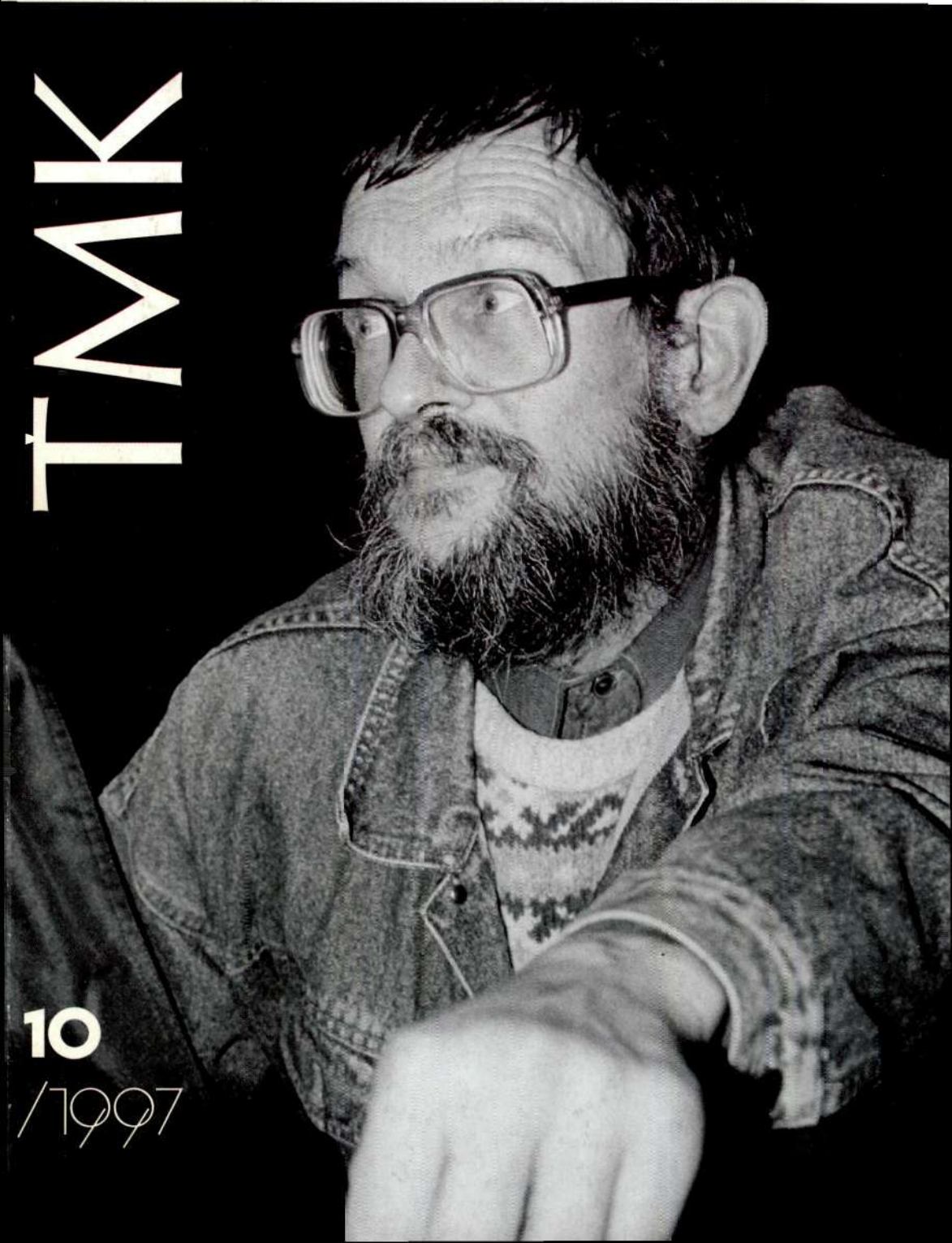


TMK



10

/1997

10 / 1997

XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

Esikaanel:
Kuldar Sink 30. septembril 1991.

Tõnu Tormise foto

"Dracula" (lavastaja P. Raudsepp),
Rakvere Teater, 1997.
Dracula — Peeter Jakobi.

Priit Grepi foto

© "Teater. Muusika. Kino", 1997



SISUKORD

	VASTAB KALJU SUUR	3
TEATER		
	SŁAWOMIR MROŹEKI KALESTUNUD SÜDAMETUNNISTUS (<i>Intervjuu Slawomir Mrožekiga</i>)	15
Ülo Tonts	MITU SAMMU ON REALISMIST ABSURDI JA VASTUPIDI? (<i>Festival "LIFE '97"</i>)	32
Margot Visnap	SUVETEATER KUI NORM	48
Mati Unt	APOKRIIVA THESPISELE (" <i>Thespis. Meie teatriuundused</i> ")	75
Ingo Normet	UNT JA BRECHT (<i>Mati Unt, "Brecht ilmub öösel"</i>)	80
MUUSIKA		
Maris Kirme	95 AASTAT SÜNNIST KARL LEICHTERI KRIITIKAST	24
	55 AASTAT SÜNNIST INTERVJUU KULDAR SINGIGA (<i>1992. aastast</i>)	38
Mart Mikk	LEGEND OLAVINLINNAST. SAVONLINNA OOPERIFESTIVAL 1967—1997	55, 96
Merike Vaitmaa	PLAADIKAJA 1994—1997 I (<i>Lepo Sumera autori-CDde arvustustest</i>)	62
Lea Tormis	ÜHE AMMUSE ESJETENDUSE KOMMENTAARIKS (<i>"Coppelia" lavastusest "Estonias" 1922. aastal</i>)	69
KINO		
Elina Männi	LUGU VAHMIILI JA VEART VERE NAPPUSEST (<i>Mark Soosaare filmist "Isa, poeg ja püha Toorum"</i>)	28
André Bazin	FILMIKEELE ARENG I	44
Boris Tuch	RIIVAMISI HOLOCAUSTIST (<i>Eesti-lisraeli iihisfilmist "Paragrahv 58/4"</i>)	66
Antoine de Baecque	KOMMUNISMI SOOLIKATES (<i>Emir Kusturica mängufilmist "Underground"</i>)	83
Emir Kusturica	MÄLESTUSED PIIRILT (<i>Katkendid raamatust "Oli kord... Underground"</i>)	85
Serge Grünberg	KUIDAS KUSTURICA MÄGESID ÜMBER PAIGUTAS	89
Thierry Jousse, Serge Grünberg	VESTLUS EMIR KUSTURICAGA	90



VASTAB KALJU SUUR

"Olen Õnneliku Juhuse poeg, kes sündinud talle Meeldiva Kohtumise nime-
lisest naisest"(Ulenspiegel). Sündmus toimus 18. veebruaril 1928. aastal.

**Leppisime kohtumispaiga "Wiiraltis"! Miks just siin? Kohv on ju siin võrdlemisi
kallis?**

Kallis, jah! Ja liiga kange! Mina joon mahla! Aga siin saab teisi vaadata ja ennast
näidata. Ainuke paha lugu — nad võtsid seina pealt selle Karmini tehtud Viiralti
profili maha. Oleksid ju võinud selle asemel mitmes keeles alla kirjutada, kellega
tegemist on. Nüüd on "Wiiralt" ilma Viiraltita. Üldse teevad nad viimasel ajal vigu
ilma minu käest küsimata. Ma võiksin neile öelda, kus midagi valesi on. Võib-olla
ma selle pärast olengi Suur.

(Suur joob mahla, vaatab möödujaid ja avaldab arvamust): "Näe, Jaani kirik
paistab. 1928. aastal olen siin ristitud, 1947. aastal leeritatud, muide, koos Vello Viisi-
maaga, ja 1957. aastal laulatatud. Nii et kui nad remondi lõpetavad, võiks kirikule
vasalemma marmorist plaadi panna: "Siin ristiti, leeritati ja laulatati Kalju Suur."
See oleks ju küll väga ilus.

**Suur on ju perekonnanimena ka ilus. Sugulasi on vist vähe? Peeter Suur kindlasti
mitte?**

Ei! Nendesugustel olid need kõigest hüüdnimed. Ma vaatasin entsüklopeediast
järele. Mitte ühtegi peale minu. Aga lapsepõlves olin nendele uhke küll: Peeter,
Friedrich, Aleksander. Ajalugu hakkaski mind sealt peale huvitama, maateadus ka.
Aga nime pani vist mõisnik vanaisale. Minuni jõudis see ema liini pidi. Ma olen
vallaslaps. Päriss pisikesena läksin lastekodusse. Emal jäid silmad haigeks, ei saanud
elast teenida. Aga jäägu see...

Suur-nimi tuli mõisnikult. Kust Kalju pärit on?

Mul on tegelikult kaks eesnime. Kalju-Hillar. Aga ma ei kasuta mõlemat. Ainult
pangakaardil ja passis on nad sees. Pseudonüüm on mul küll. Hillar Kasur. Ka-Sur
on ju K. Suur. Aga see on harva käigus.

**Niipalju nimedest. Praeguse küsitluse tegelik põhjus on hoopis teie kohas foto-
maailmas. Kas tõesti juba lapsepõlves unistasite... jne?**

Ei eriti. Pilte kogusin küll. Siianigi on säilinud foto, kui ema ja ristiema laste-
kodus külas käisid ja mina olin karu-ülirkonnas. Ise tegin esimese plõksu hulga hiljem,
olen sellest kirjutanud ka. Pärast sõda, kui küüditajad mööda kodusid käisid, peitis
sõber Ants Ernesaks end minu juures, kuni Venemaale viimiste norm täis sai. Kui
õhk oli jälle puhtam, käis kodus ära ja tõi oma "Kiievi" kaasa, see oli tegelikult
sakslaste "Kontaxi" pealt maha vehitud, õigemini sõjasaagiks saadud. Sellega tegingi
esimesed pildid. Ants aitas ilmutada. Pärast, sõjaväes, ostsin endale ise "Zorki", aga
see pandi pihta. Siis ostsin "FEDI", need kolm tähte on tuletatud Felix Edmundovitš
Dzeržinski nimest, tema-nimelises koloonias need tehti. Hiljem tulid muud ka, aga
päris uut pole olnud võimu osta. Mul ei seisa küüned oma poole. Ma olen nagu kana,
rumal, siblin väljapoole ja siis nokin neid terakesi, mis kogemata küünte vahele
jäävad.

Mitu plõksu elus tehtud on ?

Miljoneid!

Fotograafia on vist kallis lõbu?

Ojaa! Vene keeles on koguni ütlemine: хочешь разориться — купи аппарат. (Suur
tahab jätkata, aga siis siseneb kohvikusse Ita Ever! Istukaaslane ajab end püsti, et
Everi kätt suudelda. Ever on meelitatud: "Suur ongi niisugune" ja eemaldub leti
poole. Suur kommenteerib järele: "See on üks haruldasemaid daame meie riigis.")

*Mina lähen kummardan selle pöösa taha ja sina,
Harri, pildista.*

Harri Rospu foto

Olete teda pildistanud ka?

Kunagi tegin lausa sarja. Läks teatrimuuseumi konkursile ka, aga esimest kohta vist ei saanud.

Keda olete oma elus kõige rohkem pildistanud? Või siis mida?

Kui laias laastus, siis kultuuri, neliteist aastat olen kultuurilehes töötanud. Aga kui mingit rida ajada, siis oleks mul esimesel kohal lapsed, teisel — huumor ja kolmandal kaunitarid.

Neist valdkondadest äratavad minu tähelepanu teine ja kolmas koht. Kuidas huumorit pildistada?

Tabamise asi. Tegelikult on kõik tabamise asi. Lapsed ja loomad ka.

Aga kaunitarid?

Kuidas võtta? Keda kaunitariks pidada? Rubensi daamid olid lopsakad, vene-lased armastasid ka vanasti kolmekordset lotti. Mina eelistan kiitsakaid ja graatsilisi. Liha paljuneb fotol. Ta tuleb ju ühte tasapinda. Maalis, graafikas, skulptuuris võib daam volüümikas olla, fotos on seda raskem esteetiliselt pildiks teha. Soomes nägin näitust, üks ameeriklane ja prantslane olid kokku kleepinud. "Isot tytöt" — suured pildid suurtest naistest. Pärts vaadeldavad (just nii Suur ütlebki — mitte vaadatavad — vaadeldavad), aga ma ei oleks tahtnud olla seal ühegi pildi autor. (Vahetab teemat.) Muuseas juba aastakümneid tagasi avastasin, et inimene fotoaparaadiga ja N. Liidus, võib olla kas spioon või pornograaf. Mina olen erand — ma olen mõlemad. See aparaadikartus oli siin üldlevinud. Kui keegi kedagi turul pildistas, võeti ta tihtipeale kinni ja jama kui palju: miks ta pildistab Venemaa olustikku? Järelikult nuhk. Sõitsin kord Sotšist Jaltasse. "Admiral Nahhimoviga", sellega, mis hiljem põhja läks, seal lähedal on üks Amandus Adamsoni skulptuur. Ütlesin ülemusele: ma ei taha pildistada teie roostes allveelaevu, vaid Adamsri sammast. Alati oli kasulik ennast enne kindlustada. Kadrioru rannas valgustati ühtepuhku filme läbi — reidil olid sõjalaevad ja need oleksid peale jäänud sama palju kui kärbsenärg, aga ülipüüdlikkus või kartus oli tohutu.



Kalju Suur, noorena.

Sain hüüdnimed "professor", "teadusemees", "silguniisk". Raamatukoina umustasin vahel söömata, kuna ilhe pargipuu okste vahel oli väike platvorm, kus sai segamatult lugeda.

Vähemalt üks teie märklaudadest on lõõnud laineid ka üleliiduliselt — see kurikuulus “Liivakell”?

Jah! Seda on ikka mitmes kohas trükitud!

Kes see on?

(Suur meenutab.) Ei meenu! Ma pildistasin, aga ei jäädvustanud mitte isikut, vaid naise ilu. See oligi eesmärk. Mida noorem objekt, seda rohkem ta arvab, et kõik mehed ongi selleks loodud, et temasuguseid ära häbistada. Tuleb temas oma “vormide” suhtes usaldust äratada. Kui see ka ei õnnestu, siis ei ole mõtet pikalt peale käia. Kui ikka noore neiu rind on nagu labakinnas, siis ei taha ta ka ise seda näidata. Miks peaksin mina teda sundima. Või on tal mõni arm kuskil või sünnimärgid, mida ta tuttavatele reeta ei taha. Sest pildile jääb ju tema, isegi siis, kui sa pead kaadrisse ei võta. Nii et kõiki neid “korve” ei ole ma pidanud isegi “korvideks” enese vastu — ta tunneb mehi, selle kartuse tõttu ta korvi annabki.

Kas meesaktidega on ka tegemist tulnud?

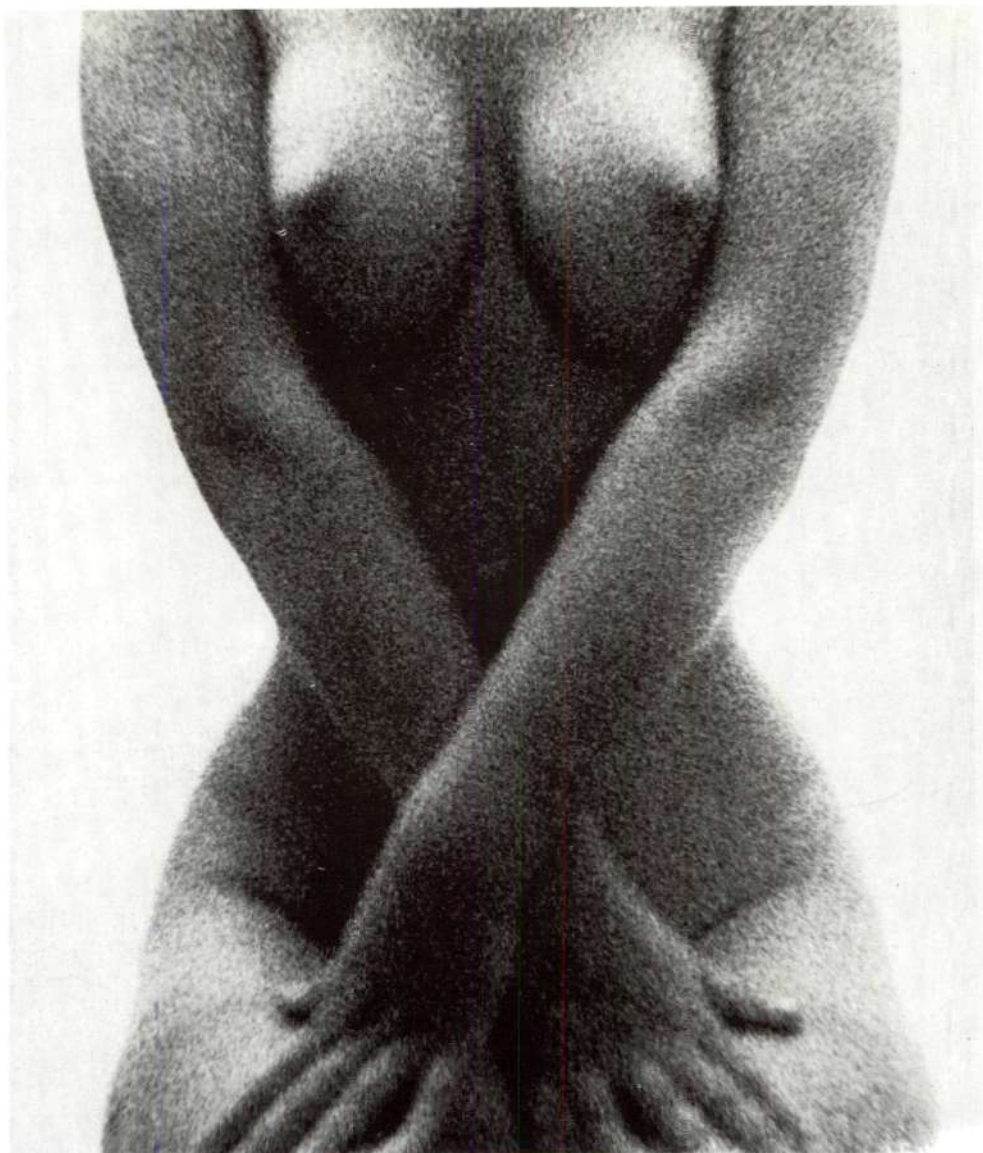
Mitte kunagi! Nudistide randa küll kutsuti, aga ma ei läinud.

Räägime siis riides meestest. Kas tuleb mõni tollaegne suurkuju ka meelde? Või mõni muidu pirtsakas?

Väga pirtsutatud ei ole. Vahest on mõni ära pööranud, ei taha, noh. Olen ise ka hoitudunud liiga vanade või haigete pildistamisest. Enne katsun ikka loa või kellegi soovitusi saada, siis lähen selle nimel — omal algatusel ei taha. Esimesse albumisse korjasin ka pildile jäänute autogramme. Enamik ongi olemas. Kahjuks pidas Rootsi saatkond mu raamatut enda käes neli kuud. Tahtsin kuninga ja kuninganna autogrammi. Jäidki saamata. Mulle oli see suur löök. Ma olin siis õhinas neid korjama. Nüüd ongi jäänud mõnisteist autogrammi puudu. Kuningas ka... Mõnda ei tahtnud jälle ise tegema minna, Eugen Kappi näiteks; ta oli siis juba väga haige ja mul ei olnud ka kontaktisikut. Mäletan ta viimast juubelit Estonia talveaias. Seal ma teda viimati pildistasingi. Ta lausa heldis. Aga piinlik oli hiljem veel tülitama minna.

1986. aasta isikunäitus Moskvas,
NSVL Ajakirjanike Liidus.
Näituse nimi oli “Свемонусь”,
plakatikangelanna — “Mona”.





“Liivakell”

Teatasin: ma ei kasuta kuskil tema näopilti, et keegi ei tõmbaks tema ning aktifoto vahele kas või mõttelist seost. Ütlesin, et ma ei ole paremat pilti veel teinud. Selle peale noor leedi (19-a) teatas omalt poolt, et ma olevat kiidukukk. Selle meelituse lasin kõrvust mööda.

Üks meeldiv kogemus oli ka. Rein Ristlaan. Tema kutsus ise pildistama. Reet Oja oli ka seal, koos lapsega. Ma panin selle lehte ka. Mõnus olemine oli. Või Rannet, vana KGB-tegelane, Vaike Rannet oli kuidagi tema pressi all. Mul on tagantjärele isegi kurb, et nad on mõlemad kõrvuti mu pildi peal. Siis ma ei teadnud nende taustast.

Kui palju üks tõsine fotograaf taustast teadma peab?

Kui on ülesanne antud, mis suurt tausta sa ikka tead, pead pildi tegema. Teksti paneb keegi teine. Ma ei saanud ju kedagi käsutada, et vaata nüüd üle öla ja kõõrita.

22. aprill 1992. Rootsi kuningapaar ja suursaadik.

Vaja on passida kohas, kuhu kuningas jala käib. Seda pilti tellis hiljem Rootsi saatkond minult mitu eksemplari. Ei mäletagi, et oleks olnud ajakirjanduses mõnd fotot kuningapaarist ilma meiepoolsete turvameeste seltskonnata.



Kas peale Rootsi kuninga on veel kroonitud päid ette sattunud?

Taani kuninganna, siinsamas Kunstihoones. Tema on ka mu raamatus sees. Muid kroonituid ei tule nagu meelde. Aga niisama riigimehi küll. Ulbrichti pildistasin Berliinis, koos Honeckeriga. Narritasin seal politseinikke. Oli tõrvikutega rongkäik. Läksin, aparate täis, kolonnile vastu, vaatasin, kus nõor vähe madalam oli, astusin üle ja läksin rongkäigu hulka. Niimoodi pääsesin lähemale. Oli SDV 15. aastapäev. Polnud mul luba ega midagi. Keegi ei tulnud selle pealegi. (Lehitseb albumeid.) Näe, siin on Genscher koos Meriga. Meriga oleme ammu tuttavad. Tema oli kirjanik, mina kirjanike jäädvustaja. Oma kantselei kaudu soovis ta seda pilti, tema tahtvat seda Genscherile kinkida. Sai! Hiljem tänas ja ütles, et asi läks korda, sai paspartuuga ja klaasi all edasi kingitud, tekstiga ja puha. Oli veel küsinud Genscherilt, on tolel palju pilte, kus ta teiste riigitegelastega üles on võetud. Genscher vastanud, et kui külla tuled, siis näitan. Mina veel torkasin, et võib-olla on see ainus. Meri naeris! Siin, näe, veel Pärt, Järvi, Panso — kõigil lood juures, kuidas pildid sündisid.

Mõni aeg tagasi näidati Soome televisioonis dokfilmi Stalini fotograafist, kes muuhulgas ka Riigipäeva hoonele punalipu heiskamist jäädvustas. Lippu hoidval sõduril oli mõlemal randmel käekell — ilmne märk marodöörlusest. Selle eest sai igavese kolaka fotograaf, mitte sõdur. Kas teil on tulnud ka oma töid parandada?

Nojah! Oli aeg, kui kardeti isegi pildi nimesid. Oli mul mitmel pool ilmunud pilt "Teel". Poisikene vanaisaga. Õeldi, et on kahemõtteline. Et kuhu teel nad ikka on. Kommunismi või? Kotiga vanaisa ja kepiga jeesuslaps. Kästi panna "Vanaisaga".

Kas negatiive hoiate alles?

Olen neid ikka realiseerinud ka. Ja hävitanud. Kinkinud muuseumidele. Aga kardan, kas nad seal neid üldse vaatavad. Tahtmine on tagasi võtta. Seal on see asi kuidagi vedel. Tähtis on ju see, et nad säiliks. On tunne, et mul tuleb võib-olla varem siit ära minna kui mõnel teisel auväärsel ja siis tahaksin, et asjad alles jääksid.

On see nüüd teie omapära, et enamik teie fotosid on mustvalged?

Tolleaegne ajakirjandus oligi mustvalge! Teiseks oli värvipaber võigas ja valetas. Ja kallid ka. Ja värviprotsess oli mürgine, ei tahtnud ennast tappa.

Kas praegu võtaksite värve?

Ei! Värvid petavad. Need õigustaksid end siis, kui võtaksin ainult akte. Seal on ükskõik, kas akt on roheline, lilla või roosa. Picassol oli vist ka üks roosa periood.

Teile helistades satun tihti automaatvastajale, kus vastab lapsehää. Kes see on?

Lapselaps! See automaat on üks naljakas asi. Paljud kardavad... Aga kui laps

Tõnu Kaljuste.



vastab...? (Vahepeal heliseb küsituleja mobiil. Suur küsib, kes helistas. Saanud teada, et Baskin, kommenteerib: Ai, see on ka tore mees. Ja need tema anekdoodid. Hiljuti just lugesin, kes kellega magab — kas lahtise aknaga või naisega. Suur joob mahla ja heietab sõjaväemälestusi.) Sõjaväes olin pikalt. Pildistasin ka. Ükskord kästi teha pilti eesrindlikust pommitaja meeskonnast. Keeldusin. Tuldi öiendama — miks? Seletasin, et meeskonna taustale jääksid lennukite siluetid ja pilt niikuinii ei ilmuks. Poliitülem avaldas kiitust valvsuse eest. (Itsitab.) Niisugused ajad, jah. Kuigi need lennukid olid ammu teada seal kus vaja.

On's midagi abstraktset ka pildi peale püütud? Noh, näiteks hingeõhku, muusikat või tuulekohinat?

Ei teagi! Tuult olen püüdnud pilti panna. Puulehed mängivad selle välja. Ja peegeldusi vee peal. Praegu, kus haigus kallal ja see sihikusõrm või "kotinõel" vähe kange, olen rohkem seisvaid objekte vahtinud. Ei saa ju öelda inimesele, et seisa nüüd ja ära nihele, ma hakkan sind üles võtma. Viimati võtsin neid kändusid seal Vabaduse platsil. Linnategelased ütlesid, et nad võtsid maha haiged puud. Aga mina olen aiandust õppinud. Puud olid kannu järgi terved. See oli lausa sigadus. Vitsad istutati asemele. Nii ei saa linna valitseda. Riiki ka mitte. Loodusele tehti ülekohtu. Ma veel võtan selle puhul sõna. Mul ju kändude pildid alles. Need head rahulikud, ei hüpanud kaadrist välja.

Mitu kogumikku on välja antud?

Väiksematega kokku kaheksa. Tänu haigusele saangi nendega rohkem tegemist teha. Aparaadid on ise kõrvale jäänud. Enne seda pauku sai neid kokku ostetud, aga, näe, hilja jõudsid pärale. Saatuse nõök. Siis hakkasin kirjastajaks. Koera amet. Võtsin Aarne Mesikäpa abiks. Tema on kunstnik.

Mis haigus siis tegelikult liiga teeb?

Insult. Kaks päeva enne "Estonia" katastroofi. Viidi otse Muusikaakadeemia juubeliaktuselt minema. Nii et lausa tööpostilt. Kaunis daam Tiina Vabrit kutsus veel kiirabi välja. Ise läks ta kaks päeva hiljem "Estoniaga"...

Mul endal kah pilte vanni uppunud. Ühe peal oli veel vana võte Leninist. See, mis Võidu väljakul seina peal käis. Lenin oli nii suur, et pilt käis kolmeks. Nägu ja kõrvad. Osade kaupa ootasid ülespanekut. Algul kõrvad ja siis Lenin. Head pildid, näe, enam pole. Aga rivist väljas olen siiaaani. Loopan oma jalgu järel nagu diplomeeritud tantsuõpetaja.

Kas varjatud kaamera ka pilti on tehtud?

Küll. Kui ülesvõetav isik hetkel aparati ei näe, siis see kaamera ongi tema pilgu eest varjatud. Siis ei hakka inimene poseerima, on loomulik. Aga vastu tahtmist pole ma kedagi üles võtnud. Sekeldamist on küll olnud. Küsivad, miks ma just teda pildistan. Seletan, et ma võtan sündmust, mitte teda. Tegelikult on mind nuhiks ka värvatud. Olen sellest oma raamatus kirjutanud. Lugegu, kes teada tahab. Ega must asja ei saanud. Mul lastekodu kasvatus. Juba seal oli n-ö plärtsumine põlu all.

Alles tänu fotograafiale ilmnes, et kappav hobune hoiab mingil hetkel õhus kõiki nelja jalga. Kas selliseid "kõik õhus" momente on ka kaadrisse sattunud?

Sporti ma peaaegu pildistanud ei ole. Üks jalgpallur on, kes palli püüab. Aga muidu suuri sündmusi on ette tulnud küll. Kui Panso lavastas "Richard III-ndat", andis ta mulle loa, et võin pildistada kõike, keldrist pööninguni, ainult naiste duširuumi küsigu eraldi luba. Sinna ma ei tahtnudki. Ma käisin laval. Proovide ajal. See nõuab ka taktitunnet. Kui keegi ikka tööhoos südametäiega sülitab, siis pead vaatama, et see sinu pihta ei satuks.

Olen aru saanud, et ega esineja pildistaja peale alati hea silmaga ei vaata — eriti kui temal on hingeline monoloog pooleli ja ülesvõtjal välgutaja kaasas. Kas on seetõttu ebameeldivusi ka ette tulnud?

Mina ei valguta. Mulle annab pildistamise loa just see valgus, mis parajasti paista on. Ma tegelesin enne sõjaväge laskmisega, käsi oli kindel. Ma ei joo ega suitseta. Võisin aegvõtet sihtida küll, lausa käe pealt. Iseasi, kas hetkele pihta saab, balletis eriti. (Lehitseme albumeid. Suurel peaaegu iga pildi kohta midagi meelde

tulemas.) Näe, "Lend". Jääb mulje, et hüppab hästi kõrgelt. Tegelikult üldse mitte. Baikali ääres võetud. Ja siin, nende aktikeste eest peab tänama kolleeg Dobrovolskit, kes mu katusele kolama lubas. Ja see siin on hea lugu. Armastajapaar. Soomlane ja venelanna. Harjumäel. Istusid, pudel vahepeal. Mina olin "Hõbekassis", pildistasin "pool-telega" läbi akna. Esimesel pildil embasid niisama, teise võtte ajal suskas daamikene käe soomlase tagatasku ja tõstis sealt raha välja. Ma jõudsin selle hetke tabada.

Neil harvadel momentidel, mil olete ise pildile jäänud, on teil peas must barett. On see tsunftimärk?

Barett on sobiv, seda saab alati tasku pista. Või istumise alla. Kübaraga nii ei tee. Praktiline riietusese. Kui putši ajal hirmutati, et tulevad mustad baretid, siis ütlesin alati, et ma olen juba ammu siin.

Kas peale kaheksa albumi teie töid veel kusagil näha saab?

Vanglas, õieti Raevanglas. Seitsmekümne neljas isikunäitus. "Kalju ja kolleegid". Kaheksakümmend kolm pilti.

Mitmel maal on teie pilte näidatud?

Umbes neljakümnes riigis: Saksas, Argentinas, Tšiilis, Lõuna-Aafrika Vabariigis, Singapuris, Hongkongis, Jaapanis. Noh, ja Leedu-Läti ju ka nüüd eraldi riigid ja Kasahstan. Ise olen kaasas käinud vähem. Ja rohkem turistina: Poolas, Ungaris, Soomes, Saksas. Soomes olen ikka näitusi ka teinud. Ahjaa — Rootsis käisin eesti kirjamehi pildistamas: Lepikut ja Kangrot. Oma kulu ja kirjadega. Kangro kinkis mulle veel pärast oma raamatu, pühendusega. Kolleegile. Mina imestasin, mis kolleeg mina Bernard Kangrole olen. Tema seletab, et üks amet Rootsis oligi tal muuseumi fotograaf. Häda sunnil. Oli siis ostnud aparadi, A-st ja B-st peale hakanud ning tükk aega sellega leiba teeninud...

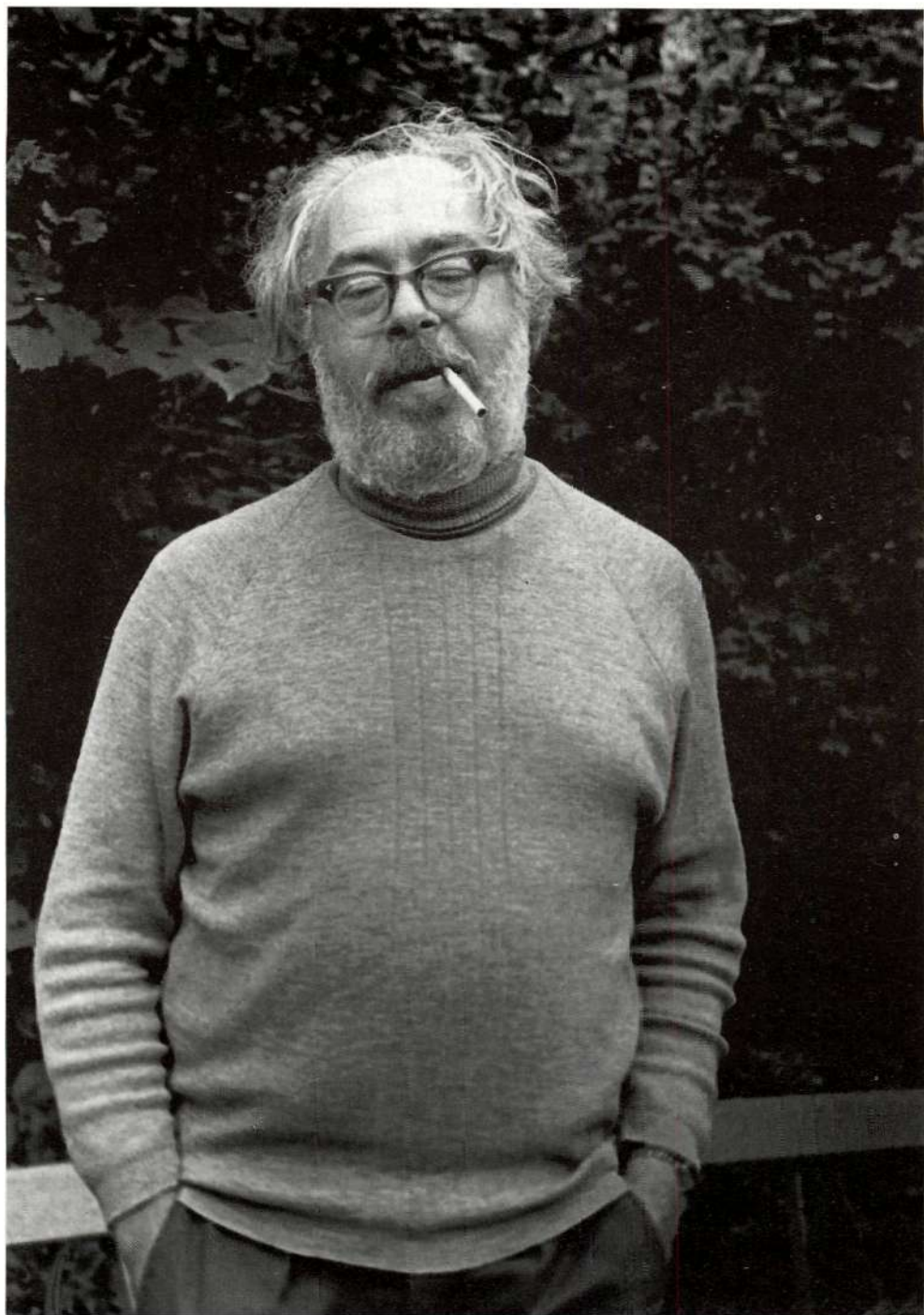
Austraalias olen ka käinud. Päris pikalt, kaks kuud, ESTOga ühel ajal. Pilte on sealt palju, kängurudest ka. Loomadest olen üldse palju pilte teinud. Eestis, tõsi küll, enamasti koertest. Igavesti naljakad pildid. Lugusid olen ka kirjutanud. "Kalju killud". Olen neid toimetustele pakkunud, aga nad ei taha. Võib-olla ma olen liiga andekas, jätan teised varju.

Kuidas nende liiga andekatega on? Kas üleproduktsooni ei teki?

On olemas päris häid fotograafe, aga praeguse automaatika puhul on palju juhuslikkust ka. Lehed tahavad ju täitmist. Seltskonnakroonikad ja... Põhiliselt laadapildid.



Päevapiltnik Kalju Suur.
Urve Kaaristo foto



*"Puhkuse viimasel päeval". (Voldemar Panso)
Nägin, et Panso väljus restoranist ja jalutas üle tänava väikesele platsile ning jäi suitsetama.
Oli habetunud ja teatas, et õhtuks ta otsustab, kas ajab habeme ära või ei.*

Omaval ajal tegi siin ilma fotograaf "STODOM", tegijate nimetähtedest moodustatud rühmitus. See "S" tähendab vist Suurt?

Jah, S — on Suur, T — on Tooming, D — Dobrovolski, M — Maran ja Mäemets. Hiljem tulid Puks ja Tormis. Vaimne isa oli seal kadunud Tooming. Mina olin rohkem tööüraja.

Fotograafia on tänapäeval ohtlikult lihtne. Nagu kitarrimäng. Kõik rapsivad, aga tippmehi loeme näppudel. Kas see laiatarbeline profffidele ka tunda annab?

Nojaa! Enamasti neil fotograafiline mõtlemine puudub — mis tohiks olla esiplaanil, mis mitte. Automaatika teeb plõksu ära, ainult pärast ei saa aru, kes seal Notre Dame'i ukse kõrval seisab — pruut või võõras noorik.

Kas nn parteilisi käsked on ka täita tulnud?

Jah, käsu korras tuli ekraani pealt Tereškovat maha pildistada. Mis mul üle jäi. Mul oli poliitharidusmaja keldris ateljee kasutada. Ma pildistasin seal ilusaid tüdrukuid. Sellest oli eelmistel rentijatel aeg-ajalt paksu pahandust. Nii et tuli teha, mis ülevalt öeldi. Nüüdseks olen kolmkümmend aastat kultuuri pildistanud, üle tuhande isiku üles võtnud, suur osa, näe, siin albumites ka. Aga nendega panin mööda. Mitte kaks kultuuriraamatut, vaid viis oleksin pidanud tegema. Et igale leheküljele ainult üks pilt mahuks, mitte rohkem. Fotodel on kahekesi kõrvuti kitsas. Ja isiksus tuleb vähem esile. Võikski neid raamatuid veel teha, aga ei jõua. Raha ei ole. Toetust ju antakse, aga tegelikult maksan ise juurde. Võib öelda, et ma spondeerin tugevalt eesti kultuuri. Pulmades olen ka ikka pilte teinud, aga noorpaarile annan filmilindid, pildid tehku ise. Tingimuseks olen veel seadnud, et laual peab piima olemas, muidu ma ei saa noorpaari terviseks klaasi tõsta. Oma pulmas jõin ka ainult limonaadi. Ema matustel tõstsin ühe topka viina... Laul läheb mul muidu ka lahti. Sõjaväes olin ainus eestlane kohapeal, astusin üles, laulsin "La Paloma Blanca't" (laulab): "Ahoi, üle sinise vee jääb kõlama..." Väga ilus lugu. Kõik arvasid, et ma laulan hispaania keeles, aga ma laulsin eesti keeles, aru ei saanud keegi...

Kas ise teatrit ka teinud olete?

Jaa, lastekodus varjuteatrit, olin lina taga. Nimeks oli Kalju Suursöödik, neelasin viiuli alla.

Siis kandsin Laidonerile "Ustava Ülo" ette. Ja eksamineerisin teda. Lastekodu juhatajaks oli edev inimene, ütles, et Kalju tunneb maateadust. Küsisin siis kindralilt kus Reikjavik on? Seda ta teadis. Aga Timbuktu't ei teadnud. Seletasin siis, et see on linn-oaas, Prantsuse Lääne-Aafrikas, Sahara kõrbes. Kindral silistas pead, Laidoneri proua andis suure koti kommi. Selle jagasin laiali. Ise jäin ilma. Filmis olen ka esinenud. Päris mitmes. "Lurichis", "Pihlakavärvates" — mõlemas fotograaf. Siis "Skandaalis" koos Tõnis Mäega ja "Vallatutes kurvides" ka, nii et kutsutud inimene.

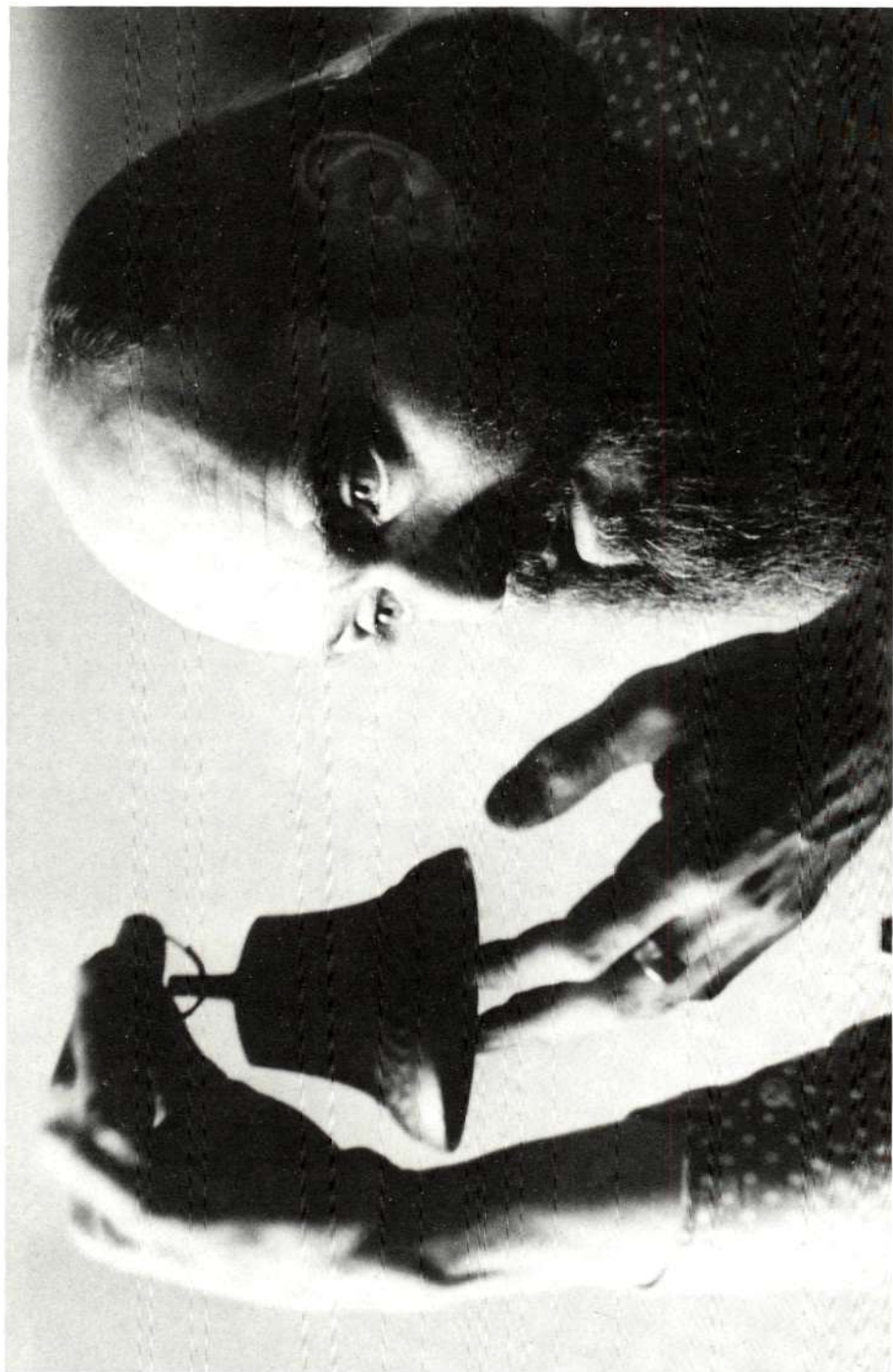
Ühtegi pilli ei oska. Ja üldse mingi muu ameti peale annet ei ole, seepärast fotograafiks hakkasingi.

Kas praegu on pensionipõlv?

Jaa. Tööaastad üle viiekümne, nii et päris õigus puhata. Ega rändamiseks raha muidugi ei jätku, hea kui maksud makstud saab. Vahel teeb hinge täis küll, kui mõni kõrge politseiametnik on paar kuud tööst kõrval ja siis tuleb talle 90 minu pensioni maksta. On ta siis minust 90 korda väärtuslikum või...? Näe, Soomes jäi Karjalainen omal ajal purjus peaga roolis vahele. Võeti load ära ja näidati televisiooris. Et võib ju riiki juhtida, aga autot enam ei juhi. Meil on see tõde veel teadmata. Kui riigile trüudust vanduda, võiks käsi olla piiblibil, konstitutsioonil ja liikluseeskirjadel. Ja silme ees "Surmatantsu" koopia. Aga meil pannakse kiirust juurde. Ise ma autot ei juhi, aga kõrval olen istunud kümneid tuhandeid kilomeetreid. Austraalias sõitsin 10 000 kilomeetrit läbi. Pikad tühjad teed, aga kui nõue on 90 km tunnis, siis nii sõidavadki.

Kuidas albumiäri läheb?

Ei lähe eriti. Kuigi need on head raamatud, julgen öelda. Aga kogu brigaad tuleb kinni maksta, ikka mul endal. Modellidele tuleb ka anda. Järele ei jää suurt midagi. Kultuurkapital küll andis pisut, aga lõpptulemusena vehklen ikka nagu virmaline ümber oma telje.



Arvo Pärt 1978. aastal.

Kalju Suure fotod

Olete enamuse oma elust veetnud nõukogude võimu viljastavais tingimustes. Kas mujal elades olnuks saak rikkalikum?

Oi, oi, kui mujal õnnestuks mõni pilt mõne suure väljaande esilehele sokutada, võiks järgmise kuu üsna lähedalt ära elada. Tuli siia üks mees "National Geographi-cust". Pildistas paarkümmend rulli ühest pioneerilaagrist, pärast ilmus kaks pilti. Sellest piisas. Ma ei teagi, kui palju ma sain ühe pildi eest, mis ilmus "New York Timesis", Moskva oskas honorari pihta panna. Lääne-Saksamaal ilmus kunagi ka üks pisike pildike — 120 Lääne-Saksa marka. Ja mõned veel samas vaimus. Ma oleksin täitsa nõus iga nädal sinna lehte ühe pildi tegema — ei mingit muret. Soome lehed maksavad kah hästi. Meil on lehed, tiraaž ja rahvas väike. Rahad ka.

Kas Soome foto on kõrgemal tasemel?

Jah, on küll. Sügavusteravuste mängud, konkurente kah rohkem. Pildid on paremad.

Kändudest rääkisime juba. Kas muud loodust olete ka pildistanud? See ju hea rahulik objekt ja ei küsi honorari.

Vähe olen teinud. Siis peab ju looduses kaua olema. Fred Jüssil on näiteks väga häid looduspilte, ta on selle sees, tunneb taimi ja loomi. Loodus tahab õigel ajal õigel kohal olemist. Mina pildistan linna ja inimesi.

Kas see on ka tähtis, mis pildi pealt näha ei ole? Aura või midagi sellist?

Jah, mõnikord tuleb küll oma fluidum välja, justkui tasuta kaasanne, aga tavaliselt on nii, et kui kõik on ära öeldud, siis lõpeb kunst. Midagi peab jääma mõtlemiseks ka. Laboritrikke ma ei tee, elu lavastab paremini kui mina. Kuigi maalist jääb foto maha. Maal on inimkeha otsene looming, aparaadiga tehutu on midagi muud, see on jäädvustamine. Iseasi, mis maalil näha on. Praegust värki ma küll eriti ei hinda. Mõnest kunstnikust on kohe kahju.

Olete uuesti pildistama hakanud. Millal kõige värskem pilt on tehtud?

Paar nädalat tagasi. Pildistasin akti. Tulemusi veel pole, töö käib. Varsti tuleb vastav album välja.

Mis on veel tulemas?

Ma tavaliselt ei taha oma plaanidest rääkida, aga teen erandi. Aktiraamat tuleb. Ja huumoriraamat ka. Ikka kõik läbi foto. Ja neljas kohalikus keeles, et naabrid ka aru saaksid.

Mida noorele algajale öelda?

Kui keegi ei taha, et teda pildistad, siis ära tee seda. Inimese tahtmist peab austama. Ja mõtle enne igat võtet. Aparaat võiks kogu aeg kaasas olla. Paar päeva tagasi nägin siin üht väikest tüdrukutirtsu — ühes käes suur lillekimp, teises lihtsad põllulilled. Lilleneitsi mis lilleneitsi. Või kui elevant maha laaditi, oleksin elevanti naeratuse peale saanud... Mu kurb saatus seisneb veel selles, et olen kogu aeg ilusse armunud. Minu jaoks on näiteks kõik naised noored, mõned on ainult verinoored. Kodu mõistab mind ka, ehkki mul seal palju paljaid pilte. Mu kallist kaasat õnneks ei huvita, kes on aparaadi ees, ta teab, kes on aparaadi taga.

Mahlaklaas sai tiuhjaks, jutud selleks korraks räägitud. Kalju Suure juurde tuleb paar kena näitsikut. Mees näib neid tundvat. Jäävad juttu ajama.

