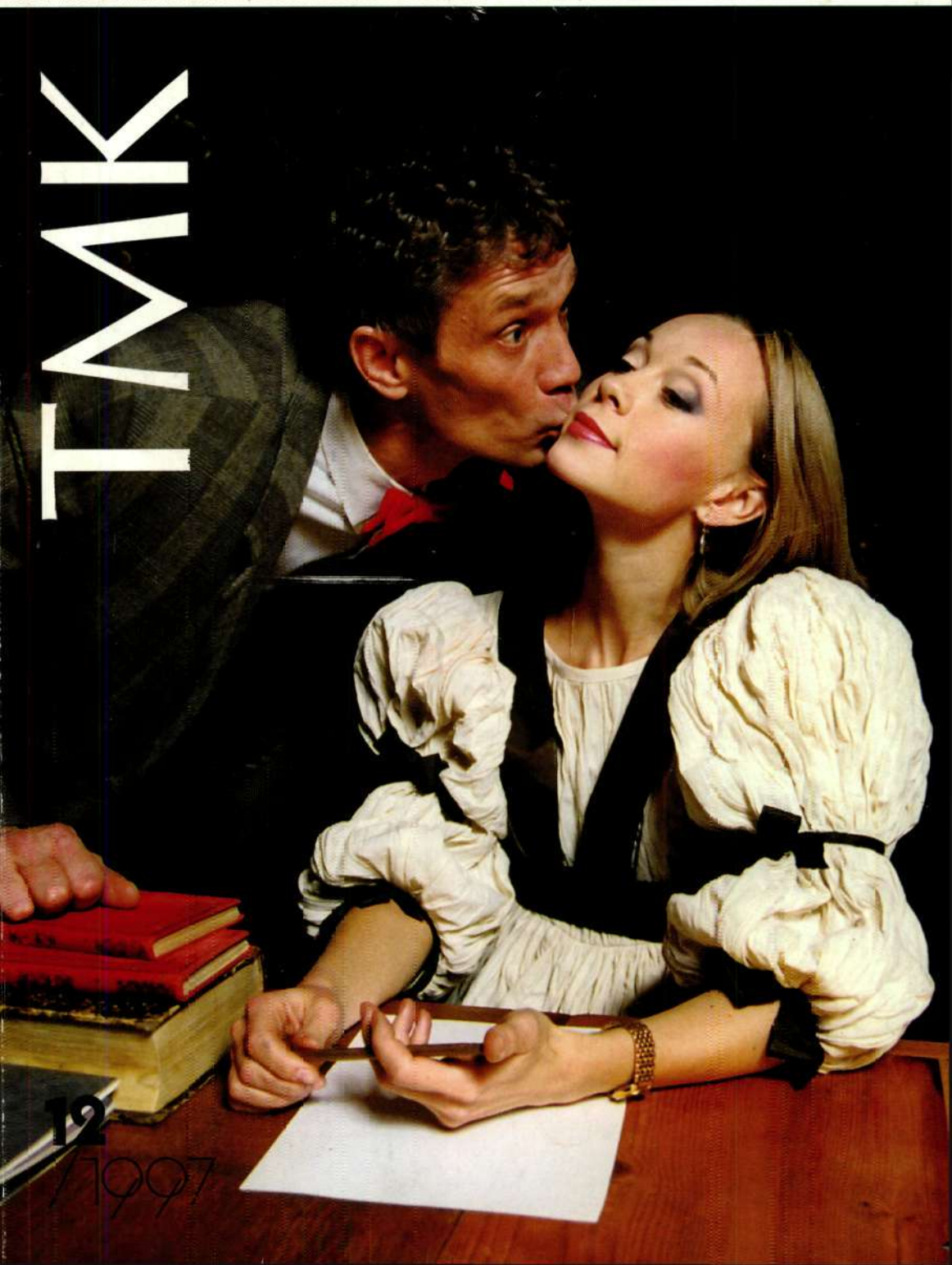


TAK



12
1997

12

/1997

XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
fax 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 6 44 54 68, 44 47 87

Teatriosakond

Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 6 41 82 74

Korrektor

Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74

Infotöötaja

Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJLNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1997

**Esikaanel: Rein Oja (Bernard) ja
Piret Kalda (Chloë) Tallinna
Linnateatri lavastuses "Arkaadia".**

Harri Rospu foto

Ray Hermani "Tantsumaraton" Rakvere
Teatris. Robert Syverten — Üllar Saare-
mäe, Gloria Beatty — Tiina Mälberg.

Priit Grepi foto



SISUKORD

TEATER

| | | |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Jerzy Koenig | VAATAJATEL ON ALATI ÕIGUS. ISEGI SIIS, KUI NAD EKSIVAD (<i>Festivalist "Draama '97"</i>) | 11 |
| Gerda Kordemets | ÄRAJÄÄNUD INTERVJUU PROLOOGI JA EPILOOGIGA EHK TURKKA KUI ÕHUS RIPPUV "AGA" | 29 |
| Ülo Tonts | TANTSUMARATON EI OLE MARATONTANTS (<i>"Tantsumaraton" Rakvere Teatris ja "Maratontants" "Endlas"</i>) | 51 |
| | UUS TEATRIRAAMAT (<i>Eesti Rahvusraamatukokku 1997. aastal saabunud teatriraamatud</i>) | 55 |
| Anatoli Smeljanski | PEREKONDLIK ASI (<i>Mihhail Tšehhovile pühendatud konverentsil peetud ettekanne</i>) | 93 |
| | TEATRIANKEET 1996/97 (J. Allik, M. Balbat, K. Herkiül, S. Karja, M. Kasterpalu, G. Kordemets, P. Kruuspere, J. Kulli, R. Neimar, E. Paaver, P.-R. Purje, I. Sillar, Ü. Tonts, L. Tormis, L. Vellerand, M. Visnap) | 108 |
| Sven Karja | PERSONA GRATA. MARE TOMMINGAS | 122 |

MUUSIKA

| | | |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| | VASTAB LEELO KÕLAR | 3 |
| Peter Gülke | FRANZ SCHUBERT 200. SCHUBERT KOMPONEERIB | 22 |
| Tiina Õun | OLEVISTE ORGANISTIST JOHANN AUGUST HAGENIST (1786—1877) JA TEMA PÄRANDIST II | 41 |
| | TEATAJA HARRI KIISK 75 | 62 |
| Jaan Ross | ILLUSIOONIST TINGITUD PEAPÕORITUS. MUUSIKA JA TAJUPSÜHHOLOOGIA KOKKUPUUTEST GYÖRGY LIGETI IX ETÜÜDIS "VERTIGE" | 82 |
| Mare Pöldmäe | MUUSIKA INFOKESKUS — MIKS JA KUIDAS? | 87 |
| Allan Vurma | LAULUÕPETUSE EESMÄRK: INDIVIDUAALSUS JA ISIKUPÄRA (<i>Neljandast rahvusvahelisest lauluõpetajate kongressist Londonis</i>) | 97 |

KINO

| | | |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tatiana Elmanovich | JUMAL JA SAATAN II (<i>Headus ja kurjus USA filmis</i>) | 15 |
| Urmas Dresen | MERENDUSAJALUGU LÄBI TOIVO KUSMINI KAAMERA | 35 |
| Sulev Teinemaa | AJALUGU JA MÜSTIFIKATSIOON (<i>Hardi Volmeri filmist "Minu Leninid"</i>) | 58 |
| Nuria Vidal | MEES NAGU PUU (<i>Manoel de Oliveira loomingust</i>) | 72 |
| Pierre Hodgson | OLIVEIRA, DENEUVE, MALKOVICH JA KURAT (<i>Filmi "Klooster" võtetest</i>) | 77 |
| Lauri Kärk | EESTI FILMIDOKUMENTALISTIKA — ÜHE AJASTU LÕPP JA TEISE ALGUS? | 89 |
| Andres Maimik | KAHEKÜMNENDATE AASTATE FILMITEOREETILINE MÕTE EESTIS | 95 |
| Hasso Krull | JUTUSTUS JA PARANOIA (<i>David Lynchi "Kadunud kiirtee"</i>) | 101 |

| | |
|---------------------|-----|
| TMK LAUREAADID 1997 | 100 |
|---------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| AASTA SISUKORD 1997 | 117 |
|---------------------|-----|



VASTAB LEELO KÕLAR

Sinu suguvõsa on muusikaga seotud olnud enam-vähem sama kaua kui Kappide oma Suure-Jaanist. Kas su emapoolsetel vanavanematel, Jakobsonidel olid ka musikaalsed esivanemad?

Varasematest ei tea, aga vanaisa-vanaema löid küll kaasa "Vanemuises", August Wiera trupi kooris ja saateansambelis. Vanaisa mängis orkestris mingit puhkpilli. Vanaema oli näitleja ja küllap laulis ka operettides ja laulumängudes, mis nad seal tegid.

Kas isa, Riho Pätsi esivanemate seas on ka muusikuid olnud?

On teada, et isaisa laulis kooris. Tal olnud väga ilus hääl. Mõlemapoolsed esivanemad olid põlised tartlased.

Sinu ema sai juba professionaalset muusikaharidust, õppis laulmist Peterburi konservatooriumis ja mujalgi. Made Päts-Jakobson sai tuntuks ooperilauljana "Estonia" teatris (Rosina "Sevilla habemeajajas") kui ka kammerlauljana.

Ta oli teatris üsna lühikest aega, sest kui ta mind ootas, tuli teatrist ära ja pärast ei võetud teda mingite konfliktide tõttu enam tagasi. Siis ta esines kontsertlauljana, repertuaaris põhiliselt eesti heliloojate Tobiase, Saare jt soololaulud. Ja tegutses muidugi laulupedagoogina.

Sinu esimene muusikaõpetaja oli...?

Isa. Ta pani tähele, et armastasin kodus klaveri juures viisijuppe otsida ja ise saadet juurde teha ning oma peast mängida.

Kui noor sa siis olid?

Kui ma nüüd täpselt mäletaksin. Alguses läks see pooleldi mängides, aga pärastpoole, kui ma juba mõistlikum olin, muutus asi tõsisemaks. Siis olin vist kuueaastane. Armastasin väga mängida igasuguseid asju, aga mitte harjutada. Harjutamise ja etüüdide mängimise osas oli minuga raskusi.

Niisiis löi välja loovisiksus, et ise midagi luua!

Nii see kippus olema. Oma lood tulid kõigepealt.

Kes sai hiljem sinu õpetajaks?

No sinna läks veel aega. 1939. aastal tahtis isa mind konservatooriumi panna, aga olin veel liiga noor. Käisin siis Bruno Luki juures mõnda aega eraviisiliselt tunnis. Pärast seda pääsesin õppima juba konservatooriumi keskastmesse, kus õpetajaks oli ikka Lukk. 1940. aasta Vene okupatsioon tõstis teda esile, kuid aasta pärast pidi ta oma kollaborantliku tegevuse pärast nõukogulaste tagalasse põgenema, oli teisigi, kuigi mitmed viidi poolvägisi kaasa, nagu Arro, Ernesaks, Lepnurm, Variste ja paljud Punaarmeele mobiliseeritud noored. Saksa okupatsiooni ajal õppisin Erika Franzi juures. Pärast, kui uue Vene okupatsiooniga Jaroslavlist tagasi tuldi, olin jälle Luki juures, aga juba konservatooriumi kõrgemas astmes, kuigi ma ise käisin sel ajal veel ka keskkoolis.

Bruno Lukki on ikka peetud legendaarseks klaveripedagoogiks?

Lukk pani asjad paika, ja mind ka harjutama, kuigi pisut hilja. Oleksin pidanud varem rohkem harjutama.

Konservatooriumi lõpetasid...?

Ma ei lõpetanud ju. Mind visati välja. Isa kuulutati kodanlikuks natsionalistiks, mees, Erich Kõlar, oli poliitiliselt kahtlane, onu kahtlane. Õeldi, et mul on kohutav ümbrus ja sellises keskkonnas ei saa kasvada normaalset inimest.

See oli pärast 1950. aasta märtsipleenumit, mil kõik üldlaulupeo juhid peale Ernesaksa võeti maha ja küüditati Siberisse. Läksid Alfred Karindi, Riho Päts, Tuudur Vettik.

Jah. Nad pidid kõik end tunnistama suurteks süüdlasteks ja halbadeks inimesteks ning siis viidi nad minema.

Sa jäid siia?

Mind ei viidud. Isa aga lausa arreteeriti. Ta oli tükk aega vanglates — Patareis ja Leningradi mingis üleviimisvanglas. Lõpuks oli ta Kirovi vanglas ja siis saadeti GULAG-i.

Ja ei teagi, mille eest? Kes mõistis kohut?

Kohus oli siinsamas Tallinnas. Mind koos emaga sinna ei lastud. Hiljem saime teada, et talle määrati 25 + 5.

See oli Stalini-Beria aegne tüüpkaristus — kakskümmend viis aastat vangilaagris ja lisaks veel viis aastat asumisel. Mis oli süüdistus?

See, et ta andis Saksa okupatsiooni ajal välja laulikuid. Seal oli sees üks Vettiku "Metsavendade laul", mis oli süüdistuse põhipunktiks. Tegelikult oli neile muidugi vastukarva see, et ta Saksa okupatsiooni ajal Eestis oli ja töötas.

1950. aastal, pärast isa vangistamist kutsuti mind konservatooriumi direktori juurde, õieti saadeti koju kiri, et ma enam üliõpilaskonda ei kuulu.

Kes oli siis direktor?

Lukk. Tegi selgeks, et ma enam õppida ei saa. Mind vallandati ka õpetaja kohalt tollases konservatooriumi keskastmes, millest hiljem kujunes välja G. Otsa nim Tallinna Muusikakool. Seal oli mul seitse-kaheksa õpilast. Eksmatrikuleerimine toimus vahetult enne konservatooriumi lõpetamist. Isa oli just viidud. Emal lasti ka töölt lahti. Meil kõigil keelati ära oma erialal tegutsemine. Võisin minna nn tootvale tööle. Algul olin autoremonditehases, pärast farmaatsiatehases tööline. Sel ajal muide "kõik see pere" — konservatooriumi komsomolikomitee, parteiorganisatsioon, kaasa arvatud Bruno Lukk, mind ei tervitanud. Nii et kaunis kõhe oli. Kui neid inimesi kohtasin,



Made ja Riho Päts
tütar Leeloga 1928. aastal.

siis tervitasin oma lõbuks ja rõõmuks neid alati hästi kõva häälega, aga vastust sealt ei tulnud. Nad astusid minust läbi. Ju ma olin siis niisugune — "element". Abikaasa Erich Kõlar sai siiski konservatooriumi lõpetada ja oli seejärel Filharmoonia estraadi-orkestri dirigent, kuni ta ühel ringreisil kinni võeti ja Kirovi oblastisse asumisele saadeti. Meil oli siis juba sündinud tütar Ele.

Kõlar saadeti isa pärast, kes oli "valel ajal" politseinik olnud?

Just. Ja kuna tema oli seal ja mina siin mingis lollis olukorras lihttööline ja hästi põlatud ja vihatud, siis mõtlesin, et lähen ka sinna, perekond oleks vähemalt koos. Me elasime seal neli aastat.

Kus sinu isa Riho Päts tollal oli?

Isa oli kuskil põhja pool vangilaagris. Ema jäi siia ja töötas sauna teenijana.

Ema Made Päts oli olnud Tallinna Konservatooriumi dotsent ja laulukateedri juhataja, tema õpilased olid Lehte Mark, Viktor Gurjev, Harri Vasar jt.

Ema suri mingisse mürgitusse. Kui ta haiglasse viidi, jäeti ta seal omapäi, sest 1. mai pidustuste puhul oli haiglas palju töörahva püha stahhaanovlikke joodikuid, kelle turgutamise tuhinas tavalised patsiendid ära unustati ja nii ta surigi 1. mail 1953.

Mida Erich Kõlar Venemaal tegi? Oli ta vangilaagris?

Ei olnud. Elas ühes külas Kirovi oblastis, kust teda lahkuda ei lubatud. Läksin sinna järele. Tegelesime isetegevusega.

Ele oli kaasas?

Jah. Seal sündisid veel Kaja ja ka Paap. Seal ei olnudki muud teha kui isetegevust ja lapsi.



*Kui olin juba mõistlikum,
muutus õpetus süsteemsemaks...
Seitmeaastane Leelo Kõlar
1934. aastal.*



1972. aastal.

Oled peaaegu kangelasema!

Kangelasemaks tituleeritakse alles viienda lapsega, mul on neid vaid neli.
(Naerab.)

See oli vanasti nii, nüüd on hea, kui peres on keskmiselt vaid 1,4 last. Võrdleksin sind aga Clara Schumanniga, kes oli oma aja tipp-pianist ja kel oli seitse last. Aga nüüd on sul ka lapselapsed?

Ma olen viiekordne vanaema ja ühekordne vanavanaema.

Tulles tagasi Kirovi aega — oli seal ka mingi muusikakool?

Me elasime algul ühes külas Kirovi lähedal, kus oli vaid *samodejatelnost*. Mängisin nende rahvalaule, isegi akordioniga, saateks.

Klaverit ei olnud?

Oli seal klubis üks väga katkine klaver ja mind võeti ka sinna ametlikult tööle, kui *pianistka*. Seal tekkis väga huvitav olukord muide. Täitevkomitee otsustas palgamäära ja siis hakati arutama. Võrreldi klubi riiehooldja tööd *pianistka* omaga. Otsustati, et kuna *pianistka* töö on kergem — ei pea midagi tõstma ega tassima, siis määrati riiehooldjale sada viiskümmend rubla kuus ja *pianistkale* sada. See on mulle eluks ajaks meelde jäänud.

See hindamissüsteem on küll tänapäevani püsima jäänud ka meie "täielises vabariigis".

(Naerab.) Tegelikult jah! Aga muidugi polnud ma seal ainult *pianistka*, vaid me tegime kõiki asju. See oli meie elu ainus sisu. Külas elasime kolm aastat, 1951.—1953.-ni. Pärast Stalini surma läks asi pisut lahedamaks ja meil õnnestuski saada Kirovi linna muusikakooli tööle. Erich õpetas klaveriansamblit ja koorijuhtidele dirigeerimist, mina klaverit. Tööd oli palju ja kohalikud olid väga kenad meie vastu. Kirovi muusikakoolis töötasid eestlastest veel Uno Järvela ja kadunud koorijuht Gunnar Floss.

Terve eesti koolkond. Mis on Kirovi nimi nüüd?

Arvan, et Vjatka, sest vana nimi oli Vjatka.

Mis edasi?

Kui sain Kirovisse tööle, see oli 1954, siis avanes mul võimalus harjutada normaalse klaveri peal. Taotlesin Moskvast N. Liidu Kultuuriministeeriumist luba lõpetada oma konservatooriumiõpingud, Tallinna Konservatooriumist mulle luba ei antud. Moskvast aga sain selle. Söitsin Eestisse ja marsisin Luki uksest sisse, ta oli siis prorektor. Panin paberil Luki laua peale ja siis lubati mul eksternina lõpetada. Nii saingi 1954. aastal konservatooriumi lõpudiplomi.

Ja läksid tagasi Kirovisse?

Jah, kuhu mul minna oli.

Nii, et Lukk oli ka väga kummaline mees?

Jah, oli küll. Oli väga arg. Ta kartis igasuguseid asju, eriti vastuolu võimudega. Ju siis oli, mida karta.

Edgar Arro viidi ka Nõukogude tagalasse ja oli kogu selle vene põrgu läbi käinud. Tema ütles, et nad kõik kartsid. See vägivald, mis Venemaale omane, hirmutab kõiki. Tänapäevani!

Jah, nad kõik kartsid oma naha pärast.

Tahan veel öelda, et minu riigieksami komisjoni esimees oli Svjatoslav Knuševitski. Ta kutsus mind pärast eksamit "Moskva" kohvikusse ja tegi ettepaneku, et ta võiks mulle anda saatetekirja Moskva konservatooriumi aspirantuuri. Aga ma ootasin siis Paapu ja asi jäi pooleli.

Kui ma hiljem püüdsin minna üldkonkursi alusel ilma vabariikliku suunamiseta, siis muidugi ei saanud enam sisse. Konkurss oli liiga kõva.

Millal pääsesid Kirovist?

1956. aastal lubati ära tulla kõikidel, kes olid asumisel. Isa pääses ka siis.

Kas korteri saite tagasi?

Ei. Isa oli ehitanud eesti ajal kooperatiivkorterit Kreutzwaldi tänavale. Tagasi tulles oli seal NKVD mees juba sees. Nii sai isa ühe toa ühiskorterist ja meie Erichiga leidsime ulualust Neeme Järvi vanemate majas Männiku teel. Neeme oli siis veel väikene poiss, Valloga olime juba varem tuttavad.

Veendusin hiljuti, kuulates ja nähes, kuidas Neeme Järvi juhatab Artur Kapi oratooriumi "Hiiob", et ta on ikka väga hea dirigent. Teos, mis ise vaid üksikutes kohtades muusikalist mõtet kannab, hakkas tema käe all suurepäraselt kõlama. Ega Emil Gilels omal ajal ilmaasjata võtnud Beethoveni klaverikontsertide ettekannetel Järvit põhidirigendiks.

1980. aastal ansamblitunnis. Vasakul kooli õpilane Tiina Leinsalu, paremal illustraator Eva Käesel (Punder).



Seda küll. Ta oskab hästi otsi kokku tõmmata ja vormi kujundada. Kui mõni teine oleks sel kontserdil venitanud, võinuks selle muusika juures ära surra.

Kuidas sa aga pärast kogu seda vägivalda vene rahvasse suhtusid?

Suhtusin väga hästi. See on vastutulelik ja sõbralik rahvas. Veendusin selles, kui me vene külas elasime. Aga ka Kirovis, kus elasime ühiskorteris. Nad on nõus sind alati aitama ja kõike sinuga jagama, selle nimel oma mugavustest loobuma. Lähed kuhugi, kus niigi palju rahvast, nemad ütlevad ikka, et tule aga, küll leiame ruumi sullegi. Aga aja mõiste tuleb seal unustada. Ja kui ikka joomiseks läheb, siis järgnevad õudsed kaklused kuni vereni välja. Ja sa pead selle õudse joomise nendega kaasa tegema — “Ahh, tō so mnoi ne pjoš, ne uvažajēs?!“ ütlevad kohe. Pidin seal viina jooma ja nurga taga oksendamas käima. Muidu arvati, et oled pursui või fašist.

Nad ei salli, et keegi nendest parem, targem või rikkam on. See on vana vene küla-kogukonna mentaliteet.

See on õige, ei tohi nendest erineda. Erkal oli seal kaabu, millest piisas “fašisti” nimetuse saamiseks.

Tagasi tulles said tööd muusikakoolis?

Seda jah, aga üks ma enne Kirovisse minekut olin ju ka muusikakoolis õpetaja. Nüüd jätkasin ja kestis see alates 1956. kuni 1992. aastani. Tallinna Muusikakoolis oli direktoriks Heino Rannap — mees, kes julges mind tööle võtta. Üldiselt olid siin- sed natuke krambis “endiste” töölevõtmisega.

Enam kui 40-aastase pedagoogitöö jooksul on palju õpilasi sinult õpetust saanud...

Neid on olnud üle kaheksakümne. Enamik töötab klaveriõpetajatena meie muusikakoolides.

On olemas ka Eesti Klaveriõpetajate Ühing?

Jah, see tegutseb üsna tulemuslikult. Esimees on Peep Lassmann, Lauri Väinmaa ja mina oleme asetäitjad. Igal aastal oleme püüdnud klaveriõpetajatele korraldada täiendõpet, meistrikursusi, loenguid ja näidistunde. Huvi nende vastu on väga suur.

Kas Eestis on muusikuid paras jagu või lihtsalt palju?

On ikka hea, et neid rohkem on, sest inimene, kes on muusikat õppinud, sellega lähemalt kokku puutunud, on vaimselt rikkam, kui ta hiljem ka hoopis muu ala valib. Muidugi pole muusiku elukutse praegu eriti tulutoov. Aga vaimne rikkus maksab ka midagi.

Olid tegev ka kontsertpianistina.

Jah. Ajavahemikus 1956—1972 oli mul igal aastal vähemalt üks kontsert.

Mida sa mängisid?

Repertuaaris oli muidugi igasuguseid asju. Tol ajal oli lausa seadus, et igal kontserdil pidi ka eesti muusikat mängima. Seal oli siis Ellerit, Saart, Tobiast, Tambergi jm. Kui lemmikheliloojast rääkida, siis selleks on Brahms, minule kõige sisukam ja sügavam. Mul oli ka õnne mängida palju orkestriga — klassikalisi klaverikontserte, Beethoveni, Brahmsi, Tšaikovski jt omasid.

Kes olid dirigendid?

Mitmeid on olnud — Eliasberg, Järvi, Kõlar, Rabinovitš...

Oled lävinud mitmete tuntud ja tunnustatud muusikutega, pianistidega. Võib-olla meenutad midagi nendest kohtumistest?

Ega neid väga palju ole olnud. Kui õppisin konservatooriumis ja ema ning isa ka veel seal töötasid, siis käis meil korduvalt kodus Svjatoslav Richter. Kord käisime temaga restoranis “Gloria” lõunatamas. Richter tahtis väga teada, mida mina sööksin, ta tahtis midagi erilist mulle tellida. Ütlesin, et lillkapsast võiga — tollal tundus see absurdina. Minu meelest ei olnud seda kusažil saada. Richter läks kõõki ja oli seal väga kaua ära ning natukese aja pärast toodigi mulle see lillkapsas. Veel puutusin kokku Maria Grinbergiga. Tema juures käisin Moskvas konsultatsioonides ja kord isegi õõbisin tema pool. Grinberg oli väga südamlilik inimene. Unistas salvestada kõik Beethoveni sonaadid ja neid enne surma ühes plaadikomplektis näha. Kahjuks valmis see alles pärast tema surma. Grinberg suri muide siin, Tallinna haiglas. Tal olid Tallinnaga üldse tihedad kontaktid.

Paljud meie muusikud on läinud viimasel ajal Soome õpetama, sest meil on palgad olnud nagu rubla ajal. Samas tundub, et meie õpetuse tase mõnel alal isegi ületab Soome oma. Sina läksid ka Soome, klaveriõpetajaks. Kumb süsteem on parem?

Alguses oli tunne, et see on õõ ja päev. See, mis meil tehakse ja need nõudmised ja saavutused laste osas tundusid mulle palju paremana ja asjatundlikumana. Seal oli rohkem nagu isetegevus. Aga pärast ma sain aru, et Soome on siiski suur maa. Seal on igasugust materjali. Õn isetegevuse harrastajaid ja nende seas ka väga andekaid ja edasipürgijaid.

Millest see sõltub? Kas õpilaste endi tahtmisest midagi saavutada?

Tahtmisest ja eeldustest, sest vastu võeti kõiki, kellel oli võimalus maksta ja soovi muusikat õppida. Palju oli neid, kes käisid ainult tunnis.

Sovetisüsteemis oli ka positiivset. Siin taheti kõigist interpreete teha.

Siin pressiti igaühest midagi välja. Ka nendest, kes polnud eriti andekad. Soomes niisugust kommet ei ole. Seal võib mõni ainult tunnis klaverit katsuda. Kodus ei tee ta midagi. Ta maksab ju selle eest!

Ja õpetaja pidi asjaga päri olema?

Just. Pärast seda, kui olin paar nädalat töötanud, tegi sealne direktor mulle selgeks, et ole rahulik, ära riidle nendega. Las lapsed käivad parem siin, kui istuvad baaris.

Nii et nad võivad terve semestri või aasta mängida vaid "Für Elizet"?

Jah, võivad vabalt seda teha. Eksameid ei ole.

Kuid Soomes on siiski ka väga palju häid mängijaid. Veendusin selles, kui kuulasin seal nende konkurssi.

Oled oma õpetajatöö kõrvalt välja andnud klaverimängu algõpetuse õpikuid, peale nende on veel mudilastele laulik "Aastaringid", "Muusikalised mängud", klaveriõpik "Algus", üks on isegi Soomes ilmunud.

Lisaks veel üks klaveriõpik koos Riho Pätsiga.

Ja ilus raamat oma isast "Riho Päts sõnas ja pildis".

Jah. Kohe, kui isa oli kustunud, hakkasin koguma intervjuusid isale lähedastelt inimestelt ja tema kolleegidelt. Paljud neist on nüüdseks juba manalateel — Leichter, Vettik, Andresen, Aurora Semper.

Kas on veel plaanis õpikuid, üldse raamatuid kirjutada?

Mõtteid on olemas. Mulle istuks praegu väga selline töö — midagi koostada, laulikuid teha, aga nüüd on mulle selgeks tehtud, et see asi tuleb ära lõpetada! Kirjastajatel ei ole raha!

Sinu viimaseid trükiväljaandeid oli "Väikesed klaveripalad lastele eesti rahvaviisidel", mis ilmus kirjastuses "Muusika" 1996. aastal.

Tuli välja ja on hirmus kallis, mistõttu nendel inimestel, kes muusikaga tegelevad, ei ole sellist raha, et osta. Seetõttu levib ta vähe. See õpik on oma ülesehituselt ka natuke isevärki ja sisult täiesti uudne. Tekitab õpetajates ilmselt mingi segaduse, sest seal ei ole traditsioonilisi lugusid, mida tahetakse näha. Kõik on võõrad, rahvamuusikal põhinevad.

Kas eesti rahvamuusika?

Valdavalt eesti, aga seal on ka väga palju muud. Ise tegin need seaded, mis oleksid käe arendamiseks sobivad. See oli kaunis raske töö, sest rahvamuusika klaverile on üsna loomuvastane.

Rahvalaul on laul.

Jah. Vokaalne, kuid ka rahvatants on meil üsna rütmivaene. Aafrika rütmide baasil sai konstrueeritud rütmiharjutusi, mis on pianistidele väga vajalikud, kuna pianistide rütmitunne on enamasti kaunis kehv.

Eesti rahvas ja tema laul on "sünkoobivaba"?

Nojah. Aga muusikas on ikka väga palju sünkooppe. Eriti kaasaegses muusikas. Olen koostanud klaveriõpikuid ja laulikuid eelkoolialalistele ja neid teeks hea meelega veel, aga... kirjastus ei võta ette. Sponsoreid on vähe ja raamat tuleb liiga kallis. Neid oleks siiski vaja, sest praegune laste muusikakasvatus kipub minema liiga mee-

lahutuslikku liini pidi. See teeb lausa muret, sest raadiost ei tule ju midagi muud kui tümpsu!

Kommertsraadiojaamad on peaaegu kogu muusikalise programmi üles ehitanud 13—14-aastaste muusikaelistustele ning Portugali, Hollandi ja Inglismaa edetabelitele. Tegelikult on see kõige maksujõuetum seltskond, kes raadiojaamadele vajalikku reklaami viie sendigagi kinni ei maksa!

Kunagi tegin, vist neli aastat, eelkooliealistele temaatilisi kontserte, kus igal kontserdil oli oma teema — "Pillide päev" ... jne.

Nimetus oli "Mummi kontserdid"?

Jah. Kutsusin sinna koolikoore, -ansambleid, esinejaid mitmelt poolt. Selle idee algataja oli tollase ENSV Filharmoonia direktori Oleg Sapožnini abikaasa, kes lasteaiandusega tegeles. Koos Filharmoonia tollase, juba kadunud kunstilise juhi Riho Altroviga kutsusid nad mind välja ja tegid selle kummalise ettepaneku, mis tuli nagu lumi katuselt kaela.

Tegelikult on see lastega tegelemine teil vist ikka geenides, sest sinu isa Riho Päts oli ka eelkõige koolimuusika edendaja.

Emal oli ka. Ta tegi raadios lastele muusikalisi kuuldemänge.

Tütar Kaja jätkas seda liini?

Kaja alustas sellega siis, kui tervis läks käest ära ja ta ei saanud enam lauljana lavale minna. Tal oli käe operatsioon, põdes nahavähki. Ravis end Soomes ja kvalifitseerus seal ümber laste muusikaliseks kasvatajaks. Kaja töötas Soomes mitu aastat. Tervise halvenedes tuli siia tagasi ja oli veel mitu aastat tegev — koostas laste muusikaliseks arendamiseks töövihikuid.

Millega sinu teised lapsed tegelevad?

Ele, kes Kajaga koos esines, on vendade Paabu ja Miku eeskujul läinud aga äridusse. Paap läks rokkmuusikast üle spordi peale. Mikk Targol, minu pojalt teisest abielust, on helistudio.

Agal Ele poeg Erno Kaasik?

Erno on ka läinud spordi alale.

Imelik, kõik on õppinud muusikat!

Erno sai spordipisiku Paabu käest ja temast on saanud hea purilaudur. Praegu töötab ühes sporditarvete äris.

On see siis aja märk, et kui muusikaga leiba ei teeni, siis tuleb suunduda mujale?

Paraku kipub see nii olema.

Haritud muusikute ja muusikast kirjutajate koha hõivavad siis isearvajad, kellelt võib korduvas paljuduses lugeda, et oratooriumi "Hiiob" 1943. aasta ettekandel viibis Konstantin Päts ja seda mäletab hästi ka Hugo Lepnurm — Päts oli sel ajal juba Veneemaal vangis ja Lepnurm teisel pool rindejoont Jaroslavlis. Või hiljutisest "Postimehest" sõnumit, et "baleriinidele" anti ajapikendust Eesti kaitseväge teenistusest. Ei jää muud üle, kui küsida, miks ei saanud ajapikendust ooperiprimadonnad ja opereti subretid. Kas see pole seksuaalne ahistamine?

Oh jah!

Kas sul memuaare pole plaanis kirjutada?

Ei ole. Kuigi, jah, oma tööst ja mõtetest olen üht-teist kirjutanud. See raamat on praegu kirjastuses. Seal on niisugused esseelaadsed peatükid, mis puudutavad klaverimängimise probleeme, sekka üksikuid mälestuskilde.

Meie vestlus jätkus veel muusikast, muusikutest ja elust enesest, sest 70. juubelisünnipäev andis selleks piisavalt põhjust, aga nii tegude- ja muljeterikkast elust nagu Leelo Kõlaril on olnud ja on, võib jüädagi rääkima...

Küsitles MÄRT KRAAV

Märt Kraav on olnud Leelo Kõlari kolleeg praeguses G. Otsa nim Tallinna Muusikakoolis alates 1965. aastast.

JERZY KOENIG: *Vaatajatel on alati õigus. Isegi siis, kui nad eksivad.*

TMK KÜSIMUSTELE VASTAB TEATRIFESTIVALI "DRAAMA '97" ŽÜRII LIIGE, POOLA TELEVISIOONI TELETEATRI JUHT JERZY KOENIG

Milline on teie mulje eesti teatrist nende kaheksa lavastuse põhjal, mida Tartus nägite?

Ma olen alati arvanud, et teater ei eksisteeri mitte selleks, et olla teater, vaid selleks, et teatri põhjal oleks võimalik aru saada, mis riik ja mis inimesed need on.

Mina olen Eestis võõras. Ja kui inimene midagi esimest korda näeb, siis ei taipa ta tegelikult midagi. Kui te küsiksite minult, kas eesti teater on hea või halb, siis ei oskaks ma vastata. Eesti teater elab eesti vaatajale. See pärast ei soovitaks ma teil liialdada kellegi kutsumisega kusagilt välismaalt, et ta vaataks teie teatrit ja räägiks, mis ta sellest arvab. See on mõttetu. Sellest, mis teie teatris toimub, saavad aru siinsed inimesed.

Kas märkasite mõnd selget erisust eesti ja poola teatri vahel?

Palju on noori, nii režissööre, näitlejaid kui ka vaatajaid. Seda Poolas ei kohta.

Samas ei näinud ma festivalilaval peaaegu ühtki üle viiekümneaastast näitlejat. Ja see ei ole minu meelest hea. Mulle näib, et teatris peab olema kõigi põlvkondade esindajaid. Kui te küsiksite tervikpildi kohta, siis on muidugi selge, et poola teater on hullem kui eesti teater. Tä on suurem ja see tähendab ka halvem. Sest teater ei eksisteeri mitte kunagi väga suure rahvamassi jaoks. Tä on omadele — külale, linnale. Pole olemas üleuroopalist teatrit.

Mis on veel erinev? Mulle näib, et te suhtute teatrisse tõsisemalt. Teie näitlejad ja lavastajad ei tööta teatris mitte selleks, et saada rikkaks või tõusta täheks. Poolas on seda suhtumist vägagi tunda: et kui näiteks Hollywoodi staar teenib rolliga neli miljonit, siis meie tahame ka! Me pole ju halvemad!

Teie näitlejates võlus mind see, et keegi neist ei tundunud olevat veendunud, et ta teab kõike lõpuni ja kõige paremini. Nägin festivali jooksul laval vaid üht seesugust näitlejat, kes



Jerzy Koenig.

Priit Pedajase foto

tundus teadvat oma **väärtust**. Aga nime ma ei ütle!

Kas eesti ja poola teatri hetkeseisus on midagi sarnast?

Teil oli kunagi kaks suurt teatrijuhti, Ird ja Panso. Tutvusin nii ühe kui ka teisega. Ja esmakohtumise järel meeldis Panso mulle hoopis rohkem. Hiljem ütles keegi mulle, et see pole õige. Et nimelt Ird oli see, kes andis kõigile võimaluse, aitas noori, Panso oli enesearmastaja.

Igal juhul tuleb tunnistada, et niisuguseid liidreid nüüd ei jätku, ei Poolas ega ilmselt ka Eestis.

Kõiges ülejäänus on eesti ja poola teater totaalselt erinevad. Teine traditsioon, teine publik, teised probleemid, teine keel, teine väljendusvahendite arsenal.

Te olete istunud palju aastaid Toruńi rahvusvahelise teatrefestivali žüriis. Mis toimub maailma teatrielus?

Mulle tundub, et käimas on midagi saksa teatri ekspansiooni sarnast. Paljud noo-

red lavastajad pääsevad Saksamaale, kõikvõimalikele kursustele, *workshop*'idesse. Nad vaatavad lavastusi ja hakkavad sakslasti järele aimama. Poola teatrist võiks tuua hulga näiteid sellest, et Saksamaal stažeerinud noored lavastajad, kes on seal näinud väga hea lavastaja Peter Steini väga häid lavastusi, tulevad Poolasse tagasi ja üritavad teha Steini moodi teatrit. Kasutavad väljendusvahendeid, mida kasutab Stein. Aga sisu ei ole ju taga.

Märkasin seda tendentsi ka eesti lavastustes. Kui teid huvitab minu isiklik arvamus, siis tundub mulle, et saksa teater on pisut tobe. Keegi mõtleb seal kogu aeg midagi välja. Põhjus tundub peituvat selles, et saksa lavastajad tulevad ülikoolidest, nad on sageli filoloogid ja väga suured teoreetikud. Neile on tähtis idee, režiilahendus, aga mitte näitleja. Aga ma arvan, et sellest ei pääse me niipea. Saksa mõjud jäävad. See on suur riik ja raha neil veel on.

Minule isiklikult oleks huvitavam, kui Euroopas leviks näiteks inglise teatrimudel. Sest inglased on aru saanud ühest väga olulisest asjast — pole kaasaegset teatrit, kui pole kaasaegset omakeelset näitekirjandust.

Mis muutus poola teatris pärast totalitarismi krahhi?

Järsku algas vabadus, täielik vabadus. Kõike võis öelda. Ja sellest me olime ju aastakümneid unistanud — et tsensuur ei segaks. Kui vabadus tuli, siis selgus, et see ei ole sugugi teab mis õnn. Selgus, et teater vajab midagi, millele vastanduda.

Meil oli niisugune teatrimees nagu Zygmunt Hübner. Lavastaja, kirjanik, teatrijuht. Ta ehtas üles kolm teatrit ja kirjutas hulga raamatuid. Viimane neist ilmus 1988. aastal ning kandis pealkirja "Poliitika ja teater". Selles raamatus juhtis Hübner tähelepanu kahele teatrit kummitavale ohule: esiteks — võim jälitab teda, teiseks — võim korrumpeerib teda. Hübner suri 1989-ndal ja ei saanudki teada, et kõige hullem oht peitub hoopis milleski muus: selles, et võim on teatri suhtes ükskõikne ja väidab: milleks meile see teater?! Teisalt tundub mulle, et nüüdsel vabaduse ajal kipuvad kõik mõtlema oma eripäradele ja algab midagi natsionalismi pealetungi sarnast. Kohub veendumusi, et me oleme ise olulised, meid ei huvita, mis toimub mujal, milleks meile see, mida tehakse Inglismaal, Ameerikas jm. Me teame isegi kõike. Ja sulgume teiste eest.

Poola teatrit on viimastel aastakümnetel iseloomustanud avatus. Praegu, mulle tundub, hakkab ta enesesse sulguma. Algab siseelu, konnatiik.

Teatris ja teatri ümber ei räägita enam filo-

soofilistest või kunstilistest probleemidest. Kaevutakse hoopis mingitesse tühistesse, teisejärgulistesse üksikjuhtumitesse. Räägitakse mingist ühest huvitavast lavastusest kusagil Poola otsas ja see tundubki olevat maailma naba. Pluss kõige hirmsam võimalik jutu-teema — kui palju mu kolleeg teenib?!

Siit algavad totaalsed valed. Valetamine, valesti mõistmine, vale suhtumine. Nii et ühel hetkel on kõige kõvem näitleja see, kes julgeb kõige rohkem raha küsida.

Kui teil Eestis seda veel ei ole, siis on teil vedanud.

Meil on asi vist selles, et näitleja ei saagi teatris ratsa rikkaks saada.

Siis pole kõige hullem teieni veel jõudnud!

Poola näitleja teenib kinos, teles, ma isegi ei tea, kus veel. Kolm näitlejat tulevad kokku, teevad mingi jama valmis ja käivad siis seda esitades mööda koole ning korjavad lastelt raha.

Teisalt — kõik laulavad. Korraldatakse juba laulvate näitlejate festivale!

Jerzy Grotowski märkas seda ohtu hulk aastaid tagasi. Ta tuletas meelde Stanislavskit ja seda, mis oli tema lähenemises uudne — näitlejatel ei olnud enam igal nädalal esietendus. Aga nüüd on ju veel hullem — enne Stanislavskit oli näitlejal küll igal nädalal esietendus, aga ühes teatris. Nüüd on näitlejal igal nädalal esietendus, aga eri kohtades!

Eesti näitlejate suust on viimasel ajal kostnud arvamist, et meie näitlejad on professionaalsemad kui eesti lavastajad, et lavastajate mõttejõust, ideedest on puudus.

Kui ma nüüd lähtun oma vaatamiskogemusest, siis mitme lavastuse puhul mulle tõepoolest tundus, et nende hädad algavad režiist. Näiteks "Don Juanis" või "Löökeses". Kui Jeanne d'Arcist jutustavas lavastuses lastakse püstolit, siis ma ei saa aru — miks? Asi pole püstolis või ajastus, kõike võib, aga peab teadma, miks.

Ses mõttes tundsin ma "Löökeses" näitlejatele kaasa — nad tegid kõik, mis neist taheti, aga mulle näis, et nad ei saanud eriti aru, miks ja mis tarvis nad midagi tegid.

Aga samas — nägin ka lavastusi, mille puhul tundus esmaoluline nimelt lavastajate panus. Kaks näidet — "Kured" ja "Peiarid". Ma arvan, et neid lavastusi ei oleks sündinud, kui sellega poleks tegelnud nimelt need lavastajad.

Lõppude lõpuks on lavastajate puudus muidugi üleilmne mure. See tähendab ennekõike seda, et ei jatku liidreid. Aga liidritega on igal pool halvasti. Kust leida Euroopas liidreid?! Keegi ütles, et Euroopas on kaks presidenti,

kellest tõesti ka lugu peetakse. Üks neist on Václav Havel ja teine teie president. Suuri isiksusi nagu Adenauer, Churchill, De Gaulle ei ole. Ja teatris on samuti.

Ühel festivaliarutelul kerkis küsimus, kas teater peab olema sotsiaalne. Kas sotsiaalsus ei ole mitte kõiki juba ära tüüdanud. Kuidas kommenteerite?

Mitte-sotsiaalne teater ei ole lihtsalt võimalik. Isegi juhul, kui teater tõukub sotsiaalsusest, tahab tegelda puhta kunstiga, on see ikkagi sotsiaalne nähtus. Pole võimalik elada ühiskonnas ja olla sellest vaba. Teater ei peegelda mitte seda, mis toimub mingi suure artisti peas — või kus on need suured artistid, kelle puhul on huvitav vaadata, mis toimub nende peas?! —, vaid ikkagi seda, mis toimub inimeste seas.

Nii palju sotsiaalsusest.

Mulle näib, et tollel arutelul ei kasutatud lihtsalt termineid päris õigesti. Sest poliitiline teater on küll mõtetu nähtus. Ja teatrile väga ohtlik. Niisuguse röpase inimelu valdkonnaga nagu poliitika ei tohi teater tegelda. Poliitikasse sekkudes jääb kaotajaks alati teater. Sest poliitika tegutsevad gangsterid.

1968. aastal esietendus Poolas Mickiewicz näidendi "Dziady" järjekordne lavastus, millest algasid poliitilised avntüürid. Gangsterid mängisid selle lavastusega, seda tõlgendati küll venelaste poolt, küll venelaste vastu; küll üliõpilaste poolt, küll üliõpilaste vastu. Teatrist sai poliitika instrument. Ja selles rollis on teater alati kaotaja, ükskõik, kas ta on aktiivselt millegi poolt või vastu.

Milline on poola näitekirjanduse hetke seis? Kuuldavasti tuli näiteks Mrožek Poolasse tagasi?

Füüsiliselt oli ta tõesti eemal — Itaalias, Prantsusmaal, Mehhikos, aga hingelt oli ta meiega. Ja et ta tagasi tuli, see on muidugi tema otsus. Samas olen ma kindel, et tänapäeva maailmas ei ole elukoht enam mingi küsimus. Kui on raha ja soovi, elagu kus tahab.

Mrožek on minu põlvkonnakaaslane, pool aastat minust vanem. Ta on aastatega väga palju muutunud, aga mulle tundub, et on väga halb, kui me ootame inimeselt pidevalt midagi uut ja suurt.

Sestap tundub mulle, et hetkel on Mrožekist tunduvalt huvitavam temast veel vanem autor, Tadeusz Różewicz. Różewicz on luuletaja, ta ei kirjuta tellimise peale. Hiljuti kohusin temaga ja küsisin, kas temalt on oodata midagi uut. Ta ütles: *Ei tea. Kardan, et mitte. Mul on lauasahhilis kuus või seitse alustatud näidendit. Aga ma ei suuda neid lõpetada. Sest kui ma lähen tänavale ja kuulen, kuidas noored*

räägivad, siis ei ole see minu keel. Ma saan aru, et mina ei suuda nendega oma keeles suhelda. Ja kuni ma ei leia keelt, mis oleks ka teistele arusaadav, ei suuda ma oma näidendeid lõpetada. On palju asju, mida ma ei talu, mis ajavad mind vihale, aga ma ei tea, kuidas seda väljendada.

Võib lõpmatuseni vaielda, millest algas inimkonna kultuur — tantsust, laulust jne. Mina arvan, et kõik algab ikkagi keelest, mille abil autor mõtestab lahti oma tänapäevast elu.

Poolas näiteks oli luuletaja Białoszewski. Ta tegeles ka ühe pisike teatritrupiga, aga ennekõike töötas see mees keelega. Ehitas igapäevakeelest midagi poeetilist. Minu arvates on tema mõju kaasaegsele poola teatrile hoopis suurem kui paljude näitekirjanike oma.

Niisuguseid näiteid on veelgi: Joyce kirjutas ühe näidendi, aga tegi näitleja ja teatri jaoks rohkem kui paljud näitekirjanikud, kes on kirjutanud kümneid draamasid. Sama lugu on Proustiga, kes tegeles ainult proosaga. Tema mõju keelele oli meeletu.

Mis puudutab poola näitekirjanduse hetke seis, siis on muidugi ka mõned noored kirjanikud. Aga mulle näib, et me segame neid. Sest me muudkui kordame, et ootame suurejoonelisi draamateoseid, ootame artefakte. See on õudne. Tegelikult on vaja lihtsalt kaas- aegseid normaalseid näitemänge!

Mis veel näitekirjandust mõjutab... Muidugi asjaolu, et tänapäeval on hulk inimesi, kes müüb ja ostab näidendeid. Näidend on kaup. Shakespeare'i ja Molière'i ajal ei müünud ega ostnud keegi näidendeid, sest polnud *copyright*'i. Kees teksti kätte sai, see esitas.

Nüüd tegeleb näidendite müümisega hulk organisatsioone. Ja teatril on üha raskem midagi ette võtta. Ma ei tea näiteks, kuidas te saate Eestis lavastada Brechti. Tal on terve hulk järeltulijaid ja pärijaid, kes püüavad kiivalt jälgida, et midagi ei muudetak. Näiteks "Kolmekrossiooperi" puhul ei tohi muuta ei muusikat ega isegi instrumentatsiooni mitte!

Kui te vaatate "Draama '97" programmi dramaturgia nurga alt — oli selles midagi üllatavat?

Mida ma märkan... Peaaegu pole klassikat. Ei ühtki Shakespeare'i, Molière'i, Lope de Vegat.

Mul on hea meel, et ei olnud ühtki Strindbergi. Sest see on juba ära tüüdanud — kellelt ka ei küsiks, ikka tahab ta lavastada kas Strindbergi või Albee "Kes kardab Virginia Woolfi?". Mulle näib, et publik juba vihkab neid autoreid.

Oleks olnud huvitav näha mõnd eesti lavastajat tõlgendamas Tšehhovit. Nii nagu Nek-

rošius tegi "Kolme õega". Sest olgem ausad — kui tõlgendatakse Frischi või Anouilh'd, siis vaevalt sealt midagi erilist tuleb.

Mul on hea meel, et festivalil ei olnud ühtki monolavastust. Neid ma ei talu. Ühe näitleja teatrist hullem on ainult ühe näitlejanna teater.

Huvitavalt tõlgendatud materjalid olid minu jaoks "Peiarid", "Sõduri lugu" ja "Kured läinud". Viimase puhul mulle näib, et midagi niisugust vajaks ka poola teater. Muidugi mitte seda konkreetset teksti, aga sama lähene-misega tehtud teksti. Aastakümneid tagasi tegi Varssavi tudengiteater valmis lavastuse "Meid on 30 miljonit" — lugu tugines sta-tistilistele andmetele: kui tihti keskmine pool-lakas haige on, kui palju teatris käib jne. Aga see oli ennekõike paroodiline lugu.

"Kurgedes" oli midagi enamat. Ja mulle tun-dub, et kui seal olnuks midagi visuaalset, siis oleks see asja kihva keeranud. Sest olemas olid kaks põhilist asja — näitleja ja lugu. Ja kümne minutiga saime meie saalis aru, kes see inimene seal laval on ja mis toimub. Nä-hes seda, mis toimub eri aegadel erinevate inimestega, hakkasin ma aru saama, missu-gune on eesti elu.

Muuseas, ma olen täiesti veendunud, et ükski normaalne näitekirjanik ei oleks soostunud niisugust näidendit kirjutama. Väga lihtsal põhjusel: tal oleks olnud hirm, et niisuguses vormis ei saa ta väljendada oma suurt annet.

Ka Poolas korraldatakse festivale, kus kõr-vuti on üksnes Poola teatrite lavastused. Mis te arvate, milles on sellise festivali mõte?

Milleks festivalid? See on väga vana küsimus. Ja sellele on palju vastuseid.

Esiteks, et vaatajad, kes ei sõida pidevalt mööda maad ringi, näeksid asju ühes paigas; see on kasulik.

Teiseks, et elu mingis linnas oleks elavam. Näiteks Saksamaal, Itaalias, Prantsusmaal tä-hendavad festivalid ennekõike turismifesti-vale, nende korraldamist ei maksa kinni mitte kultuur, vaid turismibürood. Arenevad hotel-lid, restoranid, elu elavneb.

Kolmandaks, festival kui termomeeter, et näha, kas teater on haige, ebahaige või hoopis surnud.

Ja neljandaks, see puudutab küll ennekõike filmifestivale — auhind tagab selle, et vähe-masti järgmised kaksteist kuud on võitja väga rikas mees.

Et sellisel kohalikul festivalil töötab rahvus-vaheline žürii, sellel on küll mõte. Sest meil on teistsugune vaatepunkt. Ja ma olin täiesti tõsine, kui ma esimese õhtu arutelul ütlesin, et kõige ohtlikumad inimesed teatris on krii-

tikud, kes teavad, kuidas miski peab olema, ja ei esita endale küsimust, miks miski nii on. Kriitikud, kes toovad avalikkuse ette oma seisukoha — mulle meeldib või ei meeldi. Olen oma tudengitele alati rääkinud, et see, mis sulle meeldib või ei meeldi, võib huvi-tada sinu naist või ema, aga mis teistel sel-lest?! Teatrikriitik ei tähenda inimest, kes on kriitiline, vaid inimest, kes tuleb teatrisse üllatuma ja aru saama.

Tõsi, "Draama '97" puhul oli üks asjaolu, mis muutis mind äärmiselt ebakindlaks — see, et žürii arvamus läks totaalset lahku publiku arvamusel. Publiku auhinna võitis "Don Juan", lavastus, millesse mina suhtun väga kriitiliselt. Aga publik hindas nimelt seda! Ja siis ma hakkasin mõtlema, et võib olla on nimelt "Don Juan" lavastus, mis on just praegu ja just sellele vaatajale vajalik.

Sest publikul on alati õigus, isegi juhul, kui ta eksib.

Kirja pannud KADI HERKÜL

JUMAL JA SAATAN II

HEADUS JA KURJUS AMEERIKA NÜÜDISFILMIS

SAATAN JÕULUVANA RÜÜS

Ka see muutus leidis aset ootamatult, seoses "uute religioonide" paljunemisega käesoleva sajandi viimasel kümnendil. Alles see oli, kui William Friedkin kujutas üsna traditsiooniliselt kurjuse jõude filmis "Manaja" (*The Exorcist*, 1973). 1990. aastate filmides esineb Saatan aga kosmosest tulnuka, bürokraadi, CIA ametnikuna või koguni jõuluvana väljanägemisega vanakesena, keda küll ei oskaks kahtlustada kurjuse teenimises.

