

Woody Allen Hugo Laur - 100  
 Ilmar Taska Myra Melford  
 Mati Unt Margot Visnap  
 Viktor Mathiesen Kustav-Agu Püüman  
 Kai Amberla Karl Ader - 90

# TNAK

## 3

### /1993



"Romeo ja Julia" Noorsooteateris.  
 Julia - Katariina Lauk, Romeo - Indrek Sammul.

H. Rospu foto

# 3 / 1993

MÄRTS

XII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA k/t PEETER TOOMA,  
tel 66 61 62, 44 04 72

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

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Kadi Herkül, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Immo Mihkelsoo ja Evi Arujärv, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

C "Teater. Muusika. Kino", 1993

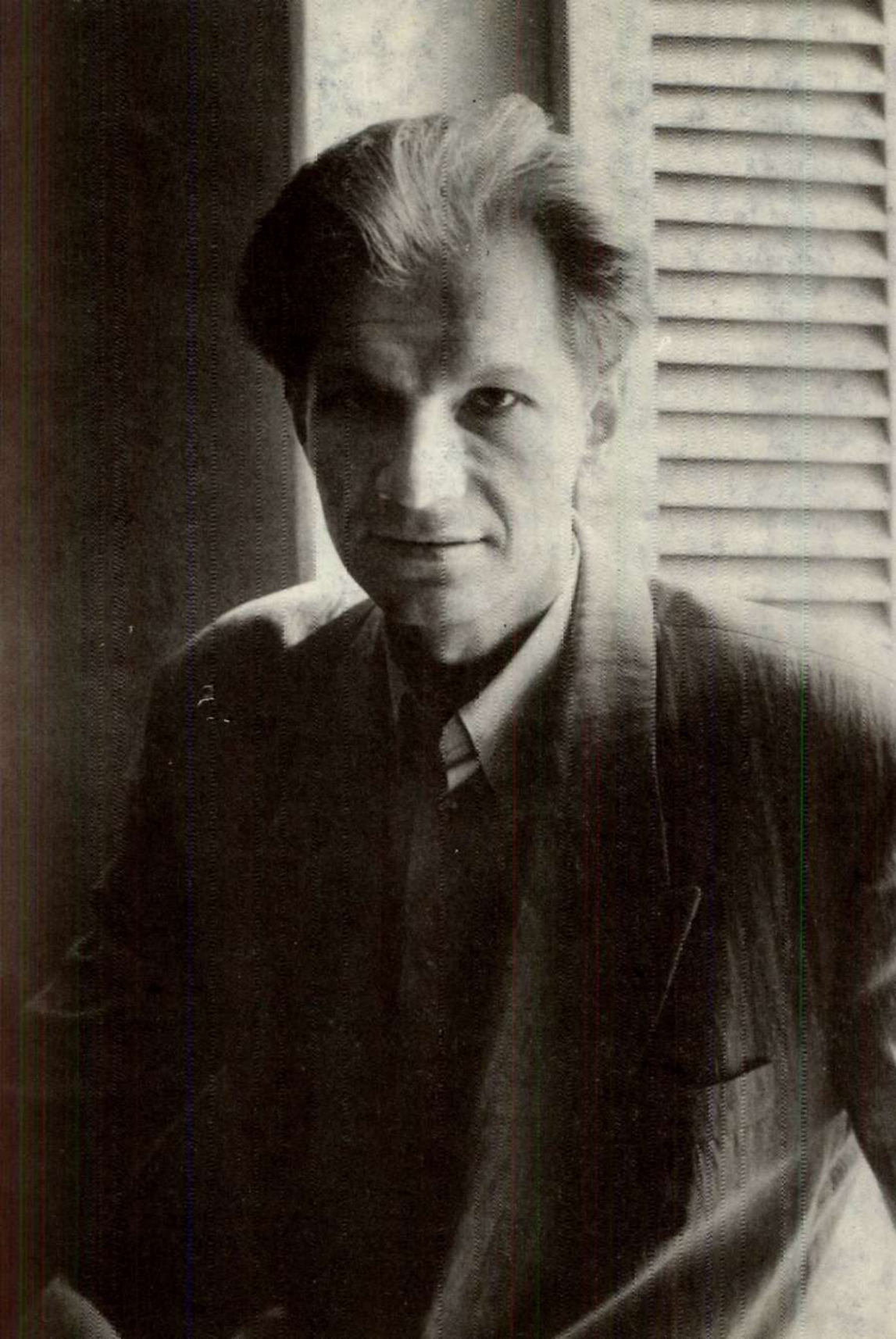


G. Verdi "Kuningas üheks päevaks"  
(lav. A. Mikk, kunstnik E. Renter).



## SISUKORD

TEATER		
Janne Kjellberg	RAHA JA LOOMINGULINE VABADUS	22
	JUTTU 100-AASTASEST HUGO LAURIST KUNAGISTE NOORTE NÄITLJATEGA ( <i>Kaljo Kiisk, Jaanus Orgulas, Aksel Orav</i> )	28
Mati Unt	VÄIKE ARVAMUS EHK RITT ÜBER DEN BODENSEE	59
Margot Visnap	NÜGANENI ESIMENE ÖNNESTUMINE... NOORSOOTEATRIS (" <i>Romeo ja Julia</i> " <i>Noorscoteatris</i> )	61
	KARL ADER - JUHAN LIIVI JA MERLE JÄÄGERI KAASAEGNE ( <i>Karl Ader - 90</i> )	90
MUUSIKA		
Kai Amberla	IRCAM TAHAB SAADA PROGRESSI EESTVEDAJAKS	15
Philippe Manoury	OLULINE ON TÖLGENDUS	20
Luc van Gessel Charles Janko	"NEED TEOSSED POLE LOODUD PÜHAPÄEVA PÄRASTLÖUNAL..." ( <i>Hillar Kareva loomingust</i> )	44
	MUUSIKAMOSAIK	49, 89
Immo Mihkelson	TERAVASERVALINE ILU. MYRA MELFORDI ORGAANILINE MUUSIKA	70
Immo Mihkelson	PERSONA GRATA. MIHKEL RAUD	93
KINO		
	VASTAB ILMAR TASKA	3
Arno Oja	JOONATAN K. EKSIRÄNNAKUD ( <i>Vallo Kepi telefilmist "Mälestus sinistes kildudes - Bernard Kangro"</i> )	25
	WOODY ALLEN	49
	ELU ON PIGEM NALJAKAS KUI TRAAGILINE ( <i>Woody Allen vastab ajakirjanikele</i> )	50
Viktor Mathiesen	EESTLASED TULEVAD! EHK HULLUMEELsus GNEZDNIKOVI PÕIKTÄNAVAS	76
Kustav-Agu Püüman	NOT-92 KUOPIOS	39, 96



# VASTAB ILMAR TASKA

---

Elad õitsvas Californias, siin on sinu poeg, töö, sõbrad. Ent ma alustaksin teiselt poolt maakera, Kirovi oblastist. Millal teie pere sinna sattus?

Suvel 1941, esimese suure küüditamisega, mis viis kaasa mõlemad minu vanaisad koos perekondadega.

Minu ema on sündinud Pariisis, lapsepõlve veetis ta Stockholmis ja Kopenhaagenis. Vanaisa töötas mitmel pool Eesti saatkondades, oli mitmesugustel ametikohtadel, viimasel ajal, nii palju kui mina tean, *charge d'affaires*...

Emale on meelde jäänud erakordselt ilus päiksepaisteline suvi. Ta oli siis kuue- teistaastane tütarlaps, Prantsuse Lütseumi eelviimase klassi õpilane, armastas muusikat ja tahtis edasi minna kõrgkooli. Vend oli kevadel lõpetanud Westholmi gümnaasiumi, õde alles neljane. Neile tuldi järele varahommikul, kui pere veel magas. Mõne tunni pärast jäi kodust Hiiu määndide all üksnes mälestus. See oli 14. juunil. Nädalapäevad hiljem, kui algas sõda, liikus ešelon Uuralite poole...

Kuhu nad viidi?

Vanasse väljasaatmispaika Uržumi kandis, kuhu intelligentsi juba tsaariajal pagendati. Vanaema oli arst, ta saadeti koos tütardega Vjatka äärde parvetustöödele, poeg valiti välja nende hulka, kes läksid metsa maha võtma... Ema pole tänapäevani unustanud, kui magusad olid käkid, mida suures vene ahjus kartulikoortest küpsetati. Neid lubati ka siis valmistada, kui tagasi koju jõutakse, aga selleni jäi viisteist aastat...

Emali koolitüdruk. Mis temast edasi sai?

Emali sattu muuli ehitusele, hakkas koos teiste tüdrukutega kive kandma. Ühel päeval varises talle kivimurrus lahtipääsenud kamakas selga ja ta viidi selgroovigastusega koju. Ravimeid ei olnud, krampide vastu andis vanaema talle supilusikaga petrooli sisse, see oli peaaegu kõik, mida arst neis tingimustes teha sai. Viimaks leiti kuskilt üks hobune ja ema viidi linna haiglasse. Alles pärast sõda õnnestus tal astuda Kirovi muusikakooli ning see lõpetada, hiljem töötas ta samas pedagoogina.

Milline oli vanaisade saatus?

See selgus surmateadetest. Mõlemad hukkusid esimesel aastal pärast küüditamist, üks Sverdlovski, teine Gorki oblasti vangilaagris. Eduard Taskale määrati surmanuhtlus, kuid tema maine teekond lõppes enne, kui otsuse tegijad selle täide viia jõudsid - 9. märtsil 1942. Nii seisab paberil, mis perekonnale välja anti. Tema viimane aadress oli: Unžlager MVD, Suhho-Bezvodnaja raudteejaam, Gorki oblast.

Kuidas kohtusid sinu ema Aino ja isa Enn Taska?

Minu vanemad olid ühe kooli kasvandikud, külmale maale rändasid nad ühes ešelonis ja pärast, juba Kirovis elades, abiellusid.

Millal teie pere koju pääses?

Isa tegi esimese katse 40. aastate lõpul. Taskade peres oli neli last, kõik nad viidi minema, teiste seas ka parandamatult haige tütar. Kui lapsi tagasi hakati laskma, tõi isa oma haige õe Tallinna ning jäi ka ise kodumaile. Ta elas Tallinnas paar aastat, siis arreteeriti, istus kaks aastat vanglas ja saadeti pärast seda teistkordselt asumisele. Lõplikult tulime tagasi 1955. aastal, kui kõik minu esivanemad olid rehabiliteeritud, kes elavana, kes postuumselt. Leidsime ajutise peatuspaiga Kadriorus, seal oli üks veranda, mida tuli kogu aeg kütta, muidu langes temperatuur kohe alla nulli. Isa läks ehitusele tööle, nii saime hiljem korteri. Ta oli enne küüditamist veidi arhitektuuri õppinud, ehitaja elukutsele jäi ta surmani truuks. Isa oli 48, kui elas üle insuldi, töötas veel kümme aastat ehitusel, siis tuli infarkt ja see viis ta lõplikult minema.

Sinu esimesed eluaastad möödusid Kirovis. On sul sealt midagi meelde jäänud?

Mäletan, et mul oli üks plastmassist papagoi, mida ma väga armastasin. Papagoid meeldivad mulle siiani.

1971. aastal lõpetasid sa Westholmi kooli ja läksid Venemaale tagasi - Moskvasse, filmiinstituuti. Kuidas see huvi tekkis?

10-11-aastase koolipoisina kirjutasin luuletusi. Saatsin oma käsikirjad "Pioneer" toimetusele, aga sealt vastati, et nõukogude lapsed nii masendavat lektüüri ei vaja ja õigem oleks, kui noor autor sedavõrd tõsiste teemadega üldse pead ei vaevaks. Kahju oli, aga alla anda ma ei tahtnud, ja kui Leho Männiksoo kuulutas välja Eesti Raadio poisteklubi idee, võtsin oma masendavad luuletused kaenlasse ja kõndisin Raadiomajja. Lastesaadete toimetuses viibis parajasti Salme Reek, kes valmistas ette uut kuuldemängu, ja meie jutuaajamine lõppes sellega, et toimetusest lahkudes oli mul taskus peaosa kuuldemängus "Lenini naeratus", millega ma ka cetrissime jõudsin. Järgnesid rollid teistes kuuldemängudes, proovisin reporteriametit, osalesin poisteklubi saadetes ja ükskord, kui me olime sõõnud sinepileibu ning joonud köirohuteed, lubati mul ette kanda oma luuletused. Minu soolopartii algas umbes nõnda: "Tolmune maantee, raske on samm, tammuvad sõdurisaapad..." Õppisin peale selle veel muusikat, skulptuuri ja üsna peatselt hakati mind kutsuma ka filmistuudiosse, kus dubleeriti animafilme. Mängisin helisaalis kasse, koeri, krokodille ja kõiksugu muid tegelasi.

Olid dublaažinäitleja?

Jah, see oli esimene kokkupuude filmitööga, kuid tõsine filmihuvi tekkis keskkooli aastail. Meil oli muusikakallakuga kool, ent kord nädalas luges Linda Raudsepp meile filmikunsti aluseid, töötas noorte filmiklubi ja kui ma taipasin, et film sünteesib teisi kunstiliike, tekkiski mõte oma erinevad harrastused selles valdkonnas mingi ühise nimetaja alla viia. Isa pidas seda täiesti hullumeelseks ideeks, juba minu ankeedi tõttu, aga sõitsin ikkagi Moskvasse, tegin eksamid ära ja sain sisse.

Kuidas sa tagantjärele hindad tollase filmiinstituudi taset?

Õppida Brežnevi-aegses kinokoolis oli jube, see oli eelkõige ideoloogiaasutus, alles siis filmikunsti kool. Instituudis valitsev õhkkond surus peale tugeva enesetsensuuri, tuli õppida oma mõtteid ja tundeid varjama ning elada mitmel plaanil, kui sa üldse vee peale tahtsid jääda. Muidugi polnud see ainuüksi kinokooli probleem, vale võimutses kogu ühiskonnas, mürgitades paljude põlvkondade elu. Instituudi



Ilmar kaheaastasena koos ema Aimoga (paremal) 1955. a Kirovis baraki ees, kus nende perekond elas.

tõeliseks kasuteguriks olid filmid, mida me väga rohkesti nägime. Õppisime samuti kirjanduse ja kujutava kunsti ajalugu, muusikateadust ja ma arvan, et üldiseks hariduseks oli see küllalt hea. Kahjuks jäi teoreetiline kursus siiski niivõrd elukaugeks, et otestest praktilist väärtust tal ei olnud.

Pärast instituudi lõpetamist töötasid paar aastat toimetajana "Tallinnfilmis", tegelesid "Hukkunud Alpinisti" hotelliga, osaliselt ka "Navigaator Pirxi" ja "Tuulte pesaga". 1978. aasta detsembris läksid Rootsi. Oli sul piisavalt kogemusi, et jätkata tööd läänes?

Ei, muidugi mitte. "Tallinnfilmis" oli meie kõige suuremaks mureks, kuidas film Goskinole üle anda. Kui see õnnestus, tulid rahad ja stuudio elas edasi. Kus ja kui kaua film ekraanil püsis ja kas ta ka midagi sisse tõi, oli teisejärgulise tähtsusega ning huvitas väheseid filmitegijaid. Vaataja, tema vaimsete vajaduste, kogemuse ning maitse ignoreerimine oli üks põhjusi, mis viis Liidu kinematograafia kriisisundis, kuid imperiumi filmitööstus käis täie auruga edasi, tihti peale tühjatele saalidele. Rootsis, aga veel enam Ameerikas, kus käib tõeline jaht maksimaalse auditoriumi saavutamiseks, kogesin diametraalselt vastupidist tendentsi - määravaks teguriks kogu töös, alates ideekavandi ostmisest kuni filmilevini, on publik. Film võib saada hea hinnangu kriitikas, käia festivalidel, võita auhindu, aga kui režissöör ei suuda publikut saali tuua, on põhjust tõsiselt kahelda, kas talle üldse veel kunagi filmi kätte antakse. Minu jaoks tekkis täiesti uus mõiste, majanduslik tsensuur, mis mõjub loomingule niisama ahistavalt ning kärpivalt kui ideoloogiline tsensuur, ehkki hoopis teise kandi pealt. Lääne mallidele minu teadmised ei vastanud, enne kui ma tööd sain, tuli mul Rootsi Filmiinstituudi juures läbi teha kursused filmiteaduse ning massikommunikatsiooni alal.

Kuidas sa Rootsis kohanesid? Millest alustasid?

Keeleoskus oli kehv, erilist valikut mul ei olnud. Pakkusin oma abi pensionäridele. Vanakesed kannatasid suhtlemisvaeguse all, käisin nendega juttu ajamas, jalutama, sisseoste tegema. Ma kui ma ise veidi lobiseda suutsin, hakkasin otsima võimalust, kuidas oma elu ühele juurde pääseda, paraku jäid filmi- ja telestuudiotote ukseid minu ees suletuks. Väga kohti ei olnud, tööle võtta kedagi ei saanud, ametiühingud olid tugevad, filmitootmine väike. Nagu nad ise ütlevad - *anställnings stop*. Ajasin läbi juhuslike töötstega, olin fotomodell, tegin nahakunsti, mida õnnestus ka müüa, peamiselt kohalikus cesti kaupluses, ehkki vähe. Ma ei võtnud seda ala tõsiselt, see polnud minu "veregrupp". Aga nii palju ma teenisin, et sain osta juuniori pileti, mis võimaldas väga väikese raha eest Euroopa läbi reisida. Sõitsin öösiti, magasin enamasti rongis, hommikul ärkasin uues paigas. Võtsin eesmärgiks üle vaadata suuremad linnad, samuti muuseumid - *Louvre, National Gallery, Uffizi, Palazzo Pitti* jne, ühesõnaga Euroopa kunstivaramu, millest seni olin aimu saanud peamiselt repode kaudu.

Ja edasi?

Rootsi periood kujunes eneseotsingute ajaks, püüdsin teha seda, mida Eestis teha poleks saanud. Mind huvitas avangardkunst, avangardteater, videokunst, mis oli sellal suhteliselt noor meedium. Esimesel võimalusel alustasin tööd rahvusvahelises *performance art* grupis, mida juhtis Michel Laub. Grupp kandis nimetust *Remote Control Productions*, see oli moodne struktuuriline teater, kus kasutati filmi, videot, diapositiive ja mitmeid muid nippe. Teha tuli kõike, mis vaja - olla natuke produktent, natuke režissöör ja ise ka mängida. Loominguliselt kujunes töö väga huvitavaks, kuid see ei tohtnud. Esinesime sageli Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumis, võtsime osa rahvusvahelistest festivalidest, aga pärast aplausi läksime öösel läbi linna koju, varvas lõikas asfalti ja tasku oli tühi, polnud niigi palju raha, et takstot võtta. Michel Laubi vanemad olid miljonärid, tema elas kõrge kunsti sfäärides, minu ema oli aus nõukogude inimene, isa sellal juba paradiisis, abi polnud kuskilt loota. Tegin kaasa ka teises samalaadses grupis - *d'Etoile du Nord*, aga sain muidugi aru, et varem või hiljem tuleb mul ikkagi leida tee konventsionaalsesse televisiooni- ja filmimaailma.

Kuidas see õnnestus?

Üleminek läks sujuvalt. Kõigepealt pakkusin Rootsi TV-le seeriat videokunstist, see võeti vastu, hakkasin tööle. Tegin 6 filmi. Need olid üliloomsadsad videod, mis läksid ectrisse hilisõhtul, pärast "Dallase" saadet, pealkirja all "Oine harjutus" (*Nattövning*). Programm oli radikaalne, omamoodi vastandus komertstelevisioonile. Edasi alustasime koos Tiiu Thoréniga pikemat saatesarja "Naabermaa Eesti" (*Grannland Estland*). Näitasime üsna palju filme, eelkõige dokumentalistikat, aga samuti nuku- ja joonisfilme. Mängufilme oli vähem, need läksid iseseisvate programmide-na. Rootsi TV oli loominguliselt võrdlemisi seiskunud, Eesti-saadet pakkusid värsket teavet, publikupoolne huvi oli suur, ja mitte ainult kohalike eestlaste, vaid ka

rootslaste hulgas. Sellal olin juba Rootsi kultuurieluga kohanenud, oma niši leidnud. Mulle pakuti tööd stuudios *Sonet Film* (endine *Europa Film*), esialgu mängufilmi toimetajana, hiljem stsenaristina ja režissöörina dokumentaalfilmide alal. Tänu stuudio omaniku Gunnar Bergströmi toetusele avanes võimalus tegelda nii elitaarse valdkonnaga, nagu seda on filmid kunstist, mis end majanduslikult kunagi ära ei tasu. Tegin seeria Euroopa silmapaistvatest kunstnikest, käisime Prantsusmaal, Šveitsis, Saksamaal jm, filmisime kunstnikke nende kodudes, ateljeedes. Midagi sellest see-riast, vist katkendeid Paul Wunderlichi filmist, on näidatud ka kodutelevisioonis.

Elasid Rootsis seitse aastat (1978-1985), said seal jalad alla ja rändasid Ameerikasse. Olid sa kindel, et suudad Hollywoodis läbi lüüa?

Mis enesekindlust mul olla võis? Ma ei tea, kas on olemas midagi säärast, nagu geneetiline treening või geneetiliselt omandatud masohhism, kuid see seletaks mõn-  
dagi minu käitumises. Igatahes hakkasin asju ajama ja sain kaks stipendiumi - 25 000 krooni Rootsi Instituudilt, 45000 Rootsi-Ameerika Ühingult. Kokkuhoidlikult elades lootsin sellega pool aastat vastu pidada, võib-olla veidi kauemgi. Rootsiga ei sidunud mind sel hetkel miski. Ameerikas olid mõned filmiiniimesed, kellega olin varem kohtunud, ülejäänus tuli nullist pihta hakata.

Kuidas Hollywood sind vastu võttis?

Üllatustega. Mida enam ma selle maailmaga tutvusin, seda selgemaks sai, et siin on kõik teisiti, kui oli Euroopas. Võim on eelkõige stuudiote ja produtsentide käes, aga väga palju ütlemist on samuti agentidel, advokaatidel, määndžeridel, turuspet-sialistidel, kelle osavõtuta pole võimalik ühtki projekti realiseerida. Filme ja tele-programme tehakse selleks, et neid müüa, ja mitte ainult Ameerika mandril, vaid ka igal pool mujal. See muudab töö üksjagu raskemaks, sunnib arvestama teatud edu-malli, ent paneb samas otsima universaalseid ideid ning piirideta teemasid, mis pa-kuksid huvi kõikjal, sõltumata maailmajaost või laiuskraadist, kus film ekraanile tuleb. Ameerika kino on rajatud globaalsele publikule. Kui siinsed filmid läheksid hästi ainult kohaliku vaatajaskonna ees, poleks nii ulatuslikul filmitootmisel mõtet. Peamised levitajad on Hollywoodi suured stuudiod - *20th Century-Fox*, *Universal*, *Warner Brothers*, *Paramount*, *Walt Disney Production* jt, kes on piisavalt rikkad, et viia film iga potentsiaalse vaatajani maailmas.

Millist funktsiooni täidab produtsent?

Produtsendi tööd peetakse siin üheks olulisemaks loomingulise tegevuse vald-konnaks filmikunsti alal. Tihtipeale mõtleb produtsent ise välja tulevase filmi idee ja kirjutab ideekavandi, aga ta võib samuti rentida stsenaariumi või mõne poolfabri-

*Taskade perekond 1962. aastal:  
isa Enn, ema Aino, õde Marje ja Ilmar.*

*Ilmari esimesed reporteritöö proovid seitsmesena koos isa Ennuga  
1960. aastal.*





kaadi ja seda oma käe all kujundades filmiks teha. Produutsent koostab eelarve, valib põhilised näitlejad, otsib režissööri, sõlmib erinevatel tööetappidel sidemed stuudio- te, levitajate, kindlustajate jt vajalike firmadega, püüdes luua ühtset vereringet, et projektile elu sisse puhuda. Protsess on keeruline, iga hetk võib mõni lüli ahelast välja langeda ning eelnev töö osutub asjatuks.

**Kui palju võtab aega projekti arendamine enne filmi käikulaskmist?**

Kuidas juhtub - minimaalselt aasta, enamasti 2-3 aastat, aga mõnikord rohkem. Kulutused, mida sellal tehakse, kannab produutsent enamasti ise, riskides oma töö ning rahaga. Kui õnnestub film käivitada, tuleb istuda võtteplatsil, kontrollida materjali, saata raporteid pankureile ja kindlustajale, hoida režissööri kätt ja näitleja kätt, veendumaks, et nad rahul on, et kõik läheb õiges suunas. Produutsent võib režissööri maha võtta ja grupi välja vahetada, kui ta seda vajalikuks peab. Isegi tuntud Hollywoodi režissöörid pole kaitstud vallandamise eest. Mõni aeg tagasi vabastati keset võtteperioodi Peter Bogdanovich, kes omal ajal lavastas "Viimase kinoseansi" (*The Last Picture Show*) ja "Paberkuu" (*The Paper Moon*), sest ta töötas pisut aeglaselt ja tekkisid ka muud probleemid.

**Kui pikk on mängufilmi võtteperiood?**

Umbes 10-12 nädalat, televisioonifilmide puhul 5-6 nädalat.

**Kust tuleb raha?**

Mitmesuguseist allikaist - pankadest pangalaenude näol, suurematest stuudio- test, kus ei hangita iga filmi jaoks raha eraldi, vaid kasutatakse pikemaajalist kredii- ti, levilepinguist, reklaamist, sõltumatuult finantseerijailt, keda huvitab filmibisnis, jne. Reegleid pole, kuid produutsendil peab portfellis olema reaalne projekt - huvitav stsenaarium, selle külge lükitud tähed ja režissöör, kelle loomingut vähemasti Ameerikas tuntakse. Niisuguse materjaliga võib minna stuudiosse ning arvestada ka le- pingutega, või saada garantii, et firma nõustub mingi miinimumsumma ulatuses tulevast filmi levitama.

**Mis on kõige raskem?**

Kõige raskem on protsessi käivitada, leida firma, kes filmi usuks ning nõustuks mängu panema oma raha. Tänapäeval ei riski keegi finantseerida projekti, mida pole võimalik ette maha müüa. Tihti peale on lihtsam saada 10 miljonit dollarit filmi-



le, mis on seotud nimekate näitlejatega, kui 100 000 mõne tagasihoidlikuma kavat-  
suse jaoks.

#### Võib-olla veidi lähemalt näitlejast ameerika kinos?

Näitleja on üks neist, kellest sõltub filmi valmistamise võimalus. Näitlejate puudust pole Hollywoodis kunagi olnud, kuid tähti, kelle nimi maailmas midagi mak-  
sab, on suhteliselt vähe, võib-olla paarkümmend, mitte rohkem. Aasta tootmismah-  
t kõigub paarisaja filmi ringis (soodsa majandusliku konjunktuuri aegadel), nõudmi-  
ne tippnäitlejate järele on meeletu. Juba see on probleem, kuidas niisuguse tähe ju-  
tule pääseda. Kui sa teda isiklikult ei tunne, pead sa tundma tema agenti, advokaati  
või vähemalt juuksurit. Ja muidugi peab filmil olema vastav rahakott, väiksem  
elarge igat masti osatäitjaid välja ei kannata.

#### Kui suur on tippnäitlejate honorar?

Alates miljonist kuni mitme miljoni dollarini, ent on ka kõrgemaid honorare. Ar-  
nold Schwarzenegger, kellele kuulub esikoht Ameerika filminäitlejate edetabelis  
(*The A List*) saab rolli eest keskel läbi 10 miljonit dollarit, niisamuti talle järgnevad  
kassaiidolid Mel Gibson ja Tom Cruise. Samal ajal on Hollywoodis küllaldaselt ku-  
nagisi tuntud näitlejaid, kes on mingil põhjusel oma populaarsuse kaotanud, moest  
läinud või läbi põlenud ning sattunud kategooriasse "dead meat" - "surnud liha".  
Väga palju on noori, kes pole veel lõõgile pääsenud. Iga teine Hollywoodi ettekand-  
ja on algaja näitleja. Päeval jooksevad nad filmiproovides, lootes oma šansile, õhtuti  
teenivad leiba restoranides. Seitse aastat tagasi, kui ma sial tulin, lõpetas Andrei  
Kontšalovski filmi "Kaaperdatud rong" (*Runaway Train*), milles peaosas mängis Eric  
Roberts, tõusev täht, kes vahetevahel ilmus läbivaatustele koos oma väikese õe Ju-  
liaga. Täna on Eric Robertsi nimi filmipublitsistikast kadunud, teda meenutatakse  
veel ainult seetõttu, et ta on oma maailmakuulsa õe unustatud vend. Julia  
Roberts, kes võitis tunnustuse filmidega "Kaunis naine" (*Pretty Woman*), "Magades  
vaenlasega" (*Sleeping with the Enemy*) ja "Flatlinerid" (*Flatliners*), on hetkel üks pare-  
mini tasustatavaid naisnäitlejaid maailmas, rolliga teenib ta vähemalt 5 miljonit dol-  
larit. Vastupidine näide on Julie Andrews, "Heliseva muusika" staar, kelle tähele-  
nd osutus üpris lühiajaliseks. Praegu peetakse teda "filmituru mürgiks", ekraanile pää-  
seb ta ainult tänu oma mehele Blake Edwardsile, kes on režissöör ja mõne rolli talle  
vahel leiab. Filminäitleja saatus on heitlik. Publiku maitse muutub, nõutakse üha  
uusi nägusid, laade, stiile, kuulsus kaob niisama äkki, nagu ta tekib. Siit ka suured  
honorarid sel ajal, kui näitleja asub oma populaarsuse tipus. Seda enam vääri-  
vad



tunnustust vanad filminäitlejad, nagu Shirley MacLaine, Jane Fonda, Robert Mitchum jt, kes läbi paljude aastate vaatajat on kõitnud ja ikka veel ekraanil püsivad.

**Kunas alustab tööd režissöör?**

Selle kohta võib praktikast väga erinevaid näiteid tuua, kuid reeglipäraselt palgatakse režissöör siis, kui film on kavandatud, stsenaarium valmis ja leitud ka põhilised näitlejad.

**Mis juhtub, kui näitlejate valik režissööri ei rahulda?**

Kui režissöör jääb eriarvamusele näitleja suhtes, kellest sõltuvad filmi rahad, ei tarvitse ta selles projektis osaleda. Mõnikord on tekkinud võtteplatsil probleeme režissööri ja näitleja vahelistes suhetes, harilikult lahkub režissöör, mitte näitleja, sest näitlejaga on tehtud materjal. Muidugi, kui režissöör filmiga tööle hakkab, on tal väga suur sõnaõigus nii stsenaariumi, vähema tähtsusega osatäitjate kui kogu tootmis-loomingulise protsessi suhtes, ent viimase montaaži õigust tal jällegi pole. Režissöör teeb esimese montaaži, edasi läheb film produtsendi ja stuudio kätte, kes otsustavad lõpliku montaaži küsimused, kusjuures sedagi testitakse. Hollywoodis kehtib tänini prooviläbivaatuste tava. Monteeritud pilti näidatakse publikule, mis koosneb erinevas eas, erineva haridustaseme ja sotsiaalse kuuluvusega inimestest, kontrollitakse filmi loetavust, pingestatust jne. Muidugi ei võta keegi sel viisil saadud andmeid puhta kullana, kuid lõpliku montaaži juures neid üldjoontes siiski arvestatakse. "Oscar" antakse režissöörile parima režissuuri eest, näitlejale parima näitlejatöö eest, ent filmi kui terviku eest saab "Oscari" produtsent, täpsemalt see produtsent, kelle nimi tiitrites järgneb fraasile *produced by...* Ameerikas ei ole režissööril sellist vabadust nagu kohati Euroopas, ta on küllaltki sõltuv nii stuudiost kui ka produtsendist. Erandiks on ehk kümmekond Hollywoodi lavastajat, kelle filmidel on tohutu kassamenu, nagu David Lynch, Ridley Scott, Jonathan Demme, John Cameron jmt. Sellegipoolest tuleb siia nimekaid lavastajaid kogu maailmast, sest teatakse, et see on ainus võimalus teha filme, mis jõuavad globaalse publikuni, ning saada väga head tasu.

**Kui palju režissööridele filmi eest makstakse?**

Tuntud lavastaja puhul tuleb arvestada vähemalt miljoniga, kuid režissöörid, kes töötavad üheaegselt ka produtsendina, teenivad märksa rohkem. Steven Spielbergi

*Kultuuristipendiumi Stockholmis  
1985. aastal annab üle prints  
Bertil.*



*Ilmar Taska fotomodellina Stockholmis  
1980. aastal.*



*Ilmar Taska koos poeg Kristjaniga Los Angeleses 1992. aastal.*

sissetulek on näiteks ulatunud 50-60 miljoni dollarini aastas, aga tal on ka oma firma. Müügituludest loovutab produtsent režissöörile 10-15%, stsenaaristile 5-10% summast, mis tema käsutusse jääb.

#### Mida teeb agent?

Agendil on lepingud oma talentidega - näitlejate, stsenaaristide, režissööride jt loomeinimestega, kellele ta püüab leida uusi töövõimalusi nii kinos, teatris kui televisioonis, esindades kliente ning kaitstes nende huve läbirääkimistel firmadega. Ideaalis peaks see olema kunstniku lähim abiline, kes mitte üksnes ei kasseeri sisse 10 % kliendile kuuluvast honorarist, vaid vabastab ta tööpoolest kõigist töö otsimisega seotud muredest. Paraku on elu ideaalist kaugel. Üha sagedamini kostab kriitikat agentide aadressil, kes asjatundmatult sekkuvad loomingusse, on ära rikkunud ühe või teise näitleja karjääri, tsenseerivad käsikirju, lepivad omavahel kokku, millist projekti edasi lükata, millist mitte, jne. Tihti peale on lihtsam ise klient üles otsida ning temaga läbirääkimisi alustada, kui agendi abile lootma jääda. Suured agentuurid, nagu CAA ja ICM, kes on oma kätte haaranud terve hulga kuulsusi, kipuvad kliente kamandama, koostavad ise projekte ja tegelevad viimasel ajal ka filmi rahadega, dubleerides stuudiote ning produtsentide tööd. Agendi elukutse, mis kunagi täitis igati vajalikku funktsiooni, on tänapäeval võtnud äärmuslikud mõtted ning muutunud Hollywoodi nuhtluseks.

#### Kes täidab toimetaja ülesandeid? On selleks üldse tarvidust?

Kahtlemata on. Igas suuremas studios töötavad spetsialistid ametinimetusega *development executive* või *production executive*, kes hoolitsevad stsenaariumide portfelli eest, sõlmivad lepinguid, ja kui produtsent alustab koostööd stuudioga, võtavad osa ka stsenaariumi viimistlemisest. Lepinguid sõlmitakse tavaliselt rohkem, kui vajalik, firmad arvestavad selles tööloiguga teatud kahjumiga.

#### Ameerika kino püsib teatavasti ilma dotatsioonita. Millist kasumit filmid annavad?

Kehtib reegel, mille kohaselt film peab sisse tooma kolm korda rohkem, kui kulutati tema valmistamiseks. Sel juhul võib öelda, et film on omadega enam-vähem välja tulnud. Kasumit, mida firmad tõeliselt taotlevad, annavad vähesed filmid, eel-

kõige muidugi "kassapommid", mis toovad kokku astronoomilisi summasid. "Tahtede sõja" lavastamiseks kulutas *20th Century-Fox* 27,5 miljonit dollarit, kinovõrgust tõi film tagasi 510 miljonit dollarit. Või näide teisest valdkonnast. Steven Spielbergi firma *Aniblin Entertainment*, mille mängu- ja ka animafilmid lähevad edukalt kogu maailmas, teenis täispika joonisfilmiga "Kes tegi süüdlaseks Roger Rabbiti?" (*Who Framed Roger Rabbit?*) ainuüksi siseturul 147 miljonit dollarit. Film valmis 1988. aastal, seda müüakse tänapäevani. Kino on Ameerikas suur bisnis, riigieelarves väljendub see miljardite keeles. Esimesed filmimehed, kes tulid siia idarannikult päikest otsima ja rentisid külas, kus kasvatati peamiselt apelsine, tühja hobusetalli, et seal tööle hakata, sölmisid üle aegade kestva äritehingu. Los Angeles on kasvanud koos siinse filmitööstusega, tänaseks on see suuruselt teine linn Ameerikas ja kardektakse koguni, et võib üle võtta New Yorgi funktsioonid. Filmitootmine on Hollywoodi piirest ammugi välja kasvanud, laiinenud igas suunas üle terve linna, asub osaliselt juba Beverly Hillsis, mägedevahelises orus Burbankis ja päris Vaikse ookeani kaldal väikeses Santa Monicas.

#### Missugust mõju avaldab majanduskriis?

Tootmismahd väheneb, pangad ei taha laenu anda, paljud väikesed firmad lähevad pankrotti, suuremadiki stuudiod tunnevad, kuidas kriis rahakotis pigistab. Kui varem lasti 10 filmi käiku lootuses, et mõni neist ikka kasumit annab, siis nüüd on aru saadud, et kasumit peaks andma iga film, vähemasti iga teine film. Otsitakse võimalusi, kuidas teha odavamaid filme, ent samal ajal läheb kõik aina kallimaks. Reklaami hind on mitmekordistunud, pahatihti neelab see teist sama palju, kui makstab kogu filmi tootmine. Agendid, advokaadid ja mänedžerid, kes elavad protsentidest, on huvitatud sellest, et üles kruvida töötasusid, eriti näitlejate omi. Kasvab inimeste ahnus, mis on piiritu, samal ajal kui kõigil muul siin maailmas on siiski teatavad piirid. Tulemuseks on röögatud elarved. Ühe viimaseist rekordeist püstitas Arnold Schwarzenegger, kelle "Terminaator II" läks koos reklaami ja levikuludega maksma 140 miljonit dollarit. Praegu on tunda, kuidas filmifirmad on alustanud lausa sõjakäiku agentuuride vastu, et mitte välja maksta järjest kasvavaid honorare. Hollywoodi on saabunud ümbermõtlemise, vanade väärtuste ja endiste elureeglite meeldetuletamise aeg.

