

7
/1999

TAKK



7/1999

XVIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 28
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76
Muusikaosakond
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask tel 6 61 61 77
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kruggulson, tel 6 61 61 77
Infotöötaja
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 37, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

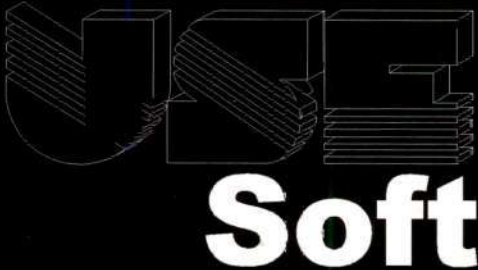
© "Teater. Muusika. Kino", 1999

Esikaanel:

Linnateatri näitleja Piret Kalda mais 1999.

Harri Rospu foto

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



The logo for USE Soft features the word "USE" in a large, stylized, 3D block font. Each letter is composed of multiple parallel lines, creating a sense of depth and movement. Below "USE", the word "Soft" is written in a clean, bold, sans-serif font.

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB TÖNU AAV	3
Veiko Märka	VÄIKETEATRID MAA JA TAEVA VAHEL	16
Margus Kasterpalu	TEKST JA DRAMATURG	21
Enn Siimer	KADUNUD MAAILMA KUMMALINE VÕLU (Mart Kivastiku "Õnne, Leena!" "Ugalas" ja "Vanemuises")	23
Howard Barker	SÜDAMETUNNISTUSETA TEATER	29
MUUSIKA		
Igor Garšnek	"JAZZKAAR 1999" — KÜMNES LAINE 100 AASTAT SÜNNIST	33
Tiia Järg	AURORA SEMPER 13. VII 1899 — 29. VI 1982	42
Tiina Õun	ÜKS TALLINNAS KUSTUNUD TÄHT. GERTRUD ELISABETH MARA (SCHMELING) 23. (12.) II 1749 — 20. (8.) I 1833	46
Tiia Järg	MÕELDES GUSTAV ERNESAKSALE	52
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM 1998/99 I	56
Ivalo Randalu	ANNA KLAS 23. I 1912 — 20. IV 1999	61
KINO		
Jaanus Kulli	MIS ON HINGE HIND EHK IMET EI SÜNDINUD (Arko Oki mängufilmist "Ristumine peateega")	64
Thierry Jousse	GROTESKNE JA TÖSINE LUGU (Raúl Ruizi filmist "Ühe kuritöö genealoogia")	68
Thierry Jousse, Jean-Marc Lalanne	NÄEN PSÜHHOANALÜÜSIS MIDAGI FANTASTILISE KIRJANDUSE SARNAST, MIS KUBISEB HIRMUTAVATEST JUTTUDEST JA VÄLJAMÕELDISTEST (Interõjuu Raúl Ruiziga)	72
Peeter Riba	VANA KINEMATOGRAAFIA KAITSEKS (Raúl Ruizi raamatust "Filmikunsti poeetika")	76
Kärt Hellerma	SUUR RISTIRETK VENE HINGE EHK ÜLESTÄHENDUSI PÕRANDA ALT (Natalia ja Juho Jalviste filmist "Kellel on Venemaal hea elada?")	78
Tarmo Teder	KUI INIMENE ONGI SEE JUMAL (Andrus Priki ja Andres Arro filmist "Terasratsanik")	80
Karlo Funk	MIKK RANNA PEATAOLEKUD (Mikk Ranna animafilmidest)	83
Peep Pedmanson	BERMUDA — KOLMNURK, MIS NÕUAB MERD (Üllo Pikkovi joonisfilmist "Bermuda")	87
Peeter Linnap	KÕIGELE VAATAMATA: TÄHENDUSTE KONSTRUEERIMISEST SAAREMAA BIENNAALILE I	90



TI DRAAMATEATRI

TÖÖKAVA

999 a. kuni 30. mär. 1999 a.

E

31

T

01

K

02

N

Kui päris algusest peale hakata, siis — kust te pärit olete?

Minu isa on pärit Konuverest, samast väikesest külast, kust Evald Aav. On ikka põhjust küll, miks ma jumaldan laulmist ja pean "Vikerlasi" kõige paremaks ooperiks. Ema on Tallinna tüdruk. Kui isa oma sõitmised kauplusvaguniga Tallinna ja Narva vahel edukalt sooritanud oli, ehitasi nad emaga 1937. aastal tarkama hakkavasse Kehrasse maja, mille allkorrusel nad kauplust pidasid. Suurärimehe statuut pluss ühiskondlik aktiivsus nii eesti kui saksa ajal viisid mu isa Siberisse. Üks jäledaim mälestus Kehrast ongi talveõhtu kaupluse kontoris, kus me vennaga nelja vene sõduri vahelt isaga hüvasti jätma läksime. Neljakümne üheksanda aasta märtsiküüditamise ajal saime teada, mis kavatsused Kehra punastel meiega on, ja põgenesime Tallinna tädi juurde. Ööbisime Väike-Karja tänaval kaupluse põrandal, sellal kui Kehras ukse pihta taoti.

Nüüd tegime õega selle viiskümmend aastat peremeheta seisnud maja korda.

Kas teie teatrihuvi juured on samuti lapsepõlves?

Mu vanemate kauplusel olid laod ja aidad ning muidugi ka aidatrepp. Selsamal aidatrepil tegime naabripoisi Madis Ojamaaga näitemängu. Madise vanaisa oli Taavet Mutsu, endine näitleja, kellele kuulus teatrikirjastus ja teatritarvete laenutusäri. Riigipööre jättis selle varanduse suurelt jaolt meie heaperemehelikesse kättesse. Enamasti mängisime niisama, omapead, aga kümnekonnast lapsest publikule esinesime aidatrepil estraadikavaga, mida käisid Kehra rahvamajas mängimas Voldemar Panso ja Helmut Vaag. Numbrid jäid meile peaaegu sõna-sõnal meelde, midagi keerulist seal polnud. Need olid Panso poolt Osnapi pseudonüümi all kirjutatud lood. Järgmisel päeval pärast etendust mängisime niisiis selle kava aida trepi peal läbi. Olen hiljem rääkinud, et närveerin tollal samamoodi nagu praegugi, aga see ei ole tõsi. Ei usu, et ma tookord niisuguse vastutustundega publikusse ja esinemisse suhtusin kui praegu. Pabinasse läksin siis, kui partner kokkulepitud kolme korra asemel mind veel neljas kord lavale kamandas, et oober, viska veel üks topeltviski, enne, kui suur skandaal lahti läheb. Tunnen seda puna praegugi palgel, kui tahan.

Tõsisem näidend, mida tollal nägin, oli "Sügavad juured", kus Kaarel Karm oli põlatud neegerohvitser. Seda me muidugi matkida ei saanud, aga omaette olin ma must ohvitser veel mitu päeva.

Tallinnas hakkasime Madis Ojamaaga käima Pioneeride Palee nukunäiteringis. Mina läksin sinna lihtsalt vaba aega sisustama. Kõik ju käisid kuskil pärast kooli ja spordi vastu ma kahjuks huvi ei tundnud. Näitering käis koos pühapäeviti ja seda juhatas Helmut Vaag, kes lihtsalt pidi lisaraha teenima. Ma ei tea, miks mina endale pühapäeva hommikuteks niisuguse piina kaela võtsin? Lonksin Tõnismäele vanasse härrastemajja. Põrandapoonivaha hais on mulle siiaamaani vastik. Me kõik olime seal hädas ja kui mind kutsuti teiste ette etüüdi esitama, oli see mulle tapvalt tüütav ja tobe. Asja olemuseni ei jõudnud ma seal. Võimatu oli uskuda, et see on seesama teater, mis mulle saali poolt meeldima oli hakanud.

Aga samal ajal oli kuulda, et on olemas Lasteraadio näitering, mida juhatab Ellen Liiger. Käisime ennast sinna pakkumas ja võetigi. Seal käis ka Ivika Sillar, praegune lavakunstikooli perenaine. Mängisime koos prantsuse vabadosliikumisest kõnelevas kuuldemängus "Edasi, vaprad". Mina olin Etienne ja tema Marie. Kuuldemänguproovide ja lindistuste ajal oli tore see, et me olime koos päris näitlejatega. Tulid mitmed kuuldemängud, kus mul olid suured rollid: üks neist oli Lev Kassili jutustuse "Mu kallid poisid" järgi tehtud "Zadonski vaprad komandosed". Imelik küll, aga Johannes Kaljola silmi mäletan kogu aeg selle kuuldemängu lõpustseenist, kus jutt elu ja surma kanti kiskus. Meil läks asi päris tõsiseks kätte ja vist seetpeale ma seda elukutset armastama hakkasin. Kolmeteistkümnenda aastast. Seejärel mängis Kaljola "Tuulises rannas" iseenda surmastseeni. Ja veidi hiljem, juunikuu alguses kõndisin ta kirstu järel. Kõik läks korraka nii segamini. Aga kuuldemängu tehes

oli mõistetak, kuidas orgaaniline näitlejaloomus teda mängima tõmbab ja kuidas tekstipaberid ei lase. Mul on muide sellest kuuldemängust üks jupp olemas, olen seda hiljemgi kuulanud. Häälemurde-eelselt kileda häälega, aga umbes samasuguste intonatsioonivigadega kui hiljemgi. Midagi muutumatut käib ikka inimesega kaasas.

Esimesed algteadmised näitekunstist ei olnudki tegelikult mingid teadmised. Näiteringe juhataid Ellen Lüiger ja Salme Reek. Nad ei olnud ju kumbki mingid teatriteoreetikud, vaid lihtsalt väga head naisnäitlejad, kes ütlesid lastele — “tee nii”, “ära nii tee”, “räägi siin kõva häälega”, “ole siin ehmatanud”, “siin karju kõvemini”. Minu arust peaksid kõik, kes lastega tegelevad, nii professionaalid kui ka koolide näiteringide juhatajad, väga ettevaatlikud olema ja enne läbi lugema vähemalt ühe raamatu näitemängude tegemise ja režii kohta. Kui lapselt lihtsalt nõutakse, et “ole siin palju aktiivsem”, siis ta ei saagi teada, millest tal selline mõte ja emotsioon tekib. Kõik lapsed küll ei hakka näitlejateks, aga mõnedele jääb see huvi alles ja nad käivad läbi pettumuste rea kuni sinnamaani, et nad ei saa lavakunstikooli sisse. Või saavad sisse, lõpetavad ära, aga neist ei tule ikkagi mitte midagi.

Oskus lapsed loomulikult mängima panna on väga haruldane. Seda võib imetleda näiteks Arvo Kruusemendi “Kevade”-filmis.

Mäletan neid lapsi proovivõtetest: Riinat, Ain Lutseppa, Margus Lepat. Mind prooviti “Kevades” kõstri osas ja sellest ilmajäämisest on mul vahest kõigi äraütlemiste ja ilmajäämistes seas kõige rohkem kahju. Ise olin süüdi kah. Tollal oli mu ettekujutus filmist ja filmis mängimisest veidi hollywoodlik. Oleksin ju võinud lasta pea paljaks ajada, silmaalused kotti ja lõua lopsakamaks teha, aga mitte targutada, et kõster polnud ju nii vana mees ja miks ta peab alati sihukene elajas olema. Kunstinõukogu seda noorepoolset siledat nägu kõstriks ei tahtnud.

On rolle, mida peab mängima vana näitleja, sest halli habemega noormees ei tule asjale kasuks, ja on osi, kus näitleja vanus mind üldse ei huvita, kuigi ma ei saa iialgi teada, mida mõtlesid neljateistkümneaastased noored, kui vaatasid kuuekümneaastast Ants Eskolat Hamleti osas.

Kui 1972. aastal toimus Panso lavastuse “Mees, naine ja kontsert” esimene proov, olin paar aastat üle kolmekümne ja mõtlesin, et mis see kaheksa aastat noorem mees siis mängida pole. Dr. Franz Jura nimelt kurdab esimese vaatuse hiigelpikas dialoogis, et ma olen ju veel nii noor. 1979. aasta oktoobriks olin ma selle lause juba vaikselt välja jätnud. Veel kauem, üle kümne aasta oli repertuaaris “Inimene ja inimene”. Karin Kask ütles, et tema verinoored tütreid ei usu, kui neljakümne seitsmene

Pioneeride Palee nukunäiteringis. Paremalt Madis Ojamaa ja Tõnu Aav.



Tiina teatab, et ta on alles kaheksateist. Ma ise olin siis juba nelikümmend viis ja väga paks ja ma ei tea, kas keegi uskus, et ma olen viieteistkümnepaastane idioot? Martin Eden ei tahtnud ooperilaval näha armunud tenorit, kes on lühike ja jäme nagu määritud näoga sepp. See on ooper ja ooper on eelkõige hääl. Aga ju vist ainult minul on põhjust protesteerida, et Järvet, ja mitte mina, filmis Kihnu Jõnni mängis, sest ta pole ju mingi merkaru. Aga kõigile meeldis ja sina ole vait. Neid näiteid on üle maailma ja läbi aegade palju, kus võimas näitlejatalent sõitis üle igasugustest ettenähtud vanadustest, noorustest, pikkustest ja paksustest.

Küllap Arvo Krusement ja Heiki Roots ei mänginud võtteplatsil režissööre, vaid mõistsid ilmselgelt tõsiasja, et filmilindile peavad jääma Arnod-Teeled-Tõnissonid. Mulle meenub küll rubriigist "iga teo kohta leidub laitev hinnang" arvamuseavaldus, et mis nad seda "Kevade" filmi nüüd ikka tegema hakkavad, teatris on see juba nii hästi tehtud. "Kevadet" mängisid 1953. aastal Draamateatris GITISE eesti stuudio lõpetanud. Ja ma ei usu, et see oli nüüd minu eriline teatrilembus koolipõlves, mistõttu mulle tundub, et see lavastus tungis inimeste ellu. Seda kanti isegi raadios üle. Diktor kommenteeris tegevust.

Ma arvan, et see kumu oli algõukeks, miks grupp kultuurihuvilisi poisse sedasama tükki mängida otsustas. Näiteringi juhiks kutsusime Jaanus Orgulase, kes meiega tutvus, vestles, kuulas ära poiste endi soovitud ja soovid ning jagas siis rollid oma parema äranägemise järgi, aimamata, milline imelik nimekirj sellest kujuneb: Teele — Meeli Sööt, koolitüdruk — Viive Aamissepp, Köster — Ivalo Randalu, Vipper — Arvi Siig, Lible — Jaan Saul, Tõnisson — Andres Vihalemm, saksapoiss — Kustas Kikerpuu, Arno — Madis Ojamaa, Kiir — Aarne Üksküla. Tootsi osa anti mulle. Mul oli küll raadios esinemise kogemus, nukunäitleja praktika ka, aga ise, kõigi oma käte ja jalgadega laval kedagi mängida püüda, seda ma polnud varem teinud. Ei mäleta siiski, et mul kole raske ja ebamugav oleks olnud. Olin Draamateatri lavastust vaadanud ja suhted jäid ju samaks. Küllap ma matkisin Orgulast, kes oli Draamateatri Toots. Teised hakkasid juba hõikama ka, et Toots ja Toots ning mul tekkis niisugune tunne, et olen millegagi hakkama saanud. Ilmselt sai enesearmastus mingil määral rahuldatud, kuigi ma ei pea seda esmaseks, vähemalt lapsepõlves. Polnud isikliku edevuse rahuldandist ja oma komplekside väljelaamist, mis kõik hilisema teatri juurde kuulub.

Kas Orgulas andis juba aimu sellest päris teatritegemisest?

Andis küll, sest tema oli värskest koolist tulnud, suured vene näitlejad ja teatriõppejõud eeskujudena silmade ees. Kui me näiteringi proovi lõpetasime, jätkus juttu veel tänavalgi. Meil oli tuhat küsimust ja ta oskas neile vastata. Orgulas rääkis oma lemmikutest. Need olid temasarnased mehed. Õige tee, sest minul polnud oma Gérard Philipe'i jumaldamisega praktikas suurt midagi peale hakata. Ju on näitlejatöö nii individuaalne, et teoreetilised põhimõtted, mis sinu enda omadega sobivad, saavad sulle omaseks.

Kas teie "Kevade" lavastusele ka mingeid vastukajasisid oli? Kas või Jaanus Orgulase kolleegide poolt?

Vist ei olnud. Vaevalt, et see nii suur sündmus oli, et üks kool tõi välja "Kevade" esimese vaatuse.

Aga hiljem, kui koolid ühendati ja ma läksin üheksandasse klassi 7. keskkooli, siis seal panime ka näiteringi käima, juhendajaks Silvia Laidla. Mängisime "Tütarlapsed-kaunitarid", kus mina olin vana mees, hallide vuntsidega, ja näidendid "Tema sõbrad" ühest pimedast tüdrukust. Samuti hakkasime Aarne Ükskülaga, kes oli minust klass ees, esitama koolipildudel estraadialooge. Ja siis oli mul suur huvi laulmise vastu. Pidasin seda sõnakunstist olulisemaks ja raskemaks. Mind ei heidutanud isegi see, et mul mingit erilist menu polnud. Ma lihtsalt laulsin koolipeol ja mulle tundus normaalsena, et kui inimene tahab, siis ta laulab.

Kas te tol ajal kellegi juures laulutunde ka võtsite?

Meil oli koolis väga tubli õpetaja Ludmilla Väinmaa, Viiva Väinmaa ema, Lauri Väinmaa vanaema. Ta viis mu isegi Aleksander Arderi juurde ja siis ma laulsin seal Tosti "Serenaadi". Arderile meeldis küll, aga ta vist ootas, et on tegemist mingi erilise talendi avastamisega. Seda ma loomulikult ei olnud.

Kas teatrikooli minек oli kooliaegse teatritegemise loomulik jätk või mõtlesite te ka millegi muu peale?

Muidugi mõtlesin ma kooli ajal, et kool lõpeb ära ja mis siis ikkagi saab, midagi tuleb tegema hakata, kuhugi tööle minna... Olin suviti tööl käinud ja teadsin juba, kui raske on tassida tsemendikotte või kui tüütu on palava päikese käes turvapäitse keerata ja laudu laduda.

Aga kateeder avati kaks nädalat pärast meie küpsuseksameid. Midagi suurt mõelda ega arutada ei olnud, läksime koos Arne Ükskülaga kohe sinna katsetele. Lugesin Uno Lahe luuletust "Tere Toomas! — Tere Tõnu!". Mul oli seal üks žest: mängisin, et jutuajamise käigus läheb pudel ümber ja ma vaatan selle pudeli poole. Panso hakkas naerma. See andis mulle tublisti enesekindlust juurde. Pääsesin eksamitele. Aga eksamitel oli meid hiiglama palju — kaksada kahekümnele kohale. Sisse ma sain, aga nelja miinusega. Mul oli proosakatkend halvasti peas, see ajas mu närvi, nii et kõik etüüdid ja muu läksid üldiselt halvasti. Ja kogu esimene kursus ei läinud mul hästi. Ma ei saanud vist päris täpselt aru, mida meilt tahetakse, ilmselt lõi läbi koolipoiis mentaliteet. Tuli käia kõigis erialatundides ja ma ei läinud sinna sugugi niisuguse huvi ja õhinaga nagu mõned koolivennad ja -õed, kes omavahel proove tegid ja harjutasid. Võtsin kooli väga pika hambaga ja esimesel kursusel tundus mulle, et see ei ole päriselt see, millega ma olen tahtnud tegelda. Mind huvitasid muud asjad. Õppisin juba keskkooli ajal itaalia keelt, pidasin itaallastega kirjavahetust ja peale selle veel laulmine — konsi maja helises ju ümberringi tenoritest ja baritonidest. Aga ise ma ennast sinna pakkuma ei läinud, et võtke mind teise osakonda üle, kuigi me käisime koos Mati Klooreniga tolleaegses Tombi klubis Issakova juures laulutunnis. Issakova soovitas mul küll hakata laulmist õppima. Aga see jäi kuidagi nii, et oh, ühes koolis juba olen. Üldiselt olen ma küllalt konservatiivne, ega ma eriti suurte muutustega ei ole kunagi viitsinud kaasa minna.

Kas jäite ainult konservatiivsusest lavakunstikateedrisse või toimus mingi muutus, asi hakkas rohkem huvi pakkuma?

Kui sa ikka kogu aeg ühte kanti tulistad, siis midagi läheb ju pihta ka. Ilmselt hakkas paremini minema, hakkasin mingist valest kramplikkusest vabanema. Panso ütles ju ka, et me Tammuriga alustame ise praegu samuti esimest korda pedagoogitööd. Et me ka otsime. Mina arvan, et üks asi, mille nad valesti tegid, oli see, et nad ütlesid: meie eesmärk on teilt praegu maha kraapida kõik eelnev, millega te olete tegelnud, kõik vanad stambid. Nad üldistasid ja see üldistus oli vale, sest mis ühe puhul on stambid, võivad teise puhul olla juba tema isikupära ja tarkama hakkavad oskused. Kõik, mida me tegime, oli halb, me pidime saama nii-öelda puhtaks leheks, mille peale nemad hakkavad kirjutama. Mind vähemalt pani see krampi ja kinni, muutis vastikuks kogu asjaga tegelemise.

Harva saavutavad tulemuse lavastajad, kes hakkavad väga palju näitleja kallal töötama, väga palju teda muutma. Muidugi tuleb taotleda, et iga roll oleks uus karakter ja uus leid, aga selle kallal ei saa proovisaalis eriti palju norida. Viimasel ajal, vastupidi, pole ma õnnetuseks lavastajate poolt sellist taotlust üldse kohanudki.

Teil oli kolm erialaõppejõudu — Panso, Tammur ja Kalmet. Kes teid kõige rohkem mõjutas?

Täiesti kindlalt Panso. Tammuriga oli ka tore koos töötada, temaga tegime rohkem praktilist tööd. Tammur oli tollal Draamateatri peanäitejuht ja meid kõiki häiris see, et kaks nii tugevat teatrimeest nagu Panso ja Tammur ei saa omavahel läbi. Olime nende tüli pärast mures. Meie ees nad seda loomulikult välja ei näidanud. Aga me teadsime, et Tammur ei tahtnud Pansot Draamateatrisse, ja püüdsime selle probleemiga tegelda, umbes nagu lapsed, kelle vanemad on riisus.

Hirmust Panso ees räägivad peaaegu kõik tema tudengid. Hirmuga segatud armastusest. Ma ei tea, kust on pärit selline hirmu õhkkonnas piitsaga kasvatamine, kas vene balletikoolist, selle asemel, et läheneda inimesele hingelisel tasandil ja saavutada, et tudeng julgeks kõiki asju küsida, kartmata saada vastuseks: "No see on ju enesestmõistetav!" Kuigi hiljem ütles Panso küll, et sellistest näitlejatest tuleb midagi, kes tunnevad huvi ja oskavad küsida. Ma olen Panso arengut kaua jälginud ja oma põhitööd Draamateatris olen teinud Pansoga. Ta oli tohutult jõuline ja pisut närviline loojanatuur. Mäletan neid hüüatusi saalist "Roosiaia" lavastamise ajal: "Te ei saa üldse aru, mis tükki me teeme, kui te mulle niisuguseid küsimusi esitate!" Näitleja läheb tihti viimastes peaproovides omadega ummikusse ja hakkab võrdlemisi palju teada tahtma ja küsima, aga lavastaja ei oska alati neile jaburustele vastata. Kui armsaks muutus aga Panso siis, kui ta ideaalideede kõrvalt väikesi kavalusi õpetas!

Inimlikust küljest eelistasid tüdrukud papi Kalmetit, kes oli vanem väikest kasvu mees, mahe ja sõbralik. Meil ei olnud tõenäoliselt erilist vastastikust vaimustust. Tammuri rohmakus, praktilisus, matsi moodi ütlemine ja käitumine, see tundus mulle isegi sümpaatsem.

Peaaegu väga lugu sellest, kuidas Grotowski suhtus näitlejatesse. Kuidas ta hoolitses selle eest, et vabastada näitleja kõigest segavast, et ta saaks end proovis täiesti loominguliselt ja vabalt tunda, kartmata, et seda, mida ta proovis teeb, hiljem tema vastu ära



J. Smuul, "Kihnu Jõnn", Draamateater, 1964
(lavastaja Voldemar Panso). Jõnn —Tõnu Aav.
Heidi Väli foto

kasutama hakatakse. See on targalt öeldud. Me peame võitlema kogu aeg oma imidži eest, mis meil lavastajate silmis on, ja kui sa oled kuskil midagi uut katsetades ilmse küündimatusega silma hakanud, siis tead, et see on sul eluks ajaks kaelas.

Lavakunstikateeder on alati olnud kool, kus peaaegu ööpäev läbi koos ollakse. Mida huvitavat te kursusega peale koolitöö veel tegite?

Peangi lavakunstikooli kõige olulisemaks osaks seda, et kursus on omavahel koos, kujundab oma kriteeriumid, kontrollib, arvustab ja suunab üksteist, tekib kursuse mentaliteet. Neil, kes pole seda kooli läbi käinud, jääb tihti millestki olulisest puudu, ka eetikast. Nad on öudselt isekad. Neile, kes on lavakunstikateedris käinud, ei tule iialgi pähe ennast ülistama hakata või veel hullem, teisi maha teha, ei kaine ega purjus peaga. Kursusi on muidugi ka erinevaid olnud. Meie oleme üritanud siinamaani koos käia. Juba kaheksa meist ei tule enam kunagi. Eks meilgi olid oma sisepinged. Sellise ameti juures tulevad need paratamatult.

Mina ei olnud kunagi initsiaatoriks, kui taheti väljaspool erialatunde proove teha. Põhiliselt olid tüdrukud need harjutajad. Minu meelest on see täiesti mõttetu. Võib-olla on seda näitlejal vaja iseendaga võitlemiseks, iseenda trennimiseks, aga ilma lavastajata omavahel proovide tegemisel ei ole minu arvates mingit mõtet, see ei ole lavastuse huvides.

Räägime nüüd teie diplomietendustest. Neid oli neli: "Muhulaste imelikud juhtumised", "Kaks värvi", "Nähtamatu daam" ja "Lembitu".

Minu kõige suurem roll oli "Nähtamatus daamis" teener Cosme. Võiks öelda, et komöödia mõotmetes raske ja suur roll. "Lembitus" olin ma Lembitu vend Unepäev, see ei olnud eriti vastutusrikas ülesanne. "Lembitu" lavastas Kalmet ja ma ei kujutanud üldse ette, mismoodi seda mängida. Ma arvan, et ega sellest ei tulnudki midagi. "Kahes värvis" oli mul kaks rolli. Üks vanamees, kes pärast pättide kallaletungi miilitsajaoskonnas infarkti saab, ja debiilik Repa, kes kordab oma ühteainsat lauset. Kuid see jäi meelde ja Repa eest sain ma palju kiita. Aga vanamehega olin väga kimpus. Ma ei teadnud üldse, mis infarkt on. Pansot ei olnud see ka veel kummitanud. Ja kui ma siis seal rabelesin, ähkisin ja südant hoidsin, ütles Panso: "See on diletantismi tipp, mida te praegu teete. Infarktiga inimene muutub liikumatuks ja ei tohi üldse rabelda."

Meid võeti muide kooli vastu selle arvestusega, et meist tehakse Noorsooteater. Aga nii ei läinud. Räägiti, et Draamateater eesotsas Tammuri ja kultuuriminister Ansbergiga ei tahtnud võistlevat teatrit. Kui tõsiseltvõetav jutt see on, ma ei tea. Siis

pidime vahepeal televisiooniteatriks saama, see jäi ka ära. Viimasel kursusel töötasin ma televisioonis režissööri abina, viimase poole peal olin televisioonis ka diktoriks. Diktor olin isegi esimesel teatris töötamise aastal, lugesin uudiseid.

Kas on kahju ka, et teist ei saanud ühist teatrit?

Mingil määral kindlasti. Draamateatris oli mul esimesel neljal aastal väga vähe tööd. Tegemist oli tugeva teatriga, kus lihtsalt ei olnud enam kellelegi tööd anda. Lavastusi tuli kogu hooaja jooksul välja ainult kaheksa. Mina mängisin pisikesi sutse. Kui meist oleks saanud omaette teater, vähemasti võib nii ette kujutada, siis oleks meil olnud seal palju tööd. Kuigi sellest teatrist oleks tulnud rändteater, oma maja poleks ta kindlasti saanud.

Teisest lennust ju ometi sai Noorsooteater. Kas Panso lihtsalt ei andnud alla või toimus mingi muudatus otsustajate seas?

Ilmselt oli edumeelsema teatriavalikkuse surve suurem ja vajadus uue teatri järele ju oli. Ja küllap oli ka Panso- ja Laksi-poolset (Noorsooteatri tulevase direktori) asjaajamist tugevasti.

Kas teil ei tulnud tahtmist Noorsooteatrisse minna?

Panso rääkis siin majas mitmetega, ka minuga, aga ma eelistasin millegipärast siia jääda. Ei tea, kas see oli juhus või olin ma nii kaval, et mõtlesin: kui kõik need head näitlejad siit ära lähevad, siis tuleb palju tööd juurde. Niimoodi läkski. Hakkasin pärast seda otsekohe suuri rolle mängima.

Kas isegi see ei olnud teie jaoks ahvatlev, et Noorsooteatris oli Panso?

See oli muidugi kõige suurem probleem. Ma sain väga hästi läbi Kaarel Karmiga ja purjus peaga sõimas ta mind, et "ma pidasin sind niisuguseks sõbraks, et sa võid mu pea peal tantsida. Ma olen sinus täiesti pettunud, minna tuleb mõistusega meeste juurde".

See mõistusega mees tuli siiski ise mõne aasta pärast Draamateatrisse. Ja siis, 1970. aastal juba Draamateatri juhiks.

See oli lava ja saali ühine soov. Käis intensiivne paleepöörde ettevalmistamine, mind jäeti sellest kõrvale, et las õpib rahulikult oma Colas Breugnoni. Ühe delegatsiooni koosseisus käisin ka mina ministri juures. Ma ei uskunudki, et minister

*Tõnu Aav, Valdo Pant ning
Vahva sõdur Svejk, 1974.*

*Kaarel Karm, Paul Ruubel, Juhan Smuul ja Tõnu
Aav mängufilmi "Kirjad Sõgedate külast" võtetel,
1966 (režissöör Jüri Miiir).*



võib karjuda: kuhu ma teie arvates pean 50-aastase mehe panema? Ei tea, kuidas käituti tookord parteilastega, aga meid, parteituid, kutsuti ükskhaaval keskkomiteesse Olaf Uti juurde, kus uuriti, ega tegemist ole millegi poliitiliselega, sest toimumas oli enneolematu: parteilane tahetakse võtta propagandaasutuse juhi kohalt maha ja asemele panna parteitu. Ja ometi kutsuti ka parteitu Panso hiljem, pärast "Tants aurukatla ümber" esietendust keskkomiteesse aru andma. See tegi halba ta haigele südamele.

Kas teil Tammurit kangutama hakates oli Pansoga juba esialgne kokkulepe olemas?

Ei, seda mitte. Võisime talle seda ehk mainida, aga me teietasime Pansot ja vaevalt väljaspool teatrit temaga keegi üldse vestlusse sai laskuda. Ta oli kogu aeg väga hõivatud ja pealegi pole suurvaimud eriti suured trepiotsa peal jutustajad, kuigi võiksid olla.

Kas te Pansoga suhtlemisel tundsite sellisest inimlikust tasandist puudust?

Mina tundsin küll. Ei oska seda isegi seletada. Mitte, et ma oleksin kartnud, et ta on vaimselt minust nii kõrgelt üle. Õpetaja kõrgusse, sinna ta jäi ikka, aga küllap ma tajusin, et ei oska temaga eriti rääkida. Esitad oma paar küsimust ära, ta vastab nendele ja ongi kõik.

Õppejõud ei saanud õpilastega eriti semutseda. Ükskord esietenduse eel viskas ta tegelastetoa ukseavas nalja ja tunnistas, et närveerib esietenduse pärast. Me siis ütlesime, et minge tehke puhvetis viiskümmend grammi. Panso vastas, et ma tegingi, mis te arvate, et ma muidu siin teiega mulisen. Ta hoidis teadlikult distantsi. Ilmselt arvas ta, et kui eesti keeles minnakse sina peale üle ja öeldakse "sina, siga", siis mõni võtabki seda sõna-sõnalt. Talle oli see väga oluline, et ta teietas, hoidis väga distantsi. Ei tea, kas temalt sai alguse see maailmas ainulaadne eesnimelga teietamine, mis praegu televisioonis lokkab. Samas pidas ta koos meiega pidu ka, aga me ei unustanud hetkekski ära, et ta on meie õppejõud.

Esimesi suuremaid osi Draamateatris oli teil "Kihnu Jõnni" Jõnn. Ometi polnud ka see roll algselt teile määratud.

Tüütasin varem Smuuli igal pool, kus ma teda nägin, et kas "Jõnn" on juba valmis. Olin nimelt kindel, et see ongi roll, mida mina pean mängima. Küllap rääkis Smuul sellest ka lavastajaga, kuid too ilmselt nii ei arvanud. Selles tükis sai minust hoopis soomlane Lauri. Kui meie perre sündis 1967. aastal esimene poeg, siis sai tema selle nime. Niigi palju kasu.

Agas proove tegin kaasa algusest peale, teadsin, mida Panso tahtis, ja olin ise veendunud, et Jõnn ei tohi olla kangelane. Ja rääkima peab ta saarte murrakus või vähemalt maneeris. Mulle jäi saartel see keel külge nagu Kanadasse või Ameerikasse sõitnud siitmaalasele emigrantide laulev sõnalõpu ülesviimine. Nii et laval olin Lauri, aga mõttes kogu aeg Jõnn. "Kihnu Jõnn" esietendus 27. aprillil 1965. aastal ja rõõmustas rahvast kuni 1968. aasta suveni. Siis ei lubanud tervis enam kumbagi Jõnni, ei Kaarel Karmi ega Rudolf Nuudet lavale. Kord pärast üht kirjanduslikku kolmapäeva Kirjanike Majas küsis Smuul minult vaikselt: "Kas sa Jõnnut ei taha ära õppida?" Läksin üle kere kuumaks ja pomisesin, et siin polegi enam midagi õppida.

Smuulil tulnud mõte mind Jõnni ossa soovitada, kuulates Äрни monoloogi "Suvitajad". See viiekümne viie minutine lugu oli rõõmus ja raske töö, nüüdseks vist juba 300 korda ette kantud. Küsisin siis: "Aga mida lavastaja Panso selle kohta arvab?" Ja Smuul vastas: "No see ei ole enam sinu mure."

Asendada oli vaja veel kolm osalist, nii et viis-kuus proovi me ikka tegime. Ja üheksateist korda sain ma seda rolli siis mängida.

Aeg, mil Panso oli Draamateatri peanäitejuht, oli ühtlasi parim ka teie lavaelus. On öeldud, et tema aitas teid välja koomikuampluaast.

Koomikuampluaasse pääseda on raskem. Stanley Kramer on öelnud, et kui tal on võtta tõsise rolli peale koomik, siis õnnestub see alati. Koomilisse rolli tõsise näitleja võtmise ei anna tihti tulemusi.

Panso esimene lavastus meil oli pealegi "Must komöödia", mis esietendus 24. novembril 1970. Eelnevalt mängisin Eduard Ralja instseneeringus ja lavastuses Colas Breugnoni. Selle ürituse "kaubamärk" oleks tunduvalt parem, kui juhtiv kriitik Valdeko Tobro, kes mulle telemaja uksele tunnustust jagas, järgmisel päeval käeluud poleks murdnud. Retsensioon jäi kirjutamata. Augustis 1970 mängisime Tartu Raudteelaste Klubis "Colas Breugnoni" kaheksakümnendat etendust. Kui lõpus kuuendat korda tugeva aplausi saatel kummardama tulime, tegime seda rõõmu ja tänutundega hea Tartu publiku ees, pealegi teadsime, et saalis istuvad ka meie uued juhid Panso, Kalvo ja Mari-Liis Küla. Suur oli meie ehmatus, kui hiljem neilt kuulsime, et see polegi hea



H. Bahr, "Mees, naine ja kontsert", Draamateater, 1972 (lavastaja Voldemar Panso).

*Franz Jura —
Tõnu Aav.*

*Gunnar Vaidla
foto*

lavastus. Mari-Liis Külale siiski meeldis. Usun, et Mari-Liis Küla oligi see oluline jõud, mis Panso pilgu algul minu poole pööras, sest kui ma püüan konsiaegset ennast vaadata läbi Panso silmade, siis midagi koostööle õhutavat ma seal küll ei näe.

See oli üldse üks eriti tööd täis ajajärk. Tegime Karasjovi filmi "Lindpriid" ja "Balthasar Russowit", Nõmmiku telekomöödiat "Rongisõit", käisin Moskvast "Albatrossi" viimne reis" võtetel, teatris lõppesid "Musta komöödia" proovid ja algasid Knebeli käe all "Ivanovi" omad, mõnel vabal öhtul käisin üksi esinemas. Siis valmistasin veel ette "Õhtu kahele" koos Uno Loobiga, teise Arved Haugiga ja mängisin Turgenevi "Provintslanna" telelavastuses Helgi Sallo ja Heino Mandriga. Seda lavastas Vene Draamateatri umbkeelne peanäitejuht Semjon Lerman, kes algul tihti peale küsis: "Kus te nüüd järjega olete?"

Siis tuli "Romulus Suur" ja ma sain esimest korda elus Panso käest kiita. Kui ma seda õhetades proovisaali ukse taga Järvetile rääkisin, ei öelnud ka tema esmakordselt midagi pilkavat. Tegime seda ju kahekesi.

Muidugi ei jäänud niisugune mitmes kohas rabamine Pansole märkamatuks, sest ta küsis kord koridoritrepil: "Ega te ei karda ennast killustada?" Mida ma võisin vastu pomiseda? Mida siin saabki pomiseda? Ilmselt töötasin ma piirides, milleks olin võimeline, ja kui katsun tagantjärele tark olla, siis ega seal midagi niisugust ei olnudki, mis oleks plahvatanud ja imet sünnitanud. Ka ütlesid targad vanamehed: "Millal sa siis veel rabad, kui sa praegu ei raba." Ma tahaksin, et nad ütlesid seda ka praegu.

Muidugi võimaldas mul tõsisemaid rolle mängida vuhinal kahanev kehakaal. Laulusalm ütleb: "Elu uueks muuta armastus vaid suudab." Tuli "Pikk päevatee kaob öösse", "Mees, naine ja kontsert", "Tants aurukatla ümber". Sinna kanti jäävadki mu õnnetunde tipp hetked. Siis veel "Meie nooruse linnud" Ion Ungureanu vestlusriikka juhtimise all, millest sai väga ilus ja südamlük lavastus.

Teie juttu kuulates ja selles Panso või kellegi teise intonatsioonide aimates tuleb kohe pähe küsimus: kas te parodeerimisega olete tegelnud?

Ei ole julgenud. Võin küll, jah, äratuntavalt rääkida Panso ja Järveti moodi ja laulda nagu Tennosaar või Rinne, aga ma pole seda harjutanud, sest kardan, et siin ei käi seda klõpsu, mis kuulaja võpatama paneb.

W. Russell, "Rita koolitus", Draamateater, 1987 (lavastaja Raivo Trass). Rita — Kersti Kreismann, Frank — Tõnu Aav.

Gunnar Vaidla foto



Teil on olnud õnne olla partneriks headele näitlejannadele. Ühe võimaluse selleks andis Smuuli "Polkovniku lesk", milles mängisite koos Aino Talviga.

Ma polnud seda näidendit veel lugenudki, kui tahtsin seal kangesti kaasa mängida. Üht suurt ja head rolli. Aga seal oli tekstiga osi ainult kolm. Lesk ise, Remark (ka naine) ja Autor. Lesk muide olnud Smuulil algselt mõeldud meesnäitlejale. Saanuks see kuskil teatris teoks, oleks naisnäitlejad selle meeskoleegiga küll julmalt ümber käinud. Naistel on niigi vähe põnevaid rolle, aga Lesk on ju lausa unistuste roll üle aegade. Et ta läbinisti ühiskonnakriitiline ja seega nõukogudevastane oli, selle avastas publik ja mitte vanamehed, kes seda üle N Liidu lavastama hakkasid. Nad poleks lihtsalt julgenud selle peale tulla. Eriti vihased olid päris polkovniku lesed.

Kui näidendi läbi lugesin, ei tundunud Autor mulle mingi imekuju. Mõtlesin, et las Järvet mängib pealegi, ta ei oskagi halvasti mängida. Lesk pidi olema Lisl Lindau ja Remark Linda Rummo. Siis aga sündis Noorsooteater ning kõik kolm läksid sinna.



*Molière,
"Kodanlasest
aadlimees",
Draamateater,
1990 (lavastaja
Lembit Peterson).
Jourdain —
Tõnu Aav.
Gunnar Vaidla
foto*

Tükk jäi aga Draamasse. Siin pandi Leseks Aino Talvi, Remargiks Ellu Puudist ja Autoriks Valdeko Ratassep. Johannes Rebane andis avalduse ja hakkas teda dubleerima. Smuul kutsuti kunstinõukogu etendust vaatama. Autor vaatas "Autorit" ja ütles: "Ratassep ei ole Autor ja temast ei saagi Autorit." Eks see Ratassepa Autor oli muidugi rohkem resoluutne tänapäeva toodud Vargamäe Andres täis lepitamatut klassiviha. Nad olid koos Tammuriga ka paari Smuuli irooniapärlil sõna-sõnalt võtnud.

Esietenduseni jäi nädal. Kiirelt, sosinal ja hiigla sümpaatse usalduslikkusega leppis peanäitejuht noore näitlejaga koridori peal kokku ja ometi sai viimane täie jõuga töö kallale asuda.

Tegime selle lavastusega terve pika kevadise-sügisese ringreisi. Leske mängisid Aino Talvi ja Laine Vaga kordamööda. Aga kokku ikkagi palju. Kuisin siis Aino Talvilt, mida tema ette võtab, kui tükk tüütama hakkab, ja tema vastas, et igal etendusel peab leidma vähemalt ühe uue nüansi, mida teised ei tarvitse isegi märgata, aga sulle endale on see suur rõõmuallikas.

Olin vaikselt mõtelnud Mari Möldre peale, kes oli juba ammu vangist väljas, aga näitlejana ei tegutsenud. Rahvas jumaldas teda ja itsitas: "Mari istub iga valitsuse ajal vangis!" Oli kuulda, et Mari oli pöördunud Smuuli poole sooviga "Polkovniku lesk" kontserdilaval maha mängida, aga Smuul olnud vastu, kartes et Möldre nopib näidendist ainult rosinad välja. Kui Mari Möldre Draamateatris "Polkovniku lesega" proove alustas, oli lavastust mängitud juba ligi kuus aastat. Kaheksakümne kahe aastane näitlejanna oli tubli, tohutu tekst peaaegu peas, ainult lõpupoole hõredavõitu. Aga mina kui "Autor" võisin ju talle laval ette ütelda. Imetlesin teda proovides ega uskunud, et mängin koos Mari Möldrega. Kujutlesin, milline on saali vastuvõtt, kui Lesk etenduse alguses laia žestiga eesriide ette ilmub — on see ju ikkagi Mari Möldre! Kuid midagi ei juhtunud — mis silmist, see südamest, selline on see näitleja saatus. Nii mängisime kolm-neli korda, kuni pärisautor taas sekkus. Arutlen veel praegugi, kas inimene lihtsalt vananeb või teeb aeg oma töö. Või ei tohi teatrist kaua eemal olla.

Kui tähtsad on teile tunnustus ja tiitlid?

Ju see on mingi ebakindlus ja kahtlus, et kas mind ikka peetakse ja kas äkki ei arvata, et mis sa seal ikka... Mul oli kange himu juba kooliajal lauluga koolinoorte isetegevusülevaatusel auhinnalisele kohale tulla, teatrijal deklamaatorite võistlusi võita ja teeneliseks saada. "Meie Matsiks" saamise võimaliku aja ma prognoosisin isegi välja. Mind liigutas sellega seoses eriti suur kirjade pakk, mille sain.

Aasta parima meesnäitleja tiitel Jourdaini osa eest Molière'i "Kodanlasest aadlimehes" tuli küll ootamatult. Sest kui me seda tegema hakkasime, uurisin ma ajalooürikutest, kuidas seda on mängitud ja mis välja on tulnud. Kurvastusega leidsin, et erilisi õnnestumisi polnud. Miks, sellest sain proovides pikapeale aru: Jourdain on kirjutatud lolliks inimeseks, kelle rikkus on tõenäoliselt pettuste ja alatustega saadud ning kelle iseenesest tunnustatav püüd hariduse poole on ebausutav ja seepärast ka vähe huvipakkuv. Kuid töö Lembit Petersoniga oli huvitav ja rikastav. Ta jäi autori- ja ajastutruuks.

Milline peaks olema hea partner?

Esimesel kursusel jäi Arne Üskküla ühes etüüdis mulle nii küsivalt otsa vaatama, et mul hakkas ebamugav, katkestasin proovi ja küsisin, et kas sa ise tõesti tunnend ja usud, mida sa praegu räägid?

Partnerile peab silma vaatama, kuigi mõned väga head näitlejad minevikust seda ei teinud. Nad olevat öelnud: "Ära mulle silma vaata." Silma vaatamine — see on maagiline side. Praegu üksi laval olles vaatan ma ju inimeste poole, aga kui mu pilk kohtub kellegi pilguga, langetab too inimene silmad või vaatab mujale. Seda silmavaatamist märkab ka möödasõitva auto aknast. New Yorgis hoiatati meid: "Ärge vaadake mustadele silma, te ei saa neist enam lahti."

Tihti tundub, et kui pilk partneri omaga kohtub, küsivad mõttes mõlemad: "Mis sa vahid?" Aga kui pilk, mis pole enam sinu oma, kohtub pilguga, mis pole enam kolleegi oma, siis seda vist käivadki arenenud inimesed õhtuti oma raha ja aega ohvriks



A. Adsoni
"Iluduskuninganna",
 Draamateater, 1992
 (lavastaja Tõnu Aav).
 Lia-Mia —
 Kärt Kross,
 Ellen Riismandel —
 Liis Tappo,
 kingsepp Mägraken —
 Tõnu Aav.
 Gunnar Vaidla foto

tuues vaatamas. Partneritunnetuse parim näide on praegu TVs inglased Smith & Jones, kui nad ninapidi koos väga täpset dialoogi nagu improviseerivad. Vanad näitlejad kiitsid kunagi inspitsient Hermann lilat, kes vahel episoodides kaasa tegi: "Ta on väga hea partner, ta ütleb oma teksti alati absoluutselt täpselt."

Kas näitlejaamet on raske töö?

Panso ütles meile 1. septembril 1957 esimeses tunnis, et ta on töötanud turbarabas, aga näitlejatöö on raskem. Minu meelest pole see õige. Küllap oli too Panso ütlus mõeldud koolipoistele sihtide seadmiseks, suhtumise kujundamiseks, ideaalide püstitamiseks. Mina olen ka turbarabas põletava päikese käes pätse ümber keeranud. Kolmandal päeval ma enam tööle ei läinud. Ja ma ei tea suuremat lõtva naudingut, kui "Kosjasõidus" sulast Jaaku mängides lavalt mitut moodi "Jaa, aga noo..." laususin. Pealegi ei teinud ma proove, teised tegid. Mina ehitasin sel ajal "tislereis" endale riulit. Olin nagu riulifirma. Dublanti.

Äga ma olen läinud proovi ka lootuses, et ehk ometi algab sõda ja proov jääb ära. Ma võin ju süüdistada lavastajat, öelda, et kui ta rahul pole, siis osaku mõista anda, mida ta tahab ja kuidas seda kas või üheskoos võiks leida, aga kui ei, siis esietendus ju ometi tuleb!

Kõige raskem on mulle mina ise koos kõigega, mida ma juba teinud olen. Mitte ainult iga hinna eest midagi teistmoodi teha. Sellega saaks ehk hakkama, aga leida õige ja huvitav, millest teised ka nii aru saaksid, nagu mina mõelnud olen... See on see kõige suurem häda, et meist igauhe jaoks on siin ilmas üks näitleja, keda me kunagi laval näinud ei ole ja iial näha ei saagi, aga kelle töö ja saatus meid kõige rohkem huvitab — iseenast ju ei näe.

Kas väike episood võib olla suurem väljakutse kui suur roll?

Suurt rolli on parem mängida. Autor on pannud sinna kõik, mille nimel ta sulle kätte võttis. On peaosas kehvalt kirjutatud, on ka tükk kehv ja teda ei võetagi repertuaari. Suure rolliga on töö suurem ja sa võid ennast peremeheks pidada. Isegi puhkekohti leida. Äga väikesega tuled sisse nagu kontvõoras. Teised on suure töö ära teinud ja sa võid selle ära rikkuda.

Kui Rannet kirjutas kolme tegelasega näidendi "Salakütid" ja seda kultuurimajas mängiti, siis käis tagareas kahe traktoristi vahel selline dialoog:

— Lähme minema.

— Oota veel. Vaatame, mis nägu see kolmas on, ja läheme siis.

Kolmas oli tähtis tegelane ja ehk nad ei läinudki ära.

Kindlasti on näidendeid, kus episoodilisel osal on suur tähtsus. Naiivsed lavastajad luuletasid ka ebaolulistele pisikujudele tohutu jutu juurde ja võtsid pettunud näitlejalt selle viimasegi soovi väikese osaga tööd teha. Äga siin esitagu näitleja endale jõhker küsimus: oled sa üldse näitleja? Kui oled, siis mängi peaosalistes surnuks. Ma olen seda näinud.



Tõnu Aav abikaasa
Mureli ja poeg
Kristoga Pariisis.

Milliseid lavastajaid hindate?

Neid, kelle puhul ei pea mõttes põialt hoidma, et ta ometi mingit tobedust ajama ei hakkaks. Kui ma temasse hea eelarvamusega suhtun. Nii tahaks, et oleks keegi, kelle peale võib loota, kuigi alati tema abi ehk ei vajagi. Siis, kui ta latti sinu ees liiga kõrgele pole seadnud. Mu parimad tööd on sündinud Panso lavastustes. Trassiga oli hea töötada, Undiga eriti "Largo desolatos". Aga kogu lootus on noortel. Prosa vastab kõigile nõudmistele. Ja veel need, keda ma ei tunne.

Olete ka ise lavastajatöös kätt proovinud. Mida avastasite?

See oligi aeg, kus olin ööd läbi üleval ja ei julgenud teatrisse minna. Ma saan nüüd aru, kui lavastajad oma leide ja ideid ebalevalt pakuvad, sest näitlejad ei mõtlegi alati neid ettepanekuid arvestada. Ma poleks uskunud, et me nii taktitud oleme. Mitu korda võib siis ühte head palvet esitada? Või nõuda ja karjuda? Aga lavale lähevad ju nemad. Sina lavastajana ainult "sured näitlejates". Lavastaja on nagu hea ja mõistev täiskasvanu, kes annab kõik andeks ja teab, et me seda teame. Sellest hoolimata ei saa ma näitlejana sageli aru, mis imelugu see on, mida nemad näevad ja mida meie ei tee ega tea?

Ja ometi jääme peaaegu alati peale meie, näitlejad. Ning ei vaatajad ega kriitika saa aru, mida siin üritati. Oli ka ilusaid, liigutavaid hetki: kolleeg nagu sa ise pöördub uues olukorras sinu poole oma murega, vajab abi. Jube, kui sa ei oska seda anda.

