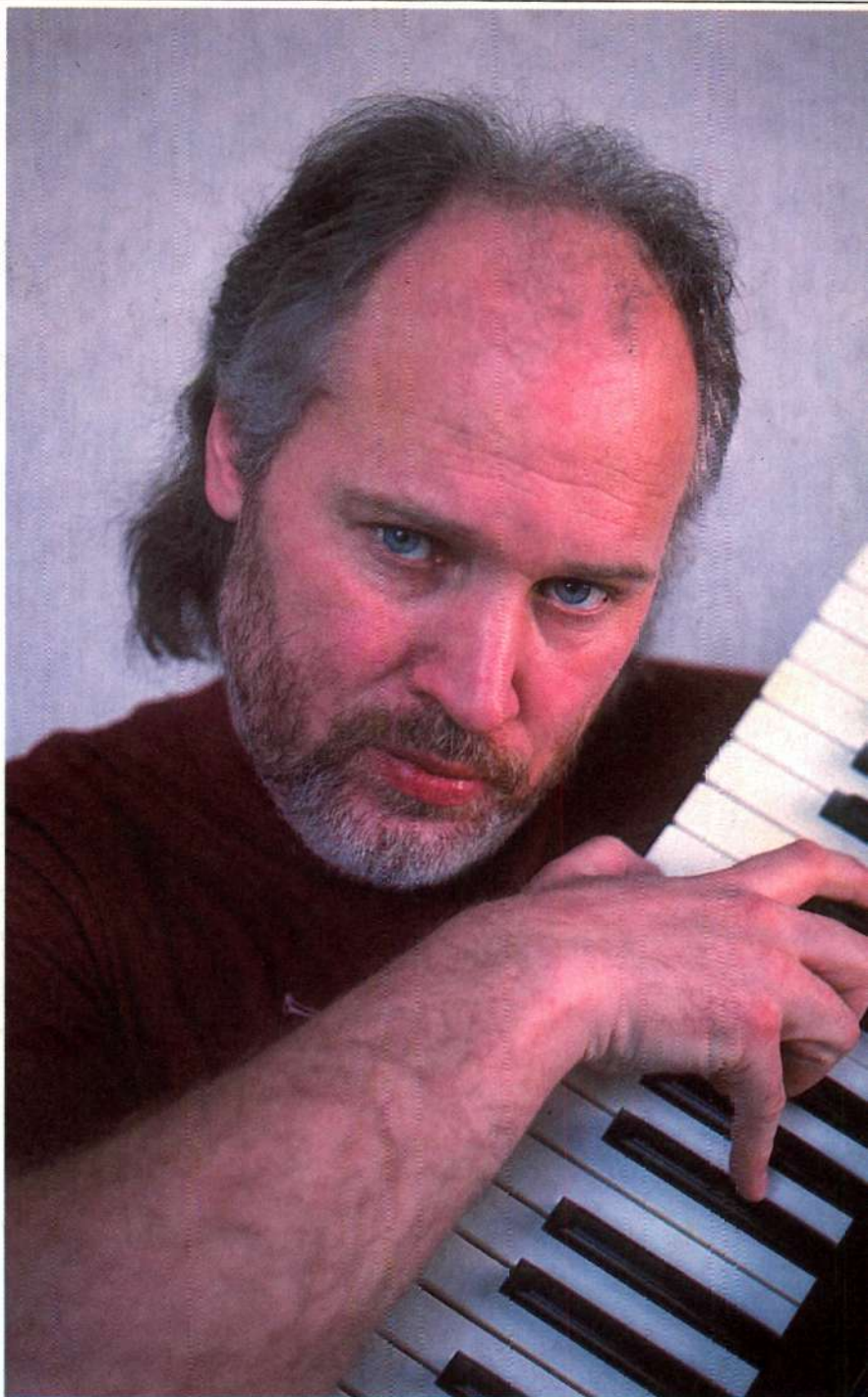


Georg Malvius Peeter Ernits
 Merle Karusoo Kalevi Aho Käbi Laretei
 Maimu Berg Linnar Prüümägi Sergei Issakov
 Peeter Simm Tõnu Naissoo Kadi Herkül
 David Cronenberg Aivar Mäe

4 **TMK**

/1994



Klahvpillimängija Tõnu Naissoolt on ilmumas uus plaat, millel ta esitab Uno Naissoo loomingut.

H. Rospu foto

4 / 1994

APRILL

XIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO,
tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

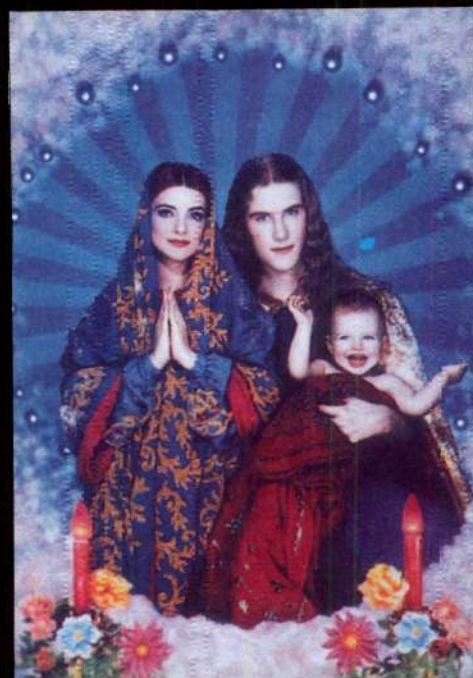
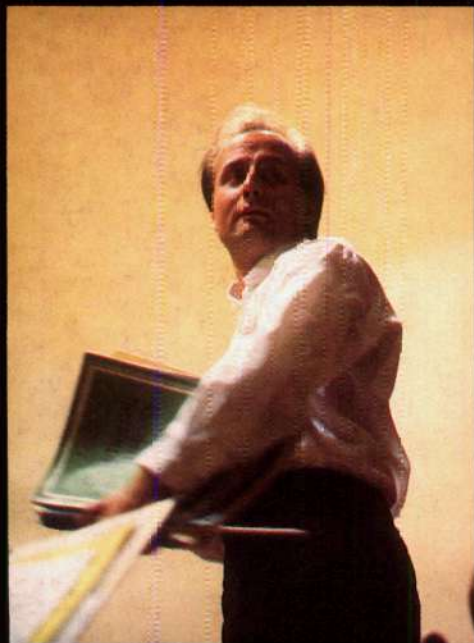
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Immo Mihkelson ja Saale Siitan, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1994

Paavo Järvi Tallinna-debüüt kujunes
menükaks. Vt ka lk 90.

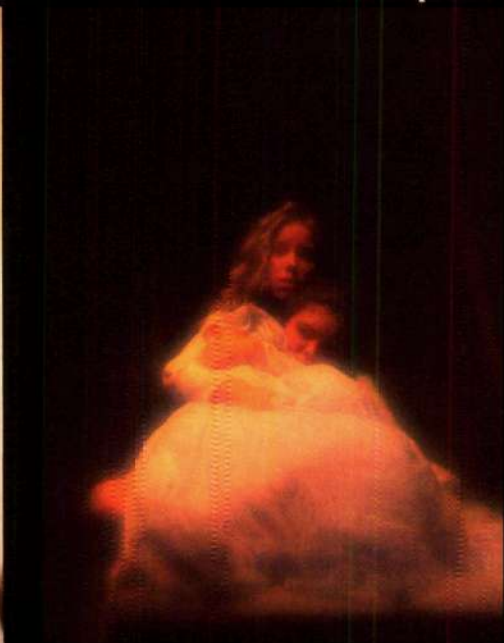
H. Rospu foto



Pierre ja Gilles. Püha perekond. Nina Hagen,
Franck Chevalier ja Otis. 1991. Fotomaaling

T. Różewicz "Valge abielu" Noorsooteatris.
Paulina - Triinu Meriste, Bianca - Katariina
Lauk.

H. Rospu foto



SISUKORD

TEATER

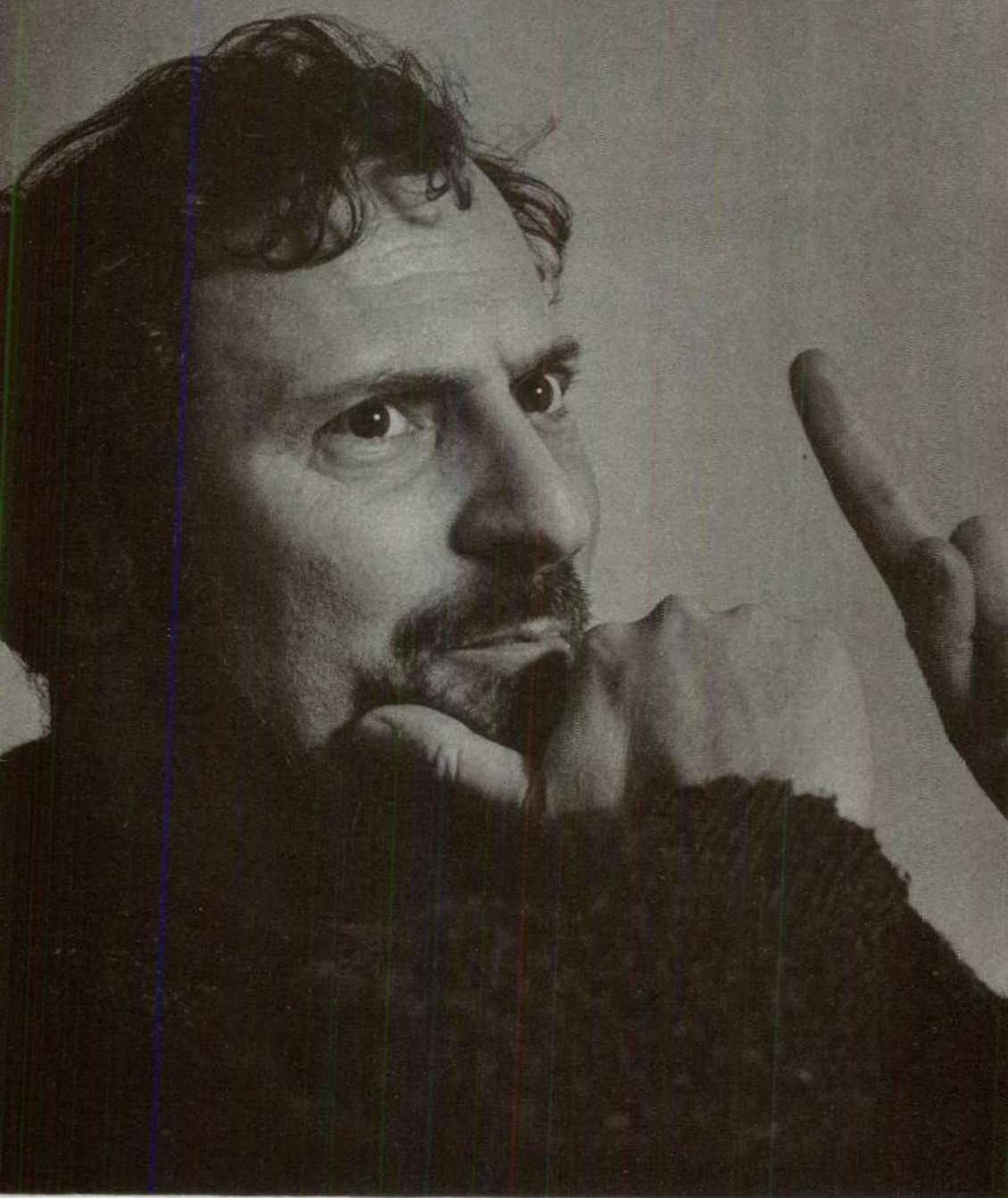
| | | |
|-----------------|--|----|
| | VASTAB GEORG MALVIUS | 3 |
| Merle Karusoo | JUUDI TI LUGU (Projekt Raamattu 1994) | 21 |
| Kadi Herkül | NÄITLEJA JA TEMA ROLL TIIRLEMINE (Uus Epp - Katrin Saukas - Priit Pedajase "Epp Pillarparadi Punjaba potitehas") | 34 |
| Linnar Priimägi | TMK KULTUURIKOMMENTAAR (Ooper ja demokraatia) | 38 |
| | EUROOPA TEATER - VAHEL MÜÜDI JA PASA (Vestlusring Poolast) | 54 |
| Maimu Berg | (ABI)ELU POOLA MOODI ("Valge abielu" Noorsooteatris) | 63 |

MUUSIKA

| | | |
|----------------|---|----|
| Kalevi Aho | MUUSIKA, RAHVUSLIKKUS JA ÜHISKOND | 16 |
| Jüri Reinvere | KÄBI LARETEI - KÕIK MAAILMA KLAVERID | 29 |
| Sergei Issakov | LAULJATAR, KEDA IMETLES KOGU EUROOPA (Zinaida Jurjevskaja tähelennust) | 39 |
| | MUUSIKAMOSAIK | 44 |
| | PÜHENDUS (Interojuu Tõnu Naissooga) | 71 |
| | PAAVO JÄRVI DEBÜÜT SÜNNIMAAL | 90 |
| Immo Mihkelson | PERSONA GRATA. AIVAR MÄE | 93 |

KINO

| | | |
|----------------|---|--------|
| Peeter Ernits | KAKS KILOMEETRIIT JA 85 MEETRIIT LAGLEDE JA LAGRITSATE ELUST (Režissöör Rein Marani telefilmist "Operatsioon "Lagrits" ja režissöör Arvo Vilu filmist "Valgepõsk-lagle") | 11 |
| Sulev Teinemaa | UNISTUS "AMEERIKA MÄGEDE" JÄRELE (Režissöör Peeter Simmi filmist "Ameerika mäed") | 45 |
| | KÕIK ON TINGLIK JA KÜSITAV, AINULT TEGELASTE OMAVAHELISED SUHTED ON REAALSUS (Vestlus Peeter Simmiga) | 49 |
| | MONTAŽÖÖR ON REŽISSÖÖRI PEEGEL (Vestlus Claude Reznikuga) | 52 |
| Jaak Kilmi | VEENE METALLI JA US \$ SUUDLUS (Režissööride Rein Kotovi ja Artur Talviku samanimelisest filmist) | 67 |
| Juhani Nurmi | PUTUKAID JA INIMESI (David Cronenbergi filmidest) | 78 |
| Reet Varblane | AGA ÄKKI SIMULACRUM ONGI TÕDE? (Pierre ja Gilles Pariisist) | 59, 96 |



VASTAB GEORG MALVIUS

Võib vist julgelt väita, et sind kui rootsi teatrilavastajat Eestis teatakse. Ent sinu loomingu- ja elulugu tõenäoliselt mitte. Ehk räägiksid oma päritolust, juurtest?

See on mulle küllaltki raske küsimus, kuna tavaliselt püüan oma isikliku elu ja töö teineteisest võimalikult lahus hoida. Ma ei ole huvitatud sellest, et inimesed sekkuksid mu isiklikku ellu ja hakkaksid selle põhjal minu loominguga üles otsustama. Ma ei anna kunagi intervjuusid endast kui eraisikust, alati püüan selle asemel rääkida sellest, mis parasjagu käsil on. Ma arvan, et isiklik elu polegi tavaliselt nii huvitav, kui ette kujutatakse.

On loomulikult sinu õigus, sellest mitte rääkida.

Ma tean. See on ka põhjus, miks ma hoian kõrvale seesugustest küsimustest, nagu kus ja millal ma sündinud olen jne. Seda võin ma muidugi öelda, et olen pärit üsna vaesest perekonnast ja olen esimene väga mitmete põlvkondade järel minu suguvõsas, kellel on olnud võimalus õppida ülikoolis, esimene, kes töötab kunsti alal. Samuti pole kunagi meie kodus räägitud kunstist. Alles koolis hakkasin teatri vastu huvi tundma. Mind huvitas teater kui suhtlusvorm. See on olnud minu uurimisobjekt väga pikka aega, ma mõtlen, draama- ja muusikateater kui kommunikatsioonivahend. Halvim, mis laval võib esineda, on esteetiline... - lubatagu kasutada väga paha sõna - esteetiline onaneerimine laval. See annab suurt rahuldust isikule ja isikutele, kes sellega tegelevad, kuid see ei ole suhtlemine publikuga. Ma võin ju nende inimeste eesmärkidest aru saada, kuid minu jaoks see ei ole kunst.

Kunst peab midagi andma, midagi ütleva, kunst peab suutma liigutada saalis istuvate vaatajate intellekti ja tundeid.

Sa ei pea lugu kunstist kunsti pärast?

Ei. Ma võin aru saada inimestest, kes ütlevad, et teevad kunsti iseene jaoks, et nad ei hooli publikust. Ma mõistan neid, ütlen, OK, see on teie probleem, mitte minu. Kuid see pole minu meetod. Ei. Parimad lavastused, mida ma tean, on need, mis väliselt räägivad väga lihtsa loo, arusaadava igäihele, kuid hetkel, mil sa vaatajana hakkad mõnu tundma mõttetegevusest, avastad äkki, et pinna all võid tungida üha sügavamale ja sügavamale. Niisiis, lugu ise peaks olema lihtne, et mitte inimesi eemale peletada, et tükki oleks võimalik kerge vaevaga jälgida, kuid sügavuti võiks ta olla väga keeruline, et sellega tegelemist mulle huvitavaks teha.

Sa oledki juba osavalt pööranud meie vestluse sellesse suunda, kuhu ma soovisingi hiljem jõuda. Kuid luba siiski enne huvitada, kas sa näed oma karjäärile tagasi mõeldes selles teatud etappe, sõlm- ja pöördpunkte?

Sain aru. Tead, minust räägitakse päris palju sel hetkel, kui mul parajasti midagi käsil on. Olen juhtinud nelja teatrit, teinud üle 120 lavastuse, olen töötanud rohkem kui kahekümnes riigis. Ja nii öeldaksegi, et, oo mu Jumal, millist karjääri sa oled teinud! Jah, on täiesti võimalik, et seda võib ka karjääriks nimetada, kuid ma pole kunagi seda teadlikult ise suunanud. Nagu näiteks, et algul töötan ma väikeses provintsiteatris ja järgmiseks püüan tööd saada juba suuremas linnas ja siis juba Stockholmis. Ma pole kunagi nii mõelnud, ma ei teagi, kuidas seda tehakse. Minu jaoks on nii tähtis tegelda oma tööga. Küsitakse ju ka, et missugune on minu parim lavastus. Praegu vastan, et need on "Sevilla habemeajaja" ja "Ämbliknaise suudlus", kuna ma töötan nende kallal praegu. Ma põlen soovist neid hästi teha ja kõigel sellel, mida ma olen enne teinud, pole mingit tähtsust. Aga sa ju küsisid etappidest. Jah, üks tähtis etapp oli see, kui mul oli mu esimene suur teater juhtida. See oli Turu Rootsi Teater. Kui ma seal alustasin, püüdsin olla armastatud teatrijuht. Tegin kõik selleks, et meeldiksin igäihele. Ma ei maganud öösiti, nõustusin kõigiga kõiges. Ise-

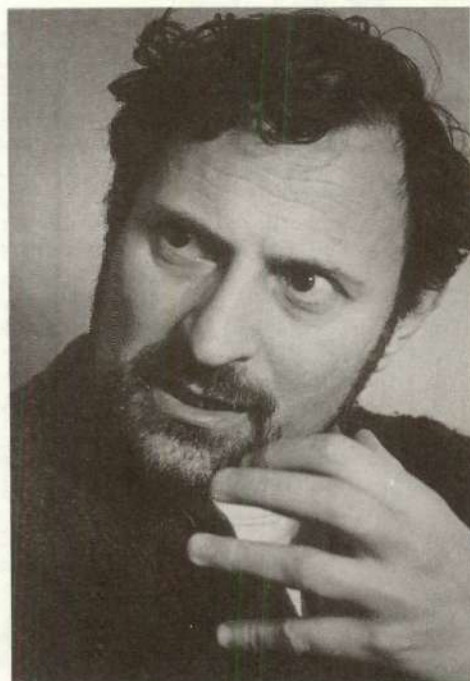
gi kui kaks inimest küsisid ühte ja sama asja, vastasin mõlemale positiivselt. Tasapisi hakkasin tajuma, et kaon seal ära, lahustun. Et mul pole enam oma arvamust ja inimesed minu ümber hakkavad mind ära kasutama. Minu ideed, tunded tuhmistused ja huvi hakkas tasapisi ära kaduma. Olin väga lähedal krahhile ja ma otsustain, et edaspidi ütlen "jah", kui mulle miski tõesti meeldib ja "ei", kui ei meeldi. See muutis mind. Kõik teatris olid üllatunud, et mul tekkisid oma seisukohad. Tasapisi tekitas see küllalt suure austuse. Paljudele ma enam ei meeldinud, kuid nad tunnustasid mu ausust. See oli mulle tähtis nii teatrijuhtimise kui ka kunsti tajumise seisukohalt. Ma nimelt ei pidanud enam peitust mängima ega teeskleva. Toon sulle ühe näite. Eile oli mul väga halb päev, kuna istusin Stockholmis mitmel nõupidamisel hommi-ku kella seitsmest peale, siis lendasin Tallinna ja mul oli Draamateatris õhtune proov. See oli vilets proov, ma polnud nii hea, kui soovinuksin. Tundsin, et ma pean vabandama näitlejate ees, et pole vormis, et ma olen proovi tegemiseks liiga väsinud. Arvan, et selline ausus meie töös on erakordselt tähtis, sest see tõstab nii lavastaja kui ka näitlejate moraalselt vastutust. Pole mõtet valetada, inimesed näevad ju sind läbi, olenemata, kui nutikas sa püüad olla. Palju õigem on püüda olla tasemel ja aus.

Sulle siis tundub, et inimestel, nende hulgas ka näitlejatel ei õnnestu sinu isikut ära kasutada, sinuga manipuleerida?

Ma pean ütleva, et see on võib-olla veel võimalik, kuid seda on väga raske teha. Aga seda võin väita, et minuga on võimalik manipuleerida vaid üksainus kord. Ma olen väga tundlik. Teie teatris töötab inimene, kes räägib mulle iga päev, kui hea lavastaja ma olen, et kõik, mis ma teen on imeilus. Ma ei kuula teda. Ma ei saa seda isikut enam tõsiselt võtta. Kui keegi tahab mind vägisi enda sõbraks teha, annab see tavaliselt vastupidise tulemuse.

Kas sinu karjääris on veel midagi, mida pead oluliseks?

Kui tuln tagasi Rootsi, sai minust Norrköpingi teatri juht. Tegin suuri lavastusi, nagu "Mees La Manchast", "Kabaree", "Romeo ja Julia" ning püüdsin ühtlasi anda teatritele tervikuna huvitava ilme vastavalt repertuaari kujundades. Tähtis on, et vaatajad ei tuleks sinu teatrisse vaid korra mõnd menu- või kõmutükki vaatama, vaid et teatris käimine saaks publikule harjumuseks ja vajaduseks. Norrköpingi teatris on



H. Rospu fotod

seitse lava, ise lavastasin neli etendust hooajal. Kogu ülejäänud aeg kulus teatri juhtimisele. Taipasin, et kui ma jään sinna pikkadeks aastateks, siis see hävitab mu lõpuks kui kunstniku. Tegin valiku. Kui teatril läks juba väga hästi, ütlesin ühel päeval: "Thank you, good-bye."

Olid oma missiooni täitnud?

Jah. Inimesed olid väga üllatunud. Meil Rootsisis niimoodi teatrijuhi koha pealt ei minda. Minnakse, kui jäädakse haigeks või vanaks, või siis lihtsalt lüüakse teatrijuht minema, kui ta enam ei meeldi. Mina aga lahkusin hetkel, kui olin tipus. Tundsin, et olen küllalt noor, et rohkem kunstiga tegelda ja üldse vaadata, mis elust edasi saab. Nüüd aga, olles viis aastat vabakutselise elu elanud, näen, et minust on saanud lavastaja, kes teeb oma tööd liiga paljudes teatrimajades. Tuled, kohvrid käe otsas, ja hakkad kunsti tegema, midagi kellelegi tõestama. Niisugune vabakutseline on ka raske olla. Tulevikus tahan, et teatrite arv, kus ma töötan, väheneks kolmele-neljale. Et saaksin töötada teatrites ja inimestega, keda ma tunnen. Seetõttu on mul ka päris tore olla Estonia Teatris, kuna ma pole siin enam võõras. Tähtis on üksteist kas või natukene tunda.

Sul on ju palju aastaid olnud oma trupp, mõttekaaslased. Kas sa pead silmas, et igatsed vabakutselise elu institutsiooni vastu jälle tagasi vahetada?

Vastupidi! Kui tuleb aeg valida, tahaksin töötada samades teatrites. Ma ei taha enam juhtida suurt teatrit ega olla mõnes teatris palgaline realavastaja. Mul on Stockholmis mitme lavaga teater, kus puudub statsionaarne trupp ja mida üüritakse erinevatele kompaniidele mitmesugusteks teatriprojektideks. Seal saan ka mitmed oma unistused realiseerida. Selline elustiil sobib mulle.

Oleme vestelnud sinu teatriteest ja loodan, et lugejal on tekkinud sellest mingigi ettekujutus. Kas ka see on eraellu tükkimine, kui küsin konkreetsemalt sinu tulevikuplaanide ja unistuste kohta?

Oh ei, küsi aga.

Räägiksime siis ehk globaalsemalt. On XX sajandi lõpp. Kas tunned selle hingust kunstis, teatris? Mis suunas teatrikunst sinu arvates liigub?

Aeg, mil teatril oli palju raha, on möödas. Vähemalt Skandinaavias on see nii. Ehk oleks kunstiinimestel aeg tajuda, et me ei pea enam olema rahast nii sõltuvad.



Ühiskond nagu kogu maailm on muutunud. Motivatsioonid kunstis on ka muutunud. Teil Eestiski oli ju alles äsja aeg, kus tänavatel toimusid suuremad ja huvitavamad sündmused kui teatrites. Nüüd oleks teatritel aeg üles otsida täiesti uued funktsioonid ühiskonnas. See pole põrmugi vaid teatripoliitiline küsimus, see on kunstiküsimus. Mõned aastad tagasi oli kunst relvaks, et võidelda millegi eest. Nüüd pole paljude asjade eest enam mõtet võidelda. Tähtsam on, et kunstil oleks tähendus nii neile, kes seda teevad, kui ka neile, kes seda tarbivad. Kui ma tegelen lavastamisega lihtsalt selleks, et teha järjekordne etendus, siis pole sellel mõtet. Tuleb põleda, ikkagi võidelda millegi eest. Mõnele inimestele on kunsti tegemine nii põrgulikult lihtne.

Meile on alati tundunud, et Rootsi on stabiilne ja jõukas ühiskond. Mille eest või kelle vastu te seal siis võitlete?

Meil tehakse teatrit väga sageli täiesti mõttetult. Mõnda tükki poleks mingit põhjust mängida.

Võib-olla on tegemist meelelahutusega?

Jah, meelelahutus, kuid tühi ja mõttetu meelelahutus. Ka meelelahutus võib olla professionaalne, intelligentne, lõbus ja sisukas. Inimesed, kes viljelevad mõttetut meelelahutust, oleksid võimelised ka midagi mõttekamat tegema, kuid neile maks-takse sisutu *show* eest. Selline "kunst" ajab mind vihale.

Kuid publik ju nõuab sellist "kunsti" ja see toob sisse palju raha. Kas peaks selle siis hävitama?

Kui sa müüd uut margariinisorti ja teed seda väga osavalt, teades, et see margariin on vilets, võid kindel olla, et inimesed ostavad seda ainult üks kord. Seda maitsnud, ei osta nad seda enam iialgi. Sama juhtub ka paljude etendustega ja teatritega - tükki osatakse suurepäraselt müüa ja rahvas ka tuleb etendusele, mis on kunstiliselt vilets. Kui aga müügikunst osutub andekamaks kui kunst, mida pakutakse laval, hävitatakse sellega tõelise kunsti tähendus. Vaataja võib öelda, et "pagan võtaks, kui nad seda kutsuvad kunstiks, siis siia ma enam oma jalga ei tõsta!". Hea teater on alati meelelahutuslik, olenemata sellest, kas tegu on komöödia või draamaga. Aga sisutut palagini pakutakse väga sageli kaunisõnaliselt meelelahutuse pähe.

Kuidas sa oled suuteline seda ära tundma?

Seda on lihtne märgata, kui vaadata etenduse ajal näitlejaid. On ju näha, kui neil pole motivatsiooni ja nad ei anna endast kõike, mis neis peidus on. Ka seda on lihtne läbi näha, kui lavastajad teevad haltuurat. Mõnikord mõnelt etenduselt ära tulles mõtlen, et igas riigis võiks olla vangla lavastajate jaoks. Las istuvad seal paar-kolm aastat viletsa haltuura eest. Teatrikunstile teeks see ainult head.

Kas sa ise oled teinud lavastusi, mille eest tuleks sindki kinni panna?

Jah, viie-kuue aasta eet tegin lavastuse, mis võib-olla vääriks lavastajate vanglat. Kirjutasin alla lepingu põrgulikult suurele summale, ise veel teadmata, mis ma sellest tükist teha suudan. See oli Offenbachi "Ilus Helena". Tegin kohutava lavastuse, mis oli absoluutselt mõttevaba! Minu töö seisnes üksnes selles, et püüdsin kokku lappida katkendeid, mille sisust ma tuhkagi aru ei saanud. Esietendusel ütlesin kooregraafile, et laseme siit jalga ja joomme ennast maani täis.

Oli see siis nii jube?

No ma ei saa öelda, et ma poleks püüdnud ennast materjalist läbi närida, ma võitlesin endaga pidevalt. Aga tulemus oli ikkagi kohutav. Ja kõige jubedam oli see, et arvustused olid väga head! Ja publik käis etendustel. See oli kõige hirmsam. Aga kui rääkida tõsiselt, siis lavastajal võiks olla ka see õigus, et iga lavastus ei peagi tingimata tipp olema, aga haltuura ei tohi see olla mitte mingil juhul.

Kas kõik lavastaja-, näitleja-, üldse teatrivahendid on sinu arvates tänapäeval ammen-datud?

Minu jaoks hakkab pidevalt suuremat tähtsust omandama teatri juurte juurde tagasimineku vajadus. Need on näitlejad ja lauljad, mitte uhked dekoratsioonid, mitte targutamine laval. Inimestevahelised suhted laval, impulsid!

Mul on praegu võimalus töötada kahe väga hea näitlejaga - Ain Lutsepa ja Jüri Krjukoviga. On nauding olla nendel proovidel. Mõnikord ma lihtsalt jälgin, mis nende vahel toimub. Mis suhted toimivad näitlejate, teksti ja situatsiooni vahel.

Kas nende kui näitlejate või kui inimeste vahel?

See on kombinatsioon. Mõlemad on tähtsad. Mina olen jälgija, peegel, kes vahetaval lihtsalt fokuseerib probleeme. See tähendabki, et ma lavastan.

Niisiis arvad, et leidub veel lõputu arv teatrivahendeid, kuna iga näitleja on unikaalne isiksus ja erinevate näitlejate kokkusaamine laval loob uued ja unikaalsed suhted. Sain ma õigesti aru?

Jah, nii ma arvan. Teatrikunst algab tunnetest ja mõtetest, mis sünnivad laval, nende suhtest tekstiga, muusikaga, publikuga. Ilma selleta on raske teha head kunsti, luua, arendada ja areneda.

Inimestel pole kunagi võimalust lukuaugust proovi piiluda. See oleks ka huvitav teatrikogemus, kuna siis oleks ju ka lavastaja näitlejaks.

See on väga huvitav, mis proovisaalis toimub. On tarvis tohutut usaldust lavastaja ja näitlejate vahel. Meil tuleb olla avameelne ja vastastikku põleda soovist üksteist mõista. See on erakordne ja küllaltki intiimne protsess. On hea, et seda ei nähta.

Mis on sulle siis tähtsam - protsess või tulemus?

Mõlemad on tähtsad. Toon jälle näite. Täna oli Draamateatris hea proov. Juhtus väga palju head - Lutsepp ja Krjukov olid heas vormis ja andsid endast palju. Käsil oli raske stseen, kus Lutsepal on pikk monoloog ja ta peab nutma. Ma tundsin, et ka mulle tulevad pisarad silma. See on mulle signaaliks, et ma tunnen samu tundeid, mida näitleja tunneb, ja lavastajana tean, et see stseen hakkab mõjuma, kuna näitleja suutis selle mulle usutavaks teha, ta mõjutas mind.

Lavastaja kui pedagoog?

Hetkel, mil tundub, et oled kunstnikuna piisavalt arenenud, tuleb endale võtta vastutus ka selle põlvkonna eest, kes on tulemas. Olen pedagoogitööga tegelnud ka varem, kuid sellest aastast on mul professor Göteborgi Kõrgemas Teatri- ja Ooperikoolis. Niisiis oleme Neeme Järviaga veidi nagu kolleegidki, kuna tema on Göteborgi Ülikooli audoktor. Lavastamise ja õpetamise kõrval olen hakanud mõnu tundma ka kolmandast alast, nimelt kirjutamisest. Ma ei pea ennast kirjanikuks, ehkki olen kirjutanud juba kuus näidendit.

Oled oma praeguse elu suutnud endale meelepäraseks teha?

Jah, ma olen rahul. Kui ehk veel midagi soovida, siis väikest majakest kuskil maakolkas, kus saaks olla vaba.

Nii et sa ei tunnegi ennast alati vabana ja sõltumatusena?

Loomulikult on mõned piirangud. Elan Stockholmis, kus vabadust on rohkem kui väikeses linnas, kus sind kõik tunnevad. Miljonilinnas on palju lihtsam silme alt ära olla. Mulle meeldib vahetevahel kogeda totaalset vabadust ja ennast täiesti lõdvaks lasta. Mulle meeldiks tulevikus ka tunduvalt vähem ennast siduda nii paljude töödega korraga. 1994. aasta jaanuarist maini tuleb mul teha neli uut lavastust, liiks teatri juhtimine ja pedagoogitöö - seda on liiga palju.

Sa oled oma hariduselt ka psühholoog, ajaloolane ja lingvist. Kas see aitab sind lavastajatöös?

Eks ikka. Usun, et saan mitmesugustest olukordadest, mida eemalt jälgin, palju kiiremini aru, kui mõned teised. Aga kui olen situatsioonides ise osaline, siis ei aita mind minu psühholoogiteadmised, olen sedavõrd spontaanne inimene.

Kuidas tunned ära, et näitleja valetab?

See on ülimalt lihtne. Ma juba tõin näite proovist Lutsepaga, kuid mõni näitleja võib etendusel nutta pool tundi järjest, aga mind ajab see haigutama või siis tekib vastupandamatu soov kohvi jooma minna. Nii et mul on väga kahju, kuid halba näitlejat, nagu ka halba lauljat on väga kerge ära tunda, see pole mingi kunst.

Kas sulle tundub, et teatrikunstil on täita mingi sotsiaalne, poliitiline või kultuuriline missioon?

Kui ma seda ei usuks, siis ei oskaks ma endale seletada, miks ma teatris töötan. Teatril peaks eelkõige olema inimlik missioon, ta peaks seisma inimese õiguste eest. Pole tähtis, kas õigusi taotletakse väikeses ühiskonnas, nagu perekond, või globaalsemas, nagu riikide- ja rahvastevahelised suhted, või hoopis filosoofilises mõttes. See on minu võimalus - teatritegemise abil võidelda inimestele inimlikke õigusi. See-

pärast kirjutasin ma näiteks libreto muusikalile "Elvira Madigan", kus armastajad hukkuvad, sest ühiskond on ebaõiglane.

Oled oma intervjuudes teinud komplimente Eestile ja selle eest suur aitäh. Aga, ilma komplimentideta, miks sa töötad Eestis?

Aus põhjus on see, et olen teinud palju lavastusi, kuid "Viuldajat katusel" tehes tundsin, et see on tõesti midagi tähtsat, mitte ainult mulle, vaid ka teistele tegijatele, ja mulle tundus, et ka vaatajatele. Sama tunnet olen kogunud ka näiteks Oslas või Berliinis, ja ma töötan suure innuga seal, kus ma tunnen, et mind vajatakse. Mul on ju väga lihtne igasugust lavastajatööd leida, kuid mulle meeldib valida sellist tööd, mis on huvitav ja millel on ka mingi tähtsus ja tähendus. Mõlemad praegused tööd on mulle põnevad ja ka õpetlikud.

Miks valisid Draamateatri lavastamiseks "Ämbliknaise suudluse"?

Kuna roll selles tükis annab Jüri Krjukovile, keda ma väga austan, uue kogemuse. See näidend lahkab tabu-teemasid, nagu homoseksuaalsus, "koputamine", vanglasituatsioonid, poliitvangid, unistused. Need teemad põimuvad tükis äärmiselt keerulisel kujul. Arvan, et see on tähtis teos. Tähtis on seda Eestis lavastada ka sellepärast, et olen avastanud eestlases palju topelt-moraali, silmakirjalikkust.

Kas teemad "Ämbliknaises suudluses" pole liialt provokatsioonilised eesti publiku jaoks?

Muidugi on. See on lugu inimlikkusest ja sallivusest ning sunnib publikut nende kategooriate üle järele mõtlema, ka eesti publikut. Näidendis pole ju vaid homoseksuaalsuse teema, olulisem on mõte sellest, kuidas inimesed ise ehitavad enda ümber tabude müüre. See juhtub siis, kui me neid asju kardame. Lisaks on ju tegemist maailmas praegu väga märgitava näidendiga ja miks mitte anda eesti publikulegi võimalust olla kursis sellega, mis mujal toimub ja mida seal heaks peetakse.

Kuidas hindad Eesti Draamateatri vaimset ja loomingulist õhkkonda?

Õhkkond on väga loov ja soodus kunsti tegemiseks. Kõik, alates teatri direktorist kuni tehnilise personalini elavad ja töötavad hea etenduse loomise nimel. Ma tunnen head teatrid kohe ära, sest mul on olnud juhust ka halbades töötada. Sageli tuuakse põhjuseks, miks teatril hästi ei lähe, raha probleem, kuid see pole mingi õigustus. Raha olemasolu ei suuda ju halba organiseerimist varjata. Ja ei olegi võimalik kunsti ja professionaalsust, teatristruktuuri tervikuna edukalt ja loominguliselt toimima panna vaid rahaga, midagi peab siiski veel olema. Ja mulle tundub, et Draamateatris on see vajalik kunsti tegemiseks olemas, nimelt vaimus. Seda kõike nägin näiteks Mikk Mikiveri lavastuses, mis mulle väga meeldis.



"Viuldaja katusel" viimane etendus Estonia Teatris. Lavastaja Georg Malvius ja uus ning ühtlasi viimane piimamees Teoje - Peeter Oja.

Malvius teeb proovi "Sevilla habemeajajaga". Uus lavastus vahetab välja vana. Aktsioonis on Taimo Toomast, Annika Tõnuri, Ain Anger ja lavastaja Malvius.

H. Rospu fotod



Kas tuleb sageli ette, et sul on samaaegselt käsil kaks lavastust?

Oh ei, muidugi mitte. Põhjus, miks ma kahe tükiga korraga tegelen, on selles, et ma ei kujutaks hästi ette kaheksat nädalat Tallinnas nii, et peaks poole sellest ajast veetma hotellitoas igavledes. Teiseks põhjuseks on võimalus üle hulga aja lavastada kahemehetükki - "Ambliknaise suudlust". Eesti Draamateatris pakuti tegemiseks ka Shakespeare'i, kuid tahtsin töötada just väikesel laval, ja see tükk huvitab mind väga. Samuti veetles mind võimalus töötada koos kahe meistriklassi näitlejaga - Jüri Krjukovi ja Ain Lutsepaga. Olen viimasel ajal lavastanud väga suuri projekte, kus on korraga haaratud 150-200 inimest.

Töö "Ambliknaisega" andis mulle kauaoodatud šansi tulla lõpuks tagasi teatri juurte juurde, ja juurteks teatris on näitlejad. Samuti tunnen ma, et mulle on võrdselt tähtis töötada nii sõna- kui ka muusikateatris. Tahaksin seda soovitada kõigile lavastajatele, sest see annab neile erinevaid kogemusi, arendab neis professionaalseid omadusi ja taju. Sõnateatris on tähtis luua side näidendi, näitlejate ja lavastaja vahel; muusikateatris on vajalik libreto, muusika, lauljate ja lavastaja vahelise suhte ja side loomine. Töötamine kahes erinevas teatris annab mulle võimaluse kasutada kõiki oma teadmisi ja oskusi, mida ma usun endal olevat.

Kumb lavastajatöö on sulle olulisem, kas "Ambliknaise" või G. Rossini ooper "Sevilla habemeajaja", mis esietendus "Estonias" 23. veebruaril?

Mulle on alati kõige tähtsam see lavastus, millega ma parasjagu töötan. Kuna ma hetkel tegelen kahe etenduse väljatoomisega korraga, siis on nad mulle võrdselt olulised ja ma olen mõlema üle väga uhke. "Estonia" on suur teater ja seal tehakse töödki suure asutuse mõttelaadiga, mul ei ole võimalust olnud seda seal hetkekski unustada. Draamateater on väike teater. Kuid mõlemas teatris teen mina oma lavastajatööd samamoodi.

Millised tunduvad olevat Estonia Teatri suurimad probleemid?

Mul on tunne, et Estonia Teatris on üheks suuremaks probleemiks muusikalise ettevalmistuse tase ja korraldus. Enne kui lavastaja tööle hakkab, tuleb ju partiisid perfektselt osata, ilma selleta pole võimalik normaalset proovikoormust säilitada ja ka head kunstilist tulemust saavutada. Kui kõik toimub samaaegselt - nootide ja sõnade õppimine, rollianalüüs ja seadeproovid -, siis ei saa normaalsest kunstilisest tulemusest juttugi olla. Ka "Estoniasse" tulles ootas mind ees olukord, mis oli väga lähedane kirjeldatule. Õnneks sain siin olla kaheksa nädalat ja kuna lauljad on siiski huvitatud heast tulemusest, siis suutsin enda tööaja arvelt leida võimaluse selle puuduse kõrvaldamiseks. Kuid töö oleks olnud lihtsam ja efektiivsem, kui ettevalmistus oleks olnud tõhusam. Resultaat tuleb sellele vaatamata kõrgetasemeline.

Kuidas sa tunned end teatrilavastajana muusikute seas?

Hästi. Olen lapsena tegelnud klaverimänguga ja muusikud, kellega ma olen koos töötanud, peavad mind musikaalseks inimeseks. Kuid muidugi pole ma ise muusik. Noote loen küllaltki aeglaselt ja seepärast püüan alati muusika pähe õppi-da, saada sellest impulssi oma lavastajatööks. Kuulan väga palju plaate ja kulutan selleks üsna rohkesti aega. Näiteks "Sevilla" muusikaga hakkasin tõsiselt tegelema kaheksa kuud enne proovide algust. Tean kogu ooperi muusikat peast, isegi aariate koloratuure.

Võid sa neid ka laulda?

Ei püüagi, ma pole ju laulja.

Mida ütleb sulle mõiste "muusikaline dramaturgia"?

Kui lavastasin ooperit "Figaro pulm", siis kulutasime lauljatega kaheksa päeva prooviajast, et jälile saada sellele, mida Mozart võis mõelda, kui ta ühe või teise noodi kirja pani. See on üks kõige intelligentsemalt üles ehitatud oopereid, kus võib tõesti rääkida muusikalise dramaturgia olemasolust. Ka "Sevillas" on see uskumatult hea, näiteks kogu esimese vaatuse finaali. Kui tegin oma esimesi ooperilavastusi, siis oli mul lauljatega pikki raskeid vaidlusi, kas on õige muusikateatris stseene just nü-moodi lahendada, nagu mina seda tegin. Sain lõpuks aru, et ükski kontseptsioon ei tohi minna muusika vastu. Lavastaja idee võib olla geniaalne, kuid kui see hukutab muusika, siis pole lavastaja põrmugi aru saanud ooperi muusikalisest dramaturgiast.

Ooper on kunstide süntees. Kas sulle on ooperis mõni komponent teistest olulisem või eriliselt armsam?

Ooperis on muusikal ja vokaalil täita kõige tähtsam osa. Kuid sa pead olema vähemalt Pavarotti või Caballet' mõõtu laulja, et seista kolm tundi laval ja ainult oma vokaali kasutades roll ära teha. Aga enamikul lauljatel ju seda mastaapi ei ole ja neil tuleb selle puudumine kompenseerida näitlejavahenditega. Vana itaalia ooperitraditsioon, kus ainult lauldi kaunite dekoratsioonide taustal, on tänapäeval absoluutselt võimatu, publikki ei aktsepteeri seda enam. Kaasaegsetes ooperiteatrites, isegi MET-is ja *La Scala's*, püütakse laulmist ja näitlemist kombineerida. Ja kui Felsenstein rääkis moodsast muusikateatrist, siis ta seda mõtleski. Ja nii ütlen ka mina, et näitlemine on sama tähtis kui laulmine.

Kuid ooperi visuaalne külg?

"Sevilla" on projekt, kuhu koondasin Rootsi *team'i*, sinna kuuluvad dekoratsiooni-, kostüümi-, valgus- ja grimmikunstnik. Me kõik tunneme üksteist väga ammu ja kaasaegselt ooperit teha tahtes on sellel väga suur tähtsus. Kujundaja ei ehita ju lihtsalt maju lavale või ei paiguta sinna toole, ta on eelkõige kunstnik. Rootsi *team'i* idee pole Estonia Teatrile näitamiseks, et vaadake kui head me oleme, vaid selleks, et anda ettekujutus, kuidas erinevate alade kunstnikud koos töötavad, kasutades sama kunstikeelt. See on erakordselt tähtis. Ma näen liigagi sageli etendusi, kus iga osa lo-giseb, kisub eri suunda. Mina koostan lavastusgrupi alati oma mõttekaaslastest, inimestest, kellega koos olen varemgi teinud väga erinevaid projekte. Võin kinnitada, et kõigil neil on suurepärased kogemused ja teadmised, head eeldused teha lavastusest ühtne loominguiline tervik.

Draamateatrist rääkides kasutasid väljendit "vaimsus". Milline on Estonia Teatri vaimsus?

Töö "Estonia" lauljate ja teiste kunstiinimestega, keda selles teatris sugugi vähe pole, on pakkunud mulle suurt rahuldust. Meil on olnud imetoremaid proove ja hetki, mis mõjuvad mulle väga stimuleerivalt. Seda enam torkavad silma need teatri töötajad, kellel kunstnikuhinge ei ole, ka neid "Estonias" piisab. Eelkõige tunnen siiski uhkust, et siin leidub nii palju inimesi, kellele meeldib minuga koos töötada ja ma püüan nende lootusi täita.

Kas soovid anda eesti teatritegijatele mõne soovitus?

Ei söanda. Arvan, et siin saadakse isegi aru, et Eesti on loomulik osa maailmast ja aeg, kui räägiti - oh, vaene okupeeritud Eesti -, on lõplikult möödas. Eestil tuleb oma kunstnikud viia maailma(tasemele). Ja ainus võti tulevikuks on kvaliteet.

Küsinud NEEME KUNINGAS

KAKS KILOMEETRIT JA 85 MEETRIT LAGLEDE JA LAGRITSATE ELUST



"Valgepõsk-lagle", 1993. Režissöör Arvo Vilu.
Valgepõsk-lagle. Kaader filmist.



"Operatsioon "Lagrits"", 1993. Režissöör Rein Maran. Lagrits.

1993. aasta Eesti loodusfilmide kangelased - valgepõsk-lagle ja lagrits on tegelased Elu kahest vastandlikust faasist. Lagle esindab seejuures Edu, lagrits Ebaedu poolt. Hiiglaslikud rändeparved tallavad kevaditi meie põlde, nokivad orast ja kaovad seejärel oma põhjala pesapaikadele.

