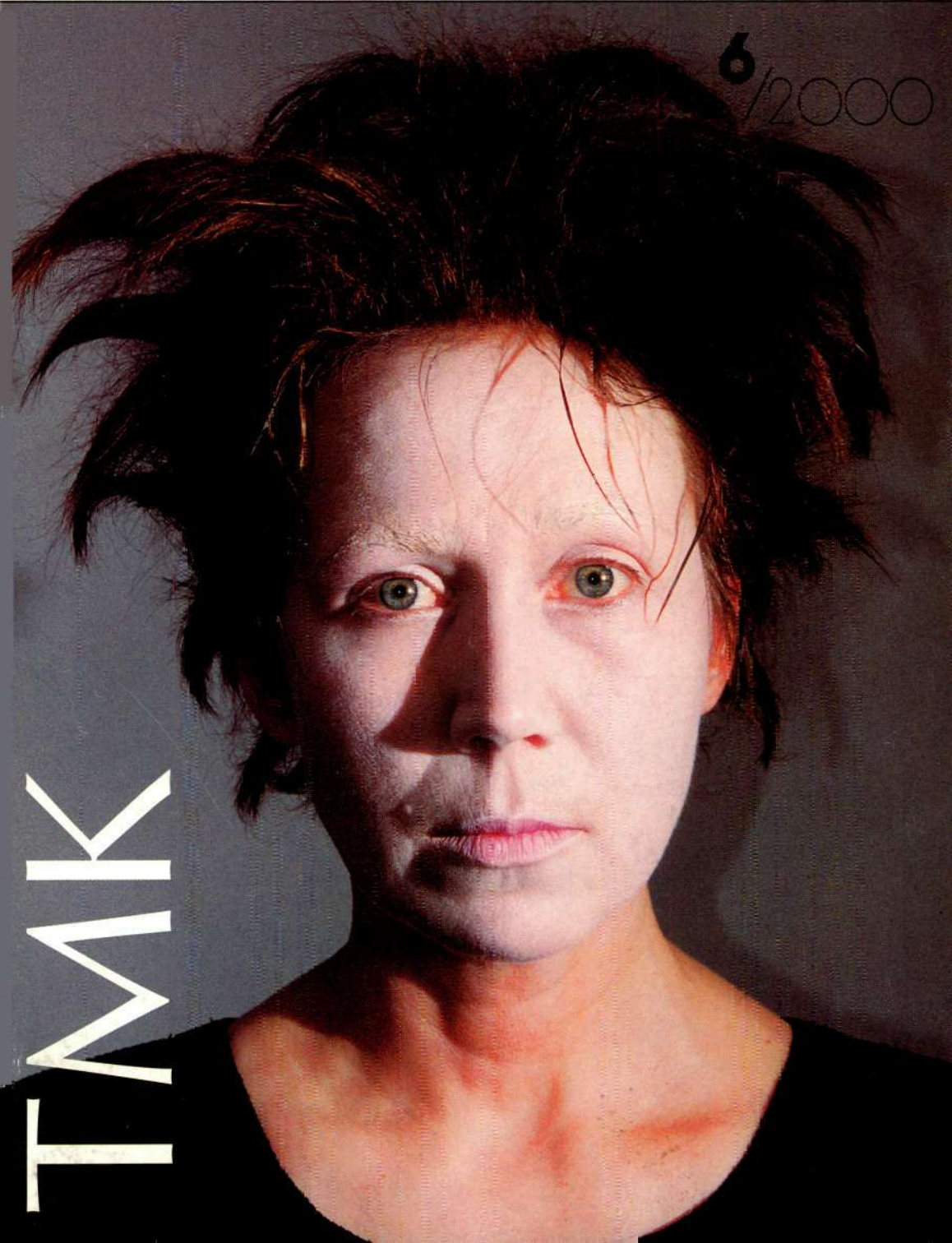


teater · muusika · kino

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

6/2000



TMK

6/2000

XIX AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 87
e-mail tmk@es-pak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 50 18 76
Muusikaosakond
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77
Infotöötaja
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

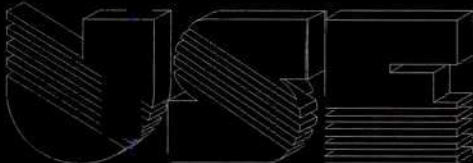
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

© "Teater. Muusika. Kino", 2000

Esikaanel:
Külliki Saldre W. Gombrowiczi "Laulatuse"
eel, aprillis 2000.

Rein Urbeli foto

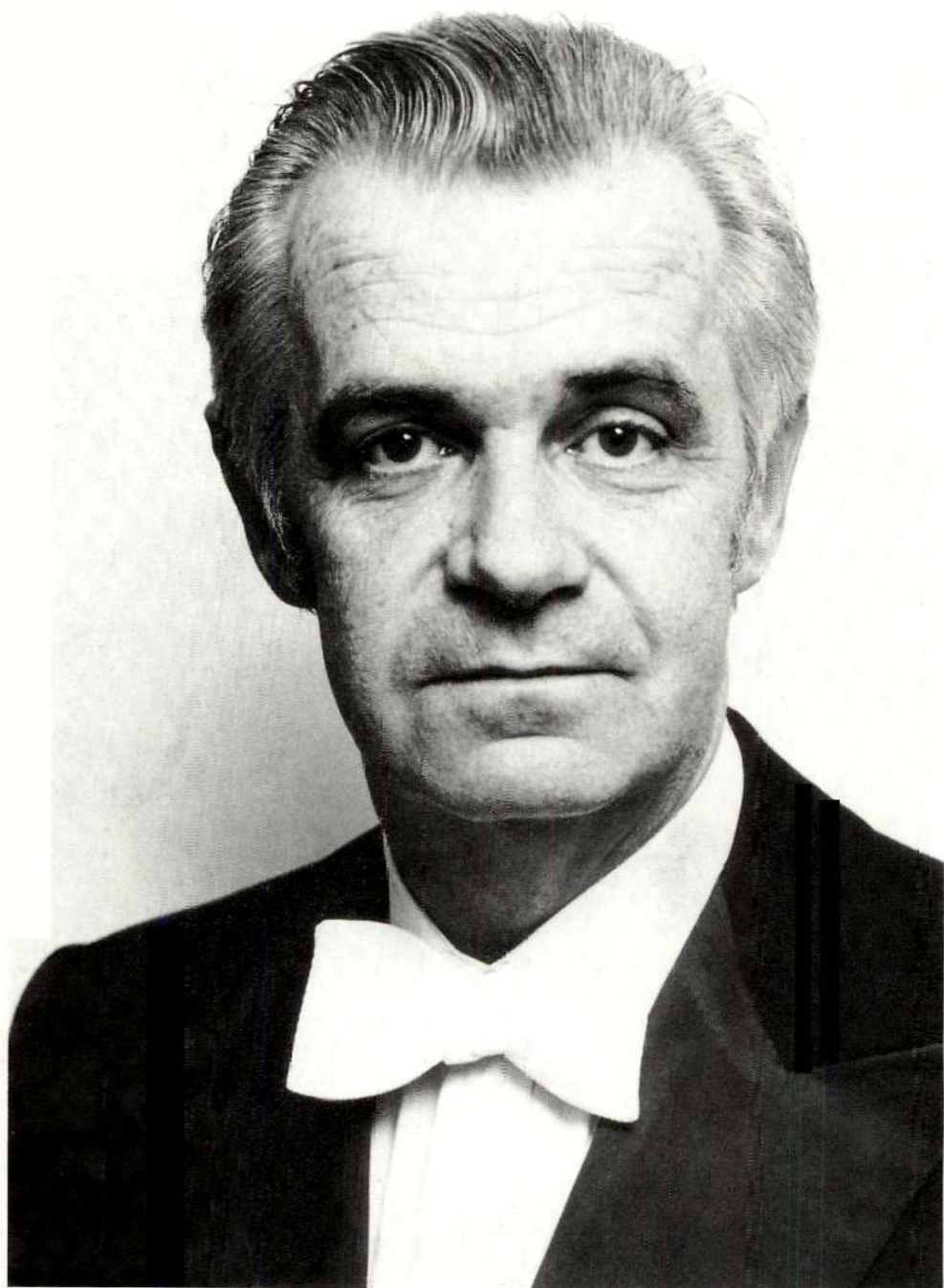
MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
<http://www.use.ee/tmk/TOCB/TEIENI>



Soft

SISUKORD

TEATER		
	KOLM TUNDI LAULATUSETA	17
Luule Epner	OHTLIKUD UNENÄOMÄNGUD (<i>"Laulatuse" kirjeldusi ja tõlgenduskatseid</i>)	21
Martin Kruus	PROOVI LEND (<i>Lavakunstikooli XIX lend lõpetab</i>)	29
Sven Karja	ÜHEPÄEVALIBLIKA LEND ÜLE VALGETE LAIKUDE (<i>"Ohver" "Endlas", "Lesed" Rakvere Teatris, "Sõbrad ja raha" "Ugalas"</i>)	33
Gerda Kordemets	NALJAKAS INIMENE MARIKA VAARIK ehk Panso ja rähnipoja ohtlike suhete hind varjudemaa kurvas kohvikus	37
Helle Leppik	PERSONA GRATA. INGOMAR VIHMAR	92
MUUSIKA		
Vladimir Igošev	IGOR BEZRODNY ENDAST, MUUSIKAST JA VIIULIMÄNGUST	3
	LEPO SUMERA 50	
Igor Garšnek	LEPO SUMERA — KULG LÄBI AJA JA MUUSIKA	43
Kristel Pappel	LUDWIG OHMANN, RAHUTU TEATRIHING (<i>XIX sajandi Tallinna Teatri direktorist, näitlejast ja lauljast ning heliloojast</i>)	50
KINO		
Jaak Lõhmus	PIMEDATE KINO EESTI MOODI (<i>III Pimedate Ööde filmifestivalist</i>)	57
Tarmo Teder	SÜDAMEKLOMP JA PELARGOONID (<i>Bruno Dumonti filmist "Inimlikkus"</i>)	65
Kristiina Davidjants	NAISED, FEMINISTID JA MUUD MARGINAALID (<i>Catherine Breillat' filmist "Romanss"</i>)	69
Tiina Tammetalu	RASKEMEELNE EVANGELIST BREILLAT (<i>Filmist "Romanss"</i>)	72
Jüri Liim	KADUNUD JA ÄRANEETUD LINN (<i>Andres Söödi ja Sabine Hackenbergi tõsielufilmid Paldiskist</i>)	75
Leonhard Lapin	KAUNITARID JA KOLETIS (<i>Andres Söödi dokumentaalfilmist "Peaarhitektid"</i>)	81
	SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS	85



Igor Bezrodny 1992. aastal.

IGOR BEZRODNY ENDAST, MUUSIKAST JA VIULIMÄNGUST

See intervjuu jäi oma ilmutamisega TMKs ehk pisut hiljaks, kuigi mõtted, mis siin avaldatud, ei vanane vist kunagi. Silmapaistev viuldaja, dirigent ja pedagoog Igor Bezrodny sündis Tbilisis 7. mail 1930, tänavu oleks ta saanud seitsmekümneaastaseks. Lisaks tegevusele viuldajana ning pedagoogitööle Moskva konservatooriumi professorina ja viulikateedri juhatajana on ta juhatanud aastail 1976—1981 niisugust suurepäraselt kollektiivi nagu Moskva Kammerorkester, aastail 1986—1990 oli ta iibe Põhjamaade vanima siimfooniaorkestri Turu Linnaorkestri dirigent, aastast 1990 kuni oma surmani Helsingi Sibeliuse Akadeemia viiuliprofessor. Eesti Muusikaakadeemiaga oli ta seotud aktiivselt, külalisprofessor-konsultandina ja juhatades EMA orkestrit alates 1980. aastatest kuni oma surmani 30. septembril 1997. Eesti viuldajaid oli professor Bezrodny esimesi õpilasi Moskva konservatooriumis ja hiljem assistentuur-stažuuris tema hilisem abikaasa Mari Tampere, järgnesid Eva Punder (assistentuur-stažuur), Aet Ratassepp (konservatoorium ja assistentuur-stažuur), Anu Järvela, Andrus Haav ja Ruth Haav (magistrantuur, Sibeliuse Akadeemia Helsingis). 1994. aastal valis Eesti Muusikaakadeemia ta oma audoktoriks. Igor Bezrodny ja Mari Tampere tütar Anna-Liisa Bezrodny valiti tänavu viuldajana esindama Eestit Eurovisiooni noorte interpretide konkursil Bergenis.

Olete pärit viuldajate perekonnast, isa ja ema olid mõlemad viuldajad?

Minu isa Semjon Iljitš oli 1930. aastatel Tbilisi Filharmoonia Orkestri kontsertmeister ja Tbilisi konservatooriumi õppejõud, tema klassis õppis ka tema tulevane naine ja minu ema Tatjana Pogoževa. Hiljem sai emast Moskva konservatooriumis professor Jampolski aspirant ja assistent. Mõlemad õpetasid ka aastaid Moskva Keskmuusikakoolis. Nad olid väga erinevad viuldajad. Ema oli lüürilist laadi, tal oli väga ilus toon, ja repertuaar, mida ta mängis, vastas tema olemusele. Isal seevastu oli väga jõuline ja virtuoosne tehnika, see oli vahest tema peamisi omadusi, mida mäletan. Kuid piisab, kui ma ütlen, et isa oli Nõukogude Liidus esimesi viuldajaid, kes mängis praeguseks selliseid kuulsaid teoseid nagu Szymanowski "Nokturn ja tarantella", Raveli "Mustlanna" jt. Tema juures õppis Moskva Keskmuusikakoolis mõnda aega ka selline suurepärane viuldaja nagu Philip Hirschhorn, kes sai omal ajal Brüsseli konkursil esimese preemia.

Kuueaastaselt hakati minulegi viiulit õpetama. Hiljem rääkisid vanemad, et ma tahtnud saada hoopis dirigendiks. Kuid nõnda noorelt oli seda võimatu õppida ja vastavalt perekonna traditsioonile tuli mul siiski viulist alustada.

Teiegi õpetajaks sai Moskva konservatooriumi tuntud pedagoog professor Abram Jampolski?

1937. aastal, olin siis seitsmene, viidi mind Moskvasse ja näidati Jampolskile. Mäletan selgesti seda esimest kohtumist oma tulevase õpetajaga. Ta astus mu juurde, vaatas lahkelt otsa ja silitas mul pead. Too sõbralik puudutus jäi mulle eluks ajaks meelde. See sümboliseeris nagu kõike seda, mida hiljem tundsin Jampolski klassis õppides. Mul vedas, isegi väga vedas õpetajaga. Jampolski oli suur nii pedagoogina kui ka isiksusena. Kahjuks hakkab tema nimi praegu juba nagu unustusse vajuma. Sellest on väga kahju. Jampolski andis vene viulikoolile enam kui mõnigi teine, kellest praegu ehk rohkem räägitakse, kelle juubeleid tähistatakse jne. Ta on veidi ülekohtuselt varju jäänud.

Kui kaua te tema juures õppisite?

Kaheksateist aastat. On muidugi üsna harv juhus õppida nii pikka aega ühe õpetaja juures: kümme aastat Moskva Keskmuusikakoolis, viis Moskva Riiklikus Konservatooriumis ja kolm aastat veel sealsamas aspirantuuris.

1947. aastal osalesid kolm Jampolski õpilast rahvusvahelisel konkursil Prahas...

See oli esimesel rahvusvahelisel noorsoofestivalil Prahas. Olin siis seitsmeteistkümneaastane ja sattusin sinna eneselegi ootamatult. Pärast sõjast tingitud suurt pausi oli maailmas tekkinud ilmselt palju uusi ja andekaid muusikuid, nii et see oli tõeliselt rahvusvahelise tasemega võistlus, vaatamata sellele, et toimus noorsoofestivali raames. Sellest võtsid osa kõigi erialade muusikud: tšellistid, pianistid, viiuldajad, lauljad. Nõukogude Liidust sõitsid sinna Leonid Kogan, Julian Sitkovetsky ja mina. Kõik kolm olime Jampolski õpilased. Ja juhtus nii, et kõik kolm jagasid ka esimest preemiat, kuigi olime erinevas vanuses ja erinevas õpingute staadiumis. Tegime oma õpetajale toredate kingituse. 1949. aastal osalesin samas Prahas Jan Kubelíku nimelisel konkursil, 1950. aastal aga Bachi-nimelisel, see oli pühendatud helilooja 200. surma-aastapäevale.

Mõlemal võitsite esimese preemia?

Ma olin vist esimesi Nõukogude viiuldajaid, kes võitis kolmel korral esimese preemia. Muide, 1951. aastal saime koos Mstislav Rostropovičiga ka Stalini preemia (hilisem riiklik preemia). See kõik andis mulle võimaluse alustada avalikku kontserttegevust. Kuigi jätkasin Moskvas oma õpinguid, esinesin neil aastail palju.

Olite esimesi viiuldajaid, kes 1940. aastate lõpul ja 50-ndatel esines nii paljudes maades?

Täna oleks vist lihtsam meenutada, kus ma e i esinenud — Austraalias, Aafrikas... ongi vist kõik. Kõiki teisi maailmajagusi külastasin, eriti palju esinesin Ladina-Ameerikas. Käisin esimesena ka Kuubas. Veel enne Castrot, enne revolutsiooni, kui seal valitses Battista. Ühele muusikule, kes sõidab Havannasse kontserti andma ja satub vanglasse, oli see paras "seiklus". Asi oli selles, et Havannasse jõudnud, nõuti minult sõrmejälgi. Mina keeldusin, sest arvasin, et sõrmejälgi annavad vaid kurjategijad... Veetsin kummalise öö vanglas, ümbritsetuna kõikvõimalikest kahtlustavatest kuubalastest. Hommikul tuiskas minu kongi mingi kallilt lõhnastatud elegantne daam. Sain kohe vabaks ja luksusmasinas sõidutati mind normaalsesse hotelli. Daam osutus Battista abikaasaks, kes ka Havannas minu kontserti korraldas.

*Igor Bezrodny oma ema Tatjana Pogoževaga
1950. aastate lõpul.*

Üheksa-aastane Igor Bezrodny $\frac{3}{4}$ Stradivariusega.



Millal te õpingud lõpetasite?

Konservatooriumi lõpetasin 1953, kuid jäin pärast seda veel kolmeks aastaks Jampolski juurde aspirantuuri. See oli siis nagu *Meisterschule*. Sel ajal sain oma õpetaja assistendiks. Seda võib pidada ka mu pedagoogilise karjääri alguseks. Pärast sain konservatooriumis oma klassi ja nii liikusin tasapisi edasi, sain dotsendiks ja hiljem professoriks ning juhatasin hulk aastaid viiulikateedrit, see tähendab Moskva konservatooriumis muidugi.

Mille poolest oli teie õpetaja professor Jampolski siiski nii eriline pedagoog? Milles seisnesid tema väärt omadused pedagoogina?

Ta oli suurepärane pedagoog ja muusik. Jampolski oli väga hea viiuldaja, kuid mängis hästi ka klaverit. Vahel, kui kontsertmeister puudus tunnist, saatis ta ise peast kõige keerulisemaid teoseid klaveril. Jampolski oli entsüklopeediliselt haritud muusik ning tal oli väga hea metoodika. Kuid see peamine, mis teda teistest õppejõududest eristas, oli tema erakordselt hea vaist, erakordselt täpne nägemus oma tulevasest õpilasest, selle isikupärast. Nagu mitte keegi teine, oskas ta oma õpilase juures kohe ära tunda mingid isikupärased jooned ja arendas neid väga oskuslikult edasi. Tal oli tohutu hulk õpilasi, paljud neist saavutasid hiljem suure kuulsuse. Ja kui vaadata meid kõiki — oleme tegelikult üsna erinevad. See mängu individuaalsus kujunes õppeprotsessis, mida Jampolski suurepäraselt valdas. Ta ei kõrgendanud tunnis kunagi häält, see oli selline vaikne protsess. Ta ei kiirustanud kunagi õpetamisel. Jampolski oskas jagada oma nõuandeid kuidagi nii, et õpilane tuli ise selle peale, mida talt oodati. Mäletan, et ta hääldas tunnis mingeid vaikseid sõnu, mõnikord isegi ebakonkreetselt, tuln koju ja järsku tundsin, et olin midagi leidnud. Olin uhke, et avastasin selle "millegi" iseseisvalt. Ilmselt oli see üks Jampolski pedagoogilisi nippe. Tulemuseks oli, et kõik tema õpilased seisid tulevikus omal jalul ja arenesid aktiivselt edasi.

Jampolskit tõstis teistest esile tema hämmastavalt täpne ja delikaatne õpetamise viis. Olgu kas või selline näide: ta ei lasknud meil kunagi teise õpilase pealt strihhe ja aplikatuuri maha kirjutada. Me muidugi tegime seda sageli, lihtsalt aja kokkuhoidmise mõttes. Samas ta selgitas alati, miks tuleb mängida nii ja mitte

Professor Abram Jampolski (ees keskel) viiuliklass umbes 1940. aastal. Mängib Igor Bezrodny, tagumises reas kolmas Zinaida Gilels, neljas Arnold Katz; ees seisavad (Jampolskist vasakul) Mark Lubotsky ja Niina Beilina; Jampolski taga, viiuli ja pioneerirätikuga, Leonid Kogan; paremalt teine Julian Sitkovetsky.



teisiti, näitas, kuidas see mõjutab fraseerimist ja teisi mängu komponente. Tunde tegi ta kodus. Mõnikord — väga harva, erakordsetel juhtudel — määras tunni õhtuks. Teadsime, et kui tund toimub õhtul, on oodata midagi erilist. Kord määrati ka minu tund õhtuks. Õppisin tookord Mozarti Neljandat kontserti *D*-duur. Ta piinas mind üle kahe tunni. Selle aja jooksul jõudsin ära mängida vaid esimese soololõigu, kuni esimese pausini. Ta piinas mind, piinles ise, läks üleni higiseks. Ma olin juba ära vaevatud, tema aga noris, või öieti ei norinud, aga töötas minuga läbi iga noodi võtmise, iga striihi, poognatöö, karakteri, tempo. Ja kui ma lõpuks ära vaevatuna talt küsisin: "Abram Iljits, mispärast te nii teete? Ma ei mängi enam edasi!" — vaatas ta mind kavalalt ja ütles: "Ma lihtsalt näitan sulle, kuidas peab niisuguse materjaliga töötama. See on Mozart, Igor!" Ja veel. Ta ei lasknud mul visalt Beethoveni kontserti mängida. Olin läbi mänginud juba kõikvõimalikud konserterid, esinesin avalikult. Palusin, et ta laseks mul Beethoveni kontserti mängida — ei lasknud. Küsisin: "Miks?" Ta vaikis pikalt ja ütles naeratades: "Aastad mööduvad ja sa mõistad ise, miks." Hiljem, veidi enne oma surma andis ta selle mulle ootamatult mängida: "Noh, nüüd mängi!" Kuid alles nüüd ma mõistan, miks ta nii tegi — see on vaieldamatult tipp nende teoste seas, mis eales viiulile loodud. See on Mont Blanc või veel midagi kõrgemat, milleni jõuda on tohutult raske. Olen seda mänginud umbes sada korda, väga erinevatel kontsertidel, kuid alles nüüd tean, kui raske see teos tegelikult on! Kui palju see nõuab viiuldajalt professionaalseid, interpretatsioonilisi, intellektuaalseid ja emotsionaalseid omadusi — kõike koos. Kõigist selle teose esitustest, mida kuulnud olen, on minu arvates olnud täiuslikem Henryk Szeryngi oma. See on Beethoveni Viiulikontserdi esituse kõrgeim tase.

Kuid Jampolski oli kahtlemata vene viiulikooli silmapaistvamaid ja tüüpilisemaid esindajaid.

Rääkige, palun, mõni sõna vene viiulikoolist, mida selle all öieti mõeldakse?

Mulle tundub, et see, mida praegu vene viiulikooli puhul nii sageli tüüpiliseks nimetatakse, ei ole siiski peamine. Mis siis on? Kõigepealt võiks rääkida maksimaalselt loomulikust käte tööst, s.o viiuldaja käte liikumise protsessist. Mida see tähendab? Arvan, et parimad vene viiulipedagoogid on püüelnud selle poole, et õpilane jõuaks võimalikult täpsele tunnetusele sellest, kuidas mõlemad käed

Kava 1960. aastate algusest.

ROYAL FESTIVAL HALL
General Manager: T. E. Bean, C.B.E.

VICTOR HOCHHAUSER presents TWO CONCERTS by the
OUTSTANDING SOVIET VIOLINIST
IGOR BEZRODNY

<p>Sunday Evening, March 22nd at 7.30 BRAHMS CONCERT Variations on a Theme of Haydn Violin Concerto in D Symphony No. 1 in C minor ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA Conductor: ALEXANDER GIBSON</p>	<p>Thursday Evening, March 26th at 8.0 BEETHOVEN CONCERT Overture: Leonora No. 3 Violin Concerto in D Symphony No. 7 in A LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA Conductor: GEORGE HURST</p>
---	---

TICKETS: 5/- 7/6 10/- 12/6 15/-
From Royal Festival Hall (WATERloo 3191) and Agents
ON SALE FEBRUARY 21st for MARCH 22nd, and FEBRUARY 26th for MARCH 26th

tõhusaimalt tööle panna — milline lihaste osa, lihasgrupp või käte osad peavad kaasa töötama... Sel moel saavutatakse mängus loomulikkus. Mäletan Jampolski fraasi: "Saa aru, Igor, muskel, lihas, mis mängu ajal töötab, peab olema elastne!" See on hea mõte. Teine oluline joon — suur tähelepanu viiuli akustikale, selle võimaluste tunnetamisele. See on küsimus kõlast. Jampolski ja mitmed teised suured vene pedagoogid olid väga nõudlikud kõla puhtuse ja värvi suhtes. Jampolski oskas seda suurepäraselt arendada. On veel üks joon, mis on erakordselt oluline ja tüüpiline vene viiulikoolile — ettekujutus täielikust interpretatsioonilisest vabadusest. Ütleksin nii: lubatud on kõik peale maitsetuse.

Mulle tundub ainult, et tänapäeval on ettekujutus vene viiulikoolist kuidagi moonunenud, see ei ole täpne. Räägitakse pigem üksikutest välistest tunnustest. Olen kuulnud räägitavat vene viiulikoolist nii, et see on diktaat, et on tegemist kategooriliste nõuetega mängule — kuidas peab mängima, kuidas käed liikuma, kuidas musitseerima, kuidas interpreteerima muusikat—, ja ainult nii ega mitte teisiti! Kiiremini-tugevamini mängida, kuni agressiivsuseni!

Kust see tulnud on?

See on seotud rahvusvaheliste konkurssidega. Tean seda, sest olen žüriiliikmena osalenud paljudel neist. Meenutaksin siin ühte episoodi oma elust, hoopis teisest valdkonnast. Olin kahekümnesel Pariisis ja läksin seal vaatama iludusvõistlust. Istusin kõrvalt ühe vanema härraga, kes ilmselt jagas väga hästi naiste ilu küsimust. Arvatavasti professionaalselt. Meie vahel arenes vestlus. Tüdrukud tulid lavale, üks kenam kui teine, ja kui tuli järjekordne neist, ütlesin oma naabrile: "See tüdruk võidab kindlasti!" Ta hakkas naerma ja ütles: "Noormees, te ei saa ilmselt nendest võistlustest midagi aru! See saab viimase koha!" Mina vastu: "Miks?" — "Ta on liiga omapärane!" Ja hakkas mulle ette lugema parameetreid, nõudeid, mis esitatakse osalejale — sentimeetrites või tollides, ma enam ei mäleta. Kõik need — ümbermõõdud, suurused, pikkused... kuni peaaegu juuste hulgani peas — pidid vastama kindlatele nõuetele. Ainult siis võis tüdruk tulla esimeseks. Ja loomulikult, kui see kõik lõppes, sai minu lemmik viimase koha, aga esimeseks tuli tütarlaps, kes oli küll väga ilus, kuid ei kõitnud mitte millegi erilisega, tal puudus igasugune omapära. Kuid ta vastas ettenähtud parameetritele.

Mulle tundub, et muusikute konkurssidel toimub mõnikord midagi analoogilist. Kuid mitte alati. Žüriides istuvad erinevad inimesed mitmesugustest koolkondadest, erinevate arusaamadega ideaalsest viiulimängust... Antakse punkte. Ma võin anda viiuldajale, kes on väga isikupärane ja meeldib mulle, kõrgeima hinde, minu kõrval aga istub keegi teine professor, kellele see ei meeldi, ja ta paneb — madalaima hinde. Lõpptulemuseks on keskmine hinne. Ja huvitav, perspektiivikas mängija võib saada madalama hinde kui see, kes vastas "kõigile parameetritele". Too küll ei rabanud kedagi, kuid tal olid täpselt vastaval tasemel nii tehnika, kõla kui ka esitus. See ei šokeerinud kedagi, ta esines v e e n d u n u l t — närvid olid head! Ja nii võib võita. Mõnelegi noorele tudengile võib see negatiivselt mõjuda — "jaa, see viiuldaja mulle küll eriti ei meeldinud, kuid ta võitis, järelikult nii peabki mängima, et konkurssidel tunnustust saavutada!" Aga nende kaudu pääseb esinema.

Ja nii ladestub üks kiht teisele, aga konkursse on ju palju, ja formeerubki "edukas, läbilõõv mängustiil", mis kahjuks õigustab end vaid esimese preemia saamisel... Nõukogude Liidus oli hulk tuntud pedagooge, kes endale nii karjääri tegid, koolitades oma õpilasi esimesi preemiaid saama. Mängustiil standardiseerus ja muutus selliseks osavaks läbilõögistiiliks. Ja just seda hakati sageli esile tooma kui tüüpilist. Kahetsväärne eksitus: vene viiulikooli parimad esindajad ei paista silma huvitava omapäraga, kuid neil on suurepärase tehnika, nad on äärmiselt professionaalsed ja oma mängustiililt väheke agressiivsed.

Milliste konkursside žüriis olete olnud?

Mitmel korral Tšaikovski-nimelise, Wieniawski-nimelise, Vaclav Humli nimelise konkursi žüriis Zagrebis, Sibeliuse, Szigeti konkursil ning Amsterdamis, Tokios, Freiburgis ja mujal.

Missugustes kuulsates kontserdisaalides te olete esinenud viiuldajana?

Mul on olnud õnn esineda Euroopa ja Ameerika kõige kuulsamais saalides — New Yorgi *Carnegie Hall*, Amsterdami *Concertgebouw*, Viini *Musikverein*'i saal, *Royal*



*Moskva
Konservatooriumi
Suures saalis
1960. aastate
lõpul.*

Festival Hall ja *Royal Albert Hall* Londonis jne. Muide, kõige ebameeldivamad mälestused on mul seoses esimese turneega USAs. Esinesin New Yorgi *Carnegie Hall*'is, hiljem Chicagos. Kuid juhtus nii, et lennuk, millega ma Moskvast New Yorki lendasin, seisis halva ilma tõttu Pariisis terve ööpäeva. New Yorki jõudsin alles kontserdi päeval — arvestage nüüd ajavahet! Nii ei jõudnudki ma aklimatiseeruda ega sealse ajaga kohaneda. See oli aga mu esimene esinemine USAs ja tolles kuulsas saalis. Mu enesetunne polnud just mitte sajaprotsendiliselt hea. Kuid mängisin normaalselt, midagi ei juhtunud. Vastukaja oli küllaltki tagasihoidlik. Minu järgmine kontsert toimus Chicagos. Selleks ajaks olin end juba kogunud ja ka kontsert oli vist hea. Pärast kontserti astus mulle täiesti ootamatult esinejate tuppa Henryk Szeryng. Sealt sai alguse meie aastaid kestnud sõprus. Kohtusime hiljem palju, eriti Zagrebis Vaclav Humli konkursi žüriis, kus tema oli esimees, mina aga tema asetäitja. Istusime kõrvuti ja mul oli võimalus temaga paljust rääkida. Ta oli suurepärane muusik, ütleksin, et viiularistokraat.

Pärast Chicago kontserti tuli mu tuppa ka tuntud vene tšellist Raya Garbousova, kes elas kogu oma elu Ameerikas. Mäletan, et teda autosse aidates — avasin tohutu suure "Fordi" ukse, see oli raske — lõin ukse kinni nii, et mu parema käe põial jäi ukse vahele. Murdsin luu. Kontserdireis tuli katkestada ja pärast seda ei saanud ma aasta otsa üldse mängida.

Kuidas tekkis mõte hakata dirigeerima?

Eks too lapsemõte, unistus hakata dirigeerima, oli mul kogu aeg olemas ja lõpuks ma lihtsalt realiseerisin selle. Tol ajal hakkasid ilmuma lavale dirigendid, kes olid küll suured muusikud, kuid polnud dirigeerimist spetsiaalselt õppinud. Nad juhatasid parimaid orkestreid, saavutasid edu ja tunnustust. Mina olin aga nii-öelda *hobby* suhtes väheke ettevaatlik. Pidasin ja pean ka praegu dirigeerimist väga raskeks elukutseks, sest see on tõesti väga keeruline ja nõuab, olgugi küpselt, valmis muusikult, väga spetsiifilist annet ning samasugust väljaõpet, nagu saavad mis tahes instrumentalistid oma erialal. Seetõttu otsustasin, et hakkan taas üliõpilaseks, kuigi olin ise samal ajal juba dotsent või isegi professor. Sattusin sellega muidugi nii mõnegi oma kolleegi naerualuseks. Olin aga pähe võtnud, et vaid nii võib see sündida.

Kelle juures te dirigeerimist õppisite?

Mul vedas ka siin õppejõududega. Esimeseks, kes mind üle vaatas ja katsetas, oli Nikolai Anossov, väljapaistva dirigendi Gennadi Roždestvenski isa. Pärast käisin Leo Ginzburgi klassis — Ginzburg oli väga hea, professionaalne dirigent—, aga ka Boriss Haikini klassis. Haikin oli erakordselt huvitav, loominguline, emotsionaalne, kuid väga nõudlik inimene. Niisuguste spetsialistidega suhtlemine andis mulle mõistagi tohutult palju! Mõne aasta pärast otsustasin lõpuks ka ennast selles rollis proovida. Minu debüüt dirigendina toimus Siberis, Irkutskis. Mäletan hästi seda kohutavat hirmu, mida üle elasin, kui läksin esimest korda lavale suure orkestri ette. Pidin juhatama Tšaikovski avamängu-fantaasiat “Romeo ja Julia”. See teos algab vaikse koraaliga fagottidelt ja klarinetitelt. Pabinaga läks mul meelest, kus nad orkestris istuvad. Ma ei suutnud neid silmadega kuidagi üles leida, et peale hakata. Kontsertmeister, minu vana tuttav Jampolski klassist, vaatas mulle arusaamatusena otsa ja sosistas: “Miks sa peale ei hakka? Hakka ometi pihta!” Pigistasin silmad kinni ja lõin lihtsalt kuhugi orkestri keskele *Auftakt*’i lahti. Kui nad lõpuks mängima hakkasid, nägin ka mina neid. Niisuguse idiootliku juhtumiga algas mu dirigendikarjäär.

Pärast edenes see tasapisi. Püüdsin kõigest hingest end proovile panna, mitte Moskvast, vaid kuskil kaugemal. Siis tuli aga hetk, mil pidin Moskvast dirigeerima. See oli Moskva Raadio Suure Sümfooniaorkestriga. Rumalusest ja kogenematusast valisin kava esimeseks numbriks Wagneri avamängu “Nürnbergi meisterlauljatele”, andmata enesele aru, kui võrd raske asi see tegelikult on. Mäletan, et istusin värisedes Moskva Konservatooriumi Suure saali esinejate toas. Saal oli täis. Tol kontserdil osalesid kaks silmapaistvat muusikut — Dmitri Baškurov ja Mihhail Homitser, kes meelitasid muidugi publiku kohale. Nõndaks. Orkester istub laval, aga mina lödisen lava taga artistide toas! Järsku astus sisse tolleaegne Moskva konservatooriumi rektor Aleksandr Svešnikov. Ta oli väga suurt kasvu ja kui rääkima hakkas, oli tal komme

1982. aasta paiku järjekordse konkursi žüriis: Henryk Szeryng, Igor Bezrodny ja Ljerko Spiller.





Igor Bezrodny dirigeerimas 1970. aastate lõpul.

alati millegipärast mitte kaasvestlejale otsa, vaid väheke kõrvale ja lakke vaadata. Ja nii, vahtidest minust mööda, lakke, küsis: "Mis siin täna toimub?" — "Sümfoonia-kontsert." — "Kes juhatab?" — Osutasin kohmetunult endale. Ta vaatas mu peale ja ütles: "Olete hull või!?" Seejärel küsis: "Millega te oma kontserti alustate?" Vastasin: "Meistersingeritest." Ta vaatas mind veel tähelepanelikult, kehtas õlgu ja ütles: "Kas teate, et (öeldes ühe tuntud dirigendi nime) alustas hiljuti Leningradis seda avamängu "kolme", mitte "nelja peale" ja orkester oli sunnitud mõne takti järel loo katkestama." Nii "julgestas" ta mind enne mu debüüti, ja sel hetkel lükati mind lavale. Pidin alustama tolle "Meistersingerite" juhatamist... Mäletan, millist metsikut vaeva nägin žestiga alla — "üks" —, et mitte viia kätt paremale. Juhtisin vaevaga käe vasakule, et oleks ikka "nelja peale", mitte "kolme peale". Küllap algab iga uus asi mingite raskustega.

Hiljem see laabus, omandasin järk-järgult paremini uut repertuaari, hakkasin saama kutseid esinemisteks. Juhatasin väga mitmeid orkestreid — Moskvas, Leningradis, teistes Nõukogude Liidu linnades ja välismaal — Soomes, Tšehhoslovakkias ja mujal.

Eks ma tahtsin oma tegevusringi lihtsalt laiendada.

Aga viiul?

Viiulit armastan ma väga. Olen seda kogu elu armastanud. Kuid mind tõmbas vist "suure instrumendi" poole, aga mitte ainult selles ei ole asi. Ma olen ilmselt alati tahtnud teha kõike, mida üks interpreteeriv muusik võiks — mängida viiulit, dirigeerida, siis on mul olnud õnn mängida palju aastaid trios.

Juhatasite aastaid ka Moskva Kammerorkestrit?

Selle orkestri rajaja Rudolf Baršai lahkumise järel Nõukogude Liidust sai dirigenditöö mu elus peamiseks. Töötasin selle suurepärase kollektiivi juhina aastail 1976 — 1981.

Pärast jätkasite dirigendina Turus?

Jätkasin dirigendina külalisesinemisi ja siis kutsuti mind alalisele lepingulisele tööle Turu Linnaorkestri juurde. Turu on suur linn hea orkestri ja hea kontserdisaaliga.

Ma ei ütleks, et see oli töö väga suure sümfooniaorkestriga. Kuid ma sain seal end siiski mingil määral realiseerida dirigendina. Olin Turu Linnaorkestri juures tegev neli aastat ja juhatasin seal kokku umbes kuutkümmend kava. Enamikku teoseid tuli mul õppida algusest peale, sest tol ajal polnud mu repertuaar veel eriti rikkalik. Praegu on mul olemas juba suur sümfooniline repertuaar ja ma lihvin seda pidevalt edasi.

Paralleelselt jätkus muidugi töö pedagoogina?

Jah. Moskva konservatooriumis, 1990. aastast ka Helsingis Sibeliuse Akadeemias. See on oma korralduselt väga hea muusikaõppeasutus, suurim kool Soomes. Kuna Moskva konservatoorium palus mul ka seal jätkata, olen teinud seda võimalust mööda periooditi.

Lisaks regulaarsele tööle pedagoogina teete ka meistriklasse ja -kursusi?

Olen teinud seda aastaid, väga mitmel pool — New Yorgis, Londonis, Lyonis, Dortmundis, Soomes, Slovakkias, Austrias, Iisraelis, Jaapanis... Mulle meeldib sellega tegelda, kuigi tean, et kõik need kursused... ühesõnaga nad ei ole just alati piisavalt tõsiselt võetavad — lühikese ajaga, mõne päeva ja nädalaga on raske noortega midagi olulist ära teha. Parem oleks seda teha kas pikema aja jooksul või kuidagi teistmoodi... Aga sellegipoolest on see väga huvitav.

Kuidas suhtute kriitikasse?

Olen alati lugenud oma kontsertide retsensioone, nii viiuldaja kui dirigendina. Austan kriitikat, kuid pole selles kindel, kas viiuldaja karjäär peaks just sellest sõltuma, mis temast kirjutatakse. Küsin oma õpilastelt sageli, kuidas kontsert läks, et mis ja kuidas... Ja kui mulle räägitakse kõigepealt, mis lehes kirjutati, näib see alati väheke naljakas. Tavaliselt ma küsin seepeale: "Aga kuidas sa mängisid?" Arvan, et see on siiski peamine. Ei tohi lõpliku tõena võtta kõike seda, mis ajalehes kirjutatakse. Peale selle on kriitikute seas sageli inimesi, kes on kas tignedad või lihtsalt äpardunud muusikud, kes ebaõnnestumise järel on sule haaranud. Ühes maailma suurimas linnas, muusikakeskuses, pidin mängima ühel õhtul orkestriga kaks kontserti — Bach ja Sibeliust. Viimasel minutil otsustati, et kuna tuleb liiga pikk kontsert, võetakse Bach kavast maha. Nii mängisin ainult Sibeliust. Järgmisel päeval pärast kontserti ilmus tolle linna suurimas ajalehes retsensioon, milles seisis: "Bezrodny mängis väga hästi Sibeliuse kontserti, kuid Bach'i tempod olid liiga kiired." Kriitik ei olnudki ise kontserdil...



"Moskva Trio" —
Dmitri Baširov,
Igor Bezrodny ja
Mihhail Honitser
1970. aastal.

“Moskva Trio” — Igor Bezrodny, Mihhail Homitser ja Dmitri Baškirov — sai alguse 1965. aastal, mängisite festivalil “Moskovskije zvjozdõ” Tšaikovski “Triot suure kunstniku mälestuseks”.

Mäletan seda aega oma elust. Mängida koos selliste tippmuusikutega — see oli iseenda jaoks ääretult huvitav. Kohtusid kolm täiesti erinevat isiksust. Oleme oma mängustiililt absoluutselt erinevad. Ausalt öeldes oli mul alguses hirm, et kuidas me hakkame sobima. Sobisime! See oli kolme erineva natuuri huvitav sulam. Me leidsime proovide käigus ühised interpretatsioonilised eesmärgid, jäädes samal ajal kõik kuidagi iseendaks. See oli loomungulises mõttes ääretult huvitav periood mu elus. Mõte hakata koos mängima tuli kõigepealt vist Baškirovile, ja me läksime Homitseriga röömuga kaasa. Alguses ei tulnud midagi välja. Me vaidlesime, pehmelt öeldes. Igühel oli oma arvamus. Otsustasime siiski jätkata katsetamist ja järk-järgult viis see soovitud tulemusteni. Mõnikord, mitte alati, õnnestus meil teha interpretatsiooniliselt midagi väga huvitavat. Kahjuks on sellele jäänud vähe salvestusi. Me ei armastanud seda teha. Rohkem meeldis mängida avalikel kontsertidel, sõitsime läbi palju maid, ka endises Nõukogude Liidus. Ütleksin nii, et on hea, kui saavad kokku erinevad kunstnikud ja nad sulanduvad kuidagi üheks “instrumendiks”. Teisalt ei ütleks ma, et on just tingimata hea leida ansambliisse inimesi, kes absoluutselt kõiges sobivad, oma eripäras ja kõiges muus. Mulle tundub, et trio erineb kvartetist millegi poolest, ja just selles, et eri natuuride kokkusulamine annab seal hea tulemuse. Loomulikult sõltub kõik eelkõige inimestest, kellega musitseerida.

Teil on olnud väljapaistvate kunsti- ja muusikainimestega palju huvitavaid kohtumisi, mõnega neist ka aastaid kestnud sõprus?

Palju aastaid seob mind sõprus Isaac Sterniga. Austan tema kunsti väga. Kuulsin teda esimest korda Moskvast. Ka Yehudi Menuhiniga kohtusin esimest korda Moskvast, hiljem oleme sageli kokku saanud. Mõtlen temast kui väga erilisest nähtusest meie kunstis. Mul on olnud kohtumisi Sibeliuse, Chaplini, Stravinski, Disney’ga.

Sibeliusega kohtusin 1953. aastal, täiesti ootamatult muide. Sõitsin Helsingisse Sibeliuse festivalile esinema. Pidin seal esitama tema üsna harva mängitavaid Kahte serenaadi viiulile ja orkestrile op 69. Järsku sain Sibeliuselt kutse külastada teda tema kodus Järvenpääl, nelikümmend kilomeetrit Helsingist, kus Sibelius elas vist nelikümmend aastat võrdlemisi suletud elu. Olin üsna erutatud. Armastasin tema muusikat juba varases lapsepõlvest. Vanemad on mulle jutustanud, kuidas ma kolme-neljaastase poisina kuulsin esimest korda “Kurba valssi” ja hakkasin lohutamatult nutma. See elamus Sibeliuse muusikast jäi mulle eluks ajaks meelde. Mängisin kõike, mida ta viiulile on kirjutanud, eriti aga Viulikontserti.

Kohtusin Sibeliusega, kui ta oli kaheksakümne seitsme aastane. Ta nägi välja reibas, tugev, nagu viiking. Ma ei ole kunagi varem kohanud heliloojat, kes oleks nõnda palju sarnanenud oma muusikaga. Kui vaadelda tema profiili — see on nagu pärit rooma mündilt: karm, milleski tabamatu; aga kui vaadata *en face*, eriti tema pilku, silmi, siis tekib kohe kuidagi õrn ja inimlik meeleolu. Tema muusikas tundub olevat ühendatud just niisugune karmus ja eriline õrnus ja veidike melanhoolsust — see on tema muusika. See nägu vapustas mind, just see täpne kokkulangemine.

Ta palus mul mängida neid Kahte serenaadi. Vajus oma kuulsasse sügavasse tugitooli, mida nüüd tema neuseumis näha saab, — ja ma mängisin. Olin parajalt närvis. Kui mäng lõppes, jäi Sibelius liikumatult istuma ega öelnud ainsatki sõna. Olin täielikus segaduses — mida see tähendab? Järsku ütles ta elavnedes: “Ah, kuulge, milline imeline muusika see küll on!” Röömustas nagu laps, et ilus muusika. Mängu kohta ei lausunud sõnagi. Mina muidugi olin nõus: “Jaa, suurepärane muusika, härra Sibelius!” Aga tema ütleb: “Ei, teate, ma kuulsin seda ju praegu esimest korda! Keegi pole seda mulle varem mänginud!”

Millest te tookord veel rääkisite?

Olen kogu elu armastanud väga tema Esimest sümfooniat. Ja unistasin selle dirigeerimisest. Mu soov täitus hiljem, juhatasin seda mitu korda. Selles teoses on palju Tšaikovskit. Oma rumalusest küsisin: “On see juhus, et teie muusikas tundub olevat Tšaikovskit?” Küsisin ja ehmusin, et oli vist taktitu küsimus. Järsku solvub?

