

NYJD '92 Mati Kütt Wim Verstappen
 Lea Tormis Carlos Tindemans
 David Stratton Evi Arujärvi
 Jaak Rähesoo Maris Balbat
 Avo Üprus Peep Pedmanson

TMK

2

/1993



Hollandi klarnetist Michel Marang festivalil "NYJD '92" esitamas K. Stockhausen'i "Arlekiini".

PEATOIMETAJA kt PEETER TOOMA,
tel 66 61 62, 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Immo Mihkelson ja Evi Arujärv, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teir emaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© "Teater. Muusika. Kino", 1993

"Incipit Vita Nova" ("Tallinnfilm", 1992).
Režissöör Hardi Volmer. Vello Sõukand pea-
osalise Osvaldina.



"The Holland Piano duo" festivalil
"NYYPD '92".

"Otto elu" ("Tallinnfilm", 1992). Režissöör
Janno Põldma. Kaadrid animafilmidest.



SISUKORD

TEATER		
Jaak Rähesoo	BRIAN FRIEL EESTI LAVAL ("Tõlkijad" ja "Lõikuspeo tantsud" "Endlas", "Imearst" Noorsooteatris)	14
Avo Üprus	ALLAKÄIK SURMA ASEMEL ("Vägeva vikatimehe võidukäik" Draamateatris)	44
Lea Tormis	LINNULENNULT UNDIST JA NAISTEST ("Prosa de Sade" Draamateatris)	48
Kaia Sisask	PEOD TÄIS LILLI JA MÖRTSUKATÖID ("Caligula" "Vanemuises")	84
Carlos Tindemans	POLIITIKA, HUMAANSUS, ESTEETIKA - TÄNAPÄEVA TEATRI TRIHHOTOOMIA	87
MUUSIKA		
	VASTAB VOLDEMAR KUSLAP	3
Evi Arujärv	IDEOLOGIA, RITUAAL, MUUSIKA	38
Evi Arujärv	NYJD - "AKEN" MUUSIKAMAAILMA? (Intervjuud I. Mihkelson):	71
	GREGORY ROSE	79
	STEPHEN MONTAGUE	80
	MIECZYSLAW LITWINSKI	82
KINO		
David Stratton	TUULEST VIIDUD: 30 AASTAT MUUTUSI KINOS	25
Jaan Ruus	MAAILM ÜHES RAAMATUS	28
Derek Elley	KES VAJAB KOOSTÖÖFILME?	29
Wim Verstappen	FILM ÜHINENUD EUROOPAS	32
Peep Pedmanson	ALGAB OTTO UUS ELU (Režissöör Hardi Volmeri animafilmist "Incipit Vita Nova" ja režissöör Janno Põldma animafilmist "Otto elu")	54
Peeter Künstler	EESTI MÄNGUFILMI NAASMINE KOSMOSEST (Režissöör Aare Tõlga filmist "Tule tagasi, Lumumba")	62
Maris Balbat	SEE SIMM JA TEINE (Režissöör Peeter Simmi lühimängufilmist "Ankur")	66
Sulev Teinemaa	PERSONA GRATA. MATI KÜTT	93
Hannes Varblane	PÜHA ANDREAS, LÖMASTAJA	59, 96



VASTAB VOLDEMAR KUSLAP

Nüüd, mil Raimond Valgre tähetund on kätte jõudnud, meenub sageli "Estonias" lavale toodud "Muinaslugu muusikas". Oli ju helilooja lauludel põhinev muusikal esimeseks arvestatavaks sammuks tema mälestuse elluäratamisel ja jäädvustamisel. Mida ütleksid?

1964. aastal "Estoniasse" tööle tulles kuulsin, et Raudmäe-Valgre muusikali algvariant oli tagasi lükatud - tšinovnikuile käinud üle mõistuse, kuidas üks mandunud tüüp kangelaseks saada tohib! Ent asi siiski susises. Valmimas oli uus lavavariant, kontrolliti mitme noore laulu- ja sõnaoskust, ning kui siis mulle Ennu osa usaldati, oli üllatus suur. Tekstiraamatu lugemine tekitas nõutust, muret ja närvi. Kas ikka saan hakkama? Küsitlesin kolleege, Valgret lähemalt tundnud inimesi, ning nii lähenesingi tasapisi andekale loovisiksusele, kes küll omandas kõike lennult, ent kelle tundehellus, heitlik iseloom ja olmesaamatus elule jalgu jäid. Sõjajärgsete funktsionääride eitav suhtumine tema lauludesse andis saatusliku tõuke traagilisele allakäigule.

Proovide aeg oli kõigile otsingute- ja ootusterohke. Läbi häda lubati tükk peaproovideks lavale, esitamisloa aga saime alles enne esietendust. 1967. aastal ime lõpuks sündis! Eesriie polnud juba ammu nii palju kordi kinni-lahti käinud, õnnitlejate hulk hämmastas, arvustajad kiitsid. "Muinaslugu" püsis teatri mängukavas ligi tosin hooaega, kulumisjäljed lavastuses, dekoratsioonides ja meis endis. Publikumenu aga oli pikk ja pidev. Meenub, kuidas üks sininina pakkus mulle Viru värava kangialuses va haljast, öeldes, et eriti kolmanda vaatuse kõrtsistseenis olin mõjunud äratuntavalt. Jaa, viimase vaatuse pohmelusmelu hakkas häälele mõjuma nii, et see üsna sageli etenduse lõppedes roostes ukschingede kriginat meenutas.

Oled Valgre laule sageli esitanud. Mida arvad tema lugudest?

Valgre laulud on isikupärased, tundesiirad, hinge mineva meloodilise joonega, väga suupärased ja kergesti meeldejäävad. Mis puutub interpreteerimisse, siis on iga esitaja Valgre laule oma oskuse ja võimete kohaselt ette kandnud, tehes seda küll vahetu kaasaclamise, küll nõretava üleilmestamisega. Toredesti on neid laulnud Ots, Lääts, Loop ja Liina, üsna omapäraselt ja kuulama panevalt Sulev Luik. Sooviksin, et meie väikese rahva talendika inimese looming omandaks rahvusvahelise maine.

Kas võtsid oma sinilinnu, muusika, lapsepõlvkodus kaasa?

Pärinen lihtsast maaperest. Kuna isa varakult represseriti, jäime õdede Leida ja Agnese ning vend Aleksiga ema kasvatada. Maast madalast talutöödega tihedalt kokku puutudes ning nähes, milliste raskustega valmib igapäevane toit, süvenes minugi austus tegusa rahva vastu. Paraku on käesoleval ajal nendegi hulka tekkinud võõra mentaliteediga juhuinimesi. Nagu kõikjale.

Õppisin nägema ja hindama ilu looduses - moodsus ju enamik mu lapsepõlvest Lõuna-Eesti kaunites paikades. Siit võtsin eluks kaasa midagi väga olulist, võib-olla isegi oma sinilinnuotsingu, mistõttu sõjajärgne viltsus ei tundunudki nii troostitu-na. Unustamatuna mõjus jõuluõhtune orelimäng Rõngu kirikus. Pärani silmi uudistasin suurt imeriista ja sellel mängijat. Kodus said mitmed kirikulaulud oma sõnadega läbi lõõritatud, nii et muldvana naabrimemm ennustanud mulle kirikuõpetaja tulevikku. Pettumus jäi tal nägemata, küll aga õpib teoloogiat mu poeg Argo.

Algkooliõpetajatest on enam meeles Kalju Kärtner, 1949. aasta üleliiduline maa-noorte meister kõrgushüppes. Elavaloomulise poisina tuli tihtipeale nurgas seista, kuni Kärtner tehtud eksimused laulu abil lunastada lubas. Kasutamata ma seda võimalust igatahes ei jätnud. Hilisem haridustee on seotud kuulsu Uderna kooliga, kus kunagi õppisid Friedebert Tuglas, Jaan Kärner, Konrad Mägi, Olav Roots, Leopold Hansen. Palju tegi kooli mineviku jäädvustamisel selle viimane juhataja Jaak Seeru. Kurb, et nüüd on kõik lagunemas.

Voldemar Kuslap detsembris 1992.

H. Rospu foto

Kooliväliselt töid olulist vaheldust lugemiskirg, sportimine, kino ja muidugi raadio - meie arendaja ning mingil määral ka muusikamaitse suunaja.

Ja edasi?

Töötasin Tõrva kultuurimajas direktori ja kunstilise juhina. Samas oli ringide juhatajaks Mari Kull, mustlasliku temperamendiga muusikale jäägitult andunud vanaproua, kelle käe all astusingi esimesi "lauljasamme". Ühel kohalike kooride juubelikontserdil kuulis mind legendaarne Juhan Simm. Tema mind edasiõppimisele ärgitaski. 1959. aastal viisin paberid Tartu Muusikakooli ning sain Alma Kurtna lauluklassi. Minu kaasõpilasteks olid Maarja Haamer, Ivo Kuusk ja Illart Orav, hiljem Mare Jõgeva ja Kaie Konrad.

See oli vaimustav õppida tahtmise aeg ühele maanoorele. Tagantjärele imestan, kuidas suutsin õppetööd enesetäiendamise ja spordiga edukalt ühendada, käia teatris, kontsertidel ja tantsuõhtudel. Markantne isiksus oli meie kursuse juhendaja, inglane Arthur-Robert Hone. Mitmekülgsetelt haritud ja sõbralik inimene, kes muusikaliteratuuri kõrval ka ülikooli keeltekatteõpris loenguid pidas.

"Vanemuisesse" sattusin tema hiilgeajal, nägin ära peaaegu kogu repertuaari ning usun, et minu edaspidiste muusikaliste vaadete kujundajana mängis teater suurt osa.

1963. aastal vahetasid Tartu Tallinna vastu?

Jaa! Muusikakooli diplom taskus, sõitsin konservatooriumi sisseastumiseksamitele, kus selgus, et enamik noortest lauljatest olid baritonid! Önn nacratas ning meist sai sõbralik klass. Lõpetamisel esindasime - Anu Kaal, Evi Vanamõlder, Laine Mustasaar, Jonas Antanavicius, Mati Palm ja mina - kõiki hääleliike. Kahjuks ei kujunenud ülejäänud kursusekaaslastest kuigi ühtset peret. Paljud hakkasid õpingute ajal tööle ning armutu kell sundis ülejala sörkides edasi-tagasi jooksuma. Aukartust sisendasid eriti meisse, tartlastesse, majas vastutulevad rahvuskultuuri suurkujud, nagu Ernesaks, Kuusik, Eller, Kapid ja paljud teised.

Kolm esimest aastat õppisin Jenny Siimoni juures, konservatooriumi lõpetasin 1968. Viktor Gurjevi klassis.

Millal sinust estoonlane sai?

1964. aastal, konservatooriumi teisel kursusel kutsuti mind teatri ooperikoori. Valmistuti Verdi monumentaalseks "Aidaks", kus põhikoori kõrval vajati ka abiväge. Lavastaja Paul Kusti oskas töömeeleollu viia, tuli igasse proovi põhjalikult ettevalmistatult, oli märkuste tegemisel delikaatne. Põnevusega jälgisime Kuusiku-Otsa, Püvi-Karaski, Külvandi-Jaaksoo ja Panova-Tautsi erinevaid rollilahendusi. Kaunilt mõjus Renteri kunstnikutöö, mille publik aplausiga vastu võttis. Mäletad nõidusliku Niiluse-pilti? Terviku liitmisel oli suur osa võrratul Neeme Järvil. Lähimõeldud nõudmisi esitas ta kolleege solvamata, luues stressivaba koosmusitseerimise õhkkonna.

"Estonia" ja konservatooriumi ühitamine tekitas lavaproovide perioodidel mitmeid probleeme, kuid hakkama sain. Tore aeg oli!

Ag a estraadizarr?

Tõsisemalt hakkasin sellega tegelema tänu Arne Oidi initsiatiivile, kes usaldas mulle esitamiseks mitmeid oma laule. Kogumiku "Laulge kaasa" koostajana soovitas ka seal mõningaid lugusid. "Muinasloo" kaudu avastas endale Valgre. Repertuaarile tuli lisa aastalõppude lauluvõistlustelt, süvenes kontakt Naissoo, Ojakääru ja Hindperega. Palju uut sain Kustas Kikerpuu kaudu. Huvitavad olid suvised ringreisid Emil Laansoo ansambliga, kus kava õnnestumisele aitas tublisti kaasa nõudlik, operatiivne ja läbilöögivõimeline Eino Baskin. Imetlen seda meest tänaseni. Mitmed suved rändasin ringi erinevate punktidega. Kuigi ma Arne Oidi lahkumisega estraadilt taandusin, olen siin-seal siiski esinenud, kavas opereti- ja muusikalipalad, rahvaviisid ja meeleolulaulud. Vahel ütlen ka sõna sekka.

Eesti kõrval äratasid huvi ka tollastes liiduvabariikides ja välismaalgi?

Laulsin "suure kodumaa" paljudes eri paikades, Moskvast, Leningradist ja Kiievist Siberi ja Musta mereni välja. 1968. aastal, just siis, kui olime operetiga "Püha-päev Roomas" ringreisil, tuli Tallinnast korraldus minu osavõtuks üleliidulisest noorte estraadilauljate võistlusest Sotšis. Mind võttis vastu tõeline rahvuste Paabel -

esindatud olid kõik liiduvabariigid, pluss Moskva ja Leningrad. Võitmise tõttu pääsesime edasi samas paigas toimuvale II rahvusvahelisele noorsoolaulude festivalile. Niigi närvilist õhkkonda pingestati pidevate meeldetuletustega konkursil võitmise kohustustest. Ärgu ma ainult unustagu, millist maad ma esindan! Õnneks mul vedas ning esikoht oli käes. Laureaatide kontsertturneel tehti mulle mitmeid ahvatlevaid tööpakkumisi, ent "Estonia" tõmbas enam ning nii tulingi koju tagasi oma sinilindu otsima. Muide, "Sinilind" oli üks võidu toonud lauludest, nii et kaudne tänuvõlg Valgrele.

Kolm aastat hiljem käisin Varnas, VII rahvusvahelisel estraadilauljate võistlusel "Kuldne Orfeus", kuhu oli kogunenud noori lauljaid kolmekümne kahest riigist. Moraalse dopingu sain konkursi lõpupäeval, mil nägin saalis mulle pöialt hoidvaid eesti turiste iginoorusliku Aurora Semperiga eesotsas. Helipladifirma "Balkanton" autasustas mind oma kuldse plaadiga, oli meeldivaid kohtumisi nimekate laureaatidega, korraldati väljasõite ja vastuvõtte. Arne Oidi "Vana meloodia" meeldis mõnele lauljale sedavõrd, et ta õhinal noote hankima asus.

Operetid ja muusikalid muutusid peatselt sinu pärusmaaks. Kas tekkis ka mingeid probleeme?

Esimese soolohäälsuse töin muusikalis kuuldavale lavaalusest orkestriaugust, kui pidin "West Side'i loos" Harri Vasara "Maria-laulu" ajal kordama sõnu "Maria, Maria, Maria..." Peatselt järgnes esimene "arvestatav" roll, Pootsman Tambergi ooperis "Raudne kodu". Käisin omaalgatuslikult sadamamiljööga tutvumas, minu harkisjalu taaruvat meremehekõnnakut imestasid muiates kõik, üleliigse eemaldas Väljaots kohe.

Järgmisel hooajal, 1965. aastal, sain solistik. Algas töö Raudmäe-Nõmmiku muusikaliga "Kiri nõudmiseni". Raske oli, kuid õnneks ei vajanud Mehe roll erilist eneseületamist. Muide, "Kirjast" kuni tänaseni on Helgi Sallo olnud mu sagedane ja hea lavapartner. Klassikalise laulukoolituse juures oli esialgu üsna kehv laulult normaalsele kõnelemisele üle minna - ikka kippusin teksti maskis rääkima. Ka sõnakultuur jättis hulga aastaid soovida. Tead ju, kuidas mitmed ooperilauljad operettides kõnelevad - ei midagi muud kui vankrisõit piki munakiviteed! Suureks valulapseks jääb alati käte ja füüsilise valitsemine, sellest puudusest sageli ei vabanetagi. Piisavalt õpilaslikuna olin "Mam'zelle Nitouche'is", kõvaks pähkliks osutus "Kuninga looži" kolmikroll. Teggin kaasa operettides "Minu sõber Bunbury", "Pühapäev Roomas" ja

Mälestuskild konservatooriumi lõpetamiselt aastal 1968 - "Valli" kõrval Anu Kaal, klaveripedagoog dotsent Els Aarne ja Mati Palm.





mitmetes teistes tükides. Hilisemaist osadest pakkusid esinemisrõõmu Aristide "Savoy ballis" ja härra Schulz "Kabarees". Nii jäigi "Estonia" lavastuste "kergem pool" minu põhitööks õige kauaks ajaks.

Cervantese - Don Quijote süvamõtteline, laululis-mängulist kõrgklassi nõudev kaksikroll M. Leigh' muusikalis "Mees La Manchast" (1971) tõi sinu loomingusse uue kvaliteedi.

See oli imeline ja erakordne, väga tugeva kirjandusliku alusega tippmuusikal! Esmakordne lindi kuulamine otsekuu raputas kogu trupi läbi, niivõrd võimsaks kujunes mulje. Osatäitmised esitasid meile senisest tunduvat ulatuslikumaid ülesandeid, kuid püüdsime kõigest väest. Muusikalist sai Nõmmiku-Raudmää-Roosa hiilgavaim kaaslus.

"La Manchast" dubleerisin Georg Otsa ning kuna juba siis tuli tal tihti haiglates viibida, pandi mulle sageli topeltkoormus. Algas murelike otsingute, kahtluste ja küllap ka õnnelike leidude aeg. Välkkiiret ümberkehastumist nõudev kaksikroll - Cervantes-Don Quijote oli keerukas. Väliselt abistasid leukoplastiga kinnitatavad vurrud ja kikkhabe, kõhku haagitav turvis ja üles keeratud juuksetutt. Märksa raske-maks osutus kujult kentsaka, hingelt ülla ja kartmatu hidalgo siseelu avamine. Nõudlikud, ent palju pakkuvad olid pikad monoloogid ja stseenid Sancho ja Aldonzaga, emotsionaalne tee koomikast traagilise surmastseenini vajas palju värve ja enesest andmist. Mäletan, kuidas ühel külalisetendusel Tartus, just Don Quijote kustumishetkede aegu, aeti ülal elektrikutesillal mingi pudel ümber. Küll see veeres kaua saali naudvaikus...

Koju- ja töölesõitudel analüüsisime Endel Pärnaga tüki detailideni läbi, otsides Don Quijote-Sancho õigeid suhteid. Füüsiliselt oli muusikal väga raske - kogu etenduse kestel tuli pidevalt laval tegutseda, rääkida, laulda. Leigh' polürütmilist muusikat aitasid omandada estraadilt saadud kogemused. Publikumenu oli suur, "La Mancha" läks üle saja korra, meile aga kujunes iga etendus oodatud sündmuseks.

Kehtib arvamus, et laulja-näitleja saab alles kümne aasta möödudes jalad maha?

Oleneb inimtüübist, looduslikest celdustest ja kindlasti ka koolist kui vundamendist, millele hiljem maja ehitada. Konservatooriumi lavapraktika tunnind andsid vähe, teatritööd tuli alustada amatöörina. Pedagoogide-lavastajatega, kes vigu nähes oskaksid sind uutele rööbastele suunata, pole meid kunagi hellitatud. Küll aga andsid mulle kui algajale väga palju Väljaots ja Nõmmik. Neil oli head vaistu ja lausa avantüristlikku tahet noortega katsetada, ning neid hiljem ka edutada. Tulemuste avardumist soodustasid ooperite eriomelised pisirollid, natuurilähedastes osades hakkasin nii laulus kui tekstis julgemalt häälevärve kasutama. Võib-olla aitas Hugo Malmsteni tark soovitus "Ära tee laval midagi ülcarust!" kah omajagu kaasa? Nii need kogemused pikapeale tulidki, õppijaks aga jään ilmselt pensionile minekuni.

Kas Friesnerit Tubina "Barbara von Tisenhusenis" võib pidada suhteliselt küpseks osaks?

Kaugeltki mitte. Kuigi Väljaots tegi 1969. aastal ettepaneku õppida ära seni lauldust diametraalselt erinev dramaatilis-psühholoogiline partii, läks kõik väheke viltu. Terviserikke tõttu omandasin osa haiglas ning jäin vajalikest klaveri- ja lavaproovidest ilma. Etendusse tuli lülituda vaid paari orkestriprooviga, muusikaliselt laagerdumata olek andis ennast hiljemgi tunda. Tegin nii, nagu oskasin, juhendusin Aino Kalda novellist ning püüdsin teisi võimalikult vähe laval segada. Kuuldavasti jäi Tubin siiski rahule. Kui me kahekümne aasta möödudes laulsime Teo Maistega taas seda heitliku hingelaadiga hingekearjast, lähenesin ülesandele süvenenumalt.

Poecidi puhul Rossini bufo-ooperis "Türklane Itaalias" (1971) märgiti arvustuses: "Lavastus "avastas" Voldemar Kuslapi, suurepäraselt laulva, rääkiva, liikuva, pidevalt saaliga ühtehoidva esinejalendi."

Ükski roll pole tulnud Poecidile võrdse kergusega! Kui Paul Mägi tõi välja Rossini teenimatult vähemängitava ooperi, oli lauljate entusiasmi suur ning tulemustedki varmad tulema. Kas aitasid mind "La Mancha" tihe ettevalmistus ja vahepeal kantud koormuschulk või pakkus sädelev lugu oodatud vaheldust - ei tea! Aga tuntud hea-

duses tandem - Järvi-Mägi - oli tagatiseks, et publiku huvi "Türkklase" vastu püsis lõpuni. Ka mitmel gastrollil rõhutati lavastuse ansambllisust ning vodevillilikku kergust. Mõjub ju Rossini muusika kihiseva šampanjana.

Ja taas kaks vastandit - koomiline doktor Malatesta Donizetti "Don Pasquales" ning elujoovastusest ja surmaõudusest kantud don Giovanni Mozarti ooperis.

1974. aastal, teatri pikaajalise remondi aegu otsustati "Pasquale" ringreisitükiks ümber kohandada. Kuna vahepealsetesse aastatesse mahtusid mitmed vähemhuvi-tavad tööd, osalt aga olin ma võib-olla ka ise vähem suutlik, osutus Malatesta meeldivaks jätkuks Poedile. Vokaaltehniliselt on "Pasquale" "Türkklasest" nõudlikum, ent millist musitserimis- ja mängurõõmu kõik need duetid, ansamblid ja soolod pakkusid! Teo Maistega oleme kuulsat Pasquale-Malatesta duetti laulnud oi kui palju kor-di nii meil kui mujal.

1975. aasta kujunes meie rahvale traagiliseks. Lahkusid Keres, Ots ja Oit. Teisalt aga kinkis sama aasta mulle, õigemini melele, "Don Giovanni". Kahjuks jäi mul oma-aegne Otsa-Raukase filigreanne koostöö nägemata.

1975. aastasse planeeris Ots ooperi uuslavastuse, suhtudes teose ettevalmistusse erilise põhjalikkusega. Ta tegi uue tõlke, vabastas partituuri kupüüridest. Surmatõvega võideldes viis Ots läbi kümmekond sisukat proovi, kuni jääne haare enam järele ei andnud. Mõnda aega tükk seisis, kuni Moskvast naasnud Arne Mikk, napilt kuu aega enne planeeritud esietendust, tööd jätkama asus. Tulemuseks kõiki pooli rahuldav lavastus.

See, et Ots mulle selle raske superrolli usaldas, tiivustas ning sundis sügavalt juurdlema. Partiiise kätketud ülesanded ja mängulis-vokaalsed võimalused arendasid, tutvusin don Juaniga seotud materjalidega nii kirjanduses kui ka kujutavas kunstis. Kõige olulisem peitus aga mõistagi Mozarti geniaalse muusika tõlgituses. Iga laulja peaks Mozartit märksa rohkem laulma, aitavad ju tema teosed süvendada meisterlikkust ja vormis püsida, olles minu arvates vokaalse kooli aluseks. Püüdsin oma kangelast näidata vastukäivustest läbitud inimesena, keda ma, nagu ilmselt Mozartki, lõpuni süüdi ei mõista.

Sa avasid välkkiirete meelemuutuste ja avara tunnete sfääriga Giovanni karakteri õige võtmega - ega siis muidu ei saanud sinust 1976. aastal Georg Otsa nimelise preemia esimene laureaat. Kas Giovanniile tuli ka väärt lisa?

Tuli. Julgen Tambergi "Cyrano de Bergeraci" pidada cesti parimaks ooperiks, mida tõestas ka igati soodne vastuvõtt nii meil 1976. aastal kui ka Helsingis ja Moskvast. Mäletad ooperi võrratut epiloogi? Juba üksnes selle nimel tasus laval olla ja saalis istuda!

Cyrano-taolist ainulaadset rolli olen alati igatsenud, kuid vaevalt ma temale sarnast enam kohtan. Romantika, heroilisus, ujedus ja protestivaim, tulius, enesevalitsemine ja vaospeetud valu on selle väliselt inetu, ent hingelt kauni mehe karakteri tahud. Kui ma sellest rikkusest osakesegi edasi anda suutsin, olen õnnelik. Kuna lavastajatöö peaaegu puudus, oli mulle maailmaklassika suurkuju, Cyrano, usutavaks laulmisel ja kogu teose lahtimõtestamisel hindamatuks abiks teost hästi tundma õppinud lähedane inimene. Ooperi õnnestumisele aitasid tublisti kaasa dirigendid Eri Klas ja Peeter Lilje, soome "vihaseima kriitiku" Seppo Heikkinheimi tunnustus kinnitas, et olin olnud õigel teel.

Esimene läbinisti paheline, rohkete mänguliste võimalustega osa oli saatanlik Mike Shadow 1977. aastal repertuaari võetud Stravinski ooperis "Elupõletaja tähelelend". Kahjuks ei suutnud noor lavastaja Boris Tõnismäe oma loomingulisi ideid teostada ning nii pidimegi iseseisvalt tegutsema. Üritasime Ivo Kuusega oma stseeni paika panna ning tükatki läks see korda. Põnev tükk lükkas fantaasia liikuma, avastasime endas uusi jooni, kõhedust tekitavast südaõisest kalmistupildist sai, nagu meile öeldi, ooperietenduse haaravamaid kohti.

1978. aastal leidsin originaalse mono-ooperi, Cimarosa "Kapellmeistri", milles tuli ka endal orkestrit juhatada! Ettevalmistusperioodi suurimaks probleemiks osutuski instrumentaalpartii "pähepekmine". Iga eksimine toonuks kaasa üldise segaduse! Peatselt enesekindlus süvenes ning ooper pakkus suurimat naudingut. Eriti toredaks pean "Kapellmeistri" esitust Turu kammermuusika festivalil, kus sain Heikkinheimolt taas kiita.

1991. aastal teostus mõnus taaskohtumine Mozartiga, seekord Papagenona "Võlulöödis". Poolfantastiline ja rahvalikult humoorika linnupüüdja muusika lõi lõbusmuretu meeleolu, toimekas sell pakkus häid tõlgitsusvõimalusi. Samas ooperis laulan ka Jutlustaja osa.

Kus ja kuidas õpid rolle?

Meie tõtlikus igapäevases elus tuleb musta töö tegemiseks kasutada kõikvõimalikke olukordi ja kohti. Minu "loominguliseks laboriks" on meie maja katusel paiknev solaarium. Siin olen enamiku viimaste aastakümnedite osadest ja laulusõnadest segamatus rahus pähe õppinud. Kõndides saab varicerida temposid ja rütme, pealegi ei käi mu tegevus kellelegi närvidele. Samu võimalusi kasutan autosõitudel ja suvila chitusel.

Kas tuled proovidesse omapoolsete ettepanekutega või loodad peamiselt lavastajale?

Selles suhtes olen andetu. Sageli ma ei saa süvaanalüüsiga iseseisvalt hakkama ning vajan tingimata lavastajat, kes aitaks leida osatäitmistele eripära, et siis teistega ühist lavaelu elada. Muidugi tuleb ka endal lahtiste silmadega ringi vaadata, palju uurida, lugeda.

Mida ootad režissöörilt?

Väga palju. Et ta tuleks proovi põhjaliku ettevalmistusega, teadvustades, mis on põhi- ja mis kõrvalülesanne. Et ta oskaks aidata juba enne ummikusse sattumist, vältides sellega abitust ja kramplikkust. Et ta ei näeks lavastusliku põhitööna geomeetriliste joonte mahapanemist põhimõttel "siit sisse, sealt välja" ning et küsimus "miks?" oleks mõlemal poolel selge. Et ta juba esimestes proovides ei ammandaks oma teadmiste ja ideede panka, vaid lisaks järjest uusi mõtteid, säilitades sel kombel mõlemapoolse tööhuvi lavastuse valmimiseni. Väga oluliseks pean kunstilise kontrolli püsimist tüki repertuaarisoleku kestel.

Palju õppisime sellistelt suurmeistritelt nagu Pokrovski ja Malvius. Tõsi, esimene võis vahel šokeerida oma slaaviliku ohjeldamatusega, kuid seda kompenseerisid tarkus, tohutud kogemused ja lokkav fantaasia. Kui Pokrovski lõi oma lavastused "laie-mas laastus", siis Malviust iseloomustas filigraansus, järjepidev nõudlikkus ning oskus näitlejatega suhelda. Iga lavaproov lõppes temapoolse kokkuvõtte ja detailse



"Türklane Itaalias" - Poet V. Kuslap.

analüüsiga. Nii kestis see ka etenduste ajal. Mussorgski "Hovanštšina" ja Bocki muusikali "Viulda ja katusel" rahvuslikke eripärasid tundsid mõlemad mehed laitmatult.

Aga kontsertmeister? Dirigent?

Uue teose õppimisel on suurimaks muusikaliseks abimeheks kontsertmeister, kellega tuleb igapäevast koostööd teha paari kuu vältel. Hea, kui ta töö algetapil ei rabista tempodega ega vii meid juba algul krampi. Hiljem see viga ainult süveneb. Kui materjal on kõigil korralikult käes, peaks dirigent õiged tempod peale panema, olema tüki lähedal lõpuni. Siis poleks esietenduseelset segadust. Hea dirigendi omadustest on palju räägitud ja kirjutatud, minule on väga oluline see, et ta solistidega ühes suunas vaataks.

Milliseid partnereid eelistad? Keda tahaksid esile tõsta?

Eelistan oma ametile andunud, fantaasiarikkaid, tööd teha tahtvaid ja oskavaid tsunftikaaslasi. Kartes kedagi nimetamata jätta, loobun loetelust. Küll aga võin öelda, et paljud neist on väga toredad nii laval kui elus.

Sinu arvamus ansambლისusest?

Ansambel on kooslaulu mõttes suur kunst. Nagu tead, pole soliste sugugi kerge ühtlaselt kõlavasse ansamblistesse sulatada. Kohtame ju sageli laulmismaneeri "kes kedagi pikali põrutab?". Kevadel käis "Võluflööti" dirigeerimas Klaus Seibel Kielist. Millise sügava muusikakultuuriga see mees oli ning kui lihtne ja elegantne kõik tundus! Ja kuidas kõlasid ansamblid! Tegevusliku ansambli saavutamiseks peab lavastaja nägema, milleks üks või teine laulja on suuteline, andma talle sobivad ülesanded, ühitama need tegevusega ning hoidma režiiliniist kindlalt kinni. Ärgitada fantaasiat ja, kui vaja, taltsutadaagi.

Millised omadused on heale lauljale vajalikud?

Paljusid omadusi olen juba puudutanud. Lisaksin neile veel mitmekülgse ande, sihiteadliku ja aruka töö, laialdased kultuurihuvivid, vastupidava ja paindliku hääle-

"Don Pasquale" - nimikangelase ja dr Malatesta rollis T. Maiste ja V. Kuslap.





H. Rospu foto

aparaadi, sügava muusikaalsuse, rütmitunde, treenitud mälu, erakordselt tugeva närvikava ning hea tervise.

See on mõistagi ideaalvariant. Sinu plussideks pean head vokaalset taset, muusikaalsust, värvikat esituslaadi, avarat dünaamilist skaalat, ansamblikindlust, eeskujulikku sõnavaldamist, tugevat partneritunnetust ning... noh, ehk aitab sellestki? Siin-seal ilmnevad puudused jätame sel korral "kaadri taha".

Aga nüüd räägiksime pisut kammermuusikast!

Juhuslikke esinemisi selles žanris on olnud nii loengkontsertidel kui ka täiskava-ga öhtutel mitmel pool Eestis. Saatjaiks Helju Tauk ja Eugen Kelder. Tõsisem ettevõtmine toimus Anna Klasi kaasabil. Valmistasime ette mitmeid laulutsükleid nagu Brahmsi "Imeilus Magelone", Raveli "Don Quijote kolm laulu Dulcineale", Tambergi Petöfi-tsükkel ning Šostakovitši "Hispaania laulud". Oli kontserte nii Eestis kui ka Leningradis. Praegu töötame Valdur Rootsiga lääne ja cesti loomingukavaga, suuri-maks avastuseks Mart Saar.

Mulle tundub, et muusikalise arengu mõttes on see väga arvestatav žanr. Kui palju ilusat muusikat on kirjutatud! Ja kui veel õnnestub "avastada" tuntud helilooja vähemtuntud teoseid, oled mitmekordselt õnnelik. Näitena tooksin Brahmsi "Magelone tsükli".

Ooper, operett, muusikal, estraadilava... Milline neist on kõige lähedasem?

Muusikasse sattusin just estraadi kaudu ning seda olen viljelnud ka tõsise žanri-ga paralleelselt. Nüüd on see tasapisi taandunud, tehes ruumi kammerlaulule. Oma-moodi hindan neid kõiki, ent siiski tundub, et hoolimata kunagistest õnnestumistest estraadilaval jäävad ooper, operett ja muusikal minu päris koduks, kammerlooming aga hobiks.

Kas kuulad palju helisalvestisi? On sulle keegi olnud otseseks eeskujuks?

Vahetevahel kuulan ikka. Aastatega on kogunenud üsna korralik fonoteek, põhiliselt minu erialaga seotud muusikast. Viimasel ajal on tütar Marin meie pere aktiivseim kuulaja ja koguja.

Otseleid eeskujusid mul pole. Heliplaatide järgi hindan bassidest Boriss Hristovi, baritonidest ehk Robert Merrilli, tenoritest Placido Domingot ja Luciano Pavarotit, keda mul on õnnestunud *Metropolitan Opera's* mitmel korral kuulata. Sopranitest pean ülimalt lugu geniaalsest Maria Callasest. Sellist sisusügavust ja pisaraid hääles on vähestele antud. Meie oludes tõstaksin esile Otsa ja Kuusikut, vanade plaatide lemmikuks on eesti parima hääle omanik Benno Hansen. Nicolai Gedda ja Victoria de Los Angelese esinemised meie kontserdisaalis on jätnud kõigist neist, keda elavas ettekandes kuulnud olen, sügavaima mulje.

Kas sooviksid meenutada kedagi juba lahkunud kolleegidest?

Meenutaksin neid, kes on mind otsest-kaudselt mõjutanud ja abistanud. Georg Ots oli oma tuntuse ja kinnisuse taga üllatavalt sõbralik ja abivalmis. Minu õpetaja Viktor Gurjev kandis pikka aega oma õlgadel "Estonia" tenorirepertuaari ning seda tänu oma sihiteadlikult arukale ja visale tööle, kuigi loodus oli talle kaunis kasina häälematerjali kaasa andnud. Endel Pärna puhul meenutan tema ürgset artistlikkust ja vana kooli kõrget teatrietikat. Vello Viisimaad pean meeles alatise hea tuju, anekdootide ja kõikvõimalike ideede generaatorina. Tiit Kuusiku jäägitut töökust, loominguist kõrgtaset ja tapvat otsekohestust on võimatu unustada.

Milline on sinu läbisaamine kriitikaga?

Normaalne. Operatiivseim ja armutuim tuleb kodunt muusikaharidusega abi-kaasalt ja tütrelt. Ma ei usu neid, kes väidavad, et nad arvustusi ei loe ega neist välja ei tee. Tühipaljas poos! Iga tegija ootab objektiivseid, hea materjalitundmise ja põhjaliku analüüsiga kirjutatud abistavaid artikleid. Kahjuks on üks seni arvestatavaim kriitik juba pikka aega vaikimas. Nõrdimust tekitavad ülemäära heatahtlikud, tendentslikud, pinnapealsed või sisu ümberjutustavad lood. Kui aga piirduakse vaid esietenduse koosseisu arvustamisega, nullides seega ülejäänud osaliste töö, on tegu

J. Kanderi "Kabarees" võlus publikut tragikoomiline vanapaar pr Schneider (H. Sallo) ja hr Schultz (V. Kuslap).



kutse-etiika rikkumisega. Viimasel ajal panevad kuulama Pille-Riin Purje lakooniliselt tabavad hinnangud raadio "Kultuurikajas".

Kas nüüd hakkavad ka eakamate tegelaste karakterportreed sinu galeriid täiendama?

Kindlasti. Osalt on see juba toimunud. Aastaid leidsin rakendust peamiselt roosamannalike kangelaste kehastajana. Lüürilis-traagilistele rollidele lisandusid ajapikku karakterosad, nagu Don Carlos Prokofjevi ooperis "Kihlus kloostri", Krušina Smetana "Müüdid mõrjas", Schulz Kanderi "Kabarees", ratsatalunik Sallise "Ratsumehes" ning momendidl koguni kaks siniverelist isandat - vürst Populescu Kálmáni "Marizas" ning "seavürst" Koloman Zsupán Straussi "Mustlasparunisi". Loodetavasti tuleb neid nii ooperi- kui operetilaval veelgi. Ma mõtlen karakterrolle, mitte vürste!

Oled väga sageli käinud välismaal ka siis, kui see veel hõlbus polnud.

Olen "kõigesööja" ehk teiste sõnadega esinesin iga sorti segakavades, mida eesti kultuuripäevadele ja -nädalatele ohtralt eksporditi. Lisaks muidugi "Estonia" gastrollid. Kuulun tõepoolest nende hulka, kellel on õnnestunud rohkete maade ja linnadega tutvust teha.

Estoonlaste külalisesinemistel Pariisis nägime Eldor Renteriga peaaegu kõike eelnevalt kavandatud. Meelikõitev oli kesköömissa *Sacré-Coeur*'i kirikus, *Notre Dame*'i ja *Sainte Chapelle*'i puhul tajusin inimfantaasia ja meistikäe ühtsust. Tutvusime Louvre'i, Rodini ning endisesse raudteejaama rajatud moodsa kunsti muuseumiga. Impressionistide loominguist sain suurima elamuse. Montmartre ja Montparnasse, pomposne *Grand Opéra*, mille sisevõtteid olime näinud Zeffirelli filmis "Traviata", vaimustavad *Folies-Bergère* ja *Lido* ja nii edasi ja nii edasi. Ammuagne huvi kalmistute vastu ei hajunud Pariisiski. Berlioz, Offenbach, Heine, Balzac, Chopin, Bizet, Rossini... Ning paljude teiste vaimusuuruste keskel, Père Lachaise'i 88. kvartali 4. sektoris, meie Eduard Viiralt...

Iga maja, iga tänav on Pariisis ajaloolise ja kunstilise väärtusega. Zweigi "Marie Antoinette'i" lugedes tulid kõik need paigad elavalt silme ette.

New Yorgis kujunesid suursündmuseks *Metropolitan Opera*'s kuulnud "Othello", "Prohveti" ja "Maskiballi" etendus hiilgavate tähtede osavõtul. Lavatehnilised võimalused löid tummaka, vaatamisväärsusteks olid teatri fuajeedes välja pandud minivikukuulsuste portreed, büstid, esemed ja väärtkingitused. Muljeid sain New Yorgist küllaga.

Pea nüüd väheke kinni! Millistes riikides oled käinud ja mis meenub kõigepealt?

Soome, Rootsi ja Norra oma karge ja suursuguse looduse, maalikunstnik Munchi ja skulptor Vigelandiga. Arhitektuuriliselt kaunis Stockholm. Üllatavalt suurejooneline Kopenhaagen. Võrratu Brüssel ja muinasjutuline Brugge, Rubensi majamuuseum ja Antwerpeni Rahvusmuuseum Belgias. Tilkuke Luxemburg. Endise Lääne-Saksamaa uskumatult kõrge elatustase, kadestatav autotööstus, rusudest ülesehitatud Hamburg ning maailmaimet meenutav Kölni katedraal. Irimaa ning rangelt väljapeetud London oma erinevaist ajastutest hoonete ja muuseumidega. Šotimaa erakordselt värvikas loodus ning kohaliku viskivabriku ümber tõmmatud traataedade vahel prääksuvad haned. "Inimesi ja koeri," selgitati meile, "võib alati ära osta, hanesid mitte kunagi. Nad ründavad isegi oma peremehi!" Jugoslaavia... Bulgaaria... Kaunis, tapvalt niiske ja kuum Sri Lanka. Hingematvalt ilus Kanada oma fantastilistes värvitoonides vahtrapuumetsadega, mida eriti lennukilt imetleda võis. Kaasaegne pilvelõhkujate linn Vancouver, indiaanlaste reservaadid, rahvuspargid, ülivõimas Niagara kosk ja mida kõike veel! Kolmel korral olen olnud Ameerika Ühendriikides - New Yorgis, Washingtonis. Aga minu unelmatelinn Viin on seni veel avastamata...

