud Harriet Andersson, kellest ei saanud mitte üksnes Donneri lemmiknäitleja, vaid ka ühtlasi tema elu suur armastus. Rootsis tegi Donner filme 1967. aastani ning omandas kaasaaja sotsiaalsete teemade avameelse käsitleja ja analüüsija kuulsuse. Ent tema isemeelne, kõigist sõltumatu isiksus ja traditsioonide allumatu filmistiil puudutasid valusalt Rootsi ühiskonna juhthoobade juures olijaid ning mujalt tulnud mässaja pidi kodumaale tagasi pöörduma. Üldiselt peetakse Donneri Soomes valminud filme suures osas kergemini vastuvõetavateks ning vähem enesekeskseteks; mitmes oma filmis tegi ta kaasa näitlejana. Kuid ägedat poleemikat, vahel tsenseerimist ning pahameelt kutsesid need esile sellegipoolest, nagu ilmneb ka Marko Raadi eelnevast vaatlusest.

Donner on väga viljakas, vaitaalne, kõikjale jõudev loovisiksus ja ühiskonna radikaalne uuendaja. Tema avaldatud raamatute arv ulatub üle neljakümne, nende hulgas on neliteist romaani. Donneri sulest on ilmunud rohkesti dokumentaalproosat, ilukirjandust, arvustusi. 1986. aastal pälvits ta romaaniga "Isa ja poeg" (Far och son, 1984) ihaldusväärse "Finlandia" auhinna. Lisaks sellele on tema loomingut hinnatud Soome riikliku kirjanduspreemiaga 1971 ja 1985, Paul Werner Lybecki auhinnaga 1985, Rootsi kultuurifondi auhinnaga 1990. aastal. Donneri filmiraamatutest väärib äramärkimist mahukas (404 lk) lühiaartiklite kogumik "Ahvatluste aeg" (Viettelysten aika, 1985). Ta on lavastanud üle kahekümne filmi, hilisematel aastatel on ta tegutsenud eelkõige filmielu ja -tootmise organiseerijana. Donner on olnud umbes viiekümne filmi produtsent. Alustanud Ingmar Bergmani terava kritiseerijana, ei ole tema side meistriga kunagi katkenud. Donner oli "Fanny ja Alexanderi" (Fanny och Alexander, 1982) ja "Pärast proovi" (Efter repetitionen, 1984) produtsent, ta on teinud filmid "Ingmar Bergmani maailm" (Ingmar Bergmanin maailma, 1975) ja Bergman-kansio (1977). Donneri aktiivsest ühiskondlik-poliitilisest tegevusest nimetagem järgmist: kauaaegne Helsingi volikogu ja Soome parlamendi liige, välissuhete komitee liige ja aseesimees, Soome peakonsul Los Angeleses, Europarlamendi liige, mitmete riiklike komiteede liige. Donner on kolmandat korda abielus ja tal on kuus last.

Jörn Donneri loomingust näidati II Pimedate Ööde Filmifestivali ajal kolme tööd: "69" (1969), "Naisete pildid" (Naisenkuvia, 1970) ja "Neetud! Soomemaa vaated" (Perkele! Kuvia Suomesta, 1971). Eesti keelde on tõlgitud tema romaanid "President" (Presidenten, 1986); "Loomingut Raamatukogu" 1996, nr 12—15) ja "Isa ja poeg" (LRi raamatuna, 1997). Mõlema tõlkija on Mari Jesmin, esimene sisaldab inforikka järeldõna, mida on siinkohal mõnel määral kasutatud.

S. T.



## EVILIIVAKU LUGU. EVILIIVAKU JA RICHARD ANSCHUETZI LUGU



*"Armastuse poem", 1998. Režissöör Airi Kasera. Nelja-aastaselt viiulikunstniku karjääri alustanud Evi Liivaku arvukad kontserdireisid viisid teda korduvalt Euroopa maadesse, Ühendriikidesse ja Lõuna-Ameerikasse.*

**"ARMASTUSE POEM"**. Stsenarist ja režissöör Airi Kasera, operaator Arvo Vilu, monteeriija Sirje Haigel, assistendid Anneli Ahven ja Kalle Käesel, konsultant Alo Põldmäe, tõlk Signe Prinzthal, diktor Anu Lamp, AVID-montaaž: Marek Toompere ja Andres Lepasar (OÜ Tri Angle), helimontaaž ja kokkusalvestus: Tiina Andreas ("Tallinnfilm" helistuudio), produtsent Peeter Urbla. Video Beta SP, 55 min 44 s, värviline. © "Exitfilm", 1998.