*Yehudi Menuhin,
Anna-Liisa Bezrodny ja
Igor Bezrodny Helsingis
1991. aastal.*



Tema aga hakkas hoopis naerma ja vastas: "Jaa, loomulikult, sest ma austasin väga Pjotr Iljitši. Te vaid arvutage — mina sündisin 1865. aastal, Tšaikovski suri 1893, järelikut..."

Kuidas kohtusite Chapliniga?

Me kohtusime 1955. aastal. Olin kontserdireisil Šveitsis, Lausanne'is oli kontsert. Sain Chaplinilt kutse külastada teda kodus. Ainult et Chaplin palus tingimata kaasa võtta viiuli, noodid ja klaverisaatja. Ta tahtis muusikat kuulata. Chaplin nagu Sibeliuski on mu elus suurt rolli mänginud. Jooksin alati tema filme vaatama, kuid tema viiekümnendatel aastatel tehtud "Rambivalgus" (*Limelight*) vapustas mind esmakordsel vaatamisel hingepõhjani, see oli Londonis. Chaplini nimi seostus minu jaoks suurimate elamustega. Ja äkki saan temalt küllakutse! Avastasin, et ta polnud pooltki nii väikest kasvu nagu teda filmis näidati! Ilmselt oli see meelega tehtud, et rõhutada tema välimuse koomilisust. Ta valis endale hästi pikka kasvu partnerid, et ise pisikesena näida. Elus oli ta tegelikult keskmist kasvu mees, uskumatult liikuv inimene.

Mida te sellest kohtumisest mäletate?

Võiks meenutada selliseid liigutavaid detaile. Kui hakkasin tema filmidest üht-teist rääkima, veel tummfilmidest, väljendasin oma vaimustust, — reageeris Chaplin sellele üsna loiult. Ilmselt oli ta oma elus kuulnud komplimente rohkem kui küllalt. Kui aga mainisin "Rambivalgust", muutusid ta silmad tähelepanelikuks.

Ta kuulas, mida ma sellest räägin. Siis vaikisin, sest ei leidnud sõnu väljendamaks tunnet, mida see film minus oli tekitanud. Chaplin peatas mind käeliigutusega, öeldes: "Pole vaja rohkem öelda." Tema silmadesse ilmus mingi eriline helk, väheke erutatud, ning ta lausus: "Ma sain teist aru. Aitäh." — näitas sõnadeta välja oma suhtumise sellesse filmi. Mäletan, et sellel oli tema jaoks eriline tähendus.

Chaplin oli ka väga andekas muusik, helilooja. Tema filmides mängis muusika väga tähtsat rolli, tõstes esile mingeid olulisi nüansse filmi tajumisel. Sellest, kuidas hoida käes viiulit, liigutada sõrmi, kuidas peaks poogen liikuma, kuidas mängida *pizzicato*'t, *flažolette*, *staccato*'t jne, on kirjutatud palju raamatuid. Kuid mitte keegi ei ole kirjutanud sellest, kuidas interpret peaks oma esinemise üles ehitama, nii et avaldada kuulajale maksimaalset mõju, sellist, nagu mängitav teos nõuab, — mängija ja kuulaja omavahelisest toimest. Küsisin Chaplinilt, kas ta avaldaks saladuse, kuidas tema oma filmides selle saavutab. Kui te vaatate Chaplini filmi, tajute erakordselt head kontakti sellega, mis toimub linal. Näiteks hargneb seal mingi koomiline tegevus ja teatud kindlal hetkel märkate järsku, et teil tegelikult polegi enam lõbus — vastupidi, te tahaksite hoopis nutta. Aga ekraanil on nali... Milles asi?

Ta elavnes väga, ilmselt huvitas see küsimus teda eriti: "Ma ei ole ju esimene, kes seda võtet on kasutanud! Seda on teinud minus targemad inimesed, näiteks Verdi ja Bizet. Tuletage meelde "Traviata" ja "Carmeni" finaali. Seal toimub üks ja sama asi, kõige traagilisemad situatsioonid laval antakse muusikas edasi täiesti vastupidise karakteriga." Tõepoolest, mulle meenus, et Violetta surm ja Carmen tapmine toimub tegelikult lõbusa muusika saatel. Sain aru, et siin pörkuvad kaks signaali — kuulmis- ja nägemissignaali, ning need on vastandlikud. Ja see tekitab vastuvõtjas aistingud, mis kutsuvad esile väga tugeva emotsionaalse reaktsiooni. Järsku küsis ta minult: "Kas te siis ise ei tee nii? Kas te mängides ei mõtle kunagi sellele?"

Sellest alates olen selle peale mõelnud — täpse mõju saavutamist kuulajale, just sellise, nagu mul tarvis, või ükskõik millisel muusikul. See on väga tõsiselt seotud interpretatsiooniga.

Sibelius ja Chaplin olid oma natuurilt täiesti erinevad loojad. Kuid neid ühendas minu arvates kaks asja — geniaalsus ja ütleksin, et mõningane sentimentaalsus, kuid sentimentaalsus selle sõna kõige paremas tähenduses — inimlikkus. Kuidas meil sageli tänapäeval neist omadustest küll puudu jääb!

**Oleme põhjalikult rääkinud vene viiulikoolist, kuidas suunate ise oma õpilasi, mil-
lest lähtute oma viiuliõpetuses?**

Püüan edasi anda mõned sellega seonduvad mõtted, ärge võtke seda liiga pretensioonika ja absoluutsena. Aga siiski — soovin, et mu õpilased tajuksid seda, et viiul on aristokraatne pill. Üten mõnikord oma õpilasele isegi nii: "Saa aru, kui



Igor Bezrodny,
Mari Tampere,
Anna-Liisa
Bezrodny ja
Lazar Berman
Beethoveni haua
juures, Friedhof
Wien, 1996.



Igor Bezrodny oma tütre Anna-Liisaga Moskva Konservatooriumi Suures saalis 1997.

tahad teha nalja, vali endale mõni muu pill. Ära viiulit puutu!” Loomulikult on mu eesmärgiks saavutada õpilase võimalikult kõrge professionaalsus — hea kõlalkvaliteet, intonatsioonipuhtus. Ilma nende omaduste kõrgema klassita ei kujuta ma viiulimängu üldse ette. Viiuldaja, kes mängib valesti või mustalt, kutsub, õigemini peaks kutsuma kuulajas esile — hambavalu-sarnase tunde. Sama kehtib ka kõla kohta. Mulle tundub, et viiul on oma põhiolemuselt siiski väga laulev instrument. See, mis viiuliga viimasel ajal toimub, kui pilli kasutatakse mõnikord saena, löökpillina, ei ole minu arvates viiulipärane.

Virtuoossus?

Loomulikult on teoseid ja teoste lõike, kus mängijalt nõutakse tõelist virtuoossust. Toon siin näite kahe suurepärase viiuldaja mängust, kes on ajalukku läinud — Heifetz ja Kreisler. Kuulake Mendelssohni kontserdi finaali nende mõlema esituses. Mõlemad mängivad virtuoosselt, kuid ühe erinevusega — Kreisler mängib ligi kaks korda aeglasemalt kui Heifetz. Asi ei seisne mitte üksnes kiiresti mängimises, vaid mängumaneeris, virtuoosses mängustiilis. See on raskesti seletatav, kuid ilmselt võib ka mitte ainult kiiresti mängides virtuoosne olla, leida materjalis detaile, kohti, millega virtuoossust esile tõsta. Paljud noored püüavad nimelt kiiresti mängida, on muidugi hea, kui seda osatakse, kuid mitte selles ei ole “iva”.

Samuti olen veendunud, et mängu automaatikaga ei jõua kaugele. Mõnikord on mul õnnestunud pealt kuulata, kuidas õpilane harjutab. Lähened enne tundi oma klassile. Ta on juba seal, harjutab. Päris huvitav on seista ukse taga ja pealt kuulata, mis ta teeb. Sageli takerdub mingile asjale, mis ei tule välja — mingi passaaž, tehniliselt raske koht. Mäng katkeb ja algab selle koha kordamine, kahekümnendal korral see õnnestub. Siis astun sisse ja küsin: “Kahekümnendal korral sul õnnestus, aga kahekümne esimesel?” See protsess toimub “mõistusetu”, see on automaatne tegevus. Mäletan üht Jampolski fraasi: “Selleks et ületada mingit mängutehnilist raskust, peab teadma, milles see seisneb!” Mulle tundub, et me mõtleme liiga harva: pea kinni ja püüa mõista, mispärast ei ole kõik nii nagu vaja! Kas on vaja vahetada positsiooni või on käsi krambis või segab parem käsi vasakut jne. Mõtle! Tundub, et inimese pea on siiski kõige täiuslikum arvuti, ta võib mahutada endasse rohkem igasugusest arvutist. Kui suudad nii oma mängu lahata, ei mõju enam miski närveerimine. Muidugi, üht-teist võib selle pärast kaduma minna, kuid olemasolev kindlustunde tagavara aitab interpreedi laval stressist üle.

Ja veel. Ei ole vaja otsida muusikast seda, mida seal pole. Näiteks Brahmsi Esimene sonaat G-duur. Kuuleme sageli, kuidas viiuldaja, mängides seda teost, nagu teadvustaks endale: Brahms — selles on palju konflikte, tõuse, langusi — ja hakkab otsima selles spetsiifilises muusikas seda, mida seal tegelikult ei ole, ja mängib seda dramaatiliselt, mingite puhangutega. Selles muusikas ei ole seda, on hoopis muud väärtused. Või veel üks näide. Kogu maailm mängib Tšaikovski Viulikontserti, aga kui esitada õpilasele küsimus: "Kui sul tuleks püstitada endale ülesanne: tahan mängida seda kontserti paremini kui keegi teine, mille poole sa hakkad püüdlema?" Tavaline reaktsioon sellele on üks pikk paus, inimene ei tea, mida vastata. Räägitakse kobades ühest ja teisest, kuid mitte peamisest. Kui tahad seda teistest paremini mängida, püüdle loomulikkuse poole, see peab olema nagu inimese loomulik hingamine! Suhtumine materjali on minu arvates interpretatsiooni puhul väga oluline. Sageli unustatakse see ära. Küsin vahel: "Ütle, miks sa mängid?" Algab vastuse otsimine: "No tahaks teha karjääri, saavutada edu, teenida palju raha." Muidugi, õige! Kuidas siis teisiti! George Enescu on öelnud midagi niisugust, et kui ta mängib tuhandetele inimestele ja kui siis on kas või üks kuulaja, kes lahkub kontserdilt ülendatud meeleolus, on tema eesmärk saavutatud...

Hiljuti valis Eesti Muusikaakadeemia teid oma audoktoriks.

Käin Helsingist sageli Moskva konservatooriumis tunde andmas, kuid iga kuu olen ka Eesti Muusikaakadeemias, kus jagan konsultatsioone kõigile soovijaile. Teil on väga hea kool, ta kasvab ja areneb, tase tõuseb kiiresti. Siin on meeldiv tööd teha.

Mis teid Eestiga seob?

Suur armastus. Ja juba üsna varasest noorusest peale. See sai alguse Eesti kuurortide külastamisest, kui ma siin veel kedagi ei tundnud. Armastasin Eestis olla suvel, siis on siin võrratu. Kuigi olen sündinud lõunas, Tbilisis, on sinne loodus tundunud mulle alati kuidagi lähedasem. See mingisugune tagasihoidlikkus värvides, vormides... Eesti loodus on mind kuidagi puudutanud. Samamoodi on ka Soome loodusega, ma ei ole vist mitte juhuslikult siia tööle sattunud.

Hiljem hakkasin käima juba viiuldajana — Tallinnas ja Tartus. Esimene kord tulin siia esinema vist kohe pärast Kubeliku-nim konkurssi 1949. aastal. Mäletan oma tookordset vaimustust. Publikut täis "Estonia" kontserdisaal ja publiku tähelepanu oli selline, millest igaüks unistab! Mäletan, et mu hea sõber Daniil Šafran hoiatas mind: "Vaadake ette, see on erilisel tähtis kontserdipaik, nii et valmistuge korralikult!" Muidugi valmistusin ma alati korralikult kontserdiks. Kuid ma mõistsin, et see, millest ta rääkis, oli kontserdielu kõrgeim tase. Hiljem sõitsin siia kontserte andma korduvalt. Hakkasin juhatama ka Tallinna Konservatooriumi sümfoonia-orkestrit. Tublid lapsed, mul oli väga meeldiv nendega töötada. Eestiga seovad mind veel perekondlikudki sidemed. Nii on minu suhetes Eestiga palju inimlikku sümpaatiat, muusikalisi kohustusi ja põld muusikaliseks tegevuseks kogu eluks.

Intervjuu on valminud 1997. aastal, veidi aega enne Igor Bezrodny surma.

Küsinud VLADIMIR IGOŠEV,
pianist, EMA õppejõud

Tõlkinud TIINA ÕUN

KOLM TUNDI LAULATUSETA

Witold Gombrowicz, "Laulatus", Mati Undi lavaversioon Hendrik Lindepuu tõlke alusel Lavastaja ning lava- ja muusikakujundaja: Mati Unt
Kostüümikunstnik: Jaanus Vahtra
Tantsuseadja: Marika Aidla
Esietendus "Vanemuises" 17. märtsil 2000

Tegelased:
Ignacy (Isa ja Kuningas) — Raivo Adlas
Katarzyna (Ema ja Kuninganna) — Külliki Saldre
Henryk (Poeg ja Prints) — Riho Kütsar
Wladzio (Söber ja Õukondlane) — Margus Jaanovits
Mania (Teenijatüdruk ja Printsess) — Karin Tammaru
Joodik (Suursaadik) — Hannes Kaljujärv
Joomakaaslane (Aukandja ja Kantsler) — Andres Dvinjaninov
Joodikud, aukandjad, reeturid, õukond, vahimehed — Emajõe Suveteater ja lavatöölised

Alljärgnevad killud, mis jutustavad Mati Undi lavastuse "Laulatus" sünniloost, on pärit Tartu Ülikooli teatriteaduse üliõpilaste proovipäevikuist. Ehk nagu tõdeavad autorid ja pealtnägijad ise: "Olime tunnistajateks, kuidas tekstist saab kõne, kuidas kujunevad karakterid, sünnib lavamaailm. Oli häid ja huvitavaid proove, kus hetkegi ei saanud laval ja saalis toimuvalt silmi pöörata; oli proove, kus mõtlesid, "kas varsti on sel kõigel lõpp", ja oli ka proove, kus oleks käe tahtnud püsti tõsta ning hõigata, et tehke hoopis nii... Aga me olimes siiski pealtvaatajad ja mitte lavastajad. Siin avaldatud töös ongi kirjeldusi, märkusi, kommentaare, tsitaate, mis meile n-ö rohkem hingele jäid või silma torkasid (oma vaimukusega, omapärasusega või sobimatussega). Kirjutise mõte oleks ühe proovi jäädvustamine, mitte kiitmine või laimamine. Suur tänu lavastaja Mati Undile, kes meid lahkesti oma proovidesse lubas ja ka näitlejatele, kes need rõdu esimese rea naeruturtsatused ära kannatasid."

Teksti proovipäevikutest kirjutasiid kokku: Triinu Sillaste, Ott Karulin, Anna-Liisa Õispuu, Riina Oruaas, Siret Aleksandrov ja Käthe Pihlak.

15. 02. 2000

Kell on 10.54. Täielik rahu, vaikus. Olen tabanud, et teatris on mingi sõnuseletamatu lõhn, atmosfäär, aura. Selline uinutav. Tekib tunne, et kõik mu ümber pole maine.

Esialgne lavakujundus. Laest ripub dekoratiivne monstrum. Kuldne nagu pikergune lambivari, paadikujuline, takuste nõõridega lakke seotud. See häll või purjekas tiirleb õhu liikumisel (hiljem selgub, et see on lühter). Eeslava keskel on laud, selle ümber neli tooli. Tagapool veel neli tooli, millest on moodustatud ristkülik toolilt toolile ja pakult pakule paigutatud lattidest.

Esimesena tuleb lavale Unt. Märkamatu hakkab proov pihta. Keegi mees peab monoloogi. Mulje, nagu õpiks õpilane luuletust ja õpetaja õhutaks teda märkustega takka.

Unt tammub lava ees edasi-tagasi. Ta ei vaata lavale, vaid hoopis lakke. Hüüab näitlejatele vahele: "Ja-jah.", "Vot." "Mhmm." "Just.", "Jah, ei tea, mis...", "Ah, sa raisk..."

Vasakul tugitoolis lamaskleb neiu. Ei tea, kes tema on?

Kaljujärv tuleb joostes, hüppab elegantselt lauale. Püüab lauda ümber ajada, esimese korraga see ei õnnestu. Teisel korral siiski.

Dvinjaninovil on osaraamat punaste kaante vahel, Jaanovitsil kõik lehed eraldi (vahel ka laiali), Kaljujärvel polegi osaraamatut — tal on tekst juba peas!

Unt käis meie juures rõdul ja selgitas oma eesmärgi. "Vormi, rituaali ja loomulikkuse vahekord." Tegelasest vahelised suhted on päris keerulised, ega seda tükki asjata sajandi kõige keerulisemaks ei nimetata. Kaks maailma — unenägu ja päris. Ütles, et palju proove on (näitlejate gripihaiguse tõttu — M. U.) ära jäänud. Ei peaks veel suurel laval olema, aga lava oli vaba.

Proovi vaheajal saime karmi õppetunni, et siin majas tuleb kõigile tere öelda.

Unt mõtleb kogu aeg ka muusikale ja valgustusele. Täpselt ta veel kõike ei tea. Pidevalt katsetatakse mitmesuguste võimalustega. Näiteks, kas Henryku ja Wladzio dialoog peaks aset leidma eeslaval, keskel või hoopis nurgas. Kuidas peaksid sel hetkel paiknema teised tegelased, ja millises seoses? "Distant-seeritult."

16. 02. 2000

Tänasest on lavastuses ka MUUSIKA!

Riho Kütsar istub kägisevas tugitoolis — õige viidi töökotta.

Henryk: "Kes sa oled?"
Margus Jaanovits: "Küsi Undi käest."

"Kõik tähtsad dialoogid haudvaikus." Täna Unt juba juhib ja suunab konkreetsemalt, aga samas on pisut kärsitu ja närviline — tegi öösel neljani *sound-track*'i ja kirjutas Dvinjaninovi õpilastele stseeni. Aga ei tulnud hea. Vabandad, kirjutab täna (öösel?) parema.

Poola muusika. Tantsivad Saldre ja Tammaru (nagu kerge olemisega naised) ning Dvinjaninovi ja Adlas (nagu varjatult armunud paarrike). Unt seisab samal ajal pingsalt mõtteis lava keskel.

Sündis uus lahendus. Kaks meest (Kaljujärvi ja Kütsar) tugitoolis tarka juttu ajamas. Kõik algas sellest, et Riho käis kogemata ühe tooliga kummuli. Seepeale viskus ta Undi soovitusel toolile kõhuli, mispeale Hannes ütles, et keerab talle "perse näkku". Nüüd alevad ja nihelevad mõlemad tugitoolides "elu eest" — tugitooligümnaastika!

Undi suust tuleb esimene karm sõna — tagalaval lobiseti.

Henryk, Hamlet — ka nimedelt sarnased (hilinenud äratundmine). (Muide, on mainitud ka Heinrich Fausti selles seoses. — M. U.)

Huvitav, et peaosatäitja puhul pole Undil vaja midagi parandada ega märkusi teha.

Unt sai Adlase väga huvitavalt ja hästi mängima! Käskis tulla enda ette rääkima (ise istus esimeses reas keskel). Tegi Adlasele monoloogi vahele märkusi: "Ja-jaa..."
Adlas/Kuningas: "Miks te siin olete? Miks te ära ei lähe?"
Unt: "Ma kuulsin, et hea lavastus pidi olema."

17. 02. 2000

"Ennasthävitav pörgumasin" tuleks esitada elegantselt" — see on Undi esimene kommentaar täna hommikul.

Riho Kütsar on varakult kohal ja haarab kohe parema tooli endale. Teine — punane kontoritool, mis kääksub hirmsasti — jääb Dvinjaninovile.

Uus idee: teise vaatuse algul peaks muusika saatel lehti sadama.

Vaatuse algab pimeduses, muusikast. Selline venelik muusika. (Tegelikult Michel Legrandi "Cherbourg'i vihmavarjud" — "Miljon piiska akna peale langes..." — M. U.) Undil on õnnelik nägu ees. Lapselikult õnnelik...

Lavastajal tekib uus mõte: Dvinjaninovi võiks sügislehekest vaadelda. Dvinjaninovi tõuseb, laulab tuntud laulukest. "Las jääb imelik mulje," muheleb Unt.

Täna hakkas Manka ka rääkima. Tema õunte-motiiv Tšehhovi "Kolmest öest" ja "justkui lennates" hüpped Stanislavskilt. (Tegelikult ma ei mäleta, kas seal on õunu, kuid võiks olla. — M. U.)

Dvinjaninovi osaks on olla parodeerimismasin: kord Mikiver, kord Järvet — milline mänguvõimalus!

Unt seletab, et sõjaajal peab ramp üles-alla käima. Mina ei saa aru, kuidas see rambi langemine hakkab välja nägema. Mida see ramp tähendaski?

Henrykul on II vaatuse lõpus viie minutine monoloog, mille kõrval Hamleti monoloog on lapsemäng. Olime tunnistajaks ideaalse lahenduse!!! Monoloogi lugedes läheb Riho horisondi taha, vajutab kaks kätt ja näo vastu riiet, nii et meile näib see kui muumia. "MINA ÜKSI SIIN!" "See pole näitleja elimineerimiseks, vaid lihtsalt, et teha üksindust mashtaapsemaks," kommenteeris Unt.

Jumalateotus. "Möödaniku traditsiooni kandjad käpakil, edasiviiva idee esindajad neil seljas" (ema ja isa all, poeg seljas). "Las olla paar allegoorilist gruppi ka. Gombrowicz nõuab seda," annab lavastaja vihjeid "Laulatuse" autori kohta.

18. 02. 2000

Lavale on ilmunud suur lillevaas punaste ja valgete roosidega.

Raivo Adlas peab Rihot kõrvast sikutama —

esimene teeb seda vist täie jõuga, sest Unt ütleb talle seepeale "Ära sa teda väga ahista." Raivo eriti ei kuula, mispeale Unt káratab, et "Raivo, jata järele!" Raivo aga lõbusalt: "Ei jata." Õnneks siiski jätab. Rihol kõrv punane.

Siga Manka koht: täielik hullumisstseen, hüsteeria, eufooria. Isegi Unt läheb lavale (liikumist näitama). Tundub, nagu oleks kõigil laval puhkuse (=meeletuse) hetk.

Kütsar tahab teisi veenda, et ta on rumal ja isa — s.o. Atlas — peab teda veenma, et ei, ei ole... Raivo ütleb kolm korda liiga vara (Riho kársitul: "Vara veel"); näitlejad on kõveras. Ja neljandal korral ütleb Raivo liiga hilja. Jaanovits on pikali põrandal, Kaljujärv toolide vahel kágaras, ülejäänud lihtsalt lámbumas.

"Ah et miski selline on kuskil olnud? Aa-aga.. Mikiveril oli ka ükskord tool lava peal" (Unt).

19. 02. 2000

Tank on kohal!

Kõik on KÕHULI. Asi tundub väga kunstlik, aga Unt on nõus.

Dvinjaninovi lauluke, mille ta vaatuse alguses Riho jutu vahele esitab, pärineb ta enda sõnul filmist "Neli tankisti ja koer".

Dvinjaninovi tekstile pannakse juurde lause Tšehhovi "Kirsiaast": "Kui kummalisi hámarhaigeid õisi on siginemas kultuuri sitahunniku otsas." (*Sellist lauset Tšehhovil ei ole. Mõttesime selle ise välja. Oletades, et praegusaja Tšehhov võiks nii kirjutada. — M.U.*)

"Raivo, tunne end kui *saumalaval*, mõnule, et küll on hea..." Kaljujärv naudib samuti — maas lamava Kuninga seljas lambadat tant-sides.

1. 03. 2000

Riho esimene monoloog on veelgi grotesksem. Rõhutab sõnu "áhhhmjas" ja "pittsserrr".

Sündis naerukrampe tekitav Jaanovitsi ette-aste kingapaeltega. Unt selle peale, et tehke, mis tahate, aga vaadake, et Riho tekst saali jõuaks. Nagu kiuste läheb Kütsaril tekst mitu korda sassi. Jaanovits on nii hoos.

Valges kostüümis Manka läheb laulatusestseenis muusika saatel modelliliku kõnna-kuga efektselt diagonaalis üle lava.

Pöördlava palvetamisrongkäik saab alguse.

2. 03. 2000

Roheline vaip.

Midagi on üleöö muutunud! Dekoratsioonid on peaaegu lõplikud ja ka algelemendid kostüümidest on paigas.

Õun Riho käes. Karjatasime ühest suust: "Täielik Hamlet!"

Raivo Adlase peamine rolliloomise meetod on venitamine (peaaegu laulev).

Lisaks "pittttssserile" rõhutab Kütsar täna ka "tarrrrdrinnngidesse tarrrrdunuisse".

Riho on tanki peal oma musta rüüga nagu Batman, vahepeal ajab hõlmad ka laiáli. Palvetamisest on saanud täielik karussell.

3. 03. 2000

Valgustajad sagivad tanki ümber, lavale on ilmunud suur monstrum-prožektor ja mit-meid väiksemaid tanki peale ja ette.

Näitlejatel kiirmäng. Unt ütleb, et kui tants on väga hea, paneme valgust juurde, kui ei ole, võtame vähemaks.

Sõnade "Näe, sõrm" kohal pandi eeslaval publikule nähtav prožektor põlema, mis toob horisondile Hannese ja Raivo suured (Joodiku ja Kuninga) varjud. Tagapool seisvad tege-lased muutuvad varju peal pisipisikesteks päkapikkudeks. Sellest pildist vaimustunud Dvinjaninov mängib kahe hiiglamehe varju-dega: kord neile jalaga virutades, kord nina nokkides või koguni sõrme küljes rippudes.

Valguse tegemise ajal kõik küsivad midagi ja on pisut närvis, mispeale Unt ütleb, et tema peab nüüd hásti *cool* olema.

Kahevaatuselisest lavastusest sai kolmevaatu-seline — I vaatus (1. pilt), II vaatus (2. pilt), III vaatus (endine 2. vaatus) — muidu oleks esimene vaatus ajaliselst väga pikaks veninud.

Lõpuks läheb kõik hámaraks...

4. 03. 2000

Rihol kostüüm seljas, ta on nagu *office-man* või *yuppie-jumal* (helesinine pluus, mustad pük-sid), selline triigitud ja klanitud poiss. Väga asjalik! Aga kus Manka krae on?

Unt kardab, et kui ta lõpus horisondi üles tõstab, purustab ta ákki liiga palju.

Viimased proovid kuni esietenduseni.

Harjutatakse keerulisi kohti: "Henryk, hoo!", "Siga!" jt. Unt ei sekku näitlejate töösse, eestvedajateks on enamasti Dvinjaninov ja Kaljujärv. Näitlejad ise reguleerivad, parandavad. Unt andis Rihole kirja. See salajane kirjavahetus on teinud näitlejatest tõelised näitlejad — lihtsalt tegelaskujudest tõelised rollid. Nii tahaks teada, mida Unt neis kirjades kirjutab ehk kuidas ta neid imesid teeb.

Külliki Saldre teeb söögilauas "mõmm-mõmm" (või oli see siis "põmm-põmm"). Jälle midagi uut.

Esimene ja viimane kord lauldakse pöördlava rongipõlvitamis-aerutamisstseenis: "Ei paremat pole kuskil maal..." Unt: "See aerutamine meenutab kangesti üht vene multikat." (*Hiljem sain aru, et eesti; seda, mis tšuktsi muinasjutu järgi tehtud. — M. U.*)

Lühter tõsteti kaheks esimeseks vaatuseks kõrgemale, sest see segas, ka videot. "Nii on parem," usub Unt. Kogemata tekkis uus sümbol. Video peale paistab lühtri vari — nagu küünlad, trellid, aialatid või inimesed.

Manka valge kittel ja põll on kadunud! Ta tuleb veinipudeliga, seljas roosa kleidike???

Riho Kütsar leidis ennast Kuningana. Süüdimatu tegelane — sellisele küll riigijuhtimist ei usaldaks.

Joodik enne kardetavat mahalaskmist: "Pai härrakene, mul ainult üks soov veel. Üksainus ja igavene."
[- -]

Joodik: "Mul on üks soov veel."
Henryk: "Mis, teine ja igavene?"

Manka seisab seinä ääres. Joodik tahab luua endale mälestuspilti ja küsib, kas tohib Manka veel korra vaadata.

Henryk: "Loomulikult vaata. Kui vaatad, siis ka näed."

Unt: "Jah, see on suur mõttetera!"

Kolmandas vaatuses saabub Jaanovits lavale "erootiliste" vuntsidega nagu tõeline vene-poola mees kusagilt muinasjutust. Veidi aja pärast Unt sekkub: "Margus, võta ära..." Jaanovits läheb korra kõrvale, tagasi tulles: "Aitäh, päästsid mu piinast!"

Unt: "Riho, sa hüüa nagu seenemetsas: "Iisaaa..!" "Uuuu..!"

Wladzio seob Printsia kingapaela.

Henryk: "Vaata teist kinga ka."

Wladzio: "Vaatan või seon??"

Kaljujärvest tehti värsisepp. "Aeg liigestest on lahti — tule taevas appi."

"Intellektuaalne tükk peaks olema selline, et vanamutt, kes muidu millestki aru ei saanud, pühiks lõpus pisara ja ei saaks samal ajal aru, et mille kuradi pärast." — M. Unt 4. 03. 2000 kell 11:21.

* Kursiivkirjas teksti on lisanud Mati Unt.



W. Gombrowicz,
"Laulatus",
"Vanemuine".
Henryk — Riho
Kütsar,
Mania — Karin
Tammaru.

OHTLIKUD UNENÄOMÄNGUD

“LAULATUSE” KIRJELDUSI JA TÕLGENDUSKATSEID



“Laulatus”. Ignacy — Raivo Adlas, Katarzyna — Külliki Saldre.

Taustast

Teise maailmasõja varjus kirjutatud “Laulatus” (1944—1946), Witold Gombrowiczi kolmest näidendist keskmine, jõudis avalikkuse ette suure ajanihkega. Niisugust nihet on Daniel Gerould pidanud iseloomulikuks kogu sajandi algupoole poola avangardistlikule draamale, mis ei suhelnud ei oma ajastu ega kaasaja teatriga. Maailma eest varjatult panid poola avangardistid aluse suunale, mis 1950-ndail sai tuntuks absurditeatri nime all. Gombrowicz on Martin Esslini sõnul ühtaegu nii absurditeatri eelkäija kui ka küps meister. Rambivalgusse jõudis “Laulatus” 1963. aastal Pariisis, Récamier’ teatris. (Tõsi, 1960. a oli Jerzy Jarocki “Laulatuse” lavastanud Gliwice üliõpilasteatris.) Oli absurditeatri etableerumise aeg. Argentiinlase Jorge Lavelli

lavastust peavad prantsuse teatriloolased 1960-ndate radikaalse teatriuudenduse esimeseks märgiks, mis sellisena kohtas häämmastust ja nõutust. Lavelli eesmärk oli “muuta see unenäoline projektsioon mingiks pidulikuks missaks”. Ta ei üritanudki rakendada mingit üht, olgu eksistentsiaalset või poliitilist tõlgendumudelit, vaid otsis lavalist vastet näidendi visionaarsele maailmale tervikuna. “Laulatuse” maailm kerkis hämarale lavale justkui olematusest: see oli varemtes, robustselt materiaalne maastik roostes autovraki, vanaraua, tarbetute redelite ja muu kolaga — tsivilisatsiooni prügimägi, kust tõusid grotesksed kaamete nägudega vanamehed ja riitele joonistatud rindadega vanaeided, veripunase suuga tüdruk jne. Suuresti just Gombrowiczi tekstide najal lõi Lavelli oma rituaalse teatri, kus sõna, keha, muusika ja ruum etendavad

võrdselt tähtsat osa. Nõnda leidis "Laulatus" oma teatri, mida oli oodanud ligi kakskümmend aastat, ning oli osaline uue, metafoorse ja rituaalse teatrikeele läbimurdes suurtele lavadele.

Missugusesse konteksti siseneb eesti teatri esimene "Laulatus" ligi kaks korda kakskümmend aastat hiljem? Oleks liialdus väita, et tegemist on mingi uue teatri ilmutusega, kuid üksjagu ebaharilik ja üksildane on see lavastus meie praeguses teatripildis küll. "Laulatus" konteksti on loonud suuremalt jaolt Mati Unt ise oma prantsuse ja keskeuroopa absurdidraama lavastustega: Witkiewicz, Mrożek, Havel, Beckett ja mõistagi Gombrowiczi "Iwona, Burgundia printsess" 1994 "Vanemuises". Koos viimati nimetatuga "Hamleti tragöödiaga" (1997) moodustab "Laulatus" Undi hamletianas väikese Tartu-triloogia — on ju "Hamlet" nii "Laulatus" kui ka "Iwona" taustatekstiks ning mõne viipega (tsitaadid "Hamletist" mõlemas Gombrowiczi-lavastuses, kõiki kolme läbiv klassikaline hamletipoos kolbaga) on Unt nad ka ühendanud. Mis puudutab lavastuse esteetikat, siis näib see juuripidi ulatuvat 1960-ndate metafoorteatrisse. Viiteil Toomingale ja Hermaküla "Tuhkatriinumängule" esietendusjärgses kriitikas on põhi all. Ent tegemist pole mingi Toominga teatri reinkarnatsiooniga, pigem juba kuuekümnendate modernistliku pärandi mõrkja lõppmängu, *Endspiel*'iga — seda finaalis pillatud sõna võib võtta viitena Beckettile, aga miks mitte ka Vahingu-Kõivu romaanile.

Algusest. Mis maailm see on?

Gombrowiczi "Laulatus" on komplitseeritud tekst, milles suured filosoofilised teemad on suletud meelelistesse kujunditesse ja rüütatud shakespeare'liku kuningadraama vormi. Iga motiivi pööratakse nii- ja teistpidi, moodustub väikesi ja suuri nõiaringe, kus üks element saab põhjenduse teiselt, mis omakorda lähtub esimesest jne. Gombrowiczi isikupärane "dialektika" ei tardu kunagi ühte positsiooni, mis võiks olla tähenduse lõplik allikas. Ka Undi lavastus, nii nagu Lavelli oma aastal 1963, pole kontseptuaalne ühe dominantse tähenduse mõttes. Nii sisus kui kunstikeeles on see mittehierarhiline lavastus. Mitmekihilise ja muutuva lavareaalsuse igast punktist võib lahti kerida terve tähenduste ahela.

Kust alustada? Alustagem triviaalselt — algusest. Lavastus algab aeglases rütmis: hämar lava, igatsev-lüüriline poolakeelne laul (hiljem laulab seda Mania), üle varjudest

lõhestatud ekraani jooksevad hääletult ähmased filmikaadrid tänavatel lainetavast rahvamassist ning kirikutornide mahakiskumisest. Hiljem ilmub pimedusest aegamööda nähtavale viltuvajunud tank õlgedel — monstrumlik sõjamasin lava keskel on otsekui XX sajandi sümbol. Hoopis teisest ooperist pärineb butafoorne hiigellühter. Lahinguvälja ja lossi oksüümoronlikku ühendust põhjendavad Undile omaselt viited lavale kui lavale: külgedele on asetatud prožektorid, üleval on näha valgussild. Muid esemeid tarvitatakse vähe: paar tugitooli (ühes neist lebaskleb algusest peale Mania, jalad rippu üle käetoe), kitsas peegel paremal — vahest jäänuk remargis ettekirjutatud peegelpörandast.

Sellesse mitmemõttelisse ruumi ilmub punasest hämarusest, purustatud kiriku taustalt — *jumalatehmarast* — märkamatult pikk mustas mantlis mees — Henryk (**Riho Küt-sar**). Oma rollielu alustab ta tsitaadiga "Hamletist": võtab Hamleti poosi Yoricku kolbaga, käes kolba asemel õun. Fikseerib poosi. Esitab monoloogi, väga ebatavaliselt, sõnu ja häälikuid lausa kombatava helilise mateeriana käsitsedes. Kuulutab siis, et on üksi kesk tühjust. Üksindus sünnitab hirmu; esile manatakse sõber ja *alter ego* Wladzio (**Margus Jaanovits**). Dialoog ja tegevus käivituvad.

Avastseeniga on lavareaalsus lummalvalt kehtestatud ning kätte antud hulki niidiotsi, mida pidi selles aina komplitseerivas reaalsuses liikuda. Kõigepealt tekib ontoloogiline küsimus: mis maailm see niisugune on? Esimese võimalusena pakutakse välja Poola sõduri unenägu lahinguväljal. Henryk usub, et ta on üksi ja see, mida ta näeb, on košmaarne unenägu, kus kodu on muutunud kõrtsiks ja mõrsja kõrtsilibuks. Sama hästi võiks ju ka küsida, kas pole see mitte košmaarne reaalsus, mille Henryk eskapistlikult unenäoks kuulutab, või tema hullus. Algul käitub lavamaailm küll unenäona, mida unenägija saab mingil määral kontrollida: Isa (**Raivo Adlas**) ja Ema (**Külliki Saldre**) tulevad pimedusest nähtavale elutute nukkudena. Kuidagi marionetlikult, groteskse automatismiga räägivad liiguvad nad mõnda aega. Tegevus kulgeb algul jónksuliselt, selle käigushoidmine nõuab pisut vaeva. Henryk võib seda peatada, uuesti käivitada, kõrvalt kommenteerida.

Kui võtta lavareaalsust Henryku unenäona, milles kõneleb alateadvus, siis on teised tegelased tema psüühika projektsioonid. Wladzio kehastab sel juhul Henryku "mina" tervemõistuslikku, kindlalt reaalsuses ankurdatud osa. Jaanovits mängib ilmekalt välja nõutuse ja murelikkuse segastest ambitsioonidest vaevatud sõbra pärast. Joodik

(Hannes Kaljujärv) kehastaks aga mahasurutud seksuaalsust ja destruktiivsust, teadvuse pimedatest regioonidest kerkivat tungi mada- la, rööveda, labase poole. See seletaks, miks Henryk I vaatuses Joodiku manipulatsioonina Mania kallal üsna rahulikult ja isegi huvitatult pealt vaatab. Võtab aega, kuni ta "ärkab" ja otsustab korra jalule seada. Veel on Joodik kiusaja, ahvatleja, aga ka eituse vaimu kandja, lõikavalt läbinägelik vabamõtleja. Üpris imelik Mania (Karin Tammaru) on oma algse suletuses ja passiivsuses rohkem ihade objekt ja peegeldus. Hale nagu solgutatud kassipoeg oma mustades põlvikutes, millel silmad jooksevad, ja veripunaseks vööbatud suuga. Henrykut ümbritsevate figuuride kuuluvust teisele reaalsustasandile näib märkivat valge grimm näitlejate nägudel.

Uni, hullumeelsus, farss — nii defineerib Henryk seda veidrat reaalsust ning kordab visalt, et tegelikult on ta üksi. Aja möödudes hakkab see fraas ikka enam kõlama krampliku enesesugestioonina. Unenäolik reaalsus emantsipeerub, ohjad võtab enda kätte kord Isa-Kuningas, kord Joodik ning Henryk leiab end juba ettemängitud situatsioonidest. Mida enam autonoomset eksistent- si omandab lavailm, seda tõsisemaks ja ähvardavamaks muutub emotsionaalne põhiheli. Kustmaalt on toimuv uni, kustmaalt tegelik- us, jääb aga lõpuni lahtiseks. Laval ei ole reaalsuse eri tasandid selgelt markeeritud. "Laulatuse" maailm ongi ehk hoopis mingi vahepealsus, vaadeldav üleminekurituaali liminaalse faasina, kuhu Henryk kinni on jää- nud. Tõepoolest, ta on laulatumas, aga laulat- use ei saa kunagi teoks ning uude faasi ei jõutagi.

Tõlgendusvõimalustest

"Laulatus" on, nagu öeldud, mitme- kihtne: süzeeline kiht — armastuse ja armu- kadeduse draama; poliitiline kiht — võimu- draama; religioosne kiht — kristluse draama; metafüüsiline kiht — subjekti ja identiteedi draama; metateatraalne kiht — mängu draa- ma, pluss kindlasti midagi veel, mida nime- tada ei osanud. Igas kihis on tegemist tõe- poolest draamaga, millel puudub rahuldav lahendus. Milline on lavastuse kontseptsioon, seda ühe lausega juba ei ütle. Kasutades vaataja vääramatut õigust oma pisuhännale, valin teemad, mis ses mõttelises polüfoonias minu kõrvus valjemini kõlavad: subjekti (identiteedi) ning (meta)teatri teema. Reli- gioosne ja poliitiline tõlgendusmudel on vahest vähemtähtsad, kuid päris mööda neist minna ei saa.

Lugemiseks kristliku mütoloogia võtmes on mu meelest juba avastseenis piisa- valt ainet ja allusioone. Kõigepealt õun; seda sümboolset puuvilja süüakse ka kolmandas vaatuses, kus Henrykule pakub õuna Mania. Õuna sümboolika seostub teadmisega heast ja kurjast (siit avaneb tee ka Fausti-arhe- tüübini) ja pattulangemisega. Niisuguses tõlgendusmudelis oleks Henryk Jumala loo- dud inimene (kavalehele paigutatud fragment Michelangelo "Inimese loomisest" Sixtuse kabeli laemaalilt viitab samas suunas), kes paradiisist väljaaetuna otsib lunastust, püüdes rituaalse laulatusega taastada süütuse seisundit. Kuningas-Isa kui ülima autoriteedi ning kõigi väärtuste allika roll võrdsustub selles mudelis Jumalaga. Kuid Henryk annab kiusajale järele, laseb Mefistot etendaval Joodikul end ahvatleda valitsejat troonilt tõukama ning iseennast Jumalaks tõstma. Transtsendentaalsest pühadusest tühendatud rituaal pöördub iseenda paroodiaks. Krist- likus plaanis räägib "Laulatus" lunastuse võimalikkusest-võimatusest inimeste "maises kirikus", jumalatest tühja taeva all.

"Laulatuse" maailm on koosesse lan- gemas ka inimese kui "poliitilise looma" süül. Tegelasüsteem, mille aluseks on perekond, modelleerib mõlemat kihti: sümboolne isa- figuur võrdub jumalaga religioosnes tead- vuses ja kuningaga poliitilises hierarhias. Mõ- lemad tõugatakse troonilt. Käib võimuvõitlus, mis tähendab sõda. XX sajandi inimese poliitiline situatsioon kui *la condition humaine*'i koostisosana mõne jõulise kujundiga lavas- tuse tähendustervikusse sisse kirjutatud. Kesklaval trooniv tank ei lase unustada, et Henryk on sõnur lahinguväljal; sõda kob- rutab pinna all ning tungib punase valguse ja kahurimürina kujul pöranda alt lavaruumigi. Inimese olemisseisundi aluse ja vigastatud keskmene vajutab sõda oma emotsionaalse pitseri kogu tegevusele.

Identiteedist: "ma pole mingi "mina""

Gombrowicz'i filosoofilised teemaaren- dused kõlavad lausa hämmastavalt tänapäe- vaselt. "Laulatus" võiks äratundmisrõõmu pakkuda nii Derrida kui Lacani, nii kõne- aktide teooria kui semiootika adeptidele. Lavastuse keskseid teemasid on subjekt— teine, autentsus—ebaautentsus, enesemää- ratlemine ja -moodustamine, mis on Gombro- wiczil võimalik vaid inimestevahelise suhtle- mise sfääris. "Päevaaramatus" kirjutab ta: *Minu maailmas ei ole Jumalat. Selles maailmas loovad inimesed vastastikku iiksteist. Inimene sõltuvuses inimesest, inimene pidevas loovas*

suhtes teiste inimestega... (lk 168). Üksteist määratletakse rollidena, mida täidetakse vastavalt situatsioonile ja vahetatakse situatsiooni muutudes — siit lisandub teemasse teatraalsuse münt. Inimestevahelise suhtlemise sfäär, koosnedes kokkuleppelise tähendusega märkidest, on sümboolse loomusega. Sümboolne kord on küll inimeste endi loodud ja sellisena konventsionaalne ning suhteline, kuid samas ei ole keegi selle võimu alt vaba. Kui puudub jumalik absoluut, hakkab valitsema relatiivsus. Subjekt, "mina" luuakse suhetes, peegeldustes, rollimängudes, pole midagi püsivat ega lõplikku. Identiteet osutub intersubjektiivseks konstruktsiooniks.

Subjektimõistmise seisukohalt on tähtis ka Gombrowiczile keskselt oluline mõiste "vorm", mis Brigitte Schultze ja Jan Conradi järgi tähendab nii reaalsust korrastavaid struktuure kui ka käitumise ning mõtlemise stereotüüpe ja konventsioone. Vormi sünonüümiks on kunstlikkus vastandina loomulikule, looduslikule. Kunstlikkusest on

Gombrowiczi meelest nakatatud kõige intiimsemadki impulsid ning ebaautentsus seega inimese vältimatu pärisosa. Henryk tunneb, et on kunstlik, kui ta on ükski — ekspressioon vaid iseenda ees mõjub ebaloomulikuna —, kuid vaataja kohalolek ei muuda õieti midagi, sest siis muutub eneseväljendus kohe rolliks, mis saab tähenduse suhtes teistega ja teiste kaudu. Teise pilk on tähenduse tekke tingimus. Nõnda on laulatust vaja selleks, et Teise tunnusust pühitseks ühenduse Maniaga. Nõnda muutub Wladzio ja Mania kunstlik, Joodiku seatud poos Henrykule nende salasuhte märgiks ja armukadeduse allikaks seetõttu, et seda vaatavad teised. Intersubjektiivse sfääri sümbolid ja konventsioonid muutuvad reaalseks, tegudeks konverteeritavaks jõuks.

Sümboolse—reaalse vahekord avaneb "Laulatuses" kahe teksti ja lavastust läbiva paralleelse teema kaudu: sõrm (keha) ja sõna (keel).

Sõrm on Undi lavastuse võimsamaid ja rikkalikumalt lahti mängitud juhtmotive.



"Laulatus".
Henryk —
Riho Kütsar,
Mania —
Karin Tammaru.

Rosine Georgini tõlgenduses on "Laulatuse" sõrm topeltkoon: krutsifiks ja fallos. See on võimu ja iha ambivalentne sümbol: sõrm võib ülendada ja alandada, hävitada ja pühitseda. Sõrme kõikväälisus mängitakse suurejooneliselt välja esimeses vaatuses, kus Joodiku keset lava vaatamiseks väljapandud sõrm hakkab muusika saatel elama oma imepäraselt ja imelikku elu. Lavategevust topeldav varju-teater ringhorisondil on suurepärase leid demonstreerimaks sümboolse ja reaalse kahemõttelise suhte. Jumalikkud väge kogunud sõrm suudab pelga osutusega luua valgust ja kukutada kuninga. Motiiv saavutab apogee finaalis, kui Autoriks muutunud Joodik sõrme tõstmisega käsutab loodust — episood pärineb Gombrowiczi "Päevaraamatust" —, tegelikult küll teatri kunstlikku loodust (loodud-olekut).