Kus ja kuidas sa ennast "laed" ja lõõgastud?

Vaimu laadimiseks ja muljete täiendamiseks annab ideaalse võimaluse reisimine, lõõgastumine toimub siiski kodus. Tavalises mõttes suvepuhkust pole mul kaua aega olnudki. Ikka on see seotud ringreisidega, nüüd juba aastaid suvila ehitamise-ga. Sellest viimasest on kujunenud minu kõige hingelähedasem tegevus, füüsilise vormi alalhoidja ja närvirahustaja. Minu lootusetu kiindumus. Lisaks veel aiatöö ning muud looduse ja meremõnu. Nii et ootan pikisilmi kevadet!

Jutulõnga kerinud, rükeldanud ja sõlminud

HELGA TÕNISON

BRIAN FRIEL EESTI LAVAL

Eesti teatrites on nüüdseks lavastatud kolm Brian Frieli näidendit. Igati teenitud tähelepanu, sest Friel on hetkel kaalukamaid nimesid ingliskeelses draamas, kus konkurents on teadagi kõva. Frieli puhul raskendas rahvusvahelist läbilööki veel asjaolu, et ta oma näidendite vahetu aine on ammutanud kodupaigast, Põhja-liri kõrvalisest nurgast, mille inimestega samastumine kaasaegsel suurlinlikul tsivilisatsioonil võib tekitada raskusi. Eksootikal on muidugi oma võlu, aga ka oht libiseda ilutsemisse ja sentimentaalsusse. Siiski tunneb 20. sajand mitmeid kirjanikke, kes on "ajaloo peateelt" kõrvale jääval provintslikul ainel loonud suuri üldistusi. Faulkneri tõlkijana on mul Yoknapatawpha näide varnast võtta. Ka Friel on

Arvatavasti oli Frieli tee lokaalselt universaalseni raskemgi, sest Faulkneri-eelne Lõuna kirjandus oli suhteliselt mannetu, selle stereotüüpe sai kergemini ümber vormida ja ületada, iiri stereotüübi loomisel osalesid aga suured anded ning just näitekirjandus on seda kultiveerinud erilise armastusega. Sellest peale, kui William Butler Yeats, lady Gregory ja John Millington Synge rajasid saandivahetusel Dublinis peaaegu kohe kuuluse võitnud Abbey teatri ja kirjutasid oma minevikuihalised poeetilised näidendid, on kõik iiri dramaturgid kas nende müüdi lummele alistunud või sellega võidelnud. Mäss algas juba 1920. aastatel, kui noor Sean O'Casey lõi oma esimesed, poleemiliselt realistlikud näidendid Dublini agulianetel, ja



B. Friel, "Tõlkijad" (lavastaja Priit Pedajas), "Endla", 1984. Manus - Mikkel Smeljanski.

V. Menduneneni foto



B. Friel, "Lõikuspeo tantsud" (lavastaja Kaarin Raid), "Endla", 1992. Chris - Laine Mägi, Maggie - Eha Kard, Rose - Katrin Nielsen, Agnes - Liina Tennosaar.

K. Pruuli foto

loonud midagi samalaadset - Ulsteri ja Iiri Vabariigi põhjapiirile paigutatud kujutlusliku kihelkonna Ballybegi, kus toimub enamiku tema näidendite tegevus. Ja nagu Yoknapatawphast, leiame ka Ballybegist, kõigele kohalikule-eripärasele vaatamata, lõpuks ikka isecenda.

varsti läksid tema vastuolud rahvusliku enesekujutlusega nii teravaks, et ta oli sunnitud Inglismaale kolima ning jäi sinna elu lõpuni, jätkates loomingus aga üha toda poleemikat. Samuel Beckett, kelle maapagu oli valitud vabalt, erilise sunnita, eelistas oma askeetliku abstraktsuses astuda vaidlusringist hoo-

pis välja, koguni teise keelde. Nii jäid "iiri traditsiooni" viljelema üksnes väiksemad anded. Aga aega kulus siiski 1950. aastateni, kuni nii müüt kui ka selle vastustamine oli sedavõrd tuhmunud, et uus dramaturgide põlv ka Iirimaa endal võis hakata vana vaidlust ignoreerima või iseseisvamalt ümber kujundama. Elavnemise esimeseks nimeks sai Brendan Behan, ent tema loometee jäi liiga lühikeseks.

Brian Friel kuulub samasse põlvkonda mis Behan ja need enam või vähem vihased noored mehed, kes noilsamadel aastatel äratasid ka inglise draama uimlemisest. Ta on sündinud 1929 Ulsteri piirilinnas Derrys (ametliku, "britimeelse" nimega Londonderry) ja veetnud koolivaheajad teispoole piiri sugulaste pool Donegali krahvkonnas, oma tulevase loominguga "Ballybegis". Temagi alustas juttude ja näidenditega 1950. aastatel, esimeseks lavalaudadele jõudnud teoseks oli *A Doubtful Paradise* (1959). Aga tema areng oli aeglane ja jõnksuline. Sellest kirjutades pean toetuma küll osalt kaudsetele allikatele, sest ligi 20 näidendist, mis Friel on praeguseks kirjutanud, olid mulle kättesaadavad vaid need kuus, mis on koondatud tema valikköitesse *Selected Plays* (1984), pluss "Endlas" äsja esietendunud hilisem "Lõikuspeo tantsud" (*Dancing at Lughnasa*). Ent küllap võib usaldada Frieli sõbra ja austaja Seamus Deane'i hinnangut valikköite eessõnas, et kui *Philadelphias*, *Here I Come* (1964) välja arvata, jõudis Friel küpsuseni alles 1970. aastatel. Ja *Philadelphias* ongi ainus varasem näidend tolles ühtlaselt kõrge tasemega raamatus. Aga selle taseme saavutamiseks pidanuvat Frielgi läbi ma nii "iiri müüdi" lummusesse langemise kui ka kileda tõrjumise keerdkäigud. Kõpsetes näidendites on nood poolused kõikuvas tasakaalus. Kodukoha vanamoeline elulaad äratas omajagu nostalgiat, heldimust; vastandina suurlinna kaledale pealiskaudsusele on inimestel siin aega tegelda oma tunnetega. Teisalt ei suleta silmi kolka ahtuse ja pikkamööda nüristava monotoonsuse ees. Juba majanduslikud olud sunnivad siit emigreerima; lisaks igatsevad tundlikumad ja nõudlikumad vaimud lahkuda ka oma hingelise arengu nimel. Aga ükskõik kumma tee Frieli tegelased valivad, saatus paistab olevat kõikjal inimeste vastu, ja põhitundeks on pettumus. See pole aga Beckett metafüüsiline kõledus, üksildase hinge vastasseis umbisikulisel, mõistetamatu kõiksusega, vaid mitmeti konkreetsem eluring, kus pettumus realiseerub inimsuhete keerulises võrgus. Ikka on esiplaanil mingi rühm, tavaliselt perekond oma tihedate kiindumuse-vimma si-

demetega, ja ikka osutuvad need kriisihefkedel hapratega, ometi täielikult katkemata, kammitseva puntrana üha kaasa lohisedes.

Frieli näidendid on ühtaegu traditsioonilised ja uudsed. Esmapiilgul tundub traditsioonilisus ehk ülekaalus olevat. Enamik tänapäeva häid näidendeid on küllalt keerulise faktuuriga; sageli ei taba kohe ära, "mis lugu see nüüd on"; tajub üksnes, kas on tegemist küllalt sisuka asjaga, mida tasub edasi puurida. Frieli teemad, hoiakud, näidendite ülesehitus on lihtsamad, selgemad. Alles lähemal silmitsemisel osutub, et üksikasjad on paljus ebarahilikud, mõistatuslikudki. Traditsiooniline on ka tema "magus-valus" põhihelistik, rõõmupuhangute ja noru järsk vaheldumine, üldse rõhuasetus meeolule - neid kõiki on iiri kirjandus piisavalt ekspluateerinud. Aga võrdlusi võib tuua ka kaugevalt, näiteks Tšehhovi, kelle "Kolmest öest" Friel tegi oma initsiatiivil 1980. aastal Derrys asutatud *Field Day* teatritrupile uue tõlke. *Aristocrats* meenutab Tšehhovit lausa pealetükkivalt; oleks see vaid pisut nõrgem näi-



B. Friel, "Imearst" (lavastaja Priit Pedajas), Noorsooteater, 1992. Frank - Tõnu Oja.

H. Rospu foto

dend, võiks kõnelda epigoonlusest. Juba teema - vana aristokraatliku kodu lagunemine ja müükimine - meenutab "Kirsiaeda"; ja läbinisti tšehhovlik on ka esituslaad - tavaline teejoomine ja juhuvestius, mille vältel purunevad inimeste elud, või kuidas too palju tsiteeritud lause täpselt kõlaski. Frielil on vana kooli näitekirjaniku oskust luua laval vahetu reaalsuse illusioon: olustik, õhustik, veenvad ja elavad tegelased. Kusjuures ta kasutab sa-

geli äärmiselt nappi ja argist materjali. Kui juhtubki midagi dramaatilist, jäetakse see eelistatavalt lava taha, näeme üksnes kaudseid reageeringuid ja tagajärgi. Samas ei taha Friel meid sugugi jätta vana kooli kombel reaalsusillusiooni küttesse, vaid lõhub seda alatasa, tuletab pidevalt meelde, et tegemist on (kujutus)mängu, teatriga. Selles mõttes on ta igati moodne autor. Aga ka need "võõritusnipid" tulevad tal, erinevalt paljudest teistest, kuidagi väga loomulikult välja. Mõni nipp ei ole ju päriselt uus, seda on varemgi pruugitud. "Lõikuspeo tantsude" jutustaja-meenutaja roll näiteks sarnaneb Tennessee Williamsi "Klaasist loomaia" peategelasega, kuigi ta ei osale näidendis nii aktiivselt. *Living Quarters*, mille süžee, nagu autoril juba alapealkirjas osutatud, teisendab Hippolytose/Phaidra vana lugu, rakendab umbes samasugust näitejuhti, nagu tegi Thornton Wilderi "Meie linnake". Aga need sarnasused ei häiri ülearu, sest kuigi lavaelu aina katkestatakse, jätkub see kohe endise pingega, ning loodava maailma ehtsus tagab näidendile paralleelidest sõltumatu isolemise. Ka tegelase kahestumise võtet on ju küllalt pruugitud, aga harva nii loomulikult ja tõhusalt nagu *Philadelphias*, mis peaosalise sisekõnede seesuguse dramatiscerimisega

rõhutab kõiki neid ütle mata jätmisi, mis teda Ameerikasse emigreerimise eel suhetes lähedastega vaevavad. Mõni võte jälle on üsna uudne, nagu too lihtne ja efektne tinglikkus "Tõlkijates", kus tekst on küll tervenisti ingliskeelne, aga mängitakse nii, nagu oleks osa iiri ja osa inglise keeles, luues mõistmisraskustele kummastava ja kõneka lavalise metafoori.

Tänapäeva draama taustal, mis aina pakub groteski, satiiri, raevukat paljastamist ja tighedust, torkab silma veel, et Frielil peaaegu pole negatiivseid tegelasi. Ka neid, keda sündmusloo seisukohalt võiks nõnda tõlgendada, on ta eelistanud vaadata mõistva pilguga. Loetud näidenditest ilmutab satiirilist hoiakut üksnes *The Freedom of the City* (1973). Kuigi Friel elab poliitiliselt palavas Ulsteris, on see muide üks väheseid otseselt päevakajalisi teoseid tema loomingus. Aga siinsed satiirilised esitatud tegelased polegi muud kui oma ühiskondlike funktsioonide täitjad, keda tähistatakse pelgalt ametinimetustega. Nad on see valede masinavärk, mis lubab rahuliku meelevalduse laialiajamisel juhuslikult raekotta eksinud inimesi tembeldada terroristideks ning maha kõmmutada. Teis-

"Tõlkijad". Owen - Jaan Rekkor, Maire - Laine Mägi.





"Tõlkijad". Leitnant Yolland - Margus Oopkaup,
Mannus - Milikel Smeljanski, Owen - Jaan Rekkor.

V. Menduneni fotod

tes näidendites võiksime autorihoiakut pigem iseloomustada sõnaga "soe". Ometi pole see sentimentaalsus, ja jälle meenub Tšehhov. Ka tema tegelasi käsitleti ju kaua kui igati sümpaatseid ja autorilähedasi; alles hiljem tõdeti, et Tšehhovi suhtumine on palju objektiivsem ja distantseeritum. Ma arvan, et ka Frieli hoiak on piisavalt objektiivne võimaldamaks nihutada märki "külma-sooja" skaalal kas ühele või teisele poole. Teisisõnu, Frieli tegelased ühtaegu on ja ei ole oma saatuse cest vastutavad: inimeste võimetus oma elu suunata ja ettenähtavaid hädasid vältida on küll nii üldine, et seda võiks pidada lausa loodusseaduseks ja neile üksnes kaasa tunda; ent ometi on vältimisvõimalus sageli olemas. Võiks valida teise raja, aga see jäetakse valimata, kuni jõutakse pöördumatusse olukorda. Just tolle pöördumatuspunkti kas või tagantjärele leidmine on sageli Frieli tegelaste sundvajadus; ja kui tagantjärele, siis muidugi kaotatud võimaluste valu, süümepiinad, resignatsioon. Aga kuni tolle punktini alles minnakse, on inimesel vabadus, valik,

vastutus; ja siis sõltub lugejast-vaatajast, kui rangelt või leebelt ta tegelast hindab. Kõige selgemalt esitab tolle probleemistiku *Living Quarters*, aga ta on Frielil ka mujal sügavasti sees.

Esimeseks Frieli näidendiks Eestis oli novembris 1984 Pärnus etendunud "Tõlkijad". See oli Priit Pedajase esimene Pärnu lavastus, ja küllap just sellest peale hakati teda lavastajana tõsiselt võtma. Sest kui välja jätta "Iiri muinasjutud" (aga lastetükki peetakse ikka mõneti marginaalseks nähtuseks), olid tema "Ugala"-tööd andnud küll aimu andest, mis polnud aga päriselt realiseerunud. Pärnu rida on hoopis mõjuvam, alles siin sai Pedajase criipärane meeleoluteater selgema ilme; ometi arvan, et "Tõlkijad" on "Punjaba" kõrval siimaani tema terviklikem lavastus. Mõni teine, nagu "Soo" või "Saatuse heidiku te kuu", oli ju tükati üsna hea ning pälvis arvustajatelt rohkesti kiitust, ent polnud siiski nii ühtlaselt läbi viidud. Meeleolu on ju üldse kapriisne asi, ja meeleoluteater ilmselt raskemini tabatav ning etenduseti kõikumav. Ka "Tõlkijates" oli viimastel etendustel kulumise märke, aga siiski vähem, kui karta võis.

Arvatavasti aitas näidendi enda tugev üleschitus lavastust kindlamalt koos hoida.

"Tõlkijad" leidis omal ajal arvustajatel erakordset tähelepanu, temast kirjutati palju. Sellepärast pole praegu pikemaks heietuseks vajadust. Seda ometi, et kogu tõlgendamise kandis selgesti tolleaegsete olude pitselit. Elati alles stagnas ja kunstis nähti mõistukõnet avalikult väljaõeldamatust. Vastavalt teisendus Frieli näidend 1833. aasta Irist, kus jõhker Briti koloniaalvõim röövib päriselanikelt maa ja keele, vaatajate silmis okupeeritud Eesti puhtakujuliseks paralleeliks. Frieli hinnang koloniaalvõimule on tõesti üheselt eitav, teisiti see ei saakski olla; aga tolle üldraami sees äratavad üksikasjad sageli lahknevaid tundeid - autor pole silunud vastuolusid lihtsalt tendentstükiks. Eespool oli juttu näidendi leidlikust keelelisest võõritusvõttest. Teine võimas võõritaja on ajalooteadvus: erinevalt tegelastest teame meie, kuidas asjad järgnenud 150 aasta jooksul on kulgenud. Või teab vähemalt iiri vaataja, kellele teos algselt oli mõeldud. Eesti vaataja jaoks läksid paljud sellele teadvusele tuginevad kaksiti tundmised kaotsi. Kui tegelane näiteks pilkab igasuviscid jutte kartuliikaldusest, meenub iiri vaatajale kohe, et 15 aastat pärast näidendi sündmusi tabas maad tõesti kohutav ikaldus ja nälg. Laiemas plaanis puudutab öeldu kogu mõttelist tausta: jah, ka Donegali clanikud vahetasid iiri keele inglise keele vastu, ent ei muutunud seeläbi ometi inglasteks; vastupanu kasvas ja viis Iiri Vabariigini; see istub tänapäeval ingliskeelses maailmas aga üsna imelikus asendis, mis vaevast vastab aatlejate kunagistele unistustele. Midagi on ajalugu lahendanud, midagi püsib lahendamatu; kohati tunneme tegelastega koos, kohati nendest lahus. Tagantjärele tarkusega teaksime neile osalt soovitudagi, millist käitumist valida, aga ei pääse möödanikku ning peame jõuetult jälgima, kuidas nad valivad valesi. Minevikuainelisi näidendeid vaadates on sageli tulnud kogeda vaikset piinlikkust, kui autor oma lemmiktegelasi toetab "salakaubalise" tulevikutarkusega. Friel töötab pigem vastu-pidises suunas, rõhutab nende millegagi lee-vendamatu teadmatust, ja sellepärast on selleski näidendis minu meelet põhiheliks talitsetud resignatsioon. Ja see erineb eesti vaataja vastuvõtust, kes nägi näidendis protesti sümbolit. Friel ja tema iiri vaataja ei vajanud enam seesugust protestivormi; nende mõtisklus ajaloost on üldisem ja kahtlevam.

Frieli kahest hilisemast, hetkel Eestis mängitavast lavastusest on mul praegu esi-

mesena sujuvam üle minna jälle Pärnus tehtud "Lõikuspeo tantsudele". Nagu "Tõlkijad", on ka see paraja arvu tegelastega suure lava näidend, kus lakkamatult mängivad inimsu-hete nüansid. Jälle oleme sündmusajast lahutatud märgatava, seekord küll väiksema vahega. Jutustaja, kes meile tolle 1936. aasta augusti esile manab, tunneb tegelaste edaspidist elukäiku ja teeb selle etenduse vältel meilegi teatavaks, laval näeme neid aga edasi tookordses sügisuues, veel oma saatust aimamatutena. Mälestustes segunevad heldimus ja mõrkjas valu, ning ülekaal jääb taas viimasele.

"Lõikuspeo tantsude" sündmustik on argisem, vähem dramaatiline kui "Tõlkijates". On majakond naise, viis öde, kelle keskel kasvab üles ühe seitsmeaastane vallaspoeg, praegune jutustaja (oma tollased repliigid lausub ta kõrvalt, lavaillusiooni lõhkudes). On nende preestrist vend Jack, kes pärast mitmekümneaastast teenistust Aafrikas on saabunud koju - surema, nagu teatab jutustaja, aga see kuulub juba tulevikku. Ja on jutustaja isa Gerry, kergemeelne, süüdimatu, kes käib vahel oma endist armsamat (ja oma last) vaatamas, ent võlub samas teist öde. Tema külaskäigud ongi vahetult nähtavaist sündmustest need, mis toovad naiste ükluisse ellu suuremat vaheldust - nagu ka külaskäikudele järgneva masenduse ohtu. Ohtusid varitseb muidki. Näidendi lõpuks on kolm öde töö kaotanud, kaks neist lahku-b kodunt; maja kohal lasub juba hukatus, aga päriselt pole see veel langenud. Nii jäävad põhiliselt pisipinged, elu armetuse ja igavuse vastu aeg-ajalt lahvatav ja jälle kustuv trots.

Ka Kaarin Raidil on nüansi- ja meeleolu-meistri maine, mis teeb ta "Lõikuspeo tantsude" jaoks soodsaks tõlgendamajaks. Kahjuks pole ma näinud mitmeid tema viimaseid lavastusi, nagu "Vihmameistrit" või "Rohukan-nelt", millega vaadeldavat tööd oleks ilmselt kasulik võrrelda. Igatahes on "Lõikuspeo tantsudes" palju ilusat koosmängu. Pärnu teatris, nagu teisteski eesti teatrites, juhtub ju alailma, et kui näitleja ei ole parajasti valgus-sõõris ja ei ütle teksti, siis konutab ta üsna loiult ja tuimalt kõrval. Praeguses lavastuses on sageli huvitav vaadata just nende nägu-sid, kes hetkel dialogis ei osale. On ilmekat pilkudevahetust, tundlikke häälevarjundeid, pidevat suhtlemist; ühesõnaga seda, millest palju räägitakse, aga mida harva näeb - ansambliteatrit. Kuna tegemist on põhiliselt naistega, tasub mainida, et Friel on neid kir-janikke, kelle nais- ja meestetegelased on võrd-selt veenvad. Lavastajannale tänuväär-t materjal.

Pidades "Lõikuspeo tantse" niisiis suuresi õnnestunuki, ei saa ma piirduda siiski ainult kiitusega. Näidendi lavastama asudes kuulutas Kaarin Raid, et tahab tšehhovlikku loomutruudust - maha igasugune teatraalsus! Antud juhul iseendast sobiv loosung, aga kuna näidendi sündmused on ülimalt argised, varitseb siin oht, et selle liiga järjekindlal rakendamisel muutub nähtav igavavõitu olmekaks. Me vaatame ja nendime: jah, on küll nagu elus, aga mis siis? Kaob pinge, mis Friielil pinna all pulbitseb ning ikka ja jälle ähvardab välja tungida. Ei aita, kui õekesed sellistel puhkudel lihtsalt üksteise juurde tõttavad ja käed rahustavalt õlgadele laotavad (seda konkreetset reageeringut sai ehk paljugi; mingil hetkel hakkasid ootama teistsuguseid osavõtuviise), kui pinge ise pole sündmuseks tõstetud. See ei tähenda, et gurmaanliku varjundimängu asemel tuleks kõik tuimema vaataja jaoks lausa puust ette teha.

Mõni väljamurre argisest on küll kenasti paigas. Näiteks koht, kus laval vallandub spontaanne, ekstaatiline tants ja range kooliõpetaja Kate'ki (Helle Kuningas) sellega kaasa läheb, paisates korvitaie värvilisi lõngakerasid kõrgele õhku. Või kogu see liin, mis on seotud Gerry külaskäikudega, tema mehkeldamine Chrisi (Laine Mägi) ja Agnese (Liina Tennosaar) ümber, eriti kui Gerryt mängib Aare Laanemets (teisel osatäitjal Enn Keerdil õnnestub peamiselt koomiline külg). Aga mis ei taha üldse välja tulla, on ürgne, ahvatlev ja ohtlik, mis luurab toda katoliiklikult kombelist kodu ühelt poolt iiri vanades paganlikes tavades (originaali *lughnasa* on paganlikku päritolu püha) ja teiselt poolt Jacki ilmses langemises Aafrika pärismaiste uskumuste mõju alla. Asi pole niivõrd Jacki osatäitja Arvi Halliku mängus, kuiivõrd ümbritsevate reageerimises. Ja nood reaktsoonidki oleksid nagu formaalselt olemas, puudub ainult vajalik tundekraad. Eriti hästi ilmneb see "strateegilistes" momentides, näiteks esimest vaatust lõpetavas episoodis: viimaks peavad õed Jackile tunnistama, et Chrisil on vallaslaps; seda ebamugavat teadet on aina kardetud ja edasi lükatud; kui nüüd Jack ebapreesterliku enesestmõistetavusega nendib, et Aafrikas on vallaslapsed täiesti tavalised, peaks saabuma suur tunde-kerendus. Laval on õed Jacki ümber visuaalselt ilmekas rühmas, ja siis pudeneb rühm vallandunult laiali, aga kuigi olen vaadanud mitut etendust, pole kerendus kunagi olnud nii tajutav, et vaatust vääriliselt puänteerida. Võidakse ehk arvata, et need asjad on eestlasele võõrad, seepärast jäävad paratamatult pealiskaudseks. Ent ma ei näe

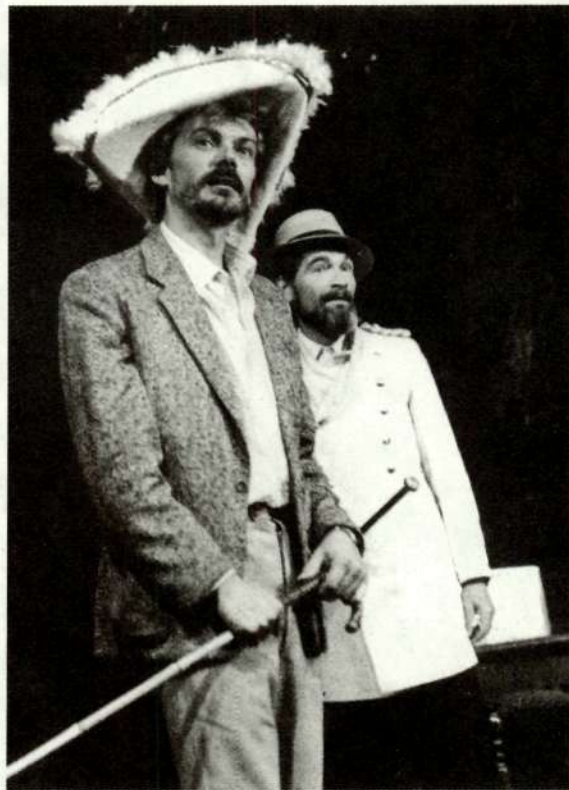
siin erilist paratamatust. Iiri pole Aafrikale Eestist palju lähemal; paganlikke uskumusi on ka meie rahvatavades ja nisse suhtumises pole katoliiklusel ja luterlusel olnud suuremat vahet.

Teine olulisem puudujääk etenduse tundedooni kujundamisel on seotud jutustajaga. Kaarin Raid on andnud selle osa äsja teatrikooli lõpetanud Sten Zuppingule ja Raido Keskkülale. Mahukate rollide usaldamine noortele näitlejatele on ju üldiselt kiiduväärt, aga Friielil on jutustaja siiski ilmselgelt vanem mees, kellel mäletamise valu ja võlu on läbinisti tunnetatud. See on nüüd tõesti vist paratamatus, kui noored mehed teevad seda osa parasjagu formaalselt. On kerge kujutleda, kui palju andnuks lavastusele juurde jutustaja, kes saanuks siin kasutada omaenda elukogemust.

Ja ikkagi on "Lõikuspeo tantsud" praegu "Endla" repertuaari sisukamaid näidendeid, ning võib vaid kahetseda, et seda mängitakse tühjavõitu saalidele. Juba "Tõlkijate" puhul imestati, et see koçulaval Pärnus eriti ei

"Lõikuspeo tantsud". Gerry - Aare Laanemets, Jack - Arvi Hallik.

K. Pruuli foto







läinud. Vahepeal on tühjad saalid tavaliseks saanud, ent kurb ometi.

"Imearst" on nende seitsme näidendi hulgas, mida tunnen, laadilt erandlik. Erandlik ka kogu Frieli loomingus, nagu kinnitab Seamus Deane "Valitud näidendite" eessõnas; ja samas, väidab ta, mitme püsitema kokkuvõtte. See on askeetlik, "minimalistlik" teos, vaid kolme tegelase neli monoloogit: äärmised kuuluvad rändavale imearstile või usu-ravijale Frankile (kui tõlkida pealkirja *Faith Healer* sõnasõnalisemalt), keskmised tema naisele Grace'ile ja mänedžerile Teddyle. Ainult neli üksikõne, mis üksteisega otsesese dialoogi ei astu, vaid on suunatud abstraktselt kuulajale, keda meie, teatrikülastajad, iga kord siis kehistame. Franki monoloogid (vähemalt viimane) peaksid olema koguni hauatagused, aga see on kõrvaline tinglikkus, mida kuidagi ei rõhutata. Minimaalne on ka materjal, millel monoloogid rajanevad - neli-viis põhisündmust, mida iga rääkija tõlgendab enamasti erinevalt. Eri-nevused on silmatorkavad, lausa väljakutsuvad; alatasa oleme probleemi ees, keda või mida uskuda; aina kerkivad küsimused, mis jäävad vastamata. See kõik - koos loo traagilise, vägivaldse lõpuga - loob erilise mõistatuslikkuse aura, mida sellisel määral pole ühelgi teisel Frieli näidendil. Väikesed mõistatused esinevad neis küll tihti, kas või mõned hämarad, avamata jäänud tsitaadid. Ja torkab silma, et just "Imearstiga" lähestikku, 1970. aastate lõpul kirjutatud *Living Quarters* ja *Aristocrats* on kõige mõistatuslikumad, suletumad. Varasemad näidendid on lihtsamad; lihtsamad on ka hilisemad "Tõlkijad" ja "Lõikuspeo tantsud". Nii et võib-olla oli Frielil koguni omamoodi "mõistatuslikkuse periood". Aga ei teki kunagi kahtlust, et ta vaatajat niisama narritaks, jahiks mõistatuslikkuse moodsat lavalist efekti. Örritab küll, seda kindlasti. Kui me alles pikapeale taipame, et oleme puurinud valesid mõistatusi, esitanud valesid küsimusi, on autor meie eksiminekuist teadlik, see kuulub tema strateegiasse: vaataja "ümberõppimisel" on avastuslik toime, see tähendab loobumist mingist tavalisest, sisseharjunud lähenemisest. *Living Quarters* näiteks, too Hippolytose/Phaidra

"Lõikuspeo tantsud". *Stseen lavastusest.*

"Lõikuspeo tantsud". *Chris - Laine Mägi, Kate - Helle Kuningas, Agnes - Liina Tennosaar.*

K. Pruuli fotod

teisendus, ajendab peaaegu automaatselt küsimata võõrasema ja võõraspoja lähenemise psühholoogilisi motiive; need on aga esitatud nii napilt, et on sama hästi kui olematud. Täpsemal vaatlemisel hoomame, et meid pole seeläbi üldse petetud: näidendi seisukohalt pole tragöödia pöördumatuspunkt vahetorka tekkimises, vaid sellest mehele/isale teatamises - ainult viimasele celneval ajalõik võetakse luubi alla.

Kõige üldisemalt võib "Imearstis" näha kunstnikuallegooriat. Nagu imearstil Frankil, on ka kunstnikul mingi eriline võime, millega ta loodab teisi (etenduse publikut näiteks) "ravida", uueks ja paremaks teha. Nagu Frank, ei ole temagi tavaliselt tolle võime isand; kord see ilmutab end, kord ei ilmuta. Alati on selles juhusemängu; peaaegu alati jääb tulemus ihaldatust nadimaks. Ja kui pettumus järjest süveneb, on destrukttiivne pööre väga tavaline - mingi lunastava surma, martüüriumi ahvatlus. Just see juhtub "Imearstis", ja lõpuks pole tähtis, kui palju Frank surma lausa provotseeris; kindel on igatahes, et ta läks sellele teadlikult vastu - et see oli tema olukorra "loogiline" lahendus. Niisamuti jäävad meil teadmata Franki ja Grace'i lapse surma täpsed asjaolud, kuid võime piisava tõenäosusega arvata, milline mõju sellel kummalegi oli. Jääb teadmata, kas Frank sõitis koju isa või ema matustele, kuid võime oletada, milline oli tema suhe vanematekoduga. Alati kripeldab küll tunne, et võib-olla tooks veel natuke mõtlemist mõistatusetele jäägitu lahenduse, ja küllap see ongi hea mõistuloo, allegooria omadus: olla ühtaegu isendasa lõplik ja täielik ning samas piisavalt lahtiste otstega, intrigeeriv, et tõugata kujutlust variante kaaluma ja arendama.

"Imearst", seekord Noorsootcatris, on Priit Peadjase teine lavastajakohtumine Frieliga. Näitlejatele on see raske pähele. Kõike peab andma üksnes jutustuse ja olekuga; millegi taha pole varjuda, pole mingeid abivahendeid. Peadajas on lisanud natuke iiri muusikat, aga see pakub vaid hingetõmbe-pause. Ja siis toosama lahtiste otste ja täielikkuse ühendus: näitlejagi ei tea ju, kus ta tegelane vassib või tõtt räägib, ometi peab ta laval olema nii veenev kui mõistatuslik - elav inimene oma saladustega. Ei saa lahtisi otsi lihtsalt kokku siduda ja pakkuda ühemõttelist "araseletust" - siis poleks see enam see näidend.

Kolme tegelasega loos on kõik tähtsad, aga keskne on Frank. Ja just tema ei ole lavastuses paigas. Tõnu Ojaga on natuke sama häda, mis "Lõikuspeo tantsude" jutustajaga:



"Imearst". Grace - Ene Järvis.



*"Imearst".
Teddy - Tõnu
Kark.*

H. Rospu fotod

ta ei ole muidugi nii noor nagu äsjased lavakad, aga jätab oma aastatest noorema mulje (mis lubas edukalt mängida näiteks "Orbudes"). Igatahes ei usu criti, et meie ees oleks mees, kes on maitsnud pettumust põhjani, jõudnud väljapääsatu lõpuni.

Grace on naine, kes selle rändšarlatani pärast, nagu "parem seltskond" Franki kindlasti nimetab, on hüljanud oma patriitsliku kodu; kes Franki elu vintsutusi jagades siiski teab, et ei jõua mehe tuumani; ja kes nüüd, pärast Franki surma, ainult arsti abil vaevu käigus püsib. Ene Järvisse mäng võib tunduda kohati liiga rahulik, kuid parem siiski vaoshoitus kui siin kergesti ähvardav oht hakata näitlema kliinilist juhtumit. "Imearst" ei kannata liiga paksu värvi ja teravaid üksikasju, ning igatahes on Grace lavastuse parim osatäitmine.

Paksu värvi jutt käib Tõnu Kargi kohta: see kiusatus on tema jõulise ande varjukülg. Muidu on Teddy talle igati sobiv roll - nõuabki parasjagu žesti ja ladnat publikuga semutsemist, kuid see ei tohi minna lihtsalt koomiliseks žanriportreeks, kus kaob mõis-

tuloo üldistus, Teddy eksponeerimise mõte. Sest ka Teddy, Franki mänedžer, tahab saada ime osaliseks ning talub sellepärast pikki aastaid rännueltu viletsust; aga jääb ainult ime manuliseks, ning peab lisaks edasi elama Franki ja Grace'i surma piinava mälestusega. Koomika ja traagika on siin ülitäpses tasakaalus. Muide, paksu värvi ja liigset osas mõnulemist oli Kargil rohkem mänguaja alguses, märtsis; teisel vaatamisel oktoobris esines ta rohkem sordiini all ja mulje oli märgatavalt parem. Veel paar kraadi rihtimist ja võiksime kõnelda Kargi uuest hülgerolist.

Võib-olla ei tule sellist kunsti ja ühiskondliku ootuse kokkulangemist, nagu oli "Tõlkijate" vastuvõtus, Frieli näidenditel Eestis enam kunagi. Aga ta on hea kirjanik, ja mängida tasub teda ikka. Nii *Philadelphia* kui *Living Quarters* vääriks lavastamist, ja mõne järjekordse "Kirsiaia" asemel võiks vaadata selle iiri varianti - "Aristokraate". "Imearsti" aga pean selliseks püsi-intrigeerivaks teoseks, mida võiks proovida taas iga tosina aasta järel.

TUULEST VIIDUD: 30 AASTAT MUUTUSI KINOS

1963. aastal, kui ilmus esimene *International Film Guide*, oli Euroopa kino mõju maailma kriitikutele ja tõsistele filmihuvilistele haripunktis. Ingmar Bergmani, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, François Truffaut', Jean-Luc Godard'i ja Luis Buñueli filmide üle diskuteeriti ja neid eritleti Londonist Pariisini ja Torontost Sydney'ni.

Tõsine huvi filmi vastu leidis väljendust enneolematu kirjastusbuumis; ilmus raamatuid kinost, eriti Euroopa omast, samuti uusi filmiajakirju (nagu inglise *Movie*), mis käsitlesid uusi suundumusi filmikriitikas. Suurte Hollywoodi lavastajate Fordi, Hawksi, Hitchcocki ja teiste töid, kellest paljude kõrghetk oli juba möödas, käsitleti autorifilmi sei-



Alfred Hitchcock
(1899-1980),
musta huumoriga
lavastaja.



Michelangelo Antonioni (s 1912), kes tõi filmi kaasaja linnainimese võõraudumushädad, sai mullu 29. septembril 80 aastaseks.

John Huston (1906-1987), võitlane lavastaja. Fotograaf on ta jäädvustanud filmi "Piibel" (1968) võtetel koos George C. Scottiga Moosese osas. Huston ise mängis filmis Noad ja kõneles ekraani tagant vanajumala häälega.

sukohalt. Vähesed, kuid valitud maitsega filmifestivalid filmi arengu seisukohalt olulis-tes riikides tutvustasid ja pühitsesid uusi režissööre ning uusi suundi.

Kogu see elevus ja uue avastamine on praeguseks tuulest viidud. Vaevalt, et filmivaatajate arv aja jooksul vähenenud on, kuid nüüd huvitatakse pigem tähtsamatest Ameerika filmidest, selle asemel et tutvuda Bergmani, Godard'i jt lavastajate järeltulijate värskete töödega. Alates 1970. aastate keskaastast on Ameerika noor põlvkond, kellest paljusid on mõjutanud eurooplased (ja kes omakorda olid mõjutust saanud vanema põlvkonna ameeriklastelt), vallutanud maailma kriitika ja vaatajaskonna tähelepanu; mõned, nagu Woody Allen, Martin Scorsese, Jonathan Demme ja Francis Coppola, tänu oma pürgimustele ja andele, ning teised, nagu Steven Spielberg ja James Cameron, oma suurepärase oskusega toota määratult kulukat massimeelelahutust.

Majanduslikud hoobid

Sedapuhku on maailma filmitööstust valusalt puudutanud mitte ainult Ameerika Moolok, vaid ka kohalikud poliitilised ja ma-



janduslikud tegurid. Ida-Euroopa film, mis varem tagas uute suurte annete ilmumise (Miloš Forman, Roman Polański, István Szabó jt), on saanud kommunistlike režiimide lagunedes ränki majanduslikke hoope. Itaalia ja Saksa film on praktiliselt välja suremas, ja hoolimata Prantsuse kinotööstuse edenemisest on uus filmitegijate põlvkond pigem huvitatud filmi suurest eelarvest kui emotsionaalset rahuldust andvatest filmidest. Austraalias ja mingil määral ka Uus-Meremaal tõi valitsuse toetus 1970. aastatel kaasa "uusi laineid", kuid paljud tollal ilmunud säravad anded - Peter Weir, Bruce Beresford, Roger Donaldson, George Miller - teevad nüüd ameerika filme.

Sama suund peegeldub ka kirjastamises. Enamik filmiraamatuid näib nüüd käsitlevat Ameerika kino ja edukad filmiajakirjad (nagu *Premiere* ja *Empire*) tegelevad pea ainuüksi Hollywoodi filmidega. Filmifestivalide arv on viimase kolmekümne aastaga aina suurenenud, kuid ikka rohkem ja rohkem on programmides ülekaalus Ameerika: 1992. aastal oli Berliini ja Cannes'i festivali ametlikus osas praktiliselt Hollywoodi või sõltumatute Ameerika filmide võimas ülekaal. Parema filmihariduse tähtsustamisest ei näi palju abi olevat. Ülikoolide filmikursused üle maailma kas kalduvad vaimu nüristavasse teooriasse (semioloogiast vaimustumine) või teenindavad üliõpilasi, kes on huvitatud vaid "Tähtede sõjast" (*Star Wars*) või muust sellisest.

Ometi vaatavad inimesed filme rohkem kui kunagi varem, seda tänu video plahvatuslikule levikule. Tänapäeval on suhteliselt lihtne vaadata või isegi koguda haruldasi linataseid, olgu nendeks siis viimased euroopa kunstimõtte esindajad või ammuunustatud Hollywoodi tummfilmid. Laserketaste kasutuselevõtt USA-s on suure filmihuvi teiseks ilminguks. Üheks tulemuseks on, et ilmuvad vanade tööde "uued versioonid" - silmapaistvate filmide nagu "Malta kull" (*Maltese falcon*) ja "Hobusemees" (*Wagonmaster*) "värvitud" koopiaid võivad vaadata need, kes selliseid asju armastavad, samuti on võimalik hinnata kuulsate filmide seni avalikustamata katkendeid (näiteks väljalõikeid "Laulmisest vihmast"; *Singing in the Rain*).