Küsitlenud JÜRI AARMA

SŁAWOMIR MROŹEKI KALESTUNUD SÜDAMETUNNISTUS

"Ma leian, et inimesed pole võrdsed ei vaimselt ega kõlbeliselt. Metslane jääb ikka metslaseks, mats matsiks ja juhmard juhmardiks, mitte aga "omamoodi tai-bukaks". Vasakpoolsete kriteeriumide kohaselt on sellelaadsed vaated mühaklikud, ja olgu siis, nõustun mühakas olemisega." Nii väidab Sławomir Mrożek Jacek Żakowskiile 14.—16. juunil 1996 Mehhikos La Epifanías antud intervjus.

Poola näitekirjanik SŁAWOMIR MROŹEK (sünd. Borzęcinis 1930) elas 1963. aastast emigratsioonis — Pariisis, Itaalias, viimase elupaigana Mehhikos. Läänud aastal pöördus ta tagasi kodumaale. Alljärgnev vestlus pärineb koju sõidule vahetult eelnenud ajast.

JACEK ŻAKOWSKI: Kas vastab tõele, et kuuekümmesele Sławomir Mrożekile, maailmakuulsale näite- ja novellikirjanikule, Mehhikos elunevale Prantsusmaa ja Poola kodanikule, ei meeldi sugugi mõelda Sławek Mrożekist, Galiitsia jutukehvast (nii räägitakse) noorest ja andekast stalinlasest, kes pisut enam kui neljakümne aasta eest Krakówi ajalehes *Dziennik Polski* ("Poola Päevaleht") kodanluse pihta pilkenooli pildus?

SŁAWOMIR MROŹEK: Selles küsimuses on minu puhul tegemist kalestunud südametunnistuse raske juhtumiga. Annan endale aru kõigest, millega kunagi hakkama olen saanud — isiklikus plaanis oli see lihtsalt jäle, avalikus aga sündsusetu. Ma ei tõrju seda teadvusest välja. Ent mul on erakordne immuunsus süütunde vastu, mis tähendab, et ma ei piina end sellega. Püüan pigem enesest aru saada. Olin etteantud aja ja etteantud koha laps.

Agas kui te jutustate eravestlustes oma noorusest, siis jääb mulle siiski kõrva sundimatusena varjutatud, kuid sellegipoolest ilmselge vastumeelsus tolle tegelase suhtes.

Sellepärast, et pole, mida armastada. Olin ju haletsusväärne juhtum. Ka minu enese silmis. Agas kes ma's pidin 22-aastaselt olema, seesuguse pagasiga, nagu mul oli. Niigi on ime, et mu elu on läinud nii, nagu ta on läinud. Niigi on ime, et istume praegu

Mehhiko rantšos, et pärast aastatepikkust tööd on minust, Borzęcini¹ väikelinna poisist, saanud see, kes olen nüüd. Hoopis teine, kes olin.

Oleksin eelistanud eluks paremat startipakku. Võib-olla oleksin eelistanud sündida mõnes teises paigas, saada kodust kaasa poliitilise ja kultuuriteadlikkuse, seltskondliku käitumise oskuse, mingi kindla tüüri, mis säästnuks mind jõleduste eest. Ent see on vaid abstraktsioon. See-eest on tõik, et sinna porri vajusingi. Õigupoolest lühikeseks ajaks ja võib-olla mitte eriti sügavale. Agas ikkagi vajusin — enne, kui hakkasin mõtlema.

Kas poliitika huvitas teid toona?

Poliitika? Sellal polnud mingit poliitikat. Oli süsteem. Poliitika algab siis, kui inimesed teevad valikuid, kui neile on jäetud manööverdamisruumi, kui miski neist sõltub. Ja eelkõige, kui nad on täiskasvanud. Ent kui mina 1949. aastal kooli lõpetasin, oli Poolas juba käivitunud parim süsteem kogu inimkonna ajaloos. Kui 1950. aastal "Dziennikuisse" tööle läksin, oli mul kõik juba selge.

Kas sellepärast asusitegi toda "parimat süsteemi" kaitsma?

Mina ei pidanud midagi kaitsma. Ajalugu kaitses minu asemel teda ise. Müttasin

¹ loe: bo'żentšin

seal aastakese, tegin, mida kästi. Ent see, mida kästi, oli kooskõlas sellega, mida ise tahtsin. Aasta möödudes hakkasin vastu.

Stalinismile?

Töödistsipliinile! Sest meil kästi jõuda toimetusse kella kaheksaks ja oma nimi žurnaali kirja panna. Olin Poola Rahvavabariigi, kuid mitte sellise elurütmi vaimustunud pooldaja. Kui olin täiesti tüdinud, läksin peatoimetaja juurde ja ütlesin, et lahkun ise töölt, sest ei saa enam hakkama. Olin juba "noor ja andekas" ning seega asus peatoimetaja mind ümber veenma, et ma ikkagi ära ei läheks. Korraga ütles: "Teate mis, aga äkki on nii isegi parem. Anname teile eriülesande. Kui te ei taha hommikuti käia, siis hakkate töötama kodus. On teil hea raadio?" Mul oli mingi "Pionier". "Anname teile hea, toimetuse raadio. Hakkate kuulama vaenulikke jaamu ning tegema paljastustööd. Sulg on teil terav, küllap toime tulete." Jäin "Dziennikuisse" ja paljastasin. Ükskord sattusin juhuslikult saatele, kus räägiti korsost Nizzas, nii ma siis paljastasin korsot. "Indo-Hiinas käib sõda, riisipõldudel langeb naisi ja lapsi, siin aga lõbutseb kodanlus muretult lillelises korrosongkäigus." Värk töötas nagu õlitatud. Toimeetus jäi rahule, mina samuti. Nime puudumine žurnaalist oli nüüd õigustatud. Kodanlus sai oma vitsad. Lihtsalt suurepärane.

Aga...

Aga ma elasin Kirjanike Majas. Tollal elas seal palju inimesi. Sealhulgas Stefan Kisielewski². Saime puhvetis kokku. Kisiel oli pisut võtnud ja ütles: "Teate, ma lugesin, mis te kirjutasite... Kas te olete Nizzas käinud?" — "Mis te nüüd, mina ja Nizzas!?" — "Aga mina olen. Mis jama te siis ajate!?"

Ja mida teie selle peale kostsite?

Ma olen talle väga tänulik. Vanematel ja elus teadamatel tulebki seesuguste "noorte ja lootustandvatega" rääkida. Tuleb rääkida ükskõik mida, kas või seda, mida Kisiel, sest ialgi pole teada, mis hinge salvestub, mis jääb keerlema, häirima, rõhuma. Minusse jäi. Kakskümmend aastat hiljem läksime Kisieliga Seine'i äärde jalutama. Ütlesin siis talle, et olen talle südamest tänulik ja et ei unusta kunagi toonast lühikest jutuaajamist.

Sest see kutsus esile verisulis eneseteadvuse kriisi?

Ei! Eneseteadvuse kriisi võib esile kutsuda rutuga paberile visatud kirjandusega tegeldes. Kas te teate, kuidas näeb välja elu? Inimene tõuseb hommikul üles, pea ääreni pulki täis, siis tõmbab kammiga üle pea, teeb üht-teist, kirjutab midagi, saab kokku kellegi Kisieliga, kuuleb tema käest midagi, siis sööb portsjoni heeringat... Meie mõtteelu on hirmus magmaline. Vahel ilmuvad pähe mingid mõtekristallid. Pärast liitub üks neist mingit teed kaudu teisega... Meie aju teeb üsna lohakat tööd. Kahjuks.

Aga kas juba siis ilmub pähe too uue eneseteadvuse kristall?

Ei. Kuigi võisin end tunda pisut ebamugavalt. Sain sellest kuidagimoodi üle. "Miks see Kisielewski nii jäme on? Hea följetoni kirjutasin. Kõigile meeldib, aga Kisielilt sellised sõnad..." Mõtlesin sellal niimoodi. Aga mul hakkas häbi. See häbi painas mind hiljem, liitus teiste mõtekristallidega ja lõpuks päästis mu — vähemalt mingil määral.

Võib-olla just tänu sellele polnud mul, kui kommunismiamööbist juba vabaks olin saanud, mingeid mõtteid revisionismist, isegi igatsust selle järele mitte.

Kas te pole kunagi unistanud heast kommunismist?

Mitte kunagi! Mul on täpselt meeles Bieruti surmapäev. Mäletan toda rõõmu: Suur Juht on surnud ja tulevik on meie ees valla. "Inimnäoline sotsialism" ei tulnud mulle pähegi. Siis ma juba mõtlesin. Ja just nimelt mõtteid oma edasisest elust.

Mis laadi mõtted need olid?

Esiteks, ei mingit maailmaparandamist! Nii on see jäänud tänini.

Aga kui te peagi pärast stalinismi-ajajärgu ümbersaamist asusite kirjutama oma esimesi — kõigest hoolimata üsnagi poliitilisi — näidendeid, kas te siis ei soovinud maailma parandada?

Poliitilised olid nad ainult ses mõttes, et opereerisid teatud vihjetega, võib-olla ka õonestasid midagi...

"Politsei" (*Policja*, 1958) jutustab väga otsekoheselt politseiirigi mehhanismist, "Tango" (1964) progressi ja omavoli absurdsest mütologiseerimisest... Mis siis veel oli teid tüüriv mootor, kui mitte soov maailma parandada?

² Poola helilooja ja kirjanik, sünd 1911. — *Tlk.*

Alati ainult üks: kirjutada näidendit. Ma olen puhtalt teatraalne olend. Mitte poliitiline, jumal hoidku. Ainus asi, mis mind juhib, on teatraalne impulss. Näitekirjanik ei olda sellepärast, et ollakse intelligentne, sest võib olla ka lollpea. Ega sellepärast, et ollakse haritud, sest minul näiteks pole mingit haridust. Tarvis on ainult mingit närvirakkude asetust peas, mingit konksu, mis haakub hästi teatrimaterjaliga. Ja kõik. Ainult niipaljukest. Teatrinäidendite kirjutamist ei saa õppida. On tarvis vaid sündida millegi erilisega. Ja kõik. Ei midagi rohkemat. Ei mingeid teeneid, voo-rusi ega puudusi. Alguses pole mingit kultuuri. On üksnes natuur. Sõnad tuleb ladusalt liita mõttekateks lauseteks, laused monoloogideks ja lavalisteks dialoogideks, dialoogid stseenideks, stseenid ühtseteks vaatusteks, vaatused näidenditeks — ja kõik kuidagi nõnda seada, et inimesed tahaksid seda üheskoos vaadata. Et nad ostaksid pileteid ja istuksid lõpuni välja.

Viisite mind segadusse. Sest seda, mis minu jaoks oli vabaduse manifest, süüdistusakt manipulatsiooni vastu, pila dikta-tuuri arvel, sõõm mrožeklikku värsket õhku, kirjeldate teie ise kui oskuskunst-niku talendi avaldust.

Kõneleme impulsist. Sellest, mis sunnib laua taha istuma, võtma ette paberilehe ja alustama kirjutamist. Hiljem tuleb muidugi mängu mõttetöö — Poola Rahvavabariigis aga ka poliitika, kas või selles mõttes, et inimene muretses, kas tsensuur tema kirjutise läbi laseb.

Niisiis pole õige mõelda, et näidendi vormi andsite te oma poliitilistele mõtetele...

Inimene teeks kõik selle nimel, et tükk oleks hea ja meeldiks. Et seda armastaksid näitlejad, et rahvast valgus murdu...

Kas te olete valmis kirjutama midagi, mil-lesse te ise ei usu?

Siin on mind alati päästnud teatriins-tinkt. Kunagi pole ma suutnud kirjutada tellimise peale — “teate, Mrožek, kirjutage...”. Sellest ei tuleks midagi välja. Inimene kirjutab ennekõike siiski iseendast. Esimesed jutustused, mis ma kirjutasin “liini pidi”, on armetud. Mitte ainult sellepärast, et olin noor ja oskusi oli vähe. Eelkõige sellepärast, et ma ei kirjutanud iseendast. Nüüd tean näiden-dite kirjutamisest õigupoolest kõike. Ja tean täpselt, kuidas kirjutada menütükki. Tean, mis on moes. Tunnen retsepti, mõistan raken-

dada võtteid. Ainult et ma ei suuda, sest retseptid on minu meelest surmigavad, rumalad, väärad, mõttetud. Niisiis kirjutatan seda, mis mulle huvi pakub, ja katsun kirju-tada huvitavalt.

Kas te tahate mulle öelda, et teie “mani-festid näiteseltskonnale”, nagu kas või “Politsei” või “Ulgumerel” (*Na peinyem morzu*, 1961) Väikese merehädalise kuulsal lausega: “Tõeline vabadus on ainult seal, kus pole tavalist vabadust”³, sündisid ainult sellepärast, et oli huvitav? Mina kuulsin neis nii filosoofi sosinat kui ka kommunaari hoiget...

Väga hea. Mina ei saa ju enam oma tükkide vastuvõttu mingil moel mõjutada. Aga kui te juba lõpuni vastu pidasite, siis oli järelikult huvitav. Kuid see, mida teie sealt endale leidsite, ei saanud tuleneda minu mõjust.

Tahaksin teist paremini aru saada. Parajasti on kuuekümnendate aastate algus. Teie asute kirjutama “Politseid”. Mispärast?

Mind huvitas teater, mul oli teatris palju seltskondlikke kontakte ja ma tahtsin kirju-tada näidendi.

Miks politseist, millega kaasnes poliitiline risk, aga mitte lambakasvatajatest?

Sest inimene kirjutab iseendast. Ja minu elu oli suletud inimese elu politseiriigis. Lambakasvatajad ei olnud minu elule jätnud vähimatki jälge, politseinikud aga küll — esmalt okupatsiooni ajal, siis stalinismi ajal. Selleks ajaks, kui teatrile kirjutama hakkasin, olin juba ammu jätnud “ilge kodanluse” paljastamise. Muide, “Politsei” on minu loom-ingus ainulaadne juhtum. Sest see on ainuke kord, kui näidendi kirjutamise im-pulss tuli ise, käigupealt. Tavaliselt istun tundide kaupa ja mõtlen, enne kui impulss tekib, enne kui koorub välja mingi mõttekon-tuur. “Politseiga” läks teisiti. Alguses plaan-nsin jutustust. Alles pärast tuli mõte, et näidendiks sobiks see paremini. Tõepoolest. Kirjutasin “Politsei” kuue päevaga. Kunagi hiljem pole ma nii kähku kirjutanud.

Niisiis oli kõigepealt ikkagi sõnum?

Ei. Oli ainult idee, konflikti kondikava.

Aga plaan naerda välja ebademokraatlikku võimu...

...tekkis kirjutamise käigus. Tuletage endale meelde ajaloolist konteksti. Kui

³ Tlk A. Kurtina. “Kultuur ja Elu” 1967, nr 6, lk 51.

elatakse juba teadlikus vangistuses — sest seda ei tohi, toda ei tohi, ja alailma midagi ei tohi —, mäherdust mõnu peab siis pakkuma endale midagi vähemalt paberil lubada... Kuidas see lõdvestab... Psüühika tervishoiu tarvis on see hädavajalik.

Hiljuti trükis avaldatud kirjades Jan Błożskile, mis te kirjutasite kohe pärast lahku-
mist Poolast 1963. aastal, vastumeelsus
Poola Rahvavabariigi suhtes lausa keeb...

...sest mul oli tohtu vajadus elada välja aastatega kasvanud vastumeelsus. Sõitsin ära tülgestusest ümbritseva vastu. Kiri aga on minu jaoks nagu pihtimus. Kirjutasin sellest, mis mul hingel oli. Too hirttugev süsteem oli mul hingel.

Ent isegi tsensuuri haardeulatusest väljaspool ei avaldanud te paljude aastate jooksul oma mõtteid isegi "Vaba Euroopa" kuulajatele ega Pariisis ilmuva ajakirja *Kultura* lugejatele.

Sest ma pole "poliitiline olend". Võin vahetevahel esineda publitsistina, kuid see pole minu kutsumus. Publitsistlikke ajendeid pean vältima nagu tuld. Parimaks tõendiks on "Alfa". Tükk, mis jutustaks justkui Arłamowisse suletud Lech Wałęsast. Ainuke nii ebaõnnestunud minu loomingus, et ma ei luba seda lavastada.

Häda on selles, et kahjuks on mul äkiline iseloom. Olen alati unistanud, et mul oleks klassikaline inglasklik valitsemise mõtete ja käitumise üle, aga kahjuks pole see kunagi õnnestunud. Nii et kui rahva tund oli saabunud, siis tahtsin oma poliitilisi emotsioone kuidagiviisi väljendada. Muide, mitte ainult mina ei kirjutanud sellel ajal ülimalt tõeseid ebaõnnestunud asju. Grafomaan on inimene, kes kirjutab suure kirega ja nutab seejuures tihti peale. Nii et ma olin grafomaan.

Ma ei tea, kas "Alfa" on halb näidend. Ma pole asjatundja. Aga publitsistikana ta mulle meeldis. Muuseas meeldis mulle ka too publitsistika, mida te hakkasite samal ajal avaldama *Kulturas* — kas või suurepärase essee "Tuha ja teemandi" (*Popiół i diament*) ajaloolisest valelikkusest. 1968 langesite natuke rollist välja, avaldades protesti invasiooni vastu Tšehhoslovakkiasse, kohe pärast seda aga pöördusite oma teatrinišši tagasi. See-eest ilmus 13. detsembrist alates peaaegu igas *Kultura* numbris mõni teie kaastöö publitsistika vallast...

Teate, mäletan säärast olukorda: 1945.

aasta, Punaarmee jõuab Krakówisse. Rõõm, vaimustus, vabanemispöörasus. Dolne Miłyny tänaval, kus rahvas oli piiritusemonopoli paljaks riisunud, ilmus välja Vene tank. Üks täisjoodetud meestest kisendab: "Kuradile, sõidan teiega kaasa!" Istub tankile ja sõidab minema. Ei tea, kas ta tõsteti sealt maha või jõudis Żywicis⁴, kus viibisid veel sakslased; kas ta lasti maha või jäi ellu. See polegi tähtis. Tähtis on situatsioon, rabav hetk. Selles oli midagi grotesket ja kaunist ühekorraga. "Kuradile, sõidan teiega kaasa! Ma olen iseenda peremees. Tulgu mis tuleb, aga praegu on minu tund tulnud." Pärast lõppes see parimal juhul pohmelusega, kuid loeb ju õigupoolest impulss, loeb hetk, millele ei saa vastu panna.

Seega oli mul sõjaseisukorra ajal raske teeselda, nagu poleks minu asi, mis Poolas sünnib. Kirjutasin seda, mida nõudsid emotsioonid, kuigi andsin endale pidevalt aru, et teen rumalusi. Vihkasin Jaruzelskit sellepärast, et ta sundis mind tegelema publitsistikaga... Sest, jumal küll, mis publitsistika see kah oli... Jaruzelski mehed peksid teisi nuiadega, aga mina kirjutasin, et mulle ei meeldi, kui nad nuiadega peksavad, et nii ei sobi... Mis kunst see selline on?! Kus on mõttesügavus? Kus on universaalne refleksioon? Kogu aeg andsin endale aru, et Jaruzelski lamestab mind, paneb mind tegutsema vahetult ja kiireloomuliselt, sunnib mind tooma kuuldavale oigeid ja karjeid. Aga ma ei osanud seda talle keelata. Ei osanud wait olla.

Kas "Politsei" polnud samasugune karje?

Ei! See oli tükk süsteemi vastu. Aga süsteem on midagi rohkemat kui lihtsalt nuiaga tagumine. Süsteemis on ruum — ka intellektuaalne. Nuiaga peksmine on alati ainult nuiaga peksmine.

Jälle kõik Jaruzelski pärast...

Ja minu kriitikavaba armastuse pärast Lech Wałęsa vastu, kelle ohvriks ei langenud mina ükski. Aga selle pimestatuse peame endile andeks andma, sest lõppude lõpuks polnud meil ainustki teist väljapääsu. Muuseas oli Wałęsa selles rollis väga hea. Ta ammendas ennast alles siis, kui jõudis lõpule olukord, mis oli ta esile tõstnud. Pärast sõda oli Krakówis kleenuke rüugearmiline polkovnik S. Mały. Kõik suhtusid temasse tohtu

⁴ loc: 'žövjets

lugupidamisega, sest ta oli legendaarne partisan. Tema kangelastegudest liikus legende. Ent sõda sai läbi, partisaniliikumine sai läbi, lõpule jõudis olukord, mis oli ta esile tõstnud, ning vaesest S-ist sai tegelane möödunud aegadest. Alkohoolik, ebaõnnestunud luuletaja, ilmast ilma näost ära. Kahtlemata püherdas ta peaaegu igas maanteekraavis, aga kõik ütlesid talle "pan polkovnik". Õnneks suri ta üsna pea.

Natuke Anatoli moodi "Portreest" (*Portret*, 1987). Ent mind huvitab ikka veel teie poliitiliste seisukohtade areng. "Politseis" naersite välja diktatuuri mehhanismi. Paar aastat hiljem kirjutatud "Tangos" naeruvääristasite XX sajandi vabaduse- ja progressiunelmaid. Kõigepealt tegite läbi tee stalinismist vabaduse jaatamiseni. Hiljem, ilmselt juba Läänes, vabadusest hirmuni — mitte ainult tänapäeva omavoli ees...

...vanus, aeg, kogemused...

...vaid ka lakkamatu progressi paratamatuse ees.

Progressi absurduse ees.

Kas mul on õigus, arvates, et kui peaksite nimetama tegelase, kes väljendab "Tangos" teie mõtteid, siis oleks selleks Artur, kes nõuab oma edumeelsetelt vanematelt (juba tugevasti vananenud lillelastelt), kelle jaoks maailma ilu peitub selles, et neile on kõik lubatud, kõvakraede kandmist — seega "põhimõtteid, reegleid, hierarhiaid".

Jah, ilmselt kõnelesin mina Arturis.

Järelikult astusite oma aja lainele risti vastu. Kuidas võtsid inimesed seda vastu 60. aastatel, lillelaste ja vabaduse plahvatuse ajastul, kui järjest kasvas mässulaine korra vastu just omavoli nimel?

"Tango" ja "Emigrandid" on olnud minu suurimad menutükid. Ei tea, miks nii läks. Minu mehniklannast naine Suzana, kes oli tollal ihu ja hingega hipi, kinnitab, et Mehhiko noorsugu nägi "Tangos" senise korra vastase mässu väljendust, mitte absolutiseeritud omavoli väljanaanemist. Igaüks leiab tüki seda, mida ta sealt otsib.

Kuidas juhtus, et revolutsioonilisest vasakpoolsusest jõudsite kümne aasta jooksul konservatiivsesse parempoolsusse?

Mulle tähendab "parem—vasak" väga vähe. Rääkisin teile, et hakkasin mõtlema. Võib-olla hilja, arenesin aeglaselt, aga nende kümne aastaga ei avastanud ma mitte üksnes

sedat, et vabadus on ilus asi, vaid ka seda — ja siinkohal lööb välja minu parempoolsus, kui te seda nii nimetate —, et vabaduse kasutamine ja mitte kuritarvitamine on raske asi, mis on üksnes vähestele jõukohane. Ma pole egalitarist ning leian, et üksnes käputäis inimesi teab, kuidas vabadusega ringi käia. Mina ka ei tea päriselt. Kui mul on vaba aega, siis enamasti raiskan seda. Ma ei usu, et inimesed on üldiselt head, targad ja võime- lised vabadust õigesti kasutama.

Selle usu puudumist võib üha paremini täheldada teie näidendites. Mida kaugemale maha stalinismiamööb teist jääb, seda enam taandub usu puudumine võimuse usu puudumise ees inimesse üldse. "Ulgumeres" viib vabadus juba nii kaugesse, et enamus pistab Väikese merehädalise täiesti ebademokraatlikult nahka.

Toona ei mõelnud ma mingi demokraatia üle. Paber, sulg ja rõõm, et oskan kirjutada näidendit, olid kõik, mis mulle siis luges.

Kas te usute inspiratsiooni? Kas te usute, et "miski kirjutab teie kaudu"?

Ma ei usu inspiratsiooni. Usun mehhanismidesse. Inimene istub ja kirjutab. Sellest sugeneb näidend. Mitte juurdlemisest demokraatia puuduste üle. Minu kaudu kirjutavad protsess, erinevad seosed, elemendid, mis mulle parajasti pähe tikuvad, juhus, asjaolude kokkulangevus. See pole mingi inspiratsioon. Aga Väikese merehädalise suhtes on teil tõepoolest õigus. Ma isegi juurdlesin selle üle, miks see tükk Nõukogude Liidus nõnda meeldis, miks seda seal nii tihti lavastati. Võib-olla just sellepärast, et oma põhiolemuses kinnitab tükk seda, mida korutasid nõukogude ideoloogid: tuleb lahti öelda kodanlikust demokraatiast, sest ta põhineb sellel, et suuremad kalad õgivad väiksemaid, et lõpuks tuleb luua tõeline demokraatia, see tähendab sotsialistlik.

Kas te taotlesite seda?

Loomulikult mitte.

Aga mida siis?

Kirjutada näidend. Avastasin, et oskan kirjutada näidendeid, ja olin selle üle väga rõõmus. Kui saan hakkama ühega, siis proovin ka teist, kui õnnestub teinegi, siis proovin kolmandat. Iga korraga sain justkui kinnitust juurde, ja see valmistas mulle tohutult rõõmu.

Aga, aga... Kas ma saan õigesti aru, et te ei nõustu omaenda tükkide tähendusega?

Võib-olla. Nii on vist välja kukkunud jah. Olen nõus: tegemist on oskuskunstniku hooartööga (st enesemüümisega, prostitutsiooniga — *ilk*). Sest oskuskunstniku töös on varjul oht: kirjutad nii, et oleks huvitav, üha rabavam — kuid mida see kõik tähendab, on hoopis iseasi. Püüan selle üle kontrolli säilitada, kuid pahatihti tagajärjetult. Olen mitmetes oma tükkides pikkinud hulga magedaid anekdoote, sest tahan, et inimesed naeraksid. Ja minul ju peab ka kirjutamise ajal natuke lõbus olema. Kirjutamise vaev nuhtleb mind piisavalt, et mitte loobuda sellest tsipakesest lõbust.

Teine asi aga on, et kuigi me ei tunne tõepoolest midagi paremat, ega demokraatiaski teab mis vaimustavat leia. Sest demokraatia seab kõik võrdseks, annab kõigile ühesuguse hääleõiguse, mis ju tähendab, et krettiini häääl kaalub sama palju kui märkimisväärselt targema inimese oma. Ja mis veelgi halvem, on ju väga hästi teada, et päriselt targad inimesed moodustavad kõige rohkem paar protsenti kogu rahvastikust. Seega otsustab maailma tuleviku siiski üsna tumeda massi moodustav enamus. Enamus — nagu ülihästi teada on — vaatab nädalas mõnieteist tundi televiisorit. Seega kuulub võim sellele, kes suudab tulemusrikkalt televisiooniga manipuleerida — mitte sellele, kes hakkab hästi majandust suunama, kes oskab häid seadusi teha, kes oskab paremini valitseda.

Kas teil on tagataskus positiivne projekt?

Mina olen näitekirjanik, aga positiivseid näidendeid ju ei kirjutata. Sotsialistlik realism tegi proovi, aga ka temal ei kukkunud välja. Kui mul oleks positiivne projekt, siis saaks minust poliitik. Muide, positiivset projekti poleks tarvis mitte ainult demokraatia riskidest kõnelemiseks, vaid ka käsitlemaks vasakpoolse "korrektsuse" hullust, mis on nii poliitiliselt kui ka intellektuaalselt tardunud kitsiks, seevastu aga muutunud kitsarinnalise tagurluse ortodoksiaks. Kunagi oli tagurlik kiht parempoolne väikekoodanlus, nüüd on selle kohta endale haaranud vasakpoolne.

Mida te silmas peate?

Omaval ajal väga uudsete, revolutsiooniliste juhtumõtete kogumit, mis osutus kindla

peale äärmiselt kasulikuks võitluses XIX sajandi väikekoodanliku tagurlusega. Kui aga vägitegude aeg ümber sai, sattusid noodsamad ideed ringiga tagasi endisaegsetesse salongikestesse, kus neid lõpmatuseni läbi mäluti, nämmutati ja labastati, kuni nad olid maha käinud, muutunud täiesti mõttetuteks klišeedeks ja neist sai kokku mätsida kohustusliku rutiinse "korrektsuse". Too uutmoodi "korrektsus" moonutas tegelikult ülimalt mõistlikud ja tarvilikud mõisted tundmatuseeni.

Näiteks?

Kas või "tolerantsuse". See mõiste on kujunenud mingiks iselaadseks masohhismiks, mis käsib taluda teise omavoli kauem, kui inimese vastu peab. Vasakpoolse tagurlase vaatepunktist olen mina fašistlik jumalateotaja, sest "korrektsusele" vastukäivalt väidan ma, et inimesed pole võrdsed. Omistada kõlbelistele või vaimsetele debiilikutele meie dilemmasid, mis on nende jaoks otsast lõpuni tume maa, on sama absurdne nagu lootuski, et elukutselisest mõrvarist võib saada samasugune inimene nagu teie või mina, et vangis viibides ärkab temas kahetsus või et piisab vaid, kui keegi ulatab oma abistava käe, veenmaks teda pöörduma auassee ellu. Palun väga, kui kellelgi on soovi, siis sirutagu oma käsi välja. Mind on elu õpetanud, et käest hakkab kahju. Sest inimesed pole võrdsed — ei arukuselt, ei kõlbeliselt, ei kooskõlalt enese isiksusega ega kohanemuselt ühiskonnaeluga. Ma tean, et vahel mõtlen väga alatuid ja rämpaseid asju, aga ma ju ometi ei tee neid teoks. Ma ei tea isegi, missugused järeldused tuleb teha tõigast, et inimesed pole võrdsed. Ilmselt ei õnnestu teha ühtki. Aga vähemalt on mul julgust seda endale tunnistada. See tõik kohustusliku "korrektsuse" nimel maha vaikida tähendaks maha vaikida tege-
likkus.

Kas te tahate tõepoolest täiel häälele väita, et inimesed pole mitte ainult erinevad, vaid et nad pole ka võrdsed?

Ei taha, sest ma kardan, aga kuna te ise pärite... Mul on raske armastada pööblit, sest põlvnen ise samast ringkonnast. Ma pole aristokraat, kes maiustab kitsi ja pööbli iseäraliku ilumeelega, sest kõrgkultuuri imed on talle juba maast madalast kättesaadavad olnud. Nagu igaüks, kes on madalamalt kõrgemale rühkinud, tean madalamaist kihtidest



Stanowir Mrožek vestlemas Samuel Beckettiga Stuttgardi telestuudio fuajees 1977. aastal.

liialt palju, et võrdsusse uskuda. Ma pole reaktionäär, kes end kaasinimestest kõrgemale seab. Sest ma ei sea ju. Aga minus äratab õudust nüri vaimulaad, kõik läbinämmutatud, kindlaksmääratud, mida pühitseb põhimõte "nii on kombeks". Seepärast pole ma ei tolerantne, mõistev ega aupaklik. Praegu on asjad jõudnud nii kaugele, et ühe ja sama asja mõttetu keerutamine ja korrutamine on muutunud vasakpoolsete tõveks, kuigi kunagi võis selle järgi ära tunda parempoolseid. Kui tegemist on niikuinii mõttetusega, siis pole vahet õigupoolest mingisugust. Ma pole inimeste heaolu vastane. Aga ma hakkam vastu pööbliapostlitele, kes sisendavad vaestele lihtinimestele, et nemad on võrdväärsed maailma jõukaimate rahajõmmidega ja suurvaimudega. Sest nad pole seda, ja mida paremini nad enesele sellest aru annavad, seda parem neile endile.

Vasakpoolsete kriteeriumide kohaselt

olen ma reaktionäär, sest leian, et metslane on metslane ning et tal tuleb "nurgad maha lihvida"; et mats on mats, mitte aga individualist; et nõdrameelne on nõdrameelne, mitte aga kõrgema teadvuse esindaja; et see, mis on esteetiliselt ja kõlbliselt inetu, ongi inetu, aga mitte "huvitav"; et juhmard on juhmard, mitte aga "omamoodi taibukas"; ja et laiskvorst on laiskvorst, aga mitte teistsuguse elulaadi esindaja, keda tööd mitte kartvad inimesed peavad süütundest ülal pidama. Mõõnan, et vasakpoolsete kriteeriumide kohaselt on need vaated mähaklikud, ja nõustun mähakas olema.

Kas see tähendab, et te ütlete lahti kolmainsusest, millele tugineb tänapäeva Lääne-Euroopa poliitiline kultuur? Kas te ütlete lahti vabadusest, võrdsusest ja demokraatiast?

Lahti ütlemine pole minu võimuses. Panen tähele üksnes seda, mis silmaga näha:

see triaad lonkab mõlemat jalga. On näha, et see lihtsalt ei toimi, ning mul on eelaimus, et seesugune olukord töötab peatset revolutsiooni.

Mis mõttes?

See pole teada — niisamuti, nagu Louis XVI ajal polnud teada, mis edasi saab. Tänapäeval on olukord seda ähvardavam, et kriis on ülemaailmne: tehnika areng on ju toonud kaasa selle, et kõik on muutunud globaalseks. Globalisatsiooni säärane aste ei mahu meie psüühika skaalale, sest inimene pole määratud armastama kogu inimkonda. Meid on loodud eluks perekonna rüpes, kõige ulatuslikumaks meid ümbritsevaks järguks võib olla rahvus. Seega toovad üle-määrased tolerantsusnõuded kaasa tagasipöördumise partikularismidesse: sektid, mafia, kõikvõimalikud regionalismisuunad. Nii et globalisatsiooniga peab sammu partikularisatsioon — seda laadi pinged aga ei kao sujuval ega evolutsioonilisel viisil.

Kas te ennustate solidaarsusetunde puudumisest tulenevat ülemaailmsete demokraatialootuste kriisi? Kas te olete valmis tormiliseks egoismilaineks?

Demokraatia on vorm, mille mõte sõltub sisust. Sisu loob kultuur, tavad, religioon. Viimase poole sajandi jooksul on sisu hirmsasti laiuli valgunud. Alles on jäänud üksnes koor, mida ei toida enam mingi elav sisu. Osalt on sisu asemele astunud too tagurlik "korrektsus" — mõttetut, võimetut sünnitama kooskõla demokraatliku vormiga —, teisalt vabadus, mida tuleb mõista omavoluna. Oilsa vormi ja labase sisu vahele on sügenenud vastuolu. Too sisu hukutab vormi.

Mida see tähendab?

See tähendab, et on kaotsi läinud üldine tunnetus, et "midagi ei tehta" ja midagi muud jällegi "tehakse". Juba mitme põlvkonna noored lahkuvad kodust ilma tolle tunnetuseta, sest ei isa ega ema, ei usuõpetust jaganud vaimulik ega isegi mitte õpetajahärra riiklikus või erakoolis ole neile seda kätte õpetanud. Pole kätte õpetanud, sest enam ei annagi kuidagi õpetada. Aga inimese käitumist ei kujunda põhiseaduse järgimisega — isegi kui paneme põhiseadusse kirja kauneimaid sõnu. Isegi kõige ladusama seadustiku abil väljendatud ülevate ideedega riik on täiesti võimetu ühiskonnas ülekaalus olevate tavade vastu. Esitsa on

ühiskonnas võidule pääsenud hoiak "pärast mind tulgu või veeuputus", millele demokraatiat rajada ei õnnestu. Elame ükskõik missuguse erinevuse või isikupära pöörase kultuse ajajärgul. Oleme sunnitud leppima juba sama hästi kui iga suhtumisega — ka jultunud, rumala, teistele koormava või isegi talumatuga. Lihtsalt kõik on lubatud, kõik peab pälvima heakskiitu. Kui keegi veel üldse midagi kontrollib, siis kogu maailmas üha vähemal määral. Asjalood on jõudnud nii kaugele, et juba on kerkimas protestilaine (võib-olla just sellepärast on "Tangol" praegu kätte jõudnud teine noorus: ta on taas lava-del, tal on menu). Lünki, mis sugenesid niipea, kui tavasid ei kirjutatud enam ette kirik, pole tänini osanud keegi täita. Religioonid on alati olnud poliitiliste süsteemide nähtavamad või peidetumad alused.

See on ennast õigustanud üksnes suletud, enam-vähem ühtlastes ühiskondades...

Muidugi kuulub suletud ühiskond minevikku, nii tingib juba ajalugu. "Gloaalne küla", "postindustriaalne maailm" on meid ümbritsevad töigad. Raskusi tekitab aga see, et oma uues maailmas ei suuda me luua väärtusi, millele tänapäevaste ühiskondade elu rajaksime. Nagu varemalt, ei suuda miski lappida kinni usukriisi tõttu tekkinud tühi-mikke.

Kuid tollele samale usule tuginedes on ilmavalgust näinud sootuks vastupidisedki poliitilised süsteemid. Kristlik maailm pole sigitanud mitte ainult XX sajandi lääne vabadust, vaid ka kommunismi ja fašismi.

Ma ei väidagi, et kristlus sünnitaks igal juhul demokraatiat. Ent mitte ükski demokraatia pole sündinud väljaspool kristlust. Kõik algab ju sealt, et igauhel on hing, et kõigi eest on surnud Jumalinimene ja et kõik on üheväärsed.

Sellelipoolest sündis demokraatia mitte-kristlikus Vana-Kreekas.

Ei tea, kas seda tänapäeval keegi enam demokraatiaks nimetaks, sest võimu juurde pääsesid tolles ühiskonnas vaid väikesearvulised rühmitused. Tahan aga öelda, et kui väärtuste hierarhia ja sissejuurdunud tavad minetanud maailmas otsustatakse põhiseaduses demokraatia kasuks, siis ei tule sellest midagi välja. Sest põhiseadus on kõigest paberil.

Kas kolmekümne kolme aasta järel lääne tüüpi demokraatiat üles ehitavasse Poo-

lasse tagasi pöördudes on teil räägitu taustal tunne, et pöördute tagasi maale, mis on lõpuks ometi leidnud õige tee? Või püüame meie, kodupoolakad, teie arvates karjavaimust ajendatuna hüpata juba rööbastelt maha veerevasse rongi?

On hea, et poole sajandi takka võib Poola lõpuks ise oma tee valida. Kuid tahe-
tahtmata püüame end sobitada kaasaega. Ja ma kardan, et sellesse rongi istume hiljavõitu. Raske on loota, et vastupidiselt kõigele, mis toimub kogu läänemaailmas, tekiks Poolas igati ideaalne demokraatia, täis kaunist sisu, mis sobib kõigiti demokraatia vormiga. Pigem tuleb meil läänele järele rutates teha läbi samasugused raputused, mille on läbi teinud või läbi tegemas ülejäänud. Raske on teha panust sellele, et Poolas taanduksid inimesed "tegemast ligimesele seda, mis sulle endale ei meeldi", kuna niisugune teguviis — just seda tehagi — on maailmas muutumas üha üldlevinumaks normiks. Seega pöördun tagasi maale, mis kõnnib õigupoolest mööda parimat teada olevat, kuid mida nädal edasi, seda käänulisemat teed pidi.

Ja sellegipoolest tulete tagasi?

Kui su elust on möödunud kolmkümmend kolm aastat, siis on juba raske kõnelda tagasitulekust. Olen välismaal elanud pool elu, nii et pigem saabun Poolasse, kui et tulen tagasi. Euroopast sõitsin ära mitmel põhjusel — muu hulgas äratas minus tülgestust dekadentsi hirmuvalitsus. Dekadents on alati olnud eliidi eelisõigus. Praegu — esimest korda ajaloos — on dekadentsi langenud Lääne massid. Poolas seda veel pole. Poolas leidub elujõudu, mida on mujal juba napiks jäänud. Veel pole vabadusetüdimust, heaoluküllastust ja piinarikast küsimust "mis edasi saab?" Sest riigimasina olemasolu õigustuseks ju ei piisa kätte võideldud heaolu kaitsmisest ega isegi järjest suurenevast tarbimisnõudlusest. Poolas on veel unistusi, nägemusi, suurejoonelisi pürgimusi. Ja see ongi Poola eelis dekadentliku Lääne ees. Kõigest hoolimata on Poolas veel võimalik elada. Seepärast valin Krakówi — mitte Pariisi.

*Ajalchest "Gazeta Wyborcza",
6.—7. juuli 1996.*

Poola keelest tõlkinud MARGUS ALVER

ÕNNITLEME!

5. oktoober
NIKOLAI ŠARUBIN
filmioperaator — 50

6. oktoober
LAINA VAGA-MANDRI
näitleja — 75

6. oktoober
HARRI VILPART
laulja — 80

7. oktoober
LEIDA SOOM
*Estonia Teatri koorilaulja,
ekskliibrisekunstnik — 85*

15. oktoober
HELJO SEPP
pianist ja pedagoog — 75

18. oktoober
ENDEL ANNIUS
pianist — 80

19. oktoober
KUSTAS KIKERPUU
helilooja, pianist, dirigent — 60

20. oktoober
SILVIA VESTMANN
laulja — 50

21. oktoober
RAIVO LAIKRE
koorijuht ja muusikapedagoog — 75

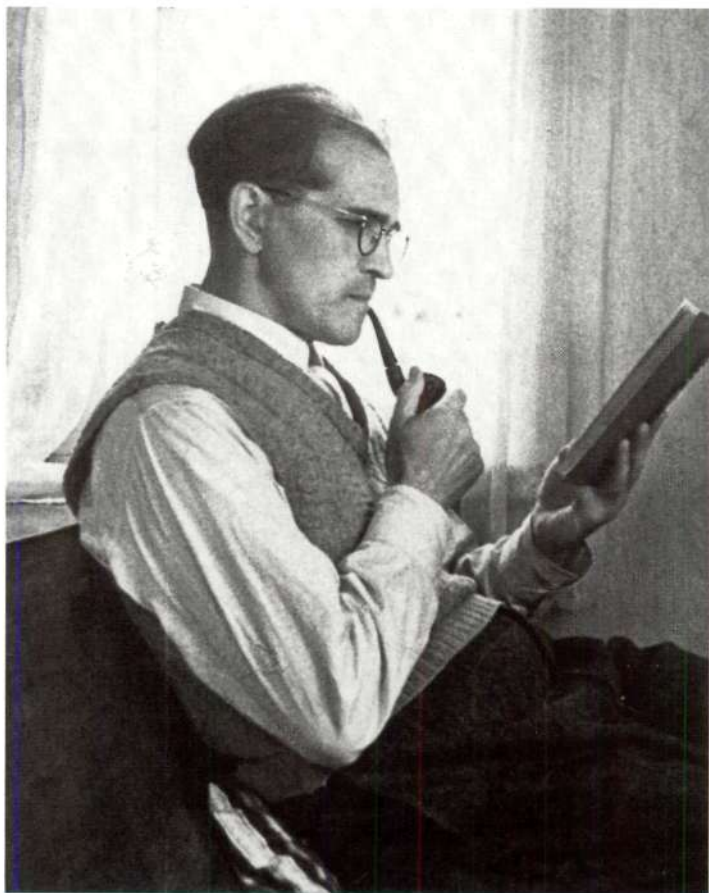
23. oktoober
TAAVET POSKA
teatritegelane — 101

26. oktoober
MAIMU PAJUSAAR-TERAS
"Endla" näitleja — 70

26. oktoober
ENE JÄRVIS
Tallinna Linnateatri näitleja — 50

29. oktoober
LEMBIT VERLIN
koorijuht, pedagoog — 80

KARL LEICHTERI KRIITIKAST



Karl Leichter 1950. aastate algul.

7. märtsil möödus kümme aastat Karl Leichter, meie silmapaistvaima muusikateadlase surmast, 13. oktoobril saanuks ta 95-aastaseks. Karl Leichter ei olnud üksnes muusikaajaloolase ja -esteetikuna, vaid ka muusikakriitikuna vaieldamatult üks selle ala silmapaistvamaid isiksusi Eestis. Tema kui kriitiku viljakamad aastad langesid 1930-ndate esimesse poole, mil ta elas Tartus ja kirjutas kontserdiarvustusi ajalehele "Posti-

mees", ning Saksa okupatsiooni aega, olles siis juba Tallinnas ning kirjutades järjekindlalt kontserdi- ja teatriarvustusi ajalehes "Eesti Sõna". Saksa okupatsiooni aastatesse langes Karl Leichter muusikakriitilise tegevuse kõrgaeg. See tulenes ennekõike tolle perioodi — lausa uskumatuna näivast — väga elavast kontserdielust, iseäranis Tallinnas, mis nõudis omakorda kiiret reageerimist ka kriitikult. Olemasolevail andmeil ilmus ajalehes "Eesti

Sõna" (ajavahemikus dets 1941 — dets 1943) kokku 153 Karl Leichter kirjutist. Enamikus olid need kontsertide ja ooperite ning ope-
rettide arvustused.

Karl Leichter sõnajärgne kriitika ilmus valdavalt ajalehes "Sirp ja Vasar". Võrreldes eelnevaga oli see nii mahult kui ka sisult tagasihoidlikum. Kuid selle peamiseks põhjuseks ei olnud mitte Leichter loomepotentsiaali vähenemine, vaid aeg ja olud, milles tuli tegutseda ning mis pärssis tublisti kriitiku tegevusvabadust. Meenutagem, et ta ei pääsenud ka otsestest repressioonidest (valandamine Tallinna Konservatooriumi õppejõu kohalt, väljaheitmise Heliloojate Liidust). Ka keskendus Leichter nimetatud ajal üha rohkem uurimuslikule ja pedagoogilisele tööle (ta ennistati konservatooriumi õppejõuks 1956. a), mis jättis vähem aega muusikakriitika tegelemiseks.

Nii nagu paljudele Leichter kirjutistele on ka tema, iseäranis 1930. aastate kriitikale iseloomulik filosoofilis-esteetiline arutlev laad. Sellist kirjutamis- ja mõtelaadi, stiili on mõjutanud tõenäoliselt filosoofiaõpingud Tartu Ülikoolis ning muusikaestetiika-alase magistr töö ("Richard Wagneri ühiskunsti-
teose filosoofilis-esteetilised alused") kirjutamine 1930. aastate algul. Pidev saksakeelse filosoofia- ja esteetika-alase kirjanduse lugemine jättis vaieldamatult jälje ka tema enese kirjutamisstiilile. Sellist saksapärasest, väga pikkadel lausetel rajanevat, rohkete kiillausete ja laienditega läbipõimitud stiili harrastab Leichter ennekõike oma magistr töö, aga see on küllalt iseloomulik ka tema teistele kirjutistele, sealhulgas ka kontserdi- ja teatrikriitika. Tema arvustused on sageli avarad esteetilised arutlused, kus süüvitakse sügavale heliloomingu ja interpretatsiooniprotsessi. Igale väitele eelneb või järgneb pikk argumenteeritud arutelu. Tema kriitikas on tunda, Visnapuu sõnu kasutades, "avaralt mõista tahtvat suhtumist nähtesse"¹. Olgu Leichter hinnang heliteosele, interpretatsioonile või mõnele muule nähtusele kas positiivne või negatiivne, ikka on vastavalt ilmingut igakülgselt analüüsitud. Eelõeldu kinnituseks toon siinkohal lõigu baltisaksa päritolu pianisti Hermann Bieki (õppis A. Segali muusikakoolis ja Peterburi konservatooriumis ning töötas hiljem Berliinis Scharwenka-nimelises muusikakoolis) klaveriõhtule järgnenud arvustusest: "Inimesi, kes suudavad erakordsete tulemustega tungida elamuste protsessi, mis kujunduse leidnud kunstiteoses kui ainuvõimelises,

sügavaelamusliku otseses väljendajas, neid, kelle vaimsest tegevusest meile vastu peegeldub ja välja hoovub midagi eluliselt ülevat, vaimsest täisväärtuslikku, isikupärast ja üldinimlikku, üldinimlikult nõuetavat, neid inimesi me hindame vaimsest suurte loovini-
mestena. Oma tegevuses nad ühendavad meid aimatava irrealsega, üleva ideaalelu lähedusega, taotlustega tuleviku sihis. Ja kunsti kaudu omandab see irreaalne ülimalt selguse, tõelisuse."² Nii alustas Leichter oma arvustust Hermann Bieki klaveriõhtu kohta. Ja veel üks katkend Saksa okupatsiooniga seest kriitikast. On huvitat jälgida, kui pika, probleemi ettevalmistava sissejuhatusesga läheneb Leichter Artur Lemba helitöödest koostatud raadiosaate kritiseerimisele. Oma pikka arutlust alustab ta tõdemisega, et ühe autori looming kannab teatavat ilmet väljenduslike vahendite valiku mõttes. "...mida enam me selles leiame vaimseks isiksuseks täienemise kajastamist, tavalisest ülejõudvat suurust, seda enam vallutab meid loomingus küllastunud rikastuva, tundetugeva mõtetuse mitmekesisus ja meid erutav, meis mingit tähtsat ja ihaldatavat äratav helilise laine-
tuse voog. Inimvaim on lakkamatult uut otsiv, avasüli avarusi haarav. [- - -] Seetõttu ühe autori teoste sari, kui see ei ulatu haarama üle ahta tunde ja meeleoluala, ei suuda(...) rahuldada uue(...) järele janunevat otsivat vaimu. [- - -] See väide muutus õigust otsivaks ka Artur Lemba teoste saate puhul. Ettekantud teosed, "Pidulik avamäng", "Lüüriline moment", "Eesti rapsodia", "Väike süit", "Hällilaul", "Skertso" teiest sümfoonia ja teised on kuidagi liialt ühetooniliselt tundedekad, pealispinnaliselt ilutsevad ja musitseerivad, tihti liigselt sentimentaalse ja eestlase iseloomule mitte omase värvinguga, et nad suudaksid jätta vahelduspakkuvalt huvitavat ja värsket muljet. Üksikult kavas esinedes mõjuvad nad hoopis soodsamini, eriti eluliselt piduliku helgiga avamäng ja "Hällilaul"³. Siin on kõrvuti pikk, kuid selge filosoofilis-esteetiline arutlus ja kujunditerikas keel. Näib, et need kaks komponenti on olulisemad iseloomustamaks Leichter kriitika stiili. Oleme (vähemalt siin kirjutaja on) Leichterit pidanud ikka rohkem tasakaalukaks, reserveerituks, emotsioone taltsutatavaks kriitikuks. See mulje võib tõesti jääda, kui toetume vaid sõnajärgsele kriitikale, kui autor ei saanud alati nii öelda, nagu ta oleks kõige

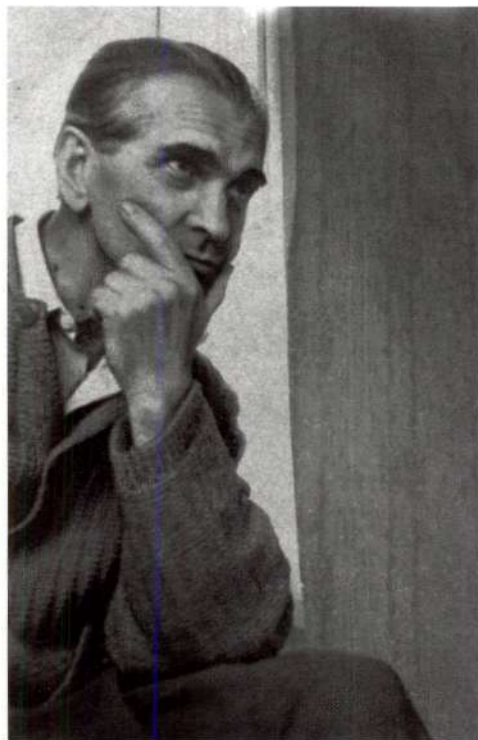
² K. Leichter. H. Bieki klaveriõhtu. "Postimees" 3. X 1934.