#### Mida see tähendab loominguks?

Eelistatakse lihtsamaid filme, välditakse stamplahendusi, vaimuvaba tulevärki, mis on vaataja ära tüüdanud, suuremat rõhku pannakse kunstilisele tasemele. Endiselt pakub huvi kõik, mis on pisut esoteeriline, parapsühholoogiline või transtsendentaalne. Viimase aja menukamate filmide hulka kuulub Joel Schumacheri "Flatlinerid", lugu kliinilise surma seisundit katsetavaist meditsiinitudengeist, noore inglise režissööri Kenneth Branagh' "Jälle surnud" (*Dead Again*), mis käsitleb reinkarnatsiooniprobleeme, samuti David Lynchi tuntud tasemel tööd "Loomu poolest metsikud" (*Wild at Heart*) ja "Sinine samet" (*Blue Velvet*). Aktuaalseks on muutunud psühholoogiline film. Sellest valdkonnast võiks nimetada möödunud aastal linastunud John Avnet' "Praetud rohelisi tomateid" (*Fried Green Tomatoes*), ilma seksi ja tagajamiseta lavastatud inimsuhete draamat, Robert Redfordi vanu eetilisi tõekspidamisi väärtustavat realistlikku jutustust "Jõgi voolab siit läbi" (*A River Runs Through It*) või ka Robert Altmani "Mängurit" (*The Player*), satiiri tänapäeva Hollywoodi aadressil. Keskpärane meelelahutus ilmutab taandumise tendentsi. Ehkki üksikud sedalaadi filmid teevad ikka veel head raha, ei ole see toodang praegu esiplaanil.

#### Sa puudutasid nn edumalli probleemi. Kuidas sa seda nähtust hindad?

On väga riskantne ennustada tulevase filmi menu juhusliku publikumulje või celnevate uuringute põhjal, ükskõik kui läbimõeldult neid ka ei tehtaks. Paar aastat tagasi lavastas Kevin Costner filmi "Tantsud huntidega" (*Dances with the Wolves*), mis tegelikult oli omalaadne vestern. Kui ta filmi alustas, teadsid kõik, et vesterni keegi vaadata ei taha, selle žanriga pole midagi peale hakata, seda pole üldse võimalik maha müüa. Suurte raskustega õnnestus tal film läbi suruda, valmis teha - eelkõige tänu oma nimele; see tuli ekraanile, võitis kõik "Oscarid" ning sai ülemaailmse menu osaliseks. Siis ärkasid stuudiod, kiiresti hakati arendama vesterni projekte. Võimalik, et enamik neist töödest ei küüni Kevin Costneri tasemeni, et neis pole seda humanset suunitlust ega seda andekust ja nad kukuvad õnnelikult läbi, kinnitades veel kord arvamust, et selle žanriga pole tänapäeval tõesti midagi peale hakata. Iga fotokoopia on originaalist kahvatum ja mida rohkem neid vortatakse, seda ilmetumaks muutub pilt.

Läheme tagasi sinu enda juurde. Kas poolest aastast piisab, et Hollywoodi sisse elada?

Mitte päriselt. Tööd ma sain, kuid ettekujutus siinsetest võimalustest oli väga naiivne. Kirjutasin paar mängufilmi ideekavandit, need osteti ära, ehkki käiku pole seni kumbki läinud. Mõnda aega tegelesin New Yorgis videofilmiga, panin kokku rahvusvahelistel kõrgmoe *show* del võetud materjali, see oli nn *video fashion*, mis läks kaabeltelevisioonile. Alguses tuleb vastu võtta kõik, mida pakutakse, tööd on siin üldse raske leida, isegi tuntud inimesed istuvad ilma tööta. See linn on nagu meepott, mis tõmbab ligi kõiksugu mesilasi ja muid putukaid, häda on ainult selles, et pott pole põhjatu ja tagavarad nii vägevad, kui arvatakse.

Sul olid varasemad televisiooni kogemused. Kas õnnestus sel alal ka midagi edasi teha?

Jah, televisiooniga tekkisid üsna head sidemed, seal oli ka esimene filmipakkumine. See oli dokumentaalfilmide sari vanadest režissööridest ja filminäitlejast - "Hollywoodi legendid" (*Legends of Hollywood*), mida kaabeltelevisiooni tellimisel 1986. aastal alustas firma CTV. Pidin filmi juures tööle hakkama režissöörina, kuid tuntud näitleja Roddy McDowall, kes oli stsenaariumi kaasautor ja üks produtsentidest, nõudis endale ka režissööri kohta, mulle jäid filmi kunstniku ja režissööri assistendi ülesanded. Tegemist oli elava filmiajalooa, mis viis kokku paljude omaaegsete tuntud inimestega, ühtlasi oli võimalik veidi lähemalt näha, kuidas siin töö käib. Seeria planeeriti väga mahukana, kahjuks ei saanud me seda lõpule viia. Tegime valmis kolm tunniajalist filmi, siis suri ootamatult stsenaarist, firma sattus majanduslikesse raskustesse, ukсед pandi kinni ja mina tegelesin edasi väiksemate projektidega.

Järgmine töö filmi alal?

Kui algas *perestroika*, tekkis ameeriklastel huvi Venemaa vastu. Kuna teati, et ma olen Moskvas õppinud ja sealseid inimesi ning olusid veidi tunnen, tehti mulle ettepanek vahendada kahe maa kineastide koostumist. Initsiaatoreiks olid ameeriklased, asi edenes jõudsalt ja 1988. aasta mais saabuski Elem Klimov oma delegatsiooniga Hollywoodi. Vastuvõtjate hulgas olid Norman Jewison, Jane Fonda, Sydney Pollack, Milos Forman, Madonna jt tuntud suurused. Toimusid loengud, seminarid, sõlmiti kontaktid tootmisjuhtide tasemel, olime idarannikul Rockefellerite külalisteks, vaatasime üle sealseid stuudiod. Kohtumine õnnestus, sellest kasvas välja organisatsioon *American-Soviet Film Initiative*, kus mulle pakuti viitsepresidendi kohta. Pidasin seda ametit ligemale kaks aastat. Tegime mitmesuguseid üritusi tutvustamaks ameerika filmikunsti, üks neist oli Disney filmide festival, millega käisime ka Tallinnas. Vahendasin ühisprojekte, olin konsultant, tutvusin lähemalt Ameerika filmitegijatega, mis osutus üpris vajalikuks, sest kogu töö on siin rajatud isiklikele sidemele ning aja jooksul kujunenud püsivaile ärisuhetele. Püüdsin arendada ka oma projekte, aga sellest suurt midagi välja ei tulnud, aeg libises käest ning sain aru, et kui ma tahan tegelikku filmitööd jätkata, tuleb tootmisele lähemale minna. Sain koha firmasse *Fries Entertainment*, mis on spetsialiseerunud telefilmide valmistamisele. Hakkasin tööle tootmisjuhina, täpsemalt direktorina Ameerika, Ida-Euroopa ja Vene koostööprojekte alal. Olin esmakordselt Ameerika filmifirma liige, mul oli oma kontor, sekretär, bürokraatia mõttes andis see hea kooli. Aga jällegi - koormus oli suur, sõitsin nagu tramm Ameerika, Ida-Euroopa ja Londoni vahet, kus asus üks firma kontoreid, oma projektid jäid unarusse ja mõne aja pärast leidsin, et kõige õigem on siiski jätkata täiesti iseseisva produtsendina, mida ma praegu teengi. Mind huvitab eelkõige realiseerida oma ideid, aga sellest ükski ei piisa, vahepeal tuleb ka midagi muud käiku lasta. Esimese projektina võtsin käsile filmi *Back in the USSR*, mis valmis ning tuli ekraanile aastapäevad tagasi.

Kui palju ettevalmistust aega võttis?

See läks kiiresti. Idee oli mul varem taskus, kavatsesin teha filmi, mis *thriller*'i vormis vastandaks erinevate rahvaste väärtushinnangud. Stsenaariumi kirjutasime kahasse Lindsay Smithiga. Peaosalist, ameeriklast, kes läheb avastama Venemaad, mängib Hollywoodi noor täht Frank Whaley, tema partneriks on Natalja Negoda, ühes kõrvalosas esineb Roman Polanski. Filmi tootis *Largo Entertainment*, levitab *20th Century-Fox*. Stsenaarium läks käiku pealkirjaga "Ikoonid", kuid "Foxi" turuspetsialistid leidsid, et mitte iga ameeriklane ei tea, mida see tähendab, ja soovitasid selle asemele vana biitlite laulu pealkirja *Back in the USSR*. Me vaidlesime vastu, aga selge on see, et kohut käima sa stuudioga niisama lihtsalt ei hakka, ja nad said oma tahtmise.

Kas film on müüdud?

Põhilised levilepingud sõlmiti eelmüügi korras, enne võtteperioodi algust, ja üheks soodustavaks teguriks oli Roman Polanski nimi. Pärast esilinastust Ameerikas tuli film üheaegselt ekraanile Torontos, Tokyos, Roomas ja mitmel pool mujal.

Võtted toimusid Moskvas. Oli see seotud ka majanduslike kaalutlustega?

Ei, meie filmi puhul küll mitte. *Largo*'l on seljataga tugevad Jaapani rahad, filmi tehti jeenide eest, kokkuhoiu vajadust meil ei olnud. Kasutasime *Mosfilmi* teenuseid, aga sedagi osaliselt. Materjali ilmutasime Londonis, enamiku spetsialistidest viisime siit kaasa.

Millise rahaga järgmise filmi teed?

Erilist valikut pole - kogu Hollywoodi vana filmitööstus on praktiliselt väliskapitali käes. Mõni aasta tagasi tekitas sensatsiooni teade, et *Sony* firma on ära ostnud *Columbia Pictures*'i, sellele järgnes *IVC*, kes hakkas finantseerima *Largo Entertainment*'i, *Matsushita*, kes omandas osa *Universal*'i stuudiost jne. Ka mitmed väiksemad filmifirmad töötavad Jaapani rahaga. *20th Century-Fox* kuulub Austraalia kontsernile, *Metro-Goldwyn-Mayer* ja *Pathé* Itaalia filmifirmale.

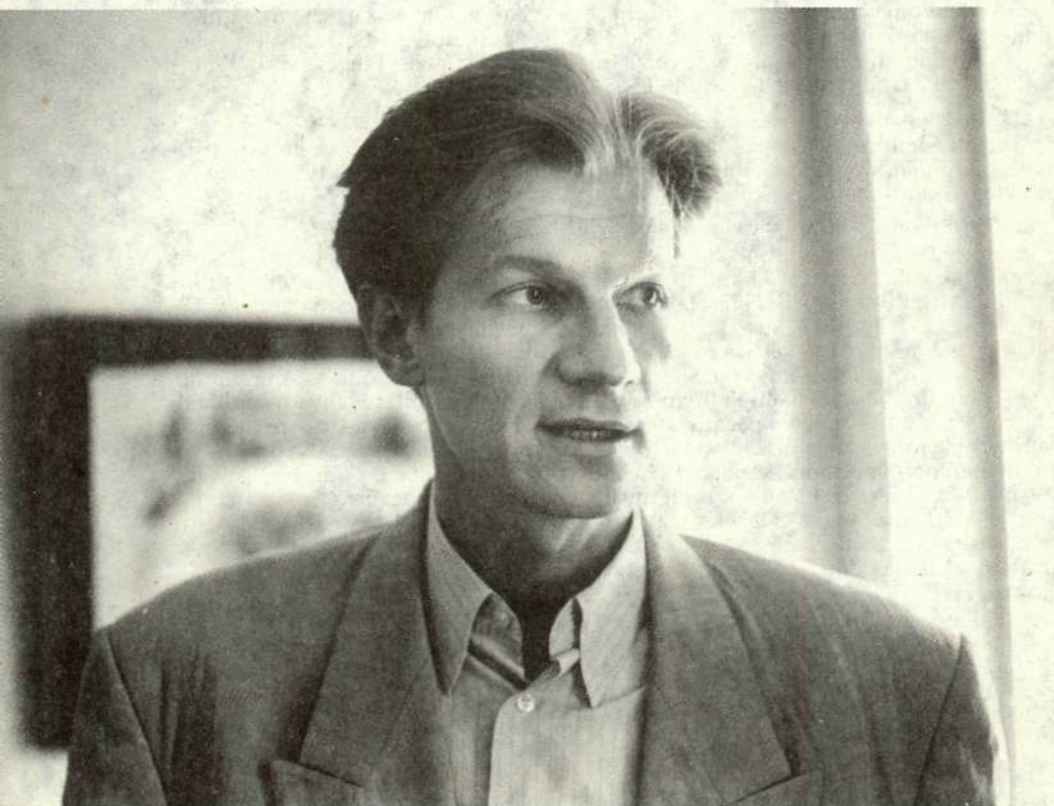
Millega praegu tegeled?

Käsil on kuus projekti, neist esimesena läheb nähtavasti käiku film pealkirjaga "Meenutused" (*Remembering*), mille võtted toimuvad osaliselt Jamaikal. See on autobiograafiliste sugemetega jutustus naisest, kes lapsepõlves on kokku puutunud rituaalse mõrvaga. Kuuldes analoogilistest juhistest tänapäeva Mchhikos, läheb ta tagasi kodupaika, Jamaikale, et välja selgitada tõe ammuste sündmuste kohta, millega oli seotud ka tema isa. Film toetub tõsielu seikadele, autoriks on Jamaika päritolu stsenaarist Rita Benbow. Tootmisvalmis on ka teine projekt "Inglite kuninganna" (*Queen of Angels*), mis käsitleb ladina linnaosa probleeme. Pidevas arengus on samuti mõningad ühisfilmid Euroopa firmadega. Koos Eva Banhidiga kirjutame stsenaariumi "Alatiseks" (*Forever*), millest peaks tulema muinasjutt täiskasvanuile, ent töö on algusjärgus, sellest on varavõitu kõnelda.

Kuivõrd suudad kursis olla maailma filmiloominguga?

*Ilmar Taska augustis 1992 Tallinnas.*

*H. Rospu foto*





*Kaader filmist "Back in the USSR" (USA, 1991).  
Režissöör Deran Sarafian.  
Vasakult Ravil Issjanov  
(Georgi), Natalja Negoda  
(Lena), Frank Whaley (Archer  
Sloan) ja Roman Polakski  
(Kurilov). Põnevusfilmi  
produtsendiks oli Ilmar Taska.*

Festivalidel käimine on aeganõudev ning kulukas asi, filme tuleb vaadata seal, kus sa parasjagu töötad. Ameerikas on ekraanil ainult omamaine toodang, kahjuks prevaleerib see ka paljudes Euroopa maades - erinev on arhitektuur, inimesed, miljöö, kuid kinodes lähevad ikka ühed ja samad Ameerika filmid. Sellegipoolest on linnu, kus alati võib näha maailma filmiloomingu paremiku: New York, Pariis, Tokyo, ka Rooma ja London, ehkki vähem. Ameerikas näidatakse välismaiseid tippfilme väikestes kinodes, mis teenindavad elitaarset publikut, neid on küllaltki vähe, see on omamoodi elu akvaariumis, väike turg, mis kuidagi viisi hinges püsib. Ka filmklubid töötavad põhiliselt väärtfilmidega.

#### Mida teeb Kristjan?

Töötab filmifirmas assistendina ja õpib paralleelselt Santa Monica kolledžis filmidramaturgiat ning ökonomikat. Ta on aru saanud, et ilma majandusalaste teadmisteta on kinos raske läbi lüüa.

#### Ja lõpuks - oled sa leidnud selle, mida otsisid? Kas sa jääd Hollywoodi?

Saabusin siia hilisõhtuse lennukiga. See tiirles veerand tundi otsatu tulede mere kohal, enne kui laskuma hakkas. Los Angeles võlus kohe, celkõige oma kontrastidega. Ta on nagu Paabeli küla, kus elavad kõrvuti erinevaist rahvustest ja erineva nahavärvusega inimesed, kus kõige moodsam arhitektuur on kokku lükatud barakkidega ja kits käib käsikäes postmodernistlike šedöövritega, kus kõik on olemas, kõik on võimalik ja kus kõik sulle veidi närvidele käib, sest õhk on mürgitatud ja vesi on mürgitatud ja näilise rahulolu varjus peituvad küllaltki plahvatusohtlikud suhted. Möödunud kevadel neegrikvartaleis puhkenud rahutuste aegu sarnanes linna piilt rohkem Kabuli või Liibanoni kui maailma filmikeskusega... Raske öelda, kuhu filmitootmine mind kannab - elu kulgeb spiraali mööda, varem või hiljem jõuame ikka jälle tagasi sinna, kus on meie juured, ehkki mõnevõrra teisel tasandil. Aga ükskõik kuhu ma ka ei läheks, usun, et side sümboolse Hollywoodiga jääb alati, vähemasti seni, kuni püsib see linn. Los Angeles asub maailhke piirkonnas. Suur maavärin, mida oodati 50-60 aasta pärast, on seismoloogide arvates ukse ees.

Los-Angeles - Tallinn,  
1991-1992

Üles kirjutanud SILVIA KIIK



## IRCAM TAHAB SAADA PROGRESSI EESTVEDAJAKS

ARVUTIMUUSIKA MAAILM  
AVARDUB, OTSIB AVATUST  
JA INTENSIIVSET SUHTLEMIST.

*Pariisis 15 aastat tegutsenud IRCAMis on teineteisega kohtunud teaduslik uurimistöö ja otsiv helilooming. See Pierre Boulezi loodud ja juhitud keskus hakkas tegutsema juba 70. aastate alguses ning avati täielikult aastal 1977 ilheaeagselt Pompidou kunstikeskusega.*

*IRCAMis toimuvat on kõigi nende 15 aasta jooksul elavalt jälgitud ja kommenteeritud nii Prantsusmaal kui mujal maailmas.*

*See keskus on pidevalt ka armutu kriitika objektiks olnud.*

*Kord on talle ette heidetud liigset elitaarsust, kord raha tuulde pildumist, kord seda, et tema tegevusest pole kellelegi mingit kasu.*

*Teda on süüdistatud loominguilise vaimu mahasurumises ja inseneride võimutsemises. Ometi on IRCAMis kõik need aastad tegeldud teadusega ja loodud muusikat.*

*Aasta tagasi astus Pierre Boulezi asemele Strasbourg'i nüüdismuusika festivali juhina tuntuks saanud Laurent Bayle. On siis IRCAMis muutusi tulemas, ja kui, siis milliseid?*

Pariisi südames paiknev IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) pakub juba väliselt põnevat pilti. Asutuse juhatus, bürokraadid ja sekretärid töötavad Pompidou keskuse vahetus läheduses kõrguvas tornis, kuid tegelik loomingu, muusikakirjutamine ja teaduslik uurimistöö, sünnib maa all, pikkade koridoride ja kõledate saalide hämaruses. On siin mingi tagamõte? Igatahes ei vähenda selline maa alla peitumine tunnet, et tegemist on salapärase, kõrvalseisjate jaoks suletud paigaga.

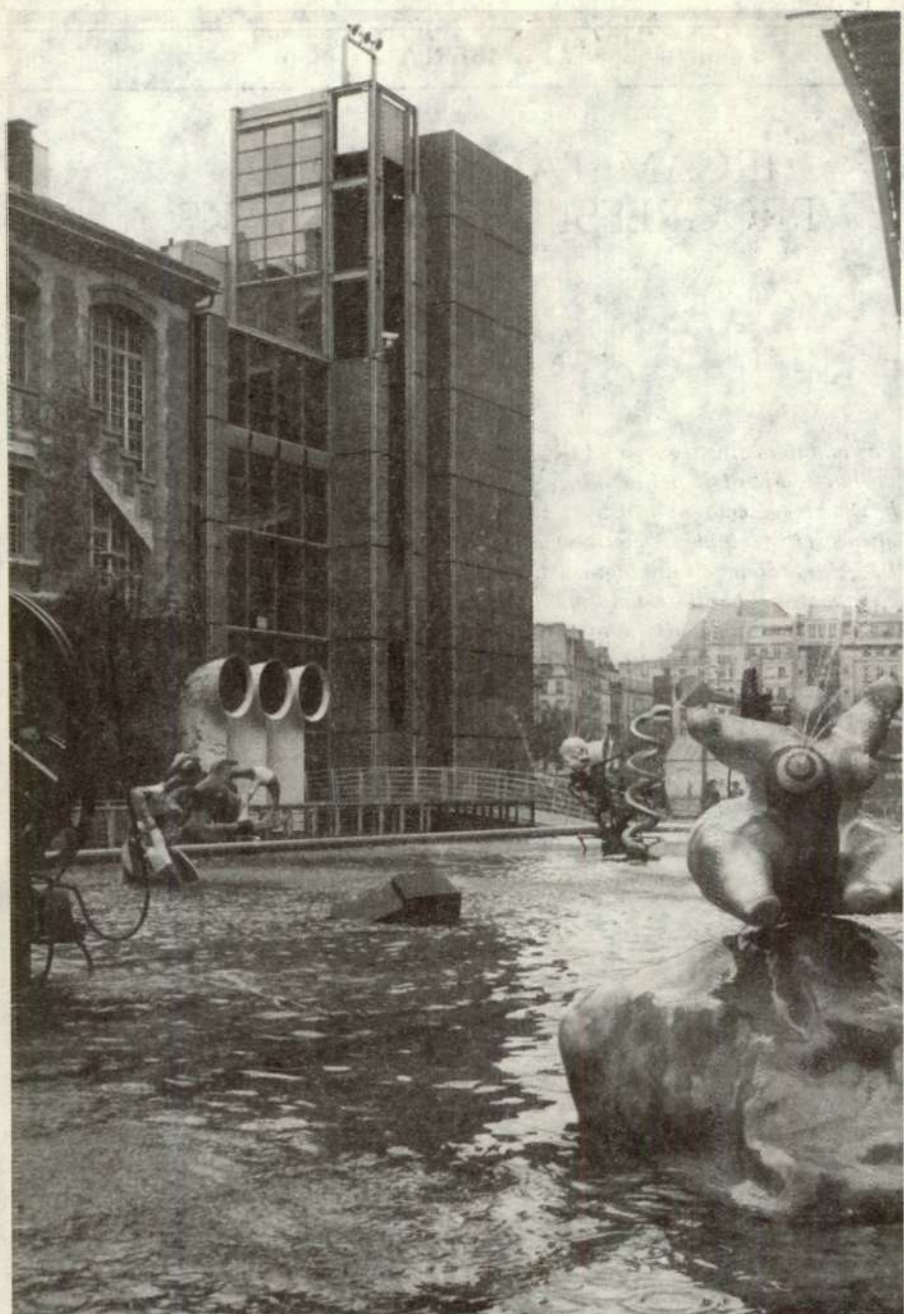
Pierre Boulezi esmane idee oli keskus, kus teaduslik töö ja helilooming oleksid omavahel otseselt seotud. Kuidas aga tehnikat, eriti arvutitehnikat muusika loomisel kasutada? Mille abil ühendada need kaks erinevat asja? Kus on seos, kuidas seda leida? Seitsmekümnendail aastail polnud vastuseid nendele küsimustele olemas, nii et kõik tuli luua ja välja mõelda - nii tegutsemispõhimõtted kui ka vajalik tehnika.

Boulez on ise veendunud, et oma olemasolu jooksul on IRCAM märkimisväärselt edasi arenenud. Ikka on jätkunud loovust ja

otsinguvaimu nii tehnika kui ka muusikakirjutamise poolel. Ja edu aluseks on - kohati lihtsalt, kohati läbi raskuste sündinud - aktiivne dialoog inseneride ja heliloojate vahel. Boulez on kindel, et ajaga muutub selline dialoog üha spontaansemaks ja teineteist mõistvamaks.

IRCAMist on praeguseks saanud muusikavabrik, kus uuritakse näiteks instrumendi-, saali- ja psühhoakustikat ning arendatakse esmajoones muusika ja helidega tegelevat arvutitehnikat. Siin tehakse sõbraliikult koos muusikauuringuid ja muusikatehnoloogilisi katseid, samal ajal aga sünnib ka muusikalooming, mida tutvustatakse üldsele kas trükituna, helisalvestustena või siis kontsertidel.

IRCAMi sõlmib heliloojatega tähtjalisi lepinguid, tellib neilt heliteoseid koos mõne teise asutusega (näiteks telliti Magnus Lindbergilt ooper koos Brüsseli *Theatre de la Monnaie* ga), teeb pedagoogilist tööd, avaldab teaduslikke uurimusi ning ajalehti. Ja on võib-olla tahtmatult saanud suunanäitajaks uue muusika maailmas.

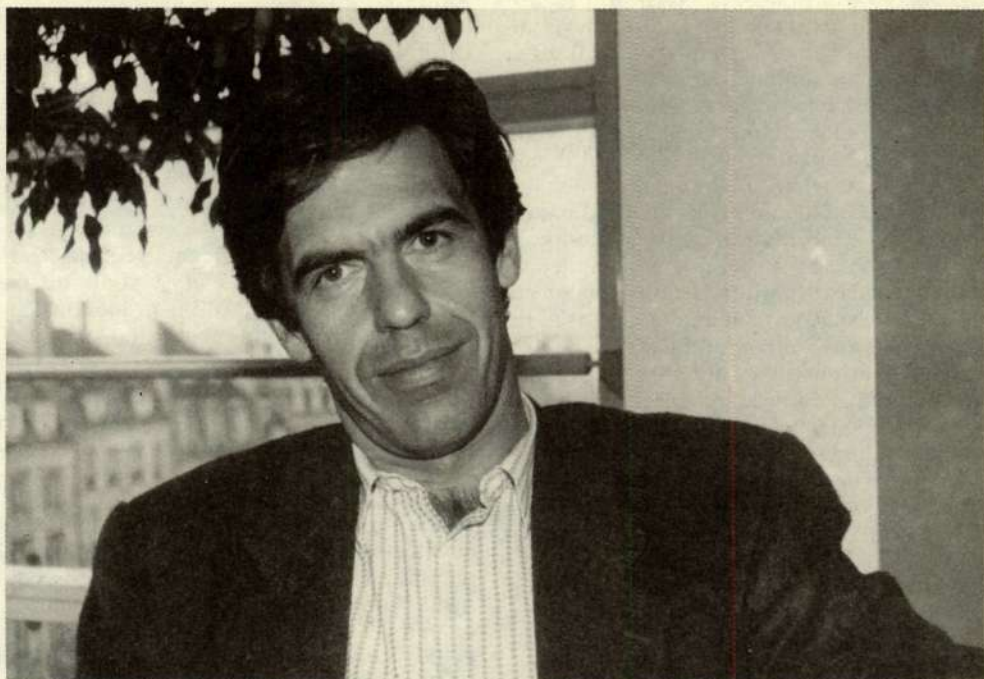


*IRCAMi klaasist torn.*

### "KONTSERTARVUTI"

70. aastatel oli olemas üks kindel viis, kuidas elektroonilisel teel lisada värvi tavaliste pillidega esitatavale muusikale - muusikute taustale pandi mängima helilint. Boulez tahtis sellisest praktikast loobuda, sest lint ahistab, ta on passiivne ega reageeri muusi-

kute antud impulssidele. Ja nii seadis Boulez IRCAMile eesmärgi luua masin, millega oleks võimalik teha nii helisünteesi kui ka vajalikke muutusi muusikas ettekande ajal. Esimese vastuse sellele projektile andis arvuti 4X, mille chitas 80. aastate alguses Giuseppe di Giugnon. Tema arvuti suutis tõepoolest "osaleda" interpretatsioonis, see tähendab



*Laurent Bayle*

reageerida muusikute pakutud impulssidele.

Raskelt käsitletava ja kalli 4X-arvuti asendas eelmisel aastal IRCAMis täiendatud NeXT. See masin suudab praktikas ellu rakendada kõik keskuses seni välja töötatud tehnilised avastused. Ta saab hakkama arvutitööga heliloomingus, temaga on võimalik teha helisünteesi, lugeda rütmi ja harmooniat ning eelkõige on ta võimeline muusikuga aktiivselt suhtlema. See on niisiis oma moodi "kontsertarvuti". Põhimõtteliselt teeb NeXT sedasama mis 4X, kuid ta heli on rikkam ja selle kvaliteet parem. Uus süsteem on ka selles mõttes etem, et masin ei ole kallis ja seda on lihtne ühest kohast teise paigutada. Tehnilised tingimused on IRCAMis nüüd varasemaga võrreldes hoopis uuel tasemel ning selles osas on keskus lõpuks täiskasvanuks saanud. Täiendatud NeXT-arvuti on praegu IRCAMis peamine instrument - või tööriist -, kuid üksnes nii kaua, kuni uus ja täiuslikum süsteem taas vana kõrvale tõrjub.

*Risto Nieminen*



#### TEEL AVATUD SUHTLEMISELE

IRCAMis töötab umbkaudu 70 inimest, kellest, tugevasti üldistades, kolmandik tegeleb haldusaparaadis, kolmandik uurib tehnikat ja kolmandik on heliloojad. Asutuse aastaeelarve on üle 100 miljoni krooni, millest riik annab 60 miljonit, ülejäänud saadakse oma toodangu müügist, sponsoritelt jne.

IRCAMi on sageli liiga kalliks ettevõtmi- seks peetud, kuid keskuses väidetakse, et aasta jooksul kulutatakse seal sama palju raha, nagu läheb tavalise sümfooniaorkestri ülalpidamiseks. Oma heliloojateks valib IRCAM tuntud komponiste - eeldusel, et neile pakuvad huvi arvuti kasutamise võimalused muusika loomisel. Noori ja tundmatuid heliloojaid leiab IRCAM asjatundjatest kokkupandud ja igal aastal koosseisu vahetava rahvusvahelise partituurikomisjoni abiga. Asutuses töötavad tehnikud ja teadlased on eranditult oma ala kõrgprofessionaalid.

IRCAMi uus juht Laurent Bayle vaatleb maailma oma torni kõige kõrgemalt korrusest Pariisi katuste kohal. Teda on juba nime- tatud Boulezi ustavaks mantlipärijaks, kuid tõde on pisut teistsugune. Sest kuigi Bayle ei kavatse IRCAMi radikaalseid muudatusi teha, on tal ometi omaenese selge ja uutmoo- di visioon keskuse tulevikust.

"Teaduse- ja muusikamaailmas ei ole kõi- gil päriselt selge, mida IRCAM enesest tege- likult kujutab," ütleb Bayle. "On ta sissepoole pöördunud kinnine süsteem või avatud asu- tus? Omaltp poolt püüan teha kõik, et IRCAM ei oleks vaid teatud eliidi omand, vaid suht- leks hoopis laiema publikuga."

Bayle kavatseb süvendada koostööd teiste uurimisasutustega ning tõestada, et IRCAMi tegutsemisest võivad kasu saada nii teised teadusharud kui ka tööstus. Lisaks kõigele tahab Bayle muuta IRCAMi oma- moodi teaduskeskuseks, mis on suuteline in- formatsiooni koguma ning levitama.

"Mis heliloomingusse puutub, siis sellel alal on meil vaja eriti tarka ja avatud peda- googilist suunda. Me tahame jõuda nii kau- gele, et noored heliloojad tuleksid IRCAM- isse alati, kui nad seda soovivad. Oleme tões- tanud, et IRCAM on toime tulnud tehnika arendamisega käsitöö mõttes, nüüd on aeg tõusta järgmisele astmele ja tõestada, et meie ja muu maailma vahel ei ole kuristikku."

Bayle tahab suurendada IRCAMis tegu- sevate heliloojate arvu. Praegu on neil või- malik sõlmida lepinguid 4-12 kuuks.

"Püüame tõsta IRCAMis tehtavate tööde taset, mis omakorda meelitaks meie juurde uusi heliloojaid. Samas püüame teha kõik, et heliloojad oleksid vähem sõltuvad tehnilis- test töötajatest. Ja loodame ka seda, et heli- loojad ei tule IRCAMisse sooviga luua vaid üks teos üheks kontserdiks. Meie töövormid peavad mitmekesistuma, peame leidma uusi võimalusi teistest valdkondadest, miks mitte näiteks ooperi või tantsu alalt."

## PROFESSIONAALNE TASE ON ISEENESESTMÕISTETAV

Boulezi aegadel kutsuti IRCAMit kinni- seks ja maailmast eraldunud paigaks. Boulez ise ei taibanud selliste süüdistuste põhjust, sest keskus on soovijate jaoks just oma kont- sertidega alati avatud olnud.

"Algusest peale olen uute muusikateoste esitamist eriti tähtsaks pidanud. Selleks loodi *Ensemble InterContemporain* ja kontserte on pidevalt korraldatud, kõik siin loodud teo- sed on alati publiku ette toodud," selgitab Boulez.

Laurent Bayle on suurem diplomaat:

"Tuleb meeles pidada, et IRCAMi loomi- se aegadest on kõik tublisti muutunud. Veel kümme aastat tagasi oli helide teadus- lik uurimine keerulise aparatuuri tõttu eriti kontsentreeritud ja selles mõttes töepool- est avalikkuse eest varjul. Teaduse arengu tõttu on aga nüüd hoopis uut moodi avatus või- malikuks saanud, ka suhtlemisvõimalused on paranenud, kas või näiteks tänu sellele, et heliloojatel on arvutid kodus. Avatus ei ole niisiis vaid IRCAMi uus suund, see peegel- dab ka teaduse arengut meie maailmas."

Boulezi süüdistati elitaarsuses ja teatud laadi heliloojate eelistamises. Bayle ei pea eli- taarsust mingiks muusikapoliitiliseks tahte- väljenduseks, pigem on tegu kvaliteedi- probleemiga.

"Boulez oli kindel, et IRCAMi parim stra- teegia on tehtava töö kõrge tase. See tähen- dab, et nii heliloomingus kui ka uurimistöös on professionaalsus iseenesestmõistetav. Ja nii on see ka edaspidi.

Oluline on, et IRCAM ei laseks progressil end üllatada, vaid püüaks ise progressi eest- vedajaks olla."

## SIDE UURIMISTÖÖGA

"Professionaalsuse mõttes on IRCAMi lä- vepakk kõrge ja selliseks ta ka jääb," rõhutab ka IRCAMi kunstiline juht Risto Nieminen, kes vastutab heliloomingu-alaste projektide valmimise, kontsertide planeerimise ja mit- mesuguste väljaannete toimetamise eest. Niemineni meelest ei ole keskuses uue juha- taja ajal isegi mõeldud Boulezi rajatud alus- tugesid küsimärgi alla seada.

"Kuid erinevusi võib ette tulla projekti- des, mida hakatakse ellu viima; eesmärkides, mida seatakse; samuti praktilises tegutsemise viisides ja loominguviisides. Aastatel 1993-1994 on juba silmapiiril uued projektid ning tegevuspiiride laiendamine, muu hul- gas balleti ja ooperi alal, samuti filmi- ja vi- deotoodangus."

IRCAMit on korduvalt kritiseeritud nn Boulezi kloonide tootmise eest ja selle eest, et too asutus esindab vaid üht esteetilist suunda. Igatahes ei toeta sellist väidet IRCAMis tegutsevate heliloojate nimistu. Kas siis Magnus Lindberg, John Cage, Kaija Saariaho, York Höller, Philippe Manoury ja George Benjamin esindavad tõepoolest üht ja sama esteetilist suunda?

Risto Nieminen arvates võis säärane arusaam tekkida seetõttu, et Bouleziga kokku puutunud noored heliloojad on tahestatmata sattunud tolle tugeva isiksuse mõju alla. Sest üldiselt valitseb IRCAMis stiilide ja ideoloogiate polüfoonia.

"Meie ainus nõue on see, et kõik siin teostatavad projektid oleksid mingil moel seotud IRCAMis tehtava uurimistööga. Loomingulises tegevuses peab esile kerkima mingi probleem, mis vajab uurimist."

## VABAMA MÕTLEMISE POOLE

Tehnika tapab loomigu - selline on kliše. IRCAM on kogu oma olemasolu vältel püüdnud seda väidet kummutada. Ometi on ka siin tehnika ja loomistöö vahel piisavalt probleeme ning vastuolusid.

"Helilooja tahab, et teda tuntaks tema helilooja-mina kaudu, teadlane muidugi teadlase-mina kaudu," ütleb Laurent Bayle. "Ja seetõttu otsib kommunikatsioon nende kahe vahel ikka veel oma õiget vormi ning tekib küsimus, kas vahendeid luuakse teadlase või helilooja tarvis?"

Bayle peab radikaalseks muutuseks seda, et erinevalt 60. aastatest, kus veel utopiad üles ehitati, ei usuta tänapäeva teadusmaailmas enam globaalse tervikunägemuse või teooria võimalusse.

"Filosoofilisel tasandil on siin oht, et kui pidevalt otsitakse vahetuid lahendusi vaid praktilistele probleemidele, võib töö uurimuspoolselt kannatada, ei katsetata läbi kõiki võimalusi ega otsita uusi fakte," arutleb Bayle ja jätkab:

"Loodan, et aastatel 1995-2000 oskavad heliloojad juba vabamalt ning paremini kasutada arvuti võimalusi ning taipavad, mida on mõtet arvutiga katsetada, mida mitte. Sellistel teadmistel ei pea ju olema otseselt mingit seost heliteose tasemega, kuid siiski võib üha kiirenev progress juhtida teda nõudlikumate töömeeetodite juurde - ja loodetavasti võib sellest ka looming."

Risto Nieminen võtab kogu probleemi kokku, öeldes, et tehnika on vaid loomingu vahend ja ongi kõik. Tema meeles on peamine helilooming ning selle produkt - valmis heliteos.

Ta lisab aga, et tõepoolest ei mõista inšenerid ja heliloojad alati üksteise vajadusi ning tehnikat ei peaks täiendama ja uuendama mitte lihtsalt huvist asja vastu, vaid koos heliloojatega, nende huvisid ja vajadusi silmas pidades.

## ROLL ON MUUTUNUD

Veel mõni aeg tagasi oli IRCAMi-taolisi keskusi tarvis esmajoones selleks, et heliloojatel oleks võimalus arvutiga tööd teha. Nüüd on seis hoopis teine, sest peaaegu kõigil heliloojatel on vajalik aparatuur kodus olemas.