Jutt on Steven Spielbergi filmist "Kadunud maailm: Jurassic park" (*The Lost World: Jurassic Park*, 1997, eesti kinodes alates 12. 9. 1997) ja Richard Attenborough' mängitud John Hammondist, keda kohtasime ka esimeses loos "Jurassic park" (*Jurassic Park*, 1993). Kirjanik Michael Crichtoni romaani-
dele vastavalt toob John Hammondi võigas idee äratada ellu dinosauruste ajastu kõigile osalistele häda ja õnnetust, kaasa arvatud

Artikli algus TMK 1997, nr 11.

süütutele elukatele, sest nagu selgub, ei suuda nad tänapäeva inimkonnaga koos eksisteerida. Kuid kes on John Hammond? Teadlane, kes tahab luua rahaliselt perspektiivika dinosaurustega lõbustuspargi ja kes ei jäta järele isegi siis, kui saurused on juba suure hulga teadlasi nahka pannud ("Jurassic park"), tehes veel ühe katse saurusteturismi elluäratamiseks "Kadunud maailmas", et filmi lõpukaadrites tulla välja üleskutsega kuulutada saurustega saar looduskaitsealaks ning hakata sel viisil raha tegema. John Hammond näeb välja nagu roosa jõuluvana. Me mõtleme algul, et tegu on ükskõikse rikkaga, kes on ammugi kaotanud reaalsustaju.

"Kadunud maailm: Jurassic park", 1997.

Režissöör Steven Spielberg.
Neli aastat tagasi ebaõnnestus katse rajada juuraajastu park, nüüd aga selgub, et ühel teisel saarel on midagi salapäraselt säilinud.
Ian Malcolm (Jeff Goldblum, vasakult kolmas) ekspeditsioon — vasakult: Eddie (Richard Schiff), Sarah (Julianne Moore) ja Nick (Vince Vaughn) — põgeneb dinosauruste eest.



“Kadunud maailm” on aga lavastatud viisil, mis jätab mulje, et John Hammond saatis sauruste saarele koguni ka k s ekspeditsiooni, mille eesmärgid täpselt vastupidised. Ta saadab saarele looduskaitse ideedest tiivustatud teadlasi, ent tema õe- või vennapoeg Peter Ludlow lähetab sinna sõjaka, hambuni relvastatud jahiekspeditsiooni, kelle eesmärk on muuta saare vara, saurused, rahaks, neid tappes või püüdes ja loomaaedadesse saates. Kummalisel kombel jätab Spielberg seletamata, mida Hammond ja Ludlow teineteisest arvavad ning miks nad teineteisele vastu töötavad. Nähtavasti pole Spielberg seda selgeks teinud ka oma näitlejatele, sest humaanset Ian Malcolmi mängiv Jeff Goldblum püüab intervjuudes tuua asjasse selgust. Sama taotleb “Universal Studio” infoosakond, varustades kriitikuid filmi lähteandmetega. Ometi ei suudeta otsi kokku põimida ega seletada, kes on õieti kogu loo käivitaja John Hammond. On ta kurjategija või lihtsalt hull?

“Jurassic park”, 1993. Režissöör Steven Spielberg. Miljonärist teadlane John Hammond (Richard Attenborough, keskel) näeb välja nagu roosa jõuluvana, kuid tema käitumine vastab pigem saatanlike maailmavalitsemise ideede kandjale.



Ent Hammondit kehab inglise produtsent, lavastaja ja näitleja Richard Attenborough, filmi “Gandhi” (1982, kaheksa “Oscarit”) looja. Ju oli Spielbergil mingi salapõhjus, miks ta kutsus just Attenborough’ Hammondi ossa.

Äkki on jõuluvanalik Hammond hullem kui kurjategija või poolemeelne, pigem

“neljanda dimensiooni” *tune-in* ehk saatanlike maailmavalitsemise ideede kandja.

Inglise David Icke’i populaarsete “kospiratsioonizänris” kirjutatud raamatute “Robotite mäss” (*The Robots Rebellion*) ning “...ja tõde teeb sind vabaks” (*...and the truth shall set you free*) kohaselt tähendab *tune-in* üsna “raadiolikku” häälestumist saatanliku “neljanda dimensiooni” energiale, mis dikteerib, kuidas maailma valitseda. Valitsemise peamine nõks olevat “teineteise vastu võitlevate poolte” üheaegne finantseerimine ehk turgutamine. Ajaloost näiteks Leninile raha andmine, tagamaks tema õigeaegse “kojutuleku” revolutsioonilisse Petrogradi, ja samas lääne liitlasriikide finantseerimine nende sõjas bolševismi vastu. Või siis Hitleri võimule upitamine ja ühtlasi Punaarmee toetamine sõjas tema vastu.

Nagu näeme, pole “kospiratsiooni” ideed veel otseselt Hollywoodi ekraanile jõudnud, kuid oluliselt mõjutanud hea ja kurja võitluse kujutamist. Jumal on kaugenud lõpmatusse täiustumise perspektiivina ja Saatan tema asemele astunud, kõneldes meiega *tune-in*’ide, rahameeste, poliitikute, krediitkaartide leiutajate teadvuse ning tegude kaudu.

INIMLIKKUS VERSUS SAATANLIKKUS

Kuidas kaitsta ennast selle uue, targa ja salakavala Saatana eest? Filmis “Manaja” päästis preester kena neiu Saatana küüsis, tuues ennast ohvriks. Üllatavalt menuka tulnukatekomöödia “Mehed mustas” (*Men in Black, MIB*, 1997, Eesti kinodes alates 1.08.1997) tegelased leiutavad kaitsemooduse, mille juhtlauseks võiks vabalt olla “Lighten up, old pal!” ehk loobumine tõsi-meelsusest, kurjuse jõudude pärusmaast.

Filmile “Mehed mustas” ei ennustanud edu küll õieti keegi. Kriitika juhtis tähelepanu loo sisu täielikule puudumisele. Mõistagi oli kriitikutel õigus, kuid vaatamata sellele on film sisse toonud juba üle 200 miljoni dollari. Nähtavasti sisu täielik puudumine osutuski selle naljafilmi sisuks.

MIBi olemasolust ei tea keegi. Nad töötavad salaagentuuris, mis tegeleb nii kosmosest tulnukatega kui ka nendega kokku puutunud inimestega. Mehed mustas kuulavad inimesi üle ja kustutavad nende



mälust kõik, mis viitab kontaktile tulnukatega, vibutades vastavat vilkuvat vahendit ülekuulatava nina all. Seda vahendit kasutatakse filmis nii sageli, et see ajab meid naerma.

Mehed mustas, salaağendid K (Tommy Lee Jones) ja J (Will Smith) kaitsevad Maad

"Mehed mustas", 1997.

Režissöör Barry Sonnenfeld.

Salaağendid K (Tommy Lee Jones) ja J (Will Smith) kasutavad mälukestutit, et eemaldada inimeste teadvusest seigid, mis viitavad kontaktile tulnukatega.

"Mehed mustas".

Vaprad mehed K ja J salaağentuurist MIB kaitsevad Maad kõikvõimaliku "kosmose rämpsu" eest.



“kosmose rämpsus” (*from the scam of the universe*) eest. Selgub, et kosmos saadab Maale pidevalt inetuid ja ohtlikke “tulnukaid”, kellega peetakse sõda ja keda püütakse teha kahjutuks. Nali seisneb selles, et inglise keeles tähendab sõna *alien* mõlemat, nii Maa-välist tulnukat (*extra-terrestrial*) kui ka kõige tavalisemat immigranti. Sõnamängule mõeldes valiski filmi lavastaja **Barry Sonnenfeld** (“Addamsite suguvõsa” — *The Addams Family*, 1991; “Addamsite suguvõsa 2” — *Addams Family Values*, 1993; “Tooge jupats” — *Get Shorty*, 1995) filmimise paigaks immigrandide “pealinna” New Yorgi ning filmi tegevustiku ajaks kuuekümnendat aastat, mil meie tsivilisatsioon elas läbi vaimustust kosmoselendude üle ja sellega seonduvaid naiivoptimistlikke lootusi.

MIBi “kontor” asub imelikus hiiglaslikus majas, mille oleks võinud vabalt olla projekteerinud kuulus soome arhitekt Eero Saarinen. Konstruksioonilt sarnane Saarineni TWA hiigelterminaaliga John F. Kennedy lennujaamas, väljendab see usku, et oleme tugevad ja elu läheb järjest paremaks... Kuid filmis “MIB” ei lähe elu nii väga paremaks. Ja kui agent K püüab sisendada tõsimeelsust oma õpilasesse, entusiastlikku politseiõhvitseri agent J-i, hakkab too ühel kenal päeval vastu. William Smithi (lendur filmis “Iseseisvuspäev” — *Independence Day*, 1996) agent J ütleb: “Dude, lighten up. I understand we have a job to do, but can’t we enjoy doing it, just a little bit?” Filmis võidab agent J-i eht-newyorklaslik *light* suhtumine asjasse, mis muudab lõppkokkuvõttes ka suhtumist *alien*’itesse, kas kosmosest või teistest riikidest tulnutesse. Äkki polegi vaja nendega hommikust ööni võidelda? Kui raskemeelne agent K lakkab olemast surmtõsine, kaotab võitlus mõtte, ja K palub agent J-i, et too vilgutaks tema nina all mälukustutusaparaati, mis aitaks tal rõõmsalt pensionile minna ning üles otsida naise, kelle ta oli salateenistusse astudes maha jätnud. Tõsiduse minetanud agent K loobub maailma parandamise ning kaitsmise missioonist igaveseks.

Neid ridu kirjutas kuuleni televiisorist Alec Baldwini naljajuttu ühe rootsi naisnäitlejannaga samal teemal. “Vaatame, kas sa kõlbad newyorklaseks. Hommikusoök. Võtad kolm muna, tüki võid, klaasi koort, jahu, praed mõned pannkoogid, sööd neid vahukoorega ning mõtled päev otsa tervislikule

toidule. Kohe õpetame sulle selgeks, kuidas neid kooke teha. Nüüd läheme aga tõsisema katsumuse juurde. Kui tuppa sinu juurde tulevad New Yorgi linnapea, Ameerika president ja raskekaalutšempion, kelle puhul sa siis püsti tõused, et austust avaldada? Rootslanna vastab kogeldes: “Raskekaalutšempioni puhul.” Alec Baldwin ja teised ameeriklased naeravad: “Me lubame sul New Yorgi elama tulla!”

Midagi kummalist on lahti ajaga, milles me elame; aeg on läinud liialt kurjaks ja tõiseks. Pole lihtsalt võimalik selle tõsidusega enam sammu pidada. Isegi MIBi agendid, süsteemi truimad teenrid, ei saa enam teistiti, kui peavad ennast naeruga kaitsma. Tegeelikult kõneleb see kummaline sisutu naljafilm moodsa Saatana pärusmaa, “tõsiduse ja hirmu kantsi” eitamisesest. Ju pakub selle eitamise läbielamine nii suurt naudingut, et filmi käidi vaatamas massiliselt ja perekonniti.

(Film loodi “Amblin Entertainmentis”, teisisõnu Steven Spielbergi tootmisgrupi poolt “Columbia Pictures” stuudios, Spielberg esines filmi tegevprodutsendi — *executive producer*’i osas, mis aitas, mõistagi, kaasa “kosmose rämpsus” meisterlikule ja nauditavaale kujutamisele.)

PATUKAHETSUS

Kui massivaatajale mõeldud filmide peaülesanne on lõbustamine ning kõik muu on surutud ridade vahele, siis sõltumatute filmide seisukohavõtted tunduvad sageli liialt äärmuslikud. Suur osa sõltumatute filme tegeleb praegu samasooliste armusuhete õigusdamisega. Kui nii edasi läheb, siis jäävad heterosuhted juba lähemas tulevikus vähe-
musse. Agressiivsusele vaatamata ei tee need filmid aga ilma. Kriitikute poolehoiu võitsid tänava vanamoelist kahetsust avaldavad filmid, nagu näiteks “Ulee kuld” (*Ulee’s Gold*), “Jahtides Amyt” (*Chasing Amy*) ja “Meeste seltskonnas” (*In The Company of Men*).

Hea ja kurjuse igavene võitlus on siin üllatavalt piiritletud. Kõik kolm autorit, “sõltumatute” maailmas populaarne **Victor Nunez** (“Ulee kulla” stsenarist, produtsent ja lavastaja), omal ajal esikfilmiga (“Clerks”, 1994) Sundance’i ja Cannes’i kriitikute tähelepanu võitnud **Kevin Smith** (“Jahtides Amyt” stsenarist ja lavastaja) ning debütant **Neil LaBute** (“Meeste seltskonnas” stsenarist

ja lavastaja, 1997. aasta Sundance'i festivali parima mängufilmi stenaariumi auhinna võitja) leiavad Jumala elu tõeliste eetiliste väärtuste avastamises ning Saatana sajandi pattudes, mida on pikemat aega peetud "vabaduse" atribuutideks. Vigade eest tuleb maksta. Samas toob vigade tunnistamine kergendust, koguni uusi võimalusi edasielamiseks.

"Ulee kullas" on Ulee poeg vangis ja pojanaine narkootikumide võimuses ning ühes kambas kurjategijatega. Peter Fonda mängitud Ulee kasvatab üksi oma poja kahte tütar. Ta on mesinik ja mee kogumine kindlustab neile elatise. Ühel kenal päeval kurjategijad helistavad talle ning käsivad pojanaisele järele tulla. Mõistagi, Ulee ei armasta miniat, kes on oma lapsed maha jätnud ning tõmbab ringi, kes teab kus ja kellega. Kuid poja palvele järele andes toob ta minia koju. Uimastite sõltuvuse meditsiinilist külge näidatakse halastamatu üksikasjalikkusega. Peatselt selgub, et sõltuvus on alles algus, Uleed ootavad hoopis tõsisemad probleemid. Minia on nimelt kurjategijatele välja lobisenud, et enne vangistust oli mees peitnud varastatud raha sohu. Ja nüüd nõuavad kurjategijad, et Ulee annaks selle raha neile.

Filmi tegevustik võib ehk tunduda liiga didaktiline, kui unustame filmi tagamaad. Tegelikult on see Peter Fonda ise, kes selles filmis oma minevikuga jumalaga jätab ning seab meekulla varastatud "kullast" ning uimastite priiusest kõrgemale. Teame Peter Fondat anti-*establishment*'i filmi "Muretu rännumees" (*Easy Rider*, 1969) järgi. Ameerika vaatajatele esindab aga Peter Fonda ameerika näitlejate põlvkonda, kes elas uimastitest ja propageeris nende kasutamist oma filmides — see on hästi meeles ameerika publikul. Niisugune taust annab "Ulee kullale" mõõtmeme, mis võib välismaisel vaatajal kergesti kaduma minna. Intervjuudes ajakirjanikele on Peter Fonda öelnud, et Ulee kuju luues oli tal silme ees tema enda isa Henry Fonda, kes oli eraelus küllaltki kinnine, pidas mesilasi ja nii mõnelgi juhul eelistas nende seltsi kõigele muule.

Huvitav on ka Victor Nunezi tunnistus, et see film sai alguse ühest ajalehefotost, mis kujutas vana meest ja last, kes korjasid sootarudest mett. "Ma hakkasin mõtlema, kes on need inimesed ja miks nad keset sood mett korjavad." Kummalisel kombel kujunes kuld-

se mee korjamine filmis vastuseks nii mõnelegi probleemile. Lõppkokkuvõttes jõuavad nii Nunez kui Fonda järeldusele, et töö ning lihtsus on ainsad elu väärtused, mis aitavad inimolendit ajal, kui kõik muu reedab ning petab. Lihtsus avab ka südame armastusele, milleta pole elul mingit mõtet.

"Jahtides Amyt" (eelarve üksnes 250 000 dollarit) on tänavuste sõltumatute filmide keerukamaid teoseid, mis samuti näitab hinda, mida tuleb maksta vabaduse pettekujutelmade eest. Üheks selliseks kujutluseks on arvamus, et samasooliste seksuaal-elu vabastab traditsioonilise armastuse probleemidest. Mõnes mõttes on selle harrastamise bravaad kas asendamas uimastite joovastust või õigustamas nende kasutamist. Kevin Smith võtab selle küsimuse vaatluse alla. Filmi keskseteks tegelasteks on kaks karikaturistist sõpra, Holden ja Banky, ning naiskarikaturist Alyssa Jones. Viimane äratav Holdeni tähelepanu koomiksitate laadal, kus kõik kolm annavad austajatele autogramme. Peatselt selgub, et Alyssa on lesbi. Või ta usub end olevat seda kunstnike ringkonda kuulumise huvides. Vaatamata ootamatule takistusele jätkab Holden Alyssaga kurameerimist, mis kahjustab aga tema sõprust Bankyga. Selle kummalise kolmnurga suhteid kujutades ilmneb: Alyssa pole üldse lesbi; Banky kardab kaotada sõpra, mis tähendaks talle täiskasvanuks saamist; Holden kokkub, mõistes, et Alyssa jaoks on seks vaid eksperiment, mida ta on noorest põlvest harrastanud kui vabaduse sümbolit ja iseenda tundmaõppimise vahendit.

Ilma et Kevin Smith näitaks näpuga, moraliseeriks või mõistaks kohut oma tegelaste üle, juhib ta nad seksi- ja sõprusmängude kurva lõpptulemi poole. Armastus on võimatu, sõprus ei pea ka kergele katsumusele vastu ning seksuaaleksperimentid toovad selguse ning iseenda tundmaõppimise asemel hävingut.

Filmis "Jahtides Amyt" näeme inimsuhete psühholoogilist analüüsi, millega pole ameerika filmis enam aastakümneid eriti sügavalt tegeldud. Lõppkokkuvõttes on seksimängude vabadusetootus just see, mis alt veab, ja mille eest tuleb maksta üksindusega.

Film "Meeste seltskonnas" lahkab korporatiivse Ameerika maailma, milles pole inimlikkusest enam jälgegi. Kedagi ei saa usaldada, võitlus parema töökoha pärast ei



lakka hetkekski. Üks sõber kutsub teise sõbra kampa kurameerimaks mõne naisega, kellel pole suuri väljavaateid suheteks; algul tuleb naine üle külvata tähelepanuga ja siis ühel kenal hetkel ta maha jätta ning vaadata, mis asjast saab. Sõbrad valivad ohvriks kellegi ametniku, kurdi ja poolenisti tumma naise, kes suhtleb rääkijaga tema huulte liikumist "lugedes" ja räägib ise sünni poolest kurtidele omase kummalise häälega. Tegelikult mässib üks sõber teise sellesse mängu, et tema ellu tungida ning leida viis, kuidas sõbra paremat töökohta endale saada, mis tal ka pikapeale õnnestub.

Petetud sõbraga juhtub aga imelik lugu: ta armub kurti naisesse ning tunnistab üles, mis neil oli temaga kavas. Neil LaBute jätab filmi otsad üsna ebahollywoodlikult lahtiseks, sest eesmärgiks on ikkagi korporatiivse maailma atmosfääri ja meelsuse kujutamine. Ning pilt, mille ta loob, on umbne ning masendav.

Kurt naine, kes saab vaevalt aru tema ümber toimuvast, on ingellikult puhas olend, kellesse on raske mitte armuda. Kuid jumalik olend on kurt ja tumm. See, kes siin räägib, õiendab ning kamandab pole Jumal, vaid Saatan. Armastus ei tule selles maailmas kõne

"Vandenõuteooria", 1997. Režissöör Richard Donner. New Yorgi taksojuhi Jerry Flecheri (Mel Gibson) arvates on igapäevaelus kõige taga vandenõud ja kõrgem poliitiline korrupsioon. Koos kohtuministeriumi juristi Alice Suttoniga (Julia Roberts) püütakse tõe jälile jõuda.

allagi. Keskmise tasemega ametnikud söövad, logelevad, urineerivad, intrigeerivad, valetavad, alandavad üksteist, hoiavad üksteisel kõrist kinni, ja kõigel sellel pole otsa ega äärt. Neil LaBute ei mõtlegi väljapääsu otsida, sest siinses ilmas seda lihtsalt ei ole. Selles väljapääsmatuse kujutamises on midagi tšehhovlikku, tuttavat, elegantselt iroonilist, mis tegi kriitikud relvituks. Ka mulle tundub, et selle filmi loojatel on tulevikus veel paljugi, mida maailmale teatada.

Kas sõltumatute filmid tahavad öelda, et sõjas Jumalaga pühitseb Saatan täna võitu ning et asjad meie tsivilisatsiooniga on ühel pool?

Veel enne, kui jõudsin sellele kirjutisele punkti panna, paiskas Hollywood ekraanidele Richard Donneri filmi "Vandenõuteooria" (*Conspiracy Theory*, 1997, Eesti kinodes alates 10. 10. 97), peaosades Mel Gibson ja Julia Roberts, mis põhineb avameelsel dia-

ÕNNITLEME!

loogil eelpool mainitud David Icke'i raamatuga "...and the truth shall set you free". (Filmi tegevuse käigus põimivad nii Mel Gibson kui Julia Roberts lause *and the truth shall set you free* oma dialoogi teksti.) Mel Gibsoni peategelane, saatanliku "konspiratsiooni" kunagine käsilane, nüüd aga selle ohver, astub võitlusse sellega. Kahjuks võtab võitlus eht-hollywoodliku ilme, millel pole enam David Icke'i raamatuga vähimatki pistmist.

Kuna massipublikule määratud meelelahutusfilmid ja palju rohkema sisuvabadusega sõltumatute filmid eksisteerivad tänapäeval tõepoolest paralleelselt, teineteist ahistamata, jätkub ka hea ja kurjuse võitluse teema arendamine kahel tasandil. Kui igameheauditooriumi tasand püüab leida üksipuha missuguses situatsioonis *happy-end*'i võimalust, siis sõltumatute filmides kuuleme lootusetusenoodi kordumist. Samuel L. Jacksoniga film "187" tõestab, et vaeste, põhiliselt mustanahaliste õpilastega koolides on kuritegevus muutunud igapäevaseks nähtuseks, lausa normiks. Inglise kuulsa režissööri Mike Leigh' uus film "Karjääritudrukud" (*Career Girls*, 1997) loob sünge pildi töötavate üksikute naiste eksistentsist, lugu köidab näitlejate mängu kõrgtaseme poolest. Autor kutsub leppima olemasolevaga isegi juhul, kui see näib võimatu. Sest leppimine on ainus, mida inimene võib teha olukorras, mida ta ei saa paremaks muuta.

Kas Jumal on meile käega löönud või oleme palvetamise unustanud või on olukorraga leppimine, tõele silma vaatamine tervenemise algus? Jumala ja Saatana igavesti kestva sõja mürin kaigub kaugel filmimaailma horisondijoonel taga, kuid praegu on filmid peaaegu et ainsaks arvestatavaks vahendiks, mis toovad teateid selle võitluse käigust, seisust ning meie kohast hea ja kurja lahinguväljal. Tunneme huvi võitluse "bülletäänide" vastu, sest me ei pääse sellelt lahinguväljalt seni, kuni me siin ilmas elame.

4. detsember
TÕNU KARK
teatri- ja filminäitleja — 50

5. detsember
PRIIT VAHER
filmi- ja teatrikunstnik — 50

7. detsember
ARTUR OTS
"Endla" teatri näitleja — 80

13. detsember
HARRI KIISK
koorijuht, pianist ja ajakirjanik — 75

25. detsember
LILIAN KIREPE
teatriloolane — 70

26. detsember
EVALD KAMPUS
teatritegelane — 70

27. detsember
ANATOLI ROOS
kinoinsener — 60

SCHUBERT KOMPONEERIB

Schuberti aasta 1997 tõi kaasa küll hulganisti kontserte, helisalvestusi jms, ent kurvastavalt vähe häid raamatuid. Saksakeelses kirjanduses kõrgub teiste, enamasti populaarkäsitluste seas Marburgi professori Peter Gülke uurimus "Franz Schubert ja tema aeg" (Franz Schubert und seine Zeit). Õieti on tegemist tema raamatu teise, ent täiendatud väljaandega (esimene ilmus 1991).

Peter Gülke on õppinud Weimaris, Jenas ja Leipzgis, doktoritöö kirjutas oma austatud õpetaja Heinrich Besseleri juhendamisel. 1986 suundus ta professoriks Wuppertali, praegu tegutseb ka Kölnis. Meie muusikahuvilisele peaks olema teada Gülke tähelepanuväärselt hea raamat keskaja muusikast "Mönche, Bürger, Minnesänger" ("Mungad, piirjelid, nimmelaulikud"; Leipzig, 1970). Muide, Gülke on ka dirigent, see tegevusharu on loonud tutvussidemed Eestiga ja lähemalt Erich Kõlariga.

Gülke Schuberti-raamatu laad on arutlevalt esteetilis-filosoofiline, tagapõhjaks võrratu muusikatundmine ja Schuberti käsikirjade uurimine.

"Mind peaks ülal pidama riik, ma olen ilmale tulnud ainult selleks, et muusikat kirjutada."¹ Nii problemaatiline kui see ka ei tundu — võtta teiste vahendusel meieni jõudnud lauseid tuumakate ütlusena, ilma et oleksime vastavaid olusid uurinud — siin kõneleb Schubert piisavalt pretensioonikalt ja põhimõttekindlalt, nii et ei pruugi tunda muret lause autentsuse pärast. Schuberti kategooriliselt kõlav ütlus sobib täpselt selle "absoluutse" muusiku olemisviisiga. Vaba kunstnikuna riskib ta rohkem kui Beethoven ja isegi rohkem kui Mozart; avalikult kontserte anda ta ei saa, õpetada ta pigem ei tahaks — selle tegi talle vastikuks isa; niisugusest "aupalgast", nagu kõrgelseisvad aristokraadid reeglipäraselt Beethovenile maksid, ei saanud unistadagi. Heliloojana ei olnud Schubert piisavalt "avalik tegelane", alates 1820. aastate algusest teda küll tunti, armastati ja hinnati väikevormide meistrina, ent ta ei olnud prominent: tema kompetentsi kuulus "privaatne", "väiksemõduline muusika". Hilisem kaasalöömine Muusikasõprade Ühingu² muutis sellises suhtumises väga

vähe. Seetõttu sai ta teoste tellimusi väljastpoolt õige napilt, neid tuli üksnes erandkorras — ja vahel lükkas ta pakkumise koguni ise tagasi. Mida tähendab levitada oma kunsti "õhus rippuva pakkumisena"³, teadis Schubert liigagi hästi — Schubert, kelle kirjastaja Diabelli komplimentide saatel uksest välja saatis juba enne, kui ta oli jõudnud ukse enda järele sulgeda, asja komponeeritud noodid käes⁴. Selliseid nooreea läbielamisi oli hilisemal Schubertil raske unustada, seda ka siis, kui tema muusikaga andis juba äri teha. Laulud ja klaverimuusika leidsid peagi nii kirjastajaid, publiku kui ka (enamasti poolavaliku) kontserdilava, ent sümfoniaid ja kammermuusikat esitati ja kirjastati harva või üldse mitte. Ühelgi Schuberti andejärguga heliloojal ei ole tulnud kogeda, et ta loomingu järjest tähtsamaks muutuvat osa ei võeta vastu, et seda pole kaasaegsete jaoks isegi mitte olemas. Vaevalt on keegi teine kirjutanud nii palju sahtlisse, järelopõlvede jaoks; Schubertile tähendas see eelkõige komponeerimist oma venna Ferdinandi või sõbra Anselm Hüttenbrenneri varakirstude jaoks või Diabelli kirjastuse riulitele; ükski neist ei taibanud, millist varandust ta seal õigupoolest hoidis. Mittermõistmine puudutas lõpuks

¹ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch. Leipzig, 1966, lk 223.

² O. Biba. *Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde Wien*. Ettekanne kogumikust: Schubert-Kongreß Wien 1978. Hrsg. v. O. Brusatti. Graz, 1979, lk 23—26.

³ Th. Mann. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main, 1960 etc., 11. kd, lk 532.

⁴ *Erinnerungen*, lk 226.



Franz Schubert
1827. aastal.
Mähleri õlimaal.

isegi neid muusikavaldkondi, mis üldise arvamuse järgi olid Schubertile igiomased, sageli sõandas ta isegi siin esitada publikule raskesti vastuvõetavaid nõudmisi. Laulutsükkel "Talvine teekond" (*Winterreise*) äratas sõprades esmakordsel kuulamisel nõutust⁵, "Ilusa möldrineiu" (*Die schöne Müllerin*) esimene dokumentaalselt tõendatav tervikesitus toimus aastakümned pärast Schuberti surma (Julius Stockhausenilt). Seda Schubertit, kes oli kirjutanud "Lõpetamata sümfoonia",

⁵ *Erinnerungen*, lk 117.

Suure C-duur-sümfoonia, viimased klaverisonaadid, C-duur klaverikvinteti, tõenäoliselt ka G-duur keelpillikvarteti, ei õppinud tema kaasaegsed kunagi tundma.

Kui tellimused väljastpoolt puuduvad, peab sisetsensuur olema seda rangem; see algab juba distsipliinist töös. Viimast märgatakse Schuberti puhul liigagi harva, silma torkab hoopis boheemlaslik eluviis, millega oldi noorte literaatide puhul juba peaaegu harjunud, kuid mida muusiku puhul peeti tavatuks. Hoolimata välistest häirimistest ja kõigist ebareeglipärasustest, mille põhjusta-

sid elukoha- ja korterivahetused ning paratamatu arvestamine korterikaaslastega, tor-kab Schuberti päevaplaanis silma kord, mida ta püüab kehtestada, kui vähegi võimalik. Enamasti varahommikul alustanud kuulub kuus kuni seitse tundi tööle. "Kui tulla tema juurde päeval, ütleb ta tervituse — kuidas läheb? — hästi, ja kirjutab edasi, mille peale külastaja eemaldub ..."6 Schubert ergutab ennast tee, kohvi ja tubakaga, mõnikord leiavad sõbrad ta kirjutuspuldi tagant, seljas öökuub, või kui on külm, siis voodis komponeerimas; öösiht hoiab ta sageli prille ninal, et kiiresti üles kirjutada, mis talle pähe turgatab; noodipaber ja pliiatsid on alati ootel. Ei tarvitsegi meenutada, et Schubert nimetas komponeerimist meelsasti "luuletamiseks" (*dichten*), leidmaks silmatorkavat sarnasust Goethe unesnähtud luuletustega: "... mulle meeldis sageli ... harjuda pimedas ... fikseerima seda, mis aimatult esile tõusis."7 Liiga tihti ja detailselt kirjeldavad sõbrad Schuberti eufoorilis-palavikulisi ekstaase⁸, et seda võiks kahtlustada tagantjärele apoloogia; liiga silmatorkavalt langevad kokku nende kirjeldused ta töötamist — andes alati ka põhjust arusaamatusteks selle arvatavast kergusest ja naiivsusest. [- - -] Anekdoodid nagu too, et Schubert olevat juba täna unustanud, mida ta eile komponeeris⁹, tingivad, et nii mõnigi iseloomustus sarnaneb rohkem "Kolme neitsi maja"¹⁰ esteetilise informatsiooniga. Schubert aga *was a hard-working composer*¹¹ — mitte ainult kvantiteedi poolest. Tema tõeline elu õieti kulgeski töö võimalikult hästi suletud enklaavides; vastava tundlikkusega reageeris ta ka segamistele. "Pettumust valmistav" Schubert, keda argielus kohtas nii mõnigi, näiteks Hoffmann von Fallersleben¹², annab alust küsida, kui võrd oli see Schubert samastatav tollega, kes komponeerides kehas-tus oma teosele vastavaks esteetiliseks sub-jektiks... "Kriitikud eksivad, kui nad lähtuvad autorist, mitte aga "masinavärgist", mis on

asja valmistanud"¹³ — see (isiksuse ja loome-protsessi) eristamine peab siin mingil määral paika.

Selle "masinavärgi" juurde kuuluvad loova töö iseseisvunud tunnistajad — eskiisid, mille üle enamasti tagantjärele mõtiskletakse. Skitseeritud pildid võivad olla ilmutused, skitseeritud muusikat faktiliselt ei eksisteeri. Vahel näib, et Schuberti visandid elavad oma elu, mille juures loomise akt on tähtsam kui loodu. See geniaalne vaim on määratud vallutama teoseid äkkrünnakuga, ja tabamiskindlust peab treenima pidevalt, olgu kas või "ebaväärikatel" objektidel. Vahel selgitab see mõningaid raskusi, mida Schubert meile oma visandite ja fragmen-tidega valmistab¹⁴, vahel liialdame me mõni-kord püüdega mõista neid visandeid ühe kindla tee etappidena — sest me ei märka, kui väga ta kõigepealt ainult iseennast kui muusika kirjutajat uurib või lausa teadlikult "mängib" komponisti, koormamata end kindlate tööeesmärkidega. Mitte alati ja mitte kõikjal ei saanud helilooja kohe astuda komponeerimise kuninglikku teed; nii näib üleliigne mõnigi imestus, kuidas küll leppis Schubert nii- või naasuguse tekstiga, või et nii- või naasuguse vormikujundusega ei saanudki ju midagi peale hakata. Vaadeldes sümfooniafragmendi D 708A *Allegro* lihtla-bast esimest teemat, mõjub lausa paradok-sina, et Schubert mitte ainult ei kirjuta edasi, vaid katsetab koguni nõudlikku helistike suhet tritooni kauguselt algava teise teemaga. Siiski oleks vale alahinnata selliseid skitse (mõned on ka varastele klaverisonaatidele) pelgalt sõrmeharjutusteks, suurendasid nad ju spontaanses fantaasias sisalduvat "alatead-vuslikku teadmist", tõi kasulikke kogemusi, mis võis osutada viljakaks mujal. Kindlasti pole juhus, et Schubert säilitas ühes "töö-vihikus" visandeid mitmele sümfooniale D-duuris. Schubert käib sellistes eskiisides vähese riisikoga läbi "tunnetuse tee ... lõp-matuse kaudu" (Kleisti sõnul)¹⁵.

Erinevalt Beethovenist komponeerib Schubert distantsita, pideva kriitilise enese-kontrollita; "niisugusteks korrektuurideks pole mul aega", olevat ta öelnud Anton Schindlerile, pidades silmas Beethoveni põh-jalikult ümbertöötatud "Fidelio"-partituuri¹⁶.

⁶ M. v. Schwind, 6. März 1824: Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Leipzig, 1964, lk 228.

⁷ J. W. Goethe. *Dichtung und Wahrheit*. Kogumikust: Werke. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, durchgesehene Ausgabe. München, 1988, 10. kd, lk 80.

⁸ *Erinnerungen*, lk 111.

⁹ Sealsamas, lk 185 jj.

¹⁰ Ungari operihelilooja Heinrich Berté operett (*Das Dreimäderlhaus*), kus on kasutatud Schuberti meloodiaid.

¹¹ M. Flothuis. *Schubert revises Schubert*. Rmt: Schubert Studies. Hrsg. E. Badura-Skoda/P. Branscombe. Cambridge, 1982, lk 62.

¹² *Erinnerungen*, lk 244 jj.

¹³ P. Valéry. *Cahiers I*. Frankfurt am Main, 1988, lk 323.

¹⁴ R. Horriekx. *The Chronology of Schubert's fragments and sketches*. Rmt: Schubert Studies, op. cit., lk 297—325.

¹⁵ H. v. Kleist. *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Berlin, 1955, 3. kd, lk 391.

¹⁶ *Erinnerungen*, lk 272.

Ta ei oska ega taha sobitada Beethoveni kombel juba esimest, väikseimat temaatilist üksust kujuteldava tervikteosega, arendada motiivi ja tervikut järk-järgult teineteisele lähemale, talle ei meeldi ja ta ei oska detaili puhul algusest peale kaasa mõelda, mis detailiga juhtuma hakkab ja mida detail ise mõjutab. Ilma sellise kindlustava tervikugarantiita tuleb tal otsustavalt palju saavutada esimese loomeimpulsiga ja tal on põhjust karta külmalt kaalutlevat enesekontrolli: "Iga esimese liigutus, kõik tahtmatu on ilus; ja vildakas ja imelik on kõik see, mis ise endast aru saab. Oo, mõistus!"¹⁷ Sund asetada kõik ühele kaardile lähendab niisugust komponeerimisviisi improvisatsioonile või lahutab ta vähemasti meetodi poolest tollest "ettenägelikkusest", mis mängis erilist rolli kunstialastes diskussioonides alates Jean Pauli "Estetika eelkoolist" (*Vorschule der Ästhetik*, § 12), et Schopenhaueri juures veel kõrgemas filosoofilisse ausse tõusta¹⁸; muusikast kõneldes kasutas seda mõistet teiste seas E. T. A. Hoffmann oma arutluses Beethoveni Viiendast sümfooniast. Kui Schubert töötab, siis on ta peaaegu täiesti sõltuv tollest "alateadlikust teadmisesest" ja on ainult piiratult õpivõimeline selle suhtes, mida ta teeb. See tõttu võib ta komponeerimine mõnikord paisata kergekäeline või lausa ebaprofessionaalne, mis on tekitanud arvamusid nagu näiteks see, et ta ei mõista kirjutada töötusi, või üleolevalt armulikke iseloomustusi kui *genié sans culture* (Vincent d'Indy). Seejuures unustatakse, kuidas paljud sellest, mida Beethoveni kaalutletud dialektiline "ettenägelikkus" koost lahti võttis — ka mitmesse tööetappi —, on Schuberti muusikas haaratud ühteainsasse spontaansesse loomeakti. Seda võimaldas peale kõige muu ka Schuberti võime kõnelda oma aja muusikalist kõrgkeelt kui murret. "Sest mitte meie ei tea, vaid see on ennekõike meie teatud *seisund*, mis teab."¹⁹ Kui sellist komponeerimisviisi kirjeldatakse esmajoones negatsioonides — et see on võrreldes Beethoveniga vähem reflekteeritud ja esitab madalamaid intellektuaalseid nõudmisi —, siis jääb liiga kergesti märkamata Schuberti eelnev, ositi juba muusikalisel kõneviisil settinud "tunnetuse läbimine lõpmatuse kaudu". Schuberti tee loometulemusteni kulges teistsiti kui meie vaevaliselt analüüsiv lähenemine, kahtlemata on Schu-

berti puhul distants analüüsija ja analüüsitava vahel suurem kui Beethoveni juures. [- -]

Loomulikult kujundab loodut loomise moodus. Schuberti komponeerimist ei lähenda improvisatsioonile mitte ainult spontaansus, millega kaasneb sõnumi edasiandmise eriline vahetus, vaid ka sõltumatus olemasolevast. Sellise tööviisi sünnipaik on laul. Kui ideeliselt juhitud, vahendav tööviis kuulub esmajoones sonaadi diskursi juurde, siis Schuberti tööviisi seostub pigem stroofilaadse vormikujundusega, mis näib olevat aluseks paljudele laulust suurematele vormidele. (Peter Gülke kasutab mõistet *stollen*, mis esineb saksa keskaegses *bar*-vormis salmi e stroofi tähenduses. Autori nõusolekul tõlkisin sõna *stollen* stroofiks. — K. P.) Laulu puhul on ka kergem taas otsast alustada, kui esimene katse on nurjunud; vajaduse korral kirjutatakse samale tekstile muusika teine, kolmas, neljas või isegi viies kord. Niivõrd kui säilinud eskiisid lubavad järeldada, ühendab instrumentaalvormi lauludega see, et Schubert võtab hilisemasse varianti küll detaile varasemast — meloodiakujundid, harmooniajärgnevused jms —, seevastu hülgab aga varasema ehitusplaani, kontseptsiooni, mida ta võiks ju püüda realiseerida teisel korral teiste vahenditega. Spontaansel alustusel saab omavahel kombineerida üksnes mingi kindla piirini — ka see on üks kõikjal helen-duva stroofistruktuuri põhjusi. Stroofid (nende asemel võivad olla ka suuremad temaatilised kompleksid) säilitavad ulatuse, mille võis täita üksainus fantaasiaimpulss, nad jäävad allapoole "kriitilist massi", mille koostamiseks oleks hädasti vaja vahendavat, pikendavat, töötlevat "ettenägelikkust"; nad lasevad end mitmekordistada või ka liikuva dekoratsioonina välja vahetada. Sümfooniafragmendi D 936A esimeses osas asendas Schubert pärast seda, kui ta oli teise temaatilise kompleksi lõpuni visandanud, kogu esimese kompleksi uuega — ja kasutas muide sidepartiiis juba olemasolevas teises kompleksis esinevat harmoonilist järgnevust, mis samal kujul ja samas funktsioonis ilmub juba fragmendis D 615 1818. aasta kevadel. Siin avaldub Schuberti kui hoolsa "majapidaja" suhtumine komponeeritavasse, mis vastandub tema spontaansuse ühekülgele rõhutamisele [- -].

Mõtlemine stroofisarnastes ühikutes ilmneb selgelt, kui võrdleme "Lõpetamata sümfoonia" esimese osa klaverieskiisi ja lõppvarianti. Eskiisis katkeb teine teema repriiisist pärast takti 275; pärast ühetaktilist generaalpauzi astub sisse "mahamurdev" *tutti g-mol*

¹⁷ Kleist, *op. cit.*, 4. kd, lk 347.

¹⁸ Vt Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürich, 1977, 1. kd, lk 238, samuti 4. kd, lk 452; *Metaphysik des Schönen*. München, 1985, lk 67.

¹⁹ Kleist, *op. cit.*, 3. kd, lk 373.

lis, mille Schubert lõppvariandis transponeerib *e*-mollis (takt 281) — pärast seda kui teine teema oli neljas uues taktis näiliselt juhita-vuse kaotanud ja püüdleb *h*-kadentsi poole. Visandi variant vastaks ekspositsioonile. Pärast suurejooneliselt kõlavaid takte 285 jt ning raugevaid sünkoope jääb alles kolm korda neli takti, kus Schubert laseb keelpillidel sekventsiliselt tõusva dramaatikaga teise teema kolmandat takti konfliktseks mängida. Igatahes peab ta teema harmooniat muutma, et raskete aktsentidega taktides 303 jt saavutada taas seos eskiisiga. Kulgemine jäi samaks, harmoonia muutus; Schubert tasakaalustas ekspositsiooni subdominantse suundumuse ja ettevalmistuse epiloogilaadsele teemale *H*-duuris (takt 312 jt). See pidi talle olema väga tähtis, nii et ta loobus osa lõpetamisest duuris, nagu seisab veel eskiisides.

Veel üks stroofilise struktuuri aspekt: toastik on loodud sel kombel, et (niivõrd kui see on järgitav) muutused ühes valdkonnas ei pea tingimata kaasa tooma muutusi teises. Klaverisonaadi *Es*-duur D 568 jaoks transponeerib Schubert esimese variandi *Andante molto* D 567 *cis*-mollist *g*-mollis — järelikult seal ei mängi helistike karakter ja värv mingit rolli; *As*-duur-missas kirjutab ta *Osanna* 6/8 taktimõõdu ümber 4/4 taktimõõduks, Suure *C*-duur-sümfoonia esimeses osas muudab ta tagantjärele täiendavalt esimese teema meloodiastruktuuri: mingil juhul ei puuduta muutused midagi rohkemat kui kõnealust detaili (v.a marginaalsed muudatused).[- - -]

Ilmselt õppis Schubert kiiresti kasutama stroofilist struktuuri kui vahendit suuremate ulatuste mõõtmiseks ja perspektiivi saavutamiseks. Kui võrrelda Klaveritrio *Es*-duur D 929 esimese osa visandit lõpptulemusega, siis ohustavad ainult üleminek repriisi ja kooda järeldust, et osa oli juba visandis tema jaoks valmis. Töötluses seisavad kõrvuti kaks stroofi, mõlemad kestavad 52 takti, üks algab *H*-duuris, teine *Fis*-duuris, ja ainult 16 takti puudub kolmandast stroofist, mis algab *Des*-duuris. Kindlasti teadis Schubert vähemalt ligikaudselt, kuidas mõlemad lahtiseks jäänud lõigud peaksid välja nägema ja jättis fikseerimise puhtandi hooleks. [- - -]

Oleks raske pidada Schuberti eripäraks seda, et hilisem töökaik ühildub enne visandatuga, kui ta muusikas ei esineks esimese ideeimpulsi omalaadset "hoolimatust", mille puhul ei arvestata aimuva tervikuga. Just see annab ta muusikale erilise vahetuse, täielikult ilmneb see alates "kriisiaastaist": ikka ja jälle kohtame neis teoseis muusikat, mis pole loodud kindlaid eesmärke ja suundi silmas

pidades, vaid mis õigustab end seesmiselt. "Lõpetamata sümfoonia" algus ei peaks tingimata sobima sümfoonia esimeseks osaks, *a*-moll-kvarteti avaosa esimeseks kvarteti-osaks või *B*-duur klaverisonaadi algus sonaadivormis osaks. [- - -] Schuberti suurvormides peitub midagi tagantjärele lisatud. Suurvormid arendasid ja koolitasid Schuberti struktuurse ja harmoonilise tasakaalutaju äärmuseni — isegi rohkem, kui "normaalne" beet-hovenlik vorm seda suudaks, sest viimase puhul painutatakse detailide valmimine terviku alla juba varem. Sageli kompenseerib dramaturgia seda, mida ei saanud või mida ei pidanudki tasakaalustama. Hea näide on repriiside algus: kuigi Schubertile oli alati tähtis saavutada oodatava repriisi abil perspektiiv koodani, alustas ta neid meelsasti subdominantilt. Oleks totter oletada, et ta tegi seda mugavusest (justkui poleks ta viitsinud komponeerida moduleerivat löiku teise teema juurde) — Schubert töötas väga kiiresti. Pigem oli talle tähtis helistikke üksteise vastu välja mängida; "mitte-toonika" oli tere-tulnud, sest see aitas vältida liigset dramaturgilist eesmärgipärasust. Arvatavasti püüdis Schubert, niipalju kui võimalik, vältida sellist dramaturgiat, mis vastavalt kohale ja funktsioonile annab vaba või teatud taotlusele ja ohverdab ajuti sellisele ühemõõtmelisusele terviku. Isegi repriisi algus ei tohi sattuda kinnistamise, triumfaalse taasvõidu ainuvalitsuse alla.

Vahetu musitseerimine ja distantseerimine suurvormi loomiseks vajalikust töö-jaotusest näivad siin olevat üks ja seesama nähtus ning võiks aidata seletada mõistatuslikku seika, et Schubert just siis, kui tal on vormiga raskusi, suhtub sellesse lõdva rahulikkusega. 1817. aastast pärit sonaatide alustused on laadilt ja "latilt" märkimisväärselt erinevad, edasine areng neis ebaõnnestub ja seda samuti väga erinevatel põhjustel. Samas ei tundu nad meile kunagi pingutatud, vägivaldselt loodud, vaid säilitavad "teadjalt teadmatu" süüdimatuse ja võime toimida õigesti, ilma täpselt teadmata, mis see oleks. Sama kehtib ka mitme varase keelpillikvarteti kohta. Teatud mänguvabadus ei lähe struktuuri nõuetest hoolimata kunagi kaotsi. Ka loogilisima konsekventsuse hetkedel ei taha see geniaalne vaim ohverdada oma vabadust teosepärase viimistluse nõudele "pead tegema nii ja mitte teisiti". Geniaalne vaim näib suutvat avalduda ainult niisuguse helilooja vabaduses, kes kogu aeg võiks ka teisiti toimida ja kes ei allu üksnes üht arenguliini tunnistava loogika sunnile. [- - -]

Kes komponeerib ilma distantseeruva

kriitilise enesekontrollita nagu Schubert, teab alati, kui palju ta riskib; ja kellel jätkub riskijulgust lõpuni, teab ka, mida ta on väärt: Schuberti puhul avaldub see ka märkuses, et ta on "ainult selleks ilmale tulnud, et muusikat kirjutada". Mõistagi ei tulnud talle pähegi rääkida "äravalitud seisundist" — esmaajones tagasihoidlikkuse tõttu, milleks kohustas teda alaline võrdlus Beethoveniga. Siiski ei ole kahtlust, et ta võttis endale õiguse nii väita, et tal oli oma uhkus — ja tööpoolest laskis ta teistel mõnikord rõhutatult oma üleolekut tajuda. Kui ta — palju kordi — märgib üles, kui palju või kui vähe kulub tal ühe või teise teose jaoks aega, juhib ta sulge looja iseteadvus samuti kui daatumite puhul, mis on üles tähendatud üllatava kohusetundlikkusega. Loomise eelistamist loodule näitab seegi, et kuigi ta dateerib enamiku oma käsikirjadest, ei sea ta kunagi sisse teoste kataloogi, millega sai hakkama ju isegi Mozart, kes oli raamatupidamiseks sama sobimatu.

Sellisel taustal saab selgeks, kui õigusdatud olid kahekümne ühe aastase Schuberti sõnad Schoberile, rääkides "meist, kes me leidsime kunstis oma elu"²⁰, selle ütluse eksistentsiaalsus tuleb ilmsiks seal, kus see "õige elu" ei sõltu "valest elust", ja just viimase surve all arendab ennast edasi ja määratleb end. Aastad 1815 ja 1816, mis olid täis väliseid kohustusi, olid ühtlasi ta viljakaimad. Schubert pidas kooliabi vihatud ametit, elas isa piitsa all, kusjuures isa ei teinud mingit saladust, kui vastumeelsed olid talle poja auahned komponistiplaanid, ja kõige selle kõrval ehitas Schubert endale eriti teojõuliselt sisemise enklaavi ja kirjutas peale muu umbes 250 laulu ja neli sümfooniat. [- - -]

Peaegu alati oli kvantitatiivne kontsentratsioon ühtlasi kvalitatiivne. Schuberti komponeerimine võis olla vahetult seotud tema eluoluga — kui sageli oli ta valmis kiiresti kirjutama seda, mida telliti! Ent kui vaja, jäi ta kindlaks oma sõltumatusel, näiteks tõrjudes võimalikke tellimusi, mida ta ei saanud ühendada oma aktuaalsete huvidega komponeerimisvaldkonnas. Eriti selgelt ilmneb see pikemate ajavahemike juures, mil ta järgib teatud strateegiaid ja asetab ise raskuspunkte: vähemalt tosin keelpillikvartetti 1811—1814, juba mainitud keskendumine laulužanrile ja siinjuures omakorda kesken-dumine Goethele, mis lisaks muule kattub ka pideva sümfooniate kirjutamisega, aasta 1817 kuulub esmaajones klaverisonaadile, 1819—

1823 keskendub ta lavateostele ja aastal 1824 tingib läbimurre instrumentaalse suurvormi vallas laululoomingu olulise vähenemise.

Varaste kvartettide kuhjumist võib seletada koduse muusitseerimisega, esimesi sümfoniaid mängimisega konvikti orkestris ja hiljem Otto Hatwigi juures jne — laululoomes seevastu ei mänginud välised ajendid mingit rolli. Millalgi, arvatavasti varakult²¹, pidi Schuberti isa rõõm poja andekuse üle muutuma raevuks, sest poeg võttis muusikat liiga tõsiselt, kasvades kiiresti ja pidurdamatult välja kõigest, mis seostus üksluse, masendava väikekodanliku olemuse seltskondliku ja ohutu lõbustamisega. Isalik mure poja tavapärasel moel soliidse eksistentsi pärast (mis näis vanale Schubertile ülima võimaliku eesmärgina), tahtmatu mõtetu kadedus "hääbematu" poja suhtes, kes rollist kõrvale kaldus ja tahtis saavutada rohkem, kui sobib väikesele inimesele — need liitusid kartusest teravdatuna seisukohtadega, et kunst, nii tingimatult tõsiselt võetuna, olevat laostav, ja tunnustus, et ollakse tulnud ilmale ainult komponeerimiseks, formuleerivat ka vastuhakku. "Teile ei meeldi Kreisler, sest teil on raske taluda seda üleolekutunnet, mida te olete sunnitud möönma, ja kuna te kardate teda, kes tegeleb kõrgemate asjadega, kui teile teie piiratuses passib."²² Sest "praeguses maailmas võib valida ainult kahe asja vahel, võib saada kas inimeseks või kodanikuks, ja nähakse ainult seda, mida peaks vältima, mitte seda, mida peaks embama. Kodanikud on hõivanud kogu maise elu, ja inimestel ei ole endi jaoks midagi muud peale iseenda".²³ Schuberti isa vastuseisul tulutule kunstile on laiem kontekst. Kuna muusikud olid tugevamiini seotud konventsioonide ja kohustustega, ilmneb see vastupanu rohkem kirjan-duse vallas, eriti nende puhul, kes kirjutavad salaja, varjates end pseudonüümide ta-ha, või kirjutavad vähemasti väljaspool oma kodanlikku eksistentsi — Wackenroder, noor Kleist, Günderoode, kammerkohtunõunik E. T. A. Hoffmann, kes jutustuses nõunik Crespelist käsitleb kunstikeelu teemat sur-mava konstellatsioonina. Mida täpsemini kunstnik piiritleb ja defineerib kunstiloomise enklaavi, seda intensiivsemalt kogetakse vii-

²¹ M. Karallus. *Schuberts Traum. Und wie man einen Traum bewältigt.* "Neue Zeitschrift für Musik" 1983, 143, lk 4—9.

²² E. T. A. Hoffmann. *Die Elixiere des Teufels/ Lebens-Ansichten des Katers Murr.* Rmt: Sämtliche Werke in sechs Einzelbänden. München, 1960—1981, 2. kd, lk 499.

²³ Clemens Brentano, tsit: Chr. Wolf/ G. Wolf. *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht.* Berliin, 1985, lk 321.

²⁰ H. J. Fröhlich. *Schubert.* Frankfurt am Main, 1980, lk 213.

mast kui vabadust ja vastandit "armetule tegelikkusele"²⁴. Kui väga ka Schoberi "Sa üllas kunst" (*Du holde Kunst*) ei näiks poeetiliselt laenatud²⁵ ja Schuberti muusika sellele sentimentaalsusele vähemalt avatud, vastavad nad samale problemaatikale kui näiteks Hölderlini "Ole, laul, mu sõbralik varjupaik!" (*Sei du, Gesang, mein freundlicher Asyl!*) [- -]. Muidugi näitab Schoberi tekstile kirjutatud laul, kuidas sisekaemuse teerajajad nõrkevad ilusa väsimuse küüsis, aga ta peegeldab ka nende meeletlikku sõltuvust unelmast. Wackenroderi helikunstnik Berglinger "mõtles: sa pead jääma lakkamatult, terveks eluks sellesse ilusasse poeetilisse joobumusse ja

kogu su elu peab olema muusika..."²⁶ Need sõnad on küllalt lähedal mõnele Schuberti teosele, mis ei taha kuidagi lõppeda, muusikale, mis "ei lakka olemast ja kinkimast"²⁷ — loomulikult ka sellepärast, et kui ta vaikiks, võtaks võimust "armetu tegelikkus"; "ja et liiga vara ei lõpetaks und saatusejumalanna", palub Hölderlin²⁸, "ma olen õnnetu, kui ma ei saa luua", tunnistab Philipp Otto Runge²⁹. Komponeeriva Schuberti absoluutne kompromissitus näitab nii geeniusse kui ka suure utopia jõudu.

