

TMK

5
/1998

5 / 1998

XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
faks 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee
<http://www.use.ee/tmk/>

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 6 44 54 68, 44 47 87
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Käealotimetaja
Kulla Sisask, tel 6 41 82 74
Korrektoir
Solveig Kruggulson, tel 6 41 82 74
Irfotootleja
Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

Esikaanel:

Lembit Peterson, "Theatrumi" juht
ja J. Anouilh' "Antigone" lavastaja.

Harri Rospu foto

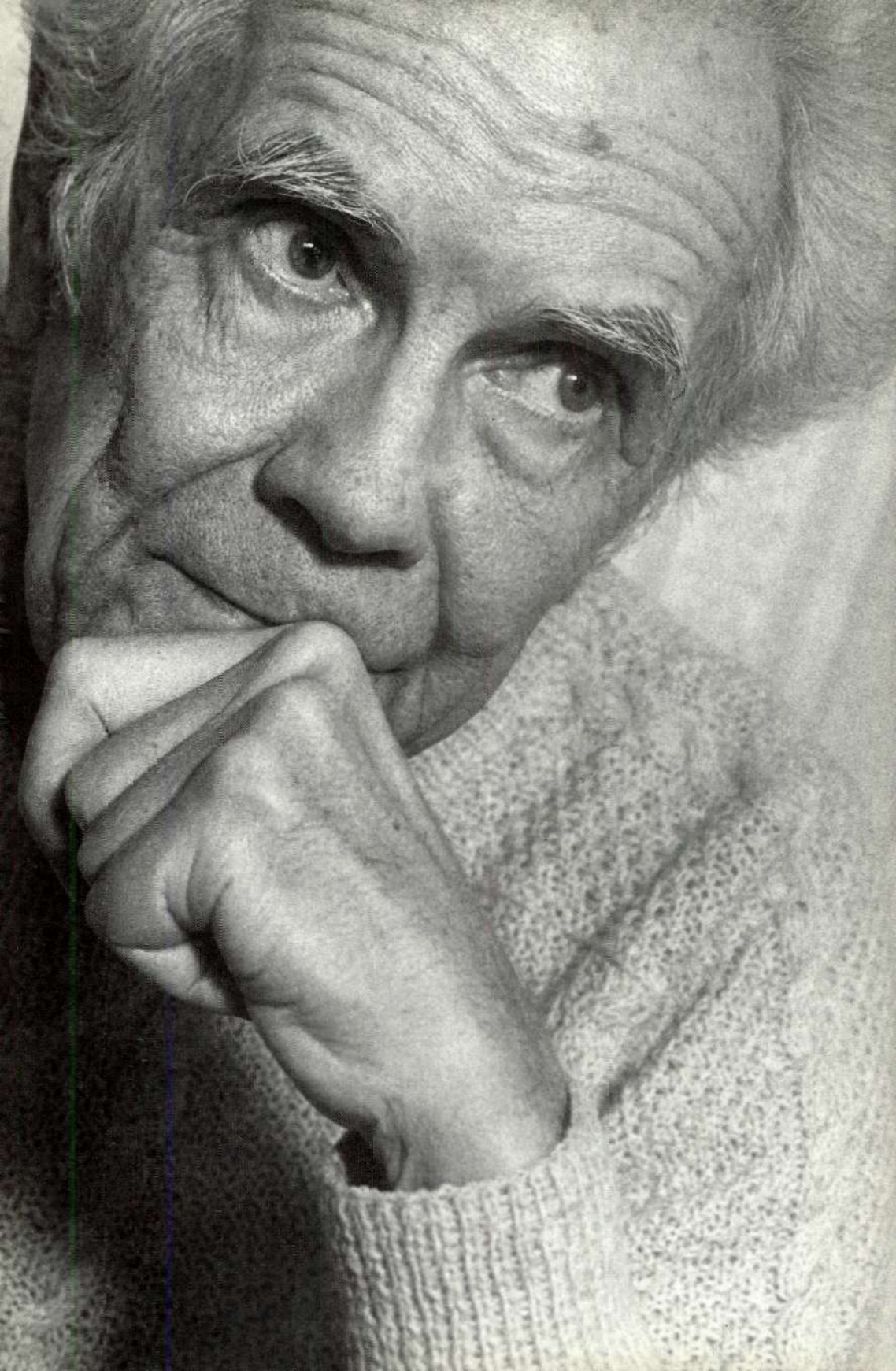
Anne Reemann (perenaine),
Pille Lukin (Loona)
ja Kaido Veermäe (Oskar) Ain Prosa
televastuses "Ma armastasin sakslast".

Toomas Tuule foto



SISUKORD

TEATER		
	VASTAB VELLO RUMMO	3
Kadi Herkül	VÄIKESE TÜDRUKU JONNAKAS "EI" (<i>"Antigone"</i> <i>"Theatrumis"</i>)	30
Ene Paaver	SAAGU VALGUS! (<i>Interjuu valgustuskunstnik Airi Erasega</i>)	55
REPLIIK		
Andres Laasik	NAGU AMMUMÖÖDUNUD AJAL	41
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS I	64
Kalju Orro	KAJAKASUVI II. "KAJAKA" ENDA LENNUKAAR (<i>Anu Lamp, Marika Vernik ja Elmo Nüganen</i> <i>"Kajaka" lavastamisest Melihhovos</i>)	85
MUUSIKA		
Vardo Rumessen	RUDOLF TOBIAS 125 ASSÜÜRIA KUNINGAD JA PIIBLI PROHVETID (<i>Rudolf Tobiase oratooriumi "Jocnase lähetamine"</i> <i>ainestiku tagapõhjast</i>)	15
	TERE, ERI! AVATUD OOPUS II (<i>Vestlusi Eri Klasiga Eesti Raadios</i>)	35
Igor Garšnek	KAS UKU VÕI ECU? (<i>Karl August Hermanni/Raimo Kangro</i> <i>"Uku ja Vanemuine" ja Raimo Kangro "Uku ja Ecu"</i> <i>ettekannetest Rotermanni Soolalaos</i>)	60
Mare Põldmäe	PERSONA GRATA. TÖNIS KAUMANN	91
KINO		
Meelis Kapstas	MA ARMASTASIN PIDALITÕBIST (<i>Ain Prosa telelavastustest</i> <i>"Tuli sinu käes" ja "Ma armastasin sakslast"</i>)	23
Margot Visnap	TAMMSAAREST, PROSAST JA MEIE TĚLETEATRIST (<i>Ain Prosa telelavastusest "Ma armastasin sakslast"</i>)	27
Nicolas Saada	SURNUD MEHE TEEKOND AJAS TAGASI (<i>Interjuu Jim Jarmuschiga</i>)	42
Jean-Marc Lalanne	VÕORAM KUI PÖRGÜ (<i>Jim Jarmuschi filmist "Surnud mees"</i>)	50
Kaia Sisask	ARMAS ÕPETAJA LAURI (<i>Mati Põldre portreefilmist "Õpetaja"</i>)	72
Sulev Teinemaa	MEIE MEES CARACASES (<i>Peep Puksi dokumentaalfilmist</i> <i>"Mu elu on avatud raamat"</i>)	75
Peeter Ernits	FILM JA ELU (<i>Filmist "Mu elu on avatud raamat"</i>)	77
Indrek Rohtmets	JÕULUDEKS PUHTAKS (<i>Kristjan Svirgsdeni probleemfilmist</i> <i>"Roheline Kunda"</i>)	78
Hasso Krull	JAAK KILMI "KÜLLA TULI": LUGU JA LOO VÄLJENDUS	80
Aime Hansen	ISA JA POJA VAEVALINE TEEKOND VALGUSE POOLE (<i>Mart Kivastiku lühifilmist "Isa"</i>)	83



VASTAB VELLO RUMMO

Olete nüüd pensionär. Kas te kodust välja ka saate?

Aastas kord käin Tallinnas Lavastajate Liidu peakoosolekul, kuhu tuleb kokku veerand või kolmandik liikmetest. Ega enamik seda asja tõsiselt võta. Nagu minagi.

Mis te seal teete?

Võetakse kokku, mis aasta jooksul tehtud, mis raha kulutatud. Igaüks kurdab oma kurba saatust.

Teil endal mingeid tegemisi, mingeid kohustusi enam pole?

Ei mingeid. Kaks aastat olen ametlikult Pärnu teatrist ära. Peaproove, kontroll-etendusi käin vaatamas.

Kas kutsutakse?

Lähen ise. Need puhtformaalsed kunstinõukogud kaotasime juba siis ära, kui olin alles teatris. Hiljem tehti teatri nõukogu, mis komplekteeriti uutel põhimõtetel. Väljastpoolt maja kuulusid sellesse nõukogusse Jaak Rähesoo ja mina. Aga seda nõukogu pole mitte üks kord kokku kutsutud. Ma pole meelde tuletanud ka. Oma teatri etendustel käin justkui kohusetundest, kakskümmend kuus aastat selles teatris oldud. Tahad näha, kuidas asi läheb.

(Vana arm ei roosteta, laulab majaproua, kes tuleb kohviga ja lahkub kohe.)

Ja kuidas läheb?

Läheb küll, miks ta ei lähe.

Kas nõu ka küsitakse?

Kui oma nägu näitan, siis mõni küsib, aga enamasti mitte. Olen sellega väga rahul. Ega ma kipu oma arvamust ütleva. Pole seda eluaeg teinud, välja arvatud need esimesed kolmteist peanäitejuhiks olemise aastat Pärnus. Siis amet kohustas: pidin enne kontrolletendust lavastuse üle vaatama ja lavastajaga aru pidama. Enamasti mind ei kuulatud, aga ega ma seganud vahele ka. Igaüks tegi, mida tahtis. Ainult repertuaari koostamisel mõnikord soovitasin. Enamasti seda, mida ise oleksin tahtnud teha.

Seitsmekümnendate algusest mäletan, et kui mõne teatri kirjandusala juhataja tahtis uut-paremat lääne näidendit ministeeriumis kinni panna, oli see juba Pärnu teatri portfellis. Kas te ise need välja nuhkisite?

Enamasti ikka. "Kes kardab Virginia Woolfi?" oli meil ammu enne portfellis, kui see eesti keeles trükis ilmus. Selle tõttu, et nägin ühe Jugoslaavia teatri lavastust Leningradis. Keelest suurt aru ei saanud, aga vaatasin, aga huvitav tükk. Neli tegelast, diivan keset lava, kõik jutuaajamised ja võistlused käisid selle diivani peal. Meil poleks seda näidendit sel ajal mängida lubatud. Lydia Mölder tõlkis selle ära ja andis mulle lugeda. Siis polnud veel väljavaadet seda trükiski avaldada. Mõtlesin telelavastusele, ja et ehk Lindau mängiks. Kui kuuekümmend üheksandal Pärnu tulin, olin kohe käiku pannud väikese saali. Et teeks seal väheste tegelastega näitemängu, mille puhul on Pärnus kahtlane, kas suurde saali publikut jätkub. Igal aastal käisid nn rahvademokraatiamaade dramaturgia festivalid, millest tuli tingimata osa võtta. Otsisin siis, mis meil võiks minna, et lavastada igaks juhuks väikeses saalis. Esimesel aastal võtsin poolakate "Alarmi", vaatasin, et Aarne Üksküla sobib, teda ma teadsin ja tundsin.

Üksküla sai Mehe osa eest veel üleliidulise diplomi ja poolakate aukirja.

Jaa. Ja ka siin Pärnus oli harukordselt hea vastuvõtt. Mõtlesime, et pistame selle näidendi loengusaali. Meil on ruume, mida mujal teatrites ei ole. Ehitati ju teatriga koos ka kultuurimaja. Nii on üleval kinoprojektsiooniruumiga filminäitamise saal, nüüd nn ärklisaal, selle all klubitööks mõeldud ruum, praegu meie väike saal. Esialgul hakkasime sileda põranda peal teatrit tegema, hiljem ehitasime amfiteatri trepistiku. Väikseid ruume oli vaja eksperimentaallavastusteks.

“Woolfi” puhul mõtlesin ka väikese saali peale. Ja et ehk Hilja Varem teeb, iga oli tal ka juba sinnamaale jõudmas. Näidend jäi ootama paremaid aegu. Kui Šapiro Tallinnas “Kirsiaeda” lavastas, rääkisime talle “Woolfist”. Esialgul olin küll mõelnud Šapiro vene klassikat lavastama kutsuda, Pärnu mereäärne linn, “Kajakas” oleks sobinud. Aga Tšehhovit pidi Šapiro koduteatris tegema. 1976. algul oli Linda juba Pärnus. Siis Šapiro ütles, kui “Woolf” läbi läheb, tulen. Otsest keeldu ei olnud, näidend oli vahepeal ka meil trükkis ilmunud. Töö algas 1976. aasta suvevaheajal, muul ajal ei leidnud Šapiro võimalust. See sobis meilegi.

1969. aastast peale olime alustanud suvehooaegadega. Kui Pärnusse tulim, panin selle kohe käiku, ja siinemaale kestab. Moskva intelligents oli suvel kohal, see vaatas neidki asju, mis kohaliku publikut alati ei huvitanud. Kõigepealt tormasid nad lääne tükkeidele, mida Venemaal mängida ei lubatud. Käisin mitmeid asju Moskvas välja kauplemas. Õeldi küll — teil seal lääne kultuur, teile võiksin lubada, aga kui ma teile luban, tahavad Moskva teatrid ka: miks meie teha ei või!

Agalised teie südametükid on?

Kui ma teaksin. Ma olen väga vähe saanud teha lavastusi, mida ise oleksin tahtnud. Enamasti olen püüdnud hoolitseda, et asi käiku läheks. “West Side’i loo” puhul olin ainult koolmeister. Teksti leidsid üliõpilased ise ühest venekeelsest dramaturgia almanahhist. Mõtlesime, et proovime diplomitööks ka midagi muusika ja lauludega teha. Panso ei olnud vastu. Hankisime klaviiri Leningradi konservatooriumi raamatukogust. “Estonia” direktor Rene Hammer tegi spioonitööd, oli Soomes, sai üheks ööks partituuri hotelli ja pildistas maha. Heliplaat oli Vallo Järvil. Saime ka mingi Londoni teatri originaallindi. Film oli juba olemas, aga meie seda näinud ei olnud. Kui saime muusika, mõtlesime, et, kurivaim, vist ei tule välja, Maria osa peale on kõrget sopranit vaja. Kui asi läks juba “Estonia” laval tegemiseks, tuli kõne alla ka “Estonia” näitlejate kasutamine.

Helgi Sallo oli Draamateatri stuudiot lõpetamas. Kes avastas, et teda kutsuda?

Minu teada oli see Eri Klas, kelle me omakorda olime kampa meelitanud. Eri Klas ütles, kui ka Viive Ernesaks oli vaimustusse sattunud, et küll me kuidagi ta ikka ära teeme. Muudame helistikku. Siis oli Viive juba teatrikoolis Helmi Tohvelmani tundides klaverisaatja. Hakkasid seal tasapisi pihta. Sügisel 1964 tegime “Estonias” juba lava- proove.

Panso oli alguses vastu, et kedagi väljastpoolt võtta. Minu teada ütles Eri Klas päris alguses: hullud peast, kui arvate, et saate hakkama. Aga hammas tal verele läks ja saime ta dirigendiks. Ka Tohvelmani andis alguses masseerida, aga pärast tegi huviga. Midagi niisugust polnud tal varem ette tulnud. “Estonias” saime inimesi koori; Endel Pärn mängis baaripidajat. Kolme tantsupaari hulgas, kes kordamööda tantsisid, olid ka Ülle Ulla ja Endrik Kerge. Pärast nägime filmi. Ei jäänud me milleski maha. Tohvelman tegi suurepäraselt tööd. Ta ei olnud ainult liikumisjuht, ta oli kaaslavastaja. Ta tabas neid kahte kampa ja nende karaktereid väga hästi.

Eri Klas oli see, kes ütles, oot-oot, mul on üks plika. Nad olid Salloga koos Draamateatri stuudios olnud. Klas õppis Gustav Ernesaksa juures koorijuhtimist, mängis löökpile, tahtis näitlejaks ja televisioonidiktorigi saada, oli väga mitmekülgne poiss. Sallo kohta ütles Klas, et ta on küll metsosopran, aga tal on suur ulatus, küll ta välja veab. Olin teda juba laulmas kuulnud mingis Artur Rinne väikeses televisioonitükis. Puhas loomulik talent. Küsimus oli kahes laulus. Et kes need ära laulaks. Ja terve see kamp pidid olema noored.

Kui Helgi Sallo orkestriga proovi tegi, laulis ta nii hästi, et orkester aplodeeris. Seda tuleb harva ette. "West Side" on džässielementidega muusikal. Eri võttis väikesed trummid endale dirigendipuldi juurde, dirigeerimise kõrval tegi kõik trummipartiid ära. Esietendus oli 1964. aasta 30. detsembril.

"West Side'i" mängisime jaanipäevani välja. Viie kuu jooksul umbes viiskümmend korda. Siis paar korda nädalas või veelgi tihedamini, sel ajal kui ka "Veetle leedi" veel kavas oli. Sai meelega tihendatud, sest majad olid puupüsti täis ja ei teadnud veel, mis sellest lennust saab. Läheb ehk kevadel laiali. Üleliidulises ajakirjanduses tehti reportaaže. Üleliidulise raadio reporter käis intervjuuerimas ja katkendeid lindistamas. See oli ju uhkuse asi: mida NSVLis kõik mängitakse. Hiljem oli kuuda küll, et autorid solvusid. Meie riik ei maksnud neile ju autoritasu.

Kuidas Panso "West Side'i" vastu võttis?

Kunstinõukogu etendusel kritiseeris kõvasti. Ütles ära, mida kõike nad oskama peaksid. See käis rohkem minu pihta. Et tantsivad väga hästi, laulavad väga hästi, aga sõnaga pole kõik asjad korras.

Kolmanda lennuga tegite Salmes "Humalakorjajad", see oli väga armas lugu ja seal oli palju huvitavaid näitlejatöid.

Sellega oli meil palju lihtsam. Orkestripartii läks lindi pealt. Oli kaks koosseisu. Andres Ots on laulumees, Komissarov ei laula üldse. Aga andis teha. Draamanäitleja võib inimese häälega asja ära ajada küll. Ja innuga tegid kõik. Nii naljakas kui see ka pole, Pärnusse ma sellepärast sattusingi, et olin muusikalavastusi justkui teinud. Ma arvan, see võis üks põhjus olla, miks mind kutsuti.

Kui tulin, olid Kaarin Raid ja Ingo Normet juba Pärnus. Mina olin teatrist kaua eemal olnud, nemad noored andekad energilised inimesed. Vaatasin, et miks mind siia vaja oli? Aga neid veel ei usaldatud hästi. Et liiga noored ja äärmuslike tahtmiste ja ideedega. Eksperimenteerisid julgelt, ei mõelnud, kas keegi vaatama ka tuleb. Tegid mõlemad huvitavat tööd.



Vello Rummo. Moskvast Linda Rummole saadetud portreefoto, oktoober 1951.

Kuidas Noorsooteatri loomisega õieti oli? Räägitakse ja kirjutatakse, et teie tegite selle.

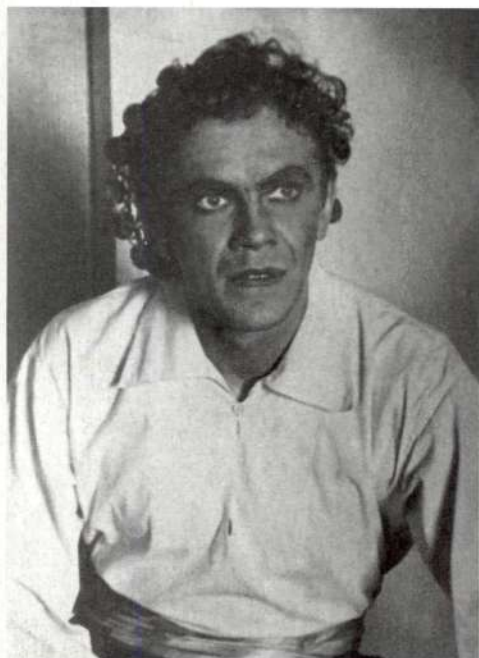
Kui olin TV kunstiline juht, tahtsin Pansot televisiooniteatri etteotsa. Olin ta peaaegu ära veennud. Tahtsime lavakunsti esimesest lennust teha televisiooni- ja raadioteatri. Nägime kurja vaeva, aga viimasel minutil jaotati kursus teatrite vahel laiali. Oleksime ehitanud raadioteatri ümber televisiooniteatriks. Mõtlesime, et teeme koos publikuga. Mis teater see muidu on! Minu peamine koosmõtleva ja -tegutseja oli Lennart Meri, kes oli sel ajal kuuldemängude toimetaja. Tema tegi kõik arvutused valmis. Selgus, et koosseisuline raadio- ja teleteater on majanduslikult kasulik. Raadios töötasid sümfooniaorkester, estraadiorkester, koor. Saal, mille peale meie hammast ihusime, oli nende ainuke prooviruum ja kontsertide otse eetrisse andmise koht. Televisioon oli Raadiomajas juba niikuinii hulga stuudioid endale võtnud. Olime sissetungijad. Hakkasime kohe organiseerima uue maja planeerimist ja ehitamist, aga sellest ei saanud asja. Esialgu pidanuks raadioteatri ruumi natuke ümber ehitama. Kes meie plaanid kõige kõrgemal maha laitis, seda ma ei tea.

Televisiooni ei olnud ma päris vabatahtlikult sattunud. Draamateatris õnnestus esimene lavastus (Rozovi "Õnn kaasa", 1955) ootamatult hästi. Ma oleksin ka edaspidi Draamateatris midagi lavastada tahtnud. Panso oli juba teatris, temaga saime asjadest ühtemoodi aru. Üks kool seljataga. "Õnn kaasa" peale sattusin tänu sellele, et Kulno Süvalep läks Rakvere teatrit juhtima. Tollane Draamateatri kirjandusala juhataja Iko Maran oli võtnud näidendi kavasse ja andis mulle tõlkida. Enne lõpetasin Draamateatri stuudios Süvalepa asemel "Tema sõbrad", et ennast Rozoviga kurssi viia. Maran käis peale, et tee "Õnn kaasa" ka ära. Keegi lavastajatest seda endale ei tahtnud. Peanäitejuht Tammur oli nõus: las Rummo teeb.

Aga vahepeal oli see televisioonijamps. Pärast sõda, veel kroonus olles, olin raadios töö. Käisin seal, munder seljas. Pikka aega kultuuriministri asetäitja ja

Golohvostikov Gorki "Suvitajates".
GITISE diplomilavastus, 1952.

Figaro Beaumarchais' "Figaro pulmas".
GITISE diplomilavastus, 1953.

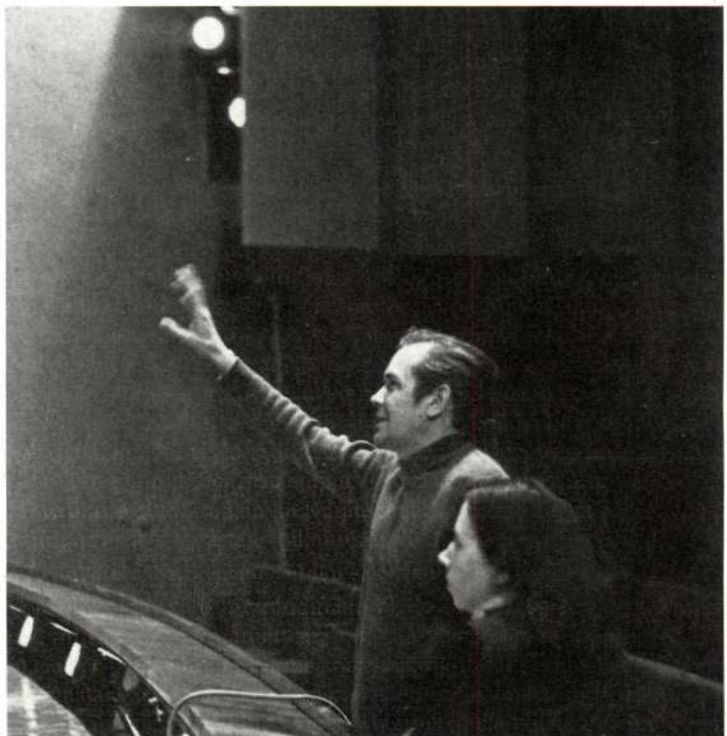


Raadiokomitee esimehena töötanud Paul Uusman mäletas mind sellest ajast. Ka minu isa oli põline raadiotöötaja. Kui GITISest tulin, hakkas Uusman jälle veenma, et neil on väga vaja raadio kunstiliste saadete peatoimetajat. Mul on see Jaani kiriku juures räägitud jutt praegugi meeles. “Teen Draamateatris oma esimest lavastust.” — “Aga palju sa palka saad?” — Nii palju või vähe. Vähem küll, kui koolis lõpuks stippi sain. “Aga mul on praegu huvitav töö käsil. Kui lavastus läbi kukub, siis tulen.” Jätsid mu sinnamaale rahule, kui tükk välja tuli.

Oli esietenduse pidu, Tammur õnnitleb ja on igapidi rahul. Asjal oli ka menu. See oli esimene kaasaegne näidend, mis nii hästi läks. “Balti teatrikevade” eelvooruna korraldatud vabariiklikul võistlusel sain kolmanda koha ja 500 rubla, sellega söitsin Riiga teatrikevadele. Jaamas sattusin kokku meie ametlike esindajatega. Suured valitsuse masinad ees — astuge sisse! Mind võeti ka, kutsuti isegi Ülemnõukogu Presiidiumi vastuvõtule. Eestis pole ma nii pidulikule vastuvõtule sattunudki.

No jaa. See esietenduse pidu. Tammur ütleb: hakkad koosseisuliseks lavastajaks. Lööme Särevi ja Kalmeti minema, nad on vanad mehed, teinud juba küll. Panso tuleb ka, sina oled juba olemas, teeme ühe korraliku teatri! Eks see oli tal niisama pidutujus öeldud.

Siis suvel hakati uuesti masseerima: meil televisioonis hädasti režissööri vaja. Olin Uusmanile vihjanud, et raadiosse ma enam ei taha. Nüüd juba teeb ettepaneku minister Aleksander Ansberg ise. Mina: “Kuulge, ma alles õpin teatris ametit.” Tema: “Pole seal miskit kunsti, teevad ühes toas katsesaateid.” Mina: “Tahaksin teatris olla.” Tema: “Ole teatris edasi. Televisioonis pole esialgu teha suurt midagi. Sa kuulud veel suunamisele ja lähed!” Ükskord tuli Tammur ministeeriumi kaasa. Olin paari tema lavastuse juures assistendiks, tahtis mind tõesti teatris kinni hoida. Ise oleksin tahtnud teha “Püve talus”, aga sel ajal oli Kitzberg veel kahtlane mees. Kui just oleks paljastanud kulakut... Mul oli üks näidendi vana variant, oleksin pannud Franz Malmsteni mängima. Ei tulnud välja. Need poisid, keda mul vaja oleks läinud, olid mujal kinni...



70ndate algus Pärnu teatris: peanäitejuht Vello Rummo ja lavastaja Kaarin Raid pärast proovi.

Hea küll. Määrati televisiooni tingimused, et olen teatris edasi. Mängisin veel kaks aastat oma sutse. "Kevades" papa Kiirt, "Tagahoovis" Pragit, "Kleopatras" ja "Maske- raadis" olid väikesed episoodid. Nii umbes, et — "tõin teadust..." Aga olin ikka kõvasti repertuaaris kinni.

Televisioonis olime alguses tõesti ühes toas. Ei režiipulti ega midagi. Pikkamisi vaatasime, mis teha annab. Saadeti Moskvasse režissööride kursustele. Vaatasin etendusi. Vahtangovis nägin "Filumena Marturanot", selle tõin seal kaasa. Tegime Lind- dauga kuuldemänguks. Pärast tuli see Lindau 50. aasta juubelisünnipäevaks Draama- teatris välja. Ta ise, jah, pakkus seda Pansole.

Teleteatris oli kohe algusaastatel väga hea repertuaar. Te ise lavastasite Björnsoni, Mobergi, Harald Hauseri, Sean O'Casey ja tollal kahtlase Mrożeki näidendeid.

Tegime ka terve tsükli saateid eesti teatri ajaloost. Teise lennu diplomilavastuseks võtsime Lungini/Nussinovi "Hanesule", kus Viuu Härmil oli peaosa.

Televastustes mängisid vägevad vanameistrid ja nende kõrval huvitavad noored uustulnukad. Dürrenmatti "Füüisikud" (1967) ja "Meteoor" (1969) olid suursündmu- sed... Teil seal televisioonis oli ka vabam elamine kui päristeatrites?

Me ei olnud enam Kultuuriministeeriumi alluvuses. Ei pidanud küsima, mida võib ja mida ei või mängida. Mis puutub Dürrenmattisse, siis väga hea lavastuse tegi "Avariist" Grigori Kromanov. Repertuaarist sai välja otsitud, mis vähegi andis. Karin Ruusil oli hea ja usin nina. Üks ja teine pakkus. Minu asi oli oma ülemuste Tele- visiooni- ja Raadiokomitees selgitada, et seda on vaja või sellega tuleme toime. Pärast, kui juba ära olin, kutsuti ühtepuhku televisiooni lavastama, kuni 70. aastani, kui mul ka Tallinna teatrikooli enam asja ei olnud. Just Panso oli kutsunud mind omal ajal lavakõne õpetajaks, aga nüüd, kus ühe jalaga juba Pärnus olin, ütles, et kateedrit on vaja noorendada. Eks ma olin vana kah, juba 48-aastane.

Enne, kui Pärnu hakkas peale käima, olin "Estonias" teinud paar lavastust. Üks lavastus kontrolletendusest edasi ei pääsenud. Keskkomitee ei võtnud vastu. Polnud just suurem asi, aga algupärandit oli vaja. See oli Ardi Liivese "Kes usub muinasjutte", Arne Oidi muusikaga. Okasroosikese muinasjutt, satiir. Mõned väikesed vihjed õue- laulikute ja tseremooniameistrite pihta. Kuna see oli aeg, kui konjak läks leti alla, siis Liives torkas sisse, et peamine jook, seda saab Toompealt valitsuse puhvetist leti alt. Pisiajad. Aga kõrgemalt poolt küsiti: kes on see õuelaulik, kes tseremooniameister? Küll me juba teame! Ants Saar ja see peamine tensor, näh, nimi ei tule meelde, olid ärakeelajad-otsustajad. Kuigi kunstinõukogu oli lavastuse juba vastu võtnud. Mina küll selle all ei kannatanud, honorar maksti välja. Ei läinudki palju aega mööda, kui Ird ostis "Estonialt" dekoratsioonid ja kostüümid ära ja Kuno Otsus lavastas. Siis kõlbas küll.

Aga Noorsooteatri asi oli niimoodi. Oli aasta 1965. Lavakunsti teine lend hakkas lõpetama. "West Side'i" ajal oli meil üks selline jutuajamine "Estonia" taga, seal "Käed eemale "Estonia" teatrist!" ausamba juures. Üks aktiivsemaid inimesi Anne Tuuling oli seal, Anni Viiding... Teise lennu puhul ei olnud esialgu mingit lootust, et nad võiksid kokku jääda. See teater õnnestus meil käima panna suures osas tänu lennu enda aktiivsusele ja värskest ilmunud Keskkomitee otsusele. Selgus, et noorsoo kultuuriline teenindamine on halb terves Nõukogude Liidus, aga eriti paaris-kolmes liiduvabariigis, kus pole isegi noorsooteatrit. Sellega seoses võeti muidugi vastu otsus olukorda parandada, mis oli meie jaoks nagu rusikas silmaauku. Võtsin papi Kalmeti kaasa ja läksime kohe Arnold Greeni juurde, ta juhtis Eesti kultuuriasju Toompealt. Oli selge, et Kultuuriministeeriumis ei maksa torkima hakatagi. Siis oli seal veel kultuurigrupi juhataja Ussatenko, kes asjad praktiliselt sirgeks ajas. Nii et Noorsooteatri avamisel Panso tänas kolme suurt U-d: Uusmani, Utti ja Ussatenkot.

Kui teatri asutamise luba käes, hakkasime mõtlema, kus tööle hakata. Maja ei olnud. Juba varem olime teinud ettepaneku: Vene Teater on kriisilukorras. Teeme teatri kahe trupiga nagu Riias: üks mängib vene, teine eesti keeles — Komsomoli-nimeline noorsooteater Vene Teatri laval. Vene publikut ju ei ole. "Issand jumal, kuidas sa vene

teatri kallale lähed! Ohvitseride maja ei tule kõne alla, seal käsutab sõjavägi." Ja tänu sellele, et vene teatrit ei tohtinud puutuda, saime eesti noorsooteatri.

Eeltöö on tehtud. Uusman kutsub nõupidamisele. Aga Panso on jälle ära. Moskvas. Seekord vist "Kihnu Jõnni" tegemas. Tal polnud enam huvi ka selle asja vastu. Esimese lennuga oleks ta teatri teinud. Aga lavakunstkateeder oli nüüd juba Panso peatöö. Käisime Uusmani juures, pakkusime üht ja teist kohta. Parajasti sai valmis ametiühingute kultuurimaja Salme tänaval. Nurgatagune koht, aga ajab asja ära. Laia tänava majakesse tuleb administratsioon ja prooviruum. Algul polnud juttugi, et Laia tänava majas ka mängida võiks.

Kui teatri asutamise luba käes, tuli hakata Pansot veenma. Varem oli Panso rääkinud, et teater ei ole maja. Pannakse vaip maha, tuleb näitleja ja ongi teater. Aga nüüd oli Panso esimene küsimus: mis maja, kus kohas? Pansot ei lastud Draamateatris eriti löögile, aga tema lavastused läksid väga hästi. "Nüüd saad oma teatri. Muidu võib-olla ei saagi." Selle mõttega Panso ehk võttiski asja ette. Aga tingimusel, et Eino Laks tuleb direktoriks ja Draamateatrist tulevad kaasa näitlejad. Ainult noortega tema seda teatrit ei tee. Panso ei olnud teise lennuga suurt töötanudki. Oli sageli välisreisidel, õe juures Ameerikas või kutsuti filmi. Need asjad huvitasid teda sel ajal paratamatult rohkem kui kool. Tunnid ja distsipliin tuli meil korda ajada. Kui poisse oli vaja sõjaväest päästa, läksin Laksi juurde. Kui mõni õpilane oli liiga kaua kadunud, käisin sugulaste juures otsimas. Kollektiivne töö ikkagi. Niisuguseid tegemisi kateedrijuhataja enda peale ei võtnud. Tema pidas aasta alguses suure kõne — sellest, kui püha ja eetiline see asi on. Pärast ütles: ma olen oma paremad sõnad nende peale raisanud ja nad kurradid ei saanud millestki aru. Pidi olema neid, kes seda kampa koos hoiaksid. Kelle tundi mindi ja kust puududa ei tohtinud.

Mul olid lavakõne individuaaltunnid ja rühmatunnid, nädalas neli tundi rühmale ja igapähele pool tundi individuaalselt. Teisest lennust peale, kui Tammur koolist

*"West Side Story", Lavakunstkateedri II lennu diplomilavastus. "Estonia" 1964.
Lavastaja Vello Rummo.*



lahkus, siis jäid mulle ka näitlejameisterlikkuse tunnid ja diplomilavastused. Mina olin majas rohkem, see oli mu põhitöö. Televisioonis tegin aastas üks-kaks lavastust. Kui 1969 Pärnusse läksin, käisin sealte nädalas kord koolis. Kui päris Pärnusse jääda mõtlesin, nõudis Panso: keda asemele? Viljandis oli Karl Ader pensionile läinud. Liiga vara selle mehe kohta. Rääkis Adrale augu pähe. Tegi väga head tööd. Veel kõrges vanuses, siis kui ta enam tundi ei tulnud, käisid õpilased Kaarupi juures kodus. Olid temaga väga nõus.

Kas kõrgemas teatrikoolis õppejõududel teadusliku töö tegemise nõuet ka oli?

Üle poole tööajast oli mõeldud teaduslikuks tööks. Läksin Moskvasse aspirantuuri. Panso soovitas, ta ise ju oli seal aspirantuuris. GITISE lavakõne mutid võtsid mu rõõmuga vastu. Dissertatsiooni jätsin küll lõpuks kirjutamata. Aga olen Moskvas, teen eksameid, on teada, et õpin aspirantuuris. Teen teaduslikku tööd. Mingid mõtted ju olid. Kas või see, et lavakõnet peab õpetama erialaõpetaja. Üks asi on see, mida nõuavad näitlejameisterlikkuse õppejõud, teine asi on lavakõnekateeder, kus räägitakse mõnikord risti vastupidiseid asju. Lavakõne pedagoogid räägivad korralikust kõnest, hääle tekitamisest, kostvusest, kuuldavusest. Sellest, et ei tohiks vastu võtta inimest, kellel on kõnevead. Näitlejameisterlikkuse inimesed võtavad sisseastuja vastu, kui natukenegi midagi välgatab, rääkigu ta ükskõik mismoodi. Ja ütlevad lavakõne õppejõule: ravi välja! Paar inimest on meil oma põrsevast r-st lahti saanud. Üks neist on Endrik Kerge. Kui inimene on läbi-lõhki andekas, siis räägi, kuidas tahad, keegi ei pane tähele. Aga kui sul seda maksimumi ei ole, siis on esimene asi: selle jutust ei saa aru, selle sõna ei jõua kuhugi. Mina olengi see, kelle hinge peal on olnud need asjad kokku klapitada. Kui Linda mul siin Pärnus abiks oli, siis näitlejad naersid, et mina olen kõrv, Linda silm. Tema vaatas rohkem, kuidas need psühholoogilised kandidid tabatud said, mina olin jälle see, kes hõikas: ei kuule!

Panso võttis kaks erinevat näitlejatüüpi, kirjutas tööst ja talendist. Ta õpetaja Maria Knebel käis peale: "Voll, kirjuta valmis, lõpeta enne, kui mina ära suren. Pärast ei anna keegi sulle teaduslikku kraadi." Panso "Töö ja talent näitleja loomingus" polegi ju õieti teaduslik töö, vaid heas mõttes kirjandus. Koolipõlvest tänapäevani olen ma Pansost kui kirjanikust lugu pidanud. "Vaba Maa" "Esmaspäevast" lugesin Osnapit. Kõik tema värslood olid mul peas. Isiklikult ma teda siis ei tundnud.

Mina hakkasin oma teemat uurima Moskva tädide kõrval, kasutades seda, mida olin saanud Felix Moori ja oma isa käest, kes oli kooliõpetaja ja ka kodus ei lubanud rääkida lohakalt või valesti.

Olemegi lõpuks jõudnud teie koolide juurde. Lõpetasite gümnaasiumi otse enne sõda ja läksite noorsõdurina Venemaale.

Lõpetasin Westholmi 11. klassi. 12. klassi läksin juba 7. keskkooli. (1940. a sügisel pandi Westholmi ja Prantsuse Lütseumi keskkooliklassid kokku.) Westholmi uus koolimaja ehitati vanemate rahaga Kevade tänavale. Sinna me ei saanudki sisse, ei jõudnud valmis. Kaheteistkümnendad klassid kaotati ära, aga meid jäeti kokku, et las tuubivad konstitutsiooni ja kordavad vana. Mõned õpetajad tulid juurde. Kallista Kann andis saksa keelt. Nõia oli meid prantsuse keelega nii ära piinanud, et seda ei tahtnud me nähagi. Serebrjakova, hüüdnimega Nõia, õpetas ka vene keelt ja oli Westholmi ajaloos omaette vahva kuju. Pärast sõda andis ta Eesti Teatriinstituudis prantsuse keelt.

Viimases klassis tegime hoolega isetegevust, lavastasime "Kosjasõidu" koos Prantsuse Lütseumi tüdrukutega. Mängisin ka Riigiteenijate Ametiühingu Tallinna Klubi näiteringis, kus Eduard Türk lavastas "Libahundi".

Kas mõtlesite juba siis teatritegemist elukutseks valida?

Huvi ja mõte oli tekkinud. Minu pinginaabri Udo Umbergi ema töötas Draamateatri riietehoius, minu isa oli Draamateatri noorsoolavastuste nõukogus. Käisime võrdlemisi palju teatris, kinos vähem. Näitlejana ei kujutanud ma ennast ette. Mõtlesin end vist rohkem lavastajaks. Koolipoisina sai kõike tehtud. Heino Mandri oli üks klass noorem, meie pinginaabriga ja veel mõned teised tegime deklamatsiooniringi. Korral-

dasime võistlusi. Mandri tuli alati esimesele, meie pinginaabriga teisele või kolmandale kohale. Ei mäleta, kes neid kohti määras. Õpetajad kaasa ei löönud. Koolipidudel oli kindel traditsiooniline kava — neli deklamatsiooni, kolm õpitavates võõrkeeltes, üks eesti keeles. Jaan Kross deklameeris nii eesti kui võõrkeeltes. Jungholzi poeg Orm oli hea jalgpallur, teatrihuvi tal ei olnud. Aga deklameeris siiski.

1941. aastal tahtis "Estonia" luua abirühma, midagi stuudiotaalist. Läksime pinginaabriga proovima. Tahtjaid oli palju. Saime teise voo. Mandri sai sisse. Ta ei lõpetanud kooligi, "Estonia" võttis ta koos "naha ja karvadega". Mina kolmandasse voo enam ei läinud, isa ütles: "Ära tee lollust. Ma pean küll teatriinimestest väga lugu, aga siis jääb kool ripakile. Ja üldse — boheemlased. Sõjaväkke tuleb niikuinii minna." Kevadel olid juba komisjonid.

Deklamatsioonidega käis võistlus Moskva dekaadile pääsemiseks. Esinesime "Estonia" kontserdisaali laval. Tulin teisele kohale. Barbaruselt oli mul "Ex oriente lux", Sangalt "Me tuleme ööst nagu aikesesööst". Eks see kõik huvitas mind tookord väga. "Loomingu" kõrvale loodi ajakiri "Viisnurk". Kontserdisaalis tehti "Viisnurga" hommikuid. Nägin Liina Reimanni ja Kaarel Karmi mängimas katkendeid Gorki "Emast", Hugo Laur luges "Tormikotkast". Rahvas käis.

Mäletan, et kui kooli lõpetasime, ei pidanud me koos ühist lõpupidu. Ühed läksid "Gloriasse", teised Kiisale ühe poisi vanemate suvilasse. Mina aga hoopis deklameerisin keskkooli lõpetajate ühisel pidulikul õhtul kontserdisaalis.

Ja siis tuli sõda.

Olin kutsealune ja viidi ära. Öösel vastu 4. juulil läksime laevale. 5.—6. juulil olime Leningradis, seal sõitsime loomavagunites üle Moskva Uljanovskisse. Olime Uljanovski 25. tagavarapolk. Uljanovskist läksime Kaasanisse, kus anti elementaarset õpetust, mille mina olin juba keskkoolis läbi teinud. Meid pandi 30-aastaste mobiliseeritud tatarlastega kokku. Seitse tatarlast ja kolm eestlast igas jaos. Tatarlased said varsti pärispüssid kätte ja — läksid. Kui eesti väeosad olid end Staraja Russa all kahtlastena näidanud, kadus ka meie vastu usaldus. Meid löödi tööpataljoni. Oktoobrist jaanuarini olime Tšeljabinskis. Tennisist ja ajakirjanik Guido Taft, mina ja Ilmar Tammur — me hoidsime kolmekesi kokku, tegime koos näitemängu ja deklameerisime. Moskva Väike Teater oli tagalasse evakueeritud, sinna läksime ennast lava-tööliseks kauplema, et saaks etendusi kõrvalt vaadata. Tööpataljonis lubati otsida asutustest erialast tööd. Tammur pani näitlejadiplomi lauale. Kahetseti, et näitlejaks võtta ei saa. Tšeljabinskis kuulsime ka eesti ansamblite loomise plaanist. Pandi meidki kirja, et kui aeg käes, teatatakse.

Jaanuaris saadeti meid ootamatult Miassi, kus ehitati autotehast. Seal tegime kraavitööd ja isetegevust. Siis hakati moodustama eesti rahvusväeosasid. "Kas tahate minna?" — "Muidugi." Aga sattusime igaüks ise polku. Anti: kolmeks loe! Olime küll samas diviisis. Oma üksusega sõitsime kaks nädalat edasi-tagasi. Suund oli vale ja rong oli vale. Olime jõudnud juba Euroopa poolele, sealt saadeti tagasi. Kamõslovi linna lähedal Jelanskis algasid jälle õppused. Elasisime 200-mehelistes semljankades. Paljud jäid plekilisse tüüfusse. Mind viidi Kamõslovi haiglasse, kus olin neli kuud. Kosusin suhteliselt ruttu. Arvati, et kopsus on midagi. Haiglas lugusin diviisi ajalehte "Punaväelane", Paul Rummo kirjutas selles Jaroslavl'i ansamblistest. Haiglas kohtusin ka Sergei Leviniga, kes teadis, et tema sugulane Anna Ekston on Jaroslavl'is balletijuht. Pärast kuulsin, et Paul Rummo oli meid otsinud, teinud järelepärimisi. Mind ei leitud, kuna olin haiglas ja polgu nimekirjast maha tõmmatud. Tafti nimi oli nimekirjas valesti: Tart. Tammur oli meist ainuke, kes üles leiti.

Sain pooleks aastaks valge passi. "Siberis on eesti kolhoosid, sõida kohale ja kosuta ennast." Läksin staabiülesse juurde: kas Jaroslavl'i ei saaks? "Ei tule kõne allagi. See on kolmsada kilomeetrit rindest, sinna ei saa. Mis näitemängu!" Ajakirjanik Albert Käär, kes oli polgu poliitabi, ajas mu demobiliseerimise paberid lõpuks korda. Jaroslavl'is võeti mind üllatusega vastu. Oli ju otsitud, kirju kirjutatud ja telegramme saadetud. Lauter võttis draamatruppi. Mängisin tunnimehi, käskjalgu ja muid "kandvaid rolle".

Eksamiks pidin ära õppima Semperi "Ei vaikida saa". Lauter tegi ka mingeid muid katseid. Võeti praktikandiks ja isegi palgale. 275 rubla kuus. Pärinäitlejad said 500—600. Elasime väikese kambaga — nelja-viiekesi draamatrupi proovisaalis kultuurimajas "Gigant". Mäletan sealt teatrikunstnik Jaak Olepit ja dirigent Rostislav Merkulovit. Ansambrites olin viis kuud, siis mobiliseeriti uuesti. Saadeti minu vanasse Jelanski tagavarapolku tagasi. Tallinna tulin septembri lõpupäevadel. Demobiliseeriti mind alles aasta hiljem, 1946. aasta suvel.

Millal te Linda Rummoga, st Linda Kaldiga tutvavaks saite? On olnud juttu sellest, et esimesed kohtumised olid Kalevi võimla valvelauas, kui te veel mundrit kandsite?

Seal me tutvavaks ei saanud. Seal käisin ühel teisel daamil külas. Aga üks nähvits seal minuga lõõpis küll.

Linda Kald tuli raadiosse diktorite konkursile ja teie olite vastuvõtukomisjonis?

Mina justkui nurisesin, et väheke kõle hääl.

Aga võtsite vastu?

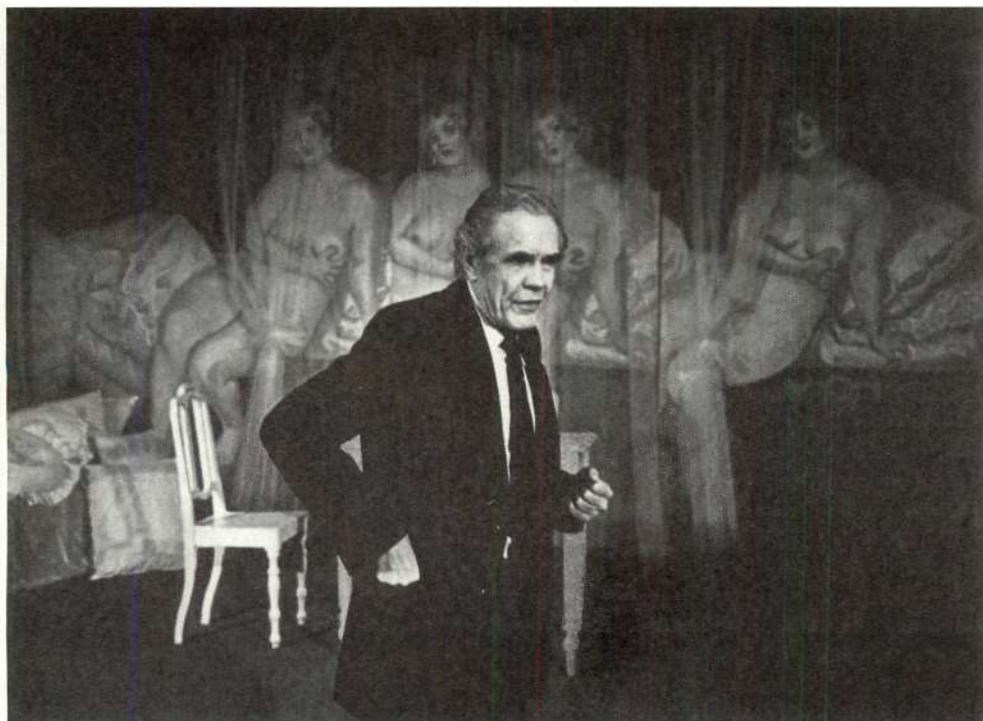
Võtsime vastu.

Veel korraks Jaroslavl'i tagasi minnes: kas te Kaarel Irdiga seal kohtusite?

Kohtusin. Olin onu Paul Rummol külas. Tuleb üks morn vend, tukk silma peal, suu natuke torus. Istub, jalg üle põlve. Paul ütleb: see on mu vennapoeg. Ohohh, tere jahh. "Kas komsomol oled?" — "Ei ole." — Ja käratab: "Tuleb hakata!" Pärast, kui Kunstide Valitsuse juhataja oli, kamandas mu Moskvasse.

Õppisin 1946. aastast Eesti Teatriinstituudis. Et 48ndal GITISe eesti stuudio loodi, oli Irdi teene. Ird tahtis Põldroosile näidata. Tema arvates tehti meie Pühavaimu tänava koolis kirbutsirkust. Sest Lauter õpetavat meid täpselt nagu kirpe hüppama. Põldroos ja Rebane ja Kaljola on õppejõud — mis teater sealt tuleb, ütles Ird. Tuleb tänaval vastu: no kuidas teil seal Pühavaimus on? Lööbime vastamisi, Linda ikka julgemalt ees. Ird

Vello Rummo L. Zorini "Mees ja naised" proovis Pärnu teatri väikseses saalis, 1981.



polnud meie õpetaja olnud, temaga võis norida ka. "Tulge ise õpetama, kui need ei kõlba, kes seal on!" — "Ei, mina sinna kirbutsirkusse ei tule."

Hakati siis otsima, kes tuleb GITISesse. Rahvast käis palju. Peamiselt Tallinna ja Tartu keskkoolide lõpetajad. Oli ju karta, et meie kooli enam vastuvõttu ei tule. Mõned läksid ka meie instituudist.