³ K. Leichter. A. Lemba helitööde saade. "Eesti Sõna" 11. VII 1943.

¹ Ed. W.[isnapuu] K. Leichter loeng. "Uudisleht" 13. dets. 1934.

enam soovinud. 1930. aastate ja Saksa okupatsiooni aegne kriitika näitab aga autorit äärmiselt rikkaliku ja poeetilise sõnavaraga kriitikuna. Tema tolleaegsetes kirjutistes järgneb sageli epiteet epiteedile. Lausetes on tihti täiend sõnu rohkem kui põhisõnu ja algiirumide rohkus annab tekstile erilise kõlavuse ja rütmi. Sellist kriitikat lugedes tunnetad selgelt, et selle autor on kaasa elanud suurele kunstisündmusele ja et sealt saadud emotsionaalne laeng on veel selgesti tajutav ka sõnadesse valatuna. Kui 1930. aastate kriitikas on autor veidi talitsetum ja mitte ehk nii pillav kõrvõimalike kaunistussõnadega, siis Saksa okupatsiooni aegsetes arvustustes näib ta lausa nautivat sellist ülevat, emotsionaalset sõnakõlarikast stiili. Ja mõned näited öeldu tõestuseks. Esimene pärineb Tartu Meestelaulu Seltsi kontserdi arvustusest 1932. aastast, kus Leichter kirjutab: "Tartu Meestelaulu Seltsi koor näitas reede õhtuse kontserdiga a g a r a töötulemuse a v a r a i d saavutusi, avaldades t ü s e d a i d võimeid kooritehnikas ja k a a s a e l a v - k i n d l a m a i t s e l i s t tõlgitsusoskust. Ed. Tubin on suutnud koori kujundada k a u n i k s k õ l a t ä i u s - l i k u k s tervikuks, kes suudab üksikasjadeni mõista juhi peenemaitselist väljenduspuu-

Karl Leichter 1964. aastal.



du."⁴ (Minu sõrendus — M. K.) Rõhutagem sedagi, et "tüse" on Leichter arvustustes üks sagedasemaid sõnu.

Järgnev näide pärineb 1943. aastast ja on kirja pandud Heino Elleri sümfoonilise poemi "Õo hüüded" kohta: "Viirastusile alluva erksusega on selles poemis avaldatud öised tajumused ja nendega seotud tunnete vibreeringud. Kõik vaistlikud elamustevärvingud on esile toodud haruldaselt nõrke ja peene orkestritehnikaga, koloriidirikkalt ja elamusi hästi ilmetavalt. Teos tulvil peenusi kõlas veetlevsalapäraselt ja haruldaselt hoogsalt, öiste hüüete viirastuslikvahelduva haarava hoovusena."⁵ Olgu öeldud, et teost juhatas Olav Roots.

Veelgi osavam on Leichter, iseloomustades Kreegi õhtulaulu orkestrile "Nüüd on see päev ju lõppenud". Ta kirjutab: "Õhtulaul "Nüüd on see päev ju lõppenud" on hurmav meeleolumaaling päevale järgnenud õhturahu hõllandusest ja mingi hardumusliku pühalikkusega looritatud meeleolu haaravusest. [- - -] Tundelise tuju maaling on erakordne. Tore arendus süvendab mingit vaimulikku tõsidust ja meenutab mineviku olude kaunist kaugust. Sügavalt õilistava rahu keskelt kõlab lõpuli eri pillidelt teema "Nüüd on see päev ju lõppenud". Kunstilise mõju üllus oli erakordne."⁶ Artur Kapi *cis*-moll keelpillikvintetist kõneldes leiab ta, et "selles on tüseda isiksuse tunglemise tuska ja meeleolude peegeldust."⁷ Tunnistagem, et Leichter on suur meister heliteose ja interpretatsiooni iseloomustamiseks sobivate sõnade ja sõnaühendite leidmisel. Need on tal väga tabavad ja sageli üllatavad oma uudusega, nagu "helluv rütm", "helkjad mažoorakordid" jt. Hämmastab, eriti Saksa okupatsiooni aegses kriitikas, ka ülivõrrete rohkus ja siirad imetluspuhangud. Eesti heliloojatest on ta jaganud selliseid tunnustussõnu nagu "üliväärtuslikud", "ülihead", "erakordsed" jne ennekõike Mart Saarele, Cyrillus Kreegile, Eduard Tubinale, Rudolf Tobiasele, Heino Ellerile, interpretidest — Olav Rootsile jt.

Kui vaadelda Karl Leichter arvustuste sisulist külge, siis ootuspäraselt palju ruumi on ta nendes andnud heliteoste tõlgitsemise valgustamisele. Tõlgitsemine on tema kriitika

⁴ K. Leichter. Tartu Meestelaulu Seltsi kontsert. "Postimees" 1. V 1932.

⁵ K. Leichter. IX sümfooniakontsert. "Eesti Sõna" 11. IV 1943.

⁶ K. Leichter. C. Kreegi helitööde esiettekanne. "Eesti Sõna" 30. XI 1943.

⁷ K. Leichter. I kammermuusika õhtu. "Eesti Sõna" 5. XI 1943.

kesksemaid teemasid. Küll on ta püüdnud seda mitmel moel defineerida, tõlgitsemise protsessi kirjeldada, anda juhiseid interpreedile kunstiküpse tõlgitsuseni jõudmiseks jne, ja kõike selle nimel, et tõlgitsus saaks "mõjus", "tüse", nagu autor armastab öelda. Näiteks üks selgemalt välja öeldud tõlgitsemise definitsioon kõlab tal järgmiselt: "Tõlgitsus on looming, mis avaldub teoste sisu elavas, tähendusrikkas, tabavas ja otsekohe kuulajat kunstilisele elustavas kujundamises. Tõlgitsus kui looming nõuab tõlgitsejalt välja kujunenud maitset ja kunstimeelt, kunstilist küpsust..."⁸ Seega tõlgitsemine on looming.

Teisalt näeb ta interpretatsiooni kui protsessi. Analüüsides mis tahes heliteost või selle interpretatsiooni lähtub Karl Leichter kunsti ürgallikast, s.o seesmisest pingest. Ta vaatleb nii muusikateost kui ka interpretatsiooni vaimse protsessina. Alles selle olemasolu teeb kunstist tõelise kunstiteose. Tõlgitsemisel on niisiis Leichter jaoks oluline teose kujundusliku külje sünniprotsessi väljatoomine. Vaadakes näiteks, mida ta ütleb Liszti h-moll sonaadi ettekande kohta France Ellegaardi poolt. Selle ettekanne oli kõige parem "üksi mitte selle tõttu, et Ellegaard ta esile tõi haruldase kõlarikkusega, suure tehnilise üleoleku ja jõuga, et rasked oktaavide käigud omasid sädeleva kerguse. Mitte sellepärast. Just kujundusliku külje muusikaline sünniprotsess oli suurejooneline, eeskuju pakkuv: see oli pidev loov protsess, ikka hingestatud, kõigis oma muutustes seesmiselt arenev, edasitungiv, eesmärgile jõudev. Ja mõju oli haarav, püsiv."⁹ (Minu sõrendus — M. K.). Nagu juba öeldud, peab Leichter äärmiselt oluliseks, et säärane pingestatud protsess oleks olemas enne kõike juba heliteoses. Näiteks kirjutab ta saksa impressionistlikku stiili viljeleva helilooja ja dirigendi Paul Graeneri (1872—1944) "Viini sümfoonia" kohta: "See on väga ladiusalt kirjutatud heakõlaline teos, kuid ilma seesmise arengulise pingeta, elevuseta ja paeluva jõuta. [- -] Vorm on selge ja väljendus ümar ning kõlav, kuid neis puudub nagu elulise tunglevuse tuige, köitvalt tähendusrikas sisu ja mõtestus ning elamusliku tõelisuse paratamatus."¹⁰

Kuidas aga jõuda "tüsesta tõlgitsuseni" või ka "täiusliku lahenduseni", nagu autor armastab öelda. Ka selleks pakub ta välja oma retsepti. Ta ütleb, et selleks on vaja "ikka



Karl ja Laine (vasakul) Leichter pianist Eva Hermann-Hangelaidi juures 1944. aastal. Fotod Laine Leichter'i erakogust

enam süveneda tööde sisu ja vormi üksikasjadesse ja eriti sellesse vaimsesse protsessi, mis teatud teoses leidnud muusikalis-kunstilise kehastuse. Sarnane teostesse sissetungimine ja sissetundmine annab alles täieliku tõlgitsusvabaduse, ilma et karta pruugiks stiililisi komistusi"¹¹. Ja mõjusa tõlgitsuse kõige vajalikumaks aluseks peab ta helitööde vormiselget ülesehitust ja ettekannet.¹²

Kõike eelöeldut kokku võttes tõdegem, et Leichter kriitika, lisaks selle omapärasele, köitvale, lugema kutsuvale stiilile, on ka väga hariv. Kõikjal on näha, et selle kirjutajal on olnud hea maitse ja et ta on tundnud hästi muusikat ning heliloomingu ja interpretatsiooni seaduspärasusi. On lausa õpetlik lugeda tema arvustuste mõtteselget ja ilmekat stiili, milles puudub ebamäärasus, sõnastuslik ülikeerukus, koketerii võõrsõnadega, mis kipub vohama nii mõnegi hilisema kriitiku töödes.

Karl Leichter esitas oma tööle samasugused nõudmised, mis heliloojate ja interpreetidegi loomingule, taotlede nii vormiselt kui ka tähendusrikkast sisu.

⁸ K. Leichter. Ringhäälingu erikontsert. "Eesti Sõna" 24. IV 1943.

⁹ K. Leichter. France Ellegaardi kontsert. "Postimees" 13. XI 1934.

¹⁰ Vt viide 8.

¹¹ K. Leichter. Greta ja Leonid Milki kontsert. "Postimees" 30. IX 1934.

¹² K. Leichter. Wytautas Bacevičiuse kontsert. "Postimees" 28. I 1933.

LUGU VAHMIILI JA VEART VERE NAPPUSEST



"Isa, poeg ja püha Toorum", 1997. Režissöör Mark Soosaar. Üks paljudest hantide haudadest, kust naftapuurijad on otsinud elhteid, riideid, relvi ja muud vajalikku, mis surnutele Alumisse Maa ilma kaasa pannakse.

"ISA, POEG JA PÜHA TOORUM". Režissöör Mark Soosaar, abistasid: Agne Sander, Marie Soosaar, Kersti Uibo, Peeter Tammisto, Mihkel Ristikivi, Arko Okk, Mart Otsa, Valentin Kuik ja Henn Heinsoo, toetasid: Eesti TV, Yleisradio, STET, Swelab ja DuArt, tänatatakse *The Ford Foundation*'i ja Eesti Kultuuriministeeriumi. 16 mm, 2 filmi, mõlemad kestusega 45 min, värviline. © "Weiko Saawa Film" koostöös TVEga (London), 1997. Rahvusvahelised esilinastused: 19. III Pariis, 29. IV London, 5. V Riia, 16. V Helsingi, 12. VII Pärnu, 21. VII Moskva. *Prix Nanook*, Pariis, 1997.

Varemalt Andres kartis, et jumal teab, mis sünnib Vargamäel või mujal maailmas, kui tema siin enam ei ründa, aga nüüd on ta ära näinud, et ründa või ära ründa, ilm läheb ikka oma rada ja ta ei lähe kunagi sinna, kuhu sina tahad teda liikata, sest tuhanded teised liikkavad või kisivad teda igaüks oma poole või oma tahte sihis ja nõnda tammub ta kas hoopis paigal nagu sõtkuks ta saue, või ta käib nagu eksija ringi ning huikab. (A. H. Tammsaare. "Tõde ja õigus", V köide)

Mark Soosaarele on Eestis külge kleebitud osava manipuleerimisoskusega avantüristi maine. Filmiringkondades on tema filmid isegi tõstatanud küsimuse materjali oma-

poolse tõlgendamise piiridest dokumentalistikaks. Sellekohasteks spekulatsioonideks võib puhuti ju põhjustki olla, sest mängufilmilise lõhn on Soosaare filmidel alati küljes olnud.

Keegi tark filmikriitik on kusagil väitnud, et Soosaart ajab lavastama elu hallus ja üksluisus. Kui nii, siis polnud Soosaarel isa, poja ja püha Toorumi vaheliste suhete jäädvustamisel tegelikkuse manipuleerimise järele küll vähimatki vajadust — teravaid emotsioone ja koloriitseid juhtumisi oli neis selletagi küllalt.

“Isa, poja ja püha Toorumi” alguskaadreid vaadates jääb mulje, nagu oleks tegu handite elust väandatud laiendatud kroonikaga. Soosaar nagu ei seakski seekord oma eesmärgiks materjali omapoolset mõtestamist, vaid näib piirduvat sündmuste üksühese talletamisega, mis on ju ka igati tänuväärne töö. Eriti kui meeles pidada asjaolu, et tegemist on väljasureva rahvaga, kelle hulgast oma saatust jäädvustavaid filmimehi võtta pole.

Õige pea saab aga mööduda tempo ja rahuliku miljöoga alanud reportaažist ehtsoosaarelikult sugestiivne ja Eesti kontekstis ehk harjumatu dunaamiline tõsielufilm.

Mäng on tõepoolest küünlaid väärt. Filmi ainestikuks on ühe kange rahva meele ja vaimu mandumise lugu. Önn on handi rahvale selga pööramas, nagu polekski nende kodade ukсед enam õiges ilmakaares. A. H. Tammsaaret parafraaseerides võiks öelda, et asi on vahmiili ja veart vere nappuses.

“Hale hakkas,” ütles üks operaator 29. aprillil Londonis *Soho House’is* toimunud Briti Rahvusliku Televisiooni- ja Filmikooli lõpetanute seltsi üritusel, kui Mark Soosaar oma uue üllitise näitamise lõpetas. “Eks tänapäeva võõrandunud linnainimesel ole ikka kombeks metsarahva harmoonilist elustiili kadestada, aga Soosaare filmi puhul on see lõbu üsna nudiks nüritud. Mis seda võsapidüllil ikka idealiseerida, kui taigaski oma rahvale ja jumalaile kärbeid pähe aetakse, praalimisest ja prassimisest rääkimata.”

Elas ükskord (nii need algustiitrid kõlavad) Nirkmees Soshu — üks viimaseid handi vägevaid šamaane. Alguses tundub, et tegemist ongi ühe kange ja kuraasis vanamehega, kui ta trummi põristades väidab, et suutvat hingi siia ilma tagasi kutsuda. Kuninga alasti-olekust hakkab vaataja aimu saama siis, kui

taadikõbi laulujoru jõristades oma suurest kalasaagist praalima hakkab. Paat on ju tühi ja partidest pole õhkagi.

Kahju hakkab sellest vägevast šamaanist, peenikese ja soonilise kaelaga raugalikust vanamehest. Vaevalt komberdab ta igerike mändide vahel ja huikab oma kadunud poega ning naftapuurtornide juurest kaugemale tundrassa põgenenud põtru koju.

Soshu naine Tohe Tolmutera on ravitseja, kes tohterdab loomi ja inimesi



“Isa, poeg ja püha Toorum”.
Poeg Petja Moldanov, Surgutneftgasi põlisrahvaste osakonna juhataja.

suurte kauguste tagant. Olgugi ta näonahk kümnetpidi kortsus, on Tohe Tolmutera siiski üks vänge vegera toimekas naisterahvas, kelle käest šamaan aeg-ajalt sugeda saab. Kui marus eide maa ja taeva needmine kuidagi lõppeda ei taha, siis sõidab Soshu kohaliku oblastikeskuse turule, et proökava eide lepituseks midagi kingituseks osta.

Soshu ja Tohe kasvasid sügavas taigas üles oma kasupoja Aiemi, kellest neil enam silmarõõmu pole, sest Aiem läks ära linna. Linnarahvas on Aiemit Petja Moldanoviks kutsuma hakanud.

Siinkohal ei saa Vargamäe Indreku tähelepanekut linnaelu kohta kuidagi kordamata jätta: “Meie seal linnas oleme pisut vasika moodi, kes äkki laudast välja pääseb ja esimeses tuhinas oma kõhu lahti jookseb. Suuremal hulgal seal linnas on kõhud lahti — ihu ja hinge poolest.”

Petja Moldanovist on saanud tähtis mees nafta ja gaasi kuningriigis. Soosaarele



"Isa, poeg ja püha Toorum".

Petja onu on tapnud 33 karu. Aga viin on võtnud talt karujõu. Ei aita isegi see, kui suveõhtul kõik karupead õue tõsta ja neid suudelda.



"Isa, poeg ja püha Toorum".

Ena Tohe (Tolmutera).

Mark Soosaare fotod

juulge ta siiski tunnistada, et tegelikult pole ta mingi tähtis nina, pole tal ei autoriteeti ega tohi ühelegi paberile allkirja anda. Ametiks olevat tal inimeste tüssamine ja puru silma ajamine.

Hõimukaaslaste ees aga ärpleb ta oma tähtsa direktoriameti ja kontoriga ning ajab neile käojaani sellest, kuis ta telefoni teel ülemusi nuhtleb ja Moskvaga asju klaarib.

Oma vanemategi on ta suud-silmad täis valetanud sellest, kuidas ülemused teda Ameerika ja George Bushiga tutvuma saatsid. Tohe demonstreerib uhkelt perekonnareliikviana hoitud fotosid mingist olengust ja suvalisest habemikust, kes pidavat olema George Bush.

Petja Moldanovi ametiks on naftatöösturitele oma esivanemate maa maha parseldamine. Petja väidab muu hulgas, et tal on oma hõimurahva huvid südame peal ja ta annab hantidele nõu maad mitte niisama käest anda, vaid ikka korralikku kaupa teha. Ta soovib naabritel ja sugulastel venelastelt

paslik kahjutasu välja kaubelda. Mootorsaag, koormatäis ehitusmaterjali ja elektrigeneraator on tema arvates küllaldane hind maa eest, kus toodetakse üle poole Venemaa naftast.

Veider küll, aga tundub, et Petja pole sugugi mitte deemonlik kurinahk, kes täie teadmisega oma esivanemate maa juudasseeklite eest maha hangeldab, vaid pigem magedat sorti ullike, kellele tõesti ei mõika, raillise karuteene ta eneseupitamisega oma rahvale osutab. Vedela verega vennikesena ei julge ta vanematelegi näole anda, kartes neilt vist hujjata saada.

Aga ega Petja pole sugugi esimese põlve degenerant. Kange handi vaim pidi juba ammu enne tema vääratusi kiiva kasvama hakkama.

Loomade ja inimeste ravitseja Tohe Tolmutera sõitleb taigas oma kaugel viibiva poja vaimuga, aga temagi vägi on kidumas ja Aiem elab "normaalset linnaelu" rahumeeli edasi — on teist korda lahku minemas, lõunasöögiks vitsutab arbuusi ja haukab kartulit peale.

Võimas šamaan Sosho kinnitab filmi alguses, et suudab hingi siia ilma tagasi tuua, aga kui ta katsub Petjat sõnades või mõtetes püüda, siis ei tea ta, millest peale hakata.

Ei tea ta enam sedagi, kuidas oma jumalaga ausa mehe kombel asju ajada. Eide manitsuse järgi tuleb pool ostetud viinast Toorumile ohvrisk tuua, aga papi otsustab kõigevägevamat tüssata ja kümnest pudelist kuus enda tarvis kõrvale panna.

Viin on veart vere ära raisanud. Lääbakil ja purujommis eite-taati on valus vaadata. Ühe väärt filmi peaks sellistest krehvtistest juhtumustest ja värvikatest karakteritest kas või pimesi saama kokku sättida. Lüki aga võrtsikaid stseene nagu pärleid tihedalt paela otsa ja ongi üks ontlik film valmis.

Ilmetu montaaž ja lahtised otsad pole aga Soosaarele moka-mööda. Jõudeolek tema rahutu loomusega kokku ei passi ja kobina peale tema juba filmi ei tee.

Kogenud kaameramehena ta teab, et film on v i s u a l n e meedium, ega hoia häbelikult eemale pildilise väljenduse võimalustest. Materjali hoolega läbi komponeerides annab ta vaatajale üsna julgelt teada oma-poolse hinnangu ekraanil toimuva kohta.

Vahedalt ja vaata et pisut jõhkraltki fikseerib tema kaamera šamaanirahva vaim-

set kidumist markeerivaid detaile, groteskseid ja hinge kibeleva panevaid ühtaegu. (Karutopisele on silmadeks sätitud vene soldatisineli kuldseid viisnurkadega nõõbid. Karu on handi uskumuste kohaselt siin ilmas surelike ja Toorumi vaheliseks meediumiks.)

Päris filmi alguses kohmab Sosho Nirkmees, et inimese pidavat teises ilmas käbisuuruseks känkkraks känguma. Käbist saabki siitpeale filmi läbiv kujund ja metafoor, mis ikka siit ja sealt vilksatab ja mille abil Soosaar oma *idée fixe*'ile näib viitavat. Et kärakat pruukida armastavad ja kompromissialt handid (kolme viimase aasta jooksul on 18 000 handist taigasse jäänud vaid 3000) on oma lahjeneva verega juba vaimselt kõnni jäämas. Eriti ilmekalt tuleb see kinnisidee esile filmi lõpukaadrites. Tumeda taeva all ja naftapuurtornide lõõmas näeme heidutavalt lagedat maad ja otsatul hulgal väikesi, vindunud käbisid. Tahes-tahtmata tuleb meelde skorpionide ja sitikatega asustatud kummaline, hävitatud planeet Werner Herzogi dokumentaalsest poemist "Pimeduse õppetunnid".

Mark Soosaar on värvikate seikade leidmise peale meister. See on selge. Hiljem montaažiruumis on ta aga isegi osavam. Idee võimendamise nimel ta valib, tihendab ja komponeerib olemasolevat materjali. Oskusliku montaažiga on tal õnnestunud oma vaatenurka rõhutada eriti filmi teises osas. Siinkohal võiks vähemalt kümmekond eredat näidet tuua. Üks neist: Petja Moldanov on poja käest males pähe saamas. "Kuhu põgeneda? Tuli igal pool," küsib ta nõutult malelauda põrnitsedes. Järgmise kaadrina näeme pimeduses lõõmavaid naftapuurtorne.

Paralleelmontaaži abil kontrastseid kaadreid kõrvu seades on tal õnnestunud film dunaamiliseks ja pingerikkaks muuta. (Järgemisi näeme stseene sellest, kuidas šamaan taigas trummi põristab ja tema minia linnas lääget vene estraadi kuulates putkas "Marlboro" suitsu ja Surguti õlut müüb. Veel üks markantne näide: Sosho palub kodus lindude ja põtrade hüva käekäigu eest Ljamini, Kazõmi ja Obi jõe vaim. Samal ajal ajavad amfiibmasinates mehed taigas noori puid alla ja kõmmutavad tiivulisi.)

Filmi kahe jao kogupikkus on poolteist tundi ja üksluist filmi oleks nii kaua peaaegu võimatu keskendunult jälgida. Vaataja talumisvõimet arvesse võttes on Soosaar pea terve filmi üles ehitanud detailierksatele ja

tihti ka kontrastsetele kaadritele. Filmi tempo kallal on tõhusalt tööd tehtud ja küllap aitab rütmide hoogne vahelduminegi (eriti teises osas) monotoonsuse peletamisele mõjuvalt kaasa.

"Soosaarel on küllaga koloriitset materjali," lausus üks briti esifilmikooli lõpetanu pärast esilinastust nagu veidi kadedaltki. "Sellest lihtsalt pidi üks haarav film tulema."

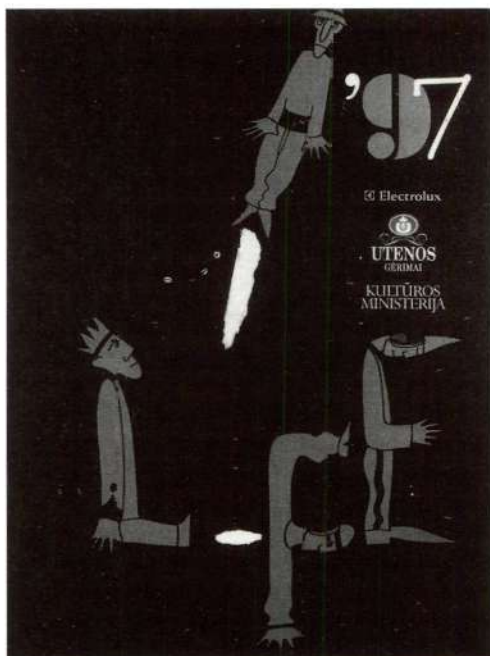
Vaevalt et "Isa, poeg ja püha Toorum" Pariisis vaid koloriitse materjali eest *Prix Nanook*'i sai.

A. H. Tammsaare on osanud vahest meie rahvaks saamise lugu kõige tabavamalt kirjeldada. Ehk sobib tsitaadiga "Tõest ja õigusest" lõpetada ka ühe teise rahva kadumise-kidumise lugu käsitleva filmi arvustust. "Siiski, imestada polnud siin eriliselt midagi. Vargamäel ei sünni ju midagi muud, kui mis on juba lugematu hulk kordi sündinud laias maailmas. Rahvad ja kultuurid tõusevad ja langevad."

ELINA MÄNNI (sünd 1971) on õppinud 1990–1993 Tartu Ülikoolis ajakirjandust, 1994–1995 Põhja-Londoni Ülikoolis filmi- ja teatriteooriat, alates 1995. aastast õpib ta Londoni ülikooli Goldsmithi kolledžis teatriteadust. TMKs 1996, nr 3 ilmus tema artikkel "'Lift" on kahtlemata Briti kõige avantüristlikum teatrefestival".

MITU SAMMU ON REALISMIST ABSURDI JA VASTUPIDI?

KAKS ÖHTUT "LIFE '97" PROGRAMMIST



KAKS ETENDUST — KAKS VAATAJAT?

Selle loo põhi ja algus on maikuiselt öitsevas ja peaaegu juba suvesoojas Vilniuses. 9.—18. maini toimus seal neljandat korda Leedu rahvusvaheline teatrifestival, mis sündimisel sai nimeks "LIFE" (loe: laif). Püütakse kokku tuua võimalikult head või vähemasti huvitavat teatrit laiast ilmast, seejuures teatri mõistet kuidagi piiramata. Püütakse näidata võimalikult palju head leedu teatrit, eeskätt muidugi külalisi silmas pidades.

Alguse nimetamine on tinglik nagu ikka. Algus on alati kuskil kaugemal, jutuks tuleb ka hoopis varasemaid asju.

Tunne ütleb, et helerohelises Vilniuses kogetut hakkavad jaanipäevaelses Tartus kirja panema kaks mingis päris olulises tähenduses eraldi autorit. Mitte küll omaette, aga mitte ka päris koos. Või oleks õigem

ütelda, et erinevad olid siiski kahe jutuks oleva teatriõhtu vaatajad? Nii et kirjapanija peab need persoonid nüüd ühte viima ja üldse vaatama, kuidas sellest segasest loost välja tulla.

Teine nimetatud variant — kaks eri vaatajat — meeldib rohkem või tundub kuidagi reaalsem. Ka arvustajalt nõutakse ümberkehastumist või transformatsiooni või missugune sõna selle tähenduse jaoks just parajasti *in* on. Mida erinevamad etendused, seda rohkem tuleb muutuda, seda lahkuminevamad on arvustaja jaoks rollid. Teatrikunsti mitmekesisus on järjest suurenenud ja suureneb veelgi. Seda nii absoluutse kui ka suhtelisuse skaala järgi — mõtlen viimase variandiga eri teatrilaadide ja -nähtuste kättesaadavust. Ikka sagedamini selgub, et mõneks kohutumiseks teatriga oleme rohkem, mõneks

vähem valmis, ning erinevused võivad olla suured. Jutt ei ole heast ja halvast teatrist, vaid teatri mitmekesisistumisest.

Selles asjas midagi ette arvata on raske ja lausa võimatu. Saad ammuse tuttavaga kokku, tunned ta muutumisest hoolimata ära, oled seespidiselt intiimsekski kontaktiks valmis, aga suhtlemine on ometi tõsiselt häiritud. Järgmisel õhtul kohtad võhivõõrast ning nagu iseenesest tekib kontakt, mille loomulikkus ei olegi üllatav. Imestama hakkad hiljem, kui kõrvutad ja toimunu üle järele mõtled.

KAHESTUMISE SELETUSEKS: MIS OLI ENNE ALGUST?

Mida ma autori Vilniuses toimunud kahestumisest kõneldes konkreetselt silmas pean?

Neljanda "LIFEi" programm oli ebaühtlane ja kaldus marginaalsusse. Marginaalsust nimetades viitan teatrikunsti piirialadele (tsirkusekunst, publitsistlik dispuut jne). Reljeefsel tõusid Vilniuses teatrikunsti mingutena muust nähtavamaks kaks etendust: Eimuntas Nekrošiuise uhiuus "Hamlet" ja Peter Brooki "Õnnelikud päevad". Brooki Becketti-lavastus on 1995. aastast ning mullu eesti keeles ilmunud "Tänapäeva teatri leksikonis" on see juba kirjas. Raamat müüdi kohe läbi, aga ikkagi oleks nagu mõtet sellele tähelepanu juhtida. Tark raamat, sõnal t ä n a p ä e v selle tiitlis ei puudu ka otsetähendus.

"Hamlet" tähendabki probleemiks kujunenud kohtumist ammuse tuttavaga. Nekrošiuise kuulsuseaja loomingut tunnen (olen näinud) selle algusest peale. 1981. aasta algul vaatasin "Kvadraati" (lavastus aastast 1980), mis kümnendi teisel poolel aitas lavastajal kaugetel külalisetendustel maailmamainet koguda ning 1993. aastal veel esimese "LIFEi" põhiprogrammis kaasa tegi. "Kvadraadist" peale olen kõiki Nekrošiuise lavastusi vaadanud sünnikronoloogia järgi, mitut hili-semat ("Onu Vanja", "Väikesed tragöödiad", "Kolm öde") korduvalt. Niisugune kontaktis olemine on olnud võimalik tänu sellele, et lavastaja on töötanud algusest peale väga aeglases rütmis ning üksnes Leedus. Ei olegi siis nagu kummaline, et ei tunne samasuguses pidevuses ühegi eesti lavastaja loomingut, ikka on kuskil mõni lünk.

Kui ütlen, et "Õnnelikud päevad" tähendas kohtumist tundmatuga, ei ole jutt Beckettist, vaid Brookist. Esimest korda üritasin temaga kokku saada küll juba aastal 1989, katse läks aga tänini salapäraseks jäänud asjaoludel nurja. Olin nende eestlastest uudishimulike ja entusiastide seltsis, kes

tolle kevadel Leningradi Brooki "Kirsiaeda" vaatama sõitsid. Aga nii see mõnikord läheb: sõidad sadu kilomeetreid ning too viimane vahemaa jääbki läbimata: olen saalis, aga etendus ei tule lavalt minuni. Kas Brooki "Kirsiaia" puhul ka liiga suur, lavastuse kammerliku laadiga sobimatu saal? Või siis ikkagi nimelt mingi isiklikku laadi sobimatus, suut-matus sellel õhtul vaataja rolli asuda? Nagu selgunud, oli eestlaste seas tookord teisiigi ilmajääjaid. See natuke nagu lohutab ja va-bandab (kujuteldav süüdi olek iseenda ees?). Väga täpselt on meele tolle etenduse lõpp: mahaunustatud Firsi ilmumist ära ootamata alustab publik aplausiga, nii et too ilmub juba plaksutamise sisse, kui vaatajad on etendus lõppenuks arvanud. Kas vihje sellele, et kaa-samineku ja vastuvõtmisega oli üldiseltki ras-kusi? Küsimus, mis ka "Õnnelike päevadega" seoses päevakorrale tuleb.

Nurjunud kohtumise paik oli teadagi Suure Draamateatri saal, oluliste teatrikoge-muste läbi tuttavlik. Nüüd sain Brookiga kokku, seekord juba tegelikult, Vilniuse Noorsoo-teatri veelgi tuttavamas majas ja saalis, millest samuti mälestusi kõnelda võiks. Brooki "Õnnelike päevade" koduteatriks on Lausanne'is asuv *Théâtre Vidy*, millest ka festivaliraamat peale nime ja asupaiga midagi rääkida ei teadnud. Küll selgub sealt, et Win-nie rollis on lavastaja abikaasa Nataša Parry. Viimase tekstist festivaliraamatus tuleb välja, et Brook kavatses juba mõnda aega selle näidendi lavastamist. On teisigi viiteid sellele, et tegemist on Brookile olulise näidendi "hilinenud" lavastusega. "Õnnelikest päeva-dest" kõneleb "Nihkuvasse vaatepunkti" liidetud essee "Õnnelik Sam Beckett". Essee on dateerimata ja Brook ei ütle, missugusest New Yorgis vaadatud "Õnnelike päevade" lavastusest on ta "täis elevust ja õhinat". Aga ta kõrvutab nähtud "Õnnelike päevi" Alain Resnais' filmiga "Möödunud suvel Marienba-dis" (1961), mida samuti just vaadanud oli. Pikk tee meeldimisest lavastuseni — kui see loogiline rida paika peab.

Niisiis sündis Tema Kõrguse Juhuse soovil Vilniuses paar Nekrošius—Brook. Põ-nev ja üksjagu kimbatuslik olukord vastu-võtja jaoks: tundmatu Brookiga oli lihtsam suhelda kui Nekrošiuisega, kelle loomingut tean selle pikas ja pikaldases muutumises, kunagisest pianost praeguse väsitava forte'ni.

Väike kõrvalepõige vastandite üht-susse, mis küll teadagi lõhnab dialektika ja vaata et koguni marksismi järele. "Õnnelike päevade" loomisluugu kontrollida püüdes jõudsin "Tänapäeva teatri leksikonini"

KAS OOTAMATUS VÕIB OOTAMATU OLLA

(M. Semil, E. Wysińska, Tallinn, 1996). Sealt loen: "1995. a. lõpul tõi Brook Bouffes du Nord'is lavale Hamleti-ainelise "Qui est là". See oli Shakespeare'i draama uue lugemise katseks Stanislavski, Craigi, Meierholdi, Brechti ja Artaud' vaadete kaudu (koosnes "Hamleti" katkenditest ja dramatiseeritud teoreetilistest tekstidest). Askeetlikul laval mängivad näitlejad kaksikrolle (Hamlet-Craig, Ophelia-Artaud jne)" (Lk 51)

Nii et leedulaste vägagi uut moodi loetud "Hamleti" (palju kärpeid, struktuuri nihestamine jne) tõeline paariline oleks ehk olnud hoopis Brooki Beckettist järgmine lavastus? Teatriraamatu tarkusse kuulub hinnangute puudumine. Võta teadmiseks ja arva, mida tahad.

Eimuntas Nekrošius "Hamlet" ja Hamlet — poppäht Andrius Mamontovas —, kes polnud enne Hamleti mängimist ridagi Shakespeare'i lugenud.



Võib küll. Üksjagu sõnamänguliseks see seletamine läheb, aga hoopiski mitte soovist nalja teha. Eimuntas Nekrošius "Hamlet" mõjus ootamatusena, tegi vaataja nõutuks — ja arvustaja takkajärele, kuigi ei oleks tohtinud niimoodi minna. Selles teatris oli midagi, mis vaatajat kammitses ja võõras-tama pani. Mingi barjäär etenduse ja vaataja vahel. Hästi on meeles mõjuvalt sünge, ebaõdus, ohuline lavaruum, meisterlik valgusrežiim, selle ruumi juurde kuuluv helikujundus. Aga edasi? Kohati hakkas igav, siis tundsin väsimust ja nõutust. Püsikontakti näitlejate kaudu ei tekkinud.

Lavastaja loominguga tundmine oleks nagu pidanud vastuvõtuhäire välistama — aga ei. Tuttav saal, aga võõras teatrikeel, tundmatu konventsioon. Kusjuures ma ei olnud kaugeltki üksi ega ainuke oma suhtlemismurega. Mitterleedu kolleegil sama kogemus. Leedu kolleegid kinnitasid, et korduskatse (eesesietendus + esietendus) leevendas olukorda. Irena Veisaitė kommenteeris seda nii: esimene vaatamine lõppes šokiga, eriti teksti taandamise tõttu — etendus toimub peaaegu üksnes tegevuse kaudu. Teistkordsel vaatamisel tuli leppimine ja mõistmine: see "Hamlet" kõlab nagu hullunud maailma asustavate inimeste võimetus ja lootusetu protest.

Pean Nekrošius väga tervikliku loomuga lavastajaks. Ta on teinud üllatavalt vähe, üksnes temale olulisi asju. Terviklikusse kuulub ka loominguga kindlasuunaline teisenemine. Vorm ja vahendid on muutunud vastavalt sellele, koos sellega, kuidas on teiseks saanud eneseväljenduslik sõnum. Kontseptsioonid ja -ismid ei puutu asjasse, kunstnik räägib, missugusena tunneb, näeb, mõistab maailma. Juttu on olnud ennekõike maailma elamiskõlblikkuse kahanemisest. On kõnekas, et Nekrošius ei olnud ka Nõukogude Leedus poliitiline, ei lavastanud maksva korra vastu. "Kvadraadi" tegevus toimub Nõukogude vangilaagris. Mäletan arutelu Panevėžysis: arvustajad selgitasid ametnikele, et poliitilist allteksti "Kvadraadis" ei ole. Kas nad seda ise täiesti uskusid, aga nii see oli: Nekrošius huvitab inimene. Oma apoliitilisusega valmistas leedulane pettumuse Mardi Valgemäele, kes New Yorgis tema gastrolle vaatas (M. Valgemäe, "Linn ja teater").

Küll on Nekrošius lavastustes endast ikka märku andnud mingi valulisus suhete kujutamisel. Selle järkjärguline valjenemine valuks, karjeks ja isegi ahastamiseks ongi

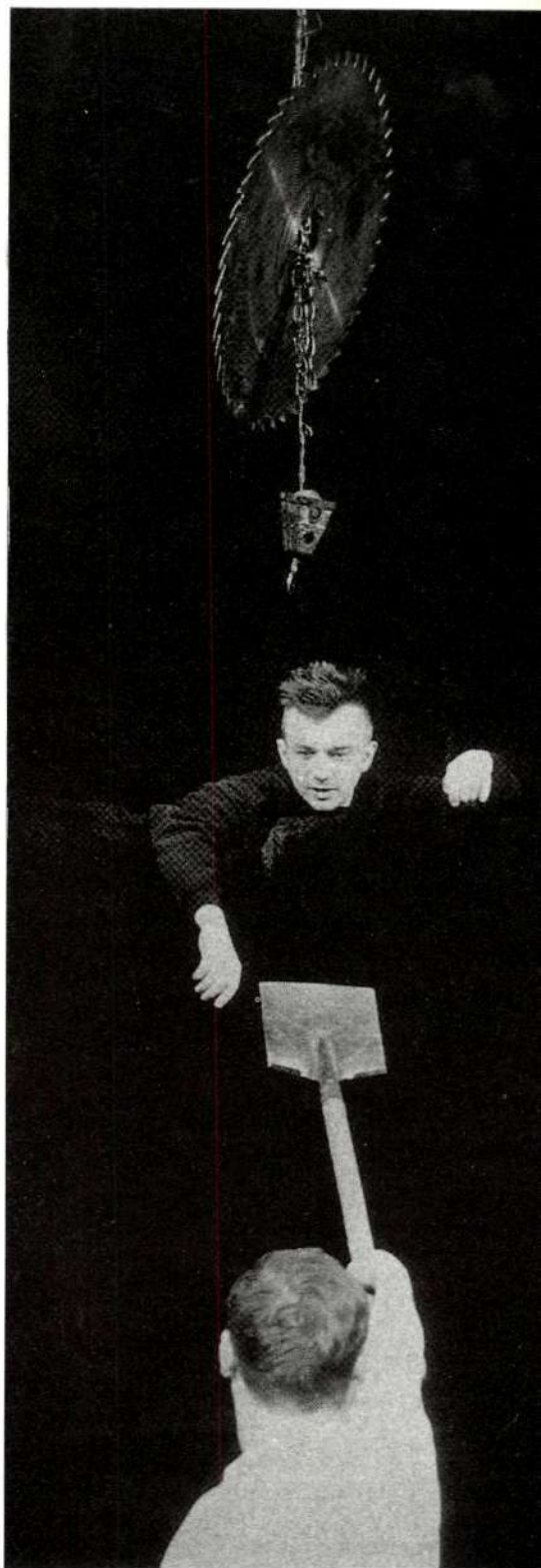
olnud püsiliine, mis laseb ajas hajutatud lavastusi tervikuna näha. Mitte nii väga ammu iseloomustas Ruta Vanagaitė (“LIFE’i” looja ja juht, enne seda ka Noorsooteatri juht) Nekrošiusse loomingut vaiksena. Hiljem, üheksakümnendatel liitunud vaatajale kõlab see kummaliselt, aga nii see tõesti oli. “Onu Vanja” üks tippstseene oli Sonja ja Astrovi öine kõnelus — pausid ja vaikus, nii et saal kuulis selgesti, kuidas ümberkukkunud viinapitsi sisu riuli ülemiselt korruselt alumisele tilkus.

“Kolme õe” puhul küsiti rohkem kui kord, kas ei ole tegemist põhimõttelist laadi arusaamatusega. Milleks üldse Tšehhov, kui lavastajal tuleb oma sõnumi ütlemiseks näidendi nii palju muuta ja ignoreerida? Vaataja saaks sõnumi hoopis selgemal kujul kätte, kui Tšehhovit ei oleks asjasse segatud. “Hamleti” puhul kuulsin Vilniuses põhimõtteliselt sama küsimust. Teksti on tugevasti kärbitud. On muudetud näidendi struktuuri: tegelasi on kadunud, isa vaim tõuseb Shakespeare’i variandiga (originaaliga) kõrvutades mitmekordselt rohkem esile. Hamlet loobub armastusest nimelt kättemaksu kasuks. Kättemaksu ideoloogina sekkub väga aktiivselt isa vaim.

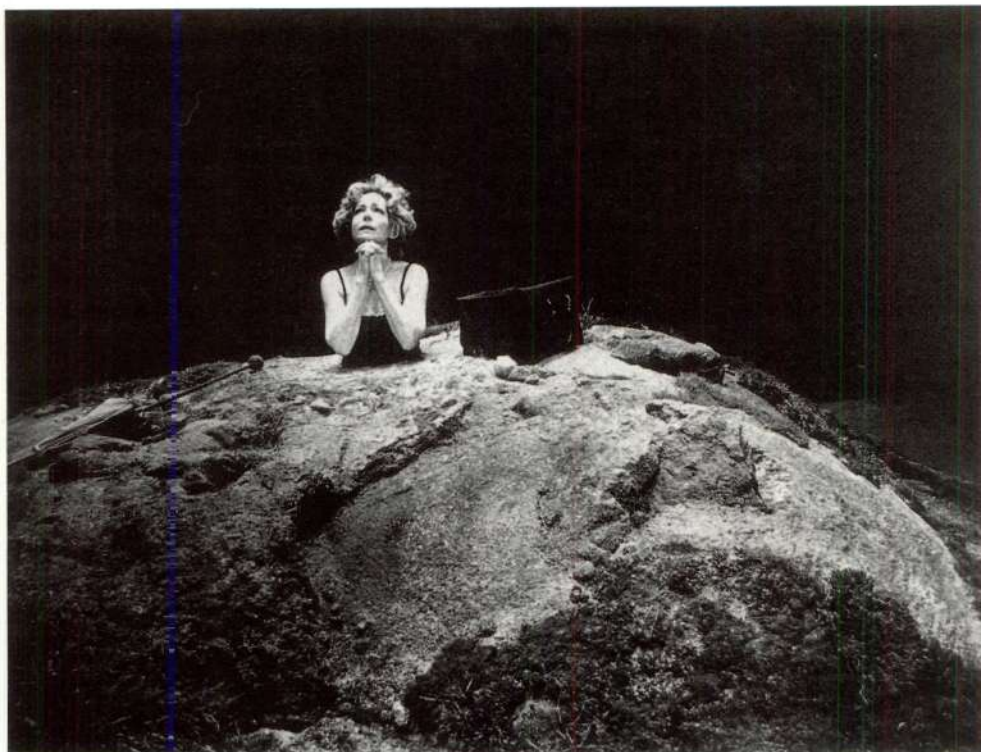
Võib seletada ja tõestada, aga see ei ole ilmselt see, ei ole suhtetõrke otsustav põhjus. Kogu esituslaad oli teistsugune ja võõras. Laval oli ka varasemast hästi tuttavaid, väga võimekaid ja huvitavaid näitlejaid (Vladas Bagdonas, Povilas Budrys, Viktorija Kuodyte). Aga stilistika ja “keel” olid nii võõrad, et nende vastu kadus varsti huvi. Kõik oli muutunud kuidagi liiga lihtsaks, primitiivsekski.

Jääb siis ikkagi seletus: lavastaja läks üle mingi piiri, mis vaataja jaoks oluline. Festivaliraamatu intervjuust leidsin teksti, mis seda nagu kommenteeriks. Nekrošius ütleb, et on tahtnud proovides tagasi pöörduda vana naiivse teatri ja rameda poeetika juurde. Läks see tal ka tegelikult korda? Või meenutab see “Hamlet” mulle siiski liiga praegust *action’it*, millega ma lihtsalt kontakti ei saa? Nimioossa kutsus Nekrošius poptähe Andrius Mamontovase. Ta on oma valikuga rahul, nii konkreetselt kui ka põhimõtteliselt. Ta hoiatab teatrit ja näitlejakutset üle hindamast: “Ei saa õppida Hamletit mängima. Inimene kas on või ei ole Hamleti mängimiseks geneetiliselt valmis!”

Missugusest Hamletist ikkagi on jutt? Mamontovas tunnistas, et enne Nekrošiuselt



Eimuntas Nekrošiusse “Hamlet”
kõlab nagu hullunud maailma asustavate
inimeste võimetu ja lootusetu protest.



Peter Brooki "Õnnelikud päevad": kui Beckett'i antud põhikujund — liivas olemine ja sellesse vajumine — välja arvata, ei ole laval midagi veidrat ega mõistusepäratut. Ja luide ise ei ole vihjeline ega kujundiline, vaid teatri elusarnasuse kaanonist pärit.

saadud kutset ei olnud ta lugenud ridagi Shakespeare'i. Tähendab see, et teatrisse tuleb nüüd hulganisti vaatajaid, kes enda kohta sama võivad väita? Milleks siis ikkagi Shakespeare? Kas märk lähenevast teatrikriisist, mille sisu uue dramaturgia puudumine?

Paar nädalat tagasi sain kirja leedu kolleegilt. Kui ma seda õigesti lugesin, on kriitika lavastuse aktsepteerinud. Ei räägita konventsiooni muutmisest, vaid vaieldakse tõlgenduse üksikküsimuste üle.