On raske ette näha, kuidas võib Ameerika kino ülemaailmset lummust tuleval kümnendil pidurdada. Vastupidi, majanduslikult rasketel aegadel on isegi vähem tõenäoline, et valitsus hangib raha filmidele, millele on raske leida vaatajaid, seda isegi omal maal (kuigi sellised üritused Euroopas nagu *Media*



Peter Weir on olnud Austraalia tuntuim filmilavastaja.

ja *Eurimages* püüavad rahaliselt toetada kunstitöid). Kuid sellel võib omakorda olla ka tervendav mõju, sest tihti on filmitegijad suutnud rasketel aegadel teha väikese eelarvega suuri filme. Aga võib-olla selles peitubki tõeliselt rahvusvahelise filmikunsti ellujäämise võimalus.

Inglise keelest K.-P. RUUS

DAVID STRATTON oli Sydney filmifestivali direktor 1966-1983; kirjutab Austraalia filmidest Variety'le ja esitab filme Austraalia S. B. S. televisioonis.

MAAILM ÜHES RAAMATUS

EDITED BY PETER COWIE

VARIETY

ANNIVERSARY
30
EDITION

INTERNATIONAL
FILM GUIDE
1993

DOSSIER:
Major focus on Iranian Cinema

REPORTS
From 70 countries on all the new films and the people who make them

PLUS
Awards listings, guide to festivals, film schools, animation, archives, movie magazines and books etc.

528 PAGES!
280 PHOTOS!

A black and white photograph of Daniel Day-Lewis in a Native American costume, holding a rifle, from the movie 'The Last of the Mohicans'.

TRIBUTES:
The London Film Festival. TVC at 35. Greek Cinema. Film in Québec.

"The best-informed and most-detailed survey of world cinema" - **THE INDEPENDENT** (London)

£11.50

ISBN: 0-235-98807-6

A standard barcode with the number 9 780235 988076 below it.

Kolmkümmend aastat tagasi tuli filmi, klassikalise muusika, spordi ja ameerika kirjanduse huvilisele Peter Cowie'le idee hakata välja andma igal aastal raamatut, mis annaks ülevaate filmisündmustest kõikides maailma riikides. 1962 rajas Peter Cowie filmiaastaraamatu "Rahvusvaheline Filmijuht" (*International Film Guide*), mis nüüd on oma kolmekümnendaks väljaandeks, kui tsiteerida Londoni päevalehte *The Independent*: "Parima infoga ja üksikasjalikem maailma kino ülevaade." Londonis ilmunud *Variety International Film Guide* 1993 annab 528 leheküljel ülevaate 70 riigi kinematograafiast. Lisaks kõik tähtsamad 1992. a filmiauhinnad (*Oscar*'id, *Felix*'id, *César*'id, *Donatello*'d jt), maailma filmifestivalide tutvustus, filmikoolid, -ajakirjad, -arhiivid. Eraldi on animatsioonisõnaku. Iga riigi ülevaate lõpetab kõigi selle paiga tähtsamate filmialaste aadresside loetelu, nii et ka praktiline teatmeteos.

On ilus, et juubelinumbrist alates on ka Eesti leidnud filmijuhis endale loomuliku koha - Egiptuse ja Soome (Finland) vahel. Vaadeldav aasta 1991 on Eestile olnud filmi alal edukas, nii et häbeneda pole midagi. Kuu mängufilmi: "Noorelt õpitud" (J. Sillart), "Rahu tänav" (R. Baskin), "Surmatants" (T. Virve), "Võlausaldajad" (J. Kolberg),

"Daam autos" (P. Urbla) ja "Vana mees tahab koju" (T. Kask). Lisaks tõsielufilmid "Hobuse aasta" (A. Sööt) ja "Riigivanem" (M. Soosaar). Animatsioonist "Hotell E" (P. Pärn) ja "Stuudio B" seriaali "Ohtlikud lennud" valmis saamine. Ühe väikese poolteise miljoni elanikuga riigi kohta pole seda vähe. Majanduslikud tendentsid ei ole muidugi midagi rõõmustavat: kinokulastajate jätkuv vähenemine, pidev inflatsioon ja sama pidev tootmis-kulude kasv.

Siiski - oleme asunud oma kohale teiste seas. Esimest korda kohtame filmijuhis ka Lätit ja Zimbabvet (seal tehti esimene täispikk film alles 1991. a). Luxembourgigi filmitööstust, mis raskustega maadleb, selles filmijuhis pole. Islandis seevastu toimus juunist 1991 kuni septembrini 1992 seitsme Islandi filmi esilinastus!

Näib, et video pole mitte kinomeediumi hävitanud, vaid, vastupidi, toonud filmientusiastid tagasi kinno. TV pakub üha enam filme. Arhiivid restaureerivad klassikat.

Ja näib, et muutunud ja muutuv kino erutab endiselt meeli.

Head info tarbimist.

JAAN RUUS

KES VAJAB KOOSTÖÖFILME?

Rahvuslaste halvustatud, USA ja India sarnaste endaga toime tulevate filmitööstuste poolt ignoreeritud, ja õnnelik juhuse Euroopa produtsentidele, - sellisena on koostööfilmid kinematograafiat saatnud peaaegu pool selle eluaega. Kui *International Film Guide* alustas, olid nad Euroopas üldiseks moeks ja tõmbasid sageli ligi suuri režissööre. Nüüd, kolmkümmend aastat hiljem, on nad ikka veel meiega uue sildi all - "Europuding", just nagu kujutaksid nad endast mingit uut väljamõeldist, mida võib samuti süüks panna Brüsseli bürokraatidele.

Keegi ei hakka koostööfilmi tegema omal vabal tahtel. Milleks kasutada võõra maa näitlejaid, tehnikuid, tootmispersonali, sattudes vastamisi kõigi keele- ja tööpraktika probleemidega, kui te saate raha kohapealt ja võite teha filmi oma äranägemisel omaenda valitud paigas? USA oma võimsa koduturuga ja küllaldase omakapitaliga on küll vaevalt kunagi tundnud vajadust koostööfilmide järele, välja arvatud välistoetuse puhul, kuid eurooplastega ja teiste väiksemate riikidega on asi teisiti.

Koostööfilmi mõiste sündis Prantsusmaa ja Itaalia sõjajärgsest vajadusest võidelda Ameerika suure-eelarveliste filmide lämmatava haarde vastu omaenda turul: 1949. a kirjutasid need kaks riiki alla valitsustevahelisele kokkuleppele, mis määras kindlaks mõlemale poolele kasulikud koostöötingimused. Teooria oli iseenestest lihtne: suuremad eelarved annavad paremini turustatavat toodet, ja mõlema riigi filmitegijad saavad kasulikku rakendust. Projekti haripunktis, 1960. aastatel, tunnistati umbes 3/4 Prantsuse filmidest koostööfilmideks. Kuid 1980. aastate alguseks oli suhe langenud vähema kui veerandini, osalt Itaalia, Prantsuse filmitööstuse tavalisema partneri, suhtelise nõrkuse tõttu.

Sõna "koostööfilm" on laialdaselt kasutatav termin, mille alla mahuvad arvukad sobimused. Rangelt võttes märgib see riikidevahelist kokkulepet, mis määrab üksikasjalikult kindlaks mõlema poole kohustused. Prantsuse-Itaalia oma näeb näiteks ette, et väiksema osaga produtsent peab kindlustama vähemalt teise režissööri, stsenaaristi, peaosalise ja kõrvalosa täitja. Üldiselt peab

produtsent, kel väiksem osa, tagama vähemalt 30 protsenti filmi eelarvest (enama kui kahe osalise korral 20 protsenti). Tulud sisaldavad kogu sissetuleku filmist omal territooriumil ja hanketegevusest oma riigi majandusele. Selles mõttes pole koostööfilmidel midagi tegemist rahvusvahelise koostöö vaimuga; kõik nad hoiavad eemale soovimatutest välismaalastest ja kaitsevad oma maalappi. Kui filmirühma koosseis esitatakse võimudele, on vaja tõendada rahvust.

Peale range määratluse on "koostööfilm" tavaliselt lahti teistele lepetele. Nende hulgas on välismaiste filmivõtete maksusoodustused (tagasimaksud, kuna film kasutab selle riigi näitlejaid, tehnikuid ja lõpphelindamist); filmid, mida tehakse "koostöös" välismaiste filmiühingutega (mis tähendab, et need ei tegele filmi tootmisega otseselt, vaid saavad osalisteks kaasnevate õigustega või saavad lihtsalt tulu); ja filmitoodang, mis tasu eest kasutab välismaiste teenindusettevõtete poolt ette valmistatud seadmeid ja rajatisi. Ükski neist pole "koostööfilm" selle ranges tähenduses.

Tulemused võiksid siiski olla palju rohkem õnnestunud. 1962, kui koostöömaania oli kõrgpunktis, avaldas Briti ajakiri *Films and Filming* oma juhised, kuidas teha kino Itaalias. Kirjutaja tegi nalja ainult osaliselt.

"Keegi asutab stuudio (*production company*) ja investeerib enamuse oma rahadest büroo üürimiseks kas šikis Parioli linnaosas või boheemlaste kvartalis Hispaania Trepide lähedal. Keegi - pole täpselt teada, kes kirjutab stsenaariumi. Kiire reis Jugoslaaviasse ja koostööfilm on käima pandud.

Meespeaossa võetakse Ameerika filmitäht, kes pole paar kuud Hollywoodis töötanud, kuid kes siin on endiselt tuntud nimi. Inglise karakternäitleja, kes on veetnud puhkuse Roomas, on nõus mängima negatiivset tegelast vähese tasu eest (hoolimata oma Londonisse jäänud agendi protestidest). Itaalia näitlejatar, kes oskab pomiseda paar ingliskeelset sõna (kuid keda dubleeritakse itaalia keelde), saab naispeaosa.

Ameerika režissöör, kel on TV-seriaalide vahel paus, astub ametisse lavastajana, kuigi talle vihjamisi seletatakse, et teda kui režissööri Itaalias ei hinnata. Seejärel läheb pro-

dutsent Etenduste Ministeeriumi ja selgitab, et kuigi tal on kaks välismaist meesnäitlejat ja välismaalt lavastaja abi, on kõik kõrvalosataitjad itaallased (välja arvatud mõned jugoslaavlased). Tal on film, mida nimetatakse "kvoodifilmiks", ja kui siis riik nõustub talle laenu andma, ei saa ta filmis osa anda isegi oma ameerika sõbratarile. Kõik kõrvalosataitjad peavad olema itaallased, kõnelgu nad inglise keelt või mitte.

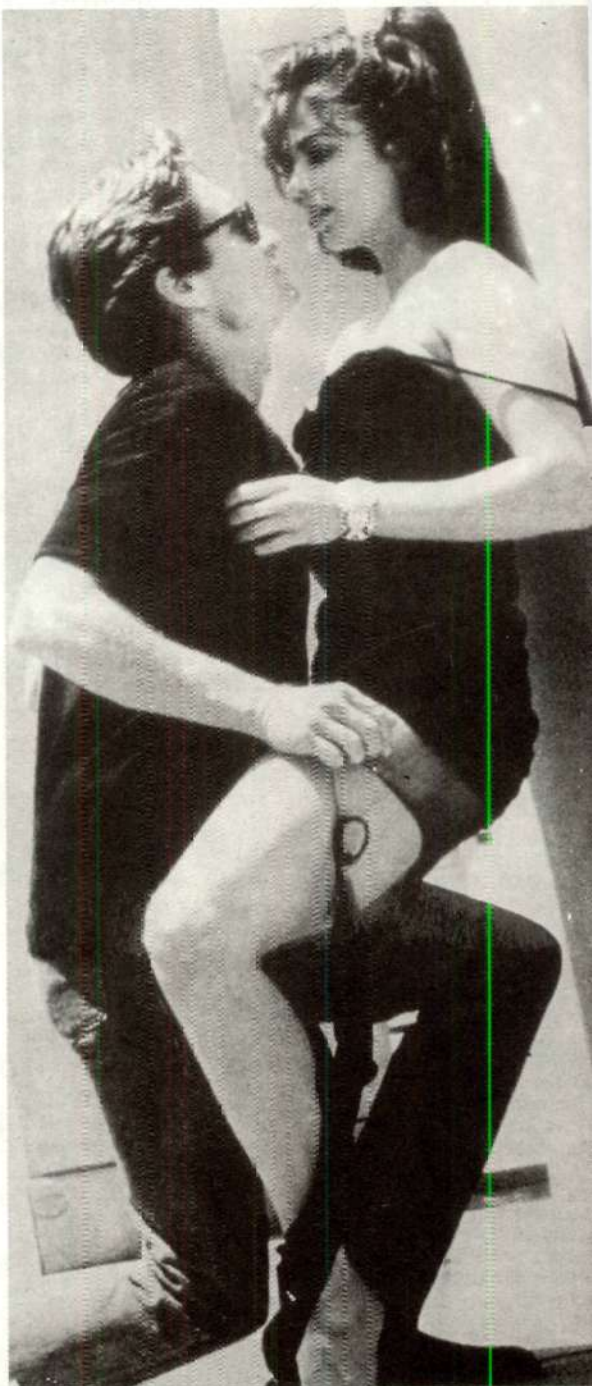
Nüüd registreerib produtsent oma stuudio ja teeb oma kulutused Jugoslaavias. Jugoslaavlased maksavad väljaminekud kohapeal ja jätavad tõenäoselt paljude taskutesse kasutuid dinaare."

Sellised käikusündinud olid vaadeldaval ajal enam reeglilik kui erandiks, tulemuseks paljurahvuselised hübriidid, kus filmimise ajal oma emakeelt kõneleva näitleja tekst hiljem elukutseliste dubleerijate poolt erikeelse te filmivariantide jaoks peale loeti. Nii polnudki filmil originaalversiooni, - reegel, mis ulatub 1950. lõpu - 1960. alguse *pepla'*st (sageli Itaalia-Prantsuse koostöö) läbi *spaghetti*-vesternite 1960. a-te keskel (Itaalia-Hispaania-Lääne-Saksa) kuni väärtfilmideni nagu Bertolucci "1900" (*Novecento*) 1970. a-te keskel (Itaalia-Prantsuse-Lääne-Saksamaa). Probleemi kunstiliseks lahenduseks sai *portmanteau* formaat, mida kasutati kino varasematel aegadel, kuid mis on tänapäevaks kaotanud oma populaarsuse (nagu ingliskeelne *Aria* ja *New York Stories* tõi esile); seal teostas iga nimekas lavastaja löögu, milles kasutas kohalikku keelt ja näitlejaid. Filmid nagu "Vanim elukutse" (*The Oldest Profession*; Godard, Bolognini, de Broca, Autant-Lara jne) ja *RoGoPaG* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti) olid tavapärasel varasematel kuuekümnendatel, kuid kasutasid seda autorifilmi moe huvides kõige enam. Koostööfilmide edendamiseks tegid nad vähe.

EI LIHA EGA KALA

Suurimaks ironiaks koostööfilmide juures on, et kuigi see mõiste oli mõeldud rahvuslike filmitööstuste toetuseks ja kaitseks, tabab neid pahatihti rahvuslik kriitika, et tulemus pole ei liha ega kala. Suur hulk Kanadas filmitud USA ekraanitöid - nimekatel näitlejatel Kanada pass - on *de facto* Ameerika tooted ja tõmbavad kaela kohalike raevu. Ajalooinelised kassatükid (*blockbusters*), mis tehti kinnikülmunud fondide abiga Suurbritannias 1950. a-tel ja siis 1960. aastate maksusoodustusi kasutanud modernsed filmid on samuti kõiges USA toodang, välja arvatud võttepaigad ja abipersonal. Väiksematele filmimaadele on omane isäralik mõtte-

Michael Douglas ja Sharon Stone näitlevad sugudevahelist võitlust filmis "Ürginstinkt" (Basic Instinct, 1992).



laad, et film peab olema niihästi rahvuslik kui ka väärima filmi nime.

Kuni hiljutise Jaapani Hollywoodi-invasioonini ei tulnud sellised mõtted Ameerika lavastajatele pähe, nad lihtsalt jätkasid filmibisnist lavastamisega seal, kus raha tuli. Kuid nõrgemate filmitööstuste puhul, kes sepitsevad pigem "rahvuslikku" filmitööstust kui teevad filme, mida publik tahab näha, võib see mõte iseenesest kogu aeg kummitada. Suurbritannia maksab praegu sellise enesesse pöördumise hinda. Ida-Euroopa "uued demokraatiad" saavad kibedaid õppetunde, kui nende abistavad riiklikud fondid viivad mitte midagi head lubavatele ja "rahvuslikku laadi" eiravatele koostöösuhetele; Ida-Aasias on kauaaegsed vaenlased Hiina ja Taiwan toetunud domineerivale Hongkongile, et omaenda filmitööstusesse elu pumbata; ja mitme Põhjamaa riigi koostööfilmid Skandiinaavias on filmi "rahvuslikkuse" kontseptsiooni vaid hävitanud.

Sama olukord näib olevat mujal Euroopas, kus selle ergutajaks on sellised algatused nagu Euroopa Majandusühenduse Eur-

image'i initsiatiiv, rajatud 1988, eesmärgiks õhutada mitmepoolset koostööd (vähemalt kolm riiki 20-st liikmest), ja EMÜ *Media*-programm, mis hoolitseb aluslaenude eest.

Kuid isegi need ideed toetuvad sellistele ebakindlatele rahvuslikkuse kindlaksmääramise alustele nagu riiklus ja raha. (Viimast aluseks võttes oleks "Tantsud huntidega" (*Dances with Wolves*) Suurbritannia-USA ja "Ürginstinkt" (*Basic Instinct*) USA-Prantsuse film.) Ehk siis, kui filmi rahvuslik kuuluvus saab vähem tähtsaks kui tema kunstiline või äriline väärtus, taandub sõna "koostöö" areenilt ja kaob tagasi kolikambrisse, kust ta kord tuli.

Tõlkinud K.-P. RUUS

DEREK ELLEY on "International Film Guide'i" konsulteeriv toimetaja, töötanud IFG juures üle 20 aasta. "Variety" kaastöölise, Ida-Aasia kino asjatundja. "The Variety Movie Guide'i" toimetaja.

FILM ÜHINENUD EUROOPAS



Euroopa filmitegijad on mures. Kuidas mõjutab ühinenud Euroopa meie tegevust? Hea sõnum on ehk see, et EÜ vaevalt hakkab otseselt mõjutama filmitootmist. Halb sõnum taas see, et võimaliku mõju korral tuleb kõne alla vaid negatiivne mõju. Ühisturu võrdlemine Hitleriga tundub küll kohatu, kuid teatud sarnasus on siiski olemas. Brüsseli eurokraatide eesmärgiks võib olla tahtmine rakendada meie tegevuse suhtes teatud reegleid, mida ei saa vastu võtta. Filmitegijad on valiku ees: nõustuda, olla vastu, vahetada elukutset või minna Hollywoodi. Euroopa filmikunsti tulevikku silmas pidades ei kõlba ükski neist variantidest.

KOLM KUUD, MIS VAPUSTASID EUROOPAT

Mais 1989 oli tunne, et direktiiv "Piirideta televisioon" on saanud valmis. Pikk ja, ütleme, isegi verine võitlus, millega kaasnes palja autoriteediküsimusi, oli lõppenud.

Nädal pärast direktiivi vastuvõtmist teatasid hollandlased, et nende hääel selles asjas oli ebaseaduslik, sest hääletas üleminekuaja valitsus, kellel polnud õigust hääletada nii tõsisel küsimusel kui filmitootmine ja televisioon.

Taanlased, kreeklased ja belglased olid direktiivile pidevalt vastu seisnud ja nüüd

liitusid hollandlaste seisukohaga prantslased. Imestama paneb asjaolu, kuidas kõnealune direktiiv üldse vastu võeti.

Direktiivi esimese variandi avalikustamisest on möödunud nüüd mõni aasta. See oli sama nime kandev "roheline paber" (see tähendas direktiiviprojekti). Tutvunud projektiga, leidsin, et nimeks võinuks olla "Piirideta reklaam". Ühisturu maadele on tähtis, rõhutati dokumendis, et šoti viskit reklaamitaks kõikides maades ühiste reeglite järgi. Peaesmärgiks olid ühised sätted reklaamikatetele kõigis EÜ liikmesmaades. Selline oli direktiivi eesmärk.

Nn roheline paber ei huvitu filmi- ja teletootmise majanduspoolest. Ma ei kasuta sõna "kultuur", aga sellest pole juttu ka kõne all olevas dokumendis.

Jääb mulje, et põhiprobleemiks on väide: ühisturu maade televisioon ei tohi takerduda rahvuslikku piiratusse. Et saaks näidata "piirideta viskit". Taani TV toodangut võiks näidata Rotterdamsis, Roomas ja Rhodose saarel. Kahjuks on takistuseks vaid üks ja oluline detail: autoriõiguste kaitse. Huvitaval kombel on autori õigused autori käes.

Autoriõiguste omanikul ehk filmitegijal on seaduslik alus mitte nõustuda oma toote taasesitamiselega kogu Euroopas. Veel hullem, ta võib selle eest raha nõuda. "Roheline paber" annab võimaluse eirata filmitegijate

autoriõigusi vältimaks paljusid "Piirideta televisiooni" probleeme. Kui saade on kord esitatud näiteks Kreeka TV-s, siis pärast seda läheb saate esitamisõigus Euroopa Ühenduse riikides EÜ-le. Nii-öelda vabakaubanduse raames. Ettepaneku vastu olid nii filmi- kui telesaadete tegijad, leides toetust heliloojalt, sest neidki ähvardab sama saatus. EÜ esindajad püüdsid leida teisi variante, põhimõttest loobumata. Püüti tarvitada, pehmelt öeldes, rāpaseid abinõusid. Kuid meie võitsime.

Direktiivi lõppvariant jätab autorile alles tema õigused. Miks aga asjast, mis kunagi teoks ei saanud, nii pikalt kirjutada? Vaid seetõttu, et tõestada: EÜ-d ei huvita ei film ega televisioon. Ainult reklaam. Kahjuks.

KVOOTIDE MÄÄRAMINE

Kvootidest (st, kui palju on programmis kodumaiseid ja välismaiseid saateid, Euroopa teiste maade saateid) enam eriti ei rāägita. "Roheline paber" oli ses suhtes tühi, direktiivi aga üritati kvote siiski sisse saada ja üpris āgedalt. Põhjus tundub olevat lihtne. Ajakiri "Variety" leiab, et kvootide ārajātmine tähendaks seda, et vastavalt EÜ ja USA lepingule kõlaks asi nii: meie unustame kvoodid ja nemad võtavad kasutusele meie HDTV.

Kvoodivõitlus on tāshtis, kuna selles peegelduvad vastuolud EÜ-s, mis seostuvad filmi ja kultuuriga. Laias laastus tahaks Lõuna-Euroopa reeglit, mille põhjal Euroopa toodangule tagataks teatav minimaalaeg. Saksa keelsetele maadele see ei meeldi. Huvipakkuva detailina lisan, et Lõuna-Euroopas näidatakse Ameerika programme tunduvalt rohkem kui Põhja-Euroopas. Seda fakti on seletatud põliitilise kasvatuse pinnalt. Meie siin põhjas oleme barbarid, hõimupealikud valitsevad ja me tahame ise otsustada, mida vajame. Seevastu inimesed lõunas on olnud Rooma keisririigi valitsuse all ja teavad ning pooldavad keskjuhtimist. Seletus on muidugi vahva, kuid kahjuks olukord pole nii lihtne. Saksamaa on kvootide vastu, sest nende kasutamine ei haaku kohaliku kultuurikāsitlusega. Taani arvates kultuur ei tohiks ũldsegi olla EÜ lepingutest sõltuv ja Holland on samuti kvootide vastu, sest nemad on nõus sakslastega. Portugal on vastu, sest nende

meelest on kvoodid prantslaste salakaval vāljamõeldis Euroopa turu hõivamiseks. Ju siis sellepārast Prantsusmaa pooldabki kvote. On põhjust lisada, et Prantsuse televisioonis on kvoodid juba kasutusel.

Itaalia toetab teatud mõttes kvote. Palju aastaid tagasi sattus Itaalia filmitööstus raskustesse, raha küll liikus, kuid kohalikud TV-kanalid kandsid miljoneid ũle Hollywoodile. Teiselt poolt ollakse taas kvootide vastu, sest ka USA on kvootide vastu ja Itaalia teeb meeleldi sama, mis USA, eriti tele- ja filmitoodangu asjus.

Kvootide poolt on Hispaania ja Kreeka ja need maad ka neid juba rakendavad nii filmi- kui telesaasus.

Riigid, mis ei kuulu EÜ-sse, ei poolda kvote. Nad kardavad, et EÜ-maad ostavad ainult EÜ-maade ja USA toodangut. Ka USA ei poolda kvote. Lennukid ja ajaviide on USA menukamad eksporditarkid ja USA annab kohe vastulõõgi neile, kes pūiuvad seda piirata. "Ah teie ei taha osta USA filme? Siis te ei saa ka maandumisluba Atlanta lennuvāljale." (Kūsigie ũveitslastelt, kui leiate, et liialdan.)

Kvootidega liitub veel see probleem, et ega need nõnda efektiivselt toimigi, kui arvatakse. Inglastel on *Eady*-sūsteem kiirkvootidega, mis omakorda demoraliseerib filmitegevust. Sama sūsteem on praegu kasutusel Brasiilias ja ameeriklased finantseerivad mõningaid ũliodavaid Brasiilia filme saamaks kontingenti tās. *Eady*-sūsteemi kasutavad Hispaania ja Kreeka, kuid kas nende riikide filmitootmine edeneb paremini kui sakslastel, kes sūsteemi ei kasuta?

Prantsusmaal on kvoodid ja seetõttu nāidatakse ũhte ja sama Prantsuse filmi televisioonis mitu korda saamaks kontingenti tās.

Kummaline, et kui EÜ-s kāib võitlus kvootide pārast, ei kasutata eespool toodud argumente. Meil pole kvote just sellepārast, et EÜ arvates on tāshtsam toota HDTV-televisiooreid kui seda, mida neis nāidatakse. Ja ka seetõttu, et jānkid (barbarid) on eriarvamusel.

TUNTUD-TEATUD TELEVISIOONI AEG ON ũMBER

Mitte mingil moel ei poolda mina euroopalikke riiklikke telekanaleid. Seepārast olen

sunnitud rääkima oma murest: Euroopas on meil õnnestunud luua meie oma Euroopa TV-kultuur. Aga eespool mainitud EÜ-direktiivis on kahjuks üks tähtsamaid asju selle kultuuri hävitamine, tahtlikult või tahtmatult, see on iseasi.

Ühisturul puudub vastus küsimusele keelte erinevusest, õigemini, keelekümimise lahendus. EÜ põhiidee on ühe ja ühtse turustuspiirkonna loomine. Ühegi liikmesriigi kodanikke ei tohi diskrimineerida. Rahvuslikku toodangut ei tohi toetada. Pärissihikindlalt neid reegleid siiski ei järgita, seda võib oma kogemuste põhjal ilmselt väita igaüks, kes proovinud leida näiteks arsti töökohta Milanos või osta seal autot. Ometi on EÜ püüdnud lõpetada rahvuslikku toetust filmikunstile ja sunnib Taani näitlejaid esinema Kreeka filmides.

Ringkirja (direktiivi) 8. paragrahv teeb siiski televisiooni puudutava erandi. Proovige seda lugeda ja aru saada: "Kui keelepoliitilistel põhjustel peetakse vajalikuks, võivad liikmesriigid, järgides ühenduse seadusi, kontrollida mõningaid või kõiki telesaateid, osutades keelekriteeriumidele eritählepanu."

Eelnevat tuleb vist mõista nii, et hollandiskeelse televisiooni toetamine on OK nii kaua, kuni seal ei avastata taanlaste varjatud diskrimineerimist.

Ma pole päris kindel, kas samad keelekriteeriumid kehtivad ka EÜ-maade filmitoodangu kohta.

Keeleprobleem filmis on keeruline. Vanasti oli tummfilm. Dialoogi puhul tuli ekranile tekst. Kirjaoskamatute jaoks oli kino saalis "vahendaja", kes tutvustas filmi sisu. Kirjaoskajatele meeldisid lühikesed tekstid.

Ei takistanud see, et filmi tekstid on lühikesed ja kirjandusliku väärtusetu. Draama keskseks elemendiks on vastuolu ja seda saab näidata ka hoolikalt töödeldud dialoogita.

Sel ajal polnud filminduses keeleprobleeme. Tõlkimine oli dubleerimisest tunduvalt odavam. Üldiselt on helindamine kallis ja keeruline element nii filmimisel kui ka filmi kokkuseadmisel. Filmilinal on palju keni ja kauneid inimesi, aga "rääkida" nad ei oska. Tummfilmid tunduvad mõnes mõttes paremad helifilmidest.

Niisiis polegi mõtet imestada, et Hollywood omal ajal ei pooldanud helifilmi. Aga

nagu üldiselt teada, alustas "Warner Brothers'i" - väike ja võlgades - stuudio 1929. aastal uue ja pöördelise filmi reklaamimist. Edasi tuleb juba ajalugu.

Meenutused helifilmi algusajast on sageli ülekeevad. Paljud väikekinod suleti, kuna puudus raha uue tehnika hankimiseks. Film polnud äkki enam massiajaviide. Küllastajate arv langes peaaegu poole võrra.

Kui võitlus lõppes, sai selgeks, et filmidialoog polnudki midagi muud kui tekstiplanšeti kasutamine tehniliselt kõrgemal tasemel. Film võib olla Tšehhi, Saksa, Šveitsi või Hollandi oma, räägitakse aga inglise keeles. Pildiloo filosoofia, näitlejate olemus, süžee detailid ja kogu keskkond toovad sageli paremini kui keel esile selle kultuurkeskkonna, kuhu film kuulub.

Võiks isegi väita, et keelel pole filmis tähtsust. Küll on tal aga televisioonis. Erinevalt filmist ei ole televisioon visuaalne vahend. Selge, et kinos filmi suures osas vaadatakse, televisiooni puhul on aga äärmiselt tähtis, et hääl "oleks peal".

Keelekriteeriumid on filmis ja televisioonis erinevad. Et aga sama materjal esitataks tihti nii kinos kui ka televisioonis, oleks ometi ebapraktiline EÜ poolt sisse seada kaks erinevat kriteeriumi.

Ja teiseks on probleem selles, et kuigi teoreetiliselt ei ole keel oluline filmi kultuuridentiteediliselt seisukohalt, on ta praktikas ometi kaaluks. Kujutlegem, et hollandlased otsustavad teha kõik filmid inglise keeles. Nad ei kasutaks enam hollandi näitlejaid ("Võtame sellesse rolli jänki, või mis?"), samuti ka mitte stsenaariste ("Lõpliku versiooni peaks siiski keegi ameeriklane kokku kirjutama") jne.

Mina seda musta stsenaariumi ei usu. Võimalik, et mõned filmitegijad ja -bürookraadid leiavad võimaliku olevat lavastada hollandi film ameerika nägude ja käitumis-malliga à la Holland. Publik seda vastu ei võta.

Tõsi on muidugi see, et televisioonis ja muusikas kasutavad noored inimesed inglise keelt nn *lingua franca* na. Võib ju ette kujutada millalgi tulevikus Taani filme, lavastajaks taanlased, stsenaaristid ja näitlejad aga ingliskeelsed. Filmitootmine inglise keeles, ingliskeelsete filmide valmistamine enne seda, kui publik on asjaks valmis, endab enesetappu, vähemalt minu arvates.

EÜ-1 on kuuldavasti mõtteid keeleprobleemi lahendamiseks. Ühtse Euroopa loomine tähendab seda, et Itaalia näitlejad panakse esinema Taani filmides. Nad tuleb dubleerida taani keelde. Kogu film omakorda dubleeritakse hollandi, saksa, inglise, prantsuse, hispaania, itaalia, kreeka ja portugali keelde. Tundub, et eurokraadid ei tunne, et igal EÜ riigil on oma käsitus dubleerimisest ja subtiitrite tegemisest.

Saksamaal arvatakse, et kõik filmid tuleb dubleerida. Kuuekümnendail aastail filmisid saksa režissöörid kõikvõimalikku materjali lootuses, et ehk saab dubleerimise käigus asjast asja, midagi filmitaolist.

Itaalias dubleeritakse samuti kõik. Näitleja võib filmimise ajal öelda, mida tahes. Võtete ajal pole vaja vaikust ja lavastaja võib valju häälega juhendada näitlejaid, ja mitte ainult juhendada. Võtteamosfääri loomiseks on see tähtis, atmosfäär kandub edasi lindile. Ükski mõistlik itaallane ei nõua nn huule-sünkrooni.

Itaallaste arvates peab publik aina kuulma emakeelt. Nad on mitmeid kordi mulle väitnud, et näidates Fellini filme Põhja-Euroopas itaalia keeles, me püüame teadlikult takistada tema filmide menu. Kuid tekstide tõlge hävitab samuti suure osa filmi maagiast.

Hollandlased nõuavad täielikku sünkroonsust. Selles mõttes on nad ameeriklastest hullemadki. Kogu rahvas paneb tähele iga

silpi, mis pole huulte liikumisega sünkroonis. Lisaks sellele eeldavad hollandlased, et prantslased räägivad prantsuse keeles, ameeriklased taas omas keeles. Kui ta kuuleb sakslast rääkimas hollandi keelt, leiab ta, et teda on alt veetud, ja kaotab huvi asja vastu.

Prantsusmaal on asi vastupidine. Seal vaeveldakse nagu Suurbritannias ja USA-s nn suurriikliku provintsialismi piinades ja oodatakse kõiki eskimoid ja araablasi rääkivat laitmatut prantsuse keelt.

Lühidalt öeldes, Hollandi filme võib pakkuda sakslastele ja prantslastele ainult dubleerituna. Seevastu aga ameeriklased ei võta ingliskeelset versiooni vastu juhul, kui seda pole kohe filmitud ingliskeelsena.

Samuti on võimatu pakkuda hollandlastele hollandikeelset filmi juhul, kui seda pole filmitud hollandikeelsena.

See ongi keskne või põhiküsimus. Hollandi lapsi kasvatatakse hollandi keeles hollandikeelsetes koolides. Seetõttu on suurem osa ühiskonna pakutu hollandi keeles: seadused, ülikoolid, ajalehed, raamatud, teater, vahel isegi ooper, raadio, televisioon ja film. Kui nõnda ei toimitaks, murduks kultuuri

"Põhjamaalased" (De Noorderlingen) sai mulluse Euroopa aastaauhinna "Felix" režii, kunstnikutöö ja muusika eest. Lavastaja Alex van Warmerdani teine film on täis musta luumorit ja Jacques Tati gag'e. Kui parafraseerida mõtet "nõukogude-vastane film", võiksime seda pidada hollandi-vastaseks filmiks.



selgroog. Hollandlased saaksid alaväärsuskompleksi. Selles suhtes on vaid kaks lahendust:

1. Vahetada koolides õppekeelt ja selle vastu protestivate vanemate mahasurumiseks kutsuda kohale armee.

2. Leppida olukorraga, nagu Belgias, Iiriimaal, Itaalia Tiroolis ja Baskimaal.

Mõlemad variandid ei kõlba ja me teame seda. Kas aga ka eurokraat on asjaga kursis?

Minu arusaamist mööda Brüsseli EÜ-torni asukail pole mingit ettekujutust sellest, mis juhtuks, kui EÜ n-ö majanduslikel kaalutlustel kukub hävitama kultuurierinevusi. Mõõdunud aegadel on eurooplased alati veriselt võidelnud selliste ettevõtmiste vastu. Arvatavasti pole seisukohad selles suhtes muutunud.

Järeldus on see, et Euroopa keeleprobleemile pole olemas lihtsat, kõikehõlmavat lahendust. Otsus sünnib loovas keskkonnas publiku toetusel.

KUS ON PUBLIK?

Miks oleme kaotanud Euroopa filmipubliku? Õiget ja ausat vastust sellele tähtsale küsimusele pole kunagi antud. Kolmkümmend aastat tagasi vaadati Euroopas filme kaks korda rohkem kui USA-s. Nüüd on meil publik vähenenud 75%, neil seal aga tase püsinud. Miks?

Asja muudab hullemaks veel seegi, et Euroopa filmide vaatajate hulk on vähenenud rohkem, kui on langenud üldine filmiküllastatavus. Kas tulevad teile meelde need suured Euroopa filmid, mida siin 30 aastat tagasi linastati? Mingitest kvootidest polnud juttugi.

Levinumad seletused on: televisiooni võimas konkurents, publiku rühmitumine ("kunst", "noored", "rahvusteemad" jne), kinode arvu vähenemine, sotsiaalsed muutused, mis tingivad vaba aja veetmist rohkem kodus.

Argumendid meenutavad teataval moel suletud ringi. Miks ainult Euroopas, mitte USA-s? Minu meelest on teisigi põhjusi. Näiteks järgmised:

1. **Turismi tormiline tõus.** Ameeriklased on kogu aeg olnud liikuvamad, Euroopas on sellega tegeldud vaid viimase 30 aasta jooksul. Pealegi on Euroopa turismiobjektina pal-

ju huvitavam kui USA. Liikuvus tekitab konkurentsi. Miks vaadata Itaalia filmi, kui võib reisida Rooma, kohta, kus filmi tegevus aset leiab?

2. **Seksuaalsed tavad.** Ameeriklased on meiega võrreldes tunduvalt puritaanlikumad. Eurooplastel pole vaja minna pimedasse kinosaalni hoidmaks lemmiktüdrukut kätt. Ühest küljest tore, aga filmiäri seisukohalt halb.

3. **Teine maailmasõda.** Selle mõjutused on tugevad, ehkki meile ei meeldi sellest rääkida. Hitler "saatis" Euroopa parimad filmitegijad Hollywoodi. Või siis taevasse ehk põrgu, sõltuvalt isikust. Siia jäid tossikesed. Seepärast tuli uus põlvkond esile alles 15 aastat hiljem. "Uus laine" tegi platsi puhtaks pahadest vanadest meestest, uued tulijad olid küll noored, kuid kogenematud. USA-s seda muret polnud.

4. **Riigi kontrolli all olev televisioon on lahus filmitööstusest.** USA-s on televisioon levitaja, ta ei tooda ise, vaid ostab tootjailt. Euroopas on televisioon riigi toetust nautiv tootja, kes määrab, mida tarbijale pakkuda. Näiteks Prantsuse kultuuriministri Jack Langi arvates on see Euroopa kultuure tabanud katastroofidest kõige hullem.

Film on pingeline "prototüüpide tööstus", iga toode eraldi tähendab riski. Televisioonil on vähem auahnust, kuid rohkem raha. Kui need kaks liita ühte, sünnib ideaalne abielu. Hoidke neid lahus ja teil on korraga kaks kindlat kaotajat.

5. **Ameerika on tulevik, meie kuulume minevikku.**

Filmipubliku moodustab peamiselt noorus. Neid huvitab nende tulevik. Selles suhtes pakub Ameerika film mõndagi. Meie mitte.

Oodata on siiski ka häid uudiseid. Euroopa ehitab oma Ariadnet, oma *Airbus*'i, oma HDTV-süsteemi jne. Ajad, mil tuli olla USA kodanik sisenemaks USA presidendilennuki arvutisüsteemi, on möödas. Veel kümme aastat tagasi naasid Euroopa turistid USA-st pungil reisikottidega, milles oli seadmeid ja aparate, mida sai seal, mitte aga siit. Nüüd on ajad muutunud. Saavutatud on tehnoloogiline tasakaal ja sinne ühiskond on isegi paremini organiseeritud. Kui asi jätkub samas suunas, peavad meie lapsed USA-d minevikuks, Euroopat aga tuleviku isamaaks.

6. **Hollywoodile antavad toetused.**

See ei seleta küll euroopa filmikunsti al-
lakäiku, käib aga siiski närvidele. Ameerikla-
sed tõmbavad aastas Euroopast ära miljard
dollarit oma filmide ja telesaadete müügiga.
Mingoid makse nad selle pealt praktiliselt ei
tasu.

Olukord on siis halb, kuid mitte lootuse-
tu. Tõepoolest, tunneli lõpus on paista val-
gust, kuigi me ise seda veel ei näe. EÜ
kultuuripõlgus võib olla õnnistuseks. Ajalu-
gu on tõestanud, et bürokraadid on ajast
aega olnud kõige viletsamad kultuurispon-
soriid.

Teise maailmasõja ja kaheks jagunemi-
se järelmõjud hakkavad mööduma. Kultuu-
riühtsus tugevneb. Edu saavutamiseks vajab
Euroopa oma müüte, oma unelmaid, oma
lugu, mis annaksid pildi meie ettekujutatud
maailmajaost. Film aitab sellele tublisti kaa-
sa.