"OPERATSIOON "LAGRITS"". Käsikiri ja teostus Rein Maran, pilt: Tõnu Talpsep ja Rein Maran, muusika: Peeter Vähi, heli: Enn Säde, loodushäälte lindistus: Lauri Lutsar, Rein Maran, Toomas Neemre ja Enn Säde, teave: Anna Airapetjants, Mati Kaal, Tiit Maran ja Uudo Timm, töörühm: Külli Austrin, Andres Korjus ja Hillar Pärjasaar, montaaž ja toimetamine: Margit Maran, majandus: Maie Kerma, produtsent Rein Maran. Filmi loojad tänavad kõiki, kes nõu ja jõuga abistasid, eriti Suure Tütarσαare endist elanikku Jaakko Niemilät. Värviline, 35 mm, 5 osa, 1233 m, 43 min ja 12 s. © "Eesti Telefilm", 1993.

"VALGEPÕSK-LAGLE". Stsenarist Aivar Leito, režissöör ja operaator Arvo Vilu, helioperaator Enn Säde, helilooja Taivo Niitvägi, konsultant Arvo Kullapere, monteerija Merike Ratas, toimetaja Heikki Aasaru, filmi direktor Vaike Mesila. Tänu nõu ja abi eest pälvivad prof R. H. Drent ja Jan H. Beekman Groningeni Ülikooli Bioloogiakeskusest, Jugorski Šari polaarjaama meeskond ning OY Yleisradio Ab. 852,6 m (3 osa), värviline. © "Tallinnfilm", 1993.

Tilluke Miki-hiire välimusega näriline on aga peaaegu kadunud nii Soomest kui ka Eestist.

Ometi oli veel mõnekümne aasta eest kõik risti vastupidi. Valgepõsk-lagled olid arutu jähi ja jälitamise tõttu kõikjal hävimisohus. Samal ajal oli lagrits kohati üsna tavaline loom. Taevaskoja, Otepää ja Tartu ümbruses, kui ainult mõningaid kohti nimetada, isegi õige arvukas.

Ent Edu ja Önn on heitlikud.

Paarikümne aasta tagune pilt on diametraalselt muutunud. Elu vaeslapsesest, hääbumisele määratud hanest, on küpsenud priske peretütar. Kunagisest peretütrest on aga saanud ise vaeslaps.

Kõnesoleva viimase paari aastakümne jooksul on Eesti loodusfilm ja Rein Maran olnud sünonüümid. Eesti loodusfilmist rääkides mõeldi ikka Maranile. Ja kui tuli juttu Maranist, meenusid ikka imelised filmid.

Maran on aidanud eestlastel vaadata väga paljude loomade-lindude argiellu. Olgu

nendeks siis putukad - sipelgad, herilased, ämblikud; linnud - tutkad, sookured, tuttputtid, järvekaurid, suitsupääsukesed; imetajad - naarits, nirk, kärp, tuhkur ja ilves; kahepaiksed ja roomajad kärnkonna ja rästiku näol. Ta on aidanud meil mõista rabade, roodžunglite, rannaniitude ja ürgmetsade tähendust. Oma "Elulõime" läbi jõudis Maran 1986. aastal viimaks märksa suurema üldistuseneni. Seega siis vähem kui paarikümne aastaga ümmarguselt kolmkümmend loo-



"Operatsioon "Lagrits"". Lagrits.

dusfilmi. Enamasti kaks, parimatel aastatel kolm (1989) või isegi neli (1978) filmi aastast.

Arvo Vilu lisandumine sellesse võimsasse voolu on tegelikult suurepärase. On seda ju ammu oodatud. Ehkki Maranil on läbi aegade olnud mitmeid häid ja lootustandvaid assistente ja operaatoreid, pole paraku ükski neist iseseisvaks loodusfilmitegijaks jõudnud. Vallo Kepp tegeleb pigem poeesia mõtestamisega filmilinal, Andres Tomasberg esindab suursaadikuna Pariisis Eesti Vabariiki.

Samas on Maran oma suurele produktiivsusele vaatamata jõudnud meile tutvustada vaid imetillukest osa meie lugematutest naabritest, olevustest, kes elavad siinsamas ja kel on täpselt samasugune õigus elule kui meil, inimestel endil.

Eesti erilisus hakkab tegelikult alles tasapisi välja kooruma. Meie suureks trumbiks Euroopasse rühkides on siinse looduse metsikus. Puutumatu looduse, rabade, ürgmetsade, nõmmede rohkus. Täisehitamata rannad. Enam kui kusagil mujal Läänemerd ümbritsevates riikides kohtab just meil mitmesuguseid haruldusi, olgu neiks siis kotkad, orhideed või hunt, karu ja ilves.

Olevused, kes kõikjal mujal on ammu juba välja surnud või siis ülimalt harvaks jäänud.

Kõigele lisaks võtavad just väikeses Eestis mõneks ajaks aja maha hiiglaslikud läbi-rändavate luikede, hanede, partide ja sookurgede hordid. Siinseid turgutuspaiku arvatakse suurimate hulka kogu Euroopas...

Järelikult pakub meie n-õ igapäevane loodus huvi nii meile endile kui ka uutele naabritele.

Marani viimases filmis vaadeldakse üht hääbuvat liiki. Traditsiooniliselt jutustab autor tolle *story't*: sünd, elu oma maistes kulgemistes ja vastuoludes, surm. Me kuuleme mehenäljas emalagritsa vilistamist kevadöös, näeme mõne aja pärast imearmsaid poegi mänguhoos. Kõike seda, mida enamasti varjab tihke pimedus.

Parimat tausta seesuguse hääbuva liigi kujutamiseks Suurest Tütarsaarest kesk Soome lahte on raske leida. Kunagisest elujõulisest, suurest soome külast on täna alles vaid võssakasvanud lagendik. Uued peremehed on vedanud ära kõik, mis vähegi võimalik. Rüvetanud hauad, muutnud puust kiriku lehmalaudaks ja heinaküüniks. Samas on nad vältinud peale majakavahtide ükskõik kelle kõrvalise inimese sattumist saarele.

Kogu tegevus käib ühelt poolt külavaremetel, teiselt poolt aga mingis sürrealistlikus arsenalis, kus vedelevad lugematud hülsid, vaatavad taevasse roostes suurtükid, takistavad teed okstraadid.

Loomakesed rajavad oma pesad nii korstnatesse kui mürsuhülssidesse.

Paraku ei tule kusagilt välja see, miks too armas loomake ikkagi haruldaseks on muutunud. Inimest ta ju ei pelga, kui endisi tütarasarlasi uskuda. Ka on ta ühe närilise jaoks pigem kiskja loomuga. Seetõttu jääb tegijate üldsõnaline tõdemus lõpukaadrites - "Mida vaesemaks muutub loodus, seda küsitavamaks muutub ka inimese enda püsimine ajas" - kuidagi õhku rippuma.

Aga lõpuks ei tea me sedagi, miks tilluke kiritigu mõne aja eest meie aiad vallutas.

Tunneme liiga vähe oma loodust. Ja seetõttu peame enamasti korrutama vanu ja ebamääraseid tõdesid. Leppima lugudega, mis iseenesest meile kätte jooksevad.

Arvo Vilu teise loodusfilmi (esimeseks oli "Eesti merikotkas", 1989) peategelase - ilusa musta-valgekirju hane probleem on sootuks vastupidine. Ütleksin, et elulisem ja tänapäevasem.

Mida teha siis, kui seni haruldane loom/lind ühtäkki arvukaks muutub.

Linnud järgivad kevadest kevadesse oma iidseid rändeteid, pendeldades oma põhjala

pesakodu ja Kesk-Euroopa talvekodu vahel. Eestis teevad nad juhtumisi vahepeatuse, kogudes jõudu raske teekonna jätkamiseks. Siit siis ka probleem - kes ikkagi peab kinni maksuma läbirändava linnu tekitatud kahju. Kelle arvele tuleb kanda tallamise või orase väljakitkumise tõttu saamata jäänud tulu.

Analoogilise dilemmaga puutuksime kokku, asudes näiteks hallhüljestest filmi tegema. Juhtumisi koguneb suurem osa Läänemere hüljestest just Eesti vetesse poegima. Loomulikult lõhuvad nad siin võrke, hävitavad kalu.

Turumajanduslikku ühiskonda rühkides on kõik see tänases Eestis ülimalt aktuaalne. Üleüldse, kuidas sobitada senini hiilgav looduskaitsealade süsteem uutesse oludesse. Kas me oleme ikka nii rikkad, et jõuame säilitada suurt hulka kaitsealasid, kompenseerida üldiselt haruldaste liikide tekitatud majanduslikku kahju omanikule.

Läbirändava harulduse elust jutustades osutab Vilu tänapäeva looduskaitse ühele keskele motiivile: oluline võib olla ka väga väike detail. Lokaalne ja globaalne on omavahel väga tihedasti seotud.

Mitmekesisus on tänases maailmas eriti hinnas. Monopolid ja monokultuurid pole kunagi midagi head tähendanud. Küllap on sedasi ka tegijate osas. Mida rohkem, seda parem asjale.

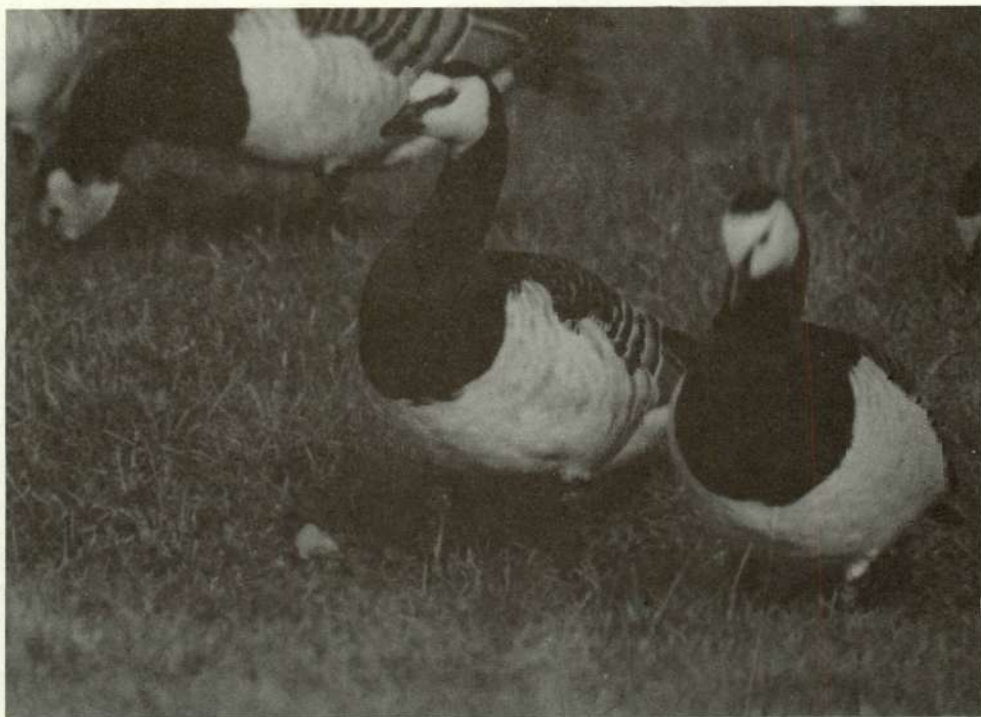
Arvo Vilu teine loodusfilm on oma asjalikkuses ütlemata sümpaatne, mõjudes ootamatult värskena. Maran jätkab oma tuntud headuses. Jõudu mõlemile elus püsimiseks ja jätkamiseks.



"Operatsioon "Lagrits"". Suure Tütarsaare lagastatud puukirik.

T. Marani fotod

"Valgepösk-lagle". Lagled. Kaader filmist.



REIN MARAN (sünd 13. septembril 1931 Tartus) lõpetas Tallinna 9. keskkooli 1950 ja Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi Moskvas 1972. aastal. Oppinud Tallina Polütehnilises Instituudis elektriseadmeid, töötanud Eesti Teaduste Akadeemia Teadusliku Informatsiooni Laboratooriumis (vanemmehaanikust peainsenerini) 1958-1967. ÜRKI-s õppis mittestatsionaarselt aastatel 1963-1972. Töötanud vaheldumisi "Tallinnfilmis" ja "Eesti Telefilmis". Eesti Kinoliidu esimees 1989-1993. On Eesti Kinoliidu teadusfilmi komisjoni esimees. Panuluse Eesti Kinoliidu operaatorite sektsiooni tööle. Aigatas ja viis läbi Tallinna rahvusvahelised loodusfilmi päevad (üle aasta, esimene 1981).

REIN MARANI FILMID
(varasem filmograafia, 1958-1990, TMK 1991, nr 8)

1992 "Inimene ja koduloom". (Stsenarist, režissöör ja operaator.)

1993 "Operatsioon "Lagrits"". (Stsenarist, režissöör ja operaator.)

1994 "Kandlekuusk". (Stsenarist, režissöör ja operaator.)

Jaan Ruus

Filmi "Valgepõsk-lagle" stsenaarist, vanemteadur Aivar Leito on valgepõsk-laglesid uurinud kaksteist aastat. Kaader fibnist.



Rein Maran.



ARVO VILU on sündinud 9. oktoobril 1942 Rakveres. Aastatel 1976-1982 õppis ÜRKI-s kaugõppes operaatoriks. "Tallinnfilmis" töötab alates 1965. aastast, algul operaatori assistendina, hiljem operaatorina. A. Vilu on olnud osaline rohkem kui saja dokumentaalfilmi ning paljude ringvaadete tegemisel. Järgnevas filmograafias on ära toodud tema olulisemad tööd.



Arvo Vilu operaatorina Taanis 1992. aastal Enn Säde filmi "Isand ja ori" võtetel.

ARVO VILU FILMOGRAAFIA

1970 "Ilmar Kullam". (Kaasoperaator; režissöör ja operaator: Hans Roosipuu.)

1971 "Läbinähtud nähtamatud". (Operaator koos Peeter Toomingaga; režissöör: Jüri Müür.)

1972 "Aastaajad". (Operaator; režissöör: Evald Vaher.)

1972 "Läänemeri". (Operaator; režissöör: Evald Vaher.)

1973 "Tavaline hooaeg". (Kaasoperaator; režissöör ja operaator: Hans Roosipuu.)

1975 "Korvpallikohtuniku meetodika". (Kaasoperaator; režissöör ja operaator: Hans Roosipuu.)

1975 "Läbi halli kivi". (Operaator koos Mihkel Ratasega; režissöör: Jüri Müür.)

1976 "Ketrjad". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1976 "Ma kardan kõrgust". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1977 "Magnet? Maagia?" (Operaator; režissöörid: Mikk Mikiver ja Ülo Tambek.)

1977 "Teel". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1977 "Hoovad". (Operaator; režissöör: Tiit Berg.)

1977 "Enn Sellik - 1977". (Kaasoperaator; režissöör ja operaator: Hans Roosipuu.)

1978 "Mari Adamsoni loitsud". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1978 "Sportlik Tallinn". (Operaator; režissöör: Ülo Tambek.)

1978 "Kiitus killustikule". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1979 "Ammusel ajal". (Operaator; režissöör: Elo Tust.)

1980 "Nõukogudemaa sport". (Operaator; režissöör: Jüri Garšnek.)

1980 "Jaapani mere kaldal". (Operaator; režissöör: Toomas Tahvel.)

1980 "Tehnika ja taktika. Olümpia '80" (Operaator; režissöör: Toivo Elme.)

1981 "Su(u)ndorienteerumine". (Operaator; režissöör: Elo Tust.)

1981 "Mis on kõige parem Kotkas?" (Operaator; režissöör: Vello Kallaste.)

1982 "Nõukogude poks". (Kaasoperaator; režissöör ja operaator: Hans Roosipuu.)

1982 "Tee". (Operaator; režissöör: Toivo Elme.)

1982 "Hekto". (Operaator; režissöör: Kaljo Kiisk, "Eesti Telefilm".)

1983 "Ka sõna on tegu". (Operaator koos Nikolai Šarubiniga; režissöör: Jüri Müür.)

1983 "Künnimehe väsimus". (Operaator koos Peeter Ülevainu ja Nikolai Šarubiniga; režissöörid: Jüri Müür ja Enn Säde.)

1983 "...ja supp on valmis õigel ajal". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1984 "Heinategu". (Operaator koos Peeter Ülevainuga; režissöörid: Jüri Müür ja Enn Säde.)

1984 "Ringrada". (Operaator; režissöör: Peep Puks, "Eesti Telefilm".)

1985 "Helin". (Operaator koos Ago Ruusi, Nikolai Šarubini ja Mihkel Ratasega; režissöör: Peep Puks.)

1985 "Areng". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1986 "Külamuusikud". (Operaator koos Nikolai Šarubiniga; režissöör: Elo Tust.)

1986 "Natüürmort lihaga ja ilma lihata". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1987 "Ees on järgmine etendus". (Operaator; režissöör: Valeria Anderson.)

1987 "Ees on järgmine olümpia". (Operaator koos Viktor Školnikovi, Grigori Meleško ja Nikolai Šarubiniga; režissöör: Mihhail Dorovatovski.)

1987 "Meie sõber jalgratas". (Operaator koos Hans Roosipuu, Grigori Meleško ja Peeter Ülevainuga; režissöör: Hans Roosipuu.)

1987 "Imetegija võlg". (Operaator koos Hans Roosipuu; režissöörid: Hans Roosipuu ja Enn Säde.)

1987 "Elutuli". (Operaator; režissöör: Peep Puks.)

1988 "Minu kodu on minu kindlus". (Operaator; režissöör: Toivo Elme.)

1988 "E. Okas 1988". (Operaator; režissöör: Peep Puks.)

1988 "Talu". (Operaator; režissöör: Peep Puks.)

1989 "Oraste peal". (Operaator; režissöör: Peep Puks.)

1989 "Eesti merikotkas". (Operaator; režissöör koos Peep Puksiga.)

1989 "Valimised". (Operaator koos Peeter Ülevainuga; režissöör: Heikki Aasaru.)

1990 "Betti Alveriga". (Operaator; režissöör: Peep Puks.)

1990 "Ka Siber on olnud mu kodu". (Operaator; režissöör: Märt Müür.)

1990 "Eestlane Ernst Idla". (Operaator koos Igor Ruusiga; režissöör: Peep Puks.)

1992 "Tallinna ajaloo". (Operaator; režissöör: Karl Kello.)

1992 "Isand ja ori". (Operaator; režissöör: Enn Säde.)

1993 "Laulutaadi lahkumine". (Operaator koos Nikolai Šarubini, Peeter Ülevainu ja Hendrik Karuga; režissöör: Toivo Elme.)

1993 "Kas Eestis rikutakse inimõigusi?". (Operaator; režissöör: Ants Vist, "Polarfilm".)

1993 "Valgepõsk-lagle". (Režissöör ja operaator.)

1994 "XXI sajandi presidendid". (Operaator; režissöör: Märt Müür.)

1994 "Must maa". (Operaator; režissöör: Heikki Aasaru.)

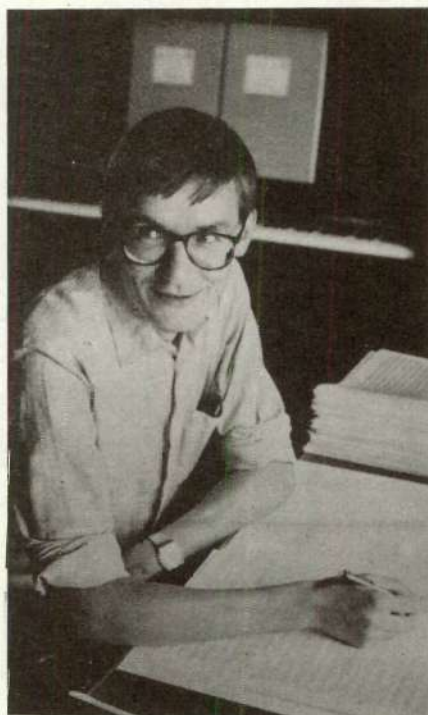
1994 "Naabrid". (Režissöör ja operaator.)

E. Säde foto

Sulev Teinemaa

MUUSIKA, RAHVUSLIKKUS JA ÜHISKOND

KALEVI AHO (s 1949) on viljakas soome helilooja (õppinud Sibeliuse Akadeemias Einojuhani Rautavaara ja Berliinis Boris Blacheri juures), muusikapublitsist ja -esseist, Sibeliuse Akadeemia kompositsiooni ja muusikateooria kateedri professor. Viimastel aastatel on tegutsenud külalislektorina ka Inglismaa ja Saksamaa muusikakõrgkoolides. Loonud kaheksa sümfooniat, ooperi "Putukate elu" (Karel ja Josef Capeki järgi), instrumentaalkonserte, keelpillikvartette jm. Temalt on ilmunud kolm raamatut. "Soome muusika ja Kalevala", "Einojuhani Rautavaara sümfoonikuna" ja "Kunstniku ülesanded postmodernistlikus ühiskonnas" (valik artikleid aastaist 1974-1992).



Kalevi Aho

"Die nationalen Lebensformen sind Abschattungen und Lichtbrechungen des Europaertums"¹ (Rahvuslikud elamisvormid on euroopalikkuse varjundid ja valguskiirte murdumised), tõdes Thomas Mann oma kõnes "Heidelbergi pidunädalate" avamisel 1929. aastal. Mann oli seisukohal, et vaimuelu ilmingud ei tunne poliitilisi piire. Euroopa kultuur peaks kujunema just rahvuskultuuride vastastikuse mõju toimele.

Ometi on tüüpiline, et suurtes, rahvarohketes maades peetakse oma rahvuskultuuri universaalsemaks kui väikeste, kõrvalisemate maade spontaanseid kultuuri, mida võidakse halvustada ja pelga provintsiialismina hukka mõista. Sellist hoiakut peegeldab hästi Gustav Mahleri hinnang aastast 1907, mil ta käis Helsingis kontserti juhatamas. Mahleri meelet ei kuulu kauge Soome isegi "muusikamaailma" piiridesse, kuigi ta pidas Helsingi

gi filharmoonia orkestrit hämmastavalt heaks. Sibeliuse mõningate teoste kuulmine pani ta avalduma järgmiselt: "Kontserdil kuulsin ka palu Sibeliuselt, Soome rahvusheliloojalt, kelle ümber lüüakse nii kõva lärmi - mitte üksnes siin, vaid ka muusikamaailmas. Ühes loos oli päris tavalist kitsi, maitsestatuna teatud "põhjamaiste" harmoniseerimisvõtetega rahvuslikuks soustiks. Ptüü! Muuseas, samasugused on need härrad rahvusgeeniused igal pool. Venemaal ja Rootsis on samuti - ja Itaalia lausa kihab neist hooradest ja nende sutenööridest."²

Saksa muusikafilosoof Theodor Adorno arvab lausa, et "...sellised helikeeled, mis ku-

¹ Thomas Mann. Rede über das Theater.

² Gustav Mahler. Kiri Alma Mahlerile Helsingist 1. 11. 1907.

junesid rahvuslikeks 19. sajandi teisel poolel, saavad vaevalt olla mõistetavad internatsionaalselt. Kõige paremini võib seda taibata seoses nõrgemate heliloojatega. Edward Elgar, keda inglased ilmselt kuulavad tõepoolest meelsasti, ei ärata Saksamaal peaaegu mingit vastukaja; Sibelius üksnes vähest. Inglismaal ja Ameerikas on Sibelius suures aus, ilma et veenvate muusikaliste põhjendustega oleks suudetud osutada, miks see on nii; üritused teha ta tuntuks mujal ei õnnestu ja kindlasti pole põhjus tema sümfoonilise muusika liiges nõudlikkuses.³

Adorno arvates seisneb Sibeliusi muusika suur puudus selles, et "...ta pole omandanud ülderoopaliikku (artikli autori sõnenduses) kompositsioonitehnikat, tema sümfoonilises muusikas on eimidagiütlev ja triviaalne ühinenud ebaloogilise ja põhiolemusele käsitamatuga; esteetiliselt vormimatu esineb looduse häälena."⁴ Universaalset muusikat esindab Adorno meelest näiteks tema enda kultuuripiirkonna esindaja Mahler, kelle muusikat "ei saa süüdistada mingisuguses rahvuslikkuses". Ka Wagner pidas saksa muusikat universaalseks; muu hulgas on Wagner tõdenud, et "...olla sakslane tähendab teha midagi selle enda pärast"⁵.

Samasugust üleolevat hoiakut võib kohata sageli ka Inglismaal või Prantsusmaal. Kui Aulis Sallinen andis Londonis 1987. aastal intervjuusid seoses ooperi "Kuningas läheb Prantsusmaale" etendusega *Covent Garden'*is, päris üks inglise ajakirjanik, miks ta aina kirjutab ooperid nii soomelikele, provintsilikele ainetele. Sallinen vastas: "Kas te tõesti kujutate, et keskeuroopalik provintsiialism on mingil moel universaalsem kui soomelik?"⁶ Pierre Boulezi 541-leheküljelise esseekogu "Orientations"⁷ nimeloendit lehitsedes võib tähele panna, et Boulezi muusikaline maailm on eriti piiratud ja käsitleb eeskätt prantsuse ja saksa keeleala heliloojaid. Väljapoole seda ala ei jätku Boulezil huvigi; isegi inglise nimed puuduvad registris peaaegu täiesti (välja arvatud mõni ameerika helilooja), rääkimata sellest, et ühelgi Skandinaavia heliloojal oleks olnud au olla teoses nimetatud. Kõigist vene heliloojaist on Boulezi silmis armu leidnud ainult Mussorgski ja Stravinski.

Boulezi teoses väljendub selgesti arusaam, et "universaalset" muusikat saab luua ainult Kesk-Euroopas ning maailma muusikaline keskpunkt ja ühtlasi universaalseim paik on Pariis. Kuigi ta nendib, et tuleb olla ettevaatlik, kõneldes mõne meile tuntud muusikalise seaduspära igavesest kehtivusest või ülevõimust seoses mingi teise muusikakultuuriga, ülendab ta seeriatehnika edasiarendused siiski Ainsa Õige Üldkehtiva Süsteemi positsioonile, just niisamuti nagu Adorno nõudis, et tõeline helitöö peab järgima üldeuroopalikku (st Kesk-Euroopas loodud) kompositsioonitehnikat.

Seesugused vaatevinklid esindavad palju madalama klassi kultuuriprovincislust kui see, mida leidub kõrvalisemates maades. Väikeste kultuuripiirkondade "provintsilikkusele" on harilikult siiski iseloomulik suhtelise taju; neist maadest pärinevad heliloojad on peaaegu eranditult õppinud tähtsates keskustes väljaspool oma maad ja enamasti on neil üsna objektiivne, distantsiga suhe nüüdismuusika eri ilminguisse, mitte nagu heliloojal, kes kogu elu on elanud ja õppinud ainult oma kodumaal. Keskeuroopalik provintsiialism on eriti ohtlik sellepärast, et see on kujunenud ka kultuuriimperialismiks, mis taotleb mujalgi loodava muusika standardiseerimist oma eesmärkidele vastavaks.

Seda märkab selgesti, kui vaadelda nüüdismuusika-institutsioone. Juba 40 aastat tagasi Kesk-Euroopas sündinud muusikalisi ideaale üritatakse ikka veel kogu jõuga, kunstlikult hinges hoida, sest need on kindlalt institutsionaliseeritud uue muusika tribüünideks, festivalideks, nüüdismuusikakursusteks või ringhäälingute uue muusika toimetusteks. Neis institutsioonides toonitatakse ikka veel Boulezi nõuet, et "...muusika peab olema niisama palju teadus kui kunst"⁸. Muusika võimalikku semantilist sisu eitatakse täielikult: "Esmalt tuleb hävitada "loova sõnumi" fetiš. [...] Kogu abstraktse "sõnumi" mõiste on tegelikult vaid odav sofistika, mida on kasutatud ainult varjamaks fundamentaalset eksiirvarumust või täielikku teadmatust mingi ajajärgu teadvusest ja üldse neist väljendusvahendeist, mis on heliloojal kasutada."⁹

³ P. Boulez. Orientations. Boulezi seisukoht võib pärineda Stravinskilt, kes oma "Muusika poeetikas" nendib: "Muusika on tegelikult puhas mõtetegevus. [...] Muusikalooming peab põhinema uurimisel, [...] selle alus on tahe, mis esmalt toimib abstraktsel tasandil, et seejärel anda vorm konkreetsele materjalile." Stravinski vaatenurk seostub omakorda keskaja muusikafilosoofiaga (ms Boëthiusega).
⁴ Samas.

³ Theodor W. Adorno. Einleitung in die Musiksoziologie.

⁴ Samas.

⁵ Tsiteeritud Adorno eespool nimetatud raamatu järgi.

⁶ Aulis Sallineni vestlusest artikli autoriga.

⁷ Pierre Boulez. Orientations. Kasutatud on raamatu ingliskeelset tõlget.

Kõik see põhineb ülbel kujutlusel, et üksnes 1950. aastate avangardism ja selle praegused tuletised jätkavad euroopaliku muusikatraditsiooni tähtsaimat, progressiivset joont, sellal kui traditsiooni muud harud oleksid nagu üksnes enam-vähem tähtsusetud kõrvalintriigid.

Euroopa universaalse, ühtse muusikakultuuri ajastu lõppes hiljemalt hilisromantismi ajal, mil sündisid Adorno meelest arusaamatud rahvuslikud helikeeled - sageli vastava maa rahvamuusika põhjal. Veel 18. sajandil võis Bach muretult laenata teemasid oma kaasaegseilt Händelilt ja Vivaldilt ning pöörata need oma teostes uude usku. Ka Haydn, Mozart ja Cimarosa jäljendasid üksteist ja olid seega ka üksteise õpetajad; nende muusika oli omakorda eeskujuks järgmisele sugupõlvele, Beethovenile, Mendelssohnile või Carl Maria von Weberile.

Praegu enam nii ei ole. Oleks absurdne kujutleda, et Stockhausen võiks tsiteerida oma teostes kas või Šostakovitšit või et Boulez asuks kirglikult uurima Arvo Pärdi muusikat. Ühtse traditsiooni trass on lagunenud, tundub, et pöördumatult, eraldi teedeks, need kas jätkavad eksisteerimist traditsiooni teistest harudest sõltumatult või on juba viinud ummikusse ja kinni kasvamas.

Kui meie sajandi algul tuli kõigil heliloojail võtta seisukoht tonaalse küsimuses, siis praegu on helilooja kesksed probleemid suhtumises muusikalisse traditsiooni, "progressiivsusse" ja võimalikku rahvuslikkusse või internatsionaalsusse. Viimane probleem tuleb taas Aulis Sallineni poleemilise küsimuse juurde: kas keskeuroopa provintsialismis on tõesti midagi, mis teeb selle universaalsemaks, kui on näiteks soome provintsialism. Traditsiooni ja progressi probleem aga on tegemist küsimusega, kas lääne muusika progress on tõepoolest tähendanud seda laadi arengut, et meie sajandil sündinud muusikalised vahendid võivad varasemad lõplikult kõrvale tõrjuda oma ülimuslikkuse tõttu. Kui mõelda nii, siis oleks lausa mõtetu kasutada varasemaid kompositsioonivahendeid, mis nüüdsetega võrreldes on nii palju primitiivsemad. Muusika arengut võiks siis võrrelda pidevalt tõusva kiiluga, millel on kogu aeg olemas teravik, progressi tipp.

1950. aastail uskusid nn serialistliku kooli heliloojad end olevat see progressi tipp. Nad nägid end juba Beethovenist lähtunud, hilisromantismi ja Teise Viini koolkonna heliloojate (Schönberg, Berg, Webern) kaudu arenenud suuna jätkajaina. Tüüpiline oli uskuda uute vahendite tehnilisse ülimuslik-

kusse, võrreldes varasematega. Pärast tonaalse lagunemist muutus komponeerimine üha kontrollitumaks. 12-tooni-tehnikas tuletatakse helitöö kõik helid ühest ja samast helireast. Seeriamuusikas korrastab teose aluseks olev rida peale helikõrguste ka helide vältused, tämbrid ja tervikvormi, rida on nagu geneetiline kood, millest sünnib teos peaaegu automaatselt. Tänapäeval analüüsivad progressi usku heliloojad üksikheli, püüavad asetada seda otsekui mikroskoobi alla, osadeks lahutada ja uut moodi kokku panna ning töötada välja arvutiprogramme muusikalise arenduse kontrollimiseks.

Niisiis on avangardi ringkonnas peamine tähelepanu muusika tehnoloogial, kompositsioonitehnikal. Tegemist on läänemaise ühiskonna progressi paralleelnähtusega. Usutakse, et tehnikas leitakse lahendused inimkonna probleemide enamikule, seega on progressi mõiste materialiseeritud. Inimesed arvatakse olevat eriti õnnelikud ainult siis, kui nad elavad tehniliselt arenenud ühiskonnas ja neil on palju raha ja kraami. Kõikjal läänemaades toonitatakse majanduselu ja jätkuva majandusliku kasvu tähtsust. Ühelgi maal pole veel viidud praktikasse sellist rahvamajandusteooriat, milles jätkuva majanduskasvu printsiip oleks tehtud küsitavaks.

Seetõttu on läänemaise inimese suhe elusse esemestunud. Rahast ja kaubast on saanud pühad fetišid. Ühtlasi on see tähendanud elu pinnaliseks muutumist. Inimesed on üha enam hakanud kaotama varjunditaju. Poliitikas ja ühiskonna planeeringus võidavad kõvad majandusväärtused peaaegu alati nüansikamaid, mitmekesisust rõhutadaid "pehmeid" väärtusi.

Kuidas on siis lood kõrgkultuuri "progressiivsusega"? On selge, et mitte kunagi varem kogu lääne muusika ajaloo vältel pole olnud käibel nii keerulisi komponeerimismeetodeid kui meie sajandi teise poole avangardmuusikas. Modernne kunstmuusika on tehniliselt kindlasti arenenum kui varasema te sajandite muusika.

Muudes suhetes on seda laadi uus muusika siiski vaesestunud. Kui eitatakse muusika mis tahes võimalikku tähendussisu, sunnitakse kuulajat kinnitama tähelepanu üksnes teose pealispinnale. Muusika "sisuks" jäävad vaid selle pinna muudatused ja teose konstruktsioon, mida keerukuse tõttu on normaalselt võimatu haarata pelgalt kuulata. Kuid kas sellest piisab muusika "sisuks"? Nõue, et muusika peab olema niisama palju teadus kui kunst, eeldab ka ennekõike intellektuaalset kuulamisviisi, mis ignoreerib emotsionaalset kogemust. Kuid siis jääb

kuulaja kunstikogemus õige pinnaliseks ja ühekülgsesks.

Väärtkunt peaks siiski mõjuma kõigile inimpsüühika kihtidele. Ei tee halba, kui helitööl on paeluv struktuur. Kuid veel tähtsam on kunstiteose võime emotsionaalselt puudutada. Siis tuleb teosesse paratamatult ka Boulezi halvustatud "sõnum". Olgu helitöö strukturaalne pool kui tahes kõrgelt arenenud, emotsionaalse sisu puudumine vaesatab selle vaid ühekülgsesks, osavalt tehtud pinnamuusikaks, lihata skeletiks. Muusikast on tulnud "ebatõe" kunst, mis mingilgi viisil ei resonanceeri kuulajate kogemusmaailmaga.

Sellest vaatepunktist on progressiivseimaks peetud nüüdismuusika varasemate aegadega võrreldes alla käinud. Nüüdismuusika-institutsioonide halvustatud "provintslikum", "tagurlikum" muusika, millesse kuulaja suudab sisse elada, võib jätta palju mitmekihilisema kunstielamuse; see võib oma kummalisuse tõttu äratada rikkalikke ootamatuid assotsiatsioone ja avardada see läbi kuulaja teadvust.

Nüüdishelilooja ei peaks õigupoolest üldse pürgima "kosmopoliitilise" komponeerimisstiili poole, kui ta juhtumisi eriliselt ei soovi luua mingit Euroopa nüüdismuusikafestivalide musa, mis on klišeelik nagu sarjafilmid. Ükski suur helilooja pole teadlikult püüdnud olla "universaalne". Bach oli saksaalik helilooja, samuti nagu Tšaikovski venelik või Debussy prantslaslik. On veider, et Theodor Adorno ei teadvusta Gustav Mahleri ilmselget austria-saksalikkust, kui ta ometi nii energiliselt sarjab Sibeliusse muusikat soomelikkuse pärast.

Paradoksaalsel moel sünnib "universaalne" kunsti ainult "provintslikest" lähtekohtadest. Helilooja ei pea maha salgama oma isiksust ega rahvuslikku tausta. Ta peab siiski suutma taandada teosesse omaenda reaalsusest midagi üldkehtivalt tõepäraselt, millega ka teiste maade kuulajad võivad samastuda ja mida nad seega võivad mõista. Vastupidiselt Adorno väitele võime tõdeda, et see on suurepäraselt õnnestunud muuhulgas sellisel "provintsiheliloojal" nagu Jean Sibelius. Kui seevastu vaadelda "kosmopoliitilisust" taotlevate ja kompositsioonitehnoloogilisi vahendeid ülehindavate (teiste seas Stockhausen või Boulez) teoste vastuvõttu, võib nentida, et nende muusika on aina püsinud vaid väikese eristunud eliitkuulaja muusikana, mis pole leidnud kohta normaalseis kontserdikavades.

Avangard on eliidistunud. Muusika eri žanrite vastuvõttu uurides võib üha märgata üllatavalt selgeid sotsiaalseid, lausa klassipii-

re. *Hard rock* on suuremalt jaolt linna töölinnoorsoo muusika, tundelisem ja pehmem popmuusika aga maaelanike meelelahutus. Süvamuusikat naudivad Soomes keskklassi inimesed, kuid Inglismaal ja eriti Ühendriikides on süvamuusika kuulajad kõrgklassist, sageli eriti jõukad. Modernne süvamuusika on heal elujärgel intelligentide või õppurite huviobjekt.

Minu meelest peaks meie aja helilooja üritama lammutada neid piiriaedu. Kultuuri tulevik pole eraldumises, vaid selles, et kultuur hakkaks midagi ütleva üha laiematele rahvastikukihtidele. Uue muusika tulevikku ei leita postserialistlikust traditsioonist, mis näib olevat end täiesti lahti rebinud elavast elust. Seevastu pakuvad viljakaid lähtepunkte tuleviku muusikale need heliloojad, kes on pannud kahtluse alla tehnoloogiat rõhutava progressiuse ja taotlevad oma teostes kontakti kuulajaga emotsionaalsuse kaudu.

Modernistidel on üldiselt olnud komme pidada tühiseks ja süüdistada banaalsuses selliseid heliloojaid nagu Arvo Pärt, Alfred Schnittke või soome heliloojaist kas või Aulis Sallinen. Kerkib küsimus, kas nende "provintsiheliloojate" parimais teostes oleks siiski midagi uurimisväärselt ka oma kuulajate ringi väiksuse üle kurtvale, "arengu tipus olevale" avangardistile? Millest tuleneb, et Pärdi "Tabula rasa" oma seeriatehnika kohaldustega haarab elava muusikana nii paljusid inimesi, sellal kui Boulezi serialistlik "Structures" on jäänud vaid muuseumireliikviaks uue muusika õpikuis? Mis põhjustab, et kommunistlikus ühiskonnas elanud Schnittke oma polüstilistiliste teostega on vallutanud päris harilikud kontserdilavad ümber maailma, kuid lääne polüstilisti B. A. Zimmermanni muusikat peaaegu ei kuule väljaspool Saksamaad mujal kui uue muusika festivalidel?

Igor Stravinski ütleb oma "Muusika poeetikas": "Minu vabadus põhineb võimalusel liikuda piirides, mida ma ise olen seadnud iga ülesande jaoks. Veel enam: minu vabadus on seda suurem ja sügavam, mida kitsamaks piiran oma tegevusvälja ja mida enam kuhjan tõkkeid oma teele. [---] Mida rohkem takistusi inimele endale teeb, seda rohkem vabaneb ta vaimseist köidikuist."¹⁰ Stravinski peab sellega silmas iga teose eripäraselt helikeelt, struktuure ja seaduspärasusi.

Kuid niisama hästi võiks mõelda, et helilooja suudab luua "universaalset" muusikat

¹⁰ Igor Stravinski. Poétique musicale. Tsiteeritud raamatu soomekeelse tõlke järgi.

üksnes universaalsusse teadlikult pürgimata, toimides just nimelt subjektiivseile, ühtlasi ehk ka rahvuslikele lähtekohtadele vastavalt, kuid neid maksimaalselt ära kasutades ja sellega loomulikult püüdes avardada oma teadvust.

Just tänapäeval, mil levimuusikas laiutab kõikjal angloameerikalik popmuusika ja süvamuusika vallas on nüüdismuusika institutsioonid luustunud juba mitukümmend aastat vana modernismi ideaalides, on vaja uut muusikat, mis lammutaks keskeuroopaliku standardiseeriva provintsialismi ülemvõimu ja tuletaks Thomas Manni kombel meelde, et Euroopa kultuuri rikkus võib põhineda ainult mitmepalgelisusel.

Nüüdismuusika tulevikku ei looda enam endistes muuseumlikeks muutuvais keskustes. Tulevik on kõrvalisemates "provintsidest", kus heliloojail ja suuremail kuulajarühmadel on üksteisele veel viljakandev mõju ja kus rahvusliku traditsiooni omapära pole veel tühjaks ammutatud. Tulevikku on neil heliloojail, kes ei kohalda oma helikeelt tänapäeva nüüdismuusika-institutsioonide standardiseerivate nõuetega, vaid näevad nende küsitavust, otsivad teistsuguseid lähtekohti ja väljapääsu probleemistikust, mis vaevab keskeuroopalikku nüüdismuusikat praegu.

Ajakirjast "Classica" nr 1 (detsember 1992)
tõlkinud MERIKE VAITMAA

ÕNNITLEME!

7. aprill

ASTRID LEPA

näitleja ja TV-režissöör - 70

8. aprill

GALINA AGU

Vene Draamateatri endine näitleja - 50

9. aprill

ELL SÄVIAUK

pianist ja pedagoog - 60

11. aprill

MÄRT KUBO

ajakirja "Teater. Muusika. Kino"
peatoimetaja - 50

12. aprill

NAIMA KASAK-ERNESAKS

näitleja, liikumisjuht - 75

16. aprill

HARRY GÜSTAVSON

Nukuteatri pead administraator - 50

18. aprill

ARNE MIKK

Estonia Teatri

peanäitejuht ja lavastaja - 60

18. aprill

LEIDA RAMMO

näitleja - 70

29. aprill

HEIKKI HARAVEE

"Vanemuise" näitleja - 70

JUUDITI LUGU

Projekt RAAMATTU 1994*

Teame, et meeste rolle on maailmadramaturgias märksa rohkem kui naiste omi ja need on põnevamad. Seetõttu jääb paljudes maades naiste potentsiaal näitlejana kasutamata.

1988. aastal otsustas naistele appi asuda Soome lavastaja Ritva Siikala, kes lõi liikumise "Naiset '88".

Naisnäitlejad üle Soomemaa otsustasid puhkuse ajal kokku tulla ning luua oma kulu ja kirjadega etenduse, milles osaleksid ainult naised, ka meeste rollides, nagu Shakespeare'i ajal mängisid kõiki osi mehed.

Meie oleme selles suhtes vist erandlikud, et kuigi ka meie teatri algusaegadel naisi lavale ei lastud, on meie omakeelse teatri algataja naine - Lydia Koidula.

Soome naised tulid kokku 1989. aasta suvel ja mängisid suure eduga Shakespeare'i kroonikaid, lahkasid võimule pürgimise ja võimul olemise probleeme. Lavastuse nimi oli "Raevukad roosid" vana Inglismaa kahe suurema dünastia vapililledel, punaste ja valgete rooside järgi. "Raivoisat Ruusut". See pealkiri hakkas meeldima ja jäeti trupi nimeks.

Paar aastat hiljem lavastasid nad kreeka tragöödiat järgi "Oresteia". See on meilegi tuntud Agamemnoni, Klytaimnestra, Orestese ja Elektra lugu, mida on hiljem käsitlenud mitmed autorid. Eestis on enne sõda lavastatud Hofmannsthal'i Sophoklese-töötlust "Elektra", pärast sõda aga Gyurkó modifikatsioon "Elektra, mu arm" ja O'Neilli Ameerika kujunemisaastatesse üle kantud varianti, trilooegiat "Elektra saatus on lein".

Pärast "Oresteiat" oli roosidel, nagu nad endid nimetavad, valida, kas lõpetada, sest tähelepanu oli probleemile juba tõmmatud ja Soomes hakkasid sündima riigiteatriteski la-

vastused, milles osalevad ainult naised, või üritada teha midagi veel võimatumat.

Ja Ritva Siikala otsustas: me hakkame lavastama Piiblit, ja kutsume kaasa ümberkaudsed maad!

Niisiis mängivad 1994. aasta suvel Helsingis ainult naistest koosnevad Soome, Rootsi, Norra, Läti ja Eesti trupid naislavastajate käe all Piiblist pärit lugusid naistest.

Rootslased Eva Gröndahli ja lätlased Mara Kimele juhtimisel mängivad Ruti lugu Vanast Testamendist. Probleem on tänasegi päeva probleem - integreerumine.

Juudi naine Noomi on läinud halbade aegade eest oma mehe ja kahe pojaga võõrale maale, tema pojad on võtnud naiseks võõra rahva tütreid. Üks neist on Rutt. Noomi mees ja pojad surevad, ta jääb miniatraga üksi, otsustab pöörduda tagasi oma maale ja soovib miniatelgi tagasi minna oma vanemate koju. Rutt tahab jääda ämma juurde ja nad lähevad tagasi Noomi rahva hulka. Ruti lugu jutustab sellest, kuidas Rutt Noomi nõuandeid järgides võidab Boase poolehoidu, saab tema naiseks ja Taaveti esiemaks.

Norralased Thea Stabelli juhtimisel mängivad Hanna lugu Vana Testamendi esimesest Saamueli raamatust.

Elkanal oli kaks naist - Peninna ja Hanna. Hanna ei saanud lapsi ja oli sellepärast põlu all kõikide teiste silmis peale oma mehe. Hanna palvetas Jehoova poole, et see annaks talle meessoost järglase ja töötas selle poisi pühendada Jumalale. Sündis Saamuel (nime tähendus: Jumal on kuulnud) ja kui ta oli võrutatud, viis Hanna ta kogudustelki Jehoovat teenima.

Soomlased ise mängivad loomislugu pealkirja all "Eeva" ja on võimalik, et lisavad sinna veel lugusid naistest.

Eestlased mängivad Juuditi raamatut.

* *Esietendus on planeeritud Tallinna, Rahvusraamatukogu konverentsisaali juuni alguseks. Seisuga 15. märts 1994 osalesid proovides näitlejad Ines Aru, Ülle Kaljuste, Vilja Kruusement, Kristel Leesmend, Jutta Lehiste, Riina Roose, Helgi Sallo, Katrin Saukas, Ülle Ulla, Viire Valdma ja Anne Veesaar. Lisanduma peaks veel neli osalist.*



F. Hebbeli "Judith" Draamateatris, 1920. Judith - Liina Reiman, Nimetu - August Sunne.



A. H. Tammsaare "Juudit" ("Petuulia") Draamateatris, 1921. Juudit - Netty Pinna, Nimetu - Julius Pöder.

Me hakkasime koos käima kevadel 1992. Rootsist oli lavastajat kõige raskem leida, Eva Gröndahl on kolmas, kelle poole koostööettepanekuga pöörduti. Teised haakusid kohe, mina ilmselt sellepärast, et midagi võimatumat on raske eite kujutada. Kui ma vahepeal andsin nõusoleku *Circuluse* tegemiseks, siis sellepärast, et Piibli-projekti kõrval tundus eesti ajalugu normaalse suurusjärgu tööna. Lavastustena on nad täiesti erinevad - *Apokriiva lugu* Juuditist tuleb kammerlik etendus 250-le vaatajale 15 näitleja osavõtul. Kui see valmis saab, ei imestata tema üle, nagu imestati *Circuluse* üle. Aga ettevalmistava töö maht ei ole võrreldav - eesti ajalugu on meile käsitavam kui maailm, mille Piibel kaasa toob.