Tuleb loota, et mõni hea juhus selle "Hamletiga" uuesti kokku saada laseb.

ABSURDI KONKREETNE METAFUOR

Alapealkirja võiks ka jutumärkides, see tähendab tsitaadina esitada. Laenuga tegemist ongi, leidsin selle sõnakombinatsiooni asja ühest Brooki tekstist, mida varem ei olnud lugenud. "Ilmamaa" avaldas just teatriuenduseaegsed almanahhid sama nime all raamatuna. Jutt on siis "Thespiisest". "Thespiis" teises numbris ilmus 1972. aastal Brooki kirjutis "Radikaalsed eksperimendid". Tõlgitud oli see ühest "Theater Heute" 1964. aasta

numbrist. Brooki mõte liigub avaralt ja lennukalt, kaasaegne teater on tal peopesal. Üsna äkitselt kõrvutab ta absurditeatrit ja brechtlikku eepilist teatrit: "Mõlemad vormid täiendavad teineteist väga hästi. Absurdi konkreetne metafoor on just see, mis eepilises teatris puudub" (lk 164).

Eepilise teatri ja absurditeatri suhtega mul praegu asja ei ole. Küll taipasin lugedes kohe, et midagi niisugust olin otsinud, et siin oligi vormel, mis Vilniuses nähtud "Õnnelikud päevad" kokku võtab ja nagu veel kord ära seletab. Brooki enda üteldud või siis tema enda käega kirja pandud pealegi, mis siinkohal sugugi tähenduseta ei ole. Mõistmine tuli seekord koos etendusega, nüüd oli äkitselt olemas ka selle sõnaline vorm.

Ühes Vilniuse päevalehes ilmus "Õnnelike päevade" etendustega ajastatult täispikk intervjuu Brookiga, mida mulle tõlgiti ja refereeriti. Brooki esinemisi olen alati huvi ja mõnuga lugenud. See ei olnud erand. Kas Brook teab Nekrošius? Teab, on kuulnud ja lugenud, lavastusi näinud ei ole. Eriti jäi aga meelde, kuidas Brook rõhutas, et elu on tähtsam kui kunst, elamine tähtsam kui looming. Nagu jäi meelde ka Elona Bundzaitė

elutargalt ironiline kommentaar: niiviisi arvab Brook nüüd, kui ta on vana (sünniaasta 1925, kui see kellelegi meelde ei tule).

Kas ka "Õnnelike päevade" lavastamine on kuidagi lavastaja eaga seotud? Peab ju olema, aga kuidas?

Eespool oli juba jutuks, et "Õnnelikud päevad" on Brooki ammune lemmik.

"Beckett'i näidendi imelised on selle objektiivsuses," kirjutab Brook ammus Beckett'i-essees. See üksjagu suletukski jääv väide hakkab nähtud "Õnnelike päevade" kontekstis eriti silma. Seegi etendus üllatas, aga "Hamletile" vastupidises tähenduses ja märkamatu: objektiivsuse, selguse, konkreetsusega. Lihtsusega, millele "absurdi konkreetne metafoor" annab ruumilisuse ja sügavuse. Lavapildi naturalistlikust ehtsusest kirjutasin "Postimehes" (27. V). Lavapilt oli osa kooskõllalisest tervikust. Kui Beckett'i antud põhikujund — liivas olemine ja sellesse vajumine — välja arvata, ei ole laval midagi veidrat ega mõistusepäratut. Ja luide ise ei ole vihjeline ega kujundiline, vaid teatri elusarnasuse kaanonist pärit. Liiva aheldatud naine

ei tea ei näidendis ega etenduses midagi oma kummalisest seisust. Ta otsib kotist asju, sekkub nendega, uurib luide taha varjunud mehelt tundmatu sõna tähendust, lobiseb iseendaga, naeratab. "Tema kujutluses aeg ei möödu. Kõik päevad on õnnelikud päevad" ("Nihkuv vaatepunkt", Tallinn, 1993, lk 27).

Nagu eelnevast näha, on Brooki "Õnnelikud päevad" üpris Beckett'i-truu lavastus. (Vaatasin prantsuskeelset etendust teatrisse mineku eel hoolikalt läbiloetud teksti najal. Etendusel kahetsesin, et ei taibanud teksti teatrisse kaasa võtta: lavakarp, ruum luide ja Winnie ümber oli nii pimestavalt valge, et saali keskpaigas oleks olnud täiesti võimalik raamatust teksti jälgida. Kui absurdist rääkida, oli see täiesti olemas: valdav osa täissaali vaatas etendust toimuvast ja räägitavast midagi taipamata. Saalis tekkis tappev vaikus.) Teksti on natuke kärbitud, sedastas sama etendust vaadanud Dovydas Judelevičius, kes näidendi juba 1970. aasta paiku leedu keelde tõlkis. Kärbitud olid ka remarkidesse kirjutatud rohked pausid, vähemasti suurem osa neist. Lihtsalt rahulikult, mär-

"Õnnelikud päevad". Winnie — Nataša Parry.



gatavate tõusude-mõonadeta kulgev lavastus, vähimagi kallakuta loidusesse. Pinge tuli aga üleni kuskilt seestpoolt, "väliste" vahenditega ei tehtud midagi, neid nagu ei olnudki. Küll tundus mulle, et teise vaatuse tundetoon erines esimese omast rohkem, kui lugemise järgi oodata olin osanud. Rääkivaks peaks muutunud Winnie oli mingi olulise intervalli võrra melanhoolsem ja väsinum kui enne.

Kui ebaloomulikku olukorda asetatud inimene käitub hästi tavaliselt, missuguste sõnadega siis tulemust iseloomustada? Kas tegemist on groteski või groteski vältimisega? Omaenda muljet ja kogemust ülemaks seades võin kinnitada groteski, absurdi ja muu sellise puudumist lavastuses. Kui teistmoodi, siis olid need tunnused mingil metatasandil, mitte meelemuljete kaudu, vaid ratsionaalselt sisseviiduna. Absurdi konkreetne metafoor: inimene ja aeg, õieti siis inimene ajas, aja sisse vajumas — seda märkamata, selle ees silmi sulgedes. Vaatajad istuvad samas liivahunnikus. Kas lavastuse mõjuvus tuleneb lõpude lõpuks ka sellest, et me viimast siiski aimame?

INTERVJUU KULDAR SINGIGA

1992. aasta augustis jäädvustas
ETV videolindile paaritunnise jutuajamise
Kuldar Singiga

tema kodus Kõrvekiilas Võrumaal.

Telesaatesse mahtus sellest intervjuest
üksnes pool tundi,

ülejäänud materjal seisib siamaani arhiivis.

14. septembril oleks Kuldar Sink
saanud 55-aastaseks.

Milline oli sinu vahekord Heliloojate Liiduga? Ma tean, et sa kirjutasid avalduse lahkumiseks.

Minu meelest on Heliloojate Liit olnud kogu aeg selline bürokraatlik aparaat, mis edendab ainult selliseid teoseid ja selliseid heliloojaid, kes on nomenklatuuris kindla koha juba sisse võtnud.

Sina pole sealt suurt abi saanud?

Ei ole.

Kui sul Heliloojate Liidus tekkis konflikt, kas keegi sinu kaitseks ka välja astus?

Ei astunud. Läks nagu läks. Seal ei olnud keegi huvitatud sellest, et ohverdada oma tool. Võib-olla oleks tema käest sel põhjusel hakanud keegi midagi küsima.

Millest see konflikt sinu ja Heliloojate Liidu vahel tekkis?

See on olnud pidevalt. Ma arvan, et üks põhjustest oli see, et minu ema visati 1949. aastal Heliloojate Liidust välja, kuna ta kirjutas vaimulikku muusikat ja isa oli pastor.

Enam teoseid ei esitatud aastakümneid.

Sel ajal oli nii, et heliloojatele anti kätte stalinlikud laulutekstid. Enam läks Eugen Kapi juurde ja ütles — ma proovisin küll (ja seda ma usun ka, et ema tõesti proovis), aga ma ei saa kirjutada. Sellesse suhtus Kapp väga tolerantselt ja ütles: saage aru, mul ei jää mingit muud võimalust, kirjutage avaldus väljaastumiseks. Siis õpetas ema Pedagoogilises Instituudis harmooniat, aga sealt kihutati ta usuliste veendumuste pärast minema. Seetõttu ta töötaski eluaeg lasteaednikuna.

Aga sina ei tea endal dissidentlikku süüd olevat, mille pärast oleks 1970. aastatel konflikte olnud?

Ei, mitte seitsmekümnendatel. Mina läksin konfliktki enne Stalini surma, hakkasin lendlehti levitama.

Siis olid sa ju väga noor.

Jah, see oli 1953. aastal Nii et ma olin üheteistkümnendaastane. Ma kirjutasin sinna: "Venelased — kasige koju!" Aga me ei jõudnud eriti lendlehti jagada. Siis saadi kätte, tulid läbiotsimised ja Pagari tänaval tuli paar päeva istuda — üheteistkümnendaastaselt. Ja siis pärast seda sain ma südameereuma ning lõpetasin 7. klassi eksternina. Muusikakooli sain ainult tänu sellele, et olin 12-aastasena käinud Heliloojate Liidus oma teoseid näitamas. Sellest oli "Õhtulehes" kirjutatud ja siis öeldi — nojah, võib lõpetada.¹

Sa ei olegi õppinud Tallinna Konservatooriumis?

No minu meelest olen ma üldse autodidakt. Kõige rohkem on mulle andnud Sillakivi klaver muusikakoolis.

¹ Kuldar Sink on lõpetanud Tallinna Muusikakoolis kompositsioonieriala 1960. aastal Veljo Tormise juhendusel ning 1961. aastal Elmar Peäske flöödiklassi. 1961—1966 õppis ta Leningradi konservatooriumis kompositsiooni Andrei Petrovi ja Boriss Arapovi juures.

Kuldar Sink ja Hermes Brambat 1992. aastal Kõrvekülas.

ETV foto



Aga mida sa seal Leningradis siis õppisid?

Leningradi läksin sellepärast, et Tallinna Konservatooriumi ei võetud mind vastu. Siis oli see aeg, kui kõik kartsid igasuguseid veendumusi. Mu isa oli juba tükk aega surnud, aga kuna ta oli olnud pastor ja ema kirjutas kirikumuusikat, siis pisteti karjuma: Ei võta, ei võta, meil on juba liiga palju baptiste. Villem Kapp ja Eller sõdisid minu eest. Villem Kapp ütles, et ma olen temaga klubis isegi konjakit joonud, aga siis ütles Tamm, partorg, et see ei loe midagi.

Aga Leningradi kõlbas küll?

Leningradis ei huvitanud kedagi sinu ankeet või mis keskkonnas sa üles oled kasvanud. See oli väga hea, et ma sain Leningradi õppima minna, sest 1960. aastate alguses käis Leningradis väga palju välismaa kollektiive. Ja õpetus oli seal väga heal tasemel. Ma olin kaugõppes, sest töötasin sel ajal juba "Estonia" teatris flöödimängijana. Ja siis ei saanud järjepidevalt õppida. Aga see oli väga hea, sest kui ma oleksin seal pidevalt õppinud, siis oleks juba hakatud mu kätt suunama, väänama.

Enne Leningradi õppisid sa Tallinna Muusikakoolis?

Jah, ma õppisin kahel erialal: flööti ja kompositsiooni. Flöödiga lõpetasin aasta hiljem. Sel ajal oli flöödimängijatest ja üldse puhkpillimängijatest niisugune põud, et minu õpetaja Elmar Peäske, kes mängis sel ajal "Estonia" teatris, võttis minu ja Riho Joonase teatriorkestrisse poole kohaga tööle. Ja me jäimegi sinna.

Sa oled kirjutanud palju flöödimuusikat, kas oled seda ka ise mänginud või on parem kuulata teiste esituses?

Mina olin alguses ikka väga kibe mängija. Ma mängisin kõiki neid asju, aga siis enam ei jõudnud. Läksin tööle ERSOsse.

Sa oled enda teoseid juhatanud. Kas sa seda ka õppinud oled?

Muusikakoolis oli orkestri dirigeerimine kohustuslik õppeaine ja kooli orkestrit sai küll juhatatud. Aga hiljem olen dirigeerinud oma II sümfoonia kammerorkestriga. Siis olen veel juhatanud nii-öelda pörandaaluselt. Moskvast käisid paljud interpretid meil raadios lindistamas, sest Moskvas oli see peaaegu üldse keelatud. Käisid Ljubimov ja Pekarski ansambel. Siis ma juhatasin näiteks Stockhausenit, aga see oli episoodiline tegevus.

See oli 1960. aastatel, see oli otsingute ja avangardi aeg.

See ei olnud otsingute aeg, aga me saime teada, et on olemas ka midagi muud.

Aga kuidas sina dodekafoonia või aleatoorika juurde jõudsid?

Sel ajal hakkas ilmuma väga palju Poola noote. Ja me käisime Arvo Pärdiva "Varssavi sügisel". Palju andis see, et Luigi Nono käis siin, temaga saime hästi tuttavaks. Nägime teid ka Varssavis ja nii see läks.

Kuidas sa praegu sellistesse tehnikatesse suhtud? Sa oled ju sellest ammu eemaldunud.

Ei ole eemaldunud. Ma võin seda homme jälle kirjutada. Praegu on mul kibekiire, mult telliti Šveitsi üks trio ja ma mõtlen, milliste vahenditega seda kirjutada. Mitte et ainult ühtede vahenditega, vaid kombineeritult, aleatoorikat ja dodekafooniat. See ongi kõige raskem.

Kui rääkida sellistest klaveriteostest nagu "Kompositsioonid", siis kuidas sündis see notatsioon? Sellesse süvenemine on pianistidele siiaaani väga keeruline.

Ei, ma ei usu, et see on keeruline. Ma töötasin selle kallal kõvasti. See ei ole eriti pikk teos — 13—14 minutit. Aga ma töötasin mitu aastat, et leida niisugust kõlalist lahendust. Eriti viimases kompositsioonis, mille ma täpselt üles kirjutasin. Ma ei teinud aleatoorilisel printsibil, et jätta interpretidele valida, vaid kirjutasin täpselt välja. See nõudis minult tohutut pinget. Esimesed osad on aleatoorilised. Need on nagu on.

Kas sa leiutasid "Kompositsioonide" viimase osa jaoks spetsiaalse noteerimissüsteemi?

Minu meelest on kaasajal kõigil, kes kasutavad tänapäevaseid kompositsioonitehnikaid, oluline see, et interpreedi esitus langeks kokku helilooja ettekujutusega. Seepärast võib iga teose jaoks vaja minna oma noodikirja. Aga muidugi on tähistussüsteem juba 60—70 protsendi ulatuses välja kujunenud.

1970. aastate teine pool on sinu jaoks rännuaastate aeg.

See algas tegelikult varem, siis, kui käisin 17-aastasena esimest korda Dagestanis. Pärast seda käisime Kaplinskiga Burjaatias. Eestis on üksnes Väandra ja Pärnumaa jäänud läbi käimata. Igal pool mujal olen ma Eestis matkanud, jalgrattaga. Hiljem käisin Taga-Kaukaasias ja Kesk-Aasias. Mul oli oma süsteem, kirjutasin sel ajal artikleid "Sirpi" ja tegin raadiosaateid. Kirjutasin vist üheksa artiklit eri maadest.

Sinu artiklite sarja peale vastas Ofelia Tuisk kahe artikliga.

Sel ajal "Sirbis ja Vasaras" üldse ei vaieldud. See oli lihtsalt selline heatahtlik provokatsioon. See artikkel, milles ta tõstis küsimuse minu esimese Kirgiisia artikli kohta, kus ma tõin rängalt esile mõned eesti muusika aktuaalsed probleemid. Varem polnudki seda sellisel moel tehtud. Sel ajal oli peatoimetaja Tinn. Alguses ta arvas, et kõik on väga hea, aga pärast, kui artikkel ilmus, oli kõvasti kärbitud. Ma ründasin aktiivselt Konservatooriumi rektorit Alumäed ja Heli-loomajate Liitu.

Kas see kõik oli välja jäetud?

Ei, mitte välja jäetud, vaid ümardatud.

Aga kuidas sulle Tuisu vastused meeldisid?

Ta tahtis mind maadlusringi tirida. Kutsus mind sõrmega, tule, tule. Aga ma ei tahtnud, sest mul oli suur töö pooleli. Alustasin sarja Kirgiisiast, Gruusiast, Armeenias. Ma ei tahtnud ennast killustada selle töö ajal mõttetu vaidlemisega.

Kas sa reisisid üksinda?

Jah, üksinda, telgiga. Ma pole kunagi teistega koos reisinud.

Ja mis sind sinna meelitas?

Ma pole kunagi reisinud ainult looduse pärast. Või nagu paljudele meeldib lihtsalt mägedes olla. Minu jaoks on oluline loodust vaadelda koos inimestega. Näiteks olin enne palju kuulnud nende rahvaste muusikat. Aga kui seda kuulata selle keskkonnas, siis on see hoopis midagi muud.

Kas sellest on midagi jäänud ka sinu töödesse?

Jah, kindlasti, Lorca lauludes on palju mugaame.

Sinu klaverisonaadid on kindlasti inspireeritud mägedest.

Jah, neid ma kirjutasingi mägedes. Olin siis komandeeringus Frunzes, seal oli mingisugune pleenum. Ja komponistide käsutuses oli suvila Issök-Kuli ääres. Oli maikuu ja mul lubati seal olla umbes poolteist nädalat. Olin ihuüksi, päeval rändasin mägedes ja öösiti kirjutasin sonaate.

Randalu mängis neid. Kuidas sulle esitus meeldis?

Randaluga saime väga hästi läbi. Aga nüüd olen ma neid ümber töötanud ja tublisti lühemaks teinud. Enne oli nii nagu kunstniku kohta võiks öelda — ninaga vastu löündid. Aga praegu vaatad normaalselt kauguselt.

1980. aastate algul oli sul loomingus teine pikem vaheaeg.

See ei olnud pikem vaheaeg. Kirjutasin sümfoonia neljale flöödile, mis oli küllaltki ulatuslik teos, ning seejärel "Surma ja sünni" laulud.

Lorca poole pöördusin juba 20-aastaselt ja kirjutasin koorilaulud Lorca tekstidele. Ja samadele tekstidele kirjutasin nüüd soololaulud hispaania keeles. Muidugi mõista õppisin siis hispaania keelt, nii et ma olen kõik Lorca luuletused ise läbi töötanud.

Teine huvitav asi oli see, et hakkasin esimest korda kirjutama kitarrile. Ja mul oli lootusetu tunne, et ma ei oska ja nagunii keegi ei taha mängida, ja sama lugu oli lauljaga. Teadsin küll, et on laulja Leili Tammel, aga kontakt tekkis meil täiesti juhuslikult. Tänu sellele, et ma lugesin vist ajakirjast "Kultuur ja Elu" tema kohta, et ta on Saaremaalt pärit ja Peterburis õppinud. Ja siis ma mõtlesin, et ta on kindlasti töökas, kui ta on Saaremaalt pärit ja Peterburis õppinud. Mõtlesin, et katsetan. Kõik interpreedid olid algul väga vihased nende lugude pärast, sest seal olid väga keerulised rütmid. Alustasime "Ratsaniku lauluga", just kõige raskemaga. Aga siis töötasime edasi ja nad tegid kõik korralikult ära.

Edasi tuli "Karje ja vaikus".

Need kõik on kirjutatud ühel ajal, kolme kuu jooksul. Elasin siis Maidlas, Kiisa lähedal. Need olid ka viimased asjad, mis ma ilma klaverita kirjutasin. Mul ei olnud üldse klaverit olemas ja töötasin sisemise kuulmisega.

"Maarjamaa missat" hakkasid juba siin kirjutama?

Jah. See oli algselt mõeldud setu mis-sana, aga siis ma arvasin, et see tuleb liiga pretensioonikas, kuna ma ei tundnud veel nii hästi setu kultuuri. Ja sellega ärplema hakata oleks tundunud ebaõige. Ja teisest küljest, kui ma hakkasin missat kirjutama, siis see kasvas. Ma kasutasin seal näiteks gregoriaani laulu. Ja bütsantsi muusikat ja vene õigeusu muusikat ja mugaame. Ja siis mulle tundus, et see on nagu laiem.

Aga setu element, alates just teisest "Vaikusest", on jätnud minu loomingle tohutu pitseri. Hämmastav on see, kuidas setu ja mugaami intonatsioonid kokku langevad. Näiteks ei kujutanud ma ette — enne kui ma Setumaale tulin ja tutvusin Setumaaga —, et Lorca laulud on juba ette sellest mõjutatud. Setusid olen ma käinud lindistamas Vaike Sarvega. Olen püüdnud ikka kalmistupühadel käia. Ja mitte ainult setu muusikat kuulata. Ehkki Setumaa algab sealtpoolt Piusa jõge, on neid ka siin väga palju. See on eri-

line rahvus. Nende inimeste nägemine, nende käitumine on mind mõjutanud intuiitiivselt.

Milline on vene õigeusu kiriku osa Setumaa säilimisel?

See on väga suur. Setumaa oli vene kultuuri mõjupiirkonnas, Piusa jõest algas Venemaa. Siin polnud üldse saksa kultuuri. Mujal oli saksa kultuur agressiivne ja tungis kodudesse, igaüks tahtis, et tema laps õpiks saksa keelt. Tulemuseks oli, et sakslased hakkasid eestlastele rääkima, et õppige eesti keelt, aga eestlased tahtsid ikka koolides saksa keelt rääkida.

Siin jätsid venelased suure vabaduse selles mõttes, et nad ei sekkunud niisugustesse asjadesse. Tänu sellele saigi Setumaa kultuur säilida, nii nagu ta on siiamaani säilinud.

Sa oled ikka olnud seotud kirikuga, aga milline on sinu usk praegu ja milline on sinu suhe kirikuga?

See on raske küsimus. Ma mõtlen, et sel teemal tuleks rääkida budismist ja muhameedlusest... Või nagu Mahatma Gandhi: leiad, et igasühes on midagi.

Aga miks sa kasutad piiblitekste?

See on tingitud mitmest asjaolust. Euroopa kultuuris on neid tekste kasutatud koos muusikaga juba keskajast alates, näiteks missades.

Sa oled palju rännanud ja puutunud oma reisidel kokku mitmesuguste uskudega. Mida sa sealt õppinud oled?

Sallivust. Minu jaoks ei ole mingit vahet, kas minna muhameedlikku mošeesse, adventistide pühakotta, budistlikku templisse või olla eremiit.

Aga kas mõni neist ida religioonidest ei ole sulle saanud eriti südamelähedaseks?

Olid ajad, mil ma uskusin, et olen budist. Aga see oli niisugune periood. Kui ma läksin naaberkülla muhameedlaste juurde, siis tundsin, et olen muhameedlane.

Aga kuhu sa nüüd lähesid, kui tuleb raske hetk?

Ei oska öelda. See oleneb sellest, kus ma viibin, kellega kokku puutun, see oleneb rohkem isiksusest, kes suudab mulle mõju avaldada.

Aga selle üle, mis saab sinust pärast surma, sa praegu ei muretse?

See on omaette teema. Minu meelest on vene õigeusk lahendanud selle sobival. Siin on suur osatähtsus kalmistupühadel ja see kõik on röömsameelne.

Mul on raske minna luterlikule matusele, tuleb olla nii löödud. Seal võib ju ka olla õpetaja, kes räägib mingist teispoosusest, kuid see on nii võõrastav.

Agas siin, näiteks Obinitsa paasapühal, eriti kirmaski puhul, tuntakse inimesi, kes on lahkunud. Surnuid ei austata mitte nagu surnuid, vaid nagu elavaid. Käiakse haudadel, ja mitte ainult moe pärast, vaid räägitakse, mis lahkunu abikaasa praegu teeb. Näiteks bussis oli huvitav kuulda: ma panin abikaasale natuke lilli, nüüd on ta rahul.

Sa oled kirjutanud palju kirikumuusikat. Kas see on olnud tellimustöö?

Ei, see pole olnud tellimustöö. Varem oli absoluutselt keelatud religioossetele tekstidele kirjutada. See tähendab, esitamine oli keelatud.

Mind huvitas just see aspekt, et keskajast peale domineeris, näiteks arhitektuuris ja muusikas, mis olid omavahel kooskõlas, ainureligioosne mõtlemine. Muusikat ei saa ilma religioonita üldse tundma õppida, samuti maalikunsti ja arhitektuuri. Inimene võib olla ateist, aga ilma religiooni tundmata ei saa ta muusikale lähedale.

Agas millisesse kultuuri kuuluvaks sa enast ikkagi pead? Euroopa kultuuri?

Ei, mitte Euroopa kultuuri. Ma olen seignud näiteks sumatra ja jaava muusikas ning tiibeti muusika juurest võin ma minna Artur Rinne juurde. Mul ei ole mingit esteetilist piiri seal vahel.

Mida sa praegu kirjutad?

Mul on mitu asja pooleli. Alustasin paar päeva tagasi jälle uut "Ave Mariat". See on korduv tekst, mis võib-olla teisi häirib. Agas mida rohkem ma kirjutun, seda rohkem ma ei mõtle enam selle peale. See on kõigi laulude juures nii. Juba näiteks Tagore, Lorca ja Liivi laulude puhul. Siin tekib selline psühholoogiline moment, et kui kasutada neid tekste järjest uuesti, siis sa nagu vabaned tekstist. Siis leiad sa koos sõnadega muusikalise kujundi.

Kuidas sa üldse töötad?

Oi, igat moodi.

Laua või klaveri taga?

Kõige rohkem ilma laua ja klaverita. Ma reeglipäraselt jooksun metsas ja mitmed teosed olen ma siis jooksu peal valmis mõelnud ja pärast kirja pannud. Kirjapanek on hädavajalik. Klaveri taga kuulad üle, mis on valmis saanud.

Kas võid ehk nimetada mõnd heliloojat, kelle mõjusid sinu töödest leida võib?

Ma arvan, et neid koguneb paarisaja ringis. Võib-olla kellegi otseseid mõjusid ei ole.

Agas eeskujud?

Jäljendada olen püüdnud küll, näiteks omal ajal püüdsin jäljendada Ligetit. Dodekafooniaga oli samuti, et ega ma pole kunagi kirjutanud sellist klassikalist dodekafooniat. Ja aleatoorikat ka. On olemas selline klassikaline dodekafoonia ja klassikaline aleatoorika. Võib-olla neoklassikalisel perioodil jäljendasin Stravinskit. Esimesel perioodil, kui ma õppisin muusikakoolis, siis mõjutasid mind vahest rohkem Bartók, Stravinski ja Debussy. Alguses oli puhtalt neoklassikaline periood. Selle sisse langevad juba dodekafoonilised teosed, mis on dodekafoonia neoklassikalisel kujul. Ja siis järgnes aleatoorika kuni häpeningideni, mida ma korraldasin väga palju Tallinnas Kirjanike Majas ja Raua tänaval. See oli seotud ka skandaalidega. Näiteks kui tegime Kirjanike Majas Arvo Pärddiga häpeninge, siis oleksime äärepealt põhjustanud tulekahju. Ühele pesunöörile olid kuu vama riputatud noodid ja üks viiul. Ja üks säraküünal. Sellest säraküünlast läksid põlema viiul ja noodid ja äärepealt oleks läinud ka eesriie. Agas kõik arvasid, et see peabki niimoodi olema. Jooksin pintsakuga kustutama ja kõik arvasid, et niimoodi peab olema. Sellest tuli muidugi Heliloojate Liidus öudne skandaal, neile tulid vist Keskkomiteest kaebused. Pidime Arvo Pärddiga kirjutama seletuskirjad.

Kuidas sa liigitaksid oma viimast perioodi?

Varem ma mõtlesin selle peale, milline periood mul on. Praegu on muusika kirjutamine saanud selliseks loomulikuks toiminguks nagu söömine. Ja sellepärast ma ei mõtle, mis stiilis ma kirjutun. Sel pole üldse tähtsust.

Teine "Aastaaegade" tsükkel on kirjutatud siin Võrumaal?

Jah. Alates teisest "Vaikus" on kõik siin kirjutatud.

"Aastaaegade" puhul otsisin kaua lahendust. Ma ei ütleks, et otsisin just rahvapärast lahendust. Lugesin väga palju Juhan Liivi ja kujutasin ette seda aega, milles ta on kirjutanud. Ja vaatasin siin küldes käies ringi. Ja ma kohe tundsin seda aega, nähes neid asju, mis on Juhan Liivi ajast siia maani säilinud. Selles mõttes püüdsin käia temaga kaasas. Ühest laulust tahaksin eraldi rääkida. "Sügise" meloodia on kirjutatud 8-aastaselt ema sünnipäevaks. See "Igav liiv ja tühi väli". Just selle meloodia baasil lõin selle laulu.



Arvo Pärt ja Kuldar Sink 1. märtsil 1992 Helsingi *Kallion kirkko's*.
Tõnu Tormise foto

Sa oled neid luuletusi ka varem kasutanud. Liivi tekstidele oli ju ka kantaat "Aasta-ajad".

Seal oli "Sügise tuul", "Talve vaikus". Aga seal ma kasutasin neid jaapani haikude ja tankadega koos.

Ühe kirjutasid ka ise, see seob sind isaga. Kas sa rohkem ei ole proovinud luulet kirjutada?

Olen teinud lauludele tekste ja tõlkinud luulet. Saksa keelest olen tõlkinud Morgensterni ja Rainer Maria Rilket. See periood, kus ma midagi muusikas ei teinud, sel ajal tõlkisin Rilket ja Morgensterni.

Sa oled ka isa tekstidele muusikat kirjutanud. Räägi isast lähemalt.

Isa oli väga mitmekülgne inimene. Ta lõpetas Kunsttööstuskooli maali alal Triigi ja Laikmaa käe all. Talle määrati välismaa stipendium, aga ta loobus sellest, sest Soome usklikud suunasid teda ja ta elas seda sügavalt läbi ning valis oma elu eesmärgiks evangelisatsiooni. Ja sellel alal töötas ta kogu elu. Ainult pärast sõda töötas ta mõni aeg olude sunnil täitevkomitees haljastusala inspektorina. Aga isa mõju on meil peres olnud väga tugev. Ja isa on kirjutanud häid luuletusi.

Minu esimene kokkupuude muusikaga ei toimunud mitte Mozarti või Beethoveni, vaid vaimuliku muusika kaudu. Isa juhatas sel ajal Salemi kogudust Tallinnas ja käis vennastekogudustes üle Eesti ja nii ma Võrumaale sattusingi. Võrumaal oli vennastekoguduste liikumine väga tugev. Minu kokkupuuted sellega toimusid just vaimuliku muusika pinnal. Mind on varases nooruses kõige rohkem mõjutanud minu ema muusika, ta kirjutas põhiliselt vaimulikke laule isa tekstidele, ja muu vaimulik muusika. Konservatooriumi lõpetamise järel kirjutas ema oratooriumi "Pärast Kolgatat". Talle tehti ettepanek seda esitada, aga ta ei suutnud oma õppemaksu tasuda. See pidi ikka võrdlemisi suur õppemaks olema, et Topman sellest poole ära maksis.

Oled sa emasse, sissepoole inimene? Sinu vend Tunne Kelam on vist rohkem isa moodi, ühiskondlikult aktiivne. Kas sinul ei ole olnud tahtmist ühiskondlikult tegutseda?

Tegelikult on vastupidi: isaga võrreldes oli ema aktiivne. Ema ei püsinud minutitki paigal. Kogu aeg tahtis midagi teha. Oli kohutavalt energiat täis. Isa oli väliselt passiivne. Teisest küljest olid tal tohutud organiseerimisvõimed.

Aga vennaga te sarnased ei ole?

Ei ole.

Paljud sinu tööd on otseselt loodusega seotud. Milline on sinu suhe loodusega?

Minu kõige esimesed teosed, mis ma kirjutasin 13-aastaselt, olid klaveripalad "Küisa kevad" ja "Sügiseleegia". Ega need pealkirjad ei kajasta suhet loodusega. Seda on raske selgitada, aga ehk aitab see, et olen enamasti ikka looduse keskel ja tunnen ennast seal loomulikuna. Minu meelest hävitab urbaniseerumine ja linnas elamine juured täielikult ära ja siis mulle tundus ka, et mul ei ole midagi kirjutada. Kui ma 16—17 aastat linnas elasin, siis ma üldse looduses ei käinud. Käisin ainult matkamas. Tähtis on iga päev tunnetada loodust ja lõpuks enam üldse mitte tunnetada, sest see saab harjumuseks, see on loomulik. Maainimesed, kui linna lähevad, on seal kõige rohkem ühe päeva... Minul langeb linnas töövõime 3—4 korda.

Miks sa otsustasid Võrumaale pidama jääda?

See pole oluline — kuhu. See on seotud päritolu ja harjumuste ja setu kultuuriga. Eks ma lapsepõlves kuulsin neid setu laule, ja loopisime setudega üksteist kividega üle Piusa jõe.

Kas sina pole tahtnud minna sinna, kus puhtam õhk, parem toit ja kergem noote välja anda?

Ei, ma ei tea. See on hoopis teine rida. Helilooja peab siiski kirjutama. Aga minul on läinud tohutult palju vaeva oma teoste ettekannete organiseerimisele. Olen olnud iseenda mäenedzer.

Sinu isa luulekogu pealkiri on "Rännutee laulud". Ja mis see inimene siin ilmas muud on kui üks Rändaja. Kas sa oled leidnud selle paiga, kuhu pidama jääda ja mida kodus kutsuda?

Sümboolne on see, et mul seisab maja ees telk. Samas on see võrdlemisi perversne nähtus, et telk on terve suve maja ees. Selle telgiga olen ma läbi rännanud kõik Siberid ja kõik Kesk-Aasiad. Vaadates telki kisub mind jälle rändama.

Samas talus Kõrvekiilas lõppes 29. jaanuaril 1995 tules helilooja maine ränd.

Küsitlenud RUTH ALAKÜLA

ANDRÉ BAZIN

FILMIKEELE ARENG I

1928. aasta oli tummfilmi kõrgaeg. Täiesti mõistetav on nende ärksamate meeleheide, kes pidid pealt vaatama selle imepärase pildikindluse lagunemist. Tummfilmis tol hetkel valitsenud esteetilise suuna tõttu tundus kino olevat võrratult hästi kohandunud vaikuse "hõrgu piinlikkusega" ning arvati, et heliline realism paiskaks ta koesse.

Nüüd, kui heli kasutamine on piisavalt tõestanud, et ta täiendas, mitte ei hävitanud filmikunsti "Vana Testamenti", peaks küsima, kas helilindiga kaasnenud tehniline revolutsioon vastab ka tegelikult esteetilisele revolutsioonile. Teisisõnu, kas aastad 1928—1930 on tõepoolest uue filmi sünniaastad? Vaadeldes seda montaaži seisukohalt, ei ole tummfilmi üleminek helifilmile sugugi nii sujuv, kui võiks arvata. Seevastu võib aga leida sarnasust mõningate 1925. ja 1935. aastate, eriti aga 1940.—1950. aastate režissööride vahel; näiteks Erich von Stroheimi ja Jean Renoiri või Orson Wellesi vahel, Carl Theodor Dreyeri ja Robert Bressoni vahel. Niisiis tõestavad need rohkem või vähem esinevad sarnasused kõigepealt, et 1930. aastate kuristiku kohale võib ehitada silla; et teatud tummfilmi väärtused elavad edasi helifilmis. Eelkõige selgub aga see, et ei tasu vastandada "tumma" "helilisele", vaid nii ühes kui teises vastanduvad siiski erinevad stiilid ning olemuselt erinevad filmilise eneseväljenduse põhiideed.

Tõhüpoteesina eristaksin 1920.—1940. aastate filmis kahte suurt vastandlikku tendentsi: režissöörid, kes usuvad pilti, ning need, kes usuvad reaalsusesse.

"Pildi" all pean ma väga üldiselt silmas kõike seda, mida võib ekraanil kujutatavale asjale lisada tema kujutis ekraanil. Selle keeruka panuse võib taandada põhiliselt kahte rühma: pildi plastilisus ning montaaži võimalused (mis pole miski muu kui kujutiste järjestamine ajas). Plastilisuse alla kuuluvad dekoratsioonid ning grimm, teatud määral ka mängu stiil, millele lisanduvad loomulikult valgustus ning kompositsiooni

lõpetav operaatoritöö. Peamiselt David Wark Griffithi šedöövritest alguse saanud montaaži kohta kirjutas André Malraux raamatus "Filmi psühholoogia", et sellest algab filmi kui kunsti sünd: see, mis eristabki filmi lihtsalt liikuvast fotokunstist, on montaaž; tegelikult keelekasutus.

Montaaži saab kasutada "nähtamatult"; ameerika klassikalistes ennesõjaaegsetes filmides on see enim levinud võte. Plaanide killustamisel ei ole muud eesmärki kui analüüsida sündmust vastavalt stseeni materiaalsele või dramaatilisele loogikale. Analüüsi loogika muudabki montaaži tajutamatuks, kuna vaataja mõistus omastab loomulikul kombel režissööri pakutud seisukohad, sest neid õigustab tegevuse asukoht või dramaatilise pinge raskuspunkti ümberpaiknemine.

Ent sellise "nähtamatu" montaaži neutraalsus ei näita ära montaaži kõiki võimalusi. Need koonduvad aga kolme montaažitüüpi, mida üldiselt tuntakse "paralleelmontaaži", "kiirendatud montaaži" ning "atraktiivse montaaži" nime all. Luues paralleelmontaaži, suutis Griffith esile tuua kahe teineteisest ruumiliselt kaugel asuva tegevuse üheaegsuse, järjestades ühe tegevuse plaani teise järgi. Filmis "Ratas" (*La Roue*, 1923) jätab Abel Gance mulje lokomotiivi kiirendusest, ilma et näidataks tõelise kiiruse kujutisi (kuna rattad võivad ju ka kohapeal ringi käia), ainult sellega, et üksteisele järgnevad järjest lühemad plaanid. Sergei Eisensteini loodud atraktiivset montaaži on kõige raskem kirjeldada; jämedalt võetuna võiks see olla ühe kujutise sisu rõhutamine teise kujutisega kõrvutamise kaudu, millel pole sama sündmusega vahel mitte midagi ühist: filmis "Vana ja uus" ("Pealiin", 1929) ilutulestik järgnemata härja kujutisele. Niisuguses äärmuslikus vormis on seda montaažitüüpi isegi tema looja üsna harva kasutanud. Sellega sarnaneb ka palju sagedamini kasutatav ellipsi, võrdluse või metafoori põhimõte: voodi jalutsisse heidetud sukapaar; pliidiil üle keev piim [Henri-Georges Clouzot' film "Juveliiride kaldapealne" (*Le Quai des Orfèvres*, 1947)]. Loomulikult on olemas ka nende kolme tüübi mitmesuguseid kombinatsioone.

Millised nad ka poleks, ikka on neis olemas see ühine joon, mis on montaaži enda määratluseks: tähenduse loomine, mida kujutised objektiivselt ei sisalda ning mis tuleneb vaid nende omavahelisest suhtest. Heaks näiteks montaaži omaduste kohta on kuulnud Lev Kulešovi eksperiment Ivan Mozžuhhinist, kelle naeratus tundub muutuvat sõltuvalt talle eelnevast kujutisest.

Kulešovi, Eisensteini või Gance'i montaaž ei näidanud sündmust, vaid vihjas sellele. Kahtlemata laenati enamik oma koostisosadest reaalsuselt, mida nad olid määratud kirjeldama. Filmi lõpptähendus seisnes aga hoopis rohkem koostisosade järjestamises kui nende objektiivses sisus. Milline ka poleks ühe kujutise individuaalne realism, sünnib jutustus põhiliselt nende omavahelistest suhetest (naeratus Mozžuhhin + surunud laps = haletsus), st, saadakse abstraktne tulemus, mille ühegi konkreetse elemendi algeid pole lähteandmetena olemas. Nõndasamuti võiks kujutleda: noored neid + õitsvad õunapuud = lootus. Kombinatsioone on lugematu arv. Ühine on neil kõigil see, et nad pakuvad idee välja metafoori või ideede ühenduse kaudu. Nõnda on puhta stenaariumi — jutustuse kõrgeima eesmärgi — ja toore kujutise vahele vaja lisareleid, esteetilist "trafoot". Tähendus pole kujutises, ta on kujutise montaaži tulemusel vaataja teadvuse ekraanile projitseerunud vari.

Võtame otsad kokku. Nii kujutise plastiline sisu kui ka montaaživõimalused annavad filmikunstile hulga vahendeid edastamiseks vaatajale oma nägemust kujutatud sündmusest. Tummfilmi ajastu lõpul võis nende vahendite hulka pidada täiuslikuks. Nõukogude filmikunsti montaažiteooria ja -praktika jõudis viimse lihvitiseni, samal ajal kui saksa koolkond laskis kujutise plastikale (dekoratsioonid ja valgustus) osaks saada kõikvõimalikku "vägivalda". Loomulikult oli ka teisi tunnustatud filmikoolkondi peale saksa ja nõukogude oma ning tundub, et tollal jätkus filmikunstil nii Prantsusmaal, Rootsis kui ka Ameerikas vahendeid selle väljaütlemiseks, mida ta ütleva pidi. Kui filmikunsti põhiroll sisaldub selles, mida plastika ja montaaž võivad reaalsusele lisada, siis tummfilmikunst on täiuslik kunst. Heli mängiks vaid teisejärgulist ja täiendavat, pilti toetavat rolli. Ning karta võiks, et see pildi rikastamine, mida heli endaga kaasa tooks, poleks kuigi sügav ning mitte eriti kaalukas, kuna ballastina toob ta samal ajal kaasa lisarealsuse.

*

Nüüd oleme montaaži ja pildi ekspressionismi (väljenduslikkust) pidanud filmikunstis põhiliseks. Ning just seda üldiselt tunnustatud põhimõtet kõigutavad varjatult tummfilmi algusest peale sellised režissöörid nagu Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau või Robert Flaherty. Montaaž ei mängi nende filmides praktiliselt mingit rolli või kui, siis negatiivset, olles liigrohke reaalsuse vältimatuks likvideerjaks.

Kaamera ei saa kõike korraga näha, ent ta püüab sellest, mida nägemiseks valib, vähemalt mitte midagi kaotada. Hüljest jahtivat Nanooki filmides on Flahertyle tähtis vaid Nanooki ja looma vaheline suhe, ootuse tõeline mõõde. Montaažiga võiks näidata, kui pikk oli jahiaeg. Flaherty piirdub meile ootuse näitamisega, jahi kestus on pildi olemus, tema tõeline eesmärk. Filmis kestab see episood niisii vaid ühe plaani jagu. Kas võib keegi eitada, et selle tõttu on ta palju emotsionaalsem kui "atraktiivne montaaž"?

Rohkem kui aeg huvitab Murnaud draamaatilise ruumi reaalsus: ei filmides "Nosferatu — õuduste sümfoonia" (*Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens*, 1922) ega "Päikesetõus" (*Sunrise*, 1927) ole montaažil otsustavat tähtsust. Võiks isegi mõelda, et pildi plastilisus seob ta mõningal määral ekspresionismiga; ent see oleks liiga pealiskaudne nägemus. Pildi kompositsioon ei meenuta maalikunsti, ei lisa reaalsusele midagi, ei muuda seda. Koguni vastupidi: kompositsioon püüab reaalsusest leida põhistruktuure, muuta nähtavaks juba olemasolevaid suhteid, mis lõpuks muutuvad draama koostisosadeks. Nii võrdub filmis "Tabu" (*Tabu*, 1931) laeva ilmumine vaatevälja ekraani vasakust servast kahtlemata saatusega, ilma et Murnau reedaks filmi ainult naturaalseid dekoratsioone kasutavat ranget realismi.

Ent kõigest kõige vastandlikum pildi ekspresionismile ja montaaži tulevärgile on Stroheim. Tema puhul ilmub end reaalsuse tähendus, just nagu kahtlusalune politseikomissari väsimatu juurdluse all tunnistab üles oma süü. Stroheimi lavastamispehime on lihtne: jälgida maailma nii lähedalt ja nii tungival, kuni see paljastab oma jultumise ja inetuse. Stroheimi filmi võiks peaaegu et kujutada koosnemas vaid ühestainsast, nii suurest ja nii pikast plaanist kui on soovi.

Need kolm režissööri pole ainsad. Leiaksime kindlasti teistegi juures siin-seal mitte-ekspresionistliku filmi elemente, milles montaaž ei mängi mingit rolli. Isegi Griffithi juures muide. Ent ehk aitab neist näidetest tõestamaks, et otse tummfilmi südames eksisteeriv teatud osa filmikunstist on täiesti vastupidine sellele, mille alusel "kino" identifitseeritakse; keelekasutus, mille semantiline ja süntaktiline ühik ei ole mitte plaan; milles pilt ei ole tähtis mitte selle tõttu, mis ta reaalsusele lisab, vaid mis ta temast *paljastab*. Selle tendentsi tõttu oli tummfilm tegelikult invaliid: reaalsus, millest on lahutatud üks tema koostisosa. Stroheimi "Ahnus" (*Greed*, 1924) ja Dreyeri "Jeanne d'Arci kannatused" (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) on juba potent-

siaalsed helifilmid. Kui me enam ei pea montaaži ja pildi plastilist kompositsiooni filmikeele põhiolemuseks, ei ole ka heli ilmumine seitsmenda kunsti kahte, põhjalikult erinevat aspekti lahutavaks esteetiliseks piiriks. Teatud osa filmikunstist uskus end surevat helilindi kätte, see aga ei olnud sugugi kogu filmikunst. Tegelik piir oli mujal, ta läks ja läheb katkemata edasi läbi 35 aasta filmikeele ajaloos.

*

Tummfilmi esteetiline ühik nõnda kahtluse alla seatud ning jagatud kahe omavahel tihedalt vaenutseva tendentsi vahel, vaatame üle viimase kahekümne aasta ajaloos.

1930.—1940. aastani tundub kogu maailmas, eriti aga ameerika filmikeelse valitsevat teatud ühtsus. Hollywoodis võidutseb viis või kuus suurt žanrit, tänu millele kuulub Hollywoodile vaieldamatu ülemvõim: ameerika komöödia [Frank Capra "Mr Deeds sõidab linna" (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)], burlesk (vennad Marxid), tantsufilmid ja muusikalid (Fred Astaire ja Ginger Rogers; Vincent Minnelli "Ziegfeld Follies", 1946), politsei- ja gangsterifilmid [Howard Hawksi "Arminägu" (*Scarface*, 1932), Mervyn LeRoy "Olen ärakaranud sunnitööline" (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, 1932), John Fordi "Pealekaebaja" (*The Informer*, 1935)], psühholoogiline ja kombedraama [William Wyleri "Ummik" (*Dead End*, 1937) ja "Jezebel", 1938], ulme- ja õudusfilmid ["Dr Jekyll ja mr Hyde" (1932 režissööriks Rouben Mamoulian ja 1941 Victor Fleming), James Whale'i "Frankenstein" (1931) ja "Nähtamatu" (*The Invisible Man*, 1933)], vestern [John Fordi "Postitõld" (*Stagecoach*, 1939)]. Teisel kohal maailmas on sellel ajajärgul kahtlemata Prantsuse film: selle üleolek kinnistub vähehaaval žanris, mida jämedates joontes võiks nimetada mustaks ehk poeetiliseks realismiks. Siin tõuseb esile neli nime: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné ja Julien Duvivier. Kuna meie eesmärgiks ei ole esikümne koostamine, pole eriti mõtet peatuda Nõukogude, Inglise, Saksa ja Itaalia filmidel, mille tähtsus sellel ajavahemikul on väiksem kui järgmisel kümnendil. Ameerika ja Prantsuse filmist piisab täiesti, et määratleda ennesõjaaegset helifilmi kui silmanähtavalt tasakaalustatud ja küpset kunsti.

Kõigepealt sisust: suured, kindlate reeglitega žanrid, mis on võimelised meeldima nii laiale rahvusvahelisele publikule kui ka kitsale haritud ellidile, tingimusel, et see poleks *a priori* kino kui sellise vastu vaenulik.

Seejärel vormist: väga selged ja sisule vastavad operaatori- ja montaažistiilid; heli

ja pildi täielik leppimine. Kui tänapäeval vaadata sellisid filme nagu William Wyleri "Jezebel", John Fordi "Postitöld" või Marcel Carné "Algab päev" (*Le Jour se lève*, 1939) siis on tunne, nagu näeks kunsti, mis on leidnud täiusliku tasakaalu, ideaalse väljendusvormi. Samas imetle dramaatilisi ja moraalseid teemasid, mis küll ei ole võib-olla kino leiu-
tatud, kuid mis said sellise laia ulatuse ja kunstilise efektiivsuse, mida nad ilma filmita vaevalt oleksid saavutanud. Lühidalt öeldes, kõik "klassikalise" kunsti täiuse tunnused.

