

Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliiloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



4

/1997

4

/ 1991

aprill

X aastakäik

Esikaanel: Ita Ever Evy Meara rollis Eesti Draamateatri lavastuses N. Simoni «Piparkoogileedi».

T. Huigi foto

Tagakaanel: Ene Rämmeld prantsuskeelse einauapidajanna osas režissöör Jaan Kolbergi filmis «See kadunud tee» («Tallinn-film», 1990).



TOIMETUSE KOLLEEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 3200

Peatoimetaja asetäitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Mart Siimer, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1991

SISUKORD

TEATER

Lea Tormis	MIDAGI ITA EVERIST	16
Andrus Laasik	SAKSAMAA. DETSEMBER (<i>Saksa teatrikuultuuri traditsioonidest ühinenud Saksamaa taustal</i>)	46
	ROHELINE TEE VEIDRUSTELE? (<i>Vestlevad Sigismund von Krahl, Peeter Jalakas ja Margot Visnap</i>)	50
Suzanne Osten	NAISTEPÕLGUS (ENESEPÕLGUS) ON SÕOBIV	60
Jaan Kross	HÜVASTIJATUKS HEINO MANDRIGA (<i>Heino Mandri 11. IX 1922 — 3. XII 1990</i>)	88
	NÄITLEJAKROONIKA. HEINO MANDRI	90

MUUSIKA

Peeter Tooma	DHE SÕSARA ANATOOMIAST (<i>Ajakiri «Rondo»</i>)	35
Hendrik Relve	ALEKSANDER MÜLLERILE RAHVUSVAHELINE TUNNUSTUS	39
Priit Kiusk	MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1989/90	68
Liis Kolle	«WARSAWSKA JESIEN '90» (<i>14.—23. september 1990</i>)	85

KINO

	VASTAB ELBERT TUGANOV	5
Andrzej Wajda	KINO, MINU KUTSUMUS (<i>«Mõttevaramu»</i>)	24
Jaan Paavle	VÄIKESE OLENDI TAPMINE MR INIMESE PLANEEDIL (<i>Avo Paistiku joonisfilmist «Minek»</i>)	40
Kalev Keeküla	MODERNNE MALK (<i>Jaan Kolbergi mängufilmist «See kadunud tee»</i>)	43
	1980. AASTATE PARIMAD (<i>Soome ja välisfilmide paremusjärjestus ajakirja «Filmihullu» ringküsitlese põhjal</i>)	55
Aivo Lõhmus	JUHUSTEST SÜNDINUD FILMID (<i>Peep Puksi kirjandusteemalistest filmidest «Betti Alveriga» ja «Kodupinnale tulek. Kalju Lep. k 70»</i>)	57
Sulev Teinmaa	PERSONA GRATA. SULEV KEEDUS	93
Mihkel Tiks	AVAVEERG	3
Ants Juske	IDEE—RUUM—MATERJAL	96





Uleminek iseseisvale Eesti Vabariigile ning tulumajanduslikule regulatsioonile seab uued, ent arenenud maailmas teada-tuntud ülesanded ka meie kultuuriväljaannetele. Kultuuri isetasuvuse taas ausse tõstmiseks ning ülalpeetava meeoludest jagusaamiseks on meigi toimetus välja töötanud uue, ajavaimule vastava ideoloogia. Strateegilise arengukava ühe rakendusvormina on ajakiri «Teater. Muusika. Kino» alates 1. aprillist 1991 üle viidud uuele *marketing*-i ning reklaamisüsteemile. Seoses sellega on artiklite, retsensioonide, fotode jm materjali avaldamine ajakirjas tasuline. Tellimusi soovitavate kirjutiste osas võivad anda ning ka oma loomingu avaldamist taotleda nii kultuuriasutused kui ka üksikisikud. Välismaal elavate EV kodanike ning ühisfirmade tellimuste eest tasu üksnes plekkäärtega rahas. Võimalik tasuda nii arvega kui sularahas. Uue töövormi eripäraks on, et toimetus artikleid ei retsenseeri, toimetaja ega loe. Toimetus garanteerib, et KÕIK, MILLE EEST ON OIGEAEGSELT TASUTUD, LÄHEB OTSE TRÜKKI.

Uues, võimaluste paljuse situatsioonis orienteerumisel peaks kultuuritöötajale abiks olema juurdelisatud hinnakiri. Hinnakujundamise printsiipide väljatöötamisel on aluseks loomulik nõudmise-pakkumise vahekord. Endastki mõista on seetõttu enamnõutavate toodete, nagu positiivsed arvustused, kuulsa näitleja portree žanr, puhul hind kõrgem kui neutraalse ülevaate korral. Samuti tuleb arusaada, et ülinegatiivse arvustuse tellimine mõne teose või autori kohta on keerukam ja toimetajalt võimalik koguni et eriuurimist nõudev tööloik, mistõttu on loomulik ka teatav mõõdukas hinnalisand.

Uus süsteem peaks tegema lõpu kitsale kildkondlikule kirjastuspoliitikale, määravaks välikukriteeriumiks on väikese ringi toimetajate subjektiivne maitse. Kõikidele turumajanduslikus konkurentsivõrdsete võimaluste andmine peaks kaasa aitama tõeliselt rikka kultuuriajakirja sünnile ning tegema lõpu anakronistlikule nn kultuuri vaesuse müüdile.

HINNAKIRI:	OR	USD
Positiivne arvustus (ühe rea hind)	0,99	0,12
Ülistav arvustus (ühe rea hind)	kokkuleppehind	
Negatiivne arvustus*	150—200	20—30
Hävitav (põrmustav) arvustus	kokkuleppehind	
Artikkel eesti kultuurist	120	200
Artikkel vene kultuurist	170	100
Artikkel väliskultuurist	220	50
Rubriik «Vastab»	4000	500
Esikaane foto**	800	40
Tagakaane foto	450	22
Mustvalge foto kehvast näitlejast (heli- loojast, interpreedist, režissöörist jne)	350	2250
Mustvalge foto andekast näitlejast	80	16
Värvifoto heast interpreedist	90	35
Värvifoto lootustandvast interpreedist	140	10
Värvifoto lootusetust kultuuritöötajast	399	1
jne		
jne		
jne		

* Ihkagi lavastuse, filmi või kontserdi reklaam!

** Näitleja foto avaldamise hinna või tema nime mainimise artiklis võib teater maha arvata näitleja palgast.



Elbert Tuganov emaga. Bakuu, 1921.

VASTAB ELBERT TUGANOV

Animatsioon või multiplikatsioon?

Kui alustasime, olid meil sidemed muidugi ainult N Liidu filmitootmisega. Seal nimetati seda «multiplikatsioonõi film» — sealt ka meie laen «multifilm». Kui 1960. aastal esimest korda välismaa festivalil olin, panin tähele, et ükski teine maa sellist väljendit ei kasuta. Sakslastel on näiteks *Trickfilm*, *Zeichenfilm* ja *Puppenfilm*. Kõikidel (kui ma nüüd ei eksi) on «multifilmi» asemel «animation» ehk lühendatult «animafilm». Ka mina olen selle termini ammune propageerija. Nii «*multiplicatio*» (paljundus) kui «*animus*» (hing) on pärit ladina keelest. Nimetus «multiplikatsioon» on sellepärast vale, et me ei paljunda, ei mitmekordista üht ja sama pilti, vaid me muudame seda pilti iga kaadriga. Me nagu puhume temale sisse elu, hingestame teda. Just seda väljendabki sõna «animatsioon». Mina võitlen loosungi eest: «Maha multiplikatsioon! Elagu animatsioon!».

Tänini tehakse Eestis «esimesi filme». Sina tegid Eesti esimese nukufilmi.

1956. aastal ütles mulle «Tallinnfilmi» direktor Nikolai Danilovitš, et üks filmitegelane Moskvas, kellele lahkelt näidati stuudio ruume, pärinud pärast multipingi uurimist: miks te ei proovi joonisfilmiga?

Hakkasin palavikuliselt uut ideed läbi mõtlema ja materjali otsima. Joonisfilmi ei jõudnuks stuudio ülal pidada, ei olnud seda võimsust ja jõudu. Otsustasin nukufilmi kasuks. Leidsin raamatupoest saksakeelse lasteraamatu: taani kirjaniku Jens Sigsgaardi moodsa muinasjutu «Palle üks maailmas». Lugu sobis. Selles oli ainult üks tegelane, st oli vaja ühtainsat nukku. Aga selle eest oli loos palju huvitavaid episoode ja dekoratsioone.

Kirjutasin otsekohe režii stsenaariumi ning et filmi kondikava oleks ka ülemustele arusaadav, joonistasin valmis kogu filmi pildirea. Sellest oli suur kasu. Igaks juhuks anti see ka haridusministeeriumile, kust tuli kategooriline eitav vastus. Põhjus: kangelase käitumine ei vasta nõukogude lapse kasvatusel. Oige nõukogude laps soovib ärgates emale-isale ilusti «tere hommikust», peseb oma nägu, sööb ning alles siis võib ta õue minna.

Õnneks polnud stuudio juhtkond sel seisukohal ja oli nõus filmi käikulaskmisega. Operaatoriks määrati verinoor äsja Moskva kinoinstituudi operaatorisakonna lõpetanud Aimée Beekman, kunstnikuks palusin tulla Rein Raamatu, operaatori assistendiks Heino Parsi. Heliloojana tuli innukalt appi Boris Kõrver. Mina kauplesin ennast tulevase filmi režissööriks-lavastajaks, kogu grupi majandus-organisatsiooniliseks juhiks sai Karl Levoll. Abiks oli veel Felicita Olde, entusiast ja meie grupi hing. Tema abistas kõiki, keda oli vaja abistada. Ja oligi meie loominguline rühm koos. Puudus ainult kõige tähtsam kuju nukufilmis — nukujuht. Stuudio poolt oli üksainus tingimus: võite filmiga alustada otsekohe, kui aga leiate kogenud nukujuhi. Käisime Aimée Beekmani ja Karl Levolliga kolmekesi Moskvas, otsisime üles tol ajal väga kuulsa nukujuhi Vjatšeslav Levandovski, palusime tal meid aidata. Ta luges stsenaariumi läbi ja — ütles ära. Ta lihtsalt ei tahtnud end siduda tundmatute, «roheliste» noorte inimestega. Tulin tagasi ja võtsin abiks väikese kavaluse, ilma milleta ei oleks meil olnud võimalust filmiga alustada. Ütlesin, et nukujuht tuleb hiljem, kui on tehtud kõik tehnilised proovid. Nii lubati meil filmiproovidega alustada. Meie aga hakkasime kohe filmi tegema. Nukujuhtimise võtsin muidugi enda peale, keegi teine ei olnud selle tööga tuttav. Kui filmitud materjal jõudis pärast Leningadis ilmutamist tagasi, vaatasime seda põksuva südamega. Kõik oli parimas korras. Siis näitasime stuudio juhtkonnale. Kõik olid rahul. Alles nüüd teatasin, et Moskva nukujuht ütles kahjuks ära, ta ei saa tulla. Aga enam ei olnud juhtkonnal kahtlusi — meil lubati tööga alustada.

Aga eeskujud sul olid?

Kolm meest. Esiteks Władysław Starewicz, kes elas tollal Poolale kuuluvas Vilniuses (Vilnos) ja oli seal kunstnik. Ta maalis kinodele reklaamplakateid ja afiše ja oli hästi tuttav tolaeagse filmitehnika võimalustega. Tal oli hobi, ta nimelt kollektsioneeris liblikaid ja putukaid. Ühel päeval tuli tal ge-

niaalne idee teha ise puidust ja traadist putukaid, sipelgaid, tarakane, ning filmida neid ühe kaadri haaval, muutes iga kaadriga nende asendit. See oli maailmas esimene nukufilm. See toimus 1911. aastal.

Teine mees, kes mulle muljet avaldas, oli Moskva mängufilmide režissöör Aleksandr Ptuško. Kolmekümne viiendal aastal tehtud mängufilmis «Uus Gulliver» pani ta savist voolitud kujud väga väljendusrikkalt liikuma, lausa elama. See oli huvitav ja väga põnev. Ptuško ise ei pöördunud enam kunagi selle tehnika juurde tagasi. Ka mitte ükski teine nõukogude režissöör ei jätkanud seda. Nähtavasti oli see liialt raske ja aegaviitev töö. Aga tšehhid nägid seda filmi ja sattusid vaimustusse. Sellest ajast hakkasid nemad valmistama nukufilme ja saavutasid maailmakuulsuse. Nendel oli palju kuulsaid režissööre sel alal. Kui mina alustasin, oli neist kuulsaim just Jiří Trnka, tolle aja kroonimata nukufilmide kuningas, minu kolmas eeskuju.

Oled aastate ja tegevuse poolest vanimaid filmimehi Eestis, aga eluloos on sul kõigi jaoks palju «valgeid laike».

Olen kahe väikese rahva ristsugutis. Ema oli puhastverd eestlanna, kelle juured pärinevad tema ema kaudu Tallinnast ning tema isa kaudu Mulgimaalt, Sudiste vallast, Aru talust. Ema oli luterlane.

Isa oli puhastverd osseet, sündinud Vladikavkasis, pärit hästi vanast ja rikkast suguvõsast, kelle juured on dokumentide ja isegi legendide kaudu jälgitavad XIV sajandini. Ametlikult oli isa islami usku. Kuid tema islami usk ei olnud enam nii konservatiivne kui tema isal — siis minu vanaisal. Mäletan, vanaisa oli kord väga pahane, kui leidis oma poja köögist sealiha ja isegi alkoholi. Minu isa islami usk oli juba nii vabameelne, et lubas abielluda teisest rahvusest ristiusulise neiuga ja lasta end 1919. aastal Bakuu linna luteri usu kirikus isegi laulatada. Dogmaatilise muhameedlase puhul oleks see talitus mõeldamatu.

Ja mis usku oled nüüd ise?

Vanemad mind ei ristinud. Ei ühe ega teise usukombe kohaselt. Ma austan kõiki usutunnistusi ja olen meeeldi luteri usu lihtsal ja kainel jumalateenistusel, teinekord õigeusu pompoosel liturgial. Vaatan telest aastavahetuse puhul hea meelega roomakatoliku missat Peetri kirikus Roomas. Ma nagu ikka veel valin, millisesse usku astuda. Seni aga usun loodustjõu vägevusse, tema puhtusse ja ilusse. See on minu usk.

Sinu Mulgimaalt pärit ema viis elukäik siis Kaukaasiasse?

Minu emapoolne vanaisa Carl Seller sündis Sudistes, Aru talus. Ta oli seitsmest lapsest kuues ning teine poeglaps. Vanim poeg Jaan päris talu. Teised kaks poega pidid otsima endale ameti. Carl hakkas huvi tundma rätsepaameti vastu. Oppinud seda Viljandis ja Tallinnas, sõitis ta koos mu tulevase vanaemaga Helsingisse, lootes seal leida tööd ja leiba. Mõne aastaga veendus ta, et noorel rätsepal on selles linnas raske läbi lüüa — konkurents oli liialt suur. Helsingis sündis neil kaks tütart, vanem neist Fernanda ja siis Camilla, minu tulevane ema.

Carl Seller kolis perega Peterburi — ehk saab seal jalad alla. Sündis kolmas tütar Lydia. Kuid Peterburi oli siiski suur linn ja rätsepaid liiga palju. Siis sai Carl teada, et Kaukaasias on uued suured naftaleiukohad. Et rikkaid tekib seal nagu seeni pärast vihma. Perekond kolis Bakuusse. Carl Seller leidis endale rikka kompanjoni, kohe avati rätsepaateljee ja valmisriiete kauplus. Äri käis hästi. Peagi ehitati kahekorruline elumaja, mida ümberkaudsed elanikud praegugi veel meenutavad «Sellerite majana». Siin, Bakuus, käisid kolm öde koolis, kasvasid neidudeks. Siin sai minu ema tuttavaks minu tulevase isaga. Samas «Sellerite majas» sündisingi 1920. aastal ühel pühapäeval päeval. Ebausklik ma ei ole, aga mulle meeldib väga, et olen sündinud pühapäeval. Ikkagi õnnemärk.

Elbert on puhas osseedi nimi?

On küll. On olemas osseedi rahva lugulaul pealkirjaga «Laul Krimmi vägedest», kus juttu sellest, kuidas osseetide kaitsesalkade juht Elberduk Tuganov lõi tagasi Digooriasse tunginud Krimmi khaani väed. See pidi toimuma XVII sajandil.

Olen mitu korda matkanud ja mägedes, isegi jäälustikel kolanud. See on väga kaunis ja õnneks veel praegugi turismivoolust puutumata nurk lumiste mäetippude vahel. Eesti mägimatkajad ja alpinistid tunnevad kindlasti Uuseetia läänepoolset osa Digooria ja Uruhi jõe ülemjooksu. See ongi Tuganovite kodukant. Prantsuse Teaduste Akadeemia liige Georges Dumézil, kes on osseetide ajalugu põhjalikult uurinud, kirjutab («*Romans de Scuthie et d'alentour*», Paris, 1978): «... juba poolteist sajandit on teada, et sküüdid ei kadunud jäljetult: nende viimasteks järeltulijateks alaanide kaudu on kaukaaslased — osseetid. Osseedi keele mõlemad murded, nii irooni kui ka veidi arhailisem digoori on välja arenenud sküütide keelest, samuti nagu itaalia ja hispaania keel ladina keelest.» Väite kõige lihtsamaks tõendiks on fakt, et endiste sküütide maadel asuvate jõgede nimed on Doonau, Don, Dnepr, Dnestr — kõikidel algussilpideks don, mis sküütide keeles tähendas «vesi» ja «jõgi». Veel praegugi on Osseetias kõikide jõgede nimedel viimaseks silbiks — don. Ardon, Gizeldon, Karagaumdon, Tseidon, Haidon jne. Seda teavad matkajadki, kes Osseetias on olnud. Kuid mitte ühelgi naabril ei ole selliseid jõgede nimesid, ei Gruusias, ei tšetšeenidel, ei balkaaridel.

Elasid hiljem ja käisid koolis hoopis Saksamaal. Kuidas järsku sinna sattusid?

Carl Selleri äri käis hästi. Isegi nn Oktoobrirevolutsioon ei mõjutanud erilisel äritegevust, sest Aserbaidžaan astus Nõukogude Liidu koosseisu mõni aasta hiljem. Ent siis oli juba olemas iseseisev Eesti Vabariik ja esimesel võimalusel muretses Carl Seller kogu perele EV kodakondsuse ja elas Bakuus välismaalasesena.

Siiski, selle revolutsiooni vägivald ja terror mõjus, läbielatud hirmu tagajärjel sai noorim tütar närvivapustuse ning arstid soovitasid teda Bakuust ära saata. Lydia sõitis Eestisse ja astus 1921. aastal Tallinna Draamastuudiosse, lõpetas selle 1924. aastal koos kursusekaaslaste Salme Reegi, Leo Kalmeti, Vidrik Gutmaniga. Pärast sõitis Lydia Saksamaale ja sai näitlejana tööd Berliinis filmiühingus UFA.

Vanaisa Carl Seller suri 1924. aastal Bakuus mustade rōugete epideemia ajal. Samal aastal läksid lahku minu vanemad. Suurest perekonnast jäi järele kaks naist, kes iialgi ei olnud tööd teinud ega raha teeninud: vanaema ja ema. Ja siis ka mina.

Vanaema likvideeris kogu vara ning Eesti Vabariigi alamatena sõitsime kolmekesi Tallinna. See oli 1927. aastal. Kolme kuu pärast otsustati vanaema ja mind saata tädi Lydia juurde Berliini. Ema läks tervislikel põhjustel tagasi Bakuusse, lootes paari aasta pärast meile järele tulla. Ta jäi aga hiljaks. Varsti suleti piirid hermeetiliselt. Kes 1929. aastaks ära ei sõitnud, tunnistati N Liidu kodanikeks ega lubatud enam välja sõita.

Mina aga astusin Berliinis 1927. aasta sügisel algkooli ja 1931. aastal gümnaasiumi, mille lõpetasin 1939. aastal.

Elasid siis Hitleri võimuletuleku ajal Saksamaal.

Et endale veidi taskuraha teenida, toimetasin sõbraga ühe advokaadi kirjad Berliini linnas «käsi postiga» laiali. See oli advokaadile midugi poole odavam ja kiirem ka kui postiga. Sõitsime linnas jalgratastega ringi ja viisime niiviisi kirjad kohale. Ühel päeval ei pääsenud me edasi. Politsei oli ees ega lasknud kedagi Brandenburgi väravast läbi. Peitsime rattad maja õue ja püüdsime politseikordonitest jalgsi läbi pugeda. Saime kellegi käest teada, et tuleb mingi suur rongkäik. Poiste osavusega olime lõpuks teisel pool Brandenburgi väravat ja jäime ootama. Oli videvik, lõpuks rongkäik algaski. Väravast sammusid läbi SA ja SS kolonnid, haakristidega lippude orkestri, põlevate tšervikute ja kõige muuga, mis ühe vägeva rongkäigu juurde kuulub. Olime 12-aastased ja varemgi poliitilisi rongkäike näinud. Kuid see oli teistest erinev: rongkäigust võtsid osa ka politseiüksused. Politsei ja sõjavägi peavad olema neutraalsed! Nende kohus on tagada kord ja kaitsta parlamendi valitud valitsust! Miks nad siis ikkagi marsivad selles poliitilises rongkäigus? Jooksime kaasa. Ühes kohas aga ei lastud enam kedagi edasi, isegi meid, poisikesi mitte. Marssivad kolonnid suunasid käskluse peale pilgud paremale, majafassaadile, avatud akna poole, mille juures seisis ettesirutatud käega mees. See oli Adolf Hitler. Ohtul kodus sain teada, et Saksa-

maa president Hindenburg määras täna uueks, järjekordseks kantsleriks Hitleri. Nii see 1933. aastal algas.

Kuidas Saksamaal alanud poliitiline keeris sulle mõjus?

Olin Eesti Vabariigi alam, välismaalane, ja ei võtnud poliitilisest elust osa. Käisin spordiklubis ja peaaegu igal pärastlõunal spordiväljakul. Poolteist aastat enne Berliini olümpiamänge küsiti, kes poistest valdab võõrkeelt ja kes soovib tõlgina tulevatest mängudest osa võtta. Panin nime kirja inglise ja prantsuse keeles, igaks juhuks. Tulid täienduskursused, mis kestsid mängudeni. Algul registreerus umbes 700 poisist, lõpuks jäi söelale 150, mina nende hulgas. Nendest moodustati nn *Ehrendienst*, kelle ülesandeks oli aidata keeleliselt olümpiavõistlejaid ja saata neid ekskursioonidel linnas. Mis võib kuuteistkümnendaastasele poisile olla põnevam, kui olümpiamängude ajal koos maailmakuulsate sportlastega elada olümpiakülas, sportlastega sekkeldada, neid aidata. *Ehrendienst* allus ainult Rahvusvahelisele Olümpia-komiteele. Olümpiamängude lõppedes andis parun Pierre de Coubertin meile isiklikult kätte tänu diplomi ja mälestusmedali. See oli suursündmus minu elus.

Tennisid endale raha ja pidasid ennast ise ülal?

Käisin koolis ja mõned kuud müüsin õhtuti öölokaalis tubakasaadusi. Töölepingus oli minu ametiks *Zigarettenboy*. Üks sõber palus end asendada, tal seisis ees abituriumi eksam. Palk oli väike, kuid põhiline oli jootraha. Kui seda esimest korda sain, oli väga piinlik ja punastasin. Kui aga kahe nädala pärast mõni külaline mulle jootraha ei andnud — oleksin valmis olnud teda restoranist välja ajama. Nii kiiresti harjub inimene selle rämpse rahaga! Teenistus oli tõesti hea, nii hea, et otsustasin ühe sõbraga Pariisi 1937. aasta maailmanäitusele sõita. Minu esimesel sõidul Pariisi oli kõige suurem elamus midugi maailmanäitus ise. Eriti aga kaks paviljoni peafassaadidega vastamisi. Need olid Nõukogude Liidu paviljon Muhhina dünaamilise skulptuurigrupiga «Töeline ja kolhoositar», mis tehti just selleks maailmanäituseks, ning selle vastas Saksamaa paviljon, mille moodsa arhitektuuriga torni otsas Saksa kotkas, kõrvalepööratud peaga, kes nagu tahaks tema suunas pürgivale skulptuurile öelda: «Päh, kah mul kangelased!» Igal pool, kus ma ka liikusin, vaatasin ikka tagasi nende kahe paviljoni poole. Nii sümboolne oli nende vastasseis.

Filmi vastu ka tundsid huvi?

Raha olen endale teeninud veel kolmes *Trickfilmi* ateljees — kahes erettevõttes ja suures filmistuudios *Döring-Film Werke*. Nii et enne sõda sain täiesti tuttavaks selle ala saladustega.

Kui palju enne sõda Berliinis eestlasi oli?

Berliinis oli olemas Eesti Selts. Ei tea täpselt, kui suur eesti koloonia Berliinis oli, kuid vabariigi aastapäeva puhul kogunes saatkonna vastuvõtule umbes kuuskümmend Berliini eestlast, kui mitte rohkem. Minu vanaema ja tädi olid seltsis agarad. Jõuluõhtutel söödi verivorsti, lavastati näitemänge.

Meie praeguse välisministri Lennart Mere isa, kes oli Berliinis kaubandusesindaja, mäletan ma midugi ka, aga Lennartit ennast mitte. Meie, noored, ei suhelnud eriti vanemate inimestega ja sellepärast me ka teineteist ei kohanud. Lennart Meri on minust ikkagi üheksa aastat noorem.

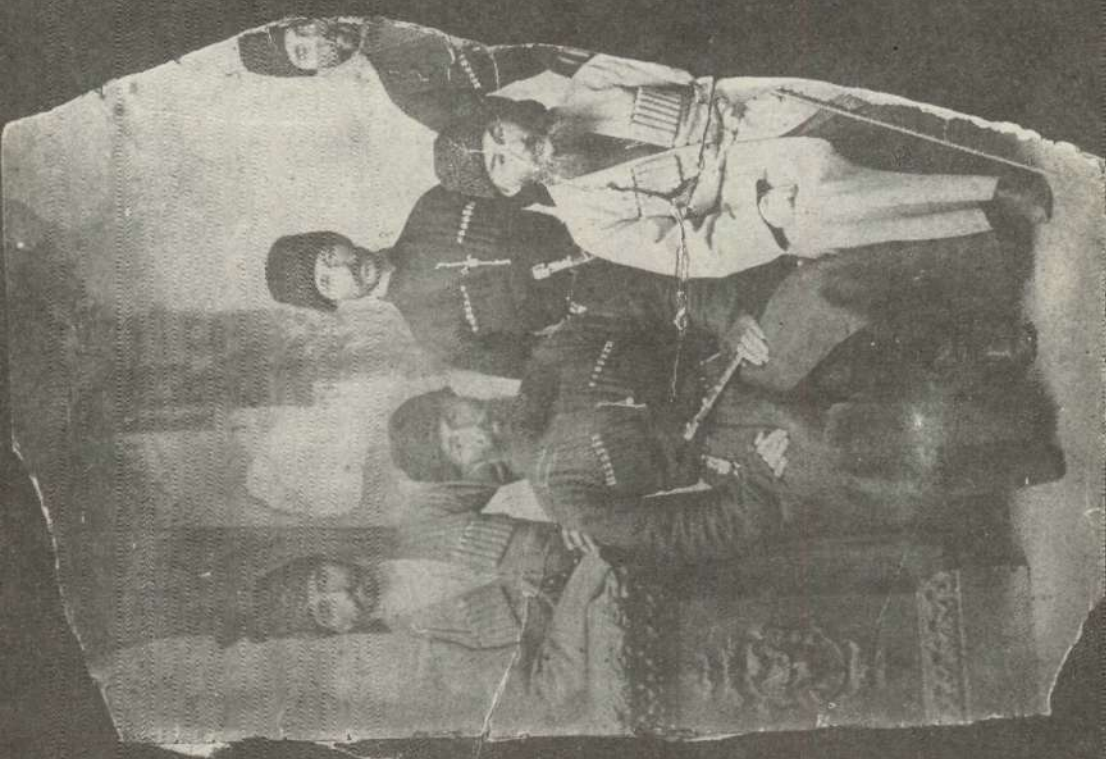
Gümnaasiumi ma lõpetasin 1939. aastal ja sõitsin siis Eestisse, Eesti sõjaväkke aega teenima, et siis, paari aasta pärast — lootsin, et üldine olukord maailmas laabub — Berliini tagasi tulla ja ülikooli astuda. Tahtsin saada arhitektiks.

Saksamaal mind keegi küll ei puudutanud, kuid olin näinud seda, mis seal toimub. Nägin, kuidas kadusid kuhugi minu klassikaaslased, nägin pealt juutide avalikku tagakiusamist. Mul oli häbi mööduda kollaseks värvitud pargipingist, millel kiri «ainult juutidele» ning samas kõrval rohelisest pingist kirjaga «ainult aarialastele».

Meid, koolilapsi, viidi Hitleri võimuletuleku järgmisel aastal linnarajooni 8 raekotta, kus arstid meie peakolbad pikuti ja laiuti ära mõõtsid, silmade

Tuganovite suguvõsa salajäädvõtetusel.

Kõik on ühepäevast ientud
Elbert Tuganovi vanaisa
Džanhol Tuganovi 100. sünnipäeval 1897. aastal. Pärast
Oktoobrirevolutsiooni varjati seda pilti hoolikalt. Uhe
perekonnaliikme kujutis loomide poolt tagaotsitaa ja
põgenenud vällismaale. Džanhol Tuganov suri 1914. aastal 116-aastia vanusel.



värvuse kindlaks tegid ja muidki märkusi raamatusse kandsid. Nende andmete alusel tehti kindlaks, kes millisesse rassi kuulub. Opetajad olid muidugi kaasas ja andsid arstidele lisaandmeid iga lapse päritolu kohta. Kuna oli teada, et tulin Berliini Eestist, siis oli varsti teada ka minu rass. Kuulusin idabalti rassi. Ja seda kõike tehti töömeeli, täie tõsidusega. Olin üheksateistkümneaastane ja tüdinenud Berliini kasarmukorrast. Pealegi oli õhus juba tunda «kõrbelõhna». 1. juulil 1939. aastal alustasin ajateenimist Tartu ratsariigemendis. Saksamaalt Eestisse jõudes sattusin nagu üksikule saarele kesk tormist ookeani, nagu paradiisi. Pärast poliitilist tingeltangelit, üldist rääkamist ja relvadega täristamist järsku mõnuse vaikus. Elu oli rahulik, olud täiesti normaalsed. Kuid see rahu ei kestnud kaua. Septembris 1940 ühendati Eesti sõjavägi Punaarmeelega. Alles hiljuti tegin abituuriumi koos *Hitlerjugendi* poistega, nüüd sai minust punaarmeelelane. Kontrast küll!

Kas oleksid näiteks 1942. aastal võinud arvata, et oled elus veel 1991. aastal?

Selle eest, et elasin üle sõja, peaksin tänulik olema vist ainult Hitlerile, sest Eesti korpuses oli juba teada, et olen selle kaprali ajal elanud Saksamaal. Mind ei lastud rindele, ei usaldatud.

Pärast sõda läks kõik rahulikult?

Mul ei olnud Tallinnas ühtegi lähedast sugulast. Pidin minema tööle, pidin end elatama. Ja siis tuli mul meelde, et olen enne sõda filmi alal töötanud. 1946. aasta jaanuaris läksin Tallinna Kinostuudiosse operaatori abiks ja olen selles asutuses töötanud ligi nelikümmend aastat. Teist töökohta ei ole mul olnud. Juhtus nii, et kuigi mul mingit eriharidust ei olnud, laabus minu töö iga aastaga paremini ja paremini, kuni 1967. aastal hakkasin iseseisvalt oma esimest nukufilmi lavastama.

Missugused omadused peaksid nukufilmi lavastajal olema?

Samasugused, nagu kõikide teiste filmiliikide lavastajatel. Ta peab loomulikult hästi tundma oma filmiala võimalusi.

Ja need oleksid?

Näiteks Heino Parsi filmis «Nael» hakkab nael elama. Mängu- või dokumentaalfilmis seda ei tee. Joonisfilmi vahenditega see ei mõju. Nagu öeldakse, paber kannatab palju ja joonistada võib kõike. Kui aga vaataja näeb ekraanil pesuehtsat ja naturaalselt metallist naela ning see hakkab tema silme all painduma, väänlema ja isegi inimlikke tundeid edasi

Berliini Eesti Selts 1931. a. Eesti näitlejatar Lydia Seller esimeses reas paremalt teine; paremalt neljas Elbert Tuganovi vanaema Katariina Seller.





Elbert Tuganov 1939. a Eesti Vabariigi sõjaväes Tartu ratsarügemendis.



XI olümpiamängudel Berliinis, sportlaste teenistuses. «Päevaleht» kirjutab 29. juulil 1936, «KUIDAS MEIE OLUMPIAMEHI VASTU VÕETI»: «Üks «meie poistest» kõneleb peale saksa, inglise ja vene keele ka eesti keelt. See eesti keelt kõneleja ongi eesti poiss, vähemalt riikondsuselt. Elbert Tuganov on ta nimi. Oma 16-ndest eluaastast on ta üle poole olnud Saksa-maal.»

andma, on efekt täielik. Ka Hardi Volmeri «Tööd ja tegemised» mõjub just nukufilmina. Nukkude suurusvahetuste muutumised, mida siin väga edukalt kasutatakse, on nukufilmi tehnikas huvitavamad kui mõne teise filmiliigi vahendite abil.

Olid enne «Peetrikese unenägu» stuudio kombineeritud võtete operaator?

Võtsin Konstantin Märskalt üle pealkirjade tegemise ja filmimise. Esimese Eesti mängufilmi «Kui saabub öhtu» jaoks korraldasin Odessas basseinvõtted näitamaks, kuidas kolmemastiline purjekas satub tormisel merel karidele. «Jahid merel» tarbeks aga ehitasime samasuguse basseini Pirta muuli juurde ja filmisime seal jahtide kihutamist tormisel merel. Basseinvõtted on keerukas, kuid see eest hästi huvitav töö. Filmitrikkide eest antakse muide Ameerikas igal aastal «Oscareid». Eesti mängufilmide maht ja selliste võtete tarvidus on väike. «Vallatutes kurvides» tehti kombineeritud võtete abil peaosas mängivale neiuks teisik ja ekraanil nägime kaksikuid.

Kas nukufilm on lastele või täiskasvanutele?

Mõlemale.

Kellele teed filme?

Alguses enda lastele, hiljem kogu maailmale.

Miks lapsed armastavad just animatsioonifilme?

Eks nad näe iseendid ekraanil.

Aga täpsemalt?

Iga laps on käes hoidnud nukku, oli see siis beebinukk või karumõmm. Elukooliealisele on nukud armsad, olgu see nukk tal käes või nähku ta nukku ekraanil. Ta vaatab hea meelega, kuidas nukk ekraanil end liigutab, elab. Mõttes mängib ta nukuga kaasa ning usub, et nukk ise käib ja oskab rääki-

dagi. Kui aga on vastav aine ja süžee, sobib nukufilm nii temale kui ka täiskasvanuile nagu sellesama Trnka kuulus «Käsi», mille teemaks inimene ja võim. Inimest, harilikku kodanikku, kehastab filminukk ja võimu — valges kindas elav käsi. Käsi terroriseerib lihtsat kodanikku, pottseppa, ajab teda taga, tulistab ja lõpuks ka matab. Käsi paneb «kätte» musta kinda, asetab surnud pottsepa kirstu ja süütab leina märgiks küünla. Tehniliselt laitmatult tehtud ja võimas.

Teravmeelsus, nali — ja nukufilm?

Arvan, et kõik režissöörid veenduvad selles, et nali on hädavajalik. Et mitte ainult lapsed, vaid ka täiskasvanud vajavad ja armastavad nalja. Ma ei mõtle labast nalja, kukkumise koomikat, vaid mõnusat, teravmeelset huumorit.

Kardan, et režissööril, kes nalja ei armasta ega oska nalja mõistagi, aga tahab ekraanile tuua ainult suurt kunsti, on turumajanduse tingimustes väga raske oma filme realiseerida. Aga praegusel ajal on see väga tähtis. Hea, lõbus, muigele sundiv film on tulevikus hea kaup.

Nukufilm ja kujutav kunst?

Nukufilm on kunstiga seotud palju enam kui mängufilm. See käib muidugi ka joonisfilmi kohta, milles idee võib olla teostatud ainult üheainsa pidevalt muutuva joonega, või vastupidi, terve kaader võib olla üle külvatud musttuhande detailiga. Nukufilmis võib ümarnukk tegutseda kolmemõõtmelises dekoratsioonis, ühele tasapinnale joonistatud taustal ja isegi naturaalse looduse foonil. Igall sellisel lahendusel on kunstniku töö määrav.

Kuidas suhtud dokumentaalvahenditega tehtud animatsiooni?

Olen ka ise proovinud. Filmis «Inspiratsioon» (1975) püüdsin kokku viia meie laulupeo visuaalse sündmuse kunstnik Valdur Ohaka poolt kaamera silma all loodava maaliga. Kuidas see eksperiment õnnestus, on teine küsimus, aga töö oli minule väga huvitav ja veendusin, et selline lahendus on põhimõtteliselt võimalik. Režissöör Heino Pars on animatsioonitehnikas filminud loodusliku seene kasvu ja lillede õidepühkemist. Need olid tõelised dokumentaalsed võtted, aga ühtlasi kunstilised kaadrid.

Improvisatsiooni ja ettevalmistuse vahetõrge animatsioonis?

Põhjalik ettevalmistus aitab hoida kokku raha ja kahandada loomingulisi muresid. Ega ilmaaegu pole suurtes läänemaailma stuudiotetes ettevalmistuse aeg väga pikk ja põhjalik ja võtteperioodid võimalikult lühikesed. Külalapsel nad teavad seal hästi, kuidas raha kokku hoida. Aga improviseerimine peab olema isegi ränkaskes filmitootmises.

Kui diksiländorkester mängib, võib trompetisolist improviseerida, ta ei pruugi seda või teist löiku mängida rangelt nootide järgi, ta võib mängu panna oma fantaasia, musikaalsuse, mänguuskuse. Kuid temale on seatud kindlad piirid: üldine meloodia, tempo ja pikkus.

Kui teen lavastajana filmi, on mul peaaegu samad tingimused nagu tolle trompetisolistil. Keegi ei nõua režiiisenaariumist üliiranget kinnipidamist. Nii, kuidas heaks arvan ja kuidas oskan materjali huvitavaks teha, nii ka teen. Muidugi on mul kindlad piirid: filmi kirjanduslik idee, üldmaksumus ja valmimise tähtpäev. Nii on igal meie loomerühma liikmel, üksikult võttes, võimalus improviseerida. Mida oskuslikumalt esinevad sel improviseerimisel operaator, kunstnik, nukujuht, helilooja ja helioperaator, seda parem on tulevane film.

Kuid ilma ettevalmistuseta ei saa improviseerida ei trompetisolist ega kineast.

Missugust laadi siis enda omaks pead?

Kogu oma elu on mind õpetatud olema iseenda eest väljas, olema ennem praktiline teoinimene kui filosoofiline juurdleja. Selleks viimaseks ei olnud mul võimalusi, ei olnud aegagi. Selletõttu «istusid» mulle rohkem käsikirjad, kus hoogne tegevus, kus sai ise rakendada teravmeelsust, huumorit. Andku mõned autorid mulle andeks, et ma ei teinud nende materjalist just sellist filmi, mida nemad endale ehk ette kujutasid. Režissöör ei ole mitte ainult autori idee filmilindile tõlkija, vaid ka tema on loominguline isiksus, kes tingimata soovib, et igast tema filmist saaks kunstiteos.

Üldiselt olen autorite, heliloojate, kunstnike ja kõikide kolleegidega päris hästi läbi saanud ja tahaksin kasutada võimalust neid kõiki südamest tänada mitmekümneaastase koostöö eest. Olen teadlik omaenda osast Eesti, N Liidu ja maailma animatsioonis ega pole ilmaski põdenud suurus-hullustust. Olen rahul sellega, et peale kuue ja poole aastast sõjaväes teenimist õnnestus leida töö, mis edaspidises elus toitis ja kattis mind ja mu perekonda ning millest ma sain rahulduse, nagu oleks see meeldiv hobi. Mida veel võis inimene tahta selles meeletus maailmas, milles meie elasime...

Kuidas näed iseenda vahekordi kunstiga, seestpoolt?

Kogu oma elu jooksul olen kahetsenud kahte asja — esiteks, et ma ei oska klaverit mängida, ja teiseks, et mul ei ole minimaalsetki kunstiharidust. Küll oleks tahtnud vastavalt meeleolule istuda klaveri taha ja valada hetke-seisu klahvidesse.

Praktilist kunstõpetust oleksin tahtnud saada ka selleks, et midagi viisandada või maalidagi. Olen küll teinud karikatuure ja nendega rahagi teeninud. Olen vaikselt ja salaja isegi maalinud ja tundnud alati ülimat naudingut, kui mõni joon või pintsli tõmme läks õigele kohale ja mind mingil moel rahuldas. Aga see kõik on ikkagi ainult «mingil moel». Oleksin tahtnud, et see oleks parem, et mul oleks rohkem oskust ja kindlust. Aga seda kahjuks ei ole.

Üldiselt olen alati olnud kunstilembene ning igal võimalusel külastanud kunstinäitusi nii siin kui välismaal.

Mul oli aeg, mil arutasin endamisi, kas olen tõesti juba muutunud nii vanaks, et olen ajast maha jäänud, et näitusi külastades tihti peale arusaamatult pead vangutan.

Kord aga oli mul päris tore kogemus, mida alati meelde tuletan, kui seisan jälle mingi dilemma ees. 1973. aastal olime ühe Moskva kolleegiga kahekesi Pariisis. Läksime Moodsa Kunsti Muuseumi. See kujutab endast tänapäeva kunstisuundade kogumikku, mis väljapaneku ajal domineerib.

Seal olid suured neljakandilised palgid üksteise otsa laotud, nagu oleks keegi alustanud maja ehitamist, kuid selle siis pooleli jätnud. Seal oli

Tallinna Kinostuudios 1952: kunstnik, operaator ja multiosakonna juhataja ühes isikus.

Elbert Tuganov veebruaris 1991.

T. Huigi foto



raadio- ja televisioonilampidest laotud mosaiik, puidust ja metallist konstruktsioonid. Varem ei oleks ma ilmiski selle peale tulnud, et seda võiks nimetada kunstiks. Ma kõndisin eksponaatide keskel ega vangutanud pead, sest Pariisi ühe esinduslikuma muuseumi maine ees oli mu aukartus suur.

Edasi liikudes sattusime suurde ruumi, mis kujutas ühtainukest kunstiteost, ruumi mõõtmed võisid olla 10×10 meetrit. Lagi, seinad ja põrand olid üleni mustad. Põrandale oli maalitud 10 cm laiune ja umbes 7 meetrise läbimõõduga valge ringjoon. Jäme ringjoone ette seisma. Üle joone ei tihanud keegi astuda. Ringi sisepind oli täiesti tühi. Täpselt meie vastas, vastasseina ja ringjoone vahel seisis mustas rõivas elusuurune meesterahvasnukk, kes ettesirutatud poosis vaatas teraselt meile otsa. Paremalt pool, ühes ringveerandis oli samasugune elusuurune nukk, kes toetus parema põlvega maha ja vaatas meile samuti pingsalt otse silma. Ning vasakul, ringi vases veerandis, toetudes vasaku põlvega põrandale, vaatas samuti üks mees meile teraselt otsa. Oli tunne, nagu oleksime neid kolme kuju millegagi häirinud, et nad nii etteheitvalt meid silmitsesid. Saali seina ääres oli veel pingirida, kus kahel toolil istusid inimekujud. Alul arvasin, et on saali valvurid, siis aga taipasin, et ka need on kujud, kes meid uudishimulikult silmitsevad. Seisin, vaatasin, ega osanud esialgu midagi öelda. Vastupidi, küsisin hämmeldunult: «On see tõesti kunst?» Minu kolleeg, kel on kõrgem kunstiharidus küsis vastu: «Tundsid sa mingit šokki?» Vastasin: «Jah, tundsin küll.» — «Tähendab, see on kunst!»

Olen varemgi kunstiteoseid vaadeldes šokitaolist elamust tundnud. Mõnikord oli see tunne väga meeldiv, teinekord lihtsalt imestus, nagu selles mustas toas. Vahel olen tundnud ka omapoolset negatiivset suhtumist, isegi vastikust. Nüüd kogesin, et ükskõik millist šokki teos sünnitab, on ta juba sellepärast kunstiteos, et ta üldse inimese hinges suudab mingit tunnet esile kutsuda.

Näitusel oli muidugi ka palju muud. Nii oli seal ka üks avatud uksega külmkapp, nagu ta meil igas korteris on. Selles olid igasugused liuad ja purgid, nagu külmkapis ikka. Aga erinevus normaalselt elust oli just see, mis neil liudadel, neis purkides oli. Ühel taldrikul näiteks oli ärälõigatud inimese kõrv, teisel jälle ärälõigatud naise rind. Verigi veel nirises taldriku ääre poole. Kõik need kehaosad olid väga naturaalselt tehtud. Imelik tunne tuli neid vaadates. Ühes kolmeliitrisel purgis olid meeste suguosad, nagu oleksid need marineeritud, jene.

Minu kaaslane ei kannatanud välja ja purskas: «Mis jama see siin on?» Küsisin temalt: «Kas sa mingit šokki tundsid?» Ta vaatas mulle otsa ega vastanud midagi.

Paar päeva hiljem paluti meid ringhäälingusse vestlema filmialastest probleemidest. Seda viis läbi üks väga sümpaatne ja kõrge intellektiga vanem daam. Pärast vestluse lõppu esitas minu reisikaaslane temale küsimuse: kuidas on võimalik, et selline riiklik muuseum nagu Pariisi Moodsa Kunsti Muuseum eksponeerib niisuguseid teoseid? Daam vastas, et see muuseum peab kajastama prantsuse kunsti hetkeseisu nii, nagu ta on. Muuseumi põhieesmärgi kohaselt ei tohi eelarvamused põhjustada uute suundade varjamist.

Sellest Pariisi sõidust alates vaatan kunstile veidi avarama pilguga, mind on raskem üllatada. Saan aru, et iga kunstnik tahab luua uut, seniolematut ja temal on selleks täielik õigus. Küll aeg otsustab, mis nendest katsetest või eksponaatidest jääb, mis kaob ajauttu, mis edaspidi annab täiesti uues kvaliteedis midagi enneolematut.

Sinu-suhe poliitikaga?