Miks valisin aine just Apokriiva lugudest ja miks Juuditi raamatu? Ei ole midagi parata - Piiblit peaks lugema sada aastat, et tema üle oma peaga mõtlema hakata, aga meil püsis viiskümmend aastat mälutõke. See aitab vähe, et mõned meie hulgast Raamatut kunagi käest pole pannud. Kultuuris tervikuna ta puudus, ja tuleb nüüdki tagasi kuidagi ebalevalt.

Meie ilmajäämised on alati millegi allesjäämised, seda maksab meeles pidada. Nii ei teadnud mu välismaistest kolleegidest keegi, mis on üldse Apokriiva raamatud, Juuditi loost rääkimata. Nemad trükkivad Piiblit tihti, peamiselt Uut Testamenti, aga eraldi ka Vana, ja see, mis asub testamentide vahel, on neil tavatrukkimise käigus kaotsi läinud. Selle järele, mis meil riulis, peavad nemad raamatukokku minema. Ja see käib mitte ainult teatri-, vaid ka kirikuinimeste kohta.

APOKRIIVA LUGU

"Need on niisugused raamatud, mis ep ole küll nii kalliks peetud kui Pühakiri, mis on aga ometi head lugeda ja millest inimene samuti võib kasu saada."

Assuri kuningas Nebukaadnetsar otsustas kaotada maa pealt kõik rahvad, kes ei tulnud tema kutse peale sõita Maadaai kuninga Apraksadi vastu. Tema väepealik Olovernes läks teele ja hävitas kõik, kes ette jäid.

Siis tulid rahvad ise Olovernesele alla heitma. Nad tõid tema jalge ette oma naised ja jumalad ja nende noortest meestest said tema sõdurid.

"Ja nemad ja kõik nende maa ümberkaudu võtsid teda vastu pärgade ja tantsimise ja trummidega.

Ometi rikkus ta kõik nende rajad ära ja raius nende hiied maha; sest tema nõu oli kõik maa

jumalad ära kaotada, et kõik paganad pidid üksipäinis Nebukadnetsarit teenima..."

Iisraeli lapsed olid äsja vangipõlvest tulnud ja oma templi uuesti pühitsenud. Nad saatsid sõna oma piirilinna mägede jalamil, et Petuulia mehed kaitseksid teed mägedesse.

Olovernese leeris oli Ahhior, Ammoni pealik, kes teadis Iisraeli laste loogu ja jumalat. Ta soovitas Olovernesel oodata, kuni rahvas oma jumala vastu eksib, siis on kerge teda vallutada, muidu on ta võitmatu.

Olovernes piiras linna sisse ja sulges kaevad mäejalamil. Linna tuli janu ja nälg, rahvas kaotas usu oma jumalasse ja nõudis juhtidelt, et Petuulia alistuks,

"...sest me tahame orjad olla, ja meie hing jääb elusse..."

Pealikud lubasid viie päeva jooksul alistuda, kui jumal ei saada vihma.

Petuulia linnas elas ilus jumalakartlik noor lesk Juudit, kes oli tuntud oma tarkuse poolest. Juudit kutsus linna vanemad enda juurde ja sõitles neid, et nad kauplevad oma jumalaga. Juudit otsustas minna Olovernese leeri ja katsuda teha mis suudab, et Petuulia ei võtaks enesele seda häbi, et tema kaudu avaneb tee Jeruusalemma.

Ilus lesk võeti Olovernese leeris hästi vastu. Ta võis vabalt ringi liikuda ja ei pidanud sööma Olovernese leiba ega jooma tema veini.

Juudit hakkas Olovernesele väga meeldima, ja paari päeva pärast, kui ta oli rohkem purjus, kui kunagi oma elus, kutsus ta Juuditi oma peole ja jättis ta enda juurde, kui külalised lahkusid.

Olovernes saatis kõik oma telgist minema peale Juuditi ja uinus. Juudit võttis seinalt tema oma mööga, raius Olovernese pea maha, lükkas keha voodist välja ja ruttas, pea moonakotis, koos oma ümmardajaga Petuuliasse tagasi sama teed pidi, mida mööda ta igal ööl oli lageda taeva all palvetamas käinud. Keegi ei osanud teda kahtlustada, keegi ei takistanud teda.

Järgmisel hommikul ärkas Assuri leer sellest, et Petuulia mehed tulid suure sõjakäraga mägedest alla. Joosti Olovernese telgi juurde, et teda äratada, aga Olovernes ei ärganud enam. Tema pea seisis juba Petuulia müüriil teiba otsas. Suur Assuri leer koos kõigi äsja alistanud jumalata rahvastega jooksis laiali.

"Ja ei olnud teps kedagi, kes Iisraeli lastele hirmu tegi Juuditi päevil, ja palju päevi pärast ta surma."

Ma valisin niisiis selle, mis meie kultuuriteadvuses on püsinud tänu Tammsaarele. Ja alustasin tahtmisest aru saada, mis v a h e on Tammsaare "Juuditil" ja Juuditi raa-



A. H. Tammsaare "Juudit" Estonia Teatris, 1924. Juudit - Erna Villmer, Olovernes - Ants Lauter.



"Juudit", 1924. Nümmiosalisena Erna Villmer.



A. H. Tammsaare "Juudit" Draamateatris, 1939.
Juudit - Ly Läsner, Olovernes - Ruut Tarmo.

matul. Õigupoolest on meie kultuuris vilksatanud veel teinegi "Juudit", mis ilmselt Tammsaare oma sünnitas.

Friedrich Hebbel, JUDITH. Tragöödia 5 vaatuses. Saksa keelest Artur Adson. T. Mutsu kirjastus, Tallinnas 1920. Draamateater, 1920, lavastaja P. Pinna.

Anton Hansen-Tammsaare, JUUDIT. Näidend neljas vaatuses. Kirjastus "Eesti Raamat", Tallinn 1974. (Ilmus 1. korda trükkis 1921.) Draamateater, 1921, lavastaja P. Pinna ("Petuulia"); "Estonia", 1924, lavastaja A. Lauter; "Endla", 1936, lavastaja K. Hansen; Eesti Draamateater, 1939, lavastaja R. Tarmo, tantsujuht G. Neggo; TRA Draamateater, 1960, lavastaja I. Tammur; "Ugala", 1969, lavastaja A. Sats; "Ugala", 1983, lavastaja K. Raid.

Ajaloolist tõde Juuditi raamatust otsida ei maksa, seda enam võiks siit otsida tähendamissõna.

Mõlemad mehed arvavad, et Juudit oli neitsi: AHT sellepärast, et Juuditi mees Mannasse oli impotentne; Hebbel, et mees kummardas oma naist nagu pühakut. Mõlemad on seisukohal, et Olovernese ette võis ainult neitsi minna. Samal ajal on nende Juudit umbes 30-aastane. Kui Olovernes näeb enese ees 30-aastast naist - kas ta eeldab, et see on neitsi?

AHT arvab, et Juudit tappis Olovernese sellepärast, et Olovernes temaga ei maganud; Hebbel arvab, et Juudit tappis Olovernese sellepärast, et Olovernes temaga magas.

AHT arvab, et Juudit tahab surra, sest tappis oma armastatu, ja sellepärast, et TAPPIS; Hebbel arvab, et Juudit tahab surra sellepärast, et ta kannab ehk Olovernese poega, ja sellepärast, et TAPPIS.

Kumbki ei usu, et Juudit võis minna vaenlast hävitama.

Mõlema Juuditid püüavad saata noort meest enese asemel tapatööle.

Ja need on tõesti ARVAMUSED:

P i i b l i s Juudit juubeldab, ja juubeldavad kõik naised, ning noort meest seal ei esine.

AHT polemiseerib Hebbeliga, ja on see pärast palju ka Hebbelilt võtnud: vanamehe pojapojaga, noore mehe, januse naise, Olovernese kire eluga mängida.

Kummalgi autoril ei ole KOHIMEES Paagoast, on Olovernese sõber, kes teda hulljulguse eest noomib. Kohimees tähendab haaremi olemasolu, saab seda muudmoodi mõista?

Hebbeli Olovernes on ebainimlik metslane, AHT oma inimlik tark juht.

Hebbeli Olovernes ohverdab veel tüki alguses võõrastele jumalatele, kuni Nebukadnetsar ennast jumalaks kuulutab. AHT on vältinud võõraste jumalate hävitamise teemat.

Nii Hebbel kui AHT on sugereerinud, et Olovernes peaks olema jumaldamist vääriv mees - mehedki on temasse armunud: Akior, Nimetu.

Mõlemad näitemängud on kirjutatud enne Teist maailmasõda.

Meile teeb muret, ja ilmselt tegi see muret kirjanikest meestelegi, et kuidas küll ilma "psühholoogilise" põhjendusega tappa saab. Praegu arvan ma teadvat, et see on kristliku maailma mõtteviis. Juuditi raamatu tegevus toimub enne Kristuse sündi. Vanas Testamendis tapetakse Jehoova nimel, ja peamiselt oma rahva säästmiseks, kuigi käsk on: **Sa ei tohi tappa! (2 Mo 20, 13).**

Mina ARVAN:

Juuditi plaan on: tappa Olovernes ja kasutada vaenuvõe peataolekut, rinnata ja võita. Muud võimalust ei ole. Kui langeb Petuulia, langeb ka Jeruusalemm. Nad on äsja vangist

* Siin ja edaspidi kõik sõrendused ja väljatõsted minult. - M. K.

tulnud, äsja oma templid uuesti pühitsenud, neile on antud viimane võimalus. Kui langeb Jeruusalemm, on see rahvas lõppenud. Iga-vesti.

Petuulia on piiratud mõõtmast vaenlaste väest, kuhu on ühinenud ka kõik ümberkaudsed rahvad. Välja võitlusesse tungida ei ole eesmärgipärane - nad tapetaks ja tee Jeruusalemma oleks vaba. Nad on valmis langema rünnakut vastu võttes, aga Olovernes ei ründa.

Petuulia rahvas on janust ja näljast loomastumas - kui nad patustavad oma Jumala ees ennast vee eest müües, oma ligimeste verd imedes või liha süües, või mis ehk kõige tähtsam - leviitidele määratud toitu ära süües* siis jätab Jumal nad maha, ja neid ei ole enam.

On arusaadav, miks Petuulia rahvas tahab ennast orjusesse anda - muu hulgas ka selleks, et pääseda sunnist teha pattu, millest end puhtaks pesta pole võimalik. See tundub kõigiti õige lahendus. Juudit on oma rahvast targem selle võrra, et ta teab - patt tuleb kaasa ja muutub Olovernese maailmas juba normiks. Varem või hiljem.

Tahaks seda enese jaoks tõlkida nii, et ma ei tea, kas üks või teine tegu või tegemata jätmine aitab mu rahval säilida, aga ma ei hakka selle üle kauplema stiilis, et kui keegi oleks Stalini 1948. aastal tapnud, siis oleks võinud tulla keegi teine ja hulle m ja küüdirong oleks 1949. aastal ikka läinud. Või et me nii väikese rahvana niikuinii säilida ei saa, parem juba lahustuda Euroopasse kui venelaseks saada. Et on vähe abi, kui meie hakkame näiteks viljelama mahepõllumajandust või puhastama Peipsi järve - kui teised seda meie ümber ei tee, on see naivne suundumus. Me ütleme veel - ei lähe arenguga kaasa. On asju, millega ei kaubelda, on käsud, mida peab täitma, kui nii on otsustatud, ja neid ei arutata iga päev otsast peale. Me peame tegema, mis on õige, hoolimata sellest, et võib-olla me ikkagi kaome. Nii mõistan ma Jumalaga kauplemise rumalust, ülekohtust.

"Sest kui meie linn ära võetakse, siis võetakse kõik Juuda ära, ja me pühad paigad riisutakse

* Leviidid - 12. suguharu, kelle kohuseks oli templiteenistus, kellele ei antud maad, keda 11 suguharu toitma pidid. Neile oli määratud Jehoovale pühitsatud tõstelõiv. Leevi lapsed olid ka Mooses, Aaron ja Mirjam, kes rahva läbi kõrbe töid. Meie keeles võiks öelda, et nende kohus oli hoida kultuuripärandit, ja neile määratud leiva ärasõmine, olgugi, et suurima häda sunnil, oli patt. PATT on eluvastane tegu. - M. K.



A. H. Tammsaare "Juudit" Draamateatris, 1960. Juudit - Aino Talvi, Olovernes - Kaarel Karn.



A. H. Tammsaare "Juudit" "Ugalas", 1969. Ümmardaja Susanna - Evi Rauer, Juudit - Leila Säälük.

ära, aga nende teotust nõuab tema meie suust;

ja me vendade äratapmise ja me maa vangiviimise ja me püüanduse äraküüvitamise mak-sab tema meie kätte paganate seas, kui jääme orjeks, kus me saame neile, kes meid on ost-nud, pahanduseks ja naeruks."

Vaenuleeril on ainujuht - Olovernes. Nebukadnetsar on kaugel ja tema ei pea ise oma sõdasid. Pealegi võib arvata, et Petuulia all on suurem osa Nebukadnetsari väest. Kui see segi lüüa, oleks see ka Nebukadnetsari lõpp. Olovernese surm ja äkkrünnak on ainus väljapääs. A i n u s v ä l j a p ä ä s.

Kui vaenuleeri hakkaks minema mees, ei pääseks ta Olovernesele nii lähedale, et teda tappa. Kui ta üldse elusana - ja relvitult! - leerini jõuaks. Järelikult peab minema naine. Kõige ilusam, kõige targem. Juudit on tähelepanuväärselt tark s ü n n i s t s a a t i, ja i m e l i k u l t i l u s. Ta on nii tähtis isik linnas, et vanemad tulevad tema kutse peale tema telki. Juuditi vanuse kohta pole muide midagi öeldud. Ta võib siis olla ka väga noor. Aga vaevalt, et väga vana.

A. H. Tammsaare "Juudit" "Ugalas" 1983. Fotomontaaž kahest Juuditist (kaks koosseisu) - Kersti Kreismannist (küüalisena) ja Leila Säälükust ühe Olovernese (Rein Malmsten) ümber.

E. Veliste foto

Ta peab minema ilma relvata, et mitte kahtlust äratada, ja peab saavutama ligipääsu Olovernesele. Esiteks tuleb saavutada, et Olovernese vägi ei ründaks enne, kui Juudit on talle lähedale pääsenud, lähedale pääseda pole aga vaja enne, kui tagasitee on kindlustatud.

Olovernese ligi pääseda on raske - Juudit võetakse vastu suure pidulikkusega. Kas Asuri leerile on tähtis, et r a h v a d i s e t u l e v a d? Või sünnib pidulikkus sellest, et Petuulia on v i i m a n e a l i s t u j a? Igatahes peavad mehed teda ühelt poolt sõnumitoojaks, kes lõpetab pikaleveninud sõja ja lubab jälle oma kodudesse laiali laguneda, teiseks ehk peetakse teda kui ilusat naist parimaks kingituseks Nebukadnetsarile. Igatahes suhtutakse temasse ülima pieteeditundega. Oloverneses peab midagi väga muutuma - võib-olla just naise meelitamise läbi? -, et ta Juuditi enesele tahtma hakkab: see peaks olema tema silmis Nebukadnetsari käskude rikkumine, tema jumalale määratud ohvrianni ärasõmimine. Juudit teab seda ja võrgutab Olovernest kõige talle antud väega. See, millega Juudit mehe südame võidab, on m e e l i t a m i n e. Ta nimetab Olovernest kõigeiks selleks, mida Olovernes ilmselgelt ei ole. Juudit oma Jumalale:

"Vaata nende kõrkuse peale, läkita oma viha nende pea peale; ANNA RAMMU MINU, ÜHE LESE KÄELE SEDA TEHA, MIS MA



OMA MEELES OLEN ETTE VÕTNUID.
Löö orjad koos võrstidega, ja võrstid koos nende ametmeestega maha MINU HUULTE MEELITAMISE LÄBI, ja murra nende kõrkus naise käe läbi."
Juudit Olovernesele:
"Sest me oleme su tarkusest ja su hinge suu-
rest mõistusest kuulnud, ja kõigele maailmale on teatavaks saanud, et sina üksipäinis oled hea kõige kunigriigi sees, ja kange tarkusega ja imelik oma sõjapidamises."

Olovernes ei suuda sellele vastu panna. Kes suudaks, kui meelitaja on tark?

Kui Juudit on juba peol, kust on ära saadetud Nebukadnetsari ametimehed, on tal tarvis saavutada, et Olovernes end oimetuks jooks ja ülejäänudki ära saadaks. Nii sünnib.

"Ja Olovernes sai tema pärast väga rõõmsaks, ja jõi väga palju viina, nii palju kui ta veel iial ei olnud joonud sest päevast, kui ta oli sündinud."

Juudit ei tea lõpuni, kust saab ta relva. Relv ripub Olovernese pea kohal seinal. Võiks ütelda, et Olovernese mõök ise raiub tema pea.

Näitleja jaoks ei ole ülesande kompliitseeritus selles, et Olovernes hakkab talle meeldima või et tal tekib kiusatus alistuda või eetilised arusaamatused teomal, kuidas saab mõrva abil hingi päästa, vaid meile kõigile tuttavas kooliülesandes SISETEGEVUS contra TEGEVUS. Sisetegevus vastab küsimusele MIDA MA TAHAN? Ta tahab Olovernest tappa - täiesti ühemõtteliselt; aga tema TEGEVUS on Olovernese võrgutamise, kõikide vahenditega talle lähedale pääsemise, et s a a k s t a p p a.

Ma võin teoreetiliselt nõus olla, et mõnele naisele massimõrvarid meeldivad. Et mitte vaidlustesse laskuda, öelgem siis nii, et Juudit on naine, kellele lihunikud mehena aga inimesena meeldima ei hakka.

Siis viimane ülesanne - jõuda tagasi oma-de juurde, saata Petuulia väed välja ja sõna kõigile Jeruusalemmast saati: Assuri leer on ilma peata! See tagasijõudmine on esimesest õöst peale hoolikalt ette valmistatud.

"Ja Juudit ütles oma ümmardajale, et ta pidi tema magamiskambri ees seisma ja tähele panna, millal ta välja tuleb, nõnda kui igapäev oli sündinud; sest ta oli ütelnud, et ta läheb välja palvele, ja Paçoale rääkis ta nõndasamuti."

See näitab, et ta ei kavatse kuigi kauaks jääda, igatahes mitte uinuda Olovernese em-buses.

"Ja nad läksid kõik Juuditi juurest ära, ja ma-gamiskambrisse ei jäänud kedagi, ei suuri ega vähemaid; ja Juudit, kes tema voodi juures seisis, ütles oma südamel: Issand, kõige väe Jumal, vaata seltsinasel tunnil minu käte te-gude peale, Jeruusalemma ülendamiseks!
Ja kui ta voodi samba juurde tuli, mis Olo-
vernese pea kohas oli, võttis ta seal tema mõõga.

Ja ta raius kaks korda tema kaela kõige oma rammuga, ja võttis tema pea otsast ära."

Noh, nii ta teeb, ja raamat ei kirjelda min-geid kõhkluslusi.

"JA TEMA KEHA VEERETAS TA VOODI PEALT ÄRA, ja sääsevõrgu võttis ta sam-maste pealt ära, ja natukese aja pärast läks ta välja, ja andis Olovernese pea oma üm-mardajale;

ja see heitis ta oma leivakotti, ja nad läksid mõlemad üheskoos välja, oma tava järgi. Ja kui nad leerist läbi said, käisid nad ümber seesinase oru, läksid üles Petuli mäele ja tulid selle värvate juurde.

Ja Juudit ütles EEMALT värvate hoidjatele: Avage, avage ometi värvavad! Jumal, meie Ju-mal, on meiega vägevot tööd tegemas Iisrae-lis, ja rammu üles näitamas vaenlaste vastu, nõnda kui ta tänagi on teinud.

Ja see sündis, kui tema linna mehed ta häält kuulsid, tulid nad rutusti alla, oma linna vä-rava juurde ja kutsusid linna vanemad kok-ku."

Juuditil oli kiire! Mehed peavad olema relvil enne, kui Assuri leer Olovernese kadumist märkab. Sellepärast lükkas ta Olovernese keha voodist välja - esimese piilumise järgi võib arvata, et Olovernes läks kuhugi.

"Ja Juudit ütles nende vastu: KUIULGE MIND OMETI, VENNAD, ja võike see pea ja pange ta oma müüri servale rippuma."

Juuditit kummardatakse nagu pühakut, aga tema hakkab käituma nagu väejuht.

"Ja kui hakkab koitma ja päev maa peale tu-leb, võike igaiüks oma sõjariistad kätte, otsegu tahaksite teie Assuri rahva eesvalve vastu sinna lagendikule alla minna, aga ärge minge alla.

Küll nemand võtavad kõik oma sõjariistad kät-te, ja tulevad oma leeri, ja äratavad Assuri väe sõjapealikud üles, ja jooksevad Oloverne-se telgi juurde kokku, ja kui nad teda ei leia, siis langeb nende peale kartus, ja nad põge-nevad teie eest ära.

Siis minge teie ja kõik, kes Iisraeli rajades ela-vad, nende järele, ja lööge nad maha nende teedel."

See ongi Juuditi plaan algusest peale - ta-bada vaenlast tema peataoleku hetkel. Töö ei

ole tehtud pea maharaiumisega, vaid vastase hävitamisega. Nagu tema eeskuju Saamuuel (1. Mo 34.25 jj.) ründas siis, kui mehed ümberlõikamise vaevadega voodis olid, ründab tema, kui mehed on peata. See on väejuhi nõu.

Ei, see on geniaalne! Assuri leer ei tohi ise märgata, et Olovernest ei ole enam - juhid võiksid seda sõjameeste eest varjata, ja nood võitleksid nagu muistegi. Leer peab olema just nimelt relvis ja ootama Olovernest, siis ei saa temaga juhtunut varjata - see levib nagu kulutulvi üheaegselt, ja paanika on käes. Just paanikat vajab Juudit.

Kogu maa, mitte ainult Petuulia, tõuseb jalule vaenlase vastu, seda hetke kasutades, mil, muuseas, keegi enam kedagi ei usalda Assuri leeris.

"Ja kartus ning hirm langes nende peale, JA EI OLNUD ENAM ÜHTAINUSTKI INIMEST, KES TEISE JUURDE SEISMA JÄI, VAID NAD LÄKSID KÕIK HOOPIS LAIALI, ja põgenesid iga lageda ja märgise maa tee peale."

Niisiis pole selles loos midagi juhuslikku ja ta ei lõpe enne lõppu, enne võitu.

Juudit ei ole kiimaline lesk, vaid juuda laste targim väejuht, Jeanne d'Arc'i eelkäija, ja selge see, et ta JUUBELDAB!

"Ja tema ja need, kes temaga olid, pärjatasid endid õlipuu okstega. Ja tema käis kõige rahva ees pillerkaaris otsekuu kõigi naisterahvaste pealik, ja KÕIK IIRSAELI MEHED KÄISID TEMA JÄREL SÕJARIISTUS PÄRGADEGA ja lauludega oma suus.

Aga pärast neid päevi pööras igituks tagasi oma päranduse juurde; ja Juudit läks Petueli ja jäi sinna oma varanduse juurde, ja oli suure au see oma elu ajal kõigel maal.

Ja ta sai väga elatanuks, ja sai oma mehe kojas vanaks viis aastat peale saja. Ja lükkas oma ümmardaja vabaks; ja suri ära Petueli, ja ta maeti tema mehe Manasse hauda.

Ja Iisraeli koda halas teda seitse päeva. Ja enne kui ta suri, jagas ta oma vara välja oma mehe Manasse sugulastele ja oma suguvõsa omastele.

Ja ei olnud teips kedagi, kes Iisraeli lastele hirmu tegi Juuditi päevil, ja palju päevi pärast ta surma.

JUUDITI RAAMATU LÕPP."

Nüüd peaks ehk küsima, miks sellist lugu tänapäeval mängida - Suurt Saatanat, kes jõgesid inimverega täidaks, täna ei ole või ta ei seisa vähemalt meie linna väravate all. Ja kui ta ongi naabruses jõudu kogumas - seda tegu ei suudaks keegi korrata, sest pärast Juuditit on tuhanded naised mehi tap-

nud ilma erilise olulise põhjuseta, ja ini-mesed usaldavad üksteist järjest vähem.

Ohumärk on mujal -

"JA NEMAD JA KÕIK NENDE MAA ÜMBERKAUDU VÕTSID TEDA (Olovernest) VASTU PÄRGADE JA TANTSIMISE JA TRUMMIDEGA.

OMETI RIKKUS TA KÕIK NENDE RAJAD ÄRA JA RAIUS NENDE HIIED MAHA; SEST TEMA NÕU OLI KÕIK MAA JUMALAD ÄRA KAOTADA, ET KÕIK PAGANAD PIDID ÜKSIPÄINIS NEBUKADNETSARIT TEENIMA..."

See'p see on. Ja see seisab meil ees, ükskõik kui targalt me ei targutaks. Euroopa Ühenduse eküü on tänapäeval võimsam relv kui Olovernese mõök. Juuditit meil ei ole, meie võtame Olovernese vastu pärgade ja tantsimise ja trummidega.

KÄBI LARETEI - KÕIK MAAILMA KLAVERID



A. Rothi foto

Mõeldes Lareteide perekonna saatusele II maailmasõja ajal, vaevab mind aeg-ajalt mõte, et mis oleks neist saanud, kui olukorrad ja juhused oleksid olnud teistsugused. Kui kumbki õdedest poleks manitsustest hoolimata Stockholmi sõitnud, kas oleksid Lareteid nüüd üks perekond nendes looteludes, kus kahetsusega märgitaks taas kord arreteerimisest ja Siberisse saatmisest, võib-olla ka mahalaskmisest, salapärasest kadumisest ja kus nagu ääremärkusena mainitaks, et noorim tütardest, Käbi, õppis konservatooriumis? Kas see noorim tütar oleks Siberist tagasi jaksanud tulla, üksi, ilma vanemateta (kes oleks niikuinii maha lastud). Kas ta oleks saanud tööd tollases keerulises ühiskonnas? Ja millist tööd? Klaverit ta vaevalt oleks mänginud. Võib-olla midagi kirjuta-

nud, võib-olla midagi kolmandat, mida praegu keegi öelda ei oska. Selge on igatahes, et selliseks nagu praegune, poleks ta elutee kunagi kujunenud.

Samamoodi nagu ei õnnestu peaaegu ükski foto Käbi Lareteist, ei õnnestu temast ka mingi sõnaline portree. See oleks üks lõpmata tänamatu ja juba ette ebaõnnestumisele määratud üritus. Selleks peaks olema mitu kõidet entsüklopeediaid tema iga mõtte kohta koos seletustega. Olen täiesti veendunud, et ka ühtki tõest intervjuud pole võimalik temast teha. Ehkki ta on ise kirjutanud kõige intiimsematestki seikadest oma elus, on ta meister laia üldsuse eest peitma seda, mis on tema tuumaenergiaallikas, tema jõuvaru, tema isiksus, suurus ja suuremeelsus. Just see, mille kohta üks tema lähedasemaid sõp-



ru on öelnud: "Sinu rõõm." Küsitlustes põikleb ta sellest hiilgavalt eemale. Ta võib saadetes korrata tundide kaupa oma raamatutes käsitletud teemasid, mõtteid, probleeme, puudutamata seda, mis temas on minu arvates kordumatu, ainulaadne, suur.

Kui me esimest korda kohtusime, ootasin, et näen vähem või rohkem suurejoonelist diivat. Kahtlemata ei ole see diiva kuhugi kadunud ja annab endast tänaseni igal oma sammul märku, kuid olin siiski ülimalt häm-

mastunud, kui minu ellu astus nähtus nimega Laretei. Kogu tema loomus avanes nagu kaevupõhi, olles üldsegi mitte kaugel tema raamatute ja intervjuude Käbi Lareteist, aga lisades siiski täiesti uue dimensiooni.

Ehkki ta peab end muusika alal peaaegu et iseõppinuks, sest pole olnud pikemat aega süstemaatiliselt ühegi õppejõu juhendada ega ole seega n-ö kellegi selge produkt, on professionaalsus ainuke sõna, millega tema kunstnikukreedot võiks iseloomustada. Üks-

ki heli, mida sa klaverist välja meelitas, ei tohi olla juhuslik. Tal peab olema selge minevik, tulevik ja olevik. Sa pead selle eest suutma vastutada nagu kogu oma elu eest, sest kui oled oma elukutse eetikast sellel tasandil loobunud - oled muutunud bulvarikaupmeheks, arwab Käbi Laretei.

Iga heli saab alguse ideest see heli tekitada. Ajus tekib kujutus. Mida konkreetsem see on, seda paremad on tulemused. Kui mõtletegevus nende häälte ja vormide ettekujutamisel on ebamäärane, on kindel, et kogu interpretatsioon on sama ebalev ja külmaks jättev. Veelgi rohkem, Käbi on mulle õpetanud, et probleemid, mis vaevavad klaverimängus, vaevavad kogu elukorralduses. Kui sa ei pane tähele mõtteliine või suhtud hooletult saatepartiiisse, on peaaegu selge, et samad seigad häirivad sind ka eraelus.

Kui heli on tekitatud, siis peab ta kandma, peab kuulajani jõudma, rõhutab Käbi. Ma võin rääkida hellitussõnu, aga et sa neid sosinal öeldud sõnu kuuleksid, pead sa mulle väga lähedal olema. Ka ei pea ma neid karjuma nii, et naabrid kuuleksid. Suurima vea teevad pianistid, kes Chopini nokturnide meloodiaid *pianissimo*'s ujutavad, arvates ilmselt, et see on erootiline. "Kui palju on

neid pianiste, kes mängivad nii uduselt ja vaikselt, otsekui pobisevad omaette! Saatefaktuuri peab vaikselt mängima, see peab looma ühtse kõlapinna, bass natuke tugevam, aga kõik muud helid peavad kostma, kuigi üsna aimatavalt. Meloodia see-eest kõlavalt. Isegi *forte*'s! Mitte labases *forte*'s, vaid õrnalt! Nagu üks *viola da gamba*!"

Helidega ei tohi ringi käia labaselt, nagu ei või labaselt ringi käia suurte mõtetega. Pool pianistidest klimberdab nii, et haiguta lõualuud pooleks - on Käbi armutu. Harva juhtub kuulma interpreete, kes suhtuvad igasse esilemanatud helisse nagu pühakojasse, sisenedes kummardades ja lahkudes kummardades ning kandes pühimat, mida inimhing võib kanda. Nii paljud interpreetid ludistavad läbi mõttetuid käike ning arvavad, et nad suudavad sellega mingi mulje jätta. Kui on saavutatud teatud tehniline tase, on suur kiusatus hakata veiderdama: tegema suuri tõuse ja mõõnu seal, kus neid pole, jätma vahele terveid osi, vajutama järjest rohkem pedaali ning heitma suurejooneliselt žeste paremale ja vasakule - lihtne asjatundmatu publik on ju nende peale maias. Kui teha Käbi Laretei juures tunnis selline viga, kaotab ta sinu vastu igasuguse huvi.

Koostöös Eri Klasi ja ERSO-ga esitas Käbi Laretei hooaja avakontserdil 23. septembril 1993 Beethoveni Neljanda klaverikontserdi.

H. Rospu fotod



On väga lihtne teeselda suuri tundeid. Tõeliselt suured tunded tuleb teostest tihti oma vere hinnaga välja kaevata. Kogu Chopini looming, seletab Käbi, on üks suur võitlus ning pisarate allaneelamine nendes kroonlühtritega kaunistatud saalides. Mitte rikkus ja samet, kuld ja brokaat, vaid tagasihoidlik kaebus, või ka tulepurse, airuma sooviga - et saaks ükskord ometi koju! Käbil endal on tuhandekordne kogemus - ta oskab teosest üles leida seda, mida iga teine ei suuda.

Väga tähtis osa Käbi Laretei õpetusest on stiilitaju. "Chopini heli läheb üles (näitab sõrmega, kuidas hääl lausa hüppab klaviatuurist lae poole) ja Beethoveni heli vajub alla (näitab, kuidas heli vajub läbi klaviatuuri põranda poole). Suurima vea, lausa kuriteo teevad interpreedid, kes panevad Beethoveni mõõda tube ringi lendlema ning üritavad massiivseid võtteid kasutades Chopini klaveri sisse litsuda, isegi E-duur prelüüdi mängides. See ei sobi! Tõesti, ma pean märkima, kuidas minu armas sõber Brendel käis siin äsja mängimas Beethoveni Neljandat klaverikontserti ja alustas selle äärmiselt olulist introduktsiooni niisuguse valsiliku kerguse ja hõljumisega, visates lõpud üles õhku, nagu oleks käsil Straussi kankaani vaheosa. See algus on üldse üks raskemaid algusi kogu klaveriliteratuuris. Kõik helid peavad kostma, ülemine natuke rohkem, bass ja kvint all veidike. Ja siis minek selle sünkoobi pealt, mitte rufates! Täpselt, aga mitte nii nagu puhkpillmarss; täpsemalt, nii et ma tunneksin, et see läheb kaheksandiku pealt

Käbi Laretei stuudio Stockholmis.



liikumata. Nii! *Crescendo*, mitte *forte*, ei *mezzo-piano* ega *fortissimo*, lihtsalt rääkides, nii et lausel mõte on."

Ikka ja jälle leiad end pakkumas laiatarbekaupa, kas võltsides ühes või teises kohas, ehitades pseudomaastikke ning jättes heliloojale lõpuks vähe ütelda. Üritad ennast mängu panna ja kujundada sonaadist oma oskuste ja võimete paraadi. Üks õpetlikumaid tunde oli siis, kui tulin Chopini e-moll kontserdiga. Ekspositsioonis, enne kõrvalteemat, on pikem episood kuueteistkümnendikega. Nähes *forte*'t ja passaažide voolu, oli mul suurepärane idee mängida passaažid kiires tempos, kihutada kuueteistkümnendikega, efektselt alguslööke rõhutades, ning teha kogu sellest vaheosast bravuurne tõmbenumber (hiljem plaate kuulates märkasin, et samas patus saalesid paljud kuulsad nimed). - "Pidage! Kuhu te tormate! Kas te näete siin *prestissimot*?" Kui ta oli mulle ise esitanud teose õigete tempode ja värvigammaga, sai kogu kontsert täiesti uued proportsioonid ja uue mõtte.

Käbi Laretei armastab tuua näidet, kus ta mängis üht Hindemithi interluudiumi noodis kirja pandust kaks korda aeglasemas tempos ainult seetõttu, et seda ütles tema vaist. Mõne aja pärast Hindemithiga kohtudes küsis ta selle teose kohta, ning selgus, et nootides oli trükiviga: neljandik 54 pidi olema kaheksandik 54.

Oma vaistu usaldamine ja selle järgi liikumine on üks Käbi Laretei tööpõhimõtetest. Intuitsiooni peab usaldama. See on sinu ainuke võimalus, kui oled ära uppunud tuhandete meetodite ja teooriate vahele ning kui su eesmärk hämardub ning muutub ebaselgeks. Ainult sinu kuues meel võib sind siis aidata, selle järgi sa lausa pead liikuma. Läbi kriiside jõuad sellele teele, mis on sinu tee, sinu saatuse, ilma milleta sa ei saa elada. Need eesmärgid võivad selgineda ainult tingimustes, kus su vastupanuvõime on pandud proovile.

Milline jõud on küll olnud Käbi Laretei taga? Isik, keda kohtad päevast päeva, avaldub iga kord jälle uue persoonina, sa ei tea kunagi, mis sind ees ootab. Usun, et temast võib välja meelitada kõigi maailma muusikariistade häälevarjundeid. Mis küll sunnib teda kangekaelselt aastaid unustama ja plah-



Käbi Laretei ja Igor Stravinski.

vatama klaveri taga nii, et seinad värisevad? Ta ise ütles mulle ükskord: "Minu elu on koosnenud lõpmatutest piinarikastest kriisidest ning veristest hingesõdadest, aga - nende vaheajal on mul olnud äraütlemata lõbus; nii lõbus, et vaevalt keegi teine on midagi sellist võinud kogeda."

Nii mõnedki on seadnud küsimärgi alla Käbi Laretei suuruse kunstnikuna. Kahtlemata pole ta kunagi olnud see number üks, kes järjest kassarekordeid püstitab ja oma heliplaatidega maid ja rahvaid vallutab. Inime-

sed, kes armastavad kuulata neid heliplaadirakordite püstitajaid, võivad mitte rahul olla Käbi Laretei karjääriga. Tema tõeline suurus ei ole minu arvates kunagi avaldunud tema staarilikkuses. Teha oma karjääri Rootsi riigi poolt altveetuna on olnud suurem katsumus, kui meile kodumaal paistab. Jääda iseendaks muutuste ja kommertsi ajastul, puutumata aheldavaist eelarvamusist ja kitsarinnalisusest; olla suur kunstnik nii iseendale kui ka ümbruskonnale - see nõuab suurt vaimujõudu.

NÄITLEJA

JA TEMA ROLL

TIIRLEMINE

Kriitik karaktereid kompamas -
Liina Tennosaare ja Katrin Saukase
Pillarparti Epp

"... väikeste meeste suured teod jäävad suurte meeste väikeste tegude varju," resümeerib Mihkel Niilas, too "uue aja inimene" ja isemoodi ärimees Pedajase "Epp Pillarparti Punjaba potitehase" finaalis. Just hetk enne kummastavat, pimedusse hajuvat "Kuldrannakest". Ikka kipub too sinu enese elu olema maailma silmis liiga tähtsusetu ja tühine, et üldisesse ajavoolamisse jälge jätta. Ikka kipub suur ringkäik ja tiirlemine sind kaasa haarama, nii et ei saagi aru, enne kui tole asjatult elatud päevaderea lõpus seisad. Kui siiski.

Ses mõttes on näitlejad ja nende rollid erilised. Sest publiku tähelepanu ja tunnustusega pole näitlejat. Ja harva küll kui väikeste meeste suurt tööd tähele pannakse. (Ehkki üdini andekas ja pururikas kaupmees Aleksejev väitis vastupidist.) Ent x ja y kavalehe viimastest reast ei loodagi, et neile tänaval järele vaadatakse. Nende suured teod jäävad parimal juhul siiasamasse TMK kaante vahele, mõnele tuhandele huvilisele tutvuda.

Jah, näitlejast tehakse juttu, kui ta mängib suureks lavastuse. Selleks peab olema vastav lavastus ja ennekõike vastav materjal. Aga näitleja suures lavastuses? Näitlejad "Punjabas"? Kas pole me neid terviklavastust ülistades liiga tihti unustanud, vaid paari epiteeti kokku surunud, hea sõnaga ära märkinud?! Ent kas suudamegi enam, selles on küsimus. Kas suures lavastuses on kohta suurte rollidel või sünnib kõik mingitel piiridel, rollide, lavakujunduse ja muusika kokupuutepunktides?

Uus perenaine Epp "Punjaba potitehases". Epp Pillarpart - Katrin Saukas, Jass Tiiskäpp - Heiko Sööt. (Lavastaja P. Pedajas.) "Endla", 1993.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL



P. Vallaku - P. Pedajase "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Mängivad Jaak Hein, Heiko Sööt, Katrin Saukas ja Jaan Rekkor.

"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Epp - Katrin Saukas, Mihkel Niilas - Jaan Rekkor.

Ons "Punjabas" rolle, millest kõnelda? Just nii palju ja enamgi veel sundis küsima toosama TMK ettepanek, alul ahvatlev ja põnev, iga edasiveereva öötunniga aga üha kaelamurdvam - mõõta kaht Pillarpardi Eppu, Liina Tennosaart ja Katrin Saukast. Ja üha enam hakkab tunduma, et see pole võimalik. Või oleks parem öelda: "pole aus"? Mitte teab millisest aukartusest Saukase väga valitud ja erakordselt õnnestunud rollide slepi pärast. Mitte kartusest öelda - Tennosaare Epp on parem. Ehkki seegi oleks põhjendus, ajend, väljamõeldud põhjus, mismoodi päämeister Niilas ütleski. Mitte ka kimbatusest lavastaja ees, kes Saukase Epuks valis. Hoopiski üha kindlamat kuju võtvast äratundmisest - Epu rolli ei ole. Niisamuti nagu pole Niilast ega Tiiskäppa. On vaid too kolmik üheskoos: Tennosaar, Rekkor, Sööt. Ja pole (vähemalt minu jaoks) lavastust Saukas, Rekkor, Sööt. Sest siis peaksid olema teistsugused sellid ja päämeistrid. See tulemus polnuks kindlasti vähem huvitav kui esimene kolmik, aga ta olnuks täiesti teistsugune. Pedajase "Punjabas", nii nagu teda tuntakse, on ballaadiliku Epu "Punjabas". Siin on toosama pikk ja pisut kühmus Liina Tennosaar, kelle kõnnakust ning Epu jalgadest kirjutas Lilian Vellerand. Too segaduses sirget selga säilitada püüdev emotsioonide Epp. Too Epp, kes küll vastupidist väites, vist siiski usub, et unenägede järgi võib õnne leida. Ja kelle õnn võib tõepoolest peidus olla siinsamas Pärnu sillal, kelle kuldrannake võib olla käegakatsutavas kauguses.

See on oma maisel ja teadvustamata moel lüüriline Epp. Naiselik poeesia hästi maises rüüs. Potitehase perenaine, kes peseb nõusid ning kallab meestele vett, teeb oma igapäevaelu tõiseid toimetusi nii pehmelt ja mahevalt, et sobiks ehk peenetesse salongidessegi. Ometi pole Liina Tennosaare Epus midagi



maneerlikku ja teadlikult mõõdetut, tema liigutused iseenesest on just tennosaarelikult paiguti puised ja rabadad. Otsekui murtud tiivaga lind, aga kaunis oma loomulikkuses.

See on tunnete Epp. Epp, kes Niilase hästi planeeritud "tundmuste avaldamise" küll otserünnakuga lõpetab, ent tegelikult seda just ootabki. Kas või ainult selleks, et oma naiselikku väärtust tunnetada. Ja naudib oma otserünnaku varjatud edu ehtsa joovastusega. See Epp ei peida ega varja midagi, temas pole kõrgelennulisi saladusi ega peidetud kirgi. Tema kirg on siinsamas, tema saladus on käegakatsutav, kohe-kohe tabatav, ja samas eemale libisev. Ning see Karukäpp, kelle ta enesele kaasaks kosib - ta kasvatab temast tõesti mehe. Pigem prääniku kui piitsaga. Ometi liigselt järele andmata ja unetunde mõtlematult lisamata. Lõpuks



"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Epp - Katrin Saukas, Niilas - Jaan Rekkor.

ongi nad kangesti sarnased: pisut ujedad, kavaluseta, elu tiirlemist enesele liiga valusasti ligi laskvad. Muinasjuttu sobib see paarrike. Ja sinnaamasse võtavad nad kaasa ka Niilase, aga ainult selle osa temast, mis on pisike nagu peahari ja otsib õnne Pärnu sillalt.

Etenduse finaali toobki ju kõik osalised kokku, üheskoos kuldrannakesest unistama. Ja lavastuse leitmotiivina jääb kõrva kumise-ma Liina Tennosaare kõrge, hetkiti katkevgi tämber.

Ning samas kõrval Saukase Epu "Kuldrannake" - sügav, kandev, jõuline. Polegi siis siinkohal päris vale meenutada üht ammu sündinud tõdemust - eesti laval ei ole vist praegu ühtki samaväärse häälematerjaliga naisnäitlejat. Niisama jõuline on kogu Saukase Epp. Kui Tennosaares on ehk midagi põhjamaiselt ballaadilikku, mingit "Peer Gynti" hõngu, siis Saukase Epp astub kindlalt näitlejanna *tragedienne'* rollide ritta. Ta on range nii tämbris kui liigutustes. Maalähedane ja masajas, kindel ja perenaiselik. Epp, kelle potitehas ei vaja õigupoolest peremeest, ja tema ise - meest. Või ehk siiski? Aga sel juhul peaks too olema üks üsna eriline mees - vahest tõesti vaid Punjaba vanaperemees?! Ehk ongi just siin peidus selle "Punjaba" telg ja jõujoon: maine ja asjalik Saukase Epp kõrva Pedajase heas mõttes traagilise, vahest isegi paatosliku lahkumise/proloogiga. Ja üha enam tundub, et Saukase Epu etenduses jääbki lõpuni helisema too "Nüüd on minek", vanaperemehe jäädava ja pöördumatu lahkumise noot. Vahest need kaks suutsid teineteist mõista?! Mõlemast rollist jääb kõlama mingi vaikimise, lõpuni ütlematuse toon. Just see ongi oluline, mida iialgi ei öelda. Ja siit ehk ka üks tükk aega peale Katrin Saukase "Punjaba" vaatamist kummitama hakanud tõdemus (aga võib olla ka unenägu või kujutelm): too Epp tahaks laval veel enam vai-

kust ja vaikimist. Seda hoolimata Epu rolli niigi väikesest tekstimahust; oleks tema teha, jätaks Saukase Epp ehk veel terve hulga lauseid ütlemata, jätaks terve rodu mõtteid vaid iseenele teada. Sest seda Eppu ei kujutle avameelitsemas, teda ei kujutle isegi naermas. Vaid too varjatud sisemine muie; mingi helk suunurgis ja kõige enam - silmades. Sest Saukase Epp sünnib silmadest, pilgust. Tema tunded ja suhted-suhtumised ei saa ilmsiks isegi pisimas liigutuses. Tihti peale ta lihtsalt kuulab ja ainult elav silm annab väljapoole teada sisimas toimuvast.

Seepärast tundubki, et Saukase Epp ei vajaks sõnu ja liigutusi, et vahel on need liigesed: miskipärast pisut rabedad ja kistud. Orgaaniliselt poleks Epul neid vaja. Ja ehk just seepärast riivas paaril lavahetkel silma mõni otsitud-õpitud poos, mingi liiga pingestatud füüsiline olek - oli see nüüd Elektra ülev traagika või hoopis Karini tahtejõuline kirg?! Sest kirge on ometigi mõlemas Epus, ühes vahest teadvustamatut, impulsiivsemat ja looduslikumat, teises ranget, vaoshoitud ja tahtejõulist. Just tahe aga võiks ehk olla üks piir, üks selge erisus nende kahe Punjaba perenaise vahel. Pole nad nõrgad naised kumbki ja valikujulgust, kohati ehk pisut pöörasustki piisab mõlemal. Ometi sobib Liina Tennosaar ikka enam unenäguisid kuulama ja Tiiskäpaga vastastikku kudistama-kõdistama. Katrin Saukase Epus on midagi hoopis ürgemat, midagi sellist, mida olemeharjunud iseene ja oma rahva püsimiseks igiväärtuslikuks pidama - too raudne tahe, too kindlus ja kahe jalaga maa peal olek. See Epp läheb vaikselt ja kurtmata läbi halli kivi. Läheb üksi, kui vaja; läheb koos Tiiskäpaga, kui vaja. Nii jääbki etenduse lõpus kummitama üha kindlamat kuju võttev kahtlus - too Epp, too uhke ja julge naine abiellus ju Tiiskäpaga üksnes poisikese enda pärast. Vaid



*Epp Pillarpart - Katrin Saukas.
H. Rospu fotod*

selleks, et ei läheks tõeks Niilase kurblik ja kurikaval riim, et "laadanuga-verejuga" võiks ikka vaid lorilaulu jääda. Sest tolle va Karukäpa vägitegudest, pooljuhuslikult ja kogemata sündinuist, võinuks ehk mõne aja pärast tõesti nii umbes sada salmi pika poemi kokku panna. Aga egas ta sellepärast paha poiss ole - seda teab Saukase Epp kindlalt. Niisama nagu ta enamikku maailma asju üsna kainelt-kindlalt hinnata võtab ja oskab.