Loomulikult olen nõus, et pärastõja-aegse kino originaalsus võrreldes 1939. aastaga seisneb mõningate rahvuslike filmikoolkondade edenemises, eriti itaalia filmikunsti pimestavas leegitsemises ning originaalse ja hollywoodlike mõtustest vaba inglise filmikunsti tekkimises, ning et sellest võib teha järelduse, et 1940.—1950. aastate tõeliselt tähtis fenomen on uue vere ning veel läbi uurimata mateeria sissetung. Ühesõnaga, tõeline revolutsioon toimus pigem teemade kui stiili tasandil; pigem selles, mida filmil on maailmale öelda, kui selles, kuidas ta seda teeb. Kas "neorealism", enne kui ta sai filmilavastuse stiiliks, polnud mitte humanism? Ning kas see stiil ise ei kujuta endast põhiliselt mitte eemaldumist reaalsusest?

Minu eesmärk ei ole ülistada mingi vormi domineerimist sisu üle. "Kunst kunsti pärast" ei ole filmis mitte vähem ketserlik, vahest isegi rohkem. Ent uuele sisule uus vorm! Ning see on veel üks vahend, et paremini aru saada, mida film tahab meile öelda, selle asemel et lihtsalt mõista, kuidas ta seda teeb.

1938. ning 1939. aastad olid niisiis eriti Prantsusmaal ja Ameerikas helifilmi klassikalise täiuse aastad, mis ühelt poolt põhinesid kümme aastat lihvitud või tummfilmist pärinevate dramaatiliste žanrite küpsusel, teiselt poolt tehnilise progressi stabiliseerumisel. Kolmekümnendad aastad olid nii heli kui ka värvitundliku filmilindi aastad. Kahtlemata jätkasid stuudiod tehnilist täiustamist, ent see toimus detailides, mis ei toonud kaasa radikaalseid muutusi filmilavastusse. See olukord ei ole muide alates 1940. aastast muutunud, vahest ainult operaatoritöös, tulenevalt filmilindi valgustundlikkuse suurenemisest. Värvitundlikkus pööras segi pildi väärtuste tasakaalu, eriti tundlikud emulsioonid võimaldasid muuta selle põhijooni. Tehes stuudiovõtteid palju suletumate diafragmadega, sai operaator vajadusel likvideerida tagaplaani udususe, mis muidu oli mõödapääsmatu. Ent võib leida ka kaardisügavuse kasutamise varasemaid näiteid (näiteks Jean Re-

noiri juures); seda oli mõningate kangelaslike tegude hinnaga alati võimalik saavutada ka välisvõtetel ning stuudios. Pidi ainult tahtma. Nii et tegelikult ei ole see mitte niivõrd tehniline probleem (mille lahendus, tõsi, lihtsus-
tus) kui stiiliotsingute küsimus, mille juurde me hiljem tagasi tuleme. Kokkuvõtteks. Alates värvitundlikkuse kasutamise üldiseks muutumisest, mikrofonide kõikide võimaluste tundmaõppimisest ja kraana kasutamisest stuudiotehnikas võib öelda, et 1930. aastatest on filmikunsti loomiseks olemas kõik tehnilised tingimused.

Kuna tehnilisi ettemääratusi enam niihästi kui ei olnud, tuleb keelekasutuse evolutsiooni printsiipe ja märke otsida süžeede küsitavaks pidamises ning sellest tulenevalt ka nende väljendamiseks vajalike stiilide kahtluse alla seadmisel. 1939. aastaks oli helifilm jõudnud sinnamaale, mida geograafid nimetavad jõe tasakaaluprofiiliks. See tähendab sellist ideaalset matemaatilist kõverat, mis on ohtra erosiooni tagajärg. Saavutanud tasakaaluprofiili, voolab jõgi rahulikult lähtekohast suudmesse ning oma sāngi enam suuremaks ei uurista. Ent piisab mõnest geoloogilisest nihkest, mis tõstab settekiivimi kihti, muudab jõelähtme kõrgust, ja vesi töötab jälle, tungib väljaulatuvate maanukkide alla, lõhub ja uuristab. Vahetevahel, eriti kui on tegemist paekiviga, kujuneb täiesti uus reljeef, pinnal tihti nähtamatu, ent keeruline ja pöörjas, kui jälgida vee teed.

Raamatust: André Bazin
"Qu'est-ce que le cinéma?"
("Mis on kino?"), "Les éditions du cerf",
29, bd Latour —Maubourg, Paris, 1990
tõlkinud MARGE LIISKE

André Bazini essee on algselt ilmunud kolme eraldi artiklina aastatel 1950—1955.

Järgneb TMK 1997, nr 11.

SUVETEATER KUI NORM

Iga aastaga näib suveteater Eestimaal aina hoogu juurde koguvat. Kui kaks aastat tagasi, 1995. suvel hiilgas Linnateatri "Kolm musketäri" peaaegu et uhkes üksinduses (just vabaõhuteatri mõttes), siis sel aastal ületab suvelavastuste arv juba ümmarguse kümne. Ehk teisisõnu siis, läinud vabaõhuhooaeg möödus loosungi all "Igale teatrile oma suvelavastus".

Linnateater jätkas kolmandat suve "Kolme musketäri". Ja endiselt edukalt: publikupuudused polnud kuulda. Draamateater, kes peaaegu ainsana ei ole küll oma suvetükkidega lageda taeva alla kolinud, pakkus suverepertuaaris vaatajale koguni kahte lavastust: F. Grillparzeri "Esiema needust" Mati Undi tõlgenduses väikese saali uueenas imidžis ja C. Dickensi "Nicholas Nickleby elu ja seiklusi" Georg Malviuse kindlakäelises versioonis teatri suurel laval. Teist suve järjest mängiti ka A. Tšehhovi "Kolme öde". Sagadi mõisas. Nukuteater lõbustas oma väikesi vaatajaid traditsiooniliselt oma suveõuel. Pealinnast kaugemal asuvad teatrid üritasid samuti: kõige enam intrigeerisid kaks, n-ö algajat. Rakvere Teater "Dracula, öö valitsejaga" Peeter Raudsepa käe all ja Emajõe Suveteater "Robin Hoodiga" Ain Mäeotsa tõlgenduses. Viljandis jätkas Kalju Komissarov Lossimäe traditsioonilisel laval, pakkudes suvemugandust V. Hugo teost "Jumalaema kirik Pariisis". Ent ootusi kruvis üles pigem "Ugala" teine projekt A. H. Tammsaare muuseumis Vargamäel — Margus Kasterpalu instseneering "Tõde ja õigus I", mis jõudis Vargamäe väljade vahel esietendusküpsiks Andres Noormetsa juhtimisel. Teinegi Tammsaare tõlgendus sündis sel suvel ja sedakorda uue ühenduse "Vaba lõva" jõududega — A. H. Tammsaare — A. E. Kerge "Vanade ja noorte lugu". Kui lisada veel teist suve C. R. Jacobsoni muuseumis mängitud Vaiguri "Kraavihallid" "Endla" teatri esituses ja tema

traditsiooniline suvehooaeg statsionaaris, siis usina ja kõike näha tahtva teatrikülastaja võis läinud suvi küll päris võhmale võtta.

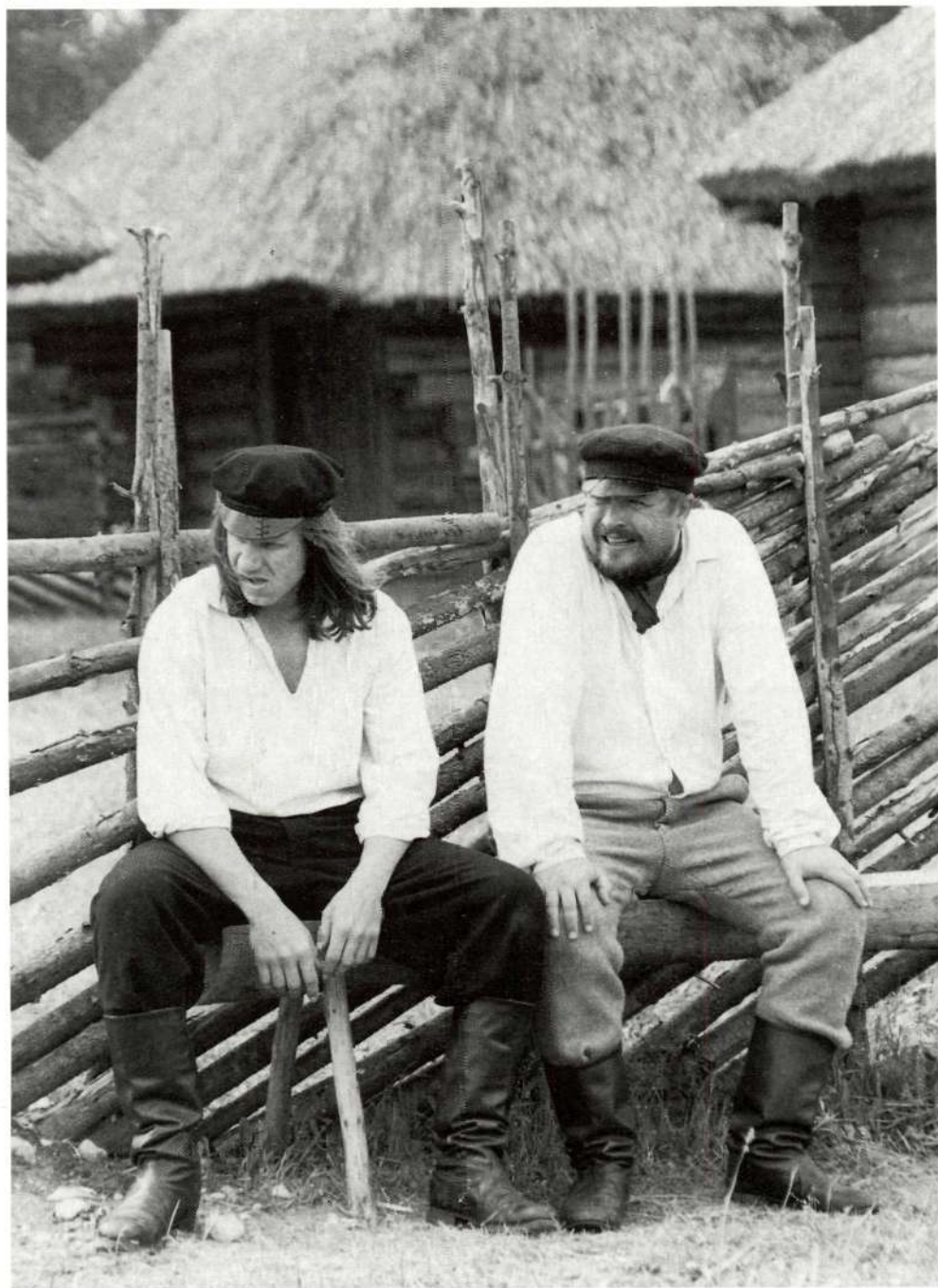
Et praeguseks on ajalehed jõudnud need lavastused kindlasti juba risti ja põiki läbi arvustada, siis oleks selles sügisemõtiskluses arukas pigem mõelda, mida tollest suvisest teatriilust järeldada? Mida tähelepanuväärset nii arvukast kogumist ikkagi sõelale jäi ja milline on too kasulik kogemus või iva, mida järgmisesse suvesse kaasa võtta.

SAMMHAVAL
KERGEMA SUUPISTE POOLE?

Ei julge väga suurel iseloomul väita, et suvelavastuste hulk oleks selle aastaga oma lae saavutanud. Vabaõhuteater näikse hakkavat Eestimaal kujunema üheks puhkusetraditsiooniks, milles tegelikult pole ju midagi uut ja üllatavat. Kui stagnaajal gastroleerisid teatrid edukalt mööda Eestimaa lauluväljakuid (nüüd näikse selles nišis võimukalt asetsevat kõiksugu muusikatuurid), siis turumajanduslikus Eestis seotakse üks lavastus (või projekt) ühe konkreetse mängupaigaga, et seal siis järjepanu või järjestikuste päevade peale kogutud tsüklitena etendusi anda. Kuna eestlane näib üha meelsamini oma puhkuse-õnne hulka arvavat ka mõne vabaõhu-õnne koos klaasi õlle ja putkasuupistega, siis paistab suvelavastustel ka järgmistel aastatel tulevikku olevat. Ja küllap jätkub publikut rohkematelegi etendustele. Mida tõestab ka asjaolu, et üsna mitme lavastuse eluiga on kandunud järgmissegi suvesse, rääkimata lisaetendustest.

Kas näitab see vastutulekut publikule või teadlikku sihti n-ö puhkuseteatris suunas, aga just sel suvehooajal torkas silma tendents, et alusmaterjaliks valitakse võimalikult tuntud lugu, mida üritatakse püüdlilikult garneerida suveteatrile kohaste lisanditega: tulevärk, rikkalikud kostüümid, laulud, tantsud,

A. H. Tammsaare/M. Kasterpalu, "Tõde ja õigus I"
(lavastaja Andres Noormets, kunstnik Anu Raud,
muusikaline kujundaja Margus Põldsepp).
Esietendus A. H. Tammsaare muuseumis Vargamäel 21. juunil 1997.
Andres Paas — Hannes Kaljujärv, Pearu Murakas — Jaan Rekkor
Enn Loidi foto



mõõgavõitlus, hobused ja vampiirid. Vaid Mati Undi Grillparzeri "Esiema needus" võib publikule vähetuntud legendide hulka arvata, aga siingi on arvestatud küllalt stereotüüpsete mängureeglitega: müstika, traagiline armastuslugu, kummitused... Kui selle suve uuslavastustes tehti panus enamasti maailmaklassikale ("Nicholas Nickleby", "Esiema needus", "Jumalaema kirik", "Dracula", "Robin Hood"), siis kaks suveteatrit valisid Tammsaare ("Tõde ja õigus", "Vanad ja noored") — publiku peal ära proovitud klassika. Mis võiks kõlada pigem tunnustusena, et julgeti pöörduda moodsa ajastu *show*'likest stereotüüpidest sajandialguse taluühiskonna poole. Ja pisut ehk üllatuslikultki, eriti Vargamäe projekti ülimenu silmas pidades, ei olnudki tegu valearvestusega. Publikut jätkus mõlemale Tammsaare lavastusele.

Tegelikult on vist raske üht laadi teisele eelistada või teatrite-truppide valikuprintsiipi eriti karmilt kritiseerida: *à la* miks olete valinud kergemeelsema tee? Juba suveteater ise eeldab kergemeelsemat suhtumist nii publikult kui kriitikult. Raamid on pisut lõdvemad. Pealegi ei jäänud publikueduta ju

ükski projekt, ka mitte teist aastat Sagadi mõisas mängitav Tšehhov. Mis tõestas veelgi, et suveteatri nišis oli sel aastal ruumi kõvasti ja ehk jätkub järgmistelgi aastatel. Ja eks juba aeg näita, millal publik suvisest meelelahutusteatrist ära tüdineb ja ka sumedal suveõhtul tõsisemat teatrit näha tahab, vahest katartilist elamustki otsib.

DRAMATURGIA — NÕRK KOHT

Omaette küsimus on, kuidas, enamasti ju vabaõhulavadel dramaturgilise materjali lavale organiseerimisega hakkama saadi. Esikohale tuleb vist asetada Andres Noormetsa "Tõde ja õigus". Lavastuse dramaturgiline alus oli kooskõlas lavastaja nägemusega, oli toredaid osatäitmisi, emotsionaalset pinget ja mängukeskkonda ülimalt hästi sobituv tervik. Loomulikult oli siingi arvestatud stereotüüpide või arhetüüpsete mudelitega: Kasterpalu näitemäng praktiliselt koosnes tuntud tsitaatidest austatud klassiku teosest. Oli pretensioonitu, kuid hästi toimiv skeem.

Aga see ei seganud üllataval kombel põrmugi. Ühelt tsitaadilt teisele ülehüppamine oli võimalik juba seetõttu, et alustekst

I. Olmaru, "Robin Hood" (lavastaja Ain Mäeots, kunstnik Liina Unt, muusikaline kujundaja Toomas Lunge). Esietendus Emajõe Suveteatris Toomemäel 25. juulil 1997. Stseen lavastusest.

Ain Protsini foto



on vaataja mälus olemas. Seepärast ongi võimalik lavastust määratleda kui pildikesi Tammsaare teosest, mida Andres Noormets kavalehel ka ausalt teeb. Ometi tekkis mingi impressionistlik atmosfäär, tegelased oma päris-keskkonnas justkui astunuks hetkeks minevikust välja, et siis jälle sinna tagasi minna. Ei või öelda, et peaosatäitjad Hannes Kaljujärv ja Jaan Rekkor Andrese ja Pearuna mingid superrollid loonuksid, ent mingi uue, värskema visiooni kahest kangest Vargamäe peremehest nad ometi andsid. Ja siiski sedavõrd jõuliselt, kui see nii punktiirse tegevustiku ja teksti juures võimalik oli.

Meeldiva üllatuse pakkus ka viis, kuidas oli kokku suudetud sulatada suhteliselt ebaühtlane trupp — veel väga napi lavakogemusega Viljandi kolledži värsked diplomandid sobitusid märkamatuult tervikusse. Küllap toetas siiski keskkond, alates ajastupärasest taluarhitektuurist ja lõpetades kusagil kukuva käoga. Diskreetselt ja paindlikult oli Noormets suutnud lavastusse põimida ka mõned kujundlikud võtted, mis ei mõjunud nii konkreetse olustikus sugugi kistuna-kunstlikuna (Vargamäe jõgi sinise palakana). On vaid pisikese grammi küsimus, aga Ago Endrik Kergel Rocca al Mare Vabaõhumuuseumi talus "Vanade ja noorte puhul" sama võtte kasutamine (valged, punased ja mustad riidekangad) ei õnnestunud — nii värvisümbolika kui ka tegevuslik seos mõjus kistuna, kunstlikuna, pisut banaalsenagi. Ka dramaturgilisel alusmaterjalil (Kerge dramatisering) oli käärde ja liimi lõhn küljes. Ehkki lugu jõudis pärale. Seda ei saanud öelda Peeter Raudsepa seatud "Dracula, öö valitseja" kohta. Ehkki vaeva ja raha oli kulutatud selle peale ilmselt kaugelt rohkem kui eelmise lavastuse puhul. Paraku vedas vist dramaturgi-vaist noort lavastajat seekord alt ja ikka nii rängasti, et loo põhiskeemgi vaadates segaseks jäi. See tõestas üht reeglit, mis vabaõhuteatri puhul eriti kehtib: lugu peab töötama nagu õlitatult, olema igas punktis arusaadav ja jälgitav. Mingu selle nahka kui tahes head ideed, kõrvalepõiked või muidu geniaalsed uitmõtted ja paralleelid. Kui on ambitsioon teha vaatamängulist vabaõhuteatrit, kus on kasutada suur mängupind ja võimalikud masside liikumised, peab stoori olema kergesti "loetav". Muuseas, vahest üks võimalusterohkem vabaõhuplats (hea leid rakverelaste poolt igal juhul) oli ka pisut



Ch. Dickens/D. Edgar, "Nicholas Nickleby"
(lavastaja Georg Malvius,
kunstnik Ellen Cairns,
helilooja Miroslav Jelinek). Esietendus
Eesti Draamateatri suures saalis 14. juunil 1997.
Nicholas Nickleby — Mait Malmsten,
Smike — Taavi Eelmaa.
DeStudio foto

abitult kasutatud, nii et aeg-ajalt oli publikul probleeme koguni nähtavusega. Et lugu nii ähmaseks jäi, on isegi mõttetu hakata arutama, kes kelle verd imes, miks üks suri või kuidas teine pääses. Ja kes ta siis oli, see Dracula (Peeter Jacobi), kelles võis ju aimata mingit pööratud tõlgendustaotlust (Dracula kui maailmaparandaja?).

Kindlasti oli oma loo lavale panemisel professionaalselt kindlakäeline Georg Malvius, kes suutis lavale organiseerida nii suure trupi ja selle suhteliselt lühikese ajaga ladusalt käima lükkas. Ilmunud kriitikas oli tunda suuremaid kunstiootusi, kui lavastus pakuda tahtis: loodeti värvikamaid rolle ja psühholoogilisemat teatrit. Minu meelest too lavastus (või lavastaja) seda ei eeldanudki. Ja kuigi olen nõus, et Mait Malmsten ja Elina Reinold jäid noorte Nicklebytena liiga siirupisteks ja mittemidagiütlevateks tegelasteks, oli lavastuses mitmeid huvitavaid osatäitmisi, eriti pisikarakterite hulgas. Ja minu meelest



F Grillparzer, "Esiema needus" (lavastaja, lava- ja muusikakujundaja Mati Unt, kostüümikunstnik Ene-Liis Semper). Esietendus Eesti Draamateatri väikeses saalis 10. juunil 1997. Berta — Viire Valdma, Krahv Zdenko von Borotin — Aarne Üksküla.

DeStudio foto

mõttetu ajaraiskamine see projekt ei olnud. Malvius ja Draamateatri trupp demonstree-
risid taset, mis võiks juba ammu olla jõuko-
hane meie muusikateatril (muusikalides
eriti).

Draamateatri teine suvelavastus re-
mondieelses väikeses saalis jääb eelkõige
meelde oma uudse lavakasutuse ja Undi
puhul küllalt selgepiirilise struktuuriga. Ent
ometigi võinuks "Esiema needus" sünnitada
huvitavamaid rolle ja lavasuhteid. Millegi-
pärast läks korda ainult vana krahvi traagika
(Aarne Üksküla), noorte armastajate liin jäi
kahvatuks, õõnsaks ja skemaatiliseks. Oli ilu-
said kohti (Berta — Viire Valdma palve-
tamissteen), ent enamasti võimaldas laval
toimuv vaid külma, distantseeritud jälgimist.
Pisut arusaamatu oli Ene-Liis Semperi milita-
riseeritud ja pungilik kostüümilahendus,
mida lavastus kuidagi ei motiveerinud. Aga
väikese vinjetina oli too lavastus Draama-
teatri suveprogrammis kindlasti omal kohal.
Ega vist Unt selle lavastusega ka väga suurt
kunsti teha ei üritanud.

Emajõe Suveteatri projekt "Robin
Hood" täitis tõenäoliselt tartlaste ootused
kuhjaga, ehkki ka siin oli dramaturgiliselt
veniva materjaliga liiga aupaklikult ringi
käidud ja rõhk asetatud eelkõige välisele. Ain
Mäeotsa tubli saavutus oli juba seegi, et nii
pretensioonikate vahenditega (mõõgavõitlus,
rüütliturniir hobustega, vibulaskmine, lau-
lud, tantsud, massistseenid jms) terviku suhtelisel
tempokalt jooksma sai. Põhipreten-
sioon jälle rollide skemaatilisus, millel tõe-
näoliselt mitu põhjust: dramaturgia rabeusus,
lavastajate tõenäoline vajadus lahendada eel-
kõige vormiküsimused jne.

Komissarovi lavastust Viljandi lossiva-
remetes kummitas sama häda kõige ilme-
kamalt — tegu oli väliselt justkui toimiva,
kuid sisuliselt tühja, hingetu lavastusega, mis
hakkas meenutama kainelt valmisvorbitud
haltuurat. Siit hakkab välja kooruma üks
üldine tendents, suvelavastuste nõrkus: üpris
raske on suurejooneliste vaatamängude pu-
hul nii lavastajal kui ka näitlejal tajuda, kus
asub piir mängimise ja näitlemise vahel. Kui-



P. Raudsepp, "Dracula, öö valitseja"
 (lavastaja Peeter Raudsepp,
 kunstnik Jaak Vaus,
 muusika autor Ardo Ran Varres,
 liikumisjuht Dmitri Hartšenko).
 Esietendus Rakvere Vallimäel 16. juunil 1997.
 Miina Harker — Karin Tammaru,
 Jonathan Harker — Ardo Ran Varres.

Priit Grepri foto

das saavutada muinasjutulikus vaatamängus selline tõepära või usutavus, mis publiku pinget ikkagi ülal hoiab. Milline on üldse vaatamängu ja teatri vahekord ühes vabaõhulavastuses? Mis on primaarne ja mis sekundaarne, kas võimalikult hästi peetud mõõgavõitlus või võimalikult efektne Quasimodo mask või hoopis ikkagi tegelaste sisemaailmas toimuv, see, mis inimlikus mõttes vaa-

tajat huvitab, teda lugu jälgima paneb? Kas peab sellest tegema siis paradoksaalse järelduse,

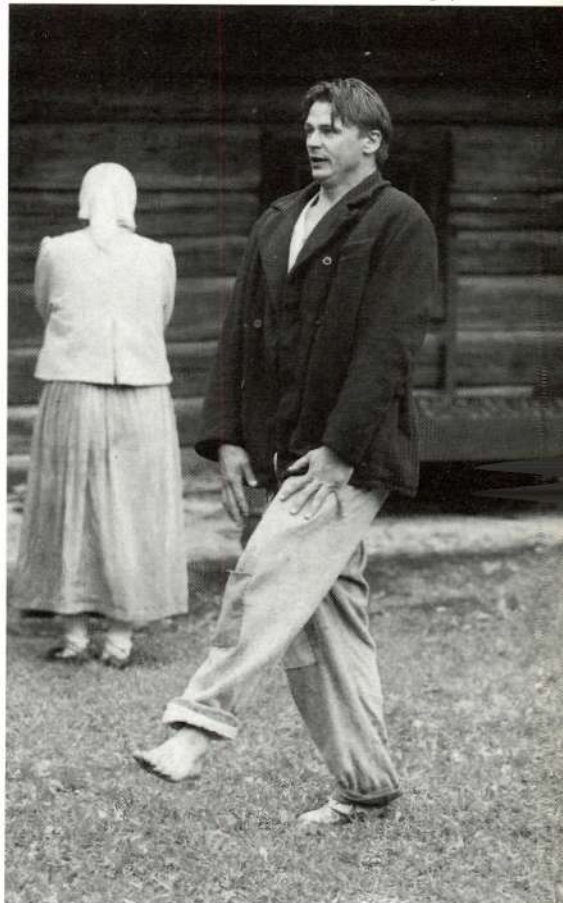
ET ROLLE EI OLNUDKI?

Oli õnneks siiski, ehkki vaevalt et ühtki tähelepanuväärset osatäitmist esile tõuseb. Oli suuremaid ja väiksemaid osatäitmisi, mis kas tervikuna või mingi nüansi poolest huviga kripeldama jäid. Taavi Eelmaa südamlük, õnnetu, pisut kummaline ja lõpuni oma salapära säilitav Smike. Hiilgav ümberkehas-tumine ikkagi. Või Andrus Vaariku, Lembit

A. H. Tammsaare/ A.-E. Kerge,
 "Vanade ja noorte lugu"
 (lavastaja Ago-Endrik Kerge,
 kunstnik Liina Pihlak,
 muusikaline kujundaja Viive Ernesaks).
 Ühendus "Vaba lava".

Esietendus Rocca al Mare vabaõhumuuseumis
 23. juunil 1997.

Kaarel — Märt Visnapuu.
Toomas Huigi foto





V. Hugo/K. Komissarov,
 "Jumalaema kirik Pariisis"
 (lavastaja Kalju Komissarov,
 kunstnik Krista Tool,
 muusikaline kujundaja Peeter Konovalov).
 Esietendus Viljandi Lossimägedes
 21. juunil 1997.
 Quasimodo — Gert Raudsep.

Enn Loidi foto

Ulfsaki, Ivo Uukkivi, Dan Põldroosi, Enn Nõmmiku, Taavi Teplenkovi pisirollid sellesamas "Nicklebsys". Või Peeter Volkonski Vend Vops, tema hillitsetud koomika, jälle millegipärast südamlilik ja natukene haletsustekitav kuju. Kindel oma tahtmistes ja soovides. Või juba nimetatud Vargamäe pere-mehed. Või Piret Raugi Mari või Meelis Rämmeldi Juss. Aga ka mõni aeg teatrist eemal olnud Märt Visnapuu Kaarel, oma arhetüübilt pisut saamatu ja õnnetu Jussiga sarnane, mõlemad elule allajääva eesti mehe ilmekad arhetüübid.

Võib-olla seda kõike ei olegi nii vähe. Kui arvestada, et enamik lavastusi valmis

suhteliselt lühikese ajaga ning paljudes lavastustes toimis ka n-ö segatud truppi fenomen — tendents, mis hakkab Eestimaal üha enam kanda kinnitama. Ja võimalik vist just suveprojektiis: pakkuda võimalust koos mänd-gida erinevate teatrite näitlejatele. Õnnestunum selles kontekstis kindasti Jaan Rekkori ja Hannes Kaljujärve kohtumine teatris. Kunstilises mõttes hoopis vähem argumenteeritud oli "Robin Hoodis" nii erinevate teatrite näitlejate kasutamine (Mait Malms-ten, Tõnu Linnas, Anne Veesaar, Üllar Saaremäe, Veikko Täär). Ent küllap see on idee, mis tasub kaalumist järgmistelgi suvedel. Ehk saavad nii partneritena kokku näitlejad, kes pole sellest unistadagi osanud. Suvel on see kindlasti pisut lihtsam kui põhi-hooajal. Kui ainult asjale varakult mõtlema hakata.

KES TEEB SIISKI PANUSE TÖSISELE TEATRILE?

See küsimus hakkab üha enam intri-geerima. Kuigi Draamateatri Dankred Torsti "Merlin" ja Mati Undi Shakespeare'i-mugandus ning Sagadi mõisa "Kolm öde" on justkui tee kätte näidanud. Kahjuks polnud jälle tulemus nii veenev. Aga Karusoo omaaegse "Elektra" latti (selle meenutamine hakkab mõjuma juba rutiinsena) pole julgenud veel keegi maha ajada. Millal ilmuvad meie suve-teatri repertuaari jälle Shakespeare, Sophokles, Molière? Nagu kunagi pärast laulvat revolutsiooni elas eesti teater üle frivoolse komöödia lastehaiguse (lootes sellega taas publiku saalidesse tagasi tuua), nii võiks varsti vaibuda ka kerge meelelahutusteatri laine meie vabaõhulavadel. Või vähemalt tasakaalustada tõsisema repertuaari abil. Usun, et selliseigi teatri jaoks on nišš olemas. Peab jätkuma ainult julgust riskida. Ja äkki ei olegi millegagi riskida. Äkki publik juba ootab seda?

LEGEND OLAVINLINNAST

SAVONLINNA OOPERIFESTIVAL 1967—1997

Südatalvel on siin vaikne. Vaid vallatud tuuleilid, mis on järvede keskel seisva lossi ainsad alalised elanikud, keerutavad kivise õue nurkades tuhkjat lund üles.

Kummaline, kui väiksena tundub Olavinlinna talvel. Ei ole jälgegi suvisest inimrohkest melust. Veel enam, Soome Muuseumiameti nõude kohaselt ei tohi sügise saabudes jääda lossiõuele ainsatki märki, mis meenutaks ooperifestivali: ei lava, toole, võimsat valgusparki ega katust, isegi mitte konkse seinas.

Ida-Soome loodus oma jahmatama paneva iluga on esimene, mida Savonlinnast rääkides on võimatu unustada. Kaardilt või lennukiaknast eelnevalt maastikuga tutvunud, ei ole kohale jõudes võimalik uskuda, et siin maismaad üldse leidub! Vett mööda pääseb vabalt Kuopio või Joensuuni, vastasuunas aga Saima kanali ja Viiburi kaudu kas või Tallinnani välja.

OLAVINLINNA EHK OLOFSBURG

Võimas kindlus Olavinlinna kõrgub Kyrönsalme nime kandva väina salakavalaid keeriseid tulvil olevate tumedate voogude vahel juba üle viiesaja aasta. Esmapilgul jääb mõistetamatuks, miks sellisesse kõrvalisse kohta nii võimas loss üldse ehitati.

12. aastatuhande hakul asus Soome kahe riigi huviorbiidis: 1155. vallutati need alad rootsi ristisõdalaste poolt, seejärel korraldas Novgorod omakorda röövretki, mis ulatusid kohati Turuni välja (1318). Järgnes 150 aastat rahu. Kui aga Moskva tsaar Ivan III otsustas oma valdusi laiendada ning Novgorodi valutas, kardeti Stockholmis ohu lähenemist idast ja nii tehti 1475. aastal Taani päritoluga läänihärrale Erik Akselipoeg Tottile ülesandeks rajada Rootsi ja Vene riigi piirile kindlus, mis nimetati Skandinaavias levinud pühaku Olavi auks Olofsburgiks. Muide, selle 16 ehitusmeistril kutsuti Tallinnast.

1495. ja 1496. aastal pidas kindlus venelaste esimestele rünnakutele edukalt vastu, järgmine tõsine katsumus tuli läbi elada Gustav Vaasa ajal 1555—1557. Sel ajal tehti ka



Tallinlaste ehitatud kindlus ooperi kaitsmisel.

kindluse tornid kõrgemaks ja müürid paksemaks. Alles 1714. aastal pidi kindlus esimest ja viimast korda alistuma.

Rahuläbirääkimiste tulemusena anti Olofsburg küll tagasi rootslastele, kes aga kaksikümne aastat hiljem Turu rahulepinguga selle lõplikult venelastele loovutasid. Üks Olavinlinna komandantidest on olnud ka Aleksandr Suvorov, kelle nime tänaseni kannavad mitmed kindluse kaitserajatised.

Soome alade liitmisel Venemaaga muutus kindlus mõttetuks, vahepeal peeti isegi selle lammutamise plaane. Õnneks seda siiski ei juhtunud ja XX sajandil sai kindlusest hindamatu arhitektuuriline mälestusmärk.

Iga lossiga käib kaasas arvukalt legende. 1907. aasta suvel sai alguse selle sajandi legend Olavinlinnast, kui soome lauljanna **Aino Ackté** tekkis idee siin ooperipidustusi korraldada. Ackté, kes oli 1897—1903 Pariisi Operi ning 1904—1906 New Yorgi *Metropolitan Opera* vaieldamatu primadonna, laulja, keda Richard Strauss pidas parimaks Salomeks maailmas, viis oma idee ellu 1912. aasta suvel ja pani nii aluse tänapäevaks ülemaailmse tunnustuse saavutanud festivalile. Soovides näidata maailmale soome kultuuri, selle omanäolisust ja mitmekesisust, valis Ackté esimesel kolmel aastal repertuaari vaid Soome oopereid. Samaaegselt olid need publikule nii sisult kui ka muusikalt kergemini mõistetavad. Esimene lääne ooper, Gounod' "Faust" nägi festivalil rambi- või õigemini päevavalgust alles 1916. aastal.

Majanduslike raskuste tõttu soikus festival seejärel neljateistkümneks aastaks. Sellele vaatamata ei andnud juba küpsesse ikka jõudnud lauljanna alla: 1930. aastal võisid Olavinlinna õuele kogunenud inimesed taas kahte soome ooperit kuulata-näha.

"Ma ei saanud hingerahu enne kui nüüd, mil saatuse armuliku juhuse tõttu on taas osutunud võimalikuks ellu äratada oope-

Mozart, "Võluflööt". "Siin on pistoda!" lausus Anna Kristiina Kaappola (Õökuninganna) kuus aastat tagasi ka Estonia laval.



ripidustused, lasta taas kõlada nende tõsiste kuid naeratavate müüride vahel meie igioma, kaunist muusikat," ütles Aino Ackté intervjuus ajalehele "Savonmaa" 1930. aastal.

Kahjuks pidid ka seekord Aino Ackté püüdlused kujundada festivalist pikaajaline traditsioon alla vanduma majanduslikele raskustele, mis koos intriigidega said kogu üritusele surmahoobiks. Savonlinna jäi ootama uut eestvedajat.

Vaatamata korduvatele rohkem või vähem edukatele katsetele muusikat taas lossiõuele tuua, sai see arvestatavalt teoks alles 1967. aastal, mil esitati Beethoveni "Fidelio", peaosaliste hulgas Kim Borg Roccona. Seda aastat peetaksegi "kaasaegsete" Savonlinna ooperipidustuste stardipauguks. Ehkki vahepeal on olnud nii paremaid kui ka halvemaid aegu, on tookord käima lükatud festivalivancker tänavu suveks peatusteta veerenud juba kolmkümmend aastat.

Üheks märkimisväärseks verstapostiks selle teekonnal peetakse 1973. aastat, mil festivali etteotsa asus ooperilaulja **Martti Talvela**. Kauaoodatud eestvedaja oli saabunud. Tänu selle maailmakuulsa bassi ennastohverdavale organisaatoritööle leidis Savonlinna ooperifestivali pääsu ka rahvusvahelisele areenile. Samast aastast algas ühtlasi Mozarti "Võluflöödi" võidukäik, nüüdseks on see kujunenud festivali omalaadseks viisikaardiks. Tänapäevase seisuga on "Võluflööti" esitatud ühtekokku 98 korral ja seda on vaadanud üle 200 000 inimese.

Arenes ka festivalipaiga tehniline külg: ehitati teisaldatav katusekonstruktsioon, seitsmekümnendate lõpul võis oopereid jälgida juba seljatoega toolidelt.

Vaatamata festivali tohutule arengule 1912. aastast kuni tänapäevani on jäänud muutumata Aino Ackté alustatud festivali põhisuunitlus: näidata publikule kõrvuti maailma ooperiliteratuuri tippteostega ka soome ooperit ja toetada nii kodumaise muusikateatri arengut.

KÕIGE, KÕIGE, KÕIGE

Kõige pompossema ja rahvarohkema teose tiitel Olavinlinnas kuulub vaieldamatult Verdi "Aidale" — 288 osalejat.

Ka kõige populaarsemat ooperit pole raske mõistatada: Mozarti "Võluflööt" on kasvatanud peaaegu kaks põlvkonda ooperisõpru. Professor August Everdingi lavastus on püsinud muutumatuks 1973. aastast. See ooper oli järjepanu kavas üheteistkümmel suvel ja tuli seejärel uuesti esitusele aastatel 1986—1989, 1992—1994 ja tänavu.

Kõige õnnestunuma teose otsimisel ei pääse subjektiivsusest. Enne artikli kirjutamist küsitlesin nii kolleege kui ka paljusid inimesi, kes on olnud Olavinlinna külastajateks kolme aastakümne vältel. Lõpuks koorus sellest välja järgmine: kõige sügavama mulje on jätnud soome ooperid, eesotsas Joonas Kokkoneni "Viimsete kiusatuste" ning Aulis Sallineni "Ratsamehega", mis meie Estonia laval püsis väga lühikest aega, ilmselt jäi ooperi sisu publikule kaugeks. Paremusest järgmiseks peeti aga ooperiloomingu raudvara Wagneri "Lendavat Hollandlast", Verdi "Aidat" ja "Macbethi" ning Mussorgski "Boriss Godunovi".

Olles näinud pealtvaatjana või kaasalööjana enamust Savonlinnas esitatud ooperitest alates 1988. aastast ütlesin, et minugi poolehoid kuulub Verdi "Macbethile" aastailt 1993—1996.

"Macbeth" oli esimene ooper, milles ise kaasa lõin. Juhuse läbi sain just selles päeva-pealt ka koorilauljast solistik, kui kolleeg esietenduse päeval haigestus ja mind teda asendama paluti. Partii ei olnud just teab mis pikk, vaid kaks rida, kuid ilma ühegi proovita otse esietendusele kahe tuhande kaheksa viiekümne vaataja palge ette Savonlinna ooperifestivalil — kes teab mitu südamelööki sel hetkel minuti sisse mahtus!

Ehkki "Macbeth" ei kuulu Verdi arvukate ooperite seas just populaarseimate hulka, on kogu teos algusest lõpuni jäänud minus helisema kõige soojemate tunnete saatel.

KOLMEKÜMNES SUVI

Sellesuvisesse programmi mahtusid ühtekokku seitse ooperit.

Teist hooaega jätkas Wagneri "Tannhäuser", lavastajaks Juha Hemánus, kunstnik Hannu Väisänen ja dirigendipuldiks Leif Segerstam.

Saanud eelmisel aastal kriitikultelt võrdlemisi jaheda vastuvõtu, oli tänavu tehtud mitmeid muudatusi, mis ohtra semiootikaga üleküllastatud lavastusele märgatavalt selgust ja jõudu juurde andsid. Lauljate plejaad oli aukartustäratav, Wagneri võimsad koorid ei jätnud kedagi ükskõikseks.

Muide, selle aasta festivalikoorist veerandi moodustasid eestlased, neid oli ühtekokku 28 lauljat. Esimese tenori kaheteistkümmneliikmelisest häälerühmast aga koguni kümme olid Maarjamaalt!

Nimiosa laulis Tallinnas Don Carlona nähtud Raimo Sirkkiä. Naispeaosalisteks olid samuti hiljutine Estonia külaline Cynthia

Makris Veenusena ning taanlanna Elisabeth Meyer-Topsøe ja Kirsi Tiihonen Elisabethina. Thüringeni Maahärra osas vaheldusid megabassid Matti Salminen ja Johan Tilli, Wolf-ramit laulsid Walton Grönroos ja Jorma Hyninen.

Et tegemist oli juubelipidustustega, esitati kuuel õhtul publiku igi-soosikut Mozarti "Võlulööti". Osatäitmistest tuleks kindlasti nimetada Camilla Nylundi Paminat ja Jorma Silvasti Taminot. Estonia Teatri lavastuses kuus aastat tagasi laulnud Anna-Kristiina Kaappola on praeguseks tõusnud Soome ainukeseks Öökuningannaks, Sarastrona vaheldusid taas mainitud megabassid ja Pagenot laulis Petteri Salomaa.

Iga aasta toob endaga kaasa ka uuslavastuse. Seekord oli selleks kaks veristlikku ühevaatuselist ooperit, mida tavaliselt ka koos esitatakse, Mascagni "Talupoja au" ja Leoncavallo "Pajatsid", lavastas draamalavastajana tuntud Kari Heiskanen. Muusikalise külje eest vastutas maestro Eri Klas, kes tõstis eestlastest muusikute arvu pidustustel kolmekümneni.

Kriitikute ja publiku seas vägagi vastakaid arvamusi tekitanud nüüdisaega toodud lavastus paistis silma eelkõige vaimukate leidude ning hooga mängutempo poolest.

Pamina (Camilla Nylund) on leidnud tõe ja õiguse Päikeseriigi valitseja Sarastro (Matti Salminen) juurest.



Turiddust oli saanud siin ärimees ja Alfioست narkomaanist mootorrattajõugu juht. Bachi passioonides tavaliselt Jeesust esitanud bariton Juha Kotilainen üllatas publikut tõeliselt bravuurika ja veristliku rollilahendusega. Bulgaaria tenor Kaludi Kaludow Turiddu osas oli aga hääleliselt kogu õhtu vaieldamatu täht.

Selle aasta soome muusika uudisteos- seks oli tellitud helilooja Einojuhani Rautavaaralt ooper "Aleksis Kivi", "Seitsme venna" autori traagilisest elust. Tänavu tähistati Soomes tema 125. surma-aastapäeva. Ooperi nimegelane oli festivali kunstiline juht, soome nimekaim bariton Jorma Hynninen, kellele teos ka oli kirjutatud. Lisaks lummalavale häälele ja välisele sarnasusele kirjanikuga, viis tema erakordselt sugestiivne ja võimas näitlejatöö ooperi lõpuminutiteks enamiku vaatajaist silmanurgast pisaraid pühkima. Välismaalasele, kelleks eestlane- gi soomlastele paratamatult on, ei olnud küll ehk teose sisu nii hingelähedane, samas tajasid aga selgeid paralleele kas või näiteks Juhan Liivi saatusega, mis aitasid ooperi- süžeed ja olustikku paremini mõista. Kellel vähegi mahti, soovitan 6. detsembril, Soome iseseisvuspäeval seda lavastust Soome TV vahendusel vaadata. Põhjalikumad ülevaadet Rautavaara uuest ooperist ja Retretti koobas- kontserdisaalist võib lugeda Lepo Sumera reisikirjadest "Sirbi" eris 8. augustil k.a.

Maria teater näitas seekord Borodini "Vürst Igorit" ning Wagneri kuuetunnist "Parsifali".

Selle-aastase kontserdiprogrammi kesk- seks teemaks oli Bach. Nii esitas näiteks Peter Schreieri koor maailma suurimas puu- kirikus Kerimäel Bachi *h*-moll missa. Oma- laadseks sündmuseks kujunes veel vana kümbluskeskuse "Casino" kohvikus toimu- nud Senior-Gala, kus astusid üles kunagised Soome ooperitähed Ritva Auvinen, Kalevi Koskinen, Taru Valjakka, Eini Liukko-Vaara ja teised. Kohal viibisid veel Anitta Valkki, Usko Viitanen ja Hannu Heikkilä.

MILJÖÖ

Etendused algavad Olavinlinnas kell kaheksa õhtul. Tund aega enne seda tekib kogu linnas ühes ja samas suunas rändlindu- delaadne liikumine. Kindluseni viiv Linnan- katu täitub hästiriietatud inimestest, nende vahel sagivad jalgratastel koorilauljad ning orkestrandid, pillikastid õlal. Lossi viib ainult üks pontoonsild, seda mööda pääsevad tege- vuspaigale nii esinejad kui ka publik. Vahe- tevahel katkestab selle inimvoolu parajasti

süvaväila läbiv palkidega koormatud pargas, sild sõidab kõrvale ning mõne aja möödudes jätkub kõik taas.

Savonlinna lennuväljale *charter*-lendu- dega saabujaid võtab ootepaviljonis vastu muusika, mida esitavad festivali noored solistid. See on festivali poolt meeolelu loov väike žest külalistele, kes eelistavad Savon- linnas ööbimisele "Finnairi" ooperilende. 2700 krooni maksev pakett sisaldab endas lennureisi Helsingist Savonlinna, muuseumi- külastuse, ooperietenduse parimatelt kohta- delt, vaheajal pokaali šampanjat, tassi kohvi ja koogitüki. Pärast etendust viib buss küla- lised taas lennuväljale ja pärast südaööd on võimalik oma isiklikus voodis juba ooperitee- malisi unenägusid vaadata.

Kohale sõidetakse ka luksusjahtidel, millel on eelnevalt vedetud päev järvel ja lõunatatud, etendusele järgneb öine kruis.

Olavinlinna lossiõu mahutab publikut veidi üle 2200 inimese. Vaade lavalt täiskii- lutud saalile on ääretult võimas, ehkki Soome lauljad väidavad, et pärast Rahvusooperi kolimist uude majja ei tundugi Savonlinna saal enam nii suurena. Kuid vaevalt viis aastat tagasi esitati kõik ooperid Helsingis "Aida" ja "Lohengrinini" välja Estonia Teat- rist veel väiksemas saalis!

TELGITAGUSEST

Kui näitleja kaob lava keskelt ära ja ilmub mõne hetke pärast saalist vaadatuna paremalt ülaba- stionist jälle sisse, ei või iial ette kujutada, mis vaene esineja sõltumata honorari või kehakaalu suurusest, east või soost, läbi peab elama. Kõigepealt tuleb tõusta mööda raudtreppe umbes kolmanda korruse kõrgusele, minna läbi grimeerimistoa v a s a k u s s e bastioni, laskuda sealt sama kolme korruse jagu täiesti vertikaalseid puu- redeleid mööda alla, ronida kápuli läbi akna- augu, jalutada üle lossi tagahoovi, tõusta 45° nurga all oleval raudredelil ikka samale kolmandale korrusele, ronida läbi t õ e l i s e l t kitsa aknaava... ja juba võibki taas lavale astuda!

Lavastusteks vajalik kraam, mis ei ma- hu sisse lossi kitsukesest värvavast, toimetat- takse praamiga lossitagusele paadisillale ja sealt edasi kraanaga otse lavale. Praamidega pääsevad lossini ka tele- ja raadioülekandeid salvestavad bussid. Tõsi, neid üle müüri vin- nana ei ole vaja.

Seetõttu ei ole mingi ime, et lavatöö- lised meenutavad öudusega teoseid "Palee" ja "Veitsi", kus praktiliselt kogu lossisein oli sisse pakitud nagu Christo taiestes ja lava oli

otsast otsani täidetud dekoratsioonide või mööbliga.

Omamoodi pähkliks on Olavinlinna valguskunstnikele. Suveööd on meil ju valged ja huvitavad valguslahendused pääsevad mõjule alles kella üheksa paiku, s.o alates teisest vaatusest.

Pidevalt on käinud elav diskussioon uute toolide ja alalise katuse ümber. Kui esimest on lähiaastatel oodata, siis tõenäoliselt alalist (klaas)katust Olavinlinna sise-öuele siiski ei tule. Lisaks tõsistele muudatustele nii lossi arhitektuuris kui ka etenduste meeolus tooks see muuhulgas tuleohutusnõuete pärast endaga kaasa publiku hulga järsu vähenemise. Seetõttu venitatakse igal kevadel tavaliselt maikuus katus taas lossiöue kohale. Katuse ülespanek on parimal juhul aega võtnud neli ja pool päeva ja selleks on pidanud 22 meest kogu selle aja maa ja taeva vahel rippuma.

Allakirjutanu Savonlinna-aastate jooksul on vaid kahel korral tulnud etendust ilmastikuolude tõttu katkestada. 1994. aasta suvel peatati tormi tõttu pooleks tunniks Verdi "Macbeth" ja 1996. aastal jäeti samal põhjusel näitamata Maria teatri "Mazeppa" ülilüüriline finaal. Põhjuseks ei olnudki niivõrd vesi, vaid tuulest tingitud katuse laperdamine ja looduse stiilia müristamise ning vihmarabina näol, mis muusikalisest sõnumist tugevamaks osutusid.

