

EESTI KULTUURI- JA HARIDUSMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Anu Kaal Gerda Kordemets Veljo Tormis
 Kärt Hella Rudolf Tobias Margot Visnap
 Jaan Ruus Lilian Vellerand Aivar Tommingas
 Barbara Quart Anneli Remme Jane Campion
 Jaanus Kulli Pirjo Levandi Ivika Sillar

5
 T M K
 / 1995



Joonast ja vaala kujutav miniatuur nn Johannes XXIII piiblist.
 Illustreeritud käsikiri XV sajandist (Paavsti loss Avignonis).

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO, tel 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

Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Korrektor

Solveig Kriggulson, tel 44 54 68

Infotöötleja

Ülle Põlma, tel 44 47 87

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1995



Näitleja Aivar Tommingas, kelle Vestmannist selles numbris juttu, on vahepeal jõudnud juba ümber kehasüda Don Quijoteks. "Mees La Manchest", "Vanemuine", 1995. A. Matkuri foto

Tobiase cratooriumi "Joonase lähetamine" ettekandne "Estonia" kontserdisaalis 13. VI 1992. Vasakult: dirigent Leo Krämer (Saksamaa) ja solistid Satu Vihavainen (sopran, Soome), Urve Tauts (metso-sopran), Janis Sprogis (tenor, Läti), Esa Ruuttunen (bariton, Soome) ning Mati Palm (bass).

V. Rumesseni foto



SISUKORD

TEATER	
Ivika Sillar	NÄITLEJA JA TEMA ROLL VESTMANN VESTMANNI UULITSAST (Aivar Tommingas "Vanemuise" "Pisuhännas") 26
Lilian Vellerand	SAJANDILÕPU VEIDRAD LAHKUMISED (Kilde praegusest teatripildist) 74, 96
Jaanus Kulli	ARM JA VÕIM PETRA PISARATE LAHUSES ("Petra von Kanti kibedad pisarad" Tallinna Linnateatris) 83
Margot Visnap	AHISTATUD, REPRESSEERITUD JÄNKIDE MAAILM JA MEIE ("Oleanna" Eesti Draamateatris) 88
MUUSIKA	
	VASTAB ANU KAAL 3
Anneli Remme	CYRANO UUS PROFIIL ("Cyrano de Bergerac" Estonia Teatris) 31
	KURBUS AJALOOLOSE TÕE PÄRAST EHK MIDA JUKU EI OPI... 55
	RUDOLF TOBIASE "JONASE LÄHETAMINE" PRO ET CONTRA LABI AEGADE III 57
	VELJO TORMIS NOORTE MUUSIKATEADLASTE PILGU LABI 67
Ene Jürna	PERSONA GRATA. PIRJO LEVANDI 93
KINO	
Gerda Kordamets	MA OLEN SÜNDINUD REŽISSÖÖRIKS (Jaan Kolbergi mängufilmist "Jüri Rumm") 17
Lizzie Francke	KLAVER (Jane Campioni samanimelisest mängufilmist) 41
Kärt Hellerma	JUMALAL EI OLE PLASTILISI RANDMEID (Jane Campioni "Klaverist") 44
Barbara Quart	TAASKÜLASTAMAS KOLME KESK-EUROOPA NAISREŽISSÖÖRI (Vera Chytilová, Márta Mészárosé ja Agnieszka Hollandi filmidest) 49
Jaan Ruus	ELUKUTSE: PROSTITUUT (Artur Talviku ja Rein Kotovi filmist "Õõliblika jõulud") 72



VASTAB ANU KAAL

Anu Kindlam - Kaal. Täiesti juhuslikult tean, et juured viivad sind Saaremaale...

Kindlami nimi on veidi kummaline nagu paljud Saaremaa nimed - Ülemaantee, Aguraiuja, Mäeumbaed... Mu vanaema oli pärit mandrilt, vanaisa Saaremaalt Mustjalast. Isa ja ema olid Eestimaa eri äärtest pärit - ema Narvast, isa Saaremaalt.

Narva oli ju Eesti ajal võimas kultuurikolle, kust ka paljud lauljad pärinesid: Karl Ots, Veera Nelus, Artur Rinne...

Artur Rinne oligi ema lapsepõlvesõber, aga ema tuli juba lapsena Tallinna. Mu vanemad kohtusid Tartus, ülikoolis õppides. Ema õppis majandust, isa õigusteadust, aga ta pole juristina kunagi töötanud - see oli selline aeg. Nad tulid enne sõda Tallinna ja mina sündisin juba siin.

Hariduspüüdlus oli teil peres?

Isa peres oli kuus last - isa oli noorim. Vanem vend, kes suri kaks aastat tagasi Bostonis (olin siis just seal), läks juba 1924. aastal Ameerikasse ja hakkas peret toetama, lõpetas seal konservatooriumi, oli pianist, ja harjutas veel 80-aastasena. Teine vend Magnus õppis ülikoolis filoloogiat ja oli tuntud keeleteadlane. Elus on ainsana veel 92-aastane õde Agnes, kes elab Stockholmis ja kes oli abielus meie riigivolikogu viimase esimehe Otto Pukiga.

Missugune oli teie pere suhe muusikaga?

Kodust musitseerimist meie majas ei olnud. Isa mängis küll klarnetit, õeldi, et temas läks hea dirigent kaduma. Ema ja isa laulsid üliõpilaskoorides.

Kuidas su vanemad rasked ajad üle elasid?

Meil vedas. Ema vist kaalus ka äraminekut, aga isa oli Venemaal sõjaväes, ja nii me jäime siia. Kүүditamise eest hoidis vist küll jumal.

On sul mingeid mälestusi sõjast?

On. Tallinna pommitamisest, olin siis kolmene. Meie Nõmme maja all oli kelder ja ümbruskonnast tulid inimesed sinna varju. Sõjajärgne mälestus on selline, et emal õnnestus kord saada võid, see sooltee alla panna, ja kui mul lubati seda purgist lusikaga võtta, olid pühad. Mäletan ka seda, kui isa tagasi tuli. Mängisime naabritüdrukuga õues, tuli sõjaväeriides mees, küsis, kumb on Anu. Ja siis - tule oma isa juurde. Mina teda ei mäletanud. Meie vanemate elu läkski nagu ainult selleks, et meie põlvkonda säilitada.

Kas sa oled enda puhul vahel mõelnud, et sündisid neetud aega ja kohta?

Ei. Õeldakse, et alati võiks parem olla, aga patt on nuriseda. Minul on elus õnne olnud. Selles ajas, milles me olime, olen päris hästi elanud. Sain õppida seda, mida tahtsin, olen oma tööd armastanud, saanud reisida.

Aga maailmalend?

Kõike ei saa. Ikka arvan, et mul on hästi läinud. Ma pole nalga näinud, käed-jalad on terved, mu ema elab veel, mul on laps ja kaks lapselast. Mida üks inimene veel tahab?

Mida meenutaksid keskkoolist?

Käisin Nõmme gümnaasiumis ehk 10. keskkoolis, ikkagi presidendi koolis. Olin oma klassis üks vanemaid, sain kohe 8-aastaseks. Mäletan, et mul oli alguses lugemisega häda. Mul oli hea mälu, mitte et oleksin olnud eriti tark, armastan ikka õelda, et seal, kus teistel on ajud, on minul resonaatorid. Kui jutt sai korra läbi loetud, jäi see pähe, ja seepärast arvas õpetaja, et ma oskan lugeda, aga tegelikult ei osanud.

Sellest koolist on palju räägitud. Meil olid näiteks tugevad inglise keele õpetajad - Pavelson ja Parts. Aga Eino Tamberg, Lennart Meri olid siis juba lõpetanud, kui mina sinna kooli läksin. Sporti tehti palju, suusatati.

Kas see kool viis su laulmise juurde?

Tegelikult viis mind laulmise juurde klassivenna Sulo Soo ema Ester Soo, kunagine Aleksander Arderi õpilane, kes juhendas 6. klassis tütarlaste ansambli. Ema tahtis minust haritud inimest teha ja lastemuusikakooli klaverit õppima panna - kahju, et sellest asja ei saanud, pärast oleks mul palju kergem olnud. Oli palju koolilipidusid, kus laulsin. "Estonia" solistid käisid koolis esinemas, eriti on meelde jäänud Harri ja Viivika Vasar.

Teatris ikka käisid?

Ema viis. Esimene mälestus on ballett "Esmeralda". Esimene ooper võis olla Eugen Kapi "Talvemuinasjutt". Aga huvi ooperi vastu tuli hiljem.

Kas sa duetti Georg Ots - Meta Kodanipork mäletad?

Jah, aga see oli juba keskkooli päevil: "Lõbus lesk", "Kõrbelaul". Veera Nelus oli midagi täiesti erakordset, tema hääl helises kõrvus, heliseb siiani.

Aga Elsa Maasik?

Tema muidugi ka. Maasikut mäletan hilisemast, kui ta tegi oma viimaseid rolle, näiteks "Maskiballis". Mäletan tema suurt joont: daamilikkus, ooperlikkus, prima-donnalikkus heas mõttes.

Hetk kontserdilt



Anu Kaal kaheaastasena



Anu Kaal
W. A. Mozarti
"Teatridirektoris"
(lav 1981) preili
Silberklangi osas.



Teater on halastamatult julm - nii vähe jääb järele. Ka sellistest suurustest nagu Veera Nelus ja Elsa Maasik.

Aeg on meie vaenlane. Kui tagasi mõelda - mina olen küll ise süüdi, et nii vähe järel on. Raadios pakuti lindistusaega, aga kõik muu tundus tähtsam olevat - Venemaa sõidud, Leningrad, Riia...

Võib-olla on asju, mis peavadki legendiks jääma.

Legende peab olema. Aga ikka on kahju, et isegi Georg Otsast ei ole eriti palju lindistusi alles.

Kuidas sa ikkagi pärast keskkooli muusika juurde sattusid?

See oli täielik avantüür. "Haigestusin" alpinismi ja mul jäi "märgist" veidi puudu, oli tarvis järgmisel suvel taas mägedesse minna. Muusikakooli sisseastumiseksamid olid juunis, ülikooli omad augustis. Mõtlesin, et kui muusikakooli sisse saan, võin augustis mägedesse minna.

Mida sa ülikoolis õppinud oleksid?

Keelt ja kirjandust. Nüüd olen 31 aastat "Estonias" olnud ja hakkan otsi kokku tõmbama.

Kuidas kulgesid sinu elu järgmised neli aastat Tallinna Muusikakooli katuse all?

Kaks esimest aastat oli mu õpetaja Linda Saul, kes töötas ka konservatooriumis. Siis kaotati kohakaaslus, Linda Saul jäi ainult konservatooriumi ja mina sattusin

õpetaja Ludmilla Issakova klassi, kelle juures kooli ka lõpetasin. Samal ajal oli muusikakoolis lauluosakonna juhataja Viktor Gurjev, kes oli minu arengut jälginud. Sel aastal, kui mina astusin konservatooriumi, läks ka Gurjev sinna õpetajaks.

Nii et olid tema esimene üliõpilane?

Olin lisaks tema esimene naisõpilane. Ta oli küllalt ettevaatlik. Veera Nelus oli ju Gurjevi kauaaegne partner ja tema kõrge naishääle ideaal. Ta ei häbenenud mulle öelda, et ta ei tea või ei oska. Tihti ütles ta: Veera Nelus tegi nii või naa. Varsti saime mõlemad aru, et Nelusega võrreldes on mu hääle teistsugune, ja lähtusime ikka minu häälest. Ta andis mulle alati nõu, jättes samas vabad käed näiteks repertuaari valikul. Proovisime, vaatasime, kontrollisime, katsetasime. Ta oli paindlik pedagoog, ise õppimisaldis. Hiljem oli tal naisõpilasi veel.

Oli Gurjev ise siis veel laval?

Oli. Mina tegin oma esimest rolli, "Võluföödi" I poissi, kui tema oli Tamino. Samal ajal oli teine Tamino Ivo Kuusk, kes oli minust konservatooriumis üks aasta ees, samuti Gurjevi õpilane. Ka Arvo Laid oli seal klassis, Rostislav Gurjev tuli hiljem.

Kas konservatooriumis on ühe õpetaja lauluklass olulisem kui oma kursus?

See oleneb inimestest. Aga ühe õpetaja õpilased hoiavad küll rohkem kokku.

Läbi elu?

Tahaks loota. Ma olen siiani lähedne nii Ludmilla Issakova kui ka Viktor Gurjevi õpilasega. Aga ka oma kursusega.

Teie kursus oli lausa ideaalne, kõik hääleliigid olid esindatud - tenor Jonas Antanavičius, bariton Voldemar Kuslap, bass Mati Palm, kaks sopranit - sina ja Evi Vanamölder, metsosopran Laine Mustasaar. Kas te n-õ ooperistuudios ka midagi tegite?

Ooperistuudio oli küll rohkem formaalne. Minust aasta ees olid Ivo Kuusk, Illart Orav ja Maarja Haamer. Pidin koos nendega laulma "Boheemi", õppisin siis esmakordselt Musettat, aga see jäi meist olenemata ja meile teadmata põhjustel tegemata. Aga kena ettevõtmine oli Kadrioru lossis: Ivo Kuusk, Illart Orav, Maarja Haamer, Evi Vanamölder, Kaljo Rästas ja mina - tegime stseene Mozarti "Così fan tuttest" - mina olin Dorabella.

Metsosopran!

Jah. Ja see oli hea kogemus. Kõrgel häälel on alati probleem laulda täitehäält. Mina sain "Cosis" oma kooli kätte.

Sinu diplomietendus oli "Rigoletto". On see hästi meeles?

Mul vedas, olin juba teatri solist, ja diplomitöö tuli samal ajal, kui "Rigoletto" lavale tuli. Sellised partnerid nagu Hendrik Krumm Hertsogina ja Georg Ots Rigolettona - paremast ei oska unistadagi! Mõlemad aitasid mind väga. Nad ei pidanud paljaks mind õpetada, minuga vaeva näha, aga see oli nii sundimatu. Georg Ots oli selline, kes ei öelnud kunagi teiste ees midagi, aga koridoris vaikselt: kontrolli seda ja teist.

Georg Ots oli sinu esimene partner, ja aastaid hiljem sina tema viimane, "Traviatas".

Tegin temaga koos ka viimased gastrollid "Traviataga" - Kaunases, Leningradis. Sinna vahele küll väga palju koostööd ei mahtunud. "Vikerlased". Mäletan hästi tema "Don Carlose" de Posat, mina olin seal paaž ja ingel.

Ja Hendrik Krumm?

Tema oli "Rigoletto" ajaks teatris juba päris kena kooli saanud. Temaga koos teatud oopereid ei jõua üles lugeda: "Lucia di Lammermoor", "Rügemendi tütar", "Traviata", "Rigoletto", "Müüdid mörtsja", "Luisa Miller"...Nagu ka Ivo Kuusega. Ivo ja Hendrik tegid ju enamasti sama rolli. Kusagilt olid nad oma taotluste poolest sarnased, mõlemad oma rollikujunduses väga ausad. Aga natuurilt on nad väga erinevad, ja minul oli nii huvitav ühe ja teise vastu mängida. Hendrik oli jõulisem ja teatraalssem, Ivo lüürilisem ja vaoshoitum.

Mida konservatoorium sulle kokkuvõttes andis?

Hariduse muidugi. Tegelikult andis üsna palju, andis just see paralleelsus, töö teatris ja õppimine. Oli kohutav soov laulda, olin fanaatik. Mul jäi kõik üsna ruttu



"Teatridirektor", preili Silberklang.

meelde, seepärast puudusin päris palju teistest tundidest. Kui kontsertmeister Frieda Bernšteinil oli aega ja leidis vaba klass, läksime ja laulsime, ükskõik mis loengud olid. Öeldakse küll, et hääl ei tohi väsida, aga kolm tundi laulda - see polnud mulle siis küll palju. Ooperikooris laulmist ju nii palju ei ole, aga aega läheb palju, seadeproovid jne. Raske aeg oli küll. Elasin siis Pääskülas ja läksin tihti hommikul kell 10 ära ja jõudsin õhtul 11 tagasi. Laps oli väike, aga tänu heale ämmale sain kõik tehtud.

Teema: laulja ja kontsertmeister.

Esimene kontsertmeister muusikakoolis oli Oskar Garelik, paindlik pianist. Siis Renate Goznaja, Jüri Alperteni ema, ääretult sümpaatne ja tore inimene, kes äratas minus huvi muusikasse teadlikuma suhtumise vastu. Konservatooriumi III kursusest alates töötan Frieda Bernšteiniga. Ma ei oskagi öelda, kust meie töö algab ja kus lõpeb. Muusika sünnib ju laulja ja kontsertmeistri koostöös.

Paljudel heliloojatel on noodis väga palju märkusi kirjas.

Enamik helilooja taotlusi on kirjutatud just klaveripartiiside. Kui ma Massenet' Manoni õppisin, tundus, et on lausa võimatu kõiki neid kaarekesi ja märkusi arves-



G. Verdi "Rigoletto" (lav 1968), Hertsog - Hendrik Krumm, Gilda - Anu Kaal.

tada. Samas olen veendunud, et need on ikka suunavad märgid, mitte päris kohustuslikud. Aga sellele risti vastu muidugi minna ei tohi. Mozarti klaviirides tuleb agoogika ja štrihh just saatest, mitte soolopartiist. Siis veel - tekst, missugune on meeoleolu. Noorena oled ametus vokaalsete probleemidega ja maksad lõivu näiteks karakterile. Aga on vaja, et juba noote õppides teaksid, miks sa laulad. Kes oli tegelane, miks ta midagi räägib. Tõlgitsemist on mulle küll Frieda Bernštein õpetanud.

Kuidas sünnib ühe kontserdi kava?

Mulle meeldib laulda vähem esitatud teoseid. Möödunud aastal näiteks avastasin Liszti Petrarca-sonetid. Tunnistan, et olen *bel canto*-haige, armastan itaalia keelt. Petrarcast teadsin ka pealiskaudselt. Nägin tekstide itaalia keelest tõlkimisega kurja vaeva. Romanssides lähtume ju ikka häälest. Näiteks Tšaikovski nõuab suuremat häält, kuid mulle sobib rohkem Rimski-Korsakov. Olen laulnud Saporinit, prantsuse muusikat. Muidugi, kontsertidel laulan rohkem ooperimuusikat, kuid olen püüdnud laulda ka seda, mida teatris ei saa.

Prantsuse muusika peaks sulle väga häälelähedane olema, aga ega teatris pole seda palju tehtud.

Peale "Manoni" ei ole, "Carmenit" ei saa vist päriselt prantsuse muusikaks nimetada. Olen laulnud katkeid "Thaisist", "Wertherist", "Pärli-püüdjatest", Bizet' romansse, Rameau'd, Gretryd.

Missugune on olnud su suhe kaasaegse muusikaga?

Meelsamini kuulan. Väga kaasaegset ei ole laulnudki, aga näiteks Eino Tambergi "Cyrano de Bergerac" on ju ka kaasaegne, aga - nii ilus poeetiline muusika. Ja selge, et seda ei saa teha, ilma et oleksid Rostand'i lugenud, kuigi paratamatult ei saa ooperisse panna kogu draamat.

Oled sa Frieda Bernšteiniga ka ooperirole ette valmistanud?

Üks periood oli, kus teatriroole temaga läbi võtsin. Olen palju leidnud temaga koos otsides. Siis, kui Hendrik Krummiga oli suurem koostöö ja kui Hendrik ja Frieda koos töötasid. Need on unustamatud ajad, kui konservatooriumi 17. klassi tulime, kus tekkis nagu kontrollkõla, mida tahtsid siis ka mujal saavutada, aga see oli võimatu.

Mis on sulle endale kõige hingelähedasem osa?



B. Smetana "Müüdnud mõrsja" (lav 1983), Jenik - Hendrik Krumm, Mařenka - Anu Kaal.

Eks ikka Violetta. Kõigis rollides on ju midagi, aga see on kõige terviklikum. Ma ei väsi kordamast, et jälle on tähtis kirjanduslik algalus. Lugesin "Kameeliadaami" paljude etenduste eel, eriti kui seda tihti mängiti, ja mulle tundus, et mingid aktsendid vajavad jälle paikapanemist.

Violetta kuju on küll peenemate nüanssideni muusikasse kirjutatud. Kas võib järelda, et Verdi tundis hästi naise hinge?

See on naiselik pluss inimlik. Siin võib lõpmatuseni värve leida. See ei sõltu isegi lavastusest, vaid näiteks mingist nüansist laval. Minu andmetel olen laulnud Violettat 111 korda: Moskvast, Leningradis, Riias, Vilniuses, Jerevanis, Kaunases, Prahast, Schwerinis...

Arv on aukartustäratav - kolmandik aastat järjest.

Lugesin Meta Kodaniporgist, et tema on Silvat teinud üle 150 korra! Kusjuures operetis head tulemust saavutada on ehk isegi raskem. Muusika ja dramaturgia ei aita nii palju.

Sinu kohta räägitakse legendina naljakat lugu "Traviata" etendusest, Violetta jäi kulissi kinni ja tuli küll lavale, aga ei saanud laulda ning Eri Klas hakkas dirigendipuldist laulma.

See ei olnud "Traviata", vaid "Nahkhiir", Adele III vaatus. Jäin lavale hiljaks - mäletan siiani inspiitsiendi häält: "Adele, Adele, kus te olete?" Jooksin lavale, orkester oli juba alustanud, ja siis kuulen - Eri Klas laulab. Sain varsti ikka kätte.

Aga "Traviataga" juhtus ka. Arvatavasti pandi esimest korda selga see tohutu krinoliin. Minu jaoks tiriti see kokku, nii et kippus eest üles viskama - kostüümi veel ei olnud, olin pükstes ja sviitris. Neeme Järvi oli dirigent. Nagu sammu tagasi astusin (mida krinoliiniga teha ei tohi, astuda võib ainult ettepoole), nii kukkusin nagu sitikas selja peale. Püsti ei saa, olin nagu vaadis. Mäletan siiaamaani, kuidas Neeme Järvi naeris. Ma ei saanud haiget, vist Mati Palm ja Teo Maiste aitasid mu üles. Kui hea, et see juhtus proovis, mitte etendusel!

Need olid ka ekstra suured krinoliinid.

Aga väga ilusad, kuigi nii raske laulda kui nendes, pole üheski kostüümis olnud. Istumisega oli tegemist. I vaatuse Joogilaulu ajal pidin istuma. Aga kuidas tõusta? Koos taburetiga või üldse mitte?

"Rigoletto" läks ruttu lavalt ära. "Traviata" pidas 20 aastat ja üle 200 etenduse vastu. Aga "Lucia di Lammermoor", "Rügemendi tütar"?

"Lucia" lavastati varsti uuesti. "Rügemendi tütar" oleks võinud küll rohkem mängida, publikut ju jätkus. See oper andis palju mängulisi võimalusi, koomilisi, ekstreemsemaid kui "Traviata". Nagu ka "Lucia", eriti hullumeelsuspilt. Olenevalt eetikast ja maitsest oli seal ju kõik võimalik.

Oled teinud väga isemoodi "Lucia" etendusi?

Jah, just külalisetendustel. Kord tulin "verise" mõõgaga lavale, tõmbasin selle läbi peo, käed jäid "veriseks", aga - ei, see ei mõjunud hästi. Klassikaline oper ei pea nii naturalistlik olema. Olen roose kaminasse visanud, neid lihtsalt loopinud, mänginud kujutletavate partneritega. Olen ehmatanud võõra teatri koorist mõnda meest, kelle olen võtnud Edgardoks ja mänginud temaga. Igatmoodi on katsetatud. Lõpuks olen aru saanud, et kõige puhtam on nii, nagu on mõeldud. Aga et selle juurde jõuda, ei aita, et keegi ütleb. Tuleb ära proovida ja ise selleni jõuda.

Oled teinud koostööd päris paljude lavastajatega.

Mul on olnud erinevad perioodid. "Rigoletto", selle esimese operi, lavastas Paul Mägi. Olin väga roheline, Hendrik Krumm ja teisedki rääkisid lavastajale, et katsugu mind teha veidi plastilisemaks, et olen nii nurgeline. Mägile aga meeldis just see, et las Gilda olla selline, kes veel isegi nukuga mängib. Ta kasutas minu kogenematast ära. Lucia puhul andis ta palju mõistu. Tema misanstsseenid olid hästi paigas. Hendrik Krumm armastas öelda, et on olemas niisugune mõiste - proov - proovime nii ja naa. Ta vaidles tihti Paul Mägiga, siis sai proovitud, aga pärast tulime ikka lavastaja soovi juurde tagasi, see oli läbi tunnetatud ja õigesti seatud. Tema lavaline joonis tuli endal elustada. Sisulist tööd jättis ta palju näitlejale endal teha. Ta suunas vastava kirjanduse, kujutava kunsti poole, tekitas isu. Mulle see meeldis. Muidugi on ka selliseid lavastajaid, kes kõik ette näitavad. Ka nii võib.

Udo Väljaotsal oli lavastus rohkem liikumisele ehitatud, ta oli endine tantsija. Talle oli vajalik, et näitleja füüsis oleks vaba.

Nüüd on videod, kust saab näha seda, kuidas maailmatähed osa lahendavad.

Meil oli avastamise, leidmise rõõm, tuli rohkem otsida, ei saanud video pealt maha teha.





"Traviata", Alfredo - Hendrik Krumm.

Arne Mikuga oled kõige rohkem koostööd teinud.

"Traviata" eel tõi ta mulle "Kameeliadaami" raamatu. "Traviatas" on kummaline see, et Alfredo polegi nii tähtis tegelane kui Germont. Ja kuna Germont oli Georg Ots, siis sundis see mind sügavuti minema, analüüsima, võtma "Kameeliadaamist" seda, mida Verdil ehk ei olegi, aga mis siiski läbi kumab. "Rügement" oli rohkem improvisatsiooni peal, sellel polnud sügavat kirjanduslikku algallikat, oli elurõõmu, see sarnanes ehk operetiga. Kui Verdi "Luisa Miller" kavva tuli, lugesin korduvalt Schilleri "Salakavalust ja armastust". Mul on kahju, et salakavaluse pool, poliitiline intriig on ooperist välja jäänud, lugedes oli just see huvitav. Ma ei usu, et draama lugemine tõi Luisa kujusse uusi tahke, aga rikastas mind kindlasti.

"Luisa Miller" oli päris hea leid. Aga ka siin on Verdi laulja vastu üsna julm. Ooper on juba peaaegu lõpul ja siis alles algab...

Oleme palju rääkinud sellest, et üks osa on häälepärane, teine ei ole. Verdi on selles mõttes väga kahene. Sellesama "Luisa Milleri" esimeses vaatuses on vaja koloratuuri tehnikat ja särtsu. Tundus, et see sobis mulle. Aga keskmine, see Wurm pilt, see oli liig, nagu raspliga tõmbas. Ma olin viimaseks pildiks nagu välja vääratud. Ja just viimases pidin kogu aeg laval olema, polnud aega kõhatadagi.

Kuidas on Violetta häälepärasusega?

Kunagi peeti seda ekslikult koloratuursoprani ooperiks, aga see ei kannu juba III pilti välja. I vaatuses heliseb muidugi koloratuur küll. Itaalias tahtsin seda laulda, õpetaja lõi II pildist lahti sellele kohale, kus Violetta ja Alfredo hüvasti jätavad. Laulsin veidi ja olin läbi, jäin vahele. Ta ütles: paneme selle raamatu kinni, teil ei ole sellega midagi pistmist. Kui olin muid asju laulnud, küsis, mida ma veel tahan õppida. Mina jälle - Violettat; lootsin, et ta ei mäleta mu vahelejäämist. Lõi sama lehekülje lahti, aga ma teadsin juba seda kohta ja pidasin vastu. Ta ütles: olgu.

See oli tore aeg, kui te Margarita Voitesega rolle jagasite. Käidigi mõlemat vaatamas, te olite nii erinevad.

Küllap see oli publikule huvitav, sest interpretatsioon oli meil alati erinev.



*E. Tambergi "Cyrano de Bergerac"
(lav 1976), Roxane - Anu Kaal,
Cyrano - Teo Maiste.*



*G. Donizetti "Lucia di
Lammermoor" (lav 1970), Edgardo -
Hendrik Krumm, Lucia - Anu Kaal.*



Anu Kaal ja Frieda Bernštein oma üliõpilaste Pille Roomere ja Ülle Tinniga 1990. aastal.

Mäletan, kunagi ütles Ird sinu "Rügemendi tütre" Maria kohta sõna "armas". Seda oli tema suust nii võõras kuulda.

Ma mäletan, ta ütles, kui *La Scala* Moskvas "Luciat" näitas: kui naised nii ilusasti hulluks lähevad, mingi või kõik!

Lavaline vabadus. Mul on tunne, et tunned end laval väga hästi.

Olen püüdnud teha oma osi isikupäraseks, kuigi mulle võib ette heita, et igast minu rollist kumab läbi Anu Kaal. Olen püüdnud mõistusega endale tegelase käitumise selgeks teha ja allun sellele.

Kuidas sa valmistud etenduseks?

Mingit retsepti mul ei ole. Elan normaalset elu. Kui laulsin sageli Gildat, elasin Pääskülas ja Sakku oli 6-7 km, suusatasin talvel selle maa, ja tulin siis laulma. Olen suhteliselt treenitud olnud elu aeg.

Mis matkamisele lisandub?

Ega muud polegi. Mu mees oli selle ala fanaatik, mägedes on palju käidud, last on nii kasvatatud. Keila suusamaratonil olen osalenud. Aga ma pole sporti kunagi tippasemel teinud, ma ei saa sellega uhkustada. Ent see pole mulle ka halba teinud. On tore, et tol ajal sai käidud mitte ainult mägedes, vaid ka näiteks Kesk-Aasia linnades: Buhaara, Samarkand, eriti Hiiva, kus me nädalapäevad ahmisime sealset elulaadi.

Sa olid NSV Liidu rahvakunstnik. Praegu tollastest tiitlitest pigem vaikitakse. Aga ega neid kunstiinimesi, kes selle tiitli said, eriti palju olnud. Ma ei tea küll kedagi, kes ei oleks seda tiitlit väärinud.

Arvan, et seda tiitlit ei kingitud kellelegi. Inimest tuleb alati vaadata oma ajas. Kui me praegu selle üle irvitame, siis olen natuke solvunud. Seda tiitlit pole minu arust küll vaja häbeneda.

"Cyrano de Bergerac" (1976), Roxane.
Fotod A. Kaalu erakogust



Sa polnud küll ainus, aga üks vähestest, kes sai Liidu rahvakunstnikuks parteipiletita.

Tean, et inimesed on kihla vedanud, et mul oli see pilet. Ma ei olnud isegi komnoor ja pioneerist visati mind välja.

Kuidas sa NLKP-st mööda said hiilida?

Neid ettepanekuid tehti, aga kord ütlesin, et mul pole eeskujusid, kelle järgi joonduda. Kui asi läks raskeks, ütlesin, et olen nii hõivatud, et pole aega teha rohkem kui teen ja ilma oma panust andmata ei ole eetiline astuda. Kuigi - võib-olla ma käisin selle lahtri alla - parteitu, kunstinimene, naine. Neid pidi ka olema. Ma olin kord isegi ülemnõukogu saadik. Istusin aeg-ajalt lõunani Toompeal, siis tulin ära. Mul ei olnud aega, ja mu istumisest poleks niikuinii mingit kasu olnud.

Ole olemas mõiste valitsuskontserdid. Kas su tiitel tõi kaasa kohustuse neil osaleda?

See oli vist rohkem au. Paluti osa võtta. Minusugusele liikuvale ja lüürilisele häälele ei ole selliseid "temaatilisi" teoseid kirjutatudki. Olen laulnud ka nn valitsuskontsertidel klassikalist repertuaari.

Kui palju on sul kasu sellest, kui näed oma rollis teist?

See aitab palju, ükskõik, kas dublant on tugevam ja tahan tema käest õppida, või näen seda, mida ma mingil juhul ei teeks. Aga teiselt midagi lihtsalt üle võtta ei saa, roll tuleb ikka endast läbi lasta, omaks teha.

On sul mõni eriline etendus mingis teatris või mõni teater, mis sulle väga südamelähedane on?

Minult on küsitud, kas mulle ei ole tehtud ettepanekuid kuskile mujale minna. Ma ei ole seda juttu kunagi nii kaugele lasknud, see ei ole mõeldav. Ma pole iial mõeldnud, et võiksin elada ja töötada kuskil mujal, sest siin on mu kodu. Aga alati on mulle väga meeldinud Riia ooperiteater, see vana teater, milles kõik - proportsioon, see, mis puudutab lava, orkestrit, nende vahekorda, - on täpselt paigas. Sama kehtib ka Peterburi Maria teatri kohta. Meeldib Kaunase väike teatrimaja. Vilniuse uues ooperis on endal hea olla, aga ma ei tea, palju sellest saali jõuab.

Mis ajast sa muusikaakadeemias pedagoogiametit pead?

1984. aastast. See on pikk aeg, aga kuna ma hakkasin ettevalmistuskursusega tegelema, siis lõpetas esimene õpilane seitse aastat hiljem. Praeguseks on lõpetanud neli noort lauljat. Ülle Tinn on "Vanemuise" solist, Pille Roomere on Estonia Teatri kooris, Irene Kabonen on minu kolleeg laulukateedris, Ülle Liivamägi on palju esinenud Tallinna kirikutes. Muide, tema oli esimene, kes ei tea kui paljude aastate järel lõpetas kiriku- ja kammerlauljana. Praegu on mul neli õpilast, üks neist Marimaalt.

Kas kõik su õpilased on sopranid?

Jah, kuigi - väga erinevad.

Sellel hooajal on sind nähtud uues rollis Estonia Teatri talveaias - "Anu Kaal esitleb".

See on olnud päris põnev töö, olen palju lugenud, mind on palju aidanud Vilma Paalma oma ammendamatu teadmistega. Oli huvitav teada saada Meta Kodaniporgi, Aaro Pärna kohta. Eino Tambergiga rääkisime "Cyrano de Bergeraci" teemal. Plaanis on õhtu "Eesti ja Mozart" - sada aastat saab ajast, kui Mozartit "Estonias" esmakordselt mängiti.

Vahendanud MARE PÕLDMÄE

MA OLEN SÜNDINUD REŽISSÖÖRIKS

LIBAARVUSTUS KOMMENTAARIDEGA



"Jüri Rumm", 1994. Režissöör Jaan Kolberg. Prohvet Järva Jaani vabastamine. Marko Matvere (Robert) ja Asko Sarkola (prohvet Järva Jaan).

"JÜRI RUMM". Režissöör Jaan Kolberg, stsenaarist Eduard Volodarski, idee: Andres Ehin ja Kalle Käsper, teine režissöör Piret Tibbo, assistent Ana Kuzmin, abi: Reele Rand, operaator-lavastaja Rein Kotov, assistent Roland Adamson, kunstnik-lavastaja Ervin Õunapuu, assistendid Harry Lepp ja Margus Õunapuu, rekvisiitor Eva-Maria Mägi, kostüümikunstnik Tuulikki Tolli, assistent Tuuli Malinovski, kostümeerijad Kristel Käerner ja Katrin Karilaid, grimeerija Aino Lemming, pürotehnik Dmitri Voronov, helikujundus: Kikeono Filmsound OY, Pekka Karjalainen, Seppo Vanhatalo ja Kauko Lindfors, assistendid Laura Kuivalainen, Pekka Suvinen ja Tuomo Leino, helioperaator Rein Urm, originaalmuusika: "Whippersnapper", Kevin Demsey, Martin Jenkins ja Chris Leslie, monteerijad Jürgen Köpke ja Kaarel Siniveer, laboratoorium: Fimlab OY, Markku Lind, Tuija Kotamäki ja Pirjo Laivuori, mäenedžer Ivo Fride, direktor Tiit Õunapuu, raamatupidaja Malle Avi, produtsent Jürgen Vester. Osades: Hannes Kaljajärv (Jüri Rumm), Marian Wolf (parun von Stock), Merle Palmiste (Evelin), Katariina Lauk (Mari), Kaljo Kiisk (vana tallimees), Rein Oja (Hugo), Peeter Kard (molder Mihkel), Dan Pöldroos (Günter), Marko Matvere (Robert), Tõnu Kark (politseimeister), Väino Laes (krahv von Rellingshausen), Klausjürgen Steinmann (krahv von Manteuffel), Asko Sarkola (prohvet Järva Jaan), Aarne Üksküla (krahv von Keyserling), Mari Lill (madam Mihkel), Ada Lundver (Barbara von Tuzzi), Katri Kaasik-Aaslav (toatüdurik), Andrus Vaarik (oksjonipidaja), Ines Aru (munamemm), Kaarel Kilvet, Jüri Arma ja Juhan Saar (pillimehed), Luule Komissarov, Egon Nuter ja Toomas Suumann (linlased), Robert Gutman (talumees), Aivar Sammal (kõrtsmik), Ago Roo ja Ivo Uukkivi (von Stocki teenrid), Tarvo Krall ja Mait Malmsten

(buršid), Kristel Leemend (Elisabeth) jt. Tänatäks: Tööstuse ja Ehituse Kommertspanka, Harju Maapanka, Pärnu Maapanka, Nordpanka, Eesti Sotsiaalpanka, ESP Edelin Filiaali, ESP Koidu filiaali, ESP Liivalaia filiaali ja Hansapanka. Film on valminud koostöös: "Tallinna Karustusjoogid", "Estimpex" ja "Moe Piiritustehas". 93 min, värviline, 35 mm, heli: "Dolby Stereo". © Filmistuudio AS Kolberg & Vester, 1994.

Snooblik on sarjata Eestis eesti filmikunsti. Hardi Volmer väidab, et halvustav suhtumine oma maa filmikunstisse iseloomustab paljusid väikerahvaid: "Soomlane ei salli soome filmi, šveitslane šveitsi filmi ja hollandlane ei taha midagi kuulda hollandi filmist... Kui eestlaselt küsida, mida ta eesti filmist arvab, pole seegi arvamus suurem asi."

Filmikriitikud on püüdnud ka vastupidist väita. Lihtne arvutustehe protsentidega tõestab: pole see asi nii hull ühti. 1994. aasta tõi kolm mängufilmi, kõik tasemelt üle keskmise - sajaprotsendiline tulemus! Kui palju vändati aastas filme endises N Liidus või kui palju tehakse neid Ameerikas - protsentuaalselt on seal ka ebaõnnestumisi palju rohkem.

Mõeldes pärast mitut vaatamist ja "laagerdada laskmist" tagasi ühele kolmest sünninumbri 1994 kandjast, Jaan Kolbergi filmile "Jüri Rumm", näib aeg töötavat filmi kasuks. Paljugi, mis värsketes hinnangutes miinuspoolele sai kirjutatud, räägib nüüd juba filmi kasuks.

Žanrieklektika - puudus või voores?

"Jüri Rumm" pole žanripuhas romantiline seiklusfilm - see on selgeks vaieldud. Seal on vähe romantikat - tegelikult sentiment, sest ajastu, milles tegevustik hargneb, on romantiline nagooni. Kargus lisab ajaloolistele seiklustele baltlikku eripära - eks ole siin kandis ikka rohkem iroonilised kui sentimentaalsed olud.

Puudub teinegi romantilisele seiklusfilmile oluline žanritunnus: positiivse ja negatiivse kangelase antagonistlik vastuolu, hea ja kurja võitlus *de facto*. Näiliselt on see ju olemas, võitlus toimub - aga kahe naise ja meeste sisemiste eetiliste tõekspidamiste pärast.

Žanrireeglite järgi pidanuks positiivseks kangelaseks pretendeerima Jüri Rumm - rahva kangelane ja rahva mees. Kaljujärve-Kolbergi koostöös lihaks saanud Jüri on klassikaliseks positiivseks liiga primitiivne, ent - reaalselt, usutavam. Jüri (Hannes Kaljujärve) pole ühtegi päris positiivset iseloomujoont. Ta on üsna otsustusvõimetu päevavaras ja naistekütt. Filmi kaks äärmuseni erinevat naistki on otsustusvõimelt Jürist üle, kannavad endas moekalt peaaegu feministlikke jooni. Kakleja ja vigurivänt Jüri ei otsusta midagi, haarab vaid võimalustest ja kasutab neid ära. On negatiivsuse jõulises sarmis, pidurite ja piirideta metsikuses omal kombel vastupandamatult võluv.

Hugo (Rein Oja) pidanuks puhta žanri puhul olema Jüri antipood - see Kuri. On aga Jürist hoopis mitmes mõttes positiivsem - mees, kes annab endale aru, millist isandat teenib ja teab, mida ta elult tahab. Taustal suunavad temagi otsustusi naised, ent neis otsustes on rohkem eesmärgikindlust ja vähem juhust.

Nõnda on "Jüri Rummus" vastanditest saanud erinevad, kuid võrdsed paarilised. Ja kui mõlemad naised oma südames otsustavad Jüri kasuks, jääb kahetseda naiselikku meeletust ning kinnitada: armastus ON pime.

"Kaks pikka stseeni jäid välja, mis natuke oleksid suhtestanud seda, et ega Mari Jüriaga nii väga hästi läbi ei saanud, ja selgitanud, millist elu Mari ihkas," kahetseb Katariina Lauk, filmi Mari. "Üks stseen (kus Jüri tahab Mari vanglas jõuga võtta - kui ei tule heaga, siis tuled jõuga) on pooleli. Mari läheb talle kallale ja nende suhted lähevad ka lõhki. Seegi jäi lahtiseks, miks Mari ikkagi Hugot ei vali. Mari tähtsus jääb filmis faktiliseks - oli selline tüdruk, kelle pärast kaks meest võitlevad, aga MIKS?"