Muusikas on interpretatsioon peamine, mis koos meiega teiseneb ajas, seda nüüdispäevil kiiremini, kui arvame (nõnda ju sõnakunstiski — kuulake vaid Felix Moori!). Beethoveni mängust osa saanud inimesed olnud pisarateni vapustatud — kas ka meie, kui IBM-i mikrofonid ulatuksid "havi käsul" tema klaverini? See oleks asja üks külg, teine

on puhttehniline. Helikandjate praeguse prima kvaliteedi juures ei kujuta muidugi ette, et võib-olla juba järgmine põlvkond tarbib CDsid mõõndustega ja neid kuulatakse veel vaid persoonide puhul, kellest jäävad püsima kuulsus, legendid, aura. Viimased võivad kesta kaua ja siis ongi ehk parem, kui helidokument legendi ei ähmastaks, et jääks üksnes legend. Näiteks nii, nagu Paganinist või Vieuxtemps'ist.

Olgu kuidas on, autentse helijälje kehvus või hoopis puudumine, eriti lähiminekust, on kultuurilooliselt kurb. Nagu Evi Liivaku puhul ongi, sest temast ei ole jäänud/tehtud ühtegi studiosalvestust, on vaid kodused amatöörhelisalvestused ja üksainus ühest rakursist võetud (taas) amatöörvideosalvestus 1984. aasta kontserdilt Kanadas. See



ongi kogu materjal, millest **Airi Kaseral** filmi **"Armastuse poeem"** tegemisel paraku lähtuda tuli. Siit võib (rõhutan — ei pea, vaid võib) kooruda tavavaatajale mulje, et too eesti parim ja aastakümneid maailmas kontserteerinud viuldaja (1963. aasta Sõuli festivalil "kõrgemas seisuses viuldajaks" tituleeritu!) ei mänginudki nõnda vaimustavalt, nagu mäletajad filmis pajatavad ja arvustas teda hindas. Paradoksaalne küll, kuid originaalheli puudumine oleks tegijad sundinud kujundusena ikkagi kasutama tema repertuaari ning loomulikult oleks esitused valitud siis teistelt kuulsustelt viimase peal — või film tegemata jäetud. Kahetsusväärsed oluksid mõlemad juhud. Niisiis leppigem heliliselt olemasolevaga (see tulnuks aga juba avatiitris vaatajale rõhutatult teatavaks teha). Siinjuures ei nõustu ma nendega, kes leiavad, et kvaliteetsemad helindid oleks tulnud gradatsiooniliselt jätta lõpupoole — kehv heli on kehv filmi igas lõigus. Kuivõrd materjali jätkus, tulnuks muusikas (kujunduselemendina) valivam olla — olemasoleva maksimaalse ärakasutamise asemel oleks võinud minna kindlasti läbiva (juht)motiivi loomisele. Väga hästi sobinuks

*"Armastuse poeem". Sõjaajast alates kuni surmani oli Evi Liivaku kõrval alati nii abikaasana kui ka tema klaverisaatjana Richard Anschuetz.*



selleks just Artur Lemba "Armastuse poeem", mida "sääteti" ilmselt emotsionaalse lõpu tarvis, kuid mille intonatsioonid võinuksid kosta ammu enne vägagi põhjendatult klaveril (assotsiatsioonne kujund partnerita jäänud pianistist) saavutamaks veelgi tähenduslikumat kulminatsioonilist astet **Evi Liivaku** ja **Richard Anschuetzi** koositusele filmi koodas.



