

teater · muusika · kino

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI



1998

TMK

10 / 1998

XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask tel 6 41 82 74
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74
Infotöötaja
Pille-Triin Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1998



MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
[http://www.use.ee/tmk/TOOB TEIENI](http://www.use.ee/tmk/TOOB%20TEIENI)

Soft

Esikaanel:
Tõnu Kark augustis 1998.
Harri Rospu foto

Nina Sallinen "Kuningas Lear" "Tampere teatrisuvel". "Aurinkoteatteri". Kuningas Lear — Nina Sallinen.

Minna Kuismareni foto

Irina von Martens, "Irina uus elu". Steen Suzanne Osteni lavastusest.
Lesley Leslie-Spinksi foto



SISUKORD

TEATER

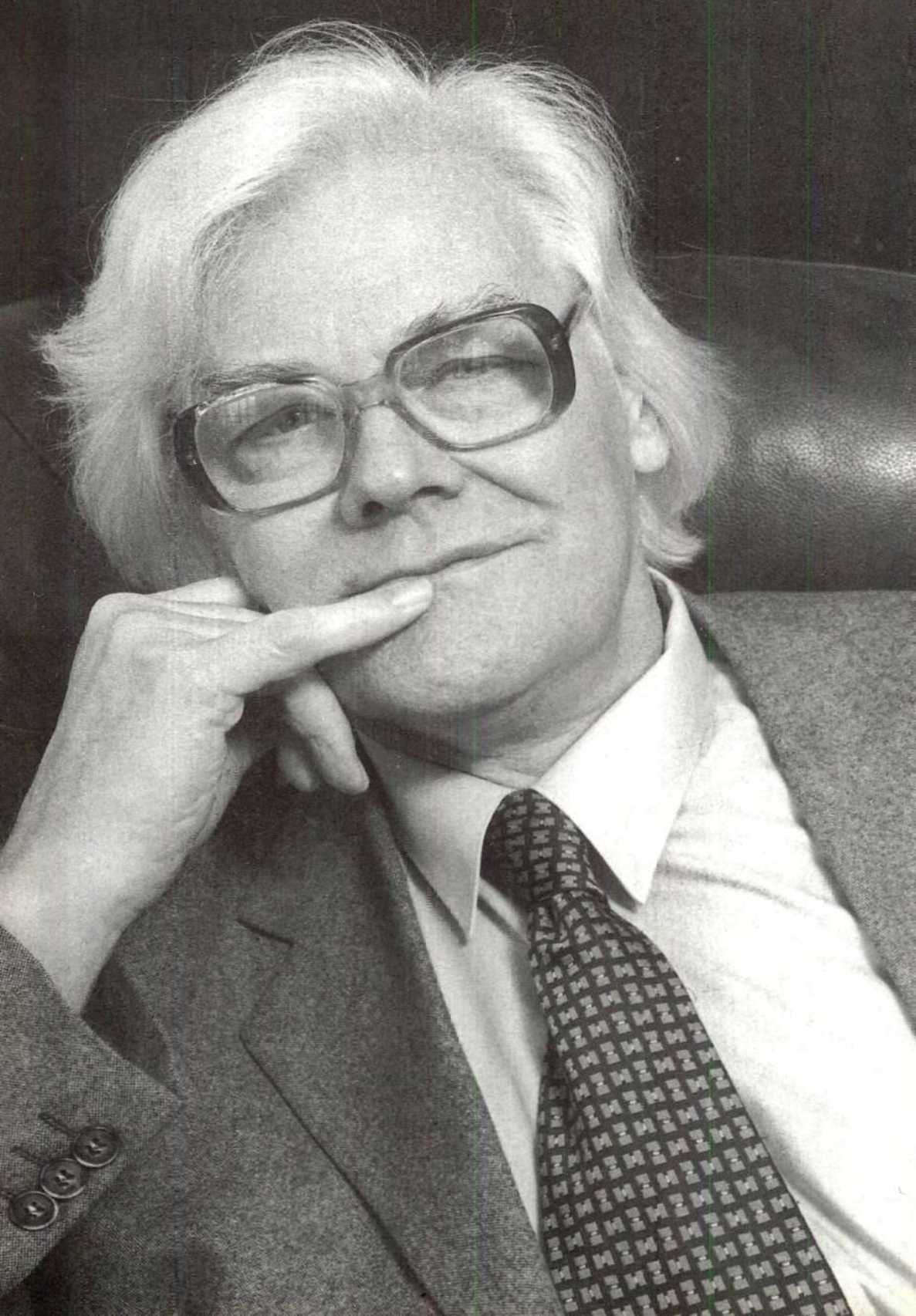
Gerda Kordemets	KOODIGA KARK (<i>Tõnu Kargi näitlejaportree</i>)	13
	KGB HAMMASRATASTE VAHEL — HEINO MANDRI	43
Margot Visnap	TAMPERE JA TEMA FESTIVAL: MONOTÜKIST MÄSSAVA HAMLETINI (<i>Tampere Teatterikesä 1998</i>)	55
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS V (<i>Algus TMKs nr 5/98</i>)	83

MUUSIKA

	VASTAB HEINO PEDUSAAR	3; 45
Hugo Lepnurm	MÕNI SÕNA TALLINNA TOOMKIRIKU ORELIST	34
Evi Arujärv	“NIXON HIINAS” — SEMIOOTILINE PROVOKATSIOON VÕI PRAGMAATILINE TOPELTMÄNG?	37
Ivalo Randalu	ERSO 1997/98 I (<i>Arve, arutlusi ja arvustusi</i>)	50; 96
Kaja Irjas	VALGETE ÖÖDE TÄHESADU (<i>Peterburi muusikaelust suvel 1998</i>)	73
Ilona Veike	PERSONA GRATA. ANDRUS KALLASTU	91

KINO

Derek Elley	QUENTIN TARANTINO (<i>Ülevaade kultusrežissööri varasemast loomingust</i>)	20
Erik Bauer	KEEL JA MEETOD (<i>Intervjuu Q. Tarantinoga</i>)	25
Stella Bruzzi	JACKIE BROWN (<i>Q. Tarantino samanimelisest filmist</i>)	30
Õie Orav	TAGASIVAADE PÄRNU DOKUMENTAAL- JA ANTROPOLOOGIAFILMIDE FESTIVALILE	60
Sulev Teinemaa	KUS ON PIIR? (<i>XII Pärnu rahvusvahelisest dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalist</i>)	67
Livia Viitol	“KADUNUD TÛTRE” TAGASITULEK (<i>Intervjuu Kalli Paakspuuga</i>)	70
	PILDI EES JA PILDI TAGA: ESIMESED KODUMAAL KOOLITATUD TELEREŽISSÖÖRID	80



VASTAB HEINO PEDUSAAR

Räägime sinu kreedost. Sa ei ole mees, keda Alexander von Humboldtiga selles mõttes võrrelda, et käid pool maailma läbi. Aga omamoodi rännumees oled sinagi, mis sellest et sinu matkad on olnud hoopis teist laadi. Mis selle kreedo taga on ja kuidas sa ise seda tõlgendaksid?

Alexander von Humboldt, tuntud teadlane, maadeuurija, rännumees on ühes oma teoses öelnud umbes sellise lause: "Kõige ohtlikum on selliste inimeste maailmavaade, kes pole maailma vaadanudki." See ei ole küll just päris sõna-sõnalt, aga sihhib umbes sinna kanti. Paljudest minagi olen saanud seda maailma vaadata, minu kõige aktiivsem tegevusaeg sattus selle raudeesriide ajastusse, nii et ega's oma tegevusvaldkonnas ole mul õnnestunud kuigivõrd ringi käia. Võib-olla selle tõttu on minu oma ka natukene ohtlik, sest ma ei ole seda s u u r t erialamaailma näinud.

Ise oled sa autodidakt, sul endal on juba aga õpilasi?

"Juba" ei ole siin vahest kohanegi öelda, eks seepärast, et neid on jadamisi olnud nelikümmend aastat. On olnud, ja kui hakata asjade peale mõtlema süvasuunas, siis... võib-olla ei ole olnud ka. Sest alati, kui ma satun ühe või teise õpilasega töötama või seatakse mind selleks paika, et tegelda mõne noore kolleegiga, oma kogemusi edasi anda, olen alati rõhutanud seda, et helirežiini selline tegevusala või amet, mida ei ole võimalik õ p e t a d a, seda saab ainult õ p p i d a. Pealegi ei seisne see õppimine hoopiski mitte oma õpetaja kopeerimises. Pigem tuleks osata näha ja analüüsida kõike seda, mida ümbruses vääriti tehakse — ka siis, kui seda teeb sinu oma õpetaja. Niipaljustest, kui ma ise olen helirežiini alal suutnud korda saata, arvan kõik tuginevat just nendele tähelepanekutele. Olen ajapikku õppinud analüüsima salvestisi, nende valmistamist-töötlemist, kõlapilti ja kõike spetsiifilist, mis sinna juurde kuulub. Olen hakanud leidma sedagi, k u i d a s e i t o h i k s... Ja nii tulebki välja, et mul on olnud õpetajaid ja samuti päris palju õpilasi — ja võib-olla ei ole kah! Tõsi on muidugi see, et teine Eesti Raadio restaureerimisgrupp, kuigi see võib parasjagu ülepakutult kõlada, on minu koolkond. Ja eks neid õpilasi on jagunud tasapisi mujalegi. Mõned on televisioonis, teised aktiivset helirežiini ära pöördunud, mõned kenakese kursuse läbi teinud, et siis hoopis teisele tegevusväljale siirduda. Kas või praegune "Eesti Kontserdi" direktor Enno Mattisen, kes minu juhendamisel läbis kunagi televisioonis terve aasta väldanud küllaltki intensiivse kursuse. Nüüd sõnandaksin koguni veidi pateetiliselt sõnada, et kogu mu töömeheelu on kuidagi mitmepalgeliselt moodunud. Praegu astusin viiekümne teise tööaastasse ja ehk lubab see juba mingi üldistava kokkuvõtte juurde tulla.

Hakkaksime nüüd siiski sellest peale, mida sulle sinu enda perest on jutustatud: ajast, mida sa ise näinud ei ole. Räägime sinu vanaisast!

Isapoolsest vanaisast ei tea ma suurt midagi. Ta oli töötõsingul sattunud kunagi Peterburi, kus sai kroonikirjutajaks. Tema peres oli palju lapsi, nii poisse kui tüdrukuid. Nendest jõudis kõrge eani kolm — kaks hiljem Tallinnas nimekad tohtrid ja üks niisama nimekas koolidirektriss. Minu isa Konstantin oli üks arstidest, teine oli Paul ja kolmas nende õde Aleksandrine. Selle pere tavad ei lubanud teisiti, kui et lastele tuli panna järjepanu Vene tsaaride nimed. Kui aga sündis tüdruk, leiti väljapääs selles, et Aleksander mugandati Aleksandrineks.

Kas pere oli õigeusklik?

Absoluutselt mitte. Kõik olid traditsiooniliselt ateistid.

Millal tuldi Tallinna?

Peterburist tuldi varakult, juba 1890. aasta paiku. Kui seal eluolu kitsamaks läks, leiti siin natukene tegevust. Pärast Eestisse naasmist suri isaisa ära ja isaema jäi karja lastega üksi. Vanemad lapsed olid siis kümmeaastast vanad ja nooremad hoopis pisikesed. Mingil viisil tuldi ots otsaga kokku ja nendel kolmel õnnestus isegi omal jõul kõrgharidust saada. Lugu käis nii, et isa viibis Tartus vist üle kümne aasta, enne kui arstidiplomini jõudis. Aastakese õppis, teise töötas, ja umbes neljandal kursusel oli tal juba professori assistendi moodi amet ülikooli kirurgiakliinikus, järgmisel õpingukatkestusel koguni tegevus abiarstina Vene kroonus mingit

epideemiat maha surumas. Alles 1912. aastal ta absolveeris ja jätkas nooremate vendade-õdede aitamist. Nii tulid neist kaks tohtrit ja üks pedagoog ning toosama pedagoog oli üldse esimesi eesti naisharitlasi.

Kus ta õpetas?

Tema oli kogu iseseisvusaja kuni 1940. aastani kuulsa Tallinna II Tütarlaste Gümnaasiumi direktress.

Kust teie nimi ka pärit on? On see eestistatud?

Ei ole. Tean nii palju, et seal Loksa kandis on üks Pedassaare nimeline koht. Isa rääkis kunagi, et tänu ühe tsaariametniku lohakusele sai Pedassaarest Pedusaar. Muidugi ühe *a* ja *tvordõi znak* iga lõpus.

Nii et Kuusalu kihelkond? Ja väga võimas rahvaluule kant.

Pole siiski päris kindel, et mu juured sealt pärinevad. Ema poolt on asi märksa lihtsam. See oli samuti paljulapseline eesti talupojaperekond, mis millegipärast kandis võõrapärast nime Scherwel, Järvamaalt Albu vallast, sealt Tammsaare mailt. Ema tuli varakult linna gümnaasiumi, mille lõpetamise järel sai kontoriametnikuks tubakavabrikus "Laferme". Tema kohta võib nii palju huvitavat lisada, et ta oli omandanud üllatavalt korraliku klaverimänguuskuse. Kus, seda mina ei tea. Igatahes kodus mängis ta alalõpmata, tohutus mahus repertuaari, *prima vista* ja muudkui mängis. Ka sümfooniate *Klaviersuzg'e*. Tehniliselt osavalt ja tundeküllaselt, kuni



Ema, isa ja tädi Aleksandrinega
1934. aastal Kadriorus.

sõrmed veel liikusid. Tõsi, kui olid väga tehnilised lood, võttis ta teinekord pisut aeglasema tempo. Sain sellest aru hiljem, kui ise hakkasin salvestatud muusikat teadlikumalt kuulama ja kontsertidel käima. Ju sealt pärinebki mul maast-madalast ülevaade muusikaliteratuurist.

Kas isa kontakt muusikaga sellega piirdus, ta kuulus ju tegelikult Peeter Süda tutvuskonda ja oli tema surma tunnistaja?

Jaa, ta isegi ravis Peeter Süda tema viimasel lõpul. Aga muusikainimene isa ei olnud, kontsertidel küll käis, saabus aga niisugune traagika, et ta jäi tasapisi täielikult kurdiks.

Ometi jõudis ta küllalt kaua töötada...

Jah, ta läks pensionile 78. eluaastal. Isa oli omal ajal üsnagi toekas Punase Risti tegelane, juhatas ambulatooriumi ja tal oli ka erapraksis, nagu tol ajal vist kõigil arstidel. Päris alguses oli ta ametis Beckeri laevatehases Koplis ja Keskhaiglas, lisaks kooliarstina Westholmi gümnaasiumis (Jaan Krossi Wikmani-loos esineb ta doktor Saarena!), pärast sõda töötas ta onkoloogiahaiglas.

Lisaks sellele oli ta veel õpetaja?

Jaa. Huvitav, et terve see trio: isa, tema vend ja õde — kõik nad on olnud mingil ajal Westholmi gümnaasiumi õpetajad, isa neist kõige kauem.

Siis oli ka igati ootuspärane, et sind sinna kooli pandi...

Loomulikult. Jõudsin vanas koolimajas, seal Kevade tänaval, paar klassi ikka ära käia...

Mida sa oma poisipõlvest õieti mäletad, mis on sinu esimesed mällu talletunud muljed?

Ega mina tea, kas need humboldtlikud maailmavaated on sellest ajast pärit või mitte. Kuid päris põnev on nüüd tagasipilgul tõdeda, et nood kõige varasemad mälestused lapsepõlvest on kõik millegipärast seotud mehaanilise muusika masinatega. Olin siis vahest kolmene, ja mul on siiani meeles niisugune seik. Eestis oli omal ajal kuulus operetiprimadonna Milvi Laid. Suvitasime tema ema juures Vasalemmas ja seal oli see masin. Alguses pandi minu jaoks grammofonile plaate peale, siis tüdineti ja anti — kujutlege vaid! — kolmeaastasele põnnile vaba voli grammofoni vändata, selle nõelu vahetada ja koguni plaate peale asetada. Loomulikult kaasnud sellega teatav "loomulik kadu". Just sellest ongi jäänud esimesi selgeid mälestusi — momendist, kui üks plaat mingil hetkel pooleks läks. Ahastust kui palju! Mäletan detailides, kuidas proua Isak, Milvi Laidi ema, mind sülle võttis ja lohutas. Jõmpsikas aga tõinas edasi. Ja siis võeti too järelejäänud plaadipoolik ning hakati sellel teise kää sõrmega ringe joonistama, justkui see oleks nõel. Milvi Laid laulis samal ajal kusagil kõrvaltoas sama lugu juurde. Väga palju hiljem taipasin, millise plaadi olin purustanud. See oli kindlasti Toti dal Monte, ja Violetta aaria "Traviatast". See "kolmeaastane tehnik" aga hakkas protestima nii lauljatarile kui ka "grammofoni", see tähendab proua Isaku vastu, kes sõrmega ringe ajas: "pöörlema peab plaat aga mitte nõel!" Hiljem hakkasin süsteemipäraselt oma vanemate tutvuskonnast selekteerima just neid inimesi, kelle kodus oli grammofon. Püüdsin küll põhjusega, enamasti siiski sellela alata siin-seal ja kolmandaski peres käia. Selleks ajaks olin juba "elukooli saanud" ning enam ma nähtavasti plaate katki ei pillutanud. Sel viisil sattusingi juba kuue- või seitsmeaastasena loendamatuid kordi läbi kuulama maailmaklassikat, kuulsaid lauljaid ja pillimehi, muidugi ka suuremat osa eesti grammofonirepertuaarist, tollestsamast helivaramust, mis nüüd on minu ja mu abiliste vaeva ja töö läbi reinkarneerunud.

Tol ajal ju põhiliselt vokaalmuusikat salvestatigi, sümfooniad ei mahtunud toonastele plaatidele?

Noo, ikka mahutati ära, määravaks sai publiku maitse suundumus ja... Aga näiteks 1939. aastal pandi Tallinnas plaatidele väga palju eesti sümfoonilist muusikat ja suurteoseid kammermuusikast — sonaate ja muudki sellist. Kuidas seda tehti? Üks sümfoonia kaalus siis seitse kilo — üsna raske muusika! See muidugi tähendas, et partituurist püüti leida kohad, kus sai ühelt plaadipoolelt või plaadilt üle minna teisele. Nimelt mahutasid suurimad 30-sentimeetrised viisikettad ühele poolele üle viie ja poole minuti muusikat. Nii asetati üks ooper teinekord kahekümnele plaadile.

Ometi salvestati vokaalmuusikat kõige rohkem, kui tantsumuusika ja rahvalikud "külalaulud" kõrvale jätta?

Palju oli ka niinimetatud tantsuvokaali, täiesti erilist žanrit, mida leidsid eesti heliplaatidel päris palju. Praegu seda *refraanilaulu* enam ei teatagi. Põhiliselt mängis

selles orkester ja ainult ühe refräänikäänukese laulis mõni tuntud vokaalsolist. Igal juhul kaheksa kuni kuusteist takti, mitte rohkem.

Sinagi alustasid noorpõlves laulumehena, küll isetegevuse kaudu, kuid võtsid siiski tunde? Kas lauluhuvi tärkas vändatud plaatidest või tuli koolist?

See tuli muidugi grammofonist ja ka sellest, et mul poisikesena parasjagu lauluhäält oli. Nii juhtus, et neljanda-viienda klassi kandis, kui ma enam ei käinud Westholmis, vaid Tallinna 8. algkoolis, kus muusikat õpetas kuulus Karl Leinus. Ju tema tabas mu poisikesehääle ära ja meil tekkis püsiv sõnasõda. Leinus tahtis mind igal võimalikul ja võimatul juhul solistiks panna. Kuid minu närvikava on niisugune, et ei kannata avalikku esinemist. Nii piirduski see vaid paari soolójupikesega. Küll aga sai minust hiljem koguni kutseline laulja — see juhtus Eesti Raadio segakooris ja meesansambelis. Kuid laulsime ainult mikrofoni ja publiku ees ei esinenud praktiliselt üldse. Olime põhiliselt tudengipoisid ja nii tekkis meil võimalus teenida stipilisa. Olime head noodilugejad, seegi hõlbustas tööd. Kaasa löid näiteks Olev Oja ja Teo Maiste, lühemat aega Ivo Kuusk. Ka bass oli äärmiselt tugev muusik — Vitali Garšnek. Teda eriti ei teata, lõpetas kolmekümne aastal Aleksander Arderi klassis konservatooriumi. Väga võimekad ansambli lauljad olid ka Heino Rikas, Olev Seffers, Harald Noodla, Konstantin Keskivi... Nii masindasimegi läbi küll otsesaadete, küll fondisalvestiste jaoks tohutu repertuaari. Aga see oli neil aegadel rohkem kui kaks korralikku lõunasööki: vist rubla ja kolmkümmend kopikat minut. Meil kõigil olid sellega käed-jalad tööd täis: kes tõlkis, kes nuputas sõnu välja, kes seadis. Arranžeerijad olid meie klaverisaatja Tiiu Usk ja muidugi koorijuhtimist õppinud Olev Oja. Mõnigi kord kirjutasid kohalikud heliloojad meile spetsiaalselt laule.

Viiekümne aastal-kuuekümnendatel aastatel ei möödunud nädalat, isegi päeva, kui raadiosaates poleks kõlanud mõni teie lugu. Olite ikka väga populaarsed!

Tol ajal me ise ei pidanud sellest suurt midagi, meie kõrval oli ju Eri Klasi, Arved Haugi, Uno Loobi ja Kalju Terasmaa särtsakam kvartett.

Teie repertuaar ei kattunud ju põrmugi!

Seda küll. Piirdusime rahvalauludega tervest maailmast ja rohkem rahulike, kantileensete paladega. Nüüd hiljem olen üritanud neid vanu lugusid restaureerida, kas või raadio fondi värskendamiseks — mine tea, ehk õnnestub neid kord taas välja anda? Leian, et ega's me nii õhvakesed olnudki, kui siis tundus...

Läheme jälle korraks ajas tagasi. Kuidas mäletad esimest Eesti Vabariiki?

Hiljuti, Eesti Vabariigi 80. aastapäeval meenus mulle väga selgelt sama tähtpäev veel kuus aastakümnet varasemast. Tean täpselt, kus ma isa-emaga Vabaduse väljakul seisin, kui paraad möödus. Ega niisugusel väikesel poisikesel poliitikast suurt arusaama olnud... Ometi mäletan, kuidas vanemad kõigest mõni aasta hiljem kurikuulsas juunis mind lohutasi, endal nutt kurgus...

Sa olid ainukene laps peres, on sul sellest ka natuke kahju?

Muidugi on. Isa oli aga suhteliselt kõrges eas, kui sündisin. Tema tervis läks järjest halvemaks ja seetõttu tuligi mul juba kuuteistkümmesena palgatööle asuda, sealt ka see aastatagune viiekümnes kutsetöö juubel. Asi sai alguse nii, et tegutsesin



Tombi-nim Kultuurihoone raadio- ja helitehnika ring 1947. aastal. Paremtalt teine — Heino Pedusaar.

agaralt Tallinna Raadioklubis. Olin juba raadioamatöör, detektorvastuvõtjate ja suuremategi aparatuuride ehitaja. See oli nagu grammofonidega paralleelne huviala. Mul oli paar aastat vanem sõber, siis juba suur ja tark raadiohuviline, kelle kõrvalt õppisin üsna palju. Niipea kui Tallinna Raadioklubi avati, tegin seal mingid pentsikud kursused läbi ja sain veelgi imelikuma paberi, mis andis legaalse võimaluse hakata raadio alal õpetajaks või instruktorigiks. Olin siis kaheksandas klassis. Peatselt juhtuski nii, et üheksanda klassi poiss õpetas ühe kultuurihoone raadiotehnika ringis 60-aastasi pensionäre! Tagantjärele on põnev tõdeda — kursus vältas paar aastat, me tegutsesime väga põhjalikult —, et nad ei jooksnudki selle poisikese käest laiali! Käidi vapralt koos kaks õhtut nädalas ja ma ei saa praegugi aru, mis neid nii köitis. See oli veel aeg, kus ei olnud mingit õppekirjandust, ja siis hakkas seesama koolijüts kirjutama raadiotehnika-alast õpikut! Ta sai selle esikoopuse valmis ja see isegi ilmus.

Sellest tuli veel kordustrükke...

Need ilmusid paari aasta tagant. Aga kogutiraaž oli minu arust kohutav. Arvutasin välja, et igas neljandas eesti keelt kõnelevas perekonnas pidi lõpptulemusena olema üks selle raamatu eksemplar. Sealt läkski lahti see suur kirjutamine, hiljem ka ajakirjanikutöö, mis on väldanud siiani ja võib-olla jätkub edaspidigi.

Aga ega sa seal veel magnetofoni ei kohanud?

Oi, miks mitte! Vaat, siit koorub veel üks noorusmälestus. 1945. aastal oli väga tähtis päev, kui Aleksandr Stepanovič Popov oli parajasti pool sajandit varem leiutanud raadio, tolle Marconi oma muidugi. Mäletan, et Olev Kask, kes oli tol ajal vist meie raadio peainsener, tutvustas sel puhul avalikult ka magnetofoni. Aparaat oli firmalt AEG, sõjapäevist jäänud. Kuid juba enne sõda oli meil magnetofone. 1938. aasta paiku saabusid esimesed neli magnetofoni Riigi Ringhäälingusse. Kui nüüd väga otsima hakata, siis mul on rariteedina praegugi alles meetrijagu magnetofonilinti, mida seesama Olev Kask tookord pärast demonstratsiooni kõigile uudistavatele poisikestele jagas. See oli 8. mail, 1945. Kaks ja pool aastat hiljem olin juba sellesama ala õpetaja ja helitehnika-poiss tolles kultuurihoones, kus insener Kask oma loengu pidas. Neli õhtut nädalas täitsid tunnid, mul oli rööbiti kaks gruppi: algajad ja edasijõudnud. Peale selle oli veel töö orkestri võimendamise alal ja koosolekutel, enamasti hilise ööni. Nendel aegadel töötas isa juba vaid veerand kohaga, mõlemad vanemad olid invaliidid. Nii oli ka see palganatuke, mida kultuurihoonest sain, tubliks toeks.

Sellegi kohta võiks ehk öeldagi: mitu vaadet maailmale!

Võib-olla tõesti! Aga see töölkäimise sundus sai mulle Polütehnilises Instituudis saatuslikuks. Asi läks juba nii kaugele, et pidin mõtlema, kuidas saaksin õppimist töö kõrvalt jätkata. Kõne alla tuli ainult õhtune töö, aga kultuurimajas oli see tihti peale ka hommikul ja päeval. Paraku, niipea kui töölkäimises kõnelesin, suruti mind eeskirjade kohaselt õhtusesse osakonda. Ei aidanud mingid selgitused ega palved, et töö käib just õhtuti: kord on kord.

Nii läksingi 1952 Jüri Variste jutule — kui jupi jagu Ellen Laidre ja Jenny Siimoni juures õppinud laulumees. Raadios oli parajasti segakoorilauljate konkurs. Variste teadis mind oma meeskoori solistina Tombi-nimelisest kultuurihoonest, kus töötasin.

*Tallinna Raadioklubis
1947. aastal üldlaulupeo
ülekannet liihilainel
edastamas.*



Nii võttiski ta mu päris lahkesti raadiokoori vastu. Kui käskkiri seinale pandi, selgus, et olein saanud mitte realauljaks, vaid solistik. See tähendas kolmandiku võrra suuremat palka ja pere rahamured olidki murtud. Loomulikult oli see parajaks pinnuks silmas teistele lauljatele — tuleb üks nooruk ja kohe solistik!

Minule oli samas edasine tegevuskava täiesti selge. Pidasin kooris tegutsemist hüppelauaks: raadios töötades olnuks hõlpsam suunduda helirezissööriks — ametisse, mida ihaldasin. Varsti vabaneski üks koht ja hakkasin seda taotlema. Helilooja Lydia Auster oli tol ajal raadio muusikajuht. Mäletan kõnelust temaga, et kuidas oleks sellisesse ametisse astumisega, kas ta võtaks mind proovile. Liasin, et mul on selleks mingid elementaareeldused olemas, helitehnikat jagan päris hästi, akustikat olen uurinud, raamatu olen kirjutanud ja muusikaga natuke kokku puutunud. Prooviti ja katsetati ja nii ma jäingi päris pikaks ajaks. Vahepeal tuli üks periood, kui kutsuti televisiooni, kus tegin rida aastaid telefilmidele heli. Siis aga tõmbas ikkagi tagasi selle p u h t a heli poolele. Naasin raadiosse, kuid nüüd juba mitte salvestava, vaid salvestisi restaureeriva helirezissöörina. Küllap avaldus siingi teatav soov maailma vadata...

Nüüd ongi paras moment lähemalt helirezissuurist rääkida. On selge, et helirezissöör peab kasutatavat tehnikat ja kõiki selle võimalusi hästi tundma. Samas on mitmesuguse — absoluutse, relatiivse — kuulmisega inimesi. Milline peab olema helirezissööri kuulmine? Kellest saab niisugune ametimees, kellest mitte?

Muide, nii mõnigi tippmuusik ei ole selleks saanud, kuigi on soovinud!

Kas tal peab olema absoluutne kuulmine?

Usun, et mitte, see võib teinekord isegi häirivaks osutuda. Võin tuua sellise näite. Kunagi, kui Neeme Järvi oli veel suhteliselt algaja, ostis ta endale grammofoni ja kutsus mind kui heliasjanduse tundjat enda poole, et abi saada. Nimelt kinnitas ta, et masin mängib poole tooni võrra kõrgemalt kui vaja. Tema absoluutne kuulmine ei talunud seda. Rihtisin selle grammofoni niisuguses õiges kõrguses mängima, et Neeme Järvi jäi rahule. Järgmisel päeval helistas ta mulle taas: "Olen ahastuses, nüüd on mõni lugu hoopis veerandtooni võrra madalam!" Selgus, et plaat, millega olime katsetanud, oli siiski õige häälestusega! Milles oli asi? Mõnikord tehaksegi plaadid helistiku (pöörlemissageduse) poolest veidi ebatäpsetena ja kuulajal enesel pole midagi teha. Hiljem ostis Järvi endale juba sellise grammofoni, millel oli vastav reguleerimishoob küljes.

On veel niisugune mõiste nagu akustiline kuulmine?

On küll. Sellest võin praegu oma isikliku mätta otsast rääkida ja üks neid mättaid on koguni mitu. Ja minu mätas ei tarvitse üldsegi olla see, mille otsas istuvad mu kolleegid; olen seda ise tunnetanud ja ka oma õpilaste peal seda näinud. Inimene võib olla niivõrd peene vertikaalkuulmisega, mõtlen, partituurikuulmisega, et ta on suuteline ütelda näiteks: "kolmas tromboon pani sutsukese mööda" või "teine flööt jättis ühe noodikese vahele". See on, ütleksin, d i r i g e n d i k u u l m i n e. Heal salvestisi tegeval helirezissööril peab see olema. Kahtlemata jäi minul, harrastusmuusikul selles osas puudu. Seda enam, et minu kõrval töötasid samal alal ikkagi diplomiga või diplomit saavad heliloojad — Arvo Pärt, Jaan Rääts, Eino Tamberg, Heino Jürisalu. Need on ju nimed! Ja nende servas ulbib mingi pseudolauljast autodidakt!

Nii oligi arusaadav, et meil tekkis optimaalne tööjaotus. Mulle jäid need asjad, kus nii sügavalt ei tarvitsenud muusikasse tungida ning võib-olla vajati rohkem akustikateadmisi. Palju tegelesin kooride ja vokalistidega, tundsin end sel alal päris kindlana, tunnetasin vokaali ja suutsin teinekord esinejale isegi nõu anda. Nüüd aga tulen nende oma mätaste juurde tagasi. Üks mätas on see, et kui salvestad suurt muusikat, pead olema vähemalt helilooja või dirigendi ettevalmistusega. Aga teine tüüp helirezissööre võib piirduda sellise asjaga, mis on sageli väljaarendatav või -arenev — tämbraalse kuulmisega. Seda tüüpi inimesel on tekkinud või tekitatud niisugune mälu, mis registreerib kõlakogumeid, suudab meeles pidada ja tehnika abil reprodutseerida üksik- ja summaarseid tämbreid. Erinevad salvestised võivad just kõlapildilt olla väga lahknevad. Need on tehtud eri ajal, mitmesugustes stuudiotēs või saalides, ühe või teise seadmetistikuga. Ka mängivad oma osa salvestaja maitse, kogemused ja tõekspidamised. Kõik see vajutab oma kõlapitseri. Kui palju kuuleme kas või raadiosaates ühe ja sama interpreedi kontserdil: üks lugu kõlab nii, teine naa! Juurde tuleb seegi, et salvestised riknevad, ja siis peab appi tulema helirezissöör-restauraator. Tema ülesanne ongi muu hulgas kõlapildi kohendamine, "ühisnimetaja" leidmine, ning selleks vajataksegi väljatreenitud tämbraalset kuulmist ja mälu.



1955. aastal "Estonia" kontserdisaali foonikaruumis.

Nii hakkasid sinagi restauraatoriks.

Jah, alustasin niisuguse tööga juba ammu. Nüüd on õnneks selle ameti pidajaid mitu: Eesti Raadio Katrin Ratassepp ja Anneli Ennet ning esiletoomist väärib ka vokalistidele spetsialiseerunud Jüri Kruus, kes on näiteks "Estonia" teatri solistidega hulga retroplaatte välja andnud.

Äsja rääkisid kõlapildi "ühisnimetajast". Kas selle leidmine on lihtne?

Lihtne on siis, kui omad pikaajalist tämbrimälu ja tead hästi, milline oli omal ajal näiteks ühe või teise laulja häälekõla. Nii pole raske näiteks tuttavahääle Georg Otsa omaaegseid salvestisi töödelda, kuid esinejatega veelgi varasematest aegadest on lugu juba täbaram. Ka niisugusel juhul on vaja leida mingisugune tõenäoline seisukoht, millest juhinduda. Mul on olnud võimalus teha Moskva jaoks plaate Caruso salvestistest. Siis tuli kõigepealt luua mingi hüpoteetiline tämber, mis vastab memuaarides kirjeldatuga. Selleks ongi helirežissööri sõrmede all need sajad nupud puldil.

Aga missugune siis see õige on?

Kes seda enam teab! See tuli endal leida, võrrelda ei olnud millegagi. Kuna Caruso on salvestanud plaate 1898. aastast kuni selle sajandi kahekümnendateni, grammofooni algajast kuni juba nende päevadeni, mil seisti mikrofoniga salvestamise lävel, on ta palad väga ebaühtlase kõlaga. Niisugusest paljususest tuligi luua või sünteesida see tervik. Ja enesele sisendada, et niiviisi ta hääli kõlaski. Selleks tuleb neid vanu võtteid nii palju "üles lüüa" ja mis salata, teinekord hilisematel — parematel võib-olla natuke kvaliteeti alla lasta, et erinevus väga drastiline ei tuleks.

Niipalju siis autentsusest!

Muidugi, vanade salvestiste taasväljaandmisel on kaks täielikult erinevat lähenemisviisi. Üks on see, et teha *longplay*'d või nüüd siis CD-d, nii nagu vanalt plaadilt tuli. Ei mingit "kohendamist" või ilustamist, ei mingit filtreerimist, "madalate" rõhutamist või kahinate kõrvaldamist.

Eri aegadel on selles suhtes valitsenud erinevad seisukohad.

Ja. Aga teine lähenemisviis on teist laadi — muide mõlemad kehtivad praegugi. Ka minu seisukoht on, et kui anda massitiraažis välja Caruso või meie Karl Ots, Šaljapin või meie Benno Hansen inimestele, kes ei vaja iidse plaadi "autentset" kröbinat, vaid ihaldavad kuulamisnaudingut mitmekümne pala vältel, peab see heli olema ikkagi rohkem või vähem õilistatud.

Nii ollaksegi teataval määral sunnitud ilustama?

Ja! Ütleksin, et lõppude lõpuks on need autentsed plaadisalvestised ju olemas ka "Eesti heliplaadiantoloogia" näol, mis alles ootab väljaandjat. Sealt saab ka neid kahisevaid võtta, kui keegi vajab museoloogilist väljaannet! Kui aga on tegemist niidelda kontsertplaadiga — see on praegu omaette mõiste — retromaterjalist, ei tohi ju kuulajaid ära peletada! Siis tulebki kõlalist ilupaberit parasjagu ümber mähkida.

Muidugi ei tohi sellega liialdada. Paraku olen ma varasematel aegadel just sellega mõnikord veidi üle pakkunud, kas või tehniliku ruumikõla andmisega ühele või teisele loole. Nüüd, veerand sajandit hiljem, häirib see mind üksjagu. Samalt joonelt on juhtunud ka üks üsna traagiline nali. Kord tegin suure sarja "Eesti väljapaistvaid lauljaid". Selles ilmus kolm mahukat plaadikomplekti ja hulk üksikplaate. Üks neist oli Benno Hanseniga. Andsin "emalindi" Moskvasse, kus kõik edasine toimus minu kui tegija selja taga, kuni plaatide valmistamiseni välja. Plaat tuli müügile, ostsin ta, panin grammofoonile — polekski nagu oma töö! Kuulda oli ainult kriipivat kahinat, mis laulu lämmatas. Hanseni mahlakas bass oli absoluutselt kadunud. Veel kümme aastat hiljem on nii mõnedki inimesed selle plaadi kõla mulle nina peale määrinud. Kui plaat oli ilmunud, sattusin Moskvasse ja hakkasin seal nuhkima, milles asi? Nõudsin lausa kunstinõukogu, tehnilise vastuvõtukomisjoni ja kontrolli viisiasid ning pabereid näha. Ja mis seal ilmnis! Saateleht või akt, mis minu lindiga kaasas käis — sellele oli keegi punasega põiki peale kirjutanud: "Strašno malo võssokihh" — kohutavalt vähe kõrgeid. Aga kust võetakse särkevaid kõrgeid ülemtone, kui neid originaalplaadil üldse ei ole!? Kusagil "Melodija" stuudios oli nähtavasti üks nuputark, ütlemis näiteks Marusja Timofejevna, kes nägi seda suurt ja punast kirja. Eks sealt saigi alguse mingi täielik profaansus, mis kulmineerus sellega, et toosama Marusja oli keeranud neid kõrgeid toone peale nii palju, kui aparaat vähegi andis. Tulemuseks oli see, et peale keerati seda, mida polnud vaja: kahinat ja moonutust. Lauluhäält see särkevamaks ei muutnud. Poe siin Tallinnas oma kolleegide eest häbi pärast ei tea kuhu peitu! Midagi niisugust juhtus ka Georg Otsa suure plaadikomplektiga.

See oli juba keskuse vigu. Omal ajal oli ju Venemaal oma kolm-neli plaadivabrikut ja väga palju ülesvõtteid rikuti just neis ära!

Ja, aga matriitsid tehti tsentraliseeritult kõik Moskvas! Ja lähtevõtted olid reeglina head, kui ei olnud mingit nõmedat juhust ja Marusjat mängus. Helirežissöörid, kes tegid, need olid ikkagi head.

Oled ju isegi imetlenud ühte sealset — Kokžajani!

Georg Kokžajan oli Moskvas üks nimekamaid, püüdsin ahmida temalt nii palju teadmisi kui sain. Kui ma algul rääkisin, kuidas sisendasin oma õpilastele, et helirežiid ei ole võimalik õpetada — seda saab vaid ise õppida, ja õppida just nii, et avali kõrvu kuulata enda ümber tehtavaid vigu — Kokžajani puhul neid vigu kuulata ei olnud! See, mis ta tegi, oli alati perfektne.

Kuidas näeb välja üks restaureerimise toiming? Ütleksid kind väga toredasti, et kogu selle viiekümne aasta jooksul, mis sa oled töötanud, on su kätes tohutult linti läbi käinud, ja kui kõiki neid prakse, mida oled välja lõiganud, kokku arvestada, ulatuks see lint Raplasse ja tagasi...

See võrdlus või arvestus ei kehti mitte mu terve kutsetöö, vaid ainult hobi korras kokku seatud "Eesti heliplaadiantoloogia" kohta.

Kas muidu jõuaksime Lätimaale välja?

Ma arvan, et küll. Tõepoolest, mul tärkas selline väike haiglaslik huvi hakata kokku rehkendama — vanad plaadid on ju kriimustada saanud ja kröpsud on tugevad ning kui püüda vähegi talutavat kvaliteeti saavutada, tuleb need välja lõigata. Üks kröps on lindil millimeeter; see jupike tuleb lokaliseerida ja vahelt välja võtta ning linditsaad taas kokku kleepida. Kaudsete tunnuste järgi saan hinnatagi, kui palju niisuguseid löike tuli puhastamiseks teha — vähemalt nelikümmend tuhat.

Auväärse näitleja Albert Üksipi elutööks kujunes botaanikute silmis hunditubaka perekonna uurimine, mis leidis rahvusvahelistki resonantsi. Sinu "hundertubakaks" on kõnealune antoloogia. Mida see endast õieti kujutab?

See sisaldab kõigi leitud eesti sõjaeelsete heliplaatide salvestisi, üldse

Eesti Raadio
Meesansambli tuu-
mik 1958. aastal.
Vasakult: Vitali
Garšnek, Heino
Pedusaar, Mihkel
Sildos ja Olev Oja.



valmistatuist umbes kolmveerand. Ülejäänud on lootusetult kaduma läinud — isegi 1950. aastal alustatud otsingud ei suutnud paljutki enam päevavalgele tuua.

Millal tekkis sul mõte kõik kätte saada ja organiseerida? Marke on omal ajal ju enamik poisse kogunud ja kellelgi pole olnud eesmärk see elutööks tõsta.

Päris algus oli viiekümnendal. Olin siis üheksateistkümnendaastane poiss, juba natuke laulmist õppinud ja plaatidelt palju häid lauljaid kuulanud. Sellest siis ka huvi. Alguses ei olnud mingit süsteemset kogumist, oli lihtsalt põnevus, sest tahtsin enda jaoks säilitada ajastut, mille sisse olin ennast nendel aastatel uputanud, kui otsisin oma tutvuskonda inimeste hulgas, kellel oli grammofon.

Poisikesed koguvad ju ka praakmarke, peaasi et on mark. Kas korjasid ka “prahti”?

Ei. Minu jaoks sai peatselt vajalikuks kasutamiseväärne. Vanad plaadid kulusid marjaks ära mu raadiotöös ja kogumine oligi peamiselt selle suunitlusega. Kvaliteet hakkas tähtsust omandama, kasutasin neid nimelt oma saadetes. Ütleksin siiski, et 1975. aastani toimus see kogumine küllaltki stiihiliselt ja süsteemse uurimiseta. Lihtsalt, kui midagi uut kätte sain... Selliseid sõnalis-muusikalisi saateid tegin aastakümneid, teemadeks interpretatsioon üldse — olgu dirigent või laulja või instrumentalist. Ütleksin, et kui esialgu oli kogumine mul uisapäisatöö, siis hiljem läks lahti lausa teaduslik uurimine.

Plaaete oli siin kindlasti raske kätte saada? Eriti ennesõjaaegseid?

Huvitav, et mitte! Üllatavalt palju oli tollel ajal vanades kogudes säilinud sellist väärrepertuaari. See tähendab — kodustes juhukogudes. Kusjuures hindade vaherkord oli neil ammustel aegadel selline, et kui Artur Rinne kahe looga plaadi, mis oli Riias tehtud, sai kätte kahe ja poole krooni eest, mis oli ühe korraliku töölise päevapalk, siis vähegi tõsisem Caruso või Šaljapin maksis mitte alla seitsme ja poole krooni! Vahepeal on aga ajahammas oma töö teinud ja peale kasvanud uus põlvkond, ei tajuta enam selle helivaramu väärtust. Pole ka enam aparate, mille peal vanu plaate mängida.

Isegi raadios kuulutati, et kellel on...

...siis andku teada. Nii sai ka üheainsa plaadi järele sõidetud Tõrva ja teise järele Saaremaale. Nii nad siis kogunesid...

Kuidas inimesed neid loovutasid, kas ka tingisid?

Olen neid kohanud kolme või nelja tüüpi. Ühed on sellised, kes lahkelt annavad plaadi päriks. Teised pakuvad seda ümbervõtmiseks, et pärast tagasi saada. Kolmandad, kes loovutavad selle kopeerimiseks ja nõuavad vastuteenet. See tähendab, et tohtisin paar lugu ümber võtta ja pidin selle eest kodus neile mitu kassetitait “Apelsini” või “Karavani” või Artur Rinnet kopeerima.