Teie suhe rambipalavikuga?

Sellest lahti ei saa. Ja rambipalavik ei pidavatki tervisele väga kahjulik olema. Noorena olen isegi imestanud, et mis te, vanad meistrid, kuulsad pealegi, siis nii väga pabistate? Tookord rääkisid nad vastutusest ja jätsid ütlemata: me kardame ära tüüdata. Ja siin on tõesti üks kindel kõvertee. Sa võid proovisaalis väga ausalt ja püüdliselt midagi täiesti uut otsima hakata, aga esietendus läheneb, uus tee pole nii kindel ja haarad iseenesest oma vana ja kindla järele. Pisinatuke ikka, kui mitte täitsa.

Kui palju te teiste töid jälgite?

Noorest peast käisin vaatamas ka halbu etendusi, sest uskusin kellegi õpetust: ka halvast võib õppida. Aga ega ikka ei või küll. Kuid poole pealt ei sobi ka ära tulla. Näitlejad solvuvad või hakkavad enesekaitseks sind lolluses süüdistama.

Kuigi — huvitav lugu: mingi tinglummuse loob peaaegu iga lavatükk. Ja kui tegijad selle ise korraga ära rikuvad, siis mõtled: küll on ikka luhvtid ja häbematud — mis õigus on sinul minu vaba õhtuga nii ümber käia!

Teiste maade teatrit näeb muidugi vähem. Mu rekord oli Inglismaal kümne päevaga kolmteist etendust ja see on liig mis liig. Kolm olid head, viis väga halvad. Sestap suhtun eelarvamusega ka suurtesse suvefestivalidesse.

Teie suur eeskuju Panso armastas väga reisida. Aga teie?

Panso reis isel ajal, kui üldse reisimine kõne alla ei tulnud ja sellistes maades, mille nimetaminegi ei olnud soovitatav. Ta jättis isegi koolitöö katki ja tunnistas meile süüdlaslikul ilmel, et reisimine on küür, millest ta lahti ei saa.

Mina käisin 1972. aastal üleliidulise teatriühingu grupi koosseisus Inglismaal ja mäletan seda reisi vist küll lausa kellaajalise täpsusega. See kümmepäevak lõi segi kogu mu ettekujutuse elust ja ilmast. Vene ajal olen käinud Itaalias, Soomes, Rumeenias, Ungaris ja Saksa DV-s kas turistina, teatriga või filmivõtetel. Jugoslaaviast tulime just enne sõda, mida nad kõik ette aimasid. Ja sama 1990. aasta oktoobris sõitsime "Rita koolitusega" USA-sse. Nüüd, eesti ajal, käisime naise ja kõige noorema pojaga Euroopa-reisil, mille tipuks jäi Pariis. Pean imestusega tunnistama, et "raudne eesriie" andis välisreisidele poole juurde. Nüüd enam ei vahi ju autosid ja kauplusi ega pea pidevalt seletama, et oled Eestist, mitte Venemaalt.

Milliseid inimlikke omadusi peate olulisteks näitlejaeeldusteks?

Mälu vahest kõigepealt. Sest muidu ei mäleta sa elus kogetut, kuigi oled uudishimulik. Ei mäleta loetut, aga ilma selleta jääd nüriks. Ja tekst ei jää pähe. Sarmi ja nakatavust on mitmesugust. Ka ainult mõistustlik tüüp võib laval huvi pakkuda. Ei peagi tingimata olema nii elav ja iga asja peale ehmutama. Sellist rahutut ja kõigele avatud tulesädet ju tavaliselt näitlejanatuuriks peetakse. Küll on Stanislavski kusagil hoopis nii öelnud, et näitleja peab olema pikk ja ilus.

Küsinud ÜLLE PÕLMA

VÄIKETEATRID MAA JA TAEVA VAHEL

Viimase kümnemehonna aastaga on Eestis tekkinud (ja kadunud) hulk väiketeatreid. Kõige kangemad neist on olude ja rahanappuse kiuste siiski püsima jäänud, neis on püsitrupid, nad annavad aastas sadu etendusi, ent asuvad ometi kusagil teatripildi perifeerias. Seekordses ajakirjanumbris saavad sõna nelja väiketeatri — Tartu Lasteteatri, VAT Teatri, "Theatrumi" ja Salong Teatri — juhid. Nende arvamusdest koorub vähemalt kaks mõtlemapanevat tõdemust: esiteks ei ole väiketeatrid mingi liitorganism, mille tegevus alluks mingitele ühetaolistele reeglitele. Igal teatril on oma põhimõtted ja eesmärgid. Teine müre on kõigil aga ühine ja kannab banaalset nime "raha" — senine mitteriiklike teatrite toetamissüsteem(itus) ei rahulda ühtki väiketeatrit.

Seepärast loodabki toimetus, et Veiko Märka artikkel saab aluseks diskussioonile, mille eesmärk võiks olla kõiki osapooli (nii riiklikke, munitsipaal- ja erateatreid kui ka üksikiiritajaid) rahuldava, nende soove ja võimalusi arvestava teatrite rahastamise süsteemi väljatöötamine.

TMK teatritoimetuse

Keegi ei küsi, kui kaua sa seda tegid?
Kõik küsivad, kes tegi?

(Aare Toikka onu, endine Tori karjak)

Väiketeater on teater, mis ei kuulu riigi poolt ülalpeetavate kutseliste teatrite hulka, kuid pakub (või kellelt vaataja vähemalt nõuab) professionaalset kunsti. Termin üle võib vaielda, aga see pole oluline. Salong Teatri juht Dajan Ahmetov: "Ütle väiketeater või alternatiivteater või sõltumatu teater, igaüks saab aru, millest jutt."

Eesti väiketeatrid sündisid kümme- konda aastat tagasi. Täna on nad jõudnud olukorda, kus riigipoolne abi on kahanenud. Uusi näitekunstijõude sirgub aga peale nagu seeni pärast vihma. Akadeemilisele, lavakunstikateedris antavale näitlejakoolitusele on lisandunud Viljandi kultuurikolledž, Eesti Humanitaarinstituudi teatrieriala, Pedagoogikaülikooli näitejuhid, mitmes erastuudios õppinud. Säilinud on ka publikuhuvi.

Seda, et praegune riigipoolne teatritegevuse finantseerimine on pärit sotsialistliku ilmakorra päevilt ega kannata vähimatki kriitikat, ei vaidlusta ükski väiketeatri juht. "Kultuuriministerium toetas sel aastal riiklikke teatreid 100 miljoni krooniga, väiketeatreid 1,4 miljoni ning harrastusteatreid 400 000 krooniga," räägib Salong Teatri juht **Dajan Ahmetov**. Esimese summa eest võiks ehitada kaks uut Linnateatri maja. Teine ei

kataks ühegi väiketeatri aastaeelarvet, kinnis- või vallasvaramahutustest rääkimata.

Püramiid, fraktal või liivakell

Kas eesti teatristruktuuri tohib kujutada püramiidina, mille tipus oleks rahvus- teater, sellele järgneval astmel riigi- ja munitsipaalteatrid, edasi väiketeatrid ning kõige all harrastustrupid?

Mart Kampus (Tartu Lasteteatri peanäitejuht): "Ma ei ole nõus, et püramiidi tipp on rahvusteater ja väiketeatrid peaksid sellest allpool olema. Kui Von Krahl pakub pidevalt kõrgetasemelisemat teatrit kui "Estonia", miks ta siis allpool peaks olema?"

Dajan Ahmetov haarab paberi ja joonistab sinna püramiidi, kuid tagurpidi — riigipoolsete rahaeralduste alusel. Leiab siis, et Eesti teatristruktuur on pigem liivakella moodi: ülal palju nn riiklikke teatreid, all harrastusteatreid, keskel aga kitsaskoht. Needsamad vähesed väiketeatrid.

VAT Teatri juhi **Aare Toikka** arvates pole vertikaalses hierarhias maailma nägemine ainuõige: "Kultuuriametniku seisukohast peab pilt muidugi selge olema. Aga teatristruktuuri võib vaadelda ka fraktalina."

Lõpuks haarab temagi paberi, joonistab sinna siiski püramiidi ja lisab sellele neljanda kategooria: ühekordsed teatriprojektid. Maailmas väga levinud, Broadwayl peaaegu ainus teatritegemise viis, meil aga suhteliselt marginaalne nähtus.

Toikka lisab: "Nende astmete vahel peavad olema läbipääsud. Praeguses eesti teatris neid pole. Minu eeskuju, Taani *Baggard Teatret* alustas kolmekümne viia aasta eest harrastusteatrina. Praegu on nad püramiidi tipus. Energilisel harrastusteatri trupil peab olema võimalus edasi liikuda. Muidugi on rahvale vaja ka riigi esindusteatreit — aga mitte teatritegemise pärast. Kuninglikes teatrites töötavad need, kes on oma töö juba teinud."

Eesti teatrisüsteem on pärit ENSV ajast ja alternatiivsele kutselisele teatrile seal ruumi ei ole. Kultuuriministeriumi ja Kultuurkapitali näitekuusti sihtkapitali nõukogu (edaspidi lihtsalt "sihtuurkapital") rahastamispoliitika on suunatud endiste riiklike teatrite toetamisele sõltumatute teatrite, üksiküritajate ning harrastusteatrite arvelt. See on taganud ENSV riiklike teatrite võrgu täieliku säilimise. (Võrrelge seda eilse ja tänase kinode võrguga!)

Lembit Peterson ("Theatrumi" juhatuse ainus liige): "See, et me kahel korral Kultuurkapitalilt mingit tegevustoetust ei saanud, takistab meie arengut. Kultuurkapitali esialgne eesmärk oli minu mäletamist mööda ju mitteriiklike institutsioonide ja üksikisikute rahaline toetamine."

Dajan Ahmetov: "See süsteem on määratud hävingule. Kas kahe või kahekümne aasta pärast, aga ükskord kindlasti."

Kõik väiketeatrijuhud on ühel meele selles, et väiketeatreid võiks Eestis tunduvalt rohkem olla. Et püramiid vähem liivakella moodi välja näeks.

Tartu Lasteteater (TLT) on mõnети önnelikumas olukorras kui teised väiketeatrid. Esiteks on tal linnateatri staatus, mis tähendab osalist ülalpidamist linna eelarvest ja kindlat kodukotust. Lasteteatriks olemine aga tähendab üsna arvuakat ja kindlat publikut nii koolide ühiskülastustena kui ka ringreiside näol koolidesse ja lasteaedadesse.

TLT's esietendub aastas paar-kolm täiskasvanuile mõeldud näidendid. VAT Teatri repertuaaris on lastetendusi umbes pool ja neidki tuntakse rohkem lasteteatrina. Salong Teater on nii inimeste kui materiaal-tehnilise baasi poolest seesama mis Lasteteater "Trumm". Kahestumine oli Dajan Ahmetovi sõnul paratamatut: "Kui tegime 1994. aastal esimese täiskasvanute etenduse "Kassimäng", tulid seda harjunud kombe järgi vaatama lapsed." "Lapsi ei ole üldse olemas," väidab Toikka. "On inimesed."

Repertuaar

"Oleme kaheteistkümne aasta jooksul teinud igasuguseid asju, et ellu jääda," ütleb VAT Teatri juht Aare Toikka, kes ühena esimestest Eestis alustas töes ja vaimus teatrimuusa teenimist väljaspool riigiteatrit. "Mänginud kauplustetrepil, korraldanud teatraliseeritud üritusi, teinud teatrit raha pärast. Aga selle vahel üritanud säilitada armastust, et teha teoks ka mõni hingelähedane projekt."

Teatril on olnud kolm truppi, repertuaari koostamine on läinud kergemaks. Kuus antakse keskmiselt 22 etendust. Ühel hooajal on olnud kuni kuus esietendust, tänavu kaks, mullu neli.

Aare Toikka: "Üritan seista kahe jalaga maa peal, ma ei saa teha kõike, mida tahan. Vabatrüpi kogu vabadus seisneb selles, et oleme vabad raha otsimises ja enese olemasolu õigustamises."

TLT repertuaari kinnitab teatri loome-nõukogu, kuhu kuuluvad teatri, linnavalit-suse kultuuriosakonna ning Tartu Ülikooli esindajad. Mart Kampusse peanäitejuhiks oleku aja, pooltise aasta jooksul pole juhtunud, et mõni näidend kinnitamata oleks jäänud.

"Oleme püüdnud hoida tasakaalus elitaarsemat ning meelelahutuslikku kaalukausi poolt. Aga olukorras, kus toetused järjekindlalt vähenevad, oleme sunnitud seda kallutama," iseloomustab ta viimase aasta tendentse.

"Olen tähele pannud, et publik ei tule teatrisse mitte näitlejate ega lavastaja pärast, vaid tüki pealkirja järgi," märgib Mart Kampus. "Pöial-Liisi või Okasroosikese nimest piisab, et saalid täis saaksid."

Et seda laadi vaatajaile vastu tulla, on uue hooaja programmis "Naksitrallid". Liiga madalale latti siiski ei lasta. "Mul on praegu käes kaksikümmend näidendit, millest saan kavva võtta kuus," ütleb Mart Kampus aprillis. "Tahan, et nende hulgas oleks kolm menutükki ja kolm tõsisemat kunsti esindavat näidendit."

Ühiskülastustel on väiketeatri jaoks suur tähtsus. Tartu Lasteteater saab poole publikust ühiskülastuste kaudu. Mitte ainult Tartust ja Tartumaalt, vaid ka näiteks Rakverest ja Valgast.

Tänu mõõdund suvel Botaanikaaias suuremale auditoriumile mängitud suvelavastusele "Betti ja lövid" kujunes mõõdund hooajal lasteteatri keskmiseks täituvuseks ühel etendusel 61 inimest. Kusjuures saalis on 56 kohta! Sel hooajal TLT suvelavastust teha ei saa — nii riiklik kui ka Tartu kultuurkapital vastasid rahataotlusele eitavalt.

"Theatrumi" repertuaar sünnib peasjalikult sellest materjalist, mida EHI teatri-

Koosseisud



Mart Kampus.

Viktor Burkivski foto

õppejõud koolitööde kavva võtavad. Lembit Peterson, kes on ka EHI teatri õppetooli asutaja: "Kui mitmekordsel ühislugemisel ja arutelul leiame, et tekst hakkab meie jaoks, siin ja praegu kõlama, töö antud dramaturgilisel alusmaterjaliga võib pakkuda tundeslikku huvi nii tegijaile kui publikule, liigume edasi lavastuse loomise suunas." Esimese proovi ajal esietendust paika ei panda ning dekoratsioone valmistama ei hakata. See võimaldab prooviperioodi määramatult pikendada.

Lembit Peterson: "Meie üheks eesmärgiks on elitaarse ja rahvaliku ühendamine lavastuses. Et etendusest võiks osa saada nii intellektuaal kui ka n-ö lihtne vaataja. Selleks pakub parimaid võimalusi klassika või mis tahes väärt näidend." Keskmiselt püsib lavastus "Theatrumi" kavas 30 korda. "Publik rõõmustab mind teatritegevuse juures kõige rohkem," ütleb Lembit Peterson. "Meie etendustel käib palju gümnaasiumiõpilasi, on klasseid ühiskülastusi. Mind rõõmustab, et nad nii sügavalt kaasa elavad."

Aga publikut kasvatada on raske. TLT pakkus lasteaiakasvatatajale ja kooliõpetajale võimaluse diskussiooniks, mida oma teatritöös paremini teha. Määratud päeval ei ilmunud kohale ühtegi pedagoogi.

Väiketeatrid on oma truppi tuumikuks saanud ühest kindlast kasvulavast. Tartu Lasteteater kunagisest Jaan Toominga stuudiost, VAT Teater peda näitejuhtimiseriala tudengeist, Salong Teatri praegune koosseis on tulnud Dajan Ahmetovi stuudiost, "Theatrum" põhineb Eesti Humanitaarinstituudi (EHI) teatrieriala tudengeil.

TLT trupp on püsinud 1989. aastast, kui see Jaan Toominga stuudiost välja kasvas, on alles jäänud viis näitlejat. Sama palju on seotud rollilepingutega. Võrreldes teiste väiketeatritega, kes oma truppe mitu korda põhjalikult muutma pidanud, on see hämmastav stabiilsus.

VAT Teater on üle elanud kolm truppe. Praegused on 8 näitlejat pluss ühe projektiga hõivatud lepingulised, enamik peda lõpetanud.

Aare Toikka: "Meie truppi A ja O on näitleja. Lavastajaid kutsun näitlejate järgi. Küllalavastajaid peab palju olema, et näitlejaile head tööd võimaldada."



Dajan Ahmetov.

Kalju Suure foto

Kui otsida keskset või tüüpilist väiketeatrit, sobib VAT Teater selleks kõige paremini. Siin on eri aegadel lavastanud Ahmetov, Kampus, Peeter Jalakas. Tehnilisi töötajaid on VAT Teatri palgal üks. Ülejäänud töö teevad näitlejad.

Salong Teatris on uhkete nimedega ametimehi: direktor-valgustaja ning administ-

raator-sekretär. Lavatöolisteks on siingi näitlejad.

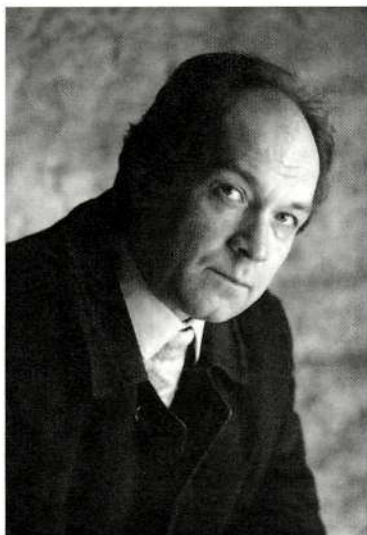
"Theatrumis" on palgal kaks inimest: administraator ja raamatupidaja. Teatri tegevusjuht Marius Peterson: "Theatrumi" asutajad ja sellega hiljem liitunud on peamiselt näitlejad. Oleme ühisel arusaamisel, et väikest piletitulu ja toetusraha ei ole mõtet omavahel "kommirahaks" ära jagada, vaid suuname selle ühise õppe- ja etendustegevuse jätkamisele ja arendamisele. Samas on kõigil liikmetel võimalus kasutada ruume ja tehnikat, kaaslaste abi oma lavakavade ja lavastuste loomisel. Väikesel palgal on vaid mõned suurema ja püsiva koormusega tehnilised assistendid. See ei tähenda, et nii jääma peakski. Liigume selles suunas, et saaksime hakata maksma nn esietendushonorare. Millal?..."

"Theatrumi" lavastustes mängivad ja on mänginud kaasa EHI lõpetanud, seal veel õppijad ning külalishäitlejad (Aarne Üksküla, Aleksander Eelmaa, Raimo Pass). Edaspidi on kavas kutsuda osalema ka Vanalinna Gümnaasiumi teatriklasside õpilasi. "Theatrum" annab keskmiselt kümme etendust kuus. Saali keskmine täituvus on 85%. Turneedel käiakse teiste väiketeatritega võrreldes vähe. Tehakse selleks ettevalmistusi. Hetkel puudub vajalik sissesead ja transport.

Eelarve

Juriidiliselt on "Theatrum", Salong Teater ja VAT Teater mittetulundusühingud, Tartu Las-teteater aga linnateater. Ainus väiketeater, mis end enam-vähem oma tuludest ära elatab, on

Lembit Peterson.
Harri Rospu foto



Aare Toikka.
Karmo Mende foto

Salong Teater. Tema suurim toetaja on Tallinna linnavalitsus 50 000 krooniga aastas. VAT Teater katab piletimüügi üle poole eelarvest. Tartu linna toetus TLTle vähenes sel aastal 2,3 miljonilt kroonilt 1,8 miljonile. Aitavad ka kultuurkapital ning Avatud Eesti Fond. Mart Kampuse arvates on tõenäoline, et kui nad mõnest fondist rohkem raha saavad, võib linn toetamisest hoopis loobuda.

"Theatrumi" aastaelarve on ligi kaks miljonit krooni. Sellest on reaalset kaetud ligikaudu neljandik. Toetustest tuleb loode-tavasti umbes 400 000, piletitulu on alla 100 000 krooni. Raha läheb etenduste mängimisele, õppetegevusele, uuslavastuste ettevalmistamisele. Tänu fondile "Hereditas" ruumide eest renti ei maksta. Teenustega on aidanud mitmed eraettevõtted.

Lembit Peterson: "Meie tegevuse se-nisele hoogsale arengule võib majanduslik kitsikus takistuseks saada küll. Eelkõige jäävad kutsumata külalislavastajad ja pedagoogid." Marius Peterson: "Kui möödunud hooajal tehtu numbrites paberile panna, selgub, et reaalselt raha oli vaid kümnendiku katteks. On asju, mis eelarves sisalduvad, näiteks heli-, valgus-, lavatehniline sissesead — ja mis jäävad aasta-aastalt ostmata. Kuid ühtki tõsiselt kavas olnud lavastust rahapuudus peatanud ei ole.

See, mis "Theatrumi" liikmed ja sõbrad siia oma mõtete, sõnade ja tegudega kokku toovad, on hindamatu."

Ka VAT Teatril aastaelarve kujuneb kummaliselt. Aare Toikka: "Selle alusel jääb arusaamatuks, kuidas me üldse tegutseda saame. Õnneks on meil väga palju toetajaid: kultuuriministerium, kultuurkapital, Tallinna linna ja linnaosade valitsused, erinevad fondid, hasartmängu maksu nõukogu, eratevõtted. Ju nad peavad meie pakkumisi toetuse vääriliseks."

Riik ei jõua kuskil ega kunagi kõigi näitemänguga tegelda soovijate kukrut täita. Metseenlus Eestis puudub.

Majad

Tartu Lasteteatri maja Jaama tänaval on ajalooline: siin alustas "Vanemuise" Selts 1870 eestikeelset näitemängu üleüldse, siin tegutses 1886—1903 August Wiera trupp, mis sai aluseks eesti kutselisele teatril. Maja kuulub linnale, saal sai möödunud suvel uue põrandana.

Aare Toikka: "Kui öelda inimesele sõna "teater", assotsieerub tal sellega kõigepealt üks suur hoone." VAT Teatril pole aga oma saaligi mitte. Kui käesolev lugu ilmuks novembris, võiks ehk juba vastupididist väita, loodab Toikka.

Salong Teater Kaarli puiesteel maja ega rendi üle ei nurise. Dajan Ahmetov: "Oleme õppinud ise majandama."

"Theatrum" asub Vene tänaval, endises kinomehaanika tehases. Marius Peterson: "Oleme rahul sellega, mis on. Kui majast kinomehaanika välja viidi, oli ruumide remondiga kiire, sissekolijad ei jõudnud ega saanud arvestada erinevate ettevõtmiste spetsiifiliste kõrvalnähtudega. Nii nõuab näiteks vaikus teatrisaalis Kloostri Aidalt suurt tähelepanelikkust ja vastutulekut, taani keele õppijad peavad teinekord tunnist sisistades ja hülides lahkuma."

Vaesus teeb kurjaks

"Vähe, aga hea," on väiketeatrijuhtide kokkuvõte oma valgus- ja helitehnikast. "Üks mu esimene saavutus oli nüüdisaegse helipuldi muretsemine," meenutab Mart Kampus. "Linnavalitsuse abiga saime bussi, millega nüüd korralikult ringreisidel käia. Muidugi võiks veel paljugi teha: uusi projektoreid oleks vaja. Hea, kui saaks maja üle viia keskküttele. Saal võiks olla suurem: praegu on 56 kohta, võiks olla 100."

Salong Teatri saal on 50-kohaline. Etendusi antakse kuus üle kolmekümne. Seda tänu külalisesinemistele, kus jõutakse ühe päevaga läbi käia mitu kooli või lasteaeda.

Täiskasvanuile mängitakse statsionaaris kaks korda nädalas.

"Theatrumi" saalis on lavastusest sõltuvalt 60—70 kohta. Heli- ja valguspark on väga hea. Aga seda on vähe. Kahe etenduse valgust korruga üles seada ei saa. Muusikat saab üksnes maha mängida, mitte lindistada.

Vaesus teeb kurjaks. "Miks Von Krahli anti trupi loomiseks pool miljonit, aga mulle ei anta midagi?" küsib Ahmetov. "Hinnangud selle kohta, kes teeb paremat kunsti, on ju subjektiivsed."

Lembit Peterson: "Draamateatris töötav Soome lavastaja saab kultuurkapitalilt 160 000 krooni. Meie saime möödunud aastal loominguks tööks 40 000. Ma ei saa rahade niisuguse jaotamise põhimõtetest aru. Komisjon võiks oma jaotusviise siiski selgitada. On kurb, et ei märgata toetada seda, mis areneb siinsamas Eestis. Rahade jaotamise kord on, pehmet öeldes, anarhiline." Marius Peterson: "Eestis töötavat Soome teatrikunstnikku võiks toetada mõni siin esindust omav Soome suurettevõte. Rääkida, et see on värskete tuulte toomine, on demagoogia."

Salong Teater pole kultuurkapitalilt üldse midagi saanud. Dajan Ahmetov: "Kultuuriministeriumilt saime tunamullu kolm korda vähem kui varem. Möödunud aastal ei saanud midagi. Sel aastal kisasin nii palju, et saime kolmandiku teiste väiketeatritega võrreldes. Olin ministeriumis ebasoosingus, kuna julgesin avaldada oma arvamust ja hakkasin mõõdukaks. Teatritele raha jagamise põhimõtted oleksid esimene asi, mida ma muudaksin."

Tendents on ülimalt ohtlik. Sama loogika kohaselt võiks kultuurkapitali rahaga toetada mõnd Burkina Faso või Botswana truppi, kui see "Baltoscandalile" või "Dionysiale" tuleb. Elatustaseme vahet (Soomega) arvestades oleks see isegi eetilisem. Muidugi ei looda ainult mõõdukatest väiketeatrijuhid, et valitsuse vahetusega muutub raha jaotamine õiglasemaks ja teatristruktuur paindlikumaks.

Lembit Peterson: "Tean, et rahalisi otsuseid on raske teha. Oleme tänulikud sellegi pisku eest, mida oleme saanud. Ei taha süüdistada ka ühtegi fondi ega kapitali. Raha jagamise printsiibid on jagajate südame-tunnistuse küsimus. Ümber vaadata tuleks kogu riiklik teatreid puudutav rahajaotussüsteem, aga targalt ja rahulikult. See on möödapääsmatu. Siin peaksid kokku istuma nii riiklike kui väiketeatrite esindajad."

Koostöö

Harrastusteatrid on koondunud Eesti Harrastusteatrite Liitu, kutselised Teatriliiu. Sinna ning teatriliiu allorganisatsioonina te-

TEKST JA DRAMATURG

gutsevasse Näitlejate Liitu kuuluvad ka VAT Teater, Von Krahl, Tartu Lasteteater ja Narva "Ilmarine". "Theatrum" ega Salong Teater Teatriliitu ei kuulu.

Dajan Ahmetov: "Väiketeatrite ühis-tegevusest oleks kindlasti palju kasu. Minu arvates on seni kõik jäänud isikute taha. Pole inimest, kes nende koondamisega vaeva viitsiks näha. Mina selleks ei sobi."

Marius Peterson: "Oma teatri tegemine ei ole lihtne, see eeldab väga kindlat tahtmist ning oma suunda. Võib-olla oleme liiga erinevad."

Aare Toikka: "Kunsti tegemine on individualistlik ja egotsentriline tegevus. Väike-teatri- ja üldse teatritegijail ei peagi olema ühiseid huviseid. Mida erilmelisemad nad on, seda parem."

Koostööd tehakse muidugi nii omavahel kui ka suuremate teatritega. "VAT Teater on meil esinemas käinud. Salong Teater ja Von Krahl samuti," meenutab Mart Kampus. Ise on ta lavastanud VAT Teatris ning mänginud Von Krahlis. Juhan Ulfsak Von Krahlis teeb kaasa "Theatrumi" lavastustes. Niisiis on koostöö täiesti olemas, kuigi see organisatsiooniliselt ei avaldu.

"Theatrumi" juhid ütlevad, et lähtekohad ja eesmärgid on erinevad — Dajan Ahmetov väidab, et iga näitleja unistab töötamisest riigiteatris, aga kõik ei saa. Marius Peterson: "Meie pole oma identiteeti kunagi nii üles seadnud. Nii erinevate seisukohtade puhul on raske ette kujutada võimaliku liidu ülesannet." Dajan Ahmetov: "Näidake mulle seda inimest, kes ei tahaks regulaarselt kindlapalgalisel tööil käia, kartmata homse pärast? Minu arvates on see inimene idiot." "Theatrumil" on traditsioonilised koostöösidemed Draamateatriga. Viimati Thomas Bernhardi näidendiga "Harjumuse jõud". Marius Peterson: "Meie poolt tuli tekst, lavastaja, kunstnik ja kolm näitlejat. Draamateater andis tehnilise abi, saali ja töötasud."

Euroopa maadega (Taani, Prantsusmaa) võrreldes on väiketeatreid Eestis vähe ning nad on liiga noored, et arvestatavat mõju avaldada. Prantsusmaal on vaid viis riiklikku teatrit, igal õhtul esineb erineva etendusega ainult *Comédie-Française*. Valdavalt teevad teatrit sõltumatud trupid, toetavad nii riik, omavalitsused kui ka erasponsorid.

Prantsuse, Taani ja USA süsteemi miinuseks on töötute näitlejate suur osakaal. Aga mille poolest sotsialistlik reglementeeritus ja onupojapoliitika parem on?

Sõnateater Eestis on praegu ikka veel suures osas Sõna teater, tekstikeskne teater. See tähendab, et tekste on teatritel vaja. Kust tekstid tulevad? Suurem osa neist tõlgitakse. Osa tõlgituist ongi kohe näidendid, teine osa on proosatekstdid, mis siis eestikeelse tõlke järgi dramatiseeritakse. Veidike dramatiseeritakse ka eestikeelset proosat, veidi lavastatakse eesti draamaklassikat.

Ja hästi väike osa jääb uudislavastuste kogumahust siis ka eesti uuele dramaturgiale.

Et kirjutada mõne riigiteatri jaoks kõlbavat teksti, näib praegu mõttekas olla kas Madis Kõiv või, teine võimalus, omada teatriga mingitki praktilist kokkupuudet (töötada teatris, olla lavastaja sõber, näitlejanna elukaaslane või hädapärast ka teatrikritik). Ma mõtlen, et mingil kombel peab kirjutajal olema ettekujutus sellest, kuidas sõna laval lihaks saab. Nagu kostüümikunstnik peab teadma, et tüllina mõjub laval hoopis targeldatud marli ja mitte tüll ise (lma ei tea, kas see nii on, aga põhimõtteliselt).

Kõik kirjanikud ei ole filoloogid, veel vähem filolooge on aga kirjanikud. Algu-pärandeid kirjutav inimene on kirjanik või vähemalt peab ennast selleks. Dramatiseeringu autoril seda pretensiooni olema ei peaks, piisab täiesti, kui ta on filoloog või kui tal lihtsalt on hea keele- ja kirjandusliku vormi taju. Seetõttu ei ole ka kõik lavastajad, isegi mitte kõik head lavastajad, võimelised tegema proosatekstist head dramatiseeringut. Neil võib olla fantastiline idee, kuid nad ei suuda seda vormistada korrektse tekstina (nagu dramaturg üldjuhul ei suuda oma fantastilist ideed vormistada korrektseks lavastuseks).

Sest lavastaja näeb sõna ainult ühe komponendina oma lavastusest, mida teised komponendid — miimika ja žestid, valgus, lava- ja helikujundus — pidevalt täiendavad ja järele aitavad. Lavastaja "tekst" on lavastus tervikuna, see seisabki koos kõigest neist osis-test, dramaturgi tekst koosneb ainult sõnadest

ja lausetest. Lavastaja "teksti" sees ei pruugi dramaturgi tekst enam olla iseseisvana fikseeritav, kuid ta peab olema võimeline iseseisva tervikuna funktsioneerima väljaspool seda.

See ei ole nüüd küll jutt sellest, et lavastaja dramaturgi teksti kärpida ei tohiks! Iga tekst kui tervik on lahutatav osadeks, ja kui me ka mõnest osast loobume, säilib siiski terviku struktuur, selle põhimõtteline tervikupärasus. Näiteks võib ooperilavastaja ära jätta mõne vahemängu või aaria või mõned motiivikordused (ja tulemus tõenäoliselt ainult võidab), aga ta ei saa lõhkuda ühtki muusikalist fraasi. Sama kehtib draamalavastaja suhetes dramaturgiaga.

Näitemängu kirjutamisel, ka dramatiseeringu tegemisel, on veel mitugi reeglit, mida on mõistlik eirama hakata alles siis, kui nad on omandatud. Ja mitte varem. Kas või näiteks see, et üldjuhul on sõnadel ikka ka tähendus. Kui aga sõnu on liiga palju, siis nende tähendus ähmastub. Kui aga kõik on tähenduslik (ja sellena ka lausunud), ei ole tegelikult tähenduslik enam ükski sõna.

Või näiteks see, kuidas anda sõnale võimalus tõsta tema lausuja laval ülisuurde plaani. Raamatus ja filmis saab seda teha näidates või kirjeldades (näiteks kärbse kulgemist alahuulel), laval aga ainult sõna enda või tema äkilise puudumise ehk pausiga (valgus, heli jne on seal ikka rohkem toetavas funktsioonis).

Kindlasti on selle kohta olemas ka korralik teooria, aga kolm päevagi sõberlavastaja proovis (ehk praktika) aitab rohkem. Või vähemalt kiiremini. Igatahes mind on aidanud. Seetõttu usun, et need, kes vist praegugi lavakunstikooli juures dramaturgia seminaris käivad, saavad sealt vähemalt kasuliku kogemuse — nende kirjutet tekstijupid mängitakse neile ette ja nad ise näevad ja veenduvad, mis hakkab tööle ja mis ei.

Ei tea ju algaja helilooja ka, kuidas tema esimene orkestriteos ikka päris tegelikult kõlab, kui ta selle alles kodus küünlavalgel noodipaberile on kribinud. Vähemalt klaveril peab seda mängitama (= teksti ettelugemine), kuid tõelähedase pildi saab ikkagi alles orkestri esitust kuulates (= teksti lavastamine).

Kui mingi kogemus olemas, ei olegi enam tegelikult põhimõttelist vahet, kas kirjutada algupärandit või dramatiseeringut. Vahe on muidugi kirjutaja andelaadis ja pretensioonikuses, kuid mõlemal juhul — algul

teatrite mõeldud tekst puudub ja pärast on see olemas!

Praktikas tean kolme võimalust:

1. Noor ja andekas kirjutaja on teksti oma südameverega paberile pannud ja pakub seda siia ja sinna, sellele ja tolele, või ei pakugi, vahet pole — see tekst jääbki suure tõenäosusega aegade otsani sahtlisse.

2. Tegutsev lavastaja ei tunne ühtki usaldusväärset dramaturgi ja teeb ise teksti, mille ka lavastab. (Sellesama pöördvariant — tegutsev dramaturg ei tunne ühtki usaldusväärset lavastajat ja lavastab ise teksti, mille ise kirjutab.)

3. Tekst sünnib lavastaja ja dramaturgi koostöös, kusjuures "koostöö" tähendab tõesti koos töötamist idee sünnist lavastuse valmimiseni.

Olen kindel, et parimaid tulemusi võiks anda just see viimane variant (vanarahvaski teadis, et kaks pead on ikka kaks pead), kuid eesti teatri praktikas see eriti laialdast kasutamist ei leia. Erandeid muidugi on. Minu teada on näiteks Kõivgi Pedajasele asja käigus teksti juurde kirjutatud.

Sõandan väita, et hea dramaturgia võib kirjutajal olla samavõrd läbi komponeeritud kui näiteks Bachi fuugad. Kui tahta nendega midagi ette võtta, oleks justkui mõistlik enne ka temaga nõu pidada, muidugi, kui ta on nõus (ja elus). Äkki ta lihtsalt kirjutab midagi muud, aga just selle, mida parasjagu vaja?

KADUNUD MAAILMA KUMMALINE VÕLU

Mart Kivastiku "Õnne, Leena!" "Ugalas" ja "Vanemuises"

Mart Kivastik, "Õnne, Leena!" "Vanemuises"

Lavastaja: Ain Mäeots

Kunstnik: Iir Hermeliin

Esietendus 26. märtsil 1999 "Vanemuise" väikeses majas.

Mart Kivastik, "Õnne, Leena!" "Ugalas"

Lavastaja: Ingomar Vihmar

Kunstnik: Ingrid Agur

Esietendus 27. veebruaril 1999 "Ugala" suurel laval.

Arheoloogid avavad väljakaevamistel kultuuri kihti kihi järel. Mida sügavamale jõutakse, seda kummalisemaks ja tänapäeva inimestele arusaamatumaks need maailmad muutuvad. Iga kiht peidab endas ladestumisi, mille määrke ja säilinud esemeid tuleb tähelepanelikult dešifreerida.

Küllap on samuti ka vaimsete kultuuride ladestumisega meie teadvuses. Tahes-tahtmata võtame nn oma ajastust kaasa suhtumiste, tavade, harjumuste terviku, mis juba järgnevatele põlvkondadele tundub kummalisena. Nende erinevate maailmade kokkupõrge on aga tihtilugu just kunsti teemaks kujunenud. Anton Tšehhovi näidendites põrkuvad tavaliselt aristokraatlik, inimsuhete poesiale ning kodanlik, vaid rahaliste väärtustele tuginev maailm. Kuid näitekirjanik annab ainult aimu niisugustest maailmadest ja kultuurikihtidest. Lavastaja ja näitlejate ülesandeks jääb aimatavatest kildudest tervikmaailm kujundada, skeletile elu sisse puhuda. Need maailmad, mis meist ajaliselt kaugemaks jäänud, kuid samas kuidagiviisi, kas rahva kultuurilise ajaloo kaudu või muul moel meiega otseselt seotud, tekitavad ikka nostalgiat. Neis on väärtusi, mis uues maailmas juba kadunud ning mida otseselt järgnev "ladestus" ei pruugi üldsegi märgata, sest see otseselt järgnev kasvab välja eelneva kõrvale seda tavaliselt eitades.

Mart Kivastiku näidendile...

... "Õnne, Leena!" on ajakirjanduses juba korduvalt tunnustust avaldatud. Ta väärrib seda tõepoolest, sest niivõrd lahendat, pingutuseta rulluvat lugu on eesti teater kaua oodanud. Seepärast pole midagi imestada, et "Ugala" ja "Vanemuine" ta ühel ja samal ajal mängukavva võtsid. Teatraalid on väljendanud selle üle vaimustust, tekib ju ainulaadne võimalus võrrelda kahe noore lavastaja, **Ingomar Vihmari** ("Ugala") ja **Ain Mäeotsa** ("Vanemuine") lähenemise erinevusi, aga veelgi köitvam on võrrelda kaht näitlejakoosseisu. Seda enam, et tegemist on näitemänguga, mis näitleja mängu võimaldab.

Mõlemas teatris asusid näidendiga tööle enam-vähem ühes eas lavastajad, kelle kogemusi lavastajana kui mitte võrdsest, siis sinnapoole. Küll aga on erinev Ingomar Vihmari ja Ain Mäeotsa lavastajakäekiri. Vihmar on jõudnud läbi huvitavate poeetiliste tekstide katsetuste oma esimeste täisõnnestumisteni (Ameerika kirjaniku Nicky Silveri "Lendsaurused"). Mäeots on oma lavastajateel Taaralinna tegelnud põhiliselt valmisdramaturgiaga ning edu on teda saatnud samuti viimastel aastatel tehtuga (M. Kõivu "Elli", J. Giraudoux' "Undiin"). Mõlemad näikse näitlejaid väga usaldavat ning küllap seepärast valivadki nad "Õnne, Leena!" peaosadesse just nimelt kogenud ja staažikad näitlejad — "Ugalas" Leila Sääliku ja Luule Komissarovi, "Vanemuises" Maimu Krinali ja Herta Elviste.

Mõlemad lavastajad on tekstisse suhtunud suure pieteeditundega ning mõlemal laval on kärpeid tehtud minimaalselt. Kas see alati just kasuks on tulnud ning kas räägib see põhimõttelisest või hoopis süvenematusesest, on hoopis isejuht.

Harva esinev orgaanilisus eesti näidendites

Kuid enne lavastuste juurde jõudmist, paar sõna ka näidendist. Margus Kasterpalu on juba jõudnud märkida selle laadi kohta — spontaanne. Küllap on tal õigus. See spontaanne tekstiline elegants on tema veetluse põhjus. Sellise kerge lõõbi kaudu suurte üldistusteni jõudvat teatriteksti annab eesti dramaturgias otsida. Meie laadile näib enim tüüpiline olevat raskepärane täpne kontseptuaalsus, millel enamasti konstrueerituse maik. Näidendi kirjutamine on üldiselt kirjanduse

üks raskemaid liike, kus käsitööoskus näidendi struktuuri ülesehituses väga oluline. Ardi Liives oli kaheldamatult eesti näitekirjanduse parimaid kompositsioonimeistreid, kuid tema näidenditel oli just see konstrueerituse pitser.

Lõtv ja vastuoluline struktuur

Mart Kivastikku ei näi struktuuri probleemid vaevavat. Struktuuri põhialused tunnetab ta vaistlikult ära ning tekst ise voolab kui sillerdav jõgi. Vist küll vähestel maailmakirjanduse autoritel on õnnestunud kergus ja



M. Kivastik,
"Õnne, Leena!",
"Vanemuine".
Elsa —
Maimu Krinal,
Leena —
Herta Elviste.



“Õnne, Leena!”, “Vanemuine”. Elsa — Maimu Krinal, Leena — Herta Elviste.
Hille Ermeli fotod

elegants ühendada nõudliku struktuuriga (parim näide võiks siin olla A. Tšehhov, aga kindlasti ka S. Beckett ja H. Pinter, või ka T. Stoppard). Mart Kivastik patustab samuti struktuuri vastu, kuid noore dramaturgi puhul on see täiesti loomulik. Kogenud lavastaja oleks saanud tulemust omalt poolt korrigeerida — ehitamiseks karakterite arengu ja kulminatsioonid täpsemaks, lihvinnuks kordusi, valmistamiseks paremini ette kulminatsiooni ning oleks viinud lahenduse lõpuni. Võib-olla just selletaolise töötamise puudumine andis praegu mõlema lavastuse juures end kõige teravamalt tunda, kuid peale lavastajakogemuste läheb siin vaja ka väga täpselt läbi analüüsitud ning struktureeritud kompositsiooni. Praegune tööruum teatris ilmselt ei võimaldagi seda, aega jääb väheseks isegi oma kontseptsiooni ja näitlejate eripära väljatoomiseks, mis siis veel rääkida struktuuri rütmilise ülesehituse korrigeerimisest.

Võib-olla seepärast näibki, et näidend peidab endas rohkem väärtusi, kui mõlemad lavastused avada suudavad. Kuigi ka need avanekvad väärtused on sedavõrd rõõmustavad, et “Õnne, Leena!” mõlema teatri hooajapildis ka kriitikute nõudlike hindamiskriteeriumide järgi vaimustushüüdeid esile kutsus.

Haaravad lavastused

Ja tõepoolest, neis lavastustes on, millest vaimustuda. Peaasjalikult kahe staardueti kaudu avavad lavastused erinevate kultuuriladestuste tagamaid, mis Eesti riigi ja inimeste saatuse kujunemisele kogu varsti lõppeva sajandi jooksul ajaloolist mõju on avaldanud. “Ugala” lavastuses jõuab see kultuuriladestuste kujund lavapilti. **Ingrid Aguri** loodud mutikeste toa seinad on läbi kasvanud uuest juurestikust, mis näib suruvat kogu tuba ja mutikesi enda alla. Kusjuures eelajalugu — sajandialguse viieaastase Leena ja mõisaproua stseenid toimuvad pöördlava vastasküljel, avades alles kujuneva toa tagakülje.

“Vanemuise” kujunduse autor **Iir Hermeliin** on lähtunud mutikeste pedantse korraarmastuse kujundist. Pitsikesed algavad juba kavalehel ja jõuavad läbi kostüümide, tapeedi ja voodikatete kuni eesti traditsioonilise tikandiga seinavaibani, millel seisab kiri: “Pese puhtaks oma käed, et sa ilus välja näed”.

Kummalised vanamutikesed

Kuid kes on siiski need kummalised vanamutikesed XX sajandi algusaastatest?



“Õnne, Leena!”, “Ugala”. Elsa — Leila Säälilik.

Miks on nad jäänud vanatüdrukuteks veel 85-aastaselt ning milline seos on nende omavahelistel suhetel ning ajal Eestis 1984? Missugune on mutikeste suhe neid ümbritsevate inimestega, kummalise proua Potšikajevaga, imeliku abielupaari Laarmannidega? Küsimusi on rohkemgi. Selles mõttes meenutab Kivastiku näidendi struktuur Ibseni dramaturgiat — mõlemas hoitakse vaataja tähelepanu nende saladustega. Võib-olla vaid selle vahega, et kui Ibsen järjekindla näitekirjanikuna andis järkjärgult vastused kõigile küsimustele, siis Kivastik ei mõtlegi vastuseid anda, vaid vingerdab asjast välja aimatavate või siis banaalsete tõdedega. Kuidas muidu hinnata finaalis mõisaproua suust kõlavat vastust, mis on siis see kõige tähtsam siin elus — armastus. Miks mõisaproua siis ikkagi end üles poos? Kuidas on see seotud öekeste neitsilikuse-truudusega veel 85-aastaselt? Sellele kõigele jääbki meil vastus saamata.

Kas öekesed-mutikesed on inimlikult meile huvitavad? Huvitavaks mängivad need rollid näitlejad. Kuid kas sellised inimesed on ka inimlikult veetlevad, on omaette küsimus. Tõepoolest, nendes rollides on omajagu kummalisust ja lõpuni ütlematut. Ja kindlasti ka äratundmisrõõmu, nagu Mihkel Mutt “Sirbis” kirjutab, kuid kas just süvalepalikku olmelist realismi, ei tahaks olla nõus. Näitleja-mäng teeb nad veetlevaks, seda kindlasti, kuid tunnistagem, sellised inimesed on ju tegelikult küllaltki tüütud, vanainimeselikult põikpäised ning kiuslikudki. Ka omavahelistes suhetes. (Meil on neid hea vaadata, sest nende kaudu lunastame omaenda kindlasti vähetähelepaneliku suhtumise oma sellises vanuses olevatessa või olnud lähedastesse.) Pealegi naudime neid mutikesi ka elutõe seisukohalt, äratundmisrõõmu nende olemuse tabamisest.

Siin on lavastajale ja näitlejatele jäetud piisavalt suur tõlgendusvabadus. Ain Mäeotsa lavastuse ja Herta Elviste Leena jääb laval teesklematult haigeks ning valuhood haaravad teda tõeliselt. Luule Komissarov seevastu laseb paista tähelepanu äratamise vajadusest sündinud teesklust ning näib, et sellega on ta ka elulähedasem.

Vanamutikesed osutuvad üpris vastikuks. Nad põlgavad kõike seda, mis tollases ajas oli tüüpilist. Ning just siit hakkab kooruma kirjaniku suur üldistusvõime ning oskus näha sügavamale olmelistest tõdedest. Oma korraarmastuse, puhtuse ja neitsilikkuse on öekesed kaasa toonud, tinglikult öeldes, möödunud ajastust, ehk siis ajast enne vene aega. Öekeste Laarmannide-vihkamises, mis väliselt puudutab korraarmastust ja armastust üldse, väljendub ju kaks kardinaalselt erinevat ellusuhtumist. Ühelt poolt ödede arhailine põhinõtte- ja truudusekindlus, teisalt nõukogulik ajutiste väärtuste ja tarbijamentaliteet. Kunstiliselt on autor õnnestunud pannud nõukoguliku mentaliteedi kandjaks eesti perekonna, andnud aga vene juudile Potšikajevale just endaga lähedaste väärtuste väljenduse.

Elviste — Krinal

Ja kuigi öekesed oleksid reaalelus üpris väljakannatamatud, heldime ometi neid laval vaadates. Mispärast siis? Siin ei pääse mööda näitlejatöödest. Herta Elviste ja Maimu Krinali öed on enda ümber kasvatanud nende endi elu ja töökspidamisi kaitsva kesta. Oma toa. Siin peab kõik olema ilus ja puhas. Siin peab

kõik olema ka ülimalt süütu, kus isegi läbi seina kuulnud suudlus tekitab hirmuvärinaid. Elviste—Kriminali õdedes endis on märksa tugevamalt esindatud see, mis neis teiste puhul hirmuvärinaid esile kutsub — armastus. Kuid see on sisemine, varjatud tunne, mis on looritatud kombekuse ja teinekord vastastikuse ärritavusegagi.

Elviste ja Krinal on Komissarovist ning Säälrikust märksa leebemad, kuid nad on ka silmakirjalikumad, proua Potšikajeva ees rõhutatult alandlikudki, kuigi see ei tulene mitte proua rahvusest, vaid pigem aristokraatlikust päritolust. Õdede sisemine protest ja hingeline barrikadeerumine kogu ümbritseva elu vastu on küll naeruväärne, kuid avab kontrasti nõukoguliku ellusuhtumise ja sellele eelnenud elustiili vahel. Õed hoiavad kramplikult kinni vanast ning on sunnitud mõningaid kompro-

misses tegema vaid neile lähedase Haroldi (**Tõnu Oja**) suhtes.

"Vanemuise" lavastuses on Haroldi ning perekond Laarmanni (**Liis Bender** ja **Evald Aavik**) kaudu avalduv nõukogulik reaalsus vaataja ees alasti. Tõnu Oja veidi groteskses osas on tunda, kuidas kultuuri väljauhtumine on viinud selleni, et Harold ei suuda kõige lihtsamaidki lauseid korrektses eesti keeles üles ehitada. Ta püüab oma "peaaegu" tädidega võrdväärselt kõnelda, kuid ikka ja jälle on sunnitud repliigi katkestama, sest teda pole õpetatud kõnelema. Vandesõnad asendavad suhtumisi, õõtsuv ja lõtv kõnnak reedab sisemise loiduse. Benderi—Aaviku Laarmannid on vaatamata episoodilisele etteastele samuti täpselt ja ajastutruult aktsentueeritud. Benderil krunn kuklas, näol silmakirjalik klantsnaeratus,



"Õnne, Leena!", "Ugala".
Leena — Luule Komissarov.
Enn Loidi fotod

kogu olek ja kostüüm täpselt paigas. Aavikul tottralt punakas pitsakas, suured toatuhvlid, olekus tuhvlialse mehe tehtud viisakus.

Huulepulgaga, mille Laarmann Leenale laenab, mäkerdab Elviste oma huuled punaseks. Selles aimub kulminatsioonilist ahastust, kahe maailma, kahe kultuuri vahelist võitlust, mis paraku jääbki dramaturgiliselt lahendamata.

Komissarov—Säälilik

"Ugala" staaride duett Luule Komissarov—Leila Säälilik on ühtlasem ja hoopis teisest kandist huvitav, siin on öed märksa vastandlikumad, neis puudub hingeline side, pigem aimub hästi vaos hoitud allutaja-alluva teineteisevihakamine, omavaheline võitlus. Komissarovi Leena on salvavam ning valelikum Elviste Leenast. Sääliliku Elsa endasse-tõmbunum ning veel elukaugem kui Krinali Elsa. Esietendusel kiirgas "Ugala" näitlejate mängust sisemist jõudu, mis paraku hiljem tuhmuma kippus. "Vanemuise" lavastus läks mängukordadega järjest enam hoogu. Kuid psühholoogilise karakteri loomisel on nii Sääliliku kui ka Komissarovi töö kõrgest klas-sist.