*"Armastuse poeem". Evi Liivak mängis kuulsalt poola viiulikonstniku, Paganini suurima rivaali Carl Joseph Lipinski stradiivaraaiusel. Viiuli oli Antonio Stradivari valmistanud 1715. aastal.*

Sest filmi emotsionaalseks liiniks ongi nende kahe armastuslugu viimati nimetatu jutustuse läbi. Muide, ma ei polemiseeri nendega, kes peavad seda taeist rohkem telesaateks kui filmiks, ja kas niisugusel lahterdamisel ongi mõtet? Kas ei või nii ühes kui teises põimuda tekstiline ja pildiline jutustus ühe inimese elukäigust teise pihtimusega nende ühisest teest helikunstnikena, mis erilisi pildikujundeid siin (muusika kõrval) vaja on? Kogu filmi tonaalsus on väljapeetud, rahulik, on nostalgiat, ent mitte õhkamisi. Läbivat liini kannab ääretult sümpaatne lehestunud vanahärra, Liivaku elukaaslane otse sõjajärgseist aastaist peale. Richard Anschuetzi imetluses, vaikumõisklustes, möödunu eluolu ja vastastikuste suhete kirjeldustes on üllast väarikust, tajume ühegi tugeva

väljaütlemiseta kahe inimese kiindumust teineteisesse ja oma kunstisse. See kõik on jäädvustatud pieteeditundega ja mingi erilise sissevaatega. Puudub kaadritagune küsitaja. Teame küll, kui Anschuetz vaatab otse kaamerasse või liigub tasakesi tühjaks jäänud tubades, et ta teeb seda talle võõraste, Eestist tulnud inimeste ees, ent me unustame selle peagi. Isegi lõpustseenis, pikas kaadris, kui Anschuetz kuulab "Armastuse poemi" ja tõstab korraks silmad ning lausub repliigi otse meile, sünnib see endamisi ja mõjub loomuliku kontrapunktina nii muusikale kui kogu filmis valitsenud vaimule. Selliseid hetki esineb tõsielufilmides haruharva.

Mälestuste jagajaid, lapsepõlvesõbratare, Liivaku eksiilikaaslast, kuuleme ka õigeõige mitmeid, nad kõik lisavad midagi olulist, kuid ei sööbi kaleidoskoopiliselt mällu (peale Villem Õunapuu, kes ju ise kild meie kultuuriloos). Nemad kannavadki filmi teist, Liivaku n-õ objektiivset eluloolist liini. Ning vaid see, mis neil ütlemata jääb, antakse autoritekstis (loeb Anu Lamp — taas ainuõiges tonaalsuses). Tekst ise on ka väga meeldivalt sobitatud Anschuetzi jutustuslaadiga — superlatiivideta, mõnegi väljaütlemiseta. Otseku kartes olla ebadiskreetne. Ühel puhul koguni asjatult: Evi isa Henn Liivaku kirja puhul 1941. aastal Stalinile (kirja ka näeme) öeldakse küll, et see sai saatuslikuks, ning hiljem veel, et samal ajal kui tütar ühel 1942. aasta sügisõhtul "Estonias" Sibeliuse kontserti esitas, "isa hukati". Ent kus ja kelle poolt? Kas peljati liigset dramaatilisust, kui vaataja saanuks kuulda, et nimetatud kirja tõttu hakkas Henn Liivakut jälitama gestaapo ja ta lasti arreteerimisel maha samas Narva maantee kodus, kuhu õnnelik Evi pärast kontserti tõttas? Mõningast teavet tahtnuks veelgi saada — näiteks, et isa oli enne sõda Viljandis lugupeetud, seega heal järjel advokaat (elati soliidses majas, koduõpetus jm). Need on aga piasjad, pigem võib teksti plussiks arvata just selle mõõdukust.

Filmi peaväärtuseks peab muusikarahvas eelkõige muidugi seda, et lõpuks on audiovisuaalselt jäädvustatud Johannes Paulseni koolkonna silmapaistvaima esindaja lugu ja et me kuuleme-näeme teda ka mängimas. Tulemus on loomulikult kammerlik, sest Liivakust pole pildilist jälge ei New Yorgi, Berliini ega Pariisi suurtest akadeemilistest saalidest. ENSV poolsajand salgas tedagi teiste eksiili

peletatud kunstiinimeste reas. Film sünnitab mõtteainet eesti rahva saatusest, meist igaühe saatusest: milline olu kultuuripilt juunipäevadeta — kirjanduses, kunstis, arhitektuuris, muusikas? Olav Roots, Naan Põld, Käbi Laretei, Hubert ja Zelia Aumere ja Evi Liivak teostasid end ka raja taga (mõnel puhul küll just seal), nende tööst ja selle dividendidest jäime kodus aga ilma.