Peatiiki "Komponieren"
lühendatult tõlkinud
KRISTEL PAPP

²⁴ Schubert juulis 1824 oma vennale Ferdinandile. *Dokumente*, lk 250.

²⁵ R. Heinz. *Franz Schubert: An die Musik. Versuch über ein Musiklied*. Kogumikus: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Hrsg. von W. Salmen. Regensburg, 1965, lk 139—150.

²⁶ W. H. Wackenroder. *Dichtung, Schriften, Briefe*. Hrsg. von G. Heinrich. Berlin, 1984, lk 232.

²⁷ E. Bloch. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main, 1959, lk 1259.

²⁸ J. Chr. Fr. Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin, 1970, 1. kd, lk 347.

²⁹ Tsit: W. Heise. *Weltanschauliche Aspekte der Frühromantik*. Rmt: Realistik und Utopie. Berlin, 1962, lk 231.

ÄRAJÄÄNUD INTERVJUU PROLOOGI JA EPILOOGIGA EHK TURKKA KUI ÕHUS RIPPUV "AGA"

Näpistavalt külm aprillihommik Helsingis. Niiskus poeb hõlmade vahele, kui tulija sadamast teele asub. Millegipärast on ta veendunud, et Kallio linnajagu ja Kalliokirkko asuvad samas kandis. Astunud teel sisse kohvikusse ja raamatupoodi, kus on müügil Jouko Turkka uusim teos "Kui algas elu" (195 marka, osta ei raatsi), jõuab ta enda arvates aegsasti pärale.

Kui ta kiriku ees kerjaval vanatädilt aadressi järgi pärib, öeldakse: see on kaugel, hoopis kaugel.

Oodates Helsingi salapärasest trammiliini 3B, mis teeb linna vahel mõistatuslikke, ainult trammijuhile arusaadavaid ringe ning millega õnnestub alati vales suunas sõita, laseb ta veel silme eest läbi, mida ta teab mehest, kellega kohtumisele juba hilinenud on.

MÕNES MÖTTES

SOOME KÕIGE KUULSAM INIMENE

Jouko Turkka. 17. aprill 1942. Kirjanik ja lavastaja. Näitlemise ja režii õppejõud. Professor. 1989: Soome riigi viieteistkümneaastane loominguline abiraha. On ükski, küllalt karmi käega, kasvatanud üles poja.

Romaanid: "Aiheita" (1983), "Selgitus õiguskantslerile" (1984), "Häbi" (1995), "Kui algas elu" (1996). Näidendid: "Hüpnos" (1985), "Presidendi dementsia" (1994), "Kumb naudib rohkem" (1995), "Armsaid pettumusi armastuses" ja "Täielikult rahuldatud naine" (1996, koos Juha Turkkaga).

Lisaks kaks telesarja: Aleksis Kivi "Seitse venda" ja "Kiimalised politseinikud" ning hulk lavastusi — kõik keskpärasusest mõõtmatult kaugel.

Turkka on Soome kõige skandaalsem kirjanik ja lavastaja. Vähemalt praegu. Omal ajal pakus vahest kirjameestest Pentti Saarikoski talle inimestele hirmu nahka ajamises konkurentsi. Nüüd olevat Turkka soomlaste õudus ja karistus. Vähemalt ütles telefonis

nõnda üks tuttav. Naeris siis kohutavalt ja lisas: "Aga ma kadestan sind. Mõnes mõttes on ta Soome kõige kuulsam inimene."

Mida see iganes ka ei tähenda, ohkan, kui tramm nurga tagant välja logistab. Ei ole 3B.

TURKKA — ÕHUS RIPPUV "AGA"

Mitmed Soome kultuuritegelased andsid Turkka kohta enam-vähem sarnaseid iseloomustusi: nappe, tunnustavaid, ent... Turkka ande ees tundusid kõik austust tundvat. Kuid mingi lõpuni mõistetamatu "aga" jäi õhku rippu nendegi sõnadest.

Soome ajakirjandus on Turkkast teinud oma peksupoisi. Teda on avalikult nimetatud hulks, homoseksualistiks ja teab veel kelleks. Teda on süüdistatud autoritaarsuses isana ja lavastajana. Teda on kahtlustatud jõhkruks ja julmuses.

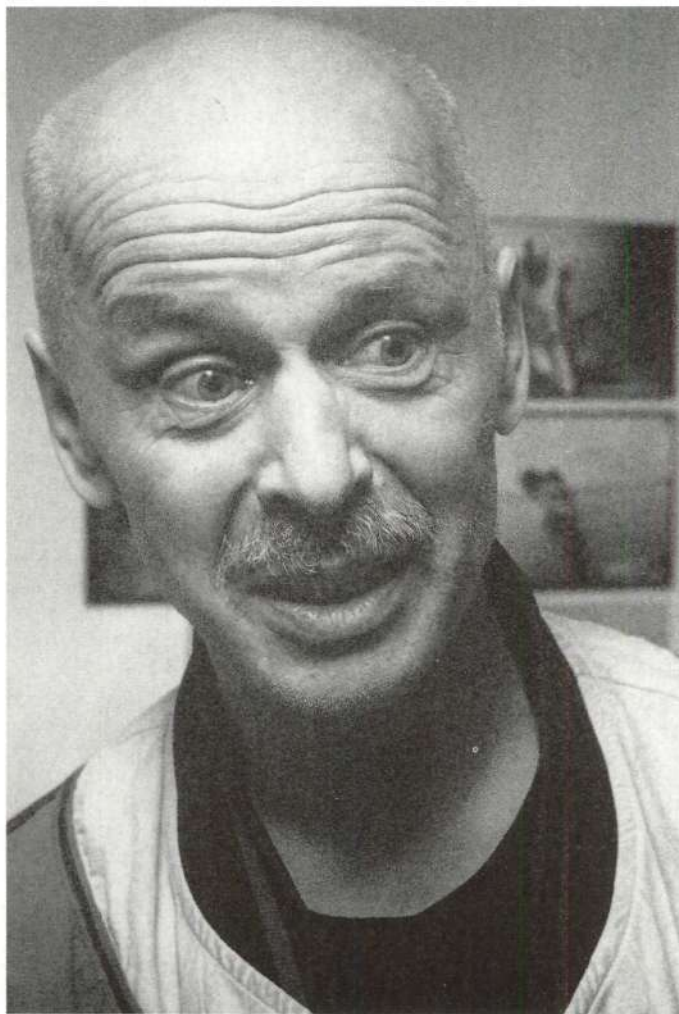
Ontliku soomlase arvates on ohutu ja heatoonlik mõnda Turkka geniaalsust, aga temast endast mööda vaadata. Silmakirjalikum ja moraalijüngerlikum lisab, et Turkka on igal juhul paheline: nii seksuaalses, moraalses kui ka loomingulises tähenduses. Turkka on jõud, mille olemasolu peab alalhoidlikum arukaks mitte märgata. Painav pind Soome endast lugupidava keskklassi silmis. Võib-olla sellegi tõttu, et ka Turkka tegelased, nagu ta isegi, on keskpärasusest kaugel.

Seal trammipeatuses ma seda veel ei tea. Lõpuks logistab 3B ette. Näitan juhile aadressi, ta ütleb, et see on linna teises otsas. Ohates võtan istet. Helsingi libiseb akende tagant mööda.

Miks ma tol päeval Helsingis olin — just mina ja just teel Turkka poole? Kindlasti poleks ma seda kohtumist omal initsiatiivil kunagi ette võtnud. Ma kardan hullukuulsusega inimesi, geeniuste seltsis tunnen end oma keskpärasuses ebamugavalt. Intervjuerimiseks tuleb olla kas vaimselt võrdne partner või peab küsijat-vastajat siduma mingi

ühine tasand, teatav sümpaatia, tunnustav suhtumine teineteisesse. Kas see tekib, ei ole kindel.

Varustatuna Turkka telefoninumbri ja hoia- tusega, et lavastaja veedab suurema osa oma ajast kusagil *mökki's*, asusin helistama ning infot koguma. Telefon ei vastanud kestvalt ja infot Turkka kohta tundus olevat Eesti Vaba-



Jouko Turkka Tallinnas.
Harri Rospu fotod

TEE TURKKANI

Turkka juurde läikitas mind Eesti Teatriliit. Kuna Turkka oli oma läinud aasta parimaks kuulutatud lavastusega "Armsaid pettumusi armastuses" Tallinna tulemas. Ma polnud seda näinud ega lugenud. Nagu ka mitte ühtki teist Turkka lavastust, näidendit või romaani. Suurepärane eelhäälustus. Astun trammijuhil märguande peale trammist välja. Külmus on endine. Rajoon on ilus. Turkka maja siinsamas, trammipeatuse juures. Trammipeatusesse tuleme veel tagasi.

riigis peaaegu võimatu saada. Soome Insti- tuudis polnud parasjagu riulis ühtki Turkka raamatut, teda ennast ei esinenud üheski teatmeteoses. Õnnestus leida vaid üks Turkka esimest raamatut "Aiheita" analüüsiv artikkel.

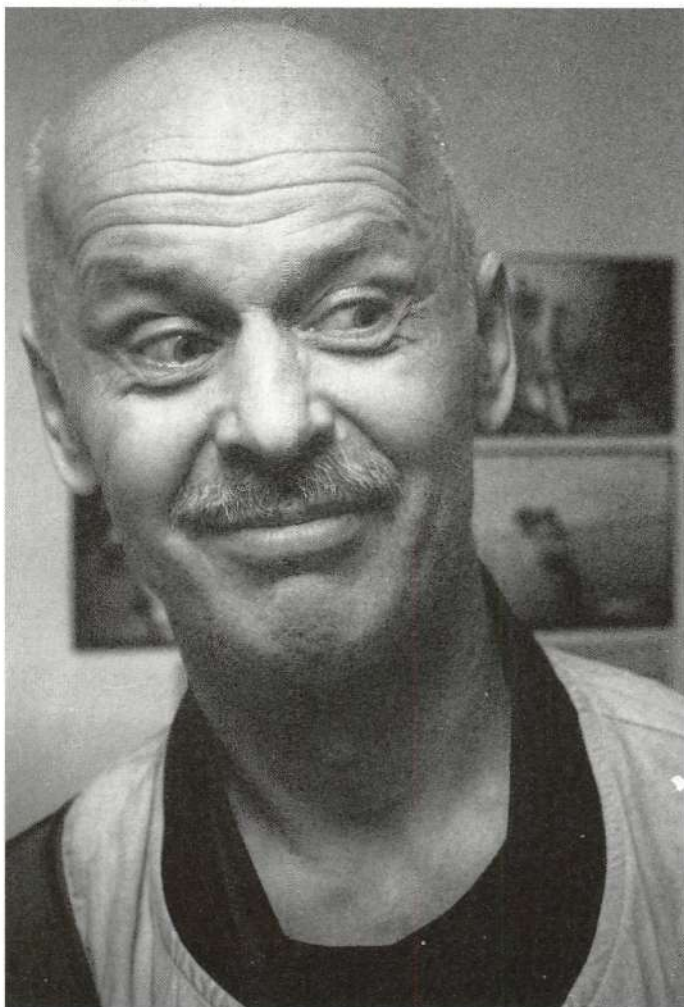
Lõpuks, ühel hommikul, kui Eva Lille oli just lubanud faksida kõik, mis tal Turkka kohta kokku kraapida õnnestus, vastas telefonis kare mehehäääl: "Turkka."

Siristasin parima telefonihäälega, kes, miks ja mida. Ja et tuleksin meelsasti talle sobival ajal. "Joo," vastas Turkka. Ainult, et tema ei

tahakski eesti ajakirjanikuga kohtuda, et tal tulevad niisugused asjad telefonitsi paremini välja.

Mis siis ikka. Leppisime kokku telefoniintervjuu aja. Mõni aeg hiljem teatas Turkka, et

“Jah, see on siin. Isa,” hõikab ta tuppa, “sinu juurde tuldi.” Juha Turkka, karmi kasvatuse saanud poeg, tutvun mõttes.



kohtumine võiks siiski toimuda. Mis ta meelt muutma sundis, ei tea tänaseni.

Seisan otsitud maja ees. Avan välisukse. Ronin sajandi algupoolest pärit soliidsetest kivitreppidest üles. Trellitatud lift jääb sõitjaid ootama.

Enne, kui jõuan järgmise korruse korterinumbrid üle silmata, paiskub üks uks lahti. Trepikojas tunnistab mind tõredalt umbes kahekümne viiene noormees. Vägagi sarmikas. Tema reageerib enne mind: “Kas te tulete meile?”

“Otsin Jouko Turkkat.”

TABLOID LAVAL

Jouko Turkka on teistsugune, kui olin oodanud. Aga samas ei ole ka. Kõhn keha tema kuulsates lahutamatu dressipükstes. Kiilaspea. Naerab palju. Ainult silmad reedavad paljuräägitud geniaalsust või hullust. Need on tõesti erilised — Turkka pilk on “vahe”, nagu mõnikord öeldakse. Ta ulatab jaheda ja kuiva käe.

Siis hakkavad isa ja poeg koos rääkima. Ma ei suuda haarata jutu mõtet, oleksin tahtnud, et mulle oleks natuke aega antud. Miks nad

mind ründavad? Püüan oma hilinemise pärast vabandada, ei kuule, mida nad ütlevad, naeratan ja naeratan.

Intervjuu esimene osa hargneb trepimademel. Öngitsen kotist diktofoni ja panen käima. Jouko Turkka räägib oma lavastusest "Armsaid pettumusi armastuses", sellest, miks just see lavastus — vaatamata Turkka-vastasele meelsusele Soomes — pälvib aastapreemia. "Kuna see on üle pika aja midagi, milles teater ühtäkki suudab võistelda filmiga," ütleb ta.

Paar nädalat hiljem, Linnateatris "Armsaid pettumusi" vaadanud, saan lause mõttest aru. Soomlasele vajutab "Armsaid pettumusi" mitmes mõttes valusale närville. Laadilt jäi lavastus meie vaatajale ehk võõraks, nagu me ei suutnud hõlmata ka heaolu-Soome probleeme läbi Turkka kibeka ironiaprisma. Ent soomlasele on iga tüüp ja tema mõtteviis, iga situatsioon ja selle stereotüüpne lahendusvariant näidendis haigettegevalt tuttav. "Armsaid pettumusi armastuses" on näidendina nagu kollasevõitu ajaleht, mida mõneti jälestatakse, aga mille järele siiski januneetakse. Selle näidendi lavastus on aga tabloidmõtteviisi lavaline reinkarnatsioon. Ühtaegu selle ülistus ja põlastus.

MIDAGI JUHTUS

Turkka mõtteviis, tema filosoofia on vastuokslik. Nii raamatutes, näidendites kui ka lavastustes saab selgesti eristada kaht poolt: piinlikkust tundma panevat ja valulikku, peaaegu perversset või hullumeelset häbi ja häbistamist ning selle varjul õrna, liigutatavat, lahtise haavana tükslevat ülistust. Naisele, inimlikkusele, armastusele, noorusele, tundlikkusele... Kummaline on, et see esimene šokiefekt ja okserefleksil toimima oodatud mõju on intensiivsem laval. Teine aga mõjub rohkem kirjasõna kaudu. Ehkki, skandaali tekitas Turkka just ennekõike oma raamatutega.

Igal juhul tundub just teater olevat Turkka relv. Tema meeletu sisendusjõud, nõiduslik aura, õrn ent agressiivne väli toimivad eelkõige rambivõimenduses, raamatuleht, tundub mulle, just nagu pehmeneks hoop. Samas on ka Tallinnas nähtud lavastuses kohti, kus see poolus selgelt esile tõuseb. Lavastuslik lahendus on iseküsimus ja vaieldav, ent võrratu oli näiteks mõttekäik, kuidas 21-aastane, maailma noorim filosoof, teeb oma 22. sünnipäeva eelõhtul peaaegu enesetapu, kuna homme, 22-sena ei saa ta enam olla 21-aastane, maailma noorim filosoof. Kõnekas näide sellest, kui suhteline on nooruse-

vanaduse vastuolu, ja sellest, kuidas kellegi eluküsimus võib kõrvaltvaatajale olla lihtsalt pseudoprobleem.

Igal juhul sai "Armsaid pettumusi armastuses" Tampere Töölisteatris sedavõrd mõjuv ja kohutav, et nii Soome poliitika kui ka ajakirjandus olid sunnitud tunnistama: midagi juhtus.

"Selle pandiks oli, et pidime seadma löögi alla iseendid," ütleb Jouko Turkka.

Seisame endiselt trepimademel, Juha Turkka toetub uksele, punastes-sinistes toonides spordikott üle õla.

"Me pidime hakkama esindama mingit ammu kaotatud julgust," räägib Turkka edasi. "Mingit mehelikkuse malli. Teadsime, et alles siis, kui halastamatu aususega käsitleme ainesena iseendid, võime saavutada niisuguse tulemuse."

Jouko Turkka elu ongi olnud pidev enesetõestamine. Ta on pidanud tõestama, et ta on kirjanik, et ta on lavastaja, et ta on õpetaja, et ta ei ole hull, et ta ei ole homo, et ta ei ole maniakk, et ta suudab meheks kasvatada poja, et... Ta ise kindlasti suudaks seda rida lõpmatuseni jätkata. Seetõttu pole niisuguse ülesande seadmine talle mitte lihtsalt hädavajalik antud olukorras, vaid ka loomulomane.

TEATER TREPIMADEMEL

"See ei tähenda muidugi, et me kujutaksime seal kogu aeg iseendid," jätkab ta. "Lihtsalt inimestevahelised suhted on samasugused. See tagas meile võidu mängus avalikkusega, mängus meediaga. Ühtäkki oli meil nagu mingi õigus tuuseldada läbi armee ja ilkuda filosoofia kallal. Ühtäkki liisandus sellele kõigele mingi ajalooline vaatenurk."

Kirjutatud on: "... Jouko Turkka kasutab tegelikkust otsesemalt ja kibedamini kui ükski teine soome näitekirjanik või lavastaja." Ta on kirjutanud iseenda ja oma poja nii halastamatult alasti igasse oma loosse, et neist kahest üht-teist teades, on tema raamatuid näidendeid huvitav lugeda ka niisuguseid seoseid otsides. Nii näiteks leiab raamatust "Häbi" üksikasjalise kirjelduse pojaga mõni aasta tagasi toimunud õnnetusest.

"Alguses üritasin teda (hobust — G. K.) siduda selle saatusliku kännu külge, mis aasta tagasi mu pojalt poolteist varvast viis. Ta komistas muru püüdes kännu otsa ja löi libastudes jala muruniitja alla."

Mõni aeg hiljem toas, kui vigaste varvastega poksija Juha on poksitreenni läinud, räägib Jouko Turkka loo ka mulle. Ning mingist seesmisest süütundest ajendatuna räägib ta

ka sellest, kuidas poolteise varba puudumise tõttu jäi Juha tee poksimaailma tippu pooleli, millest Juhas juba lapsepõlvest idanenud alaväärsustunne — oma perekonnanime tõttu — veelgi hoogu sai. Enne varvaste kaotust oli Juha osalenud edukalt juba mitmel rahvusvahelisel võistlusel. Uhkusega näitas isa Turkka poja medaleid, mis saadud Venemaal, ning küsis, mis on kirjutatud venekeelsele kuulutusele.

“Sellepärast, et ta kaotas võimaluse jõuda poksis nii kaugele, kui ta võimed eeldanuks, on tulnud valusaid tagasilööke: sarkastilisus enda suhtes, teatud agressiivsus... See kõik tuleneb jõuetust raevust.”

Seisame ikka veel trepil. Ja Turkka räägib, et tänapäeval ei ole teatris kombeks ideaale kujutada. Trepimade on nagu lava, meie tegelased eriskummalises olukorras. Juba mõjub, mõtlen Turkka sisendusjõule.

ARMASTUSEIGATSUS JA AJAKIRJANDUSEPELGI

“Aga meie tööme ideaalid lavale. Ja kuna me tegime seda läbi iseendi, ei ole see tühi teooria.”

Juha Turkka lisab: “Me püüdsime rääkida, mida tähendab olla poeg, mida tähendab olla isa ja milline on see keeruline suhete võrk nende vahel. Selles on kõik, mida kogu maailma targad on aegade jooksul ooidipuse kompleksist kirjutanud.”

“Armsaid pettumusi armastuses” on lugu küpses eas naisajakirjanikust, “Aamulehti” peatoimetajast *madame*’ist, kes armub Soome noorimasse filosoofiadoktorisse Pekka Himasse. Ta on Himase pärast igaks ohvriks valmis ning asub “väitekirja jaoks” Himast “uurima”. “Ma ei tea miks, aga keegi nagu hüüaks mul sees: Himasele, anna kõik Himasele!”

Himanen astub armeeteenistusse, et “teha igast reamehest” filosoof. Sõdurimaailm ei taha aga kuidagi maa noorima filosoofi vastu vajalikkust austust üles näidata. Veltveebel Erkki Erkkilä püüab Himast “päästa”: “Olen palgatud Himase isiklikuks treeneriks ja tahtejõu kujundajaks... Mina teen Himasest mehe!”

Peale *madame*’i taotleb Himase armastust noor võistlejanna Kati Herukka. Nelja inimese armastus paljastub ühel ööl *madame*’i korteris Tampere — igäühel on suur armastuseigatsus. Koidikul ootab ähvardavana filosoofi kardetud 22. sünnipäev.

Nii noor filosoof Himanen kui ka “Aamulehti” naispeatoimetaja on reaalsed inimesed. Himanen kannab koguni sama nime ja on

tõepoolest Soome noorim filosoofiadoktor.

Paar tundi hiljem näitab Jouko Turkka mulle päris-filosoof Himase raamatut “Himeros”, kus on sõna-sõnalt kasutatud Turkka näidendi teksti. Leheservale on kirjutatud pühendus, aga — ei mingit viidet teksti päritolule, isegi jutumärke mitte.

“See kett on olemas, keera mispidi tahad. See labürint või kujutis on igal juhul tõde,” ütleb Jouko Turkka.

“Armsaid pettumusi armastuses” oli selleks ajaks, kui seda Tallinnas näidati, Soomes juba tunnamullune lumi. See on triloogia esimene osa, ent Pori teatris oli siis juba lavale jõudnud ka triloogia teine osa “Täielikult rahuldatus naine”.

Turkka pole eriti rahul Pori trupi tasemega, seetõttu ka lavastuse endaga, ent mis parata: Turkkat lastakse ühte teatrisse lavastama ainult üks kord. Ta on mees, kes enne esietendust suudab lõplikult tülli minna kõigi trupi liikmetega — nii et “Armsate pettumuste” algul nähtud näitlejanna hüsteeriline monoloog on taas laen elust enesest.

Triloogia kolmas osa võib näidendina täna juba valmis olla. Kui meie Turkkaga kohtusime, ei osanud ta veel selle pealkirja öelda. Rääkis aga, et viimases osas on isa ja poeg hullumaja. Ja et lõpuks poeg tapab isa.

Mu naeratus on krampunud, sest tajun: olukord on ammu väljunud minu kontrolli alt. Kirun ennast mõttes, et mul ei jätku jõudu, osavust või nahaalsust haarata vestluse ohjad enda kätte. Olen nagu Turkka oma raamatus selle totaka hobuse seljas: ei taha, tunnen ennast tobedalt, aga lähen siiski.

“See ei ole mingi naeruasi,” ütleb Juha Turkka äkki etteheitvalt. “Mina olen selle kõige pärast palju kannatanud.”

Pikapeale saan trepijutu mõttest aru. Aja-leheartiklid, hirm ajakirjanike ees, minu täiesti piinlik hilinemine. Turkkadel pole põhjust ajakirjandust armastada, nad pelgavad. Et saan valesti aru, tõlgendan vääriti, kirjutan ebatõtt või olen lihtsalt julm. Nad ei ütle seda, aga nad on harjunud, et ajakirjanikud on niisugused.

TURKKA PAKKUS KOHVI!

Lõpuks Juha Turkka leebub ja läheb poksitreanni. Meie geeniusel kirjaniku ja lavastajaga astume spartalikku tupp. Kogun ennast tasapisi ega kahetse enam, et olen tulnud. Need on isevärki inimesed, tundlikud ja huvitavad. Nendes on hea vaadata.

Korter on mälestusmärk kunagisele paremale elujärjele. Hea korter. Kaarena eenduvad aknad vaatavad Kallio kallile linnajaole. Si-

sustus on napp. Ase põrandal, üks tool ühes, teine teises toas. Imelik, ei suuda enam meenutada, kas tube oli kaks või kolm. Ühes mälupildis lähevad elutoast ukсед justkui kahele poole. Teises pildis on ühe ukse asemel valge sein. Ma ei tea, kumb on õige. Turkka teater, silmamoondus ja mõjuvõim kestavad.

Esitan esimese plaanitud küsimuse. Sellele Turkka ei vasta. Ütleb, et peab enne mulle natuke endast ja oma pojast rääkima, et muidu ma ei saa aru. Usun, et tal on õigus. Turkka valab espresso-keetjasse vett, suurem osa pladiseb lauale. "Nüüd läks natuke untsu, vett tuli liiga palju," arutab Turkka ja lisab siis naerdes, et nangun ei usuks Soomes keegi, et Turkka mulle kohvi pakkus. "Loomulik oleks, et Turkka üritas vägistada või pakkus kümnet marka, et sind voodisse saada. "Ah, ta tahtis sind keppida?!" — seda usuksid kõik. Aga et Turkkal on espresso-keetja, seda ei usu küll keegi."

Naeran moepärast. Veel ei saa ma aru. Et mis tähtsust sel on.

PROLOOG

Turkka hakkab jutustama oma (eel)lugu, mina ootama, millal saan esitada oma paarikümmend hoolega välja mõeldud küsimust. Mida ma ei esitagi. Algul ei anta võimalust, hiljem ma enam ei oska. Kuidagi meeletult liigutavalt voolab Jouko Turkka huulilt tema elu, ja ma tean, et intervjuu, mida ma ei teinudki, ei ilmugi kunagi. Ma võin ainult proovida vahendada seda, mis minuga toimus kohtumisel kuulsa Soome Turkkaga. Hullu või geeniusena, ma ei tea, ent liigutava, haavatava ja tohutu sisendusvõimega inimesega.

Just sisendusvõime on Turkka olulisemaid omadusi, see muudab tema enda ning ta loomingu kontsentreerituse astmelt võrreldavaks näiteks mao pilguga. See läbib ja põletab, seob ja lämmatab. Muudab.

Kolme tunni pärast tuleb Juha Turkka trennist. Kui ta naeratab, kaob ilmest karm pinevus. Ta sööb otse potist mingit rooga. Tema nälg on veel poisikeselikult taltsutamatu, mis sest, et ta pilgus on kaua elanud inimese raskete pettumuste jälgi.

Vahepeal olen teada saanud, et Turkkade privaatsust on peale ajakirjanduse ning avaliku arvamusel rünnanud näiteks Soome neofašistid, aga ka lihtsalt huligaanid tänavalt. Et nende korteri aknaid on sisse visatud, ustele kirjutatud roppusi, postkasti pistetud jälkusi ja ähvarduskirju. Et neile on tänaval inetusi järele hüütud. Ma ei tea, mis sellest kõigest

on tõde, mis meelepett. Ma ei tea, kas Jouko Turkka on põhjus või tagajärg.

On aeg laevale minna. Minu elu üks erutavamaid ja kummalisemaid kohtumisi on lõpul.

Ma ei tea, kas Jouko Turkka on geenius või hull. Ma ei tea, kas tema autoritaarne kasvatus on ta pojale kõrgemalt poolt saadetud katsumus või õnnistus. Ma ei tea, kas see on sisendusjõud või hüpnosis, mis mind mõjutas. Ma ei tea, kes ma olen.

"Pole mõtet kirjutada midagi muud kui seda, mis ajab hirmu nahka," on öelnud Jouko Turkka. Taas samas trammipeatuses seistes ei suuda ma meenutada, kust suunast ma tulin ja kuhu pean minema...

Kas polegi elu rikkaimad kohtumised need, mis panevad mõtlema oma tulekute-minekute suundade õigsuse üle?

EPILOOG

Helsingi läänesadam. Istun pingil, ja kui ma just ei mõtle Turkkadele, siis lehitsen "City"-lehte. Aga tegelikult ma mõtlen ikkagi Turkkadele. Ja mul on tunne, nagu oleksin käinud kirikus või kalmistul.

Tuttav eesti muusik asutab samuti laevale minema.

"Tere! Mis asjus siis?" alustab ta sadamajuttu. "Käisin Jouko Turkkaga intervjuud tegemas. Tead sa teda?"

"Muidugi. Kas ta on ikka veel hull?"

"Ma polegi nii väga kindel, et see on just hullus. Aga midagi kummalist on see küll."

MERENDUSAJALUGU LÄBI TOIVO KUSMINI KAAMERA

Merd, merendust ja kalandust ning nendega seonduvaid valdkondi on **Toivo Kusmin** filminud juba peaaegu kolmkümmend aastat. See on olnud igati kadestamisväärt sihi- ja meelekindlus, mis ilma sügava sümpaatiata mere vastu poleks vist võimalikuks osutunud. Ta on tegutsenud siin teatavas mõttes üksiku hundina, sest teised dokumentalistid pole sellele mängumaale eriti kippunud. Peab aga siiski tõdema, et heas mõttes konkurents oleks siingi kasuks tulnud, mis nii mõnegi filmi puhul oleks sundinud parema tulemuse saavutamiseks rohkem pingutama.

Käesolevaga tuleb vaatluse alla eelkõige viimase seitsme aasta looming, mille ühiseks nimetajaks võib pidada ainult ajalugu, mis seetõttu erineb oluliselt režissööri eelnevast, n-ö populaarteaduslikust (õppefilmide) perioodist, kus oli käsitletud purjesporti, kalakasvatust ning muud sadamate ja laevadega seonduvat. Ehkki merendusajalooline avaloök jõudis ekraanile juba 1980. aastal, kui linastus *"Meri ukse all"*, mille stsenaariumi autoriks oli tookordne Meremuuseumi merendusosakonna juhataja Bruno Pao. Selle valmimisel oli kindlasti oma osa Tallinnas toimunud olümpia-purjeregatil ning vaatamata valitsenud õhustikule ja kindlatele ideoloogilistele raamidele on film suhteliselt hästi ajaproovile vastu pidanud. Põhiosas keskenduti seal siiski meie vanemale merendusele, kus libastumisvõimalusi teadupärast vähem. Usutavasti on paljud seda filmi näinud, veel mõned aastad tagasi oli *"Meri ukse all"* Eesti Televisiooni nädalalõpuprogrammides sage külaline.

Kaheksa aastat hiljem alustas enam-vähem sama meeskond meie XX sajandi meresõidu ajalugu käsitleva dokumentaal-filmi *"Saa vabaks, Eesti meri"* (1989—1990) tegemist (alles hiljem kujunes sellest Eesti Veeteede Ameti tellimusfilm), too pidi täitma need paratamatud tühikud, mis varasemas käsitluses puudutamata jäänud. Oma teemade rohkuses on see eelkõige ülevaatefilm, mis pandud kokku esimeses vabanemistuhinas, seetõttu on siit sügavuti minekut arusaadavatel põhjustel üsnagi võimatu tahta ja oodata. Ent see pole olnud tegijate peamine

eesmärk, sest nagu paljude asjadega tol ajal, oli eelkõige tegemist mahavaikitu päevavalgele toomise ja teadvustamisega. Kuna võttes tehti aastatel 1989—1990, siis on jäädvustatud ka mõningaid üleminekuaja momente, mis tänaseks tunduvad meile palju kaugematena, kui tegelikult on reaalaraja kuus-seitse aastat. Muu hulgas räägitakse valuutatuludest ja nende üleliidulisest kasutamisest, sadamate suletusest, tuleviku võimalikest omandivormidest, merehariduse kaootilisusest ning arengukavadest Helsingi ja Stockholmi reisiliikluses. Filmi alguskaadrid on kantud minoorsest meeolust — meremeeste ja laevaomanike kalmud Kasmu surnuaial, vette lastav pärg —, lõpukaadrid seevastu on rõhutatult võitluslik-optimistlikud: Eesti meri peab vabaks saama! See oleks justkui üsnagi selge viide palju kordi korratud Heinz Valgu sõnadele samast ajajärgust.

Valdavalt on Toivo Kusmini filmikeel ja esituslaad kroonikalikult asjalik, mis enamjagu väldib kõikvõimalike sümbolite ja kujundite kasutamist või rõhutamist. Erandeid siiski esineb ning kõnealuse filmiga klappib kenasti kokku mehaanik Nikolai Parviste jutt sellest, kuidas ta käis 1960. aastate algul Eesti Merelaevanduse venestunud juhtkonnalt tööd küsimas ning sai vastuseks, et pesukaasis on teie jaoks vett küllalt. Seejärel tulevad kaadrid lugupeetud kapten Hermann Tõnissoost, kes purjelaeva mudelit pudelisse ajab. Intervjuueeritakse ka Merelaevanduse ülemat aastast 1977 kapten Arno Kaske, kelle väitel eestlaste plaanipärane väljatõrjumine laevandusest sai alguse 1948. aastal. Kapten Kask oli filmi tegemise ajal juba pensionil ning seetõttu lubas ta endale ka lause, milles nukralt tõdes, et tema ametiaja alguses oli eestlaste osa suurem, kui sealt lahkudes. Seda Kusmini filmi eristab enamikust teistest, tema üheksakümnendatel tehtud mereajaloolistest filmidest, muusikaline kujundus, mis võrreldes ülejäänud töödega on ekraanil toimuvaga veidi paremas suhtes; vahest esmakordselt on kasutatud algupärast ja veidi rämedat meremeeste laulu. Ühe loo esitab Papiasaare sadamas ansambli saatel Kihelkonna mees, kunagine ookeaniaurikute puusepp ja hilisem mudelimeister Julius Saar, kes paraku nüüdseks



"Randlased", 1990.

Üleminekuperiood — kalurikolhoosid lagunevad ja raskustega teivad ühistud.



"Randlased". Veel on kodumeri kinni.

on juba mulla all. Sama mehe lauluoskust on kasutatud ka 1994. aastal valminud filmis "Mereväravad", mille stsenaariumi autor oli samuti Bruno Pao. Kõikidel teistel filmidel vaheldub diktori tekst kokkumiksitud instrumentaalpaladega, mis sageli oma ilmetuses midagi ekraanil toimuvale kahjuks juurde ei anna.

"Saa vabaks, Eesti meri" sisaldab rohkesti arhiivikaadreid kahekümnendatest ja kolmekümnendatest aastatest, mis seni olid olnud enamasti kasutamata ning mille näitamine oli siis igati omal kohal. Kahjuks pole vist õigustatud osade juba seal esitatud kaadrite üks-ühele ja ka peaaegu samas mahus kordamine järgmistes filmides "Vabaduse eest" (1994) ja "Lipule... güüsile... valvel!" (1996).

Kalapüüki ja rannamehi aja omasoodu kulgevate rataste vahel käsitleb film "Randlased" (1990, stsenaarium Jaak Sammetilt), mille alguskaadrid on poeetilisemad kui üheski teises filmis (Tõnu Mikiver rannas luuletust lugemas) ning mida taustalt toetavad piirivalvekordoni siluett ja sissepääsu keelav venekeelne silt Mahu sadamas. Sõnum on igati arusaadav — kodumeri on kinni. Ka

siin on kasutatud rohkesti kogu filmiga kenasti haakuvaid häid arhiivikaadreid. Filmi üks vaieldamatuid väärtusi on jällegi üleminekuaja (kalurikolhooside lagunemine, kooperatiivide tekkimine) jäädvustamine, mis tänu mitmetele intervjuudele avaneb põhjalikumalt kui eelmises merendusajalugu käsitlevas filmis. Heaks vahepalaks tuleb pidada Hara küla mehe Gustav Ojasalu laakoonilise päeviku fragmentide ettelugemist, mis rannamehe otsekoheusega asjad paika paneb. Mõne intervjuu puhul oleks võib-olla soovinud rohkem elulisust, seda eriti episoodis, kus väikeses rannasadamas istuvad koos väliseestlased Elmar Pettai, Harald Aksberg ja Evald Ots. Võib-olla poleks olnud paha, kui ka küsija hääle oleks vahel peale jäänud, et loomulik vestlus ja suhtlus (niivõrd, kui võrd see suriseva kaamera ees on võimalik) rohkem esile tõusnuks. Üldmärkusena peaks mainima, et Toivo Kusmin laseb otseheli kaadrisse vaid usutluse aegu, ent nii mõnigi kord tuleks see kasuks ka teiste episoodide puhul, sest tegemist on ju ikkagi olukordade, situatsioonide dokumenteerimisega, kus ka ehedusel ja originaalhelil on oma kindel koht.

Mõningane probleem tõepärasusega on ka filmil "Suur Tõll" (1992, stsenaarium Jaak Sammet), mis iseenesest on üsnagi kompaktne ning kronoloogilise ülesehitusega lugu ühe laeva saatusest, mida jaotavad perioodideks laevakella löögid ja silueti all olevad daatumid. Paraku on siin aga valitud vaid jutustav laad (võib-olla ka ajalimiidist tingituna) ning seetõttu pole leitud kohta ühelegi intervjuule. Selle asemel, et lasta näiteks jäämurdja kauaaegsel kaptenil Henn-Mart Silverel kaptenisillal paari sekundi vältel vaid kaugusesse vaadata, oleks võinud tal lubada rääkida kas või natukenegi argisest laevatööst ja laeva meresõiduomadustest. Seda enam, et Silvere on ainuke siiani elav eesti soost mees, kes seda laeva ka reaalselt on juhtinud. Üsna tagasihoidlikult on näidatud laeva vägagi värvikat tagasisaamislugu ning hilisemat teekonda Lomonossovist Tallinna, kuhu jõuti 13. oktoobril 1988. Kuigi filmi lõpuosas tuleb diktoritekstist välja, et "Suur Tõll" vajab abi taastamiseks (seda vajab ta ka siiani väga), ei saa seda kuidagi filmitud kaadritest järeldada, sest läbi kaamera luuakse meile peamiselt optimistlik, positiivne (muusikaline kujundus!) ettekujutus vanast jäämurdjast, mille kapten võtab pidulikult vastu sini-mustvalge lipu ja nõgine katlamees mõnusalt piipu popsutab. Võib-olla, et on natuke ülekohtune soovida ilmselt vaatefilmi kategooriasse kuuluvalt filmilt ka probleemide esi-

tamist ja laiemale publikule teadvustamist, ent laeva enda seisukord, milles pole viimase nelja aasta jooksul olulisi nihkeid paremuse poole toimunud, õigustab vahest väheke siin kirjutaja soovi.

Toivo Kusmini filmi **"Mereväravad"** (1994) võib ilmselt kanda ka vaatefilmide kategooriasse, sest siin tehakse tiir peale kõigile vähegi tähelepanu väärivatele Eesti sadamatele. Ajaloolised tagasivaated niihästi kui puuduvad, kogu rõhk on tänapäeval ja praegusel olukorral. Kõik võtted on tehtud tõenäoliselt üsna lühikese aja jooksul ning kes tahab saada ülevaadet, kuidas need sadamad ühel ajahetkel välja näevad, millega tegelevad, saab siit küllalt hea pildi. Teatavate mõõndustega saab öelda, et seda filmi võib võtta ka sadamate reklaamfilmina. Tundub, et Tallinna puhul minnakse liiale lõputute kaadritega sadamakraanadest, laevadest, kaupade laadimis- ja lossimistöedest, sest kogu ülevaade muutub natuke üheplaaniliseks, mida ka pidevalt jooksev taustatekst eriti ilmestada ei suuda. Esimesed otseheliga kaadrid tulevad alles filmi keskosas, kui Kunda sadama kapten Aadu Nurmsalu avatseremoonial kõnet peab.

Filmi **"Mereväravad"** alguskaadrid juhatavad meid, ehkki üsna tinglikult, Toivo Kusmini filmitud kroonikaülevaatele **"Estonia"**

traagiline hukkumine" (**"Eesti Kroonika"**, nr 9/1994), sest näeme sadamas seisvat **"Estoniat"** ning mitte ükski hing ei aimanud siis, mis tabab meid 1994. aastal 28. septembri öösel. Tahes-tahtmata tuli neid kaadreid vaadates meelde filmis **"Saa vabaks, Eesti meri"** lõpukaadrites näidatav vastne Tallinna—Stockholmi reisilaev **"Nord Estonia"** ja diktoritekst selle kohta, et pikaajaliste traditsioonidega laevafirma **"Nordström & Thulin"** tagab turvatunde. Samas on ka kaadrid, kus kaks noormeest Andres ja Toomas räägivad tüürimeheks õppimisest Kotka merekoolis 1990. aasta sügisel. Nüüdseks teame, et üks neist, Andres Tammes, oli tõusnud **"Estonia"** kolmandaks tüürimeheks ning ta ei kuulunud 1994. aasta sügisööl pääsenute hulka. Kroonika ise on nagu üks kroonika peab olema — asjalik, konkreetne ning midagi üleliigset või ebaadekvaatset on siit raske leida. Kindlale plusspoolele tuleks kanda ka Aarne Üskküla loetud diktoritekst, mis ei kaldu liialt teatraalsesse traagikasse, vaid on lihtsalt tõsine ja kurb.

Toivo Kusmini kaks viimast filmi **"Vabaduse eest"** (1994) ja **"Lipule... güüsil... valvel!"** (1996) kalduvad sõjaajaloo valdkonda. Esimeses on põhirõhk Soome mereväes sõdinud eesti vabatahtlikel ning teises meie mereväe kujunemisel. Põhimõtteliselt

"Suur Tõll", 1992. Pärast poolesajandist vaheaega heisatakse vanal jäämurdjal taas Eesti lipp.





Toivo Kusmin soomepoiste filmi "Vabaduse eest" võtetel 1994. aastal.

on filmide ülesehitus sarnane režissööri eelnevate töödega, ka muusikalises kujunduses on jälgitud juba läbiproovitud rada, iseasi, kas see lõpptulemusele kasuks tuleb. Soomepoiste filmi algus on pühalik-meenutav, ent veidi monotoonne, sest kolm järjestikku pärgade panekut samade meeste poolt, ehkki eri kohtades, on natuke liig. Tundub, et stsenaariumiga pole siin piisavalt vaeva nähtud ning Jaak Sammeti tagantjärele tehtud diktoriteksti võimuses pole olnud enam venitusi ja kordusi siluda. Lugupeetud mereväe veteranid liiguvad kogu aeg lipsustatult ja tumedates ülikondades ning puudu jääb just vabast ja loomulikust mälestuste rääkimisest, milleks need mehed kindlasti võimelised on. Soomlaste intervjuud olid jäetud minu nähtud versioonis tõlketekstita, mis kindlasti oleksid seda korrektsuse huvides väärinud.

Arhiivist võetud kaadrid soomlaste abist meie Vabadussõja ajal olid igati omal kohal, ent vahele lükitud võte jäämurdjast "Suur Tõll" kuulub hoopiski 1930. aastate lõppu, mil laeva siluett, võrreldes 1918/19. aastaga, oli juba tublisti muutunud. Järgnevad vanad dokumentaalkaadrid olid leidnud juba kasutust filmis "Saa vabaks, Eesti meri" ning selle filmi kaadreid kasutatakse jällegi Toivo Kusmini viimases filmis. See annab küll kahjuks tunnistust, et meie arhiivides leiduv kroonikapärand selles vallas on üsnagi kesine, ent seda enam peaks olema leidlikum ja

üritama vältida enda kordamist. Soomepoiste lugu mõjub suuresti paraadfilmina ning eks ta ole ka loomulik, et omaaegsest relvavendlusest on aeg kõik teravamad nukid maha silunud. Sõjaväeelus paraku neid esineb, ja kui lugeda Evald Uustalu ja Rein Moora raamatut "Soomepoisid" ("Olion", 1993), siis näeme, et oli ka mõningaid hõõrumisi soomlaste ja eestlaste vahel — just mereväes ning suurematel laevadel nagu näiteks soomuslaeval "Väinämöinen"; 1944. aasta suvel teenis seal 38 eestlast. See ei vääri küll eraldi rõhutamist, ent asja mainimine aidanuks kaasa, et paraadfilmist oleks kujunenud tõsielufilm.

Eesti merejõudude loomisele ja tänasele päevale pühendatud "Lipule... güüsile... valvel!" (1996, stsenaarist Mati Öun) algab kaadritega allveelaeva "Lembit" ülevõtmisest Balti laevastiku muuseumilt 27. aprillil 1992. aastal Kaitsejõudude Peastaabi võitlejate toetusel. Seal on näha ka politseivärvides autosid ning asjasse pühendamata vaatajale võib jääda mulje, et need saabusid aktsiooni toetuseks, tegelikult oli aga tegemist Kopli venekeelsete politseinikega, kes tulid niinimetatud korralagedust likvideerima. Autodesse ronisid nad tagasi alles siis, kui nägid kaitsevæelaste automaate. Kahjuks jätab kaadritagune tekst selle nüansi tähelepanuta. Järelmärkusena veel nii palju, et kogu aktsioon oli kavandatud nädala jagu varem, ent seoses Rootsi kuningapaari visiidiga, mis al-



Filmi "Vabaduse eest" tegelased ja tegijad: esireas paremal Soome Mereväes Teeninud Eestlaste Gildi esimees Ants Vaadre, paremas servas kaameraga Toivo Kusmin, tema taga helioperaator Henn Eller, vasakul äärmine diktoriteksti autor Jaak Sammet.

gas 22. aprillil, soovitati meil kogu ettevõtmine edasi lükata.

Kuigi suur osa filmis kasutatud arhiivikaadraid on varem juba nähtud, on siin ka neid, mis leiavad kasutamist esmakordselt, näiteks kontradmiral Johan Pitka miiniristleja "Lennuk" pardal õppuste aegu. Filmis on intervjuusid ja sõnavõtte nii veteranidelt kui ka käesoleval hetkel teenistuses olevatelt. Kuna film sisaldab võtteid aastatest 1991—1996, siis kangastub lähiajalugu küllaltki inforikkalt, alates viimasest nõukogude sõjaväeparaadist 1. mail 1991 Võidu väljakul ning lõpetades Baltimaade ühiste manöövritega "Amber Sea '96". Võib-olla oleks kulunud kaitseminister Hain Rebase 1993. aastal antud intervjuu kõrvale Eesti merejõudude tulevikust ka praeguse kaitseministri seisukoht. Seda enam, et mereväe juhataja Roland Leit mainib usutluse materiaalse baasi mahajäämust ja alafinantseerimist, ent ei esita mingeid kavatsusi lähiaastateks. Merejõudude mõningased tulevikuvisionid (...tulevad raketikaatrid...) esitatakse vaid Mati Õuna pidukõnes Eesti Mereväelaste Kogu 75. aastapäeval. Vahest oleks tulnud filmi lõpuosas just võimalike arengusuundade esitamisele pühendada enam ruumi, asendades nendega osaliselt pikad kaadrid ühisõppustest ja paraadidest lõunanaabritega.

Ühe dokumentaalfilmi tegemine on

kulukas ettevõtmine, kus raha leida on oma-moodi kunsttükk, juhul kui ei ole just tegemist tellimusfilmiga. Kui palju Toivo Kusmini filmid on maksma läinud, selle kohta kahjuks allkirjutanul andmed puuduvad, ent üsna kindlasti oleme me muutunud enim rikkamaks kui vaesemaks, sest tubli tükk ajalugu on ikkagi leidnud jäädvustamist. Olgu siis siinkohal tegemist mineviku lahtimõtestamisega või ka lähiajaloo teadvustamisega, et ei ununeks see koht, kust sai alustatud. Usun kindlasti, et merenduse ja kalanduse ajalugu käsitlevaid filme tehakse ka edaspidi, ent siis peaks juba prevaleerima suund üldiselt üksikule, sest kõike hõlmavate üldkäsitluste etapp on meil võimaluste piires läbitud.

URMAS DRESEN (sünd 8.XII 1958) on Eesti Mere-muuseumi teadur.

"**SAA VABAKS, EESTI MERI**". Filmi tegid Toivo Kusmin, Bruno Pao, Hendrik Karu, Henn Eller, Tiiu Unt, Tiit Mesila ja Jaak Jürida. Tänameks: Eesti Vabariigi Transpordiministeeriumi ja Eesti Merelaevandust. Eesti Veeteede Ameti tellimus. 35 mm, 50 min, mustvalge. © "Tallinnfilm", 1989—1990.

"**RANDLASED**". Filmi tegid Toivo Kusmin, Jaak Sammet, Hendrik Karu, Henn Eller, Tiiu Unt, Tiit Mesila ja Jaak Jürida. Tänameks Eesti Kalandusliitu. 35 mm, 50 min, värviline ja mustvalge. © "Tallinnfilm", 1990.



"Lipule... güüside... valvel!", 1996. Eesti mereväe vanim laev, allveelaev "Lembit" on võetud üle Balti laevastiku muuseumilt. Vasakult teine praegune Eesti Mereväe juhataja mereväekapten Roland Leit, vasakult kolmas endine Mereväe Staabi ülem kaptenleitnant Veljo Pärli.

"SUUR TÖLL". Teostus: Toivo Kusmin, Vladimir Koppelman, Jaak Sammet, Henn Eller, Sirje Haage ja Jaak Jürida. Sponsor: Tallinna Uussadam. 35 mm, 10 min, värviline ja mustvalge. © "Tallinnfilm", 1992.

"MEREVÄRAVAD". Teostus: Toivo Kusmin, Bruno Pao ja Henn Eller. Sponsor: RAS Tallinna Sadam. 35 mm, 28 min, värviline. © "Eesti Kroonikafilmi AS", 1994.

"VABADUSE EEST". Teostus: Toivo Kusmin, Jaak Sammet, Henn Eller ja Ingrid Laos. Tänaatakse: Tauno Sivonen, Turun Sotaveteraanien Kilta, Helsingin Laivastokilta ry, Haminan Sotaveteraanien Kilta, Pääesikunta, Elokuva Arkisto. 35 mm, 30 min, värviline ja mustvalge. © "Filmtek", 1994.

"LIPULE... GÜÜSILE... VALVEL!" Teostus: Toivo Kusmin, Mati Õun, Henn Eller ja Irja Müür. Tänaatakse: RE Tallinna Sadam, AS Eesti Merelaevandus, EV Kultuuriministerium, Kultuurkapital. 35 mm, 30 min, värviline ja mustvalge. © "Eesti Kroonikafilmi AS", 1996.

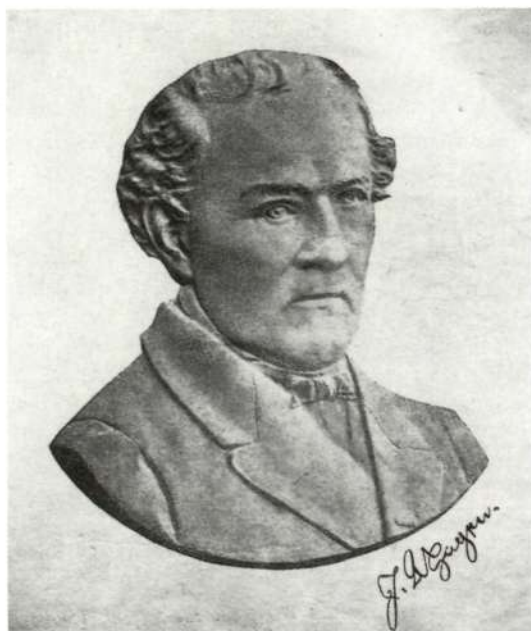
TOIVO KUSMIN on sündinud 27. aprillil 1938 Tallinnas "Eesti Kultuurfilmi" operaatori Nikolai Kusmini perekonnas. 1962. aastal lõpetas ta Moskvas ÜRKI filmioperaatorina. Aastatel 1956—1958 ja 1965—1994 töötas "Tallinnfilmis" operaatori ning režissöörina. 1965. aastast on ta teinud rohkesti dokumentaalfilme ja

ringvaateid, olulisemaks kujunes seejuures mereteema. Kusmin on üks väheseid, kes siiani töötab 35 mm filmilindiga. Praegu teeb ta tunniajalist dokumentaalfilmi "Rannaküla", mis räägib Hiiu maal Emmaste vallas asuva Sõru küla inimeste tänasest päevast. Selle filmi tegemisel abistab ja toetab teda sealne vallavanem Kalev Kotkas.

Toivo Kusmini mereteemalised filmid: 1968 "Heeringaöö" (kalapüügist Atlandil), 1969 "Heeringa seinloodapüük", 1973 "Sumbad meres" (ihtuoloogide tööst kalakasvatusel), 1974 "Operatsioon "Puri '74"" (purjelaevade regatist "Krusenstern"), 1974 "Mere geofüüsilised uurimised", 1975 "EXPO '75" (NSVL ja USA teadlaste ühistööst Atlandi ookeanil), 1975 "Laevade dokkimine", 1980 "Meri ukse all" (Eesti meresõidu ajaloost), 1980 "Olümpiamängud '80, purjesport", 1981 "Jahtidel purjetamise tehnika", 1982 "Mere-meeste maa" (kahest eesti kaptenist kahel Eesti Merelaevanduse laeval), 1983 "Võistlusjahtide häälestamine", 1983 "Igäühel oma leib" (kalakaitse laeva tööst), 1984 "Mere kutse" (mereharidusest Eestis), 1984 "Siialiste kalade aretamine", 1985 "Kalamees karil" (Käsmu vanadest kaluritest), 1985 "Kalakasvatus Pihitovkas", 1986 "Uus Tallinna (Muuga) sadama ehitus", 1989—1990 "Saa vabaks, Eesti meri", 1990 "Randlased", 1992 "Suur Töll", 1994 "Estonia" traagiline hukkimine" ("Eesti Kroonika" nr 9, 1994), 1994 "Merevõlvad" (Eestimaa sadamate muutustest), 1994 "Vabaduse eest" (soomepõistest), 1996 "Lipule... güüside... valvel!" (Eesti mereväest).

SULEV TEINEMAA

OLEVISTE ORGANISTIST JOHANN AUGUST HAGENIST (1786—1877) JA TEMA PÄRANDIST II



VON BREVERNITE TEENISTUSES

Enne kui alustame järgmise peatükiga Hageni teenistusest, lisaksin paar täiendust eelmisele (vt TMK 1997, nr 8/9).

Pärnus lavastatud laulude ja tantsudega eestikeelsete teatritükkide loetelu on Johann Heinrich Rosenplänter avaldanud ka oma ajakirjas "Beiträge zur genauern Kenntniss der ehstnischen Sprache" 1832, lk 32 XXVI peatükis "Theaterstücke."