Ja sedaviisi nad siis tiirlevadki: potitegemise rattad, millelt tuleb küll pikki, küll paksu potte; Punjaba meistrid ümber Epu; laevad kuldrannakese otsinguil... Ons sellest kõigest kasu? Kas viib too igavene ringkäik neid ja meid millelegi lähemale? Kas viib too "Punjaba" ümber keerutaminegi kellegi lavastusele lähemale? Seda pole õnneks paslik pärida. On nagu on. Või nagu resümeerib üks teine Peremees ühest Priit Pedajase teisest lavastusest - kuritöö teed ja karistus tuleb.

KADI HERKÜL

OOOPER JA DEMOKRAATIA

Euroopa Muusikateatrite Akadeemia teisel teatrijuhtimisseminaril (november 1993, Viin) pidas Saksa Teatritöötajate Ühingu president Hans Herdlein ettekande kultuuripoliitika õnnetusest ühinenud Saksamaal, kus keskmiselt 0,15-protsendise eelarvekokkuhoiu nimel on likvideerimisele määratud niisugused kultuurilooliselt tähtsad institutsioonid nagu Dessau *Bauhaus*, Maini-äärse Frankfurdi Saksa Filmiinstituut, "Berliini Filharmoonikud" ning *Schiller-Theater* jpm. Epideemiline on balletitruppide koondamine muusikateatrites. Seda kõike ei soovi mitte üksikud pahad poliitikud, vaid valijate enamik, kellest sõltub poliitikute võimul püsimine. Valijate vähemik, kes kultuuri kaitseks protestib, ei suuda ülal aetavat kultuuripoliitikat määrata. Kindlustamaks endale hääle ülekaalu, lepivad haritudki poliitikud valdaviku arvamusega, et kultuur parasiteerib lihtinimese igapäevase heaolu ning esmase sotsiaalse kindlustatuse arvel. Lõpuks on rahval õigus kultuuritusele, kui see on tema enda tahe. Nõnda langeb rahvuslik kultuuripärand demokraatia ohvriks. Euroopa demokratiseerumine on aga pöördumatu protsess.

Hoopis teine oli Venemaa Teatriliidu esindaja Natalja Poljakova sõnavõtu paatos. Ei ole praegu teist Euroopa riiki, kus nii suurejooneliselt loodaks eelistingimusi kultuuri arenguks kui Venemaal. Mis jõul? - "Jeltsin andis välja dekreedid...", "Jeltsin kirjutas alla korraldusele..."

Mõtlemapanev kontrast. Ajaloolise kunstivormina on muusikateater tekkinud ning arenenud ainult kellegi käsul. Ooperi kui muusikavormi ajaloo moodustavad küll heliloojanimeid (Peri, Monteverdi, Lully, Mozart, Wagner...), ooperi kui muusikateatri ajaloo aga valitsejanimeid (krahv Corsi, hertsog Francesco Gonzaga, Barberinid, kardinal Mazarin, keiser Leopold I, kuurvürst Johann Georg III, hertsog Ulrich, keiser Napoleon III, kuningas Ludwig II...). Ooper sündis paleekunstina ning oli kohe nii kallis (lavastuskulud! solistide honorarid!), et äratas rahva pahameelt (Torelli oli Pariisi vihatuim isik), ja kõik katsed seda isetasuvana pidada lõppesid krahhiga (koodanliku linnaooperi alged Leipzgis ja Hamburgis). Muusikateater jääb sünnilt ökonnapidustuste vormiks - niisama uhkeks ning ebamajanduslikuks nagu nende teine vorm, ilutulestik. Kaasasündinud vigu pole ta minetanud tänini (peamised kuluartiklidki on samad - dekoratsioonid ja pavarottid). Põhjalikud muutused on aga aset leidnud muusikateatrit ümbritsevas ühiskonnas, mis ebamajanduslikust hästi ei talu.

Just otse ebamajanduslikkuse tõttu on kultuur, sh teater ning eriti just muusikateater pidanud sõltuma valitsejate suvast. Kultuurirahva poolt enesekaitseks esiletoodav kultuuri **kaudtasuvus** (*Umwegrentabilität*) ei lähe lihtvalijale igapäevaste elumurede kõrval korda. See pole ka tema asi. Kaudtasuvus on poliitiline kategooria, aga kallis ja järelikult poliitikuile ohtlik.

Muusikateatri finantseerimise kasvav keerukus demokratiseerivas Euroopas, eriti ilmselt Saksamaal, aga juba ka Euroopa Liidus üldse, on kaasa toonud truppide sulgemise ning uuslavastuste ja etenduste üldise vähenemise. Üha kallimad teatrid annavad üha vähem tulemit. See on ühe kunstivormi ühiskondlik kriis, mis pöördumatult süveneb. Ka kõige jõukamates demokraatiates otsivad muusikateatrid praegu alternatiivseid tegutsemis- ja majandamisvorme (*Opera Factory* tüüpi kooslused; sponsorlus, mis tegelikult pole midagi muud kui uute majandusvalitsejate suva avaldus, aga samas ka äritehing). Raskused selles vallas pole ilmselt mitte ajutised. Lihtsalt üks kunstivorm, muusikateater, on oma ajaloolise pinna - ebademokraatliku ühiskonnakorra - minetanud. Demokraatias ei leidu mehhanisme traditsioonilise muusikateatri lõplikuks päästmiseks.

Linnar Priimägi.



LINNAR PRIIMÄGI

LAULJATAR, KEDA IMETLES KOGU EUROOPA



*Eestis pole olnud
kuigi palju lauljaid,
kes oleksid
võitnud tunnustust
ka väljaspool oma
kodumaad.*

*Üks neist vähestest
oli ZINAIDA
JURJEVSKAJA
(Lenkina).*

*Seda imekspanda-
vam, et tema nime
ei leia me ei Eesti
Entsüklopeediast ega
Eesti Muusika
Bibliograafilisest
Leksikonist.*

Reklaamfoto Zinaida Jurjevskajast tema hiilgepäevil Berliini Staatsoper'is.

Zinaida Lenkina oli sündinud 1892. aasta 10. juunil Tartus.¹ Väikest käharpäist tüdru-

kut oli loodus õnnistanud ebatavaliste võimetega. Viieselt oskas ta lugeda, kuueselt

¹ S. Jurjevskaja (Lenkina) biograafias on toetunud peaaasjalikult tema abikaasa G. von Brehmeri kirjutistele, millel on dokumentaal-memuaarne iseloom. Vt: Georg Brehmer. "Zinaida Jurjevskaja mälestuseks", "Poslednie Izvestija" 25. august 1925. aastal, nr 189; G. A. v. Brehmer. "Tartust Kuradisilla

kuristikku. Zinaida Jurjevskaja Kuulsus ja Kolgata", "Vaba Maa" 4.-17. oktoober 1933. aastal, nr 232-243. Kasutatud on ka teisi ajalehe- ja arhiivimaterjale. Järgnevalt viiteid eespool nimetatud töödele üldjuhul ei anta.

hakkas mängima klaverit. Tartu Puškini-nimelise naistegümnaasiumi lõpetas ta viieteistkümneaastaselt, kusjuures tal ilmnesis üsna varakult harukordsed lingvistilised võimed. Juba lapsepõlves valdas ta, nagu tollal öeldi, kolme "kohalikku" keelt - loomulikult vene, aga ka saksa ja eesti keelt. Selles polnud midagi imelikku, nende keelte oskamist peeti sel ajal loomulikuks. Aga Lenkinale jäid ka teised keeled kergesti külge, hiljem laulis ta viieteistkümnes keeles, kusjuures itaallased imestasid tema puhast itaalia keele hääldust, prantslased prantsuse keele oma, sakslased aga saksa keelt.

Varakult ilmnis ka muusikaline andekus. Zinal oli absoluutne kuulmine ja meeldivalt kõlav lauluhääli. Alguses varjas agar, aga samas ka häbelik tüdruk seda ümbritsevate eest, ent 1908. aastal hakkas ta siiski laulma ning kolm aastat hiljem võtma laulutunde proua Deglau juures. Samal aastal toimus tema esimene esinemine ühel taitlejate kontserdil Tartu ülikooli aulas. Aasta hiljem laulis ta juba "Vanemuise" saalis.² Lauljakarjäärist Zinaida Lenkina sel ajal veel ei unistanud. Seitsmeteistkümneselt asus ta õppima Tartu Kõrgemate Naiskursuste ajaloo-filoloogias osakonda. Kuulnud tema häält, veenis Maria ooperiteatri laulja Mihhailova neidu tõsisemalt tegelema muusikaga. 1912. aastal astuski ta Peterburi konservatooriumi, kus asus õppima Alma Fostrõhmi lauluklassis. Juba õpingute ajal kõitsid tema hääli ja muusikaline andekus asjatundjate tähelepanu. Tuntud helilooja Aleksandr Glazunov ennustas neiu suurt tulevikku ja võttis ta oma kaitse alla. Glazunov, kes ise oli kõva tööriigaja, hindas Lenkina juures mitte ainult talenti, vaid ka harva nähtavat töökust, noore lauljari võimet anduda täielikult kunstile, jättes sealjuures tagaplaanile eluhüvede nautimise.

Peterburis abiellus Lenkina baltisaksa kaardiväehvitseri Georg von Brehmeriga, samuti väga andeka inimesega, kellest hiljem sai skulptor. Nad tutvusid juba 1908. aasta suvel Kuressaares. Muide, veidi ette rutates olgu öeldud, et nagu seda väljapaistvate isiksuste kohtumisel sageli juhtub, tõi kahe tugeva loovnatuuri abieluülit neile peale rõõmu ka kõrvaliste pilkude eest varju jäänud kibedust...

Raskel näljaajal, 1918. aastal lõpetas Zinaida Lenkina konservatooriumi. Ei kuidagi ära elada, laulis ta sageli Petrogradi tööliste ja sai honorari asemel leiba, tangaineid ja saapi. Tema kaasaegsed meenusid üht lii-

gutavat episoodi, kus ta kord esines kingseppadele. Need panid tähele laulja kehvas võitu kingi ning tegid talle kärmelt uued.³ Ühel selletaolistest kontsertidest saatis Lenkinat Artur Lemba, kes hiljem meenutas: "Juba sel korral paistis minule silma see lõpmata peensus ja sügav, üleelatud tundmus, mida lauljanna väljendas oma ettekandmistes. Ka edaspidi jäi Jurjevskaja kõige tugevaks omaduseks, ühes tema ütlemata ilusa häälega, tema laulus see järeleaimamatu sharm, millega kunstnik nii jäädavalt oma kuulajaid kütkestas."⁴ Ka hiljem märkisid peaaegu kõik kriitikud peale "hõbedase" ja "ööbiku" hääle ning erakordse tehnikaga esituse hingestatust ja erilist sarmi, mida lauljatar enestest kiirgas. 1918. aastal võttis Lenkina endale sünnilinna Tartu - Jurjevi auks esinejanime Zinaida Jurjevskaja. Selle pseudonüümi all sai ta muusikamaailmas ka tuntuks - "Die Jurjevskaja", "La belle Jourjevskaja", "Bianca cantatrice russa"...

1919. aastal sai Jurjevskajast Venemaa juhtiva ooperiteatri, Maria teatri solist ja ta laulis kaks hooaega selle laval edukalt kõrvalt Fjodor Šaljapiniga. Viimasega ühendas teda peale suure armastuse muusika ja kunsti vastu ka see, et mõlemad ei olnud ainult hiilgavad lauljad, vaid ka suurepärased näitlejad, kes suutsid luua meelde jäävaid ja inimlikke tegelaskujusid. Sellele osutasid korduvalt nii eesti kui ka saksa kriitikud. Jurjevskaja laulis Maria teatris lüürilis-romantilise soprani juhtrolle - Tatjanat Tšaikovski "Jevgeni Oneginis" ja Liisat "Padaemandas", Olgat Rimski-Korsakovi "Pihkvalannas" ja Volhovat "Sadkos", Margaritat Gounodit "Faustis" jt. Tuntud muusikaja teatrikriitik Nikolai Strelnikov märkis, et Maria teatri kõigist debütantidest avaldas talle kõige tugevamat muljet Zinaida Jurjevskaja, kellel suurepärased vokaalsed võimed liitunud lavalise graatsiaga. Ent vaatamata harva nähtavale edule teatris, polnud Jurjevskaja elu Petrogradis kerge. Näljale ja puudusele lisandusid ka teist laadi raskused: laulja arreteeriti ja ta sattus vanglasse. Vahistamise põhjust me ei tea, selleks võisid ehk olla sidemed Eestiga, mis laulja oli säilitanud, või kaardiväehvitserist mees. Meenutagem, et sel ajal toimusid Petrogradis massilised "rahvavaenlaste" vahistamised. Lauljari eest kostis Glazunov, kes, saanud kutse sõita Eestisse, esitas tingimuse, et koos temaga läheks ka Jurjevskaja. Kuna lauljatar oli Eesti alam, astus tema kaitseks välja ka Eesti Vabariigi esindus Petrogradis, kuhu ta oli pöördunud abipalvega. Ühiste jõupingutustega õnnestus Jurjevskaja vanglast vabastada ning 1921. aasta suvel sõitis ta Eestisse,

³ "Vaba Maa" 5. oktoober 1933, nr 233, lk 5.

⁴ Artur Lemba. Zinaida Jurjevskaja. "Vaba Maa" 3. detsember 1926, nr 284, lk 5.

⁵ "Miks Glasunov Eestisse ei sõida". "Postimees" 22. jaanuar 1921, nr 17, lk 2.

² Mälestustahvel Zinaida Jurjevskajale. "Pidage mind mees!". "Postimees" 26. august 1926, nr 230, lk 5.

täpsemalt Tartusse. Aga Tšekaa vanglas viibimine ja sellega kaasnenud ebameeldivused olid laulja niigi nõrgale närvisüsteemile mõjunud väga raskelt, tema juustesse ilmus hall salk.

Jurjevskaja esimene etteaste kodumaal toimus 1921. aasta 29. septembril "Estonia" kontserdisaalis, Raimund Kulli dirigeeritud sümfooniakontserdil, kus ta laulis kaks aariat "Padaemandast". Edu oli suur. "Tema ilus, nooruslik, lüürilis-romantiline sopran haaras tervet saali, ning teda, siin mitte kellelgi tuntut, sunniti neli korda laulma lisalugusid," kirjutas üks kriitik. "Publik ei tahtnud lauljatori laval minema lasta."⁶ Veelgi suurema edu tähe all möödus sama aasta 26. oktoobril samas saalis esimene soolokontsert "Laulude õhtu". Kavva kuulusid laulud, romansid ja aariad Tšaikovski, Rimski-Korsakovi, Glazunovi, Rahmaninovi, Schumanni, Chopini, Puccini, Lüdigi, Kapi, Saare, Lemba jt heliloojate loomingust.

Pärast seda esines Jurjevskaja aasta vältel peamiselt Eestis, nii Tallinnas kui ka Tartus, laulis kõrvõimalikelt sümfoonia- ja heategevuskontsertidel ning "Estonia" ooperietendustes. 1922. aasta jaanuaris osales ta ka Glazunovi autorikontsertidel Tartus ja Tallinnas, seejuures saatis teda helilooja ise. Alati kuulusid laulja kavva ka eesti heliloojate laulud ja romansid. Jurjevskaja oli peamine solist ka Mart Saare vokaalteoste kontserdil Tartus 1922. aasta 26. märtsil "Vanemuise" kontserdisaalis, esitades kaheksat tema laulu veatus eesti keeles. Muide hiljem, juba välismaal esinedes lülitas Jurjevskaja samuti sageli oma kontsertide programmi eesti heliloojate teoseid. Tallinna Teatri- ja Muusikamuseumis säilitatakse tema kirja Mart Saarele, mis on kirjutatud 1923. aasta 14. veebruaril Berliinis. Selles palub ta heliloojal saata oma romansside noote, et oleks võimalik neid esitada kontserdil Helsingis.

Mõistagi olid tema kontserdid väga edukad ja jäid kuulajatele kauaks meelde. "Päevalehe" arvustaja kirjutas lahkumiskontserdi kohta "Estonia" kontserdisaalis 1922. aasta novembrist järgmist: "Et väheste siin elutsevate laulukunstnikkude hulgas pr Zinaida Jurjevskaja kõige enam armastatud on, seda tõendas ka laupäevane kontsert jälle kord kõige rabavamal viisil... Kontsert kujunes kunstniku tõeliseks triumfiks: laval kasvas

terve galerii toredaid lillede korvisid ning applodeerimised olid tungivamad ja temperamentilisemad kui harilikult."¹⁰ Th. Lemba meenutas hiljem tema kontserte Tallinnas: "Tema ei olnud ainult lauljanna, vaid tema oli enam - kunstnik, kes sisemise üleandmisvõimega ning väliselt isikliku veetleva võluvusega kuulajaid köitis ja hurmas."¹¹

Kriitikud märkisid, et Jurjevskaja kujutab endast haruldast lauljatüüpi, kes on ühtviisi tugev nii ooperi- kui ka kammerliku repertuaari esitamisel. Kuulajatele meeldis see, et Jurjevskaja pani esituses kogu oma hinge, ei koonerdanud ei oma energia ega häälega - mõnikord koosnes kontsert kuni 35 laulust, millele alati lisandusid häält koormavad (seda mainisid kriitikud¹²) lisalood, mida ta publiku soovile vastu tulles esitas, kusjuures mõnikord oli neid 5-6. Seda suudavad vaid vähesed lauljad. Köitis ka tema repertuaari mitmekesisus. See koosnes mitme maa, ajastu ja stiili heliloojate loomingust, kusjuures alati tulid need esitusele originaalkeele.

Kuni 1922. aastani oli Jurjevskaja esinenud peale Eesti ainult Lätis ja Leedus. Selle aasta lõpul siirdus ta oma esimesele tõelisele kontseritreisile välismaale, Lääne-Euroopasse. Detsembris 1922 andis Jurjevskaja soolokontserdi Berliinis ning soleeris seejärel sümfooniakontserdil. Mõlemad etteasted said Berliini muusikakriitikutelt kiitvad vastukajad. Järgnes kutse minna solistiksi Berliini *Staatsoper*'isse. Jurjevskaja esinemisi Tatjana rollis Tšaikovski ooperis "Jevgeni Oegin" ja eriti Mimi osas Puccini "Boheemis" saatis tohutu edu. Kriitikud kirjutasid otse, et Zinaida Jurjevskaja on maailmaklassi laulja, et neil pole varem õnnestunud kuulda niisugust Tatjanat "Jevgeni Oeginis" ja Mimi "Boheemis". Nad rõhutasid ka Jurjevskaja neid omadusi, mida olid tähele pannud juba vene ja eesti kriitikud: harva nähtavat kombinatsiooni suurepärasest lauljust ja sama suurepärasest näitlejast. Ta lihtsalt ei laulnud, vaid esitas meisterlikult ka osa. Ara märgiti veel harva esinevat sarmi ja lauljatori veetlevust, lihtsust ja esitusmaneeeri loomulikkust - ei mingeid poose, kunstlikkust ega võltspaatosi.¹³ Berliini ooperiteater kiirustas sõlmima lepingut. Ta laulis selle laval kõrvuti oma aja kõige kuulsamate lauljatega, sealhulgas kuulsa tenori Beniamino Gigliga. Ühe etenduse lõpul ei tahtnud publik neist kuidagi

⁶ "1-õi simfonitšeski kontsert". "Poslednie Izvestija" 8. oktoober 1921, nr 244.

⁷ Teatri- ja Muusikamuseumis on säilinud kontserdi kava. Vt ka kriitilisi vastukajasisid: "Jurjevskaja kontsert", "Päevaleht" 28. oktoober 1921, nr 288, lk 4; Vend. "Kontsert Z. P. Jurjevskoi", "Poslednie Izvestija" 3. novembril 1921, nr 266.

⁸ Vt kontserdi kava TMM fondides, samuti "Mart Saare helitööde kontsert", "Postimees" 27. märts 1922, nr 70, lk 5.

⁹ TMM KO, M 9:1/95, 1. 6.

¹⁰ "Zinaida Jurjevskaja kontsert". "Päevaleht" 8. november 1922, nr 274, lk 4.

¹¹ Theodor Lemba. "Järelehüdeks Zinaida Jurjevskajale". "Päevaleht" 3. detsember 1926, nr 329, lk 5.

¹² Vt "Zinaida Jurjevskaja kontsert Vanemuises 7. märtsil", "Sireen" 1922, nr 3., lk 94.

¹³ Vt kriitikute vastukajasisid brošüüris "Zinaida Jurjevskaja. Kammer-Opernsängerin (Sopran)", Berliin, s. a., lk 4.-6.

gi lahkuda ning nõudis aina uuesti ja uuesti lauljaid lavale. Teatris kustutati valgus, aga publik jätkas aplodeerimist ja lauljate lavale kutsumist. Siis tulid lavaesisele, ei tea mitemendat korda juba, taas Zinaida Jurjevskaja ja Benjamino Gigli. Viimane laskus Jurjevskaja ette ühele põlvele ja laulis talle "O sole mio". Publiku vaimustusel polnud piiri.¹⁴



Jurjevskaja ooperliku tsaari mõrsjana Berliinis.

Sugugi mitte vähem edukad olid Jurjevskaja kontserdid Euroopa teistes riikides ja linnades. On säilinud saksakeelne brošüür saksa, hollandi ja soome arvustajate vastukajadega Jurjevskaja esinemistele. Need räägivad tema esinemiste kolossaalsest edust.¹⁵ Eriti tormiline aplaus sai lauljatarile osaks Pariisis, kus ta esines 1924. aasta aprillis. "Le Monde Musical" kirjutas: "Jumalik hääl, suurepärase tehnika, peen maitse. Millisel teatril on õnn seda kunstnikku Berliini ooperist ära kiskuda? Saksamaa peab andma selle lauljanna meile reparatsiooni tasuks."¹⁶ Hollandi

¹⁴ "Vaba Maa" 7. oktoober 1933, nr 235, lk 5.

¹⁵ Vt viide 13.

¹⁶ Tsiteeritud: "Vaba Maa" 7. oktoober 1933, nr 235, lk 5.

kriitikud kirjutasid, et nad ei tea kogu maailmas parimat Chio-Chio-Sani (Puccini "Madame Butterfly")¹⁷. Seejärel sai Jurjevskaja kutse esineda New Yorgi Metropolitan Opera's. Üldiselt peetakse sellist kutset maailmaklassi arvamise märgiks. Samuti kutsuti teda Viini ja Milanosse, aga ta vastas eitavalt.

Just siis, kui lauljatar oli oma kuulsuse seniidis, hakkasid temaga toimuma kummalised asjad. Näis, et ta peaks olema rahul: tunnustus ja harva nähtav publikumenu, ringreisid, mis töid päris kenasti sisse, armastav mees. Aga äkki hakkas ta oma võimetes kahtlema. Talle tundus, et laulab halvasti, et varsti kaob tal hääl. Teda kummitas mõte surmast, ta hakkas lugema religioosset-teosoofilist kirjandust. Vähehaaval kuhjunud väsimusega kaasnes ka närvilisus ja ärrituvus. Peab märkima, et Berliini ooperiteater kurnas teda liialt, sest just temast hakkas sõltuma osa etenduste kassamenu. Jurjevskajal ei jätkunud otsustavust öelda ära külalisesinemistest, mis koormust veelgi suurendasid. Pealegi ei osanud ta laulda n-õ poole jõuga ning pani igal kontserdil ja igas ooperietenduses endast välja kõik. Ilmselt algasid ka mingid lahkkelid abikaasaga, ehkki seda võime praegu vaid oletada. Igapäevaelus alati lihtne ja loomulik Zinaida Jurjevskaja, kes väliselt tundus küll elurõõmus (ehkki kuulajad ja kriitikud täheldasid alati ka tema varjatud nukrust ja esinemiste kurba alatoonit), kuulus nende naisterahvaste hulka, kes ei armastanud teiste ees oma hinge avada...

1925. aasta 29. novembril laulis Zinaida Jurjevskaja viimast korda Berliini ooperiteatris, Wagneri ooperis "Jumalate hukk". Neli päeva hiljem pidi ta esinema soolokontserdiga Leipzigi "Gewandhausis". See oli vastutusrikas esinemine ning millegipärast Jurjevskaja kartis seda. Ta tundis ennast haigena ja palus mehel saata fiktiivne telegramm, mis tulnuks otsekui Tartust ja teataks ema haigestumisest. Abikaasa täitis selle palve. Telegrammiga sai Jurjevskaja teatrist kaheksa päeva puhkust ja teatas Leipzigi, et ei saa esineda. Ta tahtis lihtsalt puhata. Kõige järgi otsustades näis, et tal oli algul tõesti plaan sõita koju Tartusse, aga kehva ilmaga lennukid ei lennanud. Ning siis siirdus lauljatar ootamatult Sveitsi, väikesesse Andermatti linna Alpides. Ta oli seal viibinud suvel ning talle avaldas sügavat muljet metsik ja võimas loodus, kärestikuline Reussi jõgi ja Kuradisild üle selle - sild, mis on läinud Venemaa ajalukku. Sada kaksikümend viis aastat enne seda vallutasid Vene väed Suurovi juhtimisel kangelasliku tormijooksuga võitmatuks peetud Kuradisilla ja murdsid läbi prantslaste rindejoonest; hukkunud

¹⁷ "Zinaida Jurjevskaja Kammer-Opernsängerin...", lk 8.

vene soldatite mälestuseks oli kaljusse Kuradisilla kohal raiutud rist.

Jurjevskaja peatus 1925. aasta 3. detsembril võorastemajas "Kroon". Öhtul, väga halva ilmaga, tugevas lumesajus ja mägedest puhuva tuulega siirdus ta jalufuskäigule Kuradisilla juurde, öeldes eelnevalt võorastemaja perenaisele, et ta õhtusöögile ei tule. Numbritoaste leiti hiljem raamatud, mida ta sel päeval oli nähtavasti lugenud. Üks neist oli Lev Tolstoi "Anna Karenina", mille kangelanna teatavasti lõpetas elu enesetapuga, teine aga tuntud emigrandist kirjaniku Mark Aldanovi ajalooline romaan "Kuradisild", mille tegevus toimub Suvorovi ja Napoleoni ajal osaliselt neissamus paigus. Arasõidu eel oli Jurjevskaja jätnud mehele kirja, milles palus talle andestada ning teatada kõigile, et tema surma põhjuseks oli südamerabandus. Lauljatar läks Kuradisillale ja viskus seal kardavoolulise Reussi jõe kaljudele, olles enne seda endal läbi lõiganud veeni. Nähtavasti üritas ta enne hukkumist Reussi voogudes ujuda vene ohvitseride ja soldatite auks tehtud risti juurde, aga jäi ülalt langenud jääkamakate alla, mis paiskasid ta keha tagasi jõkke. Jäises vees hästi säilinud Jurjevskaja laip leiti alles 1926. aasta kevadel, kui jõgi vabanes jääst. Ta maeti Andermattis. Oigusklikku vaimulikku seal ei olnud, katoliku oma aga keeldus pühitsema enesetapjat. Seda tegi kohalik luteri pastor. Hiljem pani lauljatar mees Georg von Brehmer (või üritas panna, me ei tea seda) oma abikaasa hukkumispaigale tema kuju, mille ta oli ise valmistanud. See kujutas Jurjevskajat tema lemmikrollis, Marfana Rimski-Korsakovi ooperis "Tsaari mõrsja". Muide, esialgu tahtis Brehmer seda kuju paigaldada Toonemäele, kohta, mida tema lahkunud abikaasa eriti armastas ja kust ta tihti oli vaadanud õhtust linna.

Zinaida Jurjevskaja oli siis kolmekümne kolme aastane.

Ajakirjanduses ilmus hulgaliselt oletusi surma põhjuste kohta, aga see on jäänud lahendamata mõistatuseks tänapäevani. Me võime vaid oletada, mis oli tragöödia põhjus. Nende ridade autoril õnnestus hiljuti vestelda lauljataril veel elus olevate sugulastega ning ka nemad ei teadnud tema hukkamise tõelist põhjust, aga võib-olla nad ka varjavad neid. "Kõikide mürkide hulgast on su oma hing kõige kangem" - neid Novalise sõnu korrati Jurjevskaja nekroloogides tihti.

Paljudes Eesti ajalehtedes ilmusid nekroloogid ja mälestused temast (Artur Lemba¹⁸). Tuntud muusikateadlane Anton Kasemets kirjutas "Muusikalehes": "Eestit puudutab enneaegne surm aga veel erilisel, sest meie väike kodumaa on suutnud anda vähe niisuguseid suuri kunstnikke, kes on suutnud

võita omale rahvusvahelise tunnustuse. Ja Zinaida Jurjevskaja oli üks neist vähestest."

Zinaida Jurjevskaja abikaasa Georg von Brehmer elas naise surma väga tugevasti läbi. Tundes süükoormat, tegi ta kõik võimaliku, et jäädvustada mälestust lauljatarist. Ta tegi Zinaida Lenkina-Brehmerist bareljeef-



Marfana, samuti Berliinis.

portree, mis koos mälestustahvliga paigaldati Tartus Puiestee tänav 41 majale, kus mõõdukas lauljataril lapsepõlv ja noorus. Tahvlil oli kiri, praegu sümboolsena kõlava Jurjevskaja lemmikromansi pealkiri: "Pidage mind meeles." Maja ees kasvavad kased ja väike kuusk. Hoone hävis tulekahjus 1944. aastal.

Mälestustahvel avati pidulikult 1926. aasta 26. augustil. Avamisel võtsid sõna Tartu linnapea K. Luik ja Tartu Kõrgema Muusikakooli direktor Ants Nieländer, kes meenutas tema õpiaastaid Peterburis-Petrogradis. Samal öhtul toimus "Vanemuise" kontserdisaalis Zinaida Jurjevskaja mälestuseks kontsert,

¹⁸ Vt viide 4.

¹⁹ Anton Kasemets. "Lauljanna Zinaida Jurjevskaja". "Muusikaleht" 1925, nr 12, lk 187.

kus esinesid eestlane A. Simm, sakslane, "Dorpatser Zeitung" toimetaja H. Berg ja venelane, Tartu ülikooli õppejõud B. Pravdin. Kontrabassist ja helilooja Ludvig Juht esitas sel õhtul oma teose, mis oli pühendatud Zinaida Jurjevskaja mälestusele.²⁰

Selles maailmas ununeb kõik, ent kirjani-kelt, kunstnikelt ja heliloojatelt jääb tulevastele põlvetele nende looming. Möödaniku lauljate ja muusikutega on ajalood kehve-mad. Tõsi, on säilinud mõned heliplaadid Zinaida Jurjevskaja hääle näidetega, aga nende kvaliteet on kehv ja nad ei anna täit pilti temast kui suurepärasest lauljast ja imetlusväärsest naisest.

MUUSIKAMOSAIK

Mõjukas Briti päevaleht "The Times" korraldas möödunud aasta lõpul järjekordse "kõigi aegade 100 parima pop-albumi" reastamise igati tuntud ja austatud kriitikute osavõtul. Selliseid pingerida-sid on koostatud alatasa ning ehk ei pakukski need erilist huvi, kui erinevatel aegadel koostatud tabelite võrdlemisel ei ilmneks muutused mööda-niku saavutuste hindamisel. Selle kahtlemata tä-helepanu vääriava "100 parimat plaati" reastuse eesosas oli esiteks üllatavalt palju 1960. aastate teise poole albumeid, teiseks aga edestas paljude arvates kindlat võitjat, ansambli "The Beatles" 1967. aasta kauamängivat "Sergeant Pepper's Lo-nely Hearts Club Band" ühe punktiga ameerika grupi "Beach Boys" aasta varem ilmunud plaat "Pet Sounds", mille kohta hindajate üsna üks-meelne kommentaar kõlas, et see oli esimene roc-kiplaat, mida polnud võimalik esitada kontserdil. Teised esikümnesse küündinud plaadid olid:

3. Van Morrison - "Astral Weeks" (1968)
4. Lou Reed - "Transformer" (1973)
5. Bob Dylan - "Highway 61 Revisited" (1965)
6. Jimi Hendrix - "Are You Experienced" (1967)
7. "The Beatles" - "Revolver" (1966)
8. Neil Young - "After The Goldrush" (1973)
9. "Bob Marley & The Wailers" - "Catch A Fire" (1973)
10. Otis Redding - "Otis Blue" (1965)

Elektroonikagigant "Sony" tootis 1993. aasta det-sembris 50 000 000. CD-ROM plaadi. Kui viis aastat tagasi oli saadaval vaid 200 nimetust kujutise, heli (muusika sealhulgas) ja tihedalt kokku pakitud infoga pisikest alumiiniumkettakest, siis praegu on neid juba 3700 nimetust ning käesoleva aasta lõpuks küünib see arv kindlasti kaugemale üle 4000.

Klassikalise muusika maailmarekord on kümme miljonit turustatud albumit ja kassetti ning mil-jon videokassetti ühe kontserdi salvestusega. Mõistagi on jutt 1990. aasta jalgpalli maailma-meistrivõistluste finaaltorniiri lõpu eel Roomas toimunud staadionikontserdist, kus esinesid ooperitenorid Luciano Pavarotti, Placido Domingo ja José Carreras. Tänavu 16. juulil tuleb selle show teine vaatus 56 000 pealtvaatajat mahutaval Los Angelese Dögeri staadionil, kus toimub "En-core - The Tree Tenors". Plaadifirmade vahel korraldatud oksjonil langes "EMI Classics" välja kuue miljoni USA dollari juures, "Sony Classics" tõstis käed üles kaheksa miljoni juures ja "Decca" lõi kõhklema, kui kõlas kümme miljonit. Lõpuks jäi peale "Warner", kes pakkus üksteist miljonit dollarit. Selleks, et nulli jääda, peab plaadifirma suutma maha müüa vähemalt kuus miljonit albu-mit salvestusega, mida veel pole. Vaid väga vähe-sed muusikatoöstuse spetsialistid usuvad, et superkontserdi järg võib olla sama edukas kui eelkäija.

²⁰ Vt kontserdi programmi TMM-s, vt ka "Viimene lugupidamisavaldus kunstnikule. Zinaida Jurjevskaja mälestustahvli avamine", "Postimees" 27. august 1926, nr 231, lk 5; S. Sorkin, "Toržestvo pamjati Zinaidõ Jurjevskoi", "Poslednie Izvestija" 29. jaanuar 1926, nr 193; "Zinaida Jurjevskaja mälestamisõhtu", "Päevaleht" 429. august 1926, nr 233, lk 7.

UNISTUS "AMEERIKA MÄGEDE" JÄRELE



"Ameerika mäed". 1994. Režissöör Peeter Simm. Trööstitus vangielus on vaid üks meelt tõstev imeasi - post, mille küljes ripuvad ketid. Neist kinni haarates ja hoogu lisades võib lennata päris mitu meetrit.

Aprillis valmib Eesti-Prantsuse-Ungari koostöös Peeter Simmi mängufilm "Ameerika mäed", mille tootjaks väikestuudio "Lege Artis Film". Stuudio loodi eelmisel aastal, selle osanikeks on filmilavastajad Mati Põldre, Kaljo Kiisk ja Peeter Simm ning produtsent Raimund Felt. Simmi filmi võtetega alustati 13. septembril ning sellest saab uue erastuudio esikteos.

"Ameerika mägede" stsenaariumi kirjutasid Peeter Simm, sakslane Hans-Werner Honert ja hiidlane Agu Tammeveski. Kahte viimati nimetatut seovad režissööriga ühised kooliaastad: Honertiga õpiti koos Moskva filmiinstituudis, Tammeveskiga Nõo Keskkoolis.

Operaatoritöö tegi Ago Ruus, kunstnikutöö Tiiu Übi, kostüümid Mare Raidma, muusika Tõnu Raadik, helimehed olid Enn Säde ja Ivo Felt, teine režissöör Ly Pulk, monteeri-



"Ameerika mäed". Sass (Tõnu Kark) veel vangiriietes.



"Ameerika mäed". Miljon jalgpallis, saabub Aleksander (Tõnu Kark) dresüniga kodulinna.

ja Sirje Haigel. Filmi "Ameerika mäed" produtsendid on prantslane Jean-Paul Dekiss ja eestlane Raimund Felt, montaažirežissööriks prantslane Claude Reznik. Kogu võttegruppi kuulus umbes kolmkümmend inimest.

Peeter Simm (1953) lõpetas ÜRKI mängufilmide režissöörina 1976. aastal. Ta on teinud täispikad mängufilmid "Ideaalmaastik" (1980), "Arabella, mereröövli tütar" (1982), "Puud olid..." (1985), "Tants aurukatla ümber" (1987) ja "Inimene, keda polnud" (1989); lühimängufilmid "Kõik omad poisid" (1975), "Võsakurat" (1976), "Tätoveering" (1977), "Stereo" (1978), "Ankur" (1991) ning dokumentaalfilmid "Sireen" (1979), "Mitut värvi haldjad" (1981), "Järgmine loosimine" (1983), "Alternatiiv" (1983), "Nõo kool 300" (1986), "Balti tee" (1989) ja "Meie venelased" (1991).

"Ameerika mäed" on žanrilt komöödia, kasutatakse nii groteski kui situatsioonikoomikat, tegevusajaks tänapäev.

Filmi proloogis näeme peategelast Aleksandrit (Sass) läbi küüditatavate vaguni okastraadiga "kaunistatud" akna. Ta on viieaastane. Poiss näeb kõrvalteel peatunud rändkino-rongi uksepraost suurt illusiooni - "Ameerika mägesid" mingis lõbustuspargis. See unelm sööbib talle igaveseks mällu.

Taas kohtame Aleksandrit (Tõnu Kark) ligi nelikümmend aastat hiljem. Tema eluloo

vastu tunnevad huvi kaks mafioosot Timur (Jüri Krjukov) ja Azur (Emil Rutiku). Saame teada, et Sass on kogu elu tööd rüganud (olnud kullaotsija), kuid ei ole rikkaks saanud, sest ta on liiga aus inimene. Maffiamehed jälgivad Sassi binokliga, kuidas too töötab kirka ja labidaga mingi kõrbes asuva vangilaagri karjääris.

Kaameli seljas istuv Timur võtab põuest mobiiltelefoni, lepib kellegagi kokku ja homsepäev lubatakse Sass vabadesse lasta. Pärast viit aastat vangis istumist ei nõustu viimane siiski lahkuma ilma sõber Gelašvilita (Herardo Contreras). Temaga koos sattusid nad ka valekaebuse tõttu laagrisse.

Timur ja tema kamraadid tahavad Sassi abil assigneerida Eestisse miljoni (dollarit?), sest nad selgitasid välja, et mehel on vägev maja ja ilus krunt tagasi saada. Kõige olulisemaks peavad nad aga asjaolu, et ausa mehe-na ei kao Sass koos rahapakkidega.

Pärast seklusrikast teekonda jõuab Sass neljakümne aasta järele taas kodumaale. Uhes vaiksuses linnakeses asub tema maja, kuid selles on praegu lasteaed, mille eesotsas hea, kuid käreda loomuga Sirje (Kärt Kross). Linnas puudub võõrastemaja, sest kõik on omad, ning korra järele valvab salapolitseinik Arvi (Heiko Sööt). Ta armastab lasteaiatädi. Kuid ta ei jõua kuidagi jälile, miks öösiti kaovad pronksbüstit.

Sirje koos vanaisaga (Kaljo Kiisk), kes on kõikide valitsustega pahuksis olnud, visati



hiljuti "heausksete valdajatenä" oma kodust välja; nad elavad nüüd tühjas paberivabrikus. Sirje ei luba võõrast meest lasteäeda, kuid kaastundliku tüdrukuna laseb tal ööbida tema uueks koduks saanud masinaruumis. Mõistagi saabub peagi tulipunaste roosidega salapolitseinik Arvi. Puhkenud konfliktis hoiab õrna hingega Sirje vaistlikult viletsama ja vaesema poole.

Vahepeal on lagunened linnakese väike kammerorkester ning "lumekuningannalik" viuldaja Ruth (Maria Avdjuško) otsustab kõike uuesti alustada ja hoida sinnapoole, kus on raha. Ootuspäraselt avatakse uus idamaise hõnguga varietee, mille bluusilauljast omanikus tunneme ära Azuri.

Sassi miljon läheb kord küll kaduma, kuid ta saab selle uuesti kätte ja asub teostama lapsepõlveunistust - ehitama linnakesse lõbususparki, kus on "Ameerika mäed". Need toavad linna argipäeva uue rütm ja elu tundub kõigile värskena. Peale Arvi, kes degradeeriti tavaliseks võmmiks, lõpuks isegi koerapüüdjaks.

Sass kohtub Ruthiga, armub temasse ja jälitab noort naist kõikjal. Sõbrannad Sirje ja Ruth räägivad omavahel ühest ning samast mehest: Sirje kui viimastest ja tõelisest armastusest, Ruth kui maniakist, kes teda põlevi silmi surnuaedades piirab.

Sassist on saanud linna väarikaim isand, kes istub büroos ja ajab asju mobiiltelefoniga. Ta ei suuda üksnes Sirjele tunnistada, et

"Ameerika mäed": Kaastundlik Sirje (Kärt Kross) võtab Sassi (Tõnu Kark) enda juurde mahajäetud paberivabrikusse elama ning mängib talle flööti.

tema hinges on keegi teine - "lumekuninganna". Lõpuks saabub mõistagi selginemine.

Sassi ja Ruthi pulmas on koos kõik filmi tegelased. Linn pühitseb suurejooneliselt miljonärina koju tagasi pöördunud poja abiellumist. Kui karjutakse "kibe!", ei ole korraga enam pruuti. Sass märkab oma naist ja Timurit valges "Tšaikas" pimedusse sahise-mas.

Varsti saab värske abielumees Azurilt teate, et nad on nüüd Timuriga lähedased sugulased, kuna paar nädalat tagasi olevat Lagrimosa saatkonnas registreeritud Timuri ja Ruthi seaduslik abielu. Kauge riigi seadus lubab naisel pidada mitut meest ning seega on nüüd Timuri ja Sassi vahel sugulussuhted. Kohvikastis, mis Sassile on jäetud, peitub 25 miljonit uut kupüüri - timurit, mis pidavat hakkama kehtima kohe pärast järgmist noorkuud. Sugulane Timur on "Ameerika mäed" vahepeal välismaale vanametalliks müünud, kuid lubab aasta jooksul Euroopa neid lapsepõlveunistusi täis ehitada. Kui oleks vaid nõudmist!

Filmi lõpus on Sirje, Sass, sõber Gelašvili ja vaenlane Arvi taas trellide taga, sedapuhku oma läbiligunenud riideid kuivatamas. Sirje nutab, kõik on nukrad. Lõpuks teatab



"Ameerika mäed". Aleksander (Tõnu Kark) astub oma "uuest korterist" tänavale, miljon nüüd juba diplomaadikohvis.

Arvi, et koos "Ameerika mägedega" on maa pealt pühitud mitte ainult Sassi, vaid ka tema elutöö - kriminaaltoimik. Ta haarab kitarri ja hakkab kasutuks muutunud dokumenti ette laulma. Narilt kargab maha grusiinlane ja hakkab tantsima kirglikku kaukaasia tantsu, haarates kaasa ka Sirje.

Enne lõputiitreid näeme peaaegu must-valget talvist välja, kus kunagi olid "Ameerika mäed". Kõike katab tasane jää. Koos oma põngerjatega ilmub lasteaiatädi Sirje, nad uisutavad... ja korraga näevad nad keset kargust rohelist palmi - sellist, nagu oli Sirje hommikumantlil. Mälestust möödunud elust, unistustest ja esimesest kirglikust armastusest...

"Ameerika mäed". Sirje (Kärt Kross) koos vanaisaga (Kaljo Kiisk) soojendavad end paberivabriku torude juures.





"Ameerika mäed". Filmi epiloogis uisutab Sirje koos lastega järvel. Teda on tulnud vaatama Azur (Emil Rutiku), Aleksander (Tõnu Kark), Timur (Jüri Krjukov) ja kahe viimati nimetatu ühine naine Ruth (Maria Avdjuško).

E. Säde fotod

KÕIK ON TINGLIK JA KÜSITAV, AINULT TEGELASTE OMAVAHELISED SUHTED ON REAALSUS

VESTLUS PEETER SIMMIGA

Sinu eelmine täispikk mängufilm "Inimene, keda polnud" valmis 1989. aastal. Kohe seejärel alustasid sakslasest koolivenna Honertiga uue filmi stsenaariumi kirjutamist, hiljem liitus teiega Tammeveski. Nüüd on selle järgi valmimas film "Ameerika mäed". Mil määral erineb lõpptulemus esialgu kavatsust?

Stsenaariumiga tegime kaua tööd ja lõpptulemus meenutab väga vähe seda, millest kunagi alustasime. Loodan, et see tuli asjale kasuks. Film muutus märksa tinglikumaks esialgu kavatsust. Alguses oli meil tragöödia ja pealkirjaks "100 000 NL rubla". Tõllal tundus see piisavalt suure summaga, samas oli inimene kullaotsijana võimeline seda endale lisaks teenima. Kuid meie ümber ja sees muutus kõik nii kiiresti ning koos sellega ka meie nägemus filmist. Praegu on see film rohkem muinasjutt kui realistlik elu.

Missugune oli stsenaaristide tööjaotus?

Sakslane oma rahuliku ja ratsionaalse mõistusega pidas silma peal loo üldisel ülesehitusel, et me väga metsikuks ei muutuks. Agu Tammeveski hoolitses dialoogi eest. Produutsent Jean-Paul Dekiss ja mina tegime adaptatsiooni, st töötlesime stsenaariumi filmiks. Väljend tundub meile pisut tundmatu, kuigi see töö iseenesest on filmimeestele täiesti mõistetav ja teada.

Isegi eelmisel suvel valminud stsenaarium erineb nüüdsest filmist. Mõndagi tingib olukord ise, paljusid asju ei ole võimalik teostada, paljut ei taha enam hiljem ise teha. Erinevatel põhjustel jääme



Režissöör Peeter Simm (paremal) ja näitlejad Tõnu Kark (Sass) ning Kärt Kross (Sirje) vannistseeni võtetel.



Operaator Ago Ruus Lihula peatänaval "Ameerika mägede" võtete aegu.

E. Säde fotod



"Ameerika mägede" Eesti-poolne produtsent Raimund Felt.

P. Langovitsi foto

võtetega ka hiljaks, tunduvalt meeldivam ja soojem oleks kõigil olnud töötada, kui oleksime kuu varem alustanud. Praegu veel mitmed põevad hilissügise külmetusi.

Vahepealsetel aastatel tegid dokumentaalfilmi "Meie venelased", mis kutsus esile vastakaid arvamusi, ja lühimängufilmi "Ankur", mis jäi peaaegu märkamata. Olid need filmid tehtud lihtsalt äraelamiseks?

Ei, seda mitte mingil juhul. Venelaste-film on täiesti põhimõtteline asi, tegime selle enne esimest putši. "Ankur" sai Tampere festivalil auhinna. Ta ei ole mulle küll kõige südamelähedasem, süüdistan end selles, et oleksin pidanud käsikirjaga veelgi julgemalt ringi käima. Respekteerisin liigselt paberi, aga paber kannatab kõike, kuid filmilint väga vähe. Tal on niisugune omadus, et maitselagedus ja rumalus paistab tema pealt otsekohe välja.

Seega oli süüdi stsenaarium?

Ma ei süüdista kedagi ega midagi, kõige lollim on, kui režissöör hakkab ebaõnnestumises kedagi teist süüdistama. Minu õpetaja Aleksandr Stolper, kellest pean väga lugu, ütles alati, et tema ei tea ühtegi režissööri, kes oleks püssimeeste vahel võtetele viidud. Ja lisas veel: "Plohomu tantsoru jaitsa mešajut."