Moskva stuudiost hakkas varsti inimesi välja kukkuma. Ird hakkas meid jälle ministeeriumi kutsuma ja veenma. Kus mina, mul perekond, poiss poolteiseaastane, ei tulnud kõne allagi. Ei tundnud mingit tungi minna, kuigi olin sõja ajal vene teatrit näinud ja oskasin sellest lugu pidada. Aga siis tuli Jaanus Orgulas, stuudio kursusevanem, ja hakkas meid ise veenma. Ka selles, et peab olema eesti keele õpetaja. Oli juba kurbi kogemusi. Lõpetasid niisugused trupid, kes enda arvates rääkisid õiget rahvuskeelt, aga kohapeal selgus, et keegi ei saa aru. Kus nüüd mina. Olin Felix Moori juures natuke õppinud. Ird: sa oled töötanud sõnaga, tahtsid ju lavastajaks saada, nüüd lähed. Lähed režiifakulteeti õppima ja oled stuudios lavakõne õpetaja. Hakkad palka saama... Stipendium oligi Moskvas parem, Eesti maksis juurde. Siin kodus olin ka ju kaheksast neljani teatrikoolis, neljast peaaegu südaööni raadios. Ja panigi Ird mulle selle vanapagana kõrva. Peamine oli see, et Linda ajas taga: tuleme toime küll! Läksin GITISE režiifakulteeti üliõpilaseks ja Eesti Stuudiosse lavakõne vanemõpetajaks. II kursusest läksin Eesti Stuudio koosseisu, kus jäin ka stuudiovanemaks. Ühtlasi jätkasin režiioõpinguid. Stuudio töötas kaheksast neljani, režiis algas töö kella neljast. Niiviisi elasin kõik need kolm ja pool aastat, kuni sain Felix Moori sinna. Ta oli Eestis põlu all ja isegi raadios ei tahetud talle tööd anda.

Vene teatrit nägite muidugi palju.

Esimene suur elamus oli olnud juba sõja ajal, 1942. aasta lõpus Moskvast, kui esinesime draamarühmaga Eesti esinduses. Oli vabu õhtuid ja läksin esimest korda Kunstiteatrisse. Nägin "Kremli kelli". Sellist elamust polnud ma eesti teatrist saanud, kuigi sealtki oli palju häid muljeid. Üllatas ja jäi meelde ehtne täika, masside liikumine, vägev lavatehnika. Ja mäng — nagu elus. (Nüüd on see küll paha, paha.) Ülim realism ja täpsus. Juba GITISE ajal olid suurteks elamusteks "Onu Vanja", "Kolm öde", Tolstoi "Ülestõusmine". Välisteatrid sel ajal Moskvast ei käinud.

Mäletan, et teatrihuvilised ootasid GITISit koju põnevusega.

Neljanda kursuse lõpul käisime näitamas "Noormeest meie linnast". Draamateater andis reisideks oma konku. Mängisime 6—7 etendust, jõudsime Lõuna-Eestisse välja. Igal pool olid täismajad. Lõpetades tulime Eestisse juba mitme lavastusega.

Kui 1953 tulite, sai Draamateater ääreni ja üle ääregi täis.

Draamateater tehti esimese kategooria teatriks ja talle anti uuesti 10 kohta juurde. Aga neli inimest pidid ikkagi ära minema. Vastu võeti meid hästi.

Kuni hakkasite ise laiali pudenema?

Esimesena tõmmati filmi Kaljo Kiisk. Siis mind televisiooni. Mina hakkasin teisi ära kutsuma. Selle tõttu saigi televisioon jalad alla. Esimesena tuli televisiooni Grigori Kromanov, siis Virve Aruoja. Pärastpoole Tõnis Kask ja Harry Karro, hiljem Arvo Kruusement ja Ben Drui. Viljandist kutsusin Karin Sepre-Garderi ja "Vanemuisest" Virve Kiple (nemad olid vahepeal üks Viljandisse, teine Tartusse üle viidud), Viljandist kutsusin ka Elvi Koppeli, kooliõe Eesti Teatriinstituudist.

Teie selle kaadri siis kujundasitegi.

Nii kukkus välja. Iga brigaad koosnes kolmest inimesest (režissöör, assistent, abi). Kõik olid teatriharidusega. Ilma minu kutseta sattus neil aastail režissööridest televisiooni ainult Artur Rinne, kes oli vabaks saanud ja keda võim tahtis siis toetada.

Olete eesti teatreis palju asju käima lükanud, uuendanud ja korraldanud. Vanast, põhiliselt väljasõidu-"Endlast" mitme saaliga statsionaarse teatri teinud. Televisioonis ja teatris pikka aega juhtival kohal töötanud. Kuidas teid parteisse ei värvatud?

Kui kutsuti, ütlesin, et vara veel.

Et pole küllalt küps?

No jah. Pikka aega olin ainuke parteitu peanäitejuht. Aga üks ma olin ka GITISlastest alles viimane, kellele tiitel anti. Oma teenelise kunstitegelase sain 1975.

Minu häda on selles, et ma pole ühtki tööd endale ise valinud. Igale poole on lükatud või tõmmatud. Kaks korda olen pakutud ametist keeldunud. Kultuuriministeeriumi repertuaarikolleegiumi esimeheks soovitasin enda asemele Sergei Levini. Teine kord, siis olin juba Pärnus, kutsuti jälle raadiosse pearežissööriks, kuigi seal oli Kaarel Toom olemas. Alles hiljem Uusman tunnistas, et ühele 50-aastasele rahvakunstnikule oli kuhugi teatrisse peanäitejuhi kohta vaja. See oli see kord, kui kategooriliselt keeldusin Tallinna minemast.

Kas on olnud midagi, mida oleksite ise tahtnud teha ja siiski tegemata jätnud?

Pärast sõda oleksin kohe tahtnud minna Moskvasse kinorežiid õppima. Pakuti. Aga olin veel sõjaväes ja sealt ma lahti ei saanud.

Mida arvate tänasest eesti režissuurist?

Pensionipõlves käin ainult Pärnu teatris. Nüüd mõtlen Priit Pedajase "Peiareid" vaatama minna. Sellepärast, et see on teatrikooli lavastus. Televiisorist olen koolilavastusi jälginud. Tean küll, et televiisoris pole etendus päris see.

Ja mis te nendest arvate?

Kõige paremat. Näen, et asi on kõvasti edasi läinud. Ei ole erilisi hädasid.

Räägivad korralikult?

Mitte kõige korralikumalt. Valvan kiivalt, et minu õpilased, alates Ita Everist ja Jaanus Orgulasest ning lõpetades meie teatrikooli esimese viie lennuga räägiksid, nagu peab. Ei ole tabanud kedagi "kontserditest" rääkimas. Küll on muid hädasid, aga ebakorrektselt keelt pole tulnud ette. Viuu Härmi oli televiisorist hea kuulata terve aasta.

Linda Rummo (*kes on tulnud vaatama, kas oleme juba päris otsa lõppenud*): See on nüüd see hea Panso kool.

Vello Rummo (*muigega*): See on minu kool.

Linda Rummo: No jah, seesama kool, seesama süsteem.

Mis see Panso kool siis lõppude lõpuks on?

Linda Rummo: See on see, mis on ka Mikul, see — oma nägemus. Sellega võib nõus olla või mitte olla, võib mõelda, et miks ta kõike nii traagiliselt näeb. Aga tema saab asjast niimoodi aru ja nii ta sellest räägib.

Veel viimane küsimus Vello Rummole, et millegi ilusaga lõpetada. Kus on olnud elus see kõige õigem koht?

Igal pool hea, kodus kõige parem.

November 1997 — veebruar 1998

Küsinud LILIAN VELLERAND

ASSÜÜRIA KUNINGAD JA PIIBLI PROHVETID

(RUDOLF TOBIASE ORATOORIUMI "JONASE LÄHETAMINE"
AINESTIKU TAGAPÕHJAST)



KOHTUKUULUTUS

Tobiase oratooriumi "Joonase läheta-mine" üheks keskemaks stseeniks on IV pildi "Kohtukuulutus", milles Joonas kuulutab ette assüürlaste suure ja võimsa impeeriumi pea-linna Niinive hävingut, kui selle elanikud ei paranda oma meelt ega loobu kurjusest ja vägivallast: "Häda! Häda mõrvarite linnale! Häda Niinivele, kõlvatule linnale! Nende patud ulatuvad taevani ja Jumal mõtleb nende kuritegudele! Veel nelikümmend päeva ja niinive hävitatakse!"¹ Oratooriumi dramaturgiline konflikt on kätketud Joonase kahekõ-nesse Niinive rahvaga, mis algab niinivelaste kooriga.² Siin antakse pilt prassivatest ja ülbetest linnaelanikest: "Söögem ja joogem, sest homme oleme surnud! Jumalat ei ole ole-mas!" Muide, ajalooline Assüüria kuningas Assurbanipal korraldanud oma lossi valmi-mise puhul peo, mis kestnud terve nädala ja seal pakutud veine ja maitsvaid roogi 69 000 inimesele!

Piiblis on ka kirjeldatud, kuidas Joonas sai Jehoovalt käsu minna Niinivesse: "Võta kätte ja mine Niinivesse, sinna suurde linna ja jutlusta sellele, sest nende kurjus on tõusnud mu palge ette!" (Jn. 1, 2) Kui Joonas tahtis põgeneda antud käsu eest, lähetas Jehoova ta teist korda Niinivesse: "Siis Joonas võttis kätte

ja läks Jehoova sõna peale Niinivesse; Niinive oli suur linn isegi Jumala ees: kolm päevateekonda!" (Jn. 3, 3)

Vanas Testamendis on korduvalt räägi-tud maailmalinnast Niinivist ja sellele hävin-gut ennustatud: "Häda rāpasele ja roojasele linnale, kes on rõhuja! Ta ei ole kuulunud häält, ei ole võtnud õpetust, ei ole lootnud Jehoova peale (...)" (Sf. 3, 1—2) "Oh häda, Assuri kuningas! (...) Su rahvas pillutatakse mägedele ja kogujat ei ole! [- -] Kõik, kes kuulevad sinust sõnumit, plaksutavad sinu pärasat käsi. Sest kellest ei ole sinu kurjus lakkamata üle käinud?" (Na. 3, 18—19)

Vanade assüürlaste pealinn Niinive ku-junes oma suuruse ja valitsejate sõjakuse tõttu nii Juuda kui ka teistele ümberkaudseile riikidele kurjuse ja ülekohtu sümboliks. Niinive kuningad küüditasid ja hävitasid nende rahvad ning allutasid nad oma ülemvõimule. Laiendanud oma riigi piire teiste rahvaste arvel, kujunes assüürlaste impeerium küll üheks võimsaimaks maailma ajaloos, kuid lagunes nagu mitmed hilisemadki suured impeeriumid, sisemiste vastuolude ning kunin-gate suutmatuse tõttu seda valitseda. Eestlas-tele meenutab see meie lähiajaloost "suurt ja murdumatut" Nõukogude Liitu, mida Läänes sageli nimetati "kurjuse impeeriumiks". See-juures ei jää "kõigi rahvaste juhi ja õpetaja" Jossif Stalini "vägiteod" sugugi maha vereja-nuliste Niinive kuningate julmusest oma naa-berrahvaste hävitamisel. Prohvet Joonase sõnum on jätkuvalt aktuaalne ka tänapäe-val.

¹ Oratooriumi teksti on koostanud arvatavasti Rudolf Tobias ise erinevate piiblitseaatide kombineerimise ja mugandamise teel.

² Vt Rudolf Tobias, Sealpool klassikat ja moderni, rmt: Rudolf Tobias. *In puncto musicorum*, Tartu, 1995, lk 50, 190.



Joonas manitseb
Niinive rahvast
meeleparandusele.
Gustave Doré
gravüür Piiblist.

ASSÜÜRLASTE RIIK

Vanade assüürlaste riiki nimetatakse Piiblis Assuriks. Assur oli ka pealinn ja kaitsejumal. Hiljem olid Assuri riigi pealinnadeks Nimrud (Kalhu), Dur-Šarrukin (Horsabad, ka Korsabad) ja lõpuks Niinive. Assur asus taa-
sasel maal, mida põhjas piirasid mäed, lõunas stepid ja kõrbed. Piiblis on seda maa-ala nimetatud Aram Nahharaimiks — nüüdne Mesopotaamia, mis asub praeguse Iraagi territooriumil.

Assur kujunes sõjaliselt võimsaks riigiks juba II aastatuhandel eKr. Seejärel kaotas ta suure osa oma sõjalisest võimsusest, muutudes sõltuvaks Babülooniast. Võitlus Babülooniaga kujuneski Assuri ajaloos esileküündivaks. Kuningas Tiglatpilesar I ajal (u 1115—

1077 eKr) õnnestus taastada Assüüria endine mõjuvõim selles piirkonnas. Kuningad Assurnasirpal II (883—859 eKr) ja Salmanassar III (858—824 eKr) laiendasid oma riiki kuni Vahemereni. Kui Assurnasirpal II alustas Nimrudi ehitamist uueks pealinnaks (see kestis tervelt nelikümmend aastat), siis Salmanassar III viis selle lõpule ja muutis selle Assuri asemel pealinnaks. Kuningas Tiglatpilesar III (745—727 eKr) vallutas Damaskuse ja Põhja Iisraeli ning tema ajal kulgesid piirid juba Vahemere äärest kuni Pärsia laheni. Kuningas Sargon II (e Šarrukin II; 722—704 eKr) aga kroonis end kogu Babüloonia kuningaks ja kehtestas riigis tugeva tsentraliseeritud võimu. Pealinnaks sai Dur-Šarrukin. Seejärel sai üheks tähtsamaks Assuri valitsejaks Sargon II poeg Sanherib (Sennacherib,

704—681 eKr), kelle ajal sai pealinnaks Niinive. Milline oli siis ajalooline Niinive oma elanikega, kelle kohta Jehoova ütles, et “nende kurjus on tõusnud mu palge ette” (Jn. 1, 2)?

NIINIVE

Niinive (Ninive, Nineveh, Kujundžik), üks maailma vanimaid linnu, asus praeguse Mosuli linna lähedal Tigrise vastaskaldal. Nagu ka Piiblist lugeda võib, asutanud Niinive linna kuningas Nimrod, kes oli “esimene vägev jahimees Jehoova ees” (I Moos. 10, 9). Juba kuulus seaduseandja Hammurapi kirjutas 1930. aastal eKr Niinive linnast ja selles asunud viljakusejumalanna Ištari templist. Niinive (babül. k Ninua) olevat oma nime saanud jumalanna Nin’i järgi. Aja jooksul kujunes Niinive tähtsaimaks linnaks Assüürias, kus elanud “enam kui kaksteist korda kümme tuhat inimest (...)” (Jn. 3, 11)³

Pärast Niinive muutumist pealinnaks alustas Sanherib suuri ümberehitusi ja muutis selle üheks suuremaks ja vägevamaks linnaks kogu Vana-Idemaal. Ta laskis ehitada Niinive läänepoolsesse ossa endale luksusliku lossi, mille nimi kõlas tõlkes “Palee, millele ei ole

³ Kuigi seda prohvet Joonase antud elanike arvu peeti kaua aega väheusutavaks, tundub see võrreldes Niinivele pindalalt lähedase, hilisema Mosuli linna umbes 150 000 elanikuga olevat tõenäoline.

Pronksist pea. Arvatavasti Sargon I või tema pojapoja Naram-Sini järgi. Bagdadi Muuseum.



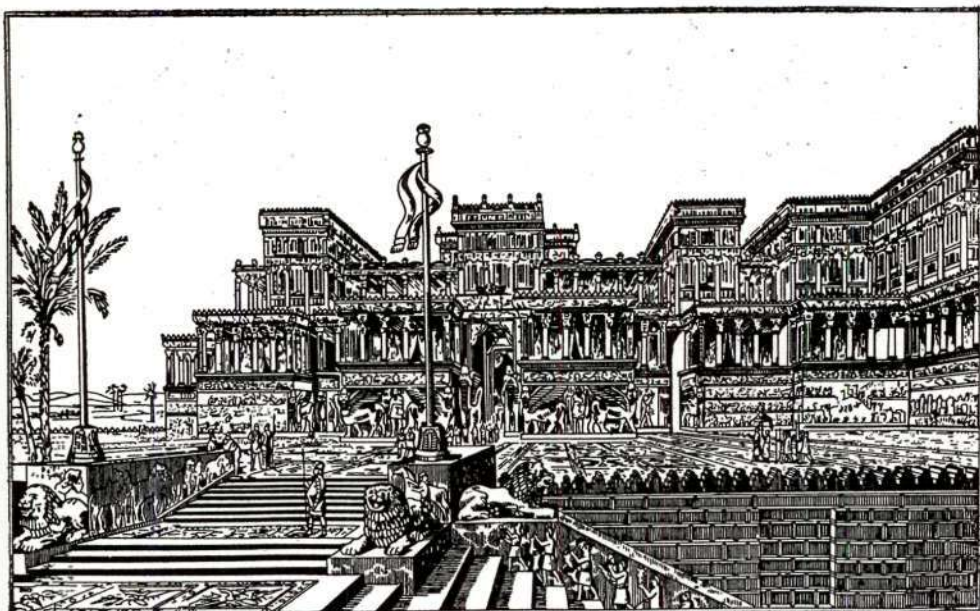
võrdset”. See oli kogu Assüüria administratiivne keskus. Palee oli arvukalt ruume, kaunistatud hiiglaslike tiivuliste lõvikujude ja rohkete seinabareljeefidega. Ülistavas toonist kirjutatud raidkirjad kirjeldasid kuninga sõjakäike ja jutustasid Niinive suurejoonelistest ümberehitustest. Palee ümber rajas Sanherib puuviljaaiad ja pargid, mille jaoks toodud vesi kaheksakümne kilomeetri kauguselt (!). Linna hüüti “lõvide koopaks”, ja selle suurusest annavad kõige parema ettekujutuse andmed linnamüüride kohta. Linna ümber oli kaks müüri — eelmüür ja peamüür. Peamüüri, tõlkes “Müür, mille hirmusära alistas vaenlase”, paksus oli 10 m, kõrgus 24 m ja pikkus 10 km (!) Selles oli 15 väravat. Väljaspool müüri oli kaitsekraav, mille laius oli kuulsa kivisilla kohal kuni 42 m.⁴ Selline oli Niinive oma hiigelväljakute, uhkete paleede ja luksuslike lossidega.

Nagu kogu Assüüria impeeriumi “õitseng”, oli ka Niinive hiilgus saavutatud inimeste häda ja vere hinna ning rohkete sõdadega. Niinive valitsejad olid ju tuntud oma äärmise julmuse, sõjakuse, rüüstamiste ja verevalamiste poolest, nad säilitasid oma võimu ainult tugeva sõjaväelise terrorirežiimi abil. Seepärast langes Niinivele ka Piibli prohvetite needus. Nii loeme prohvet Sefanja raamatust: “Jehoova saab neile kardetavaks. [- - -] Ta sirutab oma käe põhja poole ja hävitab Assuri; ta teeb Niinive lagedaks, kuivaks kui kõrbe! [- - -] See on see ülemeelne linn, kes elas muretumalt ja mõttes südames: Mina ja ei keegi muu! (Sf. 2, 11—15) Ja kui prohvet Joonas oli kuulutanud ette Niinive hävingut, ütles vana Tobias Apokriiva Tobiase raamatus enne surma oma pojale: “Ja nüüd, laps, mine ära Niinivest, sest mis prohvet Joonas on kuulutanud, see sünnib kõigiti.” (Tob. 14, 8)

NIINIVE KUNINGAD

Milline oli kuningas Sanherib? Nagu tema isa, Sargon II, oli ka Sanherib üks kõige julmemaid ja verisemaid valitsejaid, kes oma eesmärgi saavutamisel ei valinud vahendeid. Nagu mitmedki hilisemad diktaatorid (sh Stalin), salgas Sanherib oma päritolu ja kuulutas end legendaarse kangelas Gilgameši järglaseks. Erakordselt sõjaka ja verejanulise valitsejana vallutas ta järk-järgult oma naabermaad.

⁴ Võrdluseks olgu öeldud, et Moskva Kremli müüri paksus on 3—5 m, kõrgus 6—17 m ja pikkus 2,25 km ning sellel on 19 torni.



Niinive palee fassaad. Rekonstruktsioon.

Nii laiendas ta oma riigi piire kuni Süüria ja Palestiinani. Erilise julgusega paistnud ta silma Babüloni vallutamisel 689. aastal eKr. Babülon oli uhke linn ning keeldus allumast assüurlaste ülemvõimule. Sellepärast otsustanud Sanherib Babüloni täielikult hävitada. Pärast linna vallutamist lasknud ta tappa kõik selle elanikud, nii et laibahunnikud ummistanud linna tänavad. Ta hävitanud kõik templid ja majad ning juhtinud seejärel Eufraati jõe veed linna, mis pühkinud kõik oma teelt. Kuid sellestki oli vähe! Ta lasknud ära vedada ka Babüloni linna mulla ning selle tuulde laiali puistata! On ajalooline paradoks, et tema oma poeg Assarhaddon laskis Babüloni uuesti üles ehitada. Sanheribi poolt pealinnaks kuulutatud Niinived ei taastatud aga enam kunagi!

Piiblist leiame ka kirjelduse, kuidas Sanherib võitles Juuda kuninga Hiskija vastu. Hämmastab, kui täpselt on siin kirjeldatud ajaloolisi sündmusi: "Kuningas Hiskija neljateistkümnendal aastal tuli Assuri kuningas Sanherib kõigi Juuda kindlustatud linnade kallale ja vallutas need." (Js. 36, 1) Seejärel lasknud kuningas Sanherib oma palee seintele raiuda teated oma kangelastegudest neljakümne kuue Juuda linna ja arvukate külade hävitamisel. Pärast Juuda kuningriigi ühe tähtsama linna Laakise (Lachish) vallutamist 701. aastal eKr (vt 2. Kun. 18—19) alustanud ta Jeruusalemma piiramist. Ta nõudnud selle

rahva alistumist ning ähvardanud kõik selle elanikud ümber asustada: "Ärge kuulake Hiskijat, sest Assuri kuningas ütleb nõnda: Tehke minuga alistusleping ja tulge välja mu juure [- -] kuni ma tulen ja viin teid maale, mis on teie sarnane." (Js. 36, 16—17) Kuid Sanheribil ei õnnestunud Jeruusalemma vallutada. Pärast seda, kui kuningas Hiskija oli pöördunud nõu saamiseks prohveti Jesaja poole, kõlasid prohveti sõnad: "Sellesinasesse linna ta ei tule ja ei ammu siia nooli; ta ei tule selle ette kilbiga ega kuhja selle vastu piiramisvalli! Sedasama teed, mida mööda ta tuli, ta läheb tagasi ja sellesse linna ta ei tule, ütleb Jehoova!" (Js. 37, 33—34) Ja tõepoolest — Sanheribil ei õnnestunud vallutada Jeruusalemma: "Ja Jehoova ingel läks välja ning lõi maha Assuri leeris sada kaheksakümmend viis tuhat; ja kui hommiku vara üles tõusti, vaata, siis olid need kõik elutunud laibad!" (Js. 37, 36) Tänapäeval teame, et Sanheribi sõjaväe hävitas malaaria ning ta oli sunnitud tagasi pöörduma Niinivesse.

Kuid nagu prohvet Jesaja oli ennustanud, oli Jehoova poolt määratud Sanheribile "langeda mööga läbi ta omal maal". (Js. 37, 7) Nii ka sündinud. Pärast seda, kui Sanherib oli määranud troonipärijaks oma noorema poja Assarhaddoni, tunginud kaks vanemat poega talle kallale ja tapnud ta: "Aga kord, kui ta kummardas oma jumala Nisroki templis, löid

ta pojad Adrammelek ja Sareser tema mõõgaga maha ning põgenesid ise Ararati-maale." (Js. 37, 38). See juhtus 681. aastal eKr.

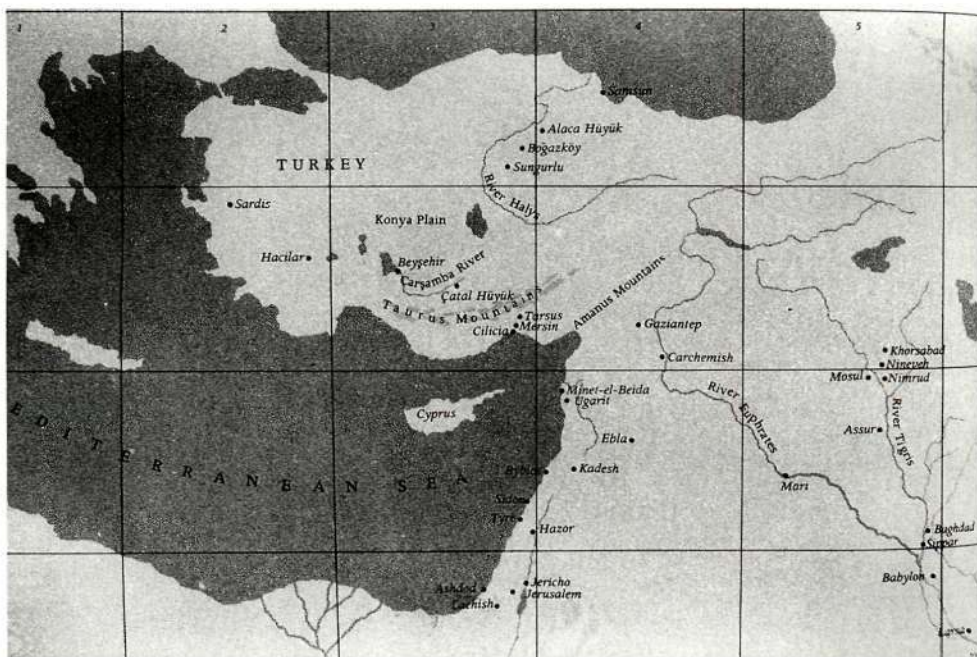
NIINIVE ÕITSENG

Kui kuningas Assarhaddon (680—669 eKr) vallutas Foiniikia ja Egiptuse, siis järgmise kuninga Assurbanipali ajal (669—u 627 eKr) saavutas Assüüria riik oma suurimad mõõdmed, ulatudes ühtpidi Vahemerest kuni Pärsia laheni ja teistpidi Egiptusest kuni Armeeniani. Sellega kaasnenud majanduslik õitseng aitas kaasa Niinive kujunemisele kogu tolleaegse tsivilisatsiooni keskuseks, kus "kaupmehi oli rohkem kui taevas tähti". Niinivesse oli koondunud kogu omaaegse poliitika, majanduse, teaduse ja kultuuri eliit. Võtnud kultuuriliselt palju üle babüloomlastelt, pöörasid assüürlased suurt tähelepanu kujutavale kunstile. Sellest annavad tunnistust arvukad seinamaalingud ja bareljeefid. Nad olid ka osavad skulptorid ja oskasid hästi töödelda kive. Erilist tähelepanu äratavad mitmesugused inimpeadega tiivulised härjad ja lõvid. Neid nimetati "karabu'ks", mis on assüüriakeelne vaste meile Piiblist tuttavale sõnale "keerub". Harilikult oli "karabu'1" viis jalga (mis tekitas liikumise efekti), nad kujuta-

sid endast kaitseingleid, kes valvasid teed elupuu juurde. Niinive Assurbanipali paleest pärinevad arvukad seinabareljeefid, mis kujutavad mitmesuguseid lahinguid ja jahistseene. Need on valmistatud oma aja kohta suure meisterlikkusega ja nad haaravad oma ekspressiivsusega. Maailma kunstiajaloo silmapaistvamate näidetena on tuntud sureva emalõvi figuur ning Assurbanipal lõvi tapmas. Erilist tähendust omab aga Assurbanipali rajatud savitahvliatel raamatukogu, mis sisaldas üle 20 000 köite. Esindatud olid kõik tolleaegset teadust, meditsiini, astronoomiat, matemaatikat ja filosoofiat käsitletud teosed, samuti ajaloolised ülestähendused ning kuninga käsud. Assurbanipali raamatukogu, mis olevat loodud "tema isiklikuks lugemiseks", sisaldas ka vanaaegseid jutustusi, laule ja hümnid. Siin oli ka maailma vanim eepos "Gilgameš", milles oli ammu enne Piiblit kirjeldatud ülemaailmset veeuputust! Ka siin on, nagu Piibliski, räägitud tuvist:

Kui algas seitsmes päev,
läkitasin tuvi, saatsin ta välja,
ta lendas ära ja pöördus uuesti tagasi,
minu tuvi,
kuna ta ei leidnud ühtegi puhkepaika,
tuli ta tagasi.

Mesopotaamia ja Väike-Aasia ajalooliste linnadega.
Raamatust K. Branigan "The Atlas of Archeology".





Nimrud. Henry Layardi rekonstruktsioon.

Nii on tuvi kui sõnumitoojat mainitud juba maailmakirjanduse vanimas pärimuses ja sellega viidatud suurele veeputusele kui ajaloos tegelikult aset leidnud sündmusele. Piiblis tähistas tuvi sümboolselt eelkõige lepitust Jumala ja inimeste vahel. Ta tõi Noa laeva sõnumi veetaseme alanemisest. Joonas (Jonah ehk Jona) aga tähendabki heebrea keeles "tuvi". Nimede sümboolikal oli tol ajal oluline tähendus. Nii on Piibli Joonaselgi sõnumitooja roll. Ta toob jumaliku sõnumi patukahetsusest ja lepitusest, milleta ei ole rahu maa peal. See mõte on kätketud ka Tobiase oratooriumi.

NIINIVE HÄVING

Niinive sisemine nõrkus tuli ilmsiks järgmise kuninga Šinšarikuni (623—612? eKr) ajal, kes ei suutnud vastu panna pealetungivatele meedlastele. Sellega oli Niinive saatus otsustatud, nii olid ennustanud ka Piibli prohvetid: "...siis ma nuhtlen Assuri kuningat ta südame ülbuse vilja ja suureliste silmade kõrkuse pärast!" (Js. 10, 12) "Häda veresüüga linnale, kuhjaga täis valet ja röövimist! [- - -] Kuule! Piitsaplaks ja rattamürin, kihutavad hobused ja rappuvad vankrid! Ratsud ajavad püsti, mõõgad sähvivad ja piigid välguvad! Ja mahalööduid on palju, laipu on määratu hulk, korjustel pole otsa [- - -] Siis põgenevad su juurest kõik, kes sind näevad ja ütlevad: "Niinive on hävitatud!" (Na. 3, 1—7)

See kõik sai teoks 612. aastal eKr, kui Niinive langes võitluses babüloomlaste ja meedlastega. Nii hävis Niinive, mille eluiga Assüüria pealinnana oli vaid üheksakümme aastat. Ühes sellega varises mõni aeg hiljem kokku nagu "koloss savijalgadel" ka assüürlaste võitmatuks tunnistatud riik.

Kui kakssada aastat hiljem külastas neid paiku *pater historiae* Herodotos, ei teadnud enam keegi talle näidata muistse Niinive asukohta. Rohkem kui pool sajandit hiljem kirjutas Süüriast pärit kreeka keeles kirjutanud Lukianos (u 120 — pärast 180. a-t), et "Niinive hukkus (...) ja temast ei jäänud jälgegi ning ma ei saa sulle öeldagi, kus ta kunagi oli..."⁵ Olid täide läinud prohveti sõnad: "Aga sinu kohta Niinive, on Jehoova andnud käsu: Su nime ei meenutata enam!" (Na. 1, 14) *Sic transit gloria mundi!*

NIINIVE VÄLJAKAEVAMINE

Niinive jäi mõistatuseks paljude sajandite vältel ja üle kahe tuhande viiesaja aasta ei teadnud keegi tema täpset asukohta. Alles XIX sajandil asus esimesena Niinive jälgi otsima Claudius James Rich (1786—1821), kes oli Ida-India kaubandusseltsi esindaja Bagdadis. Teda huvitasid vanad Assüüria linnad ning ta avastas seal mitmeid väärtuslikke kiilkirja

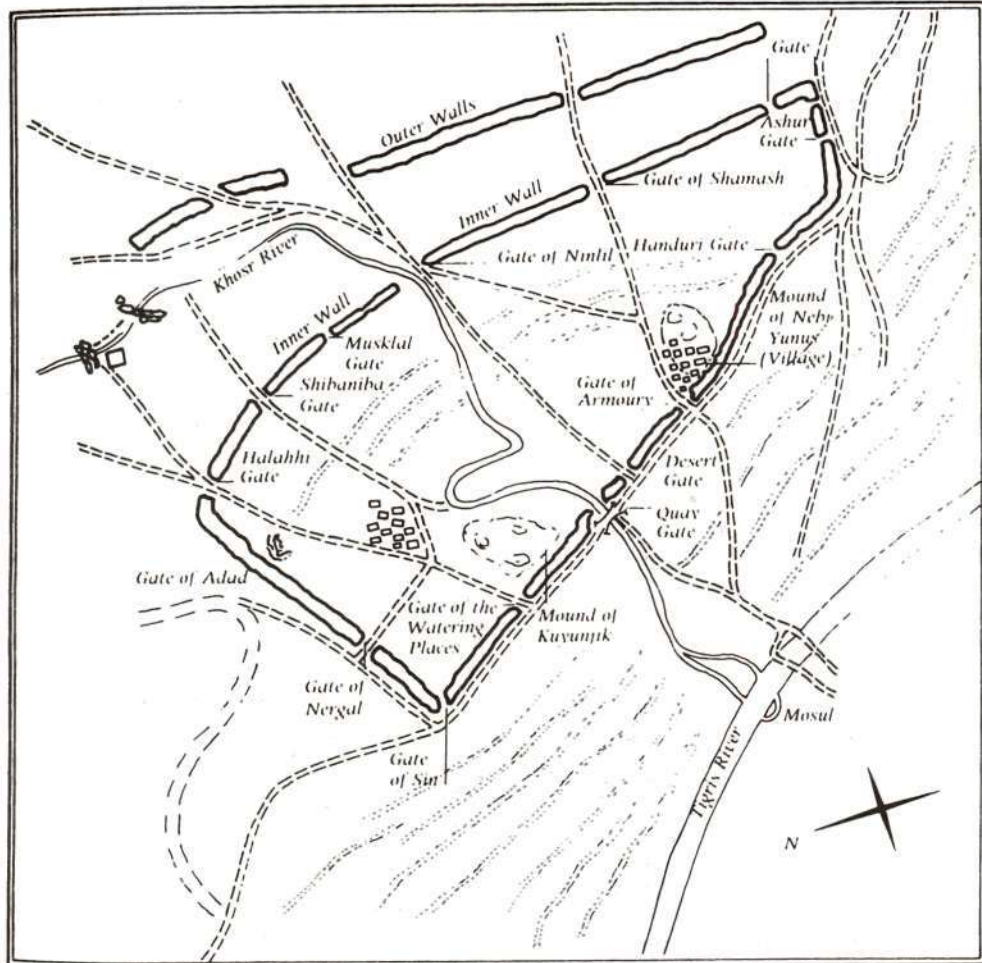
⁵ L. Lipin, A. Belov. Savist raamatud. Tallinn, 1956, lk 56.

tekste. Pärast tema surma saadeti need Briti Muuseumile. Kui need 1836. aastal dešifreeriti, selgus, et üks nekroloog oli pärit Mosuli lähedalt, kohast, mis kandis nime *Tell Nebi Yunus* (Nebi Junuse kungas, tõlkes prohvet Joonase kungas) ja mis, nagu hiljem selgus, asus vana Niinive lähedal.

Esimene, kes asus Niinived välja kaevama, oli prantslane Paul Emil Botta (1802—1870). Elukutselt arst ja loodusteadlane, 1840. aastal määrati ta prantsuse konsuliks Tigrise jõe ääres asuvasse Mosulisse. Jõe vastaskaldal äratasid Botta tähelepanu kummalised künkad, mis, nagu talle räägiti, peitvat endas iidseid Niinive varemeid. Sel ajal aga kahtlesid õpetlased, kas selline linn on üldse kunagi eksisteerinud! “[--] Peale Piibli prohvetite pole seda linna mitte keegi näinud; (...) Ilmselt

kuulub see legendide ja müütide valdkonda nagu Homeroose Troojagi!”⁶ kinnitasid teadlased. Tiivistatuna uudishimust, otsustas Botta alustada väljakaevamisi. Nebi Junuse künkal kaevata tal ei õnnestunud, sest prohvet Joonase haud oli muhameedlastele püha paik ja seda ei tohtinud puutuda! Nii alustas Botta oma tööd ühel teisel künkal, mis kandis nime Kujundžik ja asus otse üle Tigrise jõe Mosuli vastas. Kaevanud peaaegu terve aasta, ei leidnud ta aga sealt midagi nimetamisväärset. Ühe kohaliku külaelaniku soovitusel jätkas ta tööd Horsabadist veidi põhjapool. Siin sattus ta kohe kivimüüridele, mis olid kaetud tundmatute kirjade, jooniste ja reljeefidega. Botta oli veendunud, et on avastanud ühe suurima Assüüria kuninga palee Niinives. See oli tõepoolest luksuslik ehitus, kus oli üle 200 ruumi

Niinive linna plaan Claudius Richi järgi. Raamatust K. Branigan, “The Atlas of Archeology”.



koos arvukate koridoride ja kambritega, kuhu kuulus ka kolmeosaline haarem. Need kõik olid kaunistatud raidkirjade, seinakaunistuste ning mitmesuguste loomade kujutistega. Nii tõusid ajaloohämarusest taas ellu vanad assüürlased koos oma kuningate, sõjariistade ja jahilkäikudega. See oli senitundmatu maailm, mille kohta Botta avaldas (Eugène N. Flandini joonistustega) ülevaate oma viieköitelises uurimuses "Monuments de Ninive" (ilmus aastail 1849—1850).

Kui Botta 1844. aastal väljakaevamised lõpetas, otsustas ta saata osa oma leidudest Prantsusmaale. Ta laskis ehitada nende jaoks spetsiaalsed parved, et neid toimetada mööda Tigrise jõge kuni Pärsia laheni. Mõnedki skulptuurid kaalusid üle 30 tonni! Õnnetuseks ei pidanud osa parvi raskusele vastu ja läks koos tiivuliste härgadega põhja. Ülejäänud aga saabusid õnnelikult Pariisi ja leidsid oma koha Louvre'is. Botta aga ei leidnud mitte Niinived, vaid kuningas Sargon II (722—704 eKr) suveresidentsi Dur-Šarrukinis, mis oli ehitatud 709. aastal eKr.

Niinive otsinguid jätkas inglise arheoloog Henry Layard (1817—1894). Pärast edukaid väljakaevamisi Nimrudi künkal 1845. aastal, kus ta oli avastanud kuningas Assurnasirpal II (883—859 eKr) palee, alustas ta järgmisel aastal töid Kujundžiki künkal, samas, kus Botta oli varem edutult kaevanud. Layardil oli õnne — just sealt avastas ta muistse Niinive jäänused. Layardi suurimaks avastuseks Niinives kujunes kuningas Assurbanipali raamatukogu leidmine. See oli tõeline sensatsioon ning avas tee muistsete saladuste juurde.

Oma tööst Niinive väljakaevamisel andis Layard ulatusliku ülevaate kaheköitelises uurimuses "Niniveh and its remains" (1849).

Legendidest ümbritsetud Niinive avastamine on üks kõige märkimisväärsemaid sündmusi kogu arheoloogia ajaloos. Kaua aega kadunuks peetud linna väljakaevamine mitte ainult ei kinnitanud Piibli ajaloolist usaldatavust, vaid selle tulemusel osutus võimalikuks ka kirjeldada ajalooksündmusi.

Tänapäeval võivad turistid näha muistse Niinive asukohal vaid ajalooliste linnamüüride jäänuseid. Kuid Niinive lõunapoolses osas näidatakse senini üht tähelepanuväärset küngast. See on Nebi Junus — Joonase haud, mis meenutab meile kunagi ammu elanud prohvetit, kes kuulutas ette suure maailmalinna Niinive hävingut ja kelle nime kandvas oratooriumis on üks Põhjamaade väikerahva helilooja andnud rohkem kui 2500 aastat hiljem sellele sündmusele üle aegade ulatuvat tähendust.

Kasutatud kirjandus:

1. Piibel. Vana ja Uus Testament. London, 1968.
2. N. Kann. Üldine ajalugu I. Tallinn, 1930.
3. L. Lipin, A. Belov. Savist raamatud. Tallinn, 1956.
4. C. Ceram. Jumalad, hauakambrid ja õpetlased. Tallinn, 1961.
5. V. Zamarovský. Alguses oli Sumer. Tallinn, 1980.
6. A. Võõbus. 1909-1988. Toronto, 1990.
7. Gilgameš. Tallinn, "Kupar", 1994.
8. H. Schäffer, W. Andrae. Die Kunst der Alten Orients. Berlin, 1925.
9. K. Branigan. The Atlas of Archeology. London, 1982.
10. T. C. Mitchell. The Bible in the British Museum. London, 1988.
11. Briti Muuseumi ekspositsiooni seletavad tekstid 1991.

Kuningas Assurbanipal lövi tapmas. Fragment Assurbanipali palee seinabareljeefist Niinives (u 645. aastal eKr.). Briti Muuseum.



MA ARMASTASIN PIDALITÕBIST



"Ma armastasin sakslast", 1998. Režissöör Ain Prosa.
Helen-Susan Selirand (väike Erica) ja Oskar Laasik (väike Oskar). Mälestuspilt lapsepõlvest.

"MA ARMASTASIN SAKSLAST". Stsenarist ja režissöör Ain Prosa (A. H. Tammsaare samanimelise romaani põhjal), kunstnik Tiit Übi, helilooja Ardo R. Varres, operaatorid Raul Priks ja Priit Vehm, helirežissöörid Toomas Vimb ja Henn Liiva, II režissöör Elo Selirand, valguskunstnikud Jüri Hindremäe ja Erno Kirst, valgustajad Ürgo Mürk ja Voldemar Vill, monteerijad Kalle Käärik, Aivar Müür, Priit Pärj, Hendrik Reindla, Heiki Sepp, Ahti Tubin ja Margus Vettik, grimeerija Inga Patrik, režissööri assistent Katrin Kuusik, toimetaja Hanneli Reili. Osades: Marika Barabanštšikova (Erica), Kaido Veermäe (Oskar), Aarne Üksküla (parun), Anne Reemann (perenaine), Elmo Nüganen (peremees), Saara Nüganen, Mari-Liis Alaküla ja August Varustin (nende lapsed), Pille Lukin (Loona), Velvo Väli (Erwin), Aleksander Eelmaa (kolleeg), Rein Rand (sekretär), Kalle Käesel, Marko Piirsoo, Andris Tuvikene ja Elo Selirand (ametnikud), Tõnu Trubetsky (arst), Helen-Susan Selirand (väike Erica), Oskar Laasik (väike Oskar), Ülo Josing (Oskari isa), David Davidjants ja Marko Valing (ajalehepõhisid); Allan Kroot, Tõnis Pappel, Tiit Talts ja Otto Teearu (autojuhid). Video Beta SP, 112 min, värviline. © ETV "Teleteater", 1998.

"TULI SINU KÄES". Stsenarist ja lavastaja Ain Prosa (August Mälgu novellide "Neitsi", "Anne-Marie", "Surnu surm" ning jutustuste "Surnud elu" ja "Ole tervitatud, elu!" motiividel), kunstnik Karmo Mende, helilooja Sven Grünberg, operaatorid Rein Lillmaa ja Raul Priks, monteerija Ahti Tubin, grimeerijad Inga Patrik ja Mare Bachman, grimmikonsultant Heli Printzthal, helirežissöör Jüri Vood, valgustajad Jüri Hindremäe ja Erno Kirst, kostümeerija Ave Kuik, rekvisiitor Mai Mikiver, fotograafid Ülo Josing ja Heidi Maasikmets, lavaseadjad Heiki Vellavere ja Andris Tuvikene, režissööri assistent Katrin Kuusik, toimetaja Hanneli Reili. Osades: Velvo Väli (Henrik), Piret Tanilov (Maarja), Aleksander Eelmaa (dr Repen), Terje Pennie (Kadi), Kalju Orro (Konrad), Mari Lill (Anna), Liia Kanemägi (Anne-Marie), Tarvo Sõmer (sanitar), Taavi Eelmaa (kirikuõpetaja); episoodides: Ella Ellam, Milvi Jago, Jaanus Kaldma, Mare Kappel, Lembit Kasemets, Ave Kuik, Sirje Lensberg, Aarne Maranik, Kalev Metsaru, Mai Mikiver, Ain Mälk, Lembit Nael, Inga Patrik, Oskar Rebane, Andres Reede, Ester Rohtmaa, Tiit Talts, Ants Tedesaar, August Varustin, Margus Ventsel ja Kalle Visnu. Täname Tallinna Kunstiülikooli. Video Beta SP, 80 min, värviline. © ETV "Teleteater", 1996.

Ain Prosa lavastusena telepilti jõudnud A. H. Tammsaare "**Ma armastasin sakslast**" on meeldinud paljudele. Rahule jääb melodraama publik (on ilus ja kurb) ja ka need rikutud, kelle vaimusilm näeb Oskari ja Erica lugu armutu groteskina. Sest vaevalt kirjutas Tammsaare oma Oskari ja Erica romaaniga ainult dublikaati "Tõe ja õiguse" Indreku ja Ramilda loole. Siia tundub Tammsaare mahu-



"Ma armastasin sakslast". Kaido Veermäe (Oskar).
"Iga haritud inimene võib vähemalt ühe romaani kirjutada, romaani iseenesest."

tanud selle dostojevskiliku alandatuse, mis ei sobinud monumentaalsesse Indreku ja Ramilda romaanis. Oskari ja Erica lugu võib lugeda kui grotesksemat variatsiooni Indreku ja Ramilda poeetilisele loole.

Kas armastuse või õige armastuse puudumise lugu?

Uhke ja hää on kõnelda talupoisist korporandi Oskari ja balti paruni lapselapse Erica romaanist kui Romeo ja Julia eesti variandist:

armastajad püüdlevad teineteise poole, kui ainult neid väliseid takistusi, sugukondlikke eelarvamusi ees ei oleks. Oskarist **Kaido Veermäe** kehastuses on aga näha, et seekordne "Indrek" armastab ennekõike Erica vanaisa paruniseisust ja austab selle kaudu ka tema lapselast.

Banaalsusena häirivad muidu hea stiiliga lavastuses Oskari üha korduvad gla-suursed mälestus- või unenäopildid. Valget mõisapreilit on eesti talupoiss imetlemas käinud juba meie ärkamisaegsest jutukirjandusest peale. Erijoonena pakub Prosa talupoiss preilile punast palli, mida too kunagi vastu ei võta. Nii nagu nüüd Oskar vastupidi end täienisti välja pakkunud naist tähele ei pane.

Tugev naine ja nõrk mees. Eesti teema

Teemalt ja kulminatsioonilt haakub "Ma armastasin sakslast" ootamatult tugevalt Prosa varasema teletööga — August Mälgu jutustuste ja novellide motiividel tehtud lavastusega "**Tuli sinu käes**". Sedavõrd, et võib rääkida diloogiast.

Mõlemas süžees võib näha August Strindbergi "Preili Julie" mudelit: suursugune naine pakub ennast kehaliselt välja endast "väiksemale" mehele.

See, et mehest ei ole võtjat, on aga vaat et omaette päris eesti teema! Ärkamisaegsest jutukirjandusest peale. Ikka tugevam ja suuremeelsem naine ning hädisem, tahtejõuetu või väiklane mees. Vähemasti torkavad õnnestumised sel teemal paremini silma. Kogu Tammsaare, ka näiteks Leida Laiuse filmid "Kõrboja peremees" ja "Ukuaru", eesti teatris Eduard Vilde "Tabamata imest" Madis Kõivuni välja.

"Juudit", "Kõrboja peremees", Indreku suhted naistega läbi viie kõite... taanduvad "Tõe ja õiguse" Voitinski ühte testamentlikku lausesse: "Naise juures, kes on alasti, ei tohi ükski mees mõelda." Mehed aga mõtleavad, filosoferivad... Tragöödiaks polegi rohkem vaja.

Ühe teema kaks variatsiooni. Peategelaspaarid

Tragöödia olevat korratav ainult farsis vormis. Ain Prosa tõsiduse puhul oleks seda väita ilmselt liialdus. Aga siiski, nii Tammsaare romaan ise kui ka osatäitjate valik lubaks nagu uskuda, et pärast suurt kurb-

mängu pidalitõbilas on Prosa võtnud sama teema üles grotesksemas võtmes.

XVII lennu "Tõe ja õiguse" Indreku ja Ramildana **Kaido Veermäe** ja **Marika Barabanštšikova** maast lahti ei tõusnud, sest Priit Pedajase lavastus vaatas noorte näitlejate dostojevskilikust eripärast üsna mööda. Kur-susekaaslasest lavastajal Ain Prosal on korda läinud see välja mängida Oskari ja Ericana. Barabanštšikova ja Veermäe minoorsed näod sobivad esitama seda Tammsaare madalamalt kujutatud tegelaspäari, Indreku ja Ramilda komplekse lohutumal kujul. Lavastuse pildis on Oskaris rohkem nälga toidu kui armastuse järele ning kroonilist marraskilolekut, haavatavat alaväärsust. Eesti tõugu Kaido Veermäe habemetüükas lõug või kibe suunurk on kau-gel hollywoodilikust Martin Edenist.

Ja ka Barabanštšikova pole hakanud Erica "arenematust" ja "saksa tüdruku kondist puisust" arukamaks ega ilusamaks tegema.

Erica loodab eesti mehe läbi naiseks "arenedada", Oskar saksa paruni lapselapse abil oma eesti alaväärsustunnet ravida. Nii mõjub Prosa lavastuses Oskari ja Erica siira "suurima läheduse hetkena" nende lahkumine. Kui kumbki teisele ütleb: "Ma ei osanud ega saanud teisiti. Uskuge!" See koht on tõesti — ilus ja kurb.

Pärast, kui kumbki juba omaette kannatab, on sel kerge teatritegemise maik juures. Erica kurb lõpp tuletab meelde nii ennastoh-verdavast Violetta kui ka lapsemeelsuseni kiusakat Opheliat. Näljane ja tige Oskar eten-dab oma kannatusi romaaniks kirjutavat suurt euroopa kirjanikku. Tragikoomiline puant on see, kui teenijanhvits (**Pille Lukini** täpne roll) Oskarile oma nõrdimust avaldab: "Oleksin võinud sinust kõike uskuda, aga mitte seda, et sa toitu vastu ei võta!"