Mitme žanri segust on ennegi sündinud huvitavaid tulemusi, mis eraldi žanriks kasvanud (näiteks makaronivestern). Žanrieklektika lisab "Jüri Rummulegi" usutavuse võrdsi ning elulisi nüansse, suhtestab universaalse (anti)kangelaslegendi geograafilise konteksti. Sama nähtust võib täheldada ka "Tulivee" (režissöör Hardi Volmer) ja "Ameerika mägede" (režissöör Peeter Simm) puhul. Ehk sillutavad need kolm filmi edaspidi teed uue žanri, balterni (ajalooline film baltlaste, ka baltisakslaste, elust?), võidukäigule maailmas.

50 protsenti õnnestumist

Jüri Rummu režissöör Jaan Kolberg arvab, et on režissööriks sündinud: "Ainult filmitegemise juures tunnengi ennast hästi - seal on kõik õige," kinnitab ta. "Muidu elus - ei oska olla; ei tea, kuidas käituda, rääkida... Aga seal lähevad äkki kõik asjad paika, see on minu jaoks hea eksisteerimise viis, ainus, mis elamist väärt.

Masinavärk selle ümber on kompleksne, midagi ei saa eraldada. Mõni asi on südame lähedasem, väärtustub rohkem, aga masinavärk on paratamatu. Režissöör võib olla geenius, aga kui tal puudub oskus oma geniaalsust rakendada, töötada viiekümne või saja inimesega, masinavärki koos hoida, pole geniaalsed mõtted sentigi väärt, nad ei reali-



"Jüri Rumm". Jüri Rumm on arreteeritud. Parevalt esimene Tõnu Kark (politseimeister), teine Marian Wolf (parun von Stock).

seeru. Režissöörriametis ei aita, kui oled lihtsalt andekas."

Loomulikult pole Kolberg "Jüri Rummuga" kaugeltki maksimaalse tulemuseni jõudnud. Võiks peaaegu kurjustada, et hea mõte on jäänud "poolde vinna" pidama, lõpuni arendamata-kasvatamata. Peapõhjus - nõrk stsenaarium.

Et Eestis peaaegu puuduvad professionaalsed filmidramaturgid, teevad seda tööd aeg-ajalt kirjanikud, aeg-ajalt režissöörid. Filmidialoog peab erinema elus räägitavast, sest film võib olla eluline, aga peab olema kunstiline. Et tulemus üldse võiks õnnestuda, peab olema LUGU, mida jutustada.

"Kuna stsenaarium polnud täiuslik, palusin seda viimistleda Moskva dramaturgil Volodarskil," meenutab Kolberg. "Kolm päeva enne esilinastust nõudsid esialgsed stsenaristid meie käest kahjutasu (väga suurt!) ja esilinastuse ärajätmist. Kauplesime välja mingi "kompromissi"... Eestis pole tegelikult ühtegi professionaalset dramaturgi, enamuse on dilettandid ja filmidramaturgias täiesti kirjaoskamatud. Kujutavad ette, et nende ideed on geniaalsed, ja kui seal natuke midagi muuta, siis - tahavad kohe vangi panna! On välistatud, et ma veel mõnd eesti dramaturgi kasutan."

Hugo osatäitja Rein Oja arvab, et kuigi stsenaariumis oli palju sisemisi, puhttegevuslikke lünki, on "Jüri Rumm" siiski päris hea film: "Aga mõndagi oleks saanud huvitavamalt arendada. Leian, et näiteks paruni liin oli üle paisutatud, tema kuju ei oma selles žanris minu arust nii suurt tähtsust. Samal ajal jäid mõned muud asjad (ilmselt ajalimiidi tõttu) välja."

Filmi algusosa peaks käivitama seiklusliku rütmiga edenema hakkava tegevustiku, ent - seda ei toimu. Eklektiline ja hüppeline

pildikeste rida näitab Rummu Jüri mitmete võluvate vigurite kaudu, ent oluline - siit algab see lugu - upub vähemtähtsasse. Tegelasukjude suhteid kätte ei juhata, õhustik jääb loomata.

"Süžeeaga läks natuke kehvasti," tunnistas Jaan Kolberg. "Lugu jutustada - see on minu nõrk koht. "Jüri Rumm" on täiesti teistsugune žanr, kui siiani olen teinud. Ühte laadi kino - atmosfääri peal - ma oskan teha. Oleksin võinud teha nüisuguseid filme edasi, jäädagi neid tegema. Aga tunnen, et see pole täiuslik. Mul on alati olnud eesmärk saada erakordselt heaks režissööriks. Selletõttu tuleb õppida kino terviklikult - ja "Jüri Rumm" on kino võimaluste üks tahk. Algeline küll - see, kuidas ta tehtud on, mitte žanr ise."



"Jüri Rumm". Ähkna mõis. Algab Rummu Jüri tagaajamine.



"Jüri Rumm". "Jas siis ma lendan," ütleb krahv von Manteuffel. Klausjürgen Steinmann (krahv von Manteuffel), Marko Matvere (Robert) ja Hannes Kaljubarv (Jüri Rumm).





"Jüri Rumm". Merle Palmiste (mõisapreili Evelin).

"Jüri Rumm". Hannes Kaljujärvi (Jüri Rumm).

Režissööri ebakindlust, võimetust stsenaariumile tugevalt toetuda näitab küllap seegi, et materjali filmi tohutult "üle".

Hannes Kaljujärvi (Jüri Rumm): "Oleks minu olemine, teiseks minu tegemine... Oleksin valinud filmi mõned teised lõigud - arvan, et materjali oli julgelt kahe filmi jagu veel. Välja jäi väga häid kohti, mis mulle tõesti meeldisid."

Raha

Kolbergi "Jüri Rummu" on tituleeritud "aegade kalleimaks" filmiks. Väidetavasti läks see maksuma seitse miljonit krooni. Ent teada on seegi, et "Jüri Rumm" ei sündinud maksumaksjate õblukese tasku arvelt, vaid seda finantseeriti puhtalt erakapitalist. Loomulikult tõi see tegijaile kaasa mõnegi ebamugavuse: oldi sunnitud alluma "rahakottide" diktaadile, loojad polnud enam vabad.

On oletatud, et just raha tõstis "Jüri Rummu" rõhuasetuses olulisemaks saksasoolised - von Stocki ja von Manteuffeli, keda kehas-tasid saksa näitlejad, - ning sundis kokku tõmbama oluliste süžeeleiniide-käikude ja peategelase arvelt. Mitu stseeni vana von Stocki (Marian Wolf) osalusel ei arenda lugu ega lisa midagi tervikule, lödvendavad hoopis pinget.

Põnevaima ja mitmetahulise paruni loob hoopis maarahva hulgest võrsunud Väino Laes von Rellingshausenina, lükates väite - saksu mängivad saknad paremini - upakile. Laesi von Rellingshausen on rohkem aaria tõugu intelligent kui alp saks - häbelik-leebe ja armas inimene.

Von Manteuffeli (Klausjürgen Steinmann) liini seob süžeeaga üks fakt - ta andis Rummu Jüri lindpriide bande peavarju. Teine, huvitavam küsimus - kas hullkrahvi röövlisõjuga reetis - jääb vastusetu. Manteuffeli lennumasinad lisavad filmile humoorikust ning rikastavad seda visuaalselt. Kuulutatavad uue aja tulemist prohvet Järva Jaanist veenvamalt. Ripakile jääb ka kolmas võimalus von Manteuffeli liini välja arendada - vaid areldi vihjatakse ühes stseenis tema (armu?)suhetele Evelin von Stockiga.

"Mis puudutab neid süüdistusi, siis - eestlastele on süüdistamine nii omane!" väidab režissöör. "Eks need osaliselt ole õiged ka, see pole ju eriti hea film - paljudel põhjustel. Aga ei pea ju igale vaatajale üle seletama, miks see nii oli. Annan endale aru, et maailma filmikunsti kullafondi see film ei

lähe. Oluline on, et tegime ta valmis ja suudame realiseerida. Olulised on suhted, mis oleme loonud tänu sellele filmile, need mak-savad rohkem kui raha. Oluline on kogemus, mille saime, ja uue filmi idee.

"Jüri Rummu" õigused on viieks aastaks ära antud kogu maailma - filmi levi pole enam meie asi. Rahad laekuvad. Ei usu, et film kasumit annab, kuludki pole veel tasa, aga küll nad ükskord saavad. Rahaküsimus on praegu tunduvalt keerulisem, kui "Jüri Rummu" tehes. Ei saa teha Eesti rahadega, sest raha, mida on võimalik siit saada, on üpris kallis raha. "Jüri Rumm" oli teatavas mõttes proovikivi, eksperiment: kas saame hakkama. See on ennast õigustanud ja meile hüppelauaks, et edasi liikuda.

Minu järgmine film ei ole ajalooline (nagu algselt plaanisime), kuna hetke turusituatsioon pole ajaloolise materjali jaoks nii helde. (Ajalooline film on lükkunud edasi järgmisse või ülejäägisse aastasse.) Praegu teeme tänapäevateemalist filmi "Vaarao hingus", kus võtame kokku kogemuse ja tähelepanekud ümbritsevast elust, mille omandasime "Jüri Rummu" tehes. Kui olla väga tähelepanelik, märkad paljusid huvitavaid juhtumisi ja seoseid, neid me siis üritamegi realiseerida. Loo kirjutasime Ervin Öunapuuga kahekesi. Meil on erakordselt head ideed, oleme võimelised *story* kokku kirjutama, aga dramaturgiliselt on seal veel küllaltki palju teha. Tuleb palgata drama-turg."

Näitlejavalik

Filmi teises pooles toimub "Jüri Rummu" pööre paremusele. Süžee muutub jälgitavamaks, tegelased on lahti ja kõitvaks mängitud.

"Jüri Rummu" väärtustabki eelkõige just mitu väga head osatähtmist; näitlejavalikus on Kolberg vaistlikult originaalne ja täpne. Tabab lennult tüpaaži ega püüa läbi ajada vaid eesti filmile kohustuslike nägude ja nimedega.

Hannes Kaljujärve Rummu Jüri on säravalt orgaaniline, jõuline, veetlev. Loob jöhk-ravõitu mässaja ja "vaba mehe" tüübi, mis kasvab üle ühe osa piiride - mõtteviisiks, filosoofiaks - ja areneb edasi "Ugala" menulavastuses "Kolm päeva parun Münchhauseni elust" *special gest star* ina mängitud nimiosas.

"Kindlasti on neis kahes ühist," arwab Kaljujärvi. "Mõlemad on väga tugevad isiksused, mässaja peabki isiksus olema. Miks just minul on olnud õnne neid teha? Ju on saatus soosinud... Selles mõttes olen õnnelik inime-ne - nad on mulle kätte tulnud. Aga ei saa jätta mainimata, et olen neid ka kaua ooda-nud."

"Hannesest oli mul alguses hoopis teine ettekujutus - ta jätab staari mulje," meenutab Katarina Lauk partnerit. "Tundus, et talle on raske ligi pääseda, ta valib inimesi, kellega

lähemalt suhtlema hakkab. On ääretult põhimõttekindel ja mitte eriti emotsionaalne. Aga kui temaga suhtlema hakkasin, tuli välja - risti vastupidi! Vahel mõlen, kuidas lövi välimusega mehel saab olla hiire hing? Heas mõttes - ta tuletab mulle seda multikat meelde."

Jaan Kolberg arvab: "Rummu Jüri - ükskõik, kas ta kellelegi meeldib või mitte - arengus ja muutumises me mingisuguse tuleluse saavutasime."

Ent vaatajana igatsenuks Jürile siiski arengut juurde. Filmi lõpuosa võinuks rollilahendusele sügavust lisada, näidata Jüri teistki poolset - mehelikku sissepoole pööratud valu, mingit murdumist või muutumist, vähemalt pärast Mari surma.

Rein Oja loob lüürilise, intelligentse ja rafineeritud talumehe, kes kakkuses-ratsutamises on osav ja sitke; armastustseenides õrn, erutav ja tähelepanelik. Oja härrastalumees on koguni üllatuslik - pigem võiks filmi-Hugot mõisasaksaks pidada. Ent küllap on see mees maast madalast mõisaparkettidel kõndinud ja oma keskmisest kõrgema vaimuga sealt ka õppinud. Ta seab Jüri ürgjõule vastu kavaluse ja läbinägemisvõime, ei teagi, kumb jõud on tugevam.

Noor näitlejanna Katariina Lauk (filmimise ajal veel teatritudeng) mängib ennast, vaatamata plassiks kärbitud rollile, toredasti maksvusesse. Lauk seab romantilisele kangelannale sobivalt Maris esiplaanile värske pehmuse ja sulniduse, ent leebuse varjul on maalapse terve jõud ja põhimõttekindlus. Laugu Julia teatris ja Mari filmis on tõestanud tema ajalikkust ja seetõttu haruldast amp-luaad - esimestest armastajannadest on alati puudus! Armastusnelinurga neljanda määra-va tähtsusega tegelase, parunipreili Evelini roll on loodud selgeim ja täpsem. Tema tegetsemised etteantult eesmärgikindlad, mänguvõimalused avaraimad. Merle Palmiste (samuti noor ja kogemusteta) üllatab oma kindla ja selge mängulaadi, nüansirik-kuse ja (nagu ka teised kolm) - erakordse filmiliku sarmiga. On mänguulatuses ärahellitatud süütusilmsest tütest ihara vambi ja külmalt mehelikku kättemaksu ihkava käskijannani imetusväärsest haarama-tu.

Võitlusseenid

Uhked, täiuslikult realiseerunud on "Jüri Rummu" võitlusseenid. Ei Hannes Kalju-järv ega Rein Oja kasutanud kaskadööre, tegid kõik ise - uskumatult tööpäraselt ja väga professionaalselt. "Kokkuvõttes on see ju täielik pettus," muigab Rein Oja. "Tegelikult on kõik kontrollitav. Päriselt ei saa ju puutu-da, see on alati riskiga seotud. Seepärast tulebki teha mitte "päris puhtalt."

Näitena "pettusest" jutustab Rein, kuidas filmis inimesi "auklikuks" tulistatakse: "Ke-hale pannakse väike vineerplaadike ja sinna



"Jüri Rumm". Rongirööv. Hobustel kihutavad Hannes Kaljujärvi (Jüri Rumm) ja Marko Matvere (Robert).

peale löhkelaeng verekotikesega (selleks kasutatakse muid Nõukogude preservatiive - need pidid kõige paremini katki minema). Vineerplaadikesel oli väike auk sees ja läbi selle sain päris tugeva paugu. Särk läks katki ja vastu keha tuli ikka ka. See oli viimane stseen - Hugo surm. Neli korda prooviti, nii et neli märki sain külge."

Rein Oja on kuluarides filmi *action*-konsultandiks tituleeritud, ise peab ta tiitlit liialduseks: "Pärin nii ei saa vist öelda. Kakkus ojas on minu välja mõeldud. Aga tehtud Hannesega koos. Üks põhjalik stseen oli veel, see lõigati kahjuks välja. Massikakluse teevad ikka profid ära, mina aitasin rohkem näitlejaid, näitasin mõningaid lööke." Imetlussega vaadatud ja legendiks jutustatud "kakkus ojas" (mille ajal Kaljujärvi-Jüri löi kaikaga puruks Oja-Hugo kaeluu) kommenteerib Oja: "Ütleme, et mehed läksid hoogu. Tehti mitu duublit, oli palav ja mürk. Ei viitsinud enam uut "metsakuiva" valida - sai natukene tugev palk valitud... Mis valitud! Võtsime selle, mis eelmistest löhkumistest järele jäi! Vigastuse ohtu tegelikult ei ole - oht tuli sealt, kust ei võinud oodatagi."

"Sellest on nii palju räägitud, aga siiski meenub see kõigepealt... Natukene kurb juhtum," ohkab Kaljujärvi 1993. aasta suvele mõeldes. "Ja veel meenub mingisugune tunne. Nädalane periood, kus olid järjest ainult öised võtted... Elamise rütm täiesti segamini. Saabusime hotelli umbes kella seitsme-kaheksa ajal hommikul, siis mindi magama, olles öö otsa üleval olnud. Mina ei ole päeval magaja, magan kolm-neli tundi, siis olen jälle üleval. Väsimus kogunes ja kogunes, kaunid suveööd ja filmitegemine oli nagu unes... Ja veel - kuidas me Katariinaga hobuse seljast kukkusime. Pimedas."

Ratsutamine

Pildilisele poolele lisavad rohkesti romantikat ratsutamistseenid. Näitlejatele uus kogemus, midagi, mida tuli õppida just selle filmi jaoks ja millest jäid ka kõige eredamad mälestused.

Ka Katarinaale meenub sama kukkumine: "Jüri röövib Mari vanglast ära ja peab romantiliselt minema kappama. See hobune ei talunud hästi kahte inimest seljas - ma kohe tundsin, et tal oli raske. Kartsin hirmsasti. Hobune oli närvi aetud ja peru, aga Kolberg ei jätnud ka jonn - et teeme vähemalt ühe võtte: Jüri tõstab Mari hobuse selga ja nagu hakkaksid minema. Kuna see pidi olema lühike võte - kiiresti tehakse ära -, olid valjad hobuse seljal ja Hannes ei pannud jalgu jaluksustesse.

Kaamera pandi käima. Hannes tõstis mind sadulasse. Midagi alla ei pandud, aga sadula mühk on naisterahvale jõe valus - ja võte läks. Hooldaja vist lasi valjad lahti... Niipea, kui hobune tundis, et on vaba, hakkas ta kergelt perutades liikuma, otsejoones edasi... (Temaga oli pikalt harjutatud võtet, kus ta jookseb mööda alleed ja pöörab klaashoonest paremale. See oli tal meeles, ja panigi ajama seda teed mööda, mida kogu aeg jooksnud oli.) Tohtu galopiga! Hannes ei saanud jalgu jalustesse, mina ei saanud ohje kätte, hoidsin lakast kinni ja mõtlesin: mis nüüd saab?! See oli midagi kohutavat! Elu jooksis silmade eest läbi. Hannes mind tee peale maha lükata ei saanud - oleksin ennast kruusa peale puruks kukkunud. Aga Hannes teadis, et kui hobune selle tee ära jookseb, pöörab ta järsult paremale - ja meie lendaksime klaashoonesse. Ma ei tea, mida ta mõtles... Igal juhul olen ma talle oma elu võlgu: ta võttis vastutuse enda peale ja tõmbas mu tagantselja maha. Läks õnnelikult! Usun, et teistel võis õudsem tunne olla - tohtu pimedus, hobuse kabjaplagin, Hannese meeleto rögatus, mingid mütsatused ja vaikus...

Ma ei julgenud liigutada. Kui pead pöörasin, oli suur kivikamakas silmade ees. Ei tea, kas kukub inimene hirmuhetkel õieti või oli tähtede seis meie poolt - oleks võinud nii halvasti minna, et...

Pärast mõtlesin, et olen nüüd hästi vana kala - kukkunud ja... Aga nii kui hobuse selga uuesti sain, hüüdsin: võtke mind alla, võtke mind alla! Süda oli kurgus ja hirm polnud üle läinud."

"Ratsutamine hobustega, kes polnud oma teadliku elu alguses mitte ratsahobusteks, vaid traavlitteks õppinud," meenutab Rein Oja. "Hiljem oli neid hakatud ümber õpetama. Minu hobune (kes oli muidu päris hea hobune) õpetati sellepärast ümber, et ta ei tahtnud kunagi esimene olla. Pole ju mõtet tuua traavivõistlustele hobust, kes on spetsiaalselt teine või ei tea mitmes!

Kord taheti, et tuleksin oma hobusega kõige esimesena. Aga tema ei tahtnud esimesena, vahtis kogu aeg taha, kus teised on, ja jooksis otse aeda. Vaatasin, et ta läheb siit üle kah, aga teisel pool olid kaks suurt kivi. Mõtlesin: kui enne maha hüppan, on vigastus, teisel pool on surm. Hüppasingi enne maha, aga operaator Kotov samal ajal kogu aeg võttis. Hüppasin maha hetkel, mil olin tema eest juba läbi läinud. Läksin hästi maad ligi, et näha ei oleks. Tema pööras - vaatas, miks on hobune ilma ratsanikuta ja küsis: "Rein, aga millal sa maha tulid?"

Samal päeval, kui olin käe murdnud, võeti episoodi, kus pidin hobusega ettepoole tulema ja püstolist tulistama. (Seda filmis ei ole.) Ma ei saanud preemat kätt tõsta, see oli nii nõrk. Enamikku asju teen ma elus ikka parema käega. Kui vasaku käega püstoli tõstsin, jäin hetkeks mõtlema: kumb silm siis nüüd kinni peab minema? See ei tulnudki välja!" naerab Rein ja lisab: "Arvan, et ma pole siiani ratsutama õppinud, ega me hobusega teineteist lõpuni kindlasti ei mõistnud. Sellist klappi hobustega, nagu saavutasid Marko Matvere või Merle Palmiste (vahest Hannes ka), mina küll ei saavutanud."

"Mulle meeldis," nõustub Merle Palmiste. "Kui natuke tead, kuidas sadulas püsida, ja mingeid elementaarseid asju. Aga kui satub selline hobune, kes ei taha, et sa tal seljas oled, siis... Mul vedas - ei kukkunud kordagi."

Kogemus

"Jüri Rummust" ei saanud teist "Reliikviat". Õnneks. Aeg on teine ja arusaamine ka. Küllap oleks montaažiga õnnestunud veel mõndagi paremaks pöörata, eelkõige just õhustiku mõjuvuses. Just filmi esimeses pooles, aga kohati lõpuni, häirib justkui kaadrite närvilik lõpetamatus. Tähtleđa võidi seiklusfilmile iseloomulikku ägenevat tempooritmi, ent tulemuses domineerib hoopis hakitus ja lõhutatus.

Film on pöördumatu protsess, nagu tõdeb nimiosaline Kaljujärv. "Nii kahju, kui sellest ka ei ole - "produkt" on valmis. Kui tulemust nägin, oleksin tahtnud teha paljugi teisiti, aga enam ei saa. See õpetas, et kinos tuleb väga teada, kindlalt teada, mida sa teed."

Küllap on nii, nagu ütles Kolberg: kõige olulisem on kogemus. Ka "Jüri Rumm" tõestas eesti filmi eluõigust. Enamgi - eesti filmi iga hinna eest elushoidmise vajadust.

"Filmikogemus on pigem tajutav, seda on raske väljendada," ütleb Jaan Kolberg. "Olulisim komponent on ikkagi töö näitlejaga. Mulle on ette heidetud, et seegi on minu nõrk koht. Aga seda saab õppida ainult praktiseerides. Iga näitleja on niivõrd eriline! Aga lõpuks ikka mingisugused oskused tulevad. Tead juba, kuidas läheneda täiesti võõrale inimesele, temaga rääkida ja töötada, et

hakkaks tulema see, mida oled ette kujutanud. Pidulik sõna - "kohtumine", töö näitlejaga, on kõige olulisem kogemus kõigi filmide puhul, see mis meelde jääb, muu on tühine. Kohtumine filmis on lühiajaline, aga täiesti eriline. See ei saa kunagi olla sama, kui kohtud mingis seltskonnas või ükskõik kus. On hämmastav, kuidas filmigrupis suhted tekiavad, arenevad ja muutuvad lähedaseks. Grotowskil oli üks eksperiment kusagil mägedes, looduses... Kaks inimest tegid selle kaasa, hiljem tänaval kokku saades polnud neil omavahel millestki rääkida. Noogutasid, teretasid ja - kõik. Arvan, et ma saan aru, mida selline side tähendab. Ja see ongi tähtis."

Katariina Lauk tõdeb, nagu teisedki, et "Jüri Rumm" oli kokkuvõttes meeldiv kogemus: "Suvi oli väga ilus, võtted väga ilusates kohtades ja teatrikooli vahele ikka väga suur puhkus."

Katariina on filmi ainult üks kord vaadanud - esilinastusel: "Ennast vaadates läksin üleni märjaks," meenutab ta. "Ega ma objektiivne oskagi olla. Mõtlesin, et Mari ei tundugi nii primitiivne, kui tehes arvasin. Hea meel oli, et olin ikka mänginud ka midagi. Kartsin, et on lihtsalt selline olemine."

Katariina ütleb, et ühte asja selle filmi tegemine õpetas: "Enda eest tuleb osata seista. Mõnele on see kaasa antud, aga see on täiesti õpitav. Ja seda peab õppima, eriti elukutse puhul, kus sina ise - sinu luud-liikmed, mõtlemine ja emotsioonid, närvisüsteem - on sinu tööriist. Neid välja ei vaheta. Kui suhtud hooletult oma "tööriista", võib juhtuda, et jääd selle võrra vaesemaks ka oma töös."

Rein Oja filmikogemus on avaram, tema arvates õpetab kino küllalt lühikeses aja jooksul "tuuma" tabama: "Hetke mobilisatsiooni. Kui teatris midagi viltu läheb, saab järgmisel hetkel ära parandada või viga leevendada. Kinos on see lõplik."

Samas on just lõplikkus üks filmi plusse, selles on jäädvustatud aja tardunud võlu, mis selginedes aiva väärtustub. Film on nagu vein, mida võib maitsta kohe, ent alles palju hiljem selgub, kas viinamarjad olid küpsed ja magusad, aastakäik hea, veinitegija meister. Rõõm veinist ja filmist jääb tegijale ja maitstajale.

Jaan Kolberg: "Minu jaoks (kuna ma olen sündinud režissööriks) on vaieldamatult protsess kõige huvitavam, selle nimel tasub elada. Aga see on ka väga komplitseeritud. Seda ei saa vabalt nautida, sest see on nii materiaalne. Kogu su elu sõltub sellest, kas suudad filmi realiseerida - ta muutub kaubaks -, ja sellega peab paratamatult arvestama."

Esimese reaktsioonina pärast valmissaamist tuleb ikka ahastus: kurat, paremini ei saanud siis teha või?

Lõpptulemus on huvitav ainult natuke aega - kas vaatama tuleb palju inimesi? Kui tuleb palju, on hästi hea meel. Siis kirjutatakse natuke, mõned sõimavad... Siis on natuke



Mängufilmi "Jüri Rumm" režissöör Jaan Kolberg ja operaator-lavastaja Rein Kotov võtetel.

E. Tarkpea fotod

kurb. Kui kiidetakse, on öudselt hea ja sellega ongi tegelikult kogu lugu. Unustatud. Uus töö tuleb paratamatult peale.

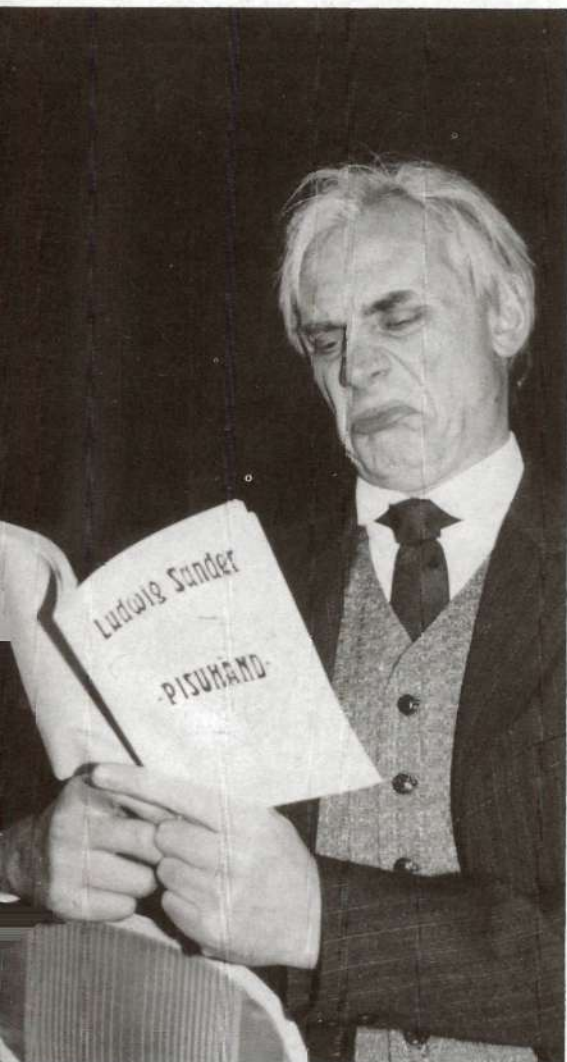
Mingi soe tunne jääb - kui mõtled sellele filmile või juhuslikult näed. Vaatad ja armas on kuidagi. Isegi, kui on kehv. Mingid asjad tulevad meelde - nostalgiline tunne. Aga enam ei tekita see erilisi emotsioone.

On kuidagi kaugel... Nagu lapsepõlv - sandid asjad olid, aga pärast mõtled: jumal, kui tore kõik oli! Saaks neid aegu veel tagasi!

Mida aeg edasi, seda armsamaks filmid lähevad. Lõpuks tundub - on see võimalik, et minu tehtud?! Nii hea?!"

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

VESTMANN VESTMANNI UULITSAST



Aivar Tommingas - Vestmann E. Vilde "Pisuhännas" (lavastaja M. Karusoo). "Vanemuine", 1994.

Et Aivar Tommingas mängib Karusoo "Pisuhännas" Vestmanni rollis Kaarel Irdi, oli juba ette teada reklaamiinfo. Kui Ird, siis Ird, ena mul asja. Esmamuljena Merle Karusoo lavastusest kinnistub arusaam, et Eduard Vilde on ikka hea näitekirjanik küll: aeg ei ole temast mööda astunud.

Aivar Tommingas nagu puhutakse lava-
le. Tema Vestmann on kräbe ja kraps - kõhe-
tut vibalikku keha tõukab edasi pulbitsev
energia. Teda nagu kisuks miski kogu aeg
edasi, tuul on tagant, mitte kunagi eest. Üks
hirmus jõujuurikas, põrguliku, fataalse jon-
niga põikpea. Rahunevaid pause nende seis-
miliste energiapalangute, ootamatute söös-
tude ja välkkiirete kohanemiste vahel peaaegu
polegi. Ka letargiamomentide ajal kestab
seespidine maavärisemine edasi.

Tomminga Vestmann ei eksisteeri, ta
keeb. Kogu selles justkui ebaloogilises kaoses
on ometi selgesti eristatav üllatavalt korras-
tatud ja selgete kontuuridega maailmapilt.
Inimsugu võib teatavasti kaheks jagada: esi-
mesed, kes kuristikku vaadates näevad
ainult kuristikku, ja inimkonna teine, küllap
õnnelikum pool, kes näeb vaimusilmas üle
kuristiku viivat silda. Vestmann näeb silda ja
ainult silda. Kuigi see näidendi tekstis väl-
jendust ei leia, on hoomatav, et Tomminga
Vestmann oskab unistada. Sellel lõputul ra-
hutusel ja kaootilisusel on oma sihid ja ees-
märgid. Ärimelme vaim küll, aga sel vaimul
on pateetiline maik man. Sestap see Piibe-
lehtki talle nii väga närvidele ei käi. Vest-
manni põhiprobleemil - "ma pean selle kätte
saama!" - on loov jõud taga. Ehitada, püsti
panna, tõsta, lükata, kasvatada, toetada, eda-
si viia - kohe ja praegu.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL



"Pisuhänd". Vana Vestmann - Aivar Tommingas, Matilde - Katrin Saukas.

Näitleja Aivar Tommingas mängib seda painavat tegutsemisvajadust erakordse intensiivsusega. Tegemist ei ole mitte juhmaka, ratast ringi ajava ja naiivsel tühikäigul müdistava pühvliga, ei - selle trampiva pühvli silmades on maletaja intellekti. Just nii palju käike teab ta ette! Ja Tomminga-Vestmanni silmad on ju tõepoolest nii suured ja ümmargused, et varukäike võib sealt üsna hulgaliselt välja lugeda. Ennast hoida säärane Vestmann ei oska ega tahagi. Pedaal põhja, see on selle koormavedaja kontrapunkt. Näitleja ei püüa nimme olla koomiline, ta lähtub rangelt situatsioonist ja võtab sellest krambivabalt välja kõik, mis võtta annab. Seekordne Vestmann on läbinisti üles ehitatud huumorile. Kui aga ärimehele endale öelda, et tal on huumorimeelt, teeskleks ta võib-olla isegi solvumist, et teda nii ebaasise-na võetakse. Muide just nimelt teeskleks. Sest peale kõige muu on Vestmannis tubli annus mängulisust. See on mees, kes loob mängu. Elumängu, lavamängu. Ebateadlikult. Oma epateerivate ootamatuste jadas pole tal iial aega muretseda, mis mulje ta teistele võiks jätta. Mäng on temas endas. Iseeneslikult. Sündis ja hakkaski mängima. Esimese viguri viskas ämmaemandale.

No muidugi - kaugeltki mitte terve Ird ei peitu Tomminga rollis. Too ei mahuks Vilde teksti lihtsalt ära. Näeme tihendatud kontsentraati, psühholoogilist seisundit, kvintessentsi Irdi ühest poolusest. Tegemist pole paroodilise koopia või ahvimisega, vaid olemuse tabamisega. Laval pole mingi konstrueeritud, mehaaniline kombinatsioon, vaid



"Pisuhänd". Ludvig Sander - Andres Dvinjaninov, Vana Vestmann - Aivar Tommingas.

sisemiselt ühtne ja läbimõeldud tihke tervik. Kes Irdi tundis, selles tekib äratundmisrööm, ja kes ei tundnud, võib uskuda ja edasi fantaseerida, et just nii see Vana Hirmus Ise seal "Vanemuise" koridorides paadunud fanaatikuna oma teatrit ehitas. Eluloogika on ta nüüd lavalaudadele tagasi toonud. Me võisime teda kiruda siis ja võime kiruda praegu, aga Irdi epohhist eesti teatrimälu mööda ei pääse, tema isik ja tema poolt loodu slepp jäävad veel kauaks kumama. Üks ajastu kunstiliidreid, kes oskuslikult laveeris Tallinna, Moskva ja Potsdami vahel, keda kõik tulid teatrihooaja avakonverentsile vaatama kui nähtust omaette ning kelle alati atraktiivne, epateeriv olek mõjus elustavalt igas eluvaldkonnas.

Suur vastasseis on arengut käivitav jõud. Disharmonia puudumise käes meie maailm nüüd küll ei kannata. Kas oleks liiga juubeli-lõhnane öelda (1994 - Ird 85; 1995 - Panso 75), et paarisrakendis Ird - Panso oli teatav



"Pisuhänd". Sander - Andres Dvinjaninov, Vestmann - Aivar Tommingas, Matilde - Katrin Saukas.

A. Matkuri fotod

analoog paariga Pearu - Andres? Kõrgete aadete nimel ja kõrval ikka see kiibitsev kisklemine ja üle põllupeenra põrnitsemine. Ikka oleme nii väikesed ja madalad. Kas jäämegi sellisteks? On selles eestlastele midagi igiomas? Kas rahvakirjanik on selle alge ka järgmiseks aastatuhandeks meile mitte üksnes kirjandusliku pärandina leivakoti põhjapistnud? Olgu mis on, aga mõlemad liidrid, kumbki omal kombel, tegelesid just nende küsimustega, mis aeg ise nende ette oli sättinud. Ja Albert Schweitzerit ümber pannes - nende kahe kohta ei saa öelda, et nad eksisid kultuurist kõrvale, kuna nad ei mõelnud kultuuri üle järele. Seda mõtlemise ja muretsemise leiba on nad küll mõlemad püüdnud meie tänasesse kasetohorbikusse sokutada.

Aasta 1978. Pansot enam ei ole, aga Ird on veel elus. Tammsaare festivali etendus Tammsaare talus. Lavakunstkateedri 8. lend mängib oma diplomilavastust "Me otsime Vargamäed". Kohal on kõige kirjum (tolle aja) rahvusvaheline seltskond, Leningradi ja Moskva, Valgevene ja Leedu kriitikud ja õppejõud. Sergei Jurski istub esimeses reas ja

vaatab siira lugupidamisega pisikesele reheatolavale. Valitseb just see õhkkond, mida Ird luua armastas ja oskas. Haardega, teatraalse mänguga eesti teatrile positiivset i m m i t s a t luues ning kõigest sellest ikka ka oma "Vanemuisele" kasulikke terakesi kogudes. Too Panso kooli diplomilavastus oli meie eesti arhetüüpide demonstratsioon. Tagasivaatena võiks ehk isegi öelda, et Kaarin Raidi lavastus "Me otsime Vargamäed" oli ehedalt ja vajalikult natsionalistlik selle sõna kaunimas ja mõnikord hädavarvilikus tähenduses. Noorusvärske. Mänguline, seesmise vabadusega loodud. Otsiti Vargamäed. Oli meeskornamäng. Pearusid oli lausa kolm. Üks neist oli nooruke Aivar Tommingas. Ja on säilinud foto, kus ta üksinda, rutakalt, kiirel sammul Pearuna lavaõhku löikab. Selle rutaka sammuga ongi ta seal Tammsaare talust astunud läbi "Vanemuise" 17 aasta tänasesse päeva ning loonud kunagise "Vanemuise" Vestmanni plastilise portree, ausamba Kaarel Irdile. Oma vahenditega. Näitleja omadega.

IVIKA SILLAR

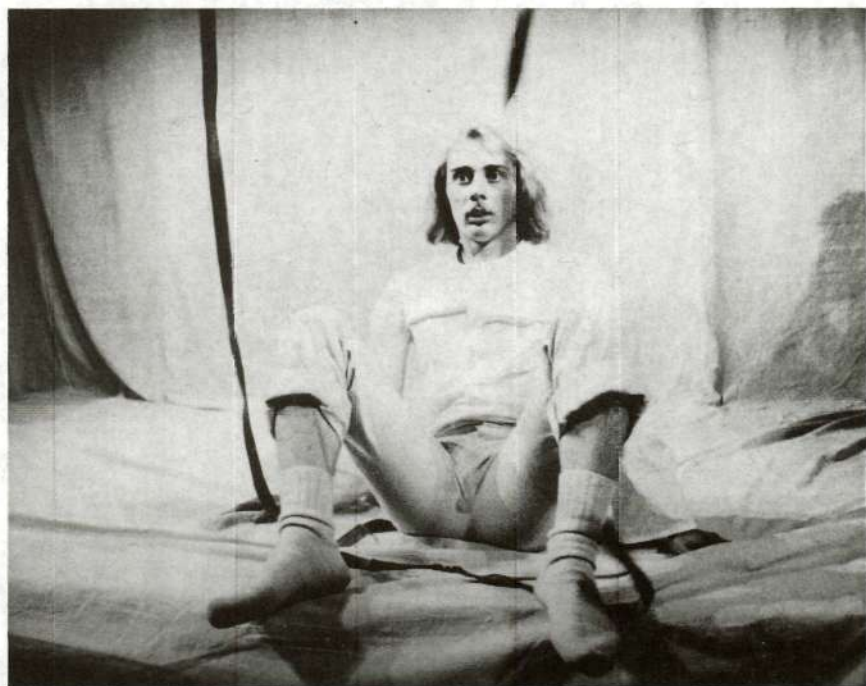
NÄITLEJA
JA TEMA ROLL



Oru Pearu - Aivar Tommingas. A. H. Tammsaare - K. Raidi "Me otsime Vargamäed" (lavastaja K. Raid). Lavakunstikateedri 8. lennu õppelavastus, 1976-1978.

K. Suure foto

*"Me otsime Vargamäed". Pearu - Aivar Tommingas. 1976-1978.
T. Tormise foto*





CYRANO UUS PROFIIL

Ooper "CYRANO DE BERGERAC". Helilooja Eino Tamberg. Libretist Jaan Kross. Dirigent Paul Mägi. Lavastaja Mikk Mikiver. Dekoratsiooni- kunstnik Ervin Õunapuu. Kostüümikunstnik Mare Raidma. Valguskunstnik Maldar-Mikk Kuusk. Osatäitjad: Teo Maiste, Tarmo Sild (Cyrano); Pirjo Levandi, Valentina Taluma (Roxane); Mati Kõrts (Christian); Voldemar Kuslap, Mart Laur (krahv de Guiche); Ivo Kuusk, Rostislav Gurjev (Ragueneau); Mati Vaikmaa, Rauno Elp (kapten Castel-Jaloux); Leili Tammel, Marika Eensalu (Roxane'i seltsidaam); Margit Saulep, Kai Parmas (Lise); Tiit Tralla, Väino Karo (Kaputsiin) jt. Esietendus 4. veebruaril 1995.

"Estonias" on taas laval Eino Tambergi ooper "Cyrano de Bergerac". Kaasaegsete eesti lavateoste seas on teos eriline oma puhtmuusikalise ilu taotlustes, millele on eeskujuna andnud eelmiste sajandite muusika heakõlalikus. Eino Tamberg kirjutas "Cyrano" aastail 1972-1974, lavale jõudis ooper 1976. Helilooja sõnul aitas "Cyrano" tal vabaneeda eelmise lavateose, balletkantaadi "Joanna tentata" (1970) loomisel kogunenud pingetest, kuulajal rahuldada see aga vajadust muusikalise ilu järele. Merike Vaitmaa peab kaassõnas eelmise lavastuse plaadistusele "Cyrano" muusika ilu reaktsiooniks 1960-ndate aastate modernismile. 1995. aastal, mil ooper uuesti laval on, pole vajadust nimetada mõnda konkreetset perioodi või suunda, mille vastandina teost näha. Selles mõttes on "Cyrano" seisund praegu veidi erinev. Vajadus ilusa muusika järele aga ei kao ning alati leidub teoseid, millega võrreldes võib "Cyranos" esiplaanil näha muusikalist ilu. See, mis teoses on n-õ nüüdisaegne, annab kontrasti, mille taustal möödunud sajandite muusikast toituvat ilu määratleda. Praegusel kuulajal on eelmisega võrreldes erinev muusikakogemus: vahepeal on valitsenud varajase muusika buum, kuuldud selle väga erinevaid interpretatsioone. Ka uue muusika pilt muutub järjest kirjumaks.