D. Wasserman, "Lendas üle käopesa" (lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov, Noorsooteater, 1985).
McMurphy — Tõnu Kark. Arno Saare foto

KOODIGA KARK

Aastat kümme-viisteist tagasi nägin väikelinna peatänavaäärse maja kõrgel plangul rohelisele papile improviseeritud kuulutust "Eesti filmide nädal". Liigutavalt naivistlik kunstnikukäsi oli kuulutusele kleepinud hulga fotosid esitusele tulevatest linatööstest (kõik kenasti erinevate nurkade all viltu, nagu juhuslikult pillatud filmikaadrid) ning varustanud need lapselikus plakatsulekirjas vajaliku informatsiooniga. Tähelepanu köitis kuulutus aga hoopis ihe reklaamiajastuelse meediageeniuse vallatu lisanduse tõttu. Vigur käsi oli kriipsutanud läbi sõna "Eesti" ja kirjutanud pastakaga asemele "Kargu". Ja tõepoolest, kõigil neil eesti filmi peatatud kaadritel oli kesksel kohal näitleja Tõnu Kark.

Nali "rahva hulgast" jäi meelde. Ja meenub, kui jään mõtlema mõne Tõnu Kargi osatäitmise või esinemise üle. Tema kui näitleja tähendus üle eesti teatriloos. Aga ka seriaalis või estraadilaval. Mitu korda olen näinud-kuulnud frakis ja palja rinnaga Karki laulmas "...ell ei löönud, ...ill-...illa-...olla, ...ell ei löönud..." Draamanäitlejast muusikalistaari suust vaat et eneseiroonilisena kõlav kokutajana nali balansseerib juba iseenesestki piiril, korduval esitusel võiks see ju lausa tüütuks muutuda või labaselt kõlada. Iga teise esitaja puhul. Ainult mitte Kargi puhul. Miks?

Haare. Füüsiline ja vaimne

Tõnu Kargi rollides on siirast ja asendamatu naivismi ka siis, kui roll ise tiptasemeni ei küünigi või kui näitlejat koguni teatavas minnalaskmises võib süüdistada. Mitte lihtsameelse mängu tähenduses naivismi, vaid lapsemeelse murdmatu usu mõttes. See on looritatum väärtus ega paista alati nii palju silma kui Kargi kuulus füüsiline sarm, mida sageli püütakse rõhutada Kargist rääkides või kirjutades (Helgi Sallo olevat teda nimetanud koguni Eesti "kõige isasemaks näitlejaks") ja mis kipub esiplaani võitma kõigis neis Kargi

rollides, kus sisim kindlus ja veendumus on jäänud nõrgale põhjale.

Kark on ürgselt orgaaniline ja loomulik, näitleja jumala armust, andehunnik, kes haarab publiku "otse füüsilisse haardesse" ("Eesti Aeg" 18. III 1992). Önnelikel kordadel lisandub sellele aga ka sügavus ning — mida aasta edasi, seda puhtamalt — siis on tulemuseks vaoshoitum, sissepoolepööratum ja huvitavam rollilahendus.

Tõnu Kark on teatris juba kakskümmend kaheksa aastat. Algust Rakvere Teatris on Reet Reiljan meenutanud nii: "Tugev, võimsa häälematerjaliga noormees meenutas laval rahmeldades esialgu millegipärast lahmakat skulptuuri, mille tegemine kujuril veel pooleli — loodava kontuurid on juba näha, kuid liigse eemaldamiseks on tarvis peitli ja haamriga tublisti tööd teha. Mida aeg edasi, seda rohkem hakkas liigne kaduma..."

Mille peitlitöö hiljukesi paljandas, osutus palju keerukamaks, aga ka hulga huvitavamaks esialgu oodatust. Täna ei saa õnneks kuidagi nõus olla kolmteist aastat tagasi kirja pandud ridadega: "Lihtsad, isegi rämedad, kuid ebatavaliselt vitaalsed inimesed on olnud Tõnu Kargi pärisosaks nii filmilinal kui teatrilaval" ("Noorte Hääli" 28. XII 1985).

Märke Kargi füüsilisuse taga tegelikult varjuvast vaimsest jõust märkasin mina vist umbes Noorsooteatri "Imearsti" (1992, lavastaja Priit Pedajas) aegu. Brian Frieli kolmest pikast monoloogist koosnev "Imearst" on kolmanda osani kerinud, kui lavale tuleb Tõnu Kargi Teddy. Keegi ei tea, kuidas ja miks, aga nii Tõnu Oja kui ka Ene Järvis on publiku oma lugu kuulama pannud. Kui algab Teddy pihtimus, on mängu võti vaatajail juba pihus ja lugu teada. Kark palaganifilosoof Teddy rollis paneb mängu kogu energia, et "publikut oma mõjuvälja tõmmata. Mis ka õnnestub" ("Eesti Ekspress", 20. III 1992). "Vananev impressaario... elujaatav, vitaalne, vaatab elu avalate

lapsesilmadega" ("Päevaleht", 2. IV 1992). Oli erinevaid etendusi. Esietenduse Teddy erines kümnenda etenduse Teddyst juba päris palju. Tekst ja lavastajamõte lubasid arenemist mõtet pidi, Kargi rollilahenduses jäi välist ja lahmivat tasapisi üha vähemaks. Tema mõjususe ent kasvas sellega pöördvõrdeliselt.

Mis oli enne "Imearsti"?

Oli kord "Käopesa"

Vjatšeslav Gvozdkovi kultuslavastus "Lendas üle käopesa" ja Kargi McMurphy, keda ehk mõnevõrra ülekohtuselt võeti võrrelda Jack Nicholsoni McMurphyga, mängis end tollase

D. Pownall, "Meistrikläss" (lavastaja Rudolf Allabert, Noorsooteater, 1988). Jossif Stalin — Tõnu Kark, Dmitri Šostakovitš — Jüri Aarma, Sergei Prokofjev — Eero Spriit.
Peeter Lauritsa foto





“Nipernaadi” (režissöör Kaljo Kiisk, “Tallinnfilm”, 1983). Toomas Nipernaadi — Tõnu Kark.
Mikk Raude foto

publiku (eriti noorema) meeltesse aastateks. Kaheksakümnendate teise poole noorem teatrihuviline sai sellest lavastusest ja kujust päris kindlasti mõjutatud kogu eluks. Kriitika möönis, et Kargi McMurphy on “plahvatava temperamendi ja võimsate kirgedega inimene, üdini mässaja, kes süttib temas pidevalt lõõmavast mässutulest” ning kinnitas, et McMurphy osa sobib Kargile “suurepäraselt” (“Õhtuleht” 27. II 1988). Ent tõdes ka, et “märkimisväärse vastasjõu puudumine lubab Tõnu Kargil oma rolli lahendada jämekoomilises, publikut avalikult naerutavas laadis” (“Edasi” 19. IV 1986).

Nõnda võib öelda, et Kargi McMuprhy oli veel paras annus seda “lahmakat skulptuuri”. Etteheited ei olnud põhjendamatud, sest Kargi puhul on hiljemgi tähele pandud, et mõnikord kasutab ta lihtsamat ja mugavamad teed, leides rolliväljundi läbi välise jõulise orgaanika. Nii näiteks kandus ka isake Jossif Vissarionovitš kui hästi sissetöötatud vormilahend mõnesse “Meistriklassi”-järgsesse lavakujusse. Aga laenama kipub näitleja ikka siis, kui sisemus

pole veenvalt paigas, ülesanne täpne — kui ta ei mõtle ega tunne päriselt selle tegelasena, kellena ta lavale astub.

Tõnu Kark on vastanud küsimusele “Kas mõni roll ei avane ka?”, et “mõned ei ole üldse avatavad, kohe ei käigi lahti!”. Mõned jälle käivat lahti “koodiga”... On hea, kui “pole avatavad”, kui käivad “koodiga”. Sest ime sünnib laval enamasti siis, kui lavastaja ja näitlejad kutsuvad publiku kaasa koodi leidma.

Midagi sellist ootasin möödunud hooajal Draamateatri “Kunstist” (autor Yasmina Reza, lavastaja Hendrik Toompere *jun.*). Huvitav dramaturgia, ja milline näitlejakoosseis: Lutsepp, Ulfsak ja Kark! Ent seekord tuli just Kargi insener Marcis natuke pettuda, nähes teda taas kord vajutavat seda vana tuttavat füüsilist pedaali. “Insener Marc on kahe jalaga maa küljes, vitaalne ja lihalik tüüp (Tõnu Kark ei jäta kasutamata võimalust teha rohkeid elujõule viitavaid žeste)” (“Eesti Ekspress” 27. II 1998).



R. Harwood, "Kostimeerija" (lavastaja Roman Baskin, Tallinna Linnateater, 1995). Söör — Tõnu Kark, Norman — Roman Baskin. Priit Grepi foto

Filmikunsti kark ja lava-Nipernaadi

Valges linases ülikonnas mees astub mööda valget teelinti. Naisehäääl laulab natuke kaeblikult midagi lõputa teest... Mida just, ei suuda hiljem meenutada. Aga see kaader on täpne, helis ja pildis. Keegi ei kahtle, just see on Toomas Nipernaadi, niisugusena me teda tunneme.

Tõnu Kark, tõeline eesti filmikunsti kark, avas oma võimalusterohke ja sügava siseilmagi kõigepealt kinos. Mitmel põhjusel on see üsna loogiline. Esiteks eeldabki film hoopis vaoshoitumaid vahendeid, teiseks olid aastad, kus Kark sai filmis mängida ja mängida.

Minu meelest on "Nipernaadi" kõigi aegade parim eesti film. Mitte ainult Kargi Nipernaadi pärast, aga suuresti küll. Sestpeale kõnnivad Gailiti meestegelased mu alateadvuses Kargi-naolistena, tegutsevad ja kõnelevad nii, nagu ma kujutlen Kargi füüsilise ja häälega selle võimaliku olevat. "Nipernaadi" ja Nipernaadi on meid mõjutanud rohkem, kui ühe filmi kontekst ilmtingimata peaks, loonud märgi ja sellele tähenduse.

Ma ei tea, kas Kark on ansambli või üksiklase tüüpi näitleja. Mõnikord arvan, et tal pole vist kerge ansamblistesse sulanduda, aga siis saan

jälle tunnistust vastupidisest. Mõnikord võib Kark olla laval suisa autsaiderina, teha rolli, mis ei arvesta teistega ega toeta tervikut. McMurphy rolli kohta kirjutati, et Kark on "agressiivne ja partnerit nii vähe arvestav, et surub teised osatäitjad kõrvale. Statistideks" ("Edasi" 19. aprill 1986). Ka hiljem olen märganud, et seesama üli-intuitiivne andehunnik puistab ühtäkki ilma mingi põhjendusega mugavalt varrukast pudenevaid tehnilisi ja tühje lahendusi. See joon pole silmatorkav, kui ansambel, kes Karki laval (kinolinal, tele-eetris) ümbritseb, on tippude ansambel. Nagu Draamateatri "Kunstis" või seriaalis "M Klubi" ("M Klubi" on üldse omaette kalliskivi, kus Kark läbi oma ülimaliskuliinse Monsenjööri ka sedasama vaimset liini edukalt ajab).

Kark — 99% väljakutse

Millal iganes olen püüdnud aru saada ja sõnastada, k u i d a s Kark oma rollid t e e b, pole see järgmisel hetkel kehtinud. Või kuidas ta üldse midagi teeb, ennast maksma paneb. Kark võib meeldida või mitte, tal võib roll õnnestuda või mitte, ta võib sellesse isegi suhtuda väga erinevalt, aga temaga peab



T. Kall, "M Klubi"
 (lavastaja Roman Baskin).
 Monsenjöö — Tõnu
 Kark.
Kristjan Jaak Nuudi foto



J. B. Priestley,
 "Inspektor tuleb"
 (lavastaja Mikk
 Mikiver, Eesti
 Draamateater, 1997).
 Sybil Birling —
 Maria Klenskaja,
 Arthur Birling —
 Tõnu Kark, Gerald
 Croft — Ivo
 Uukkivi.
Mati Hiisi foto



B. Friel, "Imearst" (lavastaja Priit Pedajas, Tallinna Linnateater, 1992). Teddy — Tõnu Kark.
Harri Rospu foto

arvestama. Nii laval kui linal. Vist on selles küsimuses tõele kõige lähemale jõudnud "Kunsti" lavastanud Hendrik Toompere *jun.*: "Tõnu on näitleja, kes on võimeline taandama suured ja keerulised asjad väga lihtsaks ja selgeks, muutudes sellega laval kõigile arusaadavaks. Kõigile mõistetav olemine on aga suure näitleja tunnus."

"Briljandid ja taburetid on ühtmoodi nurgelised," on vastanud Kark kolleegide iseloomustusele, et ta olevat selline "nurgeline". Võta siis kinni, kas on see briljandi püsiväärtus ja vastupidavus läbi miljonite lihvimisvõimaluste või tabureti enesestmõistetav nelja jalaga laval kinni olemine, funktsionaalne täiuslikkusetootlus, mis Kargi loodule selle kordumatuse pitseri vajutab?

Juba aastaid ootavad McMurphy, Stalin, Kuning Herman Esimene, Nipernaadi ja teised enese kõrvale kas või näiteks Shakespeare'i kuningaid ja kuningapoegi. Kui Kark mängis Noorsooteatris Ronald Harwoodi "Kostümeerijas" (lavastaja Roman Baskin) suurt näitlejat Sööri, kes mängis sel õhtul oma teatris kuningas Leari, kirjutati nii:



Tõnu Kark 1992. aasta teatriballil "Ugalas". Klaveril Jüri Aarma.
Endel Veliste foto

"Nii nagu meie ei kujuta ette teatrit ilma Shakespeare'ita, pole klassiku kodumaal tippnäitlejat, keda poleks peetud mõne Shakespeare'i suurrolli vääriliseks. Usun, et vaataja näeks ja hindaks Karku Söörina veelgi rohkem, kui tema teatriminevikku kuuluks ka üks klassikaline Lear" ("Postimees" 7. XI 1995).

Üheksakümmend üheksa protsenti rollidest olevat Kargil enda sõnul mängimata. Osaliselt tuleb sellega nõustuda. Kark on väljakutse.

ÕNNITLEME!

11. oktoober
LAURI NEBEL
näitleja — 50

12. oktoober
KAIE MIHKELSON
näitleja — 50

14. oktoober
ANNE TUULING
ETV teatrisaadete toimetaja — 60

18. oktoober
ENN SÄDE
dokumentaalfilmide stsenaarist ja
režissöör ning helioperaator — 60

QUENTIN TARANTINO

Quentin Tarantino filmid on otseku kuulirahe ajude pihta. See ingliskeelse kino kõige plahvatuslikum debüteerija peale Nicolas Roegi suuri ümberkorraldusi 1970-ndate alguses on lavastanud vähemalt ühe klassikalise teose "Marukoerad" (*Reservoir Dogs*, 1992), kirjutanud ühe poolklassikalise stsenaariumi "Jääv armastus" (*True Romance*, filmina 1993), suutnud vältida algajate äpardusi ja kõndinud Cannes'i filmifestivalilt minema "Kuldse palmioksaga" oma teise mängufilmi "Pulp Fiction" (1994) eest. Kolmekümneaastaselt režissööril on oma austajaskond, Euroopas isegi suurem kui kodumaal Ameerikas.

Tarantino on originaalne videoajastu kino *enfant terrible*, kellel on läinud korda tõlkida oma painajad filmikeelde. Tema filmid on täis vihjeid ja laene kõikjalt, alates Hongkongi kriminaalfilmidest ja lõpetades 1940-ndate — 1950-ndate Hollywoodi programmiliste töödega. Massikultuuri fanaatikuna, kelle sõnavara on omandatud televiisorist, videotest ja koomiksistest, vastandub Tarantino teravalt temaealiste põlvkonnale, kes on õppinud teooriat filmikoolis ja pühendunud seejärel kunstipäraste filmide loomisele.

Kuid on siiski midagi, mis eristab Tarantinit teistest rämpstoidu ja MTV-ajastu režissööridest; see on tema viis orjastada pildid sõnade alla, tehnika sisu alla. Tarantino on eelkõige näitlejale orienteerunud stsenaarilavastaja, ja kuigi tema filmide meeleolu võrsub ameerika rahvaliku draama vistseraalsetest emotsioonidest, on tema oskus nautida dialoogi rütmi ja peensusi tõenäoliselt peamine põhjendus tema tohutule kuulsusele Euroopas. Samamoodi nagu prantsuse uus laine esitas kolmkümmend aastat varem väljakutse paindumatule, kivistunud *mainstream*-tööstusele, nii õrritavad Tarantino ja teised temasugused korrektset ja isennast tsenseerivat ameerika *mainstream*'i, mis praegu läbib oma kõige konservatiivsemat faasi pärast 1950. aastaid. Kui on olemas ameerika 1990-ndate aastate uus laine, siis on Tarantino selle Godard.

Tema kahte mängufilmi ning kahte

stsenaariumi — "Jääv armastus" ja "Sündinud tapjaks" (*Natural Born Killers*, filmina 1994) — peaks vaatlema üksnes kui avalööki karjääris, mis oma praeguses temaatikas näikse olevat jõudnud viimasele piirile. Tarantino on ise öelnud, et nüüd tahaks ta teha midagi muud. Ainult üks kord varem on IFG (*International Film Guide*) tunnustanud režissööri vaid kahe mängufilmi põhjal (Krzysztof Kieślowski, 1981) ja meil on põhjust uskuda, et Tarantino 40. sünnipäevaks pole ta pidanud oma hinnangut muutma.

QUENTIN TARANTINO sündis 27. märtsil 1963. aastal Knoxville'is Tennesseees ja kasvas üles Los Angeleses, kuhu ta asus elama väga noorelt. Ta alustas näitlejana kohalikes teatrilavastustes ja teleseriaalides, nagu "Tipptüdrukud" (*The Golden Girls*, 1988), ning peab James Besti ja Allen Garfieldi (kellega ta õppis kolm aastat) oma draamaõpetajateks. Töötades Manhattan Beachi videoteekides Lõuna-Californias, hakkas ta kirjutama stsenaariume ja tal õnnestus müüa 1986. aastal kirjutatud "Jääva armastus" ühele stuudiale. Käikiri jäi algul siiski sahtlisse ja alles "Marukoerad", mille Tarantino kirjutas kolme nädalaga 1990. aasta oktoobris, käivitas tema karjääri.

ARMASTUS KLASSIKALISTE RÖÖVIMISFILMIDE VASTU

Tarantino enese sõnul sündis "Marukoerte" idee tema armastusest klassikaliste röövimisfilmide vastu, nagu John Hustoni "Asfaldidžungel" (*The Asphalt Jungle*, 1950), Jules Dassini "Rififi" (1954), Stanley Kubricku "Tapmine" (*The Killing*, 1956), Norman Jewisoni "Thomas Crowni juhtum" (*The Thomas Crown Affair*, 1968) ja Jules Dassini "Topkapi" (1964), aga erinevalt tavapärasest huvitas teda, mis juhtub tegelastega p ä r a s t kuritegu. Soovides meeletult pääseda filmimaailma, oli Tarantino astunud režissööride õpikotta Robert Redford's *Sundance Institute*'is ja kavatses esialgu üles võtta selle filmi 16 mm lindil 30 000 dollariga, millele tema ja ta produtsendist sõber Lawrence Bender

olid kokku ajanud. Tarantino pidi mängima ühte tegelast (Mr. Pink — Hr. Roosa), Bender teist (Nice Guy Eddie — Kena Poiss Eddie) ja ülejäänud rollid pidid minema nende sõpradele.

Just enne võtete algust langes duole osaks ootamatu õnn. Bender oli näidanud käsikirja ühele oma näitlemisõpetajale Lily Parkerile, kes omakorda oli saatnud selle Harvey Keitelile, keda ta tundis New Yorgi *Actors Studio* kaudu. Keitel luges käsikirja läbi ja teatas otsekohe, et soovib autoriga kohtuda. Sõlmiti leping, mille kohaselt Tarantino pidi lavastama ja Keitel isiklikult andma pisut raha, et käivitada projekt 1,5 miljoni dollari ulatuses.

Keiteli käsi oli mängus ka Tarantino New Yorki toomisel, et ta saaks määrata näitlejad osade tarvis, aga isegi siis, kui võtted algasid, polnud film veel täielikult finantseeritud. Tulemus esilinastus Sundance'i festivalil Park Citys, Utah's 1992. aasta jaanuaris ja järgmises oktoobris tõi "Miramax" selle ekraanidele. Põhja-Ameerikas tõi film järgneva kuue kuu jooksul sisse kesise kolm miljonit, aga rahvusvahelises festivalivõrgus oli temast vahepeal saanud kuum sõna ja Tarantinost ühe hoobiga "režissöör, kelle filme tasub vaadata".

"Üks probleem viimase aja filmidega," ütleb Tarantino, "on see, et sa tead täpselt, mis

hakkab juhtuma enne, kui see tegelikult juhtub. Minu eesmärk on töötada psühholoogiliselt teie vastu — teie pöörate vasakule, mina pööran paremale — mitte lihtsalt nalja pärast, vaid selleks, et olla huvitav jutuvestja."

ERITI VEIDER SELTSKOND

"Marukoerad" on algusest peale olnud Tarantino kreedoks. Alates seitsmeminutisest avalõigust, kus kummaline meestegrupp lobiseb restoranis ümber hommikusöögilaua, õhkub filmi igast kaadrist enesekindlust. Vaatajatele ei anta teada, kes need mehed on, aga nende mahlakast kõnepruugist, tumedatest ülikondadest, löömamehehoiakust ja füüsilist ähvardust õhkuvaist ilmeist on selge, et preestrid nad ei ole.

Kergelt koomiline vestlus mõjub ebareaalsena, hüpeldes küsimuselt, mida Madonna laul *Like a Virgin* tegelikult tähendab, ettekandjatele jootraha andmise eetikale ja USA miinimumpalgale. Ekraan läheb mustaks, DJ hääli kuulutab: "K-Billy supersaundid 70-ndatest" ja film lülitub reipale biidile ja aegluubis võtetele tumedate prillidega meestest sammumas üle parkimisplatsi.

Otsekohe laseb Tarantino käiku esimese oma paljudest üllatustest, šokeeriva stseeni, kus

"Marukoerad", 1992. Režissöör Quentin Tarantino. *Tim Roth (Mr Orange / Freddy)* ja *Harvey Keitel (Mr White/Larry)*.





“Pulp Fiction”, 1994. Režissöör Quentin Tarantino. John Travolta (Vincent Vega) ja Samuel L. Jackson (Jules Winnfield).

üks meestest (Tim Roth) karjub omaenese veres, mis voolab kõhuhaavast, ajal kui teine (Harvey Keitel), kes juhib kihutatavat autot, püüab teda rahustada. Kuritegu on läinud untsu ja siis, kui tegelased kogunevad taas mahajäetud kaubalaos, saab järk-järgult selgeks, et üks nendest on oma kaaslasel reetnud.

Peaaegu kirjanduslikus stiilis loovib Tarantino käsikiri edasi-tagasi mitmesuguste sündmuste vahel — kohtumised kuriteo organisatoriga (veteran Lawrence Tierney), paanika pärast juveeliäri röövi, olevikusündmused kaubalaos (sealhulgas jube stseen ühest gangsterist, mängib Michael Madsen, kes hooletult piinab kinniseotud politseinikku) ja, pärast seda, kui nuhi isik on vaatajatele teatavaks saanud, stseen, kus reetur alles jõuku imbub. Lõpp on kiire ja vägivaldne, saadetud alateadvusele toimivast püssitärinast ja korduvaist tagasi-vaateist tegevustiku hargnemisele.

Igal tasandil läbi terve filmi hoiab Tarantino vaatajaid elevel, mitte lihtsalt ajaga žongleerimise ja süžeeppörete abil, vaid ka tuttavate elementide piire kergelt nihutades. Kuigi nende toimingud on surmtõsised, on igal jõugu liikmel varjunimi (Mr. Brown — Hr. Pruun, Mr. Pink — Hr. Roosa, Mr. White — Hr. Valge jne), mis muudab nad otsekui tegelasteks mõistatamismängust; kuigi tegevus toimub olevikus, kannavad kõik musti ülikondi ja lipse, mis sobiksid paremini mõnda 1950-ndate või 1960-ndate Jean-Pierre Melville'i filmi, olgugi et muusika on kokku

pandud 1970-ndate hittidest; kuigi ükski peategelastest pole vähimalgi määral haritud, räägivad paljud (ja eriti Steve Buscemi Mr. Pink) lillelises, peaaegu kirjanduslikus stiilis, mis on täielikult vastuolus nende taustaga, ja kuigi filmi kannab peaaesjalikult dialoog ning tegevus toimub enamasti ruumides, on Tarantino teadlikult üles võtnud kogu filmi “in’scope”.

Film on tehtud tõelises massikultuuri vaimus, kus imitatsioon on siiraim imetlusobjekt, ning on seega tõeline viidete varaiit. Oma hüpliku ja fragmentaarse stiiliga meenutab ta varajast Jean-Luc Godard'i (Tarantino produktsiooni-kompanii *A Band Apart* on koguni saanud nime ühe Godard'i varajase filmi järgi) ja oma napi visuaalse stiiliga Jean-Pierre Melville'i filme, nagu “Teine hingus” (*Le deuxième souffle*, 1966) või “Samurai” (*Le samourai*, 1967). Gangsterite värve tähistavad varjunimed on otsene näppamine Joseph Sargenti filmist “Metroorrong “Pelham 123” on kaaperdatud” (*The Taking of Pelham One Two Three*, 1974), püssitärin meenutab John Woo filme “Parem homme” (*A Better Tomorrow*, 1986) ja “Tapja” (*The Killer*, 1989) ning mitmed süžeelementid on võetud Ringo Lami 1987. aasta gangsterifilmi “Linn tules” (*City on Fire*) ühest lõigust.

METSIKUTE TÜÜPIDE PARAAD

Pärast “Marukoertele” hoo sissesaaamist juhtus Tarantino kohtama režissöör Tony Scotti, kes tegi talle ettepaneku võtta uuesti käsile “Jääva armastuse” stsenaarium. Olles algselt mõelnud olla lihtsalt filmi produtsent, osutus Scott lõpuks režissööriks. Kuigi film erineb

pisut Tarantino esialgsest käsikirjast ja on pealtnäha natuke liiga siledaks lihvitud, mis on vastuolus tema looja vabama lavastamisstiiliga, on ta ikkagi äratuntavalt Tarantino film, seda nii sisult kui ka probleemidelt.

Peategelased, filmihull lõngus Clarence (Christian Slater) ja südamlük prostituut Alabama (Patricia Arquette rollis, mille põgusalt viitab Keitel "Marukoertes"), on moodne variant põgenevatest armastajatest 1940. ja 1950. aastate B-filmides, nagu näiteks Joseph H. Lewise *Gun Crazy* (1949). Siin põgenevad nad süngest Detroitist päikselisse Los Angelesse, kaasas kohvritäis kokaiini, mis on juhuslikult varastatud ühelt jõugu käskjalalt.

Filmis on terve hord metsikuid tegelasi (Gary Oldman rastafari seksti psühhoatilise valge liikmena, Christopher Walken halastamatu maffia-donina, Saul Rubinek karikatuurse Hollywoodi produtsendina, kelle prototüübiks on Joel Silver), üle igasuguse piiri minevat joonisfilmivägivalda (oma hotellitoas läbipekstud Arquette, kolmekordne tulistamine Beverly Hillsi hotellis filmi finaalis) ja suurepäraseid ideolooge (Dennis Hopper seletamas Walkenile, et sitsiillased põlvnevad Aafrika *nigger*'itest) — ehtne Tarantino lammutamas üldkehtivaid maitse norme ja nautimas Ameerika metsiku Lääne toorest romantikat.

"Pulp Fiction". Bruce Willis (Butch Coolidge) ja Maria de Madeiros (Fabienne).



"Pulp Fiction". Uma Thurman (Mia Wallace).



Kuigi Tarantino esialgses stsenaariumis sureb Slateri tegelane silmahaavast ja vaatamata õnnelikule lõpule, jääb filmi massikultuuri-ülistus puutumatuks. (Teised muudatused, mille sundis filmile peale USA hindamisnõukogu — *rating board*, on taastatud 120-minutises “režissööriversioonis”, mida levitati kinodes väljaspool Ameerikat ja USAs eneses laserplaadil.)

Sel ajal kui Oliver Stone pühendus Tarantino ühe varasema stsenaariumi “Sündinud tapjaks” — verise loo kahest sarimõrvarist — ümberkirjutamisele, tegi Tarantino ise algust oma ambitsioonika teise mängufilmiga “Pulp Fiction”, mis algselt oli mõeldud kolme loona, igalühel eri režissöör.

Valminud film, hiiglaslik kahe ja poole tunni-
ne kaleidoskoop, mis esilinastus Cannes’is 1994. aasta mais, veab ninapidi neid vaatajaid, kes ootasid lihtsalt järjekordseid “Marukoeri” või “Jäävat armastust”. Pealispinnal on filmil oma eelkäijatega mitmeid ühisjooni: üks tegelastepaar, lõomamehed, keda kehastavad John Travolta ja Samuel L. Jackson, meenutab “Marukoerte” gangstereid niihästi mustade ülikondade kui ka filosoofiliste mõttevahetuste poolest mis tahes teemadel, alates euroopa kiirtoidust kuni jumala olemasoluni; käsikirja must huumor, pikad dialoogid, mäng ajaga, tegelased ühiskonna ääremailt (Bruce Willise põgenev, 1940. aastate B-filmi stiilis poksija) ja juhuslikud kuulivalangud — see kõik on Tarantino tuttav maailm, mille tegelasteks on harimatud valged ameeriklased, kes on tõstetud peaaegu kirjanduslikule tasandile. Filmi raam hiigelsuures 1950-ndate stiilis teeaärses sööklas desorienteerib vaatajat veelgi oma marginaalse kultuuri viidetega. Varsti saab siiski selgeks, et Tarantinol on siin käsil midagi enam, pärast esimest tundi hakkab fookusesse kerkima põhjalikult välja töötatud mänguplaan. Väga aeglaselt hakkavad kolm lugu omavahel haakuma; neid ühendab Travolta ja Jacksoni kehastatud peategelaste paar ning Jacksoni Damaskuse tee konversiooni sarnane arusaam, et jumal eksisteerib ka tühise lõomamehe jaoks.

PÜSSID JA VÕIMSAD “CHEVYD”

See on lunaatiline idee, mis sünnib ühest varasemast stseenist, milles Travolta räägib Euroopa ja Ameerika kultuuri erinevustest ja mis kasvab aegamööda Jacksoni tõdemuse toel, et elu on midagi rohkemat kui tema enese piiratud püsside ja võimsate “Chevyde” maailm. Kui Jackson sõlmib lõpuks enesega enam-vähem rahu ja suudab anda oma tarkuse edasi algajatele gangsteritele Tim

Rothile ja Amanda Plummerile (kelle relvastatud kallaletung lõunastavale seltskonnale lõpetab terve filmi), siis teised tegelased suudavad vabaneda oma minevikust juhuslike hea tahte aktide abil — näiteks Willise poksija, kes päästab oma peavaenlase Ving Rhamesi surmast veelgi hullemast saatusest tontlikus keldris.

Kuigi film on oma esimese tunni jooksul üliaeglane, jutustades ummikusse jooksvat lugu, kus Travolta valvab Rhamesi narkomaanist naist (Uma Thurman), ja mis on liiga veniv süttimiseks, siis teine pool kompenseerib täielikult vaataja kannatlikkuse, alates anekdootliku monoloogiga Christopher Walkeni esituses, kelle koht piltmõistatuses selgub alles hiljem. Kui “Pulp Fiction” kannatab mingit võrdlust “Marukoertega”, siis just emotsionaalses plaanis — ka see tegeleb kummalise inimgrupiga ja uurib, kuhu nende inimeste tee edasi viib. Samuti nagu Claude Chabrol (teine massikultuuri entusiast), kes kunagi kuulutas, et talle meeldib jälgida lugu ühe rulli (osa) võrra kaugemale tema ilmsest lõpust, läheb ka Tarantino “Pulp Fictionis” kaugemale tubli paar-kolm rulli. Ja kui publik ka pärast kinost lahkumist toimunu üle mõtleb, siis seda parem.

Aastaraamatust “Variety International Film Guide 1995” tõlkinud KAIA SISASK

DEREK ELLEY on kirjutanud ja toimetanud viimase kahekümne aasta jooksul arvukalt filmipublikatsioone, korraldanud programme Londonis National Film Theatre’is ja nõustanud rahvusvahelisi festivale. Tema raamatutest võib nimetada “The Epic Film: Myth and History” (1984) ja “Chronicle of the Movies” (toim., 1991). Elley töötab ajakirja “Variety” abitoimetaja ja arvustajana, tema toimetatud on filmileksikon “Variety Movie Guide”.

KEEL JA MEETOD

Quentin Tarantino "Jackie Brown" on provokatiivne oma teksti, mitte vägivaldla poolest, ja ta oskab hinnata kriminaalžanri väärtusi.



Quentin Tarantino.

"Jackie Browni" (1997) linaletulek on Quentin Tarantino loomingu pöördepunkt. Tema kolmas film lavastajana kannab popkultuuris, milles Tarantino ise tunneb ennast nii koduselt, samasugust ootusekoormat nagu mis tahes tuntud tegija kolmas CD muusikailmas. Pole vähe neid, kes, kadedana Tarantino edule, olnuksid varmad

teda maatas tegema, kui film oleks osutunud loominguliseks või kommertslikuks ebaõnnestumiseks. "Jackie Brown" ei valmista pettumust, aga üksnes nurjumise kõrge hind võib seletada režissööri äärmist ettevaatlikkust. Erinevalt "Marukoertest" (1992) ja "Pulp Fictionist" (1994) on tegemist adaptatsiooni, mitte

originaalstsenariumiga; film näeb suurt vaeva karakterite kujundamisega, eksperimenteerib pikkade, peaaegu bergmanlikult rahulike võtetega ja pagendab räpase vägivalla ekraani taha. Kuid sellegipoolest on see Tarantino film, kui mitte muu, siis kas või Tarantinole ainuomase keelekasutuse poolest.

"Jackie Brown" põhineb Elmore Leonardi romaanil "Rummipunus" (Rum Punch). Mustanahalise neljakümneandates eluaastates stjuardessi Jackie (Pam Grier) tabab politsei, kui too smuugeldab suurt rahasummat Mehhikost LAsse. Politsei teab, et ta töötab Ordelli (Samuel L. Jackson), libeda kohaliku relvakaubitseja heaks, ja Jackie nõustub aitama neil teda paljastada, kuigi teab, et mees on võimeline tappa. Mängides kautsjonivolniku Maxi (Robert Forster) abiga ilhe leeri teise vastu, tõmbab ta Ordelli "narkarist tibi" Melanie (Bridget Fonda) ja tema sõnaahtra sõbra Louisi (Robert De Niro) oma põhjalikult läbitöötatud plaani, et päästa enese elu.

Vaatamata tempomuutusele säilitab Tarantino "Jackie Brownis" palavikulise vaimustuse omaloodud maailmast. Kui vägivallastseenid maha arvata (tema varasemates filmides on neid ohtralt), siis jäävad järele tegelased, kellel on enamik ajast hea olla — eriti Samuel L. Jacksonil. Tarantino tegelased naudivad ringijõlkumist ega koorma end kuigivõrd neuroosidega. Kõik nende negatiivsed tunded on suunatud väljapoole ja avalduvad juhuslike viha- või vastikuspuhangutena. Nad on praktilised inimesed, kelle vajadused on selged ja kellel ei saa jalgu alt ära lüüa. Ehk filmiterminites, nad orienteeruvad action'ile, mitte angst'ile, mis teeb nad tohutult kütkestavaks, nagu ka popkultuurilised vihjed, mida nad alatasa puistavad. Seda kõike toetab Tarantino oma erakordse andega komplekteerida fantastilist näiteseltskonda. Mitte ükski teine režissöör pole piisavalt jultunud, et panna Bridget Fonda mängima narkohoora, Robert De Niro tõelist tiimikat ja Michael Keaton agarat võmmi. See on teadvustamata soovide pöörane täitumine, vaba jäisest õhkkonnast, mis valitseb osade määramisel Hollywoodi suurprojektidele, ja sellega saab hakkama ainult keegi, kellel on Tarantino aktsiad.

Mõned uued elemendid on vähem õnnestunud. Helitausta laulvalik, mis on nii hea, nagu võibki oodata, mängib musta ja valge maailma vahekorradel, millele on aluse pannud Pam Grieri kinnitamine peaosas. Aga selliseid laule nagu Delfonicsi Didn't I (Blow Your Mind This Time) kasutatakse sageli kui laiska vihjet sellele, mida mõistatuslik Jackie võiks mingil hetkel tunda. Aga lõppude lõpuks seisnevad "Jackie Browni" enim ülistatud ja

kritiseeritud omadused ikkagi dialoogis, just selles on kogu rütm, särts ja luumoor, mida vaataja ootab, kuigi paljusid solvab filmi ebakorrektnes sõnakasutus (näiteks nigger), mida kinnitab ka meie intervjuu Tarantinoga.

ERIK BAUER: "Jackie Browni" puhul näite te olevat kõvasti pingutanud, et teha dialoogi naturalistlikumaks. See vastandub stiliseeritud dialoogile, mille poolest te kuulus olete.

QUENTIN TARANTINO: Ma olen enne seda teinud ainult kaks filmi, nii et oodake kuuendani, enne kui hakkate mind paika panema. "Marukoerte", "Pulp Fictioni" ning "Jäava armastuse" (Tony Scott, 1993) ja "Sündinud tapjaks" (Oliver Stone, 1994) stsenaarium leiab aset minu enese universumis, aga mitte see ei tee neid ebarealistlikuks. Kõne all olev film ei leia aset minu universumis — see on Elmore Leonardi universum ja oli huvitav teha filmi väljaspool seda väikest maailma, mille ma ise olen loonud. Sellepärast ma tahtsingi, et ta oleks ultrarealistlik. Ma kasutasin teist operaatorit, et saada teistsugust vaatenurka — see on ikka iseäralik, aga natuke maalähedasem, natuke vähem nagu film filmis, rohkem nagu 70-ndate *Straight Time*. Mulle meeldib luua taustruume. "Jackie Brownis" ma seda ei teinud. Iga viimane kui stseen filmis oli vändatud konkreetses paigas.

Kuidas on Elmore Leonardi raamatud mõjutanud teie kirjutamisstiili?

Alguses, kui ma alles hakkasin tema romaane lugema, sattusin ma tõelisse vaimustusse tema tegelastest ja nende kõnemaneeerist. Kui ma rohkem lugesin, leidsin ma oma lahenduse tegelastele, kes räägivad asjade ü m b e r, mitte asjadest e n d i s t. Leonard näitas mulle, et tegelased võivad teha äkilisi kõrvalepõikeid ja need kõrvalepõiked on just niisama õigustatud kui kõik ülejäänud. Kuulake, kuidas inimesed päriselt räägivad. Ma arvan, et Leonardi mõju minule avaldub kõige rohkem "Jäavas armastuses". Seal püüdsin ma õigupoolest luua omaenese versiooni Elmore Leonardi romaanist stsenaariumi kujul. Ma ei varastanud seda, selles pole midagi lubamatut, see on lihtsalt tunne, stiil, mis mind inspireeris.

"Jackie Brownis" ei ole nii palju süžee-pöördeid kui teie teistes filmides ja need pöördeid, mis seal on, ilmnevad sageli just dialoogi kaudu.

Ma arvan, et see toimib. See aitab tegevust lahti harutada. See ei ole film Jackie'st, kes arvutab esimese kümne minuti jooksul välja,

kuidas saada miljon dollarit, ja seejärel teeb seda. Ei! See on film sellest, kuidas need sündmused vähe-vähe-vähehaaval temani tulevad, sedamööda, kuidas elu ja olukorrad muutuvad ja kuidas teda siia-sinna pillutatakse. Lugu areneb aeglaselt, aga äkki, ühest punktist edasi läheb kõik sirgjoones, kuni ta teeb seda. Film on selles mõttes väga romaanipärane, et esimesed 90 minutit on üksnes iseloomustus. Ja seejärel on üksnes tegevus: viimase poole tunni jooksul inimesed lihtsalt tegutsevad, annavad raha käest kätte jne.

“Jackie Browni” dialoogis on rohkem seletusi kui teie eelmistes stsenariumides.

Jah, seda kindlasti.

Kas see oli adaptatsiooniprotsessi tulemus?

Jah, kõik see oli niimoodi raamatus. See on osa Maxi suhetest Jackie’ga: rääkimine oma probleemidest, mehe nõuanded, kui ta püüab naist olukorrast välja aidata. Filmi teises pooles mõtleb naine valjusti, ta otseku räägib iseendaga. See on esimene kord, mil ma seletasin asju nii põhjalikult.

Millised eesmärgid te seadsite endale stsenariumi osas?

Mulle meeldib mõte naispeategelase jälgimisest. Ma leian, et on ääretult ebaõiglane küsida, nagu mõned inimesed teevad: “Aga kas ta oskab luua naistegelasi?” Ainus põhjus, miks nad seda küsivad, on see, et ma tegin “Marukoerad” enne. Mulle tõesti meeldib jälgida 40-ndates aastates mustanahalist naist. See on naljakas, aga ma tõesti tunnen, et Jackie Brown on minu loodud. Ta on sama tegelane, kes raamatus, aga tema muutmine mustanahaliseks mõjutab teda, sest tema elukogemused on teistsugused ja tema dialoog on teistsugune.

Kas te tegite tema tegelaskuju jaoks mingeid uurimusi?

Ei. Ma tõtt-öelda polegi õieti tundnud naisi, kes sarnaneksid Jackie’ga. Sellepärast ma lihtsalt püüdsin leida teda iseendas. Ma heidan selle üle nalja, aga ma olen suurelt osalt meetodi-kirjanik. Ma tõesti muutun kõigiks oma tegelasteks, kui ma neid loon, ja ma muutun üheks või kaheks, kui ma ei loo. Terve aasta olin ma Ordell. Just temaga samastusin ma selles loos kõige rohkem. Ma kõndisin ringi nagu tema. Ma rääkisin nagu tema. Ma veetsin peaaegu terve aasta, olles Ordell. Ma ei suutnud teda oma mõtetest välja tõrjuda ja ega ma seda ei tahtnudki. Ja veidral moel moodustab Ordell kogu filmi rütmi.

Mida te sellega mõtlete?

Viisi, kuidas ta räägib, kuidas ta riides käib — kõik temas väljendab seda, kuidas see film peaks mõjuma. Ta on vana kooli *soul*-mees, ta on selle kehastus ja ma samastusin sellega täielikult. Kui ma poleks kunstnik, siis ma ilmselt oleksin täpselt selline nagu Ordell.

Aga see pole tema film.

See on Jackie film, aga kõige võluvam Jackie karakteri juures on see, et ta pole üldse mõistetav. Lugu nõuab, et tal oleks pokkerinägu. Lugu nõuab, et vaataja ei teaks, mis tema peas toimub. Üks asi, millest ma adapteerimisel kinni pidasin, oli see, et iga kord, kui Jackie suhtub Ordelliga, räägib ta talle kõike, mida ta politseinikest teab. See üllatas mind iga kord, kui ta seda tegi. Max on filmi publikuks, te näete filmi Maxi silmade kaudu. Tema on loo teadvus ja süda. Max on publik, aga Ordell on filmi rütm, tema hing.

Ordell on võluv, kuna ta näib erinevat raamatu omast. Teie käsikirjas muutub ta palju terasemaks.

Mul oli ohtralt eelteadmisi Ordellist, Louisit ja Melanie’st, sest ma olen lugenud *The Switch*’i. See oli esimene Leonardid raamat, mida ma lugesin, nii et isegi enne “Rummi-punši” ilmumist tundsin ma neid tegelasi, sest 15-aastaselt tegin ma mõttes *The Switch*’ist väikest adaptatsiooni. Ja suur osa minust on Ordellis.

Millised elemendid defineerivad Tarantino universumit?

Kirjutamise ajal püüan ma mitte muutuda analüütiliseks. Ma lihtsalt katsun hoida ühendust oma aju ja käe vahel, minna kaasa hetkega, minna kaasa oma sisetundega. Minule on tõe väga tähtis. Ma pidevalt kirjutan midagi ja käin kohtades, kuhu minu tegelased võiksid minna, nii et ma lihtsalt ei saa valetada. Tegelased peavad iseendale truuks jääma. Just seda ei näe ma enamikus Hollywoodi filmides. Ma näen tegelasi, kes kogu aeg valetavad. Nad ei saa teha seda, mida peaksid, sest see mõjutaks filmi nii- või naamoodi või ei meeldiks sellele või tolele inimgrupile. Minu tegelased ei toimi hästi või halvasti, nad saavad toimida ainult kas usutavalt või ebausutavalt.