Piret Tanilovi ja **Velvo Väli** mažoorse-mad näitlejanäod lavastuses "Tuli sinu käes" on heas kontrastis Mälgu sünge pidalitõve looga. Tanilovi särav nägu paneb vaataja uskuma, et see Maarja on terve, ilus ja ahvatlev pealegi. Seda väiklasemaks, haiglasliku-maks muutub Väli kehastatud mehe suur argus. Hirm nakatuda pidalitõppe. Ja samas on Piret Tanilovi kassilmes ka midagi, mis tõesti ohutunnet tekitab. Kergel määral Kõrb-oja Anna lämmatavat haaret. Nagu ka Velvo Väli siledat hollywoodi-naeratust — "lootu-setu romantiku", kirjanik Henrik Randusena — vaheldavad mõned ebameeldivust teki-

tavad suured plaanid, virilad Kiire ilmed. Ta-nilovi ja Väli peategelaspäaris on teravamast kontrastsust. Nii nagu kogu pidalitõve lugu "Tuli sinu käes" toob esile tugevate vastand-tunnetega uusromantilise õhustiku.

See on ilusaid ja tunnet kandvaid suure-armastuse-kaadreid, juba peategelaspäari esi-mesest kohtumissilmapiigust kirikus on õhus seda suurt tõmmet, mida mitte igas filmis



"Ma armastasin sakslast". Marika Barabanštšikova (Erica). "Mitte kahetseda, mitte leinata, ainult armastada." Ülo Josingu fotod

tuntavalt kujutada ei õnnestu. Rööbiti sellega on tunda *õnnetut lõppu*, mida hoiatused, ähvardused ette kuulutavad. Eksistentsiaalset ängi — eluiha ja surmahirmu. Põgenemist ja pääsematust. On *üksindust* nii sõnas kui pildis. Ohtumaaliku suure eksistentsiaalse kategooriana, kui ka kohalikus vaimukaks lisatähenduses: Eesti on liiga väike, et siin üksi olla. Näidatud on seda külakogukondlikku libahundi sündroomi, kus kõigil on kõigiga asja.

Anne Reemann.
Veel üks Karin

"Ma armastasin sakslast" lavastuse aktsendid tulenevad verevaese peategelas-

paari kõrval väga värvikalt väljamängitud kõrvalpaarist. **Anne Reemanni** ja **Elmo Nüganeni** jõukusele kosunud eesti soost majaproua ja -härä haakuvad muhedalt ettekujutusega Anton Hansenist endast ja tema abikaasast Käthest. "Abielumehe rakked" peaaegu olematuks tõmbunud, hele-iroonilise pereisa kõrval troonib rahulolevalt rahuldamatut kaasa. Reemanni säravalt mängitud proua filosoferib sarmikaist sarmikama Karinina ikka meestest ja naistest ning nende erinevast armastusest: *Tiidrukud mehele ja poisitele naised!* ja *Teie, mehed, ei tea armastusest midagi, teie armastate ainult iseennast!*

"Miks sa ei anna inimesele rahu, kui sa teda armastad," kostab Elmo Nüganeni suu läbi Tammsaare enda hääl. "Naine peab ise käed mehele külge panema, kui mees seda ei tee," jagab Reemann Tammsaare naiste elutarkust. Milllest Erica siin silmanähtavalt õpust võtabki.

Anne Reemanni proua kaudu saab eesti alaväärsuskompleksi teise, naiselikult kadesalvava plaani. Millise võluva valitsejana "süüdimatusega" pühendab ta kõhnaks jäänud saksa preilile vasikaprae, mille tegemise tema omal ajal saksa prouasid teenides ära õppis.

Baltisaksa parunisoo langus lihtkodanikeks ning talupojarahva vaevaline tõus on siin hörk kõrvalteema. (Kui vimmatekitavalt valusad on tänagi äkilised tõusud-langused, kogesin hiljuti ühe kodakondsuseta Eesti venelasega kokku puutudes.) **Aarne Üksküla** paruni rollis mängib ootuspäraselt veenvaks ennekõike vanaisa vastuseisu ilmselgelt selgrootu väimehe suhtes.

Mälgu lavastusest tõuseb oraaklina valusapilguliseks tegelaseks **Aleksander Eelmaa** doktor Repenina. Mees, kes on end pidalitõbilale pühendanud, end elu eest sel moel peitnud. Näitleja, keda lavastajad on üha ekstsentriskuna võtnud, on noore Prosa lavastuses korruga lihtsalt sirge mees.

Hea meel on pildis näha üle mõne aja **Terje Penniet**, kelles on harvaesinevas ühenduses suur loomulikkus ja arhailine paatoslikkus. Veel elus pidalitõbise "lese" Kadi rolli see sobib, Pennie lisab eesti kurbmängu vanade suurte saatustragöödiade intensiivsust.

"Tuli sinu käes" on nii muusikas (**Sven Grünberg**) kui ka pildis napimate vahenditega võimsam. Valge pilt on värvilisem kui filmi "Ma armastasin sakslast" punase ja rohelise küllus. **Ardo Ran Varrese** muusika-

kujundus põimib lüürlilist liini kõrtsiklaveriga à la Toomas Kirsi telelavastus "Vigased pruudid".

Selle pildi jätan ma endale

"Selle pildi jätan ma endale," ütleb Maarja, pead selga lüües. Pärast seda kui ta on ühemõtteliselt mehe juurde tulnud ja haledalt korvi saanud. ("Ma teen teile sohvale aseme," on öelnud mees, kes ei oska eluga — tulega oma käes — muud peale hakata, kui seda hirmuga valvata.) Maarja võtab mälestuspildi, otseki Kõrboja Anna Villu poja. "Viimset sõprust ei saa keegi laiali tallata. Võib-olla see on ainus, mis on igavene — nende sõprus, kes on ära," on Maarja varem ramildalikult öelnud.

Mõlemast Ain Prosa lavastusest võib lugeda kreedot: mälestused ei sure. Usk minevikku.

"Ainult mineviku pärast tasub inimesel elada ja surra. Ainult mineviku pärast peabki tooma ohvriks kõik," kuulutab lõpuks otseki lunastajana vette kõndiv Oskar...

Ka pole ju välistatud, et lõpuks kergendusega "pidalitõbisest tüdrukust" lahti saanud kirjanik Randus hakkab kirjutama *oma elu romaani* "Ma armastasin pidalitõbist"...

Nii "Tuli sinu käes" kui ka "Ma armastasin sakslast" jäävad meelde kui kordaläinud lavastused. Võimsam "Tuli sinu käes" mõjub otsesemalt, "Ma armastasin sakslast" rohkem distantsilt: tekitab meeleliigutuse vahet rohkem tegijate õnnestumisest kui tege- laste kurvast saastusest.

Ain Prosa on endale nime teinud kui noor lavastaja, kes teeb lugusid, mis vaatajatele korda lähevad. Ka on sümfaatne noore mehe pöördumine tagasi omamaise klassika poole. Kiita saab ka Prosa tööd stsenaaristina. Tammsaare tekstiüheda romaani ekraanile kandmine on õnnestunud kadudeta. Pika lavastuse teises pooles hakkab pinge kohati küll kaduma, kuid Tammsaare tekst on tõesti sedavõrd hea, et kahju oleks siin millestki loobuda. Põhimõtteliselt mulle meeldib, mis Ain Prosa teleteatris teeb.

P. S. Suurem osa Tammsaare loomingu jäi "Tallinnfilmist" puutumata. Õnneks, kui mõelda niruvõitu režissööridele. Mõeldes mõnedele näitlejatele, kelle aeg näiteks Karinist või Indrekut mängida mööda läks, on kahju. Oleks ju võinud — Kaie Mihkelson ja Lembit Peterson tegid oma suurrollid Anna ja Villuna.

Tammsaare tõenäoliselt filmiks kõige magusam pala — "Tõe ja õiguse" neljas osa on seni puutumata.

TAMMSAAREST, PROSAST JA MEIE TELETEATRIST

Mõne telelavastusega (või nimetada neid telefilmideks?) on **Ain Prosa** märkamatult tõusnud arvestatavaks tegijaks ETV teleteatris. Meenutagem kas või üllatavalt terviklikku esimest pikemat telelavastust, August Mälgu ainetel valminud novellilikku lugu "Tuli sinu käes", kus Prosa esimest korda andis märku, et temast võib kujuneda tõsine tegija — telemeetodit valdav, sisuliselt mõtlev ja oma kujundimaailmas end kindlalt tundev lavastaja. Lavastaja, kel on tundlikku silma näitlejate valikul (nii tüpaažide leidmisel kui ka näitlejaloomuse leidlikul kasutamisel). Kelle lavastustes on elu ja dramatismi. Kes on osav terviku kokkumiksimisel. Kelle lavastuste muusika pole lihtsalt suvaline foon ekraniil jooksvale pildile, vaid teadlikult läbi mõeldud terviku osa. Kes teab, mis nupu peale vajutada, et vaatajat teleri ees hoida. Ja kes mõjub selles teadmises küllalt suveräänsena.

Prosa viimasest lavastusest "**Ma armastasin sakslast**" kirjutati pärast esilinastust televisioonis 24. veebruaril, Eesti Vabariigi 80. aastapäeval, usinalt. Ja kiitvalt loomulikult. Aga tõenäoliselt mitte ainult sellepärast, et pidulik aastapäev kohustas. Eks ole meie teleteatri toodang ju üsna ahtakeseks jäänud, harva seal midagi sünnib ning seetõttu on iga uus tegu ajakirjanduse luubi all. Saati siis Tammsaare! Võiks ju ka arvata: mis viga ühel noorel tegijal esile tõusta, kui fooniks valdavalt kodukootud teleseriaalid, kus enamasti vohab abitu režii, suhteliselt pealiskaudsed rollid (sest pahatihti saavad näitlejad seriaali teksti kätte vahetult enne võtet), robustne montaaž ja keskpärane või koguni kehv stsenaarium. Juba niisugusel nadivõitu foonil saab Prosa mõjuda suveräänsena.

Üllatav küll, aga miks pole tema kõrvale tõusnud kedagi teist? Kas telekanalid (eelkõige muidugi riigitelevisioon) pole võimalust andnud? Või pole keegi lihtsalt viitsinud? On

küll üksikud, kiirelt ununenud telelavastused (ja tegijad), aga nii järjepidevat tegijat, kui Prosa oma kolme-nelja tööga on, ei meenu. On küll jah seriaalide väntajad, neist arvestatavaim kindlasti Roman Baskin oma "M klubiga" või siis Tõnis Kask, Toomas Kirss. Aga paraku küll, seriaali olemus vist juba kannab eneses eeldust, et režissööri



Režissöör Ain Prosa ja väikese Oskari osatäitja Oskar Laasik "**Ma armastasin sakslast**" võtetel oktoobris 1997.

isiksus selles lihtsalt haihtub, lahustub. Nii et probleem on: kuhu küll kõik telelavastajad jäid!? Ja ometi, kui tugev on siiski olnud meie teleteatri traditsioon — omaaegsed reeded teatriõhtud (meie teatrite lavastuste ülekanDED), arvukad telelavastused, olgu pikad, paaritunnised või isegi mitmeosalised lavastused, olgu lühikesed, pooletunnised minilavastused. Tegelikult on ju teleteatrist läbi käinud peaaegu kogu meie lavastajate raudvara. Ja kui palju huvitavaid rolle on siiski loodud teleekraanil. Kui praegu mingite preemiate tarvis näitlejate rolle hindama hakatakse, ei tule enam pähegi televisiooni peale mõelda. Ehkki, kui nüüd järgmisel aastal hakatakse

teatripreemiat välja andma, siis jätaaksin **Anne Reemanni** majaproua osatäitmise kõnesolevas lavastuses kindlasti meelde.

Jah, see praktiliselt hääbunud teleteater. Kui võtta välja kümne, kahekümne aasta tagused andnud ja võrrelda neid praegustega, saame kahanevad tulemused. Nii et praegune teleteatri maht mõjub omaaegse kõrval piskese, peaaegu nähtamatu punktikesena. Kas pole see mitte liiga kergemeelselt käest lastud minevik? Muidugi, me teame-aimame põhjusi: rahapuudus ja muud ümberkorralduslikud mured. Aga ikkagi on sammhaaval sündinud tagasilangus kurb. Kui omal ajal

osutus telelavastus-telefilm tõsiseks alternatiiviks eesti filmile, siis nüüd pole ei üht ega teist. Meenus, et näiteks ühes Poola riigitelevisiooni teleteatris toimub aasta jooksul ligi 140 esietendust. *Sic!* Mida on ETVI vastu pakkuda? Neli-viis teleteatri esietendust aastas. Pisut liiga vähe, või mis? Ja ei võta enam keegi tagantjärele kinni, kes olid need otsustajad (ETVs ju uued juhid), kes teateatril nii armetult allamäge lasksid veereda. Vanad juhid vastutusest vabad!

Aga tagasi Prosa juurde. Teda on juba kiidetud ja küllap kiidetakse veelgi. Alustanud juba enne teatrikooli astumist teateatris



"Ma armastasin sakslast". Aarne Ükskülla (parun).
"Mina armastan seda rahvast. Jah. Olen armastanud eesti rahvast oma vanast südamest, kuni ta seisma jääb."

Ülo Josingu fofod

režissööri assistendina, on ta tasahilju omandanud käsitööoskuse, saanud seda vaikselt lihvida ja nüüd annab see tulemusi. Nii et televisioonist välja kasvanud tegija, kes teatrikoolis režiitarkust juurde saanud. Näinud kõrvalt teleteatri kõõgipoolt. Saanud õppida praktikute kõrval. Tal on olnud haruldane võimalus sooritada oma debüüt juba seisus, kus ta teab, kuidas eesmärgini jõuda. Pole pidanud alustama ABCst.

Ilmselt just seetõttu iseloomustab tema teletöid teatav kergus, milles on tunda tehnikat, käsitööd valdava tegija mängu mõnu. Kuigi on ka üks kummaline kahtlus, mis hakkab mind tema "Ma armastasin sakslast" vaadates segama: kas see, milles ta on tugev, võib osutada ka tema nõrkuseks? Nimelt, osav montaaž, täpsed ja kujundlikud üleminekud ühest ajast, olukorrast, stseenist või kohast teise, muusikaliste motiivide lummas kordus ja osav põimimine tervikusse. Prosa lavastuses on palju seda, mis mõjub meie ekraanil värskele. Aga pole konkurentsituult originaalne. Kujudid, võtted, mis liigse üleeksponeerimisega hakkavad muutuma ilus-kaunis-magusaks, kuid ahistavaks raamik. Millegipärast hakkab tema teletlavastust vaadates kummitama üks või teine inglise film, üht või teist meloodiat või heliloojat meenutav helikeel jne. Tahhan lihtsalt norida? Ei. Isegi mitte ette heita. Vaid lihtsalt täheldada, ära märkida, et ehkki vaadates tunnustan lavastaja leide, siis sisimas tunnistan enesele üles: tegelikult mulle ikkagi ei meeldi niisugune muusikavideot meenutav pildi- ja helikeel. Oletan, et kui meie popansamblite tegijad oleksid näinud toda lavastust, sajakas Prosale kindlasti ridamisi pakkumisi videoklippide tegemiseks. Aga, jah, lähtepositsioon on Prosal tugev. Mis suunas edasi, see jääb juba ta enese otsustada.

Kas sellest võiks välja lugeda vihjet, nagu vajaksid teletlavastuse nõrk sisu, väheülevad osatäitmised äräpetvat montaaži ja tähelepanu hoidvat muusikakardinat? Enamik rolle selles lavastuses kindlasti mitte. Kui peategelaste Oskari (**Kaido Veermäe**) ja Erica (**Marika Barabanštšikova**) mängu režissöör tõepoolest kohati tugevasti toetas, siis näiteks **Aarne Üksküla** ja **Anne Reemann** ei vajanud seda teps mitte.

Aarne Üksküla mängib rahulikult, ilma eriliste tõusude ja purseteta lahti vana paruni konfliktki oma mineviku, lapselapse tuleviku ja oleviku vahel. Prosa laseb tal vaid korra ühes

meenutuspildis meeletu õhinaga tormata mööda rüüstatud mõisa varemeid seletamaks lapselapsele, "kuidas kõik kunagi oli". Väga oluline teise plaani motiiv. Hoopis olulisem kui pidevalt korratav meenutusmotiiv Erica lapsepõlvest, kus teda kui pisikest mõisapreilit piirab alandlik, vesiste silmade ja punase palliga talupoiss Oskar. Ükskülale tuleb kõvasti kasuks, et ta seekord ei "mängi". Aga võib-olla mitte ainult seekord. Mingit kummalist, sordiini all mängitud, aga sisemiselt laetud olekut oli temas märgata ka "Theatrumi" "Antigones".

Anne Reemanni jaoks on majaproua tõeline kvaliteedihüpe. Mihkel Mutil lipsab Reemanni rolli iseloomustamisel suust jälle üks vana, stamplik (ja, vabandust, meesšovinistlik) määratlus: emamesilane vms. Tegelikult mängib Reemann küpset, mitte just intelligentset, aga tarka, kaalutlevat ja samas armunud naist, kes oma lõputute arutlustega armastusest, mehe ja naise rollidest, eestlusest ja sakslastest ei suuda varjata oma kiindumust noorde tüürlisse, ujedasse Oskarisse.

Tegelikult, nii Reemanni majaproua kui Üksküla vana parun panidki mind mõtlema neile aegadele, mil teleteater õitses täies elujõus ja oli meie näitlejate jaoks tõsiselt võetav eneseteostuse võimalus. Aga kas Prosa suudab üksi teleteatri vajalikkust õigustada?

Täpsustuseks. 1997. aastal valmis ETV "Teleteatris" 5 teletlavastust, kordusena näidati 14 teletlavastust. Salvestati 35 teatrietendust, eetris oli esmakordselt 32 tendust ja 9 kordusena. Peale selle tehti "Teleteatris" 13 saadet (põhiosa teatrisaateid tuleb teatrisaade toimetusest). 1987 valmis 6 teletlavastust ja salvestati 24 teatrietendust. 1977 tehti 13 teletlavastust ja eetris oli 25 teatrietendust. (Toim.)

AIN PROSA (s 7. oktoobril 1967 Rāpinas) on lõpetanud 1996 cum laude lavastaja ja näitlejana EMA lavakunstikateedri XVII lennu. Aastast 1990 töötas ETV "Teleteatris" režissööri assistendina, alates 1996 režissöörina. Teletlavastused: "Huuipi valitud" (1993, Pedro Krusteni järgi), "Koeralugu" (1994, Henry Slesari põhjal "Õiste lugude" sarjas), "Tuli sinu käes" (1996, August Mälgu novellide ja jutustuste motiividel), "Mäng" (1997, Asta Willmanni järgi), "Ma armastasin sakslast" (A. H. Tammsaare romaani põhjal). Lavastused Rakvere Teatris: "Shakespeare'i kogutud teosed" (1996), Max Frischi "Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu" (1997), Maxwell Andersoni "Hingetuisk" (1998). Mais esietendub Eesti Draamateatris Prosa lavastatud inglise autori Roy Cooney näidend "Pereringmäng", juuni lõpul toob ta Samaara Draamateatris lavale "Shakespeare'i kogutud teosed".

S. T.

VÄIKESE TÜDRUKU JONNAKAS "EI"



J. Anouilh, "Antigone". Kreon — Aarne Üksküla, Antigone — Maria Peterson.

J. Anouilh, "Antigone"

Lavastaja: Lembit Peterson

Kunstnik: Lilia Blumenfeld

Esietendus "Theatrumis" 4. märtsil 1998

Kaua sellest on, kui teatrihuvilised tasapisi harjusid ronima mööda ühe Vene tänava maja käänulist treppi, et jõuda "Theatrumi" väikesesse ja vaesesse saali? Mu meelest umbes aasta. "Theatrum" ise oli selleks hetkeks küll juba hulk aega olemas olnud, ent kuidagi perifeerse ja efemeersena. Teda teati, ent temast ei osatud (veel) midagi arvata.

Siis tulid Puškini "Väikesed tragöödiad", seejärel "Pikad sammud", "Väikesed komöödiad", "Väljakäik" ning 1998. aasta märtsi alguses Jean Anouilh' "Antigone". Ükski neist pole saanud mingiks silmanähtavaks ja vaieldamatuks versta-postiks. Ometi on

"Theatrum" tänaseks eesti teatripildi osa. Ja seda polegi nii vähe. Näiteks võrdluses. Kui meenutada, et viimase kümnendi jooksul siinseal alustanud väiketeatritest-truppidest on samasuguse positsiooni võitnud vahest ainult Von Krahl oma esimestel tegutsemisaastatel. (Ma ei võrdle siin eesmärke ega kunstilisi vahendeid!)

Ime sünd.

(Sinilind ja part)

Kuidas on "Theatrumist" saanud see, mis ta täna on? Ja mis ta õigupoolest on? Pisiteater. Vaene teater. Ja ikkagi päristeater. Mitte pretensiooni või professionaalsuse mõttes. Pole esimest, aga pole päriselt veel ka teist — mängijateks enamalt jaolt Humanitaarinstituudi üliõpilased ja äsjased lõpetanud, kelle jaoks teater oli siiski vaid üks osa õppepro-

sessist. Ent (nii ketserlikult kui see ka ei kõla) — see pole eriti oluline. Tähtis on, mida “Theatrumis” tehakse ja suhtumine, kuidas tehakse. Seda miskit võiks ju kõlavalt k u n s t i k s nimetada, aga pole ilmselt vaja. Sümpaatne ja lummas on algajate näitlejate puhul ennekõike lavalt kiirgav aupaklikkus — elu, teatri, vaataja ees. (Millist kolmest variandist täpseimaks pidada, sõltub suuresti hindaja subjektiivsusest.)

On veel vähemalt üks asi, mis “Theatrumit” eesti teatri hetkespektris eristab: siin julgetakse mängida tragöödiad. Olen selle üle korra juba imestust ja imetlust avaldanud, aga avaldan veelgi. Ajal, mil eesti (riigi)teater tragöödiatest üsna kauge kaarega mööda käib (või siis üritab valada tragöödia publiku jaoks kuidagi lõbustav-vaatemängulisse vormi), julgeb “Theatrum” välja tulla tõsimeelselt käsitletud ja mängitud tragöödiatega (“Antigone” eelkäijaks samas reas on A. Puškini “Väikesed tragöödiad”). Siin ei peibutata vaatajat melomaanide varasalve kuuluvate muusikatapeetidega, tossu, punase valguse ja pilkupüüdvate kostüümidega, lugu ei üritata ära peita n-ö väliste teatrivahendite taha. “Theatrum” võtab oma lavastustele aega ja ruumi ning jätab seda ka vaatajale.

Enfant pas terrible

Rääkides “Theatrumist”, pole muidugi põhjust rääkida millestki üleüldisest ja abstraktselt. Jah, “Theatrum” on sisimas ühe mehe, Lembit Petersoni teater. Ma ei pea silmas mingit diktaatorlikku ühe-mehe-kesksust, see kahtlustus tunduks Lembit Petersoni nimega seotuna kuidagi naeruväärne. Pean silmas mõttelaadi, süvenemise laadi, tööks valmistumise ja töö tegemise meetoodikat. Ja see pole asi, mis oleks iseenesest pluss- või miinusmärgiline, ent tema olemasolu on ometi tuntav. (Mõni kuu tagasi jõudsid leheveergudele tunnistused, et “Theatrumigi” siseelu pole lõpmata tasane ja vaoshoitud, et siingi on oma grupeerumised ja ümbergrupeerumised.)

Esiteks. Lembit Peterson on vaieldamatult eesti tänase teatri (aga vist juba ka teatri-loom?) jaoks eriline lavastaja. Ei, temas pole *enfant terrible*’i räiget ligitõmbavust. Ehmatada või šokeerida pole kunagi olnud Petersoni pärisosa. Ometigi ei aja teda kellegagi segamini, tema teater — millimeetri täpsusega paika joonistatud asendid ja suhted, minimalism ja peenetundelisus — on isepärane ja

ainulaadne. Vastandlikku paralleeli otsides — samavõrra kui Petersoni kursusekaaslase Merle Karusoo teravalt subjektiivne, dokumentaalne, julm-julge laad.

Teiseks. Lembit Peterson on lavastanud vähe, aga vaieldamatult kvaliteetselt, väiksema amplituudi ja kõikumisega kui rõhuv osa meie tänaseid tegijaid. Tema töödest kirjutatakse teatrilukku ilmselt suurem protsent kui enamiku tipplavastajate omadest. (Eesti Lavastajate Liidu teatmikku appi võttes on Lembit Peterson teinud pisut enam kui 20 aasta jooksul 20 lavastust. Tema kursusekaaslased-lavastajad on sama ajaga valmis saanud 2—3 korda enam.)

Peterson alustas Noorsooteatri legendaarsest “Godot’st”, jätkas “Nelja aastaaja” ja “Misantroobiga”. Järgnes ajalõhe, Petersoni suundumine Draamateatrisse, kus ta oma päris kohta ei leidnudki. Olid küll Bernard Kangro unenäoline ja hetkiti väga emotsioonitapne “Merre vajunud saar” ning Molière’i “Kodanlasest aadlimees”, ent kummaski ei saavutanud Peterson oma Noorsooteatri-perioodi absoluutselt täpset lavastusjoonist. Kindlasti oli vahepeal veel midagi. Midagi, mis ei sündinud. Midagi, mis jäi pooleli. Olid lavastused, mille kavandamisest räägiti — näiteks tänaseni tegemata “Romeo ja Julia”. Oli ootamatut materjali ja ebatavalist teatritegemist. Olid vankril ringi sõitnud “Aucassin ja Nicolette” ning Katariina kirikuhoones ette kantud “Aadama mäng”. Kokkuvõtvalt. Oli ajahetk, mil vähemasti mina arvasin, et Lembit Petersoni lavastajatee on lõppenud, et edasine on müsteriaalne, tavainimesele tajumatu ja teatri kriteeriumidele allutamatu.

Elu tõestas vastupidist. Paari viimase aastaga on Lembit Peterson loonud uue ja omanäolise (mitte kitsalt tema enese näolise!) teatri ning teinud selles kaks väga arvestatavat, režiiliselt paika timmitud lavastust: Puškini “Väikesed tragöödiad” ja Anouilh’ “Antigone”.

Saatus ja slepp

“Theatrumi” “Antigonest” kirjutades pole ükski senine arvustaja saanud mööda eesti teatri kahest eelmisest “Antigonest”, ei saa minagi. Sel tekstil paistab olevat isemoodi slepp. Mis on järele mõteldes ootamatut — neid viimase viiekümne aasta sees kirjutatud näitemänge, mille juurde Eesti kitsukeses teatri-ruumis juba kolmandat korda tagasi tullakse,



"Antigone". Valvur Joonas — Andri Luup, Antigone — Maria Peterson.

pole vist kuigi palju. Beckett'i "Godot'd" vahest saadab samasugune aura. (Suuresti jällegi tänu Petersonile, aga see on juba hoopis teine jutt.)

Igatahes tundub, et slepita "Antigone" puhul ei saa. Juba üksi Lembit Petersoni pärast, sest temale lavastajana on see teine "Antigone" tõlgendus. Ja Aarne Üksküla pärast, kellele seekordne on teine Kreon Lembit Petersoni "Antigone(te)s". Täenduslik on tegelikult see, et sellest järjepidevusest ei jäta kinni haaramata ka need, kes eelmisi "Antigoneid" näinud pole (nagu mina). See on, julgen väita, ebatavaline, sest ehkki on olemas targad (ja vähem targad) raamatud, kus teatrit kirjeldatakse, kipub iga uue tulija tõeline teatriaeg ikkagi algama oma silmaga nähtust. Varasemast võib olla küll faktiteadmine, ent puudub suhe. "Antigonega" on miskipärast teisiti. Võib olla on põhjus hästi lihtne — eelmised "Antigoned" on olnud lihtsalt head lavastused? Ent vahest on asi siiski muus: Jean Anouilh' "Antigone" on eesti laval sattunud oma "õigetesse" aegadesse? Aegadesse, mil ta on olnud harju keskmisest teatrist tähenduslikum, mõttetihedam, kontekstirikkam? Mingi põhjus peab sel slepil ometi olema, sest nagu kohe selgub, on siin kirjutaja isiklikud haagid

"Antigonega" kõike muud kui faktitäpsed või tõsikindlad.

Nii näiteks on ei tea kust minu mällu jäänud Iivi Lepiku Antigone (Mikk Mikiveri lavastus Noorsooteatris 1967) jõuline "ei". Ei, ma ei kuule seda "ei-d" kõrvus kumisemas, kui tänast Antigonet vaatan, ent ma justkui tajun, kuidas võis see "ei" toona kõlada ja mida tähendada. Sild tänasest "Theatrumi" tõlgendusest Lembit Petersoni esimese "Antigone" ("Ugala", 1982), kus Aarne Üksküla vastasmängijaks oli lavakunstikateedri X lend, on veelgi ajaloo-kohatum, ent minu jaoks siiski oluline. Nimelt üks tollase Antigone Anu Lambi meenutus ühest tollasest proovist, mil ta kinnisilmi Üksküla Kreoni pikali jooksis — aukartusest õpetaja ees, võimetusest tal ümber kinni võtta.

Jõuline-jonnakas-veetlev

Mis on neil suvamälestustel asja tänase "Antigonega"? Esmalt on üsna selge, et "Theatrumi" "Antigones" pole toda jõulist, teravat, selget "ei-d". Tänapäevane Antigone (Maria Peterson) pole vabadusvõitleja, idee nimel eitaja. Tema surmaminekut võiks nimetada pigem enesetapuks kui Kreoni südamele jäävaks mõrvaks. Tema "ei" on väga värske noo-

ruse "ei". Ei igapäeva-reeglitele, vananemisele ja kohandumisele. Eneseületamise ei.

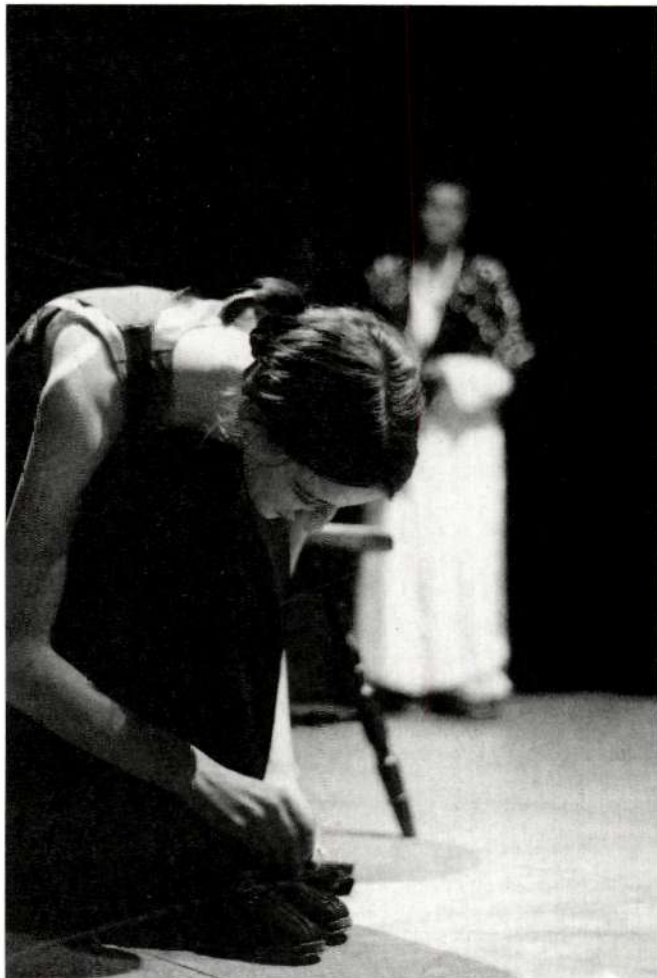
Ses mõttes on Anouilh näitemäng ehk tõesti ajast räsitud. Kui näiteks mõelda esietendusele 1944. aasta okupeeritud Pariisis — tollases kontekstis tähendas Antigone ja tema vastuhakk midugi hoopis midagi muud. Midagi konkreetset, poliitilist, ajakajalist. Vastuhakku diktaatorile, ei-d süsteemile. Ent ometigi, hoolimata sellest, et vana ja noore, kohanduja ja ideaali püüdleja vastandajana mõjub Anouilh täna pisut lihtsustavana, on Antigone tee oma eituse niivõrd huvitav ja tähenduslik. See kohatine aalooilisuus, millega too plika oma "ei" juurde jääb, on ilmselt ikkagi väga nooruslik. Oma mõttetud ei-d tuleb ju enamikul õelda, ehkki enamikul ei ole nood õnneks nii traagilised.

Üks asi paneb "Antigone" puhul veel

mõtleva ja räägib vastu tema ajast räsitusele ning vananemisele — teda mängitakse hetkel palju. Nimelt seda Anouilh' tükki. Nii Pariisis kui Londonis. Kammerlikult. Sõnakeskselt. Ja edukalt. Tollel Oidipuse tütre ja tema ei-l on alles ajaülene tähendus. Üha marginaliseerivas maailmas vahest eriti. Siit ka sisetunne, mis ütleb, et "Theatrumi" "Antigonet" peaksid ehk arvustama päris noored vaatajad: mida nemad seal näevad? mida selle tüdruku traagiline jonn neile tähendab?

Võimutäius

Sest pole midagi parata, nimikangelannast jupi maad vanemana, vaatan ja jaatan ma seekordset "Antigonet" (ja Antigonet) ennekoike Kreoni pilgu läbi. Vana valitseja jaatus, tema kompromissiootsing on mulle lähedasem. Tema mõistmispüüet hindan ma kõrgemalt.



"Antigone". Antigone —
Maria Peterson, Amm —
Maria Joffe.

Nii veidralt kui see ka ei kõla — Kreon on "Theatrumi" laval peaaegu ideaalne võimur. Ei, ma ei räägi inimlikust täiusest, Kreoni lummas on tema kaines, ent mitte julmas juhitarkuses. Ja veendumuses, mis ilmsesti kasvab aastatega — et elu on alati ülem kui surm. Et surmale pole mõtet lisaohvreid tuua. Ja ma ei kahtle seekordse Kreoni aususes, kui ta jutustab Antigone kahe hukkunud venna võrdsest vastikusest; ma ei näe selles kuninga alatut püüet tührukut kas või valega veenda.

Kui teistmoodi on Aarne Üksküla Kreon oma eelkäijatest Jüri Järvetist ja Heino Mandrist või omaenese viieteistkümne aasta tagusest rollilahendusest? Toetun paberile jõudnud ajastutõele. Ja ei suuda jätta lugejat mõistatuse. Niisiis, kaks kirjeldust kahest Kreonist. Kumb neist on Aarne Üksküla aastal 1982?

"Kõigepealt petab see Kreon ära oma välise pehmusega, vastikustundega vägivalla suhtes, türanlike omaduste puudumisega. Ta mõjub vaat et "mehena tänavalt", ükskõik kellena meie hulgast. Kuid kaitsetu Antigone saadab ta surma, Antigone on tema jaoks rumal, vastik ja lapsik. Kui ... Kreon väitluses Antigonega kaitseb ikkagi oma põhimõtteid, siis ... Kreon on pigem demagoog, seisukohtadega manipuleerija." (1)

"Meelde jäävad on Kreoni/... lausitud sõnad Antigonele: "Ma mõsitan sind, kahekümneselt oleksin samuti toiminud." Usume saalis, et Kreon/... on siiras. Kusagil, ehkki tulnenumult ja võimetult, helgib Kreoni sõnadest läbi valus kiir kunagisest noorest Kreonist. Ta seisaks nagu vastamisi kahega: Antigonega ja iseendaga. See vastamisi seismine on talle raske. Valusalt raske. Ja kui Kreoni/... huulilt kuuldu mõtlik "tõde on ainult see, mis ütlemata jääb...", siis mahub sellesse Kreoni enese pikk ära-käidud tee alistumiseni, mida ta kui paratamatust tunnistas." (2)

Jäägu see mõistatus veel hetkeks õhku. Kas või nii kauaks, et öelda — minu jaoks kirjeldab nimelt teine katke tänase Kreoni olemust ning aitab põhjendada Aarne Üksküla lummasust. Aga ärge mõistetagu mind väärilt, ma ei räägi näitlejatööde erinevast mastaabist. See pole kvaliteedi vahe, mis "Theatrumi" laval Antigone ja Kreoni lahutab ning viimase nii inimlikult mõistetavaks muudab. Meisterlikkuse vahe muidugi ka, aga see on sedavõrd loomulik, et ei vaja eraldi märkimist. Sest Maria Petersoni Antigones on tehnilistest apsidest hoolimata midagi, mida ei anna käsitööoskus, — temas on isiksust. Edasine näitlejaareng on juba tõesti vahendite omandamise küsimus. Ja siinkohal oleks ehk õige

öelda, et praegu veel on see Antigone mulle kõige huvitavam lavastuse päris alguses, Koori (Marius Peterson) sissejuhatuse aegu, oma naxis mustas kleidis lavaservas kükitava vaikijana.

Aarne Üksküla Kreon on loomulikult teisest klassist. See on vana näitleja oskuste demonstratsioon, nappuse, teisele aja ja võimaluse andmise meistriklass. Kõige paremas mõttes. Tuleb meelde, et Üksküla on mitu eesti näitlejat nimetanud väga heaks partneriks. Aga ka — et nimelt seda, oskust ja suutmist oma mina alla suruda, teisi mitte mööda nurki laiali mängida, on arvatud põhjuseks, miks Üksküla ise pole piisavalt ereda tähena tõusnud. Ta on lasknud teistel mängida. Ses mõttes on Üksküla seegi kord otsekui too kindel tugisamm, kelle Antigone, taas noor, taas õpilane, võib pikali joosta, et veenduda oma jõus ja jõuetuses, oskustes ja oskamatuses. Hea, et ta on. Ja kahju, et Ükskülale tänases teatris nii vähe väärilist rakendust jagub. Aga see on juba hoopis teine jutt.

Seekordsest jutust on üksnes tsitaadikaardid veel avamata. Lõpetuseks siis neist. Aarne Üksküla esimest Kreoni kirjeldas esimene katke, too teine, nii ükskõiklik, rääkis Jüri Järveti Noorsooteatri rollist. On see aegade spiraalne kordumine, mis sellest sarnasusest kõlab? Või vana näitleja pagas? Või kui tähtteliselt tasub kirjasõna üldse võtta...

(1) Maris Balbat, "Abstraktselt Aarne Ükskülalt", Teatrielu 1982.

(2) Karin Kask, "Antigone", "Teatriaeg liigub kiirelt", "Eesti Raamat" 1989.

TERE, ERI! AVATUD OOPUS II

VESTLUSI ERI KLASIGA EESTI RAADIOS

(Algus TMK 1998 nr 3)



Vanade fotode põhjal otsustades puutusin ma klaveriklahvi päris alguses. Ema albumis on üks pilt, kus ma istun tema süles potil ja mängin, olin siis umbes aastane. Arvan, et see teos, mida ma sinna potti tegin, oli rohkem väärt kui see, mida klaveri peal klamberdasin.

Enne kooliminekut aga hakkas ema mulle küll klaverit õpetama, kuid siis tuli meile koju üks viiuldaja, kes mängis emaga koos ansambelis... Meil käis väga palju muusikuid proove tegemas, mäletan Sergei Prohorovi, ta käis ikka fagotiga (!). Aga ma tundsin huvi tegelikult kõikide pillide vastu. Ja et vanaisa oli Akadeemilise Meeskoori hääleseadja (ta oli Viinis laulu õppinud), siis kõlas lisaks pillidele meie kodus ka laul. Mõ-

ned inimesed sellest ansamblist on mul raudselt meeles ja mitte ainult kõrvus. Näiteks Harald Uibo, Verner Gerretz... Meie majas käisid väga huvitavad inimesed, seal jätkus sama traditsioon, mis oli olnud vanaisa kodus "Kuldlövi" kõrval enne sõda, kui külla tulid dirigendid, solistid ja heliloojad — ikka pärast kontserti. Juba minu aegu käisid meil aga Oistrakh, Gilels ja Kogan, hiljem Maria Grinberg, Šafran, Richter. Kõiki neid inimesi nägin ma ju väikesest peale.

No jaa, selle mainitud viiulionu-ansamblisti mõjul hakkas mulle väga meeldima viiulimäng, vaimustusin otsemaid. Kui aga läksin esimesse tundi, Toona juurde (juba Tallinna Lastemuusikakoolis), oli see hirmus krigin, mis ma seal sünnitasin. Võib-olla see hiljem ka paranes natuke, sest Raua tänava koolis õpilaskontsertidel ikkagi mängisin. Muide, üks klass eespool oli üks minu kooliõde — Mai Murdmaa; tema jälle tantsis. Olime raudsed eeskava numbrid algkooli päevil, tema tantsis ja mina kääksutasin viiulit.

Pärast tulin ikkagi niisuguse filosoofiaga ema juurde, et — tead, kas ikka ei saaks tagasi, hakkan parem klaverit mängima, viiulit peab hoidma, aga klaver vähemalt seisab ise. Eks siis lõi välja mu kavalus ja laiskus, kuid ma õppisin sellest hoolimata viiulit veel üsna kaua aega edasi. Minust andekamaid oli muidugi mitmeid, kas või minust päev noorem Lemmo Erendy. Ja nii tuli hilisematel suvedel Pärnus David Oistrakhilgi kuulda minu viiuliharjutamist.

Aga ta märkas minu juures neil Pärnu suvedel midagi muud. Oistrakhil oli alati kaasas palju heliplaate ja ka magnetofon, mis tol ajal oli meie jaoks suur uudis. Igal pühapäeval toimus plaatide kuulamine, vahel neid ka korراتi. Minule jäid need lood hästi meelde ja siis ma liigutasin käsi ja nagu imiteerisin võib-olla juhatamist. Äkki ütles Oistrakh emale: *Teate mis, pange oma poeg hoopis dirigeerimist õppima. Teil on Eestis nii suured kooritraditsioonid, las läheb alguses kas või koorijuhiks, küll sellest poisist pärast ka dirigent tuleb.*

Minu elulugudes on sageli kirjutatud, et Oistrakh oli minu muusikaline ristiisa. Seda oli ta tõesti. Kuid arvatakse, et sain temalt loomulikult ka viiulitunde. Ei, selles mõttes ei olnud Oistrakh minu kõige suurem heategija, sest ta ju lõpetas mu viiulimängu ära! Kui palju aga nägi minuga vaeva kallid õpetaja Toona (pärast veel Endel Lippus), kes mõtles välja kõiksuguseid vigureid, et mind viiuli ligi hoida. Ta luges mulle ette raamatuid, "Robin Hoodi", mina aga vaatasin aknast välja jalgpalliplatsile. Ikka vedas mind sinna või kusagile puurida otsa, aga viiul kohe mitte ei tõmmanud. Kuid muusika helises meie majas hommikust õhtuni ja nii juhtus, et sain magada vaid siis, kui klaverid mängisid ja ärkasin, kui need vait jäid — midagi oli nagu korrast ära.

Bruno Lukk ja ema harjutasid eraldi tubades. Bruno Luki toas oli kaks tiibklaverit. Seal nad mängisid kokku, aga ema toas oli üks klaver. Ja ema juures käisid õpilased ning Bruno juures käisid õpilased. Mina käisin ainult ust lahti tegemas ja kuulamas, kui ema sisiseva ja nasaalse häälega kogu aeg kaasa laulis ja õpilastel käsi õieti paika panna üritas.

Bruno Luki toas toimusid tunnid märksa rägemaalt, seal kostsid karjatused ja löödi klaverikaant kinni. Mul on kõige rohkem kahju praegusest väga heast dirigendist Jüri Alpertenist, kes väikese poisina tuli Luki juurde tundi. Ta on väga andekas muusik, kuid niisugune pehme ja heasoovlik noor mees. Aga Bruno röökis ta peale, kogu aeg röökis eesti keeles, ainult kõige kõvemini kostis üle kõige äkki üks venekeelne röögatus: *Я тебя убью!*

Bruno ja ema meetoodilised lähenemised olid üsnagi erinevad, eks nad vaidlesid omavahel ka väga palju. Nad olid täiesti erineva iseloomuga, aga ausad, selles, mis muusikat puudutas. Ja vaev, mida nad nägid, oli lihtsalt määratu, sest nad ei läinud kunagi ühelegi kontserdile duona nii, et noodid oleksid ees olnud. Kahe klaveri muusika on ju ansambli-muusika, aga vaevalt on keegi näinud, et, ütlemele, keelpillikvartett või puhkpillikvintett tuleks lavale, istuks ja mängiks terve õhtu oma repertuaari peast! Aga ema ja Bruno mängisid kõiki kontserte peast. See ettevalmistus, lihtsalt teose omandamine, kestis mitu-mitu kuud. Ja seetõttu need teosed küpsesidki niivõrd, et olid süviti läbi elatud.

Paljud heliloojad pühendasid nende klaveriduole oma teoseid, eelkõige Eugen Kapp ja Lydia Auster. Nii nemad kui ka paljud teised käisid meie majas sageli, ka vanade

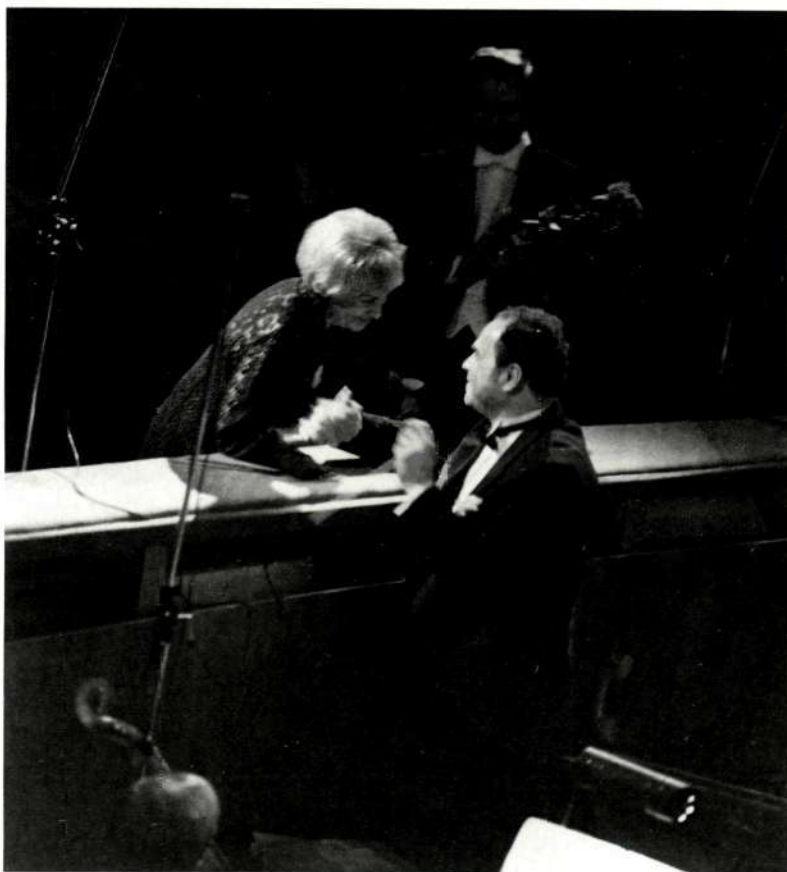
koolikaaslaste või sõpradena. Analüüsiti muusikat ja üldse kontserdielu — need olid vestluste kesksed teemad. Mind muidugi veeti kontsertidele kaasa, kuid mind tõmbas siis rohkem teistesse kohtadesse. Ja ikkagi — selle vere ja piimaga, tahad või ei taha, sain külge paljugi positiivset.

Me suvitasime Pärnus ju palju aastaid, tihti Merilate majas keset linna. Komsomoli 14 oli aadress. Roheline maja, mis oli juba siis üle saja aasta vana. Pärnus nägin ma Moskva ja Leningradi muusikamaailma koorekihti. Komsomoli tänava otsas oli üks tädi, kes siis paljudele süüa tegi. Meiegi saime lõunasöögi seal, söime seal koos David Oistrahhi, tema naise Tamara Ivanovna ja poja Igoriga. Nii saimegi väga lähedasteks sõpradeks ja ma peaaegu võiksin öelda, et kuulusin nende perekonda.

Aastaid hiljem, kui õppisin juba muusikakoolis, umbes 1956—57, siis oli isu tegutseda nii suur, et kahekümne neljast tunnist ei tulnud hästi välja. Tahtsin kõike ahmida korraga, tormasin ühest kohast teise ja üritasin kõike ühe päevaga näha ja saavutada. Õppisin koorijuhtimist ja mängisin džassi restoranis ja tantsupidudel ka. Siis tegime oma esimese kvarteti, siis astusin televisiooni režissööride kursustele ja nii edasi. Kuid sellel kõigel oli ka oma paha pool ning lõppede lõpuks ei pidanud mu tervis mahvile vastu. Ühe reisi ajal, olime raadio bussiga Krimmis ekskursioonil ja tulime tagasi läbi Moskva, sain ranga liigesepõletiku ja sattusin haiglasse. Lamasin kolm kuud Moskvast. Ja kujutage ette — igal pühapäeval tuli mind piimapudelite ja söökidega vaatama David Oistrakh koos Tamara Ivanovnaga. Kui haiglast välja tulid, elasin nende kodus mitu kuud, sest jäin arstliku kontrolli alla.

See Oistrahhi huvi — väikese poisi vastu juba Pärnus — oli midagi erakordset. Ma ei tea, millest see tuli, kuid tähelepanu püsis ja mul on alles tema kirjad ning kaardid nii Jaapanist kui Ameerikast, mis olid siis umbes sama kaugel kui Kuu praegu meist. Oistrakh saatis ka nõuandvaid kirju ja küsis, kuidas mul läheb. Ta jälgis kogu aeg minu sammukesi. Ja mis muigama paneb, oli see, et kui ta hiljem hakkas dirigeerima — mina õppisin samal ajal Leningradis —, siis ta tuli ja küsis: *Mis sa arvad, kas siin tuleks kahe peale või kolme peale liitua?* Ma olin siis imestunud, et niisugune suur muusik tunnistas: *dirigeerimises ma olen autodidakt, ma olen ise seda nuputanud, aga mis sina arvad — kas see peaks nii või naa minema?* Mulle ei mahtunud see pähe.

Kui ma nüüd vaatan neid vanu pilte



Eri Klasi
50. juubeli
tähistamine
"Estonias"
10. VI 1989.

Juubilari
õnnitleb ema
Anna Klas.

Henno Saarne foto

sealtsamast Pärnu rannalt või tema viimaseid pilte, mõtlen ikka sellele, kui palju head ta minule tegi! Ka see oli tema, kes avas mulle võimaluse kuulata Berliinis Berliini Filharmonikuid tol korral, kui ta plaadistas seal kõik Mozarti viiulikontserdid. Jaa, see kontakt on mulle tõesti palju andnud.

Räägime siin lapsepõlvest ja noorusest — kuna olin kasvanud üles ilma isata, siis ma otsisin tegelikult ju kõikides isa. Otsisin eeskujuga, kelle järgi elada, kes oleks SEE. Sõja ajal oli selleks vist Georg Ots, kes mulle jäi eeskujuks kuni tema viimase hetkeni ja ma pean teda üheks suuremaks inimeseks, keda oma elus üldse kohanud olen. On olnud olla õnn Otsaga koos ka selles mõttes, et temaga võis jagada isiklikku sõprust ja samas näha taset, milliselega tõeline kunstnik suhtub oma töösse. Kui tagasihoidlik ja meeldiv inimene ta oli, kui andekas, mitte ainult näitlejana ja lauljana, vaid KUNSTNIKUNA. Hoolitsev ja tasakaalukas, kena suhetes teiste inimestega. Siia ritta lisaksin veel oma õpetajad Arvo Ratassepa, Gustav Ernesaksa, Nikolai Rabinovitši ja Boris Haikini.