Sõrmeaga seondub puudutuse motiiv, mille sisuks on ambivalentne suhe Teisega. Ka puudutus on mitmetähenduslik sümboolne akt. Sõrme puudutusega pühitsevad Henryk ja Joodik teineteist preestriks, puudutus on Henryku kehtestatud omarituaal laulatuseks Maniaga. Sõrme puudutusest piisab kuninga kukutamiseks, kuivõrd kuningast teeb kuninga tema puutumatus, väljasolek teiste mõjusfäärist. Puudutus väljendab nii hirmu Teise ees (soov olla puutumatu) kui ka vajadust Teise järele (soov olla puudutatud). Puudutuse motiivis tuleb ilmsiks Henryku vastuolulisus: ta alustab hirmuga "puuduliku, puudutava iidoodi" ees ja lõpetab palvega "et teie käed mind... puudutaks".

Sümboolse reaalsel jõudu demonstreeritakse ka verbaalse keele peal. "Laulatus" näitab, kuidas sõna loob selle, mida öeldakse, ja öeldu loob selle, kes ütleb (Daniel Gerould). Undi lavastuses on kõne algusest peale tajutavalt kehaline, lausa kombatav ja maitstav. Lavastuse ühes tugevamas stseenis annab Henryk Wladziole käsu ennast tappa. Teeb seda kergelt, justkui selleks, et kuulda ja maitsta häälikuid. Sõna on aga tegu ehk, kui pruukida lingvistilise pragmaatika termineid, sooritatakse häälikutes fraase moodustades ühtaegu ka illokutiivne akt, mis pole mingil juhul neutraalne. Seda mõistab Wladzio. See on koht, kus lava ja saal tarduvad katastroofi eelaimusest. Stseen lõpeb kiire pimendusega ja järsu toonivahetusega, hüpates lobedasse "loomulikku" suhtlemisse, mis kontrasti kaudu ohutunnet aina tugevdab.

Mängust ja teatrist

Gombrowiczil, kes räägib "olemise vabastavast teatraalsusest" ("Päevaraamat", lk

63), on eksistentsiaalsed teemad lahutamatu seotud teatraalsetega. "Laulatuse" metateatraalseid kihte on Unt teksti ümberorganiseerimise ja režiivõtetega tugevdanud, ning tekitanud koguni ühe uue tingliku "tegelase" — vaataja.

Viimastel aegadel on Unt korduvalt kirjutanud kunsti kunstlikkusest, näiteks "Sirbi" dialoogis Andrus Vaarikuga: kunst on "elkõige see, mis on kunstlik, künstlich, artificial, see mis pole loomulik, looduslik, naturaalne". Näib, et Undi "Laulatuses" ei ole fookuses mitte niivõrd pirandellolikud näiva ja tegeliku paradoksid, vaid hoopis teravamalt joonistub välja kunstliku (rituaalse, tseremoniaalse) ja loomuliku vahekorra probleem, mis on ka Gombrowiczil oluline. Kunstlikkuse resp. teatraliseerituse aste tundub aga laval olevat kõrgem kui näidendis. Seda tõstavad nii teksti suurem rütmiline organiseeritus (jambid vabavärsi asemel), kirju rahvahulga asendamine väikesi rituaale ja koreograafilisi etüüde esitava kooriga (Emajõe Suveteatri studio) kui ka kogu Joodikuga seotud liini estetiseerimine-teatraliseerimine. Isegi "loomulik" käitumine on nii rõhutatult loomulik, et kipub teatraalseks.

Nagu kirjutavad B. Schultze ja J. Conrad, kujutab Gombrowiczi "Laulatus" muu hulgas teatrit ennast kui kommunikatsioonivormi kõigis ta komponentides — näitleja, lavastaja, roll, vaataja. Undi "Laulatuses" on teater ka iseenda kui meediumi hüperbool ja/või paroodia. Topeltvõõritused, tsitaatsus, võtte paljastamine võttena toovad sisse — kasutatagem seda mõistet — eneseteadliku teatri-diskursuse. Võtkem kolmanda vaatuse vaimukas avasteen. Laval on Henryk ja Joomakaaslane/Kantsler (**Andres Dvinjaninov**). Jutt käib tasalülitamise riigis: "Arreteeritud on üldse kõik ja kõik üleilmsed." Poliitilist vaikelu metaforiseerib melanhoolne sügisatmosfäär, mis laval kahtlemata tekib, ent näitab selgesti välja, kuidas ta on tehtud, milliste teatraalsete võtetega konstrueeritud: ühes lavaservas liikumatult tugitoolis (sic!) tuiutavate meeste peale kukub papist lehti, saateks kõlab tundeline meloodia filmist "Cherbourg'i vihmavarjud" ("Miljon piiska akna peale langes," hakkab tekst automaatselt tiksuma vähemalt minuealiste peas), taustal liigub neiu suure korviga. Märk, mille märgilisuse mehhanismid on välja mängitud, loob lavastuses peent metairooniat.

Mis puudutab teatri niisugust tähtsast komponenti nagu vaataja, siis suhestub lavastus temaga märksa aktiivsemalt kui Gombrowiczil ette antud, eriti kolmandas vaatuses, milles Unt on näidendi õukondliku

vastuvõtu ümber organiseerinud suhtlemiseks publikuga. Lava-saali vahekord lülitub sujuvalt Gombrowiczi filosoofilisse polüfooniasse, kuivõrd vaataja on ju tegelikult teatri/näitleja Teine, tema identiteedi allikas, kes annab tema eksistentsile mõtte ja põhjenduse. Suhe lavamaailmast väljas seisva vaatajaga kordab suhtetüüpe Teisega tegelassüsteemi sees. Kord ignoreeritakse teda solipsistlikult (Henryku põikpäised kinnitused, et ta olevat üks), kord rünnatakse raevukalt — õnneks ainult verbaalselt (Kuninga nõrdimuspuhang teises vaatuses ning Henryku vaimustav väike publikumõnitus kolmandas vaatuses, mis-juures hiigelluubi taha varjunud mõnitaja transformeerub vaid üheks tohutuks sõimavaks suuks või saali põrnitsevaks silmaks), ja siis teda vajatakse: vahetu füüsiline kontakt konkreetse vaatajaga kolmanda vaatuselõpus kannab rituaali tähenduskoormat.

Metateatraalses plaanis tundub mulle kõige huvitavam paar olevat Henryk ja Joodik (nõustun Lilian Vellerannaga, et see on tõepoolest Kaljujärve tegelaskujule ebasobiv nimi). Kogu Joodikuga seotud vulgaarse, madala paradigma on estetiseeritud. Tema tunnussõna *šiga* koos tuletiste reaga (kuhu *šigaduse*, *šigala*, *šeasildi* jms kõrval kuulub kõlasarnasuse õigusega ka *ebaseaduslikkus*) muutub pidulik-tseremoniaalses esituses ja koori poolt korratuna-võimendatuna sõimust paroodiliseks litaaniaks või manaks, mis pühitseb looduslik-loomalikku, kaootilist ja anarhilist. (Samal kombel tõstetakse rituaalseks vormeliks dialoogist võetud veininimed *burgund* ja *tokai*.) Kaljujärv ei ole niivõrd Joodik kui Mängumees: atraktiivne näitleja, elegant-ses valges ülikonnas lavastaja ja lõpuks ka kõrvalt kommenteeriv autor. Ta õhutab mässu konventsioonide vastu, häirib korda ja rahu oma obstsöönne, agressiivse tooniga, kuid teeb seda virtuoosnes vormis. Vallutatav hoogu ja sära on ta esimeses lavaleilmumises. Maniaga ameldes ja Isa ähvardades on temas nii palju artistlikkust, et riskantsedki lahendused ei tekita piinlikkust. Ta naudib mängu ja nätab oma võimeid; see on Näitleja, kellele ei valmista mingeid raskusi anda teksti pea peal seisest või lae all lühtri küljes rippudes; tema käteplastikat lennutantsus võiks kadestada iga baleriin; ta intonatsioonide, grimasside, žestide ja pooside tagavara on ammendamatu; ta vahetab kostüüme, paneb pähe paruka, ette maski; ta valitseb lava ja kontrollib saali. See on mängu meister, tõeline Komödiant.

Kaljujärve Joodiku kõrval mõjub Riho Kütsari Henryk vahetu ja siirana. Mingit-moodi kutsub see paar ellu mälestusi Toomin-

ga ja Hermaküla hiilgeaegadest (Kaljujärve obstsöönne mäng kummikindaga vist isegi tsiteerib Toominga rolli "Elu tsitadellis" lavastusest?). Muidugi, analoogia on kaudne ja kauge, puudutades eeskätt ehk näitleja-natuuride erinevust kõige üldisemalt. Henrykus on midagi lihtsat ja puhast; mitte rafineeritud intellekt, vaid päris tavaline inimene, kummatigi hamletlik oma identiteedivaevas ja ehtsuseihas. (Kuigi Kütsari roll ei mõju ainult ja vist mitte ka peamiselt sarmi ja orgaanikaga — on temalgi omad artistlikud poosid ja artikulatsioonid.) Kütsari *mõjuväli* — kui kasutada sõna Henryku monoloogist — kannab rolli kindlalt välja. Ta on esimesest hetkest peale kuidagi väga intensiivselt *kohal*, teda on kogu aeg huvitav vaadata ning ta mängib ennast raskusteta suurde plaani, nii et meelde sööbivad detailidki: mõni kirjeldamatu intonatsioon, mõni salapäraselt suletud ilme, ja silmad. Kütsari Henryk on kõigis vastuoludes, üleminekutes ja komplitseeritud suhtes rolliga absoluutselt veenev. "Laulatus" avab Kütsari ande; roll on etenduste jooksul arenenud, finaalis on harvanähtavat sisemist jõudu.

Teatri-diskursusesse kuulub kesksena mäng, mida "Laulatus" tematiseerib ja problematiseerib. Nagu Hamlet hullusemängu, nii sukeldub Henryk unenäomängu, võtmata seda esialgu eriti tõsiselt. Mäng, mida ei võeta tõsiselt, kogub aga reaalsust ning enne kui Henryk jõuab taibata, et tegelikult mäng mängib teda, on ta lõksu püütud — iseenda poolt. Kütsari Henryk käitub süüdimatult nagu laps. Ebatõsiselt, nagu poolkogemata teeb ta valikuid ja sooritab otsustava tähtsusega tegusid. Millise võluva kergusega lubab ta vanajumalale endalegi vastu larhvi anda, või laseb möödaminnes oma vanemad türmi heita — tühja kah, see pole ju päriselt! Ajapikku ilmub tooni rabadust, rahutust ning kahtlusi. Henryku kahtlused võtab kokku suur hamletlik monoloog kolmandas vaatuses, kus küsimuseks: kes on "mina", kas "mina" on üldse olemas? Kütsari Henryk peab seda valge ringhorisondiga piiratud neutraalses töövalguses laval, mis antud hetkel ongi ainult lava, arhiteatraalne tühi ruum, ning alustab päris lava servas, saali ja lava piirilt. See on intrigeerivalt mitmetasandiline monoloog: painavuseni intensiivne "mina" taganõudmine, tung "*iseendaks olla*" ja võimatus pääseda ürgteeskusest; nõtked liikumised rolli ja rollist välja lisavad (enese)iroonilisi välereali.

Tasub veel tagasi pöörduda lapse mängu juurde. "Laulatuses" ei vii lapselik mäng mitte iseenda juurde, autentsusse, nagu

usuti kuuekümnendatel, vaid osutub reaalseks destrukttiivseks jõuks: näiliselt süütu mäng lõpeb surmaga, mis "Laulatuse" maailma reeglite järgi on tõeline. Tegelikult hävitab see mäng ka teatri, sest lõpuks ei jää üle muud kui lammutada see maailm laiali ja lükata lavatagusesse kolikambrisse. Mingis mõttes mängitakse vist tõesti teatriuueendust üle ja ümber, teadlikult või mitte.

Veidi vormist ja stiilist

"Laulatus" on keerukas ja pidevas muutumises olev struktuur (reaalsus *in progress*, nagu ütleb Unt kavalehel), väga visuaalne ja füüsiline, rikkalikult läbi põimitud huvitava muusikaga ning täpse, kontrastidele ja järskudele murdumistele rajatud rütmipartituuriga. Pateetilistele tõsudele järgneb madaldav koomika, klounaadile tõsinemine, vahetatakse registreid ja stiile, pendeldatakse draama ja farsi vahel. Kujundite tulevärgi sees tuleb ette kummaliselt mõjuvaid vaikuse ja tühjuse tsoone, mis pingestavad olulisi monolooge. Mitterealistlik ekspressiivne plastika avab psühholoogiliste seisundite (hirm, üksildus jne) metafüüsilise sisu.

"Vanemuise" suurt lava valitseb Unt kindlalt. Lavaruum on valgusrežiiga visuaalselt rütmistatud ning näitlejate mänguenergiaga täidetud. Ruumisuhteid organiseerib keset lava laiutav sõjamasin, justkui pahu-pidise rituaali irooniline altar, mille ümber pöördlava sõidutab vaimukat palverongi ja mille ees selle maise kiriku ohvrina lebab finaalis Wladzio surnukeha.

Lavastuse stiilis domineerivad kõikvõimalikud deformatsioonid; ma ei ole kindel, kas Jan Kotti "Iwona" kohta pruugitud määratlus "intellektuaalne grotesk" neid kõiki katab, ent kohane tundub ta küll. Pruugitakse koomilist hüperbooli: Mania üle lava siuglev pruudiloor, millel ei tule ega tulegi lõppu; pikk teekond lõunalauda poloneesi pidulikus rütmis jne. Pantomiihilisi kujundeid ja kehamaängu on tükk maad rohkem kui eesti teatris tavaliselt. Jaanovitsi üheks hiilgenumbriks on Henryku kingapaelte sidumine: väärib vaatamist, kui tähtsalt ja kunstipäraselt ta seda teeb, kuidas põimib ja keerutab neid nähtavasti lõpmata pikki paelu. Või kõnelus paindlikkuse tähtsusest teises vaatuses, mida illustreerib Kaljujärve ja Kütsari sundimatu loosklemine tugitoolides, kus nad nagu muuseas kõige võimatuid poose võtavad. Groteskivaldamise meistriklassist on Raivo Adlase Isa/Kuninga plahvatusohtlikud värisemised, Külliki Saldre Ema nukuteaterlikud ringutused, Dvinjaninovi kaame klouni



"Laulatus". Ignacy — Raivo Adlas, Mania — Karin Tamaru, Katarzyna — Külliki Saldre.
Rein Urbeli fotod

näo- ja häälevigurid jne. Ohtralt "toodavad" koomikat sisu (sõnade) ja vormi (intonatsiooni, plastika) kohatud kombinatsioonid, nagu Adlase Isa ooperliku pateetikaga lauldud soov "Andke soola!" või Kuninga ja Suursaadikuks kehastunud Joodiku kahekordne dialoog, milles valjuhäälselt räägitakse rahust ja harmooniast, sosinal aga vahetatakse ähvardusi.

Nærda saab palju, kuni grotesk keerab ette oma kohutava palge ja tõsinetakse tragismini välja. Tragikoomikat valdavad kõik näitlejad kindlalt. Saldre naljakas salkus nõiamoor muutub väljapeetud žestidega kuningannaks ja siis traagiliseks emaks. Adlase Isa/Kuninga uhkuses segunevad koomika ja tõsiselt võetav väarikus. Mõjuv on Jaanovitsi lihtsameelse Wladzio hirm ja äkiline arusamine saatuslikus kõneluses Henrykuga.

Kriitikas on juba õigusega kiidetud ühtlaselt tugevaid näitlejatöid. Kui on tõsi, et etendustes peegeldub proovide atmosfäär, siis peab "Laulatus" olema valminud heas sundimatus õhkkonnas. Kuigi lavastuse struktuur näib olevat üsna kindlalt paigas, on selles ometi piisavalt õhuruumi, nii et variatsioonid

ja improvisatsioonid ei ole vist välistatud. Valitseb lavalise vabaduse atmosfäär.

Lõpuks lõpust

"Laulatuse" kriitikas tõmmati võrdlusjooni Toominga "Põrgupõhja uue Vanapaganaga". Toominga suurlavastuste võimsad finaaliid vermisid eetilise sõnumi emotsionaalselt ja jõuliselt vaatajate teadvusse. Emotsionaalseid jõuvõtteid valdab ka Unt, kuid selget monoliitset sõnumit ta meile edasi ei anna. "Laulatuse" lõpp jätab juba Gombrowiczil otsad lahti, lavastuses on asi veel keerulisem. Unt on teksti täienduste ja muudatustega komponeerinud just nagu mitmekordse lõpu — vali terviktähenduse moodustamiseks, mida tahad, või võta kõik.

Jälle alustatakse laulatust ja jälle jääb tseremoonia pooleli. Selle katkestab Joodik, kelle sõrm osutab võimukalt tagalavale. Lavailm hakkab kuidagi rütmist välja minema: valgused plingivad ebakorrapäraselt, punase sekka ilmub imelikk haiget kollast ja suuri varje, tank "välgutab silmi", tumedalt kõlab muusika. Näib, et töös on *ennast-lammutatav põrgumasin*, nagu näidendi kohta on öelnud Sartre. Lava pöördub, pöördub veel, ja nähtavale ilmub Wladzio surnukeha. "Kes seda usuks? See on ju ainult uni. See on ju erakordselt kunstlik," kordab Henryk kaks korda, aga lavarealaalsus keeldub muutumast mänguks või osutumast unenäoks, millest kohe ärgatakse. Laulatust ta korraga enam ei taha, kuid Mania jookseb Henryku juurde, aheldab ta käeraudadega enda külge, nad põlvitavad teineteisest ärapööratult ja langevad päi eeslaval, kokku liidetud häbis ja kuriteos.

Tankil, kogu mänguvälja oma pilguga kontrollides, esitab Kaljujärvi Gombrowiczi kommentaari "Päevaraamatust". Jätkab lühtri küljes kiikudes: selles "jumalikus" positsioonis tõstab sõrme ja peatab lagunemise. Kütsari Henryk on veel vaid õnnetu laps: "Ma olen süütu." Siis tuleb jälle lavaservale, sellesse vahepealsusse, piirialale, mille kohta Andrus Vaarik viidatud dialoogis ütleb: "Seal eeslaval tekib selline lindprii tunne. Oled nagu laval ja enam ei ole ka." Palub kellelgi vaatajaist end puudutada. On see kontakt reaalsusega? Näitleja lunastamine rollist? Allusioon 1960-ndate koguduseutoopiale (tsitaat kuuekümnendatest, ongi Unt öelnud)? Vihje jumalikule loomisaktile, ainult kes loob kelle, kes on Jumala, kes inimese rollis? See on hetk, mida ei tahakski sõnadega puutada, kuid ometi mitte kirgastavkatartiline apoteoos, kuuekümnendad on ammu möödas, etendus läheb edasi.

Henryk võib nüüd naeratada ja lasta end vangi viia. Joodik-Autor on taas tõstnud sõrme ja maagilise žestiga valla päästnud tormi — üle ekraani jooksevad pilved, jälle kõlab muusika. Näitlejad on samal ajal moodustanud tihedalt ühtehoidva rituaalse ringi ümber Wladzio, käed tõusevad üles. Siis ring avaneb. Lavailma suletud ring on juba lõhutatud kontakti kaudu saaliga, nüüd murtakse välja ka teises suunas. Lavale tulevad need, keda kavalehel nimetatakse inimesteks — lavamehed, mehed reaalsusest. Hakkavad asjalikult seda katkiläinud maailma lahti lammutama ja ära koristama, samal ajal kui ringhorisont üles tõuseb, avades vaataja pilgule lavataguse.

Kütsari Henryk vaatab ainiti maagilist sõrme. Mida ta mõtleb ja kes ta sellel hetkel on, jääb saladuseks, kuigi väga tahaks teada. Kellegi viipe peale tõmmatakse eesriie ette.

Mida soovite, paistab Unt ütlevat? Autori autoriteetset kommentaari? Kuritööd ja karistust? Näitleja ja vaataja kohtumist? Imet? Või lihtsalt etenduse lõppu. Kuidagi peab ju mängust välja pääsema.

Kasutatud kirjandus

- Andrus Vaarik — Mati Unt. Näitleja ja lavastaja suvedialoog. "Sirp", 6., 13., 19. VIII 1999.
- Bondy, François, Jelenski, Constantin. "Yvonne". Eine polnische Komödie und ihre Umfeld. Rmt.: Europäische Komödie (Hsg. Herbert Mainusch.) Darmstadt, 1990.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. London, 1991.
- Gerould, Daniel. Introduction: The Avant-Garde in Twentieth-Century Polish Drama. Rmt.: Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama. Ithaca and London, 1972.
- Gombrowicz, Witold. Päevaraamat. Tõlkinud Hendrik Lindepuu. Tallinn, 1998.
- Gombrowicz. Actes du colloque de l'université de Lille III. Wrocław, 1985.
- Schultze, Brigitte, Conrad, Jan. Metatheater bei Witold Gombrowicz. "Forum Modernes Theater", Bd. 14/1, 1999.
- Le théâtre en France 2. Paris, 1992.

PROOVI LEND



Molière, "Ihnur", "Vanemuine", 1999. Lavastaja Ingo Normet. EMA Kõrgema Lavakunstikooli XIX lennu diplomilavastus.

Üheksateist. Numbris eneses pole ei pidulikku ümarust ega erilist arvumaagiat. On küll too rõhuga / rõhuta aastate, paaris- ja paaritute lendude omavahelise jagunemise numbratsiooni-mütoloogiline õnnesärk kaasaandeks.

Neid lõpetab kokku kuusteist. Ei keskmisest vähem ega oluliselt rohkem. Kaksteist näitlejat ja neli lavastajat. Jah, lavastajad ka. Ning juba see sunnib ajaloolised keskmised otsustavalt kõrvale heitma.

Loomulikult on olnud kaalult ja panuselt väga olulisi puhtnäitlejate lende, aga eesti teater on režii-teater, lavastajapõhine. VII või XVII lennu mõju on praegu tuntav terves teatriruumis, kui XIX lennu neli noort vihast meest läbi löövad (mis on juba praktiliselt teoks saamas) ja sadulasse jäävad, hakatakse ka seda lendu kutsuma eelkõige lavastajanimede järgi.

Lavakunstikateedri 40 aasta juubeli puhul kombati kooli ja koolkonna piire põhjalikult. Õppemaja Toompeal ühendab riiklike teatrimajadega ühesuguste käsitööoskuste, ühe töökeele ja suhtumiste nabanöör. Aluste põhjalt Stanislavski, traditsiooni pinnalt Panso nimega koolkondlik side. Kuid igal kursusejuhendajal on suveräänne voli ja vastutus vormida oma kursust enese nägemust mööda.

Veel ei saa öelda, kas ja mille poolest Normeti kool näiteks Komissarovi koolist erineb. On Normet leebem vormija ja sulataja? Tema eelmine, XVI lend tõi teatrisse mitmekesise täienduse. Kohe "esimeste armastajate" rolli tõusnud Mait Malmsteni, Elina Reinoldi, Indrek Sammuli ja Katariina Laugu kõrval tuli sealt ka näitlejaid, kes vajasisid mõneaastast "järelküpsemist" ning on päriselt lahti minemas alles nüüd. On selle taga individuaalsust soosiv ja säilitav Normeti õpetajakäekiri? Ta



Tarmo Prangel
Rakvere Teater



Piret Simson
"Ugala"



Eva Püssa
Nukuteater



Maarja Jakobson
"Endla"



Tambet Tuisk
"Vanemuine"



Janek Joost
"Vanemuine"

ei püüagi oma kasvandikke kooli lõpuks teatud tasemel kindla peale "ära vormistada"?

Ka üheksateistkümnendal on muidugi oma näitlejatipud: Tambet Tuisk, Kersti Heinloo, Margus Prangel, Maarja Jakobson, Tiit Ojasoo..., ent praegu, lõpetamise eelgi on lennu tase ebauhtlane. Mitte (ühtlaselt) nõrk, vaid just kõikum, seinast sein. Akadeemilise leksikoni-ajaarvestuse järgi läheb aga veel viis aastat koorumisaega, enne kui saab aimu nende tegelikust jaotumisest teatrimaastikulin ning väljaspool seda.

Normeti kredoks on mitte lasta laia publikut saali siis, kui enesenäitamine on veel liiga varajane ja võib katkestada noore näitleja

arenguprotsessi. Kaks esimest, "embrüo-aastat" möödusid niisiis kooli seinte vahel, kuulu järgi mitmekesiselt ja üsna viljakalt.

Üheksateistkümnnes lend debüteeris n-ö lavastajate kassetiga Nukuteatris. Vahur Kelleri lavastatud Beckett'i "Visand teatrilile" ja Urmas Lennuki/Leonard Melfi "Linnubassein" mahtusid ühte õhtusse, kaht veidi mahukamat Mastrosimonet, Tiit Ojasoo tehtud "Unistajat" ja Tõnu Lensmendi "Trillamillat" mängiti eraldi etendustena. Kokkuvõttes oli see aastaapne ettevõtmeline, kus kõik neli tulevast lavastajat tõestasid end elujõuliste lavastusterviku autoritena. Koolisiseste etüüdide, improvisatsioonide ja



Katrin Pärn
"Vanemuine"



Ingrid Vaher
Rakvere Teater



Ranet Rees
"Endla"



Andres Mähar
"Vanemuine"



Kersti Heinloo
"Vanemuine"



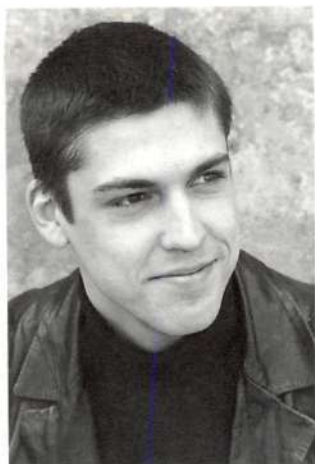
Margus Prangel
Eesti Draamateater
Rein Urbeli fotod

lavastuskatketel lainelt tuli ka ridamisi häid näitlejatoide — aga kriitika vaikus. Pieteeditundest? Huvipuudusest?

Avalike esinemiste rida jätkus Kirjanike Majas sellesama Lavakunstkooli juures end näitekirjanikena täiendanud seminaristide "draamakassetiga". Tiina Ubari, Peeter Sauter, Jüri Ehlvest, Indrek Olmaru. Osalt tuntud, osalt tundmatud nimed. Tegemist oli katsetustega kuubis — näitlemiselt ja lavastamiselt laienes õppetöö egiid siin ka tekstile. Tulemus oli eeldustekohane — rikkalik nii õnnestumiste kui ka ebaõnnestumiste poolest. "Kassett" väärinuks suuremat tähelepanu, kui ta tegelikult (teatri)üldsuselt sai.

Esimese täismahus lavastusega tulid nad välja Draamateatris. Alati piiridega mängiv ja kõrgetel pööretel töötav Hendrik Toompere juunior tõi XIX lennuga välja põhjakihtide elu lahtisi närviotsi riivava Jim Cartwrighti stseenide ja monoloogide rea nimega "Tee". Küllap pole juhuslik, et selle lennu enesemanifest ilmus just selle lavastuse kavalehel. "Tee" aines ja ülesehitus andis kogu kooli jooksul kõige parema võimaluse kaasajaga lavalt suhelda ning seda tegid nad lõppkokkuvõttes õnnestunud, kuigi suurema menuta kriitika ja publiku silmis.

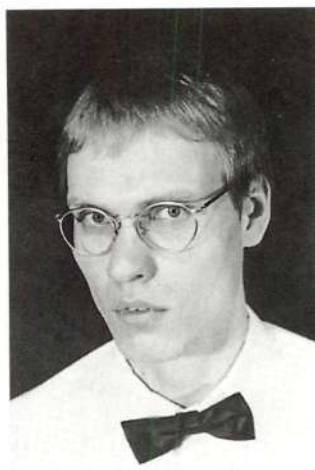
Järgnes Anne Tärnu vormistatud omapärane "Kalmuneiu", setu regivärsides



Vahur Keller
"Vanemuine"



Tiit Ojasoo
Eesti Draamateater



Tõnu Lensment
"Endla"

loo lakooniline ning mõjus esitus võõritavas Energeetikamuuseumi keskkonnas. "Kalmuneiu" teenis kriitikalt paraku vaid üks-kaks loidu ja üldsõnalist kajastust.

Sooja ja meeldejäädavat läbimurret üldsuse jaoks ei toonud ka Jaanus Rohumaa poolt Linnateatri lavale pandud Pirandello "Täna õhtul improviseerime". Teatrit tagasi eluks dekonstrueeriv tekst Pirandello ajast ei pakkunud sedavõrd kindlat ja ühest alust, et sellest ehitada praegust vaatajat köitvat suhet eri tegelikkuste vahel. Umbes nii arvas (ka) kriitika.

Normet ise tõi oma lennuga "Vanemuises" välja kaks lavastust, Molière'i kerge ja mänguliselt satiirilise "Ihnuri" ning Hugo Raudsepa "Mikumärdi", kust ta lavastajana otsis tšehhovlikku psühholoogilist põhjendatust, mida siis ühitada "Mikumärdisse" kirjutatud rohmakama suhetekomöödiaga. Aga XIX lennu "Pöuda ja vihma" "Mikumärdist" ei sündinud. Kriitika jäi — küll mitte kui üks mees — jätkuvalt kriitiliseks.

Pisendamata Toompea, Rohumaa või Anne Türipuga toimunud kohtumiste tähtsust, puutusid XIX lennu näitlejad "vana kooliga suurel laval" kokku alles stuudiumi lõpul, diplomiaastal. Ja oma juhendaja käe all. "Mikumärdi" tegi Normet tegelikult hädalavastusena õppeaja vältel ära jäänud koostöö asendamiseks.

Üheksateistkümnenda lennu näitlejad ja lavastajad hakkasid omaette elama kolmandast kursusest. Lavastajad läksid teatreid mööda laiali ning otsene töökontakt oma kursuse näitlejatega katkes. Normeti taotluseks oli küllap see, et kooli lõpetaksid päris-



Urmas Lennuk
Rakvere Teater
Harri Rospu fotod

teatrit nuusutanud, või mis veel parem — ühes või teises teatris "päris" lavastusega läbi löönud ja kanda kinnitanud noored lavastajad. Ühes intervjuus kirjeldab Normet erinevaid režiioõppevorme Inglismaal, Saksamaal, Rootsis. Tema kasutab nähtavasti seda mudelit, kus kaks-kolm esimest aastat kulub õppelavadele ja oma kursuse peal proovimisele ning siis järgneb täistuledes sõit päristeatrisse. Ükski mudel või meetod pole iseenesest halb. Seitsmeteistkümmes lend töötas lõpuni omavahel. Ja nii kujunes nende osast avalavastustest teatrites nii lavastajate kui ka vast lõpetanud näitlejate visiitkaart.

ÜHEPÄEVALIBLIKA LEND ÜLE VALGETE LAIKUDE

Kui mõelda tagasi neile õnnestumistele, mida kursusesisene töö tegelikult andis, on kahju, et ühegi XIX lennu lavastaja ükski diplomilavastus pole tehtud oma kursusega. Liiatigi kui kõik neli lavastajadiplomi saajat on teatrimaastikul oma märgi korralikult maha saanud. Isegi väga korralikult.

Urmas Lennuki "Säärast mulki" "Vanalinnastuudios" on hinnatud suhteliselt nõrgemaks lavastuseks — mõõndusega, et tal õnnestus absurdivõtmes katsetades kõige hullemat siiski vältida. Vahur Kelleri "Charlotte koob võrku" on peetud mitmeplaaniliseks tervikuks, mis ületab lastelavastuse žanri piire; Tiit Ojasoo "Talvemuinasjuttu" on nähtud paljukihilise mõistuloo ja, *last but not least*, Tõnu Lensmendi mitme tundmatuga võrrandi lahendamine Kõivu-Runneli ülelavalise "Küüni täitmise" surumisel kolme mõõtmesse kuulutatud vaat et viimase kümne aasta kõige jõulisemaks tulemiseks.

"Tee" aegu on nad rääkinud killustumisest, tüdimusest ja sinikatest, mida on toonud töö oma lavastajatega. "Draamakassett", eriti aga Nukuteatri "režiikassett" tõi küll osatäitmisi, mis mõnele XIX lennu näitlejaist jäigi hiljem ületamata, kuid võimalik, et tegelikult see koostöö ammendaski end kolmandaks kursuseks ja praegu ühist lõputööd taga nutta oleks ekslik.

Vaatamata sellele, et see kursus pidanuks järjekorranumbri põhjal justkui õnnesärgis sündima, on nende tegelik saatus veidi heitlik ja vastuoluline. Kuid kindlasti mitte õnnetu. Kursusena avalikkus neid eriti armastama ei õppinudki, aga seda suuremad on nende võimalused praegu, päris lavale viiva ukse taga seistes. Kõiki plaane ei õnnestunud kursuse juhendajal Ingo Normetil ellu viia ei eriettevalmistuse saanud lavastajate ega ka näitlejatega. Aga lendama nad õppisid. Suurem osa neist. Mis sest, et ajaloos saab XIX selise... proovilennu koha. Ja pioneeride au.

TMK tänavuses esimeses numbris küsib Andrus Vaarik kujuteldava intervjuueerijana kriitikutelt: kas olete ikka rahul olukorraga, kus päevalehed suruvad peale kiirtempo ja esietenduse põhjal arvustamise? Tema kolleeg Tõnu Oja on ühes varasemas numbris praegust kritikaanide tegevust võrrelnud kiirreageerimisrühma omaga — kõik skribendid nagu vile peale pühapäevasele esietendusele kohale, esmaspäevaks muljendid kirja, ja siis olgu selle tükiga igaveseks rahu maa peal.

Kulla Andrus, kulla Tõnu! Usutavasti mõistate intelligentsete näitlejatena isegi, et kirjeldatud skeemile allujad on rahulolust kaugel. See on suures osas pealesurutud käitumine. Seega on ka sellest vallast küsimused kiirreageerijatele peale surutud, s.o eeldatavat valmisvastust sisaldavad. Ei, tõesti, võtke mind uskuda, igaüks meist viiks oma kirjatüki ära alles pärast kümnendat mängukorda ja viie vaatamiskorra võrdlemist. Õnnetuseks on meil ikka veel ainult üks TMK ning päevalehti kannustavad majandushoovad järjest enam analüüside asemel aina uudiseid tootma, teatrisse, muusikasse ja kinosse puutuvaid veel eriti lühikesi ja löövaid. Vaadatagu vaid, millise täitmatu tootemloomana kosub ka kultuurikülgedel reklaam!

Aga uurigem ka teist, medali heledamat pool. Kas ei olnud veel natuke rohkem kui kümme aastat tagasi hommikune arvustus eilse teatriõhtu kohta iga teatraali täitumatuna näiv unistus? Teiseks, rangelt loetud ridade arv peaks treenima kriitikute eneseväljenduse ökonoomsust, sõnumi kontsentreeritust, dikteerima nõudmist olla arusaadav, motiveeritud, ergas, piltlik. Ega enam naljalt leiagi

päevalehest kirjatükki, mis tavakodaniku nõutult kukalt kratsima paneks: mis ta nüüd sellega ütelda tahab? On see "jah" või "ei"? Peaksin ma oma reede õhtu teatri alla magama panema või ei soovitata mulle seda mitte?

Muidugi ripub kriitiku pea kohal järjest enam oht muutuda pelgalt refereerivaks-kirjeldavaks-kommenteerivaks-soovitavaks-hoiatavaks ühepäevaliblikaks. Vahest tuleb siis sinisilmselt loota, et kriitikkonna reitingu jätkuv langus teatralide hulgas on natuke negi pöördvõrdelistes suhetes tema usaldusväärsuse tõusuga laiema teatritarbijaskonna hulgas. Ehk oskab "keskmine" vaataja tänulik olla sellegi eest, et ei pea enam end läbi närma nahksest terminoloogiast ega "ülemõtleva" ja võimatu sõnaseadmiskusega noorkriitiku lohelausetest. Meenutaksin veel kord arglikult, et just säärane arvustusetüüp (lühike, operatiivne, hoogne, kirjeldav, kergestiloetav) oli näiteks Soomes valdav juba siis, kui meil mitte ükski asi polnud nii nagu Soomes. Mis aga kõik kokku ei pea mõistagi tähendama, nagu ei vajakski me nüüdsest analüüsi ja teoreetilisele mõistepõhjale tuginevaid käsitlusi. Vajame ikka. Aga ega vist üle-külje pealkirjadega päevaleht olegi nende õigeim paik.

Kui nüüd oma kaitsekõnet ka ründavamate toonidega võrtsitada, siis eks ole ju leheneegritest kriitikute nn öötöö jõudsalt ka teatrite dikteeritud. On ju mõeldamatu üht kirjatükki kordusvaatamise huvides hauduma jätta, kui nii mõnigi teatritükk kümnenda mängukorrani ei jõuagi. Eks näita kõige lihtsamgi arvestus, et meie praegune uuslavastuste rotatsioon (uus esietendus iga 4–5 päeva järel) tingib paratamatult selle, et päris suur osa teatrite toodangust kolib dekoratsioonilattu ilma ühegi jäädvustuseta.

Kui pisut uurida, mislaadi kaup vaatlejate sõrmede vahelt esimeses järjekorras maha pudeneb, siis torkab selgesti silma, et Linnateater ja Draama, aga ka "Vanalinna-studio", Von Krahl ja "Theatrum" ei pruugi boikotti karta. Keegi sinna ikka põikab ja midagi ikka ilmub. Ka "Vanemuises" pole vist ühtki lavastust päriselt maha vaikitud. Väikelinnateatrite omi aga küll. Mis muidugi ei kõla poliitiliselt korrektselt. Aga kuulen juba kolleegide poolelt vastuväiteid: nimeta meile see suursündmus Pärnu, Viljandi või Rakvere teatris, mille kriitika oleks totaalselt maha

maganud. Kummaline, jah, et niipea kui "Endlas" nägi ilmavalgust näiteks "Küüni täitmine" debütant Tõnu Lensmendi lavastuses või "Vanemuises" Mati Undi "Laulatus", on iga enesest lugupidav kriitik Pärnu- või Tartu-sõidu ette võtnud.

Mündil teist külge keerates ilmneb veel üks asjaolu — väikelinnateatrite isolatsioon võib teatud tingimustel pöörduda hoopis eelisseisundiks. Oma linna röömuks, Tallinnakülastustest eemal, võib mitmeid hooaegu peita repertuaaris häbiplikki, mida pealinna püünel armutult roosataks.

Ent paljudest siis mahub ühe teatri kehandisse ainult suursündmusi ja häbiplikke? Tuleb nentida, et kõige suurem oht kriitiku "pealelugemiseta" minevikupimedusse vajuda on väikelinnateatri keskmisel lavastusel. Olgugi et inimesed seda vaatavad, ja teatri visiitkaardina — ringsõitudel üle Eesti — võib ta vastu pidada aastaid. Selliseid lavastusi on eesti teatrite repertuaaris juba päris suur hulk. Sestap teengi katse kolm "mahavaikitud" lavastust kirjasõnas kõneks võtta. Kõne alla tulevad Mario Fratti thriller "Ohver" Pärnu "Endlas", David Williamsoni "Sõbrad ja raha" Viljandi "Ugalas" ning Akos Kertészi "Lesed" Rakvere Teatris. Ühtki neist ei ole üleriigilised lehed kõneväärseks pidanud (ette vabandused, kui mõni kirjatükk neist kahe silma vahele on jäänud; vähesed vastukajad on piirdunud kohalike lehtedega).

Pole just lihtne seletada, mis igaühel neist lavastustest uudiskünnise ületamiseks puudu jäi. "Ohvris" teeb üle hulga aja suurema rolli pealinna näitlejatar Carmen Miki-ver, ka "Leskedes" osalevad vabakutselised Tallinna näitlejannad Ines Aru ja Terje Pennie. Miks küll ükski ajaleht ei üritanud nelikintervjuud "Leskede" naiskvartetiga, kes erinevatel aegadel Rakvere Teatri truppi kuulunud? Rääkimata asjaolust, et "Leskedel" on olnud au esindada eesti teatrit Ameerikas ja Kanas. "Sõpradel ja rahal" oli aga välja käia hoopis eriline rosin — esimest korda astub eesti teatris üles Austraalia lavastaja, pealegi veel eesti soost! Küllap tuleb siis uskuda, et need "rosinad" korjab seda tänulikumalt üles publik oma linnas ja mujalgi ("Ohver" ja "Lesed" kuuluvad väljasõiduetenduste nimes-tikku).

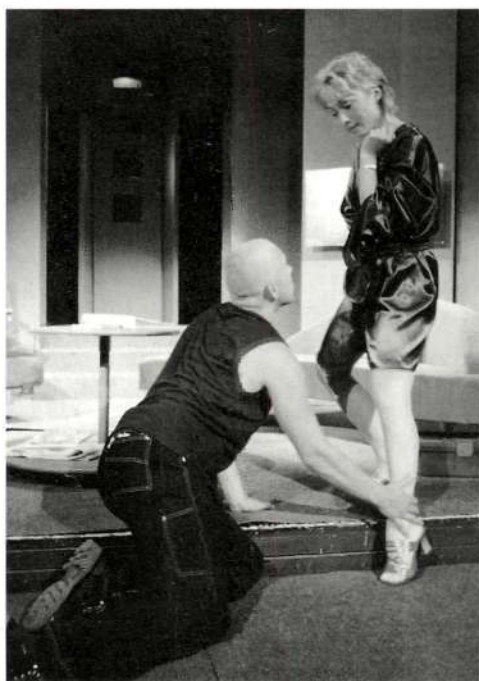
Kolm tööd on erinevad ainelt, teostuse laadilt ja tasemelt. Ometi täidavad nad kõik



A. Kertész, "Lesed", Rakvere Teater. Lavastaja Eili Neuhaus. Ines Aru, Ülle Lichtfeldt, Marika Vaarik, Terje Pennie.
Priit Grepi foto

oma teatrite repertuaaris selget funktsiooni: pakkuda intelligentsemat meelelahutust, pisukest närvikõdi ja äratundmisrõõmu kodulinna konservatiivsevõitu vaatajale, kes pole veel teatrit lõplikult teleri vastu vahetanud. Näite-trupi osaks jäävad siinkohal karakteriloo me võimalused. Ent — ehkki ühelgi puhul ei näe laval lauslamedusi, tuleb mõõnda, et kunstilises vääringus on tegu siiski "näpuotsalugudega". Teatritegemise äri- ja argipäevaga. Mille eesmärgiks on eeskätt sideme säilitamine kodulinna publikuga.

Kõige sümpaatsemalt sellest kolmikust mõjus Rakvere Teatri "Lesed" Eili Neuhausi lavastuses — just lava ja saali sooja ning usaldusväärse sideme tõttu. Võis tajuda, et täpselt seda, mida pakuti, oligi publik otsima tulnud. Nostalgilist kohtumist oma lemmiknäitlejannadega pisut vanamoodsas naistenaidendis (mida 1980-ndatel mängis suure menuga Draamateater). Ja ehkki kõik armastatud näitlejatarid esinesid suuresti oma väljakujunenud laadis — Ülle Lichtfeldt kõrkülma, sisemiselt murenenud poolilmadaamina, Marika Vaarik bravuurika leedina, Ines Aru südamliku, laia amplituudiga ja tervet lava täitva teatraalsusega mängitud eman-



M. Fratti, "Ohver", "Endla". Lavastaja Madis Kalmet. Kirk — Andres Karu, Diana — Carmen Mikiver.
Ants Liiguse foto



D. Williamson, "Sõbrad ja raha", "Ugala". Lavastaja Aarne Neeme. Stephen — Margus Vaher, Penny — Anne Margiste, Margaret — Luule Komissarov, Alex — Andres Oks, Vicki — Kristi Teemusk.

Enn Loidi foto

dana —, täitis parimatel hetkedel seda õhtu lennukas ansamblimäng. Omaette pärl ansambelis oli üle hulga aja uue rolli teinud Terje Pennie, täiesti erakordse, mitte kellegagi võrreldava lüürilis-koomilise orgaanikaga näitleja.

"Leskede" suurim norimiskoht on kindlasti seletamatult isetegevuslik lavakujundus. Saatemuusika ei olnud ka nagu päris "see". Ilmselt tulnuks asjale kasuks diskreetsemate pooltoonide otsimine, praegu kiskus lavastus kohati kiledaks "naistesauunaks". Aga veel kord: plusspunktid noorele lavastajannale juba sellise seltskonna komplekteerimise eest. Kolmekümnendal mängukorral oli saal Rakveres peaaegu seinast seinani täis.

"Ugala" sügisestes hooajaplaanides vägagi suurejooneliselt kõlanud (kängurumaa näitejuht lavastab isade maal!) "Sõbrad ja raha" seevastu osutus üheselt roiskunud kraamikis. Ilmselt pole põhjust seada kahtluse alla aukartustäratava loominguilise pagasiga lavastaja Aarne Neeme professionaalseid oskusi (töötanud Austraalia, Singapuri ja Uus-Meremaa truppidega, olnud mitme teatri pealavastaja ja kunstiline juht), sest näitemäng ja lavastuse laad olid ometi teatriga kooskõlastatud ja nähtavasti täitis külalislavastaja lihtsalt teatripoolset tellimust ehk siis — üritas ellu viia nägemust teatriõhtust, mis võiks kõita kõige laiemaid publikukihte Viljandi linnas ja maakonnas.

Nii et pigem iseloomustab laval valitsev armetus ikkagi "Ugala" juhtide anakronistlikkust. Seebiseriaalide esteetikal, mida "Sõbrad ja raha" kultiveerib, pole praeguses teatris enam vastuvõtjat: kui seebikatele pühendunu üldse teatrisse tee leiab, siis arvata-vasti ei tule ta sinna otsima "elusat seebikat". Selle publikukihhi teatrisse meelitamiseks piisab vaevalt sellest, kui pakkuda talle ühe imitatsiooni (seriaal) veelkordset imitatsiooni, pealegi nii tuhmil ja maavillasel kujul.

Raske on leida nii sammaldunud lavastusele kohta "Ugala" praegusel (muutuval?) palgel, milles, nagu olen aru saanud, peaksid märksõnadena kehtima kaasaegsus, tehnokraatus ja innovatiivsus. Luule Komissarov ja Arvi Mägi tulevad lavastusest enam-vähem auga välja. Aga — kui poleks aastaid Viljandis teatris käinud, siis kipuks "Sõprade ja raha" järel küll arvama, et "Ugala" raudvarast on järele jäänud vanaraud.