Kui ma kirjutan, siis ma tean, et igas käsikirjas on neli kuni kuus põhistseeni. Aga lahti tuleb kirjutada ka kõik vahepealsed stseenid, just seal sünnivad tegelased tõeliselt. Just seal leian ma nad ja just seal hakkavad nad elama. Ma arvan, et nii kirjutavad ka romaani-kirjanikud.

Kindlasti rohkem kui enamik stsenaariste, kellel kõik on vaid struktuur, struktuur, struktuur.

Ma tean juba esimese vaatuse ajal, mis peab edasi toimuma, ja nii see läheb. Mitte see ei paku mulle pinget. See on minu hääl, mis on tähtis, ja ma ei näe absoluutselt mingit põhjust, miks stsenaarium ei võiks seda häält sisaldada. See, et ma olen nii stsenaarist kui ka režissöör, teeb asja määratult lihtsamaks.

Palju on halbu stsenaariume, nii et kui keegi kirjutab mõne hea, märkavad inimesed seda. Aga kui sa alles alustad oma karjääri, võib võtta kaua aega, kuni su töö jõuab inimesteni, kes seda hindavad. Esimesed lugejad ütlevad, et see on jama. Aga kui sa oled püsiv, võid sa lõpuks pääseda nendest lugejatest mööda nende inimesteni, kes on stsenaariumide lugemisest surmani tüdinud. Need on inimesed, kes hindavad midagi uut. Just see takistus oli minu teel, kui ma oma karjääri alustasin — ma kirjutasin jama, aga ma kirjutasin seda teistmoodi ja see teistsugusus käis närvidele ühele tervele lugejamentaal-susele. Enne kui David Mametist sai David Mamet, leidsid inimesed tõenäoliselt, et ta ütles isegi "fuck" liiga sageli. Aga kui sa ükskord tuntuks saad, kui sa saavutad "Hea Majahoidja" heakskiidu, siis on kõik hoopis teisiti.

Kas kasutate dialoogis fraasi- ja sõnakordusi selleks, et suurendada nende mõju?

Ma teen seda rohkem. Mulle see meeldib. Ma arvan, et minu dialoogis on muusikat või poeesiat, ja mõnede sõnade kordamine aitab anda talle rütmi. See lihtsalt sünnib nii ja ma lähen sellega kaasa, kui ma steeni rütmi otsin.

Mõned inimesed on kritiseerinud sõna *nigger* kasutamist "Jackie Brownis" ja te vastate, et mitte ühelgi sõnal ei tohiks olla kultuuris sellist võimu. See ei kõla eriti usutavalt. Kas te mitte ei kasuta seda, et oma dialoogi elektrifitseerida?

Pole olemas sõnu, mis peaksid jääma sõnavanglasse. Kõik sõnad kokku on keel. Ja kui ma teeksin seda, mida te väidate, siis ma valetaksin. Ma loobiksin sõnu, et saavutada efekti. Noh, mõnes mõttes ma muidugi teen seda, ma poetan sõna siia, et ajada naerma, ja sõna sinna, et saavutada efekti, aga kõik see toimub ainult situatsioonides, kus tegelane nagonii ütleks seda, mida ta ütleb. Te kasutasite *nigger*'i näidet. "Pulp Fictionis" ütlevad paljud erinevad tegelased palju kordi sõna *nigger* ja iga kord on see mõeldud erinevalt. Kõik sõltub kontekstist. Kui Richard Pryor ja Eddie Murphy ütlevad *nigger*, siis ei

solvu keegi, kuna nad ise on *nigger*'id. Te teate konteksti, millest see tuleneb. See, kuidas Samuel Jacksoni Jules ütleb *nigger* "Pulp Fictionis", ei ole sama, kui see, kuidas seda ütleb Eric Stoltzi Lance, ega see, kuidas seda ütleb Ving Rhamesi Marcellus.

Kuidas erineb Ordelli sõnakasutus "Pulp Fictionis" tegelaste omast?

Ordell tõenäoliselt kasutab seda samamoodi kui Jules. Ja kui Jules ja Marcellus kasutavad seda "Pulp Fictionis", siis olgugi et neil on sarnane päritolu, tähendab see neil erinevaid asju. Marcellusel kõlab see nagu: "Nüüd sa oled minu *nigger*", ja Ving Rhames oli see, kes selle välja pakkus. Ka Ordellil on seesama taust, ta on mustanahaline, kes loobib seda sõna väga palju, see on osa tema kõnepruugist. Kui kirjutada mustade dialektis, siis on vaja mõningaid kindlaid sõnu, et teha seda musikaalseks ja *nigger* on üks nendest. Kui kirjutada sellisest tüübist, siis teine on *motherfucker*. Sam Jackson kasutab *nigger*'it oma kõnes kogu aeg, see näitab lihtsalt, kes ta on ja kust ta tuleb. Mina ise olen valge, aga ma ei karda seda sõna. Ma lihtsalt ei jaga kogu seda valge mehe süütunnet ja kikivarvul kõndimist ümber rassiprobleemide. Ma olen sellest üle. Ma pole kunagi muretsenud, mida keegi minust arvab, sest ma olen alati uskunud, et aus inimene tunneb ausat inimest.

Kas see, kuidas te kõrvutate huumorit ja vägivalda, kätkeb endas mingit sügavat ideed?

Mitte rohkem kui mis tahes muu asi. Mulle meeldib see, ma leiän, et see on nagu "Reese'i" šokolaad, kaks suurepäraselt maitset, mis maitsevad suurepäraselt ka koos. Ma ei poe nahast välja, et seda teha, see lihtsalt juhtub nii. Ja kui see juhtub, siis ma ütlen endale: "Ohoo, see on vägev! Sellest tuli midagi!"

Viimane stseen Melanie ja Louisiga on võetud peaaegu sõna-sõnalt raamatust. Aga sama hästi võinuks see kuuluda ka teile.

Jah, ma tundsin seda ka ise. Ja see oli nii lahe. Või näiteks stseen, kus Ordell tapab Louisi. Elmore Leonard kirjutab samamoodi nagu mina. Ta ei teadnud, et Ordell Louisi tapab. Ta teadis, et üks tapab teise, aga kumb kumma ja kuidas see juhtub, seda ei teadnud ta enne, kui see tegelikult juhtus.

Leonardil oli palju aega Louisi karakteri väljatöötamiseks, mida teil ei olnud. Raamatus mõjub Louisi julmus viimases stseenis tegelaskuju loomuliku osana, aga teie stsenaariumis on see täielik šokk.

Õigus, täpselt nii, nagu vägivald meie endi elus ilmsiks tuleb, täiesti äkki. Väga harva

areneb vägivald meie elus nii, nagu ta areneb filmides. Ei, ta prahvatab meile näkku. Ma arvan, et see lisab minu filmile tõepära, eriti stseenis, millest me rääkisime.

Aga kas pole siis tähtis, et kogu tegevus oleks põhjendatud, nii saavad vaatajad aru, miks miski toimub?

See ongi põhjendatud, aga Louis avab end meile ainult osaliselt, eks ole? Ma mäletan, et rääkides De Nirole rollist, ma ütlesin: "Vaata, see ei ole nagu enamik karaktereid, keda ma kujutan." Põhjus, miks näitlejatele meeldib minu asju teha, on see, et neil on tavaliselt terve hulk lahedaid repliike ja nad tunnevad ennast lahedalt, kui nad neid ütlevad. Aga mina ütlesin De Nirole: "Louis on teistsugune tegelane kui need, keda ma tavaliselt kujutan. Ta ei räägi palju. See on tegelane, kes peab hakkama saama kehakeelega." De Niro on üks suurimaid karakternäitlejaid maailmas. Sellepärast ma teda tahtsingi.

Kas olete kõigi rollide puhul teadnud, keda te tahate?

Tavaliselt ma seda ei tea. Tavaliselt on mul mõned inimesed mõttes, aga selle filmi puhul olid peaaegu kõik. Üks tegelane, kes oli lahtine, oligi Louis. Ma mõtlesin De Nirole, aga ma polnud kindel, et ma saan tema.

Kas te arvate, et publik tunneb Melanie'le kaasa, kui ta sureb?

Ei. Ma arvan, et publikul on Melanie'ga täielik armastuse—vihkamise suhe. Publik aplodeerib, kui Louis teda tulistab. On võimatu, et keegi seda kerjaks, aga Melanie kerjab seda. Ta on üks kuradima sahkerdaja, reetlik ja kõike muud. Aga samal ajal ta meeldib, ta on üks tõeliselt krutskilik karakter.

Te olete väljendanud muret, et ühel päeval võib teie stiil osutuda iganenuks. Kas see oli üks põhjus, miks te otsustasite minna adapteerimise teed?

See ei olnud põhjus, aga adapteerimine teenib hästi ka seda eesmärki. Adapteerimine on meeldiv viis säilitada oma annet. Ma ei taha, et mind võetaks mingi eelhäälestusega. Ma ei taha raisata seda, mida mul on pakkuda. Kui te läheta vaatama midagi, mille on kirjutanud David Mamet, siis te teate, et te kuulete David Mameti dialoogi. Mina tahan seda vältida. Ma tahan, et inimesed vaataksid minu uut filmi, mitte minu järjekordset filmi. Ma tahan, et igal minu filmil oleks täiuslik elu iseeneses, aga siiski, kui te vaatate seda teatud nurga alt, siis te näete, et kõik klapi. Ma ei taha töötada nagu Woody Allen või John Sayles, kelle puhul üks film sulab teisesse.

Need poisid teevad täpselt seda, mida nad tahavad, ja ma ei püüa neid halvustada. Aga mina tahan midagi muud.

Te olete mitut puhku öelnud, et te ei taha olla tuntud kui "püssipaigutaja". Aga "Jackie Brown" ja teie tulevased projektid paistavad kõik olevat kriminaallood.

Noh, järgmine, mis mul on kavas, ma mõtlen, režissöörina, on vestern.

Kas vestern "Heade, halbade ja õelate" või "Armutu" laadis?

See on midagi muud. See on vanglavestern. Tegevus toimub *Yuma Territorial Prison*'is. See on rohkem nagu vesterni laadis "Papillon".

Interjueerinud ERIK BAUER

Ajakirjast "Sight and Sound", märts 1998, tõlkinud KAIA SISASK

ERIK BAUER on väljaande "Creative Screenwriting" toimetaja.

Quentin Tarantino filmide "Marukoerad" ja "Pulp Fiction" kohta on TMKs, 1996, nr 7/8 ilmunud Donald Tombergi arvustused "Aeg on anonüümne monument" ja "Operatsioon "Shit Happens"". Samast leiab Tarantino eluloo ja täieliku filmograafia.

JACKIE BROWN



"Jackie Brown", 1997. Režissöör Quentin Tarantino. Pam Grier (Jackie Brown).

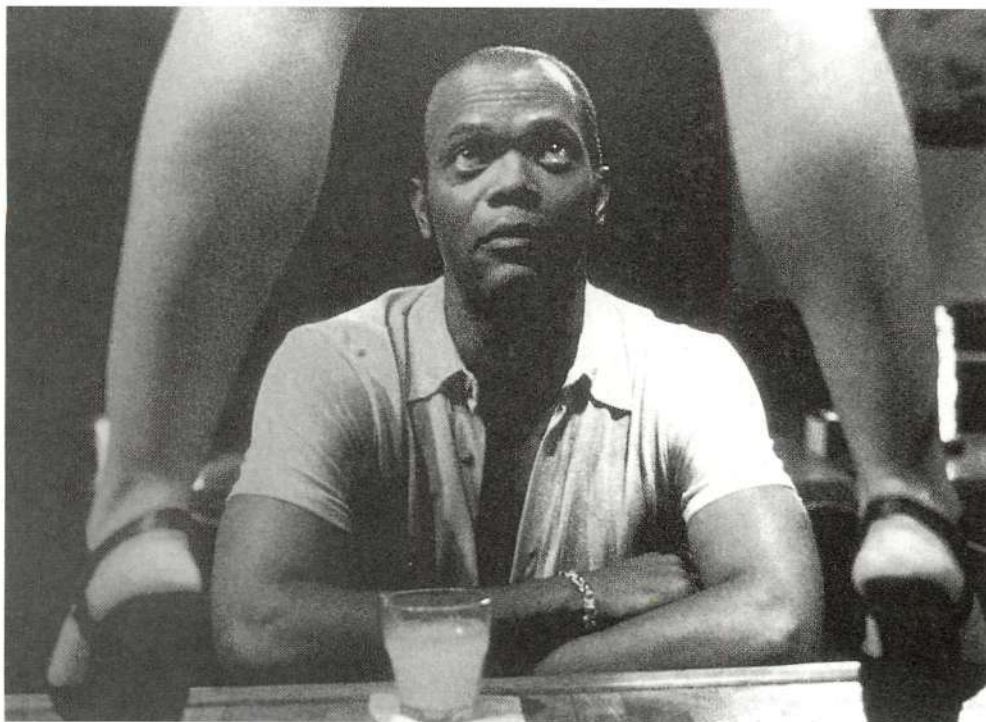
"JACKIE BROWN". Režissöör Quentin Tarantino, stsenaarist Quentin Tarantino (Elmore Leonardi raamatu "Rum Punch" põhjal), operaator Guillermo Navarro, peakunstnik David Wasco, kostüümid: Mary Claire Hannan, monteeriija Sally Menke, produtsent Lawrence Bender. Osades: Pam Grier (Jackie Brown), Samuel L. Jackson (Ordell Robbie), Robert Forster (Max Cherry), Bridget Fonda (Melanie Ralston), Michael Keaton (eriagent Ray Nicolette), Robert De Niro (Louis Gara), Michael Bowen (detektiiv Mark Dargus), Lisa Gay Hamilton (Sheronda), Tommy "Tiny" Lister *jun* (Winston), Chris Tucker (Beaumont Livingston) jt. 154 min 9 s, värviline. Miramax Films/A Band Apart, USA, 1997.

Relvadega äritsev Ordell Robbie läheb Max Cherry käenduskontorisse, et postitada 10 000-dollarine kautsjon oma kaaslase Beaumonti eest, kes istub vangis relva omamise pärast. Kui Beaumont on vabaks lastud, tapab Ordell tema. Jackie Brown, kes smuugeldab Ordelli heaks raha, et teenida lisa oma stjuardessipalgale, langeb LA lennujaamas politsei kätte. Politseinikud leiavad tema kotist 50 000 dollarit ja pakikese kokaiini. Ordell lunastab Jackie välja. Saanud teada Beaumonti surmast, mõistab Jackie, et Ordell kavatses tappa ka teda, niisiis teeb ta lepingu: 100 000 dollari eest lubab ta, juhul kui ta süüdi mõistetakse, Ordelli mitte üles anda. Samas teeb Jackie lepingu ka politseinikega, lubades neil aidata Ordelli tabada. Ta räägib Ordellile oma käigust politseisse, aga kinnitab, et ta on

mõelnud välja riuka, kuidas neid ninapidi vedada, kui nad raha järele tulevad.

Jackie ahvatleb Maxi endaga 500 000 dollari tehingusse. Olles loovutanud 50 000 dollarit smuugeldatud sularaha, võidab ta politseinike usalduse. Aga järgmise üleandmise ajal asub ta kavaldama: kaubamaja proovikabiinis

produtsent Lawrence Bender tegid lepingu raamatule kohe pärast "Marukoerte" valmimist. See on projekt, mis on mõnda aega õhus rippunud, mille üle on mõtiskletud, mida on ümber kirjutatud ja lõpuks ära tehtud. Selles on midagi nii muretult enesekindlat, et tohutult raske on "Jackie



"Jackie Brown". Samuel L. Jackson (Ordell Robbie).

vahetab ta Ordelli usaldusaluse Melanie'ga kotid, aga annab talle ainult osa 500 000-st dollarist. Melanie'ga kaasas olnud Louis, Ordelli endine vangla-sõber, tulistab Melanie'd, kui too teda ärritab. Ordell saab aru, et Jackie on võtnud raha ja tulistab Louisi. Max, kes nüüd on Jackie poolel, annab Ordellile tema 10 000 dollarit käsiraha tagasi ja ütleb, et ülejäänud raha on tema seifis. Kui Ordell saabub Maxi kontorisse, lasevad politseinikud ta maha. Jackie pääseb suurema osa rahaga minema. Enne Hispaaniasse siirdumist pakub ta osa sellest Maxile, aga Max keeldub.

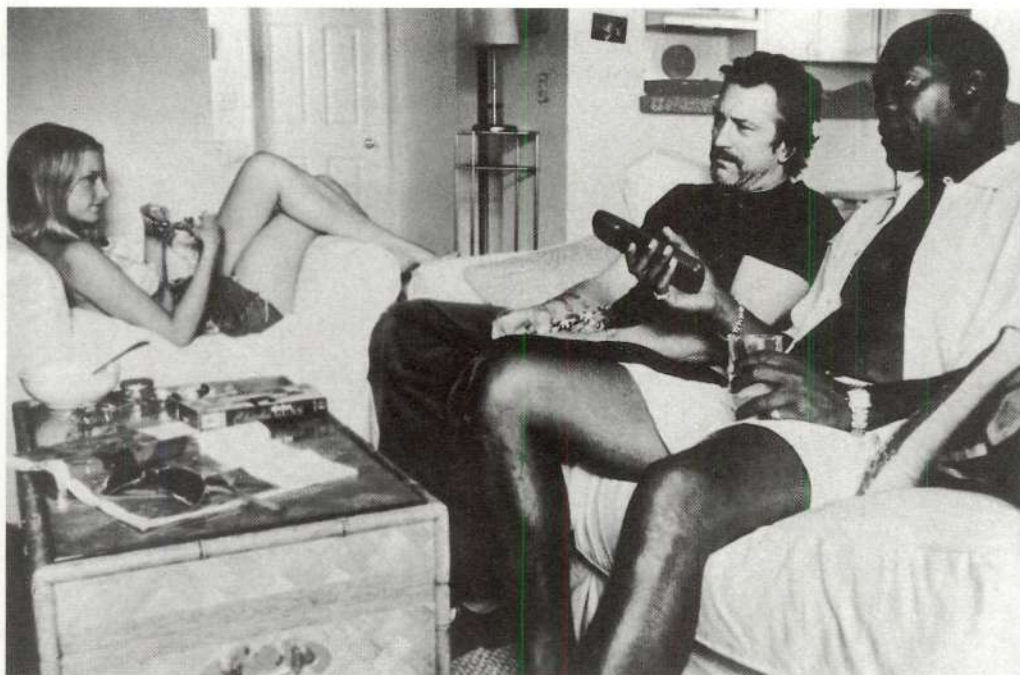
"Jackie Brown", Quentin Tarantino adaptatsioon Elmore Leonardi romaanist "Rummipunš" (*Rum Punch*), on oodanud oma järjekorda sestpeale, kui Tarantino ja tema

Browni" mitte nautida. Siiski ei ole see eriti hea film. Ta on liiga pikk ja oma narratiivsete võimaluste taga eelkõige siiski märulipilt. Sellegipoolest on ta huvitav autorifilm, mis väldib nii "Marukoerte" kui "Pulp Fictioni" pöörasusi, millest oli saanud Tarantino kaubamärk.

Otskui rõhutamaks seda erinevust, algab "Jackie Brown" suurstulevalt laisa, ülipika (terve avatiitrite aja kestva) profiilvõttega Pam Grierist stjuardess Jackie osas, seismas väarikalt lennujaama liikuvale teele. Kuna muud midagi ei toimu, saame me võimaluse süüvida detailidesse nagu Jackie silmatorkav kompaniimärk, tema kostüümijaki odav sinine, mis kontrasteerub juuste ja naha sooja pruuniga, elegantne ninakaar ja mitmetähenduslikud silmad, ühtaegu haavatavad ja tundeid varjavad. Kui Tarantino varasemates filmides

on selline võimalus erandiks (Mr. Blonde'i hooletu võmmipiinamine "Marukoertes" või John Travolta herooinipilves reis läbi linna "Pulp Fictionis"), siis "Jackie Brownis" on see valdav meeoleolu. Kogu film jõuab meieni otsekui läbi vine, mis tõuseb Ordelli sõbratari Melanie muljetavaldavast reast narkootikumipiipudest. Ühes stseenis muutub juba niigi

endasse imeb ja kursist kõrvale kallutub, kutsub Ordell esile või viib täide filmi kogu tegevuse ja kogu vägivalla. Nii see, et ta Beaumonti ja Louisi ajud minimaalse distantsi pealt välja laseb, kui ka tema ülipikad sõnatulevärgid on meeldetuletuseks žanrist, millesse "Jackie Brown" tahab kuuluda. Kimbutusttekitav kokkusobimatus filmi



"Jackie Brown". Bridget Fonda (Melanie), Robert De Niro (Louis Gara) ja Samuel L. Jackson (Ordell Robbie).

ülimalt sõnaaher Louis, tõmmanud vahest ehk liiga palju uimastipiipu, täiesti katatooniliseks. Ta on püsti telefoni juures, aga ei suuda liigutada ühtegi lihast. Ja film kasutab juhust koos temaga pidurdada.

Selle intrigeeriva, antidramaatilise lähenemise suurimad puudused ilmnevad seal, kus 90-ndate aastate filmikunst avaldab austust 70-ndate alguse mustale märulifilmile (*black-action movies*), mille kajadeks on Pam Grieri (*Coffy*, 1973 ja *Foxy Browni*, 1974 täht, mõlema filmi režissöör Jack Hill) ja Samuel L. Jacksoni (Ordellina) osatäitmised. Viimane jälgendab oma kupeldajanäo ja kiire kõnega Richard Roundtree *Shaftis* (1971, rež Gordon Parks) ja tervet rida järgnevaid tänavakangelasi. Ordell on Jackie Browni vastaspoolus. Ajal kui muretupoolne sreen Jackie filmi energiast

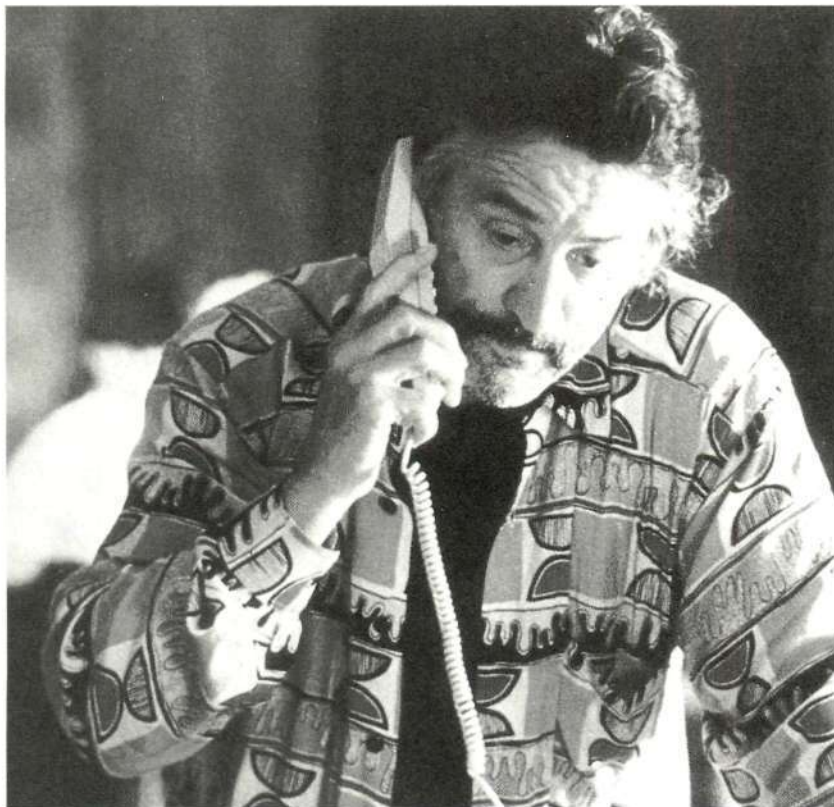
raamistiku ja meeoleolu vahel saavutab hari-punkti, kui lugu jõuab Jackie Browni mõlemaid pooli petvate rahavahetusoperatsioonideni. Tema viimane edukas katse jätta Ordell ilma tema rahast ja politsei selle kättesaamiserõhumust peaks andma keerulisele süžeele kiire lahenduse. Selle asemel otsustab Tarantino filmida sellesama proovikabiini kotivahetuslõigu kolmest vaatevinklist, korrates, aga ka hajutades seeläbi pinget. Iga kord tulevad ilmsiks uued detailid, näiteks kautsjonivolinik Maxi silmajäämine Louisile, kuid eelkõige on need versioonid väga sarnased. Jällegi on selle triptühhoni kõige meeldejäavamateks joonteks tähenduseta detailid nagu fetišistlik kaader Melanie päevitunud, sandaalides jalgadest, mis paistavad proovikabiini ukse alt. Claude Chabrol on kunagi kirjutanud erinevustest

suure ja väikese teemaga filmide vahel, väites, et mitte grandioosne dekoor pole see, mis teeb piibli-eepose tähtsamaks perekonnadraamast. Tarantino näib olevat õppinud armastama madalavõtmelisi nüansse, aga ei suuda siiski täiesti loobuda *action*'ist ja ülespuhutud stilisatsioonist.

"Jackie Brown" on intrigeeriv nurjumine. Kui mõlemad, nii "Marukoerad" kui "Pulp Fiction" olid jultunult tagamõttetud filmid, siis Tarantino viimased käänakud on senist

lõpp on aga Maxi ja Jackie ilus, hell, karske jumalagajätusuudlus ja seejärel rahulik, staatiline võte Jackie'st lahkumas, mis on peegelpildiks stseenile tema saabumisest. "Jackie Brown" on anomaalia: *action*-film, mis ei vii meid õigupoolest kuhugi.

Ajakirjast "Sight and Sound", aprill 1998, tõlkinud KAIA SISASK



"Jackie Brown". Robert De Niro (Louis Gara).

kurssi eiravad, tema narratiiv ja meeleolu raskelt lepitatavad. Sümptomaatiline eelöeldule on filmi lõpp. Kui Max ahvatleb Ordelli politseilõksu, leiab *action*-film Tarantinole tüüpilise, liialdatud lahenduse ülaltvõttes pörandal lamavast Ordellist. Filmi tegelik

STELLA BRUZZI on kirjastuse "Routledge" väljaandena ilmunud filmi ja moodi käsitleva raamatu "Undressing Cinema" autor.

MÕNI SÕNA TALLINNA TOOMKIRIKU ORELIST



Vaade toomkiriku oreli puldile ...

Tallinna toomkiriku oreli(te) kaugema mineviku kohta puuduvad kahjuks andmed. XVIII sajandil paistab olevat ehitatud kaunis esindusliku välimusega instrument, millest on säilinud omal ajal prospektil (fassaadil) asetsenud kaks pasunaid puhuvat inglifiguuri (mis registri "trompet" avamisel tõstsid pasunad suu juurde).

1858. aastal ehitas kuulus saksa meister Friedrich Ladegast, kelle valmistatud on ka Valga kiriku orel), toomkirikule 3 manuaali ja 51 registriga oreli, millest praeguses on säilitatud 27 registrit.

Praeguse kuju sai orel aastail 1913—1914 Oderi äärses Frankfurdis asuva meistri Wilhelm Saueri tööna. Saueri Eestisse ehitatud oreleist on toomkiriku oma suurim — 71 registri ja ligi 4500 vilega. Aastal 1940 asendas Soome Kangasala orelitehas sellel umbes 150

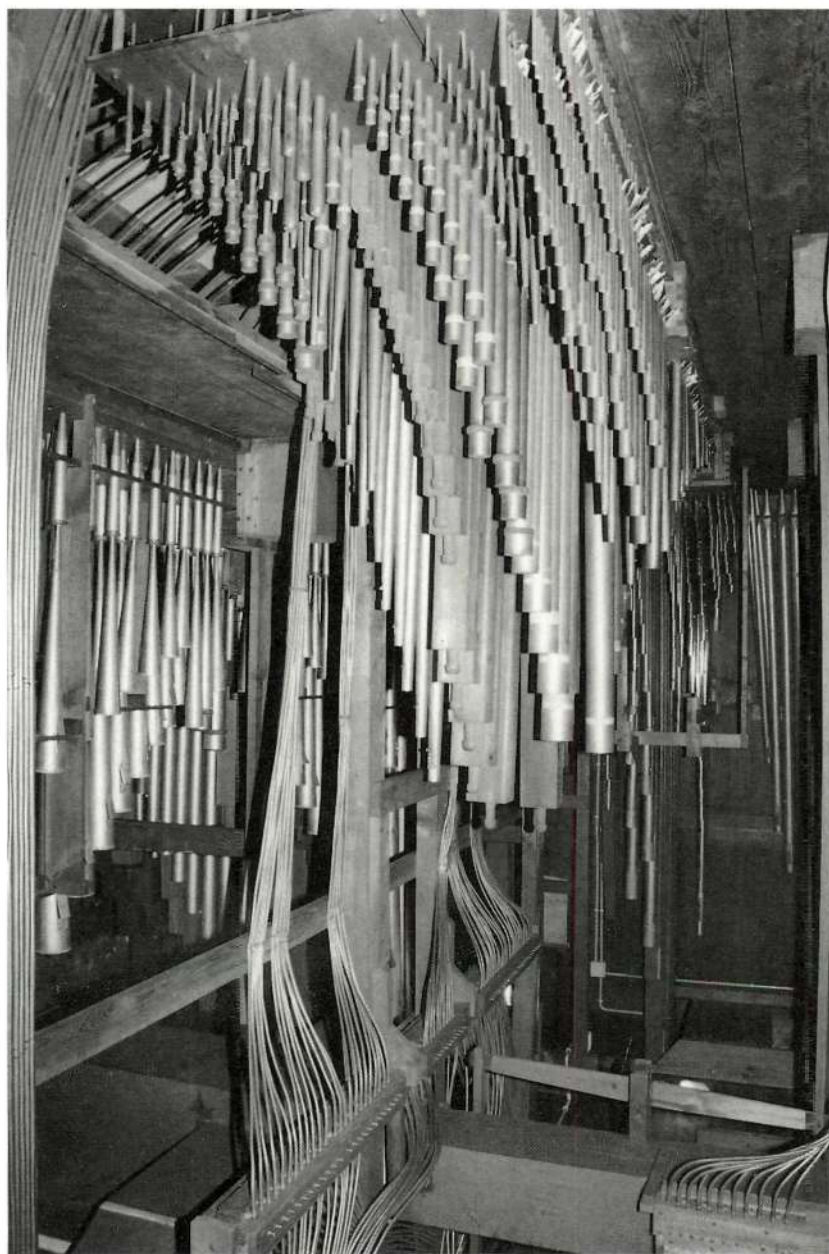
vahepeal kaotsi läinud vile. Saueri oreleid on Eestis veel Kodaveres, Kuressaares, Pilistveres, Kursis, Äksis, Kanepis ja Põltsamaal (viimane väikeste muudatustega Hardo Kriisa poolt).

Tänu Ladegast-Saueri tööle on toomkiriku orel väga hea kõlaline tervik, mille üksik-registrid üksteisesse haruldaselt hästi sulavad. Sellisena osutub ta kogu Euroopa ulatuses säilitamist väärivaks kultuurimälestiseks, eriti selle tõttu, et mujal asendati pärast I maailmasõda sellised pillid seoses Saksamaal alanud oreli uuendusliikumisega (*Orgelbewegung*) uutega. Neis taotleti XVII—XVIII sajandi orelitüübi taaselustamist, aga sageli läks kaduma pilli XIX sajandi täidlane ümar intonatsioon. Toomkiriku orel on pneumaatilise mängumehhanismiga; see koosneb tuhandetest väikestest spetsiaalsest nahast

valmistatud lõõtsakesest, mis mängu ajal pidevalt liiguvad ja kuluvad (iga klahvi vajutamisel korraga 25—100 lõõtsakesest). Selline varustus vajab normaalselt iga kahekümne viie kuni kolmekümne aasta järel uuendamist. Viimastel aastatel jõudis kuluvuse aste juba talutavuse viimase piirini, nii et osutus möödapääsmatuks põhjalik remont. Selle suure ettevõtmise teostajaks sai konkursi korras Saksa restaureerimisfirma

“Christian Scheffler” Sieversdorfist, kelle meistrid on kõik välja kasvanud Saueri tehasest.

Kuluka töö jaoks raha hankimiseks moodustati 1995. aasta algul Tallinna toomkiriku orelifond. Sissetulekuid saadi kontsertidest, aga löviosa selleks annetasid Eesti Vabariik, Tallinna linn ja Saksa LV Välisministeerium. Toetasid ka Soome, Saksamaa ja Kanada kogudused. Eesti ettevõtteid annetasid



... ja sisemusse.



30. juuli 1998. Oreli restaureerimistöõde lõpetamine. Aktile kirjutavad alla (vasakult) Christian Scheffler ja professor Hugo Lepnurm, paremal Tallinna Toomkiriku Oreli Fondi tegevdirektor Mati Maanas.

suurimal määral AS Pakterminal ja Tallinna Sadam. Praeguseks on kõik kulud tasutud.

Restaureerimise käigus uuendati põhjalikult oreli pneumaatiline masinavärk, mille tulemusena vähenes tähelepandavalt heli hiline mine, valmistati üks uus register ja intoneeriti ümber kümme kord.

Tänu Scheffleri brigaadi väga kohusetundlikule tööle võib organist istuda pilli taha suure kindlustundega ja kuulaja nautida oreli selget, puhast ja võimast kõla — loodame, et viiskümmend kuni sada aastat veel.

Oreli avamiseks 1. augustil k.a kirjutasid spetsiaalsed teosed Ester Mägi ja nende ridade kirjutaja.



Tallinna toomkiriku oreli restaureerimisgrupp: (vasakult) Tobias Schramm (orelimeister-restauraator), Tino Herrig (intonaator), Matthias Ullmann (peaintonaator) ning firma omanik Christian Scheffler.

Ervin Lausi fotod

“NIXON HIINAS” — SEMIOOTILINE PROVOKATSIOON VÕI PRAGMAATILINE TOPELTMÄNG?

John Adamsi ooper “Nixon Hiinas” (1987), mille kärbitud kontsertversioon üksteist aastat pärast loomisaega meie publikuni jõudis, ei paku huvi mitte niivõrd “müüerunud” minimalismi ega ka stiililise eklektika või sünteesivõime esitlusega (need oleksid samuti omaette arutlust väärt). Teoses, mille libreto elustab USA presidendipaari Richard ja Pat Nixon ning Henry Kissingeri kohtumist kommunistliku Hiina ladvikuga eesotsas Mao Zedongiga 1972. aastal, on intrigeerivaim semiootiline provokatsioon, mäng topeltrealsustega, sotsiaalse sümboolika ja kunstitaju tinglikkusega üleüldse.

Postsotsialistlik, põrnu varisenud vanade ja pead tõstuate uute ikoonidega idakapitalism on tundlik keskkond tolle ooperi vastuvõtjaks. Lõppkokkuvõttes puudutas teos ka minu kui tolle ühiskonna produkti jaoks olulist, kõiki asjaolusid arvesse võttes vist ka naiivset küsimust kunsti siirusest. Too “allergiline” küsimärk on ühtmoodi kerge tekkima nii “vaba ühiskonna” kultuuriküllastuse ja meediakultuuri “kloonimassiivide” mõjul kui ka totalitaarses õhustikus. Ja kui viimasel juhul on siiruse lootus veel õigustatud, siis esimesel mitte nii väga.

I Normeeritud kultuuriideoloogia, aga selline on nii totalitaarriikide kui ka komertsideooloogia, soosib ja genereerib kunsti “ikoonilisust” kõige avaramas ja sügavamas tähenduses. Selle toime mehhanismideks olid ja on samastamine ja samastumine. Selle sisemine loogika on enam-vähem ühesugune metsarahvastel, “lojaalsel” massitarbijal või lapse fantaasias.

Päkapikud ja kangelased kõnnivad ikoonilises reaalsuses ringi ja nende olemasolu ei seata kahtluse alla. Laiemas tähenduses rahvakultuuri (populaar- ja massikultuuri), meedia ning reklaamimütoloogia kõige primitiivsem tasand mängib sama lapseusu peal. Kujundil on otsene ja reaalne tõeväärtus. Kõik on “mängult” “päris”. (Kui “päriselt” “päris” oleks, siis väariks juhtum diagnoosi.) See

tähendab, et tinglikkus on ainult lapse-meelsusele jõukohasel salapärasel viisil ületatud.

Küsimusele, kas nood lapseuskelt aktsepteeritud kunstilised “ikoonid” on ilmtingimata “pühad”, võib vastata mitmeti. William Widdowson¹ on kirjutanud sellest, kuidas kõrgkultuuri sümbolitel on kalduvus muutuda massikultuuri ikoonideks ja et selles staadiumis võivad neist saada “ebapuhtad”, pühadusest ilma jäänud ikoonid.

Teises äärepunktis, “indeksiaalsetes” kunstimaailmades on toime mehhanismideks pigem iseenele viitamine, sisemine eritlus, või siis teatav hermeetiline sensuaalsus. See on oma äärmusvormides kunstilise professionaalkretinismi suletud maailm, kus vee peale ujuvad omad, aga siis juba reflekteeritud ja teoreetiliselt ülikodeeritud “sekundaarikonid”.

Sümbolistlikus kunstitöeluses on kõik “nagu päris”. “Nagu” — see tähendab selget teadmist tinglikkusest, paratamatust ja hirmutavat tähendusvaakumit. Distantis ja tinglikkustaju, “tühjus”, mis jääb tähistaja ja tähistatava vahele, tekitab eksistentsiaalset ärevust ja kurbust. Too kurbus on inimesekeskse kõrgkultuuri algallikas, mis võib ilmuda väga erinevate stilistiliste kooslustena. Ja too “tühjus”, too tinglikkus ongi õigupoolest see “tuum”, mis eristab mittekunsti, mitte-veel-kunsti, iseendast võõrandunud kunsti ja üle oma piiride astunud kunsti inimkesksest kunstist.

Tegelikkuses tolele klassikalisele (kuid vabalt mõtestatud) triaadile vastavaid puhtaid nähtusi muidugi ei leia. Ikoonilisuse mõistegi, nii samasusprintsibi, imitatsioonilisuse kui ka mingi struktuurse isomorfismi alusel, on

¹ William Widdowson. Semiotic Transformations in Architecture. Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies in (Vienna, July 1979). Berlin, 1983, lk 1414—1418. (Altti Kuusamo. Onko ikoonin käsite semiootikaan reliikki? “Synteesi” 1986, nr 4, lk 45—46.)

olnud semiootikas vaidluse all ja lähemal vaatlusel võib see põhjalikult, nagu enamuse teadusmõisteid, koost laguneda.

Ometi iseloomustab ikoonilisus oma triviaaltähenduses — kunstinähtus või kujund kui harda kummardamise objekt — väga täpselt seda olemisviisi, mis on omane kunstile meedia- ja kommertsühiskonnas. Aga kunstis toimivad erinevad tinglikkusnivood — ikoonist sümboli ja eraldunud, enesesse suletud vormideni — tekivad ja toimivad pigem ja eelkõige inimese peas, väärtustatud mentaalsete struktuuride toel, kui mingit "esemelist" liini pidi.

Õieti on tinglikkustaju "dramaatilisem" või nõrgem positsioon, seega ka ikoonilisus, valdavalt kunstilise teate vastuvõtja kaasamängu ja samastumise küsimus. Ka küsimus kunstilisele hüpnoosile allumisest, enesekaitsevõimest ja suveräänsusest.

II

Ooperi "Nixon Hiinas" loojate tiim — lavastaja Peter Sellars, libretist Alice Goodman ja autor John Adams — on väga teadlikult ja põhjalikult ikoonide ja tinglikkusega mänginud. Nii põhjalikult, et keskmist või erilist kuulajat esindavad kriitikud on risti vastupidiste tulemusteni jõudnud.

Adamsile on osaks saanud süüdistused ortodokse minimalismi tabude rikkumises ja eklektitsismis. Ooperi puhul on märgitud silmatõlgemist populaarkultuurile. Samal ajal sunnib semiootiline ambivalent, intrigeeriv määratus pealispinna alt "sügavusi" otsima.

"Kas on nii, et massidele mõeldud fassaadi taga varjab Adams asjatundjatele suunatud tõelist muusikalist "substantsi"?" küsib intervjuerija Peter Sellarsilt, ja too vastab jaatavalt.²

Tuues oma muusikasse ajaloolisi stiilivihjeid, tsitaate, olmemuusikat ja sotsiaalseid tähendusi, hülgab helilooja näiliselt klassikalise minimalismi puhta sensuaalsuse. ("Minu muusika on puhtfüüsiline kogemus," ütleb minimalismi pioneer Philip Glass.) Adams ise on arvanud, et minimalism kui "puhas" tehniline leiutus on alles tõeliselt individuaalse loovuse lävepakk, samamoodi, nagu Schönbergi idioom omandas sisukuse ja isikupära alles Bergi ja Weberni loomingus.³ Ja tegelikult omandab füüsiline, sensuaalne alge Adamsi muusikas lihtsalt individuali-

seerituma, mitmekülgsema funktsiooni. "Ma olen väga emotsionaalne helilooja ja tajun muusikat ülimalt füüsiliselt. Minu muusika on erootiline ja dionüüsiline ja ma ei püüa muusikat kirjutades kunagi neid tundeid varjata," rõhutab Adams minimalismi olemusele truuks jäämist.⁴

Lavastaja ja ooperi idee autori Peter Sellars loominguilist kirge silmas pidades ei saa mingist abstraktsest hüpnoosimuusikast siiski juttugi olla. "Me näeme, kuidas ajatud ja abstraktsed ideed ning vastuolud automaatselt ajafiltri läbivad, ja mina eelistan seda kõike ausalt laval näidata," ütleb Sellars tagantjärele kommentaariks.⁵

Samas, sotsiaalne tõelus, mis igas Sellars lavastuses kaasa räägib, on tegelikult juba võõrandunud tõelus. "Ameerika ühiskond on minu jaoks umbes samasugune lavaline metafoor nagu XVIII sajandil Rooma impeerium lavaklišeede vahendusel võis olla. Samasuguseid võib leida igas Hollywoodi filmis. Need on pildid, mida igaüks tunneb ja millega otsekohe teatud asjad seostuvad: eelkõige jõud ja võimsus, rikkuse ja vaesuse karjuvad vastuolud, dekadents ja allakäik. See on teatud tüüpi tsivilisatsioon ja kultuur, mida iseloomustab teatav hirmutav suurejoonelisus."⁶ Selle nägemuse taustal mõjub üsna irooniliselt teose žanrimääratlus — kangelasooper.

Ooperis on mõistatuslik stseen, "teater teatris", mis seguneb ooperireaalsusega: presidendipaarile etendatakse näidendit, kus julmurist (Ameerika rahvusliku julgoleku nõunikuga sarnanev) tegelane peksab naist. Presidendiproua hüsteeriline reaktsioon ja tõeluste segunemine on ühtaegu koomiline, mõistatuslik ja ähvardav. Presidendi rahustav kinnitus — "See on ainult näidend, kallid" — mõjub silmakirjalikult. Teatristseen ooperis omandab tõesema ja dramaatilisema tähenduse, kui seda on ümbritsev maneerlik ooperiraam. Stseen ise on otsekui ooperi metateema — vahendatud, ikoonilise ajaloo tinglikkuse ja "tühioleku" kehastus.

III

"Kangelased" Adamsi ooperis on "surnud" ja animeeritud. Surnud — sest poliitilised meediafiguurid omandavad inimteadvuses paratamatult lihtsustatud, mõnede rõhutatud karakterijoontega kuju. Ooperi üldsüžee, selle paratamatu visuaalne staatika ja tegevus-

² Jochen Breiholz. Der Verdi des 20. Jahrhunderts. — "Opernwelt", 1997, mai, lk 26.

³ Robert Schwarz. John Adams. "Music and Musicians". 1985, märts, lk 11.

⁴ Samas, lk 11.

⁵ Jochen Breiholz. Der Verdi des 20. Jahrhunderts. "Opernwelt", 1997, mai, lk 26.

⁶ Samas, lk 37.

kohtade tähendus (lennuväli, banketisaal, diplomaatilised suhtlusrituaalid, vestlused ja kõned) seostub väga otseselt nüriduseni teadvusse kulunud meediapiltidega, millel on ühesugune tähendus mis tahes riigis. Nende meediast ja ajalooteadvusest laenatud "primaarikoonide" töötluses mängivad kaasa Goodmani libretotekst ja Adamsi muusika, aga väga ilmselt ka Sellarsi inspireeriv ja tagant tõukav nägemus.