Kodumaad jõudis Evi Liivak külastada üldsuse tähelepanu äratamata 1995. ja 1996. aasta suvel. Siis hakatigi kavandama seda filmi ja valmistuti juba võteteks, kui New Yorgist saabus teade tema surmast 1. novembril 1996. Eks sellepärast kujuneski "Armastuse poem" niisuguseks, nagu see nüüd on. Tänavu 7. mail oleks Evi Liivak saanud 75-aastaseks, siis temast kirjutatakse — sestap jääb see siin tegemata.



---

---

## KEENIUS GREISIKOOLIS EHK MIDA JUKU EI ÕPI...

**Rossini** oli itaalia ooperi aluserajaja. XVIII sajandil toimus Pariisis Willibald Glucki ja Giacomo Puccini ooperisõda.

\*

**Berlioz** määrab igale teosele arvu ja koosseisu ning annab soolod teisejärgulisele pillide rühmale. Tuntud on Berlioz "Fausti mõtisklused" (*La damnation de Faust*) ja "Lord C. Haroldi palverännak".

\*

**Brahms** oli Bachi järeltulija ning järgnes Bachi kooritraditsioonidele. Ta valis endale tagasihoidlikke voole. "Saksa reekviem" illustreerib isiksuse ühiskonnas lahustumise protsessi. Episoodid paistavad silma just mõttelises suhtumises. Ülejäänutes askeldab tühjus. Inimeste asjatu tühjuse näidised on tekstides nr 2 ja 3. Brahmsi mõningates teostes on polüfoonilisusele viitavaid jooni.

\*

**Schuberti** tsükli "Ilus möldrineiu" on kaks tegelast: 1) metsasarvemängija noormees ja 2) vulisev oja. Tsükli teises osas näeme, kuidas valmib noore möldrisesli hingedraama. Nende sõnade juures jälgib muusika iga nooruki mõtet. Huvitav on laul "Surnud tütarlaps". (24. 09. 1997 "Õhtuleht" teatas küll, et "Tütarlaps ja surm" on Schuberti tuntud klaveripala!)

\*

**Wagneri** "Nibelungide sõrmuse" libretist on Wotan. Wagner kasutas ooperis väga palju masside liikumist. Tannhäuser on andestatud olenemata isa needmisest.

\*

Klaveripianist **Robert Schumann** lõi mitmed kvartetid Eusebiuse ja Florestani vestlusena. Schumann teostab psühholoogilist tõlgendust ilma väliste iseloomuomaduste abita, just nagu seestpoolt.

\*

**Tšaikovski** "Padaemandas" on Hermann dramaatilised mõtted harukordselt voolava ja avameelse emotsionaalsusega.

Tšaikovski ooperid on "Orleans neitsid", "Jevgeni Primakov", "Vaga emand". Aga kellele kuuluvad "Ilias Egiptuses", "Judas Egiptuses", "Simson Londonis" ja "Messias Dublinis"?

\*

**Mussorgski** eesmärk oli näidata minevikku oleviku kaudu. Tema rahvastseenide muusika väljendab ka rahvast, näiteks kilkavate eidekeste hää, vanade taatide istumine. Mussorgski "Boriss Godunovi" libreto autor oli Puškin. (Asjaolu, et arvatav libretist siit ilmast lahkus kaks aastat enne helilooja sündi, ei pruugi häirida.) Tsesuuri tõttu ei pääsenud ooper lavale.

\*

**Rapsodia** on seotud sõjaväeteenistusega. Teoses on kasutatud kiiret *prestissimot*.

\*

**Joseph Joachim** oli muusikakriitik, kirjastaja ja kunstimeister. Miskipärast räägitakse temast tänapäeval häbemamatult vähe.

\*

**Violetta** (metsosopran) ja **Alfredo** (bass) on tegelased Verdi ooperis "Aida".

\*

"Kalevipoeg", eesti rahvuseepos, on kirjutatud Eugen Kapi poolt 1948.a.

\*

**Wirkhaus** oli puhkpilliorkestri muusika edasi viia, Eesti esimese pasunakoori "Rägavere" juht.

\*

**Artur Kapp** kasutas omapärast ronimistaktikat. Tal olid liikuvad noodid ja hüplevad meeleolud. Teoses kasutatakse repetitsiooni, kordust ning heliloojat.