Ma ei ole ilmiski mingisugusse parteisse kuulunud, ei fašistlikusse, ei kommunistlikusse ega mingisse muusse parteisse. Oleks mulle meeldinud fašistlik partei, oleksin võinud jääda Saksamaale, võtta endale Saksa riigi kodakondsus ja astuda fašistlikusse parteisse. Oma lahkumisega Saksamaalt kohe pärast gümnaasiumi lõpetamist otsustasin katkestada suhted sellele totaalise riigiga ja tema parteiga.

Kommunistlikusse parteisse ei tahtnud ma astuda sellepärast, et algusest peale, alates 1939 toimunud Poola riigi jagamisest koos Saksamaaga ja 1940 toimunud nn revolutsioonist Eestis, ei osanud ma kokku viia kommunistliku partei sõnu tema tegudega.

Varsti pärast sõja lõppu sain teada, et mõlemad minu vanemad istuvad vangilaagris süüdistatuna spionaažis, sest nelend oli kirjavahetus Saksa-maaga, st minuga, nende pojaga. Isegi fašistid ei pannud kirjavahetuse eest kedagi vangi. Tädi Lydial oli samuti kirjavahetus Nõukogude Liiduga, st õega. Temal ei olnud mingeid pahandusi. Minu ema aga arreteeriti sõja esimestel päevadel ja ta istus kuni 1948. aastani. Pooled ema sugulastest küüditati Mulgimaalt Siberisse. Paljud minu Tallinna-tuttavad samuti.

Samal põhjusel arreteeriti ka minu isa juba 1937. aastal, ta vabanes alles 1956. Kui rehabiliteeriti, anti talle kahe kuu palk ja kahetoaline korter!

1982. aastal jäid turismirühmast maha ja see põhjustas tormi ajakirjanduses. Milles oli asi?

Mis puutub minu Hispaania-loosse, siis on selle kohta liigagi palju räägitud ja kogu lugu ületähtsustatud. Millal mainitakse mujal maailmas inimest, kes oma turismigrupist maha on jäänud? See on ju tema isiklik asi. Aga meil ei olnud inimestel oma arvamust ega isiklikku seisukohta. Ei tohtinud olla. Ning sellepärast, et teisi hirmutada, ilmuski üleliidulises «Sovetskaja Kulturas» terve joonealune. Kah mul tähtis üleliiduline sündmus.

Minu vastuse sellele laimuartiklile avaldas mõni aasta tagasi «Sirp ja Vasar». Pakkusin seda alguses «Radugale», et ka venekeelne lugeja minu seisukoha teada saaks, kuna mind rünnati n-õ üleliidulises lehes, kuid hr Veidemann lükkas loo tagasi, arvates, et ei ole mõtet pärast kaklust enam rusikatega vehkida. Võib-olla oli tal õigus. Sellepärast ütlen praegu minagi: ei ole mõtet pärast nii ammust kaklust enam rusikatega vehkida.

Aga mida arvan nõukogude ajakirjandusest — ei tohiks olla mingit kahtlust. Nii «Sovetskaja Kulturas» ilmunud artikli ajal kui ka tänapäeval võib nõukogude ajakirjandus karistamatult moonutada fakte, poriga üle kallata süütuid inimesi, — jättes mainimata sündmusi, mis temale vastu-karva. Oleksid meil ajakirjandusseadused nagu demokraatlikes riikides, oleks «Sovetskaja Kulturas» pidanud mulle tasuma vähemalt miljon rubla laimu tõttu tekitatud kahju eest. Sellepärast ei saagi Euroopa ajakirjandus karistamatult vassida ja inimesi paljasõnaliselt laimata.

Siiski, kui juba Hispaaniasse jäid, miks tagasi tulid?

Sellepärast, et see nõukogude suur poliitik, kellele mina kavatsesin ühe korraliku kõrvakiilu jagada, oli minust siiski kavalam — ta suri lihtsalt varem ära.

Täna, mil vestleme, on Osseetias elanikke «rahustanud» N armee tapetute mälestuspäev. Kas Osseetia võiks olla iseseisev?

Kui kääbusriigid San Marino ja Andorra võivad olla iseseisvad, miks ei võiks seda olla Osseetia. Ma ainult ei tea, on nad selleks valmis ja kas nad seda ka ise tahavad. Ei ole nii palju usaldusväärset infot praegusest olukorrast.

Küsitlenud JAAN RUUS

MIDAGI ITA EVERIST

TMK: Ita Everil on juubel. Meie harilikult juubeliartikleid ei avalda. Ainult 100-aastastest mõnikord. Häid näitlejaid on rohkem kui meil lehekülgi. Aga rääkige midagi Ita Everist.

L. T.: Järelikult tohin rääkida muljeid ja mälestusi, olen vaba kohustusest hinnata ja üldistada. Ega Ita Everit saagi veel üldistada, ta on liiga elav ja muutuv nähtus.



B. Brechti «Ema Courage» (lav I. Tammur), 1962. Tumm Katrin — Ita Ever.

Kõigi meenutajate kombel alustan endast. Oleme Itaga (passis on ta Ilse) õige varsti pärast sõda natuke aega ühes koolis käinud. See oli tollal Tallinna 4. keskkool, töötas Kevade tänaval Westholmi vanas majas. Mäletan Itat kooli üritustel ja aktustel deklameerimas. Järgmine kord saime kokku juba Moskvas. Tema oli jõudnud Moskva GITIS-e eesti stuudiosse, mina paar aastat hiljem teatrilooteaduskonda. Elasime sel ajal kõik Trifonovka barakkides. Täpsemalt hakkasid teda mäletama tantsutundidest ja proovidelt. Käisin vabadel hetkedel ikka eesti stuudio proove vaatamas. Tegin ka stuudio tantsutundides kaasa. Just Itaga seoses on sellest ajast mees üks isiklikum episood, oleme sellest hiljemgi temaga rääkinud. Tantsutundides käis üks

16 kummaline vene kunstnik, istus ja

joonistas. Mõne aja möödudes ta teatas, et on nüüd välja valinud kaks eesti tüpaaži, keda tahab eraldi portreerida. Ja need olime meie Ita Everiga. Öieti ajas see valik meid kaunistest naerma. Küllap oli moskvalastel olemas mingi eesti või põhjamaine stereotüüp, mina vist käisingi selle alla: suhteliselt pikk ja heledate juustega. Aga Ita mõjus lõunamaisemalt, pealegi oli tal jumalikult ilus kastanpunane juuksepehmed. Leidsime siis, et ju vist ühendavaks tunnuseks sai mõlema suurepoolne nina ja, meie endi meelest, mitte just väga eestipärane näoplaan. Ühendas ka hilisem südamevalu, mida pärast teineteisele pihtisime, sest alguses me ikka käisime (vaheldumisi) kunstnikule poseerimas, aga aega oli vähe, ta elas teises linnaääres, ja nii olime mõlemad lõpuks selle käimise poo-

leli jätanud. Pealegi tundus too kunstnik meile väheandeka hädavaresena. Alles palju hiljem taipasime, et oma noorusliku mõtlematusega võisime ülekohtused olla, sest see veidravõitu joonistaja võis olla ka mõni ametlikult poolt tagakiusatud kunstnik (oli 1950-ndate algus). Nii et vähemalt üks ühine patt on meil Itaga hingel.

Eesti stuudiot jälgides hakkasin aru saama, et mingis mõttes vati sees kasvatatud üliõpilane ja see, mis temast teatris saada võib, on täiesti erinevad asjad.

Stuudioga tehti kõvasti tööd, mille sarnast pole eesti teatrikoolis vist tehtudki. Päris heas mõttes ehtne MHAT-i kool, sest Sudakov, kes nende kursust juhendas, oli Stanislavski otsene õpilane ja kaastöötaja. Ega hiljem vist mitte keegi püüdnudki enam igauhest maksimumi välja võtta, midagi teha. Diplomilavastused olid neil hästi terviklikud. Sealjuures õppis stuudios ka inimesi, kes vist polekski pidanud tingimata näitlejad olema; aga kasu tuli neist eesti kultuurile enamasti ikka. Ainult et tavalises teatriõhkkonnas, kus keegi nendega eraldi ei tegelnud, langes osa inimesi lihtsalt ära.

Ita ei olnud õppimise ajal, vähemalt minu meelest, stuudio täht, aga ta oli üks neist, keda hakati märkama. Põhietteheide talle oli kitsas nõrk hää, tekst ei jõua kohale, kõlavärve pole. Stuudio ajal ta häälega päris hakka-ma ei saanudki, veel diplomietenduste ajal oli hää tema nõrk koht. Ta praegused hääleregistrid, hääle kandvus ja omapära — seda kõike peab ta olema ise teinud. Sarnasus Liina Reimani juhtumiga? Väga palju määrab, peale ande, ikka see, kas jätkub tahet ja trotsi tõestada, et ma suudan . . .

Everi põhiroll stuudio lõpuetendustes — Suzanne Beaumarchais' «Figaro pulmas» (1953) — pääses maksvusele ehk ka välimuse ja isikliku sarmi abiga. Ta liikus hästi, oli kena ja võluv. Kindlust, et just tema on see, kes kindlasti kaugele jõuab, siis küll veel polnud. Võis olla ka seda tüüpi näitleja, kes natuke aega noore kena daamina sobivates rollides särab ja siis vaikselt ära kaob.

Pärast lõpetamist topiti kõik stuudio-lased Draamateatrisse ja paratamatult hakkasid nad sealt ükshaaval ära liikuma. Ita oli üks neist, kes Draamateatrisse pidama jäi, järk-järgult tõusma hakkas ja ennast lahti mängis. Varasematest rollidest mäletan näiteks Tüdrukut Rohelises «Peer Gyntist» (1962). Aga ikka veel oli ta «ampluaaks» noor

ja kena inimene, kes sobis peaaegu igale poole, kuhu teda pandi.

Tasapisi tulid suuremad osad. Läbi-murderolliks, vähemalt minu arvates, oli Tumm Kattrin «Ema Courage'is» (1962). Oli see veel kuidagi seotud sellega, et polnud vaja häält kasutada?! Ei tea. Nähtavasti mõjus hoopis mingi sisemise intensiivsusega, mis pani teda pinevalt jälgima.

Üsna ootamatult mõjus aga äkki roll farslikus komöödias «Kallimast kallim» (1967), mil tekkis mulje, et Ital on kindlasti koomilist soont. Välimus ja lava-olemus tüürisid pigem teda kasutama ikka noorte võluvate naiste ja tütarlaste rollides, konkreetsemaid karakterioma-dusi oli harva avastatud.

Kardan, et isegi «Virus lauliku ja Koidula» puhul (1969) võisid määravaks saada mitte ainult näitlejavõimed, vaid ka hõlpsasti saavutatav väline sarnasus Koidulaga. See lavastus oli siiski vajalik kultuurilooline dokument, pieteediga tehtud. Seejärel tuli äkki paar kõva läbi-murret. Sai eriti selgeks ka, et Ita Ever vajab väga lavastajat, ja et seda päris oma lavastajat tal seniajani vist polnud. Näitlemistehnilised raskused olid juba varem ületatud, aga tõeline tunnustus tuli vahest pärast 1970. aastat, kui toimus nn Draamateatri revolutsioon. Pan-

L. Andrejevi «Inimese elu» (A.-E. Kerge), 1980.
Inimese sugulane — Ita Ever.

H. Saarne fotod





*V. Sukšini «Energilised inimesed» (lav E. Baskin),
1975. Veera — Ita Ever. K. Suure foto*

*K. Saja «Pühajärv» (lav G. Kromanov), 1971.
Izolda — Ita Ever, Pranas Dundzilas — Robert
Gutman.
G. Vaidla foto*





A. Tšehhovi «Kolm öde» (lav A. Sapiro),
1973. Maša — Ita Ever, Kulögin — Ants Eskola.
G. Vaidla foto

Eesti Telefilmi «Enn Vetemaa lugu teemal «Püha
Susanna ehk Meistrite kool»» võtetel Saaremaal:
Tiit Lilleorg ja Ita Ever.

K. Orro foto



so kutsus kohe algul Maria Knebeli «Ivanovit» lavastama, et taastada ansamblimängu ja psühholoogilise töö oskusi. Ita mängis «Ivanovis» Sarrat. Ital on mõnikord kalduvusi melodramaatilisusse, mida Knebel muidugi ei tunnustanud. Aga Ita hakkas saavutama sisetust vabadust, mis võis teda kõvasti aidata. Ta hakkas lähenema sellele, mis praegu ongi ta põhijõud: ta julgeb laval kõike teha. Kui näitleja julgeb kas või «üle visata», siis on lavastajal, mida kärpida või öelda, et siia see ei sobi. Varem oli Ita siiski olnud kinnisevõitu.

Teine sama hooaja vapustav, ommoodi võtmetükk oli G. Kromanovi lavastatud K. Saja «Pühajärv». Siin langes palju asju kokku: esimest korda tuli noore leedu autori südamevalu kaudu välja meie ühine valus teema — looduse ja inimese saastamine. See oli siis väga mõtlemapanev tükk. Ita Ever mängis täiesti marginaalset (nagu nüüd on moes öelda) rolli, Izoldat — üht hullu, kes samal ajal oli kummaliselt tark ja põnev. Ja seal järsku (ma usun, et Kromanov oli üks neid inimesi, kes oskas näitlejat väga hästi aidata) läks Ever



Ita Ever, Salme Reek ja Viive Ernesaks Saaremaal filmivõtetel.

K. Rannu foto

täiesti lahti. Izolda rolli tehes avanes see joon, mida ta hiljemgi on kasutanud: noor ilus näitlejanna julgeb laval olla absoluutselt inetu, naljakas, igasugune! Ja pakub lõpmatuseni välja igasuguseid lahendusi, vahendeid, nii et ainult vali. Izolda on üks tipprolle. Ta oli nii räpakas ja hull ja kurb, kummaline ja inimlik. Temas avanes palju tasandeid, traagiline kaasa arvatud. Itast oli saanud see Ita Ever, kelle iga uut rolli oodati.

Siis tuli üks suhteliselt väike, senistele vastupidine ja isegi natuke ootamatu osa — «Inimese ja inimese» Maret. Kuigi ta oli Tammsaare-lavastustesse varemgi sattunud, aga mitte eriti meelde jäävalt. Teksti oli Maretil väga vähe. Panso taotles selles lavastuses polüfoonilisust. Et kõik oleksid peaaegu kogu aeg kohal, mingil lavaplaanil olemas. Ital oli sellist perenaiselikku, nagu märkamatut, aga atmosfääri jaoks olulist tegevust — asjalikku üle lava minemist, teiste tähele panemist, lahke, pisut ka hindava pilguga vaatamist. Ja see oli jälle üks uus, isegi üllatav värv, mis hiljem hakkas eriti mõjuvalt mängima «Pilvede värvides». Selle ajani mina poleks öieti osanud arvata, et Ita võiks mängida ka n-ö puhast, endassetõmbu-

nud eesti talutüüpi. Temperamendilt ja naturiilt olid temas ju valdama hakanud lahtisemad, eredamad jooned. Ometi ta sobis sinna ja pidas välja Mikiveri valitud, sissepoole pööratud laadi. Temas oli väga ehtne murelik hoolikus ja vaikne tähelepanelikkus. Teadsin juba Italt oodata eriti võluvut daami või siis ka groteskselt karakterset rolli. Aga talumemme... (Ikka veel see pealiskaudne arusaamine eestipärasusest, millest juba alguses rääkisin!) Nojah, eks väga tähtis on seegi, milliste lavastajatega ta oma tipprolle teinud on...

Väga kaua püsis laval 1970-ndate alguses tehtud Bahri «Mees, naine ja kontsert», milles Ita (Panso abiga) tõestas, et ta võib anda rolli pooltoonide, väga peene huumori ja peente värvidega. Tema Marie oli tõesti tark, peen naine, ja selle osa puhul ilmnese omadus, mis eesti näitlejal sageli puudu on — eriline «kerge hingamine». Rollis oli ka nukralt-mõtlikke nüansse, aga puudus raskuse vaim. Ja säilis särav koomika. Telesalvestus, mida nüüdki näidatakse, on kahjuks juba pisut paksemate värvidega ja lihtsus-tatum, võluv ikkagi. Traadi-Panso tensesuurihaardesse sattunud «Tantsus auru- katla ümber» (1972), mängis Ever Miilit. Ta pani julgelt oma grotesksed värvid mängu, ehmatas alguses Pansogi ära. Aga ta õigustas seda sisemiselt, ja Miili oli samas väga inimlikult usutav! Kuna-



J. Ardeni «Seersant Musgrave'i tants» (lav M. Mikiveri), 1974. Mrs. Hitchcock — Ita Ever, Reamees Sparky — Juhan Viiding.

G. Vaidla foto

gisele Izolda laadile oli lisandunud võimsat tragikoomikat. Seal ilmnes veel üks Ita Everi omadus, mida eesti inimesele oleks praegu jälle eriti vaja: tema elujaatav vitaalsus. Trotslik vastuhakkamine kõigele, mis inimest elus muserdab.

Kaua püsis laval ka 1973. aasta «Kolm öde». Itaga oli A. Sapirol lavastajana ka keerukusi, ehkki ta oli veendunud, et Ita Maša rolli sobib. Sapiro probleemid seostusid paigutise ülerõhutamise, ülemängimise, ka melodramaatilisusega. Aga Ita pani end veenvalt maksma, kui lavastus välja tuli. Ita sisemine jõulisus nii tühimuses kui armumises, nii iroonias kui lõpliku jumalagajātu meeleheitel ei unune.

Oli saabunud aeg, mil Ita oskas mängida peaaegu igasugustes lavastustes. «Seersant Musgrave'i tantsus» (1979) oli ta huvitav. Pisut ebamäärasem Mikiveri «Hamleti» Gertrudina (1978). Järgnesid «Saateviga» (1979), «Elava laiba» Anna Pavlovna (1980). Esiialgu värskena tuli n-ö meelelahutuslik teema, näiteks «Lessed» (1981). Aga üle kaalus ikka see rollide roll — Ema «Pilvede värvides». Oli 1983. aasta ja veel pikka aega käis «Pilvedega» kaasas küsimus — kas ikka tohib? Tulemusena: üks kõige pikemalt kestnud ja mõjunud lavastusi. Kuivõrd suur on Ita võime ja soov end lahti, end uueks mängida! Kuidas ta oskas 22 rahva valu endasse koondada ja ülimalt

lakoornilisusega väljendada. Ita Ever on tõestanud, et tal on tegelikult olemas peaaegu kõik vahendid, mida näitleja vajab: peenus ja robustus, erksa psühholoogilise eritlemise oskus, aga ka grotesk ja väline teatraalsus. Ka kodanikutunne ja mingi oma sõnum. Kuigi Ita on see läbi-lõhki näitlejatüüp, kes ei pea tingimata mingit oma sõnumit saali mängima. Pigem ikka mängib kuju ja kuju kaudu tuleb sõnum. Aga «Pilvede värvides» oli küll see isiklik sõnum ka kõvasti kaasas. Ita pidas lavastuse kinnise stiili hirmus hästi lõpuni vastu ja see üks karjatus, plahvatus, mõjus siis tõesti.

Pärast sedagi on Everil olnud mitmeid huvitavaid rolle, olgu siis «Armastuses ja surmas» (1980) või «Reameestes» (1985), «Palkonis» (1988), «Minekus» (1988) või «Teekonnas Mekasse» (1989). Aga süveneb olukord, et lavalt vajame aasta-aastalt üha rohkem lusti ja nalja. Küllap üldine armastus Ita Everi vastu ongi praegu tingitud just niisugustest koomilistest (ka tragikoomilistest) rollidest, mida tal viimasel ajal on tulnud mängida. Loomulikult valdab ta seda žanrit hästi ja hea meelelahutus on teatris tähtis asi. Kui aga nüüd puht näitleja perspektiivi seisukohast vaada-



N. Simoni «Piparkoogileedi» (lav G. Kilgas), 1990.
Jimmy Perry — Jüri Krjukoo, Evy Meara — Ita
Ever.

P. Lauritsa foto

ta, siis mingi oht on siin siiski tekkinud. Ita Everil vahepeal lihtsalt ei olnud tööd ja seejärel hakati ekspluateerima peamiselt vaid üht tema poolustest. Ma ei usu, et see teda rikuks, selleks on ta liiga hea ja kogunud näitleja. Aga näiteks miss Marple'i teleseriaal, mis tänu Ita isiklikule võlule üldse koos püsib, võiks ka oma staarile (ning publikule) hoopis rohkem anda.

Ma ei tea, kes ja kui palju Eesti teatris üldse näitleja peale mõtleb. Kõik kinnitavad, et ega nad taha sugugi ainult meelelahutust teha, aga aeg ja publik vajavad... Ometi on täiesti olemas ka need näidendid, mis pole pelk meelelahutus ja ometi tõmbavad publikut! Neid on nii eesti kui ka maailmadramaturgias. Needsamad üldinimlikud väärtused, seesama elurõõm, nalja abil elule vastupanemine — see kõik on olemas ju ka kõrgklassi dramaturgias. Ever on peaaegu ainsana oma stuudiokaaslastest valdavalt Draamateatrile truuks jäänud, ta pole isegi kõrvalt mõnes teises teatris rolli tegemas käinud. Kas pole teater

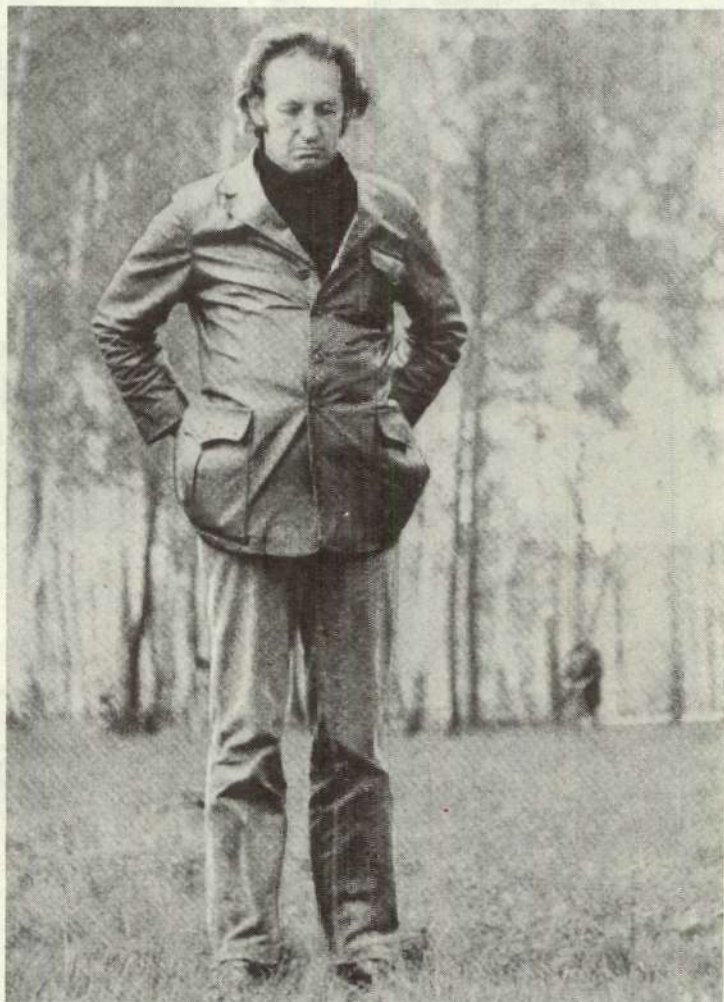
talle siiski midagi võlgu? Eriti viimasel ajal on selles teatris kocs olnud palju erinevaid teatreid ja truppe. Milline neist on Ita Everi trupp? Ta pole rangelt akadeemiline näitleja, oma näitlejakogemuse, -oskuste ja -vahenditega võib ta kaasa minna küllalt erinevate laadidega. Aga vaadake, mida siis on Everil ja üldse meie esinäitlejatel (ka hiljuti lahkunuil) olnud viimaste aegade jooksul mängida? Everi pärast tuleb rahvas teatrisse. Julgegu siis me rahvus-teater talle ta kõrgajal ka tipprolle anda! Eesti klassikast, maailmaklassikast!

Ta peaks praegu mängima kõrgklassikat antiigist, Shakespeare'ist, Schillerist alates. Aga miks mitte Niskamäe vanaperenaist, kui «rahvalikumalt» mõelda? Ta võib praegu mängida praktiliselt kõike, peale noorukeste naaivitaride. Aga juba pikemat aega kommenteeritakse tema mängu nii: Ever esines jälle tuntud headuses. Viimane aeg taas avastada mõni ta ande unustatud tahk, et võiks öelda: Ever mängis senitundmatus headuses! Näitleja ja publik on selle ära teeninud.

mõttevaramu

ANDRZEJ WAJDA

KINO, MINU KUTSUMUS



Andrzej Wajda.

1986. AASTAL ILMUS PRANTSUSMAAL ANDRZEJ WAJDA RAAMAT «UN CINEMA NOMME DESIR» (ORIGINAALPEALKIRI «KINO, MOJE PRZEZNACZENIE» — «KINO, MINU KUTSUMUS»), OLI MITU PÕHJUST, MIKS KUULSA POOLA REŽISSÕURI RAAMATUKE EI SAANUD ILMUDA SOTSIALISTLIKUL KODUMAAL. OMA OSA MÄNGISID KA POLIITILIST TSENSUURI JA VÕIMUDE OMAKASUPÜÜDLIKKU METSEENLUST TERAVALT KRITISEERIVAD PEATÜKID. JÄRGNEV VALIK (MOODUSTAB UMBES VEERANDI TEOSEST) SIISKI NEID PEATÜKKE EI SISALDA — ON JU NÜÜD MEILGI NENDEL TEEMADEL PIISAVALT SÕNA VÕETUD.

RAAMATU ESIMESES PEATÜKIS KÜSIB ANDRZEJ WAJDA: «KELLE JAOKS ON SEE RAAMAT KIRJUTATUD?» NING VASTAB SAMAS: «KIRJUTASIN SELLE ENDA JAOKS. KAHEKÜMNE NELJA- AASTASELT HÜLGASIN MAALIÕPINGUD KUNSTIAKADEEMIAS, ET HAKATA ÕPPIMA FILMIKUNSTI. TANA, PÄRAST KOLMEKÜMMEND AASTAT TÕUD, OTSUSTASIN SELLELE PIIRITULT NAIIVSELE NOORMEHELE, KES MA OLIN 1949. AASTAL, RÄAKIDA SEDA KÕIKE, MIDA MA OLEN AASTATE JOOKSUL ÕPPINUD, MÕELNUD JA MÕISTNUD. SEEPÄRAST EI KIRJUTA MA TEISTE KOGEVUSTEST, KIRJELDAN VAID SEDA, MIDA MA FILME, TEATRI- JA TELELAVASTUSI TEHES OLEN ENDALE TEADVUSTANUD.»

ANDRZEJ WAJDA
SENATOR
REPUBLICZNY POLSKIEJ

Leauwuy Panie! Otrzymalem list Pana i naturalnie wyrazam zrodny na druk mojej ksiazki "Bustyrka z catoja" we frag- mentach, wybranych przez Pana w czasopiśmie: "Teater, Muzyka, Kino." Bode ogromnie serdecznie jacyda Siz Panu w polskojazy wydat rolniwo catoic!

z wyrazami przyjami
Andrzej Wajda

30.9.1990. Warszawa.

Andrzej Wajda kiri Hendrik Lindepuule

Andrzej Wajda nõustub oma raamatukathendite avaldamisega ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» ja loodab tulevikus raamatu tervikilmumisele.

KUS PEITUB TEEMA?

Mitmekuine töö stsenaariumiga ähmastab konflikti, mida te ekraanil tegelaste kaudu näidata tahate, tõelisi kontuure. Kuidas siis hoida end pidevalt värskena loo suhtes, mis istub teil mälus? Lihtsalt — kaotades mälu, unustades!

Teatris «Hamletiga» töötades veendusin, et kõige raskem on laval edasi anda tegevust, see tähendab sündmuste arengut — Hamleti esimesest kohtumisest ema ja kuningaga kuni Fortinbrase sekkumiseni näidendi lõpus. Sest kõik oleks võinud minna ju hoopis teisiti:

- 1) kui Hamlet oleks aktsepteerinud onu-kuningat
- 2) kui ta ei oleks uskunud Isa Vaimu
- 3) kui ta ei oleks langenud Ophelia võlu ohvriks
- 4) kui ta oleks tapnud kuninga palvetamise ajal
- 5) kui ta ei oleks juhuslikult tapnud Poloniust, arvates, et see on kuningas

— ja palju teisi «kuisid», ent hoolimata kapriisest meelevaldsusest (aga võib-olla tänu sellele) on raske eitada selle näidendi raudset loogikat, mis viib Taani printsi surmani.

Meie elu oleks hale, kui me teaksime selle lõppu. Lavastaksime iga oma sammu, iga sõna, et need sobiksid meie surmaga; see oleks midagi talumatut. Sama lugu on Hamletiga. Mis siis sellest, et isegi harimatu vaataja teab, milline saatus Hamletit ootab. Tegelikult huvitab vaatajat kõik see, mida too «vaene noormees» laval teeb, et päästa elu, et võita.

Seepärast on parimaks meetodiks, mis mul õnnestus välja töötada, pidev ümberjutustamine, oma sõnadega rääkimine sellest, mida ma lavastan. Lühendan, vajaduse korral libisen üle detailidest, tõstan rõhkusid ümber. Nähes kuulaja tühimust, võtan appi efektid, toon sisse üllatusi ja ootamatusi, avan igas stseenis selle peamise teema, selle sisu. Loomulikult peab selline ümberjutustamine alati tulema peast: see, mida mälu meelde ei jäta, ei ole nii tähtis ning sellest võib stsenaariumis mööda minna.

Stsenarist peab oskama oma ideed väljendada mõne lausega. Vaadake, kuidas Aristoteles oma «Poetikas» jutustab lühidalt ümber «Odüsseia», Homerose neljateistkümnest laulust koosneva poemi: «Keegi on palju aastaid olnud kodunt ära, Poseidon on tal jälil ja tema on üksi, ja pealegi on tal kodus asjad nii, et (ta naise) kosilased raiskavad ta varandust ja kavatsevad halba poja vastu, ta ise aga, kannatanud mitmeid torme, naaseb, laseb mõnel enda ära tunda, ründab ja pääseb, vaenlased aga hävitab.»¹ Kas selles ümberjutustuses on midagi vahele jäänud?

Igale teemale võib läheneda mitmest küljest, iga kord seda erinevalt valgustades. Pöördume hetkeks tagasi «Hamleti» juurde. Seda lugu tunti, seda oli kirjeldatud juba enne Shakespeare'i. «Hamleti» originaalsus ei põhine niisiis mitte faabulal endal, vaid Hamleti varustamisel ideoloogiaga. Kerge on öelda: «Tapa!» Aga kui raske on seda teha, kui palju vaeva nõuab enda veenmine, et see on möödapääsmatu. Aga seda kõike ei olnud ammus «Hamletis», veel enam — süžee ei vajanudki seda.

Teine näide. Kui ma alustan jutustust kahest armastajast ja näitan neid esimeses stseenis koos voodis, on vaataja täiesti kindel, et ta on nende kaaslaseks filmi lõpuni, kui ei juhtu midagi tähtsat, mis neid lahutaks. Kuid siis on see «midagi» filmi teemaks. Milline oli meie hämmeldus Cannes'i festivalil 1960. aastal, kui Antonioni «Seiklust» vaadates mõistsime, et Mastroianni kaotas oma partneri ja lakkas tema vastu huvi tundmast. Ning me ei näe teda enam ekraanil! See šokeeris, vaimustas. Sel päeval vabanes kino veel ühest eelarvamusest. Aga «Seikluse» ülejäänud osa sündis ju tavalisest fabulaarsest materjalist ja film väljaspool seda ei erine teistest samateemalistest. Ainult äärmuseni viidud tulemus annab midagi uut.

[- -]

STSENAARIUMI LÖKSUD

Kõige ohtlikum on minu arvates stsenaarium-impresioon, mis kirjeldab mingit filmi, mida stsenarist «näeb» oma hinge silmadega. See on suures osas lõpetatud raamat, valmis teos, praktiliselt võiks seda filmida vaid stsenarist ise, sest see on kootud tema tunnete lõngast. Režissöörina jääb mulle siis vääramatu mulje, et autor nõuab minult midagi võimatut! Mina pole selles filmis veel olnud, ma ei saa võtta osa tööst sellise tekstiga. Kahjuks näeb just selline välja enamik amatööride kirjutatud stsenaariume.

Palun saage minust õigesti aru. Ma ei kutsu režissööre kõrvale heitma raskesti mõistetavaid ja keerulisi stsenaariume. Ma hoiatan vaid hermeetilis-

te asjade eest, mis on loodud tunnetest, mitte aga inimloomustest ja tegevusest, mis neid loomusi avab ja arendab.

Film ajalehe põhjal. Kohtukroonika, reportaaž parandusmajast. Keegi sooritas enesetapu. Mispärast? Kui huvitav see on! Juba küsimustes endis on tegevus, on kino. Jah, kuid . . . Olge seda laadi materjaliga ettevaatlikud. Pidage meeles, et reportaažist võtate tegevuse; kuid avastama, mida see tähendab, ehk mis saab teie filmi teemaks, peate ise. Seniajani on ületamatuks kirjandusdöövriks ajalehesõnumi põhjal tehtud «Madame Bovary». Lugege see romaan uuesti läbi. Flaubert pidi palju lisama nendele paarikümnele sõnale ajalehest. Tähtsusetus ajalehesõnumis nägi ta naise kõlbelse vabanemise teemat. Kuid sellel ei olnud ajalehesõnumi endaga enam mingit pistmist.

Paljud algajad stsenaaristid arvavad, et üksikasjalik ja täpne näitlejamängu kirjeldus kaitseb autorit režissööri omavoli eest. Pole midagi ekslikumat. Vaadake «Antigonet»! Sophokles ei pidanud jätma sulgudesse mingeid juhtnööre, sest kogu Antigone iseloom on kätketud dialoogi, ja tema suhe maailmaga — tegevusega. Seepärast ei saa ükski režissöör, olgu ta vana või noor, lollpea või genius, Antigonet ära rikkuda. Ja näitlejanna, hea või halb, ei saa täielikult varjutada tegelase olemust, keda ta kehastab.

Iga näitlejamängu kirjeldus toetub nendele näitlejatele, keda on näinud stsenaariumi autor. Ent pole midagi lenduvat ja moest sõltuvat kui näitleja ekspressioon. Lugege, kuidas liikus Eleonora Duse, kuidas mängisid Sarah Bernhardt või Stanislavski näitlejad. Lugesed neid eksalteeritud tundepurskeid tollasest epohhist, on raske endas äratada vaimustust nende kunsti vastu. Tõeline näitleja tungib teksti esitades Macbethi hinge ja ei aja teda segamini Henry IV ega Othelloga, ehkki Shakespeare'il pole mingeid märkusi selle kohta, kuidas mängida.

Lapsest saadik teadsin «Viimase õhtusöömaaja» reproduktsiooni vaadates, et Leonardo da Vinci maalil sellele saladusliku noaga käe, mis ei kuulu ühelegi laua taga istujaist. Kuid alles üsna hiljuti lugesin tähelepanelikult vastavat lõiku Evangeeliumist (Luuka 22, 21—23): «Aga vaata, mu äraandja käsi on minuga lauas!» Kas saab seda väljendada kaunimalt, jõulisemalt ja ehedamalt? Jeesus ei öelnud veel, kellele kuulub see käsi. See ainult «on minuga lauas». Kui selge ja lihtne! Ma arvan, et režissöörid, kes ekraniseerivad maailmakirjanduse klassikat, peaksid sellest loost innustust saama ja lugema oma autoreid samuti nagu Leonardo Evangeeliumi sõnu ja võib-olla siis ammutavad nad piisavalt sügavalt neid jootvast allikast.

DIALOOGI KUNST

[- -]

Filmidialoogid nõuavad kirjanikku, mitte ainult osavat dialoogi kirjutajat. Selliseid kirjanikke pole palju. Seepärast on režissööride hulgas levinud mitut liiki salapraktika. Kõige sagedamini, kui film on kirjandusteose ekraniseering, kirjutatakse dialoog romaanist maha. Need tavaliselt lugemiseks loodud tekstid ei kõla ekraanilt alati hästi. Režissöörid teevad need hiljem ümber või kirjutavad koos näitlejatega uuesti, lootuses, et nii annab neid paremini rääkimiseks sobitada. Teised proovivad improviseerida dialoogi võtteplatsil, andes näitlejaile vaid üldise suuna ja teema. Loomuliku kõneluse asemel, kus iga tegelane läheb oma eesmärgi poole, saame nii vaid lõputuid kordusi, mis muudavad dialoogi staatiliseks lobaks, joodiku jutu sarnaseks.

On tõsi, et kogenud näitlejad oskavad improviseerida monoloogi, millesse nad režissööri poolt antud teemal oskavad panna oma elu ja isiklikud kogemused. Nii on näiteks valminud üks «Kasesalu» stseenidest — Daniel 27

Olbrychski kõnelus tütreaga. Jarosław Iwaszkiewicz'i jutustuses oli vaid kirjeldus öisest jutuajamisest lapsega. Hiljemalt võtete keskepaigas teadis Olbrychski juba, keda ta mängib ja mida see tegelane taotleb. Monoloogi improviseerides aitas teda ka see, et laps ei olnud pühendatud stseeni sisse, seepärast ei saanud ta vastata ühelegi küsimusele. Kuid mul ei ole illusioone, nagu suudaks kas või kõige andekam ja leidlikum näitleja luua näiteks sellist dialoogi:

ÜLEKUULAJA: Kui vana sa oled?

NOORMEES: Sada.

ÜLEKUULAJA (lööb talle vastu nägu): Kui vana sa oled?

NOORMEES: Sada üks.

Sellist dialoogi ei kirjuta teile ükski sõbrunenud näitleja ega mingi assistent. Tuleb otsida tõelist kirjanikku, sellist nagu oli Jerzy Andrzejewski, «Tuha ja teemandi» autor.

Loomulikkust taga ajades on autorid teinud dialoogidest müra, parimal juhul veel ühe helikihi filmis. Nad püüavad meile tõestada, et teistmoodi dialoogid on oma aja juba ära elanud. Kahjuks tuleb enamiku filmidialoogide «magmalisus» lihtsalt selle kvaliteedist, mida autoreil on õelda; režissöörid omakorda, jäetud ilma tõelistest, tegevust ülesehitavatest dialoogidest, teevad dialoogidest vaid filmi atmosfäärile tooniandvad kõnelused. Heas stsenaariumis piisab vaid dialoogide lugemisest (kõike ülejäänut vahele jättes) ning sisu ja tegevus peavad saama lugejale selgeks ja mõistetavaks (selline kogemus kulub ära just enne filmimise alustamist).

Parimaid dialooge on kirjutatud ja kirjutavad tänaseni draamakirjanikud. Kuid huvitav, et see kirjanduslik materjal sobib filmi veel vähem kui romaanist võetud dialoogid. Ma arvan, et see on nõnda seepärast, et lava tarbeks loodud teos — isegi kui see on kirjutatud naturalistlike («filmilike») tavade kohaselt — toetub teatri tinglikkusele. Selle vahel, mida näidendis räägitakse ja näidendi tegevuse vahel on väga tihe sõltuvus, mis lubab paitutada loo vaid paari-kolme dekoratsiooniga ruumi. Ja vabastab meid otsustavalt selle näitamisest, mis toimub lava taga. Kas üle lava marsiv jalaväepolk suudaks Tšehhovi «Kolme õe» lõpustseenis mingil moel võimendada õdede kahetsust elamata elu pärast? Selline «pildike» oleks arvatavasti kena, kuid üleliigne. Näidendid ei vaja seda õhku ja avarust, mis on omane filmidele, sest näidendite tugevalt konventsionaliseerunud dialoogid loovad meile pildi maailmast, mida film peab näitama ekraanil.

NÄITLEJATE VALIK NÕUAB INSPIRATSIOONI

Üks teatral ütles mulle hiljuti: «Andetute näitlejatega töötades teete te korraka kaks pattu. Ise raiskate aega, aga andekad näitlejad ootavad teid tegevusetult!»

Režissööritöös on ainult kaks momenti, mis nõuavad inspiratsiooni, selgetnägemise sähvatust. Esimene — see on otsustamise hetk: millest ja missuguse filmi ma tahan teha. Teine — see ongi näitlejate valik. Muidugi, inspiratsioonist üksi ei piisa. Käies kinos ja teatris, külastades teatrickoole ja amatöörtruppe, vaadates suurejoonelisi etendusi ja tagasihoidlikke ettevõtmisi provintsis, kogub režissöör aastatega oma müllu materjali, mida ta ei leia ühestki agentuurist. Tuleb vaadata sõnasõnaliselt kõike! Ja samal ajal tuleb tähelepanelikult jälgida oma ümbrust, võttes igaüht kui potentsiaalset osatäitjat.

[- -]

Igas filmis on peale kahe või kolme peaosatäitja veel episoodilised tegelased. Ma arvan, et kui need tegelased peavad vaatajale müllu sööbima, 28 siis tuleb need rollid usaldada tugeva isikupäraga näitlejatele. Väikese osa

kehastaja peab olema eriliselt väljendusriikas — alles siis jätab ta esitava-
vale osale oma jälje. Stsenaariumis vaevu visandatud roll võib saada siis
tõeliseks loomeks. Tulemusena näete ekraanil elavaid inimesi, tunduvalt
mitmeplaanilisemaid kui need paar lauset, mis neile stsenaariumis on pü-
hendatud.

Pidage meeles: pole olemas tähtsusetuid osi, on ainult tuimad režissöö-
rid, kes ei oska neis näha näitlejavõimalusi. Seega, kui tegelane vaid kõnnib
korra üle ekraani, peab teda mängima näitleja, kes oma isikuga, oma väli-
musega tõmbab endale vaataja tähelepanu.

TEGUTSE, ÄRA JUTUSTA! EHK NÄITLJAMÄNGU TÖDE

Mängida kaamera ees — see tähendab tegutseda. Ma räägin näitleja-
tele alati:

Ära jutusta — tegutse!

Ära meenuta — asu asja kallale!

Mine sõnadelt üle tegudele!

See on võitlus: löök, blokk, kaitse ja rünnak.

Mõttele pidevalt nende, kellega koos mängid: kelle poolt sa oled? Kelle
vastu sa võitled?

Pea meeles, et näitlemine on olevik — see sünnib meie silme all; näitle-
mine ei ole selle äramängimine, mis oli eile!

Hamleti monoloogid on ju meeleheitlik katse tegutseda, enne veel kui al-
gab tegevus. Ainult nii Hamletit interpreteerides saab luua portree elavast
inimesest. Üeldakse: maalida naturist. Kui Edouard Manet pani 1863. aastal
Pariisis välja «Olympia», kutsus see esile üldsuse meelepaha: «naiselikkuse»
asemel julges ta kujutada naist. Alastuse idee ise oli ju aktsepteeritud.
Seevastu aga ei tahetud näha elavat ja paljast naist. Just tähelepanelik
ja konkreetne portreerimine on parim meetod režissöörile ja näitlejale
töökohas rolliga.

Näitleja mängib tõepäraselt, kui ta on tõepärasel situatsioonis. Seega
on kerge saavutada tõe seal, kus käib tormiline tegevus. Teisiti on psüh-
holoogilise tõega; selle tõe peab režissöör näitlejale alles avama. Pole vaja
pikki keerulisi arutlusi. Juhtub, et ilukõnelejast režissöör joobub oma
häälest, räägib oma assotsiatsioonidest, pillub säravaid paradokse ja valab
kõik üle eruditsiooni soustiga. Näitleja aga seisab ikka paigal, sest kogu see
loba ei anna tema kujutlusele mingit impulssi, mingit konkreetset pidet,
millest ta kinni võiks haarata! Üks poola vanema põlve näitlejaid,
kuulates režissööri sõnaparaadi, katkestas teda järsult ja küsis, osutades oma
partnerile: «Palun öelge mulle ainult üht: kas ma armastan teda või ei
armasta?»

Ma olen korduvalt sattunud ambitsioossetele näitlejatele, kes uskusid, et
nende mängitud roll määrab kogu nende tuleviku. Üliinimliku pingutusega
püüdsid nad kehastuda ekraanikangelaseks, nende tegutsemise mootoriks
oli meeleheitlik veendumus ülesande tähtsusest. Kahjuks see tohutu vas-
tutuse koorem halvab näitlejat. Emotsioonid ei saa vabalt voolata läbi pingu-
tusest kivilinenud keha, kramplikult tardunud nägu ei saa väljendada näitle-
jamängu nüansse. Näitleja ise, kaetud külma higiga, kogeb küll tähtsas fil-
mis mängimise fakti, aga ei väljenda tegelase tundeid, keda ta kehastab.
Selline pidevalt endaga rahulolematu näitleja teeb ümber dialooge, mõtleb
välja uusi stseene, proovib tundide viisi kostüüme, topib oma nina igale
poole, sest ta ei suuda huvituda elavast isikust, keda ta mängima peab.
See on raskesti ravitav haigus. Režissöörina püüan ma eelkõige lahutada
näitleja isikut rollist. Ma seletan, et ei ole otsest sarnasust, ei füüsilist ega
hingelist, et tema elukutse olemuseks on teesklemine, et asi tuleb «ära 29

teha» näitlejavahenditega, aga mitte «mängitava» isikuga samastumise teel. Lõpuks jääb režissööril vaid üks tee; piiritleda täpselt näitleja ülesanded ja kontrollida tähelepanelikult nende täitmist. Või siis esimestel võttepäevadel süüdlane maha lasta.

REŽISSÖÖRI KAKS SILMA

Jumal andis filmirežissöörile kaks silma seepärast, et ta ühe suunaks kaamerasse, teisega aga jälgiks tähelepanelikult, mis toimub tema ümber. See on oskus, mida tuleb arendada ja täiustada lõpmatuseni, kuni hetkeni, mil lõpetate filmide tegemise. (Nende puhul, kes üritavad teha poliitilisi filme, võib see juhtuda iga hetk, seega — aega on vähe!)

Näiteks, kui kaamera pärast klõpsu käima läheb, jälgib režissöör üheaegselt:

- näitlejate mängu;
- kaamera liikumist ja selle vastavust tegevusele;
- võttegrupi liikmete tegevust; kas nad jälgivad võtet ja on valmis tege-
ma neid puudutavaid järeldusi;
- kas lambid valgustavad näitlejaid vastavalt varasematele kokkulepe-
tele (ehkki see on operaatori asi, võiks siiski sedagi märgata);
- taevast; kas jõuab võtte lõpuni teha, enne kui pilved katavad päikese;
- kas näitleja ei tõmba hetke pärast varrukaga maha hindamatut hiina
vaasi; kas hädaohtlikult madalale langenud mikrofoni ei ole hetke pärast
kaadris nähtav.

Ja palju, palju muid asju, mis toimuvad võtete ajal.