"Ankrus" oli soomlaste osa küllalt suur: kaks stsenaristidest ja üks peaosatäitjaist tulid nende poolt. "Ameerika mäed" on samuti koostööfilm, tehtud osaliselt prantslaste rahaga, samas võib seda eht eesti filmiks pidada. Kuidas see üldse võimalikuks osutus?

See tundub tõepoolest jumala õnnistusena, sest film on otsast otsani eesti oma. Meie prantslasest produtsent on huvitatud just eesti filmist, mitte mingist surrogaadist. Nad arvavad, et meie näitlejate omapära, meie maa ning see, kuidas me ümbritsevat näeme ja sellele reageerime, võib juba iseenesest huvi pakkuda.

Kuidas tegelikult kõik alguse sai, on minuni jõudnud suuresti vaid kuulujuttudena. Filmi "Inimene, keda polnud" näidati Cannes'i festivalil, pärast demonstreerimist tuli minu juurde kuulus režissöör Costa-Gavras ja tänas mind. Hiljem olvatki kuuldavasti Bertrand Tavernier ja Costa-Gavras toetanud seda, et prantsuse raha tuleks "Ameerika mägede" projektile. Ega ma kõigest varem teadnudki, alles siis selgus, kui Dekiss septembris 1992 korraga Tallinna tuli. Dekiss on produtsent ja kirjanik.

Kas "Ameerika mäed" kujuneb pretseden-diks või jääb ainulaadseks nähtuseks?

Tahaks väga loota, et meist ollakse huvitatud ka edaspidi. See on ühisfilm veel selleski suhtes, et suure hulga raha paigutasid töösse prantslaste kõrval ka ungarlased. Prantslased ostsid toorfilmi ja osaliselt tehnika, ungarlased maksid kinni kogu filmi ilmutamise, samuti toimub kokkusalvestus Budapestis. Kuid ega ilma Eesti rahata ei oleks me midagi teinud, võtete organiseerimine ja sinne taastamine toimus kultuuriministeeriumi toetusest.

Filmi montaažirežissöör on prantslane Claude Reznik. Kas monteerija ja montaažirežissöör tähendavad üht ja sama elukutset?

Ei, need elukutsed erinevad siiski. Monteerija töö on suure osas ikkagi tehniline teostus, montaažirežissöör ehk montaažöör teeb filmi sisuliselt. Kuid "Tallinnfilmis" on väga häid montaažööre, minu filmide juures on põhiliselt Siiraagel töötanud. Nad on äärmiselt professionaalsed, kuid praegu ei ole eriti tööd ning see professionaalid ainult siis, kui pidevalt sellega tegelda.

Kuidas sa koos Claude'iga töötad?

Nii, nagu varemgi olen koos montaažööridega töötanud. Huvitav on muidugi selles suhtes, et mingid traditsioonid on tal teised. Mind hämmastab, kuidas Claude märkab kaadri ära, ka niisugused asjad, mis ma režissöörina jätan kahe silma vahele. Ta tabab kaadris seda, mis aitab monteerimisele kaasa või, vastupidi, seab.

Koostööfilmid praegusel kujul muudavad tootmisprotsessi suhteliselt keerukaks ja kulukaks. Erinevad operatsioonid toimuvad eri maades. Kas lihtsamini ei oleks saanud teha?

Muidugi on "Ameerika mägede" tegemine kohmakas, siin pole mõtet vastu vielda. Näiteks materjali ilmutamine toimub Bratislavas. Lihtsalt igal osanikul on oma huvid taga, ungarlased saavad seal odavamalt ilmutada. Meil aga kujuneb suureks raskuseks materjali viimine Helsingisse ja sealt rahvusvahelises lennujaamas edasisaatmine. Tekivad tolliprobleemid ja sada muud muret. Inimesed sõidavad Bratislavasse ja saavad lõpuks kaks karpi kätte - selle raha eest võiks muidugi ka Helsingis materjali ilmutada.

Kuid see on muidugi esimene kogemus meile kõigile ja paratamatult pead oma vitsad saama.

Oled öelnud, et sul on "täielikult villand võpida retrofilme". "Ameerika mäed" on nüüdisajateemaline tragikomöödia. Miks sa valisid tänapäeva kujutamiseks just sellise žanri?

Tragikomöödia vastab kõige rohkem minu enda maailmatunnetusele. Samas erineb see film tunduvalt mu senistest töödest. "Ameerika mägedes" päris lendava vaibaga lendamist ei ole, kuid sellest ei jää ka palju puudu. Näiteks pannakse Sassi lennukisse ja ta avastab õudusega, et seal puuduvad lendurid. Igaüks teab, et autopiloot niimoodi lennukit õhku ei tõsta, see on meil lihtsalt tinglikkuse aste. Või kui peategelast ajab politsei taga, et miljonit kätte saada, siis viskab ta selle naistesauas kanalisaationitorudesse ja pärast käib ise raha solgitorudest püüdmas. Kõik on veidi tinglik. Ainult inimestevahelised suhted on täiesti realistlikud, armastus on ikka armastus jne.

Filmis koondub kogu sündmustik Tõnu Kargi mängitud peategelase Sassi ümber. Miks sa just teda peaossa valisid?

Ei, see ei olnud mingi *idée fixe*. Ma ei saa öelda, et kirjutasin selle osa Kargile. Osa lihtsalt nõuab nii-võrd aktiivset ja jõulist karakterit ning Kargiga on meil vanast ajast head tööalased suhted. Ta mängis juba "Ideaalmaastikus" kolhoosiesimees Tuvikest, "Arabellas" oli ta üks mereröövlitest ja filmis "Puud olid..." kohtumees. Kark võtab oma tööd väga tõsiselt.

Võib küll öelda, et "Ameerika mäed" on Kargi film, samas on seal võrdväärsed rollid ka Kärt Krossil, Maria Avdjuško ja Kaljo Kiisal.

Kärdi roll on näiteks spetsiaalselt tema jaoks kirjutatud.

Kärt Kross ja Maria Avdjuško on mitmes sinu filmis mänginud. Eelistad ikka ja jälle neid. Miks?

Kõigepealt sellepärast, et kui leidsin nad filmi "Puud olid...", olid nad viieteist-kuueteistkümnendaastased tüdrukud ja kuna nad on minuga koos filmist filmi edasi läinud, siis on meil kujunenud välja väga usalduslik ja hea töövahekorde. Ma ei pea nendega pikalt targutama, nad saavad minu žestist rohkem aru, kui teine pikast jutust.

Viimase aja eesti mängufilmid pakuvad ilmitingimata pingelist sündmustikku. Kui varem heideti meie filmidele ette venivust, siis praegu tundub ootamatuid ja efektseid



Prantsuse montaažöör Claude Reznik ja režissöör Peeter Simm "Ameerika mägesid" monteerimas 1994. aasta veebruaris.

H. Rospu foto

süžeekeelike vahel isegi üleliia olevat. Mil määral "Ameerika mäed" lähtus kommertskaalutlustest?

Sellest ei ole üldse lähtutud. Silmas on peetud seda, et mõnest minu filmist saaksid inimesed ka enam-vähem üheselt aru, et ei jääks liiga palju tõlgendusvõimalusi. Produktendil nõudmine oli, et film oleks adresseeritud nõudlikule publikule. See väljamõeldud reaalsus ekraanil on aga niisugune, et pead kogu aeg kahtlema, kas maitse alt ei vea. Viimase suhtes olen ka tundlik.

Kuidas hakkab "Ameerika mägede" müük toimuma?

Me loodame suuresti nendele sidemetele, mis prantslastel olemas. Meil puuduvad müügi osas igasugused kogemused ja seepärast jääbki meie filmide levik nii väikeseks. Prantslased otsivad distributoreid. Pealegi tahavad nad esitada "Ameerika mäed" Cannes'i festivali valikukomisjonile. Eks näe, mis sealt tuleb.

Küsitlenud SULEV TEINEMAA

MONTAŽÖÖR ON REŽISSÖÖRI PEEGEL

VESTLUS CLAUDE REZNIKUGA

Olete filmi "Ameerika mäed" montaažirežissöör ehk montaažöör. Kuidas toimub teie koostöö režissööriga?

Teeme režissööriga stseenide valiku ja paneme paika rütm. Montaažöör on teatud mõttes režissööri peegel, ta ei ole enam ükski ning neil kujuneb dialoog. Režissöör tunneb kogu ülesvõetud materjali, teab, mis toimus võtete ajal, mis oli üleval või all, ja see võib montaaži käigus hakata segama. Montaažöör võtete juures ei viibi ja näeb ainult seda, mis on üles võetud. Ta läheneb kõigele hoopis teisest nurgast. Nüüd tuleb need kaks nägemust kokku panna.

Montaaži juures on tarvis tunda väga palju reegleid, norme, normatiive, tehnilisi üksikasju; kuid montaažööri töös on vahest olulisem isegi kunstiline lähenemine materjalile.

Prantsusmaal kujunes montaažööri elukutse filmi tegemise juures väga tähtsaks juba 1930. aastatel, näiteks Jean Renoiri filmide juures.

Kui operaator teostab kõik režissööri soovid, siis sama osa on ka montaažööril - ta peab operaatori võetud kaadrid omavahel rütmilise ja seosesse panema.

Kuidas Prantsusmaal saadakse montaažöörriks?

Mina ei ole oma tööd õppinud mingis koolis, alustasin lihtsalt assistendina. Üldiselt saab montaažöörriks õppida ka kinokoolis, kuid oskused tulevad siiski alles hilisemal stažeerimisel.

Kellega režissööridest olete koos töötanud?

Väga paljudega, kuid need nimed ei pruugi eestlasele midagi öelda. Kõige kuulsam neist on Louis Malle.

Millal alustasite filmitööd?

Tulin filmi 1970. aastal. Kui tegelen ainult montaažiga, siis teen tavaliselt kaks täispikka filmi aastas. Kuid ma töötan peale selle veel ühes asutuses, mis tegeleb teatri- ja filmidekoratsioonidega. Oleme seal teinud ka mõned lühifilmid.

Kas Prantsusmaal leiab filmimees kergesti tööd?

Nagu kõikjal mujal maailmas, nii on ka Prantsuse kinokriis. Praegu tehakse umbes kaks korda vähem filme kui kümme aastat tagasi. Seega on küllalt keeruline tööd leida.

Eriti raske olukord valitseb dokumentalistikas. Praegu käib äge võitlus selle nimel, et avaneks rohkem võimalusi dokumentaalfilmide tegemiseks. Nende tobedate seiklusfilmide asemel, mida iga päev pakuvad telekanalid. Muidugi on televisioon tekitanud suurt kahju üldse kinole, haarates publiku endale.

Lisaks valitseb pidev konkurents ameeriklastega. Nad saavad teistesse maadesse eelkõige neid filme, mis Ameerikas on juba palju raha sisse toonud, see aga võimaldab neil oma toodangut mujale müüa äärmiselt odavalt. Seeläbi tõrjuvad nad igal pool välja omamaise filmi.

Kui Ameerika film kukub näiteks Prantsusmaal läbi, siis ei ole see eriline õnnetus, nad ei kaota sellega rahaliselt peaaegu mitte midagi - film on kodumaal juba kulutused tasa teinud. Ent Prantsuse filmi läbipõrumine kinoekraanil on tõeline õnnetus, produtsendid kaotavad sellega väga palju raha.

Seetõttu ongi alustatud tihedat koostööd erinevate Euroopa riikide vahel, et võidelda ühisel jõul Ameerika filmide vastu.

Kas Prantsusmaal piiratakse Ameerika filmide levikut?

Telesioonis küll, kuid mitte kinodes. Teles võib nelikümmend filmi sajast olla Ameerikas tehtud, ülejäänud peab tulema Prantsusmaalt, mujalt maailmast või olema koostööfilmid.

Meie kinodes enam dokumentaalfilme ei näidata, kuidas on lood Prantsusmaal?

On olemas mõningad dokumentalistid, kelle filme näidatakse küllalt sageli kinodes ja telesioonis. Läänud aastal demonstreeriti kolme täispikka dokumentaalfilmi kõikjal Prantsusmaal ning kinosaalid olid rahvast täis. Hoollimata sellest, et üks film näiteks oli juba telest tulnud. Inimesed hakkavad uuesti kinos käima.

"Ameerika mägede" montaažirežissöör Claude Reznik.



Mis puutub televisiooni, siis seal eelistatakse tihti halbu dokumentaalfilme. Asi on selles, et hea dokumentaalfilmi ja mängufilmi hind on praktiliselt sama. Kuid dokfilmi saab teha ka väga odavalt: pole vaja isegi režissööri, võta vaid operaator, ajakirjanik ja videokaamera ning võid mida tahes filmida. Ajakirjanik on oluline selles mõttes, et ta räägib alati paremini kui filmimees.

Mina ei nimetaks selliseid filme dokumentaalfilmideks, vaid pigem piltidega raadioks. Kuid pa-

jõudsid Prantsusmaale, kus neli aastat hiljem sündis minu isa. Mina ise olen sündinud 1949. aastal. Vene keelt olen omal käel õppinud ja nüüd Eestis praktiseerinud.

Kuidas te üldse Peeter Simmi filmigruppi sattusite?

Üldiselt ei teata Prantsusmaal Balti riikidest mitte midagi. Mul on aga sõber Jean-Paul Dekiss, kellega olen varemgi koos töötanud, ta on "Ameerika mägede" Prantsuse-poolne produtsent. Ta on ka

*"Ameerika mägede"
Prantsuse-poolne
produtsent Jean-Paul
Dekiss ja montaažöör
Claude Reznik 1994.
aasta veebruari keskel
"Tallinnfilmis".*

H. Rospu fotod



raku näitab televisioon neid dokumentalistika nime all.

Millist filmilinti prantsuse filmimees enamasti kasutab?

Dokumentaalfilme tehakse väga harva 35-mm lindile. Tavaliselt kasutatakse "Super 16" filmilinti ja seejärel kantakse ülesvõetud materjal 35-mm lindile. Tulemus on väga hea kvaliteediga. Ka mängufilme tehakse tihti samamoodi.

Üldiselt, kui vähegi raha on, püüab endast lugupidav dokumentalist ikkagi kasutada filmilinti video asemel.

Kes dokumentaalfilme finantseerib?

See on alati raske küsimus ning lahendus on erinev. Pisut raha annab Rahvuslik Kinokeskus, osa raha tuleb televisioonist. Väikeste osade kaupa otsitakse vajaminev summa kokku. Üldiselt peab ütlema, et meil Prantsusmaal toetatakse vägagi filmikunsti arengut.

Kui palju praegu Prantsusmaal aastas mängufilme tehakse ja keda režissööridest kõige rohkem hinnatakse?

Kriisi tõttu vaid 45-50 mängufilmi, mis on väga vähe. Kõige hinnatumad lavastajad on praegu Maurice Pialat, Luc Besson, Bertrand Tavernier.

Teil on slaavi perekonnanimi ja räägite päris hästi vene keelt, kas olete Venemaalt pärit?

Minu isapoolsed vanavanemad olid sündinud Ukrainas, sealt tulid nad ära 1907. aastal. Rändasid seejärel Palestiinas ja Egiptuses ning 1924. aastal

Prantsuse Kinokeskuse juht ning nad püüavad juba mõnda aega teha tihedat koostööd Ida-Euroopa endiste sotsmaadega. Dekiss leiab raha ning paigutab selle ühisfilmidesse. Sellega loodetakse tuua väga olulisi uusi tuuli Euroopa filmi. On ju neis maades küllalt palju andekaid ja oma ala suurepäraselt tundvaid spetsialiste, kuid tihti puudub neil raha ideede realiseerimiseks.

Dekiss andis mulle lugeda "Ameerika mägede" stsenaariumi, see meeldis meile mõlemale ja nii ta pakkus mulle tööd selle filmi juures.

Ja kuidas olete rahul ülesvõetud materjaliga?

See vastab täiesti minu ootustele. Kõik on nii, nagu stsenaariumi järgi võis eeldada. Arvan, et "Ameerika mäed" meeldib prantslastele. Vahest ei leia ta just ülisuurt edu, kuid külmaks ta vaatajaid ei jäta.

*Küsitlenud SULEV TEINEMAA,
vahendanud LEMBE LOKK*

EUROOPA TEATER - VAHEL MÜÜDI JA PASA

Selle vestlusringi provotseerisid Torunis rahvusvahelisel teatrifestivalil "Kontakt '93" ajakirja "Dialog" noored toimetajad Tomasz Kubikowski ja Pawel Konic. Festival andis neile selleks põhjust, sest need kaks äärmust, nihilism ja traditsioonile toetuv tänase maailma mõtestamine, esindasid kahte äärmuslikku suundumust festivalil nähtud etenduste seas. Nihilismi äärmuslik näide oli kindlasti Kiievi Eksperimentaalteatri etendus "Ja skazal bö..."

See oli roppude sketšide rida: poeg mõnitab haiget ema, mees käib naistes, ülimalt peen lõunasöök, aga räägitakse vaid rüügeid rõvedusi jne. Kuigi lavastus oli saamatu, esindas ta siiski markantsemat nihilistlikku suunda festivalil. Ja teine äärmus (kuigi neid kogunes festivalil mitu) oli Hollandi Dogtroep'i kohapeal valminud suurejooneline vabaõhuetendus, täis mütolooilisi vihjeid, märke, mis kõnelesid tänasest päevast, puudutades "kohalikku kliimat".

Vestlusringis osalesid Kubikowski ja Konic ajakirjast "Dialog", Malgorzata Dziejulska (Krakówi Sary Teatr'i dramaturg ja ooperilavastaja), Andreas Wirth (saksa teatrikritik) ja tema näitlejast naine Ute Wirth, Valeri Biltšenko (ukraina lavastaja) ja Han Bakker (hollandi lavastaja ja kunstnik). Kuigi minu arvates ei tulnud asjast midagi välja, oli see üritus loomulik säärase tõsise festivali õhusõnakuks.

Priit Pedajas

TOMASZ KUBIKOWSKI: Me võtsime oma arutelu lähtekohaks drastilise juhtmõtte ja võlgne-me teile sel puhul seletuse. Mida see õieti tähendab - "teater sita ja müüdi vahel"? Meile tundub, et niisuguse diagnoosi langetab situatsioon. Seesugune määratlus surub ise end peale niipea, kui katsume iseloomustada tänapäeva teatri olukorda Euroopas. Sellele viitab ka repertuaar, millega see teater festivalil oli esindatud. Ühest küljest püüab teater väljendada ideoloogiatest räsitud, illusioonidest ja lootustest paljaks riisitud inimese hingeseisundit. Teater püüab kujundada arusaama, et kõik senised ideaalid osutusid petlikuks või viljatuks ja ümberringi valitseb vaakum. Ja selle arusaama lõpptulemuseks on tagasilangus puhtasse biologismi või isegi patoloogiasse. Iuimkonna anaalsele tasemele. Tegelikku kujutamise elemendina on fekaalid saavutanud liidripositsiooni.

Teisalt katsutakse meeleheitlikult taastada muistseid müüte või siis otsitakse tungival uusi. Mütolooiseeritakse paaniliselt argitegelikkust ja otsitakse kontakti publikuga selle pahatihti kiirekäelise loodud müüdi või millegi muu pinnal, mis sellele rollile pretendeerib.

Need kaks äärmust taluvad vastastikku teineteist ja on, võiks öelda, dialektiliselt seotud. Nendevaheline pingeline aga näib olevat praeguste otsingute üks liikumapanevaid jõude.

PAVEL KONIC: Loomulikult ei leia need otsingud aset enam poliitilises vaakumis. Need on tekkinud Euroopas, eriti Ida-Euroopas toimunud muutuste taustal, kus valitseb meie ajale nii omane postmodernistlik kui ka postkommunistlik õhk-kond. Taustaks on nii Euroopa teatritraditsioon selle sõna üldisemas tähenduses (seisus, kuhu ta tänaseks on jõudnud) kui ka lokaalsed traditsioonid. Valitseb märkimisväärne keeltepaabel. Valitseb võib-olla meiegi seas. Enamik meist näeb siin festivalil üksteist esmakordselt. Oleme tulnud idast ja läänest, Euroopa erinevatest riikidest. Me töötame erinevatel aladel. Osa meist kirjutab teatrit, teine

osaleb selles otseselt. Ja ka need tegevloojad esindavad, nagu selgub, diametraalselt erinevaid stiilisundi, absoluutselt erinevat lähenemist oma kunstile. Niisiis n - mida te meie juhtmõttest arvate?

PRIIT PEDAJAS: Mind huvitab rohkem müüt, ehkki säärane probleemi asetuse, vastu teie kartusi, minus vastuseisu ei tekita. Küll võib see osutada ohtlikuks - sugereerida ranget dualismi. Mina aga olen igasugu dualismide vastane. Sitt on kõigest üks värv paletil.

KONIC: Laiema panoraami element.

MALGORZATA DZIEWULSKA: Mina pean kohe ütlema, et ma niisuguse pealtnäha õige alternatiiviga, mille nimel me kokku oleme tulnud, nõustuda ei saa. See on lihtsalt tegelikkuse kahe äärmise tasandi märgistamine, mitte aga mingi valik, ammugi siis probleem teatri jaoks. Aga et see, mida te sitaks nimetate, on olemas, selle vastu ma ei vaidle.

KUBIKOWSKI: Me ei aja taga dualistlikku jaotust ega ranget alternatiivsust. Meid huvitavadki need kaks kohta paletil, mis praegu eriti silma hakkavad. Hr Biltšenko lavastuses, mida me siin festivalil nägime, on vanu, nõukogudeaegseid ideaale ja tollaste lavastuste stilistikat rünnatud kõige puhtakujulisema füsioloogia ja patoloogiaga. Esimeses vaatuses arendavad halvatud ema ja ta deliirikut poeg mõnuga jälki dialoogi oma väljaheidete teemal. See dialoog kordub üha uutes teisendites läbi kogu näidendi.

Bakkeri käe all tegutsevas hollandi Dogtroep'i teatri lavastuses näeme aga mängu mingite fragmentidega elusatest müütidest, mis on võib-olla massikultuuri, võib-olla kollektiivse alateadvuse loomik. Need fragmendid ei moodusta ühtset tervikut ega kannu konkreetset sõnumit. Ometi on nad, kuidagi mõistuseväliselt, otsekohe arusaadavad. Selle müütilise plaani ülesanne on hiiglaslik vabaõhulaval vaatajat tugevasti mõjutada. Ja selle ülesande niisugune teater täidab. Festivalil nähtud

etenduste loetelu võiks jätkata - meie kaks värvi paletil ilmutavad end seal igal sammul.

ANDREAS WIRTH: Üks Heraklese-müüti kandvaid teoseid räägib Augeiaise tallide puhastamisest. Mida võib roojaga peale hakata laval? Vaadake konkreetselt. Mainitud ukraina lavastuse "Ja skazal bö..." esimene osa puudutab just ekskrementaalset taset. Psühhonaalüüsi keeles nimetatakse seda anaalseks faasiks, mis peegeldab ema ja poja vahelisi patoloogilisi suhteid. Midagi huvitavat ma sealt ei leidnud. Nagu ka võikast stseenist armukes-te vahel.

DZIEWULSKA: Kiievi lavastus, mille ümber te ilmaaegu filosoferite, on puhtsotsiaalne fakt. Oma-pärane vastureaktsioon, mis minu arvates on täiesti loomulik, võiks isegi öelda - ajalooliselt põhjendatud. Ent mis tahes probleemistik algab ju hoopis kõrgemalt - kui sellest vastureaktsioonist on midagi juba destilleeritud.

WIRTH: Ometi olen kindel, et Kiievi publikule on seda laadi etendusi tarvis. Seega pean ma endale aru andma, et minu vaatenurk on üksjagu piiratud. Ma olen sunnitud endale pidevalt kordama, et ma jälgin mulle täiesti tundmatut maailma, kuhu ma ei kuulu ja mida ma lõpuni ei mõista. Pean laskma oma esmamuljed läbi filtri. Kas tänapäeval on üldse võimalik lavastada midagi, mis rahuldaks kogu inimkonna nõudmisi? Tuua lavale mingi universaalne müüt, selle üldinimlikus, kõige täiuslikumas mõõtnes? Et kõik võiksid tunnetada selle võimsust ja selles kuidagi, nagu kreeka tragöödiates, osaleda? See oleks vist küll utopia. Järelikult tuleb need tohutud erinevused teatavaks võtta. Praegune Ukraina publik ootab, et teatud asjadest kõneldaks otse. Ta tahab, et räägitaks sitast, tahab kuulda rõvedusi - säärane on ühiskondlik ja poliitiline õhus-tik. Aga seotud on see juba minevikust pärit survega, millele inimele on oma elu kõige intiimse-mates sfäärides allutatud. Kõige tühisemagi asja puhul võetakse kohe käiku poliitiline sõnapruuk. Mind see häirib, minu arvates pole see päris inimlik. Sellepärast see teater mulle ei meeldi.

Samas nägime ka Jakuutia teatrit, nende lavas-tust "Kirju koer, kes jookseb mere kaldal". Nägime heldinid, peaaegu jäagutlik etendusele andunud publiku kaasaclamist. Publik rõõmustas selle müütiliselt lihtsa loo üle, mis jutustab noore poisi ini-tsiatsioonist loodusjoudude palge ees ja inimestevahelistest olemuslikest seostest. Aga mul-le jäi ka sellest väheseks. Siin on mingi... koosolemi-se, vana Euroopa ja vana Aasia solidaarsuse utopia...

PEDAJAS: Just-just. Ja ega see ei olegi rahvus-vaheline tekk.

WIRTH: Ega ei ole jah.

PEDAJAS: Aga on veel miski, mis on küll rask-kesti taibatav, kuid teose mõistmise seisukohast täht-sine. Mõne silmapaistva teatrisündmuse tunnistajaks olles me ju "sita" ja "müüdi" kategooriates ei mõtle. Seal pole nad meile enam tähtsad. Teos kasvab nen-dest kõrgemale. Nii on see näiteks Krakóvi teatri "Kalkwerki" vaadates.

KUBIKOWSKI: Ometi on just "Kalkwerki" dra-maturgiliseks teljeks pinge kangelase enda loodud isikliku müüdi ja tema naise pödura füüsilise vahel. Nii kummaliselt kui see ka ei kõla, on nii fekaalid

kui müüdid mingisuguse sotsiaalse taseme näita-jad.

DZIEWULSKA: Fekaalid ei väljenda mingit ta-set, kuigi nende rohke kasutamine on vaieldamatu fakt. Muidugi on see suund kasutatav, väljenda-maks vastuhakku, ja maailm on seda tõesti kordu-valt ka juba näinud. Aga ei maksa lasta end terroriseerida. Mingem ajas tagasi, Esimese maail-masõja maile, kui Euroopikud esmakordselt sellele mõttele tulid. Ida-Euroopal tuleb see nüüd kordu-sena üle elada - pole midagi teha. Aga meie ei pea seda järjekordselt tõsiselt võtma, sellest probleemi tegema. Käesoleval festivalil on see marginaalne nähtus. Ma kordan veel: suhtum neisse probleemide-sse täiesti tõsiselt, kuid mitte seal, kus jutt on kunstist ehk impulsside muutmiseks väärtusteks. Kas me ei võiks juba, teie lahkelt loal, truisimide valdkonnast lahkuda.

KUBIKOWSKI: Suurima heameelega. Kuid rääkigem esmalt asjad selgeks. Andrei Tarkovski "Peeglis" võtab haige kunstnik oma väljaheited pih-ku ja viskab need õhku. Sellest tema liigutusest areneb välja terve edasine pildirida, millel, nagu kogu filmil, on vaieldamatu kunstiline väärtus. Fe-kaalidest juttu tehes tahame jõuda selgusele, mis haigust kunstnik põeb, mida ta oma žestiga tahab öelda ja missuguseid väärtusi ta sellega taotleb. *Sine ira et studio.*

Anaalne suund ei ulatu tagasi mitte Esimese maailmasõja aega, vaid vähemasti Rabelais'ni, ega ole tänaseni kadunud. Ja ka täna ei piirdu see üksnes Ida-Euroopaga ega ole kaugeltki marginaalne. Tule-tagem meelde kas või Beckett'i jutustusi. Teised, värskemad näited ei lase end ka kindlasti oodata. Isegi sel juhul, kui tunnistada roe mis tahes kultuuri väliseks, nii-öelda vegetatiivseks põhjuseks, on see ikkagi fakt, et kunst regulaarselt selle põhja poole pöördub ja seda millekski vajab. Ka põhi on mingi-sugune tase.

HAN BAKKER: Minul seostub sõna "müüt" millegi minevikulise-ga. Ent praegu valitseb kogu maailmas suur segadus, iga päev keruvad üha uued sitahunnikud. Praeguses Euroopa ja Aasia maades valitsevas olukorras viibime iga hetk uues olukorras. Kasjuures ise ma sitta ei põlga, mind ta ei kohuta. Mina arvan, et väärt sita tootmine loob nüüdismitoloogiale teatava pinnase. Ehk teisisõnu: kui oled oma argitegelikkust tõesti hästi mõistnud, siis muutub ta universaalseks. Kui teater ei taha publikust ilma jääda, siis peab ta ümbritsevatele elunähtustele väga aktiivselt reageerima. Lootuses sel moel tabada kõrgemaid väärtusi.

PEDAJAS: Muidugi, kõige tähtsam on teadmi-ne, et teatril peab olema pide nüüdismaailma müü-tidega...

KONIC: Mis Han Bakkeri jaoks, nagu me äsja kuulsime, pole ka muud, kui ainult teatud liiki väl-jaheited, loomuliku ainevahetuse produkt.

PEDAJAS: Kui need pidemed puuduvad või nõrgenevad, võib hakata toimima midagi niisugust nagu nüüd on juhtunud Poola teatritrupiga *Gardznie-nice*. Seal on kogu rõhk pandud teatrailsusele - teater teatri pärast. Ning seos välismaailma ja pul-bikuga ongi hakanud kahanema.

Ometi poleks just neile sitaasjandus see välja-pääs. Sitt on midagi väga konkreetset, väga piira-

tut... Eks teda sellepärast muide teatris nõnda palju olegi, et müüdi tasand nõuab märksa kõrgemat rafineerituse astet. Aga selleks on tarvis aega. Gardzienice tegutseb koos juba kaheksateist aastat, nende taotlused peavad küündima kaugemale.

WIRTH: Mul oleks midagi lisada. Hr Biltšenko lavastusest jääb mulje, et tänaval vedeleb kohutav kogus sitta. Teatri kohus on see paljakäsi üles korjata ja sellest otsesõnu rääkida. Kas sel tükil oli Kiievis menu?

VALERI BILTŠENKO: Oleneb, mida menu all mõista.

WIRTH: Ma pean silmas seda, millest hr Pedajas hetk tagasi rääkis - tihedat kontakti publikuga.

BILTŠENKO: Jah, sel tükil oli menu.

WIRTH: Nojah, tänu faabula konkreetsusele... Ma arvan, et Kiievi laval on sital alles keelatud vilja võlu. Seda teatrit toidab vajadus eksperimenteerida. Ja äratundmine: mina, kes ma kuni hiljutise ajani pidin oma kõige intiimsemateski eluvaldkondades olema riigi kontrolli all, paiskan nüüd kõik need sfäärid lavale satiirilise-ironilise hoiakuga - palun, siin ma olen, otsast lõpuni avalikkuse ette toodud. Isegi armastades mõtlen ma riigile.

BILTŠENKO: Alles te ise ütlesite, et iga kultuur on teatud mõttes võõrastele suletud. Kunst suleb end konkreetsesse kultuuri, ta on ligipääsmatu. Suletud struktuur. Teater on samuti suletud struktuur.

WIRTH: Seda oli teil tingimata tarvis ütelda.

BILTŠENKO: Minu eesmärk ei olnud millegi lammutamine. Õigupoolest - oli küll, kuid see ei olnud mu peaeesmärk. Lavastus on isenesest lugu sellest, kuidas elada maailmas, kus elad. Ta pole see, milleks ma teda kunagi pidasin. Aga ma pean selles maailmas elama, ja võib-olla veel kaua. Ma pean selle kõik kuidagi omaks võtma, kokku viima oma hingeeluga, oma usuga Jumalasse. Et minu maailm on niisugune ja teist mulle antud ei ole, siis ei ole mul õigus öelda, et ta on kuri. Nii öelda oleks minust rumal. Kui Jumal on mulle niisuguse maailma andnud, siis pidi tal selleks olema põhjus. Mingi mõte. Ja ma pean selle mõtte leidma.

KONIC: Pidage, üks hetk. Andreas Wirth kinnitab, et temale on Ukraina teatri keel täiesti eksootiline. Samas tuletas hr Biltšenko lavastus meile meelde kõike, mida me teame voolust, mis praegusel ajal on elujanuline just saksakeelsetel lavadel. Fekaalid mahuvad hõlpsasti skeemidesse, mida pakuvad rahvapärane karnevali-, sade'istlik, freudistlik või viimasel ajal postmodernistlik kultuur - ja on mõistetavam oma tähenduste eri tasandil. Werner Schwabi "Fekaaldraamade" tsükkel leidis tunnustust nii kriitika kui ka publiku poolt. Laineid lõi Robert Schneideri monodraama "Dreck" ("Sitt"). Heiner Mülleri näidendid tekitavad juba aastaid kõhedust oma kõikvõimalikku liiki eritistega. Ja nii edasi. Millega te seesugust populaarsust seletate?

WIRTH: Mis puutub Werner Schwabi, siis ma ei tea, millest see võib tulla. Tema lõi kõigepealt oma isikliku tunnustuse võitmise viisi ja maneeeri. Ta kirjutab kõõnilisi näidendeid, teades väga hästi, et ta astub üle hea tooni piiri. Ta demonstreerib oma vabadust, mängib sellega oskuslikult - ja saavutabki menu. Tema on säherdune draamakirjanduse *play-boy*.

KONIC: On see ainult provokatsioon või on selle taga midagi? Mängida võib mitut moodi, selleks ei pea tingimata kasutama fekaale. Kas ei ole selle taga mingi tühjus, mida kogevad juba paljude Euroopa riikide kultuurid? Kunstnikud aga üritavad sellega midagi peale hakata.

WIRTH: Selles on kahtlemata oma tõetera. Sest mis sünnib minugi maal? Saksamaal valitseb vaime kriis, kõiki painab küsimus - mis me sellest ühinemisest saime, peale raha muidugi? Ja see on valus küsimus, sest neli aastat pärast ühinemist ei jätku enam ka raha. Eriti neil, kes riigi idaosas elavad. Nad uskusid pimesi fiktsiooni, mida pakkus Saksa FV televisioon, nüüd aga äkki keelduvad uskumast, et Läänes teevad inimesed kõike paremini. Ka puudub neil kindlustunne, sest nad ei tea, missuguseks kujuneb nende tulevik. Nii tekibki tühjus. Eriti tajuvad seda noored, siit ka kuritegevus. Vägivall on praegu suurem probleem kui sitt. Kuigi see võib muide ka olla sama asi, ainult teise nimega. Noortel inimestel ei ole tööd, ei ole kusagile minna. Kultuuririmajad on suletud, usuolu soiku vajunud. Külad jäävad tühjaks. Peab söitma lähemasse linna, et sealt siis õhtul hilja koju tagasi tulla. Sellel tühjusel on palju ulatuslikumad tagamaad. Just see on müüdi puudumine - see küsimus: mis ta öieti on, see Saksamaa? Kas kõik see on kodumaa või ainult kodukant, kus keegi sündis? Mis ta ikkagi on? Aga võib-olla kogu Euroopa? Euroopa on jällegi liiga suur. Temaga pole võimalik identifitseeruda. Poliitika mängib pidevalt sellel - identifitseerumisel kogu Euroopaga. Kuigi juba praegu on selge, et territoorium on selleks liiga lai.

KONIC: Teie olete niinimetatud paljukultuurse teatri vastu. Miks nii?

WIRTH: Minule on kõige tähtsam respektiirida seda tundmatut maailma, mida keegi võõras mulle pakub. Ta kasutab omaenda märkide süsteemi, lootuses, et suudan seda lugeda. Muidugi, alati on olemas oht jääda neisse märkidesse nagu lõksu kinni. *Gardzienice* langeski oma märkidesse nagu vanglasse. Eksisteerib aga ju ka niisugune kultuur... konteinerikultuur, mida ma ei talu. Tegelikult algab kõik konkreetse maa konkreetsest teatrist, kellel on midagi ütelda. Kõik ei peagi kuuluma rahvusvahelisse klassi.

KUBIKOWSKI: Kui situatsioon nii Idas kui Läänes on niisugune nagu ta on, siis kumb tendents on tähtsam, kas kokkuvarisenud argielu upitamine kõrge kunsti tasemele, ehk nagu ütleb Andreas Wirth, sita muutmine seebiks, või vastupidi - kõikide kõrgkultuuri ilmingute tirimine kõige alumisele nivoole, et need väärtused seal proovile panna?

Ja teine küsimus, mitte asjade praeguse seisuga, vaid tulevikustrateegia kohta. Missugust eesmärki peab taotlema teater? Peaks ta kujutama tegelikust selles plaanis, nagu hr Bakker ütleb: meie tsivilisatsioon on tootnud hulgaliselt kõntsa, häbeneneda pole siin midagi, tuleb see kõntsa lavale tuua ja seal sellega midagi peale hakata...

KONIC: Üritada see koguni rituaaliks muuta...

KUBIKOWSKI: ... või on õigem sellest täielikult lahti öelda, sest see on asi, mis kuulub meie tänavaile, teatris tuleb näidata ja rääkida hoopis millestki muust. Nõnda vist soovitab teha hr Pedajas?

DZIEWULSKA: Kogu teie kõneluse aja olen ma mõelnud, kuidas sellest puht-sotsioloogiliste küsimuste ringist välja pääseda. Kuidas üles leida kohad, kus need tegelikult teatriga haakuvad. Võib maha lammutada kõik, kõik põhja tasemele viia. Mõnikord on see õigustatud ja mõnele võib olla eluliselt vajalik. Tähtis on ikkagi alles see, mis pärast saab, mis sellele järgneb. Kuidas inimene seal põhjust, sellest mülkast uuesti väljub. Sest ainult seda impulssi ta sinna põhja minnes ju otsima läheb. Ta läheb põhja, sest ta on liiga rängalt vintutuda saanud. Aga siis peab ta veel oma esmaajenditest vabanema. Alles seejärel algab vormiotsing, mis minu arvates on kõike muud kui formaalne, vaid just müüdi-küsimusega liituv. Pange tähele, kuidas Krystian Lupa oma lavastuses "Kalkwerk" sedasama inimese ihulikku nõtrust materjaliks võttes, sellest proovitehnika, valguse ja ruumikompositsiooni abiga müüdi loob.

Ja teine minu tähelepanek eilselt Vilniuse "Kirsiaia" etenduselt Rimas Tuminase lavastuses. Ka sellest ilmselt, et teater ise loob müüdi, või vähemalt mingi pühaduse. Ühele meie vene külalisele oli täiesti mõeldamatu, et üliõpilane Petja võiks Lopahhini käest raha võtta. Ja kui Trofimov selle raha siiski võttis, siis seda ei kannatanud ta enam välja.

KUBIKOWSKI: Liest see on teatav pühaduseleotus.

DZIEWULSKA: Tuleb välja, et teatav viisakusnorm on meile juba mingi pühadus. Ehk täpsemalt öeldes - teatav aumõiste, mis on omane kultuurile ja Tšehhovil selles stseenis kirja pandud, ei olegi teatrilaval äkki enam pelgalt moraal- ja käitumisnorm. Seal muutub see millekski enamaks. Oleneb mata sellest, mismoodi me ise päevast päeva käitume. Me tahame, et Petja seda raha vastu ei võtaks. Seega me nägime etendust, mis teatud autunde-teemalise teatrimüüdi kummutab. See oli teatrist väga huvitav žest, ka omamoodi meeleheitlik, kannatustest kantud vastuhakk, kuid juba kõrgemal tasemel.

WIRTH: Usk Tšehhovlikku lavastamise ja tõlgitsemise traditsiooni on kadunud. Ent kunstnikel on uued, mingid omad usud, ja neist sünnivad uued müüdid. Tšehhovi ainesest kasvab välja midagi sootuks muud. Minule oli see masendav õhtu.

DZIEWULSKA: Ja missugune müüt seal teie arvates selle asemel tekkis?

WIRTH: Müüt tühjusest, müüt jõuetusest.

DZIEWULSKA: Kas tõesti ka tühjus ja jõuetus võiksid olla müüdid?

KÕIK: Aga muidugi!

KUBIKOWSKI: Realistlik faabula on asendatud sümbolite reaga, mis pidid kujutama mingit müstilist kosmost, millel Tšehhovi tegelikkusega pole midagi ühist. See tõmbas kogu tähelepanu endale, jättes tegevustiku sellest ilma. Miniatuurne Eiffeli torn kui parema maailma labane ikoon. Kohvrivirn. Vana kapp, mis on läbi pehkinud vahele kaela langemas ja ängistab kogu ülejäänud tegevust. Rodu tardunud kujusid, kes ainitisel pilgul tuiutavad ust...

DZIEWULSKA: Ma kahtlen, kas me, kasutades sõna "müüt", ikka räägime ühest ja sellestast. See etendus ei loo müüti, ta ainult hävitab müüdi.

WIRTH: Meil serveerib seda laadi mõtlemist lavalt Frank Castorf - rohkem draamakirjaniku kui režissööriina.

PEDAJAS: Ma saan aru küll, et võib sündida uus müüt, et kunstnikul on õigus teha, mis ta tahab. Ainult et miks peab seda tegema Tšehhovi najal? Tagem olnuks võtta aluseks midagi oma.

WIRTH: Siin me jõuame tagasi vormiküsimuse juurde. Teie mõõdund aastal Torunis näidatud lavastuses langesid neli tegelast laval momentaanselt väga konkreetsesse ja selgekujulisse vormi. Nad asusid voolima potte, tegema tööd, mis nõuab täit tähelepanu ja täpsust. Ja oskust. Nad voolisid laval ehtsaid potte. Kui vorm on nii konkreetne, siis me tajume inimeste vahel kehtivat tegelikkuse mudelit. Me ei tea veel, mis edasi juhtub, aga me teame, et need mehed laval on omavahel üksteisele kindlad. Seepärast nad võivad riskida ja luua omaette lavalise maailma. Sellel on seos usuga, spontaanse usalduslikkusega, nagu lapsel. Ma näeksin rõõmuga, et meile lavalt niisugust usku edasi antaks.

KONIC: Kas me siis tahame teatrit teha ilma teatraluseta? Kas usume pigem millessegi käega katsutavasse kui rolli, teaterlikku teesklemisse? Ja kas on olemas midagi seegugust nagu - vormi tõde?

DZIEWULSKA: Vorm loob maailmas korra. Ja kui sel maailmal, mida teatris kujutatakse, puudub vorm, mis esmajärjekorras käib meie praegusaja, meie tänapäeva maailma kohta, siis on selleks teater ise. Tingimustel muidugi, et see on ikka teater, aga mitte taevast teab mille etendamine seal. Kui me oleme oma olukorra, oma reageeringute mõistmiseni jõudnud, siis tekib vajadus ka vormi loomise järele.

BILTŠENKO: Tähtis on looja isiksus. See määrab kõik. Pole oluline, mida keegi teeb - kas lavastusi või mööblit, või kasvatat ta lapsi. Loeb ainult see, kas ta sellesse usub. Mida ta mõtleb, missugune ta on. Publik respektseerib teatrit ainult sel juhul, kui ta usaldab inimest, kes selle taga seisab. See ei ole kunstimeisterlikkuse küsimus, see on inimese väärtuse ja väärikuse küsimus. Iseenesest traditsiooniline arusaam: inimene koosneb armastusest, usust ja headusest.

PEDAJAS: Teemakäsitluse teataval tasandil on nii, et rääkides teatrist, me räägime maailmast. Eri-nevatest perspektiividest, kust ta on haaratav. Sel juhul jääb värkstoa, käsitöö tahk lõpepoolest kõrvale. Kuid laval olles pean ma teadma, mismoodi näiteks partneril käest kanni võtta nii, et see oleks loomulik. Ja see on mängutehnika küsimus. Nii et just tehnikas ei tohi olla mõõdalaskmist. Ka see on usalduse ja usutavuse küsimus.

WIRTH: Teie etenduse puhul oli see usutavus väga lihtsalt kontrollitav, selles võis oma silmaga veenduda. Siin oli tegu käsitööndusega selle sõna otseses mõttes. Nad lõpepoolest voolisid potte, mingit mõõdalaskmist siin olla ei saanud. Mis minu arvates oligi selle lavastuse edu pant.

DZIEWULSKA: Aga võib-olla on nii, et kuna kõik ümberringi on kokku varisenud, siis ei jäägi meil muud üle, kui ainult usaldada iseennast?

"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas" - Toim.

KONIC: Ja mille alusel?

DZIEWULSKA: Lihtsalt - usaldada iseennast. Seda kõigepealt. Ja oled sa seda juba teinud, siis nüüd pead sa selle töö endast välja tooma. Et seda teha, on vajalikud vahendid. Ning need muutuvad primaarseks, sest ainult nende abiga saab su töö nähtavaks. Nii et kui vahendid on valed, siis see sul ei õnnestu. Kui nad on asjakohased, siis võib õnnestuda.

KUBIKOWSKI: Ka *Dogtroep'i* lavastuses on võtmeks täielikult kontrollitav mängutehnika. Näitlejatel kas õnnestub neljakorralise torni otsa ronida või nad kukuvad alla. Vahepealsed võimalused puuduvad.

BAKKER: Trupi jõud on selles, et igaüks usub oma kaaslaste, iga üksiku näitleja võimetesse. Väljaspool seda oleme alati pidanud oma etendustes lubatavaks väga palju kaost. Pidanud lubatavaks sellepärast, et niisugune on trupi seadus. Aga ka sellepärast, et niimoodi me tunnetame tegelikkust. Me ei saa töötada juba ette kavandatud taotluste järgi. Aprillis töime lavale füki, mis pidi meile peaaegu saatuslikuks saama. Olime otsustanud muuta oma töövormi. Toimus arutelu, mille tulemuseks oli lavastuse ühine ideeline kontseptsioon. Midagi ei tulnud sellest välja! Me pöördusime ettevalmistuste käigus poole pealt oma varasema töövormi juurde tagasi. Ja huvitav on see, et need ideelised elemendid, mis algselt lavastuses olid, kadusid seal hoopis ning loovutasid koha kaosele.

PEDAJAS: Minule see nende juures just meeldib. Võin ette kujutada, et nad teevad seda, mis teevad, aga mitte seda, mida neilt keegi võib-olla ootab. See on neil oskuslikult kalkuleeritud. Nii et sitast saab seepi küll. Ainult et kas see tasub vaeva.

KUBIKOWSKI: Kas teie teeksite seepi meelsamini millestki muust?

PEDAJAS: Jah. Mind siit nii väga ei huvita.

KONIC: Kolmkümmend aastat tagasi lõi Pietro Manzoni oma kuulsa teose "Merda d'artista". Selleks oli ta oma väljaheide, pakitud väikesesse läikivasse karpki. Kas see on piisav rafineerituse aste, et sitast võiks sündida seepi?

WIRTH: Oma olemuselt on see sügava võõrandumise akt. Kui laps oma hunniku juures eemaldub, on see tema poolt omamoodi ohver. Ma tean seda isiklikest kogemustest. Meie lapsed tundsid end seejuures väga uhkelt, neile oli see hingeliselt väga tähtis akt - nad olid endast midagi andnud.

PEDAJAS: Aga lapsed ju kasvavad...

KONIC: *Dogtroep'i* lavastuses on paljud asjad pärit laste mängudest. Klotsidest, pulgakestest, kõigest, mis käe alla satub, ehitatakse sildu, sõidukeid - ja lõhutakse need siis jälle ära...