Tuletagem vaid meelde Leena tõntsi kõnnakut või alatihti käega rehmamist. Täp-selt tabatud psühholoogilised detailid ödede omavahelistes suhetes, solvumistes (Elsa tõmbab huuled kriipsu ning kõnnib vaikselt oma voodile tihkuma) ja andekspalumistes vallandavad publikus estraadiliku äratund-misrõõmu. Paraku aga jäävad näidendi ja kujunduse pakutavad avaramad tõlgendus-tasandid kasutamata ning kui näitlejate hoog raugema kipub (aga just nii juhtus näiteks 10. mai etendusel "Vanemuises"), hõreneb ka lavastuslik karkass märgatavalt.

Kõrvalosad (Laarmannid — Ene Valge või Anu Vabamäe ja Andres Tabun; Harold — Margus Vaher) on siin väiksema tähenduse ja pealiskaudsema lahendusega. Proua Potšika-jeva (Anne Margiste "Ugalas", Külliki Saldre "Vanemuises") — tegelaskujuna üpris kaalu-kas, kuid dramaturgiliselt täpselt määratle-mata ning jääb lavastustes (küll erinevatel põhjustel) vaid saladuslikuks kodukäijaks.

Päikesetüdruk Julia

Omaette teemat kannab näidendis Julia. Päikesetüdruk eelmisest sajandist, kes annab kogu lavalisele tegevusele kammer-tooni, armastuse ja täiusliku õnnetunde. Selle,

millest kõik ülejäänud tegelased ilma on jäetud. Julia peaks kergitama saladuskatet ka öekest elu kummalistelt asjaoludelt. Julia enesetapp võtab siit maailmast armastuse ja õnne. Paraku jääb just see, näidendi suhtes ülimalt oluline dramaturgiline käik vaid illustratsiooniks. Päikesetüdrukuna nii Hele-na Merzin ("Vanemuine") kui ka Piret Rauk ("Ugala") mõisapreilit mängivadki.

Mõisapreili tuleb hoopis teisest maa-ilmast, mida meil pole lihtne mõista, ammugi siis ühe episoodilise tegelase kaudu kujutada. Võib-olla seetõttu on õigustatudki, et oma oleku ja käitumisega on mõlemal puhul tegemist peaaegu tänapäevase päikesetü-drukuga, vaid Piret Rauk rõhutab kergelt saksalikku kõnemaneeeri.

Vana hea psühholoogiline teater

On omajagu paradoksaalne, et just noore dramaturgi sulest ning noorte lavas-tajate käe all valmisid lavastused, mis esin-davad vana head psühholoogilist teatrit. Vaataja on sellele oma tunnustuse andnud — mõlemas teatris kogub lavastus hulgaliselt publikut. Kindlasti pole see ka ainult vana hea teater, sest siin on hoopis sügavamaid kihte, mida nii näidendi autor kui ka lavastused on puudutanud. Paraku ainult puudutanud, lastes aimata võimalusi, mis võinuksid muuta lavastused märksa sügavamaks ja kunsti-küpsemaks.

SÜDAMETUNNISTUSETA TEATER



Howard Barker.

Howard Barker (s 1946) on briti kaasaegse draama üks märkimisväärsed esindajaid, kes on end võrdse andumusega teostanud nii teatris, kinos, televisioonis kui ka esseistikas. Oma esseekogumikus "Arguments for the Theatre", kust pärineb ka alljärgnev esse, esitab ta üpris mustades toonides teatrinägemuse, mida on nimetatud ka "katastroofiteatriks".

Näitekirjanikuna iseloomustab Barkerit ennekõike tema kujundiloo. Barkeri näidendeis kohtab harva selget süžeed, tema tegelased muunduvad, aeg ja koht vahetuvad igasuguste hoiatusteta.

Barkeri kuulsamate näitemängude hulka kuuluvad "Claw" (1975), "No End of Blame" (1981), "The Castle" (1985), "Seven Lears" (1989). Eestis ei ole Howard Barkeri näidendeid seni lavastatud.

Viimased kaks- või kolmkümmend aastat on domineerinud teater, mille lähtepunkt, isegi inspiratsiooni allikas on näivalt isetu soov muuta inimesed paremaks. See on seda sorti teater, mille alguses seisab küsimus: mida inimesed vajavad? Kui "vajadus" on määratletud, algab ainese otsing. Kirjanike ja lavastajate täitmatu isu parandada inimesi võib ära tunda viisis, kuidas nad oma katsetusi

tutvustavad ja õigustavad. Kui kirjanikule esitatakse küsimus, miks ta kirjutab mingi näitemängu, siis vastab tema või temake alati ühtmoodi: "Ma tahtsin, et inimesed mõistaksid paremini seda või toda asja" või "Ma tahtsin, et inimesed näeksid, kuidas see või too inimene end tunneb" või "Ma tahtsin, et nad tajusid paremini selle või tolle probleemi olemust" või hoopistükis häbematu ambitsioonikusega: "Ma tahtsin tõsta inimeste elukvaliteeti."

Kõigist neist vastustest kumab teadja ja mõistja valgustuskirg ja isalik hoolitsus nende eest, kes ei tea ja ei mõista. See on lobisevasse draamavormi valatud ja heldel käel välja jagatud arusaamine maailma asjadest. See on nagu sotsiaalne hügieen, kus andekad üritavad valgustada andetuid, eelarvamustest kõrgemal seisjad katsuvad parandada eelarvamuslikke, lõpuks — kus karjane instrueerib karja.

Niisugune on humanistliku näitemängu olemus. Tema eesmärk on aga selgelt utilitaarne: muuta meid heaks ja õnnelikuks (arvestusega, et õnn tuleneb üksteise mõistmisest) ja teha teatrist iselaadne plaaster ühiskondliku võõrandumise löödud haavadele. See on päevaalguse, selguse ja kahtlaste tõdede teater, mille selja taga seisab kokkulepe, et kunstil on midagi pistmist informatiivsusega. Kes meist poleks lugenud kümneid arvustusi, kus rahulolev kirjutaja põhjendab nimelt neis kategooriates, miks eilne teatriõhtu talle meeldis: "Teatrist lahkudes teadsin ma sellest teemast rohkem kui enne teatrisse minekut...", "Ma tabasin ära, et...", "Näitemäng viis mind arusaamisele, et..." jne. See on kliendi kaagutamine, kes sai eelmisel õhtul kätte paraja pihutäie teadmisi, omamoodi rituaal, mis märgistab teatri kui kunstivormi mandumist ja teatri kui ühiskonna parandaja triumfi. Ja kuna vajadus parandada ja parandatud saada on üldinimlik, kestab ka vajadus sellise teatri järele.

Juba mitukümmend aastat on meil tegutsenud terve rida näitekirjanikke, kes otsivad inspiratsiooni ajalehtedest ja, otse loomulikult, on neist täiesti sõltuvad. Niisama on meil teatritruppe, kelle kõige tähelepanuväärsem tegevus on "materjali uurimine", tegevus, mis on väga lähedastes suhetes "elu dramatiseerimisega". Teatril ei ole vähimatki asja uurimisega ja sündmusi ei saa dramatiseerida: nad on kas dramaatilised või on nad

midagi muud. Nad kas on kunst või pole seda hoopiski mitte. Ja uurimine on asi, millega tegelevad spetsialistid, keda kutsutakse akadeemikuteks, või mitte-spetsialistid, keda kutsutakse ajakirjanikeks. Verb "dramatiseerima" on osa kitš sõnavarast, mida kasutab "vaidlusküsimuste" teater, milles näitlejad on puhtakujuliselt didaktiline roll — õpetada vähiklikke vaatajaid. "Uurimisteatris" aga ähvardab vaatajaid oht langeda ühekülgsest tõlgendatud faktide lõksu.

N-õ uurimisenäidendeis näivad näitlejad teile ütlevat: "Kõik on hästi. Kõik, mida te näete, on tõepoolest toimunud. See on tõene." Aga teater ei ole ju tõene, siin ei toimu tõelist tegevust. Kogu tema mõju ja tähtsus tuleneb asjaolust, et teater ei ole tõeline, ja igasugune täpsus või lähtumine väljaspool teatri seinu asuvast allikast hävitab teatri jõu, mille tugisambaiks on heitlikkus ja murrangulisus. Niipea kui laval toimuva tõele vastavuse kinnituseks viidatakse väljaspool teatri seinu asuvalle maailmale, on argielu võitnud teatri. See tähendab, et tegijad on kaotanud usu teatrisse kui kunstivormi, et nad vajavad autentse tuge. Ajakirjaniku vaesus seisneb nimelt selles, et ta peab oma väidete kinnituseks esitama tõendeid. Akadeemiku nõrkus aga selles, et ta peab kaaluma poolt- ja vastuargumente. Teater ei vaja tõendeid, ta "paneab uskuma", ta sunnib uskuma.

Vaataja tuleb teatrisse saama midagi, mida pole võimalik leida ühestki teisest paigast. Teiste sõnadega, ta tuleb, et näha valet, spekulatsioone, tõendamata fakte. Uurimisteater, informatiivne teater ütleb talle: me tutvustasime teile neid ja neid asju, ja nüüd, kõike seda teades, peaksite te muutuma paremaks. See on silmakirjalik demokratism, mille varjus peitub vastik ülbus. Kujutlusvõimele tuginev teater aga tunnistab: me ei tõesta midagi, me oleme sunnitud tõdema, et näitleja ei suuda midagi tõestada.

Samas pole meil õigust teha nägu, nagu puuduks südametunnistuse teatril kaas-aegses maailmas oma võlu. Seesugune valgustustegevus toob teatavat rõõmu, see pakub omamoodi kompromissi tarbija ja esitaja vahel. Te maksate 5 või 10 naela istekoha eest ja saate selle raha eest kodutele kaasa pisut kaastunnet või tükkies teadmiste. Teile pakutakse täpselt seda, mida olete oodanud: paari fakti uurimisobjekti kohta; võimalust heita pilk mõne ühiskonnaliikme ellu. Teid julgustatakse kaasa tundma valitud kaaskodanike grupile. Kokkuvõttes: teie südametunnistuse käib korralikus massaažis. Ja kui meelelahutusteatril on oma koht päikese all, siis on oma koht ka valgustusteatril. Nagu ütleb kirjanik oma intervjuus: "Ma tahtsin, et inimesed mõistaksid paremini seda ja toda asja." Ja senikaua, kui ta piirdub oma katsetustes tavasüdametunnistuse seadud raamidega,

pole läbikukkumist karta. Inimestele mõjub rahustavalt, kui teater soovib neil hoolida asjadest, millest nad endi meelest on ka seni hoolinud. See on ühiste ettekujutuste viljakas pinnas. Põhiolemuselt on südametunnistuse teater üldlevinud moraaliprintsiipe kinnitav massideklaratsioon. Ent temas puudub midagi, mis on minu arvates vajalik, et sünniks kunst: juhuslikkus. Südametunnistuse teater on paik, kus kunagi ei patustata.

Lubage mul lähtuda tõdemusest, et teater on sõna otseses mõttes kast. Ja kõik, mis selles kastis toimub, on lõputu, sest nõnda soovib vaataja: siin puudub koormav kohustus midagi tõestada. Kui tuled kustuvad, siis on see must kast. Ja nagu me kõik teame, annab nimelt pimedus kõiksugu kuritegelikele ja juhuslikele jõududele võimaluse avalduda. Mul on näitemäng pealkirjaga "Õõ hammustus". Pimedus lubab mõelda, pimedus annab õiguse, aga ta ka hammustab ja see võib olla nii hirmu kui armu hammustus. Kui Brecht nõudis, et see kast peab olema eredalt valgustatud, siis kannustas teda soov valgustada, sest ta teadis, et käsulauad nõuavad valgust, just samavõrd, nagu kujutlusvõime valgust vihkab ja selle eest põgeneb. Kujutlusvõime põgeneb ka naabrite eest. Valgustatud teatrisaalis jaguneb teie tähelepanu kahe objekti vahel: pool sellest kulub naabritele ja pool lavategevusele. Kõigi kollektiivsete kultuuri-nähtuste puhul kontrollib teid naabri valvas pilk. Pimedus kõrvaldab naabri ning te jääte näitlejaga omavahele.

Just sellepärast kuuluvad didaktilised näitemängud tänavateatrite pärusmaale: tänavateater on seadud õpetama, musta kasti teater aga on suunatud kujutlusvõimele. Mustas kastis te olete vaba ja vastutav.

Siseneda sellesse kasti — see tähendab langeda vabaduse kuristikku, kuhu teid juhivad näitlejad ja näitekirjanik. Ja kogu vastutuse koorem lasub siin igal üksikul vaatajal, mitte publikul kui kollektiivil. Ei mingeid reegleid, ei mingit südametunnistust. Kuna teatrikast on maailma eest peidus, siis ei võlgne ta maailmale midagi ja siin kehtivad oma reeglid. Või mille muuga seletada lummust, mida me tänini tunneme pimedates saalides? Miks haarab meid mingi kõhedus? Kas seepärast, et hakkame peagi jälgima näitlejat? Ühest küljest on viimane väide õige — sest näitlejad ei ole täiel määral inimlikud olendid. Ent tähtsam on muu: see hirm tuleneb äratundmisest, et me oleme patuses paigas, võimalusest, et meie ees avaneb allakäigutrepp. Veelgi enam — hirmutav on äratundmine, et me oleme vabad välismaailma reeglitest, et me võime omaks võtta kuritegeliku mõttemaailma. Ühe sõnaga, musta kasti teater pakub mitte rohkem valgustust, vaid vähem.

Tõsi, teatris ei patusta sina. Näitlejad patustavad sinu eest. Kast on ohtlik paik, ent

samas pole sa ise füüsilises hädaohus: igasugune teater, mis otseselt solvab või ründab oma vaatajat, rikub näitleja ja tunnistaja vahelist sakraalset kokkulepet, mis on vanem kui ajalugu. Vaataja solvamine näitlejate tühise rahulduse nimel hukutab teatri, uuristab selle kui kunstinähtuse autoriteeti. Just niisama nagu igasugused kutsed diskuteerida nähtu üle nullivad teatri imelisuse. Suur näitemäng on immuunne igasuguste väitluste suhtes, ta välistab väitluse, sest ta ei tegele väidetega, ta asendab väiteid.

Mind külastas patsifistist näitekunstiõpetaja. Ta jutustas mulle oma "Antigone" lavastusest, milles ta lavakujunduse asemel riputas üles hiiglasliku maailmakaardi, millel iga hetkel toimuvat sõda märgistas punane tuluke. Muidugi oli neid tulukesi palju ja näitlejad mängisid punaste lambikeste valguses. Etenduse lõpul löid saaliluted põlema, toolid lohistati lavale ning vaatajad olid sunnitud osalema arutelus nende nii-öelda küsimuste üle, mis lavastus tõstatas. Sel kombel suutis lavastaja ära nullida kogu lavastuse sünnitatud mulje, ta häbistas näidendit, kasutades seda pelga ettekäändena, lähtepunktina, et asuda selle neetud asjade läbiarutamise kallale. Ühtlasi põrmustas ta näitlejate loomingu, muutes nad pelgalt didaktilisteks instrumentideks, ning likvideeris vähimagi võimaluse, et nähtu vajutaks pitseri vaatajate mõtte- ja tundemaailmale. Mõistuslikule analüüsile allumatust teatrinähtusest sai pakk argumente.

Kordan veel kord, et näitemäng ei ole vaidlus. See on sõna otseses mõttes "mäng", ja täpselt samuti nagu laste mäng tähendab ka teatri mäng uue maailma leiutamist, mis ei vaja oma eksistentsiks mingit väljastpoolt tulevat õigustust. Näitemäng räägib sellest, mis on võimatu, ning tema tohutu mõjuvõim tuleneb lihtsast küsimusest "mis oleks, kui...?", mitte aga banaalsest "kas te teadsite, et...?" Küsimus "mis oleks, kui...?" kaitseb teatrit tema kõige vihasemate vaenlaste, uurijate, eest, kes võivad hävitada dokumentaariumi vaid üheainsa fakti kahtluse alla seadmisega. Musta kasti teatris ei saa mitte ühtki asja taandada pelgalt seepärast, et midagi seesugust pole toimunud. Ja kaeblikele halajatele, kes väidavad: see ei saa mitte kunagi juhtuda!, on siin üks lihtne vastus: loomulikult, me mängime näitemängu!

Aga näitemäng on loomulikult ohtlik, ta liigub aladel, kus pole ette nähtud liikuda, ta on üsna üheselt ebamoraalne. Kui Hochhuth kirjutas oma kurikuulsa näitemängu

* Jutt on Rolf Hochhuthi näidendist "Soldiers: An Obituary for Geneva", mis esietendus Berliinis 1967 ja oli Suurbritannias tükk aega keelatud, sest Hochhuth süüdistas Churchillil selles, et too vaatas läbi sõrmede Vaba Poola juhi, kindral Sikorsky tapmisele.

Winston Churchillist*, siis paisus selle ümber tohutu väitlus Churchilli arhiivide üle. Hochhuth oli küll materjali "uurinud", aga mitte piisavalt hästi. Tema piinlikult täpne realistlik meetod jättis kunstiteose ilma oma peamisest elujõu allikast, teatrinähtus kandus teatri seinete vahelt välja, ajaleheveergudele. Kui kirjanik kasutab teatrit üksnes kui ajaleheveergudele jõudmise vahendit, üksnes vahendit, "et algatada väitlus", nagu nad ütlevad, siis on ta vandaal, kes hävitab teatri, kes rebib teatri seintesse haigutavaid auke, millest paistab sisse niru päevavalgus, mis näitab vaatajaile, et näitlejad on kokkuvõttes ainult värvitud nägudega inimesed.

Ma väidan, et teatri mõjujõud kaasaegses ühiskonnas peaks olema tunduvalt suurem, kui ta on. Ent teater on end oma rivaale imiteerides ise põikpäiselt nõrgendanud. Kirjanikud on lasknud end võluda rahva harijate positsioonist ning on allutanud enesele näitlejad. Nad on muutnud kõlbeline teatri peaaegu niisama jäigaks, nagu oli keskaegne teater, ning on ühtlasi andnud oma panuse ühiskondliku konformismi uue stiili sünnile. Nad on vaatajale ära öelnud kõik selle, mida nad teavad, ja pole sõandanud astuda paikadesse, mida nad ei tunne, ehkki just see on musta kasti teatri tõeline uurimisala.

Ka mina olen moralist, aga mitte puritaan. Moralist tähendab minu jaoks inimest, kes kompab visalt moraali piire, kes katsetab seda hädaohtlikes olukordades, jätab ta vahel isegi unarusse ja siinjuures pole sugugi tähtsusetu, et olen valinud oma tegevusalaks nimelt teatri. Sest oma põhiolemuselt ei ole teater kõlbeline paik — meie esivanemad, kes aegajalt teatritegemi ära keelasid, teadsid seda väga hästi. Juba väga pikka aega pole keegi siin riigis üritanud teatrit ära keelata, ja see asjaolu on tähenduslik. Teater on vastutustundlik, ta on lojaalne, ta on meeleldi nõus kaasa lööma, kui kõne all on kõlblusseaduste läbisurumine.

Lubage mul viimast korda tagasi tulla kirjaniku juurde, kes usub, et tema elu ja töö eesmärk on "anda inimestele võimalus üks-teist paremini mõista". Siinkohal pean tunnistama, et paljude aastate vältel otsisin ma vastusena küsimusele, miks ma kirjutan, tuge samasugustest haledatest labasustest. Tõsi küll, tundes end seejuures täieliku petisena. Ma arvanis, et kunsti tegemine on luksus, mida tuleb kaitsta mõnulemise või privileegierituse süüdistuste eest. Tegelikult kirjutasin ma sellepärast, et pidin kirjutama. Ma kirjutasin iseendale. Ent see tundus andesamatatu. Hoopis hiljem sain ma aru, et kirjutasin iseendale, teenin ma ühtlasi teisi ja et kui ma ei teeni iseennast, siis ei saa ma teenida ka teisi. Mida rohkem kunstnik ennast piirab, seda vähem on teistel temast kasu; mida

rohkem ta enesest hoolib, seda rohkem ta avastab; mida moraalitum ta on, seda paremini ta ühiskonda teenib.

Siis saab temast kollektiivse valetamise vaenlane. Siis ohustab tema töid ärakeelamine. Suur kunst asetseb väljaspool moraalipiire, ja teadlikult või alateadlikult nõuab vaataja temalt nimelt seda. Eriti kehtib öeldu teatri kohta, kus juba vaatesaali pimedus on märk salaleppes näitleja ja vaatajate vahel, leppes, millega kõrvaldatakse südametunnistus. Ja nagu ma juba ütlesin — näitleja ei ole täiel määral inimlik olend, ja jumal tänatud. Väites, et näitleja ei ole täiel määral inimlik, eitan ma absoluutselt igasugust kogukonnateatrit. Näitleja ei ole lihtsurelik, kes võib järgmisel õhtul istuda publiku hulgas, ta ei ole naljaka kõbaraga vürtspoodnik, ta ei ole sinu onu, kes üritab jätta muljet, et ta on sinu eelkäija. Näitleja on **teistsugune**, ebatavaliste annetega inimene, ja sugugi mitte viimasel kohal pole tema annete loendis keha ja hääl, eriti hääl. Näitlejal peab olema eriline võrgutamisanne. Lõpuks — tants on kõikjal lubatud, see on konformistlik kunst, ja nii ironiliselt, kui see ka ei kõla — omal moel repressiivne kunst. Teatrikunsti kaotatud saladus peitub nimelt kõnes, sest poeetilisel sõnal on peaaegu religioosne jõud. Loomulikult ei pea ma siin silmas naturalistlikule draamale omast argikõnet, vaid tõelist "kõnet" — rütmiliselt voolavat ja täpselt vormistatut.

Lava annab näitlejale õiguse teha "tehtamatut" ja viia "vaataja väljapoole teda ennast" — kummaliselt täpne väljend, mis nagu enamik käibetõdesid, avab asja sisu samavõrra, kui ta seda varjab. "Olla väljaspool ennast" — see, mida me nõuame näitlejalt — on just nagu olek, millesse satub rihma otsast pääsenud koer. Rihmaks on käesoleval juhul südametunnistus, vastutustunne, lojaalsus. Ja täpselt nagu koera, täidavad ka näitlejat sel hetkel atavistlikud tunded — vabadus, metsikus, barbaarsus, ka hirm — sest lõpuks on ta ikkagi koduloom. Vaatajale aga antakse võimalus heita hirmu- ja naudingusegane pilk moraalieelsele maastikule ja seal ringi lipata.

Millises vormis saab see kõik toimuda? On vaid üks vorm — tragöödia. Komöödias, mis on oma olemuselt seisev, emotsioone eitav, pole midagi nüisugust võimalik. Näitleja, kes sõandab olla traagiline, kes ei karda tragöödiat, elab oma südametunnistuse kulul, elab väljaspool südametunnistust. Ta elab moraalil äärealal ja patustab vaatajate eest.

Just sel põhjusel on olnud aegu, mil näitleja ei pääsenud pühitsetud maale isegi pärast surma. Ta mängis keelatud mängu, ta oli keelatud elu ilming.

Otse loomulikult pole "jutustamisel" südametunnistuse teatris mingit kohta. See teater on miilide kaugusel brechtlikust näitlikustamisest. "Jutustamist" ei ole, sest näitekir-

janikul polnud kavas midagi jutustada: näidendi kirjutamine oli tema jaoks teekond (niisama nagu see on teekond näitlejale), mille lõppsihti ta alustamise aegu ei teadnud. Ilma igasuguste kaartideta alustas kirjanik teed ohjeldamatuste maale, hirmuäratavas ja vaenulikkus paika.

Nimelt siin avaldub austus, millest olen varem rääkinud* — austus vaataja vastu. See teater keeldub korrutamast, kinnitast, õnnitlemast, ta pöördub ära seda sorti teatrist, milles kõlblusnormid on ette paika pandud ja kus narratiiv on pelk vahend. Kordan veel kord: teatri asi ei ole jutustada. Eriti ühiskonnas, kus käib vahetpidamatu jutuvada, kus valitseb uudiste, kommentaaride, reklaami, ühiskondliku väitluse kurdistav kakufoonia. Teatri ainus lummus ja võim peitub tema barbaarsuses. Teatri seinte taga peksleb vahetpidamata kõlbluse ja väitluste laine. Need seinad kaitsevad näitlejat ja vaatajat mitte üksnes argiaskelduste, vaid ka argimoraali eest.

Mustas kastis valitseb kujutusvõime: traagiline, metsik, kuritegelik. Siin seletatakse sõnuseletamatut. Vaid siin usaldatakse vaatajale toimuva kogu ränkus, ja lunastuse ideoloogiast vabastatuna, jälgib ta vaikuses, valusas vaikuses inimhinge kohutavaid kuristikke. Julmus. Lummus. Kuriteod. Instinktid. Õudus. Ebaseaduslik armastus. Publik, kes on tunnistajaks sellistele asjadele, mida ei varja lunastuse, õpetuse või ideoloogia loor, saab abi otsides pöörduda üksnes vaikuse poole. Vaikuse poole, mida võib ehk pidada end viimaks üksinduses leidnud kangelasele lubatavaks enesehaletsuse viisiks.

Inglise keelest KADI HERKÜL

* Autor viitab oma 1988. aastal avaldatud esseele "Honouring the Audience".

“JAZZKAAR 1999” — KÜMNES LAINE

Mitte üheksas laine, nagu Aivazovski kuulsal meremaalil, vaid tänavune — kümnes — oli “Jazzkaare” eelmiste lainetega võrreldes kõrgem, malukam ning stiilirohkuselt kindlasti ka kirevam. Kuid nagu igale laineharjale eelneb lainepõhi ning püramiidi tipp on mõeldamatu aluseta, nii on ka eesti jazzielul oma algus ning sellele järgnev teekond tähendusriikaste verstapostidega, millest viimased kümme kannavad juba “Jazzkaare” nime. Kuidas aga visandada eesti jazzi ajaloo kontuure?

Eesti jazzi verstapostid

Esimene avalik jazzkontsert korraldati Eestis teada olevalt juba aastal 1936. Ainult et jazzi kui suhteliselt uue (sajandi algusaastatel tekkinud) muusikalise moesuuna positsioon oli kahe- ja kolmekümnendatel aastatel terves maailmas sootuks teine kui praegu — kui enne. Esimest maailmasõda peeti seda marsiorkestrite primitiivseks “tsirkusemuusikaks”, siis enne Teist juba tantsumuusikaks, mis kõlas suurte bigbändide esituses peamiselt restoranides ja lokaalides (ka Eestis ilmusid tollal õhukesed “Modern lööklaulude” noodivihihud). Neljakümnendatel muutus pilt juba oluliselt — bebop’i näol oli sündinud moodne jazz, uued tuuled hakkasid puhuma ka Eestis ning seda sõjajärgsest okupatsioonist hoolimata.

Aastast 1949 hakkasid meil Uno Naissoo initsiatiivil toimuma jazzmuusikute loominguilised kohtumised, mis panid aluse jazzfestivalide traditsioonile mitte ainult Eestis, vaid kogu tollases N. Liidus. Esimene tegeliku jazzfestivali mõõtu muusikasündmus toimus 1956. aastal, kui tollases J. Tombi nimelises Kultuuripalees esinesid *Swing Club* Uno Naissoo juhatusel, Aleksander Rjabovi “Metronoom”, *Mickeys* Felix Mandre, Vineeri- ja Mööblivabriku orkester Horre Zeigeri ning J. Tombi nim Kultuuripalee orkester Peeter Sauli juhatusel. Tõsi küll, väljastpoolt Eestit siis esinejaid veel polnud, need tulid esmakordselt aastal 1959, kui festivalil kultuurimajas Sakala 3 (tähelepanuväärne aadress seoses “Jazzkaarega”!) esines Leningradi eksperimentaalansambel. Mõistagi ei lubanud tollased nõukogude kultuuriametnikud (kes

nägid saksofonis kurja rahvavaenlast ning kartsid jazzi kui katku) neid muusikasündmusi laiemalt propageerida, veel vähem pressis kajastada, kuid vaikimisi ja pooleldi pöranda all korraldati jazzfestivale tegelikult igal aastal (1962). Ning alles 1967. aastal oli Kalevi spordihallis see kuulus rahvusvahelist vastukaja tekitanud džässifoorum, kus esines ka Charles Lloydi kvartett ning alles seejärel keerasid võimuametnikud kraanid tööpoolest pikaks ajaks tihedalt kinni. Õnneks mitte lõplikult ja mitte “Jazzkaareni”, sest 1980. aastate teisest poolest alates hakkas toimuma juba näiteks “Pärnu fiesta”. Mis vahepeal küll soikus, kuid mille mantlipärijaks võib rannalinnas nüüd lugeda “Pärnu jazzit”. Kuid “Jazzkaarel” on jälle oma ajalugu ning sellel omad verstapostid.

“Jazzkaare” verstapostid

Nüüd tuleb küll alustada eesti jazzit *grand lady*’st **Anne Ermist**. Esmalt tekkis tal 1990. aastal mõte korraldada lihtsalt paar bluusikontserti, kuid sellest ideest kasvas välja kolmepäevane festival **Tallinna Jazzi & Bluesi Päevad**, kus peaesineja oli kuulus USA tromboonivirtuoos **Ray Anderson** oma kvartetiga (keda võis ka tänavu Sakala Keskuses kuulda).

Traditsioon oli sündinud ning aastast 1991, seega koos Eesti iseseisvumisega, tuli ka festivali uus nimi — **“Jazzkaar”**. Nimetagem mõnd tollast esinejat: pianistid Igor Bril ja iirlane John Wolf Brennan, tatari kitarrivirtuoos Enver Izmailov, ameerika ansamblid *John King Electric World* ning *Jeff Lorber Fusion* jt.

Aasta 1992 oli “Jazzkaarel” saksofonist Steve Lacy ja viiuldaja Leroy Jenkinsi, samuti Myra Melfordi trio aasta. Muljet avaldav oli muidugi ka põhjanaabrite *RinneRadio*.

1993 — pealaval hiilgas *Roscoe Mitchell Quartet*, muusikuid tuli kohale nii Euroopa maadest kui ka Jaapanist (*Altered States*), Senegalist (*Galaxy Trio*) ja Austraaliast (*Kyaka Sun*).

Aasta 1994 näitas aga “Jazzkaare” hüppeliselt tõusnud rahvusvahelist reputatsiooni — peaesinejad olid ju *Joe Zawinul Syndicate* ja vokaalansambel *Real Group*. Nüüdsest muutus



Raivo Tafenau.



Bobby Previte.

loomulikuks, et festivalil esinevad sellised nimed, nagu: 1995 — suupillivirtuoos Toots Thielemans, 1996 — *Gerald Veasley Fusion* ning *Mezzoforte* (isegi hädine kitarrist Leni Stern ei suutnud rikkuda festivali üldmuljet), 1997 — *Jan Garbarek Group* ja saksofonist Charles Lloyd (milline vanameistri *come back* Tallinna pärast 30-aastast vaheaega!), 1998 — briti saksofonist Courtney Pine ning nüüd siis “Jazzkaar 1999”...

Mille poolest oli tänavune “Jazzkaar” eriline?

“Jazzkaar 1999” (21.—28. aprill) oli kõigist eelnevatest erinev kõigepealt muusikaürituste rohkuse poolest, neid mahtus festivali raamidesse seekord tervelt 34. Jutt pole ainult tavapäraest kontsertidest, vaid ka meelelahutuslikuma iseloomuga *show*’dest (jazztants meie “Palestra” ja soomlase Liisa Nojoni *Jazz Dance* trupi esituses, DJ-de tegevus Von Krahlis ning Café Amigo stiilsed tantsuõhtud), lisaks üks filmiprogramm Tallinna Kinomajas (*Ensemble Metropolis Project* musitseeris F. W. Murnau tummfilmi “Faust” helindamiseks). Peale selle veel “Sossi” klubi tegevus, mis jätkus ka kolm päeva pärast põhikontsertide lõppu Sakala Keskuses 25. aprillil. Märkimisväärne oli samuti tänavuse “Jazzkaare” geograafiline haare. Väljaspool Tallinna toimusid kontserdid veel Tartu “Vanemuises”, Pärnu *WaldhofFactory’s* ja Narva klubis “Energieetik”.

“Jazzkaare” 15 põhikontserti kõlasid traditsiooniliselt Sakala Keskuses, nii suures kui väikeses saalis, lisaks veel Avo Tamme improvisatsioonilis-ekstravagantne “JazzMatinée” lühtrisaalis-fuajees (24. IV). Tegelikult oli Avo Tamme muusikaline päraselõuna pealkirjastatud küllaltki irriteeriva küsimusena — “Mis torust tuleb?” Ning siis ta näitaski, mis erinevatest torudest (saksofonid, plokkflöödid, torupillid, kummalsed pasunad ning isegi tavaline lehrtriga voolik) kõik tulla võib. Küll džässieoogreen’e, küll improvisatioone rahvaviisiintonatsioonidel. Ning kuna torudest üksi oleks jäänud ilmselt väheks, oli Avo Tammel löökriistadel abiks veel Tanel Ruben. Lõpus sai ka publik Tammega koos pisut “musitseerida” — kes mis instrumendi jõudis väljapakutud pillidest endale krabada.

Teiseks iseärasuseks, mille poolest “Jazzkaar 1999” oli eriline, tuleb arvata etnomuusikaliste projektide rohkusest sellel festivalil. Siin oleks nagu meie ning välisesinejad omavahel kokku leppinud. Sealjuures ei otsinud eesti muusikud folkloorseid juuri sugugi mitte ainult omamaisest regilaulust, vaid ka märksa kaugemalt, Fääri ja Gotlandi saartelt (Villu Veski ja Tiit Kalluste plaadi esitluskont-



Paremt: Ain Agan, Meelis Vind, Raivo Tafenu ja Raul Vaigla.

sert). Kuna eesti rahvamuusika instrumentarium teadupärast ju kitarri ja saksofoni ei tunne, võis seekordsel festivalil näha-kuulda üsnagi kummalisi pillikooslusi; näiteks kitarride ja kannelde ansamblit (Jaak Sooäär ja Ain Agan kitarridel ning kandlemängijad Tuule Kann ja Pille Karras). Välisesinejatest kuulusid sellesse suunda muidugi etnopoppi mängiv *Värttinä* Soomest ning Richard Galliano trio Prantsusmaalt. Viimane viljeleb küll kontsertlikku *musette*'i, kuid seda võib ju vaadelda kui n-ö prantsuse uuemat linnafolkloori.

Tundub, et kogu maailmas on etnomuusikale hakatud üha suuremat tähelepanu pöörama. Näiteid pole vaja kaugelt otsida, näiteks Jan Garbarek ja Mari Boine olid oma etnomuusikaliste visioonidega ju 1997. aasta "Jazzkaare" külalised. Võib-olla polegi praegu tervel maakeral enam ühtki eksootilist muusikatradiitsiooni, mida mõne teisega poleks püütud kombineerida ja ristata, segustada ning sünteesida.

Eesti esiettekanded "Saksofonisajandil"

On iseenesest sümbolnegi, et tänavuse "Jazzkaare" avakontsert "Saksofonisajand" Kaarli kirikus (21. IV) nii algas kui ka lõppes eesti heliloojate saksofonimuusika esiettekan-



Jaak Sooäär.



Terje Rypdal ja Palle Mikkelborg.



Vill Calhoun.

netega. Esinejaid-saksofoniste polnud küll sada, vaid üksteist — Tallinna Saksofonikvartett, Riia Saksofonikvartett, Nick Gotham (Kanada) ning duo Raivo Tafenau ja Meelis Vind. Tähelepanuväärne on aga asjaolu, et kahes loos, esimeses ja viimasest, mängisid kõik 11 saksofonisti koos ühe kollektiivina, mis iseenesest on ju küllaltki erilaadne saksofoniorkester. Lepo Sumera arvestaski oma spetsiaalselt tänavuse juubeli-“Jazzkaare” avalooks kirjutatud esiettekandelises “Kaanonis” niisuguse koosseisuga. Kaanon kui polüfooniline tehnika eeldab muidugi erinevate hääle sisseastumise ajalisi intervalli, Sumera läks aga veelgi kaugemale ning paigutas mängijad kirikus erinevatesse ruumipunktidest, ehitas niiviisi üles “ajalis-ruumilise” kaanoni. Siinkohal polegi oluline, kas see lihtsate minoorsete kujunditega sisemiselt pulbitsev muusika oli jazz või mitte (muidugi polnud) — efektnelugu ja esitus igal juhul.

Tagasi jazz'i suunas astusid järgnevalt pika sammu Tafenau ja Vind, kelle duo-improvisatsioonid kõlasid romantilisemalt-ballaadlikumalt. Oli tunda, et kummalgi esinejal on oma tugev muusikaline ego ning eripärane individuaalsus, kord laskusid nad oma instrumentidel dialoogi, kord vahetasid jälle pikki monolooge, viimaks meenutas



Värtinä.

nende koosmäng tõelist romantiku (Tafenau) ja skeptiku (Vind) dispuuti.

Nick Gotham esines koos Riia Saksofonikvartetiga, tema kompositsioon "Album" oli sisuliselt muusikaline pildikollektsioon (n-õ pildikesi lemmikheliloojate teostest), kus üks tsitaat või vihje vaheldus teisega nagu fotod albumis. Kõige atraktiivsemad lood Läti kvarteti esituses olid ehk Mike Moweri "Teranga" ning "It's Lovely Once..."; neist esimene oli erksavärviline ja impulsiivne muusikaline mosaiik ning teine oma terava rütmipildiga juba tõeline saksofonide *funk*. Tallinna Saksofonikvarteti esituses kõlas kõigepealt Tõnu Kõrvitsa teos "The Assigination" (mille esmaesitust sai kuulda juba "Eesti muusika päevadel" märtsis) — see lugu pole ka tegelikult jazz. Muljet avaldas aga Tallinna Saksofonikvarteti mängitud traditsionaal "Amazing Grace", mille tõlgenduse tegi huvitavaks eelkõige **Villu Veski** improvisatsiooniline tunde- ja mänguvabadus.

Avakontserdi viimase teosena kõlas esiettekanal **Raul Söödi** "Sometimes It Gets a Bit Cloudy" juba nimetatud saksofonide "ühendorkestrile", mida juhatas autor ise. Selles kompositsioonis oli postminimalistlik mõtlemine ühendatud huvitavalt jazziliku tunnetusega — ruumiliste helifreskode



Kirile Loo.



“Tunnetusüksus”: Rivo Laasi ja Mart Soo.

teisenemine peene taktuuriga minimalistlike korduste süsteemis ning sealt edasi juba muusikaline mõtteriik jazzilikku tunde laadi. Peab tunnistama, et Raul Söödi teos mõjus oma arendatuse ning mõttevärskusega küllaltki ootamatult.

Avakontsert “Saksofonisajand”, nii džässikauged ja -lähedane nagu ta just oli, näis tagantjärele hinnates üsna selgelt vihjavat, et järgnev “Jazzkaar” polegi ainult klassikaliste džässisuundade päralt.

Folkloorseid juuri otsides

Multimeediaprogrammiga “Põhjala saarte hääled” esinesid Sakala Keskuse väikeses saalis (22. IV) Villu Veski (saksofonid) ja Tiit Kalluste (akordion), kaastegevad Madis Metsamart (vibrafon), Eduard Akulin (süntesaator, sãmplingud) ning Edvard Oja (kaamera), videoreži oli Artur Talvikult. See programm ühendas endas Läänemere saartelt — Gotlandilt, Saaremaalt ja Muhumaalt — pärinevaid rahvalaule, kuid seda läbi džässiliku nägemuse. Nende laulude laadis oli selles mõttes märgatav vahe, et kui Rootsi saartepiirkonna folkloor oli oma emotsionaalselt orienteerituselt minoorne ning pisut melanhoolne, siis Saaremaalt-Muhumaalt pärine-

vad laulud olid selgelt mažoorse tunde skaalas. Originaalloomingut kõlas Veski ja Kalluste programmis samuti, näiteks Jan Garbareki “Molte canticle” ning täiesti ootamatult Lepo Sumera “Maa, kus ei kasva puid”. Sumeral olid loo kirjutamise ajal Gotlandi ja Saaremaa asemel silme ees hoopis Fääri saared. Nii kirjutaski ta minoorse ballaadi, kantileeni vaba ja poeetilise hinguse andis tenorsaksofonil edasi Villu Veski. Eraldi tahaks “Põhjala saarte hääle” kavast välja tuua Villu Veski kompositsiooni “Taevas”, mis polnud kuigi pikk, kuid see-eest mõjuv oma ekspressiivselt emotsionaalse laenguga, lugu, mis oleks justkui teel kuhugi astraalsesse sfääride harmooniasse.

Euroopa parimaks peetava akordionisti Richard Galliano trio (Prantsusmaa) esines samal päeval Sakala Keskuse suures saalis (22. IV), Galliano ansamblikaaslasteks olid kitarrist Jean-Marie Ecay ning Rémi Vignolo kontrabassil. Karta on, et Galliano trio viljeldav kontsertlik *musette* tekitas meie publikus alguses ehk pisut võõristust — prantsuse filmidest tuttav muusikastiil küll, kuid sellesse emotsionaalseks sisseelamiseks läks vist vaja siiski natuke aega. Tüüpiline *musette* on küllaltki intiimne žanr, seetõttu oleks Galliano trio kontsert võib-olla isegi võitnud, kui see poleks toimu-



Ray Anderson.

nud mitte Sakala Keskuse suures, vaid hoopis väikeses saalis — kontakt publikuga oleks olnud ilmselt vahetum. Muidugi on Galliano ise silmapaistev virtuoos — kiired passaažid, figuratsioonid ja peened heliarabeskid —, ei mingeid mängutehnilisi barjääre, sinna juurde veel mäng mitmesuguste tämbriüanssidega. Kuid see trio ei moodustanud õieti ansamblist tervikut, sest tähelepanu fookuses oli kogu aeg ikka Galliano ise ning ülejäänud kaks pillimeest olid justkui tema “assistendid”.

Richard Galliano kui interpreedi kujunemisloos olevat (nagu bukletist võis lugeda) mänginud üsna olulist rolli argentiina tango-kuningas Astor Piazzolla ning kontserdi lõpu-poolle hakkasidki kõlama Piazzolla kontsert-tangod. Huvitaval kombel muutus siis trio kõlapilt ka märgatavalt terviklikumaks ja kõlaliselt homogeensemaks ning paistis, et ka kuulajad saalis võtsid alles nüüd Galliano trio tegelikult omaks. Kokkuvõttes võib Richard Galliano triot vaadelda mitte kui jazztriot, vaid selle etnojazzi eriharu, kus segunevad folkloorse *musette*'i temaatiline materjal ning jazzist lähtuvad harmooniad ja seaded.

See-eest etnopoppi viljeleval Soome ansambli *Värttinä* (Sakala Keskuse suures saalis põhikontsertide viimasel päeval 25. IV) pole jazziga küll vähimatki pistmist, kuid

unustamatu kontserdielamuse jättis ta sellegi-poollest. Ansambli kandvaks jõuks on pilku-püüdev ning heatasemeline nais-vokaal-kvar-tett, mida siis akustilistest instrumentidest koosnev saateansambel viimse üksikasjani läbimõeldud seadetega harmooniliselt toetab. *Värttinä* muusikat võiks aga võrrelda Rein Rannapi kunagise “Hõimu” projektiga, vä-hem ehk “Kukerpillidega”. Instrumentidest arendasid improvisatsioonilist liini peale domineeriva viiuli tegelikult veel kaks pilli, nimelt akordion ja tenorsaksofon. Selline kolmikkooslus on kõlaliselt küllaltki huvitav, sest nimetatud instrumendid saavad teineteist tämbriiselt täiendada. Peale soome rahva-viiside, millest võis kuulda nii *fusion*'i laadis kui diskorütmi töötlust, kasutab *Värttinä* ka meie setu pärimuslaule. Selline valik on vokaalkvartetti silmas pidades täiesti loomu-lik, on ju setu rahvaviisid (erinevalt eesti ja soome regilaulust) juba originaalis mitme-häälsed (peale autentsuse mugav ka — pole õieti vaja vokaalseadeidki teha!). Arvestades *Värttinä* arranžeerimisideid ning -iseloomu ei julgeks väita, et tegemist oli puhtakujulise kommertsprojektiga; mis puutub välisesse atraktiivsusse ja lugude hitilikku löövusse, siis tuleb see ju igale ansamblile kasuks, kas või publikuga hea kontakti saavutamiseks. Üks



Joe Zawinul.

Harri Rospu fotod

Värttinä kavases olid kompositsioonidest oli mõtte- ning tundelaadilt tegelikult vägagi tõsine ja isegi traagilise varjundiga.

Kirile Loo & Band (viiuldaja **Timo Vent**, löökpillidel **Kalev Kosk** ning taustalaulja **Susanne Lilleväli**) esines Sakala Keskuse väikeses saalis kavaga "Hällilaulud abikaasadele" (23. IV), millest jaanuaris ilmus ka plaat. See CD on muuseas juba tõusnud Euroopa maailmamuusika-edetabeli esikümnesse; selline edu pole saatnud veel ühtegi eesti pop-(jazz-, rock- jne)artisti. Võib tekkida küsimus, et kuidas see küll Kirile Lool õnnestus (harukordse müügieuduga paistis muuseas silma ka lauljatri elmine CD "Saatus"). Seda enam, et Kirile Loo annab kontserte haruharva. Arvata võib, et folkloorse muusikalise materjali "tõlkimine" maailmas üldkäibivate muusikaliste stereotüüpide keelde on niisuguse hämmastava rahvusvahelise edu üks põhjusi. Muidugi on Kirile Loo lähenemine eesti rahvalaulule teatud määral kommertslik, kuid on seda siiski *new age*'ilikus, nn maailmamuusikale (*world music*) lähenemise mõttes. Teatraalsus ja atraktiivsus paistavad talle kui lavaisiksusele olevat loomuosad. Tegelikult võib Kirile Loo puhul jätta vist lahtiseks küsimuse, et kumba ta rohkem oma muusikas otsib, kas folkloorseid juuri või "maailmamuusikalist universaalsust", sest viimane paistab tal juba leitud olevat.

Kõrghetked ja pettumused

Tänavusel "Jazzkaarel" ei möödunud tegelikult päevagi, kus poleks näha ja kuulata saanud mõnda tippesinejat. Loomulikult oli ka pettumusi, kuid alustaks seekord positiivsest ning välismaiste tippude asemel hoopis eesti muusikute kõrghetkedest.

Siiri Sisask & "Tunnetusüksus" tulid Sakala Keskuse suurele lavale (24. IV) valgetes tunkedes nagu astronautid ning alustasid *ambient*'likus laadis oma maagilisi kõlameditatsioone — vokaalseid ja elektroonilisi. Sisaski laulus oli tunda mingit ürgset nõiduslikku kirge ning tema vokaalse vabaduse artistlikkus oli hämmastav — ei mingit poosi, kõik oli loomulik ja ehe. Vahepeal tekkis esinejate kollektiivse improvisatsiooni ajal küll tunne, et iga muusik valmistub lendama oma isiklikku galaktikasse ning et nende tähekoegade vahemaa on vähemalt paar miljonit valgusaastat, aga ei — rütm (vahepeal isegi *drum 'n' bass*) oli see, mis kõiki neid sfääre raudselt koos hoidis. Tegelikult polnudki see ainult kontsert, vaid *performance* — video joonistas ekraanile mingeid geomeetrilisi mustreid ("Tunnetusüksuse" muusikat arvestades oleks fraktaal kujundid ilmselt paremini sobinud), lavale tulid perioodiliselt mingid kummalised kujud, ajasid omi asju ning lahusid, et veidi aja pärast jälle naasta. Sama mõistatlik ja lummav, nagu oli Siiri Sisaski &

“Tunnetusüksuse” koosmusitseerimine, oli ka *performance* kui visuaalne tervik.

Juubeli-“Jazzkaare” vaieldamatud tipud, kes Sakala Keskuse suurel laval kolmel järjestikusel päeval esinesid, olid kahtlemata *Jungle Funk* (23. IV), *Bump The Renaissance Band* (24. IV) ning *Joe Zawinul Syndicate* (25. IV). Siiski sedavõrd erinevad, et võrreldavad vaid oma artistlikkusest ning mängutasemelt.

Trio *Jungle Funk* (koosseisus laulja **Vinx**, bassimängija **Doug Wimbish** ning **Will Calhoun** löökriistadel) mängis elektroonilist *funk*’i; nende viljeldavad stiilid väljenduvad juba trio nimes. Lavaliselt vedas seda projekti just Wimbish, kes läbi MIDI-ühenduste tegi oma basskitarriga lausa imetrikke — küll mängis kitarriregistris, küll käivitas süntesaatorimooduleid, lõpuks vahetas koguni Will Calhouni trummikomplekti tagant välja, et too saaks pikemalt *percussion*’idele keskenduda. Tõsi küll, mitte kõik ei õnnestunud neil just sajaprotsendiliselt, näiteks laulja Vinxi sooloteastes kannatas järjestikuste sãmpingute sisselaulmisel pisut intonatsioonipuhtus. Ka venis nende kahtunnine haamerdav kava lõppkokkuvõttes ehk veidi pikaks (st kuulajatele väsitavaks).

Löökriistamängija **Bobby Previte**’i *Bump The Renaissance Band*’is tegi kaasa ka “Jazzkaare” vana tuttav, tromboonimängija **Ray Anderson**. Koos saksofonist **Marty Ehrlich**iga kujundasid nad kahekesi pikki improvisatsioonilisi mõttearendusi, jagades teemasid ja rolle omavahel väga täpselt. Ansambli üldine kõlapilt oli üsna redutseeritud (suhteliselt tagasihoidlik helitugevus), seetõttu tuli ka esituse iga ning dünaamikanüanss väga selgelt esile. Võib öelda, et *Bump The Renaissance Band* oli Sakala Keskuse suure lava esinejaist traditsioonilise *mainstreami* mõttes kõige jazzilikum bänd.

Lõppkontserdil esines *Joe Zawinul Syndicate* (täpselt samuti kui viis aastat tagasi). Praegu 66-aastase vanameistri pikad arendatud kompositsioonid näitasid ühelt poolt küll Zawinuli kompositsioonilise mõtlemise arhitektoonilist selgust, kuid teisalt andsid igale ansamblikaaslasele ruumi ka improvisatsiooniliseks eneseväljenduseks. Kui *Jungle Funk* tegi panuse välisele atraktiivsusele, siis *Joe Zawinul Syndicate fusion*-muusika sisemistele pingetele. Pãris ladusalt ei lãinud aga nendegi kontsert. Lõõkpõllimãngija **Manola Badrena** (mãngis varem koos Zawinuliga ka *Weather Report*’is) oli *sound*iga vahepeal püsti hãdas, mida sa *cong*a’sid mãngid, kui võimendusest lãbi ei tule. Hea oli, et elektrooniline kotermaannilmutas end pãrast Badrena pikemat soolot, aga mitte enne seda või, mis olnuks veel hullem, selle ajal.