Ajad, mil pidi vaatama Ameerika filmi
saamaks ettekujutust, mismoodi maailma tu-
leb näidata, on möödas. Film - see on äri ja
tundub, et raha selle jaoks tuleb.

Tõlkinud J. VILOSIUS

Sõnavõtt saadud
ajakirja Filmihullu vahendusel.

WIM VERSTAPPEN on hollandi filmirežissöör,
Genootschap van Nederlandse Speelfilmma-
kers'i esimees. Euroopa Filmirežissööride Liidu
(FERA) aktiivne tegelane. Juhib oma filmistuudiot
Scorpio Verstappen Films BV. Elab Amsterda-
mis.

ÕNNITLEME!

8. veebruar

LEMBIT PÕDER

"Ugala" kauaaegne jumestaja - 90

16. veebruar

KARL LIIGAND

"Ugala" kauaaegne näitleja - 75

23. veebruar

ARTUR VAHTER

koorijuht,
muusikateadlane, pedagoog - 80

28. veebruar

HILDA KRUISE

kostüümikunstnik - 70

28. veebruar

JEVGENI GAIŠUK

Vene Teatri näitleja - 50

IDEOLOGIA, RITUAAL, MUUSIKA



Madrase trummiikool.

Semiootikas tuleb märkide elu
vaadelda sotsiaalse elu osana.
F. Saussure

MUUSIKA JA MEELTE PIIRID

Psühhoanalüütik E. Rechart¹ on kirjeldanud üht inimtunnetuse saladust, mis juba esimeste elukuude alateadvuslikku hämarusse ulatub: amodaalset tajumist - väikelapse seletamatut võimet erinevaid meeleaistinguid tervikkujunditena, "pakettidena" vastu võtta, neid seostada ja üldistada. Kui keegi arvab muusikas "kuulvat" tumedaid või kirkaid helisid, pehmet koloriiti, massiivseid kooskõlasid, hõljuvat meloodiat jne, siis

räägib see inimese võimest teha meelelisi "üldistusi" eri aistingute üldomaduste - rütmi, vormi, intensiivsuse põhjal. Abstrahcerimisvõime algab niisiis juba sellelt tunnetustasandilt, kust sõna ja mõisteni on veel tükk maad. See võimas tunnetuse otstarbekuse printsiip ulatub märksa kõrgemale meeltest.

Sama mõistatuslik kui meelte piire ületav pertseptuaalne kujund on ka inimese võime ületada selle puhta meelelisuse piire, ühendada tajumise kogemus abstraktse mõistelise tunnetustasandiga. Inimteadvuse tasandite integreerimisvõime on saladus, millel näib olevat vähemasti kaheksagune otstarve: "mina" terviklikkuse loomine ja säilitamine ning väljaspoolse, "mittemina" kõige ökonoomsem hõlvamine. See "mittemina", millega inimene juba imikueast alates, vaistlikult, alateadvuselt juhtnööre saades, kohaneda püüab, ei ole miski muu kui maailm koos

¹ E. Rechart "Minuuden kokeminen musiikissa" 1992 (käsikiri)

kõige, mis sinna ära mahub, näiteks loodus ja ühiskond. Kui puhtas aistinguski sotsiaalne kohanemisevõime kaasa räägib, siis on ettekujutus puhtast muusikast illusoorne.

Kui kultuuri keskpunktiks pidada inimteadvust koos tema saladustega (mis on ainuvõimalik), siis on teadvuse tasandite integreerumisevõime kultuuri algpõhjus ja lähtepunkt. Sellest võimest lähtudes on arusaadav, mil viisil võib puhtast aistingust saada märk, metafoor või sümbol. See selektab kultuuri toimimist sümboliseeriva aktiivsuse, märgiprotsessina, milles iga ilming peale selle, mis ta meie meelte jaoks ainutähenduslikult ja "kägakatsustavalt" on, on veel midagi...

MUUSIKA JA AFEKT

Tajumine on minakogemus. Selles saavad inimene ja maailm kokku. Ja see kokkusamine äratav inimeses mitmesuguseid tundeid.

Muusika puhas algloomus on meeleline. Ta ergastab inimese vitaalfekte² - kõige ürgsamaid olemise olemise, "elus olemise" kogemusi, mis on seotud ruumi, aja, materia ja liikumismuljetega. Ei ole vaja sõna abi, et kuulaja tunneks muusikas ära sellised omadused nagu aeglane, kiire, järsk, hääbuv, raske, kerge, tihe, katkendlik, libisev jne. Saladuslik amodaalsus toimib selles äratundmises, siiski on selle äratundmise mehhanism enam-vähem mõistetav meelise üldistuse põhjal.

Märksa raskem on mõista, mil viisil inimene on võimeline muusikale üle kandma ja ära tundma selliseid otseselt sotsiaalse algupärast, inimsuhetele viitavaid afekte nagu otsustavus, leebus, karmus, melanhoolsus, rõõm, viha, kurbus, kelmikus, rahutus jne. Jääb üle oletada, et siingi toimub mingi ülekannet ühelt teadvuse tasandilt teisele, integreerumine üldomaduste põhjal. Sotsiaalsete afektide "tähestikuks" on vitaalfektid, millel on juba peal tajuva inimese mõõt ja hinnang füüsilise läbielamise näol. Nii on näiteks "rõõmsale" muusikale kohustuslikud tasakaalustatus, liikuvus, selgus, korrastatus, heakõlalisus, kergus. Psüühilise protsessi ja muusikas toimuva ühisnimetajateks on nende tempo, rütm, intensiivsus ja struktuur.

Muusikaline afekt küünib harva tõelise läbielamise ränkkraskuseni või õnnetundeni.

Ta on jälgend. Kuid väga tõeline jälgend, mis toimib siiski.

Mida kaugemale elavast, kõlavast ja tajutavast muusikast, mida lähemale kategooriaalsele ja mõistelesele mõtlemisele, seda tinglikumaks muutub muusikaliste sümbolismide loomus. Tinglikkus, tõe ja tõelisuse kriteeriumide ebamäärasus on tunnetuse needus. Võib-olla on mõtetu küsida, mis on tõelisem, kas kõlav muusika või tajutud muusika, kas tajutud muusika või läbielatud muusika, kas läbielatud muusika või mõtestatud muusika...?

IDEOLOOGIA JA RITUAAL

Tajuv ja tundeline inimene on muusikas väieldamatult olemas. Seda ütleb vahetu kogemus ka arutlusest sõltumatult. Kas ka sotsiaalne inimene? Inimene kui ideoloogia kandja?

Ideoloogia on mõiste, mis Eesti ühiskonnas vist nüüd ja igavesti on kompromiteeritud. Praegugi veel scostub see kõigepealt teatavate paksude punaste köidetega. Või nüüd juba ka märksa õhemate sinimustvalgetega. Tegelikult ei tähistata see mõiste midugi vaid üht kindalt värvi poliitilisi, sotsiaal-eetilisi, religioosseid või esteetika-manifeste - ideoloogia verbaalseid kontsentraate. Tegelikult on nii, et ka nendes kultuuri pealispinnal hõljuvates kontsentraatides mängleb veelaluse hoovusena ideoloogia alateadvuse kaudu toimiv osa - mütoloožilise teadvus - ja selle põhjakihtides ehk hoopis isikuline "ideoloogia" - kirjutaja minakogemus.

Ideoloogia ja rituaal on asjad, mille kaudu inimene on lootusetult manipuleeritav ja mille järel ta ometi lootusetult näljas on. Sest need kaks kujutavad üht väljapääsu olemishirmudest, mis söömise, seedimise ja tarbimise vahel inimest lakkamatult varitsevad. Need kaks on võimalus vööranduma kipuvat nähtumuslikku maailma "omaks teha" ja mingis turvalises vaimes "ühisväljas" olemuslikku puudutada.

Et mis tahes ideoloogia ühiskonna pealispinnale hõljuma ei jääks, et ta korralikult sotsiaalsetesse pooridesse imbuks, on vaja rituaali. Rituaal on kinnistunud ideoloogia. Rituaal võib olla ohtlikult narkootiline. Ta teeb panuse mütoloožilisele, massiteadvusele. Ja muusika on läbi aegade hämaruse rituaali teener olnud.

Suletud ühiskonna kompleksidest vabana võiks öelda, et ei olegi tähtis, kas mingi muusikarituaal ka "õiget" ideoloogiat kannab või missugune on selle suhe reaalsusega.

² D. Stern. The interpersonal world of the infant. New York, 1985.



Uus-Guinea "pärmupill".

"Õiget" ideoloogiat ehk ei olegi. Ja muusika-rituaal ise on kõige tõelisem reaalsus. Selle iseväärtus on eelkõige sotsiaalses turvatundes ja (illusoorses) massieufoorias.

Põhimõtteliselt ei erine parteid ja valitsust kiitev ühiskoor milleski ekstaasis kiljuvast rockkontserdi publikust või isamaad ülistavast lauluväljakuseltskonnast või mis tahes usutunnistuse muusikalistest rituaalidest. Kõigis neis on toitvaks allikaks mingi kogemusest ja kriitikast sõltumatu mütoloogiline konstruktsioon. See võrdväärus kehtib ometi vaid loomulikult teel omaks võetud, kultuuritraditsioonidest võrsunud maailmapiltide puhul. Traditsioonilises ühiskonnas tantsib, mängib ja laulab inimene läbi oma rituaalide siiras usus ja sisseelamises üh-

teainsasse, väljaspool kriitikat seisvasse maailmapilti. Ja meil ei ole põhjust teda manipuleeritavuses või piiratuses süüdistada, ükskõik kui primitiivne see pilt ka ei oleks.

SULETUD ÜHISKONNA MUUSIKA

Eesti tänane muusika on tulnud sundrituaalide, sundideoloogia ja tabude ajast. Kas tähendab see, et pärast 40. aastaid loodu on vaimset "rikutud"? Võib-olla ei ole selles ajas loodu hulgas üldse midagi, mis muusika nime vääraks (nagu on ka väidetud)? Kindlasti ei ole mitte nii. Sest õnneks on muusikat üdini ideologiseerida küllalt raske. Kõige lihtsam on seda üritada "pühade" tekstide abil. Muusika, mis ideoloogilisi kujutlusi püüdlukult illustreerida ja võimendada püüab, ei säilita päriselt oma puhast loomust. Ideoloogia ei "libise maha", kui tekst ära võtta. Integreeriv teadvus on oma töö teinud. Sotsiaalne kontekst ja kasutamissituatsioon on sellele muusikale sümboli tähenduse andnud, mida antud ajas ja kultuuriruumis on võimatu eemaldada.

Kas see tähendab, et ideoloogia on muusika sensuaalset süvatasandit puudutama ulatunud? Ei. Kuid puhas muusikaline stiilikompleks, mis sümboli tähenduse on omandanud, otsekuvi varjab oma süvatasandeid. Need on abstraherunud, ei toimi.

Muusikalise sümboli tagant võib alati ideoloogiat otsida. Sest sümbol viitab teistele vaimsetele maailmadele. Gregoriaani koraal, nõukogude patriootiline laul, runoviis, isa-

N. C. Witsen, illustr. 1785.





H. Burgkmair, puulõige 1514.

maaline laul, šamaanitrummi pörin - need ja iga teine stiilikompleks võivad teatud tingimustel sümbolina toimida. Iseasi, et maailmad, mida nad esindavad, väärtuskaala erinevates otstes võivad paikneda, et nad hardust, ihalust või põlgust äratada võivad.

Ideoloogia võib üritada ka tagaukse kaudu, sensuaalse süvatasandi kaudu muusikasse imbuda. On võimalik tehnoloogilised

mudelid ühe kaanoniga asendada. On võimalik muusika meelelist "sõnastikku" aluseks võttes mingit kindlat inimesekontseptsiooni taga nõuda või väljendada. Optimistlikku, aktiivset, tegutsevat, võitlevat inimest näiteks (nõukogude inimene). Või ka passiivset, alistuvat, enesesse pöördunud, mediteerivat (religioosne inimene). Või agressiivset, anarhistlikku, konventsioonivae-

nulikku (punknimene). Sel viisil muusikasse pandud inimesekujund on ilmselgelt ideoloogiline mudel, mille sisendusjõud võib küllalt suur olla.

MUUSIKA "ENESEKAITSE"

Muusikal on erinevalt teistest kunstiliiki-dest rohkem võimalusi end ideologiseerumise cest kaitsta, kulunud, ennast kompromiteerinud või võõrad ideoloogilised mudelid endalt maha raputada.

Kõige lihtsam tee selleks on olnud igasuguste sotsiaalsete kontekstide ja sümboolika vältimine, tehnoloogiakeskne või meelelistele universaalidele toetuv muusika - puhta muusika ideaal.

Muusikaline vaimuketserlus võib ennast ilmutada ka alternatiivsete, "õigete" müto- loogiate näol. Suletud Eesti ühiskonnas on selleks olnud allasurutud religioosne ja rah- vusteadvus.

Veljo Tormise "Rahvaste sõpruse rapsoo- dias" (1983) mängis omal ajal esmajoones sotsiaalne kontekst. Vene rahvaviis, mis teisi rahvaviise teoses sidus, "sidus" neid eelkõige kui terroristlik, vaenulik, ahistav sümbol. Sotsiaalne kontekst pani sümbolitähenduse paika, ehkki normi järgi oli kõik nii nagu vaja. Teose puhtmuusikaline külg jäi teisele plaanile. Selliseks alternatiivse maailma var- jatud või varjamatuks sümboliks võis sule- tud ühiskonna muusikas olla mis tahes muu tehnoloogia, stiilmudel või selle vihjeline element.

Avangardi tervikuna võis 50. aastate taustal "teistsuguse" maailma sümboliks lu- geda. Või cesti runoviisi. Või liturgilise muu- sika mitmesuguseid tehnoloogilisi mudeleid ajal, mil liturgiline tekst oli tabu.

MUUSIKA JA AVATUD ÜHISKOND

Murduvas ühiskonnas on sellise "aja- muusika" sümbolid oma credusest üht-teist kaotanud. Tabude ületamise magusus oli ehk see, mis neile sära andis. Ületatud tabu ei ärata enam endisi ihalusi...

Muusika on alati võnkunud ideoloogia ja omaenese puhta olemuse vahel. Ilmselt teeb ta seda edaspidigi, ka avatusele pürgivas Eesti ühiskonnas.

Vaimuliku ja isamaalise muusika buum Eestis on selgeks märgiks sellest, et üks osa muusikast vajab alati mingit vaimset toetus- pinda, n-ö pürrib rituaali poole. Uued rituaa- lid räägivad sellestki, et ka analüütilises ja

skeptilises soome-ugri teadvuses pesitseb imelik mütooloogiline elukas, kes mingis mõt- telises olemistervikus oma kohta, tähendust ja tähtsust tunnetada tahab. Ja selle üldnim- liku, ühisteadvusliku tungi puhul ei olegi tähtis, kas ülistuslaulude ja rituaalide läbi kumardatakse (ükskõik mis värvi) uut, pa- remat ühiskonnakorda, mingit inimideali või teispoosust. Mütooloogiline teadvus on hävimatu.

Avatusele pürgivas ühiskonnas on massi- teadvusel rohkem mänguruumi. Muusikas ei ole tabusid erootilise inimese, religioosse ini- mese, poliitilise inimese, eetilise inimese või mis tahes muu inimese jaoks. Ühe mütoolo- gia asemel on mitu.

Ja kõrgkultuur võib (vahelduseks) enese- le ka elitaarsust, puhast meeltemängu ja ene- sega suhtlemist lubada. Sel viisil on lõpuks kõik omal kohal.

ALLAKÄIK SURMA ASEMEL



M. de Ghelderode "Vägeva vikatimehe võidukäik" Draamateatris (lavastaja ja kujundaja Mati Unt, kostüümikunstnik Anu Samariüütel). Esietendus 13. septembril 1992. Poprenaz - Guido Kangur, Nekrozotar - Tõnis Rätsep, Videbolle - Tõnu Aav.

Surma üle on ikka nalja heidetud. Enamasti teevad seda inimesed, kes pole ta külma hingust tundnud, ja suur on erinevus, kas naerab Nekrozotarit elujõuline nooruk või õhtusse jõudnud rauk, vürst või vürtspoodnik, sõdur või sutenöör. Oluline põhjus naermiseks võib olla ka hirm. Mõistagi võib ka vürst olla loomult vürtspoodnik (nagu Michel de Ghelderode näitemängus), hunt osutada libahundiks (nagu laval) ja akadeemik edevaks kelmiks (nagu elus). Sellistel puhkudel, nagu ka "Vägeva Vikatimehe võidukäigus", toimub väärtuste nihestamine, vale sissetung tõe aladele, ellujäämiseks nimetatav allakäik surma väärika läbimise asemel.

Lavastuse kahest paralleelsest teljest on allakäigu burleskne punktiir see märkimisväärssem. Teine on poliitiline satiir, rüütatud sümbolitega üleküllastatud farsi vormi. Mõlema puhul näib olevat kasutatud ka kvaasisümboleid, millel otsekui peaks olema tähendus, aga mis seda avamise asemel varjavad, kontekstiga moonutavad või, lähemalt vaadates, keelt näitavateks õhumullideks osutuvad, plaksuga lõhkevad ja olematusse hajuvad. Aga muidugi, "olematus võib ju ka olemas olla" ja seetõttu võib suitsuheeringa Graaliks või Kristuseks kujutleda. Võib aga ka öelda, et kala on kala, hunt hunt, ja mutt. Huvitav on selline vaataja ja surma narritamine mõlemal juhul, kuna toesed mõttegümnaastikaks ju saab, aga küllap on see põnev

pigem teoreetikule-targutajale kui pikale veninavat farssi külmas saalis kaasaelavale tava-külastajale. Viimane läheb kärbsena meelelisuse ja jõu liimipaberile (nagu 9. oktoobril ja 15. novembril juhtus), neelatab ohtralt voolavat burgunderit haistes ja õõtsub "Põhjamaa" taktis kaasa, uskudes kuldajastu taastumisse siin ja praegu ning unustades kinnikleepunud tiivakesed, teoreetilise mõtlemise ja ülevuse kategooria. Seegi on allakäik.

Boschile (1453-1516) ja Brueghelile (ilmselt kahele Pieterile sen 1525-1569 ja jun 1564-1638) viitab kavalehel ka Unt ja tõestitõesti on see õige foon laval toimuvale. Nõnda on lavastus seotud ühe teisega, mille kohta kord kirjutasin: "Vaus ja Komissarov on õnnestunult instseneerinud Hieronymus Boschi, kasutades sealjuures asjata Anouilh'i "Becketit"." Näengi kõnealusel lavastuses rööpnemisi Komissarovi 1980. aastate parimate lavastustega "Ugalas", enam jõu kui maitse võidule pürgimist, undiliku täpsuse ja estetismi ohverdandist palagani Baalile. Lavaruumi liigendamise ja kujunduse on igav, näitlejad kindlate orientiirideta ruumi paisatud. Traditsiooniliselt undilikku "teatrit teatris" raamistavad trafaretsed repliigid "oleme siis jälle siin Draamateatri laval" ja "teie juba kaua laval olnud, las mina nüüd räägin" etc. Loomulikum ja põnevam on, kui viited teatritele antakse tegevuse, mitte tekstiga, nagu näiteks ministrite kisklemise puhul tagasivõtmised ja uuesti alustamised, või vormiga, nagu Poprenazi hauakõnede deklamatsioonilisuse puhul. Lõigu alguses nimetatud kunstnikega on Undi "Vikatimehe" käsitlus seotud orgaaniliselt, tekstipidi ja seetõttu loogiline. Maitsekas on seostatus sümbolia ja tervikkompositsioonide kopeerimise kaudu. Rohkesti on väikesi näppamisi ja lendlauset transverteeringuid, millest osa kuulub Ghelderodele, osa Undile. Loetlegem meenuvaid: *Tuulest viidud (oleme vaid põrm); andke mulle hobune; surmaminejad tervitavad teid; kõigepealt oli janu; kuningriik suitsuheeringa eest etc.*

Lavastuses, õigemini juba näitemängus on olemas enamik maailma kujutamiseks vajalikke arhetüüpe. Sõdur, õel naine, valitseja, joodik, armastajapaar, keda pole raske Aadamaks ja Eevaks kujutada, filosoof ja Surm pealekauba. Omamoodi nauditav on, et sümbolika alt võib leida lihtsa "süžeti": tige-da naise juurest on ta linnukesega mees ära jooksnud, hulkuriks ja ehk külähullukski arenenud (mis ju ka head arhetüübid); naine on oma üsas paikneva jõu abil üritanud allutada võimu ja mõistust, ministreid, filosoofe ja kogu maailma ning see tal ka peaaegu õn-



"Vägeva vikatimehe võidukäik". Videbolle - Tõnu Aav, Poprenaz - Guido Kangur.

"Vägeva vikatimehe võidukäik". Basiliquet - Einn Nõmmik, Aspiquet - Mati Klooren.



"Vägeva vikatimehe võidukäik". Goulave - Martin Veinmann, Salivaine - Helle-Reet Helenurm.





"Vägeva vikatimehe võidukäik". Poprenaz - Guido Kangur, Nekrozotar - Tõnis Rätsep.

nestub. Siis tuleb mees uuesti areenile ja ring saab täis. Lihtne nihestatus lubab mehel uskuda end Vikatimeheks, hävitust külvava komeedi ootus ja patu tunnetus lubab seda teistelegi. Lubagu blaseerunud blasfeem revanšiks niisugune vulgaarmaterialistlik demütologiseerimine ja lisagu see ühena tõenäolistest valedest oma frakki kaunistavate butafoorsete aumärkide hulka.

Üldiselt on see Surm ju sümpaatne, muhe ka oma patoetilisuses, mitmekordselt nihestatud, kord puhtpositiivne õilis kangelane, kes hoiakuga isegi Muhhina üldtuntud skulptuuri tsiteerib, kord atleet või breikar, kord hirmunud hiir, valmis urgu pugema ja end olematuks valetama. Tõnis Rätsep on kaua Juhan Viidingu kõrval teist häält laulnud, nüüd on tegemist puhta ja kõlava soologa, millele teistel on raske fooni luua. Kiitma peab tema esindusteatriline esinduslike mat diktsiooni, plastikat ja selle üllatusliku kasutamise kõrval ka miimikat ning selle rõhutatust grimmiga. Kui mõni vaataja nalja tahab saada, võib ta otsida sarnasust Brežneviaga nii nagu ka Linnu puhul salapolitsei naisülema või siseministriga. Aga tegelikult see ei ole naljakas. Igatahes on Lind (Maria Avdjuško) oma meelas võlus ületamatu, ületades ise ka Juseminat ja Eevat ning lubades

selles suunas arenedes meestele ja kriitikutele nii mõndagi nauditavat. Sellele lubadusele on kate lavalises vabaduses, graatsias ja plastilisuses. Esimesel etendusel oli Linnu sädistamine variatsiooniküllasem, nagu ka teineteist naerutavate ministrite duett (Mati Klooren ja Enn Nõmmik) ja tõtt-õelda kogu etendus. Mati Klooren on vabaks saanud direktorikrambist, ja kandis seekord lustlikult saba, Enn Nõmmiku Valge Ministri päritolule viitas ülikonnapükste alt paistev kabi. Selge, et sugulashinged. Filosoofist (Tõnu Aav) ja Joodikust (Guido Kangur) oli nauditavam ja meisterlikum viimane. Poprenazi algusmonoloogid ja hobuseks olemine varjutasid Videbolle halamise, millesse autor tõtt-õelda küll mõtet suurt sisse kirjutanud ei ole. Nii siit kui ka juba varem paha sõnaga meeles peetud poliitilisest satiirist oleks olnud kasulik mõndagi kärpida.

Kõikide daamide lemmik ja hea näitleja Veinmann jättis kurva mulje, tema alandatud ja solvatud valitseja ei tõusnud kujundiks, rollijoonis jäi hajuvaks ning ähmaseks. Tõnu Saar sõdurina oli jõhker ja jõuline, lärmakas palgasõdur; Sulev Teppart samas rollis hädaline ajatencija, deliiriumis mõlemad. Salivaine (Helle-Reet Helenurm) jäi laval teksti ja rolliga cbaadekvaatselt ikkagi sümpaatseks

ja vähevallatuks. Xantippet ega Fuuriat temast ei saanud ja terviku seisukohalt on sellest kahju. Jean-Paul oli huvitavam (no ikka chtne kaltsakproletaarlane tegeliku võimuna Linnu sabas!) kui Adrian (mõlemad Ivo Uukkivi), ja siin võiks ehk ka lõpetada. Sellest, et kogu lugu oli mäng mängus, pole mõtet Undi puhul rääkida, kuigi, nagu eespool mõista andsin, ei tundnud ma Noorsooteatri stiilimeistrit Draamateatri lavale laialivajununa ära. Ja seetõttu muutusid olulisteks kõrvalised asjad, Linnu laulu ja pik-kade jalgade kõrval näiteks maal, mille proletaarlane vürsti seinalt varastab või rek-vireerib, aga mida ei ulata kolmandast reast-ki nägema. Usun selle oluliseks, aga kaela eeslavani venitades läheb silme cest kirjuks ning pöörlevalt pildilt paiskub saali maake-ra, mis osutub keelt näitavaks seebimulliks, samaks kvaasisümboliks, millest algul kirju-tet sai ning mis läheb plaksuga lõhki nagu arvustuseks mõeldud ja mänguks kasutatud leheruum. Ärkan aevastades, tähendab elan.

käe sirutan eesriide vahelt
läbi akside raamatulehtede tolmu
mitte kala vaid õuna järele haarates

pool madu seisab ühel pikal sirgel jalal
leek laubal libahundi lõke
laulev tuleriit

pruun roiskumine poegiv pleeps
ja öördamise tuhka tilkuv rasv
käte sirutan
pool madu paiskus vibult
ja peatus inimkääbikute kasv

Pierrot ja teised pühad
hardas joobumuses
peo valavad täis sädelevat kulda
joo aisti hooma veini ära rooma
suur sinine soola- või surnumere
kala kala kala kala kala kala
õun hammaste vahel peegel silmades
hulktahksetes külmades ajalugu
madu igas kaheksandas tahus
rahu olgu maa peal
üle su näo
ujub
eesriide vahelt välja lõõm ümberringi

"Vägeva vikatimehe võidukäik". Adrian - Ivo Uukkivi, Poprenaz - Guido Kangur, Jusemine - Maria Avdjuško.

G. Vaidla fotod



LINNULENNULT UNDIST JA NAISTEST

Praegu on teatri uuslavastuste arutule tempole raske kirjutistega järele jõuda. Siin on nüüd kõrvuti kaks võimalust, kaks eritiübilist reageeringut Mati Undi uuslavastustele Draamateatris. "Vikatimehe"-lugu on Avo Üprusel kaua hautud. Selleks on näidenditektiga tutvutud, etendusi korduvalt vaadatud, vastukaja jõuab trükki kindlakujulises stiilivõtmes. "Proua de Sade'i" kommentaar on tavatu ses mõttes, et algselt on see ohud lihtsalt s u u l i n e muljeavaldus, professionaali arutus faktiliselt koguni e n n e esietendust, st vahetult eesietenduse järel. Tihti kuulnud küsimusele, miks Lea Tormis enam retsensioone ei avalda, on ta ikka vastanud, et sõnastab need ära esimesele vestluskaaslasele teatri fuajees või esimeses etendusejärgses telefonikõnes, ja nii nad õhku kaovadki. Tegime nüüd katset üht õhku kirjutatud kommentaari kord ka kiinni püüda ja provotseerisime Tormise kõnelema, ise vargsi TMK huvisid silmas pidades.

R. N.



Y. Mishima, "Proua de Sade" Draamateatris (lavastaja ja kujundaja Mati Unt, kostüümikunstnik Anu Samariitütel). Esietendus 29. novembril 1992. Proua Montreuil - Mari Lill, Paruness de Simiane - Anne Paluver, Krahviniina de Saint-Fond - Maria Klenskaja.

Luban niisiis endale vanast peast kord ka vastutustundetut olla! Vaatasin täna eel-sietendust "Proua de Sade" - ilma näidendit lugemata. Ilma et oleksin isegi jõudnud välja otsida ajakirju, kust midagi loetud sama näidendi lavastuste kohta mujal maailmas. Rääkimata sellest, et oleksin jõudnud Ingmar Bergmani lavastuse videokassetini, mis pida-vat Eestis olemas olema. Niisiis, täiesti nor-maalne teatrikülastaja. Ebalema paneb ainult see, et ega vist ikka tohiks näitlejate ja isegi mitte lavastaja töö üle otsustada selle järgi, kuidas nad esimest korda publiku ette tule-vad. Nn kontrolltendus ongi ju mõeldud ka tegija enesekontrolliks.

Mati Undile enamasti omane ironiline tasand on tõenäoliselt juba näidendisse sisse kirjutatud, kuigi oleks vist liiga häbematu kindlamaid järeldusi teha, olles teksti ainult üks kord kõrvaga kuulnud. Teise vaatuse jä-rel tõusis küll korraks "hirmus kahtlus", kas Unt (koos autoriga?) pole järsku asja surmtõ-siselt võtnud? - (Tunnistan, et see oli nimelt minu süütu nali, mida paar kolleegi-kriitikut on juba ajalehtedes "ühe kriitiku" ütlusena tsiteerinud, kuigi mõnevõrra muutunud, n-õ

folkloorses variandis. - L. T. täpsustus pärast jooksva ajalehekriitika ilmumist.) Mulle on Mati lavastused alati just sellepärast meeldi-nudki, et ta ka kõige eksistentsiaalsemalt tõ-siseid asju oskab mingi värskete ja tihtipeale (enese)ironilise nurga alt näha, mis ju õieti ongi peaaegu ainus võimalus eluga toime tulla. Õnneks keeras viimane vaatus, mis peale revolutsiooniironia taas kord eksplua-teerib ka Godot' tulemise/tulemata jäämise efekti, kogu loole uue keeru peale ning lubas Matil elegantselt lõpetada.

Tundub, et "Proua de Sade" kui näidendi-tekst on eeskätt nägudesse ja kujudesse pandud autori a r u t l u s. Ta näib esindavat näidendi tüüpi, milles luuakse teatud mõtte-laade, ellusuhtumist vahendavad üsna ting-likud kujud. Alles teises järjekorras on neile lisatud pisut koloriiti, mis neid üksteisest eristaks peale teksti esitamise, st erinevate eluvaadete eksponeerimise. Meie ees oli pea-aegu puhas konversatsiooninäidend. Pealegi pole erinevate eluvaadete vastasseis ka eriti reljefne ega selge. Sellele tundub rajanevat II vaatus, ema ja tütre suur dialoog, aga uus ajakeerd viimases vaatuses näitab, kuidas aja



"Proua de Sade". Proua Renée de Sade - Maria Avdjuško, Proua Montreuil - Mari Lill, Paruness de Simiane - Anne Paluver.

muutudes teisenevad ka vastasseisud. Ka (näiline?) perverssusteni ulatuv vabameelsus on lõpuks ju vaid osa teatud seltskondlikust konventsioonist, peab viimase alalhoidlikkust toetama ja tasakaalustama. Märatsev revolutsioonistihia pöörab niikuinii kõik pahupidi - ka nn pahelisuse. Sest inimeses ja ühiskondlikes vahekordades peitub liiga palju ootamatut ning plahvatusohtlikku - seda vist tahab Mati Unt ikka ja jälle meelde tuletdada? Võib-olla leiutan jalgratast, pole teksti käes hoidnud, kuid elu paratamatu m u u t u m i n e võikski tõenäoliselt olla selle loo, ka lavastuse üks märksõnu. See võimaldab mitmemõõtmelisuse tundaandmist ka näidendi puhul, mis oma otsestelt mõtteavaldustelt tundus mulle kohati liiga ühene, skemaatiline. Isegi secsama banaalne ja laval üsna palju ekspuuteeritud mõte tuleb pähe, et siin on tegemist sama inimese eri tahkudega, mida eksponeeritakse mitme erineva tegelase kaudu. Kõige naljakam on, et seda lugu vaadates ei tulnud eriti meeldegi, et selle objekt on tõesti just see ajalooline de Sade, kelle järgi on sadism oma nime saanud ja kelle harrastuste järgi on hakatud omaette mõistetena määratlema seksuaalseid kõrvalkaldeid. Kuigi kogu aeg temast ju räägiti. Raskevõitu oli isegi ette kujutada neid jälku-

si ja seksuaalorgiaid - millest nii pikalt küll halvaks panuga, küll vaimustusega jutustati - kui midagi t õ e l i s e l t t o i m u v a t. Kõik see naturaalne võikus või siis selle ületamisel tekkiv paheline lõbu, mis teadaolevalt peaks säärase temaatikaga kaasas käima, minu jaoks Draamateatris õieti puudus. Kogu see kõditav või ärritav temaatika oli esitatud nii võõritatult, või nagu nüüd on hakatud ütleva - kummastatult, et Undi lavastus mõjus mõneti päris steriilse laboratooriumikatsena. Domineeris eelmise sajandivahetuse ilusa dekadentsi joon, mida Mati sageli taotleb. Praeguse sajandivahetuse tunnetus on ju kaugelt verisem ja labasem kui see, mida Mati lavastuses imiteeritakse. Nii mõnigi ilus poos, mis laval enam-vähem ka välja tuli, oli minu silmis läbi juugendi nähtud klassitsism (või, ütleva barokk!), mis võib-olla peabki esindama seda teoretiseerimistest äraleierdatud ja siiski ebamäärase tähendusega postmodernismi. Küllap see on lihtsalt Mati Undi esteediloomus, mis iseenesest estetiseerib ka kõige räägema ja jäledamaid nähtusi. Igatahes piitsahoope, verd jms, millest tekstis räägiti, ei saanud isegi mõttekujutuslikult eriti reaalsena võtta, pigem tinglike märksõnadena.

"Proua de Sade". Proua Renée de Sade - Maria Avdjusko.





"Proua de Sade". Paruness de Simiane - Anne Paluver, Proua Renée de Sade - Maria Avdjuško, Krahvinna de Saint-Montreuil - Mari Lill.

G. Vaidla fotod

Mulle oli Undi "Proua de Sade" (sõltumata sellest, mis de Sade'i ja Mishima kohta teada) ikka pigem teatud püüdlus elegantse klaaspärlimängu poole. Siit ka minu pretensioonid, mis ei pruugi tegijate taotlustega üldse kokku langeda. Näiteks seesama, mulle kõige igavamana mõjunud pikk ema-tütrestseen II vaatuses; võimalik, et see koht just oligi mõeldud hetkena, mil inimlike erimeelsuste valu ehedalt välja purskab, et siis jälle stilisatsioonid ja eneseiroonia kaitsevarju tõmbuda. Kui see edasistel etendustel tõesti nii toimuks, saaks lavastus muidugi ühe lisamõõtmega. Esimesel katsel see aga nõnda siiski ei olnud, dialoogist puudus sisetegevuse pinget.

Nagu praegustes maailma (amerikaniseerunud?) moenäidendites enamasti, paistab näidendi ülesehituse skeem natukene liiga läbi, kuid autori ametioskusest kõneleb muidugi see, et ta jätab suured võimalused skeemi peente ja ootamatute nüanssidega täita. Stiilidevaeses Eesti teatris on igasugune stilisatsioonikatse juba iseenesest huvitav. Ilusad ja vaestes oludes küllaltki rikkalikud kostüümid (Anu Samarüütel) ühendavad kaugel ajastu joone tänapäevaste vihjetega ja

värvikooslustega. Ma ei ole päris kindel, kas ja mil määral see tänapäevase oleku ja ajastuliste pooside kahepaiksus oli lavastaja poolt ka näitlejatele ette nähtud. Ajuti tundus küll, et põhitaotluseks on siiski võluvalt dekadentlik, ammuseid ajastuid imiteeriv ja pahelisusega vürtsitatud stiliseering (nagu "Salome"?). Nii ei oskagi otsustada, kas mõned kohmakused ja väljalangemised valitud joonest tulid kogemata või oli see nii mõeldudki. Mulle tundub siiski, et meile siin ja praegu, sealhulgas näitlejatele, oleks lihtsalt kasulikum ja üle hulga aja ka huvitavam täiuseni lihvitud stiliseering (või travestia?), milles iga kätehoold või teatraalne žest, luigekaela iga kaardumisnurk nagu ka vanalt teatrigravüürilt "mahavaadatud" vedikute ja särpide langemis-(või asetuse-)joon peaksid olema viidud absoluutse perfektsuseni. Jah, siis saaks neid tões ja vaimus nautida ning paariks tunniks unustada niihästi räpaka, hoolimatu reaalsuse kui ka igipõlise eestlasliku raskuse vaimu ja häbelikkuse efektsemate enesevalduste suhtes. Tõenäoliselt tundsid näitlejad end I vaatuses veel ka seesmiselt ebalevatena, nii et ülearu palju teksti läks kaotsi isegi muidu väga selge diktsioo-

niga Mari Lille, Anne Paluveril ja Maria Klenskajal. Nooremate puhul jälle tundus mõnikord pikemate ja keerukamate lausete rääkimine esialgu teksti vaevalise ülesütle misena.

Arvata võib, et tüki valikul on mänginud kaasa ka asjaolu, et siin leidub huvitavat tööd õige mitmele naisnäitlejale. Eks see ole seni väga meestekeskses eesti teatris alati probleemiks olnud, kuigi me pole veel läinud päris nn naisteatri projektideni, nagu seda Soomes ja kuuldavasti mujalgi tehakse. Mati Unt on naistele varemgi džentelmenlikult toetava käe ulatanud.

Tänane teater üldjuhul kardab kontseptuaalsust ja lavastuse liigtäpset läbitöötatust (nüüd, kiirendatud esietenduskonveieri käivitamise järel, ei jää selleks võib-olla enam aegagi!). Küllap võivad tulla igasugused uued teatritegemise viisid ja võimalused, aga tõenäoliselt on üks asi, ilma milleta ei saa head teatrit siiski teha: see on etenduse sise mine rütm, näitlejate paindlik rütmivaheldus. Ja arvatavasti on see üks eesti näitleja nõrgemaid külgi. Kui rütm ei sisenda sundusena, kindla kokkuleppena lavastus või kui seda just ei peksta sisse moodsa rütmimuusikaga, siis loomulikult kujul kipub ta tihti kaduma - isegi siis, kui väliselt võib tempo olla kiire ja tekstiandmine peaaegu vuristav. Sellel etendusel, nagu ka palju kor di varem, oli too tõeline, sisemine rütmitaju, tegevust ja publikut ergastav rütmitaju olemas õieti ainult Maria Klenskajal. Täna, esimeselt publiku ees läbimängimiselt jäigi kõige erksamalt meelde tema krahvinna de Saint-Fond. Ja mitte sugugi seepärast, et nn paheline roll oleks nagu alati huvitavam. Lihtsalt Klenskajas peitub mingi sisemine "vedru", mis pingestab tegevust ja vaataja tähelepanu, ilma et see oleks kunstlikult pinges all hoitud. Ei saa ka päriselt öelda, et ta oleks näitlejana oma rolli suhtes teistest avameelsem või läbinägelikum, sest minu meelest on siin kõik osad lahendatud nii, et näitlejad näevad mõneti distantseerudes, oma tegelase, oma rolli nimese läbi. Klenskaja jääb ometi kõige rohkem meelde, hoolimata sellest, et ta viimases vaatuses enam lavale ei tulegi. Kas valdab ta kõige paremini mõttesära ja ootamatuse efekti? Võib-olla on asi kaasamõtlemise tasemes?

Mari Lill muutus, vastupidi, veenvaks ja tekitas saalis vastureaktsiooni alles viimases vaatuses. Õieti sestpeale, kui ta julges oma sügavat ja kandvat rinnahäält täie jõuga kõlama lasta. Ei oskagi esimese nägemise põhjal arvata, mida peaks tegema, et tal tüki algupoolel ebalus kaoks. Tundub, nagu ei

oleks ema rolli puhul sisulise siiruse ja seltskondliku silmakirjalikkuse vahekord lavastajaga piisavalt selgelt ja täpselt kokku lepitud. Kas ta, autori järgi, peaks väljendama seda nn Igameest või Iganaist, ehk nagu me vahepeal armastasime öelda, väikekodanlikku (kuigi ta on aristokraat!) tasandit, kus inimlikud põhimured ja -rõõmud on niivõrd maetud konventsionaalsuste alla, et enam ei saagi aru, kas need ikka tõsiselt võetavalt ongi olemas? Kui näidendis midagi meeldis, siis see vabastatus konventsionaalsusest, mille autor (?) lõpuks ema kuju puhul välja pakub. Ja näitleja vabastatus, mille see kaasa toob Mari Lille mängus. Need ootamatud kankaani-ärgitused eeslaval panevad soovima, et näitejuhid nüüd sagedamini märkaksid selles näitlejannas peituvat groteskiannet ja -lusti. Puhtinimlikult andis see taju, - et revolutsiooniga on kogu senine elu vastu taevast lennanud; ja rõõmsalt meeleheitlik koomika, millega asjaoludele reageeritakse - lõpu eel mõne lava-saali kummalise solidaarsushetke, mida ehk enam oodatagi ei osanud.