"Ohver" Pärnu "Endlas" ja Madis Kalmeti lavastuses oli väliselt igati sile meele-võdistaja ja -lahutaja ning Carmen Mikiver võrgutavalt meela ja misantroopliku vampnaisena hoidis hästi pinget. Ometi tajusin lavalt saali jõudvates helivõngetes ka nõutusepininat: kas on ikka kõige mõistlikum sellist peaaegu anekdootlikku süžeed, veriste nugadega hiilimist ja laipade lohistamist, üksüheselt lavale panna? Kas ei peaks kuuluma sellise tüki mängureeglitesse pisutki ironiat? Ei võta see ju oluliselt maha loo

NALJAKAS
INIMENE
MARIKA VAARIK
EHK

*Panso ja rähnipoja
ohtlike suhete hind
varjudemaa
kurvas kohvikus*

põnevust, kui verd mitte vereks, vaid jõhvika-
mahlaks uskuda. Eriti kannatas pingutatud
tõsiduse ja tarbetu psühholoogitsemise all
teise vaatuse pikk kolmikstseen, mil vaatajate
tähelepanu rauges sedavõrd, et isegi lõpu-
puändiks oli seda raske uuesti üles saada.
Saalis (16. mängukord!) oli 16 pealtvaatajat.

Viimaseid löike üle lugedes avastasin,
et olen väikelinnateatrite mahavaikitud
lavastused vist liiga karmilt ajalukku põlis-
tanud. Miks küll? Vahest seetõttu, et vist
esimest korda viimaste kümnendite teatriloos
on sel hooajal peaaegu kõik tähelepanuväär-
sed lavastused tulnud väljastpoolt Tallinna.
Mis tähendab kõrgendatud nõudmisi väike-
linnateatrite ülejäänud repertuaarile. Pole ju
välistatud, et õige varsti on kogu avalikkuse
tähelepanu koondunud mõnele metropoli-
välisele teatrile.

Oma kolmkümmend aastat tagasi, kui
Panso ja Lepa Anna veel Kassarimaa suvesid
ilmestasid, lippas sealsamas ringi ka üks tüd-
ruk Marika. Tavaline tüdruk, kellele Saatus,
see kolmeteistkümmnes vader, oli kinkinud
toreda iseloomu, hea huumorisoone, kordu-
matu isikupära, veetluse ja sarmi. Ning erilise
annina ka näitlejatalendi.

Saatus oli plaaninud, et sellest tüdru-
kust saab näitlejanna. Võib-olla just selle
märgiks juhatas ta tüdruku sealsamas Kassari-
maal kokku ka suure teatrimehe Voldemar
Pansoga. Kohtumine kõmisevahäälse Panso-
ga, kes oli sagedane külaline Marika Kassari-
vanaema juures, kasvatas temasse alateadliku
respekti tüdrukute traditsioonilise näitlejaks
saamise unistuse ees.

"Ma ei ütleks, et ma oleksin tahtnud
näitlejaks saada," mäletab Marika, "aga mu
elus on paratamatus mänginud väga suurt
rolli." Keskkooli lõpu tegelik unistus, keemiku
elukutse, pidi pärast 1969. aastal läbi tehtud
silmaoperatsiooni unistuseks jäämagi. "Võib-
olla on isegi hea, et nii läks," arutleb Marika
Vaarik täna. Tol ajal teadis ta kindlalt, et
lavakunstikateeder on koht, kuhu ta kunagi
ei lähe. Ei läinudki. Aga saatus viis oma plaani
siiski ellu.

Seesama Panso on öelnud kuulsad
sõnad millestki, mis rähnipoja puu otsa viib.
Marika Vaarik ongi üks neist, kelle elus
rähnipoja-kihk on määravaks saanud. Ka üks
teine eesti teatri suurmees, Aarne Üskküla, on
öelnud, et kes teatrisse peab sattuma, see satub
niikuinii. Säravaid näiteid on tänases teatri-
pildis mitu: Hannes Kaljujärvi, Erik Ruus, Liina
Olmari...

Marika Vaariku tee teatrisse käis läbi Viljandi Kultuurikooli, "Vanalinnastudio" õppestudio ja Pedagoogilise Instituudi kultuurharidusteaduskonna.

Hirmu põhivormid

Ühel hetkel oli Marika Vaarik eesti teatripildis lihtsalt olemas ja siis oli teda juba võimatu mitte märgata. Teatriuksest sisse oli ta astunud küll märkamatult, aplombita, ent oli kohe algusest peale kuidagi omamoodi. Tugeva struktuuriga nii väliselt kui ka sisemiselt, vaimukas, julge... Tavatu ja ainulaadne. Pigem karakternäitleja, igal juhul mitte selline, kes alustab Juliaga ning kõnnib teel pensionipõlveni läbi klassikakaunitaride rea. Peaaegu võinuks Marika Vaariku puhul esitada Urmas Kibuspuu nimega seoses kuulsaks saanud küsimuse: aga mida ta mängima hakkab? Kas jätkub niisuguseid karakterrolle? Koomiline ampluaa kleepus Marika Vaariku külge iseenesestmõistetavalt ning otsekohe hakati kõnelema ka tema "erilisest koomilisest sarmist". Esialgu tunduski Marika Vaariku tee kulgevat estraadi ja lasteteatri turvalises, kuid keskmistele võimetele vastavas süvendis.

Täisõide puhkes Vaariku talent näitlejanna jaoks suhteliselt hilja, umbes kolmekümneselt. Laiemalt teadvustus ta kohalejõudmine alles mõni aasta tagasi Rakvere Teatri lavastustes ning telerollides — lavastuses "Armatsoonid" (1996, Naine kohvikus, rež A. Puustusmaa ja K. Lepik) ja filmis "Linnapea" (1997, Victoria Roib, sts en E. Öunapuu, T. Hussar, rež T. Hussar).

Kahes viimases kehas Marika jäme-tragikoomika piiril balansseerides "elu heidikuid" — joodiknaisi. Tegi seda seesuguse peene närvi, täiusliku ümberkehastumise ja sisemise jõuga, et talletas need kaks naist näinute mällu vist igaveseks. Ta oskas kahes teineteisele küllalt sarnases naises väikeste liigutatavate detailide abil esile tuua nii sügavaid kihistusi, et pani vaataja ühe silmaga südamest naerma, teisega aga nutma ja kaasa tundma. Vaataja nägi küll vaid paari jäädvustatud episoodi nende kahe naise keerulisest elusaatusest, kuid mõlemal oli olemas elulugu ja minevik. Ning ka aimatav tulevik.

"Armatsoonide" Naine kohvikus on episood, kus väline vorm — maani täis sopiajoodikust naine — on küllaltki problemaatiline. Ühel pool on habras piir, millest üle libastud labasusse. Hoomamatu piir varitseb aga teiselgi pool: seesugune Naine kohvikus võib kergesti jääda lihtsalt "tapeediks". Marika Vaarik on mänginud välisest pakendist olulisemaks sisimad asjad: ka niisugusel

naisel on unistused, tedagi painab spliin ja varitseb depressioon. Tal on mured ja rõõmuhetked, lootused ja luhtumised. Seda kõike umbes viie minuti ning viie lausega. Nagu edaspidi selgub, ilmnebki Marika Vaariku talendi üks eredamaid poolusi just mängus inimliku olemise teise poole, vasturaskuse või rolli "teise plaaniga".

Prügikastikoll Victoria Roib maarjamaises Martin Edeni loos "Linnapea" on teatud mõttes saatuse poolt märgitu: temast saab mõrva tunnistaja. Siitpeale muutub Victoria Roib Marika Vaariku kehasuses silmapilk huvitavaks. See, et tegelaskuju naljakas välja näeb ja esmapilgul mõistvalt muigama paneb, on taas ainult kaanepildi küsimus. Hirmust ja põnevusest tõllarattaiks paisunud silmad, närvlik võbelus kõnes ja olekus (erutusest või pohmellist või mõlemast), valvsad kõrvalpilgud ja ülitundlikkus reaktsioonides — nii jõuab vaatajani Victoria Roibi siseheitlus kolme tugeva mõjutaja, kodanikutunde, oma linnapeale poolehoiu ja truuduse avaldamise ning üle kõige lehviva suure põnevuse vahel. Arvo Kukumägi suurepärase Martin Berg ja Vaariku Victoria Roib kohtuvad filmi jooksul vaid üks kord, sedagi põgusalt, ent nende kahe tippmängust sünnib kogu filmi kandev võrratu duett.

Umbes samasse aega jääb Ketty Harrisoni roll Rakvere Teatri menukomöödias "Minu naine on valetaja" (lav Erik Ruus). Osa, mis tõi Marika Vaarikule Rakvere Teatri rändava kolleegipreemia — kõrvarõngad.

Ketty on hoopis teistsugune naisetüüp, heaolust hellitatud ja egoismist natuke pime. "Minu naine on valetaja" on suhteliselt triviaalne situatsioonikoomikal põhinev naerutamistükk umbes kahekümnendatest aastatest, mille ainus sügavam kihistus ilmneb esimest tuult tiibadesse saava feminismilaine kergitatud küsimuses naise vabadusest mitte lapsi sünnitada. Marika Vaarik oskas ka suhteliselt ilmetu Kettykese ellu äratada. Teda oli veenvaks mängida küllap raskemgi kui Victoria Roibi, kelle prototüüpe kõnnib tänases elus küllaga ringi.

Veel 9. mail 1997 märgib "Virumaa Teataja" kolmandat hooaega Rakvere Teatris töötava Marika Vaariku kohta täiesti põhjendatult: "Üks silmapaistvamaid rolle Rakveres oli tema Ketty Harrison lavastuses "Minu naine on valetaja"."

Neid, kes Vaariku tegemisi sel ajal juba millegi tähtsa eelaimuses teravamalt jälgisid, hakkas pärast kolme nii silmapaistvat koomilist osatäitmist saatma isegi teatud pelg. Kas ei lähe äkki nõnda, et lavastajad võtavad Vaariku avatud koomikotalenti kui hõlpsat saaki ning

C. Hampton,
 "Ohtlikud suhted",
 Rakvere Teater.
 Lavastaja Peeter
 Raudsepp.
 Vikont de Valmont —
 Erik Ruus, Markiis
 de Merteuil —
 Marika Vaarik.



hakkavadki seda ekspluateerima? Kas on sündimas ampluaanäitleja, kelle saatuseks saavadki (tragi)koomilised mutid ja tädid ja daamid? Kolmanda argumendina seesugusteks kahtlusteks istub meis kivinenud eelarvamusena sügavalt sees: Marika Vaarikul ei ole traditsioonilist teatripassi — Lavakunstikooli koolitust.

Nende kolme koomilise rolli pinnalt joonistus välja Vaariku täiesti ainulaadne talent, mille põhja näivad moodustavat ülitundlik närv ja terav huumoritaju, keskpäiga — oskus näha tõsist seal, kus paistab olevat ainult naljakas, ja vastupidi. Ning mille tipus troonib suur orgaanika, uskumatu võime teha kõike, mida ta teeb, absoluutselt usutavalt.

Rähnipoe osutus sitkeks ja elujõuliseks. Ja öeldagu mida tahes auhindade mõtekusest või mõttetusest, tegelikult tähendab tänavune aasta naisnäitleja tiitel Marika Vaarikule ka meistridiplomi ulatamist.

Ja siis tuli lavastaja

Marika Vaarik ise on öelnud, et "nutu ja naeru piiril kõndimine on tõesti midagi, millest paremat ei oska tahta". See võime on jäänud tema pärisosaks ja vääramatuks trumbiks. Mida need sõnad tegelikult tähendavad, kui avar mängumaa avaneb seesuguse kunsti tõelisele valdajale, on näidanud paar viimast aastat Marika Vaariku näitlejateel.

Rolle, mis on teinud Marika Vaarikust selle, kes ta on praegu — aasta parima naisnäitleja —, on tegelikult ainult neli. Esther Milleri "Hinnas", markiis de Merteuil Hamptoni "Ohtlikes suhetes" (lav Peeter Raudsepp),

miss Amelia Evans Albee "Kurva kohviku ballaadis" (lav Katri Kaasik-Aaslav) ning viimasena tänavu märtsis lavale jõudnud Joy Davidman Harrisoni näidendis "Varjudemaal" (lav Peeter Raudsepp).

Marika Vaariku näitlejateel on olnud taas üks tõestus sellest, et õiged lood, asjad, inimesed lihtsalt peavad sattuma su teele. Ja kui peavad, siis satuvad ka. See on teatud mõttes ime ja teatud mõttes seaduspära. Kui oled imeks valmis, siis ime sünnibki. "Ainult üht võib öelda — ime toob endaga alati kaasa elu," ütles oma viimase lavastuse "Varjudemaal" kontekstis Marika teatriteel oluline lavastaja Peeter Raudsepp.

Marika teele sattus Rakvere Teater, kuhu sattus lavastajaks Peeter Raudsepp. Pole vaja olla oraakel, et mõista, kui ühel laine pikkusel "hingavad" lavastaja Raudsepp ja näitleja Vaarik. Lisaksin siia veel kolmandagi — Erik Ruusi Vaariku partnerina. Selle kolmiku ühised tegemised on andnud häid tulemusi juba kolmes töös: "Hinnas", "Ohtlikes suhetes" ja "Varjudemaal".

Hind

Esther Milleri näidendis "Hind", Marika Vaariku esimene üldist tunnustust pälvinud draamaroll, üllatas küllap paljusid. Ja mitte ainult näitlejanna astumisega koomilisest žanrist psühholoogilise draama meistriks. Senine lahtine koomika ja vaimukas orgaanika olid teinud ruumi hoopis vaoshoitumale mängulaadile. Esther oli mängitud õige nappide vahenditega, sissepoole pööratult, tagaplaanile projitseeritult.



“Ohtlikud suhted”.
Markiis de Merteuil —
Marika Vaarik.

Ennekõike oli “Hind” ju üks näitleja Erik Ruusi suurhetki. Ka lugu ise on kahe venna lugu, milles Esther, keskpärase vananeva politseiniku väga tavaline abikaasa, on dramaturgia reeglite kohaselt pigem kõrvaltegelane. Marika Vaarik mängiski Victori foonil, läbi naise kuju avanes mehe kiivalt peidus hoitud siseilm, tema õrnused ja nõrkused. Ka Esther varjab oma tundeid, ent üksikud reetlikud pilgud andsid siiski aimu lihtsa suure inimliku armastuse kõikevõitvast jõust ning maksvusele pääses üks kaunimaid asju elus üldse — igapäevane kangelaslikkus. Tingimusteta armastus, andestus, mõistmine, kõik see, mis on kahe inimese vahelistes suhetes hindamatut, ent mida me igapäevaelus sageli ei märka. Siingi lummas vaatajaid Marika Vaariku võrratu huumorisoon, ent juba hoopis lihvitumalt kui seni. Vaariku—Ruusi dueti täpsemal hetkil helises sõnades aus ja tõsine õrnus, naerukatkeist paistsid pisarad ning pisaraist murdis läbi muie.

Marika on öelnud, et avaneb hilja, vormistab rolli alles päris prooviperioodi lõpul. Talle on oluline pikk analüüsiprotsess ja kõik see hea rikastav ballast, mille lavastaja suudab näidendi kontekstile lisaks tuua. Just sellises töömeetodis tundub olevat Peeter Raudsepa ja Marika Vaariku ühiste õnnestumiste võti. Nad uurivad rolli ning selle ümbrust seni kaua, kui tegelane saab endale esialgu vaimse elu. “Avanen päris lõpupoole ja alles siis hakkab kokku panema seda kõike, mis mulle sisse on kogunenud,” ütleb Marika Vaarik. Seejärel laseb ta lavastaja paela otsast lahti ning proovib seista oma jalgel, luua

tegelasele füüsilise vormi. Tegelikult varjub just siin sõna “kehastamine” täpne tähendus.

Ohtlikud suhted

“Ohtlike suhete” markiis de Merteuil on eelnevatega võrreldes taas hoopis teistest puust daam. Kõva väärispuut, mis ei allu naljalt kujuri peitlile või kui allubki, omandab lõpuks ikka kavatsetust hoopis teistsuguse ilme. Markiis de Merteuil on suursugune intrigaan, kes juhib alati mängu ning väljub ka kaotusest efektse reveransiga.

Marika Vaariku markiis oli kiivalt kasvatuse, maailmavaate ning vajaliku mulje korsetti pigistatud. Rääkis poolhääsel sala-sahinal, tippis pisikeste jalakeste kergetel sammel ning tõmbas peente kätega kõiki paelu, nõõre ja kõisi, mille teine ots oli kinnitatud vikont de Valmonti (Erik Ruus) või kellegi teise marionettjäsemete külge. Vähimagi pingutuseta pani Vaarik uskuma, et de Merteuil võiks vajadusel pöörata ka maakera. Suurepärase ümberkehastumise tipuks oli muutunud ka muidu kahe tugeva jalaga maad toetava Vaariku väline olek — rokokoolikult puudriseks ja purunemisohtlikuks. Parimail etendusil oli see poolpilkude ja hingetõmmeteni täpne osatäitmine.

Tagantjärele hinnates pole “Ohtlikud suhted” lavastusena ehk sama kõrge tipp kui “Hind”, ent vaieldamatult avas duett Vaarik—Ruus oma erutavast kooskõlast veel ühe üllatava tahu. Ning loomulikult pakkus lavastus just Marika Vaariku arengus veel ühe uue võimaluse — ületada elegantse kaarega ja krinoliini sahnal järjekordne kõrge latt.

C. McCullers,
 "Kurva kohviku ballaad",
 Rakvere Teater.
 Lavastaja Katri
 Kaasik-Aaslav. Miss
 Amelia Evans —
 Marika Vaarik,
 Nõbu Lymon —
 Toomas Suuman.



"Kurva kohviku ballaad". Steen lavastusest.

Kurva kohviku ballaad

"Ohtlike suhete" intriigide võrgust lennutaski saatus Marika Vaariku teise äärmusse — "Kurba kohvikusse".

Miss Amelia Evans on krinoliinist sama kaugel kui Maa Kuust. Kui markiis de

Merteuil oli väliselt habras, õhuline ning peen, seestpidi aga vintske nagu terastross, siis miss Ameliaga on otse vastupidi. Väliselt mehine naisterahvas, seest aga seda hapramast kristallist. "Põlemisohtlikust aimest vormitud

W. Nicholson, "Varjudemaa", Rakvere Teater.
 Lavastaja Peeter Raudsepp.
 Joy Davidman — Marika Vaarik.
Priit Grepi fotod



kohvikuperenaine," kirjutas Sven Karja tabavalt.

Tegelikult tugineb miss Amelia võlu ikka samale marikavaarikulikule ainesele, mille moodustavad vastandite võitlus ja kooskõla, heitlus ja leppimine. Vastuoluline olemine ja vastu olemine. Naer ja pisarad. Jõud ja nõrkus. Inetud ja ilu.

Selles lavastuses pole Vaariku ümber harjunud kooslust — lavastaja on Katri Kaasik-Aaslav, peamisteks partneriteks Ruusi asemel Toomas Suuman ja Eduard Salmistu. Suumaniga sünnib eriti vaimustav koosmäng, lisaks seisab Vaarik miss Amelia kombel kõvasti kolme jalaga maas kinni ning hoiab kogu lavastust kui märjukesetünni oma vägevatel õlgadel.

"Kurva kohviku" foonil tulevad selgemini esile veel mõned Marika Vaarikule iseloomulikud jooned. Suured, ausad, väga täpsed silmad. Oskus pidada pausi. Vaadata nii, et teda vaadatakse. Kulutada end jäägitult.

Lavastuse parimad hetked sünnivad siis, kui miss Amelia sisemisest kummastavast õnnetundest pealepressivat naeratust vägisi tagasi hoides trepil seisab, et janustele jooki valada... ning viivitab veel. Või kui ta mõõtmatult õrnal pilgul seirab vaest ebardit Lioneli (Toomas Suuman) ja lihtsalt vaikib. Imeline naine, kellesse klammerduvad kõik ja kellele pole kellelegi toetuda. Kes — taas kord — särab seestpoolt.

Miss Amelia puhul tuleb kõnelda Marika Vaariku erilisest ilust. Seda ilu ei saa õieti kirjeldada selleks tarbeks kehtestatud sõnavara piires. Võib ju öelda, et miski "valgustab teda seestpoolt" ja et ta "mängib enda ilusaks". Aga see on siiski ainult osa tõest ning jätab mulje, nagu tema ilu muidu ei paistakski. Paistab ikka. Konks on selles, et Marika Vaariku ilu on võimalusterohke ja valikuvadust pakkuv. Seda annab vormida ja seada ja kohandada. Vastavalt žanrile. Vastavalt näidendile. Vastavalt tegelaskujule. Vastavalt tujule.

Varjudemaa

"Varjudemaas" näeme Vaarikut taas võrratus partnerluses Erik Ruusiga ning taas Peeter Raudsepa lavastuses, millel on sugulust nii mõõtkavas, tegelaste tegumoes kui ka rollilahendustes enim "Hinnaga". Teemade ring aga veelgi tõsisem ja sügavam. Küpsete, võiks isegi öelda elu pärastlõunat veetvate inimeste armastus. Surmahaigus. Võitlus siinpoolse elu kestmise eest ja vastutustunne elu ees. Saatusega leppimine. Usk taaskohtu-

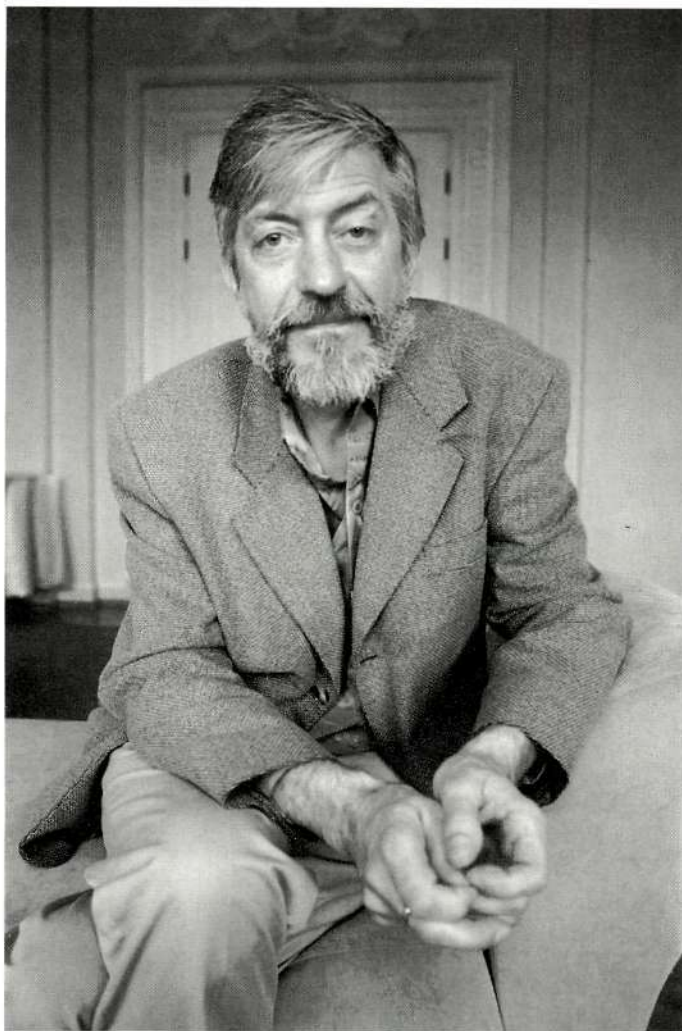
misele kusagil mujal. Religioosse mõtteviisi eetiline ilu. Lootus. Lohutus.

See on Marika Vaarikul vist esimene töö, mis vaatajaid jalust ei raba. Tema Joy Gresham on juba küpse näitleja hea kindlustunde vili. Vaikne, orgaaniline ja tasakaalukas osatäitmine. Harrison on kirjutanud — küllap prototüübile tuginedes — Joy targaks ja vaimukaks, julgeks ning säravaks naiseks. Marika Vaarik saab siin taas kasutada kogu oma nutu-naerumängu imeliselt võimalusterohket skaalat, kuid teeb seda vägagi kitsilt, jao pärast. Ja see ongi hea, see ongi küpsemise märk.

Joy ja Lewise (Ruus) dialoogid on näidendi parim osa. Säravad ning vaimukad, teravad ja iroonilised. Sealsamas hellad ja imelised. Kahe näitleja vastastikune tunnetus on hetkiti täiusele üsna lähedal: valud ja naerud heiaastuvad teineteiselt, suhted on täpsed ning sidemed tugevad. Julgen arvata, et Marika Vaarik ja Erik Ruus on hetkel üks eesti teatri huvitavamaid ja võimalusterohkemaid paare. Sellele vaatamata — või just selle tõttu — loodaks Vaarikule (ja ka Ruusile) lähiaastatel ka teisi, üllatavaid partnereid ja lavastajaid.

"See elu, mis tundub meile tõeline, ei ole muud, kui varjudemaa, tõeline elu pole veel alanudki," ütleb peategelane Clive Staples Lewis näidendis "Varjudemaa". Tema mõtles neid sõnu igavikulises tähenduses, ent selle loo kontekstis julgen võtta endale vabaduse korrata neid Marika Vaariku kohta. Neli rolli, millel täna peatusin, on usutavasti vaid ilus varjudemaa mäng — eelootus kõigele sellele, mis veel ees ja mängimata.

LEPO SUMERA — KULG LÄBI AJA JA MUUSIKA



Lepo Sumera aprillis 2000.

Harri Rospu foto

Räägime su lapsepõlvest ja muusikasse tulekust — millal kirjutasid oma esimesed helitööd ja miks?

Nii kummaline kui see ka ei tundu, on minu esimene üleskirjutatud lugu kindlalt

dateeritud. See on minu tädi sõnadele loodud valss, mille nimi on "Rummu järve vaiksel kaldal". Koosseis on tädi hääl ja saatja akordion, kes olin siis mina.

Mis sind ajendas seda tegema, kas tädi pressis peale?

Seda ma nagu ei mäleta. Minu vanaema ja tädi seal Rummu järve ääres mäletavad, kuidas mulle meeldis akordioni lihtsalt niisama mängida. "Päris" lood või need, mida pidi harjutama — ma käisin siis lastemuusikakoolis —, mulle eriti ei meeldinud, meeldis omaette mängida. Kusjuures nii, et keegi ei kuula pealt, lihtsalt otsida kooskõlasid. Ma usun, et see "Rummu järve vaikselt kaldal" sündis sel ajendil, et tädi ja vanaema mõtlesid: mis me poissi ikka piiname nende lugudega, mida ta õppima peab, las siis teeb oma lugusid.

Aga järgmised lood?

Järgmine tuli tüki-tüki aja pärast, ju neid üleskirjutamata lugusid oli veel. Ma mäletan probleemi — selle va valsi üleskirjutamisega ei olnud suurt muret, kuna muusika on lihtne ja käib kolme peale. Vanaema, isa ema, oli muusikat õppinud, mängis Tallinnas tummfilmi ajastul kinos klaverit. Tema tundis nooti ning ju ta siis oskas selle valsi üles kirjutada. Aga need lood, mida ma tahtsin ise üles kirjutada, neid ei osanud ka tädi ega vanaema aidata kirja panna. Ja siis mäletan ma ühte kohutavat pettumust, mis heliloojatega ikka vahetevahel juhtub. See juhtus siis, kui olin

Lepo Sumera oma kõige varasemal loomeperioodil — koos vennaga aastal 1952.

Foto erakogust



umbes seitsmeaastane. Leidsin ühe väga ilusa motiivi. See oli lastemuusikakoolis Narva maanteel teise korruse ühes väga pisikeses ja pimedas klassis. Kohutav pettumus oli see, kui veidi aja pärast selgus, et see on tegelikult Griegi Klaverikontserdi algus.

Kui sa hakkasid kirjutama juba neid lugusid, mis enam ei sarnanenud Griegi Klaverikontserdiga — oli sul siis muusikakeskusi? Tahab ju iga noor inimene kellegagi sarnaneda.

Ei, seda ma ei saa küll öelda, et ma noore inimesena oleksin tahtnud kellegagi sarnaneda. Griegi Klaverikontserti ei kirjutatud ma ka lõpuni. Jorge Luis Borges laskis ühe oma novelli peategelasel kirjutada teist korda "Don Quijote". Peategelane elas nii, nagu elas Cervantes — kujuteldavalt samal ajastul, kandis samu riideid ja kõik ainult selleks, et valmistada ennast ette "Don Quijote" kirjutamiseks seda lugemata. Kuni jõudiski selleni. Tulemuses oli vaid paar viga: mõned kirjavahe-märgid ja mõned lihtlaused olid lihtlauseteks tehtud. Nii täpselt ma Griegini ei jõudnud, küllap ma ei elanud nagu Grieg Klaverikontserdi komponeerimise ajal. Minu esimene kompositsiooniõpetaja muusikakeskkooli kümnendas klassis oli minu isa, Anatoli Garšnek. Ta lähtus valdavalt ühehäälselt eesti rahvalaulust ja sellest, mida selle rahvalauluga teha saab — kas meloodiat harmoniseerida või siis mingisugusesse imitatsiooni panna. Mäletan oma seesmist protesti, et seda on ju varemgi tehtud. Ühesõnaga, nende vahendite kasutamine ja tulemus mind eriti ei võlnud.

Ma ei mäleta, et mul oleks olnud ühtegi sellist eeskujut nagu, ütleme, "positiivne Grieg", kelle moodi oleks tahtnud olla. Kuni Messiaenini. Olivier Messiaen oli muusikakeskkooli lõpus minu jaoks täielik, plahvatuslik avastus. See plahvatuslik avastus ei tulnud isegi mitte niivõrd tema muusika kaudu, mis oli mulle niikuinii kummastav ja nii erinev sellest, mida olin senini kuulnud. Ta oli sedavõrd teistmoodi, võlus mind oma värvide, harmooniate ja suurte kõlavustega, eriti muidugi "Jeesuslapse pilgud" klaverile. Oma esimesel välisreisil, mille sain konservatooriumi esimesel kursusel "Praha kevadele", tõi vahetusraha eest ostetud ainsa plaadina Prahast Messiaeni plaadi.

Ja siis veel tema raamat "Minu helikeele tehnika". Milles seisnes plahvatus minu jaoks? Seisnes selles, et ma taipasin järsku, et on olemas teisigi kompositsioonitehnikaid, teisigi võimalusi helisid üksteisega liita, mitte lähtuda ainult toonika-subdominant-dominant skeemil ükskõik kui keerulisest harmooniast ning lihtsalt kaanonit ja imitatsiooni kasutada. Kõik need pööratud ja pööramata laadid, pööratud ja pööramata rütmid, millest

ta seal räägib — võimalused, mis on funktsionaalse harmoonia kõrval —, just need avardasid järsku mu ilmapilti. Ma kirjutasin selle raamatu käsitsi ümber.

Kas Messiaenile järgnes hiljem keegi veel?

Messiaen on helilooja, kes mulle meeldis oma muusikaga ja imponeeris, nii palju kui ma tookord teadsin, ka suhtumisega muusikasse ning oma peaaegu et kõikehõlmavusega. Ühelt poolt inimene, loodus ja linnud tema loomingu ning harmoonia ja meloodia, mis on messiaenlikku kompleksi pandud või selle kompleksi sees loodud. Messiaenil on kõik seotud suurde süsteemi, mille üheks teenriks on muusika. Ma ei taha öelda, et religioosus oleks olnud tookord minu jaoks midagi niisugust, mille poole püüelda, aga samal ajal oli see muusika mulle esteetiliselt vastuvõetav ning ka emotsionaalselt liigutav. Ma ei julgenud seda kunagi Bruno Luki kuuldes kõvasti öelda, kui sain teada, et Lukile Messiaeni üldse ei meeldi, kuna tema muusikas pole mingit arengut. Luki seisukohast võib seda täiesti aktsepteerida, Messiaeni muusika kulg on hoopis teistsugune ja mind just see võluski. Pärast Messiaeni ei saa öelda, et kollegi helilooja mõjul oleks minus veel mõnda plahvatust toimunud. Võib-olla ainult Lutosławski aleatorika, eriti "Michaux' poemid", kui ma selle noodi sain. Mul oli tookord kirg nootide ja plaadite järele, kogu raha, mis ma konservatooriumist ja Eesti Raadiost sain, läks plaadija noodipoodi. Eriti viljastavad olid muidugi igasugused nii-öelda välissõidud Moskvasse ja Leningradi. Sealt algas mu plaadikogumise kirg, plaate on mul tuhandete kaupa.

Üks teos on mind tõesti oluliselt mõjutanud, nimelt Berio *Sinfonia*. Selle plaadi sain kelleltki Moskva või Leningradi plaadifanaatikult, kes mulle selle müüs. Ja soovitas, et "sulle see läheb". Ta tabas naelapea pihta.

Mis on sinu kui loomeisiksuse kujunemist peale muusika oluliselt mõjutanud? Kujutav kunst, kirjandus, loodus või hoopis midagi muud?

Tahes-tahmata peame tuletama meelde tookordset aega, see on kuuekümnendate lõpp ja seitsmekümnendate algus. Kaas-aegsest muusikast olid kättesaadavad vaid "Varssavi sügise" plaadid ja poola partituurid, mis siia jõudsid. Muusika kuulamus ja partituuride nägemus oli hoopis teine, kui lubavad praegused võimalused. Sama puudutab kirjandust ja kunsti. Tookord hakkasin koguma kunstiraamatuid ning just selle perioodi kohta, kuhu kuuluvad Malevitš ja Kandinsky. Mõistatuseks jäi, kuidas Kandinsky ja Pollock oma maali vormi loovad, seda püüdsin n-ö iseõppijana ära mõistatada.

Ka muusikas tegin tookord mitu "väljaleidust" Jaan Krossi väljendi järgi. Üks oli see, et leidsin ühel ilusal hetkel, et tonaalselt süsteemist lahti saada on väga lihtne — kaks-teist tooni tuleb panna võrdsesse positsiooni. Et ei oleks kaks-teist nooti, üks võrdsem kui teine. See oli muusikakeskkooli üheteistkümnendas klassis, ning siis ma kirjutasin "Ostinaatovariatsioonid" ja veel paar fuugat, millest mõlema teemad on edasipidi ka mu järgnevas muusikas käiku läinud. Tollal ma õppisin juba Tormise juures, Tormis vaatas mu katsetused läbi ja juhtuski see, milles mu süda paha aimas. Veljo Tormis nimelt ütles, et võta nüüd Křeneki dodekafooniaõpik ja loe see korralikult läbi, ning tõi mulle selle. Ma ei oska öelda, kas ma olin kohutavalt pettunud või õnnelik, see oli ilmselt õnne ja pettumuse segu. Pettumus sellest, et see, millest ma olen mõelnud, on juba ammu olnud, ja õnn sellest, et olen ilmselt õigel teel.

Aga kummaline on, et "Ostinaatovariatsioon", mida ma hiljem küll natuke korrigeerisin, on mängitud siiani ja see on teos, mille olen jätnud oma esimeseks oopuseks. "Ostinaatovariatsioonide" helirida on ju tegelikult niisugune, mida Schönberg ei lubaks iialgi — seal on sees tonaalsed käigud. See ei ole küll tonaalsena analüüsitav, aga selles on suured tertsid ja suurendatud kolmkõla, mis Schönbergi dodekafoonias ei ole üldse lubatud, Bergil küll.

Ma ei tahaks öelda, et mul oleks olnud dodekafoonia vastu, kui ma seda nüüd tundma õppisin, mingisugune vastumeelsus. Küll aga oli mul sügav vastumeelsus Schönbergi vastu. Kui Messiaeni muusika mulle lihtsalt meeldis, siis Schönbergi muusika lihtsalt ei meeldinud. Mäletan, et kuulasin mõningaid tema teoseid mitu korda läbi, mõeldes, et üks meist peab nüüd loll olema, kas mina või Schönberg. Kui minule ei meeldi ja muu maailm seda muusikat tunnustab, järelilikult on viga minus. Küll ma proovisin ennast sundida, et meeldima hakkaks, aga mitte ei õnnestunud. See-eest meeldis aga Bergi Viulikontsert. Minu dodekafoonilised katsetused sellega piirdusidki, konservatooriumi lõputöös "In memoriam" on trompetite põhiteema n-ö vabas seeriatehnikas kirjutatud.

"In memoriam" on pühendatud sinu õpetajale Heino Ellerile.

Jah, see pühendus tuli tegelikult tänu sinu isale. Läksime Heino Elleriga tema surma tõttu lahku liiga vara, ilma et ma oleksin jõudnud tema koolist midagi tõsiselt ja sügavat saada, ainult aimduse. Viisin talle tundi "In memoriami" alguse, Eller vaatas loo läbi ning ütles, et "see on nii valus muusika, te olete nii noor inimene, võiksite kirjutada natuke rõõmsamat". Teos jäigi kõrvale. Kui Ellerit enam ei

olnud ja ma lõpetasin kooli Heino Jürisalu juures, tuli mulle selle algus meelde ning tundsin, et see on kuidagi Elleriga seotud. Katedrijuhataja Garšnek ütles lugu vaadates, et see on niisuguse tundeskaalaga muusika, mis võiks olla pühendus kellegi mälestuseks, ja kas ma ei nimetaks seda "In memoriamiks" oma õpetajale. Nii et tema on selle ristiisa.

Heliloojana astusid muusikaellu 1970. aastate alguses, mis on väga huvitav ajajärk — kas seitsmekümendatel tekkis eesti muusikas mingi paljuräägitud erinev fluidum, mis muutis su väärtushinnanguid?

Kahtlemata. See oli uste lahti minemise aeg, tehti palju asju, mida siin enne polnud üldse tehtud. Näiteks muusikalised häppeningid või Kirjanike Maja sündmus, kus Velmet, Pärt ja Kuldar Sink üles astusid.



Sumera õppejõuna koos Ville Kellaga 1978/79. õppeaastal konservatooriumi tollases Suvorovi puistee hoones. Ville Kella siirast tänutundest oma kunagise õpetaja vastu sündis Sumera juubelikontserdi idee (5. ja 6. mail 2000 "Estonia" kontserdisaalis).

Tõnu Tormise foto

Ühesõnaga, järsku saabus üks hetk, kus nende nõnda-öelda "lipsuga kontsertide" kõrval hakkasid toimuma niisugused nähtused, kus muusika oli oluline, kuid mitte ainus komponent. Olid ka avangardmuusika kontserdid ja minule kui noorele inimesele sai korrapealt selgeks, et muusika ei tähendagi ainult seda, et me läheme "Estonia" kontserdisaali, ostame pileti ja kuulame näiteks, kuidas üks pianist mängib, võib-olla väga heal tasemel, Schuberti sonaati.

Tookord andis ka Arbo Valdma Kiek in de Kõkis kontserte. Justkui traditsiooniline kontsert, aga ebaharilikus kohas ja miljöös. See andis muusikale hoopis teise kõlavuse. Muidugi oli paljudel asjadel keelatud maik juures ja kõik, mis on keelatud, on ju hästi magus.

Aga tollane kirjandus ja luule? Runneli ja Viidingu esiletõus jääb ju sinna aega. Kas sind on nende vaimsus puudutanud?

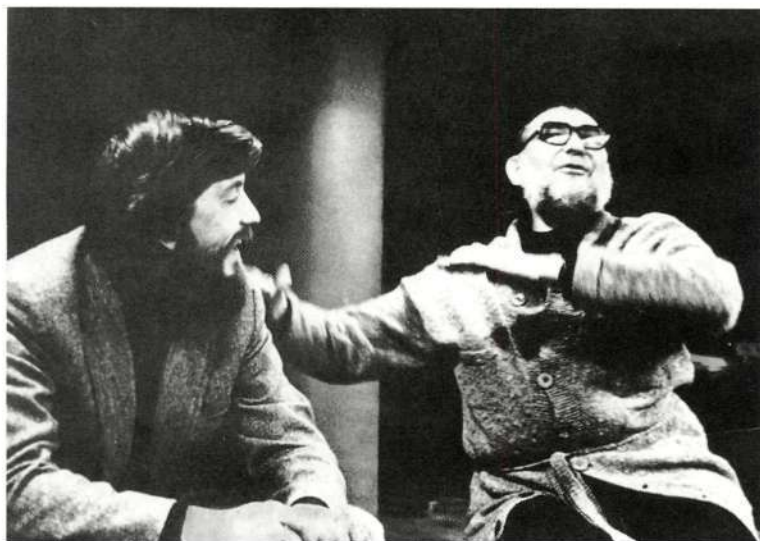
Juhan Viidinguga oleme mitmes seltskonnas koos olnud. Need poolpimedas, natuke salaja ja võib-olla natuke keelatud jutuga täidetud õhtud — need on noorele inimesele kindlasti väga vajalikud, meelde jäävad ja kuidagi ka suunavad. Aga kui nüüd klassikalise luulest rääkida, siis Runnel mõjutas mind Üdist rohkem, ka Paul-Eerik ja Kaplinski. Ma ei oska öelda, mispärast.

Kuidas sa komponeerid? Kas alustad mingist lähteideest, millest arendad terviku või vastupidi — näed kohe vaimusilmas tervikut ning hakkad selles järk-järgult detaile konkretiseerima?

See on väga ahvatlev küsimus ja sunnib mõtlema end selle loomeprotsessi sisse. Mida ausamalt ma tahaksin vastata, seda rohkem taipan, et ei suuda. Praegusel ajal teos niisama ei sünni, et ärkad ühel ilusal hommikul üles ja mõtled, et nüüd kirjutatan ühe flöödipala. Sellele on ikka eelnenud mõne flöödimängija pidev "nööbikeeramine", kuni siis lõpuks hakkabki mõte — flööt, muusika ja üks pala flöödile — sulle endalegi meeldima. Kuni see mõte jõuab alateadvusse ja siis ühel ilusal hommikul taipad, et vaat see oleks nagu pala algus või seeme selleks. Niisuguseks seemneks võib olla näiteks mingisugune intonatsioon, mis oleks tulevase loole isikupärane või kummastav. Kummastuslik aspekt on väga oluline, selles on oma energia. Kui sa leitud intonatsioonis midagi ära muudad, variseb see kokku. See energia, impulss. Selleks võib olla tämber, rütm, meloodia, võib-olla harmoonia — mis iganes.

Alguses on see pilve kujul, kujutelm tervest suurest vormist, mida sa võid ühe hetkega üle vaadata. Visuaalne kujutelm on oluline ja edasine on nagu mikroskoobi alla minek, hakkad üksikuid fakteure või löike täpsemalt vaatama. Ma ei karda seda võrrelda unenäoga. Ärkad hommikul üles ja enne silmade lahtitegemist on sellest mingisugune mälestus. Mul on mõned täielikud novellunenäod, mille ma peaksin tegelikult üles kirjutama. Kui teed silmad lahti ja hakkad neist rääkima, pudenevad need kildudeks, üksikuteks kujunditeks, millel pole mingit siduvat materjali. On ainult üksik värv, hää või tunne, aga mis seda tunnet selles novellis esile kutsus, seda konkreetselt ainst nagu ei ole. Sama on muusikaga. Kui hakkad seda kohe üles kirjutama või üksikuid osi nagu käega katsuma, fikseerima, on ülejäänud osad kohe kadunud ja seegi osa vajub põrmu. Ma olen korduvalt hoidnud ideed sellisel pool-sündimise hetkel veel üsna kaua. Nii et ettevalmistamise aeg on pikk.

Lepo Sumera ja
Veljo Tormis
loomingulisel
arutelul Heliloojate
Liidu keldrisaalis.
Foto erakogust



Aga kirjutamine ise?

Mida aeg edasi, seda aeglasem. Vanasti ma kirjutasin ikka väga kiiresti, aga nüüd segab see, et nii palju on juba kirjutatud. Nii naljakas kui see ka pole — ma olen kirjutanud väga erinevates žanrites, aga tegelikult on see kõik üks ja sama muusika. Kui ma jõuan mingi kohani, mille kohta tean, et edasi peaks niimoodi minema, siis kirjutad neid noote ja vaatad — aga seda ma olen ju (*nutust häält imiteerides*) juba kirjutanud! Mul on igatsus teha tulevikus üks “metateos”, milles oleksid kõik varasemad intonatsioonid koos. Võib-olla sellest ongi johtunud need “Olivia meistri-klassid” ja eriti “Südameasjad”, kus on kokku pandud mitmeid asju, mis on muidu erinevates teostes laiali.

Kuivõrd aitavad sind loometöös arvuti ja süntesaator, kas ainult tehniliste probleemide lahendamisel?

Arvuti on heliloojale käepikendus ja miks seda käepikendust mitte vastu võtta. Aga arvutit ei maksa ka idealiseerida, arvuti on võimalus kirjutada perfektselt vormistatud partituuri. Edasi, saada sellest perfektselt vormistatud partituurist suhteliselt vigadevabad partiid. Kolmandaks on võimalus heli töödelda, mis polnud üldse võimalik näiteks sajand tagasi, saada kätte neid kõlavusi, mida ilma arvuti ja süntesaatorita saavutada on absoluutselt võimatu, avardada arusaamist helist laiemalt ja muusikast kitsamalt.

Kõiki neid võimalusi ei maksa samuti üle hinnata, sest vaim on vaba ja lendleb natuke kõrgemalt, kui seda suudab ükskõik missugune arvutiprogramm. Mina võtan ar-

vutit kui n-ö teravamalt pliitsit, millega kõiki neid tulemusi saavutada, aga ainult sel juhul, kui oskad ta käest täpselt küsida, mida tahad.

Arvutil on üks suur viga — see on mõeldud miljonitele, aga helilooja tegeleb ühe konkreetse probleemiga, konkreetse teosega. Ja selle teose jaoks ei ole ühtegi programmi olemas. Komplitseeritumate ideede jaoks on arvuti igatahes üks hädapärane, kehvakene vahendaja.

Sa oled aastakümneid ise olnud Eesti Muusikaakadeemias kompositsiooni õppejõud. Kuidas sa oma erialatude-gitaga töötad, kas kustutus-kummi-paberikorvi meetodid või kuidagi teisiti?

Parim õpetusmeetod, mida ma olen kohanud, oli Heino Elleril. Ta suhtus igasse üliõpilasesse täiesti erinevalt. Mina proovin ka kõigepealt teada saada, mis on üliõpilase tugevad küljed ning arendada neid, mis on nõrgemad. Tahaks küll, et üliõpilased kirjutaksid oma õpingute ajal väga eripalgelist muusikat, ka eri stiilides, sest ega üliõpilane ise veel ei tea täpselt, kuhu ta suundub, kõik on alles lahtine. Aga selleks, et teha vaba valikut, peakski ta kirjutama väga erinevat muusikat, et siis leida oma nišš, milles ta suudab ja tahab ennast väljendada.

Heliloomingu õpetamine on ju sootuks teistsugune kui näiteks interpreedi õpetamine. Interpreedil on alati olemas tekst, milles valitsevad teatud kaanonid ja teatud vabadused, ning tekst on püha. Kui ikka on kirjutatud *piano*, siis see tekst on *piano's* ja kui kirjutatud *fortissimo*, siis *fortissimo's*. Heliloomingus teksti ees ei ole, tekst tekib. Ja siin peaks oskama vaadata, missugust teksti üliõpilane, ise seda

veel teadmata, tegelikult kirjutada tahab. Siin saab abiks olla ainult vanem kolleeg, mitte niivõrd ea mõttes, kuivõrd selles tähenduses, et ta on kirjutanud rohkem teoseid. Tema saab üliõpilast suunata kanalisse, mis oleks teose ja tudengi jaoks perspektiivikas ja hoida teda eemal mõnest teisest, vähem perspektiivikast kanalist. Tuleb arvestada ka võimalusega, et see, mida sa üliõpilasele ütled, võib noores inimeses tekitada protesti. Kui sa ütled, et "nii ei saa" või "nii ei tohi", siis pead seda ka põhjendama.