Teian mitmed muusikuid, kes "Cyrano" siiralt armastavad. Miks? Peale ilunaudingu

pakkumise peab olema teisigi põhjusi. "Cyrano" on rikas varasemate ajastute kõige ilmekamate tunnuselementide poolest (näiteks renessanss- või barokkmuusika (fraasi)lõpud ja kaunistused), samal ajal kostab teosest välja helilooja kuulamiskogemus teose loomisaastani kirjutatud muusikast. "Cyrano" kuulates saab paari tunni jooksul nautida renessanss- ja barokkmuusikale, klassitsismi- ja romantismiajastule iseloomulikke elemente kõige ilmekamal kujul ja äärmiselt muusikaalses ühenduses. Lisandub vaimukas renessansiline dramaturgia. Kuulaja jaoks suurendab teose väärtust äratundmine, et kõik, mis on varasemat algupära, ilmub meie kaasaegse helilooja mõtlemise raamistuses, tema tunnetuse läbi antuna ja sidemais teose kirjutamise ajani muusikas toimunuga. Muusikalise ilu otsinguil lähtus Tamberg ilmselt palju intuitsioonist. Võib-olla seaks ta praegu stiiliseeriva iseloomuga muusikat kirjutades rangemad ajapiirid stiilelementide valikul.

See, kes läheb "Estoniasse" "Cyrano" vaatama, leiab katarsisliku muusika, ilusates kostüümides esitatud loo pidepunktidega reaalses minevikus, rikkas eesti keeles väljendatud armastusdraama ja filosoferimist väärt sõnade laenamise loo. Helilooja on rõhutanud: uues lavastuses elavad tema tegelesed uut elu, sisemiselt rikkamat ning publikule arusaadavamalt. Käesolevas artiklis on Mikiveri lavastuse valguses olulisel määral tähelepanu pööratud loole, mida teos jutustab ning lavastuse visuaalsele küljele.

LUGU

Jaan Krossi tõlkes ilmus Edmond Rostand'i (1868-1918) näidend "Cyrano de Bergerac" 1964. aastal Eestis esmakordselt teatrilavadele. Siinsetele teatrilavadele on näidend jõudnud mitu korda. Järelsõnas tõlkele kirjutab Jaan Kross, et näidendi esmalavastus Pariisis 28. detsembril 1897 oli ülimenukas, kuna teos pakkus vaheldust ja kontrasti sajandilõpu "naturalismist, sümbolismist ja dekadentsist väsinud teatripublikule". Niisiis oli näidendil tollal sama roll, mis Eino Tambergi muusikal aastal 1976.

¹ 1926. aastal avaldati ajakirjas "Looming" (nr 4) katkendeid Rostand'i näidendist Marie Underi tõlkes.

"Cyranod" raamistavad mitmed nimitegelase prototüübi (elas 1619-1655) elust teada olevad sündmused - kellegi Lignière'i kallal tungijate tapmine, millest jutustatakse operi alguses; teenimine Castel-Jaloux' kaardiväekompaniis; lahing hispaanlaste vastu 1640. a; surm pähekukatud puupaku läbi. Näidendis on Rostand ära kasutanud fakti, et Molière võttis Cyrano kirjutatud näidendist üle stseeni "Scapini riugaste" jaoks. Säilinud andmete järgi otsustades võis ajalooline isik Cyrano de Bergerac olla just selline julge mõtlemise ja kirjanusliku andega Kuu-huviline mees, nagu Rostand kujutab.

"Cyrano" on ühekorraga armastuslugu ja sõnade laenamise lugu. Kaks meest armastavad ühte naist. Üks meestest - Christian - on ilus, kuid vaimuvaene, teine - Cyrano - kannatab oma suure koleda nina pärast, on aga tuntud särava sõnalise väljendusoskuse poolest. Vastandid hakkavad koos tegutsema, ühinevad naisele - Roxané'ile - armastuse avaldamisel. Ilus mees, kellele saab osaks Roxané'i vastuarmastus, räägib talle sõnu, mis laenatud vaimurikkalt mehelt, kellele see on ainus võimalus avaldada tundeid oma armastatule. Mikk Mikiver võrdles meestevahelist kokkulepet sõnade "laenamise" osas Mefistofeelse ja Fausti vahekorraga. Tõepoolest, ka siin sõlmitakse omapärane leping, mille kohaselt üks osapool annab teisele midagi, mida tal enesel on küllalt, kuid mis puudub teisel, ning ka saaja on andjale milleski vajalik. Lepingu sõlmijad satuvad teineteisest sõltuvusse. Nii näiteks kukub läbi Christiani ainus püüd iseseisvalt armastust avaldada ja annab hoopis Cyranole võimaluse tema vahendusega Roxané'iga suhelda.

Roxane tahab kuulda ja lugeda tundeküllaseid poetilisi armuavaldusi, toetades sellega kulunud väidet, et naine armstab sõnadega (kõrvadega). Armastusluule looja on Cyrano, Christian on talle "kehaks" (samuti nimetatakse orkestrantide kõnepruugis mängija ajutist asendajat). Cyrano ja Christian moodustavad koos naise seisukohalt ideaalse mehe, keda on hea nii kuulata kui ka vaadata. Kui vaadelda Christiani ja Cyrano-d kehaks ja vaimuks kahestunud ideaalse mehena [vaim(ukus) on Krossi teksti järgi vahend hinges toimuva edasiandmiseks], on teoses esindatud tavaline armastuskolmnurk. Cyrano-Christiani konkurendiks Roxané'i juures on krahv de Guiche, mõjukal positsioonil (kardinal de Richelieu sugulane) olev mees. Tegelikult osutab krahv armastajatele kolm väärtuslikku teenet. Jättes (tänu Roxané'i kavalusele) Cyrano ja Christiani väeosa esialgu sõtta saatmata, annab ta armastajale aega tunnete haripunktile jõudmiseks. Saates Roxané'ile oma visiidist ette teatava kirja kergeuskliku mungaga, läkitab ta öieti armastajate juurde laulatusõigusliku isiku, kes, uskudes Roxané'i improviseeritud versiooni krahvi kirjast, õnnistab Roxané'i ja

Christiani abielu. Kui vihane de Guiche seepeale gaskoonide väeosa siiski sõtta saadab, pikendab ta Roxané'i ja Christiani armastust, sest kooselus Cyrano sõnade abita oleks Christiani kidakeelsus ja seega meeste kokkulepe varsti Roxané'ile teatavaks saanud. Pealegi oleks Cyranol kirjutamata jäänud hulk kaunisõnalisi kirju, mis suunasid Roxané'i tunded Christiani väliselt ilult kirjade autori hinge. Raske öelda, kes on Christian Roxané'ile pärast seda, kui viisteist aastat leinanud naine saab teada, et armastas Cyrano sõnu?

Kokkulepe seab mõlemad mehed keerulisse olukorda. Christian rõõmustab algul võimaluse üle "laenata" sõnad Roxané'ile lähenemiseks, kui aga on teada saanud Roxané'i vastuarmastusest, hakkab kannatama oma nime all võõraste sõnade läkitamise pärast. Cyranole teeb valu, et tema ei saa oma armastusest Roxané'ile isegi aimu anda. Ta võtab kirjade kirjutamise ülesannet väga tõsiselt, tühjeneb oma hinge kirjutades. Armastuskirjade kirjutamisest saab tema jaoks enese väljelaamise viis, millel on lihtsama psüühhoanalüüsi või päevikupidamise taoline efekt, sest, nagu seisab viimases kirjas, "kõik lausumata sõnad, kõik ütlemata arm (mind) vaeleb murena".

Sündmused. Mitmed stseenid operis on läbinisti narratiivsed - tegelasi tutvustavad kirjeldused, meenutused, laul kadettidest ja Roxané'i aaria jutustavad millestki, kirjeldavad olukordi, analüüsivad sündmusi. Lugu edasiviivaks jõuks on sündmused, mis tegevustikus midagi muudavad. (Sündmuseks pole üksnes otsene tegutsemine, vaid ka näiteks otsuse vastuvõtmine.) Väga olulised on kaks Cyranoga seotud sündmust, mis ei toimu laval, vaid mida vahendatakse narratiivi kaudu. Enne operi algust on Cyrano saavutanud võidu krahv de Guiche'i saadetud meeste üle, kes pidid tapma kellegi Lignière'i (samuti ajalooline isik) krahvi kohta loodud pilkelaulu eest. Sündmus pakub tegelaste enamikule kõneainet stseenist stseeni, kuni Cyrano ise nõustub oma õistest juhtumustest pikemalt jutustama. Jutustuse katkestab Christian Cyrano nina narrimisega. Seejärel mehed tutvuvad ja sõlmivad sõnade laenamise lepingu. Teisest sündmusest, mis samuti on juba toiminud, räägitakse eelviimases stseenis - Cyranole on pähe kukutatud puupakk, mis ta tapab.

Mõned sündmused leiavad aset kaks korda. Cyrano valmistub kahel korral Roxané'ile armastust avaldama. Esimesel korral jääb see tegemata, sest Roxane tunnistab oma armastust Christiani vastu. Teisel korral sunnib Cyrano poolelt lauselt vaikima Christiani surm. Roxane kaotab kaks korda mehe, keda ta armastab. Olles hakanud armastama kirjade autori hinge, mida peab Christiani omaks, arvab ta, et on Christiani surmaga armastatu kaotanud. Viisteist aastat hiljem

saab ta teada, et armastas hoopis Cyrano hinge, kuid Cyrano on siis juba surmavalt haavatud. Viimase kirja saab Roxane kaks korda - üks kord Christiani nime all, teist korda Cyrano enese ettehoetuna hämaras klostritoas, kus lugeda sai ainult see, kes kirja peast mäletas. Üldse teamegi ainult kahe Cyrano kirjutatud kirja, esimese ja viimase sõnastust, kuna ta neid (esimest küll katkendlikult) laval loeb. Kirjade tundelaadi võib aimata ka poeesiast, millega Cyrano rõdustseenis Christianina esinedes Roxane'i poole pöördub.

Mitu sündmust on ümberpööratud suhtes. Roxane avaldab oma tundeid Christiani vastu kõigepealt Cyranole. Olles tegelikult hakanud armastama Cyrano hinge ja mitte Christiani välist ilu, avaldab ta selle ehmatava tõena viimasele. Cyrano esimene kiri Roxane'ile on peas valmis ammu enne paberile panemist, viimast kirja loeb ta peast viieteist aastat pärast selle (üles)kirjutamist. Esimese kirja, millest ta katkendeid valjult loeb, on Cyrano mõelnud üle anda ise, kuid kiri läheb teele Christiani nime all. Viimase kirja saab Roxane esmalt Christianilt, hiljem autori enese ettehoetuna.

Kirjutamine, lugemine ja kirjandusest rääkimine on "Cyanos" väga olulised toimingud. Christiani õnnetuseks pole tal annet ei kaunisõnaliselt kirjutada ega rääkida. Ta ei oma sõna. Krahv de Guiche vihjab vestluses Cyrano kirjutatud näidendile, pidades sellele sobivaks toimetajaks kardinal de Richelieu'd. Kuulugude stseen, milles Cyrano fantaseerib de Guiche'ile õhkutõusmisvõimaluste teemal, on kindlasti inspireeritud ajaloolise Cyrano kosmosealastest kirjutistest "Teine maailm ehk Kuu riigid ja impeeriumid" ning "Päikese riikide ja impeeriumde koomiline ajalugu". De Guiche küsib Cyanolt, kas see on ikka lugenud "Don Quijotet", eriti stseeni tuuleveskitega. Näidendis loeb Cyrano lahingut oodates Descartes'i, samal ajal kui teised mängivad kaarte. Krahv de Guiche kirjutab kirju ja lahingukäske. Ta tahab Lignière'i tappa lasta selle pärast, mis too on kirjutanud. Ilmselt luuletavad ka pagar Ragueneau ja teda külastavad kaltsakpoeedid. Eelviimases stseenis kahetseb haavatud Cyrano, kes viieteist aastat on vahendanud välismaailmas toimuvat klostriis Christiani leinavale Roxane'ile, et tal jäid "uudised lugemata", st rääkimata. Ka Roxane'i seltsidaam väljendub nii, nagu Cyrano loeks maha üleskirjutatud teksti, nimetades Cyanod Roxane'i ajaleheks, kes "toob kord nädalas uudised buketis lauale". Palju esineb enese väljendamisega seotud sõnavara: hingede sõnastaja, kidakeelsuse manamine jne.

Keelekasutus. Cyrano poeetilisus vastandub Christiani oskamatusetele end väljendada. Siiski näitab sõjalaagris lauldav ariooso, nagu oleks Christian Cyanolt aja jooksul üht-teist õppinud. Loo alguses on

Christiani teravmeelsuse tipp oskus tabada ja ennetada sõnaga "nina" asendatavaid kohti Cyrano jutustuses. Muusikas on Cyrano kõnemaneeerile omane pikem joon, võrreldes Christiani muusikaga. Eriti ilmeks on see erinevus rõdustseenis. Oeldes Christianile rõdu alt sõnu ette, teeb Cyrano seda lihtlausetes, mis sobib küll etteütlemiseks, kuid on ka omases Christiani väljenduslaadide. Kui Cyrano hakkab ise Roxane'iga rääkima, pikenevad tema laused, ka muusikalised.

De Guiche'i keel Roxane'ile saadetud kirjas on poeetilise liiasuseta, informatiivne. Samavõrd "palja" informatiivse teksti loob Roxane, kui kirja valjult lugedes ümber teeb. Kui tekst ei oleks selgelt informatiivne, ei saaks ju ka munk aru, mida temalt oodatakse.

Tekstis toimib "kõrge" ja "madala" keele vastandamise efekt. Poeetiliste kujunditega kõrvuti esinevad väljendid "oh tont", "kurat", "loll" või "mühakas" ergastasid esietendustel publikut. Sõnadel "võllas" ja "võllarook" oli tegevuse toimumise ajal hulga reaalsem, võiks öelda, praktilisem tähendus. Tekst mõjub üsna prantsuspäraselt, kohandatud sõnad prantsuse lõpuga -ette loovad sobiva atmosfääri. Hea (ka heliliselt) on teab kui paljudes keeltes kehtiv vaikimishoiatus "ššš", mis siin mõjub nagu de Guiche'i nimest rebitud lõpp. Tema tulekust ju hoiatavalt teatatakse. Kadette tutvustava laulu teksti on Jaan Kross ooperi tarbeks lühendanud soliidsemaks, vähem pilavaks. Huvitav avastus näidendi tõlkes oli võrukeelne "süvva", mida de Guiche kasutab pärast lepitust gaskoonlastest kadettidega. Selle prantsuskeelne vastepärineb ilmselt gaskooni dialektist. Nii on lausest "Il vient d'avoir l'accent!" saanud "ta räägib murrakut!"

Ajale viitavad sõnad tekstis iseloomustavad tegelasi. Roxane on õhtune inimene, kes tunneb end pimeduse katte all kindlalt, käib öömissal. Samuti on Cyanoga - ta peab oma kuulsa võitluse pimedas, huvitub Kuust. Tema tekstis (laval ka riietuses) on palju musta värvi. Hoobi pakuga saab ta Ragueneau jutu järgi hommikul, mis pole tema aeg, suremiseks ootab ta ära Kuu ilmumise. Christian on Cyrano kõrval hele, päevane tegelane, tema ka sureb päeval ajal.

Viimaks - tähelepanuväärne on suurte arvude eelistamine "Cyanos": "sada" (sada meest), "tuhat" (tuhat korda parem), "miljon" (miljoneid sõnu, miljoneid hulle). Olulise

² Võiks mainida, et Eino Tamberg pole kasutanud Rostand'i ideed, mille järgi rõdustseenis saadavad serenaadi kaks lauto, üks vallatu, teine sünges viisiga. Niisamuti ei järginud Benjamin Britten ooperi "Surm Veneetsias" kirjutamisel kõiki muusikalisi ideid Thomas Manni novellist. Näiteks ei domineeri ooperi orgiastseenis "lakkamatu ahistav flöödihää". Muuseas - ooperite loomisajad kattuvad osaliselt.



"Relvis" Cyrano (Teo Maiste) - mõök ja nina vööil.

arvsõnana kordub "kuus" (kuus Cyrano poolt tapetud lurjust, kuus moodust Kuu peale lendamiseks).

Lühidalt loodud karakterite erinevusest. Kahte esituskoosseisu uues lavastuses võiks võrrelda varasema lavastuse plaadivariandiga. Siinsest detailsem võrdlus seaks küll plaadi ja uuslavastuse ebavõrdsesse olukorda - plaadiversiooni saab ju üksnes kuulata, ooperis aga mõjutavad tegelasest arusaamist väga paljud komponendid.

Kahte lavastust ühendab Teo Maiste Cyrano. Võrreldes Tarmo Silla lauldud Cyranoga on ta kibestunud, võtab toimuvat valusamalt, saab rohkem haiget. Tarmo Sild mängib Cyrano Maiste omast kavalamaks,

ironilisemaks, suhtlemises aktiivsemaks. Tundub, et Silla Cyranol on murekoorma all kergem, kuna laulja on noorem. Huvitav oligi jälgida, millisena näib Cyrano-Christiani vahekord, kui lauljad (Sild Cyranona ja Kõrts Christianina) on ealiselt lähedasemad. Cyrano on Christianist "targem", tal on õpetaja roll, seetõttu mõjub ta vanemana kui Christian. Ka hääle omaduste tõttu mõjub bass-bariton vanemana tenorist. Tegelikult pidi Cyrano Arras' lahingu ajal olema 21-aastane. Seega ei saanud Christian olla temast palju noorem.

Mati Kõrtsi Christianis on Hendrik Krummi plaadi-Christianiga sarnast tenorlikku sära. Tema Christian on Krummi omast

"Roxane ta nimi...",
Christian - Mati Kõrts.



rõõmsam, rohkem tuulepea, näib ennast rohkem armastavat. Roxane'idest on Anu Kaal plaadil kõige tütarlapselikum ja kelmikam. Tema esituses on ühise lapsepõlve meenutamine Cyranole enne palvet Christiani kaitsjaks hakata tõeline meelitus, kaval, kuigi suhteliselt süütu mälestuste ülessoojendamine. Kogudes julgust eelseisvaks jutuajamiseks, püüab ta ka Cyranod tundlikumaks muuta. Pirjo Levandi esituses mõjub lapsepõlvemeenus rohkem aja võitmisena enne usalduslikku vestlust. Võrreldes Anu Kaaluga hoiab Pirjo Levandi Roxane I vaatuses Cyranoga rohkem distantsi - lapsepõlv on minevik, Roxane'ist on saanud daam. Tegevuse käigus muutub ta soojemaks ja elava-

maks. Temas on teravust ja ironiat. Teine, samavõrd meeldiv uue lavastuse Roxane - Valentina Taluma - on pehmem tüüp. Karakteri pehmusega kooskõlas laulab ta Roxane'i esimese ariooso aeglasemalt, ilmselt on see talle ka vokaalselt sobivam. (Selles arioosos on eriti nauditav, kui laulja ja orkester esinevad paindlikus ansambelis.) Suhetes Cyranoga oleks temas justkui rohkem säilinud lapsepõlveaegset lähedust.

Krahv de Guiche'i kuju erineb märgatavalt esmalavastuse omast. Ervin Kärveti esituses oli krahv ohtlik mõjukas vastasmängija, tugev tüüp. Tema jõulisuse taustal mõjus mõni harv häälevärvi pehmenemine eriti nüansirikalt. Uues lavastuses on krahv poo-



Raguenau (Ivo Kuusk) ja Lise (Margit Saulep).

lel teel koomiku rollini. Mart Lauri ja eriti Voldemar Kuslapi krahv de Guiche on upsakas, täispuhutud tüüp. Tüpaapäži toetab kostüüm, mis on lavastuse ilusaim - mõjuvohelised puhvpüksid võimendavad muljet ennasttäis olekust. Stseenis, kus Cyrano lendamise lugudega takistab krahvi Roxane'i juurde minemast, mängib käsuli liikuv Kuslap de Guiche'i kurjaks kääbuseks, täielikuks vastandiks Kärveti esitatule. Stseen, mis on koomilisele operile lähedaim löik "Cyranos", ei välista sellistki lahendust. Ennasttäis koomilisel de Guiche'il pole teiste hulgas kerge. Kui Cyrano tutvustab de Guiche'ile gaskoonide rügementi, kaob sõnade juures "näete siin..." lavalt viimne kui üks kadett. Seevastu tulevad kadetid laulu lõpuosa *forte* ajal lava äärde nii kaugele ette, et ähvardavad krahvi orkestriauku kukutada.

LAVASTUSE VISUAALNE KÜLG JA ESEMETE SÜMBOOLIKA

XVII sajandil toimuva tegevuse puhul oleks üks võimalus püüda luua ajastutruu keskkond, täites näiteks lava Pariisi kujutavate dekoratsioonidega. Vastupidine tee oleks modernne kujundus kontseptuaalse kunsti vaimus. "Cyrano" lava ühendab meeldivalt mõlema võimaluse elemente. Lava on kasutatud leidliku ratsionaalsusega - ajastu

keskkonnale viitavatele elementidele on leitud väga askeetlik vorm, mis jätab ruumi ajastu stiilis kostüümidele ja ei halvenda akustikat. Tänu napile lavakujundusele pääsevad hästi mõjule lavastuses kasutatud esemed, millest igaüks täidab olulist funktsiooni. Ruumi muljet laval on püütud suurendada - sein väheste asjade taga on tühi ja sageli heledalt valgustatud. Mänguruumi on eestpoolt pikendatud dirigendini (kes, nagu raamjutustuses, viskab operi alguses Cyranole kübara ja lõpus võtab selle orkestrantidest ketti mööda tagasi), küljelt loozini saalis, milles rōdustseenis viibib Roxane. III vaatuses jäävad valgusallikad punase valguse ja saalis viibijate vahele, luues lahingumuusika ajal mulje, et sündmused toimuvad kaugemal eespool.

Kõike laval olevat ei näidata tervikuna. Laud on ühejalgne, väikesel toolil laua juures puudub pool seljatuge. Kolmveerand gooti roosi ühe "varre" otsas näib ühe piidaga ukse või aknana, III vaatuse sõjalaagri umbruses võllasena. Gooti roos esindab prantsuse arhitektuuri, mõjudes lava tagaseinale varju jättes kirikusuurusena. Üks piit ehk "vars" teeb selle eriti lillesarnaseks, nii võiks roosi kujundis näha armastuse sümbolit.

Suur seljatoega tool on mõeldud istumiseks, kirjajutamisest, suremiseks. Seni kirjeldatu on püsiv sisustus, kaltsakpoeedid



Lepingu sõlmimine: Christian (Matti Kõrts) ja Cyrano (Tarmo Sild).

toovad esinemise ajaks oma juhi tarvis tooli kaasa ja viivad stseeni lõpul selle ära kui juhusliku kujunduselemendi.

Peeglil I vaatuses on kaks funktsiooni. Pagari naine teeb sellesse vaadates tualetti. Christian käitub temaga esmalt nii, nagu oleks see Roxane'i portree. Hiljem on see ka Christianile peegliks, millest ta uurib oma armastusest väidetavalt halliks läinud juukseid. Kõige iroonilisem on peegli kasutamine stseenis, kus Cyrano kirjutab kirjas Roxane'ile armastusest daami juuste vastu, samal ajal vaatab peeglisse kaltsakpoeetide ninamees oma juuksesalguga mängides. Proovides kasutati peeglina üht väiksemat tahvlit, millele näis olevat midagi kirjutatud.

Tekkis soov teada saada, mis nimelt. Kirjutamiseks palutud sulg langeb Cyrano ette laest nagu inspiratsioon taevast.

Cyrano nina, mille suurus ja kuju tema saatust määrab, on selles lavastuses silmatorikavalt esemestatud. Lauljale pole näkku kleebitud kunstnina (Voldemar Kuslap meenutas "Kuku" raadios, kuidas kunstnina 1976. aasta lavastuses kippus eest ära tulema). Hispaania trupi "Compania Flotats" poolt etendatud Rostand'i näidendile heideti aga arvustustes ette just nina tavalist kuju, mistõttu nina kohta käiv tekst muutus mõtetuks. (Vt. TMK 1987. aasta juuninumbri rubriiki "Teatrigloobus".) Ooperiteatris eraldab vaatajat esinejast orkestriauk, vahemaa

oleks liiga suur detailseks näojoonte vaatlemiseks, kuid laulja oma ninal polegi selles lavastuses tähtsust. Cyrano nina on teatraalselt tinglik, liialdatud, tegelikkuses võimatu kondi- või nokataoline ese, mida Cyrano aegajalt tarvitab. Proloogis, mis tuletatud ooperi materjalist selle lavastuse jaoks, ulatab kapten Castel-Jaloux Cyranole tegevuse alustamiseks mõõga ja nina. Nina on Cyrano jaoks mõõgaga võrdne tegevuse atribuut, võõl kaasaskantav nagu mõõkki. Millal Cyrano oma rõhutatult teatraalset nina tarvitab? Ta paneb selle ette esimese ennast ja oma probleemi tutvustava stseeni lõpul, kui sõnade juures "oma varju näen profiilis" tekitatakse lava tagaseinal suur vari tohutu nokkninaga. Samuti paneb Cyrano nina ette Roxane'ile kirja toonud munga "auks", lastes kaputiisil seda hämmastunult uurida. Krahv de Guiche ei tunne Kuu peale tõusmise võimalusi luisanud Cyranod enne ära, kui viimane näitab talle oma nina. Niisiis, Cyranol ei o l e suur ja kole nina, kõik, kaasa arvatud ta ise, t e a v a d, et tal on suur ja kole nina. See on Mikiveri lavastuse eripära.

Omaette kujunduselemendina toimivad varjud suurel tühjal seinal. Mõne stseeni lõpul lavalolijad tarduvad, nende siluetid moodustuvad üleelusuuruseks pildiks tagaseinal (alati ei peatu esitajad kõige soodsama nurga all). Kooskõlas lavastaja mõtteavaldustega võiks selles näha vaimu ja kogu

Cyrano loo ajatuse esiletoomist. Teatud koh- tades tegevus peatatakse ja hetk jäädvusta- takse staatilise pildina, see nagu raiutakse kujuks või fotografeeritakse. Esimene pilt on Cyranost koos ningaga profiilis (tekstist sel- lel kohal ehk tuligi varjude kasutamise idee). See on Cyrano passipilt. Teine on grupipilt - hüvastijätuembuses Roxane ja Christian, käskivalt viipav de Guiche ja temaga lava- ruumi suhtes diagonaalselt seisev Cyrano, kes teeb kättega "pikka nina". Kolmas on ko- loreeritud pilt - mustad liikumatud kadettide siluetid punasel taustal (vt tagakaas). Sellelt pildilt, mis on tehtud kohe pärast Christiani surma, saab Roxane epiloogis kantava kleidi värvid. Staatikaga rõhutatakse siinkohal, et Christiani surmaga on miski peatunud. Ja mitte ainult Roxane'i jaoks. Lavastaja sõnu korrates oli Christian seega liidust lahkunud, selle eest verrega makstes. Steen tõendab, et ka valgusparki saab dekoratsioonina välja mängida. Suur, peade kohale alla lastud rauakola madaldab ruumi - lahingulaagris ei saagi olla mugav ja esteetiline - ja markeerib sõjatehikat.

Vastupidiiselt pildiks tardumisele sümbol- liseerib päripäeva pöörlev lavapörand aja lii- kumist või saatuseratust, millesse Cyrano astub. Roxane sõidab sellel nuku või manne- keeni kombel liikumatult vastu suudlust ootavale Christianile.

MUUSIKA

Allikateks, millest pärinevad "Cyrano" muusikas stiliseeritud elemendid, on eelkõi- ge (hilis)renessanss ja barokk. Rohked kau- nistused ja lõpetused teoses võiksid olla omaette uurimisobjektiks ning neist saaks koostada huvitavaid paradigmade ridu. Ni- metatud ajastute mõju on märgatav melo- diajooniste, faktuuride, orkestratsiooni ja tantsurütmitde osas. Ajas edasi liikudes, klas- sitsismiajastu mõjutusi leides tekivad seosed Mozartiga (keelpillikäsitluse juures, konk- reetsemalt näiteks Don Giovanni serenaadi- ga). Mõnel stseenil on ilmsed XVIII sajandi teise poole koomilise ooperi tunnused (ka- rakterite esitamine, kiirkõne). Ooperiajaloo varasemate perioodidele viitavad "Cyra- nos" ka numbriline ülesehitus ja retsitatiiv- selt laulmisviisilt ariossele ülemineku laad. Tenoripartii on mitmes lõigus verdilik. Ühest III vaatuse stseenist võiks laenata muusika operetifinaali jaoks. On löike, milles loodud karaktereid ja orkestrikäsitlust võiks kõrvu- tada Prokofjevi ooperite omaga. Harva, kuid siiski tuntavalt annab endast märku ooperi loomisaja muusikaline ümbrus - 1970-ndate aastate estraad, mis ajendas üles otsima Eino Tambergi enese estraadilaulude noote. Kui siia veel lisada tunnusooni Tambergi muusi- kast, mis loodud enne "Cyranod", saab kok- ku rikkaliku mosaiigi muusikalise inter- tekstuaalsuse uurimiseks.



"Poolikud" esemed lavakujunduses.

Kuigi see oleks täienduseks eespool kir- jutatule, jätame siinkohal konkreetsemalt kä- sitlemata teoses esinevad stiililemendid, samuti muusika suhted sõnaga ja tegelaste kujutamise muusikas. Selle asemel kesken- dume "Cyrano" muusika liigendatusele, mis on üks huvipakkuvamaid ilminguid teoses.

Erinevate stiilide esindajatena määratle- tavad muusikalised üksused vahelduvad teoses kiiresti, sõltuvalt muusika reageerimi- sest sõnalisele tekstile. Üksuste kiire vahel- dumine liigendab muusikat tihedasti. Eriti oluline on, millistes s u h e t e s üksused paiknevad.

Üksustevahelisi suhteid vaatleme Cyrano esimese etteaste näite varal. Kui etteaste muusikas toimuvate sündmuste järgi osa- deks liigendada, selgub, et liigendatud ük- suste omavahelised suhted sarnanevad alaosade suhetega klassikalistes vormides. Euroopa kunstmuusika kontekstis osutub üks muusikaline üksus sissejuhatuseks järg- misele, teine vahemänguks suhtes eelneva ja järgneva gne. (Uhe või teise vormiosana määratlemise kriteeriumide esitamine läheks liiga pikale, kuigi mõni teine analüüsija võib partituuriga töötades saada siin toodavast erinevad tulemused.) Eripärana ilmneb, et võrreldes klassikaliste vormidega vaheldu- vad liigenduse osad "Cyranos" kiiremini, kõik toimub vähendatud mõõtmetes. Otsus- tamisel, kui väikest muusikalist üksust pida-

da omaette vormiosaks, osutub määravaks üksuse väljakostvus teose esitamisel.

Cyrano esimese numbri liigendamisel on vokaal- ja orkestripartiid vaadeldud kui tervikut, praegusest analüüsist jäid välja stseeni instrumentaalne algus (sissejuhatus teosele) ja lõpp (järelmäng pildile). Kuna vaatluse all on üksuste vahelised suhted, ei tähenda mingi muusikalise idee kohta kasutatud nimetus, et muusikalõigule oleks kinnistatud funktsioon, millele nimetus viitab (näiteks sissejuhatus). Sama või sarnane muusikaline idee võib eelneva ja järgneva suhtestalt olla teose jooksul erinevate vormiüksuste rollis. Otsustades selle järgi, millistes suhetes üksused paiknevad, koosneb Cyrano avanumber osadest, mida loetleme järgnevalt koos lühendite ja väheste kommentaaridega. Sj - sissejuhatus (stseenile või lühemale vormiüksusele); L - lõpetus, A - arioosne lõik, R - retsitatiivne lõik, Vm - vahemäng (seob stseene, stseeni sees võib Vm olla väga lühike hingetõmbeaeg lauljale), Jm - järelmäng (pikkus on leib asukohast - Jm stseenile on pikem kui Jm mõnele vormiüksusele tihedas liigenduses). V - vormel on tegelase juurde kuuluv muusika koos variantidega (võrreldav juhtumitega) S - sündmus - sõnalise tekstist tingituna juhtub muusikas midagi (laiemas tähenduses võib kõike muusikateoses toimuvat vaadelda sündmuste jadana). Sündmuseks on üksus, mis märkimisväärselt kostab välja oma muusikalises ümbrusest, võib muuta tempot, dünaamikat, karakterit. Mõni sündmusena mõjuv muusikaline üksus esineb teoses ainult üks kord. Sündmus on "Cyranos" sageli seotud katkestusega - K, mis on üks selle teose kõige iseloomulikumaid nähtusi. Katkestus on ootamatu vahelesegamine, eelnenud muusikalise üksuse läbilõikamine, sõnalises tekstis teise meeoleolu lõikumine, mis tekitab poolelijäämise mulje. Katkestusele võib järgneda tagasipöördumine eelmise muusikalise materjali või karakteri juurde, kui poolelijäänud mõtet jätkab sõnaline tekst. Partituuris ei pruugi katkestus, mis erinevalt teistest on rohkem mõtteline üksus, ruumi võtta isegi pausina. Läbilõikamise hetk võib paikneda n-õ taktide vahel, kuid välja kostab selgesti. Kõige ilmekamalt esinevad katkestused monoloogides (arioosodes), kus muusika jälgib tegelase mõttekäike.

Näitame nüüd üksuste suhteid ja liigenduse tihedust Cyrano avanumbris ülesmäär-

gituna lühendite abil. Tähistuste alla paigutatud araabia numbrid näitavad üksuse umbkaudset pikkust taktides. Oluliseks pole peetud mõõta pikkusi kuueasteikümnendiktäpsusega (pealegi kattub mõne üksuse lõpp teise algusega), kolmveerandtaktid ümarduvad terveteks. Kahte muusikalise materjali sarnasuse alusel grupeeruvad arioossete lõikude gruppi eristavad ruuma numbrid. Nool --> näitab, millise üksuse juurde kuulub sissejuhatus ja mille ilmumise tingib katkestus. Vt näidet.

Kõige pikem korduv järgnevus ahelas - Sj-->A(II) K-->V - on kuulamisel (ka sõnalise teksti tõttu) niisama tähelepanuväärne, nagu see on toodud reast sarnaseid mustreid otsides. Esindavad ju arioossete lõigud kõige ilmsemalt seda puhtmuusikalist ilu, mis teose omapäraseks teeb, ja nende katkestamine on selgesti kuuldav. Kui kõik ariooso "jupid" üksteise järele kirjutada, saaks Cyrano konstrueerida "terve" ariooso. Ooperis juhtub edaspidi sageli, et ilmekat muusikalist ideed lastakse kolada vaid mõne takti vältel, seejärel tuleb sisse uus sama ilmekas idee, kuid ka seda ei arendata edasi. Nii võib "Cyranos" leida terve hulga potentsiaalset arioosid või aariaid. Miks nendest ideedest ei saa aariaid? Kõigepealt mõjutab uute ideede sissetoomist sõnaline tekst, mida helilooja jälgib. Pealegi on pikemate üksiknumbrit (mis tegevust aeglustavad) arv ooperis küllaldane, nende lisamine võiks rikkuda proportsioone teoses. Võib-olla pole vähem tähtis, et niisugune reageerimine tekstile annab heliloojale võimaluse end varajastest muusikast inspireeritud ideedest tühjaks kirjutada.

Pöördudes veel kord varasemate stiilide elementide juurde "Cyranos", tahaks esile tuua seosed, mis tekivad muusika ja seekordse lavastuse kujunduse vahel. Varasemate stiilide elemendid muusikas (olgu siis tegemist meloodika, kaunistuste või muuga) on pandud uude konteksti, elemente on segatud omavahel ja ka n-õ nüüdisaegse muusika komponentidega. Neid on näidatud uutes seostes, liigendatud ja orkestreeritud XX sajandi helilooja mõtteviisi kohaselt. Samuti on toimitud lava kujundamisel. (Kunsti)ajaloost tuttavate elementide hulgast on tehtud valik ning esitatud elemendid uutes seostes. Tuletades meelde, et asju laval ei näidata tervikuna, tekib kujunduse vaatlemisel teinegi seos, nimelt muusikalõikudega - too-

Näide. I stseen, Cyrano avanumber

Sj	→V	V	Va	Sj	→V	L	Vm	V	A	(I)	K	→V	A	(I)	L	Sj	→A	(II)
2	6	4	1	1	2	2,5	1	3	2		2	3		1	2	3		
K	→V		K	→Sj	→A	(II)	K	→V	L	Sj	→A	(II)	Vm	A	(II)	K	→S	S
	1,5		1	2,5			1,5	2	2	6		1	5		2	2		
Sj	→V	Vm	S															
1	1	5	1,5				5											



"Kuu mulle järele, näe, saadab oma kiire..."
*Lõpustseen. Roxane - Pirjo Levandi, Cyrano -
 Teo Maiste.*

H. Rospu fotod

dud näites ariosoodega, millel ei lasta kõlada "tervena", vaid esitatakse katkestades ja osade kaupa. Ooperi muusika juhib veel ühele mõttele. Asetades varasemate stiilide elementid XX sajandi konteksti ja uutesse seostesse, näitab helilooja nende senikasutamata võimalusi. Kasutatud stiilielemente oma muusikalise mõtlemisega sobivalt orkestreerides, liigendades jne helilooja omamoodi kirjeldab neid. Püüdmata siinkohal määratleda, milline on Eino Tambergi helikeel, võiks öelda, et Tambergi helikeele ja varajase muusika elementide vahel teoses on meta-keele ja objektkeele suhe. Kui oletada, et on võimalik kirjeldada üht muusikat teise muusika kaudu, siis oleks "Cyrano" üks teostest, millest oletusele kinnitust otsida. Eesti muusikast leiaks neid veelgi.

ANNELI REMME on EMA muusikateaduse eriala magistrand.

ÕNNITLEME!

1. mai
ALEKSANDER FIŠ
viuldaja - 50

3. mai
JÜRI KRUUS
*"Estonia" näitejuhi abi ja ooperiajaloo
 populariseerija - 50*

10. mai
HELGI ANNAST
Rakvere Teatri näitleja - 50

13. mai
ELDOR RENTER
teatrikunstnik - 70

14. mai
BORISS PARSADANJAN
helilooja - 70

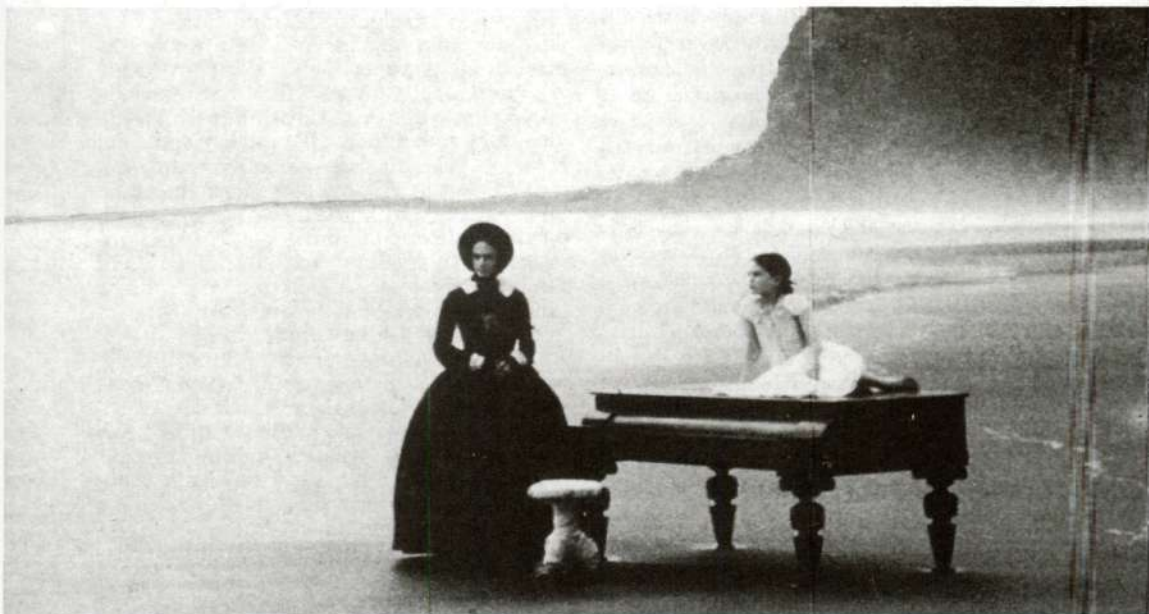
22. mai
ALO PÖLDMÄE
helilooja - 50

24. mai
KERSTI NEEM
"Vanemuise" näitleja - 50

25. mai
HANS MIILBERG
kauaaegne "Estonia" solist - 50

28. mai
VITALI GORBUNOV
*dokumentaalfilmide režissöör ja
 operaator - 75*

KLAVER



"Klaver", 1993. Režissöör Jane Campion. Tumm šoti naine Ada (Holly Hunter) ja tema väike tütar Flora (Anna Paquin) on saabunud Uus-Meremaale.