Gradatsiooni mõttes toimus rohkem Ester Pajusoo rolliga, kellele näidend varub ootamatu avanemismõimaluse lõpustsenaides (trikoloori parodeeriv eksponeerimine vist lavastajalt?). Aga Pajusoo puhul oli huvitav ka see, et tema Majapidajanna esimeste vaatuste r o h u t a t u d, n-õ halli hiirekese neutraalsus peidab endas kogu aeg nagu mingit saladust, mis lõpuks siis ka efektselt välja mängitakse. (Ka Charlotte'i noorenemine finaalis on ilmselt Undi lisandus?) Kui kena, et Pajusoo on lõpuks ometi näitejuhtide poolt uues kvaliteedis taasavastatud. Aga sellega koos tuleb kohe meelde ka küsimus, kui palju on neid, kes, uue ringiga taasavastamata jäänuna, on teatrist juba lahkuma pidanud. Mitte alati ei kohtu näitleja oma õige rolliga või õige näitejuhiga õigel ajal.

Tänases tükis oli võib-olla kõige tänamatum osa Anne Paluveril, kelle parunessi esimene etteaste kutsus esile umbes sama suguse efekti kui vananenult vagatsev markiis "Misanthroobis". Ja kahjuks ei ole vist tekstiski kohti, mis võimaldaksid teda ambivalentsemaks teha. Kõige üllatavam, mis võiks selle rolli puhul pähe tulla, on mõte, et äkki see vanapiiga (?) ongi tegelikult vaga ja tunneb sellest ehtsat rõõmu. Kuna Paluveriga käib olemuslikult kaasas mulje vaimukast ja suveräänsest suhtumisest ellu ja inimestesse, siis "mängib" see ka siin, kuid huvitavam lisäülesanne ei teeks paha. Lõpuvaatuse väliskuju tekitas äkki visiooni Katrin Välbe iselaadsest võimuka naise aurast, aga tegelikult

on Paluveri veel vanade naiste karakterrollide peale vara lükata. Anne Paluveri rollid räägivad pigem sellest, et tal eatu näitlejarsarm ja ta sobib peaaegu igasse osasse.

Ja nüüd üks silmailu ja -rõõm - taas ometi kord päris noored kaunitarid Draamateatri laval! See on isegi naispublikule meeldiv vaadata. Täiesti ilmselt ei tule Maria Avdjuškol karta pelgalt noore kaunitari ampluaasse jäämist. Küll aga tahaks kohe alguses lavastajaid hoiatada, et Merle Palmiste ei hakkaks tükist tükki rändama vaid oma värskuse ja naiseliku sarmi eksponeerijana. Kas pole paradoksaalne, et see hoiatus tuleb keelele pärast lavastust, kus ta formaalselt võttes mängis n-õ pika elulooga rolli, esinedes kaks vaatust kolmest endast vanema daamina? Paraku oli tal lastud kuju vaid väliselt markeerida, publik ilmselt mäletab hiljem ikka ainult ta noorusilu, peaaegu rollielu-väliselt. Teatrikooli järgi julgen kinnitada, et Merle Palmiste on tõsine ja sisukas tüdruk, ja mida varem seda taibatakse, seda parem talle ja teatrile.

Maria Avdjuško puhul oleksin just selles "ajaloolise koloriidiga" rollis oodanud, et nüüd oleks absoluutse kaunidusega rõhutamist leidnud tema pikkade liikmete ja "voolavate joonte" ilu. Et ta oleks kord ka vabastatud n-õ moodsa tüpaaži loiust hoiakust. Looduslik siretus, mis talle antud, sobib tõesti suurepäraselt nendeks stiliseeringuteks, mida Mati Unt "Proua de Sade'is" näib taotlevat. Oma füüsilistelt eeldustelt peaks Avdjuško olema võimeline seda "välja kandma" perfektsuseni (sealhulgas loobuma meie kaasaegse pika neiu alateadlikust kühmus hoiakust, mis siingi, hoolimata kostüümi nõuetest, aeg-ajalt välja lööb). Huvitav, kas eesti teatris ei viitsita näitlejaandeid (oma annet?!) täiuseni lihvida või pole selle vajadust lihtsalt teadvustatud - andekad meeldivad niigi?! Ja veel üks naljakas detail eelmise pretensiooni juurde: kummaline, aga vaata et täpselt kattus lamava noorproua üks peaaegu ihar jalasirutus samal päeval paar tundi hiljem vaadatud Helsingi Teatriülikooli õpilastöös nähtuga - nimelt stiil oli kaasaegselt rameda soome plika ja kaunilt kostümeeritud Avdjuško kangelanna puhul üsna sama. Seda võiks ju kriitik tõlgendada ka vihjena proua de Sade'i tüpaaži üleajalisusele, aga võib-olla oli see loobumine siin võimalikust intrigeerivalt kassilikust sulnidusest lihtsalt juhuslik. Need sisulised ja lavalised metamorfoosid, mis proua de Sade'ile on lavastuses ette nähtud, sooritas Maria Avdjuško aga elegantselt ja hingestatult. Ei tea, kas paralleel igavesti truu Roxane'i

poosiga (Solveigiga?) viimases vaatuses on teadlik või juhuslik?

Viimasel ajal on ajakirjanduses räägitud Mati Undi muutumisest või endaksjäämisest. Mulle tundub, et põhilises on ta siiski endaks jäänud, võib-olla vaid hakanud mõnest varasemast poosist või oma nn *image'*ist tüdinema? Minu arvates on Mati sisimas alati olnud moralist, kui selle all mitte mõelda tüütut moraallugejat, vaid mingite väärtuste tunnistamist. Vananedes hakkab see vahest rohkem silma paistma, ja tundlik, nagu ta on, on Unt ise sellest esimesena ka rääkima hakanud. Ega ta seda ometi ei häbene? Mulle küll meeldib vaimukas ja huumorimeelega moralist, ning Undi kui lavastaja selja taga alati aimatav kirjanik ja kunstialane crudiit. Vaimuvaestus on meil liiaga, vaimsust liiga vähe. Viimases võiks Unt küll rahulikult endaks jääda, kui ta ka uusi väljendusvorme otsima peaks.

Igatahes tango asemel lõppes lavastus seekord valsiga.

ALGAB OTTO UUS ELU

"**INCIPIIT VITA NOVA**". Käsikiri, kujundus ja lavastus: **Hardi Volmer**, kaamera: **Tõnu Talivee**, muusika: **Roald Jür lau**, animatsioon: **Tõnis Sahkai** ja **Olav Villmann**, kaamera assistent **Mikk Rand**, nukud ja dekoratsioonid: **Tiina Linzbach**, **Liivi Jõhvik**, **Laine Pitk**, **Valve Veerberk**, **Küllii Jaama**, **Kristel Kallasvee**, **Ilmar Ernits**, **Jan Kallion** ja **Olav Villmann**, montaaž: **Irja Müür**, heli: **Ülo Saar**, tootmisjuhid **Kalev Tamm** ja **Arvo Nuut**. Peaosas: **Vello Sõukand**, kõrvalosas: **Laine Pitk**. 406,6 m (2 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1992.

"**OTTO ELU**". Käsikiri ja lavastaja **Janno Põidma**, kunstnik **Kalju Kivi**, operaator **Tõnu Talivee**, helilooja **Sven Grünberg**, nukujuhid **Triin Sarapik** ja **Olav Villmann**, nukud ja dekoratsioon: **Küllii Jaama**, **Liivi Jõhvik**, **Kristel Kallasvee**, **Laine Pitk**, **Valve Veerberk**, **Ilmar Ernits**, **Jan Kallion**, operaatori assistent **Mikk Rand**, monteeriija **Irja Müür**, administratsioon: **Maret Reisman** ja **Arvo Nuut**. Peaosas: **Andre Lipand**, näitlejad: **Peeter Oja**, **Carmen Tabor**, **Argus Tabor** ja **Laine Pitk**. 507,7 m (2 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1992.



"*Incipit Vita Nova*", 1992. *Režissöör Hardi Volmer. Peaosatäitja Vello Sõukand (Osvald).*

Just elus (loe: eesti animafilmis) juhtub teine-kord kummalisi kokkulangevusi, näiteks see, et siinkirjutaja need kaks nukufilmi - *Hardi Volmeri "Incipit Vita Nova"* ja *Janno Põidma "Otto elu"* -, mis artikli pealkirjas rõõmsalt üheks liidetud, just sama rõõmsalt sassis olevatena ka oma mälukäärust (taas) avastas. Ehkki *TMK ettepanek* üksnes *H. Volmeri film* ümber jutustada ei tundunudki

teab kui võimatu, siis üha raskem ehk küsitavam see kirjutamise käigus tunduma hakkas. Miks?

"*Incipit Vita Nova*", kus elujõuetut *Osvaldit* (edaspidi *O.*) vitaalselt esitab *Vello Sõukand*, ähvardab meid juba pealkirjas endas millegi uue ja vältimatuga: "Lõuad pidada ja edasi teenida, Uus Elu algab!" Või umbes nii. *O.* vana keha heidetakse seepeale ühes tükis veel unesegase pidžaamaga (ajaloo!) prügikasti, aga pikk tunnelist läbiveeremine kumava (rambi)valguse poole on juba otsene taassünni sümboolika - nagu ka ajaloolava ise näib etenduseks küps.

Millega küll *H. Volmer* *Vello S-i* ei ähvarda: aju pikendava nokkmütsiga, dresside ja tossudega (kui suur oli selle nukufilmi eelarve?) ja klounimaskiga selle kõige juurde, keha hävitava räppmuusikaga, telekast tulvava *soft-seksi* ja *hard-vägi*-vallaga, ufomaania auru alla kehastuva ufomaniakiga, kes oma supernovast meie *vita nova*'sse ekshibitsioneeruma ulatub. Ja preservatiividega, ja *Barbie* ja *banaanidega*, ölle ja okse ja ... kusihap-

* Eks likvideerigem seegi võlg. "*Incipit Vita Nova*" on skeletilt tüüpiline odusseia, midagi *Rao Heidmetsa Nurili* seikluste sarnast või nii. Omal ajal tarvitati sellist skeletti ohtsasti "Sojuzmultfilmis" nn kakukeste või kodunt väljaeksinud uudishimulike jänesepoegade lugudes - ja mida need vaeseke-sed siis laias ilmas kõike läbi ei pidanud elama. Samamoodi kakerdab kodunt välja ka relvitu (loe: pidžaamaga ja sussides) *Osvald*, ja satub lolli juhuse tõttu - ekvilibristika pole just tema tugevaim külg - äraspidimaailma, kus peab ihuükski hakkama saama nii selle maailma ohtlike kui ka petlike külgedega.

Esimesena ründav ussikuninganna rõhutab veelgi seda kollektiivse alateadvuse lainet, kuhu kohe satume - ehkki see (uue) elu eliksiiri süstiv gorgo midagi head ju ei sisenda. Kuid edasi mainigem üksnes kiirkäigul kõiki, kelle või millega meie *Osvaldil* tõelise *Tarzanina* tegemist ja ütemist ette tuleb: ürginimene (*Tarzan* ise? *Mowgli*?), *Rambo*, *Ninja*, *ajuvabadus*, *getomuusika*, *kosmoseasukas*, (*vaimne*?) *händikäpsus* teleka ees, *lõunamaa puuvili* (säält see koolema ju tulevatki), *AIDS*, *Minnie-*

hiir ja *Batman*, liiklusminutid, ja lõpuks vanadus-surm või isiksuse lõhestumine. Tore eklektika, ja kuna etteaimatav lõpp viib *Osvaldi* niikuinii koju tagasi, siis on maailmal (-keral?) ring peal ja eesti sugu jälle päästetud. Ühest teisest eeposest, *Priit Pärna* odusseiaist "Kas maakera on ümmargune?" on see kõik ju meile ammu teada, aga siis, noh, nagu kombeks öelda, olid teised ajad!

pega, mis seinassegi avause keevitab - mille kohal helendab väljapääsulootus: *OUT!* Või on siis seegi jälle käsk: kasi välja, *get out!* Jne.

Või siis naerab ta kõige selle üle hoopis?

Kes seda teab. Kes seda teadagi tahab - see läheb ja vaatab niigi ise, suvalisest ajakirjaartiklist end häirida laskmata. ja ta ei lähe kinno, ta istub seda nukukat vaatama näiteks telekast, näiteks uue päeva hakul; ent asja tuuma õieti ära ootamata, tatsab ta taltsalt, olgu ta nimeks Osvald, Otto või mõni muu O., prahiämber näpu otsas, tänavale. Ja sääli see kõik temaga juhtubki. Võib-olla täna, võib-olla ajakirja ilmumise päeval. Sest kuskil ta ju on, see uus elu, meie ümber, meie sees, või prügikasti põhjatut põhja pimestava valguse sees... Kuhu kukkumises läbi soolikalaadse sügaviku on midagi reinkarnatsiooni-sarnast ju. Jne.

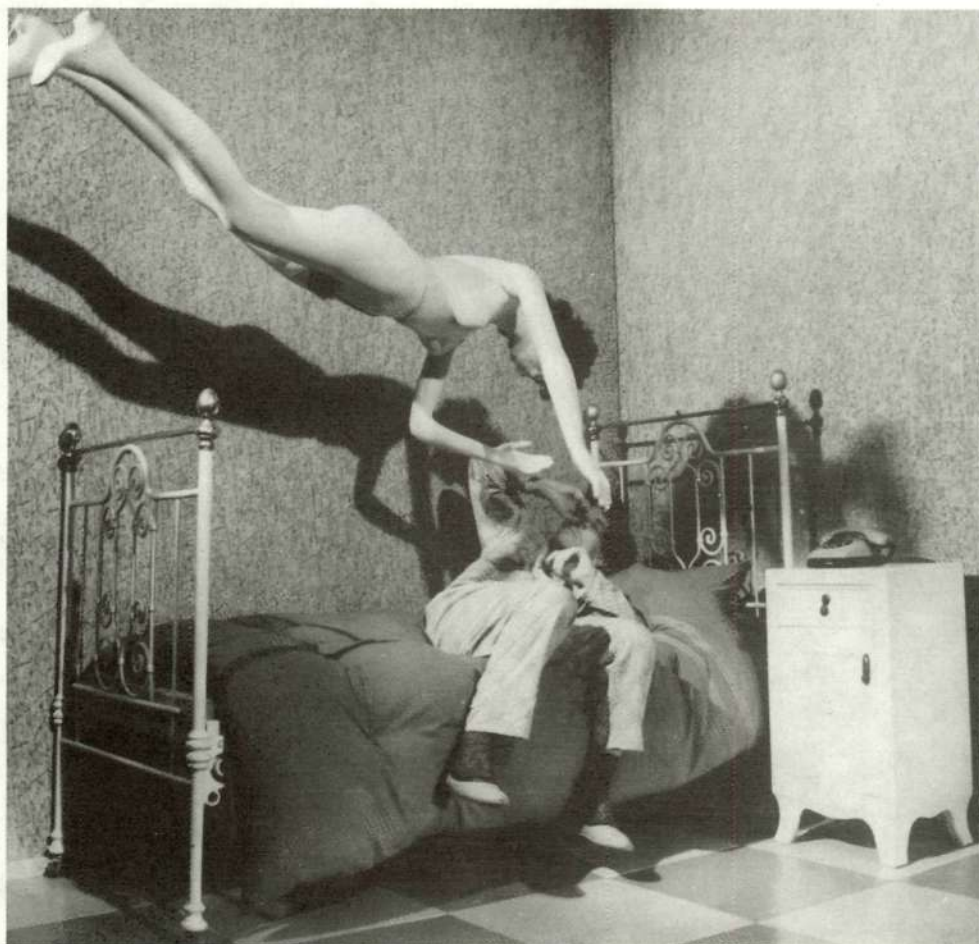
J. Põldma "Otto elu"-nimeline film seevastu, kus Ottot mängib Andre Lipand, ei ähvarda meid esialgu justkui millegagi, kõik nähtav näib juba lootusetult reaalseuseks saanud. Et aga kõik see toimub õsels ja eeldatavalt uneski, selgub alles filmi lõpus päästva ärkamise läbi; ja et unenägu eneses ega tulevikus toimepandavat reetma peaks, siis ei saa me siingi nähtavast (näiteks) muigega

mööda minna. Kogu selle somnambuuli põhjal (aga võõrast unenägu me ju pealt vaatame) kliinilist tagapõhja oletades osutub (tuleviku?) nägemus kriitiliseks, aga tagapõhja kriitilise olles kliiniliseks vahest veel mitte.

Et siingi algab film metavõttega - meile näidatakse televiisoriekraani - on ehk juhuslik kokkusattumus kahe O., Osvaldi ja Otto (uue?) elu puhul, kuid kohe rabab meid järgmine - mõlemad avavad oma suure kasti; O. (Vello S.), nagu mainitud, prügikasti, O. (Andre L.) selle enesest suurema pappkasti, mille ta tänavalt oma koju on lohistanud, säältkaudu uue tegelikkusega kontakti üritades. O.-le (Andre L.) paiskub säält vastu ähvardav (tal le filmi lõpuni üle jõu käivaks osutuv) mänguasjade lasu, O. (Vello S.) paiskub oma kasti kaudu kuristikku ise. (Ehkki sellesarnase inkubaatorisse pugemise sooritab oma filmi jooksul ka teine O. - Andre L. -, et säält uena kooruda.)

Noh, ja siis need maskid. O-le (Vello S.) leitakse fotoroboti abil sobiv klouninägu ja pärast (mütsi)ajaloost läbikihutamist ka sobiv ajupikendus, mille alt viskerelvana toimiv laserplaat üleliigseks osutuva hallolluse välja saeb.

"Incipit Vita Nova".



O. (Andre L.) mask seevastu kuulub tema tegelase juurde kohe, püsites soengužele, valehabe ja pseudoprillidena ta näol tema filmi sisenemise hetkest; see jätkaks võimaluse mõelda justkui vaid vormilisest grimmist, mis sisu selgeks rääkimisel kaasa rääkida ei üritagi, kuid võidukas lapsenäo paljastamine filmi *happy end*'is kahtpidi mõtlemise võimalust muidugi enam ei jäta.

Niisiis on mõlemad O-d TV egiidi all alustanud: (prügi)kastitais uueks eluks vajalikku käes ja, et maskidki ees, siis stardiplatvorm üsna ühesugune. Mida rõhutab ka filmide edasine kulg. Mõlemad O-d on pealesunnitult muusikalembesed, Vello S. laguneb, dressidele ja kõrvaklappidele alludes, räpi kaudu lovesse, Andre L. poeb oma lelukasti (ikkagi tema turvalisim paik) ja näib uskuvat viiulimuus(ik)asse...

Mõlema toa küljes on uks, kust avaneb otsene maailm(aruum), säält siseneb kord häbipuna tekitav tulnukas uuest maailmast, teisel juhul naaseb kass, viljakas jooksuaeg seljataga (või siis lihtsalt filmist välja lõigatud).

Kui Vello S-i O. suisa (v)idiodistub telekast pealepaiskuva "tuleviku" õudses tulvas, siis Andre L-i O-i toimub kõik delikaatsemalt, tuleviku kolduse ette on siin tõmmatud õnnerattaid pööritava mänguautomaadi õõnes kest; vaid keset seda imede põldu jan-švankmajerlikult koostlaguneva saatejuhi peast pudenev vagel annab meile kätte selle õige (seest musta) noodi... Ja delikaatsem

"Incipit Vita Nova".

on siin suhe ka tuleviku lihaliku küljega ehk tulevase põlvega, kõike lubab aimata vaid juba mainitud seik, kuski mõne rongaisa mõnusid maitsnud kassi käoemalik suhtumine oma vastsündinud seapõrsasse - ehkki lähemal tutvumisel osutub õudusvärinaid tekitavaks ju seegi kombinatsioon.

Vello S-i O. on aga puberteediajast juba üle ja tema kurva kõrv võtab lohutamiseks ette keegi (miskil), kes täispuhutult on super Shirley, katkitorgatult aga vingerdav Barbie (nukufilm ju ikkagi! - ning sel taustal tundub telesaekraanil vilksatav atsetaadile animeeritud kopulatsioon iseenesest *homage*'ina joonisfilmile! Me täname, Hardil!).

Ja nüüd, ehkki kogu ülejäänud butafooria võib ju mõnele tunduda sarnane vaid käesolevas profomalistlikus "tõlgenduses" (O. püüdlusi dressinimesena läbi lüüa illustreerivad piiksuv käabus-Batman ja hiire-, seega elusuurune Minnie-hiir, samuti jalus sagivad ja päti-politseid mängivad mänguautod; O. katsetusi igiliikuri leiutamisel saatev näriliste hõim näib aga pärinevat idanaabri olmest koos oma kolimiskäru, sinise maika ja "guljanjega", kuid kuidagi militaarselt mõjuvad mõlemad, nii see NATO kui ka Varssavi pakti seltskond), nüüd lõpevad mõlemad (ühel juhul õõ-, teisel vaimu-) pimeduses kobamised sarnaselt - letaalse "paigaltammumisega". Pisema O. ärkamiseelne unenägu näitab meile täies harmoonias pöörlevat kuradikarusselli, kus näilises edasipidi liikumises naastakse aga pöördumatult tagasi samasse! Suurem O. jõuab "maa peale" - mäletagem veel, et ta kukkus ju põhjatusse prügikonteinerisse - pä-





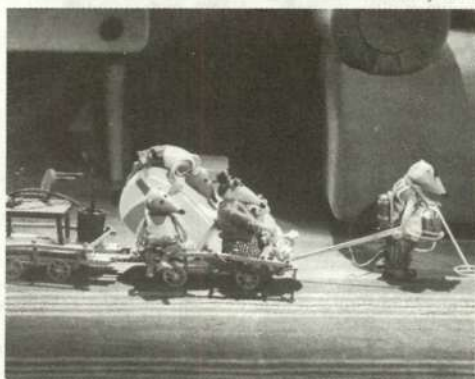
"Otto elu", 1992. Režissöör Janno Põldma.
Peaosatäitja Andre Lipand (Otto).

rast ukse ava(sta)mist, mis ta mina kahestab: ühe väljudes naaseb sünkroonselt teine ja viimaks ei pääsegi ta ringiratast iseenese tagaajamisest (rütmi poolest pisut muidugi "Tangot" meenutades)!

No nii. Ja siis ootad juba põnevusega, kuidas õnnestuks neil (H. Volmeril ja J. Põldmal) kõige selle tagajärjel oma O-dele veel erinevaid või siis vähemalt teineteist välistavaid finaale leiutada. Aga ei õnnestugi.

Sest mõlema filmi lõpuks tuuakse mõlemad O-d jälle ühisesse finišisse tagasi. Pisema O., Andre L-i puhul on hommik ööst targem, koos äratusega astub tuppa ema. Grimmil ja valehabe-meta, soeng 6-aastane, tatsab poiss nüüd supi äärde, käekõrval hiiglaslikuna tunduv naine, kelles sellisena tunneme ära ürgema, selle matriarhaatse klannipealiku, kes öise roti-(loe: mammuti-) jahi trofeeta jäämist aga pahaks ei pane, sest korilus triumfeerib taas - ja borš on kuning(anna)lik!

Suuremagi O., Vello S-i päästab järgmisest sissekukkumisest naine, see, kes solgiämbrit otsima tulnud, ka mehe keha konteineriäärelt leiab; ja siis selle kui hingetu nuku kaissu upitab ja toasooja kannab, poolelijäänud õlled ja sakusmendi



"Otto elu"

T. Talivee fotod

(taas hommikusöök!) seltsi tagasi toimetab. Ja et boršiga päeva alustanud väikesest O-st on saanud suur O., pelgad sentimeetrid enam dominant-sust ei demonstreeri, siis annab daam nüüd just sedaviisi teada, kes on perekonnas pealik! 2 : 0.

Ning *last not least*: et režissöörid noid põgusaid, kuid veenvaid, vormilt erinevaid, kuid sisult sarnaseid naisosi näitlema palusid veel ka ühe ja sama näitlejanna, Laine Pitki, no siis pole see kõik enam muud kui ühiselt allkirjutatud deklaratsioon (et kui mitte ühe, siis vähemalt teise või parimal juhul mõlema filmi peale kokku saagu meile selgeks), et ainus vägi, mis meid, mehi, selles väliste varemete külge klopsitavas uues elus ehk alles aitab püsida, on naine, kord Ema, kord Naine.

Hoidkem siis teda!

Vähemalt niipaljukest, et sööme ettepanud supi soojastpeast ära ja viime solgiambri virisemata tühjaks!

Tunneli lõpu pimestav valgus on meil ju ühine.

P. S.

Siiski jäi eespool mainitu kõrval pikemalt seletamata "Incipit Vita Nova" vormi "revolutsioonilisus" - et nüüd siis meil siin Maarjamaalgi on oma piksillatsioon (ehk *stop-motion*)! Mis tehnika see on, miks Norman McLaren sellega 1952. aastal maailmatuntuks sai ("The Neighbours"), kuidas sõber Chr. Pfohl-Plof ("Lardux") selle abil üle-eelmisel Tampere festivalil diplomi kaasa viis, kuidas Hardi Volmer ise viimaselt Espinho festivalil parima eksperimentaalfilmi auhinna ära tõi ja et miks see tegijatele niivõrd kurnav on, et Vello S. ära piksilleerus, aga Andre L-le see veel üle jõu käinud oleks...; kõigest sellest ehk kuskil mujal ja keegi teine.

HARDI VOLMER on sündinud 8. novembril 1957. aastal Pärnus. Ta on lõpetanud 1985. a Tallinna Kunstiinstituudi teatrikunstnikuna. Aastast 1984 töötab "Tallinnfilmis" nukufilmide režissöörina. Instituudi ajal tegi underground-filme "Pära Trustis". H. Volmer on kujundanud umbes 20 teatrilavastust, kirjutanud ligi 60 lauluteksti, teinud huumorisaateid ETV-s, laulnud ansambrites "Turist" ja "Singer-Vinger". Renita ja Hannes Lintropil valmis temast film "Meie aja kangelane" (1988). Sel aastal alustab ta "Tallinnfilmis" täispikka mängufilmi "Tulivesi". (Vaata ka "Vastab Hardi Volmer", TMK 1988, nr 6.)

HARDI VOLMERI FILMOGRAAFIA

1984 "Imeline nääriöö", nukufilm. (Režissöör ja kunstnik koos Riho Undiga.)
1985 "Nõiutud saar", nukufilm. (Stsenarist, režissöör ja kunstnik koos Riho Undiga.)
1986 "Kevadine kärbes", nukufilm. (Režissöör ja kunstnik koos Riho Undiga.)



Hardi Voimer.

1986 "Tõnise ja Mäe vahel", muusikafilm. ("Eesti Telefilm", kunstnik; rež: Toomas Lepp.)

1978 "Sõda", nukufilm. (Stsenarist, režissöör ja kunstnik koos Riho Undiga.)

1988 "Vernanda", lühimängufilm. (Kunstnik; rež: Roman Baskin.)

1988 "Tööd ja tegemised", nukufilm. (Režissöör ja kunstnik.)

1989 "Inimene, keda polnud", mängufilm. (Kunstnik; rež: Peeter Simm.)

1990 "Jack pot", nukufilm. (Stsenarist, režissöör ja kunstnik koos Riho Undiga.)

1990 "Bad Boys", muusikavideo. (Režissöör.)

1990 "Igaühele oma", lühimängufilm. (Režissöör.)

1990 "Muusikatund", nukufilm. (Teine osa "Koolilugudes". Stsenarist; rež: Andres Mänd.)

1992 "Incipit Vita Nova", nukufilm. (Stsenarist, režissöör ja kunstnik.)

S. T.

Janno Pöldma filmograafia on avaldatud TMK-s, 1992 nr 10. (Toim)

PÜHA ANDREAS, LÖMASTAJA

**"EESTI APOKALÜPSIS. ANDRUS KASE-
MAA".** Käsikiri ja režii: **Liina Kullas**, pilt: **Ago
Ruus**, heli ja montaaž: **Ariel Tali**, konsultant: **En-
riko Talvistu**, direktor **Mati Sepping**, muusikana
kasutatud fragmente **Lepo Sumerä** loomingust,
sponsorid: Tartu Kesklinna Kaubahall ja Tallinna
Mööblimaja. 28 min, värviline. "FantaasiaFilm",
1992.

Too Kasemaa-nimeline kurva Picasso näoga elav pühakuskulptuur Tartust teeb viimasel ajal vaid graafikat. Teised teevad ta töödest näitusi, kirjuta-
vad kriitikat ning nüüd on siis filminigi jõutud. Pool
tundi Kasemaaga Tartus. Pole just kadestamisväär-
ne ülesanne ruumida lõmastavaks loovuseks muu-
detud ning teda ennast tuhastanud aastaid siin



*Andrus
Kasemaa.
M. Toomi
foto*

Tartus. Ent sedagi peab tahtma ning suutma. Keegi lihtsalt pidi jäädvustama kui mitte kõiki neid aastaid, siis vähemalt mingi hetke Kasemaast Tartus. Ma tean, millistes majandusraskustes see film sündis. Samas sooviksin, et ka teiste kunstnike puhul leiduks keegi, kes neist raskustest ei hooliks.

On hea tunne Kasemaad filmis ära tunda. On ütle mata tore tunne, et film pole mitte üksnes kunstnik Kasemaast ning tema kunstist, mitte audioviisuaalsete väljendusvahendite keskel kaskadööritsevast kunstist, vaid eelkõige siiski mehest nimega Andrus Kasemaa. Kasemaa on Kasemaa juba filmi alguskaadreis, mil ta tuleb kui *Waffen SS* eliitkorpuse tankikomandör, idarinde väsimus liikmeis, meie poole, manab näole Merzini filmilikema irve ning, põrnitsedes oma pilti, sõnab midagi sellestarnast: "Vaata ja kõik tuleb meelde." (Taustmuusikaks enesestmõistetavalt "kui mina alles noor veel olin".) Tõesti, ütle mata tore on Kasemaad ära tunda hetkel, mil mingis ühtsuses kestavad ekraanil ta nägu ja ta pildid.

Üldsusele on Kasemaa tavapäraselt skulptor & graafik, teadvustatud on ka tema õpetaja- ning eestvedaja-roll. Andrust küllaltki kaua tundes, sõltumata temast kui kunstnikust või gurust, küllaltki palju temaga vaielnuna, sealjuures temaga paljuski soostumata, julgeksin siinkohal väita, et oma olemuselt on Andrus siiski eelkõige mõtleja. Seetõttu on mul väga hea meel, et selles filmis on Andrusese antud võimalus rääkida. Ei, mitte oma piltidest. Piltidest räägivad teised ning ma ei pea neid kaadreid mitte

just kõige õnnestunumaiks. Piltidest pole mõtet rääkida, pildid räägivad enda eest ise ning pilte näidatakse selles filmis piisavalt. Ja küllap on nii, nagu väidab Kasemaa, et kõige meeldivam pilt on veel tühi pilt ning tähtis on vaid see, kuhu materjal kunstniku viib.

Seetõttu on hoopiski meeldivam näha rõõmsalt reaalselt Kasemaad mõõtnas Raeplatsi "Arsi" kunstikaupluse suunas, müügipilt kaenlas, viimas seda lugematute teiste omataoliste hulka. Või filosoofina anatoomikumis Hamleti ja hauakaevaja dialoogi harjutamas, kogemaks, et surm on elu teenistuses. Või langenud inglina Klassikalise Muinasteaduse Muuseumis kipskujude keskel kondamas. Kondamas kõikjal, aga ikkagi Tartus. Ja ega Kasemaata Tartut enam ette ei kujutagi. Ta on linnale & ülikoolile juba liiga palju andnud. Iseasi, mida Tartu ja ülikool on Kasemaale kõigi nende aastate jooksul andnud. Korduvalt põlenud Rostovtsevi eraülikooli varemed, kohvile kutsumised küll Koobi, küll teistegi prominentsete bürokraatide juurde, logiseva tervise ning esimese juubeli puhul näituse kunstimuuseumis. Ometi on Kasemaa Tartu, ning mitte ainult Tartu, kultuurielu kõvasti kujundanud. Kilk, Seppet, Kruusamägi, Kelomees ja kogu see ülikooli kunstikabinetist väljunud vägi, kõik need näitused & *happening*'id ning kogu see väsimatu võitlus kõigi nende linna, ülikooli ja Kunstnike Liidu terastiibadega tuuleveskitega. Kui seda meenutada, leiab õige konteksti ka see lõik filmist, kus Andrus seisab Ülikooli Ajaloomuuseumis oma värvitud kipsist rek-





Andrus Kasemaa. N. Pirogov. Värv, kips, 1984.

Andrus Kasemaa.

M. Toomi fotod



toripeade keskel. Ühe suveräänse ajalisenä ajatute keskel.

Mis on selles filmis tugevat? Eelkõige tekst. Kasemaa tekst. See, kuidas ta seletab, et madalal maal ei saa lennata, et olime tuhandeaastases kannatuses ning nüüd suures segaduses, et tegija mõtleb rohkem kui vaataja, et kunstis võid olla mõrtsukas või poliitiline pagulane või kes tahes ning keegi ei pane sind selle eest vangi peale su enda, et tahte ja tegude haud on anatoomikumilaud jne. Või see, et kui Andrusse targutamine hakkab läilaks minema, suudetakse leida mingi pildiline üleminek, mingi vahepealne vaikushetk. See, et filmis on tunda Tartut, Tartut, mille kohta Kasemaa on öelnud, et oma piltidega on ta tahtnud kiita seda linna. Meeldib, et nii mõneski kohas Andrus irvitab ning üpriski tihti karikeerib režissööri juhendeid, et film on isikukeskne, on portreefilm (tahaks muidugi näha seda lavastajat, kes Kasemaa enne puust särki riietamist oma rambi raamidesse suuda's suruda). See, kuidas pilte näidatakse, eriti details, et neid just nii palju näidatakse, kui näidatakse ning et värvid (vähemalt sellel koopial, mida mina nägin) olid ka enam-vähem õiged. Meeldisid operaatori mõned head rakurid & sissesõidud. Muusika ka.

Mis mulle ei meeldinud? Intervjuudelaadsed lõigud, kus teised Kasemaast & kunstist kõnelemas. Ei härra Ülo Lepa monoloog sinisest, ei Enriko

EESTI MÄNGUFILMI NAASMINE KOSMOSEST



"TULE TAGASI, LUMUMBA". Stsenarist **Toomas Raudam**, režissöör-lavastaja **Aare Tilk**, operaator-lavastaja **Urmas Sepp**, kunstnik-lavastaja **Marju Pottisep**, helilooja **Alo Mattiisen**, režii-grupp: **Lilia Kleimjonova**, **Marju Lepp** ja **Toomas Vohu**, operaatorigrupp: **Priit Grepp** ja **Margus Nee**, konsultant **Arvo Iho**, helioperaatorid **Ülo Saar**, **Küllil Tüli** ja **Tiina Pruuden**, kostüümikunstnik **Pille Jänes**, grimeerija **Merle Taru**, monteerija **Eevi Säde**, toimetaja **Tõnu Karro**, valgusmeister **Aleksander Palvar**, värvimääraja **Anne Saul**, võtgrupp: **Herbert Orgusaar**, **Harri Lepp**, **Aet Kukk**, **Kristel Kärner** ja **Rutt Mägi**, direktor **Vello Samm**. Osades: **Ojar Rõuk (Rein)**, **Kadri Kalm (Elsa)**, **Ahto Heiden (Lumumba)**, **Lembit Ulfsak (Edgar)**, **Anu Lamp (Aurora)**, **Ants Ander (Valge-Vana)**, **Eve Hallikmägi (Tiit)**, **Arvo Kukumägi (režissöör)**, **Heino Torga (Arus)**, episoodides: **M. Lill**, **P. Poom**, **H. Abel**, **S. Levin**, **K. Tüli**, **R. Krömm**, **K. Prik**, **M. Teppan**, **M. Saarestik**, **M. Krull**, **T. Paas**, **L. Leesma**, **A. Parmas**, **V. Milvert**, **A. Lillipuu**, **K. Idol**, **K. Augasmägi**, **K.-T. Aulas**, **T. Mägi**, **K. Saat**, **G. Löbu**, **E. Loorberg**, **L. Vaiklo**. 2226,0 m (8 osa), värviline. © LÜ "Ekraan", "Tallinnfilm", 1992.

On üsna lootusetu tahta, et Aare Tilga filmi "Tule tagasi, Lumumba" käsitletaks sama iseenesest-mõistetavalt kaasaegse kultuurisituatsiooni kontekstis kui näiteks mõnd vastilmunud romaani, teatrilavastust või maalinäitust. Eesti mängufilm ei saagi teab mis mõjukas kunstivaldkond olla, teoseid ei ole ju palju, nad ilmuvad ekraanile harva, pole isegi sellist kino või olgu siis videoteeki, kus kõik mängufilmid alati näha või koju tellida oleks. Ekraanile ilmudes mõjub eesti mängufilm veidi nagu muust maailmast ärälõigatud vaatamänguna, ka kogunisti enesekesksena (oma sisimat uurivana). Hingesopis kripeldab naljakas tunne, et sa oled leidnud mingi uunikumi, just nimelt leidnud - jumala armust. Kommertslik suundumus on vaid mõnel üksikul juhul täielikult omaks võetud ja ka siis jätab tulemus kuidagi väga puhtakese, detailide kallal hoolega nokitsetud toote mulje. Kujutage ette, et teil on käes massitoote käsitsi valmistatud koopia, mis on oma tehasekaksikuga absoluutselt identne, aga ometi - igas pisimaski uurdes - pilkupüüdvalt erinev ja üllataval-kummastaval kombel ka õilsam. Selline toode sunnib end lähedalt uurima, raske on leida temaga argipäevast tarbijalikku suhet - vähemalt mitte kohe ja praegu, võib-olla kunagi hiljem. Eesti mängufilmil pole (veel?) kuklas majanduslikult üliaktiivse tootmisettevõtte survet, seda tunduke asendavat filmi loojate enesest lugupidamine ja kiindumus filmikunsti, õigemini neist väärt omadu-

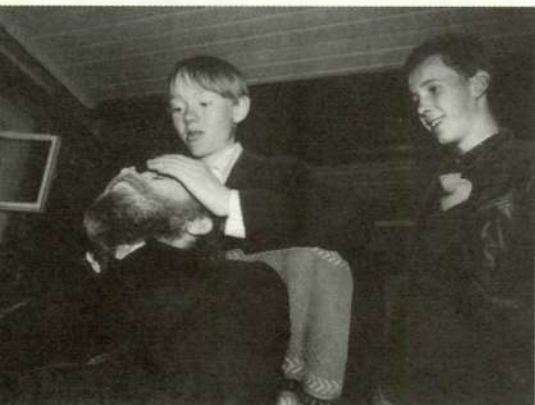
"Tule tagasi, Lumumba", 1992. Režissöör Aare Tilk. Ülal: Ojar Rõuk (Rein); all: Kadri Kalm (Elsa).



sist sugenevad pained, mille vallandajaks on olnud vaimne kaitsetusetunne sekkumise ees loometegevusse. Eesti mängufilme vaadates jääb mulje, nagu peaksid loojad sageli käsilolevat tööd justkui viimaseks võimaluseks ega vabane töö käigus kuidagi otsimise pingest. Kui kõrvale arvata mõned kolinal läbikukkumised, näib mulle, et eesti mängufilm tahab olla sõltumatu, sellega isegi väikestviisi uhkustades, ja tegeleb üsna palju iseenesega. Tähtis pole end müüa, küll aga vaatajani jõuda (filmilevi kategooria taotlemine oli vist kantseleipoliitika? Või ei olnud?), kuigi päris loomulikult see välja ei kuku, tulemus mõjub kas raamidesse surutuna, sisemiselt veidi ahistatuna või kuidagi räsituna.

Ajaliselt distantsilt nähtuna mulje teiseneb tunduvalt. Näib, nagu oleks film vahepeal oma (nähtamatut!) elu elanud, täiustunud, küpsenud. Tagantjärele saab äkki ilmsiks, millisel määral on mängufilm just oma sünniajaga seotud, seda käsitlev ja mõtestav. See on ju loomulik, aga - miks siiski tagantjärele? Mitte otsides põhjusi eneses, on mulle hakanud tunduma, et ühest n-hetkest alates vaataja lihtsalt suudab keskenduda just sellele kõige olulisemale, väljendusvõimaluste otsingute ülekoormus ei häiri enam tema sisetunnet, isegi tsensuuri antiseptiline hõng muudab filmikujundi pigem teravamalt aistitavaks. Seegi ei loe, et vahel võitleb näitleja filmis vaid enese eest. Sest kes olid sa, reavaataja, omal ajal? Sulle oli su plats kätte näidatud, sa olid lihvitud ja räsitud, söödetud ja joodetud, käsitud, lubatud ja keelatud olema(st) see, kes sa tegelikult olid. Selline persoon vajab mingit pööraselt vahedat ja jalust rabavat elamust. Kõik muu oli hetkel paratamatult muuseas. Kuid aja minnes tajub too persoon (kas see, kes juba vananeb, või too, kes parasjagu kaela kandma hakkab - see polegi enam tähtis) filmikujundit elavat temaga üsna ühtmoodi elu ja temas settinud kogemused leiavad ekraanilt ilmeksimatult üles kunstitõe. Minu jaoks on see

"Tule tagasi, Lumumba". Ants Ander (Valge-Vana), Ojar Rõuk (Rein) ja Ahto Heiden (Lumumba).



olnud kõitvam kontakt kui möödaniiku dokumentalistika pidev vaatamine.