See võib tunduda nii raske kui ka võimatu, ent tuletage meelde oma esimesi kogemusi autojuhtimise vallas. Kui minu sõber, filmikriitik Bolesław Michałek ostis aastate eest oma esimese auto, palus ta kedagi, et see aitaks tal auto tehast ära tuua ja koju sõita. Kui nad väravast välja sõitsid, ütles juhi kohal istuv sõber väriseval häälel: «Mina kesken-
dun mootorile, sina jälgi teed.» Mõne minuti pärast olid nad kraavis.

Kui ma debüteerisin, juhtus vahel, et palusin assistente minu eest seda või teist võtete ajal jälgida. See lõppes alati arusaamatustega, aga filmitu ülevaatamisel — katastroofiga.

Kahjuks ei saa režissöör seda funktsiooni kellegagi jagada. Võttegrupp peab teadma, et ta on igal hetkel režissööri kontrolli all ja et tema silm näeb kõike; ainult siis allub ta tema taatele ja töötab tõeliselt efektiivselt.

PEA MEELES! VALGUSTA TEMA SILMI!

Kui ma nooruses Krakówi Kunstiakadeemias stenograafiat õppisin, rääkis vana professor Karol Frycz, et «moodsa» teatri üks suuremaid kuri-
tegusid on rambi likvideerimine; seda peeti takistuseks (ka ideoloogilises mõttes), mis lahutab näitlejat publikust... Kuid ilma rambituledeta ei ole näha näitleja silmi. Kas keegi, kes armastab näitlejaid, küsis professor, võib nad laval ilma jätta silmasäras? Silmades on kõige rohkem väljendus-
likkust, lootust, kurbust, armastust! Näitleja silmadest — üldtuntud hinge
peeglist — võib seda kõike välja lugeda. Kinos ei saa vaataja midagi välja
lugeda, kui silmad ei ole vastavalt valgustatud.

Silmade valgustamine on raske kunst. See nõuab operaatorilt keerulisi
võtteid, mis tihti lõhuvad varem vastuvõetud valguskontseptsiooni. Mida
teha, kui liikuv kaamera peab jälitama näitlejat? Siin on vaja tõelist osavust
ja leidlikkust.

30 Kui te armastate näitlejaid, siis tuleb sellele «pistasjale» tähelepanu

pöörata. Niiviisi jäävad nad teie sõbraks surmani. Pidage meeles, mida ütles näitlejate kohta Hamlet: «Parem oleks teil pärast surma saada halb hauakiri kui eluajal halba hinnet nende poolt.»²

MUUSIKA, MITTE MUUSIKALINE ILLUSTRATSIOON

Muusika on valdkond, kus ma kõige rohkem tunnen hariduse puudumist. Ja ma ei tee endal ülesannet kergemaks: ma ei tööta ühe ja sama heliloojaga nagu paljud oma muusikalisest võhiklikkusest hirmutatud režissöörid. Vastupidi, vastavalt filmi teemale ja iseloomule proovin õnne erinevate heliloojatega. Vajaduse tõttu, et end mitte täiesti saatuse hooleks jätta, pidin enda jaoks välja töötama seisukoha muusika osast filmis ja selle kasutamise viisi.

Muusika funktsioon filmikunstis on viimastel aastatel tohutult muutunud. Minu noorusaegadel vaatas helilooja filmi mitmel korral montaažilaual. Seejärel määrati kindlaks muusika «sissetulek», selle laad, kestus sekundilise täpsusega. Seda nimetati sel ajal «muusikaliseks illustratsiooniks». Selge, et selline illustratsioon pidi pildiga sobima niisama täpselt nagu Gustave Doré joonistused sobivad «Don Quijote», Piibli või «Jumaliku komöödiaga».

Tänapäeval on teisiti. Helilooja on filmi tegemisega seotud juba võtete algusest. Ta ei saa inspiratsiooni lõpetatud piltidest, vaid on režissööri saatjaks selle rännakul filmi tegemise kõigis staadiumides. Minu arvates on see parim lahendus, sest kindlustab heliloojale osalemise teose sünnis, mitte ei sunni teda kohanema valmisproduktiga.

Selle ajaga on meie suhtumises muusikasse toimunud oluline muudatus, mis määrab ka selle funktsioonid tänapäevases filmikunstis. Otsustav tähendus on siin transistorraadiote levikul. Autoga sõites voogab raadiost suuremat Vivaldi. Samaaegselt kuuleme veel mootorimüra ja kaassõitjate juttu. Ja see on kõige levinum, kõige üldisem muusika kuulamise viis tänapäeval. See lihtsalt saadab peaaegu katkematult meie toimetusi, ei illustreeri midagi, eksisteerib autonoomselt ja on osa meie elust. Sellepärast ei vasta see muusika tihti meie psüühilisele seisundile ja olukorrale, millesse oleme sattunud. Aastaid tagasi ütles Artur Rubinstein mulle lennukisse sisenedes: «See on õudne, jälle see muusika! Aga võib-olla sõidan ma parajasti matusele?»

Ning seepärast saab teiste helidega segunenud, juhuslik, situatsiooniga sobitamatu muusika osaks meie ümbruskonnast. Ei panegi siis imestama, et heliloojad kasutavad täna katkeid ja fragmente ammuse, selgelt piiritletud, ühtse muusikalise illustratsiooni asemel, mis oli üles ehitatud vastavuses filmi tegevusega.

Teiseks tähtsaks avastuseks oli filmipildi all klassikalise muusika fragmentide kasutamine. Esimesed tulemused olid sugestiivsed, vaimustavad. Ekraanilt võisime vaadata ükskõik milliseid pilte, ilmetuid näitlejaid. Pole oluline! Vivaldi, Bach'i või Brahmsi helide saatel sai see kõik juurde sügavust, saladuslikkust, ilu. Kui kõlas selline muusika, siis jäi tagaplaanile dialoog ja langesid ära muud «liigsed» helid, loovutades koha vanade meistrite maagiale. Kahjuks ei kestnud see õnn kaua! Kõik need filmid muutusid ajaga kummaliselt sarnaseks, muusika neelas alla režissööri, stsenaaristi ja näitlejate individuaalsuse, muutes kino surematut muusikat illustreerivateks pildikesteks.

Nende teadmistega varustatud helilooja, kes loob filmimuusikat, peab endale tänapäeval selgeks tegema kaks asja. Esiteks, et tema muusika, ehkki

² George Meri tõlge.

oli kirjutatud teatud stseenide jaoks või kaadrite jaoks, võib montaaži ajal sattuda hoopis mujale. Seepärast püüab ta kasutada pigem üht ilmekat ja teatud määral originaalset motiivi, mis eristaks seda filmi teistest. Just sellesse paigutab ta oma leidlikkuse, mitte ei proovi sobitada muusikat pildiga, nagu vanasti. Ja teiseks, peab meeles pidama seda, et tema muusika seguneb dialoogide ja tegevusest tekkivate helidega. Seepärast ei ole mõtet seda käsitleda kui suletud, konsekvantset teost, nagu see oli aastakümnete eest, kui Eisenstein valis (vähemalt teoreetiliselt) «Aleksander Nevski» või «Ivan Groznõi» kaadreid Prokofjevi muusika juurde.

Tänu kogemustele avastasin veel ühe filmimuusika aspekti. Film, olenevata oma rohkem või vähem huvitavast tegevusest, on vaatajaile tüütav juba oma kestmise faktiga. Kui võimaliku «tädimuse» hetkel lisada muusika, siis tänu sellele ootamatule muutusele hakkavad vaatajad uuesti dialoogi, inimkõne vastu huvi tundma. Muusika selle funktsiooniga tuleb arvestada eriti viimastel aastatel, mil filmid on muutunud aina pikemaks ja järjest enam on nendes sõnu. Kahjuks on sellel filmide pikenedes mitmeid põhjusi. Inimesed eelistavad pigem istuda ohutult kinos või teleri ees kui osaleda tegelikus elus. Aastaid tagasi, kui ma tegin oma esimese pika kaheaolise filmi «Tuhk» ning muretsesin, kuidas võtab selle vastu publik, ütles üks tuntud poola kirjanik mulle: «Tee film nii pikk, et ma ei peaks üldse kinost välja tulema.» Oli põhjusi, miks ta kartis elu, igatses peituda kinossaali pimedusse. Varsti pärast seda sooritas ta enesetapu.

Kui enamikus filmidest on muusika vajalik, siis pikad filmid lihtsalt ei saa ilma selleta läbi.

Režissööri teadvuses on teatud automatism: «Kui teed filmi, peab selles olema muusika.» Kuid kas muusika on hädavajalik? Minu filmides — nendes, mille kui terviku kohta oli mul selge visioon, milles teadsin täpselt, mida ma taotlen — teadsin ette, milline muusika peab toetama tegevust. «Tuhas ja teemandis» piisas banaalsetest šlaagritest, mis kotsid hotellitubadesse restoranist, kus toimusid filmi üksustavad stseenid. Seevastu «Töötatud maa» oma tegelaste-, dekoratsiooni- ja tegevusekülluses nõudis selgelt isikupärast heliloojat, kes oskab meisterlikult kasutada suurt sümfooniaorkestrit, just sellist nagu Wojciech Kilar. Tema muusika andis massistseenidele ja kaadritele töötavatest vabrikutest jõulise, aga salongidele satiirilise tonaalsuse. «Dantoni» seevastu saadab Jean Prodromidèsi näilisel sobimatu, «moodne» muusika, mis mitme ohjeldamatu helilaiguga joonistab välja filmi olemuse: k a h e s t u m i n e.

Mõned ütlevad, et head muusikat ei pane filmis tähele. Isegi kui see on nii, ärge kunagi süüdistage selles heliloojat.

MIKS MA TÖÖTAN TEATRIS?

Esiteks, teatris valin ma põhimõtteliselt teksti, mis ajaproovile vastupidanult on muutunud surematuks. Ma püüan kõigiti mõista, mida ütleb mulle Shakespeare, Tšehhov või Strindberg. Ma ei tee nende tekste ümber, ei «paranda» stseene, ei muuda dialooge, ei adapteeri. Nädalate kaupa loen koos näitlejatega teksti, uskudes vääramatult, et leian vastuse.

See töö teeb mind paremaks, tähelepanelikumaks, aga samuti auahnemaks, kuna ma tean, et enne mind tegid seda teised, sellesama saladuse lahendamise lootusega. Kontsentreeritud ja analüütilised proovid võimaldavad paremini mõista «Hamleti» saladust, «Kolme õe» meeleheidet, Ibseni «Peer Gyndi» näiliselt kapriisse ja ettenägematu konstruktsiooni vääramatut loogikat.

Teatris peab lavastaja truult järgima teksti. Kõik tema avastused tulenevad vaid selle sügavamast mõistmisest, mida tahtis öelda autor... ja

just see määrab lavastaja rolli teatris. Filmirežissööril on vabadust üleliigi.

Teiseks, teatris kohtun ma silmast silma näitlejaga. Ma pean välja kannatama tema vaate, vastama igale tema küsimusele (vahel pean isegi ütleva: «Ma ei tea.»). Ma ei saa varjuda kaamera taha, nagu ma võtteplatsil vahel teen, või siis saata näitlejat assistentide juurde.

Teatris teab näitleja lavalemineku hetkest, et ta vastutab etenduse eest. See tõstab tema eneseväärikust, samal ajal kui paljud filmides mängivad näitlejad tunnevad end vaid kruvikestena kino hiiglaslikus masinavärgis.

Analüütilised proovid, treeningud, lavaproovid, kõnelused teatris ja väljaspool seda lähendavad mulle näitlejaid, võimaldavad neid paremini tunda õppida, avastada midagi enamat, kui see on võimalik filmitegemise ajal, mil minu suhted näitlejatega on olukorrast tingitult põgusad. Teatris vaatan näitlejaile üle laua otse silma, sest ma tean, et ei pea oma teadmatus varjama. Filmides mängivad põhiliselt näitlejad, kes on leidlikud, pakuvad režissöörile kiiresti oma lahendusi, on ühtaegu paindlikud ja enesekindlad.

Mitte alati ei ole need parimad näitlejad, keda võib leida: tihti mängib see väike grupp peaaegu kõigis filmides. Seepärast on hea vahel filmi tuua kedagi uut. Kuid näitlejaturu tundmine on vaid kaudne põhjus tööks teatris. Teater on õpetanud mulle palju tähtsat — ausust suhetes näitlejatega. Siin pean ma unustama võtmed, mida kasutan filmitöös: selle saab montaažiga paika, seda võimendab muusika, aga seda ei pane ekraanil tähele.

Kolmandaks, tänu teatrile oskan ma näha vastuolu tegelikkust imiteeriva kino «loomulikkuse» ja teatri «kunstlikkuse» vahel. Teater nõuab lavastajalt palju selgemat vormitaju, laval toimuva sulatamist stiililt ühtsesse tervikusse.

Kunagi aastate eest lavastasin teatris Dostojevski «Sortse». Hommikusel peaproovil haaras üks näitleja äkki dialoogi keskel väga e b a t õ e p ä r a s e l t, kramplikult tooli käetoest ja vajus sama k u n s t l i k u l t lavale. Jälgides seda vaatesaalist, taipasin kohe, et on tõepoolest juhtunud õnnetus ning kiirustasin appi. Kuid miks südameataki tabatud näitleja ehtne žest tundus mulle kahtlane ja «kunstlik»? Lihtsalt — see loomulik käitumine ei olnud lavaline, see ei sisaldanud loomet; see jäljendas surma, selle asemel, et anda sellele vorm. Kui samalaadne sündmus oleks aset leidnud võtteplatsil, siis ei oleks ma üldse olnud liigutatud; ma oleksin olnud kindel, et tegemist on improvisatsiooniga hea näitleja esituses.

Just tänu sellistele kogemustele sain teatrist oskuse eraldada seda, mis on loomulik, sellest, mis on tegelik. Teater on vormikunst. Elu imitatsioon, millest toitub filmikunst, on talle sügavalt võõras. Teatri kohaks on lava ja vaatesaal. Näitleja ja vaataja on teatri eksisteerimise kaks vältimatut komponenti. Seepärast on lavastaja osa siin tagasihoidlik; ta peab aitama näitlejaid, neid tunnustama ja olema nende esimeseks vaatajaks tühjas saalis proovide ajal. Tema ülesandeks on jälgida, et nad ei hakkaks teineteist segama. Tema peab paika panema rõhud, mis võimaldavad mõista näidendi tegevust ja mõtet. Kas seda on vähe või palju, sõltub sellest, kuidas me sellisesse ülesandesse suhtume.

Tihti küsitakse minult, miks ma kangekaelselt tegelen teatriga, kus etendus on kaduvad ning unustatakse nii kergesti, kui samal ajal on mul võimalus teha filme, mis jäävad alatiseks, võivad liigutada ja lõbustada tulevase põlvkondi? Kuid just see kaduvus ja mööduvus seob mind sügavalt teatriga. Kui inimene püüdleb surematuse poole, kui ta tahab igavesti elada, siis olematus ja surm tõmbavad teda samuti ja vananedes muutub see tõmme aina tugevamaks.

*Ajakirjast «Dialog» (1986 nr 12, 1987 nr 1, 2, 3)
valinud ja tõlkinud*

no 4 1990

MUSIIKKILEHTI

R O N D O

8
1990

MUSIIKKILEHTI

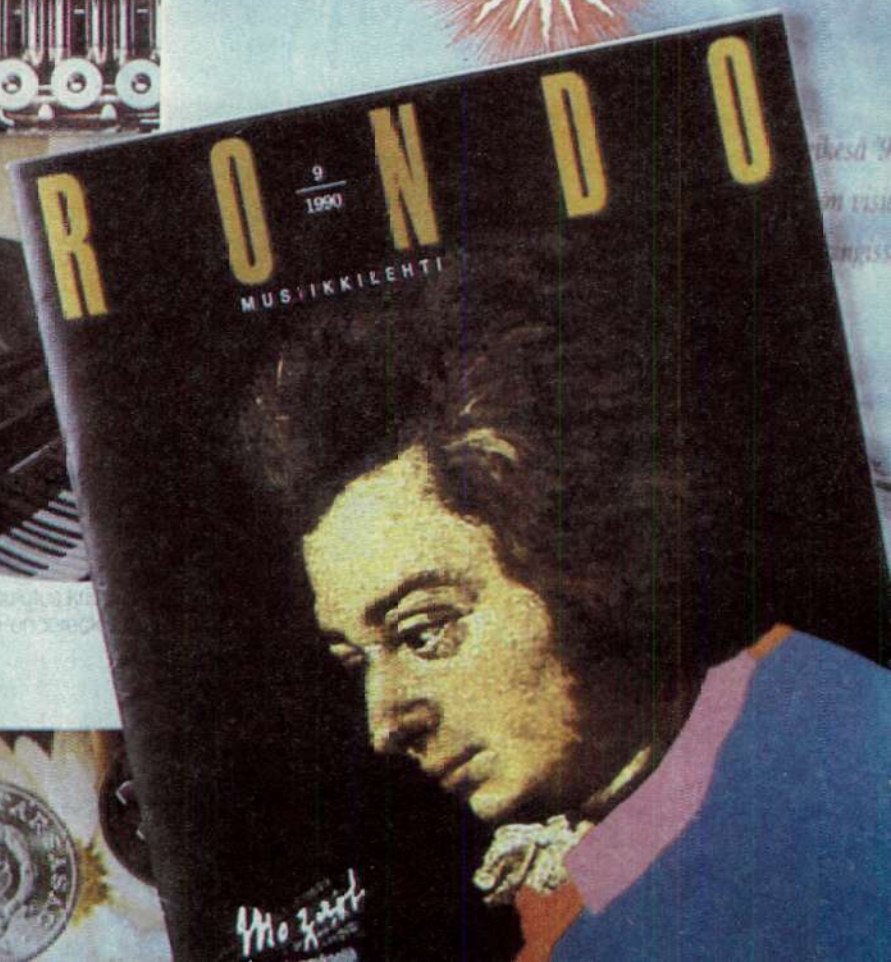
R O N D O

6
1990

MUSIIKKILEHTI



Musi
Raek
Paris



R O N D O

9
1990

MUSIIKKILEHTI



ÜHE SÕSARA ANATOOMIAST

PEETER TOOMA

MAJANDUSKRIIS KUMMITAB LÄÄNT. IDAL ON HIRM NAHAS ISEENESE EES. JA ÜLLASTE IDEEDEGA UHKETE RIIKIDE TÄHTSAD KODANIKUD LÕIKAVADKI LEP-
LIKULT SAHVREIS KUIVIKUID. NÄOD JA NOAD NÜRID. KEL VEEL ON, SEE HOIAB.
HIGISE KAENLA ALL, VIIMAST. SOSINAL LIIGUB UUDIS HAAMRI ALLA MINEKUIST.
HÄSTIELAJAD TOMBUVAD INSTINKTIIVSELT KULTUURIST EEMALE. ON ILMNE,
ET JUPP AEGA POLE SELLEST SFÄARIST MIDAGI ÕNGITSEDA. KUID KAINELT
MÕELDA, PERSPEKTIIVITUNDEGA ELADA — LAUSA IGAÜKS SELLENI MUIDUGI ÕI
KÜÜNI. KÜLL VÕTAB AGA UUE JUME BORSITUULTEST IHASTUNUD PRESS.
PABERINÄLJAST VÕRSUNUD KONKURENTSILE ON KÕIGE ESMALT JALGU JÄÄMAS
KULTUURIVALJAANDED, MIS ARIST, KÕMUST JA NUDISMIST SAI AKÜPTSETAMISEL
KOGEMUSTETA VÕI ALLERGIAST SAAMATUD. KUID OH USKMATUID TOOMAI!
IKKA LEIDUB KUSAGIL — PANKROTI SERVALGI — KÄPUTAIS REAALE TROTSIVAI
VEIDRIKKE-NAIVISTE, KELLE PÕIKPÄINE VASTUVETT MINEK ÜHISKONDA OHTLI-
KULT PINGESTAB, MÕISTLIKE SÜMEL JÕHKRALT TRAMBIB. KES SIIS. (OMA
JONNIST) TRÜKIBAASI JA PABERITA JÄÄNUD PISIKESTE LÄTLASTE-LEEDULASTE
KOMBEL PÕLVE OTSAS AADET TOODAB, ILU VILLIB! KES SIIS. (SUGUGI MITTE
KORRALIKU) ROOTSLASE MOODI LOODAB JUST OMA VÄLJAANNET TÕUSVAT ÜHEK-
SAST TUHANDEST NENDE 300 HULKA, MIS RIIGILT TUGE SAAVAD! KES SIIS
SOOME SISU JA ISIKLIKU ELU RAISKAB NULLKASUMIGA AJAKIRJA PEALE,
MILLE AINESEKS PELGALT KULTUUR! AINULT SÕSAR SINISILM...

Musiikkilehti
RONDO
Asemamiehenkatu
4, 6 k
005 20 Helsinki

48 lk
25. — FIM
9x aastas
~ 4000 eks

Soome Muusikaõpetajate Liidu (SMOL) väljaandel ja majanduslikul toel ilmuv «Rondo» on pikkade tradit-
sioonidega (ikkagi 28. hooaeg juba) ja olnud seejuures
peaaegu ainus end süvamuusika kõigekülgsele valgus-
tamisele pühendanu sealmail. Aegade jooksul välja-
kujunenud nägu oluliselt muutmata on «Rondo» ometi
oma 1990. aasta numbritega teinud hoomatava hüppe
edasi. Ja see peegeldub ka lugejate hinnanguis. Tõsi,
soomlaste edasipüüdev muusikaelu — ühelt poolt nende
tippude mobiilsus maailmalavadel, teisalt algastmeni
läbimõeldud ja kogu maad kattev muusikalavastus —
on üldse soodus järjepideva tellija hoidmiseks. Oma ti-
raaži üle võivad nad lähinaabrite ees isegi uhked
olla. Selguse mõttes tuleb nüüd küll mainida, et kesk-
euroopalikku õhku lähemalt haistvate rootslaste-taan-
laste ajakirjandus on fragmenteeritum, niširohkem ja
nii sikutavad erialased väljaanded, kuigi väikesed,
üsna ähvardavalt üldistavalt vaipa alt. Kuigi toime-
tust Helsingis pidav ja Porvoos trükitav «Rondo»
huvipuudust enese vastu kurta ei saa, tuli neilgi oma
(ikka endise mahuga) üllitist lugejale uuest aastast
kallimalt müüma hakata. Nullilähedane rahvatulu on
soomlasele esialgu siis vaid hoiatav märk ja kümnemar-
galine lisa aastakäigu eest (200 FIM) enesestmõistetav.
Eestlaste pilgule tundub turustihias vastupidajate
ökonoomsus ja töövõime pigem ehmatava kui üllata-
vana. Kuid üks ohu vastu valmistumine selle eks-
kursi ajendiks olegi...

Lay-out:
TAPIO
VAPAASALO,
freelancer

Väljanägemiselt võiks «Rondo» paigutada kunstiajakirjade klassi. Meeldivalt kvaliteetsele paberile, mis soomlaste puhul muidugi ei üllata, on nende tuntumaid *ulhoasu* meistreid Tapio Vapaasalo liigendanud ajakirja sisu nii, et pelk pilguheit lugejale teda huvitava kondi pihku juhatab. Kuigi värvilised on vaid kaaned ja paar lehekülge sees, peletab Vapaasalo läbimõeldud kujundusega mustvalge kontrastist aimuvad ohud. Selleks kasutab ta sadakonda erinevat võimalust, varieerides kirjatüüpide (eelistatumad siiski *times*, *helvetica*, *caslon*), kirja suuruse (pidulikult võimsaist suisa luubiga loetavaini) ja rohkest küljendamiskogemusest kasvanud nippidega. Teema tähtsustamiseks, ja seda olenemata loo pikkusest, pole paljuku peetud muretseda kirjakunstilisi vinjette, fotomontaaže, assotsiatiivseid reprintsid kunstiklassikast.

Toimetaja:
KAI AMBERLA

Viimased poolteist aastat on ajakirja hingeks ja mootoriks olnud Turu konservatooriumi ja Turu ülikooli paberitega kaitstud musikaalne filoloog Kai Amberla, kes veebruarist kannab lisandunud majandusvastutuse tõttu juba peatoimetaja tiitlit. Riigitööst rikutud eesti ajakirjanik sellist ametit (ja koormat) vaevalt aga vedada viitsiks. Lisaks otse loomulikele juhtkirjadele on härra Amberla sulest pärit ka ligemale kolmandik sisust, olgu artiklite, intervjuude või arvustuste näol. Veel on ta oma üliitise keeletoimetaja ning isegi puhtakslugeja ehk korrektor. Ja ega selles toimetuses peale sekretär Kirsi, kelle hooleks infovahetus, tasuliste kuulutuste vastuvõtt ja tellimuste vormistamine, teisi olegi. Et härra peatoimetaja jõuab teemanumbrile materjali hankimisel käia sageli ise festivalidel, konverentsidel (ka hõimukultuuride juures Eestis, Ungaris), siis võib järeldada üht — kel samu ambitsioone, kes meie turusuhteisse vajuvas pressimelus ihkab vilju maitsta, see olgu *jack of all trades*, keeled suus, mobiilne, peremuredes prii, hommikust ööni rabav, umbes 28-aastane visa hing.

Esseed
Arvustused
Keskustelud
Repliigid

Ülesehituselt on «Rondo» numbrid üsna sarnased, järjepidevad. Pärast kaht-kolme reklaamikülge, sisukorda ja toimetaja avaveergu on ruumi kuuele kuni kaheksale artiklile, mille autoreiks tihtigi toimetuse nõukokku kuuluvad Pekka Hako, Jukka Mäki, Risto Nieminen ja Heikki Valsta. Väheliikunud eestlase pilgule tundub eriti põnevana see, mida raporteerivad «Rondo» agendid maailmalinnadest: Pirkko Lecorre



«Rondo» peatoimetaja
Kai Amberla.

Pariisist, Tomi Mäkelä Berliinist, Laurence Vittes Los Angelesest, Bert Wechsler New Yorgist. Ja siis, või pigem eelkõige, käidavad lugejat need autorid, kel oma, väljakujunenud meelisteemad ning milleta ajakiri poleks see mis ta on — Jussi-Pekka Aukia muusikaõpetuse analüüsid, Harri Hautala ja Kimmo Korhoneni isikututvustused ning arvustused, Harri Kuusisaari ooperielu kokkuvõtted ning midugi Henry Baconi universaalselt avar vaade Soome muusikamaastikule.

MIS & KUS:

kursused
konkursid
festivalid

«Rondo» üks tänuväärsemaid voorusi on põhjaliku ülevaate andmine võimalustest end muusikaliselt arendada, sel alal tööd leida. Varakult antakse teada järgmise aasta konkursside (ka välismaiste) tingimustest, festivalidest siin ja seal. Traditsiooniliselt avaldab ajakirja kolmas number suvekursuste koondkava, kus täielik info teemade, juhendajate ja elamisolude kohta. Et sellised, umbkaudu poolsada kursust, soomlastele üsna tõsist ettevalmistavat hüppelauda tähendavad, siis, olenevalt nende kestvusest, varieeruvad hinnad mõnestsajast margast paari tuhandeni. Omakorda on ka kursusest teatamine ajakirjas tasuline (1300 FIM). Rahajutu pealt olgugi ära öeldud, et katusorganisatsiooni toest hoolimata tuleb «Rondol» olla võimalikult ökonoomne ning kuludest poolt katva reklaamituluta poleks ekstsistents sellisena võimalik.

VAKANTS:

koolijuhid
õpetajad
orkestrandid

Aasta esimestest numbritest kutsuvad koolid ja muusikaõppeasutused (algastmest konservatooriumini välja) huvilisi kandideerima lepingule endaga. Kuulutustes on häbenemata üleval nõutav professionaalne kategooria (st pakutav palk), majanduslikud lisavõimalused ning sügisene töösuhte algus. Samalaadselt serveeritakse ka vabu kohti orkestreis. Ja veel — kaks korda aastas annab «Rondo» detailse orkestrite esinemisplaani (vastavalt kevad- ja sügishooajaks), kus viis kuud ette teada, kus, mida ja kelle käe all mängitakse.

REKLAAM:

noodid
pillid
arvutid

Finantskõlgi arvestav «Rondo» ei ütle pakkumistest ära, kui kaup muusikaga seonduv. Kuid väljapakumine jääb seejuures diskreetseks, ajakirja vaimule vastavaks. Ja ega «Petrof» ja «Bechstein» rämedat kiidukära vajakski. Üha on värvipildilise ahvatlusega viiulikontserntsis aga korealaste «Shim» ning jaapanlaste «Suzuki». Ja mis veel rääkida noodigraafikat valdavaist arvuteist ning programmidest neile — sellel võitlusväljal on lootusrikkaid tulnukaid nagu seeni. Lõpetuseks peaks sellele põgusale inventuurile usutavuse mõttes lisama ka «Rondo» ilmseid miinuseid, pealiskaudseid lähenemisi, üles lugema kas või trüki-veadki. Et aga «Teater. Muusika. Kino» ise tulevikuga hetkel suurt midagi peale ei oska hakata, siis oleks kohatu sõsarat osatada. Neile, kelles aga loetu «Rondo» vastu huvi äratanud, annan spikri ajakirja lähimeneviku sisust. Eelkõige täieneb pilt sellistest meestest nagu Carl Nielsen, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Luciano Berio, Philip Glass, György Kurtág, Witold Lutosławski, Sir Peter Maxwell Davies, Lászlo Vidovszky. Ja ka sellest, millise rea muusikakasvatuse moodustavad Kodály, Orff, Suzuki, Pace. Kena järjepidevusega on valgustatud maailma ooperilavadel sündivat; tublit kolmandikku esimesest sügisnumbrist valitseb ikka hinnanguline mosaiik «Muusikasuvi»; kolleegie piinlikult palju edestades tehti sisselöök Mozarti aastas juba läinud jõulude ajal. Siinne huviline võiks tutvust «Rondoga» alustada aga sellest, mida Kai Amberla sügisel Eestis kõrva taha pani (nr. 8, 1990).



ALEKSANDER MÜLLERILE RAHVUSVAHELINE TUNNUSTUS

«Hambad katki ja haridus väike, / sõrmekünte all sünnimaa muld.» Mitte keegi, kes kordki on kuulnud seda Hando Runneli teksti AM-i esituses, ei saa laulu enam unustada. Tundub võimatu, et kogu seda lugu pole teinud laulja ise ja et see ei käi otseselt tema enda kohta. Nõnda on ka paljude teiste luuletustega, samuti eesti rahvalauludega. AM laulab need isiklikeks lauludeks.

Aleksander Müller võiks olla punkar Villu isa. Nii füüsilises kui vaimses mõttes. Ta pole aga Eesti üldsusele kaugeltki sama tuntud kui Villu. Kui vana-meister oli samas eas kui punkar Villu praegu, polnud perestroikat. Tartu linna hipisid mõnitati ühtses kooris ajalehes, neil lõigati vägisi juukseid lühikesteks ja rebiti puruks lillelisi särke. AM jäigi rohkem pörandaaluseks muusikuks, punkarilaulikuks, vastaliseks, skandalistiks. Ja see oli hea. Karmid olud küpsetasid ta aja jooksul nii vintskeks, et enam ei hakka ta peale ükski perestroika ega muu ühiskonna näomoonutus.

Aleksander Müllerist on saanud elav legend, kild Tartu kultuurilugu. Ta on üks neid, kellele laul on osa elust, kelle elu ise on kui laul, müllerlik ballaad. Tema laulu taga on isikupärane maailmatunnetus, selgepiirilised elupõhimõtted. Muusikana need puhastuvad ja võimenduvad. Kõik, ka AM-i vaenlased tunnistavad, et tal on värvikas hääl, tundlik muusikukõrv.

Üheks Aleksander Mülleri eripärast on see, et purukainena kaotab ta laul sära. Seetõttu on tal olnud esinemiste korraldajatega alailma sekeldusi. Kord kuulutas üks Eesti Raadio helirežissöör, et sellist pätti ja joodikut ta eales üle stuudio läve ei lase. Seepeale pajatas AM talle iseloomulikus tähendamissõna vormis järgmist.

«Läksin ükskord veinisappa. Minu ees seisis üks, kes tahtis tühje pudeleid vastu anda. Müüja ei võtnud. Tekkis sõnelus. Müüja ütles: «Ega te laadal ei ole. Kauplete nagu juut.» Siis ütlesin mina: «Mina olen juut ja ma tunnen ennast

solvatuna.» Müüja ütles mulle: «Teie ärge öiendage! Teie olete purjus ja mina teile veini ei müü!» Mina vastasin: «Aga minul on vein juba kotis!»»

Kuidas tähendamissõna lahti seletada? Eks ikka sedaviisi, et lõpuks pole AM-il heli- ja muid režissööre vajagi. Tema hääl ja muusika on alati temaga. Võib-olla koguni nii, et režissöörid vajavad teda rohkem kui tema neid.

Alust säärasele arvamusele annab tõik, et Aleksander Mülleri lauljaisiksus on nüüdseks leidnud esimest tõsist rahvusvahelist tähelepanu. Dylani toetusfond, mille on loonud endine folklaulja ja nüüdne miljonär Bob Dylan, on üheks stipendiaadiks määranud AM-i. Fond on viimasel ajal asunud agaralt toetama Ida-bloki protesti- ja folkmuusikuid. Otsus langetati posti teel lähetatud helilintide ja mitmesuguste muude materjalide põhjal. Lähetatava materjali kogusid AM-i sõbrad ja austajad. Lindistused polnud tehtud stuudios, vaid AM-i boheemlikus kodus. Nende tehniline tase oli kaugel täiuslikkusest. Züriile polnud aga asja see külg määrav. Otsustavaks sai esituse sugestiivsus, ehedus, laulja eluvaadete ja loomingu ühtsus. Käesoleva aasta 1. aprillil tehti teatavaks, et AM-ile on määratud Dylani Toetusfondist ühekordne stipendium suurusega 10 000 dollarit. Pidulik üleandmine toimub USA-s. Seal korraldatakse ühtlasi kontsertreis.

Vähemalt nüüd viimaks vajaks Aleksander Mülleri lauljaisiksus jäädvustamist kodumaiste professionaalsete filmimeeste poolt. Tiptasemel heliülesvõteted filmi jaoks tuleks tingimata teha mitte stuudios, vaid AM-i igapäevases ümbruses, keskkonnas, kus tema laulud ikka on elanud, kus A M-i natuur täie jõuga mõjule pääseb. Hästiteostatud täispikka filmi ei vaja mitte ainult omamaine kultuurilugu, vaid ka rahvusvaheline huviliste ring. Filmil oleks Läänes turgu! Režissöörid, rutake, kuni pole veel hilja, kuni klassik veel elab!

VÄIKESE OLENDI TAPMINE mr INIMESE PLANEEDIL



«Minek», 1990. Režissöör Avo Paistik.

«MINEK». Stsenarist ja režissöör Avo Paistik (Tarmo Tederi novelli «Pimeduse neelus» ainetel), operaator Arvi Ilves, kunstnik Raul Luunja, helilooja Sven Grünberg, helioperaator Olo Saar. 288,2 m (1 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.

«Nuntsiuse lootused muutusid üha utoopilisemaks. Ta peaaegu uskus, et tehases või torusüsteemis juhtub mingi rike ja veeringlus katkeb. Või siis tulevad kosmosekülalised ja pärast «biovälja magnetiseerimist» muudetakse ta ruumilisi koordinaate ja ta leiab end väljast, ihaldatava valvelaua alt, kus ta pea igal vahiööll kapiteidikust põrandale laotatud madratsil nagu koer põõnas.»¹

Ent inimese loodud suletud süsteem jääb suletuks, kosmosekülalisi ei tule ning inimene — väikene olend — jääb ihuüksi hiigelpaaki, uppumissurm iga sekundiga lähemale tilkumas. Sama olend, kes «kord turuvarblasena kolhoosipõllul kartuleid noppides oli poolikusse vee-

ämbrisse ühe vöödilise hiire visanud ja siis käekellaga aega mõõtnud. Katse väljas tookord veidi üle kuue minuti ja vaene loomake oli sibades algul päripäeva, pärast vastupäeva ujunud, ning kui ta uppumisagoonias veel keerlema ja sabaga sapsima hakkas, oli bioloogiline eksperiment väikeimetajaga praktiliselt lõppenud.»²

Banaalne juhtum — aga sellel on oma eel-lugu, põhjuslik, nagu kõigel siin elus, — on aluseks Tarmo Tederi lühinovellile «Pimeduse neelus», mis omakorda ajendiks Avo Paistiku (seni) viimasele joonisfilmile «Minek». Miks just too lühike jutt noore kirjaniku küllaltki keerukate seoste ja tasapindadega proosapaladest inspireeris tuntud filmimeest seda «liikuvatesse piltidesse» ümber panema, jäägu ta südametunnistuse asjaks. On see omamoodi vahetuks järjeks olemasolevale triloogiale «Hüpe», «Lend» ja «Silmus»? Või algab uus triloogia? Stiilitaotluselt ja teostuslaadilt on ta kolme «vennaga» vägagi sarnane. Ent siin on ka midagi teist-

¹ Tarmo Teder. Tumedad jutud. Tln., «Eesti Raamat», 1990, lk 182.

² Op. cit. lk 183.

moodi: sisse on toodud aktiivne värvielement, stoori aga, vastupidi kolmele eespool nimetatule, kulgeb sirgjooneliselt ja selgelt, sümboolikat ja assotsiatsioone ei ole piltideks manatud. Probleemi lihtsuse tõttu (kõik me oleke üks tervik, iga olend oled sina ise; sina=mina; või siis: kes tapab, peab tapetud saama, olgu või enese käe läbi) asetaksin «Mineku» kuhugi «Hüppe» ja «Lennu» vahele.

Sisemiselt oodanuksin A. Paistikult teistsugust teost. (Justku kunstnikul poleksi õigust teha just seda, mida vaim antud hetkel nõuab!) Arvan, et see johtus sellest, et ... et kolme eelmise tööga jäi minu jaoks mingi väga oluline küsimus vastamata (või teema puudutamata?), liiga palju lahtisi otsi, liiga palju küsimusi. Ootasin neile «järke»? Küllap vist. Sest kolmes eelmises joonisfilmis olid esitatud inimese põhiprobleemid: kus on väljapääs olemise vangist, milles on väljapääs, — vaimses eneseületamises, milleski muus? Või kas seda üldse ongi? Need olid filosoofilised pöördumised täiskasvanud, mõtleva inimese poole («mitte igapäevale», «ainult hulludele»), nagu Hermann Hesse «Stepihundis» ütleb). Mis olnuks loomulikum kui loota nüüd VASTUST.

Seni aga peame vastust teadma ise (või alles leidma). Vaadelgem «Minekut» pisut lähemalt. Visuaalse vaatamängulisuse kohalt ei ole talle midagi ette heita. Värviliste kaadrite (lausu kaunid ajakirjapildid punakollaste taevaste, valge veetorni, suure valge mehega) paralleelkasutamine mustvalgetega loob paraja pinge ning väldib filmi monotoonusohtu. Ent tagasi mõeldes «hüpetele-lendudele» ei saa kuidagi unustada nende erilist sugestiivsust, nende unenäo seesolemist ja sealt väljapääsmatuse tunnet, enne kui ekraan tuhmus. Midagi võites peame millestki loobuma. Nii et vormi atraktiivsus teeb teose küll kergemini jälgitavaks (seega ilmselt massidele vastuvõetavamaks), kuid kaotada võib kunst.

Eelnevat resümeerides ütlen, et vormilt on film küll võitnud (ikka nende kolme värvilisele), aga sisus kaotanud. Või teisisõnu: läinud vormilt lihtsamaks, kuid sisult lihtsustunud. (Kui lihtsus on geniaalsuse üks näitajaid, siis lihtsustamine on mõtteloiduse viili.) Omajagu süüd on siin kindlasti juba T. Tederi jutus: mees kukub vahikorras olles suurde tühja paaki, kus pole redelit (ta ise unustas selle sinna asetada, kuigi pidanud, sest see oli ta otsene töökohus), ülal aga on avatud kraan ning paak täitub veega — minutiga sentimeetri jagu — ning mehel jääb üle vaid uppuda, sest äravooluklappi paagis SEES olles avada ei saa. (Süsteemi sees olles ei ole võimalik muuta — enam — selle struktuuri?) Jääb loota vaid juhusele, lmele või enese ülitähtsusele. Ükski kolmest pääseteest ei funktsioneerinud ning vahepeal jääb aega mõelda enese süüst Jumala ees ja teda appi hüüda. Ka Jumal ei reageeri — vähemasti mitte väliste märkide järgi. Nii saabubki ettemääratud lõpp: «Surma jagu paagiservast allajääv ranne pont-

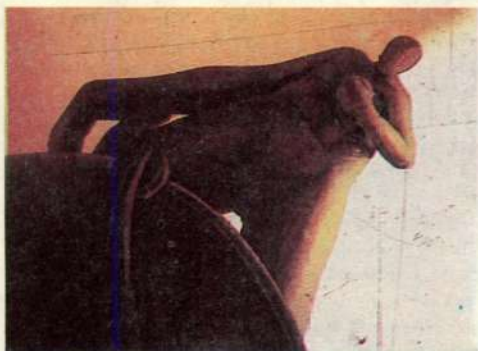
satas viimast korda vastu ligast metalli ja saatusele alistuv äga neeldus vedelasse hauda. Nõnda nagu endast kogu elukire andnud hiir vajus ka inimene lödvenevas agoonias allapoole. Hõljudes tulvas tema kustuvasse kehasse kummaline muusika, meenutades ähmastavas teadvuses seda hinge ajalukku libisenud ürgookeani, kus ta eellased aastamiljardite eest hõljusid. Puhkus oli alanud.»³

Peab ütleva, et novelli poeetilist kude on A. Paistik üllaltki täpselt ja ilmekalt järginud. Nukrat irooniat vahest vähem — lauses «puhkus on alanud» on peidus mitu allteksti: alanuks ju praegusel uppujal homme auga väljateenitud korraline puhkus. Seda vaid näiteks. Pigem on ekraanitöös edastatud sündmuse fataalsust, kus üks oluline tegur — hiire pange uputamise — jääb vaatajale segaseks, ei seostu uppuva mehega. Jääb mulje, et mees ise on hiir, kes upub. (Mis on ka õige, kuid teotagajärje seos siin ähmastub.)

Kõige eelnevat ei tahtnud ma sugugi ütelda, et peaksin teost miskis mõttes nõrg(em)aks või koguni igavaks! Heal tasemel on kogu filmigrupi töö, värskena mõjub Sven Grünbergi muusika. Imposantselt (mistõttu ka mõjuvalt) on esitatud kõik värvilised kaadrid: kõrge pumbajaama torn, taevas, mees pangega, käsi sekundeid lugemas (kelle käsi? kas Saatuse?); või ka kogu mustvalge filmiosa — alates juba veetorni sisemusest: kõrge kivitrepp, nagu mõnes keskaegses lossikindluses, mida mööda tõuseb väike inimene; hiigelsuur veefõrs, millest üle viib purre — habras sild kahe teispoolsuse vahel, mida suudab ületada vaid kogenud tasakaalukunstnik, inimene alati ei suuda; «lähiplaanid» vett pahisevat kraanist ja vee alla jäävast äravooluklapist; peopesast väljakasvavad ja äralendavad sõrmed; ülalt alla tulev abistav käsi, mis õhuku ja lootusetuseks puruneb; riided, mis ristina vee kohal seisavad ja siis aegamisi sügavikku libisevad; mehe sõrmed — hiire «sõrmed» haaramas elu järele; ning kõige üle pilved, «pilved, mis mõõduvad seal kauguses, need kummalsed pilved» — väga täpsed, väga kaunid, väga hingaminevad kaadrid.

Mulle, vaatajale, on kõik A. Paistiku neli joonisfilmi olnud otsesed küsimused. Seepärast peangi oma kohuseks talle vastata. Teen seda mr Bellow'lt laenatud sõnadega mr Sammleri suu läbi: «Enamik inimliku olemise vorme annab liiga vähe tegutsemisvabadust indiviidis toimivatele suurtele loodusjõududele, pillavalt ohtrate jõududele. Arielus, ametis, tööl, avalikkuse esindajana, suurlinnade, nende kummaliste haukoobaste asukana, sunduste ja manipulatsioonide talujana, kurnamise ohvrina, isana, abikaasana, kes teenib ühiskonda talle osaks langenud kohustusi täites, — kõigis neis rollides näib üksikisik neid jõude ikka vähem ja vähem tunnetavat. Nii et minule paistab tööpoolest, et ta

³ Op. cit. lk 185.

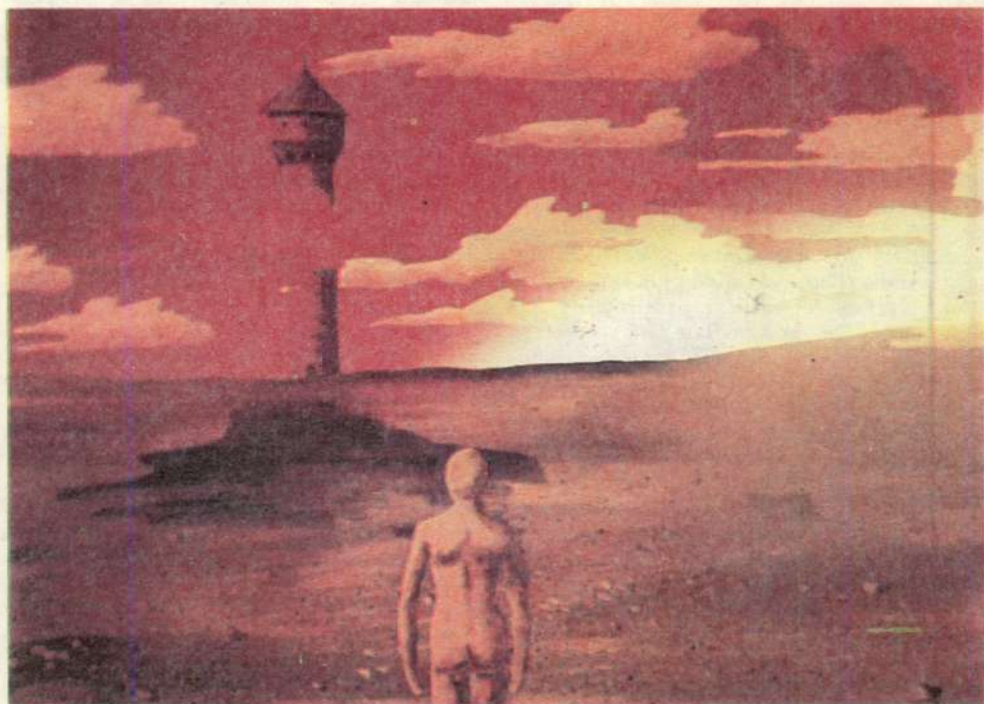


«Minek». Kaadrid joonistilmist.

igatseb lahutust kõikidest senistest seisunditest, mida ta tunneb.