Kuid pettumustest peaks siiski ka rããkima, vãhemalt allakirjutanu omadest, sest igal kuulajal võis “Jazzkaarel” olla ju oma isiklik pettumus. Taani trompetisti-multiinstrumentalisti **Palle Mikkelborgi** ja norra kitarri **Terje Rypdali** koosesinemist (suures saalis 22. IV) sai oodatud kui suursõundmust, kuid selle duo nõrgemaks lüüks osutus just legendaarne Rypdal. See, kuidas ta end Mikkelborgi loodud konteksti püüdis sobitada ning kohati sellest lausa karjuvalt välja kukkus, oli negatiivses mõttes hãmmastav. Kuid kokkuvõttes — ei midagi hullu. Sama ei saa aga õelda itaalia bãndi **D. M. A.** esinemise kohta (suures saalis 24. IV), mis üritas tampida mingit “urbaanset *funk*’i”. Tule, taevas, appi! Nii diletantlikke seadeid, nii “poolsurnult” uimast bassimeest ning sedavõrd primitiivset rãppijat poleks “Jazzkaarele” küll kuidagi osanud oodata.

Juubeli-“Jazzkaarele” mahtus tavatult palju — küll etnopoppi ning rahvalaule, küll elektroonilist *funk*’i, *fusion*’i, jazztantsu ning lõpuks ka traditsioonilist jazzi. Muidugi võib õelda, et jazzi piirid avarduvad pidevalt, loo alguses oli ju juttu, et sajandi alguses peeti jazzi lihtsast tsirkusemuusikaks. Seetõttu tulebki põnevusega oodata juba järgmist “Jazzkaart” — kas avardab see oma piire veelgi (kuhu?) või astub sammu tagasi traditsioonilisema jazzis suunas.

AURORA SEMPER

13. VII 1899 — 29. VI 1982



Aurora Semper 1930. aastate algul.

mani käe all. 11. augustil 1920 abiellus ta Johannes Semperiga. Noorpaar siirdus Saksa- maale, kus Aurora jätkas enesetäiendamist klaverimängus Egon Petri juhendamisel ja Artur Schnabeli meistrkursustel, lisaks kuulas Berliini ülikoolis loenguid muusikaajaloost ja -teooriast. 1925. aastal läksid Semperid Pariisi, kus Aurora Semper jätkas õpinguid Lazar Lévy klassis (*École Normale de Musique*'is) ja Alfred Cortot' interpretatsioonikursustel. Aurora muusikaõpinguid toetas abi-

Riidekaupmees Jaan Adamsoni lapsed 1910. aasta paiku. Vasakult: Aurora Felicitas Veronika (1899—1982); Renate (1907—1976), abiellus skulptor Ernst Jõesaarega; Erich Karl Hugo, hiljem kunstnikunimega Adamson Eric (1902—1968).



Aurora Semper sündis Tartus pere teise lapsena. Tema isal Jaan Adamsonil (1860—1930) tuli talupere noorima pojana minna ametit õppima. Rätsepat temast ei saanud, küll aga kangakaupmees. Jaani abielust Anna Lahkmänniga, kes noorena Wiera teatriski kaasa tegi, sündis kuus last, nendest jäid ellu kolm: Aurora Felicitas Veronika, Erich Karl Hugo (1902—1968), kellest sai kunstnik Adamson Eric, ja Renate Velda Margarete (1907—1976), kes õppis veidi aega "Pallase" kunstikoolis ja abiellus skulptor Ernst Jõesaarega. Jaan Adamsonil oli joont: ta ostis Puka lähedale suure Komsu talu, kuhu rajas ka hektarisuuruse(!) õunapuuaia. Ja oma laste hariduspüüdlusi toetas ta tõhusalt.

Aurora õppis klaverit Adele Brosse juures, mõnda aega ka laulmist Leenart Neu-

kaasa Johannes Semperi suur muusikahuvi. Johannes Semper, juba lapsena muusikast võlutud, tegeles klaverimänguga kooli- ja üliõpilaspölvdes sedavõrd tulemuslikult, et võis iseendale oma lemmikuid Chopini, Skrjabinit ja Debussy'd mängida. "Ta tundis hästi tollal moesolevaid asju. Uute teoste sõrmitsemine oli talle suureks rõõmuks, sellepärast muretses ta endale palju noote. Abielluses kinkis ta mulle — aga pianist olin ju mina, mitte tema — kogu Skrjabini," meenutas Aurora Semper.¹

1928. aastal pöördusid Semperid Tartu, kus Aurora leidis tööd eraviisilise muusikaõpetajana. 1938. aastal lisandus sellele töö "Postimehe" muusikaarvustajana.

...Olete küllalt õppinud, kui kaua te oma küünalt vaka all hoida mõtlete?" hüüdis Miina Härma kord meie poole sisse astudes. Kas ma ei tahaks "Postimehe" muusikaarvustajaks tulla? Sisetakistusi ja kahtlusi oli palju, kuid lõpuks andsin tema ja toimetaja Jaan Kitzbergi peale-

¹ Helju Tauk. Semper muusikast ja muusikas. Johannes Semper elus ja kirjanduses. "Eesti Raamat", Tallinn, 1967, lk 295.

Aurora Semper neiuna.



käimisele järele. Leppisime kokku, et võin öelda mida tahes, ainult viisakas vormis.

Kuna mul ooperit arvustada tuli, istusin ühel õhtul südame põksudes "Rigoletto" esietendusel, vist tollaegses Saksa teatris. Dirigeeris Juhan Simm. [- -] Jälgisin etendust tähelepanelikult ning mu erutus kasvas järjest. Solistid polnudki nii halvad, oli ilusaid häälid ja saavutusi, mõni, kellel hääl puudus, püüdis seda tasa teha



Svjatoslav Richteriga (1915—1997) 1940. aastatel.

väga hea mänguga. Kuid orkester ja koor! Etendus logises hirmsasti, polnud märgata kõike vaoshoidvat, suunavat kätt. Kõik tundsid J. Simmi puudusi, kuid kehtis nagu mingi vaikiv kokkulepe arvustustes neist mööda minna, sest kuidas sa puudutad autoriteeti. [- -] Mulle sai tol õhtul selgeks, et ma pean oma arvamusel välja ütleva. Aga kuidas seda viisakalt teha? Pärast etendust tuli mulle mõte kirjutada, mis peab dirigent ooperile olema. Nii talitasingi. [- -]

Mõni aeg hiljem, mingil banketil "Vanemuise" puhvetiruumides, silmasin Juhan Simmi minu poole tulevat. Tervitasime teineteist sõbralikult, vahetasime mõne heatujulise lause, lõime klaasid kokku, aga enne kui ta jõudis selle suule tõsta, pahvatas äkki: "Kas te teate, et olete minu kohta kirjutanud kõige valusama arvustuse?" [- -] Ta tühjendas klaasi ühe sõõmuga, noogutas mulle resigneerunult ja tüüris edasi.

Jäin segaste tunnetega talle järele vaatama. Oli kahju, et pidin teenekale muusikategelasele tuskalt valmistama, heameel aga sellest, et arvustamine polegi tuuldevisatud töö.²

² Aurora Semper. Polnudki tuuldevisatud töö. Juhan Simm sõnas ja pildis, "Eesti Raamat", Tallinn, 1975, lk 63—64.

Siis tulid neljakümnendad. Johannes Semperist sai Johannes Vares-Barbaruse valitsuse haridusminister, seejärel Kunstide Valitsuse juhataja. Nõukogude Eesti valitsus evakueerus. Sõda lahutas Semperite perekonna kolmeks aastaks. 1944. aasta sügisel Eestisse jõudnud Johannes Semper leidis oma naise Komsu talus vanema tütre surivoodi ääres... Tartu-kodu oli põlenud. Elu jätkus Tallinnas. Aurora Semperist sai Tallinna Rikliku Konservatooriumi muusikaajaloo õppejõud. 1950. aastal "puhastati" nõukogude eesti kultuur kodanlikest natsionalistidest ja formalistidest. Semperid kaotasid õiguse töötada. Tuli aeg, kus haritus osutus ankeedis miinuseks. Just nendel aastatel hakkas Aurora Semper uurima

³ Aurora Semper. Artur Kapp Astrahanis. Artur Kapp sõnas ja pildis, "Eesti Raamat", Tallinn, 1968, lk 29—66



Tütardega umbes 1935. aastal. Vasakul Siiri (1930—1944), paremal Lilian (1933).



Pärast Leenart Neumani õpilaste kontserti 1918. aastal, pildistatud "Vanemuise" saali otsafuajees. Istuvad (vasakult): neiu Kanarik (Tõnisoo), Mart Saar, Leenart Neuman, Paula Neuman; seisavad: Aurora Semper, Peeter Laja, Salme Pärtelpoeg.



Johannes Semperiga (1892—1970) 1963. aastal Jaltas.

Johannes Silveti
juures kodus 1932.
aasta kevadel.
Vasakult: Johannes
Silvet (1895—1979),
Gustav Suits
(1883—1956), poola
kirjanik Zofia
Nalkowska ja
Aurora Semper.



Artur Kapi elu Astrahani-perioodi³ ja Peterburi konservatooriumi kui eesti muusikute taimelava⁴. Viiekümnendate teisel poolel normaliseerus ühiskondlik-poliitiline olukord teataval määral. Ajakirjanduses hakkas jälle ilmuma Aurora Semperi kontserdiarvustusi, enamasti "Rahva Hääle" ning "Sirbi ja Vasara" veergudel, neid oli igal aastal umbes paarkümmend — ülevaatlilikud, elegantsed, viisakad, täpsed.

Võib-olla arvustamine ongi mulle õige amet. Sest olen oma elus palju tuult tallanud. Et midagi ise saavutada, oleks pidanud huvisid püürama, keskendudes. Olen katsunud kõiki huvisid rahuldada, ahminud, mis võimalik. Ja mul on olnud hea partner elus ja huvides. Nii arvas Aurora Semper 1964. aastal.⁵ Need, kel oli võimalust temaga suhelda, ütlevad kui ühest suust: "Aurora oli tõeline daam." Nii elus kui kriitikas.



Aurora Semper 1970. aastatel.
Kalju Suure foto
Fotod Lilian Semperi kogust.

⁴ Aurora Semper. Peterburi konservatoorium — eesti muusika taimelava. Muusikalisi lehekülgi, Tallinn, 1965.

⁵ "Kultuur ja Elu" 1964, nr 2.

ÜKS TALLINNAS KUSTUNUD TÄHT GERTRUD ELISABETH MARA (SCHMELING)

23. (12.) II 1749 — 20. (8.) I 1833

Algus TMKs 1999, nr 4



Gertrud Elisabeth Mara, arvatavasti veel neuu Schmelingina.

Artikkel on inspireeritud XVIII sajandi teise poole ühe säravaima laulja 250. sünniaastapäevast selle aasta veebruaris. Üleeuroopalise kuulsusega lauljatar säras Leipzigi, Berliini, Pariisi, peamiselt aga Londoni ja Itaalia (Veneetsia, Torino, Crema) ooperi- ja kontserdilavadel. Oma elu viimased paarkümmend aastat elas ta aga Tallinnas ja tegutses siin lauluõpetajana. Esimene osa lõppes Gertrud Elisabeth Mara 82. sünnipäeva piduliku tähistamisega Tallinnas, kuhu talle selleks puhuks Johann Wolfgang Goethe saatis kaks luuletust, millele Weimari kapellmeister, pianist ja helilooja Johann Nepomuk Hummel komponeeris kaks laulu.

Sünnipäevapidustuste järel saatis madam Mara nii Goethele kui Hummelile tänukirja:

Härra salanõunik von Goethele.

Olen elanud armsate ja heasoovlike inimeste keskel ja nii tähistati mu sünnipäeva mind siiralt rõõmustanud viisil, mida Teie sõbralik tervitus jumalikult kroonis. Mõtlen sooja tundega ajale, mil mul oli õnn nõnda paljudele inimestele oma lauluga heameelt valmistada. Tänuliku südamega tõdesin, et õilsaimate heasoovlikkust saab mind lõpuni. Võtke vastu, oo Kõrgestisiündinu, minu sama siirad tervitused kui need, mis Teie mulle saatsite, ja mis mind väga liigutasid. Lubage mul Teile andlikult väljendada oma sügavat ja piiritut austust. [- - -]

Härra õuekapellmeister riititel
von Hummelile.

Võtke vastu minu siiraim tänu nüühästi
ilusa kompositsiooni kui ka vastutulelikkuse eest,
millega leidsite võimaluse minu rõõmuks niisuguse
töö ette võtta nõnda paljude tegemiste juures, nagu
Teile on. Kaunid helid, mis Te Goethe luuletustele
lisate, kandsid mulle minu õpilased väärrikalt ette.
Kindlasti rõõmustab Teid, et Teie suurepäraselt
õmmestunud muusika minu sünnipäevapidu kroon-
nis. Nii tõendan veel kord oma tänuikkust, mida
ma suure lugupidamise juures Teile võlgnen,

Teile ustav G. E. Mara Schmeling¹

Madam Mara sünnipäevapidustuste
kirjelduse koos Goethe luuletustega avaldab
ka *Provinzialblatt für Kur-, Liv- und Esthland* nr
8, 25. II 1831, rubriigis *Zur Chronik der Ostsee-
provinzen*.

Järgmisel aastal olevat lauljatar sünni-
päeva tähistatud tagasihoidlikus koduses rin-
gis. Siiski on keegi Berliini helilooja C. F. von
Müller saatnud temale tervituskantaadi:
"Kantaat (...) Gertrud Elisabeth Marale sünni-
päevaks." (*Cantantine / componiert für Sopran,
Alt, Tenor und Bässe/ mit Begleitung des
Pianoforte/ oder:/ 2 Clarinetten und 2 Fagotts etd:/
Dem Geburtsfeste der gefeierten Fürstin des
Gesanges/ Madame Gertrude Elisabeth Mara/
geborene Schmeling/ Compositeur etd:/ a/ Berlin/
Manuscript.*)²

Käsikirjal puudub loomisaeg, kuid üs-
na tõenäoliselt on see valminud 1831. või
1832. aastal. Ka teose autori kohta ei ole teada
täpsemaid andmeid. Aga igatahes mainib
Kaulitz-Niedeck Mara biograafias, et sünni-
päeva tähistati lauljatar soovil üksnes väikes-
ses ringis ja "(...) kantaadiga, mille üks Berliini
muusik talle selleks puhuks oli kirjutanud"³.

Gertrud Elisabeth Mara elas üle nii
Johann Wolfgang Goethe kui ka Carl Friedrich
Zelteri. Esimene neist lahkus siit ilmast 22.
märtsil ja teine 15. mail 1832. Oma elu viimasel
aastal tegelnud ta hoolega testamendi kor-
raldamisega. Tema viimaseks sooviks oli, et ta
maetaks "(...) mitte just pompoosselt, kuid
siiski austusväärsetl Kopli kalmistule. [- - -]

¹ Kirjad vt (tõlge artikli autorilt): Elisabeth Rosen,
*Die Revaler Bühne von 1820—36. Die Mara. Rückblicke
auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval. Festschrift
zur Eröffnung des neuen Theaters in Reval im Septem-
ber 1910, herausgegeben vom Revaler Deutschen
Theaterverein.* F. E. Haag, Melle i. Hann[over].
Lk 205.

² Eesti Akadeemiline Raamatukogu, *baltica*, ad XIV
266, *Mara's Musikalien*.

³ R. Kaulitz-Niedeck. *Die Mara. Das Leben einer
berühmter Sängerin.* Heilbronn, 1929, lk 209.
Provinzialblatt für Kur-, Liv- und Esthland, nr 3, 19. I
1833.

Superintendent Christian Gottlieb Mayer peab
matusekõne ja saab sada rubla"⁴.

Gertrud Elisabeth Mara suri veidi enne
oma 84. sünnipäeva 20. (8.) jaanuaril 1833.
aastal. Matusetalitus peeti Nigulistest 28. (16.)⁵
jaanuaril. Ajalehes *Provinzialblatt für Kur-, Liv-
und Esthland* nr 3, 1833 19.I) teatati rubriigis
Zur Chronik der Ostseeprovinzen järgmist:

Revalist [- - -] Selle kuu 8. päeval suri
äkitselt Revalis oma peaaegu täitunud 84. eluaastal
(...) Gertrud Elisabeth Mara süünd. Schmeling,
möödunud sajandi üks suurimaid ja ülistatumaid
lauljatare. [- - -]

Sama ajalehe 26. jaanuari (1833, nr 4) numbris:

[- - -] Pärast seda, kui kuulsu Mara surnu-
keha [jaanuaril] 8. kuni 15. kuupäevani [vaata-
miseks] oli välja pandud, viidi see Niguliste kiri-
kusse ja sealt 16. kuupäeval suure pidulikkusega
surnuaiale. Arvuka hulga lauljate osavõtul lauldi
leinalaule, millest osa oli just selleks puhuks
komponeeritud. [- - -] Temale kuulunud briljandid
on hinnatud 10 000 rublale.

Matuste muusikalise osa eest kandis
hoold Johann August Hagen oma *Singve-*

⁴ R. Kaulitz-Niedeck, *Die Mara...* lk 211.

⁵ R. Kaulitz-Niedecki järgi 15. kuupäeval (v k j).

Vt R. Kaulitz-Niedeck, *Die Mara...* lk 213.

Gertrud Elisabeth Mara hausammas Tallinna
Kopli kalmistul.



rein'iga. Lauljanna sarga juures lauldi tema lemmikaariat "Ich weiß, daß mein Erlöser lebt..." Händeli oratooriumist "Messias" ning "Sieben Worte..." ("Seitse sõna...") Johann Christian Schneideri kantaadist "Weltgericht" ("Viimne kohtupäev"). Kaksteist Tallinna teatri näitlejat sammunud madam Mara kirstu järel Tallinna Kopli kalmistule.

Mara haua lähedal puhkas juba marmorurnis tema sõbratar Hedwig Dorothea von Berg (suri 1831. aasta sügisel), sellest mitte kaugele maeti järgmisel sügisel ka luuletaja Ludwig Tiecki õde Sophie Tieck Bernhardi. Laulja hauale püstitati sammas kirjaga:

Hier ruht die Sängerin Mara, sie, die einst ganz Europa in Entzücken und Bewunderung versetzte. Heilig sei diese Stätte jedem Freunde des Schönen und Kunst.

(Siin puhkab lauljanna Mara, kes kunagi kogu Euroopat hurmas ja end imetlema pani. Olgu see paik püha igale kauni kunsti sõbrale.)⁶

Nelikümmend neli aastat hiljem, 1877 sängitati samale kalmistule ka Mara hea sõber ja tema kunsti suur austaja, Oleviste organist Johann August Hagen.

Tallinna Kopli kalmistu barbaarse hävitamise järel 1950. aastatel toodi Mara hauasammas Tallinna Linnamuuseumi, mille hoidlas asub tänini. Muuseumi töötajate sõnul olevat see aga kahjuks haletsusväärases seisukorras — kolmeks tükiks purunenud. Kes küll oli see nõukogude ametnik, kes andis korralduse teha maatasa nii suure kultuuriloolise väärtusega ja säilinud fotode järgi otsustades väga kaunis kalmistu?!

⁶Samas, lk 217.

Von Kaulbarsile kuulunud maja Toompeal. Mõõdunud sajandi algupoolel oli selles üks Tallinna kesksemaid muusikasalonge, kus ka Mara oli tegev.



Tolle XVIII sajandi teise poole Euroopa ühe säravaima laulja arhiivimaterjale ja ese-meid leiab Tallinnas peamiselt kolmes paigas. Suurim kogu sellest on säilinud Tallinna Linnarhiivis (TLA, f 230). See on põhiliselt dokumentaararhiiv ja sisaldab eelmises osas mainitud autobiograafia käsikirjad (Mara autograaf pluss selle käsikirjaline puhtandkoopia), testamendi ja muid rahaasjade korraldamise seotud dokumente, lauljatarile saadetud kirjad (sh 45 kirja Henry de Bouscarenil); tema enda kirjade mustandid; märkmed kunagiste esinemispaikade ja repertuaari kohta, ajalehelõiked ja lõpuks ümbrik tema punakaspruunide lokikestega — Elisabeth Maral olevat olnud pruunid juuksed ja silmad.

Elisabeth Mara kuulunud käsikirjalisi noote leidub Eesti Ajaloomuuseumis ja Eesti Akadeemilise Raamatukogu *baltica* osakonnas. *Musikalien aus dem Nachlaß der Sängerin Mara*⁷ — niisugust nime kannab mapp lauljatarile kuulunud käsikirjaliste nootidega. Selles on kaheksa nooti, peamiselt üksiknumbreid — aariaid ja ansambleid ooperitest, mida Mara ise kunagi on laulnud.

Nii on seal näiteks käsikiri, mille tiitellehele on kirjutatud: *Szena ed Aria/ Figlio ascolta/ Nel Nobilissimo Teatro di San Samuele/ Il Carnovale del 1790/ Del Signor Maestro Sebastiano Nassinoli*. See on põikformaadis (22 x 31,5 cm), partituur käsikirja all paremas nurgas on lauljatar oma käega kirjutatud nimi "G. E. Mara". Nooditeksti on kirjutatud sopranipartii juurde *Andromaca*. Mara autobiograafia, käsikirjalistest märkmetest ja Kaulitz-Niedecki kirjutatud lauljatar biograafiast selgus, et tegemist on artikli eelmises osas mainitud Mara ühe lemmiknumbriga, rondoga itaalia helilooja Sebastiano Nasolini (1768—1799/1816) Antonio Salvi libretole kirjutatud ooperist "Andromache" (itaaliapäraselt *Andromaca*). Ooper esietendus Veneetsias, *Teatro di San Samuele's* karnevalihooajal, veebruaris 1790 ja sama aasta mais Londonis. Madam Mara laulis selles nimiosa⁸ (Vt ka TMK 1999, nr 4). Üks teine käsikiri selles kannab tiitlit *Cavatina a Due/ Sento oh Dio che in tal momento/ Nel Nobilissimo Teatro di San Samuele/ Il*

⁷ Eesti Akadeemiline Raamatukogu, *baltica*. Estl. Bibl. XIV 266.

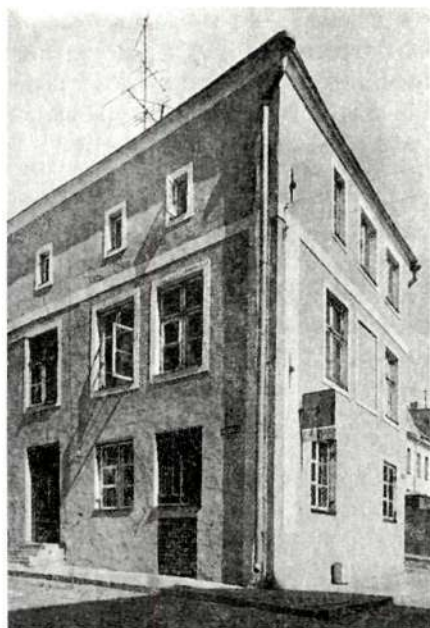
⁸ *Selbstbiographie der Sängerin Mara. Originalmanuskript*. TLA f 230, n 1. s. B. O. 1 I, 1 58; G. E. Mara käsikirjalised märkmed, TLA f 230, n 1, s. B. O. 1 XIII, 1 2; R. Kaulitz-Niedeck, *Die Mara...* lk 122;

The New Grove Dictionary of Opera. III k, London, 1998, lk 560;

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. VIII k, Hrsg. Von Friedrich Blume. *Deutscher Taschenbuchs Verlag*. Bärenreiter-Verlag, 1989. Lk 1607.

Carnovale dell' anno 1792/ Musica / Del Signor Maestro Ferdinando Per. Käsikirja ülal vasakus nurgas on kirjutatud *Nella Circe*, paremal — *Canto Madama Mara ed Sig.r Neri* (põikformaadis partituur 15,5 x 23 cm). Nooditeksti on märgitud rollide nimed *Circe* ja *Ulissee*. Tegemist on Kirke ja Ulixese duetiga itaalia helilooja Ferdinando Paëri (ka Paer, 1771—1839) Domenico Perelli libretole loodud ooperist “Kirke” (ladinapäraselt *Circe*, tuntud ka “Kalyppo”, lad k *Calyppo* nime all). Ooper esietendus 1792. aastal Veneetsias *Teatro di San Samuele's*, karnevalisesoonil.⁹ Meenutagem, et just selleks hooajaks oli Mara sinna angažeeritud (vt artikli esimene osa). Väikese viite sellele leiab ka Tallinna Linnaarhiivis säilinud Mara käsikirjalistest märkmetest. Seal on kirjas: “Venedig. 92.— Medea — Zingarelli — Circe — Paër.”¹⁰ Ulixest laulnud Sinjoor Neri on üsna ilmselt itaalia kastraat, sopran Michele Angiola Neri (sünd. Pisas 1755, täpne surmaaeg teadmata, peale 1797. aastat Firenzes), kes laulis *opera seria* ooperites Veneetsias, Roomas, Firenzes ja oli alates 1790. aastast *La villanella rapita's primo buffo* Londoni *King's Theatre* juures.¹¹

Samast mapist leiame veel kaks ansamblit ooperist “Alessandro nell' India” (“Aleksander Indias”). Tegemist on Pietro Metastasio ühele väga populaarsele libretole loodud ooperiga. Sellele libretole on ainuüksi XVIII sajandi 70. aastatest kuni möödunud sajandi alguseni oopereid kirjutanud üle kümne autori, sealhulgas ka Niccolò Piccinni ja Sebastiano Nasinoli. Varasematest heliloojatest on libretot kasutanud ei keegi muu kui Georg Friedrich Händel (pealkirjaga “Poros”). Mainitud katkendite autor on seni teadmata, kuid näiteks Londoni *King's Theatre* lavale on 1785. aastal tulnud Walesi printsisti teenistuses olnud helilooja Antoine Frédéric Gresnicki ning neli aastat hiljem, 1789 Arcangelo Tarchi samanimeline ooper.¹² Mäletatavasti oli madam Mara lavategevus Londonis just mainitud teatriga seotud (vt artikli esimene osa). Mara enda käsikirjalistest märkmetest Tallinna Linnaarhiivis leiame küll selle ooperi nime, kuid tundub, et mitte autori: “London.— 91.— Andromaca. Alessandro.— Marchesi”. Mainitud “Marchesi” võiks olla ehk Luigi Lodovico Marchesi (1755—1829) — itaalia sopran, kastraat, selle laulukultuuri säravamaid ja



Maja Toompeal, Lossiplats 6, kuhu Gertrud Elisabeth Mara Venemaal tulles elama asus.

kuulsamaid esindajaid *opera seria's*, kes 1788. aastal tuli Londoni ning ajavahemikus 1788—1790 esines vaheldumisi Itaalia ja Londoni lavadel; laulis neli karnevalihooaega — 1791. ja 1798. aasta vahel Veneetsias, Torinos ja ka Milanos (1805); võimalik India kuningas Porose partii esitaja tolles ooperis.¹³ Madam Mara ise laulis selles India kuninganna Kleopside (*Cleofide*) osa, nagu ka säilinud nootidele on märgitud.

Mainitud kaheksa käsikirja hulgas leidub ka üks, tiitliga *Rondó/Della/ Sigrä Elisabetta Mara/*; käsikirja all paremal: *Se pieta ti desta in petto* (teksti algus ja ka rondo pealkiri); all vasakul: *parte Cavate* (vokaalpartii). Kaulitz-Niedeck arvab selle autori olevat Mara: “Rondo oli sageli Elisabethi originaallooming. Tema hea muusikaande juures oli ta selleks võimeline (...) Tema oma kompositsioon on ka rondo ooperis “Aleksander Indias”, kus ta laulis Kleopside osa.” Ja lisab lehekülje all märkuse: “Rondo della signora Elisabetta Mara asub koos mõningate teiste kunstniku nootidega *Literärische Gesellschaft*’i raamatukogus Revalis.”¹⁴ Mainitu on teatavasti 1842. aastal Tallinnas asutatud, hilisema Eestimaa Kirjanduse Seltsi raamatukogu (*Estländische literärische Gesellschaft, Bibliothek*, või ka *Estländische*

⁹ *The New Grove Dictionary of Opera*. III k, lk 818.

¹⁰ TLA f 230, n 1, s. B. O. 1 XIII, 1 2.

¹¹ *The New Grove Dictionary of Opera*. III k, lk 572.

¹² Franz Stieger, *Opernlexikon*. I osa: *Titelkatalog*, 1. k, Tutzing, 1975. Lk 35;

The New Grove Dictionary of Opera. II k, lk 535—536.

¹³ Sama, III k, lk 204.

¹⁴ R. Kaulitz-Niedeck, *Die Mara...* lk 121.

frank gefant, aber mit beständigkeit und leude. 1777.

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Pianof.

Alles in mir, lof an Dir, Dir, Dir, Dir

marcato

Bibliothek), mille kogud asuvad tänapäeval Eesti Akadeemilise Raamatukogu *baltica* osakonnas.

Robert Eitner seab aga oma leksikonis "Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon..." selle kahtluse alla: Londonis olevat ilmunud trükist mitmed aariad Mara nime all. Kas nad aga tõepoolest tema loodud olid, selle üle ei taha Eitner otsustada. On näiteks teada, et ühel neist on lauljanna nimi märgitud, aga seda vaid kui teose esitaja oma, autor on seevastu itaalia helilooja Joseph Mazzinghi.¹⁵

Jäägu see tõsiasi selgumist ootama, samas oli tol ajal siiski traditsiooniks, et prima-donna võis ooperisse sisse võtta oma kunsti paremaks näitamiseks iseenda loodud virtuosseid soloonumbreid.

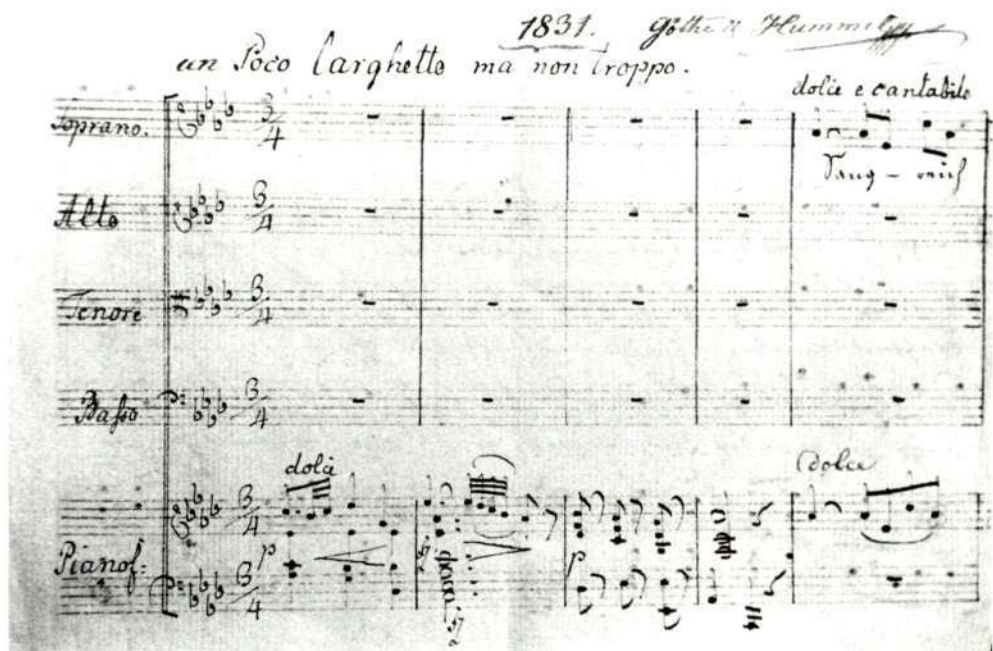
Kollektsiooni kuulumist Eestimaa Kirjanduse Seltsi raamatukogule mainitakse esmakordselt trükises *Estländische literarische Gesellschaft vom Jun. 1842 bis Jun. 1844 (Dorpat, den 14. Juni 1844. Gedruckt bei Lindfors Erben)*. Selles esimeses trükises seltsi tegevusest ja tema bibliofiilsetest ning museaalsetest kogudest mainitakse muude rariteetide hulgas V peatükis *Museum für vaterländische Altherthümer. Kunst- und Natur-Erzeugnisse 27*. leheküljel järgmist: "Peale selle on muuseum omandanud ka Oleviste kiriku raamatukogult

arvukalt vanu noote XVII ja XVIII sajandist ja uuemast ajast organisti hr. titulaarnõuniku Joh. Aug. Hageni (...) Oleviste kiriku sisseõn-nistamiseks komponeeritud oratooriumi ja ka 1833. aastal Revalis surnud lauljanna Mara mõningad noodid koos Hummeli kompositsiooni ja tema 83. sünnipäevaks veebruaris 1831 Göthe oma käega kirjutatud luuletus-tega." (Tegelikult 82. sünnipäevaks)

Siit leiame viite ka Hummeli ja Goethe kompositsioonide kuulumise kohta seltsi juur-de loodud muuseumile (hiljem *Estländische Provinzial-Museum* — Eestimaa Provintiaal-museum). Hilisemates ajaloosündmuses läks osa selle muuseumi kogudest Eesti Aja-loomuuseumile, põhiline osa raamatukogust aga Eesti Akadeemilise Raamatukogu eelkä-jale Eesti NSV Teaduste Akadeemia Raamatu-kogule. Hummeli käsikirjad ning Goethe luu-letuse originaaltekst asuvad aga tänapäeval Eesti Ajaloomuuseumi fondides, kusjuures Hummeli noodid olid sattunud koos Elisabeth Marale Itaalias kingitud siidile trükitud sonettide-aaadressidega oma kaunis nahk-karbikesse, millele on kullaga peale trükitud "Von Goethe u. Hummel", hoopiski muuseumi tekstiilikogusse. Sealt nad ka

¹⁵ Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, VI k, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1900—1904, lk 306.

¹⁶ AM f "D" 114: 1/4 ja AM 6065 TE — 414. Siidile trükitud sonettides esimene on kingitud madam Marale 1789. aastal Crema *Teatro della Citta* poolt, teised kaks on 1790. aastal Veneetsia *Teatro di San Samuele*'lt.



Gertrud Elisabeth Marale Johann Wolfgang Goethe ja Johann Nepomuk Hummeli poolt saadatud tervituslaulude noodikäskirjad (ilmselt autograafid).

Eesti Ajaloomuuseumi kogudest.

poolteist aastat tagasi taas ilmsiks tulid.¹⁶ Säilinud on mõlema laulu käsikiri ja nagu artikli esimeses osas avaldatud kirjavahe- tusest selgub, on need arvatavasti Johann Nepomuk Hummeli käega kirja pandud. Need on väikesed ja põikformaadis (mõõtmetega 12 x 18,5 cm); esimesel neist ("Der Demoiselle Schmeling nach Aufführung der Hassischen Sta Elena al Calvario") on esimesel leheküljel ülal aastaarv "1771", viimasele leheküljele on kirjutatud nimed "Goethe u. Hummel" (kas Hummeli käega?), tiitel puudub; teine käsikiri ("An Madame Mara zum frohen Jahresfeste") kannab esimesel leheküljel aastaarvu "1831", samas on ka mõlema autori nimi: "Goethe u. Hummel"; ka sellel käsikirjal puudub tiitel. Mõlemad laulud on loodud segakoorile klaverisaatega ja meenutagem, et siiski on nii nende tekst kui muusika loodud 1831. aastal. Goethe luuletused ühes Hummeli muusikaga on kirjas ühtlasi Gotthard Hanseni koostatud Eestimaa Provintsiilmuuseumi kataloogis *Die Sammlungen inländischer Alterthymen und anderer auf die baltischen Provinzen bezüglichen Gegenstände des Estländischen Provinzialmuseums, beschreiben von Gotthard Hansen. Vorstandsmitglied des Museums (Lindfors' Erben, Reval, 1875).*

Selle peatüki "D" *Autographen-Sammlung* alapeatükis *Autographen deutscher Dichter*

und denen nahestehender Personen, nr 83 all (lk 83) märgib Hansen: *Zwei Gedichte, die Goethe der berühmten Sängerin Gertrude Elisabeth Mara, geb. Schmeling, zu ihrem 82. Geburtstage im J. 1831 nach Reval sandte. Der Geburtstag ward festlich in einem Kreise von Verehrern und Freunden im Actienhause begangen. In demselben Jahre starb Mara, in dem darauf folgenden Goethe. Composition zu den beiden Gedichten von Hummel. Aus dem Nachlasse der Sängerin Mara.*

("Kaks luuletust, mis Goethe kuulsale lauljannale Gertrude Elisabeth Marale, sünd Schmeling tema 82. sünnipäevaks 1831. aastal Tallinna saatis. Sünnipäeva peeti pidulikult austajate ja sõprade ringis Aktsiamajas. Samal aastal suri Mara, sellele järgneval Goethe. Kompositsioon mõlema luuletuse juurde Hummeliilt. Lauljanna Mara pärاندusest.")

Mainitud luuletuste käsikirjadest on tänapäeval Eesti Ajaloomuuseumis säilinud vaid esimene — või ehk saatis Goethe ainult selle? — ja lühike, üsna loetamatu käekirjaga kaaskirjake luuletuste ja nootide lähetamise kohta. Goethe ja Mara surma asjus on Hansen aga teatavasti eksinud.

Eesti Akadeemilise Raamatukogu *baltica* osakonnas säilinud C. F. Mülleri Berliinist 1832. aastal Marale läkitatud tervituskantaadi käsikirja (vt eespool) tiitellehele on pliiatsiga

MÕELDES GUSTAV ERNESAKSALE

kirjutatud nimi "Burchard", mis viitab käsikirja kunagisele kuulumisele Tallinna arvata- vasti esimese muuseumi ja Tallinna Raeapteegi omanikule Johannes Burhard(t)'ile, kelle kogud 1870. aastatel Provintsiaalmuuseumile üle anti.

Carl Timoleon von Neffi 1828. aastal maalitud Gertrud Elisabeth Mara portree ostis perekond von Kaulbarsilt Eestimaa Provintsiaalmuuseum, praegu kuulub see aga teata- vasti Eesti Kunstimuuseumile (vt TMK 1999, nr 4 tagakaas).

Oiendaksin siinkohal veel ühe levinud vea lauljanna nime asjus — mitte "La Mara", vaid ainult "Mara"! Esimest nime on kandnud pseudonüümina muusikakirjanik Marie Lipsius.¹⁷ Sellele veale viitab ka Kaulitz-Niedeck: nii olevat lauljannat ekslikult nimetanud Josef Sittard raamatus "Geschichte des Musik-und Konzertwesens in Hamburg" (ilm. 1890. aastal).¹⁸

Arvan, et on mõtetu arutleda selle üle, kas Mara oli geniaalne või mitte, nagu teeb Kurt Honolka raamatu "Suured primadonnad"¹⁹ peatükis "Vana Fritsu primadonna" (tiitel, mis eesti keeles siiski üsnagi lamedalt kõlab), vaid lõpetaksin Hans Kühneri sõna- dega tema kohta: "Gertrud Elisabeth Mara oli esimene üleeuroopalise tähtsuse saavutanud mitteaallannast primadonna nii ooperis kui kontserdilaval. Tema mahlaka, äärmiselt var- jundirikka ja suure ulatusega hääle ilu võrreldi Cremona viiuli kõlaga."²⁰

Lisaks juba viidatule on kasutatud järgmisi allikaid:

1. OTTO CLEMEN. *Die Sängerin Mara in Reval. Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte aus Riga, Reval und Mitau von Professor D Dr. Otto Clemen. Baltische Bücherei*, 19 k. Berliin, Riia, Leipzig, 1919.
2. R. KAULITZ-NIEDECK. *Der Lebensabend der Mara in Reval. Gedenkblatt zum 23. Februar. "Revaler Bote"* nr 4, 19. II 1926.
3. OTTO VON PETERSEN. *Goethe und der baltische Osten. Baltisches Geistesleben*. Reval, 1930.
4. Mälestusi Tartu Ülikoolist (17.—19. sajand). Koost. Sergei Issakov. "Eesti Raamat", Tal- linn, 1986.

Teine laulupidu ilma Ernesaksata. 1998. aasta detsembris tähistati tema 90. sünniaasta- päeva. Professor Kuno Arengu õhutusel vaata- sin uuesti läbi mõnikümmed Ernesaksa koorilaulu, lugesin uuesti läbi, mida ta ise ja teised temast on kirjutanud. Viimast on vähe. Täpne loominguimekirja praegu veel puudub. Artur Vahteri raamat Ernesaksast ilmus 1959. aastal, Valdar Viirese brošüür (sarjast "NSVL rahva- kunstnikud") — 1983 ja on paraku lühike. Ernesaksa muusikast pole kirjutatud suurt midagi. Ometi polnud Ernesaks ju ainult "Rongisõidu" ja "Mu isamaa on minu arm" looja. Kas teate ühtegi meest, keda peaaegu kogu rahvas oleks sellise endastmõistetavuse- ga usaldanud? Aga miks? Arvatavasti on juba aeg hakata põhjalikumalt uurima Ernesaksa loomingu, mõtestama tema tehtut.

Mõtlesin Ernesaksast. RAM (1944), esimene kontsertmeeskoor sõjajärgses NLis (kas ka Euroopas?); Vabariiklik Koorijuhtide Segakoor (1958); uus laululava valmis 1960; 1965 oli olemas RAMi noortekoor, 1971 — RAMi poistekoor, 1982 — kooriühing — kõik need ideed on Ernesaksa ellu viidud.

Päritolu aegruum ja keskkond määra- vad inimese elus tähtsaima. Gustav Ernesaksa inimeseks kujunemine toimus ajal, mil iseseis- vusaated olid väga haljad. Tema parimad loo- meaastad langesid aga Nõukogude okupat- siooni aega.

Millega mõõta isamaa-armastust? Er- nesaksale mõeldes on ju tarvis meeles pidada sedagi, et RAMi asutaja ja peadirigent ei olnud NLKP liige (kuigi võim oleks näinud meelsa- mini vastupidist); et tema vend Osvald läks sõja-aastail läände ja vend Erich langes 1944 Sinimägedes (vaevast, et see ankeeti puutuv asjaolu vastavates organites teadmata oli). Aga ka seda, et 1950. aastal kodanlikeks natsionalistideks tembeldatud Tuglastel ja Semperitel käis Ernesaks hoolega külas ka halbadel aega- del, kui enamik tuttavaid neile selja pööras.

Ajaloolised faktid on peaaesjalikult psühholoogilised faktid, ütleb prantsuse aja- loolane Marc Bloch. Inimesed on rohkem oma

¹⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1995. XI k, lk 18.

¹⁸ R. Kaulitz-Niedeck, *Die Mara...* lk 27.

¹⁹ Kirjastus "Kunst", 1998, lk 36.

²⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII k, lk 1608.



Kalju Suure foto

aja kui oma isa nägu, ütleb idamaa vanasõna.

Gustav Ernesaksa muusikale mõeldes taban end küsimast, kes oli Ernesaks inimesena. Tema loomingus on kasutatud silmatorikavalt palju loodusteemalisi tekste. "Loodus mängis Ernesaksa iseloomu kujundamisel tähtsat osa," kirjutab Artur Vahter.¹ Seda võib ju ka nii öelda, et karakter on jumalast ehk loodusest. Looduse teema võib olla loomusest tulenev. Kõrvale ei saa jätta ka võimalust, et sellist tekstivalikut tõukas tagant, kas või osaliselt, isamaa-asjade segane seis, vähemalt sõjajärgsel ajal, mil muu lüürika oli üldiselt tõrjutud olekus.

Ernesaksa kunstnikuloomus tundub olevat vaatleja tüüpi. Dramaatiline materjaliarendus oli sellest pisut kaugemale jääv sfäär. Nii et rohkem lüürilis-epiline ja vähem dramaatiline. Orkestrimuusika puudumine on suuresti sellega seletatav.

Veljo Tormis on 1979. aasta sügisel väljendanud arvamust, et kolm eesti vokaalkomponisti on teatavas osas sarnased: nende muusikas on nn modernkõlade maailm ja diatooniline rahvamuusikaline poolus. Need kolm on Cyrillus Kreek, Gustav Ernesaks ja Veljo Tormis. Kõigil neil on modernsus subjektiivsem, siia kuulub kaasaegse harmooniaga looming, mis seisab rahvaviisist väljaspool. Olgu näiteks Kreegi "Talvine õhtu" ja "Nõmmelill", Ernesaksa "Külm" ja "Lauliku talveüksindus", Tormise "Hamleti laulud", "Sügismaastikud" ja "Maarjamaa ballaad". Rahvamuusikale toetuv või lähedane maailm on aga objektiivsem.

Ernesaksa lauludes võib autori teksti-tundlikkus. On ta ju ise ka paljude laulude tekstide autor.

Ernesaksa stiimia oli laul, tema paleus — a cappella koori täiuslik kõla; tema ideaal —

meeskoor kui orel, paindlik, suutlik, varjunditerohke. Koolide, asutuste, seltside koorid, mida ta sõjaeelses Eestis juhatas, lasid sel ideaali-igatsusel kasvada, kuni loodi RAM. Ernesaks oli oma lauludega laulurahva hulgas populaarne. Mis oli sellise populaarsuse põhjus? Ajastu intonatsioonide tabamine. 1930.–50. aastate laialdane kooriliikumine haaras seda osa lauljatest-kuulajatest, kelle muusikaline baas piirdus enamasti koorimuusikaga. Isetegevuslikule laulurahvale oli Ernesaksa teoste muusikaline sõnum lähedane osalululise sega. Aga teistele?

Eesti muusikas algasid 1950. lõpuaastast helikeele radikaalsed uuendused. Meloodika muutus nurgelisemaks, kooskõlade teravnemine viis põhimõtteliselt kvartharmooniani, atonaalsuseni, dodekafooniani. Aktiveerunud rütmimpulss, neoklassitsistlik motorika, Stravinski, Šostakovitši, Prokofjevi, Tubina teoste mõjujõud toimis eelkõige uue, 1930. aastatel sündinud põlvkonna loomingus, mis oli seotud rohkem instrumentaal- kui vokaalmuusikaga. See uus laine läks jõuliselt läbi kuuekümnendate. Just kuuekümnendatel eraldus põlvkondade intonatsioonide ring, muutus instrumentaalsemaks ka koorikäsitlus. (Koorimuusika instrumentaliseerumist võis mõistagi täheldada juba varem, näiteks Kreegil, aga see jäi erandiks varasema koorimuusika hulgas.)

Ernesaksa teosed jäid nüüd ebasoodsamasse kõlaruumi. Koos Villem Kapi ja mõnede teistega vastandusid nad noortele vihastele meestele oma kõlaidealidelt. Uus helikeel tahtis harjumisaega. (Muide, Ernesaks ei ole ju praktiliselt juhatanud Veljo Tormise teoseid!)

Nüüd, üheksakümnendatel, kui heliloojate kasutatav helimaterjal on muutunud (konsonants on ideaal!), on Ernesaksa lauludel jälle kord soodsam vastuvõtuväli. Ilus, loomulik meloodia, laulude lüüriline tunde-

¹ A. Vahter. Gustav Ernesaks. ERK, Tallinn, 1959, lk 60.

toon sobib muusika praegusesse kõlapilti rahuliku enesestmõistetavusega. Ernesaksa laulude suurim väärtus on nende ehtsus. Ehtsuse korral on moodsus kõrvaline asi. Mood tuleb ja läheb, aga Ernesaksa paljudel lauludel on ikka erakordselt püsiv ja võluv toime kuulajale, muidugi eriti siis, kui viimane luuleteksti mõistab. Usutavasti on neis tabatud midagi rahvuslikule karakterile omast. Neis on teatavat distantsi, mis jätab mõtte-ruumi, diskreetsust.

Milline on teksti ja muusika vahekord? Kui näiteks Kreegi lauludes ei kannata tekst kujundiloomisel mitte pearaskust ja kõige olulisemad on faktuurivõtted, lineaarsus, diaatooniline (st mitte rangelt funktsionaalne) harmoonia, siis Ernesaks tundub lähtuvat sõnast (rahvalaul ju ka!). Muusikaline kujund kasvab välja luulest ja meloodia on sekundaarne. Mis mõistagi ei tähenda kehva meloodiat.

Kõlaideaal, mille poole Ernesaks alateadlikult kaldub, on orelipärane. Muusikaline mõtlemine käib meloodia kaudu ja seda harmoneerides, vähemalt loomingu esimesel ja teisel perioodil. Baasiks on meloodiliselt figureeritud koraalifaktuur, peaaegu kusagil ei ulatu see tõelise polüfooniani, lineaarsuseni (mis nii võimsalt kannab Kreeki ja Tormist). Meloodia arendus on loomulik — siit ka Ernesaksa teoste muusikalise kulgemise loomulikkus ja lugude terviklikkus. Tempodest eelistatum on *andante*. Tüüpilised koorivõtted on enamuses pärit varasemast ajastust. Klassikalise ja rahvusromantilise muusika peal kasvanud, võttis Ernesaks nii heliloojana kui ka dirigendina, nii tundub, uut helikeelt vastu aeglaselt. Aga seitsmekümnendail on Ernesaksa lauludes märgata kõlapildi uuenemist: paralleelsed kvindid ("Tartu valgel ööl", 1970), väljapeetud orelipunkt ("Kül'm", 1970). On see Tormise teoste mõju peegeldus?

Pikaaegne töö nn isetegevuskooridega, repertuaar, millega nad toime tulevad ja mis neile ka meeldib, küllap see kujundab dirigentigi mingil määral. Ernesaks teadis ka kontsertkooriga töötamise ajal, mis olukorras ja tasemel on lauljate vägi tervel Eestimaa. Ühelt poolt oli ta ju igatsenud suuremate võimalustega kontsertkoori (Tallinna Meestelaulu Seltsi juurest äratuleku põhjus oli just selles!), teiselt poolt — ta nagu vastutanuks kõikide Eestimaa kooride repertuaari eest! Ta mõtles lauljale. Elu viimasel kolmandikul — kõigile koorilauljatele, mudilastest veteraniideni.

Kõik Ernesaksa lähemalt tundnud inimesed kinnitavad tema tolerantsust. Siiski, modernsem helikeel jäi talle suhteliselt võõraks. Vististi on täpsem öelda, et ta vajas uue

omandamise kohanemisaega. Kui arvestada, et Ernesaks oli tegutsev helilooja, siis on see teatava piirini ju mõistetav. Midagi reedab Ernesaksa kui helilooja sisemuses toimuvat paar mulle teada olevat juhtumit Ernesaksa kui dirigendiga, kelles tõstis pead oma stiili kaitsev helilooja, nii nagu oleks keegi oma uudisloominguga teda valusalt riivanud.

1947. aasta 10. märtsil lõpetas Cyrillus Kreek, siis veel Tallinna Riikliku Konservatooriumi professor ja kateedrijuhataja, meeskooritsükli "Kuu laulu Hiiumaalt". 1960. aasta aprillis seadis Kreek kõnealuse tsükli segakoorile. Segakooripartituuri vahelt leidsin vihikulehele kirjutatud kirja: "Armas Boris Kõrver! Seadsin need laulud segakoorile. Meeskoor ju neid ei tahtnud. Sinu C. Kreek." 1960. aasta 5. novembril esitas RAM Kreegi "Kuu laulu Hiiumaalt" "Estonia" kontserdisaalis Uno Järvela juhatusel.

Helju Tauk kirjutab: "Kreek ilmut RAMi repertuaari alles 1960, kuid siin on määravaks küllap helilooja orienteeritus põhiliselt segakoorile."² RAMi heliplaadil (D 8925-6) on märgitud teose dirigendiks Gustav Ernesaks.