No miks ma küll niimoodi alustasin? Usutavasti siiski retsenseeritava filmi "Tule tagasi, Lumumba" pärast, sest see mõjus minusse kui omamoodi kokkuvõtte varem eesti mängufilms kogetust. Teostuselt kuidagi rahumeelne, just nagu ei pretendeeriks eriti millelegi. Ometi tajusin ma kaadrite rahuliku kulgu jälgides ootamatult tugevat sööstu täna-



"Tule tagasi, Lumumba". Kadri Kalm (Elsa).

päeva. Selle lähtekoht asetseb minu puhul kusagil eelmälus. Ühelt poolt oleks nagu tegemist mingi eesti filmiga üleüldse ja selle "üleüldse" aktualiseerimine nii ilmse tõsiasjana on mulle küll üllatav elamus, aga kõrvalseisjana ma sellele vaevalt päriselt lähedale pääsen. Vahest kõige ilmsel nihe on seotud laste rollidega. See film vabastab lõplikult lapsnäitlejad tardumusest, seejuures mitte füüsilise etlemislusti mõttes. Laste rollid on psühholoogilise kallakuga, peenekoelised osatäitmised ja jääb vaid imestada, millise nõtkuse ja tundlikkusega on need avatud. Ma ei tea, kas lapsnäitleja tõesti on võimeline iseseisvalt kujundama sellist karakterit, mängima silmade, puudutuste, õhku elektriseerivate



"Tule tagasi, Lumumba". Lembit Ulfsak (Edgar).

"Tule tagasi, Lumumba". Ants Ander (Valge-Vana).

tunnete keeles - nii vabalt ja kergelt? Praegu tundub, et on. Seejuures ei lähtu need rollid sugugi kaasaja tunnetusest, need hoopis sekkuvad sellesse protsessi ja pealegi ootamatult vahedalt. Üks asi on see, et eesti filmikunst on juurde saanud midagi enese jaoks väärtuslikku; hoopis põnevam on rea-vaatajale kaasaegse problemaatika sõlmumine rohkem kui kolmekümne aasta takka võetud ainesel põhineva olustikdraamaga. Ilmekaks näiteks on siin pastoripoja kellad, mille ümber koondunud episoodid teevad läbi jahmatavaid käänakuid. Ent need episoodid pole kaugeltki tähtsaimad või kõnekaimad, olulisemat näib arvustuse kuivavõitu vormis pisut raskegi käsitleda.

Film mõjub minule omalaadse inimlikkusepuhangute jadana, iseloomulikud on üksteisele järgnevad emotsionaalsed kulminatsioonid, millest ükski erilise pingestatuse poolest esile ei tõuse. Teisest küljest on ka stoori kindlakäeliselt ja dramaturgilisi nõudmisi arvestades lõpuni viidud, kuigi täiesti ilmselt on tehtud kõik selleks, et lugu saaks nõõ läbipaistev hõlbustamaks keskendumist episoodidele, nende ajalikkusele. Filmi kaameratöö ei mõju efektsena, ent palju sellest jääb vaataja mällu püsima. Filmilindile on osatud püüda ehtsat eesti- maalikku valgust ja varjundeid, vahest ainult varasuvised päikeseküllased kaadrid on liiga puhtad, piltpostkaardilikud. Interjöörid tunduvad adekvaatseina.

Professionaalsete näitlejate puhul üllatas mind, kuivõrd ühes võtmes, just nagu täies üksmeeles mõteldes, on nad oma osatäitmised määratlenud. Lembit Ulfsak ja Anu Lamp, kelle rollid on teistest dūnaamilisemad, elustavad mälestuse ühe ajajärgu inimesest, kes nüüdseks on paljuski muutunud või



siis kaotanud mõju ühiskonnale. Selles inimeses avaldub instinktiivne hoidumine hea poolele, loomulik siirus ja pealetükkimatu eneseväarikus, tarve leida inimlikku kontakti ja oskus teisele vastu tulles tasandada konflikte. Ta on terviklik, tema olemus selgub juba rühist ja sõrmeotstest või impulsiiivsest liigutusest. Tema kõne reedab haritust, kuid mitte miski ei viita kõrgesti kultiveeritud intellektile. Tema ilmavaade on kõike muud kui globaalne, ta on kolkeinimene, kahe ajastu murdekohta kiilunud isiksus, kes elab juhusliku mööbli keskel igas mõttes piiratud oludes ja võib ometi mõjuda - näiteks oma seltskondlike tarvete poolest - ajuti lausa suurilmiku inimesena (nii armastusväärne, nii armastusetundlik...).

Arvo Kukumäe loodud karakter on märksa mitmeplaaniisem. Selle rolli üks tahke on ilmne tsitaadilikkus, tema ümber koonduvad episoodid kubisevad vihjetest kodumaisele filmitööstusele. Temas on üldistatud paroodilisi jooni ja süžee seisukohalt on vältimatult vajalik, et Kukumägi loob tüüpi, keda samas kõikvõimalike teravmeelsete nippidega karikeerib. Kuid väga tähelepanuväärsel moel suudab Kukumägi püsida vahetus ja arenevas kontaktis ka inimliku tasandiga, mis filmis olulisim. Selle rolli emotsionaalne õhustik meenutab kaamosesele vastu tõttavat arktilist suve. Karakteri madaldumine koomilises elemendis, samuti kui selle tühisusemaiguline pahelisus ei ole nii-öelda jumalast määratud, rollitõlgendus loob pildi pinnalise ellusuhtumisega loomupärasest küünikust, kes aga oma filmitöös on vististi tõsiseltvõetav. Teda võib tõlgendada kui usutavat kõik-filmiks-fenomeni kehastust ja see on kogemuslikult huvitav.

Omaette teema võiks olla filmi kõrvutamine kirjanduslike lähtematerjalidega. Toomas Raudam on



"Tule tagasi, Lumumba". Anu Lamp (Aurora).

P. Grepfi fotod

"Tule tagasi, Lumumba". Lembit Ulfsak (Edgar).



kujutatud aegade spetsialist, kui nii tohib öelda. Ikka ja jälle pöördub ta oma loomingus sinna tagasi ja nii mõnigi kord on ta teostes olulisel kohal viited mängufilmile, kinole, Eesti filmitööstusele (ka fotole). Filmis on tuntavaid raudamlikke jooni sellest hoolimata, et Aare Tilk pole üle võtnud kirjanikule omast väljenduslaadi, mida iseloomustab inimitaju ebaliineaarsus, eri ajatasandite, kohtade ja tegutsemis-motiivide lähedane põimumine. Režissööri töö on olnud tundlik, oma käsitlusega saavutab ta sedasama mida Raudamgi - toob "kadunud aja" tänapäeva, nii et tulemus mõjub impulsiivse lähtena või tõuke-na. "Tule tagasi, Lumumba" elustab mäluilpe Eesti professionaalsest ebaärimehelikust filmitootmisest ja praegu tasapisi hääbuva ajastu tundlikematest ja inimlikematest suundumustest - inimestest, kes olid. Jäi tunne, justkui naaseks eesti mängufilm kusagilt kaugelt, umbes nagu kosmosest, ja maan-duks väga täpselt kodukamarale.

Aare Tilga kohta vaata TMK 1992, nr 11. (Toim.)

MARIS BALBAT

SEE SIMM JA TEINE

"ANKUR". Käsikirja: Rosa Liksom, Kari Pullinen ja Peeter Simm, lavastaja Peeter Simm, operaator Tõnis Lepik, kunstnik Ronald Kolmann, montaaž: Sirje Haagel, heli: Rein Urm, kostüüm ja grimm: Krista Lukki, tööriühm: Ivo Fride, Andres Pajumäe, Johan Erikson, Toomas Voolaid, Roland Tiik, Aleksander Palvar, Indrek Tulp, Peep Viljamäe, Sirje Sepp, Jaan Luks, Andres Tau, Ants Meisalu, Felix Lindeburg, Kalle Kõrge ja Arvo Kukumägi. Kõlasid Frederic Chopini nooturnid "Oopus 27" ja "Oopus 9". Produksendid: Kerdi Kuusik ja Ain Suurhans. Osades: Maria Avdjuško (Annabel), Kärt Kross (Iris), Samuel Huber (Sami) ja Maria Kross (laps). 23 min 59 sek (656,1 m), mustvalge. A/s "FantaasiaFilm", 1991.

Võib-olla ei vajakski Peeter Simmi lühimängufilm "Ankur" erivaatlust: film, milles seni teada olevat Simmi on vähe, uut aga ka ei ole õieti sündinud. Simm on teinud filme stabiilsel tasemel, ta on olnud süvenev ja isikupärane, ta oli professionaalne juba oma esimeses pikas mängufilmis. Seepärast võiski ilmselgelt ja läbinisti väljakujunenud režissööri ühest väiksemast ja vähem korda läinud oopusest lihtsalt mööda vaadata. Kuid teisalt: kui professionaalse režissööri üheksas mängufilm (lühikesed ja pikad kokku arvatud) järsku ei olegi enam nii väga professionaalne, kas ei peaks siin siis äkitselt otsima mingeid ajamärke? Kas tahtis Peeter Simm orienteeruda turule (mida ta varem pole teinud)? Kas sundis soome produktsentide leping kiirustavale võtpeerioidile (10 päeva)? Kas leping soomlastega surus peale võõra "veregrupiga" stsenaariumi ning ansamblist soome näitleja, mis omakorda tingis meie näitlejaile võtetel võõras keeles mängimise? (Moskva rahaga võetud filmid said mäletatavasti ikka eesti keeles tehtud.) Nii või teisiti on tulemuseks film, mil vähevoitu ühist Peeter Simmi seniste töödega.

Üldiselt on Simm Eesti mängufilmitegi-jaist üks väheseid või ehk ka ainus, kelle puhul mingist väljakujunenud oma laadist üldse rääkida saab. (Arvo Iho filme ühendavad omavahel peamiselt teemad, probleemid, kompleksid.) Simmi filmimaailm on mehelik, jõuline, mõnikord veider ja groteskne, tihti samas ka kaasatundlik ja õrn. Simmi filmides on enamasti mingi kummastumus. Veidraid paiku ja veidraid tegelasi vilksatab ekraanil. Mõni veider ja pisut salapärase õp-

peabinõude kabinet. Mingi imelik solaarium, kus tegelased istuvad alasti kummalise valguse käes. Mingid hullumeelselt tsiklitega ringiratast plärüstavad isikud, mõni vutti plõnniv funktsionäär või dresiniga täristav veidrik. Igat sorti poolkohtlasi pillimehi, püksid-rebadel-kolhoosiesimehi; mõni laudauksel kiikuv taluperemees või sillakäsi-puu küljes rippuv pilusilmne sõdur. Simm leiab detaile nagu ei keegi muu. Tal mängib nälgiva perekonna õuel miskipärast gramfonon. Kusagil tõuseb olulises kaadris juhuslikult üks pea kanalisatsioonikaevust. Keegi tirib varakevadisest jõest välja sinna uputatud jalgratast. Miks uputati? Päris selged need asjad Simmi filmides pole, aga asjatud igatahes ka mitte. See imelik elu ekraanil hakkab nimelt elama ja pulseerima, lükates sind tasapisi ühes kindlas suunas, nõnda, et märkamata oledki selles režissööri loodud teises reaalsuses. Ka näitlejad siristavad Simmi filmides nagu linnukesed - on loomulikud, krambivabad ja ilmekad. Enamasti.

Sest "Ankrus" see enamasti nii ei ole. "Ankrus" on tuttavaks saanud Simmi raske ära tunda. Oieti mitte küll esimestes kaadrites, need tekitavad rõõmsa äratundmise efekti: üks noor mees on rohtukasvanud raudteerööbastel vahel pikali ja mängib suupilli. Üks noor naine jookseb kiiruga põõsastevahelisse välikemmergusse, kust kostab trummipõrinat. Intrigeeriv! Miks raudtee? Miks kemmerg? Edasi osutuvad aga nii mahajäetud raudtee kui ka upakil kemmerg filmis võõrkehadeks, st film keerab teise stiili. Algab

lugu ühest noorest mehest ja kahest noorest naisest üksikus majakas üksikul mererannal (saarel?). Situatsioon, mis kõikide klišeereeglite järgi teadagi kuidas edasi peaks arenema. Nii lähebki, kusjuures võiks ju sellegipoolest ka põnevalt minna, kui näidataks pingeid kolmiku vahel. Pingeid ei teki aga kohe mingisuguseid. Tekstist saame teada, et noor majaka vaht Sami (Samuel Huber) - introverdi tüüp, kes veedab oma aega trumme tagudes -, ei seedi oma naise Irise (Kärt Kross) küllasõitvat sõbratari Annabeli (Maria Avdjuško). Edasi ei teki ei Sami ega Annabeli, samuti Sami ja Irise või Irise ja Annabeli vahel sama hästi kui midagi. Ühekorra-seks Sami ja Annabeli vahel rannaäärses paadis näib põhinevat vaid mõttetul uiul (ei kirge ega kihugi pole näha, armumisest rääkimata), mis maksab (oleks võinud maksta?) mehele elu. Vihjeid ongi sellele, et taotluseks on film võõrandumisest, tõeliste inimestevaheliste suhete võimatusest. Abikaasade vahel pole mõistmist, sõbrataride vahel sõprust, armukeste vahel armastust. On paar bergmanlikult mõjuvat kaadrit: Iris üksinda peegli ees; lõpus väga äraseatud ja väljavalgustatud kaader kahe kõrvaloleva mustas riides naisega: üks seljaga, teine näoga kaamera poole. Need kaadrid, samuti kui mahalakad alguskaadrid, jäävad meelde küll. Kuid nad hüppavad filmist välja ja jäävad ripakile, ühed siia-, teised sinnapoole. Võõrandumisfilmiks ei ole katet ei tekstis ega si-

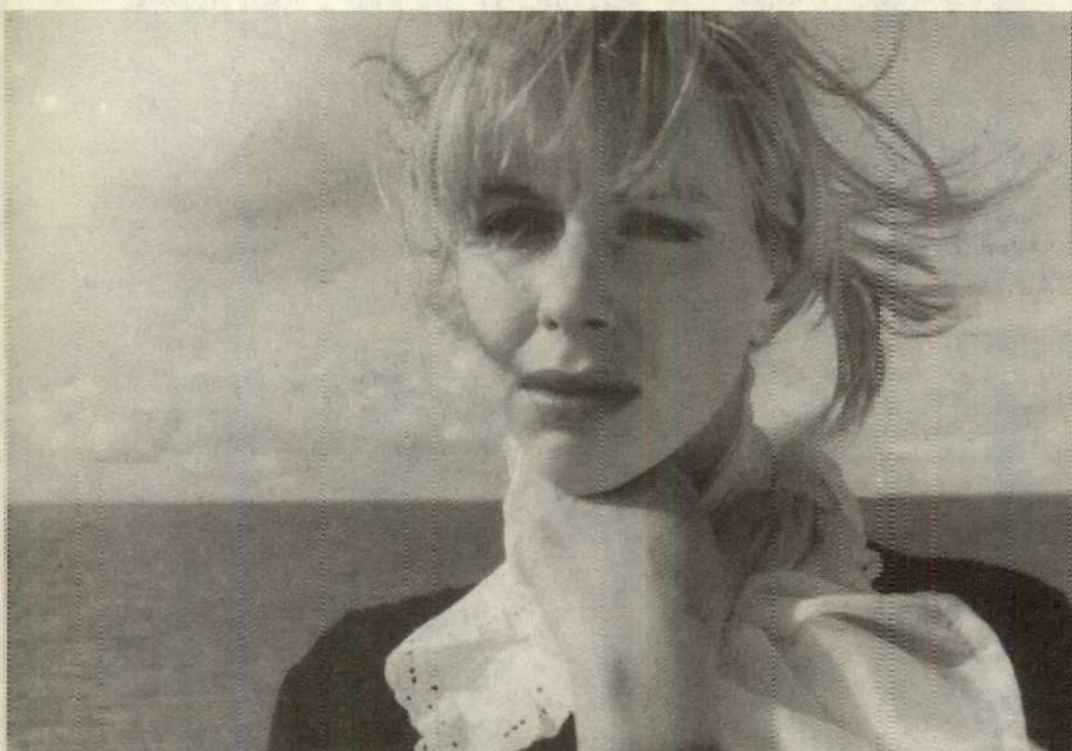
Kärt Kross (Iris) ja režissöör Peeter Simm lühimängufilmi "Ankur" ("FantaasiaFilm", 1991) võtetel.





"Ankur". Samuel Huber (Sami).

"Ankur". Maria Avljjuško (Annabel).





"Ankur". Kärt Kross (Iris).

*"Ankur". Kärt Kross (Iris), Maria Kross (laps)
ja Samuel Huber (Sami).*





"Ankur". Samuel Huber (Sami) ja Maria Avduško (Annabel).

K. Pullineni fotod

sepingetesk. Hiljem eesti keeles sisse räägitud tekst kriibib oma vähese loomulikkusega ebamugavalt kõrva; tundub, et teda on liiga palju ja et ta üldse pigem segab. Film on seda laadi, et võinukski olla peaaegu tekstita, võib-olla keskendunuksid siis ka tegijad kolmiku suhete (või suhtetuse?) huvitavamale väljatoomisele teiste vahenditega.

Kuna vaatajatel tegelastesse mingit suhtumist ei teki, siis ei mõju oma mehe uputamine (või uputamiskatse?) Irise poolt isegi mitte jahmatavalt, tekitab vaid imestunud nõutuse - sedavõrd on tegu eelnevalt psühholoogiliselt ette valmistamata. Nõnda, masinlikult ja tühjalt, kulgebki filmis kõik, tagatipus ka stseen, kus näeme äsja uputatud Sami jälle trumme löömas. Kas on siin tegemist naiste silma läbi nähtud vaimuga või on Sami kaelariputatud ankrust lahti rabelnud, pole filmist võimalik välja lugeda. Ega tundugi kuidagi tähtsana.

Võibski ju nüüd kenasti arvata, et maali-line, laia pintsli tõmbega Simm on süvapsühholoogilist nikerdamist nõudvas aineses valinud endale ebasobiva mängumaa, kui tegelikult poleks asi vististi hoopis lihtsam: režissöör on lasknud välismaistel tööandjatel endale kaela määrida triviaalse võitu loo, mille hinge sisse puhumine on osutunud üle jõu käivaks.

PEETER SIMM on sündinud 24. veebruaril 1953. aastal Kiviõlis. Ta on lõpetanud 1976. a ÜRKI mängufilmide lavastajana. Samast aastast töötab "Tallinnfilmis". Praegu käivad P. Simmil stuudios "Freyja Film" komöödiad "Vene mäed" ettevalmistused. (Vaata ka "Vastab Peeter Simm", TMK1990, nr 11.)

PEETER SIMMI FILMOGRAAFIA

- 1975 "Kõik omad poisid", lühimängufilm, kursuse-töö. (Stsenarist ja režissöör.)
 1976 "Suvi", mängufilm. (Režissööri assistent; rež: Arvo Krusement.)
 1976 "Võsakurat", lühimängufilm, diplomitöö. (Stsenarist ja režissöör.)
 1977 "Tätoveering". (Stsenarist ja režissöör, kolmas novell mängufilmis "Karikakramäng"; teiste novel-lide režissöörid Peeter Urbla ja Toomas Tahvel.)
 1978 "Stereo", mängufilm. (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm".)
 1979 "Sireen", dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režis-söör.)
 1980 "Ideaalmaastik", mängufilm. (Režissöör.) Zürii auhind parima režii debüüdi eest XV üleliidu-lisel filmifestivalil Tallinnas 1982, XXVI rahvusva-helise autorifilmide festivali zürii eriauhind San Remos 1983. a.
 1981 "Mitud värvi haldjad". Dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör.)
 1982 "Arabella, mereröövli tütar", mängufilm. (Stsenarist ja režissöör.)
 1983 "Järgmine loosimine", dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör.)
 1983 "Alternatiiv", dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör koos Peep Puksiga.)
 1985 "Puud olid...", mängufilm. (Režissöör.)
 1986 "Nõo kool 300". Dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Reklaamfilm".)
 1987 "Tants aurukatla ümber", mängufilm. (Režis-söör, "Eesti Telefilm".)
 1989 "Inimene, keda polnud", mängufilm. (Režis-söör.)
 1989 "Balti tee", dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör, "Maurum"; kaasstsenarist ja produtsent Olav Osolin.)
 1991 "Meie venelased", dokumentaalfilm. (Kaas-stsenarist ja režissöör.)
 1991 "Ankur", lühimängufilm. (Kaasstsenarist ja režissöör, "FantaasiaFilm".)

S. T.

NYJD • NYJD • NYJD • NYJD

EVI ARUJÄRV

NYJD - "AKEN" MUUSIKAMAAILMA?



"Singcircle'i" maagiline sõõr pimeduse ja valgusega ning K. Stockhauseni "Stimmungi" mängurituulidega.

J. Heinla foto

Eesti muusikakultuuri eneseteadvus on parajalt neurootiline, kõikuva enesehinnanguga. Küündimatuse hirmugi on selles. Hirm öeldakse tulevat informatsiooni puudumisest, teadmatusest. Tõepoolest, harjumatu on eesti muusikat kujutleda maailmakultuuri osana. Mis sellest, et mõni nimi on maailma muusikas kindlalt sees ja mõni

ametikoht kindlustab endiselt festivalisõidud. On veel üha laienevad isiklikud sidemed ja mõne muusikainimese pikaajaline fanatism, mis tundmise ja teadmiseni on viinud. Üldine teadmatuse on ikkagi suur ja tühi rahakott põigiti iga teada tahtmise ees. Eks katsu lihtsalt niisama mõnest nüüdismuusika korüfeest muusikalist ülevaadet saada.

Või näiteks Bergsonit lugeda. Humanitaarkultuur on üldiselt veel kindlalt luku taga. Uksepraost paistab vaid natuke lootusrikast valgust... Päriss liigutav on, et läbi uksepraost mitte ainult üksikud ilma kaema ei pääse, vaid et selle läbi ka tippinterpreete ja head nüüdismuusikat siia poole läve on jõudnud.

Kas 22.-28. novembrini kestnud ja nüüd juba teist korda toimunud NYDDifestival just akent Euroopasse on raumas, aga ust nüüdismuusika maailma on ta paotanud küll.

Festivali kavas oli 14 kontserti ja teatrietendus - "Hääled" Ruto Killakunnalt ja Lisa Karrerilt (New Yorgi *Heap Theatre*). Muusika poole peale kõlas umbes 80 teost ligi 60 autorilt, sealhulgas mitu esiettekannet eesti heliloojatelt.

Festivali kõrgpunktiks oli kaks kahtlemata maailmamaineg vokaalansambli *Sing-circle*'i (Suurbritannia) kontserti. Enamasti võimendusega esineva ansambli neljaliikmeline põhikoosseis laieneb vastavalt vajadusele kuue kuni kaheksani, ansambli kunstiline juht on *Gregory Rose*.

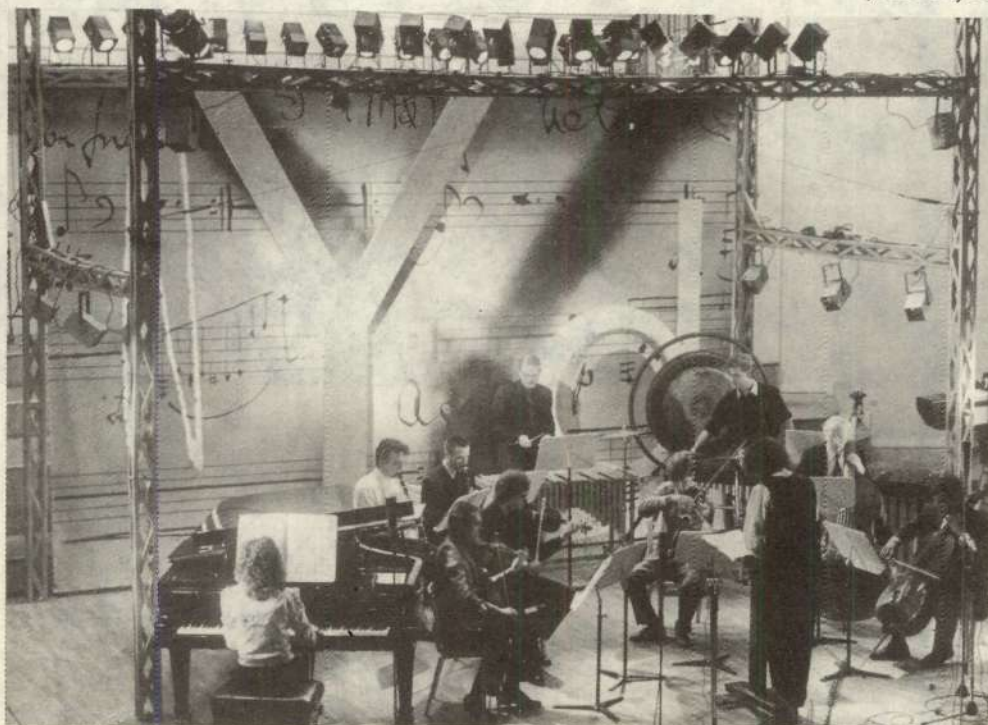
Esimesel kontserdil esitatud *Karlheinz Stockhauseni Stimmung* oli eksootiline juba uude vokaaltehnika ja kõlamaterjali poolest. Seitsekümmend viis minutit ülemhelimeloodiate sillerdusi - "heli sisse mineku" müstilne kogemus. Tundlikkust ja keskendumis-

võimet eeldav meditatiivne muusika - ent ometi mitte surmõsiselt sakraalne. Esitusmaneeris oli külluslikult mängulisust - omaette ansambliteatri etendus. Keset hämarust laualambi valgussõõr, laua ümber istujate näod, keskendumine, naeratades üleantud fraas, kuulatav tähelepanu, kelmikarõõmus koosmäng. Ülemtoonmuusikasse sekkus intoneeritud sõna: eksalteeritud majesteetlikkusega maagilised nimed (jumalad, jumalannad) mitmest usundist ja kultuurist; aeglaselt, paitava pehmusega erootiline armastusluule (*Stockhauseni* tekst).

Kus on sõna, seal on tähendus. Kus on intoneeritud sõna, seal on väga inimkeskne tähendus. Ja kipudki neid tähendusi otsima ja teose konteksti sobitama. Kolm modaliteeti, kolm psüühilist suundumust, millel erinev "struktuur", toimeala ja intensiivsus: erootiline, maagiline ja meditatiivne. Ei suutnudki neid kokku sobitada. Kui muusikasse liiga selged tähendused sisse tulevad, siis hakkab loogika tööle - ja võib hirmsasti segada. Sellesse meelisse tervikusse, mis teosest puhtmuusikaliselt olemas, võivad väikesed mõrad tekkida. See võib muidugi ka jutustava või kontseptuaalse muusikanägemuse stamp olla, mis ei lase mängu lihtsalt mänguna võtta; mis sunnib tähendust ja loogikat rohkem otsima, kui see sajandilõpu muusikas heaks tooniks on...

Eesti heliloojate teoste esiettekannete õhtu. Festivali lavakujundus on kõike muud kui akadeemiline.

J. Heinla foto



Singcircle'i teise kontserdi puhul tarbetuid küsimusi ei tekkinud. Neli autorit - Alejandro Viñao, Wayne Siegel, Simon Emmerson ja Stephen Montague - esindasid üldjoontes ühelaadset muusikakontseptsiooni, milles erinevate rõhuasetustega põimuvad "kõlamise" dramaturgia (mitte ainult kõlavärv, vaid ka tiheus, intensiivsus ja ruumilised projektsioonid muutumissihiks) ja minimalistlik mängulisus. Erinevus seisnes ehk lugude temperamentsuse astmes. Vähemasti kolmes kavasolnud teoses esines ka sõna (silp, fraas) ainult kui akustiline nähtus või intonatsioon "karkass".

Siegeli "Päikesevarjutuses" (*Eclipse*) kõlas nelja muusikalise karakteri polüfoonia. Lapselik uudishimu, rahustav tähelepanelikkus, ärev kaasaelamine ja asjalik kommentaar. Muusika kasvas loomulikult viisil vaevalt aimatavast sosinast ilmeka kõnefraasini, ekspressiivsest kõnest muusikalise fraasini. Teos tervikuna on minimalistliku mootorika ja meditatiivse kõlale keskendumise koosmäng ja kontrastid. Huvitavad üleminekud: mootorikas või kõlamises peatunud ajalt dünaamilisele muutlikule ajale.

Montague'i *Tigida Pipa* oli tõeline vokaaltookaata, milles tähenduseta, intoneeritud silbid ja kõikvõimalikud mittelaululised helid (ohked, sosin, vile, hüüatused, löökkelid) moodustasid rahutuid, katkendlikke mustreid. Muster on muster.

Viñao *Son Entero* pisut müstilise alatooniga heliidees oli rohkem ebasümmeetriat ja varjundirikkust. Palju "libisevaid" helisid ja kõlakooslusi, ootamatud puhangud ja hääbumised. Siin-seal tekkivad kindlama kontuuriga mitmehäälsed struktuurid hajusid ikka ja jälle kõlamängudesse. "Son" - heli, laul, lugu, kõneviis, psalm, rütm. *Son Entero* - "kõik tööd", "kõikehõlmav lugu". Mine võta kinni... Helihoogajatel näib teinekord olevat salapäraseid kaalutlusi oma teoste pealkirjastamisel. Mitmetähenduslikkus võib viidata varjatud sisusügavustele või neid salakavala (postmodernistliku) ironiaga välja naerda.

Emmersoni *Time Past IV* sopranile ja lindile oli meditatiivseks kontrastiks lõpuloo (*Tigida Pipa*) vokaalsele tulevärgile. Shakespeare'i 30. soneti melanhoolne värss oli alahoidlikult muusikasse pandud, kuid "appus" tasapisi lindipartii süngesse tehiskõladesse. Teose kestes selgus, et see "uputamine" ja järgnev "pinnale tõusmine" oli taotluslik dramaturgia.

Kõigis kontserdil kõlanud teostes põimuvad "loomulikud" vokaalhelid ja nende süntetised "teisendid" üsna sundimatu moel. Kordagi ei tahtnud küsida: "Milleks öieti?" - Kõlaline ühtsus, enesestmõistetavus. "Elektroniline" kõlaidee eeldab vist samuti mingit mõtlemise "ümberstruktureerimist", kohanemist. Nagu iga teine "instrument" või koosis. Eesti muusikas on seda kohanemisaega veel vähevõitu olnud...



Michel Marang jättis siinsetele arvustajatele väga hea mulje.

H. Rospu foto

Lugude stilistilisel ühtsusel on ilmselt väga lihtne põhjus: kõik need on valminud *Singcircle*'i tellimisel. Järelikult ansambli koosseisu ja väljendusvõimalusi silmas pidades. See ei ole sugugi alati jumalik idee, mille juhatusel muusikaline mõte endale sobiva "rüü" saab. Sagedamini hoopis maisemad asjad. Tellimustöö on ajalooline nähtus.

Seda müstilist jumalikkude inspiratsiooni ja pühendumist näis esmapilgul helkivat mustahabemelise poola päritoluga "ameeriklase" Mieczyslaw Litwinski (helihoogaja, multiinstrumentalist, laulja) sissepoole pööratud pilgust. Tema tänapäeva kontsert väikeses Olavi saalis üritas kangesti *new-age* illikuks jumalateenistuseks saada. Tundub, et publiku ootuste ja esineja taotluste vahel tekkisid "käärid". Jumalateenistus ei ole muusika suhtes tavaliselt kuigi nõudlik. Ainult "vaim" olgu õige. Vaimu, hardust ja rituaali oli Litwinsky kontserdil küll, ainult et kuulajate ootused olid vist rohkem muusikaga seotud. Kui portatiivse orelil saatel esitatud lauludes "Püha öö" harras algusmotiiv ikka ja jälle võimsa septimihüppe kaudu ekstaatiliselt halamiseks kasvas, siis hakkas väikesi kahtlusi tekkima. See eestlase külm luterlase hing, mis sõnumit vastu võtta ei taha! Esialgne kerge lummus haihtus päriselt, kui autor



"Singcircle". Õnnelikena pärast "Stimmungi" esitust.

J. Heinla foto

alevikoolmeistri katsetuste laadis klaveril oma laulu "Hüvasti, mu hing" esitas, tunnistades häbelikult, et ei ole veel leidnud muusikale vastavat poeetilist vormi. *New-age*'ilik uusdiletantism... Mis sellest siis üldse kirjutada? Päris huvitav hääli oli. Kaunid tekstid. Ja veel oli huvitav, kuidas rituaali elementide ja müstikaga mängitakse. Ja kuidas vales kontekstis vaim ei aita. Kui kogudust ei ole.

Samas Olavi saalis esines mõni päev hiljem inglise noorema põlvkonna pianist **James Clapperton**, mängides **Iannis Xenakist** ja inglise nüüdisautoreid (**Andrew Toovey**, **James Dillon**, **Michael Finnis**). Tehniliselt väga raske ja väga stiiliühne kava (4 teost Xenakiselt, 2 Toovey'lt). Virtuosoosne pianism võib väga igav olla - kui kujund noodirägasitikus ära lämbub. Clappertoni väledate sõrmede all tõusis see küll ilusasti õhku. Oli peenust ja varjundirikkust.

Mõnigi helilooja ei saa muusikat kirjutades hakkama "sõrestikut". See võib olla muusika "sees" - struktuuri loov arvu- ja suhteloojaga. Sageli hõljub see ka muusika "kohal" - metafüüsika, tähendusstruktuur, kontseptsioon. Kui muusika ise on huvitav, siis need "sõrestikud" ei sega. Ideaaljuhul ergutavad kujutlust või suunavad märkamatult taju. Xenakise muusika "sees" on sellised aukartust äratavad "loovad sõrestikud" nagu tõeäosusteooria, mängude teooria ja matemaatiline loogika. Muusika oli igatahes kõitev. Kavas olid mõistatuslike pealkirjadega lood *á R*, *Herma*, *Mists*, *Evryali*.

Kontserdi mõtlikuma, lüürilisema poole moodustasid Finnis **"Lumehang"** ja Toovey **"All mere ääres"**. Neis tuli ette debussylikku pastelsustki. Helikõrgustikud ja rütmstruktuurid jäid ka siin "modernilt" paindlikuks ja vabameelseks.

Clappertoni stiilist hoopis erinevat pianismi esindas **Hollandi Klaveriduo** (**Cees van Zeeland - Gerard Bouwhuis**). Eelreklam rääkis erakordselt jõulise ja täpsest esitusmaneerist. Kavas oli kaks orkestriteoste klaverisaadet (**Stravinski** ballett **"Agoon"** autori seades; Hollandi helilooja **Louis Andriesseni** *De Staat* ("Riik"), seade esitajatelt), lisaks inglase **Steve Martlandi** postminimalistlik **"Drill"**, kirjutatud spetsiaalselt duole. Kõik, mis lavalt kostis, oli taotluslik ja paljus juba esitatud teoste eripärast tulenev: "puhaste" struktuuride kõlale eelistamine, neoklassitsistlik distantsitunne (Stravinski!), klaveri käsitlemine löökpillina... Ometi - kas Stravinski ikka peab nii tuimalt ja värvitult kõlama! Chopinliku ja ideaalselt masinliku pianismi vahele mahub ju veel palju tundlikkuse/tuimuse vaheastmeid. Stravinski neoklassitsistlikes orkestriteostes on omapärast kõlalist vaimukust ja elegantselt maneerlikku fraasi. Klaveriseades oleks sellest ju ka rohkem alles jääda võinud...

Füüsilist jõudu duo esituses muidugi oli: Andriesseni *De Staat* - algusest lõpuni fortissimo! Väsitav raskepärusus. Ja kuri kahtlus, äkki on selleski teoses originaaliga

(neljale naishäälele ja orkestrile) võrreldes midagi olemuslikku kaotsi läinud...

Duo taotlusesse on võimalik ka leplikumalt suhtuda: otsinguline alternatiiv klassikalistele esituspõhimõtetele, kõrgkultuuri intellektuaalsuse ja massikultuuri jõhkruuse postmodernistlikult vastuoluline sulam...

Martlandi "Drillis" omandas esitusmaaneeri raskepärane monotoonsus ootamatult humoristliku varjundi. Massiivne akordika, nürilt, väga valjusti ja lõpmata kaua korduv fraas. Tõeline muusikaline "riviõppus"! Üksluisusest sai mingist hetkest alates jubedust

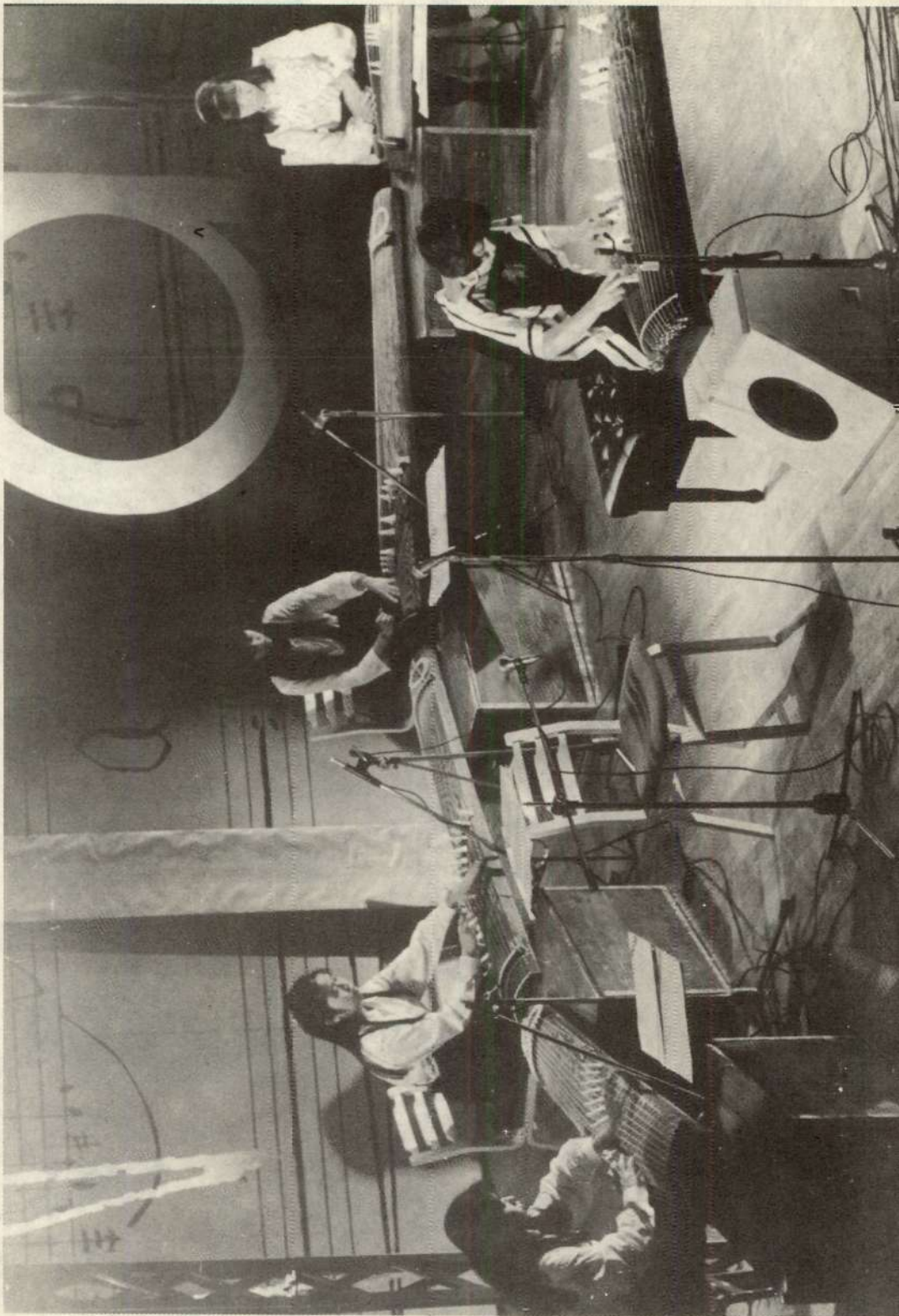
tekitav nürimeelsus. Edasi, mingit mõistlikkuse piiri ületades, muutus kõik väga naljakaks. Nagu rividrill kõrvalt vaadates tundubki...