Võõrandamis- või nihestamisefekt algab juba Goodmani võrratust tekstist, mis sisaldab diplomaatilise retoorika suurejoonelisi fraase, "elegantseid" nalju, poliitilist paatost. Ja samas ning paralleelselt — lüürilist ja poeetilist elementi ning enese poole pöörduvat sisekõnet (eriti viimases, III vaatuses). Tekst hõljab nahkse ajakirjandusliku tarbekõne, mõtestatud dialoogi, poeetilise mitmetähenduslikkuse, paroodia ja absurdi vahemaadel.

III vaatuse algus (kus ooperi pseudoajalooline paatos lõplikult "ajaliku inimese" melanhooliasse hääbub):

Pat: *Oo, California! Päästa mind.*
Mao: *Ma pole mitte keegi.*

Zhou: *Kui me võitleme, siis sureme,
ja kui me ei võitle, siis sureme.*

Kissinger: *Nii see käib.*

Mao: *Mind ei tunne keegi.
Anna mulle suitsu.*

Kõneretoorika tüüpide segunemine ei olegi iseenesest nii lummutavalt huvitav kui dialoogide ja vestluste teatav hajevilolek, haakumatus, mõistatuslik möödarääkimine, robotlik, võõrandunud suletus oma mõttemaailma — üdini tungiv üksindustunne.

Muusikas on minimalistlik rütmipulss ühendatud funktsionaalharmoonia ja ooperimeloodika klišeedega. Motoorika ühtaegu hakib vokaalintonatsioon ja ajainerts "venitab välja" (romantilise) funktsionaalharmoonia fragmente. Muutuste dünaamika püsib piiril, kus säilib teatav hüpnootilisus, aga muusika tervikuna allub arengule, loob dramaturgiat ja markeerib ilmekalt karaktereid.

Teoses on kasutatud arvukalt vihjeid ooperiajaloole, alates Mozartist, Verdist ja Wagnerist ning lõpetades Stravinski "Elupõletaja looga". Kõik kuus stseeni algavad suurejooneliste "ilmumisvaate-

Richard Nixoniga saabumine Pekingi lennuväljale — stseen Houstoni *Grand Opera* etendusest Texasese ooperi loomisajastal (1987).





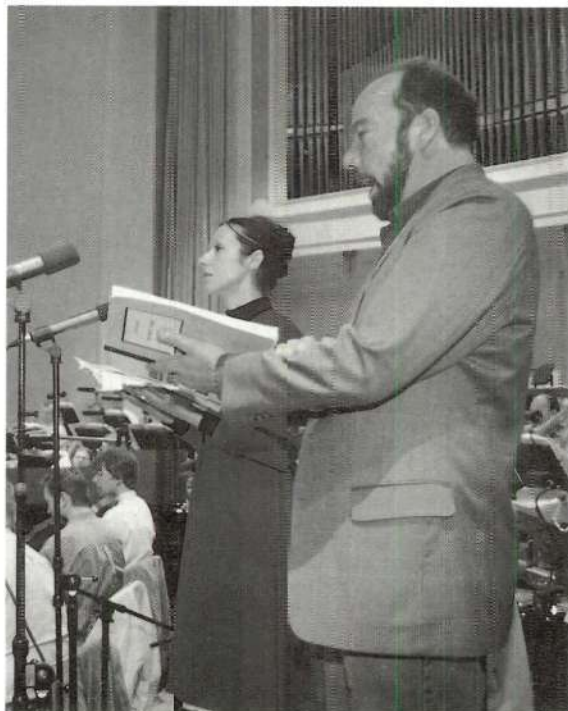
Ülemisel tasapinnal Mati Turi Mao Zedongina, allpool vasakult: David Wilson-Johnson (Zhou Enlai), Inger Stark (Mao kolmas sekretär), Boel Adler (teine sekretär) ning Katarina Böhm (Nancy T'ang, Mao esimene sekretär).

Katre Kõiva ja James Maddalena (Pat ja Richard Nixon).

Operisari "Juhid ja jumalad": John Adams, "Nixon Hiinas" 23. ja 24. mail Estonia Kontserdisaalis.

Tallinna Kammerorkester ja Eesti Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel. Solistid: James Maddalena (Nixon), David Wilson-Johnson (Zhou Enlai), Stephen Richardson (Henry Kissinger), Mati Turi (Mao Zedong), Katre Kõiva (Pat Nixon), Meeli Tammu (Madam Mao Zedong), Katarina Böhm, Boel Adler ja Inger Stark (Mao sekretärid).

Harri Rospu fotod peaproovilt 22. mail 1998





Ooperi kontsertettekannet ilmestasid napid, kuid mõnuga välja mängitud lavastuslikud detailid: ülal koor "punaste parteipiletitega", all šampanjakraasidega ("Kõik patrioodid olid kunagi vennad — joogem selle saabuva aja terviseks, mil nad taas vennad on. Gam bei!").



mängudega" ja maanduvad tasapisi sentimentide ja triviaalsustesse. Avastseenid kõlab orkestrist läbi lennukimürina Wagneri "Reini kullast" pärit vikerkaarreteema intonatsioonide. Madam Mao Zedongi jõuline aaria "I am the wife of Mao Zedong" meenutab Wagneri "Valküüride" stiili. Zhou Enlai monoloog väärleb Wotanit "Nibelungidest".

Iroonia kangelasloole topeltklišeide arvel — ooperiajalugu ja meediamütoloogiat ühendades — on määratud kultuurikogemuse ja kultuuriküllastuse painet ja mõrusid naudinguid tundvale kuulajale. Küllalt vaimukas semantiline provokatsioon valitseb aga ka hoopis üldisemal, kättesaadavamal tasandil — mootorika ja funktsionaal-harmonia pingete, rütmimehaanika ja afekteeritud meloodiakõne vahel, mille mõistmiseks muusikaliteratuurset tausta vaja ei lähegi.

Mehaanika ja afektiivsuse vastasseisust sündiv paratamatu paroodilisus ja koomika omandab dramaatilise, närvilise melan-hoolia, kaastunnet äratava kõnetakistuse või kõneahistuse varjundi. Näiteks Nixoni närvilisi sõna- ja motiivikordusi tulvil esimene aaria. Samamoodi hakivad kordused proua Mao Zedongi võimukaid meloodikaari ja Pat Nixoni lüürilisi tundepehanguid. Sihitu pingpongi lisaefekti toovad kordused dialoogidesse.

Saksa arvustaja Bernd Feuchtner on väga täpselt tabanud Adamsi ooperi provokatsioonilist tuuma: "See on lääne ooperi, TV-piltide ja meie tajumisviisi paroodia."⁷ Tardunud, ikooniliseks muutunud, kriitika-võimeta ja loovuseta tajumisviisi paroodia, mida toodavad nii kõrgkultuuri "klassitseeerumine" kui ka meedia ja massikultuur, võiks täiendada.

Tundliku vastuvõtja jaoks avanevale halastamatule paroodilisele üldtonaalsusele vaatamata kumab ooperist vaikne kaastunne kultuuri "subjekti" vastu, kes vibreerib kultuuri tinglikus ja "võltsis" magnetväljas üksildasena ja manipuleeritavana.

IV

Adamsi "Nixon Hiinas" oma eklektitsismiga ja ikonoklastiaga on tüüpiline postmoderni ilming ja ei ole ka. Küsimus on selles, et "puhas" postmodernism jätabki reaalsus-fragmentid tähendusetuses, jahedas enese-küllasuses hõljuma. Adamsi ooperis loob ja võimaldab topelttõeluste ambivalentse mingi

sünteesiva "tõetunde", "tõesügavuse", mis hõlmab väärtuskaala erinevaid otsi ja tinglikkustasandeid, üleva ja koomilise, kangelaseepose ja paroodia, vahendatud ja "tõelise" reaalsuse — sõltuvalt vastuvõtja kogemusest ja tundlikkusest.

Samas on sünteesiva "tõesügavuse" kõrval võimalik ka ühetasandiline, puhta paroodia, kiretu maskimängu või siira kangelasloole tasandil vastuvõtt. See peegeldub selgesti ka Adamsi maailmas tuntuks teinud ooperi lavaedus. Ja sel viisil on topeltmäng ooperi tähendusstruktuuriga ühtlasi ka hea äriidee, sest just sellisena toimib teos nagu universaalne muukraud, mis avab ühtmoodi edukalt ja märkamatult eri tüüpi kunstiteadvuste uksi.

⁷ Bernd Feuchtner. Wiedergeburt Oper aus dem Geist des Klangs. "Opernwelt", 1997, mai, lk 24.

KGB HAMMASRATASTE VAHEL — HEINO MANDRI

Näitleja Heino Mandrit teavad paljud. Eelkõige tema hiilgavate rollide tõttu teatrilaval ning filmis. Milline oli inimene nimega Heino Mandri, milline oli tema elukäik, seda teavad vähesed. Ja ometi võib järgnev seik meile tuntud inimese elust olla üllatuseks isegi neile vähestele. 1948. aasta sügisel mõisteti KGB erinõupidamise e "troika" otsusega pikemaks või lühemaks ajaks vangilaagrisse 59 inimest, kes olid seotud vastupanuliikumisega "Relvastatud Võitluse Liit". Üheks nendest inimestest osutus tollane "Estonia" teatri draamanäitleja Heino Mandri.

1946. aasta kevadel loodi Läänemaal põrandalune vastupanuorganisatsioon "Relvastatud Võitluse Liit". Organisatsiooni eesmärgiks oli relvastatud ülestõusu ettevalmistamine juhuks, kui peaks puhkema sõda USA, Suurbritannia ja NSVL vahel. Sõja puhkemist oodati iga hetk. Igas linnas ning vallas prooviti luua oma haruorganisatsioonid, mis allusid keskusele. Tunti ainult oma organisatsiooni kuuluvaid inimesi ja neidki varjunimedega järgi. "Relvastatud Võitluse Liidul" oli oma põhikiri, olid kindlad konspiratiivkorterid ning informaatorid. Liikmeteks värvati nõukogude võimu vastaselt meelestatud inimesi, selleks tuli täita avaldus ja anda vanne. Levitati lendlehti ja plakateid, rööviti kauplusi, koguti andmeid kommunistide kohta, et hiljem nendega arveid klaarida, korraldati plahvatusi jms.

Heino Mandri sattus juhuise tõttu kokku ühega RVLi eestvedajatest Vello Malmrega ning see tutvus talle saatuslikuks saigi. Lugu ise oli lühidalt järgmine. 1946. aasta lõpul või 1947. algul sai Mandri oma korterinaabri Ants Murusalu kaudu tuttavaks Vello Malmrega, kes osutus hr Murusalu heaks sõbraks ning viibis seal küllaltki tihti, vahel ka ööbis. Saatuslik kohtumine leidis aset 1947. aasta sügisel, kui Vello sõbra poole tulles viimast eest leidmata, kuid kohtudes juhuslikult koridoris Heinoga, kutsus tolle sõbra korterisse juttu vestma. See jutuajamine oli Vello Malmre poolt kavatsuslik. Ta nimelt oli Ants Murusalu käest kuulnud, et Heino Mandri ei suhtu kehtivasse võimu just kõige paremini, ning ühel varasematest kohtumis-



Heino Mandri aastal 1954, vahetult pärast vanglast vabanemist.

test oli Heino Mandri Vellole rääkinud, et 1946. aastal arreteeriti ta Balti jaamas nõukogudevastaste ütluste pärast ning sai vabaks üle noatera. Kasutades juhust vestluseks nelja silma all, rääkiski Vello Malmre olemasolevast organisatsioonist ning selle eesmärkidest. Ta arvestas Heino Mandri kui tulevase võimaliku liikmega. Tol ajal liikus ringi kõikvõimalikke kuulujutte ning Heino Mandri ei uskunud asja tõsidusse. Malmre tegi Mandrile ettepaneku koostada teatris "Estonia" töötavatest kommunistidest nimekiri, et hiljem kätte maksta. Mandri paraku seda masinlikult lubas, kuid jättis tegemata, sest ei uskunud Malmre juttu. Edaspidi kohtus ta Malmrega paaril korral, kuid sel teemal enam ei kõneldud. Arreteerimise momendiks oli Heino Mandri nii organisatsiooni kui Malmre ammu unustanud. See

tõsiasi, et "Relvastatud Võitluse Liit" tõepoolest olemas oli ja et Vello oli üks juhtidest, selgus Heino Mandri jaoks alles eeluurimise käigus. Heino Mandri peeti kinni 9. märtsil 1948. aastal. Malmre tunnistuse põhjal kui *värvatud* RVLi liige. Selles viimases punktis läksid nende tunnistused lahku. Heino Mandri tunnistab, et Malmre oli talle organisatsioonist rääkinud, teinud ettepaneku nimekirja koostada, kuid *ei värvanud* teda liikmeks (ERAF, f 129, t 26606, kd 7, I 290, 304). Malmre tunnistab ülekuulamisprotokolli järgi aga vastupidist (ERAF, f 129, t 26606, kd 14, I 15, 96—97). Ütluste vastuolulisuse tõttu vastastati nad 17. juunil 1948. Malmre selles protokollis värbamisest ei räägi, mainib, et kõneles Heinole RVLi tegevusest ja tegi ettepaneku nimekirja koostada. Mandri kinnitab Malmre tunnistust täielikult (ERAF, f 129, t 26606, kd 16, I 293—294). Alles järeluurimise käigus 1958. aastal tunnistab Malmre, et ta *ei värvanud* Mandrit liikmeks, küll aga pidas teda silmas kui võimalikku tulevast osalist organisatsioonis (ERAF, f 129, t 26606, kd 22, I 53). Üle kuulati 1948. aastal ka Heino Mandri ema ja isa ning näitleja Ferdinand Veike. Need inimesed ei teadnud hoolimata uurijate pinnimisest tema "poliitilisest tegevusest" midagi (ERAF, f 129, t 26606, kd 16, I 116, 120, 125).

Heino Mandrile pandi süüks nõukogudevastases organisatsioonist mitte teatamist KGBle ning kuritegeliku sideme pidamist RVLi liikme Malmrega. Organisatsioonist mitte teatamises tunnistas ta ennast täielikult süüdi (ERAF, f 129, t 26606, kd 7, I 321). 4. septembril 1948 mõisteti Heino Mandri kriminaalkoodeksi paragrahvi 58 lõige 12 alusel seitsmeks aastaks vangi. Karistust saadeti ta kandma Kirovi oblastisse Vjatlagi. Oma aja istus Mandri ära, vabanedes 27. juulil 1954. aastal. Ta tuli tagasi Eestisse ning hakkas tööle Viljandi teatris "Ugala". Tööpakkumisi Tallinna Draamateatris ei saanud ta paraku vastu võtta passirežiimi kitsenduse tõttu, mille järgi tal ei lubatud Tallinnas elada. 12. novembril 1956. aastal kirjutas Heino Mandri avalduse NSVL Ülemnõukogu presiidiumi esimehele Vorošilovile palvega süüasi uuesti läbi vaadata. 29. aprillil 1958. aastal vähendati Balti Sõjaväeringkonna Sõjatribunali otsuse tulemusena, vastavalt 27. märtsist 1953 antud amnestiale sakslastega koostööd teinud inimestele, Mandri vabadusekaotuse määra tagantjärele viiele aastale ning vabastati kriminaalvastutusest. Novembris 1958 asus ta tööle Tallinna Draamateatrisse. Ometi ei leita alust rehabiliteerimiseks. Rehabiliteerimisotsus saabub alles napilt enne näitleja surma (Heino Mandri suri 3. detsembril 1990), 1990.

aasta 23. oktoobril, milles leitakse, et puudub kuriteokoosseis, mille alusel teda süüdi mõista (ERAF, f 129, t 26606, kd 22, I 205—206, I 658, I 776, kd 23, I 124).

Uuesti sattus Mandri KGB huviorbiiti 1962. aasta mais, kui ta kohvikus "Tallinn", veidi hundijalavett pruukinud, olevat rääkinud nõukogudevastast juttu. "Profülaktiline vestlus" KGB andmete põhjal toimus sama aasta novembris. Rohkem märkmeid selliste ütluste kohta KGB materjalides ei leidu. Millega too "vestlus" võis lõppeda, on võimalik järeldada märkusest Mandri väljasõidutoimikus, kus ühe ankeedi tagaküljel nimetatakse teda usaldusisikuks, kelle käest 1981. aasta sügisel külalisetenduste ajal Kanada väliseestlastele saadi hiljem huvipakkuvat teavet pagulaste kohta (ERAF, f 136, t 13352, I 172/p). Nõustumine usaldusisikuks olemisega võis olla tingitud järeleandmisest ahvatlusele pääseda kapitalistlikesse riikidesse, kas seoses külalisetendusega või turismigrupi koosseisus, kuhu teda ilmselt muidu (arvestades elulugu) ei oleks lastud. See selgub ka nimetatud toimikust, kus teda 1960. aasta lõpul ja 1970. algul lubatakse sotsialismimaadesse, nagu Jugoslaavia ja Saksa Demokraatlik Vabariik, kuid ei lubata Soome ega Rootsi. Hiljem viibis ta seoses gastrollidega kui ka turistina paljudes riikides. Niimoodi saigi Heino Mandrist üks süüalustest tõenäoliselt suurimal vastupanuliikumises osalejate üle peetud protsessil. Tema süüdimõistmine on järjekordne näide toleaeegsest süüdimõistmise praktikast, kus väikseimagi vääratuse eest võis pikaks ajaks vangilaagrisse sattuda. Seitse aastat oli pikk aeg, kuid Heino Mandri pidas vastu. Vaatamata kõikidele vintsutustele ning kaotatud aastatele sai temast Näitleja suure algustähega, kelle töö kohta andis juba 1948. aastal iseloomustuses väga tunnustava hinnangu toleaeagne RT "Estonia" kunstiline juht Ants Lauter.

MARGIT-MARIANN KOPPEL
Eesti Riigiarhiivi Filiaal,
arheograaf

1954 — 1958 töötas
Heino Mandri "Ugalas".
Lembit Põder teeb grimmi
"Kummituste" Osvaldile.



Heino Mandri Augusti p.
sünd. 1922. a.

RT "Estonia" draamanäitleja Heino Augusti p.
M a n d r i karakteristika.

Heino Mandri kuulub RT "Estonia" nooremate näitlejate rühma, ta asus teatrisse tööle 1944. aastal, pärast Nõukogude Eesti vabastamist fašistlikest okupantidest, kui vastsetl enne seda okupatsiooni ajal teatrikooli lõpetanu ja kui üks andelisemaid ja väljapaistvamaid lõpetajate hulgast. Ta osutas töö algusest peale väga head kohanemisvõimet teatri ansambelis vanemate näitlejate kõrval, head taipu ja osa iseloomustamisvõimeid. Juba esimeses suuremas ülesandes, komöödias "Värskelt värviitud" noore kunstniku osas paistis ta soodsalt silma, selletõttu usaldati talle rida väiksema ja suurema vastutusega ülesandeid, millistest eriti välja tõsta tuleb noor mürdumatu revolutsiooniline tööline M. Gorki "Vaenlastes", Fortinbras — "Hamletis", Karl — "Elu tsitadellis", Tindur — "Tagaranna meeste kalakuunaris" ja eriti noor Christian "Cyrano de Bergerac'is", mille viimasega Heino Mandri tõendas oma väga tunnustatavat võimet klassikalises draamas.

Heino Mandril oli 1946. a. vääratusi töödistsipliini suhtes, mida tuleb panna esmajoones teda halvasti mõjutanud sõprade arvele, kes kiskusid teda liigsele

alkoholi tarvitamisele. Pärast talle määratud karistust kategooria allaviimisega, suutis aga Heino Mandri ennast hästi kokku võtta, vabanes sellelaadilistest mõjutustest ja ta viidi tagasi endisesse kategooriasse ning edutati 1947. a. sügisel veel astme võrra kõrgemale, kuna ta osutas töös eeskujulikku püüdlikkust, hoolt ja edu. Tal oli eeldusi ja võimeid näitejuhi assistendi tööle, mida ta edukalt sooritas G. Berjzoko näidendi "Mehisus" lavastamisel.

Viimasel ajal võttis Heino Mandri eesrindlikult osa kõigist teatri ühiskondlikest üritustest ja oli laitmatu poliithariduslikkudel õpingutel.

A. Lauter,
RT "Estonia" Kunstiline Juht

Loomulikult tuli sedagi teha — nii et kodune stuudio töötas teinekord täie auruga pooled ööd. Järgmine kategooria inimesi oli selline, kes hoidsid plaati ainult oma käes ja ei lubanud puudutada, kõnelemata sellest, et ma saaksin seda kodus korraliku tehnikaga kopeerida.

Siis pidin kaasa võtma akust töötava grammofoni ja samasuguse magnetofoni (neil aegadel polnud veel maal kõikjal elektrit). Leidus selliseidki, kes loovutasid plaadi ümbervõtteks kaunistest soolase raha eest. Pealegi oli see nõutud summa tihti peale krõbedam, kui nad oleksid saanud oma plaadi eest mõnes vanakraamipoes.

Nende kõrval on olnud ka täiesti südantsoojendavaid seiku. Alatast helistati mulle pärast järjekordset saadet koju: “Kas te olete s e e Pedusaar? — “Jah, olen küll.” — “Teate, ma kuulasin praegu saadet. Mul on vanematest jäänud veel neidsamu plaate, kas olete huvitatud?”

Loomulikult sai siis kohale sõidetud. Kord tuli teade kusagilt Pärnu tagant, pakuti eesti plaate, omaaegseid laulukuuksusi. Vastasin, et kui vähegi võimalik, tulen. Talv tuli peale. Siis saabus kevad ja ka korduv kutse: “Plaadid on veel ikka olemas ja ootavad teid. Nendel on ometi nii head lauljad!” Läksin ja leidsin selle vana tädikese üles. Selgus, et ta oli endine proviisor. Kõige paremas mõttes triumfeerivalt asetast ta lauale plaadid, päris paraja pataka kuulsaid eesti lauljaid. Kuid nende karpidel oli kiri: “Koostanud, restaureerinud ja annoteerinud Heino Pedusaar.” Olid juba need *longplay*’d, mida olin jõudnud välja anda! Ju talle ei jõudnudki lõpuni päralt, miks ma ikka neid plaate ei soovinud! Aga see suhtumine kultuuriväärtustesse, et on vaja ikkagi anda õigetes kätesse — see oli liigutav!

Ja ka omamoodi tasu!

Oli tõesti! Praegu meenutan seda seika lihtsalt heldimusega. Ja mõtlen ikka, et oleksin pidanud mammikesele head meelt tegema ja võtma need plaadid kaasa, hiljem oleksin võinud nad kas või Muusikamuuseumile anda...

Nii või teisiti, kuid tasapisi saingi kollektiiooni kokku. Nüüd on see siiratud digitaalseks ja saanud nimeks “Eesti heliplaadiantoloogia”. Kuid kõik kogutud andmed vormisin “Eesti heliplaatide kataloogiks”.

Mis ikkagi on sinu “Eesti heliplaatide kataloog”, see välisuseltki imponantne sinine karp, millest leiame raamatu, kassette ja arvutidiskette?

Aastat paarkümmend tagasi sai minu ümberkaudsetele selgeks, et olin jõudnud kokku kanda ja lindile kopeerida kõik need sõjaeelsel ajal välja antud eesti heliplaadid, mida üldse veel leida õnnestus. Arhiivides tuhnimine andis lõpuks ka usaldusväärse ülevaate toona tehtud plaadistustest. Nii sai mõnegi lähikondlase mahitusel senitehtu loomulikuks jätkuks vastava ainevalla uurimine juba sügavuti, täpse kartoteegi kokkuseadmine palade andmetest ning hiljem selle kogumi töötlemine ja siirdamine arvutisse. Tolles lõppetapis osutus asendamatuks abiliseks minu viimane õpilane ja noor kolleeg Eesti Raadio helisalvestiste restaureerimise grupist Viivika Vares, tema õlule jäi tegelikult kogu andmetöötlus.

Tulemuseks saigi too kataloog, kus absoluutselt kõiki (ka leidmata jäänud) aastatel 1901 kuni 1939 ilmunud eesti heliplaate kirjeldatakse kõigi võimalike andmete kaudu — igat pala vähemalt paarikümne, sageli koguni kolmekümne ja enama parameetriga. See aga lubab kasutada toimekat otsisüsteemi, teha statistikat ja mitmeülbalist analüüsi. Ja juurdekuuluv raamat peaks lahti rääkima tolle ajastu meie grammofonimuusikas. Vaatluse all on esinejad, repertuaarisuunitlus ja rivaalitsevate plaadifirmade tegevus, samuti mitu põnevat seika heliplaadi ajaloost.

Kui suur on kataloogi tiraaz ja kellele see üllitis on mõeldud?

Vastus küsimuse esimesele poolele on kindlasti ootamatu. Kirjastus “Ilo” andis seda välja tervelt kümme eksemplari, ja sellest nähtavasti piisab. Valitud arvu põhjendus seostub aga küsimuse teise poolega. Niisugust kataloogi tavainimine ei vaja, see on ikkagi arhiivide, vastava ala muuseumide, suurte raamatukogude ning muidugi muusika-, kultuuri- ja teatriõppeasutuste, samuti uurijate tarbeks.

Samas võiksime tõdeda, et selle teose, liialdamata öeldes sinu elutöö väärtus peaks üha kasvama. Oli ju viiekümne aasta eest, kui seda alustasid, kätte jõudnud üldse viimane aeg kõik need palad ja plaadid kirjeldamiseks kokku võtta ning kaante

vahele ja kassettide-diskettide hoolde jätta. See on ju üldisemas mõttes tubli killuke eesti kultuuriloost ja oluline osa meie rahvusbibliograafiast, mis meie endi silme all oleks tasapikku hääbunud ja kättesaamatusse kaugusse taandunud.

Nähtavasti küll.

Tollessamas muuseumis töötades elasin hoopis üle hetke, mil kaks mitte eesti rahvusest noormeest tulid ja pakkusid müüa ühe eesti külameistri koduorelit.

Mõtlesin nõrdinult: kust nemad küll sellise asja kätte olid saanud?! Kas ka sinul on nüisuguseid seiku ette tulnud?

Tundub, et ei. Seepärast, et need suuremad või väiksemad kollektsioonid või üksikud plaadid, mille juurde on mind juhutatud, on ikkagi mingisugused rudimendid kunagistest kodustest kogudest. Ega neil plaatidel ei olnud ju kes teab mis suurt turuväärtust, vahendajaid need seetõttu ei huvitanud.

Aga kui nüüd kokku arvata kõik sinu kulud bensiinist alates ja ajaga lõpetades — ega sulle selle eest ju ei tasutud ja nii tuligi eelarvele küllalt märgatav koormus?

Muidugi ei tasutud. Kes seda pidanukski tegema? Olen neid plaate jahtides nelikümmend aastat mööda Eestit ringi sõitnud ja õige mitu korda ka Stockholmi ja jumal teab, kui palju Moskvasse ja Leningradi. Ainuuksi mööda Eestit olen selle ajaga oma antoloogia ja heliplaadikataloogi pärast ühe auto läbi sõitnud küll. Aga kui ma kusagilt Kapa-Kohilast või Nuustakult mõne plaadi sain, mida mul veel ei olnud, olin kui seitsmendas taevas...

Oled pereinimene, poja üles kasvatatud, peost suhu ka ei ole lausa elanud — tähendab, sul on ikka olnud üheksa ametit?

Hiljuti küsiti Neeme Järvilt, kuidas ta puhkab? Ma ei näinud küll, milline võis ta ilme olla, kuid kujutan seda ette, kui ta vastas umbes nii: "Puhkus?..." Küsimärk ja kolm punkti pidid väga ilusasti tema silmades olema. Minagi olen oma tööde ja tegemistega kuidagi organiseeritud inimene. Samas ka suur koos perega matkaja. Suvel, auto ning käru selle taga, ja kas siis kuhugi lähemale või kaugemale. Kunagi olime igal suvel ühe konkreetse pöõsa ja mägiojakese juures Taga-Karpaatias. Seal olid puha saksa nimed. Räägiti mingit ukraina, vene ja jumal teab mis keele segu. Meie osalesime dialoogis peamiselt rohkem käte ja jalgadega, aga olime suured sõbrad. Ja kirjutusmasin oli mul seal alati kaasas, töö ei katkenud. "Puhkus?..."

Niimoodi tulidki sinu raamatud, küll muusikast, küll tehnikast. Sul on väga hea eesti keel, kes oli su õpetaja?

Oli üks legendaarne pedagoog, Paul Viires, kelle juures ma jõudsin 1949 7. keskkooli ära lõpetada ja kes aasta hiljem koos mitme teise sama kooli õpetajaga, kaasa arvatud minu tädi, annihileeriti lihtviisiliselt kui "kodanlik natsionalist". Ta õpetamise meetod oli ülimalt tore, kõik hakkas õpilastele külge mängleva kergusega. Näiteks oli meil "Vigade vihik", kuhu pidime oma suuremad ja korduvad vead koos seletustega kirja panema. Paul Viiresel olid sellised geniaalsed nõksud. Näiteks, kui



Moskva Raadio
juhtiva helirežissööri
Georg Kokžajaniga.

kaks kõlalt ja kirjapildilt sarnast sõna hakkavad erinevalt käänduma — selle meeldejätmiseks olid tal sõnakombinatsioonid: “endine sendine”, “väike vaikne tuba” jms. Ja neid ta küsis nüri järjekindlusega, mis pärast selgus — ei olnud üldse nüri. See oli väga terav järjekindlus, millest profiteerin siiani. Ja veel näide *des-gerundi*vi ohtlikkuse kohta: “Aknast välja vaadates jäi koer auto alla.” Ta kommenteeris ise seda näidet: “Sellel koeral pidi küll väga pikk kael olema!” Praegu töötan põhijõuga tehnikajakirjade toimetuses ja teinekord tuleb noortele kolleegidele sedasama näidet pakkuda.

Mis ajakirjad need on?

“Ehitaja” ja “Diivan”. Esimene on ehitajatele-spetsialistidele, teine tutvustab kodukultuuri ja disaini. Ajakirjanduse alal on mul ka vist varsti nelikümend aastat staaži, seni kohakaaslusega, toimetajana nimelt.

Ja natuke veel tehnikast. Tean, et kaks esimest eesti magnetofoni ehitasid sina koos ühe mehaanikameistriga.

Nii see tõepoolest oli. See pidi olema umbes 1949 või 1950. Ühe pilli ostis ära helilooja Gennadi Podelski, kel oli seda nii-öelda kodus tööriistaks vaja. Teine läks ühele pimedale laulumehale, kes tol ajal konservatooriumis Arderi juures laulmist õppis, tema nimi on Harald Leikop. Teine konstruktsioon, millega ma Eestis taas esimene olin: ehitasime koos elektroonikainsener Anatol Sügisega siitkandi esimese suure elektrioreli. Täielik amatöörtöö, ja kaua aega peeti seda Nõukogude Liidu suurimaks amatöörtöökäsitajaks sel alal.

“Variola” sai tema nimeks...

Nii jah. Siis juhtus selline tore lugu. Mina teadsin, et ladina keeles tähendab “variola” tuulerõugeid, olen koolipõlves saanud päris palju nuusutada ladina keelt. Ma ei teinud sellest välja. Kui see pill hakkas juba natuke laineid lööma ja seda näidati korduvalt ka Kesktelevisiooni saates “Goluboi ogonjok”, tuli ühel päeval Venemaalt, kusagilt Saraatovi oblastist mingite sealsete tohtrite kiri: “Kas te ei tea, mida tähendab ladina keeles “variola”?” Ega me ei jäänud vastust võlgu. Kirjutasime koos isaga pika ladinakeelse vastuse — isa oli tsaariaegse humanitaarharidusega ja siis muide oli gümnaasiumis nädalas seitse tundi ladina ning kaheksa tundi kreeka keelt. Nii oli isal see justkui käisest võtta. Loomulikult sealtpoolt enam vastust me ei saanud.

On kolmaski asi, mille juures olid pioneer: Eesti Raadios stereofoonilisi katsesaateid tehes.

Tegime neid rohkem kui aasta vältel. Meil oli ka üks kohutav sissekukkumine. Stereosalvestisi oli toona veel üsna vähe, ainult üksikud plaadid. Kui palju sa neid ikka väntad, kui iga nädal on saade. Olin nende korraldajana ja toimetajana tegev. Muretsesime võimaluse tellida Moskvas stereolinte. Raha eraldati raadio poolt. Kui lindid kohale jõudsid, selgus, et need olid stereovõtete monovõetud! Nendega ei olnud midagi teha. Sain ülemustelt pragada, kuigi minu süü see ei olnud. Ja nii krutisime oma plaate edasi ja tegime “Estoniast” stereofoonilisi kontserdiülekandeid ning avastasime ise Ameerikat. Tehnika poolelt oli abiks praegu vanim ja staažikaim heliinsener Vilhard Pivisto, kes töötab sel alal raadios juba 1947. aastast. Ei olnud ju siis ka veel mingit kirjandust ja nii tuli töötada “katse-eksituse meetodil”. Ei teagi, kumba rohkem oli — kas katseid või eksitusi. Nii me avastasime enese jaoks praktiliselt kõike seda, mida pärastpoole sai teoreetiliselt üle lugeda. Eks siis juhtus ka igasuguseid lõbusaid lugusid. Siis ei olnud veel stereofoonilise kuulamise harjumust ega oskust ning seepärast juhtuski äpardus. Ühel päeval läks saatessa lugu, kus oli solist ja saateansambel. Solist oli Artur Rinne, ansambel Emil Laansoo oma. Kui seda monoraadiotelega kuulati — aga tol ajal oli stereoid veel vähe —, selguski, et instrumentaalsaade oli kuulda, solist aga jäljetult kadunud! Selle põhjuseks oli jälle meie, tegijate, teadmatus-oskamatus. Solist oli stereovariandis kuulda, polnud nagu väga vigagi, monos sõi vasak kanal parema ära. Tehnikakeeles nimetatakse seda vastandfaasilisuseks.

Kas sa poisikesena klaveritunnis ka pidid käima?

Kuidas siis muidu. Ja veel viulitunnis. Kuid — olin, ja olen veel praegugi, parasjagu endassesulgunud, ja ega ma siis võinud välja näidata, kui väga ma õppida tahtsin. Õpetajaks oli mul hiljem välismaal küllaltki tuntuks saanud Eva Hangelaid, pianist, kes läks vist 1944. aastal siit ära. Rohkem oli ikka laulmisega tegemist. Karl Leinus keeras mind küll algkoolis natuke lahti ja pani kohe “Estonia” teatri poistekoori. Mitmes ooperis oli poisse vaja ja nii me pärast Georg Otsaga naersime, et olime olnud lausa kolleegid — Ots sai täpselt kümme aastat varem “Carmeni” etendustes poistekooris kaasa teha.



*Eesti Raadio
restaureerimis-
foonikas
1978. aastal.*

Fotod Heino
Pedusaare kogust

Isa oli sul arst, lell oli arst...

...ja oli veel teinegi lell, kes varakult suri, tema õppis sõjaväevelskriks.

Kuidas see ikkagi juhtus, et sinust tohtrit ei saanud? Isal oli ju kodupraksis, üks ka arstiriistu ja rohupudeleid...

Mulle see kõik meeldis ja üks ma algul tahtsingi isa jälgedes käia. Juhtus isegi nii, et vahetasin 1945. aasta kevadel Reaalkooli 7. keskkooli vastu; seal oli vist ainsana Tallinnas veel säilinud ladina keele tunnid, õpetajaks väga kompetentne õpikute autor Kimmel (eesnime ei mäleta, initsiaal oli "A"). Sealt saingi mõõdamannes paraja baasi klassikalises keeles, see on mind väga aidanud, sest...

...praegu tõlgid sa kümmet keelt.

... kümmet keelt, mida ma rääkida ei oska. Tõlgin poolbelletristikat ja tehnika ajalugu ning puhtakujulist üldisemat tehnikat. See läheb päris edukalt.

Ikkagi-ikkagi — mis tuli vahele, et sust tohtrit ei saanud? Kas tõesti need mustad pöörlevad kettad?

Nii võib küll öelda, jah!

ERSO 1997/98 I

Arve, arutlusi ja arvustusi



Harri Rospu foto

KONTSERTIDEST JA KUULAJATEST

Vaadeldaval hooajal, s.o 1997. aasta suvepuhkusele järgnenud ajast kuni puhkuseni tänava juulis, andis ERSO 42 eri kavaga ümmarguselt 45 avalikku kontserti, neist Tallinnas 37, teistes Eesti linnades 4.¹ Eelmise hooajaga võrreldes valmistati programme ette mõnevõrra rohkem. Välisreisidest väärivad mainimist kõigepealt 29. ja 30. augusti kontserdid Šveitsi väikelinnas Gstaadis, kus esineti rahvusvahelisel Jehudi Menuhini festivalil "Gstaad

Musiksommer", dirigentideks Andrei Boreiko ja Arvo Volmer ning solistideks Jeremy Menuhin ja Juri Bašmet; 22. veebruaril esineti Eesti Vabariigi aastapäeva aktusel Stockholmis (Eri Klas) ning 8. detsembril Sibeliuse nädalal Järvenpää, kavas "Kullervo" (dir Jüri Alperen, kaastegev RAM). Elavat eesti muusikat ERSO tavakontserdi korras Tüüri "Aegruumi" kõrval (Šveitsis) rohkem välja ei viinud.

Külastatavust saame jälgida üksnes hooaja esimese poole ulatuses, sest kokkuvõttes tehakse kalendri-, st finantsaastate lõikes. Tallinnas ulatus see 9992 inimeseni, mis on ligi kolme tuhande võrra rohkem kui 1997. aasta esimesel poolel. Kuid see ei tõenda veel publiku huvi suurenemist hooajal, kuna aastast aastasse on ilmutatud "kevadväsimust" (muidugi eranditega) ja aktiivsem on olnud ikka sügiseti ning jõulude ajal. Nii püstitasid külastatavusrekordid jõulukontsert

¹ Toome korrektsuse mõttes ära ka 1997. finantsaasta mõned arvud. Nende järgi anti mullu jaanuarist uue aastani Tallinnas 34 kontserti 17 064 külastajale ja mujal Eestimaal 8 kontserti 18 396 külastajale (ca 16 000 läheb sellest Tamula järvel tehtu arvele, seega akadeemilist publikut leidis siiski vaid alla kahe ja poole tuhande). Üldse aga kuulus mullu ERSO tülil ligi 35 500 inimest, ent palju tuhandeid tuleks maha arvata neid, kes Tamula kaldal rohkem aimasid kui kuulsid ERSO t mängimas?

väsimust" (muidugi eranditega) ja aktiivsem on olnud ikka sügiseti ning jõulude ajal. Nii püstitasid külalastatavusrekordid jõulukontsert linnarahvale (23. XII 1997 — 1993) ja lastekontsert (18. X 1997 — 1987 inimest), ligi 900 piletit müüdi ka Artur Kapi "Hiobile" ja Carl Orffi "Afrodite triumfile". Kõige vähem oli kuulajaid (241) Stanley Sperberi kontserdil (6. XI 1997; eelmise hooaja vastav "rekord" oli 163).

Kui vee- ja tulepidu Tamulal (23. VIII 1997) maha arvata, siis väljasõite oli ERSOI sügishooajal kaks: "Afrodite triumfiga" 2. oktoobril Viljandisse (380) ning Juha Kangase dirigeeritud Mozarti ja Nordgreni ilusa kavaga 31. oktoobril Tartusse (202). Et ERSOI tartlastega kohe kuidagiviisi ei klapi, on ammune asi. Ja küllap mitte üksnes ERSOsse puutuvalt, vaid see on üldisem — vähemalt akadeemilise muusika puhul. Antagu Tartus andeks, kuid omaaegsed analoogilised etteheited tõrjuti sealmail väitega, et tartlaste jaheduse tingivat teisejärgulise muusika ja kahvatute esitajate pakkumine neile, nad teadvat väga hästi, mis väärib ja kes ei vääri kuulata — käesoleval juhul osutuvad solvatuiks nii Mozart kui ka soomlaste maailmanimega orkestrijuht. Tõsi on nähtavasti aga see, et praegune "Vanemuise" kontserdisaal pole ka koht, kus muusikat üldse kuulata. Samas — mis see "Ugala" akustika parem on, kuid rahvast oli väikeses Viljandis poole rohkem...

Kokkuvõtvalt sõندان väita, et ERSO kontsertide külalastatavus on keskmiselt mitte ainult suurenenud, vaid ka stabiliseerunud. Tänu riiklikule dotatsioonile (maakondades ka omavalitsuste toele) on piletite hinnatõus pidurdunud (kauaks?) ja tundub, et vaataja-kuulaja hakkab kosuma. Vaid õpilastele on 30 krooni selgelt kurnav, ent see ei olene ERSOst ega ole praegu meie otsene teema.

Laitsime siin mõnda Tallinnast kaugemal asuvat saali, kuid nendesse mahub ikkagi orkester ühes publikuga sisse — ega neid Eestis väga valida olegi ja koos mitut liiki kulutustega ongi see üks põhjus, miks nõnda vähe välja sõidetakse. Samas, kui mitmes mõttes oleks ju kasulik ühte kava järjest mitmel pool esitada. Paraku on läinud suvest olemas hoopis ilmekas "tagurpidi" pretendent. Juunis tehti rea Artur Kapi oopustega ära suur ja tulemuslik töö (dir Arvo Volmer), mida demonstreeriti Suure-Jaanis — aga tallinlastele neid ei esitatud!

ESINEJATEST JA ESITATAVAST

Dirigente seisis orkestri ees hooaja jooksul 23, Eesti omi 12, külalisi 11 (viimased 15 eri kavaga 18 kontserdil). Umbes kolmekümnest

eestlaste juhutatud kavast tegi Arvo Volmer poole: sügishooajal 6, kevadel 9 — seega kolmandiku kogumahuist ja seda võib koos 9 salvestusega pidada normaalseks. Ühe kava tegid Jüri Alperen (pluss üks salvestus), Eri Klas, Peeter Saul, Neeme Järvi, Andres Mustonen, Tõnu Kaljuste, Olari Elts ja Anu Tali; EMA eksamikavad veel ka Toivo Peäske, Aivo Välja ja Lauri Sirp. Kõrvale jäid tuntud meestest vaid Roman Matsov ja Paul Mägi. Külalisdirigentide rida on järgmine: kolm kava kandsid ette Nikolai Aleksejev (pluss korduskava Kohtla-Järvel), kaks Andrei Boreiko (mõlemad Venemaalt) ning ühe Gintaras Rinkevičius (Leedu), Juha Kangas (Soome) ja Zheng Xiao-Ying (Hiina) (pluss kordamistega vastavalt Viljandis, Tartus ja Pärnus) ning Dorian Wilson (USA), Stanley Sperber (Iisrael), Ralf Gothóni (Soome), Andrei Tšistjakov (Venemaa), Sergei Stadler (Venemaa) ja Patrick Strub (Saksamaa). Nagu eelmistelgi aastatel, ei suudetud ka nüüd vältida nõrgemaid või juhuslikuna tunduvaid valikuid, ent millised need igal konkreetsel juhul olid, peaks avanema järgnevaist arvustuste lõikudest.

Kahest sedagi hooaega läbinud sarjast õigustas sarja "Klassika pärle" kõrval "Tippmuusikuid" küll oma nime — Sergei Stadler (Venemaa), Mark Lubotski (Holland), Håkan Hagegård (Rootsi), Claude Delangle (Prantsusmaa), Michael Martin Kofler (Saksamaa) ja Boris Berman (USA), kuid tervikuna mitte alati kunstilisi ootusi.

Eks avane arvustustes peaaegu täiel määral ka mängitud repertuaar, siinkohal vaid linnulennuline pilk sellele. Esitati üle viiekümne helilooja sadakond teost, väikevormidest õhtut täitvate oratoorsete hiidteosteni välja. Esindatud olid sõna otseses mõttes helindid igast ilmakaarest, kuigi mitte ühtlaselt ega ka mitte pinguldatult kõikehaaravalt: täiesti olid esindamata niisuguste maade nagu Läti, Leedu, Poola, Ungari, Inglismaa heliloojad, vähe oli ameeriklasi (vaid avangardistid) ja itaallasi, samuti oli Schuberti aastal "ära mängitud" justkui kogu Schubert... Seevastu kuuldil tavalisest rohkem Sibeliust, prantslasi ja venelasi, viimaste seas eriti Rahmaninovi, jälle ka Tšaikovskit ja Šostakovitšit (puudus aga Prokofjev). Parajas mõõdus pakuti Mozartit, Brahmsi ja Beethovenit (puudus aga Haydn).