Kas Ernesaksale nii lähedase mereteema käsitus Kreegi poolt riivas teda kuidagi? 1947. aastal ei olnud Kreek veel külge saanud kodanliku natsionalisti märki... Kas kolmekümne üheksa aastast Ernesaksa segas viiekümne kaheksa aastase Kreegi polüfoonია või ulakavõitu sõnamänguline tekst rahvalauludes?

Ester Mägi kantaat "Kalevipoja teekond Soome" valmis 1954. aastal. Sellegi teose ettekandest keeldus Ernesaks üsna järsult. "Kantaadi tekstki oli Ernesaksa arvates sisuliselt äärmiselt sobimatu".³

Mägi kantaadi esiettekande valmistas ette Uno Järvela ja see toimus 5. novembril 1961. Solist oli Urve Tauts, dirigeeris Neeme Järvi. Nii on ka plaadivõttel.

Veljo Tormise "Hamleti laulud" (1964) ootasid paar aastat RAMi peadirigendi lausahtlis esiettekannet, mis toimus alles 21. aprillil 1966 ja Kuno Arengu dirigeerimisel. (Areng tuli RAMi dirigendiks 1966).

Veljo Tormise "Lauljat" (1974), mis on ju pühendatud Gustav Ernesaksale, ei juhatanud Ernesaks iialgi, esiettekandel 16. novembril 1974 dirigeeris Kuno Areng. Harald Uibo mäletamist mööda loobus Ernesaks ühel hetkel juhatamast ka oma "Lauliku talveüksindust".

² Helju Tauk. RAM ja eesti koorimuusika. TMK 1985, nr 1.

³ Anu Kõlar. Jooni Ester Mägi muusika helikeelset tema kammerteoste põhjal. Diplomitöö, TRK, 1987, lk 8.

Voldemar Panso, Aurora Semper
ja Gustav Ernesaks. Pildistatud
22. oktoobril 1966.



Ernesaks oli mitmekülgsede huvidega inimene. Ta õppis mitmeid pille ja valdas ka sõna. Kummalisel kombel ei olnud ta tipuna särav ei spordipoisina, ei õppurina Realkoolis. Pedagoogitöö kohta on kõrvalseisjal raske hinnangut anda, kuid dirigendina oli ta salgamatult suur. (Võrreldagu kas või ainult "Mu isamaa on minu arm" heliülevõtteid erinevate dirigentidega — neid on kuus!) Aga heliloomingus?

Ernesaksa loomingus suurest hulgast kumab läbi kehv professionaalne alus, mis paraku Artur Kapi õpilaste teostes suuremal või vähemal määral annab tunda. Seetõttu Ernesaksa lause "Olen oma eelkäijatelt omaks võtnud igalt osakese" on sügavalt tähenduslik. Kõrvutatagu Mart Saare "Põhjavaimu" ja Ernesaksa "Tuhandaastase Lenini" algusi, et selles veenduda. Muide, "Mu isamaa" segakooriseade sisaldab ühed varjatud kvindid, mis meeskooriseades puuduvad.

Eestis on ajast aega olnud heliloojaid-koorijuhte (hilisematel aegadel liitub siia ka pedagoogiamet). Aga ma ei oska sõnastada põhjust, miks ei kujunenud "laulutaadiks" mõni teine koorijuht-helilooja-pedagoog, Tuu-

dur Vettik näiteks. Oletatavasti on siin mängus inimliku loomuse sõnulseletamatu omadus, mis ühes isiksuses pühitseb kõrgeks ka näiliselt tavalise, võib-olla täielik pühendumine ideele, mille nimel Ernesaks tõenäoliselt elas ja tegutses — l a u l ja laulmine Eestimaal.

Hiljuti nähtud dokumentaalfilmis räägiti Albert Schweitzerist kui pühakust ja kui negatiivsest tegelasest. Kas head tehes teeme ka halba?

*

Müüt Ernesaksast ei sure nii kaua, kui on Eestimaal laulukoore, aga inimene, kes müüdi taga, on Metsakalmistul juba kuus aastat. Ernesaksa fenomen tuleb lahti mõtestada, meistri tehtu talletada. Sest kartmata suurelisust, tuleb küsida, mis oleks olnud eesti rahva elus teisiti, kui Ernesaks oleks läinud mitte itta, vaid läände neil aastail, kui tõmbetuul pillutas tervet rahvast, aastail, mil Eestimaa kaotas kaks kolmandikku oma muusikutest? Mida oleks teinud tema Läänes? Ja mida oleksime teinud meie, siia jäänud, ilma temata?

MUUSIKAMAAILM 1998/99 I

OOPERIMOSAIK

Donizetti viimane ja vahest ambitsioonikaim ooper, viievatuse-line "Dom Sébastien", loodud 1843 Pariisi Opéra'le, tuli nüüd Bologna Teatro Comunale repertuaari (lavastaja ja kunstnik Pier Luigi Pizzi), 1843. aastal teinud selle ooperi 4. vaatuse finaalis kaasa 600 inimest ja hulk hobuseid; Itaaliasse, La Scala'sse jõudis ooper 1847; seekordse uue redaktsiooni valmistas ette Mary Ann Smart, kel oli abiks ka Donizetti biograaf William Ashbrook; rohke balletiosa ooperis lavastas Carla Fracci, kes ka ise veteranina trupis kaasa tantsis (dir Daniele Gatti, nimiosas Giuseppe Filianoti). * Rossini "Zelmira" lavastati harukordsena Lyoni Ooperis (lav Yannis Kokkos, dir Maurizio Benini, nimiosas Mariella Devia), etendus toodi ka Pariisi; Lyonis tuli lavale ka veel Dukas' harva mängitav ooper "Ariadne ja Sinihabe" (*Ariane et Barbe-bleu*, Maeterlincki järgi), teatri uue muusikadirektori Louis Langrée juhatusel, nimiosas Françoise Pollet. * Händeli festivalil Karlshuses etendati mõjuvad lavalised oratooriumid "Saul" ja "Belsasar" Riigiteatri trupiga; mitmel kontsertettekandel ka Händeli ooper "Rinaldo" kammerorkestriga *Academy of Ancient Music*, Christopher Hogwoodi juhatusel — Pariisi *Champs Elysées'* teatris, Amsterdami *Concertgebouw's*, Birminghamis ja Viinis tegi aasta algul peaosalisena kaasa Cecilia Bartoli. * Tšaikovski "Padamemand" tuli publiku ette Lev Dodini lavastuses Semjon Bõtškovi dirigeerimisel ja vene solistide osalemisel enne jõule Amsterdamis ja kevadel Firenze "Maifestivalil". Ka Tšaikovski "Mazepa" lavastas Milano La Scala jaoks Lev Dodin, juhatas Mstislav Rostropovitš, peaosades Anatoli Kotšerga ja Olga Guriakova.



Daniel Barenboimi juhatusel tuli Berliini kevadfestivalil kontsertettekandele Schönbergi "Mooses ja Aron".

Deutsche Oper am Rhein Düsseldorfist sai au esimese välismaise ooperitrupina esineda Šanghai uues 3000-kohalises kontserdikeskuses (enne seda mängisid seal ka Göteborgi Sümfooniidud Neeme Järvi juhatusel esimese Rootsi orkestrina Hiinas); veel suuremaks sündmuseks kujunes aga nende Wagneri "Lendava Hollandlase" etendus (dir Muhai Tang, lav David Walsh) — väidetavalt üldse esimene Wagneri ooperi esitus Hiinas. * Berliini ooperiaasta kõrgpunktiks on peetud aga Claudio Abbado kontsertkorras juhatud "Tristanit ja Isoldet" Berliini Filharmoonikutega (nende omas majas), mis hiljem ka Salzburgi festivalile toodi, ja Abbadole juhatada üldse esimese Wagneri ooper oli. * Väikeseks "Bayreuthiks" Berliinis peeti Daniel Barenboimi algatatud kevadfestivali (*Festtage*) Riigiooperi ja Chicago SO jõududega, viimastelt Schönbergi "Moosese ja Aroni" kontsertettekanne (solistid David Pittman-Jennings ja Chris Mer-

ritt); Berliini Riigiooperilt Harry Kupferi lavastatud "Tristan ja Isolde" ning "Lohengrin" — kuni 2002. aastani kavatakse Barenboim siin välja tuua 10 Wagneri ooperit. * Suurt Bayreuthi festivali loobub peatselt juhtimast selle ees 1951. aastast ja oma venna Wielandi surma järel, 1966. aastast üksi seisnud Wagneri pojapoeg Wolfgang Wagner (s 1919), kes tänavu augustiks peab nimetama oma järglase; esialgu on tal kavatsus anda festival üle oma abikaasa Gudrunile ja tütar Catharinele. * Wexfordi ooperifestivali haruldused 1998: Pavel Haasi "Šarlatan", Carlos Gomez "Fosca" ja Riccardo Zandonai "I cavalieri di Ekebù" (mida Rootsis Karlstadis on juhitanud ka meie Jüri Alpernt). * Edinburg' ja Savonlinna festivalil äratas suurt tähelepanu Londoni Kuningliku Ooperi toodud noore Verdi "Röövliid" (dir Edward Downes, peaosades Dmitri Hvorostovski ja Paula Delligatti). * Milano La Scala hooaja ainsat Verdi-uuslavastust "Saatuse jõud" (dir Riccardo Muti, lav Hugo de Ana) peetakse taas ebaõnnestunuks, nii lavastuse kui ka solistide poolest; olevat kordunud sama, mis eelmist hooaega avanud Verdi "Macbethiga". (Üpris kriitilise hinnangu kogu teatri viimase aja loomungulisele seisule andnud "Financial Times'i" kriitik Andrew Clark möönab siiski, et La Scala orkester ja koor "suudavad Verditi esitada paremini kui keegi teine maailmas".

Mitu kuud järjest püsis nüüd Kölni Ooperi mängukavas Walter Braunfelsi (1882—1954) 1920. aastal valminud omal ajal menukas Aristophanese-ooper "Linnud" (dir Bruno Weil, lav David Mouchtar-Samorai). Braunfelsi, Kölni KMK direktori loomung oli natside ajal keelatud, alles äsjane heliplaadistus tuletas

Kölni ooperimajale meelde kaastlinnase unustusejäänud teose. * Umbes samast perioodist pärit **Emil Buriani** koomilise ooperi "**Bubu Montparnasse'ilt**" (1927) edukas taassünd oli Praha Riiklikus Ooperis, dir vanameister Bohumil Gregor, lav Ian Judge. * New Yorgi *Met*'i hooaja esimeseks uuslavastuseks oli britilase Jonathan Milleri lavastatud **Janáčeki** "**Katja Kabanova**"; dirigeeris tšehhi ooperi asjatundjana Charles Mackerras, kes tõi "**Kabanova**" 1951. aastal esmakordselt ka Briti saartele; nimiosas Catherine Malfitano, Kabanihana Eva Randova. * **Frederick Delius** (1862—1934), inglaste klassiku teine ooper "**Võlupurskaev**" (*The Magic Fountain*, 1895) jõudis alles nüüd üldse esmakordselt lavale Suurbritannias — Glasgow' *Theatre Royal*'is (dir Richard Armstrong), pärast 1979. aasta raadiotutvustust ja sellele järgnenud esmalavastust Kielis. * **Richard Strauss**i septembris täituva 50. surma-aastapäeva puhul tõi Dresdeni *Semperoper* välja "**Ariadne Naxoselt**" uuslavastuse (dir Dresdeni Riigikapelli audirigent Colin Davis, lav Marco Arturo Marelli); see on vähe-seid Straussi oopereid, mille maailmaesiettekannepole seotud Dresdeniga; sellele lisanduvad teisedki uuslavastused ja erikontserdid. * Väga heade solistidega (Nadine Secunde USAst nimiosas, Anatoli Kotšerga, Maksim Mihhailov, Christopher Ventris, Donald McIntyre) tõi Brüsselis *La Monnaie*'s lavale **Sostakovitši** "**Mtsenski maakonna leedi Macbethi**" menukas teatri peadirigent Antonio Pappano, keda nüüd ka juba Londoni *Royal Opera*'n'sse oodatakse. * Nimekas britt David Pountney tõi Zürichis välja harukordsena **Hans Pfitzneri** varajase ooperi "**Roos armastuse aiast**" (*Die Rose vom Liebesgarten*, 1900); möödab on ka 50 aastat helilooja surmast Salzburgis.

Hooaja teiselgi poolel on Euroopa ja Ameerika tuntud ooperimajades ikka rohkem ja märgatavam naislavastajate osa: **Martha Domingo** Los Angeleses ("**Traviata**"), **Phyllida Lloyd** Pariisi Rahvusoperis (Verdi "**Macbeth**"), **Rhoda Levine** *New York City Opera*'s (Jack Beesoni "**Lizzie**

Borden"), **Sharon Ott** Seattle'i Ooperis (Barberi "**Vanessa**"); mitmete töödega on suure avalikkuse ees Euroopas edukas olnud ameeriklanna **Francesca Zambello** (ka üks Londoni *Royal Opera*

naga New Yorgi jaoks, arvavad vaatlejad. * *Met*'is lavastati esmakordselt ka **Carlisle Floyd**i apokriivalugu "**Susannah**", 1950. aastaist saadik populaarsemaid ameerika oopereid, mis



Gian Carlo Menotti (paremal) koos Giesseni teatri intendantiga Guy Montavoga jaanuaris 1999.

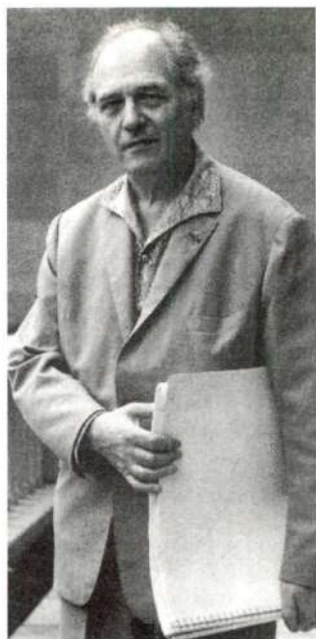
pealavastaja tulevase kandidaate). * Helilooja **Gian Carlo Menotti** (sai juulis 88), kes Ameerika Ühendriikide (ja teise elupaiga Šotimaa) kõrval "maandus" veel 1992. aastal Rooma Ooperi kunstiliseks juhiks, käis ise lavastamas oma ooperit "**Help! Help! the Globolinks!**" Saksamaal Giessenis ja sai väga tulise vastuvõtu osaliseks; dirigeeris Herbert Gietzen, koos heliloojast lavastajaga toodi siin 1981. aastal publiku ette Euroopa esiettekandes ka **Menotti** "**Hullumeelne Juana**". Menotti nüüdset tulekut peetakse teatri intendantide Reinald Heissler-Rémy suursaavutuseks. Hiljuti lavastas Menotti omaasutatud Spoleto festivalil ka Tšaikovski "**Jevgeni Onegini**". * **Schönbergi** "**Mooses ja Aron**" tuli esmakordselt ka New Yorgi *Metropolitan Opera* lavale, juhatas peadirigent James Levine, kes seda oli esimest korda teinud 10 aastat tagasi Salzburgis, mõlemas peaosas briti lauljad John Tomlinson (äsja ka nimiosas Mussorgski "**Boriss Godunovis**" Inglise Rahvusoperis) ja Philip Langridge, lav Graham Vick; — ligi pool sajandit hiljaks jäänud üllatus suhteliselt suure juudi elanikkon-

ka ME-I New Yorgis 1956 oli juba väga menukas; nüüd James Conloni käe all, nimiosas Renée Fleming, kelle partnereiks Samuel Ramey ja Jerry Hadley. * *New York City Opera*'s oli taas, kevadhooaega avamas, **Jack Beesoni** "**Lizzie Borden**" (1965) — ameeriklasi haarav tõsieluline lugu nimitage-lasest; dir George Manahan, peaosas Phyllis Pancella. * **Messiaeni** ooperist "**Püha Franciscus Assisist**" on tehtud üsna järjestikku kaks uuslavastust — Peter Sellarsi oma Salzburgi mullusel suvefestivalil, dir Kent Nagano; pärast viis Nagano selle kontsert-entendusena ka Luzerni festivalile; peaosas José van Dam (laulis Franciscust ka ooperi ME-I Pariisis 1983; samas olnud Nagano dirigent Seiji Ozawa assistendiks) ja Dawn Upshaw Inglina. Teine lavastus oli tänavu Leipzigi Ooperis, üldse oli see kolmas tollest mummutooperist.

Aulis Sallineni "**Kullervo**" (1992) lavastati "**Kalevala**" aasta puhul taas Soome Rahvusoperis; lav Kalle Holmberg ja dir Ulf Söderblom; Jorma Hynnineni jaoks kirjutatud nimiosas oli nüüd edukalt Dortmundis tegutssev Hannu Niemelä. * Kuubalan-

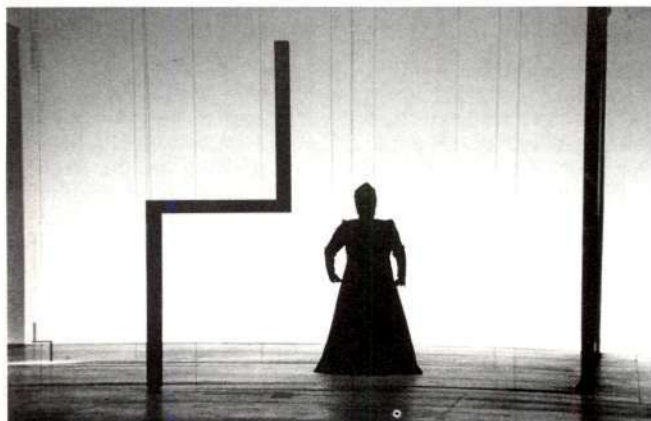
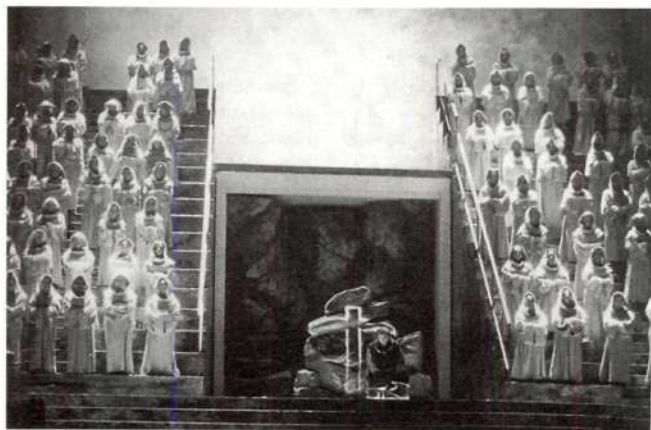
na **Tania Leóni** rassismivastane ooper "Hüatsintidest piits" (*The Scourge of Hyacinths*), mis paistis silma Müncheni muusikateatri biennaalil 1993, toodi "Inimõiguste deklaratsiooni" 50. aasta pidustuste puhuks koostöös Nancy Ooperiga lavale ka Genfi Suures Teatris, (lav Robert Wilson; dir autor ise). * *Metropolitan Opera* põnevate uudistega hooaega (vt eespool) kaunistasid ka tiptenorite **Luciano Pavarotti** ja **Plácido Domingo** galaõhtud märkimaks mõlema *Met'i*-debüüdi 30. aastapäeva. Paraku pidasid kriitikud Pavarotti õhtut (kavas katkendid "Rügemendi tütrest", "Armujoogist" ja "Boheemist") peategelase vokaalseks ebaõnnestumiseks, kuigi kaasa tegid ka Ainhua Arteta, RuthAnn

Swenson, Daniela Dessi, Dwayne Croft, Leo Nucci, Roberto De Candia. (Kriitika leidis: "Kahju, aga tenorissimo ei triumfeerinud, see oli tal üldse 360. etendus koos *Met'i*ga, ja võimalik, et ka viimane.") * **Plácido Domingo** gala ("Fausti" I, "Stiffelio" II ning "Carmeni" III ja IV vaatus) oli märksa edukam. Tema partnereiks olid Verónica Villarroel, Patricia Racette, Denyce Graves, Dwyne Croft; juhatas James Levine. Domingo dirigeeris ise *Met'i* "Aidat" ja laulis ka "Padaemandas", "Simone Boccanegras" ning "Simonis ja Delilas". Ta sõlmis lepingu Los Angelese Ooperi juhi kohale 2000. aastast, jäädes Washingtoni Ooperi ette veel aastani 2002 ja lahkudes siis koos peadirigent Heinz Frickega seal.



Olivier Messiaen

Steen Olivier Messiaeni ooperi "Püha Franciscus Assisist" lavastusest Leipzigsis.



Ootuspõnev aeg on praegu Barcelonas: kuulus ooperimaja *Teatre del Liceu* on tõusmas tuhast ning avatakse taas k.a oktoobris. * Londoni *Royal Opera* peadirigendiks aastast 2002, kui lahkub **Bernard Haitink**, oodatakse 39-aastast Londonis sündinud, itaalia-ameerika dirigenti **Antonio Pappanot**, kes praegu on Brüsselis ooperiteatri *La Monnaie* ees. Kuningliku Ooperi kauaegsest remondist tingitud segaduse tõttu andis Haitink juba lahkumisavalduse, kuid võttis selle nüüd tagasi. * Väga hästi läheb jätkuvalt Dresdeni Riigiooperis **Giuseppe Sinopolil** — ta valiti taas peadirigendiks aastaks 2003—2007. * Sakslast **Hartmut Haenchenit** ootas lahkunud **Jüri Kouti** järel Leipzigi Ooperi peadirigendiks (2000. aastast) teatri kunstiline juht, helilooja **Udo Zimmermann** (lõpuks selgus, aga et ta ei saanudki teda); Haenchen, kes Potsdami teatriga käinud ka meil Tartus ja ükski Tallinnas, on praegu Amsterdams Hollandi Ooperi edukas

Steen Tania Leóni ooperi "Hüatsintidest piits" lavastusest Genfis.

šeff. * Flaami Ooperi ette tuleb särtsakas noor itaallane **Massimo Zanetti**, kes sai Marek Janowski järglaseks ka Bremenis. * Prantsusmaal ja kaugemalgi hästi tuntud Lyoni Rahvusoooperi ees on tippmehe Kent Nagano järel **Louis Langrée**. * Austraalias sündinud **Simone Young**, kes 1998 sai ka Bergenis FO ette Norras ja on olnud edukas New Yorgi *Met*'is (teise naisdirigendina üldse), Münchenis, Viinis, Londonis jm (just ooperis), on määratud Sydney kuulsas ooperimajas tegutseva *Opera Australia* peadirigendiks 2001. aastast.

DIRIGENTIDE UUSI AMETIPOSTE KONTSERDI POOLELT

Briti maestrost **Colin Davis**est sai New Yorgi Filharmoonikute kogu ajaloo esimene külalispeadirigent. Selle orkestri praegune peadirigent **Kurt Masur** asub (2002. aastani New Yorgi kõrvall) ka **London Philharmonic Orchestra** ette 2000. aasta sügisest. * **Vladimir Ashkenazy** asus peadirigendina Tšehhi Filharmoonia SO ette, tal on siin suured plaanid, mille täitumiseks on head eeldused: "saksa täpsus ja slaavi tundeline paindlikkus", arvab ta ise. * Leipzigi *Gewandhaus*-orkestri ette sai peadirigendiks rootslane **Herbert Blomstedt**, kuhu ta tuli NDR—SO peadirigendiametist

Plácido Domingo sõlmis lepingu **Los Angelese Ooperi** juhi kohale alates 2000. aastast.



Hamburgist. * Toimus põnev peadirigendi vahetus Inglismaal: kuulus **Simon Rattle** loobus ametist *City of Birmingham SO* ees ja andis ohjad soomlasele **Sakari Oramole**, kes lisaks on ka suurepärase viiuldaja ja kammeransamblist. Viimast hooaega jätkas siin esimese külalisdirigendina **Paavo Järvi**. * Ameeriklase **James DePriest**i järel saab Monte Carlo FO uueks kunstiliseks juhiks **Marek Janowski**. Tänavu augustis lahkub prantslane **Michel Plasson** Dresdeni FO eest ja Janowskit oodatakse ka siia uueks peadirigendiks. * Pariisis resideeriva *Ensemble InterContemporain*'i kunstiliseks juhiks saab 2000. aastal ameeriklase **David Robertsoni** järel uues

Bernhard Haitink lahkub aastal 2002 Londoni *Royal Opera* peadirigendi ametipostilt.



muusikas üha enam särav noor britt **Jonathan Nott**, kes praegu on Luzerni Ooperi muusikaline juht (esines ka tänavusel uue muusika festivalil *Stockholm New Music*). * **Jésus Lopez-Cobose** järel saab Lausanne'i Kammerorkestri ette 2000. aastal saksa pianist ja dirigent **Christian Zacharias**. * Aastast 2001 saab Soome raadio SO juhiks kauaaegse **Jukka-Pekka Saraste** järel "Põhjamaade peadirigendi" nime kandev **Leif Segerstam**. * **Osmo Vänskä** valiti ühel häälel sama menukalt ja silmapaistvalt jätkama Lahti SO ees järgmisel kolmel

aastal. * Tänavusest sügisest valiti Freiburgi muusikadirektoriks 28-aastane kanadalane **Kwamé Ryan**. * Jena muusikadirektoriks valiti 120(!) taotlenu hulgast viimane **Poznańi Filharmoonia**



Simon Rattle'i koostatud kontserditsükkel "Towards the Millenium" teeb kumarduse sajandivahetusele.

SO peadirigent ja ka meie ERSO ees seisnud **Andrei Boreiko**. * Noor, suhteliselt vähe tuntud ameeriklane **Alan Gilbert** saab Stockholmi Filharmoonia Kuningliku SO peadirigendiks kahel esimese külalisdirigendi võrdsel ametipostil olnud **Andrew Davis** ja **Paavo Järvi** järel. * Suvest alustab Düsseldorf/Duisburgi Ooperi ees kaheks aastaks 38-aastane ameeriklane **John Fiore**. * Austria ei saa endale lubada nii noori peadirigente kui Saksamaal: Dresdenist pärit 32-aastasest **Martin Gütlerist** sai Austria noorim peadirigent tänavu jaanuarist Klagenfurdi teatris.

MUUD PÕNEVAT

Maestro **Carlos Kleiber**, keda peetakse praegu elavatest dirigentidest suurimaks, tuli kaheaastase vaheaja järel taas avalikkuse ette, siiski küll mitte Euroopas — ta juhatas kuulsat Baieri Raadio SO (peadirigent Lorin Maazel) kahte kontserti Kanaari saarte festivalil jaanuaris Las Palmases ja Santa Cruzis; peateosena kavas Beethoveni VII sümfonia. Kanaari saarte festi-

val muutub aina esinduslikumaks, 1995 mängisid siin ka Göteborgi Sümfooniad Neeme Järvi juhatusel, seekord käisid seal veel orkestrid USA-st (Cleveland), Soomest ja Taanist, Taani Raadio SOlt kõlas **Okko Kamu** juhatusel ME-s ka **Arvo Pärdi** uus teos "Como anhela la cierva" (märtsi lõpul EE ka Tallinnas, dir Tõnu Kaljuste).

* *La Scala* peadirigent **Riccardo Muti** tegi jaanuaris kauaoodatud debüüdi NewYorgi FO ees, kavas ka Busoni muusika Carlo Gozzi näidendile "Turandot". * Lisame ka **Paavo Järvi** kaks debüüti: jaanuaris oli ta oma kodulinna-debüüt *Philadelphia Orchestra*'ga, märtsis debüüt NewYorgi Filharmoonikutega (Bartóki II viiulikontsert Gil Shahamiga, Brahmsi II sümfoonia; orkestri juhtkond

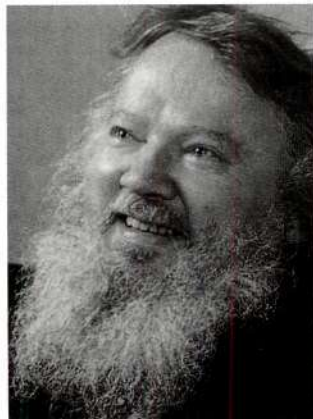
Anne-Sophie Mutter lõpetas mitu hooaega kestnud Beethoveni-maratoni.



oli talle usaldanud täismahus, nelja kontserdiga kordustsükli, millest kolme käinud kuulamas ka Neeme Järvi). Orkester alustas oma hooaega aga **Kurt Masuri** peadirigendikäe all suure Beethoveni-sarjaga: kõik sümfooniad ja Viiulikontsert (Isaac Sterniga) kokku viies kavas. * Viuldaja **Anne-Sophie Mutter** lõpetas oma mitu hooaega kestnud Beethoveni-maratoni — kokku 47 linnas —, klaveril Lambert Orkis; kavas Beethoveni kõik viiuli-

sonaadid, mis samaaegselt ka plaadistati. Esitusi peetakse mitmes mõttes erandlikuks ja uudseks, viuldaja uuris eelnevalt helilooja käsikirju Viinis ja Bonnis, kus andis sümbolseelt ka maratoni viimase kontserdi. * Kaalukas oli **Mozarti ja Bruckneri sari Münchenis**: Baieri Raadio SO, dir Lorin Maazel ja pianist Murray Perahia, kavas korraga üks Bruckneri sümfoonia ja Mozarti klaverikontsert. * Septembrist alates sai **Dortmundist** üheksa kuu vältel Euroopa kammermuusika keskus: 100 paremat keelpillikvartetiteost esitati *Herenberg City Center*'s 34 kontserdil 32 juhtiva ansambli poolt Euroopast ja kaugemaltki. * 99 viimase aasta 350 parimat kammerteost (250 heliloojalt) kõlas **Gütersloh'** linna korraldatud mammutsarjas "MM:99" 50 kontserdil Põhja-Rhein-Vestfaali liidumaa 18 linnas. * Ka dirigent **Simon Rattle**'i valitud kavade ja peamiselt tema juhutatud tsükkel "Towards the Millennium" teeb kumarduse sajandivahetusele: sari valmib 10 aasta jooksul, igal aastal on esitatud sajandi eri kümnendi silmapaistvamaid teoseid: 1999 jõudis festival 1980-ndaisse, tuleval aastal jõuab 1990-ndatesse. Rattle'i tänavuste teoste hulgas on **Lutoslawski III** ja **Schnittke V** sümfoonia, **Stockhauseni** Trompetikontsert (ooperist "Neljapäev"), **Takemitsu** Kitarrikont-

Leif Segerstam, "Põhjamaade dirigent", saab aastast 2001 Soome Raadio SO peadirigendiks.



sert, **Adamsi** "Harmonium", ta kaasmaalase **Nicholas Maw'** õhtut täitev mammutsümfoonia "Odysseus" (1987, helilooja töötas selle kallal 15 aastat), millega Rattle märkis ühtlasi ka oma lahkumist CBSO peadirigendi ametist. * "Ühe sümfoonia dirigent", ameeriklane **Gilbert Kaplan** jõudis oma Mahleri "Ülestõusmissümfoonia" (nr 2) esitusteriingiga ka Moskva Konservatooriumi Suurde saali. * 86-aastane vanameister **Kurt Sanderling** avas Londonis *Philharmonia Orchestra* uue hooaja ning juhatas ka Berliini Filharmoonikuid Salzburgi suvefestivalil. * Inglise uurijad leidsid ühest Bergamo raamatukogust **Vivaldi** senitundmatu Sonaadi (1720), mille esiettekanne toimus Londonis oktoobris keelpilliansambliit *La Serenissima*.

Salzburgi festival teatas kokkuvõtteks, et pidustustel 1998. aasta suvel toimus kokku 185 üritust, mille kavandatud 214 tuhandest piletitist müüdi ära 210 000. Siin toimub nüüd helilooja **Olga Neuwirthi** juhtimisel ka **uue muusika sari "Zeitfluss"**, kus suureks avastuseks on olnud Galina Ustvolskaja klaverisonaadid.

* Naabruses **Bregenzis** kogus suvefestival 187 000 külastajat: kontserdi ja 6000 vaatajaga vabaõhuetendused järvelaval, seekord Gershwini "Porgy ja Bessiga" Götz Friedrichi muljerrikas lavastuses.

Seppo Kimaneni algatatud ja juhitud **Kuhmo kammermuusikafestival** (tänavu on see 30. festival) kogus 1998 samuti rekord-arvu publikut, 44 700. Naabruses oli oma suure "vaatesaaliga" **Savonlinna ooperifestivalil** seekord 55 000 kuulajat, kellest veerandi moodustavad välismaalased.

(Jätkub)

ANNA KLAS

23. I 1912 — 20. IV 1999

5. mail meenutasid Klassikaraadios oma õpetajat Ada Kuuseoks, Valdur Roots ja Toivo Peäske. Võtkem saate pealkirja In memoriam mitte kui nekroloogi, vaid kui pühenduslugu inimesele, kelle elutöö on lõpule jõudnud.

Ivalo Randalu: Kas teie arvates jõudis Anna Klas oma elutöö lõpule viia?

Ada Kuuseoks: Temale käidi ju ette mängimas veel pärast otsese stuudiumi lõppemist, käisid nii õpilased kui õpilaste õpilasedki. Energiat oli tal tohutult palju ja ta andis endast kõik välja. Üksnes päris viimasel ajal, kui jõud hakkas juba raugema, imestas ta veel ainult, et "Kas ma olen ikka veel olemas?". Seda olemasolu aitas tal tunnetada kõige paremini Eri, kelle kohta Anna ütles, et ta on tõesti "kullast poeg". Viimasel ajal oligi tema elu sisuks Eri koju ootamine, ja Eri tuligi igal võimalusel.

Toivo Peäske: Lõpus elaski ta ainult Erile — siis, kui mälu polnud enam kõige parem ja ta ei suutnud oma tööd enam teha. Tal olid märkmikus Eri tegemised kõik kirjas ja sealt ta siis luges: täna on Eri Philadelphias, siis Tokyos jne, jne. Ja siis jälle kodus... Ning naljatas, et kui vanasti tunti Erit kui Anna Klasi poega, siis nüüd teatakse teda kui Eri Klasi ema.

I. R.: Anna Klasi pedagoogilised oopused olete ikkagi teie. Kas mäletate algust, oli ta kergesti ligipääsetav?

Valdur Roots: Mina tulin 1951. aastal Pärnust, olin seal oma arust üsna lootustandev kuju ja mõnedes asjades juba üpriski enesekindel. Anna Klasi juures aga lagunes mul kõik laiali, kõik hakkas otsast peale. Algas muusikalise mõtlemise uus korrastamine, mis puudutas iga nooti. Mis tal aga tegemata jäi, oli see, et tal ei õnnestunud suure osaga oma õpilastest



Kalju Suure foto

stuudiumi lõpuni viia, sest oli 1967. aastal sunnitud konservatooriumist lahkuma. Pean eeskätt silmas neid, kes alustasid temaga muusikakeskkoolis, kus oli eesmärgiks anda võimalikult hea algõpetus.

Anna Klas oli küllaltki range olemisega. Ega ma teda küll ei kartnud, aga ta mõjus kuidagi väsitavalt, iga noodi kohta oli tal ütlemist, mitte midagi ei kõlvanud, kuigi olin väga püüdlik ja arvestasin muidugi iga märkusega nii palju, kui olin selleks võimeline. Ta oli kohutavalt visa ega jätnud mitte midagi niisama. Olin sattunud n-ö huvialakoolist otse meistriclassi. Samas hoidis ta väga tugevalt distantsti, kuigi tööprotsessis latus välja kõik, mis vaja; ta oli väga emotsionaalne, tema tunnid andsid palju professionaalset teavet. Aga mitte palju muud, põlvkond, kuhu tema kuulus, pidi sõja-aastail palju kannatama. Temas oli midagi jaapanlikku, isiklikud läbielamised kuulusid vaid talle endale.

T. P.: Ka mina tunnetasin seda distantsti, ta oli meist noortest lihtsalt väga palju kõrgemal. Samas oli ta kohutavalt heasoovlik, vaatamata ülirangele suhtumisele õppeprotsessi võttis ta meid ikkagi nagu oma lapsi ja tundis huvi meie igapäevaelu vastu. Ometi kartsin ma teda küll, sealjuures muidugi põhjusega, sest muusikakeskkoolis, kus ma tema käe alla sain



Klaveriduo Anna Klas ja Bruno Lukk, pildistatud 11. mail 1963.

Henno Saarne foto

8. klassis, olin algul üsna paras lohe. Ta võis ikka hirmsasti vihastada, kui mul kolmandat korda ühed ja samad asjad tegemata olid jäänud.

A. K.: Minu kartust tema vastu võiks nimetada aukartuseks. Ka hiljem, kui juba iseseisvalt töötasin ja talle oma kontserdikavu käisin ette mängimas. Ta võis needki pihuks ja põrmuks teha, muidugi õigusega. Isegi minu õnnestunud õpilaskontsertide puhul lausis ta vaid, et "esinees õnnestunud kohti".

V. R.: Seejuures oli Ada Kuuseoks tal esimesi, kes läbi läi, üks tema lemmikuid.

A. K.: Ei olnud nagu vahet, olid sa alamal või ülemal kursusel, professionaalsuse lattu oli kogu aeg viimase peal, ikka ühed ja samad kõrged nõudmised. Artikulatsioonist ta eriti ei rääkinud, aga nõudis kogu aeg n-õ muusikas liikumist.

T. P.: See oli üks pidev hüüdmine: liigu, liigu! Ta nõudis voolavust, et kogu aeg peab midagi toimuma.

V. R.: Tema enda mängus oli tähelepanda-

vaim, erinevalt paljudest teistest interpretidest, see, et ta intoneeris väga selgelt, talle oli oluline, et muusika kõneleks. Inimesena mitte eriti jutukas, kõneles ta seda enam muusikas. Minu fraas ei öelnud talle mitte midagi, see tuli alles kõnelema panna. Ma ei tea, võib-olla olite teie andekamad? Intonatsioon, see kõnelemine, tuli tingimata viia ühe suure kaare alla, seda peangi olulisemaks tema õpetamisel. See oli erakordselt tähtis ja sellega võinuksime küllap silma paista mõnelgi rahvusvahelisel konkursil, kui neid meie jaoks toona vaid oluks. Hiljem paistsidki tema Riia-õpilased ühel väliskonkursil sellega silma. Viimane lihv, kus kõik komponendid paigutuvad ühe nimetaja alla, on väärtuslikem, mida üks õpetaja anda võib. Seda omadust hindasid ka tema enda mängus kõik suured muusikud. Tihtipeale olid ju duos Lukigagi need juhtivad hääled just tema käes. Gilelsi vaimustust tema mängust võisin kord ise tunnistada. Muide, omaaegsed N. Liidu suured pianistid tahtsid kuulda ja respektierisid sageli Anna Klasi arvamust.

I. R.: Milline oli tema esteetika, kui palju ta tundides praktilise töö juures ühe või teise asja vastu üldist vaimustust välja näitas?

T. P.: Ega ta eriti ei filosoferinud, poetas vaid üksikuid suurkujude ütlemissi või seisukohti mõne asjasse puutuva teose kohta. Nii-öelda vestlustunde meil ei olnud.

V. R.: Kujundeid ta siiski kasutas. Nõudes laulvat tooni, lisas, et see peab ka kõnelema. Näiteks, et Chopin on kõneleja, Schubert — *lied*...

A. K.: Ta tõi ikka ka abistavaid näiteid kunstist ja kirjandusest. Kui sul midagi tippkirjandusest osutus tundmatuks, võisid häbi pärast maa alla vajuda. Suuri ekskursse ta küll ei teinud, töö tahtis tegemist.

Tema enda eelistused interpreedina olid Mozart, Schubert, Chopin, õpetajana aga töötas kõigis stiilides, ühte teisest kõrgemaks seadmata.

V. R.: Klasi ja Luki duo repertuaar oli avar, selles ei saanudki mingid eelistused otsustavat rolli etendada, kuid kõike, ka eesti muusikat, mängisid nad Lukiga meeleldi ja vahvalt. Solistina esines Anna Klas üsna vähe — enne sõda ei antud selleks võimalusi, pärast sõda võttis duo oma mitme kavaga aastas aga suurema osa ajast. Eks seepärast soleeris ka Bruno Lukk harva. Samas mängis Anna Klas Beethoveni Viiendat kontserti veel oma 75. juubelil.

A. K.: Aga ta on palju mänginud Eesti Raadio fondi, muidugi kõige rohkem duoga; kindlasti ka Moskva ja Leningradi raadiole — võib-olla enamgi kui meile. N. Liidus andis duo

Klas-Lukk teadagi palju rohkem kontserte kui Eestis — Leningradis olid neil lausa abonentid.

I. R.: Milles seisnes selle duo fenomen, olid nad Lukiga nii ühte tüüpi pianistid või milles nad teineteist täiendasid?

V. R.: Neis oli midagi väga olulist ühist, seesama muusika väljenduslikkus, intoneerimine. Õppisid ju ka mõlemad Berliinis Leonid Kreuzeri juures. Mõlemal oli ülimalt elitaarne maitse, ühtviisi suur nõudlikkus iseenda vastu. Eraldas neid see, et Anna oli emotsionaalsem, Bruno ratsionaalsem, ning sellega nad täiendasid teineteist — õnnelik kooslus! Ja maitsed kattusid neil suuresti, mõlemale imponeeris Artur Schnabel, mõlemad austasid väga Maria Grinbergi, Nadežda Golubovskajat, Emil Gilelsit, David Oistrahhi... Milline vaimne ring!

T. P.: Kui poleks olnud seda N. Liidu suletust, oleksid nad duona kahtlemata saavutanud edu Lääneski, sest siin oldi ühed parimad. Olnuksid nad moskvalased ja seisnuksid lähemal kurikuulsale "Goskontserdile", võinukski nii minna, kuid isegi Leningradi tippudel polnud pahatihti üle piiri asja. Ja ega ka Eesti NSV kultuurijuhid end selles suunas asjaajamisega sugugi ei vaevanud.

V. R.: Kui kuulata CDd, mis mullu välja anti — selle tasemega võinuksid nad veel praegu vabalt maailma minna.

Poja Eri Klasiga "Estonia" kontserdisaali dirigenditoas 1982. aastal.

Kalju Suure foto



T. P.: Tavaliselt mängivad klaveriduod noodist, Luki ja Klasi nõudlikkus oli aga sedavõrd kõrge, et esineti ainult peast. Ja kui Lukil tekkis probleeme mäluaga, lõpetasid nad praktiliselt avalikud esinemised. See juhtus 1975. aastal. Kuidas neid hinnati, kogesin veel viisteist aastat hiljem duode festivalil Leningradis, kuhu Anna Klas oli palutud aukülalisena. Teda mäletasid isegi riiehooldja-tädid ja kui vaid nimetati, et Anna Klas viibib saalis, puhkes kõikjal see äratundev aplaus.

A. K.: Päris viimased duo kontserdid toimusid Schuberti kavaga Tallinnas ja Tartus 1985. aastal ja needki olid täiesti erakordsed. Kuigi nad mängisid siis noodist ja ka neljal käel, mida varem põhimõtteliselt mitte kunagi ei teinud. Ju see jäägitu süvenemine eristaski neid kõigist teistest aastakümnete jooksul — nad olid tõesti ekstraklass.

I. R.: Kas duo Nata-Ly Sakkos—Toivo Peäske sai nendelt impulsi?

T. P.: Mitte päris otseselt, meie saime kokku Leningradis õppides, kuid eeskujuks olid nad meile kindlasti. Õnnelik juhus oli vahest see, et samal 1975. aastal, kui nemad lõpetasid, andsime meie oma esimese kontserdi.

A. K.: Ja nüüd on hakanud "väikseid duosid" juurde tulema...

Viimase tõdemusega saate In memoria verbaalne osa lõppeski, ent see ei mõjunud järsult, sest kõlama hakkas Schuberti Fantaasia f-moll, pala, mida need kaks kunstnikku oma loometee õhtul olid väga armastama hakanud ja mille ettekandest hoo-vab niisugune elukogemus, mis osaks saanud vähestele: elu enda mõistmine. See pole pelgalt schubertlik liied, vaid inimese kõnelemine inimesega. Väga isiklik, mida kuulja — ja ainult KUULJA — vajab. Nõnda on Anna Klas õpetanud enamaid, kui tal oma õpilasi oligi.

IVALO RANDALU

MIS ON HINGE HIND EHK IMET EI SÜNDINUD



"Ristumine peateega", 1999. Režissöör Arko Okk. Piret Kalda (Laura) ja Jaan Tätte (Roland). Laura: "Mõmmi, võta mind selga." Roland: "Noh, näita nüüd, kuidas jänku hüppab." — "Mõmmi võtab selga, oi kui..." — "Sa kägistad, sa kägistad mu ära." — "Mõmmi, mul on kõht nii tühi."

"RISTUMINE PEATEEGA". Režissöör ja produtsent Arko Okk, stsenaarium: Jaan Tätte ja Arko Okk, operaator-lavastaja Dmitri Jermakov, kunstnik-lavastaja Pille Jänes, muusika autor Jukka Linkola, helirežissöör Mart Otsa, monteeriija Kadri Kanter, teine režissöör Ly Pulk, filmi direktor Endel Koplimeets, tegevprodutsent Jako Okk, tootmise koordinaator Sandra Heidov, valgusmeister Uno Lahten, *Steadicam*'i operaator Bagir Rafijev, teine operaator Rein Pruul, kaamera assistent Roland Adamson, käru/relsid: Eduard Pissarenko, kraana-operaatorid Aigars Zarinš ja Ilja Vassiljev, fotograaf Andrejs Grants, grimm ja soengud: Tiina Leesik, dekoraator Päka, dekoraatori assistendid Raivo Aus ja Erik Gürvet, helirežissööri assistent Mati Jaska, pürotehnik Armin Altorf, sünkroontaustad: Aila Meitšik ja Irina Kislova, helimontaaž: Harmo Kallaste, värvimääraja Timo Nousiainen, negatiivi monteeriija Helena Selin, muusikatoimetaja Jaak Ojakäär, avalikud suhted: Jaak Lõhmus. Osades: Andrus Vaarik (Osvald), Piret

Kalda (Laura), Jaan Tätte (Roland), Emil Urbel (Kuldkalake), Andres Tarand (Kuldkalakese hääl). Film põhineb Jaan Tätte näidendil "Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest". Pühendatud Aleksandr Knjažinski mälestusele. 35 mm, 68 min, värviline. © "Acuba Film OÜ", 1999. Esilinastus Tallinna kinos "Kosmos" 19. märtsil.

Et Jaan Tätte näidendi "Ristumine peateega" kahest lavastusest ning selle filmiversioonist on sedavõrd palju kirjutatud, ei peaks vist kedagi üllatama. Sest kui aastas jõuab keskmiselt meil teatrisse üldse kolm-neli uut algupärandit ning kinno üks-kaks pikka kodumaist mängufilmi ja kui nende näitajate taga on silmanähtavalt esil üks ja sama teos/tekst, siis see kahtlemata on fenomen. Mis

sügisel ennast uue hooga ilmutab, sest järgmisel hooajal esietendub "Ristumine peateega" Vene Draamateatris Jaak Alliku lavastuses.

Millal meil viimati jõudis värske algupärane kolme teatri mängukavasse? Võib-olla 1940-ndate lõpus August Jakobsoni "Elu tsitadellis". Too oli aga selgelt konjunktuurne teos. Ja Jakobson poliitiline prostituut.

Kes tahab, võib ju ka Tätte tekstiraamatu motot, et "Ma kirjutasin selle raha pärast", võtta kui väikest flirti rahaga. Kui palju selles motos on aga ironiat, kui palju tõe? Ehk nii ühte kui teist. Tätte pidi ju teadma, et ühe näidendiga rikkaks saamine on samasugune muinasjutt nagu kuldkalakese oma.

Nüüd aga hakkab see Tätte muinasjutt *pro* näidend üha enam reaalsuse piire võtma. Juba on kuulda näidendi võimalikest lavastustest piiri taga. Hakka või uskuma, et ka Eestis võib näidendi kirjutamisega rikkaks saada. Muinasjutt! Tõenäoliselt see kahe otsaga motto sobis lihtsalt kokku näidendi süžeeaga. Ja teadmiseaga, et paraku meie tänases maailmas on enamik raha pärast valmis peaaegu ükskõik mida tegema, ükspuha kui kaugele minema.

Vist sama palju, kui on kirjutatud "Ristumine peateega" lavastustest, on ülistatud ka näidendit ennast, milles olemas kõik klassikalise dramaturgia komponendid — stoori, karakterid, metatekst/-tansand ja mis kõik veel. Lisaks igihaljad teemad — armastuse kolmnurk, raha. Jah, tuleb veel saja esimene kord üle korrata, et "Ristumine peateega" on hea t e a t r i tekst.

Kui õieti mäletan, siis Osvaldil on Linnateatri lavastuses üks repliik, mis teatri tinglikkust, illusoorust veelgi rõhutab. See on siis, kui Osvald pillab publiku poole, et me siin teeme ju teatrit. Pärnu "Endlas" püüab aga Roland, silmad ainiti pitsakettal, vaatajat provotseerida: "Kohe ajame publikule isu peale." Filmis pole ühte ega teist. Ei saagi olla. Teatris kannab tinglikkus, filmis mitte. Filmis, vastupidi, peab olema kõik nagu päris. Siin tekivadki käärid Oki filmivariandi ja Tätte teksti vahel. Kuna režissöör pole suutnud teatripärast teksti ja tegevustiku tinglikkust uuele tasemele või metatasandile tõsta, siis "Ristumine peateega" on film vaid vormiliselt, kaamera liikumise, pildikeele ja ülevõtmise poolest, sisuliselt osa kannab ikkagi teater. Kindlasti **Arko Okk** eksis, kui pidas "Ristumist peateega" väga filmilikuks looks. Üldse on arusaamatu, et Okk ei näinud siin karisid, mis sedavõrd teatris kinni teksti filmikeelde ümberpanduna võivad ees oodata.

Ei tahaks uskuda, et vaataja teatri-saalis tõsimeeli juurdleb selle üle, et kuidas ikka neli miljardit kuskil poolmahajäetud maamajas vedeleb. Aktsent on muudel asjadel. Tähtsamad raha päritolust, rääkimata selle kogusest, on suhted. Tähtis pole see, mis selle rahaga teha, vaid see, et mis see raha inimestega teeb. Just see, et Tätte pole piirdunud "mingi" miljoni krooniga, vaid tõstab summa astronoomilisse kõrgusse, haakub muinasjutuga kuldkalakesest, viib loo välja olmelisusest. Ja ometi peab see raha olema "päris", sest Osvald on seda ka natuke kulutanud — sajavatine elektrikipn laes ja mobiiltelefon on "ehtsad". Ega ta neid linnast kuivanud lepalehtede eest ostnud. Just see tinglikkuse ja reaalsuse piirimail mängimine teebki teksti nauditavaks teatrilaval. Samas lubab teatrilava tinglikkus ka ühe õhtu/öö üleelamistesse ja suhetesse tuua koomikat. Filmis seda praktiliselt pole. Ja nii läheb paratamatult kaduma mingi teine plaan.