Rosenplänteri teada ei ole ükski neist trükitud, ta ei ütle ka kahjuks, kes neile muusika kirjutas. Hagen ise nimetab oma mälestustes lisaks Kotzebue "Leonorele" veel tema vodevilli "Der blinde Gärtner" ("Pime aednik"), mille lavastas tema muusikaga Tallinna teatris muusikadirektor Mainzer. Kuid, nagu ütleb Hagen oma mälestustes, "welches Stück

in Reval im Theater nicht furore machte". Selle põhjuseks olnud Kotzebue soovide liiga täpne järgimine muusika kirjutamisel: Kotzebue ei tahtnud, et lauludes teksti korrataks — mida ütleks publik, kui näitleja, kes oma fraasi juba kord on öelnud, seda veel kordaks?! Ilma selleta jäid laulud aga lühikeseks ja kaotasid oma pinget. Järgmistele Kotzebue operettidele muusikat luues tegi Hagen seda juba oma äranägemist mööda. Ja "kuna Tallinna teater enam mitte üks diletantlik ettevõtmine ei olnud, vaid seal juba tõelisi näitlejaid oli, võtsin oma partituurid enda hoole alla", kirjutab Hagen oma mälestustes.¹ Ka tema ei maini Rosenplänteri lavastatud teatritükkide nimesid, kuid võib olla üsnagi tõenäoline, et ta nende muusika autoriks siiski oli.

1812. aasta kohta mainib Hagen veel, et

Napoleoni sõja ajal saatis parun Ungern Sternberg talle patriootilisi luuletusi, millele ta muusika kirjutas, laulud trükkida laskis ja armeele saatis: "Ja, gürte dich in Gottes Namen, und zücke Dein gerechtes Schwert..." ("vööta end jumala nimel ja tõmba välja oma õiglase mõõk...") jt. Kui prantslased detsembris Venemaalt välja aeti, viisistas Hagen teise luuletuse — "In meinem Herzen stand's geschrieben, wir gehen glorreich aus dem Streit..." ("minu südamesse on jäävalt kirjutatud, me viime lahingu kuulsusrikkalt lõpule...").² Mainitud värsid kuulusid Kotzebue sõbrale, Purdi mõisa (saksapäraselt Noistfer) omanikule Johann Friedrich Emanuel vabahärra von Ungern Sternbergile (1763—1825), kirjanik Alexander Peter von Ungern Sternbergi (1806—1868) isale, kes oli ühtlasi Tallinna teatri direksiooni liige, tegi kaastööd Kotzebue ajakirjale "Für Geist und Herz" ja oli Tallinna vabamüürlaste "Isise" looži tooli meister.³ Sellest ja "Curonia" väljaandja Ulrich Heinrich Gustav von Schlippenbachi (1774—1828) luuletuste viisistamisest kirjutavad ka Alexander Pezold ning Johann Gahlnbäck.⁴ Pezold mainib sinna juurde: "Kas neist vahest veel eksemplare või käsikirju leidub nimetatud perekondade arhiivides või era- raamatukogudes, on raske kindlaks teha nüüd, mil palju on hävitatud ja laiali pillatud." (1928. aastal). Gahlnbäck arvab (1915), et mainitud laulude käsikirjad peaksid veel nende perekondade raamatukogudes leiduma.

Eesti Ajaloomuuseumis on säilinud veel August Kotzebue, Carl August Böttigeri ja Gustav Dinteri kirju Hagenile, mis viimane Provintsiaalmuuseumile kunagi üle on andnud.⁵ Kaks Kotzebue kirja on lähetatud Hagenile Vardi mõisast 1809. aasta suvel (20/8. VI ja 10/22.VII) ning on seotud Hageni tulevase teenistusega Kotzebue juures, näpunäidete ja soovitustega reisi marsruudi asjus. Kaks kirja on lähetatud Königsbergist, esimene, 7. II 1814. aastast on seotud Hagenile teenistuse eest tasumisega, teises — 20. IX 1816. aastast vabandab ta, et ei jõudnud Hageni laste ristimisele jms. Arheoloog Carl August Böttigeri kiri on kirjutatud Dresdenis 30. VI 1809, sisuks Hagenile Kotzebue juurde teenistuse vahendamine (vt ka artikli I osa, TMK 1997, nr 8/9). Hageni õpetaja dr Gustav Dinteri kiri on lähetatud 16. VI 1818 Königsbergist, mil Dinter oli juba sealse ülikooli

professor. See on südamlilik kiri kunagisele õpilasele, milles Dinter rõõmustab Hageni edusammude üle ja kirjutab ka Hageni kaasõpilastest seminaris, kes samuti Baltimaadesse siirdunud (vt ka artikli I osa).

* * *

1813. aastal sai Hagen pakkumise saata kasvatajana Kohila mõisniku maanõunik Peter von Breverni tumma poega tema Euroopa-reisil, mille Hagen ka vastu võttis. Kahaksa kuud elas ta oma hoolealusega Viinis, esialgu elati hotellis "Der weisse Gans", hiljem erakorteris politseimeister parun Hasseri maja lähedal. Juba Prahas kuulis Hagen, et tema vana hea tuttav Eestist kunstnik Gustav Hippius on teel Viini, kus kohtutigi. Kord juhtunud sõbrad veinikeldrisse nimega "Zur schwarzen Katz". Hagen kirjutab sellest oma mälestustes: "Läksin Hippusega veinikeldrisse "Zur schwarzen Katz". See [kass — T.Õ.] istus ühel fassaadil. Järsku tuli mulle mõte luuletada ja nende sõnadele komponeerida." Hageni luuletuse sõnad olid järgmised (jätan nad siinkohal tõlkimata, ütlen vaid, et juttu on heast veinist ja selle mõjust pruukijale): *Es, F, Ges./.; Schmucka kucka luck-luck-luck ./.; Immer nach dem Kopf hinauf./ geht des guten Weines Lauf./.; Schmucka ..."* jne. 2. salm: *Immer nur nach oben hin/ treibt der Wein das Lebens Sinn./.; Schmucka..."* jne. "Läksin laulu sõnad kahele kruusile põletada, ühe andsin Hippusele, mille ta aga Itaalias ära lõhkus, teise Tallinnas Burchardti harulduste kogusse. [- - -] Palusin luuletaja Lichtensteini veel sellele sõnu juurde kirjutada, aga need tundusid liiga viletsad ja labased. Läksin selle ka litografeerida, aga ei tea enam, kuhu see kadunud on."⁶ Teise veinikruusi saatus oli veidi parem — apteeker Burchardti harulduste kogust *Mon Faible* sattus see edasi Eestimaa Provintsiaalmuuseumi ning praegu asub see Eesti Ajaloomuuseumi kogudes.⁷ Kruusile põletatud laul on meeskooriseades, pealkirjaga "Die Gesundheit, in dem schwarzen Ochsen, gesungen und getrunken von: Gustav H und August H". Selle luuletetekst erineb küll veidi Hageni antust — mine tea, kas need on valmistaja "näpuvead" või on Hageni käsikirja kirjutusmasinaga ümber trükkija teinud käekirja tõlgendamisel vead. Igatahes on kruusil "Wein" asendunud sõnaga "Wien", "luck" asemel on "yuck" jms ning "mustast kassist" on siin saanud "must oinas" — "der schwarze Ochsen". Gotthard

Hanseni, Tallinna linnaarhivaari ja Provintsiaalmuuseumi eestseisuse liikme ja muuseumi kataloogi koostaja legend sellest ei näi tõepärane. Nimelt väidab Hansen, et tähed laulutekstis "Es, Ef" viitavad härrade Hageni ja Hippuse tulevaste naiste nimedele⁸ — Hagen abiellus Tallinna tütarlastekooli õpetaja Friederike Dorothea Frantzeniga, Hippus oma sõbra õe Friederike Ignatiusega. Ei tea küll, kuidas oli lugu Hippusega, kuid Hagen väidab, et ta tutvus oma tulevasega alles *Töchterschule's* õpetades, see on umbes kaks aastat hiljem.⁹ Nooti tundev inimene leiaks aga luuletuse alguse tähekombinatsioonil omakorda selle viisi alguse.

Viini vilkast muusika- ja teatrielust võttis Hagen nii palju kui võimalik, Hippusega koos käidi sageli teatris ja oldi kodus sealsetes teatri- ja muusikaringkondades. Viinis õppis Hagen lähemalt tundma ka Johann Nepomuk Hummelit, keda ta juba Königsbergis oli mõni aasta varem kohanud. "Ja peale selle veel palju teisi," nagu ta oma mälestustes kirjutab.¹⁰ Hagenil oli ka kinnisidee Beethovenit külastada. Teised laisid selle mõtte küll maha, kuna Beethoven oma kurtuse tõttu tujukas olnud. Hagen otsustas sellele vaatamata minna: "Ta võib mulle ju öelda: ärge enam tulge!" Beethovenile, kes teda lahkelt vastu võttis, tutvustas ta end kui Kotzebue majas teeninud õpetajat. Beethoven oli kirjutanud Kotzebue tekstile "Ateena varem" ooperi ja sellega avati Budapesti uus teater. Hagen sai kutse maestrot edaspidigi külastada. Värvikalt kirjeldab ta oma mälestustes Beethoveni orkestriteose "Schlacht bei Belle Alliance" suurejoonelist ettekannet Viinis.¹¹ Siin on mõeldud Beethoveni orkestriteost "Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" (või ka "Schlachten-sinfonie", ingl k "Battle Symphony") op. 91, mille esiettekannet toimus 8. detsembril 1813. aastal Viini ülikooli saalis. Tegemist on Beethoveni eluajal ühe tema populaarseima orkestriteosega, mille autor pühendas Hanau lahingus invaliidiks jäänud Austria ja Baieri sõjameestele. Teose suure edu tingis ilmselt ajastu poliitiline kontekst, nn lahingumuusika ("Schlachtenmusik") žanr oli tol ajal üldse populaarne. Seevastu ei maini Hagen üldsegi, et samal kontserdil toimus ka Beethoveni VII sümfoonia esiettekannet. "Schlachten-sinfonie" orkestrikoosseis oli tugevasti laiendatud, eriti löökpillide osas — vastavate

lahingumuusika efektiivsuse saavutamiseks. Abijõududena tegid orkestris kaasa Viini tuntuimad muusikud: Hummel, Mayseder, Moscheles, Salieri jt. Hagen mainib oma mälestustes kontserdipaigana suurt ratsakooli, mis mahutanud 3000 pealtvaatajat. Publiku tegelik arv olnud aga 6000 ümber. On võimalik, et Hagen käis teose teisel ettekandel 29. novembril 1814, Viini kongressi ajal, mil kontsert toimus tööpoolest ühes suure reduudisaalis. Ka siis tegid kontserdil kaasa Viini tuntuimad muusikud.¹² Nii kirjutab Hagen, et Beethoveni kurtuse tõttu asendanud teda dirigendipuldil Salieri, tema kõrval seisnud autor ise ja Hummel mänginud kõrvalruumis kahureid (st suurt trummi). Muide, Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kogus on säilinud selle teose noot (esmatrük!) ühele klaverile 4-le käele: "Wellingtons Sieg. Für das Piano-forte auf 4 Hände. Wien, S. A. Steiner und Comp., 1816." Raamatukogu šifffer "XIV—1178" viitab, et noot on kuulunud kunagisele Eestimaa Kirjanduse Seltsi raamatukogule. Hageniga kontserdil viibinud Hippus olevat Beethovenit siis maalinud. Mis pildist sai, pole kahjuks teada. Hippus maalinud Viinis ka Hagenit. Ka selle maali saatus on teadmata. Hagen ise jutustab sellest järgmise loo.¹³ Sama kontserdi järel kutsus ta Hippuse enda juurde sööma. Koju jõudes selgus, et tema teener ei ole süüa teinud, sest von Brevern teatanud, et Hagen ei söö kodus. Seetõttu tekkis neil von Breverniga tüli ja selle lahendamiseks nõudnud too duelli. Asjast teatati ka politseimeistrile, kes tüli lahendada aitas. Hippus kujutanud Hagenit maalil seepeale, püstol käes, ja pilt kingitud tänutäheks politseimeistrile. Alexander Peczold nimetab veel laule klaverisaatega, mis Hagen Viinis komponeeris ja Hasseritele pühendas: "6 laulu klaveri saatel, pühendatud parun Hasserile Viinis" ja "6 laulu klaveri saatel, pühendatud paruniproua Hasserile Viinis."¹⁴ Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kogudes leidub noot tiitliga "Einige Gesaenge componiret für das Piano-Forte und der Frau Baronin Hasser hochachtungsvoll gewidmet von August Hagen". Noot on köidetud Henriette Pauly noodialbumisse ja sisaldab neli laulu häälele ja klaverile (üks neist häälele ja klaverile neljale käele). Tõenäoline, et kaks viimast laulu on jäänud albumisse lihtsalt köitmata või aja jooksul sealt kaduma läinud.¹⁵

Hippius jäi Viini ja reisis sealt edasi Itaaliasse. Meenutagem, et sellelt reisilt tõi Hippius kaasa ka W. A. Mozarti B-duur klaverikontserdi (KV 595) kadentside autograafi, mille ta oli saanud Viinis helilooja klaverimeistrilt.¹⁶

Hageni ja tema hoolealuse von Breverni pikemaks peatuspaigaks pärast suve Karlsbadis oli Berliin, kus Hagenit tooniandvaise muusika- ja kunstiringkondadesse aitasid pääseda juba tuttav, Eestist pärit Otto Friedrich Ignatius (vt I osa) ja Rakverest pärit kolmas noor kunstnik August Wilhelm Pezold (1795—1859), kes sealt omakorda edasi Viini suundusid.

Vaatamata Saksamaa ja Austria intensiivsele kultuurielule otsustas Hagen reisi lõppedes siiski Eestisse tagasi pöörduda ja siin paikseks jääda. Kogu tema ülejäänud elu on seotud Eesti ja Tallinnaga siinse muusika-elu organisaatori, organisti, õpetaja, helilooja ning esimeste eestikeelsete muusikaõpikute autorina.

TALLINNAS

Tallinna saabus Hagen 1815. aasta augustis. Ta ütles von Brevernitele oma kasvataja koha üles ning kandideeris Tallinnas *Grosse Stadt-Töchterschule* õpetaja kohale. Sooritanud vastava eksami, asus ta sügisel tööle. Siin tutvus ta ka kooli käsitööõpetaja Friederike Dorothea Frantzeniga, kellega ta 26. novembril 1815 abiellus.

Hageni ämm oli sündinud Moier (Moeyer), tema isa oli nelikümmend aastat olnud Tallinna toomkiriku ülempastor, vend Christian aga arst, Tartu ülikooli professor ja hea pianist. Moieri klaveriõpetaja oli Tallinna toomkiriku organist Völker, ka Friederike oli õppinud Völkeri juures klaverit.¹⁷ Abielust Friederikega sündis üheksa last, kõik Tallinnas: 1. Sophie Friederike (1816—1897), abiellus *can. jur.* Aleksander von Sengbuschiga; 2. Marie (1818—1907), abiellus pastor Heinrich Eduard Gahlnbäckiga; 3. Pauline, suri lapsena; 4. Friedrich August (1823—1910), kellest sai põllumees, hiljem Dünaburgi (Daugavpils) jaamaülem ja linnapea; 5. Auguste (1826—1918); 6. August Julius (1829—1909), kellest sai arhitekt; aastail 1875—1901 Riia kubermangu arhitekt; aastail 1887—1904 Riia polütehnikumi dotsent; 7. Theophil August (1831—1919); 8. August Eduard (1833—1909);

9. Paul August (1836—1913). Hageni lapselaps (Friedrich Augusti p) Ferdinand August Hagen (sünd. 1849) oli samuti arhitekt, ehtas mitmeid kirikuid, kabeleid ja ühiskondlikke hooneid Donimaal, oli Jekaterinoslavi linnaarhitekt, elu lõpul Orenburgi kubermangu insener ning elas Peterburis.¹⁸

Friederike õnnetu surma järel abiellus Hagen Amalie Münsteriga (sünd. Mirsalis), kellega ta tutvus Peterburis klaverimeister Falcki juures. Ka see abielu lõppes õnnetult naise surmaga, olles kestnud vaid pool aastat.

1820. aastast hakkas Hagen paralleelselt *Töchterschule*'ga tunde andma ka Tallinna Kubermangu Gümnaasiumis, kus ta aasta pärast (1821) täieõiguslikuks muusika- ja lauluõpetajaks sai. Selle kohta leidub Tallinna Gümnaasiumi dokumentide ja kroonikarämatatus¹⁹ lk 221 sissekanne "Als Gesanglehrer (1821) ward Aug. Hagen [berufen]". Hagen ise kirjutab selle kohta: "Järgmisel aastal vormistati mind ametlikult kohale, väljavaatega 30 aastaks, õpetada 3 tundi nädalas sissetulekuga 600 pangatähte."²⁰ Peagi tekkis Hagenil idee lauluseltsi asutada. Tütarlastekoolis oli ta kasvatanud endale sobivaid lauljaid ning nüüd tegi ta seda ka gümnaasiumis, nii et võis alustada juba proove kõigis häälerühmades. Hageni *Singverein*'i asutamise aastaks märgitakse 1823.²¹ Peagi tekkisid aga seltsi pärast intriigid. Juba varem oli Hagenil olnud lahkarvamusi gümnaasiumi direktori ja kubermangu koolide direktori (kuraatori) Christoph Adam Stackelbergiga (1777—1841) usuõpetuse tundide pärast *Töchterschule*'s. Range usulise kasvatuses saanud konservatiivne Stackelberg leidis Euroopast tulnud noore Hageni olevat usulistes ja kasvatuslikes küsimustes liiga vabameelse. Tüli sai iseäranis hoogu, kui Hagen lauluseltsi asutas. Harjutused toimusid tema kodus, ühiselt peeti sünnipäevi, kus ka tantsiti. Juba 1822. aastal oli Hagen selle tüli pärast *Töchterschule*'st lahkunud ja temaga koos Friederikegi, lõpuks tuli loobuda ka *Singverein*'ist (1833. aastal ta selle küll mõneks ajaks veel taastas²²). Hageni asutatud lauluselts oli aga esimene Eestimaal, seda on nimetatud ka esimeseks kogu Baltikumis. Seda see siiski vist ei olnud, nii näiteks märgib prof Elmar Arro, et esimene lauluselts Baltikumis oli *Mitauer Liedertafel*, mis asutati 1810. aastal.²³ Pärast Hageni lahkumist Tallinna tütarlastekoolist kutsus

prof. Friedrich Parrot teda Tartu *Töchter-schule*'sse õpetajaks, kuid Hagen ei tahtnud loobuda kohast gümnaasiumis ja lauluseltsist Tallinnas. 1823. aastal asutas ta Tallinnas oma erakooli, *Knabenschule*, mis tegutses 1832. aastani.

Lisaks pedagoogitööle sai temast 1827. aastast Tallinna Oleviste kiriku organist. Tema hoole alla jäi ka koori- ja koguduselaulu eest hoolitsemine kirikus. 1820. aastal oli väik süüdanud kiriku. Kaksikümmend aastat peeti Oleviste teenistusi palvemajas. Ajaloomuuseumi arhivaari Sirje Annisti sõnul oli selleks kohandatud Suurgildi hoone (hilisem Börsihoone) saal. 1828. aasta aprillist on säilinud Hageni pöördumine Oleviste koguduse poole palvemaja uue orelisseõnnistamise jumalateenistuseks (trükis).²⁴ Kogu selle pöördumise mõte on seotud murega koguduse laulutase parast ja sisaldab punktide kaupa südamlikke nõuandeid, kuidas koraale laulda ja kuidas oma lastes armastust laulmise vastu, eelkõige koraalilaulmise oskust süvendada. Nii näiteks ütleb Hagen koguduse liikmetele: *Jumala abiga on nüüd (...) kiriku ülemeestseisja meie kirikulaulu peamise toe, orel, meie palvemaja üles seadnud. Selle maheda ja täis kõla läbi häälestub kogudus hardusele ja tema väljendusjõu mõjul saab kogudust, kui organist instrumenti jumala auks hästi käsitsemata õpib, ühes südanthaarava laulus juhutada. Samapalju kui orel ja veel hoolas organist seda üksi teha suudavad, peaks kristlik kogudus teda seeläbi aitama, et ühele niisugusele kirikulaulule, mis oma puhtuse ja täpsusega hinge kosutaks, mis eeskätt ühe koguduse siht peaks olema, alus panna; on aga suureks piiduseks, et seda meie ja paljudel teistel kogudustel ei ole (...) see saavutatakse vaid, kui kogudus ise hoolitseb oma laulu toonipuhutuse ja meloodia õigesti laulmise eest. [- - -] Meie kirikulaulu parandamisele aitaks, kui: 1. Iga liige, kes kaasa laulab, teeks seda maheda häälega [- - -] need aga, kes koraalimeloodiaid valesti laulavad, kuid ometi muusikat õigesti kuulevad, istuma jääksid, kui kogudus tõuseb ja püüaksid orelit järgi laulda; need aga, kel muusikaline kuulmine täiesti puudub, püüdku oma vaikse lauluga kogudust võimalikult vähe häirida. Lõpuks, kõik muusikaliselt haritud, nende pärast, kes eelnevalt istuma jääma ja vaikima pidid, laulgu kõik kirikus neid toetades kaasa! 2. (...) andku ühe laulukoori toetuseks üks piisav ja kui vaja, korduv panus. [- - -] 3. Iga kristlik perekonnaisa lasku oma lastel koolis laulmist õppida. [- - -] 4. Iga kristlik perekonnaisa*

pangu oma kodu alus koraalilaulmise traditsioonile [- - -] jne.

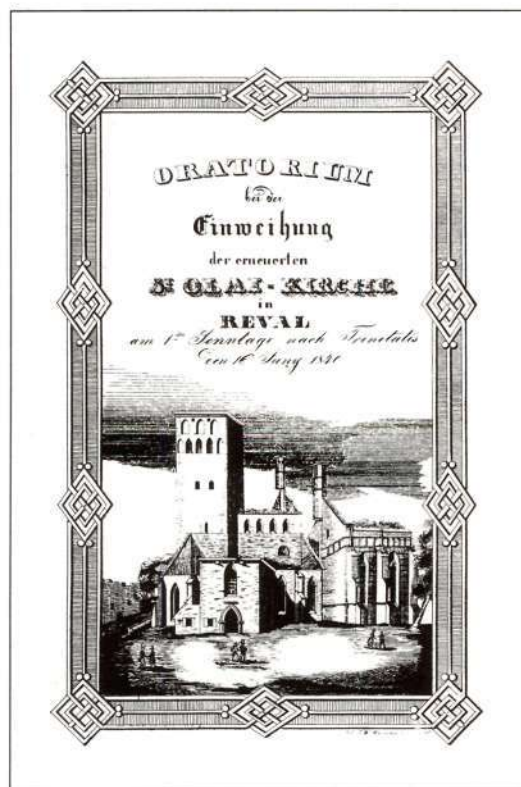
Teateid Hageni tegevuse kohta Tallinnas leidub ka kohalikes ajalehtedes. Nii näiteks kirjutab "Provinzialblatt für Kur-, Liv- und Esthland" nr 28, 9. VII 1830 rubriigis "Zur Chronik der Ostseeprovinzen": Tallinnast, 28. juunist. Seoses Tema Keiserliku Majesteedi Nikolai I sünnipäevaga ja Augsburgi Konfessiooni üleandmise juubelipidustustega Tallinna gümnaasiumis [- - -] pidustused algasid ühe Mozarti kantaadiga, mille kandis hr. lauluõpetaja titulaarnõunik Hageni juhatusel ette hulk muusikaarmastajaid ja asjaarmastajaid. [- - -] Seejärel laulsid kõik ühehäälselt koraali "Andke Keisrile, mis Keisri kohus..." [- - -] ning seepeale veel Lutheri suurepäraselt koraali "Üks kindel linn ja varjupaik..."²⁵

1831. aastal tähistati Tallinnas suurejooneliselt omaaegse saksa, itaalia ja Londoni lavadel üheks säravamaks täheks peetud lauljatar Gertrud Elisabeth Mara, neiuna Schmebling (1749—1833) sünnipäeva. See oli lauljatar, keda jumaldas Preisi kuningas Friedrich II, kellest vaimustus Goethe juba noorena, kes näiteks laulis Haydni "Loomise" esiettekandel Londonis, kelle ees olnud 1790. aastatel põlvili kogu Veneetsia jne. Saatuse tahtel kaotas too daam teatavasti 1812. aasta Moskva tulekahju tagajärjel kogu oma varanduse ja veetis oma elu viimased aastad Tallinnas. Siingi jätkus talle austajaid, tal oli mitmeid õpilasigi ning vaatamata oma kõrgele eale oli ta veel üllatavalt tegus Tallinna muusikaelu korraldamisel, küll teatri juures, küll oratooriumide ettevalmistamisel. Mara sünnipäeva tähistati Mustpeade venaskonna hoones, mida tol ajal rüütelkonna klubina *Actienhaus*'iks kutsuti. Selleks puhuks saatis Goethe talle kaks luuletust. Esimese neist, "Der Demoiselle Schmebling nach der Hassischen Sta Elena al Calvario" ("Klarster Stimme, froh an Sinn..."), kirjutas lauljatar häälest vaimustunud noor Goethe juba 1771. aastal, pärast Hasse oratooriumi "Sta Elena al Calvario" ettekannet Leipzgis, kus Mara, tookord veel Schmebling, laulis Eustafia partiid. Teise luuletuse — "An Madame Mara zum frohen Jahresfeste" ("Sangreich war Dein Ehrenweg...") — tegi Goethe Elisabeth Marale Weimaris 1831. aastal spetsiaalselt selleks sünnipäevaks. Mõlema luuletuse tekstile komponeeris lauljatarile tervituskantaadid Johann Nepomuk Hummel.²⁶ Õnneks



Hageni oratooriumi klaviiri tiitelleht.
F. W. Macdonaldi litograafia 1840. aastast.

Oratooriumi tekstiraamatu tiitelleht.
F. W. Macdonaldi litograafia 1840. aastast.



Hageni oratooriumi "Wir haben sie wieder, die theure Stätte" autograafi esimene lehekülg.
Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kollektsoonist

elasid Goethe ja Hummel Weimaris teineteise naabruses ja Hummel käinud luuletaja juures sageli klaverit mängimas. Goethe olevat tema kohta öelnud: "Napoleon behandelte die Welt wie Hummel seine Flügel..." ("Napoleon valitses maailma nagu Hummel oma klaverit...").²⁷ Luuletekstidest saadeti Marale käsi- kirjana siiski vaid varasem, teisest on üksnes trükkis. Selle kõige vahendajaks ja organisaa- toriks oli oma vanu tutvusi ära kasutades ei keegi muu kui August Hagen. Mõlemad tervituskantaadid kandis koor *Actienhaus*'is ka ette. Mara sünnipäevapidustuste kirjelduse toob ära "Provinzialblatt..." nr 8, 25. II 1831, kus muu hulgas märgitakse ka, et Marale anti üle Goethe saadetud luuletuse originaal papptahvil, tema kiri Marale ning puhtalt ja kaunilt Hummeli enda poolt kir- jutatud noodid. Muide, Mara pidanud Ha- genit üheks läbinisti haritud muusikuks — "einen durchgebildeten Musiker". Maraga seoses veel nii palju, et ta löönud kaasa ka Hageni asutatud *Singverein*'i kontsertide ette- valmistamisel. Kahe aasta pärast lauljatar suri, aasta varem oli surnud Goethe.

1835. aastal täitus superintendent Chri- stian Gottlieb Mayeril 25 aastat teenistust. Sellel päeval täitus Hageni ammune unistus — avaldati kirikliku laulukooli asutamise akt ja annetati selle fondi 3000 rubla, millele Mayer isiklikult veel 1000 rubla lisas. Saadud kapitali protsentide varal asutati palgaline poistekoor, mida hakati nimetama "Mayer- scher Sängerkhor".

Laulukoor sai endale ka *Singverein*'ist järelejäanud raha (liikmemaks oli seal 10 rbl), mille eest Hagen ostis poiste talveks sooje rõivaid ja jalanõusid (koori liikmeteks olid nimelt vaese päritoluga poisid).²⁸ Christian Gottlieb (Gottlob) Mayer (1770—1848) oli Oleviste esimene pastor 1810—1846, aastail 1810—1848 ka linna superintendent.²⁹ Eesti Ajaloomuuseumi kogus "Familie Mayer" on säilinud noore arstiteaduskonna üliõpilase Ernst August Mayeri salmialbum³⁰, kus muu- de pühenduste hulgas leidub ka üks Hageni enda käega kirjutatud koraalieelmäng autori pühendusega: *Vorspiel zum Choral N.272 meines Choralbuches: Gott ist mein Lied./ Comp. v. J. A. Hagen./ P.10. Nichts, nichts ist mein, das Gott nicht angehöre. Herr, immerdar soll deines Namens Ehre, dein Lob in meinen Munde sein./ Lied N.347 aus Ullmanns geistlicher Lieder Sammlung*. Noodi all on Hageni pühendus:

Zur freundlichen Erinnerung schrieb Obiges J. A. Hagen, d. 23.-sten Juli, 1846. Tegemist on koraaliga nr 272 Hageni koraaliraamatust (lk 182) "Choralbuch zu mehreren Evange- lisch-Lutherischen Deutschen, Estnischen und Lettischen Gesangbüchern Russlands unter den Deutschen Gesangbüchern vor- zugsweise zu der Dr. Karl Chr. Ulmannschen geistlichen Lieder-Sammlung. Zweite ver- mehrte Auflage. Erfurt [1845]" ehk "Tallinna ja Tarto lauloramatute täis visi ramat".³¹ Viite "P. 10..." all mõtleb Hagen laulu "Er ist der Gott der Stärke..." 10. salmi dr Karl Christian Ulmanni koostatud lauluraamatu "Sam- lung geistlicher Lieder für Gemeindegens- en der evangelisch-lutherischen Kirche. Riga und Moskau. J. Deubner [1843]". Missugused olid mõlema Mayeri sugulussidemed, on mulle teadmata, võimalik, et pühendus on hr superintendendi pojale.

Märkimisväärseks sündmuseks oli Tal- linnas 1840. aasta 16/28. juunil täpselt kaks- kümmend aastat tagasi tulekahjus kannata- saanud Oleviste kiriku taasavamine. Selleks puhuks valmis Hagenil oratoorium "Wir ha- ben sie wieder, die theure Stätte. Oratorium zur die Kirchweihe zu St. Olai in Reval". Oratooriumi teksti kirjutas tollaegne Ole- viste abiõpetaja, hilisem superintendent Au- gust Ferdinand Huhn (1807—1871). Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kollektioonis säilinud oratooriumi autograafi viimasel leheküljel on Hageni märkus: "Ang.d.3.des Febr., end. d. 2.des April 40." ("Alustatud 3. veebr, lõpetatud 2. aprillil 40.") Muide, 2. aprillil oli mäletatavasti (Tallinnas, vana kalendri järgi!) Hageni sünnipäev. Teos on solistidele, segakoorile ja orkestrile, säi- linud autograaf on partituur mõõtmetega 49 × 33,5 cm, 96 lk. Oratooriumi klaviiri trükkis 1840. aastal F. W. Macdonald (37 lk, mõõtmetega 26,5 × 35 cm). Macdonald trük- kis ka oratooriumi tekstiraamatu, mille tiitel- lehel on kujutatud tulekahjus hävinud, taga- kaanel aga taastatud kirik. Mainitud trüki- sed on säilinud Eesti Akadeemilise Raamatu- kogu "Baltica" kollektioonis (Eestimaa Kir- janduse Seltsi raamatukogule andis nii käsikirja kui trükised üle Hagen isiklikult.³²), klaviir ka Eesti Rahvusraamatukogu rariteet- tide osakonnas. Trükitud klaviiri vahel on lisaleht, millelt võib leida selle päeva sünd- muste täpse kirjelduse koos osavõtjate (sh solistid, koor ja orkester) nimedega. Proove

juhatas õukonnamuusik Körner. Hagen kirjutab sellest: *Pianist Stein seisis minuaga altari juures, oratooriumi helid hajusid kiriku kajas, nii et Stein ja mina teineteisele sõnagi lausumata üllatunult otsa vaatasime.(...) palusin Körneril veidi aeglasema tempo võtta. See aga ei lasknud endale kunagi midagi öelda ja vastas: "Mozart võttis alati sellise tempo." — "Aga mitte kaja täis kirikus," vastasin mina... Esiettekannet juhatas "härra viiulivirtuoos d'Auber". Kõik läks hästi ja kes veel minust rõõmsam võis olla! arvas autor selle kohta.³³ Sündmus leidis kajastamist ka Tallinna ja Tartu ajalehtedes. "Inlandist" 1840, nr 26 võib lugeda oratooriumi sisu kirjeldust, "Revaler wöchentlichen Nachrichten" 1840, nr 25 toob ära Peterburi kriitiku Friedrich Prelinger'i hinnangu teosele: [- -] *Oratooriumi muusika on hea muusikamehe usin ning hoolikas töö, kes oma ala hästi valdab. Helilooja järgib täpselt luuleteksti, maitsekalt jagab ta selle solistidele ning koorile ja oskab muusikalisi tõuse hästi ette valmistada. Orkestril on ainult saatefunktsioon täita, spetsiaalsed esiletõstetud orkestrinumbrid puuduvad. Deklamatsioon on vaimukas, meloodika ja rütmika küllalt huvitavad. See on tähtpäevaline teos, mis ulatub samas kaugelt üle kesk-pärasuse piiride, selle muusikas, olgugi see traditsiooniliselt loodud, ei leia me labasust või üksluisust. Vaimustus, mis heliloojat loomisel innustanud, kajastub teoses, ja see on tunnustus, mis võib osaks saada ainult ausale ja üllale piiüidele.* Oratooriumi teine ettekanne toimunud Hageni sõnul Niguliste kirikus, ilmselt aasta hiljem, 1841. Sellele viitab ka seik, et kuna kuulajaskonna hulgas viibinud siis ka mitu vene pappi, tehtud nende jaoks tekstist venekeelne tõlge. Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kollektioonis säilinud trükitud eksemplar sellest pärineb 1841. aastast.*

Hageni tegevusest Tallinnas on veel teada, et ta käis oma *Singverein*'iga Kadriorus suurvürstinnadele Olgale, Mariele ja Aleksandrale laulmas. Nende lahkumise puhuks Tallinnast 1832. aastal on Hagenil valminud hüvastijätulaul "Abschiedsgesang zum 16.-ten August 1832, als dem Tage der Abreise von Reval Ihrer Kaiserlichen Hoheiten der... Grossfürstinnen Maria Nicolajewna, Olga Nicolajewna und Alexandra Nicolajewna. Gedicht von Mademoiselle Jenny Buller und in Musik gesetzt von August Hagen." (Reval, Lindfors Erben, 1832.)³⁴ Tallinna divisjoni kindrali Vohhini kutsel õpetas ta viis aastat laulmist siinses kantonistide koolis, lahkudes

sealt Vohhini teenistuse lõppedes; Tallinna gümnaasiumist lahkus ta 1851. aastal. Gümnaasiumi dokumentide ja kroonikaraamatus leidub selle kohta lehel nr 221 sissekanne: 1851 [- -] *Selle aasta esimese poole lõpus 30. juunil lahkus pärast 35-aastast teenistust oma õpetajaametist (...) hr. August Hagen, lauluõpetaja. Tema kohale tuli 11. augustist härra Aug. Krüger Detmoldist, sealse muusikadirektori kohalt.*³⁵ Pezold märgib Hageni teoste loetelus ka kogumikke "12 koorilaulu balti gümnaasiumidele" ning "Laulud Tallinna kreiskoolile".³⁶ On võimalik, et need on käsikirjas säilinud Eesti TA Raamatukogu "Baltica" kollektioonis veel kataloogimata käsikirjaliste nootide hulgas. Hagenit peeti ilmselt ka heaks orelitundjaks, nii kutsuti teda ekspedina ka Turu ja Helsingi kirikute orelitele hinnangut andma, Helsingisse kutsuti tema soovitusel meistriks Eberhard Friedrich Walcker (1794—1872), kellega Hagen oli hästi tuttav ja kes ka Olevistele orelit ehitas. Pezold mainib E. F. Walckeri ehitatud suuremate orelite asukohtadena Ulmi, Bostonit, Maini-äärset Frankfurti, Stuttgarti, Peterburi, Viini ja Tallinna.³⁷

1851. aastal anti talle IV järgu Vladimiri orden ja 35-aastase laitmatu teenistuse eest aumärk. 1856. aastal tõsteti ta ka aadlisesusse ning ta hakkas oma nime ette kirjutama "von". Tallinna magistraat maksis talle 1853. aastast 150 hõberubla pensioni, millele 1860. aastast lisandus tsaaririigi pension — 85 rubla. Oma organistiametit pidas Hagen edasi, alates 1855. aastast olnud tal ka abiline. Tema teenistus lõppes 1870. aastal, mil ta pimedaks jäi. Hagen suri 91-aastasena, nagu juba mainitud (vt I osa) Tallinnas 21. juunil/3. juulil 1877 ja maeti Tallinna Kopli kalmistule 25. juunil/7. juulil. Matusetalitus toimus Olevistes.

(järgneb)

VIITED JA KOMMENTAARID:

¹ Mälestused lk 65, (TMM M 394:1/159); Johann Gahlnbäck, *Johann August Hagen. Ein Beitrag zur baltischen Musikgeschichte. Separatdruck aus der "Deutsche Monatschrift für Russland, der Baltischen Monatschrift"* nr 5/6, 1915, lk 10. Leopold Pezold, *Johann August Hagen (1786—1877)*, äratrükk "Eesti Kirjandusest", Tartu, 1928, lk 29.

² Mälestused, lk 66.

³ Vt tema kohta *Deutsch-baltisches biographisches*

Lexikon 1710-1960. Köln, Wien, 1970, lk 824.

⁴ Alexander Pezold, Johann August Hagen ..., lk 29; Johann Gahlnbäck, Johann August Hagen..., lk 10.

⁵ EAM "D" 114:1/ 4, *Autographen-Sammlung d. ehstl. Provinzial-Museums. Autographen deutscher Dichter und denen nahestehender Personen*. EAM "D" 114:1/ 3, *Autographen-Sammlung (...) Autographen berühmter oder zum wenigsten rühmlich bekannter Gelehrten*. Vt ka Gotthard Hansen, *Die Sammlungen inländischen Alterthümer und anderer auf die baltischen Provinzen bezüglichen Gegenstände des Estländischen Provinzial-Museums...* Reval, 1875, lk 83, *D. Autographen-Sammlung. Autographen deutscher Dichter und denen nahestehender Personen*. [Nr] 84—86, 87—89, 91—92; lk 80: *Autographen berühmter oder zum wenigsten rühmlich bekannter Gelehrten*[Nr] 52—54 ja 57.

⁶ Mälestused, lk 30. Johannes Burchardt von Belavary de Sykawa (1776—1838) oli Tallinna apteeker, Raeapteegi omanik. Asutas 1802. aastal eramuuseumi *Mon Faible*, mis oli tõenäoliselt esimesi muuseumie Eestimaal. 1870. aastal kinkis tema perekond selle kogud Eestimaa Provintsiilmuuseumile, Eesti Ajaloomuuseumi eelkäijale. (Vt EBL täienduskõide, Tartu, 1940, lk 38.)

⁷ EAM 5802/ K 350.

⁸ Legend vt eseme fondikaardil; Vt ka Gotthard Hansen, *Die Sammlungen inländischer Alterthümer ...*, lk 48, *B. Haushalt und Verkehr. XVI Hohlgefäße*. [Nr] 41. *Kruke aus fayance...*

⁹ Mälestused, lk 39.

¹⁰ Samas, lk 30.

¹¹ Samas, lk 30—31.

¹² Vt selle kohta Wulf Konold, *Lexikon Orchester-musik. Klassik. Bd. A-K*, Mainz, München, 2. Aufl., 1992, lk 50—51. *The New Grove*, II kd, lk 394; MGG, 1989, I kd lk 1525—1530.

¹³ Mälestused, lk 31—32.

¹⁴ Alexander Pezold, Johann August Hagen..., lk 29.

¹⁵ Henriette Pauly (1800—1879), hilisem von Gloy, Tallinna linnapea Georg von Gloy abikaasa.

¹⁶ Vt Tiina Õun, *Ühest Wolfgang Amadeus Mozarti autograafist* Eestis. TMK 1996, nr.3

¹⁷ Mälestused, lk 39.

¹⁸ Alexander Pezold, Johann August Hagen..., lk 17—18. Vt ka *Deutsch-baltisches biographisches Lexikon 1710—1960*, lk 285—286.

¹⁹ EAM "D" 279:1/2.

²⁰ Mälestused, lk 44.

²¹ Alexander Pezold, Johann August Hagen..., lk 18; Mälestused, lk 44.

²² Mälestused, lk 45.

²³ Hageni kohta vt Elmar Arro, *Geschichte der estnischen Musik I*, Tartu, 1933, lk 74—76.

²⁴ EAM "D" 70 :1/7, *Kollektion Edmund Iversen, Collectanea Estonica I, Verschiedene Drucksachen und Manuscripte*.

²⁵ Kahjuks ei ole teada, missuguse Mozarti kantadiga on tegemist.

²⁶ Nii luuletused kui ka nendele komponeeritud Hummeli kantadid on säilinud Eesti Ajaloomuuseumis, vastavalt fondides: EAM "D" 114:1/4, *Autographensammlung deutscher Dichter und denen nahestehender Personen*, kus on ka Goethe lühike kiri lauljatarile; Hanseni kataloogis vaata nr 83 ja noodid EAM 6065/ TE 414 (Hanseni kataloogis koos

Goethe luuletustega). Nootide juures on ka kantadide luuletekstide trükised. Neid võib leida ka Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kollektsioonis.

²⁷ Selle ja muu Mara, Hageni ja Hummeliga seonduva kohta vt ka dr O. von Petersen, *Goethe und der baltische Osten. Baltisches Geistesleben. Zeugnisse aus deutscher Kulturarbeit*. Reval, 1930, lk 129, 132, 135—136. R. Kaulitz-Niedeck, *Die Mara. Das Leben einer berühmten Sängerin*. Heilbronn, 1929, lk 183, 199, 201—203. Sama allika registritest lk 228 saame teada, et Hagen kirjutas oma mälestused "*Erinnerungen aus dem Leben von J. A. Hagen*" 1866. aastal.

²⁸ Alexander Pezold, Johann August Hagen..., lk 19.

²⁹ Vt *Die Evangelischen Prediger Livlands bis 1918*. Köln, Wien, 1977, lk 334.

³⁰ EAM "D" 81:1/35, lk 27—28.

³¹ Hageni koostatud koraaliraamatutest ja õpikutest tuleb juttu artikli järgmises osas.

³² Eestimaa Kirjanduse Seltsi aruandest "Ehstländische literarische Gesellschaft vom Jun. 1842 bis Jun. 1844. Dorpat, 1844, V pt lk 27 võib lugeda: "Ausserdem bewahrt das Museum auch (...) aus neuester Zeit das vom Organisten Herrn Titulair-Rath Joh. August Hagen zur Einweihung der (...) St Olai-Kirche komponierte Oratorium..." ("uue-mast ajast on Muuseumis härra (...) Hageni (...) Oleviste kiriku sisseõnnistamiseks (...) kirjutatud oratoorium..." Mälestused, lk 62.

³³ Oratooriumi ettevalmistuste ja ettekande kirjelduse koos osavõtjate nimelega on Hagen kirja pannud ka oma mälestustes lk 62—65. "Pianist Steini" puhul on tegemist ilmselt Tallinnas möödunud sajandi keskpaiku tegutsenud hilisema Peterburi konservatooriumi professori Theodor Steiniga.

³⁴ Noot on säilinud Eesti Akadeemilise Raamatukogu "Baltica" kollektsioonis. Vt ka Mälestused, lk 66.

³⁵ Johann August Hageni teenistuse gümnaasiumi lauluõpetajana märgib ära ka *Lehrer-Album des Revalschen Gymnasiums 1631—1862*. Reval, 1862, lk 45.

³⁶ August Pezold, Johann August Hagen..., lk 29. Vt ka Johann Gahlnbäck, Johann August Hagen... lk 10; Mälestused, lk 66 ja Nekroloog lk 2 (TMM M 394:1/15).

³⁷ Alexander Pezold, Johann August Hagen..., lk 30.

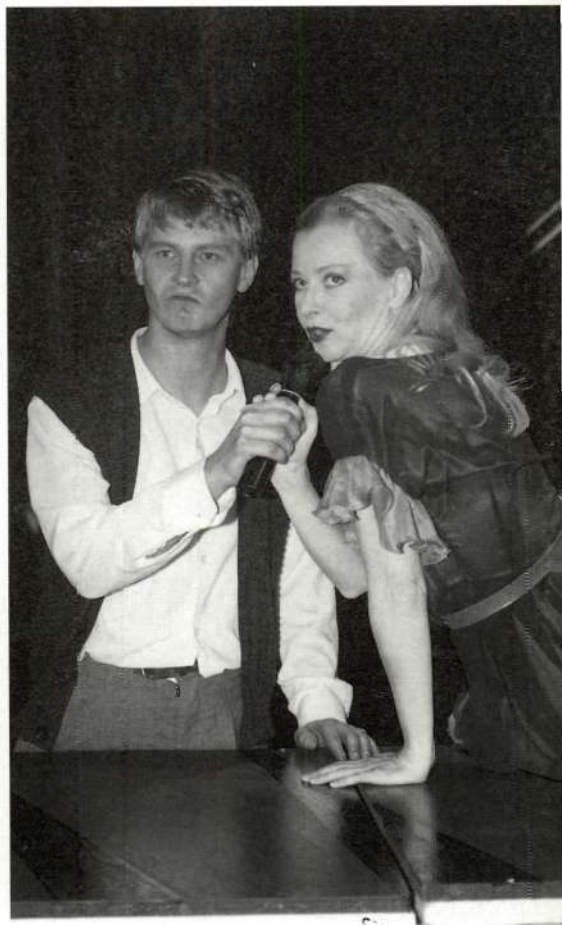
TANTSUMARATON EI OLE MARATONTANTS



Ray Herman, TANTSUMARATON. Lavastaja Oleg Titov. Kunstnik Liina Unt. Mängivad: Toomas Suuman, Üllar Saaremäe, Tiina Mälberg, Velvo Väli, Karin Tammaru, Tarvo Sõmer, Külli Palmsaar, Indrek Taalma jt. Esietendus 26. septembril Rakvere Teatris.

R. Hermani "Tantsumaraton" Rakvere Teatris.
Lavastaja: Oleg Titov. Robert Syverten —
Üllar Saaremäe, Gloria Beatty — Tiina Mälberg.

Priit Grep'i foto



Ray Herman, MARATONTANTS. Lavastaja Kaarel Kilvet. Kunstnik Silver Vahtre. Muusikaline kujundus Olev Sööt. Liikumine Laine Mägi ja Marko Sassjan. Mängivad: Jaan Rekkor, Ahti Puudersell, Aare Laanemets, Raido Keskküla, Laine Mägi, Tõnno Linnas, Liisa Aibel, Marko Sassjan, Juta Tints, Siina Üksküla jt. Esietendus 4. oktoobril "Endlas".

R. Hermani "Maratontants" Pärnu "Endlas".
Lavastaja: Kaarel Kilvet. Robert Syverten —
Raido Keskküla, Gloria Beatty — Laine Mägi.
Jüri Vlassovi foto

ÜKS LUGU — KAKS ERINEVAT LAVASTUST

Kaks teatrit, kaks pealkirja, kaks lavastust — üks ja seesama lugu. Paljud mäletavad või ka lihtsalt teavad seda Sidney Pollacki filmi järgi, mille pealkirigi nagu meelespidamiseks loodud: "Äraetud hobused lastakse ju maha?" (1969). Kui aga juba kõrvutasin, on oluline rõhutada, et ühine on ainult lugu: illusioonide purunemine ja lõppemine seal, kus ühiskond ei toeta ega kaitse, kus ainuke lootus oleks lähedane inimsuhe. Kui niisugune võimalus Gloria puhul veel üldse kõne alla tuleb. On jäänud ainult üks lähedane inimene, kelle kiindumust Gloria kasutab selleks, et sundida teda ennast tapma.

Rakveres ja Pärnus lavastatud näidendid on erinevad: populaarse lavaloo esitamisel on tekkinud variandid. Lavastused võimendavad neid lahkuminekuid mitmeti, kõige rohkem ehk selle läbi, et tegemist on erinevat tüüpi saalidega. Pärnus toimub etendus suures saalis, näitlejad ja publik oma tavalistel kohtadel. Rakveres avati "Tantsumaratoniga" uus saal, etendus toimus musta kasti printsiiбил: avar pikergune mänguruum keskel, publikuread saaliristiküliliku pikematel külgedel ja kitsal rōdul mööda neidsamu

külgi. Millest järgneb kõigepealt, et kui Pärnus näevad kõik saalisolijad ühte ja sedasama etendust, siis Rakveres peaksid vaataja asukohast tingitud erinevused olema päris suured. Vähemasti olid need suured "Tantsumaratoni" esietendusel — lavastuse ruumistrateegiast olenevalt.

Teatri ruumi ümber- ja uuestiloomine on Eestis viimastel hooaegadel aktuaalseks muutunud ning seda just tänu Linnateatri edukatele üritustele. Suveteatri hoogne sisetung pakub omalt poolt lisa. Draamateatri muutunud väike saal on alles nägemata ja kogemata. Rakvere teatri uus saal otse sunnib lavastajaid ruumilise mõtlemisega tegelema.

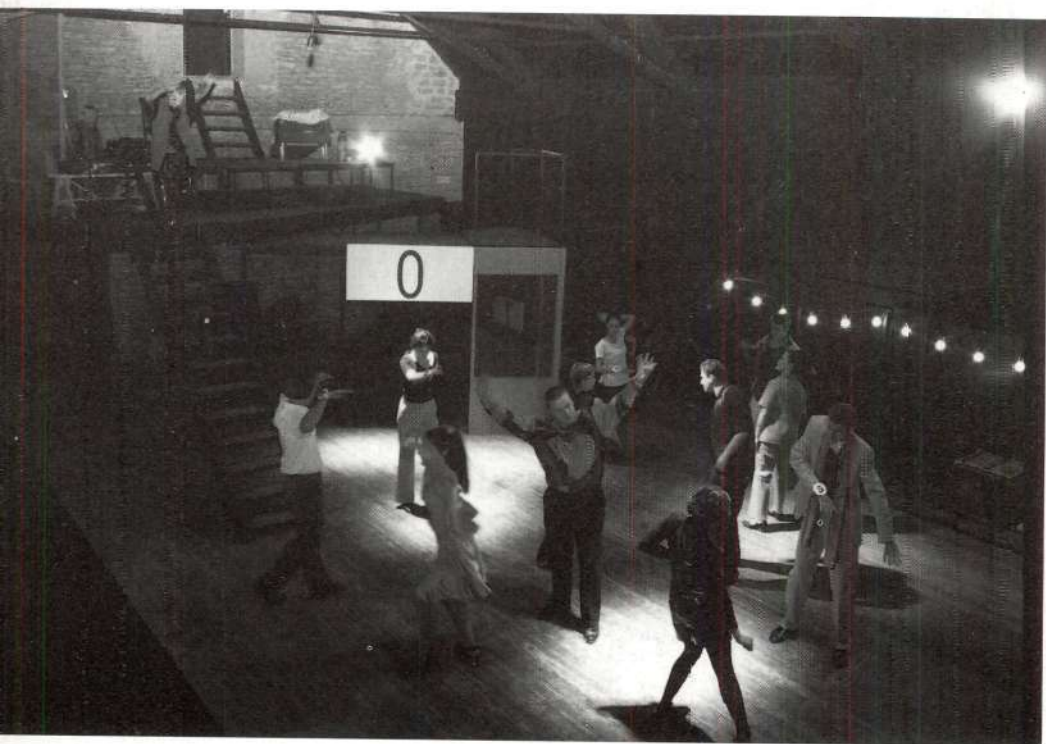
KAKS KÕRVUTI EI OLE KURJAST

Sama aine (näidend) kahes eri lavastuses kõrvuti — vähemasti minu teatriajal ei ole see eesti teatris kombeks olnud. Lausa ebasoovitavakski on seda peetud: kahele lavastusele ühel ajal ei jätku ju vaatajaid!

Asjaolusid, mis niisuguse paralleelsuse kasuks kõnelevad, tavaliselt kaalumisele võetud ei ole. Aga siiski — kes see oli, kes kõneles kunagi ideest lavastada mõni oluline eesti näidend kõigis eesti teatrites samaaeg-

"Tantsumaraton". Stseen lavastusest.

Priit Grepi foto



selt? Või mõtlen eesti näidendisse puutuva piirangu praegu ise välja? Vaevalt see kunagi teostub, aga huvitav mõte, sellega tasub mängida küll. Kas näitlejad rõõmustaksid? Kui palju mängimata (ja vaatamata) jäänud Marisid ja Juuditeid, Saalepeid ja Piibelehiti! Teame Aivar Tomminga Vestmanni, aga kas näeme kunagi ka tema Piibelehite?

Viis aastat tagasi olid just Pärnus ja Rakveres paralleelis "Tõe ja õiguse" IV köite instseneeringud — Merle Karusoo "Täieline Eesti Vabariik" ja Raivo Trassi "Armastus ja õnn". Võib vist ütelda küll, et "Täieline Eesti Vabariik" jäi selles duellis peale, seda eriti teatrist väljapoole ulatuva avaliku elu sündmusena. Oli aga tõesti huvitav ja miks mitte ka kogemusena kasulik kahel õhtul järjest kohtuda kahe nii erineva ja samal ajal veenva Indrekuga, nagu Aare Laanemets ja Erik Ruus selle löid. Introvertne, otse healoliselt soliidne, väliselt tasakaalukas Indrek Pärnu laval; koleeriline, maailma ja Eesti ühiskonna suurtele hädadele otse nähtavaltki kaasa elav, neid kannatusena läbi elav Indrek Rakvere teatris.

Paraku langes ära võimalus asetada kõrvuti kaks "Hamletit" lavastust ja kaks Hamletit, kuna Draamateater loobus "Hamletit"-versioonist. Kahju, tähendanuks ju peale

kõige muu niisugune olukord alati ka võimalust harjutada ja õppida tolerantsust, eemalduda õige—vale primitiivsest skeemist.

Rakvere teatri ja "Endla" selles lavastuste paaris ma eelnimetatud näidetega otse võrreldavaid kõrvutamisevõimalusi ei näe. Ka manitseb ettevaatlikkusele teadmine, et tekstid ei ole identsed. Lavastused, või ütleme siis, teatriõhtud, on samal ajal piisavalt erinevad, et mõlemaid kordumist kartmata vaadata ja tekkivat kaksikpilti arupidavalt tunnistada.