Samas "Estonia" laval esines festivali teisel päeval Kazue Sawai *koto*-ansambel Jaapanist. Süntees: euroopalik *klangvõll* modernses rüüs ja idamaine detailitundlikkus, piirideks *koto* häälestus ja mänguvõimalused. Euroopalik ja modernne tundus muusikas ülekaalus olevat, ehkki kavalehel jaapani nimed (Kuribayashi, Tadao Sawai, Nishimura). Erandiks oli Yuji Takahashi



Hollandi
klaveriduo: Gerard
Bouwhuis - Cees
van Zeeland

H. Rospu foto





Kazue Sawai.

J. Heinla fotod

poem "Tuul kutsub väljas" - vaikne vestlus *shamisen'*ile (jaapani kolmekeelne näppepill) ja inimhäälele Kazue Sawai esituses. Leebe tähendusrikkusega retsiteeritud jaapanikeelses luuletetkis eneses oli muusikat ja inimlikku soojust. Sõnu ei mõistnud - aga ajatutest asjadest pidid need kõnelema.

Varasematest külaskäikudest juba tuntud Rootsi löökpilliansambel *Kroumata* (kunstiline juht *Anders Loguin*) esines koos ERSO kammerorkestriga ja tuli välja kavaga, milles nyid-hetke värskest ja ansambli ennast vähevõitu: John Cage'i *Konstruksioon nr 2* (1940), Béla Bartóki *Divertissement* keelpillidele (1939); ERSO kammerorkester Loguini juhatusel) ja G. Bizet - R. Štšedrini "*Carmen-süüit*" - otsekuu kukkumine ühte teise, mittenyidilikku maailma. Löökpillirühma ja orkestri pahupidi pööratud suhetest selle teose ettekandes on juba juttu olnud (M. Vaitmaa "Eesti Ekspressis"). Ainus põnevama kõlaladega lugu kavas oli Mikael Edlundi *Jord* ("Maakera").

Kahjuks jäi kuulamata kaks välisküalist: Karlsruhe Uue Muusika Ansambel (dirigent Zsolt Nagy) ja hollandi klarnetist Michel Marang. Viimast peaks kuulduste põhjal vist eriti kahetsema. Hea tasemega klarnetimäng ja puna-mustas arlekiinikostüümis etendatud pantomiim (K. Stockhauseni "Arlekiin")

- instrumentaalteatrit ei näe meie laval just tihti.

Eesti muusika oli arvude põhjal festivalil üsna kaalukalt esindatud: 15 autorit ja 14 esiettekannet. Kuid erakordse, senitundmatu ja eksootilise ootuses jäävad väga lähedased asjad alati pisut tagaplaanile. Ka oli üks osa muusikast intiimses kammerlikus laadis, rabava uudsuse taotluseta.

Kõige suurem võimalus ennast näidata oli *Urmas Sisaskil*. Festivali lõppkontserdina toimus tema autoriõhtu "Tähistaeva kõlad". Kavas oli juba tuntud asju ("*Ave Sol*" suurele koorile, "*Linnutee*" klaverile - neljale käele, "*Andromeeda*" kahele klaverile - 8 käele) ja esiettekandeid (sümfoonia "*Põhjannael*", "*Kuu loomine*" kammeransamblile ja "*Te Deum*" koorile ja kammerorkestrile - uus redaktsioon). Sisask on muusikas vastupandamatult siiras ja ladusa mõttearendusega. Selles ladususes vilksatab mõnikord naivisme, kuid liikumisstihiia on enamasti nii suur, et need ei jõua segama hakata. Kui iseloomustada seda külge Sisaski muusikas, mis end seni kõige võimsamalt on näidanud, siis saaks sellise lihtsustatud pildi - ühe fraasi muusika. Palju korduse sümmeetriat (meetrumi, motiivi, fraasi tasandil). Selle sümmeetria "rikkumised" (materjalis, selle siserütmides) ainult rõhutavad korduse maagiat. Samanistlikult ja soomeugriliselt pika käivitumisega sisendused. Sisaski muusikas on teinegi pool - paindlikum, polüfoonilisem,

Kazue Sawai kotoansambel liitis oma pillide iiduse ja eksootilisusega tänapäevase helikeele.



*Maailmakuulus
löökpilliansambel
"Kroumata"
Rootsist.*

H. Rospu foto

meditatiivsem. Võib-olla on selles peidus edasised muutumisvõimalused...

Festivalil kõlas rahumeelselt traditsioonisõbralikku muusikat, milles kõlamisüllatuste asemel domineeris elamuslikkus (E. Tambergi romantilisest resignatsioonist küllastatud vokaaltsükkel "Õõlaulud", A. Põldmäe tõsi-meelne "Kaks kammerpoemi Bernard Kangro luulele").

Festivaliüritusena oli kirjas ka Filharmonia Kammerkoori kontsert Nigulistest. Muu hulgas oli kavas ka Arvo Pärdi "Silvanuse laul" keelpilliorkestrile (esiettekanne) ja "Beriliini missa". Nüüdismuusikal on enamasti ikka varjatud või avaliku enesenäita-

mise edev pitser peal. Teistmoodi oleku püüd sees. Sellest kontekstist langeb Pärt mingis mõttes välja. Sakraalne aura on ümber- ja hinnangulisus otsekui taandub vastuvõtust. See aura oli terve kontserdi kohal (kavas veel Holst, Ives, Poulenc ja Franck).

Avastuslikkust ja uudsuse taotlust, mida NYYD'i muusikast ikka leida tahaks, tuli eesti autorite puhul esile kahes liinis: kõlamaterjali (elektroonilised "tehiskõlad") ja muusikalise mõtlemise kaudu. Tehiskõladega ja live-elektronika võtetega mängimist oli parasjagu (L. Sumera, P. Vähi, A. Matii- sen, M. Kuulberg...). Huvipakkuv oli P. Vähi "Digitaalne armastus".

Mõni asi häirib selles valdkonnas: mingi "levilikkuse" maik, mis kohati läbi lööb ja/või liigne vaimustumine kõlatöötuse automatismidest - kõlaidee kahjuks.

Mõttevärskust tuli ette ka juba väljakujunenud autoristiili raames: **R. Kangro "Idioomid"** viiulile, flöödile ja klaverile.

E.-S. Tüüri loomingule on nyydilik mõtteerksus üldiselt omane. Sellelgi on isikupärased raamid. Seekord mängitud "**Arhitektoonika**" VI kammeransamblile pakkus erinevate "ehitusprintsipiide" intellektuaalset sünteesi.

Nyydilikud lootused on seotud kõige uuemate muusikasse tulijatega (**H. Eensaar-Tulve, M. Jaanson, M. Vihmand, T. Tulv**). Tundub, et põhjendatult. Ettekande puudujääkidele vaatamata aimus noorest muusikast isikupära, uue põlvkonna rikkamat muusikakogemust ja juba küpset professionaalsustki. Onnelik seisund see "veel valmis saamata olek" - muutumisvõimalustele avatud. Mõnigi autor vääriks edaspidi suuremat tähelepanu ja pikemat juttugi - kas või selle ajakirja veergudel.



J. Heinla foto

Viieteistkümnesena kuulis Gregory Rose K. Stockhauseni *Gesänge der Jünglinge* salvestust. "See muutis kogu mu elu," räägib ta, "sest ma tõdesin, millist põnevust võib pakuda tänapäeva muusika. Ma hakkasin vaatama enese ümber, otsima huvitavaid heliloojaid ja ise komponerima."

Praegu peab ta ennast eelkõige dirigendiks. "Ma olen onnelik, sest mu huvide ring on väga lai. Ühel päeval dirigeerin Mozarti, teisel Stockhauseni, kolmandal Brahmsi jne." Ta ei tõmba eraldusjoont uue ja vana muusika vahele, tema jaoks ei eksisteeri jätku kategooriaid.

"Mahler, Stravinski, Schönberg, Webern, seejärel Stockhausen, Boulez ja nii edasi - see on ju loomulik areng. Ma ei näe XX sajandi muusikas mingeid järske muutusi. Suurel osal publikust lihtsalt pole olnud võimalust seda arengut jälgida. Kui XIX sajandi romantikute juurest siirduda otsejoones 1990. aastatesse, siis on kontrast tõepoolest liiga suur, lausa šokeeriv."

Gregory Rose ei vaevu analüüsima tühiku tekke põhjusi. Viisaka inimesena ta ei nuri, ehkki peab olukorda ebaloomulikuks. "Veel sada ja kakssada aastat tagasi esitati põhiliselt kaasaegset muusikat, praegu aga moodustab enamuse orkestrite repertuaarist klassika, see tähendab, et eilne tänapäeva-muusika."

Vokaalgrupi *Singcircle*, kelle kontserdid olid festivali "Nyyd '92" üks kõrghetki, repertuaar on eranditult tänapäevane ja ekspe-

STEPHEN MONTAGUE



J. Heinla foto

rimentaalsema kallakuga. Gregory Rose asutas *Singcircle*'i 1976. aastal ning koos *London Jupiter Orchestra*'ga, mille liider ta samuti on, peab ta seda oma elu kõige tähtsamaks tegevuseks. Ometi kulub ligemale kaks kolmandikku teisest ajast dirigeerimisele mitmesuguste orkestritega ning näiteks juba novembris võib teda näha taas Tallinnas, juhatamas Mahleri Kolmandat sümfooniast.

"Viimase viieteistkümne aasta jooksul on *Singcircle*'ile kirjutatud umbes seitskümme teost, millest vaid kaheksa või kümme on jäänud meie repertuaari püsima."

Sellest ei maksa järeldada, et elektroonika ja teised tänapäevased väljendusvahendid kipuvad inimhäält uuest muusikast välja tõrjuma ja et heliloojad ei oska kirjutada uusi, huvitavaid vokaalteoseid. Gregory Rose on optimist. "Minu arvates on häälimeline ja paindlik instrument, millel on veel avamata võimalusi. Inglise helilooja Trevor Wishart on uurinud hääle kasutusvõimaluste avardamist muusikas ja *Singcircle* on laulnud kahte tema teost. Wishart suhtub inimhäälesse peaaegu nagu kompuutrisse, ta otsib äärmuslikku: kõige kõrgemaid ja madalamaid toone, paneb lauljad esitama hääli erisuguse tehnikaga, ta laseb neil kuuldavale tuua robustseid helisid, liidab muusikasse huulte ja hammastega tekitatud ning kopsudesse siseneva ja sealt väljuva õhu helisid."

Ennast uutetele ideedele avatuks pidava inimesena leiab Gregory Rose, et tehnoloogia tulekut akadeemilisse muusikasse peab vaid tervitama. "Digitaalsalvestus on imeline revolutsioon. Laserplaatidel ja digitaalkassettidel muutub heli aina puhtamaks ja täiuslikumaks." Ka sünteesmuusikat viljelevate heliloojate vastu pole tal kõige vähematti.

"Parimad heliloojad suudavad oma loomingu liita elektroonilise muusika "võõrandumuse" ja akustilise muusika "inimlikkuse". Nagu näiteks Alejandro Viñao teoses "Son Entero". Mõnel hetkel ei ole võimalik eristada, milline heli on tehnilik ja milline lauljate tekitatud. Ma usun, et publikule on see väga põnev, sest nad kuulevad nii sarnasusi kui ka väga suuri kontraste. Mind ennast huvitavadki kõige enam hääle ja mittehääle vahelisele alale tungivad heliloojad. Aga ma ei oska öelda, milline muusika on sealjuures inimlik ja milline seda pole. Mulle on kogu muusika üks suur tervik."

Ta on ameeriklane, kes alates 1974. aastast elab Inglismaal ning peab end sellest tulenevalt ameerika-inglise heliloojaks. Muusikahariduse sai ta Florida ülikoolis pianistina, Ohio ülikoolist on aga pärit doktorikraad kompositsiooni alal. Ajavahemikus 1972-1974 viibis Fulbrighti stipendiumi toetusel Poolas, olles tegev Poola raadio eksperimentaalmuusika stuudios. Inglismaal töötas Montague koos tantsijatega (*Strider Dance Company*) ja vokaalgrupiga *Singcircle* ning oli üks sealse elektroakustilise muusika asotsiatsiooni *Sonic Art Network* asutajaliikmeid.

"Ma olen küll rohkem elektroonilise muusika asjatundja, aga kirjutan muusikat ka orkestritele ja lauljatele. Elektroonilisest muusikast huvitusin 1969. aastal, õppides Ohio ülikoolis. Diplomi saamiseks pidi helilooja vähemalt lugemise tasemel valdama kaht võõrkeelt. Need, kes keskendusid uurimistöele, otsustasid saksa ja prantsuse keele kasuks, mina aga avastasin, et arvutikeeled lähevad samuti arvesse. Nii valisingi saksa keele ja arvutikeele Fortran 4. See mu elektroonilise muusika juurde viiski. Kolm aastat nautisin tööd elektroonilise muusika stuudios."

Kes olid sel ajajärgul teie mõjutajad?

Igal heliloojal on mõjutajaid, nendest ei pääse. Stravinski ütles, et ta ei kopeeri, vaid näppab. Nii on see kõigiga. Kui sa kuuled midagi ja aastatega selle peaaegu unustad, kasvab see omaette kusagil mälusopis ometi edasi, omandades sinu isikupära. Kui ta ku-

nagi sealtn pinnale kerkib, siis ehk juba teist-sugusena.

Ma käin kontsertidel, ma kuulan, mida teevad teised. Esialgu mõjutas mind Ligeti looming, aga ma nautisin ka Stravinski varasemaid teoseid. Kui kuulsin kuuekümnendatel esmakordselt Steve Reichi, avaldas see mulle tugevat muljet. 1972. aastal mõjus üks Terry Riley kompositsioon kui ilmutus. Mind köitis teose energia ja tonaalsuse kasutamine. Vähemalt viieks-kuueks aastaks muutis see mu loomingulist käekirja päris tublisti.

Mul on küll üks väga minimalistlik orkestriteos, aga mu viimase aja tööd, nagu näiteks keelpillikvartett või "Tigida Pipa", mida esitas siin *Singcircle*, pole enam mingi minimalism. Ma ei tea isegi, mis see on. Ma naudin sellise muusika kirjutamist, mida ka mul endal meeldib kuulata.

Praegu näib, nagu oleks "minimalism" juba ebasoovitatav sõna.

Eks ta ole akademismile kogu aeg olnud pinnuks silmas. Inimesed, kes kirjutavad 12-tooni muusikat, seda igatahes ei sallinud. Aga minimalismist on tõesti saanud küsitav väljend. Ma pole juba tükk aega kuulnud ühtegi uut, tõeliselt minimalistlikku teost. Isegi Philip Glass on muutunud, ehkki ma ise tema muusikast eriti lugu ei pea, see on liiga... äraleierdatud. Steve Reich on märksa huvitavam, sest ta on rohkem edasi arenenud. Ma arvan, et need mehed on ära teinud suure töö muusika publikusõbralikumaks muutmisel.

Ma mäletan, et viiekümnendatel ja kuuekümnendatel, minu kasvuaas, pidi kontsertidel kõvasti kannatama ja need kogemused olid üsna painavad. Eks oli seegi millegi poolest kasulik, ent suurem osa publikust andis oma hääle jalgade ja naeru kasuks. Nii käis 50. ja 60. aastatel uue muusika kontsertidel üha vähem ja vähem inimesi. Praegu tuleb publik tagasi. Näiteks kolm-neli aastat tagasi etendati Londonis Philip Glassi ooperit "Akhnaten". Kaheksa etendust müüdi välja ning kui järgmisel aastal see tükk uuesti kavva võeti, olid piletitasand pikemad kui ükskõik millisele teisele muusikasündmusele. Seal oli palju inimesi, kes muidu rahvussooperisse jalgagi ei tõsta. Minu arvates on ainult hea, et on tekkinud laiem, eri kultuurinähtusi siduv huvi, mis toob inimesi uue muusika juurde.

Kas olete loonud palju puhtelektroonilist muusikat?

Ma olen kirjutanud kaks pikemat teost tantsutruppidele, mis on mõeldud esitamiseks lindilt. Ühe nimi on *Slow Dance on a Burial Ground* ja teine 25-minutine *Scythia*. Ent puhtelektrooniline muusika on nii mulle endale kui ka publikule raske kuulata. Inglismaal mõnikord siiski korraldatakse lindikontserte, aga seal mängitakse paljukanaallilise salvestusega teoseid, saali on paigaldatud mitukümmend kõlarit, nii et kokku kõ-

lab see kui kõlarite sümfoonia. Heli tiirleb saalis ringi, liigub jalgade all ja pea kohal. Aga mina isiklikult eelistan kirjutada elektroonilist muusikat, mille esitamisest võtavad osa ka inimesed. See on ka visuaalselt huvitavam. Mulle meeldib näha pianisti kontserdi ajal higitamas, meeldib vaadata, kuidas *Singcircle* näeb kurja vaeva minu teose esitamisega. Ja selle teose üks eesmärk ongi oma keerulisusega neid ehmatada. Nad pingutavad, et toime tulla, kontsentreeruvad, ning sellega kaasnev teatraalne kujund on minu arvates väga oluline.

Alates viiekümnendatest, kui Stockhauseni ja Ussachevsky jõupingutuste tagajärjel selline nähtus nagu elektrooniline muusika üldse tekkis, on palju mõtteid vahetatud ja vaieldud teemal, mis puudutab elektroonilise heli võõrandunud olemust ja inimesekaugust. On teil selles asjas mingi oma seisukoht?

Ega viiuli tekitatud helisid ka midagi eriliselt inimlikku ole. Ja siis vaieldakse, kas masinad teevad sellest paremat või halvemat häält. Ka klaveris pole midagi inimlikku. Ma olen, jah, sageli kuulnud nurisemist, et arvutid pole inimlikud. Ebainimlik saab olla üksnes moodus, kuidas mõni inimene kirjutab mingile instrumentile muusikat, mitte aga see instrument ise. Arvutimuusika võib olla sama soe, põnev ja inimlik kui ükskõik milline muu muusika, kui vaid selle on kirjutatud õige helilooja. Halb helilooja võib oma teosega panna suure sümfoniaorkestri kõlama hullemini kui viimase rämpsuga.

On veel üks aspekt. Elektrooniline muusika olevat enesega kaasa toonud hulgaliselt uusi helisid ja kõlasid, millel polevat looduses analoogi ja ...

See pole tõsi. Ärge rääkige mulle, et on suur vahe, kas lüüakse haamrikesega vastu klaverikeelt või tekitatakse samasugune heli elektroonikaga. Mitmekümnekilose pinge alla pingutatud klaverikeel teeb "bäng!", mis on sama moodi ebaloomulik ja millele ei leidu looduses analoogi. Ei, mulle need väited põrmugi ei meeldi. Ma saan aru küll, mida nad silmas peavad: et see kõlab külmana, et see ei ole osa traditsioonist, et need helid on ebainimlikud. Ma arvan, et kui esimest korda lautot mängiti, ei võetud seda põrmugi paremini vastu kui veel mõni aeg tagasi elektroonikat. Paarikümne aasta pärast vaadatakse ka Stockhauseni *Study No. 1* kui mingi vana ja viiekümnendate aastate tunnede teose peale, millest kumab läbi raketiduse ja insenerikunsti tekke vaimu. Siis ehk tunneme selles juba mingit inimlikku tegurit, sest praegu oleme nende asjadega kohaneemas.

Paljudel juhtudel on seda inimlikku tegurit iseloomustatud kalduvusega olla mitte-täiuslik. Eksimine olevat väga inimlik, masinad aga ei eksi, mis tegevatki nad ebahuvitaks.

See ongi elektroonilise muusika üks probleeme. Heliloojatel on pika aja jooksul välja kujunenud veendumus, et tegelikult nad ei soovi teose täiuslikku esitust. Mõne Tšaikovski sümfoonia veatu esitus võiks kõlada väga igavalt. Kui kõik viiulimängijad tabavad iga nooti millisekundilise täpsusega, kõlab see kohutavalt. Varase elektroonilise muusika suur viga oligi täpsuse tagaajamine, ja see muusika oli tõepoolest mitteinimlik, sest oli ebaloomulikult täpne. See aeg on minu arvates nüüd läbi ja seda probleemi võib käsitleda üksnes ajaloolisest uudishimust. Inimesed eksisid, kui nad soovisid veatut muusikat.

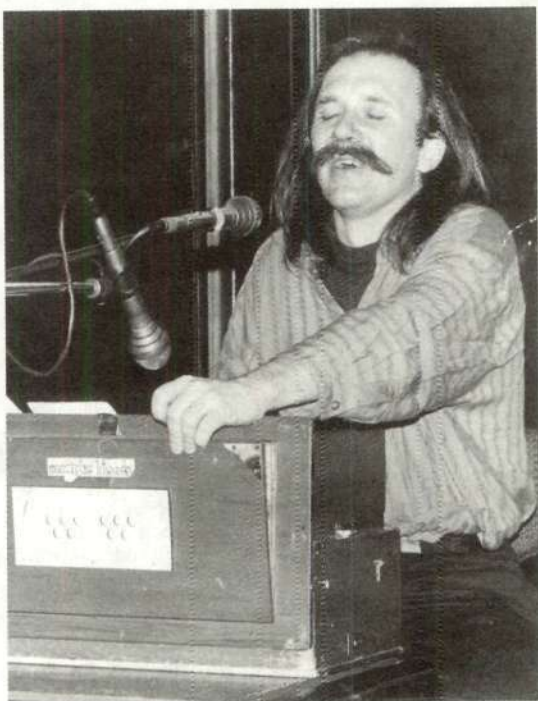
Kas te muusikat kirjutades ise arvestasite seda inimliku eksimise aspekti?

Absoluutselt. Ma mõtlen ka elektroonilises muusikas näiteks hingamisele ja inimlikele žestidele. Ja nii teeb enamik samal alal tegutsevatest heliloojatest, keda ma tunnen.

Mida arvate sellistest elektroonika kasutusvõimalustest nagu Simon Emmersoni teoses *Time Past IV*, kus elektroonika abil loodi mulje inimehale väga virtuooslikust ja veatust esitusest? Tegelikult oli aga *sampler*'i abil ja viivisefekti kasutades moodustatud konsonantidest ja teatud vokaalpartiidest erinevaid tekstuure, mis peaaegu eristamatult segunesid lauljate kontsertesitusega. Ühest küljest kõlas tulemus üsna loomulikult ja mitteelektrooniliselt, teisest küljest aga on seda lauljatel ilma elektrooniliste manipulatsioonideta kui mitte võimatu, siis vähemalt äärmiselt raske sellisel kujul esitada. Elektroonika nagu parandaks ja tasandaks hääle inimlike nõrkusi.

Tegelikult oli see üks väga traditsiooniline muusikatükk, mis kasutas Idas tuntud üminaid, seal oli elemente psalmidest ning, jah, seal oli kasutatud ka *sampler*'iga protsessitud vokaalpartiisid ja mõningaid rütmipillide kõlasiid. Huvitav oli muidugi n-ö üliinimlik kõla, mis oli teose suurim tõmbenumber. Elektroonika kõige tänuväärsem roll tänapäeval ongi tavapäraste pillide võimaluste avardamine. Umbes sadakond aastat on nende areng seisunud, nii et elektroonika on viimase sajandi jooksul tegelikult esimene oluline samm muusikainstrumentide arengus. Klaver näiteks pole täiustunud pärast XIX sajandi keskpaika. Ma leian, et praegune aeg on just sellepärast väga põnev, et elektroonika aitab avardada ka tavapärase instrumentide repertuaari.

MIECZYSLAW LITWINSKI



J. Heinla foto

Kas peate oma kontserte kunstitoiminguks, mingiks religioosseks rituaaliks või omalaadseks meditatsiooniks?

Kunst mind ei huvita. Teatud moel see muidugi näib kunstina, sest leiab aset normaalsel viisil, esitades ja midagi demonstreerides. Aga ma ise pean seda alguspunktiks, see on silla üks toetuspunkt.

Millise silla?

Muidugi on see ka rituaal ja meditatsioon, aga rohkem on see siiski kahte kallast ühendav sild. Minu ülesanne on teha sild mugavaks ja püsivaks, et inimesed võiksid julgelt ja mõnuga, aga mõnikord ka hirmu, nutu ja naeruga minna mööda seda teisele poole.

Kuidas kirjeldate seda, mis on teisel pool?

Tiibeti budismis on mitmeid bardo seisundeid. On näiteks unebardo, lootebardo, bardo ühe ja teise elu vahel. Oma igapäevaelus ei pööra me tähelepanu faktile, et meie elud ja kõik sellesse puutuv, ka kõige lihtsamad asjad, on müsteerium. See teine pool asub tegelikult siinsamas, aga seal ei käida

kuigi sageli. Me pole harjunud seda tegama, sest me võtame asju kindla peale ja ilmsetena. Müsteerium ja selle tajumine on mulle kõige tähtsam. Mulle meeldib aeg-ajalt vaadata asju sellise pilguga, nagu näeksin neid esimest korda. Selleni tahangi publikut viia.

Minu kontserdid ei erine mu elust. Pigem on see antud hetke kogemise teravdamine. Ma püüan kontserte kujundada võimalusena, kus ma võiksin reisida enese teisele poolele, teise maailma selles maailmas, teise aega selles ajas, teise ruumi selles ruumis. Ma leian olevat vajaliku, et me kõik tõdeksime, kes me oleme.

Kas tahate väita, et muusika pole teile lõppesmärk, vaid vahend millegi saavutamiseks?

Jaa, muusika on minu arvates teatud mõttes kõrvalprodukt. Muusika on paratamatult kontserdi aine, sest inimesed tulevad kontserdile kuulama muusikat. Aga muusika on üks väheseid säilinud rituaale, mis aitab inimesel kogeda oma mina.

Mida arvate muusika, selle rituaali ja kogemuse salvestamisest, dokumenteerimisest plaatidele?

See on nagu vaimu pildistamine. Parapsühholoogia valdkonnas ju millegi seesugusega tegeldakse. Sa võid pildil seda vaimu vaadelda küll, aga kui oled temaga ühes toas, on see hoopis teistsugune kogemus.

Te saite klassikalise muusikahariduse heliloojana, millal hakkasite mängima sellist muusikat, mida esitate praegu?

Mul on kogu aeg olnud mingi alternatiiv. Ma olen mänginud rockbändides, olen esitanud bluusi, džässi, vanamuusikat - seda armastan ma väga -, olen käinud turneedel, saatnud popstaare, mänginud koos mustlastega pulmades viiulit. See aitas mul taluda muusikahariduse jäikust. Ma elasin kahes pooles korruga ja kogu aeg muusika keskel.

Millal see algas? Tugevat mõju avaldas väga mittetraditsiooniline rühm kunstnikke, kirjanikke ja muusikuid 60. aastate lõpul, Si-leesias, kus ma üles kasvasin. Nad korraldasid häppeninge, aga kõige rohkem tegeldi alkeemiaga, müstikaga, lida filosoofiatega, spiritismiga, unenägudega ja uimastitega. Ma kasvasin õhkkonnas, kus hinnati kõrgelt ebatavalisi asju.

60-ndate lõpu kunstmuusika ja kujutatav kunst olid liialt seotud pelga estetismiga, peegliselise vaatamise ja eneseimetlusega. Ta oli kaotamas asja tuuma, mis minu arvates on kommunikatsioon.

80-ndate keskpaiku oli Litwinski juba Ameerikas. *National Public Radio* saatesarja *New Sounds* toimetaja John Schaefer toetas teda igati, otsis salvestusvõimalusi, aitas leida kontserte ning kiitis oma programmides poolaka muusikat. Litwinski mängis ja laulis küll üksi, küll mitme erineva koosseisuga, esines nii *Knitting Factory's* kui ka *Carnegie*

Hall's. Ta ise ei räägi sellest ajast erilise vastustusega, pigem kui mingist väga tavalisest tegevusest. "New Yorgis leidsin sageli muusikat prahi hulgast. Teate, seal on nii palju huvitavaid ja naljakaid asju ning kõigis neis on muusikat."

Litwinski on üks kummaline mees, aga tema muusika mõjub. Seda fakti on raske eitada. Võib-olla on mingi selgitus tema enda väites, mis lõpetas meie jutuaajamise: "Ma tahan, et muusika oleks võimalikult lihtne, et inimesed leiaksid seal palju tuttavaid asju. See teeb neil koos minuga reisile tuleku lihtsamaks ja soojendab südant."

Ometi kuulsin vähemalt mina selle lihtsuse taga päris palju keerukust, aga jätsin selle ütleмата. Olgu nii nagu on.

Intervjuud
IMMO MIHKELSON

PEOD TÄIS LILLI JA MÕRTSUKATÖID



A. Camus, "Caligula" "Vanemuises" (lavastaja ja kujundaja Linnar Priimägi). Esietendus 19. mail 1992. Mereia - Ants Ander, Caligula - Hannes Kaljujärvo.

T. Sula foto

"On olemas kiremõrvad ja loogikamõrvad."
Nende sõnadega algab Camus' filosoofiline essee
"Mässav inimene".

"Scipio, ma olen veel elus!"
Nende sõnadega lõpeb "Caligula".

Loogikamõrvar Caligula "Vanemuise" variandis on õigeks mõistetud. Lastekasvatuse peaks olema vilja kandnud. Publiku enamik on ilmselt nõutu, sest nii palju filosoofiat kahe ja poole tunni jooksul ei ole cesti lavadel mitte igapäevane nähtus. Eksistentsialismiidee peaks olema külvatud, sest inimolemise analüüs on jõudnud oma loogilise lõpuni - mõrtsukatööni. Kuu on endiselt kät-

te saamata ja inimesi ei saa takistada suremast, aga kas segab see siis vaatajat koju jõudes õhtust söömast? Need, kes on ühel nõul "Sisyphose müüdi" kiviveeretajaga, muidugi söövad ja isegi teatava kibeda rahuloluga. Samuti Chaerea taolised, kelles on mehisust tunnustada soovi olla lihtsalt ja inimlikult õnnelik, vaatamata kõigele... Scipio taolised ei söö, aga ei takista teisi söömast. Caligula tao-

lisi aga lihtsalt ei ole. Võib-olla mõned ehk leiduksid, aga neil puudub piiramatu võim, ilma milleta ei saa pretendeerida jumalatega võrdne olemisele.

Niisiis on Camus' Caligula ainus omataoline. Ja see ainus omataoline Caligula takistab söömast kõiki, kes teda ümbritsevad. Sest seda nimetatakse lastekasvatuseks. Ja sellepärast, et elamine on armastamise vastand. Seda lihtsat tõde tuleb tunnistada ja selle järgi käimine teeb vabaks. Vabaks, aga mitte õnnelikuks, sest õnn on sama kättesaamatu kui kuu. Scipio tantsib end oma uude (armastuse?) rüüsse ja on saanud puhtaks headuses. Caligula, kes varem leidis lohutust kunstis ja armastuses, põgeneb pärast Drusilla surma, ja tuleb tagasi, saanud puhtaks kurjuses. Pigem on üks õnnetu oma headuses, teine oma kurjuses. Niisiis, tragöödia nimitegelasele endale ja kõigile tema alamatele. Tragöödia, aga ilma katarsiseta, sest selline on kord juba Camus. See tähendab, peaks olema.

Näidendit lavale seades lavastaja illustreerib ja tõlgendab seda. Tõlgendus peaks selguma lavalt, mitte kavalehelt, sest viimasel juhul võiks ju kirjutada lihtsalt essee. Aga jätame selle hetkeks kõrvale ja vaatame, mida laval näha on. Laval pole näha eriti midagi, mis paneks eelistama etenduse vaatamist näidendi lugemisele. On valge taust, on mustas rüüs Caligula, on muidugi Camus' hiilgav tekst, aga kohe algusest peale tundub, et midagi muud ei ole ega tulegi. Loomulikult ei tasu kohe küsida, kas Hannes Kaljupärve Caligula on hull või filosoof, hull filosoof või filosoofist hull, aga paratamatult jääb mulje, et halvemal juhul on ta lihtsalt hull, paremal aga pigem meeletu olia, staatilisse olekusse valatuna ehk midagi Edward Munchi "Karje" sarnast. Staatiline ta muidugi ei ole ja karjeid on lavastuses kõvasti rohkem kui vaja. Igatahes pole ta neisse põlguse vabakstegevaisse kõrgustesse jõudnu, keda ta väidab end olevat. Samuti pole ta inimene, kes aeg-ajalt $a r v a b$, et ta on tõusnud põlguse vabakstegevaisse kõrgustesse, selleks on ta liiga konstantselt hüsteeriline. Vähemalt mõnes stseeniski tahaks näha mingit antikristuslikku üleolekut või traagilise komöödiandi distantseritust omalavastatud näitemängust. Iscasi, kas on mõtet tõmmata paralleele parimaga seninähtuist, aga kuidagi ei lähe meelet Klaus-Maria Brandaueri keiser Nero. Olgu muude tunnetega kuidas on, aga respekti võiks loogikamõrvar enda vastu ikka tekitada.

Nüüd siis Caligula vastasmängija. Põlguse varjupaiga asemel hellade mälestuste var-

jupaigast tuge otsival Scipiol (Rain Simmul) on lavastuses rohkem mänguruumi (tänu Scipio seeniori väljajätmisele) kui Camus' näidendis, aga see pole ainus põhjus, miks ta nii tugevalt esile kerkib. Esile kerkib ta eelkõige vastandina Hannes Kaljupärve rollilähenduse nõrgematele kohtadele, kontrastina, mille loob Rain Simmul sümpaatselt lihtne mängumaneer. Tekib tunne, et lavastuse-Scipiol on Camus' kontseptsiooni moonutamise ja sellest tulenevalt kogu loo tasakaalu lõhkumise tõttu lavastaja poolt lihtsalt vedanud. Nii Camus kui ka Priimägi (nagu lugeda kavalehelt) on ühel nõul, et just mehisus on see, millest Scipiol puudu jääb ja mis sunnib teda põgenema, keelduma tõsiasjadele silma vaatamast. Laval tuleb aga välja hoopis midagi muud, tahtmatult tuleb mängu see ainus, mis inimkonnal on vastu (või kõrvale) seada ühele lõpuni läinud loogikale, see on nimelt tunne (kui mitte öeldla armastus). Ja lavastus omandab kogemata hoopis ootamatu dimensiooni, kuna Simmul (tahtmatult?) moonutab Priimäe kavatsust, kes omakorda (tahtlikult?) moonutab Camus' kavatsust. Lõppude lõpuks, milline suurepärase väljakutse Camus' lausele, et mõistus pole täiuslik, aga inimesel pole midagi ülimat mõistusest!

Asjade selline pööre pole iseenesest ju paha, sest kui Priimägi tahab Caligulat

"Vanemuise" intendant, näitleja, lavastaja ja kunstnik Linnar Priimägi. Kas liigne vaimus võib kunstile kahjaks tulla?

T. Huigi foto



õigeks mõista, siis pole ta õigeks mõistetud mitte Themise, vaid Kristuse kriteeriumide järgi. Sellise kontseptsiooni puhul oleks Scipio moraalne võitja, nagu see etendusest kõlama jääbki, kuigi kavaleht seda eitab. Miks mitte just selline väljakutse Camus'le?! Küllap oleks ta selle aususest rohkem rõõmu tundnud, kui sellest, mis temaga flirtides ta sõnumist tegelikult järele jäi.

Lisaks Caligulale-komöödiandile on olemas Caligula-lavastaja ja tema trupp. On olemas teater teatris oma peategelaste ja kõrvaltegelastega. Noist hammasteplogistajatest jääb aga kuidagi väheseks, nii kvantiteedilt kui kvaliteedilt, ja kohe sugugi ei usu, et nii vaprast meest nagu Caligula murrab nii leige argus ja alatus. Nood Caligula teatri näitlejad mõjuvad pigem kui taust, millest on aga kahju, sest vähemalt Chaerea roll peaks tõusma Scipio omaga samale tasemele. Sõnum, mida ta näidendis kannab, pole vähem tähtis Scipio sõnumist.

Nii raske filosoofilise mõttega ja nii sisutihe näidend ehk nõuabki oma taustaks valget värvi, samuti nagu õigeksmõistudeegi. Ometi ei tohiks sisult tähtsast tegelased taanduda taustvälgeks, ähmasteks, vähemeeldejäävateks kujudeks. Teisalt on see lavavalge ka lihtsalt kindla peale väljaminek. Nagu kostüümidki. Ja jääb vaid tänada õnne, et Scipio oma ümbersünnitantsu mingites lehvivate loorides ei tantsinud ja et toogad, mida ta selle käigus vahetas, ikka ühte värvi olid. Vahesein traditsioonilisuse ja banaalsuse vahel võib väga õhuke olla.

Agarääkigem nüüd ikkagi Priimäe kontseptsioonist ehk totaalset õigeksmõistmisest. Kavalehel seisab: "Väga detailses, sügavas mõistmises... pole hukkamõistul enam kohta." Suurimad Caligula alamatest ei mõista teda hukka. Lavastaja mõistab ta õigeks, tuues mängu kristliku dimensiooni. Mõnes mõttes ongi see kristlikult mängitud Camus. Aga hukkamõistmise ja õigeksmõistmise vahel on veel midagi. Parafraseerides võiks ehk öelda: "Pole vaja õigeks mõista, on vaja mõista." Caligula isiklikust tragöödiast on veel üks suurem tragöödia, võib-olla kõige suurem üldse ja selle sõnastuse leiame näidendi lõpust: "...kes julgeks sind hukka mõista siin maailmas, kus pole kohtunikku ja kus keegi pole ilma süüta?" Hukka mõista, jah, seda mitte. Aga kes julgeb Caligulat õigeks mõista Camus'-universumis, kus pole kohtunikku? Priimägi julgeb. Peitudes lause taha, et täielik mõistmine sisaldab õigeksmõistmist. Lubage kahelda...

Kohtuniku puudumine on talumatu, ja see on Camus' suurim õppetund, see on Ca-

ligula pedagoogika. Priimäe kontseptsiooniga tutvudes tekib küsimus, miks oli Caligulal vaja nii palju vaeva näha, kui tema õpilased ta lõpuks õigeks mõistsid ja kogu tema õpetuse liiva lasksid joosta. Ilma selle õppetunnita oleks Camus lihtsalt hea kirjanik, aga Camus polnud lihtsalt hea kirjanik, vaid filosoof. Filosoofiline süsteem aga on terviklik maailm, siin on väga riskantne selle detaile oma suva järgi ümber paigutada, ilma et kogu ehitus logisema ei hakkaks. Või kui seda tehakse, siis väga läbimõeldult ja võimalikult nii, et arhitekt väga ei pahan-daks. Caligula on "mässava inimese" koondportree, aga "Mässava inimese" kirjutas Camus omil sõnul selleks, et öelda tõe, lak-kamata olemast õilis, ja näidata, kuidas mäss suubub peaaegu alati anarhiasse, kuritegu-desse, politseiirigi ja kontsentratsioonilaagrite loomisesse. Caligula surmaeelne "Scipio, ma elan veel!" on ka mäss - kõigi ta enese tõe vastu, ülima tõe vastu, et õigupoolest on inimelu täiesti tähtsusetu.

Näidendi valik on muidugi tänuväärne. Eksistentsialism on eesti laval sama vajalik kui absurdki. Viimast on õnneks küll ka olnud. "Caligula" on laval sama vajalik kui Nietzsche, markii de Sade või André Gide tõlkekirjanduses. Nimelt selleks, et kas või (vahelduse) mõtteski loobuda õige- ja hukkamõistmise standardmõõdupuudest, oleks vaja, et keegi ütleks, et jumal on surnud või siis "ära kunagi otsi jumalat mujalt kui kõik-jalt". Priimägi küll seekord seda ei öelnud, aga lilled ja mõrtsukatööd olid igatahes olemas. Ja kavalehe võib lõpuks ju ka lugemata jätta.

KAIA SISASK (s 1967) on prantsuse filoloog, Eesti Humanitaarinstituudi prantsuse keele ja vana prantsuse kirjanduse õppejõud. Töötab ka Prantsuse saatkonnas.

* André Gide "Les nourritures terrestres".

POLIITIKA, HUMAANSUS, ESTEETIKA - TÄNAPÄEVA TEATRI TRIHHOTOOMIA

Ma kasvasin üles Flandrias Teise maailmasõja eel, kestel ja vahetult pärast seda. Juba siis leidsin end veidras vaakumis: olin tahtmatult osaline kahe põlvkonna vastasseisus, mida püüti igati maha vaikida. Üks põlvkond ei soovinud minevikule näkku vaadata ning teine oli liialt noor mõistmaks, miks kõik pidi nii uus ja teistmoodi olema. Seda uut ühiskondlikku ja majanduslikku korraldust, millega kaasnes kapitalismi käegakatsutav ja silmatorkav progress, nimetati rekonstruktsiooniks. Surnud olid maha maetud, rusuhunnikud koristatud, enamik arme kinni kaetud. Minu esimene mälestus teatrist on seotud ühe väga vana kindluse varemetega, mille Hitleri raketid sõja viimastel päevadel lõplikult maamunalt ära pühkisid.