BAKKER: Selles on meie igapäevaelu kogemus. Tihtilugu küsitakse meilt, et missugustest müütidest me ammutame inspiratsiooni. Kord võeti meilt Berliinis intervjuu, mille lõpul, peaaegu juba eravestluse käigus, keegi küsis, et missugust kirjandust me oleme kasutanud. Me saime vihaseks, sest sellest ilmnest, et tegelikult ei mõistnud meid keegi. Kõik, mis me esitame, on pärit meie kogemustest. Mujalt ei võta me midagi. Me mängime tohutu suure publiku ees, harilikult mitmele tuhandele inimesele. Iial ei jõuaks me nendeni, kui me poleks nii vahetud ja omanäolised. Meie pakume seda laadi

kontakti, ja et publik just nii etendusega identifitseeruks. Me pakume igas etenduses mitmeid niisuguse samastumise variante - need ei tulene meie taotlustest, vaid üksnes meie isikupärast. Tänu sellele on inimestel meie etendustelt enda jaoks midagi võtta. Neil pole midagi ühist hallutsinatsioonidega või abstraktsete ideedega. Kõik pärineb meie argielust.

KONIC: Hea küll, aga kuidas te transformeerite need elust võetud killud etendusse, mis oma stiililt on üksjagu sürrealistlik, üksjagu dadaistlik...

BAKKER: Ma ütlan alati abstrahereeruda sellest, mida me teeme!

PEDAJAS: Nii et ikkagi teie ka, lavastust tehes kuidagi abstraheerute!

BAKKER: See on seletatav analoogia põhjal maalikunstiga: hakkad midagi maalima, kui tunned, et lõuendil jääb midagi puudu. Pilt ise on siin, lisad siis midagi kollast. Meie talitame niimoodi. Paljud meist on hariduselt maalikunstnikud või arhitektid. Me kasutame visuaalset ainet, sondeerime elu visuaalset poolt. Pilt manab esile emotsioonid, võib-olla isegi mõttet...

PEDAJAS: (Naerab.)

BAKKER: Sellise eesmärgi seab endale maalikunstnik. Seda maalikunst ongi. Peaks aga kedagi huvitama teose kõlbeline idee, kõlbelised taotlused, kõlbeline perspektiiv, siis midagi seesugust ta meie etendusest ei leia. Ka seda me tahame öelda.

PEDAJAS: Minule on tähtis selle mõte, mis ma tean.

KUBIKOWSKI: Oli juttu, et lapsed kasvavad. Aga kas pole ehk nii, et praegusel hetkel tunneb teater sageli otsekui vajadust naasta lapsepõlve? Käitumismallide juurde, mis ühest küljest võivad küll tekitada vastumeelsust, teisalt aga peavad mõjuma kosutavalt; oma väljakujunenud psüühikasse tal ju enam usku ei ole.

KONIC: Ehk kui pisut teise külje pealt vaadata: maailm ja Euroopa on jõudnud pilkase lootusetuse ajajärku. Enneolematult raske on teda mõista peensus, raske on võtta seisukohta paljudes põletavates päevaprobleemides. Maad on võtnud vaimne kriis. Samas on see kunstnikkonnale erakordselt pingeline eneseteostuse aeg, teravnend eneskriitika aeg. Mis selle paradoksiga teha?

UTE WIRTH: Kõikidele nendele küsimustele võiks anda vastuse Joseph Beuys.

KONIC: Ja kuidas see Beuysi vastus kõlaks?

UTE WIRTH: Kogu selle usuga, hea usuga ja tugeva motivatsiooniga tuleks harida nii kunsti- kui ka poliitikapõldu. Beuys uskus, et poliitika ei ole ainult räpane mäng. Tema tahtis anda kunstile niisuguse tähenduse, et inimestel peab tekkima selle vastu huvi. Ka *Greenpeace* on omamoodi kunstialane liikumine.

KONIC: Kas Beuys oli viimane suur kunstnik, kes suutis oma kunstis ühendada sita primitiivsuse ja konkreetsuse müüdi võimsuse ja universaalsusega?

BAKKER: Ju siis praegu pole nii selgepiiriliste visioonide aeg. Tänasele päevale on omane kaos.

UTE WIRTH: Kas teil lapsi on?

BAKKER: Ei ole.

UTE WIRTH: Siis te peate nad muretsema. Tingimata!

Ajakirjast "Dialog" tõlkinud RUTT KAREMÄE

AGA ÄKKI SIMULACRUM ONGI TÕDE?

PIERRE JA GILLES PARIISIST

Kahekümnenda sajandi alguse modernism tõi marginaalsed kunstinähtused avalikkuse ette ja andis mõnelegi neist võrdväärse positsiooni "kõrge" kunstiga. Tuletagem meelde tolliametnik Rousseau'd ning noorte intellektuaalide Guillaume Apollinaire'i, Pablo Picasso, Georges Braque'i jt tõelist austust ja imetlust tema naivistliku loomingu vastu. Kahekümnenda sajandi lõpu postmodernism on täielikult ähmastanud piirid "kõrge" ja "madala" kunsti, marginaalia ning kesktee, hea ja halva maitse vahel. Kui sajandi esimesel poolel kehtisid siiski oma väärtuskategoriad ja -kriteeriumid "suure" kunsti ning selle "väikeste" kaasnähtuste (nagu näiteks "kits") tarvis, siis postmodernistlikus kontekstis ei taha ka see eristus enam kehtida.

Eelviimase, Veneetsia biennaali suurimaks tähelepanu ning ka skandaali objektiks olid ameerikalase Jeff Koonsi hiiglaslikud fotomaalid ja skulptuurid kunstnikust endast ja tema naisest, itaalia pornotähest Ciccolinast. Viimase kolme aasta jooksul on kõmu Jeff Koonsi isiku ja kunsti ümber veidi vaibunud. Pariisi kunstielu eelmise sügise üheks hiil'iks olid gay-kunstnikud Pierre ja Gilles ning muidugi nende maguskirkais värvides lavastuslikud fotomaalingud nende sõpradest tippmodellidest, filmitähtedest, popstaaridest jt. Mõlema, nii Jeff Koonsi kui ka Pierre'i ning Gilles'i kunsti on vaadeldud termini "kits" kaudu (või vähemalt sellega kõrvuti). Kits spetsiifilise kunstinähtusena on üldse populaarseks muutunud ning pälvinud küllaldast tähelepanu ka Eesti viimase aja kultuuriajakirjanduses, kõige ulatuslikumalt vahest 22. juuni "Eesti Ekspressis", kus illustreeritavate reproduktioonidena oli kasutatud nii Jeff Koonsi kui ka Pierre'i ja Gilles'i töid.

Ma arvan, et Pierre'i ning Gilles'i kunst pakub meile kõige suuremat huvi nähtusena - kontekstis teiste kunstinähtustega ning nende interpreteerimisvõimalustena. Kuid enne nende loomingu kui fenomeni juurde asumist annaksin lühiülevaate nende mõlema kunstnikuteest. Eesti ajakirjanduses peatus nende kahe noore mehe kunstil ja selle edul esmakordselt kunstiteadlane Harry Liivrand "Pariisi kunstikirja" veergudel 24. jaanuari "Hommikulehes".

Mõlemad on sündinud Prantsusmaal - Pierre La Roche-sur-Yonis ja Gilles Le Havre'is. Kolmeteistkümneaastane Pierre laulis Luchonis kasiinos, viieteistkümneaastane Gilles astus Le Havre'i Kunstiakadeemiasse. 1973. aastal tulid mõlemad noormehed Pariisi: Pierre tegi siis oma esimesed fotod muusika- ja moeajakirjadele ning Gilles tegeles maalide, kollaažide ning ka illustatsioonidega kõikvõimalikele ajakirjadele ja ka reklaamile. Kolm aastat hiljem kohtusid nad Kenzo peol ning 1977.



Pierre ja Gilles. Saatan. Thierry Mugler. 1992. Fotomaaling. T. Mugler on iseloonustanud kunstnikke järgmiselt: "Meie aja imago loojatena jätavad nad endast maha märgi tänu oma kindlale maitsele, perfektssele tehnikale jaunistuste kaasaegsusele. Nad elavad end oma esteetikas välja mitte mingisuguseid mõõndusi tege mata... Nad on taibukad."

Pierre ja Gilles. Clo-Clo. Claude François. 1984. Fotomaaling.



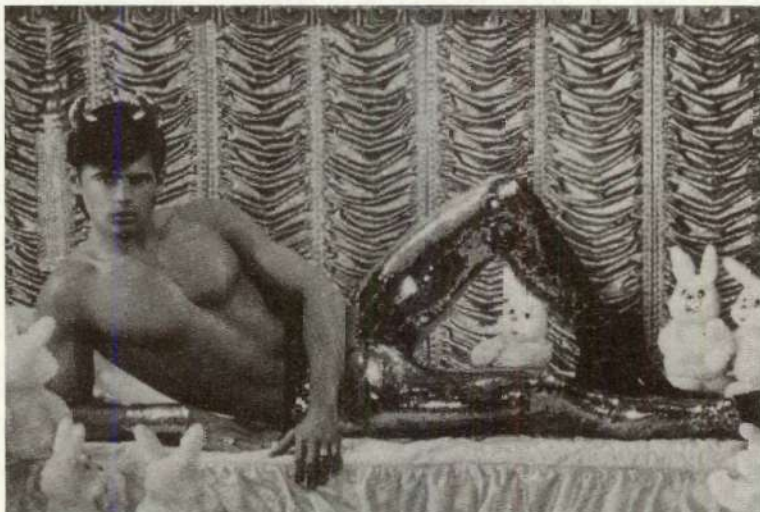
aastal otsustasid hakata tegema koostööd. Nende koostöö - Pierre'i fotod ja Gilles'i maalingud - kandis ka vilja. Samal aastal võis näha seda reprodutseerituna küllaltki mainekas ajakirjas "Façade". Ise on nad ühist töötamist kirjeldanud järgmiselt: "Pierre pildistas, koos vaatasime läbi värvifotod. Kuid fotode värvid polnud nii kirkad, kui lootsime. Siis võttis Gilles pintslit ja nii tekkis meie maailm..." 1978. aastal kujundasid nad Thierry Mugleri moe-show ning edasine koostöö Mugleriga oli ka nende tulevase edu pant. Järgnesid pakkumised ajakirjadele

Pierre ja Gilles. Püha Sebastian. Bouabdallah Benkamla. 1987. Fotomaaling.



Pierre ja Gilles. Le Cowboy. Viktor. 1978. Fotomaaling.

"Playboy", "Marie-Claire", Amanda Leari jt albumite kujundused. Samal ajal avastasid nad endale ka India: eksootilisena nagu korraliku turisti unistus ja magusana nagu india rahvuslik filmikunst. 1980. aastal külastasid nad Sri Lankat ja siis valmis esimene vabaõhuseeria "Saarte lapsed". 1984. aastal esinesid nad juba näitustel Pariisi Moodsa Kunsti Muuseumis ja Pompidou' keskuses. 1985. aasta algas esimese retrospektiiviga (ikkagi üheksa aastat koos töötatud!) Jaapanis. 1988. aastal kirjutati neist



Pierre ja Gilles. Jeff. Jeff Stryker. 1991. Fotomaaling. Kuigi gay-filmide tähel Jeff Strykeril pole midagi ühist Jeff Koonsiga, näeb rikutud kunstikogemusega vaataja Strykeri poosis, sädelevas ülikonnas ja pehmetes mängujärestes Jeff Kooni kunsti paroodiat.

Pierre ja Gilles. Salomé. Apple ja Steffen. 1991. Fotomaaling.



esimene monograafia Prantsusmaal ning järgmisel aastal ilmus juba uurimus Jaapanis. Üheksakümnendail aastail järgnesid ridamisi näitused Ameerikas, Hollandis, Mehhikos, Saksamaal, aga ka Venemaal Sankt-Peterburgis.

Klassikaliselt (nüüd võib vist juba niiviisi öelda) ongi kitsi määratletud moodsa kultuuri kaasnähtusena. Kultuuri paradigmade muutmise ajal tekkinud tühimiku (vanad esteetilised hinnangud ja süsteemid ei rahulda enam, uueid pole veel kujunenud või kultuuriteadvuses juurdunud) hakkab täitma vana paradigma väärtusi ebateadlikult ja juhuslikult imiteeriv subkultuur (kits), mis, siiralt ja tõsiselt väärtuslikku luua tahtes, valib konventsionaalseist nähtusist välja kõige efektsamad ja meelelisemalt mõjuvad (estetiivikaväliselt). Nendes edastatav sõnum peab olema lihtne ja arusaadav tõmbamaks kaasa võimalikult suurt vastuvõtjate hulka. Nii on see subkultuur ikka eelistanud üldinimlikke teemasid, nagu sünd, armastus, usk, meeleliigutus, illusioon igavesti kestvast õnnest (või vähemalt õnnelikust *story*st) jne. Umberto Eco rõhutab veel eraldi selle vanast kontekstist väljarebitud koosluse võimetust uude konteksti sulada (sest puuduvad originaalstruktuuri olemuslikud jooned) ning efektsuse nimel ehtimist võõra kogemuse sulgedega.

Nii et kitsi määratluses on vajalikud kaks põhilist tunnust: oma struktuuri puudumine ja ebateadlikkuse olemasolu.

Pierre'i ja Gilles'i kunst tundub sobivat selle määratluse alla. Nende temaatika (eksootiline Orient, nagu seda propageeritakse igas "kollases" reklaamibrošüüris, kristlik mütolooogia lapsepõlvest tuttavate pühakutega, õnnelikud armastajad, rafineeritud kaunitarid, keda meeleliigutuspisar laugel teeb nii inimlikult lähedaseks) on klassikaliselt kitsilik. Kujutatute illusionistlik naturalism (verinoorus ja värskus ning veatu ilu) sobib kitsi nähtuste hulka. Ka puhtkunstilised kategooriad (klassikaliselt korrektno kompositsioon ning magsalt kaunid värvid) vastab esitatud nõuetele.

Kuid asja teeb keerulisemaks igasuguse kunsti kaks tasandit: looja tasand (kuidas ta seda välja pakub, millise omamüüdi juurde lisab) ja vastuvõtja tasand. Ka looja tasandil on kaks erinevat aspekti: visuaalne kujund ning verbaalne taust. Pierre'i ja Gilles'i sõnad räägivad ilust ja headusest, soovist inimesi oma kunsti kaudu õnnelikuks teha: "Meie pildid on nagu meie ise. Need on meie elu ja kõnelevad inimestest, keda me oleme kohanud, kes on meie sõbrad ja keda me armastame..." või "Piltides pühakutest võib kujutada maailma kurbust ja vägivalda, aga ka pühakute südames peituvat õrnust ja puhtust."

Pierre'i ja Gilles'i liiga rafineeritud, liiga otsitud, liiga ilus visuaalne maailm paneb vägisi kahtlema neis sõnades. Tascheni väljaantud monograafia ees-sõnana toodud Nicolas Currie (Momuse) mõistujutt annab niidi selle kunsti mõistmiseks:

Nimelt leidnud Pierre ja Gilles end ühel päeval taevast püha Peetruse juurest. Peetrus oli süvenenud Jean Genet' (l) raamatusse ning kunstnikud olid liialt ujedad endast märku andma. Nad jäid imetlema postkaarti pisa-rais Kristuse kujutusega, kuid siis sulges Kristus kaardil

silmad ja naeratas õrnalt. Samal hetkel märkas ka Peetrus kunstnikke ning tegi teatavaks nende sinna kutsu-mise põhjuse. Jumal ei olnud enam rahul taevasse tulevate inimeste välimusega: nad on vanad, inetud, moonutatud ja peamiselt nii igavad. Peetrus oli püüdnud Michelangeloga kõnelda väljavalitute "renoveerimise" asjus, kuid Michelangelo keeldus taevast sammugi välja astumast. Prerafaeliidide kunst on liiga jutustav. Cindy Shermani teraapijal ja rollimängudel pole taevast kohta. Jeff Koons oleks ideaalne, kuid tema olevat endale reserveerinud põrgu. Renessansi suurmees Vasari, kes ikka tundis huvi maapealse elu vastu, oli soovitanud just Pierre'i-Gilles'i, sest nende kunst on nii lähedane renessansi paavsti portreedele, kui postmodernistlik õudne aeg seda üldse lubab. Siis suunas Peetrus Pierre'i ja Gilles'i redelit pidi taevast alla. Kaugel all, läbi kirgaste tähtede ja tumeda taevavõlvi, hakkasid nad nägema puhastustuld ja inimesi - vanu, vaevatud ja täiesti ilmetuid. Pierre ja Gilles olid seltsinud alatest 1976. aasta Kenzo peost ainult osamugastele - noorte, säravate prominentidega. Nad olid segaduses. Kuid ükki märkasid nad üht luuki, kust kostis muusikat ja immit-ses kuumust. See oli põrguluuk. Ja nad nägid kaugel all põrgus vannis nügusat blondi meest. See oli 70. aastate prantsuse popmuusika iidol, vulgaarne Claude François (Clo-Clo). Clo-Clo naeris rõvedalt, aga rõõmsalt, ühen-das elektrijuhtme veega, tekitas plahvatuse ja naeris veelgi rõvedamalt ja rõõmsamalt. Pierre ja Gilles ei kahelnud enam - kerge südamega hüppasid nad põrgus-se, sinna, kuhu nad kuulusid...

Tänapäeva kultuurimaailmas ei saa enam mängida "süütut" - paradisi kaotatud süütust taastada pole mingit lootust. Tahame või ei tah, kaasa hakkab mängima nähtus, mida Roland Barthes on nimetanud "batmoloogiks": varasem kultuurikogemus nihutab nähtavuse tasandi teisele tasandile - metatasandile, iroonilisele tasandile. Nii polegi enam võimalik luua vahet (siirast, süütut) kujundit, ta muutub igal juhul teisendatud, irooni-liseks kujundiks. Sellele teadlikule valikule, meta-kujunditega mängimisele viitab ka Momus oma mõistujutu. Nii räägivad Pierre'i ja Gilles'i sõnad "soovist kõikidele õnne luua" iseenda vastu, nad mõjuvad pigem totalitarismi illusiooni loomise meetodi äratamisena.

Dominique Baqué ("Art Press") juhib oma arut-luses ikonoklastmist ja uue ikonokraatia tekkimi-sest tähelepanu prantsuse viimase aja kunsti naasmisele kujundi (ning figuratsiooni) juurde. Ka Pierre'i ja Gilles'i kunstile läheneb ta mõiste "ku-jund" kaudu, paigutades nende kujundi käänulise pastiši (ikooni) alla. Otseste teadliku avaliku imitat-siooni looja on aga juba aligusest peale teadlik teest, kuhu ta on läinud: ta saab luua ainult olemasoleva kujundi kujundit, s.o metakujundit. Nii hakkavad arvukad ekstrakunstlikud (aga mida muud kujuta-vad endast Pierre'i ja Gilles'i ülimalt rafineeritud kujundused juba ammu mängitud lavastustele) kujundid tiirlema ühest kultuuriareaalist teise, kandes rahvusvahelises kunstikeeles loodud pastiš-side kogmikkui kui oma paradigmat ikka uuele

(ABI)ELU POOLA MOODI

Praegusel ajal mööda ohtliku, vaese ja mahajäänud Poola teid kihutaval eesti autoostjal, kelle ärevil meeled peavad maanteeröövliks iga tee ääres konutavat marjanaiast või kartulimüüjat, on vist raske uskuda, et 1950-ndate lõpu ja 60-ndate Poola oli tema kaasmaalastest kultuurinimestele niisamasugune unelmate Meka, nagu on tänapäeval veel vaid London, New York või Pariis, tegelikult ehk veelgi kättesaamatum. Nimed nagu Czibulski, Wajda, Grotowski, Raksa, Mrożek - et nimetada esimesi pähetulevaid; poola film, poola kirjandus, poola kunst, poola mood, poola teater, poola plakat, võluvad poolatarid. Poola - mässumeelne, vastuoluline, uhke, edumeelne, tagurlik; müstiline maa valgustatud Lääne ja pimendatud Ida vahel, maa, kus valgus ja vari kokku saavad ja kummalisi mängu loovad; maa, mille kultuuri imetlesid omal ajal ühtviisi nii ärähellitatud läänlased kui äravaevatud idalased ja mis võrdelt hästi näis mõistvat nii Lääne kui Ida saladusi. Maa, kust imbus välja nii nostalgilist rüütliromantikat kui intelligentset groteski.

Viimasega puutus eesti lugeja esimest korda kokku 1964. aastal, kui "Loomingu Raamatukogus" ilmus Sławomir Mrożeki jutukogu "Elevant". 1967. aastal avaldati (taas LR-is) Mrożeki "Tango" (tõlgitud ajakirja "Dialog" 1964. aasta 11. numbrist, tõlkijaks Aleksander Kurtna - kõnekad nii originaal kui tõlkija). 1966. aastal olid LR-is ilmunud muuhulgas Camus ja Kafka - vaimsust varjasse raudsesse kardinasse oli löödud parandamatu mõra. "Inimene jõuab iseenda tunnetamiseni, paiskab põrmu vanad jumalad ja asub ise pjedestaalile." ("Tango").

Tadeusz Różewicz ilmus poola (näite)kirjandusse enam-vähem ühel ajal Mrożekiga. Aga Mrożeki grotesk talle ilmselt ei istunud. Tsiteerigem "Valge abielu" kavalehte, kust selgub, et Różewicz on öelnud: "Groteski kasutavad ainult impotentsed teatraalid. Minu teater on realistlik ja poeetiline."

Ometi valisin Różewiczile ("Valge abielule") võrdluseks Mrożeki ("Tango") ja seda mitmel põhjusel. Kõigepealt sellepärast, et Mrożek on meile tuttavam. Alles see oli, kui samas Noorsooteatris läks Undi lavastatud "Tango", minu meelest üks Undi paremaid lavastusi ja näitlejameisterlikkuse, trupi hiilgava kokkumängu suurepärase näide. Aga võrrelda võib Mrożekit ja Różewiczit ka sellepärast, et mõlemad on äärmiselt (viimane

peaaegu patoloogiliselt) poolalikud. Ja sellegi pärast, et mõlemad poolalikud mehed ajavad tegelikult ühte ja sama asja, ehkki erinevalt ja erinevates mastaapides. Ajavad nimelt poola asja. Ainult et Mrożeki poola asi on palju rohkem kui pelgalt poola asi, kasvades üle globaalseks, filosoofiliseks, dialektiliseks, generatsiooniliseks, paikapanevaks - kuidas soovite. Traditsiooni ja eksperimendi vastuolu, labasuse ja peenekoelisuse, harituse ja tõusikkuse igavene ja lootusetu võitlus, see, mida me praegugi näeme enda ümber ja mis on tegelikult alati olnud mitte ainult poola, vaid ka eesti, vene, saksa, prantsuse, ameerika asi. Ja Mrożek ajab seda "absurdi lõhkamisega absurdi enda abil," kui tsiteerida Kurtnat.

Różewiczi poola asi aga jääb kitsaks, Poolaga piirduvaks, katoliikliku Poola ro-

Tadeusz Różewiczi "Valge abielu" Noorsooteatris (lavastaja E. Nüganen, kunstnik K.-A. Püüman), 1993. Paulina - Triinu Meriste, Bianca - Katariina Lauk.





"Valge abielu". Paulina - Triinu Meriste, Bianca - Katariina Lauk.

mantiliselt tragikoomilise rüütellikkuse ja sellesse jõhkralt sissetungiva seksuaalrevolutsiooni vaheliseks ajaks, mis meid siin ja praegu paneb vaid õlgu kehitama ega tõuse kunagi Mrožeki tähendusrikkuseni ei kaa-saesges maailmas ega isegi mitte tänases Eestis, ehkki pornograafia ja ülima vabaduse (ka seksuaalses mõttes) sissetung või läbi-löök Eestis on päevakorral küll. Kui "Tangos" on tõstatatud mitmeid kohanematuse, püsi-majäämise, destruktiivsuse jm probleeme, siis "Valge abielu" taandub tegelikult ühele ainsale, mida "Tangos" möödaminnes väljendavad kaks tegelast: Eleonora - "Stomil, kas sa mäletad, kuidas me traditsioone purustasime? Sa võtsid mind protesti märgiks "Tannhäuseri" esietenduse ajal, esimeses reas, ema ja isa silme all?" - ja Arturi anatoomiaõpikut lehitsev Edek: "Kahju, siin on vahvaid tagumikke." "Valge abielu" põhimureks on katoliiklike traditsioonide lõhkumine, neid samal ajal taga nuttes, ja naise uuenenud rolli teadvustamine poola kivinenud arusaamadega meestemaailmas.

Kahel näidendil on ka sarnane tegelaskond - pere, kus perekondliku kokkukuuluvuse obligatoorse näokatte taga pulbitseb mitut sorti kirgi. "Valges abielus" kirgi, "Tangos" terveid erinevaid mõttemaailmu. Perekonna olemasolu tähendab ka atribuutika sarnasust mõlemas tükis - ülikonnad, vanasad, pruudikleidid, küünlajalad. "Valge abielu" muide väga õnnestunud, teksti poolalikkuse ja lavastuse taotlustega haakuv lavakujunduses (kunstnik Kustav-Agu Püüman), pakutakse poola vanale rüütellik-

kusele viitavat kila-kola, rõhutamaks panide Poola šlahtitsite variserlikku vanade ajaloo-romaanide maailma. Oösärgistatud-pidžamastatud neid peaksid siis väljendama selle maailma kokkupõrget moodsa vabameelsusega.

Võrdlust jätkates ei tahaks siinkohal siiski arutleda, kui võrd oli "Tango" kavvavõtmine olulisema ja aegumatuma sõnumi edastamine praegusaja eesti vaatajale, kui seda on "Valge abielu" lavaletoomine. 1973. aasta Poolas, kus "Valge abielu" esietendus, võisid näidendis tõstetud probleemid küll mõjuda taraanina, jäälohkujana või miiks mitte koguni pommiplahvatusena. Prostitutsiooniseaduse-eelses Eestis, kus aadelliku moraali pole kunagi harrastatud, vähemalt poolaliku kirglikkusega mitte (seda ei teinud omal ajal isegi baltisaksa kõige konservatiivsemad ringkonnad), pole kunagi olnud aktuaalne ületamatu vastuolu lokkava seksuaalvabaduse ja rüütelliku käest-kinnivärsilugemise vahel (mille taga võivad kõigest hoolimata lõmata metsikud seksuaalsed kired). Aga isegi sellisena, kitsalt üht katoliikliku Poola probleemi kandvana on "Valge abielu" päris hea näidend. Ma ei pea muidugi silmas rüütliajastu nostalgiat, vulgaarfreadismi kalduvaid avaldusi, lihtsustatud feminismi, naiivseid Elektra-komplekse jmt, mis iseenesest ju ei häirigi, eriti kui arvestada, et näidendi tegevus toimub tõenäoliselt enne I maailmasõda (räägitakse rubladest ja kantakse pikki pitsidega aluspükse), vaid näidendi minu meelest suurepärase dialoogi, mis annab iseenesest ühetasandilise probleemiasetusega tükile ihaldatud mitmemootmelisust, samuti romantilis-lüüriliste ja



realistlik-naturalistlike stseenide kiiret vaheldumist.

Eesti dramaturgias kohtab harva Mrožeki või Róžewiczi tasemel dialoogi, õieti vaid Paul-Eerik Rummo "Tuhkatriinumängus", Kõivul, vahest ka Vahingul ja Saluril, aga neil viimastel on tulemus ühedimensioonilisem. Nii ei paku eesti algupäraste näidendite dialoog lavastajale enamasti mingit tuge. "Valge abielu" tempode vaheldusrikkus ning dialoogi nõtkus on aga Nüganeni aidanud, seda enam, et lavastaja on osanud sellega suurepäraselt resonantsi minna. Vastupidiselt mõnele teisele arvustajale peaksin "Valget abielu" üheks Nüganeni paremaks lavastuseks. Lavastus on näidendit rikastanud, toonud pingutatud ja romantilise tõsimeelsusse groteski (mille vastaseks ju Róžewicz on ennast tunnistanud), jälginud sündmusi, magus muie suunurgas, ja poetanud neisse huumorit nii maitsekalt, et vaevalt see häirikis Róžewiczit ennastki.

Tundlik, teksti (autorile endalegi ehk teadvustamata) tagamaid tajuv lavastus on kogu trupi kaasa tõmmanud. On tekkinud efekt, kus kõik näitlejad mängivad võrdsest väga hästi (sama oli muide Undi "Tangos") ja kus üheski osas ei kujutle kedagi teist. Kõigepealt õestepaar Bianca (Katariina Lauk) ja Paulina (Triinu Meriste) - ühe astraalsus (süüta poisike) sekundeerimas teise lihalikusele (natuke rikutud tüdruk). Sekundeerimas, mitte must-valgelt vastandumas, sest mõlemad - nii Bianca, vaatamata sellele, et teda kasvatati poisiks, kui ka Paulina, oma bioloogilisest mässumeelsusest hoolimata, on tegelikult elukõige asise katoliikliku pere tütre, kelle väljapoole hoiakuid peresisesed

"Valge abielu". Paulina - Triinu Meriste, Bianca - Katariina Lauk.

"Valge abielu". Isa - Elmo Nüganen.
H. Rospu fotod



perverssused näiliselt ei mõjuta. Neiud kummardumas koos raamatu kohale - loksikis peakesed, heledad riided, nagu tsaari lapsukesed. Või pidurdamatult itsitamas nagu tänapäeva plikad täis trollibussi platvormil. Neid silmitsedes ja võrreldes jäägu igapähe enda otsustada, kas ta eelistab n-ö asjade loomulikkule kulgu või platoonilis-poetilise *mariage blanci* aegade naasmist. Võib-olla on selle viimase propageerimises näidendi sõnum tänapäeva eesti neiule, kes kõhkleb prostituudiks ja koduperenaiseks olemise vahel?

Anu Lambi Ema - suurepäraselt sobib sellele osa juurde Lambi kumisev (seksikas?) hääl. Mõistatusliku tütre luuletamisest hirmunud (või hirmu teesklev) ema, kes neisse luuletustesse sisse elab ja need tundeliselt ette kannab. Ning niisama tundeliselt riidekirstust kaasavara välja lappab (mille Bianca hiljem hoopis vähem tundeliselt lõhki käristab). Naisel on alati kanaleid, kuhu oma mehe toore primitiivsuse eest põgeneda - tütarde kaasavara lahutamine, köögis mooriv praad, luule, looduspildikesed, mälestuste jahtunud tuhk.

Elujõust pakatav Isa (Elmo Nüganen), kes oma vitaalsust šimpansi kombel turrides ja röökides välja elab - hea näide lavastuses aeg-ajalt sähvatavast, ütleksin pretensioonitust groteskist; isane, kes tütre kujutelmades härjasarvi ja fallosekujulist koonu kannab.

Parkinsonis rappuv raukpunaste põske-dega Vanaisa (Ago Roo), noorusest punapõsine, räpane ja rövedavõitu Kõõgitüdruk (Epp Eespäev), oma tungid aastate ja kombe-kuse taha varjanud kanasoenguline Tädi (Marje Metsur) ja *mariage blanci* teine osapool Benjamin (Indrek Sammul) võiksid ehk olla pigem hoiakuid illustreerivad skeemid, on aga tänu Rózewiczi tekstile saanud liha ja verd ning Nüganeni lavastus on neile elu sisse puhunud.

On ilmselt üleaarne mõõta neid tegelasi primitiivfreudistliku mõõdupuuga - vaevalt, et see kellelegi tänapäeval huvi pakuks, sest lihtsustatult teatud tunnusjooni kandvad ning sellele vastavalt käituvad ja mõtteid avaldavad tegelased on ka põgusalt psühoanalüüsiga kokkupuutunud läbinähtavad. Pigem meenutaksin veel kord Rózewiczi näidendi esmase ilmumise konteksti: vana ja uue, variserlike traditsioonide ja seksrevolutsiooniliste tuulte vahel kõikumine 70-ndate alguse Poola, mis oli just üle elanud oma kultuuri kõrgpunkti ja mis seetõttu oli igat sorti muudatustele eriti vastuvõtlik ning pahade asjade eest kaitsetu. Ja selles Rózewiczi näidend, ühelt poolt traditsioonide vahelikkust paljastavana, teiselt poolt aga nende moraalseid, ausaid külgi imetlevana. Papi (näidendi ilmumise ajal oli Rózewicz 52-aastane) hoiatav sõrmevibutus noortele. Ja "Valge abielu" meie praeguses kontekstis, kus pole erilisi konservatiivseid traditsioone, kus toimib lõtv ja iga ala vallutanud uuel va-

badusel baseeruv seksrevolutsioon (pigem küll mäsu), mida viiakse läbi peaaegu riiklikul mahitusel. Noore andeka lavastaja tükk, mis pigem ironiseerib ja muigab kui hoiatab, ülelühitseb või moraali loeb. Kui juba niisugune näidend praegu lavale tuua, siis ilmselt just nõnda, nagu Nüganen seda tegi - rõhutades näidendi tugevaid külgi: head dialoogi, lüüriilise ja elulise tempokat vaheldust (suurepärased stseenid pulmamarsiga, unenäod jne), ning tõmmates näitlejad oma mõtetäiduga totaalselt kaasa. Bianca vaikset langemist õuepimedusse võib vaadata muia-tes, maailma, mitte lavastuse pärast piinlikust tundes, aga ka täieliku kaasaelamisega, kui romantilise lootusetut, pöördumatut lakkumist.

VENE METALLI JA US \$ SUUDLUS

"VENE METALLI JA US \$ SUUDLUS". Käsikiri ja režii: Rein Kotov ja Artur Talvik, kaamera: Rein Kotov, heli: Ivo Felt, montaaž: Priit Põldma (*Baltic Broadcast*), muusikaline kujundus: Olav Ehala, konsultant Tiina Jõgeda, produtsent Peeter Urbla. Filmis ei ole kasutatud sponsoriraha ega lavastatud kaadreid. 28 min, *Betacam SP*. © "EXITfilm", 1993.

Nagu juba varemgi korduvalt mainitud, võib eesti dokumentaalfilmis täheldada konkreetse piiri kadumist TV-saate ja filmi vahel. Kuna üha enam valmivad filmid oludest tingituna [suhteline oadavus, mugavus, tellimused põhiliselt (Soome) televisioonilt ja sellega kaasnev vajadus olla operatiivsem jne] ennekõike videotehnika abil, toob see endaga kaasa TV-pärasuse, mistõttu seda piiri on tänapäeva dokumentalistikas üleüldse raske määrata. Ning et rahad ja nõudmine tulevad ka

enamasti väljastpoolt, seab see teatud kindlad tingimused materjali käsitluslaadile - teemad muutuvad üha sotsiaalsemaks ja välisvaataja jaoks siinset olukorda fikseerivamaks. Suunitus (välis)televaatajale seab kohustuse loobuda Eesti tõsielufilmide aeglusest ja autoripoolsest ebalevusest, materjal peab muutuma üha tihedamaks ja ajakirjanduslikult informatiivsemaks.

Mullu oktoobrikuul läbi RTV ja novembris Tallinna Kinomajas "EXITfilm" nädala raames vaatajani jõudnud Artur Talviku ja Rein Kotovi dokumentaalfilm "Vene metalli ja US \$ suudlus" kätkeb kõike seda, mis eespool öeldud, aga õnneks veel palju muudki - ta on esimene omalaadsete seas, mis püüab haarata hetkel nii õrna ja teravat teemat, nagu seda on Eesti metalliekспорт ning kõik sellega seotu.

Metalliäri osa meie igapäeva(majandus)elus on praegu vaieldamatu ning olles ajakirjanduse (nii roosa kui kollase) üks intrigeerivamaid kõneai-

"Vene metalli ja US \$ suudlus", 1993. Režissöörid Rein Kotov ja Artur Talvik. Tiu Silves oma metallilao platsil Paljassaarel.

T. Jõgeda foto



neid, on imekspandav, et see on nüüdseks vaid ühes filmis kajastust leidnud. Sest nagu selgub, peale intrigeerivuse on aines veel ka ääretult filmogeenne, eriti selles osas, mis ei puuduta otseselt majanduspoliitikat. Vasevargused, (uus)rikastumine, maffia pluss Vene sõjavägi *contra* politsei, metalli salaimport idapiiril jne on iseenesest juba eraldi filmitemad. Ühes filmis koos moodustavad need värvika karnevali, mida on vaieldamatult põnev jälgida. Karnevalimelu sisse kuuluvad lahutamatu, traditsioonina, prominentsemate osaliste soloetteasted (filmis sümpaatselt edvistav Tiiu



"Vene metalli ja US \$ suudlus". Estonian Air'i piletite eelmüügikassad Vabaduse väljakul pärast pommiplahvatust.

ETA foto

Silves ja imaginaarselt paheline Carl Kalle Danhammer), sõltumate vaatlejate kohalolek (Mart Laar ja Endel Lippmaa) ning jalgujääjate ja tunnistajate nähtust selgitavad repliigid. Tõeline revüü!

Just "värvilisus" oligi Talviku-Kotovi filmis üks tugevamaid külgi. Mulle kui vaatajale meeldivad "eksootilised" tegelased, väikesed mutrikesed suures mängus - vasekorjaja prügimäel, stalkerid Vene-Eesti piiril ja teised, kes ei satu ei äriuudistesse ega majanduslehekülgedele, aga ometigi nii haaramatu metallimüsteriumi kui ka kuritegelikkum maailma oma olemasoluga ilmestavad.

Kogu see Eesti "tuhkatriinumüüt" - metsadega kaetud väikeriigist Euroopa üheks suurimaks metalliekspordijaks - on haaramatu ühtvõrd nii tavalogika kui ka riiklike seadustega. Laskmata end siiski eksitada ka mütoloogiale viitavast filmi pealkirjast, meenutab Talviku-Kotovi töö oma intrigeerivusega nii Kalle Miikelsi RTV politseikroonikat kui Toomas Sildami kuriteolugusid "Päevalehes". Kuritegude kroonika on praegu arvatavasti Eesti ajakirjanduse müüdavaim ja populaarimaschhistikum osa (vähemalt "Päevalehe" mahtusid vaadates). Ka oma vormilt oli ju lugu samast reast, ainukese vahega, et haarata oli püütud kogu näh-

tust kõigi selle tagamaade ja tulemustega. Muidugi, filmi lühidust (28 minutit) ja probleemi ulatust arvesse võttes ei ole raske aimata teatavat paratamatut pinnapealsust, mis on toonud kaasa filmi liigagi kiire rütmi ja veidi lahmiva käsitluslaadi. Üleliia oli tunda ameerikalikkum hoolitsust rahutu ja läbematu televaataja eest, kellel on muudki teha kui probleemi mõnda takku sügavamalt tungida ning selle juures siis mõtisklema hakata - vaataja võib iga hetk tugitooli sügavusest oma käe telepuldi järele välja sirutada ja kanalit vahetada (so uue põlvkonna dokumentalisti õudusunenägu).

Talvikul-Kotovil on kõigest hoolimata teene olukorra eestikroonikalikul fikseerimisel, kuid kahjuks, kuna informatiivsus oli vähemalt kohaliku vaataja jaoks üsna tajutava deklaratiivusega asendunud, meenutas film oma vormilt üsnagi mõne Eesti suurema päevalehe illustreeritud juhtkirja (siia kuulub ka hoolikalt lihvitud deklaratiivne diktoritekst oma vaieldamatute sõnasepitsuslike pärlitega).

Muidugi võib ju kõige põhjenduseks tuua suunitletuse ennekõike välisurule, millele viitavad nii filmi ingliskõeised subtiitrid kui ka uutes Eesti dokumentaalfilmides peaaegu klassikaliseks, välisvaatajat informeerivaks saanud algus - lehviv sini-must-valge, kaitsevää paraad ja kõige selle taustal kõlav Eesti viimaste aastate lühiajalugu.

"Vene metalli ja US \$ suudlus". Politseiüksuse operatsioon.

A. Pärtli foto
Press Studio JV





"Vene metalli ja US \$ suudlus". Metallitsija Pääsküla prügimäel. ETA foto

Sellisel juhul täidab film küll mõne Põhjala televiisiooni aktuaalprogrammis meie hetkeolukorra informeerimisel oma teleajakirjandusliku missiooni, kuid vaevalt vastaks see ühe dokumentaalfilmi eesmärkidele.

Teisalt jällegi seab piirid ülesande tavatu ohtlikkus - tegijate enda sõnul murti filmi tegemise ajal neist ühe korterisse ning teise autost varastati kogu must materjal. Väga sinisilmne oleks vaatajal loota näha ekraanil lugu *à la* üks päev metallimafioos elust, parasjagu toimuvat vasevargust või kuritegelike grupeeringute omavahelist arveteõendamist. Mõõdas on ajad, kui filmitegijat ähvardas õrnade teemade puhul mõõgana pea kohal ripuvad oht riigi ja julgeoleku poolt. Ajad on teised, kuid mõök pea kohale on jäänud, selle hoidjaks on aga endistest palju pahamainelisemad jõud.

Igatahes Talviku-Kotovi filmiga on nüüdseks märk maha pandud. Eesti dokumentalist peaks teadvustama, kui põneva ja filmogeense maailmaga on siin tegemist, lähene kust küljest soovid. Iga Toomas Sildami kuriteoartikkel oma lugejat erutava detailse mõttetuse ja pseudoinformatsivsusega on justkui omaette filmisüžee. Anna mehele vaid kaamera! Parimad palad politseikroonikast kokkumonteerituna ei jääks alla isegi Ameerika vastavai-

le dokumentaalseriaalidele. Kuna tösielufilmi tulevik on ikkagi televiisioon, ainuke paik, kus seda vaadatakse, ei ole ju lõppude lõpuks enam tähtsust ka loo vormilisel puhtusel - televaataja kogu maailmas ei ihka niivõrd puhast informatsiooni, kuivõrd tsirkust.

Me elame huvitava ajal huvitavas kohas...

ARTUR TALVIK on sündinud 13. juunil 1964 Tallinnas. Lõpetanud 1988 Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri näitlejana. 1988-1992 töötas Eesti Nukuteatris näitlejana, pärast seda lühikest aega "Kuku" Raadios reporterina. 1992. a suvest töötab "EXITfilmis" režissöörina. Oli seal valminud mängufilmide "Novembrikuu hall valgus" (1993, režissöör Anssi Mänttari) ja "Tallinn pimeduses" (1993, režissöör Ilkka Järvelaturi) teine režissöör, esimesena nimetatud filmis tegi kaasa ka näitlejana. Hollywoodi filmis "Küünlad pimeduses" (1993, režissöör Maximilian Schell) oli režissööri assistent massivõtetal. 1993 debüteeris koos Rein Kotoviga dokumentalistikas filmiga "Vene metalli ja US \$ suudlus".



Dokumentaalfilmi "Vene metalli ja US \$ suudlus" võttegrupp. Helioperaator Ivo Felt, režissöör Artur Talvik ning režissöör ja operaator Rein Kotov.

T. Jõgeda foto

REIN KOTOV on sündinud 17. veebruaril 1965 Tallinnas. Lõpetanud 1992 ÜRKL operaatorina. Aastatel 1988-1992 töötas stuudios "Tallinnfilm" mängufilmide operaatorina. R. Kotov on võtnud üles lühimängufilmid "Onnelik lapsepõlv" (1988, režissöör Jaan Kolberg), "Mardipäev" (1989, režissöör Jaan Kolberg), "Teenijanna" (1990, režissöör Veiko Jürisson) ja "Igaühele oma" (1990, režissöör Hardi Volmer) ning täispikad mängufilmid "See kadunud tee" (1990, režissöör Jaan Kolberg), "Daam autos" (1992, režissöör Peeter Urbla, "Freyja Film"), "Armastuse lahinguväljad" (1992, režissöör Valentin Kuik), "Tallinn pimeduses" (1993, režissöör Ilkka Järvilaturi, "EXITfilm") ja "Rummu Jüri" (1994, režissöör Jaan Kolberg, erastudio "Kolberg & Vester"). 1993 debüteeris koos Artur Talvikuga dokumentalistikas filmiga "Vene metalli ja US \$ suudlus".

Sulev Teinemaa

PÜHENDUS

INTERVJUU TÖNU NAISSOOGA

Möödunu, praegune ja tulev on paratamatuste jadas üksteise küljes kõvasti kinni. Nende seosed põimuvad, vastastikune mõju muudab distantsi mõtteliseks. Ehkki helisid, kui neid just lindile või plaadile ei talletata, peetakse kaduvaks, sest nad kanduvad koos pidevalt mööduva ajaga minema, on muusika kui nende helide sisu siiski üpris jääv. Igas interpretatsioonis ja igas elustumises võib ta ilmnedu küll veidi erinevalt, aga emotsionaalne, vaimne või hingeline sisu, mida temasse on kunagi püütud sisestada, ei pruugi sellest palju muutuda. Või kui muutubki, siis uue laengu võrra, mille suurus ja märk sõltub järjekordsest tõlgendajast.

Klahvpillimängija ja helilooja Tõnu Naissoo (1951) mängib oma uuel albumil isa, Uno Naissoo (1928-1980) teoseid, mis on loodud enne seda, kui ta ise aktiivse muusikuna lavalaudadele astus. Ajavahemikul 1957-1965 kirjutatud kümme lugu on saanud uue, tänapäevasema vormistuse, ent ometi väidab poeg, et ta on säilitanud seal kõige olulisema. Ta ei räägi sealjuures väga valjuhäälselt džässist, improvisatsioon olevat siin pähe saanud pätsed ning nii mõnelgi puhul kostab iseloomustustes sõna "popmuusika". Et Uno Naissoo nime seostatakse eestimaise džässmuusika iseloomuliku palge kujundamise ja oma entusiasmsidemetega sellesse 1950. ja 1960. aastatel uue eluvaimu puhumisega, siis võiks huvi pakkuda juba pelk fakt, et eesti džässmuusika suurkuju looming on taas päevalguse kätte jõudnud. Aga põnevust lisab see, et Tõnu Naissoo pole lihtsalt mõjuka helilooja, muusiku, teoreetiku, pedagoogi, propagandisti jne järeltulija, vaid ta on omanäoline ja kõrget klassi džässmuusik, hetkel üks paremaid Eestis. Nagu isagi, on poeg kustutamatu januga neelanud uusi teadmisi; temagi on toetunud ühe jalaga džässi traditsioonile ja teise-ga veidi ka klassikalise muusika aladele. Uus vana on see, mida ta kuulajale pakub albumil "Pühendus".

Immo Mihkelson

IM: Näen sinu riulis Ian Carri kirjutatud Keith Jarretti biograafiat. See mees on ühest küljest tuntud kui piiride ületaja džässis, teisalt ka kui väsimatu improviseerija, keda on pidevalt painanud selgema muusikalise eneseväljenduse probleem. Intervjuu ja muusikast rääkimine on samuti problemaatiline tegevus, mille eesmärk peaks ilmselt olema kõnekas selgus. Aga mõtted tuleb hiljem paberile kokku suruda ning ehkki olen ise tihendaja rollis, häirib mind siiski, et nii mõnedki varjundid ja olulisena tunduvad nüansid võivad seeläbi kaotsi minna.

Tõnu Naissoo: Keith Jarrett on alates 1967. aastast, mil ta esines Charles Lloyd'i grupiga Tallinna rahvusvahelisel džässifestivalil, mu esimene tõeline lemmik ja on seda tänaseni. Kunagi oli ta mulle nii oluline, et ma ei saanud temast oma muusikas kuidagi mööda. Nüüd oskan suhtuda temasse ka kriitiliselt.

Sa rääkisid, et kirjutamisel tuleb juttu ja mõtteid tihendada. Kui võrrelda seda improviseerimise ja komponeerimisega muusikas,

siis kompositsioon on kui heliloomingu kompaktne lõpp-produkt; aga improviseerimisel on jälle oma võlud, ta on vahetum. Teisest küljest võib selles olla... mitte just tühjust, aga palju väljenduslikku ebatäpsust, mis sarnaneb sõnade otsimisega mingi mõtte võimalikult täpseks edastamiseks. Ma ütlesin, et improvisatsioon on kompositsiooni alus.