"KLAVER" ("The Piano"). Stsenarist ja režissöör Jane Campion, peaoperaator Stuart Dryburgh, veeluste võtete operaator Rob Hunter, peakunstnik Andrew McAlpine, dekoratsioonid: Meryl Cronin, kostüümid: Janet Patterson, muusika ja muusikaline kujundus: Michael Nyman, monteeri Veronica Jenet, produtsent Jan Chapman. Osades: Holly Hunter (Ada), Harvey Keitel (Baines), Sam Neill (Stewart), Anna Paquin (Flora), Kerry Walker (tädi Morag), Genevieve Lemon (Nessie), Tungia Baker (Hira) jt. Tootja: Jan Chapman Productions koostöös CIBY 2000-ga. Värviline, 120 min, Austraalia, 1993.

19. sajandi keskpaik. Tumm šoti naine Ada ja tema väike tütar Flora saavad Uus-Meremaale, kus Ada isa on organiseerinud tütrele abielu maamomanik Stewartiga. Tormise merereisi läbi teinud Adale ja Florale tullakse randa vastu. Stewart teeb korraldusi pakkide kojuviimiseks, aga keeldub transportimast Ada klaverit. Otsemaid tõukab see intsident Ada temast eemale. Baines, Stewarti kirjaoskamatu maadevalitseja, tahab vahetada klaveri ühe oma maatüki vastu ja Stewart nõustub tehinguga. Baines palub Adalt klaveritunde ja Stewart sunnib naist tema soovi täitma.

Selgub, et Baines ei tahagi mängima õppida, vaid üksnes kuulata Ada mängu. Ada hakkab teda

regulaarselt külastama. Baines teeb ettepaneku sõlmida tehing, millega Ada oma klaveri tagasi saaks. Iga korra eest, mil ta lubab mehel end hellitada, võib ta saada tagasi ühe musta klahvi. Floral, kes seni oli Adat tema külaskäikudel Bainesi juurde saatnud, palutakse välja jääda. Ada ja Bainesi lähedus kasvab iga korraga. Ada suhted Stewartiga jäävad pinevateks, kuid sellegipoolest läheb abielupaar vaatama külarahva näitemängu Sinihabemest, kus teeb kaasa ka Flora. Baines ilmub samuti kohale, aga lahkub kohe, kui märkab Adat ja Stewartit teineteisel käest kinni hoidmas. Järgmises klaveritunnis palub Baines Adal lahti riietuda ja temaga voodile heita. Flora luusib paarikese järele ja mainib hiljem Stewartile,

et Baines ei mängi neis tundides kunagi klaverit. Lõpuks otsustab Baines klaveri Adale tagastada ja lepingu lõpetada. Hiljem külastab Ada teda, mees avaldab talle armastust ning lõpuks magavad nad koos.

Flora jutust valvsaks tehtud Stewart järgneb Adale ja luurab paarikese järele. Baines ütleb Adale, et kui naine teda armastab, peab ta järgmisel päeval talle külla tulema. Hiljem kodus tekib Stewartil ja Adal tüli, Stewart keelab tal Bainesi külastada ja lööb aknad naeltega kinni, tehes Adast vangis temaneense kodu. Aeg möödub ja Ada püüab olla armastav abikaasa. Ühel päeval tuleb Stewarti tädi Morag perekonnale teatama, et ta on kuulnud, et Baines lahkeb saarelt. Lõpuks aknad avatakse ja Ada lastakse vabaks. Ada lubab Stewartile, et ei külasta Bainesi, kuid kirjutab klaverivõtmele Bainesi jaoks armusõnumi ja saadab Flora seda ära viima. Selle asemel annab Flora võtme Stewartile. Kohutavas raevus sõõstab Stewart Ada kallale, raiub maha tema sõrme ja käsib Floral selle Bainesile viia. Seejärel kohtub Stewart ise Bainesiga. Flora jääb Bainesi juurde. Hiljem sõidavad Ada, Baines ja Flora paadiga minema ja Ada käsib klaveri üle parda heita. Kui klaver merre vajub, libistab Ada oma jala klaverit hoidva köie silmusesse ja kukub vette. Aga kui klaver põhja hakkab minema, võitleb Ada end silmusest vabaks ja tõuseb pinnale. Edaspidi, oma uues elus, hakkab ta õppima rääkimist ja Baines teeb talle hõbesõrme, nii et ta saab taas klaverit mängida. Öösel näeb ta unes, et hõljub klaveri kohal ookeani põhjas.

Mõnda aega ei suutnud ma "Klaverist" värisemata mõeldagi, rääkimata siis kirjutamisest. Tekitades tõelise tunnetetulva, nõuab film nii füüsilist, emotsionaalset kui intellektuaalset reageeringut. Nagu filmi maoorid, kes peavad "Sinihabeme" varjudemängu tõeliseks, püüavad peatada vana hertsogit lisamast oma kollektsioonile veel ühte naist, nii tahtsin minagi tormata ekraani sisse, hüüda ja karjuda. Ma poleks ealeski uskunud, et veel peale kino algaastaid, mil vaatajad üksteist jalge alla tallates väljapääsu poole tormasid, et pääseda neile ekraanilt peale kihutava rongi eest, võib filmimeedium olla nii võimas. Nagu Ada klaverimuusika, mida kirjeldatakse kui "heli, mis sind läbibistab... kui kõla, mis peob su sisse", täidab see film kõik meeled. Avaakord õrna roosa käenahaga üle terve ekraani, otsekui kataksid sõrmed silmi, on nagu membraan, mille vaataja peab puruks rebima, et teha valus ja traumaeriv retk filmi pimedatesse, okslikesse metsadesse ning vabaneda lõpuks ookeani surmas/sünnis. Tõepoolest - liukuvad pildid.

Filmina vaikusest ja väljendusvõimalusest teispoole keelt resoneerib "Klaver" selle vaikusega, mis lasub sügaval mõnede 19. sajandi naiskirjanike, nagu Emily Brontë või Emily Dickinsoni tekstides - naiste, kes peitsid oma visandeid kirjapresside alla ja iseennast pseudonüümide taha. Neile, nagu ka ingrigeerivale komponist Adale, öeldi, et nende looming on ülimalt korrapäratu. "Klaveris" otsib Jane Campion oma teed ümber nende kajavate koobaste, mille kohale nood naised ehitasid oma tagakiusatud kirjandusemajad. Film on sellise kirjandusliku tundlikkuse virtuoosne tõlgendus kinematograafilises vormis, tõetruum kui mis tahes täpne adaptatsioon näiteks "Vihurimäest". Tõepoolest, "Klaver" viib meid 19. sajandi repressioonide haardesse - see on ajajärk, mil viisakas seltskond toppis klaverijalgade alumised osad spetsiaalsetesse sokkidesse, et need noortes meestes "mõtteid" ei tekitaks. Selline on erootiline objekt filmi südames.

Campion suhtub mänguliselt perioodi veidramatesse neuroosidesse. Filmis on ironilisi huumorisähvatusi, näiteks siis, kui Floral kästakse valgeks lubjata mõned puud pärast seda, kui tema ja ta noored sõbrad tabatakse end mängulises - ja teadmatus - suguakti imitatsioonis nende vastu hõõrumas. Aga Campion jälgib hoolega, et komöödia võimust ei võtaks. Vähem läbimõeldud juhtimise all oleks Stewart võinud olla veiderdav partriarih, kes tirib enda järel oma valge mehe koormat. Ta kohtleb maoores nagu lapsi, makstes neile pudi-padiga ja määrgistades tulpadega oma territooriumi nende pühade matmispaikade kohal. Pärast Ada šokeerivat karistamist ütleb ta naisele: "Ma ainult kärpisin su tiibu." Ta on, nagu üks maoori tema kohta ütleb, nagu emotsionaalselt närbunud "vanad kuivad munad". Ja siiski on see ko-



"Klaver". Hääled ja kajad. Ada (Holly Hunter) ja Flora (Anna Paquin) maooride keskel.

hutatav pereisa ka mingil määral sümpaatne. Ta on segadusse aetud mees, kes püüab määratleda oma maailma pidevate muutuste kaoses ja kes nõuab oma muusikat - ning oma seksi - kindlas taktimõõdus, nii väga kardab ta teisi rütme, mis võiksid ta rööpast välja viia. Kui ta ainult oskaks kuulata, nagu oskas Ada eelmine armastaja ja Flora isa, kelle meeltele võis naine "laotada oma mõtted nagu lina". See on hellituste leebe kommunikatsioon, kärmete sõrmede silumine üle lina- ja heliredelite.

Konventsionaalne keel vangistab Adat nagu krinoliin, mis kahemõttelisena tähistab ka tema privaatset hääletut ruumi (seelik moodustab intiimse telgi, mille varju Ada ja Flora ennast rannas peidavad). Lõpuks on kirjutatud sõna see, mis ta reedab, kui ta saadab oma armusõnumi Bainesile, kes ei oska lugeda, kuid kes tunneb teda ümbritsevate inimeste keeli. Varem põhines Ada suhe Bainesiga puudutuse, lõhna ja heli meelelisel mängul.

Kehad saavad väljendusvahenditeks ning klaver, mis lõhnab parfüümi ja soola järel, muutub kehaliseks. Stseen, kus Baines läbi augu mustas villases sukas Ada jalga masseerib, on varustatud samasuguse eroofilise laenguga kui Ada heliredelite sõrmitsemine. Pärast sellist iharat tehingut toob tunnete sõnadesse panek üksnes hävingut, mida kihutab tagant Flora, Ada väike helisev hääletoru (kes on ka kõige pealetükkivam ja intrigeerivam kõigist luiskajatest).

Mida siis arvata Ada äkilisest sukeldumisest vesisesse hauda oma elutu klaveri järele, mis ei suuda enam laulda? Ada katse siseneda rääkijate ridadesse toob ainult surma. Tema tahe paneb ta lõpuks lainetel õotsuma, mitte uppuma või endalt elu võtma.

Aga filmi lõpposale langeb rahutukstegev surma vari. Kirkamana kui üheski eelmises stseenis nähakse teda leinalises hallis riietuses, pea kaetud mustäärelise looriga, toksimas noote oma hõbedast kunstsõrmega, mis teeb temast linna veidriku. Ta õpib rääki-

ma, aga tema hää helistab hingekella - "surm, surm, surm". Öösel näeb ta unes oma välist kesta, mis on köidetud klaveri külge, seelikud lainetamas nagu poi, mis ujub sügava mere vaikusel. See on filmi viimane pilt, mida on võimatu maha raputada ja mis rõhub raskelt südamele ja mõtetele, tirides meid alla meie endi võbelevasse vaikusesse.

Ajakirjast "Sight and Sound", november 1993
tõlkinud KAIA SISASK

KÄRT HELLERMA

JUMALAL EI OLE PLASTILISI RANDMEID

Loodetavasti ei riiva see liiga paljude filmifanaatikute paremaid tundeid, kui öelda, et kõvasti tunnustust kogunud **Jane Campioni "Klaver"** polegi nii täiuslik film, nagu temast on kriitika põhjal mulje jäänud.

Millegipärast paistab, et filmikriitikud on teinud temast paleuse just seetõttu, et selles, õrnust ja julmust, haprust ja metsikust ühendavas filmis on hulganisti lahtisi otsi, areldi triivivaid, täpselt markeerimata alguse ja lõputa teemasid, analüüsile vastuvõtlikke tundeid - neid on nii palju, et juba ühegagi neist tegelnuna võiks retsensent oma püha kohuse selleks korraks täidetuks lugeda.

Võib oletada, et kui "Klaver" oleks tõesti absoluutselt ja vaieldamatult täiuslik film, siis ei alluks ta nii hõlpsalt kõikvõimalikele teoreetilistele mõlgutustele, ei laseks kedagi endale nii lihtsalt lähedale, vaid sunniks vaatajat rohkem hardalt vaiki olema.

Tõsi aga on, et "Klaveris" sisalduvate muutide ja sümbolite kontsentratsiooniaste ületab julgesti tavalise filmi keskmise ja on kriitikule just "õppematerjalina", äratundmisrõõmu pakkujana ning tundlikkuse proovikivina väga tänulik aines.

Nii on film täiuslik küll, aga üksnes selles mõttes, et ta suudab külvata õhku märkimisväärse hulga rahutust, anda tungivaid vihjeid millegi tähtsa ja tõsise kohta, mingite oluliste küsimuste-vastuste ja arhetüüpsete olukordade kohta, mida filmilinal näha olev justkui illustreerima peaks.

Ja miks mitte hinnata eelkõige nende vihjete ning märkide autentsust ja mastaapi, mitte illustratsiooni iseväärtust.

Jääb siiski kiuslik küsimus, kas see, et kriitika on tegelnud rohkem "Klaveri" rikkaliku alltekstiga kui filmi endaga, veel näitab, et tegija on suutnud esmased skemaatilise ohud vältida ja elust tuttavad kired ning tungid kunstina mängima panna.



"Klaver".
Kirjaoskamat u
maadevalitseja
Baines (Harvey
Keitel).

Tuleb tunnistada, et ka järgnevate tähelepanekute autor pole selle selgitamisel kuigi järjekindel.

Jane Campioni jultunud pateetika

Film tõstatab teisegi, sama hämmeldunud küsimuse: miks ikkagi need paraja jultumusega esitatud rohked sümbolid ja ebamäärastest aimustest pakatavad tingolukorrad, pingest lõhkema kipuvad ilmed ja situatsioonid, millega see film tegeleb, lõpude lõpuks naeruväärselt ei mõju?

Linatose puhul, kus üks kliše jälitab külmavereliselt teist, on tõesti imestamisväärt, kuidas selle autor, antud juhul Jane Campioni, nii kadestamisväärselt puhtalt välja tuli.

Selle filmiga oleks võinud ju väga kergesti alt minna. Oleks võinud täituda iga enesekriitilise loovnatuuri halvim unenägu, kus õhulisena ja suuresõnumilisena mõeldud dramaatiline teos äkki paksudes värvides rāpakaks komöödiaks muutub. Kergesti oleks võidud ületada punkt, kus kavatsetud tragöödia teiseneb äkki farsiks ja keegi ei saa täpselt aru, miks see nii juhtus.

Jääbki pisut mõistetamatuks, miks seesugune must stsenaarium "Klaveri" puhul tegelikult ei käivitu, miks temas sisalduv pateetika ja sentiment ohtlikult ei pragune, kuigi õhus on selle magusaid endeid.

Võimalik, et "Klaveri" paradoks ongi selles, et ta osaliselt just eksisteeribki tekstide kaudu, mis teda ühel või teisel kombel selektavad ja analüüsivad. Need kujutavad endast tema loomulikku osa.

Võib-olla ongi see linatose rohkem tekst kui film?

Tundub, et "Klaver" kujutabki endast - hoolimata kõigest sellele vasturääkivast, hoolimata tummast naisest ja tema tehtavast muusikast - tegelikult ülistuslaulu sõnale ja keelele, kui inimestevahelise suhtlemise kõige hinnalisemale ning samas kõige riskantsemale abivahendile.

See moraal, mis sealsest ülimalt ilmekast armastuse kolmnurgast lõpuks koorub, reedab just sellist, mitte üleliia rafineeritud, kuid kindlameelset osutust.

Armastuse kolmnurk kui teatav konflikt-olukord sunnib loomulikult pärima, kes selles võidab, kes kaotab.

Viimasel ajal levinud lamedavõitu, aga ometi päris usaldatava ameerikapärase koodi kaotaja-võitja kaudu lähenedes on selge, et absoluutseid võitjaid "Klaveris" pole. Jah, võidab küll kirg, kuid sellel on oma raske hind.

Naispeategelase toodud ohver on tegelikult hoopis rāngem, kui võikalt kaotatud sõrm. Kuigi stseen, kus petetud seaduslik abikaasa raiub raevuhoos maha naise näpu - karistus, mis Ada jaoks sama hästi tähendab väljakistud keelt -, oleks justkui selle filmi žanrireeglite (laiendatud melodraama?) vastane ja sobiks rohkem vägivallast teesklemata läbi imbunud *action*-filmile, kujuneb just see verine episood filmi kontrapunktiiks. Holly Hunter teeb sellest ka meeldejäáva sündmuse, masendava ja kirgastava ühtaegu.

Nāpu kaotamisel on tõesti saatuslik tähendus. Sellest alatest läheb filmi põhiintrig üle teise helistikku. Läbi õhu vihisenud kirves on justkui giljotin, see on pöördepunkt, kust saab alguse tegelik ja pöördumatu reetmine.

See, et naine järgis oma tärkavaid tundeid teise mehe vastu ja pettis sellega paberitejargset abielumeest, oli vaid teise, hoopis kahetsetavama reetmise eelmäng. Suurem vapustus ja hingeline killunemine oli siis alles ees.

Patt ja puhastustuli

Meenutagem kohe filmi ambivalentset lõppu: tummast ja kangekaelsest peategelasest on saanud püüdlikult rääkima õppiv olevus, kes häbenedes varjab oma nägu rätikuga - et mitte näha muutunud, vabaduse ja identiteedi kaotanud iseennast. Klaver kui endiste püüdluste ja endise elu tunnismärk oli jäänud merepõhja, püha vee meelevalda. Naisel endal polnud õnnestunud klaveriga kaasa minna, temast oli saanud vang, kellelt oli võetud isegi vabasurma võimalus.

Maisest armastusest osasaamise nimel oli tal määratud läbi teha veel hulk halearmsaid ohverdusi, küpseda pikas ja vinduvas puhastustules.

Kas ehk pidi ta olema niimoodi õnnelik?

Võimalik, et koos äraraiutud näpuga kaotas noor ja isepäine naine kõige tähtsama, sideme Jumalaga.

Patt polnud mitte kirk teise mehe vastu, see oli aus ja loomulik areng, vaid patt oli jätta meremudasse klaver, oma isiksuse vältimatu osa. See valik oli andestamatu, niisuguse ohvriga tunnistas naine end murtuks.

Filmi viimastes kaadrites näeme ju kedagi teist, tasalülitatud ja alandlikku, metallist näpuga algajalikult üht teist klaverit toksivat isikut, kes justkui puhkaks siira inimliku armastuse vaikes rahuadamas, isikut, kes on oma kannatused kannatanud ja piinad piinelnud.

Miks pole see ülev, vaid trööstitu vaatepilt?

Niisugune oli hind, mida tuli Adal maks- ta, ja keegi ei või tegelikult tema üle lõplikult kohut mõista. Ehk tahtis Jane Campioni osutada tõe ja vale kategooriate vahel eriti silmatorkavale mannetusele?

Kriisist väljatulekuks oleks ju olnud muidki võimalusi, aga ilmselt eelistas filmi autor just realiseeritud, paraku pisut nahkset *happy end*'i.

Klaverist kui filmi nimikujundist ja õieti neljandast peategelasest peab eraldi rääkima, sest see pole tumma naise jaoks mitte ainult teiste inimestega suhtlemise ja enese kuulda- vaks tegemise abinõu, vaid midagi rohke- mat.

Kuulake, mida ütleb üks Thomas Manni "Doktor Faustuse" tegelane klaveri kohta:

"Leiduvat aga pill, see tähendab: muusi- ka realiseerimisvahend, mille kaudu muusi- ka küll kuuldavaks, aga mingil poolmee- lelisel, peaaegu abstraktsel ja seega tema vaimsele loomusele vastaval viisil kuulda- vaks saab, ja see olevat klaver, pill, mis pole- vatki pill selles mõttes nagu teised pillid,



Tänapäeva tuntuim naisrežissöör Jane Campion; tema kaks viimast filmi on saanud hulganisti kaalukaid auhindu.

kuna tal igasugune spetsiifika puuduvat. Küll saavat solist temalgi oma virtuoossuse- ga hiilata, aga see olevat erijuhtum ja päris täpselt võetuna pilli kuritarvitamine. Klaver olevat õieti muusika enda otsene ja suve- räänne esindaja kogu tema vaimses ja see- pärast tulevat teda mängima õppida."

Vihje klaveri suuremale vaimsele tähen- dusele võiks olla siinse analüüsi üks lähte- punkte. Selle kaudu osutub võimalikuks viidata klaveri uppumise mitte niivõrd dra- maatilisele, kuivõrd sakraalsele sisule. Täht- sa riistapuu jäämine merepõhja võiks krist- liku traditsiooni põhjal temaga seotud isiku jaoks märkida mingit uuestisündi, pattudes ja kurjadest himudest puhastumist, ilmselt võimalust asuda meelearanduse teele - see tähendab olulist rituaali, mille sisuks on uuenemine, värskenedamine, puhastumine.

Nii oli see ka Jane Campioni filmis, kus selline "puhastustuli" pidi küll kokku liitma lõhestunud isiksuse pooled, kuid kirkastava- te perspektiivide kiuste avaldas viimasele siiski nivelleerivat toimet.

Kas klaver või mees?

Missuguse valiku ette naine tegelikult pandi? Kas klaver või mees, mõistagi. Kas kangekaelne ja ülev üksindus või hingevae-

vadest pääsu töötav vastatud armastus? Kas pole see natuke kunstlik ja petlik dilemma?

Aga missugune dilemma seda ei oleks: iga terav vastandus võib mingil hetkel kummaliselt pörmuks pudeneda. Neid ei saa kunagi usaldada ega neile toetuda, sest suurte küsimuste teineteisest rõhutatult kaugel asuvad pooled võivad vastu kõiki ootusi äkitselt muuta oma kohad ja kergesti ka oma sisu. Vastandustele ülesehitatud elutarkus on rabe ja reetlik.

Ometi algavad just äärmustest elu põnevaimad paradoksid.

Kas Ada tegigi pattu, kui vastas Bainesi kiindumusele ja rikkus oma formaalselt sõlmitud abielu? Baines oli ju uues keskkonnas ainus (peale naise tütre), kes mõistis klaveri tähtsust naise elus ja aitas tal säilitada sidet iseendaga. Ühelt poolt oli Bainesi kirgliku kutse järgimine aus ja vahetu reageering, tunnete dikteeritud käitumine - teiselt poolt aga andis ta niimoodi oma naiivsele, kuid

Ameerika üks hinnatuimaid naisnäitlejaid Holly Hunter.



mitte pahatahtlikule seaduslikule mehele hirmsa hoobi.

Armastuse kolmnurga suletud ringis valitsevad ka sama suletud seadused. See on vääramatu ja paratamatu, kuigi igal uuel juhul püüavad asjaosalised end sellest ringist lahti rebida. Keegi on seal ikka õnnetu ja kannatab.

Võib ka pisut spekuloida ja väita, et tegelikult oli Baines selles filmis üksnes kujund, mis väga intensiivselt väljendas paljude naiste salaihalust "õrna ja metsiku" mehe järele, sümboliseeris kirge, mis "langeb su peale kui Issanda välg". Baines oli mõistetud olema statistikks sellele kolossaalsele tundele, mis oma vääramatu jõuga purustab kõik reeglid ja loob uuestisünni illusiooni.

Kuigi mõlema, nii Ada kui ka Bainesi teineteisele "ärkamine" oli filmis suurepäraselt arendatud, puudus Ada uuestisünnil, nagu juba vihjatud, sakraalne mõõde.

Kummaline, kuidas Ada ja Bainesi kokujäämine millegipärast vähendas neid teineteise poole tõuganud tunde abstraktsiooniväärtust ning ehk ka jumalikku olemust.

Suurimad igatsused on need, mis iialgi ei teostu.

Aga kindlasti sulatas Ada ja Bainesi armastus midagi lahti igas "Klaveri" vaatajas, vallandas peidetud soove, äratas änge ja mälestusi. Ei oska aimata, kas oleks üldse olnud neid (naisi?), kes oleksid suutnud loobuda Bainesi-suguse karuse ja samas ülitundliku mehe õrnadest silitustest, tema jooibustavate plastiliste randmete vaiksest liikumisest sinu nahal.

Baines kehastas Ada jaoks just seda ilmalikku stihiat, millest klaveriga suhtlemine ta lootusetult ilma jättis.

Nende armatsemine oli soe ja leebe, nende lähedus nii kaunis - nad pühendasid end teineteisele nagu Adam ja Eeva pärast seda, kui Jehoova nad paradisiist välja ajas.

Esimesed inimesed olid selle tegevuse juures kindlasti sama kohmakad ja lapsikud, kui olid Ada ja Baines. Kas viimased jõudsidki märgata, et samal ajal langes aknast nende ühtepõimunud kehadele summutatud hämar valgus, otsekui surelikkuse mahe, aga pöördumatu tunnismärk.

Seega: Jane Campion alustas oma filmi maisest abielust ning samamoodi, "maise õnne" ülistamisega ta ka lõpetas.

Peeglist vaatab alati keegi vastu

Peab kindlasti veel kõnelema peegli motiivist, mille tähtsust režissöör paistab olevat

hästi mõistnud. Ada väikesel taskupeegil on täita mitu rolli. Kõigepealt aitab ta temal kui eurooplannal Uus-Meremaa hoopis teistsugustes oludes kohaneda, võimaldades tal end selles, ühelt poolt vaenulikus, porises ja jõhkras, teiselt poolt soojas, niiskes ja iharaks tegevas kliimas põgusalt kõrvalt jälgida ning enda kohta järeldusi teha. Võimalus peeglist endale silma vaadata on oluline. Pole ju peegel ühelegi inimesele - nii naisele kui ka mehele - üksnes vahend, mille abil soengut korrastada või habet ajada. Peegli funktsioon võib olla sootuks avaram.

Sealt vaatab alati keegi vastu.

Peeglitse pilku heites küsib inimene endalt: kas ma olen ikka alles? Kas minuga pole midagi juhtunud? Mu hingega? Seda päris endalt korduvalt ka Ada.

Peeglitse vaatamine on kaudselt ka oma-moodi meditatsiooni- ja palvevõimalus, tegevus, mis läbi saab vaimset tasakaalu hoida. Peeglitagune maailm on ju tegelikult transsendentaalne koht, salajane ja lõpuni aistitamatult ruum. Peale selle on võimalik käsitada peeglitagust maailma kui mõttelist sidepidamiskanalit Jumalaga.

Aga ka niisuguseid suuri üldistusi tege-mata võime näha, kuidas väike taskupeegel aitas säilitada ja arendada Ada isiksust, oli abiliseks tema tummadele küsimustele vastamisel ja lõppkokkuvõttes toitis - kas siis hästi või halvasti - tema enesekindlust.

Peegel oli Ada saladus ja talisman, oli otsekuu pidevalt ligiolev päevik, kust tema hing talle avalik ja varjatult vastu vaatas. Selles situatsioonis, kuhu ta oli sattunud, oli peegel temale sama tähendusega kui mõnele mehele mõök tema võöl.

Nii muutub mõistetavamaks filmi nukker puänt, kus peategelane kurva kujuna ringi tuikus, nägu kaetud, endine uhke ja tumm suu abitult häälitsemas. Ta kattis oma nägu, sest tal oli häbi mitte niivõrd oma viletsa kõnelemisoskuse pärast, vaid seepärast, et ta oli vabatahtlikult loobunud sellest iseendast, kellenä ta veel hiljaaegu end tundis ja kelle üle õigusega salajast uhkust tundis.

Miks ei toonud niinimetatud õnnelik lõpp endaga kaasa suurt kirgastumist? Või tõi siiski? Miks tunneb Ada end reeturi ja süüdlasena, kui üritab vaevaliselt rääkida, õppides kasutama sõna kui inimsuhetes ühtede barjääride murdijat ja teiste kehtestajat? Kas armastusele toodud ohver peab alati olema nii ränk? Kas mõõdab see kuidagi armastuse sügavust?

Ei tea, ei usu.

On valus, kui armastuse hind peab olema nii hävitavalt suur, et toob kaasa sedavõrd

raskeid loobumisi, õigemini kahtlusi ja süütunnet nende loobumiste sügavama otstarbe üle.

Või on süütunne suure armastuse vältimatu saatja, tema ustav kannupoiss, kes oma säravat peremeest kõikjal halli varjuna saadab?

Nendele küsimustele osutavad "Klaveri" autorid, andmata neile kusagil täit vastust.

Tänapäeva rahvusvaheliselt edukaima feministliku naisrežissööri JANE CAMPIONI (s 30. IV 1954 Wai-kanae's, Uus-Meremaa) vanemad on teatritegelased. Astunud antropoloogiaõpinguid Melbourne'i ülikoolis, siirdus ta peagi vastloodud Austraalia Filmi-, Televisiooni- ja Raadioinstituuti. 1986 tunnistati tema lühifilmide programm Cannes'is "Kuldpalmi" vüüriliseks. Lühilöögifilmiks kujunes sürrealistlik psühhodraama sugemetega perekonnakomöödia "Sweetie". Kindlustas oma renomeed kaasmaalanna Janet Frame'i populaarse kolmeköitelise autobiograafia "Ingel minu lauas" realistliku ekraniseeringuga, kus lähenes kirjaniiku keerukale elusaatusele ülimalt peenetundeliselt. Meie kinopublik on andeka filmilooja loomingust tuttav eeskätt laialdast vastukaja leidnud kiredraamaga "Klaver", millest on pikemalt juttu eespool. Hetkel on lõpetamisel Henry Jamesi romaani "Daami portree" filmiversioon (peaosas Nicole Kidman).

JANE CAMPIONI FILMOGRAAFIA

- 1978 "Tissues", 8-mm lühifilm.
1982 "Peel", lühifilm. (Režissöör, stsenaarist, monteerija.)
1983 "Tüdruku lugu" - "A Girl's Own Story", lühifilm. (Režissöör, stsenaarist, laul.)
1984 "Pärast päevatööd/Kiretud hetked" - "Passionless Moments", lühifilm. (Režissöör, produtsent, stsenaarist, operaator.)
1986 "Kaks sõbrannat" - "Two Friends", telemängufilm. (Režissöör.)
1989 "Sweetie". (Režissöör, kaasstsenaarist; Austraalia.)
1990 "Ingel minu lauas" - "An Angel at My Table". (Režissöör; Uus-Meremaa.) (Olemas ka kolmeaoliline televersion.) Zürii eriauhind ("Höbelövi") Venezias, "Höbedane viljavihk" Valladolidis ja veel kuus teisejärgulist preemiat.
1993 "Klaver" - "Piano". (Režissöör, stsenaarist; Austraalia.) "Kuldpalm" *ex aequo* ja parima naisnäitleja preemia Holly Hunterile Cannes'is. Parima originaalkäsikirja, parima naisnäitleja (Holly Hunter) ja parima naiskõrvalosatäitja (Anna Paquin) "Oscarid". Austraalia aasta parim film, parim režissöör ja parim originaalstsenaarium.
1995 "Daami portree" - "Portrait Of A Lady".

Aare Ermel

TAASKÜLASTAMAS KOLME KESK-EUROOPA NAISREŽISSÖÖRI

Kuuekümnendatest kuni seitsmekümnendate aastate keskpaigani olid naisrežissöörid haruldane nähtus. Ida-Euroopa, mida vaevalt võib pidada feminismi kantsiks, kinkis aga maailmale kolm tähtsaimat naisfilmitegijat. Ja tänapäevalgi, mil täiuslik ja pidevalt tõusev loometee on naiste puhul endiselt peaaegu väljatõrjutud, võivad Vera Chytilová, Márta Mészáros ja Agnieszka Holland olla uhked saavutatu üle. Nad pärinevad kolmelt rikka filmikultuuriga maalt - Tšehhoslovakkia, Ungari, Poola - ning on pälvinud ajalikkult kohaliku kui ka rahvusvahelise tunnustuse. Seejuures on nad vastu pidanud aastakümneid kestnud raskustele oma ideede elluviimisel.

Jälgides vabaduse saabumist nendel maadel, kerkis küsimus - mis saab nendest režissööridest edasi? Kas nad on suutelised kasutusele võtma täiesti uue filmikeele, nüüd, mil neil avanes võimalus tõde avalikult kuulutada, kui nad olid varem peensusteni välja töötanud mõistukeele filmis? Kuidas mõjub "sametrevolutsioon" neile isikupärastele ja jõuliste naistele, kes põhilise osa oma filmidest tegid endistel aegadel?

Oluline on seegi, et kõik kolm naist kannatasid minevikus stalinismi läbi ning kommunistliku režiimi kokkuvarisemine oli tohtu tähtsusega neist igahübe jaoks erineval viisil. Nende loomingulise liikumise eri suundadesse on hea näide muudatustest, mis toimuvad selles filmiregioonis.

Tšehh Vera Chytilová asus filmikooli õppima pärast kauaaegset ringiekslemist ning rajas endale teed FAMU-sse ja stuudiosse "Barrandov" läbi tugeva vastuseisu kui ainus naisrežissöör. Peaaegu kohe, 1960. aastate alguses, sai temast üks prominentsemaid tšehhi uue laine tegijaid. Tema nii Tšehhoslovakkias kui ka välismaal ülimenukas film "Karikakrad" ("Sedmikrásky", 1966) oli niivõrd novaatorlik ja provotseeriv, et mõjus 1968. aastal kui punane riie venelastest "häregadele". Chytilová ei saanud seitse aastat filme teha. Selle läbielamine loomejõu tipus olevale isikupärasele ja eneseteadlikule kunstnikule pidi kahtlemata rängalt mõjuma. Pärast seitsmeaastast sunnitud vaikumist lubati tal taas filme lavastada, kuid oma pilkeannet võis ta rakendada vaid suhteliselt ohutul kujul - leebes feministlikus satiiris. Nendeski piirides õnnestus tal teha häid filme, nagu näiteks "Fauni hiline pärastlõuna" ("Faunovo prilis pozdni odpoledne", 1983), maguskibe portree vananevast naistemehet. Naise vaatenurk oli määrava tähtsusega ka filmis "Karikakrad", mis paistab silma seksuaalsuhete käsitlemise poolest - teose keskmes on kaks tavatut naistegelast. Kuid radikaalne otsekoheus, mis ra-

bab filmi vaadates isegi tänapäeval, hävitati mõneti kommunistliku tsensuuri poolt.

Ungarlane Márta Mészáros on samuti pidanud elus palju kannatama. Tema isa oli tuntud skulptor, kes õnnetuseks viis oma perekonna 1937. aastal Nõukogude Liitu. Stalini puhastustöö tagajärjel jäi Mészáros orvuks juba varases lapsepõlves. Sellest tingitud traumad ongi tema tööde teljeks. Kõik Mészárosi mängufilmid (kokku viisteist) käsitlevad vanemate ja laste suhteid, hüljatud laste ahastust, sünnitamist ja emadust erinevates variantides. Ta ehitab oma filmid üles naiste otsingutele elus ja nendevahelistele suhetele. Mészárosi filmidel on tohtu menu olnud eelkõige naisvaatajate hulgas, sest nad käsitlevad nende elu ennenägematu julgusega.

Poola režissöör Agnieszka Hollandi isa töötas kõrgel ametikohal kommunistlikus masinavärgis ning ta hukkus, kui ta poliitilise ülekuulamise ajal aknast välja visati. Holland oli siis kolmeteistkümnepaastane. Alles pärast isa surma selgus hoolikalt varjatud tõde Hollandi päritolu kohta - ta isa oli juut. Kui Holland otsustas seitsmeteistkümnepaastase filmi kasuks, siis eelistas ta Varssavi asemel Praha filmikooli õppima minna, et võimudele mitte silma torgata. Kuid avameelsus viis teda siiski ülekuulamisteni ja lühiajalise vangistusesse. Seda aega peab Holland oma elus pöördeliseks. 1970. aastate alguses tuli ta tagasi Varssavisse ja töötas koos Krzysztof Zanussiga, hiljem toetas teda Andrzej Wajda ning ta tegi oma kolm esimest mängufilmi. 1981. aastal, kui Poolas kuulutati välja sõjaseisukord, viibis Holland välismaal oma filmi tutvustamisel ning Wojciech Jaruzelski režiimi vastaste väljaastumiste tõttu ei olnud tal enam võimalik tagasi kodumaale pöörduda, isegi mitte oma lapse juurde. Agnieszka Holland töötab ja elab tänaseni Prantsusmaal.

Niisiis, mida tähendavad kardinaalsed muudatused Ida-Euroopas kolmele naisrežissöörile? Kas näiteks Chytilová ei ole liiga vana kasutamaks uut saabunud vabadust? Kuidas inimene üldse talub kaotatud aastate valu?

Subsideeriv riik on olnud tsensuuriks, hoidnud kõiki hirmu all ja täielikult vaigistanud mõned ning viinud vihjelise, kodeeritud filmikultuuri loomiseni. Kuid nagu saatusse ironia on see aidanud luua unikaalse, pilgeni laetud filmikunsti, mis räägib tihti vaikselt valusast tõtt, mida paljud meist ei kuuleks normaalsel aegadel. Seega eiras Ida-Euroopa film talle pealepandud funktsiooni süsteemis ning tingimustes, kus poliitika ja sotsiaalse olukorra üle ei saanud avalikult arutleda ning rahva hääl kostis vaid kunsti, eriti filmikunsti kaudu, mis on ilmekamaid ja otsesemalt väljendavaid kunstiliike. Nüüd,

mil kõik siirdub erakätesse, peavad Ida-Euroopa filmitegijad leidma koha turul ja raha oma tööde toetuseks ning tegema filme, mis saaksid vaatajamenu osaliseks. Seda kõike tingimustes, kus publik vaatab kodus videoid, viitsimata enam kinno minna, olgugi et kinopilet maksab sealmail vähem kui üks dollar. Lisaks kõigele rõhub peale rahvusvaheline koostööfilm, mida praegu peetakse soositumaks variantiks; üldjuhul hävitab see täielikult või nõrgendab oluliselt rahvuslikku ja individuaalset eripära. Kui saadakse raha kohapeal tootmiseks, on kompromissid küll tunduvalt väiksemad. Ent väga raske näib olevat ette kujutada, et praegustes majanduslikes oludes saaks Ida-Euroopas luua seal varasematel aastatel tehtud parimate töödega võrdväärseid teoseid.

Tuleb tõdeda, et kolme naisrežissööri edasist käekäiku kujundas nende päritolu. Vera Chytilová



Vera Chytilová.



"Kord üks, kord teine",
1988. Režissöör
Vera Chytilová.

ületas raskused ja püsib hetkel kindlalt jalul. Kuigi ta võitles koos Jiří Menzeliga ägedalt filmitööstuse erastamise vastu, sai ta oma uue filmi "Happiness is All Well" (1992) tegemiseks olulist toetust erakapitalilt. Teos pilab otseselt praegust sotsiaal-poliitilist olukorda. Oma kodumaa patrioot Bohus saab teada, et talle tagastatakse kommunistide poolt võõrandatud perekonnavara. Süžeenä toimibki Bohuse kangekaelne vastuseis rikkuse võlule ning põhimõteteliste muutustele uues ühiskonnas. Chytilová kujutab kõike elutargalt, stilistiliseks võtteks soovide täitumine, ning paraja huumoriga filmi ülesehituses järgib ta laadi, mille arendas täiuslikkuseni kommunistide võimuloleku ajal. Olenemata sellest, mis sünnib tšehhi tähelepanuväärse filmikoolkonnaga - uutes tingimustes võib see hävida -, Chytilová jääb kahtlemata püsima. Kui ta suutis end maksma panna filmikoolis ja ka pärast seitsmeaastast sunnitud vaikimist, siis vaevalt seda tugevat naist enam lüüa saab, lõivu on ta maksnud niikuinii teostamata jäänud meistriteoste näol. Loodetavasti leiab ta oma hilisloomingus uusi võimalusi ja teid realiseerimaks uut vabadust.

Agnieszka Holland muutub aja möödudes üha intrigeerivamaks. Ta on kindlustanud endale märkimisväärse rahvusvahelise maine filmidega "Kibe vili" ("Bitter Ernte", 1985) ja "Euroopa, Euroopa" (1991), mis mõlemad valmisid koostööfilmidena ning esitati Ameerika Filmiakadeemia auhinna "Oscari" kandidaatideks. Hollandil on harukordne võime kohaneda ning saavutada edu väljaspool Ida-Euroopatki. Ta on liikunud Poolast Tšehhoslovakkiasse ja tagasi, teinud tööd Saksamaal sealsete näitlejatega, läinud edasi Prantsusmaale, kus valmis tema eelviimane töö "Olivier, Olivier" (1992), millega avati 1992. aastal New Yorgi filmifestival. Hiljuti ekraanile jõudnud film "Salaad" ("The Secret Garden", 1993) tugineb vahest kõige inglaslikumale lasteraamatule, ja selle tegemine viis teda Londonisse ning San Franciscosse kompanii Warner Bros'i alla. Seega on tal õnnestunud saavutada ka suure eelarvega Hollywoodi studio poolehoid ja toetus.

Kuid ega selline piiride ületamine tule ilma kaotusteta - Holland ise kurdab identiteedi hajumise üle. Samal ajal on ta ajalehtede kaudu väga hästi

kursis Poola igapäevase eluga. Kõik tema filmid, kuni "Olivier'ni" välja, on suuremal või vähemal määral käsitlenud Poola ja Ida-Euroopa teemat. Kavas on tal vändata veel üks Poola-aineline film, kui vaid leiab sobiva stsenaariumi. Kas Hollandi läänes tehtud filmid tunduvad paremad olevat kui tema viimane Poolas lavastatud lugu "Üksik naine" ("Kobieta samotna", 1981)? Olenemata hinnangust kujutab Agnieszka Holland endast Ida-Euroopa juhtivaid režissööre ning ta elvdab lääne filmituru üksluisust.