"Sellised asutused nagu IRCAM muutuvad vähehaaval omamoodi konsultatsiooni-keskusteks, teatmepankadeks, kus antakse informatsiooni ja õpetatakse seda kasutama. Just nende õpetav roll muutub üha tähtsamaks, sest arvutite käsitlemine on ka edaspidi keeruline ning pidevalt töötatakse välja uusi programme," sõnab Risto Nieminen. "Hakkame üha enam tegema koostööd konservatooriumide ja ülikoolidega ning nii võib näiteks IRCAMis teha kas või õppeprogrammides vajalikke väitekirju või muid projekte. Ühesõnaga, IRCAMis peaksid kohtuma inimesed ja neile vajalik info."

Ka Laurent Bayle usub, et koostöö ülikoolidega toob kaasa põnevaid kohtumisi:

"Tekivad sidemed heliloojate ja kas või näiteks tulevaste ajakirjanike ja kriitikute vahel - igal juhul on tegemist intellektuaalidega, kes võivad heliloojatele huvi pakkuda. Ka on meil igal aastal palgal oma paar kümend teadlast, kelle väitekirjad võivad käsitleda näiteks mõnd IRCAMis loodud heliteost."

Sama ideed kinnitab parasjagu loomisel olev omamoodi uue aja raamatukogu, kus lisaks tavalistele raamatutele leidub ka igasugust n-õ elektrilist materjali.

"See on omamoodi meediumikogu, mis aitab tugevdada meie töö pedagoogilist liini," täpsustab Bayle. "Tahame luua üliõpilaste ja miks mitte lihtsalt uudishimuliku publiku jaoks hoopis huvitavama paiga kui tavaline raamatukogu. Kutsume seda nimega mediateek ka seetõttu, et seal säilitatakse muu hulgas ka kõik seni IRCAMis peetud ettekanded. Lähiajal püüame end viia arvutisüsteemi kõigi Euroopa ja maailma tähtsamate keskustega - et informatsioonivahetus oleks täiuslik."

IRCAM kasvab, avaneb, ja kui kõik korraldada läheb, siis saab sellest uut tüüpi "kõrgkool", milles on ühendatud helilooming, helide teaduslik uurimine ning avatud pedagoogika (kursuste ja suvekadeemiate vor-

mis). Seega keskus, kus saavad kokku professionaalid ja noored anded, heliloojad ja insenerid, muusika kirjutajad ja selle tõlgendajad.

"Kuid kogu meie tegevuse mootor on ikka helilooja ja tema looming," kordab Laurent Bayle.

---

PHILIPPE MANOURY

---

## OLULINE ON TÕLGENDUS

*Prantsuse helilooja Philippe Manoury (sünd. 1952) on töötanud IRCAMis, kui mõned pausid välja arvata, juba 12 aastat. Viimastel aastatel on teda eriti paelunud interaktiivne muusikalooming.*

Mida uut on Laurent Bayle juba teha jõudnud?

Bayle'i tulek tõi majja uusi tuuli, üht-teist on tehtud näiteks tantsu, video ja filmi alal. Pierre Boulez ei olnud hoopiski seda laadi tegetsemise vastu, kuid tema ajal jäi see kuidagi tagaplaanile. Bayle'il on uus lähtekoht: ta ei taha moodsa muusika harrastajatele lõpu-

tult toota üksnes kontserte, ta tahab avada uusi suhtlemisvorme.

Kas praegu valitseb IRCAMis vabam õhk-kond kui varem?

Ma pole iial tajunud, et IRCAM kuidagi piiraks loominguvabadust. Heliloojaid ei ole siin kunagi mingitesse esteetilistesse raamideisse surutud. Postromantismi ja neoklassika voolud on küll IRCAMi ukse taha jäänud, kuid põhjus on vaid selles, et selline muusika ei kasuta tehnoloogiat.

IRCAMit on tihti peale süüdistatud elitaarsuses, publikust eraldumises...

Mitte IRCAM - moodne muusika kui selline on ise mõnes mõttes elitaarne. Selline muusika nõuab uurimist ja pühendumist, seda ei ole nii lihtne mõista kui näiteks lennujaamade muusikatausta. Enne IRCAMit korraldati moodsa muusika kontserte kusa-gil Pariisi eeslinnas ja kuulajaid tuli kõige rohkem 30, kuid praegustel IRCAMi kontsertidel on saalid alati täis. Ei, elitaarsuse probleem ei ole IRCAMi süü, siin on tegetsemist sotsiaalsete põhjustega. Mõiste "nüüdis-muusika" on iseenesest problemaatiline, ek-situsse viiv. Tuleks kõnelda vaid muusikast, mida esindavad nii Beethoven, Brahms kui ka Stockhausen. Probleem on pigem selles, et interpreetid ja kontsertide korraldajad ei ris-ki oma kavadesse võtta meie sajandi muusi-kat.

*Philippe Manoury*



Viimase aastakümne jooksul on seis küll pisut paranenud, vähemalt on publikut rohkem. IRCAM ja eriti *Ensemble InterContemporain* on nii heal tasemel, et neid lihtsalt tulla ke kuulama.

Milline on IRCAMis tehtava uurimistöö ja loomingu suhe?

Teoseid, mida olen kirjutanud 4X-arvutile ja tavalistele instrumentidele, on esitatud vaid mõni kord, sest IRCAMis on üksainus 4X-arvuti. Nüüd on olukord muutunud, sest SIM-jaamadega täiendatud NeXT-arvuteid leidub mitmel pool. Juba see näitab, kui vältimatu ja tähtis on loomingu jaoks uurimistöö. Need on ühe ja sama protsessi kaks eri poolt ja antud juhul on uurimistöö mind muusika loomisel aidanud.

Muidugi on ette tulnud erinevusi ja vastutulusidki, kuid põhiliselt siis juba inimeste vahel. Aastatepikkune suhtlemine teadlaste ja inseneridega on mulle selgeks teinud, et need, kellel on kindel nägemus, kindel esteetiline maitse, kindel arvamus oma töö kohta - mis võib olla erinev näiteks minu omast - võivad kindlasti jõuda huvitava ja tulemusliku dialoogini interpreedi või heliloojaga. Ometi ei laabu selline koostöö alati ja mitmeski mõttes on uurimistöö ning loomingu vahel palju ebamäärasust. On olnud ka projekte, mis lõppkokkuvõttes on teeninud rohkem tehnikat ja programmeerimist kui heliteost ennast.

Olete viljelnud palju interaktiivset heliloomingut. Teie tööd "mängivad" klavad muusikud koos arvutiga ja arvuti reageerib muusikute antud impulssidele...

Minu meelest on interaktiivsust ikka olnud ka traditsioonilises muusikas. Beethoveni keelpillikvarteti on interaktiivsust selles mõttes, et muusikud reageerivad olemasolevale tekstile, nootidele. Igasugune tõlgendamine on alati interaktiivne, olgugi et seda terminit üldiselt ei kasutata.

Varasema elektroonilis-akustilise muusika suurim probleem on seisnud tõlgenduse puudumises. Ise olen püüdnud luua teoseid, milles arvuti täidab vaid poole partituurist. Teise poole täidab näiteks pianist, kes mängib kas valjusti või vaikselt, kiiresti või aeglaselt ja see annab järelmeid muusikalisse dialoogi. Lihtsamalt öeldes, see, kuidas pianist mängib, peegeldub arvutis ning tekitab teatud heliilmingu. Ja nii mõjutab pianist oma tõlgendusega arvutitulemust.

Usun, et elektroonilis-akustilise muusika tulevik on peidus meie praeguses tegevuses. Varem ei olnud sellises muusikas ootamatuid tegureid, ei olnud interaktiivsust. Ning seda laadi muusika mind ka ei huvita, sest

ilma tõlgenduseta pole muusikal suuremat väärtust. Mulle meeldib, kui partituuris leidub midagi, mis võiks jääda interpreedi otsustada. Kontakt elava inimese, muusikuga annab hoopis kõnekama tulemuse.

Kas sellist arvutit nagu NeXT võib võrrelda traditsioonilise instrumentidega?

NeXT ei ole siiski instrument, ta on masin, mis võib oma tegevust muuta... Muidugi võib muusik, kes tunneb sellise masina võimalusi ja teab, millist efekti temaga saavutada suudetakse, kasutada teda kui instrumenti. Kuid arvutil ei ole siiski oma kindlat identiteeti, ta on mitmefunktsiooniline masin ja selles mõttes ta küll instrument ei ole.

Kirjutate parasjagu ooperit, mille esietendus on Bastille ooperis 1994. aasta märtsis...

See on ooper Orson Wells elust. Libreto on midagi ka filmist "Kodanik Kane", kuid peategelane on Orson Wells. Plaanis on kasutada suurt orkestrit, seitset solisti, koori ja arvutit. Kõike seda hakkab dirigendina juhtima David Robertson. Algselt tellis teose *Theatre de Champs-Élysées*, kus pidid toimuma ka etendused, kuid mitmetel põhjustel siirdus kogu projekt Bastille' sse. Muuseas, see on Pariisi Ooperi esimene tellimus heliloojale, kes pole veel neljakümne viieseks saanud - esimene pärast Claude Debussy "Pelléast ja Mélisande'it"! Püüan siis suhtuda sellesse projekti võimalikult suure lugupidamisega...

Tõlkinud HELGI ERILAID

## RAHA JA LOOMINGULINE VABADUS

MEIE SIIN EESTIMAAL ALLES UNISTAME RIKASTEST SPONSORITEST,  
KES VÕIKSID TEATRITALE OMA TOETAVA KÄE PRO RAHAKOTI ULATADA.  
MUJAL MAAILMAS ON TÕUSTUD JUBA PROBLEEMI TEISELE TASANDILE:  
MIDA SPONSORLUS ENESEGA KAASA TOOB?  
KA NOOR NORRA TEATRIKRIITIK JA KULTUURIAJAKIRJANIK  
JANNE KJELLBERG KÜSIB OMA MÕTTEAVALDUSES:  
KAS SPONSORLUS AHISTAB LOOMINGULIST VABADUST?  
EHKKI TAUSTAKS ON NORRA TEATRIELU,  
VÕIKS SFF TEFMA JUBA MFII GI HUVI PAKKUDA.



Hallvard Skaube  
karikatuur.

Norra kultuurielus on tajutav riiklik vastutus. Üksmeelselt ollakse nõus sellega, et teatrite omanikeks on keskvalitsus ja kohalikud võimud. Mis ei tähenda seda, nagu oleks erateatrite asutamine keelatud. Pigem viitab see asjaolule, et teatritegemine on kallid löbu, mistõttu ainult väga vähesed, enamasti *show*-grupid suudavad ilma riikliku toetuseta elus püsida.

Kas selline olukord, kus teatreid juhivad kesk- ja kohalikud võimud, ahistab kuidagi

Norra teatrite loomingulist vabadust? Pealtnäha mitte nii väga, kui just ahistamiseks ei peeta asjaolu, et tänini on teatrid kohusetatud regulaarselt mängima lastele ning iga teater, kes toob lavale uusi norra näidendeid, saab majanduslikku hüvitust. Ajalooliselt pole norra teatriomanikud kunagi kunsti pärast südant valutanud; tegelikult on nad rõhkem muret tundnud teatrite sotsiaalse funktsiooni pärast ehk teisisõnu ollakse eelkõige huvitatud sellest, millisele publikule teatrid mängi-

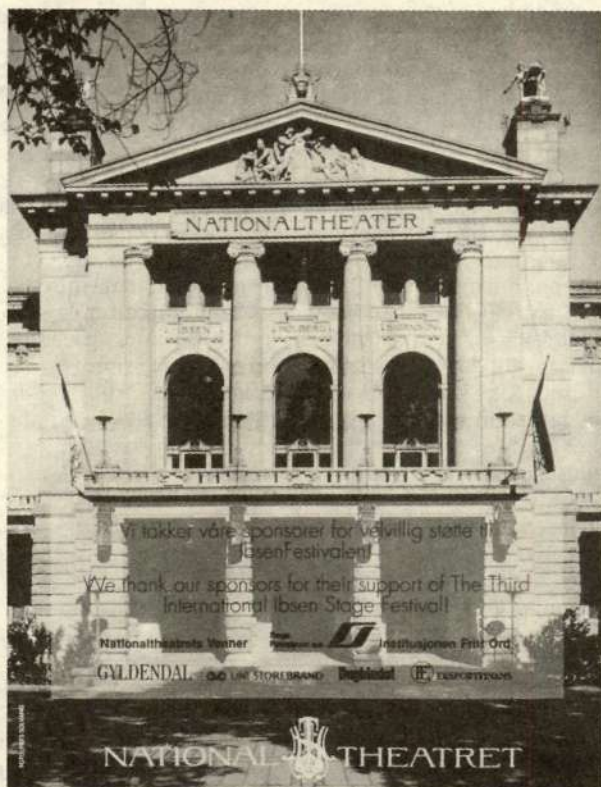


vad. Norra suurima poliitilise partei, Tööpartei kultuuripoliitika põhiseisukoht teatri osas on järgmine: kõigil inimestel peab olema võimalus käia teatris, sõltumata sellest, kus nad elavad või millisesse sotsiaalsesse kihti kuuluvad. Mis sellest järeldeb? Aga see, et teatrid on kohustatud mööda maad ringi sõitma ja teatripiletitele maksab valitsus kõvasti juurde. Kui teater teeks katset keelduda ringreisidest või üritaks tõsta teatripiletite hindu, siis võib leiboristlik valitsus ta finantstoetusest ilma jätta.

Viimase kümne aasta jooksul on olukord pisut muutunud. Teatri omanikud on hakanud rohkem muret tundma selle pärast, kui-

firmad, huvi sponsorluse vastu ja see huvi näib sisaldavat üha rohkem ja rohkem raha. Ametlik seisukoht paistab olevat, et sponsorlus on teretulnud nii kaua kuni ta ei mõjuta teatrite vabadust. Sponsorid ise näikse sama meelt olevat, nad isegi rõhutavad seda, et nad ei hakka kunagi piirama teatrite kunstilist vabadust. Praeguseks väljakujunenud tavaarusaamine käsitleb sponsorlust kui rikkaste kompaniide kingitust üsna viletsale riiklikule majandusele.

Sageli kiputakse selle seisukoha juures unustama asjaolu, et sponsorlus on eelkõige siiski kommertslik investeering, teadlik kapitalmahutus. Kindlasti võivad sponsorid olla



Norra Rahvusteater tänab oma sponsoreid kavalehe kaanel.

das teatrid majanduslikult toime tulevad. Üha sagedamini kõlab nõudmine, et iga teater peaks kindla osa oma tuludest teenima etenduste pealt. Loomulikult on selline poliitika teinud teatrid hoopis rohkem sõltuvaks kommertsedust, mis lisaks muudele asjaoludele on toonud riiklike teatrite juurde rikkad firmad - sponsorid.

Sponsorlus on Norra kultuurielus üsna uus nähtus, kuid juba on suurenenud selliste eracttevõtete nagu õlikompaniid ja finants-

ka kunstiar mastajad, kuid see pole kunagi põhjus finantsannetusteks. Sponsorlusest on tõusvas joones saamas väga keerukas osa firma turustuse ja reklaami strateegias, mille peamine eesmärk on luua kompaniile võimalikult hea maine.

Varem oli sponsorluse vormiks enamasti mingit sorti reklaam. Firmad maksid tavaliselt selle eest, et nende nimed trükitaks ära kavalehtedel või afiššidel. Ent mida spetsiifilisemaks on sponsorlus muutunud ja mida

suurema rahapaigutusega on tegemist, seda enam on sponsorite tähelepanu pöördunud teatri esindusfunktsioonide poole.

Teater on ühiskondlik ja avalik ala, see on koht, kus inimesed kokku saavad, ja mis võib-olla veelgi olulisem - teater on koht, kus võib silma paista, võib olla nähtud. Kuna kultuuri sponsorlus on enamasti seotud enese teadvustamisega, siis üritavad sponsorid oma raha paigutada teatritesse ja etendustesse, mille puhul nad võivad üsna kindlad olla, et neid üles leitakse - nad on nähtaval. "Hamleti" esietendus Rahvusteatri või "Don Giovanni" oma Norra Ooperis, kuhu kogunevad nii kuninglik perekond, peaminister, kultuuriminister kui ka teised prominentsed isikud, on loomulikult kõige ligiõmbavamad üritused, mis võimaldavad sponsoritel end nähtavale seada. Ja loomulikult tähendab "olla nähtud" selles kontekstis nähtavale pääsemist massimeediumi kaudu. Pole mingi reklaami tegemise saladus, et parim viis firma eksponerimiseks on leida võimalus, mis seostaks firmat millegi positiivsega, ilma et togu oleks enesele ametliku reklaami tegemisega. On raske alahinnata bulvariajakirjanduses ilmunud foto turuväärtust: firma juht seismas kõrvuti teatri kunstilise juhi abikaasaga. Norra kontekstis on riiklike teatrite sponseerimisel huvitav jälgida, kuidas sponsorid ise tõstavad esile teatri kui esindusürituse tähtsust. Esietendusõhtut Rahvusteatri võib ju käsitleda kui äritegemiseks sundimatut paika. Pidulik esietendus annab sponsorile võimaluse kohata oma ärisõpru, poliitikuid jaalitsustegelasi väljaspool ametiruumi.

Sama huvitav on jälgida, kui kaugele on teatrid valmis minema, et sponsoreid ligi tõmmata. Näiteks Norra Ooper ehitas mõned aastad tagasi endale VIP-ide ruumi, kus nende sponsorid võiksid nii enne etendust kui ka vaheajal tavalisest publikusaginnast segamatult koos oma äripartneritega kokteili maitsta. Võiks tuua näiteks mitmeid teatreid, kes on andnud oma sponsoreile, nende kompaniide töötajale ja äripartneritele eksklusiivseid etendusi. Teised on loovutanud sponsoreile õiguse kasutada oma väga atraktiivseid teatriühituse esindusüritusteks ja suletud pidudeks.

Aga on sellel kõigel tähtsust teatri loominguks vabaduse seisukohalt? Kunstilise vabadust ehk teatri vabadust on tavaliselt mõistetud kui kunstiloominguks otsest vahetsekkumise, näiteks poliitilise tsensuuri vastandit. Sellest võiks välja lugeda seda, nagu eksisteeriks absoluutne teatrivabadus. On seda üldse olemas?

Teater on kallis kunstivorm ja ta võib hakata alati sõltuma kellestki, kes suudab maksta, ja see, kes on valmis maksma, võib alati hakata tegema konkreetseid nõudmisi teatritele. Nüüd muutub kõige olulisemaks see, kas ja kuidas hakkab teater sellest jootuvalt aksepteerima oma kunstipatrooni nõudmisi.

Nagu ma juba mainisin, ei tee Norra riiklik teatripoliitika mingeid eelistusi kunstile. Selles mudelis on omaniku kõige olulisem nõudmine maksma panna teatud kindel kultuuripoliitika, mille järgi kogu rahvas peab saama võimalikult sageli teatris käia. Sponsoritel võib olla ja võib mitte olla eelistusi kunstile, kuid nende kõige tähtsam eesmärk on kasutada teatrit oma *marketing*-strateegias.

Kas siis sponsorlus ikkagi mõjutab teatri loominguks vabadust? Jah, minu arvates küll, isegi kui ta teeb seda väga kaudselt. Kõige otsesem oht on selles, et teater muutub sponsoritest üha enam ja enam sõltuvaks. Just majandusliku tagasilanguse perioodidel on kesk- ja kohalikud võimud kahjuks ainult õnnelikud selle üle, et nad saavad lükata teatri arвете maksmise kellegi teise kaela.

Loomulikult ei koputa sponsorid kunagi kunstilise juhi uksele ega käsi tal lõpetada proove uue norra näidendiga või eksperimentaalse teatri-*happening*iga. Seda sponsori ei tee. Nad võivad lihtsalt otsustada mitte selle eest maksta.

Või nagu ütleb kõnekäänd: kes maksab, see tellib muusika.

Tõlkinud MARGOT VISNAP

## JOONATAN K. EKSIRÄNNAKUD



*"Mälestus sinistes kildudes - Bernard Kangro", 1992. Režissöör Vallo Kepp. Bernard Kangro.*

**"MÄLESTUS SINISTES KILDUDES - BERNARD KANGRO"**. Stsenaristid Vallo Kepp ja Toivo Kuldsepp, režissöör ja operaator Vallo Kepp, helirežissöör Jüri Sandre, monteerija Salme Kõrvemann, direktor Carmen-Ines Heibre, produtsent Aare Tiisväli. 60 min ja 16 sek (6 osa), värviline. "Eesti Telefilm", 1992.

Kirjade järgi peaks Vallo Kepi telefilm olema dokumentaalteos Bernard Kangrost, viimasest arbujust. Kuidas võtta - on ja ei ole ka. Tund ekraaniaega ei suuda muidugi parimagi tahtmise juures hõlmata Kangro kui mitmekülgse kultuuriisiksuse tegevuse kõiki tahke - teda kui luuletajat, romaani-kirjaniku, toimetajat, esseisti, kirjandusloolast, kirjastajat, bibliograafi. Ühe tõsielufilmi või kirjanikuportree jaoks oleks seda liiga palju. Tuleb midagi võimendada, mõndagi kõrvale heita.

Vallo Kepi ja Toivo Kuldsepa ekraaniteos kõneleb luuletajast. Ehkki "Joonatan, kadunud veli", kust ohtrasti ainet ammutatud, on romaan, ütleb

kirjanik ise oma Joonatani-triloogia kohta: "See on lugu, öieti luuletus (sõrendus - A. O.) veli Joonatanist, kes tuli kadunud aega ja oma nägu otsima" ("Puu saarel on alles", Lund, 1973, lk 6).

Kuid "Mälestus sinistes kildudes" pole tavatähenduses dokumentaalfilm, vaid pigem mängufilmi sugemetega lavastus, mille autorid edastavad omaenese poeetilist visiooni Kangro loomingust. Pole tähtsust, et kirjaniku rolli filmis täidab antud juhul kirjanik ise. Samahästi võiks tema asemel olla mõni näitleja. Tulemus sellest ei muutuks. Kangro lülitub tegevusse Lundis ja Rootsimaal rannadadel. Kaadreis, mis on filmitud kirjanikuga seotud paigus Eestimaal (Tartus, Võrumaa väljadel, kodutalus Rüütli), asendab teda Joonatan (näitleja Elmo Nüganen), kelle kanda jääb vähemalt Kangroga võrdne osa filmi tekstist. Tõsi ta on, pärast sõda ei ole kirjanik kordagi kodumaal käinud ning filmiloojate taotlusi võib mõista. Ent siiski viib kir-



"Mälestus sinistes kiildudes  
Bernard Kangro".

V. Keipi fotod



jandusliku tegelase võrdsustamine teose autoriga üpris libedale teele. Nende koosmõjust tekib kummaline koondkuju, keda võib tinglikult nimetada Joonatan K-ks. Kord istub too Joonatan K. oma Lundi töölaua taga, kord sammub, pidevalt rääkides, kas mererannas, lagendikul või midu linnatänaval. Ikka vaheldumisi - kas otse kaadrisse sisse või sealt välja. Justkui otsides kedagi või midagi. Tolle koondkuju kaht poolust ühendab ja vahendab filmis **Anu Lambi** häälega kõnelev Mirjam - kujutluste naine, ulmadetüdruk, kes esmakordselt sai elu romaani "Sinine värav" (1957) lehekülgedel.

Kisub kuidagi sürrealismi või Kafka poole? Aga filmi kujundiloomes ja kogu atmosfääris ongi midagi kafkalikku. Need varemed, lõõvid, ristikäigud, tunnelid, udud, taustaks vareste kraaksumine, tuule vihin või rongirataste lõgin - usun, et mõni Kafka tegelane tunneks end seal kaunis koduselt. Talle ehk pakusid huvi ka tühikaadrid, mis pikalt läbi bussiakna näitavad tänast heaolu-Rootsit või tõestavad, et peaaegu pool sajandit seal maal elanud Bernard Kangro tõepoolest rootsi keelt oskab. Ekraaniloo hakitus, siduva telje haju- sus ning pidev hüplemine ühelt teemalt teisele on aga täiesti Gregor Samsa metamorfooside vääri- line. Kuigi ma iseenesest mõnan Vallo Kepi head operaatori ja veel paremat fotograafisilma.

Stsenaariumi autorite (konsultandina lisandub veel režissööri luuleuurijast abikaasa) kirjandusli- kus pädevuses pole põhjust kahelda. Ometi ei taha ma nõustuda seigaga, et Kangro luule, vähe- malt selle väärtuslikum osa, näikse nende jaoks algavat alles pagulusest. Oli ju Kangro juba tormi- stügisel 1944 paati istudes väljakujunenud ja tun- nustatud luuletaja. Siin omandatud kujundisüs- teemi märgatavamalt teisenemist võib täheldada alles kusagil "Varjumaa" (1966) kandis. Filmis see aga kuidagi ei kajastu. Kangro püüab küll kord jut- tu teha talle südamelähedasest "Tuulelaulude" tsüklist (kogust "Vanad majad", 1937), mille ta ühe sõömuga valmis kirjutas ja siis kohvikus Talvikule ette näitas, kuid motiiv jääbki õhku rippuma. Ometi võimaldanuks just luuletaja varasemast loomin- gust ning kogudest "Veebruar" või "September" pärit pildistiku ärakasutamine noid pealkirjas mai- nitud mälestuskilde täpsemalt edastada kui Joonat- ani nii põhjalik kaasamine.

Paraku on filmi loojad memuaarsusele eelistan- nud sümbolikat. Rõhuasetus ongi kirjaniku loomi- gut läbivate püsisümbolite (saar, meri, mäed, rohulibled, puud, linnud, liblikad) tõlgendamisel. Kord illustreerib neid Joonatani või Mirjami tekst, kord Bernard Kangro enda kommentaar või luule- lugemine. Ning Joonatan K. eksirännakud nüüdis- Eesti ja Rootsi vahel algavad. Vaatajalt eeldab see igatahes Kangro loominguga üsna head tundmist. Esimene film Bernard Kangrost ei toonud veel jää- minekut, vaid hajus rohkem tegijate hingetuisku.

## KALJO KIISK:

Mulle meeldivad plastilised ja piiramatu ampluaaga näitlejad. Naer ja pisarad ei tohi olla karakteri piiramise vahendiks, ja ma ei kannata, kui öeldakse: see on koomiline, see traagiline näitleja. Just sellise piiramatu ampluaaga näitleja oli Hugo Laur. Ta oli mees, kes kustutas ka omal ajal kunstlikult tõmmatud piiri nn teatri- ja filminäitleja vahel, kes oma tõega tõestas, et nii siin kui ka seal on mõddupuuks ainult andekus. Ümberkehastumises saavutas see näitleja kõrge poeetilise taseme, ja ma kordaksin - kõrge poeetilise tõe. Ta oskas traagilises leida koomilist, oskas avada karakteri vastuolu. Muidugi oli ta emotsionaalne, kuid Hugo Lauri emotsionaalsus oli väga organiseeritud ja väga täpsesse sihtpunkti suunatud. Ta ei olnud vatti purskav tulemägi, kes laval pahatihti toob kaasa ainult segadusi.

Ma olen näinud ta kalendermärkmikke, mida ta pidas 30-40 aastat. Need on vapustavad päevikud, sest kõige väärtuslikum päevik ongi ju see, mis on dokumentaalne, kus on päevast päeva, kellaaegade järgi ära märgitud, mida ta on teinud. Neid lehitsedes saad aru, kui meeletult ja samas organiseeritult, korralikult see näitleja töötas, kui palju tal oli tööd. Teatris; siis vanasti teatri kõrvalt raadios, hiljem aga tulid ju ka film ja televisioon. Ja kui palju oli tal kontserte! Hugo Lauril tuli kõik välja endastmõistetavalt, tema esinemises ei olnud kunagi tunda otsingute vaeva, töö kõõgipoolt. Mees oli bioloogiliselt nõndamoodi kokku pandud, et sellist näitlejat võib üldse harva leida. Kui mõtleme, kes olid tollal temaga koos eesti laval: Lauter, Karm, Eskolad, Suurorg, Tarmo, Nuude, Hõimre, Rebane, Malmsten, Vaag... Ja creda tähena tõusis nende kõigi

---

JUTTU  
100-AASTASEST  
HUGO LAURIST  
KUNAGISTE NOORTE NÄITLEJATEGA



*Hugo  
Laur  
"Estoniasse"  
tuleku  
aastal,  
1918.*

keskel esile Hugo Laur! Tema repertuaaris oli väga palju väikesi osi, kuid alati olid need hiilgavad. Ta tegi ka väikeste osadega palju tööd, ta oskas leida oma karakteritele sära ja sädelust.

Jah, loodus oli teda õnnistanud suure andega, kuid see mees oskas ka tööd teha. Tööd tegi Hugo Laur diskreetselt, ta ei olnud mingi kunstnikuaplombiga uhke väljapakkuja - et mina olen kunstnik, vaadake nüüd, kuidas ma teen. Ei olnud ta ka igavesti vaevas murelik higistaja. Ta töötas just nimelt diskreetselt, endastmõistetavalt. Ma nägin ise filmi juures, kuidas ta mõtles, kui ülesanne oli antud ehk natuke teistmoodi. Ütlus: "Oota, oota! Las ma natuke mõtlen." Käis ja hulkus omaette ringi, pobises ja mõtles. Kuidas tema ülesannet kuulas, selle endale omamoodi ümber jutustas, täpsemaks tegi! Tema heatahtlikkus ja tähelepanelikkus - see kõik oli liigutav.

1959-60. aastavahetusel me filmisime "Jääminekut" Manilaiul ja me läksime sinna paar-kolm kilomeetrit üle jää. Ei tahtnud tema kunagi ree peale istuda, rääkimata veel autost. Üle jää läks Hugo Laur jala, kamandas veel kaasa kõik Särevid ja Karmid ja Nuuded ning nad läksid seal nagu vana kaardivägi - lauluga, ja ei jäänud neist vanadest meestest ükski haigeks. Ta ei teinud iial oma haigustest või vanadusest numbrit, see oli tore. Tööst ei tehtud orjust ega vaadatud kella. Hommikust peale ei hakatud kohe käekella vaatama, et kaua me oleme juba teinud, vaid vastupidi, lavastaja poole pöörduiti tihti peale küsivalt: "Võib-olla teeks veel natuke?" Mitte orjatöö, vaid töö õilistamine, töö õnnistus - ei teagi, millist sõna kasutada. Kõik tööalased kokkupuuted Hugo Lauriga, alates filmist "Jääminek" ja lõpetades "Hullumeelsusega", on minule olnud meeldiv ja kasulik õppetund. Inimesena oli ta lihtsalt helge, suurepärane, isegi võib-olla liiga hea. Talle looduse poolt kingitud tohutu ande-kaasavaraga käis käsikäes piiritu looduslik heatahtlikkus, ja selle headusega pahatihti ka spekulceriti, isegi tema kulul sõideti, kuid lõpetuseks ütleksin ma just nii: selle inimese



W. Shakespeare'i "Othello" "Estonias", 1924.  
Othello - Ants Lauter, Jago - Hugo Laur.



O. Lutsu - A. Särevi "Suvi" Draamateatris, 1960. Lible - Hugo Laur, Toots - Jaanus Orgulas, Kiir - Ervin Abel.





E. Vilde  
"Pisuhänd"  
"Estonias",  
1927.  
Pübeleht -  
Hugo Laur,  
Vestman -  
Paul Pinna.



H. Raud-  
sepa  
"Kõltu-  
mõistja  
Simson"  
"Estonias",  
1926.  
Väepealik  
Jelhu -  
Hugo Laur.

heatahtlikkus ka kõige dramaatilisemates elusündmustes on mulle olnud suurimaks eeskujuks.

## JAANUS ORGULAS JA AKSEL ORAV:

**Jaanus Orgulas:** Võib-olla ei saagi kunsti ja kunstnikke reastada, näiteks muusikat kuulates öelda, et see on parem, see halvem - igaühel on ju oma maitse, omad lemmikud. Aga minu silmis kuulus Hugo Laur julgelt esimese viie näitleja hulka Eestis. Ma mäletan teda juba 1939. aastast, kui "Kalurineiu" välja tuli. Muidugi ei osanud ma siis veel näitleja meisterlikkust hinnata ja kodus ei oldud meil ka just väga suured teatraalid, aga teda tunti ja mul jäi ka kohe esimesest etendusest meelde see nimi - Laur. Viimastel aastatel olen end korduvalt tabanud sellelt, et vaatad etenduse ära, kuid näitlejate nimed meelde ei jää, ise mõtled, et kas tõesti mälu on hakanud juba nii ära minema, ometi - nagu ma nüüd "Armastuse kolme apelsini vastu" ära nägin - jäi Nüganen mulle kohe meelde. K o h e tead, et on sündinud jälle üks tore näitleja. Näitlejal peab olema oma aura, näitleja peab meelde jääma! Hugo Laur oli laval mees, kelle tegevust alati märkasid, kelle töö vastu alati huvi oli. Vaat siinsamas praegu. Tulime garderoobi ja keerasime krapki kinni, et hääled, mis laval kostavad, meie juttu ei segaks, ja võib-olla tegime õigesti. Aga ma mäletan, et kui me olime noored näitlejad, siis keerasime majja tulles alati krapki lahti ning kui kuulsime, et Laur, või ka Tarmo või Hõimre, teeb praegu laval proovi, siis hiilisime saali ja vaatasime kusagilt nurgast, mida ta nüüd jälle valmis teeb. Nii külgetõmbavad olid nad. Millised olid Hugo Lauri käed! Liikuvad, ilmekad, kerged, plastilised, laulvad käed. Ta oli nagu pehme savi, millest sai voolida kellamees Liblet, professor Miilast või ka Väriheina - niivõrd erinevaid inimesi. Suur karakternäitleja.

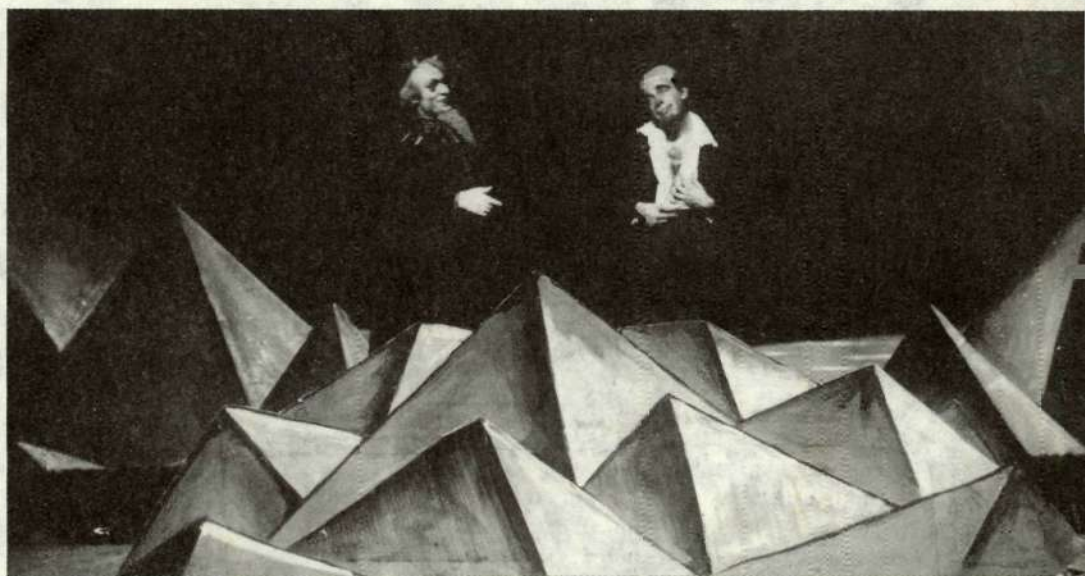
**Aksel Orav:** Ja selle juures jäi ju alati mulje, et ta justkui midagi ei teegi, lihtsalt on. Ei vähimatki pressi, mitte mingeid



*E. Peterson-Särgava "Uus minister" "Estonias", 1923. Aismann - Hugo Laur.*

*W. Shakespeare'i "Mida soovite?" "Estonias", 1935. Sir Tobby - Hugo Laur.*





H. Raudsepa "Sinimandria"  
"Estonias", 1927. Sarvik -  
Sergius Lipp, Andreas  
Kuslapuu - Hugo Laur.



A. Kitzbergi "Püive talus"  
"Estonias", 1925. Saaremaa  
Priidu - Hugo Laur.

Parikase fotod

vigureid ega nõkse. Aga katsugu meiesugune lihtsalt olla - see oleks hall argipäev! Kui Laur lavale tuli, oli teda alati huvitav vaadata, tegi ta midagi või ei. Võrratu lavaline võlu! Siin on olnud küllalt näitlejaid, kes on suure temperamendi ja pingutusega end maksma pannud, näed, et seal taga on suur töö. Hugo Laur elas ja töötas vaikselt-vaikselt. Ja samas mitte aralt, ei, just nimelt mingi endastmõistetava, loomuliku kindlusega. Ma olin noor näitleja ... nagu sina rääkisid, et olid noor näitleja, jah, uskumatu, ma olin ka kunagi noor näitleja, ja siis kord küsisin talt: "Kuule, Hugo, kas sul närvi ei ole ka kunagi?" Ja ta vastas: "Tead, ei ole. Mul on selline närv, mis aitab, loomingu närv, aga mitte segav närv." Ma jälgisin teda, jah, minu arvates oli ta teatris ainus näitleja, kel ei olnud ka esietenduse eel üldse segavat närvi, et täna on hirm silme ees.