Toon ühe suhteliselt ekstreemse näite, kus üks üliõpilane tahtis sihilikult kirjutada banaalselt muusikat: banaalsed intonatsioonid, banaalsed rütmid ning banaalne koosseis. Meil tekkis pikk vaidlus teemal, mis on banaalne ja kas inimene, kes kirjutab banaalselt muusikat, peab ise laskuma banaalsuse tasemele. Minu väide oli, et kokkuvõttes peab jääma heliloojast, kes kirjutab selle nõnda-öelda banaalse muusika, väga hea mulje. Mulje kui heliloojast, kes oskab muusikat kirjutada, kuid on tahtnud lahendada just niisugust ülesannet — kirjutada üks banaalne teos. Ning see peab olema perfektselt, mitte banaalselt teostatud. Muidu jääb sootuks vastupidine mulje, et see on üks banaalne helilooja, banaalse helikeelega ja lugu on absoluutselt banaalne ning mitte kedagi see ei huvita. Huvitama hakkab ainult siis, kui ta pakub midagi banaalsuse kõrvale.

Sinu sümfooniaid on mängitud Aust-raalias, Tšellokontserdi esmaesitus toimus Haagis, rootslaste BIS on plaadistanud kogu su senise orkestriloomingu, oled n-õ rahvusvaheline mees. Et maailmas läbi lüüa, jääb ainult andest ilmselt väheks. Mis siis veel peab olema? Head õnne, isiklikke sidemeid, oskust olla õigel ajal õiges kohas? Oskad ehk soovitada mõnele nooremale kolleegile retsepti?

On niisugune ütlus, et kui tahad rikkaks saada, ära mõtle kogu aeg rahast. Kui tahad, et sinu muusika leviks maailmas, ei pea sa kogu aeg selle nimel tegutsema. Mõnel juhtub see varem, mõnel hiljem. See, mis sa ütlesid, on täiesti õige — kui juhtud olema õigel ajal õiges kohas õigete inimestega koos, siis võib ju midagi välja tulla. Aga suunata oma tegevust sellele, et mängitaks võimalikult palju välismaal, helilooja ise öieti ei saa. Seda teevad teised, enamjaolt interpreetid, kes teoseid valivad. Muusika on ju ka väga suur äri, iga äriprojekti eest hoolitsevad kõik-sugused määndžerid, orkestrite direktorid ja kunstilised juhid, nendest enamasti kõik sõltubki.

Nii et kui helilooja seab eesmärgi, et tema muusikat palju maailmas mängitaks, on tegemist vale eesmärgiga?

Eesmärk võiks hoopis olla kirjutada head muusikat, mis inimesi huvitaks. Kuigi on ju heliloojaid, kes — mõned õnnestunumalt, mõned vähem õnnestunult — on iseenda PR-mehed. Mõnel teeb seda abikaasa, mõnel produtsent ja kirjastus. Kirjastus on siin väga oluline, sest kirjastusest sõltub näiteks see, kas partituurid saadetakse laiali. Minuga on juhtunud lausa kolossaalseid kirjastusepoolseid apse. Näiteks Malmös, kui salvestasime plaati "Muusikat kammerorkestrile", oli esimese viiuli partii köidetud niimoodi, et lehekülj 1 oli esimene lehekülj ja järgmine oli 17. Leheküljele number 3 järgnes jumal teab mitmes lehekülj. Poleks ma olnud tookord Malmösse lindistuseks kohale kutsutud ja poleks ma terve öö suutnud kopeerida... Suurendasin partituurist üksikuid ridu, kleepisin neid partiisse vahele, sealjuures oli osa lehekülgi veel ka puudu. Terve öö läks selleks. Jumal tänatud, et Malmö Sümfooniaorkester andis mulle kasutada oma kopeerimismasina ja käärid.

Mida soovitada heliloojatele, kes sooviksid oma muusika levikut maailmas? Siin on üks nipp küll — hea vahekord interpreetidega.

Oled kirjutanud kõigis žanrites, kaasa arvatud ooper, mille kohta sa ise mõned aastad varem ütlesid, et see pole mingi žanr.

Ei ole öelnud, et ooper pole mingi žanr. Ainult et mind ajavad alguses marru ja pärast muigama need lavastused, kus papjeemašest mõõkadega vehitakse, üks armastaja tapab teise ning laulab siis veel pool tundi pärast selle akti sooritamist. Lavastuse ja muusika vahel on minu arvates konflikt, mis tähendab lihtsalt seda, et ma ei ole tegelikult näinud ühtegi nii head lavastust, mis rahuldaks minu kui nõudliku vaataja ja kuulaja meeli. Ma pole ühestki ooperist saanud vapustavalt head elamust, ei traditsioonilisest ega ka kaas-aegsest. Kui ma lähen sümfooniakontserdile, siis miks mul peaks olema piinlik kogu aeg kuulata ja vaadata? Aga ooperis mul on nii! Pean oma kriitikameelt laskma allapoole ja allapoole — tõnks! —, kuni ta on vastu pöran-dat, ja siis ma saan seda etendust edasi vaadata.

Kas see tähendab seda, et ooper ja ka mõned teised žanrid on traditsioonilisel kujul välja suremas?

Ei usu, igal žanril on oma nišš, koht ja publik.

Kas sa näed muusikažanrite evolutsiooni, mille järel näiteks sümfoonia polegi enam sümfoonia ja sonaat muutub millekski muuks?

Üldine evolutsioon liigub ilmselt selles suunas, et toimub paljude valdkondade kokkusaamine. Heli, selle heli elektrooniline töötlus, mingi lavaline tegevus, video võimalused. Kui soovid, siis holograafia. Evolutsioon liigub kunstide sünteesi poole, mis ei tähenda, et üksikud "puhtad" žanrid ei pruugiks alles jääda. Video tekkega ei kadunud kino kuhugi, samuti teater filmi tekkega.

Kuna terve maailm liigub praegu kunstide sünteesi poole, kas sellel on ka mingi psühholoogiline põhjus?

Arvatavasti on üks põhjusi aja kulgemise kiirenemine. Asi liigub sinna poole, et saada ühel ajahetkel võimalikult palju informatsiooni. Võtame kas või minu "Südameasjad". Miks see toimus just selles saalis (Ühispanga pilvelõhkujas, I. G.)? Sellepärast, et sealne arhitektuur on huvitav. Järelikult ei tule mängu mitte ainult muusika, vaid ka arhitektuur. Keskkond tuleb ära kasutada, siis on korraga midagi nii vaadata kui ka kuulata. Kui soovid, kompida, kui soovid, tunda lõhna.

Millises suunas on toimunud sinu enda loominguiline evolutsioon?

Kunagi tahtsin, et igas uues teoses oleks täiesti uus arhitektoonika. Ajapikku selgus, et see on väga raske, kui mitte võimatu. Nüüd olen jõudnud kummalisse perioodi, kus, kirjutades möödunud aastal Tšellokontserti või praegu Kuuendat sümfooniat (vestlus toimus 13. aprillil 2000. — I. G.), taipan ma, et tegelen sama intonatsiooniringiga, millega tegelesin "In memoriam" ajal. Muidugi on see läinud keerukamaks, mingisugusest maailmast mitmes suunas eemale, aga kõik on justkui sealt pärit. Jube tore oleks hüpata kuhugi täiesti teisele platvormile, aga seda pole ilmselt kerge teha. Ma siiski proovin.

Mis sind inspireerib?

Nii palju on erinevat muusikat ja kunsti, kirjandust, mis baseerub erineval maailmanägemisel ja maailma tunnetamisel, täiesti erinevatel ratsionaalsetel ideedel ja emotsioonidel. Kuidas üks islandlane vaatab oma maad ja kogu maailma selle maa kaudu hoopis teistmoodi, kui vaatan mina. See inspireeribki. Siia maani katsun minna üle tänava niimoodi, et silmad ja kõrvad on lahti. Et ma ei liigu punktist A punkti B midagi kuulmata ja nägemata. Proovin ahmida kõike, mis tuleb. Iial ei või teada, mis järgmine hetk toob. Ja väga tihti toob järgmine hetk oi-oi-oi... vaat, mida võiks nimetada inspiratsiooniks! Sõna otseses mõttes õun kukub pähe. Kui õun kukub pähe siin Lauteri tänaval, siis on see lihtsalt üks õun, mis kukub pähe. Aga kui see kukub sulle pähe Reykjavíkis, vaat see on inspiratsioon. See on seotud väga võimsalt nii looduse kui ka inimestega, kes on selle looduse sees ja järsku sa



Valsi "Rummu järve vaikselt kaldal" kirjutamist on möödas aastaid, Kuues sümfoonia jõudis kontserdisaali maikuuks aastal 2000.

Harri Rospu foto

hingad teistmoodi. Järsku liigub aeg su sees teistmoodi, sa tajud aja kulgu erinevalt. See inspireerib päris võimsalt.

Milles näed tänapäeval helilooja-kunstniku missiooni? Kas selline asi on sinu arvates üldse olemas või on see kõigest tühipaljas sõnakõlks?

Ma olen ilmselt konservatiiv ning arvan ja loodan, et kunst, sealhulgas ka muusika, ei ole mitte ainult informatsioon, vaid meedium, mis seob kuulaja, see on siis inimese (me ei kirjuta ju nahkhiirtele) hinge, südant ja mõistust, ning ma olen üsna kindel selles, et hea muusika kätkeb palju positiivset energiat, ja jagab seda energiat kuulajatele. Ta muudab kuulajad puhtamaks, paremaks ja võib-olla jätab neile illusiooni, et elu on palju ilusam, kui tundub.

Vestelnud IGOR GARŠNEK

LUDWIG OHMANN, RAHUTU TEATRIHING

Anton Ludwig Heinrich Ohmannist (1775—1833) rääkimiseks on kõigepealt mõjuv väline põhjus: 1. veebruaril möödus 225 aastat tema sünnist. Ent arvud arvudeks, veelgi rohkem võiks meid huvitada Ohmanni kui ühe kunagise Tallinna muusika- ja teatrimeheloominguline portree, visand ta tegevusest ja omaaegsetest oludest. Ohmann sattus osalema Tallinna pöördelistes (muusika) teatrisündmustes. Ta mängis viiulit väikeses orkestris, mis 1795. aasta suvel saatis Mme Tilly ooperitrupi etendusi, muuseas Mozarti, Grétry jt teoseid. Järgmisel aastal (1796) debüteeris ta ise lauljana Tallinna esimeses püsival tegutsenud teatritrupis. Ja kui 1809. aastal avati uus teatrimaja, Tallinna Teater (*Revaler Theater*), siis lisandus siinsesse teatriseltskonda ka vahepeal mujal seignelud Ohmann, jäädes Tallinna kuni 1820. aastani.

Ohmanni tegutsemisaeg, XVIII ja XIX sajandi vahetus, oli Euroopa teatrielus oluliste muutuste ja ümberkorralduste aeg, mille peegeldus ulatus ka Eesti- ja Liivimaale. Saksa kultuuriruumis hakkas õukonnateatrite kõrvale tekkima järjest rohkem linnateatreid. Parimad rändtrupid otsisid võimalusi jääda paikseks. Nõudlikkus näitlejate vastu kasvas nii oskuste kui ka distsipliini suhtes, mida tunnistavad arutlused näitlejate haridusest ja paljude teatrite korrareeglid, nn teatriseadused. Teatritrupi palkamisel pöörati tähelepanu ka kandidaadi muusikaalusele, esitasid ju ränd- ja linnateatrite trupid nii näite- kui ka laulumänge ja oopereid. Igasse truppi kuulus siiski ka vähemalt kaks head lauljat. Kui XVIII sajandi esimesel poolel oli probleeme saksa lauljate vokaaltasemega, siis sajandi viimastel aastakümnetel ja eriti XIX sajandil olid paremate saksa lauljate oskused juba võrreldavad itaallastega.

Nende muutuste taust on valgustusae ja tärkav romantism: suhtumine teatrisse kui "moraaliasutusse" (*moralische Anstalt*, nagu märkis Schiller), kodanliku draama teke,

pisarad ja eksootika teatrilaval, prantsuse päritolu pääsmisoooper ja saksa tõsipürjellik (või külaeluline) laulumäng. Just niisugusel pinnal kujunes Ludwig Ohmanni isiksus. Sünniaasta 1775 pooldest võiksime ta paigutada Ludwig van Beethoveni (1770—1827) generatsiooni, ent oma rahutult meelelt, teatrinärvilt ja mitmekülgsuselt sarnaneb ta pigem Carl Maria von Weberiga (1786—1826). (Muide, Weberiga samal aastal on sündinud Ludwig Ohmanni vend Johann Georg Albrecht (1786—1853), kes tegutses Tallinna ja Riia teatris.) Ludwig Ohmann mängis klaverit, viiulit, tšellot ja orelit, laulis ooperis bassirollle ning lõi kaasa näidendites. Samuti tegeles ta komponeerimisega ning oma elu lõpul kantorina ja muusikaõpetajana.

Ludwig Ohmann sündis Hamburgis muusiku perekonnas — isa Johann Georg oli

Tallinna Teatri hoone Lai tn 1 1822. aastal (gravüür). Tallinna Linnaarhiivi fotokogu.



kapellmeister ja muusikaõpetaja (*DBBL* 1970: 161). Mõistagi pandi suurt rõhku ka laste muusikaharidusele. Ludwig ei olnud küll imelaps, ent silmapaistavalt andekas: nagu juba mainitud, valdas ta mitut pilli. Millal ja kus ta laulmist ja komponeerimist õppis, pole teada. Tõenäoliselt pärinesid needki oskused kodust.

Ohmann alustas oma teatriteed Hamburgi teatriorkestris viiuldajana (*DBBL* 1970: 161). 1795. aastal oli ta juba Tallinnas viiuldaja-kontsertmeister.

OHMANN TALLINNAS I (1795—1797)

Kahekümneaastane viiuldaja Ludwig Ohmann jõudis Tallinna ajal, mil Tallinna seltskond pakatas muusika- ja teatrhuvist. Kõikjal räägiti muusikast, avatud akendest kostis rohkem ja vähem osavat klaverimängu või laulmist. Eelistatud repertuaar olid tantsud, marsid ja aariad. "Kaunite kunstide seas õitseb eriti helikunst. Sellega tegeldakse kõige usinamalt ja *con amore*, ja seda harrastavad paljud mõlema soo ja igasuguste seisuste esindajad, kuigi maitse pole kõige rafineeritum, nii et meelsamini kuulatakse inglise tantsu, marsse ja aariaid kui avamänge, sümfooniaid, fuugasid ja sonaate. [- - -] Nii preilisid kui ka kingsepa- ja rätsepatütredid võib näha klaveri taga istumas." (Petri 1801: 1083). Edasijõudnud mängisid siiski kindlasti ka tollal populaarsete ooperiavamängude seadeid. Püüti korraldada kontserte, kas kesksete seltskonnategelaste kodudes (vt näiteks *RWN* 25. IX 1794) või Suurgildi (Pikk tn 17, praegu Eesti Ajaloomuuseum) ja Mustpeade maja saalis. Bornwasseri raamatuäri pakkus rahuldavat noodivalikut nõudlikumalegi maitsele: Haydni sümfooniaid, Mozarti klaverivariatsioonide. Reklaamiti Carl Philipp Emanuel Bachi klaverisonaatide tellimist (vähemalt üks eksemplar ka telliti). Bornwasser seisis hea ka selle eest, et Tallinna jõuaksid Mozarti ja Haydni kogutud teoste köited (vt vastavalt *RWN* 26. IV 1798 ja *RWN* 13. VI 1799). Mõistagi varustas Bornwasser oma ostjaskonda ka menürepertuaariga — Friedrich Suure flöödi-kontsertidest tollaste moeantitudeni.

Teatri vallas oli huvi ülal hoidnud August von Kotzebue (1761—1819) nii oma näidendite ja Tallinna Asjaarmastajate Teatri (*Revaler Liebhabertheater*, tegutses 1784—1795) etendustega kui ka kohalikku koorekihti vapustanud abieluskandaalidega. 1791. aastal,

mõned aastad enne Ludwig Ohmanni saabumist Tallinna kavatseti ehitada raekoja vastu isegi teatrimaja, ent kahjuks need plaanid luhutusid (Rosen 1910: 120). Tallinna külasthanud näitetruppidel ja siinsetel esimestel püsitrupidel tuli esineda Suurgildis või Kanuti gildis (Pikk tn 20). Ent kavatsus asutada oma püsiv teater ja ehitada teatrimaja oli kogu aeg õhus.

1795. aasta suvel esines Tallinnas Lüübekist pärit Mme Tilly trupp, mille repertuaari põhiraskus langes ooperile. Tallinlased kuulsid esmakordselt Mozarti "Don Giovannit" ("Don Juani" nimetuse all) ja "Võlufloöti". Kavast olid ka teised tolleaegsed menuooperid: Martín y Soleri "Una cosa rara" (siin pealkirjaga "Lilla"), Dittersdorfi "Doktor ja apteeker", Grétry "Richard Lövisüda" jne. (Mme Tilly trupist põhjalikumalt vt Kristel Pappel, "Tallinna ooperisuvi 1795", *TMK* 1996 nr 10, lk 49—57.) Etendused Kanuti gildi saalis osutusid nii edukaks, et Mme Tilly lahkus alles sügisel, põhiosa trupist jäi aga Tallinna, et siin moodustada Tallinna esimene püsiv professionaalne näiteseltskond. Mme Tilly müüs oma ooperiklaviirid ja partituurid, dekoratsioonid ja garderoobi uue trupi direktioonile. Tallinna esimese püsitrupi põhiliseks mängupaigaks sai Suurgildi saal.

Need tormilised sündmused tegi kaasa ka Ludwig Ohmann. Võib arvata, et ta mängis kontsertmeisterina väikeses 6—8 liikmelises orkestris, mis saatis Mme Tilly trupi etendusi. Vahest sai Ohmann just nendest etendustest julgustust ise lavale astuda. Igatahes esines ta esmakordselt laval 1796. aastal Tallinna püsitrupi koosseisus, lauldes Dittersdorfi koomilises ooperis "Doktor ja apteeker" Stösseli mahlakat bassirolli (*Journal für Theater... 1797*: 200—202). (Väljaande *Theatralische Miscellen* väitel oli Ohmanni esimeseks rolliks hoopis Fabrizio lavateoses "Tütarlaps Frascatist" — *Das Mädchen von Frascati*; vt *Theatralische... 1815*: 6—7. Usutavamad on siiski 1797. aastal ilmunud teatrimuljed.) Ohmanni debüüt osutus menukaks, temast kujunes üks Tallinna publiku lemmikuid. Isade ja vanemate härrade rollid, nagu Stösseli oma, kinnistuski Ohmanni ampluaaks.

Paraku jäi Tallinna esimese püsitrupi tegutsemine üpris lühikeseks. 1796. aasta novembris juhtus see, mida võiks nimetada tollaste teatrite hirmuunenäoks: keisrinna Katariina II surma tõttu kuulutati välja mitmekuuline leinaaeg, teatrietendused keelati. Trupi tegevus taaselustus küll leinaaja lõppe-

des 1797. aasta kevadel, ent tekkinud rahalisi raskusi see ei leevendanud. Mõistetav, et Ludwig Ohmann lahkus Tallinnast paremat tegevusvälja otsides.

Ohmann leidis kõigepealt rakendust Viini *Burgtheater*'is. Seejärel (1799) suundus ta Breslausse (praegu Wrocław), kus tegutses bassilauljana (*DBBL* 1970: 163). Ent sealgi viibis ta kõigest paar hooaega. Hoopis pikema perioodi, 1801—1809, veetis ta Eesti- ja Liivimaa metropolis Riias, olles teatris näitleja ja laulja. Ent kui 1809. aasta 1. veebruaril avati pidulikult uus teatrimaja Tallinnas Laia tänava alguses aadlike Aktsiaklubi kõrval, oli Ludwig Ohmann koos oma näitlejannast abikaasaga juba Tallinna truppi nimekirjas (*Theatralische ...* 1815: 9).

OHMANN TALLINNAS II (1809—1820)

Ehkki äsja avatud Tallinna uus teatrimaja ei olnud vahest nii uhke kui rikka Riia või keiserliku Peterburi ehitised, oli ta Tallinna teatri- ja muusikaarmastajatele siiski suur ja kaunis võit: avar, sammaste, loožide ja galeriiga ning kallihinnalise kroonlühtriga (*Ruthenia* 1809/juuni: 139—140). Orkestriauku mahutus vähemalt 23 mängijat (vt *Verzeichnis sämtlicher Theater-Effekten, welche der Actiengesellschaft zugehören*; TLA *wel.* 230 n. 1 s. B.O. 26). Kuna teater paiknes aadlike klubi kõrval, sai tähtsate sündmuste või pidude puhul teatri- ja klubiruumid ühendada.

Teatri avaõhtul esitati menükirjaniku August von Kotzebue proloog “Kaks võlurit” (*Die beiden Zauberer*) ja teise tollal armastatud autori August Wilhelm Ifflandi näidend “Vana aeg ja uus aeg” (*Alte Zeit und neue Zeit*) (*Theatralische...* 1815: 8). Ehkki avatenduseks oli valitud sõnalavastus, pöörati repertuaaris suurt tähelepanu ka muusikaetendustele — ooperitele ja laulumängudele. Uue maja esimeste hooaegade kavast seisis näiteks Cherubini “Veekandja”, Grétry “Vürst Sinihabe”, Himmeli “Fanchon, leierkastineiu”, Mozarti “Haaremirööv” (nimetuse “Belmonte ja Constanze” all), Dittersdorfi “Doktor ja apteeker”, Paisiello “Ilus möldraineiu”, Salieri “Axur, Ormusse kuningas”, Kaueri “Doonaunaine”, Winteri “Katkestatud ohvipidu”, Mozarti “Tituse halastus” jt. Ludwig Ohmann tegi kaasa bassipartiides, mängides taas isarolle ja vanemaid isandaid. Esile võiks tõsta peaosa “Veekandjas”, Abti “Fanchonis” (*Ruthenia* 1809/juuni: 142, 144). Ilmselt mängis ta taas

ka Stösselit Dittersdorfi “Doktoris ja apteekeris”. Sageli esines Ohmann kontsertidel, lauldes bassiaariaid (Saha 1972: 12). Võib arvata, et Ohmann oli populaarne seltskonnanimene, kes paljusid koosviibimisi muusikaliselt elavdas. Ohmann kuulus ilmselt ka Tallinna vabamüürlaste hulka (vt edaspidi lõik “Ohmanni kompositsioonidest”).

Suurt tähelepanu äratas Tallinna publikus ja ka teatrikriitikas Ohmanni näitlejannast abikaasa Marie Sophie (sünd. Koch). Pr Ohmann mängis peaosii komöödiates kui ka tragöödiates, muu hulgas Schilleri Maria Stuartit. Pr Ohmann kujunes vaieldamatult Tallinna teatri täheks: kaunis figuur, väarikus, sündsustunne, hoiak. Talle heideti ette üksnes monotoonsust deklameerimises ja balti kõrvadele liiga teravat saksa keelt (*Ruthenia* 1809/juuni: 141). Pr Ohmann hiilgas Tallinnas kuni oma varase surmani 1812. aastal. (Naisnäitlejate varane surm või haiguse tõttu lavalt lahkumine kuulus sel ajal teatri argipäeva.)

Teatrielu täitsid paratamatult ka intriigid ja kuulujutud, mida mõnikord ajakirjanduseski levitati. Nii näiteks väideti Peterburis ja Miitavis (Jelgava) ilmunud ajakirjas “Ruthenia”, et Tallinna teater tahab välja anda teatriseadused ja et need on juba trupile ette loetud, ent trupi vastuseisu tõttu kinnitamata. Eriti suurt solvumist olevat äratanud lõik, et “liiderlikkuse tõttu haigestunud” näitleja peab maksma trahvi (*Ruthenia* 1809/juuni: 145). Näitlejad olevat näinud selles mitte hoiatust, vaid isiklikku laimamist. Mis mainitud teatriseadustega tegelikult toimus, ei ole teada. Nendest aastatest on säilinud ainult orkestriseadused (välja antud 1810). Näitlejaid ja lauljaid distsiplineerivad korrareeglid ilmusid mitu aastat hiljem, 1816. aastal.

Ent ilmselt otsis publik anekdootlikku kõneainet — ja kust mujalt seda otsida kui imetletud, aga ikka natuke kahtlasest teatriseltskonnast. Esmajoones tabasid nooled populaarseid näitlejaid. Nii näiteks ilmus “Ruthenias” värvikas kirjeldus sellest, kuidas Ludwig Ohmann olevat ühel etendusel olnud “auru all” ja laval tublisti laamendanud: lükas ümber joomalaua koos sellel seisnud pokaalidega, nii et õlut voolas isegi orkestriauku! (Tollal pruugiti laval niisiis ehtsast märjusest!) Järgmises vaatuses ilmus ta lavale liiga vara, juba enne oma etteastet, ent tegutsema ja oma teksti lausuma asus liiga hilja: ootas rahulikult, mil kangelanna oli end

“vetevoogudesse” heitnud ja hakkas alles siis rüütellikult appi hüüdma. (*Ruthenia* 1809/ september: 159—160).

Niisugusele kuulujuttude levitamisele ajakirjanduses reageeris “*Ruthenia*” järgmises numbris väga teravalt ei keegi muu kui August von Kotzebue, kes oli võtnud südameasjaks noore teatri toetamise. Muu hulgas andis ta trupiliikmetele oma hinnangu. Ludwig Ohmanni iseloomustas Kotzebue järgmiselt: “... härrad Heinze ja Ohmann ei riku vähemalt rolle ära: see ei paista just suure kiitusena, aga kui palju leidub siis näitlejaid, kelle puhul seda töega väita saaks?” (*Ruthenia* 1809/oktoober: 68). Proua Ohmannile heitis Kotzebue ette, et too kahtlemata andekas tragöödianäitlejanna on oma teenetest väga kõrgel arvamusel (*Ruthenia* 1809/oktoober: 68). Võimalik, et Ohmanni pere ja teatri juhtkonna (ning Kotzebue?) vahel oli mingeid lahkkelisid. “*Ruthenias*” teatati proua ja härra Ohmanni kavatsusest lahkuda pärast 1808/09 hooaja lõppu (*Ruthenia* 1809/ september: 161). Teade osutus ennatlikuks.

Ludwig Ohmann jäi Tallinna 1820. aastani ja tema abikaasa oma surmani 1812.

Üldiselt peeti Tallinna trupi muusikaetendusi sõnalavastustest tunduvalt tugevamaks. Muusikalises mõttes eriti edukaks perioodiks kujunes ajavahemik 1813. aasta oktoobrist kuni 1815. aastani, mil teatri muusikadirektor oli Georg Abraham Schneider Berliinist ning trupis tegi kaasa ka tema musikaalne perekond (*Theatralische...* 1815: 15—19). Sel ajal toodi muide lavale taas ka Mozarti “*Don Giovanni*” (“*Don Juan*”).

Kahjuks oli trupi majanduslik olukord väga kõiguv. Suuresti olenes teatri kassa seis aadlike ja rikka kaupmeeskonna lisatoetusest. Sellele vastavalt sai endale lubada kas mitmekesisemat repertuaari ja paremaid lavajõude või tuli etenduste arvu hoopiski vähendada. Riia teatri seisund oli selles suhtes hoopis kindlustatum. Seetõttu on mõistetav, et mitmed Tallinna teatri näitlejad siirdusid avaraima võimalusi otsides Riiga. Nii ka Ludwig Ohmann 1820. aastal, olles Tallinnas tegutsenud üksteist aastat.

Tallinnas David Heinzi vaselõikekojas valminud Ludwig Ohmanni noodi *Vermischte Dichtungen ...* tiitelileht. Eesti Akadeemiline Raamatukogu, *Baltica*.



OHMANNI KOMPOSITSIOONIDEST

Ohmanni tegevusega teatris ja esinemistega kontsertidel on tihedalt seotud tema helilooming. Kontsertidel ja küllap ka tollal moes olnud salongiõhtutel esitas Ohmann ka oma laule. Nagu paljud lauljad ja muusikadirektorid, kirjutas Ohmann näidendimuuksikat ning üritas komponeerida ooperit "Cacambo printsess" (*Die Prinzessin von Cacambo*). Võimalik, et oma elu lõpuaastail Riias tegeles ta ka kirikumuusikaga. (DBBL 1970: 161).

Ohmanni loomestiili põgusaks iseloomustamiseks vaatleme ta laule häälele (kahel juhul on tegemist tertsetiga) ja klaverile, kirjatatud (ja ilmselt ka kirjutatud) Tallinnas XIX sajandi teisel aastakümnel: "Mitmesugused luuletused klaveri saatel" (*Vermischte Dichtungen mit Begleitung des Forte-Piano's.*), muusikasse pannud ja parun Korffile pühendanud Ludwig Ohmann. (EAR *Baltica* XIV 870b, 93381). (Heinrich von Korff oli 1804—1819 justiitskolleegiumi eesistuja Peterburis.) Laulude pealkirjad, teksti autorid ja helistikud on järgmised: 1. "Palvetaja" (*Die Betende*), Kotzebue, As-duur; 2. "Kerge meel" (*Leichter Sinn*), Kotzebue, C-duur (tegemist on poloneesiga, nagu autor märkinud); 3. "Laul kaugusest" (*Das Lied aus der Ferne*), Mathisson, Es-duur; 4. "Laul vabadusele" (*Lied an die Freiheit*), Blumauer, G-duur (taas polonees); 5. "Lohutamatu" (*Die Trostlose*), Schiller, d-moll; 6. tertsett "Külvaaja" (*Der Säemann*), Claudius, e-moll/G-duur; 7. tertsett "Heategevuse kiituseks" (*Lob der Wohlthätigkeit*), sõnade autor teadmata (Ohmann?), A-duur.

Luuletekstid on Ohmann valinud XVIII/XIX sajandi vahetuse populaarsetelt autoritelt, keda vararomantikute heliloojad meelsasti viisistasid. Nii on Mathissoni (tegelikult Matthisson) ja Claudiuse ning esmajoones muidugi Schilleri värse kasutanud näiteks Schubert. Seitsmest laulust kaks on loodud Kotzebue sõnadele, keda Ohmann ju isiklikult tundis. Kindlasti oli muusikaline kummarlus Kotzebue'le Tallinna seltskonnalel peaaegu et möödapääsmatu.

Nagu sel ajal kombeks, näivad ka Ohmanni laulud olevat suunatud seltskondlikule musitseerimisele. Neid võisid laulda nii professionaalid kui ka tublid asjaarmastajad. Klaveripartii toetab lauljat tõhusalt: pianisti parem käsi mängib sageli kaasa kogu vokaal-meloodiat või vähemalt dubleerib selle ris-

kantsemaid käike. Klaveripartii suuremat iseseisvust võib märgata helitöös "Laul kaugusest", kus Ohmann püüab klaveri õhuliste passaažidega edasi anda õhtust loodusemeeleolu, tuule- ja tunde puhanguid. Siit võime leida vararomantikute tämbriotsingute vastukaja. Kõige võimsam, orkestraalsem on "Laul vabadusele": akordilise faktuuriga lõigud, oktavite kasutamine kõlajõu suurendamiseks, faktuuri täitvad kiired kuueteistkümnendiknootide käigud. Vararomantikute põlvkonnakaaslastele lähendab Ohmanni ka omapärase kõlavärvingu taotlemine harmoonias, eriti lauludes "Palvetaja", "Laul kaugusest" ja "Külvaaja". Lemmikvõtteks on siinjuures madaldatud teise astme ja madaldatud kuuenda astme kolmkõlade kasutamine. Ohmanni laulude puhul meenuvad Johann Friedrich Reichardt ja varase Beethoveni lihtsamad laulud, samuti saksa koomilise ooperi ja laulumängu autorite (Dittersdorf, Benda, Hiller jt) vokaalnumbrid. Võimalikud on ka mõjutused vene olustikulaulust (poloneesi kasutamine oli vene soololauludes veel 1820. aastatelgi väga levinud). Vormilt kõige tavapärasem on tertsett "Heategevuse kiituseks", milles on tegemist lihtsa salmilauluga. Samas intrigeerib tertseti, kus on otseselt juttu vabamüürlusest: "[- - -] Seal kus inimesed üksteist kui vendi armastavad, ei voola murepisar; ja selle vooruse harjutamine tegudes on vabamüürlase esimene kohus." ([- - -] *Wo sich als Brüder Menschen lieben / da fließt des kummers Thräne nicht; und diese Tugend thätig üben ist des Maurers erste Pflicht.*)

On tähelepanuväärne, et elu lõpupoole kirjutas Ohmann Riias ka eestikeelseid laule. Tallinna Teatri lauljad ja näitlejad oskasid tavaliselt veidigi eesti keelt, esitades jantidesse pikitud eestikeelseid dialooge. XIX sajandil põimus paljudes kunstiavaldustes rahvuslik element (mis võis autori enda rahvusest kaugeks jääda) eksootilisega. Ohmannile oli Eesti- ja Liivimaa eestlasest päriselanik kindlasti midagi eksootilist, ent ka huviväärset. Teisalt oli ju juba mitu aastakümnet sünsete saksa literaatide, st mitteaadlikest haritlaste ridades huvi tuntud eesti keele vastu ning sellinegi taust võis Ohmanni õhutada eestikeelseid laule looma.

1832. aastal ilmus Johann Heinrich Rosenplänteri väljaande *Beiträge zur genauern Kenntniß der esthnischen Sprache* lisana kolm Ohmanni laulu eestikeelse tekstiga: "Sui meil



Riia Mustpeade vennaskonna maja Raekoja platsil oli üks linna tähtsamaid kontserdipaiku. Foto umbes 1920. aastatest.

jõudnud jälle kätte”, “Et ma küll üks tallo-
mees” ja “Oh, söbrus!”. Eraldi trükitud sõna-
dele on lisatud Rosenpläneri märkus, millest
selgub, et talle läkitas need helitööd Ohmann
ise (*Beiträge...* 1832:139). Ohmanni laulud on
lühikesed salmilaulud, varasematest lihtsakoe-
lisemad ja meenutavad rohkem Mozarti-ae-
geid (XVIII sajandi II pool) laulumänge. Samas
on Ohmann tekstidesse suhtunud väga tõsiselt,
parodeerimisest pole jälgegi: “Sui meil ...” on
justkui kena laulumängu-*siciliana*, “Et ma küll ...”
toreda huumori ja veidi “nurgelise” meloodia-
ga tubli talumehelaul. Üllatavalt tundeline,
aarialikult lüürilise meloodiaga on laul “Oh,
söbrus!”

KOODA: LUDWIG OHMANN RIIAS

Ludwig Ohmann võitis endale Riia
teatri- ja muusikaelus veelgi tähtsama koha
kui Tallinnas: aastail 1820—1826 oli ta Riia
teatri muusikadirektor, ent lõi etendustel kaa-
sa ka lauljana ja näitlejana. Pärast seda oli ta
veel kolm aastat teatriga seotud — mängis
orkestris tšellot. Alates 1829. aastast — Oh-
mann oli siis viiekümne nelja aastane — leidis
ta endale tööd kantoorina linnakirikuis ja
lauluõpetajana vaestekoolis. (*DBBL* 1970: 161).

Mitmekülgne muusika- ja teatrimees
Ludwig Ohmann suri Riias 1833. aastal.

Allikad:

EAR=Eesti Akadeemiline Raamatukogu, *Baltica*.
F XIV — 870b, 93381. Ludwig Ohmann. *Vermischte
Dichtungen/mit Begleitung des Forte-Piano's*. D. Heinz,
Reval.

TLA=Tallinna Linnaarhiiv. F 230, n 1, s B.O.26.
*Verzeichnis sämtlicher Theater-Effecten, welche der
Actien-Gesellschaft zugehören.*

*Beiträge zur genauern Kenntniß der esthnischen
Sprache*, 1832. Hrsg. J. H. Rosenpläner. Heft 20.
Pernau.

Journal für Theater und andere schöne Künste. 1797.
Bd. 1. Heft 1.:

Ruthenia, Hamburg. 1809. St. Petersburgische
Monatsschrift. Hrsg. F. E. Schröder und F. B. Älbers.
F. E. Schröder, St. Petersburg und Mitau.

RWN= *Revalische Wöchentliche Nachrichten* (alates
1799: *Revalsche Wöchentliche Nachrichten*) 1794—
1799.

*Theatralische Miscellen zu einem Taschenbuche für
Schauspieler und Schauspielere*. 1815. Gesammelt
und hrsg. C. L. Wunder. J. Chr. Schönmann, Dorpat.

Kirjandus:

Petri, Johann Christoph. 1801. Ueber den neuesten
Zustand der gelehrsamkeit, Litteratur, Künste und
Wissenschaften in Lief- und Ehstland. *Allgemeiner
Litterarischer Anzeiger*, nr 114, 30.

Rosen, Elisabet. 1910. *Rückblicke auf die Pflege der
Schauspielkunst in Reval*. Festschrift zur Eröffnung
des neuen Theaters in Reval im September 1910.
Hrsg. vom Revaler Deutschen Theaterverein. Melle
i. F. E. Haag, Hannover.

Saha, Hillar. 1972. Muusikaelust vanas Tallinnas.
Eesti Raamat, Tallinn.

PIMEDATE KINO EESTI MOODI

III Pimedate Ööde filmifestival ühendas endas mängu- ja animafestivali

Alustaksin geograafiliselt kaugemalt ja ajaliselt tänasele päevale lähemalt kui viimane, jõulukuine Pimedate Ööde filmifestival.

Juubeli-Berlinale uudised

Veebruarikuus peetud 50. Berliini rahvusvahelisel filmifestivalil pakuti juubeli puhul näha ja nautida õige rohkesti uuendusi. Uus toimimiskoht — “vanal” Potsdami väljakul, vast avatud festivalipalae Marlene Dietrichi platsil, värvilõhnased värsked *multiplex*-kinod, uut moodi paika säetud *European Film Market* jne. Kõige muu uue ja festivalile kohaselt paiguti kõmuhõngulise kõrval (nagu “Paradiisiranna” staari Leonardo DiCaprio tüdrukännide helistamistest üheks hommikupoolikuks umbe ning rikki aetud pressi- ja külalisteskuse telefoniliinid) kujunesid ajakirjanduses *Berlinale*’ga seotud tähelepanuväärt sündmusteks seansid pimedatele kinohuvilistele.

Ei, see ei olegi nii absurdne, nagu võib hetkeks paista. Pime on ju lõpuks ka ainult inimene. Kinodes “Royal Palast” ning “Zoo Palast” demonstreeriti nägemispuuetega festivaliküllastajatele kahe filmi “kuuldeversioone”. Esimeses jooksis “Plekktrummi” lavastaja Volker Schlöndorffi uusim töö “Vaikus pärast lasku” (“Rita legendid”) ning teises, kauaaegses festivalipalae “Zoo Palast” kuulasid-vaatasid *Berlinale*’ga rööbiti toimuva rahvusvahelise lastefilmifestivali küllastajad Iraani filmi “Paradiisi värv” (režissöör Majjid Majid). Kuuldefilmides on neis kohtades, kus dialoog puudub, loetud peale jutustaja tekst. See on umbes midagi sarnast nagu vanasti tummfilmi ajal suurte maade suuremates rahvakinodes, kus “filmijutustaja” tegi vähese kirjaoskusega publikuosale kaasakiskuvalt selgeks selle, mis vaheteksidest võis püüdmatuks jääda. Filmifestivalide ajaloos olid need *Berlinale* seansid esimesed ja unikaalsed, ehkki Saksamaa telekanalitel olevat 1999. aastal “kuuldelisena” näidatud tervelt 80 mängufilmi ja/või sarjafilmi jagu.

Pimedad tulevad!

Niisuguste “luksusasjade” peale võib mõelda pikade traditsioonidega ja parimas “meheas”

filmifestival nagu *Berlinale*, sedasi käivad asjad vanal heal filmimaal. Mis seos on aga nimetatud faktil meie Pimedate Ööde filmifestivali, PÖFFiga, küsitakse. Seos on õieti äraspidine ja kaudne, kuid siiski selgesti tuntav.

Ajal, mil meil ei jätku nägijategi jaoks korralikke kinopilte, võiks saksa keelt mõistvatele pimedatele mõeldud väärtfilmidest rääkimine mõjuda kohatuna. Asi on siin maal pigem hoopis teisipidi: Pimedate Ööde filmifestival toimib omal kombel just nimelt nägijaks tegijana, sest festivali ajal näeb seda, mida muidu ei näeks. Kolmas PÖFF laskis kaheksa päeva jooksul kahe linna, Tallinna ja Tartu kinode projektoritest läbi joosta **184 filmi**. (Ainult mõnda üksikut neist oli varem naaberriikide kinokunsti valgustavatel filminädalatel või mõnel poolavalikul saatkonnaseansil tutvustatud.) Festivali programmis pakutud **95 täispikka mängufilmi** (neist 79 oli valminud aastail 1997—1999) väärib arvuna tähelepanu kas või selliselgi taustal, et viimastel hooaegadel on kolm filmilevitajat Eesti kinodesse suutnud stabiilselt tuua ikka ainult 80—84 esilinnastust aastas. PÖFF pakub seega juurde vähemalt teist sama palju, muutes filmiarmastajast eestlase aastamenu oluliselt rikkalikumaks. Enamikku festivali filmidest ei tasuks Eesti kinos pikemalt jooksma pannagi, sest kolm-neliasada või paar tuhatki vaatajat ei teeks kinopildi impordiga seotud kulusid tasa. Festivalil aga leiavad kõik sellised, enamikus mujal maades juba igatist tunnustust pälvinud filmid oma vaataja. “See ongi festivali missioon,” oleks vist ülearune lisada.

Niisiis, vähemalt seni kui PÖFFi kõigis kinodes (nagu Sakala Keskus, Vene Draamateater) ei ole moodsat helisisseseadet, ei maksa sellel festivalil veel “kuuldefilmide” näitamisest unistada. Silmas tuleb pidada teiste “vähemuste” huviseid. Nagu öeldud, toimib PÖFF esialgu seninägematu nähtavaks tegijana, iseäranis niisuguse seltskonna jaoks, kes peab meie igapäevast kinorepertuaari vahest natuke liiga ühekülseks. Festivalinädalaga kogutud **23 572 vaatajat** on küll ainult umbes kuuendik “Titanicu” Eesti publikust. Ent see on siiski ka peaaegu kolm korda rohkem, kui tuli PÖFFile aasta varem, ning juba pool sellest arvust, mille suutis festivalile tuua 12. Helsingi “Armastus

& anarhia". (A&A võistleb Soome pealinnas publiku pärast muide ligi 60 iga päev filme näitava kinosaaliga.) Kreekamaa tähtsaimal filmipeol miljonilinnas Thessalonikis käis läinud aasta novembris filme vaatamas näiteks 68 000 inimest (see festival on juba 40-aastane). Nii et kuigi PÖFF on veel noor ja väike, ei tee võrdlus vanemate tegijatega enam eriti haiget, sest aastaga toimunud areng oli märgatav.

Korraldajate enesekriitikat kuulnud olles kinnitan, et sajast kasvuraskusest ollakse täiesti teadlikud. Sümpaatse julgustusena mõjus 3. PÖFFi ühe külalise, hollandi režissööri Jos Stellingi hinnang: talle just meeldivat väikesed, aga omal kombel pisut metsikud filmipeod, kus korraldajad võivad teha hulganisti vigu, ent kus ometi on tunda, et festival elab, seal pole veel langetud rutiini, ja kus fookuses on peamine — hea film.

Festivali nime lühend PÖFF andis seekord muide noortekelde naljaka, vaimult parasjagu kreisi tuletise "pöffima". Mis sest, et lugupeetud Helju Valsile see sõna arvatavasti ei meeldi, on ta slängis juba kenasti kasutusel. (Tudengieas noormees ja neiu arutavad omavahel, lugedes Kinomaja aknalt festivali programmi: "Ei või enam nii palju pöffida, peaks hakkama loengutes ka käima.") "Eesti Ekspressi" "TV Nädal" lansseeris aga uueks festivalinimeks lihtsa ja suupärase "Pimedad" ("Pimedad tulevad!" — TVN 1999, nr 48). Niipalju siis pimedate kino, nägijaks saamise ja PÖFFi võimalikest seostest.

Kas rohkem on just parem?

Sellise küsimuse võisid esitada õige paljud neist ligemale 24 000 kinoskäijast, kes saalist saali lipates pidid mitmete soovitud filmide vaatamisest loobuma. (Neljandik vaatajaist, täpsemini 6 348 vaatajat kogunes Tartu "Illusioonist", kus toimunud seansse võiks hea tahtmise korral samuti kordusteks pidada, ent 180 kilomeetrit on siiski liiga suur vahemaa, et seda mõne filmi pärast hakata mitu korda edasi-tagasi läbi sõitma.)

Üks asi on see, et just valikuvõimaluste paljusus on peamisi pinge mootoreid festivaliil. Valida peab olema palju ja võimalikult head ja mitmekesist kraami. Nii on igal pool ja iga festivalikülastaja peab harjuma valima välja just õige ja oma filmi (neid, kes külastavad nädalaga rohkem kui kümnet seanssi, ei ole publiku hulgas kuigi suur protsent). Teine asi on see, et "kliendil on alati õigus", tema peaks ikka saama, mis ta tahab. Aga alati ei saa, sest ainult kümnendik filmidest jõuab festivali koostöös levitajatega hiljem kinodesse. Filmi pärast välismaale sõitma ei hakka ka keegi.

Võrreldes suuremate linnade (olgu Riia, Stockholm, Helsingi või Thessaloniki) festivalidega ei ole 95 pikka filmi ülearu suur number. PÖFFi toetajad lääneriikide kinofondidest on andnud mõista, et selline programmi maht on päris paras,

"Läbisegi". Suurbritannia, 1999. Režissöör Mike Leigh. Briti karmide realistlike komöödiate lavastaja muusikaline kostüümifilm viib vaataja XIX sajandi lõpu Londoni ooperiteatrisse.