Márta Mészáros vaikib viimasel ajal hoolimata kõrgest rahvusvahelisest tunnustusest ja kolm aastakümnet kestnud viljakast loomingust. 1990 lõpetas ta kolmanda jao trilooigiast, mis käsitleb noore tütarlapse kujunemist filmilavastajaks kommunistliku režiimi tõusu ja languse oludes Ungaris. Trilooigia esimene ja parim osa "Päevik minu lastele"

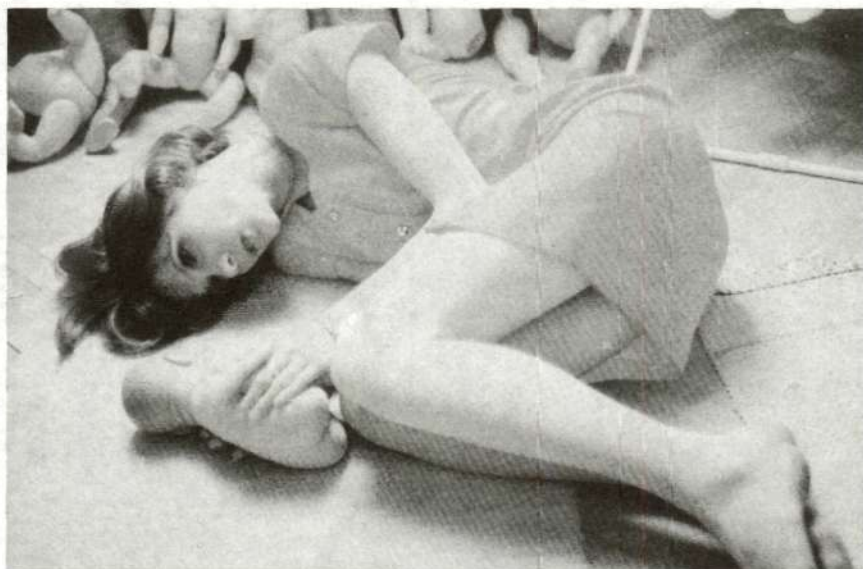
("Napló gyermekeimnek", 1982) algab Teise maailmasõja järgsete sündmustega ning on sügavalt autobiograafiline. Kolmas seeria "Päevik minu isale ja minu emale" ("Napló apámnak, anyámnak, 1990) viib peategelase Juli 1956. aasta sündmuste keerisesse. Kuigi Mészáros oli pöördelisel 1989. aastal võtteplatsil, jäi ta kindlaks minevikule. Samas ei või öelda, et tegemist oleks vaid 1956. aasta revolutsiooni kujutamise. Film väljendab kommunismi krahhi viisil, mida ei ole julgelt ja avameelselt ükski teine režissöör suutnud näidata.

Mészáros erineb teistest Ida-Euroopa naisrežissööridest eelkõige selle poolest, et oma varasemates filmides hoidus ta masside ja ühiskonna laiemast sotsiaalse tausta kujutamisest, tema tähelepanu koonduis naise sügavalt isiklikele probleemidele, mida võib aga samuti käsitleda poliitilise võtena. Hiljem ja eriti trilooogia kolmandas jaos fikseeris ta juba

Márta Mészáros.



"Embrüo", 1994. Režissöör Márta Mészáros. Aliana Antonova (Teréz).



ülitüpselt kujutatavat aega. Tema enda kannatused moodustavad osa rahva omast. Kui Juli nuttis taga kadunud isa, siis lohutas tädi teda nõnda: "Seda teevad meist paljud praegu."

Kasutades oma varasemate filmide tegelasi, tõi Mészáros noore Juli taas sündmuste keskele, nüüd juba kaameraga ning jäädvustamas ridamisi toimuvat ja inimesi. Ta on julge ja avameelne ning ei lase end ülekuulamisest heidutada. Kõrge parteiametnik Magda ja dissidentist ametiühingu liider Janos esindavad filmis kahte poolust poliitilises panoraaamis. Finaalis näeme neid koos tantsimas tavatult lõbusa ungari rahvamuusika saatel uue aasta vastuvõtul. Peost osavõtjad, tundes hirmu tulevaste sündmuste ees, ühinevad rahvapeoga ega lase end häirida Marta ja Janosi vastasseisust. Filmis vihjatakse sellistele poliitilistele tegelastele nagu kontradmiraal Miklós Horthy ja Imre Nagy. Janos nutab

kibestunult taga noormeest, kes hoolimata tema hoiatusest viskas "Molotovi kokteili" ründavale vene tankile. Peategelast haarab õudus, kui avastatakse tema jäädvustatud kaadrid, sest algab majade läbiotsimine ning ilmsiks tuleb tõde selle maailma vägivaldsusest.

Ühes jubeas stseenis, kus Janosi naine, tema väike poeg ja Juli leinavad hukatud Janosit tema märgistamata haulal, ründavad neid metsikult hobustel kolm venelast. Esmakordselt Ungari filmis väljendati rahvustunnet ning näidati sooritatud vägivalda nii avalikult, mõistagi sai see võimalikuks vaid uues poliitilises olukorras.

Võib arvata, et Mészáros ei too oma eluloo käiku vahetult rahvusliku eufooria ajajärku - ilmselt vajab alles toimunu veel laagerdumist. Mészárosi isikulooline jutustus on lõppkokkuvõttes lugu kaotusest. Triloogia viimane jagu lõpeb Juli armastatu Janosi

Agnieszka Holland.



"Salaaed", 1993. Režissöör Agnieszka Holland.



ülespoomisega; sellele eelneb kohtufarss, kus mees esineb absurdsete ülestunnistustega. Kõik kokku on see ajalooline paroodia, milles nii paljud olid sunnitud osalema. Mészáros tõstatab taas vale ja tõe dilemma, mis on olnud keskseks kogu tema loomingus.

Praegu on Mészárosil huvitavaid ideid uuteks filmideks, näiteks lugu Marilyn Monroest hoolekandeaastuses või tema enda elu koos kasuvanematega, kuid need ei ole seni veel teoks saanud. Tema tööde sügav ja salvav tõde leiab hindamist tõsiste filmihuviliste, eriti naiste hulgas. Uuenev Ida-Euroopa peaks leidma koha Mészárosile kui ühele isikupärasemale ja huvitavamale naisrežissöörile. Mõni aeg tagasi New Yorgis viibinud Andrzej Wajda märkis kuival, et esimese vabaduse aastal linastus Poolas üheksakümne kaheksa protsendi ulatuses Ameerika toodang. Ilmselt kehtib sama süngre arv Ungariski. Ning kohalikel režissööridel on tohutuid raskusi fondide leidmisega oma filmide tegemiseks.

Wajda kurtis sellegi üle, et viimaste aastate hämmastavaid sündmusi ei kajasta enam keegi kinokraanil. Isegi neis maades, kus kõik toimub, ei leidu selleks huvilisi. Kuid Márta Mészárosil on õnnestunud kõrgtasemel jäädvustada oma rahva lugu, ja oluline polegi, kas tema filmidele leidub praegu vaatajaid või mitte.

Ajakirjast "Cineaste", 1993, köide XIX, nr 4, tõlkinud RIINA SILDOS

BARBARA QUART on raamatu "Naisrežissöörid - uue filmikunsti esiletulek" ("Woman Directors: The Emergence of a New Cinema", Praha, 1988) autor. Ta avaldab sageli kirjandus- ja filmialaseid artikleid ning peab loenguid Staten Island College'is USA-s.

Tšehhi nimekaim naislavastaja VĚRA CHYTILOVÁ (2. II 1929, Ostravas), üks 1960. aastate algul tekkinud Tšehhoslovakkia filmikunsti "uue laine" juhtkujusid, õppis kaks aastat Brnos arhitektuuri ja filosoofiat. Seejärel töötas mõnda aega laborandi, joonestaja ja mannekeemina. Aastast 1954 leidis rakendust režissööri assistendina filmistuudios "Barrandov". Lõpetas Praha kõrgema filmikooli FAMU 1962, kus tegi mitu lühifilmi. Rahvusvaheliselt tuntuks sai keerulise struktuuriga filosoofilise groteskiga "Karikakrad" (1966). Erinevalt näiteks Miloš Formanist ja Ivan Passerist jäi pärast Praha kevadet kodumaale, mistõttu järgmine mängufilm valmis tal alles 1976. aastal. V. Chytilovást oli veidi pikemalt juttu TMK-s 1989, nr 4.

VĚRA CHYTILOVÁ FILME

1962 "Lagi" - "Stop", 40-minutine diplomifilm FAMU-s. (Režissöör, stsenaarist.)

1962 "Kotitáis kirpe" - "Pytel bleh", dokfilm. (Režissöör, stsenaarist.) Auhind Venezia dokumentaalfilmide festivalil.

1963 "Millestki muust" - "O něčem jiném". (Režissöör, stsenaarist.) Grand prix Mannheimis.

1965 Episood "Toidubaar "Svět"" - "Automat Svět" filmis "Pärlikesed merepõhjas" - "Perličky na dně". (Režissöör; kaasrež: Jan Němec, Jiří Menzel, Jaromil Jireš ja Evald Schorm.) FIPRESCI auhind Locarnos. 1966 "Karikakrad" - "Sedmikrásky". (Režissöör, kaasstsenaarist.)

1969 "Paradiisi vilju sööme" - "Ovoce stromu rajských jíme/Le Fruit du paradis". (Režissöör, kaasstsenaarist; Tšehhoslovakkia-Belgia.) "Kuldne Hugo" Chicagos.

1976 "Õunamäng" - "Hra o jablko". (Režissöör, kaasstsenaarist.)

1978 "Aeg on karm" - "Čas je neúprosný", dokfilm. (Režissöör, stsenaarist.)

1979 "Panelstory" - "Panelstory aneb jak se rodí sdělitel". (Režissöör, kaasstsenaarist.) Grand prix ex aequo San Remos 1980.

1981 "Chytilová Formani vastu - jätkuvuse tunnetamine" - "Chytilová versus Forman - Consciousness of Continuity", dokfilm Belgia TV-le.

1982 "Ummik" - "Kalamita". (Režissöör, kaasstsenaarist.)

1983 "Fauni hiline pärastlõuna" - "Faunovo prilis pozdní odpoledne". (Režissöör, kaasstsenaarist.)

1984 "Praha - Euroopa rahutu süda" - "Praha - nek lidné srdce Evropy", dokfilm. (Režissöör, stsenaarist, kommentaarid.) Esilinastus oktoobris 1987.

1986 "Hundiurg" - "Vlčí bouda". (Režissöör, kaasstsenaarist.)

1987 "Narr ja kuninganna" - "Šašek a královna". (Režissöör; kaasstsenaarist.)

1988 "Kord üks, kord teine" - "Kopytem sem, kopytem tam". (Režissöör, kaasstsenaarist.)

1994 "Liiga kárarikas pidu" - "Přilis hluchá samota". (Režissöör, kaasstsenaarist; Tšehhia-Prantsusmaa.)

Juudi soost kommunisti perekonnas sündinud poola filmilavastaja AGNIESZKA HOLLAND (28. XI 1948 Varssavis) lõpetas 1971 Praha kõrgema filmikooli FAMU (juhendajateks Miloš Forman ja Ivan Passer). Kodumaale naasnuna tegutses esmalt põhiliselt teatris, kuni tänu Andrzej Wajda protektsioonile pääses vii-

maks filmindusse (debüteeris 1973 režissööri assistendi-na Krzysztof Zanussi "Illuminatsioon" võitel). On olnud muu hulgas kaasstsenaristiks Wajda ekraaniteoste "Marmornees" (1976), "Ilma tuimestuseta" (1978), "Danton" (1982), "Armastus Saksamaal" (1983), "Sortsid" (1987) ja "Korczak" (1990). Esimene täispikk filmilavastus suurele ekraanile valmis 1979 ("Provintsinäitlejad"). Pärast Poolas sõjaseisukorra kehtestamist emigreeris 1981 Pariisi, kus elab tänaseni. A. Hollandi viimaste teoste "Euroopa, Euroopa", "Olivier, Olivier" ja "Salaaed" põhjal võib väita, et tegemist on (Jane Campioni kõrval) maailma ühe arvestatavama naisrežissööriga.

AGNIESZKA HOLLANDI FILME

1975 "Õhtu Abdoni juures" - "Wieczór u Abdona", telemängufilm. (Režissöör, stsenaarist.)
 1976 "Pühapäeva lapsed" - "Niedzielne dzieci", telemängufilm. (Režissöör.)
 1977 "Proovivõtted" - "Zdjecia próbne". (Kaasstsenarist; kaasrež: Pawel Kedzierski, Jerzy Domaradzki ja Feliks Falk.)
 1979 "Provintsinäitlejad" - "Aktorzy prowincjonalni". (Režissöör; stsenaarist.) FIPRESCI auhind Cannes'is.
 1980 "Palavik" - "Goraczka". (Režissöör.)
 1981 "Üksik naine" - "Kobieta samotna". (Režissöör, stsenaarist.)
 1985 "Kibe vili" - "Bittere Ernte". (Režissöör, kaasstsenarist; Saksamaa LV.)
 1988 "Vandenõu" - "Le Complot/To Kill a Priest". (Režissöör, kaasstsenarist; Prantsusmaa-USA.)
 1991 "Euroopa, Euroopa" - "Europa/Hitlerjunge Salomon". (Režissöör, stsenaarist; Prantsusmaa-Saksamaa LV.)
 1992 "Olivier, Olivier". (Režissöör, kaasstsenarist; Prantsusmaa.)
 1993 "Salaaed" - "The Secret Garden". (Režissöör; USA.)

Vasakpoolsete vaadeteiga skulptor László Mészáros emigreerus 1936 koos perega Nõukogude Liitu. Tema tütar MÁRTA MÉSZÁROS (19. XII 1931, Budapestis) naasis Ungarisse 1946. Lõpetanud 1956 Moskvas Üleliidulise Kinematograafiainstituudi, töötas 1956-1959 Bukarestis dokumentalistina, seejärel Ungaris. Enne mängufilmi siirdumist (1968) tegi kümme enamasti kujutava kunsti ainelist ja populaartheaduslikku tõsielufilmi. Oma filmiloomingus käsitletud eelkõige naise osa tänapäeva ühiskonnas. Enim tunnustavat tähelepanu on ütatanud tema autobiograafiline "Päeviku" triloogia (1982-1990). On ühitas oma filmide (kaas)stsenaaristiks. Abielu poola näitleja Jan Nowickiga (5. II 1939), kes on alates 1976. aastast kaastegev kõikides oma naise filmilavastustes.

MÁRTA MÉSZÁROSI FILME

1968 "Möödaläinud päev/Tüdruk" - "Eltávozott nap". Žürii eriauhind Valladolidis 1969.
 1969 "Kuuvalge öö" - "Holdádvár".
 1970 "Tüdrukud, ärge nutke!" - "Szép lányok, ne sirjatok!".
 1973 "Vaba hingamine" - "Szabad lélegzet".
 1975 "Lapsendamine/Agulimaja" - "Örökbefogadás". "Kuldkaru" Lääne-Berliinis.

1976 "Üheksa kuud" - "Kilenc hónap". FIPRESCI auhind Cannes'is 1977.

1977 "Nemad kaks" - "Ök ketten".
 1978 "Peeaeagu nagu kodus" - "Olyan, mint otthon". "Höbedane merikarp" San Sebastiánis.
 1979 "Teel" - "Útközben/Po drodze". (Ungari-Poola.)
 1980 "Pärandus/Teine naine" - "Örökség/Les héritières". (Ungari-Prantsusmaa.)
 1981 "Anna". (Ungari-Prantsusmaa.)
 1982 "Päevik minu lastele" - "Napló gyermekeimnek". Žürii grand prix Cannes'is 1984. "Pronksne Hugo" Chicagos 1984.
 1983 "Fatamorganade maa" - "Délibábok országa".
 1987 "Päevik minu lähedastele" - "Napló szerelmeimnek". "Höbekaru" Lääne-Berliinis.
 1988 "Punamütsike ja hunt" - "Piroska és a farkas/Bye-Bye Red Riding Hood". (Ungari-Kanada.)
 1989 "Reisipäevik" - "Útinapló", dokfilm.
 1990 "Päevik minu isale ja minu emale" - "Napló apamnak, anyámnak". Parima filmi preemia Viareggio.
 1990 "Tagasi Moskvas" - "Újra Moszkvában", dokfilm.
 1994 "Embrüo" - "A magzat".
 Teoksil "Seitsmes rahu" - "Sódmgy pokój".

AARE ERMEL

KURBUS AJALOOLISE TÕE PÄRAST EHK MIDA JUKU EI ÕPI...*

EESTI MEHED JA NENDE TEGEMISED

KUNILEID oli luuletaja, kirjutas isamaalisi luuletusi, mida on ka viisistatud. Kunileidil arenes Peterburis tüüfus, seejärel sõitis ta Petrogradi; hiljem - Moldaaviasse, kus ta kirjutas sündmusi. Ta on kirjutanud ka sõnadele viise.

Kunileid oli väga hea eesti helilooja, arendas eesti puhkpilli orkestreid. Tegelikult oli Kunileid St. Bertergurgis kohaliku konservatooriumi õppejõud, kes suri Slantsõs.

Esimene ÜDLAULUPIDU peeti 50. a. priiuse mälestuseks. Eestis kaotati siis orjanduslik kord. Kohale tuldi põhiliselt jala, sest oli heinaaeg ja hobuseid läks mujal vaja. Lauljad tulid mitme versta kauguselt, et pärast päevatööd tulla ühiselt laulma. Laule esitati ladina ja eesti keeles.

Linnavõim oli laulupeo korraldusega rahul, klakusi ei olnud ja sellest sai Eesti ajaloo suursündmus. Laulupeol oli ka paavst Willi Gerode.

IX üldlaulupeol kanti ette Endel Messiasse teo-
seid.

Laulupidu toimus papa JANNSENI tegude ta-
gajärjel.

Jannsen kartis väga laulupeo ebaõnnestumisse, sest ei teatud, kui hästi keegi oli neid õppinud. Laulud olid õpitud eesti rahva vabast ajast.

Jannsen oli "Pärnu Postimehe" töötaja, "Postimeest" andis välja töö kõrvalt.

Jakob HURT oli pärit Lääne-Eestist. Ta sündis vallaslapsena. Hurt korraldas ka laulupeid, kuid oli varsti sellest tööst eemaldatud oma iseloomu tõttu. Ta kirjutas ka paar pabereid eesti ärksamaile poegadele ja tütardele.

Hurt hakkas väiksest peale laule korjama, tema esimene kogumik oli "Vana Kannel". Hurt kutsus üles rahvast kirjutama rahvaluulet. Ta oli kindel rahvalaulu suurusest.

* Vt "Pühapäevaleht" 28. I 1995, Toomas H. Liivi intervjuu Jüri Makaroviga. Lk 4: "Reklaam raadios ja TV-s peab olema kallis, on Jüri Makarov veendunud. Kas või selleks, et Bach'i fuuga või Mozarti "Pähklipureja" vahele ei lastaks teadet, et selles ja selles poes on vorst täna kolm krooni odavam." (Toim.)

Hurda pilt on kümnekroonisel sellepärast, et ta kirjutas eesti rahvale esimese eepose. Ta oli kultuuriteadlane Õpetatud Meeste Seltsis.

Hurt ütles, et on vaja maa- ja vallakoolidest veel kõrgemaid ülikoole.

JAKOBSON tõestas eestlastele, et eesti vallutamise ja ristiusustamine tähendab eesti rahva orjast. Ta pidas esimese isamaa kõne Viljandi "Ugalas".

L. KOIDULA oli eesti koorijuht, helilooja ja organisearija.

EESTI KIRJAMEESTE SELTS oli ülemaailmne kirjanduslik organisatsioon.

Tartus tegi eesti teatrit August VIERRA.

A. LAIKMAA oli suure tahtejõuga inimene, käis jala välismaal õppimas.

Karl August HERMANN õppis keeleteadust ja filoloogiat, astus Austriasse Leipzigi ülikooli, sai Tartu Ülikooli rektoriks, kirjutas "Isamaa mälestused Kalevipojast" ja "Kus oled, isamaa?", andis välja "Kopeerimisõpetuse". Laul "Issanda mälestuseks".

K. A. Hermann oli muusikas siseõppija. Ta kaitses Leipzigi Konservatooriumis doktori au-
kraadi.

Miina HÄRMA tuntud laul on "Ei saa mitte
vaitki olla".

TÜRNPU õppis muusikat ise. Juhatas saksa koore, kandis ette rasked reekvieme koos nendega, oli mitme koguduse pastor.

TOBIAS proovis sisse saada Peterburi Ülikooli, aga ei saanud. 1918. a. sõidab Tobias Saksamaale ja hakkab kirjutama "Joonast", mille esiettekanne oli 1909. "Joonases" on tarvis instrumentaalpille. Tobiasel on kaks kantaati: "Johannes Damaskusest" ja "Noor munk tuleb kloostrisse", viimase aluseks on A. Tolstoi luuletus "Kaks inimest". Ka on tal laul "Eks te ise tea" ja sümf. avamäng "Julius Damaskusest".

Ei ole teada, kust pärineb "Joonase" tekst, aga viisi kirjutas Tobias.

PIIBLI autor on A. Thor Helle.

Rahvaluulet Eestis kogus keelemees ja ka muusik Artur KAPP.

Peeter SÜDA looming oli väike, kuid arvatakse, et tal oli palju suuri plaane ning teisi lugusid, mis jäid üles märkimata. Ta oli konservatooriumi I lennu rektor.

Peeter Süda hakkas Tallinnas andma muusikalisi tunde. Tuntud lugu - "Tasso ostinato".

Mart SAAR oli väga andekas, ei olnud elus praktiline, tegeles väga palju muusikaga. Saar kasutas palju eesmärke viiulile ja klaverile. On kasutanud ka heroilist muusikat. Saare laulud jätsid minu jaoks suurt mõju. Saar kirjutas põhiliselt rahvalaule.

C. KREEK kirjutas väga vaimulikku koorimuusikat, näit. laul "Õnnistegija".

Eesti vaimuliku muusika hea näide on A. LÄTE "Kuldrannake".

ELLERIL on 20. saj. väljendusrikas looming. Ta tegi ühe sümfoonilise teose "Koit". On kirjutanud ka sümfoonia nr 3, "Avaused" klaverile ja "Avarused" viiulitele. "13 rahvaviisi eesti motiividel".

Elleri õpilased on Rudolf Tobias ja Vardo Rumessen, Mart Saar ja Lihter.

Elleri õpilased olid Jaan Rääts ja Lepo Sumera ja palju teisi, keda Eller suutis õpetada. Tema peas oli palju tarkvara, mida teistele oli ta abivalmis andma.

TUBIN sai alghariduse Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, siis õppis Peterburi Konservatooriumis orelit nagu TAMBERGKI.

ERNESAKS soovis õppida orelit, aga jalad olid lühikesed. Ta rajas 20. saj. alguses esimese riikliku meeskoori ja oli üldlaulupeo pidev dirigent. Ta maeti Metsakalmistusse.

TORMIS kasutab rahvaviisi kui tervikut, jättes samaks kõik noodipikkused. Tal on "Mälestusi Leninist" ja 3 tuntud lugu klaverile. (Puudusin, kui Tormise loomingut kirjutati.)

Karl OTS oli tšellomängija, Avo Otsa sugulane, vist muusik.

Tuntud klaveripianisti B. LUKKI õpilane oli R. RANNAP.

VI. ALUMÄE oli muusikateadlane, vene kirjanuduse asjatundja.

BAROKKMUUSIKAST

MONTEVERDI ooper "Pokkpea kroonimine".

Antoonia VIVALDI elas eelmistel sajanditel ja kirjutas 450 instrumentaalkonkurssi.

KONTSERDIS võistlevad omavahel instrumentid ja mängijad. Kontserdi I osa on jutustav ja normaalse kiirusega. Esimesena tuli selle peale, et üldse kontserti kirjutada, Vivaldi, st 18. saj. Ta alustas viiulist. II osa viib III-sse a la breve.

VIIULIMEISTREID oli mitu. Nad töötasid Napoleonis. Tegid Stradivariust ja oreleid.

FUUGAT mängiti selleks, et kontrollida pilli häälestust.

PASAKALJA - vana ispaania päritoluga passi muutumatud varjatsioonid, kuna vanasti läksid küllalised väga hilja ära, siis olid pilli mängijad jube väsinud ja nad mängisid lõppu midagi lihtsat ja selle jaoks kirjutas Pah Passacaljasid.

Parokk helilooja ENDEL kirjutas oratooriume tramatilisele žüseele: "Saalomoni" ja "Juudas Iskariot", ka "Tsimbson".

J. S. BACHIL on 83 sümfoonia, neist 83. on lõpetamata.

"Ohver" on looduspilt, mis näitab inimeste vahelisi suhteid.

BAROKK-ŽANRID: Orfeus, Itaalias kontsert, Tulevärgimuusika.

* * *

GOOTI stiil venitas inimesi näost pikaks, siis mängiti ja lauldi gregorjust.

DIES IRAE näitab inimese väiklust.

MITMEHÄÄLSUS tekkis Briti rahva ja oreli koosmõjul.

Torquato TASSO on ungari rahva vabadusvõitleja.

Vanad VENES inimesed rändasid uude oblastisse.

DILETSKI jagas vene muusika kahte rühma.

BORTNJANSKI oli populaarne lihtrahva hulgas, kes teda tarvitas.

Kogunud TIHA JÄRG



RUDOLF TOBIASE ORATOORIUM "JONASE LÄHETAMINE" PRO ET CONTRA LÄBI AEGADE III

VASTUKAJASID AASTAIL 1949-1994

"Et K. Leichter vaatleb eesti muusikat vaid Lääne-Euroopa mõõdupuuga, selleks olgu toodud Tobiase iseloomustus Leichter poolt: "R. Tobias on euroopalikus mõttes esimene suurkuju eesti muusikas. Ta teosed on juba täiesti kõrg-kunstilises vormis kirjutatud. Laiematele hulkadele modernistlik ja võõras."

Selles lauses väljendub õieti kõik: Leichteril lõimitamine lääne ees, tema formalistlik positsioon ja ÜK(b)P Keskkomitee otsuse absoluutne ignoreerimine tema poolt."

B. Lukk. "Sirp ja Vasar" 26. III 1949

"Oleks aga ekslik arvata, et Tobiase looming on vaba vääratest mõjudest, mis imbusid läbi Peterburi Konservatooriumi seinte. Tobiase kaldumine müstikasse ja selle vaatlev estetisism viitavad tõelistele vastuoludele tema muusikalises pärandis, mida me ei tohi jätta tähele panemata. Kui Tobias oma loomingus ei suutnud veel teostada seda, mida ta õigeaks pidas, siis ilmnevad need väärtuslikud põhitoited, mis alguse said Peterburist, tema muusikakirjanduslikus tegevuses."

H. Kõrvits. "Sirp ja Vasar" 16. I 1953

"Rudolf Tobiase tähtsus eesti professionaalse muusika rajajana on suur. Kahjuks on enamik R. Tobiase loomingut jäänud tundmatuks. Ent Tobiase üle ei saa otsustada levinud, viikevormis helitööde järgi, tema loomingu tõeline pale ilmneb suurvormides. Selgeima

Vardo Rumessen ja dirigent Leo Krämer "Joonase lähetamise" proovide ajal Tallinnas juunis 1992.

K. Suure foto



ettekujutuse R. Tobiase geniaalsusest ning tähtsusest maailma muusikakultuuris annab ta peateos - grandioosne oratoorium "Joonase lähetamine".

V. Rumessen. "R. Tobias sõnas ja pildis", Talln, 1973

"Tobiase muusika erineb tunduvalt Mahleri ja Regeri omast, kes võiksid kõne alla tulla võimalike eeskujudena. Eitada ei saa ka vene kooli, Mussorgski kooride ja Rimski-Korsakovi orkestri positiivseid omadusi.

Tobiase oratooriumi teeb ainulaadseks ja kordumatuks just lääne kultiveeritud vormide ühendamine idast tuleneva loodusliku jõu ja värskusega. Õieti transformeerub selles protsessis ka vorm kui niisugune. Kui võrrelda "Joonasega" ühel ajal kirjutatud Regeri 100. psalmi, siis tundub Regeri teos olevat küll suurejoonelise arhitektoonikaga ja soliidne teos, kuid sisuliselt siiski jõuetum kui Tobiase "Joonas". Rahutu tunglemise, kohatise loogika näilise puudumise juures jääb Tobiase muusika kõrgeks vooruseks elulisus.

Me võime "Joonast" mitte ette kanda, kuid tema tähtsust eesti muusika esimese kõrgväärtusliku suurteosena ei tohi me mingil tingimusel vähendada. Väikerahvale on iga tema suur kunstiteos kahekordselt kallis."

H. Lepnurme ettekandest R. Tobiase 100-le sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverentsil 16. V 1973

"Eesti heliloomingus kõrguvad oratoriaalsetest teostest erinevas stiilis ja iseseisvate väljendusvahenditega loodud kolm gigantset kivirahnu, mis ületavad kaugel kõik paralleelseid kokkupuutepunkte omavad teosed omas ajas kui ka pärast seda ja ulatuvad oma tähtsusele üle selle väikese geograafiliselt piiratud maa-ala, millest nad on võrsunud. Nendest ajaliselt esi-



"Sanctuse" ettekanne Tobiase 100. sünniaastapäeva puhul "Estonia" kontserdisaalis 29. V 1973. Dirigent Neeme Järvi, solistid Kaie Konrad (sopran), Ludmilla Dombrovska (alt), Tiit Tralla (tenor) ja Teo Maiste (bariton); Eesti Raadio sümfooniaorkester ning ETV ja Raadio segakoor.

K. Suure foto

mene, händellikult suursugune ja massiivne ning kaasaegselt ekspressiivne on R. Tobiase "Joonase lähetamine" - esimene eesti oratoorium.

Tobiasele vastandliku pooluse esindajaks on bachilikult ülev-intiimne, sisuliselt ja vormiliselt tasakaalustatud ning sissepoole avanev, rahvuslikul tundetoonil põhinev C. Kreegi "Reekviem" - ainuke sellelaadne teos eesti muusikas.

Tobiasliku kõrguste poole pürgiva ja kreegilikult sisekaemusliku vastandlike pooluste vahel esineb kolmanda suurteosena realistlikul väljenduslaadil põhinev, skulptuurselt raskepärasedena mõjuv, rohkem spontaanselt jõuline oma ürgsuses kui viimistletud A. Kapi "Hiib", mis haarab elukõige sügavate elamuste veenva kunstilise väljendusega."

V. Rumessen. "Ajaloolisi paralleele A. Kapi oratooriumiga "Hiib" kogumikus "Heliloojad Kapid ja eesti muusika". Tln, 1978, lk 117-119

"Sellest hommikust sai R. Tobiase muuseumi päev. Päikeselõõsas jahedamat varju, rahu-likku keskendumist pakkuv vana maja, õuepealne rohuvaip kuulajale mõnusaaks küljaluseks, kooguga kaevu ees kaks tuulest kumedalt kohisevat kuuske (kas tõesti R. Tobiase istutatud?). Ja siis lõõvad vanad seinad ja kuulajagi ülevusest kirkastunult helisema: kõlab "Sanctus" oratooriumist "Joonas". Taaselustub vapustus selle muusika esmaselt, avastavalt kuulamiselt Tobiase pidulikult juubelikontserdil. Ei oska ega tahagi muusikaliselt seletada selle loomingu suurust. Aeg-ajalt on vaja minna olemise sisse, mitte niivõrd teada saada, kui äratundmise sulada."

H. Tauk. "Sirp ja Vasar" 29. VII 1983

"Nagu "Kalevipoeg" eesti kirjanduses, nii on ka "Joonase lähetamine" põhjapaneva tähtsusega eesti muusikas, olles meie rahvuskultuuri üks tugisambaid. Kuid kas võiksime ette kujutada "Kalevipoja" tähtsust eesti kirjanduses, kui see eksisteeriks vaid ühes ainsas käsikirjalises eksemplaris Tartu Kirjandusmuuseumis. Just nii on lugu Tobiase oratooriumiga, mille ainus käsikiri asub Teatri- ja Muusikamuuseumis.

1973. a oli meil võimalus kuulata sellest suurteosest üht osa "Sanctust", mis vapustas kuulajaskonda ning tuli publiku nõudmisel kordamisele. Laias maailmas taotsetakse selliste ainulaadsete šeddöövrite kohta kasutada sõna "geniaalne"... Jah, meie oleme ju tuntud oma kainuse ja tagasihoidlikkuse poolest, kui asi puudutab hinnangute andmist oma väljapaistvatele kunstisaavutustele (koguteos "Eesti muusika I" pühendab teosele vaid 12 rida!). Ootame nüüd meiega lootuses, et Tobiase "Sanctus" Eestis juba kolmandat korda 13. detsembril "Estonia" kontserdisaalis ettekandele tuleb."

V. Rumessen. "Sirp ja Vasar" 7. XII 1984

"Kõige lõpus lisapalana "Sanctus". Selle mõjujõud saalitäiele publikule peaks Filharmoonia juhtkonda panema mõtlema teose taasetekandele. Kas poleks võimalik seda kuulata juba täie koosseisuga, kuhu lisanduksid veel kammer- ja lastekoor ning täiskõlaga orkester? Ehk väärriks see harukordset elamust pakkunud teos siis ka nimetamist kavalehel?"

V. Rumessen. "Õhtuleht" 26. XII 1984¹

"In magnis et voluisse sat est!" Selle ladinakeelse sententsi on R. Tobias märkinud ühe oma noorpõlveteose tiitellehele. Kuid see võiks olla motoks kogu tema elutööle - suuri asju tahta, see rahuldab! Jah, Tobias oli suurte ja kõrgete ideaalide poole püüdleja, mõtleja ja filosoof muusikas. Ja tal oli, mida öelda! selles veenab meid tema peateos - filosoofilisesse sügavusesse tungiv ja vaimsetesse kõrgustesse püüdlev oratoorium "Joonase lähetamine". Tobiase enda sõnul kavatses ta selle teosega teostada reformi oratooriumiloomingus. Nüüd,

¹ R. Tobiase "Sanctus" kanti ette sümfooniakontserdil 13. detsembril 1984. Kuna keegi meie kultuurielu juhtidest ei olnud nõus vastustust selle ettekande eest enda peale võtma (missugune praktiline karistus võis küll sellise muusikateose ettekandele järgneda?!), oli tollaegne ENSV Riikliku Filharmoonia kunstiline juht B. Parsadanjan nõus lubama "Sanctust" ette kanda ilma seda kavalehel mainimata. Kuigi "Õhtulehega" oli eelnev kokkulepe kontserdi arvustuse ilmumiseks juba järgmisel päeval, s.o 14. detsembril, ilmus see siiski kärbituna alles 26. detsembril, pärast kooskõlastamist ENSV Heliloojate Liidu esimehe J. Räätsa ja EKP Keskkomitee kultuuriosakonnaga.

olles kord juba saanud kuulda katkendeid tema oratooriumist, tekib tunne, et ta on seda tööpoolest saavutanud. Seda paradoksaalsemana tundub, et teost pole Eestis veel kunagi tervikuna ette kantud ja meie muusikaajaloolistes kirjutistes on sellest peaaegu vaikides mööda mindud."

V. Rumessen. "Sirp ja Vasar" 22. V 1987

"Tobias on niisugune klassik, keda vaid pooleldi tunneme. Tobiase eriline väärtus on, et tema väga tugevate euroopalike traditsioonidega looming tugineb ikka millelegi meile omasele. Tobiasel on see erakordselt hästi õnnestunud - seega on ta väga suur helilooja. Ja paneb imestama, kuidas me ei ole oma muusikapärandit täielikult avastanud. Usun, et Tobiase looming peaks olema tähtis tervele euroopalikule muusikakultuurile."

L. Sumera. "Sirp ja Vasar" 12. VI 1987

"Olen lihtsalt rabatud meie rumalusest, sellest, et eesti muusikas on aardeid, millest kahjuks vähe teame. Praegu kuulnud osa oratooriumist näitab, kui suur helilooja oli Tobias."

E. Klas. "Sirp ja Vasar" 12. VI 1987

"Me võiksime R. Tobiase "Joonase lähetamise" lisada nende üksikute kõrgmäätipulistele vokaalsümfooniiliste suurvormide ritta, mis läbi aegade kirjutatud on. Seda laadi teoseid on Euroopa muusikaliteratuuris paratamatult vähe juba nende mahu ja vaeva tõttu, mida nad loojale toovad. Ta peab meister olema ja sellestki pole küllalt - tal peab ka väga tugev aateline alus olema, et nii tõsist teost kirjutada."

Joonase tee on inimlik tee - enda kõhkluste ja hirmu, usaldamatuse ületamine, oma missioonini jõudmise pikk ja keeruline protsess. Need mõtted on siin väga sügavad ning mitmeti lahtimõtestatavad nagu suurte teoste puhul see enamasti on."

H. Tauk. "Sirp ja Vasar" 12. VI 1987



22. I 1988 pärast oratooriumi III pildi ettekannet. Solistid Janis Sprogis (tenor, Läti), Urve Tauts (met-sosopran) ja Aleksander Poljakov (bariton, Läti) koos dirigendi Peeter Lilje ja Vardo Rumesseniga.

K. Suure foto



"Tobiase muusika on väga huvitav, ebataoline, oma loomisajast novaatorlik. Nüüdki hämmastab teose monumentaalsus, haare, filosoofilisus, muusika silgatus. Esituskoosseis on grandioosne. Arvan, et see muusika väärrib põhjalikumat süvenemist ja laiemat kõlapinda, sest kahjuks on Tobias meie vene kuulajatele niisama hästi kui tundmatu."

N. Rautio. "Sirp ja Vasar" 12. VI 1987²

"Kõige olulisem on, et Eestimaal on kõigil aegadel loodud muusikat, mida ei saa nimetada provintslikuks, mille puhul ei saa kõnelda lahusolekust maailma muusikaga ja mis samas on ikkagi meie. Samuti kuulub Tobias oma aega, toonasesse vaimsesse ja muusikalisse mõtlemisse. Meie muusikalugu on meile ebaselge. Tunnistagem - Tobias, keda me varem mõne koorilaulu järgi teadsime, muutus nüüd hoopis teiseks."

A. Mustonen. "Sirp ja Vasar" 12. VI 1987

"Tobiase "Joonase lähetamise" muusika on niivõrd helge ja ülev, täis inimsaatusse perieetiaid, mille tõusude ja mõõnade muusikaline kujundus on teostatud meistikäega, nii et see kannatab täiesti võrdlust suurte klassikute loometööga. Et aga käesoleva sajandi algul valminud R. Tobiase suurteos, eesti professionaalse muusika Magna Charta Libertatum 80-ks aastaks muuseumifondide peidikutesse unustati, äratub hämmastust ja nõrdimust eesti kultuuripärandi ignoreerimise tüüpilise näitena."

V. Erm. "Sirp ja Vasar" 12. VI 1987

"Tobiase oratoorium on üks humaansemaid teoseid, mida üldse tean. See on tõeline hümn inimkonnale. Tobiase oratoorium võiks tekitada sensatsiooni minu arvates mitte ainult Riias, Peterburis ja Moskoas, vaid samahästi ka Pariisis ja Londonis."

A. Poljakov. "Sirp ja Vasar" 29. I 1988³

TOBIASE ORATOORILIM

Rahune: ei valdavaks saa aade,
mille jäljed täis hüübinud verd.

Lähme kontserdile.

Viimast õhtut ülendagu helid,
viimne õhtu veel kaugel.

Suur on valgusenälg ja vabadusejanu,
vihmapiisad sädelevad ripsmeil.

Rahune: Joonas kuulutab ette
Niinive hävingut "Estónias".

M. Traat. "Sirp" 18. XI 1988

"Tobiase "Joonase lähetamine" on tähendamisõna, millesse on kätketud prohvetlik sõnum ja kuulutus meie rahvale ja kaasajale. Selle mõistmine eeldab avatud mõistust ja mitte kalki südant. Mõtleme oma rahva käidud teele ja ustavatele kannatustele ning vastuhakkamisele. Mõtleme patukahetsusele ja õigeksmõistmisele, kerglasele suhtumisele inimlikesse põhitõdedesse ja ustavusele. Mõtleme oma rahva tulevikule, vaimsele ummikule ja väljapääsule sellest. Tobias kuulutab meile "Joonase" kaudu teed vaimsele iseseisvusele ja sisemisele jõule.

Olgem avatud südamega valmis vastu võtma "Joonase lähetamise" sõnumit ja palugem oratooriumile, tema tulevikule ja kõigile selle esitajatele Jumala õnnistust."

J. Kiiviti õnnistussõnad "Joonase lähetamise" esiettekanDEL 25. V 1989

"Loodetavasti kujunes R. Tobiase oratooriumi eilne esiettekanne oluliseks teetähiseks meie vaimses ärkamises ligi poole sajandi pikkusest nõidusunest. Ja pole vist juhuslik, et Joonas (st "tuvi", kes tõi Noa laeva sõnumi vangipõlvest vabanemise kohta), pidi ligi 80 aastat ootama, enne kui võis ilmutada meile neid varjatuid tagamaid, mis on kätketud sellesse suurteosesse.

Juba varakristlikust ajast peale on Joonase sümboolika olnud seotud Jeesuse kui Lunastaja ja Päästja tagasituleku ideega, mis on väljendatud kreekakeelse sõna

ΙΧΘΥΣ

² Niina Rautio Moskvast oli sopranina kaastegev oratooriumi katkendite esitamisel 28. ja 30. mail 1987.

³ Aleksander Poljakov Riias oli baritonina kaastegev oratooriumi katkendite esitamisel 28. ja 30. mail 1987.

(st kala) kaudu, mille algustähed avavad meile selle tähenduse: "JEESUS KRISTUS, JUMALA POEG, PÄÄSTJA". Prohvet Joonasele kui sümbolile viitab ka Tobias oma oratooriumi algustaktidega, mille aluseks on Jeesuse sõnad: "See kuri ja abielurikkuja sugupõlv otsib tunnustähte, aga talle ei pea antama muud tunnustähte, kui prohvet Joonase tunnustäht" (Matt. 12, 39). Ja on omamoodi sümbolne vahest seegi, et Joonase ilmutus on meie teadvusesse ilmunud sammhaaval, olles otsekui saatjaks meie võitluses oma tõe ja õiguse eest siin Maarjamaa pinnal."