Kuuekümmend seitsmendal olid sa siinses džässis noor, tõusev ja andekas täht. Rääkisid, et Keith Jarretti mäng sind mõjutas, aga mille poolest erines see mulje varem kogest?

Džässis ja muusikas üldse pean ma kõige rohkem lugu asjadest, mis millegi poolest erinevad tavapärasest. Selle kontserdi energia oli eriline, muusikute esitus emotsionaalne ja meeldejäädud mulje väga müstiline ning lummav; vaatepilt oli sealjuures veidi eksootiline, kuid ka muusika ise erines varem kuuldust. Pigem sarnanes see rockikont-



serdi kui tavalise džässiga. Võib-olla sellepärast, et kuulun ise biitlite aja põlvkonda, oli kuuldu mulle muidu normaalseks peetud džässist lähedasem.

"Atlantic" andis hiljem Lloyd'i kvarteti esinemisest välja plaadi, mis minu arvates on tänaseni üks parimaid džässialbumeid. "Down Beatis" sai see neli ja pool tärni, mina annaksin kümme.

Jarretti mängu ma päris täpselt ei mäleta... Liikusin "Kalevi" spordihalli ringi ja nii möödus viiskümmend minutit väldanud kontsert ruttu. Alles pärast jõudis muusika tegelik mõju kohale. Suu jäi siin ammuli kõigil ning ovatsioon kestis pikalt. Kui ma ei eksi, käis Raivo Tammik lavalt rahvast rahustamas, sest toimuval oli ka väike poliitiline hõng küljes.

Mis puutub siinsetesse klaverimängijatesse, siis teati põhiliselt kuulsaid ja populaarseid nimesid, nagu Oscar Peterson või Dave Brubeck. Isegi Bill Evans ja Scott LaFaro olid võrdlemisi tundmatud. Ega tol ajal mujal toimuvast kuigi palju teatud. Mulle tundub, et praegu on see üsna samamoodi. Kahju, sest palju head muusikat jääb nõnda varju.

Ma ise olen püüdnud ajakirjade vahendusel kogu aeg kursis olla maailma džässis, aga ka klassikalises, pop- ning rockmuusikas toimuvaga ja arvan, et mingil moel olen seda ka suutnud. Kuulasin nii palju kui võimalik välisjaamade džässisaateid, käisin raamatukogus "Down Beate" lugemas. Mulle meeldib lugeda, mida on muusikast kirjutatud, mind huvitavad muusikute eneste mõtted selle kohta, mida nad mängivad, ja mida arvavad teiste mängitud muusikast.

Minu sattumine 1967. aasta festivalile oli kuidagi juhuslik. Isal oli kodus mingi enda valmistatud magnetofon, mis 1960. aastate alguses oli suur haruldus. Mäletan, et kõige rohkem meeldis mulle üks Bill Evansi plaadi lindistus. Isa ise pidas lugu Stan Kentonist ja Jimmy Giuffre'ist, kes oli pärit Ameerika läänerrannikult. Ameerika muusika puhul võib teha vahet, kas see on pärit ida- või läänerrannikult. Mina kaldun oma natuurilt rohkem läänerranniku poole nagu isagi. Sealt pärit muusika on veidi rahulikum, mitte nii närviline kui idaranniku *hard bop*, aga samas on selles ka mingi omapära. Lloyd erines nendest kõigest, ja erines ka 60. aastate alguse *free-jazz*'i lainest, kuhu kuulusid Ornette Coleman ja Eric Dolphy.

Klaverisoolo. 1985. aastal EBU bigbändi ridades festivalil "Pori Jazz".

Kui isa juures linte ja plaate kuulama hakkasin, käisin lastemuusikakoolis, õppisin klaverit ja...

Vabatahtlikult või pandi?

Ikka pandi. Ma ei saa kiidelda, et tahtsin juba varases lapseast peale saada muusikuks. Tegelikult olnuks arhitekti amet ehk loogilisem, sest olen sellise natruuriga. Lapsena joonistasin linnaplaane ja maju. Aga muusikaga läks nagu läks, mõnes mõttes kergema vastupanu teed.

Isa oli suviti Pärnus või Värskas koorijuhtide kursustel; seal mängisime neljal käel klaverit, mina melodiat, tema saatis. Sealt mul umbes kümnesena improviseerimine alguse saigi. Üks asi, millest veel mäletan, et väga innustusin, oli ühel tantsuõhtul koolis, kui ansambel mängis midagi *boogie-woogie* sarnast. Harmooniajärgnevus jäi sealt mällu ning edaspidi hakkasin seda ise otsima ja imiteerima. Ka see võis olla üks impulsse, mida isaga koos mängimine kinnistas. Improviseerimine, just vaba improviseerimine meeldis mulle.

1967. aasta alguses oli džässifestivali eelvoor. Kui isa ei oleks õhutanud, poleks ma ennast pakkuma läinud. Elasime lahus, aga käisin mõnikord tema pool. Kord tahtis ta kuulata, kuidas ma mängin. Improviseerisin midagi, tema ütles, et pole viga, ja hakkaski peale käima, et läheksin proovima. Veidi abistas ta ka triokaaslaste leidmisel.

Mängisime kontrabassist Aleksander Samohvalovi ja trummar Toomas Tiitsiga festivalil ainult kaks pala, mu enda lood. Tundsini ennast neid mängides veidi kindlamalt. Ega isal olnud traditsiooniliste käikude õpetamiseks aega. Ja mul endal ei jätku praegu samuti aega oma poisi juhendamiseks. Ei ela ju nii rikkalt, et teed, mida tahad. Pead elatise teenimiseks jooksma siia-sinna ning paraku ei jää sellest kuigi palju aega üle.

Mulle meeldis juba siis ning meeldib praegugi klassikalise muusika ja džässi orgaaniline segu. Võib-olla sellepärast, et olen õppinud ja ka ise mänginud klassikat. Imelik oleks seda pagasit minema visata. Koolis võitsin omal ajal preemiaid, ju ma siis kõige kehvem ei olnud. Oma vanuseklassis olin mina parim ja nooremate seas Rein Rannap. Olime mõlemad Ülev Saare õpilased, kes tõesti oli hea õpetaja. Olen talle palju tänu võlgu. Kui ma mõnikord tunnis improviseerisin, ei vaadanud ta põrmugi viltu, ehkki džässi pidas ka tema liiga kergeks muusikaks.

On inimesi, kes arvavad veel praegugi, et ju see džäss üks müra on. Kuulsin "KUKU" raadiost, kuidas üks naine kurtis, et jõulud

olid muidu toredad, aga Lasnamäel, kus ta elab, mängitasid venelased valjusti "mingit džässi". Suisa vihale ajab, kui räägitakse sellest, mida tegelikult ei teata.

Pead ennast ise ja ka teised peavad sind džässimuusikuks. Kuidas mõjutab sinu enesetunnet praegu raadiotest tulvav kommertsmuusika laine?

Mul ei ole kommertsmuusika vastu midagi, olen ka ise sellega kokku puutunud. Ometi sooviksin, et raadiotes oleks veidi rohkem džässisaateid. Omal ajal oli kuulus stalinlik ütlus, et saksofoni juurest on riigi reetmiseni vaid üks samm. Kõigepealt logisid poliitikutud, seejärel nurisesid väikekodanlikud kuulajad. Džäss ei ole vastuvõetav väikekodanliku meelelaadiga inimestele, keda Eestis on paratamatult üsna palju. Džässi vorm ei ole nii kompaktne ja pakitud nagu poplaulul, tema rütm on tavaliselt närvilisem, ta nõuab rohkem süvenemist.

Valter Ojakäär on väitnud, et eesti džässi palge vormis suuresti sinu isa tegevus.

Nii võis olla küll. Eks selle mulje tingisid teemad, mida ta kirjutas. Eelkõige oli ta helilooja, aga mängis ise ka ventiiltrombooni, klaverit, akordioni ja kontrabassi. Nagu heliloojatel ikka, oli ka isa loomingus mitu perioodi. Minu uue plaadi üks mõte oli mingil määral elustada mõningaid varasemaid teemasid. Sellist materjali jätkuks mängimiseks veel ja veel.

Mäletan, et kui ise hakkasin džässikontsertidel käima, see oli 60. aastate alguses, panning tähele, et omalooming siinsetel ansambliatel peaaegu puudus. Mõne isa pala

olid aga kõik oma repertuaari võtnud. Isa oli ka siinsete džässifestivalide põhiline organiseerija. Charles Lloyd'i kvarteti Tallinna kontserdi plaadi ümbrisel väideti naljaga pooleks, et Eestis oli selleks ajaks toimunud rohkem džässifestivale kui Newportis.

Käbi ei kukkuvat kannust kaugele. Mida sa oma isalt saanud oled?

Harmooniatunnetuse, lepliku meele, kühnus selja ja kindlasti veel midagi. Muusikalises mõttes ma midagi erilist ei ole. Mitte et päris ebumusikaalne oleksin, aga tean oma nõrku külgi. Rütmi olin hädas juba muusikakooli astumisel, ka meloodilise mõtlemisega ei saa hiilata. Harmooniatunnetuse üle ma aga ei nurise, see on isalt. Suurem osa uue plaadi lugudest, eriti ballaadid on tugeva harmooniapõhjaga. Rääkides meelelaadist, siis üks asi isalt, mis veel meelde tuleb on ehk lüürilisus. Mulle meeldib mängida ballaade, meeldib heakõlaline muusika.

Kindlasti on mul temast vähem energiat. Ja teise põlvkonna asi, paratamatult jääd varju, kui isa on ees väga särav. Võid ju rohkem teada ja tehniliselt rohkem osata, aga iga asja tuleb vaadata oma aja saavutuste kontekstis. Lisaks tunnen, et minu tegevus on laialivalgub. Isa puhul on olulised looming ja tema pedagoogiline-teoreetiline töö, raamatud. Pillimänguga ta elu lõpupoolel enam eriti ei tegelnud. Mina aga olen seotud nii musitseerimise kui ka heliloominguga, ehkki klassikalises mõttes interpreediks ma ennast pidada ei saa. Heliloomingu puhul takistab laiskus rootide kirjutamisel. Nii et ka heliloojaks ma ennast nimetada ei julge. Džässimuusiku asi, paljudel on need poolused

Egils Straume ja Vladimir Tarassoviga "Baltic Jazz Triona".



Hollandis, pärast Alfred Schnittke 1. sümfoonia sealset esiettekannet 1989. aastal. Keskel teose dirigent Gennadi Rožddestvenski.



kuidagi ühendatud. Iga džässija on mingil moel helilooja ja samas interpreet.

Uus plaat? Mille põhjal valisid sinna lood?

Isa loomingu folkloorset poolt vältisin teadlikult, siin on need lood, milles on tunda ehk ameerikaliku džässi mõju.

Kui ma aastaid tagasi tihti esinesin Leningradis ja Riias, siis mängisin isa palu mõnikord ka seal, ehkki need ei läinud minu tollase lähenemisnurgaga kokku, sest mulle meeldis vabam, jarrettlik improvisatsiooni kontseptsioon. Võrreldes isa palu ameerika standarditega, ütlesin sealsele džässipropagandistile Vladimir Feiertagile, et kristalselt aus olles sarnanevad need üpris palju ookeanitaguste eeskujudega. Tema ütles, et ärgu ma muretsegu. Ka vene klassikalise muusika looming hakkas peale nii, et see ei olnud alguses päris venelik.

Kui isa lugusid kuulaks mõni ameeriklane, võiks ta öelda, et see pole eesti muusika. Aga siiski, näiteks "Meditatsioonis" on minoorne dominant... Isa helikeel on lihtsalt kõige sarnasem ameerika muusikaga ning sealt pärit inimene tunneb selle ära. Lugesin kunagi, et keegi pidas Pärdi "Tabula rasat" india helilooja teoseks. Kas sellistel liigitustel on üldse mingit tähtsust? Teine asi on kopeerimine. Plaadilt jäi välja laul "Ei sa ole see, kes näid", mis tundus mulle veidi liiga sarnane Sammy Cahni looga "Teach Me Tonight", aga sedagi ei saa pidada otseseks kopeerimiseks. Teine väljajäänud lugu oli "Viimane eksam", millele ma ei leidnud plaadi kontseptsiooniga sobivat lahendust.

Kui oleksid valinud esitamiseks eesti rahva muusika mõjutustega palasid, oleks tõenäolisus, et tulemust nimetataks eesti muusikaks, suurem.

"Ameerikaliku" loomingupoole valik oli täiesti teadlik, sest praegu meeldib mulle seda lihtsalt rohkem mängida. Folkloorist ainet saanud lood eeldaksid ka improviseerimist selles laadis. Sellele plaadile sai sulam isa lugudest ja minu arranžeringutest-improvisatsioonist. Kuna püstitasin endale kohe alguses ülesande teha suhteliselt lühikesi ja veidi kommertsliku vormistusega versioone, siis minu "mina" on seal tagaplaanil. Mõne pala puhul oli ka "eeskujusid", nagu Herbie Hancock või Joe Zawinul, aga ainult veidi.

Mainisid, et varem sa isa lugusid eriti palju ei mänginud. Kas see tähendab, et sel perioodil olid sul isa omadest erinevad muusikalised töökspidamised?

Mängisin varem põhiliselt oma lugusid, kuigi neid ei olnud palju. Sageli olen laval lihtsalt improviseerinud, läinud publiku ette nagu valge leht ja hakanud mängima. See andis vabaduse iga kord erinevalt mängida. Trioga esinedes olid loomulikult konkreetsed lood, aga ma ei mänginud ka siis töötlusti.

Vahepeal tuli tõesti tahtmine proovida standardeid, pealegi muutus see 1980. aastate alguse džässis suurmoeks. Praegu tunnen jälle, et seda on tehtud juba piisavalt. Aga isa lood olid kõrvus helisenud juba pikki aastaid ja ma lihtsalt enam ei saanud muidu, kui pidin need ära tegema.

Kõrvalepõikena lisaksin, et on olemas ka koos Peep Ojaveri ja Taavo Rummeliga män-



Koos helirežissöör Priit Kuulbergiga albumi "Pühendus" salvestamise ajal "Forte" stuudios 1993. aasta mais.

Koos trummar Jack DeJohnette'iga.



gitud plaadimaterjal, kus esitasime teemasid tuntud muusikalidest, aga mitte väga populaarses vormis. Kahjuks jäi lindistus Peep Ojaverle viimaseks. Kui see plaat kunagi ilmub, on see pühendatud talle.

Kui rahule jäid ise oma uue plaadiga?

Põhilise osa salvestusest tegime 1993. aasta kevadel, 8. ja 9. mail. Trumme mängis minu poeg Marko ja bassi Taavo Rimmel. Hiljem polnud enam võimalik pisivigu, eriti mis puutub löökpillidesse, ümber teha. Kuulasin üle ja tundus, et see nii hull ka ei ole. Proovisin mõned asjad hiljem üle mängida, aga esimese korra "fiiling" oli parem ja nii jätsin mõned "kobod" sisse, sest tervikuna olid need variandid mulle armsamad. Aga täpset vastust sellele küsimusele ma ei tea. Idee mulle meeldib, iseasi on teostus.

"Dedication" lugu-loolt:

1. "Kevad"

Tõnu Naissoo: Kirjutatud 1958. Tavaline AABA vormi teema. Minul mõeldud lühikesse ja sissejuhatava loona, muusikute keeles *up-tempo*, kusjuures segatud on tüüpilisi džässis ja popmuusika rütmielemente. Üks kavatsus oli siin süntesaatoritega imiteerida bigbändi. Harmoonia jätsin ligilähedaselt samaks, ehkki teistes lugudes olen teinud ka väikesi kohendusi. See on tingitud teistsugustest vormilahendustest ja stiili muutmisest, mõnel puhul tundus mulle, et siin-seal võiks olla teistmoodi.

2. "See päev on kui rõõm"

Meeleoludžässis valdkonda kuuluv pala. Teema on siin väga pikk ja arenduslik ning seetõttu leidsin, et see õigustab ka pikka improvisatsiooni elektriklaveril, mis on küllaltki meloodialähedane. Pala on pärit aastast 1964.

3. "Komistades"

Alguses mul *funk'*iliku töötluse mõtet ei olnud, aga kui tegin palade järjestamiseks süntesaatoriga endale kavandit, leidsin, et teema sobib väga hästi bassikäiguks, ja nii ta tuli. See 1964. aasta teema võiks vabalt olla isa loominguga rahvamuusika poolt esindava plaadi peal. Tekkis ka see probleem, et isa

Bornholmi saarel 1990. aastal toimunud workshop'i aegu koos Niels-Henning Ørsted Pederseni trioga.



lood on mõnes mõttes sarnased, nende vormis ja vaheosa harmoonias palju sarnast. Ka Gershwinil ja Porteril oli oma käekiri, palju kordusi ja sarnaseid harmoonialahendusi. Isa looming on nende omast muidugi erinev, aga oma joon oli ka temal. Kui kõik lood tulnuks esitada ühe ja sama koosseisuga, oleksid nad muutunud liiga sarnaseks. Püüdsin neid mingilgi moel erinevaks teha. Siin on süntesaatoril imiteeritud sordiintrompet veidi Miles Davise moodi. Kujutasin stuudios poolnaljaga ette, kuidas tuleb üks pisike paks mees ja mängib alati sama koha peal põikpäiselt oma "jura" vahele.

Mulle endale tundub, et see on plaadi parim lugu, siin on peaaegu kõike.

4. "Meloodia"

1957. Seda lindistasime kaks varianti. Plaadile sai "Weather Reporti" sarnane ARP-i kõla, mis on väga iseloomulik Joe Zawinulile. Teine, džässilikum versioon triole, oli Oscar Petersoni moodi tõlgendus. Otsustasin esimese lahenduse kasuks, sest teine variant oleks plaadil pinge maha võtnud ning ta oli plaadi kontseptsiooni seisukohalt liiga tavaline. Üks mõte, mis kõiki siinseid töötusi ühendab, on minu soov esitleda neid vanu lugusid uues kuues, ka see rääkis esimese lahenduse kasuks.

Püüdsin pillidega varieerida. Küsimus oli selles, et kuna plaadil pidi domineerima džässi "fiiling", siis ma kahtlesin, kas suudan seda süntesaatoriga ja üksinda saavutada. Kogumulle oleks sellisel juhul jäänud liiga külm. Kui võrrelda veidi häälest ära klaverit ja "Yamaha" klavinoovat, siis valiksin ma siiski esimese. "Elava" pilli ja tehniliste vahenditega mängimise protsessil on suur vahe.

5. "See juhtus veebruaris"

Puhas *straight-ahead* džäss. Kirjutatud 1965. Üpris traditsiooniline lühike klaveritrio lugu, midagi Oscar Petersoni sarnast. Otsekuu vahepala.

6. "Neil päevil polnud algust"

Ilmselt isa tuntuim ja ilusaima meloodiaga laul, mis valmis 1960. aastal. Alguses mõtlesin, et plaadi pealkiri peaks tulema selle loo järgi "Neil päevil..." Siis aga hakkasin kahtlema. Kui asjaga mitte kursis olev inimene vaatab ja loeb "Tõnu Naissoo - Neil päevil...", ei oskaks ta seda seostada isaga. Kaalusin ka mõtet panna pealkirjaks "Uno Naissoo. Neil päevil polnud algust", aga teisest küljest olen ju mina selle muusika linti mänginud ja seda töödelnud. Lõpuks otsustasin "Pühenduse" (*Dedication*) kasuks. Lühike ja inglise keeles kõlab hästi.

7. "Miks?"

Aastast 1963. Algmaterjal andis võimalusi Chick Corea laadis hoogsaks sambaks, aga plaadil on "tonk-tonks"-diskosamba eesti moodi. Kavatsesin siia lisada flöödi, aga nii nagu loos "Komistades" mängisin kitarril süntesaatoril ise sisse, nii siin ka flöödi. Risk on kutsuda mehi kõrvalt, väga sageli satub mõne teise inimese improvisatsioon ebasoovitavasse vaku ja see hakkab terviku mõttes häirima. Ning noorte muusikute puhul lisandub veel see probleem, et nad on väga iseteavad, arvavad, et teavad palju, aga tegelikult ei pruugi teada.

8. "Meditatsioon"

Aastast 1965. Meeleolu seostub siin loo pealkirjaga. Ka minu eelmisel plaadil "Pöördepunkt" oli üks lugu, kus mängisin üksinda akustilisel klaveril. Seekordne versioon on elektriklaveriga. Olen "Meditatsiooni" oma kontsertidel varemgi esitanud ja alati on seda hästi vastu võetud.

9. "Sõduri kiri"

Muusikaliselt veidi üllatav, sest 1960. aastal, mil isa selle loo kirjutas, oli *bossa nova* alles moodi minemas. Minu töötlus ei ole puhas *bossa*, pigem kaldub see rohkem popmuusika poole ja on midagi 70. aastate aja- viitedžässi sarnast.

10. "Õnnelik õhtu"

Siin oli mul jälle valida kahe variandi vahel. Tahtsin teha erinevalt 1964. aasta originaalile ja proovisin alguses Pat Metheny grupile omase kõlalahendusega vormistust. Lisaks salvestasime klassikalise džässstriiga versiooni. See, mis lõpuks plaadile jõudis, on esimene, veidi "ebatavaline" töötlus. *Fretless* basskitarr mängib siin teemat ja "soolotsemist" palju pole.

Targad raamatud väidavad, et improvisatsioon on džässmuusika alus ja just see teeb džässist džässi, aga mina vaidleksin vastu ja ütleksin, et "fiiling" on džässile kõige olulisem. Kõigis siinsetes lugudes on improvisatsiooni osa suhteliselt väike ja selles mõttes polegi see "päris" džässiplaat, vaid pigem meeleeoludžäss, mida võiks täiesti vabalt mängida ka raadios.

PUTUKAID JA INIMESI



Režissöör David Cronenberg (paremal) ja beat-kirjanik William S. Burroughs.

DAVID CRONENBERGI FILMIDES PÕIMUVAD TAVATUL VIISIL ÜKSTEISEGA TABUD, BIOLOOGILINE ÕUDUS JA PSÜHHOSEKSUAALSES TEEMAD. FILMIS "SKANNERID" PLAHVATAVAD TELEPAATIA MÕJUL PEAD, "KÄRBSES" SULANDUB TEADLANE ÜHTE TOAKÄRBSEGA, "LAHUTAMATUTES" LÕPETAVAD GÜNEKOLOOGIDEST KAKSIKUD ENESETAPUGA ARMASTUSEST SAMA NAISE VASTU. NÜÜD ON CRONENBERG VÕTNUD ETTE WILLIAM S. BURROUGHSI "MITTEFILMITAVAKS" PEETUD ROMAANI "ALASTI EIINE". CRONENBERG ON KULTUSROMANIST VOOLINUD HULLMEELSE, ŠOKEERIVA NARKOOTIKUMIREISI, KUST POLE PÄÄSU. JUHANI NURMI KOHTUS BERLINIS FILMI REŽISSÖÖRI, PEAOSSALISE PETER WELLERI JA PRODUTSENT JEREMY THOMASIGA.

Vaadad filmi, mille peategelane mängib oma naisega saatuslikult Wilhelm Tell. Hullumeelsus süveneb: William Lee (Peter Weller) kohtab sadamabaaris humanoidilaadset olendit, kes väidab teda olevat salajane agent teel *Interzone*'i. Seal muutub Lee kohverkirjutusmasin "Clark-Nova" hiiglaslikuks mardikaks, kes räägib temaga oma päraku kaudu ning kirjutab ta raporteid. Kui Lee laenab teise kirjutusmasina, siis sööb vana kirjutusmasin uue sissetungija armukadedusest sõna otseses mõttes ära. Et end paremini varjata, omandab meie sangar homoseksuaali peiteidentiteedi. Lee külastab šveitslasest aristokraati, kes muutub hiiglaslikuks tuhatjalgseks ja vägistab Lee homoarmukese. Lee saab kaifi ainest, mis on valmistatud tohutu suurtest Brasiilia vetes elavatest tuhatjalgetest - temast saab Musta Liha ori ja saatanliku dr Benway süüdimatu mängukann. Näed nägemusi ja kõik see on hallutsinatsioon. *Interzone*'i hullutav propaganda. Tere tulemast David Cronenbergi "Alasti eine" ("*Naked Lunch*", 1991) maailma, kus kõik on võimalik ja lubatud.

Keegi ei plaksuta "Alasti eine" pressiesituse lõppedes. Muidu nii innukas Berliini festivalipublik on filmile aplodeerimaks lihtsalt liiga ja jähmunud. Vaatajaskonnas segunevad sügavad hingetõmbed ja närviline naer. Üldine atmosfäär on vähemalt hämmeldunud. Haigutused jäävad kurku kinni.

Tosinkond inimest lahkus Fassbinderisaalist keset esitust. Kui lõputiitreid varjundab Ornette Colemani määratsev saksofon, pääseb pressikonverentsile siirduvate ajakirjanike suust selliseid kommentaare nagu "haige film", "kütkestav" ja "hiilgav". Minugi kätes on kahtlemata õrna värinat.

Olles näinud "Alasti einet", olen endisest veendumun selles, et David Cronenberg (15. V 1943) on tõesti üks maailma võimekamaid filmirežissööre. Ta manipuleerib meisterlikult liha ja psüühikaga, ta filmid juhivad vaatajat käest hoides kummalisse ja hirmutavasse maailma, ja lasevad siis ootamatult lahti.

Kui Stephen Kingi on kutsutud kirjanduse Big Mac-hamburgeriks, siis Cronenberg on pigem õudusžanri kahtlusi tekitav gurmaanaine: näed enda ees eksotiilisi, korrapäraselt asetatud hõrgutisteviilakaid, mis alles suus osutuvad ajalõikudeks või naise sünnituselundeiks. Eine on alasti ja seda serveeritakse garanteeritult toorena.

Norman Mailer on kunagi William Seward Burroughsi (5. II 1914) kohta väitnud, et too on "ainuke ameerika kirjanik, kelles võib olla terake geniaalsust". Burroughsi kuulsaimat teost "Alasti eine" ("*The Naked Lunch*", 1959) on üldiselt peetud võimatuks ekraniseerida ning see on ka Cronenbergi karjääri suurim väljakutse. Cronenbergi auahne üritus kujutada William Burroughsi metafüüsilist hingemaastikku on siiski õnnestunud täistabamus. Narkootikumiuudus nägemused otseku hingavalt ekraanilt pahaaimamatu vaataja peale oma grotesksust ilma mingi sisemise tsensuurita. Ta näeb kinolinal füüsilise kuju saanud tabusid, kes pöörduvad ta väärtuste maailma sügavamate kihistuste poole sõnulseletamatult liiderlikul moel.

Filmi üldine meeoleolu on nagu üledoseeritud LSD ühendatuna Fernet Branca emajuure põhjatu mustusega: lohutult sünge, mille mõju all on kõik võimalik. "Alasti eine" kohta kehtib sama võrdlus kui Ridley Scotti "Tulnuka" ("*Alien*", 1979) puhul. Olles kord selle koletisi näinud, ei unusta neid iial. Vähemalt Nietzsche ja Burroughs näevad asju samast vaatenurgast. Kui vaatad kuristikku, vaatab kuristik sinusse. "Alasti eine" mardikateks maskeerunud ilgused kompavad häbitult inimhinge kõige alumisi kiude: need kohutavad olendid teavad meist tõdesid ja saladusi, mida me iseendalegi ei julge tunnustada. Hullumeelsus ja pöörasus on nende võit filmi peategelase William Lee üle, kes lõpuks jääb oma narkootikumidest erutatud alateadvuse lõksu.

"Alasti eine" šokeerib vaatajat viisil, mis on puhas narkootikumiluule. Film paistab tõelisena, aga seda ei või tõsiselt võtta. Siiski

ei ole esimene reaktsioon naer, ennemini valitseb tundeid tülgastus või jahmatatus. Filmis ühinevad enesestmõistetava loomulikkusega gootilik Grand Guignoli traditsioon ja samaugune sadomasohhistlik esteetika, mis on märkinud muuhulgas Hieronymus Boschi, Francis Baconi, H. R. Gigeri ja Luis Buñueli töid. Burroughsi moodne klassika on David Cronenbergi käes unikaalselt muundunud mitmetasandiliseks öudusfilmiks, mille tülgastavrealistlik meeleetus ja lohutu armastuslugu ei jäta vaatajat riivamata. Ma ei ole kindel, kas see, mida Cronenbergi film mu peaga teeb, mulle meeldib. Vähemalt mu oma "Macintosh" ei ole veel muutunud mutantputukaks ega kirjuta hullumeelseid raporteid nagu Bill Lee "Clark-Nova"-kirjutusmasin.

Lee (Peter Weller) ligasesse argipäeva kuulub prussakate ja tuhatjalgsete mürgitamine. Tegevuspaik on talviselt hall New York aastal 1953, kus Lee satub lõputusse narkootikumipainajasse. Kaks luureteenistuse agenti arreteerivad ta ülekuulamiseks, mida toimetab hiiglaslik mardikas. Oma tuksleva päraku kaudu väidab kahisev mutantputukas end olevat Lee - salajase agendi - ülemus. "Sa pead tapma oma naise", nõuab putukas rõveda häälega. Leides oma naise (Judy Davis) koos oma parima sõbraga voodist, otsib ta unustust putukaid tapvast kollasest pulbrist.

Tasakaalutu naine juba ongi pulbri ori. "See on kafkalik narkootikum," väidab ta umbusklikule mehele, "see paneb sind enast mardikana tundma." Hiljem mängib Lee oma naisega Wilhelm Telli, mille tulemusena tulistab naist silmade vahele. Politsei kannul, põgeneb vapustatud Lee, et kohtuda *mugwump'*iga, inimesesuuruse humanoidiga, kes ärgitab teda põgenema *Interzone'*i, kunstnike töötatud paradisi. Pandimajas vahetab Lee oma püstoli kuju muutva kirjutusmasina vastu.

Õnnetus peegeldab tõelisust ehk liigagi lähedalt: Burroughsi oma benzedriinist sõltuv naine Joan hukkus Mexico Citys hulljulge püstolimängu tagajärjel aastal 1951. Burroughs ütles: "Arvan, et on meie väikese Wilhelm Telli rutiini aeg" ja tulistas oma naist "Star 380" automaatrelvast.

"Alasti eine" esilinastusel väitis Burroughs: "Ma pean tunnistama, et mu naise õnnetu tulistamine on olnud mulle viimase neljakümne aasta jooksul raske ja valus koorem. See oli jube kogemus ja mulle teeb ikka veel haiget, kui inimesed arvavad, et ma tegin seda tahtlikult. Oma arust olen ausalt rääkinud kõik õnnetuse asjaoludest: olime

mõlemad väga purjus ja hulljulged. Mu naine keelitas mind tulistama joogikkaasi tema pea peal ja jumal teab, mis põhjusel julgesingi lasta. Olen seda päeva kogu oma elu kahtsenud. Ainus asi, mille pärast Davidi filmi puhul natuke muret tunnen, on see, et vaatajad võivad pidada tulistamist minu elus olnu kordamiseks, mida see üldsegi ei ole."

David Cronenberg on isikuna väga meeldiv. Isegi teda imetlev Martin Scorsese pelgas nende esmakohtumist, pidades Cronenbergi mingisuguseks "Dracula" Renfielditüübiks, kes sööb hommikueineks mardikaid. Miski ei ole tõest kaugemal. Tipp-režissööri käepigistus on üllataval pehme, aga sellegipoolest ei tunne ma, et midagi oleks pihku jäänud. Ta on piisavalt vana olemaks kas või mu isa, kuid meie kummagi peopesad ei ole näinud päevagi rasket füüsilist tööd. Sama mõistatuslik naeratus huulil, millega Cronenberg lõi psühhoatilise doktori meeldejäeva kuju Clive Barkeri "Öörahas" ("*Nightbreed*", 1989), viipab ta mind nüüd istuma. Uudishimu tappis kassi. (Kas ta on "Alasti eine" dr Benway?) Cronenberg on nagu need viktoriaanlikud teadlased, kes Darwinist innustatuna otsisid uusi eluvorme, õhkudes samaaegselt nii koolipoisilikku innukust kui ka ebainimlikku kannatlikkust.

Oleme Berliini kesklinnas "Kempinski" hotelli avaras luksusunumbris. Olen vabatahtlik ohver Cronenbergi maopilgu ees, mis on varjunud ümmarguste "Oliver Peoplesi" prillide taha. Vaieldamatult on intelligendilikud *juh'i*-prillid teatavas vastuolus pisut mässulise tumerohelise nahktagiga. PR-sekretäri Ginger Corbetti teatel liituvad meie seltskonnaga umbes poole tunni pärast ka Jeremy Thomas ja "Alasti eine" kangelane Bill Lee *alias* Peter Weller. Cronenberg räägib pehmel ja meloodilisel häälel vastutulelikult oma filmidest. Mineraalvesi "Apollinaris" on ainus mõnuaine intervjuu juures, mis viib meid sinnapoole liha ja tajumust.

"Mainisin umbes 1981. aastal "OMNI Magazine'is" esimest korda, et tahaksin filmida William Burroughsi "Alasti einet", ainult et ma ei teadnud tollal, kuidas," alustab Cronenberg. "Olin lugenud raamatut juba selle ilmudes 1950. aastate lõpul ning sel oli mulle kustumatu mõju. Burroughs ja Vladimir Nabokov on mõlemad mu kirjanikest eeskujud. Kuigi meil oli Jeremyga (Jeremy Thomas, filmi produtsent) aastate vältel palju takistusi selle teostamisel ja projekt aina lükkus edasi, sain lõpuks siiski aru, et aeg oli meie poolel. Teadsin, et meil ei olnud mingit vajadust seda kibekähku teha, sest raamatu filmimise-

õigused olid Jeremyl olnud juba mõnda aega. Ainuke probleem oli see, et Burroughs vananes kiiresti ja ma ei tahtnud mingil tingimusel teha filmi ilma tema õnnistusega. Ma ei tahtnud sugugi, et ta jõuaks surra enne mu filmi valmimist."

"Kohtusin William Burroughsiga esimest korda tema seitsmekümne aasta juubelil New Yorgi "Limelight"-teatris, kus rääkisin talle oma ideest. Burroughs ei tunne eriti hästi filmimaailma, aga mingi ime läbi oli ta siiski kuulnud mu "OMNI" intervjuust. Olin üllatunud tema siirast ja avalast huvist mu ideede vastu. Sellest alates on meie koostöö olnud väga viljakas, Burroughs on meid igati aidanud ja julgustanud."

"Järgmisel aastal lendasin koos Burroughsi ja Jeremy Thomasiga Tangerisse Marokos võttepaiku üle vaatama. Loomulikult olime nähtust kõvasti sisse võetud, välja arvatud Burroughs, kes tõdes, et tema äraolekul on paik oluliselt muutunud. Kogu oma eksootilisuses oli koht täis nõiduslikku sürrealistlikku veetlust. Burroughsi jutu järgi ei olnud neist paikadest, kus tema viibis 1950. aastatel, palju alles, kuid sellest hoolimata pani kohalik atmosfäär meie fantaasia tööle."

"Burroughsi *Interzone* on tegelikult Tangeris paiknenud *International Zone* - rahvusvaheline tsoon, kus paljud Ameerika ja Euroopa kunstnikud veetsid muretu maksumaba elu. Pärsia lahe sõja tõttu ei saanud me "Alasti eine" *Interzone*'i-lõike Tangeris filmida - keegi ei nõustunud võtteid kindlustama -, kuid sealkäik oli kahtlemata vaeva väärt."

"Nähtu võlus meid nii jäägitult, et tahtsime just seal filmida, aga ma arvan nüüd, et see kõik oleks olnud kasutu, sest et *Interzone* on rohkem meeleseisund kui koht. Bill Lee ei lahku tegelikult kogu loo ajal New Yorgist - kõik juhtub tema peas."

"Eilsel pressikonverentsil kuuldus kriitikat selle kohta, et ma ei ole olnud täiesti romaani truud. Ma ei usu, et see ajakirjanik olekski mõistnud, et ma ei ole üritanudki teha mingit tähtsahelist versiooni "Alasti einest". See on täiesti võimatu, ja kui nii siiski tehtaks, maksaks film 400 miljonit dollarit ning pandaks kirikuvande alla igal viimasel kui maal. Mitte ükski kultuur maailmas ei võiks seda soosida. Selle raha eest saaks vähemalt 400 filmi."

"Filmi kavandades hoidsin m.a William Burroughsit asjaga kursis ja ta kiitis minu nägemuse täielikult heaks. Tundsin kergendust sellest, et tal polnud mingit huvi osaleda stsenaariumi kirjutamisel. Sellest on tal seljataga oma traumaatiline kogemus -



"Vereimejad", 1976. Frank Moore (Hart) ja Marilyn Chambers (Rose).



"Pesakond", 1979. David Cronbergi filmidele iseloomulik õudusustseen.



"Videodroom", 1982. James Woods (Max Renn) ja Debora Harry (Nicki).



"Lahutamatud",
1988. Claire
Niveau (Genevieve
Bujold) koos
günekoloogidest
kaksikvendade
Beverly ja Elliott
Mantle'iga
(mõlemas osas
Jeremy Irons).

"Elutu isoon",
1983. Tom Skerritt
(šerif Bannerman)
ja Christopher
Walken (Johnny
Smith).

"Dutch Schultzi viimased päevad" ("The Last Days of Dutch Schultz"), mis on lihtsalt teadvusevool kuulsa gangsteri mõtteist surivoodil. Burroughs on kuratlikult tark ja sõnaosav. Mõned "Alasti einet" lugenuist küsisid temalt, kuidas ta suhtub minu versiooni. Burroughs vastas: "Ka Raymond Chandlerilt küsiti kord: "Mida Hollywood on teie meelet teinud teie romaanidega? Ta vastas: "Minu romaanidega? Noh, aga Hollywood ei ole nendega kõige vähematki teinud. Nad on ikka veel raamaturiivil."

"Clive Barkeri "Öörahuva" võtete ajal Inglismaal hakkasin kirjutama esimest stsenaariumivarianti. Minu teadmata olid Burroughsi tekstid olnud mu alateadvuse pidevad mõjutajad alati, kui kirjutasin oma filmi-



"Kärbes", 1986. Jeff Goldblum (Seth Brundle) ja
Geena Davis (Veronica Quaife).



de stsenaariume. Kui nüüd hakkasin neid mõjusid täielikult välja valama, sulas kõik lõplikult ühte. Tundus nii, nagu oleksime mina ja Burroughs ühinenud "Kärbse" ("The Fly", 1986) teleportatsiooniseadmes - lõpptulemuseks on Cronenberg-burroughsilik sulam. Olen sellega väga rahul. Minu filmis on üht-teist ka Burroughsi muudest teostest, nagu "Hävitaja!" ("Exterminator!") ja "Homo" ("Queer"), aga ennekõike on see ikkagi William Lee lugu. Sest romaan "Alasti eine" sai meie hingesidemeks. Meile mõlemale meeldivad putukad ja mardikad, nii et filmi antropomorfseid elukaid ei olnud kuigi raske luua. Tunduvalt raskem oli jääda truuks burroughsilikule atmosfäärile, mis toonib kogu filmi."

"Kui Burroughs külastas meid Toronto studios, armus ta *mugwump*'idesse ja sai endale ühe neist nukkudest, mida Jim Isaac CWI-st koos rühmaga meie filmi jaoks valmistas. Sa oleksid pidanud nägema ametnike nägusid Kanada piiril, kui nad lugesid tollideklaratsiooni Chris Walasi mulaažifirma poolt transporditavate olevuste kohta: viiskümmend *mugwump*'i, neli "Clark-Nova" mardikat, hüplevad "sex blob'id", nelikümmend musta tuhatjalgset ja nende juurde kuuluvad mehaanilised jalad! Mulaažitöö on alati eriti raske ja pedantsust nõudev, nii selgi korral. Siiski on "Alasti eine" mulaažid kõigi minu filmide hulgast ilmselt kõige paremini õnnestunud ja seda tänu pikale ettevalmistusperioodile. Filmi neli "Clark-Nova" mardikat maksid 13 000 dollarit tükk. Minu meelest peaks igal looval kirjutajal olema oma!"

William S. Burroughsi legendaarseimat teost on üritatud filmida juba enne Cronenbergi. Kui kirjanik 1970. aastal Inglismaal elas, piirasid tema sõber Brion Gysin ja *low-budget*'i produtsent Antony Balch teda filmistsenaariumiga, mille peaosasse nad planeerisid Mick Jaggerit. Selles vabas ja burleskses versioonis oli sees koomilisi *music hall*'i numbreid, aga ettevõtmine jooksis karile. Aastal 1970 tahtis Frank Zappa teha raamatust lausa *off-Broadway* muusikali; idee, mida Burroughs peab praegugi küpseks ja teostamiskõlblikuks. David Cronenberg ise on alati olnud Burroughsi suur imetleja ja tundnud end olevat talle loovas mõttes midagi võlg.

Vladimir Nabokovit ja Burroughsi jumal-dav noor mees unistas omal ajal kirjaniku karjäärist, kuid vahetas ala, märgates, et ta on liiga kannatamatu arendama oma kirjan-duslikku häält. Filmid tõmbasid teda Toron-to ülikoolis liialt.



"Öörahvas", 1989. Režissöör Clive Barker. Selles mängis David Cronenberg psühhootilist doktorit. Sellesarnaseid koletisi näeme tema enda filmideski.

"Alasti einel" on rohkem ühist selliste filmidega nagu näiteks David Lynchi "Eraserhead" (1977) ning vendade Ethan ja Joel Coenite "Barton Fink" (1991), kui tema enda varasemate teostega. Tehiskoletised on tüüpiline Cronenbergile, ja sürrealistlik meeleolu kujutab mõjusalt hullumeelset, sundmõtte dikteeritud kirjutamisprotsessi. "Alasti eine" jätkab Cronenbergilikku bioõuduse liini ja groteskset naturalismi, mis saavutas ter-viklikkuse alles "Videodroomis" ("Videodrome", 1982).

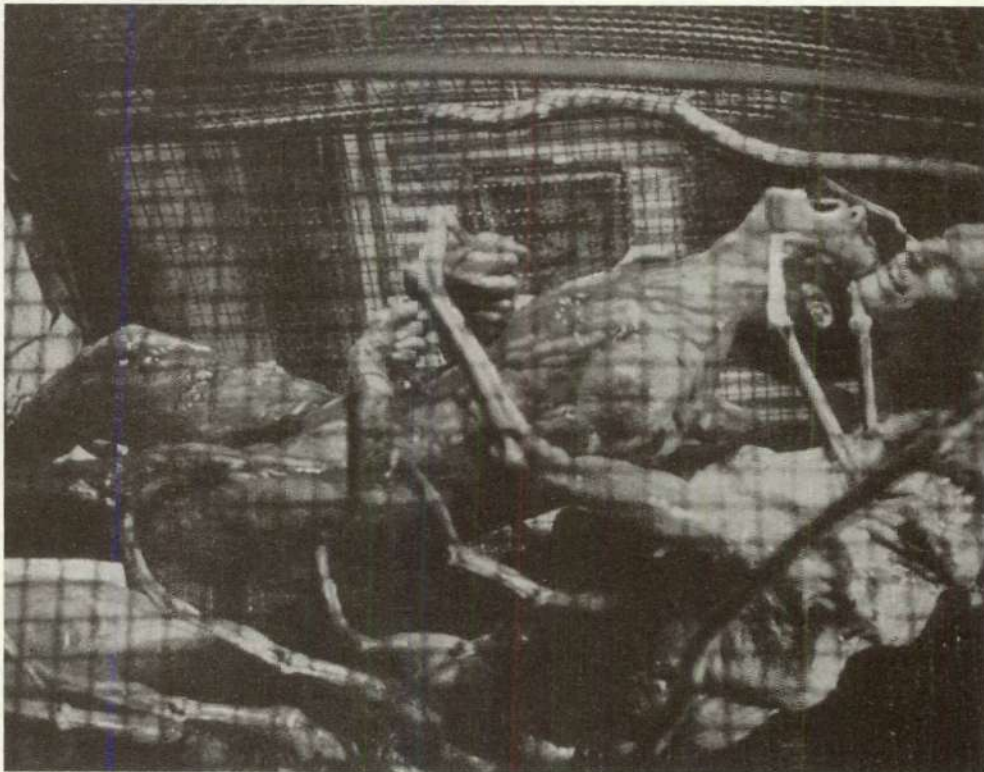
Kadunud Andy Warhol nimetas "Videodroomi" 1980. aastate "Kellavärgiga apelsi-

niks" ("*Clockwork Orange*", 1971). Selles satub tsenseerimata pornovägivallafilme näitava kaabeljaama omanik Max Renn (James Woods) hallutsinatoorsesse ebatõelusse, kust ainuke väljapääs on Uue Liha omaksvõtt. Lööklausest "*Long Live The New Flesh*" (Elagu kaua Uus Liha) kujunes kiiresti *underground*-kultuuri legendaarne kultustermin. "Videodroom" on sadomasohhismi ja vägivalda näitav saade, mille lainepikkus tekitab, ironiline küll, kasvaja liiga küllastumatute vidiootide ajudesse. Lõppude lõpuks riivavad Renni enda hallutsinatsioonid kõrgetehnoloogilist sürrealismi. Tema käsi muutub vähiplasmata sülgavaks püstoliks ja ta peidab videokassette oma kõhukatte vagiinataolisse uurdesse.

"Olin tõega pettunud selles, kuidas "Universal" kandis hoolt "Videodroomi" turulepääsu eest. Sinnamaani olin kindel, et see oli mu parim film. Kahjuks hakkas tootmisjuha-

taja Bob Remy omapead löikama minu *final cut*'i versiooni pärast seda, kui MPAA (*Motion Pictures Association of America*) oli kiitnud heaks tema nõutud kärped. Seda ei saa malle andestada. Küsimus oli filmi "*Samurai Dreams*" stseenis, mis kujutab endast süütut jaapanipärast *softcore* pornot. Aga sellest kogemusest tulenes ka midagi head - sain juurde töopakumisi. Tean küll, et "Videodroom" on veider film, sest isegi kauaaegsed töökaaslased võõrastasid selle tegemist.

Kanadas ollakse väga konservatiivsed ning kohalikud poliitikud kasutavad oma võimu takistamaks filmide näitamist. Kas see pole mitte loova vabaduse lämmatamine? Poliitikud on palju koletislikumad kui miski minu loodu. Ma ei tsenseeriks ennast kunagi. Fantaasia ja alateadvuse tsenseerimine hävitaks mu režissöörina. See oleks sama, kui sürrealistil keelataks unenäguisid näha."



"Alasti cine",
1991. David
Cronenberg
manipuleerib
meisterlikult liha ja
psüühikaga, ta
filmid juhivad
kummalisse ja
hirmutavasse
maailma.



Cronenbergi filmi šokimulje on tagatud ja pakutav roog ei seedu kindlasti alati lihtsalt, aga vaataja kogeb tihti, et ta on kannibalistliku suutäie asemel saanud joovastava maiuspala inimkonna salajasemast kokaraamatust. Cronenbergi huvitavad inimkehas toimuvad protsessid, olgu need siis psüühilised või füüsilised. Kõikvõimalikud parasiidid, koletislikuks muutunud suguhaigused ja günekoloogilised toimingud on Cronenbergile viljakas maa, ja mitte sugugi ainult oma orgaanilise koostise pärast.