Orkestris mängimine või orkestris istumine on tegelikult ehk kõige parem kool sellele, kes soovib saada dirigendiks. Tahad või ei taha — sa näed iga päev häid, suurepäraseid, halbu ja keskmisi dirigente. Sa õpid nende vigadest ja nende headest omadustest, kõigest on midagi õppida. Samal ajal näed ka pillimehi. See on väga kirev seltskond ja kapriisne "materjal". Peab olema eriline anne, et dirigendi ja orkestri vahel sünniks nn keemia. See võib olla mürgine või ka hoopis hästi lõhnava ja väga hea.

Muidugi tuleb meele pidada, et sada pillimeest, kes istuvad professionaalses orkestris, on ju kõik oma ala spetsialistid. Nad on oma pillidega kokku kasvanud. Ei saa hakata neid lahutama — automaatselt käepikenduseks on klarnet või poogen. See inimene ilma pillita on nagu ilma riieteta, pill on osa temast endast. Ja selleks, et temale nõu anda, et mängi nii või mängi naa, peab sul olema küllalt palju takti, et mitte tunduda pealekäiva koolipapana. Pead olema temaga nagu "sina" peal, kuigi räägite tegelikult "teie". Peab tekkima selline usaldusvahetuskord,

et iga pillimees tunnetaks dirigenti just nii, nagu dirigent tahab. Ja dirigent peab andma nii palju aega ja ruumi ja võimalust orkestrandile teha nii, et too tunneks: just nii ma tahan seda teha! Kogu dirigeerimise maagia on väga palju seotud psühholoogiaga.

Kuid samaaegselt kohtusin meie sümfooniaorkestri inimlaboratooriumiga, kus nägin, et orkestrandid on tegelikult nagu väikesed lapsed. Nad võivad ragulkaga lasta üksteisele "kuulikesi" pähe, kuigi on juba vanad inimesed ja vanaisadki. Orkester meenutab läbilõikes mõneti ju kogu ühiskonda kõigi selle klasside, poliitiliste parteide ja võitluste, kadeduse ja armastuse, sentimentaalsuse — kõigega. Täpselt on see väljendunud Fellini filmis "Orkestriproov".

Dirigeerimise õppimine ei ole mitte ainult füüsiline koreograafia (mis sa nende kätega teed!), vaid just psüühiline valmidus ja tunnetus — ah, nii peab see minema! Vana raadio sümfooniaorkester õpetas mulle, kuidas see vahekorra sünnib. Inimene ei tule mitte valmis tekstidega orkestri ette ja ei hakka rääkima, et teate, ma lugesin seal raamatust seda või teist. Sel ajal hakkab pillimees juba haigutama ja küsib, millal me vaheajale läheme. Muinasjutuvestjaid ei ole orkestri ette vaja. Aga sellist tiivustajat küll, kes ise on vaimustatud ja paneb ka orkestri vaimustuma. Entusiasm või hingeline lahend peab olema, sest ega ükski orkester ei vaja väsinud ja tülpunud või ülikriitilist papat sinna ette.

Selles mõttes on Neeme Järvi muidugi fantastiline, tema vaimustub kõigest. Selles mõttes kõigest, et üks kama, mis muusikast ta räägib — just see, mida ta parasjagu juhatas, on see kõige parem muusika maailmas: *Kas tead, kas sa oled kuulnud?* (Nils Gade, taani helilooja — niisuguse keskpärase vana helilooja kohta.) *Tead, see on geniaalne muusika, see on üks maailma paremaid muusikaid!* Nii vaimustub ta igasugustest heliloojatest, kelle teoseid parasjagu juhatas. Ja on ise selles nõnda veendunud. Ja pillimees mõtleb — aga võib-olla ongi?

See on väga õige entusiasm. Ma arvan, et see on teda väga kaugele viinud. Ta armub antud teosesse, aga armastus võib suuri asju teha.

Mul on hea meel mõelda tagasi aastatele, mil mind balletimaailma saladustesse pühendasid legendaarsed Galina Ulanova ja Maia Plissetskaja. Kui olin Suure Teatri balletigastrolliga Pariisis, sain just tänu Ulanovale kokku omaaegse legendaarse George de Trebairiga.

Etendus toimusid Pariisi Kongresside Palees. Nendes etendustes oli meile suureks abimeheks üks prantsuse härrasmees. Vanem mees, kes rääkis puhast vene keelt. Ja mina küsisin Ulanova käest, et kust see mees oskab nii hästi vene keelt. *Noh, kas te siis ei tunne seda meest, tema on meie alatine kaaslane ja tõlk siin Pariisis, tema nimi on George de Trebair. Aga see on nii põnev mees, et te peaksite temaga kokku saama.* Ulanova ei pidanud meid tutvustama, sest me olime iga päev ju teatris koos ja tema seisis lava kõrval nagu inspitsient.

George kutsus mind enda juurde külla. Ta elas Montmartre'il ja Montmartre'ile minna oli juba omaette elamus — pääseda ühte prantsuse majja, tunda prantslaste kui lobi-seva-seltsiva rahva sellist külalislahkust (samas, kui nad ise võõrsil olles ütlevad, *tulge mulle kindlasti külla, ja jätavad oma telefoni ja aadressi andmata!*). Vanahärra elas väga põnevas vanas majas, seal olid uhked maalid seina peal. Siis ma küsisingi, kust see pilt? *Aga see on väga lihtne.* Too lause oli tal iga teine. *See kunstnik elas enne siinsamas minu korteris. Need pildid olid kõik originaalid!* Pärisin, *kustkohalt teil nii suurepärase vene keel?* — *Asi on selles, et minu vanaema oli Puškin'i õde. Minu vanaisa teenis Prantsuse saatkonnas ja sedakaudu ma sinna Peterburi sattusingi.* Ja nii viisi ta hakkas mulle seda lugu lahti kerima. Tema sugulusside Puškiniga jahmatas mind kohe alguses ära, lugu keris juba neist piltidest peale. Kust see tutvus Ulanovaga? *Aa, kõik on väga lihtne.* Juba väikese lapsena kasutati meid Prantsuse saatkonnas, meid kutsuti *Smolenski teatrisse, sest me õppisime tantsu. Kutsuti Tšaikovski "Pähklipurejasse" tantsima. Lastest olime tavaliselt kahekesi, teine oli Serjoža Lifar (Serge Lifar — see oli kuulus balletilavastaja). Serjoža Lifar ja mina siis seal balletis. Sellepeale viis mind seina juurde ja seal oli mitte Galina Ulanova, vaid Anna Pavlova pilt, pühendusega temale. Küsisin — kas see on teie tütar? *Jaa, Anna Pavlova tantsis. Järgmisel pildil oli Maurice Chevalier. Mispärast? A очень плохо, oli minu lähedane sõber.* Ja siis ta läks kapi juurde, tegi selle lahti ja näitas — *näe, need kõik Maurice'i ülikonnad ja tema kaabud. Me olime suured sõbrad ja mina olin talle nagu assistent, sest olin trupijuhut. Kui Pariisi tuli Fred Astaire ja Ginger Rogers...* Ja viib mind jälle järgmise pildi juurde, kus on kirjutatud: kal-lile George'ile F. A. ja G. R. *Asi on selles, et nad tulid esimest korda Pariisi tantsima ja neil oli väga steppijaid juurde vaja. Kuna meie olime Serjoža Lifariga Venemaalt pärit, siis me tantsisime kassatšokki ja mõtlesime, et lähme õige sinna abiks. Kerge muusikaga on mul tihe side. Olin kaua Pariisi kabaree "Lido" kunstiline juht. Minu õepoeg**



Neeme Järvi ja Eri Klas laeval "Georg Ots". September, 1989.

Kalju Suure foto

on tuntud helilooja Michel Legrand. Ja nii edasi, nii edasi. Pariisis üllatusi jätkub.

Kunstidekaadil Uljanovskis pidi lava-tehnika eest vastutama Rein Olmaru. Pidu algas, kui asfalt kultuurimaja ees ei olnud veel kuivanud ja sees ei olnud ka mitte kõik valmis. Kui kell sealmaal, vajutas keegi mingisugusele nupule ja Rein sõitis koos stangegega üles lae alla, päris all aga alustati just piduliku osaga. Presiidium, kes istus laval, vaatas hirmunult üles, kus kõlkus üks mees. Aga alla ei tulnud sealt mitte Rein Olmaru, vaid Nõukogude Liidu vapp. Suure müri-naga kukkus see presiidiumi ette maha. Kogu saalis olnud seltskond ja muidugi presiidium — kõik vahtisid ainult üles, et mis sealt nüüd järgmisena alla tuleb.

Kontserdiosa alguseks saadi Olmaru alla ja vapp jälle üles. Orkestriaugus oli meie kammerorkester, mina pidin juhutama ja esimene esineja oli Georg Ots. Ta tuligi eesriide ette, saalis võeti valgus maha. Saali valgusega oli aga ühendatud ka orkestriaugu valgustus — niisiis üleüldine pimendus. Minu selja taga istus meie toonane välisminister Arnold Green ja muudkui tonkis mind, et hakaku nüüd peale. Aga ma ei saanud ju peale hakata, sest orkester ei näinud noodipoegagi. Siis pani kadunud Samuel Saulus ajalehe põlema ja me alustasime kui peeruvalgusel. Äkki ilmus lavasügavusest üks selline silma-

sidemega tööriietes mees, kes ütles kõva häälega: *ma ju ütlesin, et te oleksite pidanud enne valguse ära proovima*. Nii algas Uljanovski dekaad.

Mitte vähem põnev ei olnud Gruusia dekaadi avamine. Et teha orkestriga proove, saabusin nagu tavaliselt Tbilisi esimesena. Mängisime muu hulgas "Karjaste tantsu", mis on niisugune vaikne lugu Eugen Kapi "Kalevipojast". Äkki, keset seda melodiat, hakkas hirmsasti prõmmutama suur trumm. Need olid nagu kahuripaugud ja ma ei saanud aru, mispärast ta paugub. Küsisin siis nende kontsertmeisteri käest, et milles asi, ei tohi ju n-ö sõprusdekaadi kohe esimeses proovis utsu ajada? Kontsertmeister vastas, et *vaadake, see on meie filharmoonia fotograaf, aga ta tahab ka väga kaasa mängida sellel kontserdil*. Ei jäänudki muud üle kui öelda, et kallid löökpillid, olge praegu natuke mängimata, ma harjutan teiste pillidega edasi.

Seejärel, pärast teiste pillidega harjutamist, läksin vaheajal löökpillide juurde ja ütlesin sellele noorele mehele — *teate, ma kuulsin, et olete fotograaf...* — *Jah, aga mina olen lapsest peale ka trombooni mänginud, ma tahaksin nii väga kaasa mängida, kas ei saaks kuidagi?* Leppisime, et olgu peale, teeme nii, et iga kord, kui teie pauk tuleb, vaatan teie poole ja näitan, siis põrutage. Sain ühe sõbra juurde ja ühe lisaülesande ka, sest iga kord, kui vaatasin ta poole, pani ta jälle paugu ära.

Jõudis kätte avakontserdi päev. Taas oli lavale kogunenud presiidium. Eesriie läks lahti ja muidugi seal oli ikka hirmus palju kõikvõimalikke "propuskeid": "sinisega" sain lavale ja "kollasega" lava taha, "roheli-sega" väljakäiku ja "punasega" orkestriauku, pealekauba olid muidugi veel iga ukse peal julgeolekumehed, kes vaatasid, kas paber ikka õige on. Kõik presiidiumi kaitseks.

Ootasin siis Gruusia Keskkomitee pea-mehe pidulike avasõnde lõppu, aga hetkel, kui ta ei olnud veel apogeesse jõudnudki, hakkasid tema valehambad nii koledasti suus loksuma, et ma vahtisin sinna sisse. Ja siis äkki tuli mulle meelde, et kas see fotograaf ikka on kohal. Kui ma aga sinnapoole vaatasin, pani see niisuguse paugu, et... Muidugi jäid kõik vait, julgeolekumehed võtsid oma püstolid välja ja mul oli endal päris kõhe tunne. Muusika õnneks ei julgenudki see mees pärast enam lüüa isegi siis, kui vaja oli.

Dekaad lõppes lauluga "Suur ja lai on maa, mis on mu kodu" ja kogu saal laulis kaasa. Siis mulle juba meeldis, et keegi minu taktikepi all laulab. Nõnda see presiidiumgi hoidis siis seda viimast nooti nii kaua, kui

mina tahtsin. Ja kui nad oma suud lahti ajasid nagu hambaarsti juures, kui ma vaatasin oma fotograafi poole — et pane nüüd see pauk ära —, siis tema pani selle viimase paugu ka nii, nagu ütles Tarass Bulba, et *mina sinu sünnitasin, mina sinu ka tapan*.

(Järgneb)

Vahendanud IVALO RANDALU

Vabandan lugeja ees vigaste nimede pärast eelmises osas: "Sixten Hjalning" asemel lugeda "Sixten Ehrling", "Jussi Jalajas" asemel "Jussi Jalas" ja "Mševski" asemel "Mažerski". — Ivalo Randalu



Uljanovski dekaadi ajal (1967)
Nils Petersoniga.

Valdur Vahi fotod

ANDRES LAASIK

NAGU AMMUMÖÖDUND
AJAL

See on just nagu needus, et iga poliitilise võimu ajal tuleb teatruga seotud fassaadiüritused seostada dramaturgiaga. Nii toimus ka Eesti Vabariigi 80. aastapäeva künnisel, kui sündmuse tähistamiseks tekitati eesti dramaturgia nädal. Näitekirjandust peetakse teatri juurde kuuluvaks, kuid tema näol ei ole tegu kuigi tähtsa teatri komponendiga. Tähtsam on see, kes lavale astub ja misugused näitejuhid ta tööd suunavad, kuid ikkagi valitakse paraadiirituse jaoks välja näitekirjandus. Võim ja ka rahvas seevastu armastab Eestimaal dramaturgiat — on selline peenem kunst, ikkagi kirjasõna, mis mustvalgel särab. 20. veebruaril Eesti Kirjanike Liidu vastselt euroremonditud saalis peetud dramaturgia konverentsi peaks samamoodi vaatlema olnud fassaadiürituste reas ja siin tuleb peale euroremondi täheldada veel hulka kõiksugu muutusi. Kui veel mõni aasta tagasi oli igasuguste teatriteemaliste teoreetilist laadi ürituste kuulajakond väike, siis seekord oli kohal saalitäis inimesi, kes olid tulnud ilmsete ootustega. Kuulda tõe? Või veel midagi?

Kui varem olid kõik arutelud ja konverentsid surmavalt igavad, siis nüüd oli sündmus elav, nalja sai palju. Ja ehkki ükski esineja ei läinud oma mõtetega teab kui sügavale, oli jutt huvitav. Esimeses osas Margus Kasterpalu juhitud intervjuud autoriga koos katkendite lugemisega kulgesid lõbusalt ja sealt pudeneks ka mõni asja iseloomustav tera. Näiteks vastas Jaan Tättel Jaak Alliku küsimuse peale, et talle on näitemängu kirjutamine saanud magusamaks näitlejatööst Linnateatris. Teise osa tegi põnevaks Andrus Laansalu lennukas persoon, kelle sõnavõtt ja ka repliigid publikus palju elevust tekitasid. Kihinat-kahinat oli rahva hulgas rohkesti. Oma eellastest erines seekordne dramaturgia konverents veel selle poolest, et ette oli valmistatud sisukas materjalikogumik, kus mitmed teatriinimesed vastasid põhjalikule küsimustikule. See on kahtlemata väärt dokument, mis kajastab meie näitekirjanduse parktika ja teooria praegust seisut. Ometi oli konverentsi tulem samasugune kui kunagistel Teatriühingu kriitikasektsiooni aruteludel. Hajevil jutt ei viinud kuhugi. Paistab, et ka teatrilase mõtte hõredus on saamas traditsiooniks. Hoolimata vahetunud võimust ja muutustest ühiskonnas.

Et aga üritus ise ladus ja lustlik oli ning seltskondlik osa lõpus uhke, siis pole ju nurisemiseks põhjust. Tore, kui peetakse teatrikonverentse, tehtagu pealegi seda kas või Eesti Vabariigi aastapäeva puhul.

ÖNNITLEME!

1. mai

MALL SARV

pianist ja pedagoog — 85

7. mai

FELIX MANDRE

helilooja ja orkestrijuht — 70

7. mai

GEORG SANDER,
teatrikriitik — 75

8. mai

EVE KIVI

filminäitleja — 60

9. mai

VAIKE VAHI

pianist ja pedagoog — 70

13. mai

GERHARD PAULSEN
tšellist — 80

15. mai

HELI SPEEK

*dokumentaalfilmide
stsenarist ja režissöör — 50*

20. mai

ERICH LOIT
dirigent,*vioolamängija ja pedagoog — 70*

21. mai

PIIA TIITUS

balletitantsija — 60

25. mai

KARL AAVIK
klarnetist — 85

SURNUD MEHE TEEKOND AJAS TAGASI

INTERVJUU JIM JARMUSCHIGA

"Surnud mees" (Dead Man, 1995) tähistab Jim Jarmuschi tagasitulekut. Ligi kümme aastat on möödunud filmi "Down by Law" (1986) tegemisest, Jarmusch on ameerika sõltumatute režissööride esirinnas.



*"Surnud mees", 1995. Režissöör Jim Jarmusch. Johnny Depp (William Blake).
"Meie ümber juhtus palju veidraid, peaaegu maagilisi asju.
Film on sellest õhustikust läbi imbunud ning sellest ka see veidi viirastuslik alatoon."*

Mis on teie karjääris toimunud kolme viimase aasta jooksul?

Pärast filmi "Õõ maa peal" (*Night on Earth*, 1992) valmimist oli mul isiklikult väga veider periood. Tundus, et mul pole enam midagi öelda. Ma pole eriti ambitsioonikas. Mulle meeldib vahel aega maha võtta, jälgida inimesi enda ümber, kohtuda sõpradega. Peale "Õöd maa peal" tundsin end väsinud ja tühjana. Tõesti ei tea, mispärast, seda on raske kirjeldada. See on see, mida kirjanikud nimetavad "autori rikkiminekuks". See polnud aga

ka negatiivne tunne, tundsin sellest isegi teatavat mõnu. Ja kuna mul polnud midagi öelda, ei püüdnudki ma end väljendada. Veetsin aega Los Angeleses kinoinimestest sõprade seltsis. Vaatasin, kuidas nad edasi-tagasi sebisid. Ei ütle seda üldsegi mitte põlglikult, aga mul oli tunne, et neil polnud midagi öelda ja nad kulutasid iga sekundi oma päevast vastupidise tõestamisele. Mulle oli see midagi positiivset. Tundsin, et oma sisehäält kuulates tegin õigesti. Tegin mõned lühifilmid. Los Angelesest lahkudes tahtsin uuesti filmi teha.

Juba kaheksa aastat olin teinud märkmeid ning nende põhjal kirjutasingi "Surnud mehe" käsikirja.

Mõne aastaga on sõltumatu kino maastik palju muutunud. Sundance'i festival Ühendriikides on tähtis festival. Minu arvates on see kahtlane, sest ta on paljuski Hollywoodi-meelne. Ka levitajad on palju muutunud. Sõltumatud levifirmad on peaaegu kadunud, suured firmad on nad alla neelanud. Nüüd kuulub "Miramax" Disney kompaniile. Huvitatakse palju enam sellest, mis tõmbab ligi meediat. Kõige selle keskel ei tunne ma end eriti koduselt.

Just nimelt, kümne aasta eest kehastasite koos teiste režissööridega (nagu näiteks Amos Poe) New Yorki elama asunud näidis-sõltumatut. Juba mõnda aega tundub, et mõiste "sõltumatu" on saanud teistsuguse tähenduse. Paljud režissöörid nimetavad end "sõltumatuks", ehkki nad seda ei ole. "Sõltumatu" vormub järjest rohkem ja rohkem süsteemi järgi.

On olemas veidi idiootlik, ent küllalt iseloomulik näide selle kohta, mis praegusel hetkel toimub, nimelt tiitrid "A film by...". Kui ma alustasin, oli Hollywoodis seda raske saavutada. Ent sõltumatutena oli meil selleks õigus. Nüüd on "A film by..." kõikjal, isegi kui see film on mõni suur Hollywoodi toodang. See on sees kõigis lepingutes, nii et oma filmide tiitrites püüan ma seda vältida. Enam ei tähenda see midagi. Mõtlen vahel, kuhu see edasi areneb. See on ohtlik. Siin New Yorgis on veel sõltumatuid, selline *underground*-suhtumine, ja viilistatakse sellele, mida Hollywood mõtleb. Ent inimesed peavad tõesti teadma, mida nad tahavad.

Jäite põhimõtteliselt Hollywoodist kaugele, rõhutades oma kuuluvust idarannikule. Kas selles uues kontekstis on see raske?

Kõigepealt usun, et vaja on suurt hulka erinevaid filme. Mõnda Hollywoodi kassatükki armastan väga. Ent Hollywoodis tunneksin end halvasti, sest mulle öeldaks alati, mida ja kuidas teha. Minu filmid ei too nii palju raha sisse, et saaksin minna Hollywoodi ja öelda, mida ma tahan: raha, võimalust lõppmontaažis kaasa rääkida, täielikku kontrolli. Ma ei ole Hollywoodi vastane, ma lihtsalt ei kujuta end ette seal töötamas. Lisaks kõigele pole ma ka eriti ambitsioonikas. Kui mulle nüüd teatatakse, et "Surnud mees" jääb mu viimaseks filmiks, ning samal ajal lubatakse, et ma jätkan normaalset elu, ei oleks see mu elu

lõpp. Minu sõber Aki Kaurismäki tõgab mind alati, öeldes (bassihäälel): "Sa oled maailma kõige aeglasem režissöör." Tema on teinud kaheksateist filmi ning ta on noorem kui mina. Tõsi see on, et ma töotan oma rütmi järgi ning olen pigem aeglasevõitu. Ma olen proovinud igasuguseid asju: olen olnud tööline metallisulatustöökojas, siis tehases liinitöoline, olen olnud taksojuht. Palju asju, mida ma enam kunagi teha ei tahaks. (Naerab.) Praegu teen ma filme.

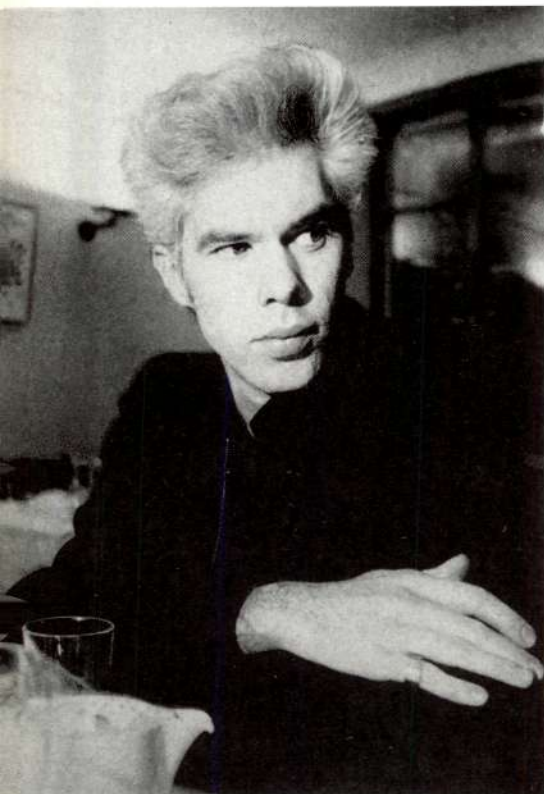
Kust on tulnud "Surnud mehe" idee?

Raske on seda väga täpselt öelda. Kannan igal pool kaasas vihikuid, kuhu panen kirja palju märkmeid ja ideesid. Praegusel hetkel on mul kümmekond ideed. Ma ei tea, millisest alustada. Mis puutub selle filmi käsikirja kirjutamise põhjustesse, siis on mul üks selgitus, mis tundub teile võib-olla veidi idiootlik. Mulle meeldivad linnad, meeldib seal elada, ja kuni selle filmi olid mu teised filmid pigem urbanistikud. Usun, et tahtsin teha filmi, kus maastikul poleks mingit inimese jälge. See oli teatud sorti paus, kaugenemine linnast kui mu senisest ainsast visuaalsest inspiratsiooniallikast. "Surnud mehel" on palju rohkem erinevaid lugemisvõimalusi kui mu teistel töödel. Kaugenedes olevikust, lasin jutustusel puudutada palju erinevaid teemasid: Mis on Ameerika? Tema minevik? Tema vägivald? Tema suhe pärismaalaste kultuuriga? Need küsimused sundisid mind keskenduma sellele teemale. See polnud järsk avastus või arusaamine, töö kestis pikka aega.

Filmides, mida olete teinud enne "Surnud meest", segunevad erinevad žanrid. Viimases aga lähtusite teadlikult kindlast žanrist.

Jah, ning see on muide veider, sest vestern mulle eriti ei meeldi. Eelistan *film noir*'i. Ent vestern on väga huvitav žanr, sest selle alla võib paljutki mahutada. Väga huvitav on võtta filmi lähtepunktiks üks žanr ning pärast lasta sel ennast kaasa kiskuda. Ma ei tahtnud töötada kindla žanri kallal, ma ei vaadanud tegemise ajal vesterneid. See on film, mis pöörab žanri pahupidi. Klassikaline vestern keskendab tegevuse ühele tegelasele, näiteks seadusesilmale, kes puhastab linna ja abiellub siis kooliõpetajaga. "Surnud mehe" peategelane on just nagu valge paberileht, millele kõik midagi kirjutavad. Ta on üsna passiivne. Ta tegutseb, sest et teda tõukavad

tagant välised jõud. Teatud määral on ta žanrivastane. Ta muutub lindpriiks, ent see toimub temast sõltumatult. Dickinson teeb temast lindprii. Samuti otsustab indiaanlane Nobody (Eikeegi) teda hüüda William Blake'iks. Ta



Jim Jarmusch. Ta on juba aastaid ameerika sõltumatute režissööride esirinnas.

isegi ei tea, kes on William Blake. Seepärast mulle väga meeldibki Johnny Depp: tal on selline väga värske, väga puhas olemus, selline valge värv, mis tekitab tahtmise ta graffitiga katta. (Naerab.)

"Surnud mees" läheb žanrist kaugemale. Mõtted liiguvad pigem eelmise sajandi lõpu fotograafiale kui vesternile. See on peaaegu primitiivne lähenemine.

Ma mõtlesin palju jaapani kinole, Akira Kurosawa ja Kenji Mizoguchi filmidele. Tahtsin, et film sarnaneks veidi nende filmidega. Väga lihtsas visuaalses keeles jutustatakse mineviku lugu. Kaamerale ei ole juhtivat rolli, ta jäädvustab tegevuse. Tahtsin saavutada jaapani filmide teatud erilise rütm. Rääkisin sellest peaoperaator Robby Mülle-

riga.

Žanr ise mind väga ei huvita. John Fordile eelistan Howard Hawksi. Mulle meeldib see viis, kuidas Hawks kasutas John Wayne'i. Ma ei ole absoluutne Hollywoodi klassikaliste vesternite austaja. Eelistan teatud itaallaste vesterneid või Budd Boetticheri filme, nagu "The Tall T" (1957). Samuti meeldib mulle väga Robert Wise'i film "Veri Kuul" (*Blood on the Moon*, 1948).

"Surnud mees" vaadates mõtled tõesti nendele filmidele, ta on fantastika piirimail. Seal valitseb väga veider, väga rõhuv atmosfäär. On see tahtlik?

Tegelikult polnud mul kavatsust filmi just sellisena teha. Kirjutan stseene peaaegu nagu unes. Ma ei mõtle kaua. Filmis näeb peategelane hirvepoja laipa ja heidab selle kõrvale maha. Seda sekvents kirjutas polnud mul sellest väga täpset ideed, oli pigem visuaalne mõte. Ma ei tea, mida see tähendab. See lähendab Blake'i tema otsingule, looma, looduse, surma, selle teekonna mõttele. Mulle tundub, et see sekvents järgib filmi loogikat. Ent kirjutamise hetkel tuli ta üsna spontaanselt. Filmisime seda nii, nagu ma olin kujutlenud, ning alles montaaži ajal avastas, et ta oli saanud erilise tähenduse.

"Surnud mees" on lineaarne film, mis baseerub seerial episoodidel. Tundub, et teie töös pole enam nii palju laialipillatud struktuure.

Minu kahe eelmise filmi (**"Mystery Train"**, 1989 ja **"Õo maa peal"**) vormiline põhimõte seisnes üheaegsetel tegevustel. "Surnud mees" on selle vastand. Film on lineaarne, ent hakkab järk-järgult hargnema. Blake kaotab aeglaselt teadvuse ja kaob pimedusse. See kehtib filmi algusest peale, alates stseenist rongis. Blake uinub. Toimub sulamine musta. Uuesti kaadrisse tulles on ta teadvusel. See on *flash-back*'iga (tagasipöördumine minevikku) kronoloogilise järjestusega film, ent tegevus ei valgu laiali, ta on tõepoolest lineaarne. Ajaga on filmil veidi kummaline suhe. Ta ei arene edasi mitte proosaliselt, tegevuse järjepidevusena. Sekventsivahelised mustad kaadrid on mõeldud hingetõmbena. Kui film oleks monteeritud stseeni järel, ilma nende sulamisteta musta, oleks tulemus, rütm hoopis teine. See mäng mustaga võimaldab filmil areneda omamoodi, nagu luules, kui lõhutakse rida või stroof. Juhtub, et eelmise rea lõppu korratakse

järgmise stroofi alguses. Lõikude järjestus "Surnud mehes" on sarnane.

Ent mustade kaadrite kasutamine ei ole niivõrd süstemaatiline.

Sellepärast, et nad on ka erineva pikkusega. See on asi, mida me montaaži ajal arendasime instinktiivselt. Kolmekümneandatel või neljakümneandatel olid Hollywoodi filmides üsna tavalised kahe stseeni vahelised kiired sulamised musta. Nii oli kombeks. Ent "Surnud mehes" on nende rütmiline kasutus erinev.

"Mystery Train" ja "Õõ maa peal" mängisid pidevalt vaataja intelligentsusel, tema võimel taastada sekventsides õige ajalise järjekorra. "Surnud mees" on meelelisem, mentaalsem.

Ta on unenäolähedasem ning seotud Blake'i järkjärgulise teadvusekaotusega. Ma usun, et filmi mõju vaatajale on samasugune. Sisenetakse asjadesse, seejärel väljutakse nendest. Elemendid kaovad ja ilmuvad taas. Pole mitte midagi intellektuaalset. Niisama nagu muusikat kuulates oskame harva öelda, miks see meile meeldib, sest muusika ise on juba keel...ning muusikast rääkida on raske.

Teie arvates on film muusikaline...

See on enamiku filmide puhul nii. Kuuldes mõne muusikapala algust, kuulate ta lõpuni. Arvan, et filmil on samasugused omadused nagu teatritükil. Raamatul või kunstiteosel on ajaga teistsugune suhe. Seetõttu on film palju lähemal muusikale. Monteerijad ei ole alati sellest teadlikud. Kui nad tahavad, võivad nad töödelda filmi musikaalsust ja rütmi. Martin Scorsese monteeriija Thelma Schoonmaker on näiteks tõeline muusik. Ta on filmi ja montaaži musikaalsuse suhtes väga tundlik. Selle rütmi tõttu vaatasin filmi "Omad poisid" (*Goodfellas*, 1990) umbes kuus korda. See oli uskumatu. Kui ma nägin seda esimest korda, polnud mul filmi kestusest mingit aimu. Olin väga üllatunud, märgates, et see kestis peaaegu kaks ja pool tundi. Mul oli tunne, et aega oli kulunud vaid poolteist tundi! Ja seda kõike montaaži, väga kaasakiskuva rütmi tõttu. Selles asjas on Thelma erakordne.

Kas te ise töötate montaažiga samamoodi?

Ja, olen kujutiste muusika suhtes väga tähelepanelik. Viimased kaks filmi olen töötanud ühe ja sama monteeriija Jay Rabino-witziga. Meil on sarnane muusikaline maitse.

Vahetame kassette. Monteerides püüame iga plaani ja nende omavahelise vahekorra suhtes olla väga vastuvõtlikud. Ent minu jaoks üks kõige olulisemaid asju — ning mis võib-olla selgitab "Surnud mehe" ülesehitust — on olnud töö Nicholas Rayga. Mul oli õnn töötada koos temaga tema karjääri lõpul. Ta õpetas mulle palju asju. Kõige tähtsam, mida õppisin, oli see, et peab mõtlema vaid antud stseenile. Ta käskis mul pidevalt töötada ühe stseeniga ning unustada ära, mis oli enne ning mis tuleb pärast seda. Väga head stseenid järjepanu viivad hea looni, ütles ta mulle. Kui kaotad järje, kui mõtled stseeni filmides mõnele muule stseenile, kaotad jutustuse intensiivsuses. Pead keskenduma ühele täpsele hetkele. Nicki õpetus sellest, kuidas teatud lõiku isoleerida ja sellele keskenduda, oli minu jaoks põhjapanev. Arvan, et kui mul oleks võimalus filmida kronoloogilises järjekorras, siis seda ma ei teeks. Riskid sellega, et näitlejad toetuvad vahetpidamata sellele, kuidas nad mängisid eelmises stseenis, ning püüavad seda seada vastavusse järgmisega. Nad ei pea sellele mõtlema. "Surnud mehes" isoleerib tegevuse eraldamine musta kaadri läbi stseene tõepoolest. Stseene eraldi töödeldes kasutatakse seda Nick Ray filosoofiat.

Kogu esimene osa koosneb just nagu väikestest valmidest, millel igapähe oma moraal. See on huvitav, kuna filmist enesest jääb üsna järjepidev mulje. Ometi on ka katkendlik efekt tugevalt tuntav.

See tulenebki just nimelt Nicholas Ray põhimõttest, mille järgi iga stseen on moodustatud teistest sõltumatult. "Surnud mees" on film ameerika kujutlusmaailma allikatest: algab linnamaastikust, tänavatest, tehastest, et järk-järgult leida end indiaanlaste külast, loodusest. Minnakse nagu tagurpidi ühte ajaloo siilu pidi tagasi, läbi vee kujundi tööstusajastust kuni kõige alguseni. Filmi lõpus saab teatud mõttes ring täis. Indiaanlaste küla meenutab algusaegade väikest linna. Paadireis kordab teatud mõttes Blake'i rongireisi. Kompositsioon on veidi ringikujuline. Ringi idee on üks teistest filmi teemadest, vastandudes lineaarsusele. Teatud määral funktsioneerib see reis tõepoolest tagurpidiselt. Ent ta liigub ka lääne suunas, kuhu liikusid kõik Ameerikaske maabunud asujad. See osa maast on hiiglaslik ja tänapäevalgi suhteliselt läbi uurimata.

Mida rohkem film edeneb, seda tuntava-



"Surnud mees". Johnny Depp (William Blake) ja Mili Avital (Thel Russell). Blake oleks nagu surma kehastus; kõik, kellega ta kohtub, surevad õige varsti.

maks muutub tegelasi ümbritsev ruum. Filmi algus toetub põhiliselt nägudele; lämmatavatele suurtele plaanidele. Vähehaaval saame vabamalt hingata, saabub suurem vahemaa tegelaste ja meie vahel. Kas see visuaalne progressioon ruumi suhtes oli tahtlik?

Jaa, arutasime seda. Siit idee sulgeda Blake ruumi filmi alguses. Film progresseerub samuti plaanide kompositsioonis, mis alguses on väga vertikaalne ning muutub vähehaaval horisontaalseks. Isegi kui William Blake läheb läbi metsa — nende kõrgete vertikaalsete puude vahelt läbi —, hämmastab meid maastiku horisontaalsus. Minu lemmikrežissöör ameeriklaste hulgas on Buster Keaton, keda ma asetaksin Chaplinist ettepoole (kes on muidugi samuti vapustav). Keaton oskas end erilisel kombel asetada maastikku, mis tegi teda palju humansemaks, palju vastuvõtlikumaks ning samal ajal palju pisemaks, hapramaks, haavatavamaks. Selle tõttu tunnen end ka tema filmides ära. Alati märkad seda, mis teda ümbritseb, ning mõtled, mis temaga küll juhtub. Chaplin on kehakeele ja füüsiliste trikkide meister. Ent tema puhul ei taju ma üldse mitte niisugust humanisust.

Samasugust ruumi ja selle suhet inime-

sega kohtame arhitektuuris hiigelsuurte katedraalide juures. Need ehitati, et inimene tunneks ennast pisitillukesena; kahtlemata selleks, et panna teda silmitsi mõttega jumala suurusest... või midagi selletaolist. Samasugune rõhutuse tunne tekkis selles metsas filmides. Tundsin end suure ruumi sisse kadunud pisikese organismina. Juhtus, et palvetasime koos oma indiaanlannast teejuhiga, kes oli meile ka indiaani kultuuri pühendajaks. Ma pole usklik, ent järgisin teda sageli. Ta palvetas, nimetades kõiksugu asju, nagu näiteks taevast, pilvi, loomi, linde (näiteks Ida kotkast). Palvetes tänas ta looduse jõude ja kordas kogu aeg, kui väikesed, tagasihoidlikud, olematud me oleme. Väga tähtis on seda endale teadvustada. Olles nii inimlik ja alistuv, avaldab Buster Keaton mulle samasugust muljet.

"Surnud mees" on ju peaaegu nagu primitiivne tummfilm, need mustad kaadrid, millest te rääkisite, mängivad tummfilmi vaheetrite osa.

Tõsi, sellele ma ei olegi mõelnud. Muide, minuga juhtus üks väga kummaline lugu. Kolm nädalat tagasi vaatasin üht Buster Keatoni filmi, "Mine Läände" (*Go West*, 1925), mida ma polnud juba aastaid näinud. Seal teeb ta midagi sellist, nagu mina "Surnud mehe" alguses. Kui tema tegelane lahkub Idast, et



*"Surnud mees". Lance Henriksen (Cole Wilson).
Palgamõrtsukas ja kannibal Wilson on loo jõhkramaid
tegelasi.*

minna Läände, läheb ta rongi peale nagu Johnny Depp "Surnud mehe" alguses. Mõlemas tajume aja möödumist selle kaudu, mida me näeme rongi aknast maastiku muutudes. See on väga minimalistlik võte. Ent Buster Keaton teeb seda teisiti, kasutades visuaalse detailina võileiba, mida ta rongi astudes käes hoiab. Näeme teda võileivaga, seejärel on võileivast suur plaan. Ülesulamise kaudu näeme võileiba vähenemas. Ta on poole ära söönud. Keaton väljub rongist, läheb ühte väikesesse linna ning siis rongi peale tagasi. Reis jätkub. Näeme ainult võileiba, ning lõpuks jääb sellest järele vaid ümbrispaber. Sellest saame aru, et ta on jõudnud Läände, oma sihtpunkti. Olin sellest leiust hingetu. See on ökonoomne ja palju nutikam viis reisi näitamiseks kui minu oma. Võileib muutub üha väiksemaks ja väiksemaks. See on nii lihtne.

"Surnud mees" asetab teid esimest korda vägivaldaga silmitsi. Kohati on see väga šokeeriv, väga graafiline film, mis teie puhul on üllatav. Ekraanil pole küll palju asju näha, aga ikkagi...

Oleks absurdne ning isegi reaktiiooniline kuulutada, et kino või räppmuusika propageerivad vägivalda. Nad on selle probleemiga seotud, ent mitte selle põhjustajad. Ameerika ehitati üles vägivald ja genotsiidi abil. Kui palju indiaanlasi tapeti Põhja-Ameeri-

rikas? Usun, et ohvreid oli 25 miljonit. Vaat see ongi Ameerika, see on see vägivald. Siin New Yorgis peavad koolipoisid kooli minnes läbima metalliotsija, et nad ei viiks relvi klassi. Ameerikast ei saa vägivalda eraldada. Kuna "Surnud mees" on muu hulgas ka film Ameerikast, leidubki seal lahutamatu osana vägivald. Alguses oli mul vägivald osas teistsugune mõte kui lõpptulemus, millega ma jään siiski rahule. Et seletada näitlejatele, kuidas surra, käskisin ma neil endid kujutleda läbilõigatud nõõridega marionettidena. Tahtsin, et nad kukuksid kokku üsna jämedal moel. Mõned leidsid selle olevat naljaka, teised jubeda. Arvan, et see on realistlikum kui John Woo filmid, kus tegelased surevad alles pärast kaheksatkümmet lasku. Jumaldan John Wood, ent ta ei ole eriti realistlik. Ta on isegi pigem poeetiline. Sam Peckinpah on minu arvates ka väga poeetiline. Oma filmis ei tahtnud ma näha seda sorti stiliseerimist. Tahtsin, et ta sarnaneks Kurosawa või Mizoguchi filmidega.

Mis puutub relvadesse, siis ka see on Ameerikas väga tähtis. Mul endal on relv, ning ma kasvasin üles keskkonnas, kus leidis relvi.

Mu isa kandis üht, sest ta oli jahimees. Ta andis mulle püssi, kui olin kahesteistaastane. Mu ema on väga hea inimene, kes hoolitses alati haavatud loomadest. Mina kasvasin üles nende kahe äärmuse vahel. Ma ei pea jahti, ma ei tapa loomi. Kuid relv mul on. Kui mulle seda ette heidetaks, ei saaks ma sellest päris hästi aru, sest mind on nii kasvatatud. Harjutan märkilaskmist, ent mul pole kavatsust kedagi tappa. Ma ei kõnni New Yorgis ringi, relv käes. Mul on sõpru, kes seda teevad, ent mina mitte.

“Surnud mehes” on barbariteks valged, vastandused indiaanlastele, kes tunduvad olevat tsiviliseeritud. Nende kahe vahel on surnud mees, surnu.

Ma pole selles päris kindel. Ameerika filmis on alati olnud kahte sorti metslasi. Üks on verejanuline, kes tahab sind tomahoogiga skalpeerida. Ta on metsik ja ta tuleb kõrvaldada. Teist näeme Arthur Penni filmis “Väike suur inimene” (*Little Big Man*, 1970), see tähendab loodusega täiuslikus harmoonias olevat indiaanlast, patsifisti, humanisti. Need kaks mudelit tunduvad mulle veidi ekslikud. Tahtsin teha indiaanlasest Nobodyst komplitseeritud isiku. Omad on ta kõrvale tõrjunud, sest ta on saanud euroopaliku hariduse, ning ta hulgub üksikuna ringi, sama mahajäetud kui Blake. Ka tema on kahevahel. Ma ei tahtnud näidata indiaanlaste kultuuri täielikult positiivse või negatiivse. Sellepärast tegingi Nobodyst sellise keerulise ja neurootilise tegelase. Indiaanlased, keda mul on õnnestunud kohata, ütlevad selle kohta: tal on üks jalg ühes, teine teises kanuus. See tasakaalutus võib neid igal ajal vette kukutada, ja sellest nad ei pääse.

“Surnud mehes” leidub seoseid, mis tulevad otse 70ndatest aastatest: soov leppida selle maailmaga narkootikumide ja muusika abil, kogu see ettekujutus ühiskonnast ning sellega kohanemisest.

Tõsi, ja see teebki filmi veidi nagu tänasest moest väljaspool olevaks. Ent see pole minu probleem. See on levitajate probleem, kes näevad kurja vaeva filmi müümisega. Minu eesmärk oli teha film, mis oleks hea ka veel kahekümne aasta möödudes, ilma et ma väga peaks muretsema *box-office*'i tulemuste pärast. Mulle tuleb meelde, et filmi “**Võõram kui paradisi**” (*Stranger Than Paradise*, 1984) ajal mõtisklesin, milliseid riideid tegelased peaksid kandma. Sel hetkel õitses punk-mood.

Tahtsin, et nad näeksid välja nagu hipodroomil jalutavad tüübid, mitte nagu need, keda võis näha tollal väga moodsates kohtades. Püüdsime tõepoolest moe mõjutustest eemale hoida. Usun, et “Surnud mehega” läksin veel kaugemale. Isegi kui filmitegemine tähendab tänapäeval selliste asjadega arvestamist nagu see, et teha piisavalt raha, suutmaks alustada järgmist filmi. Olen “Surnud mehe” üle uhke, see on küllalt rikas film ja samal ajal mitte intellektuaalne harjutus. Mulle see paradoks meeldib; see on film, mis pakub erinevaid hindamisvõimalusi, et mis ei uimasta teid tähenduslike elementide rihkusega.

“Surnud mees” on veidi somnambuulne film, nagu teatud “reis”.

Läksin võttekohti otsima Sedonasse (Arizonas), siis Oregoni. Pärast sain teada, et Sedona on sealse regiooni indiaanlaste kohtumispai. Sinna on elama asunud palju hipisid. Ma ei tea, mis tähenduslikkust selles otsida. Oregonis elasid meie võttepaigas noored, kes olid samuti hipid, inimesed, keda veetlesid seda sorti ebatavalisused. Meie ümber juhtus palju veidraid, peaaegu maagilisi asju. Tundsime seda. Film on sellest õhustikust läbi imbinud ning sellest ka see veidi viirastuslik alatoon. Ma ei taha endast jätta muljet kui mingist segasest, aga...

“Surnud mehest” jääb tõelise koostöö tunne, eriti arvestades näitlejaid, kellest mõned tunduvad teie varasematest filmidest väga kaugel olevat. Kuidas toimus näitlejate, eriti näiteks Johnny Deppi valik?

Kirjutades stsenaariumi, mõtlen tõepoolest juba ette näitlejatele. Sel korral kirjutasin selle, mõeldes kahe näitleja peale, keda tahtsin peaosadesse. Tundsingi Johnnyt, olin talle selle loo ideest rääkinud aasta enne stsenaariumi kirjutamist. Ta oli sellest äärmiselt huvitatud. Nägin Gary Farmerit (mängib Nobodyt) ühes sõltumatute filmis. Ta oli suurepärane. Mulle meeldis ta väga, sest ei vastanud klišeele atleetlikust indiaanlasest. Ta meeldis mulle ka sellise suure, paksu, väga inimliku mehena. Teisi näitlejaid ei valinud mina. Sellepärast võtsingi esimest korda oma karjääri jooksul *casting director*'i, Laura Rosenthali. Ta küsis minult, keda tahaksin näha Dickinsoni rollis, ja ma vastasin, et minu unistuseks oleks Robert Mitchum. Olin kindel, et too keeldub. Laura oli veendunud vastupidises, ja sai Mitchumi! Sama lugu oli John Hurtiga. Arvasin, et ta ei nõustuks iialgi osalema filmis, kus

tal on nii kõrvaline roll. Laura võttis temaga kähku ühendust ja ta jäi nõusse. Mul oli tõepoolest õnne. Kohtusin teistegi näitlejatega, kellega tegin proovivõtteid. Lance Henriksen oli nõus, Gabriel Byrne samuti. Tundsin teisi näitlejaid, nagu Iggy Pop. See oli kummaline kooslus, kuna mul oli tegemist väga erineva mängustiiliga näitlejatega. Põhiline raskus oligi ühtlustada need erinevad stiilid. See on võrreldav mingi orkestri pillimeestega. Keegi suur viuldaja nõustub mängima ühe sümfoonia kuuesekundist soolot.

Ja Johnny Depp?

Tunnen teda ammu ajast, me oleme väga lähedased. Me oleme väga sarnased. Nagu minagi, on ta suur kõhkleja. Ta ei tea kunagi, millisesse restorani minna õhtustama või mida selga panna. Ta on võimetu ükskõik millele keskendumiseks. Ent niipea kui ta hakkab mängima, on tal erakordne keskendumisvõime. Olin tema täpsusest ülimalt hämmastunud. Õppisin näitlejatelt palju. See oli väga rikastav.

Bernard Herrmann nimetas oma muusikat Alfred Hitchcocki "Psychos" (1960) mustvalgeks. Mulle tundub, et helilooja Neil Youngi töö lähtub samast põhimõttest... lõputu variatsioon vaid kahte-kolme instrumendi kasutades, just nagu mustvalges.

Rääkigem kõigepealt mustvalgest. Tahtsime seda kasutada nii, nagu need, kes tegid filme enne värvifilmi ilmumist: kasutades ära kogu mustvalge filmilindi paleti ja kõik ta võimalused. Me ei tahtnud kontrasti väga kalgi musta ja väga ereda valge vahel. Tahtsime selget musta ja valget, ent samuti halli erinevaid toone. Mulle meeldivad väga karmid must ja valge nagu näiteks Tim Burtoni "Ed Woodis" (1994). See siin on aga vastupidine. Neil Youngi lähenemine filmimuusikale õpetas mulle kino kohta väga palju. See on tõepoolest ebatavaline. Filmiversioon, mis talle selle muusika inspireeris, kestis kaks ja pool tundi. Seadsime ühes San Francisco laohoones sisse stuudio. Neil vaatas filmi järjest, ta mängis ja improviseeris samaaegselt, kahe päeva jooksul kaks või kolm korda, ilma et oleks pausi pidanud või palunud filmi tagasi kerida, nagu mõned filmimuusika kirjutajad vahel teevad. Usun, et ta tahtis nii töötada säilitamiseks filmi enese musikaalsust. Temal — ja me jõuame kohe selleni, millest me asja rääkisime — pidi film kulgema algusest lõpuni nagu muusikapala. See oli nõiduslik: ta

otsis enesest tõepoolest emotsionaalset vastukaja filmile, katsetades seda oma elektrikitarril. See oli ainus instrument, mida ta kasutas, välja arvatud klaver kahes või kolmes kohas. Ent ta kasutas kitarri nagu orkestrit. Tema lähenemine selle filmi muusikale oli peaaegu šamanistlik.

Neil Youngi muusika töötab nagu vetevool, mõttekäik, peaaegu nagu *voix-off*.

Täpselt. See on täieüguslik filmitegelane. Seda sellepärast, et Neil on väga emotsionaalne. Ta on suur kitarrist just nimelt sellepärast, et ta ei ole virtuoos. Ent ta muudab kitarri hääleks. Olen alati tema muusikat just sellepärast armastanud.

"Surnud mees" on film piirist, ühest suurest ameerika müüdist. Ning teatud määral on see film joonest erinevate seisundite ning asukohtade vahel, mentaalsetest piiridest, piirist elu ja surma vahel.

Mulle meeldib see mõte. Kavatsen selle teilt varastada. (Naerab.) Kui lõpeb elu, algab surm. Meie olemises on see üks nendest vähestest asjadest, mis on absoluutselt kindel. Teame, et peame surema. Ei tea, miks ega millal. Küsige seda paavstilt, dalai-laamalt või viieaastaselt poisikeselt, neil ei ole vastust. Paavst ehk tahaks anda selgitust, ent on kange kiusatus teda mitte kuulata. (Naerab.)

Blake'i teekond ning katsumused panevad veidi mõtlema Joseph Conradi raamatule "Pimeduse süda". See ühest maailmast teise minnek.