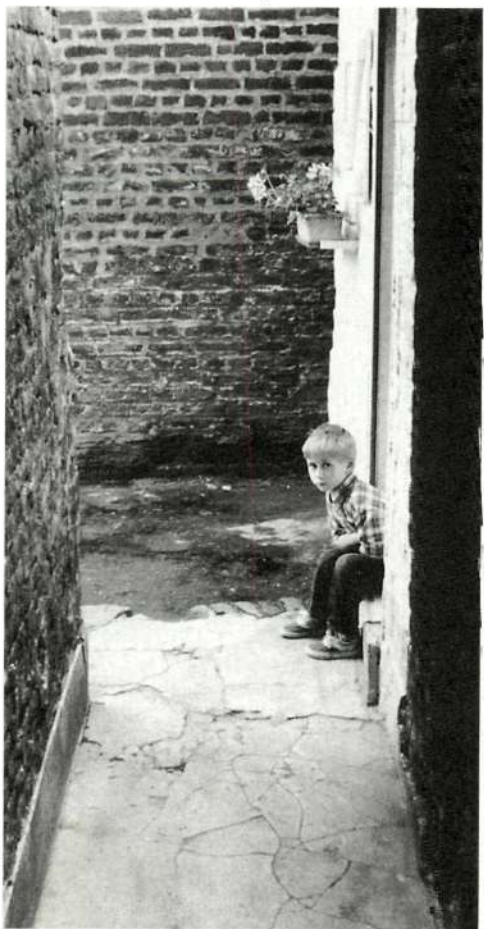
“Sõjatoon”. Suurbritannia, 1998. Režissöör Tim Roth. Tuntud näitleja debüüt filmilavastajana. Kui Tim Rothi kolleeg Gary Oldman käsitles mõni aasta varem oma debüüdis “Mitte sisse võtta” (1997) briti töölisnoorte alkoholismi ja narkomaania košmaare, siis “Sõjatoonis” avatakse väliselt korraliku perekonna sees küdevaid verepilanduslikke kataklisme.



“Päikese all”. Rootsi, 1999. Režissöör Colin Nutley. Inglise rootsi filmilavastaja olevat ainus, kes publiku arvates kõige paremini väljendab tavalise rootslase hingelu. Tema viimane armastuslugu on retro 1950. aastate keskpaiga külamaastikelt: vanapoisist talumees (Rolf Lassgård) armub tema juurde teenijaks tulnud linnanoorikusse (Helena Bergström).

niisugust eeskava nad oleksid päri edaspidigi toetama. Ent “keskmine eestlane” on arvatavasti pärast tööpäeva lõppu ikka rohkem (tööga) hõivatud kui kultuurihuviga kodanik mõnes hiliskapitalistlikus riigis. Ta ei jaksa nii tihedasti kultuuri tarbida, isegi siis mitte, kui piletid on nii odavad nagu nad PÖFFil on olnud (40 krooni, sooduspilet 20). Enamik publikust on üliõpilased või igal juhul umbes tudengieas inimesed (siin peab taas meenutama huvi intensiivsust Tartus).

“Kõik saab alguse täna”. Prantsusmaa, 1998. Režissöör Bertrand Tavernier. 49. Berliini filmifestivalil parima režissöörina tunnustatud prantsuse vana-meister lahkab oma peenetundelises lavastuses “raskete vanemate” laste eelkooli juhataja idealistlikke kokkupõrkeid haridusbürookraatide, sotsiaalametnike ning lõppude lõpuks iseenda süüdametunnistusega.





"Rotipüüdja". Suurbritannia, 1999. Režissöör Lynne Ramsay. *Retro 1970. aastate keskpaiga Glasgow' äärelinna laste enescotsinguist ning igapäevastest tõrgetest perekonnasuhetes.*



"Tantsi minu laulu järgi". Austraalia, 1998. Režissöör Rolf De Heer. *Liikumispuudega naise (Heather Rose) ja tema eest hoolt kandva mehe (John Brumpton) armastuslugu.*

"Kaabakad". Soome, 1998. Režissöör Aleks Mäkelä. *Polhjanmaa maakonna vangist tulnud jõujuurikad pusklevad, varastavad, äritsevad salaviinaga ning kisuvad naisi nagu "mehed muiste". Politsei on jõuetu ja korrumppeerunud, külarahva "omakohus" osutub hambutuks. "Põrguinglid soome moodi", nagu Mäkelä "Kaabakaid" on nimetatud, osutus 1999. aastal üheks vaadatumaks filmiks Soome kinodes.*

Natuke kummastav oli märgata, et teene-kaid eesti kineaste jäi publiku hulgas vähemaks kui 1998. aastal, aga asja selgitab vahest asjaolu, et 3. PÖFFil jäeti ära varem kehtinud soodustus Eesti Kinoliidu liikmetele (20-kroonine sooduspilet asendus nendele nüüd tavalise 40-sega, ja see oli vist natuke kallis; samas võib norida, kas 500-kroonine festivalipass oleks olnud mingi probleem inimesele, kes ikka oli otsustanud ära vaadata näiteks 25 viimase hooaja tähtsamat festivalifilmi).

Kindlasti võiks tulevastel festivalidel hakata mõtlema rohkematele kordusesitustele; siis aga hakkaks nappima linastuspaikadest, sest komertskinode tavaprogrammi vahele ei panda hea tava kohaselt festivalifilme kusagil. Kindlasti võiks eelreklam ja piletite eelmüük käivituda varem kui kaks nädalat enne festivali algust. Festivali oma publik (see on kahe aastaga jõutud juba kujundada) tahab plaane pikemalt ette teha. Festivali selgepiiriline formaat ja oma nägu peaks enam-vähem paika mängitama viiendaks tegevusaastaks.

1999. aasta PÖFFil (kaheksa päeva, 5.—12. detsembrini Tallinnas ja Tartus) linastus 184 filmi 38 riigist (1998 — 67 filmi 24-lt maalt). Lisandus "festival festivalis" ehk animafilmi programm (70 filmi), näidati 4 dokumentaalfilmi (neid võiks edaspidi olla natuke rohkem), 15 lühimängufilmi ja nagu öeldud, 95 pikka mängufilmi. Festivalil käis 53 väliskülast 14 riigist (1998 — 32 külast 9-st riigist).

1997. aasta I PÖFFil käis 4500 külastajat (siis näidati ainult 23 filmi), 1998. aastal 9500 ja 1999. nagu eespool viidatud, 23 600 inimest. Nii et programm ja külastatavus on arenenud kiiresti tõusvas joones. Vaevalt et näidatavate filmide arvu suurendada on mõtet; et saalid oleksid rohkem täis, võiks edaspidi rõhuda publiku informeerituse ja huvi suurendamisele. Euroopa filmifestivalide hulgas tõusis PÖFF oma kolmanda toimumiskorraga nende hulka, kus vaatajaid üle 20 000, sellised festivalid moodustavad aga üksnes veerandi rohkem kui 300 Vanas Maailmas peetava filmipeo ja -peokese hulgast.





Joonakene vaala kõhus

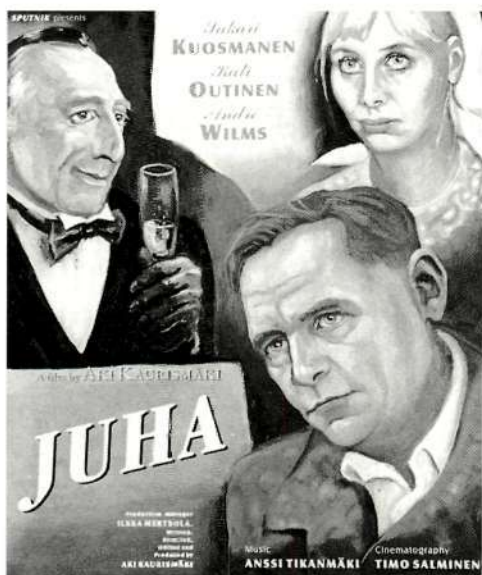
Kolmandal PÖFFil toimus esimest korda "festival festivalis", Šveitsi animafilmi korüfee **Otto Alderi** koostatud animafilmi eriprogramm. Animafilmid, mõne erandiga, jooksid (põhiliselt ainult Tallinnas) pikkade filmide ees, "ringvaate asemel".

Missuguse mängufilmi ette milline animapups panna, selle otsustas kohalik multifilmimees **Mikk Rand**. Kolme Eestis tegutseva animastuudio — "Eesti Joonisfilm", "Nukufilm" ja "A Film" — töötajad vaatasid multfilme kinoskäimise kõrval läbi videos ning hääletasid, missugune pilt oli nende meelest parim. (Autasuks otsustati seekord välja panna tohutu kahvel — Riho Undi ja Hardi Volmeri nukufilmist "Kevadine kärbes" pärit kujund.)

Nii viisi tehti lihtsustatud ja vähendatud kujul teoks tubli viieteist aastat tagasi "Tallinnfilm" joonisfilmiosakonnas sündinud idee hakata Tallinnas igal aastal läbi viima rahvusvahelist animafesti-

"Juha". Soome, 1999. Režissöör Aki Kaurismäki. End liigeses jutukuses süüdistatava elava klassiku värsket tummifilm on austusavaldus 1920. aastate melodraamidele ning soome kauniskirjandusele. Kaurismäki (Anssi Tikanmäki filmiorkestri saatel jooksev) versioon on juba neljas Juhani Aho 1911. aastal avaldatud samanimelise romaani ekraniseering.

"Kõik minu emast". Hispaania, 1999. Režissöör Pedro Almodóvar. Hispaania kino "hirmsa lapse" ja kõige menukama filmilooja kolmeteistkümmes ja vahest vaasohoitum almodóvarlik melodraama, kus põimuvaad homo- ja transvestiidisuldet, segunevad kuumad kired, veri ja pisarad; väga lihtsalt võib juhtuda, et sinu isa on tegelikult sinu ema, nagu parimas mchhiko seebiooperis). "Kõik minu emast" tunnustati Euroopa Filmiakadeemia poolt 1999. aasta parimaks filmiks ja sai ka parima võõrkeelse filmi "Oscari".





"Teemanttaevas". Venemaa—Prantsusmaa, 1999. Režissöör Vassili Pitsul. *Vargad, poeedid, prostituudid, narkomaanid ... armastab-ei armasta ... Venemaal valmivate filmide tegelaste ring on viimastel aastatel tihti üks ja seesama.*

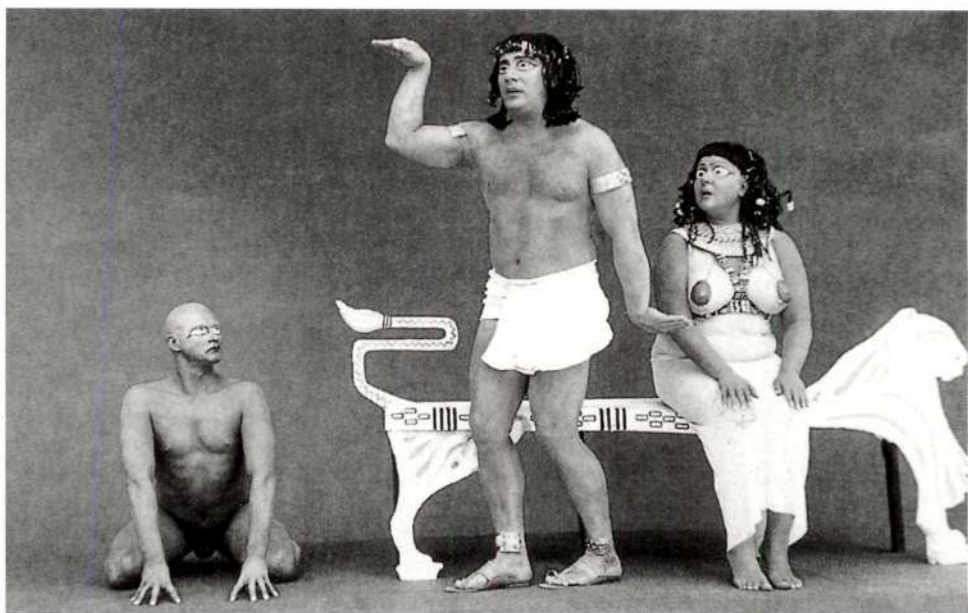
vali. Moskva rahaga ning "uutmise ja avalikustamise" tiivul seda tookord millegipärast käima panna ei suudetud. (Ühe legendi järgi sai vähemalt osa NSVL Kinokomitee tugirahast endale Mark Soosaare festival paar aastat hiljem.) Nüüd siis viimaks saabus animafestival Tallinna teise, suurema festivali sees, nagu Joonas "vaalaskala" kõhus. PÕFFi publikul oli võimalus tänu Otto Alderi valikule nautida viimaste aastate maailma parimaid animafilme, millega eesti "animatsionalistide" tööd on pidanud rahvusvahelisel areenil võistleva. Kuna filmid olid mängufilmiprogrammi peale laiaili puistatud (peale eriprogrammi "Hunt ja täiskuu" ja



"Vaikus". Iraan, 1998. Režissöör Mohsen Makhmalbaf. *Abbas Kiorastami kõrval kuulsuselt teine iraani režissöör jutustab oma filmis tadžiki posikesest, kes hääli ja helisid kuulates kaotab sageli reaalsed orientiirid. Kümneaastase poisi vöördumine käega katsutavast reaalsusest on saanud alguse sellest, et tema isa on lahkunud kodust suurele Venemaale.*

Šveitsi animakava), sai parima ülevaate see, kes käis rohkem pikki filme vaatamas. 2000. aastal maksaks ilmselt täita Andrus Kivirähi soovi ning korraldada festivali lõpupoole kordusena veel eraldi animapäevad Kinomajas, et erihuvidega vaatajad saaksid keskenduda üksnes "Joonas" tundmaõppimisele. Vaevalt aga praeguse majandusseisu juures lähiaastatel omaette iga-aastast animafilmi festivali Eestis tegema hakata jaksatakse. Nii et ta

"Vaarao". Venemaa, 1998. Režissöör Sergei Ovtšarov. *Eesti animastuudiote töötajate hääletusel pälvis "Vaarao" tunnustuse kui PÕFFi parim animafilm. Auhinnaks anti "Suur kalvel" Riho Undi—Hardi Volmeri nukufilmist "Kevadine kärbes".*





“Ööliblikad”. Belgia—Prantsusmaa, 1998. Režissöör Raoul Servais. Belgia animafilmiklassiku film on inspireeritud Paul Delvaux’ sürrealistlikest maalidest.



“Kui hommik saabub”. Kanada, 1999. Režissöörid Wendy Tilby ja Amanda Forbis. PÖFFi animaprogramm pakkus läbilõiget kahe viimase aasta maailma animafilmiparemikust, “Kui saabub hommik” on üks 1999. aastal enim auhinnatud teoseid.

jääb vähemalt lähiaastateks “festivaliks festivalis”, muutes, mida muuta vaja.

Maarahva hulgest võrsunud animatöötajad valisid 3. PÖFFi parimaks filmiks omas liigis Peterburi mehe Sergei Ovtšarovi “Vaarao” (1998), mis enne Tallinnast saadud “Kahvlit” oli muide juba korjanud mitmeid autasusid.

Rahva ja kriitikute lemmikud

1998. aasta PÖFFil oli kõige vaadatum festivali avafilm Emir Kusturica “Must kass, valge kass” (960 inimest kahel seansil, enamik kutsetega). 1999. aastal aga platseerus avafilm, kodumaal ligi pool miljonit vaatajat kogunud Soome menufilm Olli Saarela “Luurerühm” (1999) alles kolmandale kohale (kolmel seansil kokku 1204 vaatajat). Sellest võiks järeldada, et publik on festivali “üles leidnud” ja “mehaaniliselt” suurendatud — kutsetega — publikuhuvi näitaja ei ole enam nii määrav kui

varem. Jim Jarmuschi kultuslik “Kummituskoer: samurai tee” (1999) tõi kahe seansiga Tallinnas ja Tartus kokku rekordarvu vaatajaid 1372. Sakala Keskuse kinoseansside ja kogu Eesti kinoajaloo esilinastusrekordi lõi aga Peter Greenaway anti-feministlik “Kaheksa ja pool naist” (1999), mis tõi Sakala suure saali ainsale linastusele peaaegu absoluutse täismaja 1294 (võrdluseks — “Kosmose” suurde saali mahub esilinastusele ainult 954 inimest). Siis tuli “Luurerühm” ja veel tasub menu-edurivis loetleda Catherine Breillat’ pornosuge-metega naiselikku endaotsingu stoorit “Romanss” 1998 (1035 vaatajat 3 seansil), kõigi aegade tulutoovamat õuduslugu “Blairi nõiafilm”, 1999 (977, 3), Tim Rothi debüütlavastust “Sõjatoon”, 1998 (896, 3) ja Aki Kaurismäki tummfilmi remake’i “Juha”, 1999 (766, 2). Viimase esitus Anssi Tikanmäki film orchestra saatel 10. detsembri hilisõhtul oli kindlasti festivali tippetki. Etendust nautisid nii esinejad (Anssi Tikanmäki nimetas seda oma orkestri üheks parimaks “Juha”-kontserdik), Soome saatkonna kutsutud külalised kui ka eesti filmiarmastajad. Ja last not least: 1999. aasta parimaks Euroopa filmiks tunnustatud Pedro Almodóvari “Kõik minu emast”, mida esitati festivali sulgemisseansil, jooksis Sakala ekraanil 729 vaataja ees. Neid mõningaid numbreid on siin mõtet loetleda sellepärast, et need kirjeldavad mingil määral nn väärtkino huviruumi Eestis. 400—600 vaatajat kogus 12 filmi, 200 — 400 inimest tuli saali 20 ekraaniloo pärast (sh ka Šveitsi lühifilmide koondprogramm “Pimekohting”), 100—200 silmapaari jälgis 15 filmi (sh animafilmide eriseansi “Hunt ja täiskuu”).

Huvitav, et juba esilinastunud kodumaised filmid äratasid küllaltki ergast tähelepanu: Sulev Keeduse “Georgica” (1998) tõi täis pool Kinomaja saalist, Valentin Kuigi “Lurjus” (1999) ja Arko Oki “Ristumine peateega” (1999) veerandi. See fakt kinnitab, et Eesti filmide kordusseansse maksab korraldada küll, ja väljaspool festivali melu. Eesti—Läti värske filmikassett “Sellised kolm lugu...”, 1999 (sh Peeter Simmi uus lühifilm “Aida”) sai Sakala suures saalis suhteliselt leige vastuvõtu osaliseks (225 vaatajat, neistki enamik kutsetega). Kodumaise filmi produtsendid peavad alles õppi-ma mängufilmide valmimist festivalide toimumise-ga rütmi ajama. Ehtsa lõogivalmidusega esinesid ainult endised ja praegused filmiüliõpilased: Von Krahli Teatris esilinastusid festivali ajal Jaak Kilmi “Inimkaamera” (1999), Marko Raadi “Esteetilistel põhjustel” (1999) ja Arbo Tammiksaare “Macbeth” (1999) — kõik kolm videot on 1999. aasta kodumai-ses filmitoodangus kontseptuaalse kaaluga tööd.

Traditsioonilisel publikuhääletusel tunnista-ti kolmanda PÖFFi vaatajate lemmikfilmiks Jim Jarmuschi “Kummituskoer” (auhinnaks vana tormilatern). FIPRESCI filmiajakirjanike Eesti rakukese

hääletusel sai enim poolthääli Euroopa filmikriitikute aastaauhinna pälvinud **Otar Iosseliani** "Hüvasti, kallid kodu" (1999), tunnustuse täheks, nagu varemgi, Ivo Lille klaaspüramiid. Eesti animategijate eelistusest oli eespool juttu. Niisiis jäi PÖFF endale kindlaks ja kõrgelaualiste žüriide asemel otsustasid seegi kord ja küllap otsustavad edaspidigi filmide paremuse üle rahva esindajad vabal demokraatlikul hääletusel. Mängu juurde käivad ka sümbolised aumärgid, aga neil ei tohi olla liiga tõsist kaalu, kuna just žürii ja auhindade ületähtsustamine võib uue festivali vanemate ja väärikamate konkurentide kõrval väga kergesti viiendajärguliseks degradeerida. Esmatähtis on ikka hea, mitmekesine ja põnev programm. Publikumenu liinil võiks neljandal PÖFFil paremini läbi mõelda lasteseansside ettemüügi ning eriseansid rahvusvähemustele — poolakaid oleks võinud aktiivsemalt meelitada omakeelseid filme vaatama ning Juudi Kultuuriseltsi kaudu reklaamida Iisraeli filmi **Amos Gitai** "Püha" (1999).

Troell, Stelling, Baširov, Simm ja teised

Kolmandal PÖFFil käis pealt poolsada külalist 14 riigist. Tuntumad neist olid kindlasti rootslane **Jan Troell** (Kinomajas jooksis tema retrospektiiv), hollandlane **Jos Stelling** (Sakalas linastus tema nukker suhtekomöödia "Reisile sinuta", 1999), skandaalse mainega naislavastaja, filmiõppejõud ja publitsist **Cahterine Breillat** Prantsusmaalt (kõigile tema "Romansi" vaatajaile Sakalas ei jätkunud kõrvaklappe — uuel aastal peaks tõlkeelarve festivalil olema suurem). Huvitavad olid kohtumised Lõuna-Aafrika komöödiarežissööri **Ntshaveni Wa Luruli**ga ("Kanaäri", 1998), Islandil töötanud türgi naislavastaja **Canan Gere**de (film "Löhe", 1999) ja nooremapoolse vihase venelase **Aleksandr Baširov**iga ("Oligarhia raudne konts", 1998). Palju oli külaliste hulgas festivali vanu sõpru, Põhjamaade filmiinstitutsioonide esindajaid, kes olid Eestis juba kolmandat korda. Mitmed võtsid ka sõna väikeriikide filmitootmist käsitleval seminaril, mis toimus Eesti Filmi Sihtasutuse, PÖFFi ja Põhja- ning Baltimaade filmiinstitutsioonide ja -fondide esmakordse ühissettevõtmisena. Niisuguseid ühiseminare on kuuldavasti kavas korraldada ka edaspidi. Festivali külaliste kohtumised pressiga aga ei paista end alati õigustavat — liiga ahas on kohalik meediaväljund, üsna napilt saavad pakuda pinda filmist kirjutamiseks Eesti vähesed ajalehed. Kohtumised nutikate, andekate ja eksootiliste filmiloojatega tuleks viia rahvale lähemale, nii et huviline publikukiht saaks ka oma osa. Selleks tuleks ilmselt Sakala kohviku tagasaal muuta festivaliklubiks, sest Sakala on küllap ka 2000. aasta detsembris toimuva 4. PÖFFi ajal tähtsaim kino

(kolmandik külastajaist käis 1999. aastal just seal). Nii oleks võimalik muuta ka festivali külalised publikule rohkem nähtavaks, mitte üksnes nende loodud filmid. Et pimedat kino järel saaks filmijuttu jätkata klubilise õhkkonna poolvalguses. Üks täiendab teist.

Selle tagasivaate kirjutamise ajal käib mõnes kabinetis jälle vaidlus, mida kahe aastat eest kord juba kuulnud — mitu rahvusvahelist filmifestivali peaks Eestis toimuma? Jaak Allik ütles vastuseks sellele küsimusele 1999. aasta algul: üks — see, mis tuleb läbi vähemate kuludega. Tollane kultuuriminister mõtles Pimedate Ööde filmifestivali, sest aplombiga alustanud I Tallinna rahvusvaheline filmifestival jäi vaatamata oluliselt tugevdatud riiklikule toele rohkem kui poole miljoni krooniga võlgadesse. 1999. aasta jäi TRFil seetõttu üldse vahele. Mitu TRFi võlausaldajat ei ole oma osa veel maikuus 2000 kätte saanud.

Kui küsitakse, mitu filmifestivali võiks Eestis toimuda, tuleks kindlasti vastata: võimalikult palju. Iseasi, kui mitut iga-aastast suurüritust jõuab toetada Eesti riik ja Tallinna linn. Karta on, et praegu ei jätku vahendeid ükskord juba läbi proovitud konkurentsivõimulise korraldamiseks. Niipalju on festivali korraldamine ka tõsine töö, et maksab tehtud ja korda läinud pingutusi arvesse võtta.

III PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL

Parim film publiku hääletusel: Jim Jarmuschi "Kummituskoer: samurai tee" (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, USA—Prantsusmaa, 1999).

Parim film Eesti Filmiajakirjanike Ühingu hääletusel: Otari Iosseliani "Hüvasti, kallid kodu" (*Adieu, plancher des vaches*, Prantsusmaa—Sveits—Itaalia, 1999).

Parim animafilm Eesti stuudio animatöötajate hääletusel: Sergei Ovtšarovi "Vaarao" (*Faraon*, Venemaa, 1998).

SÜDAMEKLOMP JA PELARGOONID

"INIMLIKKUS" (*L'humanité*). Stsenarist ja režissöör Bruno Dumont, operaator Yves Cape, kunstnik Marc-Philippe Guerig, muusika: Richard Cuvillier, monteeriija Guy Lecorne. Osades: Emmanuel Schotté (Pharaon de Winter), Séverine Canele (Domino), Philippe Tullier (Joseph), Ghislain Ghesquière (ülem) Ginette Allegre (Eliane) jt. 35 mm, 2 t 28 min, värviline. © Arte France Cinema ja CCRav, Prantsusmaa, 1999.

Kui Cannes'i filmifestivali žürii möödunud aasta mais Bruno Dumonti **"Inimlikkusele"** *grand prix* välja kuulutas, kostis saalis valju vilistamist. Osa filmisõpru ja -kriitikuid oli hämmingus: milleks pärjata sellist igavat ja skemaatilist venivust?

Vahest vedasid vilistajad paralleele prantsuse kommunistliku ajalehega *"L'humanité"*, kuigi Prantsusmaal valitsevad sotsialistid ja kunstiinimesed on altd ideoloogiliselt vasakule kalduma.

Kuid küllap tunnetas David Cronenbergi juhutatud žürii natuke sügavamini, mis linateosele nad oma suure auhinna andsid. Lisaks sellele pälvisid **"Inimlikkuse"** näitlejad Emmanuel Schotté ja Séverine Canele vastavalt parima mees- ja naispeaosa auhinna, olles enne seda Cannes'i triumfi pigem vähetuntud amatöörid kui kohalikud filmitähed.

Nõutust, õigemini eelarvamust tekitas **"Inimlikkus"** Cannes'is ka eesti filmiajakirjanikes, kes kippusid teinekord võistlusprogrammi vaatamisele eelistama õllerüüpamist. Nõnda juhinduti ühe meie noore, nimeka ja mõjuka, **"Inimlikkuse"** ära vaadata suvat senud kriitiku arvamusest, et **"ah, jama, ei tasu vaadata"**. Ja seda arvamust püüti esialgu ka siin lansseerida, kuigi filmi polnud keegi õieti näinudki. Teine meie noor, nimekas ja mõjukas filmikriitik, kes nägi **"Inimlikkust"** Helsingi **"Armastuse ja anarhia"** festivalil ja keda ma varem nagu polnudki ühtegi filmi kiitmas kuulnud, ütles: **"Selles filmis on pauerit."** Olin rõõmuga nõus, sest tõesti paistab, et on. Siinkirjutanut õnnestus **"Inimlikkust"** näha mullusuvisel Sodankylä festivalil. Sain paraja katarsise osaliseks ja ma ei liialda, väites, et see on üks võimsamaid kunstilisi mängufilme, mida mul seni näha on õnnestunud.

Eesti väärtfilmisõbrad võisid belgia päritolu Bruno Dumonti (s 1958) **"Inimlikkust"** vaadata detsembrikuisel Pimedate Ööde filmifestivalil. Meie filmiajakirjanike (eel)arvamuste muutust kinnitas asjaolu, et **"Inimlikkus"** hääletati kriitikute auhinna andmisel Otar Iosseliani **"Hüvasti, kallis kodu"** järel teiseks. Siiski jagunesid arvamused ja maitsed küllalt järsult kaheks — ühed olid siiras vaimustuses, teised kehtasid õlgu, aga koldmandatel jäi see film jälle vaatamata.

Et **"Inimlikkuse"** levi, näiteks Euroopa väärtfilmi kassetina, on Eestis lähiaastail üpris kaheldav ja et selle kaks seanssi uppusid Pimedate Ööde ohrtrasse ja tihedasse kvaliteetfilmilisasusse, siis on siin põhjust seda eriskummalist teost veidi käsitleda.

"Inimlikkus", 1999. Režissöör Bruno Dumont. Emmanuel Schotté (*Pharaon de Winter*).



*

Kaks ja pool tundi kestev **"Inimlikkus"** kujutab Põhja-Prantsusmaal aset leidvat kriminaalse tagapõhjaga lugu. Üheteistkümnendaastane tüdruk on räge seksuaalroima ohvriks langenud, kaks loidu ja saamatut politseiametnikku uurivad asja ning lõpuks tapja üllatuslikult ka paljastatakse. See on stoori formaalne raam. Kuid see eluolulisis kvaliteetides kiht-kihilt ja venivalt lahtimängitav tegevusväli hakkab paisuma. Väga empaatilise ja aistiliselt ergu politseiuurija Pharaon de Winteri (**Emmanuel Schotté**) eksistents ei taha talle antud olemisruumi justkui ära mahtuda. Sageli annab režissöör rõhutatult panoraamseid, lagedaid ja venivaid maastikke, kuid see avar maalilisus ei suuda pealtnäha lihtsas inimeses hõõguvat valu-paisu leevendada. Maailm jääb kitsaks, kuid teha pole midagi, ängist väljapääsu ega õnnelahendust ei paista kusagilt.

Séverine Canele kehastab Winteri seksikat naabritari Dominot, tema armuke Josephi osa täidab **Philippe Tullier**. Domino ja Joseph on ühemõõtmelised, pisimaterialistlikud voodiloomad; naine töötab vabrikus toiduainete konveieri ääres, mees hoiab bussirooli. Domineeriv Domino püüab ka naabrimehega tiiba ripsutada, aga justkui seksuaalselt impotentne Winter saadab naise vormikaid kehaümarusi mittemidagiütleva pilguga, neile vähimatki tähelepanu pööramata. Naabrite keskpäevast suguakti tunnistab äpuvõitu politseiuurija tummal lamba-ilmel jõllitades, nagu millestki madalast ja labasest puuga pähe saades. Kuid nädalalõpu väljasõitudest võtab inertne Winter osa, tun-

neb end neis sisutühjades seiklustes igavalt, ent delikaatsusest oma tüütatust välja ei näita.

Pharaon de Winter ei taha kellelegi halvasti mõjuda, ta on alatasa haaratud mingist suurest ja talle esmatahtsast probleemist, jääb pidevalt pealepressivale elule jalgu. Mees reageerib ja toimib aeglaselt, kulgeb justkui faasinihkes, sündmustest kaemuslikult maha jäädes. Tummalt hämmastub ta inimeste ja maailma üle ning on samas nende rägusest vaikivas masenduses. Siirad, justkui lapselikult puhtad meeldumused ja teiste pisirõõmudele kaasaelamine antakse edasi leebe naerusuisusega ja põgusalt markeerides.

Staatikaga tooni andev Dumont laseb sõnaahtril Winteril kõnelda tumma ahastuse kehakeeles. Vahevahel lisab režissöör värvingut lõigatud kaadrikompositsiooniga, detailidest puhastatud suure plaanis peab mõni kehaosa (sammuvad jalad, jõuetud käed, nägu) erilise tähendusega esile pääsema. Selgetamatust tundepaisust kalkvele punnituvad suured hingestatud silmad on nii Schotté kui ka Dumonti põhiline, kuid peidetud inimlikkuse peegeldus, mida kiputakse mõnes plaanis liigse kordusega ekspluateerima. Kuid mis võiksid veel ilmekamalt inimese hingeerutust peegeldada kui just silmad? Ning kõiges selles inimlikus üllatumises, hämmastumises ja piinas painab lisaks veel kohutav põhjus või ajend, mis murrab Winteri taluvuse piiri. Ergastuva inimesena ei suuda ta endas kõike maha suruda ega pidevalt passiivseks jääda. Süda kisub klompi.

Argipäeva rutiinis töötavale või vabal ajal lilli kasvatavale Winterile meenub aegajalt mingi konkreetse märgi, situatsiooni või



"Inimlikkus".



"Inimlikkus". Emmanuel Schotté (*Pharaon de Winter*).

kohaga seoses ikka see julm ja jälk lapseroim, mida ta on sunnitud uurima. Mõneti mõttetuna tunduv jälitustegevus venib justkui Camus' romaanide absurdsuse atmosfääris. Winteri paksu, higistavat ja astmaatilist *commandant*'i kehatava Ghislain Ghesquière'i püksivärvi vahele on tüpaažist lähtuvalt topitud justkui kogukas rasvakott — vaikiv ja tähelepanelik alam tunneb kolleegi maisele koormale sõnatult kaasa. Siis aga eraldub piin ja ujutab südame üle ning nagu aheldatud metsloom karjub Winter täiest kopsust oma valu välja. Möödakihutava kiirrongi müra matab karje mõneks sekundiks, kummaliselt tundlik inimene peab oma lausa nutma ajavas inimlikkusejanus edasi kannatama.

Vististi inertsist koos emaga (**Ginette Allegre**) elaval Winteril on sotsiaalne suhtlemispeetus, XX sajandi lõpu tormlevas maailmas ei jõua ta teiste käitumisele adekvaatse kiirusega reageerida. Mees pole hüsteerik, vaid flegmaatilisusele kalduv melanhoolik, kelle siseilma inimlikkusest aimu andmiseks on vaja ekraanile maalida tema individuaalset aega ja selle adumiseks vajab ka vastava "veregrupiga" vaataja parasjagu kannatust, mis võib mõnel puhul osutada mitte ainult esteetiliseks, vaid ka eetiliseks ja religioos-sekski naudinguks. Just stsenarist Dumonti sulega ette kirjutatud peategelase karakterist tulenevalt ongi filmi tempo Winteri reaktioo-



"Inimlikkus". Paremalt Emmanuel Schotté (*Pharaon de Winter*), Séverine Canele (*Domino*) ja Philippe Tullier (*Joseph*).

nidega kooskõlla venitatud. Mehe sees voolav aeg ei ühti välismaailma ajaga, tunnetuse vahendamiseks on välismaailma tempo Winteri ajale allutatud. Peategelane näeb kõike otsekui aeglustatult, ka vaataja peaks Winterit häämmastavat ja piinavat maailma nägema tema silmadega. Filmi mõistmiseks on vaja, et vaataja jälgiks ja tunneks seda, mida näeb ja tunneb Winter. Kui aga tavapärasest aeglasemasse ja seega süvakaemuslikumasse kulgu

kistud kärsitum vaataja näeb Winterit nn tagantvaates, oma eeslibisevas maailmas, tormlevamas rütminõudes, siis tekib ärritus, lahknemine ja mittemõistmine. "Inimlikkuse" mõistmiseks ja Dumonti/Winteri inimlikkuse adumiseks on vaja eluaastaid ja eksistentsiaalset haritust. Pimedail Õil sai naljaga pooleks öeldud, et "Inimlikkus" pole alla kolmekümneaastasele vaatajale soovitatav pilt.

Milles siis väljendub selle kummalise ja väliselt jobu politseiuurija Winteri inimlikkus, kui uimane tegevus vaheldub veelgi venivamate maastikuvaadetega, kuhu mingis irratsionaalses janus ja piinas ahastav tegelane oma igatsevat pilku uputab. Tummast palges kalkvel silmade taha võib spekuloida mida tahes, kuid see tundepeegeldus lõhkemisvalmis hingepeeglite paar on vaid üks filmi läbiv dominant, mida nagu öeldud, tõesti vahest liigagi on eksploateeritud. Ent filmis, kus on väga vähe teksti, küll aga venitatud pilti, on Dumontil õelda ja näidata muudki kui Schotté isikupäraseid silmi.

Hinge lähevad XVII sajandi aadlike vaimus, kuid erootilise kõrvalmaitsega mees- tevahelised sülelused. Esiteks surub de Winter oma lauba ülekuulamisele toodud kahtlus- aluse alžeerlase laubale, libistab oma nägu teise põski ja kaela mööda, hingab inimese lõhna sügavale sõormeisse. Homoseksuaalse varjundiga stseenist võib välja lugeda kaitsetu arreteeritu olukorra ärakasutamist, Winteri janu paistab ihaga segunevat. Seejuures loob alžeerlase kehastaja lausa hiilgavalt täpse miimikaga nauditava tüübi.

Teist korda embab Winter hullupalatis sekeldavat hooldusvenda, viis sekundit valitseb nende vahel inimlik lähedus ja teineteise- mõistmine, kaks maailmavalulikku kohtuvad keset rusuvat olemist. Kuid see vaimlis- hingedu keha keele tundlemine ei paista õlgade ümbrusest madalamale vibreerivat.

Kolmas kord jälle arreteerituga, kui tema nädalalõpu kaaslane Joseph osutubki ootamatult selleks jälgimast jälgiks lapsepilastajaks; siin lohutab Winter nutta ahastavat meest ja suudleb teda pikalt huultele, kuni saabki vist orgasmi.

Kas Winter, kes oma linnaäärsel poti- põllunduslikul "õlimäel" südamliku hoolega pelargoone kasvatab, on hälbinud, XX sajandi lõpu kõikeandestav ja -mõistev, rõlges maailmas sassiminev Jeesus? Nii võikalt ilus on ju oma kaastundes lõpuks ühtlasi vabaneda ka seksuaalsest pingest, leides sellele tungile väärilise madala subjekti just lapsepilastajast mõrvaris?! Ah, see politseijobu Winter on hoo-

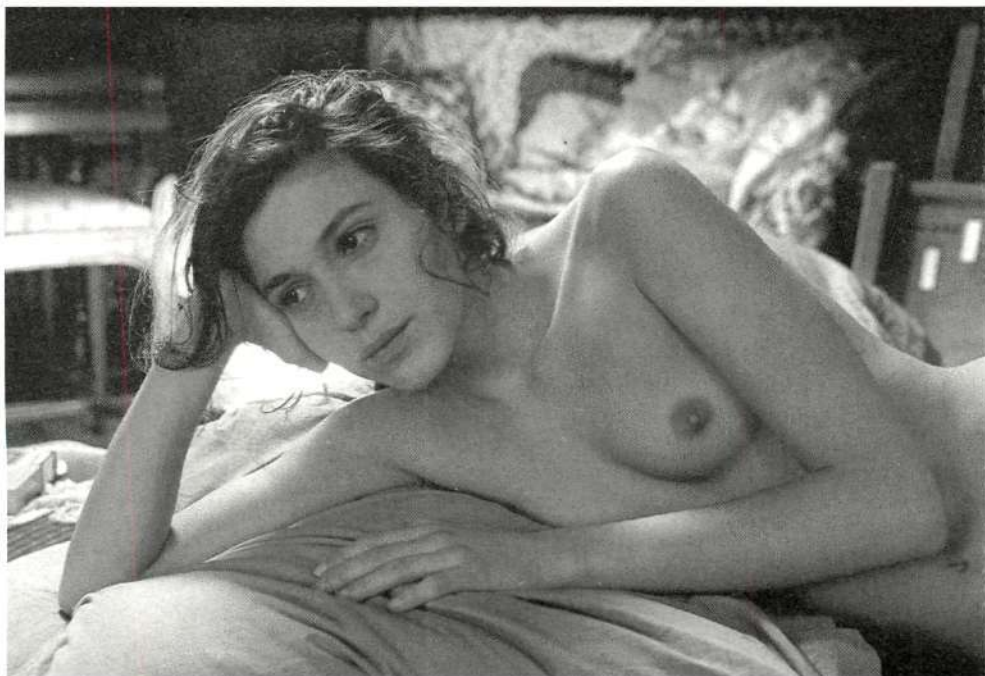
pis üks äpu perverdike, enesele teadvustamata homoõppur. Ka nii võib visata see, kes end kõnekate detailide petlikest kõrvalkihtidest üheselt kaasa laseb kiskuda. Igaühele oma.

Neljandat korda lohutab Winter nutta lõristavat naabrinaist Dominot, küllap tunneks ta tervele maailmale kaasa, ja kohati näib, et tunneki! Filmis on skemaatilisust, kuid need skeemid töötavad, sest neis on jõulist inimlikkuse tahet. Ükski linatöös ega XX sajandi lõpu Kristuse-laadne inimenegi pole täiuslik.

Filosoofiakraadiga režissöör Bruno Dumont näitab elu ja inimest prantsuse eksistentsialismi parimas vaimus, milles kõlab kristlik ülemheli. Lavastaja paistab olevat südamest püüdnud, ta on häbenemata viidanud ja heatahtlikult "punnitanud" ning tema linakunstiteos on idee ja tööga adekvaatne. Higi peitmise, "destilleeritud" ilu ja atraktiivse-illusoorse filmikeskkonnaga pole "Inimlikkusel" erilist pistmist. Me näeme reaalselt kannatavat inimest mõttetuse, rõhuva ja arusaamatus maailmas, milles olemisele kiirgab ikkagi lootusriikas valgus. Üks piinlev ja heatahtlik inimene lihtsalt usub ja otsib inimliku olemasolemise õigustust ning janu- neb selle järele, sest igaühel, kõigil olevusil, on õigus oma elule ja õnnele.

Olen täiesti veendunud, et režissöör Dumont, kes debüteeris kolm aastat tagasi mängufilmiga "Jeesuse elu", kujutab oma suurepäraselt "Inimlikkuses" sotsiaalselt funktsionaalse ja väga vajaliku inimese kõrge- mat armastust, andestust ja inimlikku kaas- tunnet, mida ei hägusta "lihtsad" ja eventu- aalsed spermplekid poliitilises viigi- pükstes.

NAISED, FEMINISTID JA MUUD MARGINAALID



"Romanss", 1998. Režissöör Catherine Breillat. *Caroline Ducey (Marie)*.

"ROMANSS" (*Romance*). Stsenarist ja režissöör Catherine Breillat, operaator Yorgos Arvanitis, heli: Paul Laine, monteerija Agnes Guillemot, muusika: D. J. Valentin ja Raphael Tidas, produtsent Jean-François Lepetit. Osades: Caroline Ducey-Trousselard (Marie), Sagamore Stévenin (Paul), François Berléand (Robert), Rocco Siffredi (Paolo) jt. 35 mm, 95 min, värviline. © Flach Film, Prantsusmaa, 1998.

Naine

on nüüdseks juba enam kui saja-aastasest filmitööstuses kogu selle eksisteerimise aja jooksul olnud kesksel kohal. Naine kui näitleja, naine kui publik ja miks mitte ka naine kui režissöör. Pole kindel, kumb peaks olema

eespool, kas naine kui näitleja/staar või naine kui publik. Suurem osa selle tööstusharu glamuurist ning veetlusest on üles ehitatud naisstaaride erootilisele külgetõmbejõule. Mehed ihaldavad neid oma käte vahele, naised ihaldavad olla nende sarnased. Kultuuriteoreetik ning filmirežissöör Laura Mulvey analüüsib oma 1975. aastal ilmunud artiklis "Visuaalne nauding ja jutustav kino" naise rolli *maistream*-filmides. Mulvey arvates ilmneb filmide vaatamisel selge rollide jagunemine — mehed vaatavad ja naisi vaadatakse. Mulvey leiab, et meeste fantaasiates osalevad tavaliselt filmikaunitarid, kelle välimus omakorda on stiliseeritud vastama meeste fantaasiatele. Meeskangelasega samastudes omandab vaataja paiga vaatamängus tegut-

seva naise vaatajana ja vallutajana, eeldusel, et mees on vallutaja rollis.

Arvestades ühiskonna sellist filmivaatamise traditsiooni, ei ole midagi imestamisväärtset faktis, et naine režiissööri osas näib olevat siiski midagi marginaalset, seda vähemalt ajaleheannotatsioonide järgi otsustades. Neis on alati ilmtingimata mäрге, et tegemist on n a i s režiissööri tööga. Või kui tegemist on tavapärasest veidi vihasema looga, lisatakse "naisrežiissööri" tiitel "feminist". Kui me eeldame, et kõik naiste tehtud filmid räägivad naise rollist ühiskonnas, siis võib igat naisrežiissööri tõepoolest nimetada feministiks, sest feministlikes filmides on põhiorhk tõesti pigem naiste elustiili ja kultuuri lahtiseletamisel ning õigustamisel kui kirjeldamisel. Kuid säärane liigitamine oleks sama pealiskaudne kui iga meesrežiissööri nimetamine *macho'st action'i* meisterdajaks.

Catherine Breillat', kelle sünniaasta on 1948, maailmapildi kinnistumise aeg oli oletatavasti 1960-ndate lõpus, 1970-ndate alguses, ajal, mil arenes välja feministlik film sellisel kujul, nagu teda praegu laiemalt tuntakse. Naiste projektidel ning feministliku filmi sünnil oli otsene side tollaegsete poliitiliste mullistustega, muutustega ühiskonnas, filmikunstimis ning üldistes esteetilistes tõekspidamistes laiemalt. Breillat ise nimetab ennast feministiks. Kui me vaatame "Romanssi" läbi selle tiitli, siis näeme, kuhu on jõudnud ringiga tagasi vähemalt mingi osa rinnahoidjaid põletavast põlvkonnast. Film

"Romanss"

peaks niisiis olema kõigi eelduste kohaselt vastand *mainstream*-filmidele. Filmi on teinud naine, film räägib naisest ja peaks kõigi võimalike kirjutuste järgi olema lugu noore naise seksuaalsetest eneseotsingutest. Marie on düsleksia all kannatav algklasside õpetaja, kuid düsleksia ei ole ta ainus probleem. Tema modellist peigmees Paul keerab naisele igal õhtul põlglikult selja, ja seda ilma mingisuguste seletusteta. Lootuses saada üle armastusest Pauli vastu ja lohutuse otsinguil alustab Marie tervet seksuaaleksperimentide jada, millest, tõsi küll, kõik ei lõpe ilmselt päris nii, nagu soovinuks Marie. Hoolimata deklaratsioonidest stiilis "...ma tahan olla vaid auk..." ei tunne Marie näiteks pärast vägistamist rõõmu või vabaduse tunnet. Ta tutvub öises baaris Paologa, kes on omamoodi modifikatsioon Paulist. Paolol on kõike seda, mida pole Paulil ja vastupidi. Üks meestest on ihule, teine hingele. Kusagile nende kahe vahele mahub veel sadomasohhistlike rituaale harrastav koolidirektor Robert, kes siis omakorda pakub kehaga kimpus Marie'le rollimängude näol väljakutseid. Robert meenutab oskustöölisi, kes armastab ennast kunstnikuks nimetada — niivõrd suure vilumusega käsitseb ta sado-maso aparatuuri ja niivõrd uhke on ta oma näpuosavuse üle. Vahepeal suudab Paul siiski, ilmselt nõrkusele järele andes, Marie'le paari sekundi jooksul lapse teha. Viimastel raseduskuudel (ja filmi



"Romanss". Caroline Ducey (Marie) ja Rocco Siffredi (Paolo).



"Romans". Caroline Ducey (Marie) ja Sagamore Stévenin (Paul).

lõpuminutitel) mõistab Marie, et Paul on üks igavene "modellinäraakas", keerab gaasi lahti ja sõidab Robertiga sünnitama. Paralleelselt lapse emahust välja vupsamisega lendab Paul oma korteris kuhugi modellide taevariiki. "Naine saab naiseks vaid siis, kui temast on saanud ema. Kõik, mis oli enne, ei loe," on Marie lõpusõnad. Ja tundub, et see on ka režissööri

lõppmoraal.