\*

**Ernesaks** on eesti Vanemuine. Ta asutas küüditamise ajal väikese meeskoori. Ta oli üks RAM-i asutajatest 1962. a. Ernesaksa koolkonnaga on tihedalt seotud V. Panso, kelle abil õpilased said külastada ja proovisid ise etendada. RAM käis palju ja esitas hulgaliselt kontserte. Tuntud on Ernesaksa ooperid "Raua needmine", "Tuleleekides", "Liivimaa kosilased". Ta õpilaste hulka kuuluvad T. Vettik, A. Karindi, Üleoja ja Soots.

\*

**Iüldlalupeol** lauldi kaks laulu. Keiser arvas, et inimesed, kes peol olid, ei pea ennast kenasti üleval, ja saatis sinna tublisti korralvureid. Lauldi eesti, vene, soome ja ladina keeles.

\*

**Jannsen** on kirjutanud laule Eestimaast, ka "Mu isamaa, mu õnn ja rõõm", mis hiljem koos soome helilooja F. Paciusega sai Eesti hümniks. Hümn sõnad on Jannsen kirjutanud ühe hiiumaa luuletuse kõrvalt.

\*

**Kunileidile** pani tema kirjaniku nime Saebelmann talle Jakobson, sest ta teadis, et sellest mehest jääb Eesti ajalukku midagi palju rohkemat kui teoste puhul. Kunileid läks Cimsesse. Ta lõpetas Valga seminari ja töötas arstina.

\*

**Hurt** oli pastori haridusega kirikuõpetaja, kes kaitses doktoriametit Helsingi Ülikoolis. "Vana kannel" oli suuremate hulkade kaasatõmbamiseks. Hurt on rahvaluule tegija. Ta oli paljude kultuursete ürituste eesotsas. O. Kallas kirjutas Hurdale poeesiat. Toimus seminar, kus vaadati, kui palju on kogutud rahvatarkust ja kus Hurt sai kiita. Riias oldi Hurda tööst nii jahmunud, et talle anti aumedal. Hurt rajas Peterburi eestikeelse haridusega kooli.

\*

**Karl August Hermann** tegi klaveri peal mängides ettekandeid. Ta asus tööle "Postimehe" toimetusse, mille hiljem omastas. Ta on teinud Eesti keele grammatika ja lauseehitused. Ta oli väga tugev poliitik ja võimeline petma suurt Vene riiki.

\*

**M. Saar** oli ujuja, see pärast jätkus tal laulmiseks palju hapnikku. Ta sai tuntuks imelapsena, mille lõpetas hõbemedaliga. Saarel oli kombeks istuda oma maja trepi peal, kus ta mõtles, kuigi ta ei osanud kõige lihtsamaid maatõid ikkagi teha. Aga selle eest oli ta väga hea muusik. Tema *a cappella* laulude klaverisaade on väga iseseisev.

\*

**Kreek** õppis Hanslicki juures orelit. Ta laulud on vormilt läbipaistvad. Kreek on palju rahvaviise seadnud kooridele. Neid iseloomustavad huvitavad kokkukõlad, ujuvus ja eellöögid. Toob Requiemis sisse vastandamisi.

\*

Riho Päts ja Arvo Pärt olid üheaegselt **Elleri** õpilased. Viimane, kes Elleri käe all kompositsiooni lõpetab, on Sumera. Eller kasutab akorde, mil pole kindlaid ajalisi piire.

\*

**Tobias** valis oma teostele ise tekstid. "Julius Caesar" — pateetiline avamäng, esimene eestlane, kes selle kirjutas. Tobiasi oratooriumile võeti muusika Piiblist. Tobiasi kodune keel oli eesti keel, seda õpetas talle Jakob Hurt. Tal ei olnud palju raha, vaid hoopis palju lapsi ja sellepärast oli tal natuke raske tööd teha. Tobias kirjutas meloodiaid alati väga täpselt üles omapoolseid muudatusi tegemata. Tobiasi Viies sümfoonia ilmus Moskvas trükis.