NII- JA TEISTMOODI

Ray Hermani näidendi põhitegevus — vastupidamisvõistlus, mille võitjapaari ootaks nagu pool miljonit dollarit — toimub tantsusaalis. Rakvere kavalehel on see fakt ka omaette kirjas. Küll võib aru saada ka nii, et n-õ olevikus toimub oma partneri tapmises süüdistatava Robert Syverteni (Üllar Saaremäe, Raido Keskküla) ülekuulamine. Ülekuulata tuletab meelde ja vaataja näeb, mis ja kuidas oli enne saatuslikku lasku. Ka ülekuulamist ennast võib tõlgendada surmamõistetud võtmetegelase mälestustena. Aga need mälestuste, kujutluste ja reaalsuse suhted ei ole siin peaasi. Oleme vaatajatena

"Maratontants". Stseen lavastusest. Esiplaanil Rebecka Batone — Liisa Aibel.





"Maratontants". Marco — Marko Sassjan, Rocky — Ahti Puudersell, Marie — Jutta Tints.

Jüri Vlassovi fotod

küllalt kogenud, ajaplaanide vahetumine ei ole probleem. Rakveres on ülekuulamine osapoolte ruumilise eraldatuse tõttu mõjuvam. Situatsiooni visuaalne tinglikkus annab märku, et siingi võib tegemist olla kujutluse, õieti siis meenutusega. Näide sellest, et uue saali võimalusi on hästi kasutatud. Peaasi on (peaks olema) luua tunne, et etenduse publik on ühtlasi maratontantsu publik. Et ma ei vaata üksnes etendust, vaid olen maksnud raha võimaks sellele kannatus- ja mõnitusmängule kaasa elada.

Lavastuse kulg ja kõneldud tekst on mõlemas põhimõtteliselt seesama: vaatajate poole pöördutakse kui maratoni jälgima kogunenute poole. Paradoksaalne ja isegi nagu seletamatu, et Rakveres taipasin ma oma rolli etendusest osavõtjana alles selle keskel. Ilmunud arvustustest on näha, et nii ei olnud see üksnes minuga (vt M. Kasterpalu kommentaari esietenduse kohta — "Postimees" 29. 9. 1997). Pärnu etendusel pandi see suhe kohe algul selgesti ja üheselt paika. Maratoni publikuga suhtlev teletäht Rocky Gravo (Jaan Rekkori, aeg-ajalt pöördutakse ka telepubliku poole) palub saalist korduvalt aplausi ja saab selle. Me ei ole lihtsalt teatris, vaid tantsumaratonil. Juuresolemise täiseffektist jäi asi küll kaugele, aga oluline suhe oli selgelt paigas. Pärastpoole markeeriti selle püsimumängujuhi korduvate, teatraalsusest nõretavate armastusavaldustega publiku aadressil. J. Rekkori võimalused ei olnud just suured, aga ta kasutas neid üsna ammendavalt. Odav komertslikkus (ka kujunduses) intoneeris toimuvat ja kujundas tervikut.

Võib ütleda, et lava ja saali traditsioonilise ruumisuhete tõttu oli vaatajale tema teise rolli pidev meeldetuletamine lausa paratamatuid. Helitehnikat appi võttes oleks saalilt muidugi hoopis efektsama vastuse saanud, aga sellest oli loobutud. Plaksutage ise, tun-

nistage oma kohalolekut! Kas Rakveres loodeti ruumile endale ning seejuures liiga? Kas ei pannud Toomas Suumani harjumatuult artistlik ja tasemel esinemine kirgi kütva mängujuhina end liigagi jälgima, ei kippunud "reaalset" olukorda lõhkuma? Kui see ka nii oli ja on, siis on see lavastaja probleem, näitleja üllatas: niisugust liikumist ei ole eesti sõnateatris ammu kohanud, mälu ei paku võrdlemiseks midagi. Pealegi ei jõudnud suur osa Suumani teksti esietendusel võimenduse süül publikuni. Lisaks tekitas mängujuhi suurepärase liikumine terava kontrasti õnneotsijatest maratonaarite enamasti üsna markeeriva pusimisega. Oli see taotlus? Suumani Ricky Gravo jääb kauaks meelde, aga lavastustervikusse jäid ebakõlad.

Muusika kaalub nendes lavastustes palju ning lahendused on täiesti erinevad. Rakveres liigutakse muusika saatel, mis asjatundjate kinnitust mööda tümpsub tänastes moodsates tantsupaikades. Peab see märkima aega? Nooremate vaatajate poole pööratud on niigi selge. Pärnus on laval ansambel, mängitakse lugusid, mille tunnussõnaks *igihaljas*. Sekka ka lauldakse ja minu jaoks mõjuvalt. Eriti tasemel ja paigas oli J. Rekkori esinemine — mingi nime vanamoelisuus, täpsemast ajamääratlusest loobumine. Olen ma liiga subjektiivne, kui arvan, et niisuguse muusikaga ei saa kontakt tekkimata jääda, et see mõjub ja häälestab?

Nähtava ja kuuldava tervik — pimedavõitu kõle ruum, mis "West Side Story" noorukite tantsusaali ja meieaegsete *action*-filmide kurbi linnamaastikke meelde tuletas — on ka Rakveres tugev, stiilis ja meeolus välja peetud. See on teatri puhul — eesti teatri puhul — harjumatum, mõjub värskest. Liina Undi olulist rolli lavastuse kunstnikuna olen hakanud just tagantjärele mõistma. Üsna kaugeleminev enesepiiramine. Ei tule nagu meelde detaile, üksnes massiivne ja rusuv kogumulje. Kas ei olnud just kunstniku õnnestumine uue mänguruumi avastamisel ja vallutamisel kõige suurem — kui terviku niisugust tükeldamist ikka lubatavaks pidada.

Kuidas tunnevad end näitlejad Pärnu säravas ja Rakvere hämaras ruumis? Väheses lavaajaga (mõtlen just tektista aega) peavad nad palju suutma. Nähtud etendustel (Rakveres esi-, Pärnus teine etendus) ei olnud need suures osas nagu kildudest kokku pandavad rollid alati veel paigas. Raske on eriti tektistiga tantsijatel, kes peavad alustama nullist. Kes need noored inimesed ülepea on? Detektiiv ja "diskor" saavad toetuda mingile stereotüübile ja niisugune lähtumine ei tähenda iseendast midagi halba. Päris napilt on

ruumi ka pealiini vedajatel Glorial (**Laine Mägi, Tiina Mälberg**) ja Robertil. Robert hoolib Gloriast, kas just seepärast läheb viimasel korda veenda Robertit end maha laskma? Rakveres pääses see pöörane finaali minu arvates tugevamini mõjule, ka seepärast, et õnneliku juhuse tahtel olin vaatajana õiges kohas. Nägin toimuvat hästi, mida ei saa lavastuse finaali silmas pidades kinnitada kaugeltki kõik, kes etendust vaatasid. Tõesti huvitav ruum, aga selle kasutamine esitab ka lisanõudmisi, mis seekord küsimärke tekitavad.

Oleg Titovi esimest lavastust oleks lihtsam hinnata, kui näidend ja etendamispaik nii tugevasti harjumuspärasest reast väljas ei oleks. Huvitav lavastus, elusana sündinud laps. Täpsemaks ütlemiseks oleks vaja uuesti Rakverre minna.

Ei teagi, kas kahetseda või olla koguni rahul sellega, et Eestiski menukalt linastunud tantsumaratonifilm on endal tänaseni nägemata. Ehk jõuab veel, nähtud etendused ärgitavad huvi. Teatrikunsti tippude lähedale need lavastused ilmselt ei küüni ega küünita. Küll on mõlemas rohkesti positiivset ebaühtlust — hetki, stseene, suhteid, rolle —, mis tippude olemasolu julgustava viitega meelde tulevad. Nii on jäänud ka soov uuesti vaadata. Rohkem tuleb see end praegu meelde Rakverega seoses (uus saal, uus lavastaja, tõususuunal teater), aga ka Pärnus nähtud etendus lubab publikuga suhtlemisel toimuvat arengut.

UUS TEATRIRAAMAT

EESTI RAHVUSRAAMATUKOKKU 1997. AASTAL SAABUNUD TEATRIRAAMATUID

ASTON, ELAINE; SAVONA, GEORGE. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance.* London ja New York, 1995. 203 lk.

Autor selgitab üksikasjalikult draamateksti, -teooria ja -praktika vahelisi suhteid lavastuses. Semiootiliste meetodite ja tähenduste selgitamiselt suunab teos meid dramaturgiliste võtmetekstide juurde, alustades Sophoklesest ja lõpetades Caryl Churchilliga, ning pakub uut ja huvitavat infot lavastuse teooria kohta.

Lõpus on bibliograafia, aineregister ning soovitusnimestik mitmete teemade põhjalikumaks tundmaõppimiseks.

Väärtuslik ja hädavajalik käsiraamat teatritudengitele.

BALME, CHRISTOPHER B. *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theater-synkretismus im englischsprachigen Raum.* Tübingen, 1995. 260 lk.

Uurimus endiste Briti koloniaalmaade kolonisatsioonijärgse ajastu teatri sünkretismi segavormidest koos katkenditega draamatekstidest ja näidetega lavastustest. Käsitletud on peamiselt sünkretismi mõistet teatris. Juttu on ka muudatustest, mis on tekkinud kultuuri-, sealhulgas teatrielementide segunemisel euroopa teatritraditsioonidega. Uurimus on tehtud Nigeeria, Lõuna-Aafrika, Kariibi-meremaade, Austraalia, Uus-Meremaa ja Kanada teatri ja dramaturgia põhjal. Raamatus on bibliograafia ning autorite, teoste ja teatritruppide register.

BOOTH, MICHAEL R.; STOKES, JOHN; BASS-NETT, SUSAN. *Three Tragic Actresses: Siddons, Rachel, Ristori.* Cambridge, 1996. 200 lk.

Autorid vaatlevad kolme kuulsa näitlejanna elu-kaiku. Inglise näitlejanna Sarah Siddonsi (1755—1831), prantsuse näitlejanna Elisa Racheli (1820—1858) ja itaallanna Adelaide Ristori (1822—1906) kutsealane tegevus langeb ajavahemikku XVIII saj teisest poolest XIX saj lõpuni — uusklassitsismi õitseaegast kuni realismi tulekuni. Kõik kolm noorendasid rahvuslikku repertuaari ja eksperimenteerisid draamakirjanduse uute vormidega, saavutades edu ka väljaspool oma kodumaa piire. Traagiliste rollide kogemuse kaudu ja tugevate ning sõltumatute isiksustena mõjutasid nad tugevasti tolleaegseid vaateid sugudevahelistele suhetele. Teos on illustreeritud, sisaldab pealkirjade ja nimeregistrit, viiteid kasutatud allikatele. Samuti tutvustatakse näitlejannade kohta kirjutatud teiste autorite teoseid.

Cambridge Guide to American Theatre/Don B. Wilmeth with Tice L. Miller. Cambridge, 1996. 463 lk.

Entsüklopeedia kajastab Ameerika teatrit kõigist aspektidest tema varasest ajast tänapäevani. Tä sisaldab üle 2300 viitega varustatud märksõna nii isikute kui nähtuste kohta. Peale selle veel 100 aktuaalset märksõna, mis tähistavad tähtsamaid teatrilinnu ning selliseid erinevaid ainealasid nagu

afroameerika teater, aasia teater, hispaania teater, teatri arhitektuur, lavakujundus, gei- ja lesbiteater, nukuteater. Käsitlitud on ka teatri alternatiivseid ja rahvalikke vorme nagu tsirkus, vodevill, *performance*'i kunst, burlesk, telgishowd.

Väljaanne on täiendatud valikbibliograafia ja isiku-registriga. Kaastööd on teinud üle 80 spetsialisti ning ta on põhjalikult korrigeeritud ja ajakohastatud. Nelikümmend uut märksõna teevad väljaandest kõige ajakohasema teatmeteose Ameerika teatrist.

CARLSON, MARVIN. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present.* Ithaca ja London, 1993. 553 lk.

Teos on esimene ulatlik uurimus lääne draamateoorias, alustades Aristoteelse Kreekast ja lõpetades semiootika ja poststrukuralismiga. Väljaannet on täiendatud ja kaasajastatud ning lõppu on lisatud uus peatükk, mis käsitleb feminismi mõjusi draamateoorias, alates 1980. aastast. Autor toob hulgaliselt võrdlusi, kuid väldib hinnanguid. Raamatu sisu on jagatud ajaloolisteks perioodideks, kus rahvuslikke teatreid vaadeldakse eraldi. Alates XX saj käsitletakse kõiki riike lühikeste ajavahemike kaupa. Teos on hädavajalik neile, kes soovivad õppida teatriteadust. Raamatus on aine-register.

The Concise Oxford Companion to the Theatre/Ed. by Phyllis Hartnoll and Peter Found. Oxford, New York, 1992. 568 lk.

Populaarse teatmeteose uus väljaanne on põhjalikult läbi vaadatud ja uuendatud. Ta sisaldab andmeid rahvusvaheliselt tuntud draamakirjanike, näitlejate, lavastajate, teatrite kriitikute kohta. Lisaks võib leida andmeid erinevate teatristiilide, -festivalide, teatritruppide, -kunstnike, -produutsentide kohta. Vaatluse all on ka tehnilised aspektid, nagu näiteks valgustus ja heli. Lugejat abistab viidete süsteem. See on asendamatu käsiraamat nii spetsialistidele kui teatrihuvilistele.

DANIEL, UTE. *Hoftheater: zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert.* Stuttgart, 1995. 537 lk.

Teater ja ooper on kunstiliigid, mis ilma publikuta kaotaksid oma mõtte. Teos kirjeldab ajajärku Saksa teatri ajaloos XVIII saj algusest XIX saj lõpuni, mil ooperid tekitasid sensatsiooni õukonnalavadel ning pakkusid vaatajaile rohkesti kuulamis- ja vaatamisrõõmu. Vaadeldakse ka XVII saj saksa teatri- ja õukonnakultuuri ning Euroopa teatrikuultuuri arenemist. Põhjalikumalt on käsitletud Mannheimi ja Karlsruhe õukonna olustikku. Illustreerivaks materjaliks on mõned fotod. Raamatus on bibliograafia, kohta- ja nimeregister.

Drama and Theater der europäischen Avantgarde/Hrsg. Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte. Tübingen, 1994. 445 lk.

Teose 20 peatükis kirjeldavad teatriteadlased, romanistid ja anglistid Euroopa avangardteatrit ja -draamat ajavahemikus 1910–1935. Üldlevinud interpretatsiooni tõekspidamiste ning vähem või rohkem uuritud üksiknähtuste kaudu heidetakse pilk avangardi protsessile Euroopa kultuuris. Iseloomustatakse ajastule omaseid muutusi dramaturgia ja teatri vahelistes suhetes. Märkusõnaks on reteatraliseerumine. Kõrgelt tunnustatakse teatralise stseeni juures ka sõnatu kunsti (tants, muusika, film, kujutatav kunst) rolli. Raamatus on nimeregister ja ta sisaldab illustreerivat materjali. Iga peatüki lõpus on bibliograafia.

ECKERT, NORA. *Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure.* Berlin, 1995. 256 lk.

Teose esimene, sissejuhatav osa võtab kokku olulisemad pidepunktid muusikateatri arenguteel XX sajandil. See algab G. Mahleri ja A. Rolleriga, Viini ooperireformiga ning jõuab välja Berliini *Kroll*-ooperini. Mahukas teises pooles tutvustatakse peamiselt saksa ooperilavastajaid ja teisi teerajajaid ooperimaailmas, kes väga erineval moel ja neile omapärase viisil tänapäeva muusikateatri ideaali eest seisavad. Käsitletakse ka selliseid probleeme nagu näiteks ooperi esitavuse kaasaegses mõttes. Antakse ülevaadet muusikateatri praegusest olukorrast. Raamatu lõpus on iga lavastaja lühibiograafia, tema tähtsamad lavastused ning uurimisel kasutatud materjali loetelu. Teos on rikkalikult illustreeritud.

GRAFF, BERND. *Das Geheimnis der Oberfläche: Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons.* Tübingen, 1994. 330 lk.

Robert Wilsoni postmodernne lavakunst on uus ja põnev ajastunähtus. Tema tööd ei ole kunstiteosed kaasaegses mõttes. Nad on ilusad ja samas ligipääsmatud. Wilsoni lavakunst ei ühti interpretatsiooni seniste tõekspidamistega. Teoses uuritakse sellise teatrilavastuse ajendeid, eesmärke ja võimalusi, antakse ülevaadet postmodernismist. New Yorgi Wilsoni-kollektsiooni toimikute alusel selgitatakse välja kunstnike lavaestetiiline programm, pannakse paika Wilsoni esteetika, mida demonstreeritakse näidete abil ning millele antakse kriitiline hinnang. Raamat sisaldab bibliograafiat.

GÄNZL, KURT. *Musicals: The Complete Illustrated Story of the World's Most Popular Live Entertainment.* London, 1995. 240 lk.

Muusikal kuulub tänapäeval kindlalt rahvusvahelise kultuuri keskmesse. Kuidas on muusikal saavutanud sellise väljapaistva koha Broadwayl, Londonis ja mujal maailmas, sellest räägibki raamat. Kirjeldatud on igat tähtsat sündmust muusikalide arengus algusaegadest tänapäevani. Vaatluse all on umbes 35 muusikali, millel ka pikemat peatutakse. Samuti on juttu kinolinale jõudnud muusikalidest. Raamatus on rohkesti illustreerivat materjali ning pealkirjade ja nimeregister.

KOŠENINA, ALEXANDER. *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur "eloquentia corporis" im 18. Jahrhundert.* Tübingen, 1995. 331 lk.

Autor uurib on keha keelt kui hinge esteetilist väljendusvormi. Teoses on lähtutud retoorikast, suhtlemisõpetusest, meditsiinilis-filosoofilisest antropoloogiast ning näitekunstist. Nende valdkondade kaudu arendab inimeseteadus samaaegselt ka näitetegevuse teooriat. Sellest tulenevad uued kunstiteose tõlgendamise kriteeriumid, mida tutvustatakse näidete abil. Raamat sisaldab nimeregistrit ja bibliograafiat.

MARKER, FREDERICK J.; MARKER, LISE-LONE. *A history of Scandinavian theatre.* Cambridge, 1996. 384 lk.

Esimene ingliskeelne uurimus Skandinaavia teatri ajaloost. Vaatluse all on valitsevad stiilid ja suundumused erinevatel aegadel, alates varasematest etendustest keskajal kuni eksperimentaalsete lavastusteni tänapäeval. Raamat on rikkalikult illustreeritud, sisaldades haruldasi fotosid võtmelavastustest, igakülgselt dokumenteeritud ning sisaldab valikbibliograafiat, viiteid, pealkirjade ja nimeregistrit.

RAIVOISAT RUUSUT: teatteriseikkailu. (Kukila): Pohjoinen, 1996. 256 lk.

Raamat on jutustus naisteatrist "Raevukad Roosid", mis aastatel 1988–1994 andis üheksa esietendust eri paikades, kasvades rahvusvaheliseks ühistöökaks ja liites naisnäitlejaid kõikjalt Soomest ning ka teatritegijaid Põhjamaadest ja Baltimaadest. Teos põhineb osalejate intervjuudel ning on illustreeritud rohkem kui saja fotoga. On ka intervjuu Merle Karusooaga seoses tema lavastusega "Juudid" festivalil "Piibel 1994". Tekst on soome ja inglise keeles.

SCHANZE, HELMUT. Goethes Dramatik: Theater der Erinnerung. Tübingen, 1989. 291 lk.

Teoses püütakse iseloomustada Goethe ligi kuuekümmene aasta pikkust loomeperioodi. Antakse kokkuvõtlik ülevaade tema teoste kirjutamisest ja levimisest. Lahatakse ka selliseid mõisteid nagu idee, kavand, sissejuhatus ja arendus Goethe loomingus. Lisas on ära toodud "Fausti" kavandi rekonstruktsioon. Raamatus on ka nimeregister ja bibliograafia.

SCHMITT, CHRISTINE. Artistenkostüme: Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert. Tübingen, 1993. 238 lk.

Teos kujutab endast uurimust tsirkuse- ja varieteekestüümide arengust. Käsitletakse kostüümide päritolu, omapära, tähendust, teatraalsust, efekte, kostüümide valmistamist. Vaatluse all on tsirkuse- ja varieteekestüümide tekkimise ja õitsengu ajajärk XVIII sajandist kuni Esimese maailmasõjani. Väljaanne on illustreeritud ning sisaldab bibliograafiat ja glossaari.

SCHULZ, GEORG-MICHAEL. Tugend, Gewalt und Tod: Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Tübingen, 1988. 341 lk.

Pateetilise ja ülevõtu mõttekategoriad retoorikas ja poeesias. XVIII sajandi draamateoorias ja draamas on nad peamisteks vaatepunktideks. Teoses vaadeldakse õpetusi pateetikast ja ülevõtusest filosoofias ja vastavat draamateooria arendust. Käsitletakse XVIII sajandi draamaajalugu, mis on sillaks baroki ning tungi ja tormi ajastu vahel. Teoreetiliste arutluste kaudu antakse ülevaade draama- ja teatriajaloo seni vähem uuritud ajajärgust ning antakse hinnang XVIII sajandi retoorikale. Raamat sisaldab bibliograafiat.

A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and beyond the stage/Ed. by Carol Martin. London ja New York, 1996. 311 lk.

Intrigeeriv ülevaade feministliku teatri ja *performance*'i arengust. Kogumik sisaldab võtmeartikleid ajakirjast "The Drama Review". Kirjutused on paigutatud nelja ossa: ajalugu, teooria, intervjuu, tekstid. Raamatus on artiklid sellistelt teoreetikutelt nagu E. Diamond, P. Phelan, L. Hart, intervjuud näitlejatega nagu A. Devenae Smith ja R. McCauley ning täielikud *performance*'i tekstid H. Hughes'lt ja K. Finley'lt. Artiklid suur mitmekesisus teeb teosest hindamatu allikmaterjali. Raamat on illustreeritud ja sisaldab aineregistrit.

TAUBE, GERD. Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen: Vorstudien zu einer "Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels". Tübingen, 1995. 233 lk.

Uurimus nukuteatrist alustab teaduslik-ajaloolise vaatlusega ja lõpetab tänapäevase nukuteatri ajaloo. Vaatluse all on nukuteatri kui kunsti tunnustamise ajaloolised põhjused XIX ja XX sajandil. Jälgitakse nukuteatri mitmesuguste vormide koha-

nemist erinevates ajaloolistes ja esteetilistes kontekstides. Arutletakse nukuteatri ajaloo teadusliku uurimise meetodite üle. Raamatus on kasutatud allikate nimestik ning nukuteatri ajaloo teadusliku käsitluse annoteeritud bibliograafia ja selle autorite nimeregister.

Theatralia Judaica: Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing – Zeit bis zur Shoah/Hrsg. von H.-P. Bayerdörfer. Tübingen, 1992. 356 lk.

Iseseisev juudi teatritraditsioon on tekkinud erinevate teatrikultuuride koostamisest. Teos käsitleb juutide probleeme teatri ajaloos ning juudi teemat teatris alates XVIII sajandist. Lähemalt vaadeldakse juudi teatrit, räägitakse juutide teatridirektoritest ja lavastajatest Berliinis ajavahemikul 1894–1933. Raamatus on ka illustreeritud lavastustest.

Theatre in the United States: A Documentary History/Ed. by Barry B. Witham. Vol. 1.: 1750–1915 Theatre in the Colonies and United States. Cambridge, 1996. 339 lk.

See on esimene köide dokumentidest, mis kirjeldavad Ühendriikide teatrit arengut. Raamat hõlmab perioodi teatri algaegadest Põhja-Ameerika kolooniates kuni Esimese maailmasõjani. Rohketest algdokumentidest lähtudes on koostajad vaadeldud asjaolusid, mis on kujundanud Ühendriikide teatrit. Köide on jagatud kolmeks kronoloogiliseks osaks, mis omakorda koosnevad teatrite majandusliku tegevust, näitlemist, dramaturgiat, lavakujundust, teatrihiti ning lavastuste retseptiooni kajastavatest peatükkidest. Neis võib leida kirjalikke allikaid (kirju, artikleid, arvustusi, memuaare, äritehingute dokumente, arhitektuuri kirjeldusi) ja kommentaare. Raamatus on dokumentide loend, bibliograafia ja aineleend.

TYDEMAN, WILLIAM; PRICE, STEVEN. Wilde: Salome. Cambridge, 1996. 214 lk.

Esimene ulatuslik uurimus Oscar Wilde'i näidendi "Salome". Antakse põhjalik ülevaade vaidlusi põhjustanud näidendi lavastamise ajaloost ning tõlgendustest ooperis, tantsus, filmis, kujutavas kunstis. Näidendiga on seotud suurte novaatorite M. Reinhardti, R. Straussi, S. Djagilevi, P. Brooki, S. Dali, L. Kempfi, S. Berkoffi looming. Kirjeldatakse "Salome" tähtsamaid lavastusi Euroopa teatrites, samuti näidendi mõju Inglise teatritele 1911–1990. Eraldi peatükis on lähemalt uuritud mõningaid interpretatsioone. Siiä kuuluvad A. Beardsley väljakutsuvad illustreerimised, R. Straussi ooperi versioon, M. Allani ja I. Rubinsteini eksotilised tantsud ning A. Nazimova ja K. Russelli provotseerivad filmiversioonid. Raamatus on kronoloogiline loend valitud lavastustest, viited, valikbibliograafia ja aineregister.

VAUGHAN, VIRGINIA MASON. Othello: A contextual history. Cambridge, 1994. 243 lk.

Uurimus Shakespeare'i "Othellost", üks suurimaid ja põhjalikumaid. Esimeses osas vaatleb autor näidendi James I valitsusaja kontekstis ning näidendi kirjutamist mõjutanud asjaolusid. Teises osas jälgitakse "Othello" ajalugu Inglismaa ja Ameerika teatrilavadel ja filmis. Iga peatükk valgustab lavastusi, mis näitavad, kuidas ja miks mõned elemendid Shakespeare'i tekstist on olnud rõhutatud või maha vaigitud. Raamat on illustreeritud ja sisaldab aineregistrit.

Koostanud Rahvusraamatukogu
kunstide teabeskuse teatri- ja filmiinfo sektori
bibliograaf MARI MALTIS

AJALUGU JA MÜSTIFIKATSIOON



"Minu Leninid", 1997. Režissöör Hardi Volmer. *Leninite kool: õppetunni teemaks on "Lenini kehaline liikuvus". V. I. Lenin (Viktor Suhhorukov) jagab teisikutele isiklikke kogemusi.*

"MINU LENINID". Režissöör Hardi Volmer, idee autorid Ott Sandrak ja Hardi Volmer, stsenaarist Toomas Kall, operaator Arko Okk, kunstnik Toomas Hõrak, kostüümid: Hannes Võrno, muusika: Thomas DeRenzo, heli: Ivo Felt, monteerija Marju Juhkum, toimetaja Tõnu Karro, produtsent Mati Sepping jpt. Osades: Üllar Saaremäe (Aleksander Kesküla), Viktor Suhhorukov (V. I. Lenin & Vanja ehk Super-Lenin), Andrus Vaarik (Alfred Müller), Indrek Taalmaa (Oskar Elevant), Helene Vannari (Nadežda Krupskaja), Janne Ševtšenko (Inessa Armand), Peeter Volkonski (Grigori Zinovjev), Peeter Laurits (Lenin III — kerjus), Sulev Luik (riigisekretär Jagowi asetäitja Zimmermann), Gunnar Kilgas, Hannes Võrno, Raivo Rüütel ja Egon Nuter (Saksa sõjaväemissiooni ohvitserid), Aarne Üksküla (Saksa riigikantsler Hollweg), Ferdinand Kala (professor Ostenstern), Arvo Kukumägi (saksa sõjavangilaagri ülem), Peeter Kaljumäe (Rombergi sekretär), Tõnu Aav (saksa kindral), Hardi Volmer (kindrali adjutant), Eduard Toman (J. V. Stalin & rindeohvitser), Sergei Tšerkassov (Radek), Rein Oja (bolševik & NKVD agent), Jüri Krjukov, Erik Ruus, Roman Baskin ja Anne Paluver (bolševikud), Dajan Ahmetov (kasakas Konev), Kalju Komissarov (vene sandarmiülem), Emil Rutiku (kaubajuut), Dmitri Reitman (passikontrollija), Heimo Kährrik (rindesõdur), Kristjan Mändmaa (Semjon), Herardo Contrares, Vello Sõukand, Valev Sein ja Aleksander Kurnajave (vene külamehed), episoodides: Ilmar Raag, Ira Burlatško, Jevgeni Gaitšuk, Anu Volmer, Alois Rohtla, Johannes Lõhmus, Andres Puustusmaa, Stepan Maurits, Harry Lepp, Toomas Saarepera, Ervin Õunapuu, Riho Sibul, Tamur Tohver, Veiko Õunapuu, Linnar Loorits ja Robert Arold. 35 mm, 1 tund 39 min, värviline. © "Faama Film" koostöös "Lenifilmi", Soome YLE TV-ga ja Eesti Televisiooniga (ETV), 1997.

"Kes pole kahekümneaastasena sotsialist, on ilma südameta. Kes kolmekümneaastasena on veel sotsialist, võib hiilata oma arulagedusega." Niisuguse George Bernard Shaw' mõtteavalduse pani Einar Sanden oma romaani "Süda ja kivid" (1982) motoks; selles jätkatakse tema varasemast teosest "Loojangul lahkume Tallinnast" (1979) tuntud Karl Säre elukäigu jälgimist kuni kaheksakümne date aastateni. Shaw ise ei pidanud öeldud tarkusest üldse kinni, veel seitsmekümne viiesena aastal 1931 oli ta sotsialist, külastas Moskvat ja Lenini mausoleumi ning töötas surmani jääda Nõukogude Liidu sõbraks.

Küll aga käitusid kirjaniku küüniliselt läbinägeliku tähelepaneku kohaselt kaks praktilise meelega suurimat eestlasest poliitilist seiklejat Karl Säre ja Aleksander Eduard Kesküla. Säre oli ainult nii kaua sotsialist, kuni ta seda kasulikuks pidas. Tema hämmastav oskus igast võimatumastki olukorrast tervena välja tulla olevat tulenenud sellest, et ta jõudis kõiki varem reeta, kui need teda. Vahest ei või Kesküla pidada Säre sarnaseks juudaseks, ent oma veendumisi ja pooli, kelle heaks ta töötas, vahetas ta sageli. 1905. aasta revolutsiooni aegu olevat ta kutsunud mõisaid põletama ja relvastatud vastuhakule. A. H. Tammsaare kasutanud Kesküla prototüübina ühe revolutsionaari tegelaskuju loomisel "Tõe ja õiguse" kolmandas köites, tema nägemuses olid mässajad muidugi sarnased Dostojevski sortsidega. Veelgi eitavamalt suhtub Kesküla Olev Remu oma Juhan Liivi ainelises suurepärasest stsenaariumis "Poet", mis paraku filmiks pole saanud. Meil on Kesküla seonduvat aastaid uurinud Tartu Ülikooli professor Kaido Jaanson ning avaldanud põhjaliku käsitluse "See kummaline eestlane" ("Looming" 1990, nr 7, lk 956—973). Väliseestlastest on Kesküla palju aega pühendanud Olavi Arens (vt "Aleksander Kesküla", Eesti TA Toim. Ühisk., 1991, 40, nr 1, lk 28—37). Mullu ilmusid Eesti Rahvusraamatukogu väljaandena ühiste kaante vahel Ferdinand Kulli esmakordselt 1933 avaldatud mälestused "Mässumehi ja boheemlasi. Esmesi Eesti diplomaate" (280 lk), kus leidub küllalt palju Kesküla puudutatavat materjali.

Kolmekümneselt tegi Kesküla (1882—1963) sotsialismiga lõpparve, nagu soovitas Shaw. Jaanson viitab oma uurimuses, et 1912. aastal loobunud Kesküla lõplikult enamlikest vaadetest. Hilisemat, maailmasõjaaegset tegevust jaganud ta ise kolme perioodi: 1914—1917 — kui Saksamaa agent, 1917—1918 Entente'i poolel ja 1918. aasta lõpust peale — Entente'i vastu. Kull märgib oma memuaarides: "Pikalt ja laialt seletati, kuidas Kesküla juba maailmasõja algul Eesti iseseisvuse ideed hakkas hauduma ja mõjuvaid riigitegelasi sellega tutvustama; kuidas ta kogu oma aja ja raha sellele oli pühendanud, — nimelt naise raha, kes rikas šveitslanna pidi olema. Kes kriikides — Saksamaal ja Austrias — tundis ta paljusid mõjuvaid tegelasi ja tihti oli



"Minu Leninid". Vene anarhistid näitavad tundeid Pariisi kohvikus. Oskar Elevant (Indrek Taalmaa) päästab Lenini kaklusest. Põrandal kummarzil võib näha võitlussteenide juhendajat filmis Rein Oja, taga jälgib toimuvat kikiplisuga krüütik René Vilbre.



"Minu Leninid". Salajane miting Berni lähedal metsas 1914. aasta septembri algul. Aleksander Kesküla (Üllar Saaremäe) ja Vladimir Iljitš kohtuvad teistkordselt.



"Minu Leninid". Kesküla selgitab saksa agentide Alfred Müllerile (Andrus Vaarik) Suur-Eesti ideed.

ajalooras tema, Kesküla soovide kohaselt veerema pandud. Nagu näiteks Venemaa suhtes. [- - -] Oli vaja Venemaad hävitada, ta sõjaline ja majanduslik jõud mitmeks aastakümneks murda, et piiriirikidele võimalust anda üldisest kaosest iseseisvatena ja tugevatena välja tulla. Ja seda kõike oli Aleksander Kesküla geniaalne aju ette arvanud, Vene enamlasti sõja ajal Šveitsis korraldanud, Saksa valitsusele augu pähe rääkinud, et neid peale kodanlist revolutsiooni Venemaale lastaks sõita. [- - -] Ja kõik läks nii, nagu Kesküla oli määranud." Teisalt lisab Kull: "Dr. Waltz rääkis temast kui esimesest Eesti iseseisvuse mõtte õhujast välismaal, tutvustas mind Kesküla kirjutatud raamatuga prantsuse keeles, milles ta Suur-Eesti ideed propageeris, mis enda alla isegi kogu Ingerimaa ja suu-

nõrgendada revolutsioonilise tegevuse turgutamisega neis maades. Ka võib uskuda Kesküla teatavat vahendaja rolli Saksa raha liikumisel enamlaste kätte.

Mõningatele faktidele ja pisut rohkele memuaarlikele vihjetele toetudes loob Volmer oma müüdi, globaalse üldistuse, mille järgi Kesküla tutvus Leniniga esmakordselt Pariisis 1912. aastal ning hiljem ilmasõja ajal viibis pidevalt Šveitsis tema kõrval. Ta oli enamlaste võimuletuleku põhiorganisatsioon ja muretses neile raha, tema korraldas Lenini ja partei keskkomitee tuleku Petrogradi aprillis 1917. Lenin oli vaid Kesküla juhitud nukk, tagatipuks ei jõudnudki Venemaale tegelik Lenin, vaid hoopis tema viis teisikut. Vale-Leninite kohta puuduvad küll andmed, kuid Stalin kasutas asemikke, nagu mõned teisedki diktaatorid Saddam Husseinini välja. Seega pole esitatav versioon üldsegi absurber. Usutavust peab filmile lisama seik, et paljud tegelased nii Lenini kaaskonnast kui ka sakslaste poolt on tõepoolest ajaloolised isikud.

"Minu Leninid" tegeleb üldiselt kahe asjaga: ühest küljest luuakse uus müüt ja teisalt püütakse purustada vana. Paljud usuvad töömeeli meil tihti korratavat, rahvuslikku uhkust nii tõhusalt upitavat väidet, nagu oleks Eesti osa Nõukogude Liidu lagunemises olnud otsustav ja määrav. Kindlasti on siin pisikene töötera sees. Kuid mis on veelgi intrigeerivam kui näidata, et sellesama kurjuse impeeriumi sünnitajaks või vähemalt ämmaemandaks oli samuti eestlane.

Leninite-filmi tegijad pidasid kindlalt silmas rahvusvahelist auditooriumi. Kusagil Euroopas ei lähe aga kuigivõrd korda mingsugune Kesküla ja tema Eesti riigi iseseisvuse idee Suur-Eesti imperialistlikus vormis ajal, mil sellest ei Tõnisson ega Päts osanud undki näha. Niisuguseid tegelasi on igal maal küllalt. Küll võib päris kindlasti huvi pakkuda Lenini müüdi lõhkumise järjekordne variant. Selles osas annab film tõhusa panuse uus-leniniaansse. Varasemate aastakümnete Lenini kui ikooni või kõige inimlikuma inimese asemel kujutatakse teda viimasel ajal kurjuse kehastusena või klounina. "Minu Leninid" astub Lenini pisendamisel veelgi sammu edasi, suur juht monteeritakse siin osadeks, kusjuures iga tükk või teisik kehastab tema teatavaid, hästituntud külgi plakatlikult selgel kujul. Pole kahtlust, et mõne aja möödudes jõutakse taas Lenini kui isiksuse (olgu ta siis milline tahes) avaramale ja psühholoogiliselt veenvamale käsitlemisele. Kui vaadata viimase aja lääne radikaalseid noortefilme, siis on neis endiselt tihti autoriteetideks Che, Mao, Castro, Stalin, Lenin. *Perestroika* ja sotssüsteemi lagunemine löid lihtsalt Lenini filmis tõlgendamise tava pendli teise serva.

Žanriliselt ei ole "Minu Leninid" üheselt määratletav. Algas ja kõik sakslasi puudutav esitatakse küllalt tõsiselt, ajaloolist



"Minu Leninid". Kesküla dikteerib Leninile ette sakslastega vaherahu sõlmimise tingimusi ning siis segab Nadežda Krupskaja (Helene Vannari) ootamatult oma samovariga vahele.

rema osa praegusest Põhja-Lätist pidi koon-dama."

Eesti (pseudo)ajalooline mängufilm on rikas kõiksugu mässajate ja pahempoolitsete poolt: Eduard Sõrmus, Bernhard Laipman, kaks korda Rummu Jüri, sama palju kordi Viktor Kingissepp. Suur osa eestlastest pole kinomeeste arvates viimase saja aasta jooksul muuga tegelnudki, kui püüdnud riiki kukutada. Ajaloo käiku need mehed aga ei muutnud, pigem oli tegemist peiarite või kusagilt juhivate marionettidega. Ott Sandraku ja Hardi Volmeri idee tulla "Minu Leninites" välja Aleksander Keskülagaga, kes mitmete välismaa ajaloolaste arvates ei mõelnud mitte ilma põhjuseta, et ta muutis ajaloo käiku, on iseenesest juba geniaalne leid. Võib öelda, et koguni esmakorselt kohtame meie mängufilmis rahvusvahelises suurusjärgus meest. Pealegi esineb tõendeid, et Kesküla kohtus tõepoolest korra või isegi paar korda põgusalt Leniniga. Ilmselt on aga teada, et Saksamaa püüdis vastaspoolel sõdivaid riike



Tegelik Aleksander Eduard Kesküla. Foto on pärit Tartu ülikooli õigusteaduskonda astumise avalduselt 1903. aastal. "Punakasblondid juuksed võideöli kasutamiseiga siledaks kammitud. Kasv keskmine, rüht kõhnavõitu. Teretav käepigistus järsk, lühike. Sõbralikkust ei teeskle, aga viisakusreegleist peab laitmatult kinni. Kui midagi teada tahab, puurib pilgu kõnetatava silmadesse." (Karl Ast.)

tõepära järgivas laadis (Kesküla Suur-Eesti kujutelm, sakslastele enamlaste Venemaale saatmise plaani sissesöötmine), Lenini ja tema teisikutega ning üldse venelastega seonduv antakse rõhutatult koomilisena (Lenini kandidaatide otsimine Venemaal, teisikute kool, Petrogradi sõit), filmi epiloog kandub põnevusloos valda. See ei ole öeldud etteheitekena — nüüdisfilm taotleb tihti sihilikult žanri ähmastamist ja erinevate laadide ühendamist. Kui ikkagi filmi kuidagi liigitada, siis võiks lugu nimetada vahest pseudoajalooliseks komöödiaks. Filmi dialoog on meil harvaesinevalt vaimukas ning hea maitse piiresse jääv — **Toomas Kall** stsenaaristina särab järjekordselt.

Nagu lugu ise pole kujutatud ühes võtmes, nii on ka tegelastega. Aleksander Kesküla (**Üllar Saaremäe**) on karismaatiline kuju — jõuline, mehelik, hea välimusega, suurepärase maneeridega, tark, läbinägelik, võrratu veenmisoskusega — tõeline superagent. Midagi võrdväärset James Bondiga, ainult veelgi positiivsem tegelane. Suur inimene, kes juhindub kogu oma tegevuses õilsast ideest — rahvusriigi rajamise mõttest. Kaugeltki sellisena ei näinud teda enamik tema eestlastest kaasaegseid. Tegelik Kesküla valdas perfektselt saksa keelt ja rääkis eesti keelt aktsendiga. Saaremäe saksa keelt ei oska ja tema ülipüüdlik sõnade häälamine avardab koguni Kesküla kui tegelase tõlgenda-

mise võimalusi, võime teda endale ette kujutada peenesse seltskonda sattunud andeka matsina, kes kombat selgeks saanud ja mõjutab teisi, olgu või telepaatiliselt. Teatavatesse üleloomulikesse võimetes olevat Kesküla ise uskunud, teda näinud vihjavad tihti just tema silmadele, pilgule.

Hulga rohkem mänguvõimalusi antakse **Viktor Suhhorukovile** juba sellega, et ta kehastab kahte rolli — V. I. Uljanovit ja Vanjat ehk Super-Leninit. Suhhorukov on võrratu koomilise andega näitleja, kes varemgi Lenini esinenud ja oma tegelase üldtuntud maneerid peensusteni kätte õppinud. Praegusel juhul on aga tegemist kahe küllaltki erineva iseloomuga isikuga, lahknemus ei ole küll nõnda sügav nagu dr Jekylli ja mr Hyde'i puhul, kuid pakub siiski ohtralt nüansse.



"Minu Leninid". Oskar Elevant ja Alfred Müller Venemaal Lenini teisikute otsingul, Novgorodist leiti Lenin V (elektrik) (Jüri Järvet jun). Roland Rajamäe fotod

On tõsiselt kahju, et me ei näe Suhhorukovit samas kaadris kahte erinevat rolli esitamas — tänapäevase filmitehnikaga ei ole see probleem ja tundub kummaline sedavõrd mängulise võimaluse kasutamata jätmine.

Järg lk 128

TEATAJA HARRI KIISK 75

Stockholmi tänavail jalutab alati soliidset riidetatud, selge pilgu ja vapustava mäliga vanahärra. Tõenäoliselt on ta teel kas proovi, esinema või ajalehetoimetusse. Omaaegsed ärkamisaja tege- lased ja legendaarseks saanud riigimehed pidid küll sarnasest materjalist tehtud olema, sest eesti muusikast Rootsis või laiemas maailmas ei ole ilma temata juttugi: see mees on kursis kõigega, mis eesti muusikast väärt teada. Iga kogemused ja omapoolne pühendumus annavad talle õiguse asjade käigus autoriteetselt kaasa rääkida, oma- poolseid parandusi teha ja arvamust avaldada. Viimane suur selgitustöö tema sulest ilmus Stockholmi eesti kultuurilehes "Teataja" Artur Kapi "Hiibi" kohta vahetult enne ja pärast ettekannet tänavu suvel Tallinnas. Loomulikult istus ta saalis. Harvad on juhud, kus Harri Kiisk ise kas oreli-klaveril saatjana või koorijuhina kaasa ei löö, praktiliselt olematud aga suuremad sündmused, kus teda ei kohtaks.

Laiem eestlaskond ei tea Harri Kiiskist ega tema tööst eesti kultuuri säilitamisel kahjuks kuigi palju, samuti on eestlaste omaaegne kultuuritegevus Rootsis suures osas tundmata. On viimane aeg seda tahku valgustama asuda, seda enam, et Harri Kiiskil on 13. detsembril juubel. Asugeni siis põnevil kuulajaks, püüdes kõike pajatatut meeles pidada, mitte uppuda mõtiskluste ja juhtunu meenutamise voogu, sest tempo on pidurdamatu, mälu uskumatu ja ained põnevad.

Kõige värskemast alustades: mis sundis teid Vardo Rumesseni toimetatud "Hiibi" paranduste ja täienduste vastu sõna võtma? "Teataja" suve ja sügise numbrites on ära toodud suur hulk näiteid, kus te muudatustega ei nõustu.

Rumessen on ära teinud tohutu töö ja see on väga häa. Aga tema arvab, et helilooja ja teksti autori tööd võib igaüks hakata ümber tegema, kui asi tema arust teistmoodi võiks kõlada. Mis sest välja tuleks, kui iga mees teisi niimoodi "parandama" hakkaks! Eriti kui Saksamaal antakse noot välja ja sinna minevat materjali tehakse oma suva järgi ümber, seda kõike Kapi töö pähe esitades, siis on asi kurjast. Korralik väljaanne peaks ära näitama, missugused kohad ja kuidas on originaalis muudetud ning need ka ära tooma. Praegu nii ei ole.



Harri Kiisk 1995. aasta jaanuaris Tallinnas.

Henno Saarne foto

Teie ise olete ju ka neid originaale näinud ja sirvinud, Tallinna Muusikamuuseumis olevat teid üpris sageli nähtud. Mida seal leiduva materjali kohta arvate?

See on kullauk, mida kõike säääl on! Vanasti oli selline komme, nagu näiteks Olav Roots, kui ta ringhäälingu orkestri juht oli, läks helilooja juurde ja küsis, mis uut ja huvitavat on. Tellis Kapilt, Kreegilt, Ellerilt ja Tubinalt uusi teoseid ja kandis ette. Aga praegu vedelevad need säääl ja keegi neid ei liiguta, see üllatab mind. Säääl on haruldasi asju, Eduard Ojal on näiteks terve sümfoonia, mitte halvem kui Tubina noorpõlve sümfooniad, aga minu teada ei ole seda keegi kunagi mänginud. Eugen Kapil on ilus 4-osaline Süit ja fantastiline avamäng "Kalevipoeg" — meil juhatas viimati Olav Roots. Ja Artur Kapi orelikontsert teemale EAH(e)S (Eesti Akadeemiline Helikunsti Selts), Kontsertpala viiulile ja orkestrile B-A-C-H ja suur hulk teisi, mida ei teatagi, tundmisest rääkimata!

Teil on Eesti muusikaelus päris hea ülevaade. Kui tihti Eestis käite ja kas tegite seda juba nõukogude ajal?

Esimest korda pääle oma lahkumist 1943. aastal käisin ma Eestis 1992, tol aastal siis ka viis korda järjest. Aga ma sain ikka siinpool kõigiga kokku, kui vahel keegi välja pääses. Näiteks kui Järvi oli esimest korda Helsingis 1962. aastal, sõitsin ma sinna temaga kohtuma.

Olen nüüd ikka Eestisse sõitnud, kui mingi asi tegemisel on. Nii palju on ju ka nägemata, varem polnud sellist võimalust liikuda ja vaadata. Arne Mikk tegi mulle sünnipäevakingi: kui Eestisse tuled, sõidame ringi, Saare kodukohta ja Kapi maile Suure-Jaani. See oli üks lõpmata ilus päev.

Paljud küsivad, tihti isegi murelikult, kuidas elu Eestis väljastpoolt tulijale paistab, kas on ka näha muudatusi?

Jaa, no nüüd läheb kõik kiiresti edasi, Eesti on igal pool. Seda on hää näha. Ja Tallinn ise on kaunis, ei saa ütlemata jätta. Juba viisavabadus üksi hõlbustab suuresti vastastikuseid ühendusi.

Tean muidugi, et pensionäridel on raske, ja lugenud ka seda, et eriti vist Lõuna-Eesti koolides ei saa paljud õpilased kõhtu korralikult täis. Loen kavatsusest püstitada Tallinna suur Vabadussõja mälestussammas. Targem oleks see raha kulutada nii, et lapsed oleks korralikult toidetud ja vanadki rohkem hoolitsetud. Muidugi tuleks selleks suunata ka nn paraad- ja esindussummad. Eelmine Eesti Vabariik sai läbi Reaalkooli kõrval asuva mälestussambaga ja sellest aitab nüüdki. Las olla selline inimlik, mittehooplev kunstiteos. See on pandud langenud kooliõpilastele ja -õpetajatele, aga koolipoisid olid ka esimesed, kes 1918. aasta novembris punaväele vastu läksid. Nii oli see Narvas, Vaivaras (säält läks minu onu), Tartus, Rakveres, Tallinnas ja mujalgi. Sellega seoses meenub, et kui Eesti Vabariik sai kahekümneaastaseks, siis president Päts kinkis riigi poolt kõikidele koolidele Eesti Entsüklopeedia, samuti oli koolide raamatukogudele riigi kulul tellitud "Looming" ja "Eesti Kirjandus". Selliseid asju võiks nüüdki teha, sammaste asemel. Kuulsin ka Kadrina emakeele ausamba mõttest: sellest ei saa mina küll aru, ega see keel surnud ole! Tehke selle rahaga parem midagi, mis asjal kasu toob, andke Johannes Aaviku Eesti õigekeelsuse õpik ja grammatika, ilmus 1936. aastal, uuesti välja, kas või faksiimiles. Mul õnneks see raamat on, sain selle pärandusena ühelt eesti keele õpetajalt. Suur haruldus nüüd.

Olete hoolt kandnud peamiselt möödunud sajandi ja selle aastasaja alguse eesti heliloomingu elushoidmise ja esitamise eest. Kas laulsite ka muude maailmas tuntus saanud eestlaste töid, näiteks Tormise või Pärdi omi?

Me pole vahet teinud, isegi Eugen Kappi mängisime siin juba 1940-ndail. Raskesti oli nootide saamisega, aga muidu oli meil ikka esitamist vääriv materjal kavas.

Juba 1960. aastal Stockholmi Kontserdimaja suures saalis toimunud Eesti Vabariigi kontsertaktusel oli kavas duett Veljo Tormise kantaadist "Kalevipoeg", mille esitasid tenor Arne Viisimaa ja bass Valdek Jürisoo, saatsin seda klaveril. Stockholmi Eesti Naiskooriga laulsime hiljem ühel vabariigi aastapäeva aktusel Tormise laule "Käi koju, karjakene" ja "Lüpsiloitsu", mis eriti suurt elevust tekitas. Oleme neid laulnud mitmel korral. "Teatajas" kirjutasin Tormise "Jaani laulust" ja "Raua needmisest" ning eriti ulatuslikult "Eesti ballaadidest", kui Estonia seda 1985 siin mängis.

Arvo Pärdi loominguks on viuldaja Alfred Pisuke esitanud "Peegel peeglis" ja "Fratres", mõlemad saatsin oreilil. 1978. aastal esitas Neeme Järvi Helsingis Pärdi "Cantuse Benjamin Britteni mälestuseks" ja Göteborgis kuulsin tema 2. sümfooniat. Mõlemast kirjutasin "Teatajas" leheküljepikused artiklid.

Oleme esitanud ka Eino Tambergi helitöid. Meil oli kord kontsert Juhan Liivi sõnadele loodud muusikast. Kontserdi lõpuks laulsime Stockholmi Eesti Segakooriga Tambergi "Isamaale", seegi Liivi tekstil. See haaras saalitäit publikut nii, et nõuti kordamist, mida ma aga ei teinud. Pärast olid mitmed pahased, et miks ma ei korranud. Vastasin: see tuli nii välja, et teist korda pole enam võimalik selliselt laulda. Oleks halvem tulnud, oleksin korranud. Oli tõesti selline tunne, et iga kooriliige pani välja oma maksimumi. "ESTO '80" kontserdil esitasid Alfred

Neeme Järvi ja Harri Kiisk Artur Kapi oratooriumi "Hiob" ettekandepäeval 16. augustil 1997 Tallinnas.

Arno Saare foto





Harri Kiisk, Nicolai Gedda ja Alfred Pisuke 15. oktoobril 1961 Stockholmi Engelbrekti kirikus.

M. Lepperi foto



Kontserdil Stockholmi Borgarskolanis 1. septembril 1946.
Vasakult: Harri Kaasik, Marje Parikas, Harri Kiisk, Ida Loo-Talvvari ja Eedo Karrisoo.

Pisuke ja Hilma Nerep-Mossin Tambergi "Rondo". Mikko Pulkkinen on laulnud Tambergi laule. Olen kirjutanud pikemalt tema ooperist "Cyrano de Bergerac", mida kuulsin Helsingis 1980. aastal.

Teil on olnud alati südame peal mujal maailmas elavate eesti heliloojate tööde tellimine ja esitamine. Kes neist on teile lähedasemad olnud?

Muidugi Eduard Tubin, kelle loomingust korraldasime tema juubelisünnipäevadel 1965, 1975 ja 1980 kontserdid. Aga ka muudel juhtudel on ta sageli kavas olnud, nii 1972 Torontos, kus sopran Lehti Aug, viiuldaja Alfred Pisuke ja mina klaveril esitasime Tubina loomingut. Olen juhatanud tema töid ka kooriga, mõningaid esiettekandes.

Torontos asuvaist heliloojaist oleme tihti esitanud Kaljo Raidi töid, küll laule, instrumentaalteoseid ja kooritöid, jällegi mitmeid esiettekandes. Tema kantaati "Jutustage" juhatasin naiskooriga.

Torontos elab Lembit Aveson, kellelt oleme ette kandnud ühe kantaadi, koorilaule ning rohkesti soololaule ja duette; sääl elab ka Udo Kasemets, kelle kantaati "Suur on, Jumal, su ramm" oleme esitanud. Juhatasin siinse kirikukooriga väga palju väärtuslikku, mis suurelt osalt käsikirjades.

Mida arvate rootsi heliloojate loomingust?

Eriti lähedased on Ture Rangströmi soololaulud ning ka tema 2. ja 3. sümfoonia. Wilhelm Peterson-Bergeri klaverimusika, see on hea, eriti tema miniatuurid, samuti Lars-Erik Larssoni orkestrilooming.

Olen kuulnud teid sageli lauljaid saatmas. Te mängite klaverit väga hästi, lisaks "tavaliisele" saatele on muusikas tajutav mingi suur ruum. Kus õppisite?