Rõõmustas eesti muusika osa järsk suurenemine. Ja mitte ainult seetõttu, et Artur Kapi aasta ulatus "Hiibiga" üle juulikuu augustisse ja et Eino Tamberg oli orkestri juures resideeriv helilooja (temalt kõlas 7 teost), vaid Šveitsis kõlas ju Tüüri "Aegruum", kodus mängiti Pärti (Esimest sümfooniat ka

aktusel), Tubinat, Tobiast, Vähit, Sumerat, Ellerit... Kokku oma veerandsada nimetust. Lisaks lindistati Tambergi *Concerto grosso*, Saksofonikontsert ja *Nocturn*; Tubina Teine sümfoonia; maailma klassikast salvestati Indrek Lauluga Arvo Volmeri juhatusel Griegi ja Rahmaninovi Teine klaverikontsert.

Ei asetanud siin rõhkusid kuigivõrd paigale (näiteks "Hiiobiga" seonduvalt või Beethoveni klaverikontsertide ning "Pelléas ja Mélisande'i" tsükliid) — need peaksid järgnevast niigi esile kerkima.



Juha Kangas (Soome).
Raivo Tiikmaa foto

KONTSERDID, NAGU NEID KUULSID ARVUSTAJAD

16. august — Artur Kapi oratoorium "Hiiob". Kaastegevad Rahvusmeeskoor, "Eesti Kontserdi" oratooriumikoor, solistid Urve Tauts, Taimo Toomast, Mart Mikk ja Mati Palm. Dirigent Neeme Järvi.

Mullu augustis pöörati "Hiiobile" meedias suurt tähelepanu, ent kui teosele ja selle kohale eesti muusikas. Ettekannet käsitleti vaid konstateerivalt.

Imbi Laas: "... lauljate põhiliseks eneseavaldusvormiks sai siin teksti emotsionaalne dramaatiline tõlgendamine, mis lisas küll esituse ooperlikku atraktiivsust, röövis aga kohati laulja intonatsioonilise täpsuse [---]

Oratooriumi koorinumbrites Kapi loomevaim otsekui ärkas, tulemuseks mitmeid hoogsaid ja meisterlikke polüfoonilisi arendusi ning suurejooneline lõpukoor väärikas esituses. Dirigent Neeme Järvi vormis teosest tasakaalustatud, loogilise terviku ning meelitas mängijailt-lauljailt välja emotsiooni- ja energiarikka esituse.²

Evi Arujärv (E. A.): "Neeme Järvi kujundas Kapi lõdvavõitu lugu pikamaajooksja kannatlikkusega, rõhutades alakulminatsioonide, andes lüürilisi hingetõmbetehke, viies märtriloolisest sissejuhatusest võiduka, meisterlikult esitatud lõpukoorini."³

11. september — Mikk Mikiver 60. Griegi muusikat Ibseni näidendile "Peer Gynt", dirigent Eri Klas.

Igor Garšnek (I. G.) kiidab keelpillide mängukergust ja vase sära, häid karaktereid ja ülitundlikkust. Tõstab eraldi esile Maano Männi soolod.⁴

25. september — "Tippmuusikuid", hooaja avakontsert. Solist Frans Helmerson (Rootsi), dirigent Arvo Volmer. Kavas Tambergi *Nocturn op. 90*, Dvořaki Kontsert tšellole ja orkestrile ning Šostakoviči Sümfoonia nr 5 d-moll op. 47.

Ines Rannap (I. R.): "Õhtu jäägituim elamus seostus Šostakoviči V sümfooniaga [---] Kahtlemata on V Sümfoonia ühteagu traagiline ja irooniline, lüüriline ja paatoslik ning kogu selle mitmekihilise karakteriteseose ere väljajoonistumine panigi publiku palavalt plaksutama seni, kuni A. Volmer tegi meele lõbusaks Šostakoviči groteskse Polkaga."⁵

I. G.: "Dvořaki Kontserdis oli orkester väga plastiline, järgis solisti dünaamikat, solisti ja orkestri "dünaamilised vaikelud" kujunesid iseäralikult habrasteks ja eeterlikeks. Šostakovič — Volmeri juhatusel kulminatsioon kõlas võimsalt dramaatilise paatosega. Dirigent arendas pikaldasi depressiivseid tõuse ning juhtis need konfliktsetesse kõrgpunktidesse." Kiidab Finaali täpset ja energilist ettekandelist arhitektuuri.⁶

1. oktoobril (õhtusele avalikule esitusele eelnes kell 17 kontsert Prantsuse Lütseumi õpilastele, 2. oktoobril esineti Viljandis) — Rahvusvaheline muusikapäev Carl Orffi "Afrodite triumfiga", "Eesti Kontserdi" oratooriumikoor ja leedu solistid, dirigeeris Gintaras Rinkevičius (Leedu).

² "Muusikaleht" 1997, nr 9.

³ "Postimees" 18. VIII 1997.

⁴ "Sirp" 19. IX 1997.

⁵ "Muusikaleht" 1997, nr 10.

⁶ "Sirp", 3. oktoober 1997.



Kalle Randalu novembris 1997.
Riccardo Ranna foto

I. R.: Dirigendi "ennastsalgavatele püüdlustele koori ja orkestri mobiliseerimisel — sünkroniseerimisel ei saanud midagi ette heita, ent tulemus jäi kesiseks, rütmiliselt lohisevaks ja kõlalt jõuetuks."⁷

9. oktoober — "Klassika pärle", solist Eero Voitk (Kanada), dirigent Dorian Wilson (USA). Kavas Tšaikovski "Francesca da Rimini" ja Variatsioonid rokokoo teemal ning Raveli "Couperini haud" ning "Daphnis ja Chloë" 2. süit.

I. R. kiidab dirigenti, kuid leiab, et eeskätt "Daphnis ja Chloë" vajanuks rohkem proove. Siiski, "ERSO tegi paljugi esituste õnnestumiseks, eriti esiletõstmist väärivad aga puhkpillimängijad" oma meisterlike soolode ja ansambliga, "tekitades pidevalt positiivseid emotsioone".⁸

18. oktoober — Lastekontsert, dirigent Anu Tali. See oli Engelbert Humperdincki lasteoperi "Hans ja Grete" kontsertetendus,

⁷ "Muusikaleht" 1997, nr 11.

⁸ "Sirp" 17. X 1997.

ERSO peadirigent Arvo Volmer.
Harri Rospu foto

mis jäi tõsise kriitika vaateväljast kõrvale. Vaid Märt Treier tunnustab noore dirigendi (teist) iseseisvat tööd ning avastab, et sel muusikal on väärtusi.⁹

23. oktoober — "Klassika pärle", solist Indrek Laul, dirigent Arvo Volmer. Kavas Griegi Klaverikontsert a-moll, Mahleri Sümfoonia nr 1 ja Tambergi Sümfoonia nr 2.

E. A.: "ERSO mängitud Esimeses sümfoonia oli parasjagu kunstilist põnevust: näiteks I osa sissejuhatus laisalt "olevas" (*schleppend* — lohisevalt, venivalt, juhendab autori viide) looduspildis (*Naturlaut nicht Musik*, ütleb Mahler) või neljanda osa richardstraussilikes pööristes. ERSO keelpillirühmalt võib üpris kõrke värve kätte saada. Vaskpillide (eriti metsasarvede) ebatäpsust oli siiski piisavalt palju. Need on kaks eri asja — "poeetiline viga" ja — lihtlabane ebakorrektsus. Mahleri-maailma lummus kukkus ajuti sarvetõrtsatuste peale kokku. [- - -] Sümfoonia finaali

⁹ "Sõnumileht" 20. X 1997.



siserütm oli (...) spontaansusele väga lähedal.¹⁰

I. G. ütleb, et Tambergi Sümfoonia *Largo*'st kujundas Volmer dramaturgilise keskme, kus "reljeefselt jälgitavad kõik temaatiliste komplekside kihistused. Griegilt elamusrikkaim Finaal, kus Volmer läks väga täpselt kaasa solisti agoogiliste detailidega, tulemuksiks nii impulsiivne kui poetiline, läbitunnetatud ambivalentne kõlatervik. Mahleris kõigis osades selgelt väljajoonistuvad karakterid. Nende modelleerimise eredus oli suurim grotesksevõitu kolmandas osas. Finaali afektiivseid momente võimendas Volmer juba mõjuvõimsate äärmusteni, lõpukulminatsioonis saavutas ka orkestri kõlasära oma kõrgpunkti".¹¹

I. R.: "A. Volmeri "mahleriaanat" on kosutav jälgida. Näib, et mida rohkem ta sellesse sügavalt inimlikku muusikasse süüviv, seda avaramaks muutub tõlgitsuskaala. Edaspidiseks sooviks talle tema kontseptsioonide hoolikamaid, üldse mitte eksivaid teostajaid."¹²

30. oktoober — "Tippmuusikuid", solist Toomas Vana, dirigent Juha Kangas (Soome). Kavast Mozarti Klaverikontsert *G-duur* (KV 453), Mozarti *Adagio* ja fuuga *c-moll* (KV 546) ning Nordgreni Sümfoonia nr 3.

E. A.: "Elusas muusikas nõuab läbivalgustatud selgus väga täpselt, väga lähedast suhet muusikalisse materjali. Käsitöölise hoolikust, tundlikke sõrmeotsi. See omadus jääb dirigeerimisel tihtipeale veetluse ja võimekuse varju. Selguse ilu tahaksingi kiita (...) Juha Kangase dirigenditöö puhul." Kuid — "hoolikusel on omad ohud. Avaloona mängitud Mozarti *Adagio* ja *Fuuga* oli ülipedantsusest pisut pidurdatud. Seevastu sama autori Klaverikontsertidele (...) tuli dirigendi hoiak igati kasuks. Mäng varju ja valgusega, kaunid *pianod*, vahapehmed ja säravad värvid vaheldumas, peen meloodiakujundus — siiras ja poetiline Mozart. [- -] Ka ERSO järgis dirigenti üsna tundlikult, orkestrist kostis ilusaid "kultuurseid" soolosisid (flööti ja oboe), keelpillirühmast vaheldusrikkast kõlavärvi. Vaid kolmanda osa alguses ei tabanud orkester kohe tempokarakterit." Ja Nordgreni puhul — "ilmnes, et Kangas suudab muusikas valitseda nii habrast graafilist joont kui ekspressionistlikku värvilööma, nii seisundimuusika tardumust kui ka neoromantilisi tundepehanguid. Selguse ja läbipaistvuse mulje jäi alles ka kõige tihedama faktuuri korral".¹³

¹⁰ "Postimees" 25. X 1997.

¹¹ "Sirp" 31. X 1997.

¹² "Muusikaleht" 1997, nr 11.

¹³ "Postimees" 2. XI 1997.

6. november — "Klassika pärle", solist Leho Ugandi, dirigent Stanley Sperber (Iisrael). Kavast Permonti Sümfoniett, Dvořaki Viulistikontsert *a-moll op. 53* ja Beethoveni Sümfoonia nr 8 *F-duur op. 93*.

I. G. ei ole rahul Iisraeli muusika valikuga, Sümfoniett on pinnapealne ja keskpärane muusika. Ka Beethoveni esitus oli ositi kummalisel problemaatilise: "alates kolmandast osast kadus kontroll esitatava üle — kõigepealt dirigendil, seejärel ka orkestril, saades kohati lausa karikatuurse kuju. Üldse näis külalisel olevat orkestriga üsna pinnapealne kontakt, kui sedagi".¹⁴

13. ja 14. november — Ludwig van Beethoveni kõik klaverikontserdid ning Fantaasia koorile, klaverile ja orkestrile, solist Kalle Randalu, kaastegev (14. nov) Eesti Poistekoor, dirigent Arvo Volmer.

I. G. ütleb, et tähelepanu lasus muidugi solistil. "Kolmnurgas solist-dirigent-orkester näis esimesel kontserdil¹⁵ kummatigi võimust võtvat mingi koosmänguline ebaklapp. Kõige silmatorkavamaks probleemiks paistis olevat solisti- ja orkestriepisoodide täpne kokkubotivus, teiste sõnadega muusikalise materjali voolujooneline ülekandmine solistilt orkestrile. Mõnikord põhjustas sellelaadseid häireid orkestri märgatav mahajäämine solistist, eriti keelpillide puhul." Rahul on vaid puhkpillidega, kes olid teistest rühmadest kindlamad. Teisel õhtul¹⁶ mängis orkester täpsemalt ja kindlamini, viiendasse kontserti ilmus kõlapilti koguni ideaalne sära. Garšnek ei eita siiski igas kontserdis ka esituslikke kõrghetki (nagu küsitavusigi). Häid ja nõrgemaid hetki leiab samuti koorifantaasias, lõpuks avanes ikkagi imponentne pidulik karakter.¹⁷

20. november — "Tippmuusikuid", solist Boris Berman (USA), dirigent Arvo Volmer. Kavast Pardi *Fratres*, Brahmsi Klaverikontsert nr 1 *d-moll op. 15* ja Nielseni Sümfoonia nr 4.

E. A.: "Pardi kordustest tulvil tekst lausa nõuab retoorilist, kõnelist tõlgendamist. [- -] Selles tuleb lihtsaid asju uuesti öelda ja aja jäikus üle kaaluda. Lüüriline vibraato, kahiseva tooniga "impressionism" ja kiretu

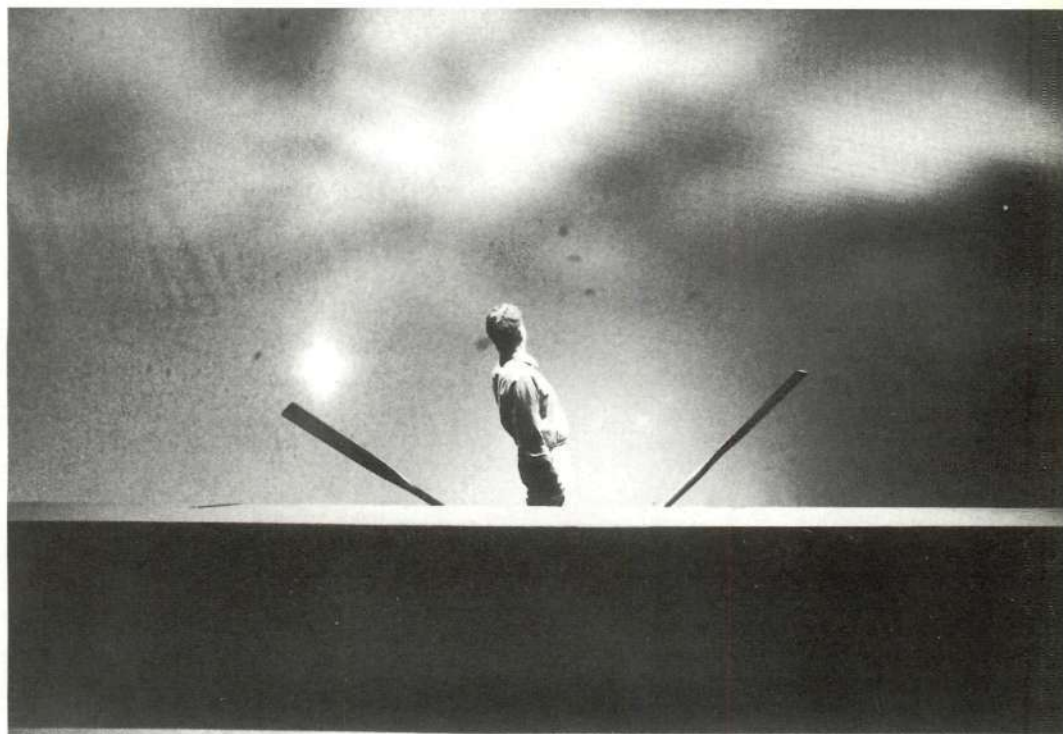
¹⁴ "Sirp" 14. XI 1997.

¹⁵ Esimene, Teine ja Kolmas Klaverikontsert.

¹⁶ Neljas ja Viies Klaverikontsert ning Koorifantaasia.

¹⁷ "Sirp" 21. XI 1997.

TAMPERE JA TEMA FESTIVAL: MONOTÜKIST MÄSSAVA HAMLETINI



Tarjei Vesaas, "Metskurvits". Lavastaja Ole Anders Tandberg. Norra Teater. Mattis — Nils Slettan.

Per Maningi foto

Tampereen Teatterikesä, Soome suurim ja vääriskam teatrifestival, pidas selle aasta augustis oma 30. juubelit. Kadestamisväärselt pika elueaga traditsioon, mille õnnestumise põhieelduseks on aastatega paika lihvitud organisatsiooniline tase, Tampere linna valmisolek ja toetus festivali toimimiseks ja loomulikult ka tõsiselt ette planeeritud-kaalutud repertuaarivalik. Kuigi, jah, kuna festival on aastatega laienenud vaat et viimse piirini — sel suvel kestis see tervelt nädalapäevad ja etendusi anti üle 200 (siia kuuluvad nii põhiprogramm kui lugematud *off-kava* ülesastumised näitemängudest, monotükidest tänava-*show*'de ja lauluõhtuteni) —, siis seekord oli juba väga raske saada ülevaadet festivalist kui tervikust ning ka selle kunstilisest tasemest.

Mäletan, kui esimest korda *perestroika*-tuultes 1989. aastal Tampereesse sattusin, siis oli tunne, et festivalist on v e e l võimalik ülevaadet saada. Eks tookord oli "Teatrisuvi" ka tunduvalt väiksem ja raudse kardina tagant esmakordselt välisfestivalile saabunud noored eesti teatrikriitikud (tookordne kriitikasektsiooni juhataja Rein Heinsalu, Andres Laasik ja mina) olid igati korraldustoimkonna tähelepanu ja hoole all (ekskursioonid, kohtumised, lõunasöögid, intervjuud ajakirjandusele jne). Tookord näis Tampere teatritefestival ka seetõttu paremini haaratav ja mis seal salata, tundus andvat soome teatrist parema ülevaate kui nüüd (vähem oli tookord nn juhuslikku, keskpärasal valikut). Aga mine tea, võib-olla näis kõik uudsusevõlu ja avastamisrõõmu kontekstis pisut tõsisemalt-



võetav, kui nüüd, peaaegu kümme aastat hiljem.

Ent siiski on kümmekonna aasta jooksul festivali kontseptsioonis toimunud ka mingeid nihkeid, võibolla isegi põhimõttelisi muutusi. Kuna juba aastaid näib festivali üks eesmärke olevat teatrikunsti populariseerimine, linnarahvale võimalikult kättesaadavaks tegemine, siis pole paljudegi lavastuste (eriti pisikeste grupitööde) puhul eesmärgiks seatud mitte niivõrd kunstiline lattu, vaid suhtlemisvõimaluste loomine, festivali sobitamise-sulandamine linnaürituste konteksti. Ja festival õnnestub korraldajate meelest ilmselt eelkõige siis, kui publik, nii kohale sõitnud kui ka linnarahvas, sellest võimalikult palju osa saab (ja loomulikult selle vastu huvi tunneb). Juba varasematest aastatest mäletan mingeid installatsioone, *performance*'id kesklinnas pisut kaugemal, mis toimusid valehäbita ja rõõmuga isegi siis, kui vaatajaskond vaid 10—20 inimest. Eesmärk näib olevat, et festival (teater) endast igal sammul märku annaks, tähelepanu ärataks. Ehk teisisõnu: rahva sekka jõuaks. Nii absurdse, kui see paralleel ka ei mõju, näib Tampere teatrifestivali üks kirjutamata moto olevat: teatrikunst kuulub rahvale!

Seega, kui ametlikku programmi, mis ju väga mahukas — ligi 100 etendust rohkem kui kolmekümnel trupil —, satub ka mõni maailmatasemel teatrinähtus ja paar väga head Soome lavastust, võib festivali juba õnnestunuks pidada. Hoolimata sellestki, kui ülejäänud lavastused-etendused just kunstilist sinilindu pole püüdnud. Sest üks tendents, mis seostub ka eelmainitud populariseerimise ja publikuhuvi tekitamisega, on see, et soome teater näib olevat tunduvalt sotsiaalsem kui eesti oma. Juba teine veidravõitu paradoks? Mäletame ju veel, et minevikku hajunud stagnaajal tunnistasime oma teatri hoopis sotsiaalsemaks (sest meil oli teatri varjus oma asi ajada) ning pidasime soomlaste teatrit pisut eluvõõraks kunstitegemiseks või ülepingutatult teravuste-probleemide-ängi kultiveerimiseks. Meie teater tegeles "ülla ja püha asjaga", nemand tegid lihtsalt teatrit.

Nüüd ei näi mitte asjad niivõrd pöördunud, kuivõrd meie vaatepunkt isendale ja neile on muutunud. Ja millest see siis räägib? Aga sellest, et soome teatrite repertuaaris on tänapäeva dramaturgia (olgu omamaine või tõlked) osatähtsus tunduvalt suurem. Ajal, mil

meie oleme teisele ringile läinud Milleri, Albee jt näidendite lavastamisega ja värskest maailma dramaturgiast satuvad meie lavale vaid üksikud näited (Stoppard, Reza jt) ning meie praegust Eesti elu kajastav omadramaturgia kõigub paari lavastuse vahel hooajaks, tegevaled soomlased oma elu ja inimlike probleemide läbimängimisega. Mis publikut loomulikult huvitab. Ja ikka tänu sellele, et neil kirjutatakse näidendeid rohkem ja oma näidendi lavale toomise eesmärk pole mitte niivõrd kunstilise plahvatuse tekitamine, vaid suhtlemine publikuga, vaatajale tema enese probleemide ja elu ettemängimine. Ja vaataja jälgib seda pingas tähelepanuga, ka siis, kui tegu tõlkedramaturgiaga.

Seda võimalust sain kogeda esimesel festivalietendusel, milleks oli Turu Linnateatri "Tokiosse minnes" (autor sakslane Oliiver Bukowski). Lavastaja Maarit Ruikka. Kui ei teadnuks, võinuks seda pidada ka tüüpiliseks soome näidendiks, teemaks põhjakihtide ja kõrgklassi probleemid. Tegemine oli sotsiaalselt terava näitemänguga, mida võimendas tugevate groteski sugemetega lavastus. Kaks paadialust (kes alguses meenusid pisut Mrožeki "Emigrantide" paari: filosoof ja lihtne mees) üritavad terroriseerida kõrgklassi perekonda. Olles tapnud nende poja, proovivad nad professorist pereisalt poja eest (kelle väidavad veel elus olevat) lunaraha välja pressida. Paadialuste üllatuseks pole aga rikas isa oma pojakese väljaostmisest huvitatud. Sündmused leiavad paralleelselt aset kahes keskkonnas, kus vaheldumisi mängitakse lahti nii paadialuste kui ka kõrgklassi skisofreeniline maailm. Ja selgub, et väga erineva elatusasemega maailmades valitsevad sarnased suhted, kõrgklassi maailmas kohati jõhkramad ja küünilisemadki. Mõneti pisut vasakpoolselt skemaatiline näidend kantakse ette soomlastele omase inimliku rägusega ja veidi ülepingutatult, eriti mis puudutab allapoole võõd jäävaid teemasid. Vabandust väga, aga kepitakse üksteist ja kepitakse laipa niipea, kui näitemängu tekst seda vähegi võimaldab (teisiti ei oskaks laval valitsevat rägust sõnastada). See muudab lavastuse üheplaaniliseks ja karakteritele jäävad paraku külge ramedalt grotesksed värvid.

Kuid publik elab erksalt kaasa, on tähelepanelik ja "teiste" (loe: omaenese) elust vägagi huvitatud, isegi naudib seda. Kas tuntakse või tahetakse ennast ära tunda näitemängu tegelastes või õhatakse kergendatult: need pole ju meie!? Igal juhul on üsna hästi tunnetatav teatriõhtu teraapiline efekt: koos näitlejatega läbi elada võimalikke mudeleid, millest hoiduda või õppida. Paraku

W. Shakespeare, "Hamlet". Lavastaja Eimuntas Nerkrošius. "LIFE". Gertrud — Viktorija Kuodyte, Hamlet — Andrius Mamontovas.
D. Matvejevi foto

on näitlemise tase üpris keskpärane, õigemini võidaks lavastus tunduvalt, kui mängulaad poleks nii üheplaaniselt räige, ei püüaks iga hinna eest emotsioone ja groteski välja pigistada.

Hoopis teistsuguse ja just meeldiva üllatuse pakkus väikese **Kajaani Teatri** trupp. Mängides Maria Jotuni 30. aastatel valminud näidendit "Vana kodu", oletasin, et pakutakse Niskamäe lugude stiilis pateetilist olustiku-realismi. Ent lavastaja Kaisa Korhonen, teatrikooli professori ja ühe soome parima naislavastaja nimi tekitas siiski lootusi, mis õnneks ka ei petnud. "Vana kodu" oli stiilne, täpne ja puhas lavastus suurepärase valgus-režii ja muusikalise kujundusega. Näis, et külalislavastaja Kaisa Korhonen on teinud kuskil kaugel kolkas ühe väikese poolprofessionaalse teatri trupiga suisa imet: tõstnud pisut sentimentaalse näitemängu saagalikule tasemele. Ja serveerinud seda kargelt, rangelt, stiilselt.

Mõtlesin seda lavastust vaadates, kui juhuslik on ikkagi olnud meie suhtlemine soome teatralidega, alates *perestroika*-puhangust kuni tänaseni: kas kujundavad seda lubjastu-

Oliwer Bukovski, "Tokiosse minnes". Lavastaja Maarit Ruikka. Turu Linnateater. Ina Terre — Riitta Selin, Terre — Tapio Kouki, Thomas Terre — Markku Keränen.

Eija Hartemaa foto



nud müüdid (Turkka, Holmberg) või juhuslikult tekkinud sidemed. Sisulisel tasandil puudub meil, keda eraldab üksteisest vaid poolteisetunnine meresõit (Tallinnast Tartusse nii kiiresti ei saa), igasugune produktiivne suhtlemine. Peale "Hesari" teatriarvustaja Kirsikka Morningu pole ükski teine soome kriitik meie vastu erilist huvi tundnud ja meie kriitikute ülelahehuvi on veelgi tagasihoidlikum. Neid võimalusi, mis avanenud piiride kadumisega, on sisuliselt väga vähe kasutatud. Ja muidugi on kahju, et seda võimalust ei kasuta eelkõige ära soome teatralid. Sest meie praegusel nn röövkapitalismi (vahel tahaks öelda juba tapjakapitalismi) ajastul on tõenäoliselt eesti teatralidel ja kriitikul hoopis vähem võimalusi, aega ja jõudu sõlmida püsisidemeid ülelähenaabritega kui neil, kel on olnud hoopis paremad tingimused ja rohkem raha oma kultuuri hoida, stabiliseerida, säilitada. Eelöeldu pole mõeldud etteheitena, pigem vihjena barjäärile, mis on tekkinud pärast ülemeelikult suurt ja vennalikku sõprust, mille vallandasid Eesti iseseisvuspüüdlused ja mis on nüüd sumbumunud-distantseerunud ametliku ja suhteliselt ebamäärase kultuurivahetuse tasandile.

Mõtlesin neid mõtteid, vaadates Kaisa Korhoneni lavastust, ja kahetsesin, et keegi pole taibanud teda Eestisse lavastama kutsuda. Sõidetakse sisse üks tee ja imetletakse Georg Malviust (tunnustan tema professionaalsust), angažeeritakse teda ikka ja jälle ega taheta-osatagi mõelda edasi. See "välismaine mingi"! Andmata enesele aru, et sisuliselt pole süvenetud võimalustesse, mida pakub lähinaabus, olgu Soomes, Leedus, Lätis. Et miks mitte kutsuda kedagi sealt?! Võib-olla poleks toda lavastust vaadates nii mõelda osanud, kui see ei oleks meenutanud väga Priit Pedaja, ka Jaan Toominga lavastuste laadi. Kus ka näitemängu olustikulised liinid suureks, üldistavaks mängitud. Ja seda režissööri täpsust hindava pilgu ja lavastajakäe all. Tundus isegi, nagu oleks näitemäng ja näitlejad suuremaks lavastatud, kui nad tegelikult olid. Juba mu esimesel Tampere teatrifestivalil nähtud Tšehhovi "Kajakas" meenub kui vihje parimate vene (NSVL) lavastajate, samuti Komisarovi, Šapiro, Nüganeni, ka Nekrošiuuse töödele. Korhoneni laad võiks ju üpris hästi kokku sobida meie teatriarusaamade ja näitlejatraditsiooniga. Seda enam olin pettunud, kui lugesin pärast festivalietendust Tampere ja Soome teise päevalehe "Aamulehti" kultuuririveergudelt arvustust, mis oli küll kiitev, kuid piirdus Jotuni näitemängu ümberjutustamisega. Aga

ei sõnakestki lavastusest. Niisugune on ka paraku valdavalt soome lehearvustuste tase, kui "Helsingin Sanomate" parimad tegijad ja artiklid kõrvale jätta. Kardetavasti võtab see heitlikus Eesti meedias veel kaua aega, enne kui meilgi lakatakse avaldamast artikleid-arvustusi, mis vaevu koolikirjandi taseme künnise ületavad.

Üks puhtamaid-kargemaid festivalielamusi oli aga Norra Teatri lavastus "Metskurvits", mis valminud Eestiski tõlgitud norra kirjaniku Tarjei Vesaasi romaani põhjal. Kuigi festival ei pakkunud just ohtralt kunstilisi õnnestumisi, andis see võimaluse kohtuda küllalt erinevate teatristiilide ja -laadidega. Ja norralaste "Metskurvits" oli üheks selliseks. Lavaloo peategelaseks oli külähull Mattis, kelle usalduslik-lapselik side looduse ja lindudega paneb kaalule asise maailma tühikargamise. Mida võimendab karge lavakujundus, sisendusjuline muusika ja mõjuv valgusrežiim — kõik ülimalt napp ja lihtne. Lavastus tõestas eelkõige seda, kuidas nüüdisaegsete tehniliste vahenditega on võimalik luua ülimalt efektne ja mõjuv kujundimaailm, mis vaataja fantaasiale toitu annab — valge, vaid sirge barjääriga pooleks lõigatud lava võis korraga olla nii mererand, talumaja, meri ise, külapood, mets jne. Ja selle keskel ullike Mattis oma traagilise, aimamatu lõpu poole liikumas. Jälle mõtlesin seda, küll väga head, kuid mitte mingil moel festivali- või müügilavastust vaadates: kui publik vaatab ilma tõlketa huviga "nii norrakeelset" lavastust, miks ei võiks ta seda teha ka eestikeelse puhul?

Veider ongi see, et tegelikult suuremalt jaolt soomekeelsele teatrile orienteeritud festivali puhul küsisin nii sageli eneselt: miks ei võiks siin olla esindatud ("läbi lüüa") ka Eesti teater? Sest kogu festivali põhipaatos näis olevat suunatud eelkõige teatri kui suhtlemis-võimaluste loomisele. Vaataja heatahtlik suhtumine ka kõige erinevamate laadide ja žanrite puhul vihjas justkui sellele, nagu neelaks soome publik alla kõik, mis talle pakutakse. Samas kohtas aga väga nõudlikku ja kunstitudlikku vaatajat. Kuigi Eimuntas Nekrošius Shakespeare'i "Hamleti"-tõlgenduse eel jagati rahvale näitemängu sisuseletusi (nagu ooperis!), jälgis publik kolme ja poole tunni jooksul hinge kinni pidades leedu geeniusse mäslavat vaatemängu, püüdes kinni ka kõige kujundlikumad leiud-detailid ning tänas etenduse lõpul üht festivali peasinejat ovatsioonidega. Ent kui leedulaste "Hamlet" pakkus seekord pigem *show*-likku vaatemängu, kus näitlejail ja leedu rockistaarist Hamletil pigem marionetlik roll, siis rootsi kuulsuse Suzanne Osteni järjekordne

sotsiolavastus Irina von Martensi "Irina uus elu" oli teater selle kõige tõsisemas ja tänapäevasemas tähenduses. Poolteisetunnine (mõneti sama meeleetus tempos kulgenud kui "Hamletki") väga tõetruult mõjuv sissevaade Downi töö põdevate inimeste maailma. Inimlikult puudutav ning normaalsete ja "händikäppide" inimeste vahelisi piire hajutav lavastus — meisterlike ümberkehastumiste ja täpse ning tundliku lavastajakäekirjaga. Ka mõne Osteni lavastuse Eestisse toomine võiks ju olla üheks latiks, millest siinsed korraldajad-mänedžerid võiksid tahta üle hüpata. Kui Anatoli Vassiljevi lavastuse siia toomiseks suudeti kulutada miljon Eesti krooni, näib Osteni siia kutsumine selle kõrval juba suhteliselt kerge ülesandena.

TAGASIVAADE PÄRNU DOKUMENTAAL- JA ANTROPOLOOGIAFILMIDE FESTIVALILE



"Gaia lapsed", 1997. Režissöör Bente Milton. Puudulikus kehas võib elada täiuslik ja teravomeelne hing, kuulutab taanlanna film. Erakordse veenvusega kõlab see ilma jalgedeta briti näitleja Nabil Shabani suust, kes esineb filmis põhijutustajana.

Eestimaa suvi oli sel aastal erakordselt rikas kõikvõimalike festivalide ja muude kultuuri-sündmuste poolest. Mõned nendest olid hetkeväärtusega ja ununevad kiiresti, kuid on ka neid, mis kahtlemata väärivad meelepidamist, neid, millel vaetavad ja edastatavad sõnumid omavad püsiväärtust. Üks sellistest oli nüüd juba arvult kaheteistkümnes Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogifilmide festival, mis toimus 5.—12. juulini. Nagu ütleb pealkirigi, on festivali teemade ring ja ainese käsitus, võrreldes varasemate aastatega laienenud. Puht antropoloogifilmide kõrval näidati hulganisti kõige erinevamaid dokumentaal-

filme, nii konkursi- kui informatsiooniprogrammis, ning toimus eesti dokumentalistika retrospektiiv. Programmid olid tõesti huvipakkuvad, info-rikkad, neis edastatavad sõnumid süvitsi minevad, tõsist ning olulist mõtlemisainet andvad. Festivali organiseerija, väsimatu ja alati millegagi üllatav Mark Soosaar nentis, et tänavune programm oli tugevamaid Pärnu festivalide ajaloos. Jätukuks vaid Soosaarele toetajaid niisuguse väärtusliku traditsiooni jätkamiseks, sest informatsioon ja sõnumid, mis filmidesse kätketud, jõuavad igasse ilmakaarde, kuna osavõtjate esindatus on ülemaailmne — Taivanist Vancouverini, Volga kallastelt New Yorgi ja

San Francisconi, Läänemeremaadest Himaalajaani jne.

Kõiki neid, kelle filmid moodustavad selle festivali sisu, ühendab teravdatud ohutunne inimkonna saatuse pärast. Kultuuriminister Jaak Allik on öelnud oma festivali pöördumises: "Teid ühendab mure kaduvate kultuuride pärast. Teid liidab soov jäädvustada seda, mida enam päästa pole võimalik. Teid saadab salasoov oma teadustööde ja filmidega fikseerida neid põhjusi, mis on viinud hävinguni. Ja mitte ainult. Te tahate avastada neid ühiskondlikke mehhanisme, mis on aidanud kultuuritraditsioonidel ellu jääda." Avastamist ja fikseerimist leidis nii dokumentaal- kui antropoloogiafilmides. Mõlema filmikunsti liigi esindatus festivalil ainult rikastab programme ja pole ka mingit põhjust, et need ei võiks koos olla. Mõtisklenud nende kahe filmiliigi sarnasuse ja erinevuse üle, on Mark Soosaar öelnud: "Nii dokumentaal- kui antropoloogiafilm otsivad üht ja sama. Nad mõlemad otsivad inimest ja tema elu mõtet. Esimene kasutab selleks kunstikeelt, teine püüab läheneda teaduslikult." Ja samas tõstas Soosaar küsimuse: "Kas need kaks keelt võiksid saada kokku, muutuda üheks harmooniliseks tervikuks?" Tema enda vastus sellele küsimusele kõlas järgmiselt: "Tõenäoliselt mitte, sest kunst opereerib k u n d i g a, teadus m õ i s t e g a." Kuid samas ei eitanud Mark Soosaar ka nende kahe ühinemisevõimalust: "Ent ometi teame kultuuriloost juhtumeid, kus need kaks tendentsi on õnnelikult kihlunud ja isegi abieluni jõudnud."

Ka sellel festivalil leidis paar tööd, kus need erinevad tendentsid olid väga hästi sulandunud ja saanud üheks hästi jälgitavaks ning vajalikku teavet edastavaks filmiks. Väga oluliseks pidas Soosaar, et sel aastal oli esmakordselt festivali kavas ekraaniteoseid erinevatest religioonidest. "Kõige rohkem aga valisime festivalile filme kristlusest ja kristlaste elust. Lähenemas on ju suur tähtpäev — aastatuhande vahetus. Ärgem unustagem, et lõppev aastatuhat arvestab aega Kristuse sünnist. See pole mitte üksnes juubeldamise aeg, vaid ka tagasivaatamise hetk. Kristlus ise kui õpetus on püüdnud inimest paremaks muuta, tema maailma korrastada. Mitte alati pole see kahjuks õnnestunud," on Mark Soosaar öelnud läkituses oma kolleegidele. Tema väljendatud mõtted läbisid mitmeidki festivalifilme. Et paremini orienteeruda mahukas festivaliprogrammis, olid filmid rühmitatud temaatil-

lisel järgmiselt: "Kaduvad traditsioonid", "Puudutus Hommikumaaga", "Portreed", "Autoportreed", "Elustiilid", "Mälestused", "Tugevad usus", "Isiksused ajas ja ruumis", "Need imelikud loomingulised inimesed", "Otsides ilu ja õnne", "Halastus", "Argipäeva-elu", "Jumalad ja meie", "Lahkudes sellest elust", "Loovus", "Kadunud inimesed", "Vähemused" ja "Rariteedid". Peaaegu igas grupis leidis vähemalt üks igati arvestatav ja märkimisväärne film. Pole tähtis, et nad kõik auhindamist ei leidnud. Oluline on see, et just filmikunsti vahendusel jõuab info pildis ja sõnas maailma kõige erinevatesse paikadesse, küll tänu televiisioonile, suhtelisel kiiresti. Samas on filmikeel ka üks mõistetavamaid kunstikeeli. Mitmes filmis tõstatatud küsimused, mis esmapilgul võivad tunduda ühe või teise väikese rahva ja tema maa kohaliku probleemina, kasvavad globaalprobleemiks ning puudutavad kõiki maailma rahvaid ja paiku. Samas selle



Bente Milton võitis XII Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivali peaauhinna — lääne-eesti teki.

maailma vägevaid, kes ei taha tihti tunnistada seda, kuivõrd hapral oksal nad ise istuvad. Puhuti tundub, et neil, selle maailma vägevail, jääb ikka veel väheks planeeti haaranud kohutava hävitusjõuga looduskatastroofidest, nad "peavad" andma omalt poolt kõik, et loodust ja inimkonda võimalikult kiiremini hävitada.

Eelnevalt oli juttu sarnasusest ja erinevusest dokumentaal- ja antropoloogiafilmide vahel. Teisalt täheldame erinevust ka juhul, kui antropoloogiafilmi teeb selle ala eriteadlane ise või kui seda teeb elukutseline dokumentalist. Viimasel puhul on film kunstiliselt tasemelt kahtlemata kõrgem, ent teadlase

enda tehtud filmis on ainese käsitus sageli sügavam, asjatundlikum ja arvan, et me ei ajagi sel puhul taga väga kõrget kunstitaset, vaid oleme haaratud pakutava materjali mõjujõust. Õeldu ei tähenda muidugi, et elukutseline dokumentalist ei võiks probleemi süüvida (ka siis, kui tegemist on antropoloogilise materjaliga) ja ühe või teise protsessi pikaajalise jälgimise tulemusel luua suurepärasid filmi. Kindlat reeglit siin pole. Näitena tooksin paar filmi. Esiteks Taivanilt pärit antropoloogi **Hu Tai-Li** filmid *"Minnes läbi mu ämma küla"* (*Passing Through my Mother-in-law's Village*, 1996) ja *"Hääled Orhidee saarelt"* (*Voices of Orchid Island*, 1992) ning soome kutselise kineasti, režissöör **Mirja Metsola** *"Vaimud ja mina"* (*Spirits and I*, 1998).

"Minnes läbi mu ämma küla" on teinud, nagu juba öeldud, antropoloogiaprofessor **Hu Tai-Li**, kes, viibides aastatel 1976—1978 oma ämma külas teaduslikul ekspeditsioonil, jälgis teadlase pilguga neid kiireid muutusi ühes vanadest traditsioonidest rikkas paigas ja pöördumatuid elumutunusi, mille on kutsunud esile Ida—Lääne kiirtee rajamine. Muutub loodus, ökoloogiline tasakaal, inimesed kaotavad oma kodud. **Hu Tai-Li** kasutab seda filmi tehes mina-vormi, mistõttu film muutub autobiograafiliseks ja läbi tema enda portree ning läbi tema kui teadlase ja režissööri saame osa eht-taivanlikust suhtumisest suurtesse sotsiaalsesse muutustesse. Samas uurib see autobiograafiline film külaelanike suhtumist jumalatesse, vaimudesse, esivanematesse, naistesse, urbaniseerumisse... **Hu Tai-Li** teine film *"Hääled Orhidee saarelt"* kannab endas sama olulist või veelgi tähtsamat sõnumit. Filmi annotatsioonis öeldakse: "Yami rahva elu sellel imeilusal Orhidee saarel on võrreldav lillepõlluga, mille turistid on maha tallanud. Ainus, mis saarlastel veel kaitseb turistide rohutirtsuvarve eest, on kõrged müürid ümber majade ja trellitatud aknad." Kas ka meie kauneid saari ootab sama saatus?! Turistid on ju üks oluline, kuid mitte kõige suurem õnnetus selle saare rahva saatuses. Lubades ehitada konservivabriku, mis parandaks tunduvalt saare elanike elujärge, ehitatakse hoopiski vale varjus, võimude mahitusel, tohutu suur radioaktiivsete jäätmete hoidla, mis paneb ohtu enamiku saareelanike edaspidise eksisteerimise võimalikkuse. Nii kasvab esmapilgul ainult selle Orhidee saare elanike kohalik probleem globaalprobleemiks, puudutades kogu inimkonda, sest igapäev on oma Sillamäe.

Mirja Metsola filmi *"Vaimud ja mina"* puhul toimib see kahe tendentsi õnnestunud ühildumine, millest oli eespool juttu: kunsti ja teaduse kokkusaamine ühes heas filmis. Sünnib väga huvitav portreefilm **Helinä Rautavaara**st ning tema tegevuse kaudu saame osa maailma kultuuride mitmekesisusest ja rikkusest, sest see julge soome antropoloog (nagu teda nimetati) pühendas oma elu maailma religioonide uurimisele, viibides erinevates templites, kusjuures maade arv, kus ta olnud ja oma uurimistööd teinud, on aukartustäratav. Oma pikki aastaid kestnud uurimusmatkadelt on ta kaasa toonud hulganisti fotosid, enda tehtud etnograafilisi filme, esemeid, maske, kõikvõimalikke reliikviad ja trofeesid. 1991. aastal avas ta Helsingis oma **Baga-Zombie** muuseumi väga huvitavate väljapanekutega. Sellel aastal, 16. juunil avati **Espoo**s esimene Soome etnograafiamuuseum, mis kannab **Helinä Rautavaara** nime. Muuseumi avamist, oma elu suurunistuse täitumist **Rautavaara** ise kahjuks ei näinud, ta suri 27. veebruaril käesoleval aastal, mõni nädal enne oma seitsmekümnendat sünnipäeva. **Mirja Metsola** on teinud seda filmi suure vastutustunde ja materjalise süüvimisega. Tema 52-minutisse filmi koondatud materjal annab sügava ja värvika ning mitmetahulise pildi erilise soomlanna elust ja elutööst.

Portreefilmidest kerkisid esile festivali žürii eripreemiad võitnud **Soome** ja **Venemaa** kineastide koostöös valminud *"Anna"* (1997), šveitsi režissööri **Peter Entelli** *"Veeredes"* (*Rolling*, 1997) ning poola režissööri **Marcel Lozinski** *"Nii see ei haavagi"* (*So It Doesn't Hurt*, 1998). Ja ameerika miljonäri **Harry "Coco" Browni** autobiograafiline film *"Ma pole kunagi endine"* (*I'll Never Be the Same*, 1997).