\*

**Peeter Süda** oli juba lapsena väga musikaalne. Ta oli loominguiliselt väga kõhklev. Ta suri Tallinna haiglas ilmselt tooreste tikrite pärast.

\*

"Krati" sisu kirjutas **Tubin** ise. Tänu Tobiasele mängis Tubin käe üle. Kui Tubin klaverit harjutas, astus uhke Tobijas sisse ja ütles paar ebasobivat sõna. Haavatud Tubin mängiski käe üle. Tubin kirjutas ka mõne tuntud ooperi, näiteks "Riigi õpetaja".

\*



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1999

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

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 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

### KAIE MIHKELSON answers (3)

Kaie Mihkelson, an actress of the Estonian Drama Theatre answers the questions put by Sven Karja. After graduating from the Drama Department in 1974, she worked in Pärnu for 3 years, and then in Tallinn at the Youth Theatre. Now at the Estonian Drama Theatre. In addition to interesting roles (not so many in Tallinn), Kaie Mihkelson has acted in films and in TV productions. The actress discusses the values of life, remembers her teachers and colleagues, and looks back at her work in theatre.

### MARTIN KRUUS. Be As It May (15)

Late last year, the Estonian Drama Theatre presented rather a pompous production of the work of Oskar Luts, one of the most famous Estonian writers of all time. It is a 4.5-hour panorama "Tonight at six we play ducks and drakes" (or "Tonight at six we play a bit of Luts"). Mati Unt's montage presents work of fiction and characters well-known to all Estonians. Unt, forever full of surprises, has this time tried to see Luts from a different angle, from a more serious and tragic standpoint that overthrows quite a few fixed stereotypes.

### GERDA KORDEMETTS. Leaves an Impression (17)

Theatre critic Gerda Kordemetts reviews Priit Pedajas's production "Snake's Way on the Rock" at the Estonian Drama Theatre which was premiered late last year. It is based on Torny Lindgren's novel of the same title. The critic examines both Lindgren and Pedajas's work so far and finds that the above-mentioned production is one of the best among Pedajas's work, and also an outstanding event in the theatrical season of autumn 1998.

### HENDRIK LINDEPUU. Feet Stuck to the Ground (25)

Hendrik Lindepuu, translator and expert of Polish culture, presents an overview of the 31st contemporary Polish theatre festival that took place in Wrocław in 1998. Over the years, Polish theatre has given the world numerous famous names and plays. This particular festival showed that the level of Polish theatre at the moment is not too high. This kind of sad state of affairs has unfortunately lasted for years. Despite the fact that the latest playwrighting contest received over 350 plays, talks about the crisis of Polish drama continue.

### JAAK RÄHESOO. The Season in New York X (33)

In the one but last portion of his theatre impressions of New York the author concentrates on the Lepage/Ex Machina collective creation *The Seven Streams of the River Ota* and a number of Anne Bogart's productions.

### INGO NORMET. Possibilities and Impossibilities (42)

The magazine presents an article by Ingo Normet, head of the Estonian Music Academy Drama Department, which tackles Estonian theatre of the 1970s. This is a personal recollection of a period when theatre and the entire Estonian culture groaned under the pressure of Soviet ideology. Theatre was nevertheless one of the few fields of art where it was possible to resist the dominating ideology, in order to maintain Estonian national identity.

## MUSIC

### TIINA ÕUN. A Star Gone Out in Tallinn (47)

Gertrud Elisabeth Mara (Schmeling), 23(12) February 1749 — 20(8) January 1833. 250 years ago on 23

February 1999, the first truly great German operatic prima donna Gertrud Elisabeth Mara (born Schmeling) was born. Madam Mara became famous at the Berlin Court Opera, then on the London and Italian (Turin, Venice, Crema) stages. Starting from 1815, she lived in Tallinn, and has been buried here. The article gives an overview of the singer's life and work, including her Tallinn period. To be continued in the issue after next where the documentary material survived in the Tallinn archives and museums is also tackled.

### SAALE KAREDA. Capita Selecta Early Music Amsterdam (57)

Stichting Internationale Concerten en Werkgroepen (SIC), foundation that supports historical performance practice in Central and East Europe, organises workshops and meetings headed by Hans van Lier. The minifestival *Capita Selecta Early Music Amsterdam 1999* which took place between 9 and 11 January, included about 80 musicians from Poland, Czech Republic, Hungary, Estonia, Russia and Holland. The event consisting of lectures and concerts featured Gustav Leonhardt, Emilio Moreno, Robert Kohnen and Beatrice Massin as its main performers.