Ma elasin kõigepealt Rakveres, käisin siis sääl ka klaveritunnis. Kodus klaverit polnud, käisin mängimas üle tänava perekond Lauulu juures. Proua õpetas mulle ühe



Stockholmi Kontserdimaja suures saalis 28. jaanuaril 1951.
Stockholmi ja Upsala ühendatud eesti koorid; esir eas vasakult: Alfred Pisuke, Käbi Lavetei,
Harri Kiisk, Milvi Laid, Juhan Aavik, Els Vaarman ja Eedo Karrisoo.
H. Perten'i foto

sõrmega "Õnnista ja hoia", *si-bemoll*-mažooris. Edasi sai minu õpetajaks Julie Martin, väga kena daam. Kui me ükskord Arvo Pärtiga rääkisime, tuli välja, et ka Pärt oli tema juures õppinud. Vaat, see Martin oskas kuidagi huvitavalt rääkida, mis fuuga on ja nii. Kui ma siis 1937. aasta sügisel Tallinna kooli läksin, ei teadnud, kelle juures edasi õppida, aga ühel sümfooniakontserdil kuulsin, kuidas noor helilooja Gregor Heuer mängis oma klaverikontserti. See jättis väga hea mulje. Minu klassis käis veel üks poiss, kes klaverit mängis, Udo Lauri. Läksime siis koos Heueri ukse taha, ta elas tollal Laboratooriumi tänavas. Küsisime, kas tohiksime tema juures klaverit õppida. Ta muigas natuke ja ütles: no tulge siis. Nii me hakkasime tema juures käima. Ta oli väga huvitav, teadis palju, tema käest kuulsin ma esimest korda Furtwängleri nime. Stravinski mängis ta ka, see tol ajal nii tavaline polnud. Ta kutsus meid pühapäeva hommikul enda juurde ekstra tundi, sääl oli veel kaks noormeest. Oli kirjutatud 4-häälese laulu ja me pidime siis lehest laulma, ta ise laulis ka ning üks õpilastest juhatas. Nii viisi õpetas ta ka natuke dirigeerimist.

Mis temast sai?

Heuer oli 1934. aastal Ukrainast tulnud, lõpetas Harkovi konservatooriumi ning siis anti neile korraldus kas võtta Nõukogude kodakondsus või maalt välja minna. Ta ema oli eestlanna, nad tulid Eestisse. Õnneks, sest need, kes tookord Nõukogude kodakondsuse võtsid, kadusid. Ta õppis Artur Lemba juures

klaverit, Artur Kapi juures kompositsiooni. Tema traagika oli see, et venelaste ajal oli ta jälle hädas, venelased tulid järele ja nii läks ta koos ema ja abikaasaga 1941. aastal Saksamaale, olid veel viimased ümberasujad. Saksamaal pandi ta tõlkima, kukkus venelaste kätte sõjavangi ja kui Adenauer tegi venelastega kokkuleppe, sai 1955. aastal välja. Mina ei teadnud tast kaua midagi, otsisin teda ikka, kuni lõpuks sain kätte. Oli vangist tagasi Saksamaale tulnud, Müncheni konservatooriumi lõpetanud. Ta tuli 1961 Stockholmi, mängis veel vabariigi aastapäeva aktusel solistina. Nägingi teda siis viimast korda. Tahtsin teda ka "ESTO '80-le" mängima kutsuda, aga ta tervis ei olnud siis enam hea, surigi mõne aja pärast.

Keda oma õpetajaist veel esile tõstaksite?

Kõigepealt muidugi Tuudur Vettik, kes oli ise erakordne koorijuht. Palju ta ei rääkinud, aga käed väljendasid kõik, tuli nii laulda, nagu ta näitas. Lõpmata ilusasti juhatas ta Saare laulu "Tere kuusi, tere petäij", mida hiljem Stockholmis eesti koguduse kooriga koguni heliplaadile laulsime, ning Saare "Manalaze laulu" — ühte eriti haruldast ja haaravat teost, mida praegu enam ei tuntagi.

Väga suursuguse mulje jättis August Topmani juhatamine. Ta valmistas oma kooriga ette Bachi *h*-moll missa ja meie käisime abiks häälerühmi õpetamas. Tünnpu "Sancust" juhatas ta ka nii, et see veel praegugi kõrvus on.

Omamoodi õppimine oli seegi, et Tallinnas oli erakordselt rikkalik koorikultuur.



Harri Kiisk ja tema tulevane abikaasa Ira augustis 1950 Frösö saarel.

Olid suured, umbes 80-liikmelised koorid. Olen näinud juhatamas selliseid heliloojaid nagu Miina Härma ja Mihkel Lüdigi, aga ka selliseid mehi: Evald Aav, Juhan Aavik, Gustav Ernesaks, Verner Nerep, Alfred Karindi, Anton Kasemets, Karl Leinus, Richard Ritsing, Johan Tamverk, Eduard Tubin, Enn Võrk ja Juhan Simm.

Nii ooperis kui ka sümfooniakontsertidel ja nende proovidel kuulasin rohkesti Raimond Kulli juhatamist, kuidas ta tõmbas kaasa orkestri, ooperiansambli ja kuulajadki. Ja muidugi üldlaulupeol puhkpilliorkestrite ees — missugune vaimustus, millega ta juhatas!

Kulli järel tuli Olav Roots, kes nõudis täpsust, finesse, aga kel ei puudunud ka suur joon. Ta juhatas Brahmsi 4. sümfooniati nii, et Gregor Heuer ütles: võib-olla Furtwängler oleks veel paremini teinud!

Kas ainult eesti kooli peal oletegi üles kasvanud? Kes teid Tallinna konservatooriumis õpetas?

Tuudur Vettik koorijuhtimist ja Heino Eller kompositsiooni. Üldklaveris olin Helmi Viitoli juures, tema oli ka väga hea. Soomes olles läksin ma Tallinna Konservatooriumi paberiga Sibeliuse Akadeemiasse. Akadeemia rektor oli pianist Ernst Linko, väga kena mees ja võttis mind õpilaseks. Kompositsioonis sain Selim Palmgreni juurde ja kontrapunkti õppisin koorijuht Bengt Karlssoni juures.

Furtwängleri nimi on teie jutus tihti sees. Kas kuulsite teda või teisi tuntud dirigente ka ise?

Üks Berliini filharmoonikuist jutustas, et neil oli kord proov. Alla saali tuli Furtwängler — ja mehed hakkasid silmapilk teistmoodi mängima. Ta oli nii sugestiivne. Kuulsin kord raadiost ta juhatusel Beethoveni

Kolmandat sümfooniati, peateema kõlas tal erakordse vaheldusrikkusega — kord nagu midagi suurt, lubavat, siis veidi surutult, siis läheda voolavusega, siis nagu kuskilt kaugelt, veidi hämaralt ja lõpuks pidulikult. Ja tema juhatatud Brahmsi "Saksa reekviem" või Sibeliuse "Saaga". Selle lõpus, kus toimub suur kahanemine, oli see vapustav, ei teadnud, kas nad enam mängivad või ei, muusika nagu kadus kuhugi.

Otto Klemperer oli monumentaalne kuju. Beethoveni "Eroica" finaali selles kohas, kus flööt oma variatsioone mängib keelpillide saatel, hoidis ta lihtsalt käsi vaigistavalt paigal, ilma takti löömata. Neid momente, mis meelde tulevad, on palju: Hindemith, Berlioz... Keegi oli Klempereri kutsunud kuulama, kui dirigent X juhatas Beethoveni Seitsmendat sümfooniati. Tema vastu: Ma olen seda kuulnud Mahleri juhatusel ja ma tean, mis sääl on!

1948 tuli siia Nikolai Malko, kes oli koos Mart Saarega Peterburis Rimski-Korsakovi juures õppinud, Eestiski esinemas käinud. Ta tõstis esile Saart kui väga andekat heliloojat. Olav Roots õppis Malko juures Salzburgis.

Malkol oli harukordne võime orkestrit tasakaalustada — kellen ol saatehäääl, kel teema, ta tõi kuuldavale väga palju vahelihvi ja jälgis partituuri kirjutatud üksikasjalikult, samal ajal tugeva temperamendiga spontaanne olles. Mäletan, kui Schumanni Neljas sümfoonia oli proovidel n-õ korda pandud, ütles ta: Nüüd peab see õitsema hakkama. Hakkaka, ja veel kuidas! Teda ma sõitsin kuulama Kopenhaageni 1954, ta oli väga-väga hea dirigent. Juhatas Mahleri "Laulu maast" esimeses osas ja Stravinski "Kevade pühitsust" teises. Keegi tuli pärast küsima, kas ta tahaks särki vahetada või nii. Malko küsis, milleks, mina ei ole märg, mina olen kuiv, publik peab märg olema.

Keda olete veel Rootsis kuulnud?

Pääle sõda käis siin enamik kõige silmapaistvamaid dirigente. 1946 tuli Bruno Walter, kes juhatas haruldaset Mozartit. Furtwängler, siis käis siin ka eriti moodsa muusika esitajana tuntud Hans Rosbaud, kes juhatas erakordselt leidlikult Bruckneri Neljandat sümfooniati. Bruckneriga on kahjuks nii, et kui dirigendid nõudis *ff*-i näevad, on neil juba maksimum välja pandud. Rosbaudil oli selge vahe, mis on *f*, mis *ff*, isegi *fff* jaoks jätkus tal kõla. Ka Hermann Schercheni erialaks oli moodne muusika, mäletan ta kontserte Anton Weberni töist, Schönbergi ja Bartóki tööd, väga mõjuv oli. Ooperis olid eriti haaravad Beethoveni "Fidelio" Armas Järnefeldti juhatusel. Leo Blech dirigeeris suure värskusega Wagneri "Nibelungide sõrmust" ja "Nürnbergi meisterlauljaid" ning Verdi "Trubaduuri".

Fritz Busch juhatas Mozarti ooperit "Così fan tutte", see on jäänud ületamatuks.



Õnneks on CD-l tema Glyndebourne'i versioon, vist aastast 1936. Ja veel mõned ununenamatud nimed, nagu Pierre Monteux, Albert Wolff, Erich Kleiber, Victor De Sabata ja Lamberto Gardelli, viimane ooperis. Ja siin olid veel 1950. aastail Hindemith ja 1960-ndail Stravinski, kes juhatasid oma töid. Ma istusin alati partituuriga proovidel ja kirjutasin rohkesti märkusi üles. See kõik oli üks ommoodi ülikool.

Mõned nimetatuist vist kõige kuulsamad ei olnud, aga kõige paremad küll. Nende mängus oli ime. Neist oskaksin ja võiksin lõpmatult rääkida. Tuttavadki tööd saavad nende käe all uue sära, justkui tol-mukorra pühiksid ära. Seda ei saa mitte kõigi kuulsate dirigentide kohta öelda. Nagu Nikolai Malko ütles: Jah, härra X on suur dirigent, aga kas ta ka suur muusik on, see on teine küsimus.

Kolm, kes kahjuks päale sõda siia ei jõudnud, olid Toscanini, Ernest Ansermet ja Willem Mengelberg, aga neid saab vähemalt plaatideltki kuulata.

Mingi konkreetse inimese mõju on tähtis, see innustab edasi minema. Kuidas kujunes õppimine Rootsis, kas leidsite ka siin selliseid eeskujusid?

Õpetajast sõltub siiski väga palju, kas ta oskab asja huvitavaks teha ja silmi avada või mitte. Mul oli, jah, õnne selliste toredate õpetajatega. Olav Roots oli ju väga hea pianist, alati maksis kuulata. Läksin tema juurde tundi. Eestis seda võimalust poleks olnud, tal oli väga palju tööd, aga Rootsis olles sai tema juures käia. See oli haruldaselt tore. Helmi Betlemil oli siin soololaulude õhtu: Schönberg, Fauré ja teisi, mida väga palju ei laulda. Ma saatsin teda ja läksin Rootsi juurde tundi, tahtsin talle ka ette mängida. Fauré' "Les roses d'Ispahan" oli üks, Roots kuulas, et jah, kõik on õige, aga see vahehää! on nagu mängiks metsasarv, see tuleks niisugusena esile tuua. Ja siis "Les berceaux". Roots ütles

jälle, jah, kõik on õige, aga see bass peaks kõlama nagu tromboon. Huvitav, ei ole vaja pikka juttu, aga tema tegi nagu silmad lahti, hiljem hakkasin ise vaatama, kus niisugused metsasarved ja tromboonid on.

Soololaulude loomiseks on minu arvates lausa erilist annet vaja, mingit teistmoodi vaistu, et asi hakkaks loomulikult voolama. Mõned on kammerlikud, teised seevastu suurejoonelised.

Eriti Tubina saated, neid oleks väga hea instrumenteerida, näiteks laulu "Tulease". Aga Mart Saar oli puhtalt klaverikomponist, nii nagu Chopin. Ta mõtles klaveripäraselt, klaveri kõla on temal ka haruldaselt ilus. Artur Kapp, kuigi oli suur sümfoonik, on oma soololaulude saated kirjutanud samuti väga klaveripäraselt, sest ta oli ka väga hea pianist ja organist. Näiteks tema "Nõmmelallik": sää! käib kogu aeg *si—do—diees*, küll üleval, siis läheb alla, nagu voolav vesi allikast. Nõiduslikult ilusasti kirjutatud. Leili Tammel laulis seda siin "ESTO '96" ajal väga ilusti. Sää! lõpus, kus on tekst "Laulab kauge! rändajal", tuleb saates hoopis ootamata akord, nii et muusika läheb edasi, on järe!mäng ja siis laheneb ära. Schumann tegi samasugust asja oma "Mondnachtis".

Ja ära ütle, et laiskusest vahel kasu pole. Laulsime kord Adolf Vedro laulu "Lööke", see on niisugune ilus kevadine ja sillerdav muusika, aga kuidagi omamoodi: lugu saab läbi, aga pole nagu päris lõppu, ei teagi, kuidas lõpetada, kas teha *ritenuto* või mitte. Olin kord Ahvenamaal ja pikutasin rohul, kui ühtäkki kuulsin löokest laulmas. Lausa pööraselt, nii nagu ainult tema seda mõistab. Ja järsku lõpetas, nagu noaga lõigatult. Sää! see oli, ei mingit *ritenuto*'t, laul ju peabki niimoodi lõppema.

Teieealiste elu sõja algul oli üsna ebakindel, teid tahtis oma ridadesse nii üks kui ka teine pool.

Esimesest Nõukogude sundvärbamisest



Kirjanduse ja muusika õhtul Stockholmi Eesti Majas 11. novembril 1973. Vasakult: Arvo Mägi, Harri Kiisk, Senta Mõök-Hallberg ja Kaljo Raid.

1941. aastal oli mul õnn pääseda. Käisin gümnaasiumis ja mulle anti pikendust. Siiski tuli käia punaarmee velskrikursustel, aga selle vastu polnud mul midagi, sääl sai õpitud igasugu kasulikke asju, nagu kuidas haavatuid siduda ja verejooksu peatada.

Kui sõda juba käis, viidi juuli algul 1941 kutsed koju. Mina olin oma sugulaste pool Pääskülas. Öösel tuldi, toodi kutse, pidi alla kirjutama — aga mind ei olnud kodus, mina ei saanud kutset. Pime õnn. Varsti algasid Tallinna ümber kindlustustööd ja sinna pidid kõik minema. Kui oleksin sinna ilmunud, oleks mind sellega võetud, mul oli ju Nõukogude passis kutsealuse tempel. Aga minu ema töötas Apteekide Peavalitsuses ja Vene tänaval oli üks rohtarvete ladu, sain sinna tööle. Sääl pakiti sidumismaterjali ja arstmeid ning see kõik läks frondile. Seda loeti sõjaliselt tähtsaks ja anti Punase Risti paber, millega ma kraavitööst pääsesin, aga üks see üks venitamine oli, kaks kuud.

Lõpuks kuulutati kõik aastakäigud välja. Minu emal oli üks tuttav arst, kes süstis mulle midagi palavikku tegevast ja andis hiniinipulbrit ning ütles, et ma paar päeva ei sööks ega ajaks habet. Mind viidi siis düsenteeriakahtlusega nakkushaiglasse.

Tulite Rootsi juba enne suurt põgenike lainet. Mispärast teie lahkusite?

Sõja käigus olukord muutus, sakslased kimbutasid eesti poisse ja tahtsid neid omale saada. Novembris 1943 põgenesin ma Soome. Aga Soomes oli ka kahtlane, politsei oli saksasõbralik, näiteks ei andnud elamisluba ja

käis selline jutt, et sakslased nõuavad mobilisatsiooni eest põgenejad välja. Liikusime siis edasi. 30. detsembril tulid Ahvenamaa kalurid Helsingisse ja viisid meid Rootsi. Sääl oli Ilmar Mikiver, Jaan Pennar, Ingo Laas. Meid oli 16 nooremast meest, ainuke daam oli Ingo Laasi ema. Vana-aasta õhtu olime siis kusagil Hangö ja Ahvenamaa vahel merel, proua Laasil oli pudel veini, see käis ringi ja võtsime ikka tervist ka.

1. jaanuaril olime Ahvenamaa saarestikus väikesel kaljusaarel ja sääl oli väga hästi korraldatud: väike maja kaluritele ja merehädalistele, kus oli ka puid, tuletikke ning kuivikleiba. Tol ajal oli puhas lumi, seda sai sulatada ja võis juua. Järgmisel ööl sõitsime Rootsi. See oli minu esimene välismaareis, kui nii võib öelda.

Meid pandi maha Gisslingöl, viimasel saarel enne Ahvenamaa merd. Paat läks kohe tagasi, nad ei tahtnud piirivalvele vahele jääda. Oli pime, ekslesime sääl kaljude vahel, tegime tuld ja ootasime, kuni valgeks läks. Lõuna ajal kohtusime Rootsi piirivalvega, meile anti suppi ja võileibu ja telliti aurik järele. See tuli Norrtäljest sõjaväeosa juurest, meid viidi sinna ja anti süüa: apelsini, šokolaadi ja muud seesugust kraami, mida me polnud ammu näinud. Politseimees, kes meid üle kuulas, oli väga kena, pani lausa sõnad suhu, et miks te põgenesite. Meie ei tahtnud Saksa sõjaväkke sattuda. Selge, riigikord oli teile vastuvõtmatu, no siis olete poliitiline põgenik.

Meid pandi kõigepealt laagrisse, aga sääl oli väga kena. Meie laagri vanem oli

eestlane, Haapsalust pärit ajakirjanik Artur Grönberg. Algul olime ainult meie, kutsealused, aga hiljem, kui lahingud lausa lähedale tulid, Sinimägedes ja Lõuna-Eestis käisid, hakkas inimesi tulema ka perekondade kaupa. Kardeti venelaste tagasitulekut, kuigi seda ei tahetud uskuda. Lehest vaadates ehmatasime päris ära: venelased olid kaugel lõunas, Riia suunas, Poolas.

Eestlasi tuli siia ju palju, kas kõik juhuslikult või oli nende vastuvõtmiseks mingi süsteem?

Siin oli kaks organisatsiooni. Üks oli Eesti Abistamise Organisatsioon, asutatud juba 1943, selle eesotsas oli August Rei ja sekretär hiljuti surnud Arvo Horm. Teine oli 1944. aasta märtsis tehtud Eesti Komitee, selle esimees oli Rudolf Penno, sekretär endine saatkonna atašee Aksel Linkhorst. 1944. aasta suvel algas Eestist inimeste äratoomise akt-sioon.

Sääl oli advokaat Ingel, tuli laagris minu juurde ja küsis, kas ma ei tahaks tulla komitee juurde tööle. Paadimeestega tuleb linnas mööda rootsi asutusi käia. Komitee soov oli teha paadimeeskonnad, mis Eestisse läheksid. Dokumendid olid valmis, niisugune kindel vorm ja sääl oli lõpus alati kirjas, et "sel ja sel on luba üle Sandhamni merele sõita", *har tillstånd att åka över Sandhamn till sjöss*, selline veidi poeetiline lause. Mis pärast seda sai, polnud enam nende asi. Sellega läksime siis välismaalaste komisjoni, sääl kirjutati paberile alla, edasi merevägede staapi, sääl andis mingi ülemus loa sõiduks. Seejärel merekaartide valitsusse, kus anti luba kaart osta, sõja ajal ei saanud ju ilma loata. Edasi tolliasutusse, sääl sai tollilt loa ja seejärel Värtahamni, kus sai bensiini ja siis läksid mehed merele, aga mina tagasi komiteesse, kus juba uus meeskond ootas.

Nüüd pole neid, kes kaasa löid, enam kuigi palju alles, nii võib see kõik kadudagi. Ükski paat ei oleks siit välja saanud, kui rootslased poleks nõus olnud. Ma veel mäletan, kui lõpus läks eriti kiireks, läks Rei Punase Risti juurde, tema tundis vanast ajast siin igasugu tegelasi ja palus, et Punane Rist saadaks oma päästelaevad Rootsi territooriaalvettesse vastu. Need võtaksid paadiga tulnud inimesed üle, et paadid saaksid kohe kiiresti tagasi minna. Siis oli ju Saksa võim veel Eestis ja venelane tulemas. Rei tuli kokkusaamiselt tagasi, laiutas käsi ja ütles: "Ma ei saanudki aru, keda nad rohkem kardavad, venelasi või sakslasi. Aga sellist ei tulnud midagi välja." Kahju, oleks kaks korda rohkem saanud ära tuua. Aga tegelikult aitasid mereväelased väga palju.

Enamasti läksid meie paadid Gotlandilt, raha saadeti sinna. Ükskord oli nelipühilaste kogudus nõus oma suures Stockholm kirikus, mis mahutab 2000 inimest, Eesti hääks jumalateenistuse korraldama. August Rei pidi kõnelema, aga see keelati ära.

Laulis Therese Rei, mina saatsin. Enne laulmist proua Rei kõneles ka, mida esimese okupatsiooni ajal tehti — küüditamised, mõrvamised jne. Seejärel võttis sõna pastor Lewi Petrus ja ütles, et paljud tahaks põgeneda ning meie peame aitama. Tehti korjandus, saadi umbes 2000 krooni. Seejärel tehti veel kaks korjandust, nii et kokku saadi siis umbes 6000 krooni, see oli tol ajal määratu summa! (Korralik kuupalk oli 300—400 kr.) Järgmisel päeval saatis Linkhorst mind 3000 krooniga peapostkontorisse raha Gotlandile telegraferima, sääl osteti uus mootorpaat ja see läks kohe Eestisse. Ülejäanud raha eest kaeti siin-seid kulusid (bensiin, merekaardid jne). Kui venelased juba Eestis sees olid ja paadid enam minna ei saanud, oli meil veel 200 krooni alles. Komitees küsiti, mis sellega teha. Vastasin, et siia on jõudnud Juhan Aavik, Eduard Tubin ja Kaljo Raid, ostame neile selle raha eest noodipaberit. See leiti väga hää mõte olevat ja nii nad saidki suured patakad.

Abistamises aitasid väga palju kaasa pankur Klaus Scheel ja tema poeg Björn, Scheelil oli Tallinnas pank. Vanade ärisidemete tõttu oli Scheel rahamehelt Wallenbergilt selle operatsiooni tarvis saanud 60 000 krooni, teadis Horm.

Olin nii kaua sääl, kuni sai inimesi ära tuua, — novembri alguseni. Viimased tulid Hiiumaalt, Kalju Lepik näiteks oli veel kümme päeva venelaste ajal sääl kuskil saunalaival, sest need ei saanud olukorda nii kiiresti kontrolli alla. Tal oli kaasas esimese luuletuskogu käsikiri, kuid ta hävitas selle, sest kartis, et kui venelaste kätte kukub, tee sa selgeks, mis asi see niisugune on.

Tubin oli Stockholmi Eesti Meeskoori juht, aga alles pärast teid. Kuidas kõik alguse sai, mis hea pärast hakkavad inimesed sõja ajal uut koori tegema?

Olime laagris, kui tuli mehi Tallinna Meestelaulu Seltsist, Tartu Meeslaulu Seltsist, Tubina vanast koorist, ja et hakkame laulma. Mina kirjutasin noodid välja. No mis me laulsime: Tünpu "Mu Eestimaa", siis laulsime Sibeliuse "Südamelaulu", Saare "Leelot" lihtsamases seades, nii see algas. 10. septembril 1944, kui ma õigesti mäletan, peeti Balti rahvaste jumalateenistus. Õppisime siis ära Schuberti "Püha, püha". See oli esimene avalik esinemine. Siis ma juhatasin seda koori edasi ja laulsime veel Uluotsa matusel Topmani "Requiem aeternami", see oli jaanuari algul. Kui Tubin linna elama asus, juhatas tema seda koori edasi.

Tubin ei olnud eriti suur suhtleja, oli enamasti omaette.

Jaa, talle meeldis väiksem seltskond, ta ei armastanud suurt. Mulle ka ei meeldi need *cocktail-party*'d, väsin ära ja ei jõua, aga kui on väiksem seltskond, huvitav jutt ja nii... Tubin rääkis, kuidas ta käis stipendiumiga

Viinis, kuulas kontserte, Budapestis Kodály juures, see oli kõik väga põnev. Viinis käis ta Sergei Rahmaninovi kontserdil — mees lihtsalt istus, aga kätest tuli torm. Talle veel pakuti Tallinna esinema tulla, aga Rahmaninov mõtles ja ütles ei, Venemaa oli liiga ligi, ta nii kartis neid punaseid.

Eesti naiskoori ees seisate te aga siiani. Milline on olnud teie töö koorijuhina Rootsis?

Betlemi juures oli väga palju lauluõpilasi, see oli tol ajal paljudele huvipakkuv ja oli ka väga häid hääli. Nõnda me tegime koori. Laulsime näiteks Griegi "Uut isamaad", selle teksti tõlkis Ilmar Mikiver, väga ilus tekst sai. Viisimaa kuulis seda õpilasõhtut, tema oli enne Upsalas elanud ja juhatas Upsala eesti koori. Stockholmist tulnult jäi ta edasi Upsala vahet sõitma. Aga ta tundis ikka, et ega ei jaks hästi ja päris, kas mina ei tahaks juhatada. 1948. aasta septembris hakkasin ma Upsala eesti segakoori juhatama. Sääli oli väga häid hääli ja see oli väga musikaalne koor. Enamik tundis nooti, me laulsime Mart Saare "Tere, kuusi, tere petäij", raske laul oli. Ja muidugi "Põhjavaimu". Kui 1949. aasta suvel olid suured rahvusvahelised võimlemispidustused, laulsime sääligi, sissejuhatuseks Tärnpu laulu "Priiuse hommi-kul". Ernst Idla tõi sinna 300 eesti naist, nende võimlemisetteaste juurde laulsime Juhan Jürme "Rukkiräaku", klaveril saatis proua Leida Idla. See esinemine äratas suurt tähelepanu. Olen juhatanud ühendatud segakoore kaheksal Rootsis toimunud Eesti üldlaulupeol ja kolmel laulupäeval.

Kuidas see kõik edasi läks, kas jahtus ind või mis põhjusel aktiivsus vähenes?

Tuli nimelt see aeg, kus venelased võtsid Tšehhoslovakkias 1948. aastal võimu üle ja Soome oli ju ka noatera peal. Eriti vanemad inimesed kartsid, et tulevad Rootsi edasi. Siis läks väga palju inimesi Kanadasse, ka Upsala koorist ja just tenoreid. Aga kui tenoreid ei ole, ega siis õiget tööd enam teha saa. 1953. aastal jäigi see soiku.

Üks niisugune seik veel. 1949. aastal oli meil tulemas kevadkontsert ja kavas laulud, kus vaja sügavat teist bassi. Kooris teadsid mõned inimesed väga head bassi härra Laiustet. Läksime kolmekesi koori juhatusest tema poole, rääkisime oma loo ära. Tema kahtles, ah, mina juba vana, ei jõua ja nii. Aga tema tütar ütles, et sind tullakse paluma, mis Šaljapin sa oled, mine siis, saad ka natuke liikuma. Tuligi. Aga mina hakkasin selle tütreaga, nagu Toots ütleb, plaani pidama, temast sai minu abikaasa. Nagu see eesti ütlemine: jänest läksin püüdma, aga tedre tõin koju.

Kuidas te eesti muusika noote saite?

Mul oli kaasas laulude kogu. Kirjutasin

emale Eestisse, et kui tuled, siis siin on kõike, aga võta kaasa eesti noote. Ta siis tõigi, nii et meil oli eesti noote päris palju.

Peale koorilaulmise oli siin veel palju suu-rematki muusikategemist, lausa ooperitrupp.

Eestist oli tulnud palju muusikuid, ma hakkasin tasapisi saatmisega tegelema. Olid juhtivad tenorid Hallap, Karrisoo, Viisimaa, Harri Kaasik, sopranid Els Vaarman, Milvi Laid, Helmi Betlem, teda saatsin väga palju. Kaljo Raidi "Värisevate haabade all" on kirjutatud nii, et seda ei saagi igauks laulda. Aga tal oli Betlem, kellel lisaks ilusatele kõrgetele nootidele on ka hää madal register. Kuid Betlem läks 1949. aastal Torontosse ja siin oli raske sellist lauljat leida. Meil esitasid seda rootsi sopran Ingrid Eksell ja norra *mezzo* Edith Thallaug.

Senta Mөөk oli väga hää alt, mul on praegugi meemes Kapi "Nõmmeallik". Tema viimane esinemine oli "ESTO '80-1". Ta laulis eriti hästi Brahmsi laule — "Auf dem Kirchhofe", kuidas ta seda laulis!

Tegime eesti jõududega muusikalavastusi. Juhatasin "Nahkhiirt", Lehäri "Naeratus-te maad" ja "Giudittat", "Toscal" ja "Madame Butterflyl" olin repetiitor, neid juhatas Verner Nerep. Käisime "Naeratus-te maa" ja "Nahkhiirega" ringreisil Göteborgis, Boräsis ja mujal. Viimane oligi "Nahkhiir" 1958. aastal, sääl olid Milvi Laid, Aarne Viisimaa ja Mari Kamp Estoniast. Meie häda oli see, et polnud korralikku baritoni, tenoreid oli palju, aga ühtegi õiget ooperibaritoni ei sattunud siia hulka, siis oleks ju saanud palju rohkem teha.

Harri Kiisk on tuntud ka rootsi ooperilauljate seas.

Töötasin repetiitori ja pianistina rootsi ooperikooldes juures, erinevatel ooperikursustel. Tehti palju: Stravinskit, katkendeid "Rigolettost", "Don Giovanni". Siis kutsuti edasi "Ooperistuudio 67-sse" ja säält omakorda riiklikku ooperikooli Strandvägenil. Töö oli kaunis tihe, minu osaks oli laulude muusikaline ettevalmistus. Töötasin koos paljude lavastajatega, muu hulgas Göran Järfeldti ning komponisti ja lavastaja Lars Johan Werlega. Olin 1960. ja 70. aastatel üsna kaua sellel tööl erinevates kohtades.

Harri Kiisk ja "Teataja". See nimekoosul on lausa lahutamatu, juba aastakümneid. Mis jõud teid selle juures hoiab?

Jah, 1956. aastast. See ei olnud õieti minu mõte, aga nii nagu see inimestel on: kes laob pasjanssi, kes mängib bridži, mõni mängib malet. Mina pole neid kunagi mänginud, aga juba 1944. aastal, kui leht ilmuma hakkas, kirjutasin ma muusikast, näiteks Olav Rootsi ja Celia Aumere kontsertidest. Tubina juubeliks kirjutasin võrdlemisi pikalt ja eriti tema Kuuendast sümfooniast. Ajaloolane Evald



*Teataja Harri Kiisk 1984. aastal.
Fotod Harri Kiiski erakogust*

Uustalu, kes "Teatajat" toimetas, tuli 1956. aasta mais minu juurde ja ütles, et tal tervis natuke vilets, kas sa ei taha suveks veidi tööd, kolm kuud "Teataja" juures. Suve lõpul helistasin talle, et kolm kuud on täis, võta nüüd tagasi. Aga tema ütles, et tee veel natuke. See natuke kestab siiani, 41 aastat. Õnneks on oskajaid kaastöötajaid, kes kirjutavad originaalasju oma erialalt. Leht sai riigilt toetuse ja tehti mahukamaks. Sel ajal hakkas Järvi juhatama Tubina teoseid, siis kirjutasin lehes pikalt Tubinast. Poleks ju olnud kohta, kus avaldada, aga nüüd on see kõik olemas ja kaante vahel. Lehenumbreid on ilmunud üle paari tuhande. Algul iga nädal, vahepeal koguni kaks korda nädalas, aga kui oli see suur Kanadasse ümberasumine, läks palju aktiivseid inimesi ära. Hiljem ilmus hulk aega kaks korda kuus. Praegu ei jaksa, sest kõik on kallimaks läinud, saatukulud ja trükikulud.

Üksvahe sai isegi honorare maksta, aga nüüd on toetus ära võetud, ainult Eesti Komitee toetab, leht ilmub harva. Varem sai vahel koguni sõidukulusid maksta, näiteks kui Järvi juhatas Bergenis Tubina 4. sümfooniat, lendasin ma Bergenisse ja kirjutasin sellest pikalt. Andsin sääl veel Norra ajalehele usutluse Tubinast, kuidas see sümfoonia kukkus läbi põleva Estonia, kuidas rabeledaks läks ja kuidas Tubin ta uuesti korda seadis. Ja temast endast muidugi ka.

Kui Järvi salvestas selle sümfoonia plaadifirmale BIS, paluti minul kirjutada annotatsioon. Õnneks olin ma Tubinaga rääkinud ja ise ka kirjutanud, koos noodinäidete-ga, see saigi plaadi juurde viies keeles. Nii

teiste plaatidega ka. Ma kirjutasin küll algses ainult eesti keeles, see tõlgiti, aga pärast hakkasin kirjutama rootsi keeles. Minu viga on see, et ma mõtlen eesti keeles ja siis tuleb lause järjekord teine, ma näitasin alati oma tütardele Mariale või Irenele, nemad vaatasid üle. Plaat läks hästi, aga Tubin seda enam ei kuulnud, ta suri 1982. Teadis küll, et see on nüüd tulekul.

Nii et "Teatajast" ainult tegemise rõõm?

Ega ma kaota ka, nagu bridžimängijad, kellel mäng rahad käest viib. Minu mäng jääb alles.

Küsitlenud VEIKKO KIIVER

MEES NAGU PUU



Manoel de Oliveira.

Mees nagu ammu istutatud puu.
Serge Daney

Manoel Cândido do Pinto de Oliveira sündis Portos 12. detsembril 1908. Filmid jooksid kinodes juba ligi kolmteist aastat, kuigi nad olid alles tummad ning keegi ei pidanud neid kunstiks. Griffith oli äsja alustanud oma esimeste lühifilmide tegemist. Oliveira on kuueaastane, kui esilinastub Griffithi "Rahvuse sünd" (*Birth of a Nation*). Ajal kui Oliveira õpib rääkima, lugema ja kirjutama, õpib filmitööstus omaenese tähestikku. Oliveira on kümneaastane, kui filmitakse Robert Wiene "Dr Caligari kabinetti" (*Das Kabinett*

des Dr. Caligari) ja kuueteistkümne, kui jõuab linale Eisensteini "Soomuslaev "Potjomkin"".

Filmi näol on arenemas uus kunstiliik ja see paelub rahutu ja uudishimuliku noormehe tähelepanu, keda ei huvita kerged ja läbiproovitud teed. Kahekümmeselt mängib senine entusiastlik tummfilmide vaataja Rino Lupo eelviimases, Portugalis vändatud filmis "Fátima Milagrosa". Liisk on langenud, filmikunstist saab Oliveira kirk Aga mitte ainuke. Kahekümnendatel ja kolmekümnendatel aastatel kandub tema vaimustus üle ühele teistsugusele liikumisele, autovõidusõi-

dule, milles noor ja ilus Manoel saavutab mitmeid võite. Tema armastus autode ja kihutamise vastu ei jäta teda kunagi maha, isegi mitte siis, kui ta loobub 1940. aastal profisõidust, et abielluda Maria Isabel Brandão Carvalhois Oliveiraga, neli päeva enne oma 32. sünnipäeva.

Vahepeal on kinost saanud tema sporaadiline kaaslane, eriti pärast suurepärase dokumentaalfilmi **"Raske töö Duoro jõel"** (*Douro, faina fluvial*) valmimist 1931. aastal. Nüüd, pärast autovõidusõidust loobumist mõtleb Oliveira jälle rohkem kinopiltidele ja vāntab 1942. aastal oma esimese mängufilmi **"Aniki-Bóbó"**. "Aniki-Bóbó on portugali laste maagiline vormel, millega otsustatakse, kes mängib politseinikku, kes varast," kirjutas Oliveira mõni aasta hiljem filmi esilinastuse puhul, mis põhjustas nn viisakas seltskonnas skandaali, kuna seda peeti "immoraalseks laste kaasamise pärast armuloosse".

See film oli liiga eriline, liiga julge ja seetõttu määratud läbikukkumisele, mis omakorda viis pettumusele ja Oliveira lahkumisele kinost kolmeteistkümneks aastaks. Nüüdsest pühendab Oliveira suurema osa ajast oma viinamarjaistandike harimisele. Loodus on hea õpetaja, ta õpetab kannatlikkust ja oskust teha asju õigel ajal. Oliveira õpib mõlemat ja jätkab filmiprojektide väljamõtlemist ja kirjutamist. Kuni ühel päeval Berliinis avastab ta värvi saladuse ja leiab jõudu üritada uuesti.

Tulemuseks on 1956. aastal valminud **"Maalikunstnik ja linn"** (*O pintor e a cidade*), mis märgib esimest kõrvalepõiget tema tavalisest stiilist, uut teed, mida ta hiljem kinnistab filmiga **"Leib"** (*O Pão*, 1959). "Douro" ja "Maalikunstniku" vahel on põhimõtteline erinevus," selgitab Oliveira. "Douro" on montaažifilm, "Maalikunstnik" aga vastureaktsioon montaažile. Montaaž on element, mille ma olen asendanud mõtisklusega ja mõtisklus nõuab aega."

"Raskest tööst Duoro jõel" on selleks ajaks möödunud ligi kolmkümmend aastat ja Oliveira nimi on lahutamatult seotud portugali filmikunstiga. Auhinnad kinnitavad tema positsiooni filmiavangardis. Selle ajahetke valib ta oma uuele filmile, mis oli teda kütkestanud juba pikka aega: **"Kevade vaatus"** ehk **"Jeesuse kirk"** (*Acto da primavera*, 1963) on Oliveira esimene katse eemalduda dokumentaalmeetodist ja pöörduda fiktsiooni

poole. "Tavaline dokumentaalfilm, anakronistliku vaatemāngu salvestus, oleks olnud puhtam, silmanāhtavalt autentsem, aga tunduvalt vähem väljendusrikas," märgib ta mõned aastad hiljem, kui tema meetod sulatada ühte dokumentaalsus ja fiktsioon on muutunud üha selgemalt eksperimentaalseks filmis **"Jah!"** (*A caça*, 1963).

Kuni selle hetkeni hõlmab tema kolmekümneaastane sporaadiline kinotegevus kahteist filmi, mis koguvad kiiduavaldusi nii 1964. aasta Locarno festivalil kui ka 1965. aasta retrospektiivi ajal Pariisi *Cinémathèque*'is. Tema filmides on midagi, mis järkjärgult leiab oma lõpliku kuju viis aastat hiljem, 1971, ebatavalises ja täiesti ootamatus filmis, kodanlikus komöödias, mis põhineb Vicente Sāncheze teosel. Ebateadlikult paneb Oliveira aluse uuele vormile, mis on filmiajaloo sama tähtis kui terved liikumised. **"Minevik ja olevik"** (*O passado e o presente*, 1971) kujutab **"Pettumust valmistanud armastuse tetraloogia"** (*Tetralogia dos amores frustrados*) sündi, mis annab tooni kogu kuuekümnendatele ja leiab oma järje filmides **"Benilde ehk Neitsi Maarja-Ema"** (*Benilde ou a Virgem-Māe*, 1975), **"Hukatuslik armastus"** (*Amor de perdição*, 1978) ja **"Francisca"** (1981). Need neli filmi kujutavad endast ühtset tervikut Oliveira karjāāris ja võib-olla ka elus. See on ilmselt põhjus, miks Oliveira teeb peagi (1982) ühe väga erilise filmi **"Kūlaskāik — mālestused ja pihitused"** (*A visita — Memórias e confissōes*), otsekuigi mingi kinematograafilise autobiograafia, mida on harva näidatud, aga mida võib mõista kui režissööri pūuet oma elu üle järele mõelda.

"Francisca" pole mitte ainult viimane panus "Pettumust valmistanud armastuse tetraloogiasse", vaid märgib ka Manoel de Oliveira kohtumist Paulo Brancoga, kellest saab sestpeale tema produtsent. Branco oli nimi, mis oli juba mõnda aega mānginud erilist rolli Oliveira elus. Oliveira saab oma filmidele "Hukatuslik armastus" ja "Francisca" inspiratsiooni sāravalt romantiliselt autorilt Camilo Castelo Brancolt. "Francisca" põhineb raamatul, mis omakorda toetub autentsele loole, milles autor māngib peaosas. Ka hiljem on Oliveira jāānud truuks Castelo Brancole ja on pūhendanud talle ühe oma viimastest filmidest **"Meeleheite pāev"** (*O dia do Desespero*, 1992).

Aga 1981. aastal kohtab ta pōōrasevōitu

noort meest täis energiat ja illusioone, kes sisendab nüüdseks seitsmekümnesele Oliveirale julgust katsuda rammu üha ebaharilikumate asjadega. Aga see võis vabalt olla ka vastupidi ja tekib küsimus, kas polnud see hoopis entusiastlik seitsmekümneaastane mees, kes sõlmis lepingu Saatanaga ja andis noorele Paulole jõudu asutada end koos temaga kiirele, piirideta ja imelisele teekonnale.

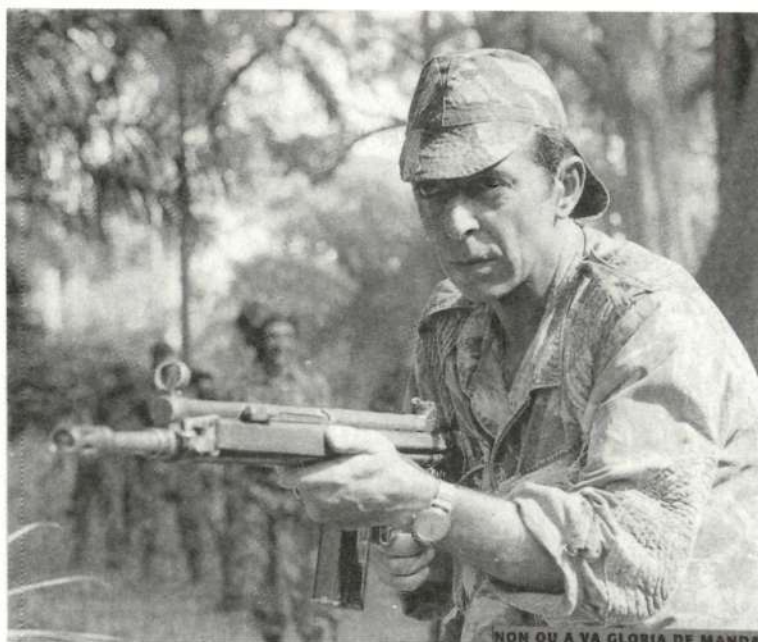
Järgneva kümne aasta jooksul väntab Oliveira kuus mängufilmi, mis pole kaugeltki "tavalised", sest igaüks neist kujutab endast uut väljakutset, sammukest kaugemale. Ta alustab suure riskiga, adapteerides Paul Claudeli "Satiinkinga" (*Le soulier de satin/O sapato de cetim*, 1985). Sellele järgneb avangardistlik "Minu juhtum" (*O meu caso*, 1986) mis põhineb ühevaatuselisel näidendil, mille autoriks on tema jumaldatud sõber José Regio. Kaks aastat hiljem filmib Oliveira "Kannibalid"

ehk "Inimsööjad" (*Os Canibais*, 1988), João Paesi spetsiaalselt kinole kirjutatud ooperi. Seejärel, pärast kaks aastat kestnud ettevalmistusi ja võtteid esitab Oliveira oma isikliku nägemuse Portugali ajaloost suures, nii kujutamisviisilt kui ulatuselt võrreldamatus ajaloolises freskos "Ei ehk rünnakukäsu tühine hiilgus" (*Non, ou a vã gloria de mandar*, 1990). "See film ei räägi lihtsalt Portugali kaotustest ja mõnest tähtsast lahingust, mis on saanud osakeseks maa ajaloost, vaid mõtiskleb ka 25. aprilli, maa identiteedi ja väljavaadete üle tänapäeva Euroopas ning Portugali kultuurilise ja sotsiaalse enesemääratluse üle."

Paljud on pidanud seda filmi Oliveira "pärandifilmiks", aga 1991. aastal üllatab Oliveira meid uue imeilusa ja väga erilise filmiga "Jumalik komöödia" (*A divina comédia*). Ja pealegi, olgugi et keegi poleks pahanud nüüdseks kaheksakümne kolme aastase mehe mineku üle teenitud vanadus-

"Satiinking", 1985.





"Ei ehk rünnakukäsu tühine hiilgus", 1990.

puhkusele, kingib Manoel de Oliveira meile veel ühe väikese kalliskivi — "Meeleheite päev", milles ta meenutab oma armsa sõbra Camilo Castelo Branco viimast päeva, mil too tegi oma eluga lõpparve.

Aga seegi pole veel Oliveira töö lõpp; "Meeleheite päevaga" libiseb tema töö uuele spiraaliringile, liikudes täiskiirusega järgmiste sihtjaamade poole. Manoel de Oliveira ei tunne piire, ta on "mees nagu puu" (Serge Daney sõnul), kes pidevalt kasvatab uusi oksid, aina haljamaid, tugevamaid ja pike-maid.

HINNANGUD

Kui kahtlustest mööda vaadata (meistriteos pole miski, mis seisab kõrgemal igasugusest kriitikast, vaid miski, mis võidab omaenese puudused), siis on "Raske töö Duoro jões!" meistriteos.

José Regio

"Maalikunstnikku ja linna" võib resümeerida kolme sõnaga: talent, siirus ja visuaalne intelligentsus.

André Bazin

"Hukatuslik armastus" on Oliveira kõige poleemilisem film, kus lõhe traditsioonilise kinoga tuleb ilmsiks eelkõige fakti kaudu, et pildid on asendatud sõnadega või, veel täpsemalt, reaalsuse tõlgendamise audiovisuaalse protsessiga.

Alves Costa

Manoel de Oliveira on briljantne primitiiv.

Paulo Rocha

"Francisca" on Manoel de Oliveira kõige ilusam film. Dialoogid on tõesti imepärsed ja parimad, mida kinos eales kuuldud. Need, kes süüdistavad Oliveirat liiges literatuursuses, pole seda filmi ilmselt näinud. Kogu Oliveira töö, eriline ja kahtlemata modernne, seisneb nende dialoogide panemises rambivalgusse.

Charles Tesson

Minu isikliku arvamuse kohaselt on ta eelkõige filmirežissöör ja kui ta räägib religioonist, siis tegelikult räägib ta filmist. See on õigupoolest üpris loogiline, sest filmid on alati uskuisimus.

Kui see usk on võimalik, siis väljendub ta konfrontatsioonil sellise ebatavalise kogemusega nagu "Minu juhtum", mis on absoluutselt ainulaadne ja samal ajal kohutav film.

Bill Krohn

Surra kaks korda tähendab elada natuke uuesti ja Oliveira filmid aitavad meil elada; nad osalevad lõbusas surmatantsus, sest nad on loodud "vana tegija" poolt, keda lõbustab ainult tõsidus. Oliveirale pole film ei koorem ega kahtlus, vaid hinnaline hüpotees.

Serge Daney

Oleks see olnud minu teha, poleks ma eales populaarne olnud. Kõik minu tööd on suunatud väikesele valitud seltskonnale, mitte massidele. Kurva maiguga rõõm on kirjutada massidele, selle asemel et kirjutada indiviididele, kes jagavad meiega samu sümpaatiad ja eluhoiakuid.

Camilo Castelo Branco



"Benilde ehk Neitsi Maarja-Ema", 1975.



"Kevade vaatus", 1963.

MANOEL DE OLIVEIRA MÖTISKLUSED

*Film pole lihtne
sest ka elu on keeruline
ja kunst on defineerimatu
elu on defineerimatu
ja kunst on keeruline.*

*Aga sina, mälu,
stimuleerid elu ja kujutlusvõimet,
mida sa hoiad
ja selekteerid
— just nagu filmgi.*

*Ma ei räägi kunagi iseendast. Isegi filmis "Külaskäik —
mälestused ja pihtimused" pole tegelikult juttu minust.*



"Minu juhtum", 1986.

"Mina" on keegi teine, keegi minu ees. Ma räägin tihhest teisest inimesest. See on kahekordistumine, võimalus näha end nagu kujutist peeglist.

Me peidame end alati teiste inimeste lugude taha. Lugude, mis meid kütkestavad, vastasel juhul me ei valiks neid...

Ma tunnen end lähemal Pudoovikile või Eisensteinile kui Vertovile või Ruttmannile. On Rossellini filme, mida ma väga imetlen, nagu näiteks "Apostlite teod" (Atti degli apostoli, 1968), mille karmus ja jõud mind võluvad. Ma tunnen end kuuluvat kineastide perekonda ja vaadates ühte või teist filmi on mul sageli tunne, et nad on minult "varastatud", et nende autor on mul midagi nina alt ära võtnud.

Kas film on kunst? Kas kunst eksisteerib? Kui see eksisteeriks, oleks film samuti kunst, sest ta tõlgendab samal moel reaalsust või unenägu, käega katsutavat tegevust või midagi täiesti väljamõeldut.

Usu oma autentsusse. Ära lase end pimestada (tavaliselt illusoorset) massipublikul.

Kino on meedium. See, mida ma produtseerin, on reaalsuse portree, siit, seal, tänasest, homsest. Kino on lõp-



"Leib", 1959.

pude lõpuks ikkagi meedium, mälestuste salvestamise vahend.

Vaataja maitset tuleb kujundada, see on raske, aga seda lihtsalt tuleb teha. Paljudel inimestel on omadusi, mida nad pole kasutanud. Neid on vaja kasutada selle sõna heas mõttes, mitte halvasti.

Euroopa Filmiakadeemia väljaandest "Felix 92"
(tekst paralleelselt saksa ja inglise keeles)
tõlkinud KAIA SISASK

NURIA VIDAL on hispaania filmikriitik ja Pedro Almodóvari biograafia autor.

PIERRE HODGSON

OLIVEIRA, DENEUVE, MALKOVICH JA KURAT

"KLOOSTER" (O convento). Stsenarium, dialoogid ja režissöör Manoel de Oliveira, idee autor Agustina Bessa-Luís, produtsent Paulo Branco, operaator Mário Barroso, heli: Jean-Paul Mugel, muusika: Sofia Gubaidulina, Igor Stravinski ja Toshiro Mayuzumi, montaaž: Manoel de Oliveira ja Valerie Loiseleux, dekoratsioonid: Zé Branco ja Ana Vaz da Silva, kostüümid: Isabel Branco, tootmismäenedžer João Canijo. Osades: Catherine Deneuve (Hélène), John Malkovich (Michael), Luís Miguel Cintra (Baltar), Leonor Silveira (Piedade), Duarte D'Almeida (Baltazar), Heloísa Miranda (Berta), Gilberto Gonçalves (Pescador). 90 min, värviline. Portugal-Prantsusmaa, 1995.

Manoel de Oliveira ühes viimases filmis "Klooster" (O convento, 1995) mängisid peaosi Catherine Deneuve, John Malkovich, Luís Miguel Cintra ja Leonor Silveira. Filmi võtted toimusid kolmes keeles, vastavalt iga näitleja rahvusele. Pierre Hodgson töötas stsenariumi ingliskeelse versiooniga. "Kloostri" ettevalmistuste ja võtete ajal käis ta mitmel korral Portugalis. Siin on tema filmimise aegne päevik üheksas pildis.

KOHTUMINE KINEASTIGA

Porto, Oliveira korter, 15. oktoober 1994. Kümme päeva tagasi helistas mulle produtsent Paulo Branco. Paari nädala pärast alustab Oliveira oma uue filmi väntamist. Tema prantsuse näitleja asendati äsja John Malkovichiga, kes lepingu kohaselt esineb ainult inglise keeles. Stsenarium ja dialoogid on vaja kiiresti tõlkida. Kolme päevaga on see tehtud. Kineast elab moodsas korteris, milles võimutsevad taimed, viimane mälestus umbes kahekümne aasta eest maha jäetud perekonnaaiast. Laua ääres, taevast teab, mitmendal kohvitassi taga maadleb Manoel de Oliveira probleemiga, kuidas lisada veel kolmas keel kahele stsenariumis ette nähtule. Paari

päevaga jõutakse kokkuleppele. Tuleb tõlkida. Anda nii palju kui võimalik igale näitlejale õigus rääkida oma emakeelt. Pidada kinni klassikaliseist lauseehitusest, tuua esile dialoogide ironia, millest mõned on kirjutatud otse prantsuse keeles. Me lepime kokku kohtumise järgmiseks esmaspäevaks, kolmsada kilomeetrit Portost lõunas, Arrábida kloostris, mis on tulevase filmi ainus võttepaik.

VABADUS JA SÜŽEE

Pariis, L'Écluse, 20. oktoober 1994. Naeratus valgustab äkitselt Paulo Branco nägu. Talle meenub üks Oliveira lause, mis on pärit ilmselt seitsmekümnendate lõpust. "Te mõistate," olevat ta vaimustunult öelnud, "nüüd ma lihtsalt pean filme tegema. Enam pole mul valikuvõimalust."

Seitsmekümnenda eluaasta künnisel müüs kineast maha oma sünnimaja, et maksta kunagise filmi võlgu, mille ta oli teinud andeka diletandina. Tema põllumaade eksproprieerimine revolutsioonilise valitsuse poolt 25. aprillil 1974 oli viimane piisk kari-kasse. Sõjajärelse Porto suurkodanlasele, kes oli kuulus autovõidusõitjana ja näitlejana, ei jäänud enam midagi. Mitte midagi peale "filmimise". "*Freedom is just another word for nothing left to lose,*" laulis geniaalne Janis Joplin.

Pole raske mõista Paulo Branco kirglikku — eelkõige mängurlikku — soovi teha võimatut ja kindlustada kaheksakümnendates aastates režissöörile igaks aastaks ühe filmi elarve. Võimatu õnnestub. Niipea kui Manoel de Oliveira lõpetab ühe filmi, on Brancol varuks järgmine.