V. Rumessen. "Sirp ja Vasar" 26. V 1989

"R. Tobias on loonud Põhja-Euroopa mastaabis midagi täiesti uut oratooriumi žanris. Selle sajandi algul vaimulikke oratooriume enam ei kirjutatud ja uued, XX sajandi oratooriumid olid veel sündimata.

Tobiase oratoorium on kui kanarbik, lill, mis õitseb sügisel, kui rohelus kaob ja looduses valitseb kollane värv. Siis süütab kanarbik oma lilla leegiga kogu maa ja inimeste hinged."

J. Fortunatov. Intervjuust ETV-le detsembris 1989⁴

"R. Tobiase oratoorium on väga imponeeriv. Ta on oma sisult alati aktuaalne. Ta on loodud I maailmasõja eel, kui elu oli enamiku inimeste jaoks väga raske. See, mis selles oratooriumis on kujutatud, oli siis ajakohane, kui ta loodi. Samamoodi näeme, et see on ajakohane ka täna."

K. Å. Hamrén. Intervjuust ETV-le septembris 1991⁵

"Minu arvates on tegemist erakordse, suurejooneliste mõõtmetega teosega. Kui ma mõtlen, et see on kirjutatud sajandi alguses, siis ma mõtlen ka selle peale, mis oli meil siin Rootsis selleks ajaks loodud. Meil olid Stenhammar, Alfvén ja veel mõned, kuid midagi selleaolist minu arvates Rootsi koorimuusikas ei ole. Ma olin väga üllatunud pärast selle teosega tutvumist."

G. Sjökvist. Intervjuust ETV-le septembris 1991⁶

"See on ju lausa sensatsiooniline teos. Ma olen natukene lugenud nendest probleemidest, mis olid seotud selle teose esiettekandega 1909. a. Ilmselt oli ebaedu tingitud teose ettekandest, aga mitte muudest asjaoludest."

E. Ericson. Intervjuust ETV-le septembris 1991⁷

"Tobiasele oli saatust eriti karm, sest jõudnuks ta 20-30-tesse aastatesse, tundnuks teda ammu juba kogu maailm. Kohutava hilinemisega otsib õiglus nüüd lepitust ja vähemalt "Joonas" veel läheb maailma.

Kas tõesti? Muusikaliteratuur on ju oratooriume täis! Aga oma puhtmuusikalise kõrgkvaliteedi juures on Tobiase partituur neoklassitsistlik, mis on peaaegu niisama kulumatu kui klassitsistlik. Tobiasest sai just õigel hetkel neoklassitsist, see on tema tugevus ja eripära.

Keerukam on aga selgitada Tobiase mentaliteeti. Tema (nagu Bachi) puhul on täiesti hooatav kristlikkus ja kogu sellest tulenev vaimsus. Pole ma õige mees mõõtma Mendelssohni või L. Webberi ususõngavust, kuid nende mõlema sakraalmuusika pinnalisust tajun minagi. Kui möödunud sajandi vastava muusika allakäik on üldtunnustatud asi, siis kuidas otsustada suure osa praeguste, nagu konveierilt tulevate imeilusate, andekate ja siledade reekviemi-

⁴ Moskva Konservatooriumi professor Juri Fortunatovile, tuntud estofiilile võlgneb allakirjutanu suurt tänu R. Tobiase oratooriumi restaureerimisel osutatud abi eest.

⁵ Kjell-Åke Hamrén - Rootsi muusikakirjastuse Nordiska Musikförlaget peadirektor, kellele allakirjutanu võlgneb suurt tänu oratooriumi klaviiri trükkimise eest 1991. a.

⁶ Gunnar Sjökvist - tuntud Rootsi dirigent ja koorimuusika spetsialist.

⁷ Eric Ericson - rahvusvaheliselt tunnustatud dirigent, Rootsi Raadio koori ning kammerkoori dirigent.



Tobiase büsti juures 25. V 1989 "Estonia" kontserdisaalis pärast oratooriumi esimest tervikettekannet Eestis. Vasakult: Vardo Rumessen, Tobiase tütar Helen Duesberg, Aleksander Poljakov (bariton, Läti), Janis Sprogis (tenor, Läti), Raili Viljakainen (sopran, Soome), Tõnu Kaljuste (koormeister), Peeter Lilje (dirigent), Urve Tauts (metsosopran), Jüri Rent (koormeister), Ines Maidre (organist), Tiia Loitme (koormeister), Ester Lepa (hääleseadja) ja Ants Üleoja (koormeister).

I. Trapido foto

de, missade jne üle? Kas see ei ole allakäik? Tobias asub minu meelest just sakraalmuusika kahe pinnalise perioodi vahepeal ja see ongi tema šanss.

Järgmisena vajame messiast, kes "Joonase" plaadistaks."

I. Randalu. "Sirp" 5. VI 1992

"Kui väike on tegelikult meie muusikapärand ja kui palju on siin veel tundmatut! Kas suudame ajas juba kaugustesse jäänud teoseid, olgu nad siis Tobiase või kellegi teise omad, enam nii omaseks laulda-mängida, kui paljud neist kindlasti väärksid.

Oli ju suur osa R. Tobiase loomingust meile peidetud, käskijate-keelajate poolt ära põlatud või koguni olematuks tunnistatud nagu Joonas merekoletise kõhus."

M. Männik. "Sirp" 17. VI 1992

"Muusikuna vaimustab mind see süntees, mida võib leida Tobiase oratooriumist. See on XIX sajandi lõpu Euroopa, mis haarab endaga kaasa ka Peterburi. Siia lisandub eesti koloriit, mis läbib nii meloodiat kui harmooniat. Kõik laieneb veelgi, kui lisandub saksakeelne tekst. Aga helilooja on kõik nüvõrd geniaalsel viisil kokku põiminud, et võib tajuda täielikku kooskõla. See on ime. Kahjuks ei teata Saksamaal sellest teosest midagi. Leian, et see on skandaalne.

Tobias oli oma ajastu laps. Siin on hulganisti XIX sajandi mõjutusi. Tihti kiputakse heliloojaid iseloomustama õeldes, et näit hr Müller kirjutab nagu Wagner või hr Meier nagu Brahms. Tobiase puhul oleks selline võrdlus absurdne. Tobiasel on oma helikeel, milles tunneme ära eurooplase. Selles on kajastatud nii Peterburi kui Berliin. Tema oratooriumis on kajastatud euroopalik muusikaspekter.

Peab töötama selle nimel, et teos kogu Euroopa muusikaavalikkuse ees saaks tuntuks ja arnastatuks ning et see omandaks Euroopa muusikaliteratuuris kindla koha."

L. Krämer. "Päevaleht" 30. VI 1992⁸

⁸ Leo Krämer - saksa organist ja dirigent, kes tegutses 1991-1992 ERSO peadirigendina ja juhatas Tobiase oratooriumi ettekannet 13. ja 14. juunil 1992. a.



Tobiase põrmu ümbermatmine Kullamaa kalmistule 7. VI 1992. Kirstu juures helilooja tütreütär Maaja Duesberg-Roos koos abikaasa Arand Roosi ja lastega. Vasakul ees seisavad TMM-i direktor Mati Õun, Vardo Rumessen, kultuuriminister Märt Kubo ja Kultuuriministeeriumi teatri- ja muusikaosakonna juhataja Jüri Trei.

E. Tammepõllu foto

"Meil siin Eestis oli "Joonase" esimene täisettekanne lummas šokk, sest esmakordselt pärast 80 aastat kestnud aindust teadvustus triumfaalselt, millist hiidvara omame. Nüüdsed ettekanded kujunesid kokkuvõttes puhtmuusikaliselt veelgi õnnestunumateks. Nõnda jõudis Tobias tõeliselt koju. Siin saab ja jääbki tema muusika avatult kõlama, igas hingetõmbes tahame teda jagada aga kogu maailmaga. Ja ometi - kui kord "Joonas" kõlab Londonis või New Yorgis või Tokios, sooviks neil hetkil viibida Kullamaal ja seda kõiksust sealt kuulata. Kes kaudust kaugel, mõistavad seda kõige paremini."

I. Randalu. "Meie Elu" 16. VI 1992

"R. Tobias on Eesti helilooja selle sajandi algusest, kelle oratoorium "Joonase lähetamine" on lebanud peidetuna 80 aastat.

Muusika on jõuline. Tobias oli Mahleri kaasaegne ja oli temaga võrdne kui vaja avada kogu orkestri energia. Samas võime tunda ka teatud wagnerlikkust muusika käsitluses.

See on taltsutamatu muusika, sugulane "Ekstaasi poemiga" ja "Gurrelauludega", mis teeb Vana Testamendi elavaks meie kaasajale.

Kui muusikal oleks erikaal, siis kaaluks Tobiase oratoorium tuhandeid tonne."

J. Lindström. "Länstidningen" 14. VI 1994⁹

⁹ John Lindströmi arvustus "Eesti meistriteose hiilgav uusetekanne" on kirjutatud pärast oratooriumi helisalvestust Södertälje St. Ragnahildi kirikus 9. juunil 1994. a.

"Praegu ei ole meil iseseisvus veel igas sfääris tunnetatav. Elame suuresti nõukogude korra järeilmõju all. Oleme pääsenud hügeeluluka kõhust, aga oleme veel selle seedemahladega koos. Nagu Joonas, kelle vaalaskala välja oksendas. Loodetavasti saab 1995. a teoks R. Tobiase "Joonase lähetamise" kontsertreis laevaga mööda Läänemere sadamaid. See vägev ettevõtmine väljendaks omal viisil meie vabanemist ja iseseisvumist."

T. Kelam. "Looming" 1994, nr 7

"On erakordselt meeldiv esitleda maailmale Eesti muusika kõige suurejoonelisemat helitööd, mis on võrdsel tasemel Bachi, Händeli, Mendelssohni, Bruckneri ja Regeri vaimuliku muusikaga."

N. Järvi. "Joonase lähetamise" kontserdireisi reklaamivoldik 1994.

Koostanud ja kommenteerinud VARDO RUMESSEN

TOBIASE ORATOORIUMI "JONASE LÄHETAMINE" ETTEKANDED 1994. AASTA SUVEL:

Koosseis:

Solistid: Satu Vihavainen (sopran, Soome), Pille Lill (sopran), Monica Groop (metsosopran, Soome), Urve Tauts (metsosopran), Peter Svensson (tenor, Austria), Janis Sprogis (tenor, Läti), Raimo Laukka (bariton, Soome), Taimo Toomast (bariton), Mati Palm (bass), Mart Mikk (bass).

Organist: Ines Maidre.

Oratooriumikoor, Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Poistekoor, ERSO.

Dirigent: Neeme Järvi.

23. ja 25. juunil - "Estonia" kontserdisaalis

26.-30. juunil - oratooriumi salvestus heliplaadirfirmale BIS

26. augustil - Kieli *Ostsee Halle's*

27. augustil - Göteborgi Ooperis

28. augustil - Oslo Kontserdimajas

30. augustil - Malmö Kontserdimajas

1. septembril - Stockholmi Kontserdimaja Suures saalis

3. septembril - Helsingi *Finlandia-talos*

4. septembril - Peterburi Filharmoonia Suures saalis

VELJO TORMIS NOORTE MUUSIKATEADLASTE PILGU LÄBI



H. Rospu foto

Järgnev diskussioon Veljo Tormise loomingu üle leidis aset 1993. aasta lõpul Eesti Muusikaakadeemias ühel muusikateaduse metodoloogia seminaril, seejärel kui noored musikoloogid olid terve semestri lugenud ja arutanud ameerika muusikateaduslikke töid. Loetu hulgas olid artiklid muusikaajaloo kirjutamisest (Leo Treitler), muusikateadusest üldse (Joseph Kerman), kriitikast (music criticism, mis on võrreldav kirjandusteaduses teoste tõlgendamisega; Eestis harrastatav muusikakriitika on päevakajalisem ja kitsam). Semestri lõpul proovisime ameeriklaste teooriate abil rääkida eesti muusikast ning valisime teemaks Tormise.

Miks valisime teiste eesti heliloojate seast just Tormise? Vahest seetõttu, et Tormise tähendus eesti vaimuelus ei piirdu ainult muusikaga, ta on omamoodi kultuurifenomen. Võib-olla ka seepärast, et tema loomingut on raske määratleda teatud konkreetse muusikasuunana ning selle mitmetimõistetavus jätab oponentidele palju võimalikke vaatenurki.

Diskussiooni korraldas ning suunas EMA muusikaajaloo kateedri juhataja dotsent Urve Lippus. Iga sõnavõtja oli ette valmistanud ühe Tormise loominguga seonduva teema.

Joosep Sang: Tormise nähtus ja eesti ühiskond.

J. S.: Püüdsin vaadelda Tormist kui nähtust eesti kultuuris ja aretasin oma pseudoteooria, kuidas võiks Tormist mõista eestlane ja kuidas välismaalane (mis tahes teise kultuuri esindaja). Ajal, mil Tormis tõusis eesti muusikas esile oma tol ajal uudsete kompositsioonivõtete, oli analoogiline muutus lääne muusikas just toimumas/toimunud. Pean silmas 1960. aastatel esile kerkinud uusi võtteid, näiteks minimalismi ja 1960. aastate lõpul kulmineerunud orandi kultust, igasugust transsendentaalsuse otsingut muusikas, india kultust, *New Age*'i jne. Ma ei ole küll valmis tõestama, kui palju Tormis sellele reageeris. Suund, mis Tormisele võis teistest rohkem hinge minna ja mille mõju on hiljem kirjeldanud paljud eesti muusikud, oli tutvumine rootsi kaasaegse muusikaga siin esinenud Eric Ericsoni koori vahendusel.

Tormise suur tähtsus rahvamuusika käsitlejana peitub eelkõige tema pöördumises v a n e m a rahvalaulu poole, varem kasutati rahvamuusikast peamiselt uuemat rahvalaulu. See on suuresti Tormise teene, et meil 1960. aastate lõpul ja 1970. aastate esimesel poolel tekkis suurem folgilaine. Lisaks eesti luuletajate tekstidele loodud muusikale lauldi ka eesti, karjala ja liivi rahvalaule. Mina nimetaksin seda laienuvad uuri identiteediks. Minu vaatenurgast hakkasid Tormis, tolaeagused folgilauljad ja noored senisest rohkem väärtustama oma juuri ning ei tajunud end üksnes eestlastena, vaid pigem üldisemalt ugrilastena. See on ka Lennart Mere filmide, Hando Runneli luuletuste, Kaljo Põllu graafika teene.

Teist suunda Eestis, mis reageeris rohkem mujal maailmas levinud vooludele, esindab Sven Grünberg, kes hakkas kirjutama seisundimuusikat.

U. L.: Tundub, nagu oleks see kõik toimunud korraga, aga Sven Grünberg ja Veljo Tormis kuuluvad ju eri generatsioonidesse. Sveni ja tema eakaaslaste jaoks oli Tormis juba enesestmõistetavalt osa eesti kultuurist.

J. S.: Üksteisega ma neid ei seosta, seostan Tormist selle suunaga tema muusikas tuntava igavikujutaja (ostinaatsus jm) kaudu, milleni ka Pärt lõpuks jõudis. Sven Grünberg on minu arvates kõige ehedam näide nendest, kes võtsid üle India kultuse; sellesse lõksu pole Tormis langenud.

Ka eestlase Tormist arusaamiseks on kaks võimalust: kui läheneda talle r a h v a m u s i k a poolt, võiks käsitleda Tormist soome-ugri muusika töötlejana laiemalt. Meie jaoks on vepsa, karjala ja liivi muusika samuti "oma". See ilmselt muutuski 1960. aastatel intelligentsi teadvuses.

U. L.: Tormise "Kalendrilaulud" on kirjutatud 1968. aastal, kuid juba "Liivlaste pärandus" ja "Raua needmine" tulevad 1970. aastatesse. Samuti tähendas folklaul 1960. aastate lõpul veel Joan Baezi ja sellesarnast, enamasti ingliskeelset laulu; Priit Pedajas laulis eesti luuletajaid aga alles 1970. alguses. Ka "Leegajus" ja Tartu Sarvede seltskond jäävad pigem 1970. aastatesse. Folgiliikumine ei lähtunud Tormisest.

J. S.: Minu meelest Tormis siiski mingil määral käivitas selle protsessi.

U. L.: Ma küll ei nõustu, kuid igaühel on tema arvamus.

J. S.: Teine võimalus on läheneda Tormisele k u n s t m u s i k a poolt. Seda tõestab Tormise loomingus valdav koorimuusika. Et keskmise eestlase jaoks on koorimuusika peaaegu ainus kunstmuusika vorm, millega ta kokku puutub, võivad paljud Tormist mõista kui kunstmuusika, originaalmuusika loojat, mitte kui rahvamuusika vahendajat. Seda enam, et paljudes kohtades ei ole side autentse rahvamuusikaga veel päriselt kadunud ning varasemad rahvamuusikat kasutanud heliloojad, näiteks Miina Härma ja Cyrillus Kreek on seda teinud teisiti. Ja kuigi Tormise materjal on folkloorne, on ta siiski kasutanud lääne kompositsioonimeetodeid, laaditeooriaid - ühesõnaga kõike seda, millele Tarmo Lepik oma artiklis¹ tähelepanu pööras.

Minu versioon, kuidas võiks Tormisele läheneda mõne teise kultuuri esindaja: temale oleks Tormis m a a i l m a m u s i k a. Välismaalasele kuulajale on vana regilaul kahtlemata väga eksootiline. See on maailmamuusika üks põhitunnuseid, et kõik ülevõetav pärineb võimalikult kaugest kultuurist, kuid kaubanduslikel ja muudel kaalutlustel on see serveeritud eurooplasele arusaadaval kujul, mis ei muutu talle koormavaks. Suhteliselt eksootilisena mõjub ilmselt ka see, et kõik need on kooriteosed, kuna välismaal akadeemilistes ringkondades ei peeta koorimuusikast eriti lugu.

Kui aga üritame läheneda Tormisele toetudes e t n o m u s i k o l o o g i l i s t e l e meetoditele, tuleks esile tuua rahvuslikke tunnuseid - materjali, esituslaadi. Kui Kaljuste koor hakkas tema teoseid esitama, siis Tormis taotles rahvalikku hääletekitamis. Väga palju on Tormist ette kantud rahvariietega, koos liikumisega - ka see aitab kaasa mõjumaks rahvuslikult. Selle traditsiooni järgi ei pruugi teda vaadelda kui akadeemilise muusika jüngrit, eriti muu kaasaegse muusika taustal.

U. L.: See on küllalt oluline mõte, sest Tormis ise on töötanud selles suunas, et neid piire ähmastada. Ma olen õpetanud konservatooriumis kolmteist aastat rahvamuusikat ja oli lootusetu, kuidas arvestustel pakuti rahvamuusika pähe Tormise kirjutatut. Tihti juhtus, et üliõpilase vastus koosnes vaid tema teadmistest Tormisest, kuid ta ise oli veendunud, et räägib eesti rahvamuusikast, kaasa arvatud see šamaanitrummi tagumine.

Karin Jaanus: "Juhan Liivi sarkasmid" ja "Runneli aforismid" - ühiskond ja muusika.

K. J.: Minu teemaks on "Omas ajas olemise tulek muusikasse" ning abiks Susan McClary artikkel "Blasfemia rääkida poliitikast Bach'i aastal"², 1985. aastal pidasid mõned väljapaistvad Bach'i uurijad

¹ T. L e p i k. Veljo Tormis. "Maarjamaa ballaad". "Teater. Muusika. Kino" 1986, nr 7.

² S. M c C l a r y. The blasphemy of talking politics during Bach Year. Rmt: Music and society, ed. R. Leppert and S. McClary. Cambridge Univ. Press, 1987.

pühaduseteotuseks püüdu paigutada Bach'i sotsiaalsesse, poliitilisse ja ideoloogilisse konteksti. Nende arvates oli Bach'i muusika nii universaalne ja täiuslik, et tema puhul oleks rumalus rääkida sõltuvustest oma ajast ja kohast. McClary väidab, et kui teatud ideoloogiat ka peab muusikat puhtaks või absoluutseks, sõltumatuks ühiskondlikust praktikast, siis pole see mingi eelis.

Püüan analüüsida Tormist omas ajas 1979. aastal kirjutatud "Juhan Liivi sarkasmide" alusel. Staganaal ja ei saanud ju midagi otse öelda, kuid varjatult ja allegooriliselt püüti seda siiski teha. Tormis lähtub alati sõnast, olgu siis tegemist folkloori või kunstluulega. Ta püüab teksti võimalikult palju muusikaliste väljendusvahendite ja kujundite abil avardada. Näiteks tekstis "Kes meeldida tahab, peab roomama" on "roomamine" edasi antud *glissando*'ga. Tormis püüab allutada muusikalist teksti muusikaväljendustele tähendustele.

U. L.: Kas te leidsite muusikast (küll Toomas Siitani abiga³) midagi sellist, kus Tormis püüaks otseselt muusikaga näidata, kuidas teksti tõlgendada? Sest kui Tormis sellele lausa tähelepanu ei pööraks, ei seostaks kuulaja Liivi sarkasme 1970. aastate lõpu ühiskonnaga, hoolimata *glissando*'dest. Ei tuleks pähe, kui Tormis otse näpuga ei näitaks.

K. J.: Tänapäeva inimene on harjunud kuulama kõike ja ei oska mingit kujundit konkreetse tähendusega seostada; erinevalt 16. sajandist, kus teatud figurile omistati kindel tähendus.

U. L.: 1979. aastal veel barokkmuusikast ei räägitud ja ka Toomas Siitan ei olnud veel lugenud Bach'i sümboolikast ning tema helikeele semantikast. Tormise tekstikäsitlus on sõltumatu 1985. aastal Bach'i juubeli puhul ilmunud selleteemalistel Bach'i ja barokikäsitlustest. Siitani artiklis Tormisest⁴ on kirjeldatud, kuidas Tormis nõukogude muusikast ja tolleaegsest olustikumusikast pärit motiividest selliseid tähenduslikke kujundeid loob, mida võib võrrelda barokiaegse muusikalise retoorika võtetega. Seda on vähem "Juhan Liivi sarkasmides", rohkem Hando Runneli tekstidele loodud muusikas. Need seosed olid tollasele kuulajale, nii nagu Bach'i-aegsele kuulajale seosed koraaliviiside, tekstide, üldlevinud muusikaliste figuride vahel, baroki helikeelest ei pruukinud selleks midagi teada.

K. J.: Kindlaim võimalus ongi tsiitaat, näiteks mõni rahvalik lauluke.

U. L.: Neid laule ei saa analüüsida teisiti, kui asetades need 1970. aastate taustale. Nii mõnigi laul oleks amorfne tekst mõne teise meetodi abil lahti võtta püüdes. See on väga erandlik muusika 1970. aastate lõpus, ka Tormise enda kirjutatu taustal. Selline olukord oli ka "Rahvaste sõpruse rapsodiaga", mille Tormis kirjutas Nõukogude Liidu moodustamise aastapäevaks.

Mari Vihmand: Kas Tormis lahendas ka seal oma ülesand mõne kavala nipiga, mis andis soovile isegi vastupidise tulemuse?

U. L.: Kõigi laulude seas sai domineerivaks "Mööda emakest Volgat", mis järjest kasvades mat-

tsi enda alla kõik teised laulud. Programmi järgi pidi Tormis 15 liiduvabariigi laulud rapsodiaks ühendama. Muidugi on igaühe enda asi, kuidas seda matmist emotsionaalselt võtta, seda võib ka võidule pääsemiseks nimetada.

Kristel Pappel: Tormise looming

1988-1993 ja eesti ühiskonna muutumine.

K. P.: Ma öieti ei oska analüüsida 1987/88 - 1993 toimunud muutusi ning tunnen end üpris vulgaarsotsioloogilise žurnalistina, kui püüan käsitleda Veljo Tormist neil aastail. Kuid kaks subjektiivset muljet ühiskonnamuutustest. Esiteks, kui lõpetasin 1989. aastal Tallinna Konservatooriumi, siis pidin tegema riigekasumi marksisimi alustest; samas oli pidulikult aktusel Eesti lipp ja lauldi ka Eesti hümn. Teiseks, üleminekuajal tänasesse suhtuti pühadusega sõnasse "isamaa" ja seda toodi vanade ärkamisaegsete isamaalaulude ettekandmisel 1980. aastate lõpul laulutekstides ka esile. Praegu kasutatakse sõna "isamaa" kahjuks ironilises või groteskses kontekstis.

Püüdsin Kooriühingust järele uurida, mida on Tormis sel perioodil kirjutanud. Need viimastel aastatel kirjutatud vähesed teosed, mis sealst leidsin, püüdsin jagada rühmadesse, orienteerumaks Tormise huvisuundades. Kõigepealt jäägid varasemast ajast, mõtlen siin n-õ ühiskonnalaule, nagu näiteks oli "Virumaa ja Pandivere" 1987. aastal. Otse mingit sündmust kajastavad laule on tegelikult ainult kaks ning need puudutavad Lätimaad ja Riia: "Hea soov" ja "Kolm tähte" ("Kolme tähe" tekst seostub vabadussambaga Riias). Siia paigutaksin ka n-õ kaduvate rahvaste teemaga haakuvad laulud, näiteks "Karljala saatust" 1986-1989. On ka tellimustööid festivalidelt, sellistel juhtudel on Tormis kasutanud "Kalevala" tekste. Näiteks "Mõrja hüvastijätt". Kaks järgmist rühma, mis, pateetiliselt öeldes, ehk Tormisele endale kõige enam südamesse lähevad, on n-õ eesti laulud rahvaluulele: 6 eesti lastelaulu, 4 eesti hällilaulu ja 9 eesti lõikuslaulu rahvaluule tekstidele. Need on üllatavalt lihtsad. Siia sobiks ka 1990. aastatel ilmunud "Vanavanemate viisivakk", mis sisaldab Tormise lapsepõlve aegseid laule tema enda seades.

Lõpuks, viimast rühma nimetaksin mälestuslauludeks. Neid on küll vaid kaks, kuid mulle tundub, et need on Tormisele olulised. Mõlemad pärinevad 1993. aastast: "Meelespea" on kirjutatud Gustav Ernesaksa mälestuseks, tekst rahvaluulest. Teine, "Tõmbetuu" Visnapuu tekstile, on Arvo Rattasepa mälestuseks.

Tormis reageerib kõnealusele perioodile "eesti lauludega", kogumikuga "Vanavanemate viisivakk" ja mälestuslauludega. Mulle tundub, et ta püüab vältida vohavat loosunglikkust ning otsesõnalisust juba eos, enne kui see muutub teistegi jaoks kulunuks ja odavaks. Samas püüab ta vältida pealiskaudset isamaalisust.

Tema lihtsaid eesti laule võib omakorda tõlgendada kui vastuseisu odavale massikultuurile. Need laulud ei ole mõeldud mitte kontserdisaalis, vaid koolis, koorides ja miiks mitte ka kodu laulmiseks.

³ T. Siitan. Veljo Tormis - *musicus poeticus*. Teater. Muusika. Kino 1991, nr 3.

⁴ Vt märkus 3.

See on heas mõttes tarbemuusika, mis peaks eestlaste tunnet ja mõtet puhta ning virgena hoidma. Laule vaadates tahtsin neid kohe ise laulma hakata. Seoses sellega tekkis mul üks küsimus, millele ma ei oska ammendavalt vastata: see puudutab publiku, lauljate ja ka minu enda suhtumist Tormisesse praegu. Mulle näib, et Tormis mõjutab eesti inimese hetkel rohkem kodu ja kooli ning inimese enda koorilaulu kui kontserdisaali kaudu. Võib-olla varem oli see suhe vastupidine. Kui oli teada, et Tormist kannab ette hea koor, tuldi kuulama, siis mõjus see just publikule. Praegust nüristavat ameerikalikku massikultuuri püüab Tormis ehk seesmiselt õnnestada.

M. V.: Ei tea, kuidas läksid need meeskoori "Toimetused Tormisega". Varem tormasin kuulama ja seisin puupüsti saalis kusagil kikiarvul, kui uued Tormise teosed tulid, ja olin nii erutatud ja õnnelik. Nüüd vaatad kuidagi ükskõikselt. Midagi on muutunud küll.

U. L.: Midagi on väga oluliselt muutunud. Kindlasti mitte asja enda suhtes, kuid selline muutus toimub momentaanselt - niipea kui asi on ametlik ja riiklik, igasugune vaba vaim kipub mingisse oponentsiooni. Need mehhanismid, mis varem töid inimesi kuulama teatud teemasid, ilmselt enam ei toimi.

Võib-olla võiks see kodulauludest räägitud jutt laiemaltki kehtida. Nähes enda ümber samas vanuses inimesi, kes eesti aja lõpul olid lapsed, märkan, et kogu sini-must-valgete lippude lehvitamise ja need muutused töid paljudele lapsepõlve eriti teravalt meelde. Viiskümmend aastat oli oodatud, et see jama lõpeks. Arukas inimene teab, et see pole uus lapsepõlv, siiski keeravad need vanad sümbolid ja jutud inimese emotsioonid üles.

K. P.: Kõigest Kooriühingus vaadatud käsi-kirjadest ja nootidest jäi mulle mulje kui tagasivaatest, kaasa arvatud mälestus- ja kodulaulud. Seal oli ka redigeeritud ja uuesti kogumikesse pandud laule.

U. L.: Üks ideoloogiline tsükkel on lõppenud ja peaks asenduma millegi muuga. Kui kellelegi annavad muusika kirjutamiseks impulsid ideed ja sõnad, siis võib ette kujutada, et praegune aeg on selleks paljude jaoks keeruline.

M. V.: Samuti käis eesti huumor kohe alla, kui sai lubatuks kõigest rääkida.

Anneli Remme: "Kalevala" XVII runo" - Tormis kui opositsionäär euroopa kultuuri/ühiskonna organisatsiooni suhtes.

A. R.: Vaatlesin "Kalevala" XVII runot" vaatepunktist, kuidas võiks see teos oponeerida Lääne-Euroopa kultuuriga või mis suhtes ta oleks marginaalne. Eelkõige on "Kalevala" XVII runo opositsioonis või marginaalne seetõttu, et lähtub regilaulust. Tormise loomingust on suur osa opositsioonis euroopa kultuuriga, kuna see on minek Kristuse-eelsesse aega ja eesmärgiks pole eksootika otsimine, vaid oma rahvussonna identiteedi rõhutamine. Euroopa kultuuri suhtes marginaalne on "Kalevala" runo regilaulust tuleneva temaatilise ma-

terjali, ainese ja keele tõttu. Runo pole n-õ maailma-keeles, milles oleks kerge oma loomingut propageerida. Materjal pärineb Karjala regilauludest, keelt on püütud esitusel lähendada arhailisele karjala keelele. Euroopa heliloojate loodu hulgas on see teos eriline ka oma napi materjali, kuid pika kestuse poolest. Ehkki oleme harjunud kuulama erinevate minimalistide töid, ei ole viiskümmend minutit kordust selles laadis siiski harilik, arvestades, et muusikaline algmaterjal taandub vaid kahele väikestele teemale (ehkki umbes 7 takti muusikat). Lühidalt runo sisust. Väinämöinen ehitab venet ning vajab selleks võlusõnu. Ta läheb nõid Vipuneni juurde neid küsima ning viimaks ka saab. Selle süžee puhul on loogiline, et lugu lõpeb umbes samal kohal, kus algas - Väinämöinen ehitab venet.

Ka tegelastüüpide poolest ei ole see teos euroopa kultuurile tavapärane. Need tüübid on olemas juba "Kalevalas" ja Tormis on nad väga leidlikult muusikasse vorminud. Väinämöinenit ja Vipuneni võiks vaadelda sümbolinimestena. Väinämöinen on füüsilise töö tegija (ta ehitab venet) ning teda iseloomustatakse ainult ühe pilli - viiekeelse kandlega.

U. L.: See on väga oluline, et tal on kannel ja nimelt keelpill, esindades "valget maagiat". Seal on seesama opositsioon: meile kodune, sõbralik ja arusaadav Kalevala rahvas vastandub võõrale ja kaugemale põhjarahvale, kes lööb trumme ja keerutab vurre.

A. R.: Vipuneni ei iseloomusta meloodiapillid, hoopis nõiatrumm, vuristid-kärstid ja muu sellealaoline. Võiks öelda, et nõid Vipunen esindab intelligenti, ta töötab sõnadega ja tema intelligents vajab mõjule pääsemiseks rohkem artibuutikat kui füüsilise töö tegija. Seepärast on Vipuneni palju pille Väinämöineni ühe kandle vastu.

U. L.: Kogu eepose taustal on võib-olla raske pidada Väinämöinenit füüsilise töö tegijaks.

A. R.: Ma ei taha sellega liialdada, see on lihtsalt naljakas spekulatsioon.

U. L.: Kui sa oleksid ameeriklane ja võtaksid vaatlemiseks ainult selle ühe runo, siis oleks see sulle täiesti lubatud.

A. R.: Ühe eeposest võetud runo põhjal oleks tõesti kerge seda teemat põhjalikumalt arendada.

Räägiksin veel muusikalisest materjalist. Kui Väinämöinenit iseloomustav muusika on 4/5 taktimõõdus ja kõigis taktides üsna ühesugune, siis Vipuneni muusika on ebareeglipärasem - 5/8, 5/8 ja 4/4. See on ka kuidagi pealetükkivam, *hard-rock'i* tüüpi, tasakaalutum. Vipunen tegetseb teistsuguste vahenditega kui Väinämöinen.

Väinämöineni muusika suhe Vipuneni muusikaga on sarnane kuulaja omaga, kes pole harjunud kuulama hiina muusikat ja ei saa aru, kuidas muusika liigendub.

U. L.: Aga kangesti tahaks takti lüüa.

A. R.: Muusikaliselt on Runo kulminatsiooniks Väinämöineni väljatulek Vipuneni kõhust, mille järel Vipunen lausub lõpuks lubatud nõiasõnad. Siis kolksuvad korraga kõik Vipuneni iseloomustavad löökpillid.

Virge Joamets: Tormis eesti muusika ajaloos
evolutsionistlikust vaatepunktist ja
selle kriitika vaatepunktist.⁵

V. J.: Evolutsiooniline ehk geneetiline meetod püüab sündmuste käiku mõista ja interpreteerida katkematuna. N-õ geneetilise vaatenurgaga on need muusikaajalood, mis rakendavad vähem või rohkem selliseid ideid nagu kasvamine, arenemine, progress. Tüüpiline evolutsionistliku vaate pooldaja arvab, et võitluses olemasolu eest jääb peale alati parem ja täiuslikum. Et kõik keerulisemad struktuurid on arenenud lihtsamatest ning et tulevikus loodav on kaunim, parem, täiuslikum. Selle seisukoha järgi võiks Tormist kõrvutada Saare ja Kreegiga, kes samuti kasutasid oma loomingus rahvaviisi; ning väita, et Tormis teeb seda uuel, kõrgemal tasemel. Sarnaselt läheneb Tormisele Tarmo Lepik, analüüsides modernse helikeelega "Maarjamaa ballaadi" (1969)⁶: "Suured muudatused eesti muusikas 1960. aastatel ei jätnud puudutamata ka kooriloomingut. Toimus eemaldumine postrahvusromantilisest pseudokeelest ja algas kogu maailmas levinud suundade läbimurre. Seejuures ei unustatud rahvuslikke algeid, kuid tunduvalt muutus neile lähenemise viis." Siit kumab läbi veendumus, et muutused meie heliloojate helikeeles toimusid muutuste tõttu lääne muusikas ja paratamatult mõjutab see ka kooriloomingut ning Tormist.

Evolutsionismi kriitiline, n-õ pluralistlik seisukoht leiab, et muutused muusikas ei pea olema sünkroonis muutustega ühiskondlikus elus. Ajalooprotsessid koosnevad lülidest, mille vahel võivad, aga ei pea olema põhjuslikud seosed. Sellest lähtuvalt: Tormis ei jõudnud rahvaluule juurde mitte seepärast, et ühiskond (või eesti muusika) oli oma arengus selleks vajaliku taseme saavutanud või et juba varem olid Saar ja Kreek rahvaviise kasutanud, vaid põhjused võivad olla hoopis teised. Näiteks intervjuus Madis Kolgiga⁷ räägib Tormis, et jõudis rahvaluule juurde juhuslikult. Ta puutus nii Eestis kui ka Moskvas kokku rahvamuusikaga tegelevate inimestega, kes suunasid ka teda sellele teele.

Tormis on ka ise öelnud, et Pärt ja Rääts olid modernis temast kohe ees. Kui ta Moskvast tuli, siis tema 2. avamäng, võib-olla tunnetas ta seda ka ise- ei suutnud oma romantiliste vahenditega saavutada seda, mida nii mõnigi teine samal ajal. Võib-olla oli tema rahvamuusika poole pöördumine tingitud ka geniaalsest äratundmisest, et see valdkond on vaba.

Ning põhjused, miks Tormis nii sügavale rahvamuusikasse sisse elas, ei pidanud tingimata olema selles, et ta oli Saare ja Kreegi järglane, vaid põhjused võisid olla temas endas, võib olla mõjutas teda kristlik kasvatus või eestluse olemusse süvenemine.

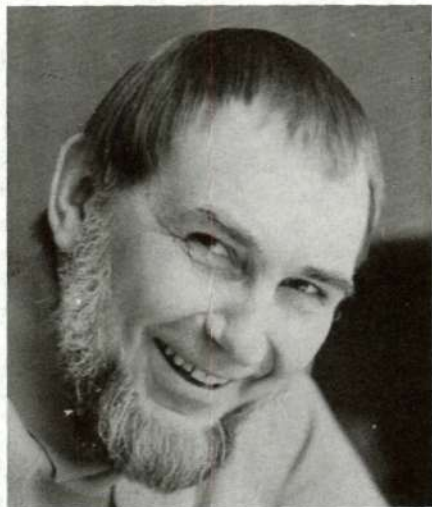
U. L.: Miks kristlik kasvatus, see muusika on ju pigem paganlik?

V. J.: Ma ei tõmbaks piiri kristluse ja kristluseeelse eesti usundi vahele. Religioon on seesmiselt üks tervik ning paganlik ja kristlik üksnes selle erinevad väljendusvormid.

U. L.: Või puudus tolle aja elus avalik religioon? Olen püüdnud tollast rahvausu populaarsust seletada sellega, et oli tundeid, mis otsisid väljundit.

V. J.: Evolutsionistlikust teooriast lähtudes peaks eeldama, et kui keegi pärast Tormist oma loomingus rahvalaulu kasutab, peaks ta seda teema temast veel paremini, n-õ kõrgemal tasandil. Ma arvan, et tugevamalt sellesse sisse elada pole võimalik, teistmoodi aga küll. Evolutsionistlik käsitlus kipub andma esteetilisi hinnanguid hoopiski mitteeestilisel alusel (hiljem - parem).

Tarmo Lepiku artikkel analüüsib "Maarjamaa ballaadi" tehniliselt ja leiab, et see on väärtuslik teos, kuid ei põhjenda, miks see on tähtsuse". Refereerin



K. Suure foto

siinkohal mõtet Madis Kolgi intervjuust: Tormis leiab, et tema tugev külg on arhitektivõimed ja teravikukujutus. Ehk on see peapõhjus, mis on aidanud heliloojal mõjusat vormi luua.

U. L.: See nõue on ette antud Euroopa esteetika-kaanonitega. 18.-19. sajandil valitses üldine põhimõte, et kunstiteos olgu lõpetatud tervik. Tolleaegsed muusikavormid on enamikus sümmeetrilised ja tugevalt integreeritud. Kuid on ka väga palju kunsti, mis on tehtud teistsugustel esteetilistel põhimõtetel ja kus lõpetatus pole ei eesmärk ega kriteerium. Siin paigutab Tormis end minu arvates ise esteetilisse (ja ka kultuuriloolisse) paradigmasse.

⁸ T. Lepiku artikkel (vt märkus 1) ilmus rubriigis "Tähtsused".

⁹ Vt märkus 4.

⁵ Aluseks peatükk "Muusikaajaloo filosoofia" raamatust G. H a y d o n, Introduction to musicology. The Univ. of North Carolina Press, 1941.

⁶ Vt märkus 1.

⁷ "Veljo Tormis ei vasta", "Teater. Muusika. Kino" 1990, nr 9.

V. J.: Toomas Siitani artikkel "Veljo Tormis - *musicus poeticus*"⁹ lähenes Tormisele mitteevolutsioonistlikult, kõrvutades renessansiaegseid ja Tormise kompositsioonimeetodeid, puudub hiljem - parem skaala.

U. L.: Tudengina püüdsin tõestada, kui palju Tormis ja Tubin jõudsid rahvalaulule "lähemale". Kui ma natuke rohkem nägin ja lugesin, siis leidsin, et see on mõttetu, et sellisest vaatepunktist heliloojale lähenedes jõuab paratamatult absurdini. Samuti nagu Tormis ise, propageerides end vaid rahvalaulu vahendajana. Sellest järgmine samm on: laula ja ära torgi. 1970. aastate algul tundusid sellised vaated enesestmõistetavad.

M. V.: See ei pruugi sugugi välja viia seisukohani: laula ja ära torgi. Igal ajastul on rahvalaulu suupäraseks muutmiseks erinevad meetodid. Kreegi ja Saare viis vastas ilmselt oma aja nõuetele.