"Romans" näib siiski kogu oma räigusest ja šokeerimistaotlusest hoolimata olevat pigem ülistus emadusele. Kõik, mis oli enne, ei loe; kõik mis oli enne, oli vaid sissejuhatus. Filmi lõpplahendus pole mingil juhul halb, kuid ta nullib Breillat' väite, et "Romans" on film "noore naise seksuaalsetest eneseotsingutest". Mehed, kes peaksid nende otsingute jooksul olema Marie'le võrdsed partnerid, tunduvad üsna tobedad, kohati naljakad kalapilguga olevused. Sajandilõpu Marie laseb ennast olgutada nende vahel, kuid lõpuks teeb ikka ise oma valiku, mis nii mõnegi vaataja üllatuseks viib ta traditsiooniliste pereväärtuste juurde tagasi.

Olgu paneb kehitama Marie lahendus oma peigmehe probleemidele, mis iganes need ka poleks.

Võib-olla on küsimus selles, et Breillat ei ole andnud endalegi aru, mida ta oma filmiga teha või öelda tahab. "Postimehes" ilmunud intervjuus vastab ta küsimusele,

miks valiti Paolo ossa just **Rocco Siffredi**, järgmiselt: "Ma arvan, et just füüsiline armastus muudab mehe nõrgemaks sugupooleks vahetult pärast vahekorda. [- -] Rocco Siffredi puhul oli eeliseks just see, et tema ei kartnud ja tema puhul ei saanud väita, et see on häbi-asi. Ja ta ei karda end pärast vahekorda näidata nõrgemana ja naist tugevamana." Mis häbiasi? Näitleja töö on näitlemine. Vähe usutav, et Jeremy Irons pärast "Lolitat" avalikkuse eest varjus, kartuses, kas teda mitte äkki pedofiili pähe ütlekuulamisele ei viida. Siit jõuamegi sõnani

pornograafia.

"Romans" on porno kahe "juhul kui" puhul. Esimene "juhul kui" on võimalus, et kedagi erutab palja keha või muidu suguelundite nägemine. Sellise pornograafia-tõlgenduse puhul polegi mingit filmi vaja vaadata, piisaks lihtsalt anatoomiaõpiku lahtilõõmisest. Teise variandi kohaselt oleks film pornograafia juhul, kui me mõistame selle sõna all enda, oma ande müümist. Annet Breillat' kahtlemata on, kuid mängud, mida ekraanil mängitakse, on liiga sümbolistlikud, käigud liiga konstrueeritud, et vaataja hinge puudutada. Feminismiga ei ole lõppkokkuvõttes "Romansil" midagi pistmist. Ta sarnaneb "Blairi nõiafilmiga" — palju kõmu, vähe sisu.

RASKEMEELNE EVANGELIST BREILLAT



"Romanss". Caroline Ducey (Marie) ja François Berléand (Robert).

Ei meenu just palju neid Eestis näidatud filme, mille ümber tekitatud reklaami- ja meediakära sedavõrd otseselt oleks märkinud levitajate ettehooldavat hoiakut publiku suhtes.

Küsimusele "Mida rahvas tahab?" antakse vastus juba enne filmi linastumist. "**Romansi**" esmamaaletooja Eestis, Pimedate Ööde festival tutvustab: "aasta kõmulisim Euroopas", "erootilis-pornograafilise piiril balansseeriv", "antifeministlik". Hilisem filmilevi jätkab: "softporno, mis linasteoses pornot propageerib", "PÕFi kõmulisim ning vaadatuim". Rääkimata pornostaar **Rocco Siffredi** osalemisest, mida ühtviisi olulisena nimetavad nii filmi autor kui ka kommentaatorid. Edasi taastoodab nähtus "kõmulisim, sest kõmulisim" end lumepalliefekti põhimõttel juba ise.

Et aga ka filmi feminismi taset testima asunud nädalalõpuajalehe-käsitlustes varju-

tab põhiküsimuseks tõusnud "Porno?? On — ei ole?" enamasti femiteema, tuleb tunnistada: porno, olgu sellega kinos kuidas on, märksõnana eesti meedias jääb see ikka veel ülikuumaks.

Breillat — see on cool movie

Nõnda polegi ilmunud ja filmi erootilis-pornograafilise pinna põhjalikult läbi kündnud retseptioonile lisada muud kui ehk ainult "**Romansi**" autori **Catherine Breillat'** enese napi: "Ei ole porno." Veel ütleb ta: "See on külm film," mis tegijapoolse vihjena, paraku, on arvustajatel tähelepanuta jäänud. Võimalik, et põhjuseks on tõlkekadu: argielus palju kasutatud ja arusaadav cool eesti keelde tõlgituna lihtsalt ei tööta. Ometi on just autor ise, rääkides oma tööst, kasutanud vastand sõnapaari cool—hot (käsikiri, mis valminud

kuuma romantilise armastusloona, millest Prantsusmaal oodati *hot movie*'t, kuid mis Breillat' endagi üllatuseks tema kui režissööri käe all *cool movie*'ks kujunes).

Kui nüüd Herbert Marshall McLuhani vastandmõisteid *cool medias*—*hot medias* meenutada, kus külm meedia pakub vastuvõtjale suuremat võimalust vaimseks osaluseks, "autorsuseks", improvisatsiooniks, kuum meedia seevastu toimib reglementeerivalt, vastuvõtjat passiivseks jättes, siis võib meelevaldsust lubades teha mitmeid oletusi autori taotluste kohta. Hinnanud oma mitmeetapilise töö lõppsaadust *cool*'iks, on mõistetav Breillat' distantseeritud hoiak "Romansi" lahtimõtestamisel. Nimetades filmi sümbolistlikuks, jätab ta tõlgendamise vaataja hooleks, ise kommentaatorina kordagi hälbimata teose kõige pealmisest, nähtavast ja kindlast pinnast, milleks on lugu ühe naise seksuaalsete kannatuste ning otsingute teest.

Kompositsiooni trigonaalsus

Breillat' konstruktsioonide algelementideks on number kolm. Kolmnurk, selle vormid prisma ja püramiid. Püha Kolmainus. Autor jutustab Marie seksuaalsuse loo, paigutab selle luustikule, mis kompositsioonilistes sõlm-punktides lunastusloona (või parafrasina sellest) välja joonistub. Metoodiliselt, millest Breillat ei tagane, sunnib meid otsima sõnumit, mille edastamisega maadeldakse. Nõnda tundubki esimese armastuse küüsis sipleva noore naise teekond oma kannatuste allika, armastatud, aga seksuaalselt külma Pauli juurest läbi erinevate kehaliste katsetuste naiseliku küpsemise ja iseseisvumise poole, Breillat' pakutud metafoorina naise vabaks saamise loole.

Raamjutustus, mis sõlmub ja tipneb tsitaadiga "Baabeli hoorast saab neitsi" enne sidumusstseeni filmi keskel, moodustab võrdhaarse kolmnurga. Ka suhete kolmnurgad, tegelaskujude triode kaupa esitamine: Marie, Paul ja Pauli söber, Paul, Marie ja Paolo ning Marie, Paul ja Robert, Marie, Robert ja uus väike Paul, on reeglipärane. Rääkimata ikka jälle korduvast kaadrikompositsioonist, tsitaatidest kolmnurgale ehitatud ikoonilisest kompositsioonist maalikunsti laadis jne. Oma teost trigonaalselt mitmekihiliseks ladudes on Breillat järjekindel nagu müürsepp.

Visuaalne esteetika ja värv

Filmi visuaalses esteetikas rakendab Breillat värvi rangelt oma programmi teenisusse. Lülitab paari hooaja teatud eelistatud värvid (nagu valge) ja selle kombinatsioonid

(valge valgel) oma ikonograafiasse (valge valgel: Marie — Pauli liini värv; soojad liivatoonid: Marie—Paolo; soojad küpsed toonid — punane, must, roheline: Marie—Roberti liinil), järgides kehtestatud skeemi edaspidi kõrvalekaldumatult. Paraku on aga *fashion magazine*' ide mitmeid hooaegu elitaarne valge filmi linastumisaastal juba masstootmise, reklaami poolt alla neelatud ja ära nätsutatud ning seetõttu mõneks ajaks üsna tüütuks muutuda jõudnud. Leian, et see ei kanna enam niisugust sümbolistlikku tähendust, millega Breillat oli arvestanud. Üldse näib Breillat moefoto esteetikat eriti fetišeerivat, pingutades rängalt üle "Vogue'i", "Face'i" jm ajakirjade *fashion*-fotot oma laenulisse pildijadasse konvertides. Kui miski filmi juures häirib, siis just see higine ponnistus vormitaitmisel, sümbolismi maniakaalne rakendamine visuaalselt.

Võõritus

Breillat võõritab Marie tegelaskuju, pannes noore, seksuaalselt alles puhkenud tütarlapse kandma ilmselt tema enda, juba viiekümnese naise seksuaalsust. Ta täidab kogu filmi läbiva kaadritaguse teksti, selle veel hiljuti süütu Marie sisemonoloogi, üllataval kombel üldsegi mitte noore, vaid hoopis elu viimasesse veerandisse jõudnud naise kibestunud, ihar-himukast ja rahuldumata seksuaalsusest raskete tõdemustega. Pöörates tavapärase mehe-naise rolli pahupidi, paneb Breillat Marie käituma nii, nagu oleme harjunud nägema meesprotagonisti, kes tahab, teeb ja võtab, objektistades kõigil enese ümber.

Mida suuremat kohta hoiab mingi (mees)tegelane Marie' mõttemaailmas, mida rohkem arutleb ta kellegi üle oma sisemonoloogides, seda abstraheeritumalt teda kujutatakse. "Piinade põhjustaja" Paul on ainult tinglik skeem, (mehe-kujuline) kujutis moefotolt, esteetiline, alati valges, plastitult tasapinnaline ja täiesti ilma psühholoogiata. Võib-olla on tegemist üksnes Marie' fantaasiaga? Või Breillat' ettekujutusega mehe armastusest naise kui abstraktsiooni vastu ümberpööratud kujul?

Pornotähe esitatud tüüp on tavaaru-saamade kohaselt tött-õelda filmi ainus normaalne, (tavalisele) naisele unistustepäraseks armastajaks sobiv soe ja hoolitsev mees. Kuid just stseenides Paologa on Marie' sisemonoloog kõige vähem mehi salliv, räigelt jahe, ta ei varja iseenda ega mehe eest, et kasutab ära vaid tema keha.

Eredaim ja elusaim meestegelane, koolijuhatajast Robert, on oma olemuselt Marie'le öieti ainus vääriline partner filmis.

Isalik sado-masomees oma koomiliselt pris-
kete monoloogidega etendab Marie arengus
n-õ Õpetaja või Meistri rolli. Tema täita jäävad
äratuntavad paralleelid: Robert oma mõlki-
s autologuga Marie'd sünnitama viimas (Joosep
talutamas eesliga sünnitama tõttavat Jumala-
ema) või Robert sünnituslaua juures (nagu
Joosep Lunastaja sünnisõime kõrval).

Raam

Avakaader. Mees, nägu suures plaanis,
loomisprotsess, võtteplats. Ümberringi naised,
tema loojad — riietajad, puuderdajad, stilistid,
statistid naismodell —, üheskoos andmas
esinejale vajalikku vormi etendamaks Meest
(matadoori). Võetakse üles moefotot: mees ja
naine (matadoor ja mantiljaga naine). Hää-
l kaadri tagant lausub mehele: "Matadooril on
side surmaga," naismodellile öeldakse: "Ole
alistavam!". Väljaspool võtteplatsi jälgib
meest pisarsilmi veel üks naine, Marie, kes
vaatab raamis toimuvat praegu väljast, n-õ
filmi pealmisest, argikihist.

Filmi lõpukaadrid. Hobused ja ehitud
katafalk, selle taga mantiljasse mässitud naine,
leinalooris, imik rinnal, paljajalu. Naine filmi
argikihist, Marie, on ikoonile tõstetud, iga-
vesse ringmängu võetud. Kes on surnud?
Paul, matadoor. "Ning kui keegi kuskil taevas
inimesi kokku loeb, siis polegi Paul kadunud,
sest laps Marie rinnal on temalt saanud Pauli
nime."

Sõlmides selle sümbolistliku raami
suurejooneliselt kokku ajaliselt täpselt filmi
keskel, n-õ reaalkihil, laseb Breillat Robert'il
öelda: "Poeg sigitab ema ja ema poja ... sigi-
tades poega, loomisaktis lunastab poeg ema
... ja Baabeli Hoorast saab poega sigitades
neitsi..." Järgnevad stseenid Marie kinni-
sidumisest ja temast seotuna on visuaalselt
mõjuv parafrasis ristiloomisest ja Lunastajast
ristipuul. Sellega ilmselt võiks võtta kokku ka
Breillat' kogu filmi kandva müstilis-religioo-
se *new-age*-feministliku kredo, mille kohaselt
autor vastandab mehele, hingelunastajale
Kristusele naise, Marie, kes n-õ patu tee läbi-
nuna lunastab keha.

Naise vabastamine

Miks on aga hing ja keha Breillat'—
Marie' maailmas nõnda ühitamatud? Lunas-
tades Marie lapse sünniga, peab autor ikkagi
vajalikuks kõrvaldada ka lapse isa. Lahates
naise passioone ja arengut Marie—Pauli loos,
on Breillat' tulemiks hirmutav valik: naine kas
hukkub ise või hukutab mehe. Breillat joonis-
tab meile naise, kes oma nooruse süütuses
tungide ajal isast otsides tegutseb pimedas

bioloogilise robotina; sellest naisest saab
looduse timukas, emasämblik, kes isase
armutult õgib (õhku laseb), niipea kui järglane
on sigitatud.

Siinkohal võib muidugi meenutada
autori remarki, et film on sümbolistlik. Breillat
ei usalda vaataja taipu kuigivõrd, eelistades
teha puust ette ja punaseks, ning hästi paksult.
Vaatajale Pauli õhkimise varal antav õppe-
tund, kuidas ikkagi vabaneda painavaks
muutunud isakujust ja iidolitest, on ühtaegu
koomiline ja ohtlik, nagu Estella Pinkola kahe-
kilone käsiraamat "Naised, kes jooksevad
huntidega" tõeliselt kurjaks saanud naiste-
rahva käes. Breillat' maailmaga unisoonis
oleva Pinkola järgi võibki "Romansi" lugeda
kui metafoori naise emantsipatsioonile, tema
vaimsele ja loomingulisele iseolemisele.
Milleks veel seksuaalsus, erootika, lihalisus ja
laps? Võiksimme vabalt filmi-Marie lihalised
heitlemised näiteks naise loomingulisteks
heitlusteks tõlkida, Marie püüded oma soove
testida, kire piire kombata, püüeteks rahul-
dada oma vaimu eksistentsiaalsete küsimuste
piinas, ning lõpuks laps kui metafoor lunas-
tusele läbi loominguga, metafoor inimloo-
mingule üldse.

Tundub, et nii pealetükkivalt konst-
rueeritud teost on raske *cool'*iks nimetada,
kuid see polegi siinkohal tähtis. Millisena
Breillat oma filmi poleks ka kavandanud,
mida õieti öelda tahtnud või millisel hulgal
tähendusi oma teosesse ladunud, pole üldse
oluline rõõmsa ja optimismi sisendava sõnumi
kõrval, mis "kompleksitraditsioonist" pärit
naispublikule peaks kõlama otse evangee-
liumina. Selle esimene käsk ütleb, et naine
tohib; teine, et naine peab (tegema, olema,
tahtma), sest mida julgematesse äärmustesse
kalduvad kogemused ja läbielatu, seda
kindlam on, et kõike võib välja vabandada
loominguna. Võtkem teadmiseks, mööda
seinaääri hiilivad eesti naised.

Miks aga Breillat' liiderdamine, mille
õigustuseks, nagu mulle näib, film on tehtud,
nii masendavalt kurb ja tumemeelne oli, jääb
omaette teemaks.

Loodetavasti, julgeb Breillat pärast
"Romansi" edu Eestimaal, iseendki "end juba
tõestanud loojana", seega vaba ja täisväärtusliku
naisena tunda, ning liiderdab edaspidi
vähem raskemeelsena.

KADUNUD JA ÄRANEETUD LINN



Paldiski sadamast ei viidud ära mitte ainult tanke, vaid kõike, mis näppu jäi.

"ÄRANEETUD LINN". Pilt ja režii: **Andres Sööt**, tekst: **Heikki Aasaru**, teksti loeb **Toomas Lasmann**, muusika: **Andres Valkonen**, videomontaaž: **Siiri Timmerman**, helisalvestus: **Jaak Elling, Rein Urm, Jüri Kartušin ja Mati Schönberg**. Video *Betacam SP*, 51 min 20 s, värviline. © AS "Eesti Kroonikafilm", 1996.

"PALDISKI, KADUNUD LINN". Režissöör **Sabine Hackenberg**, operaator **Volker Mai**, heli: **Michael Walsh**, tootmisjuht **Kerttu Märtn**, monteerijad **Dörte Völz-Mammarella ja Sabine Hackenberg**, online-montaaž: **Joachim Genannt ja Bastian Braig**, muusika ja klaverisaade: **Stefan Ziethen**, helikujundus: **Sabine Hackenberg ja Stefan Ziethen**, produtsendid **Patrizia Santomauro ja Stefan Rüweler**. Video *Betacam SP*, 52 min 17 s, värviline. © Hackenberg, 1999.

Selliselt ristituna on erinevatel aegadel kahele filmilindile jäädvustatud Paldiski linna. Kaadrid sealsetest oludest on olnud enimgi avalikkuse ees, kuid pikemalt said sellega hakkama 1996 **Andres Sööt** ja 1999 Baden-Württembergi filmiakadeemia kaudu **Sabine Hackenberg**.

Andres Sööt on üldse haruldaselt omanäoline tegija ja talle on iseloomulik valusalt tõetruude kaadrite jäädvustamine. Sellist head oskust ja teravat pilku võib ainult kadestada. Meenutaks "Jaanipäeva" (1978), mis lõi omal ajal laineid. Tolle aja elu ja olu oli läbi kaamera nähtud ilma punaste lintideta. Elu oli alasti ja eetika paljastatud. Tegelikult neid kaadreid võib julgelt lugeda filmidissidentlikeks ja tuleb ainult õnne tänada, et Tallinna jaanipäe jäädvustus ekraanile jõudis.



Ohvitseride maja. Täpselt samasugune läbi palmi piiluv Lenin on ka õppekeskuses — "Pentagonis".



Raketikandja manööverdab Suursadama reidile.

Meie ärkamisajal tegi Andres Sööt ajalooliselt üliolulise panuse filmidega "Draakoni aasta" (1988) ja "Hobuse aasta" (1991). Meistrile on omane kajastada sündmuse võimalikult dokumentaalse täpsusega, tegevust montaažiga rikkumata, ilustamata, tõde muutmata. Talle jääb tõde selliseks, nagu see oli tegelikult. Julgelt võib kinnitada: Sööt teeb filme, mida võib uskuda. Aga... tema filmide tõe ja tõdemuseni ei jõua ilmselt mitte kõik ühe vaatamisega.

Nii on ka "Äraneetud linnaga". Kaardrites on arvukalt probleeme, situatsioone, alltekste, vihjeid ning valusat piitsutatavat tõde

Paldiskist ja meie noore riigi tegelikkusest. Söödi filmid on mõtlevale inimesele. Viiekümne ühe minuti pikkune film sisaldab unikaalseid tolle aja jäädvustusi ja olulist teavet. Siin on ainult vähesed ebatäpsusi, mis asja sisulist väärtust ei vähenda.

Film algab Pakri poolsaare, raudtee lõppjaama, "Pentagoni" (tuumaallveelaevade õppekeskus) kaadritega. Tekst pajatab: "Kunagi siia toodud kümnest tuhandest ehitustöölisest... see on Vene vägede viimane kants... siin oli nelisada sõjalist objekti, millest elanikud võtsid, mis võtta andis..."

Ajalooline täpsustus oleks: ...alustasid rüüstamist, kangutamist ja ärimist sõjaväelased, elanikud pärast Vene väe lahkumist sooritasid järelnoppimist, kuid seda väga põhjalikult, aastate jooksul üha süvenevalt. Peale äriliste eesmärkide lihtsalt vandaalitseti — vihaga viidi ellu põletatud maa taktikat.

Vaataja saab teada, et siin on kaks tuumareaktorit. Omal ajal ma need monstrumid avalikustasin pärast seda, kui oli õnnestunud objekti pildistada ja filmida. Tegelikult oli Paldiskis veel kaks reaktorit, need paiknesid "Pentagonis", ainult et need olid "kuivad katlad", mille peal õpiti "nuppe vajutama", kütusevardeid vahetama jne.

Saame teada, et Paldiskis on 7500 elanikku ja neist on 68 EV kodanikud... Praegu on siin 900 sõjaväelast, kes on otseselt seotud Vene armeega ja tuumareaktoritega. Kuuleme: "Peeter I tõi siia orjatööle vene vanasulisi ja nood neidsid selle Pakri poolsaare ära — meie kontidele ei saa õnne rajada." Kõik need tekstid on koosluses vastavate rüüstatud objektidega. Samas äkitselt, nagu süngest äikesepilvest, vaatab välja särav päike. Kontrast on vapustav ja ülimõjus. Vaataja ette tulevad kaadrid nagu muinasjutust — maalid, pildid, fotod, värvilised postkaardid, Paldiski iluduskuninganna — meenutused linnast, kus ikkagi oli õnnelik elu. Säravatele unelmeenutustele lisaks kuuleme endiste Paldiski põliselanike pajatusi sellest õudsest aastast 1939. On tunda, et Andres Sööt kuulab ja jäädvustab seda tragöödiat kõigele ja kõigile hingeliselt kaasa tundes, ise seda läbi elades. Ta lülitab linti kaadreid pankrannikust ja hili-semast, nüüdseks mahajäetud komandopunkti kõrgtornist. Seda sissejuhatuseks Vene vägede sissemarsile 1939. aastal, Paldiski elanike majade, korterite ja varade hõivamisele ning küüditamisele.

Korterites tegutsevad vene ohvitserid on rõõmsad ja õnnelikud — saime kätte elu missuguse. Tulid nad ju "kaitsma väikerahvaste vabadust ja rahu". Sellised formuleeringud on Venemaale siiani nii omased,

variserlus ja krokodillivaled on jätkuvalt selle kurjuseriigi arsenalis.

Teksti üks lõik peaks nii mõndagi järeleandlikku poliitikut mõtlema panema, see, kus põline paldisklane vene sõjaväelaste kurtmise peale ütleb: "Kui meid siit kodudest välja aeti, siis keegi ei küsinud, kus me elama hakkame."

Hästi on filmitud ja kenasti kasutatud aerovõtteid, mis näitavad suurepäraselt ära kogu selle tallermaa. Samas siseneb kaamera ohvitseride klubisse, jäädvustades sealse sisu ja ideoloogia. Klubi saali ühes otsaseinas punalainete taustal jõllitab meile silma suur tigea pilguga Lenini pea. (Muide, teine täpselt samasugune Uljanovi jäädvustus oli "Pentagonis".) Mida need punalained töid, kogeb vaataja koos põliste paldisklastega kalmistul, kus tõdetakse haudade rüüstamist. (Seda tegid punaväe sõdurid tõesti. Tuhni haudades Paldiskis, Pakri saarel, Naissaarel, Osmussaarel... otsiti ja leiti hauapanuseid.)

Näeme, kuidas püütakse taastada kirikut ja usuelu. Kõikjal on siiski kurbus... ja mälestused. Filmi autor teeb siin kõike kaasa kui paldisklane — soovib koos nendega, et siia õnnetusse linna tuleks tagasi eesti keel ja eesti meel. Samas siplene jälle okastraatides ja näeme linna praegusi elanikke (mulle tuttavaid nägusid — metallikütte). Sööt on jäädvustanud ka ühte olulist episoodi, mis kindlalt ei esine ainult Paldiskis. Kergelt vindine umbvenelane annab intervjuud. Selgub, et ta on nüüd Eesti kodanik, tal on taskus Eesti pass ja selle sai *bez problem*, ilma probleemideta.

Külastame ka jaanituld, kus on väga vähe rahvast. Nad on Eestile võõrad ja Eesti on neile võõras, kuid enamik soovib siia jääda. Autor jõuab arvamusele, et jumal on selle linna maha jätnud. Olukorda kinnitab tuletõrjuja: "Kõik on ikka endistviisi." Politseinik leiab: "Miilits oli siin vene oma. Tulin siia tööle ja ei lahku enne, kui politsei saab korralike eesti meestega täidetud." (Paraku on terves Eestis see probleem jätkuvalt päevakorral, Paldiskis aga ei ole enam ühtegi politseinikku.)

Suurepäraselt on filmis jäädvustatud Nõukogude Liidu kangelane admiral Olhovi-kov oma kühnilisuse ja keerutamisega. (Paldiskis oli admiral üks peamistest Vene kroonu varade mahaärijatest. Nüüd jäi ta Venemaal edasi teenides sahkerdamise ja varastamisega vahele. Muide, kaadrites võib ära tunda ka Vene vastuluure tegelasi.)

Rootsi peaministri Paldiski külastuse kõrval näeme kaadreid Lennart Meri ja Boriss Jeltsini lepingu allkirjastamisest Vene vägede

väljaviimiseks... ja sellele kõrvale löövalt paigutatud Endel Lippmaa arvamuseavaldust: "Ei oleks vaja olnud mingit vägede välja viimise lepingut, see on Eestile kahjulik." (Lippmaaga tuleb nõustuda — väed oleks välja läinud ilma selletagi, meile sel juhul kedagi sisse jätmata.)

Väga hästi on filmitud Paldiskisse suunatud laeva laaditavaid Keila tanke ja episoodi, kus vene sõdur tuleb filmimise pärast õiendama. Talle öeldakse: "Me oleme Eesti pinnal." Sellele kõlab vastu: "Noh, ja mis siis." Filmijad käitusid siin taktikaliselt õigesti. Vene väe käest ei olnud kunagi mõtet küsida, küsimise korral oluaks alati vastuseks *net*, ei.



Allveelaevade sadama rusudes rajab endale teed USA senaator ja Vietnami sõja veteran, kaptenpiloot John McCain, ta kandideeris ka Ameerika presidendiks.

Vapustavalt hästi on ära tabatud Vene vägede viimane paraad Vabaduse väljakul ja neile jalge ette nelke pilduvad mammid, asfaldil lilledel raksuvalt raiuvad saapad ja ülbed näod. Siin on punavägedest õhkuv oht, olnud okupatsioon ja okupatsiooni ähvardus. Oleme Maarjamäel, kus kinnitatakse, et tasanest päevast Eestis Vene väge ei ole! Samas aga kogeme asjade tõelist olemust, Paldiskisse jäänud errulastud sõjaväelased-ohvitserid pajatavad oma olukorrast: "Olen Venemaa kodanik... Venemaa ei võta meid vastu... seal ei ole elamisvõimalusi..." (Ometi ehitati välisabiga selsüstele lahkuvatele vene ohvitseridele kodumaal kortereid.)

Filmi lõpupoole nähtav reaktorite kütusevarraste väljavõtmine on kahtlemata haruldasi kaadredeid. Sündmuse eufooriat aga kaineast ütlus, et reaktoritööde lõpetamine jääb Eesti kanda. Läbirääkimistel osalenud Mark Sinisoo pajatab, et venelased viivad ära olulise kommertsväärtusega detaile. (Omalt

poolt lisan: Sinisoo asemel oleks läbirääkimistel pidanud olema Endel Lippmaa. Siis poleks seda iga-aastast mitmemiljonilist õnnetust Eestile kaela kukutatud... ja seda aastakümneteks.)

Film lõpeb rühma ülbete Paldiski noorpättide kinnitusega: "Kes meist on siin, kes türmis." Söödi teose viimane lause kõlab: "See oli viiskümmend aastat äraaneetud linn." Sellest ühest lausest õhkub lootust.

See on lint, mis kantakse meie dokumentalistika kullafondi ja neil kaadreil on kahtlemata ka ülemaailmne väärtus. Müts maha ja sügavkummardus Söödi ja teiste tegijate ees.

Paldiski, kadunud linn

See viiekümne kahe minuti pikkune film valmis 1999. aastal, nagu öeldud, ja materjal jäädvustati aasta varem. Tegemisel osalesid ka eestlased. Tiitritest võib lugeda *Production Manager Kerttu Märtin*. Tänuõnadest käib läbi ka *Andres Sööt*.

Sabine Hackenbergi film on veidi kummalise ülesehitusega, kus tehaakse ja suunatakse olusid vajalikus suunas montaažiga. See nagu ei olegi dokumentalistika, vägisi jääb kõlama vandersthoelilik alltekst — vaestele muulastele tehakse Eestis liiga.

Kui Sööt paneb sündmustele taustaks selgitava teksti, siis Hackenberg käitub vastupidiselt — tekstile otsitakse ja sobitatakse vastavaid objekte. Siiski on ka selles teoses pärleid, mille eest tuleb tegijat tänada... ja millest tuleks õppust võtta.

Kokkuvõttes jääb mulje, et sakslastel oli nõrk ettekujutus Paldiski tegelikest oludest. Tundub, et Paldiski jäädvustajad ei oska teisiti neid filme alustada, kui nagu kokkuräägitult vaadetega linna lähedal või linna sõitva rongi aknast. Nii teeb ka Hackenberg. Näeme mõdaviilksatavaid puudevirnu, betoonkarkasse, "Pentagoni" ... ja rongis istuvaid tülpinud inimesi. Üle kõige kõlab venekeelne tekst ja nii pea läbi terve filmi. Jutustatakse meie linna ajalooost, Peeter Esimesest, sunnitöölistest, paiga äraaneemisest. Eestlastest elanike väljaviimisest ja sellele järgnenud linna ehitamisest ning selle arenemisest. Jutustatakse, et linn kuulus venelastele, siis rootslastele, sakslastele, teatud aeg eestlastele ja siis tulid allveelaevnikud. Kaamera aga liigub eranditult mööda purustatud ja rüüstatud hooneid, elamuid. Taustaks mängib kurb leinamuusika ja ümin, kõik see tekitab vaatajas mingi matusemeeleolu.

Näeme reaktorihooneid. "Pentagoni" okastraate ja kusagilt kõlab kuri koerte haukumiskoor. "Pentagoni" õues pajatab kurvalt üks erumereväelane: "Siin oli ilus Lenini ausammas, see demonteeriti ja viidi Venemaale." (Tegelikult oli kuju kipsist, pronksvärviga üle vööbatud ja kaunis räämas. Kuidas see ilu ilma kahjustusteta Venemaale jõudis, ei oska öelda.) Samas jutustab erusõjaväelane admiral Olhovikovi kabinetis (filmis millegipärast Alkovikov): "Nii kurb kui see ka ei ole, Olhovikov lahkus mööda seda koridori ja mul tuli minna tema järel. Olin viimane, kes siit lahkus." Jutustajat filmiti ka paraadvormis ja aurahadega.

Mõjusad on kaadrid (ilmselt ohvitseride klubis) paksudest vene naispensionäridest, nende lällutavast kriiskavast laulmisest, repertuaaris peamiselt sõjalaulud. Laulu kõrvale võib kuulda ka muud: "Venemaa viskas meid üle parda. Passid anti meile mingisugused, need ei kõlba kuhugi." (Jutt käib EV välismaalaste passidest.) Üks naistest räägib: "Tulin siia Baltiiskist (Kaliningradi oblast) 1966. aastal. Hiljem saime hea korteri, lapsed kasvasid. Nüüd meid siit veidi *tju-tju* ja me ei ole enam nõukogulikud. Hakkasime tundma kitsendusi. Minu mees on sõjaväepensionär ja saab korralikku pensioni. Ma leian, et elan hästi." Kõlavad ka luuletused: viiekorruselised majad, kirsside asemel paplid. "Meid nimetatakse okupantideks." Saame osa külaskäigust sadamatehasesse, kus täidetakse Norra tellimust. Töö käib: mehed karjaviisi õues, naised treipinkide taga. Käime ära kohalikul tillukesel "Kadaka turul", kus kaupade pakuvad vanemad naised. Meie kaup — ameerika, saksa... Püütakse tõnksata: *Das is Deutshland, Finland, Ungaria. Kaine estnishe, kaine russishe. Das is nicht estnishe... poland, itali...* Edasi samas juba tuttavad kurtmised: saame pensioni, vaja maksta üüri, telefoni ja televiisori eest, järele jääb 500 krooni. Ekraanil kurb pisarais mõtlik nägu. Seejärel näitab Hackenberg prügiskastis sorivat prükkarit. Sama pensionärist naine jätkab jutustamist: "Need on töötud ja nälgivad inimesed, elavad majades, kus pole kütet, elektrit, vett... õudne on neid vaadata. Lapsed nälgivad. Koonduslaagris sain pajokki, siin aga mitte midagi!?" Nälgivaid lapsi ilmselt ei leitud, selle asemel on ekraanil puhtad, hästiriietatud, ennestunustavalt mängivad tüdrukutirtsud. Mõni aeg edasi näeme, kuidas kaks veidi suuremat tüdrukut innukalt üritavad mõlki hüpata õue pargitud veoauto kabiini katust.

Õnnestunult on kokku monteeritud järgnevad episoodid: ohvitseride maja ees tekitavad valesti ja kõvasti helisid kolm pasunapuhajat, seejärel sõidab linnavalitsuse maja



*Klooga. Kõik fotod on tehtud 1992.—1993. aastal.
Jüri Liimi fotod*

ette kallis limusiin ja sellest väljub linnapea Mõlder.

Kuna film on üles ehitatud tekstile, siis järgneb linnapea tähelepanuväärne esinemine oma kabinetis: "Mulle tehti pakkumine, et võta üks linn, et enam hullemaks ei saa midagi

teha, ainult paremaks. Sellist pakkumist tehakse elus ikka väga harva ja arvasin, et peaksin loll olema, kui seda pakkumist vastu ei võta. Aga võin kindlalt öelda, see on mõningas mõttes elutöö ja loomulikult on see minu linn." Ja ajab käed laiali. Samas

avanevad selle minu linna laialdased varemed... ja uuesti Mölder: "Tunnen, et mina olen siin end ammandanud. Asi hakkab teatud mõttes muutuma rutiinseks. Teemaatika, mis oleks mind huvitanud, on tänaseks kõik lahendatud. Linn on korda tehtud, linn on tehtud eestipäraseks, elanikud on suhteliselt eestimeelsed."

Arglikult kasutatakse filmis eestlasi ja eesti keelt, üldse ei peeta vajalikuks käsitleda meie suhtes sooritatud ebaõiglust. Erandina esineb lühidalt üks noor eesti pereisa: "Ühes olen kindel, et praegune linnavalitsus ei ole ennast õigustanud. Mõni teine linnapea oleks suutnud palju rohkem korda saata. Turistid käivad siin praegu ahhetamas ja šokki saamas. Siia sai tulnud lootusega, need lootused aga ei ole täitunud. Linn näeb ikka samasugune välja, nagu ta oli tookord."

Kõlavad jälle pasunahelid, oleme klubis, kus seinal ikka veel ilutseb suur punane Lenin. (Muide, hiiglaslik maal Leninist on kenasti talle ka linnavalitsuse kabinetis.) Mölder ütleb lõpetuseks: "Praegune linn peaks olema maa pealt pühitud, kivid pandud sadamakai täidiseks." Pasunahelide saatel ongi linnapea limusiiniga viuhki läinud.

Suurepäraseid kaadrid on ka käriseva tümpsu saatel loivav noorte bande, käes õllepudelid ja purgid: "Siin ei ole kuhugi minna ja midagi teha. Varemalt oleks võimalusi olnud, kuid siis olime väikesed. Lendureid ja gagarineid enam ei ole. Kodanikuks saamine vajab suurt raha... kergem on seda osta... tööle saamisel nõutakse eesti keele oskust või sinist passi... Meil on vodka, vodka,

vodka... Ei, õlu ja vein... Mida sa täna jõid? Mingit *prisjagat*, vandetootust. Me ei tea, mis saab homme, elame vaid tänasele päevale."

Lõpukaadrid näitavad Paldiskis filmi tegemist, seal liiguvad ringi sinised baretid, kõlavad lasud, karjed. Paldiskis käib kino ja kinutegemine seega edasi. Kuigi kõne all olev film on tehtud põhjalikult oludesse süvenemata, räägib see paljustki arusaajale ja teadjale inimesele. Sellest teosest arusaam oleneb suuresti lähenemisest. Tegelikult ei saa ju rääkida eesti linnast, eesti keelest ja meelest, kui Paldiski on täis varemeid ja neid tuleb järjest juurde, kui linnas elavad impeeriumimeelsed rahulolematud inimesed, kes on harjunud endise punariigi tähelepanuga. Eesti vaatajale jääb mulje — Paldiskis liiguvad ringi z o m b i d.

Sabine Hackenbergi filmi võib tõlgendada kaheti. Ühest küljest näidatakse inimsaatusi ja nende traagikat, mille on tegelikult sünnitanud kokkuvarisenud impeerium ja asjaosaliste isiklik vihkjalik ülbus, Venemaa ükskõiksus, oma kodumaa armastuse puudumine inimestes. Teiselt poolt, nende siiajäänute, siiajäetute mõttelaadi jäikus, leppimatus, mittemõistmine, et nüüdsest elatakse Eesti Vabariigis. Sellistele ei saa siin maal mitte kunagi önn öitsema. Paraku ja kahjuks on nii mõnedki meie väliskülalised mõistmatud, kui mitte lausa pahatahtlikult pimedad, taipamata midagi oludest ja nende tekkimisest ning tekitajatest.

Siiski kipun arvama, et Hackenberg üritas näidata muulastest paldisklaste tõelist olemust ja mõttelaadi.

Paldiski 1998. aastal.

Sabine Hackenbergi foto



KAUNITARID JA KOLETIS



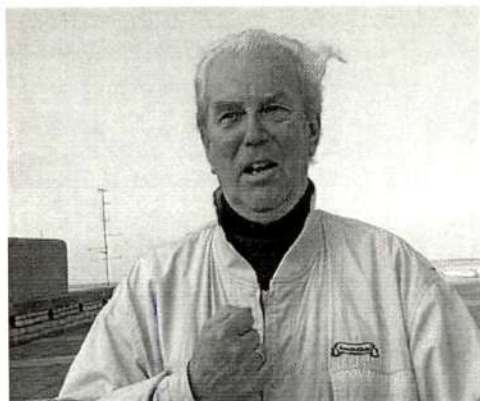
"Peaarhitektid", 1999. Režissöör Andres Sööt. Üks Tallinna "mägedest".

"PEAARHITEKTID". Režissöör ja operaator **Andres Sööt**, filmi kavand ja intervjuud: **Ike Volkov**, muusika: **Andres Valkonen**, helioperaator **Jüri Kartušin**, videomontaaž: **Kalle Kõo**, **Martin Taklaja**, **Ahti Tubin** ja **Andres Jõenurm**. Video *Betacam SP*, 51 min, värviline ja mustvalge. © Produktendid: Eesti Televisioon ja **Andres Sööt**, 1999.

Andres Sööt on oma teose "**Peaarhitektid**" filminud nagu ikka, halastamatu ja dramaatilise tõelähedusega, isegi purustades illussioone Tallinnast kui kaunist keskaegsest linnast koos seda ümbritseva funktsionalistliku kodanliku koore ning romantiliste puitasumite taustaga. Tema aga filmib liga-

laga, halli sovetiarhitektuuri, nõukoguliku modernismi monstrumeid, takkaotsa okupantide magalaid ning uuema aja torne kesk kõike seda sitta ja kaost, mida tänane Tallinn endast kujutab. Andres Söödile kui iseseisvale filmimeistrile pole mul midagi ette heita.

Milleks aga filmis tegutseb **Ike Volkov**, omaaegne uuendusmeelne arhitekt, isegi uuenenud Arhitektide Liidu liider? Selle asemel, et omaaegsetelt tippjuhtidelt, nõukogude võimu ustavatelt teenritelt, selle linna ja tolle linna, aga mõneti ka kogu Eesti sovetliku keskkonna dekoraatoreilt töde välja pigistada, töde välja pressida, isegi seda välja karjuda, figureerib Volkov filmis kui ustav ümmardaja ning kambamees.



Dmitri Bruns.



Voldemar Herkel.



Mart Port.

Ei oska arvatagi, miks meie omaaegne tubli eesti ehituskunsti eestvõitleja esineb Moskva kuraatoritega suheldes kui kiisu, kes kuulsal **Mart Pordi**, veidi vähem kuulsal **Voldemar Herkel** ning kuulsusetu **Dmitri Brun-**

si süles nurru lööb. Kõik sel ajal tegutsenud arhitektid teavad, milline oli ühe või teise “peaarhitekti” roll toleaeegses arhitektuurielus — kuidas nad “kamandasid ja käskisid”, “poosid ja lasid”.

Tänu Ike Volkovi moraalsele toele esinevad kõik kolm kui rahva heategijad ja Moskva võimu all kannatajad, kuigi omal ajal nautisid nad Moskva hüvesid täiel rinnal.

Nad on justkui süsteemi ohvrid, takkajärgi targad, kuigi olid just selle realiseerijad siinmail. Kuuludes kommunistliku riigi ladvikusse, kasutades kõiki privileege, oli neil ka aega kujuneda tänaseks majanduslikult kindlustatud, seega ka hästi väljanägevaiks ning targalt esinevaiks härrasmeesteks, kuigi omal ajal, võimutäiust kasutades, evisid nood “gentlemanid” hoopis teistsuguseid maneere. Mäletan üht neist üle kogu Kuku-klubi anekdoote müristamas, teist kolleegi projektjoonist pliiatsiga sodimas, kolmanda võimu ülistavaid intervjuusid ja artikleid. Et kõigi koostööl okupatsioonivõimudega sündisid Tallinna “mäed”, ei ole minuealistele mingi üllatus, vaid kollaboratsionalistliku tegevuse loomulik tagajärg. Kui aga hea näitena toovad nad leedulasi, siis miks ei käitunud ise samamoodi? Miks isegi neil rasketel aegadel noorema opositsiooni survel Bruns pärast 1980. aasta Tallinna seminari, ei olnud enam linna peaarhitekt, miks Port 1979. aastal kaotas Arhitektide Liidu esimehe valimistel ja kuidas Herkel “juhtis” 1974—1975 Piritas Olümpia Purjespordikeskuse projekteerimist, sellest ei tee filmis juttu ei asjaosalised ega kõiki neid sündmusi hästi teadev Volkovgi. Nii nagu filmis näidatud “Virus” hotelli projektsi pole kadunud **Henno Sepmanni** sõnul “Eesti Projekti” peaarhitekt tõmmanud ühtki joont ning linna peaarhitekti siluetiuurimuse tellimus Moskva pseudoteadlastelt oli siinsete asjatundjate silmis vaid naljanumber ning raharaiskamine. Meenub sama tegelase tellimus Moskva teisele uurimisgrupile, kus Tallinna turismi arendamiseks tehti ettepanek müüa igale turistile viie rubla eest linna aukülalise pass ajal, mil migratsioon pealinna uputas! Ja panna vanalinnas töötavad kohalikud käima kas siis rahva- või keskaegsetes rõivastes. Kujutan ette, kuidas ma neil aegadel oleksin iga päev Laiale tänavale mulgi kuues ja, kannel käes, tööle läinud.

Võin kinnitada, et peaarhitektide Pordi ja Bruns'i tegevuse mastaap oli sellal hoopis teine, nad elasid hoopis teist elu kui kogu alanduses vaevlev ja kiduv eesti rahvas, kes sai lohutust vaid suvilakrundilt või maakodust. Need tähtsad võimurid reisisid alata-

Moskva vahet, külastasid välisriike (Port kirjutas välisreisist raamatugi), suhtlesid põhiliselt kohaliku parteiladvikuga, kasutasid eriteenindust ning said aeg-ajalt tõesti vaid mõne autoostu loa. Rahvuslik-konservatiivne Herkel kuulus enam kolhoosiesimeeste ja põllumajandusega tegeleva eliidi seltskonda, kujundades tollast maa-arhitektuuri talutare esteetika suunas. Kuid kõik uus, antud olukorras aus ja ehtne, oli temalegi raskesti mõistetav, nagu ka kolmekümnendate arhitektuuri traditsioon, õieti ainuke võimalus edasiminekuks tollases paradigmas.

Sarnaseid küsimusi on palju, probleeme rohkesti ja nad on hulga mitmekihilisemad, kui ma neid siin, selles lühikeses kirjatükis nimetada suudan. Ei tahaks ka öelda, et peaarhitektid oleksid olnud läbinisti negatiivse programmiga meie arhitektuuri arengu suhtes, sest kaks neist on olnud minu õpetajad ning koolitust ma neilt sain. Oli palju viletsamaid õppejõude ja ametnikkegi, oli palju kesisemaid arhitekte. Ometigi ei ole kolm filmile jäädvustatud isikut mingid oma aja kangelased, kuigi nad olid võimu tipus. Arvan, et tegemist oli lihtsalt tavaliste nõukogude kodanikega, keskmiste inimestega tänaval, kellele võimupirukat hammustada anti. See oli nende ehk ainuke võimalus esile tõusta, sest Eesti arhitektuurilukku lähevad hoopis teised nimed.

Ometigi oleks osav küsitleja võinud avada ka selliste tüüpide moraalse palge, sest siiani on meil raske aru saada okupante teeninud eesti võimumeeste meelelaadist, kuna uus ja leebe demokraatlik ühiskond, mis üheltki endiselt võimurilt ei nõua sellaste tegude eest aru, on loonud illusiooni, et ka siis oli kõik mõnus ning hea — kõik teenisid sõbralikus ühisrindes Nõukogude Vene okupante.

Ja need omaaegsed riigitegelased on nüüd mõnusad vanamehed, lausa "kaunitarid", kes olid lihtsalt ühe koletise ohvrid. Nimetatud film ongi visuaalselt film koletisest, tekst aga tuleb "kaunitaride" suust ja uinutab meid nagu omaaegne kaunis muinasjutt kommunistlikust tulevikust. Kardan, et see unelm pole siiani kustunud!

ÕNNITLEME!

4. juuni
VIVIAN TRAKS
koorijuht — 70

6. juuni
ELLI KUBJAS-ESKOLA
baleriin — 90

10. juuni
JOEL STEINFELDT
laulja ja kitarrist — 50

8. juuni
ELLI VARTS
näitleja — 85

14. juuni
VOLDEMAR PAHKLA
näitleja — 80

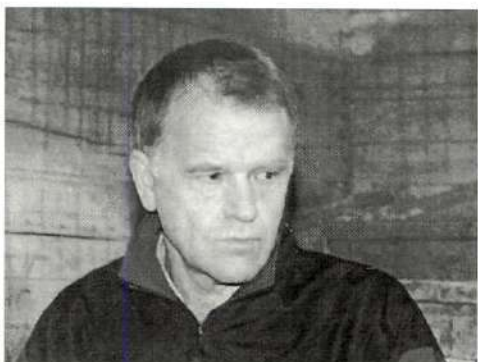
14. juuni
JAAN PUUSEPP
balletitantsija — 60

16. juuni
ERIKA MÄÄRITS-VAIN
baleriin — 80

20. juuni
IVONNE RAKSNEVITŠ (AAS)
baleriin — 70

23. juuni
NATA-LY SAKKOS
pianist — 50

26. juuni
JAAK JOALA
laulja — 50



EVALD HERMAKÜLA

6. 12. 1941—16. 5. 2000

*külm välisvalgus vaheteki vahel
kui noaga lõikaks mängu — tõesti: ühel meist
roll on ju logisenud mõnda aega — vahel
kui näiteks teineteist
peaks vaatama ta vaatab sissepoole...*

*ja endal ilme nagu hoiaks tõde endas
või nuttu...igavikku...elu — meil on kõhe...
nüiid pilgu üles tõmbab vaheteki lõhe:
näe tuvi lendas —
ning sõber vajub — oma viimses stseenis*

*me — teised — oleme veel püsti — näidend kulgeb —
kuid õpitu on meelest — lavatolmu lõikab
külm kiir... kes kadunud sõpra kõnetada julgeb
on põlvili ja hõikab:
kas osa anti? — on see raske tiikk?...*

INDREK HIRV

25.6.99

Evald Hermaküla viimaseks rolliks jäi Isa Ain Prosa
telelavastuses "Stella Stellaris", ETV, 2000.