OLEMISEST JA OLMEST

Õeldakse, et ei tohi igal sügisel taas järgmist suve ootama jääda. Ehkki ooperilaulja teeb põhilise osa oma tööst just sügisest kevadeni, on Savonlinna ooperifestival lauljale omamoodi preemiaks talvise tööperioodi eest.

Savonlinna — see on suvi, töö ja puhkus üheskoos, fantastiliselt kauni looduse keskel. Koht, kuhu iga sattunu taipab, et ooper on kõike muud kui hääbumisele määratud eliitkunst. Asjaosalistele enestele mõjub see väikelinn aga täieliku oopiumina, milleta suviti kuidagi elada ei saa. Jalutades mööda pikka silda linna südamest Casino-saare suunas, avastad end aastast aastasse mõistetamatust Savonlinna lummusest. Ja ongi parem. Õeldakse ju, et kui tead, mispärast armastad, ei ole tegemist õige armastusega.

Savonlinna-suvi, tänavune suvi välja arvatud, toob endaga tavaliselt kaasa põhjalikke muudatusi ka riietumisharjumustes. Hakkad hommikul proovi minema, vaatad, ahhaa, päike paistab, tuult ei ole —

võtad riulist kampsuni, voodriga dressipüksid, tuulepluusi ja mütsi. Lühikesed püksid, T-särgid ja rannasandaalid tulevad moodi alles siis, kui paar nädalat järjest on päikese- paiste kohati 8-meetrise läbimõõduga lossimüürid üles soojendada jõudnud.

Kuna kostüümikunstnikud ei lähtu kavandite joonistamisel ilmastikuoludest, võib näiteks koorilaulja "Võlulöödi" valge talaari all kanda ühel õhtul pelgalt ujumispükse, teisel korralikku talvevarustust. Nali naljaks! Kui vanemad kolleegid soovivad uutele pika aluspesu kaasa võtta, teeb see algul nalja. 1993. aasta 5. juulil sadas aga näiteks nii palju rahet, et see ulatus üle pahkluu! Tavalisel Savonlinna suvel kipuvad kerge-meelsematel ninad tatiseks jääma. Esietenduse ajaks on sageli kogu seltskond läbi põdenud korraliku viiruse, mida lühikeseks jääv uneaeg veelgi võimendab.

Kohalike elanike emotsioonid on festivali suhtes vastakad, totaalset hukkamõistust taevani ulatuva kiidulauluni.

Pange ennast ise hotellipidaja olukorda, kelle maja on kolmeks suveks ette välja müüdüd, talvel satub aga mõni üksik külaline siia jäätunud järvede vahele.

Ka teenindusasutustes on taibatud hinnata festivali panust firma käibe tõstmisel. Nii lastakse mõnes Savonlinna ööklubis ooperitegijaid sisse eelisjärjekorras ja tasuta, ooperitemaatiliste suveniiride kaupluses ning Casino kumblusasutuses toob kaelakaardi näitamine kaasa kuni 25%-lise hinnaalanduse.

RAHAST

Kui Eestis pandi veel mõni aeg tagasi kõik ebaõnnestumised nõukogude pärandi süüks, siis Soomes aeti kõik *lama* kaela. Tundub, et see periood on nüüd möödunud ja kindlasti on selle üheks indikaatoriks kultuurisündmuste suurenev külastatavus, eriti kui tegemist on kindla peale kvaliteediga. Võib-olla õpetas just *lama*, et raha eest kultuuri ostes ei ole niivõrd tähtis kulutatud raha hulk, kui selle võrdelises pakutavaga.

Savonlinna ooperifestivali etenduste külastamine on lisaks kultuurielamusele ka väga prestiižne. Ooperikülastajate seas võib näha viimast kui ühte avaliku elu tegelast, firmad teevad festivalipiletite näol oma parimatele klientidele ja partneritele ärikingitusi.

Ütlus "lavale hõljub saalist sadade erinevate parfüümide ja konjaki hõngu" peab Savonlinnas eriti paika, sest kohvi ja konjaki joomine, suitsetamine ja ooperi vaatamine



Wagner, "Tannhäuser".
Walther von der Vogelweide — Juha Lehmus,
Reinmar von Zweter — Mart Mikk,
Biterolf — Esa Ruutunen.

toimub ühes ja samas ruumis ning tuuleõhk liigub lossihoovis segamatult ringi.

Et kava on välja kuulutatud aastaks ette, tehakse ooperikülüstuse plaanid varakult. Sel aastal oli hooaja alguseks müüdud juba 84% piletitest.

Odavamad piletid maksavad 500 krooni ringis, kalleimad veidi alla 2000 krooni, põhiline osa umbes 1000 krooni. Savonlinna piletid on peaaegu kaks korda kallimad kui Rahvusooperi omad Helsingis, Kesk-Euroopa hindadega enam-vähem samas klassis.

Tooksin siin ära ka festivali sponsorete nimekirja. Mitte reklaamiks, vaid töendamaks, kui tähtsaks peavad kultuuri toetamist firmad ja asutused, kelle hulgast leiame alkoholitootjad "Allied Domecq" ja "Compagnie Francaise du Vins Mousseux", "Asko", "AST Finland Oy", paberigigant "Enso", "Finnfund", "Peugeot" maaletooja "Oy Maan Auto Ab", Soome Haridusministeerium ja Kultuurkapital, kindlustusseltsid "Ilmarinen" ja "Pohjola", Savonlinna linn, Savonlinna Osuuspankki, ehitusfirma "Skanska", SOK, ning firmad "McDonald's", "Finnair", "Neste", "Nokia" ja "Telecom Finland Oy", kes ilmselt eestlastele tutvustamist ei vaja.

Ehkki mainisin, et viiendik rahast tuleb riigi kassast, katab 8 miljoni kroonine sponsortugi vaid 12% festivali aastasest büdžetist. Nii on piletitest saadav raha vägagi märkimisväärne ja äratav sügavat austust kogu marketingi, PR ja reklaamisüsteemi vastu.

Savonlinna ooperifestivalil on peale kunstilise ja majandusliku juhtkonna ka oma patroon-nõukogu, mille esimeheks on "Nokia" peadirektor Jorma Ollila ja liikmete

hulgast leiame näiteks nii endise kui ka praeguse peaministri Esko Aho ja Paavo Lipponeni, Loto peadirektori Matti Ahde ja Soome Õigeusu Kiriku metropoliidi Ambrosiuse. Festivali patroon on Soome Vabariigi president.

KÜLALISED

Ehkki juba 1971. ja 1976. aastal andis Savonlinnas võõrusetendusi Lahti ooperiühing ning 1972. aastal Łodzi Suur Teater Poolast, sai külalisteatrite osalemine festivalil järjepidevalt alguse 1987. aastal Estonia Teatriga. See on olnud ehk eestlaste suurim "kultuuridessant" läbi aegade. Tookord esitati Bizet' ooper "Carmen", Mussorgski "Hovanštšina", ning kunstikeskuses Retretti Puhkarharjul aga balletid, Berlioz "Romeo ja Julia" ning Kuldar Singi "Karje ja vaikus". Loodetavasti mäletavad eesti teatrisõbrad "Kalevi" spordihallis peetud "Hovanštšina" ja "Carmeni" publikuga peaproove, mis pidid aitama esinejail varakult kohaneda Olavinlinna kummaliste proportsioonidega lavaga, mis sügavuselt napp, laiusest seevastu aga ülearugi mahukas. Siiaamaani meenutatakse Savonlinnas sellest festivalisuvest eriti just Boriss Pokrovski lavastatud "Hovanštšinat".

Järgnesid Pekingi Keskooper, Stockholmi Kuninglik Ooper, Tokio Nikikai-ooper, Praha Rahvusoooper, *Opera Ebony* USA-st koos Estonia Teatri sümfooniaorkestriga, Leedu Rahvusoooper, Ungari Riigiooper ja Rahvusballett, millele järgnes kolmeaastane koostööleping Peterburi Maria teatriga. Järgmisel hooajal ootab oma järke Londoni *Covent Garden*.

Kolmkümmend aastat on pikk aeg. Selle jooksul on iidse Olavinlinna müüride vahel esinenud paljud maailmakuulsused, kellede loetlemine võtaks mitu head lehekülge ruumi. Piirduksin ehk murdosaga neist, andes lugejale mingigi ettekujutus. Lauljatest: Hildegard Behrens, Ileana Cotrubas, Eva Marton, Birgit Nilsson, Jessye Norman, Barbara Hendricks, Irina Arhipova, Anitta Välkki, Ritva Auvinen, Soile Isokoski ja Karita Mattila. Peter Schreier, Nicolai Gedda, Vladislav Pjavo, Peter Lindroos, Franz Grundheber, Hermann Prey, Tom Krause, Vladimir Tšernov, Håkan Hagegård, Ingvar Wixell, Tapani Valtasaari, Usko Viitanen, Martti Talvela, Kim Borg, Ferruccio Furlanetto, Jevgeni Nesterenko ja Bengt Rundgren; dirigendid: Leif Segerstam, Eri Klas, Maurizio Barbacini, Valeri Gergijev ja Okko Kamu; lavastajatest Boriss Pokrovski, August



Mascagni, "Talupoja au" 1997. aastal. Alfio — Juha Kotilainen.
Kuvasuomi Ky Matti Kolho fotod

Everding, Georgi Tovstonogov, Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg; pianistidest: Vladimir Ashkenazi, Emil Gilels ning Grigori Sokolov.

Õeldakse, et laval olijail on etenduse jälgimiseks publikuga võrreldes tõelised loožikohad. Tõepoolest, on kohutavalt õpetlik jälgida kahekümnenda sajandi lõpu ooperimaailma tippude esinemist vaid mõne meetri kauguselt!

Aastaist 1993—1997 on jäänud meelde eelkõige Matti Salminen (Rocco "Fidelios", Daland "Lendavas Hollandlases", Sarastro "Võluflöödis" ning Landgraf "Tannhäuseris"), Jaakko Ryhänen (Banquo "Macbethis", Sarastro "Võluflöödis" ja Ramfis "Aidas"), Jorma Hynninen ("Macbethi" ja "Aleksis Kivi" nimiosad ning Wolfram "Tannhäuseris"), ameeriklanna Cynthia Makris Lady Macbethina ning "Tannhäuseri" Veenusena, bulgaaria tenor Kaludi Kaludow, kelle Radames oma 33 si-bemolliga lausa vapustas, lisaks Erik "Lendavas Hollandlases" ning Turiddu "Talupoja aus", Raimo Sirkiä Tannhäuserina ja paljud teised.

Eestlastest meenutatakse tänini Mati Palmi Hollandlasena, Teo Maistet Kecalina

"Müüdnud mõrsjas" ning Hendrik Krummi Šemeikkana ooperis "Juha".

Noore solistina tunnen siirast naudingut professionaalsest töökorraldusest ning eelkõige väga sõbralikust õhkkonnast. Kolleegid on tähelepanelikud ja abivalmid, sõltumata loometee pikkusest või teenekusest.

KOLMEKÜMNE ESIMENE SUVI

Järgmise suve festivalil 4. VII — 2. VIII 1998 antakse 23 ooperietendust. Tänavustest jätkavad Wagneri "Tannhäuser", Mascagni "Talupoja au" ja Leoncavallo "Pajatsid". Uueks teoseks saab Verdi "Saatus jõud", mille dirigendiks on John Fiore ja lavastajaks Michael Hampe. *Covent Garden*'i külalisetenduste raames näidatakse Britteni "Peter Grimes" ja Verdi "Röövlid" (*I masnadieri*).

Järg lk 96

PLAADIKAJA 1994—1997

I



Tänaseks on salvestatud laserplaatidele pea-aegu kõigi eesti niidisheliloojate muusikat. Enamasti annab see kuulajale siiski üksnes katkendliku joonega visandi autori loomingust. Neid, kellest — piisava hulga oluliste teoste kaudu — kujuneb tõeline portree, on praegu neli. Esimene oli muidugi Arvo Pärt 1980ndate keskel, kümmeaastat aastat hiljem järgnes Veljo Tormis; mõlema CDde retseptiooni on Eesti ajakirjanduses piisavalt valgustatud. Viimastel aastatel on lisandunud Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüür. Kummalgi on kolm autoriplaati, Tüüri nn läbinurme algas siiski tema teisest CDst ("Crystallisatio"), mille valguses on mõni arvustaja huvitunud ka esimesest (firma Finlandia Records CD oratooriumi "Ante finem saeculi" ja Teise sümfoonia).

Eestisse jõudnud arvustustest on TMK lugejale valitud eeskätt hinnangulised (sealhulgas vastandlikud) ja tõlgendavad lõigud ning välja jäetud annotatsioonide ümberjutustused, teoste kirjeldused jms. Vahetutest Eesti muljetest (meenutagem, et ECM tõi Tüüri "Crystallisatio" esitlusele Tallinnas 20 ajakirjanikku!) on võetud mõned värvikamad katked.

Kuna tegu on autoriplaatidega, siis kirjutatakse interpretidest lakooniliselt, kuid ükski retsensent ei jätta neid ülistamata.

Koostaja märkused tekstis on murksulgudes.

Sümfooniad nr 1 (1981), nr 2 (1984), nr 3 (1988). Malmö Sümfooniaorkester Paavo Järvi juhatusel. BIS CD-660 (1994).

Mis küll sünnib Eestis? Meie ees on veel üks oivaline helilooja, Lepo Sumera, kelle kolmel esimesel sümfoonial on tema kaasmaalaste taoliselt süvenenud müstika jooni /- - -/. Need on värvikad, pingelised, kaasakiskuvad teosed, kõik kirjutatud 1980ndail. Pole midagi põnevamat kui tänapäeva partituurid, mis tunduvad täiesti originaalsed, tabades ometi mingit sügavat muusikalist ühiskogemust. Miks ei kasuta San Francisco sümfooniaorkester neid elegantseid kuulajasõbralikke teoseid?

Stephanie von Buchau
(The Oakland Tribune, 10. 11. 1994)

Sumera pole Šostakovitši kloon, vaid lähedane Pär dile. /- - -/. Sumera teostes on välist sarnasust minimalismiga, selles on motiivikordusi /- - -/. Kuid Sumera muusikas kujunevad lihtsatest, rahulikest algideedest suuresti kontrastsed episoodid, ja mõtted Glassist ja teistest tuleb jätta kõrvale.

/- - -/ Habras, kuid mitte nõrk; tugev, kuid mitte pseudosügav 30-minutine Esimene sümfoonia kõneleb isikupärasel häälel. /- - -/

Paavo Järvi juhatab Malmö orkestri pühendunud, eeleilisi esitusi. Helikvaliteet on hea, ja CD vaiksed kõlad on Sumera nüansirikka muusika jaoks täiuslikud. See pole õnneks viimane, mida kuuleme Lepo Sumeralt. Soovitame.

Stephen Ellis
(Fanfare, detsember 1994 — jaanuar 1995)

Vytautas Landsbergis /- - -/ pole ainus muusikamaailma figuur, kes on mänginud suurt rolli vastsetl taasiseseisvunud Balti riikide poliitikas. Lepo Sumera, üks keskmise põlvkonna juhtivaid heliloojaid Eestis, oli oma maa kultuuriminister üleminekuastail 1988—1992.

Mitte et see muusika oleks eriliselt rahvuslik, poliitiline või, jumal hoidku, ministerlik. Kuid see kõlab siiski väga põhjamaiselt, üks tugevamaid sugulusliine on (minu kõrvus) post-sibeliusslik, näiteks soomlase Aulis Sallineniga. On avanust, ebamaisust ja kahkjaid värve, ja kõik kõlab palju huvitavamalt, kui näeb välja partituuris. Teiseks on sarnasust Sumera kaasmaalase Arvo Pär di tintinnabuli-stiiliga, midagi Pär di hüpnootilisest, loitsivast atmosfäärist on vähemalt kahes esimeses sümfoonias.

Leian Sumera kiire muusika olevat mõnevõrra vähem veenva. Mitte et seda oleks palju, ja poolenisti kollaažilik ehitus on ilmselt tahtlik, kuid Esimese sümfoonia marsiepisood ja häirekella-

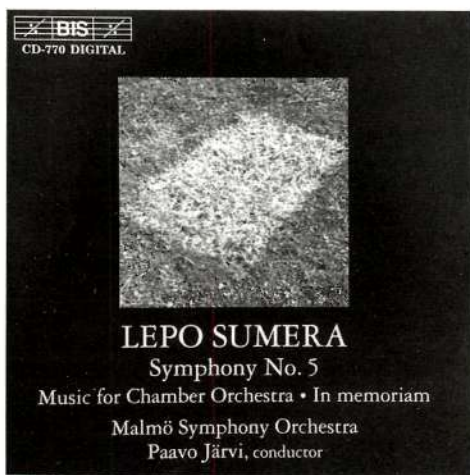
interluudium Teises kõlavad minu kõrva jaoks pealiskaudselt. Ja kolmas osa Kolmandas on õige kummaline etüüd steveichilikule minimalismile; kahtlemata on oportunistlikku kõrvapaitamist välditud meelega ja see on kiiduväärt, kuid siiski jääb imelik rahuldamatusetunne.

Sellegipoolest, Sumera sümfooniates on intrigeerivat ranget lihtsust, millega kaasneb tugev pikkades ajalõikudes liikumise tajut. Võib-olla pole tal "suurte" sümfonistide kindlat sammu, kuid, nagu parimad põhjamaised heliloojad, võib ta oma

/- - -/ Nii on Teise sümfoonia viimane osa nagu kuulaja poole lõputult voogav meri. Nagu lained, mis pidevalt murdudes sind ümbritsevad. /- - -/ Paavo Järvi ja suurepärase Malmö Sümfooniaorkestri esitus tutvustab esmaklassiliselt muusikat, mille ilu tundub sisukam ja "olulisem" kui paljudkiidetud kolleegide Pärdi või Górecki oma.

GN (*Stadtmagazin Kiel*, 28. 2. 1995)

BISI heliinsenerid pole siin töötanud meie huvides! Mängin CDsid enamasti Technicsi apara-



muusikaga viia teid kummalistele ja palju pakkuvatele rännakutele teis endis.

DJF [David J. Fanning]
(*Gramophone*, detsember 1994)

Kaheldes, kas tuleks tunnistada mis tahes poliitiliste sündmuste mõju Sumera komponeerimisstiilile (kui just helilooja ise seda ei kinnita), nõustun teesiga, et helitööd sellel plaadil on stiililiselt lähedased teiste Kesk- ja Ida-Euroopa heliloojate, näiteks Górecki ja Pärdi omadele. Materjali ökonoomia muusikalise arenduse kontekstis, aeglaselt muutuvad harmooniad ja modaalsed heliread on mõningad neist sarnastest joontest.

Cindy Bylander
(*HB Recordings Direct*, jaanuar 1995)

Juba Esimese sümfoonia alguses on selge, et kuuled esimese järgu sümfoonikut. Jõulise, piduliku alguse energiat võib kõige kiiremini pähe tulevalt võrrelda Brahmsi Esimese sümfooniaga. /- - -/ Lepo Sumera muusikaline materjal ja stiil näib ameerikaliku minimalismi ja saksa romantismi seguna: väiksemaidki teemasid on arendatud aeglaselt ja põhjalikult. Tähtis roll on naturaalsel heliridadel, neid põimitakse rütmimustrisse ikka jälle uuel viisil. Ent erinevalt minimalistidest, nagu Reich või Glass, kõlab Sumera romantilisemalt, vähem skemaatiliselt ja vähem matemaatiliselt.

tuuril nivooga 5–6, kuid sellega on terved lõigud 1. ja 2., eriti 1. sümfoonia peaaegu kuuldamatud! Nivoo tuleb kruttida 8–10-ni, aga siis on *fortissimo*'d liiga valjud. /- - -/

1. ja 2. sümfoonia on varem salvestatud Meelodija jaoks; Eesti sümfooniaorkestrit juhatasid Vitali Katajev ja Peeter Lilje. /- - -/ ...kahe sümfoonia vahel on palju sarnast temaatiliselt, teemade arenduses, faktuuris ja dramaturgias. Mõlemad näitavad ka Sumera kiindumust pöörlevatesse keelpillimotiividesse, madalasse vaske, tamtammi, kelladesse ja teistesse metall-löökpillidesse.

Löökpillirühm mängib olulist rolli ka Sümfoonia nr 3, mis on komponeeritud 1988. aastal. Muusika on kromaatilisem, kordusi on vähem. /- - -/ III osa algab aeglaselt ja kiireneb siis *Animato*'ni, mis meenutab Colin McPhee teost "Tabuh-Tabuhan" selle orientaalet mõjuvate motiividega ja helisevate löökpillidega. /- - -/

Mulle on alati meeldinud kaks esimest sümfooniat ja nüüd laieneb mu imetus ka sümfooniale nr 3, mis on teistsugune, romantilisem, kuid samuti omapärane. Eriliselt särab Sumera sümfooniates isikupärane ja fantaasiarikas orkestratsioon. Esitused on väga head ja varjundirikkad. Sumera on kirjutanud ka Neljanda sümfoonia, klaverikontserdi ja kantaate. Kuidas jääb nendega, BIS?

De Jong
(*American Record Guide*, jaanuar/veebruar 1995)

"Musica tenera" (1992), Klaverikontsert (1989), sümfoonia nr 4 "Serena borealis" (1992). Kalle Randalu (2), Malmö SO Paavo Järvi juhatusel. BIS CD-690 (1994).

Näib peaaegu, nagu oluks minu soov /- - -/ ("Sumera on kirjutatud ka Neljanda sümfoonia ja Klaverikontserdi. Kuidas jääb nendega, BIS?" — jaan/veebr 1995) Robert von Bahrile käsuks. Siin nad on! Pluss "Musica tenera" (Örn muusika). /- - -/ Selles on küll minimalismi meenutavaid kordusi, kuid erinevalt minimalismist on faktuur, dünaamika ja rütm mitmekesised. /- - -/

Annotatsioonis väidetakse [Ulrich Hartmann], et Sumera muusikat mõjustavad meri, mütolooia, runode maagia, põhjatuul ja põhjavalgus. Mulle meeldivad selles muusikas pikad meloodiakaared, väga originaalsed ja isikupäraseid kõlakombinatsioonid, hoogsus ja tungiv tõsidus. Sageli on tema muusikas midagi kivirahnulist, kuid Sumera suudab väljenduda ka rahulikes, ämbliku-võrguna peentes kõlamustrites.

Randalu ja Järvi koostöö tulemus on nende kaasmaalase Klaverikontserdi dünaamiline esitus; kaks orkestriteost on samuti väga hästi ette kantud. BISi kõlakvaliteet on palju parem kui 1., 2. ja 3. sümfoonias.

De Jong
(*American Record Guide*, mai/juuni 1995)

/- - -/ Partituur [Neljas sümfoonia] stardib energiliste kordustega, mis toovad meelde ameerika minimalismi, eriti John Adamsi muusika /- - -/ Harmoonia on keerulisem kui varasemates sümfooniates. Aeg peatub kahes järgmises osas, mõlemad pealkirjaga *Lontano e sonore* /- - -/. Need osad näivad olevat Sumera auavaldus György Ligeti uskumatutele kõladele, kuid tegu võib olla lihtsalt kokkusaadumusega. /- - -/

Ives kirjutas "Vastamata küsimuse"; minu kõrvus kõlab see teos ["Musica tenera"] nagu Sumera "Vastamata küsimus". Klaverikontserdis (1989) nagu teisteski teostes on tundlik ja fantaasiarikas instrumenteering, jõulised hetked ja pikad iseäraliku rahu vahemaad, kuid see on vabam ja improvisatoorsem kui teised Sumera teosed, mida olen kuulnud. /- - -/

Raymond S. Tuttle (Internet, 11. 1. 1995)

BIS on võtnud helilooja, keda tundsid ainult Melodija LPde modernmuusika kolleksionäärid /- - -/ ning, andes välja kaks CDd /- - -/, kindlustanud talle silmapilksel tähelepanu ja — olen veendunud, et ka rahvusvahelise tunnustuse. /- - -/

Sumera muusikas on olemas kõik tegurid, mis XX sajandi lõpul kindlustavad edu: 1) tema muusikal on "spirituaalne" väliskihit, sageli meditatiivne ja loitsutaoline, milles näevad suure tarkuse tõendit need paljud kuulajad, keda võluvad CDd

gregooriuse koraalidega ning Pärdi, Górecki ja teiste muusikaga; 2) Sumera muusikas on sageli kasutatud arhailise eesti runolaulu repetitsiooni-tehnikat, ja see juhuslik kokkulangevus minimalismiga võidab tema poole need, kellele senijani imponeerib minimalism kui midagi "erisugust" ja "revolutsioonilist"; 3) Sumera muusikat organiseerib pigem kontrastsete elementide lihtne teisendus kui aktiivne kontrapunkt või dünaamiline meloodiaarendus, ja see köidab tõsise muusika juhulikumat kuulajat.

Miski sellest polnud mõeldud Sumera või tema kuulajate madaldamiseks. Tema muusika lihtsalt satub sobima paljudele neile, kes on tulnud tõsise muusika juurde kitsamate väärtushinnangutega. Parim uudis on, et mis tahes elemendid ka fookuses poleks, muusika on nii emotsionaalselt kui ka intellektuaalselt sisukas, ülalpool kuuluvust mõnda liiki või kategooriasse. /- - -/

"Musica tenera" on täiuslik sissejuhatus Sumera heliuniversumisse selle hapra kõla, korduste, kontrastsete energiakuhjumiste ja eeterliku kergussega. /- - -/

Need Sumera plaadid on 1995. aasta *top choice*.

Stephen Ellis
(*Fanfare* 1995, jaanuar/veebuar)

Skandinaavia heliloojate oskust vabastada end keskeuroopaliku, Darmstadt/Donaueschingeni pitsierist, kaotamata seejuures kaalukust, tõendab ka teine CD /- - -/ Sumera teostega. Kolm teost sellel on sõna otseses mõttes ennekuulmatult mõjuva, oma siiras lihtsuses kohati jahmatava helikeelega, mis, mõjumata banaalselt, ei saa ek-sida teel kuulajani.

akwm (*Fono Forum*, mai 1995)

Sümfoonia nr 5 (1995), "Muusika kammerorkestrile (1977), "In memoriam" (1972). Hävard Lysebo, flööt (2), Malmö SO Paavo Järvi juhatusel. BIS CD-770 (1996).

See on BISi kolmas ja mitmes mõttes parim väljaanne eestlase Lepo Sumera muusikast. Ka selle plaadi peateos on sümfoonia, üheosaline, üle poole tunni kestev Viies (1995). See sümfooniline ehtis imponeerib enam kui ükski eelmistest, mis vältisid ehtsalt sünteesivat karakterit, mis minu meelest on vormi olemus. Kuid Viies on integreeritum, ehkki endiselt lõigulise konstruktsiooniga; teos, mis, erinevalt Neljandast, pole väiksem kui oma osade summa, vaid suurem. /- - -/

Kaks ülejäänud teost, üsna varased, kuid mitte kaalutähtselt, näitavad Sumera helimaailma allikaid: soome modernmuusika, eriti Sallinen, nagu märkis ka DJF aastal 1994, ning uuslihtsus, mis eestlastel nii ülekaalukalt valitseb. "Muusika kammerorkestrile" on võluv partituur kaunite löikudega sooloflöödiile. Nagu "In memoriamis"

(1972; austusavaldus Sumera õpetajale Heino El-
lerile) ja Kolmandas sümfoonias (1988), valitseb
selles stiilise gadus — midagi polüstilism-teretab-
uuslihtsust-laadis, mis mõjub vägagi kosutavalt.

GSR [Guy S Rickards]
(Gramophone, mai 1997)

Sumera helikeel on valdavalt tonaalne ja
muusika tulvil tavatuid heliefekte — see [Viies
sümfoonia] on väga kaunis teos!

/- - / Esmakordselt tutvusin Sumera muu-
sikaga, kui ostsin 1980. aastate algul Tallinnas LP
tema 1. sümfoonia ja teiste teostega. Toona rabsid
mind tema muusikaliste ideede värskus ja oma-
pära ning tema terav tundlikkus orkestrivärvide
suhtes. Nüüdne plaat näitab Sumerat tema muu-
sikaliste võimete täieliku peremehena meeldejää-
vate teoste ning suurepärase esituste ja kõla
kaudu. Ootan Sumera järgmist väljaannet!

De Jong
(American Record Guide, mai/juuni 1997)

Koostanud ja tõlkinud
MERIKE VAITMAA

Hea lugeja!

Kultuuriajakiri

“Teater. Muusika. Kino” jätkab
ilmumist hoolimata välismaiste
sõsarväljaannete (Rootsi “Chaplin”,
Vene “Teatr”) hääbumisest.

On see märk meie kultuuri
vastupidavusest või püsitellija huvist?

Küllap mõlemast.

Jäägugi need märgid püsima.

Endi poolt lubame,
et üldise hinnatõusuga
ei lähe me kaasa ka sel hooajal.
Lugege meid ja me jääme alles.

RIIVAMISI HOLOCAUSTIST

MÖTTEID

DOKUMENTAALFILMI "PARAGRAHV 58/4" PUHUL



"Paragrahv 58/4", 1996. Režissöör Pinchas Schatz. Filmi autori vanaisa Pinchas Katz hukati 34-aastaselt, vanaema Rachel suri 78-selt. Ülesvõte on tehtud nooruspäevadel Eestis.

"PARAGRAHV 58/4". Stsenarist, režissöör ja produtsent Pinchas Schatz, operaator Yehuda Sar Israel, monteeriija Sasha Lutsky, muusika: Rafi Perski, tegevprodutsent Reet Sokmann (ETV), tootmisjuhid Külli Austrin ja Maie Kerma (ETV), heli: Vambola Vällik (Eesti), Pavel Veršinin (Venemaa) ja Ron Schatz (Iisrael), On-Line montaaž: Mickey Kovler, helikujundus: Philippe Gozlan. Video Beta SP, 55 min 45 s, värviline. © "Eesti Telefilm" ja "The Cinema Project" — Tel Aviv Foundation for Culture & Art, 1996.

Me elame ajal, mil väike inimene kistakse alatasa suurte ajalooliste sündmuste keerisesse ning see ei ole kaugelki alati hüve.

Just sellepärast on perekonnakroonikatel ja perekonnaalbumite fotodel ajastu väga siirate ja ilmekate dokumentide väärtus.

Film "Paragrahv 58/4", mille on teinud eesti päritolu iisraellane Pinchas Schatz, on kompositsiooni ja valmistamise tasemelt perekondlik videolint. Alguses käis inimene ära maal, kust on pärit tema perekond, siis aga seal, kuhu saatus oli paisanud tema esivanemad. Ta tegi sellest reisist filmi. Nüüd võib kutsuda sugulased ja tuttavad külla,

pakkuda neile teed ja pärast seda, kui külalised on lauast tõusnud, lülitada sisse videomagnetofoni. Kokkutulnud vaatavad filmi suure huviga. Poetavad pisara, sest peaaegu igatühe lähedaste seas on hukkunuid ja kannatada saanud. Kes oli hitlerliku holocausti, kes stalinistliku (inter)natsionaalse poliitika ohver. Siis tõuseb keegi hallipäine patriarh ja ütleb: "See on väga hea, et sa selle filmi tegid, Pinchas. Hoiä see kassett alles, ära seda ära kustuta. Seda filmi peavad tingimata vaatama sinu lapsed."

Nad peavad seda filmi tõepoolest nägema. Ja mitte ainult nemad.

See pärast anname filmile andeks need nõrkused, mis mitteprofessionaali puhul on paratamatud. Pealegi, ega seda filmi ei tehtud mõne rahvusvahelise festivali tarvis. See film tuli ilmale seetõttu, et autor lihtsalt pidi rääkima sellest, mida ta oli näinud. Pinchas Katz, kes elas sõjaeelses Eestis, oli juudi üliõpilasliikumise aktivist ning kohtus koguni Jabotinskyga, kui too Eestis käis. Muidugi mõista oli sellest rohkem kui küll, et hiljem, kui Eesti läks "vennalike rahvaste liidu" koosseisu, väänata talle kaela kriminaalkodeksi paragrahv 58/4.

Eakamatele inimestele on see numbrikombi-

natsioon hästi teada, teistele aga peab selgituseks ütleva, et paragrahv 58 koos selle alalõikudega käsitles "nõukogudevastase kontrrevolutsioonilise tegevuse" erinevaid vorme. Selle paragrahvi alla andis sobitada mida tahes. "Oleks vaid inimene, küllap paragrahv leidub," teravmeelitsesid nukralt ühel kuuendikul maailmast asunud ühe suure tsoonilise elaniku.

Pinchas Katz mõisteti süüdi "sionistliku kontrrevolutsioonilise tegevuse" pärast.

Seda tehti juba Kirovis. Sellele eelnes küüditamine, mil deporteeriti inimesi üksikasjadesse süüvimita.

Margalith ja Pinchas Schatz, hukkunud Pinchase tütar ja tütrepoeg, käisid Tallinnas, võtsid ette sõidu sellel teel, mis süüdimõistetutel tuli traagilisel kombel läbi teha, külastasid Uurali väikelinna Malmõži, kus kunagi olid elanud väljasaadetud. Kaadrid kohtumistest ja vestlustest: arhivaar Erich Kaubaga, kes näitas neile väljasaadetute toimikuid, Tuvia Majofise ja Elijahu Dubiniga, inimestega, kelle saatuseks oli kannatada Katzile osaks saanud katsumustega analoogilisi piinu... Mõistagi on film kantud humanistlikust paatosest, küllap liigutavad vaatajat stseenid, kus Uurali linnakese võimude esindajad võõrustavad külalisi, otsekuuludes andeks kannatuste eest, mida nende esivanemad pidid siin taluma. Veelgi härdameelsemad on stseenid, kus räägitakse väljasaadetute elust Uuralis ja kohalike elanike heatahtlikust suhtumisest nendes.

Võib-olla on nähtu kellelegi avastuseks. Näiteks neile, kelle huvi kodumaa ajaloo vastu tärkas alles laulva revolutsiooni päevil, mil seda huvi rahuldasis üsnagi ohtrasti, kuid pisut kiirustades ja sealjuures angažeeritud ajaloolased, kes olid lõpetanud ülikooli nõukogude ajal (ja olid koguni olnud komsomoliaktivistid) ning olid omaks võtnud ajaloo faktide moonutamise üdini nõukoguliku meetodi. Niisugune vaataja saab teada, et 1941. aasta juuniküüditamiste ei viidud läbi mitte rahvusliku, vaid klassitunnuse järgi: kommunistlik režiim saatis asumisele kõik Balti riikide elanikud, keda ta pidas poliitiliselt ebalojaalseks. Nii said kannatada ka paljud juudid. Ja mitte ainult sionistliku liikumise aktivistid.

"Paragrahv 58/4" kontseptsioon on teataval määral ühekülgne ja sellest johtuvad need filmi vajakajäämised, mida ei saa seletada üksnes autori mitteprofessionaalsusega.

Pinchas Schatz peab (võib-olla seda endale teadvustamata või alateadlikult) kõik sõjaeelses Eesti Vabariigis elanud juute kuuluvaks tollesse, muuseumi küllaltki silmahakkavasse rühma, kes osales sionistlikus (revisionistlikus) liikumises või religioosse kogukonna elus või tolleaegse kultuurautonoomia realiseerimises. Seega siis tolleks osaks Eesti juutidest, kes püüdis oma identiteeti täielikult säilitada ja leida oma koht Eesti Vabariigi ühis-

konnas, kuid jäi milleski siiski kõrvaltvaatajaks, soovides kaitsta oma õigust mõningasele isoleeritusele. (Muuseas, seda õigust ei vaidlustanud keegi.)

Teine osa Eesti juutidest (ärgem hakakem praegu täpsustama, kumb osa etendas tolleaegses Eestis silmapaistvamat osa — hetkel pole see kuigi võrdoluline) oli oma vaimult kosmopoliitne. Nad püüdsid anda oma lastele euroopaliku hariduse ja panid oma lapsed õppima mitte juudi gümnaasiumi, vaid eesti või saksa koolidesse (viimastes sai eriti hea hariduse). Nagu alati, olid need, kes suutsid erialaliselt silma paista, enamasti kosmopoliidid. Paraku saavad rahvusliku liikumise tege- lasteks tavalised inimesed, kes üldistel alustel toimuvast konkurentsis ei ole just eriti edukad. (Aga selleks, et niisuguses konkurentsis edukas olla, on juudid alati pidanud olema mitte veidi paremad, vaid palju paremad!)

Isolatsioonism, "eriline tee", mille sageli valivad kompaktselt elavad immigrandid (mitte tingimata ainult juudid), toob kaasa ülekuumenemise, sulgumise kogukonna siseprobleemidesse (vastukaaluks kogu riigi ühiskonna probleemidele), see aga põhjustab haiglast umbusku. Me näeme seda, jälgides venelaste praegust elu Eestis — just need, kes ei ole suutnud (ei ole tahtnud?) integreeruda ja on vabatahtlikult lülitanud oma tähelepanu orbiidist välja nende probleemid, mis on olulised kogu riigi jaoks, rõhutavad mingi haiglaste mõnutundega oma solvumist, kusjuures need inimesed käsivad väga sageli oma hädasid, mis on tingitud majanduse üldisest kehvast seisust, ametnike ja politsei korrumpeeritusest, kõigi tasemete ebakompetentsusest (st hädasid, mis on iseloomulikud mis tahes postsovetlikule ühiskonnale), kui just nende õiguste sihikindlat rikkumist, mida tehakse nimme. (Rahvuspoliitika on paljude rumalustega hakkama saadud, selle vastu ei vaidle keegi, kuid väärib ajada kõike rahvuspoliitika süüks.)

"Paragrahv 58/4", filmis, mis on tehtud kõige üllamatest kavatsustest lähtudes, on märgata niisuguse emigrantide ülekuumenemise ja umbusu jälgi.

Üks autori vestluskaaslastest (ma ei hakka autori kombel tema nime nimetama) kinnitab, et Pinchas Katzi reetis koputaja. Öeldakse välja ka (hüpoteetilise?) koputaja nimi. Veelgi enam, näidatakse koguni tema hauda juudi kalmistul. Seega siis: kättemaks surmale ja tema järglastele? Aga kui ta ei olnud koputaja? Aga kui koputaja ei olnud tema? (On ju teada, et neid NKVD-MGB-KGB dokumente, mida ei viidud ära ja mis pole salastatud, vaid jäeti Eestisse, ei või alati usaldada: tublid tšekistid jätsid nende toimikute näol maha hulga viitsütikuga miine, mille plahvatused põhjustavad veel mitmeid vapustusi. Raudse Feliksi järeלטulijate suulisi kinnitusi ei või aga üldse uskuda!) Ühesõnaga, asi on vägagi kahtlane, härrased!



"Paragrahv 58/4". Pinchas Schatz külastab koos ema Margalithiga paiku, kus elasid kunagi vanavanemad.

Filmil on veel üks viga: peategelase elu on välja rebitud Balti juutide saatuse kontekstist Teise maailmasõja ajal. Kuid selle pärast ei maksaks tehtud tööd tõsimeeli kiruda; et seda puudust vältida, oleks pidanud olema professionaal ning pealegi oleks läinud vaja palju raha, et üles võtta ja filmi lülitada dokumentaalkaadrid. Kuid mööda minna sellest ka ei saa.

Ajastu traagiline paradoks oli selles, et juuniküüditamine, mille viis läbi NKVD (juudid olid vaid üks osa nende paljudest ohvritest), päästis väljasaadetud sajabrotsendilisest hävitamisest hitlerlaste poolt.

Minu manalasse varisenud ema oli pärit Lätist. Ta läks mehele 1940. aasta aprillis ja asus elama Eestisse, aga tema ema ja vend jäid elama Riiga. 14. juunil küüditati nad kui "koodanlik element" Siberisse (Tomski oblastisse). Minu vanaema ei tulnudki seal tagasi, aga onu tuli Hruštšovi ajal tagasi, tema tervis oli täielikult ruineeritud ja ta rääkis, milliseid õudusi oli neil seal tulnud üle elada.

Aga kui neid ei oleks välja saadetud, ei oleks nad jõudnud Riist evakueeruda, sest linn langes sakslaste kätte väga kiiresti, ja nad oleksid põletatud mõnes hitlerlaste kontsentratsioonilaagri krematooriumis.

Kõigi Balti riikide ühiseks tragöödiaks oli see, et nad jäid kahe koletise, Stalini ja Hitleri vahele. Balti riikide juutide eriline tragöödia oli see, et nende ees oli alternatiiv: *holocaust* (kõigi jaoks) või deporteerimine (paljude jaoks). Viimane variant oli muidugi eelistatavam. Sealhulgas ka nendele, keda deporteeriti: väljasaatmine ei ole mahalaskmine, oli siiski võimalus ellu jääda (igatahes üle 50 protsendi), pealegi ei saadetud 1941. aastal juute veel välja sellepärast, et nad olid juudid. Neid

küüditati kodanliku päritolu pärast, osalemise eest organisatsioonides, mis stalinlik režim kuulutas vaenulikuks. Antisemitismi hakati riikliku poliitika NSV Liidus aktiivselt ellu viima juba Teise maailmasõja ajal (vt Vassili Grossmani romaan "Elu ja saatatus"), avalikuks ja valdavaks muutus see alates 1949. aastast (võitlus "kosmopolitismi" vastu, Juudi Antifaašistliku Komitee asi) ning jõudis kulminatsiooni 1952. aastal (arstide süüasi, ettevalmistused juutide massiliseks hukkamiseks ja deporteerimiseks just sellepärast, et nad olid juudid; Stalini surm katkestas need aktsioonid).

Asudes niisuguse teema kallale, mida kajastab "Paragrahv 58/4", peab professionaalne filmilooja näitama neid nüansse. Et vältida Baltikumi juutide ajaloolise saatuse moonutamist.

"Paragrahv 58/4" annab ainult väikese osa sellest pildist, film puudutab *holocausti* otsekuuriivamisi ning jääb kõigest repliigiks ammuses ja ulatuslikus teemakäsitluses.

Kuid siiski on "Paragrahv 58/4" vajalik rep-
liik.

Venekeelsest käsikirjast tõlkinud
JÜRI OJAMAA

ÜHE AMMUSE ESIETENDUSE KOMMENTAARIKS

Lavakunst on nii elav ja liikuv nähtus, et pole lihtne isegi mõne teatri kindlat algusaega määrata. Juubelite puhul tekib vaidlusi. Erinevalt üksikisikust tahaks ju iga institutsioon ikka võimalikult vana ja auväärne olla. Teatritantsu või balleti sündimist mitme-žanri-teatrite (mitte puht muusikateatrite) "Estonia" ja "Vanemuise" rüpes ei saagi õieti ühe konkreetse aastaarvuga märkida. Nii ongi "Estonia" balleti juubelit tähistatud küll Rahel Olbrei alalise trupi moodustamise (1926) järgi, küll esimese ja ebapüsiva neljaliikmelise "trupi" loomisest (1918).¹ Õieti on veelgi varasem võimalus: esimese ballett-pantomiiini lavastus hooajal 1913/14 — "Uenägu kujuraiduri töökojas".

Toimetus meenutas, et sel sügisel saab 75 aastat esimese "päris" balleti lavastamisest "Estonias". Ei taha järjekordset juubeldamist algatada, aga võib lihtsalt meenutada üht olulist pidepunkti meie tantsuteatri arengus.

"Estonia" seltsi juhatuse protokollid saajandi esimestest kümnenditest näitavad, et tantsu peeti vajalikuks teiste lavastuste, eriti muusikalavastuste, koostisosana. Üsikus kohalikud katsetused polnud suutnud otsustusjõulistele seltsitegelastele selgitada, et sel kunstialal meil iseseisvat tulevikku võiks olla. Ka nimekatest professionaalidest külalisesinejad (neid leidis) ei toonud ju kaasa kulkaid terviklavastusi, vaid esinesid üksiknumbritest koostatud tantsuõhtuga.

Seda üllatavam, et 1922. aasta sügisel ilmub "Estonia" repertuaari äkki 1870. aastal Pariisis esietendunud, maailmas jätkuvalt populaarne Delibes'i "Coppelia" Moskva Suure Teatri silmapaistva baleriini Viktorina Kriegeri lavastuses. Ja seda just hooajal, mil "Estonia" niigi imeväiksest "balletitrupist" Rahel Olbrei ja Robert Rood parajasti välismaa õpireisidel viibisid.

Krieger oli tagasi teel üledukatelt küla-

lisesinemistelt Ameerikas (1920. aastate alguses polnud vene nõukogude kunstirahval veel nii raske välismaale pääseda kui hiljem). Krieger alustas 1920. aasta sügisel külalisesinemisi Ida-Euroopas, sealt kutsus juba 1913. aastast välismaal viibinud Anna Pavlova ta kaasa oma trupi külalisturneele Kanadas ja Ameerikas. Hiljem tantsis Krieger juba üksi New Yorgi lavadel, aga meeletu esinemiskoormusega kahjustas oma põlve. See sundis teda Ameerika ahvatlevatest esinemispakkumistest loobuma. 1922. aasta suvel lahkus Krieger USAst, et enne Moskvasse jõudmist väiksema koormusega esineda Saksamaal, Rootsis, Itaalias jm. Aga enne seda, Ameerika järel, saabus tantsijanna äkki tantsumaailmas tundmatusse Eestisse. Tookordsed kuulsad nõukogude gastrolöörid sõitsid küll läände mõnikord läbi Eesti, siis ka siin esinedes (näiteks Moskva Kunstiteatri I ja III stuudio), aga Krieger tuli ju Ameerikast. Ja nõustus peale tavapärase kontserdi siin ka balletitraditsioonita "Estonias" lavastama. Miks küll?

Tänasel lugejal on ehk huvitav teada seda otsust ajendanud suhetest ja sidemetest. 1918 oli (1915. aastast tsaariarmeele mobiliseeritud, maailmasõja rindel haavata saanud) Ants Lauteril koos perega õnnestunud Eestisse opteeruda. Lauter oli peale sõdimise kaasa teinud esiteks polguteatris, pärast 1917. aasta sügisel demobiliseerumist olnud aga Novgorodi linnateatri näitleja. Abiellunud sealse näitlejanna Maria Merjanskaja, legendarse vene näitleja Nil Merjanski tütreaga. Tänu Lauterile sattusid nemadki emigrantidena Eestisse ja osalesid siinses vene teatri-tegevuses.

Viktorina Krieger oli aga sama Merjanski lapselaps, Maria õe, samuti draamanäitleja, Nadežda Bogdanovskaja-Kriegeri tütar. Lapsepõlvesuved vanaisa juures Novgorodis olid talle kauneid mälestusi jätnud. Loomulikult kasutas baleriin piiri taha pääsenult võimalust vanaisa ja tädiga külastada.

¹ Vt TMK 1993, nr 11.



Viktorina Krieger. Fotol pühendus Hugo Laurile — Coppeliussele.

Võib-olla lootis selle vahepeatusel ajal ka pisut puhata ja koduses miljöös tervist kosutada.

Ants Lauterist sai "Estonia" lavastuse asjus augu pähe rääkija ja vahendaja. Küllap toetas teda ka teatri arengu eest hea seisev Karl Jungholz (kelle algatusel sai sama hooaja sündmuseks ka Verdi ooperi "Aida" suurlavastus, millele tantse seadis rahvusvaheliselt

tuntud eksootiliste tantsude viljeleja Sent M'ahesa). "Coppelia" dirigent (kapellmeister, nagu ütleb kavaleht) oli Arkadius Krull. Svanilda-Coppelia oli üks Kriegeri lemmikrolle, mida ta Suures Teatris oli esitanud 1917. aastast peale. Kodu- ja välismaine arvustus pidasid seda osa Kriegerile erakordselt sobivaks, kuna ta sai siin ühendada oma



Agu Lüüdik 1920. aastal.



Hilda Gleser, pildistatud 22. detsembril 1922.
Parikase foto

ESTOONIA-TEATER.

Laupäeval, 30. septembril 1922 a. 2. korda.
Moskva Suure riigiteatri prima-balleriina

Viktorina Krigher'i

külaskäigu etendus:

„COPPELIA“.

Charles Nivitter'i ja A. Saint-Leon'i ballett kahes vaatuses.
Léo Délibes'i muusika.

Lavastanud: Viktorina Krigher.

Osalised:

Svanilda-Coppelia	Viktorina Krigher
Franz, Svanilda peigmees	Agathon Lüdig
Coppelius	Hugo Laur
Svanilda i sõbranna	Emmy Holtz
„Il“	Lilian Loring
Coppeliuse nukk	Lydia Sepe
Külavanem	Sergius Lipp
Kõrtsimees	Hans Jögi
Kõrtsinaine	Lea Kilgas
Automaat-hiinlane	Hilda Gleser
Automaat-hollandlanna	Aja Steinberg
Automaat-lady	Salme Peetson
Automaat-neegeer	Ed. Liiger

Sõbrannad, külarahvas, mustlased jne.

BALLETMEISTER:

VIKTORINA KRIGHER

Kapellmeister:
Ark. KRULL

Kestüümid: Moskva Suure teatri kunstnik Grigori Poshedajev.

Dekoratsioonid: „Estonia“ teatri dekoretoor Wahtram.

Algus kell 1,3 õhtul.

J. Zimmermanni trükkkoda, Tallinnas, Lühikejalg 4.

Hugo Laur 1920. aastate algul.

Parikase foto





Steen lavastusest. Ees keskel Lilian Looring Esimese sõbratarina, Viktorina Krieger Svanilda-Coppeliana ja Emmy Holz Teise sõbratarina.