U. L.: Absurdi all mõtlen pigem oma püha veendumust, et Tormis või Tubin läksid rahvalaulule "lähemale"¹⁰, et on skaala kaugem-lähem. Tegid nad mis nad tegid, aga ilmselt kooskõlas minu ja tollaste üldiste muusikaliste ootustega. Tahtsin kirjutada, mille poolest see muusika hea on, ja et ma selleks rahvalaulule "lähemale" mineku valisin, peegeldab ainult mu tollast lugemust ja muidugi Tormise enda eduka propaganda mõju.

U. L.: (Lisatud enne avaldamist.) Need jutukatted olid valitud pikema arutelu käigust. Loomulikult ei saanud nii põgusa ettevalmistuse järel mingit uut moodi Tormise-käsitlust luua, küll aga eristusid üsna selgelt mõned stereotüübid, mis meil eesti muusikast kirjutades käibivad. Kõige olulisemaks pean, et kahetunnise jutu ajal tekkis mitmeid mõtteid, missuguseid Tormise vaatlusi võiks ette võtta. Muusikast mõtlemise diskurss võiks palju avaram olla.

¹⁰ U. L i p p u s. Eesti rahvaviisid ja XX sajandi muusika. "Sirp ja Vasar" 7. III 1975; Rahvaviisidest Eduard Tubina klaveritsükli "Süit eesti karjaseviisidest". Rmt: Soome-ugri rahvaste muusikapärandist, toim. I. Rüütel. Tln, 1977.

ELUKUTSE: PROSTITUUT

"ÕÖLIBLIKA JÕULUD". Stsenaristid ja režissöörid Artur Talvik ja Rein Kotov, operaator Rein Kotov, heli Ivo Felt, montaaž Priit Põldmaa, filmi direktor Henrik Laanjärv, produtsent Peeter Urbla, tehniline teostus Baltic Broadcast. Muusika: "Fears of the Unknown" ja "Silent Night" "Rinneradio" esituses. Tänu: Kerstin, Jane, Krissu, Agnes, Maiu, Stass, Vitja, Andres Mänd, Andres Raid, Kairi, Olavi ja Eva, Heini Drui, Tallinna Pelgulinna Sünnitushaigla, kohvik "Pegasus". Värviline, video, 26 minutit. © Exitfilm, 1994.

Taani Filmikeskuse juhataja Stue Steen Müller hindas pärast filmi "Õõliblika jõulud" valimist tänavusele Balti lühifilmide festivalile Bornholmi: "See on tehtud euroopa mallide ja mõttelaadiga. Sama hästi oleks võinud seda filmida Taanis."

Dokumentaalfilmid kuuluvad Euroopas telesaajakirjanduse hulka, ja tõepoolest oleks Taanis viibivatest idaprostituutidest saanud umbes samasuguse loo. Mille poolest siis see film "19-aastasest Kerstinist, kes tuli Tallinna õnne otsima", meil tähelepanu äratas?

Ennekoike ajakajalise ainevalla poolest. Prostitutsioon on kuum teema. Eesti teenedokumentaalistid aga harjunud elule vaatama veidi eemalt ja ajalehtede tihedad löbumajaleheküljed on neile ilmselt tundunud liiga argipäevaselt pealetükkivad. Löbumaja filmikülastuseks pidi välja ilmuma uus põlvkond. "Õõliblika jõulud" ongi alles Artur Talviku (30) ja Rein Kotovi (30) teine film (Kotov on ka filmi operaator). Ka esimeses, "US \$ ja Vene metalli suudlus" (1993), üritasid nad olla ajakohased (valgustades päevakajalist metalliäri).

Tõsielufilmi "Õõliblika jõulud" autorid Artur Talvik ja Rein Kotov võtetel 1994. aastal.

P. Urbla foto



Õõliblikas, see on muidugi lõbutüdruk, ja film, nagu pealkiri ütleb, on üles võetud jõulude aegu. Sisse mahub peategelase abort, küllalt naturalistlik, mis raamib filmi; intervjuud neiu Kerstini; lõbumaja turvamehe-autojuhiga; lisaks välkpilte erootilisest *show'st*. Oma vastustes filmitegijate küsimustele on tüdruk loomulik ja avameelne, surudes oma asjalike nappide intiimaruannetega usutlejad mõõdutunde piirile.

Me saame küllalt hea ülevaate ühes uuslinna paneelhituses paikneva lõbumaja tööst, prostituudi turuhinnast seal (300 krooni tundi), tema arvukatest külalistest ja klientidest, kõigest sellest, mida võib tahta teada lõbumaja teabekuulutuse lugeja ajalehes. Ja saame teada, et kuigi vahel oleks tüdruk saanud peaaegu orgasmi, on töö sageli ka ohtlik. Filmi autorid on küsitlenud oma väljavalitud küllalt malbelt ja tema on reageerinud loomuliku siirusega.

Püüdsin leida filmis mingit arengut ja näib, et materjal on kokku pandud umbes sellises kompositsioonis. Noor neiu, kel pole õiget töökohta, tuleb pealinna õnne ja raha otsima. Ta on uljas ja elurõõmus ja jääb selleks ka pärast viiesajandat meest. Sest sekka satub ka väga häid kliente. Neiu usub siirusesse, aususse ja armastusse ja käib isegi posija juures, et armastatule mõjuda. Siis tuleb aga rääge abort ja pärast seda teatab neiu, et armastust polegi olemas ja selle on välja mõelnud hoopis venelased, et saada ilma rahata.

Võisin selle autorite vaatepunkti liikumise filmi jooksul ka ise välja mõelda, sest kõik eelnevad mõtted vilksavad vaid neiu jutus lõbumaja olmetutvustuse sekka. Üksikjuhtumina on peategelane Kerstin üks kergelt labase sarmiga noor prostituut - bioogiline olend. Filmitud on teda siit ja sealt. Tema käitumismotiive pole püütud ei avada ei rõhutada. Filmis puudub ka väikseimgi võrdlus ning üldistus. Võib mõista autorite peaaegu heatahtlikku distantseerumist oma peategelase küsimuste esitamisel temale, kuid miks peavad reporteri küsimused puudutama ainult seksuaalelu? Võiks ju pärida, palju sellest filmi refräänina läbivast 300-kroonisest tunnitasust Kerstinile jääb? Kust neiu pärit on? Mis elukutset pidasid ta vanemad? Kas ta teeb tihti aborti? Ja mis ta arvab, kellelt laps võiks olla? Ja kas ta peale meeste, autode ja raha ka veel millestki huvitub? Kindlasti huvitub, aga võiks ju küsida. Ning kas neiu, kelle järgi on filmile nimeks pandud "Õõlib-

lika jõulud", saab jõuludeks koju? Filmist võib välja lugeda, et see on üles võetud küllalt lühikese aja jooksul. Kuid mingit karakteri joont, laiemat mõtet, probleemihüpoteesi võiks ju sellegi poolest arendada. Kui see tegevus juba filmi raamib ja kõige räägimana kõige enam meelde jääb. Just poole tunnise filmi teema oleks: prostituut teeb aborti. Miks, millal, kuidas, kui palju ja mis on selle kõige hind? Filmi täitvad olme- ja *coitus*-intervjuud ei ava meile eriti ei neiu käitumismotiive ega võimalda ka autoreil minna sotsiaalsete tagamaade kallale. Viide lõputiitrites, et Riigikogu loobus prostitutsiooniseaduse vastuvõtmisest, jääb dekoratiivseks märgiks.

Oleme saanud küllalt distantseeritud ja ebarootilise väikese õppefilmilõbumajast. Ja kui kangelane ütleb filmi algul, et "iga inimene teenib raha, millega suudab", - hoiatavad autorid Artur Talvik ja Rein Kotov, et kerge see lõbutüdraku leib ei ole. Kõige põnevam stsenaarium algab aga filmi lõputiitrites. Kahju, et ta teostamatu oli. Loeme:

Kerstini pulmad, mis pidid toimuma märtsis 1994, jäävad ära.

Pärast aborti lahkub Kerstin Tallinna "firmast".

Samal ajal tutvub ta rootslasest vahendajaga, kes viib ta tööle Taisse.

Kolm kuud teenindab Kerstin Bangkokis kohalikke mehi ilma ühegi vaba päevata ("et ükski päev raisku ei läheks").

Pärast riidu rootslasest sutenõõriga aitab üks kohalik mees Kerstinil põgeneda tagasi Eestisse.

Novembris proovib Kerstin õnne Soomes. Segastel asjaoludel saadetakse ta maalt välja.

Detsembris plaanib ta minna Rootsi...

Lõpetame siinkohal. Filmi viimane kiri: "Eesti AIDS-i Tugikeskuse andmeil on iga kümnes Eesti tulevane ema olnud prostituut", vajaks statistilist analüüsi. Kuid meie statistikaametil on küll olemas kõigi eesti naiste ja neidude arv vanuselises lõikes, kuid puudub prostituutide arv. Ja mis tähendab "tulevane ema"? On see lihtsalt naise sünonüüm või on siin mõeldud ainult naisi, kes tulevikus (millal siis?) sünnitavad? Arusaamatu lõputiiter, mille tõepäras filmi ilmumise ajal kahtles iga ajaleht. Aga kuna sõnastus on nii umbmäärane ja prostitutsioon põrandaalune (legaliseerimata) tegevus, jääbki see lõpukiri kummitama - tõepärase statistiliste andmete ilmumiseni.



"Õõliblika jõulud", 1994. Kaader filmist.

R. Kotovi foto

LILIAN VELLERAND

SAJANDILÕPU VEIDRAD LAHKUMISED

"Kohused minu enese vastu." Ibsen. Nora.



"Kohused minu enese vastu..."

Kui seda ütleb Nora, kõlab see igal juhul tõsiselt. Kui ütleb Andrus Vaariku Norbert, võib saal seda tajuda kui mitte amoraalsena, siis tragikoomilise seigana vähemasti. Mati Unt lasebki Norbertil minna ära, ukse taha, "Peer Gynti" trollide tantsumuusika saatel. Kui "hüljatud naine" (Viire Valdma Helmi) maskides "lapsed" seda "imede imet" vaatama kutsuvad, tekib nagu pisut kohatu karnevalitunne. Unt ütleski kord möödaminnes, täpset sõnastust küll ei mäleta, et Norbert satub seal ukse taga trollide hulka ja talle pannakse sea saba taha. Või toimub seal midagi muud põrgulikku. Undile nii armas punane valgus ei lase selles kahelda.

Fantaasiatesse põgenemine pole halvim viis asju lahendada. Aga etenduse vältel ei paista, et Unt isegi kõige tuttavamast tegelikusest põgeneda tahaks. Rollide vahetus - mehed naisteks, naised meesteks - pole siiski esimene katse ei meil ega mujal just sellise võõritusvõttega mängida. Ja luua lavareaal-

vide käigus lõpuks isegi imestas, kuidas Nora teksti saab rääkida naine, kuulub muidugi tema ülimalt vabade mõttekäikude juurde. Ta pole ju põrmugi ükskõikne selle suhtes, mismoodi võtab etendust vastu kriitika ja publik, kelle hulgas, nagu näha, ollakse mõnevõrra hämmingus ja häiritudki. Miks, ei oska arvata, sest Unt ei võta kogu



"Nukumaja" ehk "Norbert". Helmi - Viire Valdma, Norbert - Andrus Vaarik.

P. Lauritsa fotod



"Nukumaja" ehk "Norbert". Härra Linde - Ivo Uukkivi, Norbert - Andrus Vaarik.

sus, mis toob esile tavalisest ilmsemalt soo bioloogilise ja konventsionaalse tähenduse siin ja praegu. Undi väide, et ta "Nora" proo-

beda eksperimenti isegi surmtõsiselt, rääkimata mingitest intellektuaalsetest pretensioonidest vaataja suhtes. Ta nagu ütles küll: "kutsa, säh üks jalg, kutsa, säh teine jalg," aga see on nagu Tiina mängus Margusega - puhtast armastusest.

Muidugi, ega Unt päris selgesti mõista ei anna, miks ta Ibseni tegelaste sood oma lavavariandis ära vahetas, oli see lihtsalt üks kunstnikuud või kihutas teda uudishimu uurida mehe ja naise rolli seni veel tajutavat lahknevust. (Klišee tugevast naisest ja nõrgast mehest on nii hilistekkeline, et ei vaja veel lõhkumist.) Vaevalt oli selleks ka saatulik soov varastada Merle Karusoo kunagine, "Tabamata imega" lavakooli eksamil edukalt realiseeritud idee või ette jõuda "Vanemuises" parajasti plaanitatavast "Pisuhännana" pööratud sugudega "Second-hännast". Vaevalt et ta mingit inspiratsiooni ammutas ka feministist dramaturgi Caryl Churchilli näidendist "Cloud 9", kus oma mehesse erilisel kiindunud naist mängib seni, kuni mees veel elus on, meesnäitleja, rõhutamaks armastaja samastumise määra armastatuga. Kui leske

H. Ibseni "Nukumaja" ehk "Norbert" (lavastaja Mati Unt). Härra Linde - Ivo Uukkivi, Norbert - Andrus Vaarik. Trupp "U-3" / Draamateater, 1995.



E. Vilde "Pisuhänd" (lavastaja M. Karusoo). "Vanemuine", 1994. Tiit Piibeleht - Rain Simmul, Laura - Merle Jääger, Vestmann - Aivar Tommingas, Matilde - Katrin Saukas, Ludvig Sander - Andres Dvinjaninov.

hakkab esitama naisnäitleja, sõnab kriitika: naisterahvas on tõusnud enesetunnetuse uuele astmele. Selles näidendis on muide kasutusel ka rasside ristamine, nimelt on ette nähtud, et neegrist teenijat mängib juba mõnd muud tõugu tumedavereline. Nupukalt sotsiaalne igatahes?

Undi "Norberti" tähenduste väli on avatud. Võtku, kes mida soovib. Alates kostüümide (Ivo Uukkivi) ja kujundusdetailide (Unt ise) vihjetest (elegantne portfell ja seksikad säärsaapad moodsate võimusuMBOLITENA, "kahtlane antiik" uusaegse nukukodu sisustusena) kuni Ibseni teksti üllatava kriitilisuseni. Eriti sellisel ümberpööratud kujul. Undi "Norbertit" ei taha ega saagi julgeks katseks nimetada sellepärast, et ta sood ära vahetas, vaid sellepärast, et ta on kartmatult kinni hakanud nüüd ka küll juba laiemalt levima hakanud teooriatest publiku loomingulise vabaduse ja aktiivsuse kohta. Võrreldes "Jalutuskäiguga vikerkaarel" on teatud tagasiminekut arusaadavuse suunas, aga seda ei tahaks talle hetkel pahaks panna.

Undi puhul on turvaline mõista peamist. Suhetes inimene inimesele hindab Unt nii elus kui laval tasakaalu. (Et oleks *fifty-fifty*, ütles ta "Oleannat" kommenteerides.) Aga

kuna Ibsen on juba kord kirjanik, kes ei vaata mööda ka inimese vahekordest ühiskonna mentaliteetide, konventsioonide, eelarvamuste, tabude ja muu sarnasega, siis sobib ta Undile, kes seisab endiselt valvsana, kirka kirjataskus.

Üpris kindel võib olla, et Unti ei huvita seksuaalvähemuste olukord Eestis ega ülepea üldse (muidu oleks ta juba ammu mõne sellekohase näidendi lavastanud). Aga oletada võib, et ta igasuguste vähemuste suhtes on tolerantne. Ja kuna huvi ühiskonnas ja kunstis on asja vastu ärganud, ei saa Untki sellest päriselt mööda. Ja nii paistabki "kahtlasena" üks vaimukamaid ja paremini mängitud stseene - kahe vana sõbra (Norbert ja Ivo Uukkivi Linde) siiras ja soe südamepuistamine, mille terasem mõte näib olevat selles, et naise tekst mehe suus kõlab mõnikord ikka veel võimatuna, vähemalt koomilisena. Ka Norberti hurmav kiilaspäine transvestiit kodusel maskiballil pole ju muud kui proua Helmi geniaalne ideesähvatus. Aga samal ajal, miks mitte, ka vihje nukukodude moodsale vabameelsusele.

Unt on viimasel ajal "oma kirgi välja elanud" valdavalt kristalliseeriva klassika või meie elust muul viisil parajalt distantseeruva



M. Karusoo "Second-händ" (lavastaja M. Karusoo). "Vanemuine", 1994. Ludmilla Estman - Katrin Saukas, Mati Estman - Andres Dvoinjaninov, Turvamees Linnar - Aivar Tommingas, Proua Estman - Tiia Porss, Lauri Estman - Rain Simmul, Tiit-Mai Kelluke - Merle Jääger.

A. Matkuri fotod

dramaturgia kaudu. Merle Karusoo oma "Second-hännaga" satub selles mõttes lähidistsantsile. Sugude vahetus näib vähem tähtis, aga kui järele mõelda, polegi see nii tähtsusetu. Kui Karusoo ja Unt ühe ja sama asjaga korraga tegelevad, peab sel mingi suunamärk küljes olema.

"Kohused minu enese vastu,"

on Eestis viimase kümne aasta jooksul Ibseni abiga üles leidnud nii mees kui naine. Tähendab see enesekesksuse, egoismi üldnimilikku kasvu või soolise mõtlemise nivelleerumist? Aga võib-olla lihtsalt süvenevat eelarvamuste hülgamist ja demokraatiat. Mõelda Puigi "Ämbliknaise suudlusele" ja Fassbinderi "Petra von Kanti kibedatele pisaratele" kui homonäidenditele on isegi piinlik. Seletused kavalehel mõistmise avardumisest on vist juba hilinenud. Tänapäevane vaataja tahab rohkem mõista iseennast kui vahet teha homo- või heteroseksuaali vahel.

Pikantne anekdoot räägib, et nõukogude ajal ei olnud naiste pesu teatud artiklit saada sellepärast, et suur Venemaa seda järsku kuni viimase kolkani kandma hakkas. Võib-olla on Nora juba rohkem kui sada aastat vana avastus, et inimesel, olgu ta mees või

naine, on kohustusi ka enda ees, masside teadvusse jõudnuna tekitanud pöörde inimeste suhetes? Kaastunde, sõbralikkuse, arusaamise jne defitsiidi? Aga võib-olla on tegemist murrangulise hetkega, kus hakkab tärkama midagi otse vastupidist. Iseenda mõistmise, armastamise ja austamise kaudu teiste mõistmisele? Kõlab kuidagi naeruväärselt, kui vaadata ümberringi? Ent Noragi läks ju kodust, et iseendas selgusele jõudnult olla õige ema oma lastele. Sedasama silmas pidades lahkub ju Vaariku Norbertki. Aga kes seda meesterahva puhul nii väga usub! Siiski. Üha enam olevat postmodernistlikus ühiskonnas tegureid, mis mõjutavad tegelema eneseanalüüsiga. Kust küll vana Ibsen seda kõike võis ette näha!

Kui Peer kodunt pages ja trollide hulka sattus, pani ta sealt õige pea plehku. Aga millal ta ükskord koju jõudis! Kui palju on arutletud selle üle, mis võiks Norast saada pärast lahkumist. Kuldseteks pole tema väljavaateid kunagi hinnatud. Vahest Anne Reemanni Nora elujõud sai kõige kurjemad kahtlused hajutada. Mis saaks Norbertist? Sellest südamlikust, eluvõõrast, elukutseta mehest, nagu Vaarik teda mängib? Veksl-



J.-C. Carrière'i "Meelespea" (lavastaja E. Hermakilla), Draamateater, 1995. Jean-Jacques - Evald Hermakilla, Suzanne - Kaie Mihkelson.



"Meelespea". Jean-Jacques - Evald Hermakilla, Suzanne - Kaie Mihkelson.

P. Lauritsa fotod

võltsija (seda on ta kord juba teinud), prostituut, kodutu silla all...

Kuidas leida iseennast - seda laadi propagandani pole eesti teatris veel laskutud. Kuidas teda kaotada, sellele osutab Merle Karusoo "Second-händ" otse ja jõuliselt. Kruusvalli - Mikiveri "Pilvede värvides" oli suur naerukoht, kui isa Jakob ema Anna

käest küsib: "Mis!? Tekkis kuilaisu?" Aarne Üksküla Piibelet jäi/sai vabaks meheks tänu/vaatamata rikkale naisele ja äiale. Vähemalt sellise mõtte ta vaatajale (Pärnus, 1976) sisendas. Rain Simmuli üllatava muutuse läbi teinud Piibelet koosta "Vanemuise" "Pisuhännas" päris kindlasti seda enam öelda ei saa. Tema naissoost teisik Tiiu-Mai Kelluke Merle Jäägri värvikas kehastuses "Second-hännas" võtmekujuna rahvusliku iseloomu metamorfoosidest valmistab sarkastilise üllatuse. Kaheldes ja punastades küll, aga ikkagi lööb ta mesti Estmanite suure sooga, kelle vaimusilmas terendab tulevik hiilgava prügimäena. Eestilt maa, Euroopalt prügi. Mehed meesteks, aga kui juba ka Maarjamaa naised lauluema rollist loobuvad ja rahamägedele laskuvad, siis on totaalne lahkumine alanud. Kahe õhtu kõige mõjuvam mulje oligi erinevus Straussi saatel mängitud kergejalgsel ja stiilsel "Pisuhännas" ja ahnelt masajalgsel "Second-hännas" vahel. On see siiski ainult minevikunostalgiat või kostavad sealte kohe kõmisema hakkavad tulevikutrummid?!

Evald Hermakilla - Kaie Mihkelsoni "Meelespeas" (Jean-Claude Carrière'i näidend) kummitas alatasa Undi "Norbert". Nii

erinevate kirjatekstide puhul oleks see võimatu, kui õhus ei liiguks mingi "müstiline ühistunne". No mis ühiseid asju võib Undil ja Hermakülal olla jälle ajada? Nii palju ühist on, et nagu "Norbertis", nõnda ka "Meelespeas" esitlevad end tarmukas naine ja pea kaotanud mees. Kõik muu oleks nagu otse vastupidine. Viire Valdma Helmi on tubli ühiskonnatugi, Kaie Mihkelsoni Suzanne tarmukas vaid oma ühiskondliku süüdimatuse väljendamisel. Aga seda ainult seni, kuni tema passiivsuse printsüübist nakatub ka seni aktiivne töös ja suguelus, vastupandamatu Jean-Jacques.

Nii Vaariku Norbertis kui ka Hermaküla Jean-Jacques'is käärrib, nagu kunagi ammu Eleanora Duse tõlgitsetud Noraski, rahulolematuse enda ja oma eluga juba pikemat aega. Norbert tahaks vanduda, aga Helmi ei luba; Jean-Jacques on surmani tüdinud nii oma võitute rutiinist naiste juures kui ka advokaadibüroost, kuhu ta nii palju kui võimalik alati hilineb. Aga nii leebe kodukoldehoidja Norbert kui ka kogemata-kombel ühe naise oma majja saanud seelikukütt Jean-Jac-

ques tahaks midagi muud, midagi muud... Sest nendegi elu - pole see, pole see.

Et kummastki neist ettevõtlik ärimees saaks, ei usu muidugi keegi. Vaariku Norbert pole lihtsalt see tüüp, Hermaküla Jean-Jacques ei taha enam olla see tüüp.

M. Puigi "Ämbliknaise suudlus" (lavastaja G. Malvius). Draamateater, 1994. Molina - Jüri Krjukov.

G. Vaidla foto



"Ämbliknaise suudlus". Molina - Jüri Krjukov, Valentin - Ain Lutsepp. DeStudio foto

Nii et ikka - vekslivõltsijaks, prostituudiks, silla alla... Ainult nad mõlemad on nii võluvad inimesed, et neid ei jäeta üksi. Neile ei anta mahti tegelda mingisuguse eneseanalüüsiga. Kogemused naistega on kesised, nii et lähimas õllekas leiavad nad varsti mõne hea sõbra ja kui see juhtub olema... Näete siis, missuguse mõttekäigu võib tekitada parajasti moesolev trend. Ei saa ju arvata, et neist kumbki mõne uue usulahu asutab.

Nali naljaks, aga keda poleks mõnikord haaranud põgenemispaanika! Isegi vana krahv Tolstoi laskis veel surma eel kodust jalga. Ja siis oli alles uue sajandi lootusrikas algus.

"Ämbliknaise suudluses" lahkuksid mõlemad, nii Krjukovi Molina kui ka Lutsepa

A. Strindbergi "Võlausaldajad" (lavastaja M. Kalmet). Tallinna Linnateater, 1994. Adolf - Allan Noormets, Tekla - Piret Kalda.



"Võlausaldajad". Gustav - Raivo Trass.
H. Merila fotod

Valentin vabadusse, aga kus sa saad. Olu-kord on keeruline, sest üks nuhib teise järele. Olen tükk aega eneselt küsinud, miks peab Krjukov oma naiselikkuse nii teatraalseks kruvima? Kui sama filmiosa eest *Oscari* saanud William Hurt saab läbi lihtsa poeetilise poisina! Krjukovi portreesaade televisioonis, kus ta Molinana ainult korra vilksatas, aga näitas end ka grimmilaua taga rolli sisene-mas, andis võimaluse välja mõelda põhjuse nii veidraks ümberkehastumiseks. Kas saab peibutuslind - olgu ta mis soost tahes - sundimatuks ja loomulikuks jääda, kui teda vaevab südametunnistus? Põgeneda, ja mitte lihtsalt fantaasiatse, vaid kellegi teise, täiesti teise olendi nahka, kõige parem iseendast võimalikult kaugele - afekteeritud naise nahka! See, mida ütleb oma Molina kohta autor - et Molina on üks viimaseid romanti-kuid, üks viimaseid romantilisi naisi, kes tahaksid abielluda kindlameelse mehega ja talle alluda -, ei sobi. See tuleks kõne alla ju-hul, kui Krjukov on võtnud sihiks ironiseeri-da nii romantiliste naiste kui nende kesta pagevate meeste üle. Ka lavastaja Georg Malvius on kutsunud seda etendust vaatama mõistvalt ja sallivusega. Kahestumine kopu-taja ja armastaja (sõbra), tegelikkuse ja illu-sioonide vahel on lõppude lõpuks tõsine asi.

Ons see Strindberg, kes on äratanud eesti teatris üles sugudevahelise võitluse? Või midagi sinnapoole? "Võlausaldajates" pole Kalmet selle peale küll välja läinud, üks pool väärrib teist, nagu Strindbergil endal. Ent Rai-vo Trassi Gustavi Pyrrhose võit nagu ka Al-lan Noormetsa Adolfi löplik ja verine lah-kumine väärinuks rivaalide eneste vahelist ägedamat löömist. Gustav tungib küll peale, aga Adolf lööb vaevu-vaevu vastu. Piret Kal-da asub mõlema suhtes kaitsepositsioonile, on siiras ja segaduses, aga õige võitlusind puudub temaski. Suled ei lenda, sõjahüüdu pole kuulda. Strindberg ise pidas tragikoo-milist "Võlausaldajaid" oma tolle perioodi parimaks näidendiks. Vaevalt ainult natura-lismi, pigem selle kuratliku mängulõbu pä-rast, mida peaksid tundma kõik asjaosalised, kaasa arvatud publik. Selliselt, tõsidraamana on "Võlausaldajad" vaadatav küll, aga jahe hakkab, kui vooluring ei hõõgu. On see oma-korda mingi märk meestevahelise solidaar-suse suurenemisest? Kas naised on end meeste silmis sedavõrd kompromiteerinud, et nad järjest sagedamini hakkavad lavale il-



P. Mèrimée - M. Kasterpalu "Carmen". "Andres Lepiku projekt", 1993. Don José - Üllar Saaremäe, Härra - Rain Simmul.

A. Matkuri foto

muma agressiivsete domineerimishimuliste ajuvaegusega olenditena, kellega suhtlemine valmistab rohkem vaeva kui mõnu?

Noored näitlejad tulevad koolist selle romantilise sugudevahelise partneritunnetusega, mis küpsedes võiks areneda sellisteks nauditavateks "armumängudeks" nagu pakusid alati Linda Rummo ja Ants Eskola elektriseerivad dialoogid või Lisl Lindau ja Kaljo Kiisa duett "Džinnimängus" või Marlene Dietrichi ja Spencer Tracy lühike unustamatu kohtumine filmis "Nürnbergi protsess". Kuhu see tunnetus küll edaspidi kaob? Fakt on see, et välja arvatud mõned erandid (Sammuli ja Laugu Romeo ja Julia, Kaljuste ja Mikiveri Hedda Gabler ja assessor Brack ja ehk veel mõned paarid) on tänasel laval sugudevaheline kiindumus taandumas peaaegu olematuks. Kui Hermaküla ütleb "Meeles-

pea" esimese vaatuse lõpul Mihkelsoni Suzanne'ile "ma armastan sind", käiks saalist läbi nagu külm tuulehoog. Kas tähendab see, et mehe ja naise mõistatus on lahendatud ja ajalooks saanud ning seda hakatakse varsti teatrikoolis õppima kui mõõgavõitlust või turnüüri kandmist?

Käsilolevas arutluses ei saa muidugi unustada juba paar hooaega noobli uuendusena võetavat Margus Kasterpalu - Andres Lepiku ühistööd "Carmeniga". Üllar Saaremäe Don José ja Rain Simmul Härra ebatavalist dialoogi võiks ju ehk võtta ka lõpliku lahkuja nägemusena. "Carmenilt" ootaks vägivaldsust, mida ju meie teatris eriti ei harastata, nii et seegi mõjuks vaheldusena. Aga ei. Lavastus mõjub puhta kristalliseerunud visioonina ilu, armastuse ja elamise ohtlikkusest. Asjana, mis võiks, kuid ei sisenda hirmu. See mitut tõlgendustasandit ristav teos ei olegi haaratud sajandilõpu kõledusest ja hüsteeriast. Aga ta ei paku ka kaastundeemotsiooni. Valmisolek mõtiskluseks ja puhtaks mänguks realiseeritakse erakordset võõritusvõtet kasutades. "Kaasa mängivad" muusik Jaan Sööt ja maalikunstnik Olav Maran. Nad ei ole saateansambel, vaid omas laadis näitlejatega võrdsed tegelased. Carmen on kirg, ilu ja muusika ning nii on Jaan Söödi looming osa Carmenist, loo peategelasest, kel on juba tulnud lahkuada. Olav Maran mõjub, sedamööda, kuidas valmib pilt, ikka enam rafineeritud vihjena "Dorian Gray portree" maalijale. Üllar Saaremäe aga oma meheliku sarmi, üleoleku ja surmapõlgusega tsitaadina operi-"Carmeni" toredoorist. Lugu, mille hämmastava keha ja hinge paindlikkusega jutustab, mängib, tantsib, elab meile ette Simmul Härra, lisab Don José olemusele selle poeetilise (tenori) poole, mida me surmamõistetud endas ei näe, aga võime oletada seal leiduvat. (Mèrimée Mèrimée'eks, aga kunstikogemusel on omad lademed, mis paratamatult mõju avaldavad.) Nii mitmestub see lahkuja muusikas, omanese küpsevas portrees ja mängupartneris, kes Carmen kõrval kehastab ka isennast. Carmenist vahendab ta meile midagi abstraktset - tema uhkuse, ilujanu, kirglikkuse, jättes kangelanna füüsilise tervikportree kujutluse hooleks. See on näide sellest, et teatris võib hakkama saada ilma karakteri, tüübi, isegi s e l l e konkreetse inimeseta. Ainult mitte täpse, intensiivse, andeka näitlejaga.

Don José puhul jäi küsitavaks, millise määra- ni pidi ta inimesena lahustuma partnerites. Kui palju pidi temas endas peituma surma ootavat inimest, kui palju elu ja surma piirile jõudnud varju... Nii huvitava lavastusidee puhul on patt mõni liin lõpuni viimata jätta. Aga võib-olla oli tol korral näitlejal lihtsalt - paha päev? Niisuguses lavastuses ei tohi kel- lelgi pahu päevi olla.

See lavastus või projekt, nagu teda nime- tatakse, ei sobi mitte ainult seekordsete ise- äralike lahkumiste ja soovahetuste hulka. Siin on veel midagi.

Andres Lepik: "Mõnikord võib naine olla ainult see, mis kaks meest temast räägivad." Ja veel: "Mõtlemine ja rääkimine naisest, tundmine tema kaudu võib olla üks võima- lusi iseendani jõudmiseks."

Just. Kui mehed omavahel, miks mitte ka naised, kes, paraku küll, tegelevad kõige sel- lega enamasti ainult tundmuste tasemel. On vähem suuremeelsed, on kättemaksuhimuli- semad, liiga sageli "pimedad karvased loo- makesed", nagu laskis Tšehhov "Kolme õe" Andreil oma naise kohta öelda. Ja siiski hu- vitab uusaegset geeniust Rainer Werner Ma- ria Fassbinderit naine rohkem kui mees:

"Mehed käituvad tavaliselt nii, nagu ühis- kond neilt ootab. Naised ujuvad vastuvoolu. Nad on järjekindlamad, transparentsemad." See on täpselt see, mida oskas oma "Noraga" öelda ka Ibsen. Unt soovib salamisi oma "Norbertis", et nad sellisteks jääksidki. Ja "Oleannas" kurvastab pisut, et k o h u s t u s e d enda ja oma grupi vastu nii paroodilise kuju võivad võtta.

Madis Kalmet tõi Linnateatris lavale Fass- binderi "Petra von Kanti kibedad pisarad". Sellel lavastusel on ilmet. Ta tekitab mitmesu- guseid küsimusi. Mis on Petraga tegelikult lahti? Kuhu on ta enese kaotanud? Kelle või mille eest põgeneb? Miks? Miks? Nii isesei- sev ja edukas naine?! Ene Järvis mängib oma rasket rolli - maneerset inimest ei ole lihtne loomulikult esitada - sellise iseenesestmõiste- tavusega, et mõjub Krjukovi Molina kõrval ühe tavalise hüsteerikuna. Aga ta on ka selli- se eluala esindaja, kus kõik veidradsajandi haigused enim levinud ja moes. Petras on nähtud ka mehi vihkavat feministi ja tsiteeri- tud tema vastikust mehe lõhnagi vastu.

Järg lk 96

R. W. Fassbinderi "Petra von Kanti kibedad pisarad" (lavastaja M. Kalmet) Tallinna Linnateatris, 1995. Petra - Ene Järvis, Marlene - Epp Eespäev.

P. Grepri foto



ARM JA VÕIM PETRA PISARATE LAHUSES

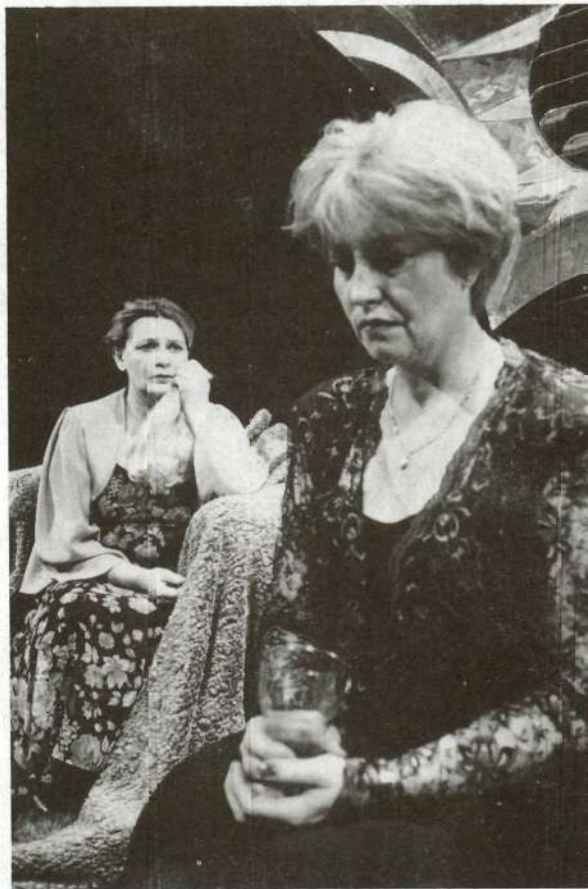
Rainer Werner Fassbinder "PETRA VON KANTI KIBEDAD PISARAD". Tõlkinud Debora Vaaran-di. Lavastaja Madis Kalmet, kunstnik Andres Koort, kostüümid Agu Pilt, muusikaline kujundaja Riina Roose. Osades Ene Järvis, Helene Vannari, Katria Talts/Katariina Lauk, Marje Metsur, Triinu Meriste ja Epp Eespäev.

Alates "Ilvese tunni" lavastusest Noorsooteatris 1991.aastal on Madis Kalmet ikka ja jälle toonud vaataja ette vaatamänge, milles ta justkui kirurgi noa ja samas kõrvaltvaataja külma pilguga prepeareerib oma psüühiliselt tasakaalutuid ja eksalteeritud patsiente-tegelasi, kellest paljud on haaratud mingist lausa haiglaslikust kirest või kinnisideest. Nende tegelaste käitumismotiivid on arusaamatud ja ettearvamatud, neile on omane üksindus ja üksildus, kuigi samas juhib nende teravaid, suuri ja kompromissituid tundeid saatuslik ja sageli traagiliselt lõppev armastus.

Kalmeti lavastuste süžeed on täis ekstreemseid situatsioone, moodustades koos tegelaskonnaga mingi kummastatud ja imaginaarse maailma, kus on nii lihtne siinpoolest sealpoolest üle astuda. Nendes lugudes on tunda hävingut, surma hõngu ja lavastuste kummaline painajalik alatoon hoiab publikut veel etenduse lõppedeski oma kammitsais.

Kuigi Kalmeti lavastajanuga tungib teinekord sedavõrd sügavalt tegelaste teadvuse ja alateadvuse kõige varjatumatesse soppidesse, et alalhoidlikumal ja ontlikumal vaatajal isegi kõhe hakkab, ei arva ma, et lavastaja püüaks teema või mõne konkreetse motiiviga saalisistujat teadlikult šokeerida.

Eelõeldu puudutab ka Kalmeti viimast lavastust "Petra von Kanti kibedad pisarad". Meie teatrilaval on Petra ja Karini lesbisuhe tõesti ehk veel uudiseks, ent minoriteetidid ja nende probleemid on ju meie elu tavapäraseks koostisosaks juba mõnigi hea aasta. Seega võiks vaevalt selline aines tänaast ja üldjuhul keskmisest avarama kultuuritaustaga teatritvaatajat ülemäära vapustada.



R. W. Fassbinderi "Petra von Kanti kibedad pisarad" (lavastaja M. Kalmet) Tallinna Linna-teatris, 1995. Ema Valerie - Helene Vannari, Petra - Ene Järvis.

Pealegi on autor kavalehel selgelt öelnud: "... mul on lihtsam väljendada oma mõtteid ühiskonnast naiskujude abil. Naised on meestest hoopis huvitavamad olendid: ühelt poolt on nad rõhutatud ja allasurutud, teisalt aga kasutatavad oma rõhutust kaaslaste terroriseerimiseks."



"Petra von Kanti kibedad pisarad". Karin - Triinu Meriste.

Nii ongi Petra-Karini komplitseeritud (ja lavastuses ka korraks teatraalselt väljamängitud) lesbisuhete pindmise kihi varjul peidus hoopis avaram ja sügavam teema: armastus ja võim. Või ka vastupidi. Nietzschest lähtuvalt võiks pessimistliku elukäsitlusega Fassbinderi sõnumis leida vihjeid, mis kinnitavad: armastus on alati ka võimu küsimus, armastus on alati egoistlik, altruism on siin välistatud, nagu on ka välistatud moraalne võrdsus. Ebavõrdsus aga üksnes kasvatab ühtedes võimukust, teistes alandlikkust ning mida suuremad on käärid, seda enam ollakse valmis ja võimeline partneri ja tema tahtega manipuleerima.

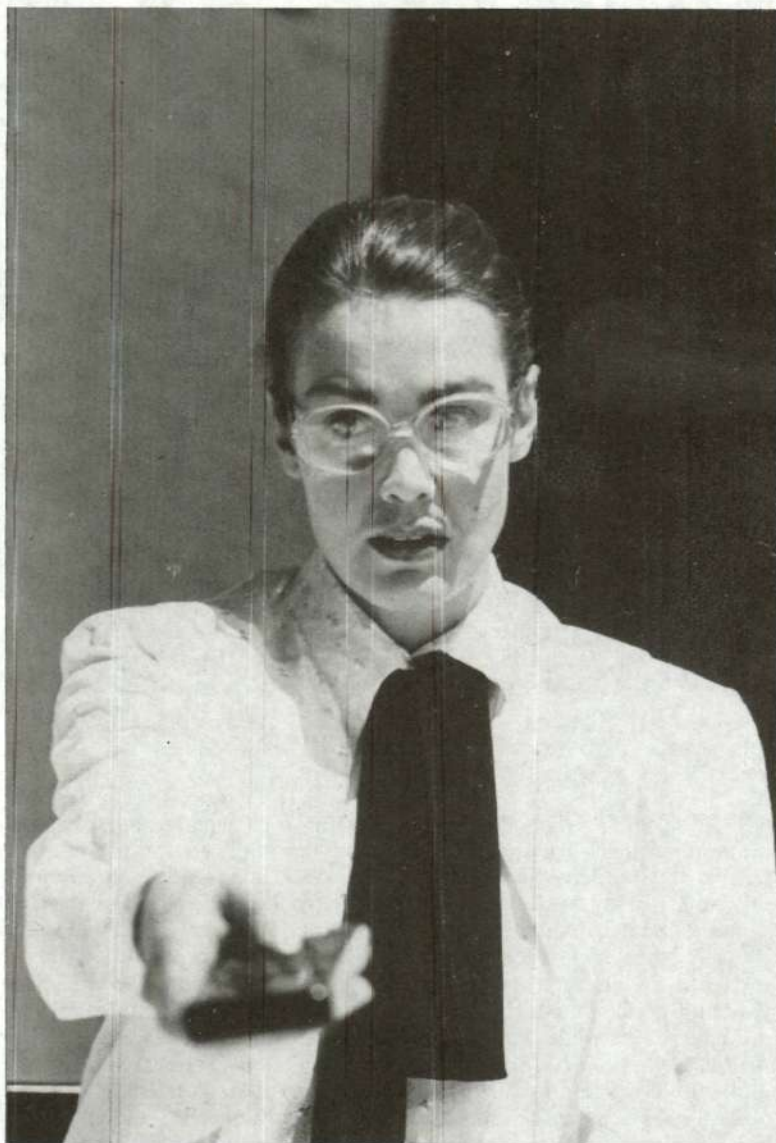
Selle isiksuse võimuiha *contra* allaheitlikkuse ja alandlikkuse teema on Kalmet pannud kavalalt kerima kohe lavastuse algul, kui Petra (Ene Järvis) sekretär Marlene'iga (Epp Eespäev) paar tantsutiiru teeb ja seejärel viimane vaid viivuks oma emanda jalge ette laskub. Veel (vähemalt väliselt) võimukas Petra ning tema truualamlik ja lausa pimesi oma käskijanna iga soovi täitev teener! Mis ilus, vaevumärgatav kujund lavastuse järgnevate sündmuste-suhete hargnemisel, mil küll üksikust, ent edukast, oma hinda teadvast ja isegi uhkest Petrast saab omakorda Karini alandlik ori. (Näiteks selle kõrval mõjub lavastuse lesbistseen konjunktuurse- na ja publiku peale väljamängitavana.)