Filmi *road-movie*'likud avakaadrid on ühed vähesed, mis võetud üles väljaspool maamaja kuskil peateega ristuva tupiku lõpus. Veel mõnel korral satub vaataja koos pildiga nelja seina vahelt välja. See on siis, kui teemeister Osvaldit külastab ja unustab sinna saladusliku ajakirja, milles Laura pilt. Teine kord siis, kui Osvald Rolandiga kaupa tehes justkui juhuslikult poetab sajatuhandelise dollaripaki vette, mille peale hullunud Roland jökke tormab. Kolmas kord jõuab kaamera interjööri välja, kui mahamüüdnud Laura ja Roland püüavad halva mängu juures head nägu teha ja nüüd omakorda Osvaldil nahka üle kõrvade tõmmata.

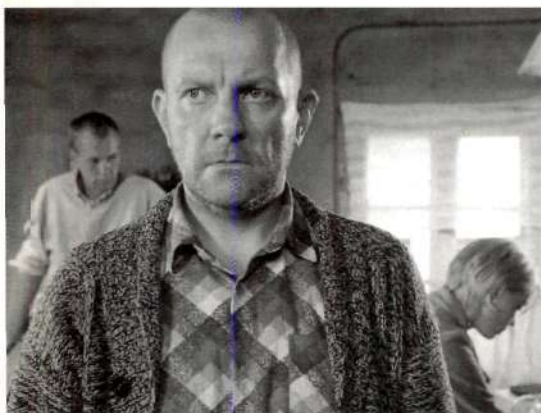
Huvitav, kui siirad Laura ja Roland teineteise suhtes on. Analoogetes kriminaal-romaanides unustatakse viimaks armastus, seltsimehelikkus ja mis iganes ning püütakse üksinda raha peremeheks jääda. Kui juba autor (filmis autorid) kahe noore inimese aususe ja suhete tugevuse proovile pani, siis omamoodi huvitav oluiks siit edasi minna: kumb kummale esimesena pussi/kuuli rindu oleks suunanud.

Nüüd aga, keset suur vaidlust, et aasta pärast on Laura ja Roland jälle koos ning Osvald pika ninaga jäetud, on viimane kui ilmutus teiste salajutu keskel. Kuidagi liig äkki on ta kaadris ja ülemäära ruttu saanud jälile noorte salaplaanile. See ei ole ju teater, see on film. Tegelikkus. Elu, kus ümberringi lobbab lopsakas maastik.

Ülejäänud aja eksleb kaamera interjööri ja suures plaanis tegelaste vahel ning siin pole suure operaatoritöö kogemusega Okk tubateatri tunnet suutnud lõhkuda. Et line-



"Ristumine peateega". Jaan Tätte (Roland), Andrus Vaarik (Osvald) ja Piret Kalda (Laura). *Osvald: "Püüdkes ise hakkama saada. Ma tulen kohe." Laura: "Osvald oli juba lapsena nii armas poiss. Jagas kõik kommid alati sõprade vahel nii võrdsetl ära ja..." Roland: "Siis on ta nüüd kõvasti muutunud." — "Kas naabrimees ei ole üleaedsega rahul vä... Ei või olla." — "Kulla memm... Laura, ma ei suuda enam. Laura, mis asja ta teeb meiega?"*



"Ristumine peateega". Jaan Tätte (Roland), Andrus Vaarik (Osvald) ja Piret Kalda (Laura). *Laura: "Ma ei saa üldse aru, mis moodi nad sellise noaga tapavad. See on täitsa arusaamatu. Aih!" Osvald: "Ei olnud noal häda midagi! Hea terav nuga oli." Roland: "Mh... sss. Niimoodi rüüselde ei saa ju õieti torjata. Ja siis pead ka teadma, kuhu sa lööd... on igasugused kondid ja värgid, et kui sinna lööd, et mis moodi siis tera peab olema. See ei ole niisama, et võtad ja lööd." Laura: "Vat siis jäta kohe esimeseks see meelde, et tagumik on viimane koht, kuhu löüa!" Osvald: "Kuule, sul, mees, on aeg minema hakata. Sa tüütad inimesi. Küll vaesed inimesed on tüütud, kumagi pole nad millegagi rahul. Häda siin, häda seal, üks vingumine ja virisemine on..."*

aarne tegevustik kulgeb suurema osa ajast n-õ suletud ruumis, siis see on ühtaegu filmile kui tervikule nii kasuks kui ka kahjuks tulnud. Pean silmas seda, et nelja seina vahel on kergem pingestada süžeed, mis juba stenaar-

riumis paaris kohas ära hakkab vajuma. Samas ei saanud tuppaheldatud režissöör ei pildikeelelt ega režiililt ka kuskile ära eksida. Pildirida on paigas. Karakterite ühest seisundist teise üleminek loogiline ja jälgitav.

Niisiis, "Ristumine peateega" hakkab väga filmilikult: noored inimesed hääletavad maantee veerel. Mööda tuhisevad autod. Kolmas, nagu filmis ikka, võtab peale. Tal on uhke masin. Küll mitte tuliuus, aga ikkagi "Jaguar".

Maanteelint tuhiseb rataste all, mille-gipärast teeb auto teel sujuvaid siksakke. Võiks ju mõelda, kas juht pole mitte purjus. Ei, see juht küll mitte. Aga see selgub hiljem, lõpukaadrites, kui sama mees taas ootamatult vaataja ette ilmub.

Pole kahtlust, et noored on armunud ja väga õnnelikud. Neile ei lähe korda juhi kiivistunud nägu, nad vaid suudlevad enese-unustuseni.

"Ristumine peateega" on hea stoori, läheb kohe käima ja veab peaaegu et sama hooga lõpuni välja, teatris küll rohkem kui kinos. Tiheda ja teravmeelse tekstiga kaasneb filmi alguses ka intensiivsem kaardrivahetus, pärast sulanduvad filmi pikemad ja teat-raalsemad stseenid. Süžeeakäänakud teevad uperpalle ning inimestevahelised suhted jõuavad viimaks hoopis uuele tasandile. Kuid tempot hoiab eelkõige dialoog, millele kaamera pahatihti toetust ei paku.

Tšehhovil on püstol seinal, mis kolmandas vaatuses pauku teeb. Tättel ja Okil on nuga, mis näidendis enne esimese vaatuse lõppu korras välgatab. Välgatab see nuga küll ka filmis. Aga veel vähem kui teatris on filmis motiveeritud Laura kadumise episood. Ma saan aru, et sketšil iseenesest on jumet ja see haakub kriminaalse süžeeaga, kuid stsenaristidel ja režissööril pidanuks siiski jätkuma otsustavust see puänteeritud lugu välja visata. Liialt teises võtmes on see.

Näitlejate kolmik, **Piret Kalda** (Laura), **Andrus Vaarik** (Osvald) ning **Jaan Tätte** (Roland) on võimas. Arvestades, millise hinnaga (üksnes poolteist miljonit krooni) on film välja toodud, mis muu hulgas tähendab ka minimaalset duubliste arvu. Kuid ega näitlejadki suuda näidendist filmi teha.

Kõige raskem on ehk Jaan Tättel, kes lisaks sellele, et on juhuslikult loo autor, peab kehastama ka kõige verevaesemat, kõige skemaatilisemat kangelast. Ühe käega on noorherra küll reklaamis sees, kuid ta sõidab viie aasta vanuse "Mazdaga" ning tema päeva unistus on pitsa, kuu unistus mobiiltelefon ja aasta pärast loodab ta tuli uut autot. Samas suudab Roland peaaegu lõpuni jääda kahe



*"Ristumine peateega". Andrus Vaarik (Osvald).
 Laura: "Appi!" Roland: "Nii, mina jään siia."
 Osvald: "Kukkusin. Lased külma tuppa."*

jalaga maa peale, kui ta teeb viimase ponnistuse ja veenab Laurat rahakaste maha jätma. Sellised need algajad edukad ärimehed on — nemad juba muinasjuttudesse ei usu ja kuldkalakestest ennast ära meelitada ei lase.

Laura on mitmetahulisem, nurgelisem. Kord kui pehme kiisu, kes peremehele nurru lööb ("kas tõesti sõrmused on ostetud"), samas kainelt arvestav külm naisolevus ("kohalikesse pankadesse seda summat küll ei saa paigutada").

Osvald on tegelastest kõige kummalisem, mõistatuslikum ja sellepärast ka kõige huvitavam. Osvald on väga imelik. Natuke vist kohtlane, mõtleb vaataja. Ja õigesti mõtleb. Mees, kes tituleerib ennast kunstnikuks, maalib liiklusmärke. Kindlasti on kuskil teetsas ka tema maalitud liiklusmärk "Ristumine peateega". Aga äkki Osvald lihtsalt mängib tola. Sest see, kuidas ta Rolandiga tüdruku pärast kaupleb, kuidas ta külma arvestusega rahapaki vette pillab, räägib arukusest ja kainest mõtlemisest.

Osvaldist, kel tagakambris on neli miljardit dollarit, saab ühtäkki ahervare, nähes, mis raha inimestega teeb; nähes, et unistused ja ideaalid on liiva jooksnud. Lõpuks saabub lahendus: Osvaldi jutt kuldkalakesest on bluff. Raha on võõra oma. Võõras on ilmselgelt mafiooso. Seega on see raha veel kellegi kolmanda oma. Roland ja Laura vabanevad küll üheöö pingest ja painest, kuid

vaevalt Juuda märgist. See ongi vist selle loo põhisõnum.

Miks mafioosol (**Emil Urbel**) peab olema just **Andres Tarandi** hää? On ta ehk istunud kümme aastat kuskil külmas ja märjas vangikongis? Nii et ta — mafiooso — on siis ikka ehtne? Aga miks ta siis Laura ja Rolandi on (taas?) auto peale võtnud? Siit hakkab üks küsimus teist taga ajama, veeredes üha suureneva lumepallina kuristiku poole.

Teatriteksti/lavastuste ja stsenaariumi/filmi olulisim erinevus ongi finaalis. Lõpukaadrites sõidavad Roland ja Laura samas "Jaguaris", millele nad filmi algul hääletasid. Nüüd tunneme ka juhi ära. Ja jälle küsib Laura, kas Rolandil on raha ikka korralikult ära pandud. Põhimõtteliselt kordub avakaader. Ja küllap käib jutt sünnipäevakingi rahast. Ja Roland võtab taas põuest õhukese rahatasku. Nii et midagi polegi juhtunud! Isegi muinasjuttu mitte. Kõik oli vaid unenägu.

Sellise raamistikuga kukub aga lugu kolinal kokku. Imet ei sünni. Ei tegelaste hinges ega ka kinoekraanil.

ARKO OKK (sünd. 25 XII 1967 Tallinnas) on lõpetanud 1994. aastal Sergei Gerassimovi nimelise Ülevenemaalise Riikliku Kinematograafia Instituudi (VGIK) filmioperaatorina Aleksandr Galperini ja Aleksandr Rõbini meistriklassis. Võtnud üles kolm täispikka mängufilmi ning mitmeid lühimängu- ja dokumentaalfilme Eestis, Leedus ja Venemaal, lavastanud mängufilmi "Ristumine peateega". 1998. aastal asutas stuudio "Acuba Film". Filmograafia: 1991 "Vesine lugu" (kaasrežissöör, kaasoperaator; dokfilm, "Tallinnfilm"); 1992 "Sügisene luut" (Rudens sniegas; kaasoperaator; dokfilm, rež Valdas Navasaitis, Studija Kinema, Leedu); 1992 "2555" (kaasrežissöör, kaasoperaator; dokfilm, Põhja-Kaukaasia dokumentaalfilmide stuudio); 1992 "Lugu verevast sõrmkübarast" (kaasoperaator; lühimängufilm, rež Aleksandr Kurnajev, VGIKi õppestuudio); 1993 "Väekargajad" (operaator-lavastaja; lühimängufilm, rež Talvo Pabut, "Tallinnfilm"); 1994 "Tulivesi" (operaator-lavastaja; mängufilm, rež Hardi Volmer, "Tallinnfilm" ja "Faama Film"), Viiburi rahvusvahelisel filmifestivalil "Aken Euroopasse" Viiburi linnavõimude auhind operaatoritöö eest 1994; 1995 "Pilv peopesal" (operaator; dokfilm, rež Airi Kaspera, "Faama Film"); 1995 "Viimane lend" (kaasoperaator; telemängufilm/telelavastus, lav Valentin Kuik, ETV "Teleteater"); 1996 "Protokoll" (operaator; dokfilm, rež Valentin Kuik, "Eesti Telefilm"); 1996 "Maja Nõmmel" (režissöör, operaator, produtsent, dokfilm); 1996 "Hääled" (operaator; dokfilm, rež Valentin Kuik "Eesti Telefilm" ja "Onfilm"); 1997 "Kevad" (Pavasaris; operaator; dokfilm, rež Valdas Navasaitis, Studija Kinema, Leedu ja Sodaperaga Production, Prantsusmaa); 1997 "Perekondlik sündmus" (operaator-lavastaja; lühimängufilm, rež René Vilbre, "Faama Film" ja ETV);



Arko Okk.

Andrejs Grantsi fotod

1997 "Minu Leninid" (operaator-lavastaja; mängufilm, rež Hardi Volmer, "Faama Film"); 1999 "Lurjus" (operaator-lavastaja; mängufilm, rež Valentin Kuik, "Onfilm"); 1999 "Ristumine peateega" (režissöör, produtsent, mängufilm, "Acuba Film"). Vt ka "Persona Grata. Arko Okk", TMK 1998, nr 6.

THIERRY JOUSSE

GROTESKNE JA TÕSINE LUGU

"Ühe kuritöö genealoogia" (*Généalogies d'un crime*). Režissöör Raúl (Raoul) Ruiz, stsenaarium ja dialoogid: Pascal Bonitzer ja Raúl Ruiz, operaator Stefan Ivanov, heli: Henri Maikoff, kunstnikud Luc Chalou ja Solange Zeitoun, kostüümid: Elizabeth Tavernier, montaaž: Valeria Sarmiento, muusika: Jorge Arriagada. Osades: Catherine Deneuve (Solange/Jeanne), Michel Piccoli (Georges Didier), Melvin Poupaud (René), Andrzej Seweryn (Christian), Bernadette Lafont (Esther), Monique Mélinand (Louise), Hubert Saint-Macary, Jean-Yves Gautier, Mathieu Amalric, Camila Mora, Patrick Modiano, Jean Badin jt. 35 mm, 113 min, värviline. Tootja: Paolo Branco, Prantsusmaa, 1997.

Raúl Ruizi filmi "Ühe kuritöö genealoogia" (*Généalogies d'un crime*, 1997) siseneme nagu labürinti, erutatuna naudingust lasta end kaasa kiskuda käänulisel intriigil ning samal ajal pisut rahutuna ohu ees langeda selle tüüli demiürgi seatud lõksudesse ja püünistesse. Aga muretsemiseks pole põhjust: Raúl Ruizi arvukaist filmidest (ma ei ole neid kõiki näinud!) on see võib-olla kõige läbi- paistvam, kõige loogilisem ja rangem, säilitades siiski Ruizi maailma küllusliku, nomaadliku, esoteerilise sarmi. Nagu Ruizi puhul tavaline, kerkib kõigepealt esile jutustus. Kaadritagune hää! juhatas sisse loo üldise tonaalsuse: ettemääratus, horoskoobid, saatuslikkus. Öösel, paduvihma ja sähviivate välkude all väljub noormees kiirustades painajalikust majast, käes verine nuga. Meeleolu on loodud: "Ühe kuritöö genealoogia" on hilisgootlik kriminaalne melodraama, mille peategelaseks ootuspäraselt on kummitustemaja. Kuid nagu Ruizi puhul ikka, on sellelgi filmil kaks nägu; samal ajal on ta ka pisut kummaline, rafineeritud komöödia. Peagi on vaataja valmis laskma end kaasa kiskuda salasepitsuste ja salaliitude maailma.

Nauding, mida "Ühe kuritöö genealoogia" pakub, sarnaneb naudinguga, mida saadakse mõistatusliku romaani, ajas edasitagasi hüpleva jutustuse, mõne ebahariliku loo lugemisest. Probleem on selles, et film ei ole ühtne tervik, ta pooldub, paljuneb, kordub,

laskub pimedusse. Solange (Catherine Deneuve) on advokaat, kes on äsja kaotanud oma poja ja peab samal ajal kaitsma René (Melvil Poupaud), noormeest, keda süüdistatakse oma tädi Jeanne'i mõrvas, mille asjaolud on ülimalt segased. See lähtepunkt on muidugi ainult põrgumasina ooteseisundis sütit, habras alusmüür baroksele ehitisele, mis meie ees rohkem kui korra kõikumale lööb. Filmi (ja kuritöö) tegelikult algallikaks on lugu Hermine van Hugist, Sigmund Freudi psühhoanalüütikust sõbrannast, kelle tappis tema vennapoeg. See mõrvateade, mis jääb psühhoanalüütilise liikumise ajaloo tumedaks

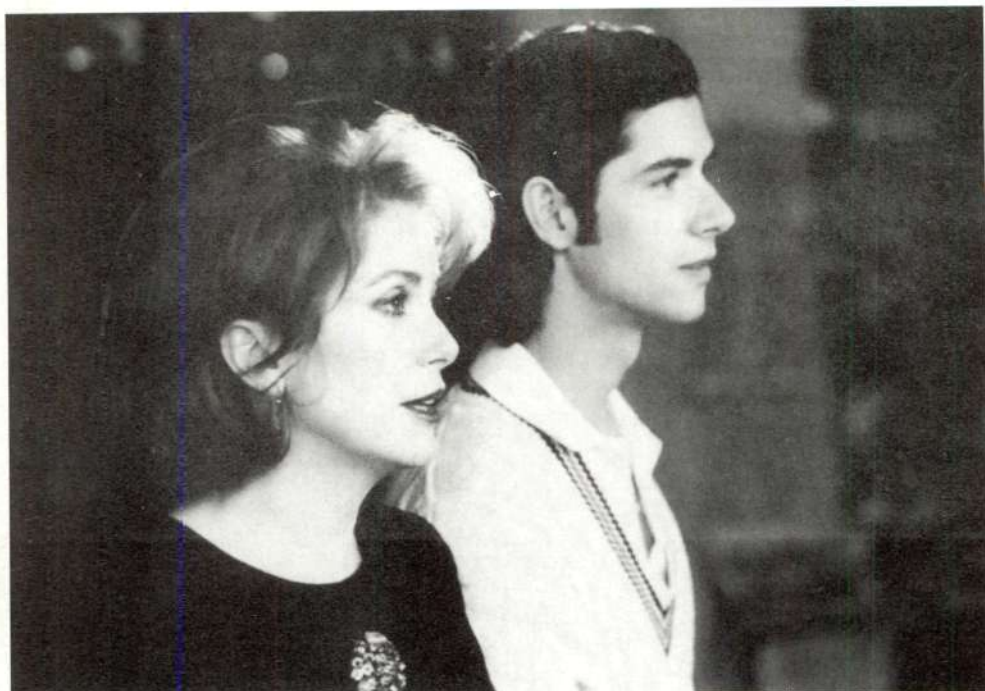
Sealtpeale ei püüa režissöör enam lahti harutada lõnga, millel, nii lineaarne kui see ka poleks, on siiski mitmeid tagaplaane, nagu kannaks iga tegelane endas arvutlulgal teisi võimalikkusi ja teisi filme töötavat maailma. Rahuldugem siiski nentimisega, et seekord püüab Ruiz paindumatu kangekaelsusega anda oma unistustele loogilist raami, ohjeldada oma vahel pisut laialivalguvat ilukõnelisust sihikindlusega, mis samuti pole võõras Pascal Bonitzer'le, kes, nagu ka filmi "Kolm elu ja üksainus surm" (*Trois Vies et une seule mort*, 1996) puhul, osales aktiivselt stsenaariumi ja dialoogide kirjutamisel.



laiguks, on seda huvitavam, et nimetatud vennapoeg oli tädi Herminele äärmiselt väärtuslik uurimisobjekt. Lühidalt: poisiga koos elades nägi Hermine temas hüpoteesi *in vivo*; ta avastas temas kriminaalseid kalduvusi, mille too lõpuks oma psühhoanalüütikust tädi peal ellu viis. Lugu on küllalt intrigeeriv erutamaks seda saatanlikku Ruizi, kes on alati veidra ja seklusliku materjali otsingul. Aga selle asemel, et teha loost lihtsalt kostüümidega adaptatsioon, nagu seda oleksid kujutlenud nii paljud teised režissöörid, on Ruiz eelistanud minna teistsugust teed. Filmi võib vaadelda kui roomavat elusorganismi, kes sarnaselt poltergeisti või deemoniga võib iga hetk, isegi väljaspool aega, oma peategelastele kõri karata, nad verest tühjaks imeda ja alla neelata. See lugu on kiskja ning vaataja võib tunda seda omal nahal.

"Ühe kuritöö genealoogia", 1997. Režissöör Raúl Ruiz. Catherine Deneuve (Jeanne) ja Melvil Poupaud (René). *Jeanne on Sigmund Freudi psühhoanalüütikust sõbranna Hermine van Hugi reinkarnatsioon. Van Hugi tappis tema vennapoeg, nii juhtub ka Jeanne'iga.*

Kahtlemata sobib sõna "arhitektuur" kõige paremini kirjeldama lavastamiskunsti, mis seisneb salajasimate afektide taltsutamises ja esitamises kujul, mis sarnaneb rohkem hallutsinatsioonile kui reaalsusega. Filmi julgelt mänguline iseloom ei takista tal siiski olemast tõsine. Kogu suurele tsivilisatsioonile omase elegantsi ja kergusega võtab lugu vaatluse alla psühhoanalüüsi taga peituvat soovi teada, soovi suuta ja manipulatsioonilooigika. Nagu ütleb üks filmi tegelastest: "Iga inimesega tegeleva teaduse taga varjab end õigus ja iga õiguse taga muinasjutud." Selles tabavas for-



"Ühe kuritöö genealoogia". Catherine Deneuve (Solange ja Jeanne) ja Melvin Poupaud (René). Deneuve ei mängi tegelikult kahte rolli. See on pigem üks tegelane, kes lõpuks on kahes rollis. Advokaat kujutleb end doktoriks, samastab end temaga ja nii nähaksegi Catherine Deneuve'i doktori rollis. Catherine ei mängi kahte osa, vaid tegelast, kes peab end kellekski teiseks. Seepärast ei tõlgendagi ta advokaati ja psühholoogi täiesti erinevalt.

muleeringus peitubki aines filmile, mis oskab segada poeetilist ebakonventsionaalsust kõige paindumatumate ideedega.

Tolle illusionisti, onu Ruizi koopast võib leida muidugi ükskõik mida. Täpsemalt just psühhoanalüütikuid, kes paljunevad nagu potentsiaalsed petised kunagi. Siin on Jeanne, Hermine van Hugi reinkarnatsioon (ikka **Catherine Deneuve**), kes sünnib uuesti tuhest advokaat Solange'i näol. Siin on kummalise psühhoanalüüsiühingu ühe haru esimees Georges Didier või Didier Georges (tõesti väga kentsakas **Michel Piccoli**), kelle asutusel on kõik XIX sajandi sekti või vandeseltsi tunnused, kuid mis võib väga hästi kätkeda ka teatavat prohvetlikku tõde, sest, nagu ütleb Georges Didier: "Sellisel paranoilisel ajal nagu meie oma on just hulludel õigus." Ja lõpuks veel Christian Corail (**Andrzej Seweryn**), veendunud jungiaanlane, kes usub, et iga inimene kehastab mõnda raamatut — olgu siis "Stepihunti" või "Vendi Karamazovaid" — või täpsemalt, et lood on surematud ning mõjuvad meile nagu mürk või uimasti. "Ühe kuritöö genealoogias"

mängitakse hüpnoosi, ennustavate unenägude ja hingede rändamisega samavõrd kui vabade assotsiatsioonide või pereteraapiaga; üldiselt sarnaneb psühhoanalüüs siin rohkem šamanismi kui rangelt mõistuspärase doktriiniga. Ruizi barokse nägemuse originaalsus — peale väikeste maailmade ja analüütilise universumi fanaatikute ironilise kujutamise rõõmu — seisneb jõudmises otsekui nõidade ja psühhoanalüütikute kollaažini ja analüütiku samastamises modernse kunstnikuga, kes kõigub pühaduse ja kelmuse vahe! või õigemini ühendab neid mõlemaid, nagu on defineerinud Christian Boltanski. Naudingus, mida "Ühe kuritöö genealoogia" pakub — küllap on seda juba mõistetud —, pole midagi teoreetilist; ruizilikud teadmised või eruditatsioon, nagu kõik filmi elemendid (näiteks teraapia), ei ole kunagi asjad iseeneses, vaid eelkõige fiktsiooni objektid. Kui Ruiz on rakendanud jutustamiskunsti, mis kasutab kõikvõimalikke kõrvalekaldumisi, arusaamatusi, keelevääratusi, sündmuste kuhjumist ja automaatset kirjutamist ja muidugi ka jutustust ennast, on filmis sama tähtsal või tähtsamalgi kohal täiesti ainulaadne lähene mine stseenile ja plaanile. "Ühe kuritöö genealoogias" nagu ka teistes Ruizi filmides mängib plaan silmakirjalikkusega, näilisuse dimensiooniga, teesklusega, mis ongi mängu enda olemus. Kuid samas sisestab Ruiz sellesse plaani terve vaimudemaailma, varjurahva. See loob ähmase tunde millestki ähvardavast



"Ühe kuritöö genealoogia". Catherine Deneuve (Solange) ja Michel Piccoli (George). Psüühhoanalüütikud paljunevad nagu potentsiaalsed petised kunagi; üht kummalist XIX sajandi sekti või vandeseltsi tummusjoontega psüühhoanalüüsiühingu haru juhatab Georges Didier. Lähikäimine Georges'iga viib advokaat Solange'i tema varasema kaitstava René tapmiseni.

ning laeb pildi pingega. See on mäng ja see pole mäng. Sellest vaatepunktist on kõige õnnestunud kaadrid kahtlemata need, kus Solange ja tema ema (võrratu **Monique Mélinand**) einestavad. Selle asemel, et filmida stseeni lamedalt, võte ja vastassuunast võte, tekitab Ruiz lihtsa kaamera-mänguga otsekuu peapöörivuse. Mida rohkem eemaldutakse stseeni enese keskmest, seda võimsamaks saavad objektid, muutes vaatepunkti kuidagi lapselikuks, mis on ühtaegu pisut naeruväärne ja tõeliselt haarav ning mis annab stseenile väga liigutava ja kummalise rakursi. Me leiame taas Ruizi vanad tuttavad võltsimisviisid, ülekuhjamise ja detsentralisatsiooni, aga seekord ei jäta miski muljet nende asjakohatusest, kuna kõik, mis toimub stseenis ja tagaplaanil, lähtub vaid vajadusest.

Kust tuleb see "Ühe kuritöö genealoogias" peituv paratamatuse tunne? Kindlasti on sellel pistmist Hermine van Hugi mõjuva looga, seda enam, et too leiab ootamatu vastukaja Raúl Ruizi ja Melvil Poupaud' kauaaegses koostöös. Demiürgi või teadlase kombel on Ruiz kõikides oma filmides alates "Piraatide linnast" (*La Ville des pirates*, 1984) vaadelnud näitleja-olevuse metamorfoose, riskides tolele ise alla jääda. Võib olla tuleneb paratamatus veelgi rohkem kohtumisest Catherine Deneuve'iga, kelle staariaura oli sellele filmile kahtlemata hädavajalik. Ta ei esine siin muide staarina, pigem on ta valge

leht, millele võib kirjutada kõik tunded, või täpsemalt, paindlik näitlejanna, kes on võimeline absorbeerima ja kujustama kõiki režissööri soove. Fakt, et Ruizil puudub näitlejate juhendamisel igasugune naturalism ja psühholoogia, laseb Deneuve'il leida uuesti selle rahunekstegeva ja võrgutava läbipaistvuse, mis tal kunagi oli Luis Buñueli ja Roman Polański filmides. Catherine Deneuve'i magneetilisest ja mitte kunagi pealetükkivast kohalolekust tuleneb võib-olla "Ühe kuritöö genealoogia" hea annus hollywoodiliku sarmi. Sõna "hollywoodilik" on siin muidugi mõnevõrra paradoksaalne, kuna see on 30.-40. aastate gooti filmide või mõne Joseph Mankiewicz'i teose vanamoeline võlu, mille "Ühe kuritöö genealoogia" on taasastanud täiesti väändunud teede ja vahendite kaudu. Kahtlemata oli vaja Catherine Deneuve'i, et Ruizi sonimised omandaksid hoo, kujundliku konsistentsi ja visuaalse tiheduse, milleni ta oma filmides harva jõuab. "Ühe kuriteo genealoogias" sünnib ime: Raúl Ruizi mürgine rafineeritus, rahutuks tegev kummalisus ja veider huumor on lõpuks täiusliku vormi leidnud.

NÄEN PSÜHHOANALÜÜSIS MIDAGI FANTASTILISE KIRJANDUSE SARNAST, MIS KUBISEB HIRMUTAVATEST JUTTUEST JA VÄLJAMÖELDISTEST

Intervjuu RAÚL RUIZIGA

Mis ärgitas teid looma “Ühe kuritöö genealoogiat”? Kas soov käsitleda teid inspireerinud mõrvalugu?

Projekti tegelikult lähtepunktiks oli tapetud doktor **Hermine van Hugi** toimik. Ma lugesin sellest loost *Le Monde*’ist ning kohe tekkis mul soov lugeda toimikut, mida see psühhoanalüütik oli pidanud mehe kohta, kes ta hiljem mõrvas. Mind erutas lugu naisest, kes püüab päästa tapjaks sündinud meest ning langeb ise tema ohvriks. Mulle meeldib ka, et doktor van Hugi lõhestavad kaks soovi — soov tõestada, et viieaastasena on inimese elu rangelt paika pandud, ja soov seda tapjaks määratud last kõigest hoolimata päästa. Tema toimikus on üks tööpooldest intrigeeriv lõik: veidi aega enne surma kangastub talle, et noormees ta lämmatab. Täpselt nii see juhtubki. Kord juba veendunud, et kuritegelikkus oli osa mehe psühhikast, võis ta lihtsalt ette näha, et mees ta tapab. Aga fakt, et ta aimas ette ka oma suremise viisi, annab põhjust kahtlemiseks. Võib olla manipuleeris ta mehega, et too tapaks ta just nii, nagu ta oli kujutlenud. See lugu tuletas mulle paratamatult meelde kümnekonda “Tuhande ja ühe öö” juttu ja minu filmi “**Elu on unenägu**” (*La Vie est un songe*, 1987), sealset tüli vabasse tatesse uskuvate katoliiklaste ja predestinatsioonitõpetust toetavate protestantide vahel. See tekitas minus rohkelt vastukajaid, seostudes lugudega, mis mind juba kaua aega olid painanud. Niisiis aiasin ma võimalust neist filmi teha. Loos psühholoogist, kes püüab fabritseerida mõrtsuka hingeelu, meeldib mulle veel ka see, et ta seab kahtluse alla inimesega tegelevate teaduste statuudi. Kui need oleksid tööpooldest teadused, peaksid nad võimaldama inimkäitumist ette ennustada, kehtestada alati kontrollitavaid üldreegleid, vastasel juhul nad ei ole teadused. Ma asusin tõsiselt tööle, kuna mul oli idee vastandada esimesele juhtniidile teine intriigi, mis toimiks kontrateemana või kontrasüžeenä, nagu muusikas öeldakse. See oli teise naise lugu, kes püüab mõrtsukat kaitsta, kuid tapab ta, soovides teda päästa. Siis tekkis mul mõte, et need kaks teineteisega külgnevat lugu on tegelikult üks ja igavesti korduv. Andsin endale aru, et sealtpaale oli mul võimalik struktureerida filmi nagu kolmekordset

fuugat. Alates “**Fadost mažooris ja minooris**” (*Fado majeur et mineur*, 1994) meeldib mulle anda oma filmidele muusikas juba eksisteerivaid vorme. Seejärel mõtlesin, et **Catherine Deneuve** oleks advokaadi rollis täiuslik. Kõik ülejäänud, Catherine’iga ühendust võtta, temaga kohtuda, teda veenda oli juba produtsendi töö...

Kas teile tundus endastmõistetav, et sama näitlejanna mängib mõlemat rolli?

Tegelikult ei mängi ta kahte rolli. See on pigem üks tegelane, kes lõpuks on kahes rollis. Advokaat kujutleb end doktoriks, samastab end temaga ja nii nähaksegi Catherine Deneuve’i doktori rollis. Kuid alguses on maalidel doktorist kujutatud teist naist. Kui advokaat end arstiga täielikult samastab, võib näha samu maale uuesti, ja nüüd on doktoril Catherine Deneuve’i näojooned. Advokaadi samastumisprotsess on lõpule jõudnud. Ma tahtsin, et stseenid psühholoogiga oleksid nagu unelus. Töötasin värvide ja kostüümidega. Catherine ei mängi kahte rolli, vaid tegelast, kes peab end kellekski teiseks. Sellepärast ei tõlgendagi ta advokaati ja psühholoogi täiesti erinevalt.

Te rääkisite äsja vaevast, mida nägite struktuuriga, aga filmi muudavad võluvaks ka teemast kõrvalekaldumised, see isepäine, otsekui automaatne kirjutamine... Kuidas te poogite põhistruktuurile külge kõik need väiksed parasiitlikud jutukesed ja rohked detailid, mis on ilmselt teisejärgulised?

Minu eelmistel filmidel oli kindel keskpunkt, rohkem või vähem terviklike juttude uduga kaetud põhimotiiv. Need jutud ühtaegu avasid keskse teema ja ähvardasid seda hajutada. Selle filmi puhul jään ma kogu aeg struktuuri sisse. Siin on palju kõrvalekaldumisi, detaile, milles peitub see kübeke hullust, mis üldse tekitab minus soovi filmi teha, kuid lõpus seotakse nad kõik kokku. Ma ei eita teist süsteemi, kuid viga oligi nimelt selles, et see oli muutunud liialt süsteemiks. Niipea, kui ma sellest teadlikuks sain, ei pakkunud seda tüüpi filmide tegemine mulle enam huvi. Et energiat tagasi saada, mõtlesin, et peaksin siduma end rangemate ja distsiplineeritumate struktuuridega. Loogilisema konstruktsioonitüübi kallal vaeva nähes avastasin uuesti järelduste võlu. Lugu jutustatakse järeldusi tehes. Vaja on esitada pöördepunkt ning arvata ära, mis sellest järeldub. Sellist ülimalt organiseeritud tööd tehes hakkasin juba iseennastki üllatama.

Kas te olete näitlejatega töötamisel sunnitud arvestama *star-system*’iga või püüdsite, vastupidi, kaasata need kaks väga tuntu näitlejat — **Marcello Mastroianni** eelmisse filmi ja **Catherine Deneuve**’i nüüd — nii, et nad integreeruksid teie süsteemi?

“Ühe kuritöö genealoogia” kirjutasin ma tõepoolest Catherine Deneuve’ile, hoides pidevalt silme ees seda, mida ta kehastab, tema mõningaid rolle, tema ekraanil olemise viisi. Minu jaoks on kaks Catherine Deneuve’i: ühelt poolt potentsiaalselt hitchcockilik kangelanna, see, kelle lõi Luis Buñuel, üleni mask, väga tugev ja külm imago, mõistatus; teiselt poolt Catherine Deneuve kui näitlejanna, keda ma õppisin tundma pisut hiljem ning kelle dramaatilist potentsiaali, võimet mängida tunnete ja intiimsusega oskas kõige paremini kasutada André Téchiné. Niisiis üritasin ma kirjutada neis kahes registris. Kuna tegelasel oli kaks külge, advokaat ja doktor, oleksin võinud kummagi luua Deneuve’i ühele spetsiifilisele tahule. Kuid mulle, vastupidi, tundus huvitavam kasutada mõlema tegelase puhul kogumit Deneuve’i omadustest, lasta tal ühes ja samas stseenis ja dialoogis muutuda hitchcockilikust maskist draamanäitlejaks ja vastupidi.

Missugune on teie kui lugeja, kui tarbija tõeline suhe psühhoanalüüsiga?

Mulle meeldib psühhoanalüüs väga; näen selles midagi fantastilise kirjandusžanri sarnast, mis kubiseb hirmutavatest juttudest ja väljamõeldistest, mis, nagu kõik väljamõeldised, puudutavad meid väga sügavalt. See, mida tänapäeval psühhoanalüüsiks nimetatakse, on midagi palju rohkemat kui teraapiameetod, see on eluviis, mõtlemissüsteem, peaaegu nagu religioon, mis end meie ühiskonnale tugevalt peale surub. Niisiis koosneb minu suhe võlutusest ja umbusust. Seetõttu on ironia filmis suunatud vähem psühhoanalüüsi kui sektide pihta, mida ta toodab, ja selle pihta, kuidas väike Pariisi maailm (minu sõbrad ja muidugi mina ise kaasa arvatud) kõige selle ümber tiirleb.

Kas olite näinud palju filme psühhoanalüüsist enne “Ühe kuritöö genealoogia” stsenaariumi kirjutamist? Te vihjate näiteks Danièle Dubroux’le, näidates televiisoris lõiku filmist “Piirijoon” (Borderline, 1992) ja kasutades mõningaid “Võrgutaja päeviku” (Journal du séducteur, 1996) osatäitjaid.

Ma ei ole sellele eriti mõelnud. Danièle Dubroux’ filmi kasutamine on pigem nagu silmapilgutus tegijale, kes töötab koos sama produtsendiga kui mina. Paljud inimesed mõtlesid seda filmi vaadates hoopis Alfred Hitchcocki “Peapööritusele” (Vertigo, 1958). Kirjutades ei pidanud ma aga seda filmi silmas. Pigem mõtlesin ma Max Ophülsi filmile “Ring” (La Ronde, 1950), mis on minu arvates väga sensuaalne ja intrigeeriv, kuigi seal pole midagi erootilist. Ka mina pidin püüdma luua ärritavat kliimat samas mitte midagi näidates, kuna film läheb otseteede tsensuuri hammaste vahele! Niisiis pole seal ühtegi vägivallastseeni, ühtegi paljastatud keha.

Kuidas te töötate dekoratsioonide ja asjadega, kõige sellega, mis tegelasi ümbritseb, näiteks ema ja tütre einestamisstseenis, kus teise plaani kuuluvad esemed asusid esiplaanil?

Sellise mulje jätab stseen seetõttu, et seal on kasutatud 30-ndate aastate tehnikat. Võetakse topeltoobjektiiv, mis lubab asetada objekte esiplaanile nii, et need paistavad sama selgelt kui tagapõhi. Aga lääts ei koosne osadest, niisiis on kõik esemed ühesuurused. Napsiklaas kummutil on Catherine Deneuve’iga ühepikkune, mis loob tunde, nagu viibitaks



Illusionist Raúl Ruizi laadi iseloomustab mürGINE rafineeritus, rahutuks tegev kummalisus ja veider huumor

nukumajas. Enam ei ole ka sügavust, lähedane ja kaugel ähmastuvad, kõik muutub samaväärseks. Teisalt tahtsin ma, et filmis oleks kolm ruumi: manipuleeritav esemete ruum, mis seguneb tihti esiplaaniga, siis käegakatsutav ruum, milles näitlejad mängivad ja liiguvad, ja päris plaani sügavuses kõige sisemine ruum, mis värvide ja õhustikuga väljendab tegelaste tundeid. See on psühholoogiline ruum, mis peab kajastama tegelaste hingeseisundeid. Sel alal tahaksin veel kaugemalegi minna. Andrei Tarkovskil on võrratu viis ühe plaani sisemuses erinevaid ruume luua. “Peegli” (Zerkalo, 1975) algus on hiilgav. Mahajäetud majale läheneb võoras. Kõik elemendid on olemas: vesi, sest sajab, põlev maja ning järsku, arvatavasti tänu tohutule hulgale ventilaatoritele või siis lennukimootorile, tõuseb tuul ja käib kõigest üle, pannes asjad hoopis teisiti liikuma. Temaatilisel ei tunne ma end Tarkovskile kuigi lähedasena, kuid tehniliselt on tema filmid pimestavad. Ma vaatan regulaarselt üle mõningaid tema kaadreid, et sealt ideid ammutada. Ta loob ebatavalise plastilise jõuga looduse ja inimeste vahelisi proportsioone. Samuti oskab ta luua üheainsa liigtusega nii tegeliku kui sisemise maastiku, mida kujundavad tegelaste läbielamised. Võib-olla on see kino ideaal — filmida kõike mitmel tasandil ning osata siis luua nende erinevate

tajumistasandite vahel kas kooskõla või ebakõla. Mul on tunne, et selles olen ma alles algaja.

Kas teie meisterlikkusepüüd jätab teie töösse ka midagi juhuslikku?

Loomulikult. Kui ma ei tee filme, ostan ma kokku juhuslikke asju. Kui ma olen kogunud teatud hulga uusi esemeid, mis minus uudishimu äratavad, hakkan nendega mängima. Ma teen nimekirju, sean neid ritta, paiskan segamini. Siis valin välja paar-kolm asja ja püüan nendega stseeni luua. Selliseid harjutusi teen ma pidevalt. Ma otsekui põimin nende esemete abil narratiivilõngu, mis võtavad vähehaaval kuju ja hakkavad end ise viimistlema, ümber paigutama. Sellest kõigest pole tegelikult mingit kasu, stsenaariumi kirjutades heidan ma nad kõrvale, kuid nad panevad paika asjade mänguruumi. Väntamise ajal plaani kujundades asetan esemed sinna automaatselt juba läbimängitud viisil, sest mulle meenuvad need väljatöötatud mikrofiktsioonid. Kõik see loob tunde, et olen valmis, et võin peale hakata, usaldada oma reflekse. See ei ole improvisatsioon, pigem vastupidi, ja samal ajal on see midagi rohkemat kui lihtsalt teadlik olemine sellest, mida tahetakse öelda.

Tundub, et te ei tee improvisatsioonist esteetika-printsipi, nagu seda jutlustas uus laine.

Mitte vähimalgi määral. Uus laine usub, et inimeste töövaeva kokku hoides on võimalik improvisatsiooni abil tabada reaalsust. Tegelik elu on üha rohkem koodidest läbi imbunud ja üha vähem üllatusi pakkuv ning kui seda mehaaniliselt registreerida, saavutatakse ainult reaalsuse illusioon. See, mida tabatakse, taandub teatud arvule juba äärmiselt kodifitseeritud kahtlustele. Ja ma arvan, et asi, mis lõplikult hävitas absoluutse usu André Bazini ideedesse, oli televisioon ja selle tagasimõju kinole. Televisioon tappis tõeluse ja kodifitseeris selle ümber. Mitte ainult, et televisioonis käituvad kõik inimesed ühtemoodi, vaid ka elus räägivad inimesed nagu televisioonis. Kuidas saab siis veel kino kui salvestamiskunst tabada reaalsust? Ma imetlen väga Maurice Pialat' töid, kellel õnnestub filmida väga tõelist reaalsust, millel pole mingit pistmist sellega, mida näitab televisioon. Ma imetlen teda, vaatamata kartusele, et selline uurimus leiab oma mõtte ainult teatud kultuuriraamidest ega ületa kergesti riigipiire. Kui ma nägin Tšiilis esimesi Jean-Luc Godard'i filme, ei taibanud ma neist tuhkagi. Ma taipasin alles siis, kui nägin, kuidas inimesed Prantsusmaal elavad; järsku ei tundunudki see, mida Godard tegi, enam nii arusaamatut.

Tihti räägitakse lõunaameerika kultuuri mõjudest teie filmide kujundimaailmale, kuid selles filmis on esindatud igal juhul ka üks väga prantslaslik žanr, siin on tunda följetoni vaimu...

Mul tuli järsku soov jutustada *Belphegor*'i laadis lugu. Mind huvitab väga see tahk prantsuse kirjandusest, mis kasutab salaseltside kujundimaailma — vandenõud, konspiratsioonid... Neil on tavaliselt väga täpne vorm, balzacilik külg, näiteks "Kolmeteistkümne loos" (*Histoire des treize*). See kütkestas mind juba Tšiilis. Ma arvan siia hulka ka Alain Resnais' "Möödunud aastal Marienbadis" (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), mis omal ajal mind väga naerma ajas, kuid samal ajal, kõigil mainitud põhjustel ka köitis.

"Ühe kuritöö genealoogia" on oma ajalistelt raamidelt küllaltki kummaline. Tegevus toimub küll tänapäeval, kuid mõnikord on tunne, nagu viibitaks mõnes teises sajandis.

Täpselt selline tunne tekib Prantsusmaal. Mulle meenub, et kui ma alguses läksin oma lihamüüja, võluva bretooni juurde, ei suutnud ma hoiduda kujutlemast talle pähe parukat. "Ühe kuritöö genealoogia" on poolenisti selle tunde dokumentaliseering. Ma kasutasin seda ära, kui kujutasin filmis ülimalt viisakat sõnavahetust Michel Piccoli ja kohviku ettekandja vahel, kusjuures esitatakse kutse duellile. Prantsusmaal on isegi argoo väga kodifitseeritud ja prantslaslik. Sellel maal on säilinud väga tugevad arhailised struktuurid, mida peetakse kadunuks, kuid mis salaja mõjutavad inimeste käitumist ja žeste.

Kas teid ärritab, kui teile öeldakse, et kahe viimase filmi puhul olete püüdnud võita laiema publiku tähelepanu?

Ei, sest seda ma just soovisingi. Te tabasite täiesti märki. Ilmselt võib siin näha järeleandmist, kuid ma ei võta seda niimoodi. Ma jään täielikult neile arvamustele, mida ma olen avaldanud oma juba ilmunud ja peagi ilmuvas raamatus (Raúl Ruiz, *Poétique du cinéma*, kirjastus "Dis Voir"). Ma tahan tõestada, et lugu on võimalik jutustada ka teisiti, kui kolmevaatuselise narratiivse süsteemi abil. Seda ei peaks üldse tõestama hakkama, kuid ma teen seda siiski, et näidata, et see on võimalik. Ma olen väga kiindunud fiktsiooni filmis ja narratsiooni, tingimusel et need vabastatakse mõningaist peaaegu tõesuslikest tootmismudelist. Kui vaadata 30.-50. aastate ameerika filme, võib näha, et teatud osa neist ei austa põrmugi neid konventsioone. Aga tänapäeval surub Hollywood peale ainult ühe narratiivi mudeli.

Kui rääkida veel koodidest ja pealesurutud vormidest, siis kas mõningate näitlejate kasutamist teie viimastes filmides — näiteks Chiara Mastroianni

ja Melvil Poupaud "Kolmes elus ja ühesainsas surmas" (*Trois Vies et une seule mort*) või Mathieu Amalric "Ühe kuritöö genealoogias" — ei tule võtta kui lübusat kriitikat noore prantsuse kino arvel?

Seda võib küll vaadelda kui uue prantsuse realismi leebet pilkamist. Aga filmis "Kolm elu ja üksainus surm" meeldivad need kaks tegelast mulle tõesti väga. Nad ei erine palju minu tuttavatest noortest abielupaaridest, kes mulle väga meeldivad. Noored minu filmides alluvad koodidele samamoodi nagu täiskasvanud. Nad riietuvad teistmoodi, nad ütlevad *cool*, aga viis, kuidas nad seda ütlevad, on tüüpiliselt prantslaslik ja see pigem liigutab mind.

Kas teile meeldib oma trupi idee?

Mulle meeldib kasutada inimesi, kellega ma varem töötanud olen. Aga ma umbusaldan klanne, kes alati koos töötavad. Mul on alati olnud hirm näiteks Rainer Fassbinderi jõugu ees. Ma tunnen neid, ma olen näinud neid koos elamas ja tegutsemas, üksteise närvidel mängimas, võimetuna eraldi eksisteerima. See oli peaaegu nagu bandiitide jõuk. Nende seas oli kõik lubatud. Mul on tõsine hirm selle ees, et kirekonfliktid hakkavad tööd segama. Aga mul on suur rõõm tagasi tulla inimeste juurde, keda ma hästi tunnen ning kes on sealtepele, kui ma nad silmist kaotasin, edasi arenenud.

"Ühe kuritöö genealoogia" struktuuris on midagi sarnast paljude teie filmidega: ühel hetkel hakkavad kõik surema! Film lõppeks otsekuu enesehävitussega!

Jah, see teeb mulle palju nalja. Ma arvan, et mulle meeldib kirjutamise käigus oma tegelasi tappa. Kuigi võtetel tundub see vahel liiga süngelt. Stsenariumis oli veel üks surm, mille ma otsustasin ära jätta. Aga kõik toimub tõepoolest kiiresti. Alates ühest hetkest krematooriumis ei näe enam muud kui tuhka. Film kulmineerub kollektiivse enesetapuga. Mulle meeldiks leida tooni, mida ma jumaldan Witold Gombrowiczi puhul — ühelt poolt grotesk, teiselt poolt tunne, et kõik on tegelikult väga tõsine. Filmi arenemise loogika ei ole varem paikapandu realiseerimine, vaid pigem laialipillutamine. Kõik pistetakse põlema.

Kas Catherine Deneuve'i osalus kehtestas teie töökorraldusele ka kitsendusi, sundides teid suuremale kokkuhoiule?

Tegelikult mitte. See film ei ole eelmisest palju kallim. Ainult veidi, nii umbes viieteistkümne võttepäeva maksumuse võrra. Kui on rohkem vahendeid, muutuvad uued piirangud isegi meeldivaks, need pole enam sundused, vaid uued mängureeglid. Järgmist filmi on mul palju raskem teha, sest ta vajab hoopis rohkem

võtteaega. Ma loodan muide, et vahepeal saan ma teha ühe päris pisikesse videofilmil Fresnoy koolile. Mulle meeldib minna kolmeminutiselt filmilt üle mitmetunnisele. Kui kõik erinevas pikkuses ja eri formaatides tööd kokku arvata, siis olen ma teinud 97 filmi.

Miks ettekandja kohvikus kannab ette Stéphane Mallarmé "Soneti X-is"?

Ma avastasin Mallarmé üsna hiljuti. Võib-olla on film "iseenda allegooria", kuna Mallarmé sonett kandis alguses nime "Sonett, mis on iseenda allegooria". Mulle meeldis idee ettekandjast, kes suudab peast Mallarmé'd lugeda. Müüt õpetatud töölisest on midagi väga prantslaslikku. Pariisis kohtab tihti taksojuhte, kes kirjutavad romaane, või torumehi, kes loevad XII sajandi filosoofiat. Seda võib näha muidugi igal pool, aga Pariisis rohkem kui mujal.

Te hakkate tegema ameerika filmi. Millest see räägib?

See on variatsioon Zhuangzi loost, kes nägi unes, et ta on liblikas ega teadnud enam, kas ta on Zhuangzi, kes näeb unes, et ta on liblikas, või liblikas, kes näeb unes, et ta on Zhuangzi. Pascal kirjutas samasuguse loo käsitöölisesest, kes kujutleb kaksteist tundi, et ta on kuningas. Minu järgmises filmis arvab mõrtsukas, et ta on abielunaine Kariibi saartel, ja abielunaine Kariibi saartel arvab, et ta on mõrtsukas.

Missugused on teie kavatsused peale seda ameerika filmi?

Kõige tähtsam on Marcel Prousti "Taasleitud aja" (*Le temps retrouvé*, film esilinastus tänavu mais Cannes'i festivalil) kohandus. Ma tahaksin seada vastamisi "Taasleitud aja" ja "Swanni armastuse". Aga enne või pärast seda või sel ajal teeme koos Françoise Dumas'ga filmi Botempelli romaanist "Kahe ema poeg" (*Le Fils de deux mères*). Ja pärast seda tuleb võib-olla "Meremehed" (*Travailleurs de la mer*).