### SAALE KAREDA. The Tenth Mustonen Festival (61)

The Baroque music festival of Andres Mustonen and "Hortus Musicus" originates from the days of the Gate Tower (Värvatorn). Now the festival took place for the 10th winter. There were more celebrities than ever among the guest performers: Emma Kirkby, Gustav Leonhardt, Barthold Kuijken, Monica Groop, Aleksei Ljubimov, Patrick Gallois, *Consort of Musicke, Ensemble Baroque de Nice, Timedance* etc.

### VIIDA RAAG. The Tallinn Violin-Makers (65)

The string instrument manufacture, founded by the first internationally accepted Estonian violin-maker August Kristal (1866—1925) celebrates its 110th anniversary. One hundred years ago the manufacture moved to Tallinn. The author of the article describes the emerging of violin-making institution in Europe and presents a thorough overview of the activity of the Tallinn violin-makers. Some excellent masters of the craft have participated in exhibitions and contests abroad, like August Kristal, Feliks Villak, Eugen Meri. The first was awarded the *grand prix* at the international fair in Madrid in 1907 and in Brussels in 1909.

### AARE-PAUL LATTIK. Organs and Organ Music in Tallinn and in Paris. (73)

Interview with Olivier Latry, the Head Organist of the Paris Notre-Dame. Olivier Latry was one of the celebrity performers at the Tallinn XII Organ Festival last year. He had been in Tallinn before, given concerts and master classes at the Estonian Music Academy. This time he performed in the Tallinn Cathedral on the recently renovated Sauer-organ, one of the most unique old instruments in whole Europe. The second part of the interview was conducted in Paris and tells about French organs and organ music.

### EINO TUBIN. Estonian Cultural Days in Turkey (79)

Between 15 and 17 January, concerts dedicated to Eduard Tubin's work took place in Ankara. Pianist Vardo Rumessen, flutist Maarika Järvi and conductor Kristjan Järvi performed together with the Turkish Presidential Symphony Orchestra. A photo exhibition of Estonian nature and music, and fact sheets about Estonia in the Turkish language were displayed as well. The whole undertaking was initiated by the composer's son Eino Tubin and his wife Beyhan Tubin.



## CINEMA

### **DEREK ELLEY.** Hungarian Film Trends. Between Commerce and Art (83)

The article translated from the annual "Variety International Film Guide 1999" presents an overview of Hungarian film at the moment.

**ANDRES ALLPERE.** The Spirit of Heaviness Above Central Europe. The New Hungarian Feature Film (86)  
The Tallinn Cinema House presented another Hungarian film week in late January — early February. This time five new films were shown. Andres Allpere with his excellent knowledge of Hungarian film art describes the situation in recent years and analyses the five films shown in Estonia. He claims that the programme was representative despite the small number of films shown. His highest regard goes to János Szász's film "The Witman's Boys" (Witman fiúk; 1997) which was made on the basis of a short story by Géza Csah, an eminent writer-psychiatrist.

### **TOMMI AITIO.** Sweet Homecoming. István Szabó and the Beauty of Smallness (89)

The brief article translated from the magazine "Filmihullu" 6/1997 describes the work of István Szabó (born in 1938), an internationally renowned Hungarian film director.

### **MÁRIA ALBERT.** An Urge to Arrange Matters (92)

An interview with István Szabó translated from the Hungarian newspaper "Magyar Hírlap" (4 July 1998) concentrates on his latest feature film "The Taste of Sunshine" (1999).

### **JAAK LÖHMUS.** The Festival Dimness Merges into Full Summer (95)

The Second Black Nights' Film Festival took place in Tallinn from 2 to 6 December. The article gives an overview of the festival where 66 films from 24 countries were shown. There were 86 showings altogether, in 4 cinemas and in the Von Krahl Theatre. Within five days, 8574 persons went to see a film. The following stories analyse the more significant films shown.

### **HARDI VOLMER.** My Good People, Film-makers and Friends! (100)

Hardi Volmer's speech held at the opening ceremony of the Black Nights' Festival on 2 December 1998 in Tallinn in the Sakala Centre's big hall.