Kalmeti "Petra" tuletab taas meelde, et lavastus tervikuna on eelkõige grupitöö, kus kehtib reegel: keti tugevus sõltub nõrgimast lülist. Muusikaline kujundus (Riina Roose), nagu Kalmeti lavastustes ikka, on seegi kord täpne ja meeolusid kandev, samas teeb nõutuks, et lavastaja on leppinud sedavõrd ebaõnnestunud lavakujunduse (Andres Koort) ja kostüümidega (Agu Pilt).

Pidevalt värisev ja kolisev plekist punane baarikapp, huulekujulise dekooriga diivanilaud, plastmassist šampanjapokaalid - kõik see rõhutab pigem odavust ja labasust, kui tippmoes kaasarääkiva Petra von Kanti eeldatavat maitsekust. Sama võib öelda kostüümide kohta; ehk vaid Petra sekretäri Marlene'i must-valge range riietus on vastavuses sekretäri ametikoha ja Marlene'i allaheitliku loomusega.

Ja mida märgistab voodi kohal tiibu sirutav hiiglaslik liblikas? On see vihje liblikakujulistele maskidele, millele tahab ennastunustavalt tantsides oma õige pale on peidetud, et siis hiljem tegelik mina halastamatult avada?

Kuigi näidendi dramaturgilises ülesehituses on mõningaid küsitavusi - Petra-Karini toimiline kohtumine, mil Karinist (Triinu Meriste) saab kui nõiavitsa väel ja üleöö lesbi, on siiski natuke konstrueeritud - ning teemaatika näikse kohati ajale jalgu jäävat, on näidendi (all)tekst siiski piisavalt intrigeeriv.



*"Petra von Kanti
kibedad pisarad".
Marlene - Epp
Eespäev.*

Arusaadav, et ligi veerandsajandi-tagust lesbilugu ei saanud tollal meie teatrisse tuua, ent viis aastat tagasi olnuks "Petra" resonants olnud siiski tunduvalt võimsam.

Selles mõttes olid ehk isegi enam ajas kinni Kalmeti eelmised tööd ("Kes kardab Virginia Woolfi?", "Võlausaldajad"), teisalt jällegi peaks nüüd rohkem esile kerkima juba eelnimetatud teine plaan - armastuse ja võimu vahekord. See suhe peaks selgeks mängitama nii Petra-Karini kui ka Petra-Marlene'i liinis, ent kahjuks jäetakse vaataja liialt oletuste teele, mistõttu väga selget lavastaja kontseptsiooni on siin enam kui raske välja lugeda. Tundub nagu oleks lavastaja

mõte töö käigus umbes poole peal kinni jooksnud, et siis leppida sellega, kuhu välja jõuti: rollid on jäänud lõpuni välja arendamata, mida on selgelt tunda väga erinevate ja tasemelt küllaltki ebahühtlaste etenduste põhjal.

Üks on selge: lavastuse võti on Ene Järvi-se Petra von Kanti käes. Tema mängust sõltub suuresti etenduse areng. Näiteks, mida heitlikum on Järvi-se mäng, seda raskem on partnerina Marje Metsuril, ja samas pääseb enam mõjule esialgu ehk isegi petliku kõrvalosana näiv Petra tumm sekretär Marlene Epp Eespäeva kehastuses.



"Petra von Kanti kibedad pisarad". Gabriele - Katariina Lauk, Karin - Triinu Meriste.
P. Grepfi fotod

Mida peidab selle prille ja ranget kostüümi kandva naise hing tegelikult? Ons ta täiesti vaid kuulekas ja truu käsutäitja, kes on, pimesi Petrat armastades ja jumaldades, lasknud endas hävitada igasuguse enesevääriskuse? Ometi näikse see olevat poolik seletus; eeldatavalt on temas peidus ka teine, varjatud pool, mis vihjab samasugusele võimuihale, nagu seda kannab endas Petra. Ainult et Marlene'i hoolsalt varjatud võimuinstitk on tunduvalt frustreritum ja ohtlikum. Temas on külma kalkuleerivust ootamaks oma tundi. See saabub Karini lahkudes. Marlene'i saabuvale tähetunnile annab omakorda veel suurema tähenduse Karini viimane telefonikõne. Võib aimata, kes hakkab Petra von Kanti majas korda looma ja korraldusi jagama. Ei ole vist üle pakutud, kuid rangesse kostüümi rüütatud Marlene'is leidub vihjeid natsionaalsotsialismile, vahest isegi otseselt fašismile, mis Fassbindeeri loomingus oli läbiv teema. Igatahes just Eespäeva Marlene äratas lavastuses enam mõtteid ja selle kirjutaksin ma eelkõige rolli küpsuse arvele.

Teiste osatäitmiste puhul pole aga Kalmetil sedavõrd aega või süvitsi minemise jõudu jätkunud ja siit ka juba eelnimetatud heitlikud rollilahendused. Linnateatrit on lä-

bi aegade peetud trupiteatriks. Arvestades, millised ilusad rollid on Järvisel viimastel hooaegadel sündinud (Grace "Imearstis", kolmikroll (?) "Pärast pattulangemist", Ema "Roccas"), tikuvad vägisi pähe pentsikud mõtted, et äkki on Järvisest saanud staar, mis on hakanud teda kammitsema partneri tunnetamisel. Rohkem on seda tunda siis, kui Linnateatri kitsuke lava saab ühtäkki täis Järvisel Petra avatud hüsteeriat ja pidurdamatuid pisaraid. Siis tuleb teistel paratamatult taanduda, nii aga libiseb käest partneritunnetus ja dialoog. Järvis on parem siis, kui ta suudab leida kesktee - ei alusta liiga apaatselt ega jõua finaalis liiga lahmivasse raevu. Ometi nõuab just too Petra hüsteeriahoog kui lavastuse üks sõlmpunkte täpset mängu ja partneritunnetust. Sest koos Petra apaatiaga saabub lõpuks ka teadmine, et "täieline" armastus ei peagi alati midagi vastu nõudma. Alles võimuiha lahustumisega võib saada täiuslik armastus. Tuleb osata ka endast midagi anda (mõelgem taas Marlene'ile).

Seni on ju Petra olnud vaid võimu omava võitja ja võtja rollis. Nüüd on koos temaga kaotajad ja kannatajad ka kõik teised: Sidonie kaotab sõbranna, Petra tütar Gabriele saab šoki, Petra ema Valerie kaotab usu keh-

tivatesse kodanlikesse moraalinormidesse. Pessimistist Fassbinderi laastamistöö on täielik.

Petra von Kanti suur armastus Karin on noorele näitlejannale **Triinu Meristele** järjekordne kordaminek, kuigi kohati kumab sellest osatäitmisest liiga selgelt ja häirivalt läbi Meriste Paulina "Valgest abielust". Seda eriti siis, kui Meriste oma sensuaalse häälega kõkutama kukub. Ka Karini puhul häirib koldal kombel kostüüm, eriti Karini lahkumisstseenis, kus ta tõmbab üle pigem prostituudile sobiva kleidi ja säärsaapad.

Episoodilisemaks, lavastuse üldtonaalsusest väljalibisevaks ja paraku ka vähem huvitavaks jäävad Petra ema Valerie (**Helene Vannari**) ja ta sõbratari Sidonie (**Marje Metsuri**) rollid. Kui teised tegelased mängivad eelkõige realistlikus võtmes, siis Metsuri Sidonie ja Vannari Valerie on rohkem karakteriseeritud, siin ei puudu isegi teatud häiriv koomiline varjund, mis, tõsi küll, osaliselt jällegi kostüümide-kübarate arvel sünnib.

Marlene'i kõrval on teiseks mängutehniliselt raskeks ja keeruliseks osaks Petra tütar Gabriele. Olgem ausad, Pedagoogikaülikooli tundeng **Katria Talts** siit võitjana välja ei tulnud ja seega on mõistetav lavastaja otsus panna selle osa peale paralleelselt mängima **Katariina Lauk**, kes just oma sisemise eksp-

ressiivsusega, pigem partnerist distantseerudes kui temaga kontakti otsides suudab pingevalja hoida. Ometi pole kerge ka Laugul, sest Gabriele peab olema ühtaegu nii nooruslikkust kui ka elukogemust, mida ta lapsepõlvest on sleppi võtnud. Nii et kui Taltsil jagus arusaadavalt just seda lapsemeelsust, siis Laugu puhul mõjus tema elutunnetuse kogemus. Ent samas lasus ta kohal mingi vari, mis Lauku enam peaaegu teismelise tütarlapsena ei lubanud võtta. Pole midagi teha, Julia efekt kaks korda ei toimi.

Seega siis paljuräägitud Linnateatri ansambli tunnetus selles lavastuses küll ei tööta, või kui, siis heitlikult ja etenduseti vahelduva eduga.

Madis Kalmet on Petra kibedate pisarate vahele poetanud muinasjutu. Võib aimata lavastaja taotlust selle loo (ja armsa lapsehääle) kaudu veelgi teravdada ja võimendada elu tegelikku rämestust ja halastamatust, anda sellega lavastusele veel mingi kolmas taust, ent muinasjutt pigem lõhub lavastuse terviklikkust ja eeldatav kontrastsuse motiiv jääb nõrgaks.

Nii ei olegi muidu inimloomuse seda võrd peenel lahkajal Madis Kalmetil seekord piisavalt teravat pilku (aga ka kindlat kätt) jätkunud, et "Petra von Kanti kibedad pisarad" võiks lükkida ühte ritta lavastaja parimate töödega.

AHISTATUD, REPRESSEERITUD JÄNKIDE MAAILM JA MEIE



D. Mameti "Oleanna" (1991). Esietendus Eesti Draamateatris märtsis 1995. Tõlkija Kai Aareleid. Lavastaja, lava- ja muusikaline kujundaja Mati Unt. Kostüümikunstnik Jaanus Vahtra. Pildil: John, ülikooli professor - Guido Kangur, Carol, tema üliõpilane - Elina Reinold.

Kui valida vaatepunktiks sooidentiteet, võiks paari viimase hooaja lavarepertuaarist kokku rehitseda üsna kopsaka saagi. Näib, nagu oleks alles nüüd jõudnud meieni vaba maailma "tabuteemad", ehkki õndsat tsensuurivabadust oleme jõudnud maitsta juba peaaegu viisaastaku. Ent see ajajõnk on tegelikult siiski kaduvväike, lääne teatrimaailma moelained on Maarjamaal kanda kinnitanud suuremagi hilinemisega. Nüüd on aga ilmauks tõesti pärani lahti paisatud ja sealt voogab meieni uudset ja erutavat hõngu. Järjepanu katavad valgeid laike teatrikaardil üha uued teemad, moodsa maailma

eksistentsiaalsed vastuolud. On see siis seksuaalne vägivald (Pärnu teatri "Äärmused") või küpseva puberteedi seksuaalsed avastused, kõigutamas noore inimese sooidentiteeti (Linnateatri "Valge abielu"). Või sugudevahelisest sõjast kantud võimu- ja rollimäng (Draamateatri "Norbert" või "Vanemuise" "Second-händ"). Või hoopis sentimentaalne pilguheit homoseksuaalsele armastusele (Draamateatri "Ämbliknaise suudlus") või lesbilisest kiindumusest johtuv rollikonflikt (Linnateatri "Petra von Kanti kibedad pisarad"). Kuuldavasti on järgmisel hooajal Draamateatri lavale jõudmas ka Tony Kush-

neri maailmakuulus "Inglid Ameerikas", mis homoteemaga taas vaatajat võrgutab.

Loomulikult on kõik need näitemängud, olgu pööratud või pööramata, lavale toodud eelkõige üldinimlikke väärtusi, sotsiaalseid probleeme või inimsuhteid silmas pidades. Nimetada seda seksuaalrevolutsiooniks eesti teatris oleks vahest liig, eks iga lavastaja aja laval ikka oma asja. Ometi ei saa eitada ühe piiritletud teemaringi jõulist pealetungi seni nii siivsasse, ontlikkugi repertuaaripilti.

Nüüd siis, vastu kevadet, on Mati Unt toonud meie teatrilavadel käsitletavate probleemide leksikasse veel ühe, seekord küll täiesti uue sõna ja teema - seksuaalne ahistamine. David Mameti näidendi "Oleanna" kirjutamisaja 1991 viitab sellele, et Unt pakub välja üpris kuuma teema. Kaugel Ameerika maal on inimsuhete seda sorti tõlgendamine küll juba pikemat aega päevakorral ning näib üha uut hoogu juurde saavat, muutudes reglementeeritud maailma moehaiguseks, mis võiks absurdimeelsetele irvhamastele mõnusat pilamisainet pakkuda. Aga nii on vahest lubatud mõelda ainult siin, koduses Eestis, kus nii mõisted *poliitiline kor-*

rektsus kui ka *seksuaalne ahistamine* alles arglikult juuri ajavad.

Tegelikult ongi Mameti "Oleanna" meie jaoks juba kõrgem pilotaaž. Ega siis asjata lavastuse kavaleht mõistete seletamisega tegele. Et aru saada laval toimuvast, tuleb eestlasest naisterahva eneseteadvus enne üles äratada, lõkkelegi puhuda, meest aga informeerida - viia *agressiivne vestluse pealesurumine, ropendamine, tülitamine tänaval, kiisutamine, järelehõikamine, käperdamine avalikus kohas* jne kokku mõistega seksuaalne ahistamine.

Ei piisa laval toimuva täielikuks nautimiseks veel sellestki põgusast selgitusest, on ju Mameti näidendi põhikonflikt püstitatud kahele vaalale, siinmail veel küllalt võõrale nähtusele (meie jaoks vist tõesti alles terminile): *seksuaalne ahistamine contra repressiivne tolerants*. Viimast seletab kavaleht kui erilisel rafineeritud, võimu ärakasutamise meetodit, mis ameerika pedagoogilises kogemuses juba 60-ndate lõpul "rakendamist" leidis. Loomulikult on Undi lavastus jälgitav ning selle põhiprobleem mõistetav ka ilma terminoloogilise taagata, selgitavat-harivat

"Oleanna". John - Guido Kangur, Carol - Elina Reinold.
P. Lauritsa fotod



kavalehte ei tohiks võtta kui abikätt pimedale. Seletava sõnaraamatu funktsioonis kavaleht on aga esimene märk sellest, et tegu on (esialgu veel!) puhtalt Ameerika ühiskonna tõbesid käsitleva näitemänguga, milles meie siin võime, aga ei pruugi ennast ära tunda.

Mis siis juhtub ses kummalise pealkirjaga näitemängus, kus vastamisi on 1971. aastal sündinud üliõpilasneiu Carol (**Elina Reinold**) ja 1951. aastal sündinud ülikooli professor John (**Guido Kangur**)? Pealtnäha argisest olukorrast (tudenginäitsik tuleb professorilt arvestust saama) kasvab välja traagiline võimukonflikt, mis lõpeb brutaalse vägivaldaaktiga - professor haavab? tapab? vägistab? oma tudengi. (Ehkki Mamet jätab tegelikult otsad lahtiseks, on kõik need võimalused lavastajal siiski olemas, ühes ameerika lavastuses professor oma õpilase just vägistaski.) Mis selleni viib?

Terve esimene vaatus kulub vaikselt hõõguvale ekspositsioonile, süütuna näivale vestlusele. Ühel pool on heatahtliku moega õppejõud, kes on hõivatud mõttest peagi talle antavast eluaegsest professuurist ja uue maja ostust. Teisel pool veelahet on lihtsamelise olekuga, võib-olla isegi piiratud võimetega neidis, kes pigem on tulnud õpetajale tunnistama oma rumalust ja abitust kui teda süüdistama. Ja ehkki toimuva tegelik põhi ja olemus, selle traagika ja absurdsus selguvad alles teatriõhtu teises pooles, on esimese vaatuse ekspositsioon hoopis määravana tähtsusega, kui seda vaatajat pisut nõutuks jätvast lavadioloogist arvata võiks.

Saan aru lavastajast, kes on varunud jõudu ja energiat tegelassuhteid avava puändi tarvis teises vaatuses, kus lahvatab efektselt õpilase ja õpetaja, naise ja mehe, kahe täiesti erineva maailmavaate konflikt. Sordiini all kulgenud esimene vaatus saab järgneva taustal kõvasti tähenduslikkust juurdegi. Ent siiski, siiski... Just esimese vaatuse vähese intrigeerivuse tõttu kaotab mõneti ka teatriõhtu teine osa. Tundub, nagu poleks laval leitud (vähemalt esietenduse mulje põhjal) õiget psühholoogilist võtit, millega tegelastevahelisi suhteid ka juba esimeses vaatuses pingestada.

Eraldi võetuna on mõlema näitleja loodud karakterid väliselt ju paigas: Kanguri boheemlikuvõitu heasüdamlikule professorile vastandumas Reinoldi umbusklik, sissepoole pööratud krambiga tudengineiu. Ent

korralikult suhtlema nad laval millegipärast ei saagi: nende dialoog pendeldab õhus ega pingesta eriti olukorda. See võib olla küll näidendi ja lavastuse taotlus, ent siis peaks tegelaste kommunikeerumise raskuse olema huvitav jälgida.

Esimese vaatuse dialoog ei ole ju ausalt öeldes Mametil eriti intrigeerivaks-pingeliseks kirjutatudki, järelikult tuleb otsida seda, mis teksti all. Professori siira mõistmise ja aitamissoovi taga tuleks seega loomulikult otsida repressiivset tolerantsi. Neiuksese ebaoleva oleku ja samas professorit küsimustega kompiva sihikindluse taga võiks aimuda kas juba ette kavandatud või tütarlapse peakeses alles vestluse käigus sündinud idee teha terminist "seksuaalne ahistamine" oma võimsam relv professori vastu. Mulle näib, need teemad tuleks otsekui pahaaimeamatu l t juba esimeses vaatuses lahti mängida. Peen psühholoogiline nikerdamine see muidugi on: kinnistada vaataja teadvusesse need vihjed, mõttevälgatused, puudutused ja pinged, mille tegelik tähendus selgub alles teises vaatuses. Esietendusel ei suudetud veel teatriõhtu kahte poolt üheks, terviklikuks lavastuseks mängida. Ent küllap see, arvestades näitlejate potentsiaali, edaspidi etenduste jooksul kokku sulab.

Miks ma nii pikalt kahe vaatuse sisulisel haakumatusel peatun? Ikka seetõttu, et vaatajale suhteliselt võõras (seni teadvustamata?) probleem vajab mõistmiseks psühholoogilist motiveerimist konkreetsete lihast ja luust inimeste abil. Et "Oleanna" ei jääks pelgalt Ameerika ühiskonna haiglaste ideede tutvustamiseks, mille ohtlikkust, absurdsust ja paradoksaalsust on meil siin, alles patriarhaalses ühiskonnas raske väga tõsiselt võtta.

Piltlikult öeldes asutakse siin Eestis ju alles eelmises formatsioonis, kus naine on alles saavutamas ühiskonna teadlikku tunnustust võrdväärselt meestega. Vaadakem ise, kuidas naised loomulikult, märkamatu elegantsiga on meeste kõrval positsioone sisse võtmas: ärimaailmas on see muutus kõige markantsemalt ilmnemas (teaduses ja kultuuris on naised meeste kõrval iseenesestmõistetavalt või märkamatult eksisteerinud peaaegu alati). Märkimisväärne on siinjuures seegi, et tegelikult pole võitleva feminismi tont suutnud meie naiste päid sugugi segi ajada, mida tõestas ilmekalt veebruaris Tal-

linnas peetud naisuurimisseminari läbinud irooniline hoiak.

Seega, naiste eneseteadvust ärgitavad "revolutsioonilised ideed" toob teatrisse hoopis meeslavastaja, mitte mõni seksuaalse ahistamise eest hoiatav naisfeminist. Ehkki Unt näeb enese sõnutsi asja dialektilisel: süüd ja õigust pidavat mõlemale tegelasele jaguma võrdselt, *fifty-fifty*. Undi sõnades pole põhjust kahelda, ent esimeste etenduste aegu kaldus laval kaastunde kaalukauss siiski põrmu tallatud professorihärra poole. Esimese vaatuse suhtlemine oli nii ebamääraselt mittemidagiütlev ja selle kõrval teise vaatuse tegelaste käitumismotiivid, eriti just Elina Reinoldi Caroli puhul nii võitlevalt plakatlilikud, et vaatajal ei jäänud mingit kahtlust, kes kellele ära teeb. Noor plika on oma õppejõu osavalt vahele võtnud ning iga ta lausetliigutust pea peale pöörates vorpinud süüdistuskokkuvõtte, kus "leebele" seksismile ja seksuaalsele ahistamisele järgneb vägistamiskatse. Lavakujundusse (M. Unt) geniaalselt domineerima pandud Renè Magritte'i maal "See ei ole piip" (*Ce n'est pas une pipe*) loob küll suurepärase intellektuaalse ruumi tudengi ja õppejõu positsioonide võrdseks tõlgendamiseks (eks ole mõnda meistki iiveldama ajanud õppejõu võimukas, üleolev tolerantsus). Ent laval loodud karakterite valguses - Kanguri pehmeloomuline, boheemlik, naiivselt kaitsetu professor ja Reinoldi kavalpeast nahaal - mõjub maal

ühetahtlikult kui neuu Caroli teguviisi seletav võtmesõna *à la* valge võib olla ka must, kui mina, ahistatud ja represseeritud tudengineiu seda ütlen.

On tõepoolest lavastusi, mis alles publiku peal etendus etenduse järel liha luudele kasvatavad. Kui ka "Oleannaga" on nii, siis vahest kümnendal-kahekümendal etendusel suudab publik mõista ka ameerika nais-tudengi solvatud eneseuhkust ja põhjusi, mis sunnivad teda oma õppejõu vastu nii ränki süüdistusi formuleerima. Praegu võib küll suuresti jääda mulje, et tegu on pisikesel nais-saatanaga, kes feministlike loosungitega kilbil oma õppejõule saamata jäänud arvestuse eest kätte maksab. Või maksab kätte hoopis selle eest, et temast kaksikümend aastat varem mees teda üldse õpetada julgeb?

Ja ikkagi peab lõpetuseks mainima: hoolimata sellest, et lavastus näidendist elulist essentsi kätte pole saanud (esimeses vaatuses mängitakse just nagu alla, teises jälle üle näidendi võimaluste), on Unt lavale toonud materjali, mis avardab vaataja maailmataju igal juhul. On see siis ettevõtlik kooliplika või kontoripreili, kes siit midagi oma mees-õpetaja või -ülemusega suhtlemiseks õpib (ja ideid pakub Caroli fantaasialend ohtralt). Või on see positsioonikas mees, keda näidend ettevaatlikuks ohjab. Või mediteerimis-himuline intellektuaal, kes laseb end püüda võrku, millest väljapääs on peaaegu võimatu. Sest *Ce n'est pas une pipe!*



Sündinud 10. oktoobril 1968. aastal Tallinnas Kaalude tähtkujus. Tüüpiliselt eripalgeline ja äärmuslik. Teinekord on otsuste tegemine raske, aga mitte nii raske, et jääkski kaalutlema. Horoskoop loeb. Nii enne kui ka pärast. Natuke usub ka. Kui horoskoop soovib loteril mitte mängida, siis seda ei tee, ja ebasoodsal päeval jätab hambaarsti juurde minemata.

Konservatooriumi haridusega pianistist ema kasvatas tüdruku üksinda. Mäletab, kuidas ema Georg Otsa Muusikakoolis lauljaid klaveril saatis. Tahtis aga saada baleriiniks või lasteaias kasvatajaks. Ei ole Allar Levandi õde, vaid täditütar. Kandis poisipead ja tahtis olla poiss, sest poistele oli rohkem lubatud.

Elas Mustamäel ja õppis 3. keskkoolis, mida nüüd Lilleküla kooliks kutsutakse. Lõpetas koosneri paberitega.

Koolis midagi eriliselt head ei mäleta. Lemmikained olid matemaatika ja astronoomia, samuti kehaline kasvatus III veerandil, sest siis sai suusatada. Suusatamine on "veres" nagu kõikidel Levanditel. Kaks aastat käis karate treeningutel, kuigi see oli tol ajal keelatud. Alar Eiche õpetusest on nii palju kasu, et pimedatel tänavatel käia ei karda. Õnneks pole oma oskusi pidanud kasutama.

Üksteist aastat laulis "Ellerheina" kooris teist alti. Arvukad kontserdid ja lindistamised raadios võtsid kogu vaba aja.

Pidudel ei käinud, kuigi meeldis tantsida. Oskas piisavalt kriitiliselt hinnata oma pikka kasvu. Ei meeldinud "müürlille" mängida ja sõbranna kotti hoida, seepärast eelistas jääda koju kuduma. Riideid õmbles ise - mitte kutsumusest, vaid vajadusest. Austajad leidis õpilasmalevast. Esimest armumist mäletab, aga ei taha rääkida.

Keskkooli lõpuklassis unistas õpingute jätkamisest Tallinna Polütehnilises Instituudis arvuti erialal. Otsustamisel sai määravaks keskkooli lõputunnistus, mis ei olnud eriti hiilgav. Iseloomu ei olnud juba siis, mis põhjustas ka ebasoodsa iseloomustuse. Laulmisõpetaja Pirkka Sõõt soovitas TPI- plaanid unustada ja "kuldset sopranil" konservatooriumi laulueriala ettevalmistusosakonda astuda. Sinna sai sisse, sest eksamil oskas õigesti rütmi koputada, laulda ja luuletust lugeda. Lõputunnistus ja iseloomustuse ei olnudki tähtsad.

Urve Tauts õpetas peale laulmise ja lavaetika ka kõiki nippe ja trikke, mida laval vaja läheb. Tänu temale sai tütarlapsel, kes alati raadio kinni keeras, kui keegi klaveri saatel laulma hakkas, ooperilaulja. See oli saatus, millesse usub. Samuti usub, et ooperilaulmist saab õpetada vaid ooperilaulja. Oma õpetajat laval jälgides sai nii mõnigi asi selgemaks. Eeskujudeks Maria Callas, Kiri Te

Kanawa, Montserrat Caballé (varasemad lindistused) ja Joan Sutherland. Rolli õppimist alustab muusika kuulamisest. Luuletusi lugeda ei armasta, küll aga imetleb laulualmis kaunitl seatud sõnu.

Huvi ooperi vastu muutus tõsisem teisel kursusel, kui "piiks-hääl" kaduma hakkas ja "hääleparaadi" tunnetus tekkis. Arvab, et tal on elus vedanud, sest esimese orkestri kogemuse sai juba teisel kursusel, kui tegi ooperistuudios oma esimest rolli Menotti lühiooperis "Telefon". Estonia Teatrisse tuli kaks aastat enne konservatooriumi lõpetamist, solistilepingu sai aasta eest.

Rollid: Lucy (Menotti "Telefon"), Norina (Donizetti "Don Pasquale"), Pousette (Massenet "Manon"), teenijanna (Hindemithi "Sinna ja tagasi"), Geneveva (Puccini "Õde Angelica"), Nancy (Britteni "Albert Herring"), Claudine (Porteri "Cancan"), Arsena (Straussi "Mustlasparun"), Rosina (Rossini "Sevilla habemeajaja"), Lizetta (Cimarosa "Salaabielu"), Francesca (Straussi "Viini veri"), Roxane (Tambergi "Cyrano de Bergerac"), Musetta (Puccini "Boheem").

Töö ooperis pakub rõõmu teistele ja rahuldust iseendale. Imetleb head näitlejatööd. Elab oma rollid eneses läbi, uut osa õppides võtab tegelaskuju ka "koju kaasa". See ei sega elamist, pigem muudab rikkamaks. Arvab, et tema lavakujudes on üsna palju teda ennast - seni tehtud rollid on olnud küllalt sarnased - natuke flirtivad (seda oskab ja kasutab alati, kui tarvis läheb), nipsakad, pirtsakad, nutikad neid, kes naudivad elu. Nii-suguseks peab ennastki. Samas teab, et oskab olla ka tõsine ning tunnetada tõelist draamat. Selline on tema Roxane, seni kõige tõsisem töö, mida peab ka uue tee alguseks.

Lavastaja loob konkreetset ülesannet ja selget kontseptsiooni. Arvab, et lavastaja peab arvestama näitleja isikupära ja realiseerima oma ideed sellest lähtudes. Loodab lavastajalt saada kogu informatsiooni - ajaloo, olustiku, kommete, etiketi ja muu sellise kohta. Tahab kohe alguses teada, missugune tuleb kostüüm, grimm või parukas, et leida rolli valmimiseks konkreetset pinnast. Seepärast saab roll lõpliku kujuga alles laval peaproovide käigus.

Partneritunnust peab tähtsaks. Kardab, et ei suuda laval varjata oma sümpaatsiaid ja lavataguseid suhteid. Teeselda ei oska. Seda peaks võib-olla õppima.

Dirigenti suudab vaadata silmanurgast, nii et vaataja ei märka. Midagi hullu ei ole laval juhtunud. Väikesed "apsud" ajavad aga kohutavalt naerma. Järgmiseks hooajaks tööplaan ei tee, sest loodab minna Itaaliasse Jenny Anveidi juurde õppima ja saada selleks Itaalia riigilt stipendiumi. Tahab näha elu, õppida laulmist ja hingata lõunamaa õhku.

Perekonnanaises - lahutatud. Abielu oli neli aastat. On elanud pühendudes ainult pereelule ja seejärel ainult tööle. Õnnelikuks pole saanud kummalgi korral. Tahab aga saada mõlemat korraga ja kahte last ka. Saatusesse uskudes teab, et saavutab selle, mida tõeliselt tahab.

THEATRE, MUSIC, CINEMA, MAY 1995

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE, PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MÄRT KUBO. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÖUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

I. SILLAR. Actor and his role. Vestmann from Vestmann's Street (26)

Brought to the stage again this season by the Tartu-based "Vanemuine" Theatre was "Pisuhänd" ("Second-händ"), a classical comedy by Eduard Vilde (1913). The actor Aivar Tommingas in the role of the powerful and wily businessman Vestmann performs with amazing precision an easily recognizable parody of the long-standing artistic leader and director of the "Vanemuine" Theatre Kaarel Ird (1909-1986).

L. VELLERAND. End-of-century queer leave-takings (74, 96)

The critic, building upon several Estonian theatrical productions, speculates on the distorted nature of human relationships. Reference is made to Ibsen's "Nora" ("Norbert") with exchanged roles (men in female, women in male roles) and to an Estonian classic "Pisuhänd" ("Second-händ"). Also found here are the so-called plays addressing homosexuality like "The Kiss of a Spider-Woman" by Puig and "The Bitter Tears of Petra von Kant" by Fassbinder as well as loveless love stories "Creditors" by Strindberg and "Forget-Me-Not" by Carrière, and finally even the unconventional performance "Carmen" by extemporaneous free-theatre in which two male performers (don José and a Mister) tell the story of Mérimée's "Carmen" playing at some moment even the role of Carmen who does not directly appear on the stage.

J. KULLI. Love and power in the solution of Petra's tears (83)

The critic Jaanus Kulli analyzes the City Theatre's recent production, Rainer Werner Fassbinder's "The Bitter Tears of Petra von Kant" with Madis Kalmet as the director. Like a doctor dissects his patients, M. Kalmet scrutinizes basically unbalanced and exalted characters who experience seclusion and loneliness with their great uncompromising passions often led by fatal and tragic love. The critic, however, expresses regret over the production's inability to attain the former artistic level in terms of staging idea and actors' contributions. Highlighted is the role of Petra's secretary Marlene as interpreted by Epp Eespäev who does not utter a word during the play.

M. VISNAP. The harassed, repressed world of Yankees and us (88)

The critic Margot Visnap reviews the production of "Oleanna" by D. Mamet in the Estonian Drama Theatre admitting that the director Mati Unt has

added to the problems dealt with by the Estonian theatre new topics - sexual harassment and repressive tolerance. These typical of the U.S. society problems are for Estonia entirely new and unbrought into consciousness phenomena.

MUSIC

ANU KAAL answers (3)

Anu Kaal has for three decades been a leading soprano of the Estonia Theatre having besides for some ten years taught young singers in the Estonian Academy of Music. Throughout her soloistic career she has sung in the majority of great roles written for the voice (Violetta, Luisa, Gilda, Lucia, Zerlina, etc.). Her stage partners have over many years been legendary Estonian singers Georg Ots and Hendrik Krumm. In the interview the singer speaks about the years of building her career and creative path. Additionally recalled is joint work with interesting partners and concertmasters.

A. REMME. New profile of "Cyrano" (31)

The research by Anneli Remme who is currently studying for M.A. degree is semiotic in nature. The article which is devoted to the performance of the opera "Cyrano de Bergerac" by E. Tamberg (1976) in the Estonia Theatre after a 20-year interval, forms part of A. Remme's M.A. thesis.

Sorrow at historical truth or what you fail to learn when young (55)

A selection of music-related jokes by pupils and students.

Rudolf Tobias' oratorio "Jonah's Mission" pro et contra through ages, Part III, Reverberations from 1949-1994 (57)

The final part of the compiled by V. Rumessen series offering reverberations to R. Tobias' oratorio in the press as well as conference papers from the Soviet period reactionary years up to Estonia's political independence.

Veljo Tormis through the eyes of young musicologists (67)

A discussion with the involvement of students majoring in musicology in the Estonian Academy of Music about internationally renowned Estonian composer Veljo Tormis' works from the angle of American methodology of musicology. Speaking are Joosep Sang, Karin Jaanus, Kristel Pappel, Anneli Remme, Virge Joamets, etc. The discussion was led by Urve Lippus, lecturer, head of the chair of musicology.

Persona grata. PIRJO LEVANDI (93)

A portrait of a young singer Pirjo Levandi (b 1968) who has been performing for a year as a soloist at the Estonia Theatre.

CINEMA

G. KORDEMETS. I was born to be a film director (17)

Last year, three full-length feature films were released in Estonia, one of them being the third full-length motion picture by Jaan Kolberg (b 1958), a romantic adventure film "Jüri Rumm", the most costly Estonian feature film ever - costing 7 million kroons - was produced by the private studio Kolberg & Vester Studios Ltd. In the lengthy piece of writing Gerda Kordemets analyzes the film's genre-related eclecticism which, however, benefits the production, as well as the selection of actors and the accompanying the making of an action film problems in Estonia. The author of the article has talked with the director and the actors starring in the film the fragments from the discussions with whom help to give colour to the review.

I. FRANCKE. The Piano (41)

A brief critique translated from the November 1993 issue of the magazine "Sight and Sound" dealing with the box-office success "The Piano" by the Australian director Jane Campion (b 1954) receiving the "Golden Palmtree" award in Cannes in 1993, winning Holly Hunter the best film actress' prize, and three "Oscars" last year. The author of the article acclaims the film as superb remarking that at first seeing the production created a profusion of feelings demanding physical, emotional as well as intellectual reaction.

K. HELLERMA. The God does not have plastic wrists (44)

In the lengthy critique Kärt Hellerma analyzes the produced by Jane Campion film "The Piano". The reviewer finds the motion picture not as perfect as one might have expected judging from previous criticisms. In the opinion of the author, the film contains numerous open ends and is rich in hidden meaning which have been the main focus of attention of the majority of the reviewers. To prove her statements, K. Hellerma offers an in-depth analysis of the film admitting, however, that she fails to be fully consistent in clarifying her observations.

B. QUART. Revisiting three Central European female film directors (49)

The translated article provides an overview of the work of three major Eastern European female film directors: Vera Chytilová, Márta Mészáros and Agnieszka Holland discussing their prospects under the conditions of political freedom, but loss of state subsidies and reduced volumes of television-making.

J. RUUS. Occupation - prostitute (72)

A review of the documentary "Õõliblika jõulud" ("Christmas of a Nocturnal Moth"), "Exitfilm", 1994, directors Artur Talvik and Rein Kotov. The film addresses a "hot topic" - prostitution in Estonia. The documentary gives a glimpse of the activities of a bawly-house set up in a panel building in a recently built residential area primarily of the form of an interview with a call girl Kerstin. The film is a reproduction of a single case and makes no pretense of serving as a generalization.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

VABANDUS.

TMK nr 4/95 esikaane sisekülje alumise pildi allkiri lugeda "Balti muusikateadlaste konverentsi küllalised 1988. koos võõrustajatega helilooja Mihkel Lüdigi haul Vändras. Ees Urve Lippus ja Vardo Rumessen."

Tagakaane pildi allkirjal lugeda "Chantilly Muuseum".

NB!

Praaeksemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas - Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.

Agaga ta on alles äsja olnud abielus, tal on peaaegu täiskasvanud tütar. Kuskil peab peituma põhjus, motiiv...

Ei sõandaks väita, et "Petra" on esimene nn lesbinäidend eesti teatris. Kui sellel teemal oleks tuju või mingitki mõtet rääkida. Vihjeid sinnapoole oli ju ka Nüganeni "Valges abielus". Aga paistab, et Kalmet toob esimesena eesti lavale erootika. Küll ainult hetkevälgatusena, aga siiski. Kalmetile meeldib näidata alasti keha. Seda me juba teame. Nüüd toob ta lavale puudutuse, ja julgelt, kui seda tehakse "Valges abielus". Puudutuse, mis võib teatrikülastajat šokeerida, aga annab ka tähendusega osutuse. Selles vaatajat šokeerida võivas hetkes on nii palju hellitavat õrnust Karini (Triinu Meriste) vastu, et tekib kuri kahtlus, kas pole Petra ise millestki sellisest oma moraalses abielus vahest ilma jäänud? Ainult oodanud... (Siiski, võib-olla oleks selles stseenis vaja vähem tunnet ja rohkem kujundit, et kõigil jääks piinlikkusemoment tundmata.) Kas ei vaheta temagi nüüd, nagu Molina, oma rolli, puges endalegi aru andmata armastava mehe nahka, tajumaks - mis see ikkagi on või kuidas peaks olema. "Ämbliknaist" ja "Petrat" kõrvutades (kui nad oleksid lühemad, võiks nad näiteks üheks tööpoolest hämmastavaks õhtuks kokku panna) ei saa me ju muud (oleme me siis pärit vähemuse või enamuse hulgast) kui tajuda üldinimlikku häda: hirmu tühjuse ja üksinduse ees ja pagemispaanikat kuhugi... kuhu? Sajandilõpu vabameelsus on meidki uusi põgenemiskohti otsima julgustanud, aga ikka pole neid küllalt...

Ene Järvis mängib Petra rolli hästi ja ekstarvagantselt. Teda on huvitav jälgida. Tema raevupursked ema, sõbranna ja tütre (Helene Vannari, Marje Metsur, Katria Talts) ees on arusaadavad. Ta tahab välja sellest ringist, kus ollakse kohtumõistjad, õiged, moraalsed, terved.

Mida tähendab see, et Petra pilk lõpuks peatub kiindunud sõnatul sekretäril (Epp Eespäev), jääb lahtiseks, osutades taas inimeste suhete seletamatusesse (filosoofid ju keelduvad nendega tegelemast). Nii näib "Petral" olevat kui mitte optimistlik (Fassbinderi stsenaariumi puhul?!), siis vähemalt ra-

hunenud lõpp. Kalmet rõhutab seda ju omalt poolt võluva lapsehäälega jutustatud muinasjutu kaudu. Või on see ainult muinasjutt, mida lapsed usuvadki? Sellegipoolest on hetkeks Petra oma mässud mässanud, sealt, kus ei meeldinud, lahkunud, korrakski meeltes ära käinud. Ja nüüd ta pöördub tagasi. Võib-olla leplikumana, kogenumana, mõistvamana iseenda ja teiste suhtes...

Ja ainsana, võrreldes kogu muu, eespool esitletud seltskonnaga.

A. Strindbergi "Võlausaldajad"
(lavastaja M. Kalmet) Tallinna Linnateatris,
1994.
Gustav - Raivo Trass, Tekla - Piret Kalda.

H. Merila foto

R. W. Fassbinderi
"Petra von Kanti kibedad pisarad"
(lavastaja M. Kalmet) Tallinna Linnateatris,
1995. Petra von Kant - Ene Järvis.

P. Grepi foto





Eino Tambergi ooper "Cyrano de Bergerac" Estonia Teatri laval 1995. H. Rospu fotod