**Orgulas:** Huvitav on vaadata, kuidas keegi oma osa kallal töötab, see on täitsa individuaalne. Üks näitleja võtab osaraamatu, paneb garderoobi sahtlisse, ise läheb koju. Teisel on raamat igal pool kaasas. Mõnel on raamat viimase hetkeni käes, igatahes ligi, mõni vaatab veel värske tüki puhul etenduse ajalgi vahepeal teksti, kuiigi see on juba peas. Aga Lauril... Aksel, kas sina mäletad, et temal oleks peaproovidel olnud raamat poos? Absoluutselt mitte. Tähendab, selles järgus, kui algul liiguti proovis raamatuga, oli tal raamat, ja kui raamat pandi ära, siis pandi ära. Ja ei näinud ma ka garderoobis, et ta etteaste vahel oleks ette valmistanud või närviliselt lugenud, et nüüd lähen seda stseeni tegema, vaatan veel ruttu üle. Temal oli nagu kõik valmis. Me keegi ei näinud, millal ta seda tegi. Ja ma ei ole juhtunud kuulma ka seda, et mõni režissöör oleks Laurile märkust teinud, et tal on midagi rollis koha pealt ära nihkunud. Samal ajal - pedagoogilist soont tal absoluutselt ei olnud, Teatriinstituudis taheti teda õpetajaks - no ta ei osanud. Ta võttis Shakespeare'i "Mida soovite?", andis raamatu ühe õpilase kätte: "Lugege teie." Kuulas. "Lugege nüüd teie." Ta ei osanud

öelda, milles viga oli või miks nii ei sobinud... Nagu eluski, hakati vahel arutama, nagu ikka näitlejad omavahel: "See on kehva, ah, see on mõga; mis see endast kujutab!" Tema suust ei kuulnud küll eales niisuguseid lauseid. Teist inimest või teise inimese tööd kritiseerida polnud tal kombeks. Istus lihtsalt kolleegide hulgas ja naeratas muhedalt. Väga armas inimene.

**Orav:** Jaanus, see mis sa ütlesid, on jumala õige, ta tõesti ei öelnud kellelegi halvasti, näkku ammugi mitte, aga ka tagaselja ei öelnud tema teise näitleja kohta: "Ma nüüd räägin sulle, see, mis ta teeb, on kõik vale ja jama." Inimesena oli ta heatahtlik. See on elus nii paganama raske; aga tema oli nagu pahaaimamatu laps.

**Orgulas:** Ükskord, ma mäletan, tekkis "Tagahoovis" ajal hirmus kära. Mina kaasa ei teinud, aga kuulsin, et Laur räuskab. Tige ja puha. Teinekord juhtub, et

*Endine arhitektuuriõpilane Hugo Laur 1948. aastal.*





A. H. Tammsaare - A. Särevi "Vargamäe" Draamateatris, 1951. Liisi - Linda Ruttmo, Sauna-Madis - Hugo Laur.

A. Kivi "Nõmmekingsepä" Draamateatris, 1960. Sepeteus - Riit Tarmo, Topias - Hugo Laur.



poodiumid ei ole õigesti pandud või ... midagi ärritas teda. Mõtlen, nüüd ta on maruvihane, huvitav oleks Lauri vihasena näha. Tuleb garderoobi tagasi: "Jaanus, kas sa kuulsid, kuidas ma vihane olin? Kuulsid?" Ise muheles. Tema tundis sellest mõnu, et sai nüüd korra kõvasti öelda, aga südamest - mitte kunagi.

Ja veel. Tema oli ju parteilane, aga poliitilised probleemid ei huvitanud teda üldse, parteiline karjäär ka mitte. Lauter võttis tal praktiliselt kratist kinni, et nüüd astud ja kõik, on vaja. Tema kuulas sõna. Seal olevat küsitud, et kas partei ajalugu oled lugenud. Lauter siis kõrvalt: "Küll ta läbi loeb, küll ta läbi loeb!" Ükskord hiljem, vist juba 60-ndatel istusime Lauri juures kodus ja tema hakkas lõpuks Rootsi oma endistele kolleegidele kaugekõnesid võtma: "Tere, no tere! Tule tagasi, tule ära siia! Ei, sulle ei tehta mitte midagi!... Ei! Mina olen hea kommunist, egas mina paha kommunist ei ole!" No siis ta natuke oli laiemä joonega, muidu teda ei olnud kuskil näha ega kuulda.

Ma olin temaga ühes garderoobis, oleme teinud koos kõik need Tootsi-lood, kus tema oli Lible. "Kevades" oli eriti tore seltskond - Aado Höimre, Nuude. See oli niisugune muhe olek. "Andruse õnne" filmimisel olime koos. Ta rääkis oma kodukandist Laiusest, sugulastest. Ma ei tea ühtegi teist näitlejat, keda oleks ümbritsenud niisugune lihtsuse aura. On ikka olnud näitlejaid, kes tahavad avalikus kohas välja paista, kas lõbusa anekdoodiga või oma riitusega või natuke tugevama ja kõlavama naeruga tänaval ja trammis... Hugo Laur oli tohutult tagasihoidlik inimene. Ei olnud niisugune mees, kes elus nalja tahtis teha. Kas sa kuulsid teda kunagi anekdooti rääkimas? Mitte kunagi, mitte ühtegi! Naeris teistega kaasa. Muheles, muigas, ja terve tema olemus oli selline lõtv, nagu näitlejalt nõutakse - erk, paindlik, tähelepanelik, vastuvõtlik. Ja kui piskuga tema siiski läbi ajas! Sõitsime Moskvasse kunstidekaadile, siis saime järelmaksuga tumeda ülikonnariide, pärast võeti palgast maha... Muidugi... need "mootorrattasõidud" või

"pikapäevarühmad", nagu näitlejad nimetavad, kui elu vahel tööst natukene kõrvale kipub kallutama, neil päevadel ta nõõkis küll oma rahakotti ja oma kohusetruudust. Oli kohe teada, et kui Lauril on juba Stalini medalid rinnas, siis on asi pisut ohtlik - siis võib ta jätta kusagile, raadioesinemisele näiteks, ka tulemata. Aga temal oli oma kindel kaks ööd ja üks päev, ja siis ta oli kohal. Ja rahad olid uuesti rinnast ära võetud.

**Orav:** Milline kalligraafiline käekiri tal oli! Mulle sattus pihku tema üleskirjutus "Minu repertuaar". Seal olid tal kirjas, kahes eraldi lõigus, palad, mida võiks kohe lugeda - neid oli seal umbes 30 pala - ja umbes 50 lugu, mis vajaksid pisikest meeldetuletust. Lihtsalt fantastiline, missugune repertuaar tal oli: lääne klassika, Põhjamaade autorid, keda ta väga armastas, Tšehhov, ka tolleaegsed moeasjad, siis eesti klassika,

*B. Brechti "Hr Puntila ja tema sulane Matti" Dramamateatris, 1958. Puntila - Hugo Laur.*





*Hugo Laur oma kodus 1973. aastal, kui tähistati tema 80. sünnipäeva.*

*Kaks vana kolleegi eesti kutselise teatri esimesest poolsajandist - Hugo Laur ja Betti Kuuskemaa Lauri 70. sünnipäeval, märtsis 1963.*



muidugi mõista. Hästi palju. Meie, nooremad, tegime ainult tarbe korral, kui kuskil oli midagi vaja, siis õppisime mõne loo ära. Aga tema lugejana, kunstilise sõna valdajana...

**Orgulas:** ... Oo jaa, täiesti omaette peatükk. Mina ei teagi Eestis näitlejat, kes võiks veel "Kerkokella" lugeda. See kumiseb mul kogu aeg... Mulle väga meeldib see luuletus, aga kui on midagi nii hästi tehtud, siis lihtsalt ei julge ligi minna...

**Orav:** Ja hää! oli tal ju otse harukordne, sõnameistrina oli ta meil ikka number üks. Ma mäletan, lapsena sai alati teda raadiost kuulatud, see oli kohe niisugune oodatud asi. Seda häält tunneb ju noorengi rahvas tänapäevani raadio kaudu.

**Orgulas:** Väga kurb oli ta loominguline õhtu kontserdisaalis 60. aastatel. Ta luges oma kullafondi, mis on plaadi peal ja seisab heliarhiivis kullafondi riulil, aga rahvast oli saalis vähe, 40-50 inimest. Ma mõtlesin hiljem kaua: mida küll rahvas oma endiste lemmikutega vahel teeb! Samal ajal tegime meie Abeliga seal kontserdisaali laval tola ja tsirkust ning rahvast käis palju. Ja ma mõtlesin, et mille peale siis rahvas õigupoolest tuleb ja mida ta tahab...

**Orav:** Hugo Lauri kõrgaega meie muidugi ei näinudki, meie võime ainult seda rääkida, mis pärast sõda oli.

**Orgulas:** Aga tal oli haruldane helk just vanaduses. Ta mängis veel 60.-70. eluaasta vahel nii tõsiseid ja ilusaid rolle. Kes andis veel paremini edasi küpset rahu ja elutarkust!?

**Orav:** Vaata, kui huvitav, siis kui meie teatrisse tulime, sai tema just 60. See oli 40 aastat tagasi. Ma mäletan hästi tema juubelit, meile tundus ta siis vana mehena. Ja nüüd oleme ise ju vanemad kui see vanamees tollal! Nüüd olemegi meie kõige vanemad Draamateatri mehed...

**Orgulas:** Jah, imelik küll... Tead, ta alati luges garderoobis, kui aega oli, aga kui palju tema just Stanislavskit oli lugenud, ma ei teagi. Ta ise oli süsteem, talle polnud seda vaja.

**Orav:** See on kõige õigem: Hugo Laur oli ise süsteem, siin ei olnud vaja ei Stanislavskit ega Grotovskit.

*Mälestusi kogunud KALJU ORRO*



## NOT-92 KUOPIOS

Teatrikunstnike ei ole Eestis kuigi palju. Mitte kõik kunstülikooli teatri eriala lõpetanud pole jäänud teatrisse. Mõned vähesed teatripisikust nakatatud teiste erialade kunstnikud aitavad säilitada teatrikunstnike hulka. Elame ajal, mil vanu organisatsioone ja struktuure lõhutakse ja tuleb luua uued. See on vastutusrikas, siin peab tegutsema targalt ja üheskoos põhjalikult kaaluma, kuidas seda teha, kasutades meie endi varasemaid ja ka välismaa kogemusi. Üheks kasulikuks kogemuseks oli NOT-92 korraldus ja läbiviimine.

NOT-92 toimus mullu 30. maist 4. juunini Kuopio linnas Kesk-Soomes. Eesti teatrirahvas on juba harjunud salapärase lühenditega, nagu OISTAT, ITI, ASSITEJ jms, nüüd veel mingi NOT! Selle lühendi tähendus täispikkuses on *Nordisk Teaterteknikerträff*. Sellised "treffid" teatritehnikutele toimuvad igal kolmandal aastal ja on arvatavasti ainuke

foorum, kus kohtuvad teatri tehniliste alade töötajad, kes muidu kipuvad üldsuse tähelepanuta jääma, kuid ilma kelleleta ükski etendus ei toimuks. Lääne ühiskonnas hoolitsetakse inimeste haridustaseme ja oskuste kasvu eest, paljudel aladel toimub pidev täienduskoolitus. NOT on täienduskoolituse vorm, mis õppetöö kõrval pakub ka seltskondlikku läbikäimist ning teatrielamusi ja kus sõlmitakse ärisuhteid. NOT toimub mitmel pool Põhjamaades - eelmine oli Kopenhavenis, järgmised on aga 1995. aastal Stockholmis, kust nad 1983. aastal ringlust alustasid. Eesti teatrirahvas sai tänu soome kolleegide külalislahkusele osaleda NOT-92-l juba arvukamalt kui eelmistel, Kopenhavenis, käisid "luurel" ainult mõned meie teatriliidu esindajad.

Võib küsida, miks oli valitud Kuopio, aga mitte Helsingi? Kuopio asub keset Soo-

*Meistritöö - konna ilnumine põsest*





met, seega on sõit sinna maa eri osadest lühem kui pealinna, pealegi on Kuopios NOT'i tarvis olemas kõik vajalikud paigad käe-jala juures ja ka kogemused suurte kogunemiste korraldamiseks. Rahulik ja mõnus väikelinn kaunile järvede keskel sobib hästi keskendumiseks ja puhkuseks. NOT-92 korraldajaks oli Soome Teatritehnikute Liit ja 2,5 miljonit marka panid kokku Soome Haridusministeerium, Põhjalaade Teatri- ja Tantsukomitee, Kuopio linn, Soome Teatri Klubide Liit, Soome-Taani Kultuurkapital ja mitmed sponsorid. Osavõtumaks oli 750 marka, mille maksis kinni iga osavõtja koduteater.

Ürituse pearõhk oli mitmesugustel tihedal programmiga kursustel. Erinevatel õppustel osaleda oli küllaltki keeruline, sest need toimusid üheaegselt ja pistelistel "läbi-hüppamistel" ei olnud suurt tulu. Kuuldavasti ei rahuldanud õppetöö kõiki osalejaid ühtmoodi, eelregistreerimisel piirati osavõtjate arvu - õnnemäng, mille tulemus selgus alles töös. Ka Eestist oli palutud üks lektor. Väljavalituks osutus 83-aastane vanameister Fritz Matt, kes neljal päeval õpetas teatridekoratsiooni maali. Maalitud dekoratsioon on viimasel ajal moest läinud - maalimistö on väga kallis ja seetõttu on oskusedki hääbunud. Nüüd teeb maalitud dekoratsioon *come back*'i ja Fritz Matti kursustele oli nii suur tung, et küsiti luba vabakuulajatenagi osalemiseks. Laiast ainevallast valis F. Matt välja mitmed laval sajandeid kasutatud erinevate materjalide jäljendamise võtted, vitraažide tegemise ja anilliinmaalitehnika tutvustamise. Osalejaid oli Soomest, Rootsist, Norrast ja Taanist, enamikus noored inimesed, erineva taseme ja ettevalmistusega. See peegeldus ka esitatud küsimustes: huvi tunti perspektiivireeglite ja valguse-varju maalimisvõtete vastu, mis meil tehakse selgeks kunstiõppeasutuste esimestel kursustel. Kaasavõetud näidete (Fritz Matt "röövis paljaks" oma korteri seinad ja võttis kaasa televisioonis näidatud illusoorseid maalinguid) ja eskiiside najal püüdis ta neid põhimõtteid seletada, kuid kõige mõjuvam oli osavõtjate silme all suuremõõdulise anilliinvärvitehnikas suvise maastiku maalimine kahe päevaga, millele lisandus pidevalt seletuste andmine töövõtete ja tehnoloogia kohta. Kõige kasulikum oli osavõtja praktiline töö, korraldajad olid varunud värve, töövahendeid, alusmaterjali, igal soovijal oli võimalik käsi "värviseks"

teha. Imiteeriti mitmesuguseid puuliike, marmorit, katsetati vitraažidega ja prooviti vanameistri enda leiutatud reljefse sameti valmistamise tehnoloogiat.

Päevad olid pingelised kõigile. Seda tunnistasid paljud juhendajad, sest teadmishimulised kuulajad "pigistasid" lektorilt võimalikult palju välja. Õppused kestsid 4-6 tundi päevas, nii praktilise tööna kui ka loengu vormis. Kolmekümne nelja kursuse seast ainuõiget välja valida oli väga raske. Esindatud olid kõik teatritehnilised alad, lisaks teatrite juhtimine ja teoreetilised probleemid (nagu Kaisa Korhoneni "Teatritehnika osa etenduse kunstilises tervikus" või Lars Moller Rasmusseni "Teatritehnika osa Põhjalaade teatritöös tervikuna"), loenguid peeti ka erinevaist stiilidest (Leena Nokela "Ruumikujundusstiilid renessansist funkini") ja paljust-paljust muust (Tom. C. Bergrothi "Ordenid ja medalid", Päivi Tiura "King ja jala-

Lüna Pihlak



K.-A. Püüimani tööde ekspositsioon



*Pilk Vadim Fomitševi töödele*

vari", Tarja Ervasti "Teatrivalgustuse ajalugu", Bill Warfel USA-st rääkis XXI sajandi teatrilt jne). Mitu kursust käsitlesid teatrikostüümi - Terttu Pykälä (pidas meie õmblejatele korseti-kursused) ja Heikki Salonen andsid vajalikke õpetusi nii naiste kui ka meeste kostüümide õmblemiseks. Müstilise nimetusega kursusel "Salapärase sahin" ja-gasid kogemusi paberist teatrikostüümide

tegemiseks kostüümikunstnik Pirjo Valinen ja tekstiilikunstnik Ulla Kamppinen-Aalto. Kas siin ei leidu meilegi väljapääs majanduslikust madalseisust?

Mitmed kursust pakuti valgustajatele ja helitehnikutele: K. Pansin Moskvast rääkis Taganka teatri valguseesriidest, Tim Burnham Inglismaalt arutles Soome Rahvusoperi uue maja valgustustehnilise lahenduse üle ja Ro-



*Hetk NOT-92 meistriklassist*

bert Ornbo, Seppo Lindholm ning Jorma Airaksinen kõnelesid valgusefektidest, plahvatustest ja kunsttükkidest; butafoorid Juhani Parviainen ja Mila Niemi korraldasid vormi ja materjali kursused. Sergio Stivaletti Roomast õpetas plastilisi grimmi. Tema mitme päeva töö tulemusena kõndis lõpupeol ringi elav õppevahend - neiu, kelle põsest pugest välja konn, töö oli perfektne, isegi lähedalt vaadates ei saanud aru, et see oli peale kleebitud. Stivaletti plastilisi lisandeid kasutatakse filmimisel.

Teiseks "peibutiseks" olid mitmesugused teatrilased nähtused. Eksponeeriti Tallinnaski näidatud "Ajaloolisi kostüüme" - Terttu Pykälä ja Liisi Tandefelti juhendamisel valminud Ruohivuori kooli õpilaste lõputöid, Pirjo Valineni maske ja teatrikostüüme, Juhani Parviaineni rekvisiite jne. Kuopio teatri jalutussaaliks oli eesti stenograafia ulatuslik väljapanek, mis oli ühtlasi ka eesti teatrikunstnike tööde esimeseks ülevaatenäituseks välismaal. Näituse korraldas Soome Teatrikunstnike Liit, mille eest eriline tänu esimees Sampa Lahtenperäle ja sekretär Esko Pajunenile. Tänu soome kolleegide suuremeelsele abile, meie oma teatriliidule ja mitmetele sponsoritele õnnestus "viis minutit pärast õiget aega" saada valmis ka kataloog, mis on esimene kogumik eesti kaas-aegsest stenograafiast. Ma ei hakka siin üles lugema takistusi ja raskusi, mis tuli ületada, ütlen vaid, et selleks läks tarvis eestlase sitkust ja kuulsat jonnit. Näitus oli suurejooneline ja vaheldusrikas, kätkes endas praegu töötavate teatrikunstnike kõikide põlvkondade esindajate töid. Teatri- ja muusikamuuseumi kogudest oli kaasas selle eriala "esiema" Natalie Mei meisterlikud kostüümikavandid, mida siiani pole näidatud väljaspool Eestit ja mis tänaseni oma täiusega imetlust äratavad. Väljapanekut ilmestasid teatritest laenatud kostüümid ja rekvisiidid. Näituse kujundasid Vadim Fomitševi juhtimisel Liina Pihlak, Ardi Aav ja Kustav-Agu Püüman.

NOT-92-ks avati ka soome stenograafia näitus, mis oli külalislahkelt taandunud Jäähalli tribüüni "räästa alla", kus samaaegselt toimus ka rahvusvaheline teatritarvete mess. Soomlased olid välja pannud peamiselt kostüümid, lavastustest fotosid ja esemeid, kahjuks aga väga vähe kavandeid, mis minu

## ÕNNITLEME!

4. märts

**SILVIA MELLIK**

*koorijulit, muusikapedagoog - 60*

10. märts

**VALTER OJAKÄÄR**

*helilooja, muusikakriitik - 70*

18. märts

**LIA TARMO**

*"Endla" näitleja - 70*

18. märts

**HEINO TORGA**

*"Vanalinnastuudio" näitleja - 60*

20. märts

**KARL ADER**

*teatripedagoog ja lavastaja - 90*

25. märts

**MARIA GURJEV**

*"Estonia" kooriartist - 50*

25. märts

**MATI UFFERT**

*"Estonia" orkestri kontsertmeister - 50*

25. märts

**RICHARD RITSING**

*helilooja, muusikapedagoog, koorijulit - 90*

26. märts

**LEIDA LAIUS**

*režissöör - 70*

30. märts

**VALTER LUTS**

*näitleja, harrastusteatri näitejulit - 70*

## "NEED TEOSD POLE LOODUD PÜHAPÄEVA PÄRASTLÕUNAL..."



Charles Janko ja Luc van Gessel juulis 1992  
"Sirbi" toimetuses.



---

### PILGUHEIT HILLAR KAREVA MUUSIKALE

---

Hollandi muusikud, saksofonist  
LUC VAN GESSEL

(õppinud Zwolle konservatooriumis  
Adrian Walki juures, töötab õppejõuna  
Bussumi ja Katwijki muusikakolledžis,  
esineb solisti ja ansamblistina)  
ja pianist CHARLES JANKO  
(õppinud orelit, klaverit ja elektroonilist  
muusikat Utrechti ja Hilversumis)  
musitseerivad koos 1985. aastast.

Praegu on duo *Tendre Guerre* repertuaari  
üks tugisambaid Hillar Kareva looming.  
Läinud suvel (28. juunil Amsterdams,  
13. juulil Tallinnas) andsid nad  
helilooja mälestuskontserte, kavas tema  
Elcegia op 20, nr 4, Sonata nr 1, op 19,  
kontsert-triptyhhon "Parise kiusatus"  
ja Sonata nr 2, op 29 "Värvilised  
vahtralehed". Selline keskendumine  
ühe autori loomingule oleks üsna  
haruldane meie endigi interpretide  
juures, saati siis hollandlaste puhul,  
kes, muide, astusid Eesti pinnale  
esmakordselt seoses eelmainitud  
kontserdiga. Niisiis, erakordne  
teineteiseleidmine, mida muusikud olid  
varmalt nõus seletama. "Võime temast  
rääkida tundide viisi! Arvan,  
et ta oli suur helilooja," kinnitas Luc.

---

### ESIMENE KOKKUPUUDE

---

Charles Janko (C. J.): Mõni aasta tagasi  
leidsin noodipoest ühe Moskvas või Lenin-  
gradis välja antud saksofonikogumiku, mil-  
les oli ka Hillar Kareva Esimene sonaat.

Luc van Gessel (L. G.): Mängisime noodi  
läbi, et mõista, mis see nn Ida-bloki muusika  
on. Kareva teoses tabasime midagi emotsio-

naalset, sel heliloojal oli, mida öelda. Sellest ajendist piisas teose õppimise alustamiseks. Tunnistan, et jäime häтта, mitte küll tehniliselt. Väga tähtis on seda muusikat õigesti tõlgendada. Kuulsime sonaadis autori tundeid ja mõtteid, ent nende lahtimõtestamine nõudis aega.

C. J.: Tegelikult oli haruldane sattuda teose peale, mille loojast iial kuulnud pole. Tavaliselt seda ei juhtu, kuskilt leiab ikka mõne raamatu või muud teavet, olgu tegu klassika või lääne uudisloominguga. Mulle oli see õieti esimene kord mängida lihtsalt noote, aimamata midagi selle loojast, teda ümbritsevast kultuuriaatmosfääriski.

L. G.: See lugu kulges nagu *puzzle*'i kokupanemine, üks ootamatus järgnes teisele. Leidnud helitöö, pidasime selle loojaks esialgu mõnd vene naiskomponisti, seda a-tähe pärast nime lõpul. Nii jutustasimegi ühel kontserdil (me vestleme oma esinemistel alati), nüüd saab sellest juba paar aastat, et tutvustame seekord arvatavasti üht vene naishelilooja sonaati. Oli juhus, et hollandi publiku hulgas leidus kuulaja, kes teadis Doris Karevat ja arvas, et helilooja võiks olla hoopis tema isa.

C. J.: Selle inimesega saatsime Tallinna kirja. Härra Kareva hämmeldus olnud suur! Saime väga liigutava vastuse ja seejärel juba ka tema teiste saksofoniteoste koopiad. Teine sonaat, "Parise kiusatus", "Eleegia"... Nii kogunes meil poolteist tundi Kareva muusikat.

L. G.: Kahju, ta suri mõni nädal enne meie kavatsatud kohtumist. Sest kuigi usun, et oleme peamiselt õigel teel, teeme ikkagi palju oletamisi. Oleksime tahtnud talle ette mängida. See oli õieti meie Tallinna sõidu põhjus.

C. J.: Teisalt on ju enamik meie autoreid surnud... Siiski, kuna me ka Eestist midagi ei tea, tahame nüüd vähemalt informatsiooni koguda, atmosfääri tajuda. Sest jätkame igal juhul tööd Kareva teostega, need peavad elama. See on ju suurepärane muusika, pealegi saksofonile ideaalselt sobiv. Muidugi, saksofon on ju sel sajandil populaarne pill olnud, sellele loodust võib välja tuua terveid koolkondi nagu prantsuse või taani saksofonikool. Mängime meelsasti Hindemithi ja Poulenci või džässiliku tee valinud Milhaud'. Aga enamik sellele pillile loodust jääb välisevõitu muusikaks, lihtsalt kiireteks või aeglasteks lugudeks...

L. G.: Ent Kareva paneb ka mõtlema. Ta võtab sind kaasa oma maailma. Nagu muusik ja misjonär. Ja kuigi see maailm on loodud asjadest, mida on palju kasutatud, on tema puhul tulemus uus.

## KAREVA MAAILM

C. J.: Ma ei tea, kas Kareva muusika on eestilik, aga meie repertuaaris erineb see küll oluliselt kõigest muust. See ei ole n-õ mõnus muusika kuulata ega pruugi alati isegi kena olla. Aga see on aus muusika.

L. G.: Inimesed ihkaksid ilusat muusikat, et kõik ümbritsev unustada. Aga Kareva ei unusta ega lase unustada. Ta näitab, et maailm võib ka jääkülmal, isegi kohutav olla, et tuleb võidelda. Näiteks tema Esimene sonaat, millega kõigepealt tuttavaks saime, tundus esmapilgul kuidagi vihane. Kuna parasjagu räägiti palju *perestroika*'st, aimasime selles sonaadis tugevat resistentsi meeleolu. Samuti püüet muutuda, pursata nagu vulkaan - ja samas ka võimetust midagi muuta... Seetõttu tajuks selles muusikas tohutut jõudu, aga ka mingit lõpetamatuse varjundit.

C. J.: Kuuldavasti oli Kareva invaliid. Tean, et tal tuli taluda hirmsaid valusid. See on muidugi isiklik asi, aga usun, et see mõjutas ka tema loomingut. Liigud seal nagu tunnelisse surutud. Aga kusagil helendab siiski valgus.

L. G.: Oleme sageli arutanud, millest Kareva räägib, ja leidnud, et omamoodi võtmeteos on "Parise kiusatus". Võrdleksin Karevat Hephaistosega, selle kreeka jumalaga, kes Olümposel alla heideti ja Lemnose saarele kukkudes jalad murdis. Kareva pidi ka ise sellele paralleelile mõtlema, kui sellise teema valis.

C. J.: Ka Hephaistosele oli kunstnikutee alustamine tema tõrjutud seisundis lahendus. Ja siis need kolm naist tema elus - ema Hera, naine Aphrodite ja sümpaatia Pallas Athena -, kelle tüli Paris pidi otsustama ja kes Karevat on inspireerinud.

L. G.: Arusaamine, et just kõigi kolme, s.o mõistuse, südame ja ihu süntees teeb tugevaks. Muide, huvitav kokkusattumus: "Parise kiusatus" teemat on kasutanud paljud maalikunstnikud ja kuuldavasti oli just kujutatav kunst üks Kareva kirgi. Pean seejuures oluliseks, et kuigi ta vahel võib-olla tõesti maalib muusikas, ei ole tulemus programmi-

line, sõnades ümber jutustatav. See on siiski abstraktne muusika.

C. J.: Ja ometi sunnib Kareva filosofeerima. Kui ikka pealkiri viitab mütoloogiale, tuleb ju järele uurida, mis selle taga on. Ja tähendusi otsida.

L. G.: Näiteks Paris oli hea käsitöeline, kes tundis oma tööd.

C. J.: Nii nagu Karevagi. On näha ja kuulda, et ta teadis, kuidas komponeerida, mis pilli võtta. Olen kindel, et saksofoni armastas ta nimelt võimalusterohkuse pärast. See pill võib karjuda ja suudab olla ütlemata mahe. Just see amplituud lubas tal teha kõik need *allegro con furo'd*, *fortissimo'd*, *sforzando'd*... Ta tõesti armastas rünnata.

L. G.: Näiteks kõlab "Parise kiusatuse" avaosa "Hera" nagu teineteisemõistmiseta dialoog: klaver peksab nagu trumm, saksofon karjub ja kilkab. Nagu halb abielu. Tumedad tunded on väga tugevad.

C. J.: Ja ometi armastas ta ise üle kõige oma "Eleegiat", mis on väga aeglane ja

väga liigutav muusika, tõeliselt kaunis unistus.

L. G.: Nimelt! Kareva tunded on tõelised, sügavad, olgu need siis sünged või helged meeleolud. Muide, me peame kontserdipäevikut, kuhu palume kuulajail oma muljed kirja panna. Pärast Kareva mälestuskontserti Amsterdamis on keegi kirjutanud: "Selles muusikas peituvad kõik inimtunded." See on väga täpne!

C. J.: Nimetasime enne head käsitööd. Muidugi sisaldab Kareva looming midagi enamat, mis ülendab käsitöö kunstiks. Kuid mängija seisukohalt kõidab ka see meisterlikkus, millega ta need kaks erinevat "isikut", klaveri ja saksofoni, välja lihvib ja vajadusel ühte suudab sulatada. Kui need, puhk- ja löökpill, siis tõesti üheks saavad, on akustiline efekt rabav, nagu teemant lööks särama. Kareva on neid väheseid, kellel selles edu oli.

L. G.: Aga selle edu taga on ka suur töö. Ta ise pihtis, et vajab palju aega mõtlemiseks, läbitundmiseks, enne kui suudab midagi kirja panna. Kirjutades, parandades, täpsustades kulus tal omakorda kuid, võib-olla

Charles Janko







Luc van Gessel  
K. Suure fotod

aastaid. Seda on tema teostestki kuulda, et need pole loodud pühapäeva pärastlõunal. Kas või väga täpsed juhised noodis näitavad läbimõelduse astet. See teeb muusika väga rangeks.

C. J.: Kareva loomingule ligipääsemiseks tuleb vaeva näha. Interpreedil kas või selleks, et mõista piasasju: näiteks, miks ta nõuab klaverilt *piano*'t kui saksofon samas *forte*'s mängib - tundub, nagu läheks üks partii niimoodi lausa kaotsi. Aga süvenemisel selgub, et nii on ainuõige. Samuti peab pingutama Kareva kuulaja: istuma, mõtlema, kuulama teist, kui vaja, ka kolmandat korda. See pole mingi *utusac*, mis esimese

hetkega selge ja teisega igav. Meie silmis on see eelis. Olgu peale, et seda laadi looming ei saagi populaarseks, muusikabisnis jätab su siin üksi.

L. G.: Juhtumisi oleme otsinud samas suunas nagu Kareva. Meiegi ei vali kergema vastupanu teed, ei mängi öö-ega džässiklubides. Nii vastab Kareva looming meie püüdlustele. Võib isegi öelda, et kui enne olime Charlesiga lihtsalt heameelest koos mänginud, siis just "Parise kiusatus" liitis meid duoks.

Kuulanud ja konspekteerinud  
TIINA MATTISEN

# MUUSIKAMOSAIK

*Compact Disc* - laserplaat, digitaalkettakene jne on palju heakskiiduhüüete saatel kuulutatud helikandjaks, mis varsti-varsti tõrjuvat lõplikult müügilteidelt välja nii vinüülplaadid kui ka analoogkassetid. Ometi on USA muusikatöösturitel kulum kipras, sest esmakordselt CD kümneaastase avaliku ajaloo vältel jäi plastikuga kaetud aluminiiumkettakaste ost-müük mullu sealmail praktiliselt samale tasemele kui aasta varem. Kui 1991. aastal registreeriti tarbimise kasvutempoks koguni 38 protsenti, siis 1992...? Hetkel on 37 protsendil USA peredest kodus laserplaadimängija. Hollandis on see näitaja ligi kaks korda suurem, mis tähendab, et arenguruumi nagu oleks, aga ka muusikaaparaate pole ameeriklased oma riulites seotama kuigi agarad. Näib, et inimestel on muudki vaja kui plaate ja nende mängijaid osta. Ainus päästerõngas olevat muusika kuulamise koduseinte vahelt väljumise tendents. Kaasaskantavate laserplaadimängijate ostmise suurenes USA-s mullu esimese poolaastaga 79 protsenti ja autodesse paigaldatavate aparaatide oma 33 protsenti. Oletustega spekulkeerides jääb üle vaid loota, et muusika kuulamise pealiskaudsus ei suurenenud samas tempos.

Juba mullu oktoobris algas suurejooneline kampania, mille eesmärk on tõmmata avalikkuse tähelepanu Richard Rogersi ja Oscar Hammerstein II viljaka koostöö suurele juubelile ja nende panusele ameerika meelelahutuskultuuri ühe suurima saavutus, muusikali edendamisel. 31. märtsil 1943. aastal lavastati Broadwayl esmakordselt nende meeste kirjutatud "Oklahoma", mis andis žanrile uue kvaliteedistandardi ja tänapäevase näo. Omamoodi saavutus on seegi, et "Oklahoma" on olnud viiskümmend aastat pidevalt laval. Ilmumas on hulgaliselt heliplaate, millel tuntud lauljad esitavad Rogersi-Hammersteini muusikat.

Et autorikaitsesega seotud info ja raha koguneb kogu maailmast suhteliselt aeglaselt, siis avaldatakse kokkuvõtteid tavaliselt umbes aasta hiljem. Võib-olla ei pruugikski lugeja tähelepanu juhtida Prantsusmaa autorikaitses organisatsiooni SACEM-i aruannetele, kui seal ei sisalduks huvitav tõi. Nimelt oli seal 1991. aastal suurim riigisisene autorikaitses tuluartikkel küll laul "Lambada", kuid väljaspool Prantsusmaad kogus edukaima ekspordiartiklina kõige suurema summa hoopis Raveli "Bolero".

Firma Warner New Media on CD-ROM'il välja andnud kümne nimetusega nn *Portable Symphony* esimese seeria, kuhu kuuluvad Bachi, Beethoveni, Vivaldi, Bruckneri, Liszti, Mendelssohni ja Mozarti kuulsaimad teosed. Umbes kaks-kümmend viis dollarit maksval plaadil on nii audioprogramm (ooper, sümfonia või instrumentaalmuusika) kui ka sellega kaasnev info. Asja tuum seisneb selles, et kuulamise ajal on võimalik muusikat seisata, kerida edasi ja tagasi, ning sealjuures lugeda arvutiekraanilt muusikaga sünkroonselt kulgevast selgitavat teksti ja noodi-näiteid.

Intellektuaalse omandi, see tähendab loominguga sealt hulgaks ka heliloomingu väärtustamine on mõeldatav protsendi sajandikosadega. Inglismaa *Performing Rights Society* ja *Cinema Exhibitors Association*'i vahelise kokkuleppe tulemusel kasvavad alates 1. jaanuarist 1993 heliloojatele ja muusikakirjastajatele laekuvad summad filmides kasutatava muusika ning ekraanireklaamides ja seansside vaheaegadel kõlva muusika eest 0,67 protsendilt 0,75 protsendini filmide demonstreerimisel laekuvatest summadest. Aastatuhande lõpuks kavatsetakse loobuda sajandikest ja jõuda ühe protsendini.

Barcelona olümpiamängude avatseremoonial kõlanud 14-minutilise ooperiaariate lõigu salvestamisõiguse eest maksis firma BMG/RCA mängude korraldajatele viis miljonit dollarit. Tegelikult salvestati aasta stuudios juba pool aastat enne esitust ning esitajad maigutasid staadionitäie publiku ja miljardite televaatajate silme all vaid suud. Kolmkümmend neli tundi pärast avatseremooniast oligi müügil plaat *From The Official Barcelona Games Ceremony*, kus 14-minutilise aariapopurri kõrval oli aariaid ka sellistest ooperitest nagu "Otello" ja "Macbeth". BMG loodab ajapikku müüa vähemalt kaks miljonit plaati.

Suurejooneline tulevikuenustus "Megatrends 2000" on pakkunud välja oletuse, et üheksakümnendatel aastatel hakkab ameeriklaste ajaviiteorientatsioonis kunstihuvi asendama hetkel domineerivat spordihuvi. Prognoositakse ka klassikalisele muusikale spetsialiseerunud raadiojaamade osatähtsuse kasvu, kusjuures on ära toodud fakt, et aastatel 1990-1991 moodustasid ainult klassikalist muusikat mängivate kommertsraadiote kuulajad umbes 5,5 protsenti USA elanikkonnast. Samas on sinna kõrvale võimalik seada ka teistsugust statistikat. 1992. aasta esimesel poolaastal kuulajad ajakirja *Billboard*'i andmetel 12-64 aastased ameeriklased USA kommertsraadio programmidest vaid 1,2 protsenti oma kuulamisajast klassikalist muusikat. 35-64 aastaste vanuserühmas oli see näitaja 2,4 protsenti ja 12-17 aastastel 0,2 protsenti.

---

WOODY ALLEN



*"Zelig", 1983. Woody Allen (Leonard Zelig).*

# ELU ON PIGEM NALJAKAS KUI TRAAGILINE

WOODY ALLEN VASTAB AJAKIRJANIKELE

"Ameerika filmis ei ole praegu ihtegi, keda originaalsuse ja kõitvuse poolest saaks võrrelda Woody Alleniga. Et leida temasarnast filmimeest, tuleks minna tagasi Charlie Chaplini ja Buster Keatoni aegadesse, kes samamoodi löid kõik oma filmid ise." Tööpoolest, ta on üks vihestest esimese suurusjärgu režissööridest, kes filmi tegemisel jühivad kogu protsessi, alates stsenaariumi pisidetailidest ja lõpetades valmis filmi reklaamiga. Võtteplatsil ei toimu midagi Woody osaluseta, ta leiab, et piiramatu võim tähendab loomevabadust.