Kristlast süüdistati omal ajal, et ta tahab iseendast vabaneda. Süüdistuste esitajad kehtusid teda oma ebarahuldavat inimlikkust ületama. Aga kas transsendentsus pole niisamasugune korralagedus? Kas see pole samuti inimeksistentsist vabanemine? Nojah, võib-olla peaski inimene endast vabanema. Miks ka mitte! Kui ta suudab. Aga samal ajal on inimeses midagi, mille edasi-kestmine tundub talle tähtis olevat. [---] Midagi, mida tuleb jätkata. Ja me kõik teame seda. Vaim tunneb, et teda on petetud, vägistatud, mõnitatud, rüvetatud, purustatud, haavatud. Ja ikkagi teab ta, mida ta teab, ja sellest teadmisest ei saa vabaneda. [---] või olgu siis ülemaailmse enesehävituse feel. Aga meil ei ole siin isegi «jah» või «ei» öelda. [---] Ma esitasin üksnes oma mõtteid. Mind paluti seda teha, ja ma tahtsin neid avaldada. Mulle on selgeks saanud, et kõige parem on erapooletu olla. Mitte nagu inimvihkaja, kes kohtumõistjana ennast kõigest lahutab, vaid mitte kohut mõistes erapooletu olla. Tahta seda, mida Jumal tahab.»⁴

⁴ Saul Bellow. Mr Sammleri planeet. ««Loomingu» Raamatukogu» 1973, nr 8—11, lk 192.



MODERNNE MÄLK



«See kadunud tee», 1990. Režissöör Jaan Kolberg. Vagajuti jaotust mehest (Ago Roo), tüdrukust (Kiiri Tamm) ja armastuse jõust. P. Sirge foto

«SEE KADUNUD TEE». Stsenarist ja režissöör Jaan Kolberg (August Mälgu mereproosa motiividel), operaator Rein Kofov, kunstnik Ervin Ounapuu, helilooja Kuldar Sink, helioperaator Mati Jaska, monteerijad Kaie-Ene Rääk ja Tiit Unt. Osades: Tarmo Koidla (Juulius), Ants Ander (Taavi), Diana Kokla (Sessi), Raine Loo (Kristiine), Helgi Annast (Liisu), Ene Rämmeld (Salme), Kiiri Tamm (Hilka), Ago Roo (Jaan), Hannes Kaljujärv (Mart), Lembit Ulfsak (Prits), Luule Komissarov (Marta), Tõnu Tepandi (Oskar), Volli Käro (Juhan), Margus Viil (Orge Heino) jt. 2022,2 m (8 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.



«See kadunud tee». Marta (Luule Komissarov) võrgutamas Juuliusi (Tarmo Koidla).



«See kadunud tee». Kulunud Kristus (Valdek Kiiver) paneb trummipulkadega helisema rippuvad verised kalad.

Üks teatav oluline eesti filmikunsti vool näib kuidagi teistmoodi kui muu maailma filmid. Seda voolu võiks nimetada võitleva sümbolismi ja raugematu eklektika filmikunstiks. Tolle suuna põhitunnuseid on veel lõpmatu literatuuris. Kui muu maailma filmid kujutavad tavaliselt mingit lugu, *story*'t ja püüavad selle võimalikult sisendusjõulise esitamise kaudu oma sõnumi vaatajale teatavaks teha, siis eesti eklektilis-literatuurine film püüab oma *story*'st võimalikult palju kõrvale kalduda, et vaatajale rohkem

sõnumeid teatavaks teha. Filmi kuhjatakse kõikvõimalikku sümboolikat, allegooriat, allusioone, metafüüsilisi elamusi pakkuda taotlevaid vaateid ja paljutähenduslikke vaikimisi, aga paraku ei taha nood külgekleebitud klantspildid filmi põhieeide ja -kujundiga kuigi orgaaniliselt ühenduda. Filmitegemise harva ja haruldast võimalust püütakse kasutada maksimaalselt ja seepärast panevad loojad **kõik** oma eksistentsiaalsed ideed ja kujundileid mängu. Ja siis ei ole säherduse filmi tähendusmahul ja ambitsioonidel enam mõõtu ega määra.

Vahest on see efekujutus utreeritud. Loomulikult on sel nähtusel ka oma sotsiaalsed juured: kriitilistele tõdemustele tuli kujundikatet otsida vahel üsna kunstivälistel põhjustel. Muidugi leidub selle suuna filmides ilusaid kohti ja miks ülepea ei tohiks üks film pretensioonikas olla?! Eklektitsel stiilil on kahtlemata oma eluõigus ja omad saavutused.

Võitleva sümbolismi ja raugemata eklektika filmide hulka võib liigitada ka Jaan Kolbergi teose «See kadunud tee», aga olgu see tõdemus tüpoloogiline, mitte hinnanguline. Et filmi on nimetatud fantaasiateks August Mälgu teoste ainetel, on põhjust kõnelda Mälgu ja Kolbergi suhetest. Tundub, et eestigi kultuuris on jäänud minevikku need ajad, kui kaitsiti tulihingeliselt rahvusliku kirjasõna realistlikku puhtust modernistlike hereetikute eest. Ja samas võib alati küsida: no kas tegite siis nüüd parema? On

«See kadunud tee». Filmi kesksed tegelased Juulius (Tarmo Koidla) ja Taavi (Ants Ander).

M. Raude foto

muidugi mõistetav režissööri piiteeditunne, mis ei lubanud tal oma fantaasiad mõne Mälgu romaani pealkirjaga õilistada, aga ühtaegu tuleb tunnista, et Mälgu «Hea sadam» on lühem, lõõvam ja mõnusam meeles pidada kui Kolbergi pretensioonikama sümbolitaotlusega «See kadunud tee». «Tallinnfilmi» kinonäitaja-neiuigi ütles, et nüüd kohe saab «Head sadamat» näha . . .

Ega tegelikult Kolbergi ja Mälgu suhetele midagi tõsist ette heita ei olegi, kuigi need võivad esimesel pilgul paista üsna vägivaldsed. Mälgu romaanide ja Kolbergi filmi vaime lähe üksteisega vastuollu, kohati on nad lausa lähedasedki. Parajalt vapustav erinevus on aga mõlema looja vahel, millega nad oma vaimu väljendavad. Mälgu suurus seisneb õigupoolest just vahetuses, vahendituses ja stiiliühitsuses, Kolbergi suurus aga vahendite s.o stiilide ja vütete ülikülluses. Mälgu jõud seisneb tema lihtsuses ja kasinuses, Kolbergi oma tema keerukuses ja pillavuses.

Olgu Kolbergi filmi taustaks pakutud veel mõnda Mälgust. August Mälg on kirjutanud viis rannaromaani: «Kivine pesa» (1932), «Õitsev meri» (1935), «Taeva palge all» (1937), «Hea sadam» (1942) ja «Päike küla kohal» (1957) ning hulga rannajutte. Romaanidest esimene esindab olukriitilist naturalismi, kolm järgmist optimistliku («positiivse») eluhoiakuga küla-realismi ja viimane (vahest eksistentsialistlike meeleolusidki kandes) lootusetu eluvõitluse resignatsiooni. Niisiis ei ole Mälgu rannaelu käsitlus, vaated oludele ja inimestele, olnud ajas muutumatu. Sealjuures on püsinud põhili-



self samastena kujutatavad tegelastüübid. Need on vana elutark randlane, noormees, kes laias ilmast loodab lahedamat elu leida, ning ennasõhverdav naine. Mälgu tegelased ei pääse rannaküläst kunagi. Nad ei suuda mujal kohaneda ja mõistavad, et kodurand on neile ainus elamisvõimalus. Need inimesed on surutud äärmiselt kitsasse eluringi, elavad romaanist romaani läbi ühtesid ja samu muresid ja rõõme ning reageerivad neile ühel ja samal viisil. Mälgu teostest ei leia autoripoolset filosoferimist, seal pole kunagi juttu millestki, mis jääks väljapoole rannarahva mõttemaailma, puudub kõik erakordne, ebatavaline ja ebatüüpiline. Ja selle näilise ühetoonilisuse ja sündmustikuvaesuse juures on kõik Mälgu rannalood (kui ehk esimene romaan maha arvata) väga stiilsed ja mõjuvad.

Kolbergi filmis näeme muidugi hoopis muud. Kui Mälk püüab kujutatavale lisada enda poolt võimalikult vähe, siis Kolberg võimalikult palju. Et lugu saaks põnevam, on lavastaja toonud oma filmi tegevusaja igavast eesti ajast, kus kõik oli lihtne ja selge, põliste traditsioonidega määratud, käärivasse tänapäeva, kus kõik on segane ja kahemõtteline. Aga kuidas muidu oleks ta saanud panna kiruva vene piirivalvuri puu otsa plahvatama? Mis uhke kujund ikkagil! «Heast sadamast» pärinevad repliigid loovad teises ajas teatava kummastuse, võõritusefekti. Teiselt poolt ei lase prantsuskeelne tšehhovlikku igatsust etendav einelauapidajanna oma ebamaist isikut ka tänase rannaküläga siduda. Ilmselt peab ta olema märk ajavälisusest ja ajastuülesusest. Mängumaa ruumilistele piiridele osutab Juuliuse ja Sessi läbi aastaegade vaheldumise esitatud deklamatsioon galaktikatest. Aga vahest oli see parafras filmis «Indrek» leiduvale monoloogile kaugete tähe valgusest? Kaheldamatu allusioon on noorte armastusloo kujutamine Arno ja Teele igihaljas ja -armsas stambis. Säherduse postmodernistliku laenuisusega peaks kaasas käima ka mõnus postmodernistlik iroonia, mida paraku suuremat ei leidu. Aga kõike muud leidub. On kriitilis-realistlik stseen joodikust isaga (à la Kaugver), neorealistlikku kõrtsikaklust ja deliiriuminägemusi, jõulist ekspressionismi (Taavi habet käristamas — veider käitumine üsna Mälgu-pärase ja sümpaatse Taavi poolt), groteski (ihar naisterahvas ja tema ooperilauljast saatja), tublisti sürri ja pisut vana head külarealismigi. Ja et pakutud kokteili filmikeel ikka piisavalt rikas oleks, on kogu lugu läbi pikitud ohtra psühhonaalüütilise ja kristliku sümboolikaga. Omamoodi vägev on Juuliuse sonimisõõva (miks mitte hullumisstseeni) visualiseering: Julius armatsemas Võrgutajaga, kes on moondunud näkiks, nende kohal rippumas verised kalad, mida trummipulkadega paneb helisema kulunud Kristus, akna taga koduõuel aga plahvatavad pommid. Filmi ilusaim leid ja katarilisim koht on noore kire ärkamine koolipeol, tollesama räämas Kristuse südantlõhestava levilaulu saatel. Aus ja sugestiivne sentimentalism. Üldse on noorte lem-

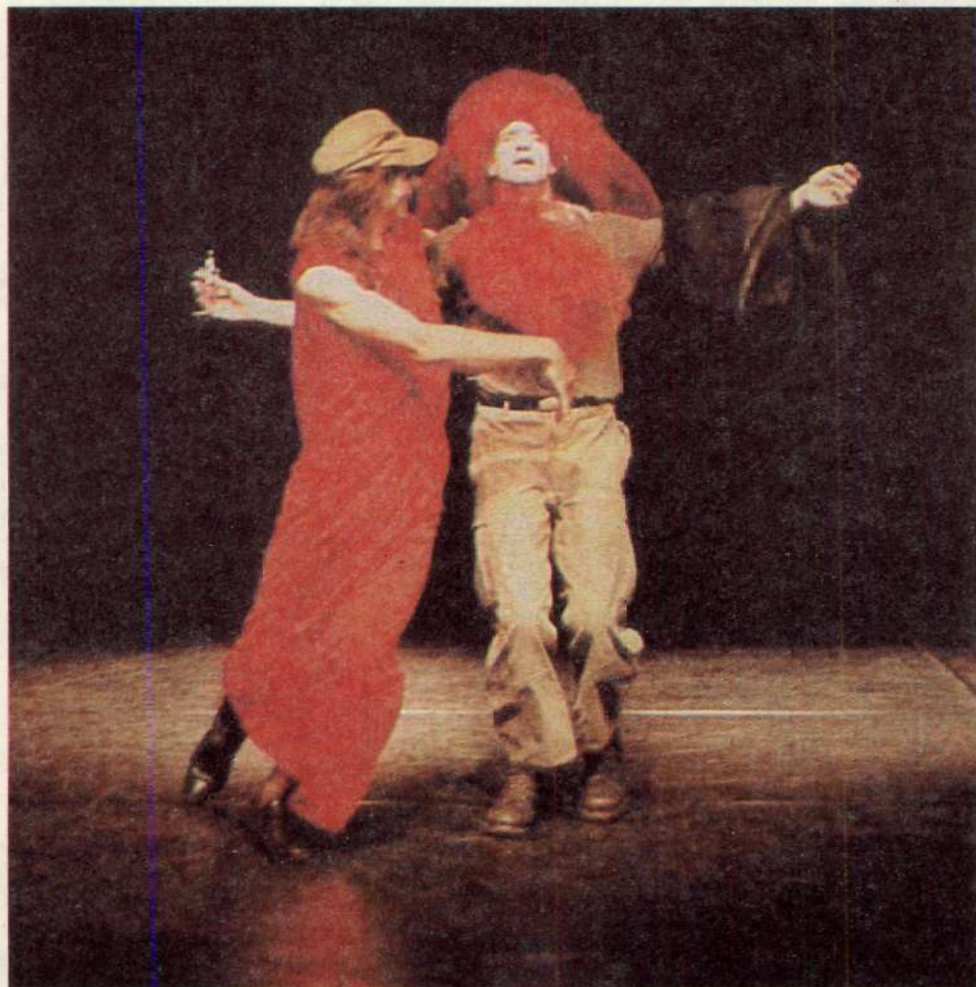
belugu ilus (lavastaja on siin Mälguga kongeniaalne olnud) ja osatäitjadki armsad. Teose kaootilisusest tõuseb usaldusväärseks ja diskreetseks esile ka Taavi ja Kristiine liin. Literatuurseks ja seotuks jääb aga vagajutt jalutust mehest, tüdrukust ja armastuse jõust.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et Kolberg on Mälgu maailma rikastanud võimalikult mitmekesiste kujundite, tegelaste, sümboolika ja filosoofiaga ning demonstreerinud seda kõige erinevamate eesti ja maailma filmikunsti varasalvest laenatud vahendite abil. Säherdusse käitumisse võib suhtuda muidugi mitmeti, aga mis teha, kui juba kord on nii palju ideid, soove ja teadmisi ning ei malda neist midagi endale jätta. Kui keegi peaks esitama naiivse küsimuse, et millest see film öieti kõneleb, võib anda palju ja üsna erinevaid vastuseid ja küllap on nad kõik enamasti õiged. Teos kõneleb tõesti paljust. Mälk ei võtnud kunagi nii suurelt ette. Tunnistan, et Kolbergi ilma piisavalt keskendava kujundita ja distantsiloova irooniata suurejooneline eklektika mulle just väga veenev ei tundu. Mälk oleks justkui veenvam ja stiilssem.

Samas ei saa öelda, et «See kadunud tee» oleks mõtetu või ebaõnnestunud. Juba üksi suurejooneline kunstiline taotlus (mis oma täiuseihas küll täitumata jääb) on midagi väärt. Kindlasti on filmis õnnestunud leide ja lahendusi — milliseid tõsised kinokriitikud mõistavad kahtlemata kätte näidata — ning tõendeid ilmselt andekusest. Jaan Kolbergi «See kadunud tee» on eesti võitleva sümbolismi ja raugematu eklektika filmikooli stiilsemaid teoseid. Vahest koguni tippteos?

SAKSAMAA. DETSEMBER

SAKSA TEATRIKULTUURI TRADITSIOONIDEST
ÜHINENUD SAKSAMAA TAUSTAL



19.—25. aprillil Tallinnas toimuvale «Balti teatrikevadele» lähetak seekord lavastuse ka Lääneriik Saksamaa. Kaheteistliikmeline näiteseltskond (Freies Theater München) võtab endale vabaduse esitada festivalil W. Shakespeare'i «Macbethi». Stseen lavastusest.

Tänu Saksamaa ITI Keskuse kutsele ja Saksa Liitvabariigi Välisministeeriumi toetusele sai võimalikuks lühiajaline informatsioonireis Saksamaale. Läinud aasta 28. novembrist kuni 8. detsembrini läbisid Eesti Draamateatri dramaturg Kalju Haan, Rakvere Teatri näitlejanna Helgi Annast ja siinkirjutaja marsruudi Hamburg-Essen-Kassel-Berliin. Nagu ar-

vata võis, sai Saksamaa ühinemine peamiseks asjaoluks, mis andis meie reisi jooksul ainet mõtisklustele.

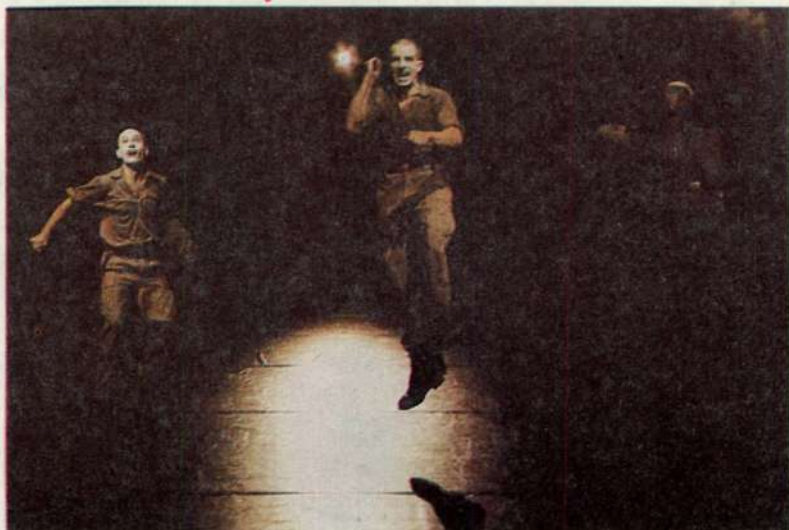
Enamik teatriinimesi, kellega tol reisil kohtusime, rääkis sellest, et endise Saksa DV teatrid on suurtes raskustes — «neil» ei ole piisavalt raha, et teha kunsti. Seda väitsid Hamburgi Saksa Teatri itendant Gerd Schlesselmann, Berliini Schiller

Theater'i direktoriumi esimees Volkmar Claus jt. Tähtsaim, mida teatritegemiseks tarvis läheb, olevatki raha. Schiller Theater'i aasta eelarve on 53 miljonit DM, mis on suur raha isegi hästimakstud Põhjamaade teatritegijate jaoks. Paradoksaalne on see, et raha tähtsusest räägivad need, kel seda raha on.

Kunst lihtsalt ostetakse teatrisse. See-ga just tänu rahale tekib meeletu tehni-liste ja inimressursside kontsentratsioon. Ostetakse ka annet ja tööd. Ilusate num-britega palgalehtedele kirjutatakse maail-ma parimate teatritegijate nimesid: Andrzej Wajda, Erwin Axer, Robert Wil-son, Ingmar Bergman jt. Raha ju on.

likkus. Need väärtused väljenduvad pal-judes hoolsalt säilitatud rahvuslikes tra-ditsioonides, mis elavad edasi koos rah-vusvahelisel tasandil tuntud teatriuuen-dustega. Vallatu «Romeo ja Julia» adapt-sioon, mida õnnestus näha Schiller Theater'is, kus riimi on pandud «ele-ganz» ja «schwanz», mõjus igati klassi-kaliselt just tänu saksaliku näitleja tra-ditsiooni püsimisele. Meloodiline, selge hääldusega ja alati täpset mõtet kandev kõne on nauditav koos elegantsustega, millest võis aru saada ka kehva saksa keele oskuse juures.

Põhiliselt gastroleerivas Ruhri teatris nägime «Kolmekrossiooperit», mis va-



«Macbeth».

Stseen Mücheni Vabateatri la-vastusest.

Ja lavastused tulevad. On muidugi ka halba, igavat, surnud teatrit, kuid tava-tult palju on võimalik näha suurepära-seid, kõrge teatrikultuuriga, igati kaas-aegseid lavastusi. Peaaegu igas suures kümneid miljoneid maksvas teatriinsti-tutsioonis sünnib midagi, sest teatris on palju andekaid ja vähem andekaid, kes k o i k rabavad tööd teha.

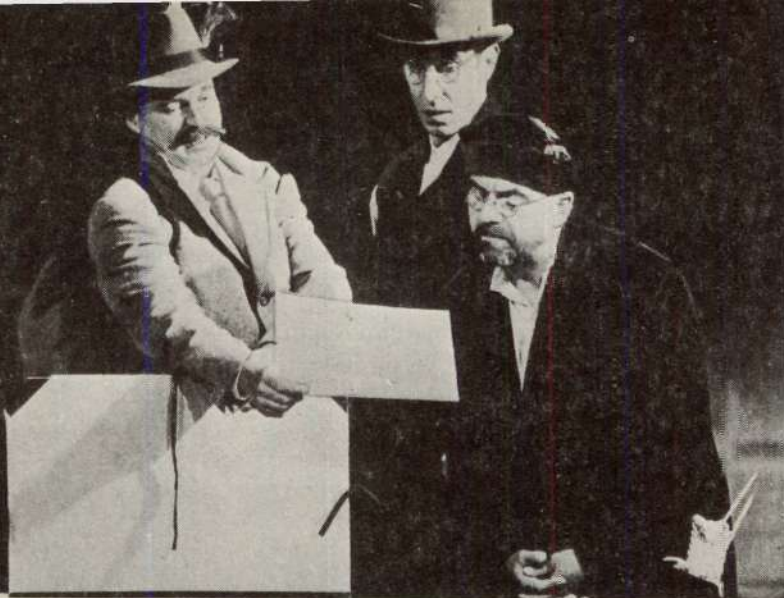
Eesmärgis on väidetavalt kunst. See-pärast rääkis ka teatriintendant Gerd Schlesselmann, et ta ei mõtle kunagi kassatuludele, odavale reklaamile ja sponsoritele. Eesmärk — teha head kunsti — olevat liiga üllas, selle jaoks olgu riigil raha olla! Vähestel institut-siooniteatritel on kohustusliku kassatulu määr eelarves suurem kui 20 protsenti.

Raha teatrile ka leitakse, sest teatris sünnib vahel kunst ja seda vaadata on prestiižikas. Hoolimata üsna kopsakast piletihinnast on saalid publikust tulvil.

Teatribuumi põhjusi otsides torkab silma saksa teatri saksapärasus, rahvus-

pustas näitlejatöödega (tegemist oli meie mõistes tavalise provintsiteatriga). Kõik, mida näitlejad laval tegid, oli näitleja-tehnika viimane sõna. Seepärast niivõrd ei üllatanudki ootamatu tõlgendus, kus esteetiline raskuspunkt langes moraality Polly otsustele ja tegudele, kui võrd va-pustas näitlejaansambli koosmäng. Nel-jast näitlejast koosnev rühm täitis nii kordeballeti kui ka koori funktsioone. Äratundmatuseni muutudes kujutasid nad kord vargapoiste jõuku, kord resto-ranikülastajaid või kabareeartistide, just-kui demonstreerides sellega Fortuna muutlikku loomust.

Rahvuslikkus väljendub saksa teatris ka peaaegu kohustuslikus erootilises temaatikas ja selle vastavas teostuses. Mehe ja naise suhe on teatris kindlasti igavene ja üldine teema, kuid Saksamaal omandab see suhe valdavalt kriitilise hoiaku. mille sisse mahuvad paljud va-riatsioonid, alustades loomaliku nautin-guihaga ja lõpetades tülpinud ükskõik-susega.



Kasseli Riigiteatris menuga mängitav G. Tabori farss «Mein Kampf» kujutab noort Hitlerit teel võimule. Vasakul Hitleri rollis Herwig Lucas.

Ruhri teatri lavastus B. Brechti «Kolme-krossiooper».

Saksa teatri rahvuslikkus torkab silma just Saksamaa argielu taustal. Siit, Euroopa ühe kauneima hansalinna gootikast tulnule valmistab pettumuse Saksamaa, mis oli enamjaolt Ameerika «lendavate kindluste» poolt sõja ajal maatasa tehtud. Isegi omaaegsed reisid Saksa Soveti okupatsioonitsooni: lustlik autoreis Wernigerodesse, jalgrattasõit Dresdenist Bad Schandausse, andsid parema pildi millestki saksapärasest kui seekordne turnee valdavalt lääne poole peale. Saksamaa kunagised uhkused, ta suured linnad, on saanud ühineva Euroopa ameerikalikeks *city*'deks, ühtedeks paljude teiste seas. Saksamaad sain näha ainult teatris.

Eesti teater pole viimasel kümnendil olnud ainult ühiskondliku tõe ruupor, vaid ka rahvusteadvuse ja selle kandjate pelgupaik. Paistab, et rahvusteadvuse, meil siis eestluse funktsiooni esilekerkimine teatris on praegusel lamenumise ajastul üldine protsess. Kui juba nii suure ja võimsa kultuuriga rahva nagu sakslaste puhul peab teater jääma saksluse pelgupaigaks, mis siis veel meist rääkida. Kas teater üldse saabki olla vaba tema tegijate rahvuslikust olemisest?

Teatri tähtsus saksluse kandjana ilmneb ka võrdluses, mis sai võimalikuks Saksamaa ühinemise läbi. Olukorras, kus teatripilet sattus äkitselt olema ühes hinnas kahe videokassetiga, jäid endise Ida-Saksa teatrid tühjaks. Teatripublik nautib muid hüvesid, mis alles hiljuti tundusid kättesaamatult kaugekena. Tegelikult aga on see võrdlus isegi lohutav, sest kaugemas perspektiivis näib, vähemalt Lääne-Saksa kogemuse põhjal, teatril olevat ees veel häidki päevi.



Teisest küljest tuleb jälle täiesti tõsiselt võtta neid, kes rääkisid endise SDV teatrimasina upakile lendamisest. Isegi häid lavastusi mängitakse seal praegu tühjadele saalidele, halbade rääkimata. Teatritel, kus on vilets tehnika ja kehvad näitlejad, ei näi Lääne-Saksa kolleegide arvates olevat mingit väljavaadet pinnale jääda. Pakuti erinevaid arve teatrite kohta, mis tuleks idaosas sulgeda. Valdavalt pragmaatiline lähenemine «osside» probleemidele jätab mulje, et rikkad läänesakslased on venelaste käest suure tüki maad ostnud ja ei tea, mida sellega nüüd peale hakata. Ma ei näe endise Ida-Saksa probleeme mitte niivõrd elatustaseme suhtelises kehvuses, tööpuuduses jms, kuivõrd vägivaldas, millega tahetakse ühte sulatada kahte kahjuks milleski erinevaks kujunenud ühiskonda. Kui üks rahvas jagatakse kaheks ja ühele poolele saab osaks totaalne ajuloputus, siis saab ajuloputus osaks ka teisele poolele selle läbi, et tuleb võ-

raks tunnistada need inimesed, kellega on ühine keel, ühine ajalugu, klassikud ning midagi veel enam.

Kõige enam ehk on ida-lääne suhted sassis Berliinis, kus nüüd avanevad ukсед õhtuti teatritesse, milles on kokku 27 000 istekohta. See tulevane Euroopa süda suudab pakkuda nii mõndagi. Endised idasakslased eelistaksid tulla endisesse Lääne-Berliini teatrit vaatama, kuid neid peatavad kõrged piletihinnad. Nemad peavad nüüd ameerika videotega leppima.

Tähtsam kui miski muu on siiski Saksamaa teatrite inimrikkused. Vaadates Kasseli Riigiteatris viimasel ajal menuga lavastatavat G. Tabori farssi «Mein Kampf» noorest Hitlerist, tuli pähe võrdlusi, mis tuleksid ilmselt eesti teatritele kahjuks. Keskmise suurusega teatris leidis suurepärase näitleja mängimaks Hitlerit, kes oli veenvalt fanaatiline ja raevukalt nüri, leidusid näitlejad mängimaks kahte juuti, kelle puhul sai rääkida etnilisest ja psühholoogilisest tõepärasusest, laval võis kohata hiilgavat ansamblimängu. Noor Hitler oma auahnuses ja suurushullustuses, mis väljendus kohati lausa dokumentaalse filmimaterjali paroodia kujul, sattus primi-

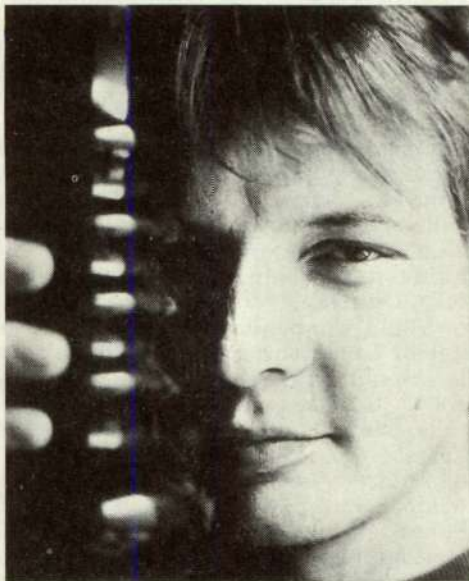
tiivsesse vaimsesse konflikti juudi härasmeeestega, kelle rahvusteadvusest, religioonist ja tavadest välja kasvanud kultuur esindas teist, sallivat ja harmoonilist maailma. Ent mis tähtsust on konflikti primitiivsusel, kui veenev esitus sind kaasa kisub. Kas meil oleks kogu eesti teatri peale selline meeskond võtta? Ehk olekski, ent näitlejaid, kes suudaksid süüvida esitatava kuju tõepärasusse ja seda tõepärasust näidendi raames maitsekalt arendada, võib meil kahe käe sõrmedel üles lugeda. Puudu ei tule seejuures mitte andest, vaid tahtest, motivatsioonist ja vastutusest minna ühe kuju esitamisel lõpuni, teha ühe rolli kallel nii meeletut tööd.

Või on edu põhjused saksapärasest töökuses? Laval tehtust võis järeldada näitlejate suurt valmisolekut mängida oma rolli. Oli näha tahet proovida ja saavutada parim. Loomulikult eelnes sellele kõigele töö oma keha ja vaimuga, et olla üldse võimeline tegema rasket näitlejatööd. Latt püsib sealmail väga kõrgel. Saksa teater on hästi kinnimakstud ülimalt professionaalne institutsioon, milles saab näha traditsioonide pikaajalist jätku. Selline teatritegemine kestab.

Parim kriitik on Saksamaal magav kriitik. Andres Laasik, Bochum. 1990. Ervin Ounapuu foto



ROHELINE TEE VEIDRUSTELE?



Peeter Jalakas

KUI ANDA ROHELINE TEE KA TEISTSUGUSTELE IDEEDELE, SIIS TASAHILJU SIGINEB INIMES- TESSE KA SUUREM LOJAALSUS.

Teatri mõiste ja mõistmine laieneb maailgi. Esimese vaba trupina on suutnud seda teesi ehk kõige arvestatavamalt tõestada juba mõned aastad tegutsenud teatrituumik, mis 1989. aastast alates kannab RUTO KILLAKUNNA nime. RK viimase kahe aasta tööd iseloomustab suunatus teatritegijatele — *workshop*'ide, seminaride, külalisesinemiste ja mitmesuguste ühisprojektide korraldamine — eesmärgiga leida mõttekaaslast ja kõigutada teatri sees kivenenud arusaamasid. RK liider ja lavastaja Peeter Jalakas on vaba teatri mõistet kommenteerides andnud iseloomustuse ka oma rühmitusele: «Riigiteater, literatuursem, läbivama *story* ja traditsioonilismate raamidega oleks nagu proosa; vaba teater, kus on rohkem mängu rütmi, sõnade ja kujunditega, võiks olla siis kui poeesia (. . .), pidades silmas just tema assotsiatiivset külge. Isegi traditsioonilise näitemänguga ümberkäimine on seal vabam, julgem, aga ka õrnem. mõnes mõttes nagu tugevam, jõulisem, kokkusurutum. Suur materjal oleks just kui ühte haikusse kokku surutud.» (Vt TMK 1989, nr 12) Trupi suuremad tööd «Sünnipäev» (1989) ja «Eesti mängud» (1991) vastavad oma olemuselt eespoolöeldule. «Eesti mängu» kanti ette vaid kolmel korral, kuid loodetavasti õnnestub seda viimase aja üht erandlikumat lavastust näha ka edaspidi,

kuigi tõenäoliselt juba teisenenud variandis, sest ükski RK töömahukas projekt ei lõpe esietendusega, see on vaid osa läbikäidud teest.

Suurt mõju rühma tööle on avaldanud tutvumine baltisaksa päritolu austraalia näitekirjaniku, poeedi ja mõtleja SIGISMUND VON KRAHLI loomingu ja võluva isikuga. Pooljuhuslikule kohtumisele Norra väikeses kalurikülas on järgnenud palju inspireerivaid vaidlusi, veini- ja teeõhtuid, millest on välja kasvanud ka eespoolnimetatud «Sünnipäev» ja «Eesti mängud».

Osa järgnevatest mõtetest on üles tähendatud kohtumiselt 1990. aasta sügisel Hollandis Amsterdamis Oude Zijd'i kvartali väikeses baaris, kuhu juhuse tahtel olid sattunud ka PEETER JALAKAS ja MARGOT VISNAP, osa mõtteid pärineb von Krahlilt ja P. Jalaka varasematelt ja hilisematelt kohtumistelt Norras, Saksamaal ja Rootsis. Sigismund von Krahl (s 1949) on õppinud Austraalias ja Prantsusmaal filosoofiat ja kirjandusteadust, aga ka õigusteadust ja antropoloogiat (viimane ala viis teda kokku ka Eugenio Barba töödega). Sigismund von Krahl pole kordagi külastanud Eestimaad, kuigi tema perekonna emapoolne lüü viib Vihula mõisasse, mistõttu on ka loomulik, et ta tunneb elavat huvi Eestis toimuva ja eestlaste tuleviku vastu.

M. V.

Sigismund von Krahl





T. Huigi fotod

M. V.: Härra von Krahl, väidate end üpris hästi kursis olevat Eestis toimuvaga ning tunnete mõnevõrra ka eestlasi. Mis võiks üht teiesugust maailma näinud kosmopoliiti (jätame poliitilised motiivid kõrvale) eestlaste puhul üllatada või teie huvi äratada?

S. von K.: *You're the people they can fly...* Mulle näib, teie inimesed veel usuvad, et nad suudavad lennata. Meil... Läänes ei usu sellesse enam keegi. Lääne-maailm on väga praktiline ja pisut liiga üle organiseeritud. Teie elus aiman ära tundvat kaost, milles on loovat jõudu.

M. V.: Oletame, et see isegi on nii. Mille abil suuta seda siis säilitada? Mida soovitada neile, kes usuvad veel võimesse lennata, aga on sattunud nüüd Euroopa koridoride tuuletõmbusesse?

S. von K.: Küllap oskaksin soovitada seda, mille suhtes teid on juba hoiatatud — totalitaarsest survest vabanevas ühiskonnas ei tasu kohe ühest äärmusest teise joosta. Vabanemisega võib kaasneda tugev psüühiline šokk, isegi neuroos. Kui ma mõtlen kõigile neile õudustele, mida eestlased on pidanud üle elama (selline psüühiline terror ja füüsiline vägivald on meiesugustele juba kujuteldamatu!), siis liiga suured annused värsket õhku võivad viia rahvuse kontrollimatusse seisundisse.

Kui see oleks minu teha või ma võiksin seda kellelegi soovitada, siis — rääkides kultuurist — tuleks rõhku panna kõigele esmapilgul veidrale ehk teisisõnu: loovale mõtlemisele kõiges. Ei tohiks kohe hakata otsima väga selgeid ja jätku garantiisid. Eestis valitsevat kaost tuleks just nimelt ära kasutada, sest seisundis, milles viibite teie, pole enam eriti palju kaotada, riskifaktor on märksa väiksem. Läänemaailmas jääb palju häid ideid teostamata just sellepärast, et riskitakse juba väga paljuga. Võite enesele lubada esimesel pilgul üsna hullumeelseid ideid. Ja seda peaks teadlikult toetama, see võiks olla lausa omaette arengusuund... Ennekõike kultuuris! Kindlasti toob see kaasa palju kõlisevat tühjust, aga loodetavasti ka midagi sellist, millel võiks olla teile püsivam väärtus.

M. V.: On's eestlane oma kainuses ja alalhoidlikkuses üldse selleks valmis? Ta püüab pigem traditsioonidest kinni hoida.

P. J.: Elame nii segasel ajal, et ega me teagi enam, mis see traditsioon õigupoolest on! Nõukogude-aegsed pole omad, kuid ometigi on nad meis juurdunud. Ennesõjaaegsed — kust need pärinevad? Saksa ajast? Tsaari ajast? Aga võib-olla

tõepoolest, soosides neidsamu hullumeelseid ideid, leiame ehk oma alge üles.

S. von K.: Kas te mitte ei identifitseeri iseennast, eestlust sageli nende venelaste kaudu, kes teil seal Eestis elavad — okupatsiooni kaudu? Aga kui ühel heal päeval tõepoolest venelased teilt lahkuvad — mille abil hakkate ennast siis identifitseerima? Majanduses te arenenud maadele niipea veel järele ei jõua, poliitilises mõttes...? Ei usu, et oma poliitilises süsteemis saavutaksite midagi sellist, mida võiks samas ka eestipäraseks nimetada. Mis üle jääb? Kultuur. Seepärast otsige inimesi, kes on alid uuele ja suudavad mõista, et kõik, mis tundub veider, võib olla just nimelt õige. Andke roheline tee veidrutele eelkõige kultuuris! Mida see nõuab? Ainult pisut oma väärtushinnangute muutmist. Pealegi, on see kergesti teostatav, sest kultuuris ei kaasne ebaõnnestumistega mingit materiaalselt krahhi, mis majanduses oleks võib-olla katastroof.

M. V.: Mulle tundub, et me liigume hoopis teist teed pidi. Ajaloo seaduspärasused eeldavad mõningate nähtuste kordumist — ka 30. aastatel tekkis EV-s suur eestluse propageerimise kampaania, see oli majanduse jõukuse saabudes hili-

nenud vastureaktsioon tsaariaja venestamisele. Nüüd võib samuti minna. Pealegi seostatakse väga sageli kõike veidrat ja eriskummalist Lääne mõjudega.

P. J.: See näilik traditsioonidest kinnihoidmine ja silmakirjalik konservatiivsus on püsinud seetõttu, et ukсед on pikka aega kinni hoitud. Meil on tõesti nii, et ükskõik mida sa teed, kohemaid tõmmatakse paralleele selle vähesega, mida on mujal nähtud: oh, see on ju sealt maha viksitud! Nähakse ainult hägust tervikut, mitte aga detaile. Umbes nii, et kui oled harjunud realistliku maaliga ja äkki on võimalus näha seda, mis harjumuspäraselt erineb, siis oled edaspidi kohemaid valmis nii abstraktsioniste, sürrealiste, ekspressioniste jt ühte patta panema... Hoiatust teise äärmusesse tormamise eest peab aga üsna tõsiselt võtma. Juba ongi eestlasele saanud omaette moodsuukuks see müütiline Välismaa.

M. V.: Samas jälle, kas ei peaks eestlane maailmas ühe suure ja põhjaliku hariva jalutuskäigu tegema, et siis iseenda juurde tagasi jõuda?

P. J.: Enesestmõistetavalt. Oleme ju paljud nähtused ära tundnud ja valmis seda välja ütleva, aga puuduvad mõisted, sõnad, keel, ühesõnaga vahendid äratuntu väljendamiseks. Et rääkima õppida, peab teadma, millised väljendusvahendid on üldse olemas. Seepärast mõjub näiteks kummaliselt irooniline suhtumine neisse noortesse, kes on välismaal käinud või sinna ka pikemaks ajaks jäänud. Minu meelest on see teretulnud nähtus, meie teatrikooli õpilased võiksid kõik minna paariks aastaks Pariisi, Düsseldorf, Amsterdam... Olgu nad seal tänavapühkijad või nõudepesijad, kui nad on oma ala inimesed, siis oskavad nad sealt kindlasti vajalikke impulsse leida. Komissarov võiks «Ugala» teatri kas või pooleks aastaks kinni panna ja oma noored siit ära saata. Muidugi, idee on hullumeelne!

M. V.: Kui härra von Krahl väite kohaselt identifitseerime end praegu venelaste kaudu, kas siis tulevik ei pane meid end identifitseerima selle müütilise Välismaa kaudu? Ainult millisel tasemel? Oleme nii pikka aega elanud suletud ruumis, äralõigatuna infost ja ideedest, kuskil vuhisemas 20. sajand — et nüüd, mil üks meile lahti tehakse, pole me lihtsalt välismaailmaga enam võrdsed partnerid?

S. von K.: Pigem vastupidi: abstraktsed mõtlemise arenemiseks olete olnud erakordselt heas situatsioonis. Mõtlev ini-

mene on sellest olukorrast lähtudes enast arendanud võib-olla hoopis teises suunas, kui see toimunuks vabas maailmas. Kui valikuvõimalus on väga suur, siis pead olema juba väga tugev isiksus, et endale teadvustada, mida tahta, kuidas leida infometsas oma tee.

M. V.: Peeter on viibinud ligi kolm kuud Saksamaal stažeerimas, härra von Krahl on nii või teisiti seal toimuvaga kursis. Seepärast oleks huvitav teada, kas Saksamaa ühinemine on kaasa toonud ka selliseid probleeme, mis võiksid huvi pakkuda meilegi?

P. J.: Kõiki Ida-Euroopa maid ühendab amerikaniseerumine. Just väärtusorientatsioonides: kõik, mis jääb ida poole, on tublisti mitu astet allpool. Kui sa Ida-Saksas teatud, et oled Eestist või Ungarist, siis oled ikkagi juba astme võrra madalamal kui idasaklane ehk siis lihtsalt sakslane. Loomulikult on idasakslane nüüd eriti suur sakslane. Isegi soomlane, kes varem võis ennast tunda Ida-Saksamaal justkui kõrgema rassi esindajana, on nüüd peaaegu võrdsustatud Nõukogude kodanikuga. Eestiski tehakse ju teravalt vahet ida ja lääne poolt tulnute vahel. Räägin just suhtumisest massi tasandil. Fakt on see, et need identifitseerimisprobleemid, millega meie maademe, on olemas ka mujal. Ennekõike vabanenud Ida-Euroopa sotsmaades. Seepärast pole praegu sugugi hea aeg reisimiseks. Euroopas pole praegu kuskil meelerahu. Identifitseerimisprobleemid on seoses Euroopa ühinemise idee ja sõjaga kerkinud kõikjal ning tegelikult võetakse iga väljastpoolt tulnu suhtes pisut vaenulik hoiak. Ilmselt oli see ka II maailmasõja eel nii.

S. von K.: Ega Saksamaa ühinemine Euroopa jaoks just kõige meeldivam sündmus olnudki. Nagu omal ajal ka Saksamaa lahutamine... Saksamaa välispoliitika pole ka praegu olnud kuigi leebe ja ilmselt muutub see veel agressiivsemaks... Ja Saksamaa välismaavaenulikkus, mentaliteet, et maailm lõpeb Saksamaa piiriga — selline suhtumine on seal üsna levinud. Loomulikult on sakslasel mitmes mõttes õigus — ta on töökas ja võimekas, aga idee rahvuslikust suurusel on pisut üle võimendatud. See on ka põhjus, miks ma ei ela Saksamaal. Tundub kummaline, et ühes Euroopa suurimas riigis on tunda kolkluse lõhna, kopituse hõngu. Tunnen ennast vabama kuskil Liibüas või Brasiilias... Austraalias.

Ei usu, et uusnatslik liikumine oleks

nii elujõulina, et see kujutaks veel mingit ohtu. Aga see maailma lõppemine Saksa piiridega väljendub väärtushinnanangutes väga selgelt. Kui sul on kaks asja ja üks neist on Saksa asi, siis on ta juba kindlalt parem. Isegi see võib olla üks ohu märk. Sakslastele on ilmselt karuteene teinud seesama amerikaniseerumine — äraviskamise, *keepsmailing*'i elulaad on sakslasele juba olemuslikult võõras. Saksa praktilisele meelelaadile on vastuvõetamatu uut asja ära visata. Aga ameerikalik massikultuur surub ennast kõikide meediumide kaudu peale, ameerikaliku elulaadi süste saab sakslane pidevalt: see oleks just nagu õige, nii peab! See võib tekitada üsna suuri sisepingeid.

P. J.: Ma ei arva, et Ida ja Lääne vaheline konflikt oleks Saksamaal väga suur, küll aga on tunda, et idasakslane on märksa agressiivsem kui läänesakslane. Samas aga, meenutades II maailmasõja eelset juutidevaenu lainet, siis pisut teisenenult eksisteerib see lääne poole peal praegugi. Pole üldsegi tähtsusetu asjaolu, et Saksamaal on praegu kohutavalt palju türklasi, kes nõuavad oma õigusi. See pole veel probleem, millest päevast päeva räägitaks, aga võib ometi saada mingi pingekolde allikaks.

M. V.: Aga teatrist Saksamaal. Andres Laasik kirjutab samas ajakirjanumbris, et Saksamaa amerikaniseerumise taustal leidis ta just teatri selle koha olevat, kus on säilinud rahvuslik identiteet. Kui palju on selles tõtt?

P. J.: Noh, see on ka iseenesest mõistetav, et teater on rahvusliku identiteedi säilitamise paik. Aga seda nägin märksa selgemini hoopis Maris, ka Laasik käis seal omal ajal. Seepärast ma ei arva, et Saksamaa oleks selle väite tõestuseks kõige markantsem näide. Olen Saksamaal näinud jõulisi ja tugevaid lavastusi, kus selgelt tunnetad saksa kultuuri põhja. Aga enamik teatrist on siiski jõuetu ja igav, pigem mäest allalohisev kui ülesroniv teatrivanker. Tõenäoliselt annab Saksamaa ühinemine uue süsti ka teatrile.

M. V.: Härra von Krahl, olete kirjutanud teatrist ja teatrile, minu teada paar korda isegi teatrit teinud. Kuidas mõistate teatrit teie?

S. von K.: Tean, et Eestis seostatakse teatrit eelkõige institutsiooniga, kuigi, küllap jagate mu seisukohta, et institutsioon on ainult üks koht, kus selle nähtusega kõige konkreetsemalt tegeldakse. Teater ise on tegelikult hoopis laiem mõiste ja vahel ma ei oskagi tõmmata

piiri elu ja teatri vahele. Antropoloogiaga tegelemine on mind viinud järeldusele, et nagu elus, nii ka teatris me otsime kas teadlikult või ebateadlikult elu teispoolust. Eelkõige just see mind teatri juures võlubki. Kas olete tähele pannud, et näitlejad või tantsijad, kes pole alati kõige hiilgavamad vaimuinimesed, suudavad väljendada väga olemuslikke asju? Mulle näib, et ümberkehastumine on väga lähedalt seotud selle teispool-susega.