Selleks ajaks, kui ma ülikooli lõpetasin, olid erinevused muutunud selgepiiriliseks ja lepitamatumaks. Ideoloogiline piir kapitalistliku ja sotsialistliku maailma vahel omandas manihheistliku kindlustuse vormi; külm sõda löi müüri, mis poolitas aja kaheks. Näib olevat ajalooline ironia, et Müür, mis iseenesest on ajaloo poliitiliste ja filosoofiliste kontseptsioonide ühinemise ja eraldumise hilinenud sümbol, lõikus just Saksa- maasse, Vana Maailma keskele. Kummalgi pool seda sümboolset müüri jätkas postuumset eksistentsi revolutsioon ja ühes sellega valgustusajast pärit kaasaegse ratsionaalsuse traditsioon.

Berliini müüri koos tema piirialaga, kindlustatud eikellegimaaga, mis sulges linna endasse ja kahekordistas samas selle olemist, võib vaadelda kui postmodernismi üldistavat kujundit. Ühelt poolt piiritles müür erinevused, teisalt aga moonutas ruumi selliselt, et territoriaalne eraldumine või olemise kategooriate "lahkulöömine" lükkas edasi seniks, kuni linn jäi sisuliselt Lääne idaosaks ja Ida lääneosaks. Seeläbi oli müür ka mineviku kujund, mis viitas ühtaegu nii kodanlikele kui ka marksistlikele kaasaja kontseptsioonidele. Postmodernismi võib nimetada retrospektiivseks protsessiks, milles müüt või kujutluskonstruktsioon kui kultuurilise reproduktsiooni viis on kinnitatud kaasaegse industriaalse ühiskonna silmnäole ja selle poliitiliste ning esteetiliste suundumuste aja-

loolisele trajektoorile. See on ajaloolise tragöödia trajektoori. Müüri kadumine pärast 1989. aasta novembrirevolutsiooni on kaksikminevikku suhtumise probleemide vaid võimendanud. Kõndides eikellegimaal nüüd, mil müür on kadunud, tajume ometi, et see jääb meie kollektiivse psühhopaatoloogia osaks. Meie ise peame esitama enesele küsimuse allesjäämise kohta, selle kohta, mida Christa Wolf nimetab süütunde ja enese allasurumise jäänusteks. Selle küsimuse püstitamise eest rünnatakse meid alatasa, ent küsimus ei kao.

Jätkates oma mõtisklusi, mis pole otseselt seotud ei teatri ega poliitikaga, mõistan ma, et tegelikult huvitab mind teatrit ja selle seisukorrast mõtlemine ja kirjutamine vaid seepärast, et ma tunnustan tema täielikku sõltuvust minevikust (draama ja interpretatsiooni ajaloost, mis leiavad väljenduse näitlemistehnikates). Sama moodi tunnustan ma ka teatri struktuurilist sõltuvust kaasaegsetest institutsioonidest ja esituslaadi mõjutavatest konventsioonidest. Üheaegselt toimivad mineviku ja oleviku ahelad on surunud teatri vastuolulisse ruumi ja muutnud ta tänapäeva teaduse ja tehnika progressi ühiskonnas fantoomlikuks nähtuseks. Täpsemalt väljendudes huvitab mind teatri kui mõiste kadumine postmodernistliku kunsti ja kultuuri üle peetavatest vaidlustest ja nende kohta käivatest teooriatest. Käsitledes nüüdisaegset teatrit selliste nähtuste koosmõju raames nagu poliitiline neokonservatism või vasakpoolsete pessimistlikud väited avangardi igandlikkuses (nagu ütleb Peter Bürger) või humanismi lõpust (nagu Schechner seda näeb) või kunstiteooria lõpust (nagu Victor Burgin seda kirjeldab), on meil tarvis määratleda teatri spetsiifilised raamid.

Alates minu esimestest kokkupuudetest teatriga (eelkõige klassikaline repertuaar antiigist Tšehhovini, mida 1960-ndatel esitati "revisionistlikes" lavastustes) olen sageli mõelnud teatritegijatest kui ajaloolastest, arheoloogidest või ränduritest ajas. Või ehk isegi kui "hauakaevajatest", kes töötavad kahe äärmuse - hävitamise ja säilitamise piiril; kes kaevavad välja ajaloo kolpasid ja transformeerivad neid. Iga proov, iga eten-

dus on uus algus, mis hoiab alal seda, mis tuleb tagasi, iga vaatus on millegi kinnitus, mille tulemusi ei saa säilitada ega ette aimata. Rääkides teatri vastuolulisest ruumist, pean ma silmas erinevaid reaalsusi, mittemaagaegsuse samaaegsust, mis on olemas teatriloomingus. Teatrikunst eksisteerib ajas ja aja kaudu, mõlemal pool nähtavat või nähtamatut müüri. Erinevalt teistest meediumidest peab teater ühelt poolt tunnistama oma füüsilist, kehalist eksistentsi, "elus olemist", teiselt poolt aga olema teadlik oma olemasolu ebarealaalsusest. See teadlikkus tuleneb etenduse ajutisest struktuurist: tööd laval ja loomisprotsessi venitatakse ajas ja siis nad hajuvad. See aja-ruumi ehk etenduse "maailma" heljuv segu ajas võõrandab teatri isenesest. Teater ei saa klammerduda reaalsusesse, mida ta ise kujutab ja loob, ning elav töö muutub fiktsiooniks sel hetkel, mil etendus lõpeb. Alles jääb lavastuse peidetud alltekst, mitte niivõrd (taas algavate) proovide kontseptuaalse ja tehnilise protsessi peegeldus, kui võrd alateadlikult loodud *image*. Ettekujutus, mis teatril isenesest on ja mille ta edastab oma kultuurile.

Teatri enesenägemus muutub kogemuste surve all, aga samuti kultuuri- ja kunstikriitilise diskursuse muutuste ning poliitilise ökonomia mõjul. Ühes ja samas kultuuriruumis on olemas erinevad *image*'id, mis omakorda erinevad neist, mis on loodud globaalse lääne/ida skisofreenia teistes kultuuriruumides. Erinevuse mõiste seletamine on tänapäeval tülikas, sest vana keel kultuuri ja poliitika kriitilise analüüsi vahendina näib kaduvat. Klassikalised modernistlikud vastandid, nagu subjekt-objekt, kõrge-madal, vasak-parem, peahoovus-opositsioon, ratsionaalne-irratsioonaalne, elitaarne-populaarne ja nii edasi, muutuvad globaalse postmodernistliku kultuuri fantasmagooria taustal kasutuks. Selle fantasmagooria moonutatud peegeldused ilmnevad kogu arenenud kapitalimaailmas, kus abstraktne maailmanägemus taandub toodete ja kaupade suurehulgalise vahendamise ees. Käesoleval Kolumbuse aastal meenutame, et ka Uus Maailm oli kunagi vaid tuleviku ja kauguse kujund. See distants on nüüd kokku kuivanud. Meil ei pruugi enam olla tulevikku ning globaalse kultuuri idee oma *Disneyland*'i ja *MacDonald*'i kui kaduva rindejoone muuseumidega pakub meile läbinisti antiteatralset tühja ruumi kontseptsiooni.

Globaalne kultuur oleks seega justkui kultuur ilma perspektiivita. Meid püütakse kestva oleviku löksu, kus me kinnises ruumis tarbime samu kultuuriprodukte üha uuesti ja uuesti. See, mil moel kujundatakse uut postmodernistliku kultuuri teooriat, paneb mõtlema, missugust kriitilist perspektiivi küll toetavad need teoreetikud, kes räägivad meie võimetusest paigutada isend homogeenesse kultuuriruumi. Nad ei ole ehk seetõttu leidnud kriitilist perspektiivi, et

kaasaegse postmodernismi liiderlik olemus pole veel täielikult paljastunud.

Ent meile tuttavad massiteabe kujundite alla mattub tihti peale eluline küsimus sellest, kas kriitilis-intellektuaalne teos suudab muuta või vabastada sotsiaalset kujutlusvõimet. 1960-ndate radikaalsed sotsiaalsed ja poliitilised ettevõtmised on nüüdseks juba unustuse hõlma vajunud minevik ning kaasaegne kapitalism annab oma parima, et meie kujutlusvõimet õhutada. Sellistes tingimustes tuleb aiva ihemestada, et tänini on säilinud kunst ja kultuuripraktika, mis peab ennast radikaalseks, mittemoodsaks ja võimeliseks modifitseerima oma toodangu ja tarbimise tingimusi. Postmodernistlik teooria pole, hoolimata vaibumatus lobast transgressiooni ja ihade kohta, enamasti suutnud seletada oma huvipuudust inimese olukorra ja erinevate füüsiliste ning geograafiliste tõsiasjade vastu nüüdisaegse kultuuri masendaval kaardil, mida nad ise joonistavad. Postmodernistliku mõtte edukus neokonservatiivses, kriisidest lõhestatud ja skandaalimais poliitilises ajajärgus peegeldab tegelikult eemalseisu neist lähendamata kultuurilistest protsessidest, mis paindlikult võitlevad võimaluse eest tungida esile nii kõledatest getodest kui muudelt meie eksistentsi äärealadelt. Teoreetikud on eemal kõigist teadlikest panustest ja igasuguse praktika valguses näivad teoreetilised monoloogid kaasaegse *fin de siècle*'i katastroofist ühtaegu nii ambivalentsete kui ka kiibitsejalikena.

Püüd maailma tunda on distsiplinaarne mehhanism. Iga retk on külastäik moonutatud mälusse, mis funktsioneerib nõrgalt, ent kuulub siiski veel mu keha juurde. Ma tajun tuttava ümbruse saatuslikku külgetõmmet, kuigi vana aja, ruumi, iseloomu ja keele üksused on kogu Euroopas desintegreerunud. Mu mineviku kaugeimatus linnades ootab lõhutud aura kannatlikult külastajaid. Vana-de mälestusmärkide juurde on nüüd püstitatud uued kaubanduskeskused ja autovabad jalakäijate teed võimaldavad mugavat tarbimist. Mida vanem on linn, seda kergem on tunnetada tema kurnatust, isegi maa all, maetuna selle kompleksse pindmise kollaaži alla, mille moodustavad arhitektuurilised, kommerts- ja sümboolsed kujundid ning segatud massimeediumid (sõnad, pildid, skulptuurid, valgus, heli, dekoratiivdisain ning kõik laastamise-alalhoidmise märgid). See allasurutud kurnatus loob pidevalt katkeva ja mureneva teksti, mis on näiliselt võõrandunud oma algupärasest. See võõrandumine ON etendus. Selle tarbitav pealispind muudab meid turistideks, kes ostavad minevikku, mis on kas olemas ja peidetud või väljendub plahvatuslikult nii paljudes meie aja igapäevakogemust koondavates esemetes. Ometigi on selle etendus korratud ja laostav mõju minu jaoks juba loodud ning võtab minu üle võimust - justkui oleksin liiga hilja naasnud, et taasluua kadunud aega.

Etendus ei lase ennast taas luua. Siin ei aita ka tänapäeva teooria painajalikud spekulatsioonid vaimu kehast vabastamise ja haihtumise kohta.

Küsimuse sellest, kas teater suudab luua tajumust/ettekujutust ning sekkuda tunnetaja ja tunnetatava vahelistesse ideoloogilistesse vaidlustesse, tõstatas järjepidevalt Brecht. Siiani imestame, mismoodi see välja näeks, kui meie teaduslik ajastu veelgi silmanähtavamalt progresseeruks. Ja ometi poleks meie kõige eneseteadlikumad postmodernistlikud eksperimentaalsed teatrid, tantsud, multimeediumid ja *performance*'i kunst hoomatavad nende inimesteta, kes mõtisklevad nii teatri koha üle tuleviku kultuuris kui ka selle üle, mis sünnib etendajate ja publiku vahel. Iga etendus tähendab siis huvi vihjete/alltekstide vastu ja väljakutses linna enese meediumidele. Mina usun, et igasugune teatripraktika, mis on väärt seda, et temast tänapäeva kultuuri kontekstis mõelda, on tundnud põhjalikku huvi mitte üksnes teatri tähenduse ja piiride vastu, vaid, ja eriti just, visuaalse ruumi ja hoiakute erinevuste transformeerimise vastu tunnetusprotsessi, kus visuaalsete ja akustiliste kujundite jaded ei tegele dramaatilise realismi välise vormi taastoomisega. See (linna ja teatri ning selle visuaalse ruumi) tajumuse erinevus viib tagasi algse küsimuse juurde: kas on võimalik ette kujutada iseend kummutavat kunstipraktikat, mis võiks taas leiutada radikaalse ja mittemoodsa nägemuse ajal, mil kommertsiaalne tarkus ja postmodernistlik teooria leiab, et see pole enam võimalik. Ent sääran tarkus unustab, et teater on suurel määral väga vanamoodne meedium. Ta on anakronistlik, võrreldes tehnoloogiaateatriga, kus arutiajakirjad esitavad oma viimaseid saavutusi tarkvara ja disaini alal. Teatri inertsus on eelis, sest isegi filmi ja video liitmisel lavastusse jääb lava alati konkreetseks füüsiliseks ruumiks, kus ajalised ja ruumilised tajumused kujundatakse selle läbi, mis sellesse ruumi füüsiliselt ilmub. Ent nii teatri-ruumi kui etendaja elava keha isenesest-mõistetavus ongi see, mida teater saab alistada ja millega spekuloida, pannes meid tajuma oma seost sellega, mida ei näe ega kuule, sellega, mida pole kohal ja mis on unustatud. Eelis on ehk seegi, et teater on kultuuri põhihoovuse suhtes muutunud ekstsentriliseks, tal ei ole enam tarvis teeselda, et ta peab looma ilmselgeid pettekujutlmi. [—]

Postmodernistlikes teooriates puudub konkreetsem arusaamine teksti ja keele komplekssetest ja konfliktsetest seostest etenduse ja ruumiga teatris. Veelgi olulisem on, et postmodernismi teoreetikutel puuduvad konkreetseid teatriga seotud teadmised sellest, kuidas mitu põlvkonda avangardiste on käesoleval sajandil muutnud ja revideerinud näitlemistehnikaid. Tänapäeva arutlused kultuuri üle, mis on seotud post-

modernistliku pealispinna esteetikaga, lähtuvad sellistest lavastamise metafooridest, mis pakuvad vaatamängu, vahetu kohaloleku ja läbipaistvuse projektsioone. Justkui meie massikultuuri ekshibitsionismi võiks võrrelda etendaja kohalolekuga teatris. See, kuidas teater produtseerib visuaalset kohalolekut, on aga märksa vähemal määral projektsiooni (nagu seda nimetatakse Stanislavskist mõjustatud näitlemises) või *image*'i küsimus (nagu seda nimetatakse postmodernistlikus multimeedium-*performance*'is), pigem on see küsimus muutlike ja muutuvate elementide (visuaalsete, auditiivsete, kineetiliste) ning etenduse füüsilist ja kujuteldavaid ruume kehastavate objektide ajutisest kohalolekust.

On väidetud, et teatri spetsiifilisus peitub selle "elav olemises", publiku ja tema laval tegutsevate "esindajate" omavaheliste suhete ebapüsivuses. Seejuures vaadatakse mööda sellise elava oleku illusoorsetest aspektidest etenduse või esituse puhul. See meenutab mulle entusiasmi ja agressiivsust, millega *Living Theatre* põlvkond taotles kaasalöövat ja kommunikatiivset reaalsust tegevuses, sündmustes ja juhtumistes, justkui oleksid nad hajuva revolutsioonilise soovi abil suutelised teelt pühkima vana draama surmigavad kordused riigiteatri repertuaaris, mida samastati domineeriva poliitilise kultuuri repressiivsusega. Draama raamide või näitlemise psühholoogilise realismi traditsioonide lõhkumises polnud nad just eriti kompetentsed. Ka ei pöördunud avangard ära massikultuurist, sest ta pole algusest peale sellesse kuulunudki. Nii 1960. aastate radikaalsed teatritrupid kui ka 1970-ndate kontseptuaalsed eksperimendid eemaldasid eeslaval teistes ruumidesse (rõdule, galeriidesse, tänavale, tehastesse) eelkõige sellepärast, et igasugust normatiivset esteetikat, mis toetus ruumi ja distsipliini mõistetele, peeti sama eemaletõukavaks kui näilist artistlikku puritaanlust, mis seisib mõneti eraldi sotsiaalse ja poliitilise elu igapäevamaailmast.

Ent avangardi teatrickesperimentid, mis võrsusid teiste väga erinevate kultuuripraktikate seast poliitilisel areenil, langesid sellisama illusioonide purunemise ja tüdimuse ohvriks, mida oleme hakanud pidama osaks meie postmodernistlikust olemisest. *Living Theatre* ajalugu on hea näide sellest, kuidas avangardismi transgressiivne poliitika ja antiesteetilisus jäi järkjärgult kõrvale või sellesse segipaisatud seisundisse, mida postmodernistlik kultuuritööstus hõlpsasti ekspluateerib. Radikalism muutus märgiks või poosiks, mida turustatakse sentimentaalsete või irooniliste kujundite pähe.

Ei Ameerikas ega Euroopas polnud eksperimentaalteatril mingit mõju postmodernismi kultuurilistele formatsioonidele. Võibolla on teater tõepoolest täiuslik viirastus teiste kunstide hulgas, sest isegi mitte elava oleku idee ega keha rituaalid ei näi pärast

1980-ndaid olevat kuigi hästi säilinud. Ehkki *performance*'i kunst on praeguseks enesele koha leidnud institutsioonilises ja väga moodsas teatrifestivalide rahvusvahelises ringis Avignonist Zakopeneni.

Ma arvan, et ei saa täpselt määratleda ajaloolist hetke, mil teater jõudis postmodernismi. Erinevalt arhitektuurist või moest ei reklaami ega formuleeri teater kunagi neid muutusi, mida ta ette võtab. Ma kahtlustan, et suur osa teatritegijaist, kes polnud rahul 1960-ndate avangardi üha ebaefektivsemate poliitiliste strateegiatega ja keda ei huvitanud enam minimalistlikud ja ebaesteetilised *performance*'i eksperimendid, mis said võimalikuks tänu uutele, keerulistele tehnoloogiatele, sillutasid enesele teed meie aega, tundmata postmodernistlikku teooriat. Sellistel teatritegijatel pole tavaliselt mingit kriitilist arusaamist sellest, et teatrietendus on saamas nende muutunud kultuuriingimuste nähtavaks sümptomiks, mille puhul radikaalse ja lammutava eksperimenteerimise piirjoon on kadunud sel määral, et me ei tunne enam radikaalset etendust ära, isegi kui me seda näeme. Tundub, et teater ei osale praeguse aja arutlustes postmodernismi jaatamise või sellest eemale hoidmise üle. On see märk sellest, et teater on muutunud ebaoluliseks? Või on praegune kapitalistlik ühiskond heitnud kõikehõlmava võõrandumise tõttu kõrvale oma alateadliku igatsuse elava järele? Radikaalne teatripoliitika proovis alati kaotada kohaloleku, näiva ja teeseldava piirid, et olla elus ja kohal iseenese tarvis. Tänapäeva praktikud, kes on eeslaval tagasi pöördunud, ei tea täpselt, keda nad esindavad, isegi siis mitte, kui nad imetlusväärselt näitavad teatri formalistlikku aparaati kui representatiivset vahendit. See, mis eristab tänapäeva eksperimentaalset teatrit teistest, vähemalt potentsiaalsele massiauditooriumile loodavatest esituskunstidest, pole mitte niivõrd teatri elav olek, mis on vaevalt nähtav ükskõik missuguses töös, kui see sõltub tehnoloogiast ja audiovisuaalsetest meediumidest. Pigem sunnib must südame-tunnistus teda käituma nii, nagu oleks tal tarvis korrata võitlust representatsiooniga ja visuaalse välja piiratusega.

Ma mõõnan, et mind köidab see võitlus ja selle teooria. See, mida mina tajun kui teatri- ja teooriaalaste mõtiskluste laienevat ringi, muutub võib-olla vältimatult üheks kitsamaks vaateväljaks. Aga ka seal naasen ma samade küsimuste juurde, mida näen tõstatavat neis etendustes, mis minu meelest on tähendusrikkad teatrit vaevava südame-tunnistuse mõistmiseks. Samal ajal olen teadlik ka painajatest ning frustratsioonist. Võib-olla peaksin selles punktis lõpetama Pina Bauschi inimolemuse järelejätmata maskidest vabastamise uurimisega? Või Heiner Mülleri sünteetilistes fragmentides ajaloo ja müüdi plahvatusliku ümberkirjutamise uurimisega? Või Robert Wilsoni ooperlike teatriku-

jundite perversselt kütkestavate maastike uurimisega? Kuid need uurimused hõlmavad mitmeid iseloomulikke suundumusi tänapäeva teatris, mis minu arvates peegeldavad sama, kuigi erinevalt väljendatud hirmu kordamise ees. Nad peegeldavad selle kultuuri hirmu ja kahtlusi, mis teeskleb end olevat postmodernistliku, samas aga kuhjab kokku ikka enam ja enam meie inimsuse kaotsiläinud teadvuse varemeid. Ka seda hirmu esitatakse kordusena, iscennast tarbiva keha depressioonide, destruktsioonide ja manipulatsioonidena, mida Pina Bauschi teatris kuni nõrkemiseni välja tantsitakse; mida Heiner Mülleri antitcitraalsetes teatrikollaažides esitatakse unustamise vastu võitleva ekskrementaalse ajaloo mõrtsukalike *image*'itena; või mahedamates ameerika variantides, mis peidavad õudust; Robert Wilsoni tehnoloogiliste maastike autistlike ja transisarnaste unenäopindadena või Laurie Andersoni või Spanding Gray kvaasiautobiograafiliste sketšidena ja lühühendust tekitavate anekdootidena iseenese kaotanud *ego* kohta.

Ma ei saa esitada omapoolset kõikehõlmavat ülevaadet nendest põhjustest, miks keha postmodernistlik tagasitulek (see on väga ambivalentne naasmine, kui vaatame näiteks, kuidas Ameerika postmodernistlikus tantsus keha liigub nagu paljudest nõõridest rebitud marionett, samal ajal kui Belgia ja Saksa tantsuteatris see sageli ei liigu peaaegu üldse) langeb kokku tehnoloogilis-formalistliku estetismi tagasitulekuga, mis simuleerib kehat vabastatud iha reproduktsiooni. Või miks on tagasi tulnud antropoloogiline huvi mitte võõrandunud *ego* vastu, mis taas kõnelema õpib, vaid eelkõige mitte-Lääne biheivioristlike ja rituaalsete kultuuri-*performance*'ite ja füüsilise treeningu-protsessi vastu? Sellised kokkusattumused kerkivad esile globaalse postmodernistliku kultuuri laiemas kontekstis. Kuigi mul puudub vastus nüüdisaja komplekssetele ja mitmekesistele suhtlusmehhanismidele, on mu eesmärgiks ühendada eksperimentaalsete teatri teooria ja praktika nende kultuuriprotsessidega, mida oleme juba hakanud pidama normaalseteks igapäevasteks nähtusteks. Nende kultuuriprotsesside üle mõtiskledes on Marranca rääkinud keha fetišeerimisest viimase aja interkultuurilises antropoloogias ja *performance*'i-uurimustes. Ja ta väidab: "Need on erinevad variandid vastumeelsusest teatri kui representatsiooni suhtes, veelgi äärmuslikumalt väljendudes - teatri kui teooria, selle algse põhitähenduse suhtes. Nüüd on selge, et mitte Brecht, vaid Artaud triumfeerib meie sajanil sedamööda, kuidas müüt ja rituaal muutuvad kütkestavamaks kui ajalugu ja selles peituvad võimalused." Iroonia seisneb muidugi selles, et nii Artaud kui Brecht, samuti kui antropoloogia ja dekonstruktsioon, kuuluvad ühte ja samasse traditsiooni ning valgustusedialektika ja selle

valgustuse enese ülesehitamise ajalukku. Selles traditsioonis tõusevad müüt ja rituaal ikka ja jälle pealispinnale, kus nad oma katkujärgse kättemaksuga võrreldavas tugevuses võivad näida uue suhtlemisloogikana.

Ma ei ole kindel selles, et me oleme juba representatsiooni lõppu näinud. See oleks tõepoolest kardetav sündmus mitte üksnes teatrile, vaid ka ajaloolisele teadvusele, mis siiani veel võimaldab meil tajuda kriitilist ja kontseptuaalset vaesumist, keha või kujundite teatri seduktiivset mälukaotust, mis heidab kõrvale teksti ja keele, ent millele on tegelikult tarvis neid tagasi tuua, kui kujundid hakkavad pelgalt varjama mõtte puudumist. Ma pole kunagi tundnud erilist huvi sellise teatri vastu, mis teksti autoriteetsusesse või keha autentsusesse usub või nendele toetub.

Minu meelest on üsna loomulik, et selline arusaam kaldub kinnitama konservatiivseid kultuuriväärtusi ja tähenduste vahetamist, mille kohta feministlikud kriitikud on sageli ütelnud, et nende eesmärk on varjata seda, kuidas konstrueeritakse võimusuhteid, iha ja seksuaalset representatsiooni ning autoriteetsust. Eksperimentaalsed *performance*'id kuu-

luvad nii tekstiliste kui ka muude konventsiioonide ja institutsioonide vastu suunatud rünnakute ajalukku. Postmodernismis peegeldab kujundi ja keha fetišeerimine võimalda autoriteetsusesse ja teooriasse radikaalse eelarvamusega suhtumise vältimatut järelkajaja. Suur osa *performance*'i retoorikat postmodernistlikes arutlustes on aidanud kaasa sellele, et teater ei huvitu oma kriitilistest saavutustest, mis minu arvates on fundamentaalselt muutnud meie arusaamist traditsioonilisest teksti ja lava dihhotoomiast ja selles ajaloolises dihhotoomias esinevate suhete kogu stuktuurist (näitleja, karakteri, käsikirja, ruumi, aja, jutustuse, sisu, kujundi, kujunduse vahel).

Ja kui etendust tänapäeval, kas siis teatris, tantsu- või multimeediumi kunstis, tajutakse kui postmodernistlikku, siis tuleb meil küsida, kuidas saab rekonstrueerida praegust praktikat keha ja kujundi kriitilisel püübil, mitte et ei usaldataks ajalugu ja kõikvõimalike seikluste võimalust selles, vaid mõistes, miks teatripoolne oma ajaloo eitamine on alati lõpetamata ja lõpetamatu eksperiment.

Tõlkinud SILVA SOOMETS



Sündinud 5. aprillil 1947 Tallinnas.

Isa poolt mulk, 6 km Viljandist väljas pidas vanaisa talu, naabriks Ott Kangilaski.

Lapsepõlv möödus Viljandis.

Õppinud Viljandi 1. kaheksaklassilises ja Viljandi 1. keskkoolis, viimase lõpetas 1965. aastal.

Maalimist õppinud Juhan Muksi ateljees, kuhu sattus algkooli päevil kunstiõpetaja Vello Liivi suunamisel. Kunstihuvi võis ärgitada ka isa sõber, eksliibrisemeister Raivo Kolka.

Noorukina innustus mudellennundusest ja sportvõimlemisest.

Tuudeeritud paar aastat TPI-s soojusenergeetikat. Pärast sõjaväge üritas Kunstiinstituuti astuda, kuid ebaõnnestus.

Animaatoriks tuli "Tallinnfilmi" 1974. aastal Rein Raamatu väljakuulutatud konkursiga. Sestpeale algaski teadlik tegelemine kunstiga. Animaator kujutab tema arvates endast hästi joonistavat näitlejat - režissöör annab kätte mingi steeni või episoodi idee ning animaator peab selle pildikeelde panema. Olnud animaator Rein Raamatu, Priit Pärna, Avo Paistiku, Rein Tammiku, Ando Keskküla jt joonisfilmide tegemisel.

Lavastuskunstnikuks olnud Avo Paistiku filmide "Klaabu, Nipi ja Tige kala", "Klaabu kosmoses", "Naksitrallid I" ja "Hüpe" juures, kolmemõõtmelise animatsiooniiga puutus esmakordselt kokku Aarne Ahi "Magusa planeedi" tegemisel.

Filmide. Režissöörina debüteeris kolme mehe kassetis "1+1+1" 1981. aastal (teised alustajad olid Heiki Ernits ja Valter Uusberg). Kolmeminutist lühipala "Monument" iseloomustas äratuntav ühiskonnakriitika. Järgmise töö, üheksaminutise "Labürinti" (1989) teostamiseks kraapis üksinda nööelaga aasta jooksul positiivfilmile umbes 6000 joonist. Grotesk kujutab visiooni või kulgu ühel hingemaastikul. Vahetult enne "Labürinti" valmis paarikümnesekundine autoportree ameeriklase David Ehrlichi välja pakutud rahvusvahelisse ühisfilmi (teised eestlastest eneseportreerijad olid Priit Pärn, Hardi Volmer ja Riho Unt). Siin tarvitas ta elusuurust vineerist nukku - idee, mis süvendatud kujul kandus viimasesse filmi. "Sprott võtmas päikest" (1992) on äraspidine kuldkalakese lugu: kalamees elab mere põhjas, kala palub end päästa räpasest veest jne. Kasutas

kolmemõõtmelise animatsiooni ja maalimist. Maalilise osa teostas koos abikaasa Riinaga, 23-minutise animeeritud ooperi suurepärase muusika lõi Riina vend Toomas Trass ja kaitses sellega konservatooriumis diplomit.

Karikatuure joonistanud alates 1974. aastast, viimasel ajal küll harva.

Maalib innukalt, nagu mitmed teised animafilmide tegijad - Avo Paistik, Priit Pärn, Aarne Vasar. Esimene näitus oli 1985. a Kinomajas. Tema lobisevad paljastislased "Vikerkaar" kaanel põhjustasid peatoimetaja Rein Veidemanni Moskvasse väljakutsumise. Märtsis kavatseb "Vaalas" uue näituse korraldada.

Mänginud Priit Pärna joonisfilmis "Eine murul", faaside fikseerimisel tulid kasuks animaatoritöö kogemused.

Tunneb sügavat huvi erinevate ja üha uute tehniliste võtete vastu animafilmis.

Harrastanud raskejõustikku (tõstnud kangi) nagu mitmed teisedki animamehed (Priit Pärn, Avo Paistik). Nüüd käib kaks korda nädalas korvpalli mängimas.

Kannab alati lendurimütsi (praeguse ostis 1987. a ühest Soome antiigiäris) ja seljakotti. Mõlemad on mugavad ja praktilised ega sega lendamist.

Sümpaatia tunneb vendade Quay'de ja Nick Parki animafilmide vastu. Mõistagi tunnustab ka "Tallinnfilmi" meistreid.

Auhinna tud on "Labürinti" Tampere ja Espinhos.

Abikaasa Riina töötab Rein Raamatu "Stuudios B" lavastuskunstnikuna.

Tütred Kristiina ja Kristel on üheteistkümnese ja õpivad muusikakeskkoolis. Perekonda kuulub veel taksioor Muki.

Elanud Pelgulinnas, Lasnamäel. Nüüd elab Pronksi tänavas, millega võib igati rahul olla. Suve veedab ämma juures Kabli rannas.

Kirjutab uue joonisfilmi stsenaariumi, mis räägib väikesest tüdrukust, kes korraldab näljastreigi protestiks isa kärbsetaipmise harrastuse vastu. Film läheb tõsse sel aastal. Õnnestus välja lunida ka pisut avanssi - mitu kuud pärast "Sprotti" oli täiesti ilma palgata.

Sulev Teinemaa

Mati Kütt 22. detsembril 1992. aastal.

H. Rospu foto

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1993
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA". EDITOR-IN-CHIEF:
 PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: IMMO
 MIHKELSON, EVI ARUJÄRV. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR:
 MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

J. RÄHESOO. Brian Friel on the Estonian stage (14)

Brian Friel is one of the most acknowledged contemporary playwrights writing in English. Over the past decades, his work has been translated and directed almost everywhere in originate from a remote corner of Northern Ireland where the writer was born, it should be difficult for contemporary city people to identify with Friel's characters. Yet everyone finds himself in Ballybeg, the land of Friel's plays. Translator and theatre critic Jaak Rähesoo surveys Friel's work in the context of Irish playwriting, which for years has been influenced by stereotypes created by Yeats and Synge. Rähesoo also compares Friel to the angry young men. The survey covers three late Estonian productions of Brian Friel's plays ("The Translator", "The Faith Healer" and "Dancing at Lughnasa").

A. ÜPRUS. Degeneration instead of death (44)

Beginning this season Mati Unt, Estonian writer and director, works at Estonia's most representative theatre (the Estonian Drama Theatre). His first work here was *The Triumph of The Mighty Reaper* (La Balabe du Grand Macabre), based on a play by M. de Ghelderode. The reviewer thinks that Unt, who was known for his solid small-scene style at the Youth Theatre, will hardly be recognized on the big stage of Drama Theatre. The production demonstrates strength rather than good taste, Üprus writes. Unt's usual "theatre in theatre" becomes evident in his additions to the writer's text, not in the action. Some details refer to Bosch or the Brueghels.

L. TORMIS. Bird's-eye view of Unt and women (48)

TMK asked theatre critic Lea Tormis to comment on her impressions of Mati Unt's direction of Mishima's "Madame de Sade" immediately after the dress rehearsal. Although *Women on stage* discussed marquis de Sade's sadistic inclinations, the production was not obscene or disgusting, Tormis said, adding that it reminded more of a sterile laboratory experiment. Unt as an aesthete offers historical stylizations on stage (Classicism or baroque seen through Jugendstil), which is very welcome in Estonian style-poor theatre, and certainly useful for the actors.

K. SISASK. Handful of flowers, handful of crimes (84)

French philologist Kaia Sisask surveys one of the most scandalous productions of the last season, Ca-

mus's "Caligula", directed by Linnar Priimägi in the "Vanemuise" theatre. Sisask thinks that Camus's philosophic conception has been ignored. Camus ends "Caligula" with the words: ... who would dare to condemn you in this world with no judge, where everyone is guilty? Priimägi's production is built on the idea of Caligula's justification. Who could justify him in the world of Camus where there are no judges?

C. TINDEMANS. Politics, humanity, aesthetics - trichotomy of contemporary theatre (87)

Carlos Tindemans, one of the most established theatre critics in the world, was elected president of the AICT (International Theatre Critic's Association) at the organization's 12th congress in Warsaw in 1992. The present article is an abridged version on the place of theatre in the world of culture, warns against the attack of the mass culture and tries to find the reasons which led to the decline of the avant-garde and innovation movements on the 1960s.

MUSIC

VOLDEMAR KUSLAP answers (3)

Voldemar Kuslap, for decades one of the best soloists, opera and operetta singers of the Estonia theatre answers critic Helga Tõnson's questions. Kuslap started his career as a singer in variety shows. He talks about his childhood, theatre, colleagues, his many international tours.

E. ARUJÄRV. Ideology, ritual, music (38)

An article about the connections between music and ideology. These connections become most evident in rituals, when music stresses and illustrates mythological images crystallized in sacred texts. Indirectly, ideology reaches music through human beings, through the universal sensual code. A purely sensual experience becomes a complete musical image through the integration mechanisms of human psychology, which are given to man by birth and are still shadowed by mysteries.

NYJD-92 (71)

Evi Arujärv surveys the contemporary music festival NYJD (NOW), Nov. 92. She dwells on the performances of the vocal ensemble "Singcircle" (Great Britain), multi-instrumentalist Mieczyslaw Litwinsky (USA), pianist James Clapperton (Great Britain) and the Dutch piano duo Cees van Zeeland - Gerard Bouwhuis. Immo Mikhelson interviewed three of the participants (G. Rose, S. Montague, M. Litwinsky).

CINEMA

D. STRATTON. *Come with the wind: 30 years of changes in cinema* (25)

A short review about changes in the world of cinematography in the past 30 years, written by the director of the Sidney Film Festival from 1966-83 and a staff writer of the Variety. When International Film Guide was first published in 1963, European cinema was popular. Now American films attract attention. The article is a translation from the Variety International Film Guide, 1993.

D. ELLEY. *Co-productions: who need them?* (29)

Consulting editor of the Variety International Film Guide views co-productions. Historically, the concept of co-production was created after WW II, when France and Italy tried to beat American impressive-budgeted films in their home market. One of the initial aims of co-productions was to protect national cinematography. By now, these films have started to lose their national character. The article is a translation from the Variety International Film Guide, 1993.

W. VERSTAPPEN. *Film in the European community* (32)

An essay about multilingual Europe, looking for democracy in film-making, written by a Dutch director and the chairman of the Genootschap Van Nederlandse Speelfilmmakers. The author dwells on the directives of the Common Market, television without limits, quota and language problems. Optimistically, he writes that there is light at the end of the tunnel, although we can't see it yet.

P. PEDMANSON. *Otto's new life beginning* (54)

Peep Pedmanson, an animation director from "Tallinnfilm" studios reviews two animated cartoons from the same studio: "Incipit Vita Nova" by Hardi Volmer (b. 1957) and "Otto's Life" by Janno Põldma (b. 1950). Both films were produced in 1992, and despite of some differences, they are quite similar. Both use actors. Both use the same way: the char-

acters open a huge box in order to find a new reality. Even the ending is similar: in the new life, the characters are helped by a woman (Mother or Woman). We all share the dazzling light at the end of tunnel, Pedmanson writes.

P. KÜNSTLER. *Estonian feature film returns from the space* (62)

Review of the feature film "Come back, Lumumba" (Tallinnfilm studios 1992), directed by Aare Tilk (b 1961). The producers seem to think it is their last chance to make a film and are, therefore, constantly looking for something, Künstler writes. The reviewer thinks that "Come back, Lumumba" is, in a way, a summary of all Estonian feature films. The best part of this film is in the children's roles: child actors are at ease, the roles are deeply psychological and fine. The story is firm, the dramaturgy is complete, the cameramen have shot some unforgettable scenes.

M. BALBAT. *This Simm and other Simm* (66)

Short review of director Peeter Simm's (b 1953) short film "Anchor" (Fantaasia Film 1991). Simm has successfully directed 9 feature films before. However, this time Simm has accepted a trivial script and is clearly orientated towards the market, the Estonian actors had to read their parts in a foreign language. The later Estonian version of the text is therefore fictitious. Apart from a few shots, the film is not characteristic of Simm.

Persona Grata. *MATI KÜTT* (93)

A portrait of talented absurd cartoonist and powerful film director Mati Kütt (b 1947).

MISCELLANEOUS

H. VARBLANE. *St. Andrew, The Smasher* (59, 96)

Hannes Varblane reviews Liina Kullas's documentary "Andrus Kasemaa: The Estonian Apocalypse". The film is about Kasemaa's personality and about his place in Tartu culture life.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

Talvistu selgitussõnad hardunud kunstindlejaile. See selleks. Küllap sellises filmis on sellised lõigud obligatoorsed. Ent marssivaid vene solbaneid ülikooli klubi ette filmis Kasemaast küll tarvis pole. Filmivõtete ajal Milan Kundera "Olemise talumatu kergus" eesti keeles vist veel välja polnud tulnud. Aga ilma Kunderatagi peaks iga tegija endale aru andma, mis on kits, okupatsioonikitš sealhulgas.

Kasemaa pole lihtne inimene, ei kunstnikki. Kerge on talle Püha Jüri või mõne teise Lohetapja müüti rönagana kõrva riputada ning koos tema ja kõigi ta trummilööjatega siis sarvikutega võitlema ja Lindat rõõvima minna. Ainult ma kardan, et Andrus peab kaasa kõndides peent naeru ning ühel kenal hetkel lihtsalt väristab varvast. Tal teised asjad ajada. Õnneks on selle filmi tegijad Andrust mõneti aru saanud ning pole püüdnudki temast teha ei hästi prepareeritud laipa ega muuseumipõrandal nii imposantselt mõjuvat müütlit lindskulptuuri. Nad on püüdnud võtta videolinti kolmkümmend minutit elusat Kasemaad ja seda, uskuge mind, polegi nii

vähe. Isegi Kasemaale endale mitte. Sellele Kasemaale, kes pole kunagi Lunastaja olnud, küll aga Lõmastaja. Tundku kõik selle filmi vaatajad läbi nende kolmekümne minuti Kasemaa ja ta kunsti lõmastavat raskust.

M. Toomi fotod





Andrus Kasemaa. Harmoonikuga. Pastell, 1990.

Andrus Kasemaa. Trummilööja. Segatehnika, 1982.



Andrus Kasemaa. Püha Jüri Süsi, 1990.



"Don Juani mäng" (lavastaja M. Murdmaa). "Estonias".
Don Juan - Viesturs Jansons, Leporello - Toomas Jõõger.

H. Rospu foto