Nagu tummfilmi suured koomikud nii mängib Allengi peaaegu alati oma filmides peaosa. See kuju on hästi tuntud: hõredad juuksed pisut kiilaneval pealael, kahvatu näonahk, prillid, ebakindel pilk, vaikne hääletoon, jalas kortsus piüksid ja seljas alla põlvi ulatuv palitu. Rõivad näivad olevat ostetud heast kaubamajast, kuid nad on valitud ja neisse suhtutakse vaimuainimese hoolimatusega. Woody on intellektuaal, kuigi nendib, et sattus teatrises esmakordselt kaheksateistkümneseena ja lapsepõlves

"Mängi seda veel kord, Sam!", 1972. Diane Keaton (Linda Christie) ja Woody Allen (Allan Felix).



luges vaid koomikseid; kuid samas alustas ta oma juttude kirjutamist juba esimeses klassis. Temas on ühendatud juudi skepsis ja ameeriklase praktilisus.

Alleni maailm ulatub harva väljapoole Manhattanit, tema tegelaste prototüüpideks saavad tihti sõbrad või kallinad. "Vaatajail on mulje, nagu oleksid minu filmid läbinisti autobiograafilised. Mõistagi tulenevad nad reaalsusest, kehastan inimesi, kes töötavad meelelahutuse masinavärgis ja elavad sellistes korterites nagu minagi."

Tõusnud kuuekümnendate algul esile esteraadikoomikuna, jõudis ta õige varsti filmi. "Alustasin vendade Marxide laadis (kiüll mitte nende tasemel) komöödiaga "Võta raha ja jookse", mis oli täis runnalaid nalju ja karikaturseid situatsioone. Spektri sellest otsast olen piüüdnud paljude aastatega jõuda üha tõsisemate ja täiuslikemate teosteni. Loodan, et kui lahkun filmist, jäävad järele mõned tööd, millesse võiksin suhtuda tõelise austusega. Need peaksid olema võrreldavad Vittorio De Sica "Jalgrattavaraste" või Jean Renoiri "Suure illusiooniga". Vahest pole Allen kiüll veel selleni jõudnud, kuid tema tehniline meisterlikkus on hämmastav: kuulsad mustvalged limasiluetid "Manhattanis", kahekümnendate aastate kroonikakaadrite virtuoosne sidumine uue materjaliga "Zeligis", kolmekümnendate laadis stiliseering "Kairo purpurroosis". Woody ise ütleb kiüll, et alustab ideest ja alles seejärel tuleb vorm, et täiuslik stiil ei suuda asendada sisutust.

Alleni probleemide ring ei ole ehk kõige avaram, kuid tõstatatud küsimused huvitavad enamikku vaatajaid: perekond, mehe ja naise suhted, kompleksid, seksuaalsed ettekujutused ja võimed, vananenine ja surmahirm jm. Sajaudilõpule ning suurlimmale omaselt on tema tegelased nii mõnigi kord neurootikud.

Woody Allen (sünd. 1. XII 1935) on vähemalt kaks korda abiellunud ja lahutanud,

tema filmides on mänginud oma parimad rollid tema pärasidised elukaaslased Diane Keaton ja Mia Farrow.

Avaldatav intervjuu (jätkeb aprillikuul) on tõlgitud ajakirjast "Iskusstvo Kino" ning kokku pandud väljaannete "Rolling Stone", "Moviegoer", "Los Angeles Times", "Saturday Review" ja "Playboy" materjali põhjal. Loos Woody Alleni poolt väga hinnatud kahe teistaastane kooselu Mia Farrow'ga kat-

kes mullu pärast seda, kui selgus režissööri intiimvahekord 21-aastase korealannast kasutätre Soom-Yi'ga. Usutluses on juttu Mia kaheksast lapsest, praeguseks saab neid mõnevõrra rohkem: kolm on näitlejaunal varasemast abielust, seitse lapsendatud maailma eri paigust tema enda poolt või koos Woodyga, üks poeg - nüüd juba neljane - kummutab aga väite, nagu ei oleks Allenil endal üldse lapsi.



"Kõik, mida te alati taltsite teada seksi kolita, aga kartsite küsida", 1972. Gene Wilder (dr Ross).

Te teete igal aastal filmi, kirjutate stsenaariume ja näidendeid, mängite ise nii filmis kui laval. Oeldakse, et olete töönarkomaan, kes rahmeldab jõuetuseni, suutmata enam elust mõnu tunda. Vastab see tõele?

Ajakirjanikud liialdavad: et saada kuulsaks "viljakana", ei pea tavaliselt rohkem kui kolm tundi päevas töötama. Mul jääb hulganisti aega televiisorist pesapalli vaadata, klarnetit mängida, džässit kuulata, linna mööda uidata. Teisalt viib mind tõesti rööpast välja, kui olen miskipärast tööst eemal. Mullu ei paku rõõmu reisimine, piknikud, lõbusõidud jahtidel, lärmakad seltskonnad ja muu selletaoline.

Järelikult leiate õnne tööst?

See hoiab mind eemal suurtest probleemidest. Korraldades oma elu nõnda, et oled kogu aeg seotud vaid pisiasjadega, nihkuvad tähtsad küsimused kusagile eemale. Lastes end haarata elu ülitõsisest probleemidest, muutud ärahirmutatuks ja viljatuks, sest mida saab vanaduse ja surma vastu teha? Kuid pisiasjad, näiteks vaimukas nali enne kolmanda vaatuse lõppu, tõmbavad tähelepanu endale, ja neile on hoopis meeldivam mõelda kui operatsioonile lõikuslual. Muide, ma näen elu õige pisut süngemalt tavalisest ameeriklasest. Ameerika tavaettekujutuses pole õnneks rohkem vaja, kui et olete rikas ja edukas ning teil on "Rolls-Royce", soovitav autojuhiga.

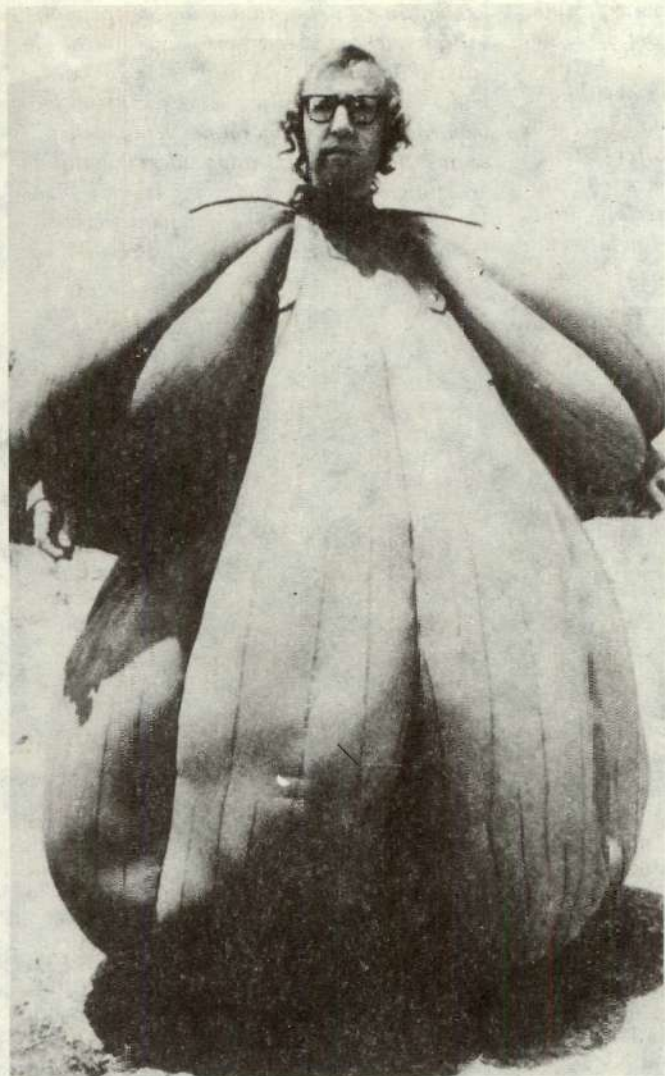
Kas kadestate neid, kes pärast tööd istuvad rahulolevalt kaatril, joovad õlut ja ei mõtle mitte millestki?

Seda mitte. Vahel kadestan tõsiusklikke, kes on jõudnud ise usu juurde, mitte neid, keda kasvatas nõnda kodu või abistasid jutlustajad. Säärane kink on nagu muusikaline kuulmine: see kas on või seda ei ole. Sel juhul ei juurelda olemise mõtte üle, nende jaoks on küsimus lahendatud. Mis puutub kaatrisse, siis sellele ei tõstaks ma jalgagi. Paar korda olen proovinud seda teha ja mõlemal puhul jäin merchaigeks, pealegi sain päikesepõletuse (mul on äärmiselt tundlik nahk). Tundsin end nagu hiirelõksus. See oli tõeline põrgu.

Jääb mulje, et te olete hakanud rahulikumalt suhtuma oma loomingusse.

Aastatega tuleb juurde enesekindlust. Ma teen endale elu teadlikult kergemaks. Olgu või sellega, et filmin ainult New Yorgis. "Hannah ja ta õed" (1986) võtsime üles Mia Farrow mugavas korteris. Saan küll aru, et mingi episood tuleks parem välja Philadelphias filmimisel, kuid mul puudub kõige vähemgi soov sinna sõita - see on ju kahe tunni autosõidu tee! Sestap otsime mingi koha kesklinnast pisut eemal, mis mõnevõrra meenutab Philadelphiat, hoidume üldplaanidest ja vaataja ei märka mitte midagi.

Sellegipoolest püüate teha tõelisi suurfilme?



*"Uninhibited", 1973. Woody Allen (Miles Monroe).*



*"Võta raha ja jookse", 1969.  
Woody Allen  
(Virgil Starkwell)  
ja Janet Margolin  
(Louise).*

Proovin teha, nii palju kui olen selleks võimeline, filme, mis hämmastaksid vaatajat. Minu eelistuste süsteemis on kunstiväärtus kusagil kolmandal-neljandal kohal. Vannun seda.

Kuid teid valdab täiuslikkuse taotlemise püüe. Teie filmides on alati täheldatav teravdatud huvi detailide vastu. Räägitakse, et "Raadiopäevade" (1987) võtetel käisid massitseenedes osalejad 1940. aastate sokihooldajaid, kuigi neid polnud ekraanil üldse näha.

Ja sellepoolest ei hakkaks ma tegema filmi tingimustes, mis põhjustaksid mulle ebameeldivusi või sunniksid mind loobuma mõnest kokkusaamisest või üritusest.

Näiteks?



"Banaanid", 1971. Woody Allen (Fielding Mellishi).



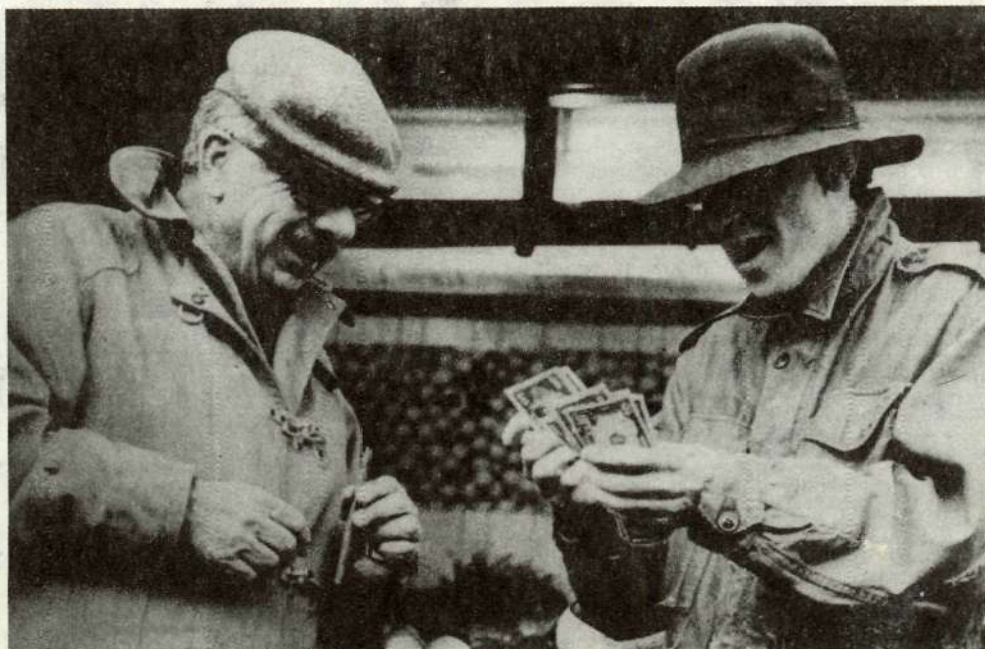
"Armastus ja surm", 1975. Diane Keaton (Sonja) ja Woody Allen (Boris Grushenko).

Lõpetan alati võtmed varakult, et jõuda õigeaks ajaks koju televiisorist otsustavat pesapallimatši vaatama. Vahel olen töö katkestanud jõudmaks kohtumisele kauni daamiga ja ma pole seda kunagi kahetsenud.

On teil mingeid eriharjumusi, mis soodustavad loometööd?

Armastan voodis kirjutada rohkem kui kusagil mujal. Seejuures ei talu ma väiksematki suminat. Lugesin kusagilt, et Tennessee Williams töötas kuulates Bach'i või

Režissöör Martin Ritt ja peaosatäitja Woody Allen (Howard Prince) 1976. aastal filmi "Variisik" võtete aegu raha lugemas.





"Annie Hall", 1977. Keskel Diane Keaton (Annie Hall) ja Woody Allen (Alvy Singer).

Vivaldi muusikat. Mina niimoodi ei suudaks.

Kas te kirjutate hulga variante?

Olen tõeline grafomaan, kirjutatan üht ja sedasama kuus korda üle. Kui aga võtted on lõppenud ja peab hakkama monteerima, teen kõik hoopis teisiti. Ma ei alusta läbiva "musta montaaži" tegemisega, vaid töötan aeglaselt ja tähelepanelikult episoodi järel. Iga lõik tuleb minu käest välja juba valmiskujul. Kui tegin montaaži koos Ralph Rosenblumiga, siis soovitas ta alalõpmata "musta variandi" kasuks, et seda seejärel lihvimata hakata. Mina niiviisi ei suuda.

Rosenblum on rääkinud, et te lõikate lausa väiklaselt ning halastamatult välja isegi õnnestunud materjali, kui see ei lisa midagi tegelaste iseloomustamiseks või süžee arenguks.

Linti tuleb näha filmivaataja silmadega, talle ei ole oluline, kui geniaalselt oli mõeldud või üles võetud mingi episood, kui too ei mõju iseenesest. Jätaksin ma selle alles, käitaksin halastamatult vaataja suhtes.

Mis on raskem, kirjutada jutte või teha filme?

Kergem on muidugi kirjutada. Pealegi ei tunne ma sellist survet nagu ajakirjanikud, kes peavad pidevalt ja naljakalt kirjutama. Kui mul puuduvad ideed, siis ma ei istu kirjutusmasina tahta. Kuid filmi tuleb "kirjutada" kogu töö vältel. Oletame, et otsustasin üles võtta zookaupluse episoodi. Stsenariumis on vaid remark, et kohtume Diane Keatoniga zookaupluses. Leiame sobiva poekese ja kohapeal tuleb dialoog kirjutada. Mitte improviseerida, vaid just valmis kirjutada. Selle määrab kindlaks paiga iseloom, atmosfäär, helid ja muu. Stsenarium pole võrdne jutu või näidendiga. Pigem tähendab ta märkmete tegemist. Pole võimalik kirjeldada ette seda, mida näed hiljem tegelikkuses, ja kuidas hakkab näitleja mängima.

Kuid nalju ei mõtle välja kohapeal või vahest siiski?

Juhtub nii ja teisiti. Vahel tuleb dialoog iseenesest, teine kord on aga nagu pidurid peal. Mõnikord kerin ümber ühe nalja mitu minutit tegevust. "Annie Halli" (1977) võtetel improviseerisime Paul Simoniga. Ütlesin talle: "Proovi lõpetada sõnaga "melon", mul on varuks sobiv nali."

Kuidas suhtute sellesse, et teid kutsutakse ameerika juudi huumori kuningaks?



Ei ütleks, et püüdlen selle poole teadlikult. Jumaldan näiteks Bob Hope'i ja W. C. Fieldsi, kuigi nad pole juudid. Mulle meeldib kohutavalt ameerika neegrite huumor, armastan iiri koomikuid, näiteks Keatonit. Minu huumorit peetakse agressiivseks, selles osas on ta lähedane Fieldsile, kes sõdis kogu maailmaga. Teisalt avaldab mulle tugevat muljet Bob Hope'i võime jätta tähele panevate raskused ning kohaneda oludega, mida tavaliselt peetakse puht-juudilikuks loomujooneks. Juutus kui midagi eripärast sündis alatise tagakiusamise tõttu. Kuid mina tulin ilmale ju linnas, kus enamik olid juudid. Nagu minu sõbrad Marshall Brickman, Carl Reiner, Mel Brooks, Neil Simon pärinen minagi juudi keskklassist. Alles koolis puutusin kokku antisemitismiga. Meil olid väga rumalad ja jämedakoelised õpetajad, kes olid läbi imbanud juudivihkamisest, kuigi õpilastest enamiku moodustasid juudid. Kool jättis minule kõige süngema mulje, kuigi käisin nii juudi kui kristlaste omas - üks polnud teisest parem. Saanud vaevalt kuueteistkümneseks, hakkasin stsenaaristidele müüma *gag's*. See oli suurte telekoomikute ajajärk: Jerry Lewis, Buddy Hackett, Jack Leonard. Neilt me õppisime, pealt vaadates, mõistagi. Juutus on kummaline vürtside segu, mis avaldab erakordselt tugevat mõju. Olgu näiteks filmis kuussada nalja ja kaks neist juudi omad, siis võetakse filmi igal juhul vastu kui juudilikku. Suuremas osas minu naljadest - need puudutavad väikest kasvu, raha ja ämma - pole midagi juutlusele eriomast. Mulle tundub, et see kõik on väljamõeldis.

Kui peate silmas minu usutunnustuslikku kuuluvust, siis olen religioosseid tavandeid täitev ususalgaja. See on säärane pisikene usulahk, mille liikmed saavad kokku täiskii-

lutud autobussides ning viivad seal läbi oma riitusi.

Olete kunagi öelnud, et teie vanemad suhtuvad põlgusega *show*-bisnisesse, pidades seda mustlaste tegevuseks. Kas nad tahavad ikka veel, et teist saaks farmatseut?

Enam mitte. Nad peaksid paremaks, kui võidaksin spordivõistlustel auhindu.

Kunagi kirjutas "Cahiers du Cinéma", et vaatajatele läheb hinge teie loodud väike inimene, kes tunneb end ebamugavalt inimvõõras kõrgtehnoloogia maailmas. Kas te pole endiselt tänapäeva maailmaga kooskõla leidnud? Räägitakse, et te ei istuvat auto rooli taha?

See on tõsi. Juba kolmkümmend aastat, kui mitte arvestada episoodi "Annie Halli" võtetel, kus ma ei näidanud end kaugeltki kõige paremast küljest. Rahvusliku Julgeoleku Nõukogu autasustas mind transpordivahendite juhtimise hoidumise eest. Nad on arvamusel, et säärane teguviis võiks säästa teedel 68 191 inimest.

Liiguvad kuuldused, et teie magamistoas käib kell vastupäeva, magnetofoniketas keerlevat aga teistpidi kui tavaliselt. Miks teie arvates on igasugused mehhanismid valinud just teid oma vihavaenu väljavalamise objektiks?

Kõik mind ümbritsevad elutud asjad suhtuvad minusse vaenulikult. Kui ma pean midagi otsekohe üles kirjutama, siis murdub ilmtingimata pliiaatsisüsi - ta ohverdab end, et mulle kahju teha. Kui lähen duši alla, siis ei tule seal normaalset sooja vett, vaid ilmtingimata purtsatab vaheldumisi keeva ja

"Manhattan", 1979. Woody Allen (Isaac Davis) ja Diane Keaton (Mary Wilke).





"Meenutusi "Tähetolmüst", 1980. Jessica Harper (Daisy) ja Woody Allen (Sandy Bates).

jääkülma. Takso sõidab püüdlukult just siis minust mööda, kui eriti kiirustan. Ühesõnaga, see on tõeline vandenõu.

Mõned teie süžeed on seotud psühhoteraapiaga. Kas see mõjus teisse tervendavalt?

See külmutas minu pangaarve. Kuid pean tunnistama, et ei saanud jagu minu salasoovist joosta mööda tänavat aluspükste väel, lauanuga käes.

Ent kuidas vastab teie tasavägisele võitlusele teie psühhoanalüütik?

Raske öelda. Ta on väga tagasihoidlik, peab ennast sitkeks poisiks, jäiste vannide ja elektrišoki pooldajaks. Pääsen vaid seetõttu, et hoian palju tema eest saladuses. Iga loll saab psühhoanalüüsiga hakkama, kui ta käes on kõik andmed. Sestap hoian enamikku informatsioonist enda teada: et olen abielus, mul on hirme, oma sugu ja tegevusala.

Ja kelleks ta teid peab?

Viletsaks kaubareisijaks.

Vihjasite hirmudele. On nende hulgas ole jhuslikult homoseksuaalset kiusatust?

Vaevalt. Mul on lausa jalustrabav heteroseksuaalne potents, mida turgutan anonüümsete isikute kaudu posti teel saadud kallite vitamiinidega. Kui täpne olla: minust lausa hoovab mehelikku jõudu. Kui lähen üksipuha millisesse inimesi tulvil ruumi,

siis nakatan kohe kõiki oma seksuaalsusega.

On see tõesti nõnda?

Tegelikult ei ole see üldse nii viisi, sest ma pelgan suuri rahvakogunemisi. Ja nii ma raiskan oma võimet tühjadele tubadele.

Teie legendiks saanud häbelikkus rõhub teid endiselt? Ütleme, et teid tuntakse tänaval ära ja tervitatakse rõõmsameelselt?

Olen endiselt haiglaselt endassesulgunud. Sattudes teie mainitud olukorda, punastan jalamaid ja hakkkan mingit jama lalitsema.

Kui teiega püütakse vestlust alustada või öeldakse komplimente, mis siis juhtub?

Silmapiilk haarab mind paanika ja eitan, et olen mina. Seejärel sunnin ka kaasvestlejat iscendast lahti ütlemale. Ja siis võib juhtuda, et leiame end uuesti ning meie vahel ilmneb midagi ühist.

Keegi kriitik väitis, nagu oleks teie edu põhjuseks ebaõnnestumised. Tegelikult olete abielus juba teab mitmendat puhku võluva daamiga ning kühveldate raha kokku näidendite ja filmidega, esinete laval ja hästi tasuvates peentes ööklubides, avaldate oma lugusid mainekates trükiväljaannetes. Tundub, et teie ebaõnn toob teile rohkem kasu kui teistele nende võidud.

Ja sellegipoolest koosneb minu elu tervest hulgast väikestest äpardustest, mis ühtlase järjekindlusega viivad üleüldise katastroofini. Mõistagi vastavate tingimuste olemasolul. Tõsi küll, tegelikult õnnestub mul igast olukorrast välja rabelda. Kui aga sel-

gub, et olen edukalt toime tulnud hulga pise-  
keste ebaeeldivuste kordaajamisega, ilm-  
neb, et põhilised probleemid on ikkagi alles  
jäänud.

Ja need oleksid?

Mõistagi naised. Õige küll, et kõrgeimast  
klassist.

Teil on õnnestunud tutvust sobitada, võiks  
öelda, terve galerii kinojumalannadega. Kel-  
le mõju on kõige jõulisem olnud?

Brigitte Bardot ja Julie Christie. Bardot'l  
on kuhjaga igat sorti väärtusi ja ei ühtki puu-  
dust, ses mõttes võib teda absoluutseks  
täiuslikkuseks pidada.

Ja mida ütlete Julie kohta?

Tal on samuti kõik olemas, ainult täiesti  
teistmoodi.

Keda aga pakusite välja kolmandaks?

Margaret Hamilton. Sel kujul nagu teda  
võis vaadata "Ozi võluris" - nägu roheline ja  
luua seljas. Üldiselt jumaldan teutooni tüüpi  
pikakasvulisi ja vormikaid, rikutud ja paheli-  
si, kuid tarku ja kauneid blondiine.

Kuidas teil õnnestub neid enda külge köi-  
ta?

Saadan jõuludeks igaühele pastaka ning  
terve aasta on nad mulle truud.

Kas suudate austada tütarlast, keda köidavad  
vaid teie füüsilised väärtused?

Minu keha on veektorustikuga võrreldes  
lausa inseneriteaduse ime. Ma ei leia, et mul  
oleks mingit põhjust solvata tütarlast, kes ei  
leia endas jõudu suruda maha soovi laskuda  
koos minuga õndsusesse.

Õige sageli tsiteeritakse teie sõnu: "Ma olen  
intellektuaalne Cary Grant." On need teie sõ-  
nad?

Ma pole seda kunagi öelnud, kuid see on  
jumala tõsi.

Räägitakse samuti, et teil on bioloogiline  
magnetism, millele naised ei suuda vastu  
seista?

Mina nimetan seda uueks seksapiilsu-  
seks, naised tunnevad minu valmisolekut  
vägivallaks.

Pealegi olevat teie telefoninumber salasta-  
tud, sellest ajast alates, kui muutusite legen-  
daarselt populaarseks.

Kui minu numbrit võis veel telefoniraa-  
matust leida, siis helistati mulle ööpäev läbi.  
Asi polnud kõige hullem, kui kõlistasid aus-  
tajad, ent mind hakkasid piirama potent-  
siaalsed enesetapjad.

Kuidas te nendega toime tulite?

Püüdsin neid rahustada, pakkusin välja  
alternatiivvariante. Olen aga halb lohutaja,  
sest kardan ise paaniliselt surma.

Aga siiski, kui peaksite vabatahtlikult enda-  
le surma valima, millist moodust eelistaksi-  
te?

Tahaksin olla maetud itaalia näitlejatari-  
de kehade alla.

Millisena tahaksite oma mälestust näha?

Mitte millisenagi. Kord küsiti mult, kas  
tahaksin oma rahva südames elada, vastasin,  
et pigem elaksin oma korteris. Kui ühel tore-  
dal päeval pead suurema, mis tähtsust on siis  
selle teadmise valguses veel sellel, et miljo-  
nid või isegi miljardid inimesed laulavad  
sulle hommikust õhtuni kiidulaulu. See ei tä-  
henda enam mitte midagi.

Te töötate praktiliselt alatasa ühe ja sama  
võttegrupiga ning samade näitlejatega. Pal-  
jud neist on teie lähedased sõbrad, näiteks  
Diane Keaton, Mia Farrow, Dianne Wiest ja



"Hannah ja ta  
õed", 1986. Mia  
Farrow (Hannah)  
ja Michael Caine  
(Elliot).

Tony Roberts; neid võib näha peaaegu igas teie filmis.

Sõprade ja tuttavatega on kergem töötada. Kui ma võtan näiteks Michael Caine'i (mängis filmis "Hannah ja ta õed"), siis võib ta pärast võtete lõppu sõita kas Inglismaale või Indiasse mingi uue töö pärast, aga Mia, Diane või Tony on alati käepärast ning iga hekk saan öelda: "Kuule, mul sõhvatas peast läbi geniaalne idee, teeme mõned võtmed."

Kas midagi sellist juhtub tõepoolest?

Selles just asi ongi, et iga filmi aegu, "Hannah" võtetel aga vahetpidamata. Esimeses variandis oli vaid üks ühine koosviibimine Tänapüha puhul filmi algul. Kui vaatasin ülesvõtet läbi, otsustasin teemat arendada ja tegin veel ühe samasuguse stseeni filmi lõpu jaoks. Hiljem tekkis mõte, et ka keskele võiks sellise stseeni paigutada.

Ja iga kord kogunesite Mia juurde?

Täpisealt õigus. See kergendas tunduvalt tööd.

Vahetevahel filmite isegi sõpru, kes tegelikult ei olegi näitlejad...

Jaa, kui nad on head tüübid. Suhteliselt väikestes rollides pole risk eriti suur.

Kas te olete oma eraeluga rahul?

Jah, viimastel aastatel, pärast kohtumist Miaga, on elu kuidagi stabiilsemaks muutunud. Mia tõmbas mind kaasa lastega seotud murede ringi.

Kas te sobite Miaga?

Imepäraselt.

Teie kohta liiguvad kuulujutud, et te ei talu lapsi ja koduloomi silmaotsaski.

Vihkan tõesti koduloomi. Kuid Mial on neid määratu hulk: koer, kassid, papagoi, kalgad, hamstrid. Iga lojust vähemalt paar tükki. Kuid lastega mul probleeme ei teki.

Kas te ei tunne kahetsust, et teil endil lapsi ei ole?

On juhtunud nõnda, et olen niivõrd harjunud tema lastega ja igapähega eraldi, et... Kui veedan oma aega koos Miaga, siis tähendab see, et ka koos lastega - nad pole üksteisest eraldatavad.

Muide, kui palju neid viimase arvestuse järgi kokku tuleb?

Kaheksa.

Kas lapsed avaldavad teile mõju?

Nad pakuvad rahulolu. Seda enam, et kõik raskused võtab Mia enda kanda - ta elab koos nendega teisel pool Keskparki majas, mis asub minu eluaseme vastas. Nii et minu osaks langevad vaid mõnud.

Kuid naiste mõju vahest ikka tunnete?

Jah. Kui ma poleks tundnud Diane Keatonit, ei oleks ma kunagi "Annie Halli" (1977) stsenaariumi kirjutanud. Kui aga töötasin "Broadway Danny Rose'i" (1984) käsikirjaga, olin koos Miaga. Üksvalhe einetasime temaga

õige tihti väikeses itaalia restoranis; seal oli äärmiselt koloriitne perenaine - blond, kandis tumedaid prille ja suitsetas vahetpidamata. Kord, kui olime seal jälle, sõnas Mia: "Tahaksin kunagi säärast tüüpi mängida." Siis ma kirjutasingi stsenaariumi. Naljakas, et kui näitasin käsikirja Miale, kiljatas ta: "Seda ei suuda ma küll mängida."

Kas jätkate ka kuidagi koostööd Diane Keatoniga?

Jah. Ta toob igale poole oma mõtteid sisse. Mulle on ääretult oluline, et ta loeks ja kommenteeriks minu stsenaariume.

Ja Miaga töötate samamoodi?

Ma püüan teha meie filmid võimaluse korral ühiseks asjaks. Pikkamööda on Mia sellega harjunud.

Kas olete alati suutnud jääda tema suhtes objektiivseks, näiteks teie romaani kuumematel hetkedel?

Objektiivsus ei ole õige sõna. Olen olnud lihtsalt julm. Liiga-liiga karm, nagu mõni isa oma laste vastu.

*Ajakirjast "Iskusstvo Kino" 1992, nr 5  
tõlkinud SULEV TEINEMAA*

---

Järg TMK 4/93

## VÄIKE ARVAMUS EHK RITT ÜBER DEN BODENSEE



*W. Shakespeare, "Romeo ja Julia" (lavastaja E. Nüganen), Noorsooteater. Esietendus 18. oktoobril 1992. Julia - Katariina Lauk.*

Tegelikult olen ma ikkagi kontseptsiooniinimene, ehk küll mitte nii veendunud kui Allik. Aga mulle on stagnaajal pähe taotud, et asjadel, tegevustel ja teostel on mingi tähendus. Mis sellega öelda taheti? - niisugune küsimus oli meie nooruses päris tavaline. Näiteks "Romeo ja Julia"! Mis ta tähendab? Kas ta ei näita noorte traagilist armastust lõhestatud maailmas? Kunagi tahtis Ird seda tükki teha. Ta rääkis midagi Berliini müürist ja suurtest roostetanud raudplaatidest (vist

umbes nagu Brooki "Learis"). Oli näha, et Ird tahtis oma kujuteldava "Romeo ja Juliaga" midagi öelda. Hiljem rääkis sellest tükist lavastaja B. Ta nägi kakskeelset truppi. Selgejälle lõhestatud maailm, eestlased ja muulased, nende traagiline armastus. Lavastaja B idee võttis üle lavastaja C. Ka temal pidi olema kakskeelne trupp. Aga eestimaalaste traagiline lõhestatus teda ei huvitanud. Oli miski muu. Igal juhul kontseptsioon, mõte. Mikiveri "Romeol ja Julial" oli samuti kont-

septsioon, mida Mari Lill ja Enn Kraam kehastasid. Reet Neimar on sellest kunagi "Nooruses" pikalt kirjutanud. Ka Mikiveri kontseptsioon oli sotsiaalne. Ikka too lõhestatud maailm. Zeffirelli mahlakas ja detailidest üleküllastatud filmis tuli idee samuti esile, kui Romeo Julia surnukeha juures rääkis. Ta esindas kogu maailma noorust, kes vihkas vägivalda (hipi-ideede hilinenud kajastus?).

Nüganeni "Romeol ja Julia" pole mingit erilist ideed. Siin juhtub kõik sellepärast, et juhtub, et töötab tragöödia masin (vt "Hamletmaschine" Mülleril!). Masin töötab ruttu ja halastamatult. Teatavasti on üks vana legend sõnumitoojast, kes jõudis kõhale tänu kihutamisele. Saadik ei kukkunud sellepärast läbi Bodeni järve jää, et ta ratsutas nii kiiresti. Kui

ta oleks korrakski peatunud, poleks sõnum päralt jõudnud. Ka Noorsooteatri "Romeo ja Julia" ei jäta meile mõtlemisaega. Ta on väga haarav ja selles on ta jõud.

Francis Fukuyama ütleb, et ajalugu on lõppenud. Nüganeni lavastus jätab sama mulje. Arvan, et selle lavastuse üle võib vaielda, kuid ehk alles aastate pärast selgub, kui oluline pöördepunkt ta eesti teatris oli - oma säras, mõttetuses ja jõus.



*"Romeo ja Julia".  
Benvolio - Jaan  
Tätte, Mercutio -  
Marko Matvere,  
Romeo - Indrek  
Sammul.*

---

MARGOT VISNAP

---

# NÜGANENI ESIMENE ÕNNESTUMINE... NOORSOOTEATRIS



*"Romeo ja Julia". Romeo - Indrek Sammul, Julia - Katariina Lauk.*

Elmo Nüganeni viimasest, õigemini esimesest Noorsooteatri valminud lavastusest on juba palju kirjutatud (näppu on juhtunud T. Kaalepi, M. Kapstase, J. Kulli, P. Pedajase ja R. Velleri kiitvad arvamused). Peaaegu et võimatu on öeldule uut lisada. Oma pisuhännaga oleks ka raske lagedale tulla, sest oktoobris 1992 esietendunud W. Shakespeare'i "Romeo ja Julia" on sedavõrd täpse struktuuriga raudne lavastus, et ta lihtsalt ei allu vaataja-kirjutaja fantaasiatule ja omaloomingule. Pigem vastupidi. Laia tänava keskaegses eeskajas ettekantav näitemäng haarab vaataja oma elurõõmsasse haardesse pisut ootamatultki (oodatakse ju kahe armunu hingekärstivalt kurba lugu?). Haarab, et oma fantaasiate, vaimukuste, ruumi(lava)leiduste ja liikumispassažidega vaataja vallutada ning ta siis, pärast kahte ülitempokat teatritundi sama ootamatult (oot, oot, kas juba läbi?) oma raudsest haardest vabastada. Teater sureb, haihtub sama äkki kui on sündinudki. Alles õhkasid siin teineteise järele Verona armunud, õhkki nais kuumenevat nende nooruslikust kirest. Ja juba leiab vaataja end vaid jahedas ja räämkõledas Noorsooteatri eeskajas, kuhu nüüd, pärast etenduse lõppemist on raske äsja toimunud ettegi kujutada. Teatriime!? Jah, vähemalt koduses kontekstis, kus haruharva tuleb ette lavastusi, mille suveräänne maailm vallutab kogu teatriruumi. Mängust saab omaette kummaline reaalsus, mida hakkad uskuma (või lased end meelitada uskuma), hoolimata aegajalt meenuvast seosest *à la* "need on ainult Noorsooteatri näitlejad mängimas üht vana tuntud lugu", mis ju kaineutama, teatriillusioni purustama peaks. Igal juhul Nüganenil on "Romeo ja Julia" esimene seda laadi lavastus, mille terviklikkus (originaalne idee + täpne režiinstruktuur + huvitavad osatäitmised) loob selle tõelise teatritunde, täiusliku lummuse, mida teatris siiski õige harva kohtab ja milleni lavastajad oma biograafias enamasti vaid üksikutele kordadel jõuavad (mis ei tähenda seda, nagu nende ülejäanud lavastuste hulgas häid ja üsna häid polekski). Nii et räägitagu mis tahes Nüganenist kui mängleva kergusena Tšehhovi seljatajast ("Kajakas" ja eriti "Ivanov"). Ka lavastuse "Armastus kolme apelsini vastu" improvisatsioonikaskaadide hiilgavast menust julgen mööda vaadata (ehkki olen ka ise sellele kiitust jaganud). Tegelikult on Nüganeni esime-

ne tõeline õnnestumine "Romeo ja Julia". Alles nüüd võib öelda, et kiitust pole "avansiina" jagatud. Varasemad lavastused demonstreerisid üht või teist tahku Nüganeni lavastajalaadist. Need mõjusid oma värs-kuses avastuslikuna ja joovastasid vaatajaid-kriitikuid õnnestava teadmisega noore lavastajatalendi sünnist. Ent tegelikult pole ükski Nüganeni varasemast kuuest lavastusest (olgu eelnimetatud kolme kõrval ära mainitud ka "Törksa taltsutus", "Charlie tädi" ja "Sinder-Vinder") saavutanud "Romeo ja Juliaga" võrreldavat vormitäiust, sisemist kindlust ja tasakaalu. Omas laadis on "Romeo ja Julia" viimse detailini läbimõeldud, lihvitud teos, mida märgistab lõpetatuse pitser.