M. V.: Ruto Killakunna ja härra von Krahl koostöö on saanud kujuneda siiski üsna põgusate kontaktide pinnal?

P. J.: Pärast esimest kohtumist Norras oleme kokku saanud ka Saksamaal, Rootsisis (kus Sigismund nägi ka meie etendusi), nüüd Hollandis. Neist jutujutamistest saime ideid oma etenduste jaoks, vahel läbiva ideestiku, vahel konfliktide rea. Teatrist saame üsna ühtmoodi aru. Võib-olla ühendab meid ka kellaaeg, ühine elurütm — oleme pidanud pikki öiseid telefonikõnesid, parimad tunnid on öised. Päike on liiga pealetükkiv, surub ennast liiga peale. Oma proove oleme teinud ka öösiti.

M. V.: Kas see on mõjutanud kuidagi ka «Sünnipäeva» ja «Eesti mängude» valgusrežiid, kus valgus võbeleb sel piiril, millest edasi algab pimedus.

P. J.: Me seisimegi probleemi ees, kuidas vaataja sellega harjub. Ise oleksime tahtnud teha veelgi pimedamat valgusrežiid, aga tekkis hirm, et äkki on meie valgustaju vaataja omast niivõrd erinev, et seda, milles meie näeme veel valgust, võtab vaataja juba täispimedusena. Pimeduse ja valguse vahekord — sellega oleme püüdnud pidevalt tööd teha.

M. V.: Kas Sigismund on mõjutanud kuidagi ka teie lavastuste vormi?

P. J.: Neist asjust pole me praktiliselt üldse rääkinud. Vorm on kujunenud töös. «Sünnipäev» oli selles mõttes lahtise struktuuriga etendus, mis alles mängimise käigus fikseerus lavastuseks. Eeltood tehes ei olnud meil mingit kindlat ideed, kuidas kõik peaks laval välja nägema. Siit jõuame veel ühe teema juurde, mis minu ja meie tegevust on suuresti määranud — juhuse. Ehkki me Sigismundiga käsitleme juhuse kategooriat pisut erinevalt.

S. von K.: Ma aktsepteerin juhuse olemaolu, kuid minu meelest peab inimene ise selleni jõudma. Tegelikult on juhused väga konkreetse otsused — selleks, et nendeni jõuda, peab inimene toimima... Olen elus palju kardinaalseid otsuseid vastu võtnud, et mitte liiga

kauaks ühte rütmi jääda, et lõhkuda elu sisemist tasakaalu ja ometi saavutada mingi uus rütm.

P. J.: Mina jälle olen elus vähe otsuseid vastu võtnud, juhused on olnud mu elus määrav, nagu ka loomingus. Olen täiesti teadlikult jätnud kõik juhused hooleks, aga ühe eeldusega — eeltöö on olnud sedavõrd suur, et juhused saaks tekkida võimalus õige asi välja selgitada. Sõja ja vägivalda teema ei tulnud «Eesti mängudesse» kohe, see sõeluti välja paljudest etüüdidest. Samamoodi kujunes välja ka *workshop*'idega: ma ei jälginud mingit väga kindlat suunda, aga kui aasta lõpus vaatama hakkasin, siis selgus, et just nagu mingi juhuse läbi olid kõik *workshop*'id selgelt ühe suunaga — poeetiline teater: asjadega vabalt manipuleerimine; kõik baseerus vähem või rohkem rütmil, assotsiatiivsel teatril, mitmetasandilisel tegevusel.

Ma tihtilugu ise ka ei mõista, miks asjad nii lähevad. Mul hakkab tasapisi nüüd mingi oma esteetika välja kujunema — ma tean, kuhu liigun, asjadel on minu jaoks olemas oma tähendus, tean, kust lahtrist midagi võtta. Aga see ei tähenda, et ma väga teadlikult seda kõike oma töödes kasutaksin. Kui keegi võõras sattunuks «Eesti mängude» proovi, siis oleks tal kõrvalt võinud jääda mulje, et see vana, kes seal asju lavale paneb, teab väga hästi, mida peab tegema. Tegelikult pole see nii. Oleme lihtsalt oma kolmekuuse eeltööga jõudnud proovis nii kaugele, et ma teisiti enam valida ei saa. Paljud detailid on töö käigus juba fikseerunud. Näiliselt jääb aga mulje, et ma võtan vastu väga järske otsuseid. Mida ma kunagi ka tegin, sest ei teadnud, mis on õige. Kõik ju rääkisid, et lavastajal peab olema väga kindel visioon, ja siis ma mängisingi seda mängu, et tean täpselt, kuhu jõuda. Proovisin kõiki asju seletada, mingisse kontseptsiooni suruda, töötasin kodus algmaterjaliga, et proovis oleks igal ajal oma seletus. Praegu võtan lavastamist vabalt, see on oskus teha valik sellest, mis proovis sünnib. Küllap see kehtib kõikide teatrilaadide kohta, kuigi akadeemilise puhul on see pisut lihtsam — tekstist lähtuva teatri mängureeglid on selgemad. Mind huvitab käesoleval hetkel teater, kus reeglid pole nii täpselt paigas. Selles mõttes seavad akadeemilise teatri tegijad iseendale lõksu, tehes ainult üht, nn valdavalt laadi teatrit. Sellega kehtestatakse ka kohe mingid nii jäigad reeglid, et neist väiksemgi üleastumine võib hakata töötama omanese loomingu vastu. Kõigil on need

reeglid nii selged ja materdamine nende alusel kujuneb tihtilugu väga jõhkraks, olen seda kolleegide omavahelistes hinnangutes ära tabanud ja see teeb alati nukraks. Kõigil on reeglid nii hästi teada... nii igav ja sissetambitud on see rada. Tegija paneb ise endale päitsed pähe. Aga kui anda roheline tee ka teistsugustele ideedele, nn veidrustele, siis tahhilju sigineb inimestesse ka suurem lojaalsus.

Ules tähendanud MARGOT VISNAP

1980. AASTATE PARIMAD

SOOME AJAKIRI «FILMIHULLU». TEGI MULLU TERVELE HULGALE KRIITIKUTELE, LAVASTAJATELE, TOIMETAJATELE NING TEISTELE FILMIKUNSTIGA SEOTUD TEGELASTELE ETTEPANEKU NIMETADA KÜMNENDI PARIMAD LINATEOSED JA NENDE AUTORID. VASTUSED SAADI KUUEKÜMNELT INIMESELT. KOKKUVÖTTE TEGEMISEL HINNATI IGA MAINITUD FILMI VÕRDESELT ÜHE PUNKTIGA.

Välisfilmikunsti puhul paluti nimetada kümme parimat teost, mille esilinastus on toimunud 1980. aastatel. Kuna üha enam filme jõuab Soomes viimasel ajal vaatajateni televisiooni või video kaudu, mitte äga kinodes, siis tulid vastustes arvesse ükskõik kus nähtud tööd, kas välismaal, festivalidel, televisorist, videost, filmiarhiivis jne. Oli lubatud nimetada ka algselt televisiooni tarbeks valmistatud filme, kui neid hiljem ka kinos näidati. Samuti võis mainida töid, mis olid tehtud varasematel aastatel, kuid omal ajal keelati ära või sattusid riulile (näit. Aleksandr Askoldovi «Komissar»).

Mõned vastajad nimetasid ka klassikalisi teoseid, mille esilinastus Soomes toimus alles viimasel kümnendil. Need vastused jäeti siiski arvesse võtmata. Samuti ei peetud küsitluse tingimustele vastavaks Andrei Tarkovski «Stalkerit» mainimist, mis valmis tõepoolest varem, kuid jõudis soomlasteni alles kaheksakümnendatel aastatel. Seega ei maksa küsitlajate arvates kokkuvõtet päris pühakirjana võtta, kuid sellegipoolest... Tulemused peakisid ka eesti filmihuvilise tõsiselt tähelepanu pälvima: on ju enamik töid mingil määral meilegi tuttavad.

Vastustes nimetati 218 filmi ning 150 lavastajat. Tundub, et kümnendi parimaid menufilme on küllalt lihtne paika panna — neid on suhteliselt vähe. Väärtfilmide puhul on see tunduvalt keerukam — erineva kunstimaite ning eelistustega tõsiselt võetavate tööde hulk on päris suur, absoluutseid favoriite seega suhteliselt vähem. Päris esimesi võis siiski küllalt kergesti ennustada. (Loetelus on antud punktide arv ning sulgudes filmi lavastaja ja valmimise aasta.)

1980. AASTATE

22 PARIMAT VÄLISMAIST VÄÄRTFILMI:

- «Raha» (Bresson, 1982) — 20 punkti,
- «Raevunud härg» (Scorsese, 1980) — 17,
- «Berliini taevas» (Wenders, 1987) — 16,
- «Surnud» (Huston, 1987) — 16,
- «Fanny ja Alexander» (Bergman, 1982) — 16,
- «Päikesevarjutus» (Tavernier, 1981) — 12,
- «Paris, Texas» (Wenders, 1984) — 12,
- «Ohver» (Tarkovski, 1986) — 10,
- «Nostalgia» (Tarkovski, 1983) — 9,
- «Blue Velvet» (Lynch, 1986) — 9,
- «Blade Runner» (Scott, 1982) — 8,
- «Lõuna» (Erice, 1983) — 8,
- «Võõramaalaste paradisi» (Jarmusch, 1984) — 8,

- «Querelle» (Fassbinder, 1982) — 8,
- «Ran» (Kurosawa, 1985) — 8,
- «Eesnimi: Carmen» (Godard, 1983) — 7,
- «Komöödiakuningas» (Scorsese, 1983) — 7,
- «Tapluskala» (Coppola, 1983) — 7,
- «Zelig» (Allen, 1983) — 7,
- «Lühifilm tapmisest» (Kieślowski, 1987) — 6,
- «Salvador» (Stone, 1986) — 6,
- «ZOO» (Greenaway, 1985) — 6.

1980. AASTATE

20 PARIMAT VÄLISLAVASTAJAT:

- Wim Wenders — 32 punkti,
- Martin Scorsese — 26,
- John Huston — 21,
- Robert Bresson — 20,
- Andrei Tarkovski — 19,
- Ingmar Bergman — 18,
- Rainer Werner Fassbinder — 15,
- Peter Greenaway — 14,
- Bertrand Tavernier — 14,
- Jim Jarmusch — 13,
- Krzysztof Kieślowski — 13,
- Woody Allen — 12,
- Jean-Luc Godard — 12,
- Francis Coppola — 10,
- Akira Kurosawa — 10,
- David Lynch — 9,
- Victor Erice — 8,
- Stanley Kubrick — 8,
- Ridley Scott — 8,
- Steven Spielberg — 8.

Ilmneb, et ka 1990. aastate kõige suuremad lootused on seotud Wim Wendersi ja Martin Scorsesega. Neile kahele järgneb ju viis meest, kelle looming on lõppenud: Huston, Tarkovski ja Fassbinder on lahkunud meie hulgast, Bresson ja Bergman aga loobunud filmide tegemisest. Seejärel tulevad taas lavastajad, kes on parimas eas ning suurepärasel loominguilises vormis: Greenaway, Tavernier, Jarmusch, Kieślowski ja Allen. Samas ärge unustagem, et 1970. aastate küsitlust juhtinud Robert Altman ja Nagisa Oshima puuduvad täielikult järgmise aastakümne loetelust.

Soome filmidest paluti nimetada viit parimat, kõigepealt peeti silmas muidugi mängufilme, kuid välistatud polnud tele-, tõsielu-, animajm filmid. Ootuspäraselt eelistati vendade Aki ja Mika Kaurismäki töid, mida eesti filmihuvilinegi on suhteliselt palju näinud.

1980. AASTATE

19 PARIMAT SOOME FILMI:

- «Varjud paradiisis» (A. Kaurismäki, 1986) — 29 punkti,
- «Asetäitja» (Peippo, 1989) — 17,
- «Väärtusetud» (M. Kaurismäki, 1982) — 17,
- «Rosso» (M. Kaurismäki, 1985) — 17,
- «Kuritöö ja karistus» (A. Kaurismäki, 1983) — 13,
- «Hamlet ärimaailmas» (A. Kaurismäki, 1987) — 13,
- «Talvesõda» (Parikka, 1989) — 11,
- «Tundmatu sõdur» (Molberg, 1985) — 9,
- «Ariel» (A. Kaurismäki, 1988) — 9,
- «Jon» (Pyhälä, 1983) — 6,
- «Elu, hoi a eest!» (Suominen, 1980) — 6,
- «Pögenemine» (Niskanen, 1982) — 5,
- «Kodu poole» (Järvi-Laturi, 1989) — 5,
- «Ülemjooksult jõesuudmesse» (Koivulehto, 1988) — 5,
- «Seitse venda» (Turkka, 1989) — 5,
- «Valetaja» (M. Kaurismäki, 1980) — 5,
- «Inimelu võlu ja vaev» (M. Kassila, 1988) — 4,
- «Maadleja» (Ijäs, 1984) — 4,
- «Põhjamaa» (Parikka, 1988) — 4,

1980. AASTATE

17 PARIMAT SOOME LAVASTAJAT:

- Aki Kaurismäki — 66 punkti,
- Mika Kaurismäki — 39,
- Antti Peippo — 19,
- Pekka Parikka — 15,
- Rauni Molberg — 10,
- Markku Lehmuskallio — 7,
- Timo Linnasalo — 6,
- Anssi Mänttari — 6,
- Mikko Niskanen — 6,
- Jaakko Pyhälä — 6,
- Tapio Suominen — 6,
- Matti Ijäs — 5,
- Ilkka Järvi-Laturi — 5,
- Marjatta Koivulehto — 5,
- Matti Kassila — 5,
- Jouko Turkka — 5,
- Peter von Bagh — 4.

Režissöör Aki Kaurismäki punktide niisugune kõrge arv on seletatav sellega, et paljud vastajad arvasid viie parima Soome filmi hulka päris mitu Aki tööd. Paraku leidis aga Aki Kaurismäki, kes oli ka ise küsitletute hulgas, kümnendi tööde seast ainult ühe märkimisväärse. Selleks on tema enda film «Hamlet ärimaailmas», mis ei lähe just päris kokku ülejäänud vastajate arvamusega. Küll nõustus aga vend Mika enamusega, märkides viie parema seas esimesena filmi «Varjud paradiisis».

Ajakirja «FILMIHULLU» 1990
nr 1 põhjal
SULEV TEINEMAA

ÕNNITLEME!

- 1. aprill — ITA EVER,
Eesti Draamateatri näitleja — 60
- 1. aprill — LEMBIT KEES,
endine Pärnu teatri näitleja — 60
- 2. aprill — HANS ROOSIPUU,
«Tallinnfilmi» kroonika-
studio operaator — 60
- 4. aprill — JÜRI PÄRG,
laulja — 60
- 9. aprill — MARE VOOG,
endine draamanäitleja — 80
- 13. aprill — ARVO NUUT,
filmiooperaator, «Tallinnfil-
mi» studio «Nukufilm»
direktor — 50
- 17. aprill — MARE ALTROV,
kontsertmeister — 50
- 24. aprill — ÜLO SAAR,
«Tallinnfilmi» studio «Joo-
nisfilm» helioperaator — 60

JUHUSTEST SÜNDINUD FILMID

54p
«BETTI ALVERIGA». Stsenarist ja režissöör Peep Puks, operaator Arvo Ylilu, helilooja Igor Garšnek, helirežissöör Henn Eller, monteeriija Eevi Säde. 1304 m (5 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1990.

55p
«KODUPINNALE TULEK. KALJU LEPIK 70». Stsenaristid Vilma Moor ja Peep Puks, režissöör Peep Puks, operaator Nikolai Šarubin, helirežissöörid Henn Eller ja Ülo Saar, helikujundus Yello Mikk, monteeriija Eevi Säde. 575,8 m (2 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1990.

Peep Puksi kaks viimast kirjandusteemalist ja -ainelist filmi on «Betti Alveriga» ning «Kodupinnale tulek. Kalju Lepik 70». Mõlemad filmid kõnelevad meile eesti luuletajatest, keda vähesed isiklikult tundsid või tunnevad. Niisiis on mõlemas filmis tegemist pagulastega, sest vähemalt sisepagulase hoiakuna võib Betti Alveri sõltumatust ja sirgjoonelisust võtta küll.

Pagulus mis tahes kujul — kultuurielust aja-lehekuulutusteni — on tänapäeva Eestimaal äärmiselt moodne teema, kuid oma filme ei ole Puks küll moodsusest või konjunktuurist lähtudes planeerinud ega teinud. Mõlemad filmid on sündinud rohkem juhuse läbi. Ja ehkki niimoodi võib öelda küll peaaegu iga kunstiteose kohta, sobib see lause kõnealusel puhul eriti täpselt. Filme vaadates ongi kasulik teada, et neile pole eelnenu mingit ranget stsenaariumi ega kindlat filmimisgraafikut. Neid pabereid on asendanud režissööri intuitsioon.

«Kodupinnale tuleku» põhikoestiku moodustavad kroonikakaadrid Kalju Lepiku esimesest külaskäigust Eestimaale peaaegu poolesaja pagulasaasta järel. Filmi tundeline telg on tõmmatud 70-aastase luuletaja ja tema poisi- ning noorpõlvepaikade, 70-aastase mehe ning tema otseku imekombel veel elus oleva ema vahele. Helitaustaks on põhiliselt Lepiku luule autori esituses. Mingit eriti keerulist filmikeelt või kujundikõnet see kõik ei eelda ega nõua ja ega «Kodupinnale tulek» pretendeerigi avastuslikkusele või uute radade rajamisele eesti dokumentalistikas. See on laiendatud kroonikafilm, jäädvustus sündmustest, mille kõiki tagamaid me kaugelki mõista ei suuda, katse meile võimalikult palju näidata ühte eesti luuletajat, keda ajaloole keerdkäigud on seni Eestimaast lahus hoidnud.

Mõtlemisainet peaks film pakkuma siiski nii kaasaegsetele kui tulevastele vaatajatele. Mõnigi kord on kaadristest kõnekam kontekst — ja konteksti hulka kuuluvad ka pisarad Kalju Lepiku silmis, kui ta meenutab esimest kohtumist



«Kodupinnale tulek. Kalju Lepik 70», 1990. Režissöör Peep Puks. Kirjanik Kalju Lepik.



«Kodupinnale tulek». Eesti kirjanikud saavad Kalju Lepikut Alatskivil Juhani Liivi kirjanduspreemia kättemise puhul.



«Kodupinnale tulek». Kalju Lepiku ema.

emaga nii pika aja järel. Nende pisarate taga on pagulustraagika.

Pagulustraagika on tõsine asi, kui ta olemas on, ent mingi absoluut see ometi pole. Inimesed on väga erinevad ja niisama erinevalt on nad üle elanud lahusolekut kodumaast. Paljude jaoks seal on sõnast «pagulus» saanud sõnakõlks nagu sõnast «kodumaagi». Elu on elu, igal pool nõuab ta oma, «kodumaa» asetub pika-peale ümber sinna, kus on su kodu, ning midagi lõputult kahetseda või taga nutta ei jõua keegi. Ei ole see eestlase isamaa-armastus nii päratu suur ühti nagu me seda uskuda tahaksime. Väga vähe on mujal ilmas eestlasi, kes oma praeguse elujärgjega paguluse vahetaksid praeguse elujärgjega isamaa vastu. Küll aga leidub Eestimaal aina rohkem eestlasi, kes silmaga pilgutamata ning hetkegi kõhklemata vastupidi talitaksid. Oleme jõudmas või juba jõudnudki aega, kus elujärg maksab rohkem kui aated või isamaa.

Kalju Lepik on tingimata üks neist, kes lahusolekut isamaast on kõige traagilisemalt üle elanud. Sellest ju kõneleb kogu ta luulegi. Kuid võib-olla andis luuletaja Kalju Lepiku meile just nimelt pagulus, just nimelt sünnimaast ja sünnikodust lahutatuse traagika, need hingehaavad, mis poole sajandi kestel kinni ei ole kasvanud ning tundlikumail natuuridel ei kasvagi...

Mingil määral saame noist hingehaavadest aimu ka Puksi filmi kaudu, ehkki neist otse ei räägita, ehkki neid otse ei näidata, silmaga vaadatavaks ega käegakatsutavaks ei tehta. Aga kel silmad on näha, see näeb. Kel pole — pole ka midagi parata.

Erinevalt Lepiku-filmist, kus kaadreid põhiliselt luuletusi lugevast Kalju Lepikust endast on muu kõrval vahest liigagi palju, ei näe me filmis «Betti Alveriga» Alverit ennast kordagi mujal kui kümme-konnal fotol, ehk küll ka temast on olemas filmikaadreid. See viitab selgelt Peep Puksi taotlustele ja kavatsustele. Ning «Betti Alveriga» eesmärk polegi olnud teha veel üks film Betti Alverist, nagu ekslikult on arvatud. See on film inimestest, kes oma elus Betti Alveriga kokku puutusid, mõni rohkem, mõni vähem, mõni kaugemalt, mõni lähemalt, mõni süvemalt, mõni põgusamalt. Ning kusagil sügavamalt plaanis on see veel tõsine film eestlastest ja eestlase loomusest, eestlase tagasihoidlikkusest, mille taha tõelised tunded ja läbilamised enamasti peitu jäävad.

Peaaegu kõik need inimesed, keda filmis näeme — noored näitlejad välja arvatud —, on Alveriga tuttavad olnud rohkem kui kümme-konnad aastat, mitmedki aga rohkem kui pool sajandit. Neil olnuks filmis võimalus südant puistata, kõnelda Alveri elukäigu varjatumatest ja intiimsematest seikadest, oma seostest nende seikadega, omaenda hingeliigutustest ja emotsioonidest Alveriga seoses. Nad oleksid võinud pidada südantlõhestavaid, melodramaatilisi ja pateetilisi monolooge, nagu seda nii hästi oskavad teha näiteks venelased mälestusfilmides oma tagakiusatud ja tapetud suurkujudest. Ent filmis «Betti Alveriga» ei talita niiviisi keegi. Eestlane lihtsalt ei käitu nõnda. Armastuse-sõnade asemel kõneleb eestlane pealtnäha tühistest ja teise-

«Betti Alveriga», 1990. Režissöör Peep Puks. Heiti Talviku kiri Venemaalt laagrist Betti Alverile.





«Betti Alveriga». Kirjandusteadlane Karl Muru.



«Betti Alveriga». Luuletaja Hando Runnel.



«Betti Alveriga». Näitleja Kulno Süvalep.



«Betti Alveriga». Luuletaja Laur Tamm.

järgulistest asjadest, kõrvalisena tunduvatest detailidest. Eestlase kõne on tihtipeale kohmakas, kobav ja konarlik, seda ei ole filmis puududki siluda või ilusamaks teha, kui see parajasti on juhtunud olema.

Nõnda kõneldakse filmis «Betti Alveriga» siis Alverist kui inimesest. Kõnelejad on teised inimesed. Kahtlemata on see «müütilise luuletaja» (vt «Reede» 14. XII 1990) deheroiseerimine. Ent sellal kui too «müütiline luuletaja» elab edasi ja jääb igavesti edasi elama, on inimene kadunud. Surnud ja kalmuliiva alla on pandud too vana naine, kelle ihulikul kujul luuletaja siin ilmas elas. Ja puudust tuntakse just nimelt inimesest, kellega on suheldud, ühte õhku hingatud, mõtteid vahetatud, koos vaikitud. Puudust tuntakse mitte «müütilise luuletaja», vaid inimese targast pilgust.

Niisama otsiv ja mõtisklev, nagu on filmikaamera objektiivni liikumine tühjades tubades üle luuletajaga üheskoos elanud kaduvate asjade, niisama otsiv on kaamera liikumine ka üle lihtsurelike, kes on aidanud sisustada Alveri ümber olnud inimruumi. Kõige selle kaudu on Puks püüdnud valgustundlikule hõbedakihile tabada Alveri jälgi — hääbuvaid asjades ja kustuvaid inimestes. Enamasti ei vasta need jäljed üldlevinud ettekujutustele «müütilisest luuletajast». Kuid vaevalt et ka kaadrid Alveri viimasest eluasemest vastavad meie ettekujutusele näiteks Parnassosest või Olümpossest. Ometi on need kaadrid filmis väga olulised.

Algtõukeks, mille läbi Puksi Alveri-film tegelikult sündis, oligi õieti Alveri eluaseme jäädvustamine filmilindile. Nõnda peaks end pisut süüdlasena tundma ka allakirjutanu, sest nii see mõte kui otsene algatus pärines temalt. Kui oli selgunud, et muuseumi Alveri korterisse ei tule, oli just allakirjutanu see, kes võttis ühendust «Tallinnfilmis» ning edasi juba Peep Puksiga.

See kõik toimus juba pärast luuletaja lahkumist. Samas leidis Tartus kirjandusväliseid ringkondi ja inimesi, kes — tõsi kõll, rohkemõnaliselt oma õilsaid kaalutlusi rõhutades, — olid valmis Betti Alveri kogu maise vara pappkastidesse laduma ning tulevaste põlvete jaoks ära Kirjandusmuuseumi toimetama kohe, kui luuletaja raske haiguse läbi haiglasse oli sattunud...

Inimesed on tõesti väga erinevad ja Puksi film on siis film sellest, kuidas meile kõneleb kadunudust see reaalne maailm, mis temast maha on jäänud. Millest tema on igaveseks lahkunud. See ei ole müüte loov ega isegi mitte müüte toetav film. «Betti Alveriga» tõestab meile veel kord, et kõik siin ilmas on väga keeruline, liiga keeruline, et seda ilusatesse sõnadesse ning valmismõeldud lausesse mahutada. See maailm kõneleb nukralt ja abitult.

NAISTEPÕLGUS (ENESEPÕLGUS) ON SÕÖBIV



Suzanne Osten

KRIITIKUTELE

Teie, kriitikud, tulete teatrisse ja näete seal raskesti sõnastatavaid asju, mis tegelikult on väga lihtsad. See, mida meie, teatriinimesed, ootame, on — vaata mind, kirjelda, ole mulle tunnistajaks!

Miks me siis tahame, et kriitik meid näeks? Sest valik teatri kasuks ja eneseväljendamine laval on samuti sisima tarbe väljendus — vajadus olla tunnustatud.

Ma pole iial kohanud arvustustes mainitavat tõika, et näitleja ja vaataja vaheline kohtumine on ka veel erootiline kogemus, et sümpaatiad ja antipaatiad

tekivad näitleja pingelaadist olenevalt. Need on lihtsad asjaolud: ma kõnnin laval, eksponeerin end, mind jälgitakse. Laias laastus võetult olen ma muutunud kas tõsiasiaks või jäänud kahe silma vahele, sest roll on reaalsuses olen mina. Samasugune erootilis-emotsionaalne areng toimub kõigepealt näitleja ja lavastaja vahel. Lavastaja põhiprobleem on, kas ta suudab näitlejat veenda, toetada, kirjeldada.

Lõpetatud lavastuses kohtuvad näitlejad kriitikute ja publikuga. Näitlejale on muidugi hullumeelselt keeruline end vaatamiseks välja panna, saavutada kindlustunne, usaldada oma sisemisi impulsse ja oma koht sisse võtta; eriti veel siis, kui on tegemist kiusatusega, sooviga iseennast ekshibeerida.

Aga teie, kriitikud, kannate suuremat vastutust. Veel kord palutakse teil mõista: see, et üks indiviid end laval näitab, ei tähenda veel seda, et ta on rahul. Lõputus hulgas vaidlustes kriitikutega on mind tagant tõuganud kärsitu väljakutse kriitiku rollile, rüütatud rohkem või vähem ideoloogilistesse argumentidesse, ja see on: kirjelda mind, kirjelda minu lavastamist!

Muidugi ei saa meie, kes me teatriga tõsiselt töötame, ainult sellega piirduda. Oma tarvet olla kirjeldatud peame rahuldama ise, valides vajaliku tegevussuuna. «Unga Klaras» oleme valinud publiku aktiivse kaasamise prooviprotsessi. Publik peegeldab vahetpidamata ja me saame vaatajatelt oma tegevuse üksikasjaliku kirjelduse. «Kas te märkasite seda?», «Mida te sellest arvate?», «Kuidas teie sellest aru saite?»

Etenuduses mängimine ja selle järgnev kirjeldamine on sarnased armusuhetega — mida enam annad, seda enam tahad vastu saada. Või mida rohkem oled saanud, seda rohkem ootad. On kohutav, et just healt kriitikult, kes mõistab suurt osa sellest, mida me öelda tahame, ja kirjeldab tundlikult laval toimunut, tahame saada rohkem: «Nad on võimelised nägema. Miks nad siis ei kirjelda kõike?»

Täna ütles proovis üks näitleja mulle:

«Istu ise siia ja sa näed, mida see tähendab!» Ma pareerisin: «Ära räägi niimoodi.» Aga tal oli õigus. On asju, mida me ei saa teha. Meis on midagi, mis takistab. Teie, kriitikud, ei puutu selliste konkreetsete loomeprobleemidega iial kokku, vaatamata tõsiasjale, et see on põhiosa meie tööst teatris. Töötades ei proovi me ainult ühte tooli liigutamise võimalust, me uurime veel teisi, et näha, mis muutub situatsioonis osalevate inimeste suhetes. Selliseid katsetusi me teeme iga päev. Ja seda teatrit elustavat külge pole teil, kriitikutel, kahjuks kunagi juhust näha. Ma arvan, et suutmatust leida sõnu laval toimuva kirjeldamiseks põhjustab teadmiste puudumine. Kui te teaksite meie tööst rohkem, siis oleks teil ka keel selle kirjeldamiseks.

Miks me ei ütle: järgmisel korral kohutades improviseerime koos ja uurime mõningaid asju, millest ma teile rääkisin? Ma teen ettepaneku veeta üks päev koos, koos töötades... Kriitik, kes ei ole kodus teatri tööprotsessis, ei tea midagi teatrist ega mõista seda.

STOP SMILING?

Kas näitlejad tõestavad näitemängus, et

*blondiinid on rumalad,
abikaasad panevad tuhvli alla,
naisõiguslased on äpardunud,
ämmad topivad oma nina vahele,
lesbid on agressiivsed,
intellektuaalid frigiidsed,
seksist hoolivad naised-nümfomaanid.*

Kas sina usud, et need stereotüübid peegeldavad inimkonna ühe poole elu ja kogemust?

Meie ei usu.

Oleme rühm teatriinimesi, kes on väsinud selliste klišeede esitamisest.

Me tahame, et teatrijuhid, lavastajad ja dramaturgid lõpetaksid naist solvavate ja alandavate näidendite tootmise.

Nõuame teatrit, mis peegeldaks meie tegelikku elu!

Aita meil levitada seda lehte — boikott seksetendustele... helista... kirjuta...

Mulle ulatati see lendleht alternatiivse teatri festivalil Londonis, seitsmekümnendate lõpul. See on suurepärane lähtekoht mõtetele ja probleemidele, millega olen kokku puutunud kui naislavastaja, -dramaturg ja naisnäitlejate juhendaja. Selles lendlehes on leidnud väljenduse nii radikaalse naisliikumise idealistlikud lootused kui ka puritaanlus. Need kannustused ja tõkked said aluseks minu 20 aastat kestnud tööle ehk teisisõnu — «vabastatud naise» otsinguile.

Tegelikult pealkirjastaksin selle artikli «Naine publikus», sest ilma naisliikumiseta ja nende nõueteta, mille nimel me oma veendumuse kohaselt oleme töötanud, ilma naisliikumise fantastilismate unistusteta, poleks ma iial hakanud mõistma mingit «naiste draamat» või uurima «naiste loovust».

Naise rolli radikaalne analüüs uute trupptide poolt, uued naiseaegad ärgitasid mind otsima uusi lahendusi naistele ja naistega. Nüüd on vaikus. Meie, kes me täna üritame teatris töötada naise probleemide kallal, tunneme, et oleme vaakumis.

See tähendab, et varastel seitsmekümnendatel alguse saanud areng on ära lõigatud.

Ja mis meil täna on?

SEKSUAALSELT KAHEMÖTTELINE

Kui me tahame näidata vabu, aga komplitseeritud, keerulisi, tõelisi naisi, siis kellele me neid näidata tahame? «Naistele,» vastaksin mina. «Kõigile!» vastavad tänased näitlejannad. Väga tähtis on otsustada, kellele me mängime.

Laval ei tööta üksnes sõna. Meie tegelikud mõtted ja arvamused käivad kavatsustest erinevat rada. Meie kehad väljendavad. Kui näitlejanna püüab oma «atraktiivse» mänguga mõjuda meestele, räägib aga samal ajal naise vabastamisest, siis tõusevad publikus pinged. Nii naised kui mehed publikus võtavad selle mängu vastu, kuid reageerivad erinevalt. Naine laval valetab, ent raske on määratleda, kuidas nimelt.

Kirjeldada naist sellisena, nagu ta on tegelikult, on vaevaline ja pingutav ülesanne. Sama raske on sõandada seda teha kolleegide seas teatris (kus seda iial ei arutata), osalt vahest sellepärast, et naised ei võta omaks «vastikut ja veidrat» käitumist (meie hirm), osalt seetõttu, et häbeneme uusi muljeid, mida kogeme publikus kõrvuti oma meessoost kaaslastega.

Paljud naisnäitlejad on proovinud luua «uut naist» teisel viisil, «uut seltsimeest». Aga nad kaebavad muutumist «sootuteks võõrustajateks», samal ajal kui mehed arendavad oma mänguoskusi. Igasugused võrdsuse alusel loodud rühmad koos oma sotsialismi ja diskussiooni kui osaga nende programmist, ei lahenda mõistatust, ei suuda arendada naise näitlejavõimeid, hoolimata asjaolust, et mängitavate näidendite teemaks on naise vabastamine.

Komöödia, grotesk ja erootika jäävad 61

kättesaamatuks, kui naine püüab vabandada oma iidsetest rollidest.

Naisnäitleja peab ise saama oma mängu aineks, jõudma isikliku kogemuse ja impulssideni. Niisiis, tema ülesanne on formuleerida oma sookaaslastele publiku hulgas kogemus, milleni naised oma objektiivse rolliga elus ja laval on jõudnud. See on ka võimalus meestele millestki aimu anda.

Situatsioon teatris on klassikaline näide vaatleja situatsioonist. Näitlejana peab hakkama jälgima oma publikut. Ta võib töötada meestele ja jätta naised kõrvale. Ta võib kontakteeruda naistega ja jätta mehed. Esimesena mainitud olukorda kohtame iga päev. Teine juhtum on harukordne. Tegelikult naisnäitleja kardab oma sookaaslasi, sest ta jagab meeste põlgust naiste vastu. Sageli teeskleb ta, et mängib kõigile. Aga need «kõik» ju teavad, kellele ta mängib. Naine publiku hulgas ja laval vaatab end meeste pilgu läbi. Tal on küll isiklikud kogemused, aga ta võtab need raskelt omaks: kui ta teatris proovi teeb, siis ei usalda ega hinda ta oma esmaseid impulsse. Tahaksin niisiis väita, et teatris eksisteerib naiste probleem.

Teatris töötavate naiste seminaril väljendas üks näitlejanna end nii: «Ma tunnen end teatris skisofreenikuna. Ma ei tee kunagi midagi, mis vastaks minu isiklikule kogemusele. Ma mängin naiste rolli, aga mitte endast lähtuvalt.»

Kas naised takistavad meeslavastajad, dramaturgid, halvavad rollid, rollide vähesus, kodused tööd, vastutus laste eest? Jah. Aga eriomaste väljendusvahendite otsingul on takistuseks nende oma hirm. Julgeda siseneda tundmatusse ja lihtsalt loobuda järeleproovitud kasulikest vahenditest — meeste tunnustusest —, kes söändaks seda toetuseta?

INETUSE HIRM

Naised pelgavad oma näotust. Konkreetseid ihulikke vigu, kortse ja ebatäiuslikkust näol või kehal. Vananemine on rollide saamisel tõsine oht. Näitlemises väljendub see asjaolus, et kõik inetud ja grotesksed tunded muutuvad siin ohtlikuks. Mõned tundevaljendused, näiteks kurbus, on ilusad ja traagilised. Aga teised, koomilised ekspressioonid, on antud üle «inetutele» asjatundjatele, «veidratele tädidel», «vanaeitedele». Teatris eksisteerib kindel jaotus — «tütarlapsed», «litsid» ja «vanaeided». Jämedad öeldes on igaühel oma ala.

Alateadlik kontroll tekib juba proovi-perioodi alguses. Pole ühtki teist ameti-

rühma (v.a sotsiaaltöötajad), kellele nii kallale kiputaks või kellele oleks esitatud nii kõrgeid nõudmisi emotsioonide ja empaatia vallas või kes peavad õppima end säästlikult kasutama, et mitte läbi põleda. Lisaks on teater kui institutsioon loodud selliseks, et sa ei või kunagi ette teada, kellega tuleb järgmine kord koos töötada. Sa oled objekt tööturul, ja võimalus ise valida rolli, mida tahaksid mängida, on harukordne.

Lühidalt, valvsus soovimatute tunnete suhtes tekib automaatselt. Mehed laval, lavastajatoolis ja vaatajate hulgas on vastuvõtjad. Teatris töötavale naisele on suur samm mõnda, et oled tegev naisliikumises (ütlev just: «Ma osalen naisliikumises!»). Kuna me võistleme ju ka kui seksuaalsed objektid, siis on riskantne oma teadvust avada.

Minna naisseminarile ja diskuteerida näitlejatöö üle, improviseerida ja võimalik, et isegi puudutada teisi naisi, võib naisnäitlejale tähendada sama, mis tunnustada oma alamat positsiooni ja edutust. Püüdke nimetada kas või üht edukat näitlejannat, kes ei oleks öelnud, et näidendid naiste probleemidest on tüütud ja kunstikauged ja et küsimus pole mitte naiseks, vaid inimeseks olemises. Ja taamal noogutavad kurvalt pead meeslavastaja, -autor ja sõbrad-seltsimehed. Hakata koos uurima ei tohiks olla alternatiiv, vaid kohustus naisele, kes on juba alustanud, sest oma kogemuse väljendamine on üks olulisemaid asju elus. Teatrikonverents Inglismaal oli jaotatud meeste ja naiste konverentsiks. Feministlikud teatritrupid püstitasid diskussioonides treeningu, esteetika ja naiste probleeme ja see oli kohalolevatele naistele väga kasulik. Skandinaavias viis see mitme seminarini naiste ajaloolisest rollist laval ja seejärel naisrollide esitamisega seonduvate klišeede praktilise uurimiseni.

Separatism on olnud vaidlusküsimus naisliikumise algusest peale. Oma uurimistöös vajavad naised üht: jäetagu nad rahule — meeste poolt! Me ei vaja endi esiletõstmist ega meestega võistlemist. Kui me kavatsame uurida seksuaalset käitumist, keha signaale, komöödiat, groteski — vaadelda salajasi änge, siis peame olema vabad palkaja-palgalise vahekorra raamidest. Et leida naise kirjeldamiseks uusi vahendeid, tuleb meil väljuda kontrolli ja järelevalve alt.

Õhetavad põsed, vormitud võimlemisdressid, sensitiivne treening ja füüsilised harjutused *workshop*'is võivad viia hämmastavalt julgete katseteni, kuni teatris naistele esitatavad nõudmised need värs-

ked ideed ja uued lahendused läbi lõikavad.

Lahtiriietumine on naisnäitleja jaoks üpris tavaline toiming. Sageli peab ta laval seisma aluspesus või mängima seksuaalvahekorda. Enese tõeline paljastamine on raske, see on tabu. Sest otsides uusi vorme, tekivad uued tõkked: naiste hirm, uued pinged ja erootilised signaalid.

Kohtumine on närviline ja kõrgelt laetud.

Mis kasu on siis sellest tööst? Kaugeim eesmärk — «iseenda leidmine». Mis head ses on? Ja missugune turg seda vajab? Iseenesestki mõista ei saa keegi muutuda klouniks või taastada enesuskku vaid nädalalõpuks. See uurimistöö peab jätkuma pidevalt, paralleelselt tööga teatris.

Eesmärk on edasi anda elulist, mis ütleb midagi nii meestele kui ka naistele. Enesestmõistetavalt ei tohi üheski riigi- või alternatiivteatris alandada naise ega mehi, luues neile väärraid rolle. Jõudmaks selle ilmse, ent veel kauge eesmärgini, peame purustama vaikuse ja ütleva valjusti, et valitseb pimedus ja meid kontrollib hirm. Kõik muu on vaid erandiks reeglile.

Naise jaoks, kes tahab laval kujutada vabastatud naist, on olemas järgmised areaalid: komöödia, huumor, meie kehad, aeg, neetud naeratus ja vanad klišeed.

KOMÖÖDIA

Mehed, kes imiteerivad naise, on naljakad. Naised, kes imiteerivad mehi, ei ole naljakad. Mõttele sellele! Võib-olla oled seda ka ise märganud. Miks siis nii? Kui naine tahab olla naljakas, seisab ta vastamisi oma peamise probleemiga. Mis soost? Inglise trupp *Beril's the Perils* ammutab materjali oma tööks murdeaeelsetest pätipudest. Üheteistaastane tüdruk, kes näppab, sülitab, provotseerib. Puberteedieelne füüsiline areng on kindel läte ekspluateerimiseks. Naiskloun võib olla laps, aga mitte ial keskoost olend.

Naised on teadlikud oma kehast, aga nad ei tööta sellega. Tunnistada oma kõhnu reisi või gigantseid põlvi ja jänes hambaid ning kasutada neid on samm vabaduse poole. Vastupidi varjamisele: mängi välja! Kasu sest: vabadus! Kaotus: ajutine piinlikkustunne.

Naise motoorne areng liigub graatsia või üldse mitte mingis suunas. Jõud, tasakaalutunne ja liikuvus ei ole enesestmõistetavad omadused. Aga sa pead olema võimeline sooritama mitmeid asju

samaaegselt teksti andmisega. Ses punktis on murdeea erinev areng ja traditsioonid suunanud mehi tehniliselt eksperimenteerima. Mehed on proovinud vigurlenda, kõieharjutusi, pallimänge, maagilisi nippe ja jätkavad selliseid katsetusi (meie aga lõpetasime sellega juba ammu, üheteist-kaheteist aastastena, sest mehed võivad ju näha...).

Paljud meesnäitlejad tegelevad tundide viisi oma lavaülesannetega, samal ajal kui naised väldivad teatud keerukusi, mis nõuavad harjutamist. Teisest küljest, keelduvad paljud mehed jälle pisaraid valamast ja emotsioone väljendamast. Mehed ja naised varjavad erinevaid asju, kuid naisel on lisaks kehalisel takistused.

Haarata oma koht laval, vallata aega, see on näitleja põhitöö. Näitleja kehastab meie vabadust. End maksma panna, valutada teiste aeg, on eriti raske naisele, kes tavaliselt on harjunud kasutama teistest ülejäänud ruumi. Vestlust lõunalaualas hoiavad ülal mehed, kes võivad jätkata 40 minutit mitte millestki. Proovi seda! Ole pretensioonikas! Naisi tuleb õpetada rääkima, oma kohta haarama, esile tõusma ja end maksma panema. Usu mind, see on tähtis.

Kas naistel on eripärane huumoritaju? Naiste omavahelises vestlusringis näib avalduvat spetsiifiline huumor, mis tugineb äratundmisele ja ühisele kogemusele. Koos, omavahel, on neil sõnaline, aasiv huumorimeel tõesti olemas. Teatris aga tundub näitlejanna harva naljakas. Ta väldib teatud töid. «Ma ei ole naljakas.»

Kui komöödia on rajatud äratundmisele, siis «mitte naljakas olemine» tuleb sellest, et teda pole ära tuntud — naisel pole lastud rääkida oma lugu kellelegi, kes seda mõistaks.

NAERATUS

«Neetud naeratus», tahaksin ütelda. Me naeratame, kui me kõneleme. Painutame päid, naeratame ja naeratame vähendamaks oma väiteid, võtmaks nii vähe ruumi kui võimalik. Me kiirustame elus ja laval midagi ütleva ning pehmen-dame seda kaitsva naeratusena. Kui eemaldada naeratus, oleme üldiselt õnnatud. Aga naerulagin, kilked, itsitamine — kõik need naerud, mida mäletan lapsepõlvest — kuhu on need jäänud?

Naeratus on näopinge, mis viitab sellele, et me varjame teisi mõtteid. Vaid läbitungiva päikesega sarnaneva naeratusena me võime tunnistada ehtsaks. Muu

lihaste tõmbelus on meie paljastunud haav. Saha sinu naeratusele — mõtle, kui väsinud on päeva lõpuks sinu lõualuud. «Lõpetage naeratamine!» — see on minu kui lavastaja kõige sagedasem märkus.

Rumalate blondiinkeste, litside, vanamuttide ja ämmadega on tore koos töötada. Ja muidugi, peame uurima kõiki neid väiteid ja stereotüüpe naisest. Seksuaalsust tuleb kasutada meie eesmärkide saavutamiseks ja naisnäitleja peab valdama seda kui dramaatiliselt ekspressiooni. Kuid kellele me neid klišeesid näitame?

Me võime kogu naistest ja naiste loodud materjali ära kasutada, ja nii on ka klišeed osa ajaloolisest materjalist. Meie teel 90. aastate keerulise naise imaagoni ei tohi me millestki nauditavast ja kasulikust loobuda. Aga kes on jutustaja ja kes kuulaja? — see on igihaljas küsimus.

UUED LENDLEHED

Nii teravalt nagu nüüd pole ma kunagi varem tundnud puudust 70-ndate lõpu puritaansetest ja sageli ühekülgsetest kriitikutest-feministidest. Olen tihti neednud vasakpoolsete liikumiste

puritaansust esteetilistes küsimustes, nende murelikku realismi ja tegelikkuse külge klammerdumist. Aga ilma võitleva naisliikumiseta sureb naiste probleem laval välja. See ei ole mitte «feministliku esteetika» määratlemise küsimus. Tegemist on naise elu kujutamiseks vajalike vahendite leidmisega.

1982. aastal tunnistas üks näitlejatar, et tal puudub poolehoid naise vastu, keda ta kolm tundi laval mängib, ja ta mõistab mehe probleeme selles näidendis. Naiste kogudus ohkas masendunult. Kes sõandaks mustade korsettidega striptiisi tegevalt «radikaalfeministidest» naiste trupilt küsida: äkki oli nende eesmärk rünnata mehi publiku hulgas, sundida tüdrukuid armukadetsema ja jalga laskma?