Filmi esimesed vaatajad olid Neil Young ja tema kontsertrüüpp. Nad ütlesid mulle: "Sa peaksid filmi nimeks panema "Apocalypse Then"!" (Naerab.)

Intervjuueeris NICOLAS SAADA
30. novembril 1995 New Yorgis.

*Ajakirjast "Cahiers du cinéma", 1996 nr 498,
jaanuar tõlkinud* MARGE LIISKE

VÕÖRAM KUI PÕRGU

"SURNUD MEES". Stsenarist ja režissöör **Jim Jarmusch**, produtsent **Demetra J. MacBride**, operaator **Robby Müller**, muusika: **Neil Young**, monteeriija **Jay Rabinowitz**, kunstnik **Rob Ziemicki**, *casting* (II režissöörid): **Ellen Lewis** ja **Laura Rosenthal**, kostüümid: **Marit Allen**, kaasprodutsent **Karen Koch**. Osades: **Johnny Depp** (William Blake), **Gary Farmer** (Nobody), **Robert Mitchum** (John Dickinson), **Lance Henriksen** (Cole Wilson), **Eugene Byrd** (Johnny "The Kid" Pickett), **Michael Wincott** (Conway Twill), **John Hurt** (John Scholfield), **Mili Avital** (Thel Russell), **Iggy Pop** (Salvatore "Sally" Jenko), **Billy Bob Thornton** (Big George Drakoulous), **Jared Harris** (Benmont Tench), **Michelle Thrush** (Nobody sõbranna) jt. 35 mm, 2 t 14 min, mustvalge. USA, 1995.

"Surnud mees". See algab peaaegu nagu ikka **Jim Jarmuschi** film. Külgpanoraamina avaneb mustvalgena filmitud maastik. Ent maastiku endisaegsus (XIX sajandi Ameerika) ning plaanide tavatu montaaž välistab edasise kõrvutamise "Down by Law" avastseeniga. Pikkade kirjeldavate ja vaatlavate panoraamvõtete asemel on hakitud montaaž, kus vahelduvad maastikud ja lühidad vastasplaanid vaatlejast, noorest linnamehest (järjekordselt suurepärane **Johnny Depp**), kes avastab rongi aknast metsikut Läänt. Need looduspildid kaotavad oma kirjeldava iseloomu, muutudes põgusateks, välgureasarnasteks nägemusteks, viirastusteks. Avasekvents lõpeb peaaegu sürrealistliku noodiga: teised reisijad rongis märkavad piisonikarja, haaravad oma relvad ning tulistavad loomi samasuguse kergusega, nagu tulistaks nad laadatiirul pardikujusid. See viirastuslik poolus areneb veelgi järgnevates stseenides. Noormees kõnnib läbi linna ning, järgides sama montaažiloogikat, tema silme ette ilmub rida põrgulikke nägemusi (tema pihta tulistav mees, trepil keppiv paar, sagiv inimhulk nagu Hieronymus Boschi loomamaalidel), kusjuures vastasplaanis näeme pidevalt tema jahmunud nägu. Samuti kasutatakse rohket kaadrite sulamist musta palju võimsama väljendusliku jõuga kui fil-

mis "Võõram kui paradiis". Iga stseen tundub unenäona ilmsi, välja rebitud varjude riigist. Jarmuschi harilik süntaks on niisiis saanud uue unenäolise vormi; eelmise sajandi Ameerika on justkui viirastus, olles üheaegselt nii muinasaja barbaarne maailm kui ka maailmalõpupjärgne tühermaa. Seal valitseb surm kõikides oma vormides ning riideräbalais, rõhitsevad, justkui kivistunud inimesed ei pakata sugugi terviset.

Seda filmi on muide huvitav võrrelda Xavier Beauvois' filmiga "Ära unusta, et sa pead surema" (*N'oublie pas que tu vas mourir*, 1995), mõlema teema hargneb surma ümber. Tõepoolest, kokkulangevus hämmastab sedavõrd, et nende kahe pealkirjad võiks ära vahetada, ilma et midagi olulist muutuks. Mõlemad filmid kirjeldavad kahe enesema kandva mehe ekslemisi, kellega kõik juhtuv sünnib väljastpoolt tulevate õnnetuste ja libastumiste tagajärjel. Need kaks tegelast pole muide peaaegu üldsegi tegelased. Neil pole mingit psühholoogilist sügavust, nad ilmuvad meie ette eelkõige kui kaks kehasust, keda piinav sündmuskäik on ohverdamisele määranud. Kahe režissööri projekti-sarnasus seisneb vahest kahe filmiliku kehasuse loomises, kes kannavad endas kõiki ajaloo haavu ning keda lakkamatult vägistab maailma metsikus. Neist endist sõltumata asuvad nad ajaloo ristteedel (Jarmuschil on selleks indiaanlaste genotsiid, millele on rajatud ameerika rahvus; Beauvois'1 aids, Bosnia, narkootikumid ning muud ajastu valupunktid).

Ning need kaks filmi, palju lähedased kui nende esteetika laseks *a priori* arvata, sõlmuvad huvitaval kombel ümber

"Surnud mees". *Johnny Depp* (William Blake).
 "Filmis näeb peategelane hirvepoja laipa ja heidab selle kõrvale maha. Ma ei tea, mida see tähendab. See tähendab Blake'i tema otsingule..."



sarnase, antud juhul maalikunstiga seotud kujundi, mille nimeks on kaduvus. Beauvois' filmis selgitab üks naine oma kuulajatele mingis Itaalia pildigaleriis XVI ja XVII sajandi flaami žanrimaali mõtet, kus kujutati eri meeltega tunnetatavaid asju (muusikainstrumentid, lõhnaained, toit), lisades ühtlasi

Kogu film sarnaneb niisiis seda laadi maalikunsti eriti rafineeritud teisendusemänguga, mis saab eriomase kinematograafilise väljenduse.

Ent just nimelt selles punktis lähevadki need kaks filmi radikaalselt eri suunda. Seal, kus Beauvois sukeldub melanchoolsetesse ro-



*"Surnud mees". Gary Farmer (Nobody).
Nobody kohta ütlevad indiaanlased:
tal on üks jalg ühes, teine teises kannu.*

maalidele asjade vältimatut hävimist tähistava elemendi (märgid mädanemise algusest mõningatel puuviljadel puuviljakorvis, närtsinud lill kimbu keskel või lausa brutaalsusena inimkolp). Beauvois' puhul pole mingit kahtlust, et see stseen töötab metafoorina kogu filmis, mis tõepoolest püüab kirjeldada omavahel segunevaid elu ja surma jooni. Jarmuschi puhul ei tule keegi loomulikult kõnet pidama XVII sajandi kaduvusest, ent igas kolmandas kaadris sisaldub skelett, korjus, topis, laip... Šerif Robert Mitchumi kontoris näeme isegi tema portreed kolbaga kõrvuti; ning üks plaan filmi keskel lagundab Johnny Deppi näo, et asendada see pealuuga.

mantilistesse mõtisklustesse, heidab Jim Jarmusch momentaanselt kõrvale igasuguse paatose ning mängib pilkavalt ja morbiidselt dekompositsiooniga. Tegemist on ühe rahvuse põhiliste müütide ja kangelasliku mineviku lagundamisega, kõike seda on siin käsitletud suhteliselt negatiivsest küljest. Üsna kaugele ulatub ka ühe žanri (vestern) reegliliku lõhkumine, leiame vaid mõningaid elemente vesternist, kuid needki on süstemaatiliselt pahupidi pööratud: harva on tagaajamisele üles ehitatud jutustus nii nõrgalt dramatiseeritud, nii pingevaene, ning vägivald vabaneb vaid sähvatustena, külmalt, ilma igasuguse identifitseerimise võimaluseta. Lõpuks toimub ka keha dekompositsioon: kuul tabab kangelaslast esimestel minu-

titel ning seejärel sureb ta järgneva kahe tunni jooksul, mil kestab jutustus. See on selle esmapilgul vähese huumoriga filmi üks koomilisi külgi: vaatamata kogu sellele tinale, mis läbib tegelase keha, vaatamata kõigile ründajatele, kes tema pihta tulistavad, ei sure William Blake (Johnny Depp) mitte kuidagi. Ta ei ole küll enam eriti elus (tema haritud indiaanlasest saatusekaaslane, kes teab palju elu mõttest, ei väsi talle kordamast, et ta pole enam sellest maailmast), ent ta peab veel vastu. Filmi pealkirja "Dead Man" peaks mõistma mitte kui "Surnud mees" (mida Blake just nimelt kunagi ei ole), vaid pigem "Surm-mees". Mees, kes oleks nagu surma kehastus, kes kannab endas surma (lagunemisprotsess on alanud ja mehe väljanägemine kannab selle märke), ent kes seda ka laiali jagab nii nagu jaksab. Välja arvatud tema indiaanlasest sõber, kelle kadumine jääb ajaliselt kõige kaugemale, surevad kõik tegelased, kellega Blake kohtub, kohe (ka tema lühiaegne armuke). Indiaanlase Nobody arvamuse kohaselt on William Blake ühekorraga nii surnud indiaanlaste kättemaksuvaim, kes on uuesti elustunud valges mehes ning tapab nüüd valgeid, kui ka tema nimekaimu William Blake'i (inglise luuletaja ja maalikunstnik, kes istus vanglas oma aja dogmadele vastuhaku eest) taaskehastus.

Kangelase ilmumine vaimuna on tänases vesternis saanud päris sagedaseks nähtuseks [Clint Eastwoodi "Kahvatu ratsanik" (*Pale Rider*, 1985); Sam Raimi "Kiirem jääb ellu" (*The Quick and the Dead*, 1995)]. Jarmuschi filmi originaalsus seisneb just nimelt selles, et ta hülgab sellise viirastuse (klassikalise ajastu sügava nostalgia püsikujutis, mille vastu Jarmusch tundub olevat küll täiesti ükskõikne) mütoloožiaga seonduva romantilise melanhoolia. "Surnud mehe" kangelane ei ole niivõrd viirastus (koos kõige kehavälise ja ideaalsega, mis sellega kaasneb), kuivõrd just zombi, laip, kes seletamatul kombel ikka veel liigub. Eastwoodi "viirastus" leinab taga armsaks saanud žanrit, püüdes seda lootusetult taas ellu äratada. Jarmusch soovib huvitub žanrist just sellepärast, et see on surnud ja surnuna võib see hakata rääkima huvitavaid asju. Nüüd lõpuks saab seda hakata lahkama. Filmi kõige *trash'*im episood viitabki sellele. Laip lebab lõkkeasemel. Loo paha poiss (suurepärase Lance Henriksen, lõpuks ometi heas filmis!)

näeb surnut ja lausub, et pea asetsevat põlenud puude keskel just nagu ikoon. Õelnud selle välja (ei puudu ka sellise installatsiooni paradoksaalse ilu pisuke imetus), astub too palgamõrtsukas kolbale saapaga nii, et sellest pritsib välja vere- ja ajusegune sisu nagu tsitruselise viljaliha. On selge, et kauboi ei armasta ikooni. Jarmusch samuti mitte, ning režissööri selles žestis on tunda justkui ikonoklastikat. Ka tema lahkab vesterni ja sellega kaasnenud mütolooži laiba ning tükel-dab selle sees olevaid juba külmi soolikaid.

Võib-olla siin jääb millestki ikkagi veidi vajaka. Sest lõpuks ei ole Jarmuschil eriti palju öelda ei vesterni ega Ameerika kohta. Kirjeldatava maailma äärmine mustus (räpatus, mäda, üldine perverssus), süüdistuskõne indiaanlaste genotsiidi ja piisonite tapmise vastu on tegelikult suhteliselt etteaimatav nending. Tundub, nagu kujundaks müüdi pahupidi pööramine veel ühe pettepildi, et midagi ei tuleks võtta tõsiselt ning lõppude lõpuks oli kõik vaid burleskne fantaasia, lugupidamatu ja formalistlik. Lõpuosas saavutab film siiski hämmastava sügavuse. Alates hetkest, mil Nobody viib piinatud William Blake'i oma hõimu juurde, ei häiri ükski koomiline noot filosoofist indiaanlase spiraalustlikku kõnet. Ta asetab justkui Kristust meenutava Blake'i paati, mis on kaunistatud nagu puusärk, ning saadab selle veele. Paat ujub jõe suudmeni ning jõuab merre. Vee-pinnale tibutab kerget vihma. Mõned erakordselt kaunid plaanid näitavad Johnny Deppi ekstaatilist nägu ja vett tema kõikides vormides (jõgi, meri ja vihm). Sedamööda, kuidas tegelase hing lahkub tema kehast ja maailmast, hülgab filmgi muu mateeria üleni vedela universumi kasuks. Andrei Tarkovski nägemus pole siit enam kaugel. See veetee, mis viib teise dimensiooni, tuletab meelde samuti Joseph Conradit ("Meie ees laius Thamesi suue nagu otsatu meretee algus": "Pimeduse süda" — teine suur jutustus, kus reis toimub eelkõige vaatlaja enda sisemuses). Blake'i müstilise jõudmisega teise eksistentsi tõuseks ühtlasi ka nagu kogu Jarmuschi kinematograafia taevasse. Rändamine, mida pidasime selle filmi kohustuslikuks elementiks, muutub lõpuks otsinguks. Film loobub sellest, mis moodustas nn Jarmuschi stiili (varjatud huumor, koolipoisilikud naljad, veidi tühine väline sära, kõrk minimalism), ning proovib õnne tõelise, pühendunud

poeetilise väljenduslaadi vallas. Jarmuschi senistest filmidest on "Surnud mees" kõige erutavam ja kõike mängu panev, luule surma teemal, tähistades ühtlasi režissööri taas-sündi.

Ajakirjast "Cahiers du cinéma" 1996, nr 498, jaanuar tõlkinud MARGE LIISKE

"Võõram kui paradiis" (*Stranger Than Paradise*, 1984; 134 min, mustvalge), mis kujutas endast laiendatud versiooni varasemast 30-minutisest auhinnatud lühifilmist "New World". Film sai Cannes'is režiidebüüdi preemia "Kuldkaamera" (*Camera d'Or*) ja Jaapanis tunnustati koguni parimaks välisfilmiks. Suurim edu festivalidel on saatnud Jarmuschi järgmist pikka filmi, "neo-beat-noir-komöödiat" "Down by Law" (1986; 106 min, mustvalge). Talle juba iseloomulikus laadis kolmest



"Surnud mees". Gary Farmer (*Nobody*) ja Johnny Depp (*William Blake*). Indiaanlane saadab sõbra paadis, mis viib üle vete, pikale reisile.

JIM JARMUSCH on sündinud 22. jaanuaril 1953 Akronis Ohio osariigis tšehhi-saksa-prantsuse-iiri päritolu perekonnas. Õppinud lühikest aega Columbia ülikoolis, suundus Jarmusch Pariisi, kus ta külastas sageli *Cinéma-thèque Française*'i; Pariisis omandas ta ka kõrghariduse. Tulnud kodumaale tagasi, asus ta õppima New Yorgi Ülikooli filmikooli, tema õpetajaks ja juhendajaks režii alal sai ameerika sõltumatute suurimaid eeskujusid ning Euroopa autorifilmi propageerijate ebajumal Nicholas Ray (1911–1979). Jarmusch debüteeris režissöörina väikese-eelarvelise 16mm minisaagaga Manhattani võõramaistest noorukitest "Lõputu puhkus" (*Permanent Vacation*, 1980; 80 min, värviline). See professionaalsest küljest üpris saamatu, kuid tegija annet näitav film võitis Euroopa festivalidel isegi paar auhinda. Hoopis suuremat tunnustust leidis ekscentriline komöödia

episoodist koosnev komöödia "Mystery Train" (1989; 110 min, värviline) on austusavaldus Elvis Presley'le; Cannes'is võitis film "Tehnikapreemia" (*Prize of Highest Artistic Achievement*). Viiest anekdootlikust tavaeluepisoodist kokku pandud road-movie "Õõ maa peal" (*Night on Earth*, 1992; 128 min, värviline) tegevus toimub Los Angeleses, New Yorgis, Pariisis, Roomas ja Helsingis, kõigi novellide sündmuspaigaks on takso. "Surnud mees" esilinastus Cannes'i festivalil 1995. aastal. Pärast seda tegi Jarmusch poolteisetunnise kontsertfilmi "Hobuse aasta" (*Year of the Horse*, 1997) ansamblist "Crazy Horse" ning selle juhust, heliloojast ja muusikust Neil Youngist. Viimaselt pärineb ka "Surnud mehe" muusika. Lisaks eeltoodule on Jarmusch olnud tegev teiste režissööride filmide juures, sh operaatori ja näitlejana. Tunnustust on talle toonud samuti kolm ühise nimetusega mustvalget lühifilmi "Kohv ja sigaretid" (*Coffee and Cigarettes*, 1986, 1989, 1993; 6, 9 ja 12 min), viimane neist võitis Cannes'is "Kuldse palmioksa" lühifilmile.

Sulev Teinemaa

SAAGU VALGUS!

Eesti teater on rikkam ihe haruldase eriharidusega noore võrra. AIRI ERAS (29) õppis Inglismaal Rose Bruford College'is aasta valguskujundust ning praktiseeris möödunud talvel kuu aega Kuninglikus Rahvusteatri Londonis. Vabakutseline valguskujundaja — kõlab Eesti oludes eksootiliselt? Siiski mitte, kui arvestada inglise hariduse amplituaad ja kaasaegse valguskujunduse rakendusvõimalusi teatrit ja televisioonist linna- ja messikujunduseni. Londonis õppis Airi Eras Eesti riigi toel: Avatud Eesti Fond maksis ta õppemaksu ja Kultuurkapital andis elamisstipendiumi.

Kirjelda oma teekonda valguskujunduse juurde ja Rose Brufordi kolledžisse.

Lõpetasin Kunstiülikoolis Aime Undi juhtimisel lavakujunduskateedri 1996. Valguskujundusest sain lähemalt aimu, kui nägin "Estonias" Lloyd Sobeli valgusproove ("Credo"). 1995 osalesin Rootsi Teatrilüüdi valguskujundajate seminaril ja pärast seda avanes mul tänu Margus Allikmaa ja Teatrijuhtide Liidu soovitusel võimalus valguskujundust õppida, kui otsin ise kooli. Leidsin selle võimaluse OIStADi kaudu (ülemaailmne teatrilüüdi, kuhu kuuluvad teatrikujundajad, -tehnikud, -ajaloolased). Internetist leidsin valguskujunduse rida pidi otsides Inglismaal kuus sobivat kolledžit. *Rose Bruford College* oli kõige huvitavam ja ta hõlmab kogu teatrit näitlejatest *stage manager* ideni (etenduse juht, kes peab oskama kõike: lava üles ehitada, kostüüme õmmelda, etendust koordineerida; aastas võetakse vastu 15 inimest). 1997 suvel lõpetas valguskujunduse erialal esimene bakalaureuse lend Suurbritannias. Mina õppisin koos teise ja kolmanda kursusega ja minu peal katsetati uut programmi, kus teatrikujunduse haridusega inimene õpib valguskujundust lisaks.

Kas valguskujundus oli teine, uus maailm, võrreldes teatrikujunduse ja senise koolitusega? Kuidas õppisite?

Oli ikka otsast alustamine. Palju pidi tegema analüüsivaid kirjalikke töid — Kunstiülikoolis tuli pigem oma kätega üks asi valmis ehitada. Esimene aine, *light perceptions*, oli üks põnevamaid — valguse taju, tema mõju hindamine, lausa valguse filosoofia. Läksin Inglismaale teadmiseks, et olen õppinud lavakujundust ja tahan jääda teatri juurde. Seal aga õpetati valguskujundust üldiselt. Valguskujundus hõlmab kõiki etendamiskunste, aga ka arhitektuuri, maastiku- ja linnakujundust. Õpetati, kuidas valgust kasutada sellega inimest mõjutada, meeleolu luua. Õppisime akendeta ruumis, vaid tehisvalguse najal. Kõrval oli väike pime stuudio kogu vajaliku tehnikaga.

Sageli jaotati meid gruppidesse, anti 10—15 minutit, mille jooksul pidime tegema näited kõnes-

oleva teema kohta. Näiteks kontrollisime oma silmaga, missugune valgus või selle intensiivsus väsitab vaatajat. Kuidas filtri protsenti muutes tuleb samast filtrist hoopis teine värv. Uurisime, kuidas kasutatakse punast värvi eri žanrites. Proovisime erinevaid filtreid, mida on tänapäeval palju variante: kolmest primaarvärvist on tuletatud sajad varjundid. Tekib küsimus, miks mitte kasutada nelja, kuut filtrit, kui juba nendega saad ilusa gamma kätte, aga ju siis iga kujundaja on leidnud, et just see filter on veel vajalik. Inglise valguskujundus (ka meie kolledži haridus) otsib ühest värvifiltrist erinevaid väljundeid ja toone, Ameerikas kasutatakse pigem erinevaid värvifiltreid. Seal pole repertuaariteatreid oma valguspargiga, vaid lavastus ehitatakse valmis iga kord erinevalt ja valguskujundaja valib endale vajaliku tehnika. Londoni kaks kõige produktiivsemat ja tuntumat valguskujundajat Rick Fisher ja David Hersey on siiski mõlemad ameeriklased. Nende mõju on haaranud kogu Londoni West Endi.

Loengutsükli lõpus tuli nädalaga kirjutada essee ja siis algatasid teatrit, meie kooli etendused. Kolledžil on kaks lava, üks on natuke suurem kui Draamateatri väike saal, ent korraliku tehnilise baasiga, ja teine saal on areenlava. Neis mõlemas tehti kõik kolledži tööd: valguskujunduse üliõpilased tegid valguse, näitlejad mängisid, lavastajad lavastasid, kujundajad kujundasid jne. Kolledži iga kateeder kutsus spetsiaalselt vaatama vastava eriala agente ja mänedzere, et näidata oma õpilaste töid.

Möödunud aasta lõpul olid kuu aega praktilal Londonis Kuninglikus Rahvusteatri. On see teie kolledži tudengitele tavaline asi või olid sa õnnelik erand?

See oli minule tõeliselt suur vedamine. Minu juhendaja Nick Hunt on Inglismaa valguskujundajate assotsiatsiooni ALD ajakirja "Focus" toimetaja. Sellesse organisatsiooni kuulub umbes 400 valguskujundusega seotud inimest ja juhtkonnas on ka Rahvusteatri valgusala juhataja Mark Jonathan. Kevadel, kui Rahvusteatri Olivier' saalis "Marat Sade" etendusega avati areenlava, tutvus-

tati inglise valguskujundajatele uut saali ja selle valgustehnilisi probleeme. Sel kohtumisel tutvustas Nick Hunt mind Mark Jonathanile.

Ega võorast inimest ei lasta *National*'is teema, mida ise tahad. Kord on väga range, iga mees vastutab oma töö ja tehnika eest väga täpselt. Mind võeti siiski omaks ja pakuti igasuguseid võimalusi: kas ma tahan juhtmeid keevitada, paigaldada mingit tehnikat, midagi pealt vaadata... Nägin kõike väga lähedalt, eriti dekoratsiooni: näiteks kuidas pandi valgust "Peeter Paani" hiiglaslikku kujundusse. Tänu selle haruldase võimaluse eest võlgnen Kultuurkapitali toetusele.

Mida olulist siis õppisid *National*'is, maailma ühes esidraamateatris?

Põhiline: kuivõrd hästi on kõik ette valmistatud. Valguskujundaja on mõtetes paar etappi ees sellest, mis laval sünnib, ja iga valgustajal on selge ettekujutus kogu lavastusest.

"Peeter Paani" lavakujundus koosneb peamiselt kahest suurest kompositsioonist: Londoni siluetiga lastetuba pöörleval lavavankril ja *Never-Never-Land*. Kasutati Olivier' lava kõiki võimalusi: pöördlava langeb alla trumliste ja tõuseb pööreldes jälle üles, all laval on aga seni vahetatud dekorat-



Valgustite paigutus iseseisva kujunduselemendina. W. Shakespeare'i "Richard III".
The Seattle Repertory Theatre.

sioonid. Kolmas kompositsioon oli piraatide laev. Muinasjutu-kujundus oli üles ehitatud koloriidi ja liikuva värvivahelduse peale. Valguskompositsioon on sama, aga teatud episoodis hakkavad värvid tänu *color changer*'itele muutuma. Suured projektorite grupid vahetavad värve. Kujundus oli võimas. Valguskujundaja David Hersey kasutas ka eriefekte. Ainuüksi Tinkerbelle! Programmeeriti väike sädelev-võbelev valguslaik, mis toodi välja spetsiaalse liikuva valgusega. Tinkerbelle liigub lastetoas 20 sekundit, aga selle tehniline salvestus kestis kaheksa tundi. Ja kuidas mängivad näitlejad koos Tinkerbelle'iga — nad ei astu valguskiire ette ega laigu peale, teavad, kust teda oodata...

David Hersey on üks tuntumaid tänapäeva valguskujundajaid Inglismaal. Üle poole praegusest West Endi muusikalidest on tema kujundatud (näiteks "Cats", "Jesus Christ Superstar", "Les Misérables", "Miss Saigon", "Starlight Express"). Ta tunneb suurepäraselt moodsat tehnikat — ja tal on ka oma valgustehnikat tootev ettevõtte "DHA". Käisin spetsiaalselt vaatamas "Hüljatuid", mida tegi sama tiim, mis "Peeter Paani": lavastaja assistent John Caird, lavakujundaja John Napier (Ralph Koltai õpilane), valguskujundaja David Hersey. Lava pöörles, lavavankrid sõitsid kokku ja ära — lavastus oli hästi episoodideks jagatud. Muusikalis on mugav laulu ajal vahetusi toimetada. Kasutati kompositsioonivalgust: maa, linn, maa-alused veetorstikud. Meelde jääb oli tänava-luukidest alla torustikku paistev päevavalgus.

Milline on valguskujundaja osa lavastuse meeskonnas? Kuidas töötavad koos kujundaja ja näiteks David Hersey sugune mainekas valguskujundaja? Kas valguskujundaja sobitab oma nägemuse kujundaja visiooniga või määrab valgus mõnel puhul kogu kujunduse näo?

Valguskujundaja jaoks on väga oluline, kas lavastus tehakse projektina või repertuaariteatris. Sellest sõltub lavastaja ja mõnes mõttes ka kujundaja-valguskujundaja hierarhia. Enamasti on lavastajal oma skeem, kujundaja ja valguskujundaja saavad sellele toetudes luua oma visiooni. Kui valguskujundaja saab ise valida kogu tehnilise baasi — ja seda ta saab projektiteatris —, siis võib ta rohkem initsiatiivi näidata. Valgusega saab ju väga palju kujundada, ilma et oleks vaja lavale midagi ehitada. Repertuaariteatris on aga valguskujundajal kasutada see, mis üleväl ripub. Valguskujundaja paneb lavastusele punkti, aga asjaga kaasas on ta algusest peale. "Peeter Paani" puhul kohtusid kujundaja John Napier ja valguskujundaja David Hersey kaudu enne lavastamise algust. Mais hakati dekoratsiooni ehitama, 27. novembriks oli kõik valmis. Ja siis algas valguskunstniku töö. Stseenivahetuse kompositsioonid olid David Hersey'l eelnevalt arvutiprogrammis valmis. Salvestatud oli 40 baasi, aga neist kasvas välja üle 200 valguspildi! Imetlesin David Hersey't, kuidas ta kogu aeg pakkus ideid ja milliste nüanssideni ta jõudis; kui viimistleitud oli tulemus! Näiteks vapustav lendamine. "Peeter Paanis" lendas neli näitlejat, samal ajal vahetati kujundust. Kaks minutit pidi hoidma publiku silmi üleval, "lendavatel" näitlejatel, et publik ei märkaks dekoratsioonivahe-



Valguskunstnik Airi Eras, õppinud Inglismaal *Rose Briford College*'is ja stažeerinud *London National Theatre*'s, rakendab nüüd vabakutselisena oma oskusi Eesti teatrites ja on jõudnud teha valguskujundusi juba Draamateatris, Linnateatris, "Ugalas".

Viimased tööd: J. Anouilh' "Antigone" "Theatrumis", W. Kesselmanni "Minu öde siin majas" "Endlas".
Harri Rospu foto

tust. Lavastaja oli rahul ka väga lihtsa võttega, mida David Hersey algul soovitas — tüllile projekteeritud liikuvad pilved, aga jälle ja jälle pakkus ta uue variandi. Kuni pisikeste, publikule peaaegu märkamatu detailideni.

Tekstis võib küll pinge olla, aga kui valgus on hullumeelselt kaua staatiline, juba üle kahe minuti, võtab see lavastuse pinget maha. Aprillis esietendus Londonis Disney "Kaunitar ja koletis", kus konseptuaalsed pildimuutused on hästi suured, aga kõige pikem staatika on tegelikult 20 sekundit, nii valguses kui kujunduses. Kui ei teaks, et 20 sekundi tagant midagi muutub, ei usuks.

Tihti kõneldakse valguse abil detailide esiletõomisest — kuni nahatüübi või kanga faktuuri väljajoonistamiseni.

Minu valguskujunduse diplomitöös olid voodis valgete linade vahel üks heledanahaline ja teine tumedanahaline näitleja. Vinge katsumus. Esiteks, valgest ümbritsetud valge nahk tundub paratamatult tume. Ja kõrvalt tumedanahalisega... Kõigepealt lasin kunstnikul linad toonida (piserdada) hallikaks. See päästis heledanahalise näitleja. Tumeda puhul tuli kasutada nii sooja kui külma lavenderfiltrit, mis ei lase musta nii mustana paista.

Kolledžis õpetati teile eri žanrite valguskujundust. Nii et on siis olemas draama, ooperi, muusikali valguskujundus?

Igal žanril on küllalt kindel raamistik. Ooperis on palju üldist: suured värvimastaabid ja -grupid, väga loetav värvikeel, tugev külvalgus, taustavärvid. Eest võtavad jälgijad üles solistid. Ka balletis on tugev külvalgus ja jälgijad. Muusikal — mida valgum, säravam, suurejoonelisem, seda parem. Ka komöödias olgu kõik hästi valge.

Tänapäeval eri žanritele iseloomulikud valgused segunevad. Muusikalis kasutatakse palju rocki stiili, pauku ja mürtsu, efekte, suuri liikuvaid valgusplaane. Kõiki võtteid võib tegelikult kohata kõikjal, lähtuvalt lavastusest.

Varem kasutati draamalavastustes harva jälgijat ehk *follow spot'i*, nüüd aga ei pea valgustaja enam käsitsi prožektorit keerama, vaid suunab lampi puldist. Nägin Tõm Stoppardi "Invention of Love'i" Cottesloe saalist Lytteltoni ületoomist. Lytteltoni laval lahendati kõik misanstseneid VL5 prožektoritega: liikuv valgus võtab üles ühe misanstsenei territooriumi, järgmine misanstseneen on lava teises nurgas, ja jälle liikuva valgusega. "Invention of Love'i" tehnilised proovid olid minu jaoks huvitavamad kui lavastus lõpuks kokku. Stoppard oli ise saalis kaks päeva, käis ringi ja sekkus. Ta muutis natuke teksti, valgust ei puudutanud. Kuna lavastus toodi väikesest saalist suuremasse, oli vaja lava rohkem täita, üldkompositsiooni taastamiseks kasutati veerandi võrra rohkem aparatuuri. Valgus oli väga liikuv. Stoppardil oli jälle kaks aega nihkes. Läbiv sümbol on inglaslik paadisõit, oluline lavastuslik ja valguskujund. Kogu aeg oli näha liikuva vee peegeldust. "Peeter Paani" juurest "Invention of Love'i" vaatama minnes pani tarduma, et ahah, lava ei pöörlegi, keegi ei lendagi! See on teine laad. Nii palju kui Londonis draamalavastusi vaatasin, oli valguskujundus hästi puhas ja steriilne. Ei midagi üleliigset. Efektid on lavastusega nii läbi põimunud, kokku sulanud, et vaataja neid vaevalt märkabki. Huvitavamaid kujundusi oli "Toolid" *Royal Court'i*s. Ainult valge valgus. Väga staatiline.

Tegevus toimus ühes toas. Aga samas kasutati nii erinevaid nurki, varju suund muutus etenduse jooksul nii märkamatu, et see tõi lavastusse pinget.

Kas valguskujunduses saab rääkida moest?

Moes paistis olevat liikuv valgus. Novembri jaanuarini (välja arvatud "Toolid" ja Elioti "Wasteland") kasutati kõigis lavastustes liikuvaid pilvi. Küsisin Rahvusteatri töötajalt, et praegu vist ei saa teha ühtegi valguskujundust, kui sa ei kasuta pilve projektsiooni. — "Kas tõesti?" Lugesin talle ette, et kõigis *Nationali* uutest lavastustest: "Rahva vaenlane", "Othello" jt, küll eri kiiruse ja erineva värvilahendusega, aga pilved olid kohal.

Koolis pöörati palju tähelepanu uuele tehnikale, uute lampide võimalustele. Westi Endi muusikalide valguskujundust tehakse aeg-ajalt kaasaegsemaks. "Starlight Express'i" on kaksteist aastat mängitud, viis aastat tagasi tehti valguskujundus ümber, sest endist peeti vananenuks, ja David Hersey arvas, et kahe aasta pärast tuleks uuesti teha.

Kui on mood, siis ka ABC? Valguskujunduse rusikareeglid?

Kui laval on väga korrektne üldvalguspark, kogu lavapind on ilusasti ära jaotatud, siis ei satu näitleja tagant eeslavale tülles kordagi varju ja midagi päästmatult halba ei saa juhtuda. Üldvalgus luuakse kolmest suunast 45-kraadise nurga all, soe ja külm filter, mis kokku annavad valge. *National'i*s, mis on repertuaariteater ja kus iga kolme päeva tagant etendus vahetub, on üldvalgus, *general cover* kindlalt paigas, neid lampe ei ole lubatud liigutada. See on väga lihtne baas, aga kui uus

Profiilvalgustite tekstuur mõjub lavakujundusliku elemendina. Puccini "Tosca". *Tulsa Opera*.



valguskujundaja tuleb majja, siis ta teab, et tal on üks palett, põhi olemas, millele oma kujundus peale ehitada.

Kas võid öelda, et kaasaegne tehnikavärk on sul selge ja valgusaparatuurist, mis maailmas täna olemas, käid üle?

Nii küll ei saa öelda. Võin üles lugeda projektoreid, millest ma tõesti tean, kuidas neid kasutada, olen neid lahti võtnud ja kokku monteerinud. Õppinud olen *Arri Imagine, Strand Galaxy, ADB Tenor* juhtimispuulte. Aga liikuva valguse aparaatuur — need on ju arvutid! Üks kast teeb ära suunamise, fookuse, värvid, miksimise. Tuhandeid variante teha, salvestada, ajastada — see on uue programmi loomine. Et see selgeks õppida, peaks ise kättpidi päev päeva kõrval asja sees olema.

Kui lavalt vaatab vastu mannetu valguskujundus, kas see reedab sulle pigem riistvara kehvust või autori tarkvara, loomingulise mõtte puudust? Lavastusmeeskonna koostöö puudust?

Arvan, et valguskujundaja rolli paljud lavastajad ei teagi: et valguskujundaja peaks teksti läbi lugema ammu enne tüki ettevalmistamist, et enne kujundamise algust saaks palju asju ära rääkida maketi juures. Aga kas lavastaja oskab ise kujundaja maketti lugeda? Mõni valguskujundaja idee annab ka kujundajale teise mõtte: ahaa, võib-olla seda seina polegi vaja, saab hoopis teisiti.

Õppides ja tehes Londonis diplomitööd (*The National Theatre* David Edgari "Abortive" ja Caryl Churchilli "Three More Sleepers Nights") oli mul kasutada korralik pime stuudio, eri tüüpi väikesed lambid, kunstniku makett ja oma aeg, millega mängida. Oli ka väike valguspult. Lavastaja ja kunstnikuga istusime korduvalt koos, näitasin maketis oma visioone. Pisikeste näitlejanukkestega mängis lavastaja mulle ette misanstsene.

Kumb sa oled — valguskujundaja või valguskunstnik?

Ma nimetan ennast valguskujundajaks.

Kas oma kodus, poes, tänaval, asutuste büroos tekib ahvatlus mängida valgusega?

Oma kodus meeldib mulle kõige rohkem ikka ilmavalgus. Aga paratamatult käib see pilk minuga kõikjal kaasas.

Vabakutseline valguskujundaja kõlab eesti oludes üpris eksootiliselt. Tööpakkumise potentsiaali Eestis vist sel alal suurt ei ole — paljude neid teatreid meil siis ikka on. Kus sa veel oma tööpõldu näed? Või peaksid enda raikamiseks näiteks poeakna, messi, büroo, vastuvõtu, esitluse vms valguskujunduse tegemist?

Vastupidi, teeksin seda huviga. Vaheldus oleks teretulnud. Valguskujundus on ka Inglismaal teatrist välja läinud. Tahtsin just nimetada messe ja esitlusi, ja linnakujundust: maja saab välja valgustada samasuguse skeemi järgi nagu opereti dekoratsiooni, erinevad ainult tehnilised nüansid. Valgus loob meeleolu, eriti siin Eestis, pimeduses. Ka poodide kujundus on järjest teatraalsem, üldse on massikultuur muutunud visuaalsemaks.

Minu tuttavatel Londonis, äsja lõpetanud noortel on väga raske tööd leida. Nad tegelevad



Üks kostüüm erinevalt valgustatuna. Sophoklese "Oidipus". *William and Mary Theatre*.

tohtu paberimajanduse ja mänedžeridele taotluste kirjutamisega. Bakalaureuse kraadiga lõpetas 14, pool neist on saanud töökohad, ja isegi West Endi teatritesse, aga lausa valguskujundajaks ainult üks tüdruk.

Saagu valgus — loomisluhu algas ju sellest. Kas teatriski võib nii olla?

Valguskujundajate hüüdlause on, et kui sa ei näe, siis sa ei kuule. Samas saab väga uhkeid misanstsene teha täiesti varjus. Looming ongi see, kuidas osata kasutada kõiki võimalusi sõnumi või

mendamiseks. Ei valgustata näidendit ega näitlejat, vaid lavastust.

On sul oma lemmikvõte valguskujunduses, olgu tegija või vaatajana?

Mulle meeldib madal külgvalgus. Olen näinud võluvaid episoode, etendusi, kus mitte ühtegi valgust ei tule otse eest, portaali ja publiku poolt. Näitleja vari mängib sama olulist rolli kui näitleja ise. Tahaks proovida ka kujundust, kus ei oleks ühtegi valget valgust. Paljude miksingutega saab küll kokku valge pinna, aga sel on nii mitu eri värvi varju.

Koos Teatrijuhtide Liiduga sündis idee, kuidas sinu teadmisi Eestis ära kasutada.

Kui Viljandi Kultuurikolledžis hakatakse koollitama valgustajaid, oleks minu abi seal ilmselt vajalik. *National*'is nägin hästi funktsioneerivat tööprotsessi: kes on valgustiimis, kes otsustab, kes vastutab. Inglismaal on valguskujundajad vabakutselised nagu enamasti kujundajad ja lavastajadki. Võib-olla teatris etendusest etendusse töötavatel valgustajatel ja valguskujundajatel ei ole aega igapäevaste asjade kõrval lavastuse ideesse süveneda.

Üles kirjutanud ENE PAAVER

IGOR GARŠNEK

KAS UKU VÕI ECU?

Karl August Hermann/Raimo Kangro, "UKU JA VANEMUINE ehk Eesti jumalad ja rahvas" (1907/98), Karl August Hermann'i libreto eesti rahvamuistendi ainetel; Raimo Kangro, "UKU ja ECU", libreto autor Leelo Tungal. Kungla rahvas ja teised osalised: Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester. Dirigent Tõnu Kaljuste, lavastajad Priit Pedajas ja Tõnu Kaljuste, 27. ja 28. veebruaril Rotermanni soolalaos.

Idee teostada Karl August Hermann'i laulelduse "Uku ja Vanemuine" uusredaktsioon idanes Tõnu Kaljustel ja Raimo Kangrol juba mõni aasta tagasi. Ometi ajastati selle ettekanne koos Kangro oper-parafraasiga "Uku ja Ecu" Eesti Vabariigi 80. aastapäeva pidustuste nädalaga. Mõlemad teosed, nii Hermann'i laulumängu uusvariant kui ka Kangro algupärane kanti ette ühtse *performance*'ina. Tervikuna, millel on kaks dimensiooni — üks suunatud minevikku ja teine olevikku, tänapäeva. Ning mõlema puhul on ka Kangro lähenemisnurk ühesugune — heatahtlikult humoorikas muie nii ärakamis-aegse kui tänapäevase pseudomütoloogia üle.

Pseudomütoloogiaga on nende lavateoste puhul tegemist mitmes mõttes, sest Karl August Hermann'i laulelduse tegelastest on Lemmingine ja Vanemuine tegelikult Faehlmanni kohandused soome mütoloogiast. Nimekujud *Lemmingäine*, *Lenmergiine* ja *Lemming* esinevad Eiseni andmetel vaid Kuu-salu ja Haljala rahvalauludes ("Lemming poega poisikene / ei saa naiseta elada"). Vanemuist ei tunne eesti rahvapärimus tegelikult üldse. Läänemere Orpheusel on hoopiski kaks ristiisa. Kui Kristjan Jaak Peterson tõlkis Kristfrid Gananderi "Finnische Mythologie'd" (1821), kasutas ta *Väinämöineni* asemel nime *Vainemoinen*, millest Faehlmann omakorda tuletas enda arvates eestipärasema Vanemuise (Eiseni hinnangul oleks *Väinaline* parem olnud, sest *Väina tiitar* eesti rahvalauludes siiski esineb). Uku (soome *Ukko*) on Vanaisa ehk Taara, eesti uuemas mütoloogias

ka Kõue ja Pikri personifikatsioon. Sarvikut tunneb nii eesti vanem kui ka uuem müto-
loogia, vahe on vaid selles, et katoliiklus
jõudis rahvalikule kohtlasevõitu vanatühjale
kasvatada sarved pähe ja sõrad alla, muuta
ta kurjuse personifikatsiooniks. Kuid Karl
August Hermann Sarvik on ikka seesama
dementsevõitu tegelane, kes, nagu ka tema
eesti rahva ennemuistsetest juttudest pärinev
suguvend, maailma asjadest õieti suurt mi-
dagi aru ei saa.

Seda pseudomütoloogiliste tegelaste
ringi laiendas omakorda "Uku ja Ecu" libret-
tist Leelo Tungal, kes Kangro algupärandisse
lisas tänapäevaselt allegoorilised Ecu (Lääne
majandusabi sümbolina), viimase sõbra Natu
(militaarabi, NATO kehastusena) ning Eur-
orpheuse kui angloameerika popkultuuri
esindaja, muusikaprodutsendi, kelle juures
isegi Vanemuine käib laulutunde võtmas
(küllap selleks, et järgmisel Eurovisiooni kon-
kursil üles astuda ning CD-plaat välja lasta).
Ajad muutuvad ning jumalad ühes nendega,
kui Kungla rahvas on kord juba uueks saa-
nud, siis moodsad jumalad Euroopa Ühen-
duse ja NATO näol istuvad Kungla rahvaga
ka maha sööma-jooma. Vanemuine saade-
takse nüüd midugi oma lauluga lihtsalt
"metsa mängima".

Karl August Hermann "Uku ja Vane-
muine" (1907) on sisuliselt eesti ooperi eel-
käija, selle n-ö embrüonaalne kuju. Oskamata
kirjutada täismõodus suurt ooperit (Hermann
oli ju keeleteadlane, filoloogiadoktor), lahen-
das asjaarmastajast muusik, Suur Diletant,

oma teose laulumänguna (*Singspiel*). Selle
esiettekanne toimus täpselt üheksakümmend
aastat tagasi (igal juhul tabav uusversiooni
ajastamine). Samas pole kõnealune lauleldus
vahepeal sugugi vaid tolmukogunud, näi-
teks seitsmekümnendate alguses toimus Pan-
so eestvedamisel selle ettekanne Tallinna
Konservatooriumi lavakunsti tudengite poolt
Heliloojate Liidu saalis. Raimo Kangro tegi
lauleldusele Hermann muusikast lähtudes
tänapäevasema orkestratsiooni ja seade, mil-
les meloodilist originaalmaterjali siiski pisut
tihendas ja tsitaadiliste vihjetega assotsiatiiv-
selt ka täiendas. Uusredaktsioonis on säilinud
küll originaali ilus ja elurõõmsalt naivistlik
melodism, kuid Kangro seade faktuurikujun-
dus tugineb kohati polüfoonilisele tehnikale
— näiteks Sarviku (**Allan Vurma**) ja koori
imitatsiooniline tekstuur ning Koidu (**Esper
Linnamägi**), Hämariku (**Kaia Urb**), Endli
(**Mati Turi**) ja Salme (**Eha Pärj**) ansambli
vokaalpolüfoonia. Rääkimata juba puhtalt or-
kestratsioonist, mida on siin-seal ikka tuge-
valt kohendatud, sest Suure Diletandina pol-
nud Hermannil orkestri tegelike kõlavõima-
lustest midugi täit ülevaadet.

Peale puhttehniliste küsimuste on kaas-
aeg tunginud siiski ka "Uku ja Vanemuise"
muusikalistesse ideedesse ning lavastusse,
näiteks Lemmingise (**Tiit Kogerman**) esime-
ses numbris kõlavad orkestrisaates *rockabilly*
intonatsioonid, lustlik Lemmingine ise mõjus
samas paraja Figarona. Vanemuine (**Aarne
Talvik**) aga ei sõrmitse enam sugugi kannelt,
vaid istub hallipäise *new age*'i jüngrina sünte-

Autor Raimo
Kangro dirigent
Tõnu Kaljuste
ja Olari Eltsiga
(Eurorpheus)
proovis.
Tõnu Tormise foto

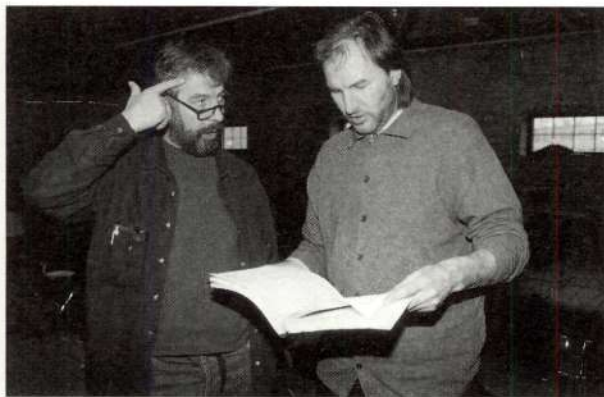


saatori taga (muidugi firmalt "Vanemuine"). Uku (**Voldemar Kuslapi**) roll on sõltumatu mittekorrumpeerunud täidesaatva võimuesindaja oma — kui Sarvik esitab oma karikeeritud kaebaariat ("Koit ja Hämärlik kui lollid üksteist kaelas kandsivad"), on Uku vastus resoluutne: "Kuule sina paha loom, kurja teha on su voom..."

Raimo Kangro "Ukus ja Ecus" aga Hermannini tegelaste karakterrollid mõneti teisenevad. Kõigepealt Sarvik. Kohtlasevõitu vanapaganast saab nüüd kaasaegne poliitiline Euro-Mefisto, intrigant, kes lihtsameelseid ja heauskseid eestlasi Euroopasse pürgima ärgitab: "Ei ole Uku ainus jumal... Euromaal on Eucukene, Ecul eurokakukene." Uku või Ecu, selles on küsimus. Kahtluseseeme on nüüd igatahes idanema pandud, valik on teie, kallis Kungla rahvas. Kuid Kungla rahvale endale pole lõpptulemus tegelikult kuigi paha (vrd Goethe "Faustiga": "Ma olen osa jõust, kes kõikjal tõstab pead ja kurja kavatseb, kuid korda saadab head"), kui vaid ületootmine ja topelttollid ei kummitaks. Ukust saab aga

Eurorpheuselt (**Olari Elts**) rahumeeli muusikatunde, orkestris vilksatavad siin-seal Eurovisiooni tunnussignaali tsitaatmotiivid. See stseen on võrdlemisi koloriitne — Vanemuine küll alustab, et "küll on ilus, küll on kena laulelda", kuid võtab euromängust peagi õppust — "o yes, o yes..." Eurorpheus muidugi kiidab takka: "His master's voice!" Eurorpheuse mundris sõbra Natu (**Mikk Üleoja**) roll on suhteliselt episoodiline. "Military aid? Don't worry, be happy!" oleks tema olemasolu peamine mõte, tal polegi midagi pikemalt pajutada. Regilaululine lõpukoor ja resümee pole ka enam kaugel: "Kaitse meida, Natukene, pomm ei ole patukene!" Ning nagu Karl August Hermannini lauleldusel on Kangrolgi *happy end* — "Kukk on kuldne, kanad helled / ei nad tunne salmonellat!" Lahendamata jääb aga põhiküsimus (mida Kungla rahvas ka väljaspool Hermannini-Kangro laulumängu hästi lahendada ei mõista) — kas Uku või Ecu?

Kogu etendus, "Uku..." ja "...Ecu" koos, kestab kahe vaheajaga kokku kolm tundi.



Lavastaja Priit Pedajas
dirigent Tõnu Kaljustega.

Harri Rospu foto

liigagi tuttavlik kompromissivalmis valitsusjuht, kes pettunud ja rahulolematu Endlit manitseb: "Pea meeles, revolutsioon / ei ole eesti meeste joon." Uku on nüüd ka kogenud demagoog, propagandatrikina mõjub Kungla rahva kuulsusrikka mineviku meenutamise: "Läks aga metsa mängima, metsavennaks lauluga..."

Tundub, et õigem on Endel tõepoolest Euroopasse lähetada, ka Kungla rahvas (koor) julgustab: „Võta kaasa taaritõrs, viisa, põis ja õlekõrs!” Endli üllatuseks on aga Vanemuine Euroopas juba ees ning võtab

Sealjuures pole need tunnid sugugi pikad — nalja ja kalambuuritsemist, paroodiat ja vaikumat pila jätkub etenduse lõpuni. Puupüsti täis Rotermani soolaladu näis rääkivat selget keelt, et tänasele Kungla rahvale on oma igapäevaprobleemide kõrvale vaja ka väärt meelelahutust, võimalust muiata iseene ja oma eelarvamuste üle. Sest naer, eriti iseenda üle, on igal juhul tervendav. Pole vist midagi rumalamat, kui inimene (või rahvas) hakkab ennast liiga tõsiselt võtma, samastama oma saatust terve maailma üldise käekäiguga.