Nüganeni küpsemine lavastajana ehk teisisõnu professionaliseerumine oli "Romeo ja Julia" puhul rõõmustav ja mõneti seaduspärane. Ent üllatada suutis ta seegi kord. Ei, mitte klassikalt kohustusliku väärikusetolmu mahapühkijana - seda on ta rohkem või vähem õnnestunud teinud juba oma varasemates Shakespeare'i ja Tšehhovi tõlgendustes. Ei, ka mitte etenduse tempo ja vahelduvate rütmide valdajana, mängulis-kujundlike leidude lustliku kasutajana - sellena pakkus ta pistelisi üllatusi juba "Törksa taltsutuses". Loomulikult oleks "Romeo ja Julia" puhul põhjust kõnelda ka Nüganeni puhtrežiilistest saavutustest ja uudsetest finessidest, ent esmalt tahaks peatuda pisut teistsugustel tähelepanekutel, mis on sündinud pikema ajavahemiku jooksul kui "Romeo ja Julia" kaks torkavat tundi.

Tõenäoliselt oli ahhetajaid-kahtlejad palju, kui levis kuuldus Elmo Nüganeni otsusest Noorsooteatri etteotsa asuda. Oli see ju esmapilgul päris nõrgamõistuslik samm: tulla ära Eesti parima teatrimajaga sümpaatsest "Ugala" kollektiivist praktiliselt lekkivale laevale. Mis teda ees ootas? Kakskümmend seitse aastat majatuse käes vaelelnud ja moraalselt väsinud trupp, kelle hulgast olid äsja lahkunud mõnedki esinäitlejaist ja viimasel ajal repertuaari väärtkoormust oma õlul kandnud Mati Unt. Ees ootas ränkraske le-

---

"Romeo ja Julia". Benvolio - Jaan Tättle,  
Mercutio - Marko Matvere.







"Romeo ja Julia". Romeo - Indrek Sammul,  
Julia - Katariina Lauk.

pingute sõlmimine sügisel ehk teisisõnu koondamine. Ja uue hooaja plaanide koostamine teatritele teadagi kui raskel ja vaenulikul ajal.

Tagantjärele vaadates näib, nagu ületanuks Nüganen mängleva kergusega ühe raskuse teise järel. Tõenäoliselt on ta esimesed töökuud teatrijuhi postil olnud hoopis keerulisemad, kui väljapoole paista võib. Hooaja algul ahvatleb ta publikut ja ajakirjanikke teatraalse matuskonverentsiga, mis küll täielikult ei õnnestu, aga midagi õnnestub vist ka maha matta: püsiv teatri närtsima hakkavast olekust, ebakindlast tulevikust johtuvast närvilisest tremolost. Ta ei häbene oma algust EN-is afišeerida ja küllap tõuseb sellest ka tulu: publiku tähelepanu teravdamine, oma teatri fookusesse asetamine pole kunagi liiast. Oma esimese lavastusena kuulutab ta välja Shakespeare'i "Romeo ja Julia" teatri Laia tänava hoone fuajees (ehk *dieles*, nagu nüüd täpsuse huvides toonitatakse). See mõjub ootamatuna, väljakutsuvana ja pisut rabedana: otsekui viimne päästeabinõu teatri väikese lava ammendatuse surnud ringis. Et see nüüd, mil lavastus keskaegses *dieles* oma täisväärtuslikku elu elab, mõjub otsekui oma teatri kehvi olusid ja lubjastunud teatriaru-saamu trotsiv programmiline väljakutse,

"Romeo ja Julia". Laulatusstseen. Romeo -  
Indrek Sammul, Julia - Katariina Lauk.



seada ei osanud oodata vist tegija(d) isegi. "Romeo ja Julia", Nüganeni lavastuse ja teatri fuajee õnnestunud koosluses väljenduks justkui tahe tõestada, et teatrit, vabandust, head teatrit saab teha igal pool!

Ja ära ta selle väite tõestas! Kusjuures esimesel hetkel vahest igaühele pähe kargav hiilgav võimalus - rõdustseen trepimademele! - on Nüganeni lavastuses taandunud võrdseks kõigi teiste fuajee detailidest inspireeritud ruumileidudega. Kui juba riskida, siis panusega täispangale, näis olevat lavastaja kreedo. Ka trepikäänak ja hooga kinniprõmatav baariüks leiavad lavastuses oma koha, rääkimata keskpilarist, korstnalöövist või keldrikäigust oma jäise rauduksega. Huvitav olekski teada, kas see argifunktsioonis üsna tuimalt mõjuv keskaegne eeskoda inspireeris või hoopis sundis lavastajat ruumilahenduslikele otsingutele? Võiks ju arvata, et Nüganen oli ühekorraga nii hiilgava kui väljapääsmatu olukorra ees. Et see kõik kokku loob aga eeldused nii mitmetasandiliseks, liikuvaks ja avaraks režžiiks, seda oli raske ette aimata. Tulemus on midagi väga ebaestilikkku, kus tunnete ja liigutuste skaalat mõõdavad ühelt poolt vaevumärgatav õrn pilgupuudutus ja teisalt erakordselt ekspressiivne ja liikuv kirepuhang. Näitlemise niisugust mänglevat kergust, mis

režissööri kehtestatud tempole ka vastu peab, kaotamata ühtki liikumisjoonist, sisupööret, väikest vihjetki, kohtab eesti teatris harva.

Sama ootamatu oli näha Noorsooteatri truppi mängimas talle täiesti uues või siis tänaseks ununenud kvaliteedis. Loomulikult ei saa kõnelda "Romeo ja Julia" näiteseltskonnast kui kogu Noorsooteatri trupist, ometi mõjusid etenduse soc-siiras hoovus ning väga puhtad, selged karakterid kui midagi uut ja värsket Noorsooteatris üldse. Ma ei julgeks seda nimetada meeskonnavaimuks, trupivaimukski vist mitte. Ehkki see oleks ideaal, millest Viljandist, Raidi ümber kogunenud näiteseltskonna ühistundega harjunud (või seda isegi vajav) Nüganen tõenäoliselt unistab. Ent midagi oli Nüganen selle teatri vaimus ja hoiakus suutnud nihestada, suutnud lüüa mõra millessegi, mis on sageli Noorsooteatri mängulaadis (mentaalteedis?) silma hakanud. Ja püüdku nüüd kõik erandid ja erandlikud kujud järgneva üldistusega leppida, kui julgen väita, et paljude ja erinevate lavastuste ning rollide põhjal on hakanud eristuma üks ajapikku Noorsooteatritele üha iseloomulikumaks muutunud joon, millest ei pruugita alati teadlikki olla, ent mis võib mõjuda ka teadliku hoiakuna. Selles hoiakus segunevad ironia ja

*Laulatusstseen.*



skepsis, jäme karikatuur ja pila, võõritus ja mask. Kõik see sulab kokku mingiks eneseirooniliseks näitlejadistantsiks, millelt on asjatu oodata siirast, vahetut, loomulikku karakterilahendust. Paljudele siit teatrist on distants muutunud iseenesestmõistetavaks, hapnikusarnaseks aineks, milleta tegelaskujule enam läheneda ei saagi.

"Romeo ja Julia" näitetrupp pakkus aga "vanamoelist", siirast, spontaanset ja ausat mängu, milles ei häbenetud ka üliekspressiivseid toone - agressiivsest sentimentaalseni. Küllap oli selle saavutamisel Nüganeni kõrval teeneid noortel lavakunstikateedrist - Katariina Laugu ja Indrek Sammuli siirus,

Palju loeb seegi, et nad on publikule tundmatud, nende näod ei seostu näitlejanägedega. Ometigi pole see ainult nn näitlejasüütus, mis süütute armastajate kehastamisel kasuks tuleb. Laugu-Sammuli siiruse ja puhtuse taga on täpsed näitlejatööd, oma näitlejavahendite korralik valdamine: alates füüsisest ja lõpetades Shakespeare'i värsi valdamisega, mis eriti Katariina Laugu puhul on tähelepanuvääriiv. Seega ei ole esimese armastuse lapselikkus ja haprus kui lavastuse juhtmotiiv saavutatud mitte üksnes näitlejate noorusega. Just noortelt pärinevad lavastuse küpseimad ja kaunimad, vahest seetõttu ka raskemini teostatavad hetked ja stseenid.



rikkumatus ja, hämmastav küll, nende silmatorkav professionaalsus, lihtsalt pidid vanemaid kolleege kui mitte nakatama, siis vähemalt kohustama - oma marki hoidma. Kogu trupi mängumanceeri iseloomustab kergus, lahtisus, avalus. Nii või teisiti on "Romeo ja Julia" uue kvaliteediga ansambliühendus hea märk. Eks olnud Noorsooteatri trupi ohjamine mõnes mõttes ka võrratult kergem Draamateatri omast, mille omaette mängivaid staare on üsna keeruline kokku sulatada (seda "Ivanovi" värvikate karakterite õhku rippuma jäämine ka tõestas). Noorsooteatri trupis voolab aga hoopis rohkem ansambliverd, mis teeb Nüganeni ülitempo-ka režii üldse võimalikuks.

Loomulikult on Nüganeni hiilgavaim leid peaosatäitjad Katariina Lauk (Julia) ja Indrek Sammu (Romeo) lavakunstikateedri kolmandalt kursuselt. Ehkki nüüd, tagantjärele tundub, et selline valik oli ainuvõimalik: võluvate noorte siirus ja ehedus muudab kahvatuks iga mõeldava alternatiivse paari.

Pärlina nende hulgas meenub Romeo ja Julia esmakohtumine Capulettide majas: esimene teineteist märkav pilk, peaaegu juhuslikult tantsuhoos tekkinud silmside. Õhku läbiks justkui elekter, kui noorte pilgud korraks kohtuvad - lavastaja poolt nauditavalt sekundi murdosaks peatatud stseen, noortel veel nauditavamalt välja peetud! Tore, et romantiliste tunnete kujutamisel pole unustatud ka koomikat (rõdustseen) ning et lae alla vinnatud voodiraamil kulgenud armuööstseenis oli nii maist kui taevalikku mõõdet (väga kujundlik leid, et noored end ise armuöö iga kiresõmuga üha kõrgemale vinnavad).

Verona noortes armastajates on mitmeid värve ja varjundeid, lapselikust kärsitusest kuumava kirepuhanguni. See ei lase lool kujuneda läägeks teineteise poole õhkamiseks. Samas on see ikkagi väga romantiline versioon Romeo ja Julia armastusloost, kuigi küllalt eluliste tegelastega, kellega kõik lihtsalt läheb nii, nagu läheb. Ei mingit vanema-

te vaenu ega elu paradokside karisid. Nende üle valitseb õrna ja puhta armastuse teema, mille lavastaja on õigustatult meie lohutul ja küünilisevõitu ajal kilbile tõstnud, tajudes, et tänases päevas vajatakse rohkem selle puhta armastuse edasikestmist - lavastuse helge finaali! - kui vanemate moraliseerivat leppimist noorte surnukehade kohal.

Kogu "Romeo ja Julia" ansambel on sedavõrd terviklik, et raske on kedagi eraldi esile tõsta. Loomulikult tasuks eraldi (ja pikalt, ent ikka ammendamatu) peatuda Helene Vannari - Ammel. Koomiline põhiplaan jääb siin vaid fooniks värvika ja küllalt mitmetahulise naise kuju loomisel. Tegu pole sugugi

ajal hakatud rääkima kui noore põlvkonna lavastajast, st lavastajast, kes on võitnud poolehoidu noorte vaatajate hulgas. Küllap see austajaskond põhiliselt "Kolme apelsini" pealt on kasvanud. Ent mis kummaline, ka noorte hulgas ei ole Nüganen populaarseks saanud mitte avangardlike võtete ega noortemeelsete manifestidega, vaid kui üsna traditsioonilise hoiakuga lavastaja. Ka "Armastus kolme apelsini vastu" on ju tegelikult täiesti traditsiooniline, improvisatsioonilistele sketšidele üles ehitatud vahelaulukestega lavalugu, mille teravmeelsust ja ülinaljakust on hinnanud ja lustinud kõik põlvkonnad. Õieti võiks alles "Romeo ja Julia" puhul väi-



"Romeo ja Julia". Romeo vend Lorenzo kongis. Vend Lorenzo - Paul Laasik, Romeo - Indrek Sammul.

"Romeo ja Julia". Julia - Katariina Lauk, Amm - Helene Vannari.

"järjekordse vanainimesega", nagu väi läb keegi Rocky Veller "Kostabis" (nr 28, 1992) (Pealegi, kui Julia ema peaks Shakespeare'i järgi olema vaevalt kolmekümne, miks peaks siis Julia amm mingi iidvana mutt olema?!) Sama hästi võiks peatuda Paul Laasiku väga inimlikul Vend Lorenzol, kes tõuseb võrdväärseks tegelaseks noorte endi ja Ammega. Või *showman'*ist Mercutiol (Marko Matvere), kes koos sõprade Benvolio (Jaan Tätte) ja Romeoga on võrdselt osav nii laulmises-tantsimises kui ka vehklemises (midagi muusikallikku vilksatas selle kolmiku stseenides!). Ka ülejäänud tegelased - Julia vanemad (Epp Eespäev ja Ago Roo), nõbu Tybalt (Tõnu Oja) ja vanemate väljavalitu Paris (Andres Raag) sulavad täpsete märkidena vajalikku tervikusse (vahest ehk ainult Eespäeva sinjoora Capuletist käib korraks üle mingi teise plaani vari, millega antakse mõista, et tütart Parisele (vastumeelselt?) naiseks sundides näeb ta silme ees omaenese kunagist saatust). Nüganenist on viimasel





ta, et Nüganen on ära tabanud midagi väga noorte- ja ajastupärast. Ja mitte niivõrd Shakespeare'i igivana armastusloo sisuliselt uudse tõlgendajana, kuivõrd sellele rohke tegelaskonnaga viievaatuselisele tragöödiale lihtsa ja kergesti jälgitava tänapäevase vormi andjana.

Lavastuse tarmukas, sündmuselt sündmusele galopeeriv režii ei mahuta ühtki hingetõmbepausi, ka vaiksemad või mõtlikumad stseenid (Romeo ja Lorenzo vestlus, laulustussteen) on täpselt mõõdetud, mistõttu kõigil stseenidel saavadki olla vaid ühetähenduslikud märgid (rõõm, valu, armastus, kurbus, hellus, mure, kahtlus jne). Vahest ainult paarile stseenile või detailile jagub varjundit, mis edasi mõtlema kehatub (Mercurio surmastseen, Julia ja sinjooora Capuletti viimane kõnelus, Amme ja vend Lorenzo hetkeline käepuudutus). Enamasti domineerib aga puhastes toonides, üheselt ja sihikindlalt teostatud režii, mis milleski mõjub

filmilikult (vesterni tempokas montaaž), milleski läheneb muusikali reeglitele. (Nüganen on nii osav - heas mõttes muidugi! -, et suudab kriitikugi ära petta, kes pärast lavastuse nägemist väidab, et näidendina "Romeo ja Julia" ei jätagi võimalusi süvitsiminekuks" (*sic!*) - M. Kapstas, "Päevaleht", 19. XII 1992.) Et Nüganen ja trupp on suutnud valitud laadist kinni pidada, teeb neile ainult au. Ehkki alati saab vist küsida: kas ei võiks sama lennuka ja kontsentreeritud lavastuse puhul kõne alla tulla ka sügavam mõõde?

Nüganen on teinud ajas õige valiku ja lõikab sellega mitmeid loorbereid: ta on toonud lavale noortepärastelt puhta ja siira armastusloo, veendes sellega ka nooremataatajaskonda klassika "söödavuses". Ta on raputanud kontidest lahti ühe näitetrupi, luues sellele võimaluse anda silmad ette kogu Eesti näitlejaskonnale. Nii head ametioskust näeb meie teatris harva!

"Romeo ja Julia". Julia - Katariina Lauk.

H. Rospu fotod

## TERAVASERVALINE ILU. MYRA MELFORDI ORGAANILINE MUUSIKA

Myra Melford on väsinud. Vapustavalt hea kontsert on vaid mõni minut tagasi lõppenud, päeval on ta teinud pika lennusõidu ning kõik see on jätnud oma jälje. Ta võtab vastu ülevoolavaid õnnitlusi lava taha kogunenud austajatelt ning maandub lõpuks oma riietusruumis.

"Kas ma võin suitsetada?" küsib ta, teades niikuinii, et intervjuerijast pole talle keelajat. Myra pobiseb nina alla midagi ebamäärast, umbes selles laadis, et ema ei luba tal suitsetada, aga et ta mõnikord siiski... Lindsey Horner muigab. Arusaadav, Myra on 35-aastane plikatirts, ülevoolava fantaasiaga täiskasvanud laps, kes mõnel hetkel kipub unustama oma eeldatavat rolli lugupidamist vääriva naispianistina, muusikuna ja loovisiksusena. Tõtt-õelda mind isegi mõnevõrra jahmatab viis, kuidas ta vastab küsimustele. Ta tõmbub toolil tikksirgeks ning püüdlilikul ja kõlaval häälel räägib selgelt ja

koolilapselikult seda, mida ta eeldatavasti peaks rääkima. Kontrast lava-Myraga on silmatorkavalt suur.

*"Ma ei pane pahaks, kui minu muusikat nimetatakse džässiks. Aga ma ei mängi standardeid, mis on džässi mängimise üks traditsioonilisemaid mooduseid, ja ma ei mängi ka bebop'i, mis mõne inimese arvates on džässi mahd või tagatis, et sa ikka tõesti oled džässija. Kuna ma mängisin üksnes enda ja oma kaasaegsete originaalmuusikat, siis arvan, et on kohasem kasutada väljendeid "loov muusika", "uus muusika" või "progressiivne džäss".*

Myra vanemad oleksid oma tütart meelstasti näinud klassikalise pianistina, aga nagu selgub, ei ole ta praegu isegi mitte džässipianist.

*"Ma õppisin lapsena klassikalist muusikat ning mulle meeldivad veel praegugi sellised tänapäevased heliloojad nagu Bartók ja*

*Myra Melford on õnnelik. Kontsert "Jazzkaarel" õnnestus igati.*





*Stravinski. Ka mitmesugune etnomuusika on mulle tuttav. Kolledži päevil mängisin ilhes aafrika löökpile kasutavas ansambelis ja gamelaniorkestris. Ma ei ole seda muusikat kopeerinud, aga ma tunnen, et ta on mõjustajana üks oluline osa minu loominguks."*

Myra Melford sündis Evanstonis, Illinoisi osariigis ja elas lapsepõlves majas, mille oli projekteerinud Frank Lloyd Wright. Kriitikud on seda fakti sageli seostanud ruumi- ja vormitunnetusega Myra muusikas, millel kindlasti on mingi tõepõhi all, sest ka asjaosaline ise kinnitab seda: *"Wright ja ameerika tänapäevakunstnik Georgia O'Keefe on minu suured mõjustajad, sest mõlemad rõhutasid oma töödes ruumilisust. Nemad ja saksofonist Ornette Coleman on õhutanud mind olema ma ise ja pürgima edasi sellega, mida ma teen."*

Mida samuti mainimata ei jäeta, on fakt, et tüdruku esimene klaveriõpetaja oli bugivugi-pianist Erwin Helfer, kelle abiga avanesid bluusi saladused. Bela Bartók ja bluesolid koolipäevil Myra kaks suurt innustajat.

*"Bluusi kõla tundub mulle väga loomulikuna. Aga ma ei suuda defineerida bluusi kultuurilisest seisukohast, sest see nähtus ei kuulu ju minu kultuuri juurde. See on pärit Ameerika mustanahaliste läbielamistest ja*

*ma ei tunne ennast osana selle muusika ajaloost. Emotsionaalselt on blues minu arvates kaks osa: selles on kurbuse, kahjutunde ja kannatuse äratundmist, aga samas ka tõeliselt positiivset inimlike tunnete väljendust. See positiivsus on väga oluline. Nii et blues tähendab mulle kannatuste, elutahete ning eneseväljenduse kombinatsiooni."*

1981. aastal lõpetas Myra Melford Evergreen State'i kolledži, kus ta lisaks teadmistele muusikateooria ja etnomuusika vallas oli lähemalt tundma õppinud džäss. Tema džässiteave ulatus tänu uudishimule aga üle bepop'i kuni Cecil Taylori ja AACM'i seltskonna vabade improvisatsioonideni. Järgnesid koostööprojektid tantsutruppide, muusikateatrite ja mitmesuguste eksperimentaalmuusikat mängivate koosseisudega. 1982 siirdus ta elama New Yorki ja omandas koostöökogemusi mitmete kuulsustega: Henry Threadgill, Leroy Jenkins, Butch Morris, Oliver Lake, Joan LaBarbara. Flötist Marion Brandisega tegid nad duod, mis mängis improviseeritud "energiamuusikat".

1990. aastal tegi New Yorgi improvisaatorite Meka, klubi "Knitting Factory", kus Myra oli sage esineja, talle ettepaneku tulla nende korraldatud Euroopa-turneele ja panna selleks puhuks kokku oma ansambel.

*"Enne seda polnud mul olnud oma gruppi ja ma ei olnud ka kunagi mänginud an-*

Lindsey Horner

J. Heiela fotod



sambliga, kus mind saatuksid bass ja trummid. Me mängisime terve kuu igal õhtul ja ma tundsin, kuidas mu muusika jõudsalt arenes. Pärast saime pakkumisi salvestusteks ja uuteks kontsertideks nii Euroopas kui ka Ameerikas. Nii et just praegune trio on olnud minu muusikukarjääri üks olulisemaid pöördepunkte."

"Myra Melford trio muusika aitab mul paremini kuulda, liikuda, mõelda ja tunda," kirjutas tuntud džässikriitik Howard Mandel. "Kuulake, ja teie vaim hüppab kaasa!"

"Jazzkaare" lõpukontserdi pooltühi saal vaevalt et sellist akrobaatikaga sarnanevat vaimuhüpitamist seansi oodata oskas. Kuulutati välja trio, aga kuulajate ette tuli duo. Klaver ja kontrabass, nagu Parlan-Mitchell päev varem. Ometi oli lavalt kostev nendega võrreldes otsekui öö ja päev, pikem, laiem ja sügavam. Myra Melford ja Lindsey Horner liikusid liigutavatest meloodiajoonistest ja trallitavatest tantsurütmidest üle kogu stiilide skaala kuni vaba improviseerimiseni ja naasid sealt jälle korrapära juurde. Harjutatud kõrv võis mõlema mängust leida rohkem, kui seda eeldanuks džässi stilistilised raamid. Ehk teisisõnu, sõna "džäss" osutus selle kirjeldamisel liiga kitsapiiriliseks. See muusika kergitas, ta sädeles, tal olid tiivad ning mingi helge romantilisus läbis seda esimesest noodist viimaseni; sealjuures pakkus tervik nauditavaid äratundmishetki nii emotsioonidele kui ka mõistusele. "Vaid vähesed muusikud on saavutanud nii eduka kompromissi avangardi ja peavoolu vahel," kirjutas mõned aastad tagasi "New Music Report", püüdes ilmselt leida kõige tabavamalt Myra Melfordit muusikat kirjeldavat üldistust. Myra ise on rääkinud oma viimaste aastate loomingust kui tasakaalu otsimisest kahe mina vahel. Üks neist on agressiivne ja füüsiline, teine aga meloodiline ja ilu poole püüdle. Tallinna kontsert sattus päevale, mil viimane näis olevat mõningases ülekaalus.

Kui Steve Lake ajakirja "Jazzthetik" veergudel hõiskas, et Myra Melford on täielikult tänapäevane pianist, siis mõtles ta selle all nii kasutatust leidva muusikalise materjali mitmekesisust kui ka selle tervikuse sulandamise viisi. Melford ei ole läinud postmodernistlike stiilikollaažide teed, vaid oma kummalist naeratust naeratades räägib ta rutiinset juttu sellest, et teeb muusikat nii, nagu tunneb, et nii see lihtsalt kukub tal välja. Ta ei rõhuta sealjuures celnevalt kuhjunud mõjutusi ja kogemusi, vaid räägib: "ma arvan" ja "ma tunnen".

"Mu südametunnus paneb kipitama muusika intellektualiseerimise, kui see ignoreerib tuntu muusikas. Ma hindan kõrgelt muusika mõistuspärast analüüsi ja heliloojaid, kes on kirjutanud mind huvitavat, äärmiselt intellektualiseeritud muusikat, nagu Schönberg ja Webern. Aga ütlesin siiski, et nende loominguga emotsionaalne aspekt ja vaimne külg on mulle kõige huvitavam."

Myra Melford nimetas oma teoseid kontserdi ajal kompositsioonideks. Hiljem ta vaid kinnitas seda ning rääkides harmooniastruktuuridest, rütmiskeemidest ja vormist, räägib ta ka ühtlasi oma muusika kompositsioonilisest osast, mille piirides tema ja Lindsey Horner improviseerisid. "Suures osas oli kõik ette määratud. Me ei mänginud midagi, mis mahuks mõiste "spontaanne improviseerimine" alla."

Lindsey, kes on toimuvat leige huviga kõrvalt jälginud, sekkub, et selgitada improviseerimise ja kompositsiooni vahet: "Kui rääkida New Yorgi downtown'i improviseerimisest, siis paljud neist kasutavad improviseerimise raamina kompositsioonilisi struktuure. Nii improviseerimine kui ka kompositsioon on mingi idee väljendamine erinevate moodustega. Kompositsioon on seotud sooviga väljendada alati kindlaid asju, järelikult kirjutatakse idee väljendamine moodus üles. Kui see idee on oluline, siis on mulle oluline ka teos ise."

Lindsey on saanud kontrabassil klassikalise koolituse ja ta on mänginud orkestrites, ehkki tuntuks on ta teinud koostööprojektid selliste kuulsate muusikutega, nagu Richard Muhal Abrams, Marty Ehrlich, Bill Frisell, Greg Osby, Bobby Previte ja Tim Berne. "Need inimesed viivad muusikat uues suunas, nad teevad oma muusikat, aga samal ajal kasutavad edukalt ka minevikust pärit asju." Lindsey peab seda tohutult oluliseks, peaaegu sama oluliseks kui iiri rahvamuusikat, mida ta väga armastab ja mida ta on liri maal mängimas käinud. Lindsey Horneri praegune maine on siiski seotud džässiga.

"Minu arvates polegi eriti tähtis, kas mingit muusikat nimetatakse džässiks või millekski muuks, aga mingi üldistava mõistena on sõna "džäss" siiski oluline, et inimestel oleks aindu, millest on jutt. Mulle tähendab džäss midagi avatut, vaba ja hästi

---

Myra Melford ei eita, et tema muusikas on mehelikku jõudu, aga samas on seal ka piisavalt naiselikku.

J. Heinla foto





mõjuvat. Kui ma räägin džässist, ei mõtle ma rahvamuusikale, mis on minu üks suuri lemmikuid, ja Bachile, kelle muusika on samuti fantastiline. Džässis peab sisalduma mingi improvisatsioonilise element ja rütmiline omapära."

Ja kõik? Veel mitte. Üks, mis Myra Melfordi triole lisab kõvasti omapära, on viis, kuidas nad traditsiooniliste vahenditega saavutavad mittetraditsioonilise tulemuse. Klaver-kontrabass-trummid on klassikaline džässitrio mudel, akustilise džässi levimuim mudel, mille instrumentaariumi ja funktsioonidega on välja kujunenud teatud stereotüübid. Melfordi trio ei vastandu nendele stereotüüpidele ega püüa neid vältida. Kui nad seda teeksid, looksid nad eneste ümber teistsuguse kitsendava raami. Aga jääb mulje, nagu ei mõtleks nad raamidele ja traditsioonilistele ettekirjutustele. Olemasolevate vahenditega väljendavad nad seda, mida võimaldab nende kogemus, ja nii nagu see on parajasti võimalik.

"Mulle meeldib akustiliste pillide inimlik heli rohkem," selgitab Myra Melford. "Elektrooniline muusika mind eriti ei huvita. Kui, siis ehk üksnes puhtintellektuaalsest vaatenurgast võetuna. Olen kogu aeg mänginud akustilist klaverit, aga hiljuti otsisin endale koju veidi elektroonikat. ("Oh ei!" hüüatab Lindsey teeseldud dramaatilisusega kõrvalt). Olin sellest unistanud juba aastaid, ja nüüd saan kodus kompuutriga muusikat kirjutada. See hõl bustab tublisti muusika loomist teatrile ja tantsutruppidele, mis on minu tulevikuplaanides. Ma pole päris kindel, kas ma elektroonika ka oma lavaesinemistesse toon. Igatahes praeguse trio muusikas ei kujuta ma seda ette.

Kui küsimus on selles, mida ma arvan elektroonikast kui niisugusest muusikas, siis mulle ei meeldi. Süntesaatorid, kui neid ei mängi just Bernie Worrelli sugune hiilgav muusik, kes oskab uendega midagi ka peale hakata, ei avalda mulle mingit muljet. Aga sãmplerid on luvitavad. Nendega saab luua uusi helisid ja liita neid akustilise muusikaga. Sellest tahaks küll rohkem teada saada," arvab Myra Melford.

Nüüd Lindsey muheleb. Ta peab ennast akustilist tüüpi inimeseks, kellele elektrooniline muusika ja elektroonilised kõlad lihtsalt ei meeldi. "Trummimasinad ajavad mind

marru, ma ei suuda neid silmaotsaski kannatada. Mulle ei meeldi nende kõla ja ma vihkan neid popmuusikas ja igasuguses muusikas. Vihkamine on vali sõna, aga ma tõepoolest vihkan neid. Mõned korrad olen mänginud ka basskitarri, aga üksnes sellepärast, et see teeb bassi heli valjemaks."

Nii et ikkagi on piirid, mille ületamisest muusikud, kes mõnel hetkel võisid tunduda nii söakatena, hoiduvad. "Kõikehaarav helilooja" ("Village Voice") Myra Melford eelistab sünteetilisele orgaanilist ja selles kogu konks ongi. Nii tema kui ka Lindsey Horner kaebab identiteedi puudumise üle tänapäeva muusikas, aga nad põiklevad selgituste eest, kuidas ja kas nad ise sellest probleemist üle saavad.

Igasugused mõistuspärased selgitamised ja nähtusi modelleerivad konstruktsioonid olevat meeste hobi. Nii nagu ka maailma muutmine ja võib-olla ka muusika teistele radadele suunamine. Mida Myra sellest kõigest arvab? On ju džäss "meeste maailm", enamik sellest on üsnagi maskuliinne ja agressiivne, suurem osa muusikutest on mehed. Kuivõrd see mõjutab tema loomingut? Millisel määral jõuab sellises olukorras pinnale tema enda naiselikkus?

"Et ma mängin muusika kaudu iseenast, on küsimus tegelikult selles, kui palju minus on naiselikku ja kui palju mehelikku energiat. Ma leian, et minus on nii ühte kui ka teist ja et ma kasutan neid mõlemaid. Kui ma tahan ennast muusikas väljendada tervenisti, mida tegelikult ka teen, siis loodetavasti liidan ma oma mängus mõlemad poolused. Aga kui arvestada, et ma olin üks poisilikult rühmeldada armastav plika, et erinevalt paljudest teistest naistest ma harra-stan aikido't, siis ei pea ma oma loomingut sugugi väga naiselikuks. Siiski toon ma maskuliinsesse ja agressiivsesse džässi ka midagi sellist, mida enamik mehi ei too. Küsimus on selles, kui palju mehelikku või naiselikku energiat kellelgi on, mitte selles, kas ta on mees või naine."

See on hea punkt, Myra Melfordi muusika terviklikkuse selgitus, selle algsete impulsside paljastamine. Pärast Tallinna kontserti sukelduvat ta jälle uutesse projektidesse ja muusikalistesse avantüüridesse, mida kirjeldades tema silmad löid sãrama ja vãsimum nãis haihtuvat. Ning kõikjal saadab teda see, millest ta äsja rãakis. See, mis kãib varjuna ta kannul, mis on tema sisemuses; see paljutahuline ja seletamatult keerukas "mina". Kusagil seal on ka too jõuliselt terava servaga ilu, mis rõõmustas "Jazzkaare" publikut.

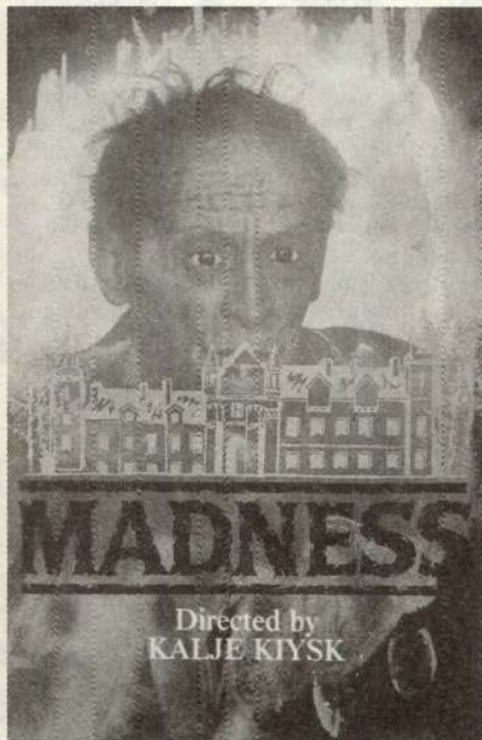
---

"Ma olen akustilist tüüpi inimene, mulle meeldib akustiline muusika." - Lindsay Horner.

J. Heinla foto

# EESTLASED TULEVAD! EHK HULLUMEELSUS GNEZDNIKOVI PÕIKTÄNAVAS\*

(DRAAMA VIIES INSTANTSIS)



"Hullumeelsuse" (1968) reklaamplakat aastast 1988.

Filmi "Hullumeelsus" idee tekkis läti stsenaristil Viktor Lorencsil. Ta pakkus seda Riia filmistuudiale, kuid talle vastati umbes nii, et idee on hea, kuid parem on see teoks tegemata jätta. Siis rääkis ta filmi ideest oma heale tuttavale Kaljo Kiisale, kes sel ajal (1967. aastal) oli juba tuntud eesti näitleja ja režissöör. Kiisa sõnul oli see otsekui "kuu pealt kukkunud" lugu. Tegevus toimus mingi Euroopa okupeeritud riigi hullumajas. Oku-

\* Väike-Gnezdnikovi põiktänaval Moskvas asus NSV Liidu Riiklik Kinokomitee. (Tõlk.)

Tegelased ja osatäitjad:

*Kaljo Kiisk, filmirežissöör*

*Viktor Lorencs, stsenarist*

*Feliks Liivik, Eesti NSV Riikliku Kinokomitee esimees*

*Nikolai Danilovitš, stuudio "Tallinnfilm" direktor*

*Lembit Rimmelgas, stuudio "Tallinnfilm" peatoimetaja*

*Boriss Pavljonok, NSV Liidu Riikliku Kinokomitee esimehe asetäitja*

*Vladimir Baskakov, NSV Liidu Riikliku Kinokomitee esimehe asetäitja*

*Irina Kokoreva, NSV Liidu Riikliku Kinokomitee peatoimetaja*

*Jevgeni Kotov, tema asetäitja*

*Juri Jegorov, NSV Liidu Riikliku Kinokomitee mängufilmide peavalitsuse juhataja*

*Mihhail Litvak, tema asetäitja*

*Anatoli Balihhin, NSV Liidu Riikliku Kinokomitee stsenaariumide toimetuskolleegiumi liige*

*Tamara Jurenjeva, NSV Liidu Riikliku Kinokomitee stsenaariumide toimetuskolleegiumi liige*

*Jevgeni Surkov, ajakirja "Iskusstvo Kino" peatoimetaja*

*Larissa Krjatško, filmikriitik*

*Igor Tšernoutšan, NLKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja*

ja teised

Lühtsalt hääled:

*Grigori Tšuhrai, filmirežissöör*

*Julia Baskakova, V. Baskakovi naine.*

pandid olid sõda kaotamas ja kavatsesid kõik vaimuhaigla patsiendid hävitada. Et vältida või siis vähemalt edasi lükata haigete hävitamist, saatis paarast (millest vaataja pidi teada saama alles filmi lõpul) karistusorganitesse anonüümkirja, milles teatati, et vaimuhaiglas varjab end hullumeelse maski taga vaenlase spioon. Okupandid lükkasid eksekutsiooni edasi ja saatsid kohale oma töötaja, kes pidi avastama maskeerunud luuraja. Mees asus tööle ja uurimise käigus nägid vaatajad inimesi, kelle oli hulluks ajanud riiklik süsteem. Et aga välismaa agenti ei

suudetud kuidagi avastada, siis läks ka vastuluure töötaja tasapisi hulluks ja kui ta oli juba päris segaseks minemas, jõudsid kohale vabastajad.

Lorencsi pikk ja üksikasjaline jutustus haaras Kiiska niivõrd, et ta otsustas kohe teha sellest film. Kuid mõlemad kartsid, et abstraktsel kujul stsenaarium "ei lähe läbi" koguni kohalikes (Moskvaga võrreldes) suhteliselt liberaalsetes instantsides. Lorencs ja Kiisk leppisid kokku, et teevad mõned rahustavad täpsustused. Nii muutus uurija fassistik ja sellega oli ära määratud tegevusaeg (mitte tegevuskoht). Need kosmeetilised kvalused aitasid kaasa, et idee, kavand ja stsenaarium (selle esimene variant valmis kaks kuud pärast autorite omavahelist vestlust) läksid läbi stuudio "Tallinnfilm" toimetuses ja Eesti kinokomitees Kiisa sõnul "ühe ropsuga". Filmi toimikus on "Tallinnfilm" kolleegiumi ja kunstnõukogu hinnang stsenaariumi teise variandi kohta. Dokument on kahtlemata apologetiline, kuid toonilt vaoshoitud. Selle sisu võib taandada mõneks punktiks:

a) stsenaariumi "keskse idee" ("fašismi metsik maailm muudab inimesed hulluks") sõnastamine ja positiivne hinnang sellele;

b) stsenaaristi "tõhusa ja viljaka töö" konstateerimine esimese variandi kallal, mis seisnes idees, žanri (satiir), dialoogide jms konkretiseerimises;

c) antud kirjandusliku stsenaariumi määratlemine "režissööri" stsenaariumina selles tähenduses, et "mitmete" situatsioonide lahtikirjutamata jätmine "annab režissööri fantaasiale vaba voli", mistõttu on "mõistlik ja tervikuna õigustatud" anda talle see vabadus, et detailiseerimine ja "mõningate ebaojuliste puuduste kõrvaldamine" tehtaks juba "režiistsenaariumis" endas.