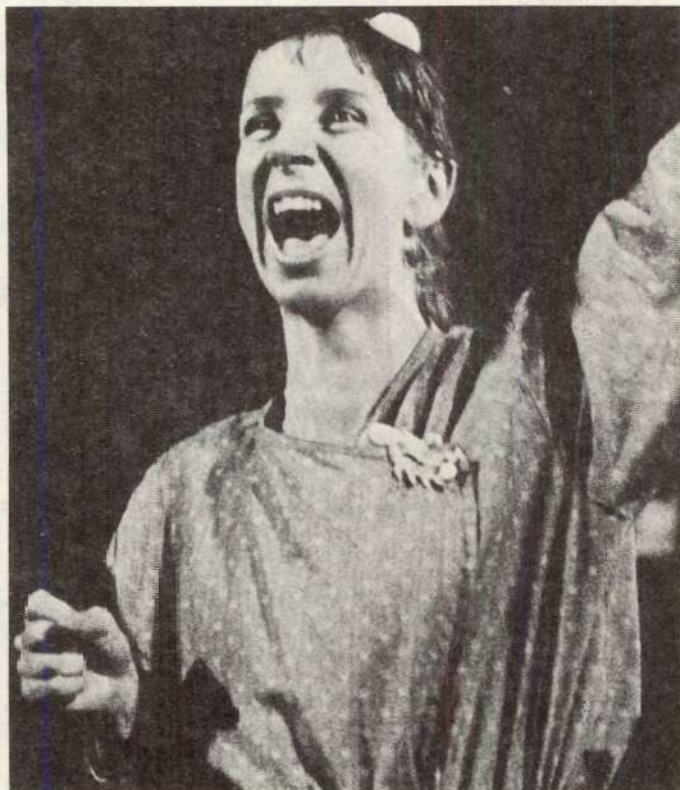
Keegi ei jaga enam lendlehti.

Noorte tüdrukute rokibändid ütlevad, et naisliikumine on tüütav.

Naistepölgus (enesepölgus) on sööbiv.

Need on teemad näidendi jaoks, mui-de, jubeda näidendi jaoks, rohke akrobaatika, laulu, muusika, komöödia, groteski, kurbuse, valu, viha ja inetuse joontega, mis on kahjuks tõesed.

Tõlkinud KATRIN NIELSEN



SUZANNE OSTEN, (sünd 1944) on rootsi lavastaja ja teatridirektor. Öpingute ajal Lundi ülikoolis (kunstiajalugu ja kirjandus) sidus end üliõpilaste teatriliikumisega. Pärast ülikooli lõpetamist 1963 debüteeris lavastajana avangardistlikus üliõpilasrühmas, milles tegutses kuni 1966. aastani. Oli seotud juhtivate vabade teatrigruppidega: Narren (1967) ja Malmö Flickteatern, mille rajas 1967. Juba tollal hakkas huvi tundma laste ja noorsoole suunatud loomingu vastu (lavastas muu hulgas kollektiivse tööna sündinud «Bellman, Bloman, Pruut», 1972 ning koos Margret Garpega etenduse «Girlstalk», 1971, sugupoolte erinevustest elusituatsioonides). 1971. aastast on SO Unga Klara (Noor Klarä) trupi kunstiline juht (trupp oli administratiivselt seotud Stockholmi Linnateatriga). SO ja enam kui 20 liikmeline demokraatlik Unga Klara kollektiiv ühendab oma loomingu muinasjutulisuse ja fantastika kriitilise lähenemisega laste maailma tegelikkusele ja lapse olukorrale ühiskonnas. Nii tahetakse aidata lapsel mõista oma seisundit ja lahendada probleeme. Lihtsustamata valgustas ta purunenud abieludest pärit laste probleeme («Medeia lapsed», 1975), kasvuaeg vastuolusid («Prints Muretu»), lapse osa perekonnas, lapse üksindust ja iseseisvust ning laste elutingimusi minevikus («Lazarillo»), alkoholismi («Viin», 1979), anorexia nervosa põhjusti ja ilminguid («Puhastatud», 1983). Fašismi allikaid käsitleti kahes 5.—7. klassi lastele mõeldud vaatamängus «Hitleri lapsepõlv» I ja II (1984). Need tuginesid psühhonaalüütik Alice Milleri uurimistöele, kes otsis Hitleri patoloogilisuse põhjusti tema lapsepõlvest. Unga Klara lavastuste eripäraks on avameelne, traagiline lõpp, mis sunnib noori vaatajaid tõstatatud probleeme iseseisvalt läbi mõtlema. Lavastused sünnivad improvisatsioonide ja arutluste käigus, kirjandusliku struktuuri eest hoolitseb üks inimene. 1982. aastani oli selleks teatri kaasasutaja Per Lysander. Etendustes, mida esitatakse kas trupi alalises asukohas (Klarateatern) või koolides, mängib tähtsat osa trupi liikme Gunnar Evanderi alati elavas esituses kõlav muusika. Pärast etendusi toimuvad arutelud vaatajatega, kollektiiv valmistab õpetajatele ette materjale kasvatustöö tarbeks.

Unga Klara kutsub koostööd tegema kirjanikke (teatri eesmärk on muu hulgas ka uue repertuaari loomine lasteteatritele) ning lavastajaid ja näitlejaid sõltumatutest teatritest. Oma lavastustes kasutab ta neile teatreile omaseid tagasihoidlikke vahendeid (lihtsustatud dekoratsioonid ja kostüümid), pöördub tihti kehalise väljenduse, kollektiivse tegevuse, näitlejate transformatsiooni jms poole, jättes võimalikult palju ruumi vaataja kujutlusvõimele, rakendab tihti absurdi piirimal

balansseerivat huumorit (nii sõna- kui situatsioonikoomikat). Unga Klara loomingu tuntakse välismaal Euroopa turneede põhjal, samuti esinemistest Caracases (1978, «Lazarillo») ja Nancy (1983) festivalil ning ITI kongressil Helsingis (1989, «Lehtlas»).

1986. a anti SO-le Rootsi ITI «Prix d'Assitej» panuse eest lasteteatri arendamisse.

SO täiskasvanuile määratud lavastustest tuleb mainida «Jessas, tüdrukud, vabane mine on lähedal!» (1974, kahasse Margret Garpega, etendus 50-aastasest feministlikust liikumisest Rootsis), «Tee lapsepõlve» (1979, Laura Fitinghoffi järgi) ning Osteni loomingu uue peatüki avanud Lars Noréni «Allmaailma naeratus» (1982). Viimases kasutatakse tantsu- ja akrobaatilisi improvisatsioone kõrvuti teraste psühholoogiliste tähelepanekutega. Psühhiaatriaravilt tulnud naise intiimse suhte kaudu mehe, ema ja tütre näidatakse vanemate võimu ja vägivalda laste üle. Sama teemat jätkavad ka Jane Bowles'i «Lehtlas» ning Eva Strömi «Konnaakvaarium» (1988). Üheks S. Osteni tipplavastuseks, mis on võitnud mitmeid auhindu, sh 1986. a Thalia auhinna aasta prima lavastuse eest, on Przybyszewska «Dantoni juhtum».

Tunnustuse on Osten võitnud ka filmirežissöörina: «Mamma» (1982), «Vennad Mozartid» (1987), «Kaitseingel» (1990). Oma filmides kasutab ta ohtralt Unga Klara teatri näitlejaid.



Ivari Männi. Katkendeid valitud interjööridest. 1990.



*Oleg Tillberg.
Tabutsoon ehk Üksildase
idee piiramatu armastus.
1990*

* VT IDEE-RUUM-
MATERJAL, lk 96

*Unto Ahjotuli.
Hoiatus rämpsus eest. 1990.*



MUUSIKAMAAILM

PRIIT KUUSK

Järgneva jõuab teieni TMK «Muusikamaailma» üheksas hooajaring (vt 1982, nr 8; 1984, nr 1; 1985, nr 2; 1986, nr 2; 1987, nr 3; 1988, nr 4; 1989, nr 4; 1990, nr 4). Muusika-aasta tähelepanu äratanud sündmuste ülevaade on koostatud ajakirjades «Opernwelt» (Zürich), «Opera News» (New York, Metropolitan Opera Guild), «Neue Zeitschrift für Musik» (Mainz), «Music & Musicians International» (London), «Österreichische Musikzeitschrift» (Viin), «Nordic Sounds» (København), «Pieni Musiikkilehti» ja «Rondo» (Helsinki), «Hudební Rozhledy» (Praha), «Musik und Gesellschaft» (Berliin) jt ning ajalehtedes «Lhe Guardian», «The Times», «International Herald Tribune», «Süddeutsche Zeitung», «Die Zeit» (Hamburg), «Die Presse» (Viin), «Neue Zürcher Zeitung», «The Financial Times», «Corriere della Sera», «Dagens Nyheter», «Helsingin Sanomat», «Kansan Uutiset» ja teistes avaldatust, infokeskuste väljaannete, hooajakavade, festivalibuletide, koondkataloogide jms põhjal, aga ka enda nähtust-kuuldust festivalidel ja teadussõitudel ning etenduste ja kontsertide raadio- ja teleülekannetest ning salvestustest (peamiselt Soome ULL ja TV). Niigi kokkusurutud vahenduses kasutatud lühendid: ME — maailmaesietekanne, EE — esmaesitus konkreetsel maal, KE — (ooperi) kontsert-esitus, RO — riigiooper, FSO — filharmoonia sümfooniaorkester, RSO — raadio sümfoonia-orkester, KMK — kõrgem muusikakool, d — dirigent, p-d — peadirigent, l — lavastaja, s — solist, n-o — nimiosatäitja, kj — kunstiline juht, h-a — hooaeg, a-p — aastapäev, F — festival, UMF — uue muusika festival.

OOPERITEATREIST

KLASSIKA POOLELT

Huvitavamaid uudiseid tuntud ooperimajadest. Milano *La Scala* traditsiooniliseks alguseks 7. XII oli seekord Verdi «Sitsiilia vespid» (l Pier Luigi Pizzi, d Riccardo Muti, s Cheryl Studer, Chris Merritt, Giorgio Zancanaro, Ferruccio Furlanetto, Paata Burtšuladze), järmise uudisena Pergolesi harvamängitud «Armunud munk» («Lo Frate Innamorato»), l Roberto De Simone, d R. Muti; järgnesid «Fidelio» (d Lorin Maazel), «Nürnbergi meisterlauljad» (d Wolfgang Sawallisch), Mozarti «La Clemenza di Tito» (d R. Muti, s C. Studer, Susanne Mentzer, Gösta Winbergh), «Madame Butterfly» (n-o Catherine Malfitano, d Gianandrea Gavazzeni), «Traviata» (d R. Muti, n-o suure avastusena triumfiga Tiziana Fabbrićini), lõpetamas «Padaemand» (d Seiji Ozawa, s Mirella Freni, Maureen Forrester, Plácido Domingo). Üllatav on, et just *La Scala*'s on toodud kolmel viimasel hooajal välja ka uusoooper: 1988 K. Stockhauseni «Esmaspäev», 1989 G. Manzoni «Dr Faustus», 1990 Azio Corghi «Blimunda» — kõik ME-l. * Viini Riigiooper alustas 5. X «Don Carlosega» (l P. L. Pizzi, d Claudio Abbado, s Ruggero Raimondi, Luis Lima, Renato Bruson), siis käidi nelja uema



Luis Lima

lavastusega Jaapanis: Rossini «Teekond Reimsi» ja Bergi «Wozzeck» (d C. Abbado), «Võluflööt» (d Nikolaus Harnoncourt) ja «Parsifal» (d Heinrich Hollreiser; Järgnes Beat Furre-

José Carreras



ri «Pimedad» (ME). N. Harnoncourt tõi oma 60. sünnipäeva aegu uudisena «Cosi fan tutte» (l Johannes Schaaf), edasi «Lo-hengrin» (d C. Abbado, n-o P. Domingo), B. A. Zimmermanni «Södurid» (l Luc Bondy, d C. Abbado), lõpetamas Verdi «Falstaff» (d Garcia Navarro). Üks «Carmeni» etendus (n-o Agnes Baltsa) sai *come-back*'iks ooperilaval José Carrerasele raske haiguse järel. * New Yorgi Metropolitan Opera avas 25. IX «Aidaga» (d James Levine, s Aprile Mollo, P. Domingo, P. Burtšuladze, Sherrill Milnes), siis «Porgy ja Bess», Puccini triptühhon (d J. Levine), «Traviata» (l F. Zeffirelli, d Carlos Kleiber, s Edita Gruberova, Neil Schicoff, Wolfgang Brendel), «Othello» (l F. Zeffirelli, d C. Kleiber, s Katia Ricciarelli, Justino Díaz, P. Domingo), «Don Giovanni» (l F. Zeffirelli, d J. Levine, s Carol Vaness, Karita Mattila, Samuel Ramey, Ferruccio Furlanetto). * Londoni Covent Garden Opera'sse toodi Lääne-Berlinist üle Götz Friedrichi lavastatud «Nibelungid», d Bernard Haitink, esmakordselt lavastati «Vürst Igor» (l Andrei Serban, d B. Haitink, n-o Sergei Leiferkus, Aleksei Stebljanko, Nikolai Güzelev, Anja Tomova-Sintov, P. Burtšuladze), «Idomeneo» (l J. Schaaf, d Jeffrey Tate), Rossini «Wilhelm Tell» (l John Cox, d Michael Plasson, s Chris Merritt, Leila Cuberli). * Pariisi *Opéra Bastille* esi-

hooaeg oli üpris lühike: ava-
õhtule Berlioz «Troojalastega»
(täispika variandi EE Pariisis,
d Myung-Whun Chung, l P. L.
Pizzi, s Shirley Verrett, Grace
Bumbry, Nadine Denize, George
Gray, Philippe Rouillon) 17. III
1990 lisandus vaid L. Janáčeki
«Katja Kabanova» (l G. Fried-
rich, d Jiří Kout, s Karan Arm-
strong, Leonie Rysanek, Felicity
Palmer), 3 vokaalõhtut (Mont-
serrat Caballé, Margaret Price,
Edita Gruberova) ja 7 orkestri-
kontserti. 14. VII-st suleti ukse-
d taas ehitus-korraldustöödeks.

**OOPERIFESTIVALI-
DELT.** Veronas 45 õhtut:
«Aida», «Carmen», «Tosca»
Verdi Reekviem Benjamina Gigli
mälestuseks. Glyndebourne'is
kõlas valdavalt XX saj ooper:
Britteni «Albert Herring», M.
Tippetti «New Year», Janá-
čeki «Katja Kabanova», Straus-
si «Capriccio» (kolm esimest
Peter Halli l-d), sh «Võluflöödi»
«moodne» lavastus Peter Sellar-
silt. Bayreuthi kava: «Lendav
Hollandlane» (l Dieter Dorn, d
Giuseppe Sinopoli), «Lohen-
grin» (l Werner Herzog, d Peter
Schneider), «Nibelungid» (l H.
Kupfer, d Daniel Barenboim),
«Parsifal» (l Wolfgang Wagner,
d J. Levine). Salzburgi kevad-
festivalil «Fidelio» uuslavastus
(l Peter Brenner, d Kurt Masur,
koos oma Leipzigi orkestriga).
Bregenzi F-l järvelaval «Lendav
Hollandlane» (l David Pountney,
d Ulf Schirmer). Edinburgh'
F-l oli külaliste hulgas Slovaki
Ooper: 8 etendust (Gounod, Bo-
rodin, Suchoň, Martinů, diri-
gendid Oliver Dohnanyi, Jonas
Aleksa, Viktor Malek). Ludwigs-
burgis oli avamas «Idomeneo»
(d John Eliot Gardiner, *English
Baroque Soloists, Monteverdi
Choir* Londonist).
Veel mitmelt poolt * Theo Adam
laulis ja lavastas Dresdenis 40-
aastase lavategevuse märgiks
«Parsifali». * Anja Silja lavas-
tas Brüsselis «Lohengrini», lau-
lis aga näiteks San Franciscos
Straussi «Naises varjuta». *
Oktoobris 1989 tutvustas George
Jellinek taas oma TV-sarjas
«The Vocal Scene» USA-s filmi
«Georg Ots — A Great Singer
from Estonia». * Unikaalne tipp-

tenorite — J. Carreras, P. Do-
mingo, Luciano Pavarotti —
ühiskontsert Rooma Caracalla
termides juulis 1990 (Rooma ja
Firenze orkestrid, d Zubin Mehta-
ta). * Uus Othello-tenor: alles
äsjane kõrge postiametnik, nüüd
juba Walesi Ooperi solist Jeremy
Lawton debüteeris haigestunud
P. Domingo asemel (viimase kut-
sel) triumfaalselt Londoni CG-s.
* Brasiilia Manauses avati taas
Teatro Amazonas (1896), kus
aastakümneid polnud enam laul-
dud (brasiilia muusika ava-
õhtu järel tuli siin ME-le (!?))
ju ka üks Mozarti ooper). * Ka-
heaastase ümberehituse järel
avati ka Buenos Airese *Teatro
Colón* (maksumusega 3 milj
dollarit Manause 8 milj kõrval)
Verdi «Aidaga». Nüüd on seal
Neeme Järvi järel ära käinud ka
Arne Mikk, Peeter Lilje ja Mati
Palm. * Pärast pikka pausi avati
ka Pariisi *Opéra-Comique*, nüüd
iseseisvana väljaspool Pariisi
Ooperiteatrite Liitu (uus kj
Thierry Fouquet). * 85 arhitekti
konkursil võitnud taanlase Hen-
ning Larseni projekti järgi ehi-
tatakse Inglismaal 130 aasta järe-
l, kultuuri detsentraliseerimise
eesmärgil uus ooperiteater,
Warwickshire'i keskusesse
Compton Verney'sse. Avada loo-
detakse 1993, sellest arvatakse
konkurentsi samataolisele teat-
rile ooperif-de linnas Glynde-
bourne'is.

NUUDISOOPERI

LEVIKUST

Leos Janáčeki edumaa tema
mängitavuses teiste XX sajandi
autorite ees on võimas: renessans
on möödas, üleüldine
tunnustus üksmeelne. Sellel hoo-
ajal on menukaim olnud «Reinu-
vader Rebane» — Londoni
Kuninglikus Ooperis (l Bill
Bryden, d S. Rattle), Bayreuthi
Jeunesses'i festivalil, New Yorgi
City Opera's, mitmes Saksa
teatris (Münster, Heidelberg,
Koblenz), Lahtis, KE-l Bernis.
Suur huvi on ka «Katja Kabanova»
vastu: Pariisi *Opera Bastille*'s,
Krefeldis, Wuppertalis,
Trieris, KE-l Londoni kuulsalt
«Promenaad-kontsertidel» *Al-
bert Hall*'is. Soliidsed on «Je-

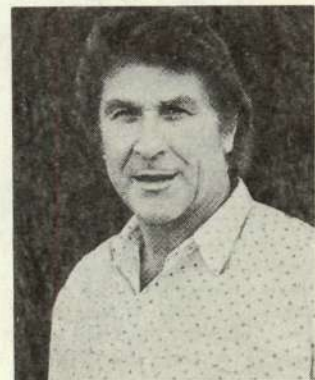
nüfa» etenduspaigad: Glynde-
bourne'i ooperifestival, Köln
(l H. Kupfer, d James Conlon),
Barcelona (d V. Neumann, s
G. Beňačková, L. Rysanek,
78-aastane Martha Mödl) jm.
Saksa teatrid on lavastanud ka
teisi Janáčeki oopereid: «Mak-
ropouluse lugu» (l Günter Krä-
mer, d J. Kout, p-o K. Armst-
rong) L-Berliini *Deutsche Oper*'-
is, Hagenis; «Hullumeelse päe-
vik» Hamburgis ja Hofis; «Sur-
nud majast» Mannheimis, aga
ka Göteborgis ning Brüsseli
Théâtre de la Monnaie's (p-d
Sylvain Cambreling).
Hooaeg-paar tagasi Janáčeki-
ga isegi konkureerinud Udo
Zimmermanni, õigemini tema
fašismivastast «Valget roosi»



Paata Burtšuladze

mängitakse palju vähem (EE-d
Passaus ja Regensburgis ei
pruugi ainukesed olla). Meie
sajandipoole klassika, Bernd
Alois Zimmermanni «Södurid»

Sherrill Milnes



MUUSIKAMAAILM



Jessye Norman

jõudis H. Kupferi lavastuses Viini RO-sse (d Bernhard Kontarsky, Marie — Nancy Shade); A. Schönbergi «Moosese ja Aroni» lavastus on tähelepanu äratanud (l Herbert Wernicke) Frankfurdis/M (p-d Gary Bertini, n-o Gerhard Faustlich ja William Cochran); isegi Wolfgang Rihmi paljumängitud «Jakob Lenz» uudisena vaid Würzburgis. Saksa keelealalt veel: Werner Egki «Võluviul» Münchenis; Giselher Klebe «Vastlapihtimus» Esseni Aalto teatris; Münchenis ka Gottfried von Einemi menukaim «Dantoni surm»; dirigendist helilooja Hans Zenderi vastne «Stephen Climax» KE-l Grazi «Steieri sügise» «Musikprotokollis»; noore austerlase Gerhard Schedli Dresdenis premeeritud «Kontrabass» Luzernis; Sveitsi maestro Heinrich Sutermeisteri «Le Roi Bérenger» Müncheni (ME 1985) ja Esseni järel Kaiserslauternis; klassiku K. A. Hartmanni «Simplicius Simplicissimus» Gelsenkirschenis; pika vaheaja järel taas laval Egon Welleszi (1885—1974) «Bakhandid» (Bielefeldis). Ikka ja jälle tuuakse mängukavva Erich Korngoldi (1897—1957) «Surnud linna» — Regensburgis, Berliini *Deutsche Oper*'is (l G. Krämer, d H. Wallberg), Bottropis (tegijad samad), uuesti mängukavas ka New Yorgi *City Opera*'s. Veel sakslastest mujal — Siegfried Matuschewski Prantsuse revolutsiooni juubelile loodud «Krahv Mi-

rabeau» (14. VII 1989 ME) nüüd ka Nürnbergis, «Judith» aga Ludwigsburgi lossifestiivalil ja USA EE-l *Santa Fe Opera* suvefestivalil 1990. Viinlase Heinz Karl Gruberi «Frankenstein» paaris Marc Neikrug (USA) ooperiga «Läbi rooside» Stockholmis. Ja siia lõppu Itaalias elava H. W. Henze uuslavastusi: «Inglise kass» Berliini *Hebbel-Theater*'is, Gütersloh's ja esmakordselt ka Henze festivalil Montepulciano, «Bassariidid» Stuttgartis, «Eleegia noortele» Berliini Kammerooperis ja St. Gallenis. Ameerika praegusooperi autoreist on Euroopa mängitavaim Philip Glass: «Usheri maja langus» (ME 1988 USA-s) Bonnisis (l helilooja, d Dennis Russell Davies) ja *Music Theatre Wales*'i ringreisil Inglismaal 1989/1990, «Renascent» Hildesheimis, «Echnaton» *Ystad-Oper*'i gastrollil Göteborgis ja mõnda aega Stuttgartis, siis aga, juunis 1990 unikaalne, esmakordne P. Glassi ooperitrioloogia koosesisu (kahel korral) Stuttgarti Ooperis — «Satyagraha», «Echnaton» ja «Einstein on the Beach». Morton Feldmani ainus ooper «Neither» lavastati Frankfurdis/M. (d Z. Pesko), sarjas «Forum Neue Musik». Gian Carlo Menottit kodumandril «Amahl...» Washingtonis, Calgarys, Edmontonis, Ottawas, «Bleekerit tänava pühak», Philadelphia, «Konsul» aga Kielis ja Istanbulis. Judith Weiri «A Night at the Chinese Opera» nüüd Santa Fes, Dominick Argento «Asperni paberid» on jõudnud Washingtoni.

Steen Mozarti ooperist «Cosi fan tutte» Met'is.



Briti ooperi järgi: Benjamin Brittenit mängitakse rohkem jälle väljaspool Inglismaad — «Peter Grimes» St Louisis, Kielis, Freiburgis ja *Covent Garden*'is (l D. Pountney); «Albert Herring» Bernis, Lübeckis, Heidelbergis, Glyndebourne'i F-il; «Kruvipöõre» Tel Avivis ja Virginias; «Lucrezia» Düsseldorfis; «Surm Venezias» Glyndebourne'i *Touring Opera*'s, «Suveöö unenägu» Minnesotas. Huvi pakuvad ka Peter Maxwell-Daviese ooperid: «Miss Donnithorne's Maggot» (Saksa EE, paaris ooperiga «11. buss») Viini Kammerooperis ja Karlshofes; «Tuletorn» Chicagos. Michael Tippetti «Umbaed» kõlas uues orkestrirüüs Cincinnati. Vene ooperist: huvi on tõusnud D. Sostakoviči «Katarina Izmailova» vastu: Hamburgis (l Juri Ljubimov, d Maksim Sostakovič), Freiburgis, Hannoveris, Darmstadtis, Kölnis (H. Kupferi lavastus viidi ka Dresdeni F-ile); «Nina» Frankfurdis/M. S. Prokofjevi «Sõda ja rahu» Karlshofes (l Tony Palmer) ja Leningradi Kirovi teatrilt Hamburgis (Schleswig-Holsteini F-il); «Armastus kolme apelsini vastu» Dresdenis (l Joachim Herz); «Maddalena» EE-l N Liidus Minskis. Edison Denisovi «Päevade vaht» Gelsenkirchenis ja Moskva Suures Teatris. Erakordselt vastuvõetlik on Saksa teater. Missuguseid autoreid seal mängitakse! Itaalia nüüdisooperit esindab väljaspool kodumaad ainsana noor Lorenzo Ferrero (s 1951), «Rimbaud» ja «Salvatore Giuliano» kõrval tuli nüüd saksa lavale «Charlotte

Corday» (Bremenis, l Arno Wüstenhofer), prantslase Charles Chaynes'i «Erzabeth» Karlsruhe, Norrast Antonio Bibalo paljumängitud «Preili Julie» Coburgis. B. Martinu kõik kuus ooperit tellisid Praha Rahvusteatri Wiesbadeni F-ile 1990. a selle korraldajad, Esse-nisse võeti vastu Soome Rahvus-ooperilt Aarre Merikanto «Juha» (viimaste aegade Edin-burgh' F gastrolli ja Helsingin Juhlaviikot järel), Krzysztof Penderecki «Louduni kuradid» jõudis Düsseldorf ja nende kaudu menuga Londonisse (l G. Krämer, d J. Kulka), Pozna-
ni Ooper viis «Musta maski» Brightonis F-ile, Mecklenburgi Ooperilt London International Opera F-il Zbigniew Rudziński «Mannekeenid» (mängukavas ka Bonnisi ja Dubrovniku F-il). Prantsuse ooperist on tingi-mata tarvis nimetada Francis Poulenci oopereid: «Karmeliiti-de dialoogid» Luzernis, Seatt-le'is, Nantes'is (KE) ja Lyonis, «Teiresiase rinnad» Wuppertalis. Bratislavas pälvis taas suurt tähelepanu Eugen Suchońi «Svätöpluk».

UUSOOPERITE

MAAILMA-

ESIETTEKANDEID

1989

Dieter Kaufmann, «Vend Boles-law» (mäng ja missa), l autor, d Karl Heinz Knobloch, Austria, Ossiach. * Claude Prey, «Puna-ne ja must» (Stendhali j, l Mi-reille Larroche, d Philippe Nahon), Aix-en-Provence. * Mi-

chael Tippett, «New Year» (heli-looja libr, 3 vaatust, l Peter Hall, d John de Main) Houstoni Grand Opera (USA), edasi San Fran-cisco ja Glyndebourne'is. * Leonardo Balada, «Cristobal Col-lón (Kolumbusest, Ameerika avastamise 500. aastapäevaks, libr Antonio Gala, l Tito Capobianco, d Theo Alcántara), Bar-celona Teatre del Liceu (n-o J. Carreras, kuninganna Isabel-lana M. Caballé). * Jean Prodromides, «Kurb öö» («La Noche Triste», hispaanlaste invasioon-ist Mehhikosse, helilooja ja Jean Gruault' lie Bourseiller, d Arturo Tamayo), Nancy. * Beat Furrer, «Pime-dad» («Die Blinden», l Reto Nickler, d autor), Viini Riigi-ooperi Studio. * Gerhard Rosenfeld, «Keeldumine» («Die Verweigerung», kammerooper Gogoli «Hullumeelse päeviku» j, libr Gerhard Hauptmann, l Matthias Otto, d Peter Starke), Osnabrück. * Robert Wittinger, «Maldodor» (krahv Lautréa-mont'i «Maldodori laulude» j, helilooja ja Martin Grzimeki libr, 4 vaatust, 13 pilti, l Peter Mikulastik, d Michael Halász), Hagen. * Marij Kogoj, «Mustad maskid» (Leonid Andrejevi j, l Zoltán Vargha, d Anton Nanut), Ljubljana. * Ralf Hoyer, «Ay, Don Perlimplin» (groteskne ooper F. Garcia Lorca j), rah-vusvahelise Teatriinstituudi (ITI) workshop'il Münchenis. * Stewart Copeland, «Püha Veri ja poolkuu» («Holy Blood and Cres-cent Moon», libr Susan Shirwen, l Douglas W. Schmidt, d Imre Pallo), Cleveland Opera, Ohio. * Marc Monnet, «Probe» (la vastus autorilt ja autoriga

Stseen Puccini ooperist «Turandot» Met'is.



Shirley Verrett

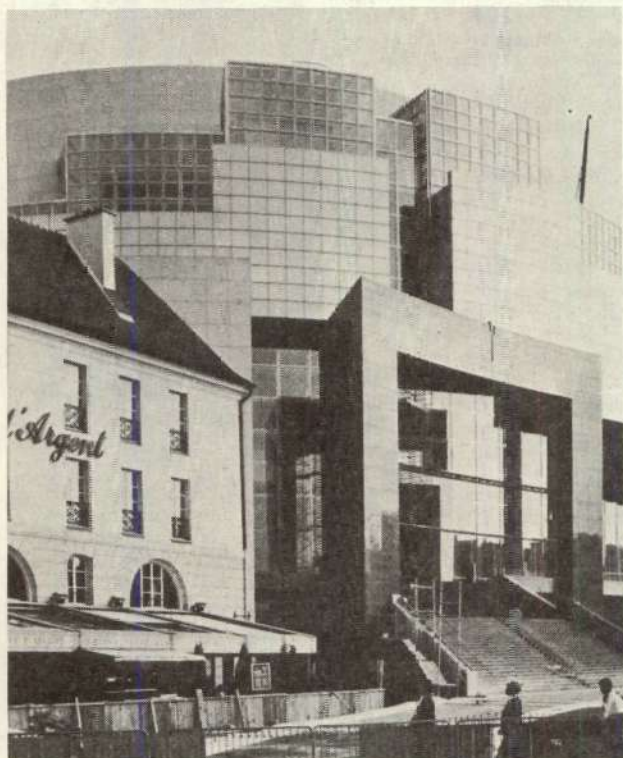
helirežissööri puldis), Stras-bourg'i uue muusika festival «Musica '89». * William Har-per, «Lumeleopard» (libr Roger Neiboer), Minnesota Opera. * Karl Dietrich, «Pervonte» (Hei-demarie Strahli libr Ch. M. Wielandi julustuse j), Stral-sund. * Pascal Dusapin, «Romeo ja Juliette» (libr Olivier Cadiot), Louis Vuittoni Fondi (selle kunstilise komitee esotsas on Rolf Liebermann) tellimusena Mont-pellier' F-il. * Peter Paul Fuchs (USA), «Valgus» 6k. Capeki draama j), Berliini Koo-miline Ooper. James Mayer, «Lacède'i maandumine» (1-v lasteooper), Saint Louis (USA). * Henry Mollicone, «Hotel Eden» (libr Judith Fein), San José (USA). * Tom Johnson (USA), «200 Jahre», Montpellier F-il (l Roland Topor). * Jens-Peter Ostendorf, «Valeprints» (menu-kas lasteooper, l Florian Zwipf, d Siegfried Schwab).

1990

Hans Werner Henze, «Das verra-tene Meer» (muusikadraama Hans-Ulrich Treichel'i libr-l Yu-kio Mishima romaani «Gogo No Eiko» j. l G. Friedrich, d Markus Stenz), Berliin, Deutsche Oper, Berliini ja La Scala ühistöö. Väaris «Apollo» preemia. * Hans Gál (1890—1987), «Möle-mad Klaasid» («Die Beiden Klaas», koomiline ooper, l Clive Marshall, d Leslie Bresnen), 1933. a Hamburgi ja Dresdenisse plaanitud, aga «Kolmanda Reich-i» keelatud ME nüüd Inglis-



MUUSIKAMAAILM

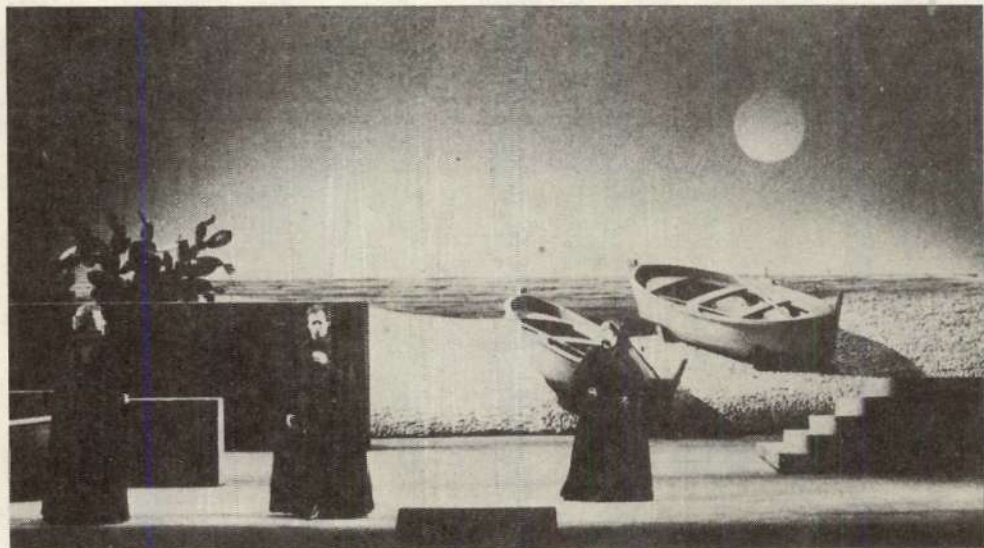


Opera Bastille Pariisis

Stseen Verdi ooperist «Sitsiilia vespid» La Scala's.

maal, Yorgis. * Volker David Kirchner, «Eriny» (2 osas, helilooja libris Aischylose «Oresteia» j. l Friedrich Meyer-Oertel, d Neil Varon). * Vic

Hoyland. «La Madre» (kammerooper Dario Fo j, l Elisa Toledo Todd, d Odaline de la Martinez), London, *Lilian Baylis Theatre*, UM ansambli «Lontano» ja selle kj O. de la Martineze tellimus. * Friedrich Döhl, «Medeia» (aatori esikooper, l Peter Werhahn, d Klauspeter Seibl, n-o Tallinnas Elektrat laulnud Brenda Roberts), Kiel. * Kurt Weill, «Der Kuhhandel» (satiiriline operett), Põhja-Rheini-Westfaali Weillifestivali avamiseks Düsseldorfis ooperilt. * Michael Tournier, «Pierrot ja saladused» — Lõuna-Prantsuse Alpides vabas õhus Montgenevre'i turismikeskuse reklaamina. * Georg Riedel, «Barfotaliv» (libris Claes Fellbom, l Finn Poulsen, d Jonas Dominique), Stockholm, *Folkoperan*. * John Metcalf, «Tornrak» (libris Michael Wilcox, l Mike Ashman, d Richard Armstrong), Cardiff, *Welsh National Opera*. * John Cage, «Europas» III ja IV (esitajaks 8 lauljat, 2 pianisti ja 6 operaatorit grammofonidel), London, Almeida festival, autor oli kohal. * Robin Holloway, «Clarissa» (helilooja libris Samuel Richardsoni romaani j. ooper valmis juba 1976, 2 vaatust, l David Puontney, d Oliver Knussen), London *English National Opera*. * Londoni V rahvusvahelisel ooperifestivalil: Andrew Lovett, «Persephone»; Paul Barker,



«Albergo Empedocle» ja «Wall» (Ida-Euroopa poliitiliste muutuste ainel). * Ingomar Grünauer», «Kuningas päevaks» (kammerooper, 5 solisti, väike koor, 23 instrumenti, l Georges Delnon, d Christian Pollack), Luzern. * Marco Tutino, «Cyrano» (Rostand'i «Cyrano de Bergeraci» j), Verona, *Arena Teatro Filarmonico*. * Anton Ruppert, «Ja Pippa tantsib!», Münster. * Philip Glass, «The Hydrogen Jukebox», Charlestoni Spoleto festival, USA. * Tony Biggins, «Maa karje» («Cry of the Earth», libr Alec Davison, «kooridraama loomise täiuslikkusest», d John Hywel), London, *Royal Festival Hall* lihavõtte ajal. * Azio Corghi (Milano konservatooriumi professor), «Blimunda» (portugali kirjaniku José Saramago romaani «Memorial do Convento» j, l Jérôme Savary, d Z. Pesko), *La Scala*. * Libby Larsen, «Frankenstein: moodne Prometheus», *Minnesota Opera*. * Christopher Drobny, «Lucy eksimused» (humoristlik ooper), *Portland Opera*, USA. * Daniel Dutton, «Kivist mees» (multimeedia-ooper elust Appalachias), *Kentucky Opera*, Louisville. * Lawrence Rapchak, «Juan Díaz elutöö» (Carl Rat-

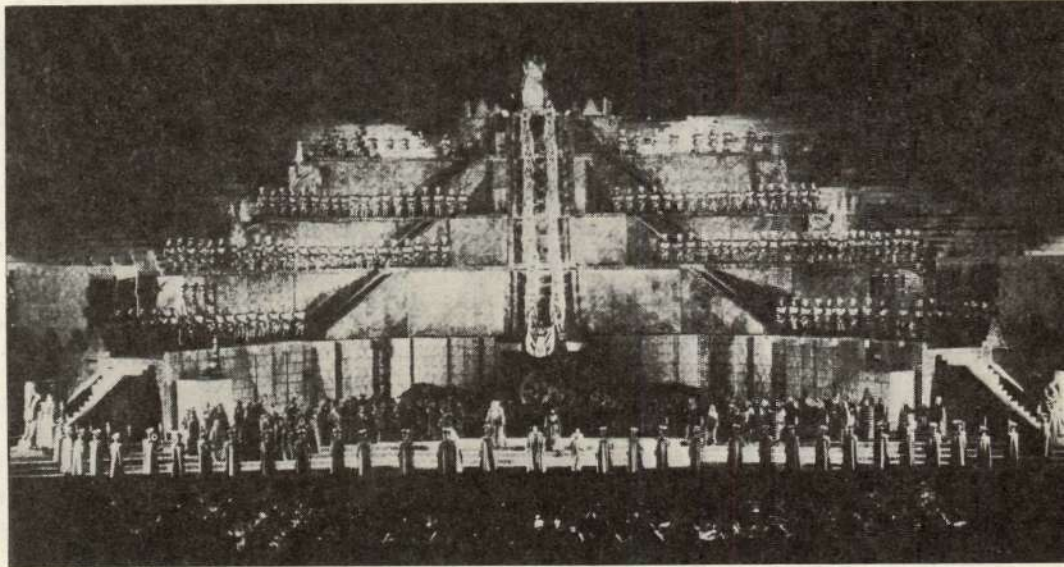
neri libr Ray Bradbury jutustuse j, ainel, mida on ka A. Hitchcock kasutanud, 11-liikmelise orkestriga), *Chicago Chamber Opera*. * Anthony Davis, «Kaksikkuu all» («Under the Double Moon»), l Rhoda Levine, d William McLaughlin), *St Louis Opera* (USA). * William Bolcolm, «Casino Paradise», Philadelphia, *American Music Festival*. * Gordon Getty, «Tüse Jack» («Plump Jack», helilooja libr), lavaline ME, *Marin Opera*, California. * André Gagnon. «Nelligan» (Michael Trembley libr poeet Emile Nelligani elust), *Quebec Opera*, kohe ka Montreal, Ottawa. * 2. Müncheni uue muusikateatri biennaalil esitendunud teosed: Hans-Jürgen von Bose, «63: Unistuste Palee» («63: Dream Palace», helilooja tekst James Purdy novelli j, l Jonathan Moore, d Alicja Mounk solistide ansambli ees), Müncheni linna tellimus, biennaali peapreemia. * Wolfgang von Schweinitz, «Patmos» («azione musicale», D. E. Sattleri libr Johannese Ilmutusraamatu j Martin Lutheri tõlkes, l Ruth Berghaus, d Adam Fischer, kohe laval ka Kasselis). * Andrés Hamary, «Seid still» (libr José Vera Morales, István Urkény tragikomöödia «Tótek» j, l



Lavastajad Ursel ja Karl-Ernst Herrmann

Christian Kohlmann, d autor, Stuttgardi *Ensemble avance*). * Paolo Arcà, «Lucius, Asinus Aureus» (nukuoper Apullio di Madaura j, d R. Epple). * Leroy

Steen Berlioz'i ooperist «Troojalased» Opera Bastille's.



MUUSIKAMAAILM



Francisco Araiza

Jenkins, «Kolme poja ema» (USA džässiviuldaja ballettrockooper, libr Ann T. Greene, koreograaf Bill T. Jones, d Yoram David). Lõpetuseks kaks uudist Soomest: Einojuhani Rautavaara, «Vincent» (helilooja libr, l Jussi Tapola, d Fuat Mansurov, s Jorma Hynninen, Sini Rautavaara), Soome Rahvusoper, Helsingi. Paavo Heininen, «Nuga», Savonlinna festival.

MUUSIKAELU

SÜNDMUSI

Prantsuse revolutsiooni suurjuubel ja 50 a II maailmasõja algusest kajastusid ka mitmel festivalil: «Frankfurter Festel» kõlasid Britteni «Sõjareekviem» ja Prokofjevi «Aleksandr Nevski»; Edinburgh's kutsutuna *Nouvel Orchestre Philharmonique* (d Marek Janowski), ooperballett revolutsioonija muusikal «Üks aasta» («L'An Un»), lõpetamas Berlioz'i Reekviem (d Rafael Frübeck de Burgos); Versailles' lossis suur sari 1789. aasta lähistel loodud muusikast (sh Marie-Antoinette'ile pühendatud sümfooniaid jt suurvorme, kuninganna enda harfipalad). * Poliitilisi alatoone on veel paljudel sündmustel: «Praha kevadel» 44 a järel esinemas d Rafael Kubelik ja pianist Rudolf Firkušný, kohal ka helilooja Karel Husa; Brighton'i F-i kummardus Ida-Euroopa ja vene muusikale, esinemas Leipzigi

Gewandhaus' orkester, Poznańi Ooper, Praha Kammerballett, BSO (d Vladimir Fedossejev), pianist Andrei Gavrilov jt. Kas pole seda ka Salzburgi suvise 136 üritusest suur F-i avakõne Václav Havelilt? «Berliini Filharmoonikute» esmakordne kontserdireis Iisraeli (d D. Barenboim) ja R. Straussi loomingu vabanemine 1930. a-te boikoti alt, suured Rumeenia galaetendused Viini Riigiooperis (paljud emigratsioonis elavad nimekad muusikud, aga ka C. Abbado, P. Domingo, J. Carreras, A. Baltsa, G. Beňačková, C. Studer jt), 11 aastaste keeldude järel Sergiu Celibidache (koos «Müncheni Filharmoonikutega») Bukarestis, L. Bernsteini juhatatud jõulukontserdid mõlemas Berliinis 1989, M. Rostropovič Washingtoni Rahvusliku SO-ga Moskvas ja Leningradis, pisut muu-

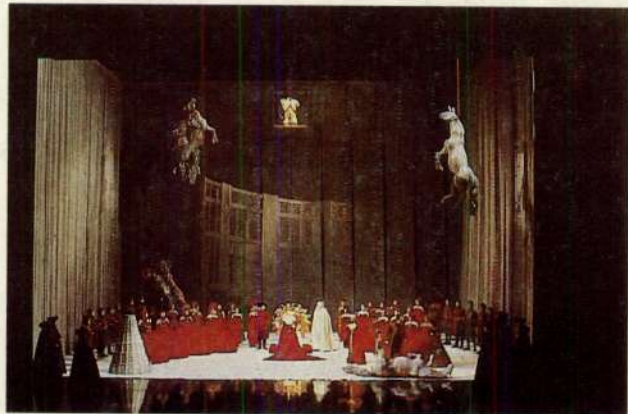
tusi ka Londoni *Albert Hall'* «Promenaadidel»: Kurt Masur, tšehhi d Libor Pešek, G. Roždestvenski, M. Rostropovič, K. Penderecki, Lutoslawski jmt; Armeenia Riikliku SO kontserdid *Carnegie Hall'*is (d Loris Tjeknavorian, ainus USA dirigent, kes N Liidus, Armeenias, täiskohaga ametis) jne.

Aimata on Mozarti aasta läheneb: Salzburgi *Mozart-woche'*l Yehudi Menuhin, Gidon Kremer, Murray Perahia, Maurizio Pollini, Robert Holl, Zubin Mehta, N. Harnoncourt; *Mozart-Labor* Viinis esmakordselt Belvedere-konkursi saatjana; Salzburgi *Mozarteum'*i esimese filiaalina asutati *Mozarteum Belgicum* Brüsselis; uus ooperifestival Marokos El Badia ajaloolises palees: 11 etendust «Haarremirööviga»; Cheltenhami F-il



Anja Silja koos abikaasa Christoph von Dohnányiga.

Steen Wagneri ooperist «Jumalate hämarik» Met'is.



ME-l H. C. Robbins Landoni täiendatud variant Joseph Eybleri (1765—1846) täiendustega Mozarti lõpetamata jäänud Reekviemist; Kasseli muusika-päevad teemal «Mozarti viimane aasta» jpm.

UNESCO Rahvusvahelise Muusikanõukogu 23. kongressil Pariisis valiti uus juhatus: esimeheks Zairi helilooja Lups-wichi M'Buyama, liikmed TSLV muusikateadlane Ladislav Mok-rý, USA muusikateadlane Benjamin Dunham, heliloojad Ist-ván Lang (Ungari), Jordi Roch (Hispaania), Alicia Terzian (Ar-gentina) ja Tuneesia muusika-teadlane Fehti Zgonda. Euroopa Muusikafestivalide Assotsia-siooni uueks presidendiks valiti Haagi Kuningliku KMK rektor Franz de Ruiter.