Ülo Josingu foto

SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1936—1940

1936

- 29. I asetab **Benito Mussolini** esimese kivi *Cinecittà* stuudiote müüri; nagu enamik diktaatoreid, vaimustub temagi filmist.
- 5. II demonstreerib **Charlie Chaplin** New Yorgis uut filmi *"Moodsad ajad"* (*Modern Times*), esimest pärast *"Suurlinna tulesid"* (*City Lights*, 1931).
- 29. III toimub "Estonia" kontserdisaalis **Stravinski** "Psalmide sümfoonia" esiettekannet Eestis EMO koori ja "Estonia" sümfooniaorkestriga, juhatab **Eduard Tubin**.
- 19. IV tuleb Barcelonas postuumselt esiettekandele **Alban Bergi** Viulikontsert (loodud 1935) ja 2. V Moskvas **Prokofjevi** sümfoonia muinasjutt *"Petja ja hunt"*.
- 19. IX esietendub "Estonias" **Mozarti** ooper *"Võluflööd"* (Sarastro osas **Benno Hansen**, Öökuninganna **Ida Aav-Loo**, lav **Hanno Kompus**) ja 29. X **Puccini** ooper *"Boheem"* — **Eino Uuli** debüüt lavastajana "Estonias".
- "Estonias" loodud tantsustuudio 10. aastapäevaks toob **Rahel Olbrei** lavale **Tšaikovski** "Pähklipureja", siitpeale muutub öhtut täitev balletilavastus "Estonias" iseseisvaks nähtuseks.
- Tähistatakse 30 aasta möödumist Eesti kutselise teatri sünnist.

- Nobeli kirjanduspreemia pälvib näitekirjanik **Eugene O'Neill**.
- **Priit Veebel** korraldab Eesti esimese džässikontserdi.
- Valmivad **Varèse'i** "Densité 21.5" sooloflöödile, **Šostakoviči** Neljas sümfoonia, **Elleri Esimene sümfoonia in modo mixolydio** ning **Oja sümfoonia** on üks tema peateoseid, üldilmelt rahvuslikeepiline, see tähistab stiilipööret Elleri loomingus; pidevalt korduvat bassikäiku teoses on autor nimetanud "Kalevipoja sammudeks".
- **Sigrid Antropoff-Hörschelmannist** saab TK esimene naisprofessor (klaver), **Hugo Lepnum** asub tööle TK oreli ja muusikateoreetiliste ainete õppejõuna.
- **Fritz Lang** harjub Hollywoodiga, valmib *"Raev"* (*Fury*), milles peaosades seni vähe tuntud **Spencer Tracy** ja **Sylvia Sydney**. Põnevusloos jahib pöörane jõuk süütut meest.
- **Leni Riefenstahl** jäädvustab Berliini olümpiamänge rohkem kui kolmekümne operaatoriga kõikvõimaliku tehnika toetusel.
- Noorte sõltumatute kriitikute asutatud *prix Louis Delluc'i* võidab **Jean Renoiri** "Põhjas" (*Les bas-fonds*) **Maksim Gorki** järgi, peaosades **Jean Gabin**, **Louis Jouvet** ja **Vladimir Sokoloff**, kolme vähemhäälega jääb sellele alla **Marcel Carné** "Jenny".

N. Gogol, "Revident",
"Estonia", 1936.
Lavastaja Priit Põldroos.
Hlestakov —
Ants Eskola,
Anna Andrejevna —
Netty Pinna,
Marja Antonovna —
Mare Leet.



Surid:

21. III Aleksandr Glazunov, vene helilooja.

18. IV Ottorino Respighi, itaalia helilooja.

14. VI Maksim Gorki, vene kirjanik.

19. VIII tapetakse Hispaania kodusõjas luuletaja ja näitekirjanik Federico García Lorca. 38-aastane Lorca on loomingulises kõrgvormis, hiljuti on valminud kolm suurt tragöödiat — "Verepulm" (1933), "Yerma" (1934) ja "Bernarda Alba maja" (1936).

10. XII Luigi Pirandello, itaalia näitekirjanik.

31. XII Miguel de Unamuno, hispaania filosoof ja kirjanik.

1937

• 19. I astub Sadler's Wells'i teatris Londonis Adami balletis "Giselle" esmakordselt publiku ette Margot Fonteyn.

• Jaanuaris jõuab New Yorgis kinodesse George Cukori "Camille", Greta Garbo mängib selles Dumas-poja kameeliadaamina ühe jõulisema rolli, tema partneriks on Robert Taylor.

• Jaanuari lõpus alustab Jean Renoir "Suure illusiooni" (*La grande illusion*) võtetega, suve hakul esilinastub film Pariisis, 11. novembril vaatab seda president Roosevelt Valges Majas ja lausub, et iga demokraatlikult mõtlev inimene maailmas peab seda teost nägema. Suurepärane ansambel Jean Gabin, Marcel Dalio ja Pierre Fresnay mängivad prantsuse sõjavange, sümpaatne saksa komandant on Erich von Stroheim.

• Aprillis saavutab Sergei Eisensteini kritiseerimine Moskvast haripunkti, juba 1935 alustatud Ivan Turgenevist inspireeritud ja pioneer Pavlik Morozovilugu kajastava "Bežini aasa" võttes pan-nakse lõplikult seisma ning tipplavastaja peab oma "vigu" tunnustama.

• 2. VI esietendub Zürichis Alban Bergi ooper "Lulu", 8. VI Frankfurdis Orffi lavaline kantaat "Carmina Burana".



Alban Bergi (1885—1935) ooperi "Lulu" kirjutamist katkestasid tellimustööd — kontsertaaria "Der Wein" Baudelaire'i tekstile ning Viulikontsert. Helilooja suri enne, kui jõudis ooperi lõpetada.

• "Estoniasse" tuleb hooajal 1937/38 "Vane-muisest" üle noor lavastaja Eino Uuli, kes paneb aluse murrangule "Estonia" teatri arengus. Uuli lähtub ooperilavastajana muusika ja teksti sisulisest lahtimõtestamisest, taotleb elulisust ja seab eesmärgiks tugeva ansambli kujundamise. Lõpeb Kom-puse tegevus lavastajana. Uuli toob lavale Puccini ooperid "Tütarlaps Kuldsest Läänest" (esietendus 11. IX) ja "Tosca" (esietendus 1. XII).



Eino Uuli tuleb hooajal 1937/38 "Estonia" lavastajaks.

• 23. XI esietendub New Yorgis romaanikirjanik John Steinbecki esimene näidend "Hiirtest ja inimestest". Elu jooksul avaldab Steinbeck 24 romaani, kolmest oma romaanist kirjutab ta ka draa-maversioonid.

• 13. XII toimub "Estonia" kontserdisaalis Igor Stravinski autorikontsert, kavas tema enda süit balletist "Tulilind" ja Capriccio klaverile ja orkest-rile, juhatab autor, solist on helilooja poeg S. Sulima Stravinski.

• 23. XII telesalvestatakse Londonis Pergolesi "Teenija-käskijanna", mis tähistab ooperite täispikkus-es jäädvustamise algust televisioonis.

• Detsembri lõpul toimuvad maailma esimese täispika joonisfilmi, Walt Disney "Lumivalgeke ja seitse põialpoissi" esilinastused, kinno jõuab teos järgmise aasta veebruaris.

• Draamastudio teater võtab endale uue nime Eesti Draamateater.

• Valmivad aja ja suhtelisuse piire kompav John Boynton Priestley näidend "Ma olen siin varem olnud" ja Clifford Odetsi kuulsaim teatritükk "Kuldpoiss".

• Valmivad Šostakovitši Viies sümfoonia, Benjamin Britteni Variatsioonid Frank Bridge'i tee-male ja Aram Hatšaturjani Klaverikontsert, mis paneb aluse armeenia helilooja karjäärile; Tubina



Maailma esimest täispikka joonisfilmi, Walt Disney "Lumivalgeke ja seitse põialpoissi" (1938), tehakse neli aastat ja see läheb maksma poolteist miljonit dollarit.

Teine sümfoonia ("Legendaarne"), mis toob heliloojale esimese suurema tunnustuse sümfonistina, üldilmelt eepilis-dramaatiline teos; Elleri Viulikoncert *h*-moll (põhiredaktsioon) — esimene viulikoncert eesti muusikas.

- Eesti lauljad osalevad Viini rahvusvahelisel vokalistide konkursil, kus Georg Taleš võidab pronksmedali ja Eedo Karrisoo hõbemedali ning esineb seejärel Viini Riigiooperis ja Stockholmi Kuninglikus Ooperis. E. Ysaye nim rahvusvahelisest konkursist Brüsselis võtavad osa eesti viuldajad Hubert Aumere, Evi Liivak, Zelia Aumere-Uhke, Vladimir Alumäe ja Villem Öunapuu. Konkursi žüriisse kuulub sellel ja ka järgmisel aastal professor Artur Lemba.

H. Ibsen, "Rahvavaenlane", "Estonia", 1939. Dr Stockman — Paul Pinna.



- Vladimir Alumäe lõpetab TK ja asub viiuliõppejõuna samas tööle. TK koolimuusika õppejõuks saab Gustav Ernesaks.

- Tallinnas ilmub trükist Anton Kasemetsa "Eesti muusika arenemislugu" — esimene ulatuslikum omakeelne eesti muusikaajaloo käsitlus.

Surid:

12. III Charles-Marie Widor, prantsuse organist ja helilooja.

29. III Karol Szymanowski, poola helilooja.

2. VI Louis Vierne, prantsuse organist ja helilooja.

11. VI George Gershwin, ameerika helilooja ja pianist.

28. XII Maurice Ravel, prantsuse helilooja.

1938

- Märtsis tõmbab Hollywoodis vaatajaid William Wyleri kiredraama *Jezebel* Bette Davise ja Henry Fondaga.

- 12. V esietendub Baselis Arthur Honeggeri oratoorium "Jeanne d'Arc tuleriidal", 28. V Zürichis Paul Hindemithi ooper "Maalikunstnik Mathis" ja 30. XII Brnos Sergei Prokofjevi ballett "Romeo ja Julia".

- Mais linastub Pariisi kinodes poeetilise realismi üks tähtteoseid, Marcel Carné kolmas film "Udune kaldatänav" (*Quai des brumes*), mis viib kokku Jean Gabini, Michèle Morgani, Michel Simoni ja Pierre Brasseur'i. Süüdistusi pessimismis tuleb paremalt ja vasakult, Jean Renoir peab filmi fašistlikuks propagandaks.

- 15-aastane eesti pianist Heljo Sepp võidab mais Londonis Briti Nõukogu rahvusvahelise pianistide ja organistide konkursi, auhinnaks kolmeaastane stipendium õppimiseks Londoni Kuninglikus Muusikakoolis. Tiit Kuusik võidab Viini rahvusvahelisel vokalistide konkursil esikoha ja saab aastaks 1938—1939 Viini *Volksoper*'i solistik (lõpetas TK 1938).

- 23.—25. VI toimub Tallinnas XI üldlaulupidu. Laulupeo raames kantakse ette Kapi "Hiioob", toimub sümfooniakontsert eesti helitöödest Olav Rootsi juhatusel (Tubina Teise sümfoonia esiettekannet) ja etendatakse Aava ooperit "Vikerlased". Koore juhatavad Simm, Nerep, Vettik, Aavik, Aav, Ernesaks, orkestreid Kull, kavas Tobiase, Törnpu, A. Kapi, Lüdigi, Saare, Aaviku, Vettiku, Aava, Oja, Võrgu, Nerepi, Ernesaksa, Pätsi jt laulud.

- 1. septembril esilinastub Londonis Alfred Hitchcocki järjekordne film "Naine kaob" (*The Lady Vanishes*), mis kindlustab veelgi tema mainet pahaendelise atmosfääri võrratu kujundajana. Kõrgelt hinnati ja katsat tegid juba varasemad tööd "Mees, kes teadis liiga palju" (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) ja "39 trepiastet" (*The 39 Steps*, 1935).

- Sügisel avatakse Tallinna Konservatooriumi juures Riiklik Lavakunstkool, mis tegutseb 3-



Marcel Carné poeetilist realismi esindavas filmis "Päike tõuseb" (1939) kehastab Jean Gabin järjekordselt traagilise saatusega tegelest, kes on pigem valmis surema kui järele andma alatusele ja vägivallale.

23.—25.VI toimub Tallinnas XI laulupidu. Selle asukoha, ligilähedaselt praegusele lavale Kadriorus, Lasnamäe nõlval mere ääres, sai laululava 1928. aastal.

Foto TMMi arhiivist



aastase õhtuse õppetöö ja järgneva 2-aastase praktikaajaga teatritis. Direktoriks saab Leo Kalmet, eriala õppejõududena alustavad Ants Lauter, Paul Sepp, Leo Kalmet, Felix Moor, Gerd Neggojt. Selle kooli lõpetajad asuvad tööle juba nõukogude teatris (Voldemar Panso, Ellen Liiger, Heli Viisimaa, Ilmar Tammur, Kaarel Toom).

- Detsembriks taastab Eisenstein oma maine esimese helifilmiga "Aleksander Nevski", 1242. aasta Jäälahingu kujutamiseks, muusika loob sellele Prokofjev.

- Aasta filmide hulka kuulub ka Julien Duvivier' "Suur valss" (*The Great Waltz*) Miliza Korjusega, mis tõi ta "Oscari" nominentide hulka.

- "Estonias" esietendub August Annisti lava-versioon Albert Kivika romaanist "Nimed marmortahvilil", mis jõuab järgmisel hooajal ka "Vanemuise", "Endla", "Ugala" ja "Kandle" repertuaari.

- Antonin Artaud avaldab esseekogumiku "Teater ja tema teisik", milles rõhutab lavakunsti kolme mõõtmelisust ja füüsilisust.

- Valmib Jean Cocteau enim kuulsust võitnud teatritekst, realistlik perekonnatragöödia "Hirmsad vanemad".

- Broadwayle jõuab esimene Thornton Wilderi kolmest täispikast näidendist, "Meie linnake". Wilder pälvib Pulitzeri auhinna.

- Valmivad Dmitri Kabalevski ooper "Colas Breugnon", Stravinski *Dumbarton Oaks* kammerorkestrile, Samuel Barberi kuulsaim teos "Adagio keelpillidele", Oja "Aeliita süit" sümfooniaorkestrile (Aleksi Tolstoi järgi), Kreegi Taaveti laul

Aastail 1936—1938 toimub Muusikamuuseumi ja Riigi Ringhäälingu eestvõttel eesti rahvamuusikute heliplaadistamine. Folklorist Herbert Tampere ja Muusikamuuseumi juhataja August Pulst (keskel) rahvalaulikutega 1936. aastal. Ees vasakul Maria Paemurd, paremal Mari Kilu. Täga seisavad Juuli Ott ja Liisu Tümp. Parikase foto TMMi arhiivist



nr 137 meeskoorile ja Ernesaksa "Hakkame, mehed, minema" meeskoorile.

• Tallinnas ilmuvad trükist Herbert Tampere koostatud "Vana Kannel III. Kuusalu rahvalaulud I" ja "Kakskümmend aastat eesti muusikal" — ülevaade iseseisvusaja Eesti muusikast; raamatu koostaja ja üks autoreist on Karl Leichter. Temale ja teistele kaasautoreile saab see hiljem nõukogude aja natsionalismi nõiajahis 1940. aastate lõpul üheks põhiliseks südistuspunktiks.

Surid:

20. I Emile Cohl, animafilmi üks rajajaid; tragikomiline juhtum: tal läks vanadekodus habe küünlast põlema.

21. I Georges Méliès, mängufilmi rajaja.

1. III Gabriele D'Annunzio, itaalia kirjanik.

10. IV Joe Oliver, ameerika džässiklassik.

12. IV Fjodor Šaljapin, vene laulja.

1. VI Ödön von Horváth, austria kirjanik, hukkus Pariisis pommitamisel 37-aastasena, oma loomingu hiilgeperioodil. 1930-ndate alguses valmivad üksteise järel tema olulisemad näidendid "Itaalia öö", "Lood Viini metsadest", "Kasimir ja Karoline". 1937. aastal saab Horváth maailmakuulsaks romaaniga "Jumalata noorus".

10. VI Otto Ferdinand Greiffenhagen, baltisaksa ajaloolane ja muusikakriitik.

7. VIII Konstantin Stanislavski, Moskva Kunstiteatri rajaja, XX sajandi teatriloo legend ja suurim ümberkujundaja.

25. XII Karel Čapek, tšehhi kirjanik.

1939

• Aasta algul paneb John Fordi suure eelarvega "Postitõld" (*Stagecoach*) pikaks ajaks märgi maha, milline peab olema Hollywoodi vestern, peaosahakastab selle žanri juurde kuuluv John Wayne.

• 5. II esietendus Münchenis Karl Orffi ooper "Kuu" ja 9. IX "Estonias" Puccini ooper "Turandot" (lav Eino Uuli); 5. XI tuleb Leningradis esietekandele Šostakoviitši Kuues sümfoonia ja 9. XII Seattle'is noore John Cage'i *Imaginary Landscape No. 1*.

• Juunis Pariisis ekraanile jõudvas Marcel Carné ja stsenaarist Jacques Prévert'i järjekordses koostööfilmis "Päike tõuseb" (*Le jour se lève*) on traagilist armastust, Jean Gabinipartneriteks seekord Arletty ja Jacqueline Laurent.

• Aasta lõpul jõuab vaatajateni produtsent David O. Selznicki toodetud, juba 1936 alustatud "Tuulest viidud" (*Gone With the Wind*), mille tegemisel vahetused režissöörid ja tiitritesse jäi Victor Fleming. Kolm tundi ja 42 minutit kestev kodusõja draama läks maksma üle nelja miljoni dollari, peaosades Clark Gable, Vivien Leigh, Hattie McDaniel, Leslie Howard ja Olivia de Havilland.

• Eesti riik ostab 1939. aastal saksa teatri hoone ja annab selle Eesti Draamateatri käsutusse.

• George Bernard Shaw pälvib "Pygmalioni" stsenaariumi eest "Oscari".

• Ilmub Thomas Stearns Elioti *Old Possum's Book of Practical Cats*, mille põhjal 40 aastat hiljem valmib menumuusikal "Cats".

• Bertolt Brechtil valmib "Ema Courage ja tema lapsed", "Ameerika Strindbergiks" kutsutud Lillian Hellmanil näidend "Väikesed rebased".

• Valmivad Elleri sümfooniline süit "Valge öö", mis on helilooja 30-ndate aastate loomingu kokkuvõte ja tema üks tippteoseid; Tubina Ballaad viiulile ja orkestrile ning Saare Eesti süit klaverile nr 1. Eestis 1935. aastal välja kuulutatud ooperite võistluse tulemusena tunnustatakse kuuest uudisoperist vastuvõetavaks Oja "Lunastatud vanne", lavale aga teos ei jõuagi.

• Philadelphias esitletakse inimhäält elektrooniliselt töötlevat instrumenti, mida praegu tuntakse *vocoder*i nime all.



Eduard Oja
1935. aastal.

- 1930. aastatel algab USAs elektrikitaride tootmine .
- 1939. aastal jõuab lõpule Riho Pätsi "Klaverimängu õpetuse" (I–IV) trükis ilmumine, algust tehti sellega 1935. aastal.

Olav Roots asus Riigi Ringhäälingu orkestri ette
1939. aastal.



- Edgar Arro lõpetab TK (kompositsioon; organisatiina 1935).
- Olav Roots saab Ringhäälingu orkestri dirigendiks.

Surid:

- 28. I William Butler Yeats, iiri kirjanik ja iiri rahvusliku teatri üks loojaid.
- 21. III Evald Aav, eesti helilooja ja koorijuht.
- 22. V Ernst Toller, saksa poliitiline näitekirjanik, sooritas enesetapu.
- 23. VII Voldemar Leemets, eesti muusikakriitik ja helilooja.
- 23. IX Sigmund Freud, psühhoanalüüsi isa.

1940

- 24. jaanuaril linastub Hollywoodis John Fordi "Vihakobarad" (*The Grapes of Wrath*) John Steinbecki romaani järgi, peaosas Henry Fonda, mille tegevus viib 1930. aastate majandussurutise aega.
- Märtsis lõpetab Mark Donskoi Maksim Gorki autobiograafilistele teostele tugineva triloogia filmiga "Minu ülikoolid", varasemad jaod on "Gorki lapsepõlv" (1938) ja "Inimeste seas" (1939).
- 23. VI esietendub Moskvas Prokofjevi ooper "Semjon Kotko".
- Tammsaare suurteoste lavaelule Eesti Vabariigi ajal paneb punkti "Põrgupõhja uue Vanapagana" esietendus Töölisteatris. Kõigisse väiketeatritesse jõuab see dramatiseering sama aasta sügisel, juba eesti nõukogude teatri esimesel hooajal.
- Eesti keeles ilmub Stanislavski "Näitleja töö enda kallal".
- 21. VII kehtestatakse Eestis nõukogude võim.
- Eesti teatrites algavad ümberkorraldused: seniste teatriseltside juurde loodud juhatuste teatrikomisjonide koosseisud valitakse ümber.
- 23. VII määratakse "Vanemuise" uus juhtkond, Tartu Töölisteatri aktivistist Kaarel Irdist saab teatri peanäitejuht.
- 3. VIII kehtestatakse ENSV Hariduse Rahvakomissariaadi korraldusega kõikides teatrites uus juhtimiskord.
- "Estonia" direktoriks saab Paul Rummo.
- Eesti Näitlejate Liit formeeritakse ümber teatritegelaste ametiühinguks.
- Tallinnas alustab Draamateatri ruumes tööd Punalipulise Balti Mere Laevastiku Teater, mis kolib Tallinna Leningradist. Hooaja avamine 28. VIII usaldatakse sellele teatrile.
- Heino Eller on aluse pannud eesti heliloomingu Tartu koolkonnale ja saab sügisest kompositsiooni-professoriks Tallinna Konservatooriumis, kus samaaegselt oli rajanud Tallinna koolkonna Artur Kapp; Bruno Lukk asub tööle TK klaveriõppe-

jõuna, **Tuudur Vettik** koorijuhtimise ja **Cyrillus Kreek** muusikateoreetiliste ainete õppejõuna; üliõpilastest lõpetab kahel erialal, viiul ja klaver, **Roman Matsov**. Juhana Aaviku asemel jätkab septembrist direktori ktna **Riho Päts**.

- 12. IX toimus Tallinna eesti teatrite pärisshooaja avamine: **Tööliseteater** kannab ette **A. Arbuzevi** "Tanja", 14. IX järgneb "Estonia": **Eduard Vilde** "Side" ja 17. IX **Eesti Draamateater**: **V. Gussevi** "Kuulsus".

- 12. X otsustatakse kõik Eesti teatrid natsionaliseerida. Sellega seotud ümberkorralduste läbiviimiseks asuvad teatrites tööle komissarid: "Estonias" **Eduard Reining** ning **Eesti Draamateatris** ja Tallinna **Tööliseteatris** **Priit Põldroos**, "Vanemuises" **Kaarel Ird** jne.

- 21. X ilmub New Yorgis **Ernest Hemingway** romaan "Kellele lüüakse hingekella".

- 1. XI asutatakse **Rakvere Teater** ja avatakse teatrimaja, avatenduseks on **Tammsaare** "Põrgupõhja uus Vanapagan".

- Novembris likvideeritakse **EAHS**, mis reorganiseeritakse **Eesti Nõukogude Heliloojate Liiduks**, ilmumise lõpetab sama aasta detsembrinumbri "Muusikaleht".

- Detsembris annab ajakiri "Teater" oma viimase numbris järje üle uuele ajakirjale "Teater ja Muusika", mida hakkab toimetama **Paul Rummo**.

- Trükist ilmub **Hillar Saha** "Eesti muusika lugemik" II — ülevaade eesti orelitest ja orelimeistritest.

- Valmivad **Britteni Sinfonia da requiem** ja **Tubina** ballett "Krats" (1. redaktsioon).

- Ajal, kui suurem osa Lääne-Euroopast on Saksamaa mõju all, parodeerib **Charles Chaplin** "Suures diktaatoris" (*The Great Dictator*) ohjeldamatult Hitlerit.

- Aasta lõpul aruannet tehes selgub, et **Disney** järgmine täispikk joonisfilm "Pinocchio" kordas "Lumivalgekese" edu.

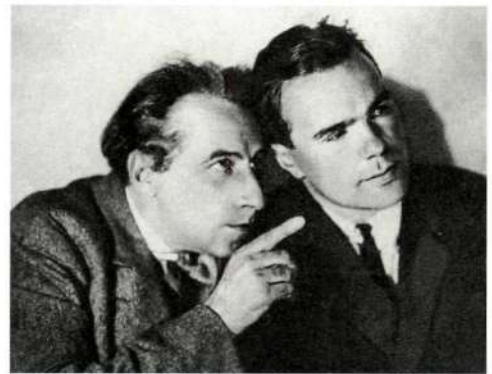
Surid:

2. II **Vsevolod Meierhold**, vene lavastaja.

12. II **August Terkmann**, eesti tuntumaid orelimeistreid.

10. III **Mihhail Bulgakov**, vene kirjanik. Oluline osa Bulgakovi loomingust jõuab trükki alles 1960. aastatel.

9. IV **Patrick Campbell**, briti näitleja.



Vsevolod Meierhold ja Vsevolod Višnevski, 1931.

Saksamaal keelustatud "Suur diktaator" (1940) on **Charles Chaplini** võrratu julgustükk, kõverpeeglis kujutatud juhis ei ole raske ära tunda Hitlerit.





Kõige alguse kohta arvab Ingomar Vihmar, et ju ta Tallinnas sündis. Kolmkümmend aastat tagasi viimasel märtsiku päeval. Aga kuni teatrikoolini elas Kehras. Tollest pikast eluperioodist peab tähtsaimaks seltskonda, kellega lasteaiast keskkooli lõpuni koos oli ning kellest usub, et ellusuhtumise või maailmataju osas mõjutati üksteist milleski väga olulises.

Aryab, et koolis oli pigem hea kui halb õpilane. Õppimine läks kuidagi rahulikult. Kõigest muust koolis toimuvast on aga meeles tunne, mida nimetab arusaamatuseks. Arusaamatus näiteks kõigi nende komsomolikoosolekute suhtes, kuhu teda veidi aktiivsema noorena pidevalt saadeti, ja inimeste suhtes, kes muidu olid nagu päris normaalsed, aga tegelesid tõsimeeli asjaga, mida ei ole olemas. Ega ta ise ka mingi radikaalne võitleja polnud. "Tagantjärele võttes oli mul siis täpselt seesama suhtumine, mis praegu — kuidagi kõrvalseisev. Oma lavastustega, arvan, ei võitle ma ka millegi vastu. Valu on sees olemas, aga ma ei karju seda kõva häälega välja."

Vastukaaluks ümberringi toimuvale oligi too sõpruskond, kus kehtisid täiesti omad reeglid. Kus loodi oma maailm ja mängiti omi kokkuleppelisi mängu. See oli puhastav, hästi naljakas ja kuidagi väga terve. Näiteks: "Meil oli alati hästi kummaline vaadata, kuidas vanemad proudad, kes käivad kohvikus või külas, jätavad seal endale mütsi pähe. Siis me käisime ka üksteisel külas ja istusime terve öhtu mütsidega. Umbes selline süsteem."

Teater oli aga Ingomari jaoks olemas ilmselt juba enne neid mängu.

"Mul ei ole kunagi sellist mõtet ka pähe tulnud, et elu võiks olla mitte seotud teatriga. Kindlasti tänu emale, kellega ma nii palju teatris käisin. Ilmselt rohkem kui praegu. Kui juba teadsin, mis koht see teater on, hakkasin sinna minneski üle kere värisema, see oli täiesti seletamatu müstiline tunne, maksimaalne erutus. Kuna ma aga ei kujutanud ette, et peaksin midagi muud tegema, muutus see ajapikku rõhuvaks, oli hirm ja teadmine — et see, kas ma saan sinna, kus olemine tundub ainuvõimalik, ei olene ainult minust."

Lavakooli sai sisse esimesel katsel ja tunnistab, et ehkki eksamite aeg oli ühest küljest paras paanika, tekkis ometigi kusagil sisemuses ootamatu kindlustunne. Veel enne tulemuste teada saamist olevat tänaval vastu

juhtunud tuttavale öelnud, et vist saab sisse küll. Kursuse juhendaja Kalju Komissarov olevat aga hiljem meenutanud, kuidas eksamite päris viimases otsas, kui Ingomari sisse saamine oli komisjonile juba teada, aga talle endale veel mitte, olevat ta pärast etüüde välja pakkunud, et tal on veel mõned omatehtud luuletused, mida võiks esitada. "Meeleheitlik samm — et näidata, ma olen veel selline ka, vaat mis ma kõik olen sautnud valmis teha..." teeb see kõik talle praegu nalja.

Lavakast ja oma lennust, viieteistkümnendast, tahab mäletada ja mäletab ainult head. Võib-olla esimesed kuud oli natuke võõras tunne — nii palju absoluutselt erinevaid inimesi koos. Usna ruttu tõmbuti aga üksteisele lähemale, saadi aru, kes, kellega ja kuidas. Ja illusioonid kauaigatsetud teatri suhtes ei kukkunudki uppi. Usub, et see, mis sellest koolist kaasa anti, toimib pikaajaliselt ja kuidas kellelgi.

Kooli lõppemine oli valus. Nagu kõik lõpud. "Mul on iga asja puhul raske alustada ja veel raskem lahkuda sellest, mis on omaseks saanud. Lahkumisvalu on kõige suurem valu. Aga see pole halb, pigem helge. Ristikivi ütles, et kõigest on kahju, isegi leinast. Täpsemini ei saagi öelda."

"Ugalasse" tulek oli asjade loomulik jätk. Diplomilavastused olid ju sündinud põhiliselt siin, koht oli omaseks saanud. "Ma võin ju endale lasta pähe mõtte, et see oli vale, mis ma tegin (mingis mõttes võib-olla nii ongi), aga ma arvan siiski, et kokkuvõttes tegin absoluutselt õigesti. Ma ei usu, et kui oleksin mujale läinud, oleks olemas asju, mis on kõige tähtsamad — "Hei, Luciano!", "Küpressimägi", "Õnnelill", "Tavalised inimesed" ja "Piimmetsa vilus". Võib-olla oleks siis midagi muud, aga ma arvan, et see muu oleks kõvasti lahjem. Tuli see, mis pidi tulema."

Ehkki lavakooli lõpetas Ingomar näitlejadiplomiga ja töötas aastaid just selle ametikohal, kaugenes ta näitlemisest tasapisi ja visalt. Nüüd ongi ametlikult lavastajapalgal. Miks ei tahtnud näitlejaks jääda? "Hea, kui näitleja on endas absoluutselt kindel, ta ei tohi kahelda. Mina olen, mida aeg edasi, seda rohkem, just vastupidi — kahtleja." Mõnd rolli siiski mäletab, milles end hästi ja kindlalt tundis. Näiteks "Salakavaluse ja armastuse" Ferdinand, mille puhul eriti viimastel etendustel tundis, et võib laval kõike teha, pole mingit küsimustki. Aga on olnud ka rolle, mida ei taha eriti mäletada. Ehkki ise pole ju kõrvalt näinud, võib-olla teeb neid välja öeldes liiga kellelegi, kellele väga meeldis.

Esimene lavastus, mis avalikkuse ette jõudis, lastelugu "Muinasjuttuudu", sündis Viljandi Kultuurikolledži tudengite õppetööna ja kasvas välja noorte erialatundidest. "Vaevalt ma seda siis nii võtsin, et nüüd hakkab lavastama. Hakkasin nendega lihtsalt koos mängima. Siis avastasin, et näen nagu siitpoolt rampi ka seda asja veidikene. Kõik läks kuidagi iseenesest, loogiliselt. Kui ma poleks kolledžisse õppejõuks saanud, oleks asi ilmselt natuke veninud, poleks nii kiiresti läinud." Üsna ruttu järgnesid "Onnelill" ja tähelepanu ning preemiaid pälvinud "Hei, Luciani!". Viimase kohta ütleb, et seda lavastust oli mingis mõttes kõige kergem teha — millegi väljautlemise tahe oli nii suur.

Mida edasi, seda keerulisemaks lavastamine läheb. Kui Von Krahlis "Tavalised inimesed" ära tegi, siis mõtles, et ei tahagi enam midagi teha. Et siin on punkt, sellest valusamat asja enam ei ole, maksimum on sees. Aga kolledži uue lennuga oli "Piimetsa" juba tasapisi tegema hakatud, see tuli lõpule viia... Spiraal jätkub.

Leiab, et on teatri suhtes üsna vana-moeline — "Mida aeg edasi, seda rohkem lähtun alati ja kõiges näitlejast. Muu atribuutika on kõrvaline." Enda kui lavastaja põhiülesandena näeb juhatada näitlejat võimalikult täpselt selle pildi poole, mis endal näitemängust on. Mida selgem on see pilt, seda lihtsam on ka juhatada. Usub, et pole näitlejate peale proovis kunagi karjunud. Ei kavatse ka.

Kui teatris parasjagu mingit tööd teoksil ei ole, kipub režiim sassi minema — öösel loeb ja kirjutab, päeval magab ja vaatab telekat. Seda viimast mitte just valimatult, aga halvad saated meeldivad vahel küll. Ricky Lake'i show näiteks: "Selles on mingi selline perverssuse võlu."

Mis lugemisse puutub, siis tihti satuvad kätte raamatud, mida eriti paljud ei loe ja mis talle endalegi alati esmalugemisel erilist muljet ei avalda, ent mingi tunne jääb sisse. Mingi täiesti oma tunne. Siis loeb uuesti ja uuesti. (Niimoodi juhtus kunagi Jaan Oksaga ja sellest kasvas välja "Küpressimägi".) Bergmanit meeldib lugeda. Leiab, et kunstiinimestele annab see hea võimaluse ennast ära tunda.

Mida kirjutab? Vahel kirju endale, vahel mõnd näitemängu või stsenaariumi. Teatrist ei kirjuta kunagi. Nagunii on teatri ümber seletamist palju, eriti kui liikuda põhiliselt teatriseltskonnas.

Kui püüda Ingomari provotseerida küsimusega, kas teatriperekonnas tööasjad ja -jutud liiasti koju kaasa ei tule, ei lähe ta õnge.

Ütleb napolisõnaliselt, et eks nad Kleeriga (Kleer Maibaum — toim) teineteise töödest räägivad ikka. Seda ütleb ka, et tööst vabal ajal meeldib talle Kleerile süüa teha. Ja sedagi, et ei kujuta küll päriselt ette ega usu, et midagi oleks töötamiseis teistsi, kui tema lavastuses mängiks näitlejannast abikaasa.

Unenägusid näeb palju. Ükskord nägi mingit filmi. Päris filmi, näitlejatega ja nii hea peene stsenaariumiga, et mõtles poolunes olles, et jumala hea, seda peaks tegema, suudaks ainult meelde jätta. Argates ei mäletanud midagi. Kuidas reaalelus filmitegemisega oleks, ei oska öelda.

Enda lemmikfilmidega on nii, et neid on palju ja mõistagi nad vahelduvad. Pinge-rida ei saagi teha, hea tundub see, mis mingil hetkel emotsionaalselt puudutab. Molbergi "Maa on patune laul" on film, mida on vist kõige rohkem vaadanud — "See on nii kuradi hästi tehtud!"

Muusika kohta arvab, et see peab olema uus ja progressiivne. "Popmuusika on popmuusika, nagu pole mõtet kuulata sada aastat vanu nalju, pole mõtet kuulata ka vana muusikat." Üllar Saaremäe olevat korra irooniliselt öelnud, et nojah, sa oled ju ainult kaks sammu Raul Saaremetsast maas. Nii et *hip-hop* ja *dub*... Ja "Cypres Hill" toimib täiesti raviotstarbiselt, tekitab sellise ülemeeliku rahulolu. Aga ise ei kirjuta laulukesi ega komponeeri. Nagu ei tegele ka maalimisega.

Püüdes enda isikuga seostada mõisteid "vihastamine" või "kadedus", muutub siiralt nõutuks. Lõpuks leiab, et kui kingiks kellelegi loteriipileti, mis võidab miljoni, oleks küll enda peale vihane ja võitjale kade. Ja ei kingiks enam kunagi loteriipileteid.

Nutma võib ajada mingi seletamatu ilu. Midagi sellist heas mõttes sentimentaalset. Kadumise valu. Lahkumise valu. See kõik kokku ja veel midagi. Kaks viimast emotsiooni, mida siinkohal meenutab: "American Beauty", mis oli üllataval hea film, puhas, vaba igasugusest ironiast, tekitas tunde, et oleks nagu ise ka midagi õigesti teinud; ja "Piimetsa vilus" esietendus, kus olid koos need, keda ta oli vaatama kutsunud ja keda oluliseks peab, ning noored, kellega see tükk oli tehtud... ja et oli nii nagu oli.

Kinnisideid ja unistusi ei arva Ingomar endal olevat, asju, mida iga hinna eest ära peaks tegema, et elu oleks täisväärtuslik. "Kogu aeg võiks olla midagi, mis sunnib edasi tegema."

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2000

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

Three Hours without a Wedding (17)

In the early 2000, Mati Unt staged the play "Wedding" by the Polish classic Witold Gombrowicz at the Vanemuine Theatre in Tartu. The magazine publishes the notes made by the students of the theory of theatre at Tartu University about the rehearsal period.

LUULE EPNER. Dangerous Dreamgames (21)

"Wedding" (1944-1946), the middle of Witold Gombrowicz' three plays, was written under the shadow of the Second World War and reached the public after a great lapse of time. This characterises the whole start-of-the-century avant garde Polish drama which communicated with neither its own time nor contemporary theatre. Hidden from the world, the Polish avant garde writers founded a trend that became known as theatre of the absurd in the 1950s.

On the occasion of the premiere, Luule Epner gives an overview of the place the play holds in literature, and among Mati Unt's productions.

MARTIN KRUUS. First Flight (29)

The graduates of the 19th class of the Higher Drama School at the Estonian Academy of Music, 12 young actors and 4 theatre directors, start work in Estonian theatres in the new season. Theatre critic Martin Kruus gives a short overview of their diploma performances.

SVEN KARJA. The Flight of an Ephemeral Butterfly over the Blank Patches (33)

Reviewing theatrical events in the press over the last decade has become considerably quicker. Reviews are written primarily on the basis of first nights, and published soon afterwards. Superficiality is unavoidable, but this is only one side of the coin. Considering the number of premieres and the speed, it is inevitable that part of the productions in smaller theatres will never be mentioned at all. Sven Karja looks at three new productions of the last season that have not been reviewed anywhere: "Victim" at the Pärnu Endla Theatre, 'Friends and Money' at the Viljandi Ugala Theatre and "Widows" at the Rakvere Theatre.

GERDA KORDEMETS. Funny Person Marika Vaarik, or the Price of the Dangerous Relations Between Panso and a Tiny Woodpecker in the Sad Café of the Shadowland (37)

The heroine of this portrait is freelance actress Marika Vaarik. Her biggest roles during recent seasons were all born at Rakvere Theatre. Vaarik is one of the very few top actresses in Estonia who has not graduated from the School of Panso or the drama department. Despite that, her talent was considered worthy of the best actress award in 1999.

Persona grata. INGOMAR VIHMAR (92)

Ingomar Vihmar is actor and theatre director at the Viljandi Ugala Theatre. His major productions include "Hei, Luciani", using motifs from Friedebert Tuglas's work; Nicky Silver's "Flying Saurians"; Mart Kivastik's "Happy Birthday, Leena!". Of his acting parts, Vihmar himself values the role of Ferdinand in "Slyness and Love".

MUSIC

Igor Bezrodny about Himself, Music and Playing the Violin (3)

Both the questions and answers are provided by the pianist Vladimir Igoshev from the Estonian Academy of Music. Igor Bezrodny (1930-1997), violinist, pedagogue and conductor, was born in Tbilisi in Georgia, graduated from the Moscow Conservatory in Professor Abram Jampolski's violin class in 1953, followed by three years of postgraduate studies. He then became lecturer at the Moscow Conservatory, chair of the violin department and professor. Between 1976 and 1981 he conducted the Moscow Chamber Orchestra; in 1986-1990 the oldest symphony orchestra in the Nordic countries — the Turu City Orchestra; from 1990 until his death he worked as a violin professor at the Helsinki *Sibelius-Akademia*. At the same time he also continued working at the Moscow Conservatory as a visiting professor-consultant, and as a conductor at the Estonian Academy of Music. In 1994, the Academy elected him honorary doctor.

LEPO SUMERA. Proceeding Through Time and Music (43)

Interview with Lepo Sumera, one of the most prominent Estonian composers of all time who celebrated his 50th anniversary on the 8th of May. Talking to Igor Garshnek, Sumera talks about his first works, people who have influenced him, how his music is born, teaching composition, and about contemporary culture as such.

KRISTEL PAPPEL. Ludwig Ohmann, Restless Theatrical Spirit (50)

225 years ago on 1 February 2000, Anton Ludwig Ohmann — violinist, actor, singer and composer — was born in Hamburg. He came to Tallinn with a small orchestra in 1795, playing the violin. The orchestra accompanied Mme Tilly's operatic troupe from Lübeck. Next year, he himself had his debut in Tallinn as a singer in a Tallinn theatre company. In 1809 when the *Revaler Theater* (Tallinn Theatre) opened its doors, Ohmann too joined up. He had been leading an adventurous life in the intervening years, but now stayed in Tallinn until 1820, whence he proceeded to Riga. Between 1820—26 he was musical director of the Riga Theatre, but also participated as a singer and actor. The article is primarily based on the Tallinn archives. Ohmann's compositions are analysed as well.

CINEMA

JAAK LÕHMUS. Cinema of the Blind Estonian Style. The 3rd Black Nights Film Festival United Features and Animation (57)

A glance at the 3rd Black Nights Film Festival which took place between 3 and 12 December 1999 in Tallinn and Tartu. The article analyses the principles of the festival, presents numerous facts and numbers and tackles the most significant films. Altogether 184 films from 38 countries were shown at the festival (including 95 full length feature films), the viewers totalled 23 572. The audiences' votes proclaimed the best film to be Jim Jarmusch's "Ghost Dog: The Way of the Samurai", USA—France, 1999. The Association of the Estonian Film Journalists awarded Otar Iosseliani's 'Farewell, Home Sweet Home' (Adieu, plancher des vaches; France—Switzerland—Italy, 1999). The animators of Estonian animation studios liked best Sergej Ovtcharov's "Pharaoh" (Russia, 1998).

TARMO TEDER. Clot of Heart and Geraniums (65)

A review of Bruno Dumont's film "Humanity" (L'humanité, France, 1999), winner of last year's *grand prix* at Cannes and shown at the 3rd Black Nights Festival. The reviewer finds the film excellent, describing as it does the human love, forgiveness and compassion.

KRISTIINA DAVIDJANTS. Women, Feminists and Other Marginals (69)

A review of Catherine Breillat's scandalous feminist film "Romance" (France, 1998) which was premiered in Tallinn during the 3rd Black Nights Festival and later also reached our film distribution. The reviewer finds that despite its vulgarity and a wish to shock, the film still sings praises to motherhood. She thinks that the film has nothing whatsoever to do with feminism, and rather resembles "The Blair Witch Project". In other words — much ado about nothing.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

TIINA TAMMETALU. Melancholy Evangelist Breillat (72)

Another review about Catherine Breillat's film "Romance". In the author's opinion, the film can be taken as a metaphor for a woman's emancipation, her spiritual and creative independence; the main character's struggles of the flesh may be regarded as creative struggles.

JÜRI LIIM. A Lost and Damned Town (75)

A longer overview of two films about Paldiski: Andres Sööt's "A Damned Town" (1996) and Sabine Hackenberg's "Paldiski, the Lost City" (1999). The reviewer highly appreciates Sööt's film which presents a whole lot of problems, situations, allusions and sharp painful truths about Paldiski and the reality of the young state. Sabine Hackenberg has tried to show the life and opinions of non-Estonian citizens of Paldiski.

LEONHARD LAPIN. The Beauties and the Beast (81)

A review of Andres Sööt's film "Chief Architects" (1999) where the chief architects of the Soviet period, Mart Port, Voldemar Herkel and Dmitri Bruns, explain their actions. Leonhard Lapin, Professor at the Academy of Arts, finds that Sööt has produced his usual, highly dramatic and merciless reality. But Lapin does not like the way Ike Volkov interviews the three — the latter are treated too mildly, like old chums.

A Century in Theatre, Music, Cinema (85)

The continuation of the column about the key events in the field of theatre, music and cinema during the 20th century. This time, the years 1936—1940 are investigated.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävåla pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehti-Maja (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Praaeksemlarid* vahetatakse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikoja poolne sissekäik), tel 6 200 489.

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 25. 05. 2000. Formaats 70X100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkestri kontserte 15. ja 16. aprillil on juba ette hinnatud 2000. aasta eesti muusikaelu üheks olulisemaks sündmuseks. Aastal 1929 asutatud orkestrit, mitmete tähtsate plaadiauhindade võitjat, kes esimesena salvestas digitaalselt kõik Gustav Mahleri sümfooniad, juhatab neljandat aastat Hugh Wolff. Wolff on Pariisis sündinud ameeriklane, muu hulgas õppinud heliloomingut George Crumbi ja Olivier Messiaeni juures. Tema orkestrijuhi karjäär algas Mstislav Rostropovitsi kõrval Ameerika Rahvusorkestri abidirigendina.

Paul Hartweini foto



Ainsa välisautorina osales 2000. aasta eesti muusika päevadel tuntud hollandi pianist ja helilooja Robert Nasveld (s 1955), kelle teost "Music for the Billions" mängis 26. aprillil "NYVD Ensemble" Olari Eltsi dirigeerimisel. Kahel järgmisel päeval salvestas ansambel teose Eesti Raadios ning sellest saab osa Nasveldi peagi ilmuvast autoriplaadist, mille annab välja firma "Attacca".

Harri Rospu foto



W. Gombrowicz, "Laulatus", "Vanemuine". Lavastaja, lava- ja muusikakujundaja Mati Unt. Ignacy — Raivo Adlas, Wladzio — Margus Jaanovits, Joodik — Hannes Kaljufjärv.

Rein Urbeli foto