Muide, kirjutamise seisukohalt on Manoel de Oliveira stsenaariumid ebaühtlase kvaliteediga, sest tema kirg adapteerida paneb käsikirja sõltuma originaalteosest, mida ta sageli väga truuult järgib. "Aabrahami org" (1993) on adaptatsioon suurepärasest "Madame Bovary" portugali variandist, "Kassett" (1994) on kohandatud bulvarikomöödiast, mis üllatab publikut oma võltside dialoogidega, mida meie kõrv, hoolimata vandeseltslasliku subtiitritetegija püüetest, on võimetu haarama.

"Kloostri" stsenaariumi jõud seevastu peitub tema ebatruuduses Goethe "Fausti" tekstile, millest ta on teoreetiliselt adapteerinud. Perverse uskliku huumor — Oliveira huumor — mõjub *Aufklärung*'i veendumustele nagu hape metallile. Ja kui filmi põhi-teema on, nagu teoselgi, kuratlik kiusatus, siis siin on kurjuse naiskehastused visan-

datud pisut teisiti, veel julmema ironiaga, sest, vastupidiselt Goethele, huvitavad Oliveirat ainult naised. Nemad moodustavad tema tõelise süžee.

KADREERIMINE, STAARID JA KEELED

Setúbal, Pousada São Felipe, 30. oktoober 1994. Pühapäeva hommik. XV sajandi kindlusest ümber ehitatud hotelli salong. Akende alt suundub lai jõgi sadakonna kilomeetri kaugusele riisipõldude poole. Esiplaanil, teisel pool väina, kõrguvad kuurordi tornid. Selle paiga, kuhu pääseb vaid parvega, on tehniline meeskond ristunud "väikeseks Bulgaariaks", nii ilutu on see.

"Kloostri" puhul pole tegelikult õige rääkida stsenaariumist. Oliveira on sünoptiselt kohe üle läinud kadreerimisele, mille täpsus hämmastab kõiki, kes töötavad temaga esmakordselt. Aga neid on vähe. Kineast töötab nii palju kui võimalik vanade kaaslastega. Produutsendi öed, diplomeeritud kujunduskunstnikud Maria-José ja Isabel Branco vastutavad Oliveira filmide dekoratsioonide ja kostüümide eest. Dialogist, prantslane Jacques Parsi; assistent, prantslane Jacques Arhex; teine assistent, portugallane João Fonseca; käsikirja autor, portugallanna Julia Brisel; operaator, portugallane Mário Barroso; heliinsener, prantslane Jean-Paul Mugel — kõik nad tunnevad Oliveirat juba aastaid ja teavad, et kaadrite näiline täpsus on ajutine. Võtteplatsil lööb kõik äkki kõikumata ja kineast leiutab uue kaadri.

Aga käsiloleva filmi puhul on staare ka väljastpoolt perekonda. Nad tekitavad ärevust. Kas Catherine Deneuve mõistab Oliveirat neis kavatsetud stseenides, mida on hoolikalt hoitud talle tutvustamast enne viimast minutit? Kas John Malkovich suudab kohaneda ilmselgelt ebahariliku filmimispraktikaga? Mitte üle kolme-nelja võttetunni päevas. Tekst, mida tuleb öelda lameda, ilmetu häälega. Žestid, mida autoritaarne režissöör rangelt kontrollib.

Näiliselt, kuid ainult näiliselt, on näitlejad Oliveira vähim mure. Ta valib peaaegu alati osatäitjad, kelle professionaalsus on vaieldamatu, kuid teeb võtteid nii, nagu oleksid nad debütandid. Ta on valmis neid usaldama, aga mitte neile seda ütleva.

Deneuve ja Malkovich aktsepteerivad režissööri näpunäiteid seguga rahust, paindlikkusest ja uudishimust. Kas ei tule see mitte režissööri erakordsest autoriteedist? Tõtt-öelda on vana tark neist kolmest kõige arglikum, sest ta riskeerib kõige rohkem.



"Klooster", 1995. Režissöör Manoel de Oliveira. Ameerika teadlane, professor Michael Padovic (John Malkovich) ja tema naine Héléne (Catherine Deneuve). Padovic loodab Arrábida kloostris asrhiividest leida dokumente, mis tõestaksid Shakespeare'i hispaania päritolu.

ORGASM JA ABIELU

Mõni tund hiljem. Oliveira joob neljandat tassit hommikukohvi. Rünakuvalmis, erivärvilised silmad varjutatud prilliklaaside taga, valmistub ta võrgutama. "Kõik algab orgasmist," teatab ta ootamatult ja tuleb peagi lagedale teooriaga, mille järgi mehel on valida ainult kas seksuaalse õndsuse täiesti idiootliku seisundi või mõistlikult seksuaalse, st õnnetu elu vahel. Orgasm asub nende kahe vahepeal. "Orgasm on sugude eraldumine," ütleb ta. "See on nagu Suur Pauk." Aga astronoomiline viide on petlik. Oliveira teooria on tegelikult abieluteooria: ühelt poolt voooruslik truudus, teiselt poolt poeetiline abielurikkumine.

Catherine Deneuve mängib "Kloostri" ameerika ülikooliõppejõu naist, kes saadab oma abikaasat õppereisil. Saabunud ühte Portugali kloostrisse, hülgab õppejõud oma naise uurimistöö kasuks. Kättemaksuks otsustab naine võrgutada saatanliku kloostrivalvuri ja organiseerib temaga vandenõu, mille väidetav eesmärk on abikaasat karistada, tegelik eesmärk aga tagasi võita. Söödaks on ingellik tütarlaps, kes töötab kloostris arhiivides. Kaks

süütut ja kaks kurjade plaanidega inimest. Üks mees, lõhki kistud tõelise, kurja, aktiivse naise ja ideaalse, kättesaamatu, steriilse armastuse vahel. Abielu, mille päästab suurejooneline abielurikkumine. Lõppude lõpuks, täiesti katoliiklik lugu.

JOHN MALKOVICH

Setúbal, Jumbo kaubanduskeskus, 19. november 1994. Malkovichi tõmbab eelkõige teater. Kino tundub talle võltsi ja laisana. Võib-olla on see põhjuseks, miks ta tuli Euroopasse — vaatama, kas siin on midagi teisiti. Ta töötab üheaegselt Antonioni (kes oli talle pakkunud 1982. aastal peaosas filmis, mida lõpuks ei vändatudki) ja Oliveiraga. Mõlemal puhul hämmastas teda täpsuse puudumine näitlejate juhtimisel. Temasugune suur näitleja, kes nõustub töötama Euroopa tipprežissööridega, ootab võib-olla intensiivsemat koostööd.

Rahu ja leebuse taga on peidus ebatavaline keevalisus. Ta jumaldab lapsi, võib-olla ära dekoratori väikese tütre, soovib kohtuda teiste tehnikute väikeste lastega. Öösel kõrtsides ründavad teda noortest naistest auto-

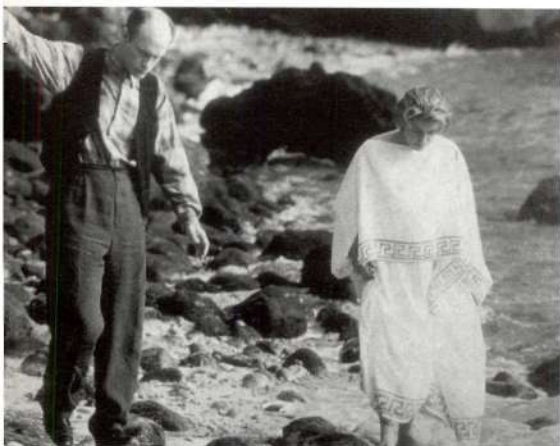
grammikütid. Me räägime seksist. "Miks on prantslannad nii vähe seksikad? Tüdrukutele ei või kunagi võimu loovutada. Ohje tuleb ikka enda käes hoida." Sageli räägib ta ka oma lapsepõlvest. Oma emast, kelle aktsenti ta imiteerib; isast, Middle Westi regiooni keskkonnakaitse ülemast; väikesest Illinoisi linnast, mis on pärandanud talle oskuse ka-kelda, aga mitte alkoholilembust.

CATHERINE DENEUVE

Arrábida, kuupäevata. Ma kohtan teda vähe. Vötteplatsil oleme eri leerides. Esimesel päeval jälgin ma teda kaugelt nagu kõik teisedki. Catherine Deneuve on erakordselt särav. Ta siseneb raskusteta filmi tekstuuriga



"Klooster". Mingi salapärane ja nõiduslik jõud vallutab Padovicide võõrustaja Baltari (Luis Miguel Cintra) Héléne'i (Catherine Deneuve) juuresolekul.



"Klooster". Michael (John Malkovich) ja Héléne (Catherine Deneuve).

transformeerib seda. Ta annab ennast. Ta on tõesti siin.

Hiljem ma küsin temalt, miks ta pole kunagi laval esinenud. "Ma kardan," vastab Deneuve. "Ma kahtlemata kardan publikut." Ma ei usu, et see on tegelik põhjus. Võib-olla pole teater küllalt elav. Jääb mulje, et see, mida ta kinos armastab, on elu. Seda tuleb ta otsima, seda toob ta endaga kaasa.

Oma tulekute-minekute vahepeal kuulen ma temast aeg-ajalt. Ma tean, et ta on rahul, võib-olla pisut hämmeldunud.

DEKORATSIOONID

Arrábida klooster, 21. november 1994. Pinge on järele andnud. Elektrikud teevad polüstüreenist mänguasju. Assistent Jacques Arhex jutustab oma mälestusi võtetest Otar Iosselianiga Aafrikas. Praktikant tuleb kuuma kohviga. Helliinsener Jean-Paul Mugel nokitseb oma puldi kallal. Palutakse vaikus. Vötteplatsil pole midagi ilusamat kui see vaikus, mis sünnib võttechetkel. Tehnikud peatavad töö. Toimub võte, harva üle ühe. Tänatakse. Niimoodi, rahulikult, tehakse keskmiselt kuus võtet päevas.

Selle filmi väärtamisel on vaikus võttepaigas juba sisemiselt olemas. Kloostri labürint koosneb kabelitest ja väikestest kongidest, mis on kaevatud rannikualjusse 200 meetrit merepinnast. Merd võib näha igal koridorikäänakul. Näitlejate toad, tootmisbüroo ja kostüümide tuba asuvad mungakongides. Saabutakse vara, einestatakse telgis, mis on püstitatud värvava lähedale, munkade surnuaiale, kus kõrguvad ilma peata kujud.

Peakiriku ees õuel teeb Malkovich, kes parajasti ei mängi, värvipliatsite ja männikäbidega jõuludekoratsioone. Deneuve'i täna ei ole. Kaamera sihib üht Magdaleena kuju, mis paistab aiavarbade vahelt. Ühest suurest valgust reflektorist piisab, et suunata päikesevalgust terrakotast näole. Oliveira filmib minimaalse kunstvalgusega. Kaadrisse ilmub Leonor Silveira nägu. "Aabrahami oru" kangelanna mängib ingellikku kaunitari, kes peab professori lõksu meelitama. Valmistutakse üles võtma nende esimest silmast silma kohutumist.

Nagu "Aabrahami orus", kirjutab Oliveira ka siin n-õ näitlejate näod dekoratsioonidesse, mis peavad edasi andma osa filmi mõttest. Klooster kogu oma ilus, rajatud seotud silmadega munga poolt, kelle kuju ilmub jõuliselt mitmetes kaadrites, annab müstilise kontrapunkti seal tegutsevate inimeste kuratlikele mahhinatsioonidele.

Järgmises plaanis ühineb Leonor Sil-

veira näoga Malkovichi oma. Nad vahetavad mõned tavalised laused. "Mulle meeldib see kuju. Mulle meeldib, et ta on katki." — "Selle peaks restaureerima." — "Võib-olla on teil õigus." Hiljem teeb Oliveira mõned suured plaanid hoovist, päikesest sillutisel, paelast, mis katab asutaja-munga silmi, viigipuu varjust. Päike loojub vara. Näitlejad on jätnud oma kehad või nägude ja kehade fragmendid kaadritesse, mis on välja töötatud ilma nendeta. Oliveira sirvib aeg-ajalt sadakonda fotot, mida assistent käeulatuses hoiab. Diaaloojad, vahel vajalikud loo mõistmiseks, vahel mängulised, jäävad otsekuu väljapoole filmi. Näitlejate vahel nagu polekski olnud mängu. Veelgi enam, nad oleksid justkui andnud oma kehad dekoratsioonidele, mis, nagu "Aabrahami oru" puhulgi, annavad filmile nime.

RETROSPEKTIIV

Setúbal/Lissabon, 25. november 1994. Järjekordne pühapäev. Võttes on saavutanud ühtlase rütmi. Meeskond võib lubada endale vaba päeva. Sel pühapäeval pole hotellis enam kedagi. Ma teen Oliveirale ettepaneku katkestada kirjutamine ja tulla linna sööma. Ta viib mu suurde angaari Setúbali serval, millel pole ühtki silti, mis viitaks restoranile. Kineast peab mulle ülistuskõne sardiinidest. Mina söön rahulikult oma merikeelt ja pärin, kuidas kulgeb töö Deneuve'iga. Ma nimelt usun end olevat märganud väikest ironilist sähvatust režissööri silmis iga kord, kui Deneuve kaamera ette astub. Vastuse asemel jutustab Oliveira mulle, kuidas ta kakskümend aastat tagasi pakkus Deneuve'ile rolli "Minevikus ja olevikus". Deneuve keeldus. Ta kahtlustab tänini, et François Truffaut soovitas tal pakkumist mitte vastu võtta. Kuid pärast "Meeleheite päeva" nägemist soovis Deneuve ise Oliveiraga kohtuda. Ta on väga rahul, et saab Deneuve'iga töötada, ja väga rahul tema mänguga.

Hiljem viib ta mind Lissaboni, kus dokumentaalfilmifestivali puhul, on tema auku korraldatud retrospektiiv. Kultuurimaja on põhjapoolses eeslinnas. Noor naine ja mees, kes näevad välja nagu üliõpilased, kuigi on kahtlemata näitlejad, tõusevad lavale, et Oliveirat esitleda. Eelnevalt valmis kirjutatud tekst räägib temast, nagu oleks ta juba surnud.

Järgneb "Raske töö Duoro jões" uue koopia näitamine. See on Oliveira esimene, 1929. aastal Portos vändatud film. Hämmastav kaadrite vaheldumise kiirus võrreldes sellega, mida ta kasutab kuuskümmend aastat

hiljem. Kaadri graafiline abstraktsioon. Komplitseeritud montaaž. Arvan, et selgus ja lihtsus tulevad ajaga. Kuid midagi on siiski jäänud samaks: Oliveira muusikaarmastus ja see, kuidas muusika juhib montaaži. "Kloostri" igas stseenis on täpne viide seda saatvale muusikale. Iga kord on ära näidatud ka muusikalise fraasi täpne kestus. Enne filmikaadrite või dialoogide juures tööle asumist võtab Oliveira kotist, millest ta harva lahkub, mõned Jacques Parsi antud kassetid ja kuulab üle kõne all oleva stseeni muusika.

SURMA LÄHEDUS

Arrábida klooster, november 1994. Võtetrupid vaatlevad oma lavastajaid lähedalt. See grupp tunneb oma juhti palju aastaid ega jäta võrdlemast seda filmimist eelmisega, üleelmisega. Kuulujutud räägivad, et Oliveira väsis kiiremini, et kaheksakümne kuue aastastelt on tema kontakt teistega ebakindlam, et hommikuti ei tea tehnikud, millal režissöör saabub. Tööplaan on naljanumber, meeldiv fiktsioon, mis võimaldab hädavaevu kindlaks määrata söögipauside ajad. Teatakse lihtsalt, et enne lõunaodet ei filmita ja et pärast kella viit-kuut samuti mitte. Filmi tehakse tasapisi, suure täpsusega.

"Kloostri" lõpus iluingel kaob. Kurat samuti. Jäävad vaid inimesed, kes ostavad end vabaks, koos kõige sellega, mis neis on kurja ja head. Kahekesi koos. See on Oliveira visioon.

Oliveira vihmamantli taskus, nagu ma märkan, on "Kloostri" materjalide kõrval veel neli-viis kavadipakki. Igaüks neist kujutab endast uut lugu, sünnipist või võimalikke stseene.

Ajakirjast "Cahiers du cinéma" 1995, nr 488, veebruar lihendatult tõlkinud KAIA SISASK

MANOEL DE OLIVEIRA on viimase 25 aastaga teinud 14 täispikka mängufilmi (lisaks mõned lühifilmid). Alates 1990. aastast on tal igaal aastal valminud üks film. Pärast "Meeleheite päeva" (1992), millega lõpeb Nuria Vidali käsitlus, jõudsid vaatajateni veel järgmised filmid: "Aabrahami org" (Val abraao, 1993), "Kassett" (A caixa, 1994), "Klooster" (O convento, 1995), "Party" (1996) ja "Teekond maailma algusse" (Viagem ao principio do mundo, 1997). Tallinnas ja Tartus toimus 9.—16. septembrini 1996 mahukas Oliveira filmide retrospektiiv. Eeldatavasti veel detsembri lõpus jõuab meie kinodesse "Klooster".

ILLUSIOONIST TINGITUD PEAPÖÖRITUS. MUUSIKA JA TAJUPSÜHHOLOOGIA KOKKUPUUTEST GYÖRGY LIGETI IX ETÜÜDIS "VERTIGE"¹

1923. aastal sündinud György Ligetit nimetatakse viimasel ajal üha sagedamini XX sajandi teise poole kõige väljapaistvamaks heliloojaks või ka meie kaasaegsete heliloojate seas kõige auväarsemaks. Ligeti, pooleldi ungari, pooleldi juudi päritolu, on pärit Transilvaaniast, praegu Rumeenia koosseisu kuuluvast valdavalt ungarikeelsest piirkonnast. Pärast Teise maailmasõja lõppu õppis ja hiljem õpetas Ligeti Budapesti Muusikaülikoolis, kust ta pärast 1956. aasta ülestõusu põgenes Austriasse. Ungarist lahkumise järel ongi Ligeti vaheldumisi (või paralleelselt) elanud põhiliselt Austrias ja Saksamaal.

Muusikaentsüklopeediatest võib Ligeti nime mõnikord leida Karlheinz Stockhauseni õpilaste hulgas, mis muidugi pole vale, kuigi nüüdseks on Ligeti looming ilma igasuguse kahtluseta saavutanud muusikaajaloolisel iseseisva tähenduse. Kui mõelda Ligeti kreatiivsete impulsside võimalikele allikatele, siis 1950. aastate Lääne-Euroopa avangardismi (Stockhausen) kõrval võiks teisena nimetada Ligeti varasemate kuulsate kaasmaalaste Béla Bartóki ja Zoltan Kodály loomingut, eeskätt nende suhet rahvamuusikaga. Olgugi et Ligeti ei ole kummagi nimetatud juures õppinud, on Bartóki ja Kodály mõju selgelt tunda näiteks Ligeti koorimuusikas.

Ligeti on klaverile kirjutanud kaks tervikvihikut etüüde. Esimene vihik koosneb kuuest etüüdist ning on dateeritud aastaga 1985. Teist vihikut on helilooja alustanud 1988. aastal, seda teoshaaval täiendanud ning vihiku 8. (ehk üldnumeratsioonis 14.) etüüdiga 1993. aastal lõpetanud. Kolmandast vihikust on praeguseks teada olevalt olemas 15. etüüd pealkirjaga "White on white" (1995).

Etüüd kui muusikažanr pärineb XIX sajandi algusest, kus avaliku kontserdielu arenedes ning pilli enese konstruktsiooni täiustudes satub klaverimuusika kogu heliloomingu keskmesse. 1830. aastate klaverimuusikat iseloomustab virtuoossus (Abraham 1979: 761), mille väljendajaks saab esmajoones Pariisis tegutsevate Fryderyk Chopini ja Ferenc Liszti looming: Chopini etüüdid *op.* 10 (1833) ja *op.* 25 (1837) ning Liszti *Grandes Études* (1839). Mõnevõrra varasemast ajast pärinevad Liszti ja Chopiniga võrreldes põlvkond vanema Karl Czerny etüüdid, kelle *op.* 299 peaks tuttav olema igale Eestis süstemaatiliselt klaveritunde võtnud noorukile ja mis oma kunstiliselt väärtuselt pole võrreldavad Liszti ja Chopini loominguga, vaid lähenevad pigem rutiinselt harjutatavatele heliredelitele.

Ligeti ise on kirjutanud: "Klaverimuusikas on minu nagu ka iga teisegi pianisti eeskujuks olnud Chopin, Schumann ja Liszt, aga ka mitmed neist varasemad heliloojad, näiteks Scarlatti" (tsit Floros 1996: 172). On mõneti paradoksaalne, et XIX sajandil tekkiv pianistlik virtuoossus ei lähtu kuigi orgaaniliselt XVIII sajandi lõpus küpsenud sonaadivormi ja sellele iseloomuliku muusikalis-dramaturgilise arengu põhimõttest, vaid seostub paremini pisut varem tegutsenud Philipp Emmanuel Bach'i või François Couperini klaveriloominguga.

Etüüde on kirjutatud ka XX sajandi väljapaistvad heliloojad, nagu Debussy, Bartók ja Stravinski. Floros (1996: 172 jj) märgib, et XIX sajandi etüüd erineb XX sajandi etüüdist selle poolest, et viimase puhul omandab instrumentalistiga võrreldes tähtsama rolli helilooja. Teiste sõnadega, kui Liszti või Chopini teost tuleb vaadelda

¹ Ette kantud Tartu uue muusika pidustuste ("TUMP '97") konverentsil 22. veebruaril 1997.

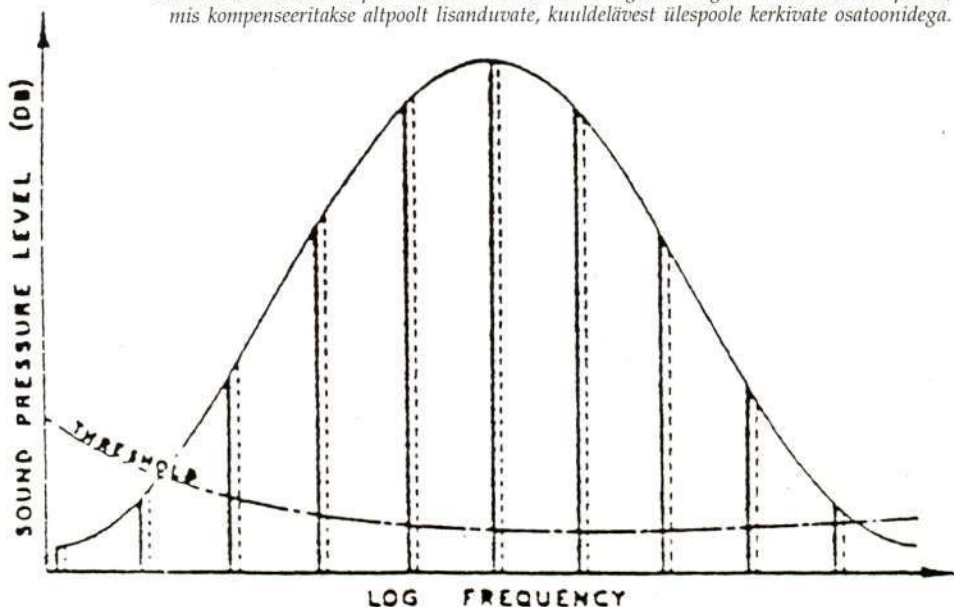
kui harjutust (etüüdi) pianistile, siis näiteks Bartóki teost pigem (või selle kõrval ka) kui harjutust heliloojale — mingi kompositsioonitehnilise võtte ("nipi") realiseerimist.

Näib, et Ligeti 9. etüüdi "Vertige" ("Peapööritus") puhul on selliseks kompositsioonitehniliseks võtteks olnud nn lõpmatult laskuva kõrgusega helijada, kuulmisillusioon, mida tutvustatakse tänapäevastes tajupsühholoogia käsitlustes (Houtsma jt 1987: 59 jj). Lõpmatult laskuva kõrgusega helijada komponentideks on arvutis sünteesitud kompleksshelid, nn Shepardi (1964) helid, mille naaberosatoonid paiknevad teineteisest oktavi kaugusel (nt sagedustel 110, 220, 440, 880 Hz jne). Shepardi helisid ei kuulu me ümbritsevas keskkonnas, kus kindla kõrgusega helide osatoonid paiknevad tavaliselt kõige madalama, nn põhitooni täisarvkordsetel sagedustel (nt 110, 220, 330, 440, 550 Hz jne). Taju seisukohalt on Shepardi helide kõige iseloomulikumaks tunnuseks see, et nad on kõrguse poolest ambivalentsed: kuulmine justkui ei taipaks, millisele üksteisest võrdsetel kaugustel asuvate osatoonide hulgast tuleb omistada kõrgus.

Lõpmatult laskuva kõrgusega helijada tekitamiseks vajalik teine tegur on, et oktavite kaupa paiknevate osatoonide amplituudid oleksid spektris määratud kellukesekujulise mähisjoonega (vt joonist), nii et kõrged ja madalad osatoonid kostaksid nõrgalt ning keskmised osatoonid kõvasti. Kui nüüd hoida mähisjoont spektris paigal ja hakata kõiki osatoone logaritmilist telge pidi ühtlaselt allapoole nihutama, nii et madalad osatoonid amplituudi vähenedes tasapisi ära kaovad ning nende kadu korvavad uued ülemised osatoonid vaikselt juurde tekivad, kaotabki kuulmine orientatsiooni ning tajub tekkiva helijada kõrgust lõpmatult laskuvana. Sealjuures pole vahet, kas laskumine on *glissando*-taoline, s.t pidev, või heliredeli taoline, s.t astmeline.

Lõpmatult laskuva kõrgusega helijada visuaalset analoogi nähakse tihti nn võimatutes kujundites, kus kolmemõõtmelise ruumi taandamisega kahemõõtmeliseks (nt joonistamisel) perspektiiviga "mängides" on võimalik tekitada ringikujulisi lõpmatult laskuvaid treppe (Penrose'i trepp), *perpetuum mobile*'na toimivaid vesiveskeid jms, mida on oma loomingus ohtralt kasutanud hollandi graafik Maurits Cornelis Escher (vt litograafiat "Kosk").

Lõpmatult laskuva (tõusva) helijada moodustumise põhimõtte (Houtsma, Rossing ja Wagenaars 1987: 59). Kompleksheli osatoonid paiknevad logaritmilisel sagedustel üksteisest võrdsetel kaugustel (nt 110, 220, 440, 880 jne Hz). Osatoonide tugevus on määratud kellukesekujulise mähisjoonega, nii et madalad ja kõrged osatoonid on nõrgad, keskmised osatoonid aga tugevad. Kui sellist kompleksheli hakata sagedustelge pidi nt ülespoole nihutama, siis "kaovad" ülemised osatoonid tasapisi märkamatuult (st nende tugevus langeb kuuldelaevest allapoole), mis kompenseeritakse altpoolt lisanduvate, kuuldelaevest ülespoole kerkivate osatoonidega.

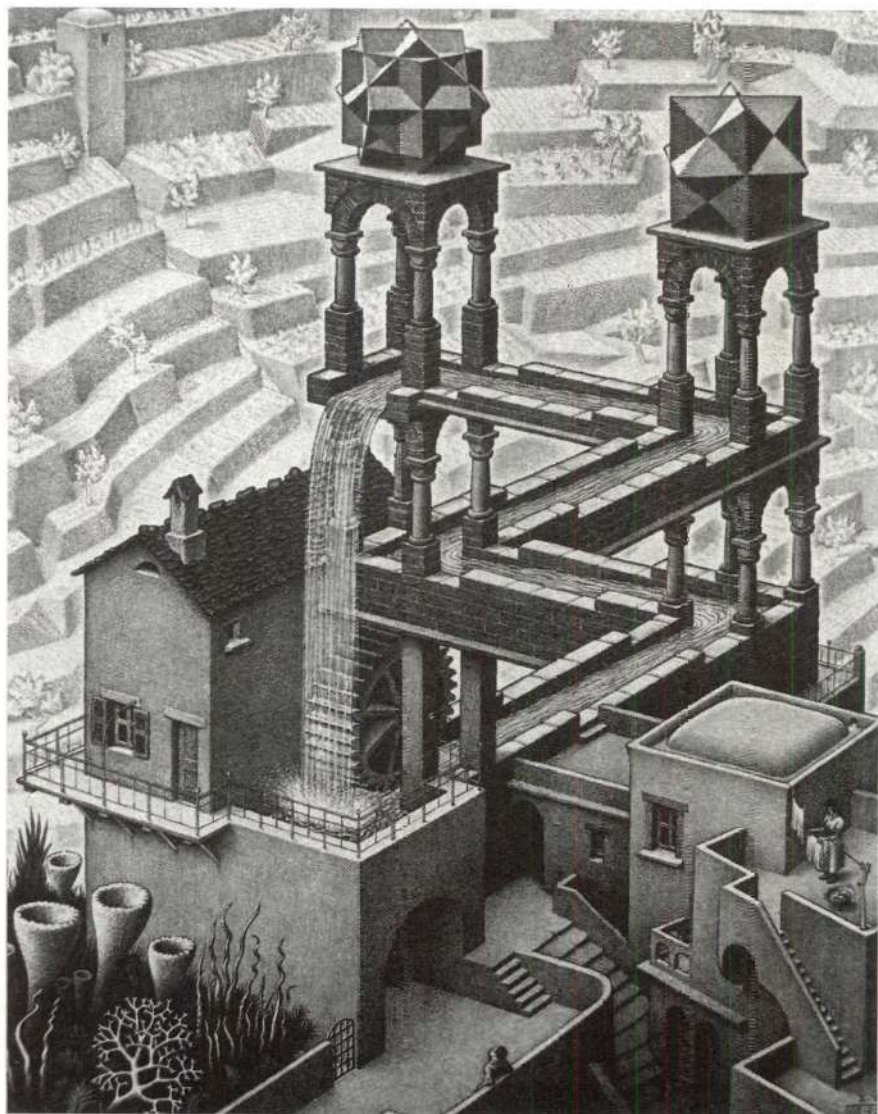


Noodinäites on esitatud katkend Ligeti 9. etüüdi algusest. Helilooja enese sõnade järgi visandatakse esimeses kolmes "taktis" kogu teose kompositsioonitehniline struktuur (Ligeti 1990: 1—2). Sõna "takt" on pandud jutumärkidesse, sest "teoses puudub meetrika; see kulgeb pideva voona, mistõttu taktijooned on pandud vaid nooditekstis orienteerumiseks" (samas).

Ligeti ise on 9. etüüdis toimuvat kirjeldanud järgmiselt: "Tehniliselt moodustavad laskuvalt kulgevad kromaatilised heliread teose aluspinna. Üks selline skaala on vaevalt lõpule jõudnud, kui juba algab järgmine, nii et tekib lainete interferents. Üksikud lained ristuvad. Kromaatilised jadad on iseenesest reeglipärase, nende kombineerumine aga kaootilise iseloomuga, sest skaalade kaugus teineteisest muutub pidevalt. Taju pendeldab nagu peitepildi puhul skaalade kui liikumise ning nende interferentsi kui staatika vahel" (tsit Floros 1996: 187—188).

9. etüüdi nooditekst sisaldab teisigi viiteid sellele, et helilooja näib siin olevat soovinud saavutada lõpmatult laskuva kõrgusega heliredeli illusoorisust. Tempo määratlemiseks on Ligeti kasutanud järgmisi termineid: (1) *prestissimo* (väga kiiresti),

Maurits Cornelis Escheri litograafia "Kosk" (1961).



ÉTUDE 9: <<VERTIGE>>
 dédiée à Mauricio Kagel

Auftragswerk der Stadt Gütersloh

19/1

György Ligeti
 1990

Prestissimo Ⓢ sempre molto legato, sehr gleichmäßig ** 0 =

Ⓢ So schnell, daß die Einzelöne auch ohne Pedal fast zu kontinuierlichen Linien verschmelzen.

** Das Stück hat keine Metrik - sie besteht aus einem kontinuierlichen Fluß - ,
~~den man die Instrumente nur zur Orientierung.~~

György Ligeti 9. etűdi "Vertige" ("Peopöörütus") algustaktid.

(2) "nii kiiresti, et üksikhelid ka ilma pedaalita peaaegu pidevaks jooneks kokku sulavad" (Ligeti 1990: 1). Kõrvuti asetsevaid noote tuleb ühendada *sempre molto legato* (alati väga seotult) ning mängida "väga ühtlaselt" (samas). Ligeti tarvitab 9. etüüdis klaviatuuri kõiki klahve: teos lõpeb nii, et vasak käsi mängib subkontraoktavi *la*-d (klaviatuuri kõige madalam klahv) ning parem viienda oktavi *do*-d (klaviatuuri kõige kõrgem klahv). Ühest äärmusest teise liigub ka etüüdi dünaamika alates *pppppp*-st *una corda* (vasaku pedaaliga) kuni *fff*-ni *tutta la forza* (täie jõuga).

Kas Ligeti on 9. etüüdi komponeerimisel saanud impulsse tajupsühholoogia-alasest kirjandusest või mitte, on raske öelda. Ise kuulsin lõpmatult tõusva kõrgusega heli esimest korda lindilt, mille mulle saatis prantsuse psühhoakustik ja helilooja Jean-Claude Risset 1980. aastate algul. Kui silmas pidada, et 9. etüüdi valmimisaastaks on märgitud 1990, pole kuigi usutav, et Ligeti polnuks Risset' lindiga tuttav. Oletatavasti on siis tegemist suhteliselt harva esineva juhtumiga, kus helilooja on saanud kreatiivseid impulsse teaduslikust kirjandusest.

KIRJANDUS

- Gerald A b r a h a m. *The Concise Oxford History of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Maurits Cornelis E s c h e r. *The Graphic Work* (introduced and explained by the artist). Köln: Benedikt Taschen, 1992.
- Constantin F l o r o s. *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Verlag Lafite, 1996.
- Adrianus J. M. H o u t s m a, Thomas D. R o s s i n g and Wil M. W a g e n a a r s. *Auditory Demonstrations* (CD ja buklett). Eindhoven: Institute for Perception Research, 1987.
- Mart J a a n s o n, Kristel P a p p e l ja Tarmo P a j u s a a r, koostajad. *TUMP: Tartu Uue Muusika Pidustused '97* (pühendatud György Ligetile), 20.—23. veebruar 1997 (teatmik).
- György L i g e t i. *Étude 9: "Vertige"* (faksiimile käsikirjast), 1990.
- Roger N. S h e p a r d. *Circularity in judgments of relative pitch*. "J. Acoust. Soc. Am." 1964, nr 36, lk 2346—2353.

MUUSIKA INFOKESKUS — MIKS JA KUIDAS?

Muusika infokeskused on euroopalikus traditsioonis juba pikka aega kohalikus muusikaelus üsna olulisel kohal olnud. Keskused on tegelnud küll kõigea: info kogumisega kohaliku muusikaelu kohta, selle vahendamisega kontsertorganisatsioonidele, festivalidele jne, aga ka heliplaatide väljaandmise ning nootide kirjastamisega. Muidugi on neil pikaajalise tegevuse tulemusena kujunenud kaunid ja paljude töötajatega kontorid, olgu see siis Helsingis, Stockholmis või Kopenhaagenis. Ühesõnaga — tõelised muusikaelu keskused. Ja kõige selle taga (või kohal?) riiklik ja munitsipaalne finantseerimine, n-ö omatulud plaatide jm müügist, väljakujunenud sponsorrussüsteem ja kõik muud arenenud ühiskonnale omased finantsmehhanismid.

1997. aasta juunis toimunud katusorganisatsiooni IAMIC kongressil Hollandis selgus siiski, et Põhjamaade muusika-infokeskused on maailmas kõrgeimal järjel ning isegi näiteks Saksamaal, asukohaga Bonnisis on see töötanud alles aasta. Keskused on kiiresti tekkinud ka Ida-Euroopa maadesse, kuid naabritega vesteldes selgus, et läti keskus korraldab põhiliselt kaasaja muusika festivale, leedu oma annab välja heliplaate. Kui veel Hollandis nähtut meenutada, siis väga esindusliku väljapanekuga esines Austraalia MIC: CDde komplektiga austraalia muusikast. Ilmselt müügiartikliks mõeldud, sest arvukate "reklaami-CDde" kõrval, mida paljud keskused lahkelt jagasid (või saadavad) seda ei kingitud.

Muidugi on võimalik eeskujuga võtta, ja olemegi võtnud, Põhjamaadest (kaasa arvatud Island, kelle esindajat kongressil küll polnud), kes lisaks kohapeal tehtud heale tööle on ka osavalt koostööd teinud. Üks koostööpartner on meilgi päris hästi tuntud — väike ajakiri "Nordic Sounds", mida antakse välja Kopenhaagenis. Ehk on Eestilgi varsti võimalik oma infot sellesse ajakirja saata, sest IAMICi kongress arvas meidki Põhjamaade hulka. Järgmisel aastal lubati Eesti Muusika Infokeskust võtta ka IAMICi liikmeks. Kuna oleme olnud juba enam kui aasta IAMICi reklaamimaterjalides sees, on tekkinud päris palju väliskontakte just tänu sellele. See tähendab, Eesti Muusika Infokeskust osatakse otsida.



Mare Põldmäe.

Harri Rospu foto

EMIK seisuga oktoober 1997

Eesti Muusika Infokeskust asutati 1995. aasta kevad-suvel ning tegelik töö algas umbes aasta hiljem, aprillis 1996. Kuhu on selle ajaga jõutud? Tundub, et töö on igavene ning kõige lihtsam on täiendada infovarusid sellega, mis toimub Eestimaal ja täna. Ehk teiste sõnadega infopanga loomine. Praegu on infopangas üle 7000 eesti helilooja teose, mille kohta saame teada järgmist: teose nimi, loomisaasta, täpne esituskoosseis (sümfooniaorkestri puhul on täielik koosseis üles loetud), pikkus, esiettekanne koht ja aeg, teost valdav kirjastus, žanrimääratlus (sümfoonia, kontsert jne), viited teosest kirjutatu kohta, lindistused, nende asukoht ja esitajad, partituuri asukoht. Nii on võimalik näiteks märksõna "sümfoonia" all üles leida kõik eesti sümfooniad, "kontserdi" all kõik kontserdid. Kõige sagedamini küsitakse umbes nii: vajame infot kammerorkestrile kirjutatud teoste kohta, mille pikkus on ca 15 minutit. Infopangast selle leidmiseks kulub 15 sekundit.

Infopangas on ka eesti heliloojate kohta

olemas lühikesed elulood ning üha enam koopiaid nende kohta kirjutatust, eriti välismaal ilmunud pressist. Viimase eest on ka heliloojad ise märgatavat hoolt kandmas.

Praegu on infopangas andmed täpselt 260 helilooja kohta.

Probleemid

Infokeskus on üles leitud ning siin käib üsna palju n-ö kliente: heliloojaid, interpreete, muusikaõppureid. Kuna üle maailma on infokeskuste võrk kindla koha leidnud ning moodustab muusikastruktuurist loomuliku osa, käib siin ka üsna palju välismaalasi. Põhiliselt tahavad nad kuulata eesti muusikast mingit kindlat perioodi, näiteks päris viimasel ajal loodud teoseid. Aga professionaal kuulab teost teatavasti koos noodiga. Helisalvestusi on infokeskuses juba päris palju, nii Eesti Raadiost kui ka CDdelt DAT-kassetidele ümber võetud, ning kuulamis- ja salvestusaparatuurigi on päris heal tasemel. Heliloojate Majas (Tallinn, Lauteri 7), kus infokeskus asub, on ka koht, kus omaette kuulata. Raskusi on nootidega, kuigi ka sellel alal on edasiminekut märgata. Ja nüüd siis tuleb küsimuse alla raha — nootide ostmine on üsnagi kulukas, aga seljataga on küllalt pikk uus Eesti Vabariigi aeg, kus vanad tavad, st partituuri olemasolu Eesti Muusikafondis ja seega automaatselt ka Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis, enam ei kehtinud, uut struktuuri polnud aga veel olemas. Veidi lihtsam on uute teostega, aga need partituurid on saabunud EMIKisse enamasti kokkuleppel konkreetse heliloojaga. Muidugi on raskusi ka plaatidega, kuna meie infokeskus plaate välja ei anna, ja arvan, et ei hakkagi andma. Aga et neid huvilisele kaasa antakse, sellega on arvatavasti paljud meiegi muusikud kokku puutunud, külastades näiteks infokeskust Stockholmis. Pole siis ime, kui ühel sügispäeval keskust külastanud noor ungari muusikateadlane CDdeta lahkudes üsna hapu näoga oli.

Aeg-ajalt küsitakse informatsiooni ka eesti interpretide kohta. Mingid andmed, eriti trükitud materjalide näol (NYYD-Ensemble'i bukletid näiteks), on olemas. Kuid see rida on üsna juhuslik ja selliseks ka arvata- vasti jääb. Millal ometi tekib Eestis interpreete ühendav organisatsioon?!

Tulevik

Kohe jõuab kaante vahele ingliskeelne raamatuke eesti heliloojatest, kus on nende elulood (n-ö biograafilised andmed), loomingu nimekirjad ja ka mõni sõna teoste

iseloostamiseks. 1998. aasta kevadel peaks valmima videofilm eesti muusikast ja muusikaelust — umbes 15-minutine kaleidoskoopiline ülevaade sellest, kus me oma muusikaga hetkel oleme. Plaanis on välja anda CD eesti heliloomingu mängitavamatest teostest. Tunni aja sisse võiks mahtuda lisaks lühivormidele ka katkendeid suurematest teostest. Põhitöö on muidugi see igapäevane — infopanga täitmine, lindistuste kogumine, reklaamtrükiste tegemine ja suhete loomine maailma muusikaeluga.

Toetajad

EMIK loodi mittetulundusühinguna 15 muusikaorganisatsiooni poolt. Praegune juhatus on viieliikmeline ja siia kuuluvad Eesti Heliloojate Liit, Eesti Autorikaitse Ühing, Eesti Rahvusraamatukogu, Eesti Raadio muusikaosakond ning Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Juhatuses esimehe töö on Eesti Heliloojate Liidu, nimeliselt Lepo Sumera õlul. Kuna EMIK ei ole eelarveline asutus, oleme leidnud toetust Avatud Eesti Fondilt, EV Kultuuriministeriumilt, Kultuurkapitalilt ja Rahvuskultuuri Fondilt.

MARE PÕLDMÄE
on EMIK tegevdirektor (ja seni ainus töötaja)

EESTI FILMIDOKUMENTALISTIKA — ÜHE AJASTU LÕPP JA TEISE ALGUS?

Rahvusvahelisel sümposiumil "Documentary Film. The Age Gone. An Age to Come?" (Jurmala, 3.—9. mai 1997) peetud ettekande teeside alusel

1. Eesti filmidokumentalistika, nagu me oleme seda teadnud pikki aastaid kuni tõsiste ühiskondlike muutuste alguseni 1980-ndate teisel poolel, hakkas välja kujunema 1960-ndate lõpus ja 1970-ndate algul.

1.1. **Teedrajavad** ning seejuures kunstitulemuslikud olid Andres Söödi "511 paremat fotot Marsist" ja Grigori Kromanovi "Meie Artur" (mõlemad 1968) oma kaasaegsuse, elujälgimisoskuse ning harjumatuult uudse, mitmekülgse ja koturnivaba suhtumise poolest portreeritavatesse. Samuti aastaid hiljem Mark Soosaare "Kihnu naine" (1974) oma autorinägemise sugestiivsuse ja poeetilisusega.

1.2. Ilmselt sundis muutustele filmidokumentalistikas meie teleajakirjanduse ja otsesaadete kogemus Eesti Televisioonis, siin avaldub suurem elutõde (kas või Valdo Pant). "Eesti Telefilm" oli omakorda paljudele uutele noortele filmitegijatele hüppepakuks filmi.

2. Ikka teatavat väikest ironilist kõrvalpilku säilitava **Söödi** ning teisalt **Soosaare** kui pigem romantilise loojanatuuri vahele mahtusid veel mitmed erilised filmitegijad: tundliku sotsiaalse närviga **Ülo Tambek**, kultuurilugu väärtustav **Peep Puks**, mitte ainult fotost, vaid ennekõike elukeskkonna ja selle elamiskõlbmatusest filme tegev **Peeter Tooming**, aga ka Mati Põldre või Jüri Müür või Lennart Meri. Omaette väärtus on rahvusürgne ning samas nüüdisökoloogiline looduse mõistmine **Rein Marani** loodusfilmides.

2.1. Meie dokumentalistika küllaltki avarat väljendusdiapasooni on pärssinud järkelaskvu nappus. Noorematest tegijatest on silma paistnud Heini Drui, Sulev Keedus ning Renita ja Hannes Lintrop.

3.1. Oluliste **muudatuste** üheks esimeseks tunnistajaks sai Soosaare "Kihnu mees", 1986: terav ja seni lubamatu nüüdissootsiaalproblemaatika.

3.2.1. Esimeseks alternatiiv-väikeststudiodo filmiks kujunes Olav Neulandi montaažiline dokumentaal "Hitler & Stalin 1939"

Molotovi—Ribbentropi pakti 50. aastapäevaks 1989. aastal.

3.2.2. Aasta 1989 oligi viimane n-õ staabiile riikliku filmitootmise aasta. Sellal valmis "Tallinnfilmis" keskmiselt 15 dokumentaalfilmi, pluss 24 ringvaadet aastas. "Eesti Telefilmis" umbes 17 tundi filmiprogrammi.

3.3. Praegu filmide arv kõigub, mullu valmis umbes 20 tõsielufilmi. Arvestatavad stuudiod on "Eesti Telefilm", "Weiko Saawa Film", "EXITfilm", "Faama Film", ning "Eesti Kroonika" oma 12 riiklikult finantseeritava ringvaatega aastas. Ülejäänud tõsielufilmidele moodustab riiklik toetus ametlikult 75 protsenti, kuid praktiliselt puuduvad mehhanismid, mis meelitaksid filmi juurde muud raha.

4. Sisulised muudatused **temaatikas** ja filmide **stilistikas**. Eristuvad:

4.1.1. Taasiseseisvumise kroonikastamine, päevapoliitiliste sündmuste jäädvustamine, ajalugu, mis toimub meie kõigi pilgu all: ennekõike Sööt ("Draakoni aasta" ja "Hobuse aasta" vastavalt 1988. ja 1990. aasta, aga ka "Araneetud linn" peamiselt 1994. aastat talletamas), ent samuti Põldre ("Kas oskame hoida ühte", 1988—1989 ja "Keisrilõige", 1996).

4.1.2. Ajaloo valged laigud: Leo Ilvese filmid ("Väljak", 1985; "Loss", 1988), ka Peep Puks. Kuid edukaim Soosaar, seostades "Miss Saaremaas" (1988—1989) Molotovi—Ribbentropi käepigistuse Eestimaa saatusega.

4.1.3. Seni keelatu tänases: Sulev Keeduse vanglaaineline "In Paradisum", 1993, kuid tegelikult poleks ka Lintropite kõrgelt hinnatud portreefilm "Šurale", 1990, eelnevates oludes mõeldav olnud.

4.1.4. Rahvusküsimused. "Arenenud sotsialismi" tingimustes neid küsimusi justkui polnud (kas või Söödi "Jaaniapäeva", 1978, tsenseerimise näide). Nüüd aga ilmnevad mitmetes filmides.

4.1.4.1. Siinsed muulased: "Meie vene-lased" (Peeter Simm, 1991), "Risulind" (Peeter Tooming, 1991), "Impeeriumi lapsed"

(Arvo Iho, 1993), "Unenäod kodumaast" (Dorian Supin, 1994).

4.1.4.2. Meie hõimurahvad kaugel Siberis: juba Lennart Meri omal ajal, praegu eriti tulemuslik **Valentin Kuik** (sh "Lend", 1995). Aga samuti Iho ning Soosaar ("Isa, poeg ja püha Toorum", 1997). Meie hõimurahvast, mitte küll Siberis ka Enn Säde ("Liivlaste lood", 1991).

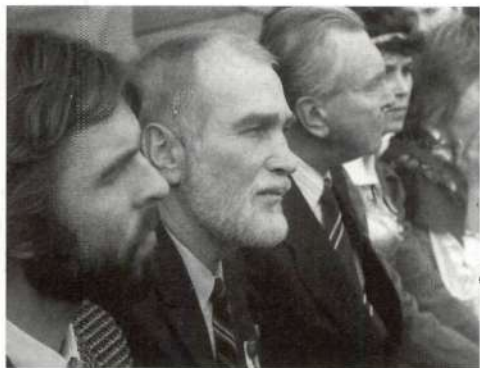
4.1.5. Uus aktuaalne, n-ö müüv temaatika: Artur Talviku ja Rein Kotovi "Vene metalli ja US \$ suudlus", 1993, ning "Ööliblika jõulud", 1994, metalliäri ja litsikesi ekraanile tarimas. Samas ei jõuta alati materjali tegeliku avamiseni — Talviku "Vabadus või surm", 1995, mis tahtis rääkida olukorrast Tšetšee-

nias, ent piirdus väheütleva pildiga ühe küla elust.

4.2. Kui 1970.—80-ndatel võis meie filmidokumentalistika maastikku kaardistada käsitluslaadi erinevustest lähtudes (vt 2), siis 1980.—1990. kümnendivahetuse muutuste perioodi iseloomustab pigem temaatiline grupeerumine. Teisalt on märgatav uudse temaatika suhteliselt pinnaline käsitlus — kui olulisemad õnnestumised kõrvale jätta.

Pole enam teemasid, mille mainimine iseenesest filmi väärtustaks, samuti pole enam Goskino ja Glavliti pealesurutud n-ö sundpoeetilisust ehk läbi lilled ütlemissel tarvidust. Vabadus seab lati tegelikult kõrgemale.

5. Paaril viimasel aastal võib täheldada meie tõsielufilmis pöördumist jälle rohkem traditsioonilisemate käsitluslaadide ja komplitseeritumate žanrite juurde — kas on see seletatav ühiskonnaelu stabiliseerumisega? Meie mullusele filmiaastale on tunnuslik



"Draakoni aasta", 1988. Režissöör Andres Sööt. Martin Veinmann, Mikk Mikiver ja Heino Mandri — kunstiinimesed olid pöördeliste muutuste eestvedajad.

"Draakoni aasta". Meeleavaldus Toompeal Arnold Rüütli, Vaino Väljase ja Indrek Toome poliitika toetuseks.



näiteks portreefilmide lai kandepind (Liina Kullese "Maailm nagu muster" ning Helle Karise "Teejuht mütolooiasse" tõlkija Rein Sepast).

5.1. Kuid ennekõike sunnivad portreežanrist rääkima **Jüri Sillarti** telesaadetest väljakasvanud portreoteeringud "Antoša" (1995) ja "Griša" (1996), viimase eest pälvis ta meie filmiajakirjanikelt mulluse parima filmi auhinna. Sillartile on tähtis olnud meie muutuval ajal (filmi)ajaloolise mälu kestmine, teisalt räägib ta iseenestmõistetavusega ka Anton Muti ja Grigori Kromanovi inimlikest nõrkustest, kaldumata seejuures kuidagi tabloidpressi retoorikasse. Ei julge küll väita, et nimetatud tööd oleksid sedavõrd pöördelised nagu omal ajal näiteks "Meie Artur", kuid meie praeguses dokumentalistika üldpildis on nad kindlasti kõnekad ja tähendusrikkad.

5.1.1. Traditsioonilist käsitluslaadi pakus paar aastat varem ka Põldre "Antsla. Sügis 1993". Süvenev kontrast tuledesäras metropoli ning kärbuva ääremaa vahel sobinuks mõneks järjekordseks päevapoliitiliseks mahituseks, Põldre on aga fookustanud oma tähelepanu selle vaikse ja sumbunud(?) väikelinna elanikele, inimlikele aspektidele.

5.2. Samas on nende sümpaatsete ja tulemuslike tööde kõrval tähtis huvituda jätkuvalt uue ilmingutest. Mitmed probleemid,

näiteks sotsiaalne kihistumine, kas või kerjused või n-ö prügikastiinimesed, on meie filmis seni käsitlemata (positiivse erandina ainult üks omaaegne tudengitöö Toivo Sakilt, praegu on käigus Tõnis Lepiku film). Või miks mitte ka tänased tegudeinimesed? Ent vahest ongi parem, et need valdkonnad jäid n-ö kuuma kaubaartiklina ära pruukimata, vahest jõutakse nii kunagi ka süveneva käsitluseni.

6.1. Muutunud on tõsielufilmi väljund — varasema kinoekraani asemel on selleks nüüd TV. Nii valmib enamik filme praegu **videos**. Põhiliselt üksnes ringvaade "Eesti Kroonika" kasutab veel klassikalist filmilinti.



"Miss Saaremaa", 1988—1989. Režissöör Mark Soosaar. "Miss Saaremaa 1931" Ljubov Hermann tuletab meelde endisi aegu ja hiidab tänast päeva.



"Miss Saaremaa". Riigivanem Konstantin Päts ise käis Saaremaa missi õnnitlemas.

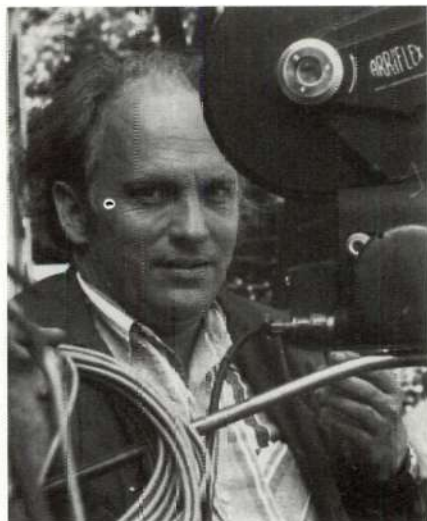


"In Paradisum", 1993. Režissöör Sulev Keedus.
Vangla eliit.

Sulev Keeduse ja Toomas Tuule foto



"Šurale", 1990. Režissöörid Hannes ja Renita
Lintrop. Aleksandra Sadovskaja oma igapäevases
tööpaigas Kiviõli tuhamäe tipus.



"Antoša", 1995. Režissöör Jüri Sillart.
Operaator Anton Muitt 1970. aastate keskel.

Kalju Suure foto

See on üksjagu kurioosnegi olukord, et just kroonika võib pakkuda oma 35-mm mustvalge filmikujutisega esteetiliselt naudingut. Osakem seda enesele teadvustada — muidu võib olukord muutuda meeldivalt paradoksaalse asemel hoopiski skisofreeniliseks.