### **ANDRES MAIMIK.** And Now the Very Best of the Idiots (100)

Lars von Trier's "Idiots" (Idioterne, 1998) as the programmatic film of "Dogma 95" was premiered in Tallinn in December 1998 and caused a lot of controversy. In his longer article, Andres Maimik, a third-year student of the film department at the Tallinn Pedagogical University analyses "Idiots". He has already attracted attention as an experimenting documentalist and a sharp-penned film critic. The reviewer finds that "Idiots" is a mixture of a manifestation of cinema prohibition, a question of technique and a psychoanalytical and socially critical viewpoint. He tackles Lars von Trier's film on the basis of these four starting points.

## TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

### **RAINER SARNET.** Community of Pretenders (106)

Another review about Lars von Trier's film "Idiots". The author has graduated from the film department at the Tallinn Pedagogical University. He strongly argues Maimik's points. He finds in conclusion that the rebellion of the "Idiots" characters is self-centred, aiming to satisfy their personal and undisputable notion of justice.

### **TARMO TEDER.** Frustration of the Cynics, the Fool's Gold of Eurotoiletts and an Alcoholic's Bitterness of Life (108)

The article reviews the co-operation films of three English film directors: Nicholas Barker's "Unmade Beds" (1997), Peter Howett's "Sliding Doors" (1998) and Ken Loach's "My Name is Joe" (1998). The reviewer considers the tragicomic everyday reality as a common feature of all three films which describe the trivial relations between simple people, especially between men and women.

### **OLLE MIRME.** Run Lola Run (113)

A short review of Tom Tykwer's film "Run Lola Run" (Lola rennt, 1998). Mirmo considers this a successful entertainment which makes use of numerous audio-visual innovations of the last dozen years.

### **SULEV TEINEMAA.** There's a Land of Gypsies Somewhere (114)

Review of Emir Kusturica's film "Black Cat, White Cat" (Chat noir, chat blanc, 1998). The reviewer thinks this a sparkling comedy where the carnival-like world of gypsies has been depicted with an intensity and deepness of Fellini.

### **MARKO RAAT.** Jörn Donner: Do Something! (119)

The Second Black Nights' Film Festival presented a retrospective of three films by Jörn Donner (b. 1933), well-known writer, film director and politician. The review tackles his famous documentary "Fuck Off! - Images of Finland" (1971) in the context of that period.

### **IVALO RANDALU.** The Story of Evi Liivak. The Story of Evi Liivak and Richard Anschuetz (122)

The review tackles the 56-minute documentary "Poem of Love" (Exitfilm, 1998) by Airi Kaser (b. 1934) which tells about Evi Liivak (1922 - 1996), a Wunderkind and later a world famous violinist. The main value of the film in the reviewer's opinion is the fact that we now have an audio-visual story of the most remarkable representative of Johannes Paulsen's school, and that we see and hear her play.

### Palume vabandust!

TMK 1999, nr 3, lk 55, teine veerg ülevalt 8. reast alates peab olema: Häid koore oli neil aastail Tallinnas mitu, nagu Rahvaülikooli Seltsi segakoor Tuudur Vettiku, segakoor "Raudam" Karl Leinuse, TKMÜ segakoor Anton Kasemetsa, Tallinna Meestelaulu Seltsi meeskoor Konstantin Törnpu juhatusel, ja veel teisiigi.

### 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 Lugemisvara, 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 Raamatuäri, Raekoja plats 16

NB! *Praaeksemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.*

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 30. 03. 1999. Formaats 70X100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. Tellimuse nr 1183. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.





Inglise varajase muusika ansambel *Consort of Musicke* pakkus kümnendal barokkmuusika festivalil Tallinnas uut lähenemist John Dowlandile ja tema koolkonnale. Vasakult: metsosopran Lucy Ballard, ansambli juht Anthony Rooley, sopran Evelyn Tubb, tenor Andrew King ja bass Simon Grant. (Vt lk 61)

*Harri Rospu foto*



Lauljanna Gertrud Elisabeth Mara pörtree 1828. aastast.  
Carl Timoleon von Neff, õli.  
*Eesti Kunstimuuseumi fondist*