Peter Entelli *"Veeredes"* on kõrgel kunstilisel tasemel tehtud portreefilm ühest **Lausanne**'is elavast **Ivano**-nimelisest noormehest, kelle päevad mööduvad, piltlikult öeldes, rulluiskudel. Erakordse sõidumeisterlikkusega tuiskab ta mööda linnatänavaid ringi, tulles rulluiskudel isegi oma laulatusele. Pikaajalise koostöö tulemusena portreeritava ning tema perekonnaga on sündinud kõrge pildikultuuriga ja tehniliselt täiuslik ning igati nauditav film. Kohati tundub, et vaatad põnevat mängufilmi.

Režissööride **Markku Lehmuskallio** ja **Anastasia Lapsui** film *"Anna"* tundub esmapilgul olevat lihtne lugu ühest lihtsast naisest. 1954. aastal on kroonikaoperaatorid

*"Anna", 1997.
 Režissöörid Markku
 Lehmuskallio ja
 Anastasia Lapsui.
 Anna Aleksejevna
 Momde Novinski
 külast Taimõri
 poolsaarelt on
 rõivastunud
 nganassaani
 rahvuskasukasse.*



filminud N. Liidu kinoringvaatesse materjali Taimõri poolsaare põliselanikest. Kauges Novinski küla internaatkoolis jäädvustati nganassaani ja dolgaani lapsi. Nende hulgas on ka üks väike tüdruk Anna, kes parajasti hambaid pesi. Nelikümmend aastat hiljem otsis Soome filmigrupp Anna üles, et teda portreerida. Filmi teeb sümpaatseks portreeritav ise, tänu kellele kasvab film märksa suuremaks, kui seda oleks võinud olla üks tavaportree, üks paljudest. Nüüdseks vanaema staatusesse jõudnud Anna on praegugi veel elujõuline natuur. Ta on inimene, kes on harjunud andma endast maksimumi. Nõukogude ajal, nii õpetajana töötades kui ka kõrgel parteipostil olles, teenis ta täies veendumuses ja usus võõrvõimu. Nüüd, kui olud on sootuks teised, ei ole ta jooksnud värvi vahetama, nagu enamik tema endistest töökaaslastest, mis kutsus Annas esile hämmingu ja põlguse. Asi pole selles, et Anna ei mõistaks, mis juhtus tollal ja mis toimub praegu. Asi on aususes, usus ja veendumustes. Anna püüab läbi oma raskete sisekaemuste leida vastust sellele, kuidas edasi minna, ja mida tehti kõik need aastad ühe väikese rahvaga Taimõri poolsaarelt, kui nende lapsi koguti kokku internaatidesse, kuhu nad umbkeelseina saabusid — ning kus nad pidid hakkama omandama nende jaoks võõrast keelt ja võõraid kombeid. Filmis ei juhtu näiliselt midagi, ümberringi on ka nüüd kohutav vaesus, räämas ja lagunenu majad, kuid kõigest sellest võib välja lugeda, kuidas on toimunud ühe väikese rahva hävimise/hävitamise mehhanism, mis tegelikult ju tüüpiline ja täiesti sarnane kõikide

väikerahvaste saatusega endises N. Liidus ja mitte ainult seal.

Ka poola režissöör Marcel Lozinski on oma filmis "Nii see ei haavagi" kasutanud portreeritavaga varem tehtud materjali, ajavahe kaksikümmend kolm aastat. On sündinud sügavalt tunnetuslik film kõrge intellektiga naisest Urszula Flisist, kes huvitus kirjandusest ja teatrist, kuid otsustas siiski, oma kodutalu säilitamise nimel, loobuda võimalusest asuda elama linna. Üksikuks jäänud naisel pole kerge pidada talu ja Urszula Flis teab, missugust hinda tal on tulnud maksta oma sõltumatus eest, kui paljust loobuda, et jääda oma juurte juurde. Huviga jälgitav oli läti režissööri Antra Cilinska film "Kas on kerge olla..." (*Is It Easy to Be*, 1997), millega ta teostas oma hukkunud kolleegi Jūris Podnieksi unistuse otsida kümme aastat hiljem üles need noored, kes tema filmis "Kas on kerge olla noor?" portreeritavad olid. Teatavasti on see Jūris Podnieksi film läti dokumentalistika üks tippu. Niisiis on kõigis kolmes mainitud filmis kasutatud varasemat kroonikat portreeritavate mitmekülsemaks avamiseks.

Viimasel ajal on üha rohkem hakatud tegema autobiograafilisi filme ja ühel festivalipäevade mõttevahetusel kerkis küsimus selliste filmide tõesusest, sest inimene võib ju luua endast hoopis teise pildi, kui tahab. Igal juhul on tal valikuvõimalus, millest rääkida ja kui palju rääkida. Tegelikult puudutab see ka teise inimese poolt tehtud portreefilmi. Arvestades seda, et kunst väljendab end kujundites ja tõde pole kõikide jaoks ühesugune, et ühte tõde ei ole, ega saagi olla, siis peame ikkagi uskuma

inimest ennast, sest tema ise peaks ennast siiski kõige paremini tundma. Seda enam juhul, kui enesevaatlus on tehtud läbi nii raske tunnetuse, nagu tegi ameerika üks miljonäre Harry (hüüdnimega "Coco") Brown. Tal oli kavatsus teha endast ja oma toredast perekonnast film, kuid juba esimestel võtpeäevadel arsti juures uuringutel, mida on ka filmitud, selgub, et tal on raskekujuline eesnäärmevähk ja et elada on jäänud aasta või paar. "Ma pole kunagi endine" on Coco Browni filmi pealkiri ja seda kinnitas ta ka ise enne ning pärast filmi vaatamist publikuga kohtudes. Pärast kiiritusravi ja rasket operatsiooni on vähk siiski taandunud; oma tugeva tahtega võib inimese saata korda imetegusid... isegi võita surma, arvas ta. Oma elulisi väärtushinnanguid põhjalikult muutnud mees lahkus saalist kergel, optimistlikul kõnnakul.

Mitte kõigil ei õnnestu võita surma, sellest rääkis taani film "Kustudes" (*Fading Away*,

"Koerarada", 1996. Režissöör Lasse Naukkarinen. 72-minutilise portreefilmiga peategelane Timo Lesonen arvab, et tema närune koeraelu on olnud midagi sellist, mida raske välja mõelda. Timo elas Karjalas, mis langes venelaste kätte. Teises maailmasõjas summiti teda teenima mõlemal poolel, nii Soome kui Nõukogude armees. "Tänuühiks" saadeti ta kümme aastaks Siberi vangilaagrisse. Oma elu viimased aastad on ta veetnud väikeses onnikeses Soome-Vene piiri lähedal, eemal inimestest ja vihkamisest.



1996). Režissöör Helle Toft Jensen jälgib viiskümmend seitse minutit kestvas filmis kolme surma poolt välja valitud inimest. Ravimatu haigus, mille tagajärjel nende lihased kärbuvad, viib fataalse lõpuni. Kõik kolm teavad, mis neid ees ootab. Hämmastav on nende eneseületus, optimism. Filmi loojad näitavad, et nende inimeste viimased elupäevad on palju intensiivsemad ja rikkamad kui teistel, kes oma elupäevi kahele poole pilluvad. Kuid nad näitavad ka seda, mida see tähendab lahkujate lähedastele, lastele, abikaasadele. Lõppkokkuvõttes räägib see film inimeseks olemise väärikusest, inimlikkusest ja halastusest.

Inimlikkusest ja halastusest on ka festivali peapreemia võitnud taani režissööri Bente Miltoni film "Gaia lapsed" (*Gaias Children*, 1997). Filmi annotatsioonis on kirjas: "Miks on see nii, et ilma käteta antiikkreeka skulptuure peetakse ilu sümboliteks, elavaid inimesi samasuguste tunnustega aga koheldakse kui põlatuid? Režissöör laseb puuetega inimestel mõnusa huumoriga pajatada oma lugusid. Puudulikus kehas võib elada täiuslik ja teravmeelne hing..." Igati positiivne suhtumine nii raske teema käsitlemisel iseloomustab tervikuna Bente Miltoni filmi. Auhinna vääriliseks tunnistati ka Belgia ja Rumeenia koostööfilm "Gigi, Monica ja Bianca" (*Gigi, Monica and Bianca*, 1996), režissöörideks Yasmina Abdellaoui ja Benoit Dervaux. Väga heal kunstilisel tasemel film lahkab ühte ränka probleemi, tänavalaste probleemi, mis meilgi juba olemas ja pole mingeid märke, et see olukord taanduma hakkaks. Filmis on keskendutud tänavalaste igapäevasele võitlusele ellujäämise eest. Ka selle filmi puhul on kohati tunne, et tegemist on mängufilmiga, sedavõrd vahendatud ning vabad on peategelased Gigi ja Monica kaamera suhtlemisel, peagi ka nende armastuse vili, imekaunis beebi Bianca. Nende portreed on väga värvikad, kuid eluvõitlus, mida nad peavad, on halastamatu, valuline ja etteaimamatu, sest täiskasvanud, kes seda laps-perekonda peaksid aitama või saaksid aidata, on ise milleski tugevasti väärastunud. Heast kodust läheb laps harva tänavale. Too tänavalaste kooslus pole hipiliikumine! "Nagu Joosep ja Maria rändavad nad siin kurjuse ja ükskõiksuse maailmas ringi, tõelist kaastunnet ja abi leidmata," on kirjas selle filmi annotatsioonis. Optimismi lisab vaid see, et noored ise suhtuvad ellu lootusega ja sooviga iga hinna eest oma last ise kasvatada. Häid filme, millest rääkida tahaks, oli veelgi.

Näiteks vene režissööri Marina Razbeškina film "Paradiisi pärijad" (*The Inheritors of Heaven*, 1997), mis mõtiskleb Volga kallastel elavate ja pidutsevate mustlaste elulaadi üle, või noore iisraeli režissööri Dan Katziri puhas armastuslugu "Otsides armastust... tulen varsti tagasi" (*Out for Love... Be Back Shortly*, 1997). Tähelepanu äratasid noore inglanna Franca Cereghini lühifilm "Unistades öudustest" (*Dreaming of Nightmares*, 1997) ja soome režissööri Lasse Naukkarineni "Koerarada" (*Dog Trails*, 1996). Viimane on portreefilm Timo Lesonenist, mehest, kes on sõdinud, mitte omal tahtel, nii Nõukogude kui ka Soome armees ja istunud kümme aastat Siberi vangilaagris.

Kahe kultuuritraditsiooni kokkusobimatusel rääkis Norra ja Bangladeshi koostööfilm "Äärelinnast kagusse — Baerumist Bangladeshist" (*Southeast of Suburbia — From Baerum to Bangladesh*, 1997), režissööriks Anne Berit Vestby. Lugu sellest, kuidas aastaselt Norrassa lapsendatud tütarlaps tuleb täiskasvanud neiuna otsima Bangladeshist oma pärisvanemaid.

Publiku (ja ka žürii) suure poolehoiu võitis

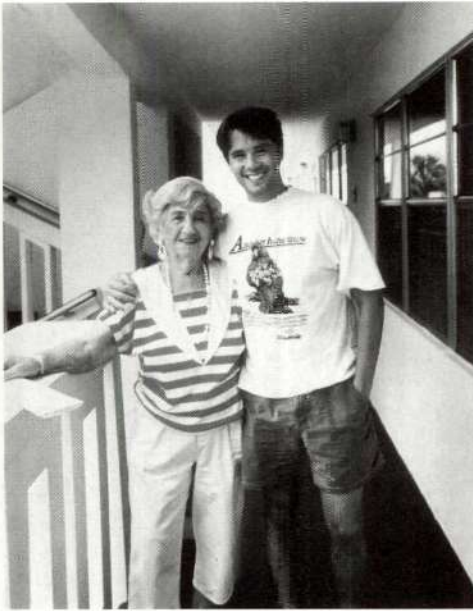
Saksa—Gaana koostööfilm "Tulevikumälestus — fotograafia Gaanas" (*Future Remembrance — Photography and Image Arts in Ghana*, 1998). Režissöör Tobias Wendli film on tehtud mõnusa huumoriga ja viib vaataja ühte väiksesse Gaana sadamalinna, kus fotoateljéel on väga tähtis koht elanike elus. Stuudios võib igaüks selga saada uhked riided ja lasta ennast pildistada toredas interjööris. "Gaana fotograafia tungleb realsuse illusiooni poole ja samas tahab illusiooni muuta realsuseks," öeldakse annotatsioonis.

Vancouveris elava eestlanna Kalli Paakspuu film "Kui Ida kohtub Idaga" (*When East Meets East*, 1997) uurib Hiina postkoloniaalset identiteeti ning hiina rahvusliku filmikunsti arenguprotsesse Taiwanil, Kontinentaal-Hiinas, Hongkongis, Kanadas ja USAs.

Üldinimlikke väärtushinnanguid vaeb USA—Jaapani koostööfilm "Rahva vaimsus" (*Heart of the Country*, 1997). See on soe ja südamluk lugu ühest väikesest Jaapani külakoolist, mis asub Hokkaido saare keskosas. Alaska filmilooja Leonard Kamerling töötas selle projekti juures tervelt seitse aastat ja tulemuseks on film, mida vaadates nii mõnigi

"Patune Tarahumara", 1998. Režissöör Kathryn Ferguson. 57-minutine USA dokumentaal tutvustab Tarahumara põlisrahvast Mehlikos, Chihuahua Vasekanjonis. Filmi huvitavaim osa on see, mis käsitleb tarahumarade astumist kiviajast otse tänapäeva tsivilisatsiooni. Ekraanitöös võrreldakse kalit perekonda; üks neist soovib kogu esivanemate kultuuri vahetada elektri ja televisiooni vastu ning heita kõrvale nende tseremooniad, teine hindab kõrgelt traditsioone ja peab oma kohuseks neist kinni pidada.





"Bubbeh Lee ja mina", 1996. Režissöör Andy Abrahams Wilson. 35-minutine USA humoristlik film räägib autori suhetest oma vanaemaga. Samas pole see aga pelgalt perekonnalugu. Mina-vormis jutustus annab erilise ehtsuse dokumentaalteasele, mis on ühtlasi ka juutide kommete ja harjumuste hea jäädvustus.

"Ega nad ei põleta preestraid?", 1997. Režissöör Annette Mari Olsen. Film edastab haaravalt jumalatsulase Inge-Lise Wagneri võitlust oma põhimõtete eest. Ilmneb, et isegi Taanis ei ole naispreestritel kuigi kerge iseendaks jääda...



inimene püüab ka oma lapsi kasvatada pisut õigemini. Mis selle "õigemini" all on mõeldud? Filmi peategelane, külakooli direktor, ei ole oma eesmärgiks seadnud õpetada lapsi ainult lugema ja kirjutama, tema esmaseks sooviks on harida nii mõistust kui ka hinge, tehes seda "südamest südamesse", nagu ta ütleb. Ta ei piirdu ainult õpilastega, vaid aitab tundeõpetusest ja südamehari-dusest osa saada kogu Kanayama küla-kogukonnal. Teda kuulates meenusid meie Lauri Leesi peaaegu üksüheselt võetavad mõtted ja suunitlused...

1998. aasta Andris Slapinši preemia anti nepaali režissöörile Tsering Rhitarile filmi eest **"Hing ei tule enam tagasi"** (*The Spirit Doesn't Come Anymore*, 1997), mis räägib ühest tiibeti šamaanist, šamaanluse tähtsusest, samas elu mitmeplaanilisusest Tiibeti külas ja sealsetest traditsioonidest.

Eesti dokumentalistika retrospektiivist tõstsid festivali külastajad esile Andres Söödi filmi **"Unenägu"** (*Dream*, 1977). Võitjale oli Kultuurkapital pannud välja 10 000 kroonise preemia. Režissöör Liina Kullas pälvis diplomi filmi eest kunstnik Peeter Mudistist **"Igaüks nagu saab"** (*As One Can*, 1990). Film hõlmab ajavahemikku kevadest sügiseni aastal 1990 ja on äratanud tähelepanu mitmelgi rahvusvahelisel filmifestivalil.

Pärnu festivali raames toimus ka ühe eesti dokumentaalfilmi, Enn Säde **"Nelli ja Elmar"** (*Nelly and Elmar*, 1998) esilinastus. See on mõtlemapanev tõsilugu tänasest olukorrast Lõuna-Eesti väikekülades.

KUS ON PIIR?

Nüüdeks juba tosin aastat ilmestab Pärnu suveelu **Mark Soosaare** visuaalse antropoloogia festival, tänavusest küll nimetusega dokumentaal- ja antropoloogialfildide festival. Paika on pandud järgmise üheksa toimumise täpne aeg, ikka ja alati juuli esimesel poolel. Kunagisest kitsapiirilise antropoloogide *workshop*'ist on aastatega kujunenud rahvusvaheliselt arvestatav ja temaatiliselt avar dokumentalistika ülevaatus, kus valiku ja hindamise kriteeriumiks ennekõike filmide kunstiväärtus.

Sel aastal võistles auhindadele ligemale kolmkümmend tõsielufilmi, umbes sama palju linastus konkursiväliselt, esmakordselt toimus lisaks neljateistkümnest ekraaniteosest koosnev eesti dokumentalistika retrospektiiv. Kui varasematel aastatel näidati filme põhiliselt Chaplini Kunstikeskuses, siis nüüd oli esitluspaigaks "Ranna" kino. Ajal, mil kino pidi raha teenima Ameerika kommertsiga, esitati festivalifilme "Endla" teatris. Südaõised seansid viidi läbi meie filminäitamise traditsioone silmas pidades mõneti tavatus paigas, Eliisabeti kirikus. "Chaplin" jäi küll endiselt festivali keskuseks, kuid selle kahes saalis demonstreeriti näitust "Mees ja naine", tooniandjaks kuulsa prantslase **Jean Rustini** naturalistlikus laadis teostatud erootilised aktimaalid vanuritest ja mitte vähem nimeka Pariisis elava hollandi kunstniku **Corneille**, 1948. aastal tekkinud rühmituse "Cobra" ühe asutaja Aafrika kunstist mõjutatud taiesed.

Festivali žüriid juhtis tänavu meie aja üks tuntumaid kunstiajaloolasi, XX sajandi kunsti paremaid tundjaid, viiekümne monograafia autor **Edward Lucie-Smith**. 1933. aastal Jamaikal sündinud, 1946. aastast Inglismaal elavat Lucie-Smithi hinnatakse ka andeka fotograafina. Üheksa tema tööd sarjast "Salajased kujutised" (1992—1997), homoteemalised mustvalged aktifotod, olid väljas Pärnu Uue Kunsti Muuseumis ehk "Chaplinis".

Kogu programm paistis sel korral silma küllaltki ühtlase professionaalse taseme poolest. Varasemast tunduvalt vähem leidis amatöörlikke n-ö üksnes antropoloogilisele jäädvustusele pretendeerivaid filme. Tõsiteaduslikud tööd olid enamikus esteetiliselt, kunstiliselt nauditavad või äärmisel juhul talutavad. Mitmedki dokumentaalid jätsid



Kultuuriminister Jaak Allik terovitas festivali lõpetamisel "Ranna" kinos külalisi ja filmivaatajaid ning õnnitles võitjaid; Pärnu festivali tähendusest rääkides toonitas ta, et see on ainuke festival Eestis, mis riigielarves eraldi reana. Tema kõrval seisab festivali tõlk, Arvo Iho filmikoolis haridust saanud Kanadast pärit Peeter Tammisto.



Festivali avamisel Eliisabeti kirikus õnnitles Mark Soosaar nullust peaaühinna võitjat, taanlast Thomas Stenderupi, ning andis talle üle traditsioonilise kihnu vaiba. Ühtlasi näidati veel kord eelmise aasta võidufilmi "Igavese rahu portaal".

vägagi mängufilmiliku, lavastusliku mulje. Tegelikult muutuvad viimasel ajal tihti piirid dokumentalistika ja lavastusliku filmi vahel üsnagi ähmaseks. Esinduslikuks näiteks on kas või Hollywoodi "Titanic", millesse sulandati oskuslikult dokumentaalkaadrid ookeani põhjas lebavast sellestsinatsest tegelikust hiigelaarikust.

Samas puudusid pea jagu teisi ületavad dokumentaalid nagu kaks aastat tagasi esitatud Werner Herzogi ja Paul Berriffi "Pimeduse õppetunnid" (1992) — apokalüüp-

tiline nägemus Lahesõja-järgsest kadunud maailmast. Kuulsaimaks nimeks oli ameeriklanna **Barbara Kopple**, kes ühena vähestest tänapäeva dokumentalistidest valitud Ephraim Katzi "Film Encyclopedia'sse". Kopple pälvis "Oscari" juba kolmekümneselt aastal 1976 täispika dokumentaaliga "Harlan County, U.S.A.", samanimelisest kivisõemaardlast. Hiljem osutus ta veel kord Ameerika Filmiakadeemia väljasõelutuks ning praegu saadab teda ainsa dokumentalistina kahe kuldkujuga pärjatu kuulsus. Pärnusse jõudnud "**Metsiku mehe blues**" (*Wild Man Blues*, 1997) võitis USA esinduslikuma, Sundance'i filmifestivali peapremia. Poolteisetunnine portreelugu näitab Woody Allenit talle küllaltki raskel eluperioodil. Ta on läinud skandaaliga lahku Mia Farrow'st ja hakanud koos elama nende kasutütre Soon-Yi Previniga. Alleni suureks kireks filmitegemise vaheaegadel on teatavasti diksiländ-bändis klarneti mängimine, aastaid harjutab ta igal nädalal vähemalt korra oma sõpradega. 1996. aastal sõitis Woody Allen Euroopasse kontsertturneele, et olla segamatult koos oma uue naisega ning pääseda pidevalt jälitavate kõmuajakirjanike kambast. Alleni muusikalisi ülesastumisi ansambli koosseisus saatis tohtu menu, mõistagi tema nime tõttu. Kõike seda registreerib kiretult Kopple'i kaameramees **Tom Hurwitz**, ka "noorpaari" kõige intiimsemaid hetki. Woody armastab ennast eksponeerida, mängib ta ju tihti iseenda filmideski üht peaosat, samas on tal tugeval määral tervet eneseironiat, ta ei kard kunagi olla kohatult naljakas või isegi naeruväärne. Filmis tuleb väga hästi esile Alleni ja Soon-Yi suhe, muidugi meeldib Woodyle noor naine,

kuid ta ei võta teda eriti tõsiselt, pigem kui ilusat nipsasja näpu otsas.

Taanlanna **Annete Mari Olseni** tunnine portreefilm "**Ega nad ei põleta preestrid?**" (*They Don't Burn Priests, Do They?*, 1997) räägib ühest omapärasest naispreestrist. Inge-Lise Wagner pühitseti hingekarjaseks Taani luteri kirikus 1981. aastal ja saadeti kogudust teenima kaugesse kalurikülla kusagil Põhjamere kaldal. Hoolimata koguduse valdavast toetusest püüdis kiriku juhtkond teda seitse aastat järjest oma kohalt ära kangutada, mis lõpuks õnnestuski. Põhjuseks saab noore naise kirg tsirkuse, mootorrattaste, kõige n-õ mehelikuga vastu, mis kutsus esile lesbilisuse kahtluse. Pealegi ei ole ta abielus ning puuduvad lapsed. Kõigis katsumustes jääb Inge-Lise endale ja usus Jumalasse kindlaks, teda hindab koguni hoopis rangemate reeglitega katoliku kirik.

Vägagi kummalist isikut jäädvustab brasiillase **Carlos Naderi** pooletunnine "**Sarisuudleja portree**" (*Portrait of a Serial Kisser*, 1992). Rio de Janeiros elav Jose Alves de Moura kogub nimelt suudlusi, tema huuled on puudutanud rohkem kui 400 kuulsuse ja avaliku elu tegelase nägu või jalgu (sh George Bush, Pele, Frank Sinatra, Johannes Paulus II), ta on läbi musitanud vähemalt 100 000 tavakodanikku. Mehe maniakaalne kirg — ise arvab ta küll, et muudab maailma oma musitamise paremaks — on kaasa toonud tohtu hulga arreteerimisi, läbipeksmisi, haavu ja luumurde. Kuid kõigile ebameeldivustele vaatamata jätkab nn linnastunud inimsõõja, kelle jaoks filmi produktendi sõnul "iga särav põsk on potentsiaalne märklaud", oma kollektsiooni täiustamist.



Loominguline keskustelu "Chaplini" õuel tormis murdunud vana kase all. Vasakult: Peter Entell Šveitsist, Liina Kulles, Marina Razbeškina Venemaalt, Mark Soosaar, Hu Tai-Li Taiwanist, Edward Lucie-Smith Inglismaalt, Mirja Metsola Soomest, Kalli Paakspuu Kanadast, Sally Gati USAst (jääb varjatuks), Ulrich Roters ja Frances Calvert Saksamaalt ning Peeter Tammisto. Kuulavad ja küsimusi esitavad ajakirjanikud ei ole pildile mahtunud. Malle Kose fotod

Suurlinnadest tuhandete kilomeetrite kaugusel võivad dokumentalistid siiski endiselt leida puutumatu loodust ja selle sümbolit — šamanismi. Paraku käib ka šamaanlus alla, nagu võis veenduda Soosaare "Isa, poja ja püha Toorumi" põhjal, milles peategelaseks hantide üks viimaseid suuri šamaane Sošo. Hiinlase Sun Zentiani tunnine "Mäejumala surm" (*The Passing of the Mountain God*, 1996) käsitleb üsna sellesarnast olukorda. Põhja-Hiina mägedes elava väikese rändrahva orokseenide viimane šamaan on 67-aastane Meng Jinfu. Ainult tema ja ta naine oskavad veel põlispuu all palvetades ühendust võtta Looja ehk Mäejumalaga. Nende lapsed elavad linnas ja kui noorim tuleb korraks mägedesse, siis ei tunne ta enam vähimatki huvi šamanismi vastu. Järglane puudub ka Nepaalis sündinud Tsering Rhitari filmi "Hing ei tule enam tagasi" (*The Spirit Doesn't Come Anymore*, 1997) 78-aastaselt šamaanil Pao Wangchukil, kes esindab kolmeteistkümmet põlve katkematult kestnud šamaaniahelat. Tema vanem poeg, kes peaks jätkama, hulgub, joob, laaberdab ja varastab... ning peab šamanismi naeruväärsuseks. Ja ega Pao Wangchuk isegi patust puhas ole, külarahvas räägib, et ta olevat oma ravitsejarüü võõrsil maha müünud ja kaotanud kõik oskused, pealegi kolgib ta aegajalt oma naist ning paneb poja sunniviisil paari tolele vastumeelse naisterahvaga. Šamaan järgib aga tarkussõna: "Rikkana mõtled usule, vaesena varastamisele." Mis puutub šamanismi Eestis, siis tundub siin küll kõik okey olevat. Igat sorti nõidu, soolapuhujaid, teadmamehi, ravitsejaid, selgeltnägijaid ja prohveteid tuleb lademes juurde. Filmi on praegu korduvalt sattunud

vaid Vigala Sass. "Nii et, dokumentalistid, püüdke aega enne, kui on hilja!" Pärnu festivalil arutleti filmide vaatamise kõrval vägagi sisukalt dokumentalistika tuleviku üle. Maailmas võib täheldada autobiograafiliste filmide järsku plahvatust, mille on teinud võimalikuks suhteliselt odavate minidigitaalkaamerate konstrueerimine. Võtmetechnika kõigile kättesaadavus ja internet muudavad aga järsult lubatavuse piire, siiani moraalinoodeid jälginud tsensuur osutub lähimas tulevikus tegutsemisvõime tuks. Seni aga möllavad Pärnus kired, nii mõnedki taiesed näitusel "Mees ja naine" kutsusid esile masside pahameele. Isegi Kivisildnik pidas õigeaegseks Pärnu ümbernimetamist Pornoks, tuginedes sealjuures ka tõigale, et internetis puudub ä-täht. Mis aga üldse on porno, sellesse kutsus Soosaar selgust looma Edward Lucie-Smithi, monograafia "Sexuality in Western Art" (1991) autori. Klassik ütles kohe algul sissejuhatuseks, et pornograafia nagu kogu kunst on väga tundlik valdkond. Rohkete pildinäidete kunstiajaloo antiigist tänaseni tegi ta selgeks, et erootikat on kunstis alati olnud, ka kõige rägemaal kujul. Pornograafia olevat ikkagi ennekõike kunstniku enesemääratlemise küsimus. Ühiskonna tasemel reguleerib seda mingil määral tsensuur. Lucie-Smithi sõnul oleksid paljud kunstnikud vägagi õnnetus, kui puuduks tsensuur. Lõpetuseks küsis autoriteet elutargalt: "How far is too far?"

Žürii esimees Edward Lucie-Smithi püüis festivalil pidevalt huvi keskses. Priit Simsoni foto



"KADUNUD TÜTRE" TAGASITULEK

Kanada filmitegijat ja antropoloogi Kalli Paakspuud peeti XII Pärnu rahvusvahelisel dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalil suureks leiuks. Paakspuu osalemist festivali žüriis võrreldi kadunud tütre tagasitulekuga. "Mark Soosaar leidis mu," selgitab Kalli ja täpsustab, "panin ühel filmmarket'il oma filmi postreid üles, kui kuulsin, kuidas üks meeshääl ütles minu selja taga istuvale bürooametnikule: "I am Mark Soosaar from Estonia." Pöörasin ringi, teretasin ja kutsusin Margi oma filmi vaatama."

Pärnus kõneles Kalli Paakspuu kõigi eestlastega eesti keelt. Visalt ja jonnakalt, ehkki sõnadest vahel puudu tuli. Eesti keel on Kallile ema keel sõna kõige otsesemas tähenduses: ainus inimene, kellega ta praegu Kanadas eesti keelt kõneleb, on ema. "Me räägime läbi telefoni," naerab Kalli ja lisab, "ema elab minust kolme tuhande miili kaugusel."

"Kadunud tütar" sarnaneb pisut Maimu Bergiga. Pingas pilk, eneseteadlik hoiak ja sisemine sarm mõjuvad tuttavlikult. Kultuuriuurija ja kirjaniku asemel on aga Kalli Paakspuu kokku saanud inimeseuurija ehk antropoloog ja filmilooja. Uurimine loometegevust ei kammitse ning loominguga tegelemine ei takista teadustööd. Kaks ala koos mõjuvad avardavalt, usub Kalli Paakspuu.

Eesti filmipublik ei tea teist õigupoolest midagi. Kes te olete?

Olen sündinud Vancouveris. Minu ema ja isa tulid Kanadasse Saaremaalt. Ema neiu põlvnenimi oli Poopuu ja tema sündis Kuressaares. Tema isa, kolonel Poopuu, võttis osa Vabadussõjast ja seisis esimese Eesti Vabariigi sünni juures. Minu isa Voldemar Paakspuu sündis Peterburis. Käisin koolis Vancouveris, lõpetasin Briti Columbia ülikooli filminduse erialal. Kahekümne aasta eest kolisin Vancouverist Torontosse — mõtlesin, et seal on parem filmi teha. Minu ülikoolis käimise ajal ei arvatud, et filmitegemine võiks olla töö. Seda peeti tookord ikka rohkem kunstiasjaks. Ka filmitegijaid oli vähe. Olen teinud dokumentaal-, draama- ja eksperimentaalfilme. Ka holograafiat. Minu esimene professionaalne film valmis 1978. aastal. See oli draamafilm pealkirjaga *October Alms*. Tegin juba ülikooli ajal filme, aga see oli esimene, mille tegemise eest ma maksin inimestele, kellega koos töötasin. Filmi näidati CBCs, s.o meie *National Net*. Järgmine oli dokumentaalfilm *Maypole Carving* (1981), mis käsitleb kunstitegemist. Olin just lõpetamas ülikooli ja mul oli tarvis esitada lõputöö

projekt. Mõtlesin, mida teha, kui minu sõbranna, tookord Kanadas elanud ameerika skulptor küsis, kas ma ei tahaks teha filmi tema tööst. Minu heameeleks jooksis see film TVs kümme aastat. Selle filmi juures tegin ise heli, montaaži ja kõik teised tööd, välja arvatud operaatoritöö. Kõige menukamaks filmiks on olnud 1986. aastal valminud *I Need a Man Like You to Make My Dreams Come True*. See on väga naljaks film ja mul on kahju, et ma seda sellele festivalile kaasa ei võtnud.

Ütlesite, et kõik teie filmid on ka uurimused. Mida te uurite?

Kirjutun praegu doktoritööd. Selle teemaks on inimese kujutamine dokfilmis ja tema identiteet kinolinal ning fotograafias. Lootsin, et võin dissertatsioonina esitada ka oma filmi. See moodus Torontos kahjuks ei "töötanud" ja mul tuleb teha kirjalik töö. Sellepärast ma kõnnin, lindimasin käes, ja küsitlen filmitegijaid. Mind huvitab, kuidas ühest kultuurikeskkonnast tulijad integreeruvad teise ja missugused on nende probleemid. See, kuidas inimene säilitab oma identiteedi ja missugune on selle seos kultuurilise aluspõhjaga. Omaette küsimus on identiteet kinolinal. Kõigest sellest on juttu ka minu filmis "Kui Ida kohtub Idaga" (*When East Meets East*, 1997).

Kust on pärit teie huvi Hiina ja hiinlaste vastu?

Minu isal oli Vancouveris väike raamatupood. Selle ümber oli nn hiinalinn. Isa poes töötas üks hiina proua, kes oli meie perekonna sõber. Hiinlasi tuli sinna kanti üha juurde ja me tegime nalja, et meie tuttavatel polnud vaja kuhugi mujale kolida ega midagi ette võtta, et oma kodukohta hiinalikumaks muuta — see muutus ise järjest hiinalikumaks. Praegu on mul mitu hiinlasest sõbratari ja sõpra. Hiinas olen käinud vaid korra, siis kui seal peeti ülemaailmset naiste kongressi. Kongressi ajal elasin ühes toas ungari naisprestriga. Tema võrdles kõike, mida nägi, Ungariga ja leidis, et paljud asjad polnud Hiinas nii head kui Ungaris. Minus tekitas niisugune võrdlemine hämmastust. Mõnes mõttes oli see lausa naljakas, sest kultuurikontekstid olid ju niivõrd erinevad.

Kuidas suhtuvad kanadalased hiina immigrandidesse?

Hiinlased on väga edukad. Paljud kanadalased on arvamusel, et kõik hiinlased on kultuuriliselt ühesugused. Mina tahtsin

oma filmiga "Kui Ida kohtub Idaga" öelda seda, et hiina kultuur on väga mitmekesine ja hiinlasi on väga erinevaid. Oma filmi pole ma aga Kanada TVs veel näidata saanud. Olen teinud ainult ühe müügilepingu ja pean filmist minuti ulatuses materjali välja võtma: filmi näitamine on kallim kui müük.

Ent kuidas suhtuvad Kanada hiinlased inimestesse, kes neist huvituvad?

Erinevalt. Mul oli huvitav kogemus Toronto ülikoolis. Pärast minu filmi vaatamist küsisid hiina noored ärimehed minult, kuidas ma teadsin oma filmi nende lugu panna ja nende probleeme näidata.

Kas kavatsete jätkata dokumentaal- või draamafilmeidega?

Kavatsen teha mõlemaid. Mõlemad on minu jaoks uurimused. Ka praegu on mul käsil stsenaariumi kirjutamine. Mul on mitu projekti ja ma ei tea veel, missugusega neist lähen edasi. Samas tuleb mul dissertatsioon valmis kirjutada ning see nõuab oma aja.

Kuivõrd Euroopa dokumentaalfilm erineb Ameerika või Kanada omast?

Meil Kanadas on *National Filmboard*. See on väga suur dokfilmide tootja ja orienteeritud sotsiaalsele filmile. Meelelahutuslikke dokfilme meil ei toodeta. Normiks on tõsine sotsiaalne film. See tähendab aga ka seda, et arusaamine dokfilmist on piiratud. Praegu on paljud ameerika ja kanada dokfilmi tegijad pööranud oma pilgud Euroopa poole — on, mida õppida. Tegelikult on nii, et kes filme teeb, ei saa ainult ühe žanriga tegelda. Tõsise sotsiaalse dokfilmi tegemine nõuab palju aega ja raha. Üks minu sõbranna töötas näiteks ühe filmiga tervelt viieteist aastat. See film käsitles ühe indiaani naise elu. Film lõppes, kui naine suri. Aga kui filmitegija oleks palganud kompanii? Kanadas on filmitegemise juures kõige kulukam inimeste palkamine. Tehnilised vahendid maksavad võrreldes inimestega vähe.

Kellest koosneb teie kompanii?

Mina. Ja mina. Ja veel kord mina. (*Naerab laginal.*)

Päris kõike on võimatu ise teha!

Mina olen teinud! Ma ei arva, et see oleks kõige parem filmitegemise moodus, aga ma arvan, et teadmine, et sa suudad kõik ise teha, on omaette väärtus. See annab tuge.

Kuidas valmivad teie filmid? Kas kõigepealt paberil?

Vahel on tõesti ka niimoodi. Tegelikult on iga projekt isesugune. Filmimise käigus võib projekt muutuda nii palju, et vahel ei saa arugi, et see on sama projekt mis alguses. Minuga on nii, et mul on kergem kirjutada piltides. Film on mulle parim viis rääkida oma lugu.

Missugune on teie mulje Pärnu filmifestivalist?

See on väga tugev festival. Ma tahaksin, et see

areneks edasi ja inimesed saaksid visuaalselt antropoloogiast rohkem teada. Olen olnud paljudes žüriides, ja dokfilmifestivalidel pole just palju neid filme, kus pearõhk on visuaalsel antropoloogial. See on tõsine asi. Ma arvan, et need filmid mõjutavad TVd tervikuna ja ka kõiki teisi filmiliike.

Vestelnud LIVIA VIITOL



Kalli Paakspuu.
Malle Kose foto



"Kui Ida kohtub Idaga", 1997. Režissöörid Kalli Paakspuu ja Kevin Feng Ke. Jäädvustatud on hiina rahvusliku filmikunsti rahvusvahelist ülesehitust ja arenguprotsesse Taivanil, Kontinentaal-Hiinas, Hongkongis, Kanadas ja USAs.

XII PÄRNU RAHVUSVAHELISE DOKUMENTAAL- JA ANTROPOLOOGIAFILMIDE FESTIVALI AUHINNAD

Peaauhind — lääne-eesti tekk

"Gaia lapsed", 1997, 50 min, autor Bente Milton, Taani.

Uus ning elujaatav, hinge avardav ja meisterliku kinematograafilise vormiga vaade puuetega inimestele.

Parim antropoloogiline jäädvustus

"Tulevikumälestused — fotograafia Gaanas", 1998, 54 min, autor dr Tobias Wendl, Saksamaa—Gaana.

Sageli arvatakse, et teaduse ülesanne on näidata asju igavamana, kui nad on. Siin annab terane teaduslik lähenemine rõõmustava ja nauditava tulemuse.

Parim film ellujäämisest

"Gigi, Monica ja... Bianca", 1996, 84 min, autorid Yasmina Abdellaoui ja Benoit Dervaux, Belgia—Rumeenia.

Filmijutustus noore kodutu paari ja nende lapse heitlusest füüsilise ning emotsionaalse ellujäämise eest.

Žürii eriauhinnad

"Anna", 1997, 60 min, autorid Markku Lehmuskallio ja Anastasia Lapsui, Soome—Venemaa.

Nganassaani rahva tütre, kunagise parteifunktsionääri tagasipilk nõukogude võimule ja selle laastavatele tagajärgedele.

"Otsides armastust... tulen varsti tagasi", 1997, 55 min, autor Dan Katzir, Iisrael.

Noore filmilooja autobiograafiline teos oma elust ning armastusest poliitilistes keeristormides.

"Veeredes", 1997, 93 min, autor Peter Entell, Šveits.

Mängufilmilikult vaba struktuuriga, meisterlikult üles võetud ja psühholoogiliselt sügav dokumentaalfilm noorest uljurist, kellest saab mõneks ajaks rulluisustaar.

"Nii see ei haavagi", 1998, 46 min, autor Marcel Lozinski, Poola.

Portreefilm sügavalt intelligentsest ja puhta hingega poola maanaisest, kes on valinud vaevalise üksinduse ja lõpuks jõudnud kirkastavale arusaamisele oma valiku ainuõigsusest.

Auhinnad määras rahvusvaheline žürii koosseisus: esimees — Edward Lucie-Smith (London), liikmed: Kalli Paakspuu (Toronto), Linnar Priimägi (Tartu), Arvo Iho (Tallinn).

Andris Slapinši mälestusauhind

Aasta parimaks põlisrahvusest filmiloojaks arvati Tsering Rhitar Nepaalist filmiga "Hing ei tule enam tagasi", 1997, 38 min.

Kultuurkapitali auhind parimale Eesti portreefilmile

"Unenägu", 1977, 24 min, autor Andres Sööt.

Eesti Rahva Muuseumi auhind teadusfilmile

"Praod maskides", 1997, 57 min, autor Frances Calvert, Saksamaa—Austraalia.

Paulig Baltic' u auhind

"Metsiku mehe blues", 1997, 102 min, autor Barbara Kopple, USA.

VALGETE ÖÖDE TÄHESADU

Peterburi muusikaelust suvel 1998

Veel kümmekond aastat tagasi oli küllaltki tavaline asi võtta ette õine rongisõit ja minna Leningradi kontserdile, teatrisse, noodi- või plaadipoodi, raamatukokku... Üsna täpselt olid asjahuvilisel juba Eestimaal teada sealsed väärtetendused ja -kontserdid. Nüüd on siinsed pilgud teadagi pööratud läände, ometi ei maksa unustada, et Peterburi on ka praegu üks maailma suuremaid muusikakeskusi. Peterburi Filharmoonia Suur saal pole maailma tippmuusikute jaoks oma prestiižikust senini kaotanud.

Et Eestist 1998. aasta suvel Peterburi jõudnud tabab võimas nostalgia, on päris loomulik. Juba Varssavi vaksalis pöördub aeg vähemalt kümme aastat tagasi ja sinna ta esialgu ka jääb. Tänavatel logisevad igivanad, vaevalt koos seisvad trollid ja trammid, milles osavad konduktorid lärmakalt oma tööd teevad. Kanalite ääres seisavad endiselt räämas majad, mille aknad on roostetanud plekiga kinni löödud. Kunagi nii uhkeid ja praegu lausa tükkhaaval lagunevaid maju, mida endiselt haldab riik, on valus vaadata, eriti linna südames, Nevski prospektil. Siiski kohtab paari eelmise aastaga võrreldes üha rohkem hooneid, mille seinu katva roheline võrkriide all käivad väga tasapisi taastamistööd. Kuulsa *Gostinõi Dvor'*i Nevski-liin on juba saanud peene euroopaliku kaubamaja näo, mis sest, et ostjaid seal peaaegu ei kohta.

Õige mitu aastat tellingutes olnud konservatoorium on jälle kord üle värvitud, mis sest, et seestpoolt kõik laguneb. Sama lugu on Maria teatriga. Ka Ermitaaž ja Vene Muuseum näevad väljast kenad välja ja võib-olla ei peagi suvised turistid teadma, et talvel töötasid muuseumid mõnda aega ainult päikesepaisteliste ilmadega, sest nappis raha elektri ja kütte jaoks. Siis vist ei pea ka pahaks panema, et välismaiste turistide käest küsitakse piletiraha neli-viis korda rohkem kui omainimestelt.

Kuigi Peterburis ei olegi nii palju kontserdipaiku, kui ühes miljonilinnas oodata võiks, on orkestreid siin rohkesti. Tuntumad ja tunnustatumad on muidugi filharmoonia kaks akadeemilist sümfooniaorkestrit. Esimene neist, teeneline kollektiiv, on Venemaa vanim sümfooniaorkester, asutatud 1882. aasta detsembris tollase tsaari õukonna muusikute baasil. Esimese avaliku kontserdi andis orkester alles viiosteist aastat hiljem — 26. märtsil 1898. Maailmas tuntakse seda kollektiivi Mravinski orkestrina, Jevgeni Mravinski töötas selle orkestriga pool sajandit — 1938. aastast kuni oma surmani (1988), praegu on selle peadirigent Juri Temirkanov, kes juhib ka kogu filharmooniat. Filharmoonia teine sümfooniaorkester loodi 1931. aastal raadio orkestrina, filharmoonia

koosseisu läks ta 1953. aastal. Sõja ajal oli see ainus orkester, mis ka Leningradi blokaadi ajal oma tööd jätkas. Nii toimus selle orkestriga 9. augustil 1942 Karl Eliasbergi juhatusel Filharmoonia Suures saalis Dmitri Šostakovitši Seitsemenda sümfoonia legendaarne ettekanne. Aastast 1977 on selle orkestri peadirigent Aleksandr Dmitrijev, kellega Tallinna publik loodetavasti kohtub järgmise aasta märtsis.