Vestelnud Thierry Jousse ja Jean-Marc Lalanne

Ajakirjast "Cahiers du cinéma" nr 512, aprill 1997, lihendatult tõlkinud
MARILIIN VASSENIN ja KAIA SISASK

Thierry Jousse ja Jean-Marc Lalanne on "Cahiers du cinéma" toimetajad.

VANA KINEMATOGRAAFIA KAITSEKS

Selleks et aru saada, miks teeb Raül Ruiz just selliseid filme nagu ta teeb, aitavad ehk kõige enam tema enda teoreetilised kirjutised filmikunsti kohta. Märtsis 1997 ilmus Prantsusmaal tema raamat *Poétique du cinéma* ehk siis "Filmikunsti poeetika", kus ta ründab otseselt Hollywoodi stsenaariumi kirjutamise dogmasid ja analüüsib laiemalt audiovisuaalsete meediumide omavahelist mõju. See raamat kutsus üles vastupanule ameerika filmitööstuse dogmade suhtes ja ülistab "ebaefektiivse ja igava" kino väärtusi.

Iroonilisel kombel jõuab ta oma raamatus järeldustele, mis kirjeldavad küll laiemaid ühiskondlikke nähtusi nn metatasandil, ometigi sarnanevad nad ka tema enda loodud tegelastega, eriti kui vaadata "Ühe kuritöö genealoogiat".

Kahtlemata on olnud üks osa Euroopa filmikunstist seotud tendentsiga jälgida režissööri isikulist arengut ja avastada iga kinoskäiguga muutusi tema maailmatajumises. Selleks et niisugusest vaatamängust naudingut tunda, tuleb vaatajal järgida lavastaja "võtit" täpselt, nagu järgitakse teatris näitleja mängu. Ometigi tundub, et selline praktika on sunnitud taanduma, sest viimasel ajal pole selles valdkonnas erilist arengut olnud märgata ja Euroopa filmi potentsiaalne publik on pidanud korduvalt pettuma.

Siiski on võimalik selline seletus, et lihtsalt kinokulastaja kui liik hakkab välja surema, kuna inimesed on end televisioonist kurguni täis toppinud. Probleem on selles, et televisioon õpetab teistmoodi vaatama. Televisioon on eelkõige informatsioon, aga kino tänu oma pimedale saalile ja suurele ekraanile taotleb hoopiski sugestiooni. Niisiis ei ole enam uued vaatajad valmis jälgima režissööri kavatsusi, sest kõike pakutavat võetakse eeldusena objektiivse pähe. Vaatajad ei taha nii palju filme, aga pigem edukaid ja efektiivseid, st selliseid, mis on pärit filmitööstusest.

Kas film kui kaup on efektiivne, tuleb eelkõige stsenaariumist, ja seetõttu ongi

see kogu kinematograafilise debati keskmes. Nagu öeldud, domineerivad siin ameeriklastest ortodoksid, kellele mingil määral vaidlevad vastu traditsioonilise autorifilmi tegijad põhiliselt Prantsusmaal.

Kuna me elame ajastul, mil valitseb kuningas Raha, siis on seda meeldivam, kui tegelikult ameerika päritolu filmitoeoretik ja -lavastaja asub usinalt kaitsma Euroopa filmi traditsioonilisi väärtusi. Täpselt sellist rolli mängivadki nii Ruizi "Filmikunsti poeetika" kui ka Pimedate Ööde festivalil nähtud "Ühe kuritöö genealoogia". Raamat ise on tema Harvardi õpingute tulemus ning koosneb suures osas loengutest, mida ta pidas Duke'i ülikoolis. Need detailid pole tähtsusetud, sest Ruiz pakub välja uued narratiivsed standardid, mis on sündinud pidevas vaidluses filmitööstusliku paradigma looja John Howard Lawsoniga.

Ruiz juhib korduvalt tähelepanu sellele kultuurilisele laastamistöele, mis on tingitud niinimetatud Hollywoodi kriteeriumide edukusest. Irooniline külg on see, et just hetkel, kui eurooplased ise on oma tegevuse jätkamise mõttekuses kahtlema löönud, pakub Ruiz USA-st välja teoreetilise baasi, kuidas avaldada vastupanu ameeriklaste kultuurilisele invasioonile.

Teatavasti sõnastas Lawson 1950. aastatel keskse konflikti teooria, millega dogmatiseeriti tööstuslik stsenaarium. Definiitsiooni järgi saab filmi keskne konflikt alguse sellest, et üks inimene tahab midagi ja teine tahab, et ta ei saaks seda. Niisiis saavad kõik arengud lähtuda sellest must-valgest skeemist.

Oma raamatus vaidleb Ruiz sellele vastu: *Ma leidsin otsekohe, et see tahte otsene seostamine strateegiate ja taktikate pisikese mänguga on kas juba iseenesest banaalne või muutub paratamatult selliseks. Tahe tundub mulle midagi väga ähmast ja hõlmamatut nagu ookean.* Edaspidi kirjeldab Ruiz veel kahte aspekti, mis tunduvad loogilisele mõistusele vastuvõtmatud. Esiteks kirjeldab selline keskse konflikti teooria ikkagi kultuuri, mis erineb meie omast paljuski. Ameeriklaste kontekstis on arusaam kangelasest kui tegijast hoopis lapselikum ja pealiskaudsem. Korraldada stsenaariumi lähtudes keskse konflikti teooriast on loomulik ainult juhul, kui me tajume elu kui individuaalsete otsustuste kogumit, mis loomulikult peavad risti-rästi omakorda vastuollu sattuma. *Anda edasi üht lugu, mis eksisteerib või suudab eksisteerida ainult tänu keskele konfliktile, tähendab seda, et tuleb elimineerida kõik muud võimalused, kus sellist konfrontatsiooni pole, jättes kõrvale sündmused,*

mis põhjustavad üksnes ükskõiksust või kergelt uudishimu — nagu näiteks maastik, äike kauguses või õhtusöök sõpradega —, sest sellistes stseenides ei ole võitlust heade ja pahade vahel.

Niisiis seab Raúl Ruiz kahtluse alla sellise piiratud audiovisuaalse fiktsiooni nagu võitlus heade ja pahade vahel. Peale selle juhib ta veel tähelepanu asjaolule, et kõik need tooted, mis on valmistatud keskke konflikti teooriast lähtudes, on nüüdseks üle ujutunud terve maailma ning peale selle on nende reeglid surutud peale peaaegu kõigis audiovisuaalsetes keskustes. Nende reeglite pealesurumisel on suureks abiks nende omad misjonärid, inkvisiitorid, kes kõik jutlustavad teatud firmajuttu. Teatavasti kõik, mis ei lähe kokku Hollywoodi reeglitega, väärib ju sügavat hukkamõistu.

Ruiz väidab, et kui Püha Kirik on rahvusvaheline institutsioon, mis propageerib headust, siis Hollywood on ka rahvusvaheline üksus, kuid selle funktsioon on propageerida kurjust. Teadagi, ameerika filmides eriti vahendeid ei valita eesmärgi saavutamiseks, või täpsem oleks öelda: vahendid on muudetud banaalsuseks.

Kuidas siis astuda vastu keskke konfliktile teooriale, mis neelab kõik alla. Ruiz annab sellele üllatava vastuse — meie salajane relv on igavus. Mida muud propageerib ameerika stsenaariumi kirjutamise tehnika kui maksimaalset meelelahutust ja iga hinna eest igavuse elimineerimist. Kuid üks ole ka igavusel sellised omadused nagu meditatsioonivõimalus, rahulikkus, kontemplatsioon ja loominguoluse olemasolu jne. Filmid, mida Hollywood meile pakub, kuuluvad meelelahutuse valdkonda. Alati loodetakse, et just tänu nendele muutub elu talutavamaks, ent tegelikult sünnib ka vastupidist.

Television püüab monopoliseerida meie tähelepanu, informeerides sündmustest, mis organiseeritud intriigi printsiibil. Kinol seevastu on võime teatud määral hüpnoteerida, seal on sugestioon tähtsam kui info edastamine. Kui television nõuab, et me oleksime ühes või teises valdkonnas teatud määral eksperdid, siis kino lähtub Ruizi seisukohalt sellest, et me ainult oskaksime vaadata ja tähtis ei ole üldsegi, et saaksime kõigest aru.

Kui te nüüd küsite, et mis seal "Ühe kuritöö genealoogias" oli, siis vastan, et mina küll päriselt aru ei saanud. Ehkki lapsed arvavad, et kinos peab kõigest aru saama, tuleb siiski eeldada, et kino kui nähtus kuulub ka täiskasvanute maailma. Tõepoolest on olemas teatud liiki igavus, mis ei tee kurvaks ega pane end tundma rumalana.

RAÚL (RAOUL) RUIZ on sündinud 25. juulil 1941 Puerto Monttis Tšiilis laevakapteni perekonnas. Ta õppis õigusteadust ja teoloogiat Tšiili Ülikoolis; seejärel sai ta Rockefelleri Fondi stipendiumi ning võis rahamurest vabana tegelda kirjatööga. Päris mitu aastat kirjutas ta lavatükke ja seejuures õige arvukalt. Filmialase alghariduse omandas Ruiz Santa Fes Argentinast, millele järgnes nii tehniku- kui stsenaaristöö Tšiili ja Mehhiko teleprogrammide tegemisel. 1968. aastal lavastas ta perekonnalt ja sõpradelt laenatud rahaga esimese mängufilmi "Kolm kurba tiigrit" (*Tres Tristes Tigres*), mis võitis Locarno festivalil *grand prix*. Ühtlasi tõusis Ruiz nüüd kodumaal üheks kõige arvestatavamaks režissööriks. Tundliku ja novaatorliku kunstnikuna sai temast Tšiili tormilise poliitilise ja sotsiaalse olukorra terane jälgija, analüüsija ning filmilindile talletaja. Pärast Salvador Allende Gossensi vasakpoolse valituse kukutamist riigipöörde tagajärjel 1973. aastal läks Ruiz eksiili Euroopasse; ta elab põhiliselt Prantsusmaal, kuid töötab tihti mujalgi, lavastades tänaste arusaamade järgi kadestamisväärse viljakusega nii mängufilme kinodele kui ka telefilmile. Ruizi kummaline, kõigist nüüdisaegsetest suundumustest välja poole jääv jutustamislaad ning valgustuse ja kaamera uuenduslik, harjumatu kasutamine on leidnud imetlust just Pariisi avangardistide hulgas. 1989. aastal New Yorgis 16 mm kaameraga ülesvõetud mustvalge film *The Golden Boat* on tema esimene ingliskeelne ekraaniteos. Oma filmidele kirjutab ta tavaliselt ise stsenaariumi või on kaasautor, peale selle on tema käsikirjade põhjal valminud abikaasa Valeria Darmiento lavastatud filmid. Nagu eelnevast vestlusest Ruiziga selgub, ulatub üliviljaka maailmakodaniku filmide arv ligemale sajani. Menuka itaalia režissööri ja näitleja Nanni Moretti töös *Palombella Rossa* (1989) võib näha ühe osatäitjana Ruizit. 1997. aasta Berliini festivalil esilinastus Ruizi "Ühe kuritöö genealoogia" ning režissöör pälvis elutöö eest filmikunstis "Höbekaru". Mängufilmid: *Tres Tristes Tigres*, 1968; *Que Hacer?* 1970; *La Colonia Penal*, *Nadje Dijo Nada*, 1971; *La Expropiación*, 1972; *El Realismo Socialista*, *Palomilla Brava*, *Palomita Blanca* (lõpetamata), 1973; *Diálogo de Exilados*, 1974; *Mensch Vertreut und Verkehrt* (Saksamaa), 1975; *La Vocation Suspendue* (Prantsusmaa) 1976; *L'Hypothèse du Tableau Volé* (Prantsusmaa), 1978; *De Grands Evénements et des Gens Ordinaires* (Prantsusmaa), 1979; *Le Borgne* (Prantsusmaa), *The Territory* (Portugal/USA), 1981; *On Top of The Whale* (Holland), *Les Trois Couronnes du Matelot* (Prantsusmaa), 1982; *Bérénice*, *La Ville des Pirates* (Prantsusmaa/Portugal), 1983; *L'Éveillé du Pont de l'Alma* (Prantsusmaa), 1984; *Les Destins de Mancel*, *Régime Sans Pain* (Prantsusmaa), *Mammame* (Tšiili/Prantsusmaa), 1985; *Rihard Iii/Richard III*, *L'Île au Trésor* (Prantsusmaa/USA), *Mémoire de Apparences/La Vie Est un Songe* (Prantsusmaa) 1986; *La Chouette Aveugle* (Prantsusmaa/Sveits), 1987; *The Golden Boat* (USA), 1989; *The Dark Night of the Inquisitor*, 1994; *Trois Vies et une Seule Mort*, 1995; *Généalogie(s) d'un crime* (Prantsusmaa), 1996/1997; *Shattered Image* (USA), 1997; *Le Temps Retrouvé* (Prantsusmaa), 1999.

Väljaandest: Ephraim Katz. *The Film Encyclopedia*. Harper Perennial, 1998.

PEETER RIBA (sünd. 9. X 1967 Tartus) on lõpetanud Tartu Ülikooli ajakirjanduse eriala 1993. aastal. Avaldanud filmiarvustusi "Eesti Ekspressis", "Sirbis" ja "Postimehes"; selle aasta algusest teeb "Klassikaraadios" filmisaadet.

SUUR RISTIRETK VENE HINGE EHK ÜLESTÄHENDUSI PÕRANDA ALT



"Kellel on Venemaal hea elada?", 1998.

Režissöörid Natalia ja Juho Jalviste. *Nikolai Nekrassov sõnastas samanimelises poeemis 120 aastat tagasi vastuse otsingu nõndaviisi: Ei tea, mis aastal oli see./ kus riigis ette tuli see./ kui maanteel kokku juhtusid/kord seitse talumeest./ Said kokku, läksid vaidlema: /kes on see, kellel Venemaal/on lahe elada? /Roman see ütles: mõisnikul./ Demjanuška: tšinoonikul, /Luka, et papil vist. /Kaupmeheksal kerekal! — /häält tõstsid vennad Gubiniid, / Ivan ja Mitrador. /Pead kratsis taat Pahihomuška /ja lausus maha vahtides: /bojaarihääräl vägeval, /auväärt ministriisandal./ "Ei, tsaaril," ütles Prov...*

"KELLEL ON VENEMAAL HEA ELADA?" Stsenarium ja režii: Natalia Jalviste ja Juho Jalviste, operaator Aarne Kraam, helirežii: Mart Otsa, teksti luges Maria Klenskaja, vene itku ja häällilaulu esitas Nadežda Kameneva, muusika: Alfred Schnittke, montaaž: Ahti Tubin, filmi direktor Maie Kerma. Video Beta SP, 51 min, mustvalge ja värviline. © "Eesti Telefilm", 1998.

Natalia ja Juho Jalviste annavad filmi helistiku juba alguses õnnestunud, iseloomuliku pildi abil kätte. Eideke veab käru peal rasket tünni, justkui oleks ta mõni burlakk või sunnitööline. Käru liigub pori sees väga vaevaliselt edasi, eideke on hädas, ähib ja puhub. Aga tal on eesmärk ja ta ei anna alla.

Oma selge eesmärk on ka filmi autoritel. Kohe pärast mutikese näitamist minnakse konkreetseks, diktora sõnastab küsimused, millele vastust otsitakse. Need on igavesed küsimused,

täis jahedaid, rõhuvaid tähendusi. Mis Venemaal toimub? Kas majanduskatastroof on juba käes või selleni veel jõutakse? Kes on süüdi ja mida teha?

See on tõde, mida teada tahetakse. Halastamatult suundutakse selle jälile.

Film jätkub väljapeetud stiilis ja tõrgeteta. Kõrgendatud emotsionaalsusele vaatamata kohtame loo ülesehituses heas mõttes matemaatilist loogikat. Etteantud teoreemile antakse mitmeid lahenduskäike, millest igauhe eeldus, väide ja tõestus on esitatud briljantselt. Kõik tegelased räägivad niisugust juttu, mis tegijate argumente kinnitavad. Ei ühtki kõrvalekallet kontseptsioonist. Selline sirgjoonelisus väärib tunnustust.

"Kellel on Venemaal hea elada?" on dokumentaalfilm, milles fakti ja kommentaari suhe kaldub kõvasti kommentaari kasuks. Diktora tekst ja autorite esitatud küsimused moodustavad filmis iseseisva esseistliku platvormi, pateetilise teesikogu, mis võib hoolimata informatiivsusest oma kõrgeleennulisuses puhuti häirima hakata. Mingi üdini tungiv jääne skepsis kõlab sealt mõnikord kõrva. Liiga tugev tunderõhk, minnalaskmismeeleolusid õhutav paatos peletab, sest teistsugustele arvamustele eriti ruumi ei jäta. Vene "väikese inimese" elu ja kannatuste eksponeerimine muutub pealeloetud teksti kaasabil, mis on täis allegooriaid, kirjanduslikke pärle ja tähendamissõnu, eriti ängistavaks. Kohati kõlab sealt tšehhovlikku "naeru läbi pisarate", enamasti on tegemist siiski dostojevskiliku ühiskonnakriitilisusega ning süü otsimisega üksikisiku hingest.

Kartmatult on mängu toodud igikestvad kujundid, mütoloogilised motiivid, elu kestmise ürgsed näitajad (mis näikse viitavat vene elu matriarhaalsele aluspõhjale): naine kaevul, naine aknal, naine jääaugus pesu pesemas. Mehed ainult lobisevad ja voolivad puulusikaid. On reegel, et kui jutt on vene hingest, ei saada läbi ka ortodoksi kiriku jumalateenistusteta. Pildis on kõnekas arhailisus, kaadri taga aga tehakse järeldusi: tavaline külanaine peab Venemaad üleval! Kus on kitse kui venelase toitja ja elupäästja monument?

See on ideefilm, mille alltekstist võib leida usku Venemaa vägevusse, mis justkui olevat vägivaldsel teel Venemaalt võetud ja kaduma läinud. Ühiskonna vastuolulisus avaldub inimeste

psüühikas, mis on ühelt poolt murtud, teiselt poolt aga raudtugev ja sisemiselt väarikas. Selle filmi teine tsitaatpealkiri oleks võinud olla "Alandatud ja solvatud", laen Dostojevskilt. Vene kirjandus oleks mõistagi pakkunud ka teisi pealkirjavõimalusi, sest vene rahva saatuse pärast südant valutavaid kirjanikke pole olnud Venemaal mitte vähe.

"Kellel on Venemaal hea elada?" küsis kord vene poeet Nikolai Nekrassov oma samanimelises poeemis. Tegijad ise kahtlevad Venemaal sügavalt. Nad ei usu, et kellelgi on Venemaal hea elada. Miks?

Venemaa on kontrastide maa, kus võivad olla kõrvuti kohutav vaesus ja uhkeldavad paraadid. Need, kes troonilolekut nautides prassivad, ei taha mannetust ja nälgivast tavalisest vene inimesest midagi teada. Filmi autorid ei varja, et venelaste uhkus on nende mastaabid. Neil on kõik suur, hing, süda, tunded, armastus — aga ka vaesus ja meeleheide, häda ja viletsus. See on sordiini alt väljunud nähtuste maa, mille läbiv metafoor on avarus, piiritus, ulatuvus ja kus pole mitte midagi väikest, kõik on tohutu, hõllanduslik, iseäranis emotsioonid, mis ulatavad eufooriast sügavaima depressioonini.

Seal on nii komöödia kui ka tragöödia oma nimest suuremad. Kes igatseb oma ellu suuri tundeid, võiks suhelda venelastega või Venemaale elama minna. Seal ei jää süda kunagi tühjaks, hingekaev ei kuiva ealeski ära.

"Vaatad tõusvat päikest ja sinust saabki kas joodik või filosoof... Kogu elu hakkad ehitama õhulosse..." kõlab diktori traagilise paatosega hääl.

Siinkohal kerkib minus protest. Mis siis, kui ma tahangi õhulosse ehitada? Kui see on minu kutsumus? Miks ei võiks keegi õhulosse ehitada? Miks on õhulossid halvad?

Potjomkini küla motiiv jäi vene kirjanduse lembestel autoritel kasutamata. Võib olla teevad nad seda oma järgmises filmis. Vene ainesitik on ju lõputu. Lõplikkuse omandab see vaid siis, kui tema pinnalt liiga suuri üldistusi tehakse. Liiga suur üldistus on alati meelevaldne. Üldistuste tegija otsib ka ainult neid tundeid, mis talle tema teesi kinnitaksid. Nii kujuneb välja surnud ring, kus ei jää enam ühtki lahtist otsa.

Autorid teavad juba ette, mis nad öelda tahavad, ja ei hälbi kordagi valitud rajalt. Filmis on markanteid tüüpe, näiteks võimukas kommunistist pensionäritädi, puud vooliv muretu, huumorimeelne külamees, lapsed kallist koolist, nutikas õpetaja. Üksnes minevikku jäänud kuulsusega kinoinstituudi ühiselamu külastamine mõjus justkui poekeliselt, ei andnud teemale midagi erilist juurde. Kuigi — kust meie teame, vahest too kehvade hammastega ja kulunud olekuga filmitudeng (?), kes tundus oma tähelepanekuid ja oma etteastet nautivat, teeb peagi mõne sugestiivse filmi ja me kuuleme temast veel? Praegu aga on tema jutu ajal kaadris kõnelejale just mitte eriti head varju heitev suurriigi

sümbol, üks tuttava moega ja väga ebameeldiv putukas, kes laual oleva kausi peal valitseja moega ringi kõnnib. Maailma au on kaduv, aga prussakas mitte.

Siit-sealt lööb läbi nostalgiline igatsus mineviku järele, kadunud aegade järele. "Ikkagi armastame nõukogude võimu. Sel ajal oli meil parem elu!" öhkab kommunistist pensionäri-mamma.

"Kellel on..." on sugestiivne film, kuid häirib, et vaatajale tehakse kõik liiga puust ette. Autorid suruvad oma suhtumise vaatajale ülearu peale, vaataja tunneb end väeti ja võimetuna, sest talle ei jäeta võimalust Venemaa olukorra ja venelaste käekäigu kohta midagi ise otsustada. Samas on teema esitus väga veenev. Pilt annab näited ja tekst üldistab. Intensiivsus ei kao kusagil ära, vaataja huvi säilib samuti, kuigi vinti keeratakse aeg-ajalt justkui üle. Tekst ja pilt töötavad koos, ajavad ühte asja, kuid ei dubleeri teineteist. See viitab tegijate professionaalsusele.

Kirikukellad löövad, kaadritagune itk lihviv eksistentsialistlikku paatost veelgi teravamaks.

Kindlasti võiks vene elust üles võtta ka teistsuguseid kaadreid, vahest veelgi hullemaid ja masendavamaid. Jalvisted tunnetavad hästi esteetilist piiri, millest üle ei astuta. Seetõttu on nende traagiliseks kiskuvall realismil ka omamoodi kurbnaljakas foon. Oskuslik balansseerimine kurbuse ja naeruväärsuse piiril annab filmile arrogantse võluvuse.

Pakud värvid omandavad mõnikord iseäraliku köitvuse. Otsehinnangulisus võib aga meeldida ja võib ka mitte. Vahest keegi eelistaks ratsionaalsemat, kiretumat vaatlust, kuid pidev paralleelitõmbamine vene klassikaga on hariv võte, mis võiks filmi vaatajate hulka tuua näiteks tudengid ja kooliõpilased, kõik vene kirjanduse kohustuslikud sõbrad.

See on väga subjektiivne, sügavalt isikliku kaasaelamise teatud dokumentaalfilm. Kui arvestada, et üks autoritest, Natalia Jalviste, on sündinud Nižni Novgorodis, põhilises filmi tegevuspaigas, siis on loomulik, et ta ei saa kodukoha allakäiguga seostuvatest emotsioonidest vaba olla. Ta peab kodukohta kalliks, samamoodi nagu see pori sees veetünniga müttav mutikegi, kes ütleb ikka hellalt: "Meie Venemaa!" Mis siis, et viletsusepesa, ikkagi meie enda oma!

Vaatad filmi ja mõtled, et venelaste elukorraldus meenutab mõnikord kilplaste muinasjuttu, kus kilplased tegid küll maja, aga aknad unustasid sisse tegemata... Kilplased olid iseenesest väga armsad ja südamlilikud inimesed. Venelaste saamatuses oma elu korraldada on tõesti midagi ülevat. Tõeliselt traagilises on alati midagi ülevat.

Filmitehnilises mõttes on teostus professionaalne, ainult lapsenäo pikalt suures plaanis pidamisega pingutati natuke üle. Selle koha peal

meenused kaadrid endisaegsetest "Tallinnfilmi" dokumentaalfilmidest, kus minutite kaup altvaates kuuselatvu näidati. Kaamera keerles ja taevas puude kohal sinas. Need olid eriti sügavaid mõtteid sugereerivad kohad, mis ajasid terve saali haigutama, hoolimata sellest, et igav võis hakata ainult neil, kellele sügavam mõtetegevus võõras oli.

Filmis on stseene, mis oleksid pärit justkui aastakümnetetagusest ajalookroonikast. Nende efekt seisneb selles, et nad on välja lõigatud vene elu tänapäevast: näiteks seesama, filmi raamiks olev, veetünni kärutav, pidevalt ninaga tõmbav mutike — heli kvaliteet avaldab muljet! — ja eriti jääaugus pesu pesev talunaine. Fantastiline! Lääne vaataja oleks surmkindel, et need on lavastatud kohad, ta lihtsalt ei usuks, et kahekümnenda sajandi lõpu tegelikkuses midagi nii minevikuhõngulist eksisteerib.

Filmitegijad ei hoiä oma lugemust vaka all. Nad on ehmatavalt suured tarkpead. Hirmus tarkus teeb neid tõsiseks ja natuke ka jõhkraks. Neil on iga "veneliku" elunähtuse kohta varnast mõni tsitaat või kuulus nimi võtta. Enamjagu sugereerivad valitud tsitaadid pessimismi ja lootusetust. Millest see tuleb? Masendus tuleb niigi peale, kui seda õnnetut maad ja neid õnnetuid inimesi vaadata, diktoritkest aga riputab haavadele veel mõnuga soola peale.

Ainult et kõik vaatajad ei pruugi olla nii paljulugenud. Nemad võivad tunda kohmetust, aimata, et nendest minnake mõöda. Nende jaoks võiks filmi konteksti pidada elitaarseks ja filmitegijate positsiooni kõrgiks.

Tähtis on see, et su hing oleks puhas, et sa oleksid inimeste vastu lahke, ütleb filmis prillidega tüdruk. Lihtne, arusaadav ja mõjuv. Tuletagem tema sõnu endale ikka mõnikord meelde. Sest need ei käi kindlasti mitte ainult vene, vaid ka igasuguse teisest rahvusest hinge kohta. Võimalik, et hingel polegi rahvust ning selle loogika järgi oleksid jutud "vene hingest" üksnes inimlik väljamõeldis.

Aga mis sellest. Igasugused kujutlusmängud, mis aitavad inimestel ennast kõrvalt näha ja oma puudujärke analüüsida, peaksid meile ju ainult kasuks tulema.

NATALIA JALVISTE (sünd. 14. IX 1951 Gorkis, nüüd Nižni Novgorod) on lõpetanud 1986. aastal Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Filmiinstituudi telerežissöörina. Aastast 1985 töötab Eesti Televisioonis režissööri assistendina, alates 1990 teeb saadet "Subjektivi", mis mõeldud ennekõike Eesti venekeelsele elanikkonnale. Samuti käsitleb ta oma saadetes tänapäeva Venemaa temaatikat.

JUHO JALVISTE (sünd. 8. II 1953 Tartus) on lõpetanud samuti 1986. aastal Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Filmiinstituudi telerežissöörina. Alates 1974. aastast töötab Eesti Televisioonis, algul muusikasaadete režissööri assistendina, praegu režissöörina. Teeb saateid erinevatel teemadel, koos Natalia Jalvistega "Subjektivi".

TARMO TEDER

KUI INIMENE ONGI SEE JUMAL

"TERASRATSANIK". Stsenaristid ja režissöörid Andrus Prikk ja Andres Arro, operaator Arvo Vilu, helioperaator Jaak Elling, monteerijad Indrek Volens ja Hendrik Reindla, helilooja Meelis Salujärv, projektijuht Andres Arro, produtsent Peeter Urbla. Video Beta SP, 23 min, värviline. © "Exitfilm", 1998.

Paistab, et legendaarsele "Vaskratsanikule" viitav "Terasratsanik" jätkab eesti portreefilmi paremat traditsiooni, avades Eesti võidusõidu hingekeks nimetatud Richard Lauri mehhist isiksust ja ta titaanlikku tegevust. Tõepoolest, nii nagu Peeter I rajas Neeva kaldale kuulsa Sankt Peterburgi, sillutas Richard Laur aastakümneid teed kuulsusrikkale Eesti(NSV) motospordile, mis mängis läbi kogu okupatsiooni NSV Liidus avangardset rolli. Laur sõitis ise, organiseeris meeletult ja ta käe alt kasvasid sajad võidusõitjad. Eesti motospordis on kõik temaga seotud. Richard Laur on seitsmekordne Eesti meister, kahekordne NSVLi hõbe ja NSVLi pronks, "Kalevi" suursõitude algataja ja peakorraldaja, Kalevi auto-motoklubi rajaja ja ülem, NSVLi ringrajakoondise peatreener, NSVLi teeneline meistersportlane ja NSVLi teeneline treener, Eesti motospordikoondise peatreener, Eesti motospordiföderatsiooni president ja Eesti auto-motospordi veteranide klubi president. Need on tiitlid ja fassaad.

Tallinna Pedagoogikaülikooli kultuuriteaduskonnas telerežii lõpetanud noorte kineastide Andres Arro ja Andrus Priki tõsielulinateos "Terasratsanik" annabki fragmentaarse ent sisutiheda ülevaate Richard Lauri tegevusest. Filmi kahekümne kolmesse minutisse surutud ulatuslik materjal dikteeris intensiivse rütmi, kuid tempode vahel püütakse avada ka kangelase sisemust. Pole isiksuse hingeallu puurivad audiovisuaalset portreemaalingut, kuid on mõned Lauri olemusele ja saatusel ilmekalt viitavad pintsliilõõgid, mis annavad terasemale vaatajale konkreetsed niidiotsad edasi mõtleamiseks.

Näiteks filmi alguses ütleb Laur: "Isiklikult ma olen kaotanud. Perekond — see on see kõige tähtsam, ja see on ka viltu läinud, "tänu" minule. Mitte et me oleks lahku läinud, vaid ma ei saanud oma aega panna sinna, kuhu oleks



"Terasratsanik", 1998. Režissöörid Andrus Prikk ja Andres Arro. Eesti mootorisporti hing, organiseerija ja võidusõitja, "Kalevi" suursõitjate algataja Richard Laur.

vajalik." Samal ajal kumab endast tohutult andnud novaatori imeliselt noorusergul palgel mingi seletamatu ja lihtne vaimsus. Ega läbi elu raiunud motohundist mingit rafineeritud intellektuaalsust ootagi ning kindlameelne Laur paistabki oma sümpaatses tahumatuses teesklematult avatud ja terviklik inimene. Ta ei mängi, vaid on, ja see vahetu olek on üks filmi voorus.

Kuid filmi lõpus, kus Laur sõnastab oma elufilosoofilise resümee (mida võis tänu videole kümnekond korda uurida), võib "terasratsaniku" trotsliku maski taga siiski aimata pettumust või kibestumist, mida filmi alguses antud tunnistus ju ka eeldab. Laur ütleb: "Ma usun ainult ühte asja — inimest, ja inimene ongi see jumal. Ega muud teist ei olegi. Küsimus jääb ikka sellesse, et midagi peab uskuma, ja usume siis saatust. Saatuse on see! No minu saatuse on niisugune! Andsin terve oma elu, arvan nii, ja vist on täitsa kindel, eesti auto-motospordile, sellega koos ka Eestile." Nii see tõesti on, keegi ei kahtle selles.

Ent pearaputuse ja kokkusurutud hammastega kviteeritud jumalaeituse "ega muud teist ei olegi" juures tekkis mul kahtlus, et läbi ateismiaja rauda ja kiirust taltsutanud motofanaatik tapab enda sügavuses ikkagi kuidagi omaks võetud ja sealt teadvusse pressivat jumalat, keda püüab abstraktsema inimese- ja saatuseusuga asendada. Ega meeste maailmas väga lugupeetud motokuningal sobi ju mingit

teist jumalat tunnistada, kui et inimene ja saatuse on kokku see kibe Ise.

Kangelase kahe ülestunnistuse ette, vahela ja taha mahutab film palju põgusaid hetki motomeestest ja olupilte, ent selle tempokalt vaheldusrikka rea tsentris seisab ikka Richard Laur, kelle tuumakad kommentaarid löövad tihti oma minimaalsusega. "Kuradid" kuuluvad asja juurde. Gunnar Hololei paigutamine filmi läbiva kõrvaltegelase ossa mõjub kohati natuke häirivalt, kuid see "teise viiuli" roll on kontseptuaalselt õigustatud. Hololei on Lauriga kaasakõndiv dialoogi käivitaja, Lauri tabavate lühilauseumiste väljameelitaja, pädev giid mototeeradadel tagasisaivatamiseks. Samas pole Hololei tõsieluloos küsitlev reporter-kineast, vaid täiesti orgaaniliselt "asja sees" ja filmi sulanduv Lauri kaasvõitleja.

Operaator Arvo Vilu huvitundlik kaamera käib elava sündmustikuga kaasas, püüab liikumisi ega jää passima; rakursi muutused on tingitud vahetust tõsielust, mis ei paista kunstikavatsuslikult dikteeritud. Väga vähe on filmi juures tunda tegemise lõhna ja see on teine voorus. Tähtis on ka see, et tegijad on suutnud anda küllalt mitmekesise sündmustikuga pildijada, milles pole sisulisi kordusi. Film on huviga vaadata.

Vanamees tõmbab Tallinna hipodroomil kiivri pähe, kargab krossiratta selga ja sõidab jäärajal. Motospordiveteranid Viktor Salmre, Harry Moikov ja Lembit Teesalu tunnustavad Richard Lauri ainulaadsust, sest pole kedagi teist, kes oleks hingega asja kallal olles teinud nii palju mootorispori heaks. Läti motoveteran Eduard



“Terasratsanik”. Richard Laur tuletab endisele raadio-reporterile Gunnar Hololeile meelde, kuidas aastakümneid toodi kuulsust meie motosporile.

Arvo Vilu fotod

Kiope ütleb Laurile: “Sul oli selline moderne motoklubi NSV Liidus. Me õppisime teilt, kuidas masinaid ette valmistada, ja hakkasime siis teid suruma.” Vanad sõbrad võtavad Kiope kodu konjakit, Laur esineb konarlikus vene keeles ja näib olevat ka naistemees. Riias, Mezaparki ringrajal ja Tallinna Metsakalmistul mälestatakse hukkunud võidusõitjat Erich Tomsonit (1905—1946), Laur lahkub ohates: “Ei saa, raisk, pisarad tulevad.” Piritä-Kose-Kloostrimetsa rajal ütleb Laur: “Me olime tõesti laulupeo kõrval üks korrektsemalt, paremini organiseeritud suurüritus.” Mustvalged dokumentaalkaadrid 1940—1950. aastate ringrajalt. Mängufilmi “Vallatud kurvid” (režissöörid Juli Kun ja Kaljo Kiisk, Tallinna Kinostuudio, 1959) vaadates tunnustab Kiisk Lauri teiseks kaaslavastajaks. Laur käib enda rajatud ajaloolises “Kalevi” motoklubis, kust tulid liidu tšempionid, sajad võidusõitjad. Laur ja Hololei jälgivad seitsme-kaheksa aastasi sõidumehi talvisel motokrossil. “Et papad ja mammad aitavad, see on natuke pahasti. Mees peab ise ka tööle hakkama,” ütleb Laur. Nagu kolmkümmend aastat tagasi Piritäl, intervjuuerib Hololei suure kiivriga ehmunud väikemeest. “Motorexi” messil ütleb Endel Kiisa Laurile: “Ma just mõtlesin, mis kuradi elu sa nüüd elad.” Richard Laur, kelle klubi mehi on

nüüd paljudes firmades, satub messil teleekraanil näidatavast võidusõidust lausa hasarti ja läheb elavalt žestikuleerides käsipidi ekraani külge. Poisid kuulavad vana motokuninga kommentaare.

Võrreldes Peep Puksi neliteist aastat tagasi tehtud “Ringrajaga”, mis näitab “ringrajapilootide” Jüri Raudsiku ja Lembit Teesalu võidukihutamist ka nende kaasaelavate abikaasade reaktsiooni kaudu, on Andres Arro ja Andrus Priki “Terasratsanik” vähem vaatamänguline, kuid rohkem läbilõikeliselt ja konkreetselt portreeriv kordaminek.

ANDRUS PRIKK (sünd. 16. XI 1972 Harjumaal Tabasalus) on lõpetanud 1998. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis telerežii eriala. Tööd: 1996 “Perekondlik sünnimus” (režissööri assistent, kõrvalosa; lühimängufilm, rež René Vilbre); 1996 “Kallis härra Q” (operaatori assistent; mängufilm, rež Rao Heidmets, op Arvo Iho); 1997 “Kallima naeratus” (episoodiline osa; teletlavastus, lav Valentin Kuik); 1997 “Kapsapea 2 ehk Tagasi Euroopasse” (episoodiline osa; nukufilm, rež Riho Unt); 1997 “Kooljad ja libarebased” (operaatori assistent; lühimängufilm, rež Rainer Sarnet, op Arvo Iho); 1997 “Õine navigatsioon” (operaatori assistent; lühimängufilm, rež Marko Raat, op Viktor Koškin); 1998 “Terasratsanik” (režissöör, kaasstsenarist; dokfilm); 1998 “Kolm kiusatust” (valgustaja; lühimängufilmide kassett, rež Jaak Kilmi, Rainer Sarnet ja Peter Herzog); 1998 “Pall vastu seina” (operaatori assistent; lühimängufilm, rež Ilmar Raag, op Madis Mihkelsoo); 1998 “Lilled Liale” (kõrvalosa; teletlavastus, lav Olle Mirme); 1999 “Juliet” (operaator; eksperimentaalfilm, rež Anri Rulkov); 1999 “Karu süda” (operaatori assistent; mängufilm, rež Arvo Iho, op Rein Kotov).

ANDRES ARRO (sünd. 4. I 1976 Karksi-Nuias) on lõpetanud 1998. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis telerežii eriala. Tööd: 1996 “Armuag” (Armon aika; tootmisassistent; mängufilm, rež Jaakko Pihlilä); 1996 ETV sporditoimetuses režissööri assistent; 1997 “Kapsapea 2 ehk Tagasi Euroopasse” (episoodiline osa; nukufilm, rež Riho Unt); 1997 “Tappev Tartu” (tegevprodukt; mängufilm, rež Ilmar Raag); 1997 Raadios “Puls” spordisaadete toimetaja; 1997 “Eros ja Psyche” (võtteplatsi administraator; mängufilm, rež Timo Linnasalo); 1998 “Pimesikumäng” (Sokkotanssi; võtteplatsi administraator; mängufilm, rež Matti Ijä); 1998 “Võõral väljal” (Foreign Fields; tootmisassistent; mängufilm, rež Aage Rais, Taani); 1998 “Terasratsanik” (stsenarist, kaasrežissöör ja projektijuht; dokfilm); 1998 “Kolm kiusatust” (tootmisassistent; lühimängufilmide kassett, rež Jaak Kilmi, Rainer Sarnet ja Peter Herzog); 1998 “Viljandimaa kultuurifilm” (projektijuht; ülevaatefilm ühe aasta kultuurisündmustest Viljandimaal); 1998 “Unustamatu” (Unforgettable; tootmisassistent; lühimängufilm, rež Anders Klarlund, Taani). Loetelus olevad Soome ja Taani filmid on valminud stuudio “Exitfilm” osalemisel Eestis.

MIKK RANNA PEATAOLEKUD

"MEISTRITÜKK". Käsikiri ja lavastus: Mikk Rand, muusika: Tõnu Kõrvits, kunstnik Hardi Volmer, pilt: Tõnu Talivee, osades: Egon Nuter ja Laura Peterson, näitlejatekst: Egon Nuter ja Raivo Tamm, nukuliikumine: Aarne Ahi, Andres Mänd ja Triin Sarapik, grimm: Ly Kärner, nukud ja dekoratsioon: Laine Piik, Liivi Jõhvik, Reio Kessel, Taivo Mürsepp, Ilmar Ernits, Külli Jaama, Kristel Kallasvee ja Salme Veerperk, operaatori assistent Kennet Roosipuu, heli: Mart Otsa, montaaž: Helju Sõerd, toimetaja Lauri Kärk, tootjad Maret Reismann ja Arvo Nuut. 35 mm, 10 min, värviline. © RAS "Tallinnfilm", 1993.

"XXXX OR ASA". Režissöör ja animatsioon: Mikk Rand, muusika: Tõnu Kõrvits, kunstnik Mikk Rand, konsultant Riho Unt, operaatorid Raivo Möllits ja Mikk Rand, operaatoritöö konsultant Urmas Sepp, montaaž: Mikk Rand ja Riho Unt, mees ja pea: Marko Sarv, tootmisjuhid Mikk Rand ja Arvo Nuut. 35 mm, 5 min, värviline. © AS "Nukufilm", 1995.

"ÄÄREMAA LOOD. VARES JA HIIRED". Idee, kontseptsioon ja lavastus: Mikk Rand, kujundus ja kaaslavastus: Priit Tender, stsenaarium, animatsioon ja kaamera: Mikk Rand ja Priit Tender, muusikaline kujundaja Tõnu Kõrvits, "võtmeanimaator" ja praktikant Kaisa Penttilä, montaaž: Mikk Rand, helimontaaž: Avo Ulvik, näitleja Peeter Volkonski, assistent Erkki Sula, asjaajaja Maret Reismann, tootmisjuht Arvo Nuut, ilma kellelta poleks see film see: Roland Tiik, Ene Mellov, Taivo Mürsepp jpt. 35 mm, 13 min, värviline. © Mikk Rand ja OU "Nukufilm", 1998.

"KAERAJAAN". Režissöör Mikk Rand, stsenaaristid Mikk Rand, Raivo Möllits ja Priit Tender, operaatorid Mikk Rand ja Raivo Möllits, monteeriija Mikk Rand, kunstnik Priit Tender, helilooja Tõnu Kõrvits, helirežissöör Sander Üksküla, näitlejad Ahto Meri ja Triin Sarapik, produtsent Mikk Rand. Video Beta SP/35 mm, 9 min, mustvalge. © Mikk Rand, 1997/99.



"Vares ja hiired", 1998. Režissöörid Mikk Rand ja Priit Tender. *Tragikoomilises žanris multifilm valmis Siberis Kamtšatka poolsaarel elava väikerahva itelmeenide muinasjutu järgi ning räägib sellest, kes on tugevam ja kes kavalam.*

kui mis tahes lõpuennustuse kompromissitu paatos. Äärmuslike animafilmide eesmärgiks oleks justkui ühtsesse mesilasperre valede tantsusammudega segadust külvata. Katkestused tavalises filmikommunikatsioonis mõjuvad siinsele vaatajale nõutukstegevalt, kinokogenumale aga hädavajaliku vaheldusena. Ainuke viga, mille väidetavad kinoasjatundjad vahel teevad, on uskuda, et nad siiski nähtust midagi aru saavad. Eksitus väärIB kordamist.

bb

Animafilmide karikatuursus tuleneb tegijate hoiakust maailma suhtes. Animaatorite peod on tunduvalt rõõmsamad kui pärisfilmi tegijate omad. Nali mängufilmis on teise ilmega kui animafilmis. Kuidas just tegemiste järjekord on kujunenud — aga animafilmitegija on sageli karikaturist. Pealegi õnnestus joonistatud lugudega kanaliseerida nii loovat müra kui ka süsteemivastast raginat.

Animafilm saavutas oma positsiooni nõukogude ajal. Lastefilmide kõrval toodeti kunstnikufilme, kus vahel muutus naerualuseks ka võimuaparaat. Võib-olla ei pööratud olukordi absurdi mitte poliitilistel põhjustel,

a

Lühi- ja animafilmid on peataolekule kõige altimad. Makaabreid tegelasi ja arusaamatuid sündmusi leiab eesti animafilmis samal määral kui despootlikku hullumeelsust serbia mängufilmides. Mait Laasi ja Peep Pedmanson'i grotesksed nägemused millestki, mida ei saa nimetada enam maailmaks, omandavad võõra vaataja pilgu all ehk isegi apokalüptilise kõla. Lühidusele vaatamata või nimelt selle tõttu, mõjuvad nad lõplikumalt



"Vares ja hiired". Ükskord juhtus nii, et hiired said hülge kätte, kuid vares võttis neilt selle ära. Too kaduv rahvas (neid on järele jäänud vaid poolteist tuhat) samastab end miskitpidi hiirtega ja muinasjuttudes tegutseva varese prototüübiks olevat selle pisirahvuse jumal Khut.

nagu meile meeldiks uskuda. Joseph Brodsky on rääkinud totalitaarse võimu inetusest: see pole poliitiline vastasseis, vaid igat inimest puudutav inetuse surve, mis võib masendada samal moel kui vägivaldne ülemvõim. Kui vastuhakk ülemvõimule tunnistab vastase üleolekut, siis nali mitte. Animafilmis muutub sümbolone kord kehtetuks.

Võimuaparaat ei saanud lubada nalju enda loodud halli ühetaolisuse üle. Igasugune huumor, mis polnud kindla eesmärgiga tehtud satiir, võis muutuda poliitiliseks. Joonistatud sündmuste uskumatud ja leidlikud metamorfoosid mässasid alati ühtlasi mõru ühetaolisuse ja jäikade tõekspidamiste vastu. Joonistatud maailma ei saa tõsiselt võtta, see muutub allumatuks ja ambivalentseks. Animafilm kritiseerib meediumina hingetust ja ettekujutusvõime vaesust.

Filmi valmimise protsess eeldab esimestest sammudest alates loovust. Vähesed erandid, nagu seriaalid, välja arvatud, pole

animafilmis kindlaid žanreid. Groteskse joonega visandatud maailm võib haavata teravamalt kui realistlikult kujutatud avatud opositsioon mängufilmis. Karikatuur võib mõjuda solvanguna, ent siiski ei saa autorit selle eest süüdi mõista. Animamaailmad lõikavad end esimese joonega lahti kujutamise ja jälgendamise reeglitest. Isegi Riho Undi "Kapsapeade" inimtegelased mõjuvad oma toimetamistes ikkagi nagu loomad, kes matkivad inimesi.

ccc

Mikk Rand ja Priit Tender jutustavad oma filmis "Varesed ja hiired" arhetüüpset itelmeeni muinasjuttu, kus väiksemad petavad suurt ja maksavad tehtud ülekohtu eest kätte. Põhjarahva maailm on loodud arvutis ja näeb välja üsna troostitu. Animafilmi mänguliste metamorfooside asemel näeme sirgjoonelist olemusvõitlust, kus lumelagendike avarusest hoolimata pole ruumi fantaasiale. Itelmeeni huumor ja R&T tehnika annavad kompromissituma kombinatsiooni.

Väikesed rinnanumbritega hiired leiavad hülge, kuid vares võtab selle neilt ära. Hiired varastavad hülge tagasi ning veavad

saagi järele tulnud varest mitmete absurdsete trikkidega alt, kuni lind lõplikult pea kaotab. Näidatud sündmused kordab **Peeter Volkonski** jutustajana üle, ning vahel lisanduvad sellele veel kommenteerivad vahetiitrid. Tummfilmide pitoreskne liikumine on "Varest ja hiirte" desinformatiivse kajafekti kõrval lapsemäng. Kui animafilmid, mis ei ole mõeldud lastele, nõuavad kaasamõtlemist, siis Tender ja Rand saavutavad siin mõistetamatu primitiivsuse. Selle peale ei ole midagi öelda.

dddd

"XXXX or ASA" jutustab samuti muinasjutu. Umbeselt skolastiline arutlus pea ja mõtlemise üle alguses näitab, et tegemist on koolitööga. Parodiseeritud näitlikkusega püüab nukk enda loodud inimpeale koolitõdesid õpetada. Keskendumisvõimetul peal jätkub silmi ainult Giocondo jaoks seinal ning lõpuks neelab ta oma looja alla. Ma ei tea, kuidas Mikk Rannal koolis läks, aga "XXXX... 'st" õhkub vastumeelsust organiseeritud tegevuse ja loogika suhtes.

Need animatsioonid loovad primitiivset kaost. Filmides esineb paar lihtsat ja tähenduselt juba valmis seostega märki või elementi. Näib, et neid saab organiseerida ainult vaatajale tuttavatel viisil. Selle ootuse ekslikkust tõendab Mikk Rand sellise kirklikkusega, et vaatajal ei jää üle muud kui tunda ennast puupeana. Nii peaksid filmist aru saa-

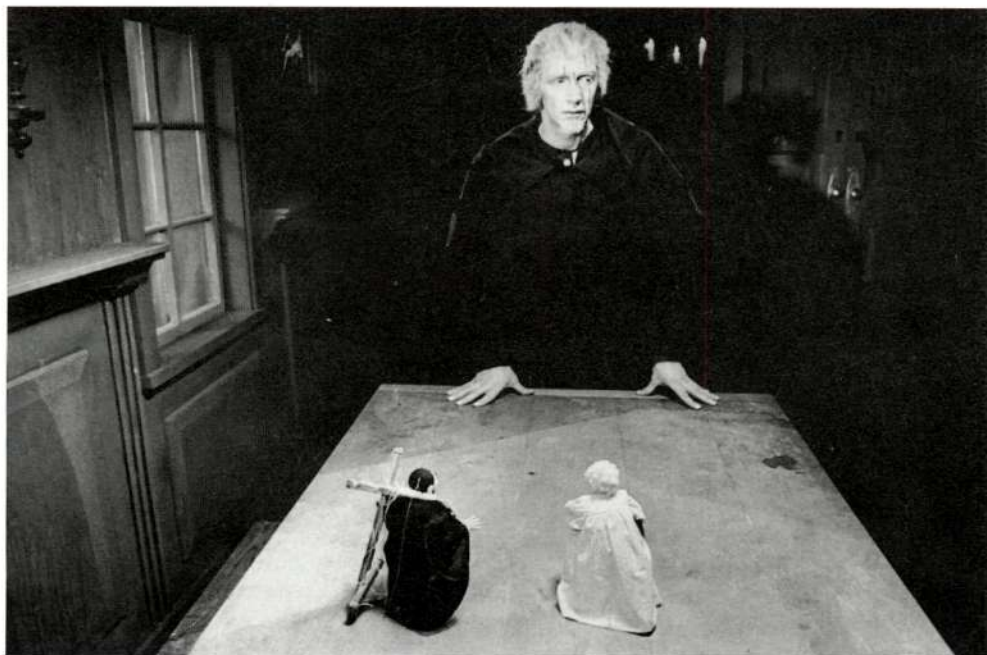
ma nukufilmide tegelased. Vaataja tuhmunud huumorimeel võib sünnitada painajaid, milles ta enam ei taju groteski, sest see on kaotanud pehme metafoori iseloomu. Loodud maailm ei ole kujundlik ega inetu. Soovidest, illusioonidest ja ettekujutustest vabastatud tegevusväli on külm ja reaalne.

eeee

Tandemi R&T tööd arvutis ja filmilindil on eksperimentaalfilmid. Nii Ranna "XXXX..." kui ka ühistöö Tenderiga "**Kaerajaan**" lõikavad kokku erinevaid keskkondi, mängu- ja nukufilmi. Mati Küti "Põrandalusest" (1997), mis samuti inimkeha animatsioonis vahendatuna abstraktseks muudab, eristab "XXXX'i..." antiesteetiline suunitlus. Loogikalt ja ülesehituselt on "Kaerajaan" kõige lähemal lühimängufilmile. Algusest peale hakatakse jutustama lugu. Salapärane tegelane jälgib sündmusi maapinna tasandilt. Filmi esimesest dialoogist võib aru saada, et räägitakse just temast, vaatlejast. Liikuvat minategelast, kelle vaatenägu film sünnib, näeme alles lõpus. Silme eest vilksatab läbi David Lynch'i "Eraserhead" (1978), kuid ebaloomulik see pole päris see.