Parikase foto

hiilgavat, bravuurset klassikalist tehnikat karakteriloomingu ja lavalise karaktertantsu elementidega. Krieger polnud ebamaine, astraalne ega ka ilutsev baleriin, vaid tugeva näitlejasoone, hea koomikataju ja tulise temperamendiga tantsija. Hiljem, alates 1929. aastast juhtis Krieger oma kollektiivi "Moskva Kunstiline Ballett", mis ühendati 1930. aastate lõpul Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko nimelise Muusikateatriga. Selle trupi lavastuste puhul kirjutas Pavel Markov, et Viktorina Krieger seab ülesandeks kasvatada tantsivaid näitlejaid. Ta taotleb sisemiselt põhjendatud, psühholoogiliselt arendatud tegevust, kus liikumine ja tants väljendab lavakujude karakterit ja olemust.

Selline eesmärgi seadmine sobis väga hästi ka Eesti alustavasse tantsuteatrisse ja langes oluliselt kokku Rahel Olbrei põhimõtete "Estonia" tantsutrupi kujundamisel alates 1926. aastast. Võrreldes: "tegelaste erikarakterite esiletõstmine, dramaatiline pingeline ja ilmekus liikumise pisisjasuski (...) taotledes dramaatilise sündmuse etendust tantsukunsti vormis"².

Kahjuks ei peegelda 1922. aasta "Copp-

elia" kavaleht ega ilmunud arvustused, kui suurel määral erines Kriegeri siinne lavastus Aleksandr Gorski koreograafilisest versioonist, mida Krieger ise tantsinud oli. Ta jättis "Estonias" ära Charles Nuitter' ja Arthur Saint-Léoni balleti kolmanda, viimase vaatuse, mis koosneb õieti ainult üsna keerukast divertismendist, süzeeline tegevus ammen-
dub II vaatusega — teatris polnud selle tarvis küllalt tantsijaid. Balletiõhtu teises osas esitati lavastusele lisaks kontserdikava, kus peale Kriegeri enda esinesid ka "Estonia" ainsad koolitatud baleriinid Lilian Looring ja Emmy Holz külalise seatud tantsudega. Võib arvata, et lihtsustusi ja kärpeid vajas ka kaks esimest vaadust. Sest nagu varem ja mõnikord hiljemgi "Estonias" esinesid rühmatantsudes ja mõnedes suuremates rollideski kergejalgsesemad näitlejad ja kooriliikmed. Vana veidrikku nukumeistrit Coppeliust kehastas Hugo Laur (nii tema kui ka näiteks Kaarel Karm ja Ants Eskola tantsisid hiljem kaasa ka Rahel Olbrei esimestes tantsulavastustes!). Osa oli valdavalt miimiline, aga liikuv ja väljenduslik. Svanilda peigmehe Franzi osaga (kes Coppeliuse meisterdatud nukust huvitub ja seega end hädaõhtu seab, millest leidlik Svanilda ta hiljem päästab, salaja nukuks

² "Punase mooni" kavaleht 1939. aastast.



Stseen lavastusest. Ees keskel Svanilda-Coppelia sõbrataridega; Hilda Gleser Automaat-hiinlasena (ees vasakul), Aja Steinberg Automaat-hollandlannana (taga vasakul), Salme Peetson Automaat-leedina (taga keskel) ja Eduard Liiger Automaat-neebrina (ees paremal).

Parikase foto

ümber riietudes ja selle asemel tantsides) tuli toime musikaalne ja tantsuvõimeline operetilavastaja ja koomik, noor Agathon Lüdigi (Agu Lüüdik). Just neid meenutas, baleriinide kõrval, kiitvalt ka pensionärist Viktorina Kriegeri ise, kui ta 1966. aastal mu järelepärimisele vastas.³ Coppeliuse töötuba II vaatuses sisaldas teisigi mehaanilisi nukke, kes ka tantsima pidid, neist meeldejäävaim olnud Hilda Gleser hiina nuku osas.

I vaatuse linnaväljaku rahvastseenide tantsulisema osa eest seisid head peale külalise-peategelase enda Svanilda sõbrataride osi tantsinud Emmy Holz ja Lilian Looring. Väga tunnustavate, isegi tervikmulje professionaalsusest rääkivate arvustuste järgi otsustades õnnestus Kriegeril kogu see kirev kooslus ühise nimetaja alla viia. Tema enda tuline ja energiline tants ning artistlikkus sisuliselt määravas peaosas ühendas ja kiskus kõiki kaasa. Aga arvustus, eriti kohaliku vene lehe oma, tunnustas heakskiitvalt ka eesti baleriinide taset selles võrdluses.⁴

³ Viktorina Kriegeri kiri Lea Tormisele 20. veebruarist 1966.

⁴ Vt. Л. Лучинин, "Последние известия" 1. X 1922.

Balletis "Coppelia" pole eriti tunda libreto algallika, Hoffmanni jutustuse mõjusid. Seal puudub inimese ja nuku äravahtamise teema filosoofilisem või müstilisem käsitlus ja hoffmannlik maagilis-õudustäratav varjund. Nii oli ka Kriegeri lavastus eeskätt elurõõmus ja särav, mida rõhutasid "Estonia" kunstnike Vahtrami (Vahtramäe) tinglikud (arvustuses: "futuristlikud"), värvikad lavapildid.

Esietendus võeti ovatsioonidega vastu ja publikut jätkus 11 etendusele hooaja jooksul. Seda polnud tolle aja kohta vähe, eriti kui arvestada vaatajate harjumatumust, külalisbaleeriini lühikest kohaloleku aega ja seda, et isegi populaarseid operette ei saanud palju rohkem mängida. Krieger andis ka mõned kontsertõhtud, kus jälle Looring ja Holz kaasa tegid. Huvi tantsu vastu oli kasvanud, aga rühma suurendamisele, mida kriitikas nõuti, see veel ei viinud: teater oli raske majandusseisus ja järgmise tervikliku tantsulavastuseni (Olbrei "Roheline flööt") läheb veel oma viis aastat.

Tagantjärele vaates võib näha, et "Coppelia" kogemus oli oluline. Paneb mõtlema



Stseen lavastusest. Ees lamavad Hilda Gleser Automaat-hiinlase ja Hugo Laur Coppeliusena; taga vasakul Automaat-hollandlanna; keskel Automaat-lady, Svanilda-Coppelia ja Franz — Agu Lüüdik; paremal Automaat-neegeer.

Parikase foto

Fotod TMM-i arhiivist

ka sellele, et eesti tantsuteatri (ja publiku!) hilisem pikaajaline sümpaatia nn draamaballeti, süžeelise, karaktersete tegelaskujudega tantsulavastuse vastu pole vist juhuslik. Siin on mõjutusi ka "kombinaatteatrite" traditsioonist: et teatri vähesed tantsijad ka sõnalavastuses teinekord kaasa tegid, nagu ka näitlejad tantsulavastustes, sellel paratamatusel on omad headki küljed. Ka see pole vist päris juhuslik, et meie parimad tantsijad, olgu balletis või "vabatantsu" žanrites, on aegade jooksul enamasti olnud sisuka, väljendusliku tantsu pooldajad ja karakteriloojad tantsuvahenditega. Praeguse priimabaleriini Kaie Kõrbini välja.

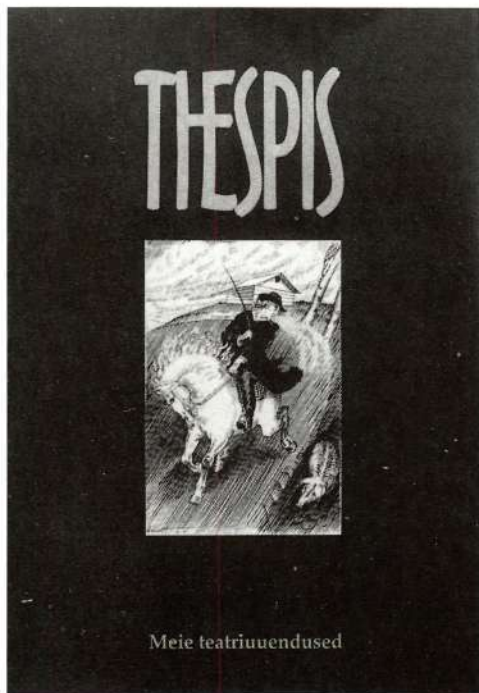
Pole juhuslik ehk seegi, et aastakümneid pärast "Coppelia" esmalavastust tõi "Estonia" balletti uue murrangu külalislavastaja Vladimir Burmeister, kes avastas Helmi Puuri oma draamaballetile lähendatud "Luikede järve" 1954. aasta versioonis (seda on muide tantsitud ka Pariisis ja tantsitakse Helsingis). Burmeister sai tuule tiibadesse 1930. aastatel, Viktorina Kriegeri balletitrupi liikmena.

APOKRIIVA THESPISELE

“Thespis. Meie teatriuendused.”
Ilmamaa, 1997.

(Kõigepealt peaks siin olema üks Ain Kaalepi kiri. See on aga ära kadunud. Mine tea, äkki on kirjandusmuuseumis. Vahing lootis seda minu juurest leida, kuid minu juurest ja ka mu pööningult ma seda ei leia. Ei teagi, kas see oli üldse kunagi mu valduses. Aga ta oli tegelikult tegelikkuses olemas küll. Olen teda lugenud ja küllap ta kunagi kuskilt välja tuleb.

See kiri on siis kujuteldavalt siin. Generaalpaus



VAINO VAHINGU KIRI AIN KAALEPILE,
tema vastus eespool toodud kirjale.

Kallis Ain Kaalep! Äsja lõpetasin Su kirja lavastajatele (Mati ja Kuradi kaitseks mõeldud) (lugemise) Thespis V jaoks. Mehelt, kes sellise kirja kirjutab, pole vaja luba küsida, kas ta on nõus Thespise V osa avaldamisega või mitte. Liiatigi, kui seal on järjestikku kogu see diskussioon (õigemini pudru), mis “Via Regia” ümber käib. Sa pole selle esimest varianti lugenud, kuid sellele vaatamata paar mõtet.

Oled maestro ja pika ning argumenteeritud kirja kirjutamine ei tule sellisel kellaajal arvesse (*originaalis on kirja alguses öeldud: Tartus 19.märtsil 1973. aastal kell 13.45. — Publitseerija märkus*), kuid paar mõtet küll.

Sa räägid Voltaire'ist, tema mentaliteedist, kuid ei maini sõnagi sellest, et viimane ei taganenud esialgu välja öeldud või välja

mõeldud mõtetest, tulid need siis kirjadena Inglismaalt või mujalt. "Via Regia" pole subjektiivne, pole lõpuni aus, ja seda ütlesin ma Matile juba esimest varanti ümber lüües. Pärnus lugesin läbi Bulgakovi "Teatriromaan" ja ainult selleks veel kord, et võtta seisukoht "Via Regia" suhtes. Mati pole sellele kirjanduslikule vormile midagi lisanud. Mismoodi muutub isiklik ajapikku ebaisiklikuks (või üldnimlikuks), seda tean ma väga hästi, kas või viimase aasta jooksul. Kuid ainult lõpuni aus valik ja subjektiivsus saavutab selle. Ja kas pole siis nii Jaanil kui ka Evaldil õigus anda Matit kohtusse, see on ju nii prantslaste moodi. Selles on Sinu kirja üks suuremaid loogilisi vastuolusid. Ma ütlesin Matile algusest peale, et minul pole mingeid vastuväiteid, avaldagu, kuid igal teisel võivad sellised vastuväited tekkida, sest nimi, mis sulle ristimisest saadik veel püha on, on see, mille eest võib teise kohtusse kaevata. Kord purjus peaga ütlesin ma Matile, et me oleme ja peame koinima tulesammast (tsiteerisin seda Sulle vist juba), ja nii tuleb seda teha naisega, eluga, kuid kui mees (mehed) su maha jätab (kunstis), siis selline metafoor ei kehti enam. Sest igalühel on õigus minna oma teed.

Ain Kaalep aastal 1969.

AIN KAALEPI VASTUS

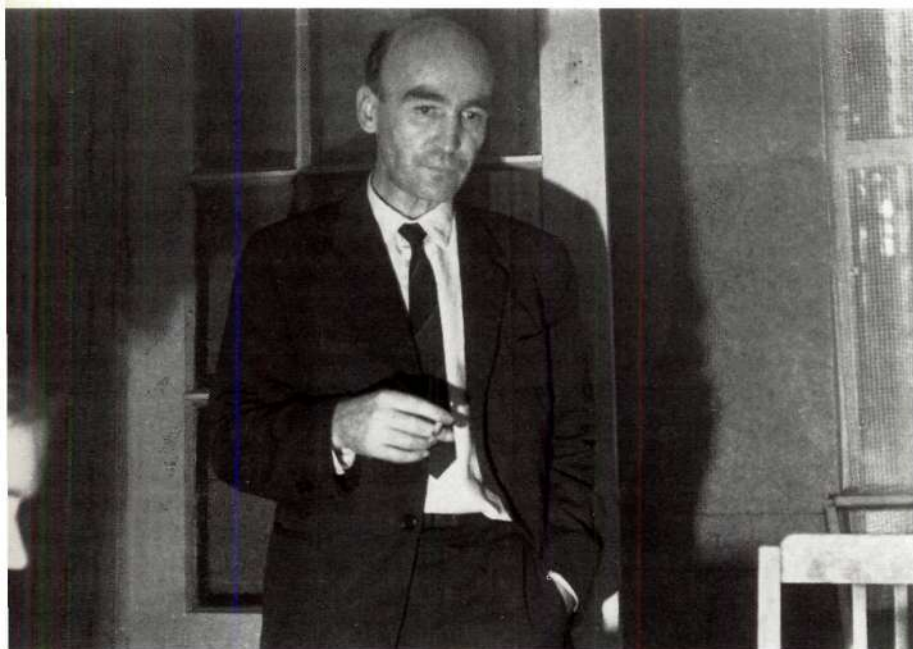
Elva, 21. märts 1973

Armas Vaino Vahing! Sa võid mu kirja ju Thespiisesse pista, ainult vähemalt paar kohta tahaksin enne keeleliselt siledamaks teha. Mäletan, seal oli üks "mitte"-sõna täiesti lubamatu kasutamise juht, ja veel midagi.

Et "Via Regia" pole "lõpuni aus", nagu ütled, ei ole minu jaoks kriteerium. Võtan teda, nagu ta on, mõnus ja küllalt teaberikas lektüür. "Ausus" pole asi, mis kunstiväärtust tõstaks. "Luuletaja" tähendab ju "luiskajat". Lukianose või Cyrano de Bergeraci kuu peal käimise lood (moodsatest meestest rääkimata) pole ka just üliausad. Või mis? Ja Bulgakovi "Teatriromaanil" pole Mati teosega üldse midagi tegemist.

Kui Jaan ja Evald annaksid Mati kohtusse, oleks see muidugi tore. Ja tõesti isegi prantslaslik: mingi provintsitohman kaebas seal tõesti Flaubert' "Madame Bovary" peale; kas ei olnud Daudet' lgi "Tartarini" pärast pahandust? NB: kasutasin ajaloolise õigusega eespool väljendit "provintsitohman"...

"Tulesamba"-metafoor on ilus, sellest võiks luuletada. Puändiks: polnudki tule-, vaid soolasammas!





Käsitökirjaliste "Thespiste" koondaja ja trüki-"Thespise" initsiaator
Vaino Vähing 60ndate lõpul.

Jajah, Voltaire'iga on nii, et Su arvamine, et ta "ei taganenud esialgu välja öeldud või välja mõeldud mõtetest..." , pole küll õige. Ta oli muutlik ja nõtk. Kus ta aga kindel oli: seal, kus kaalul oli tolerantsuse printsiip, seal, kus ähvardasid fanatism ja dogmatism.

Intellekti austades on see ju meile mõistetav. Udusemaile psüühikatasandele eesõigust andes võime ise sattuda viimati mainitud ohtude ohvriks.

[- - -]

MATI UNDI KIRI VAINO VAHINGULE (31. jaanuar 1973)

[- - -] Tahan ainult üht asja sellele kõigele vastuseks öelda. Mul pole ehk nii palju füüsilist jõudu kui teil, mul pole ka niisugust enesevalitsemist ega teotahet, viljatutki teotsemistungi, aga ma tean ühte: ei ole k o h u t, mis minu raamatuid võiks süüdi mõista. Ei ole seda kohut Kohtla-Järvel ega Otepääl ega Moskvast ega taevas. Siin ei aita teid teie advokaadid ega eksperdid. Hirm, teie hirm on äkki ilmsiks saanud, teie loomalik hirm ühe tühise, pisikese raamatu ees, kusjuures raamat ei sisalda jumala eest midagi olulist, ja mis õieti koosneb teile määratud komplimentide reast. Ma ei ole teid üle kiitnud ega üle laitud, mul pole kunagi olnud kavatsust teid kui inimesi ära kasutada, ümber monterida ja kokku kleepida. Olin teiega koos "Vanemuises" siiralt, võib-

olla naeruväärselt kõrvaltvaataja. [- - -] Mind vihastas äkki see, et te kõik, ise anarhistid, armastusekummardajad, ekstaasivennad, isemõtled ja riigipõlgajad, olete nüüd kobaras nõukogude kohtu ukse taga ja otsite sealt abi. S e e k o h u s on nüüd teie messias, teie viimane instants. T e i e vastu ei taha ma isegi advokaati võtta.

[- - -]

HILJEM: MIS SEE KÕIK KOKKU PEAKS TÄHENDAMA?

Ei midagi, kui mitte arvestada seda, et see "apokriiva" kuulub nüüd sel suvel ilmunud "Thespise" raamatu juurde. Ja ilma selle raamatuta polegi ta arusaadav. Kuid veidra augu, musta tühiku selle veidra apokriiva sees moodustab puuduv Kaalepi tekst. Mis seal tekstis siis olla võis? Ei tea, aga see pole olulinegi. Teised ümbritsevad tekstid loovad meile ka selle teksti. Ta oleks ikkagi nagu olemas, mis siis, et teda meie käeulatuses praegu pole. Arvatavasti ongi see intertekstuaalsus, kui miski seda üldse on.

Jah, aga siiski — mis see kokku pidi tähendama?

Ei midagi muud kui teatriuudust. Lihtne, aga tegelikult tõsi.

Kui tõesti jätta kõrvale mõned nutused isiklikud motiivid — mis on ju ehk inimlikult ka mõistetavad —, siis juhtus miskit, pärast



Mati Unt "Via Regia" sünniaegadel.

mida ei olnud võimalik Eestis enam endist viisi teatrit teha. Ta juhtus nii, et isegi ei saanud aru, kuidas ta juhtus. Me keegi polnud ju midagi uueaegset näinud, olime ainult lugenud, kuid aja vaim läbistas meid ilmselt lausa telepaatiliselt. Pärast seda oli kõik teisiti, kusjuures kõige harilikum realism (keegi tuleb, istub, joob kohvi, räägib midagi) jäi ka alles. Ega me seda ei tahtnud ära keelata! Las ta olla! Aga ka see teater muutus, miski ei jäänud enam endiseks ka temas.

Kuidas nüüd suhtuda "Thespise" raamatus ja siinseski apokriivas esinevasse natuke draamatilisse jagelemisse? Et justkui mingid omavahelised tülid ja mingid draamad? Just — draamad! Mingid tülid olid draamatilised just selle pärast, et nad toimusid draamategemise ümber ja lähedal. Teatriinimesed elavad enamasti tunnetest — isegi siis, kui nad seda endale ei tunnista või kui nad mõjuvad kõrvalt vaadates suhteliselt mõistlikena. Ikkaigi müüvad nad eeskätt oma südant ja aistinguid — ehkki parimad nende seast oskavad oma ekstsessidele mingi ratsionaalse seletuse anda või vähemalt seda seletust suhteliselt mõjuvalt kirja panna või muidu sõnadeks muuta (Stanislavski, Grotowski...). Mina muidugi nende õnnistatute hulka ei kuulu.

Olen küll isegi olnud liiga emotsionaalne.

Evald Hermaküla.





Jaan Tooming "Laseb käele suud anda" proovis aastal 1969.

Jaak Rähesoo Kabli rannas aastal 1969.

Mati Undi fotod/Kalju Orro arhiiv

oma närvirakke raisanud või vastupidi — kinkinud — valemängudele ja tõeksolemistele, mis kuuluvad ju selle kunsti juurde, mille materjaliks pole mingi savi või vesivärv, vaid luust, nahast ja kontidest inimesik ise. Ent Vahingu koostatud ja paljundatud (ta ise trükkis neid Tartu hullumaja trükimasinal) almanahhid näitavad loodetavasti midagi niisugust, muidugi neile, kes asjast huvituvad — kuidas ahistatud oludes, vaimse surve kõrgpunktis sünnib teater, mille tunnussõnadeks olid tõesti *raev ja võimetus*, termin, mille tark Jaak Rähesoo (ühe Flaubert'i novelli pealkirja kasutades) on nüüdseks peaaegu krestomaatiliseks muutnud, iseloomustades selle termini kaudu lootusetut, ent siiski väga esteetilist mässu.

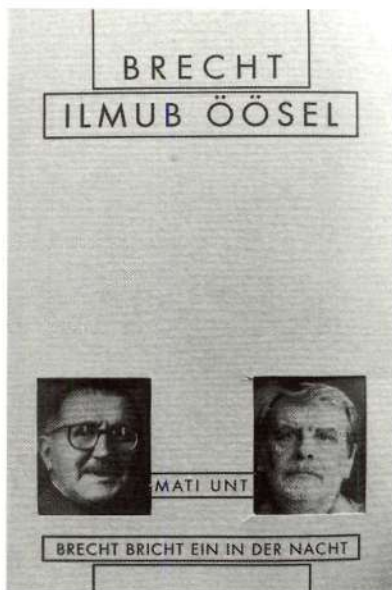
[- -]

MATI UNT



UNT JA BRECHT

Mati Unt, "Brecht ilmub öösel". Kupar, 1997.



"Brecht ilmub öösel" on üks imelikumaid raamatuid, mida olen viimasel ajal lugenud. Ja kuna leppisin TMK toimetusega kirjutise suhtes kokku, lugesin kaks korda, teine kord veel tähelepanelikumalt. See on raamat, kus kehtib reegel, et ükski reegel ei kehti. See on mäng mängus. Unt naudib võimalust alustada peaaegu iga uut osa uues võtmes, muutes samas võtit ka osade sees. Ta alustab selgitusega, et kasutab mitte tuntuksaksa kirjaniku ja lavastaja täisnime Bertolt Brecht, vaid lühendit BB, mis võimaldab teosel loobuda pretensioonist dokumentaalsusele. Pealkirjas on ikkagi nimi. Vahepalas 2, mis kirjutatud kirja vormis näitlejannale, ütleb Unt, et ega romaan ei räägigi BBst, tema kolmest naisest ja Hellast (Wuolijokist). Keldest või millest siis?

Raamat algab looga öisest merest ja BB saabumisega Turu sadamasse. Kolm ja pool lehekülge klassikalist kirjeldavat teksti, mis tekitab kujutluspildi ja meeleolu. Seejärel äkki kursiivkirjas põige Celsiuse ja Fahrenheiti temperatuuriskaalade erinevusse. Jälle paar lehekülge öist Soome merd ja siis pikk ent-süklopeediline ülevaade Talvesõja ajaloost. Ja

nii jätkuvalt. Wuolijoki juttudest sujuv üleminek Tammsaarele. Jutt kolmest vaimuhai-geest kirjanikust, Hölderlinist, Kivist, Liivist. Jalutuskäigult Helsingis üleminek Soome Rahvusteatri ajaloole, kuni tänapäevani välja. Naistest, seksist, Hiinast, Schillerist, naistest, seksist, ajaloost. Järjest enam hakkab olema juttu Eestist. A. Rei kiri Moskvast välisminister A. Piibule läbirääkimistest Molotovi ja Dekanozoviga. Päts premeerib kirjanikke, ja mis neist kirjanikest hiljem sai. Saabub Brechti kolmas armastatu, kütkestav ja erootiline Ruth Berlau, keda BB kaks naist, Margarita Steffin ja Helena Weigel, ei salli. Nüüd elavad nad kõik neljakesi koos Hella Wuolijoki mõisas Marlebäckis, Berlau elab telgis ja toob BBle hommikul kell seitse vaskkannus kohvi. Hella ja BB suhe on intiimne, ent mitte liiga lähedane. Kohati veidi kahemõtteline. Arutus võõritamisteooriast. Detaile maailmasõja puhkemisest. Nüüd juba kalendaarse päevpäevalise täpsusega. Vahele sellest, et Unt ise pole kedagi tapnud, aga liha sööb meelsasti küll, ja sellest, kuidas isa palus tal kukke tappa, aga Unt ei saanud hakkama. Küllõ Arjaka kirjapanek Prangli saare elaniku Oskar Metsvälja jutustusest, kuidas Nõukogude hävitajad tulistasid Soome lahe kohal alla reisilennuki "Kaleva". Vene sõjavägi Eestis. Mahatma Gandhi jutt vägivallata vastupanust, Ždanovist. BB on käinud soome saunas, olnud seal korduvalt vahekorras. Vares-Barbaruse võimuletulek ja surm.

Seejärel algab Mati Undi päris mäng. Romaani V osa on kirja pandud sotsiaaldemokraat Maksim Undi pilgu läbi, kes justkui võis kahestuda ja olla samal ajal siseministrina Eestis ning jälgijana Soomes, ning mis oleks tema BBst arvanud. VI osas on ära toodud ajaloolisi dokumente Ždanovilt, katkend hävitamisele kuuluvate raamatute nimikirjast, kellegi Filatovi arvamuse Molotovi-Ribbentropi pakti lisaprotokollide kohta — ajalehest "Noorte Häääl", salaprotokoll ise, väljavõte punaarmeeleaste jaoks koostatud eestikeelsest vestlussõnastikust (Käed üles! Kas paremat ei ole? Kas rohkem ei ole?). Kõik see vaheldub Brechti luuletustega.

On ka väga pikk, 9-leheküljeline välja-

võte Eesti NSV KGB esimehe endise asetäitja Vladimir Pooli artiklist ajalehes "Postimees", kus ta kirjutab Eesti valitsuse ja parlamendi liikmete edasisest saatusest vanglates ja laagrites. See oli esmalugemisel minu jaoks raamatu emotsionaalselt kõige mõjuvama osa. Teistkordsel lugemisel enam mitte, libisesin kiiresti üle. Ära on toodud ka Mati Undi kolleegi, kirjanik Lennart Meri artikkel 1989. aasta "Noorte Häälest" "Ždanov kui režissöör."

VII osa on vormistatud kirjanna näitlejanna Maria Avduškole, kus Unt mõtiskleb, miks ta romaani üldse kirjutas, kõneleb ühisest teatritööst ja paralleelismist eesti rahvaluules. VIII osa on ootamatult taas BBst. Sedakorda sellest, kuidas ta seitsme venna seltsis suurele kivile härjavangi satub. Epiloog räägib, mis BBst ja tema naistest sai, kus ja millal nad surid. Pikk ja põhjalik ülevaade kasutatud kirjandusest, Ernst Blochi inglise keelde tõlgitud artikkel võõrituskunstist (8,5 lk). Kolm Brechti luuletust originaalkeeles. Brechti testament inglise keeles, selle lõpuks kirjutab romaani autor eesti keeles, et soovib enesele põletusmatust ja tuha puistamist merre.

Võõrituse võõritus. Unt kirjutab leheküljel 98: "Hella on ammu aru saanud, et BBle meeldib ainult tema ise." Ega teisiti saanud ollagi. Võõrituskunst, võõritusefektid, lavastaja dramaturg ei saa oma edevust vaos hoida. Ta ei rahuldu vestja-näitaja rolliga. Ta tahab anda järjest suuremat märki enese kohalolekust. Ootamatud laulukatked või tants, pöördumine publikusse, tegevuse katkestamine teises võtmes antud vahenditega. Brecht põhjendas seda eesmärgiga panna vaataja mõtlema, tegelikult aga ei mänginud sugugi väikest osa soov anda märku enese kohalolekust. Näitlejatele pole seda vaja, nemad on niigi kohal. Aga lavastajatele sageli ei piisa pelgast sündmuste rea edasiandmisest. Lavastajad tahavad mõnikord, et publik pidevalt üllatuks selle üle, miks üks või teine asi eelmisest nii ootamatult erinev on, et siis tuleks meelde ka lavastaja. See on meie lõppeva aastasaja teatriparadoks.

Brook, Strehler ja veel väga palju lavastajad väidavad, et Brecht on nende tööd tugevalt mõjutanud, et peale Brechti ei saa teatrit enam nii teha nagu enne Brechti. Ta on sundinud lavastajaid lõputult küsima: "Miks?" Marvin Carlson eraldab oma pikas ja põhjalikus uurimuses "Theories Of The Theatre" (Cornell University Press, 1993) Brechtile palju ruumi, kirjeldades võõritusefekti ajalugu Aristotelesest, Francis Baconist,

klassikalisest hiina teatrist kuni Viktor Šklovski 1917. a ilmunud artiklini "Kunst kui tehnika". Minul on Brechti puhul olnud huvitav jälgida paralleele Diderot' "Paradoksigiga näitlejast", tema arutlused, kas näitleja peab "läbi elama" ja kas "läbielamine" tuleb kunstile kasuks või mitte. Brecht oli, näidendite ja teoreetiliste tekstide järgi otsustades, väga emotsionaalne inimene. Võõritused ja mõtlema sundimised ei olnud lihtsalt ajugümnaстика, vaid protestivorm konkreetse poliitilise situatsiooni vastu. Tema näidendid olid alati aktiivselt millegi poolt ja vastu, kusjuures nende asjade poolt ja vastu olla oli noil aastatel eluohulik. Seda mõistis Brecht, seda mõistis ka publik. Seega tekitas tema võõritusele toetuv eepiline teater õigel ajal ja õiges kohas esitatuna tugevaid emotsioone. See oli väga emotsionaalne teater. Seda mõistavad hästi nõukogude võimu all elanud generatsioonid. Undi BB on eritlevam, mõtlikum, kartlikum, jõuetum, kui minu senine ettekujutus Brechtist. Vahepeal satub ta küll hoogu, hakkab kalanaiste stseeni mängima ja karjub, võtab püksid jalast või siis tantsib hämmeldunud Eino Salmelaisele allarebitud kardinasse mähkudes. Kuid ega Undil polegi Brecht, tal on BB, Saksa emigrant, kes on sunnitud ajutiselt elama võõral müstilisel põhjamaal. BB, kel on kolm naist, keda tema armastab ja kes armastavad teda. Helenast (Weigelist), BB seaduslikust abikaasast, on juttu kõige vähem, temaga ei ole kirjeldatud seksstseene, temasse tundub ka kirjanik suhtuvat suurema respektiga. 1966. aastal vene keeles ilmunud monograafia Brechtist, mille kirjutas Lev Kopelev (laagrust vabanenud, hiljem läände emigreerunud ja seal mitmeid nõukogude süsteemi paljastavaid raamatuid avaldanud), kirjeldab samuti Weigelit kui mõistvat abikaasat, tarka naist, kes oskas oma püsimatut ja kergesti süttivat meest kõigile ahvatlustele ja armumistele vaatamata surmani enda kõrval hoida.

Undi BB on kui märk pagulasest, kes põgeneb Hitleri eest läbi Soome ja Nõukogude Liidu USAsse. Tema veidruster, arvamuster, soovidel ja kirgedel ei ole üleilmse katastroofi taustal palju tähendust. Kolleegidest saatusekaaslastel on samuti mööda maailma laiali. Feuchtwanger sõidab Prantsusmaal taksoga end vanglasse pakkuma! Sellisel ajal on lihtsad inimlikud asjad, nagu sipelgavann reuma vastu, sama tähtsad kui näidend lenduri ja prostituudi armastusest Hiinas ehk siis Hella juttude järgi kirjutatud Punttila-lugu. Raamatu kõige olulisem tegelane ilmub alles viimastel lehekülgedel ja temast on kirjutatud 18 rida. See on Hella

mõisa räästa all suitsu tõmbav kagebeelane Terentjev, kes hiljem ilmutab end Brechtile Ameerikas Jakovlevi nime all ning lubab siis kodumaale — Ida-Saksamaale — tagasi sõita. Kagebeelasega lõpebki tegelikult romaani jutustav osa.

Unt pole tahtnudki mingit järgnevuse loogikat silmas pidada. Ta naerab selle üle. Kirjutab Ants Orase sõidust Tartusse ja mainib siis Brechtile üle minnes, et too ei teadnud Orasest midagi. Teeb juttu Chaplini ja Remarque'i armsamast Paulette Goddard'ist ja vabandab seejärel: "Meie rahvale nii traagiliste päevade kujutamisel sundis mind Paulette'ist nii pikalt kõnelema asjaolu, et Remarque on osavalt ja isegi jõuliselt kujutanud sõja rataste vahele jäänud inimesi. Ja lõpuks mõjutas mind kaudselt ka asjaolu, et päeval, mida ma praegu kirjeldan, on Paulette'i sünnipäevast möödus 18 päeva. Ta on juunikuu alguse tüdruk." (Lk 145.)

Killud siit-sealt. Näiliselt seoseta. Nagu "Tuhkatriinumängu" Perenaisel. Kui seosed isegi on, siis naerab Unt nende seoste üle. Romaani peategelaseks tõuseb — AEG. Aeg oma kirjuse, uskumate ilmingutega. Aeg, mil 51-aastane Hitler, 62-aastane Stalin, 44-aastane Ždanov mängisid omi mängu ja 66-aastane Päts oli sunnitud loobuma oma riigist. Ja 42-aastane BB otsis maailmas oma kohta. See oli aeg, millest möödunud juba viiskümmend seitse aastat ja mis hämmastab ikka veel. Unt annab seda edasi oma parema äratundmise järgi kokkupandud kollaažina. "Nii käibki maailmasõda. Ta algab juhuslikest nähtustest, mis kumuleeruvad ja saavutavad vastava lõpptulemuse. Miks? Ütleksime lihtsalt: inimesed on ju suhteliselt lollid." (Lk 127.)

Nagu kunstnikud loovad metallist, puidust, ajaleheribadest, joonistatud katkeist uue reaalsuse, nii ühendab Unt ühendamatut — kirjeldusi, fantaasiad, luulet, dokumente, loetelusid, isiklikke muresid ja väljavõtteid entsüklopeedilistest teatmikest. Lootes kogenud ja fantaasiaaltille lugejale, kes kõik ise tervikuks liidaks. Mõnelgi puhul tekkis mul tunne, et ta usaldab mind kui lugejat liiga palju, või siis lihtsalt ei viitsi minuga tegelda. Tuntud ajaloofaktide loetelu lugemisel nõuab kujutuspiltide loomine palju fantaasiat. Ent kas Unt kujutuspiltegi tahtis? Lihtsalt kirjutab ja igaühe oma asi, kuidas aru saab?

Tegelikult suhtub Unt Brechti sageli muigega. Kõik need konnaloed ja muud kahtlased ning hämarad (Undi lemmiksõna) märgid. BB pidev püüe kõike kogu aeg dialektiliselt põhjendada, selle saatuse ja naiste helliku armastus proletariaadi vastu, lootus,

et töölisel aitavad ja mõistavad. Armastus Nõukogude Venemaa vastu, kus on represseeritud paljud head sõbrad, Venemaa vastu, mida ta ise väga kartis. Sotsialistlik Venemaa oli BBle lähedane kui idee, kui Tööliste Kodumaa. Viha natsismi vastu kodumaal — see oli tõeline. Armastus proletariaadi ja dialektika vastu — kahtlane ja kunstlik.

Mida enam Unt kirjeldab, loetleb Eesti anastamisega seotud sündmusi, seda veidram hakkab tunduma BB oma arutlustega.

Undi lähteasend kirjutades ongi — siin ja praegu. Kuidas tema asja tunneb. Ilmselt ei paku talle hetkel huvi klassikaline romaania kirjutamine (mida ta ometi hästi valdab), kus tegelased elavad omade seaduste järgi ja kirjaniku osaks jääb üles märkida, mida tegevuse ja iseloomude loogiline arenemine ette toob. Unt ei tõuse korra lendu, ei kaota kordagi pead, ta on kogu aeg juures, kogu aeg kõneleb — endast. Eks need kirjanike kahtlemised, hirmud ole talle omast käest tuttavad. Samas on palju fantaasia uperpalle, lennukust, näiteks stseenis, kus BB seitsme venna juurde sattus, või siis kogu Maksim Undi rolli kaudu kirjutatud lõik.

Mõeldes Undi lavastustele, saan aru, et ta on teatriski ajanud sama asja. Leiutanud, fantaseerinud, kombineerinud ja lõhkunud illusioone niipea, kui need on võinud tekkida, katkestanud mängu tantsude, punaste valguste, muude teatraalsete märkidega. Neid poleks justkui vaja, ent talle on. Edevusest, soovist anda pidevalt märku oma kohalolekust. Tegelikult on edevus loomingu üks põhilisi käivitavaid jõude. Kui poleks edevust, ei peaks me oma mõtteid ja tundeid nii huvitavaks, et teisi tundide kaupa saalis või raamatu taga kinni hoida. Ju ikka arvame, et meie eneseväljendus kedagi huvitada võib. Tavaliselt peidetakse end oma loomingust mõeldes ja kõneldes kõikvõimalike teooriate ja missioonide taha. Unt on julge, ta on edev varjamatult, avalikult. Ta on ise kogu aeg kohal, teda huvitab eelkõige see, kuidas ise antud hetkel ühest või teisest asjast arvab. Teatris on sellist sujuvat mõttemängu raskem edasi anda. Lavastaja ja publiku vahel on ju veel näitleja, kes tahab oma joont ajada, milleski kindel olla. Raamatus aga võib sujuv kammitemata mõtete ja ideede voog vabalt olla, siin pole muud kui kirjanik — paber — lugeja. Ja see on nauditav. Jälgida piirideta realismi (omaaegne Roger Garaudy termin). Selle, Tiina Tammetalu poolt intrigeerivalt kujundatud raamatu lugemine pakkus mulle igal juhul huvi ja kaasamängimise rõõmu.

KOMMUNISMI SOOLIKATES

"UNDERGROUND". Režissöör Emir Kusturica, stsenaarium ja dialoogid Dusan Kovacevic ja Emir Kusturica, operaator Vilko Filac, heli: Marko Rodic, muusika: Goran Bregovic, monteerija Branka Ceparac, kunstnik Miljen Kljakovic "Kreka", kostüümid Nebojsa Lipanovic. Osades: Miki Manojlovic (Marko), Lazar Ristovski (Blacky), Mirjana Jokovic (Natalija), Slavko Stimac (Yvan), Ernst Stötzner (Franz). Kaks varianti: 3 tundi 12 min ja 2 tundi 47 min, värviline. Tootja: "Ciby 2000", Prantsusmaa, 1995.

Vaatamata 1995. aasta Cannes'i festivali poleemikale, on vaieldamatu, et oma filmiga "Underground", mis võitis "Kuldse palm-okska", annab Emir Kusturica võimsa pildi Jugoslaavia ajaloost. See komejantlik ja traagiline demüstitseeriv karneval on üht-aegu suur poliitiline film Euroopa staliniseerimisest ning burleskne mõtisklus kinost ja elektrist.

"UNDERGROUND". Juuksed tema peas tõusevad püsti, näojooned tarduvad kramplikuks naeratuseks ja tundub, et kohe hakkab tema kõrvadest tulema suitsu nagu mõnel multifilmi tegelasel. Mehesse on sõna otseses mõttes lastud mitusada volti elektrit. Selline asi toimub Blackyga, "Undergroundi" ühe kangelasega, filmi jooksul mitu korda, pannes ta tõmbema elektrilaengu saanud hüpiknuku grotesksete ja klounilike liigutustega. Otsekuu vajaks Emir Kusturica film regulaarsete intervallide järel uuesti laadimist. Sama eesmärki täidab ka pulmarituaal, mis esineb filmis kolm korda, pannes voolama teised energiaallikad: veini, naeru, nutu, muusika. Iga kord, kui need kujundid ilmuvad — mitte ootamatult, vaid ettearvatult —, tundub, nagu laeks film end pilgeni, et siis täies vaardis edasi kihutada, nagu kindlustaksid need laadimised jutustusele ja piltidele nende kandejõu.

Sest Kusturica annab selles filmis tõepoolest palju, annab iseendast, ajaloost, oma kodumaast. Kõik need juhtniidid, mida sõlmib kineasti demiurglik energia, moodustavad ühe materia, ühe magma, äärmiselt mitme-



"Underground", 1995. Režissöör Emir Kusturica. Mirjana Jokovic (Natalija) ja Miki Manojlovic (Marko). Kusturica konstrueeritud ajaloometafoor muutub koletislikuks organismiks, mis seedib müüte, et moondada nad üheks tohutuks palaganiks, "jugoslavisiks".

"Underground". Liha on nõder, aga temp on hästi välja mõeldud.

tahulise ja segadusse ajava. Mängu on toodud kõik registrid farsist traagikani, intiimsest teatrist epopoani, samuti kõik žanrid: sõjafilm, dokumentaalfilm, burleskne komöödia, film filmis. Kõik vaheldub väga kiiresti,

iga hetk, ühest rütmist teise, ühest märgisüsteemist teise. "Kõik armeed on läinud läbi minu maa," kirjutab Kusturica, ja igäuhelt neist on ta varastanud elu ja surma killukesi, millest koosnevad sõjafilmi maa-alused rajatised. Varsti ei ole enam suurt vahet erinevatel emotsioonidel, meeoludel, mis läbivad seda filmorganismi võpatusest võpatusele, rünnakult rünnakule, kriisilt kriisile. Tegelane või asi võib olla kogu aeg kohal, aga võib ka kaduda kahekümneaastaseks vaheajaks, puruneda tükkideks nagu Josip Tito laip, käies läbi kõik Jugoslaavia regioonid, kahestuda lakkamatult või surra ja hiljem jälle ellu ärgata. Filmi heterogeensus, see on elu, liikumine, viljakas ja segunenud kompost: freskolik kompositsioon toitub üldisest dekompositsioonist, iga asja jälitab tema vastand ja kõigil selle kaootilise maailma olenditel on metamorfoosi võime, mis ongi ellujäämise sünonüüm.

Selles heterogeensuses peitub "kõik on võimalik" sündroom, mis annab filmile ajaloolise järjepidevuse, kus elu võib liikuda korrusel korrusele, tasandilt tasandile, puhudes ikka ja jälle oma energiat sinna, kus seda näib olevat vajaka. Selles mõttes on "Undergroundil" kaootiline ja avatud struktuur, nagu kolmele tunnile venitatud joonisfilmil — aga paradoksaalselt ka kõikepaljastav jõud, tõe jõud, niisiis demüstifikatsiooni / demüstifikatsioonijõud, mis teebki sellest filmist suure poliitilise filmi, Euroopa staliniseerimise filmide ühe markantsema esindaja. See tõde on ühtaegu nii poliitiline kui kinematograafiline; ta on poliitiline, kuna ta on kinematograafiline. Ta peitub filmimise enese töös, sest Kusturica toob kõik nähtavale: nii epopöa kui ka võtpeeriõid kriisid (võtpeeriõid vältas üle aasta, olles komplitseeritud paljude draamade, avastuste ja õnnetustega, mis on filmi kaootilises struktuuris selgesti nähtavad), oma spetsiaalsete efektide kõõgipooleni kuni oma trikkide põhjendusteni. Kusturica laseb vaatajal külastada võtpeeriõid, dekoratsioonide tagakülge, eriefektide lauda. Poliitilistele paljastustele sekundeerib kino intiimsuste paljastamine. Kõik see toimub üheaegselt ja vaataja sekkub vahel filmi (nagu Blacky omaenese loo väntamisel) — ebasobival ajal sisse astuv külaline, veider ja destrukttiivne selles kino ajaloos, mis liitub maa ajalooaga.

"Undergroundi" süžeeks on ajalugu; ajalugu, mida raamib muinasjutu märgisüsteem ("Oli kord üks maa..."); ajalugu, mida jutustatakse vastavalt sõja müütilisele tsüklile nagu igavest taastulemist (nagu seda demonstreerib ka filmi kolme osa pealkirjade masendav

ahel: I Sõda, II Külma sõda, III Üks sõda). Siin ei minda kuumalt külmale muidu kui läbi ühe maa ajaloo või, veelgi enam, see ajalugu ise võib olla kuum (sõda) või külm (teine sõda), ta ei lakka ka produtseerimast oma eksistentsi müütilisi jälgi. Kusturica puhul pole ajalugu kroonika, vaid eepiline kataklüsm, mütolooiline epopöa, mis laenab perversselt ametliku ajaloo varamust. Vastupanu okupantidele, partisanisõda, maa moderniseerimine, juhtimisele allutatud elu, kultuur massidele, jugoslaavia rahvas — palju on müüte, millel põhines Tito režiim ja mida ta sõlmis üheks homogeenseks paelaks, et "kirjutada ajalugu". Kusturica jõud ja juhtimõte on selles, et ta võtab seda ajalugu täht-tähelt koos lõikudega tema antoloogiast ja maitsetu butafooriaga, võtab ja ülevalgustab selle, allutab ta oma energiale. Homogeenne ajalugu sulgub seega ebajärjepidevateks, kuid ilmutuslikeks katkenditeks vastavalt Roland Barthes'i "müüdi müstifikatsiooni" seadusele: "Parim relv müüdi vastu on müstifitseerida ta omakorda, see tähendab, reprodutseerida kunstlik müüt. Kuna müüt varastab reaalsusest, transformeerides reaalsuse keeleks, siis miks mitte varastada müüti ennast?", arutles "Mütoloogiate" autor. Kuidas "varastada" Jugoslaavia müüti? Muutes ta kunstlikuks, see tähendab, manipuleerida temaga avalikult, naeruvääristada teda nagu farssi, paisutada teda sümbolite ja metafooridega. See ongi "Undergroundi" idee: transformeerida Jugoslaavia müüt metafooriks (metafoor koopast, mis pikendab *in vivo* sõja ja vastupanuliikumise kommunismi) ja režiimiaegne keel filmideks, mis ristuvad, nakatavad üksteist ja võitlevad omavahel. Metafoor ülevalgustab müüdi nagu laboratooriumikatse (koobas pole midagi muud kui hullu ja suurusehullustuses teadlase ilmutus) ja filmide ristumine paneb sarama poliitilise keele homogeenuse. Kusturica projekti keskmes on manipulatsioon, mis haakub pidevalt kolme ülejäänud filmiga, millest igaküms moodustab killukese Jugoslaavia müüdist: uudistelindid aastatest 1941—1991, sotsialistlik-realistlik film vastupanuliikumise auks, mille väntamine toimub koos Kusturica omaga, ja lõpuks suur sõjaspektaakel (sireen, "Lili Marleen" ja pommitamine), mis katab mullaga maa-aluse maailma kõigi tema piirangute ja arhailiste veendumustega. "Underground" kleebib kokku nende ideaalsete filmide tükke, mis pole eales eksisteerinud mujal kui kujutluses. Kõiki neid filme filmis, millest igaküms on ülemängitud, õgib Kusturica konstrueeritud ajaloometafoor, mille kõige huvitavam trikk on muuta ennast koletislikuks organismiks, mis seedib

müüte, et moondada nad üheks tohutuks palaganiks, "jugoslavismiks", ajaloo poolt sepi-
statud ja seejärel lammutatud kontseptiks, mida püüavad taaselus-
tada melanhoolia ja nostalgia, esimesed sümptomid sellest hinge
"lahtisest luumurrust", mille all kannatavad kõik Kusturica
tegelased.

Kui hing ja ajalugu paljastuvad "Undergroundis" kuni "lahtise luumurruni", siis sel-
lepärast, et Kusturical on õnnestunud ajaloole keha anda. Kommuni-
sm näitab siin oma soolikaid, mida uuritakse, kuhu eksitakse ära
ja kus vaatajat seedivad happed, mida toodab filmi fenomenaalne energia. Sama moodi on
Euroopa õnnestatud maa-aluste galeriide poolt, kus kihiseb elu, kust käivad läbi nii
ekskrementid kui ka teised orgaanilised ained. Lõppude lõpuks saab metafoor funk-
sioneerida vaid tänu kehadele, mis teda asustavad, lagunevate, naeruväärsete ja burlesk-
sete kehade kahe maailma vahel olekule. Anda Jugoslaaviale tagasi tema ajalugu, s.o
koopast välja tulla, seisnes niisiis selles, et leida üles maa vanad kehad, "ajaloo-eelsed"
kehad, et panna nad segunema hilisemate, "ajaloo-järgsetega". Siit ka see kummaline
mulje, mis ei jäta maha "Undergroundi" vaatajat: ta on seatud tunnistama midagi primi-
tiivset ja degenereerunud, kehade sündi ja surma, kus küpsust ei eksisteeri väljaspool
palagani ja grimmi. Kangelased on noored, hiljem vanad, ja lähevad pööraselt lõbutse-
miselt üle suitsiidsetele impulssidele, kirglikult meheliikkuselt ja naiseliikkuselt vana
Ceausescude abielupaari allakäiguni, ja kui me näeme neid nende elu keskpaigas, on nad
meigitud nagu halva teatri näitlejad, mehaaniliste žestidega elustatud hüpiknukud,
krokodillipisaraid valavad marionetid, kes on kangestunud seda liiki tardumuses, mida
kohtab muinasjutudes ja unenägudes. See kehadele nii iseomane asjalikkus on üks "Un-

dergroundi" müsteeriume, üks vedrusid, mis hoiab filmi püsti.