Edukalt on end taas tutvustada suutnud Põhjamaad: NOMUS-

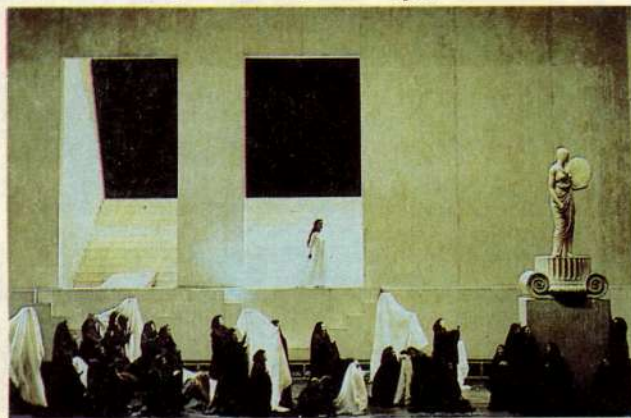
toetusel toimus Londoni *Wig-more Hall*'is seitse tundi kont-serte «Põhja tähtedel» (noored solistid); Soome muusika festi-val Jaapanis; tähelepanu äratas Põhjamaade noorte dirigentide konkurs, samuti see, et Stock-holmi Kuninglik Ooperiteater on tellinud oma heliloojailt 8 uut ooperit; toimusid esmakordne UMF Stockholmis, UMF-d Taa-nis Stavangeris ja Århusis. Veel: uus islandi TV-ooper Atli Heimir Sveinssonilt, «Põhja-maade muusikapäevad», Islandi SO 40, Soome orkestrimuusika 200. aastapäevaga seoses (Turu Muusikaühingu asutamine 1790) kirjutati Inglise pressis Soome 31 (!) sümfoniaorkestrist (12 kutselist, 11 poolkutselist), ME-dest 1990. a «Helsingi pidunäda-lail», sellest, et Soomes toimub igal aastal 16 festivali. Põhja-maade suurima kontserdikesku-



Stseen Mozarti ooperist «Võlu-flööt» Leipzgis, Pamina — Monika Brustmann ja Papageno — Roland Schubert.



Myung Whun Chung ja Pariisi Ooperi president Pierre Bergé Stseen Berlioz'i ooperist «Troojalased» Opera Bastille's.



se Tampere-talo avamisest 5. X 1989.

Otse kontserdimajadest: «eatu» pianisti Mieczysław Horszowski karjäär jätkub — Viini Kon-zerthaus'is 1989. a septembris (Bachi VI prantsuse süit, Beet-hoveni Sonata op 10 nr 2, Schu-manni «Liblikad», Chopini jm), juunis 1990 Aldeburgh' F-1 ja Londoni *Wigmore Hall*'is (98. sünnipäeva puhul!). * John Ogdoni mälestuskontsert Lon-doni *Barbican*'is. * Neeme Jär-vile usaldati EBU «Euroradio» 1989/90 sarja lõppkontsert 25. VI Genfis Sveitsi-Romaani SO ees (Sibelius, Sostakovitš). * Tanglewoodi F-ide orkestri es-makordne reis Euroopasse jäi Leonard Bernsteinile viimaseks. * Schleswig-Holsteini festivali orkester (noori mängijaid kogu maailmast) oli kontserdireisil New Yorgist, Los Angelesest, San Franciscost läbi Euroopa suurimate keskuste Moskva (d ka Georg Solti). * S. Richteri come-back kahe südameoperat-siooni järel Meslay F-1: soolo-õhtu, duos Z. Kocsisiga, Liszti-õhtud lauljate, viiuldajate ja Budapesti SO-ga. * Ameerika Rahvuslik SO (d M. Rostropo-vitš) 34. P. Casalsi nim F-il Puerto Ricos. * Peter Donohoe, Bella Davidovitši, Jevgeni Kis-sini, Ivan Tcherepnini (oli ka festivali helilooja) klaveriõhtud Korsholmi/Mustasaari F-il. * 75

MUUSIKAMAAILM

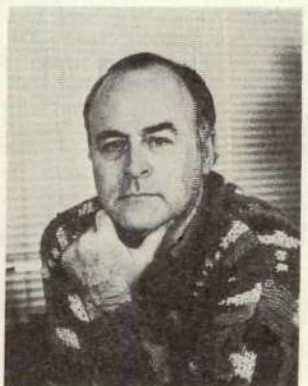
Gidon Kremeri 10. Lockenhausi F-il (moto all «Viini klassika ja XX sajand») osales ka Salzburgi *Camerata Academica* (1991. a suvel jääb festival vahele). * 72-a Ella Fitzgerald taas laval Montreux' džässifestivalil. * Montserrat Caballé aariateohtu Budapesti kevadifestivalil. * John Eliot Gardineri Londoni ansamblitelt kõlasid Mozarti «Idomeneo» ja «Tituse» KE-d Hollandi F-il. * 1229 klarinetisti (nii kutselised kui amatöörid



Christa Ludwig, Peter Scgreier, Claudio Abbado, Edda Moser ja Dietrich Fischer-Dieskau.



Katia Ricciarelli ja Luciano Pavarotti.



José van Damm

kogu TSLV-st) esinesid Praha Lucerna-saalis. * Kiri Te Kanawa esines kuue aasta järel taas kodumaal (Aucklandi *Domain Park*'is) Uus-Meremaa publikurekordiga. * Aasia moodsaima kultuurikeskuse avamine Hong Kongis Kölni Ooperi orkestri ja

koori osalemisel. * Marta Argerich, Vladimir Ashkenazy, Nicolas Economou R. Straussi päevadel Garmisch-Partenkirchenis. * *English Chamber Orchestra* (d Leopold Hager) Mozarti F-il Würzburgis. * Carl Orffi «Trionfi» (d W. Sawallisch) Müncheni ooperif-il. * «Müncheni Filharmonikutel» oli hooajal 124 kontserti, neile on aga 16 000 abonementi 9 sarjas — 4000 huvilist jäi rahuldumata. * Esmakordne F «Styriarthe» suvel 1990 Grazis («Die Spuren des Klanges», algataja N. Harnoncourt). * Väga õnnestunuks peeti rahvusvahelist kammermuusika festivali Montrealis: «piano and voice» (17 000 kuulajat).

Londoni «Promenaad-kontsertidel» suvel 1990 oli 66 kontserti 58 eri programmiga: 33 orkestrit, 43 dirigenti, 77 lauljat, 47 instrumentalisti. * Plaadifirmad konkureerisid «tippkontsertide» salvestiste müügile laskmisel: 1990 jaanuaris ilmusid nii Bernsteini jõulukontsert L-Berliinis (Beethoveni IX, «Deutsche Grammophon») kui ka «Viini Filharmonikutel» uusaastakontsert 1990 (d Zubin Mehta, CBS). * Pariisis asutati uus videokeskus «Memoire» Rahvusvahelise Teatri- ja Muusikaliiidu juurde — teatri- ja ooperiarhiivina, kuhu juba kogunenud paljude maade kuulsamate teatrimajade etenduste salvestisi. Arhiivi rajajate eesotsas olid Jean-Louis Barrault, Rolf Liebermann ja Sylvia Montfort. * Yehudi Menuhin pani aluse noorte muusikute toetusfondile kogu Euroopas, asupaigaga Brüsselis.

T ÄHTPÄEVI. 1989. Vac-lav Nižinski sünnist 100, tähis-

tati muuhulgas ka Washingtoni *Kennedy Center*'s. 75: Kuubast pärit USA punist, Liszti interpreedina hinnatud virtuoos, ka «pianistide paraadile» La Roque d'Antheroni kutsutu (1989), juubelikontserdiga N Yorgi *Avery Fisher Hall*'is esinenud Jorge Bolet (suri oktoobris 1990); Inglismaal elav poola helilooja, 10 sümfoonia autor, dirigent Andrzej Panufnik («International Herald Tribune»is juubeliartikkel pealkirjaga «Poola muusika maailmakodanik»). 70: ühena esimestest (vahel ainsana) maailma kaalukamatest leksikonidest leitav eesti helilooja, muusikakriitik ja -teoreetik Udo Kasemets Canadast, kelle juubel kodumal ka veel nüüd tähistamata jäi (!). 60: saksa dirigent ja muusikateadlane, enam Viiniga seotud (*Concentus Musicus*), varajase muusika asjatundja, nüüd ka Mozarti esitajana hinnatud Salzburgi *Mozarteum*'i ja Muusikateadusinstituudi professor Nikolaus Harnoncourt (firma «Teldec» tegi sel puhul ja *Concentus Musicus* 35. aastapäevaga seoses kättesaadavaks 21 NH plaati CD-na). 50: maailmanimega slovaki sopran Lucia Popp; austria dirigent, tunnustatumaid kaasagsete hulgas Walter Weller; rumeenia päritolu ooperitähed Ileana Cotrubas; kuuba helilooja ja kitarrist, Tallinnaski esinenud Leo Brouwer; rootsi ooperibariton Jerker Arvidson. *Jeunesses Musicales Austria* osakonna algusest moodus 40 aastat. Eve Queleri juhatatav, nüüdis- ja vähemängitud ooperirepertuaari tutvustav *Opera Orchestra of New York* — 20. Amsterdami Barokkorkester Ton Koopmani juhatusel — 10: alustati barokkfestivaliga Ams-



Eve Queler

terdami *Concertgebouw's*, Stuttgarti varajase muusika F-il, Belgias, Portugalis, Suurbritannias, Prantsusmaal, Austrias, USA-s, Canadas jm —ēlē Nüüāēēi káčāgā.

1990: Ernst Křeneki 90 tähistati paljudel Euroopa F-idel, väga viljakalt maestrolt ME-l Viinis vokaalsümfoonia *«Opus sine nomine» op 238. 85:* samuti loominguiliselt tegev *Sir Michael Tippett* (ME-l ooper *«New Year»*, käsil tellimus 5. kvarttile); alles äsja oma 10. sümfooniaga välja tulnud helilooja ja muusikakriitik Marcel Rubin Viinist; Kölni ja Berni viiuliprofessor, meistrkursustega siiani tegev Max Rostal. 80: ameerika sümfonist, Juilliardi muusikakooli ja *Lincoln Center'* presidendina tegutsev William Schuman; itaalia laulutäht, viimati Milanos ka eestlasi õpetanud Giulietta Simionato; šveitsi helilooja, hiljuti oma 11. ooperi *«Le Roi Bérenger»* ME-le toonud Heinrich Sutermeister; konkreetse muusika isaks peetav prantsuse helilooja ja insener-eksperimentaator Pierre Schaeffer. 75: austria viuldaja, kauaaegne Salzburgi *Mozarteum'i* professor, veel siiani meistrkursustel tegev Wolfgang Schneiderhan; prantsuse helilooja ja muusikateadlane, *L'Orchestre de Paris* asutajaid ja aupresident, Prantsuse Instituudi liige, alles ooperiga *«Montségur»* publiku ette tulnud Marcel Landowski. 70: USA viuldaja, *N Yorgi Carnegie Hall'i* presidente Isaac Stern, kellele hiljuti pühendas oma suupärase Viiulikontserdi Henri Dupilleux; nimekas austria muusikateadlane ja kriitik, 30 aastat *«Österreichische Musikzeitschrifti»* peatoimetaja olnud, Brüsseli maailmanäituse organiseerijaid 1958, monograafiate

autor, Viini KMK muusikapublikantsistika õppejõud Rudolf Klein. 60: dirigent, kes pole peaaegu et peadirigendiameteid pidanud, vaid külalisdirigendina «kohal käinud», ometi väga nõutud, «Viini Filharmoonikute» uusaastakontserti 1989 juhatanud Carlos Kleiber; Walter Felsensteini assistendina alustanud, SDV-st Läände läinud, Hamburgi RO ja Berliini Deut-

duse silmapaistvamaid autoreid, a-st 1967 Hamburgi ülikooli muusikateaduse professor, Kreekast pärit Constantin Floros; soome keskmise põlvkonna tuntumaid heliloojaid, Soome Heliloojate Liidu esimees, Tampere muusikabiennaalide algataja Usko Meriläinen; soome tuntumaid ooperidirigente, ka maailmaesietekandeid juhatanud Rahvusooperi peadirigent a-st



Lothar Zagrosek



Nikolaus Harnoncourt ja Hans Peter Blochwitz

che Oper'i pealavastaja Götz Friedrich; viuldaja, pedagoog ja dirigent Igor Bezrodnõi; hispaania tuntumaid nüüdisheliloojaid, ka dirigendina menukas Cristóbal Halffter, kes ka Freiburgi elektronmuusikastuudio kunstilise konsultandina tegutsenud; saksakeelse muusikatead-

1973 Ulf Söderblom. 50-aastased olgu vaid üles loetud: USA sopran Helen Donath, belgia bass José van Dam, pianist ja dirigent Christoph Eschenbach, Wuppertali *Tanztheater'i* kunstiline juht Pina Bausch. Oli ka P. Tšaikovski ja C. Nielsen'i tähtpäeva-aasta.

MUUSIKAMAAILM



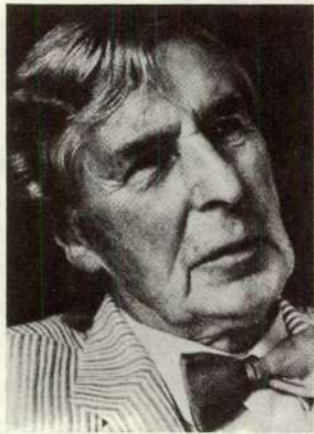
Udo Zimmermann

UUE MUUSIKA MAILT

Kõigepealt UMI-festivalidest ja uuest muusikast F-idel. 1989. C. Abbado 1988 algatatud «Wien Modern» teist korda: 37 kontserti enam kui 100 teosega, 8 etendust Beat Furreri ooperist «Die Blinden». Abbado on kindel süsteem: 1988 olid keskpunktis Kurtág, Nono, Boulez, Ligeti, W. Rihm; 1989 Bruno Maderna, Friedrich Cerha, Sofia Gubaidulina, Karlheinz Stockhausen; 1990 L. Berio, E. Carter, E. Křenek, W. Lutoslawski. Gubaidulinalt sh viiulikontsert «Offertorium» ja 12-osaline sümfoonia «Stimmen... verstummen»; viinlaselt Cerhalt uusimana «Monumentum» (1988/89); Madernalt serenaadid, mõlemad oboekontserdid, «Amanda», «Juilliard-Serenade», «Aura», «Giardino religioso». Esitajateks olid Viini orkestrite ees C. Abbado, Hans Zender, Michael Gielen, Heinz Holliger, F. Cerha, külas Katowice ja Birminghami (d Simon Rattle) orkester, *Ensemble InterContemporain* (d P. Boulez). * Pariisi «Festival d'Automne» oli revolutsiooni juubeli puhul kaalukam: 24 kontserti, 35 ME-d või prantsuse EE-d (sh 23 teost sügisfestivali tellimisel), esindatud vahest kõik UM suurkujud klassikuist kohalolnuteni: Stravinski, Messiaen, Boulez, Ligeti, Nono, Bartók, Maderna, Debussy, Berio, Nancarrow, Dupapin, aaperghis, Xenakis, Gielen, Reich, Bussotti, Takemitsu, Stroppa, Jarrell, Eloy, Höller,

Guerrero jpt. * Vaid neljale päevale mahtus «Steieri sügise» UM sarja «Musikprotokoll» Grazis, kavas oli põnevat küllaga: 3 ME-d, Austria EE-sid 10 kontserdil 23. F-i deviis oli «Revolutionäre Prozesse & Ein Fest für Giacinto Scelsi» — viimasele pühendatud maratoniõhtul kõlas 17 teost (neist EE Austrias 12), esitajaiks Krakóvi Raadio SO (d Jürg Wytenbach), «Klangforum Wien» (d B. Furrer), Berni kvartett, Robyn Schulkowsky löökpilliansambel, hulk soliste. «Wien Modernil» osalenud *Ensemble Modern* (Frankfurt/M) tutvustas näiteks Conlon Nancarrow (USA) töid, Adriana Hölszky «Karavani» löökpillidele (ME), dirigendina osalenud Hans Zenderi «Furin No Kyo» (sopranile ja kammeransamblikele, ME) jmp. * Donaueschingeni (sakslaste vanim, esimest korda 1921, taas 1950) F pakkus 10 ME-d, autorite hulgas inglaste noortest tunnustatuim George Benjamin, Walter Zimmermann, Dieter Schnebel, Wolfgang Rihm («Frau/Stimme» sopranile ja orkestrile sopraniga), Volker Heyn («Ferro canto» ork-le magnetofoniga), Klarenz Barlow («Orchideae Ordinariae» e «Tõe kolmas ruut» ork-le), aga alles nüüd Saksa EE-l ka Luigi Nono mälestusteos Tarkovskile «No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovskij» (1987, seitsmele saali paigutatud instrumentaalgrupile). * 32. «Varssavi sügisel» oli võrreldes varasema-ga rohkem nimekaid interpreete

Läänest; O. Messiaeni «Assisi Franciscuse» fraagmendid KE-l ja veel 2-tunnine «Le Livre du Saint Sacrament» (1984/85, esitas Jennifer Bate); tutvustati C. Nancarrow, G. Scelsi ja S. Reichi loomingut, rohkesti oli kavas Andrzej Panufniku teoseid (enne ta enda sensatsioonilist tulekut F-ile 1990), sisuka inglise muusika panoraamiga (kavas ka Panufnik) oli kohal *London Sinfonietta*; Taani RSO-lt (d L. Segerstam) Per Nørgårði ja Poul Rudersi uuemad oopused; Messiaeni, Scelsi ja Pärði teoseid on peetud F-i



Michael Tippett

telgedeks, tšehhi «Hudebni Rozhledy» peab Arvo Pärti (kavas «7 Magnificat-antifooni») aga kogu F-i prominentsemaks autoriks. * 39. Berliini pidunädalad: avastus oli Charles Koechlin (1867—1950), kelle üks peateoseid «Offrande musicale sur le nom de Bach» kõlas üldse alles teist korda (!) («Berliini Filharmoonikud», d Zoltán Pesko); 16-osaline «Les Heures Persanes» («Messiaeni muusika ennetus», *Chamber Orchestra of Europe*, d H. Holliger). F-i lõpetas Lääne-Saksas hinnatud «idalase» Friedrich Goldmanni «Sinfonie für 4 Orchester» (ME, d autor). * Budapesti muusikanädal (alati oktoobris): siingi *London Sinfonietta* (d Diego Masson) kahe kavaga, sündmuseks klaveriduo Bruno Canino — Antonio Balista esinemine (sh Niccolò Cas-

tiglioni neile pühendatud «Ommagio» ad Edward Grieg»), ungari heliloojatelt László Dubrovaylt ja Endre Szekelylt ME-d, Attila Reményi, György Orbáni teosed. * Naisheliloojate F Heidelbergis: kavas Sorrel Hays USA-st, Miriam Marbé Rumeeniast, Ruth Zechlin, Adriana Hölzsky jt. * Üheksast kontserdist koosnev sari Londoni *Festival Hall*'is oli pühendatud G. Ligetile.

1990, Luciano Berio festival Londoni *Barbican*'is (jaanuar): BBC SO (d autor), BBC *Philharmonic Orchestra*, *Electric Phoe-*



Ianis Xenakis ja Peter Brook

nix, *Finchley Children's Group*, *London Sinfonietta Voices* ja *BBC Singers*, uematest teostest kõlasid «Sequenza nr 7» klaverile, «Requies» kammerorkestrile, «Canticum Novissimi Testamenti II» (1988—1989, Briti EE, 8 häälele, 4 klarnetile, saksofonikvartetile), põnevad Weilli ja biitlite seaded. * Witteni uue kammermuusika päevad: 7 kontserti, 21 autorit, 34 teost, sh 11 ME-l, kaksikõhtud — Frederic Rzewski/Gerhard Stäbler, Denis Bouliane/Walter Zimmermann (ME-l emotsionaalne

«The Echoing Green. Residua II» viiulile ja klaverile) ja Morton Feldman/Christian Wolff, Helmut Lachenmann 2. kvartetiga «Reinen seligen Geister», osalemas ka naisheliloojad Pauline Oliveros (USA) ja Kaija Saariaho (Soome). * Stuttgarti UM päevadel Clytus Gottwaldi algatusel ja teostusel, keskpunktis H. Holligeri looming, autor dirigendina ja oboel (kavas mh 3-tunnine «Scardanelli-Zyklus»). * Kolmandat korda Tampere biennaal, kavas soome muusika. Autorite hulgas U. Meriläinen kõrval Kaija Saariaho, Jukka Tiensuu, Jouni Kaipainen, Olli Kortekangas, Erik Bergman, Harri Vuori. * «Elektronmuusika kevadel» Viinis peajõud László Dubrovay (Budapest), Lothar Voigtländer (I-Berliin), Vitazoslav Kubicka (Bratislava), Ryszard Klisowski (Wrocław). * «Hommage a György Ligeti» Gütersloh's: 5 kontserti, ettekanne, film; Ligeti valikul ka L. Janáčeki ja G. Kurtági teosed. * Darmstadtis aprillis kongress «1980. aastate muusika», UM suvekursustel seekord juhendajaiks «Arditi-kvartett», laulja Brenda Mitchell, flötist Pierre-Ives Ar-

taud (ka Tampere biennaalil), pianist Bernard Wambach, käsitletavate autorite hulgas Richard Barrett ja Michael Finnis (Inglismaa) ning Iannis Xenakis («Persephassa» löökpillidel), 32-a vaheaja järel kohal ka John Cage.

PREEMIAID JA

TUNNUSTUSI

Mitteametlikuks Nobeli preemiaks muusika alal peetava Ernst von Siemensi nim rahvusvahelise preemia (Baieri Kaunite Kunstide Akadeemialt ja Siemensi fondilt) 150 000 DM sai helilooja Hans Werner Henze. Siemensi fondi toetuspreemiad: USA helilooja George Lopez (26-a), Sveitsi helilooja Michael Jarrell (32-a), Viini Schuberti-trio, Manchesteri quoyal northern yollge of usica Müncheni Orffi keskus, Müncheni koor «Via Nova». * UNESCO Rahvusvahelise Muusikanõukogu preemia 1989 Pariisist said araabia muusik Munir Bašir ja rahvusvaheline noorte muusikaorganisatsioon Jeunesses musicales oma 50. aastapäeva puhul. * Pariisi linna ühe kõrgeima autasu — «Medail-

Yehudi Menuhin ja Ravi Shankar



MUUSIKAMAAILM

le de Vermeil» — väärts 64-austria sopran Leonie Rysanek. * Uue, väga kõrge (100 000 dollarit) «Praemium Imperiale» Londonist (žüüris 5 kuulsat meest, sh David Rockefeller ja endine kantsler Helmut Schmidt) pälvis viie kunstinimese kõrval ainsa muusikuna Pierre Boulez. * Leonie Sonningi nimelise kaalukas preemia Københavnist tuli György Ligetile, ta sai ka Goethe-medali Münchenist ning valiti Austria Heliloojate Liidu auhikmeks. * Canada Kunstnõukogu Torontos määras Glenn Gouldi Sõprade Ühingu asutatud Gouldi-nim suure preemia (iga 3 aasta järel) Yehudi Menuhinile. * Schleswig-Holsteini festivali P. Hindemithi preemia anti saksa heliloojale Wilhelm Killmayerile. * Daniel Barenboim väärts oma 25-aastase koostöö eest «Berliini Filharmoonikutega» orkestri Hans von Bülow' nim medali. * Canada UNESCO-komisjoni asutatud Marshall McLuhani nim preemia (antakse välja 2 aasta järel) sai esimese heliloojana kommunikaatsiooni sektoris prantslane Pierre Schaeffer — uute tehnikate juurutamise eest kompositsiooniprotsessis. * Ameerika muusikateadlane H. C. Robbins Landon väärts Austria Burgenlandi liidumaa (Haydni sünnipaiga) preemia eriliste teenete eest Joseph Haydni loomingu uurimisel ja tutvustamisel. * «Festival International du Film d'art» Pariisis hindas esimese preemia väärtiliseks K. Penderecki «Poola reekviemi» kunstilise jäädvustuse. * Stuttgartis elav rumeenlanna Adriana Hölcszky sai teistkordselt (ka 1987) silmapaistva naiskunstniku preemia Heidelbergist ning Schneider-Schottti preemia Mainzist. * H. Villa-Lobosi nim mälestusmedali pälvis Brasiilia valitsuselt tšehhi kitarrist Lubomir Brabec. * Uhe Laurence Olivier' nim preemiatest Londonist sai Harry Kupfer Glucki ooperi «Orpheus ja Eurydike» lavastuse eest Berliini Koomilises Ooperis trupi Londoni gastrollil. * Wuppertali *Tanztheater* ja selle kunstiline juht Pina Bausch said Roomast esmakordse Aurel von Millossi nim preemia, trupi juht ka

Rahvusvahelise Teatriinstituudi (ITI) SLV keskuse aastapreemia. * Helilooja ja teoreetiku August Halmi nim fond ja Trossingeni KMK andsid oma esmakordse preemia Baden-Badeni radio SO kauaaegsele peadirigendile Ernest Bourile. * Iisraeli-Saksa Ühingu Rudolf Küstermeieri nim preemia said Tel Avivist iisraeli helilooja Zwi Avni ja ajaloolane Mosche Zimmermann. * Põhjamaade Nõukogu muusikapreemia 1989 — norra helilooja Olav Anton Thommessen teosega orelile, tšellole ja suurele orkestrile «Durch Prismen». * Luzerni linna kunstipreemia 1989 laureaat on muusikapedaagoog, helilooja ja koorijuht Hansruedi Willissegger, Lausanne'i konservatooriumi Paderewski preemia sai pianist Anna Smith. * «Aasta isiksuse» preemia Prantsusmaal sai 1989 inglise organist Jennifer Bate. * Serge Lifari nim preemia Pariisist väärts 21-a Moskva Riikliku Balleti solist Vladimir Malahhov. * Londoni Ooperidirektorite Ühendus otsustas anda oma «Fidelio medali» bariton Donald McIntyre'ile lauljateenete ja kauaaegse koostöö eest Londoni Kuningliku Ooperiga. * Londoni *Royal Philharmonic Society* kuldmedali väärts inglise metsosopran Janet Baker. * Alam-Austria kultuuripreemia 1989 omnik on helilooja Gottfried von Einem. * Teenete eest Austria Vabariigi ees anti «Grossen Ehrenzeichen» Viini Kammerooperi kunstilisele juhile Hans Gaborile. * Inglise Rahvusoooperi 42-a peadirigent Mark Elder sai Briti Impeeriumi ordeni. * Lääne- ja Lõuna-Euroopast pärit muusikuile mõeldud Stamtizi preemia väärts Müncheni helilooja ja pedagoog Dieter Acker ja flötist Willy Freivogel. * Frankfurdi muusikapreemia omnik on džässipianist Chick Corea USAst. * «Premio Europa» Sitsiiliast Taorminast väärts lavastaja Giorgio Strehler. * Siena Akadeemia preemia (kuni 35-a muusikule) sai saksa viuldaja Frank-Peter Zimmermann. * Lääne-Berliini suure kunstipreemia muusika alal sai enne surma Luigi Neno — väljapaistva kunstiloomingu ja tee-

nete eest rahvusvahelise koostöö alal muusika vallas. Toetuspreemia kuulus USA heliloojale George Lopezile Washingtonist. * Lüübekis väljaantava Henrik Steffansi preemia (Põhjamaade teenekale heliloojale või uurijale) sai soome helilooja Kalevi Aho. * N Liidu riiklikud preemiad 1989: viuldaja Vladimir Spivakov ja dirigent Valdimir Fedossejev. * Teenete eest Jaapani muusikaaluse väärts postuumselt mälestusplaadi Herbert von Karajan, Tokyo *Suntory Hall*'is võttis selle vastu maestro lesk. * Preemia «Teenete eest Ungari muusikas» said pianist Zoltán Kocsis ja lastekoor «Cantemus» Budapestist. * Inglisekeelsele Euroopa osale mõeldud Hamburgi F. V. S. fondi Shakespear'e preemia pälvis Londoni kammerorkestri *St. Martin-in-the-Fields* asutaja ja kunstiline juht Neville Marriner, teenete eest Euroopa kultuuri tutvustamisel. * Dirigent Nikolaus Harnoncourt ja lavastaja Jean-Pierre Ponnelle (postuumselt) said Viini *Mozartgemeinde* Mozarti-medali. * Pikk rida Londoni Kuningliku Filharmooniaühingu Charles Heidsiecki nim preemia laureate: suurvormi eest O. Messiaeni «St. Francois» — ooperi poollavaline ettekanne (EE Suurbritannias) LPO-ga Kent Nagano juhatusel; väikevorm: Simon Holti «Capriccio Spettrale». Dirigent: Simon Rattle. Suur koosseis: Londoni Sümfooniaorkester. Väike koosseis: *Nash Ensemble*. Parim ooperietendus: «Jenüfa» Glynedebourne'i lavastus. Kontserdiseria: Andrés Schiff Haydni festivalil Londoni *Wigmore Hall*'is. Laulja: Philip Langridge. Instrumentalist: rootsi trompetist Häkon Hardenberger. Debüüt: Leontina Vaduva «Manonis» «Covent Garden»is». Raadio-TV-video: Bartóki «Hertsog Sinhabeme loss» BBC-2 programmis. Muusikaraamat: David Cairns. «Berlioz», 1. köide. * Rolf Liebermanni preemia Hamburgi Körberi-fondilt said York Hölleri ooper «Meister ja Margarita» (ME 1989, Pariisis) ja Detlev Müller-Siemensi ooper «Inimesed» («Die Menschen», tuli ME-le 18. XI 1990 Mannheimis). Y. Hölleri ooper väärts



Donald McIntyre oma värskel «Fidelio medaliga».

ka Prantsuse Teatri- ja Muusikakriitike Liidu preemia kui parim ME 1989. * Müncheni 2. Uue Muusikateatri biennali (kj H. W. Henze) preemiad: Suur preemia 100 000 DM, (autofirmalt BMW) — Hans Jürgen von Bose ooperi «63: Dream Palace» parima partituuri eest; Jonathan Moore ja David Blight samast lavastusest (parim režissöör töö, parim lavapilt); preemia said veel Roger Epple ja David Lang ning etenduse «Judith ja Holofernes» näitlejad. * Rahvusvahelise Ooperiühingu 4. peassambleel Bilbaos andis ühing välja oma esmakordsed «Apollo» preemiad — viimase kolme aasta ooperielust. Parim esietendus: «Don Giovanni» La Scala's (I Giorgio Strehler, d Riccardo Muti); lavastaja Harry Kupfer; dirigent Claudio Abbado; laulja Plácido Domingo. Parim uusoper: H. W. Henze «Reedetud meri» (ME mais 1990). * USA arvestatavaima tunnustuse kunstnikele, «Rahvusliku Kunstmedali» 12 laureaadi hulka oli president George Bush arvanud ka Leonard Bernstein, kes keeldus sellest protestiks maal valitseva kunstirahasid piiravate seaduste vastu. * **Heliplaadipreemiad.** Saksa heliplaadikriitikutel: Vladimir Horowitzi viimased plaadid, A. Schönbergi kooriteosed (d P. Boulez), dirigent Günter Wand,

Albert-Schweitzer-Quintett A. Reicha 25 kvinteti koguplaadistuse eest. * Esmakordse H. von Karajani nim preemia bariton José van Dam. * «Grammy'd USA-st: New Yorgi Met'i «Valiküüride» plaat «Deutsche Grammophonile» (d James Levine), Britteni «Sõjareekviem» (Atlanta SO ja poistekoor, d Robert Shaw), Britteni Tšellosümfoonia (Yo-Yo-Ma ja Baltimore'i SO), András Schiff Bachi süitidega, Emerson-kvartett (Bartók), sopran Dawn Upshaw (laulutsükkel «Knoxville Summer»), Leonard Bernstein ja New Yorgi FSO (Mahleri 3. sümfoonia), Bulgaaria Riiklik Naiskoor, Steve Reich teosega «Different Trains» («Kronos-kvartett»). *



Carl Nielsen

«Gramophone Award» LONDONIST Schuberti sümfooniade koguplaadistuse eest *European Youth Community Orchestra*'le C. Abbado juhatusel. * Eesti heliloojate muusikaga plaadid: Arvo Pärdi «Johannese passioon» sai Edisoni preemia Hollandist ja «Record Prize Academy» preemia Tokyost nüüdismuusika alal (esit «The Hilliard Ensemble», «The Western Wind Chamber Choir» ja 5 instrumentalisti), Eduard Tubina 3. ja 8. sümfoonia plaat (firma BIS, Rootsi Raadio SO, d Neeme Järvi) vääriskirja «Gramophone» aasta parima plaadi tiitli tehnilise kvaliteedi eest. *

Anne-Sophie Mutter sai «Deutsche Grammophonile» kuldplaadi (müüdud 250 000 tk) 14-aastaselt H. von Karajani uhatusel plaadistatud Mozarti 3. ja 4. viiulikontserdi eest. * Budapesti Liszti-ühingu F. Liszti nim «Grand Prix du Disque» on saanud inglise pianist Peter Donohoe.

A UNIMETUSED. Prantsuse Aulegioni järjekordsed kavalerid: saksa bariton Dietrich Fischer-Dieskau, prantsuse dirigent Antonio Almeida (ka Eestit külastanud) ja tenor Michel Sénéchal, USA viiuldaja Isaac Stern, saksa dirigent Kurl Masur. Audoktoreid: USA sopran Jessye Norman Cambridge'i ülikoolilt; hispaania tenor José Carreras Barcelona ülikoolilt, ta sai ka Viini Akadeemia «International Butterfly Award'i»; poola helilooja Witold Szalonek Münsteri Wilhelmi ülikoolilt. Berliini *Deutsche Oper*'i peaintendant Götz Friedrich sai Hamburgi ülikooli auseaatoriks; tšehhi klavessinist Zuzana Růžičková *National Early Music Association*'i eluagseks auliikmeks ja Colin Davis Dresdeni *Staatskapelle* audirigendiks — plaadistamiste ning Suurbritannia ja USA kontserdiresi eest. * Londonis elav Austria pianist Alfred Brendel nimetati «Briti Ühiskonna» ordeni kavaleriks (kui oluiks Briti kodakondsuses, saanuks selle asemel aadlitiitli). * Aadlitiitli vääriskirja Briti muusikateadlane, kauaaegne BBC kaastööline ja *Royal Northern College*'i professor John Manduell. * Uue Bachi ühingu (asut 1900) presidendiks Leipzgis valiti läänesaksa dirigent Helmuth Rilling. * M-me Toussaud' vahakujude Muuseumi Londonis ilmus esimese ooperilauljana vahast Luciano Pavarotti.

MUUSIKAMAAILMA

KAOTUSI

1989

101-aastaselt suri Ühendriikide muusikali-, revüü- ja lauluilma elav legend Irving Berlin. * 81

MUUSIKAMAAILM

Lahkunud on veel: Belgia muusikateadlane, pianist ja dirigent Paul Collaer (98-a), kelle põhilaks oli muusikaetnoloogia ja XX sajandi muusika. Ta oli keskuse *Colloquies Internationaux d'Ethnomusicologie* kaasasutaja, aafrika rahvamuusika seeriade väljaandja, muusikaajaloo atlase ning moodsa muusika ajaloo autor, kauaaegne Lääne-Berliinis asuva Vördleva Muusikateaduse ja Muusikadokumentide Rahvusvahelise Instituudi muusikateadusliku nõukogu president. 1985 sai ta Rahvusvahelise Muusikanõukogu «maailma muusikapremia». * Ameerika nimekas helilooja, suurepärase publitsist ja pedagoog Virgil Thomson (92-a), Pulitzeri preemia (filmimuusika «Louisiana Story») laureaat ja Prantsuse Aulegioni kavaler, Ameerika *Academy of Arts and Sciences* ja *Academy of Arts and Letters* liige, paljude preemiade ja medalite omanik, vähemasti 19 ameerika ülikooli, kolledži või instituudi audoktor või liige. * Inglise helilooja Lennox Berkeley (86-a Londonis), Kuningliku Muusikaakadeemia professor 1946—1968, Suurbritannia Heliloojate Liidu president, Cheltenhami festivali aupresident, samuti Monaco kultuuriteenete ordeni kavaler. *

Irwing Berlin



Ameerika legendaarne pianist Vladimir Horowitz (85-a), 19 ameerika «Grammy» jt hellaadipreemiade omanik, Londoni Kuningliku Filharmooniaühingu kuldmedali ja «Medal of Freedom» saanu. Maeti Milanosse Arturo ja Wanda Toscanini kõrvale. * Jugoslaavia kuulus sopran Zinka Milanov (83-a), tuntum eelkõige New Yorgi *Met*'ist (laulis seal 298 etendust 14 rollis, lisaks 127 gastrollidel), aga ka *Covent Garden*'ist ja *La Scala*'st — Tosca, Aida, Gioconda, Amelia, Leonora, Norma. Lavalt lahkus 1966, pärast seda õpetas edukalt USA-s. * Saksa bass Kurt Boehme (81-a), Baieri RO solist, 1960. a-tel tuntud Bayreuthi ja Salzburgi festivalidelt. * Szymanowski järgedel käinud a-st 1925 Pratsusmaal elanud poola helilooja Roman Palester (81-a Pariisis), tuntud oma orkestri- ja kammerteostega. * Prahast pärit, 1940.—1950. a-tel New Yorgi *Met*'is solistik olnud ooperitenor Kurt Baum (81-a). * Slovaki tutumaid heliloojaid, ooperiautorina menukas Jan Cikker (78-a) Bratislavas. * Prantsuse šansoonide autor ja pianist Marc Heyral (69-a), kelle loodud on laulnud E. Piaf, J. Gréco, Y. Montand jt. * Täies loomingu jõus lahkus nimekamaid inglise dirigente John Pritchard (68-a). Tema viimase aja peadirigendiametid: Brüsseli *Théâtre de la Monnaie* 1981—1986, Kölni Ooper 1978—1989, BBC SO 1982—1989 ja San Francisco Ooper 1986—1989. * Paljudes kuulsates teatrimajades laulnud itaalia tenor Gianni Poggi (68-a). * Inglise muusikateadlane ja paljude väljaannete («Times», «Opera» 1950—1989, «Opernwelt») hinnatud kriitik William Mann (65-a), kes 40 aastat ka raadiokommentaatorina üles astus ja a-st 1985 Bathi festivali kunstiline juht oli. * Ungari dirigent, a-st 1962 Ungari raadio ja TV SO ees seisnud, Bartóki ja muugi uue muusika tõlgitsejana tuntud, Liszti ja Kossuthi preemia laureaat György Lehel (63-a). * Rahvusvaheliselt tuntumate «tantsuteatrite» hulka kuulunud oma trupi juht Ühendriikides Alvin Ailey (58-a). * Itaalia dirigent, Linzis, Berliinis



Virgil Thomson

kunstilise juhina, *La Scala*'s ja *Met*'is dirigeerinud, 1988. a-st Baieri raadio SO peadirigent Giuseppe Patané (57-a). * USA metosopran, Rochesteri *Eastman School*'i õppejõud Jan De Gaetani (56-a), uue muusika tuntud esitajaid, kellele kirjutanud ka P. Maxwell Davies, G. Crumb, G. Ligeti, P. Boulez. * Andekas rootsi ooperilavastaja, Stockholmis, Drottningholmis, Københavnis, aga ka Saksamaal (Gelsenkirchenis intendant), Inglismaal, Hispaanias, USA-s ja Austraalias tuntud Göran Järvefelt (42-a). Kodus oli ta 1986 ME-le toonud Hans Geforsi ooperi «Christina».

1990

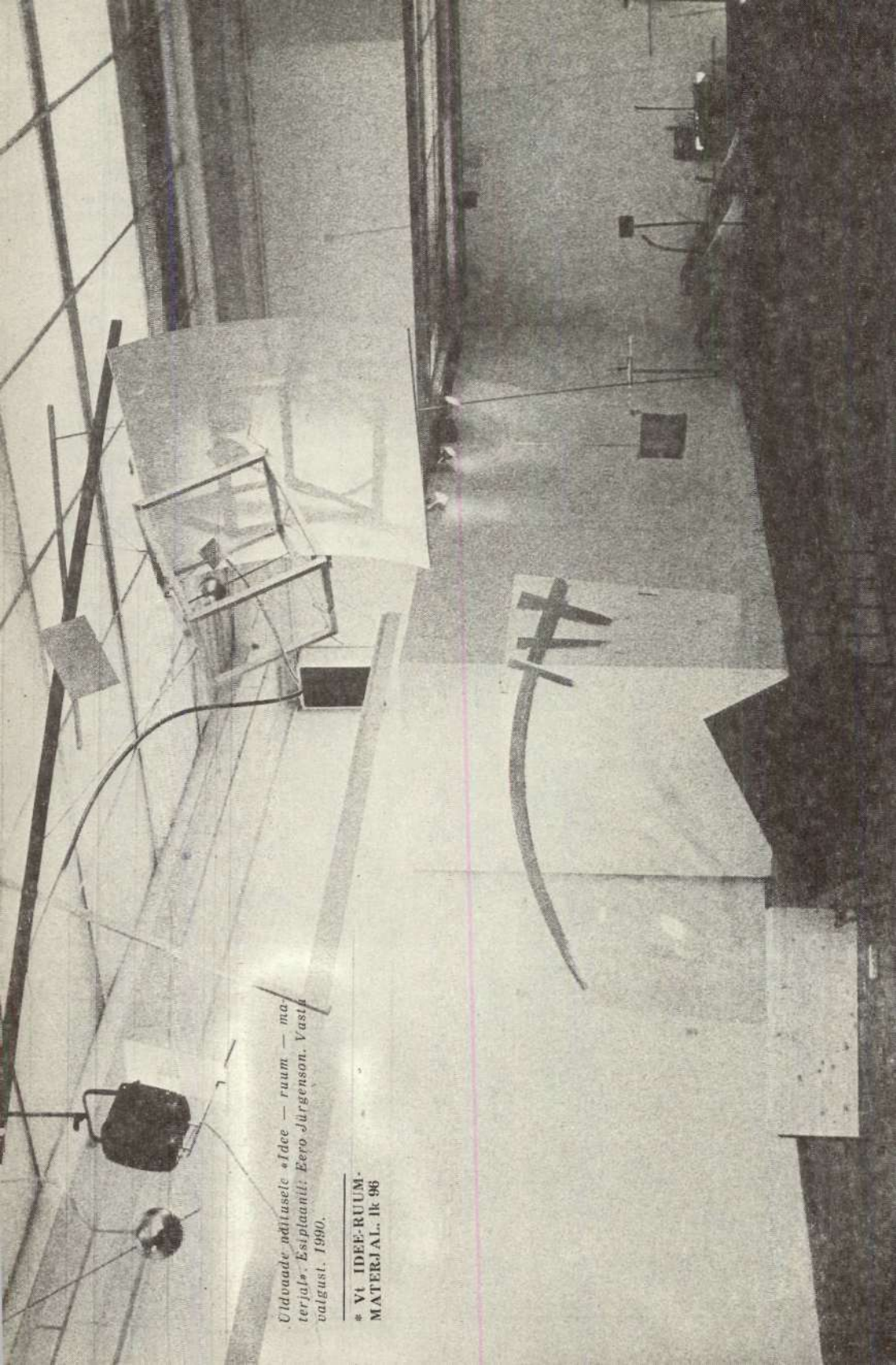
Selaastal lahkusid: 99. eluaastal inglise ooperiprimadonna Eva Turner, Manchesteri ja Oxfordi ülikooli audoktor, Oklahoma osariigi aukodanik, aadlititlititega kroonitu. Ta alustas solistina 1915, 1924 kutsus teda *La Scala*'sse Toscanini, kelle armas-

tatumaid soliste ET oli. Lahkus lavalt 1948, siis oli pedagoog Oklahomas ja Londoni Kuninglikus Muusikaakadeemias, valiti Inglismaa Wagneri ühingu etteotsa 1971. * Euroopas tuntud rumeenia helilooja ja muusikateadlane Zeno Vancea (89-a), kauaaegne Bukaresti konservatooriumi muusikateaduse professor, ajakirja «Musica» peatoimetajaid, Rumeenia Heliloojate Liidu suure preemia laureaal 1981. * Saksa sopran Erna Berger (89-a), Dresdeni ja Berliini operiteatri solist, pikemalt ka *Met*'is laulnud, aastast 1959 Hamburgi KMK professor, kes oma viimase *lied*'i-öhtu andis 1968. * Inglise dirigent, Wagneri eksperdina ja interpreedina hinnatud Reginald Goodall (88-a). * Viini Muusikaakadeemia kauaaegne president ja auliige, pianist, helilooja, pedagoog ja teoreetik Hans Sittner (87-a). * Prantsuse naishelilooja, P. Dukas' õpilane Claude Arrieu (87-a). * Mainekas saksa operilavastaja, 1961—1972 ka Berliini *Deutsche Oper*'i peaintendant Gustav Rudolf Sellner (84-a). * Riias pärit,

mitmes Saksa teatris, viimati Stuttgarti operis (1956—1972) laulnud metesosopran Paula Brivkaine (83-a). * Aktiivsemaid itaalia muusikakriitikuid, -publitsiste ja monograafiate (Rossini, Petrassi, Mussorgski) autor, Rooma muusikaelu organisaator Fedele D'Amico (77-a) — Saksa dirigent ja organist Karl Münchinger (74-a), 1945 asutatud ja kiiresti kuulsaks saanud Stuttgarti kammerorkestri juhte, teistegi kollektiivide ja Colmari festivali algataja, saksa, belgia, prantsuse jt maade ordenite omanik, viimati veel Stuttgarti festivali asutaja. * Poola helilooja, 1957—1969 Poola Heliloojate Liidu peasekretär, «Varssavi sügiste» autor a-st 1956, Austriasse lahkunud ja a-st 1975 Grazi KMK õppejõud, «Steleri sügise» «Musikprotokoll» kontsertidel palju mänginud ning värskest Steiermarki liidumaa muusikapreemia saanud Andrzej Dobrowolski (68-a). * Soome pianist, eriti klaverisaatjana hinnatud Pentti Koskimies (67-a), kelle tegevusest olulisim *lied*'i-seminarid Sibeliuse

Akadeemias a-st 1964. Prantsuse muusikategelane ja pianist (tuntud eriti duos viiuldaja Christian Ferras'ga), Marseilles' Rahvusliku Konservatooriumi rektor Pierre Barbizet (67-a).

* Meie sajandipoole moodsa muusika suurkuju, itaalia helilooja Luigi Nono (suri oma kodu Venetias 9. mail 67. eluaastal). * USA kuulsamaid džässilauljatare Sarah Vaughan (66-a). * Inglise operilavastaja, ka Saksamaal ja New Yorgi *Met*'is oma töödega tuntuks saanud John Dexter (64-a). * Ameerikas (ka *Met*'is) edu saavutanud endine N Liidu tenor Misha Raitzin (59-a). * 1973 *London Sinfonietta* asutaja ja direktor, harukordne uue muusika eest võitleja, oma orkestrile vähemalt 85 uut teost tellinud Michael Vyner (64-a). * Kahe kontserdireisi vahel suri Lääne-Saksamaal viiuldaja Oleg Kagan (43-a). * Stockholmi Kuningliku Balleti (1985—1989) ja *Deutsche Oper*'i soolotantsija (a-st 1989), Martin Leander (23-a) sai õnnelt surma Jeruusalemmas.