Viimastel aastatel on oma kontsertide ja festivalidega filharmooniale üha rohkem konkurentsi hakanud pakkuma St. Peterburgi Riiklik Akadeemiline Kapell. 1992. aastal loodi kapelli juurde oma sümfoonia-orkester, mille peadirigent on ka praegu Aleksandr Tšernušenko.



Praegu on Venemaa teenelise kollektiivi St. Peterburgi Filharmoonia Akadeemilise Sümfooniaorkestri (kunagise Mravinski orkestri) peadirigent Juri Temirkanov.

Endine televisiooni ja raadio estraadiorkester on nimetatud Solovjov-Sedoi-nimeliseks sümfooniaorkestriks, selle peadirigent on Stanislav Gorkovenko. St. Peterburgi Riiklik Akadeemiline Sümfooniaorkester tegutseb Ravil Martõnovi juhtimisel. St. Peterburgi Riikliku Sümfooniaorkestri peadirigent on Vladimir Rõlov. St. Peterburgi Riikliku Sümfooniaorkestrit "Klassika" juhatab Aleksandr Kantorov, kammerorkestrit "St. Peterburg Camerata" Saulius Sondeckis.

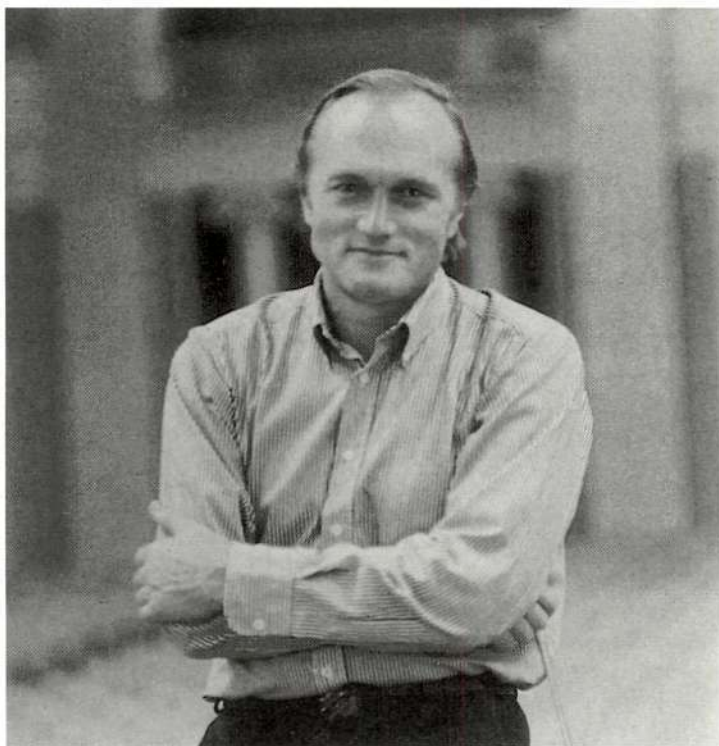
Mussorgski-nimelise RA Ooperi- ja Balletiteatri (endine Väike Ooperi- ja Balletiteater) sümfooniaorkestri peadirigent on Andrei Anihhanov, Maria teatri sümfooniaorkestri peadirigent Valeri Gergijev.

Süvamuusikast ja -muusikuist kirjutatakse Peterburi ajakirjanduses võrdlemisi vähe. Neevalinna enda päevalehti on üldse vaid neli: "Sankt-Peterburgskije Vedomosti", "Vetšerni Peterburg", "Smena" ja "Nevskoje Vremja" ning süvamuusikast seal pikemalt juttu peaaegu ei tehta. Paremal juhul võib mõne artikli leida suurtest Moskva ajalehtedest nagu "Argumentõ i Faktõ", "Kultura", "Kommersant Deili", "Russki Telegraf", millel on Peterburi lugejate jaoks spetsiaalne lisa. Oma ajaleht on Maria teatril, kus ilmub ka kirjutisi-arvustusi kontsertide ja muusikasündmuste kohta linnas üldse. Seda ajalehte tänava kioskist osta ei saa, teadja läheb seda küsima teatrisse või filharmooniasse, kus see tavaliselt läbi on müüdud. Samasugune lugu on Moskva ajalehega "Muzõkalnoje Obozrenije", millest saab (ikka hulk aega tagasivaatavalt!) lugeda muusikaelu uudiseid Kingissepast Kamtšatkani. Kontserdisaalidest saab osta ka taas ellu äratatud "Russkaja Muzõkalnaja Gazetat", mis ilmus Peterburis aastail 1894—1918 ja nüüd siis jälle. Leht sisaldab võrdlemisi asjalikku informatsiooni, küll aga ei kannata selle 10 000 tiraažiga lehe trükikvaliteet ja üldine väljanägemine mingit kriitikat. Parata pole sinna midagi, sest tegemist on praktiliselt ühe-mehe-ajalehega. (Lehe 1998. aasta veebruarinumbris on muu hulgas ka õnnitlus Artur Vahterile tema 85. sünnipäevaks). Teist hooaega ilmub "Žhurnal Ljubitelei Iskusstva", pakkudes veidi rohkem kui sajalt leheküljel kirjutisi Peterburi muusika- ja kunstiteadlastelt.

Filharmoonia suuri afišse linnas enam ei leia. Igaks kontserdiks tehakse seal ise spetsiaalse masinaga ainult üks suur afišš, mis riputatakse välja ukse kõrvale.

Dmitri Šostakovitši nimeline St. Peterburgi Riiklik Filharmoonia korraldab ühel hooajal umbes 250 kontserti, mis on jaotatud filharmoonia Suure ja Väikese saali vahel. Filharmoonilisi nn väljasõidukontserte on hooajal tavaliselt kaksteist ja need toimuvad Ermitaaži Teatris, Vene Muuseumis ning Jussupovi palees. Suuremaid festivale on hooajal viis-kuus, mitmed neist on muutunud traditsioonilisteks: "Valgete ööde tähed" (*Zvjozdõ belõh notšei*), "St. Peterburgi muusikaline kevad" (*Muzõkalnaja vesna v*

Aleksandr Dmitrijev
 avas oma hooaja
 Peterburis 15. sep-
 tembril, juhatahes
 filharmoonia teise
 sümfooniaorkestri ees
 fragmente Prokofjevi
 balletist "Romeo ja
 Julia" ning
 Rahmaninovi
 Kolmandat
 sümfooniat.
 Šostakoviči Teises
 klaverikontserdis
 soleeris Konstantin
 Štšerbakov.



Sankt-Peterburge), "Lihavõtte festival" (*Pashalnõi festival*), avangardmuusika festival jm. Üks uuemaid nende hulgas on sel suvel kolmandat korda toimunud rahvusvaheline festival "Muusikaline Olympos" (*Myzõkálnõi Olimp*). Festivali üks korraldajatest on rahvusvaheliste muusikakonkursside ülemaailme föderatsioon, festivali kunstiline juht on Juri Temirkanov. Nädal aega kestev festival esitleb noori interpreete, kes on silma paistnud viimaste aastate jooksul toimunud rahvusvahelistel konkurssidel. Sel aastal esinesid seal näiteks Peterburi pianist Peeter Laul (1997 esimene preemia pianistide konkursil Breemenis), Jaapani viuldaja Daishin Kashimoto (1996 *grand prix* Jacques Thibaud' konkursil Pariisis), Rootsi löökpillimängija Markus Leoson (1997 esimene preemia ARD-konkursil Münchenis), Rootsi klarnetist Martin Fröst (1997 esimene preemia konkursil Genfis), Itaalia pianist Corrado Rollero jpt.

Kas seda kõike on 4 780 000 elanikuga Peterburi jaoks vähe või palju? Publikupuuduse üle filharmoonia eriti ei kurdagi. Festivali kontsertidel olevat saalid peaaegu alati täis või lausa välja müüdud. Meie jaoks on aga nüüd juba üsna harjumatu, et ühe

suure osa kuulajatest moodustab vanem generatsioon ja veel ühe suure osa tudengid, hoolimata sellest, et sooduspileteid enam ei ole. Jälgides kohalikku publikut tundub jälle, et ajad ja suhtumised nagu polekski muutunud — kontserdile tullakse saama midagi eluks vajalikku, mitte nagu peole. Seepärast ei paista ka kedagi häirivat, et auväärses eas põrandavaibad ja istmete punased sametkatted on luitunud ja kulunud, ning värv toolide käetugedelt ammu maha koorunud. Korralikku remonti pole filharmoonia näinud aastakümneid. Endiselt on paljud Suure saali odava sissepääsupileti ostnud nõus rõdul seisma terve kontserdi... Nagu varemgi lähevad sissepääsust nr 6 kontserdile ilma piletila "kõige võrdsemad" — muuseumide direktorid, ajalehtede ja ajakirjade peatoimetajad jne. Prestiizikamale kontserdile koguneb neid sadakond. Möödunud hooajal läksid kallite piletitega festivali "Šostakoviči — Rostropoviči" tulud Šostakoviči mälestusmärgi püstitamiseks (Peterburis pole siiani ühtki mälestusmärki Šostakovičile). Kuuenda sissepääsu juurde paigutati spetsiaalne korjanduskarp, millest ürituse lõppedes leiti... tervelt 20 rubla! Filharmoonia üks suuremaid valupunkte on

„Русская Музыкальная Газета“

ОБЪЯВЛЕНИЕ О ПОДПИСКЕ

Подписная цена на один экземпляр одного номера
(с почтовыми расходами):

Для Читателей Петербурга и России - 3 рубля.

Для Читателей Стран СНГ и Ближнего Зарубежья - 8 рублей.

Для Читателей Дальнего Зарубежья - 15 рублей.

Для подписчиков, оплативших очередные номера заранее, в случае
увеличения объема газеты доплаты не нужно.

Почтовый адрес Редакции: 198052, С.-Петербург, а/я 216.

Отправляйте, ПОЖАЛУЙСТА, подписные деньги в ПОЧТОВЫЙ АДРЕС
Редакции ТОЛЬКО ПОЧТОВЫМ ПЕРЕВОДОМ. За деньги, отправленные в
конвертах, Редакция ответственности не несет.

Редактор-Издатель - Александр Нжк. КНЯЗЕВ.



Газета частично финансируется Фондом Гремландии по благотворительной
программе поддержки и пропаганды музыкальной культуры Санкт-Петербурга.
Президент Фонда Гремландия - Неонилла САМУХИНА.
Лейджер (812) 327-00-00, аб. 12142.

БЛАГОДАРОМ МЕНЕЖАМОВ

ЗА ПОЖЕРТВОВАНИЯ В ПОЛЬЗУ ИЗДАНИЯ ГАЗЕТЫ:

- г-жу Ольгу Дмитриевну КОНДИНУ
- г-жу Ренату Андреевну БАЛЮК
- г-жу Валентину Константиновну АНИСИМОВУ
- г-жу Веру Васильевну ВЕРБИНСКУЮ
- г-жу Раису Михайловну ГОРОХОВУ
- г-жу Людмилу Николаевну КУРЗАНЦЕВУ
- Чету МАРДЕРФЕЛЬД
- г-жу Тамару Геннадьевну ТИТОВУ
- г-жу Елену Георгиевну ЭТНИС

БЛАГОДАРОМ

Наталию Николаевну ОРЛОВСКУЮ и Константина Александровича СУХАКОВА
за бескорыстную помощь в подготовке к выпуску «Русской Музыкальной Газеты».

ГАЗЕТА ВЫХОДИТ ПОД ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ ГИПК «ЛЕНИЗДАТ»

Прошу авторов в своих высказываниях придержи-
ваться этических норм.

Редакция вправе иметь собственное мнение,
не совпадающее с мнением автора.

При перепечатке материалов пожалуйста ссылай-
тесь на «РУССКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ ГАЗЕТУ».

Редакция и главная контора: 191023, СПб, наб. р.
Фонтанки, 59, кон., 529. Тел./факс 314-71-78.

Учлени не рецензируются и не возвращаются.
Объявления в «РУССКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ ГАЗЕТУ» проно-
сятся исключительно в Редакции.

Газета зарегистрирована Северо-Западным регио-
нальным управлением Госкомитета РФ по печати.
Свидетельство № П-2816, от 05.12.97.

Тираж 10000 экз. Газета опечатана в типографии
«МФМ Печатать». Заказ № 33. Цена свободная.

Taas ellu ärrganud "Russkaja Muzõkalnaja Gazeta" tänab tagakaanel oma toetajaid ja palub autoritel kinni pidada eetilistest normidest.

orel, mis olevat nii amortiseerunud, et selle remontimisest enam rääkida ei saa. Tarvis on uut, mille ostmiseks vajatakse umbes 600 000 dollarit. Möödunud septembris korraldati suur rahvusvaheline orelifestival, kuhu kutsuti tuntud organistide kõrval ka hulk Euroopa oreliehitusfirmade esindajaid. Sõelale jäi tosinkond projekti, valik on nüüdseks ilmselt juba tehtud. Loodetavasti antakse uuel oreil esimene kontsert Peterburi 300. aastapäeval, s.o 2003. aastal.

Umbes tuhat viissada inimest mahutav kontserdisaal on Peterburi muusikaelu keskus olnud alates möödunud sajandi neljakümnendate aastatest. Tollal oli tegemist küll Aadlikogu saaliga (hoone püstitati aastail 1834—1839, fassaadi projekteeris kuulus Carlo Rossi); seal esinesid näiteks Ferenc Liszt, Clara ja Robert Schumann, Hector Berlioz, Pablo Sarasate ja Richard Wagner. 1893. aasta 28. oktoobril, üheksa päeva enne oma surma, juhatas Pjotr Tšaikovski selles saalis oma Kuuenda sümfoonia esiettekannet. Filharmooniaks muutus Aadlikogu hoone 1921. aasta suvel. 1926. aasta 12. mail kanti siin esimest korda ette Dmitri Šostakoviči Esimene sümfoonia, praegu kannab filharmoonia helilooja nime. Filharmoonia kontserdid on jaotatud abonementidesse ja sarjadesse. Nendesse mahutatud repertuaar koosneb põhiosas kahe viimase sajandi tuntumaist teoseist ja loomulikult mängitakse palju ka vene klassikat. Suure saali abonemendid sisaldavad igaüks viis-kuus sümfoonilise muusika kontserti ja abonemente on praeguseks hooajaks üksteist: "Puškin vene muusikakultuuris", "Gustav Mahleri looming", "Dirigentide debüüdid" jne. Ühe abonemendi hind kõigub 120 ja 210 rubla vahel, mis ostjale tähendab märgatavat hinnasoodustust. Teistpidi on kontserdid jaotatud temaatilistesse sarjadesse, mida on kokku viisteist. Esimene on pühendatud Juri Temirkanovi 60. sünnipäevale, sarja kaheksat kontserti dirigeerivad juubilarid enda kõrval John Lill, Džansug Kakhidze, Maksim Šostakoviči jt. Väljapaistvate tšellistide sarjas tulevad esinema Mstislav Rostropovič, Boriss Pergamenštšikov, David Geringas, Truls Mørk jt. Külalisorkestrite sarjas on oodata *Orchestra of the 18th Century*'t Frans



Engelhardti saali maagiline atmosfäär säilib tänapäeval edasi Peterburi Filharmoonia Väikeses saalis.

Brüggeni juhatusel, *New Philharmonia Orchestra*'t koos Seiji Ozawaga, Põhja-Saksa Raadio Sümfooniaorkestrit Christoph Eschenbachiga; reekviemide sarjas kantakse Venemaal esimest korda ette Saint-Saënsi Reekviem jne.

Filharmoonia Väikest saali tunti möödunud sajandil proua Engelhardti saalina. Üheksateistkümnenda sajandi esimesel poolel omandas Jekaterina kanali (praegu Gribojedovi kanal) ja Nevski prospekti ristumiskohal asuva hoone vürst Vassili Engelhardt. Üsna varsti hakati majas korraldama salongiõhtuid, kuhu kogunes kogu Peterburi eliit. Suur uhkete lühtritega saal ning valgete sammaste ja suurte peeglitega fuajee sobisid selleks muidugi ülihästi. Eriti moodsaks sai Engelhardtide saal siis, kui seda austas oma kohalviibimisega Nikolai I ise. Saali väga hea akustika ei jäänud ka kohalike muusikute poolt tunnustamata. Seal esinesid ka Ferenc Liszt, Clara Schumann, Maria Szymanowska, Pauline Garcia-Viardot jpt. Just selles saalis toimus 1824. aastal Beethoveni "Missa Solemnise" esiettekannet. Engelhardtide õhtutest võtsid osa ka Aleksandr Puškin, Mihhail Lermontov, Ivan Turgenev, Vassili Žukovski. Saal oli nii populaarne, et Lermontov paigutas sinna oma draama "Maskeraad" tegevuse. Glinka-nim Väikese



Peterburi Filharmoonia — linna muusikaelu üks keskusi, mille juures tegutsevad kaks sümfooniaorkestrit ja kaks kammerorkestrit. Tema noodikogu ja arhiivi kasutavad muusikud üle maailma.

Peterburi Filharmoonia puna-valge Suur saal, mis mahutab ligi 1500 kuulajat.



saalina avati see filharmooniakontsertide jaoks 1949. aastal. Selle sajandi 60.-70.-ndatel aastatel toimusid filharmoonia Väikeses saalis peaaegu kõikide Dmitri Šostakoviči kammerteoste esiettekanded. Traditsiooni kohaselt alustatakse seal kontserdihooga Šostakoviči muusikaga 25. septembril. Viienda rea 9. koht, kus helilooja tavatses istuda, on sel päeval lillede jaoks.

Pilet kontserdile Engelhardti saalis maksis omal ajal küllaltki suure summa — tervelt viis rubla. Praegused tavakontserdi piletihinnad ulatuvad kümnest-viieteistkümnest rublast (suvel võrdus 1 rubla u 2,4 krooni) neljakümne viie rublani, ekstraklassi kontserdi pilet on mitu korda kallim. Üks kaheksast kontserdist koosnev abonement hooajaks 1998/99 maksab aga näiteks 56—64 rubla.

Filharmoonia Väikese saali kontserdid on aastakümneid olnud muusikagurmaanide maiuspalad. Siin on omal ajal debüteerinud Jelena Obraztsova ja Jevgeni Nesterenko, Sergei Stadler ja Dmitri Hvorostovski, Vadim Repin ja Boriss Berezovski. 1997/98 hooaja Väikeses saalis lõpetas Venemaa esitenor Sergei Larin, kelle kontsert oli kahtlemata kogu Peterburi Filharmoonia üks suurimaid õnnestumisi möödunud hooajal. Kuigi Sergei Larin on sündinud Lätis, on ta pikemat aega elanud Nižni Novgorodis ja lõpetanud sealse ülikooli filoloogina — laulja valdab kuut

keelt. Professionaalseid muusikaõpinguid alustas ta alles pärast ülikooli lõpetamist Vilniuse konservatooriumis Virgilius Noreika juures. Üheksa aastat oli Larin Leedu ooperiteatri solist, seejärel kutsuti ta tööle Bratislavasse. Rahvusvaheline tunnustus tuli üleöö, pärast debüüti Lenskina Viini Riigiooperis, kus ta asendas haigestunud solisti. Kohe järgnes hulk pakkumisi *La Scala*'st, Bologna *Teatro Comunale*'st ja *Covent Garden*'ist, Frankfurdi, Müncheni, Berliini, Stuttgardi, Zürichi, Amsterdami ja San Francisco ooperiteatritest. 1994. aastal debüteeris Larin *Metropolitan Opera*'s. 1996. aastal premeeriti teda Itaalias Giuseppe Verdi kuldmedaliga; see oli medali rohkem kui viiekümne aastase ajaloo jooksul esimene kord, kui ta anti vene lauljale.

Seekord esitas Sergei Larin vene klassikalisi romansse — Tšaikovskit, Rahmaninovi ja Rimski-Korsakovi ning kroonis oma etteaste Mussorgski "Surma laulude ja tantsudega". Kui kunstis üldse võib kasutada sõna "parim", siis kehtib see Larini interpretatsiooni kohta ülitäpselt. Et Moskvas sai sama kava hävitava kriitika osaliseks, on Moskva ja Peterburi publiku erinevat maitset arvestades täiesti arusaadav — küllap oodati Moskvas üht traditsiooniliselt magusahälset vene tenorit traditsiooniliselt lopsaka romansitõlgendusega. Iga miniatuur oli Larini esituses kui filigraanselt lihvitud kalliskivi, viimse nüansini läbi tunnetatud ja tundus koguni, et ka läbi elatud. Nii intiimsetena pole vist vene romansse tõlgendanud ükski vene laulja. Tšaikovski "Kesk voogavat balli" oleks igatahes ka kõige veendunuma klassikaskeptiku kesta augu uuristanud. Ja kui Larin romanssides oma hingesügavuses keevat kirge veel meelega talitses, siis Mussorgski "Surma laulud ja tantsud" keerasid ka kuulaja hinge lausa pahupidi. Tsükli neli osa muutusid ühe eluoperi neljaks vaatuseks, kus solist ühe laulu jooksul mitu korda hetkega osatäitjateks ümber kehastus. Jääb üle vaid unistada ja loota, et niisugune täht ka meile esinema jõuaks, ja et teda siin ka arvukas kuulajakond ees ootaks.

(Järgneb)



Valgete ööde tähed Sergei Larin ja tema klaveripartner, Kasahstanist pärit ja juba kümme aastat Inglismaal töötav pianist Eleonora Beketova.

PILDI EES JA PILDI TAGA: ESIMESED KODUMAAL KOOLITATUD TELEREŽISSÖÖRID



Tallinna Pedagoogikaülikooli telerežii eriala esimese lennu lõpetajad. Esireas vasakult: Stina Märtsen, Kristi Aule, Piret Täniloo ja Andrus Prikk; keskel Eva-Katariina Tainre, Anu Välba ja Elo Selirand; taga Olle Mirme, Andres Arro, Kalle Käesel ja Aivo Spitsonok.
Ülo Josingu foto

Režissöörile on televisioon täis paradokse. Ühelt poolt on see iselaadne segu ajakirjandusest ja loomingust, mis (vähemalt Eesti oludes) hõlmab võrratult suuremat auditooriumi kui kirjutav press, kirjandus, teater või kino. Tele annab peaaegu sajaprotsendilise garantii, et tegija sõnum jõuab kohale — või siis vähemalt, et seda märgatakse.

Kuid teisalt, režissööri seisukohalt on televisioon ääretult anonüümne eneseväljendusvahend. Kui teelavastused ehk kõrvale jätta, siis üldjuhul teadvustab vaataja (paraku ka professionaalne vaataja — meediakriitik) vaid saatejuhi või esineja osa tervikus, telerežissöör taandub selles pildis ebaoluliseks kaadritaguseks tehniliseks abijõuks. Mõneti on see muidugi seletatav telerežissööri paratamatu üliproduktiivsusega, mis muudab tõeliselt isikupärase käekirja kujundamise kui mitte võimatuks, siis igatahes äärmiselt komplitseerituks. Kuid veelgi ohtlikum on, kui ka telerežissöör ise selle talle peale surutud teisejärgulise rolli omaks võtab, seda enesestmõistetavaks pidama hakkab. Seda kaugeltki mitte ainult sellepärast, et loominguisele inimesele, mida TV-režissöör ju ideaalis olema peaks, omase tunnustusvajaduse eita-

mine on *a priori* loomuvastane. Olulisem on sellega kaasnev vastutamatusetunne, käegaloomine. Poleks midagi jubedamat olukorrast, kus meie aja ja mõjuvõimsaima meediami nägu kujundaksid ükskõiksed, rutiini uppunud inimesed.

Märgatavaks nihkeks ühiskondlikus arusaamas oli 1994. aastal Tallinna Pedagoogikaülikoolis avatud telerežii õppetool — seni valdavalt otse tänavalt tulnute, süsteemisiseselt võrsunute ja väheste Venemaal hariduse saanute kõrvale hakati koolitama professionaalseid telerežissööre. Vaatamata kohati lausa drastilistele võimalustele ja rahanappusele suutsid kursuse juhendajad Vilja Palm (ETV poolt) ja Toomas Lõhmuste (TPÜ poolt) 11 inimest — telerežii esimese lennu — 1998. aasta 17. juuniks siiski diplomikupseks harida. Lisaks TPÜ õppejõududele ning ETV praktikutele tegelesid tudengitega ka erialainimesed raja tagant — Stephen Clarke korraldas filmi- ja videoalase ning Mihhail Mokejev teatrilase meistiklassi, kuulati Simon Holmbergi autoriõigust käsitlevaid loenguid ning osaleti Kari Kyroneppä tootmisalasel seminaril. Oma teadmisi ning kogemusi jagas teleüliõpilastele ka eesti teatri *grand old lady* Kaarin Raid.

Rahuldava teoreetilis-režiilise ettevalmistuse — ja režiil ongi ju lõppkokkuvõttes eelkõige oskus mõelda — kõrval osutus suurimaks komistuskiviks sedavõrd kalli ja spetsiifilise eriala õpetamiseks hädavajaliku praktikabaasi puudumine; seda funktsiooni täitsid ETV ja AV-keskus. Selline olukord tingis (mitte tingimata negatiivse) paratamatuse, kus üliõpilaste akadeemiline lapsepõlv, karistamatu katsetamise ja eksimiste aeg, jäi ülimalt lühikeseks. Tudengil tuli ehk pisut kiirustades ja ettevalmistamatult tegelikku telemaailma sukelduda — enamik õppetöid jõudis mitte ainult õppejõudude, aga ka eetri vahendusel televaatajate silmade ette.

Kes on need 11 noort inimest, kes võivad end esimesteks kodumaal kõrgharitud telerežissöörideks nimetada? Seltskond on elutervelt kirju, seda nii vanuseliselt (sünniaastad varieeruvad 1970-ndast 1976-ndani) kui ka huvidelt ja seatud eesmärkidelt. Juba praegu on selge, et mitte kõigist lõpetanutes ei saa telerežissööri. Küll aga on alust uskuda, et kõik jäävad ühel või teisel kujul — produtsendina, saatejuhina, toimetajana, filmitegijana jne — audiovisuaalse kultuuriga seotuks. Siin nad on.

Andres Arro sai esimese telekogemuse ETV sporditoimetuses. Alates III kursusest sidus ta end tihedamalt kinoga, olles mitme koostööfilmi (1997 — “Armuaeg”, “Eros ja Psykhe”; 1998 — “Sokkotanssi”, “Foreign Fields”) juures võttekoha või produtsendi assistent. Olulise panuse andis ta ka Ilmar Raagi debüütfilmi “Killing Tartu” (1997) tegemisse. Diplomitöö, Eesti moto-ajalugu käsitlev dokumentaalfilm “Terasratsanik”, valmis kahasse kursusekaaslase Andrus Prikiga, kusjuures Arro hoolde jäi filmi ettevalmistamise ja tootmise seonduv produtsenditöö. Samas vallas kavatseb ta ka jätkata, sest tasapisi jõudu koguv kodumaine tele- ja kinotööstus pakub ka produtsentidele üha avaramat mängumaad.

Kristi Aule II kursuse õppetöökõks oli Eduard Ole maalist inspireeritud lühi-telelavastus, III kursusel valmis lavastuslik luulesaade Hannu Mäkelä loominguga ainetel. 1996 töötas Aule administraatorina Soome—Eesti telelavastuse “Odav spetsialist” juures ja alates 1998. aastast on ta lastesaate “Sina ja mina” (rež kursuseõde Stina Märton) saatejuht. Lõputöökõks tegi sarjas “Teateid tegelikkusest” eetrisse läinud lühidokfilmi “Aile”, milles portreeteris elult nahutada saanud ja seetõttu kodutute kassidekoerte eest hoolitsemisele pühendunud keskealist naist. Tulevikus plaanib jätkata lastesaadete ning teledokumentalistikaga, kuid ei kavatse ka näitlemisest loobuda — hetkel on Aule Nukuteatri hingekirjas.

Kalle Käeseli esimeseks tõsisemaks käeprooviks oli II kursuse õppetöönä valminud lühi-telelavastus “Arkamine” Guy de Maupassant’i romaani “Jean ja Pierre” ainetel. Ühe teopraktikaaja veetis Käeseli filmisaate “Ffriik!” meeskonnas, ja filmiga on tal hiljemgi

tihe kokkupuude säilinud. 1996 oli ta Peeter Tammisto lühifilmi “Aruanne” režissööri assistent, 1998 tegi sama tööd Airi Kasera “Ta rääkis viiuli keeles” juures ja oli peale seda Eesti-Taani koostööfilmi “Foreign Fields” tootmissekretär. Diplomitöönä valmis audiovisuaalsesse vormi valatud filosoofiline mõtisklus “Mis on aeg?” (kaasstenarist Enn Kasak), milles püüdis lahata aja kui mõiste käsitlemist läbi inimkonna ajaloo.



Telerežiit tudengid briti lavastaja Stephen Clarke'i workshop'il juunis 1996 TPU kultuuriteaduskonna õppehoone ees Lai t. 13.

Populaarteaduslike saateid kavatseb Käeseli teha tulevikuski. Alates sügisest 1998 töötab režissöörina ETV publitsistikatoimetuses.

Olle Mirme sai esimese maigu teletegemisest 1995—1996 eetris olnud meelelahutuslik-sportliku sarja “Atlantasse” humoristlike sketšide kaasstenaristi ja -lavastajana. Kolmanda kursuse õppetöönä valmis saatesarja “Teateid tegelikkusest” raames eetrisse läinud Kopli liine käsitlev n-ö reiskiri “Liinid”. 1997 oli Mirme Urmas E. Liivi diplomifilmi “Koera surm” režissööri assistent ja 1997—1998 telehooyal ETV publitsistikasaate “Sõna sekka” režissöör. Diplomitöönä valmis Toomas Vindi novellil “Anton” põhinev 23-minutine telelavastus “Lilled Liale”. Tulevikus loodabki Mirme tegelda eelkõige just lavastuslike

vormidega, hetkel töötab aga ETV publitsistika-toimetuses režissöörina. Ka kavatseb ta jätkata tegevust filmikriitikuna.

Stina Märtsoni esimeseks iseseisvaks teletegemiseks oli ansambli "Yes" loost "And You and Me" inspireeritud II kursuse õppetöö. Kolmandal kursusel osales ETV noortesaate "Club TV" tegemises (oli muu hulgas kuulsate noorte inimeste probleeme käsitleva saatelõigu režissöör). 1998 alguses tegi režissöörina laste muresid lahkava 3-osalise saatetsükli "Sina ja mina", millest on tänaseks välja kasvanud iseseisev saatesari. Märtsoni diplomitöök oli kristlikku noortekoori tutvustav dokumentaalsaade "Ten Sing: homme algab täna". Tulevikuplaanid seonduvad muusikasaadetega, väga kindlaid piire endale selles osas ei sea.

Andrus Prikk puutus televisiooniga kokku juba enne tudengipõlve — 1992—1994 vedas ta saatejuhina ETV noortesaadet "Kooli TV". Sarnaselt mitme kursusevannaga pühendus ka Prikk kooliajal eelkõige filmitegemisele. 1996 oli ta René Vilbre diplomitöö "Perekondlik sündmus" juures režissööri assistent, 1997 Rao Heidmetsa filmi "Kallis härra Q", Marko Raadi "Õise navigatsioon" ja Rainer Sarneti "Kooljate ja libarebaste" operaatori assistent. Diplomitöök tegi Prikk dokfilmi esialgse pealkirjaga "Terasratanik", milles portreeris eesti motospordi *grand old man*'i Richard Lauri. Lähitulevikus loodabki jätkata samas liinis, käivitamist ootab mitu dokumentaalprojekti.

Elo Selirand sai teles esimese arvestatava märgi maha II kursusel, kui õppetöona valmis muusikalis-koreograafiline kompositsioon "Punane pipar". Alates III kursusest töötab Selirand ETV teatris, kus on teatrietenduste jäädvustamise kõrvalt teinud saate Viljandi Kultuurikolledžist, portreeloo Helene Vannarist, ülevaate 1998. aasta suvelavastustest jne. Kolmanda kursuse õppetöona valmis televersion EMA teatriüliõpilaste diplomilavastusest "Lugu valgest varesest". Oma senistest tegemistest olulisimaks peab tööd II režissöörina Ain Prosa telavastuse "Ma armastasin sakslast" juures. Seliranna diplomitöök oli Betti Alveri samanimelisel romaani põhinev tunnine telavastus "Tuulearmuke" (stsenarist Margus Kasterpalu). Tulevikuski näeb ta end eelkõige telavastustefilmide tegijana.

Aivo Spitsonoki esimesed kogemused pärinevad "Aktuaalsest kaamerast". Teisel kursusel alustas lugude tegemist saatesarjale "Linnapilt", mõnda aega oli ka kogu saate režissöör. 1996 osales Spitsonok režissööri assistendina Soome mängufilmi "Armuaeg" tegemises. Mahukas projekt oli koostöös kursusevanna Andres Arroga valminud videofilm Viljandi kultuurielust 1997. Alates III kursusest on ETV saatesarja "Köögikunst" režissöör (diplomitöök oligi valik sarja tipphetkedest), tööd on jagunud ka saate "Osoon" tegemise juures. Uudseid kogemusi on saanud Kanal 2 seriaali "Armastuse kahur"

montaažirežissöörina. Edaspidi kavatseb pühendada peaaesjalikult teledokumentalistikale.

Eva-Katariina Taimre alustas oma teletegemisi "Hommiku TV" tiitriassistendina ja III kursusel pani režissöörina kokku kursuse ühistöös valminud sama sarja saate. Kahel hooajal oli Taimre saatesarja "Kaks takti ette" toimetaja abi. 1997—1998 hooajal sai temast noortesaate "Murdepunkt" režissöör ja alates jaanuarist 1998 tegi ka publitsistikasaadet "Otseliin". Diplomitöona valmis meelelahutuslik muusikaline kollaaž "Mister Love", mis portreeris eesti-soome popmuusikut Hendrik Sal-Sallerit. Taimret tõmbavad eelkõige televisiooni lühivormid — muusikavideod, reklaamid jms. Tajudes selle valdkonna arengupeetust Eestis, kavatseb ta pigem varem kui hiljem ennast piiri taha täiendama minna — et näha, kuidas selliseid asju tegelikult, professionaalselt tehakse. Seni on ta aga üks ETV hommiku-programmi režissööridest.

Piret Tanilovi teledebüüdiks oli peaosa Ain Prosa telavastuses "Tuli sinu käes" (1996). Teise kursuse õppetöona valmis tummfilmi-estetikas lühilavastus "Primavera" ja III kursusel tegi "Lasteekraani" tarbeks lühilavastuse "Kui ma ükskord". 1996—1997 vedas saatejuhi-režissöörina sarja "Teleteatri 4 nädalat", 1997 osales CNNile mõeldud programmi "Sights and Sounds" ettevalmistamises. Samal aastal tegi toimetaja-saatejuhina ühe "Hommiku TV" ja oli telehooajal 1997—1998 teatrisaate "Sufloor" režissöör. Alates jaanuarist 1998 teeb ETV promosaadet "Kuldloige", Ilmar Raagi lühifilmi "Pall vastu sein" juures II režissöör. Diplomitöök tegi Tanilov "Kevade" prototüüpidest poole tunnise dokumentaallavastuse "Oskari juures". Tulevikus kavatseb orienteeruda dokfilmide tegemisele.

Anu Välda teletöö algas juba enne TPÜsse astumist; ta oli noortesaate "NP!" saatejuht ja tegi 1993—1995 saatejuhi-toimetajana portreesaadete sarja "Kahe aja vahel". Koostöös kursusekaaslase Piret Taniloviga valmis sari "Teleteatri 4 nädalat". Alates 1997. aastast on saate "Klaver põõsas" režissööri assistent ja 1998. aasta algusest "Õhtuse Ekspressi" üks saatejuht. Ilmar Raagi "Killing Tartu" juures töötas Välda režissööri assistendina. 2. märtsil 1997 tegi saatejuhina esimese "Hommiku TV", praeguseks (august) on juba seitsmel korral tele-pühapäevahommikuid süstelanud (ka diplomit kaitses valikuga oma "Hommiku TV-dest"). Ühekordseid või lühemaajalisi teleprojekte ei jõua siinkohal üles lugema hakatagi. Edaspidi loodab kaamera ees esinemise asemel pigem *management*'i ja produtsenditööga tegelda.

HOOAEG NEW YORGIS V

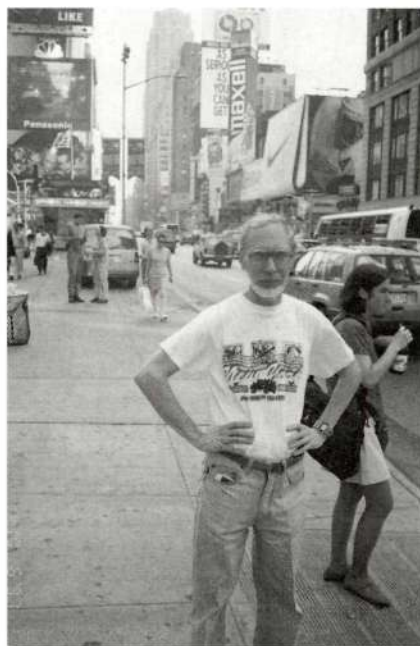
Algus TMK 5/1998

VII: KENTUCKY LÕVID

Jäägu seegi kirjutis New Yorgi üldpealkirja alla, sest paaripäevane väljasõit Kentucky osariigis paiknevasse Louisville'i oli nagu väike vahepaus mingis etenduses. Ja tulgu jutt sellest artiklisarja keskel, nii nagu too sõitki aprilli alguses 1997 langes üsna täpselt mu 8-kuulise resideerimise keskkoha.

Põhjuse sõiduks andis uute ameerika näidendite festival, mida *Actors Theatre of Louisville* (ATL) on korraldanud 1977. aastast igal kevadel. Paar aastat pärast alustamist oskas teater festivali rahaliseks toetajaks värvata rikka tervishoiufirma "Humana", mille peakorter asub Louisville'is. Sestpeale kannab üritus "Humana" festivali nime. Rohkem kui kahe aastakümnega on ATL neiks puhkudeks välja toonud üle 220 teose enam kui 140 autorilt, kui kaasa arvata festivali osana funktsioneeriv lühinäidendite võistlus. Teatril oli festivaliga juba alguses õnne, sest mitmed esimeste aastate lavastused äratasid kohe üldist tähelepanu ning D. L. Coburni "Džinnimäng" ja Beth Henley "Südameroidmad" (*Crimes of the Heart*) võitsid vastavalt 1978. ja 1981. a Pulitzeri preemia. Festivalibrošüüri sirvides leidsin lisaks "Džinnimängule" teisigi Eestisse jõudnud näidendeid, mis said tuule tiibadesse Louisville'is: William Mastrosimone "Äärmused", Wendy Kesselmani "Minu öde siin majas", Elizabeth Egloff "Luik", Mayo Simoni "Ellujäämisjuhised vanale daamile", "Humana" festivali ühe püsiautori Jane Martini "Keely ja Du". Õigupoolest esinevad seal koondloetelus peaaegu kõik praegu aktiivsemad ameerika dramaturgid.

Nõnda on festivali maine kindlalt põlistatud. Ent tema osatähtsus on tõusnud veel seeläbi, et teised uuema draama festivalid on lähiaegadel rahanappusest tegevuse katkestanud. Küllap mõni väiksem üritus kuskil Ühendriikides ikka toimub, aga jutuajamistest



Jaak Rähesoo Times Square'il.

jäi küll mulje, et hetkel pole "Humana"l väärilist võistlejat.

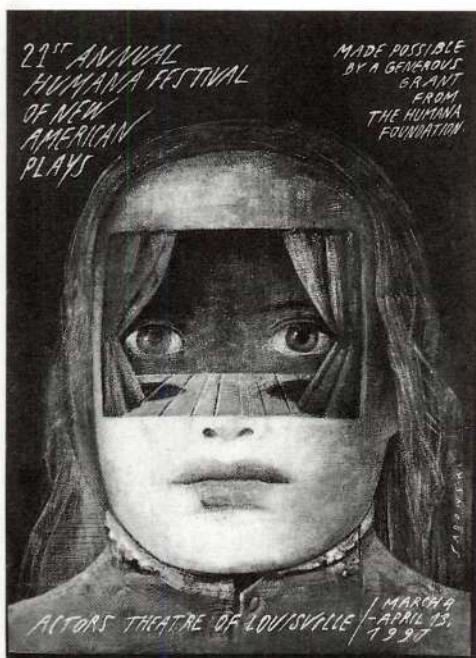
Seesuguste festivalide katkemine on vaid osa Ameerika regionaalteatrite praegustest hädadest. Meenutuseks natuke ajalugu. Ka Ühendriikides oli kohalike püsiteatrite võrk XIX sajandil täiesti olemas. Küll tunduvalt hõredam kui Euroopas, kuid tüübilt Euroopa teatritega sarnane. Ent raudteede tulles hakkasid tormiliselt Läänes kasvavaid linnu näitekunstiga varustama pigem New Yorgist lähtuvad rändtrupid, igauks ainult ühe näidendi esitamiseks moodustatud. Lõpuks suretas kino kohaliku püsiteatri selle sajandi algul hoopis välja. Eurooplasele näib uskumatu, et isegi miljonilinnad jäid ilma kutselise teatrita, aga nõnda see oli: 1940. ja 50. aastatel võis peale New Yorgi kogu Ameerikast leida vaid käputäie selliseid teatreid. Järjepidevuse katkemine oli nii põhjalik, et seejärel taas tekkinud regionaal-

teater peab oma eelkäijaiks hoopis kohalikke taidlustruppe, kes neil lahjadel aastatel hoidsid mingigi lavategevuse elus. 1960. ja 70. aastatel tuli siis suur murrang, kui üle Ameerika rajati oma 200 uut teatrit. Algul taheti nad kujundada kommertsteatrist organisatsiooniliseltki lahknevaiks, eeskujuks igal õhtul vahelduva mängukavaga euroopalikud püsitrupid. Kuid see taotlus luhtus üldiselt peagi ja tegelikult hakkas kehtima nende kahe erineva teatritüübi vaheline kompromiss. Hooaeg on jagatud poolteise- või kahekuulisteks lõikudeks. Igas sellises lõigus mängib teater ainult üht või kaht näidendit, mis seejärel kaovad repertuaarist ja asenduvad järgmistega. Teatri tuumiku moodustavad juhtkond, tehniline personal ja väike püsitrupp. Enamasti kutsutakse iga tüki jaoks lavastaja väljastpoolt, ja lavastaja omakorda kutsub talle sobivad näitlejad, iseäranis peaosalised. Nii on tekkinud jälle teatavad "rändtrupid", sest õnnestumise puhul kutsutakse lavastajat sama näidendiga teistesse teatritesse ja võimaluse korral võtab ta sissemänginud osatäitjad kaasa. Piiranguks on küll asjaolu, et võimekam näitleja ei seo end ebakindla õnnestumislootusega, vaid on

kokku leppinud juba järgmise osa mõnes muus näidendis. Nõnda töötavas süsteemis ei saa muidugi kõnelda trupi arengust. Teatri pale sõltub eelkõige juhtkonna vaistust ja sidemetest, mis heal juhul lubavad koostada huvitavaid hooajaplaane ning kutsuda nende teostamiseks parimad jõud.

Teine luhtunud lootus oligi see, et uued kasumitaotluseta püsiteatrid hakkavad turgutama ameerika draamat. Aga peagi selgus enamasti konservatiivse publiku tõrksus uuema, nii või teisiti problemaatilise mängukava vastu. Ja kuigi regionaalteatrid ei sõltu kassast samal määral nagu kommertsteatrid, vaid saavad suurema jao vajalikest summadest osariigilt, linnalt või mitmesugustest fondidest, ei või kassat ka lausa eirata. Nõnda eelistab enamik mängida juba kuskil mujal oma edukast tõestanud tükke. Tänapäeval, nagu varem räägitud, leiab valdav hulk uudisnäidendeid tõesti esmalavastamist regionaalteatrites. Kuid sellele on keskendunud väike arv nn lipulaevteatreid, kes on ehitanud oma maine (ja sellega seotud toetussummad) just uute annete avastamisele. 1980. aastatel alanud kunstirahade kärpimine teravdas toda lahknevust veelgi. Samas hakkas esmakordselt pärast 1960. aastaid ilmne püsiteatrite publiku arvuline (tõsi küll, väike) langus. Ühtekokku viisid need tegurid selleni, et paarkümmend regionaalteatrit on ukseid sulgenud, teised aga toimivad üha ettevaatlikumalt.