Kui elekter on Kusturica puhul ajaloo ener-
gia, siis burlesklus on nagu hingus, mis annab kehale elu. Filmi avalöögist peale
võtab see burlesklus kuju ja leiab oma rütmi: pidu on tema kombetalitus ja mustlasmu-
sika on tema tempo. Rituaal ja rütm ei lase enam lahti ei tegelasi ega vaatajaid, keda
ühendab emotsioonide nakkus. Sisenemine filmi toimub tõepoolest orgaanilise kommu-
niooni kaudu: impulsilt impulsile, naerult naerule, nutult nutule, varjutades mõistuse ja
pagendades loogika, kuid pannes väga otse-
sel, emotsionaalsel moel mõtlema ka ajaloole. See ajalugu on täis topitud burleskseid kehi
ja teda hingestab komöödia. Just nagu peaks tööde mingil hetkel ilmutama end naerupah-
vakute kaudu. Kõikehaarav peomeeleolu, katkematu muusika, joobunud ja rõõmurikas
deliirium läbivad kogu teost nagu kõikehaa-
rav karneval, mille seltskondlikus klounaadis liigenduvad ja väänduvad kehad vastavalt
oma löbujanule või painavale melanhooliale. Isegi valu ja kurbus annavad võimaluse
narrimänguks, otsekuu kõneleks košmaari-
dest muusikaline komöödia, meeleheitlik huumor, see nõrkade viimane relv võimu
vastu, orjade relv türanni vastu, jugoslaav-
laste relv oma ajaloo vastu, Kusturica relv domineeriva kino vastu. "Sõda pole sõda,
kuni vend ei ründa venda," pomiseb Marko surres, just enne viimast pulma. Seejärel
võtavad joobumus ja pidutuju tragöödia oma valdusse, kirjutavad selle ümber omaenda
registris. Niimoodi, burleskse peitusemängu ja rõõmuga kaubitsemise varjus jutustab
Kusturica oma maa ajaloo, maavärinast, mille lõhed käristavad ekraani ja mille
efektid moodustavad ühe terviku filmilin-
diga.

Ajakirjast "Cahiers du Cinéma" 1995, nr 496, november, tõlkinud KAIA SISASK

EMIR KUSTURICA

MÄLESTUSED PIIRILT

Katkendid Emir Kusturica ja Serge Grünbergi raamatust "Oli kord... Underground".

Näidendi, mille järgi on tehtud "Underground", avastasin ma kaua aega tagasi. Suur jugoslaavia draamakirjanik Dusan Kovacevic on huvitatud sellest, millise pitseri jätab ajalugu individidele. Kui algasid Sarajevo pommitamised, tegin ma talle ettepaneku

koostöök; ma tundsin näidendit, mis ei ole küll minu lemmik, aga milles ma nägin fantastilist pinnast arendamaks oma mõtet, et parim osa kommunismist on tema vead. Ja vigu tegi jugoslaavia kommunism tohutult! Fakt, et üks mees võib panna inimesi elama keldrites, vallandas minus midagi, vallandas soovi teha epopöa Jugoslaaviast. Ma tean omadest kogemustest, et kui sõda puhkeb, on võimatu sellest filmis otsesõnu rääkida. Niisiis keskendusin ma konfliktide põhjustele. Ma tahtsin tuua esile kommunismi imago, aga teha seda natuke joonisfilmi laadis. Sellise filmi nagu Stanley Kubricki "Dr Strangelove" jõud on selles, et ta võtab reaalsust kui lähtepunkti, aga läheb palju kaugemale, liialdus-tesse... See on meistriteos; autor suutis liigutada inimesi, öelda midagi olulist. Et kirjeldada publikule reaalsust, on vaja kehtestada konventsioonid, mida ta suudaks aktsepteerida. See on muide protsess, mida ma ületähtsustasin. Sest tänu televisioonile on inimesed harjunud tunnistama võimalikuks kõike, millel on mingigi sisemine loogika. Minu film pole lihtsalt epopöa Jugoslaavia ajaloost, see on film ka sellest, mis toimub tänapäeval. Me oleme maa-aluses koopas, isegi kui me seda ei tea. Ma arvan, et informatsioonisüsteem otsustab 80 protsenti

planeedil toimuvast... Mul oli käepärast veel teinegi võimalik stsenaarium ühest serblasest, kelle poeg on muhameedlaste vang ja kes röövib ära ühe noore muhameedlastest tüdruku ja armub temasse. See on lüüriiline süžee ja väga ilus, aga see sünapis ei sobinud kommunistliku Jugoslaavia globaalse süsteemi kirjeldamiseks.

Sel hetkel polnud mul vähimatki aimu tulevase filmi tähtsusest. Ma olen alati olnud pisut naiivne ja isegi lapsik: projekti selles staadiumis kujutlen ma alati filmi lõpetatuna, ma ütlen endale, et kõik on lihtne, kõik on võimalik, ja alahindan tööd, mis on vajalik tulemuseni jõudmiseks. Aga kui ma ei oleks selline, kui ma oleksin suurem realist, ei suudaks enamik plaane mind innustada ja ma ei teostaks neid.

"Ciby 2000" inimesed lugesid käsikirja, mille ma olin koos Dusan Kovaceviciga ümber teinud, ja neile see meeldis. Üldidee tundus neile hea. Aga esialgne eelarve oli väiksem kui see, milleks ta muutus. Režissöörile on "Undergroundi"-sugune teos kahe teraga mõök, ta võib olla surmav. Tahtmata näida edev, usun ma, et head filmiideed on haruldased. See film igatahes näitab, et ka mõnes Euroopa kolkas (Praha, Belgrad) on võimalik teha midagi olulist, kui ainult leidub inimesi,



"Underground". Lõpukujund — tegemist oleks justkui Euroopa hukuga.

kes usuvad veel kinosse kui kunstilisse väljendusvormi. Ma ei pea ennast uueks Felliniks, aga ma usun, et ma olen teatava traditsiooni, euroopa autorikino traditsiooni jätkaja. Sellegipoolest olen ma üsna pessimistlik võimaluse suhtes jätkata selliste filmide loomist XX sajandi lõpul; seda eelkõige majanduslikel põhjustel. Minu positsioon filmimaailmas ei ole eriti selge: mind tunnustatakse autorina, see on üks tunnustatuse vorme, aga kahtlemata ka puudus. Mul pole olnud tahtmist vändata sõjastseene, mis oleksid maksnud terve varanduse, kuna minu eesmärk oli jutustada lugu sõjaõhust, kasusaajast... Teine maailmasõda ei ole minu arvates tänini lõppenud — ta on jätkunud igasuguste teisejärguliste konfliktidega, mida sestpeale on ette tulnud: Korea, Vietnam, Lähis-Ida sõjad... Moraal, mida ma algusest peale jutustada tahtsin, on see, et tänapäeva maailmas ei ole kohta indiviidile. Sellepärast hoidusin ma oma fiktsioonifilmis teadlikult kirjeldamast ajalugu mis tahes vaatepunktist, ma hoidsin iroonilist distantsi, et kaitsta ennast selektiivse humanismi lõksude eest. Sest Jugoslaavia ajaloos vahelduvad veresaunade süüdlased kogu aeg. See, mis mind kõige rohkem hirmutab, on demokraatia privileegid: võib näiteks teha ühe hea filmi, siis teise üsna keskpärase filmi ja nii edasi... Mina olen teinud ainult viis filmi, aga ma tean vähemalt, et ma olen sinna pannud kogu oma vere! Mind tööpoolest kohutab võimalus, et kui film on kord lõpetatud, siis esimese projektsiooni ajal tuleb produtsent minu juurde ja ütleb: "Pole viga!" Parim minu juures on terviku nägemine teletavast filmist. Ma konstrueerin nii läbi-paistva struktuuri kui võimalik, seejärel esitasin endale kõikvõimalikud küsimused sise-mise koherentsuse kohta: ma ütlesin endale, et kui Marko hoiab inimesi sõja tõttu keldrites, siis peavad need keldriasukad relvi tootma (teatritükis nad kudasid kampsuneid). Marko tahab ennekõike rikastuda. Ja lisaks sellele on relvadel teatud erootiline, kahemõtteline laeng. Mitte dialoogide kvaliteet ei määra filmi kvaliteeti, vaid kõik need detailid, mis puudutavad jutustuse põhistruktuuri. Produtsent, isegi mitte geniaalne produtsent, ei saa omada filmist sellist nägemust, nagu on minul. Seetõttu püüab ta, sedamööda, kuidas probleemeid esile kerki-vad, palgata mind neid lahendama vastavalt tema majanduslikule loogikale, riskeerides tappa kogu ettevõtmist.

*

Miks ma olen nii kurb, et töötan just praegusel ajal? Kui ma mõtlen Zivojin Pavlovcile,

meie väga kuulsale režissöörile, kes tegi filme 1960. aastatel, siis ma tunnen, et tal oli õnn (jättes kõrvale talendi ja intelligentsuse) töötada revolutsioonilisel epohhil. Tal õnnestus sündmusi õilistada. Aga kas epohh on see, mis teeb inimese? See režissöör tegi filme, saades inspiratsiooni oma ajajärgust, aga meie teeme filme tänapäeval valitsevate tingimuste vastu.

Minu filmides on alati üks lõik — käesoleval juhul abielu —, mille põhjal ma ehitan üles intriigi. Alati on hirm jätta tabamata midagi olulist. Ma tean intuiitiivselt, et kõik saab võimalikuks, kui ma leian adekvaatsed konventsioonid. Abielustseen jätkub mitmete paralleelsete intriigidega. Sellise stseeni loomiseks ja väntamiseks läheks vaja tervet aastat. Õigupoolest ma olen nagu laps, ma ei tea, kas mul on piisavalt annet, et inimesi endasse uskuma panna. Sama lugu on montaažiga! See on totaalselt empiiriline. Aga praegu on mul tunne, et ma olen võimeline kõigeiks, pisut nagu imetegija.

*

1995. aasta Cannes'i filmifestivali võitjad Emir Kusturica ja kreeklane Theo Angelopoulos. "Underground" pälvis "Kuldse palmiksena" ja Angelopoulouse "Odüsseuse pilk" žürii grand prix.



Kino on kontrastide kunst. Kui ma näitan hirve jõe kaldal, näeb Jovan esimest korda reaalsust väljaspool keldrit. Plaanil on niisiis poeetiline või unenäoline tonaalsus, aga kui ma oleksin paigutanud selle mujale filmis, poleks sellel olnud mingit tähendust. Modernses kunstis tuleneb kunstiline žest eranditult otsustusest: suurendada üht joonisfilmi detaili, rüütada ekskremendit tsellofaani... Nagu stseen hanedega Sloveenia külas. Selle plaani väntas teine meeskond, aga ma otsustasin ta sisse torgata ja ta osutus väga ilusaks. See on ime, aga see ei ole rulett, mängitakse ju ainult elementidega, mille puhul ollakse kindel, et teistega seostatult tekitavad nad tugeva emotsiooni. Kinodes ei ole mingit psühholoogiat! Võib teha nii palju suuri plaane nägudest, kui tahetakse, nagu iseenesest ei väljenda midagi.

Ma dirigeerin oma näitlejaid, lastes neil näha minu kannatusi. Ma lähen isiklikult iga asja lõpuni, kuni täieliku kurnatuseni. Ma sean ennast kogu aeg hädaohtu! Ja nähes seda idioodist režissööri, kes nii palju kannatab, on näitlejad, kui neis on pisut inimlikkust, sunnitud andma endast parima. Ma projekteerin neid ilma helita, et näitlejad ei oleks endaga liiga rahul. Pidevalt on vaja võidelda näitlejate edevusega.

Ma olen kirjutanud oma päevikusse: "Juba neli kuud elan ma koos kahe tüüpiliselt balkanliku nartsissismivormiga, Miki ja Lazariga." Nende vahel valitseb selline agressiivsus... Ma kasutasin nende vastastikust antipaatiat, et nendega manipuleerida, aga mõistsin peagi, et see läks liiga kaugele. Veelgi enam, me elasime koos terve aasta. See muutus talumatuks. Aga kui ma poleks neile vastu hakanud, poleks nad kahtlemata olnud nii head!

"Kõikidest suitsiidi vormidest olen ma valinud kõige pikaldasema ja valulikuma! Selline on minu definitsioon filmimisele! Selles hirmus, selles pidevas depressiivses seisundis paistab siiski nõrk valgus. Ma kannan endas lootust, et pisike osa minu energiast muutub valguseks." Filmitegemine on suitsiidne toiming. Kui korraga tuleb lahendada sadu probleeme — nagu selles filmis —, pole asi kõige hullem. Asjad lähevad keeruliseks siis, kui probleeme on üksainus. Ma ei ole küllalt süstemaatiline, et olla diktaator. Kui mu lapsed mulle otsa vaatavad, teavad nad, kas ma olen siiras. Sama on võttegrupiga. Kui inimesed näevad, et ma valetan, lasevad nad mul kõngeda. Aga kui nad näevad, et ma olen valmis oma tahtmise saavutamiseks oma naha turule tooma, tunnevad nad mõningat respekti. Tuleb olla hull. Ma olen haige,

masendatud..., aga ma tean, et sarm on palju tähtsam kui intelligents. Miks ma üldse teen filme? Samal põhjusel, miks Gabriel García Márquez kirjutab oma raamatuid — ma tahan olla armastatud.

Ja kahjuks ei ole ma küllalt intelligentne, et inimestega manipuleerida, nagu teeb Marko minu filmis. Mina olen parimal juhul ainult härra Loyal tsirkusest. Kõige hinnalisem inimlik kapital on lootus. Ma loodan alati, et mu film õnnestub, aga ma kardan alati kõik ära rikkuda. Nüüd pole mul enam kodumaad, ma elan Prantsusmaal, võib-olla sellepärast, et seal usutakse veel natuke filmikunsti.

*

"Underground" on minu kõige tähtsam film, mitte ainult oma vooruste tõttu, vaid eelkõige kaotuste pärast, mida ta sisaldab; esimene neist on minu poliitiline naiivsus. Ma sain õppetunni: piirduda rangelt loogikaga ei tähenda ajaloo ees mitte midagi. Ajalool on oma isiklik loogika. Ma olen filmi pannud palju tundeid, palju nostalgiat... Fakt, et ma olen elanud ühel maal, ja fakt, et seda maad pole enam olemas, kujutab endast korvamatut kaotust.

Film seostub ka minu isa surmaga ja kodu kaotusega. Ja võimetusega, mida ma tunnen. Mul pole enam rahvust, ma olen muutunud nähtamatuks, aga võib-olla on see kõik teinud mind tugevamaks. Vahel on mul tunne, nagu triiviksin keset ookeani, laev on uppumas ja ainus, mida ma saan teha, on lehvitada oma lippu, et teatada, kui hull on olukord. Kui hull see on kõigile! Võib-olla tuleks hävitada kinematograafilise keele jäänused lootuses, et sünnib ime. Ma tunnen ennast intellektuaalselt väga üksildasena, aga ma ei ütle seda selleks, et mind haletsetaks.

Mõelda, et mulle heidetakse ette nostalgiat, kuigi see on ometi viimane inimlik emotsioon, see, mida ei saa kontrollida: nostalgiat võib tunda laulu puhul, maastiku puhul, mööbli puhul... Pärast kommunismi langust, mis, nagu mulle meeldib öelda, oli süsteem, kus ainult vead olid huvitavad, on kapitalistlik maailm adopteerinud mõtteviisid, mis tulevad otse kommunismist. Kui ma rääkisin USA emotsioonidest, vaatasid inimesed mind nagu dinosaurusit. Nemand oma filmides opereerivad ainult sentimentidega, mitte emotsioonidega. Emotsioon tähendab adrenaliini tõusu, mida genereerib alateadvus. Emotsioonidel pole Läänes enam eluõigust; sellepärast tahetakse meilt varastada meie ajalugu, seda annulleerida, nagu teeb Marko minu filmis. Muide, "Underground" ei ole

nostalgiline film, see on pigem nekroloog. Mina ise olen nostalgiline.

Praegu on mul tahtmine vändata ühte väikest, väikese eelarvega filmi. Ma tahaksin teha midagi hoopis teistsugust, lihtsalt selleks, et tõestada, et ma suudan pääseda barokist, suurtest masinatest, tulla tagasi selle žanri filmide juurde, mida ma tegin varem. Võib-olla töötasin ma liiga palju ühe mees-

konnaga, ma jumaldan neid, nad on väga andekad, aga kauem poleks see enam võimalik. Mul on vaja uut verd. Teise meeskonnaga saaksin ma ennast kahtlemata paremini uuendada. Minu järgmisest filmist saab minu elu uus peatükk.

Ajakirjast "Cahiers du Cinéma"
1995, nr 496, november,
tõlkinud KAIA SISASK

SERGE GRÜNBERG

KUIDAS KUSTURICA MÄGESID ÜMBER PAIGUTAS

Pariisis "Undergroundi" — oma suure ajaloolis-metafoorilise fresko Jugoslaavia ajaloo viitekümnest aastast — miksimise ajal rääkis Emir Kusturica meile Bosniast, Hollywoodist, montaažist ja viimasest lootusest, mida hellitab Euroopa kineast, kelle eelmine film, Ameerika Ühendriikides vändatud "Arizona Dream", polnud sellal veel filmilevisse jõudnud.

Emir Kusturica tahab oma franko-ameerika eksiilis jääda jugoslaavlasteks (tema filmi alapealkiri on "Oli kord üks maa"). Seal peitubki tema teose vaimustav mitmetähenduslikkus: kuidas elada pärast kommunismi, pärast Berliini müüri langemist maadel, mida ei rebesta mitte ainult lepitamatud vastuolud rahvaste vahel, vaid mis on läbi teinud jääaja, seisaku, kus midagi ei toimunud väljaspool riiklikku struktuuri, kus vaimuelu ja majandus eksisteerisid täielikus suletuses, ja mis äkki avastavad maailma sellisena, nagu see on.

See maailm on tuhande ljöö kaugusel sellest, et Kusturicat rahuldada. Sama kehtib kinomaailma kohta, milles ta püüab läbi suruda talle ainuomast visiooni — kangekaelsust ja vastupanu Hollywoodi draakonitele, rahvuslikke eripärasid, võitlust kultuur-hamburgeri vastu, aga samuti ideed kino universaalsusest ja eneseotsinguid Jean Vigo, Jean Renoiri või suurte vene kineastide juurest. Võib-olla peab minema maadele, mida nimetatakse "arengu teel olevateks maadeks", et leida seda traditsioonide ja modernismi eelpostide sulamit. See kolmetunnine fresko on üpris haruldane tänapäeva kinematograafilises toodangus: ta on romantiline, barokne, seda muidugi, aga eelkõige esitab ta probleemi jugoslaavia *unenägu*. See unenägu on ennekõike illusioon: sõeruumi madruste oma, proletaarlaste oma, ekspuuteeritute oma, kellel petised lasevad uskuda, et sõjaseisukord on

igavene, ja hoiavad neid maa all, et panna neid paremini tootma relvi üha edasilükkuva vabane-mise tarvis. Aga see unenägu on ka groteskne košmaar, mis jätab endast maha varemetevälja... Sest filmi süda ise on *maa-alune koobas*, kujund, mis on nii armas slaavi kunstnikele (mõeldagu Dostojevski peale). See on eilse Jugoslaavia ja kõikide Ida-Euroopa maade metafoor — maade, kus inimesed on elanud pool sajandit muust maailmast äralõigatuna, hüpnotiseerituna propaganda abil jumalikustatud diktaatorite poolt, "külmutatuina" sõjaideoloogide poolt, mille hävitustöö Balkanil ja Kaukaasias on hästi teada. Kogu allegooria koon-dub ühe naise (Natalija — Mirjana Jokovic) ja tema kahe armukese (Marko — Miki Manojlovic ja Blacky — Lazar Ristovski) ümber; Kusturica püüab rajada oma fiktsiooni *afektile*, kirele kui sellisele, mis peitub jugoslaavia tragöödia südames. Filmi suur jõud on ka tema julmuses. Ekspuutaatorlikud petised peavad "lavastama" reaalsuse kino relvadega. "Underground" on film, mis ei piirdu Ida-Euroopa maade propaganda demonstreerimisega, tema allegooria on ka Platoni koopa-allegooria, kus orjad tunnetavad tõest ainult deformeerunud varje. Paljastada "varjude näitajaid" või ilmutada väljapääsu maa-alustest regioonidest, mis ei suubugi laulvasse hõmmesse — need pole mitte vähimad Kusturica filmi julmusest.

Niisiis, pessimistlik sõnum, aga edastatud jahmاتا dūnaamilisusega, milles segunevad mustlas-muusika raevukas nostalgia, ohjeldamatu koomika sketšid ja väga "postmodernistlik" pöördumine uudiste lintide poole. Film, nagu väidab Kusturica ühes absoluutselt isiklikus vestluses, peab oma peamiseks hoorattaks kergemeelset näitlejannat ja domineerivaks tonaalsuseks inimkäitumise karika-tuuri. Ekspuuteeritavate naiivsus ja ekspuutaatorite kõlvatus toetavad teineteist vastastikku,

väljaspool igasugust loogikat, solvangute, ootamatuste ja vägivalda lainetes, mis oma sensuaalses ekspressionismis annavad tunnistust rohkem sellest, mis on probleemiks praegusel eks-Jugoslaavia territooriumil, kui mis tahes "objektiivselt" analüüsisist.

Emir Kusturica kuulub nende tänapäeva režissööride hulka, kes sõandavad mängida kino paradoksidel. Viiskümmend aastat Jugoslaavia ajalugu resümeeruvad armastusekolmnurgas, suhetes salongi ja koopa vahel, üha korduvast mustlasmeloodias... Vahendite tähtsus, kaugel sellest, et filmile kahjuks tulla, annab talle haruldase jõu ja modernsuse.

Juba kaua aega pole nähtud filmi, mis oma mõõdutundetusega, vägivaldaga, julma irooniaga ja nostalgiaga mingi süütu kuldajastu järele, mida pole kahtlemata kunagi eksisteerinud, annab erakordselt leidlikult tunnistust sellest, mida tavatsetakse nimetada "slaavi hingeiks". Kõige hämmastavam on aga, et kõike seda edastatakse meile absoluutselt modernses stiilis. Siin on kahtlemata Ida-Euroopat valitsenud poliitilise süsteemi lagunemise peamine voo: kõik, mis kuulub selle maa sügava loomuse juurde, alustab uut elutsükli, kõik tardunu ja surnu hakkab kiiresti lagunema.

Ajakirjast "Cahiers du Cinéma"
1995, nr 492, juuni, tõlkinud KAIA SISASK

VESTLUS EMIR KUSTURICAGA

RÜTM. Alguses püüdsin ma teha väga pikki plaane, filmitud ainult kahe paralleelse vaatepunkti järgi; seejärel tegin *master shots'*e, nagu kunagi ameerika kinos. Kõik tuleneb süžeesest. Filmi esimene osa on "Sõda", teine osa "Külm sõda", kolmas osa "Üks sõda". Sõda on erakordselt dünaamiline nähtus, ma pidin sellega arvestama. Ma kasutasin trompetimuusikat, mis annab filmile väga kiire *tempo*. Esimest korda elus monteerisin ma filmi järkjärgult. Ma ei tea miks, aga ma olen alati alustanud väntamist filmi keskelt ega teadnud seejärel enam eriti hästi, kus on algus. Ma olen alati uskunud, et tulen kuidagiviisi toime, sest ma olen nagu muusik. Sel korral, nüüd, kasutan ma muusikat, mis väljendab inimese tundeid, see andis mulle palju potentsiaali, et dünaamiserida filmi ja näitlejaid ja leida sõja rütmi. Film on täis *tempo* muutusi; see on maniakaal-depressiivne lähene mine, kogu aeg minnakse ühelt meeleolult teisele... Mul oli vaja leida see õige heli. See pidi olema kogu aeg väga agressiivne, väga lärmakas, aga vaataja pidi suutma eristada teatud toone. Siin on 36 helilinti, see on pisut nagu "Sex Pistols", lärm ajab teid lõpuks hulluks. See on nagu antiikne draama. "Mustlaste aeg" oli tehtud samal põhimõttel ja isegi mõned osad "Arizona Dreamist". Ja ma lähen veelgi kaugemale...

Ma tegin pika versiooni. Selline oht on alati, kui tehakse filmi iseandast. Ma teen paljusid erinevaid asju, ma ei ole neis kuigi kindel, ma kahtlen, siis saabub kriis... Ja teen palju mõttetusi, aga just mõttetusi tehes saavutatakse midagi muud, mingi inimlik kvaliteet. Saja miljoni dollari filmides on kõik

perfektned, aga seal ei ole inimlikkust, nad jutustavad asjadest *korrektsel* moel. Ma usun, et tuleb austada teatud bioloogilist aega, inimlikku aega... Kaks tundi, kaks tundi viiskümmend. Kolm tundi. See on maagiline.

STSENAARIUM JA FILM. Kui ma mõtlen kõigele sellele, mis võib juhtuda stsenaariumi ja filmi vahel, tundub mulle, et üksnes autor võib säilitada seda, mis on oluline. See, mida ma püüan teha, on anda edasi oma visiooni tuleviku kinost. Selles tehnoloogia orgias, mis on suguluses tsirkuse ja tööstusega, püüan ma käituda nagu laps, kes võtab osa mitmesugustest sündmustest ja näeb neid väga isikliku nurga alt. Halvim Hollywoodi filmides on see, et seal pole enam *isiksusi*. On vaid projektid, kuidas raha teenida. On veel viis protsenti autoreid (Robert Altman, Quentin Tarantino), kes räägivad rohkem inimeste elust Ameerikas kui 95 protsenti Hollywoodi toodangust.

Stsenaarium on suurepärane lähtepunkt, aga seejärel tuleb minna edasi suunas, mis minu arvates on tulevikusuund: väga isiklike asjade, otsekui *home made movie'*de suunas... Ma tean, et see näib võimatuks.

Mul on olnud õnne kohata inimesi, kes mind toetasid, ja saada auhindu festivalidel just õigel hetkel. Kino peab jääma ellu, olema elus nagu varem (ma kuulun nende harvade lipuga vehkijate hulka); ma tulen alati tagasi Jean Vigo "Atalante'i" juurde või vene kineastide juurde, kes on mind mõjutanud; nemad tegid elavat kino! Tuleb tulla iga päev (minu puhul sada või kakssada päeva järjest) ja luua atmosfäär, kus teised — eelkõige näitlejad —



"Underground". Mirjana Jokovic (Natalija) ja Miki Manojlovic (Marko). "Film on täis tempo muutusi; see on maniakaaldepresivne lähenemine, kogu aeg minnakse ühelt meeleolult teisele... Mul oli vaja leida see õige heli. See pidi olema kogu aeg väga agressivne, väga lärmakas, aga vaataja pidi suutma eristada teatud toone."

annaksid endast parima, tuleb üles ehitada iga stseen, see on nagu nähtamatu arhitektuur, mida tuleb lakkamatult konstrueerida, stsenaariumist üksi ei piisa. Tarantino filmides on see võimalik. Inimesed enamasti istuvad autos ja räägivad selles koloniaalkeeles, mida kõik mõistavad. Ma arvan, et filmi tuleb teha sobival ajal ja sobivas kohas. Need on kaks elementi, mis jäävad väljapoole stsenaariumi. Enamik tänapäeval tehtavaid filme ei pea ajahambale vastu. Kui neid mõne aasta pärast uuesti vaadata, valmistavad nad suure pettumuse.

MAA-ALUNE KOOBAS. Inimesed ülalt ja inimesed alt: see on väga kinematograafiline vastandus. Ma olin kõige selle pärast väga mures. Ma ei teadnud, kuidas teha nii, et kangelane võiks hoida kõiki neid inimesi nii kaua maa all. Ma proovisin kõike. Väga ilusaid asju. Siis tuli mul üks idee, mida stsenaariumis ei olnud: need inimesed, kes elavad maa all, pigem lõbutsevad, laulavad, toodavad relvi maal, mida nimetatakse Jugoslaaviaks. Ma hakkasin uskuma, et see on võimalik, nagu see depressiivne maniakk... Ühel päeval uskusin, teisel mitte. Ma hakkasin konstrueerima viietunnist filmi: kõik

keerles selle tüüpi ümber, kes hoidis inimesi maa all löksus. Aga tänapäeval ei saa enam konstrueerida filmi dostojevskilikule psühholoogiale, sest keda see huvitaks? Ma paljastasin selle probleemi montaaži staadiumis ja suutsin selle lahendada, kuna toormaterjal oli minu käsutuses. See on vist esimene kord, mil montaaž mulle nii suurt löbu pakkus.

Stsenaarium oli alguses teatritükk. Aga stsenaariumil pole filmiga enam suurt ühist. Montaažil tekkis mul idee, mis päästis filmi dramaatilise külje: kuulus näitlejanna Belgradist läheb ühe mehe juurest teise juurde, nende hulgas on ka üks saksa ohvitser... See oli palju tugevam kui mis tahes psühholoogia! Ma arvan, et paljude tänapäeva prantsuse filmide peamine nõrkus tuleb neist XIX sajandi lineaarsetest personaažidest, enam ei saa asetada unversumi keskmesse meest või naist. Selline on minu veendumus. Tuleb leida mõni muu perspektiiv.

IMPROVISATSIOON. Ma olen palju improviseerinud, aga see on võimalik ainult siis, kui ollakse väga hästi ette valmistatud. Ma usun, et film on arhitektuur, ja kui ei tea, mida teha, võib võtteplats saada väga ohtlikuks paigaks. Kõik need erinevad energiad

pääsevad valla ja pumpavad režissööri tühjaks. Režissöör peab olema üksildane, see on kõige tähtsam. Aga peamine tingimus on aeg. Inimestega ei tule manipuleerida, vaid tuleb teha nii, et nad teid järgiksid — alates finantseerijatest kuni tehnikuteni.

Ma arutlen palju näitlejatega, aga mitte see pole oluline. Ma ei usu, et näitlejaid on võimalik ratsionaalselt juhtida. On nii palju parameetreid: valgus, elekter, kaader... Selles kontekstis muutuvad teie viited puhtaks filosoofiaks. Elu ise paneb võtteplatsil asjad paika. Eelnevad diskussioonid toimuvad üksnes intellektuaalsetel eesmärkidel. Et endale heameelt teha.

Ma väntasin interjöörid Prahast. See tüütas mind väga, sest ma usun paiga vaimu. Ja Praha erineb totaalsetelt Belgradist... õhk, värvid; ma ei saanud seal vändata. See tekitas uskumatu segaduse: film, mis on toodetud prantsuse rahadega, räägib Belgradist ja on vändatud Prahast. Ma valisin Praha, sest seal toimusid minu kinoõpingud. Aga lõpuks läks meil siiski õnneks vändata eksterjöörid Belgradis. See on maagiline linn, seal ollakse tööpoolest Ida ja Lääne piiril. See haakus täpselt intriigiga, sest kulus ju viiskümmend aastat, et inimesed mõistaksid, et sõda on läbi...

ARHIIVMATERJALID näitavad natsiväeosi sisenemas Sloveeniasse, kus neid võetakse vastu nagu kodus — see on siiaamaani nii, sest peetakse ju Sloveeniat Saksamaa eelpostiks ortodoksses maailmas. Seejärel on nad Zagrebis, kus kordub sama lugu. Aga kui nad sisenevad Belgradi, pole tänavatel hingelistki... nad on võõral maal. Me koloreerisime need kaadrid ja tänu koloreerimise kvaliteedile integreeruvad need uudistelindid perfektselt filmi.

AMEERIKA on uus kontinent, see on uus maailm, kodanliku revolutsiooni maailm. Hollywoodis ei mõelda kinole, vaid võimule ja rahale. Ometi on Ameerikas palju häid kirjanikke, nagu näiteks Raymond Carver, aga peaaegu kedagi neist ei näe kunagi filmides. Ida-Euroopa maad on võtnud ameerika kinost, kapitalismist halvima. Kui inimestel on tööpoolest vajadus kultuuri järele — kino kui kultuuri lahutamatu osa järele —, leiab alati kohti, kus filme teha, näiteks Hiina viimase kümne aasta jooksul või kunagine Saksamaa. Iga aastakümne tõstab esile ühe maa, aga rahvused pole enam nii tugevad kui varem, nad lahustuvad maailmaturul, millel domineerivad multinatsionaalid.

Kõik muutub ühetaoliseks. Mõtleme natuke,

kuidas levitatakse filme kümne aasta pärast. Võiks arvata, et on üks suur stuudio, näiteks "Paramount", mis saadab vaid ühe signaali filmist, midagi immateriaalset.

BOSNIA. Ma ei tea täpselt, mida ma neile bosnialastele teinud olen. Sõja alguses ma kirjutasin "Le Monde'is" ühe artikli, mis kõneles serblaste ja horvaatide metsikustest; ma pole kunagi öelnud midagi muhameedlaste kohta..., aga neil on nii, et kes ei ole nende poolt, see on nende vastu. Nad ootavad vaid ühtainsat maagilist sõna: et ma ütleksin, et Milosevic on fašist! Ma ei arva seda ja ma tean, et ta ei ole! Ma asusin minimaalselt humanistlikule positsioonile, mitte rohkem, sest minult ei saa nõuda, et ma oleksin parem, kui ma olen. Ekstremistid võitsid selle partii. Teised ei jää ellu. Mina olen väsinud. Mul on sellest kõigest kõrini. Praegu elan ma Prantsusmaal. Prantsusmaa on veel viimane maa maailmas, kus mõistetakse kino. Isegi Steven Spielberg oli sunnitud tulema Euroopasse, et vändata "Schindleri nimekirja".

On intellektuaale, kes on valinud Bosnia kohaks, kus edutada iseennast, oma raamatuid..., aga nad ei mõista olukorda. See on väga ebakindel paik, kus humanistlik kõne ei ole rakendatav. Mõned prantsuse intellektuaalid on Sarajevo aukodanikud, aga inimesel nagu mina pole õigust sinna jalgagi tõsta; kui ma läheksin Sarajevo, nad tapaksid mu. Siin pole midagi uut, nii on alati olnud. Minu film ei püüa seletada, mis valendas sõja, aga ta annab traagika ja koomika tunde, mis on Jugoslaavia draama aluseks. Bosnia on nii habras koht, et maavärin on seal tugevam kui kusagil mujal, kuigi epitsenter võib olla kaugel. Peab olema rumal mitte mõistmaks, et Berliini müüri kokkuvõttesimine löi täiesti segi nii haprad paigad ja eelkõige need väikesed natside satelliitmaad nagu Sloveenia, Horvaatia, Ungari... ja Bosnia. On üks täiesti rumal termin, mida kuuleb kõikjalt, nimelt "Suur-Serbia". Kuidas saab üheksa miljoni elanikuga maad liigitada suureks. Ühendatud Saksamaal on 80 miljonit elanikku ja see on tööpoolest suur, aga mitte keegi ei märka seda. Müüri kokkuvõttesimine on tekitanud kaotajaid — kõik need maad, mis moodustavad Jugoslaavia — ja võitjaid. See on väga kummuline. Kogu Bosnia draama oli eelnevalt konstrueeritud. Isegi sõnades. On üks ajaleht, mis on hakanud nime-tama serblasi agressoriteks, ütlemata, et Bosnias elas üks miljon viissada tuhat serblast. Minu film ei anna niisiis mingeid vastuseid, vaid seletab mentaalsusi, kirgi, tundeid. Pole ei koht ega aeg toota odavat humanismi.



"Underground". Üks filmi mitmest peost, koomilised ja mustlasmuusikaga.

Ajaloost ei saa jutustada nagu moedefileest, "Benettonist", mis müüb vereplekilisi T-särke. Et säilitada oma väärikust, tuleb teha vaid väga isiklikke asju, võidelda lõpuni!

Mõtteid kogunud
THIERRY JOUSSE ja SERGE GRÜNBERG

Ajakirjast "Cahiers du Cinéma"
1995, nr 492, juuni,
tõlkinud KAIA SISASK

Sarajevos 24. novembril 1954. aastal sündinud bosniaalase **EMIR KUSTURICA** huvi filmide vastu sai alguse juba koolipõlves, kus tema amatöörlikud katsetused saavutasid isegi mõningat tunnustust. Akadeemilise kinohariduse sai ta aastatel 1973–1977 Praha vastavas kõrgkoolis FAMU, mille lõpetas 1978. aastal. Tudengi päevil valminud dokumentaalfilm "Guernica" (1978) võitis Karlovy Vary üliõpilaskinematograafide festivalil esimese preemia. Leidnud tööd Sarajevo televisioonis, sattus Kusturica oma esimese seal valminud telefilmiga "Kured on tulekul" (1979, peateemaks suhtumine intsesti) lühikeseks ajaks musta nimekirja. Ametivõimudega taastasid normaalsed suhted pärast nobelist Ivo Andrići jutustusele tuginevat telefilm "Buffet Titanic" (1980) saatnud menu; Kusturica tunnistati rahvuslikul telefestivalil koguni aasta parimaks režissööriks. Tähelepanuväärne edu on saatnud kõiki tema viit täispikka maagilis-realistlikku filmilavastust, mille kaameratöö on teinud samuti FAMU lõpetanud operaator Vilko Filac. Kusturica on olnud New York City Columbia ülikooli lektor alates 1988. aastast.

Emir Kusturica mängufilmid: 1981 "Kas mäletad Dolly Belli?" (*Sjecas li se Dolly Bell*), "Kuldlovi" ja FIPRESCI auhind Venetias; 1985 "Isa on komanderingus" (*Otac na sluzbenom putu*), kinofilmist tehti ka laiendatud televersioon, "Kuldne palmioks" Cannes'is, viis kohalikkude "Kuldareeni" ja parima võõrkeelse filmi "Oscari" nominatsioon; 1989 "Mustlaste aeg" (*Dom za vesanje/Time of the Gypsies*), parima režii preemia Cannes'is; 1993 "Arizona Dream"; 1995 "Underground" (*Underground/Il était une fois un pays*), "Kuldne palmioks" Cannes'is.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

SUMMARIES

KALJU SUUR answers (3)

Kalju Suur (b 1928) — the Grand Old Man of our photography. Author of numerous one-man exhibitions and photo albums. He has recorded (mostly in black and white) the events and persons of Estonian cultural life.

A founding member of the influential photography club "Stodom", an outstanding photographer of nudes.

THEATRE

Slawomir Mrożek's hardened conscience (15)

An interview with the world-famous Polish playwright Slawomir Mrożek who since 1963 lived in Paris, Italy, and lastly in Mexico. Last year he returned to Poland. The interview with Mrożek dates back to the period shortly before he went home, before the writer left Mexico. The interview has been translated from the newspaper "Gazeta Wyborcza" by Margus Alver.

ÜLO TONTS. How many steps are there from realism to absurd and vice versa? (32)

Between 9.—18. May, the fourth international theatre festival took place in Vilnius, Lithuania (LIFE). Ulo Tonts who took part in the festival found its programme rather uneven — besides traditional theatre, there were productions where the dominant feature was circus art, publicist attitudes etc. The author of the article analyses more thoroughly two productions seen at the LIFE — the deconstructivist and brutal "Hamlet" by Eimuntas Nekrošius and Peter Brook's minimalist "Happy Days".

MARGOT VISNAP. Summer theatre as a norm (48)

Last summer, Estonia was seized by a real boom. There were a great many open-air performances, more than in any previous summer: practically all Estonian theatres had something to offer, either new or from last year's repertoire. The critic takes a look at the standard of those performances and states that this summer's tendency was to offer mainly amusement. She expects theatres to consider something more serious for next year and hopes that the audiences would enjoy that too.

MATI UNT. Aphocrypha to "Thespis" (75)

In spring 1997, the collection "Thespis. Our Innovations in Theatre" was published. It is a collection of manuscript almanacs, published originally in late 1960s — early '70s during the period of innovations and "Young direction". The collection introduces the great personalities of that time, new ideas, but also the contradictions between theatre people.

In the present issue of "Theatre. Music. Cinema", the playwright Mati Unt publishes a few more

letters which had not been published before from the period of the "Thespis" almanacs, and he adds his own thoughts and comments.

INGO NORMET. Unt and Brecht (80)

Ingo Normet, producer and head of the drama department, contemplates producer and writer Mati Unt's latest book "Brecht appears at Night". The novel contains various historical figures, such as Brecht, his women and all sorts of bigger and smaller KGB men. The book has also quotations and excerpts from historical documents, newspaper articles, literature. From the midst of all that Mati Unt himself still shines through, claims Normet. It is customary to shield oneself behind various theories and missions while thinking and speaking about one's work. Unt is brave — he is vain openly, publicly. He is present all the time.

MUSIC

MARIS KIRME. On Karl Leichter's Criticism (24)

Karl Leichter who would have celebrated his 95th birthday on October 13, was one of the most outstanding Estonian music historians, aestheticians and critics. His most productive period as a critic was the first half of 1930-ies while he lived in Tartu and wrote concert reviews for the "Postimees" newspaper, as well as the period of German occupation when Leichter lived in Tallinn and published his articles on concerts and theatre performances in the "Eesti Sõna" newspaper. Maris Kirme analyses the style and character of his writings and realizes that Leichter had as steep requirements to his articles as to the work of composers and interpreters he analysed, seeking for clarity of form and richness of meaning.

AN INTERVIEW WITH KULDAR SINK (38)

This is an interview with Kuldar Sink (1942—1995), one of the most original Estonian composers. In the interview unpublished until now the composer speaks about his parents (his mother also was a composer, none of her compositions were performed during the Soviet period), his relations with the Union of Composers, his works, the process of creation and convictions. The interview by Ruth Alaküla was recorded at Estonian Television in 1992.

MART MIKK. A Legend on the Olavinlinna. Savonlinna Opera Festival 1967—1997 (55, 96)

The singer Mart Mikk has graduated from Tallinn Conservatoire and Sibelius Academy, sung more than 20 roles mostly in Finland but also in Estonia Theatre. He has participated the Savonlinna Opera Festival from 1993, at first as a choir soloist, since 1995 as a soloist. In his article he gives a spirited review on the history of the famous opera festival and its present, regarding the event also from the stage as well as from behind the stage.

MERIKE VAITMAA. An Echo on Records 1994–1997, I (62)

Up to now there are recorded on CDs the works by almost all contemporary Estonian composers, but only the work of four of them is represented enough to give a portrait of the authors. The reception of Arvo Pärt's and Veljo Tormis's CDs is already sufficiently enlightened in the Estonian press. For this issue of the magazine Merike Vaitmaa has selected the passages of published criticism on three CDs of Lepo Sumera's music which are estimative and interpretive first of all (the recordings BIS-660, BIS-690 and BIS-770 with his five symphonies, Piano Concerto, "Musica tenera", "Serena borealis" and other works performed by Malmö Symphony Orchestra under Paavo Järvi).

LEA TORMIS. A Commentary on a Long-Ago Première (69)

A reflection by Lea Tormis is dedicated to an event from the history of the birth of ballet in Estonia Theatre — in 1922 Viktorina Krieger staged here Delibes's ballet "Coppelia", performing herself a title role. In this September 75 years passed from the staging of the very first "real" ballet at Estonia Theatre.

CINEMA

ELINA MÄNNI. A story of the lack of proper family and good blood (28)

Elina Männi who is currently studying theatre in London has written a review about Mark Soosaar's (b 1946) documentary "Father, Son and Holy Torum" ("Weiko Saawa Film", 1997). It consists of two parts, both 45 min long. This story about the Ostyaks received the prize *Prix Nanook* in Paris this year. The writer thinks the film highly suggestive and dynamic, the latter being somewhat unusual in Estonian documentary films. She praises Soosaar who has carefully compiled and composed the material, bringing the problems sharply into focus and amplifying the film's ideas.

ANDRÉ BAZIN. Development of the film language I (44)

The first part of a longer theoretical article translated from André Bazin's (1918–1958) "What is

Cinema?" ("Qu'est-ce que le cinéma?"). It tackles the transfer from silent film to sound film between 1928–1930 and analyses the development of film art until 1938–1939, which may be considered the years of classical perfection of sound film, especially in France and America.

BORIS TUCH. Holocaust only slightly touched upon (66)

A review about the first Israel-Estonian film "Article 58/4" ("Eesti Telefilm" in cooperation with "The Cinema Project" — Tel Aviv Foundation for Culture & Art, 1996). The 55-minute film speaks about the destiny of a Jewish family who lived in pre-war Estonia and suffered in the 1941 June deportation. The writer recognizes the work that has been done, but finds that it has shown only one side of the historical destiny of the Jews in the Baltic countries. Even the Holocaust is only slightly touched upon.

ANTOINE DE BAECQUE. In the bowels of communism (83)

A review of Emir Kusturica's (b 1954) latest film "Underground" (1995), translated from the magazine "Cahiers du Cinéma" No 496, November 1995. The film won the *Palme d'or* at the Cannes Film Festival the same year.

EMIR KUSTURICA. Memoirs from the border (85)

Fragments from Emir Kusturica and Serge Grünberg's book "Once upon a time there was... Underground" (Il était une fois... Underground).

SERGE GRÜNBERG. How Kusturica rearranged the mountains (89)

The short article translated from the magazine "Cahiers du Cinéma" No 492, June 1995, depicts Emir Kusturica's work while creating his huge historical-metaphorical fresco "Underground" which speaks about a period of fifty years in Yugoslavian history.

Interview with Emir Kusturica (90)

Kusturica's thoughts about some structural elements and images of "Underground" and his assessment of contemporary political situation and the possibilities of film-making. The interview has been translated from the same magazine.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

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

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
- AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
- Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
- Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10 ja "Viruvärava", Viru t 23.

TARTUS:

- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11

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

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

Toimetus vabandab trükivea pärast TMKs 1997 nr 8—9 lk 120. Teises lõigus lugeda "Pille Palm" asemel "Pille Lill".

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 22. 09. 1997. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,8. Tellimuse nr 3408. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

Kontserdiprogrammis astub teiste seas üles eestlaste hea tuttav ansambel *The King's Singers*. 12. juulil aga leiab aset järjekordne Timo Mustakallio nimeline noorte lauljate konkurss, kus taas oleme sunnitud kadedusega tunnistama Soome noorte lauljate usumatult professionaalset taset. Timo Mustakallio laulukonkursi laureaatidest võiksid meie publikule tuttavad olla Stockholmi Kuningliku Ooperi kunstiline juht bariton Walton Grönroos, sopran Raili Viljakainen, Estoniaski Madame Butterflyd laulnud Anitta Ranta, samuti Raimo Sirkiä, Jorma Silvasti, keda valiti möödunud festivalisuve aasta kunstnikuks, Bayreuthis üles astunud Ulla Sippola, põhjanaabrite võrratu mezzo Päivi Nisula ning uuest hooajast Amsterdamis laulev Kirsi Tiihonen. Festivaliga paralleelselt tegutseb noori muusikuid koolitav suvekursuste sari Aino Akté nime kandvas instituudis, hoolitsedes üle terve maailma kutsutud nimekate pedagoogide ja professorite käe all muusikute järelkasvu eest.

FINAAL

Enne kultuurireisi planeerimist Kesk-Euroopasse kaaluge võimalust ka Savonlinna külastamiseks. Tundub, et tihtipeale ei anna isegi võõrsilt kutsutud solistid endale aru, millega on tegemist, enne kui kohale on jõutud. Arvatakse ikka, et hullud soomlased kusagil kolkas suurele saunatamisele vahelduseks mingit laululaagrit korraldavad. Võib-olla ei ole ma just kõige objektiivsem isik hindamaks Savonlinna ooperifestivali tõelist suurus. Võin vaid südamest soovitada külastada Savonlinna festivali. Ooperikunst tunneb ennast seal hästi ja annab selleks võimaluse ka teile!

Savonlinna-Tallinn, august 1997

MART MIKK on lõpetanud Tallinna Konservatooriumi ning Sibelius Akadeemia. Ta on laulnud üle 20 ooperirolli, neist põhilise osa Soomes, aga ka Figarot ("Figaro pulm") ja Collinet ("Boheem") Estonia Teatris; osalenud oratooriumid "Joonase lähetamine" ning "Hiiob" ettekannetel Tallinnas Neeme järvi juhatusel. Savonlinna ooperifestivalil on Mart Mikk olnud kaastegev 1993. aastast. Algul koorilauljana, alates 1995. aastast solistina. Rollid Savonlinnas: 1993—1996 Mõrvar ja Teener (Verdi "Macbeth"), 1995—1996 Timukas (Sallinen "Palee"), 1996 Reinmar von Zweter (Wagner "Tannhäuser").

Kolmkümmend eestlast Savonlinna ooperifestivalil. Pildilt puudub vaid Eri Klas.

Foto Mart Miku kogust





Einojuhani Rautavaara, "Aleksis Kivi".
Jorma Hynninen nimitegelasena.

Kuvasuomi Ky Matti Kolho foto



"Isa, poeg ja püha Toorum", 1997. Režissöör Mark Soosaar.
Isa Sosho (Nirkmees).

*Petja isa ja ema püha narta ees. Selles nartas hoiavad nad trummi ja hingenukke.
Mark Soosaare fotod*