Mikk Ranna kujutlusi juhivad tooruse *anima*. Nii näitamist, jutustamist kui objektide

"**Meistritükk**", 1993. Režissöör Mikk Rand. *Animeeritud Egon Nuter ja nukud salapärases, kummituslikus õudusloos.*
Tõnu Talivee foto





“Kaerajaan”, 1997/99. Režissöör Mikk Rand. Väga eksperimentaalses filmis on kasutatud kümnet erinevat animatsioonitehnikat. Loos käsitletakse Duumaa ja Koore konfrontatsiooni, mis on sõnastatud järgmiselt: Ta näeb välja nagu Olend, kuid mõtleb nagu inimene. Ta pole Tulnukas, sest sündinud on Ta Naisest. Selles maailmas on Ta üks, sõltudes Vormist, mida valitseb inimene.

Raivo Möllitsa foto

esteetilist kuju kontrollib kaanon, mille reeglites ei ole ette nähtud arenemist küpsuse ja korrapära suunas. Vares peab peret, hiired on sootud ja elavad suugaruna. Tuhanded disainerid, animaatoritest rääkimata, kasutavad arvuteid voolujoonelistel kolmemõõtmelistel objektidel loomiseks. R&T “Varestes ja hiirtes” luuakse tegelased arvutis kahemõõtmelisena, justkui rõhutamaks põhjarahva maailmavaate lihtsust. Kahemõõtmelisel tegelasel ja toore välimusega kujutis on nukufilmi hiljaaegu päris palju sigenenud, Peep Pedmansoni “Just märried” (1998) ja Mait Laasi “Päevavalgus” (1998) meenuvad eredamatena selles sünges galeriis.

fffff

Leitud hülge pea “Varestes ja hiirtes” säilitab giocondoliku naeratuse ka varese juures õuel kuivades. Protsessid R&T eksperimentaalfilmides võtavad hävitava suuna, kuid ei muutu häirivaks või provokatiivseks. Peataoleku katse, monoliitse keha lõhkumise eksperiment õnnestub ja sünnib uus filmi-olend, Kaerajaan. Kõik Mikk Ranna tööd on kaerajaanid.

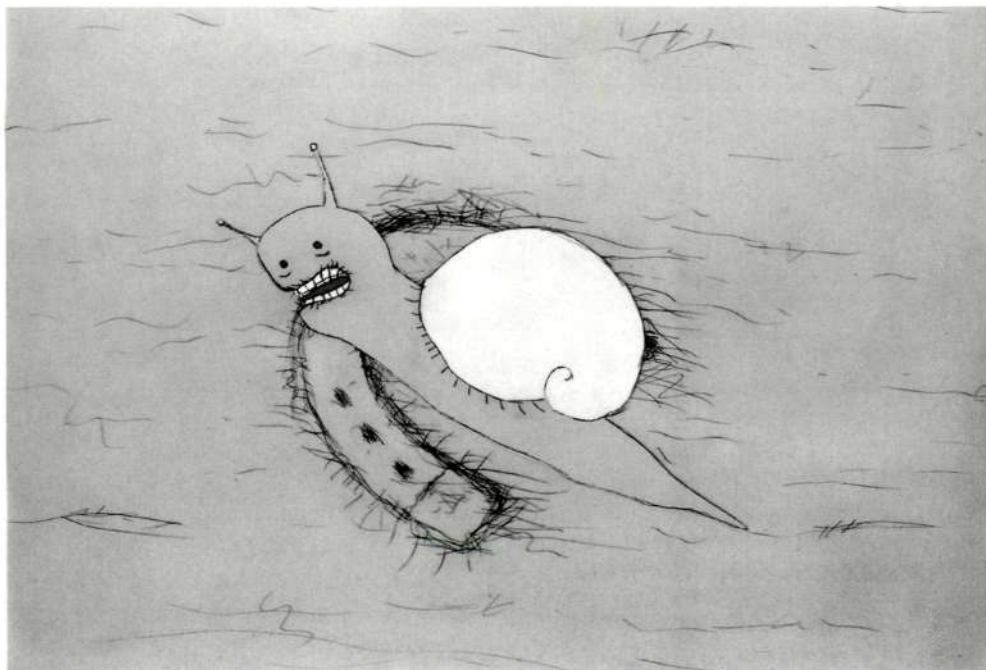
Kaerajaan, kes “kargab välja kaema”, külvab tänavatel loovat segadust. Pidevalt kaamera minategelase vaateväljas hiiliv kass oleks nagu pahaendeline külaline Mihhail Bulgakovi “Meistri ja Margarita” müstilisel ruumist. Silma markeerimine ristkülikukujulisel pinnal süvendab obstsöönset tunnet, et asume vaatlejana kelleski teises, kes ei ole

nagu meie. Mikk Ranna filmid funktsioneerivad tahtlikult puudulikuna. Abitu lootetaoline olend, peaaegu kehatu pea, on lahti lastud.

Aidakem teda vaadata. “SOS Eksperimentaalfilmi” konto on avatud Teie elukohajärgses teadvuses.

MIKK RAND (sünd 1. VIII 1970 Tallinnas) on lõpetanud 1997. aastal Tallinna Pedagoogikakoolis filmieriala režissöörina. 1991—1993 töötas põhikohaga stuudios “Nukufilm”, aastast 1994 vabakutseline filmitegija. Olnud mitmete animafilmide animaator ning teinud kaastööd ajakirjanduses. Tähtsam osa filmograafiast: 1993 “Meistritükk” (käsikiri ja lavastus; piksillatsioon-nukufilm); 1995 “XXXX or ASA” (käsikiri, nukuliikumine, kujundus, lavastus ja tootmine, kaameratöö koos Raivo Möllitsaga, montaaž koos Riho Undiga; piksillatsioon-nukufilm); 1995 “Säid-Sobe” (Pödra-Berta kandevo roll; lühimängufilm, rež Urmas E. Liiv); 1997 “Pärnu workshop lastele” (animatootuba, läbiviimine koos Priit Tenderiga); 1997 “Tallinna lamenuku töötuba” (lamenuku töötuba, läbiviimine koos Mait Laasiga); 1997 “Havana” (filmivideo-performance, koos Ahto Mere, Priit Tenderi ja Mait Laasiga); 1997 “Looduse kroon” (käsikiri, lavastus, tootmine, järjestus koos Tarmo Krimmigaga; videomontaaž-dokumentaalfilm); “Kronoloogiline “Nukufilmi” 40 juubeliseks” (segaja; montaažfilm-läbilõige Eesti nukufilmidest); 1998 “Koera surm” (episoodiline roll; lühimängufilm, rež Urmas E. Liiv); 1998 “Ääremaa lood. Vares ja hiired” (idee, pildi järjestus, kaastootmine ja lavastus; käsikiri, dekoratsioonid, kaameratöö ja animatsioon koos Priit Tenderiga), film sai II koha lühifilmide festivalil “Blue Sea—Baltic Herring” Raumas 1998 ning FIPRESCI auhinna Annecy festivalil juunis 1999, osalenud veel mitmel mainekal rahvusvahelisel festivalil; 1997/99 “Kaerajaan” (käsikiri koos Raivo Möllitsa ja Priit Tenderiga, lavastus, kaameratöö koos Raivo Möllitsaga, järjestus, tootmine; eksperimentaal-animatsioon-riiulifilm, diplomitöö), film võitis III koha rahvusvahelisel diplomifilmide festivalil “Püha Anna” Moskoas 1998, žürii eriauhinna originaalsuse eest Põhja- ja Baltimaade animatsioonifestivalil Oslos 1998, I koha A-kategoorias (lühifilmid) Pescara rahvusvahelisel filmifestivalil “Unimovie ’98” Itaalias, lisaks osalenud paljudel maailmamainega lühijaanimafilmide festivalidel; 1999 “Sääsk ja hobune” (töös; 3D arvutianimatsioon+live+muld).

BERMUDA — KOLMNURK, MIS NÕUAB MERD



“Bermuda”, 1998. Režissöör Ülo Pikkov.

“BERMUDA”. Käsikiri ja lavastus: Ülo Pikkov, kunstnikud Ülo Pikkov ja Miljard Kilk, muusika: Sven Grünberg, kaamera: Ruth-Helene Kaasik, animatsioon: Marje Ale, Raul Lusia, Ülle Metsur, Ruslan Piterja, Priit Tender ja Ebe Tramberg, teostus: Eda Kurg, Helle Soo, Reet Mängel-Juuse, Meeli Küttim, Annely Põldsaar, Janika Laiksoo, Tiina Ubar Sauter, Ave Lainesaar, Katrin Vaher, Kaja Otti, Sirje Aasrand, Kirsti Pikkor, Sigrun Alaots, Nele Varend, Kirsti Kurg, Elle Mikk, Eve Luup, Iia Vanaisak, Anne Pikkov ja Elin Sørensen, monteerija Kersti Miilen, heli: Mati Schönberg, lavastaja assistent Eha Ernits, produtsendid Kalev Tamm ja Linda Sade, produtsendi abi Rutt Unnuk, film valmis Turu Kunsti ja Meedia Kooli diplomitööna, juhendaja Priit Pärn. 35 mm, 11 min, värvi-line. © “Eesti Joonisfilm”, 1998.

I

Ülo Pikkovi “Bermudast” pole räägitud suurt midagi peale selle, et Pikkov on Priit Pärna järjekordne hoolealune ja et “Bermuda” on välismaadel ka kaks auhinda võitnud. Ometi võimaldab film ka ise endast üht-teist olulist pajatada.

Esmalt, ning ennekoike pinnapealsele pilgule, torkab silma Pikkovi käekirja sarnasus Pärna omaga. Mis asi aga on Pärna käekiri, seda võiks keegi ükskord Pärna enese käest küsida. Muidugi on sarnasus teatud embrüonaalse nabanööri tasandil olemas, millest ei ole ei rõõmu ega kahju, sest filmi kujundilaadi see ei mõju(s)ta. Mis aga silma torkab, on Pikkovi (kui kunstniku) käekirja teatud lõpetamatus — see võtab ilmselt “töökorda” väljaarene-

miseks aega indiviiditi erinevalt —, nii et vähemalt üks n-ö perspektiiv ootab Pikkovit kindlasti ees. See, millest räägin, on karakterite mõningane (ja kunstilises mõttes taotlemata) ühepalgelisus, mis võib pädida hoopis hetkeliste stiilinihestustega seal, kus ponnistatud on hoopis selleks, et tegelaste graafikast mõnigi sügavam tundeelamus kätte saada.



“Bermuda”.

Aktsendid on kui mitte küsitavad, siis kobavad, fooni ja figuuride, joone ja tooni tasakaal piiripealne (kõikudes naiivse ja agressiivse vahel); kuid kuna kujundus on massiivselt lakooniline, siis torkavad “vead” üksikult võttes küll eredamalt silma, kuid ei tapa üksteist. Ning et mulje eelöeldust vale ei jääks, tuleb lisada, et süžee ebaselguse põhjus ei peitu mitte niivõrd kujunduses, kuivõrd süžees eneses. Usun tõesti, et seda stoorit polegi võimalik sajabrotsendiliselt “normaalselt” ette mängida, selleks on ta liiga poeesiast pungil.

II

Muidugi — niivõrd, kuivõrd võimalik ja vajalik — on filmi narratiiv ilusti kujundireaga palistatud, dramaturgilised minipaised tekivad, kasvavad ja lõhkevad režissööri tahti ning ergutavad vaatajat vaimsete präänikutega. Miniatuurne metafooride peitusemäng on nauditav. Nii varjab režissöör meie eest oma tegelaste eri(d)efekte ning paljastab nad siis tükkahaaval (ja pingevaba kaasamõtle-mist premeerib rahulolu): näe, ratsanik on hoopis kentaur; näe, paikne naine on näkk.

Nõndasamuti põimib ta “kunstiküpsesse” tervikusse muud vajalikud ja süžeed püsti hoidvad pinged, kas või sellesama veemotiivi, kus eluks vajaliku ämbritäie vee kasvamine hukatuslikuks veeuputuseks leiab põhjenduse nii teokarbi merekohinas, igahommikustes ähvardavates äikesepilvedes, näki kohalolekus, kõrbesse maha jäetud laeva kui ka pealkirja enese okeaanilises kõlas.

Kõne alla tasub võtta ka süžee. Ilmselgesti demonstreeritakse meile filmi esimeses pooles igapäevarutiini: niiviisi on see kõik siin kõrbes iidamast-aadamast toimunud, nii kestab see seni, kuni päike tõuseb, ja nii edasi. Kõik kolmnurksed armu(kadeduse?)suhted tegelaste vahel on stabiilselt pingevabad, püsivad sissehõõrdunud ajagraafikus, ning mitte miski(!) ei saa ekraanil toimivat aegruumi hävitada — just selline on režissööri edastatav sõnum. Sest ühtki uut suhet tegelaste vahel ei teki, ühtki triksterit külla ei tule. Ning ometi kõik hävib! Sest vähkkasvaja oli juba väliselt laitmatult töötavas organismis varakult sees. Ja vähi nimi on piltlikult öeldes “number neli”!

III

Kes arvab ära, miks neli? Mina tean, mulle Pikkov rääkis. Kui poleks rääkinud, poleks teadnud. Nüüd arvan ka teadvat, miks ma ise aru ei saanud. Põhjus hakkab peale kunstnikutööst. Kui ikka tahad näidata, et kabjarauad on oi kui rasked, siis tuleks neid ka kujutada suurte ja rasketena. Aga et saaks neid kujutada suurtena, peaks ennekoike hobuse jalad tegema vastavad, jämedad ja massiivsed (manatagu või Kristjan Raud silme ette). Kui ikka tõesti tuleb tekitada mulje, et just hobuse kapjade ärarautatus on see põhjus, miks kentaur maa ja muda külge kinni “graviteerub” ja veepinnale ei kerki, siis ei saa ju teha kentaumehe ülakeha domineerivana suksu kõhnakeste jalgade ja õrnade(!) kabjarauakeste üle. Olgugi, et multifilmis on kõik võimalik, ei saa mitte keegi jääda uskuma, et ülakeha lihaselised mehekäed ei jaksaks jalakeste küljes ripnevaid konservipurgiraskusi kabjarauakesi põhja küljest lahti rebida!!! Seda enam, et sellele (rasketete raudade hukatuslikkusele) mängib täiesti vastu ka eestpoolt mällu sööbinud episood, kus kentaur on järjekordse kabjaraua oma esijala alla lõõnud ja selle saavutuse üle uhkena end tagajalgadele viskab ning õnnelikult esikoibadega õhus vehkleb: kergelt kui sälg, nagu öeldakse!

Ja kuna ka välja näeb kentauri hobuselisem osa pigem kui derbi traavel, siis on ikka pagana raske selle looma siresäärseid baleriinijäsemeid tinaraskeiks ette kujutada, sälgude ennast (sel veeuputuse saatusel hetkel) tori tõugu adraorjaks uskuda... Lisaks tuleb ohates mainida, et ka see kõnnak, kus kentauril on (autori sõnul) väga-väga raske oma jalgu järel lohutada, sest rauad kisuvad neid maadliki, on tublisti allpool eesti animatsioonikoolkonna taset; tulemuseks on mingi podagramaiguline lonkamine, mille mõte näiteks minule küll terve filmi jooksul selgusetuks jäi. Imetlesin kogu seda animatsioonitehnilist ponnistust, mis selle narkootilise paigalrähklemise tagant välja paistis, aga kogu kõnnaku edasiviiv mõte filmis jäi kaotsi. Samas, kui tinaraske kõnnaku markeerimiseks ei vaja animatsioon enam kui kolme (bermuda!) vektori vahel paigalt-nihestatud jõuõlga ja...

Aga kust kentaur need rauad saab? Puujalaga mees viskab — iga päev ühe. Kust mees need saab? Ei mäleta.

IV

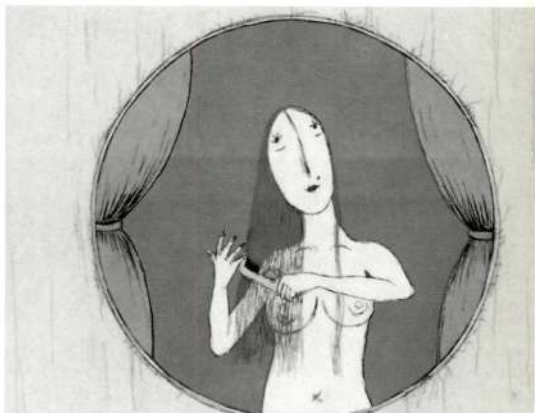
Igatahes jõuame siit tagasi number nelja juurde. Välisest rutiinist hoolimata ei saa lõksu ülesseadmise kesta lõputult, sest kentauril on jalgu ju vaid neli. Nii et kui ta viimase raua kabja alla lööb, nii on film finaalsiks küps! Puujalamees oma liputusliku(?) hõlmade avamisega vihmapilvi enam taeva alt ära ei peleta (millise tegevusega ta filmi algusest saadik publikus kõige rohkem ebalevat naeru on põhjustanud) ning laseb taevanestel maa peale sadada.

Ma usun, et süžee ja motiivide seesinast selgusest hoolimata võlub rahvusvahelisi žüriisid ennekõike lihtne õpetusiva, mis selles koelt nii vanatestamentlikus loos paratamatult olema peab. Kui puujalaga mees sokutab kentauri ette kabjaraudu, et too end nendega tulevase veeuputuse puhuks ülearu raskeks teeks, siis peab kentaur nende allasaamiseks kuskilt ju ka naelad leidma — ning ta kangu tab need puujalamehe laeva pardalaudadest. Niiviisi saab ta rauad alla ja on küps uppumiseks, ent niiviisi lõhub ta ka laeva ning seepärast upub meeski. Ma arvan, et just selline valmimotiiv meeldib kõikvõimalikele žüriiliikmetele. Naisliikmeid muidugi võlub ka tõsiasi, et ainus moraalselt kahepalgeline tegelane filmis (ei liha ega kala, vaid näkk) pääseb ainsana eluga, sest võib tänu oma

ehitusele lesiskleda nii kuival kui ka ujuda meres.

Mida tähendas aga see flöödi üleminek kentaurilt puujalamehele, seda ei seleta ilmselt ka Freud ära! Võib ainult taibata, et õpetajana on Pärn leebe loomuga...

Selle loo ilmudes on Pikkovil kroonu-teenistus läbi. Ta järgmine töö on lamenukk-



“Bermuda”.

film. No eks me näe. Kui kellelgi jäi mulje, et sinne kirjatükk kuidagiviisi “Bermudat” maha teeb, siis sori — halbade filmidest ei kirjutata ju sõnagi.

ÜLO PIKKOV (sünd. 15. VI 1976 Tallinnas) on lõpetanud 1998. aastal Turu Kunsti ja Meedia Kooli Priit Pärna õpilasena. Filmid: 1996 “Cappuccino” (joonisfilm, Beta SP, 4 min 30 s, õppetöö Soomes), auhinnad Helsingis ja Ottawas; 1996 “Rumba” (nukufilm, 16 mm, 3 min 30 s, õppetöö Soomes); 1998 “Bermuda” (joonisfilm, 11 min, 35 mm); žürii eripreemia Ottawa rahvusvahelisel animafilmide festivalil 1998 ja II auhind “Hõbedane dinosaur” V rahvusvahelisel filmifestivalil “Etiuda ’98” Krakóvis. Peale filmide on Pikkov avaldanud karikatuure ja koomikseid ning illustreerinud mitmeid ajakirjandusväljaandeid.

KÕIGELE VAATAMATA: TÄHENDUSTE KONSTRUEERIMISEST SAAREMAA BIENNAALILE I



"Kui te suudate seda nüüd teha, siis suudate seda alati!"
Bas Vroege (Rotterdam, 1992)

"Selliseid asju Eestis ei tehta!"
Eha Komissarov (Tallinn, 1995)

— foto maine oli Eestis madal isegi veel 1990-ndate alguses. Saaremaa biennaalide eelkäija on kõneaineks saanud pigem retrospektiivis — koos vajadusega justkui maa alt ilmunud üritusele tekkelugu kompileerida.

Saaremaa biennaal oli pretseeditud õige mitmes mõttes — seda ei tellinud olemasolevad (kunsti)institutsioonid ega riik. Saanud 1992. aastal alguse kui "Fotofestival", mille põhikorraldajaiks vaid kolm kolmekümneaastast eraisikut, läbis üritus kõikvõimalikud raskused ning tekitas pisut salapärase eelfooni 1995. aastal toimunud I Saaremaa biennaalile "Ajaloo Vabrik". Festivali publiku hulka kuulusid peamiselt fotograafid Saare-, Eesti- ja välismaalt ja kuigi üritusest üsna põhjalikult ette kuulutati nii Eesti olulistest väljaannetes (vt "Eesti Ekspress", 3. VII 1992) kui ka Skandinaavia asjakohastes publikatsioonides (vt "Valokuva" 1992, nr 5; "Katalog" 1992, juuni jt), leidis laiem kunstiavalikkus ikka, et reklaam olnud "väheulatuslik", ega osalenud sellel kuigi arvestatavalt. Reklaami vähesusele vaatamata tundub siin kirjutajale pigem, et viibimist fotoüritusel ei peetud "kunstiinimeste" hulgas siis veel piisavalt prestiižseks

Olud ja tingimused

1992. aasta sünnimusest ilmus kokku kaheksa artiklit, neist viis kodu- ning kolm välismaises pressis: oma- ja võõramaised kirjutised erinevad üksteisest märgatavalt. Taani ajakirjas "Katalog" nimetab selle peatoimetaja Henning Hansen Eestit "...kohaks, kus asjad toimuvad kõigele vaatamata". Sama mõtet kordavad ka norra professor Robert Meyer ETV tehtud 40-minutises telesaates "Fotoaken Euroopasse" (ETV, 1992) ja Rotterdami kuraator Bas Vroege oma legendaarses lauses: "Kui te suudate seda nüüd teha, siis suudate seda alati!"

Kõige rohkem imestati välisajakirjanduses festivali/biennaali korraldamise tingimuste üle. Näiteks kolm aastat hiljem, seoses I Saaremaa biennaaliga märgib Soome "Taide" eraldi ära isegi asjaolu, et korraldajate

¹ K a i t a v u o r i, Kaija. *Historian kuteissa*. "Taide" 1995, nr 6.

käsituses oli vaid üksainus telefoni- ja faksi- liin.¹ Säärased remargid näitavad, et rahvus- vahelisi festivale ja biennaale korraldatakse hoopis teistsugustes tingimustes: "Biennaalide korraldamine... tähendab reeglina riiklik- institutsionaalset taset. Luuakse orgkomitee, selle käsitusse antakse vastavad finantsid. Seejärel saab grupp inimesi, kes on töö omavahel ära jaganud, korraldamise eest palka."²

Vaadeldes teisi "uusi biennaale": Johannesburgis, Kairos, Havannas jm, või isegi fotofestivale: *Mois de la Photo*, *Fotofeis*, festival Houstonis jne, märkame tõesti, et viimne kui üks neist on "riiklikult tellitud" / raskelt rahastatud; nende organiseerijad ei tegele millegi muuga, nad saavad väärilist palka just selle töö eest. "Eesti oludes" tuli aga nii fotofestivali kui ka kahte järgmist biennaali teha muu töö kõrvalt — teadmisega, et alalise meeskonnast, palgarahast või büroost pole üldse mõtet unistadagi. Tundub, et Eesti kriitikutele /ajakirjandusele olid "need olud" sedavõrd enesestmõistetavad / paratamatud, et säärast küsimust, peale üksikute erandite, kirjutistes eriti ei tõstatatudki.³

Välk selgest taevast?

Tagasisivaates kipuvad need kolm kunstisündmust sarnanema Kaali meteoriidi langemisega Saaremaale. Nagu iga "anomaalne" nähtus, kõditas biennaal algul fotograafid ja seejärel kunstikriitikute närve: ajavahe- mikk 1992—1995 võiks nimetada uue nähtu- se empiirilise vaatluse ja registreerimise faasiks. Alles hiljem tekkis vajadus sisuliste tõlgenduste järele (1995 j. aastad) — ja nagu millegi uue puhul ikka, olid ka siin arvamused esmalt vastakad biennaali kõigis aspektides, eesmärgist/teemadest alates ning näidatava kunsti kvaliteediga lõpetades.

Enesestmõistetavuseks sai Saaremaa biennaal alles 1997. aastal, mil varasem "hea— halva" ümber kaalumise asendus ka tõlgenduste hoopis detailsema analüüsiga ning võrdlustega selle ja eelmis(t)e biennaalide vahel. Viie aasta jooksul kogunesid, paigutusid ja settisid toimunu ümber arvamused ja tähendused, mida resümeevalt vaatleksin. Et Saaremaa sündmused kujutasid endast tahe- tahtmata ulatuslikku sotsiaalset eksperimenti, siis on esilekutsutud reaktsioonide analüüs vähemalt sama oluline kui sündmused ise.

1992: Foto? Foto! Foto...

1992. aastal, mil tegemist veel foto- festivaliga, osutus aktiivseimaks sõnavõtjaks ENSV- aegne superman Peeter Tooming, kes juba pikka aega oli kontrollinud kõike, mis Eesti fotoelus toimub. Saaremaa üritusest väntas ta "Tallinnfilmi" kahurväega ühe küm- neminutilise humoorika/iroonilise pulafilmi ning kirjutab kaks artiklit.⁴ Toominga seisukohti festivali suhtes võib iseloomustada kui kahestunud, tunnistades küll, et festivalil "...pakuti enneolematut ja et ... selle näitused



1995. aasta Saaremaa biennaali keskne esineja Thomas McEvilley USAst, ajakirja "Artforum" kriitik ja Rice'i ülikooli kunstiajaloo professor.

olid imposantsed", kritiseerib ta loengute "liialt akadeemilist ja väheatraktiivset" iseloomu: "Enamik loengutel esinejaist luges oma ettekanded erineval tasemel inglise keeles korralikult maha. Järgmisel festivalil võiks näha neidki lektoreid, kes koolitunnist ülikooliloengu teevad."⁵ Kui arvestada, et tsiteeritud ridade autor oli pragmaatik, mitte teoreetik, ennemini "kirjutav kunstnik" kui professionaalne kriitik, oli säärane reaktsioon, vaatamata oma kohatule tõsiduspõlgusele siiski ootuspärane. Pealegi oli Tooming too- kord ainus eesti kirjutaja, kes märkas põgu- saltki seda olulist vahet "foto ja foto vahel", mis Saaremaa üritust — fotot kasutavat sot- siaalkunsti — siinsest nn "fotokunstist" eristas. "Need 35 välisesinejat esindavad foto- kultuuri ja -traditsiooni, mida meie pitorist- likus fotosupis ei harrastata."⁶ Tõepoolest, kui

² T r e i e r, Heie. Biennaali organiseerimise retsept. "Vikerkaar" 1995, nr 11, lk 55.

³ V a r b l a n e, Reet. Ajaloo vabrik ja artell Saaremaal. "Postimees" 16. VIII 1995; T r e i e r, Heie. *Ibid.*

⁴ V t o o m i n g, Peeter. Salamisi Saaremaale. "Päevaleht" 23. VII 1992 ja T o o m i n g, Peeter. Linnap — wanted! "Liivimaa Kroonika" 27. VIII 1992.

⁵ T o o m i n g, Peeter. "Päevaleht" 23. VII 1992.

⁶ T o o m i n g, Peeter. "Päevaleht" 23. VII 1992.

esimese Saaremaa manifesti oluliseks eesmärgiks oli fotograafia rehabiliteerimine kaasaegse kujutavkunstina, siis ei saadud ka toetuda Eestis vahavale isetegevuslikule "fotokunstile", vaid uusimale (rahvusvahelisele) kunstile, milles foto pole mitte iluloomise tööriist, vaid sotsiaalsete probleemide uurimise vahend. Kuigi nihet märgati ning registreeriti, ei osatud seda siiski veel sõnastada.

Kolm aastat hiljem, 1995 oli võimalik see meediumikeskne taotlus biennaali strateegiast kõrvale jätta, sest foto imbus kunstitegemisse laial rindel, nii seest- kui väljastpoolt Eestit, ja nõnda keskendusel edaspidised biennaalid pigem aukuksid ühiskonna-probleemidele kui ühele/konkreetsel meediumile. Foto jäi näitustel veel prevaleerima, kuid enam mitte "asjana iseeneses", vaid ühiskonna uurimisvahendina teiste sellestarnaste (skulptuur, installatsioon jm) keskel.

Biennaali eesmärgid: taotlused ja tõlgendused

Saaremaa biennaali korraldajad formuleerisid ürituse põhieesmärkidena rea kultuuripoliitilisi, pedagoogilisi, kommunikatiivseid ja pragmaatilisi sihte:

— luua esinduslik rahvusvaheline kunstüritus Eestis/Balti mere regioonis, mis meid (pisutki) rahvusvahelisele kunstikaardile kannaks;

— tuua Eestisse esmaklassiline rahvusvaheline kunstiselskond, et avarada suhtlusringi nii "väljast sisse" kui ka "seest välja";

— harida kohalikku vaatajat ja asjaosalisi uusima infoga nüüdiskunsti;

— luua eesti kunstnikele võimalusi (uuteks) rahvusvahelisteks kontaktideks jne.

Reaktsioonides, vastukajades, artiklites ja kuluuarides kasvab paratamatult igale (kunsti)sündmusele ümber hoopis laiem ja tunduvalt paljukihilisem tähenduste väli kui see, mis korraldajate poolt algselt planeeritud. Tõlgenduste kaudu kujuneb iga manifestatsiooni staatus ja prestiiž vaimes mõttes. Uue initsiatiivi edasisele käekäigule, selle heaolule või etableerumisele avaldavad sõnalistest hinnangutest aga hoopis rohkem mõju rahastamine ja kultuuripoliitika — süsteemid, mis nagu selgus, on avalikust arvamusel hämmastavalt sõltumatud. Pärast "Ajaloo Vabriku" pomposset triumfi nii rahvusvahelises pressis (ca 50 artiklit ja 4 telesaadet!) kui ka kuluuarides, võinuks 1997. aasta biennaal "Invasioon" loota rahastamisele sarnaselt üldlalupeoga. Ometi hakkas kaks aastat hiljem finantsiliselt kõik taas nullist

peale ja kujunes (vähemalt) sama kaela-murdvaks kombinatoorikaks kui esimene biennaal.

Siinkohal huvitab meid siiski kriitiline tõlgendusprotsess ise — arvustused ning see osa retseptatsioonist, mis olemuselt erineks kuraatoriideede kompilatsioonist. Pigem on käesolevas kirjutises mõtet vaadelda rahvusvahelise kunstimaailma⁷ ja Eesti üheksakümendate aastate ühiskonna kihistunud arusaamade/huvide peegeldusi, eristades vähemalt kolme konteksti: rahvusvahelist, Eesti ja Saaremaa kohalikku konteksti.

Rahvusvaheline vaatepunkt

Rahvusvahelised kirjutised toovad Saaremaa biennaali peamiseks tähtsuseks üldjuhul Eesti kunsti isolatsioonist väljamurdmise fakti enese. Postkoloniaalsel ajastul "toob see maailma tagasi need hääled, mis superriikide ajastul olid kõrvale tõrjutud"⁸. Või siis tagurpidi sõnastatult: sääraseid üritusi... "motiveerib soov viia Eesti tagasi üldisesse Lääne kunstidispuuti"⁹. Inglise kriitik, ajakirja "Untitled" toimetaja John Stathatos rõhutab toimunu kultuuripoliitilist tähtsust: "Geograafiliselt on Balti riikide asend soodne saamaks Põhja- ja Ida-Euroopa kunstielu tulipunktiks. Saaremaa biennaal näitas, et Eesti oli selle äratundmises kõige kiirem."¹⁰ Viimast seisukohta — oma kunstilise esindusfoorumi tähtsust — kinnitab praktiliselt kogu välisajakirjandus, geograafiast sõltumata: "Sünnimused nagu Saaremaa biennaal on Balti mere regioonis vajalikud ja väga tähenduslikud."¹¹ "Üritusel on lai haare ja sügavalt läbi mõeldud teema. Saaremaa biennaal on väga oluline sündmus nii Baltikumis kui ka kogu Skandinaavias."¹² Imetluse objektiks, nagu juba öeldud, on biennaali toimumine sellistes oludes — "Õnneks ei tulnud korraldajatele pähe, et see, mida nad teevad, on praktiliselt võimatu"¹³, — ja oletatav sisuline mõju kohalikule kunstile: "Eesti kunst siirdub

⁷ Tehnilistel põhjustel on ülevaatest välja jäänud läti, leedu, valgevene, rootsi ja taanikeelsed artiklid. (P. L.)

⁸ McEville y, Thomas. Ajaloo kangas kootakse ümber. Intervjuu Heie Treierile. "Eesti Ekspress", 11. VIII 1995.

⁹ McEville y, Thomas. *The Pendulum Swings*. "Art in America" 1996, märts, lk 41.

¹⁰ Stathatos, John. *Fabrique d'Histoire*. "European Photography" 1995, nr 58, lk 12.

¹¹ Pšibilski s, Liutauras. *Traces of History*. "SIKSI" 1997, sügis.

¹² Lind, Maria. *Deportation starkast pa plotttrig estnisk biennal*. "Svenska Dagbladet" 26. VII 1997.

¹³ Kaitavuori, Kaija. "Taide" 1995, september, lk 3.

abstraktselt intiimsesse — postmodernism on vabadusliikumine.¹⁴ Kõigest paistab, et maailm röömustab peamiselt selle üle, et rahvusvahelisse kunstivestlusesse on lisandunud uusi liikmeid ning et kunsti-kommunikatsiooniks on leitud ka ühine, kõigile mõistetav keel.

Biennaali eesmärkide tõlgendamine Eestis

Ehkki rahvusvahelist positiivsust kipub soomeugri skeptiline teadvus enamasti "kahtlaseks" pidama ning tõlgendama kui "diplomaatilist viisakust", on see olemuslikult erinev Eesti-sisese retseptisioonist, mida vaatleksin pikemalt. "Mis võis küll motiveerida kaht kuraatorit võtma oma vastutusele niivõrd riskantset projekti — tuua Eestisse kokku eri maadest pärit väga valitud kunstnikke ja teoreetikke?"¹⁵ küsib Heie Treier. Biennaali eesmärkide sõnastusspekter Eesti pressis ajavahemikul 1992—1997 leiab lihtsaima väljenduse Peeter Toominga arvamuses, et riigi rahadega olevat tehtud vaid oma sõprade ja tuttavate kokkutulek.¹⁶ (Mis parata, täiesti "võõraid" inimesi on tõesti väga riskantne kaasata!) Enamik seisukohti on aga mõistavamad ning leebemad, loetledes tervet rida olulisi eesmarke ja funktsioone.

Kõige sagedamini kordub Eesti ajakirjanduses (enese)töestusfunktsioon. See väljendub nii artiklite pealkirjades, à la "Peeter Linnap ja tema team toob maailmakunsti Eestisse"¹⁷ kui ka seisukohtades, mis püüavad kokku võtta saavutatut. Nii väitleb Raivo Kelomees, arvates selle töestuseks biennaali olevat, "et meie oludeski suudetakse võimatu võimalikuks teha"¹⁸, ning nõnda arvab ka Barbi Pilvre: "Teise Saaremaa biennaaliga veensid Eve ja Peeter Linnap Eesti üldsust, et suudavad organiseerida rahvusvahelise kunstisündmuse."¹⁹ Ants Juske jpt lisavad siia ka otsesemalt meie rahvusvahelist (võrd)-väärsust kinnitava hinnangu: "Saaremaa biennaal kogub jõudu saamaks maailma biennaalide edetabelisse kõrvuti teiste uute ettevõtmistega."²⁰ Lisades siia kuluarides

liikunud informatsiooni, mida rohkesti kuulnud olen, julgen öelda, et Saaremaa biennaal, seades lati küll meie (kunsti)identiteeti ohustavale kõrgusele,²¹ ikkagi pigem kinnitas kui lõhkus Eesti kunstnikkonna enesetunnet. Et senist identiteeti rahvusvahelise suhtluse huvides valuliselt ümber kujundada tuli, oli ilmselt paratamatu.

Lisaks pühitses seda keerulist eesmärki ikkagi vajadus vabaneda Eestile omasest (ohtlikust) provintsiaalsuse krambist



Hasso Krull samal aastal "Ajaloos Vabrikus".

rahvusvahelistes suhetes: "Saaremaa biennaal on eelkõige kunstipoliitiline sündmus, mis annab Eesti kunstielule võimaluse end hetkeks lahti rebida ääremaal kükitaja tundest."²²

Biennaal kui teabeteenindus

Kuraatoriplaanidega suhteliselt ühte jalga käivad need kirjutajate mõtted, mis haakuvad biennaali pedagoogiliste eesmärkidega: harida ja teavitada Eesti vaatajat. Kurtes, et head maailmakunsti on Eestis seni kaduvvähene näha, röömustatakse, et "rahvusvahelise autoriteediga kunst, maailma parim, on nüüd koju kätte tulemas"²³. Selliste komplimentide kõrval pakub siinkohal rohkem huvi kommunikatsiooni kvaliteet. Kui pakutav, nii pildiline (näitused) kui ka tekstiline (konverentsid, publikatsioonid) osa on, esialgu veel võõrad, siis vallanduvad ilmselt ka ootamatud reaktsioonid.

¹⁴ P ä i v ä s a a r i, Harri. *Postmodernismi on vapautusliike*. "Helsinkin Sanomat" 29. VII 1995.

¹⁵ T r e i e r, Heie. Biennaali organiseerimise retsept. "Vikerkaar", 1995, nr 11, lk 55.

¹⁶ T o o m i n g, Peeter. "Liivimaa Kroonika" 27. VIII 1992.

¹⁷ J u s k e, Ants. Kunstiinvasioon Saaremaale. "Eesti Päevaleht" 14. VII 1997.

¹⁸ K e l o m e e s, Raivo. Saaremaa biennaal ja rituaalne tarbekontseptualism. "Postimees", 16. VII 1997.

¹⁹ P i l v r e, Barbi. Biennaali teine invasioon. "Eesti Ekspress" 18. VII 1997.

²⁰ J u s k e, Ants. *Ibid.*

²¹ K e l o m e e s, Raivo. *Ibid.*

²² R ä n i, Piret. Ajaloputus Eesti kunstile. "Eesti Aeg" 19. VII 1995.

²³ R ä n i, Piret. *Ibid.*

Võõras kultuuriruum Eestis?

Et Saaremaal loodud lühiajaline kultuuriruum meie "keskmisest" kardinaalselt erines, näitas kriitikute erinev reaktsioon: "Saaremaa biennaal toimub ja asub väljaspool Eestit. Rahvusvaheline seltskond, näituse ja konverentsi tase, kontaktid jne — kõik tekitas tunduvalt erineva vaimse ruumi sellest, mis meie kunstilmas tavapäraselt valitseb..."²⁴ Kui ruum on erinev, siis on ka seaduspärane, et kogu info ei jõua adekvaatselt adressaadini ning tekivad nii tõlke- kui tõlgendushäired. Enim näib see puudutavat biennaali konverentse, mida kritiseeritakse kõige rohkem. Lihtsaimal juhul tekivad arusaamatused juba ainuüksi erinevate esinemismaneeride tõttu, mis eesti kui noore kultuuri jaoks näib olevat hämmastavalt palju tähtsam kui loengute sisu. Kui 1992. aastal pani Peeter Tooming konverentsile pisut pahaks ainuüksi "akadeemilisust kui sellist"²⁵, siis sellesarnast mõtet kordas ka 1997 Raivo Kelomees, kurtes "...lektorite liialt "mõttetünet" heietuste üle kuurortliku loomuga paigas"²⁶. Kuid et ka liiga liberaalne esinemismaneer võib saada kõneaineks, tõestas Thomas McEvilley juhtum, milles väga tähelepanelikult arvestati võimalike arusaamatustega juba ette. Siiski jääb biennaali konverentsidega seoses peamiseks probleemiks eelteadmiste puudumine ja nende erinevus Eesti ja muude kontekstide vahel, mille parimaks näiteks oli inglise professori Andrew Benjamini esinemine 1997. aasta biennaalil.²⁷ Üldine alatoon konverentside suhtes on aga ometi soosiv — intensiivne teadasaamine leitakse olevat omaette väärtus.

(Järgneb)

ÕNNITLEME!

1. juuli
INES ARU
näitleja — 60

2. juuli
ASMIK MATSOVA
viuldaja — 80

1. juuli
JURIS ŽIGURS
ballietartist — 60

8. juuli
RIINA GERREZ-VILJAKAINEN
pianist, pedagoog — 60

13. juuli
MAI MERING
näitejuht — 70

14. juuli
MEERI SÄRE
teatrikunstnik — 70

16. juuli
LIA LEETMA
ballietartist, pedagoog — 75

21. juuli
ARVO KRIKMAN
folklorist — 60

22. juuli
LEA SIBUL
näitejuht — 70

26. juuli
NIINA NELLIS
pianist ja pedagoog — 70

26. juuli
ENN KOSE
näitleja, "Ugala" direktor — 60

29. juuli
ELITA ERKINA
ballietartist, pedagoog — 50

29. juuli
PAUL LAASIK
näitleja — 50

²⁴ K i v i m a a, Katrin. Biennaal väljaspool Eestit. "Sirp" 18. VII 1997.

²⁵ T o o m i n g, Peeter. "Päevaleht" 23. VII 1992.

²⁶ K e l o m e e s, Raivo. *Ibid.*

²⁷ P i l v r e, Barbi. *Ibid.*

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1999

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

THEATRE

TÕNU AAV Answers (3)

This time, the answers are provided by Tõnu Aav, actor of the Estonian Drama Theatre. He was among the first graduates of the Drama Department in 1961. From that time on, Tõnu Aav has remained faithful to one and the same theatre. In addition to his work in theatre, Aav also talks about his roles in films and variety shows.

VEIKO MÄRKA. Free Groups Between Heaven and Earth (16)

During the last dozen or so years, numerous small theatres have emerged and disappeared in Estonia. Despite not so favourable conditions and lack of money, the toughest have still survived. They have their own actors and actresses, they give hundreds of performances every year, yet they find themselves in the periphery of our theatrical world. The present issue gives the leaders of four small theatres — the Tartu Children's Theatre, VAT Theatre, Theatrum ja the Salong—theatre — an opportunity to speak about their problems. Two ideas emerge, deserving serious consideration: first, small theatres do not form any kind of unity, they are not at all similar. Each has its own rules, principles and aims. Second, they do have one common problem, and that is no other than money — the present system (if it can be called that at all) that supports non—state theatres is not in the least satisfactory.

The editors of the magazine therefore hope that Veiko Märka's article will start a discussion with the aim of establishing an efficient support system for all theatres — state, municipal, private theatres and also individuals — which would take into consideration all possibilities and everybody's wishes.

MARGUS KASTERPALU. Text and Playwright (21)

Article tackles one of the main problems of contemporary estonian theatre: lack of new writing. Author Margus Kasterpalu is a playwright and theatre critic.

ENN SIIMER. Good Luck, Leena! (23)

The author reviews the two performances of "Good Luck, Leena!", a play by a young playwright Mart Kivastik. In the Tartu "Vanemuine" theatre, it was staged by Ain Mäeots and in the Viljandi "Ugala" by Ingomar Vihmar. The reviewer turns special attention at the two main character pairs played by Herta Elviste and Maimu Krinal in the "Vanemuine" and Luule Komissarov and Leila Säälük in the "Ugala".

HOWARD BARKER. Theatre Without Conscience (29)

We introduce the vision of theatre of Howard Barker, a contemporary British playwright and essayist.

MUSIC

IGOR GARŠNEK. "Jazzkaar 1999" — the Tenth Wave (33)

The international jazz festival "Jazzkaar" was took place in Tallinn between 21 and 28 April already for the tenth time. The stars of this festival were Ray Anderson, *Bump*, *The Renaissance Band*, *Joe Zawinul Syndicate* and *Jungle Funk*, the best Estonian music was represented by the combination Siiri Sisask & *Tinnetusüksus*.

TIIA JÄRG. Aurora Semper 13 July 1899 — 29 June 1982 (42)

This July the music lovers celebrate the 100th anniversary of the Estonian musician Aurora Semper (née Adamson). Aurora Semper studied singing and piano at the Tartu Higher School of Music, later in Paris with Lazar Lévy and in the master class of Alfred Cortot. Later she worked as a music critic. Was married to Johannes Semper, writer and the first minister of culture of the Estonian SSR.

TIINA ÕUN. A Star Spent in Tallinn. Gertrud Elisabeth Mara (Schmeling), 23 (12) February 1749 — 20 (8) January 1833 (46)

Second part of lengthy article dedicated to the 250th anniversary of the German singer. The first part appeared in the magazine no 4, 1999.

TIIA JÄRG. Thinking About Gustav Ernesaks (52)

A contemplation about the Estonian Grand Old Man of Singing and about his place in our music. In July 1999, the second song festival without Ernesaks will take place.

PRIIT KUUSK. The World of Music 1998/99, I (56)

Major events in the world of music: premieres of operas, the movements of conductors in the area of concerts, and other fascinating information.

IVALO RANDALU. Anna Klas (61)

The mother of a well-known estonian piano-professor Eri Klas is reminded by her former students.

CINEMA

JAANUS KULLI. What's the Price of Soul, or No Miracle Happened (64)

The review tackles the debut feature film "The Highway Crossing" (Ristumine peateega, Acuba Film, 1999) of Arko Okk (b.1967) who has so far been known as a cinematographer. The film is based on Jaan Tätte's play of the same title which is currently played in two theatres and will be staged in the third next autumn. The reviewer compares the film and the theatre productions and finds that the play's deeply theatrical and conditional text offers great possibilities in theatre, but would need to be lifted

to a new meta—level in the film. In this case, "The Highway Crossing" is a film only in form, due to the movement of the camera, the language of pictures and shooting, but its contents are carried by too theatrical text and plot. At the same time the actors' work, especially that of Andrus Vaarik and Piret Kalda, are doubtlessly outstanding.

THIERRY JOUSSE. A Grotesque and Serious Story (68)

A review of Raúl Ruiz's film "Genealogies of a Crime" (*Généalogies d'un crime*, 1997), translated from the magazine "Cahiers du cinéma", April 1997, no 512.

THIERRY JOUSSE, JEAN—MARC LALANNE. In Psychoanalysis, I See Something Like Literature of Fantasy, Abounding in Horrifying Stories and Inventions (72)

An interview with Raúl Ruiz, translated from the same issue of "Cahiers du cinéma", which mostly tackles the film "Genealogies of a Crime".

PEETER RIBA. In Defence of Old Cinematography (76)

The author of the article introduces Raúl Ruiz's book "The Poetics of Film" (*Poétique du cinéma*, publishing house "Dis Voir", 1995) that calls people to resist the dogmas of the American film industry and praises the values of "inefficient and dull" cinema.

KÄRT HELLERMA. A Great Crusade into Russian Soul, or Notes from Underground (78)

A review of Natalia Jalviste's (b. 1951) and Juho Jalviste's (b.1953) documentary film "Who Can Be Happy and Free in Russia?" (*Kellel on Venemaal hea elada?*, Eesti Telefilm, 1998). The film depicts life in contemporary Russia, and is, in the opinion of the reviewer, an idea film which alludes to the mightiness of Russia. Mightiness that was forcefully taken away and thus vanished. The contradictions in society reflect in people's psyche which is partly broken, partly strong as iron and full of dignity.

TARMO TEDER. What if Man Were the God (80)

Andrus Prikk (b.1972) and Andres Arro (b.1976) were among the first graduates of television directing last year. Their documentary "Steel Rider" (*Terasratsanik*, Exitfilm, 1998) portrays Richard Laur, veteran of Estonian motosport, many—time champion and organizer of that sport, initiator and manager of the "Kalev" grand rallies. In the reviewer's opinion the film may be considered a successful portrait film, where the artistic side has not been deemed very important.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

Toimetused: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 30. 06. 1999. Formaats 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooonaid 19,7. Tellimuse nr 4274. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

KARLO FUNK. Confusions of Mikk Rand (83)
Overview of Mikk Rand's (b. 1970) animated cartoons. In the studio "Nukufilm", Rand has produced 4 films: "Masterpiece" (*Meistritükk*, 1993), "XXX or ASA" (1995), "The Crow and the Mice" (*Vares ja hiired*, 1998) and "Kaerajaan" (an Estonian national dance, 1999). The two last films have been made in association with Priit Tender. In addition, Rand has acted as an animator for several puppet films. The reviewer considers them successful experimental films that expect the viewer to think, and at the same time they achieve a completely incomprehensible primitivity.

PEEP PEDMANSON. Bermuda — a Triangle that Requires Sea (87)

Ülo Pikkov's (b.1976) debut film was the animated cartoon "Bermuda" (*Eesti Joonisfilm*, 1998). He had previously produced two mini animated cartoons. Last year he graduated from the Turku School of Art & Communication as a student of Priit Pärn. The reviewer analyses "Bermuda" thoroughly, considering both the narrative and technical sides of the film. Despite the even too obvious plot and motives, what charms is primarily the simple grain of wisdom, so suitable for this Old Testament—like story.

PEETER LINNAP. Despite Everything: Construing Meanings for the Saaremaa Biennial I (90)

The first part of a longer article which analyses the three photography and art biennials in Saaremaa, in 1992, 1995 and 1997. The article relies on materials published in Estonian and foreign press. The following part will be published in the magazine's October issue.

Vigade parandus.

TMK 1999, nr 5, lk 10 pildiallkirja lugeda "Tartu Ülikooli prorektor professor Uno Palm."

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

Eesti Keele Sihtasutuse raamatupood "Ateena", Roosikrantsi 6

AS Rinder kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Plusspunkt müügipunktid

Postimehe Raamatuaari Viru tn 1

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Kupar raamatupood Harju tn 1

Pika Jala Muusikaari, Pikk Jalg 2

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater, Von Krahli Teater

AS Neo Tund (kpl Akadeemia Raamat) Narva mnt 27

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuaari, Raekoja plats 16

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Tallinn, Pärnu mnt 8 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

NB! Prankeemlarid vahetatakse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikojapoolne sissekäik), tel 6 200 489.



Gertrud Elisabeth Marale Cremas 1789. aasta sügisel *Teatro della Citta* poolt kingitud siidile trükitud sonett. Eesti Ajaloomuuseumi kogudest.



Doug Wimbish triost *Jungle Funk* tegi sajandi viimasel "Jazzkaarel" oma basskitarriga lausa imet. (Vt lk 33.)

Harri Rospu foto