Puhtmuusikaliselt on "Uku ja Vane-



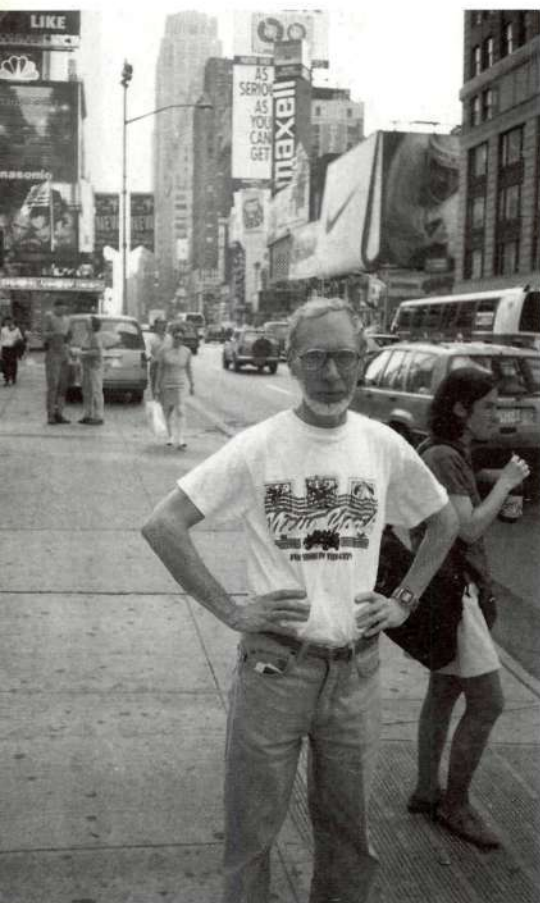
Vanemuine — Aarne Talvik.
Harri Rospu foto

muine" ootuspäraselt pisut lihtsama helikeelega ning "Uku ja Ecu" mõnevõrra keerulisema, kangrolikult sünkopeerivate rütmilähendustega. Kavalehel on välja toodud ka kuus olulisemat juhtmotiivi, VII stseenis (*Salme teeb dihlõfossiga seelikupuule koitõrjet*) on muusikalistes ootusmeeleoludes suisa tõsisid intonatsioone. Peab ütleva, et Kangro muusikaline mõttelend on Hermanniga võrreldes muidugi suurusjärgu võrra tihedam, sama kehtib ka Leelo Tungla libreto kohta. Muusikaliselt on Kangro Karl August Hermannis selles mõttes tublisti aidanud. Sajandi alguse hitt "Kui ma alles noor veel olin" kõlab helistikuliste transpositsioonide ootamatult leidlikus järgnevuses. Kuid samas — kui Hermannis muusikas on seda lihtsat ja "süüdimatut" rahvaliku naiivsuse võlu, siis Kangro märksa keerulisem helikeel näib Karl August Hermanniga võrreldes viitavat oomoodi kaotatud paradiisile, kust Uku on nii Kungla rahva kui Vanemuise takkapihta hea ja kurja tundmise puust pärineva euro-õuna proovimise eest välja ajanud.

Lavastus ise oli kontsertettekandele vastavalt küllaltki napp (Uku "taevaredelist" allaronimine, üks koori ringkäik), kuid sisulisi aktsente siiski täpselt markeeriv. Võib

öelda, et eesti esimene laulumäng ning moemendil viimane ooperimäng ulatasid Rothermanni soolalaos teineteisele eneseiroonilise muigega käe: "Ei meil ole lehma hulle ega hullumeelseid pulle!" Kord on Uku all ja Ecu peal, siis jälle vastupidi. Küsimus jääb Kungla rahva jaoks aga õhku rippuma — kas Uku või Ecu?

HOOAEG NEW YORGIS I



Jaak Rähesoo. Tulnukas Times Square'il. New York, 1997.

Joel Sanga foto

I: TULNUKAS TIMES SQUARE'IL

Hooaeg, millest juttu tuleb, pole praegune, vaid eelmine. Esmamuljeid ja nende siinset kirjapanekut lahutab rohkem kui aasta. Oli detsembri algus 1996, kui saabusin New Yorki. Eesmärgiks Fulbright-stipendiaadina tutvuda ameerika teatriga. Mida ma järgmise kaheksa kuu jooksul siis teingi, talvesüdamest hilissuve lõõsani. Nii et prae-

gu on naasmisestki juba pool aastat möödas. Nõnda sündmustest endist eemaldudes jääb alati küsitavaks, kas muljed vahepeal selginevad või hoopis segunevad ja hägustuvad, moodustades uusi suvalisi ühendeid. Mul on küll tookordsed vahetud märkmed, aga neid killukesi liidab pildiki ikkagi hilisem refleksioon, mis võib olla ka fiktsioon. Too küsitavus on muidugi püsikogemus, võõras ümbrus üksnes teravdab seda.

Võõras pidanuks ümbrus olema täiesti, vähemalt tavakujutlustest lähtudes. Vaevalt ööpäevase vahega olin jõudnud talviselt suikuvast Pärnust pulbitsevasse metropoli. "Linna, mis iial ei maga," nagu ta end reklaamib. Ja mitte lihtsalt New Yorki, vaid otse Manhattani südamesse. Minu toakesest 44. tänaval oli vaid mõnisada meetrit Times Square'ini, linna tuntuima keskuse. Maailma südameni, nagu armastasid rõhutada kohalikud, nende hulgas sealsed eestlased. Ma pole kuskil maailmalinna südames varem elanud, niisiis puuduvad mul võrdlused. Aga küllap voogavad neis kõigis üsna ühesugused turistide hulgad ja kiiskab reklaam. Seda pulseerimist võib ju kujutleda südame takslemisena. Ent mõistagi on "maailma süda" just turistile suunatud väljend — et ta seal südames asumise üürikeses joobumuses rohkem raha välja käiks.

Kahtlemata tuli harjuda tõtlikuma rütmi-ga. Ja lärmiga, mille kohta minult kui võõralt kuidagi hoolitsev-innukalt päriti, kas see mind väga häirib. Tänaval ei tundunudki eriti häirivat. Ja aken oli siseõue või õigemini šahti poole. Küll häiris kuskil seal šahtis asuv võimas ventilaator, mis vaheldumisi kord undas, kord vaikus. Nagu ei ahistanud mitte kõrghoonete kolossaalsus, mille kohta jälle päriti, vaid tolle toapugeriku väikus. Niisiis polnud probleemiks linna üldisemad karakteristikud, vaid vahetu ümbruse erijooned.

Toa olin üürinud juba Eestis olles, pörsast kotis ostes. Mul oli *research scholarship* ehk uurimisstipendium, mis ei eeldanud loengute kuulamist või pidamist, vaid puhtalt ise-

seisvat tööd. Aga ka sellises alaliigis on Fulbright-stipendiaat vormiliselt "kinnistatud" mingi ülikooli või uurimisasutuse juurde, kust ta võib saada erialast ja eluolulist abi ja nõu. Minu vastuvõtjaks oli New Yorgi Linna-ülikool ehk *City University of New York* (CUNY). Täpsemalt selle kraadiõppekooli (*Graduate School*) teatriharu — *Center for the Advanced Study of Theatre Arts* (CASTA). Mis kõige muu kõrval paistab olevat Ida-Euroopa teatri ja filmi uurimise keskuseks Ühendriikides, avaldades seal ainsat selleteemalist ajakirja *Slavic and East European Performance* (SEEP). Küllap sellest nende huvigi eesti teatriuuri ja vastu. Paiknes too *Graduate School* minu sealoleku ajal veel 42. tänaval, enam-vähem New Yorgi Avaliku Raamatukogu uhe klassitsistliku peahoone vastas. (Nüüdseks on ta vist juba kolinud 34. tänavale, *Empire State Building*'u lähedusse.) Ja tema *residence* ehk meie mõistes ühiselamu, kus oli ka minu tuba, jäi sealt umbes viie minuti tee kaugusele.

Kui nimetasin oma huviala ja elupaika, ütlesid newyorklased tavaliselt: Oo, siis olete ju lausa teatripiirkonna keskel! Mõeldes sellega teatri-Broadwayd, mis Times Square'i läheduses ulatub umbes 40. tänavast 50. tänavani. Nõnda ütlevad polnud enamasti teatriinimesed, ka sõna laiemas tähenduses. Sest teatrimaailmas teatakse juba aastakümneid, et Broadway on nii uuemate näidendite kui ka lavastussuundumuste vallas kaotanud keske tähtsuse. Teatritundjate ja -tegijate hulgast ütlesid mitmed nende *show*'de kohta üleolevalt: kui olete näinud ühte, olete näinud neid kõiki. St nad kõik on nagu ühe vitsaga löödud. Vaevalt võtsid küll ütlevadki seda otsesõnu, pigem ilmnis siin "kõrgelaulaline" snooblus. Millele teatriilmas vastandub teine sama sektantlik hoiak, mis tunnistab "legitiimse" teatrina üksnes Broadwayd ning heidab Off- ja Off-Off-Broadway küündimatu isetegevusena või vigurdamisena kõrvalt. Igatahes ei järginud ma Broadway halvustajaid nii truult, et vaadanuksin ainult üht-kaht lavastust. Aga vähem kui kümnest näidistest paistis tõesti piisavat. Ja nendega polnud kiiret, sest kui midagi Broadwayl läbi lööb, siis püsib see seal terve hooaja või mitu hooaega. Offil ja Off-Offil seevastu võib ka mõni huviväärne asi mängida vahel ainult paar nädalat, mis sunnib vaatamisega kiirustama.

Nõnda viis minu teatritee enamasti elupaigast kaugemale — Manhattani lõunaotsa, pisiteatrite püruksmaale. Siiski oli pornoarist ja lõbumajadest puhtaks roogitud 42. tänavalgi väikelavade *Theatre Row*, mis jäi üpris lähedale. Rääkimata paljude muuseumide, kinode ja raamatukogude ligidusest, nii et tihti võisin minna jala. See oli teatavaks kompensatsiooniks toakese väiksusele, linnasüdamel kärele ja trügimisele, mida päeval nagu teravasti ei tajunudki, mis aga mõjus öise unetusena.

Ega kesk-Manhattanit elupaigana ei armastatavat. Võimaluse korral kolivad inimesed kas kõrvalisematesse linnajagudesse või veel paremal juhul teispoole Hudsoni jõge mõnesse New Jersey aedlinna. Seal oli hoopis teine maailm — rahulik, idülliline, "inim-mõõtmeline", koguni steriilsuseni "maniküüritud" eramukruntidega. Tund või poolteist autosõitu Hudsoni-alustest tunnelitest läbi kesk-Manhattanile tööle oli hind, millega sealsed elanikud olid ühendanud väikelinna hubasuse ja metropoli pinget. Eriti pidi Manhattanilt põgenetama siis, kui perre on tekkinud lapsed. Kulus nädal või kaks, enne kui saabumissegadusest toibudes märkasid, et kesklinna inimtulvas näeb lapsi suhteliselt vähe. Nõnda küll talveajal: suviste pargilõbustuste ja tänavalaatadega ilmusid nad lahedale.

Sinna saabumissegadusse, umbes kohaloleku kuuendasse või seitsmendasse päeva langes ka esimene teatrikülastus. See oli juhuslik priipääse, nagu neid *Graduate School*'is vahel pakuti. (Ja vahel, kuigi harvemini, ka täiesti headele etendustele või kontsertidele. Nii sattusin Lincolni kultuurikeskuses kuulama üht Neeme Järvi juhatavat eeskava ameerika muusikast.) Ei teatri, ei autori, ei lavastuse nimi öelnud mulle midagi. Aga mängupaik oli suhteliselt lähedal, 29. tänaval, ja priipääsmega võis ju riskida. Pettumuseks olin hingeliselt valmis. Tööpooles oli etendus üks tühisemaid nende umbes kaheksakümne hulgas, mida Ameerikas nägin. Meelde jäänud üksnes sellega, et oli esimene.

Ma ei osanud oletada, kas priipääsmed põhjustavad suuremat tungi, ja et mitte leppida kõige viletsama platsiga, läksin pool tundi varem kohale. Esmalt oli tegu, et isegi majanumbrit teades teatriust leida, sest sellele osutas vaid imepisi sildike. Ukse tagant

viis kitsas ja pimedavõitu trepp üles, ei mäleta enam, kas teisele või kolmandale korrusele. Ja seal oli väike ooteruum, kus üks neiu ke müüs pileteid, krõpse, karastusjooke. Tungihirm oli asjatu: mind oli ennetanud vist kaks vaatajat. Saaliüksed, nagu sellistes pisiteatrites edaspidigi kogesin, avati alles minutit viis enne etenduse algust. Senikaua liikusid, hõiklesid, seletasid eesruumis ilmselt etendusega seotud inimesed, tehnikud või kes nad olid. Kui Eestis püsib veel mõnevõrra saajandialguse kunstitempli taotlus, millega teatrihardus püütakse viia juba garderoobi, siis siin valitses pigem prooviaegne asjalik õhkkond.

Garderoobe ei paistnud pisiteatritest muide kuskil, mantlid või joped võeti sisse tulles käsivarrelle, hiljem saalis sülle. Mis kitsamate istmeridade puhul, nagu tihti juhtus, põhjustas kohaletürgijale täendavat tüli. Nõnda toimisid paljud ka Broadwayl, kus garderoobid olid ometi olemas. Kui palju lisadollari säästmiseks, kui palju hilisema mantlisaba vältimiseks, ei oska öelda. Ilme oli niisii selline, nagu meil kinos. Oli tulnud kas kunsti või meelelahutuse pärast, igatahes seltskondliku esinduslikkusega. Et teatris käiakse (jälle nagu meil kinos) tavalises tänavarõivas, on vist üldiselt teada. Üksnes Broadway esietendustele tuldavat pidulikumalt, nagu kogesin ühel "poolesietendusel", kui muusikali "**Victor/Victoria**" peaosalisena astus üles uus näitlejatar.

Külaste aegamööda lisandudes märkas, et paljud tervitasid ja vestlesid tuttavlikult nii omavahel kui asjaosalistega. Seda ka vaheajal ja pärast etendust. Ilmselt polnud see ainult suurlinna käitumisvabadus või eesruumi kitsusest tingitud füüsilise ligioleku familiaarsus. Tekkis peaaegu koduklubi tunne, mis etenduse vältel publiku heatahtlike ja julgustavate reaktsioonide mõjul süvenes. Võis oletada, et kui jagati juba priipääsmeid, ei jäetud tuttavaid kutsumata. Aga seda sõprusringi õhkkonda tajusin hiljem teisteski pisiteatrites, ka siis, kui priipääsmeid polnud. Nagu asjaosaliste indu kohe pärast etendust muljeid pärida. Neil puhkudel toimis Off-Off selgesti algajate teatritegelaste hüppelauana: peamine oli võimalik julgustus ja tähelepanu, sealhulgas lähedastelt. Iseloomulikult tänati kavalehtedel tihti tuttavaid ja perekondseid, kes ainelise ja vaimse toega olid võimaldanud sellel ja tollel teatriga tegelda.

Kui etendusruumi ukсед avati, nägin umbes 60 tooliga madalat trepistikku, väike mängupõrand otse vaatajate ees all. Loendasin vaatajaid — oma 25 inimest. Olin lugenud Off-Offi esinemistingimuste nigelusest: et sageli mängitakse hädapäraselt kohendatud pööningutel, keldrites, endistes garaažides. Aga üks asi on neid sõnu lugeda, teine asi paiku näha. Too esmamuljeteater, kuhu mitu kuud hiljem sattusin veel ühele etendusele, tundub tagasivaates koguni keskmiselt korralik: küll väike ja armetu, aga mitte eriti räämas. Edaspidi tuli näha märksa armetumaid — selliseid, kus võisid tõesti arvata end sattunuvat kuskile garaaži. Rohmakad telliseseinad (mitte mingi meil vahepeal moes olnud "puhas vuuk"!) ja kõikvõimalikud torud olid tavaline vaatepilt. Hea, kui seinu kattis hooletu vööp. Üldmulje selline, nagu Eesti teatrites mõnes tungivald remonti vajavas proovisaalis. Valgustaja ja helitehnik istusid oma vähese kaadervärgiga siinsamas viimases reas.

Või kui ei olnud garaaži tunnet, siis võis olla kellegi kodusse, korterisse tungimise tunne. Paaril korral nähtavasti oligi tegemist korteriga. Ühes sellises vaatasin Eugene O'Neilli pikka ja näitlejatele nõudlikku hilisdraamat *A Moon for the Misbegotten*, mida "Endlas" on mängitud pealkirjaga "Saatuse heidikute kuu". Sellel oli 16 vaatajat, kes istusid ühte pikiseina säditud toolidereal, muu põrand oli näitlejate päralt. Kellest kaks (seal kolm põhitegelast ongi) mängisid tavalises realistlikus võtmes täiesti korralikult. Mis ülesande raskust arvestades on kompliment. Ja lavastajaks oli soliidse näitlejakarjääriga vanaproua Teresa Hayden. Ilmselt oli lavastus sündinud puhtast näitlemisvajadusest. Dekoratsioonideks oli üksnes paar madalat poodiumi, mis pidid esindama talumaja verandat. Ja rekvisiitideks paar tegevuslikult vältimatut asja, nagu pang ja hari.

Ühel teisel korral oli jällegi omajagu tuntud kunagine moderntantsijanna Margaret Beals mõnede lähedaste inimeste surmades kõnelevate monoloogide ettekandmiseks kohandanud oma korteri suurema toa. Sinna jõudmiseks tuli teatava piinlikkusega marsida läbi muude eluruumide, ümber diivanite ja kummutite. Sealsamas tatsas ringi üks salkus hallide juuste ja lohmaka kottleidiga vana naine, kes osutus lavastajaks Lee Nagriniks — nii palju kui selline monotükk lavas-

tajat vajas. Enamik publikut pandi istuma põrandale patjadega. Pärast etendust pakuti veel jooke, puuvilja, küpsiseid. See oli juba sõna otseses mõttes koduteater, ent üldse mitte taidluse tasemel.

Mitte kõik Off-Off-teatrid ei tegutse nii viletsates oludes. Aga kui meil Von Krahli Teatrit vahel samastatakse Off-Offiga, siis oleks ta esinemistingimustelt seal üks paremaid, baari arvestades lausa luksuslik. Pigem vastaks keskmistele oludele Tartu Lasteteater, nii nagu ma seda poolteise aasta eest viimati nägin. On selge, et selline teatritegemine on juba pealesunnitud tingimustelt "vaene teater", ehkki seda grotovskilikkude ideaali võidakse järgida ka põhimõtte pärast. Kõike otsustab seal tõesti näitleja mäng. Kui see on kehv, surub ümbruse armetus asja veel algalikumaks. Kui hea, siis unustad ümbruse. Või imetled leidlikku tinglikkust, millega dekoratsioonid ja rekvisiitid sageli asendatakse.

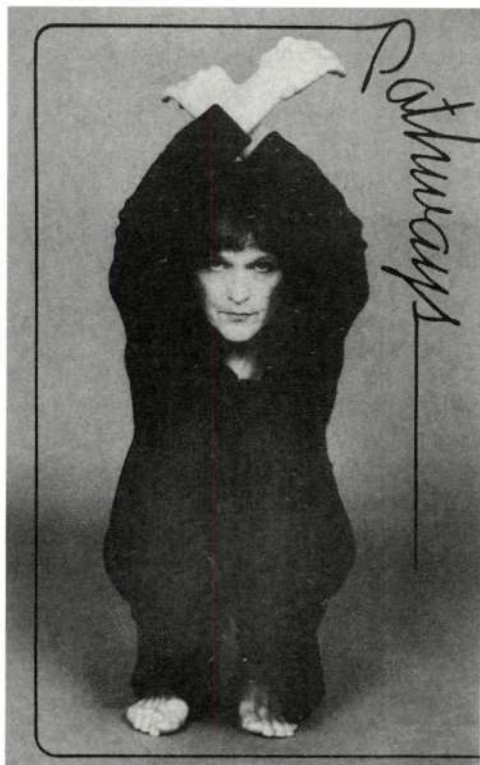
Kunagi kuuekümnendatel võis ka too tinglikkus olla põhimõttelisem, valitseva "kodanliku" realismi vastu suunatud. Nüüd paistavad kõik sellega harjunud, seda võetakse vajaduse korral endastmõistetavana. Ühtaegu paistab tuhmunud kogu Off-Broadway ja Off-Off-Broadway põhimõtteline vahe. Viiekümnendatel tekkinud Off tahtis lihtsalt teha ärikaalutlustest vaba head teatrit. Kuuekümnendate protestipuhangus sündinud Off-Off tahtis teha hoopis teistsugust, alternatiivset teatrit. Või tahtis vähemalt need trupid, kellest rahvusvaheliselt Off-Off nime all kõneldi. Ametlikult, formaalselt jäi vaheks, et Off-Offil tohtis algusaegadel olla "saalis" üksnes alla saja istekoha, Offil kuni kolmsada. Selle mõõdupuuga võttes pole enamik Off-Offi lavastusi kunagi olnud alternatiiv või avangard, vaid tõesti algajate autorite, näitlejate, lavastajate hüppelaud. Ja kuigi avangard pole kadunud, vaid aegade taltudes üksnes taandunud, näib hüppelaua osa tema taandudes tõusnuvat. Vähenenud paistab ka kohtade arvu vahe, sest Off-Offi piirmäär pidi kas kohe tõstetama või oligi juba tõstetud. Ma isegi ei vaevunud täpsustama, sest niikuinii tundus enamik inimesi Offi ja Off-Offi eristavat pilethindade järgi: Offil 25–30, Off-Offil 10–15 dollarit. Broadway sõnalavastuste hinnad algasid 50 dollarist, kuid teatud müügikohtadest või teatud kupongidega sai poolehinnalisi pileteid, mis hägustas jälle vahet Offiga. Need märksõnad ei ole

enam nii selged ja tähtsad, nagu kunagi olid. Kuigi suur veelahe komertsteatri ehk *show-business*'i ja muu teatritegemise vahel säilib.

Tol esmakülastusel 29. tänaval nähtu ei olnud kindlasti mingi avangard. Kõik kolm lühinäidendit esitati olude sunnil minimaalse, tingliku butafooriaga, aga mäng oli enam-vähem realistlik ja näidendid ise süžeelised, ümberjutustavad, kuigi grotesksevõitu olukordadega. Esimeses külastas ema aastakümnete tagant lapsena hüljatud psühhokroonikust poega, ent tolle pähe esines varjukodus hoopis teine hoolealune. Teises, mis tundus kõige huvitavam või vähemalt naljakam, pidas enesetapuks valmistuv naine teistele ägedaid suitsetamisvastaseid kõnesid. Kolmandas osutus patukahetsusele manitsev ümberistija fanaatiliseks usumõrvariks. Too 29. tänavateater oli muide püstitrupiga repertuaarteater, mis New Yorgis pole üldse

Margaret Beals monoetenduses *Pathways* ("Teerajad"). Omaaegne tuntud moderntantsija oli lähedaste inimeste surmast kõnelevate monoloogide ettekandmiseks kohandanud oma korteri suurema toa.

Carol Roseggi foto



tavaline. Ja näidendid pärinesid trupi uue noore dramaturgi Bill Nave'i sulest. Ma hindaksin neid vähekohustava sõnaga "lootust-andvad".

Kuid tolleski hinnangus pole kindlust, sest selle esmakülastuse peamine kogemus oli ehmatus, kui palju teksti mul kaotsi läks. Eriti plass oli lugu naljadega, kui teised naersid, mina aga polnud sõnugi eristanud. Sest head nalja öeldakse ju nagu muuseas, keskmisest vaiksema ja hooletuma tooniga. Siin ma nüüd istusin, tulnud ookeani tagant ameerika teatriga tutvuma, aga ise nagu poolkeelne. Ja ma ei tea ka tagantjärele, kas viga oli rohkem minu harjumatus kõrvas või algajate näitlejate puudulikus diktsioonis. Sest samal määral too kogemus õnneks ei kordunud, ka mitte kõigest paar päeva hiljem nähtud etendustel. Vaiksemaid ja kiiremaid repliike võis ju vahel kaduda: lõppude lõpuks paistavad teatrid kõikjal olevat loobunud sellest diktsiooniidealist, mida inglise keeles nimetatakse "teemantlõikavaiks häälteks", ning liginend natuuraalsele kõnele kõigi selle kõhatuste ja mühatustega. Kuid suuremaid lõike ma enam ei kaotanud.

Nagu igal pool, olid ka seal 29. tänava repertuaarteatris eesruumi seintele riputatud kõik nende üheksa tegevusaasta jooksul saadud autasud, tunnustused, kiitvamad arvustused. Ent alles teistkordsel külastusel miljalgi kevadel märkasin neid uurides, et siin oli esmalavastunud Tracy Lettsi "Killer Joe", mis "Vanemuises" just oli välja tulnud. Nii oli sellel pisiteatrikesel Eesti-side juba enne, kui mina sinna jõudsin. Taas oli maailm osutunud arvatust väiksemaks.

II: VÄIKE MAAILM

Teadmine, et too pisiteater, kus nägin oma esimese New Yorgi etenduse, oli Tracy Lettsi "Killer Joe" esilavastuse kaudu Eestiga juba seotud, jõudis minuni alles hiljem, kevadel. Aga kummalisel kombel andsid just esimesed nädalad ookeani taga pidevalt märku, kui väike on maailm, kuidas siin kõik omavahel nähtamatute niitidega on ühendatud.

New Yorgi eestlased olid ootuspärane niit, sellega võis ette arvestada. Teatri vallas sain enim infot mõistagi Mardi Valgemäelt. Nüüd juba kolm aastakümnet pidevalt New Yorgis elanult teadis ta sealse teatri kirjut

pilti üksikasjadeni. Muide kuulub ka Herbert H. Lehmanni kolledž, kus tema õpetab, tollesama New Yorgi Linnaülikooli alla, mille *Graduate School*'i juurde mina formaalselt olin kinnistatud. See ei tähenda küll palju: New York on Linnaülikooli kolledžeid täis. Peaaegu ainus praktiline tulu neiks kaheksaks kuuks ühe ja sama suure akadeemilise katuse alla paigutatusest seisnes selles, et võisime kolledžitevahelise tasuta postiga saata aegajalt teineteisele mõne artikli äratõmbe või muu väiksema trükise.

Olin Mardi Valgemäega nõukogude postitsensuuri pikkadel aastatel vahetanud harvu lühikeisi kirju. Teadsin tema tegemistest rohkem teiste kaudu, kellega tal olid Eestis püsivamad sidemed. Aga New Yorgi jõudes helistasin kohe kolmandal või neljandal päeval, ja kohtusime veel samal õhtul. Ühe Broadway-ligidase hiina restorani merehõrgutiste vahele jagas tema siis mulle New Yorgi ja mina talle Eesti teatriuudiseid. Vahetus oli küll ebavõrdne, sest tema oli Eesti asjust märksa informeeritum kui mina Ameerika omist. Eks ole Eesti teater juba mahult kergemini jälgitav. Ja mõnda Eesti lehte oli ta viimastel aastatel lugenud internetist. Sellised kohtumised kujunesid püsivaks, enamasti korra kuus, vahel sagedamini. Ja see oli vist ühel esimesel kohtumisel, kui Mardi nukralt tõdes, et teatris vahelduvad tõusud ja mõõnad ning et praegu on vist maailmas mõõnaaeg, Ameerikas vähemasti. Seda arvamust kuulsin või lugesin hiljem veel mitmelt poolt. Ja mul pole alust sellega vaidla, ehkki minu jaoks oli New Yorgi teatril — ka Off-Offi pugerikel — esialgu kas või eksootiliselt võlu.

Teine põhiabi seelses teatrirägistikus orienteerumiseks tuli tollelt *Graduate School*'i kateedril, mille alla nüüd nimeliselt kuulsin. Selle koosseisus oli mitmeid teatriilmas tuntud uurijaid ja kriitikke, kelle raamatuid ja artikleid olin juba kas näinud või nägin edaspidi. Võib-olla kõige tuntumana ja autoriteetsemana Marvin Carlson, kes on avaldanud soliidse rea uurimusi küll prantsuse, saksa ja itaalia teatrist, küll *performance*'itest ja teatriarhitektuurist ning praegu Ühendriikides omal alal kasutatavaima ülevaateteose "Teatriteooriad". Hämmastas, kui vilkalt ta suutis jälgida ka jooksvat repertuaari. "Marvin jõuab kõike vaadata, kõike lugeda," imestasid kateedri doktorandid peaaegu pühalikul sosinal. Sellise mehe soovitudest oli

muidugi kõvasti kasu. Aga praeguse pealkirja all tahan rääkida üllatusest, kui temaga tutvusin. Sest kui ütlesin, et olen Eestist, ja ulatasin oma nimekaardi Pärnu aadressiga, kostis prof. Carlson: "Oo, ma olen Eestis ja Pärnus käinud!" Selgus, et ta oli kuulunud tollesse 1993. aastal Baltimaid külastanud teatriuurijate rühma, kes vaatas Pärnus "Punjaba" ning Tallinnas "Romeot ja Juliat". Esimesel puhul olin teinud külalistele eelneva sisukokkuvõtte, teisel puhul juhatanud etendusejärgset arutelu. Aga see oli üsna suur rühm, ja ilmselt ei vestelnud me tookord isiklikult, sest ma ei mäletanud teda. Mõlemad etendused olid tal veel hästi meeles, ja loodetavasti polnud kiidusõnad paljas viisakus.

Üks eksperimentaaltruppe, keda professor Carlson soovitas mul vaadata, oli *Irondale Ensemble Project*. Nende lavastus "**Andrew Carnegie esitleb Malta juuti**" saigi kohe teiseks etenduseks, mida New Yorgis nägin. Seda vaatama tuli sõita all-linna, Lower East Side'i, mis II maailmasõja järel on kujunenud Greenwich Village'i kõrval boheemkonna pesapaigaks. Uustulnukana piilusin all-linna väiksemates ja tühjemates metroojaamades alles umbusklikult ringi. Ilutsesid seal ju tõepoolest sildid, mis soovitasid hilisemal tundidel jääda kindlatele ootealadele. Muide märkasin kõige reklaami hulgas, mis vaguneid täitis, New Yorgi suurima raamatuari Barnes & Noble luuletsitaate. Üks neist oli: *Do not go gentle into that good night* (Ära mine vagusalt sinna lahkesse öösse) — algusrida Dylan Thomase tuntud luuletusest oma surevale isale. See pani mõrult muigama, kas Barnes & Noble ikka teavad, mida nad metroopäätidele soovivad.

Ent kuigi mul tuli järgneva kaheksa kuuga etendustelt ja mujalt tihti hilja bussiga või metrooga või jala naasta, ei tülitatud mind kunagi. Üksnes paaril korral tuldi alandlikult vabandades raha p a l u m a, aga ähvardamist ei esinenud. Muidugi ei taha ma teistele ränduritele soovitada hooletust, sest midagi võib ikka juhtuda. Ja igal pool. Keskinna peetakse suhteliselt ohutuks, aga juba üsna saabumise järel kuulsin Mardi Valgemäelt, et samas *block'*is, kus elasin, oli eelmisel õhtul restoranis kahe kamba vahel läinud laskmiseks. Iroonilisel moel ei olnud sama laadseid lugusid lähedusest kogu mu sealviibimise aja enam kuulda. Oma karastatuse

näitamiseks võisin Mardile vastu jutustada Eesti kriminaalkroonika uudiseid. Aga muide olevat New York viimase paari aastaga tõesti muutunud palju ohutumaks, mille linnapea Giuliani kirjutab oma kõva käe arvele. Ja ohutus olevat üks asju, mille pärast inimesed üle teab kui pika aja taas nimetavat New Yorki linnaks, kus tahavad elada.

Irondale' etenduspaigaks oli *Theatre for the New City* (TNC). Siin käisin veel palju kordi, sest kõrvuti *La MaMa* ja *St. Mark's Church'*iga on see mitmesuguste väikeste truppide pidevamaid esinemiskohti. Nõnda tänu oma juhtide Crystal Fieldi ja George Bartenieffi kahekümne seitsme aastasele sihikindlale tööle, millega on antud näitamisvõimalus umbes 800 lavastusele. Kõik need kolm sagedasimat etenduspaika asuvad üsna lähestikku, moodustades Off-Offi geograafilise tuumiku.

Theatre for the New City oli tõepoolest vanadest garaazidest ümber ehitatud. Mõned garaaži iseärasused, nagu üksnes raudse kilpseinaga tänavast lahutatud väravad, kust kraamiauto võis sõita otse avarasse eesruumi, olid kindlasti praktilistel, ent võib-olla ka "stiilistel" kaalutlustel säilitatud. Siingi ei taotletud esinduslikkust, vaid kõik oli asjalik, lihtne, proovisaalilik. Aga ei tekkinud ka räämasoleku tunnet. Kaks avarat mänguruumi, kus etendused käisid tihti paralleelselt, olid lihtsalt suured "mustad kastid". Üks mahukama ja nähtavasti püsivama istmetrepistikuga, teises istmed kergesti ümber paigutatavad. All keldris oli veel nn kabaree, kus samuti anti väiksemaid etendusi.

Eesruumis, kus etenduse alguseni võis oodata, kõssitasid siin-seal kulunud diivanid ja toolid. Ka üks kapp raamatutega, mida võis pikemal ootamisel sirvida. Otse sissekäigu ja piletilaua ligi, tulijatel nimme jalus, seisis püksiauku nõopiv härrasmees. Korduvatel külastustel võisin rahuldusega nentida, et mina polnud ainus, kes seda müksates vabandas. Sest tegu oli hästi elusarnase popkunstiliku kujuga. Pildid ja tekstid ooteruumi seintel olid aga tõeline Off-Offi ajalugu: paistis, et siit olid läbi voorinud kõik selle kuulused.

Ja jälle ühendusniit. Kui piletilauast pärisin, kas ameerika teatriga tutvuva eesti kriitikuna võiksin saada lavastust esitlevaid pilte ja trükiseid (*press material*), hüüdis kassanooruk, keda hiljem nägin ühes etenduses ka

ANDREW CARNEGIE
PRESENTS
THE JEW OF MALTA



Lavastuse "Andrew Carnegie esitleb Malta Juuti" kavaleht. *Irondale Ensemble Project*. Mängupaigaks oli vanast garaazist ümber ehitatud saal.

näitlejana: "Oo, ma olen 34. tänava Eesti Majas mitu korda käinud!" Ja ütles paar nime, keda tervitada.

Sellised asjakased loovad kodususe illusiooni. Nii tundsin end koguneva publiku hulgas kindlamalt. Paari päeva eest nähtud esimese New Yorgi etendusega võrreldes oli publikut märksa rohkem. Õnneks, sest muidu olruks suures saalis kaunis kõle. Osalt oli põhjuseks kindlasti PWYW-päev: *Pay what*

you will ehk "maksu, palju tahad". Nagu pärast lavastajalt kuulsin, pidas ta tookordseid vaatajaid heaks, tundlikult reageerivaks publikuks. Raha ja kunst ei käi siin käsikäes.

Sellel hoiakul paistis rajanevat kogu *Irondale*'i tegevus. Ja nähtud lavastust kandis avangardi vana kapitalivaesus. Eelnevalt oli raske lavastusest midagi oletada, sest Andrew Carnegie oli sajandivahetuse terasemagnaat, "Malta juut" on aga Shakespeare'i tuntuima eelkäija Christopher Marlowe näidend. Raevukas farss, nagu seda iseloomustab T. S. Eliot oma Marlowe-essees, mille olin veidi aja eest tõlkinud. Lavastajalt kuulsin, et too esse oligi teda suunanud näidendi juurde: jälle võis tajuda ühendusniiti. Ent Carnegie ja Marlowe seos näis ette üsna suvaline.

Ja suvaliseks ta jäigi, olles võib-olla nõnda ka mõeldud. Enamik lavastusest instseneeris ühe 1892. aastal Carnegie tehastes toimunud streigi sündmusi. See oli lihtne lugu varase röövkapitalismi jõhkra pealetungist töötajate vähestele õigustele. Näitlejate mäng neis stseenides oli siiras, tõsine, intensiivne, enamasti realistlik. Samas kui mängupaikade vahetumine avaras ruumis ja kogu butafooria olid üsna tinglikud. Aga vahekordade mustvalge selguse tõttu oleks streigilugu võinud jääda tüütult plakatlikuks agitpropiks. Marlowe arhailises värsskõnes näidendi groteskselt liialdatud veretööd, millele aeg-ajalt ümber lülituti, pakkusid teistsuguse mängulaadi võimalust ja koomilist leevendust. Muidu ei olnud Carnegie ja Marlowe juudi Barabase vahel muud ühist, kui et mõlemad käivitas rahahimu. Mis minu meelest ei kasvanud küllaldaseks sisuliseks seoseks. Kuid brechtliku võõritusvahendina, mis vaatajat streigi ülesköetud tunnetest distantseeris, täitis ta oma ülesande. Brecht tuli sellise poliitilise teatri puhul iseendast meelde.

Kindlasti polnud see minu eredamaid teatrielamusi New Yorgis. Ent oli siiski huvitav ja oskaja käega tehtud lavastus. Millele mu vaatajakogemuses puudusid otsesed paralleelid. Trükimaterjalide järgi paistabki *Irondale* olevat keskendunud vanade tuntud näidendite seostamisele muu, enda loodud ainega. Alustanud 1983, loetlesid nad oma 28 põhilavastuse hulgas Sophoklese, Shakespeare'i, Ibseni ja Tšehhovi radikaalseid tõlgendusi, mida täiendasid 11 läbinisti enda

vormitud rühmateost. Evimata omaaegsete Off-Offi avangardtruppide rahvusvahelist mainet, jätkavad nad nõnda nende vaimu ja kunstisuundumusi. Sinnapoole osutasid ka viited Viola Spolini improvisatsioonipikute humanistlikule tuumale: et ühiste teatrimängude kaudu kujunevat ja püsivat trupp kui loomulik kooslus.

Tookord äsja saabununa püüdsin aimata sellise trupi praegust paika ameerika teatris. Sest kuigi lavastus oli huvitav vaadata, ei tundunud ta omaaegsete katsetustega võrreldes põhimõtteliselt uutt lisavat, nagu jäänuks avangard seitsaadik toppama. Täpselt samuti tundus toimunud sotsiaalsete muutuste taustal üksjagu anakronistlik lavastuse materjal ja sõnum. Võib ju öelda, et olemuslikult on kapitalistlik kasuhimu jäänud sama röövellikuks nagu sajand tagasi, ning osutada kas või nälgivate arengumaade eksploateerimisele. Isegi New Yorgis endas võis tihti kogeda, et üksikasjades polnudki nõukogude propaganda alati väljamõeldis. See on tõesti räigete kontrastide linn, kus kõrvuti asuvad rõõgatu luksus ja karjuv viletsus. Kerjuseid nägi tihti. Öösel magasid kõnnitee soojaõhurestidel või ukseavades kodutud, pakendikastid asemeks. Ent ometi on Ühendriigid praegu valdavalt keskklassimaa, kus virelejad jäävad marginaalideks, äärevähemuseks. Nõnda palju on asjad Andrew Carnegie aegadest selgesti muutunud.

Huvitas ka, kuidas on kommunismi krahhi Idas mõjutanud protestivaimu Läänes. Eriti kui lugesin lavastuse trükiarvustusest, et *Irontale Ensemble* on käinud Venemaal ja teinud aastaid koostööd Peterburi Salongteatriga. Ja siinkohal tuli jälle maailma väiksuseüllatus. Pärast etendust lavastaja Jim Nielseniga vesteldes selgus, et umbes 90. aastate algul, võitnud ühe rühmatööga mingi Peterburi festivali, olid nad seda näidanud ka Eestis. Tõsi küll, Narvas — mis on Eesti üksnes administratiivselt, aga mitte kultuuriliselt. Küllap sellepärast polnud ma nende külaskäigust kuulnud. Või kui tookord vilksatas lehtedes midagi, siis olin selle unustanud.

Nõukogude "sotsialismi" suhtes polnud juba 60. aastate vasakpoolsusel tegelikult suuremaid illusioone. Ka kõne all olevas lavastuses pandi kapitalistlik kurnamine ja Nõukogude industrialiseerimise toorused lihtsalt samale pulgale. Üks nauditavamaid

episoodide oli Carnegie valimine ühe ülikooli audoktoriks. See oli tõelise mõnu ja hea stiilitundega esitatud paroodia akadeemilisest pugemisest selle maailma vägevate ees. Muuseas ei unustanud talaaris "pidukõneleja" mainimata, et Carnegie tehastes rakendatud tööjõu maksimaalse kurnamise süsteem, nn taylorism, kulus ära ka Stalinile. Hetkeks astus väikese valge ekraanilindina ette Suure Juhi vuntside ja vormikuuuga mees ning lausus asjakohase tsitaadi. Teine näitleja suunas talle prožektori ning vehkis selle ees käega, nii et tekkis mulje, nagu vaataksime ekraanil vana võbelevat dokfilmi. Näide, kuidas lihtne leidlik võte andis vaimuka efekti. Sellistest leidudest "vaene teater" elabki.

Noil esimestel päevadel New Yorgis võisin ühiskondlike taustade kohta teha alles kobavaid oletusi. Kaheksakuulise sealviibimise järel paistavad taustad selgemad. Ja valdavaks muljeks on laialdane sügav pettumus külma sõja lõpu kesistes tulemustes. Kui aastakümneid unistati, kuidas sõjatööstusse pumbatavad summad saaks suunata sotsiaalvalda, siis praegu pole neist unistustest midagi täitunud. Vastupidi, võib märgata sotsiaal- ja ka kultuuriala tõsisit pitsitamist. Alles nüüd paljastub varjamatult, kui palju neil aladel tehtud mõõndustest oli külma sõja võistlusest tingitud. Omal ajal jahmatas ameeriklasi esimene Nõukogude sputnik, äratas nad enesekindlast rahulolust ja sundis haridust heldemalt finantseerima. Nüüd, kus võistlaja taandunud, kärbitakse järjest ülikoolide eelarveid, mitmed akadeemilised ajakirjad, ka teatrialased, on rahapuudusel lakanud ilmumast. Kõik see on tekitanud eriti haritlaste hulgas kibedust.

Tegelikult oli kapitalismi peamine õigustus kogu aeg selles, et nn sotsialismisüsteemis oli inimeste elu veel hullem. Seegi õigustus kehtis peaaesjalikult arenenud maade kohta. Vaesemad maad, kus seda polnud märgata, ongi olnud kapitalismivastastele mõttesuundadele kogu aeg vastuvõtlikumad. Kommunismi kokkuvarisemise järel kaotas too õigustus vahetu veenvuse ka Läänes. Oleme näinud vastureaktsioone järsule kihistumisele ju koguni kommunismijärgses Idas. Baltimaadel on need nõrgemad sellepärast, et siin on kaks põhimõtteliselt omaette asja, ühiskondlik korraldus ja Vene-oht, inimeste teadvuses põimunud. Ja isegi Balti-reas naasid Leedus, kus Vene probleem vähim, "endi-

sed" võimule. Eestis nn parempoolse loo-
sungi all laiutav kiirikastumise kiitus esitab
kogu toda pettumust üksnes veidra hälbena.
Aga laiemas pildis paistab hoopis Eesti seis
erandlik, selles mõttes hälbimus. Mis võib
takistada mujal toimuva mõistmist.

Ent tõdemus avangardistliku protesti
sisulisest ja vormilisest paigaltammumisest
Ameerikas paistab mulle ka tol laiemal
taustal õige. Nagu ka tõdemus protesti kes-
kendumisest mitmesugustele vähemusrüh-
madele. Sellest tuleb veel juttu, aga praeguse
pealkirja all meenutaks sealsamas esinemis-
paigas mitu kuud hiljem nähtud truppi
Thunderbird American Indian Dancers. Alles
eelmisel suvel olid nad käinud Eestis. Olin
neid "Kõuelinnutantsijaid" näinud Pärnus
Chaplini keskuse taga vabas õhus, kus vaa-
tajate tihe summ lasi nende keerulisi tantsu-
sammumustreid ainult tükati hoomata. Nüüd
kinnises ruumis sai ka tegelikult aru, kui
ekstaatiline ja mõjuv on nende neljamehe-
trummi ja leelutamine. Jälle oli võimalus
minna pärast etendust asjaosalisi tänama
ning juba varasemat nägemist meenutama.
Theatre for the New City pidi asuma nende
keskusest ja harjutuspaigast kõigest paari
block'i kaugusel. Harjumatu oli mõelda in-
diaanlasi, eriti neis uhketes sulerüüdes, Man-
hattani rahvastepaabelisse. Aga siin nad olid,
paljud neist ühes või teises ülikoolis õppivad
tudengid. Eeskava põimitud Ühendriikide eri
nirkades asuvate hõimude pärandist. Olid
kui üks selle vohava linna pisemaid ääre-
vähemusi, tänavariietes täiesti märkamatud.
Sama märkamatud ja eristamatud nagu eest-
lased.

(Järgneb)

KAIA SISASK

ARMAS ÕPETAJA LAURI

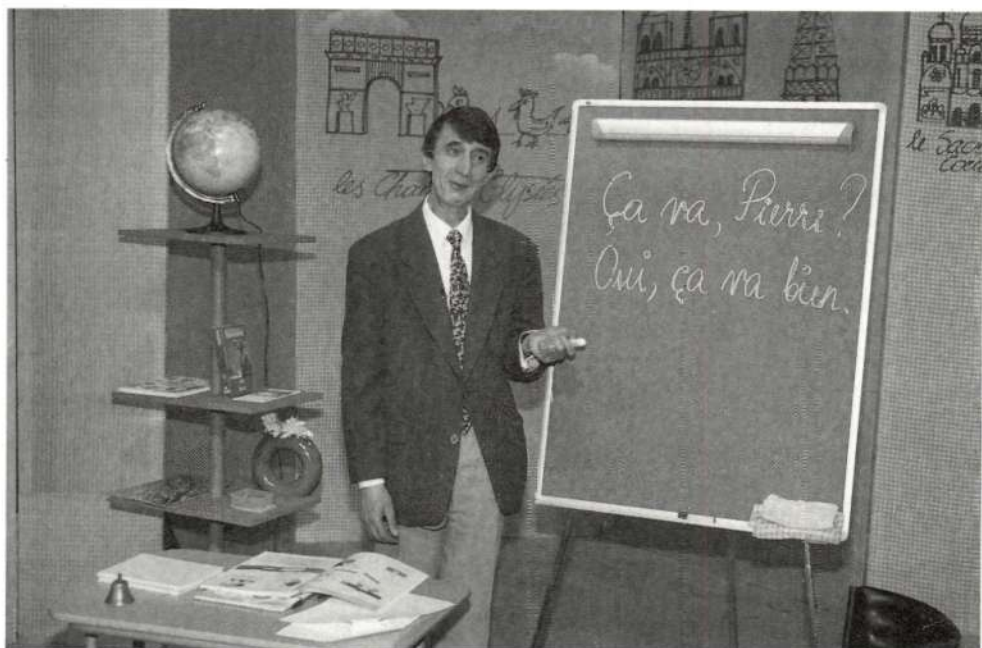
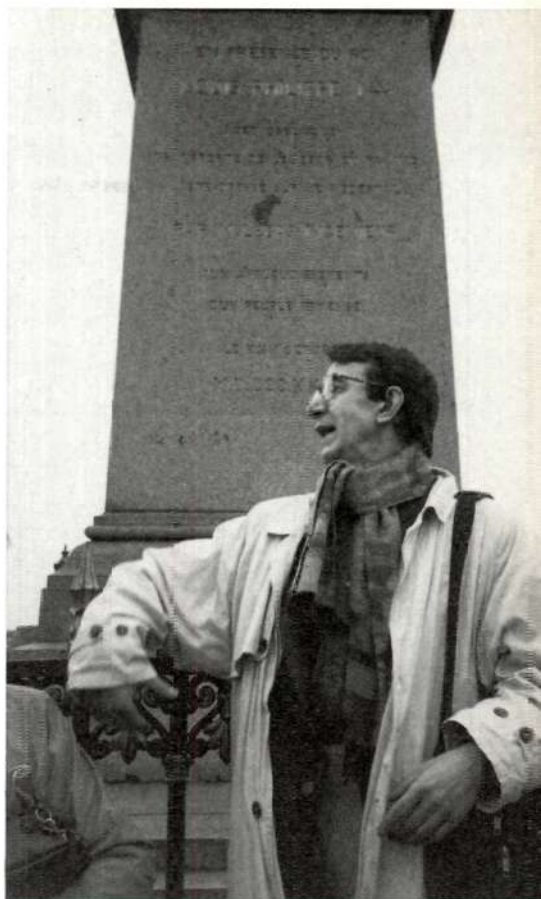
"ÕPETAJA". Teostus: Mati Põldre, käsikiri: Ela
Tomson, pilt: Enn Valk, heli: Ivo Felt, järjestus:
Alari Heinla, tootmine: Enda Lehtmets. Video *Beta*
SP, 50 min, värviline. © AS "Lege Artis Film", 1997.