Üldvaade aedlusele «Idee — ruum — ma-
terjal». Esiplaanil: Eero Jürgenson. Vastu-
valgust. 1990.

* VI IDEE-RUUM-
MATERJAL. lk 96

«WARSAWSKA JESIEN '90»

(14.—23. SEPTEMBER 1990)

Sügis on Varssavis loodetavasti olnud kõikidel aastatel aegade hämarusest peale, kaasaegse muusika festivali «VARSSAVI SÜGIS» on seal peetud alates 1956. aastast.

Kahjuks pole siinkirjutajal kõrvutamiseks muljeid eelmistest festivalidest, küllap aga on neist omad järeldused teinud korraldajad, nii et möödunud aastane oli mingis mõttes kõigi eelnenute summa.

Mingit üldrahvalikku sündmust see muusikadekaad ei paistnud kujutavat, linna peal võis silmata väheseid tagasihoidlikke müürilehekesi, mille kõrval kirendas näiteks esindusliku tantsuvõistluse ja paljude teiste ürituste eredaid reklaame. Peaaegu kõigis kinodes jooksis «Batman».

Vahemärkusena olgu öeldud, et näiteks Varssavi kuningalossi poolakaid vist eriti ei kisu — mitte ainult pääsetähe eest nõutava 4000 zloti, vaid võimaluse tõttu end selle raha eest paar tundi arreteritu seisuses tunda. Wilanówi suveresidents oleks kuninganna ihukaitsjate agaratel mundrijärglastel peaaegu õnestunud tüütult kunstihuviline eestlane ööseks Tema Majesteedi eestuppa pitseerida. Juba kõigeks valmis, sõandasime (Poolas olime Eestist neljakesi — ka noored heliloojad Helena Eensaar, Jüri Reinvere ning Ariel Lagle) siseneda kroonikandjate paleesse ka Krakówis, seal aga võis külastaja end tunda lausa kuningliku perekonna liikmena ning nähtu jättis varju kõik eelnenud head ja halvad elamused. Fantastiline lossikompleks ise keset seda kirikuid tihedalt täistipitud linna ning esinduslik XVII—XVIII Euroopa (peamiselt Madalmaade) kunsti kollektsioon, mis ei asugi meist ju nii väga kaugel!

Seega olid silmamuljed valdavalt arhailisemast perioodist, kõrvaga kogetu jälle mahtus meie sajandisse (kuigi «Sügistel» on mängitud ka näiteks Brahmsi).

Nagu sissejuhatuseski võis järeldada, oli festival rohkem muusikainimeste omavaheline asi. Panufniku-õhtud välja arvatud, ei pidanud vist ükski soovija piletita jääma. Kontserdid toimusid Rahvusfilharmonia kontserdisaalis ja kamersaalis ning Chopini-nimelises Muusikaakadeemias. Vaid Bronius Kutavičiuse gigantteos «Maailmapuu» vajas

avaramat ruumi ning kõlas protestantliku kiriku hiiglasliku valge kupli all. Festivalil oli see üks kõige soojemalt vastuvõetud kontserte (esitasid Vilniuse Uue Muusika Ansambel, Kaunase Riiklik Koor ning Varssavi raadio orkester, dirigeeris Mieszysław Nowakowski). Ehk poleks eesti publikulgi midagi mõnest Kutavičiuse paganlikust rituaalist osa- saamise vastu?

Aja märkidest ei pääse ka muusika — seda võib öelda eelkõige mängitud autorite nimekirja vaadates. Poola heliloojate teosed moodustasid programmist kolmandiku, kuid puudisid tavapärased raskuspunktid. Pendereckit, Lutoslawskit, Meyerit ega Bairdi seekord siiski ei esitatud. Kõlasid põhiliselt 1980. aastatel loodud teosed, nende seas ka kolm esiettekannet. Bernadetta Matuszczaki «Canti della vita e della morte» (R. M. Rilke tekstidele) baritonile, tšellole ja löökpillidele kirjutet küll 1970. aastail oli muusika, mis vaatamata paljudele huvitavustele siiski teksti «segada» ei suutnud, põhjuseks võib-olla helilooja liialt harras suhtumine Rilkesse. Elzbieta Sikora «Varjud» (1980—1984) sümfooniaorkestrile ei veennud (nagu mitmed teisedki) oma kordumatuses (kõigest hoolimata on iga kunstiteos kordumatu, kui ta pole koopia), sest sinna oli püütud mahutada «kõike», unustades Seneca «kes viibib igal pool, ei ole kuskil». Pawel Szymanski «Kaks etüüdi» (1986) Szabolcs Esztényi mõttetihedas esituses näitas klverit kui head kaaslast filosoferimisel.

Võib siiski öelda, et kogu festival oli pühendatud ühele mehele — ANDRZEJ PANUFNIKULE. Sündinud 1914 Varssavis, kompositsiooni ja dirigeerimist õppinud sealsamas, Pariisis ja Londonis, valitud UNESCO Muusikanõukogu aseesimeheks, saanud mitu preemiat (seal-

hulgas Poola kõrgeima autasu Tööpunalipu ordeni 1952), 1954 lahkunud kodumaalt protestiks kunstnikku ahistava poliitilise kontrolli vastu, olnud Birminghami sümfooniaorkestri peadirigent, Londoni Kuningliku Muusikaakadeemia ning ka Poola Heliloojate liidu auliige (viimasest oli ta 1954 automaatselt välja heidetud) — selline oleks lühikokkuvõte A. Panufniku eluteest, mis teda nüüd, pärast 36 aastat ekssiili jälle ringiga sünnilinna Varssavisse tagasi tõi. Erakordse sündmuse puhul oli maestrolt kavas rekordarv teoseid — tervelt 11 —, millest osa ta ka ise juhatas. Nii kujunes tema esimesest autoriõhtust, mis oli ühtlasi festivali avakontserdiks, sündmus, mida Neeme Järvi vastuvõttu Tallinnas näinu kergesti ette kujutab. Õieti on ta rohkem poolakate Roman Toi.

Väärikas avatakt niisii Panufnikult, elegantse äravõttega pani aga kogu üritusele punkti ameeriklase George Crumbi «Star-Child». Peale selle kõlasid temalt veel «Night of the Four Moons» (kus värvirikalt soleeris alt Jadwiga Rappe ning laval kumas tööpoolest neli kuud, küll prožektorite kujul), «Black Angels» elektrilisele keelpillikvartetile ning Hollandi duo Jacob Bogaart — Marian Bolt esituses õhtutäis klaverimuu-sikat. Ise kohal olles võinuks ka mister Crumb vahest triumfi osaliseks saada, kuid nüüd marssis pan Panufnik kaare alt läbi uhkes üksinduses.

Esitajaist olid kohal muidugi Poola enda põhijõud: Sileesia, Varssavi raadio, Poznańi ja rahvusfilharmoonikud, kes näitasid end igauks harmoonast küljest. Arvukate kammeransamblike seast väärrib kahtlemata nimetamist inglise *Uroboros Ensemble* (dirigent Gwyn Pritchard), kelle haruldane paindlikkus ning nüansirikkus tegid nauditavaks nii Stachowski, Pritchardi ja Giffordi teosed kui ka arranžeringupärli, Schönbergi Kammerümfoonia *E-duur*, Weberni poolt viiele instrumendile seatuna. Paar päeva varem kuuldud originaalversioonile Reinbert de Leeuwi «Schönbergiansambel» (Holland) esituses see igatahes alla ei jäänud, kuigi mainitud grupp oma teisel kontserdil üdini «omas elemendis» olles (kavas veel Schönbergi «Fünf Orchester stücke» op 16, Bergi «Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten» op 4 jt) lausa hiilgas. Eelmisel õhtul olid nad mitte väga õnnestunud kava esitanud erilise särata. Huvi võib pakkuda fakt, et ansambliil on parajasti käsil kogu uue viini koolkonna kammermuusika plaadistamine «Schwannile».

Parima ansambli tunnetusega oli

«Auryn-kvartett» Kölnist, teist nii tasa-kaalustet ning ühes rütmis mõtlevat-hingavat koosseisu kuulda ei saanud. Nad mängisid Hartmanni, Trojahni ja Schnittke kvartette. Väga huvitav teos oli kahtlemata Kurtági «Officium breve in memoriam Endre Szervánszky» (1989), kuid rohkete tsitaatide ning viidete tõttu tollelt ja teiselt meil suhteliselt vähe tuntud ungari heliloojalt (Garzó, Turcsányi, Szoltsányi) eeldanuks kuulajalt põhjalikumat ettevalmistust.

Üks festivali emotsionaalsemaid kõrg-hetki oli kindlasti 16. septembri õhtul, ja seda mitmel põhjusel: kavas Andrzej Panufnik, kes ise dirigeeris nii 1989. aastal loodud «Harmony» esiettekannet Euroopas kui ka Viulikontserti, kus soleeris jälle kodupubliku ette jõudnud temperamentne ning üllatav Wanda Wilkomirsk. Selle hämmastavalt jõulise ja tarmuka ning samal ajal vaoshoitult kirgliku esituse lõppedes võis muidu jahedapoolses saalis näha esimesi hullumise tundemärke ning kaks treenitud pani nõtkusid valitsejanna lillesülemite all. Hiilgus oluks tublisti väiksem šoti kammerorkestrita, kes ongi pühendunud põhiliselt uudisteoste ettekandmisele, sageli autorite enda käe all (viimasest ajast Macmillian, Harper, Birtwistle, Tippett, Knussen jt). Artikli ilmumise ajal töötab nendega juba Lutosławski. Orkester lähemat tutvustamist ei vaja, ka dirigent Mark Stephenson ilmselt mitte — brošüür ei pidanud vajalikuks tema kohta midagi teatada. Liikumiskiiruse ning iseloomu poolest meenutas ta mingit prootonit, suutes oma positiivse laenguga orkestri keskele kasvama panna tõeliselt taevani kõrguva tamme. Selgituseks olgu öeldud, et suur puude kummardaja Panufnik on oma «Arbos Cosmica» («Maailmapuu») komponeerinud 12 evokatsioonina juurtest ladvani. Allkirjutanu julgeb esitust pidada festivali parimaks, teost aga soovitada kui üht omapärasemat Panufniku järjekindlalt suure ja väikese tertsi vastandamisele ülesehitet ning pisut ennast kordama kippuvas loomingus, kui peaks tek-kima soov tema ulatuslikust loomingust midagi mängimiseks valida.

Instrumentaalsolistidest tuleks veel mainida Ivry Gitlist (Bartóki Viulikontsert), pianiste Pawel Kowalskit ja Szabolcs Esztényid (väga sümpaatne pianist ning «Sügisel» asendamatut uni-versaalse kontsertmeistrina), kes mängis enda, Panufniku ja Szymanski teoseid. Vokalistide pool oli rikas võimekaist sopraneist — Beth Griffith, metso Rosemary Hardy (Zemlinsky «Sechs Maeter-

linck Gasänge»), Henryka Januszewska (Szymanski «Neli liturgilist pala») ning Marianne Ljong-Tshung. Viimane kandis sisulist festivali lõpetanud G. Crumbi gigantteost «Star-Child» (1977), tähendamissõna (*Parable*) sopranile, antioonilistele lastehäältele, meeste kõnekoorile, kellahelistajaile ja suurele orkestrile. Helilooja žanrimääratlus annab juba mõnevõrra aimu teose kõlamassist, jääb lisada, et «suur orkester» jaguneb (eraldi dirigentidega) keel- ja puhkpillikoosseisuks, mis omakorda jagunedes laseb vahepeal laval üheaegselt tegutse da neljal dirigendil. Tee pimedusest (meeleheitest) valguseni (religioosse mõistmiseni) on olnud Crumbi varasemategi teoste (nt «Makrokosmos III») sisuks, kuid enamasti pole teostus väljunud kammerkoosseisu piiridest. Kuulajat ründab üheaegselt palju erineva värviga kõlamasse, kuid helilooja eesmärgiks pole siiski olnud «maastaapidega lõõmine». Inimene, keda kehastab sopran, peab läbi kõige ja kõigele vaatamata valguseni jõudma, ning seda teinud, näeb, et temaga koos seisab uue ajastu lävel (viimane osa on pealkirjastet «Hymnus pro novo tempore») kogu maailm.

Oli ka paar kontserti, mis jäid muust muusikakogumist eraldiseisvaks. Näiteks üks öökonsert Muusikaakadeemias. Morton Feldmani «Three Voices» kujutas endast ühe laulja kolme hääle vestlust. Selle umbes tunnipikkuse teose vältel võis tühjal laval näha ainult sopran Beth Griffithit ning kummalgi pool teda kõlarit. Paul van Emeriki annotatsioonist saame teada, et kõlarid on otsekui sümbolised hauakivid helilooja sõpradele — poet Frank O'Harale, kes oli ühtlasi terve kunstnikepõlvkonna kroonikuks, ning maalikunstnik Philip Gustonile (suri 1980, «Three Voices» on kirjutet 1982). Seega võib teost võtta kui metafoori elava hääle vestlusest surnute häälega ning tõlgendada järelehüdena kogu kunstigeneratsioonile, millesse Feldman kuulus. Meloodiamotiivide ja teksti lõputud kordamised (kasutatud on vaid paari rida O'Hara luuletusest «Wind»), juhulikuna näivad «läbijalutavad» harmooniad ning ühetasane mahe dünaamika loovad tõesti mulje vestlusest, kus keegi ei ägestu, ei vaidle ega muuda tooni, kõik räägivad tegelikult ühte ja sama, kuid igaühe arvates on õigus ainult temal.

Sarnaselt löi napi materjaliga püsiva tundeseisundi Steve Reichi «Drumming», esitajaiks Jan Pilch oma jüngri-

tega Krakóvi Muusikaakadeemia lõõkpilliosakonnast. Jällegi ei lastud hetkekski lahtuda mängulustist ning sügavast sisseelamisest kantud atmosfääril.

Ooperiteatrisse polnud sel festivalil asja, kuid päris tühjaks selle žanri «lahter» ka ei jäänud. Taas öökonsertidil kanti koos Denissovi «Sinise noodivihi kuga» (1984) ette Sostakovitši «Antiformalistlik «Rajok»» (1957). Protesti ja solvumise ainsa võimaliku väljendusena kirjutas Sostakovitš selle keskkomitee istungi farsis, mis jäi loomulikult sahtlisügavusse ning alles 1989. aastal tuli esitusele nii Washingtonis kui ka Moskvas.

Et käesolevas kirjatükis pole lähemalt räägitud näiteks Scelsi, Saariaho, Xenakise, Ligeti, Murail' jpt maailmanimede teoste ettekannetest, sõltub rohkem piiridest, mida kuhugi siiski tõmbama peab, sest kõike haarata pole niikuinii võimalik, valik on tehtud põhiliselt selle kasuks, mis oli uus või vähemalt võiks meie lugejale-muusikahuvilisele tunduda uudsenä. Ka jäi võib-olla ülekohtuselt vaatluse alt välja kaks elektroonilise muusika kontserti, millesse mahutatud tööhulk kahjuks märkimisväärselt tulemust ei andnud.

Otsi optimistlikku umbsõlme kiskudes võib siiski kinnitada, et Varssavisse muusikat kuulama sõita tasub kindlasti järgnevalgi sügisel. Kui mitte kolm, vaid ütleme, kolmkümmend inimest vastavad tolliametnikule, et nende reisi eesmärk on muusikafestival «Warszawska Jesien», vaevalt too siis enam oma «teadagi-teadagi»-muet muiata julgeb.

LIIS KOLLE on Tartu Ülikooli ajakirjandus-
üliõpilane.



Heino Mandri Jaan Poskana 1980 valminud Eesti Telefilmil «Kaks päeva Viktor Kingissepa elust» võtete vaheajal. Alustanud filminäitlejana 1957. aastal, jõudis Heino Mandri kaasa teha 59 filmis. Veel üks kohtumine Heino Mandriga seisab vaatajal alles ees. Viimaseks filmirooliks jäi Lübecki linnapea peagi valmivas T. Virve filmis «Surmatants».

HÜVASTIJÄTUKS HEINO MANDRIGA

Olen vist tema kuuekümnenda sünnipäeva puhul meenutanud, et mõne mehe, kes ei ole üldse kavatsenud dramaturg olla, on Mandri oma meisterliku kehatusega dramaturgiks mänginud. Ja ma mõtlesin sealjuures esmajoones iseennast ja seda tööd, mis Mandri tegi minu Eugen Jannseni kujuga. See oli vist isegi enne tööd Jannseniga, kui juba asetasin oma teadvuses Mandri kuidagi mingisuguseks etaloniks. Ma ei ole ju otseselt lava jaoks suurt midagi kirjutanud, aga mängitud mu tekste on, ja suurelt osalt just Mandri poolt kujutatuna. Kõigist neist olen loonud endale esmakujutluse just Mandri kehatatuna. Näiteks mõtlesin, et kunagi võiks eesti lava ehk nii kaugele jõuda, et vana Russowit mängitakse dramatiseeringus, ja kujutasin ette, et nimelt Mandri peaks olema näitleja, kes selle vana, natuke kibeda, natuke fatalistlikku hõngu kandva ja ikkagi purunematut elusädet säilitava Russowi võlub sõnast teoks, hääleks ja liikumiseks. Tegemata jääb see nüüd, niisamuti nagu rida teisi Mandri figuuriga, häälega ja žestiga seotud kujutlusi.

Proovireisija surmast on näidend kirjutatud, ma ei tea, kas näitleja surmast on näidendit. See on mu meelest mõnevõrra teistsugune surm kui teiste ametite esindajate omad. Näitleja on oma olemuselt fassetne ja sureb vastavalt mitmekordselt. Sureb mitmekordselt ses mõttes, et tema surmaga kaovad või lähevad minevikku kõik need rollitäitmised, mis ta on meile andnud. Ühe surma asemel kogeme kümneid, ning vana ja pika lavatööga näitleja puhul eriti suurt hulka surmasid.

Kadunud on nüüd see noor poiss Hauptmanni näidendist «Enne päikeseloojangut», kes oli minu jaoks esimene lava-Mandri pärast seda, kui me olime kümme aastat ühes ja samas koolimajas ühtede ja samade õpetajate kantseldada ja modelleerida olnud. Mitte küll klassivennad, aga paljudest seda vahet meil oli — kaks aastat oli tema minust noorem, nii et enam-vähem ühe ja sama ajaloo ning kooli ja vaimuse kujundada olnud.

Muidugi, näitlejal on selle mitmekümnekordse suremise tasakaalustuseks ka midagi. Maailmas on ju kusagil asjade peidul üks niisugune tasakaaluprintsip, millega me end suurte kaotuste puhul lohutada võime, olgugi et sellest ammenduv lohus samal ajal tundub kuidagi naiivne. See on see, et seesama näitleja, kes mitukümmend korda kõigis oma rollides sureb ja teatrijalooks muutub, sekssamaks teatri- ja kultuurilooks muutudes ometi ka niisama paljudes rollides niisama mitmekümnekordselt säilib. Ma ei ole väga suur optimist ses mõttes, et Mandri osutuks post mortem kauniks erandiks ja me võiksim eelda — jaa, me oleme teinud kõik, et säilitada tema tööd kõigis neis tehnilistes vormides, mida tänapäev selleks pakub. Meil on temast nii- ja niipalju filmilõike tema filmirollides, ja meil on temast nii- ja niipalju heliplaate ja -linte ja jäädvustusi. Vaevalt. Me oleme ju nii hoolimatud oma, meie eneste, palgekujundajate suhtes. Me aplodeerime neile mõõdaminnes teatris, mõnikord oleme ka natuke napilt vaimustuses nende tööst, aga ega me palju rohkem ei mõtle asjade möödumusele ja meie kohustusele neid säilitada. Nii et ma usun, meil on ka Mandri vastu ses suhtes suured võlad, mitte palju vähemad kui need, mis, no jaa, mitte ju meie isiklikul süül, aga objektiivselt kujunesid Mandri lavabiograafia osadena. Misugune raiskamine, missugune sigadus see tegelikult oli, kui ta pikkadeks aastateks oli lavatööst eemal, eemale surutud mingisugustel totratel motiividel, mis ei olnud õieti nagu mitte kellegi välja mõeldud, aga nii paljude poolt nii halehoolikalt arvesse võetud. Ma ei usu, et Mandri elutöö jäädvustus meie materjalis oleks põhjalikum, kui ta meil keskmiselt on. Ja sellepärast tahaks soovida, et me selle aine kiiresti koondaksime ja kokku võtaksime, ja et leiduks inimesi, kes tahaksid ja suudaksid tema elutöö meile väärrika monograafia kujul lugemislauale ja raamaturiulile asetada. Igaüks, kes Heino Mandriga professionaalses või muus eluloolises kokkupuutes on olnud ja kellest eeldada võiks, et talt võiks tulla Mandri käsitlusse lisa, peaks aegsasti selle peale mõtlema. Milleks lasta unustusel seda materjali pleekida ja hõrendada. Tehkem see töö jõudumööda varsti ära, et tasuda oma võlga nende lavaliste kõrgelamuste eest, mida me Mandrilt ju kahtlemata kõik oleme saanud.

JAAN KROSS

Eesti Raadio arhiivist, detsember 1990

Vastates näitlejaloomingu ankeedi küsimustele, jõudis Heino Mandri kirja panna vaid mõned mõtted. Seegi töö jäi pooleli.

Ideaaliks sooviksin täielikult enese välistest eeldustest vabaneda, kuid kuna see on ca 90% võimatu, siis olen rahul, kui suudan seda teha mõtteliselt. 100%-liselt õnnestus see Poskaga (filmis). Tänu grimeerijale (S. Kromanova).

Kui ma ei suuda uskuda rolli kostüümi, grimmi, dekoratsiooni ja butafooriat, siis on teater minu jaoks papist ja ma ise kõige armetum pajats. Roll kannatab tugevasti ja ... ebaõnnestub.



Viieteistaastane Jakob Westholmi õigustega Erahumanitaargümnaasiumi õpilane Heino Mandri 1938. aastal.



Pisike Heino ema Alice'iga. H. Mandri on meenutanud: «Ma tean, et Kõhla-Järvel, juba mind kandes, tegeles ema ka näitemänguga. Kohalikus näiteringis... Mina kui nähtus katkestasin tema karjääri.»

HEINO MANDRI LAVAROLLE

RAT «ESTONIA» (1941—1948) Damis («Tartuffe»), Karl («Elu tsitadellis»), Fortinbras («Hamlet»), Christian («Cyrano de Bergerac»), Fedotik («Kolm öde»).

«UGALA» (1954—1958)

Osvald («Kummitused»), Harry Trench («Lese majad»), Thomas («Maja mere ääres»).

NÄITLEJA-KROONIKA

HEINO MANDRI
11. IX 1922 — 3. XII 1990

Heino Mandri lavarolid püsivad silme ees praegugi. Sellepärast jäägu seekord teda meenutama pildid eraelust. Fotod H. Mandri isiklikust arhiivist.

Fotod H. Mandri isiklikust arhiivist



Meenutus gümnaasiumi päevilt. Westholmi kool jäigi lõpetamata, sest 30. jaanuaril 1941 asus Heino Mandri tööle «Estonia» teatrisse näitleja-statistina ja kuigi kooliga saadi kokkuleppele, et viimase klassi lõpetab ta teatritöö kõrvalt, vallutas teatritöö noore mehe sedavõrd, et paar kuud enne lõpetamist kustutati ta õpilaste nimekirjast.

Fotomeenutus teletööst. Eetk pärast telesaate «Maskiga ja maskita» salvestamist: Helle Tiisväli, Heino Mandri, Mikk Mikiver, Norma Jõealka ja Jüri Lott. 1974.





Foto pühendusega «Armsatele vanematele — vabaduse esimesist päevist! 6. august 1954.» Neli ja pool aastat Siberi vangilaagreid võtsid palju, aga siiski ka andsid: «Olen otskui poliüübina elu jälginud... Juba oma teatrinoruses olin seisukohal, et näitlejal on vaja elu väga põhjalikult tunda... Elu andis mulle selleks ootamatu võimaluse.»



Heino Mandri koos abikaasa, «Ugala» teatri näitleja Laine Vagaga ja tütar Marega.



1989. aasta november. Kanada. Kohtumine pärast pikka lahusolekut kolleeg Teet Koppeliga «Estonia» näevilt.



Pärast laagriaastaid ei olnud noorel näitlejal «soovitav» Tallinnas töötada. 1954—1958. aastani sai H. Mandri koduteatriks «Ugala». Hetk enne lavaleminekut — Lembit Pöder teeb grimmi Ibseni «Kummituste» Osvaldile.

HEINO MANDRI LAVAROLLE

TRA DRAAMATEATER (1958—1966)

Nimetu («Juudit»), Don Carlos («Don Carlos»), Pime mees («Pime mees»), Miilinõmm («Inimene ja jumal»), Indrek («Pankrot»), dr Vaik («Tabamata ime»), Georg («Hiired ja inimesed»), Tartuffe («Tartuffe»).

NOORSOOTEATER (1966—1975)

Jan Polok («Ma jutustan teile oma loo»), Kreon («Antigone»), Andrei («Ema»), Jevgeni («Jevgeni Onegin»), Christian («Cyrano de Bergerac»), Zuhrai («Kuidas karastus teras»), Laur («Kevade»), Gregers («Metspart»), Capuletti («Romeo ja Julia»), Filmirežiissöör («Õnneseen»), Willy Loman («Proovireisija surm»), Major («Tõt, Major ja teised»), Becket («Becket ehk Jumala au»), Solness («Ehitusmeister Solness»).

DRAAMATEATER (1975—1990)

Golaud («Pelléas ja Melisande»), prof Rubek («Kui me, surnud, ärkame»), Andres («Inimene ja inimene»), IV kuningas («Neljakuningapäev»), Kuningas («Hamlet»), Jaak («Tuulte pöörises»), Eugen Jannsen («Pöördtoolitund»), Pommer («Pommeri aed»), Maurus («Armastus ja surm»), Võõrmann («Vaikuse vallamaja»). Viimane roll D. Mameti «Elu teatris» lavale enam ei jõudnudki. 91



*Sulev Keedus veebruaris 1991.
T. Huigi foto*

Sündinud 21. juulil 1957 Tallinnas. Lapsepõlvkodu on Nõmmel, käesoleval hetkel kindel elukoht puudub.

Algharidust jagati Nõmmel 21. kaheksaklassilises koolis, täiendavalt kogus tarkust Mustamäe 37. keskkoolis. Kõigi koolimeistrite üksmeelsel «soovitusel» jätkas haridusteed Pedagoogilises Instituudis kultuuriharidustöö erialal. 1979. aastaks omandas näitejuhtimise teoreetilised alused, näitlejaid õppis lähemalt tundma siiski alles Moskvas umbes kümme aastat hiljem stsenaaristide ja režissööride kõrgematel kursustel.

Filmitöö algetega puutus kokku kodus, sest isa Ülo Keedus on aastaid kaamerat käes hoidnud. Keskkooli ajal loodi Nõmme kultuurimajas, mille direktoriks oli Tõnu Aru, noorte filmistuudio «Diogenes». Väikestuudiot juhtis Olav Neuland. Mõneks ajaks sattuski Sulev Keedus kahe staazika amatööri käe alla; varem oli filmikallakuga keskkoolis teadmisi jaganud Aime Piirsalu.

Loenguid pidasid stuudios ka Rein Raamat, Anton Mutt ja Vladimir Karasjov. Viimane märkis küll elutargalt, et ta sõeb oma vanad saapad ära, kui Naulandi stuudiost mõni elukutseline filmimees tuleb. Saatuse ironiana on siiski esimeste filmideni jõudnud lisaks Sulev Keedusele ka Hannes Lintrop ja Veiko Jürisson.

Esimeseks töökohaks oli Eesti Televisioon, kus ta käis juba instituudi päevil kümnete operaatorite assistendina «Aktuaalsele Kaamerale» kroonikapalu tegemas. Pärast Tallinna kõrgkooli lõpetamist suunati ta koos kursusekaaslase Urmas Otiga televisiooni. «Eesti Telefilmis» valmis režissöörina kolm filmi, viimane, «Võrokese», tõi kaasa vallandamise. Põhjus: linnade sarja loosse sattus täiesti ette kavatsemata Võru intarsia-meister, kes oli paraku Saksa sõjaväes teeninud; lisaks eakas daam, kelle kombelisus Eesti Vabariigi ajal ei vastanud nõukogude mallidele ning veel mõnedki «organite» huvi pakkuvad persoonid. Pikaks ajaks sai leiva-isaks Seppo kliinik, ametiks aga pildistamine. Tööd. Esimene televisioonis valminud film oli «Metsade taga» (1981) Iisaku kultuurielust. Järgnes «Luigeluum» (1982) Olav Neulandi «Corrida» filmimisest. Pärast seda proovis koos mitme nüüdseks nimeka filmimehega Moskvasse lavastajate kõrgematele kursustele astuda, kahjuks lõppes see kõigile edutult. Puudus nimelt kõige olulisem: ENSV Kinokomitee soovitus. Kolmas töö «Võrokese» (1983) viis, nagu öeldud, vallandamiseni. Kärbitud filmivarianti on televisioonis korduvalt näidatud, täielik töö kogub aga kodus kapi taga tolm. Järgnevalt tegi «Tallinnfilmis» tõsielufilmid «Fueteed Suures Teatris» (1985) Kaie Kõrbi esinemisest rahvusvahelisel baleriinide konkursil Moskvas ning «Oktoober Kaunispe sadamas» (1987) Sørve väikekülalt. Enne Moskvasse kaheks aastaks õppima asumist jõudis «Telefilmis» teha veel portreeloo

Juhan Peeglist «Rahutaevast» (1987).

Kursusetöökas tahtis lavastada Tarmo Tederi novelli «Pimeduse neelus», millest Avo Uprus stsenaariumi kirjutas. Tehnilistel põhjustel jäi film tegemata; nüüdseks on novelli animeeritud Avo Paistik. Mullu valmis Veiko Jürissoni stsenaariumi ainetel pikk mängufilm «Ainus pühapäev».

Autoriteediks ei ole ainult Olav Neuland, kuigi film on neid neljal korral kokku viinud. Studio «Diogenes» päevil oli Olav Neuland õpetajaks, Vormsi-filmi «Ajutised inimesed» juures oli Keedus assistent, Neulandi «Corrida» puhul teine režissöör. Nüüd teeb ta aga Neulandi stuudios «Estofilm» täispikka tõsielulugu Eestimaa mustlastest.

Õppejõud kõrgematel kursustel. Kevadel 1987 võttis Gleb Panfilov teda kursustele vastu. Sügisel, kui algas õppetöö, läks aga kursuse juhendaja Maksim Gorki «Ema» filmima. Meistriks sai Aleksandr Mitta, kes ütles oma õpilase kohta, et too on tema jaoks «gluhhoi tšelovek». Mitta režii-loengutest kasu on aga ilmne.

Reisid. Välismaal pole olnud. Kui Toomas Raudam väidab, et ta on kolmeteistkümnes eestlane, kes pole Läänes käinud, siis Sulev Keedus ütleb ennast neljateistkümnes olevat. Eriharrastused puuduvad. Küll on ta Nõmme Lastemuusikakoolis viis aastat akordioni õppinud ning ka koorimuusikaga tegeelnud.

Suhtumine filmitöösse. Arvab, et tuli filmi liiga noorelt, s.o kohe pärast keskkooli. Oigupoolest korjas juba keskkooli päevil ühel suvevaheajal koos Roman Baskiniga hobusepabulaid vanalinnas Grigori Kromanovi filmi tarbeks «Brijlandid proletariaadi diktatuurile».

Loomingulist rahuldust filmitööst pole seni saanud. Vaevad, mis filmitegemise kaasnivad, varjutavad selle. Jõudu jätkamiseks on andnud kangekaelsus, visadus ja kilplasilik jonn.

Vahest loobuda filmitööst? Siis tuleks vist metsa peitu minna.

Olulisim etapp filmi valmimisel on töö montaažis ja helisaalis. Alles seal võib film hakata elama, enne seda tuleb teha vaid kunstlikku hingamist.

Kollektiivsus filmitöös. Ei usu kollektiivsesse loominguusse, just kollektiivsus taotlus tapab autori mõtte.

«Tallinnfilmis» mängufilmitegemise võimalused on minimaalsed. Loojad on seal just kui juhuslikud inimesed, keda võib unustada pärast filmi valmimist. Bürokraatlik masinavärk surub peale igas filmitegemise järgus.

Kavatsused. Käiku minemas on mängufilm «Karistus» Toomas Raudami stsenaariumi järgi. Raha eraldab aktsiaselts «Estkom Film», kus osanikeks «Tallinnfilm», «Eesti Kulturfilm» ja üks Komi firma.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1991
ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY «PERIOODIKA».
EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA. THEATRE
EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP, MUSIC EDITORS: MARE PÖLDMAE,
MART SIIMER. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR:
MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

L. TORMIS. A little about Ita Ever (16)

In April the leading actress of the Estonian Drama Theatre is celebrating her 60th anniversary. It was in 1953 that Ita Ever came to work in the Estonian Drama Theatre after finishing her studies in the Estonian studio of the Moscow State Theatre Institute. Since then she has been cast in scores of roles from which Lea Tormis singles out the Dumb Katrin in Brecht's *Mother Courage*, Sarra in Chekhov's *Ivanov*, Masha in Chekhov's *Three Sisters*, Maret in Tammsaare's *Man and Man*, Mother in Kruusvall's *The Colour of the Clouds*, etc. Looking back on Ita Ever's career, Tormis states that Ever is an actress who has always been capable of surprises, on her palette brilliant humour has existed side by side with tragical seriousness, ladylike smartness side by side with the down-to-earthness of a country woman. Tormis ends her reflection with a rhetorical question which has become common in Estonian theatre criticism recently: Why does the Estonian theatre stage light French comedies and why do they always cast Ever in such roles? Isn't it time to stage best classical productions?

A. LAASIK. Germany. December (46)

Theatre critic Andres Laasik gives us his impressions from a trip to Germany made by the Estonian theatre people. Trying to generalize from his experiences on the route Hamburg — Essen — Kassel — Berlin, Laasik deals with the national character of the German theatre and the quality of acting in greater detail. He maintains that the main issue in today's German theatre is money — talent and art are bought for that.

Give the green light to the buffoons? (50)

This is a discussion between Peeter Jalakas, leader of the most intriguing avant-garde company in Estonia by name of «Ruto Killakund» and Sigismund von Krahl, an Australian dramatist and poet of Baltic-German origin, who has influenced the company's work and editor Margot Visnap. The topics under discussion are: Estonian nationalism, problems of culture, nationalistic tendencies and theatre in Germany after the unification.

S. OSTEN. Hatred of women (self-hatred) is consuming (60)

Suzanne Osten, Swedish theatre director and impresario, has been linked to the alternative theatre since 1965. From 1971 onwards Osten is the artistic director of the Unga Klara (Young Klara) theatre. The company has concentrated on the problems of women and children. In the article Osten discusses the problems that women actors and women in general have in a male-oriented society. She tries to uncover the whole complexity of a woman actor's position — in her relations with the male director, male dramatist, male actor the woman is unconsciously subjected and adjusted to their demands. She is made to surrender her own feelings, emotions, mode of thinking. Osten calls for women (women actors) to stand up to men for the recognition and appraisal of their own personalities.

J. KROSS. A farewell to Heino Mandri (88)

Writer Jaan Kross recalls Heino Mandri (1922—1990), actor of the Estonian Drama Theatre, who died in December 1990. Mandri launched on his stage career in the time of the Republic of Estonia and despite hardships (the labour camps in Siberia) reached the recognition and popularity, which he so richly deserves, in the last years of his life and career. An unexpected illness deprived the Estonian stages of an actor whose excellent form would have enabled him to offer us many more interesting roles.

MUSIC

On the anatomy of a sister (35)

Assistant editor Peeter Tooma scrutinizes the Finnish music magazine *Rondo*, its contributors, columns, layout, etc. throughout the year of 1990. This interest was incited by the precarious position of the cultural magazine *Theatre. Music. Cinema* in the deepening recession.

H. RELVE. International recognition to Aleksander Müller (39)

The recognition in the form of a grant from the Bob Dylan Foundation suggested in the title is an April Fools' Day hoax, Aleksander Müller is, nevertheless, one of the most original personalities in Estonian music, being an underground musician, punk singer and scandalizer. Or, as the author of the article has put it: "Aleksander Müller has become a legend in his lifetime, part of the cultural life in Tartu. He is one of those for whom song is their life, whose life is a song, a ballad of himself..."

P. KUUSK. The music world. Season 1989/1990 (68)

For the eighth time the magazine publishes a survey of the most important events on the world music scene of a past season. The survey contains the first performances in the leading opera houses all over the world, first performances of new operas, major festivals and concerts. The awards and distinctions given to the musicians have also been printed, also the names of the musicians who died in the past season. The article is richly illustrated.

L. KOLLE. Warszawska Jesien '90 (14th—23rd September 1990) (85)

The festivals of contemporary music held in Warsaw have been significant for Estonian music and musicians. Under the influence of these festivals there was a breakthrough of the avant-garde at the turn of the 1950s/1960s. For the reason that it was relatively easy to travel to Poland, either as a listener or a participant. The Last year's festival (the festivals have been held since 1956) was highlighted by the presence of the Polish composer Andrzej Panufnik. Panufnik left his homeland in 1954 protesting against the political oppression of the artist.

CINEMA

ELBERT TUGANOV answers (5)

The founder of the Estonian animation film Elbert Tuganov (b 1920) speaks on his life, career and artistic views. The release of *The Little Peter's Dream* blazed the trail for Estonian puppet film. Tuganov mentions Wladyslaw Starewicz, Lithuanian-Polish-Russian-French director, Aleksandr Ptushko, Ukrainian-Russian director and Czech Jifi Trnka among those who have influenced him. At some length Tuganov discusses his life, his birth in the family of Osset-Estonians in Baku, his schooling in Germany in 1927—1939 and his postwar work in the Tallinnfilm studio. During the 25 years of his career he has collaborated with 10 different composers, 14 designers and 15 scriptwriters. Tuganov sees himself as a man of action rather than a philosophical thinker. He is a selftaught man who has never been involved in politics. In puppet film he evaluates the expressiveness of the genre (e. g. Heino Pars' *The Nail*, Hardi Volmer's *Little Jobs*, Jifi Trnka's *The Hand*). The directors should realize that a rich vein of humour is a necessary thing in their work.

A. Wajda. My true vocation is cinema (The treasury of thought) (24)

The magazine publishes nearly one quarter of a book by the Polish director Andrzej Wajda which came out in France in 1986 under the title of *Un cinéma nommé désir*, original title *Kino, moje przeznaczenie*. The choice chapters presented here are: "Where do the topics hide?" "The Traps Set by the Scripts", "The Art of Dialogue", "Casting Requires Inspiration", "Act, Don't Talk, or the Whole Truth about Acting", "The Two Eyes of the Director", "Remember to Light the Eyes", "Music, Not Musical Illustration", "Why do I Work in the Theatre?"

J. PAAVLE. The slaying of a tiny being on Mr. Man's planet (40)

A brief review of Avo Paistik's cartoon *The Journey* (the Tallinnfilm 1990) based on a novella by Tarmo Teder called "Swallowed by Darkness". As to the stylistical criteria and the manner of execution *The Journey* is related to Avo Paistik's earlier trilogy *The Jump*, *The Flight* and *The Noose*. What is different is that an active colour element has been introduced. The reviewer thinks that because of the simplicity of the problem *The Journey* should be placed between *The Jump* and *The Flight*. However, similarly to the previous films, there is no answer to the main problem facing the man: is it possible to escape the prison of existence?

K. KESKÜLA. The modern Mälk (55)

The literary critic reviews a feature by Jaan Kolberg *This Lost Road* (Tallinnfilm, 1990) which was inspired by the works of August Mälk which deal with the sea. The reviewer's opinion is that the films made by Kolberg do not contradict the novels by Mälk, but the means, which each of them uses, are very different. Stylistical unity is the strength of Mälk, the strength of Kolberg lies in the richness of styles and techniques. Mälk is simple and sparse, whereas Kolberg is complex and plentiful. The reviewer reaches the conclusion that Jaan Kolberg's *This Lost Road* is one of the best representatives of a certain trend in Estonian film characterized by militant symbolism and continuous eclecticism.

A. LÖHMUS. The films born out of chance meetings (57)

The writer-reviewer analyses the films with literary subject matter made by Peep Puks entitled *With Betti Alver* and *On the Home Soil*. *Kalju Lepik 70* (both in the Tallinnfilm studio, 1990). *On the Home Soil* does not pretend to be an exploratory or pioneering work in Estonian documentary, it is just an expanded chronicle of events. More eloquent than the shots is the general context. *With Betti Alver* is a film about what the world thinks of the dead after they have left it behind. The reviewer does not think that the film creates myths or even supports any of them. *With Betti Alver* is another proof of the fact that life is too complicated to be put into a few beautiful words.

Persona grata. SULEV KEEDUS (93)

A profile of the young film director Sulev Keedus (b 21 July, 1957) who made his first full-length feature *The Only Sunday* in the Tallinnfilm studio last year.

MISCELLANEOUS

A. JUSKE. Idea — space — material (96)

Art critic Ants Juske looks at the concept "installation" claiming that this relatively new term designates the artistic phenomena which had existed before its application. The concept "installation" brought them into focus. Juske analyses at some length the first Estonian exhibition of installations arranged in December, 1990 and the compatibility of the displayed exhibits and their designation.

IDE E — RUUM — MATERJAL

Sellise pealkirjaga näitus toimus läinud aasta lõpul Kunstihoones. Näituse programmiline üleskutse seadis endale eesmärgiks stimuleerida kunsti, mis jääks väljapoole traditsioonilisi kunstiliike — eelkõige aga sellist nähtust nagu *installatsioon*. Muidugi võib kohe öelda, et nn alternatiivset kunsti tehti ka meil juba 1960. aastatel, mil tavapärase maali või skulptuuri hülgamine oli tõepoolest alternatiivne ja avangardistlik. Siiski oli Kunstihoone näitus tähelepanuväärne mitmest aspektist. Tegemist oli esimese ametliku näitusega, kuigi üksikuid objekte on nendeski saalides varem nähtud. Teiseks pakkus näitus mõtlemaisainet installatsioonikunsti üle tervikuna. Kunstiteadus armastab oma ainet, st elavat kunsti ikka mingil moel süstematiseerida ja mõistetaga märgistada — vaatamata sellele, et kõne all olev kunst püüdleb kunstiliikide- ja žanrite piire nimme hägustada. Mäletatavasti tekkisid sõja-järgses modernismis uued kunstivormid, nagu *happening*, *performance*, *environment*, *mixed-media*, *land-art* jt. Iga uus nähtus sünnitas ka uue termini. Ja ega kunstiteaduses polegi kindlat järjepidevust kõigi nende terminite kasutamises. Pealegi on uue mõiste sissetoomisel tegu sageli katsega tõmmata endale lihtsalt kunstituru tähelepanu. Nii paistab olevat ka installatsiooniga. On huvitav märkida, et see mõiste ilmub kasutusele alles 1980. aastatel, ühestki moodsa kunsti krestomaatiast me installatsioone ei leia. Muidugi ei tähenda see seda, et näiteks 1960. aastatel installatsioone ei tehtud. Mitmed popkunstnike objektid, mida nimetatakse küll assamblaažideks, küll *environment*'ideks võiksid sama hästi kanda installatsiooni žanrimääratlust. Kuid nagu öeldud, on see paljuski rohkem kunstiteadusliku maitse küsimus. Fakt on aga see, et koos installatsiooni mõiste tulekuga on nimetatud kunstiharu aktsiad maailma kunstiturul oluliselt tõusnud, mida ilmekalt näitas ka viimane Veneetsia biennaal.

Nüüd oleks vist aeg püüda ikkagi mingil moel piiritleda installatsiooni kui nähtust. Kõige parem on seda teha tuntumate asjade kaudu. Nii erineb installatsioon assamblaažist eelkõige selle poolest, et viimane pole seotud kindla ruumiga ega üldse laia ruumilise diapasooniga: assamblaaž on kergelt deporteeritav ühest ruumist teise, ilma et teose väärtus kannataks. *Environment* on jällegi liigselt seotud konkreetse koha ja ajaga, olles seega lähemal *performance*'ile. Arhitektoonidest ja disainerlikest objektidest erineb installatsioon vabama materjali kasutuse ja rõhutatud kontseptuaalsuse poolest. Igasugune dekoratiivne element on installatsioonis võõras. Tundub, et Kunstihoone näituse deviisid toodud kolm komponenti (idee — ruum — materjal) vastavaldi tiheda põimumise korral kõige enam installatsiooni loomusele.

Et mitte jääda illustratiivseks, olgu toodud mõned näited Kunstihoone näituselt. Kunstnik, kes kõige täpsemalt tajub installatsiooni spetsiifikat on muidugi Jüri Okas. Oma töö on ta nimetanud «Seadeldiseks», mis on meile üldiselt juurdunud installatsiooni eestikeelse vastena. Eks «seadeldama» tundu ingliskeelse «*to install*» kõrval veidi nokitseva tegevusena, kuid see ei puutu mingil moel Okase töösse. Okas improviseerib küllaltki jõhkrate materjalidega, kuid ometi oskab ta neid kogumuljes õilistada, et mitte ütelda estetiseerida. Teise väga installatsioonipärase tööna nimetaksin lätlase Olegs Tillbergsi «Tabulatsiooni». Installatsiooni idee ei sünni ateljees kavanditena ning tema komponente ei valmistata disainibüroos jooniste järgi. Väga oluline on improvisatsiooniline moment ning seda on Tillbergstil vajalikus koguses. Tema seadeldis sündis koha peal ja enamik materjalidestki on Tallinna äärelinnast kokku veetud. Lisada võiks veel Ivari Männi «Katkendeid valitud interjööridest» — seda eriti materjali kasutuse poolest. Häid ideid ja lahendusi on teisigi, kuid installatsiooni vaimu selgitamiseks piisab nimetatutest.

Kokkuvõtteks peab lisama veel ühe, võib-olla kõige olulisema installatsiooni omaduse — nimelt tema kui kunstiliigi demokraatlikkuse. Installatsiooni võib teha ükskõik kes ja installatsiooni võib teha ükskõik millest. Maailma kunstipraktika on seda tõestanud: nii ei ole näitustel eksponeeritud ainult kunstnike või arhitektide, vaid ka arstide ja koduperenaiste installatsioone. Lõpuks võiks koos Leonhard Lapiniga parafraseerida ühte tuntud loosungit: «Vabadus — see on demokraatia + kogu maa installeerimine!»

Juri Ohas. Seadeldis nr. 8, 1990.
T. Hultgi foto