ATLrajati 1964 ja tema edu seostub kahtlemata Jon Joryga, kes tuli kunstiliseks juhiks 1969. Kui palju võiks too edu sõltuda ka mingist kohalikust vaimust, ei suutnud ma nelja tiheda festivalipäevaga selgitada. Sest võõrale räägitakse ju kõikjal, et just nende linn on eriline. Ameerika taustal võib Louisville küll tagasi vaadata keskmisest uhkemale ajalool. Rajatud XVIII sajandi lõpul Ohio jõe karestike kohale, kus laevad olid sunnitud tegema peatuse, kuulus see XIX saj algupoolel ainsa Atlandi rannikust kaugemale jääva keskusena Ühendriikide kümne suurema linna hulka. Praegu, kus elanikkond koos lähialadega ulatub miljoni ligi, on Louisville sellest nimistust ammu kadunud. See-eest esinevat ta parima "elukvaliteediga" linnade juhtkümnes. Väikesel ringsõidul, mis külalistele tehti, jätsid eeslinnade avarad eramurajoonid väga viksi mulje. Ajaloolist kesklinna täidavad XIX



Louisville'is toimunud uute ameerika näidendite festivali tunnusplakat.

sajandist või XX sajandi algusest pärinevad paarikorruselised hooned, mida võimaluse piires paistab hoolega säilitatavat. Nende vahel viskuvad üksikutena taevasse suuremate kompaniide kõrgehitised, kõik paari viimase aastakümne eklektilisevõitu stiilis, ilmselt tugeva esindustaotlusega, kus rõhk on pandud vormide imposantsusele ja välismaterjalide (näivale?) kallidusele. Üks röögatumaid oli "Humana" kompanii hoone, kuhu olid tehtud väikesed kunstlikud kosed (paistab, et veega armastatakse üldse efektselt mängida). Minule igatahes hakkas nii pealetükkiv toredus juba vastu, meenutades Moskva stalinlikku metrood.

Ma ei saanudki sotti, milles seisneb Louisville'i "elukvaliteet". Linna kuulsaim atraktsioon on kindlasti lähedane hipodroom, kus suvel peetakse Ameerika suurimad ratsavõistlused, nn Kentucky Derby. Sedagi viidi vaatama, ja kuigi aprillis valitses seal tühjus, pakuti võistlustest audiovisuaalset libaelamust. Veel pidi linnas olema suur pesapallimuuseum. Kunstimuuseumi loetleti mitmeid, enamasti rahvalikule käsitöole pühendatud. Aga "uinumatust" New Yorgist tulles jättis nädalalõpune linnasüda hilisõhtul üsna hüljatud mulje. Ja kui tahtsin ühel õhtul kahe etenduse vahel kiiresti einetada, teatribaar aga paistis liiga täis, siis pidin kõvasti traavima, enne kui avastasin ühe veel lahtise kiirtoidupaiga, milliseid New Yorgis leidunuks sel kellaajal ridamisi.

Festival ise, peab kiitma, kulges nagu õlitatult. Tegelikult peetakse festivaliks tervet kuud, mille vältel mängitakse ainult uudisteoseid, nii et see on nagu väike hooaeg hooajas. Mina osalesin nn külaliste nädalal, mis on kahtlemata üks festivali kõrgpunkt, sest siis sõidavad Louisville'i kriitikud, produtsendid, lavastajad ja kõiksugu muud teatri- ja filmitegelased, et jahtida uusi perspektiivseid näidendeid. Külaliste üldloetelu sisaldas koguni 150 nime, valdavalt Ühendriikidest, kuid paarkümmend ka mujalt maailmast, üldiselt kas Euroopast või Ida-Aasiast. Oma korrespondendid olid saanud näiteks "Neue Zürcher Zeitung" ja "Le Monde". Festivalilt vilksatas läbi ka Vene asekultuuriminister, meilgi vanematele teatraalidele hästi tuttav kriitik Mihhail Švõdkoi. Eksootilisemate paikadena olid esindatud Singapur, Malta, Albaania — no ja minu näol ka Eesti. Mina



Carol K. Mack, "Oma silmadega" (*In Her Sight*): muusikalise imelapse Maria Theresa Paradiesi lugu, kelle nägemise taastas Mesmeri "animaalse magnetismi" ravimeetod.

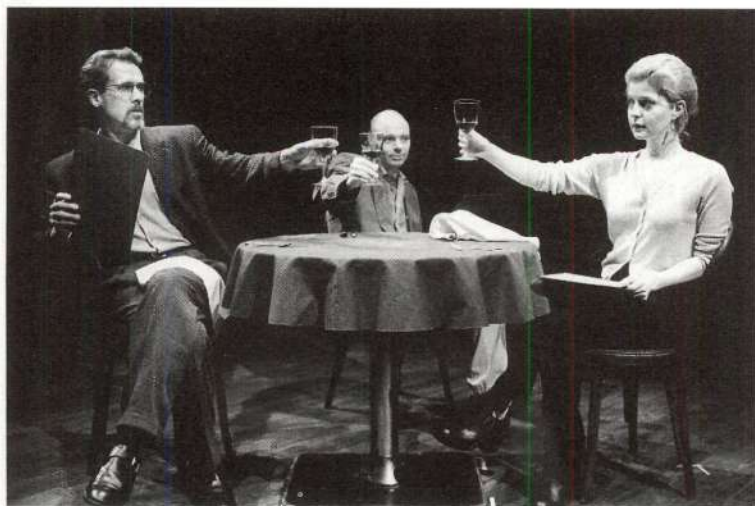
pääsesin festivalile Rahvusvahelise Teatriinstituudi (ITI) Ameerika keskuse juhataja Martha Coigney vahendusel. Olgu ms Coigney ja New Yorgi all-linnas ühe "La MaMa" abihoone kitsastes oludes paiknev ITI-keskus siinkohal tänatud ka New Yorgis saadud vabapääsmete eest. Polnud ITI süü, et neid andsid üksnes vähesed teatrid (sellega tuleb New Yorki sõitvatel teatriinimestel arvestada). Louisville'is seevastu oli kogu too külaliste kari "Humana" ülalpidamisel. Vähemalt minule tundus avar hotellituba mu New Yorgi pugeriku taustal tõeline luksus. Aga pärast "Humana" peahoone nägemist ei vaevanud mind ka võlatunne.

ATL asub endises kaubamajas ja pangahoones. Väliselt ei torka need kõrvuti asetsevad ehitised eriti silma, kuigi pank on stiilselt klassitsistlik. Sees aga leidub tervelt kolm saali. Kõige suuremal (637 kohaga) on meile harjunud prostseeniumlava, ehkki sellest ulatub ette väike poolümar "põll", nii et

istmeread on samuti kergelt kaardu, natuke amfiteatrilikud. Sellel laval esitati kõige nõudlikuma kujundusega näidendeid. Üks oli Edwin Sanchezi "Ikaros", mis minu meelest võinuks pärineda kuskilt 1950. aastatest, eelkõige Tennessee Williamsi sulest. Tegevuspaigaks oli sesoonivälisel lage supelrand, mille tühjades suvilates pesitsevad williamslikud elu heidikud, igapäev oma unistused, illusioonid, kompleksid. Stiiliks williamslik poeetilisuse taotlus, mis minu jaoks oli õõnsavõitu. Sõnumiks samuti williamslik armastuse ja mõistmise vajadus, mille esitus selles vormis kõlas kulunult ja sentimentaalselt. Näidendi juhtsümboliks oli ühe tegelase, noore poolhalvatud ratastooli-invaliidi unistus saada maailma parimaks ja armastatuimaks ujujaks, ujuda ookeanil horisondini ja puudutada päikest. See võiks näitlikustada Sanchezi ülepingutatud sümbolismi. Väga palju oli juttu ilust ja inetusest — kuidas inimesed üht ihaldavad ja teise all kannatavad. Aga need teemad, nagu öeldud, said juba 1950. aastatel läbi kirjutatud. Teadagi käivad mingid retrohoovused alati. Ent imelik oleks, kui keegi kirjutaks Eestis praegu näiteks Hugo Raudseppa meenutava küla- või salongikomöödia.

Tolle lava teiseks etenduseks kujunes Carol K. Macki *In Her Sight*, mille tsitaatpealkirja võiks tõlkida "Oma silmadega". Aineks olid tõsielulised sündmused XVIII sajandist: kolmeaastaselt pimedaks jäänud muusikalise imelapse Maria Theresa Paradiesi lugu, kelle nägemise taastas Franz Mesmeri "animaalse

magnetismi" ravimeetod. Näidend keskendus ühelt poolt panetunud mehhanistlike vaadete teaduskliki katsetele mitmesuguste intriigide abil Mesmeri kompromiteerida, teiselt poolt tolele kummalisele seigale, et neiu Paradies kaotas nägemise taastudes klaverimänguvõime. Toda viimast oli tõlgendatud nõnda, et nähtud argiilm osutus šokeerivalt vaesemaks ja julmemaks, kui kunstnikuhing oli kujutlenud. Ühtekokku jäikteadusliku ratsionalismi kriitika ja teistsuguse, intuiitivsema nägemisviisi õigustus. Aga kuidagi triviaalsel tasemel. Ja pikk näidend polnud põnevam, kui tema intrigeeriv materjal juba iseendast on, — teiste sõnadega, oli parasjagu igav. Lavakujundus ja kostüümid, nagu ajaloolise ainekliku puhul enamasti, paistsid üsna luksuslikud. Niihästi selle poolest kui ka põhjusel, et näidendist pörkas läbi Mozart (kes pühendas Paradiesile tõesti ühe klaverikontserdi), tuli vaadates tugevasti meelde Peter Shafferi "Amadeus", mis minu arvates nii lavateose kui filmina ülekiidetud, aga võrdlusena muutis Macki näidendi veel igavamaks. Euroopas kirjutatakse selliseid kunagistel intrigeerivatel juhtumustel põhinevaid kostüümitükke üldse rohkem. Millegipärast on just XVIII sajand viimasel ajal eriti populaarne: võib-olla on varasemad ajastud vaimult juba nii kaugele nihkunud, et kujutlus ei suuda neisse enam haarduda. Aga üldiselt ei ole seda laadi näidenditel erilist vahet, pärinegu nad Euroopast või Ameerikast — vähemalt keskmises tootes on määravam žanristamp



Steven Dietz, "Iseenda detektiiv" (*Private Eyes*): abielurikkumise põnevus ja kiivuse piinad.

kui päritolumaal. Siin märkab väikest erinevust kinoga: Hollywoodi ajaloo film on keskeltläbi laiatarbelisem-lihtsustatum kui Euroopa oma.

Tolle suure prostseeniumteatri näidendeid nimetati festivalikavas *Mainstage Series* ehk põhilava sarjaks. Selle kõrval oli Louisville'is veidi naljakalt kõlav *Off-Broadway Series*, mida etendati 318 kohaga areenlavasaalis. Mänguplats asus seal nagu mõnedes sportlikes vaatamängudes all keskel, ümberringi kerkisid aga kõigis neljas küljes tribüünistmestikud. Areenlava oli 1960. aastate regionaalteatreite üks uuendusi, peaaegu usudogmasid, sest väideti, et neljast küljest vaadatav mäng muutuvat intensiivsemaks, loomulikumaks, vaatajale lähedasemaks jne. Iseendast ei näe ma neil väidetest suuremat alust. Samas jäid õnneks asjatuks mu kartused, et võib-olla tuleb tihti jälgida üksnes tegelaste selgasid. Nähtavasti on nüüd juba mitukümmend aastat pruugitavad areenlavad õpetanud näitlejaile selliseid paiknemiskeeme, et ükski saalikül ei tunneks end kaua ebasoosingus olevat. Ilmselt on selline lava tinglikustanud ja lihtsustanud kujundust, sest sinna ei saa hõlpsalt ehitada detailirohkeid tegevuspaiku, eriti kui need peaksid näidendis korduvalt vahetuma. Võib-olla on vajadus end publiku suhtes pidevalt keerata tõesti pisut soodustanud ka elavamat ja liikuvat mängu, aga siin ei suuda ma areenlava teistest teguritest lahutada. Sest ameeriklaste käitumine on juba päriselus emotsionaalsem ja kõrgendatum kui eestlastel. Ja teatris paistab lisanduvat veel mingi intensiivsus, mida seal maal näikse lavakunstilt nõutavat ja mida eriti noored ohtralt rakendavad. Kui intensiivsus ei muutunud ülemängimiseks, suutis see oskamatumast vahel korvatagi.

Liati olid kaks seal areenlaval nähtud kolmest näidendist komöödiad, mis on ju kõikjal pisut elavama mängustiiliga. Aineks mõlemas too uusaja naljamängu ja draama sagedasim ja kulunuim valdkond — abielunägelus ja abielurikkumine, kus kõik võimalikud variandid paistavad nii läbi jahvatatud, et üksnes eriline autori- ja näitlejaanne suudavad mus peletada tühimuse, kui järjekordne paar või kolmik või nelik asub suhteid klaarima. Aga just seda suurem osa publikust nähtavasti ootab. Ja nüüd lõpuks võisin kogeda

reaktsiooni, mida olin Ameerikasse tulles ette peljanud. Aluseks Jaak Alliku kunagine artikkel kuuajalisest teatrireisist Ühendriikides. Seal rääkis Allik ameerika publiku veidrast, ohjeldamatust, lollakast naerumaaniast. Ent New Yorgis ei kohanud ma seda peaaegu üldse. Vähemalt mitte suuremal määral kui Eestis. Ütleksin koguni, et Eestis on loll naer, enamasti nooremalt kampadelt, viimastel aastatel teatrisaalis sagedasem — võib-olla teleka tobedate seriaalide mõjul. New Yorgis seevastu reageeris ka 1800-kohalise *BAM Majestic Theatre*'i publik repliikidele väga tundlikult ja intelligentselt. Tõlgendasin seda nõnda, et sinna nagu ka Offi ja Off-Offi teatritesse tuli keskmisest pädevam vaataja. Sest mõnel Broadway muusikalilavastusel, kus ju käiakse nimme meelt lahutamas ja publiku moodustavad enamuses turistid, kuulis tõesti üleaurust naeru, ehkki ka seal ei muutunud see väga häirivaks probleemiks. Louisville'i draamaetenduste publikule pole mul samuti etteheiteid. Aga neis kahes komöödias hakkas saal — mida veerandi ulatuses liiati täitsid elukutselised külalisteatralid — kohe esimeste lausete peale lagistama. Mul ei jää muud seletust, kui et vaatajad olid märgusõnaga "komöödia" end juba ette vastavale lainele häälestanud. Tegelikult rakendasidki mõlemad komöödiad seda broadwaylikku dialoogitehnikat, kus iga neljas või viies lause on naerukoht. Kõige vilunumalt pruugib toda laadi Eestiski piisavalt mängitud Neil Simon. Ja see on tõesti nii raudne, jäik, mehaaniline süsteem, et naljakoha tajub lugedes ära ka siis, kui Simoni vahel üsna kohalikke New Yorgi viiteid ei tunne. Nõnda võib Louisville'i publikule ette heita ehk ainult seda, et nemad tahtsid naerda juba iga kolmanda lause peale.

Puhtalt intriigiarenduse mõttes olid mõlemad näidendid kompetentselt kirjutatud. Üks, **Richard Dresseri** *Gumshy* ("Paugupelg"), tõi äsja lahutatud paari kummagi uue partneriga nende vanasse maakodusse lumevangi. Kuivõrd uued vahekorrad ei paistnud algusest peale töötavat, võis veerand tunniga aimata, et lõpuks vahetatakse paarid jälle ümber. Aga tee sinnani oli tehtud osavalt käänuliseks. Teine komöödia, juba umbes 20 näidendit kirjutanud **Steven Dietzi** *Private Eyes* (sisust lähtudes võiks tõlkida "Iseenda detektiiv") autori lavastuses, käsitles samuti



abielurikkumise põnevust ja kiivuse piinu. Aga keerulisemas vormis: mitmekordse "teater teatris" raamiga, kus peaaegu kunagi polnud kindel, kas järjekordset stseeni mängitakse põhinäidendi enda või mõne "teise" näidendi osana. Sellist ülesehitust on uuemas teatris harjutud nimetama pirandellolikuks, aga mulle meenutas Dietzi komöödia ainestiku ja võtete suure sarnasuse tõttu Tom Stoppardi näidendit "Midagi tõelist" (*The Real Thing*), mille tõlkisin mõne aasta eest. Dietz ei olnud just Stoppard, kuid ei jäänud ka palju alla. Siiski tasub rõhutada, et mõlemad "Humana" komöödiad kuulusid suhteliselt konventsionaalsesse, "ohutusse" liiki. Sest viimase paari aastakümne ameerika draama üks põnevamaid arenguliine on olnud terav, õel, ebakonventsionaalne komöödia, mis hea tuju tekitamise asemel on käibepühaduste ja -arvamuste ründamisega põhjustanud lausa skandaale. Seda esindavad sellised autorid nagu Christopher Durang, John Patrick Shanley või David Ives. Nõnda on komöödia tagasi saanud ühiskondliku provokantsuse. Mõned selle suuna näidised on figureerinud varem ka "Humana" festivalil, aga seekord neid polnud.

Kolmas ATLi areenlava etendus oli draama — **Benjie Aerensoni** *Lighting Up the Two-Year Old*, umbkaudses tõlkes "Särtsu kaheaastasele". Näidendi "kaheaastane" oli võistlushobune ja "särts" elektrivool, millega see surmati, et kätte saada võlgades tõufarmi päästmiseks vajalikku kindlustussummat. Teemadeks võiduajamisi küttev prestiižiha ja rahaahnus — väga ameerikalikud ained, millel mõistagi vastukajad kogu inimkonna ajaloos. Arendas näidend neid teemasid üksnes neljast mehest koosneva tegelaskonnaga, kus õigupoolest mängisid kolm — tapmisenõu vahetud osalised. Esimene pool lavastusest oli pühendatud plaani küpsemisele, teine pool — juba hobuse surma järel — närvivatele kahtlustustele, et keegi kolmikust võiks teised üles anda ja kindlustusrahaga saavutatud suhtelise heaolu purustada. Argielukutselt oli noor autor advokaat ja näidend tihedalt täis nii juriidilist kui ka hobusekasvatuse ja võiduajamiste erikeelt. Ometi ei takistanud see

spetsiifika minu arvates (kes ma ühtki nimetatud valdkonda ei tunne) tema näidendit tõusmast festivali esindusteoseks, sest tegelaste motiivid olid selgesti avatud. Võrdlusena tulid meelde mõned David Mameti draamad, kas või Pulitzeri preemia võitnud ja laialt mängitud "Glengarry Glen Ross", mis samuti jälgivad ahnust ja pisisulindust väikestes meesterühmades. Aerensoni lavastajaks oli kutsutud küllalt nimekas ungarlane László Marton, kellele see oli juba üsna mitmes küalistöö Louisville'is. Ta oli kasutanud vaoshoitud realistlikku mängulaadi, mis hoiab pinget selle allasurumise läbi. Nii õgvendas too lavastus mul muidu ehk tekkida võinuvat arvamust, et areenlava tõukab paratamatult agressiivsemale mängule.

Väga agressiivne oli seevastu ATLi väikseimas, 159 kohaga saalis etendatud **Naomi Iizuka** *Polaroid Stories* ("Polaroidsed lood"), mille oli lavastanud teatri juht Jon Jory ise. Siin piirasid vaatajad väikest areenlava kolmest küljest, neljandas olevat ust kasutasid näitlejad, ehkki võisid tulla ka istmestikevahelisi käike mööda. "Polaroidsed lood" kujutas endast fragmentaarset sulamit rägusest ja lüürikast, dokumentaalsusest ja müütidest, pooleldi proosas, pooleldi vabavärsis. Aineks oli kuskil suurlinna hüljatud jõekail kohtuvate tänavanoorukite elu ja suhted, aga neid püüti mõtestada Ovidiuse "Metamorfooside" müütilliste paralleelide abil. Lavastus rõhutas eelkõige ramedust: väike areen oli ümbritsetud puurisarnase traatvõrega, mürtsus vali rock, vilgutati eredaid tulesid. Ma ei kipuks eriti hindajaks, sest juba esmasel tasandil määrab mulje (asjatundjale) kasutatud tänavakeele ehtsus, mille üle ma ei saa otsustada. Omas agressiivses laadis oli see ju "kõhutundele" mõjuvamaid lavastusi. Ent kaugemas vaates võiks märkida, et sellised katsed ramedat põhjael poetiseerida kipuvad kalduma õige lihtsakoelisse sentimentaalsusse, eriti kui mängu tuleb armastus — tolles keskkonnas tõesti vähesed paovõimalusi.

Lisaks kuulus festivali kavasse kolmest lühinäidendist koosnev etendus. Neid nimetati koguni 10-minuti-näidenditeks, kuigi minu meelest kestis igaüks pigem 20 minutit. Igatahes kanti nad umbes tunniga ette. Lühinäidend, eriti nõnda lühike, pole ka

Naomi Iizuka, "Polaroidsed lood" (*Polaroid Stories*): tänavanoorukite elud ja suhted segiläbi Ovidiuse "Metamorfoosidega".
Richard Triggi fotod

ameerika kutselises teatris palju soositum kui Eestis. See-eest on tal laialdane levik taidlusringides. Ja peetakse loomulikuks, et algajad proovivad sulge kõigepealt lühivormis, olgu mitmesugustel draamakursustel või omal käel. Sageli kirjutavad pisinäidendeid muu kõrval ka juba tunnustatud autorid, pakkudes vahel mõnegi väikese pärl. Sel korral oli üks näidend Romulus Linney'lt, kellest olen rääkinud ühel varasemal puhul. Pärlid nagu polnud, aga žanr oli väärikalt esindatud.

Ja veel oli kavas lühikeste stseenide ja monoloogide õhtu teatri stuudio õpilastelt — varjamatu vitriiniüritus, kus nad võisid end produktentidele kaubastada. Aga too 318 kohaga keskmine areensaal oli ka sel puhul tungil täis ning reageeringutes väga elav ja heatahtlik.

Ameerika draama on liiga lai, et ükski festival suudaks seda piisavalt esindada. Muide, valik oli tehtud 3000 saadetud käsikirja hulgast; ühtekokku on ATL nende rohkem kui kahekümne aastaga saanud 63 000 näidenditeksti. Siiski arvasid mitmed varasematel "Humanadel" viibinud teatralid, et seekordne saak polnud kõige kopsakam. Mõni vihjas koguni, et ürituse rahaline toetus olevat ostetud sotsiaalse teravuse langemise hinnaga — väide, mida ma ise ei saa kinnitada ega kummutada. Minule oli festival igatahes vahelduseks muidu ehk ühekülgsel New Yorgi pildile. Ja ATL juba füüsilistelt tingimustelt Euroopa harjumuspärasele teatrimallile palju lähedsem kui Manhattani Off või Off-Off või teisalt Broadway pingutatud sära.

Muide, "Humana" pole ainus festival, mida ATL korraldab. Aastast 1984 peetakse väiksemat üritust "Klassikud kontekstis", kus kolme-nelja kuidagi ühendatavat näidendit saadavad teemakohased näitused, loengud ja filmid. Seniseid teemasid on olnud Molière, Pirandello, prantsuse romantikud, viktoriaanid, Moskva Kunstiteater, 20. aastad, Steinbeck. (Sellistele minitsüklikele võiks mõelda ka Eestis, eriti kui paari teatri püüded ühendada.) Ja veel peetakse üle aasta väikest Shakespeare'i festivali. Nähtavasti aitavad sellised üritused teatrit paremini publiku teadvuses hoida. Olgu kinnitatud, et ATLil on enam-vähem euroopalik püsitrupp — muidu poleks ju mitme näidendiga tsüklid ja festivalid võimalikud.

Mis osa on teatril aga Ameerika elus tervikuna — või üldse maailmas? On ta aktiviseerija või paopaik? Küllap kord üht, kord teist, ja tavaline püsiteater peab neid rolle paratamatult ühitama, ebamugavalt kahe tooli vahel kõõluma. Karta võib, et enamasti on teater siiski rohkem paopaik. Ja sedagi tihti ebapiisavalt. Õhtuste etenduste vaheaegadel kevadsoojale tänavale valgudes otsisid ka teatralid taevast parajasti nähtavat Hale-Boppi komeeti, millega kaasamineku lootuses üks California ususekt oli äsja sooritanud kollektiivse enesetapu. Et leida kindlamat paopaika.

(Järgneb)



Andrus Kallastu on inimene, kes kas meeldib või mitte. Tema aktiivsus, pidev ideede genereerimine ja usk nende realiseerumisse on pannud nii mõnedki inimesed kahe käega peast kinni haarama ja Andruse isiku persona non grata'ks kuulutama. Andruse pooldajad imetlevad tema töökust, keskendumisvõimet ja idealismi. Tõde on ilmselt kusagil vahepeal.

Igal juhul on mees nimega Andrus Kallastu suutnud luua Pärnusse ooperi ning ajanud oma ebareaalsetena näivate projektidega väikese konservatiivse linnakese kihevile.

Andruse lapsepõlvkodu oli musikaalne. Isa mängis akordioni ja kitarri, ema laulis. Andruse ema sõnul avaldus poja muusikaline talent juba poolteiseaastaselt. Musikaalsust märkas ka Andruse kasvataja lasteaias, kes soovitas poisi muusikakooli panna. Nii said alguse õpingud Pärnu Lastemuusikakoolis. "Klaveriõpetaja Maimu Parts oli fantastiline inimene. Sain ise palju tööd teha — noote hankida, ise harjutada." Siiski ei pakkunud klaver huvi nii palju, et unistada pianisti elukutsest.

"Lapsepõlvest peale on mind paelunud dirigeerimine. Käisime emaga palju kontsertidel. Pärnu suvefestivalidel nägin, kuidas dirigeeris Neeme Järvi. See oli elamus." Keskkooli lõpetamise järel mingeid eriala valiku kahtlusi ei tekkinud. Kuhu siis veel, kui

mitte konservatooriumi koorijuhtimisse? Õpingud läksid hästi, aga Kallastu pole mees, kes lepib vähesega. Hing ihkas midagi enam, kui tookordne Eesti kõrgem muusikahariduse tempel pakkuda suutis. "Muusikaakadeemias olen kokku õppinud seitse aastat, päris lõpetatud see polegi. Kaks aastat õppisin koorijuhtimist, siis sai mul sealsest pedagoogilisest suundumusest villand ja vahetasin eriala. Läksin üle kompositsiooni, kuigi samal ajal jätkasin Olev Oja juures dirigeerimistundide võtmist. Kuni 1990. aastani oli minu silmaring XX sajandi muusika vallas vägagi piiratud. Üheksakümnendad olid minu jaoks murrangulised, kuid horisondi avanemine oli liiga äkiline. See lõi kõik paigast ära. Tahtmised ja oskused ei läinud kokku." Kes otsib, see leiab; tänu tuttavatele tekkis Andrusel kontakt Sibelius Akadeemiaga. 1992. aastal alustas ta seal õpinguid dirigeerimise erialal. Tallinna ja Helsingi õpetamismeetodeid võrreldes märgib Kallastu, et kaalukauss kaldub Helsingi kasuks. "Muusikaakadeemiast sain teoreetilise aluse, Sibeliuses puhtpraktilise. Õpetamise põhimõtte Sibeliuses — ujuda ei saa ilma veeta. Igale õpilasele on ette nähtud nädalas pool tundi orkestriga. See tähendab, et tuleb ette valmistada üks sümfoonilise suurvormi osa ja juhatada orkestri ees. See võetakse videole ja pärast analüüsitakse." Kuna Kallastu on inimene, keda iseloomustab ergas vaim, mis pidevalt toitu vajab, asus ta dirigeerimisõpingute lõppedes õppima kompositsiooni. Eriti valgustuslikuks peab Andrus kompositsiooniõppejõu Paavo Heinineni mõju.

Pärnu Ooper on Andruse sünnitatud. Valu ja vaevaga ilmale toodud ning järjest suuremaks kasvatatud. "See, et ma Pärnus ooperiga mässan... Üle-eestilises mõttes ei saa sellest keegi ausalt öeldes aru. Eesti on väga Tallinnakeskne ja kui oled professionaalne muusik, siis peetakse normaalseks, et sa tegutsed Tallinnas. Mujal tegutsejaid peetakse pisut napakaks. Pärnu poolelt vaadatuna oli Ooper see, mis tollel hetkel Pärnu muusikaelu edasi viis. "Figaro pulma" lavastus 1994. aastal oli hea näide sellest, kuidas on võimalik ooperit huvitavalt teha. See ei olnud mitte ainult Pärnu muusikasündmus. Teha muusikateatrit teatrina veenvalt — see oligi "Figaro" edu põhjus."

Pärnu Ooperi hetkeseis on arenguteel oleva organisatsiooni hetkeseis. On asju, mis tehtud, asju, mis tegemisel, ja neid, mis plaanis.



Andruse arvates on suvi Pärnus aktiivne aeg, mida oleks rumal jätta kasutamata. Pärnu Ooperi tegevusest rääkides märgib ta, et üheks oluliseks osaks on kindlasti muusikakursused. "Matti Pelo on koolitanud Pärnu lauljaid ja teeb seda loodetavasti edaspidigi." Kallastu on ideedeinimine. Vaevalt on suvine ooperihooaeg läbi, kui juba käib töö Richard Straussi "Salomega" (peaosas Külli Tomingas) ja "Nüüdismuusika päevadega '99", pearõhuga eksperimentaalteatril. "Nüüdismuusika päevad '99" on minu jaoks suviste suurürituste laboratoorium. Loodan, et tekib meeskond, kes ideid genereerib ja teostab. Oluline on, et töötatakse teosega, mida Pärnus pole varem esitatud."

Meeskonnast räägib Andrus palju. Talle on tähtis, et tekiks kooslus, kus üksteist innustatakse ja osatakse tööd teha. "Ka dirigeerimine on meeskonnatöö. Olles dirigent, pead sa oskama vallandada meeskonna kõiki loominguilisi ressursse. Dirigent on innustaja. Jorma Panula ütleb õigesti, et pillimees mängib oma pilli ise, ta on seda aastaid õppinud. Dirigent ei pea teda õpetama pilli mängima, vaid ta peab looma terviku — kontseptsiooni, inspiratsiooni, tule." Meeskonna kujundamine on Kallastu sõnul keeruline ja aeganõudev töö. Seal peavad olema inimesed, kes, olles küll erinevad, peaksid suutma liikuda ühes suunas. "Sellise koosluse kujunemine on väga raske. Inimesed peavad oskama tööd teha, kuid ei tohi olla töönarkomaanid. Mõtet ei ole lorutajate seltskonnal ega ka sellisel, kes kogu aeg uhah. Lõpuks on toss väljas ja tulemust ei mingit. *Ratio* ja *emotio* peavad olema tasakaalus."

Isennast peab Andrus inimeseks, kes oskab piiri pidada ja oma jõudu jagada. "Hindan oma energiavarusid kaineelt. Jälgin end teadlikult, et mitte üle pingutada." Andruse põhimõte on mitte teha teistele seda, mida endale ei taha.

Oma elu jagamist kahe linna vahel peab Andrus normaalseks. "Selline telg, mille ühes otsas on Pärnu ja teises Helsingi, on elamiseks väga produktiivne. Helsingi on tõhus, hästi korraldatud linn, mis sobib ideaalselt töötegemiseks. Pärnu on linn, mis elukeskkonnana ei koorma. Seal on võimalik välja puhata, kui ei taha kogu aeg tegutseda.

Perekonnaks peab Andrus neid lähedasi, keda võib usaldada. "Naistel on minuga

raske. Annan endale aru, et sellisena, nagu ma olen, on mind raske taluda. Eriti ühiskonnas, mis pakub ka naistele väga palju võimalusi. Võib-olla mõnisada aastat tagasi oleks see olnud lihtsam, sest naise roll oli teistsugune. Intensiivset erialast tegevust ja kvaliteetset pereelu kokku viia on küllaltki keeruline."

Raamatutega on Andrusel soojad suhted. "Loen palju, rohkem väärtkirjandust. Hesse "Klaaspärlimäng" on mulle väga oluline. Samuti istub väga Thomas Mann. Eesti kirjandusest hindan Marie Underit ja Jaan Krossi. Mind ei huvita teosed, mille loomisele ei ole pühendatud piisavalt energiat. Kui näen, et minuga flirditakse — pakutakse kerget toodet, mis on kiiresti ja läbinähtavalt tehtud ning ülespuhvitud."

Osa inimesi peab Andrust mässumeelseks. "Kui see on mässumeelsus, et inimesel on ideed ja ta neid teostab, siis olen ma loomulikult mässaja. Nooruses seisnes mu mässumeelsus ka selles, et ma ei kuulanud mitte *heavy*-muusikat, vaid Arvo Pärti. Tema "Pro et contra" on vägagi mässumeelne teos." **Inimese eesmärgiks** peab Kallastu täiustumist ja arenemist. "Inimene peab arenema nii kaua kui elab. Kui ta areng peatub või kui ühiskond ta peatab, siis on sellest kahju. Peatumine tähendab, et lakkab uute ideede sünd ja nende teostamine."

ILONA VEIKE

Mõningaid fakte:

Üks asutajaid:

1987 Pärnu nüüdismuusika päevad, 1990 muusikateaduslik toimetus "Scripta Musicalia",

1992 Eesti Arnold Schönbergi Ühing, 1993 Pärnu Ooper.

Juhatanud:

1987 Viljandi vanamuusika päevade koor ja orkester,

1992–95 Sibelius Akadeemia õppeorkester, 1993 Joensuu Linnaorkester (Sibelius Akadeemia õppetöö raames),

1995 Pärnu Linnaorkester.

Teosed:

Sonaat klaverile neljale käele

Sonata chiesa viiulile ja orelile

"Nahakaupleja Pontus", ballaad häälele ja klaverile

Keelpillikvartett

Magnificat sopranile ja keelpillikvartetile

Vaimulikud laulud solistile, koorile ja orkestrile

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 KAREDA, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 10505, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

GERDA KORDEMETTS. Kark with a code (13)
The theatre critic Gerda Kordemets portrays Tõnu Kark, one of the most outstanding talents in Estonian theatre. He is quite rare among our leading actors in the sense that he has no formal acting training. Tõnu Kark is a self-taught man, he is thoroughly natural, an actor by the grace of God. Among his most significant roles are McMurphy in "One Flew over the Cuckoo's Nest", Jossif Stalin in "The Masterclass", Teddy in "The Faith Healer" Brian Friel's. Almost no Estonian feature film has managed without Tõnu Kark.

MARGIT-MARIANN KOPPEL. Between the cogwheels of the KGB - Heino Mandri (43)
In autumn 1948, the KGB special meeting or 'troika' reached a decision to deport to Siberia 59 persons who were connected with the resistance movement "Union of Armed Battle". One of these people was Heino Mandri, at the time an actor of the "Estonia" theatre. The historian M.M.Koppel introduces the so far unpublished documents concerning Heino Mandri (who died in 1990) and the KGB.

MARGOT VISNAP. The Tampere Theatre Festival - from a monoplay to Hamlet (55)
An overview of the Tampereen Teatterikesä, an almost-jubilee theatre festival which was held in Tampere last August. The most significant Finnish theatre festival has taken place for 30 years. This time, it was especially grand-scale and varied. The only regrettable thing was that no Estonian performance managed to get there.

JAAK RÄHESOO. The season in New York V (83)

In the latest instalment of his impressions of American theatre the author temporarily leaves the New York scene and gives an account of the 1997 Humana festival of new American plays in Louisville, Kentucky.

MUSIC

HEINO PEDUSAAR answers (3; 46)
This time, the magazine's long interview is conducted with Heino Pedusaar, the long-time sound manager and sound restorer at "Estonian Radio". As one part of his life work, "Anthology of Estonian records" and "Catalogue of Estonian records" were published.

HUGO LEPNURM. A few words about the Tallinn Cathedral organ (34)

The article gives an overview of the history of the Tallinn Cathedral organ and its recent restoration work.

EVI ARUJÄRV. "Nixon in China" - a semiotic provocation or a pragmatic double play? (37)
John Adam's opera "Nixon in China" (1987) had its Estonian concert premiere in May 1998. The conductor was Tõnu Kaljuste, leading singers were James Maddalena, David Wilson-Johnson, Stephen Richardson and Mati Turi). Evi Arujärv finds that the post-socialist Eastern capitalism with its collapsed old and rising new icons is a highly suitable and sensitive environment for this opera. "Nixon in China" fascinates not so much with its 'mutated' minimalism or stylistic eclecticism or its presentation of the power of synthesis. Much more intriguing is the semiotic provocation, the playing with double realities, social symbols and the conditionality of the perception of art in general.

IVALO RANDALU. ERSO 1997/98.

Numbers, discussions and reviews I (50; 96)
An overview of the Estonian National Symphony Orchestra's last season. The article contains summaries of the concert season's numerical indicators and evaluations. The first part is concentrated to the autumn season.

KAJA IRJAS. Falling stars of the white nights (73)

Only a dozen years ago it was a common thing to take the night train to Leningrad in order to attend a concert, go to theatre, visit a music shop or a library ... Many Estonian studied at the Leningrad Conservatory. Now everybody tends to look westwards; but one should nevertheless not forget that St.Petersburg is still one of the most significant music cities in the world. Kaja Irjas gives an overview of the St.Petersburg concert life, magazines of music, concerts, musical groups and ensembles. The article is to be continued.

Persona grata ANDRUS KALLASTU (91)

The young conductor and composer Andrus Kallastu (born 1967) has attracted attention in Estonian music life mainly as a generator and executor of ideas. He has been one of the founding members of the Days of the Pärnu Contemporary Music, the publication "Scripta musicalia" and the Estonian Arnold Schönberg Society. His so far the craziest idea - to establish the Pärnu Opera - was realised in 1993; and he even managed to stage "The Wedding of Figaro" in 1994. The latter is

considered one of the most fascinating opera performances in Estonia over the last decade (conductor Rolf Gupta, director Elmo Nüganen).

CINEMA

DEREK ELLEY. Quentin Tarantino (20)

An overview of Quentin Tarantino's (born 1963) earlier work, translated from the yearbook "Variety International Film Guide 1995".

ERIK BAUER. The Mouth and the Method (25)

The article, translated from the magazine "Sight and Sound" (March 1998), gives a short overview of Quentin Tarantino's third film "Jackie Brown" (1997), followed by an interview with Tarantino about his new film.

STELLA BRUZZI. Jackie Brown (30)

A short review of Quentin Tarantino's film "Jackie Brown", translated from the magazine "Sight and Sound", April 1998.

ÕIE ORAV. Looking Back at the Pärnu Festival of Documentary and Anthropological Films (60)

Between July 5 and 12th, the 12th Annual Pärnu International Documentary and Anthropological Film Festival took place. This year, about 30 documentaries were shown within the competition programme, and the same number were shown outside the official programme. In addition, there was a retrospective of 14 Estonian documentaries. The long article gives an overview of the Festival and introduces the most important

films. The main award - a Western Estonian blanket - was given to the Danish film-maker Bente Milton's 50-minute long documentary "Gaia's Children" (1997). The jury's verdict: the film is new and has positive attitude toward life, it is ennobling and offers a masterful cinematographic picture of the life of disabled people.

SULEV TEINEMAA. Where Is the Line? (67)

This article also tackles the Pärnu Film Festival. It describes films that were not mentioned in the previous article, but which also helped shape the Festival's standard and general outlook. The author remembers discussions that took place during the Festival. One of the topics was the relations between erotics (pornography) and art. This discussion was led by Edward Lucie-Smith, a prominent art historian and the chairman of the jury.

LIVIA VIITOL. The Return of the 'Prodigal Daughter' (70)

An interview with Kalli Paakspuu, an Estonian film-maker and anthropologist from Canada who was a member of the jury this year. She talks about her roots, her work and special interest in Eastern matters.

Behind and in Front of the Picture: The First Television Producers Trained at Home (80)

This spring, the first class of television producers graduated from the Tallinn Pedagogical University. 11 young people managed to finish the four-year course. The overview introduces these 11 persons, their work so far and their plans for the future.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

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, Räväla 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 üksikkesemplare. *Ars longa, vitu brevis est.*

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

NB! Praaekesemplarid vahetatakse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.

fraseerimine jäid sellest eeldatavast avastustundest üsna kaugemale. Ei olnudki nagu Pärt, vaid mingi asteeniline rahvusromantik. Pärt on oma muusikalises askeesis tegelikult üsna jõuline ja kirglik." E. A. leiab, et ebaõnnestus ka Brahms ja et siin lasus (pea)süü solistil: "Põhiprobleem oli, et Berman mängis naiselikult pehmelt, lüürilis-romantilis Brahmsi, aga orkester Volmeri juhatusel rõhutas Brahmsi muusika nurgelist dramatismi, karmi iseolekut. Ja aeg tiksus kummalgi omasoodu. [- - -] Rahvusromantismi ja modernismi piirimail sündis kõige vägevamat ja kõnekamat sümfonismi. Võrsuv modernism hakkas tasapisi romantilis isiksusekujundit hävitama, aga selle protsessi tähendus, paatos ja kurbus jäid muusikasse alles. See käib ka Nielsen'i sümfoonia kohta. [- - -] ERSO esitusest jäi kõrvu täpselt kujundatud soolofragmente (fagotid, flöödid, oboed) ja erinevaid keelpillivärve. Aga ka "lõtva" intoneerimist ja jõuetuid fraasilõppe, mis häirisid Pärdi puhul. Ehk tuleneb see rahvuslikust eripärast."¹⁸

4. detsember — "Tippmuusikuid", solistid Mark Lubotski (Holland) ja Ralf Gothóni, dirigent Ralf Gothóni. Kavas Mendelssohni Kontsert klaverile, viiulile ja orkestrile ning Mussorgski—Funteki "Pildid näituselt". I. R. leiab, et lahknemised duo koosmängus viitasid puudujärgile sissetöötamises. "Hämmastasid ka mõned tehnilised äpardused. Kumbki kunstnik ajas nagu oma asja: Lubotski mõõdukalt, elutarkuse ja rahuga iga fraasi vormides, Gothóni nooruslikult, ettearvatute sinna-tänna

¹⁸ "Eesti Päevaleht" 22. XI 1997.

ERSO kontsertmeister Maano Männi.
Harri Rospu foto



sõostudega." Kuidas pidi siis orkester end nende kahe vahel tundma?¹⁹

I. G. ütleb, et Funteki seade on võrdlemisi fantaasiavaene ja lihtsakoeline, karakteritele on küllaga ettehteid. Niisiis — kergekaaluline õhtu.²⁰

18. detsember — Beethoveni "Missa Solemnis", kaastegev EK oratooriumikoor, solistid Pia Freund (Soome), Marianne Eklöf (Rootsi), Jānis Sprogis (Läti) ja Hans Ahrens (Saksamaa), dirigent Andres Mustonen.

I. G. väidab, et teos nõuab suurejoonelist, mastaapset tõlgenduslikku haaret, jõulist esitusstrateegiat, osade üleminekute läbimõeldud tempovalikute taktikat, lisaks suuremaid ja väiksemaid kulminatsioonide, kammerlikemate ja *tutti*-plaanide esituslikult täpset topograafiat, seega nende veenvat paigutust üldises muusikalis-dramaturgilises protsessuaalsuses. Mustonenil oli see kõik olemas, kõik oli seejuures farsivaba. Varjukülgi ka: vähe oli koosmänguliselt täpseid sisseastumisi, repliigid "kõik umbmäärases suurusjärgus, tavaliselt pigem "vähem" kui "enam"". Garšnek ei jää rahule ka solistide ansambliga.²¹

I. R.: "... kõik esinejad olid tasemel. [- - -] Vahel tahtnuks võimsas helitihnikus kuulda täpsemalt mõnd pilli- või häälerühma, eristada olulisemat muusikamaterjali vähemolulisest. Selle enamasti täitumatuks jäänud soovi korvas ülikaunis *Sanctus* Maano Männi sisuka viiulisoolo ja vokalistide tasakaalustatud, kaunikõlalise kvartetiga."²²

(Järgneb)

¹⁹ "Muusikaleht" 1998, nr 1.

²⁰ "Sirp" 12. XII 1997.

²¹ "Sirp" 9. I 1998.

²² "Muusikaleht" 1998, nr 1.





Tallinna
toomkiriku
peaoreli ehitas
Saksa firma
"Wilhelm Sauer"
aastail 1913 —
1914 ja restauree-
ris sama firma
järeltulija
"Christian
Scheffler
Orgelwerkstatt"
1998. aastal.
Professor
Hugo Lepnurm
pühendas sellele
Avamängu
Saueri oreli
sisseõnnistamiseks.
Ervin Lausi fotod