Aasta 1997. Prantsuse saadik annab
Lauri Leesile pidulikult üle *Palme Académi-
que'i* ordeni kauaaegse ja viljaka pedagoogi-
lise tegevuse eest. "Mu daamid ja härrad, te
kõik teate, kui väga ma armastan prantsuse
keelt," ütleb Leesi tänukõnes. Niimoodi algab
Mati Põldre portreefilm "Õpetaja" Lauri
Leesist, tuntud ja armastatud pedagoogist,
kes eestlaste silmis esindab prantsuse kul-
tuuri ja kes igas olukorras esindab eelkõige
ikka iseennast, "õpetaja Laurit" kui huvitavat
isiksust ja kahtlemata kui nähtust. Kaamera
käib Leesiga kaasas kevadest sügiseni, jääd-
vustades mudilaste sisseastumiskatsed Prant-
suse Lütseumi, mõne koolilõputunni, teatri-
külastuse, laste bussiekskursiooni mööda
Prantsusmaad, ja jõuab siis tagasi kooli, nüüd
juba Lütseumi vastu võetud koolijätside juur-
de, kelle õlul nüüdsest lasub raske ja austav
ülesanne kasvada eelkõige tublideks ja hea-
deks inimesteks, "milline õnn, kui nad siis
pisut prantsuse keelt kah pursivad". (LL)

Režissööril peaks olema lihtne Leesiga
töötada, sest Leesile on iga teda jälgiv silma-
paar otseku kaamera, millele ta korraldab
heldelt terve spektaakli. Üks suur klaasist
silm ette või taha ei loe siin enam midagi.
Filmist on tunda, et Leesi elab ja hingab pub-
liku ees, see on eluvorm, üks eksistentsi tingi-
musi. Võib-olla seetõttu tunduvadki stseenid
veidi demonstratsioonisinemistena, pruuki-
mata seda tegelikult olla. Kogu filmi, iga
kaadri kompositsioon on püramiid, mille
tipus on Õpetaja, ümberringi vaikivad või
toetavad õpilased/austajad. Või nagu le
Mont-Saint-Michel oma püramiidja kujuga —
see on sümbol, mille Leesi Põldrele pakub,
aga mille võimalused film kasutamata jätab,
sest le Mont-Saint-Michel ei näi kehastavat
Leesile mitte ainult Prantsusmaa-ihalust, vaid

igavest ilu, seda jumalikku ja surematut, mis pole mitte ainult kooliõpilaste Prantsusmaareisi kulminatsioon, vaid ühe hoopis tähtsama ja varjatuma teekonna lõppeesmärk ja täitumine. Selle asemel pakub film muusika saatel välja trafareetse Eiffeli torni kujundi. Üldse on filmis kahetsusväärset vähe sümboleid, üheks neist, ja minu arvates parimaks, on intervjuu prantsuse vanadaamiga, mitte niivõrd sisu kui fakti poolest, et filmi peaaegu ainsaks prantslasest tegelaseks on valitud see vanadaam, kes mäletab veel vana Prantsusmaad. Sest just *Belle Époque* (ja sealt kolm sajandit tahapoole) näib olevat Leesi tõeline armastus. Rohkem sügavaid kujundeid filmis paraku ei ole, kui siis ehk vaid jõuluõhtul üles korjatud kurbade silmadega peni. Aga selle taustal kõlanud paarilausealine mõtisklus reetmisest mõjub üldisest tonaalsusest väljakistuna, ühtäkki otsekui isiklikuna. Kohatult seetõttu, et isikliku sfääri filmis ei puudutata. Mati Põldre näitab meile Leesi sellisena, nagu teda tunneb igaüks, kes omal ajal on külastanud tema kursusi Tallinna Keeltekoolis või jälginud tema esinemisi ja sõnavõtte. Aga kes on tegelikult Lauri Leesi, miks ta nii väga armastab seda "Euroopa ahvide" (Schopenhauer) maad, kus on selle armastuse algus (kas tõesti ainult "Sõja ja rahu" avalauses?), kas õpetaja-

"Õpetaja", 1997. Režissöör Mati Põldre.
Lauri Leesi Prantsuse Lütseumis ja Pariisis.
Ülo Josingu ja Mati Põldre fotod



töö on ainult rahva ees esinemine või on õpetaja vahel ka üksi? Üksnes korraks on Leesi filmis üksi, seda keset peomelu, esiplaanil kankaanitantsijad. ("Kõik tundsid ennast sellel peol hästi, peale minu." — LL) Samuti ei puuduta film Leesit kui nähtust, vaid läheb lihtsalt kaasa kõigega, mida portreeritav suvatseb endast pakkuda. Nähtuse peegeldamine eeldaks kõrvalpilku, mis antud objekti puhul võiks olla näiteks humoorikas, aga Pöldre vaikib. Miks? Vaikib ka siis, kui vaevumärgatava rõhuasetusega võiks avada Leesi teise, lävimisel ettevaatlikusele sundiva pooluse — "Ma olen inimsuhetes väga konkreetne. Inimene on kas minuga või mitte." (LL)

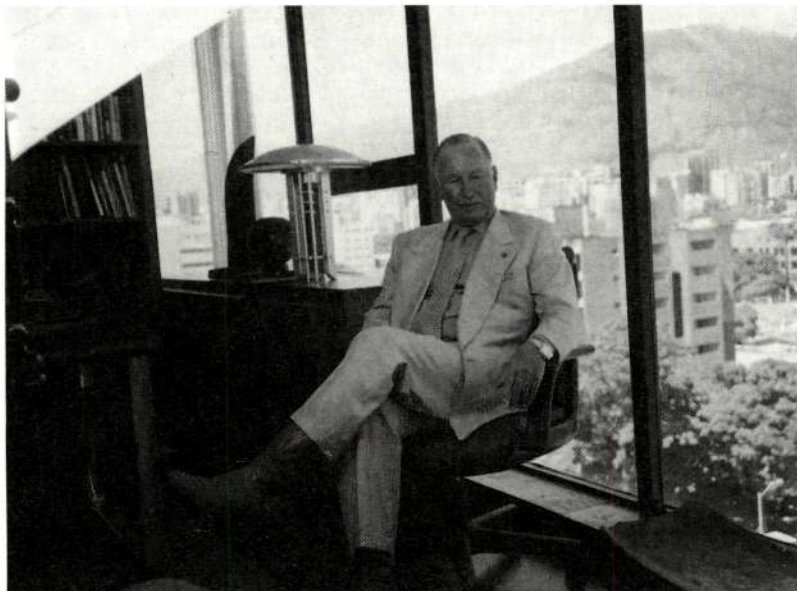
Üldiselt on tunnipikkune film kõitev ja vaheldab tempokalt tegevust, vaheldamata paraku meeleolu. Suurepärase operaatoritöö jäädvustab kaunist Prantsusmaad ja koos Leesi kommentaaridega on see huvitavam reisifilm kui mis tahes teine konkreetselt sel eesmärgil tehtu. Aga mööda Prantsusmaad sõitmine venib ning selle, et Leesi on suurepärase ekskursioonijuht, saanuks ära öelda palju lühemalt. Sümpaatselt mõjuvad küünalde panek kirikusse, kus iga laps peab mõtlema sellele, mis talle on kõige kallim, esimene koolipäev, kus ema lapsel enne tunni algust veel kiiruga nina puhtaks pühib ja üldine inimest armastav suhtumine, mida filmist õhkub.

Kuid ärgem unustagem ka filmi pealkirja — "Õpetaja". Kas Pöldre film on mingil määral üldistus õpetajast? Kaugeltki mitte, täiesti vastupidi. Film ei üldista, vaid eristab, iroonilisemalt suhtudes võiks leida sealt tahtmatu väljakutse kõigile selle elukutse esindajatele — olge ise ka nii lahedad ja inimesena nii huvitavad, küllap siis on võimalik teilgi virelemisest kõrgemale tõusta ja julmas ühiskonnas pinnale jääda. Olge samuti nii enesekesksed ja subjektiivsed ning keegi ei julge kahelda selles, mida te teete ja räägite. Aga ärgem olgem iroonilised — näitab ju film samas Leesit kui don Quijotet, kes praegusel küünilisel ajajärgul julgeb korrata järelejätmatult, et süda on tähtsam kui mõistus ja et lapsest peab kasvatama eelkõige inimest ja kodanikku, teadmised on sealjuures pealekauba. Leesi ametikaaslasena tean ma, et "õpetaja Lauri" pole erandlik ainult oma isikuomaduste tõttu, vaid ka seetõttu, et õpetada Eesti Vabariigis prantsuse keelt on tänuväärsem kui mis tahes muud filoloogilist või humanitaarala. Seda tänu Prantsuse Kultuurikeskuse tegelikule, mitte formaalsele huvile ja toetusele, õpetajate enesetäiendusvõimalustele ja prantsuse keele teatavale ek-

sootilisele aurale (mis, tõsi küll, on suurelt osalt just Leesi loodud). Kõige selle tõttu on teiste alade õpetajatel Leesit "järele teha" kaunis võimatu, nii et ta jääb igal juhul eksootilise taimena kaunistama eesti õpetajakonda, otsekui öeldes: "Võib ka niimoodi."

Lõpetaksin selle arutluse meenutusega ühest sama ala inimesest, prantsuse keele täienduskursuste õpetajast Michel Barbier'ist, kes liigitab oma elukutse esindajaid, pidevalt rahva tähelepanu all olijaid, kelle üheks töömeetodiks on inimeste naerutamine, valgeteks ja punasteks klounideks. Valged klounid on need helged, optimistlikud ja veidi pealiskaudsed kujud, kes ennast oma rollis jäägitult naudivad ega vaeva ennast probleemidega. Ka punased klounid naudid ennast, aga tajuvad samas, et inimesed kasutavad neid ära, imevad neid tühjaks ja see kurnab. Punasel klounil on tegelikult palju probleeme. Temas on midagi traagilist, pierrõttlikku. Just seda punast värvi võiks olla filmile pisut paksemalt lisatud, sest tundes Leesit kolleegi ja veidi ka inimesena, tundub mulle, et Lauri Leesi on punane kloun.

MEIE MEES CARACASES



"Mu elu on avatud raamat", 1997. Režissöör Peep Puks. Ärimees, diplomaat, maailma tasemel kunstitudja ja -koguja ning helde metseen Harry Männil oma kodulinna Caracases.

"MU ELU ON AVATUD RAAMAT". Stsenaristid Olev Remsu ja Peep Puks, režissöör Peep Puks, operaator Aarne Kraam, helirežissöör Mart Otsa, muusikaline kujundaja Andres Valkonen, videomontaaž: Rainer Kask ja Hendrik Reindla, helimontaaž: Koit Pärna, režissööri assistent Külli Austrin, filmidirektor Maie Kerma, produtsendid Reet Sokmann ja Mati Sepping. Filmi montaaž: Tri Angle OÜ (AVID), filmi helindamine: Sonogram (Eesti). Täname: perekond Männil, perekond Väljas, Peeter Ernits ja "Finest Hotel Group". Filmi-kroonika Eesti Filmiarhiivist, Soome TV 1-st ja perekond Männili arhiivist. Filmi tegemist toetas Eesti Filmi Sihtasutus, film valmis koostöös "Faama Filmiga". Video Beta SP, I osa 52 min, II osa 52 min, värviline. © Eesti Televisioon, 1997.

Kunagi tähendas Ernest Hemingway, et igas sadamas võivad kohata mõnd eestlast. Venetsueela pealinn Caracas ei ole küll sadamalinn, ta paikneb tuhat meetrit kõrgemal merepinnast Ranniku-Kordiljeeride orus, kuid Kariibi mereni jääb vaid

kolmteist kilomeetrit. Selles linnas elab 1946. aastast Harry Männil, kes jõudis sinna Rootsist, kümme dollarit taskus, ning tõusis Venetsueela ühe suurima tööstus-majanduskorporatsiooni juhiks.

Peep Puksi ligemale kahetunnine portreefilm Harry Männilist "Mu elu on avatud raamat" näitab esimestes kaadrites mingit koske, kaamera ligineb veejoale ning sellest joonistub välja just nagu õlale vajunud peaga, piinades vaevleva inimese figuur. Kohe järgmistes lõikudes kohtume Männiliga poksitreennis ja basseinis. Seitsmekümne seitsme aastane miljonärist suurettevõtja on tugev, energiline, vitaalne *macho*'lik tüüp, kes jõudnud karjääriredeli madalamalt pulgalt püramiidi tippu. *Macho*'likkust rõhutatakse filmis hiljemgi, seda peetakse Lõuna-Ameerikas ideaaliks, niisuguse elustiiliga mees loovab oma perekonnale kuldaväärt elu ja teda armastavat kõik naised.

Ent edukus ärimehena esindab vaid Männili üht külge. Mitte vähem tähtis, ajas aga üha rohkem väärtustavana tundub tema roll kirgliku kunstikogujana. Männili ja tema abikaasa Mazula kollektsioon kuulub maailma kahesaja olulisima erakogu

hulka, nende Kolumbuse-eelse kunsti kogu hinnatakse isegi terves maailmas üheks kõige väärtuslikumaks. Filmi esimese osa lõpus näeme uuesti avakaadritest tuttavat koske ning Männil juhib tähelepanu langevale veejoale, mis võtvat justkui Jeesuse Kristuse kuju. Tegemist olevat haruldasima taiesega tema kunstikollektsioonis, looduse looduga.

Ei saa öelda, et Männil harrastaks väga looduslähedast elulaadi. Tal on küll rantšo Kostariikas ja suvila Miamis, kuid tema firmad seovad

“Mu elu on avatud raamat”.

Harry Männili abikaasa Mazula on avangardistlik harrastuskunstnik.



“Mu elu on avatud raamat”.

Perekond Männili Kolumbuse-eelse kunsti kogu on üks maailma haruldasemaid.

teda linnaga. Samas on äritegevus toonud meest viimastel aastatel taas loodusele ligemale. Kunagi alustas ta kohvi ekspordiga, siis tulid autod ja põllumajandusmasinad, kolm aastat tagasi mõistis ta aga, et loomakasvatus on väga hea äri. Männili 950 veisega farmile leiab Eestis vaevalt võrdväärset. Nii nagu on toimunud uuesti lähenemine loodusele, tunneb Harry Männil ka üha suuremat vajadust sünnimaa järele. Pärast 1944. aastal Soome kaudu Rootsi jõudmist tuli ta esmakordselt taas Eestisse 1990. aastal ja on siin nüüdseks käinud juba üle paarikümne korra.

Portreteeritava ja kunsti kõrval asetseb filmis võrdväärse kohal loodus. Muidugi kutsub lõunamine lopsakus juba iseenesest seda jäädvustama, pealegi ei satu meie filmimehed, erandiks Mark Soosaar, kuigi sageli Ameerika mandrile. Operaator **Aarne Kraami** ülesvõetu püüab pilku, eriti nauditavad ongi loodusvõtted. Lisakaalu pildile annavad filmis kasutatud löigud Männili kodukroonikast, mis näitavad muu hulgas ekspeditsioone indiaanlaste juurde kunstiteoste otsingul.

Stsenaristidena on **Olev Remsu** ja **Peep Puks** küllalt põhjalikult süvenenud Männili elukäiku. Kronoloogilises järjestuses, kas Männili enda jutustatuna või diktoritekstina taustaks pildile, esitatakse kogu tema elukäik poisipõlvest Pääskülas tänaseni. Siiski võinuks pisut rohkem teada anda tema vanematest ja vennast (mainitakse lihtsalt, et nad küüditati), Mazula suguvõsa tutvustatakse hoopis põhjalikumalt. Männili nelja last

Reet Sokmanni fotod



näidatakse pildis, kuid mitte kellegagi neist ei vestelda. Mõnevõrra räägib oma lastest isa, kuid huvitav oleks olnud kuulla kas siis firma tulevast juhti Harry Eduardi või ainsana Eesti kodakondsust omavat Helmit.

Kindlasti kujunesid üheks kõige keerulisemaks ajajärguks Männili elus sõja-aastad. 1941. aasta lõpus töötas ta neli kuud Evald Miksoni juhitud Eesti Julgeolekupolitseis, mistõttu Simon Wiesenthali komisjon süüdistas teda aastal 1993 juutide genotsiidis. Filmis ei jää seik mainimata, kuid ebaselgeks ikkagi, millega Männil tollal tegeles. Sellega seonduvale küsimusele järgneb jutt tutvumisest Karl Säre toimikuga. Viimase sekeldamist, nagu ka Miksoni elulugu, on põhjalikumalt uurinud kirjanik Einar Sanden. Küll võib uskuda, et juutide süüdistustel Männili kohta polnud erilist alust, müüdi ei oleks asja lõpetatud.

Sõjaaegne pildikroonika on küll osaliselt sada korda nähtud, kuid siinses kontekstis vajalik. Heaks leiuks tuleb pidada soome neljakümnendate aastate filmilõike, kus mängib Männili tollane armastatu. Dokumentaali üks paremaid kohti ongi stseen, milles näeme Männilit vana filmi vaatamas ja näitlejatri ära tundmas; mees vajub hetkeks mälestustesse ning hakkab seejärel kainelt õigustama oma tollast valikut. Küll oleks tahtnud teada, mis on sellest neust praeguseks saanud. Mitte et teda oleks viidud Männiliga kokku Mati Põldre "Mineviku heli" laadis, kuid pisikene vihje tänasesse olnuks huvitav.

Harry Männili karjäär tundub puhuti Hollywoodi muinasjutuna tegelikkuses. Film pakub siiski edukuse ülistamise kõrval, mille aluseks auahnus ja ego, ka kainestavaid noote. Mazula väidab, et nad polevat mingid miljonärid, seda vahest ehk ainult Eesti mõõtudes. Mitmed tagasilöögid on saatnud viimasel ajal Männili äritegevust. Varasemad kompanjonid löid üle firma "Aco" ning ebaõnnestus maatüki ost Maracaibo järve äärde, kuhu ta tahtis "Fordi" keskuse rajada. Kuid need hoobid pole Männili energiat kaugeltki peatanud.

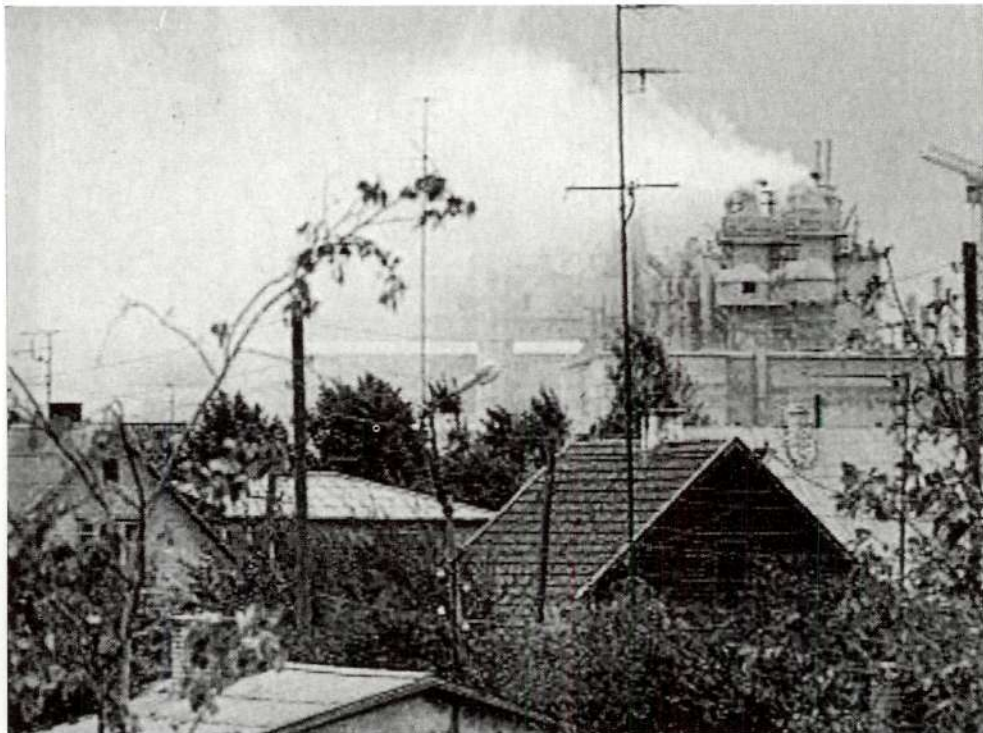
Puksi film annab hulganisti teavet Männili kohtumistest selle ilma vägevatega. Kahjuks ei saa me aga teada, kellega eestlastest (kui üldse) suhtleb(s) ta Venetsueelas. Viidatakse vaid sidemetele Nikaraaguas saadikuks olnud Vaino Väljasega.

Portreefilm "Mu elu on avatud raamat" lõpeb kaadritega 1996. aastast Rahvusraamatukogus, mil avati Harry Männili ja Henry Radevalli kingitud Eduard Würalti teoste ekspositsioon. Juba ainuüksi see väärib tunnustamist.

FILM JA ELU

Mida arvata ärimehesest vändatud filmist? Liiasi kui too mees on arvatud rikkaimate rahvusaaslaste hulka. Selge see — küllap vend plekkis filmi kinni. Ja tõepoolest, milleks sellisele mehele üldse film endast. Kahes seerias pealegi. Vahest nooruspõlve mitte just kõige klantsima renomee taastamiseks? Ja üleüldse, mida ta sinna kuramuse Ladina-Ameerikasse pages. Kuudas nende kurikuulsate sõjakurjategijate nimed nüüd olidki... Kes miskipärast just sinna maailma nurka omal ajal pagesid. Vähemasti need kaks küsimust tõstatuvad Harry Männili isiku puhul tahes-tahtmata. Tõde ja tõenäosus on ütle mata sarnased asjad. Justkui on, aga pole teps mitte. Harry Männili puhul tuleb see eriti selgesti ilmsiks. Mida on mul öelda? Minul, kes ma filmi sünni juures nõnda vahetult seisin. Peep Puksi oma filmiga on saanud maha vägeva teoga. Portreeterida ikkagi meest, kelles on peidus nii suurekalibriline ärimees, diplomaat kui ka maailma tasemel kunstitudnja ja helde metseen. Seiklejast rääkimata. Ja seda ajal, kui ärimees ikka tähendab kodumaal midagi sootuks madalat. Tõsi, oma pieteeditundes on Puks paljuski jäänud liiga hillitsetuks. Eriti mis puudutab mu jutu alguses toodud küsimusi. Aga ma annan endale aru — Puksi kasutatud materjal on vaid tilgake reaalselt olemasolevas meres. Jutustus Harry Männili elust on võrratult huvitavam ja mitmetasandilisem kui Puksi aus film. Seda võin ma igatahes vanduda.

JÕULUDEKS PUHTAKS



"Roheline Kunda", 1997. Režissöör Kristjan Svirgsden. Kunda tsemenditehas oli aastakümneid suurimaid loodusevõitlajaid.

"ROHELINE KUNDA" (*Greening Kunda*). Režissöör ja operaator Kristjan Svirgsden, helirežissöörid Jaak Elling, Jüri Vood ja Ariel Tali, monteerijad Kristjan Svirgsden ja Ariel Tali, produtsendid Tiina Kangro (ETV) ja Ashley Bruce (TVE), peaprodutsent Hannu Vilpponen (YLE TV 2). Täna-takse Soome keskkonnaministeeriumi. Film on valminud ETV saatesarja "Osoon" eestvõtmisel. Tootja: Svirgsden OÜ. Video Beta SP, 52 min, värviline. © ETV, YLE TV 2 ja TVE (*Television Trust for the Environment*), 1997.

Suvi 1995. Kunda. Tolm taevas, majadel ja maas. Punase sõstra kobarad just nagu krohvise-guga kokku mäkerdatud. Kristjan Svirgsden ei raiska filmi alguses sekunditki, vaataja peab kohe selgeks saama, mis koht see Kunda niisugune on.

Ja saabki. Griegi trollitantsu rütmis astub tsemendit-olm meie ette oma kõikides modifikatsioonides, taustaks masinad, inimesed, majad, puud-pöösad...

Tolm ongi "Rohelise Kunda" peategelasi. Enamiku ajast domineerib ta kaadrist kaadrisse, päris lõpus teda aga järsku enam ei ole. Asja lihtsustades võiks öelda, et tegu on tolmu võitmise looga Kundas aastatel 1995—1997. Hallist Kundast saab roheline Kunda, nõnda nagu pealkirjaski seisab (filmis küll valge, sest filmi lõpp sulab jõulu-valgusesse). Kundalastele on tsemenditolm olnud ristiks juba aastakümneid, ning paraku on tule-museks linna samastamine hingematvate tolmpu-vedega. Sellest hoolimata on Kunda rahvas oma risti kannatlikult kandnud, sest tehas pakub tööd ja leiba ning pealekauba on tegu ju "oma" vabriku, lausa traditsioonilise tööstusharuga. Tsemendi on seal mail põletatud varsti juba sada kolmkümmend aastat. Tuletagem vaid meelde "lõõmavate lõuga-dega ahjukoletisi" Parijõe juttudest.

Svirgsdeni jutustatud "tolmu võitmise lugu" on aga siiski kõike muud kui lineaarne. Kaamera ette astuvad Kunda elanikud ja Kundaga seotud inimesed ning räägivad oma loo. Kes argielust ja tolmust, kes oma ametist johtuvalt seda, mida vaja. Rääkijaid esitlevates tiitrites leiame teateid vaid esineja positsiooni või ameti kohta. Sõna võtavad seega tillukesel tööstuslinna erinevate ühiskonnakihtide esindajad. Ja lugu hakkabki hargnema. Lehmamamma on suurepärane ning kasutab ära kõiki audiovisuaalse meedia võimalusi oma mõtete edasiandmiseks. Kellel küll ei hakanud kahju mamma lehmast pärast mõjusat heinaraputamise stseeni kuuri all, kui raputaja üleni tolmupilve kadus? Kalmistul mähitakse hauasambaid kilesse, et kaitsta neid tolmuga ja happevihmade eest. Tehase töölised pole eluolu kohta midagi head öelda ei filmi alguses, kui kõikjal hõljus tolm, ega lõpus, kui tolmuga enam polnud. Arvamuse avaldajad kõnelevad enamasti vene keelt ning ei varjagi, et "enne oli parem". N-ö altpoolt tulevatele karmidele hinnangutele vastandub tehase juhtkonna kiretu optimism. Samuti võõrast keelt rääkiv tehase direktor istub ametiruumis ning ei lase mingitel emotsioonidel oma juttu häirida. Midagi pole teha, see on paratamatu, et Kunda saab puhtaks. Lugu aga jätkub, omandades üha rohkem sotsiaalseid mõtteid. Ajalooõpetaja näib olevat filmi ainus "näitleja". Loeng röövkapitalismist määratud kooliakendest paistvate tehasekorstnate taustal oli tal kenasti ette valmistatud. Hoopis olulisema tõdemuseni jõudis noor mees aga hiljem. Tõesti, mida küll teha, et Kundas ja mujal Eestimaa alevites ja väikelinnades hakkaks kosuma kohalik intelligents? Karta on siiski, et taara usu taassünnitamine maaintelligentsi arvukust ja mõjukust ei suurenda. Värskest rajatud hiie külastamine võeti koos ajalooõpetajaga ette vist küll rohkem selle pärast, et too hiis seal olemas oli.

Jaaniapäev on filmitud Eesti tõseluufilmi häid traditsioone järgides. Kogu olustik ja tegelased ilmuvad vaataja ette vahetutena ja lakeerimata, n-ö elust enesest. Just nagu kaamerameest polekski vahepeal. Rahvariides lapsed, simmanimuusika, kahe viinasöömu vahele räägitud n-ö lihtsa tööinimese siiras jutt.

Peategelane, tolm, on aga tasapisi (suisa imeväel) taandunud. Juba värvib keegi maja, sest tolm ei söövita enam värvi maha. Lõpuks ometi saab kodu kaunistamisele mõelda. Ja emäe, pealinna tähtsad isandadki, peaministriga eesotsas, tulevad olukorda oma silmaga kaema. Vilksamisi näeme ka seda kasti, mis tolmuga kinni püüab. Peaministri huvitab siiski rohkem investeeringute suurus...

Ja ongi lõpp käes. Lehmamamma lehmahein ei tolma üldse mitte ja *как хорошо ещё пахнет!* Kalmistul on hauasambad tolmukattest vabastatud, puhtas lumes põlevad küünlad.

Nüüd võivad ka jõulud tulla, valged jõulud. Näe, jõulumees juba sõidabki Kunda vahel. Lumi on valge, korstnad on valged ja vähene suitski on valge...

Svirgsden on teinud meeldejäeva filmi. Filmi keskkonnast ja selle muutumisest ning ka sellest, kuidas keskkonna muutumine inimesi mõjutab.



"Roheline Kunda". Paari aasta tagune tsemenditollmune Kunda enne rohelisteks saamist. Toomas Tuule fotod

Kuigi film on n-ö etteantud teemal, ei üritagi Svirgsden punktist A punkti B marssida mööda sirget teed, rind ees. Pigem liigub ta eesmärgi poole, selg ees ja kaamera käes, jälgides kriginal liikuva suure sotsiaalse kogumi eluavaldu. Ega vist 1995. aastal keegi veel täpselt teadnudki, millal need valged jõulud Kundasse tulevad. Jääb vaid küsida, et kui poleks tulnud, kas oleks siis filmi veel üks aasta tehtud ja siis veel üks, kuni asjad lõpuks korras?

P. S. Viimastel kuudel on filmi "Greening Kunda" tabanud Kunda endistelt ja praegustelt elanikelt lähtunud süüdistused, et filmis nähtud Kunda polevatki õige Kunda. Et tegu on hoopis "Killing Kundaga" (vabandust omavolilise laenu pärast). Eks igal reaktsioonil ole oma põhjus, selline teravdatud tähelepanu aga vihjab selgelt filmi mitmeplaanisusele ning laiale tõlgendamisspekt-rile, mida ei saa küll ühelegi filmile süüks panna. Ehk oleks hüllem, kui Svirgsden oleks pärast filmi valmistamist Kunda aukodanikuks valitud?

JAAK KILMI "KÜLLA TULI": LUGU JA LOO VÄLJENDUS

"KÜLLA TULI". Režissöör Jaak Kilmi, stsenaristid Jaak Kilmi ja Andres Maimik, operaatorid Illis Vets ja Raivo Lugima, kunstnik Inessa Josing, helilooja Tõnis Leemets, produtsendid Reet Sokmann ja Jaak Kilmi, filmi administraator Maie Kerma, monteeriija Kadri Kanter, heli: Mati Jaska ja Mart Otsa, heliinsener Rein Urm, grimeeriija Krista Toompere, režissööri assistent Kaido Kivi-



"Külla tuli". Robert Gutman (onu Kalju).
*"Kraav on valmis kaevatud, ämbrid on vett täis.
Ja kui tarvis, ehitan maja ümber säärase plekkvara,
et ükski sädemepoeg läbi ei tule."*

Madis Mihkelsoo fotod

toa, operaatori assistent Madis Mihkelsoo. Osades: Rene Reinumägi (Leopold), Pille Lukin (Lee), Robert Gutman (onu Kalju), Liina Tennosaar (Irma), Merle Kullas (Laura), Kalju Orro (volinik), Tarmo Sõmer, Ardo Ran Varres, Velvo Väli, Taavi Teplenkov, Margus Prangel, Tarmo Prangel ja Andres Maimik (tuletõrjujad), Hillar Nahkmann (raadiohääli), Stepan Maurits (kaskadöör). Kasutatud tsitaate Friedebert Tuglase romaanist "Felix Ormusson". 35 mm, 40 min, värviline ja toneeritud. © ETV "Eesti Telefilm", heategevusfond "Diplomifilm" ja "Tallinnfilm", 1997.

Kirjutati Eestis tehtud filmist esimest korda. See on midagi hoopis muud kui kirjutada Robbe-Grillet'ist või Lynchist: autor loeb kindlasti mu kirjutist ja talle ei saa olla päris ükskõik, kas film mulle meeldis või mitte ning kas ma sain sellest aru, nii nagu tema oli mõelnud.

Filmi algus ennustab hetkeks midagi muud, kui film meile tegelikult näitab: kummiulikonnad, käerauad, erootilised hääliitsused. Veidi aja pärast antakse uus lähtepunkt:

"Külla tuli", 1997. Režissöör Jaak Kilmi. Pille Lukin (Lee). *"Aga sa jääd ju süia, kraavi kaevama, tuld ja tüdrukut valvama."*

maneerlik stseen Sacher-Masochi laadis, mis annab mõista, et üks noormees hakkab oma elustiilist tüdinema. Järgneb juba maalesõit ja pikad sekventsid vaheletorgatud tsitaatidega Tuglase "Felix Ormussonist".

Jaak Kilmi ei hooli suurt tegevuse ajalisest määratlemisest. Või õigemini, see on meelega võimatuks tehtud, tuletõrjeauto on pärit hoopis teisest ajast kui tuletõrjute kiivrid ja tubade sisustus kõneleb ainult sellest, et filmivõtted on hiljuti tehtud Eestis. Erinevate kümnendite markereid puistatakse läbisegi, aga nii, et see ei torka veel üleliia silma. Kuna montaaž ja näitlejate töö on väga maneerlikud, sobibki määratlematus filmi põhilise atmosfääriga. Vaataja ärgu unustagu, et see on ainult film: tegemist pole mingi üldistuse ega analüüsiga, ei sotsiaalsete ega psühholoogiliste "sügavuste" avamisega.

Film on illusioon.

Sama illusoorisust rõhutab ka intertekstuaalne suhe Tuglase tekstiga, millel on sajandialguse Eesti kultuuris oma võtme-positatsioon. Ei ole valitud ühtki programmilist lõiku, kus Ormusson lugejale pihiks, et "estetism on mürk" või muud sellesarnast. Tsitaadid on raskesti lokaliseeritava iseloomuga ja selleks, et määrata nende funktsiooni korraga romaanis ja filmis, peaks vaataja filmiga samaaegselt lappama Tuglase romaani. Järelikult on nende ülesanne midagi muud kui Tuglase programmi revideerimine või sellega polemiseerimine: nad peavad vaadatava suhtes kujundama intellektuaalse distantsi.

Võib öelda, et selle distantsi loomine on hästi õnnestunud. Film on korraga afekteeritud ja humoorikas, mahedalt pinnapealne ja

*"Külla tuli". Rene Reinumägi (Leopold).
"Ma tean, see on nii lihtne.
Mind ei ole rohkem kui sina.
Sind ei ole, mind ei ole.
See ongi meie kohtumine."*

*"Külla tuli".
"Meil on kast õlut ja terve paak vett täis,
paneme tramburai püsti."*
Raivo Lugima fotod



ometi läbitöötatud. Ei märka toda ebameeldivat lõhet võimise ja tahtmise, potentsiaali ja pretensiooni vahel, mis vahel on teinud siinse filmitoodangu piinavaks. Kilmi eksperimenterib, aga väljapeetud moel; literatuursus ja karkeerimine tulevad praegu asjale ainult kasuks.

Siiski on "Külla tuli" oma leebe gratsioossuse kõrval veel ka iseseisev lugu. Pehmenenud, arukas ja küüniline, kuid tegelikult rikkumata noormees tuleb linnast maale (võiks oletada, et ta töötab näiteks reklaami alal või ajakirjanduses). Tema vastas seisab onu Kalju, higes maikas kinnismõteline mühkam, kes tahab oma maja kaitsta võimaliku metsapõlemise eest. Onu Kaljul on tütar Lee, keda vaevavad langetõvehood ning kes ei salli oma kasuema Irmat. Irma omakorda ei salli Leed, on tüdinud oma mehest ja kogu maaelust ja tahab üksnes ära. Irma paremas reies on jube mustendav haav: saame aru, et Lee on teda püssist lasknud. Lee ja isa vahel valitseb intsestilaadne kiindumus.

Noormees linnast kujutleb, et tuleb puhkama, satub aga lahendamatu intriigi sisse (see on ormussonlik teema). Erinevalt Tuglase Ormussonist näikse temalt oodatavat tõelist sekkumist, rohkem või vähem soovivad seda kõik (muinasjutuline sissetungija teema, "Kaunitar ja koletis"). Kogu seltskonda hoiab koos mingi ürgne trauma, millele aeg-ajalt viidatakse ja mille sümptomiteks on Irma haav, Lee langetõvehood ja Kalju intsesti-iha (psühhoanalüütiline teema). Maa-maja ise asub eraldatud kolkas, kuhu ühiskond ulatub ainult raadiouudiste kaudu (sotsiaalne teema).

Imelik on nüüd see, et kogu intellektuaalsest distantsist hoolimata on selles jutustus tunda hämarat allegooriat, teatavat viidet küsimustele, mis on jäänud uuemal ajal sõnastamata ja tekitavad ebamäärast rahunust. Linna ja maa vahekorraga on Eestis midagi lahti: on tekkinud teatav kommunikatsioonihäire, vastastikune mõistmatus, ja sellel ei näi olevat lahendust. Seepärast pole uus Ormusson tänapäeval võimalik. Maaelu on liiga paranoiline, liiga mahajäetud, liiga varemetses, liiga mõttetult. Iseseisvat maaelu pole enam olemas, maa probleemid on linna probleemide pikendus. Kui keegi tahabki pöörduda "lihtsa maalähedase" elu juurde, pole tal kuhugi minna, sellist elu ei olegi

kusagil. Ja vastupidi, maalt linna pagedes ei satuta teise keskkonda, teiste probleemide keskele, vaid samade probleemide südamesse, sest linna probleemid algavad juba maalt.

Seda linna ja maa probleemide kokkukulamist sümboliseerib filmi lõpp: masohhistlik noormees ja langetõbine tüdruk tantsivad põlenud maja ahervaremel. Kummalgi polnud kuhugi põgeneda — mida nad olidki kogu aeg teadnud. Eelmise põlvkonna kinnisideed, mida esindasid Kalju endakaitsmistung ja Irma põgenemishimu, on oma relevantuse kaotanud.

Kõik see aga puudutab mõistagi ainult lugu. Filmi esitusviisis on rohkesti nüansse, mis tegija enese tagamõtteid parodeerivad, hajutavad, ümber pööravad, nii et lõppkokkuvõttes pole kindel, kas lugu ei olnud siiski vaid filmitegemise ettekäändeks. Võib-olla Jaak Kilmi ei tahtnudki väljendada lugu, vaid loo väljendamise vahendeid. Selgub aga, et vaatajani jõuavad mõlemad. Noh, nii peabki ju olema! Järelikult film on õnnestunud.

JAAK KILMI (s 23. oktoobril 1973 Tallinnas) on varem lavastanud lühifilmid "Aguli-Ellinor" (1993) ja "Tärran ta-ram" (1995). Lühilooga "Külla tuli" (1997) kaitseb ta Pedagoogikaülikooli filmialal režissööri diplomit. Kilmi on Kanal 2 saatesarja "Kanal 2000/Laboratoorium" režissöör ja teinud reklaamfilme, filmikriitikat on ta avaldanud TMKs, "Sirbis", "Eesti Ekspressis" ja "Eesti Päevalehes". Praegu teeb ta ettevalmistusi poeletunmise mängufilmi "Tähesõit" võteteks ning kirjutab koos Andres Maimikuga stsenaariumi Albert Kivika romaani "Nimed marmortalvilil" järgi.

S. T.

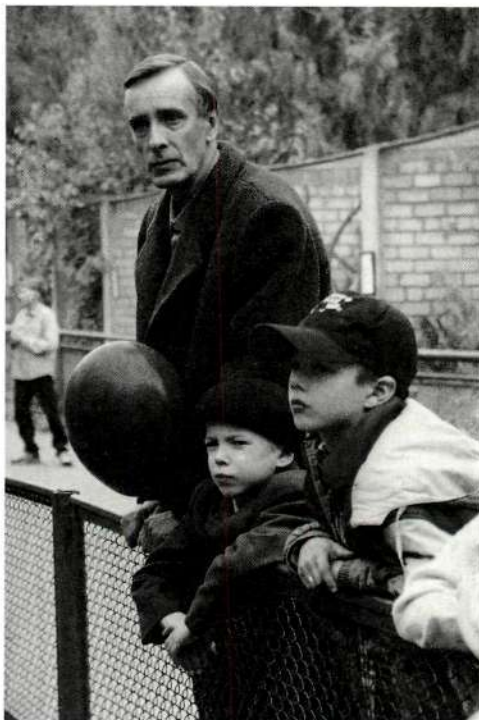
ISA JA POJA VAEVALINE TEEKOND VALGUSE POOLE

"ISA". Stsenarist ja režissöör **Mart Kivastik**, operaator **Ago Ruus**, kunstnik **Toomas Hõrak**, muusikaline kujundaja **Toomas Lunge**, helirežissöörid **Enn Säde** ja **Henn Liiva**, valgustajad **Jaak Hussar** ja **Voldemar Vill**, monteerija **Ahti Tubin**, muusikud **Indrek Kalda** ja **Toomas Lunge**, heli järjestus: **Koit Pärna** (Sonogramm), grimeerija **Heli Printzthal**, kostümeerija **Ave Kuik**, rekvisiitor **Signe Kaljulaid**, lavaseadjad **Indrek Tiisel**, **Heiki Soomre** ja **Kaarli Kivilo**, operaatori assistent **Rein Pruul**, režissööri assistendid **Peep Viljamäe** ja **Jane Vilson**, režissööri abi **Sandra Heidov**, administraator **Margus Sikka**, toimetaja **Tõnu Karro**, produtsendid **Vilja Palm** ja **Mati Sepping**. Osades: **Lembit Ulfsak** (isa), **Silver Sepping** (poeg), episoodides: **Arvo Kukumägi**, **Jan Uuspõld**, **Taavi Teplenkov**, **Viivi Dikson**, **Jaan Laugamõts**, **Helen Valkna**, **Signe Kaljulaid**, **Margus Suurmets**, tünger **Jocky**. Filmis on kasutatud **Fritz Kreisleri** ja **Gary Moor'i** muusikat. Toetajad: Eesti Filmi Sihtasutus ja Eesti Kultuurkapital. 16 mm, 26 min 36 s, värviline. © "Faama Film" ja ETV "Teleteater", 1998.

Kaks esimest mõtet seoses **Mart Kivastiku "Isaga"**. Esiteks, debüütfilmi kohta väga õnnestunud. Teiseks, polegi nii lihtne määratleda, millest film rääkis.

Imetlust väärrib minimalistlik kujutuslaad, see, kuidas film on puhastatud kõigest ülearusest. Ainus liialdus on ehk kaadri taga loetud filosoofiline lõik karust filmi lõpus. Mulle näib, et filmi sõnum on vaatajal käes ka ilma selleta, pisut liiga mitmetähendusliku ja üleva üldistusega. Jalutuskäik merekaldal ütleb juba kõik ära. **Lembit Ulfsak** ja **Silver Sepping** moodustavad suurepärase duo, väike poiss on kogunud näitlejale võrdväärne partner. Kuidas Kivastik suutis väikese poisi panna mängima üksnes näoilme virvete läbi, jääb tema filmiköögi saladuseks.

Eriliselt nauditav on ka see, kuidas Kivastik täpselt valitud olustikudetailide kaudu annab edasi isa ja poja elus valitsevat üldist atmosfääri. See on elu, kus nimetu ängistuse vari lasub kõigil toimingutel, kus aeg justkui seisab ning kus sündmuseks on



"Isa", 1998. Režissöör Mart Kivastik. *Lembit Ulfsak (isa) ja tema kõrval Silver Sepping (poeg). "Ära talle lähedale mine. See on ohtlik loom."*

muna keema hakkamine kastrulis või teekannust tõusev aur.

Selles atmosfääris on õieti ka võti filmi sõnumile. Atmosfääri põhjal võiks arvata, et filmi sündmustik toimub millalgi 70ndatel aastatel, umbes paarkümmend aastat tagasi.

Lembit Ulfsaki kehastatud persoon näib käitumise põhjal kuuluvat põlvkonda, kelle noorus või lapsepõlv langes sõjajärgsesse aega.

Isa elufilosoofia muutub filmis olulisemaks selle tõttu, et tegu on üksikisaga. Ta on siin teatava põlvkonna, mitte üksikisade klanni esindaja.



Võib-olla oleks filmi kandepind laiem olnud, kui Kivastik oleks valinud peategelaseks üksikema — see on teatavasti tüüpilisem juhtum. Ent oletan, et mehega oli tal isa hingeelu lihtsam kujutada.

Olgu, kuidas on, mina näen selles filmis sõjajärgsel ajal noor olnud põlvkonna ja nende laste probleemi, nendevahelise suhte varjatud valu ja valgust. Sõjajärgse põlvkonna elu alahoidmise instinkt on nii tugev, et kipub lämmatama elu ennast. Nende lapsed aga, kel on loomulik tung elu voolamise ja arenemise poole, peavad tahtmatult osa võtma isade koormast. Filmis on sõnum mõlemale sugupõlvele, kuid orienteeritud on ekraaniteos vist rohkem nendele lastele, kes nüüdseks on ammu täiskasvanud.

Mingil moel ei tundu Lembit Ulfsak kaasaegse lapsevanemana. Mehed, kes praegu võiksid Martini-vanuste poiste isad olla, lahendavad hoopis teistsuguseid probleeme.

Mart Kivastiku näiliselt lihtsa filmi sõnumit sõnadesse panna on raske. See on midagi zenilikku: sisekaemus valguse ja varju koeksisteerimisest ühes hetkes.



“Isa”. Terve päeva kahekesi koos kodus ja loomaaias.
Ülo Josingu fotod



MART KIVASTIK (s 4. märtsil 1963 Tartus) on lõpetanud 1984 Heino Elleri nim Muusikakooli koorijuh-timise erialal (õpetaja Alo Ritsing) ja 1989 Tartu Üli-kooli eesti filoloogina. Temalt on ilmunud proosakogu-mikud “Homme” (1993) ja “Palun õnnelikuks” (1996). 1991 valmis tema novelli “Semm” järgi režissöör Aare Tilga samanimeline lühifilm. Ta oli Hardi Volmeri män-gufilmi “Tulivesi” (1994) kaasstsenarist. Teinud oma stsenaariumi järgi koos Raimo Passiga telelavastuse “1979” (1993). Kivastik oli ka Passi lühifilmi “E2—E4” (1997) stsenarist. Režissöörina debüteeris ta lühifilmiga “Isa” (1998). Praegu mängitakse Hendrik Toompere jun lavastuses Kivastiku näidendit “Peeter ja Tõnu” (1997). Sügisel peaks “Ugalas” välja tulema tema uus näidend “Õnne, Leena”. Loodetavasti veel sel aastal hakkab René Vilbre lavastama täispikka mängu-filmi Kivastiku stsenaariumi “Tähti süüdatakse” põhjal. Mart Kivastik on avaldanud hulganisti jutte, esseid, arvustusi ja muid kirjutisi paljudes ajakirjandusväljaan-netes.

S. T.

KAJAKASUVI II



A. Tšehhovi "Kajaka" I vaatus. Lavastaja Elmo Nüganen. M. Tšehhovi Seltsi rahvusvaheline *workshop* Melihhovos. Suvi 1997.

"KAJAKA" ENDA LENNUKAAR

Ees on teatrisuvi. Uute hurmavate ideede, truppide ja etenduste ootel vaatame tagasi ühele kõige omapärasemale teatrifenomenile mullustest suveprojektidest, millega eesti teatritegijad kokku puutusid: A. Tšehhovi "Kajaka" lavastamine M. Tšehhovi Seltsi rahvusvahelise *workshop*'i raames Melihhovos. Eelmises TMK numbris ilmus osavõtjatelt ülevaade õpikoja (treeningtundide) probleemidest, seekord jätkavad Melihhovos käinud Elmo Nüganen, Anu Lamp ja Marika Vernik ning nende kolleeg Kalju Orro juba meenutustega "Kajakast". Etenduse vahetuid muljeid ja kirjeldusi pealtvaataja silma läbi võib leida mullusuvistest lehtedest ("Sõnumileht" 10. VII 1997: J. Allik, "Suveprojekt — igalt teatritl korraga. III"; "Sirp" 25. VII 1997: R. Neimar, "Melihhovo — uus kohanimi eesti teatri ajalukku"). TMK lisab neile tegijatepoolset tausta.

R. N.

ELMO NÜGANEN: Mihhail Tšehhovi Selts korraldab õpikodasid juba mitu aastat. Seekord oli esmakordselt planeeritud seal ette kanda ka üks täismahuline lavastus. Muidu on olnud lihtsalt harjutused ja tunnid Mihhail Tšehhovi näitlejameetodi tundmaõppimiseks. Ju siis leiti, et kahe kuulsa Tšehhovi sugulust arvesse võttes võiks olla tore mängida just seda 101-aastast "Kajakat" (1896), millega varsti (100 aastat tagasi) teeb ilma vastavatud Kunstiteater¹. Ja et oleks vahva seda "Kajakat" mängida just seal, kus Tšehhov ta kirjutas — Melihhovos.

KALJU ORRO: Kuidas valiti lavastajad?

E. N.: Seda ma täpselt ei tea. Võin ainult oletada. Gytis Padegimas Kaunasest arvata-vasti seetõttu, et Gytis ja Vladimir Baitšer, Mihhail Tšehhovi Seltsi asepresident, on varem koos töötanud. Baitšer on lavastanud

¹ Jutuajamine on salvestatud augustis 1997. Kunstiteatri 100. sünnipäeva pidustused on 1998. a sügishooajal. — *Toim.*

Padegimase teatris. Gytis osales ka eelmise suve õpikojas. Nii et need on ilmselt juba varasemad kontaktid. Adolf Šapiro, võib arvata, sellepärast, et ta on laiemalt tuntud just Tšehhovi-lavastaja mainega režissöörina. Mina sain kutse selles mängus osalemiseks pärast seda, kui "Pianoolat" näidati Moskvas Tšehhovi festivalil. Mis puutub inglasesse William Gaskilli, kes on päris maailma teatrileksikonide nimi, töötanud koos Lawrence Olivier' ja teiste korüfeedega, olnud RSC ja Old Vic'i teenistuses, siis seda ma tõesti ei aima, kuidas tema sinna sattus. Tean ainult ta enda üht poolanekdootlikku kommentaari. Aga sellest hiljem. Igatahes oli see esmapilgul veider idee, et iga lavastaja teeb "Kajakast" ühe vaatuse Tšehhovi oma aias, küllaltki intrigeeriv. Niisugust pakkumist iga päev ei tehta.

ANU LAMP: Elmo tegi väga õigesti, et valis esimese vaatuse. Tal oli valida, kas esimene või neljas. Esimesse on sisse kirjutatud tiik. Sama tiik, mille lähedal me asusime. Pargis, kus "Kajakat" oligi ette nähtud mängida. Selle ümbruse kasutas ta maksimaalselt ära.

K. O.: Melihhovos lavastas "Kajakat" korraga neli meest, igaüks ise vaatust. Samal ajal te-

gutses õpikoda, tehti paralleelselt paljudes rühmades harjutusi ja treeningtunde. Kuidas kogu see "masinavärk" töötas?

A. L.: Organiseerijate soov oli kahest nädalast võtta maksimumi. Kuid igal ajal on piirid, ka inimeste keskendumisel, huvi ja tähelepanu jagamise võimel. Tekkis siiski mingi disharmonia treeningute ja "Kajaka" proovide vahel.

E. N.: Sellest oli seal juttu, enamik osavõtjaid tundis säärast kahele poole rebimise tunnet.

A. L.: Tahtmatult kutsuti esile suhtumine asjaarmastaja tasemel, et teeme õhtul natukene näitemängu ka. Eriti algul.

E. N.: Mitmed nii ka valisid: nende jaoks olid harjutused olulisemad kui "Kajaka" proovid. Nad olid maksnud osavõtumaksuks suurt raha, ja kui proovis näiteks partner loeb ja sinul ei ole parajasti stseeni, siis tekib ju näitlejal tihtipeale tunne, et aeg kaob tühja. Aga kui sa teed konkreetseid harjutusi, tegutsed füüsiliselt, mis siis, et näiteks tundide viisi ainult üht kaigast loopides, on tunne, et sa ei lase ajal ja rahal tuulde lennata. Pealegi, kui on tegemist veel noore näitlejaga, kes ei

"Kajakas" Melihhovos. Anu Lamp — Arkadina, kes suhtles etenduses kolmes keeles: oma kodustega vene keeles, Trigorini ja Niinaga prantsuse ning dr Dorniga inglise keeles, ta nagu "tõlkis" omavahel võõraid keeli rääkivaid tegelasi ja sidus neid ühtsesse süsteemi. Tekkis mõtestatud tegelas- ja suhetestruktuur.



oska võtta proovist maksimumi, kui tal enesel parasjagu teksti ei ole.

A. L.: Algul oli seesmine võitlus: ma tahan olla seal, aga oot-oot, ma vaatan pisut seda ka, mis siin liivakastis tehakse. Kuid tasapisi hakkas huvi proovide poole üle kanduma. Ja lõpuks... Nagu ütles see rootslane, kes mängis Dorni: "Ma olen selle üle kohutavalt õnnelik, et ma siia teie juurde sattusin." Ka see hüpotees, et meil ei ole keelebarjääri, sest kuigi me oleme erinevatest rahvustest, tunneme teatrikeelt ju kõik — see eeldus ei hakanud tööle. Rääkimata teistest, ent isegi meie, kes me tunneme näitemängu, teame "Kajaka" teksti peast — ma ei saanud kohati midagi aru, kui mulle pakuti sedasama näidendit taani ja leedu keeles. Järelikult oli viga lootma jääda mingile universaalsele keelele. Aga Elmo oli ettenägelik ja leidlik, tal oli printsiibiks, et kuigi korruga on laval erinevates keeltes kõnelevad näitlejad, on alati üks keel, millest vaataja tingimata aru saab. Võib-olla märkamatu, nii et vaataja ise ei tajugi, et kuuleb paralleelselt vene ja prantsuse keelt, vene ja inglise keelt. Pärast tuli keegi mulle ütleva, et ma ei oska üldse prantsuse keelt, kuid ma sain teie etenduses kõigest aru. Aga muidugi, sest dialoog oli nii üles ehitatud. Toon lühikese näite. Kui Tšehhovi tekstis Niina küsib Treplevilt Trigorini kohta: "Kas ta on noor?", on vastus: "Jah." Mis nüansiga töötas Elmo? Niinat mängiv neiu rääkis prantsuse keelt, ta küsis: "Il est jeune?" Ja venekeelne Treplev vastas: "Тригорин? Да, молод." Ja tekibki vaatajal kummuline illusioon: ma oskan prantsuse keelt, ma saan kõigest aru! Selliste väikeste kavalate asjadega, sellise dialoogiprintsiibiga tegi Elmo oma vaatuse publikule jälgitavaks.