Siit järeldub, et ebapiisavas detailiseerimises ja konkretiseerimises nähti kohe algusest peale puudust, kusjuures sellist, mis "tekkitab mõnede episoodide ja karakterite vastuoklikke hinnanguid". "Vastuoklikke hinnanguid", nagu kõik hästi teadsid, olla ei tohtinud: ühtne nõukogude rahvas pidi olema ühtne ka hinnangutes. Pole ka välistatud, et sõnad "vastuoklikud hinnangud" väljendasid mingeid eriarvamusi kogu stsenaariumi hindamisel.

Siinkohal tuleb märkida ka toda kardinaalset vastuolu, mis teatud määral mõjutas filmi edasist saatust. Autorid ise tegid esimese sammu "kuu pealt kukkunud" loo konkretiseerimiseks. Mõistagi oli see samm sunnitud, sest muidu oleks idee otsekohe maha

maetud või, nagu kinnitab A. Balihhin, kes kureeris stsenaariumi Gnezdnikovi põiktänaval, sellele rist peale tõmmatud "teisel korrusel" (seal asusid ülemused V. Baskakov ja A. Romanov ning seal "kardeti vähimaidki allusioone režii mi kohta"). See samm tehti. Kuid öelnud a, ei soovinud autorid kangekaelselt öelda b ja seda vähem veel c, d jne. Tollesama Balihhini sõnul autorid "ei olnud just jäigad", kuid ilma äärmise vajaduseta (nagu ütleb Kiisk ja on näha ka dokumentidest) mitte midagi ümber ei teinud. Omamoodi, kunsti seisukohast, oli neil õigus. Konkretiseerimisest oleksid stsenaarium ja film ainult kaotanud, Kiisa sõnul oleks filmis kaotsi läinud "kunstiline üldistus" ja "salapärasus". Sellest hoolimata tehti korrigeerimisi, kuigi mitte täies mahus ja nõutaval arvul. Asja irooniline külg on aga selles, et mitte mingid parandused ei suutnud teha filmi realistlikuks. See oli, kui vältida pikki selgitusi ja kasutada ümberpööratud analoogiat, sama võimatu, kui ehitada kommunistlik kord ümber humaanseks korraks. Selleks oleks pidanud kirjutama stsenaariumi otsast peale ja lahti ütleva esialgsest ideest.

Teine paradoks on see, et rahulolematust, mida algusest peale ja lõpuni välja kutsusid esile Lorencsi stsenaarium ja Kiisa film, oli seaduspärane nii ülimalt valvsuse kui ka realistliku kunsti seisukohalt, millele Kiisk ja Lorencs ise tegid esimese järeleandmise. Mõistagi oleksid toimetajad teoreetiliselt võinud stsenaariumi kohandada "Kafka ja Dürrenmatti suunas" (need on Balihhini sõnad), kuid Gnezdnikovi põiktänaval teisel korrusel poleks neid mitte ainult "mõistetud" (nagu ütles sellistel puhkudel Tšuhrai, kes pääses jutule kõigil korrustel), vaid oleks võidud (taas Balihhin) "kujundlikult öeldes vastu vahtimist anda". Niisiis kallutasid toimetajad kogu jõust stsenaariumi vastupidises suunas. Praegu meenutab Balihhin, et "stsenaarium oli väga hea, see oli Viktor Lorencsi kõige parem stsenaarium", film aga tuli välja "nõrgem", millest järeldub, et vähemalt tema mõistis: toimetamine ainult rikub asja. Kuid toimetas ikkagi...

Seega siis filmi kannatuste poole pealt näeb asi välja nii: 'parandamise ettekäändel ja päästmise nimel rikuti, rikuti ja rikuti, kuid päriselt ära rikkida ei suudetud ja pandi luku taha' (marrilikud jutumärgid tähistavad tavakohaselt märkidesse võetud situatsiooni tüpoloogilisust).

Kuid naaskem tagasi hetke juurde, mil stuudio oli Lorencsi stsenaariumi vastu võtnud ja saatnud oma seisukoha Eesti kinoko-

mitesse. Sealts läkitati 12. jaanuaril 1968. aastal kiri NSV Liidu kinokomitee peatoimetaja I. Kokoreva nimele, millele oli alla kirjutatud Eesti kinokomitee esimees F. Liivik. See kiri kujutab endast omamoodi kaitsekõne šedöövrit.

Kirjas teatati, et:

a) "stsenariumi antifasistlik suunitlus on terav ja reljeefne", tegelased on välja joonistatud "individuaalselt" ja konflikt on viidud "absurdini"; b) "kaugeltki mitte kõik ei ole stsenariumis lõpuni läbi kirjutatud", on vaja veelgi individualiseerida ja "märksa jõulisemalt näidata absurdid"; c) stsenariumi autorile ei saa nad mitte midagi ette heita, sest ta kirjutab nagu oskab ("on võimeline kirjutama ainult talle omases žanris"); d) "on asju, mida on üldse võimatu kirjeldada" ja e) kõige parem on loota režissööridele, kes "põleb soovist" ja kellel on "loomepotentsiaali" kõikide aukude lappimiseks.

Loodame, et kirja enda asjalik absurdsus ja kirja autori täpne arusaamine kõigist takistustest, mis võivad üles kerkida, ei nõua kommentaare. Kui just ainult Kiisa tunnistust:

"Nõiajahti ja sõda väärate ideede vastu meie stuudios ja meie vabariigi kinokomitees ei peetud. Oli lihtsalt normaalne valvsus, et ei läheks juba liialt üle tavakohase piiridest. Kui aga ikkagi kippus üle piiri minema, siis sõrmega ei ähvardatud, ainult öeldi vestluse käigus: "Sedasi pole nüüd kah vaja ... sa pehmanda veidi." Kui stsenariumi ei lugenud lollid, siis pidid nad mõistma, et jutt ei ole sakslastest ja veelgi vähem venelastest, vaid totalitarismist üldse. Meie kinokomitees saadi sellest aru. Kuid otsustati teha nägu, et mitte midagi ei mõisteta, ja saadeti stsenarium edasi. See oli lausa hämmastav..."

Gnezdnikovi põiktänava hoone neljandal korrusel võeti sööt vastu. Edasi juhiti palli (kui uskuda Balihhinit) nii, "et see ei satuks teisele korrusele Baskakovi juurde, kelle suhtumine sellistes asjadesse oli teada". Küsimusele, et mis need "sellised asjad" on, vastas Balihhin: "Balti vabariikide filmid..." ja lisas, et Lorencsit peeti "mingisuguseks mustlaseks lätlaste seas", läti stsenariumi ilmutamine Eesti stuudiosse "näis olevat kahtlane", "eestlasi kahtlustati rohkem [kui lätlasi ja leedulasi. - V. M.], nad olid sõnakehvad, kinnised, mõtlesid omapäi... ja Kiiska kardeti ülepea," kuigi ta, nagu juba öeldud, eriti esile ei tükkinud.

Kõiki neid kaalutlusi vaagides hakkasid Balihhin ja Kokoreva juhtima vaikselt vastu panevat Kiiska eemale Baskakovist ja kaugeemale Dürrenmattist ja Kafkast.

Toimikus on säilinud väga huvitav õiend, mille Balihhin koostas Kokoreva jaoks, selles on määratletud toimetuse strateegia filmi suhtes. Õiend on huvitav esitada siinkohal täielikult, seda enam, et see on üsna lühike.

"Trina Aleksandrovna.

Ma pidasin vajalikuks kirjutada võimalikult üksikasjalik arvamus, et täpselt määratleda stsenariumi suunitlus ja kontseptsioon, pakkuda see välja otsekuimeiepoolne arvamus (minu sõrendus - V. M.), sellepärast ongi sissejuhatav osa nii pikalt arendatud. Kuigi meie kolleegiumis ei suhtu sellesse stsenariumisse kõik ühtemoodi (sama motiiv on ka "Tallinnfilmi" seisukohas - V. M.), ei ole minu arvates otsarbekas soovitada midagi Lorencsile ja Kiisale juba kirjapandule lisada (! - V. M.). Stsenariumi on aga vaja mõnevõrra maandada (! - V. M.).

Las nad saavadavale meile enne ettevalmistusperioodi andmist stsenariumi, siis saame vajaduse korral teha veel mingeid korrektiive.

20. jaanuaril 1968. a.<sup>2</sup>

Mõtelgem selle loogika üle järele. Seisukoha sissejuhatav osa, millest Balihhin oma õiendis räägib, kujutab endast asjalikku ja kahtlemata heakskiitvat retsensiooni, kuid sisuliselt on ära öeldud sedasama, mida võis lugeda Eestist saadetud arvamuses, ainult et üksikasjalikumalt ja paremas vene keeles. Otsekuu konstateerides seda, mis stsenariumis juba olemas oli (tegelikult aga pakkudes seda välja kahemõttelise avansina), märgib Balihhin "gestaapolast" Windischit (teda nimetatakse ka edaspidi gestaapolaseks, teadmata, et vastuluurega tegeles Abwehr ja mitte Gestapo), "hitlerismi", "uut korda", "füüreri kultust", "goebbelsslikku propagandasüsteemi", "sõjaväedriili preisi koolkonda" ja "lõpuks" "gestaapoliku jälitamise ja pealekaebamise õhkkonda". Sõna otseses mõttes mitte midagi niisugust stsenariumis ei olnud ja seepärast oleks võinud sama edukalt lugeda välja leninismi, juhi kultust, kasarmudriili vene koolkonda ja berialiku jälitamise õhkkonda.

Vormiliselt on arvamus adresseeritud Liivikule ja "Tallinnfilmi" direktorile N. Danilovitšile. Kuid kelle kohta käivad sõnad, et

<sup>2</sup> 1968. aasta on praegu mälestusväärne Tšehhoslovakkia sündmuste poolest, kuid see oli ka noorsoomässude aasta Prantsusmaal ja Ameerika Ühendriikides ("Chicago piiramine") ning murranguline aasta NSV Liidus, mil neostalinistlik reaktsioon lõplikult ülemvõimu võttis ja meie maa jäi tardumusse veel 16 aastaks. NSV Liidu Riiklikus Kinokomitees avaldus see otsekohe.



sissejuhatavas osas esitatud "stsenaariumi kontseptsioon" tuleks "pakkuda välja otseku meepoolne arvamus"? Kellele "pakkuda välja"? Tundub, et mitte ainult ja mitte niivõrd Lorencsile, Kiisale, Danilovitšile ja Liivikule, kui just Balihhini ja Kokoreva ülemustele, just neid pidid veenma Balihhini ilukõnelised tiraadid. Veenma selles, et peamine on stsenaariumis juba tehtud ja jäänud on üksnes pisiasjad: "täpsustada mõnede episoodide mõte", "täpsustada aktsente", "tuua sisse mõned olulised üksikasjad".

Nüüd kujutagem endale ette teise korruse ülemusi. Stsenaariumiga tutvumata lugesid nad läbi stsenaariumide toimetuskolleegiumi ametliku seisukoha, mille kohaselt stsenaarium oli terve suurusjärgu võrra konkreetsemalt antifasistlik, kui stsenaarium ja tulevane film seda tegelikult olid. Milline on pärast sellist maharahustamist reaktsioon filmile, seda pole raske taibata. Tee mis tahad, aga lood olid igapidi täbarad: kui sa oma arvamus ei paku välja mingeid avansse, siis võivad ülemused välja nõuda stsenaariumi; teed sa need mööndused, siis lükkad eksekutsiooni edasi ja karmistad seda.

Selleks juhuks, kui teine korrus peaks neljandat korrust süüdistama lühinägelikkuses või Vana väljak<sup>3</sup> süüdistama Gnezdnikovi põiktänavat, oli toimetuskolleegium end kindlustanud. Esiteks oli ta teinud konkreetseid soovitusi, mille kallal edasi töötada. Teiseks võis alati öelda, et režissöör mitte ainult ei teinud kõvasti tööd, vaid rikkus koguni suure töö käigus ära kõik selle hea ja parema, mida toimetuskolleegium oli stsenaariumis näinud - kes seda tagantjärele kontrollima hakkab! Kolmandaks, andnud Kiisale hulga kohustuslike nõuandeid, mida too ei vajanud, nõudsid Balihhin ja Kokoreva igaks juhuks, et ka režiiistenaarium saadetak neile korrigeerimiseks. Mida ütles Kiisk, lugenud seda lisanõuet arvamus sissejuhatavas osas, selle üle otsustamise jätame lugejale nii-öelda koduseks ülesandeks.

Siis on dokumentides vahe kuni 1968. aasta sügiseni. Ei ole selge, kas režiiistenaarium saadeti Moskvasse. Näib nii, et kõigile teadaolevad asjaolud juhtisid tol aastal nõukogude filmivõimude tähelepanu cemale Eestist ja sellele lähedastest sotsialistliku leeri äärealadest ning seda kasutades ignoreeris Kiisk vaikides kutset astuda veel kord seltsimeeste Balihhini ja Kokoreva helge palge ette. Meie aga kasutame seda pausi selleks,



Jüri Järvet (Windisch) ülal koos Valeri Nossiku (Toimetaja) ja all Bronius Babkauskasega (Willy).



Bronius Babkauskas (Willy).

<sup>3</sup> Vanal väljakul Moskvas asus NLKP Keskkomitee. (Tõlk.)



W. Bleidis (*Inimene nr 1*).

et järgneda Kiisale võtete ettevalmistusperioodi.

"Enne võtteid töötasin ma mitu kuud vaimuhaiglates, esinedes kord arstina, kord haigena. Veetsin ükskord koguni öö rahutute osakonnas. Alguses olin Tallinnas, kuid seal oli alkoholiravil hulk tuttavaid ning ei saanud sammugi astuda, ilma et keegi oleks hüüdnud: "Kuule, Kaljo, kuidas sina siia sattusid?" Mingist konspiratsioonist ei saanud juttugi olla... Sõitsin Viljandisse, aga sealgi oli ravil inimesi, kes mind ära tundsid... Lõpuks sain ma aru, et Eestis teab mind niikui nii iga koer, ja läksin Lätisse, Strencisse, kus mind enam keegi ära ei tundnud. Seal tegin ma ükskord koguni ekspertiisi. Toodi keegi kummaline noormees, kes pidi olema eestlane. Mitte ei saanud aru, kas ta simuleeris või oli tõesti hull. Ma jäin seisma nii, et saaksin teda eesti keeles teretada kohe, kui ta sisse tuuakse. Kui ta mängib lolli, siis ei suuda ta kas või hetkekski varjata üllatust, et tema poole pöördutakse tema emakeeles või et tema ees on tuttav nägu. Kuid ta ei reageerinud mitte kuidagi. Peagi selgus, et ta oli plehku pannud ühest Eesti vaimuhaiglast... Kõigest nendest kogemustest oli mul suuresti abi võtete ajal. Sest mille poolest erineb vahel haige normaalsest inimesest? Pisikeste punktide poolset, milles murdub äkki õige tajumi-

ne ja algab luul. Tallinna vaimuhaiglas kohtusin ma ühe tuttavaga, kellega olime koos kõrgkoolis käinud, tema õppis arhitektiks ja mina mäeinseneriks. Ta hakkas mulle väga asjalikult seletama, kui lohakalt on ehitatud EKP Keskkomitee hoone. Ma kuulasin teda vaikides. Äkitselt ta ütles: "Kui tabavalt sa seda ütlesid, Kaljo! Oota, ma panen su sõnad kirja. Sa oled taibukas poiss!" Ja kirjutas tõepoolest midagi oma märkmikku ning seletas siis edasi, kui halvasti seal kõik ehitatud on. Mõni minut hiljem ütles ta taas nagu vastuseks minu sõnadele: "Kaljo, sa oled täna hoos!" - ja kirjutas jälle midagi üles. Varsti "pandi tal molekulid paika", nagu seal öeldakse, ja ta kirjutati haiglast välja. Minul on aga seniajani kahju, et ma ei söandanud heita pilku tema märkmikku... Nii on ka minu filmi tegelased otsekuju normaalsed, kuid neil on omad väikesed veidrused. Mitte sünnilt idioodid, vaid süsteemi poolt muserdatud inimesed. Kas te mäletate, kuidas "Inimene nr. 1" ütleb: "Võite minna. Ma lasksin teid juba eile maha. Kell kuus hommikul..." "Hullumeelsuses" pole üldtegi tõelist haiget, kõik on näitlejad. Kasutada vaimuhaigeid oleks olnud ebainimlik. Dokumentaalfilmis oleks võinud seda teha, aga mängufilmis mitte mingil juhul. Ja siis veel üks asi, mida ma mõistsin: haige elab omaenese elu, kogu aeg sissepoole. Sellepärast on ülestõus hullu-

majas võimatu, kas te saate minust aru? Nad on ju kohutavalt tugevad, pidureid neil ei ole - habras naine võib hakkama saada niisuguse asjaga, millest tugeva mehe jõud üle ei käi. Aga ülestõusu nad korraldada ei suuda. Sest sina löikad parajasti naabril pead otsast, aga mina loen siinsamas kõrval rahulikult edasi... See oli minu jaoks niisugune kogemus, et... Hiljem läks see üle, aga pärast seda, kui ma olin "Hullumeelsuse" võtted lõpetanud, oli mul tahtmine minna tagasi vaimuhaiglasse. Arstid seletasid mulle, et sellist asja võib juhtuda. Meie psüühika on juba kord niisugune. On kahju, kui inimene kaotab jala, aga kui ta on kaotanud aru, siis on talumatult kahju. See on kõige õudsem tragöödia kogu maailmas üldse, suuremat õnnetust olla ei saa. Koos Voldemar Pansoga, kes mängis mul pearsti, kohtasime sellesamas Tallinna vaimuhaiglas endist näitlejannat. "Jumal, jumal küll..." ütles ta, "mis minust on saanud..." Panso püüdis teda lohutada: siin on head arstid, sa paraned... Ma mäletan tänase päevani, missuguse pilguga ta meile otsa vaatas ja mida ta ütles. "Kui lüüakse puruks kristallvaas, siis kes paneb need killud kokku?" Mul oli hea meel, et minu näitlejad mõistsid: kõige hirmsam nendes süsteemides on see, milliseks nad meid muudavad... Ma viisin nad kõikidesse vaimuhaiglatesse, kus ma ise olin olnud, ja kuulen veel praegugi seda vaikust, mis valitses bussis, kui me tagasi sõitsime, mäletan seda seisundit<sup>4</sup>, milles me tagasiteel olime...

See, kuidas Järvetist Windischi osatäitja sai, on omaette lugu. Alguses valisin ma välja kadunud Plotnikovi, oma õppejõu Moskva teatriinstituudis. Andsin talle stsenaariumi. Ta luges läbi ja ütles: "Osa on väga tore, tahaksin seda mängida, aga ma ei saa - hakkam Kozintsevi käe all tegema kuningas Leari. Sa ju tead, kuidas ma olen sellest unistanud..." Mis siis nüüd teha? Järvet oli mul samuti kirjas proovivõteteks. Kutsusin ta kohale ja nägin, et ta sobis hästi näitlejatega, kes olid mul juba välja valitud, Bledise ja Babkauskasega. Ja äkki ütles ta mulle: "Tead, Kaljo, Kozintsev kutsub mind Leari proovima..." Ma ehmatasin ära, kuid Plotnikovi kohta ei lausunud talle sõnagi, vaid hakkasin Järvetile auku pähe rääkima, et ta mängiks mõlemas filmis. Ta jäi nõusse ja, nagu te teate, nii läkski. Saatuse on mõnikord nii karm, et ühele pakub kõik ja teisele ei jäta midagi... Järvet mängis seda osa väga toredasti. Kõik ütlesid, et ta oli



Ülal Jüri Järvet (Windisch) koos Bronius Babkauskase (Willy), Valeri Nossiku (Toimetaja) ja V. Bljutiga (Krolm).



Ines Aru, Eini Klooren ja Oskar Liigand haigetena.

<sup>4</sup> Vanades sõnaraamatutes on mõiste "PARABLEP-SIS" ja selle seletus: "Sügava masenduse seisund, mis valdab inimest pärast pikaajast suhtlemist vaimuhaigetega."

mittetüüpiline gestaapolane, aga just seda ma tahtsingi. Omaette isegi mõtlesin välja, et ta on endine juuksur ja sealjuures pisut arust ära, kui ta juba kord usub, et vaimuhaiglas võib end varjata spioon...

Pärast ettevalmistustöid töid näitlejad võtteplatsile väga palju kaasa, seal oli tõeline tulevärk. Kui keegi mingi stseeni lõpetas, ei läinud ta ära, nagu seda tavaliselt tehakse, vaid jäi vaatama, kuidas teised edasi mängivad. Pärast näitasin ma filmi Panevéžysi teatris ja Miltinis jättis sel puhul kõik proovid ära, et kogu teater saaks filmi vaatama tulla. Kui tähtis on hea stsenaarium! Kõik said aru, et see oli julgelt kirjutatud. Mitte selles mõttes, et adressaat oleks otseselt ära näidatud. Me üldistasime... Kuigi samal ajal seletasin ma süütul ilmel näitlejannale, kes mängis pealekabajat: te võite ju iga päev selliseid kohata... Siis vaadati filmi Eesti Psühhiaatrite Seltsis, nad tahtsid naljaviluks mind ja Pansot koguni oma auhikmeks võtta...

Võtted olid juba lõppjärgus, kui Tšehhoslovakkiasse viidi väed sisse. Õhkkond muutus, seda oli kohe tunda. Kord vaatasime Moskvast võetud materjali, seal oli kaader tammega ja ma ütlesin oma naabrile: "Näe, kui ilus on meie tamm... tammeke..." - "Tss!!! Mis sul arus on? Ole vai!" Keegi ütles mulle "Vahva!" ja vaatas ise ringi, et ega keegi seda äkki ei kuulnud, mõni surus kätt, teate sedasi tähendusrikkalt.<sup>5</sup>

Samal ajal näis NSV Liidu kinokomitees pähe tulevat mõte, et niisugusel keerulisel ajal tehakse kauges Eestis filmi, mille stsenaarium on pehmelt öeldes kummaline, tegelikult aga lihtsalt mitte ühemõtteline, vaid koguni kahemõtteline. Kas nad taipasid seda omaenese tarkusest või ärgitas neid selleks kellegi ülipüüdliku seltsimehe signaal, seda me ei tea, kuid 16. oktoobril 1968. aastal läkitati Eesti kinokomiteesse ja stuudiosse "Tallinnfilm" mängufilmide peavalitsuse juhataja J. Jegorovi korraldus, milles kirjutati ette "muuta ära filmi "Hullumeelsus" nimetus teose põhiidee täpsemaks määratlemiseks, aga ka seoses selle asjaoluga, et filmistuudio teemaatilises plaanis on analoogilise nimetusega teoseid".

Asjaolu, millele J. Jegorov viitab, on tõenäoliselt lihtsalt vale. Selliseid nimetusi ekranaile tulnud filmide kataloogidest leida ei ole. Kas siis neid ei olnudki olemas või siis saatis kaval peavalitsuse juhataja kõigile kor-

raga käsu muuta nimetus, viidates tollesamale hävitavale asjaolule. Kuidas võib üldse pähe tulla panna filmile selline pealkiri, kui nõukogude kinokülastaja, kellele vaid anna alust allusioniks, arvab kohe, et hullumeelsus on Tšehhoslovakkia okupeerimine või tervete inimeste kinnipanemine vaimuhaiglasse.

Peab arvama, et see direktiiv üllatas eestlasi suuresti, kuid oma tavalisel kombel ignoreerisid nad seda vaikides, sest filmi pealkiri jäi muutmata.

Moskva reaktsiooni ei tulnud kaua oodata:

"Võttes arvesse filmi "Hullumeelsus" eksperimentaalset iseloomu, selle žanrilise joonise keerukust ja vajadust väga täpselt asetada kohale ideelised ja poliitilised aktsendid, peab mängufilmide peavalitsus otsustarbekohaseks üksikasjalikumalt tutvuda asjade seisuga selle filmi tegemisel.

Palun Teid... anda vastav korraldus, et Moskvasse saadetaks loomingulise grupi ning stuudio või kinokomitee esindajad.

Stsenaariumide toimetuskolleegiumi peatoimetaja I. Kokoreva."

Meenuvad suure poeedi read: "See oli selge, sõnasile, külm väljakutse või *kartell*, kus Lenski poolt Oneginile on vormlik esildus: duell."<sup>5a</sup> Jah, mis siin öelda, konvoid tõrksate järele saata ei saa, tuli Liivikut enast paluda "anda vastav korraldus, et Moskvasse saadetaks (Tahaks kangesti panna siia "saadetaks välja". - V. M.) loomingulise grupi ning stuudio või kinokomitee esindajad", st mitte Kiisk üksi, vaid konvoi saatel, kes võiks vajaduse korral kas või jõudu rakendada, kelle käest saaks midagi nõuda administratiivliinis. Mida tundis Liivik, kui ta selle dokumendi sai, seda ei saa me enam iialgi teada, kuid Kiisk lihtsalt pidi tundma, et tema vastu on väljendatud ideelist ja poliitilist usaldamatust. Võib-olla tajus ta koguni sõnas "saadetaks" viidet sellele, et Moskva silmis oli ta elutu ese või lihtsalt objekt.

Mis toimus Gnezdnikovi põiktänava majas, kuhu "saadeti" toimetati, pole samuti teada. Ajalõik, mis jäi dokumendi daatumite vahele ja millel sündmused ise toimusid, on hilisemale uurijale alati suuremal või vähemal määral müstiline nagu on müstiline lugejale ajavahemik Piibli naabervärsste vahel. Mis toimus pärast seda, kui Jehoova ütles Moosesele: "Läkitä mehi, et nad läbi katsumsid Kaananimaa..." (4 Ms 13, 2) ja enne seda, kui "Mooses läkitas neid Paarani kõr-

<sup>5</sup> Esitatud tekst kujutab endast kirjanduslikku ümberjutustust sellest, mida rääkis Kiisk nende ridade autorile. (V. M.) Vihje muidugi Aleksander Dubcekile, sest tamm on vene keeles "dub". (Toim.)

<sup>5a</sup> A. Puškin. "Jevgeni Onegin", 6 ptk, IX salm.

vest Jehoova suusõna järgi..." (4 Ms 13, 3), seda võib ainult aimata, aga täpselt teada on võimatu, isegi siis, kui kuue tuhande aasta tagant kutsuda välja Moosese vaim ja kuulata ta üle tollel ajavahemikul toimunu kohta.

Järgmisele dokumendile on alla kirjutanud Kokoreva ja Balihhin ning selle toon on teravas kontrastis nende eelnenud seisukohaga. Ainsaks positiivseks seigaks, mida toimetajad (või nende ülemused, kes seekord vist tutvusid isiklikult sellega, mille Kiisk ja Lorencs olid valmis teinud) märgivad, on see, et esitatud materjal "annab tunnistust autorite tõsistest kavatsustest". Selle lause positiivsus on siiski kahtlane, sest järgnevat ei saa ehk ainult lihtsameelne inimene aru, et need tõsised kavatsused vedasid filmi kõrvalle tollest suunast, kuhu seda tõukasid toimetajad. Mis aga puutub kõigesse muusse ülejäänusse, siis toimetajate arvates ei kõlvanud see mitte kuhugi. Nii otsesõnaliselt muidugi kirjutatud ei ole, selle asemel seisab lause "ilmsed ideelised ja kunstilised möödalaskmised, mis võivad oluliselt kahjustada filmi tervikuna". On päris huvitav need "möödalaskmised" siinkohal ritta panna:

1. "Windischi kuhu väär tõlgendamine", temast aga "sõltub eeskätt tulevase filmi mõte". "Temas puudub fanaatiline veendumus fasistliku ideoloogia ja praktika õigsuses, tal puuduvad gestaapolase iseloomulikud jooned, vajaka jääb koguni fasistliku uurija professionaalsusest" jms.

2. "Materjalis puudub ajastu hõng, haiglaelu ja sellest väljaspool oleva elu reaalne õhkkond fasistliku okupatsiooni tingimustes", mida "peab tunda olema... mitte ainult motiveeringutes... vaid ka selleks, et rõhutada: on olemas ka teistsuguseid inimesi, teistsugust elufilosoofiat kui see, mida kannavad endas Windischi ja vallutajad".

3. Doktor "käitub kohati liiga passiivselt. Tal jääb vajaka psühholoogilisest mitmetahulisusest, püüdest näidata end olukorra peremehena, sotsiaalse humanistina, teistsuguse maailma esindajana... Eriti on vaja tugevada... doktori osa finaalis, mil... võib toimunu le joone alla tõmmata... ja saab ilmsiks, et läheneb... hitlerismi krahhi".

4. On vaja "võetud materjalist välja jätta hullumeelseid kujutavad naturalistlikud kaadrid".

Järgneb kokkuvõte:

"On iseenesest mõistetav, et režissööril seisab veel ees filmi lõplik monteerimine, toonaalsuse täpsustamine, heli ümberkirjutus jms. Kuid me oleme veendunud, et kõik need vahendid ei ole küllaldased võetud materjali oluliste vajakajämiste ja puuduste

kõrvaldamiseks. Tuleb anda filmi loojatele võimalus... teha täiendavaid võtteid ja uuesti filmida mitmed stseenid. Ainult sellisel juhul suudab režissöör tõeliselt kujundada oma filmi."

"Kuu pealt kukkunud" stsenaariumi ja filmi seisukohalt võib kahte Balihhini ja Kokoreva nii erinevat seisukohta seletada sellega, et alguses lugesid nad stsenaariumist välja seda, mida seal ei olnud, pärast aga esitasid filmi autorile pretensiooni, et ta oli kõik selle kas lasknud kaotsi minna või välja jätnud, ja vastupidi, selle, mida nende arvates stsenaariumis ei olnud (näiteks naturalismi ja patoloogiat hullumeelse kujutamisel), sisse toonud. Maisemas tähenduses oli nii, et mille eest toimetajad võitlesid, seda nad ka said: alguses jagasid kõigile välja avansse, aga kui ülemused hakkasid aruannet nõudma, siis koostasid süüdistuskokkuvõtte, milles nõudsid režissööri saatmist paranduslikele töödele. Muidugi mõista vaid selleks, et päästa tema hing ja film.

Teisest küljest olid toimetajate konstateeringud sedapuhku õiged. Materjal, mida tol sügisel NSV Liidu kinokomitees vaadati, ei ole mõistagi säilinud, kuid asi on selles, et "Imis pole ikkagi paljut sellest, mida kästi sinna sisse tuua. Kiisk ei soovinud ei professionaalselt aktiivset fašisti (Windischi), ei professionaalselt aktiivset antifašisti (Doktorit), ega ka "reaalset" õhkkonda ei haiglas ega sellest väljaspool, seda enam ei soovinud ta finaalis kinnitusi vältimatust krahhist. Ta konkretiseeris vaid vaimuhaigete psühholoogiat kui niisugust, kuid just sellist konkretiseerimist peeti Gnezdnikovi põiktänaval ebasoovitavaks. Siis tehti celviimane katse suunata film õigele teele ning peab au andma nende professionaalsusele, sest nad selgitasid täiesti täpselt, millist tulemust nad tahtsid näha. Üht-teist sellest esitati suuliselt. Kiisk väidab, et "nad tahtsid partisanisalka ja hullude relvastatud ülestõusu..." (1)

Niivõrd visasid soovitusi otseselt ignoreerida Eesti kinokomitee ei saanud ja anti käskkirja filmi lõpetamise aja pikendamise kohta ühe kuu võrra, kuid sellele käskkirjale kirjutas alla mitte Liivik, vaid tema asetäitja.

Mllised muudatused tegi režissöör selle kuu jookusl materjalis, ei ole selge. Balihhin meenutab, et Kiisk "vandus sisimas ja tegi finaali ümber". Esimene neist väidetest vastab tõe teise kohta ei mäleta Kiisk midagi, tema üldise suhtumise üle parandustesse võib otsustada meie vestluse järgmise katkendi põhjal:

"Ma ei suhtunud sellesse kui ülemuste käsku. Nemand näevad asja ühtmoodi, mina



Veldemar Panso (peaarst) ja Bronius Babkauskas (Willy).



Bronius Babkauskas (Willy), V. Blju: (Kroln) ja W. Bledis (liimene nr 1).



Valeri Nossik (Toimetaja).

teistmoodi. Nemad on filmiteadlased, toimetajad, mina aga režissöör ja filmi teen mina. Ja üldsegi ei tule mul meelde ühtegi juhtumit, mil võtete ajal oleks keegi režissööridest tõsiselt võtnud toimetajate arvamusi. Kuigi kõik mõistsid, et toimetajad väljendavad ideoloogilisi suuniseid, mis on vajalikud selleks, et film läbi läheks..."

Otsustades selle järgi, et eestikeelse koopia finaali kutsus endiselt esile Gnezdnikovi põiktänava rahulolematuse, Kiiski mitte midagi juurde ei filmunud, ta lihtsalt pani Windischi suhu paar resümeeerivat lauset. Millised nimelt, sellest räägime hiljem, praegu aga läheme edasi dokumentide järgmise satsi juurde, mis sedapuhku olid koostatud Eestis. Need on "Tallinnfilmi" kunstinõukogu otsus ja Liiviku kiri Jegorovile, mis tegelikult kujutab endast kaitsvat arvamuseavaldust proloogi, kahe pisipeatüki ja epiloogiga ning mis oli koostatud süüdistustele vastamise ülla kunsti parimate reeglite järgi.

Kunstinõukogu märkis:

1. Film on "teravalt antifašistlik teos".
2. "Ajalooline konkreetsus (aja täpsed tunnismärgid) teevad filmi usutavaks ja samal ajal ei sega mõistmast filmi ka kui... fašistliku hullumeelsuse nüüdisaegsete variantide vastu suunatud teost."
3. "J. Järvet on eemaldunud standardsetest skeemidest. Tema Windisch kannab nõrkuse ja heatahtlikkuse maski, mille all on peidus halastamatu sadism."
4. "Filmi positiivsed tegelased on huvitavad."

5. "Operaatori (mõistagi ka režissööri) teeneks tuleb lugeda kunstilist peenetundelisust, tänu millele on suudetud vältida patoloogiat vaimuhaiglat kujutavates kaadrites."

See advokaadi kaitsekõne vastab süüdistuse peamistele punktidele nii täpselt, et jääb mulje, nagu olnuks seda kirjutades silme ees Balihhini ja Kokoreva tekst ning hoopiski mitte film ise. Teie räägite ideelistest möödalaskmistest, meie aga vastame, et see on teravalt antifašistlik teos. Teie ütlete, et Windisch ei sarnane gestaapolasega, meie aga vastame, et see on nii seepärast, et Järvet löi mittestandardse kuju. Teie ütlete, et on patoloogiat, meie väidame, et patoloogiat on õnnestunud vältida.

Tahaks öelda, et eriti uhke jultumusega on kirja pandud lause maskist, mille taga on peidus sadism (mine katsu tõestada, kas on või ei ole!), ja sõnad kunstilisest peenetundelisusest, mille tõttu on suudetud vältida patoloogiat (vt Kotovi ja Jurenjeva järgmist kirjatööd, millest selgub, et "füsioloogilised kaadrid" jäid alles algsel kujul).



Edasi antakse sõna Liivikule, kes sinisilmselt märgib "suurt tööd, mida loominguline kollektiiv on teinud selleks, et realiseerida" meile juba teada olevad Gnezdnikovi põiktänavas soovitusel, mis eeskätt käisid "Windischi osa tõlgendamise" kohta, ja teatab, et "film... annab väga täpse löögi fašismi pihta" ning üldse on selles filmis "vaieldamatult novaatorlikke jooni" ja film peab "mobiliseerima vaataja sügavateks filosoofilisteks mõtisklusteks", mis annab tunnistust "tõsisest loomingulisest edust".

Kahes kohas on Liivik muidugi üle pakunud: mis pärgli päralt oli tal vaja tol talvel seda "novaatorlust" ja "sügavaid filosoofilisi mõtisklusi" - nende eest põgeneti nagu kurat viiruki eest!