"Kõik teised peale minu tajusid "Kärbest" kui mingit AIDS-i allegooriat. Ei saa ju ometi arutleda nii, et Geena Davis nakatas Jeff Goldblumi kehastatud teadlase ainult sellepärast, et tal polnud kunagi aega naisega olla. Mõistan küll AIDS-i seost "Judinate" ("Shivers", 1975) ja "Vereimejate" ("Rabids", 1976) puhul. "Kärbes" tahtsin siiski minna palju sügavamale ja mõtiskleda elu lõppemise edasilükkamatusest ja sellest, et oleme oma surmast piinavalt teadlikud. Mul oli õnne, et produtsent Mel Brooks uskus minu nägemusse, ta ei käskinud mul end taltsutada, vastupidi! Olin õnnega koos ka saades oma filmi sellised näitlejad nagu Jeff Goldblum ja Geena Davis. Mõlemad on üle 180 cm pikad kaunid inimesed. Nad olid armastajad ja lausa paiskasid erootikat filmilinale. "Kärbes" sai hea kriitika osaliseks ja arvata-

"Alasti eine". Peter Weller (William Lee).

vasti ei tee ma enam kunagi nii menukat filmi."

Kui seksi peab filmis näitama mingil määral vastuolulises seoses, ajab Cronenbergil asju enamasti naine, näiteks kas või Marilyn Chambers "Vereimejates", Debbie Harry "Videodroomis" või Geena Davis "Kärbeses". Kuid see ei tähenda hoopiski seda, et Cronenberg oleks mingi häbematu "šovinist". Heteroseksuaalina kohutas teda mõtegi näidata kahe homomehe kirglikku armatsemist "Alasti eine" filmiversioonis, kuigi homoseksuaalsus on üks Burroughsi raamatu kesksematest teemadest.

Cronenbergi meelest on inimkonna liikmed mutandid, sest me kõik muutume vananedes vähehaaval peletisteks: juuksed kaovad, organismi talitus nõrgeneb ja liha, see cronenbergilikest materjalidest erutavaim, laguneb meis sama kiiresti kui külmutuskapist välja võetud praad. Seksuaalsed motiivid on Cronenbergi filmides alati olnud kesksel kohal. Näiteks "Judinate" ja "Vereimejates" külvasid erinevatest sugupooltest parasIIDid hirmu põhjaameerika keskklassimiljões.

Režissöör ise on öelnud end olevat nimelt keskklassist heteroseksuaal, aga see ei takista teda tegemast filme bioloogilistest mutatsioonidest ja väärustustest. Isegi homo-

seksuaalsus William S. Burroughsi moodi võib muunduda Cronenbergilikes kätes seksuaalseks valeidentiteediks. Seksuaalsed tabud on esikohal ka paljukiidetud "Lahutamatuses" ("*Dead Ringers*", 1988), kus Cronenberg uuris sügavalt psühhoseksuaalsust ja geneetilise predestinatsiooniga (ettemääratusega) seonduvat temaatikat. Günekoloogia oli sobiv teadusala, mille abil lahutamatu Mantle'i kaksikud (mõlemas osas Jeremy Irons) said uurida oma väärustunud psüühikat.

"Lahutamatus" lähtealuseks on usku matult põnev tõsijuhtum: 1970. aastatel New Yorgis elanud ja surnud vendade Stewart ja Cyril Marcuste lugu, kes mõlemad olid günekoloogid. Nad leiti lõpuks 63. tänava korterist surnuna ja juba kaunikesti roiskununa. "Lahutamatus" tegemise finantseerimine oli vähemalt sama keeruline kui "Alasti eine" puhul. Dino De Laurentiisi DEG-kompanii oli ainukesena selleks valmis."

"Produtsendid pinnisid mind kogu aeg: Miks need kutid peavad olema günekoloogid? Kas nad ei võiks olla juristid või midagi muud?" Aga see oli ju kogu loo iva. Mantle'i vennad vajasid naisi, õppimaks rohkem sellest peaaegu müstilisest sidemest, mis neid ühendas. Naised suhtusid "Lahutamatuses" meestest palju paremini."

"Günekoloogia hirmutab ja vaevab mehi. See on meile mingit moodi salajane ja maha saladud piirkond - ja me ei tahagi kunagi kuulda sellest kõiki üksikasju. Mul õnnestus Mantle'i vendi mängima saada selline näitleja nagu Jeremy Irons ja see oli teda tõeliselt proovile panev roll. Olin väga meelitatud, kui ta mõõdunud aastal Claus von Bülowi rolli eest parima meesnäitleja "Oscarit" vastu võttes tänukõnes mind mees pidas. Seda juhtub väga harva."

Cronenberg tunneb mutatsioonide ja loodusveidruse vastu suuremat sümpaatiat kui keegi muu Hollywoodis. Sellest hoolimata, et ta on juba arvestatav nimi, tahab ta siiski tegelda teemadega, kus peitub uusi väljakutseid. Nii on ta säilitanud oma maine järjekindla režissöörina, kes ei tunnista kompromisse oma töös.

Jättes kõrvale Stephen Kingi raamatu "Elutu tsoon" ekraniseeringu ("*The Dead Zone*", stsenaarist Jeffrey Boem) ja 1950. aastate filmi "Kärbes" uusversiooni, mille käsikiri valmis koos Charles Edward Poguega, kirjutab Cronenberg üldiselt oma filmide stsenaariumid ise.

Just see teeb temast tõelise looja - filmitegija, kes vastutab ise oma teoses kujutatute eest. Cronenbergi "hilisema perioodi filmid",

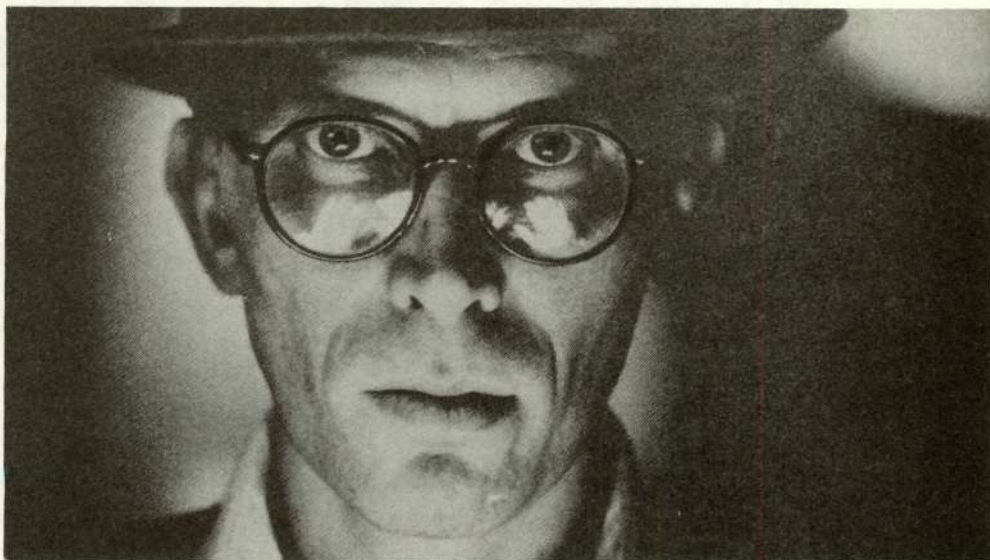
nagu "Elutu tsoon" (1983), "Kärbes" (1986) ja "Lahutamatus" (1988), erinevad üksteisest, aga on sellegipoolest äratuntavalt Cronenbergiliku teosed, milles tema ametioskus puhkes täielikult õitsele.

Cronenbergi puhul ei ole paremad töötajad ja suuremad elarved hävitanud loovust ning eespool mainitud etteaimamatust. Tal on olnud rohkem õnne kui näiteks John Carpenteril, Wes Cravenil või Brian De Palmal, kelle teosed ei tõmba enam vaatajaid kinno. Ka oma harvades näitlejatöödes on Cronenberg otsinud psühholoogilisi kontraste, kehastades muu hulgas psühhopaati (Clive Barkeri "Ööraahas"), günekooloogi ("Kärbes") ja patoloogilist John Landise vampiiriloos "Süütu veri" ("*Innocent Blood*", 1992).

Cronenbergi viimased filmid on vähemalt sama intensiivsed kui tema varasemad tööd, neis ei ole kunagi õnneliku lõppu, aga seevastu on jutustusse tulnud rohkem inimlikkust ja isegi romantilisi sugemeid. "Elutu tsoon", "Kärbes" ja "Lahutamatus" osutuvad lõppude lõpuks kõik armastuslugudeks. Ja nagu kõik elust suuremad armastuslood, lõpevad needki traagiliselt. Kunstis ja traagikas peitub kõike puhastav katarsis, millest eluga pääsenu on endisest tugevam indiviid.

Siiski ei ole Cronenbergi haare aastatega pehmenenud, vaid mees, kes varem nõudis "rohkem verd" graafilistes stseenides, on nüüd kujunenud arvestatavaks režissööriks. Tegelikult, mida vähem on olnud verd Cronenbergi lugudes, seda intensiivsemad filmikogemused on need olnud. Nüüd, "Alasti eine" järel võib küsida: kuhu David Cronenberg veel võib minna? Kas on mõni (tabu)teema talle võõras ja võimatu? Tema austajatel on vaevalt põhjust muretseda, sest see looja on teos-teoselt küpsenud üha täiuslikuma filmilise väljenduse suunas.

Cronenbergi intervjuerimine nõuab meie meeltel kogu tähelepanu kontsentreerimist. See mees ei tarvita alkoholi ja isegi ei suitseta, nii et ainuke paus tuleb, kui kalkan kahe pooliku "Apollinarise" sisu ühte klaasi. Mu kröbekuivad huuled neelavad ahnelt mineraalvett. Koputus uksele - tänuväärne paus. Tupp astub filmi staar Peter Weller *alias* William Lee koos anonüümse välimusega tähtprodutsendi Jeremy Thomasiga. Sel hetkel meenutab kassilik Weller võimalikult vähe Bill Leed. Kalifornialikult vabalt kannab ta seljas "Alasti eine" peategelase nahkset PR-jakki, millest torkab silma kirkalt kollane filmilogo. Kunagine *RoboCop* on kasvatanud endale allapoole kaarduvad vuntsid. Nägu on sellegipoolest selgelt äratuntav,



aastatega on vaid silmade ja suu ümber tulnud juurde uusi elujooni. Peter Welleri intensiivne näokuju tõuseks esile kas või miljonite seast.

Pilkumatud, teineteisest kaugel asetsevad silmad puurivad kõigesse, mida nad vaatavad. Nad ei värahta ja arvatavasti pööravad ise esimesena pilgu ära. Vabal ajal tervisespordiga tegelev Weller ütleb, et ta ei harrasta enam idamaiseid võitluskunste ega ole aastaid maratoni jooksnud, kuid ta paisab sellest hoolimata olevat erakordselt heas füüsilises vormis. Ainult ta kõneviis on kuidagi kaugel, lausa äraolev ja õigeid sõnu otsides kiinduvad ta silmad alati ühte punkti. Sõnavara lõppedes pakub see ameeriklasest maailmakodanik prantsuse- või itaaliakeelset vastet. Temas on midagi ärritavalt arrogantset ja mõtlikku, ja ma ei välista, et äkki võiks ta käivituda millegi muu kui mineraalveega. Hüpnootilised, vaevalt liikuvad silmad ainult lisavad Wellerile karismaatilist mõistatuslikkust. Huvitav on teada saada, kuidas see oma füüsisist meetodina kasutatav näitleja üldse huvitus "Alasti einest".

"Kuulsin paar aastat tagasi *"RoboCop 2"* võtteplatsil, et David Cronenberg kavatses filmida "Alasti eine", ja teadsin kohe, et tahan seda osa. Mul oli seljas *Robo* raudrüü, mis ei ole just eriti kerge, aga hüppasin püsti ja läksin kohe vagunelamusse Cronenbergile kirja kirjutama."

"Kohtusime ühes New Yorgi restoranis ja kohe klappis kõik meie vahel. Rääkisin Cronenbergi plaanist ka oma sõbrale Roy Scheiderile, kes mängib filmis dr Benwayd. Mulle meeldis "Alasti eine" raamatuna väga ja kui

"Alasti eine". Peter Weller peaosalise William Leena. "See on mu elurool. Pärast sellist katarsist on raske midagi muud mängida."

aega on, loen seda üha uuesti. See raamat on nagu prohvet."

"Burroughsi kohtasin sügisel 1990, filmi tegemist alustades, ja meil oli põnevaid vestlusi näiteks kunstist, seksist, narkootikumidest ja poliitikast. Minu meelest oli William Burroughs oma ajast kolmkümmend aastat ees. Võid kujutleda inimeste hämmastust 1950. aastatel, kui nad lugesid "Alasti einest" plastilisest kirurgiast, sõltuvusse viivatest narkootikumidest ja immuunsust nõrgestavatest suguhaigustest. Kohtumõistmisel oleksid nii juristid kui arstid selle üle naernud. Nüüd on meil HIV-viirus ja idee ise ei vapusta enam kedagi."

"Muidugi on Davidi versioon Burroughsi raamatust mõnevõrra erinev. See on traagiline lugu mehest, kes peab kogu oma elu kandma vastutust oma naise õnnetu surma pärast, mille ta ise põhjustas. Ta elab üha uuesti läbi naise tulistamist: Lee kohtab pidevalt mõnd saatuslikku naist, kes näeb välja täpselt nagu Joan Lee. William Lee loob iseendale *Interzone'i* säilitamiseks vähemalt esialgu tervet mõistust. Filmi lõpp on nagu sulgunud ring: painajast ei ole väljapääsu sellest hoolimata, et ta läheb *Interzone'ist* An-nexiasse. Ma olen oma osa lahendusega rahul, sest Burroughs kiitis selle täielikult heaks. Bill Lee on mu elurool ja ma tunnen sellest õnnistusest heameelt."

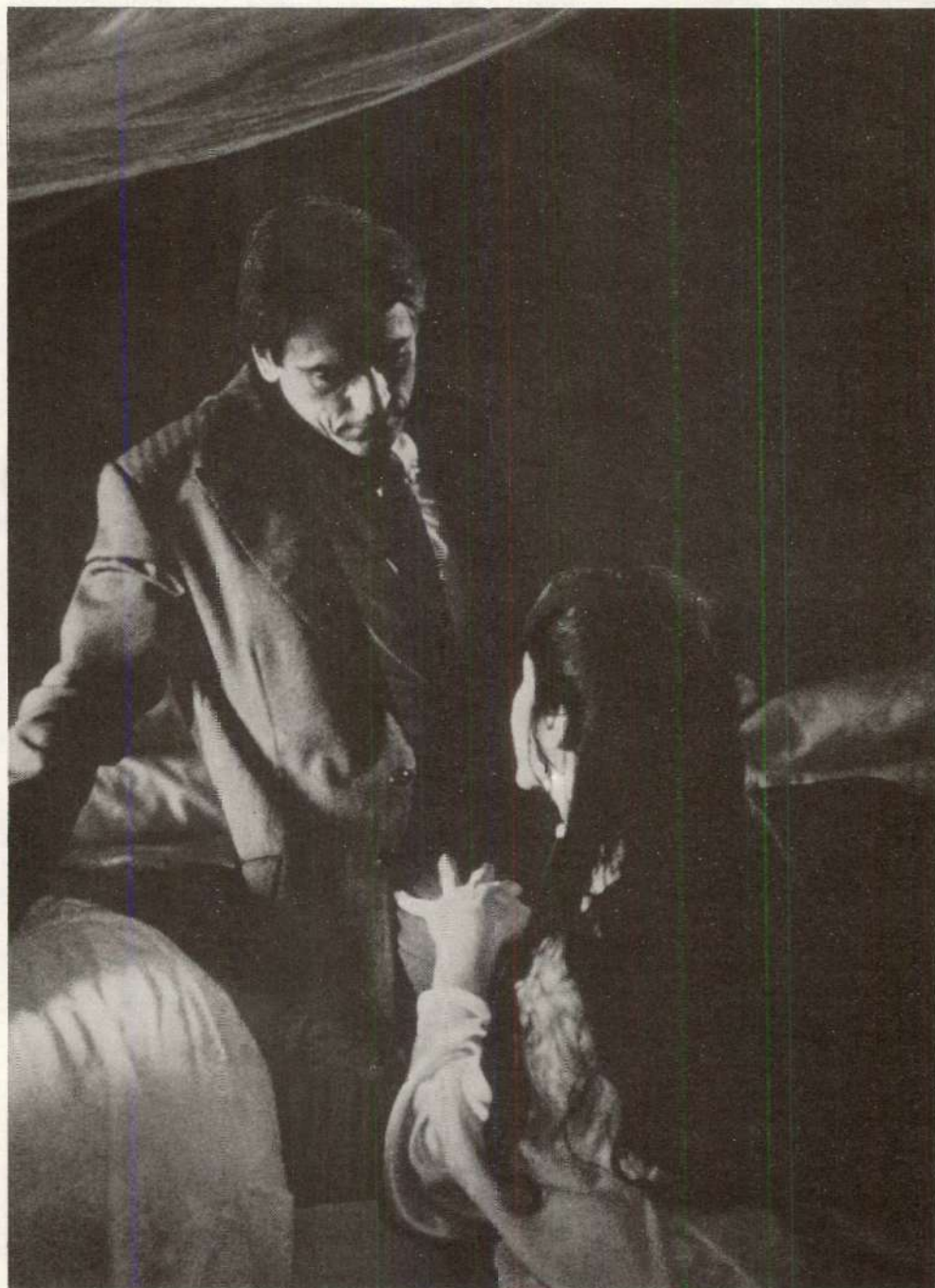
Jeremy Thomas, omapärane inglasest produtsent, kes võitis üheksa "Oscarit" Bernardo Bertolucci "Viimase keisri" (*"The Last*

Emperior", 1987) eest, vaimustub nagu Wel-
lergi.

"Kui kohtusime Davidiga esimest korda
Torontos, küsisin, milline on tema unelmate

"M. Butterfly", 1993. Armastus - alati ja ainult
pimeduses. Jeremy Irons (*André Gallimard*) ja
John Lone (*Song Liling*).

soov. Rääkisin talle, et tahan toota filmi
"Alasti eine". Minu arvates ei saa seda raa-
matut filmiks teha, aga kui keegi seda selle-
gipoolest suudab, siis vaid David. Juba
sõnad Cronenberg ja Burroughs ajavad ihu
kananahale; aga kui hakkad mõtlema veel
sellele, mis juhtuks neid ühendades. Tegeli-
kult ei olnud Peter (viitab tähelepanelikult



kuulavale Wellerile) ainus näitleja, keda kaalusime peassa. Mõnedki nimekad näitlejad olid huvitatud Bill Lee mängimisest. Õnneks on siiski see näitleja, kes lõpuks ossa valitakse, ainus õige."

"Mitme William Burroughsi teose ainetel tehakse praegu filmi, aga ma ei usu, et olen selles kuidagimoodi osaline. "Henry: massimõrvari portree" ("*Henry: Portrait of a Serial Killer*", 1986) režissöör John McNaughton tahab filmi teha Burroughsi ainukese stsenaariumi "Dutch Schultzi viimased päevad" järgi. "Apteegikauboi" ("*Drugstore Cowboy*", 1989) ja "Teekond Idahosse" ("*My Private Idaho*", 1991) teinud Gus Van Sant kavandab filmiversiooni "Metsikutest poistest" ("*The Wild Boys*")."

"Ise tahan töötada Davidiga uuesti pärast seda, kui olen saanud koos Bertolucciga valmis "Väikese Buddha" ("*The Little Buddha*", film valmis 1993. *Toim.*). Olen hankinud õigused J. G. Ballard'i romaanile "Crash". See on meie sobivalt kummaline ja groteskne lugu."

Vestleme Cronenbergi ja Thomasiga veel veidi tulevikuplaanidest. Cronenberg teeb järgmiseks "Warner Brosile" filmiversiooni Broadway-näidendist "M. Butterfly" (film valmis 1993. *Toim.*), mille peaosast on huvitunud Jeremy Irons. Siis siseneb Ginger Corbett ja annab Wellerile "Lufthansa" pileti õhtusele lennule. Vuntsidega staar töötab mõned nädalad Mehhikos järjekordse rolli kallal. Sümpaatne Cronenberg kirjustab tagasi oma pere juurde Torontosse. Õuduspilte telluloidlindile maalival pereisal on pöörasem maine Kanadas. Maldan vaevu oodata, mida loob järgmiseks tema putukalikult jahe mõistus. Olgu sinu geniaalsus suunanäitajaks surelikele, sina tuhatjalgse poeg, Uue ja Musta Liha valvur - riku siis viimanegi tabu.

Soome ajakirjast "Image" 1992, nr 1 tõlkinud
ÜLLE PÕLMA

"Image" alaline kaastööline JUHANI NURMI on Oulus elav teaduskirjandusele ja filmile spetsialiseerunud vabakutseline toimetaja.

DAVID CRONENBERGI FILMOGRAAFIA

- 1966 "Transfer". Lühifilm. (Režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator, monteeriija.)
1967 "From the Drain". Lühifilm. (Režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator, monteeriija.)
1969 "Stereo". (Režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator, monteeriija.)
1970 "Tulevikuroimad" - "Crimes of the Future". (Režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator, monteeriija.)
1974 "Judinad" - "Shivers/The Parasite Murders/They Came From Within". (Režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator, monteeriija.)
1976 "Vereimejad" - "Rabid". (Režissöör, stsenaarist.)
1978 "Fast Company". (Režissöör, kaasstsenaarist.)
1979 "Pesakond" - "The Brood". (Režissöör, stsenaarist.)
1980 "Skannerid" - "Scanners". (Režissöör, stsenaarist.)
1982 "Videodroom" - "Videodrome". (Režissöör, stsenaarist.)
1983 "Elutu tsoon" - "The Dead Zone". (Režissöör.)
1985 "Ülepeakaela õõpimedusse" - "Into the Night". (Episoodiline osa; rež: John Landis.)
1986 "Kärbes" - "The Fly". (Režissöör, kaasstsenaarist, kõrvalosa: günekoloog.)
1988 "Lahutamatud" - "Dead Ringers". (Režissöör, kaasprodutsent, kaasstsenaarist.)
1989 "Õõrahvas" - "Nightbreed/Cabal" (Kõrvalosa: psühhiaater; rež: Clive Barker.)
1991 "Alasti eine" - "Naked Lunch". (Režissöör, stsenaarist.)
1993 "M. Butterfly". (Režissöör.)

TELETÖÖD (režissöör, produtsent, stsenaarist)

- 1971 "Skulptor Jim Ritchie" - "Jim Ritchie Sculptor".
1971 "Kiri Michelangelolt" - "Letter from Michelangelo".
1971 "Tourettes".
1972 "Don Valley".
1972 "Fort York".
1972 "Lakeshore".
1972 "Talveaed" - "Winter Garden".
1972 "Scarborough Fluffs".
1972 "In the Dirt".
1972 "Secret Weapons". (Ka operaator.)
1975 "Ohver" - "The Victim".
1975 "The Lie Chair". (Peep show.)
1976 "The Italian Machine". (Televastus.)
1988 "The Faith Healer". (Episood telesarjale "Friday the Thirteenth".)
1988 "Hydro". (Reklaamfilm kompaniile Ontario Hydro.)
1990 "Caramilk". (Kaks reklaamklippi William Nelsonile.)
1990 "Nike". (Reklaamklipp kompaniile Nike International.)
1990 "Regina vs Horvath". (Episood telesarjale "Scales of Justice".)
1991 "Regina vs Logan". (Episood telesarjale "Scales of Justice".)

AARE ERMEL

PAAVO JÄRVI DEBÜÜT SÜNNIMAAL



Noor eesti dirigent Paavo Järvi (s 1962) andis oma esimesed kontserdid sünnimaal 18. jaanuaril Tallinnas ja järgmisel õhtul Tartus, juhatahes Malmö Sümfooniaorkestrit, mille peadirigendiks ta on valitud alates järgmisest hooajast.

Kodupublik tänas noort talenti vaimustunud aplausiga. Veenvaim ja meeldejäävaim oli Lepo Sumera Teise sümfoonia esitus.

H. Rospu fotod



Tallinna kontserdi järel koos Lepo Sumera ja Stenhammari klaverikontserdis soleserinud Love Derwingeriga.



1962. aastal sündis Eestis kaks tulevast dirigenti, Arvo Volmer jõudis peadirigendi ametini aasta varem.





Paul Weidner lavastab harilikult USA-s, mõnikord ka mujal, näiteks Aafrikas või Uus-Meremaal. 1993. a sügisel tuli ta Tallinna Noorsooteatrisse, kaasas Sam Shepardi näidend "Maetud laps" ("Buried Child"). Jaak Rähesoo elab Pärnus. Suur osa tänapäeva ingliskeelsest dramaturgiast on jõudnud eesti lavale tema tõlkes. Etendusejärgses vestluses räägivad mehed ehk oma uutest töödest? Või järgmisest ühistööst? Igatahes teevad nad seda heas inglise keeles.



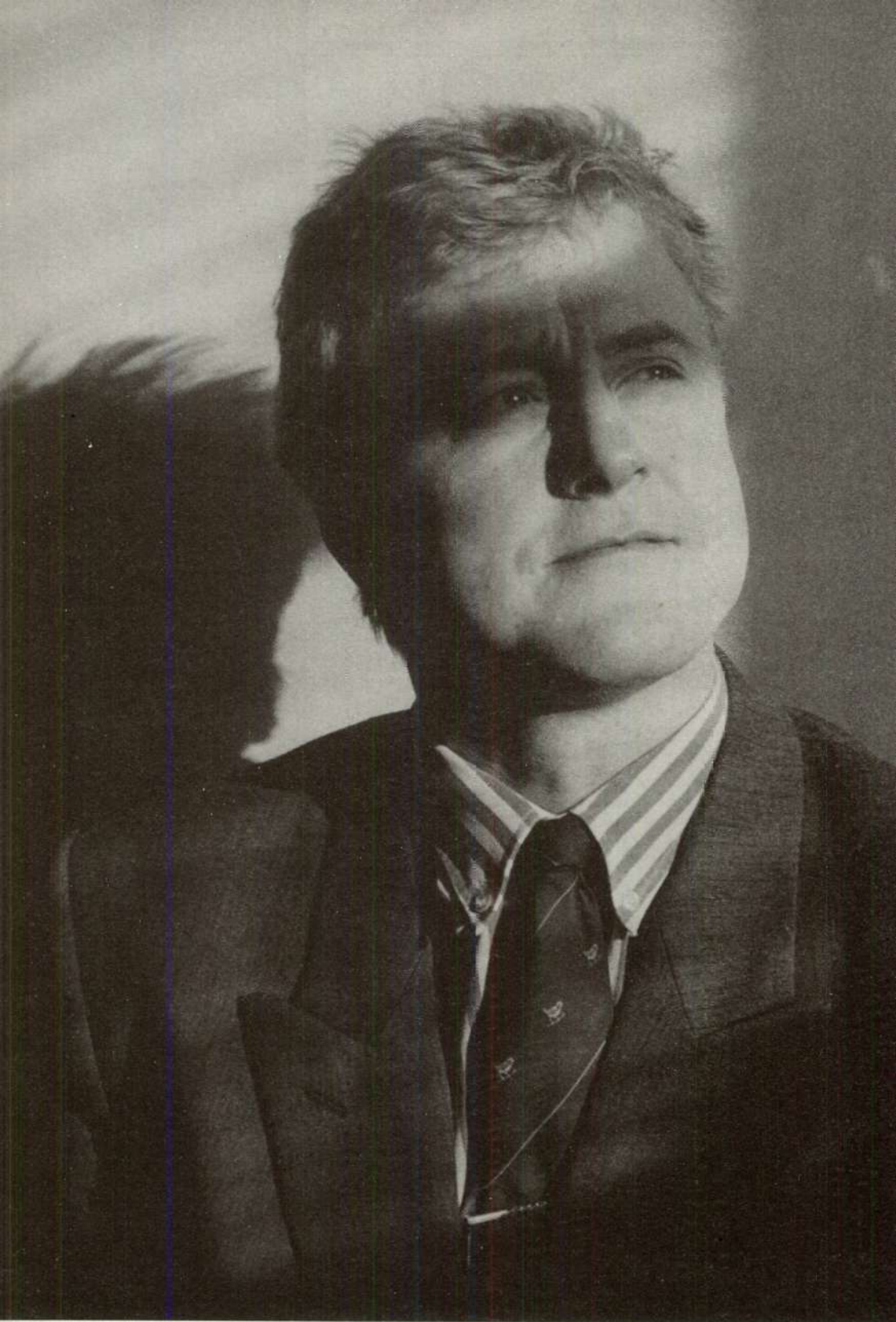
Noorsooteatris on ainult kaks garderoobi. Seal on möödunud ühe põlvkonna näitlejate elu. "Maetud lapses" mängib Ago Roo üht peaosat. Nagu ikka, veenvalt, kuid aimuses, et nüüd on ehk tulnud tema tund. Teda abistab teatri eluaegne grimeerija Mai Mänd.



Teatri peanäitejuhi Elmo Nüganeni ja Paul Weidneri ilmest võib välja lugeda rõõmu koostöö üle. Pilt Noorsooteatri majast rändab New Yorki. Seal nii vanu ja ilusaid maju ei ole. Rahu! on ka grimeerija Anu Salur, kes tegi tõlgina kaasa kogu prooviperioodi.

Paremal on John Battle, Tallinna Ärikeskuse demiurg, Noorsooteatri vaikne toetaja ja heategevusballi sponsor 1991. a. Tema kodus Tallinna raekoja taga elaski Paul Weidner, proovide vaheajal hoidis J. Battle'i kolme pisikest poissi. Märt Kubo viis kokku ameerika mehed ja Noorsooteatri. Pärnis paremal taga näeme USA saatkonna kultuuriaatšeed Sandra Kaiserit.





Pärnu poiss, mis sest, et tegelikult sündinud Tallinnas - 1960. aasta 12. mail. Ei vasta tõele, et hakkas laulma enne kui käima või klaverit mängima varem kui rääkima. Lasteaias käimisest on meeles vaid fakt ise, mälusopis säilinud laulmine Pärnu Lydia Koidula nimelise 2. Keskkooli poistekooris. Ent muusika asemel tuleks siinkohal rääkida hoopis spordist, täpsemalt võrkpallist, mis oli kõrgetest kunstidest märksa olulisem.

Klarinet. Kui häälemurre laulmise probleemiliseks tegi, soovitasid lauluõpetajad, proua Tael ja proua Körre, mehehakatisele tungival muusika lähedust. Seitsmendas klassis astus laste muusikakooli, kus koos endast oluliselt noorematega õppis klarneti. Üheksandale klassile Pärnus järgnes sama klass Tallinnas, Muusikakeskkoolis. Klarnetitarkust, mis oli põhiline, jagas seal Ilmar Tõnisson, aga aega ja energiat jagas ka Tõnu Kaljuste juhitud "Ellerheina" kammerkoorile ja kooli sekstetile, millega lauldi vana- ja uut muusikat. Kooripisik jäi talle sellest alates ravimatult raskesti külge ning konservatooriumi läks klarneti asemel õppima hoopis koorijuhtimist, kusjuures kõige olulisem abiline vaekausi langetamisel olevat siiski olnud laiskus. Oli õige valik, praegu ei kahetse mitte üks põrm. Ilmar Tõnisson õpetas seal orkestri dirigeerimist ja Ants Sööt koorijuhtimist. Teeb tänutundliku kummarduse nende poole, räägib oma praktikast ning, teie tähelepanu uinutades, üritab alustada juttu põhilisest, st "Arsisest". Ometi oli vahepeal veel midagi.

Vitamiin. Peasüüdlane, nagu selgub, oli Peeter Vähi, kes meelitas gruppi laulma "kontsi" viimase kursuse tudengi. See amet võttis aega neli aastat, kusjuures presedenditu oli see, et ministri käskkirjaga suunati ta pärast kõrgkooli lõpetaid tööle Filharmooniasse, et mitte öelda levilauljaks. Venemaa sõideti risti ja põiki läbi ning kontserte kogunes üle tuhande, publikuga suhtlemise oskust sai küllaga, ehkki muusikalises mõttes polevat see aeg midagi erilist pakkinud. Enda teeneks "Vitamiini" palges peab koorimuusikaga seotud ehk mitmehäälsuse juurutamist.

Bigbandid ja 1987. aastal asutatud "Bigbandide Klubi" kuuluvad samuti koorimuusikast kõrvalepoigete valdkonda, aga üht otsa pidi oli see töö. Nimelt töötas ta sel ajal rahvaloomingu arendamisega tegevuses keerulise nimega asutuses, mida tagaselja nimetati "udu uurimise instituudiks". Ilmselt võttis oma ülesannet tõsisemalt kui vaja, sest kahtkümend kahte (!) bigbandi ühendava klubi sildi all tegi viis festivali. Loobumise põhjuseks oli otsus pühenduda koorimuusikale.

ARSIS. Laulupidu on eesti kultuuris muidugi tore, aga ta on iga nelja aasta tagant ja siis ka vaid paar päeva. Vahepeale jääb (koorimuusika) argipäev. Teades selle sfääri majanduslikku ja ka üldist kultuuripoliitilist seisust, nendib ta, et tippamatöörlus kui niisugune on kultuuripildist kadunud ja alles jäänud keskase, kuhu "Arsis" ei kuulu. Ehkki koor moodustati alles 1990. aastal, tundub talle, et seda toimekat aega on olnud juba vähemalt kümme aastat. Võib-olla seepärast, et see on dirigendi koor, kommertsalustel tegutsev

"privaatkoor", kus keegi oma laulmise ja töö eest raha ei saa, aga kõik pingutavad kutseliste kolleegidega sarnaselt. Praegu olevat toimeka kollektiivi jalad tugevalt maas ja asjad laabuvad kenasti. Aastas antakse umbes viiskümmend kontserti ning peale laulmise pakub "Arsis" nüüd ka "kellade muusikat", kellamängu.

Kõige olulisem ongi koor, isegi olulisem põhitoost, milleks on hetkel "Eesti Kontserdi" ase-direktori amet. Moraalselt töötab ka Eesti Koorühingus, et lõpetada seal poolelijäänud projekte, sealhulgas ka 26.-29. juunini toimuv rahvusvaheline koorikonkurss "Tallinn '94", kus peaesinejakuulaline on "The King's Singers".

Muusika seostub talle praegu eelkõige majandusliku poolega, sest lisaks hobijärgse armastusega muusika sees olemisele on ta sellega seotud ka oma töö kaudu. Reageerib sõnale "muusika" kui mäenedžer ning tunneb seetõttu kiusatust lisada siia meie praeguse aja ja ühiskonna vaimule vastavad märksõnad "vaesus" ja "katastroof", mis tegelikult tähendavat, et muusika on põlu all.

Dirigendihing ei saavat olla ainult muusika küljes. Kui dirigent ei ole mäenedžer ja muusik ühes isikus, olevat tema eksistents siin ja praegu äärmiselt kaheldav.

Rahatõde. Ei saa me läbi materiaalseta, tunnistab, sest kõht on igapäevase kõige lähelem. Väidab ennast rahaga äärmiselt sinasõber olevat, aga... Kui küsitakse, kas elab hästi, vastab, et normaalselt, mis tähendab, et ei ela oma perega - naine ja kaks last - mitte oma majas, vaid kahetoalises korteris magalarajoonis Lasnamäel. Just seda peab normaalseks ja võimalustele vastavaks. Kogu vaimse ja materiaalse kapitali investeerib koorimuusikasse ehk täpsemalt oma koori. "Kui ei ole koori, ei ole midagi." Väljaspool kõige tähtsamat ehk peret ja lapsi moodustab "Arsis" vähemalt kolmveerandi tema hobitöö tegevusest.

Erakõne. Neliteist aastat väikeste tõusude ja mõõnadega abielus. Tunnistab, et ei saa olla kerge naisele, kelle mees on dirigent, kes peaaegu kogu oma vaba aja, kaasa arvatud nädalalõpu, kulutab koorile, et äratada ja säilitada inimestes huvi laulmise vastu olukorras, kus igapäev võib tekkida täiesti realiseeritav soov sõita täna Kanaari saartele ja homme Ameerikasse puhkama.

Geograafia. "Arsis" on esinenud kõigis suuremates Euroopa riikides, Skandinaaviamaades ning mitu korda Ameerika Ühendriikides. Tänavu on taas Euroopa turnee; järgmise aasta kavas USA, Jaapan, Inglismaa, Saksamaa...

Edukus? Seostub koorimuusikaga. Turnimine ametireedeli ei huvitavat. Võiks ju pühenduda ainult koorile, aga seda takistavat uudishimu selle vastu, mis toimub muusika ringkondades.

Tavaline eestlane tähendab enesehinnangut, milles sisaldub aus ülestunnistus, et liiks muusikale ja tööle meeldib maa ja päike ja "mullane käsi", mida kõike saab oma maakodus.

Politiika. Ei pea ennast võhikuks, aga tema ajagraafikusse see valdkond ei mahu. Ei seganud tema arvates vanasti muusika tegemist ükski partei ega sega nad ka praegu. Muusika, kontserttegevus ja publik on poliitikutest jäävam.

Tähelepanu. Eestis kolmkümmend kolm aastat ei ole mõttetult elatud.

Aivar Mäe 1994. aasta veebruaris.

H. Rospu foto

Immo Mihkelson

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1994

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED BY "PERIOODIKA".

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

THEATRE

Georg Malvius answers (3)

The music director of Estonia Theatre Neeme Kuningas talked with the Swedish director Georg Malvius who staged in January-February 1994 at the Estonian Drama Theatre "The Kiss of the Spider-Woman" and at the Estonia Theatre "The Barber from Sevilla". The director Georg Malvius is widely known in Estonia thanks to the successful Estonia Theatre production of the "Fiddler on the Roof". The Swedish director speaks about his life and creative path.

M. KARUSOO. The story of Judith (21)

The director Merle Karusoo introduces her theatrical project "Judith" to be performed in Helsinki in the summer of 1994. This constitutes part of a larger-scale project initiated by the Finnish female director Ritva Siikala conjointly with her company of performers Raivoisat Kuusut (Passionat Roses). In the summer of 1994, exclusively female companies from Finland, Sweden, Norway, Latvia and Estonia acting under the direction of female directors will perform the Bible-based stories of women. Twelve actresses from Estonia prepare under Merle Karusoo's direction the Apocrypha story of Judith.

K. HERKÜL. Actress and her role (34)

The critic Kadi Herkül portrays one and the same role created by two different actresses - Liina Tennoaar and Katrin Saukas - the role of the potter's landlady Epp in "Epp Pillarpart's Punjaba's pottery" by P. Vallak. This is a famous in Estonia and abroad production (directed by Prit Pedajas) which, in the opinion of the critic, is so complete and indivisible that the description of one role (part-acting) is and absolutely neck-breaking task to say the least. Both roles are an integral part of the whole. And yet, despite strictly following the stage direction the Epps of the two actresses differ significantly. Two different Epps - two different productions?

L. PRIIMÄGI. Opera and democracy (38)

Linnar Priimägi, literary and theatre critic, former leader of the Vanemuine Theatre hints in his cultural commentary to sad prospects for opera theatres throughout the world. The music theatre, unprofitable like the whole culture, has always had to depend on the ruler's discretion. Now, in democracy-pursuing Europe, the financing of the music theatre has become even more difficult. This has brought along a decrease in the number of

theatrical companies and performances, etc. This is an inescapably deepening social crisis of one form of art. The music theatre has forfeited its historical basis, the undemocratic social order.

European theatre - between myth and shit (54)

A discussion translated from the Polish theatre magazine "Dialog" (No 9, 1993) which took place in the framework of the well-known international theatre festival "Kontakt 93" in Torun, Poland in May 1993. Theatre critics and directors from Poland (Tomasz Kubikowski, Pavel Konic, Malgorzata Dziewulska), Germany (Andreas and Ute Wirth), the Ukraina (Valeri Biltshenko), Holland (Han Bakker) and Estonia (Prit Pedajas) discourse upon the current state and prospects of the European theatre. Translated from Polish by Ruth Karemäe.

M. BERG. (Married) life in a Polish fashion (63)

The writer Maimu Berg reflects upon the play by Tadeusz Rozewicz "White Marriage" (directed by Elmo Nüganen) at the Youth Theatre. Although the play does not in the current Estonian context have the effect of a bomb explosion as it did in the 1993 Poland it is nevertheless worthy of the critic's attention and favourable attitude. She highlights the sensitive to the textual background production enabling to deeply involve the whole company of players. "White Marriage" is a work by the young and talented director which is ironical and smirking rather than warning or moralizing.

MUSIC

K. AHO. Music, nationalism and society (16)

Kalevi Aho, a Finnish younger generation composer, music publicist and essayist brings up the problem of nationalism and cosmopolitanism, emotionality and intellectuality on music. A translated article published by the "Classica" magazine No 1 (December 1992).

J. REINVERE. Käbi Laretei - all the pianos of the world (29)

The young Estonian composer Jüri Reinvere gives an emotional portrait of Käbi Laretei, the outstanding Estonian pianist residing in Sweden.

S. ISSAKOV. Singer who was admired by Europe (39)

A story of an Estonian-born Russian singer Zinaida Yuryevskaya, a soloist of the Berlin Staatsoper, a

shooting star of the 1920s. At the age of 33, at the culmination of her career, she committed a suicide the reasons for which can only be guessed.

Dedication. An interview with Tõnu Naissoo (71)
The new album by the most outstanding of Estonia's jazz-pianists Tõnu Naissoo (1951) is going to be brought out in the coming spring. The album provides modern versions of well-known pieces by Uno Naissoo (1928-1980), his father and trail blazer of Estonian jazz. The interview focuses on Tõnu Naissoo's career, relationships with his father's music as well as the new record.

Persona Grata. Aivar Mäe (93)

The conductor of the famous "commercial choir" "Arsis", the former pop singer and talented manager, vice director of the "Eesti Kontsert" philharmonic organization. A portrait of the 33-year old versatile creator.

CINEMA

P. ERNITS. Two kilometres and 85 meters about the life of brantgeese and dormice (11)

In 1993 two high-level nature films were released in Estonia. Rein Maran (1931), the man of international reputation, produced the film "Action called "dormice"" (Eesti Telefilm) addressing the problem of the practically disappeared in Finland and Estonia small rodents and the newcomer-producer of nature films Arvo Vilu (1942) a film about geese tramping in springtime local fields when flying over Estonia in huge migratory flocks. The reviewer finds both films in their matter-of-factness likable and necessary.

S. TEINEMAA. A dream of "American mountains" (45)

An Estonian-French-Hungarian joint production, Peeter Simm's (1953) new feature film "American Mountains" by the small studio "Lege Artis Film" is to come out in April. The script of "American Mountains" was done by Peeter Simm from Estonia, Hans-

Werner Honert from Germany and an inhabitant of Hiiumaa Agu Tammeveski. The camera work was provided by Ago Ruus, the film's art director was Tiit Übi, and producers Raimund Felt, an Estonian and Jean-Paul Dekiss, a Frenchman. The leading roles are acted by Tõnu Kark, Kärt Kross, Maria Avdyushko and Kaljo Kiisk. The author of the article introduces the reader to the film's plot and its production process. The article is followed by interviews with the film's director Peeter Simm and its editor Claude Reznik, a Frenchman.

J. KILMI. Russian metal and US \$ joined in a kiss (67)

Artur Talvik and Rein Kotov made in a small studio "EXITfilm" a documentary "Russian metal and US \$ joined in a kiss" treating a very topical issue - metal business. The critic is of the opinion that the filmmakers do deserve credit for the chronicle-like statement of the situation, for the local viewer, however, the informative aspect of the film has been replaced by the easily perceived declarativeness which makes the film resemble an illustrated editorial of and Estonian newspaper.

J. NURMI. Some insects and people (78)

The Finnish journalist Juhani Nurmi met in Berlin the well-known Canadian director David Cronenberg (1943), the film actor Peter Weller, starring in his last film but one called "Naked Lunch" (1991) as well as its producer Jeremy Thomas. The lengthy article dwells upon the making of the screen version of the novel "The Naked Lunch" by the American beat-writer William S. Burroughs and D. Cronenberg's previous works.

MISCELLANEOUS

R. VARBLANE. Simulacrum - may be it is genuine truth Pierre and Gilles from Paris (59, 96)

The art historian Reet Varblane acquaints the reader with popular painters Pierre and Gilles from Paris approaching their art as a phenomenon through the concepts of "kitsch" and simulacrum.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAŠ
LINNAR PRIIMÄGI
ULO VILIMAA

ja uuele ringile. Pierre'i ja Gilles'i võltsivad ja teeseldud (aga oh kui osavalt teeseldud, nii et teeskleja on isegi uskuma jäänud!) ekstaasiga pühakud kuuluvad ju ilmselgelt kosmetiseeritud ja hermetiseeritud patustajate maailma.

Pastišš on saavutanud oma võimu fotograafia reprodutseerivat omadust ära kasutades. Teisalt aga ei saa eitada, et Pierre ja Gilles on lisanud puhtmehaanilisele tegevusele mitmekordse loomingulise mängu: uute ja uute kunstiajalooost tuttavate detailide ning võtete (akademismist läbi sürrealismi popkunsti ja hüperrealismi välja) kuhjamiliselt loovad nad ometi oma maailma, pettekujutise tegelikult olemasolevale maailmale. Aga nende elu on ju 1976. aasta Kenzo peost saadik olnud seesama illusioon, pettekujutis. Nii oleks vist nende kunsti puhul kõige õigem kasutada Jean Baudrillard'i kuulsat määratlust *simulacrum*. Kuigi Pierre'i ja Gilles'i sõnad on alati olnud "suhkurdatud" ja "pehmedatud" leebuse ja inimarmastusega, peitub neiski ihalus luua illusiooni (suurt ja kõikvõimsat): "Me oleme reporterid, kes lähevad teise maailma ja tulevad sealt tagasi seal kohatud inimeste kujutistega. See on imaginaarne maailm, paralleelne sellega, mis juba eksisteerib." Meediumist meediumisse ülekandumisel tegelik reaalsus lahustub, lendub ja muutub olematu (surma) allegooriaks. Või teiste sõnadega,

Pierre ja Gilles. Abiellujad. 1992. Fotomaaling. Kunstnikud traditsioonilise pruutpaarina klassikalises riietuses äratavad tavavaatajas tahes-tahtmata kergelt võõristust.



Kunstnikud Pierre ja Gilles.

reprodutseerimise protsessi tulemusena reaalsus ei muutu ainult reprodutseeritavaks, vaid juba varem reprodutseerituks - hüperreaalsuseks.

Nii et ainuüks määratlus "kitš" ei tööta Pierre'i ja Gilles'i kunsti puhul (ja praeguses situatsioonis) eriti viljakalt. "Suurele" kunstile omane "kujund" ja selle läbi loodud *simulacrum* näib olevat õigustatud ka seda kunsti vaadeldes.

Uue hallutsinatiivse hüperreaalsuse eeliseks (või ka puuduseks) vana ausa kitši ees on tema võimelisus luua ainult estetiseeritud tervikut, mis ei paku mingit eetilist (ka illusoorset) kaitset. Teadlik võimendatud efektsus ei peagi enam pugema vargsi, kiiluna, teise konteksti, ta loob endale ise uue konteksti. Kuid vastuvõtjate rikutud kultuurikogemus ei lase ennast petta, siiani me näeme veel läbi neid metamänge ja kui suudame, siis mängime kaasa. Aga kas ei lahustu ka meie ise selles pettekujutises ning ei tunnista endale, et *simulacrum* ongi tõde. Mis kaitseb meid selle eest ja kas me ikka vajame seda kaitset?



Pierre ja Gilles. Farida. Seeriyast "Pisarad". 1985. Fotomaaling.



Kaader stuudio "Lege Artis Film" tragikomöödiast "Ameerika mäed" (1994, Eesti-Prantsuse-Ungari). Režissöör Peeter Simm. Aleksander (Tõnu Kark) ja Sirje (Kärt Kross) üheskoos tühja paberivabriku hiigelsuures vannis. Akna taga mängib kammerorkester neile Vivaldit ning loodab, et uusrikkast saab nende sponsor. Sass lubabki lahkesti 30 000 krooni.