E. N.: Me rääkisime seal Anuga palju sellest, mis on teatris õieti "antavad olud", mis on tolle kuulsa mõiste, termini sisu. Ma ise sain sellest nii selgelt ja täpselt aru alles Melihhovos. Stanislavski järgi me mõistame "antavate olude" all tavaliselt seda, mida annab autor — tegelane oma iseloomu, oma elukutsega nii- ja niisuguses situatsioonis, kui vana ta on, on tal naine ja lapsed, kus ta elab, on ta selles olukorras ammu või on midagi äsja juhtunud jne jne. Aga tegelikult on tegureid, mis mõjuvad ühel hetkel ühes ruumis, kohutavalt palju. Me arutasime seal Anuga, mis on näitlejakoolitus (sellest on meil mingi ettekujutus olemas), aga mis võiks olla lavastajakoolitus, mida saab üldse lavastajale õpetada? Üks lavastaja olulisi omadusi on oskus ühendada võimalikult palju...

A. L.: ...antavaid olusid.

E. N.: Jah, antavaid olusid, võimalikult palju komponente, mis mõjutavad korruga nii tegijaid, protsessi kui ka vaataja vastuvõttu. Mida rohkem üks lavastaja suudab neid tegureid tajuda, neid teadlikult ära kasutada, ühes helistikus helisema panna, seda suurem on tõenäosus, et lavastus õnnestub.

K. O.: Ja seda saaks ka õpetada?

A. L.: See oleks ikkagi mingi parameeter, midagi konkreetset, mida saab õpetada ja millega ka lavastajat/lavastust "mööta". Muidu on kõik lihtsalt üks hämamine: "Mul on mingi nägemus..."

E. N.: Ma isegi oskan öelda, kust mul see mõte tuli. "Kajakas", mille esimest vaatust tegin Melihhovos, oli mul esimene kokkupuude materjaliga, mida ma lavastan teist korda. Siiamaani polnud seda ette tulnud. Ja mind kogu aeg seesmiselt häiris mõte, et teen seda lugu juba teist korda, nagu kordusväljalaset, ja teistest küljest see tõsiasi intrigeeris mind: huvitav, mille poolest siis seekordne "Kajakas" erineb eelmisest? Kartsin vist, et ma ei leia midagi uut, et hakkam paratamatult umbes sedasama tegema. Ja äkki ma sain aru, et need asjad, mis mõjusid Viljandi "Ugalas" ja tolles hetkes, lihtsalt ei kehti praegu siin, Melihhovos. Ja nii ma lõpuks taipasingi: kuigi "antavad olud" Stanislavski järgi on samad — seal Tšehhovi "Kajakas" ja siin Tšehhovi "Kajakas" —, on muud "antavad olud" täiesti erinevad. Viljandis — mitte eriti suur linn, kus kunagi aastate eest eelmine "Kajaka" lavastus ebaõnnestus, see mõjutab teatud osa potentsiaalsest vaatajaskonnast, nende eelhoiakut. Üldse — publik, kes tol hetkel (1990) nagu enamik eestlasi vene klassikast ei hoolinud. Siis — see oli minu esimene Tšehhov, seegi on "antavad olud", mitte ainult minu jaoks, vaid ka näitlejate jaoks — nad ei tea, kas ma oskan üldse seda tööd või ei oska; kui suur on tõenäosus, et meil midagi välja tuleb. Siis järgmised "antavad olud" — ruum. Me viisime publiku lavale, näitlejale lähedale. Õieti eelmistest "antavatest oludest" see otsus tuleneski: arvestades eelloetletud tegureid sain ma aru, et kui meil tuleks publik tavalisse suurde saali, mängiksime me "Kajakat" heal juhul kümme korda ja vaatajate varu oleks otsas. Kaks korda veel — Tallinnas ja Tartus — mängida, ja kõik, võimalused ammendatud.

Nüüd aga võrdluseks Melihhovo tegurid. Autori "antavad olud" muidugi kattuvad, aga kõik muu erineb. Teadsin, et suur hulk inimestest, kes tulevad etendust vaatama, on teatraalid. Nad tunnevad peensus-teni autori "antavaid olusid", Tšehhovi

näidendit. Mida nad veel teavad? Et lavastajaks on üks noor inimene kusaigilt Eestist. Osa teatraale Moskvast ja Peterburist teab, et viimasele Tšehhovi festivalil läks "Pianoola"-nimelisel lavastusel suhteliselt hästi, selle lavastajaks oligi see noormees. Kuid paljud mu näitlejatest ei teadnud seda. Siis see kaksipidine asjaolu, et kuigi suur osa külalisi teab näidendit ülihästi, on umbes 50 protsenti pealtvaatajast siiski kohalik rahvas, kes võib-olla nii hästi ei tea või ei mäleta. Huvitav peab olema nendele ja huvitav peab olema teistele. Väga tähtis asjaolu — kõik näitlejad räägivad erinevat keelt. Olgu tavavaataja või kuulus kriitik või kolleeg Moskvast, kõiki see häirib, polüglotte naljalt ei leidu, tähendab, kõigile tuleb jälgimine kergemaks teha. Absoluutne erinevus: me mängime vabas õhus, küllalt suurel territooriumil. Võib tulla vihma, tuult, võivad ilmuda koerad, kassid ja linnud. Vaatajatel on kaasas lapsi. Ja lõpuks, ka see on "antavad olud", et me mängisime esimesena, esimest vaatust. Me ei pidanud kellegagi vaidlema, eelmiste vaatuste mõjuga võistlema, meeleolu "pöörama". Sa võtad puhta lehe ja kirjutad selle täis, iga järgmine peab seda lugu kas samas stiilis jätkama või midagi teadlikult muutma.

A. L.: Suhestuma.

E. N.: Igatahes, kui me oleksime teinud mõnda teist vaatust, oleksid meil olnud selle komponendi võrra teistsugused "antavad olud".

K. O.: Kas need, kes tegid kolme ülejäänud vaatust, arvestasid teie poolt avangus pakutavaid "antavaid olusid"?

A. L.: Vist mitte eriti. Kuigi neil olid paljud tegurid, suur osa "antavaid olusid" ju omakorda teised. "Vaba õhk" — see tingimus jäi teises ja kolmandas vaatuses küll paratamatult kehtima, aga Gytis Padegimase teises vaatuses oli ka vabaõhuetenduse "antavate olude" ülekasutamist. Tal oli väga suur kramp, ta pidi nagu ennast tõestama. See paistab sellest, kui miski ei kasva oludest loomulikult välja, vaid efektid on nagu välja imetud, üllatus üllatuse pärast. Kui on järv või tiik, siis tegelased ujuvad kohe pikalt järve teise otsa ja tagasi.

E. N.: Või kukub keegi tingimata riietega vette. Pealtnäha — vaimustumine "antavatest oludest", püütakse kõik viimseni ära kasutada.

A. L.: Aga see ei juhtu näitemängu sees loomulikult, et justkui kogemata mingi looduslik või juhuslik asi sekkuks, vaid kõik on nimme. Töö käigus häälestatakse end sellele,

et mida võiks veel välja mõelda. Inglise Gaskill oli otse Padegimase vastand oma häirimatuses. Tema nendest "antavatest oludest" küll suurt ei hoolinud, tegi aias täiesti tubast teatrit, aga ta proovid võisid olla ehk päris toredad ja kasulikud. Ta oli nii rahulik ja mõnusalt sarmantne.

E. N.: Ja väga vaimukas. Anu oli Inglismaal *workshop'is* tema rühmas. Ja kiidab teda väga. Kui me ükskord vestlesime, siis Gaskill küsis: "Kas teie teadsite, kuhu te tulite?" — "Noh, Melihhvosse, Tšehhovi suvekodusse..." Tema vastas: "Seda küll. Aga kas teie teadsite, mis veidrad asjad siin toimuvad? Miskipärast räägivad kõik näitlejad ise keelt ja miskipärast on mulle antud ainult üks vaatust, Tšehhovi näidend on eri lavastajate vahel tükeldatud..." Tema olevat aru saanud, et teda kutsuti lihtsalt vene näitlejatega "Kajakat" lavastama. Ma ei teagi, oli see jutt tõsi või nali. Pisut üllatatud näis ta küll olevat. Ja lõpuks mainis ta: "Ja millegipärast räägivad kõik hommikust õhtuni kellestki Michael Chekhovist. Ega te ei tea, kes ta on?" Niisuguse väikese nükkega lasi ta paista oma suhtumist.

A. L.: Elmo naeris, et ta "tõmbleb" kogu aeg. Mitte nii nagu see kuuekümnendaastane inglase. Ma ei oska öelda, kas see oli "tõmblemine", aga nii rahulik ta nüüd ka ei olnud kui Šapiro. Igal juhul kasutas ta seda kahte nädalat maksimaalselt ära, mitte ei lasknud lihtsalt lõdvalt. Ma muide arvan, et see ei ole ainult vanuse küsimus, tema ei saa seda endale lubada ka kuuekümnendaastastelt.

E. N.: Ma ei tegelnud seal ju mitte ainult esimese vaatuse lavastamisega ja Anu ainult Arkadinaga, vaid me tegime ka pedagoogitööd, vähemalt kahe inimese suhtes. Need olid siis see noor tüdruk, kes meil Niinat mängis, ja poiss, kes mängis Treplevit.

A. L.: See tüdruk ei olnud päevagi teatrikooli saanud, alles kavatseb astuda, tuli lihtsalt ühe teise inimesega kaasa. Täiesti algaja. Ta ei olnud pesueht prantslanna, nagu meil ajalehtedest läbi jooksis, vaid isa poolt ukrainlane, ema poolt sakslane ja kodune keel on olnud prantsuse keel. Elanud Argentinast, praegu elab Prantsusmaal. Aga tähtis oli keel. Prantsuse kultuuri osa vene kultuuris, see seos. Elmo otsis nimelt prantsuse tüdrukut. Oli õnn, et ta ei juhtunud olema Arkadina eas, vaid just Niina Zaretšnaja omas. Ta ei osanud algul midagi. Ütles mulle: "Õpetage mind, kuidas ma pean seda ütleva. Lugege mulle ette..." Mina, välismaalane, peaksin hakkama prantsuse keelt kõnelevale inimesele prant-

suse keeles ette lugema, kuidas on õige! Seda oli nii kummaline kuulda. Kuid me tegime teisiti tööd, ja ta arenes väga ilusti. Vaistlikult andekas, terve vaistuga olend. Õige inimene selle töö jaoks.

E. N.: Minu kohustus oli töö kõrvalt teise silmaga jälgida, et ma seda inimest ära ei rikuks. Et ta ei õpiks midagi valesti tegema. Tal oli ju see raske Niina monoloog Treplevi näitemängust. Seal peab midagi niisugust sees olema, mille kohta Arkadina ütleb: "dekadentlik". Ja noorel näitlejal on selle monoloogiga väga kerge õppida valetamist. Kui ma seda kohta tegin, siis ma kogu aeg rõhutasin ja palusin Anul seda mitu korda talle veel üle seletada, et kõik see, mida me teeme esimese vaatusega, on üks asi, sellele ma kirjutan alla, seda lavastan mina. Aga kõike seda, mis puudutab Niina monoloogi, pole lavastanud mitte mina, vaid ma püüan teha nii, nagu lavastaks Treplev. Ehk siis: ärge õppige Treplevi lavastusest! Aga kõik muu tuleb kasuks. Kogemustega näitleja saab aru mängust mängus, kuid algaja ei pruugi neid eristada.

A. L.: Aga Treplev ise oli meil Moskva GITISE üliõpilane. Kuid üllatavalt... jah, harimatu, see on siiski õige sõna. Ta polnud isegi "Kajakat" varem lugenud.

E. N.: Ja ta rääkis algul kogu aeg oma rollist: Trepljov ja Trepljov. Me vahetasime omavahel pilke: ikka Treplev! Ta ütles, jah-jah, ja eksis varsti jälle. Lihtrahvalik, madala keeletasandi kõneviis. Ja tõesti jahmatas, kui tuleb venelasele seletada, mida tähendab tekstis "Kiievi väikekoodanlane".

A. L.: Või kui väikerahva esindaja peab venelasele seletama, mis on alaväärsuskompleks. Ta küsis seda. Võlvu siiruse aste muidugi. Aga ta arenes kahe nädala jooksul kuidagi üllatavalt, ebaharilikult, mitmeid astmeid vahele jättes, kohutavate hüpetega.

E. N.: Ja lõpuks muutus Trepljov ikka Trepleviks. Üks treplevlikumaid näitlejaid, natuuri ja välimuse järgi, keda ma üldse kohanud olen. Väga hästi mängis see poiss meil lõpuks. Vähemasti neile kahele noorele inimesele saime me midagi kasulikku kaasa anda. Aga sellega tuli ju aina tööd juurde.

A. L.: Šapiro, kes tegi neljandat vaatust, lasi vist asjadel lihtsalt kulgeda. Inimestel oli proovis väga põnev ja huvitav, aga ta ei mõelnud seal Melihhovos vormistamise probleemidele, et see oleks tingimata ka publikule huvitav. Ta jäi vist ajahätta, sest tal polnud kõiki tegelasi kogu aeg kohal. Ma-



Niina — Luz Chomyszyn,
isa poolt ukrainlane, ema poolt sakslane,
kodune keel prantsuse keel,
Treplev — Aleksandr Bezömenski, venelane,
GITISE üliõpilane.

Fotod Kalju Orro erakogust

rika oli ise Šapiro trupis, ta võib täpsemalt jutustada.

MARIKA VERNIK: Minu jaoks oli see, kuidas Šapiro proove tegi, tõesti kõitev. Hakkasime seda neljandat vaatust analüüsima. See, kuidas ta iga tegelase iga repliiki, väga lühikesi tekstilõike enda peal kontrollis — kas meie esialgne seletus toimib, kas see inimene käituks selles situatsioonis niimoodi, kas ta teeb seda ikka sellepärast. Ta ei mänginud otseselt ette, ta mängis läbi. Tihti mõttes, enda sees... Kohati mulle tundus, et see oli ka niisugune kaemuslik lähenemine. Meie Katrin Saukasega valmistasime väga

tõsiselt proove ette. Olime Katiga ühes toas ja kuna me koos, ühes trupis neid proove tegime, siis õselt arutasime "Kajakat". Ikka tundus, et nüüd me oleme jälile saanud, miks keegi tegelane nii käitub, nüüd me oleme hiigla targaks saanud, kõik mõtlesime välja... Ja siis läksime järgmisel päeval proovi, kus Šapiro jõudis oma vaikselt moel nii põnevate lahendusteni, mida meie, "tarkpead", ei olnud üles leidnud ega uneski näinud. Lisaks veel Šapiro vahe huumorimeel — tema proovid olid uskumatult lõbusad, eelkõige tema naljad ühendatud erineva keele ja kultuuritaustastava näitlejad trupiks.

Kui algul teatati, et Šapiro hakkab tegema viimast vaatust, siis Baitšer küsis meilt naljaga pooleks, et kas teie olete ikka "Kajaka" päris läbi lugenud, et Šapiro, näe, ütles siin, et ta polegi jõudnud veel lõpuni lugeda... Ja esimeses proovis ta siis kommenteeris: "See oli muidugi nali, aga tõi on see, et ma pole varem "Kajaka" peale eriti mõelnud, pole selle tükiga tegelnud. Ja nüüd ma siin mõistatan (see on "Kajakas" põhiline küsimus): miks Treplev end ikkagi maha laseb? Vastust ma ei tea, pole näidendit lugedes üles leidnud. Hakkame vaikselt otsast peale, ehk jõuame jälile. Kui oleme selle küsimuse ära lahendanud, oleme kõik lahendanud." Ma ei tea, kuidas ta muidu töötab, see oli ikkagi erandolukord, aga ta väitis, et alustab nullist nagu näitlejadki. Ta ei lähenenud asjale valmis kontseptsiooniga, ei lennanud sellele neljandale vaatusele lihtsalt peale, et teeme ära, ma räägin teile, kuidas... Mulle tundus, et ta surus kahte nädalasse protsessi, mis muidu oleks kestnud kaks kuud või koguni kaks aastat. Teksti pidi läksime edasi aeglaselt. Ja ta ei kiirustanud ka, et jõuda. Tal polnud ühtki valmislahendust ja proov oli lihtsalt üks põnev uurimistöö. Osa tegelas oli ka kogu aeg puud. Tal polnud algul Sorinit, polnud Dorni (valitses meeste põud), ta vahetas välja Treplevi. Aga ei Šapiro ise ega keegi meist ei läinud sellepärast eriti närvi. Proov mõodus rahulikult omasoodu. Ta ei üritanud algusest peale midagi vormistada, lavastada. Ta ütles, et see ei ole võimalik, et me kahe nädalaga näitame mingit tulemust. Me lihtsalt teeme nii palju, kui jõuame, ja vaatame, kas me enda jaoks saame siit midagi. Muide, ilma naljata, mulle tundus vahetevahel tõepoolest, et Šapiro töötab ka Michael Chekhovi süsteemis.

E. N.: Noh, mis puudutab seda Mihhail Tšehhovi töömeetodit, mille järgi justkui päevad läbi harjutati, siis eks selle tõlgendamist ja mõistmist oli ka mitmesugusel tasandil. Mõne arusaamaga tuli proovides

kohe väike võitlus maha pidada. Üks iseenesest väga hea näitleja, kes mängis meil Šamrajevit, küsis vahepeal päris ärevalt: "Kas me teeme ikka Mihhail Tšehhovi meetodi järgi?" Nemad töötavat oma teatris vaid Tšehhovi printsiibil. Ma küsisin, mida see tähendab. Kuidas see välja näeb? Vastus: "Ei mingit lauataagust perioodi, ei mingit arutamist ega juttu. Näitlejad tulevad kokku, loevad korra näitemängu läbi, siis nad unustavad kõik ära ja hakkavad kohe tundma." Ma küsisin: m i d a tundma? "Tundma, kuidas tekst mõjub, mida me tunnetame ruumis. Tajume, mis lause tekstist meelde jäi. Kui sellest lõigust jääb meelde sõna "uni", siis ma hakkam tundma und. Kuidas ma tajun und." Ja ta rääkis seda tõsiselt! Kusjuures ise väga tore näitleja. Nii et ka üsna veidralt mõistetakse neid asju. On võetud endale järgalt üks suund: tuleb erinevad Stanislavskist. Analüüs välja! Tajume, tõuseme püsti ja kohe teeme! Minu jaoks on see absoluutne udujutt.

A. L.: Minul on Melihhovoga seotud üks väga suur elamus: ma lugesin seal läbi Tom Stoppardi tõlke "Kajakast", inglise keeles — "new version", mis äratas palju mõtteid. See elamus ei puuduta niisiis otseselt näitekunsti, vaid tõlgendust ja tõlkimise kunsti. See polegi nagu päriselt tõlge, vaid variatsioon, tehtud on üks täiesti uus variant *Royal Shakespeare Company*'le. Kuidas ma sellele jälile sain? Meil oli endal kaasas üks teine "Kajaka" tõlge inglise keelde, mis oli võetud Tallinna Rahvusraamatukogust. Kuid kohapeal selgus, et meil olid käes niivõrd erinevad tõlked, et ingliskeelsed tekstid omavahel absoluutselt ei klappinud, küsimus polnud ainult üksikutes sõnades, need olid lausa erinevad näidendi-variantid.

Samal ajal ei klappinud ka minu prantsuskeelne variant Niina osatäitja prantsuskeelse tekstiga. Hakkasin asja lähemalt uurima. Inglisekeelne, mida minul seni ei olnud, selgus, oli Tom Stoppardi tõlge. Ja prantsuskeelse oli teinud Marguerite Duras. Kaks suurt olid tõlkinud Tšehhovit. Me olime just kevadhooajal, enne Melihhovot tegelnud pikalt "Arkaadiaga", niisiis Stoppardiga, ma arvan, et ühe suurimaga tänapäeval teatril kirjutajatest. Võtsin nüüd ta Tšehhovi tõlke ja hakkasin rida-realt võrdlema originaaliga.

Järg lk 96



Helilooja Tõnis Kaumann, sündinud 5. aprillil 1971 Tallinnas, alustas muusikaõpinguid Nõmme Lastemuusikakoolis klaveri alal, jätkas kolme aasta jooksul Tallinna Muusikakeskkoolis, erialaks muusikateooria ja kompositsioon, viimast René Eespere juhendamisel. Eesti Muusikaakadeemia lõpetas ta heliloojana 1994. aastal, olles Raimo Kangro üks esimesi õpilasi. Oluliseks peab pikaajalist ja tihedat kontakti Raimo Kangroga, ja tema soovitusel kirjutada niimoodi, nagu endale meeldib, sõltumata moest või näiteks koolkonnast. Meenutab esimest tundi Raimo Kangro juures, kus mängis oma loomingut ette ning õppejõud küsis, kas talle endale meeldib. Ei meeldinud. "Siis tuleb teha kuidagi teisiti." Akadeemia agendast tuletub tänuga meelde klaveriõpetajat Erna Saart, kelle tundideks tuli hoolsalt ette valmistada, muidu oli piinlik.

Praegu, alates 1997. aasta sügisest, jätkab Tõnis Kaumann EMA magistrirõppes professor Jaan Räätsa juures. Vahepeale jäänud kolme aasta üle tunneb rõõmu ja peab kasulikuks, et õppimine ei ole läinud järjest, "konveiermeetodil".

Töötanud

on Tõnis Kaumann arvutite alal, kuigi selleks on järjest vähem aega. On praegugi "Finale" notatsiooniprogrammi esindaja Eestis — see on programm, millega ta ka ise muusikat kirja paneb. "Finale" kasutajaid on Eestimaal vähe, nii et see "esindamine" ära ei toida, nagu paraku ka mitte helilooming. Kuigi tellimusi on rohkem, kui helilooja täita suudab — kogu aeg on midagi pooleli. On teinud ka reklaamimuusikat, mis on tasuv ettevõtmine — vähem tööd ja rohkem raha. Looja nime ka kusagil ei nimetata. Samas väidab ta kindlalt, et sedagi tuleb hästi teha.

Tõnis Kaumann on helilooja, kes loob oma teoseid arvuti taga. Eeliseks on see, et teost, vaja-

dusel iga vastvalminud löiku, saab kohe ka kuulata. Arvutiga on ühendatud mõned süntesaatorid, nii et ta saab paika panna flöödi heli üsna sarnaselt flöödiga, fagoti sarnaselt fagotiga jne. Alguses tuleb palju defineerida, et kõik enam-vähem õigesti kõlaks. Täit kõlapilti see teosest kaugeltki ei anna, küll aga annab ettekujutuse teose loogilisest struktuurist, sellest, kas ja kuidas muusikaline materjal omavahel haakub. Muidugi ei saa süntesaatoriga kontrollida pillidevahelist dünaamilist ja tämbriilist tasakaalu, see on elavas ettekandes sootuks erinev. Kas arvuti just kiirendab muusika loomist, jääb Tõnis Kaumann vastuse võlgu, küll aga mõonab, et vajadusel saab kirjutada väga kiiresti.

"Heinavanker"

on ansambel, milles Tõnis Kaumann praegu kaasa teeb. See on üks osa kaheks jagunenud "Linnamuusikutest", milles Tõnis Kaumann osales umbes viis aastat. Ansambelis on viis kuni seitse liiget, vastavalt vajadusele või õigemini võimalusele, ja selles laulab tervelt kolm heliloojat, lisaks Tõnis Kaumannile ka Toivo Tulev ja Margo Kõlar. Märtsi keskel tuli ansambel "kontsertturneel marsruudil Soome—Norra—Rootsi—Soome—Rootsi—Soome", sealtpoolt polaarjoont. Kava koosnes gregoriaani koraalidest, juhatas Toivo Tulev. Üldse on ansambli kavad päris krõbedad — renessanss- ja keskaegne muusika. Ockeghem näiteks. Aprillis saab ka eesti publik "Heinavankri" esinemist kuulata. Küllap on ka selles ansambelis osalemine põhjusi, miks Tõnis Kaumann valis magistrantuuris üheks aineks hääleseade, õpetajaks Vilja Kruusement-Sliževski. Aga õpetus kipub vanamuusikast järjest kaugemale ja samas üha tõsisemaks minema. Seda enam, et Tõnis Kaumann loomuses pole midagi poolikult teha.

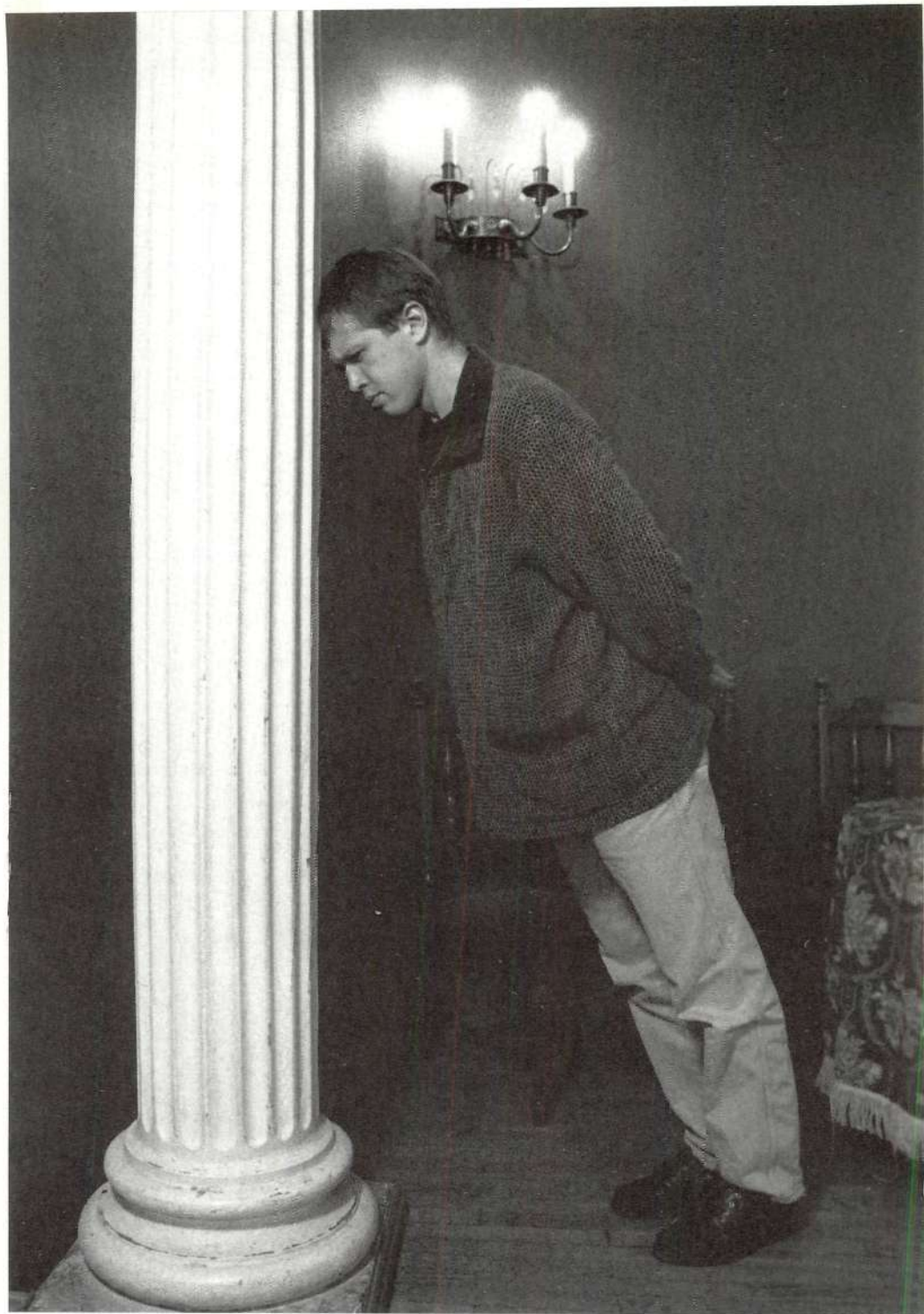
Vokaalmuusika kirjutamisega on aga raskesti, tüüpiline heliloojate probleem — head teksti on raske leida. Ise oma vokaalteosele sõnu kirjutada, seda teed ei tahaks helilooja minna. Viimasel ajal eesti muusikat vallutanud ladinakeelsete tekstide kasutamist peab ta liiga formaalseks. "Et igaüks peab kirjutama ühe missa ja istutama ühe puu."

Ooper

on loominguplaanides praegu kesksel kohal. Mõnes mõttes peab ta ka oma lauluõpinguid selle loomisel plussiks. "Laulja peab olema samaaegselt nii muusik kui ka pill. Head lauljad on need, kes ise oma pilli mängivad.

Ooperi loomise idee sai alguse Tõnu Kaljuste ettepanekust. Esialgne tulemus oli Tõnis Kaumann autorikontsert festivalil "VoxEst" 19. septembril 1997. "Kui hästi läheb, saab need lood ka linti mängida." Lindistus on heliloojatele üldse üsna valus teema — ikka see "finantside leidmine"! Muidugi on võimalik produtseerida arvutitlanti, et teosest mingi ettekujutus saada, aga see pole kaugeltki see.

Niisiis, ooper Eesti Filharmoonia kammer-



koorile. Algselt oli ettekanne planeeritud koos Raimo Kangro "Uku ja Ecuga", kuid ajapuuduse tõttu tekkis libretoga probleeme. Nüüd on uus libretto käes ja esimesed korrektureidki tehtud. Ooper läheb ju ennekõike helilooja nime all, tema maailmavaatena. Lähemaks kommentaariks ütleb Tõnis Kaumann, et see on kammerooper, kestab ehk veidi üle tunni, ühe vaheajaga. Esialgu mitte rohkemat.

Tõnis Kaumann oli üks seitsmest, kes valiti Rahvusoperi "Estonia" ja Heliloojate Liidu korraldatud ooperi ideekavandite konkursi žüriisse. Leidis seal endale meelepärase ideekavandi pealkirjaga "Trooja hobune", autor Neeme Kuningas.

Teatritest

on Tõnis Kaumann seni kokku puutunud vaid Nukuteatriga, kirjutanud muusika kahele lavastusele, "Timbu-Limbu" ja "Sõber kurk"; esimesele neist ka laulud, teisele, mis praeguseni mängukavas, kujundusmuusika. Sõnateatris käib päris tihti. Kuna teatrisse mineku mõte tuleb enamasti äkki, on ainus võimalus Draamateater, kuhu lihtsam pileteid saada. Ometi on viimase aja põnevamad elamused olnud seotud Linnateatriga: "Pia-noola ehk Mehhaaniline klaver" ja "Elisabeth, naine juhuse tahtel".

Senine suurim edu

pärib aastast 1995, mil Tõnis Kaumann valiti orkestri *Academy of St. Martin in the Fields'* (London) poolt Euroopa nooreks heliloojaks. Orkester valis noort heliloojat kolmandat korda ning laureaadi tiitlid on mõõda Euroopat laiali läinud: Viin, Praha, Tallinn. Pärast 1995. aastat pole seda välja kuulutatud, nii et seni on Tõnis Kaumann viimane selle Euroopa noore helilooja tiitli kandja.

Tõnis Kaumann oli üks kahest noorest eesti heliloojast, kes saatis oma teose, täpsemalt muusikaakadeemia lõputööna valminud Klaverikontserdi lindi ja partituuri Londonisse, ja helilooja ise arvab, et jäi sealsele žüriile kõrva just sellega, mida tema loomingus on Eestis taunitud — teatav lähedus neoklassitsistlikule suunale. Mitu kuud hiljem tuli teade, et Tõnis Kaumann on konkursi võitnud, teda kutsuti kolmeks ja pooleks nädalaks Londonisse. Seda aega, kus oli võimalik tutvuda Inglismaa pealinna muusikaeluga, käia kontsertidel, peab Tõnis Kaumann siiani ülioluliseks. Preemia ise koosnes kahest osast: tellimus teosele, kas kammer- või sümfooniaorkestrile, mille pidi ette kandma *Academy of St. Martin in the Fields* ning muidugi tellimusega kaasnevast rahasummast.

Academy of St. Martin in the Fields' orkester on tugev, nad plaadistavad aukartustäratavalt palju. Tõnis Kaumannilt tellitud teos pealkirjaga "Ni-hilissimus acutus" valmis 1996. aastal ning kõlas

orkestri esituses 9. aprillil 1997 *Elisabeth Queen Hall'*is. Pealkiri viitab ei kellelegi muule kui Juhan Smuuli "Polkovniku lesele", kuigi — mingit paralleeli selle kirjandusteosega otsida oleks vist küll mõttetu.

Kõige enam vapustasid heliloojat orkestri proovid, just esimene proov, mille tase oli selline, milleni Eestimaal tihti ei jõutagi. Tavaliselt mängib see orkester põhiliselt klassikat ning XX sajandist lisaks peaaegu kohustuslikult Brittenit. Tõnis Kaumann tundus oma helikeelega siin ehk pisut ootamatu, seda enam, et ka tollel kontserdil olid tema "kaaslasteks" Haydni, Britteni ja Schuberti teosed. Nii arvabki helilooja, et ehk polnud see tema teose jaoks kõige õigem koht ega ka kõige õigem publik. Vastukajasisid oli igatahes vähevõitu. Paraku ei lindistatud Londoni kontserti: selleks peavad olema erilepingud.

Opus 1

"Op 1/97". Sellist pealkirja kandis aasta tagasi Eesti Muusika Päevadel esiettekandel olnud kammerorkestri teos, ju siis esimene teos aastal 1997. "Op 1/98" on teos "Brass Academiale", mis valmis 1998. aasta alguses. "Tavaliselt panevad heliloojad oopusenumbreid ühest lõpmatuseni. Sellisel juhul tuleb mäletada kogu oma loomingut, minu numeratsioonistustemiga vaid aasta lõikes". "Op. 1/98" oli esimene kokkupuude vaskpillikoosseisuga, noodipildis lihtne, aga võimalik, et rütmiprobleeme tekitav. "Need on nagu stseenid filmist."

Veel midagi olulist

Tõnis Kaumann elab praegu koos Tartu Ülikooli lõpetanud ajaloolasest abikaasa Liinaga Pääskülas. "Lapsed on plaanis."

Oma kirjanduslikku maitset nimetab helilooja "kentsakaks", kuigi — ega lugemiseks palju aega jää. Ehk kunagi... Kui koduses töötoas, mis koosneb arvutitest ja süntesaatoritest, kuid mida Tõnis Kaumann siiski "stuudioks" ei nimetaks, liiga kaua on istunud, minnakse ülakorrusele lauatennist mängima, suvel loomaaeda rulluiskudega sõitma. "Muidu võib toas kangu jääda."

Mis puutub muusika kuulamisele, siis eelistab Bachi ja džässi, "Minu jaoks on üks muusikaliteratuuri tähtteoseid "Mattheuse passioon". Ooperimuusikast peab lähedasemaks Mozartit, eelistab ooperis "kerget ironia varjundit".

Tõnis Kaumann on loominguline natuur, kelle muusika tekitab vastakaid arvamusi ning kelle muusikalist mõttemaailma on võreldud omapärase sünteesiga eestimaist 1990. aastate (võib-olla ka veidi varasemast?) loomingust. Miks ka mitte?

MARE PÕLDMÄE

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC

EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÖUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

VELLO RUMMO answers (3)

Conversation with the long-term artistic leader of Pärnu Theatre Vello Rummo, who memorises his years as the teacher in the theatre school and Moscow GITIS, Estonian TV and Pärnu Theatre.

KADI HERKÜL. The Obstinate "No" of a Small Girl (30)

In March 1998 J. Anouilh' "Antigone" (dir. L. Peterson) was premiered in a small Tallinn theatre "Theatrum". The review sees the performance in the context of the previous ones without avoiding the past of Anouilh' "Antigone" in the Estonian theatre. Especially due to the fact that for the director L. Peterson it is the second interpretation of "Antigone" (first in 1980) and for the actor Aarne Üksküla it is his second Kreon.

ENE PAAVER. Let There Be Light! (55)

An interview with the freelance light designer Airi Eras who is at the present the only educated light designer in Estonia. She graduated the Estonian Art Academy set design department and then went to Rose Bruford College in London which she graduated last spring. During this season Airi Eras has designed the light for performances in different Estonian theatres — "Threepenny Opera" in Tallinn Town Theatre, "The Art" in Estonian Drama Theatre, "My Sister in This House" in Pärnu Theatre etc.

JAAK RÄHESOO. A Season In New York I (64)

The translator and theatre critic Jaak Rähesoo lived in New York from the end of 1996 till spring 1997 as a founder of Fullbright Foundation. In this issue we start publishing his longer article series about the performances seen in New York.

KALJU ORRO. Seagull Summer II. With the "Seagull" Itself (85)

Continuation of the discussion started in the last issue of TMK about the workshop of M. Chekhov held last summer in Melihhovo where actresses Anu Lamp and Marika Vernik and director Elmo Nüganen took part. While the last time the subject was mainly the workshop itself then in this issue the Estonian theatre people mediate their experiences of the birth of the performance "The Seagull" in the park of Melihhovo.

MUSIC

VARDO RUMESSEN. Assurian Kings And Biblical Prophets (15)

On the Background of Oratorio *Jonah's Mission* by Rudolf Tobias

An article dedicated to the 125th anniversary of Rudolf Tobias' birth. Vardo Rumessen, who is well acquainted with Tobias' works has, alongside with bringing the oratorio to performance, done a research on the historical backgrounds of the work — Assur and its kings, archaeological finds etc. and relates the text of the oratorio to the Scriptures.

Hello, Eri. An Open Opus, II (35)

The interview of the journalist Ivalo Randalu with the conductor Eri Klas is being continued (Part I see TMK 1998, No. 2)

IGOR GARŠNEK. Uku Or Ecu? (60)

In the year 1907 one of the first Estonian national musical stage works, *Uku and Vanemuine* (based on folklore), was produced. The author was musical amateur, actually philologist and journalist Karl August Hermann. In February 1998 the Estonian Philharmonic Chamber Choir under Tõnu Kaljuste performed (in concert) a new redaction of this work and its paraphrase *Uku And Ecu*, written by Leelo Tungal (text) and Raimo Kangro (music).

PERSONA GRATA. TÕNIS KAUMANN (91)

The greatest success of the young composer Tõnis Kaumann (b. 1971) comes from the year 1995, when he was elected to the *Young Composer of Europe* by the *Academy of St. Martin in the Fields' Orchestra*. The winning work was his Piano Concerto. The work commissioned from the winner, *Nihilissimus acutus*, was performed by the *Academy of St. Martin in the Fields' Orchestra* on. April 9, 1997 in the *Queen Elisabeth Hall*.

CINEMA

MEELIS KAPSTAS. I Loved a Leprous (23)

Two TV-plays — "Fire In Your Hand" (1996, by A. Mäik short stories) and "I Loved a German" (1998, by a novel by A. H. Tammsaare) directed by TV director Ain Prosa (b 1967) are analysed and compared in this article. These performances have received a great deal of attention from the audience

as well as from critics. M. Kapstas recognises A. Prosa as a scriptwriter and as a director for his good sense of style and accurate choice of actors and a brilliant sensation of TV theatre's specifics.

MARGOT VISNAP. Of Tammsaare, Prosa and Our TV Theatre (27)

A performance of "I Loved a German" is analysed. The critic values very highly the work of the actors Aarne Üskküla and Anne Reemann in the performance. In the article the critic also discusses the general situation of Estonian TV theatre, complains about the shortage of good TV directors and sees general degeneration of Estonian TV theatre in the present situation.

A Dead Man's Voyage Back In Time. An Interview With Jim Jarmusch (27)

A longer interview with Jim Jarmusch (b 1953) translated from "Cahiers du cinéma" 1996, No 498 by Nicolas Saada.

JEAN-MARC LALANNE. Stranger Than Hell (50)

An article translated from the same issue of "Cahiers du cinéma" 1996, No 498 about the film "Dead Man" (1995) of Jim Jarmusch.

KAIA SISASK. Dear Teacher Lauri (72)

A review of Mati Põldre's (b 1936) film portrait of a famous and loved pedagogue, principal of the French Lycée Lauri Leesi "Teacher" (1997, "Lege Artis Film"). The critic considers the one-hour film to be fascinating, the activity in these changes in good tempo but unfortunately the mood of the film is mediated in a modest way.

SULEV TEINEMAA. Our Man In Caracas (75)

A review of a two hour film "My Life Is an Open Book" (1997, "Eesti Telefilm") of Peep Puks por-

traying the Estonian big business man and art collectionist Harry Männil living in Venezuela. The critic values the thoroughness of the film, plentitude of facts and visual captivation, though he would have expected involving other Estonians living in Venezuela.

PEETER ERNITS. Film and Life (77)

A short repartee to Peep Puks's film "My Life is an Open Book" from a critic who knows Harry Männil well.

INDREK ROHTMETS. Clean for the Christmas (78)

A review of the film concentrating on an acute environmental problem "Greening Kunda" (1997, ETV, YLE TV 2 and TVE) directed and shot by Kristjan Svirgden (b 1954). The critic values highly the story of Kunda shot in 1995—1997 which from on side is a story of fighting the cement dust and from the other side is portrait of ordinary people of Kunda.

HASSO KRULL. Jaak Kilmi's "The Visitor": The Story and the Expression Of the Story (80)

A review of the diploma-work of the film school graduate Jaak Kilmi (b 1973), "The Visitor" (1997, "Eesti Telefilm"). The critic considers the film to be a success: the realisation of the film goes well with the film quit undefined atmosphere of the production.

AIME HANSEN. The Thorny Path of the Father and Son Towards the Light (83)

A short review of the debut film of the writer Mart Kivastik (b 1963) "Father" (1998, "Faama Film" and ETV "Teleteater"). The critic considers the film with two actors in a minimalist atmosphere to be of quite good quality as a debut.

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävalla pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikeemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea lugija! Kui Teil jääb mõni meie ajalehe- või ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Tallinn, Pärnu mnt 8 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Praaneksemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poole sissekäik), tel 68 14 11.*

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

Ja ma mõtlesin sealjuures väga tihti selle üle, kui palju meie, väikerahva teatrina, sõltume tõlgetest. Ja taipasin, millise kultuurikihki me oleme seeläbi siiski kaasa saanud, et oleme pidanud aina tõlkima ja tõlkeid mängima — rohkem kui omakeelset kirjandust. Ma mõtlesin tõlkekultuurile. Mõnes asjas me oleme neist suurtest keealadest ja kultuuridest isegi üle. Mitte "üle" — see pole ehk kõige parem sõna, aga meie tõlkekultuur on üsna arenenud, parimad tõlked suudavad olla üheaegselt adekvaatsed, autoritruud ja samal ajal omas keeles väga tundlikud, peened, andekad. Tõesti, meil ei ole võib-olla välja pakuda nii suuri nimesid nagu suurtel kultuurirahvastel, aga eesti tõlketraditsioon on väga hoolikas, autorit respektiiv. Stoppardil on "Kajaka" ees kuus lehekülge eessõna, äärmiselt huvitav lugeda — ühtpidi tõlketeeoreetilise ja teistpidi sügavalt teatrit tajuv. Selles eessõnas loetleb ta ka kuulsaid inglasi, kes on kõik tõlkinud Tšehhovit. Tänapäeval näiteks Brian Friel, kuulus näitekirjanik, ja nüüd tema isegi, Tom Stoppard, on loonud oma variatsiooni. Kuid see pole nagu üldse tõlge, see läheb juba tõlgenduse tasandile. Ta võimendab seda Tšehhovi inimeste üksioleku ja üksiteisest möödarääkimise motiivi, mis Tšehhovi näidendites kahtlemata olemas on ja mida me juba teatrikoolis oleme õppinud, aga ta võimendab seda nii, et kui näiteks Dorn esitab Tšehhovil monoloogi üksinda laval viibides, siis Stoppard ei lase teistel tegelastel laval lahkuda ja laseb Dornil teiste juuresolekul esitada oma üksinduse monoloogi, mis tõesti mõjub sel juhul kuidagi eriti teravalt ja selgelt. Rääkimata sellest, kuidas erines too Treplevi dekadentlik näidend Tšehhovi ja Stoppardi versioonis. See oli lihtsalt tore! Tšehhovil hakkab Treplevi kirjutatud Niina monoloog peale: "Люди, львы..." — "Inimesed, lõvid...". See tekst ei mängi meil eesti keeles kunagi eriti efektselt, ei teki algrimi, ja otsetõlkes ei mängiks ka "Men and lions..." Stoppard otsustab: ei, kui on juba "men", peab võtma m-tähe: "Mankind and monkeys!" — mis loomad seal ritta panna, polnud talle üldse tähtis, põldpüüd muutusid tal jaanalindudeks jne. Ja venekeelses tekstis väljatulev dekadentlik näitemäng on ka ingliskeelses tõlkes dekadentlik vormikatsetus. Ta on muide tuvastanud, et Tšehhov kasutas "Kajaka" I vaatuses "Hamletit" tsiteerides 1837. aasta tõlget. Ja et selles vanas venekeelses tõlkes ei pruukinud publik aru saada, et tegemist on Shakespeare'iga, sest tõlkes ei esinenud nimelist pöördumist Hamleti poole,

vaid pöördumine: "сын мой". Ja Stoppard kasutab tõlkimisel niisugust nüanssi, et võtab Shakespeare'i teksti: "O, Hamlet, speak no more" ja paneb vahele Treplevi enda nime, nii et ema ütleb: "O, Kostja, speak no more." Veel üks muutus. Stoppard näib mõtlevat: mu kallid kolleeg, draamakirjanik Tšehhov eksib, kui ta laseb Trigorinil öelda: "Mu näidendid ebaõnnestusid...", ei, kui juba mitu näidendit on ebaõnnestunud, ei saa see olla edukas kirjanik. Unustades, et tema enda kogemus — debüüt "Rosencrantzi ja Guildensterniga", eks ole — oli ühe näidendiga läbi lüüa, aga Tšehhovi kogemus oli... noh, ta ju tõesti kukkus mitu korda läbi. Kuid Stoppard teeb Tšehhovi teksti niisuguse paranduse: "Üks mu näidenditest kukkus läbi." Säärase julguseastmega nüansimuutused kogu aeg. Oli üks ilus pühapäev, kui ma seda tõlget lugesin, ridahaaval võrdlesin ja seejuures mõtlesin: mis on lubatud Jupiterile, pole lubatud härjale. Igatahes mäletan ma seda Melihhovo pühapäeva nagu mingit erilist stuudiumi. Ja kui siis Elmo jutustas, kuidas Boris Tuch tõlgib talle praegu "Arkaadiat" vene keelde, arvestades näiteks seda, et inglastel on Byron, aga suurrahvad on võinud endale alati lubada luksust, et nende parimaid poegi kõmmutatakse maha — ka venelaste Puškin ja Lermontov on saanud duellil surma. Tuch otsivalt sealt mingeid paralleele, et see teema hakkaks mängima. Jah, siis ma mõtlesin küll: on asju, mida talupojarahvas ei saa endale lubada.

K. O.: Kuidas sa Melihhovosse minekut ette valmistasid?

A. L.: Põhiline ettevalmistus oli mõtlemine, nii naljakalt kui see ka ei kõla. Ma otsustasin väga pikalt, kas minna. Elmo ütles mulle oma "Kajaka" põhimõtted. Aga mina vaidlesin vastu, et see Melihhovosse minek ei mahu üldse minu maisesse olemisse. Kuid ta seletas ära, et minu osalemine ja need keeled, mida ma oskan, oleksid talle nagu tugipunktiks. Mõtlesin ta ettepaneku üle sügavalt järele, sain aru, mida ta on kavatsenud, miks ta mind vajab, ja lõpuks nõustusin. Ning kui ma olin juba nõustunud, siis ma püüdsin seal kohapeal teha ka kõik, et teda aidata. Me kumbki ei sõitnud sinna kaheks nädalaks puhkama. Me tõesti kasutasime seda aega hästi intensiivselt.

August 1997

Vahendanud KALJU ORRO



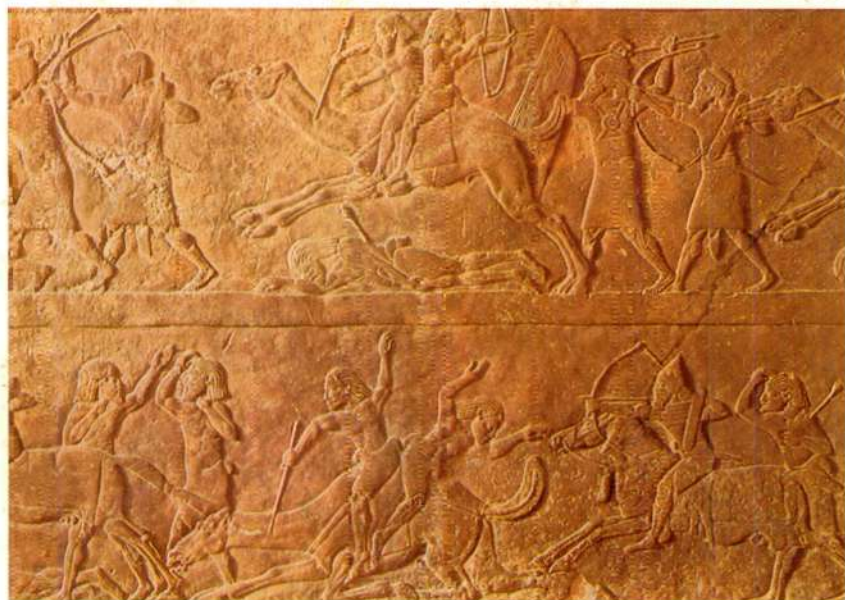
Hetki K. A. Hermanni – R. Kangro laulelduse "Uku ja Vanemuine ehk Eesti jumalad ja rahvas" (1907/98) ja R. Kangro laulelduse "Uku ja Ecu" (1998) proovidelt Rotermani soolalaos veebruaris 1998: Voldemar Kuslap (Uku) ja Aile Asszonyi (Aka).

Allan Vurma (Sarvik).



Mati Turi (Endel) ja Eha Pärn (Salme).
Harri Rospu fotod





Haavatud emalõvi. Fragment Assüüria kuninga Assurbanipali palee seinabareljeefist Niinives (u 645 aastat eKr). Briti Muuseum.

Assüürlased araablasi ründamas. Fragment kuningas Assurbanipali palee seinabareljeefist Niinives (u 645 aastat eKr). Briti Muuseum.