Saanud sisuliselt endise filmi niisuguse jultunud kaaskirjaga kätte, mõisteti Gnezdnikovi põiktänavas muidugi teada, et neile oli viisakalt, kuid täiesti ilmselgesti näkku sülitatud, kusjuures nii, et vastu sülitada - kirjavahetuse tasemel - ei olnud enam võimalik. Pole ju mõeldav kirjutada ministrile: "Kaua te meid lollitada kavatsete?" Seega oli "Hullumeelsuse" lubamine Eesti kinodesse otsustatud. Jäi üle teha päästvat vivisektsioonitööd filmi dubleerimise käigus. Kokoreva kirjutas alla aktile filmi eestikeelse variandi vastuvõtmise kohta, tegi korralduse "teha parandused dubleerimise käigus", kuid uhke naisena ei kirjutanud ta üksi ega koos Balih-

*Mare Garšnek (Soplie). See kaader jäi filmi eestikeelsest variandist välja.*

hiniga uut arvamust<sup>6</sup>, millega nad oleksid pidanud vääraks tunnistama oma eelmise

<sup>6</sup> I. Kokoreva sõnul ei mäleta ta enam kõiki oma samme, mis ta tegi kakskümmend kolm aastat tagasi, kuid ta ei kahtle, et need astuti eranditult filmi päästmiseks ja et nad koos Balihhiniga mängisid eestlastega üht mõlemale poolele arusaadavat mängu "meie teeme näo, nagu me ähvardaksime teid sõrmega, aga teie teete näo, nagu te võtaksite meid kuulda" (Meie sõnastus. - V. M.). Kokoreva ütles, et mõistagi ei tulnud see alati kasuks filmi kunstilisele tasemele, kuid ainult sel viisil oli võimalik eestlasi kaitsta teise korruse, Vana väljaku ja Kremli eest. Ausalt öeldes oleks meil kange tahtmine kohata inimest, kes ei viitaks ülespoole, vaid ütleks otse, et ta oli filmi vastu, kuna see oli kahjulik. Kuid me kipume arvama, et koguni kadunud M. Suslov hüüataks, kui me talt praegu küsiksime, miks ta pani riulile näiteks "Agoonia": "Kui ma poleks seda teinud, kas ma siis oleksin saanud jääda edasi oma ametikohale!? Ah teie arvate, et oleks parem olnud, kui ma oleksin lahkunud? Kuid minu asemele oleks tulnud N., aga tema on ju täielik idioot!" Tema sõnad on teataval määral põhjendatud, tõepoolest, tol ajal oli tendents selline, et ülemusi vahetati välja ainult veelgi halvemate vastu. Kuid naaseme jutujamase juurde Irina Kokorevaga. Kui pisut utreerida seda, mida ta meile jutustas oma tollasest tegevusliinist, siis oli tema midagi Stirlitzi (ja Balihhin "vene naisradisti") taolist fašistide pesas, kes päästsid kõike, mida aga päästa andis, ja uputasid neid, keda oli võimalik uputada stsenaariumi tasemel. See on üpris ootamatu Lioznova šedöövri interpretatsioon, mille puhul jääb vaid üle imestada, et ülalpool ei leidunud inimest, kes oleks selles näinud "allusioone režii kohta"!

seisukoha järeldused, seejuures mõistsid nad väga hästi, et need järeldused käiksid täiel määral nii filmi kui ka võetud materjali kohta, mille nad kaks kuud tagasi olid saanud paranduslikele töödele, seepärast tegi Kokoreva arvamuse koostamise ülesandeks J. Kotovile ja T. Jurenjevale. Tulemuseks oli, et ilmale tuli üsna hapukas dokument, milles teatati, et

a) "tuleb positiivselt hinnata ... kollektiivi püüdu luua antifašistliku suunitlusega film" (Ja ainult püüdu. - V. M.);

b) "on vaja märkida professionaalset tööd", mida on teinud Kiisk, operaaror Zabolotski ja näitlejate ansambel;

c) on soovitatav teha filmi kallal "täiendavat tööd dubleerimise käigus" ja nimelt: 1) täpselt väljendada mõtet, et "Windisch kannab endas neofašismi elemente" ning "fašistlik Saksamaa on kokkuvarisemise äärel ja Windischi "hullumeelsuses" avaldub just see kokkuvarisemine"; 2) "hoolikalt läbi vaadata kogu filmi materjal (!) ja teha episoodides sisemisi kärpeid, mis ... annaksid võimaluse süžee täpsemalt üles ehitada", kusjuures täpsustuste tegemisel "ei tohi kaotsi minna gestaapoliku jälitamise tunne" (???); 3) "jätta filmist välja üleliia füsioloogilised kaadrid, mis kujutavad hullumeelseid" (Kadunukese laip kaevati neljandat korda hauast välja. - V. M.).

Toimikus on veel kaks dokumenti: mängufilmide peavalitsuse ning kinofikatsiooni ja laenutuse valitsuse soovitus, milles öeldakse, et "võttes arvesse filmi läbivaatamisel avaldatud arvamusi", on otstarbekas seda linateost "pidada tasustamisel kolmanda grupi filmiks", samuti ka akt "Hullumeelsuse" venekeelse variandi ekraanile lubamise kohta (Ennäe kalambuuri! - V. M.), millele on alla kirjutanud M. Litvak (Jegorovi asetäitja) ja J. Kotov (Kokoreva asetäitja).

Mida tähendab tasustamise kolmas grupp, seda pole vaja kellelegi seletada, kuid lisada tuleb (Kiisa sõnul), et F. Liivik ignoreeris järjekordselt peavalitsuse ettepanekut ja andis filmile teise kategooria. Nähtavasti oleks olnud ebaviisakas teha rohkem, sest film ei läinud üleliidulisele ekraanile.

Püüame nüüd välja selgitada, mis toimus dokumentidevahelisel viimasel ajalõigul. Eelkõige märkigem, et nõue "täpselt väljendada mõtet" Windischi neofašismist oli ilmselt loogikavastane. Asi on selles, et venekeelses variandis lõpeb film kaadriga, kus Windisch, kes hetk tagasi oli täiesti segaseks läinud, pöördub ekraanilt vaataja poole, nagu poleks mitte midagi juhtunud, ja ütleb: "Kas te arvate, et see on meie lõpp? Oh ei,

me tuleme veel tagasi!" Kui seda võib nime-tada mõtte täpseks väljendamiseks, siis kuidas oli see väljendatud eestikeelses variandis? Pigem mitte kuidagi. Viide neofašismile oli kõige ehtsam konjunktuurne lisand ja hoopiski mitte algse mõtte täpsustus. Selle põhjused on vägagi läbipaistvad: Tšehhoslovakkia okupeerimist õigustati demagoogiliselt sellega, et "Praha kevade" oli inspireerinud saksa neonatsism, kes kavatses korraldada uue anšlussi Sudeetides...

Veel üks dubleerimisel tehtud parandus. Doktori eestikeelse repliigi "Nad tulevad! Vabadus!" asemel kõlab venekeelses variandis lihtsalt "Venelased tulevad!", mis tekitab märksa rohkem allusioone, sest kordab täpselt tuntud Ameerika Ühendriikide filmi pealkirja ja Ameerika Ühendriikide armee peast segi läinud staabitöötaja sõnu, mille saatel ta viskub alla pilvelõhkuja aknast. Kuid Kiisk ütleb, et seda muudatust nõuti pidevalt ja maniakaalse järjekindlusega. Ausalt öeldes ei saanud me alguses aru, millist allusiooni kartsid valvsad seltsimehed Gnezdnikovi põiktänavalt esimese repliigi puhul, sest nagu kõik nõukogude inimesed mäletasid nad päris kindlasti, et vabanemise Euroopa rahvastele tõi kallis Nõukogude armee ja alles praegu mõistetakse, et Euroopa vabastati hoopis teiselt poolt. Mida muidugi mõista juba ammugi teadsid Lorencs ja Kiisk, ja seda, et nad seda teadsid, teadsid ka inimesed Gnezdnikovi põiktänaval, järelikult nad mõtlesid, et autorid viitavad just sellele. Vaenlase ülekaalukate jõudude surve oli Kiisk sunnitud järele andma, nähtavasti lohutades end sellega, et venelastel polegi vaja seda teada, aga eestikeelset varianti ta vaenlasele igatahes ei ohverdanud. Nojah, ja kuidas ta oleks saanud silma vaadata oma kaaskodanikele, keda 1940. aastal tabas okupeerimine Punaarmee ja vastavate organite poolt, kes kohe küüditasid Siberisse tema lähedased sugulased, kui ta oleks eesti vaatajale kuulutanud, et venelased<sup>7</sup> toovad vabaduse!

Meil jääb käsitleda veel kaks draama viimast vaatust.

"Venekeelse koopia andsin ma neljanda korruse saalis üle Baskakovile. Saal oli rahvast täis, mõned isegi seisis. Mäletan, et seal istusid Kokoreva, Balihhin, Surkov... Režissööridest polnud kedagi, ainuüksi ametnikud. Vaatasid ära ega reageerinud kuidagi.

<sup>7</sup> Balti vabariikides loobuti kasutamast sõna "venelane" okupandi tähenduses alles pärast 1991. aasta augustisündmusi, asendades selle sõnadega "sovetid" ("nõukogulased") või "kommunistid".



Pärast pausi ütles Baskakov: "Arutelu praegu ei tule." Ja viis mind oma kabinetti. Pakkus istet ja ütles - seda mäletan ma sõnasõnalt -: "Filmi võtan ma vastu, raha sa saad. Kuid tuleb ebaseaduslik." Ma ei tea, mida ta tegi kulisside taga, kuid selle eest pean ma teda tänase päevani hea sõnaga meeles. Seejärel lisas ta midagi umbes niisugust: "Nojah, küllap saad isegi aru." Ma ütlesin: "Ei saa aru" - kuigi tajusin sel hetkel esmakordselt, et olin teinud mingi suure ideoloogilise vea. Ta seletas rahulikult: "Kuigi nad käivad sul seal ringi mustades mundrites, kipub aadress selgelt välja tulema..." Mõte oli see, et allegooria on läbinähtav. Kuid ta ei siunanud mind ega võtnud sisse poosi, et "mida sa endale lubad". See oli meeldiv. Siis küsis ta: "Kas sa "Marat'd-Sade'i" oled näinud?" - "Ei ole." - "Mine vaata minu saalis. See on sulle preemiaks." Ma vaatasin ihuüksinda seda filmi. Siis vaatasin tema kabinetti ukse vahelt sisse ja ütlesin: "Minu oma pole kehvem." Ta ei vastanud midagi..."

Balihin, kellele selle stseeni ümber jutustasime, kommenteeris seda vähimagi kahtlusevarjundita hääles: "Kõik on selge. Ta otsustas kohe filmi ära keelata, vältides kõra ja tüli Kiisaga. Ja tegi sedamoodi Kiisale kibeda pilli magusamaks, pealegi veel nii, et too ei saanudki aru, kuidas teda oli alt veetud. Aga meile ta ütles: "Mis asi see niisugune on? See ei ole meie filmikunst!" Mis puutub V. Baskakovisse, siis tema hiilis kommentaaridest kõrvale, öeldes kõigest: "Noh, sa näed ju isegi, et ma võtsin filmi vastu. Kas pole nii?" ja andis telefonitoru üle oma naisele, kes jutustas meile palju huvitavat selle kohta, et "Baskakov muidugi teenis neid, kuid tegi palju head, need aga, kes mitte midagi ei teinud ja kõiki hauda ajasid, etendavad nüüd progressiivseid inimesi."

Finaal on tuntud ainult kolmandate isikute juttude kaudu.

"Keegi Moskva kirjanikest ütles mulle hiljem, et kui filmi vaadati keskkomitees, oli kultuuriosakonna juhataja, too pikk ukrainlane Tšernoutšan, naerma pahvatanud ja öelnud: "Kuulge, ta kipub ju meid tobukesteks pidama! Nagu me aru ei saaks, kellest siin jutt on!" (Kiisk.)

Kotov, kelle poole me pöördusime saamaks kinnitust sellele versioonile, selgitas, et Tšernoutšan oli haritud inimene ja paistis seepärast alati silma ettenägematute allusioonidega ning võis tõepoolest niiviisi öelda. Filmi keelas tõesti tema<sup>8</sup>. Kotov olevat

<sup>8</sup> I. Tšernoutšani ametitegevus ei olnud nii ühetähenduslik, kui seda võiks järeldada nende tunnistuste põhjal.

seada kuulnud Kokorevalt ning oli kord koguni pöördunud Tšernoutšani poole keskkomitee koridoris küsimusega, miks on "Hullumeelus" keelatud ja kas ei saaks seda keeldu tühistada. (On arusaamatu, mis hea pärast ta selliseid küsimusi oleks pidanud esitama? - V. M.). Selle peale olevat Tšernoutšan vastanud, et keeldu tühistada ei saa, kuid ei olevat hakanud midagi lähemalt seletama inimesele, kes oli ametiredelil temast palju madalamal. Üldse on üsna kummaline, ütles Kotov, et keskkomitee filmi välja nõudis (nähtavasti oli keegi koputanud), nagu oli kummaline ka see, et Tšernoutšani nimi pinnale kerkis: keskkomitee oli rangelt keelanud oma töötajatele viidata, mistõttu Baskakov ja Romanov rääkisid sagegi enda nimel ilmselgelt mitte oma sõnadega ja jätsid seetõttu üpris kentsaka mulje.

Viimane seik on väga tõepärane; meil on olnud juhust suhelda nii esimese kui ka teisega ja me võime kinnitada, et nad mõlemad järgivad seda keeldu seniajani ning kui nad ka juhtuvad kogemata midagi välja lobisema, siis ei taha nad kategooriliselt, et see trükimusta näeks; ju nad vist kardavad, et punased tulevad sealtilmast tagasi ja karistavad neid parteilise ja riikliku saladuse väljalobisemise pärast.<sup>10</sup>

Pole välistatud ka see, et Tšernoutšanil oli vimma Kiisa vastu juba seoses tema varajasema filmiga "Jäljed" (1965), mis samuti dubleeriti vene keelde, kuid ekraanile ei jõudnud.

"Filmi vaadati alguses kinokomitees, kuid vastu ei võetud, öeldi, et on vaja mõelda ja kaaluda. Minul aga oli filmis esimest korda näidatud, kuidas inimene Siberisse küüditati, oli idioodist militsionäär ja napakas külanõukogu esimees. Ma ei tea, mida nad seal kaalusid, kuid järgmisel päeval kutsuti meid koos filmiga keskkomiteesse. Sealsetest vaatas filmi vist kolm inimest, nende seas ka Tšernoutšan, kinokomiteest oli Kokoreva. Pärast filmi vaatamist nad ütlesid: "Nojah! Normaalne film. Nojah, kritiseerib - midagi hullu selles ei ole..." Küsiti Kokore-

<sup>9</sup> J. Surkov, kes oli enne I. Kokorevat stsenaariumide toimetuskolleegiumi peatoimetaja ja keda peeti "partei kuldse sulega meheks", tunnistas meile ükskord ärritatult, et tal tulnud tõlkida esteetika kategooriate (ja üldse vene) keelde võimukandjate "rusaamatut mõirgast".

<sup>10</sup> Ka selles on erinevus Gnezdnikovi põiktäna teise ja neljanda korruse vahel suur: peaaegu kõik toimetajad (peale Dal Orlovi), kellega me vestlesime, pajasid meelsasti kinokomitee ja keskkomitee õukonnasaladusi. Kas see peaks tähendama, et ühed teenisid hirmu ja teised südametunnistuse sunnil?

valt: "Millised on teie vastuväited?" Kokoreva ütles: "Keerukas ajajärk, kollektiviseerimine. Meie arvates on filmis ebatäpsusi, selle ajajärgu sisu pole piisavalt avatud... Aga üldiselt on film normaalne." Noh, kui normaalne, siis normaalne. Meid õnnitleti ja me lahkusime tiivustatult. Ja alles kaksikümne viis aastat hiljem<sup>11</sup> sain ma teada, et filmi näitamine NSV Liidus keelati. Miks nad minuga sedamoodi tegid, seda ma ei tea, aga see oli väga solvav. Niimoodi, seljataga... see oli mingisugune alatu mäng..."

Varsti pärast Tšernoutšani hüüatust austati Kiiska mahategeva retsensiooniga ajakirjas "Iskusstvo Kino", mille peatoimetajaks oli J. Surkov.

"Artikli autor oli naine, ma ei mäleta tema nime... Mõistagi oli see inspireeritud

<sup>11</sup> Peale selle pandi keelu alla (NSV Liidu Kinokomitees) mitu Kiiska stsenaariumi, sealhulgas J. Peegli "Ma langessin esimesel sõjasuvel" Eesti territoriaalkorpusest (mis kõigepealt täies koosseisus välja saadeti ja ära kurnati, seejärel aga hakati ellujäänutest formeerima väeosasid rindele saatmiseks) ja "Hoffmanniaad", mille talle oli andnud Tarkovski. Pavljonok luges läbi ja ütles: "Teeme pooliku, aga see pane portfelli tagasi..." Ettepanek jooma minna oli arvatavasti seletatav sellega, et Kiisk ei olnud lihtsalt tänavalt sisse astunud režissöör, vaid Eesti Kinoliidu esimene sekretär.

Kaljo Kiisk 1968. aastal filmi "Hullumeelsus" ettevalmistuse ajal.

T. Putniku fotod



kirjutis. Lõpus olid niisugused sõnad: "Ühesõnaga, režissöör Kiisal poleks olnud mõtet minna Sartre'i ja Dürrenmatti salka..." Eestis mind õnnitleti pärast selle artikli ilmumist. J. Surkov laiutas käsi, kui ma temaga kuskil kohtusin: et tema ei olnud saanud midagi parata..."

Inspireeritud suleks oli Larissa Krjatško<sup>12</sup>. Et J. Surkov end ebamugavalt tundis, seda võime tunnistada ka meie - meie ülestähendustes on säilinud tema lause: "Mind on Kiisa "Hullumeelsuse" lugu alati väga piinanud. Mind sunniti tunnistama, et filmi ei ole fašistidest, vaid meist..." Pole ka raske märgata, et lõpuks oli Kiisk just tollel samal poolel, millest teda püüdis eemale tirida kinokomitee nelikrakend.

\*

Väliseid tagajärgi see lugu Kiisale kaasa ei toonud. Talle koguni ei keelatud sõita mööda NSV Liitu ringi oma isikliku venekeelse koopiaga ja seda näidata. Sisemised tagajärjed olid.

Viimase sõna anname Kaljo Kiisale:

"Kahjuks ei läinud ma pärast seda kõike tigidaks. Otse vastupidi, hakkasin end kontrollima. Otseku ei oleksid toimetajad minu pähe elama asunud. Ja ma tegin paar kehva filmi. See oli kõige solvavam. Mitte raha, mis jäi saamata, mitte kuulsus, millele ma lootsin - ma ju teadsin, teadsin, et olin hea filmiga maha saanud! - ja millest ma ilma jäin, mitte festivalid, millele ma ei pääsenud - aga just see..."

Vene keelest tõlkinud JÜRI OJAMAA

<sup>12</sup> Vt "Iskusstvo Kino" 1969, nr 11. Kiisa poolt tsiteeritud sõnu artiklis ei ole, kuid mõte on edasi antud väga täpselt. Krjatško heitis filmile (mida vene lugeja polnud näinud) ette, et autor oli andnud sisse taotluse teha antifaašistlik film, tegelikult aga oli sellest arendanud filmi Sartre'i ja Dürrenmatti "eksistentsialistliku draama" voolusängis, mis on nõukogude filmikunstile vastunäidustatud. Toimetajate seisukohtadest tuttavad motiivid läbivad kogu artiklit: kriitiku arvates oleksid autorid pidanud näitama, kudas "haigla kõrgete müüride taga käib võitlus, kuidas Nõukogude väed tungivad peale, kuidas arukas maailm saavutab võidu hullumeelsuse üle", ja mitte looma "eskapistlikku" vaatamängu. Alles "viimases kaadris teevad autorid katse rääkida fašismiohus, tulla tõsiselt tagasi ajaloolise aktuaalsuse juurde". Kuid see kaader, nagu kriitik läbinägelikult täheldab, on kõrvust kistud. Filmi retsensioon lõpeb sõnadega: "Film "Hullumeelsus" ei ole ajalooliselt konkreetne ja poliitiliselt selgepiiriline, puudu jääb sotsiaalsest orienteeritusest ja filosoofilisest sügavusest." Seda tuleb mõista nii: ajalooliselt, poliitiliselt ja antisotsiaalne, st filmile on omased kõik kolm surmapattu.

VIKTOR MATHIESEN (s 1949) on Moskva tuntuimaid filmikriitikuid. Lõpetanud Novosibirski Riikliku Ülikooli matemaatikuna. Filmiajakirja "Kinoglaz" toimetuse liige, avaldanud arvustusi ja ülevaateid ajakirjades "Iskusstvo Kino" ja "Ekran". Töötab New Yorgi ajalehe "Novoje Russkoje Slovo" Moskva toimetuses. Lapsepõlves elas, muide, Dagestani pealimas Malhatškalas (1952-1960), kuna tema vanematele ei antud elamisluba Leningradis, kus ema lõpetas ülikooli (ema juuditar, isa sakslane). Stalini ajal ei usaldatud sellist peret.

## MUUSIKAMOSAIK

Endistes Ida-bloki maades kahaneb salvestatud muusika tarbimine kiires tempos. 1991. aastal osteti Tšehhi ja Slovaki Liitvabariigis kõiki helikandjaid (laserplaadid, kassetid, vinüülplaadid) kokku 8,8 miljonit tükki (tagasimeinik 1990. aastaga võrreldes 29 protsenti, Poolas 4,8 miljonit tükki (-84 protsenti) ja Ungaris 3,4 miljonit (-36 protsenti). Firma *Sony Music International* regiooni äriarendamise mäenedžer David Main arvab, et 1992. aastal langus jätkus. Üheks kõige olulisemaks põhjuseks peab ta kommunistliku režiimi kokkuvõrsemisel tekkinud eufooriast tingitud muusikaostu palaviku möödumist. "Nüüd võtab turg lihtsalt reaalsemaid proportsioone," arvab ta. Eesti kohta kahjuks (või õnneks) andmed puuduvad.

New Yorgi firma *Kelly Research* uurimus väidab, et 16-39 aastaste rocki kuulajate seas mängib plaadiostu otsustustes kõige olulisemat osa raadio vahendusel saadud informatsioon. Seda väitis 61 protsenti küsitletuist. Video osa oli 37 protsenti, kontserte mainis 32 protsenti vastanutest ja ainult 7 protsenti vihjas ajakirjanduses ilmunud ülevaadetele. Taas leidis kinnitust, et mida noorema kuulajaga tegemist, seda rohkem on tähtis, mida kuulavad sõbrad. Kuueteistkümmne kuni kahekümne nelja aastaste vanuserühmast eelistab 49 protsenti "kindla peale" sellist muusikat, mida nad on kuulnud oma sõprade juures.

Koos maailma majanduse allakäiguga on raskustega maadlemas ka muusikatööstus, ehkki CD-de tarbimise kasv hoiab vähemalt rahaliste näitajate poolest olukorda veel küllaltki "normaalsena". Seni juhtkohta hoidnud helikandja formaat - kõigile tuntud helikassett - on vähehaaval oma positsiooni loovutamas, ent spetsialistide arvates võivad kassettmagnetofonide omanikud selle saajandi lõpuni veel rahulikult hingata. 1990. aastal müüdi kogu maailmas umbes 180 miljonit kassettmagnetofoni ja umbes 35 miljonit laserplaadimängijat. Üldse oli 1990. aastaks toodetud ja osetud ühtekokku 1,2 miljardit laserplaati ja 1,446 miljardit salvestistega helikassetti.

Üheksakümnel protsendil Lääne-Euroopa kodudest on keskmiselt 2,3 kassettmagnetofoni, kusjuures väheneb salvestistega kassetide ja suureneb tühjade ostmine, mis tähendab seda, et inimesed nende kodus ise midagi salvestavad. Kõige agaramad kassetitarbijad Euroopas on sakslased, kes 1991. aastal ostsid 157 miljonit tühja kassetti (samal aastal müüdi seal 75,5 miljonit salvestistega kassetti). Neile järgnevad Inglismaa 92 miljonit tk (75,3 miljonit), Prantsusmaa 62,3 miljonit (41,9 miljonit) ja Itaalia 70,0 miljonit (25 miljonit).

Euroopa riikidest kõige laserplaadistunum maa on Holland, kus 70 protsendil perekondadest on laserplaadimängija ning igas sellises kodus on keskmiselt 40 CD-d. Rahalistes näitajates moodustavad laserplaadid 95 protsenti seal müüdüd helikandjatest, 3 protsenti jääb kassetidele ja 2 protsenti vinüülplaatidele.

# KARL ADER - JUHAN LIIVI JA MERLE JÄÄGERI KAASAEGNE



20. märtsi kalendrileht kuulub Kaarupi üheksa kümneks! Kui pikk on olnud see teekond ja kui lühike siiski eesti kultuuri elulugu! On ju Kaarup juba orduvalt meenutanud oma poisipõlve vestlusi põlluveerel naabrimehe Juhani Liiviga... Sellel pildil istub ta aga 13. lennu luuleõhtu "Pärandus" proovil (1986), ümber üliõpilased Epp Eespäev, Piret Kalda, Elmo Nüganen, Rain Simmul, Merle Jääger ja Külli Palmsaar.

1968. Siitpeale lavakunstikateedris.

Karl Ader ei ole mitte ainult pedagoogi- vaid ka lavastajanimi. Pilt ei ole küll tema kallist "Ugalast", vaid külaskäigust "Vanemuisesse": "Mauruse kool" (1955). Ramilda - Velda Otsus, Indrek - Gunnar Kilgas.



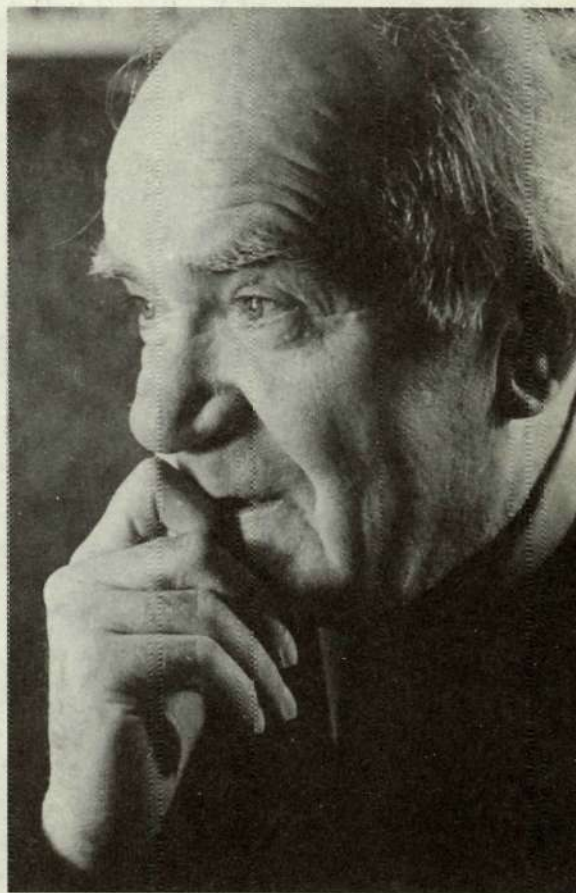
Umbes 1934.  
Kodumail koos  
ema ja isa.



1981



Ka sellel pildil on kokku saanud õpetaja ja endised õpilased lavakunstikateedrist. Juhan Viiding, Merle Karusoo ja Karl Ader 1984. a. Legendaarsed Mummi ja Kaarup ehk Erika ja Karl Adra 60. pulma-aastapäev 18. augustil 1988.





Sündis 18. jaanuaril 1969. aastal ja on suurema osa oma elust elanud Tallinnas, Harju tänavas, Kirjanike Majas.

Vanema d, ema Aino Pervik ja isa Eno Raud on lastekirjanikud, aga ta ei arva, et see fakt ta lapsepõlve kuidagi väga eriliseks on teinud, sest arvatavasti loetakse ka teistele lastele raamatuid ette.

Koolist, eriti 7. keskkoolist on kõige rohkem meelde jäänud, et igasugune isiksuse väljendus oli väga paha, lausa egoistlik.

Muusikahuvi tuli varakult ja sellele aitasid tublisti kaasa kooli muusikaõpetajad. Umbes üheksa-aastaselt hakkas õppima plokkflööti, aga aktiivne muusikahuvi algas alles paar aastat hiljem.

Teater, film ja näitlemine olid enne seda. Mängis "Kalevala" etenduses, Mikk Mikiveri lavastatud tükis "Raha Mariale" oli tal üks kesksetest (laps)osadest. Filmis "Nukitsamees" mängis Tõnni ja "Keskpäevas" negatiivset kangelast Riho Rõuku. Filmi- ja teatrikarjäärile eelnes osalemine Eesti Raadio kuuldemängudes, ja seda tänu Mari Tarandile.

Kitarri võttis kätte 1979. aastal Tarmo Urbi eeskujul, kes oli Raudade perekonnatuttav ning külas käies aeg-ajalt ka laulis ja mängis kitarril. Esimene ansambel oli "Robbers", mis kõlas peaaegu nagu "The Robots". Sellele eelnes esimene suurem heliplaadiost, milleks oli "Kraftwerki" album "Man Machine", kus oli lugu robotitest.

Teised ansamblid, kus ta hiljem mängis, olid "Küsimärk", "Golem", "Metallist" ja "Singer-Vinger". "Kehaks" käimine paljudes teistes gruppides ei tulevat arvesse.

Mõjutusi väljastpoolt muusikat ei pea just ülearu oluliseks, ehkki tohutult meeldivad Stephen Kingi raamatud, Lermontov, Oscar Wilde ja Juhan Viiding. Peale selle pakuvad väga suurt huvi Oliver Stone'i filmid, kõik Miloš Formani filmid, mida ta on näinud, eriti aga David Lynch'i filminägemus, mida nii mõnigi peab haiglaseks, tema arvates on aga väga põnev.

Harrastrusel on üks omamoodi probleem, kui inimene armastab kaua magada, seejärel pikalt virguda, siis hakkab tavaliselt muusikat kuulama või vaatab filme. Kui on ilma, aega ja võimalust, käib meeleldi kalal. Meisterdamise alal ennast oskuriks ei pea.

Suhetega enda arvates suurt ei ole. Ei tee seda kuigi meelsasti, ja suured peod ning seltskonnad on sageli lausa vastumeelt.

Meeldivad inimesed, kes ei taha kohe hakata muusikast rääkima ning on võimelised ka muudel teemadel vestlema.

Tulevikuvision on silme ees päris konkreetne, aga sellest olevat veel vara juttu teha. Põhiliseks takistajaks tema enda sõnade kohaselt on ebausk.

Eesmärk on saada oma tegevusalal pidevat ja rahuldust pakkuvat tööd, mis Eestis ei ole võimalik.

Riskimine sõltub sellest, millega riskid. Kui on enam-vähem kindel risk, siis riskivat meeleldi, mis tähendab, et asja eest, teist taga ta tundmatus kohas vette ei hüppa.

Politiikaga hoiab ennast kursis. Viimasel ajal näib talle, et asjad hakkavad siin üha rohkem kulgema nii, nagu nad peaksid, ning seega peab ta oma tagasihooldlikku osalemist poliitikas ebavajalikuks.

Puudust tunde eelkõige asjatundlikust ja intelligentsest rockikriitikast. Ka inimeste tarkusest. Veel viis aastat tagasi olevat nad olnud targemad, nüüd on paljude kultuurihuvi asendunud huviga muretseda endale mobiiltelefon.

Tunustust vajab samamoodi nagu kõik teisedki, aga selle saamata jäämist ei põe.

Ansambel "Merry Christmas mr Lawrence" on talle hetkel elus kõige tähtsam.

Ja loomulikult muusika.

Immo Mihkelson

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1993

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

## THEATRE

## J. KJELLBERG. Money and Freedom of Creation (22)

Norwegian theatre critic Janne Kjellberg comments on problems concerning financing theatres. To what extent should the state grant budgets of theatres? Kjellberg dwells on sponsoring as one of the possibilities of financing theatres. Sponsoring is a concealed way of influencing theatres, Kjellberg writes, for although sponsors never decree their artistic demands, they never finance a production they don't like. Although Norway is far more developed than Estonia, we can learn from their experiences concerning sponsoring.

## Hugo Laur - 100 (28)

In March 1993, Estonia celebrates the 100th anniversary of Hugo Laur, a legendary Estonian actor. Kaljo Kiisk, Aksel Orav and Jaanus Orgulas, actors of the Estonian Drama Theatre, recall Hugo Laur's last years in the theatre.

## M. UNT. Ritt über den Bodensee (59)

## M. VISNAP. Nüganen's first success ...in the Youth Theatre (61)

Writer and director Mati Unt and theatre critic Margot Visnap talk about a new production of Shakespeare's "Romeo and Juliet", staged in the Youth Theatre in October 1992 by Elmo Nüganen. Mati Unt recalls previous productions of "Romeo and Juliet" in Estonian theatres. Nüganen's production seems to be a landmark in the history of the Youth Theatre (and possibly in Estonian theatre in general); the time of messages and ideas has passed and the time of good productions arrived. Nüganen's production proves once again the magic of theatre works, Unt writes.

Margot Visnap writes about the unusual setting of the production: the actors play in the *diele* of the 14th century building of the Youth Theatre. The director has masterly used the historical details of the room, Visnap writes. Another reason for the success of the play is the good team play. The actors are spontaneous and free, reminding of "old-fashioned theatre". Nüganen's production of "Romeo and Juliet" proves that not only light comedies, but also real, living theatre can be a success.

## MUSIC

## IRCAM (15)

IRCAM (Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) was founded by Pierre Bou-

lez in Paris in 1972. This music centre of repute, often accused of elitism and wasting money, underwent changes of leadership last year: Pierre Boulez was replaced by Laurent Bayle. Will the IRCAM change and if, then how? Laurent Bayle and Philippe Manoury, a French composer who has experimented in the IRCAM for 12 years, answer the questions of the Finnish music critic Kai Amberla.

## "Those works were not written on Sunday afternoons..." (44)

Estonian composer Hillar Kareva (1931-1992) has written a lot for saxophone. "Tender Guerre", a Dutch duo came across Kareva's First Sonata for alto-saxophone and piano, op. 19 (1973). The duo's interest in the composer's work led to full-length concerts of Kareva's work both in Amsterdam and Tallinn in 1992. Unfortunately, the concerts became memorials to the deceased composer. Saxophonist Luc van Gessel and pianist Charles Janko comment on their interest in Kareva's music.

## I. MIHKELSON. "The Sharp-edged beauty" of Myra Melford (70)

Melford represents the new generation of American jazz pianists who in their music mix and synthesize various influences from different eras and styles. In the interview given during the Tallinn International Jazz Festival "Jazzkaar", Melford and double bass player Lindsey Horner reveal some ideas behind their music.

## Persona grata. MIHKEL RAUD (93)

Mihkel Raud (24) is a singer of a pop-group called Merry Christmas Mr Lawrence. He is one of most popular mainstream rock musicians in contemporary Estonia.

## CINEMA

## ILMAR TASKA answers (3)

Hollywood producer Ilmar Taska (b. 1953), talks about his parents, youth, his studies in Moscow (VGIK), his work in Estonia, Sweden and the USA. Taska also talks about film producing in Hollywood and about new trends in American filmmaking.

## A. OJA. Joonatan K's wanderings (25)

A short review of Vallo Kepp's (b. 1950) documentary "Memories In Blue: Bernard Kangro" (Eesti Telefilm 1992). This film about Bernard Kangro, an Estonian writer living in Sweden, is not a regular documentary, but rather a poetical vision of Kangro's work. Symbols are preferred to memoirs, the



film is an interpretation of the symbols used by Kangro.

**W. ALLEN. Life is rather funny than tragic (49)**  
An interview with Woody Allen (b.1935) translated from the magazine "Iskusstvo Kino". The latter used material from five different American magazines. The witty interview covers Woody Allen's work, his views on life and his private life, through Allen's usual self-irony and scepticism.

**V. MATHIESEN. Estonians Come! Or Madness at the Gnezdnikov crossroad (76)**  
The story of "editing" Kaljo Kiisk's "Madness" (1968) in the State Cinema Committee of the USSR in Moscow. Film critic Viktor Mathiesen from Moscow surveys the Canossa journey of the script on the desks of film authorities of the USSR, as well the opposition to the ready-made film. This restored

historical document presents many records from the 1960s, thus giving a complete picture of the obstacles film-makers had to surmount in their way. Kaljo Kiisk came out of his Canossa as a winner. Viktor Mathiesen is a well-known film critic and one of the editors of the magazine "Kinoglaz".

---

#### MISCELLANEOUS

**K.-A. PÜÜMAN. NOT-92 in Kuopio (39, 96)**  
Theatre artist and professor of Tallinn University of Fine Art surveys the recent meeting of theatre technical staff of the Nordic countries, NOT-92 (Kuopio, Finland). Püüman dwells on the program, on the Estonian theatre artists taking part (F. Matt gave lessons in scenery painting), and surveys the first Estonian scenography exhibition abroad.

#### TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

meelest lisavad olulist teavet kunstnikust kui loojast. Näituse ebasoodsat ruumi olid kujundajad mustade palakatega vastuvõteta- vaks püüdnud teha, aga vaatamata kõigele oli mulje Tallinnas eksponeeritud soome stsenograafistide väljapanekust soodsam. Jäähalli keskosas eksponeerisid oma toodangut teatritarbeid ja -materjale tootvad ja vahendavad firmad, mis sisaldas kasulikku informatsiooni iseäranis meiesugustele uustulnu- katele, kellele oli hädavajalik end selle turu- ga kurssi viia. Valgus- ja helitehnikat ning la- vaseadmeid pakkusid Soome *GWB-Foki OY*, *MS Audiotron*, *Riskotee*, *TFP-Markkinointi OY*; paar inseneribürood esindas teatrilavade ja -majade projekteerimist; *OY Phillips AB* pak- kus helitehnikat, *Sirius Times* ja *Riskotee* kan- gaid, *M-Plast Styroxi* töötlemisvahendeid. Rootsi firmad *Sankari Scen & Salong AB* pak- kus hüdraulikaseadmeid, grimmivahendeid *Kaj Grönbergs Mask & Bild AB*. Vahendusfir- made kaudu levitatakse maailma firmade

*ROSCO* jt värve, kangaid, valgusfiltreid ja suitsumasinaid, *RADIUM*'i projektorilampe, *FIGUERAS*'e istmeid, *Harlequin*'i plasti- kust lavapõrandaid. Iga firma püüdis oma kaupa tutvustada võimalikult atraktiivselt. Valgusaparatuuri aitas demonstreerida Kuo- pio väikeste tantsutüdrukute esinemine, *SEMITONE*'i värvidega maaliti kohapeal rät- te kaasaostmiseks; kaasaviimiseks oli hulga- liselt kaarte, buklette, katalooge, näidiseid, dia- ja videokomplekte.

Õhtuid sisustas kultuuriprogramm ja kui veel jõudu jätkus, sai end maandada baari- des ja ööklubis kuni hommikutundideni, siis hotelli saunas kell seitse end värskendada ja minna uuele õppepäevale vastu.

Eestist käis Kuopios kolmteist teatriini- mest, osa teatriliiidu lähetusel, osa omal käel. Järgmisele NOT'ile sõitjale soovitatakse alusta- da kohe rootsi keele õppimist, sest see on keel, mida Põhjamaades mõistavad kõik.



Üldvaade NOT-92 näitusele



Fritz Matt: dekoratsiooni süünd  
K.-A. Püümani fotod



Aarne Üksküla filmis "Lammas all paremas nurgas"  
("Tallinnfilm", 1992). Režissöör Lembit Ulfsak.

R. Rajamäe foto