6.2. Muudatused pildi- ja helikandajates ning salvestusviisides on tõsisemadki. Pean silmas virtuaalset tegelikkust, **digitaaltehno- loogia** võimalusi ja arvutimanipulatsioone — kuhu jääb sel juhul filmikujutise fotograafilisest loomusest tulenev autentsus ja dokumendi usaldusvärsus? Kuidas peaks uutes oludes käituma dokumentalist? Ega need uued võimalused koguni filmidokumentalistika lõppu kuuluta? Loodetavasti siiski mitte. Arvutiga manipuleerides võivad dokumentaalkaadrid küll minetada oma senise autentsuse, ent kas ei või tegelikkuse ja tema ekraanikujutise vahekorid osutada neis manipulatsioonides semantiliselt pingestatumaks-ki ning filmidokumentalistika ise seeläbi äärmiselt intrigeerivaks filmivaldkonnaks? Igatahes ootan ma huviga, kuidas käitub uutes oludes, ja seda mitte enam meie siinsetes muutunud poliitilistes oludes, vaid XX sajandi lõpu kunstikultuuri teistsugustes tingimustes tõsielufilm. Dokumentalistika üheks võimalikuks mõõdupuuks on ikka olnud elumuudatustele reageerimine, ilmselt on nii seegi kord. John Griersoni klassikaline määratlus ütleb, et dokumentaalfilm on *the creative treatment of actuality* — tõsielulisuse loominguline interpreteerimine. Kuid eks mahu tõsielulisuse alla nii kaamera ette jääv kui ka kaamera ise ja selle muutunud võimalused. Kaamera taha jääja, "nupupikendus", või ka autor-looja jätkem parem targu kõrvale.

PEREKONDLIK ASI

1993. aasta augustis teisel rahvusvahelisel Mihhail Tšehhovile pühendatud konverentsil peetud ettekanne

1897. aastal kohtusid Moskva restoranis Slavjanski Bazar Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko. Selle kohtumise ajalooline tähelepanuväärsus saavutas täie mahu aasta hiljem — 1898. aasta 14. oktoobril avas ukseid Moskva Kunstiteater ning algas uus epohh maailma teatriloos.

Seekordse Anatoli Smeljanski ettekande tõlkega tahame meiegi alustada Kunsiteatri juubeli tähistamist. Sama teemat jätkame TMK 1998. aasta avanumbrites, kus Anu Lamp, Marika Vernik ning Elmo Nüganen vahendavad oma kogemusi 1997. aasta suvel Melihhovos toimunud Mihhail Tšehhovi ühenduse korraldatud workshopist.

Mina esindan siin "Stanislavski parteid". Nagu te teate, on selle partei käsi käinud kehvasti. Ma tahaksin väga, et "Mihhail Tšehhovi partei" õpiks kõigest "Stanislavski partei" vigadest.

Peamine oht on kanoniseerimine. On olemas poolametlik ja nüri kanoniseerimine, see, mis toimub nn süsteemiga. See on kunstniku teistkordne surm. Ja on olemas palju rafineeritum ja liberaalsem kanoniseerimine, see, millest kunagi rääkis Blok Wagnerile viidates. Kui kuulsust tapetakse lihtsustamisega.

Tšehhovi tehnikat ja Stanislavski süsteemi püütakse omavahel vastandada. Seda üritati teha juba siis, kui Tšehhovi raamatut loeti masinakirjalises väljaandes. Tšehhov levis teatrimaailmas omalaadse vähktõvena. Kui Stanislavski köidetega taoti vastu päid, mõjus käsikirjaline Tšehhov ilmutusena. Samas tuleb mõista nende kahe raamatu, õigemini nelja raamatu — kahe Stanislavski ja kahe Tšehhovi raamatu omavahelist seost. Ma arvan, et reaalselt võib süsteemi puudutatavaks raamatuks pidada üksnes Stanislavski enda kirjutatud raamatut (ja "Minu elu kunstis" kui omalaadset sissejuhatust süsteemi). Ka Tšehhovil on kaks raamatut — "Näitleja tehnikast" ja "Näitleja tee" (mis on tema "Elu kunstis"). Ka selles mõttes kordas Tšehhov oma õpetajat. Nendes raamatutes pakutakse tehnikat ja avatakse näitlejaloomingu filosoofiat (ehkki Stanislavski ise, erinevalt Tšehhovist, ei kasutanud sõna "filosoofia" ja pelgas väga selle tarvitamist näitlejaloomingust rääkides).

Igasugune tehnika on vaid abinõu mingite probleemide lahendamiseks. Kunstis sageli selle tehnika loojate endi loominguliste probleemide lahendamiseks. Suur hulk Stanislavski poolt kõigi näitlejate tarbeks leiutatust tulenes tema enda arvukatest kompleksidest. Stanislavski hakkas hilja rääkima, kardeti, et ta jääb tummaks. Ta ei vabaneenud terve elu hirmust mustavalt haigutava saali ees ja mõles välja suurepärase tähelepanuringid,

neljanda seina, energia koondamise ja kiirgamise, et näitleja saaks keskenduda rolli tuumale ja vabaneeda mustava kuristikku painest jne. Tšehhovil aga oli oma kujuteldav keskpunkt erilises vaimses sfääris, mida võiks nimetada müstiliseks elutunnetuseks. Tema näitlejatehnikas dikteerib paljut tema enda vaimulaadi eripära ja üldiseks kasutamiseks on see täiesti kõlbmatu. Katsed imiteerida Tšehhovit on naeruväärsed.

Stanislavski ja Tšehhov kuulusid erinevatesse kultuuridesse. Stanislavski enda arvestuste kohaselt oli Kunstiteatris pärast revolutsiooni vähemalt neli põlvkonda kunstnikke, kes mitte üksnes ei kuulunud erinevatesse loominguliste otsingute perioodidesse, vaid ka erinevatesse ühiskondlikesse formatsioonidesse. Seal oli inimesi, kes kandisid endas 80-ndatele aastatele iseloomulikku märki; näitlejaid, kes olid teatrisse tulnud Povarskaja tänaval asunud stuudio päevilt; Teise Stuudio kasvandikke, keda oli kasvatatud bolševismi vaimus. Mihhail Tšehhov kuulub Stanislavski määratluse järgi nende hulka, kes tulid pärast esimest revolutsiooni ja olid seotud "süsteemi" otsingutega.

Stanislavski kuulub inimese ja kunstnikuna XIX sajandisse (ja on oma sajandi täiuslik ning lõpetatud esindaja). Tšehhov on meie sajandi kunstnik. Stanislavski teadvus pole kunagi olnud lõhki kärjstatud ega heitlik. Stanislavski religioosne maailmatunnetus, mis lähtub maailma mõistuspärasest korraldatusest, on rahulik. Tšehhovi religioosne maailmatunnetus — katastrofaalne, täis heitlemisi ja luhtumisi. Nende näitlejaerinevus ei seisne mitte niivõrd tehnikas, kuivõrd elutunnetuses. Seetõttu tuleb äärmise tähelepanuga kommenteerida järeldusi, mida Tšehhov oma õpetaja kohta oma kuulsas artiklis viiest vene suurest lavastajast on teinud. See on nagu judaism ja kristlus, mis pärinevad ühest tüvest.

Stanislavski teatrireligioon seisneb selles, et

näitlejaanne on midagi sellist, mis ei kuulu üksnes näitlejale endale. Näitleja on nagu mingi kõrgema tahte vahendaja. Selle võttis Tšehhov Stanislavskilt üle ja reprodutseeris omaenda saatusega. Teatraalne akt on lavalisest aktist palju avaram. Teatril ja näitlejal on oma kindel missioon. Messianism kuulub nende verekoostisse, kes, Tšehhovi väljendi kohaselt, on Stanislavski usku. Oli ju Konstantin Sergejevitš valmis isegi nõukogude võimuga ära leppima, sest see kuulutas Venemaal Teatri uueks religiooniks.

Stanislavski raamatus pole kohast ja ajast tingitult tollest seisukohast mingit jälge jäänud, aga just selles seisneb tema "süsteemi" tuum ja tema üldisem arusaam näitleja olemusest.

See, et Stanislavski alahindas näitleja kujutusvõimet (nagu Tšehhov hiljem väitis), vajab veel tõestamist. Mingit materjali selle kohta pole. See, et näitlejale on ohtlik lähtuda iseendast, sest nii ilmub lavale näitleja enda tähtsusetu hingeke — nagu arvas Tšehhov —, vajab samuti kontrollimist. Millisest "endast" soovitas Stanislavski lähtuda? Ja kas ta mitte ise ei laiendanud "enda" mõistet? Laiendas sellise määrani, et lõi iseendast katsepolügooni ja hävitas omaenda näitlejaindividuaalsuse ("Stepantšikovo küla" juhtumit tuleks uurida maailma teatripsühhiaatrias).

Kunstiteatris on alati olnud hulgaliselt "maaniaid". Piir haiguse ja geniaalsuse vahel on õhkõrn. Tšehhov arendas oma haigusest välja suure kunsti, nagu ka Stanislavski enda omast. Nende õpetus ei seisne selles, et neid järgida. Nende õpetus seisneb selles, et õppida avastama iseenast, leida tee enese juurde. See on julge õpetus.

On olemas õpetaja-Stanislavski, selline on ta oma kuulutuslikes raamatutes. On olemas proovisaali-Stanislavski — Stanislavski elava hääle salvestus proovist. Ja see hää ei mahu sugugi neisse raamidesse, millesse Tšehhov teda surub — tõe fanaatikute raamidesse. Pärast üht proovi Serafima Birmaniga 1919. aastal teeb Stanislavski iseenda jaoks järgmise ülestähenduse: "Monotoonsus, kehvverevus, värvivaesus...Kõik tuleneb liigsest stampide ja vale kartusest. Tuleb ületada tõe piirid, tunnetada ületatud distantsi, ära tunda, kus on piir. Ja kui piir on tunnetatud — vabalt žongleerida ja jalutada tõe valdkonnas." Stanislavski olulisimat näitlejakunsti määratlust — ei tohi mängida rolli, vaid mängida rolliga — pole süsteemi ortodoksid kunagi tsiteerinud. Aga millisel rolli sukeldumise astmel see mäng algab?!

Tšehhovi kuulsatel näidetel teemal "kuidas võidelda isiklike stampidega" on oma ajalugu. Paljud neist pärinevad Stanislavski proovidest. Üks suuremaid stampe on seesmiselt õigustamatu žest. Näiteks laskis Stanislavski näitlejatel õigustada ühe või teise monumendi "žesti" (monument kehastas Stanislavski jaoks kõige kivistunud stampi). Tšehhov arendas Stanislavski õpetust

suurepäraselt edasi oma individuaalsusest lähtudes.

Stanislavski raamat ilmus 1938. aastal. Millised olid "antavad olud" ja mis mõju need raamatule avaldasid, pole vaja selgitada. Selles mõttes on Tšehhovi raamat minu jaoks igal juhul nii Stanislavski jätkamine kui Stanislavski vaidlustamine. Tšehhov tegi seda, mida õpetaja enam teha ei saanud. Ta ülistas näitleja loovat hinge, kui Stanislavski juba seda väljenditki kasutada kartis. Venemaalt lahkudes näis Tšehhov, täielikult kantud oma filosoofiast, võtvat enda õlule Stanislavski eluülesande. See pole oletus, see on fakt. Soome uurija Liisa Bykling avastas Tšehhi presidendi Masaryki arhiivist Tšehhovi olulisima kirja, mille ta ka esimesena avaldas. "Mul on raske leppida sellega, et meie vene teatrikultuuri terve haru on määratud hukkuma. Kõik see, mille löid Moskva mõlemad Kunstiteatrid, kui suured nende saavutused ka poleks olnud, ei ole veel meie töö piiritletud lõpp-punkt. Tendentsliku kontrolli välised mõjud ja tsensuuri kitsalt agitatsioonilised nõudmised on võtnud kunstnikult tema loojavabaduse. Aga nende hinges, keda on kasvatatud ja kes kasvasid Kunstiteatri seinte vahel, on säilinud palju jõudu, palju loomingulisi kavatsusi ja püüdlusi...Ma tahan päästa selle suurepärase teatrikultuuri, mis mind kunagi inspireeris ja mis tegi minust kunstniku. Ma tahan teenida ja järgida seda õpetust, mille ma omandasin oma õpetaja Konstantin Sergejevitš Stanislavski käest."

Ta püüdis elada seda elu, mida Stanislavski elada ei saanud. Stanislavski "Näitleja töö endaga" ja Tšehhovi "Näitleja tehnikast" lähedus on perekondlik lähedus ja seetõttu veelgi traagilisem.

Tõlkinud ANU LAMP

KAHEKÜMNENDATE AASTATE FILMITEOREETILINE MÕTE EESTIS

Kahekümnendateks aastateks oli film uus ja võimas meedium ning kunstiliik maailmas oma elujõudu tõestanud ja läbinud eneseotsingute puberteedia. Noorusliku uljusega avardab ta oma väljendusvõimalusi, kompab enese piire, samas ka teadvustades oma võimu inimeste ja nende unelmate üle. Ühelt poolt laienuks Saksamaal ja Ameerikas jõudsalt filmide tööstuslik tootmine ning kino sidus end üha enam kommertslike taotlustega, teisalt aga jätkus eksperimenteerimislust, filmikeele intensiivne rikastamine, filmilike väljendusvahendite invasioon moodsatesse kunstivooludesse ja vastupidi (prantsuse avangardfilmid). Modernistliku ajajärgu rabelev pulss iseloomustas nii filmi-esteetikat kui ka kinoelu kõige laiemas mõttes. Uued ideoloogiad adusid seda väge, mis filmil on inimeste üle, ning kasutasid seda propagandistliku relvana (Dziga Vertov). Loodi paotsest pulbitsevad panoramaamad jutustusi, veel polnud vaatemäng kunstist eraldunud (Abel Gance, varajane Sergei Eisenstein). Ning muidugi oli tegemist ka "Suure Tumma" viimase aastakümne, kus tummfilmilik väljenduslaad ja kujundivaramu lähenesid täiuslikkusele...

Ka Eesti tüünesse kinoabajas kandusid nende protsesside järellainetused. Vahe on aga selles, et kui väljakujunenud filmimaadel Prantsusmaal, Saksamaal, Ameerikas oli dünaamika suunatud muutumisele, siis siin kulutati energiat alles omamaise kinotraditsiooni rajamiseks.

Tähelepanuväärseks sündmuseks võib pida Valmar Adamsi essee "Demokraatliku huumori klassik — Charlie Chaplin" avaldamist ("Postimees" 1925, nr 167, 25. juuni). Olgugi et artikkel oli kahekümnendate aastate kontekstis erandlik, viitab see omamaise küpse filmiteoreetilise mõtte tekkimisele. Tegemist pole pelgalt ühe või teise kinotüki formaalse kriitikaga, vaid õnnestunud katsega analüüsida ühe kinofenomeni tekkimise tingimusi ja toimet.

Pole juhuslik, et artikli autor on pärit kirjanduslikest ringkondadest, just kirjanduselu oli tollel ajal õitsvaimal järjel ning teatud mõttes eelistatumas olukorras. Kirjanduslik traditsioon oli Eesti Vabariigi algusaegadeks korralikult välja kujunenud; kõrvuti eksisteerisid eri suundumused, koguneti rühmitusteks, polemiseeriti; esseid, artikleid, foljetone ilmus hulganisti. Sellel huumusrikkal pinnasel oli teravdunud nii emakeele kasutus, avar pilk maailma asjadele kui ka metoodilised oskused nähtusi organiseerida — vajalikud tingimused filmile kui uuele kunstialale teoreetilisel aluspõhja rajamiseks. Kahjuks jäi Adamsi tasemel ekskursioon kinomeediami mõjuvälja siiski erandlikuks kõrvalepõikeks.

Mida põnevat on Adamsil meile siis pajatada? Autor alustab kirjatükki kaunikõlalise mõttekäiguga menu olemusest. "Tavaliselt pole kunstniku tehtule õigusi olevikuilmas: mõistmise asemel akompaneeruvad ta otsinguid naeratused ning õla-kehitud. Kuid menu teeb pimedad alati nägijaiks. Narr ja halb on see, kes ripub kuristiku serval, kangeline — kes jõudnud mäe (või künka) harjale." Pärast sellist hoogsat sissejuhatust leiab Adams, et Chaplini menu on võimatu ignoreerida. "See pisikene inglase ülilaiades pükstes (nüüd on need püksid ehtameerikalisel viisil koguni patenteeritud) on tõusnud provintsiaalsest palaganimängijast ilmakuulsusega kinoreformaatoriks. [- - -] Chaplini filmid kutsuvad esile naeru rühkivas New Yorgis, peenes Pariisis, enamlikus Moskvias, väikekodanlikus Tartus." Adams hakkab otsima Chaplini populaarsuse põhjust: teda intrigeerib mõistatus, miks puhke saalitäis rahvast alati naerma, kui keegi lööb teisele jalaga kõhtu. Euroopa (Tartu) mõtlejale omase subtiilse irooniaga küsib ta: "Kui olemine mõistnud Bhagavadgita ja suprematismi, hiina teatrit ja teosofiat, miks meie ei peaks mõistma seda, mis on arusaadav miljonilisele rahvahulgale üle kogu maakera." Samas põksub Adamsi jutus taamal ka vana hea *perpetuum mobile* — kõigi südamega europotsentristide ühine mure maailmakultuuri amerikaniseerumise pärast.

Olulisima põhjuse leiab Adams olevat selles, et Chaplin on teinud inimeste naeratamise kunstist terve teaduse. Teadlase eksaktusega on ta välja töötanud terve hulga efekte, millega inimest kindla peale saab naerma ajada. Chaplin ise seletab seda hea inimesetundmisega, sellega, et tal on inimkarakterit põhiolemused teada. Järgneb analüüs neist võtetest, mida Chaplin kasutab.

"Chaplini tähtsam abinõu seisab selles, et ta publikule esitab inimese, kes on sattunud ebasoovitavasse seisukorda. Sealjuures lähtub ta alati alama rahva sümpaatiast. Siit need alalised politseinikud, kes niisuguseks kontrastiks nende harilikku, tõelise võimu ning üleolekuga, kukuvad pikali, komistavad, kukuvad rentsliisse või koguni äkki avanenud lampkasti, värvianumasse, või, ise malgakandjad, saavad malgaga pähe, nii et neil silmi ees kirjuks läheb." Valmar Adams leiab siinkohal paralleele eri maade rahvaluulest ja mütoloogiast, kus rikkaid ja tähtsaid asetatakse alatihi neile ebaharilikku olukorda ning vaesed tõstetakse tähtsaks ja suurteks. Mütoloogiline ulatus on Chaplini filmidele tavaline — väike mehike saab jagu rammusast hiiglasest.

Teise iseloomuliku naeratamisvõttena oskab Adams välja tuua vahendi mittevastavuse sihile: "Sagedasti teeb Chaplin jalutuskepi otsaga manikööri või jälle tarvitab sama kuulsat jalutuskeppi,

et lähemale tömmata (jalga- või kaelapidi) inimest, kellega on asja." Sellega seob Adams ka toimingu asjata keeruliseks tegemise võtte.

Adamsi mõttekäik ei puuduta ainult Chaplini fenomeni kui nähtust iseeneses, vaid osutab nii mitmeski huvitavas seoses Chaplini näite kaudu filmimeediumi enese süntaktilistele erinevustele võrreldes teatri või kirjandusega. See annab Adamsi kirjatööle lausa tänapäevase kõrvalvarjundi. Nagu popmuusika, moe- ja reklaamkunst (üha enam ka kujutav kunst) ei ole kino endasse kapseldunud ajaväline "kaunis kunst", vaid tihedalt ühiskondliku mõttega seotud, ka kommentslikult angažeeritud, ajakajaline ja sisemiselt liikuv nähtus. Paraku nagu kogu massikunstil on ka filmil kaldumus hooajalisusele ja vananemisele. Seetõttu on tal vaja oma ainest pidevalt mõtestada ja ümbermõtestada, end eritleda ja piiritleda. Hea filmikriitik erineb muusikakriitikust või teatrikriitikust, kes valdab erialalist slängi ja terminoloogiat, kellel on teatud standardid ja hindamisskaala ning konkreetne produkt, mida analüüsida. Filmikriitik peab aga valdama konteksti, tunnetama ajavaimu ning oskama konkreetset filmi või nähtust siduda nii filmiajalooga kui ka kestvate sotsiaalsete protsessidega. See nõuab suuremat paindlikkust ja avaramat vaadet, universaalsust ja üldistusvõimet, mida sajandi algupoole Eestis esindasid eelkõige kirjandusliku traditsiooni kandjad. (Võib nimetada Tuglase kõrgetasemelist kunstikriitikat, mitme kirjaniku poliitilist tegevust ja teoretiseerimist, Euroopa kultuurivaramu tutvustamist ning moodsate kunstivoolude populariseerimist ja rakendamist just kirjanduses.)

Enim kinosisest poleemikast puhkes kahekümnendail aastail seoses helifilmi tulekuga. See leidis tugevat vastupanu just kinoinimeste endi hulgas (René Clairi sõnavõttud, Chaplini trotslik vastuseis helifilmile). Reaktsioon on täiesti mõistetav, kui režissöör on välja töötanud suurepäraselt toimiva visuaalse keele rõhutatud žestidest ja mii-mikast, plastilisest huumorist, bufonaadist ja tihendatud rütmidest ning ühel heal päeval kuulutatakse see korraga kehtetuks. Raske on teha niivõrd radikaalset lõiget, et astuda puhtalt tummfilmi tinglikkusest helifilmi realistlikku väljenduslaadi. Kõike, mida pidi väljendama keha keele abil, sai nüüd labaselt välja öelda. Uus aeg esitas uusi nõudeid. Terve plejaad näitlejaid ja lavastajaid jäi korraga ajalukku või kaotasid juhtpositsiooni — Abel Gance, Fritz Lang, Carl Theodor Dreyer, Douglas Fairbanks, Buster Keaton, Mary Pickford ja teised. Chaplini päästis tema trots, ning oma tummad sedöövrid "Suurlinna tuled", 1931, ja "Moodsad ajad", 1936 (filmid, mis valmisid hiljem, kui V. Adamsi artikkel) tegi ta juba helifilmi ajajärgul.

Eestis võttis sel teemal 1927. aastal teravalt sõna "Vanemuise" kirjandusala juhataja Voldemar Mettus. Artiklis "Kas on võimalik kõnelev film?" ("Postimees" 1927, nr 181, 8. juuli) pakub ta huvi pigem tekitatud hoiaku ereda esindajana; tema argumentatsioon on enam probleeme vahendava väärtusega kui tõsise filmiteooria ajalukku kuuluv käsitlus.

Teatriinimesena avaldub temas tõenäoliselt teatud enesekaitseinstinkt helifilmi jõulises vastustamises, kaitstes sellega teatri eelisõigust sõnalis-pildilisele narratiivsusele. Ta väidab, et heli tulek kinno on filmi kui iseseisva kunstiala taandareng talle ainuomastest väljendusvahenditest ning muutumine teatri ja kino vördžanriks: "See on ainult tehnilises mõttes film, ideeliselt ja kunstiliselt mitte, seistes täitsa teatri teenistuses, olles tema tegevuse edasiandja." Huvitav on siinjuures täheldada, et kui tänapäeval peetakse filmi üldiselt kõikidest kunstiliikidest kõige väiksema tinglikkuse määraga, tõeliselt kõige paremini edasi andvaks meediumiks, siis Mettuse seisukoha järgi on selleks teater. Kino trumbina ei kuuluta ta mitte elutruudust ja tegeliku maailma kopeerimist, vaid just stilisatsiooni ja vaataja fantaasiameele usaldamist. Seda nimelt tummfilmi eriomase visuaalse keele tõttu.

Mettuse kaitsekõne "Suurele Tummale", autonoomsete väljendusvahenditega kunstile, on siiski pehmelt öeldes aegunud. Ta leiab, et lausa maitsetu ning nõrganärvilisi endast välja viiv on, kui kinos lastaks valjuhääldist kahuripauke ja tiigrite mõirgamist. Vaatajat solvaks, kui maailma ilusaima kellahelina asemel, mida ta oma fantaasiameeles kuuleks, peab ta kinos taluma mingit tuhma kõminat. Näitlejate kõnel ei näe Mettus mõtet ainuüksi sellepärast, et see hajutaks tähelepanu silma ja kõrva vahel, ilma et kummalegi saaks korralikult keskenduda.

Mettus leiab ka "ületamatuid praktilisi" takistusi: "Mis kasu oleks meil, kes me istume eesti kinos, kuulata Pati ja Patashoni taanikeelset loba." Ta usub, et kui ka neist takistustis üle saaks, jääks ikka teksti edastamise mõttekuse küsimus. "Kõige suurem takistus seisneb selles, et heas filmis on vähe etteasteid, kus tegelasele võib teksti suhu panna. Mida rohkem on ühes kinodraamas sarnaseid stsene, seda enam läheneb ta teatrile, see tähendab, käib oma enese kunsti seisukohalt tagurpidi."

Kui eelnev mõttekäik tundub oma ajajärgu kontekstis üsna loogiline, siis nii mõneski kohas tsemendeerib Mettus oma kirjutist säärase mõttekäikudega, mis nüüdisajal kõlavad parajate naivis-midena. Nimelt väidab ta, et helifilmi usutavus kannatab kõvasti seetõttu, et näitleja vajab õigeks tunde väljenduseks otsest kontakti publikuga. Kuna kinopraktikas näitleja ei näe oma auditooriumi, ei olevat võimalik ka ehe (verbaalne) näitlemine kaamera ees. Mettus näeb väljapääsu võtteplatsile publiku toomises, et peab seda ebaotsarbekaks ning jällegi tagasiöördumiseks teatri juurde.

Mettus teeb oma hävitavas kriitikas ka helifilmile väikese mõõnduse — ta leiab, et ajalisel piiratud ja piduliku iseloomuga ajaloaliste sündmuste, aga samuti teaduslike toimingute edasiandmisel on helifilm lausa hindamatu: "Kahtlemata on meil palju huvitavam rahvasteliidu täiskogu istungist tema kaudu isiklikult osa võtta, kui jälgida seda ajalehe kuiva ja kokkurusuritud referaadi järgi." Ootamatult näeme Mettust omistamas helifilmile samu funktsiooni, mida me praegu televisiooni juures iseenestmõistetavaks peame. Oma hoogsas mõtteleenus läheneb ta tänapäevasele mediaauditooriumile: "Kahtlemata hakkab kõne-

lev film ülalkirjeldatud tegevuse läbi arendama ühtekuuluvuse tunnet ja ta võib saada võimsaks propaganda abinõuks igavese rahu apostlite käes." Võiks ju omalt poolt pisut kahelda Hitleri ja Stalini kui tõeliste kinosõprade apostellikus päritolus...

Üldiselt kumab Mettuse kirjutisest läbi rohkem või vähem alalhoidlike intellektuaalide traditsiooniline umbusk uute tehniliste leutiste kultuuri-sfääri sissetungimise vastu. Kardetakse väljakujunenud laadide lihtsustumist, maitse labastumist, traditsioonide katkemist. (Mettus rõhub küll filmikeele taandarengule, ent tema mure tundub olevat seesama.) Uus kunstiala annab sageli ise põhjust tõrjuvaks hoiakuks, kuna enne kunstina tunnustamist läbib ta n-õ rahvalikkuse perioodi. Ei tohi unustada, et ka kino alguspäevad möödusid laadatelkides pööblit lõbustades, enne kui ta arenes iseisvaks ja täisväärtuslikuks kunstivormiks.

Samasugustest suhtumiseavaldustest tasuks meenutada Charles Baudelaire'i fotograafiavastaseid esseid, kus ta sarnaselt Mettusega rõhutab küll fotograafia aktuaalsust meedias ja teaduslikes uuringuis, kuid hoiatab selle võimalike kunstiambitsioonide eest.

Mis ühendab Valmar Adamsi vahedat analüüsi ja Mettuse pateetilisi hüüatusi, on oma aja kohta terav teoreetiline hoiak, tahtmine vaadelda filmikunsti tervikuna, mõtestada tema lähtealuseid ja arengusuundi. Ainuüksi juurdlemine teemal, mis on öieti kinolikkus, viib meid kinole lähemale.

ANDRES MAIMIK (s 8. II 1970) on Tallinna Pedagoogikakooli II kursuse filmitudeng. Avaldanud kirjutisi "Eesti Ekspressis", "Sirbis" ja TMKs. Siinse artikli valmimisel oli juhendajaks filmiajaloolane Veste Paas.

ALLAN VURMA

LAULUÕPETUSE EESMÄRK: INDIVIDUAALSUS JA ISIKUPÄRA



LONDON 1997

Suvel toimus Londonis maailma laulu-pedagoogide jaoks tähelepanu vääriv sündmus: neljas rahvusvaheline lauluõpetajate kongress. Kohe Westminster Abbey kõrval paiknevasse konverentsikeskusesse oli nädalaks laulmisega seonduvat arutama kogunenud üle poole tuhande pedagoogi igast maailma otsast: Itaaliast ja Saksamaast Ameerika, Austraalia ning Jaapanini. Eestist olid kohal Tiit Levald, Aino Kõiv ning Allan Vurma. Muljete põhjal võib öelda, et vokaalpedagoogika probleemid on kõikjal põhijoontes samad: lauljate õpetamine on aega, kannatust ning vastastikust usaldust nõudev raske töö; kuidas leida oma tee erinevate stiilide ja suundade virvarris; paljud head, eriti keskikka jõudnud lauljad ei leia piisavat rakedust jne.

Tänapäeva laulumaastikul on Suur Ooper ju tegelikult üks võimalus paljudest. Seda suhtumist võis tunda ka iidse kuningriigi pealinnas, sest teemade valik, mida käsitleti, oli väga lai, hõlmates laulustiile gregoriaani koraalist ja Lähis-Ida rahvamuusikast kuni vokaaltehnikateni nüüdisaja muusika laulmiseks, laste muusikakoolitust, muusikalide lavastamist, laulmise seost kuulmisega jne. Teemade mitmekesisusega haa-

kus kongressi motogi: "Hääl läbi aegade". Pikkade tööpäevade sisse mahtus lisaks aruteludele ka palju praktilist laulmist: itaallanna Tina Ruta oma *bel canto* õpilastega, Briti Noorteooperi kontsert, Kuningliku Muusikaakadeemia muusikalilauljad, West Endi kabareelauljad, Jaapani *Apollo-no-kai* etendus, Katarina Karneuse ("Cardiff '95" konkursi võit-

Eestlase suhtelist võõra laulustiilina, mida Londonis palju kuulda on, võiks mainida *belting*'ut. See on põhiliselt muusikalise teatri või mikrofone kasutavate muusikalilauljate kõnelähedane laulutehnika. Ooperilaulja jaoks toimub laulmine ehmatavalt kõrge kõriga ning ülemisi noote lauldakse "valgelt" ning lahtiselt. Arvatavasti ka pop- ja rocklaulu kõrge tase Inglismaal on seotud just selle vokaalstiiliga, mida spetsiaalselt treenitakse ja õpetatakse näiteks Kuninglikus Muusikaakadeemias. See, et *belting* itaalia ooperikoolile tõepoolest kauge on, selgus näiteks eespool mainitud, parajasti saalis kuulava itaallanna Tina Ruta valulisest reageeringust laval toimuvale.

Soomes publitseeritavas ajakirjas "Laulu pedagoogi" (1996–97) kirjeldab *belting*ist Maria Rondel. Lisaks kõrgele kõri asendile laulavad naised rinnaregistrilt kõrgele üles laiendades; vastupidiselt paljude ooperilauljate arvamusele ei kahjusta hästi häält valdav *beltija* oma häält ning on võimeline professionaalina kuni kaheksa korda nädalas selle tehnikaga laval esinema. Selle stiili "pehmem" (mitte nii kõrge kõri asend ja kergemalt lauldud kõrged noodid) variant on nn Broadway hää.

Suure Ooperi stiilist erinev on ka barokklaul, mida kirjeldas ja demonstreeris ise lausa vapustava kvaliteediga rahvusvahelistel lavadel väga hinnatud Nancy Argenta. Ehkki barokklaulja peaks oma hääle vibraato põhiliselt "maha keerama", kasutatakse seda siiski väljenduslikel eesmärkidel kulminatsioonikohtades ning ekspressiivsemates lõikudes. Nancy põhiline sõnum oli: barokki tuleb suhtuda vabalt ja loominguliselt. Helilooja on oma nootidega kirja pannud vaid loo skeleti, mis tuleb lauljal endal elusaks kujundada. Laulus peab lähtuma tekstist, laulda nagu jutustades või jutustada laulmise abil. Ornamenteerimisel võib usaldada sisetunnet ja kasutada paljudest erinevatest võimalikest vahendeist neid, mis endale meeldivad.

Kongressil esitatu mitmekesisus tekitas kohalolijais loomulikult palju küsimusi. Kas tänapäeva laulja peaks olema suuteline laulma kõigis stiilides? (Koolinõuded klassikalise itaalia ooperi ning ameerikaliku *belting*'u vahel on ju lausa vastandlikud.) Oma nägemuse probleemist esitas kongressil noorte lauljatega tööd teinud nimekas West Endi lavastaja David Gilmore. Ta võrdles erinevaid lauljaid



Tiiu Levald, Aino Kõiv ja Allan Vurma neljandal rahvusvahelisel lauluõpetajate kongressil Londonis.

Allan Vurma foto

ja) kontsert, demonstratsioonettekanded barokksopran Nancy Argentalt ja metsosopran Mary Nicholsilt, nüüdisaegse laulu õppus Mary Kingilt jne.

Samas võis registreeruda ameeriklanna Jo Estilli treeningkursustele. (Juba eakam daam, teadlane ja endine laulja ning lauluõpetaja leiab, et vokaliseerimisel on võimalik muuta inimese üheteistkümne anatoomilise struktuuri talitlust, neid omavahel kombineerides on võimalik saada kakskümmend üheksa erinevat arhetüüpset hääletekitamise varianti, mida treeningutel kasutama õpetatakse.) Ehkki maailmas ringi rändava ning USAs populaarse häält ja laulmist käsitleva teleseriaali autori kursus pole üldsegi mõeldud professionaalsete lauljate õpetamiseks, vaid pigem kõikidele häält kasutavatele inimestele täiendava kogemuse saamiseks, leidsid selle läbi teinud mitmed nimekad laulu professorid, et kasu ka praktilisele lauljategevusele sellest kursusest oli suur.

sümfooniaorkestri pillidega. Olgugi, et viiul ja suur trumm või trompet on väga erinevad, on neid kõiki orkestri täielikuks kõlaks väga vaja. Lauljad peaksid õpingute käigus leidma, mis "pill" nad on. Neil tuleks jõuda selgusele, milline muusika, esituslaad ja ansamblipartnerid on neile kõige sobivamad ja seejärel arendada end valitud suunas. Tipp-tasemel universaalsus on üsna harv nähtus, ehkki inglased on uhked oma bariton Bryan Terfeli üle, kes, olgugi et praegu maailmas hinnatud kui väga hea Wagneri laulja, suudab nauditavalt toime tulla ka renessanssmuusikaga, nagu väitis Mary Nicols, tema omaaegne õppejõud Londoni Guildhalli koolist.

Head lauljad on alustanud lauluõpinguid tavaliselt varakult. Seepärast oli noorte lauljate õpetamisküsimustele pühendatud terve päev. Hästi teatakse Oxfordi King's Kolledži poistekoori taset, ehkki see pidavat Inglismaal olema meeldiv erand. Tavalistele poistele meeldib rohkem jalgpall, väitis Wenhastoni poistekoori dirigent Geoff Davidson, ja teda võis uskuma jääda, ehkki tema poiste pakutud musitseerimine oli siiras ja pretensioonitu. John Cooksey Ameerikast aga demonstreeris poiste häälemurde erinevaid staadiume, kuidas, kui kiiresti ja milliste vaheastmetega muutub muteeruv hääl ning missugust repertuaari võib sel ajal laulda. Paljude muusikalist algharidust professionaalselt käsitlevate ettekannete kaudu jõuti probleemideni algajate soololauljate õpetuses. Sageli tuleb suhelda kolmnurgas õpilane — õpetaja — lapsevanem (kes maksab koolikulud ja on huvitatud kiirest tulemusest). Tihti aga ei jõuagi võimekad kitsaste olude tõttu lauluõpinguteni. Leiti, et liiga tihti on lapsed esinemiskrambis, õpetajad ei viitsi neid eksamil piisava huvi ning heatahtlikkusega kuulata, rõõm laulust kaob. Noored on väga tundlikud, usuvad iga nõuannet, ka sellist, mis võib rappa viia. Kuid samas tõdeti, et õpilasel olgu õigus ise valida (näiteks vahetada õpetajat). Kriitika ning rivaliteet käivad laulja elukutsega kaasas ning alati tuleb valmis olla ka kaotusteks.

Vaeti ka lauluõpetuse terminoloogiaga seonduvat. Raske on lävida, kui puuduvad üheselt mõistetavad terminid vajaliku kirjeldamiseks, seetõttu püütakse erialast sõnavara süstematiseerida, korrastada. Laulukunsti individuaalsus teeb aga selle töö võrdlemisi

raskeks, sest omavahel mingite väljendite sisus kokkuleppele jõudmine läheb väga vaevaliselt. Britta Sundberg Rootsist leidis, et on ju lausa tore, kui lauluõpetajal ja õpilasel on oma salakeel, mida õpingute alguses omandama hakatakse ja millest ainult nemad kahekesi aru saavad.

Omaette teemaplokis vaadeldi laulmise seost kuulmisega. On ju muusika mõeldud "kõrvadele". Olgugi et põhiliselt on inimeste kuulmisvõime sarnane, on ta ikkagi individuaalsete iseärasustega. Seetõttu jääb ka muusika tajumine kuulaja poolt individuaalseks. Demonstreeriti ka mitmeid kuulmisilluusioone, näiteks seda, et subjektiivselt tajutav heli kõrgus sõltub heli tugevusest ning tämbri! Hämmastavaid tulemusi vaegkuuljatega töötades oli saavutanud aga inglanna Anita Downey. Kurte lapsi helisid ja hääle kasutamise seonduvat alternatiivsete vahenditega tajuma pannes (seebimulle puhudes, erinevaid vibratsioone tunnetades jne) oli ta suutnud mõne tugeva kuulmiskahjustusega invaliidi lausa uskumatult hästi laulma õpetada. Prantsuse professor Alfred Tomatis väitis, et kuulamine võib olla samuti väsitav tegevus. Nii on näiteks noorel, kes satub pikki tunde järjest mängima sümfooniaorkestris oht saada üleväsimuse tõttu kuulmiskahjustusi, samuti võib end kurdiks laulda vale tehnikaga ooperilaulja. Alfred Tomatis on leidnud omapärase kuulmisravitehnika selliste inimeste aitamiseks.

Huvitavaid ettekandeid oli kongressil palju. Võib-olla tähtsam kui igasse teemasse süvenemine oli informatsiooni saamine maailmas toimuva kohta: millised on arengusuunad, millest on erinevad inimesed huvitatud, kuidas tajutakse kitsaskohti ning probleeme. Järgmine kongress toimub juba nelja aasta pärast siinsamas Soome lahe põhjalkaldal Helsingis.

Autor tänab Eesti Kultuurkapitali, kelle toetusel sai sõit Londonisse toimuda.



TMK LAUREAADID 1997

IVIKA SILLAR

"Arcadia. 1997", nr 8/9.

MARGUS ALVER

Kaasaegse teatrimõtte suundumusi avavate artiklite leidmise ja tõlkimise eest.

"Slawomir Mrožeki kalestunud südametunnistus", nr 10;

"Geniaalsete diletantide koolitamisest", nr 11.

MARIA KOSTAKEVA

"Risoomlabürint Ligeti kompositsioonimeetodis";

*"Asemantiline semantika György Ligeti
vokaalmeloodikas (muusikateatri näitel)"*, nr 5.

VAIKE SARV

"Setu itkupulmad", nr 7;

"Setu itkuviisi analüüs interaktiivsete meetoditega", nr 8/9 ja nr 11.

LAURI KÄRK

"Kurja lilled" (Luchino Visconti, tema saksa triloogia), nr 1;

*"Ajaloo ehitajad" (Ringvaatest "Eesti Kroonika"
ja audiovisuaalinfost laiemaltki)*, nr 8/9;

"Eesti filmidokumentalistika — ühe ajastu lõpp ja teise algus?", nr 12.

HASSO KRULL

"Jutustus ja paranoia" (David Lynchi "Kadunud kiirtee" mudel), nr 12.

Fotopreemia

TOOMAS HUIK

Portreefotode eest (nr 8/9) ning

teatrifotode eest (nr 3).

JUTUSTUS JA PARANOIA

DAVID LYNCHI "KADUNUD KIIRTEE" MUDEL

"KADUNUD KIIRTEE" (*Lost Highway*). Režissöör David Lynch, stsenaaristid David Lynch ja Barry Gifford, operaator Peter Deming, kunstnik Patricia Norris, monteeriija Mary Sweeney, muusika: Angelo Badalamenti, helikujundus: David Lynch, produtsendid Deepak Nayar, Tom Sternberg ja Mary Sweeney. Osades: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison ja Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (salapärase mees), Natasha Gregson Wagner (Sheila), Robert Loggia (mr Eddy/Dick Laurent), Gary Busey (Bill Dayton), Richard Pryor (Arnie) jt. 2 tundi ja 15 min, värviline. USA, 1996.

I

David Lynchi "Kadunud kiirtee" sai Eestisse tulles rohke ja piisavalt tunnustava, kuid nõutu kriitika osaliseks. Kõige rohkem kurdeti filmi keeruka narratiivse struktuuri üle, mida ei õnnestugi lõpuni lahti lugeda. Kriitikud kaldusid asuma seisukohale, et lihtsam on võtta Lynchi filmi suurejoonelise mõtestamata vaatamänguna kui hakata otsima talle vigurlikke tõlgendusi, millest üks on võimatum ja raskepärasem kui teine ega aita lõpuks ikkagi loo mõistmisele lähemale. Võib-olla polegi Lynch asjaga midagi mõelnud: võib-olla ta hullutab vaatajat niisama, hiilates täiusliku filmitööga, kaamera liikumise ja muusikaliste vastete näkkulöõva efektsusega.

Niisugune lähenemine on iseeneesest lubatav, kui meil on tegemist värske teosega, mille üle pole jõutud palju arutleda ja mis alles otsib oma vaatajat, katsudes läbi ka Lynchi varasema loominguga "oma publiku". Samas pole siiski põhjust arvata, et need esimesed muljed annavadki juba kätte sobiva võtme või õigemini, põhjendavad usutavalt võtme puudumist, nii et filmi võib edaspidi võtta mitte üksnes hermeetilise reebusena, vaid tõelise "valge kastina", millel lukku ega sisu polegi.

Tõsi, mõnest aspektist on "Kadunud kiirtee" kaheldamatult reebus. Aga tal on ka oma lihtne, vahetult hoomatav külj; ja peale selle, tal on igatahes olemas võti, mis võimaldab peamised mõistatused lahti muukida

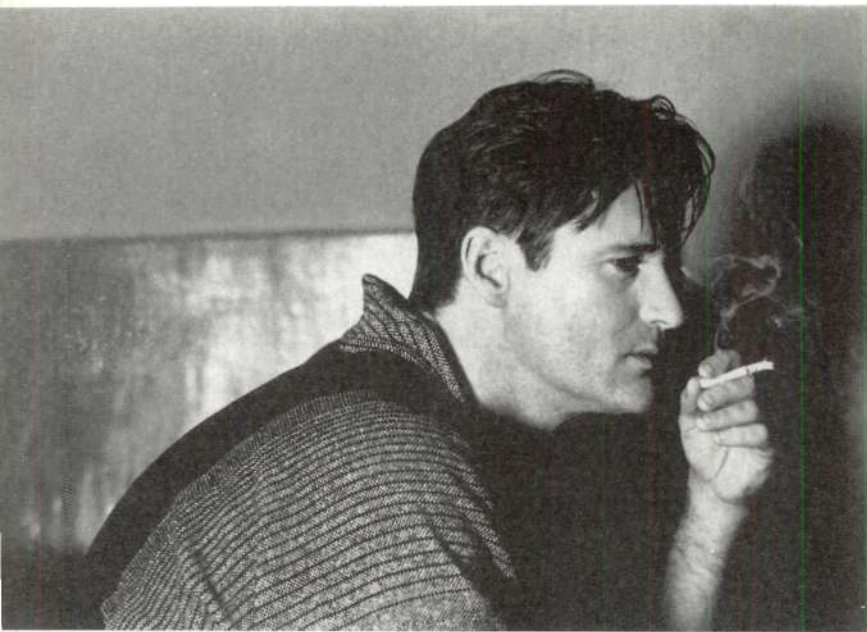
ja jõuda olulise tuumani, kust saavad lähtuda nii päris kitsad ja ühemõttelised kui ka väga paljutahksed ja lennukad tõlgendused.

Võtme leidmiseks pole tingimata tarvis tuhnida Lynchi intervjuudes või väga autoriteetsetes filmikäsitlustes. (Muide, taktikalistel kaalutlustel võib autor ise võtme olemasolu eitada.) "Kadunud kiirtee" on üles ehitatud klassikalise paranoia mudeli põhjal: seejuures võib "paranoiat" siin võtta niihästi kitsalt psühhiaatrilises kui ka laiemas psühholoogilises või psühhoanalüütilises tähenduses. Paranoia mudelil põhineb filmi lõhutud jutustus, Lynch aga pole sellega piirdunud: ta on paranoiale allutanud ka jutustamise tehnika, nii et paranoiat jutustab paranoiline jutustus, mis ei saagi kuhugi välja jõuda, nii nagu kuhugi ei saa jõuda psühhiaatriline paranoia.

Jutustus jaguneb kaheks pooleks ja koodaks, mis alguspunkti tagasi jõudes kaardid uuesti segi paiskab ja kord juba lõppenud tegevuse teistkordselt ning kummaliselt lõpetab. Jutustuse esimene pool on ühtlasi ettevalmistuseks teisele poolele, kuigi teda kuni pöördelise vanglastseenini võib võtta ka omaette lühiloona.

Esimeses pooles on keskne tegelane saksofonist Fred, kelle psüühika on silmanähtavalt paranoilistest luuludest vaevatud. Hirnu ja ängistuse õhkkonna loob juba filmi avasekvents, kus kõigepealt näidatakse suures plaanis suitsetava Fredi higist nägu: uksetelefonist teatatakse talle "Dick Laurent on surnud", mispeale Fred kõnnib rõduakna juurde ja vaatab alla tänavale. Tänav on täiesti tühi, ainult kõnniteelt põrnitseb Fredi mingi ebamäärane tume plekk. Iseenesest rahulik vaade ei näi Fredi eriti rahustavat.

Algul näib vaatajale, justkui piinaks Fredi kinnitamata armukadedus (koju helistamine jazziklubist, ängistav seksuaalvahekord). Sellesse lööb aga mõra painajalike videokassetide sekkumine Fredi ja Renee erallu: esimesel korral lahendab Renee olukorra veel väitega, et kasseti võib olla teinud mõni kinnisvaraagent. Teisel korral kutsuvad abikaasad politsei ning asi läheb silmanähtavalt tõsiseks. Vaadelgem kassetide episoodi lähemalt.



"Kadunud kiirtee", 1996.
Režissöör
David Lynch.
Bill Pullman
(Fred Madison).

Esimene kassett, mille Renee hommikuse postiga majatrepilt leiab, näitab välisvaates Fredi ja Renee maja. Kaamera pilk libiseb piki välisseina, jõuab majatrepini ja sööstab siis kiiresti uksetelefoni suunas, otsekui tahaks sinna siseneda; seepeale pilt katkeb. Teine kassett algab sellesama pildiga, kuid nüüd siseneb kaamera (uksetelefoni kaudu!) tõepoolest majja, liigub kummaliselt lae all ja lõpetab Fredi ja Renee magamistoas, kus abikaasade kehad lebavad voodis, nagu see oli olnud eelmisel õhtul. Kolmas kassett märgib juba Fredi-novelli lõppu: siin läheb videolöik jubeda kulminatsioonini, kus jutustusesisene ja jutustuseväline kaamera segunevad (mustvalge ja värvilise pildina), ja otsekohe antakse teada ka vapustuse tähendus — Fred on maniakaalselt mõrvanud oma naise ning kohus on mõistnud ta surma, me näeme teda laskumas mööda vanglatreppi, ja seejärel sulgub surmamõistetute kongi uks.

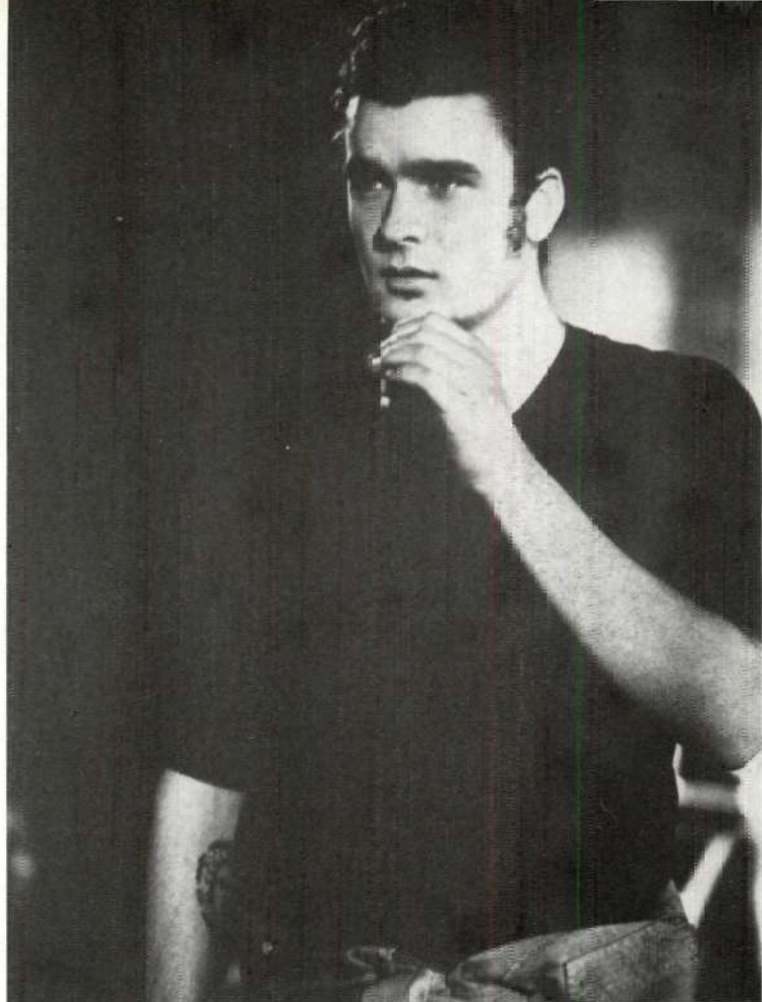
Teise ja kolmanda videolindi vahele jäävad otsustavad sündmused, mille järel vaatajal ei jää enam kahtlust, et Frediga on midagi lahti. Ühel kokteiliohtul kohtub Fred õudustäratava tegelasega, keda ta varem on juba korra näinud unes (enese naiseks maskeerituna) ning kes esitleb end kõikvõimsa ja kõikjalviibiva niiditõmbajana: ta laseb Fredil helistada oma tühja korterisse, võttes seal ise telefoni vastu ja kõneldes Frediga ühtaegu nii vahetult kui läbi telefoni. Küsimuse peale "Kes sa oled?" hakkab tegelane jubedalt naerma, osutades ühemõtteliselt, et just selles

küsimuses peitub situatsiooni tuum. Pärast seda episoodi on Fred täielikult kaotanud kontakti reaalsusega.

Õudustäratav tegelane, kelles Lynchi karikeeriva esituse tõttu pole raske ära tunda traditsioonilist Saatana kuju, on igasuguse paranoia võtmefiguur: moodustis, mille kohta Lacani psühhoanalüüs kasutab mõistet "Teise Teine" (*l'Autre de l'Autre*). Kui Teine ehk nn suur Teine tähistab Lacani terminoloogias kogu subjektist väljaspool olevat teadmist, olles ühtlasi seaduse asupaik ja tõe garantii, siis Teise Teine on psühhoiline konstruktsioon, mille järgi kujutletakse kõige subjektiivalse taga asuvat veel üht salapärast niiditõmbajat, kes oma kurikavala plaani järgi asju tegelikult juhib. Selline konstruktsioon tekitab tagaaetuse tunde, kestva ängi ja hirmu seisundi, lammutatud identifikatsioonid ja lõhub mina hulgakaks võõrasteks isikuteks. Paranoia peamine tõukejõud (Freudi varaste märkmete järgi aastast 1895) on inimese võimetus taluda seda, et teised teavad temast asju, mida ta ise ei tea¹. Fredi puhul on diagnoos sedavõrd klassikaline kui üldse võimalik; iseloomulik on ka see, et kohtus mõistetakse ta süüdi, sest paranoia on kõigist psühhoosidest kõige sarnasem normaalse mõtlemisega.

Kõik see saaks kiiresti selgeks ka filmi

¹ Vt *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Pariis, Bordas, 1993, artiklid "l'Autre" ja "Paranoia", lk 52–53 ja 291–297.



"Kadunud kiirtee".
Balthazar Getty
(Pete Dayton).

vaatajale, kui lugu esitatakse normaalselt distantsilt, mis võimaldab psühhootikuga toimuvat jälgida väljastpoolt. Paraku kasutab Lynch siin teatavat tüüpi *thriller'*itele omast võtet, kus paranoiline maailm antakse psühhootiku enese pilgu läbi, jättes abitu vaataja hallutsinatsioonide meelevalda. Siiski usub vaataja veel Fredi-novelli lõpuni, et tõde seatakse jalule ja tegelase hullumeelsus tuleb ilmsiks. Kuid Lynch talitab risti vastupidi.

Vanglas haaravad Fredi peavalud ja ta viiakse arsti juurde; näib, et psühhooosi paljastamine on lähedal. Kongis hakkab Fred nägema õudseid nägemusi... ja hommikul avastab valvur luugist sisse vaadates Fredi asemel hoopis kellegi teise.

Sitpeale muutub igasugune tagasipöördumine võimatuks: paranoia ei valda mitte üksnes Fredi teadvust, vaid valitseb ja suunab tervet ühiskonda, katkestades loomuliku

põhjuslikkuse ükskõik kus. Mingi müstiline keegi on ligipääsmatus vanglas ühe mehe asendanud teisega. Uus mees identifitseeritakse, see on automehaanik Pete, kes on paar aastat tagasi korra juba kinni istunud.

Järgneb Pete'i ja Alice'i lugu, kus paranoia ongi terveniisti lülitatud tänapäeva ühiskonna tasandile ja hakkab endast kujutama selle metafoori. Lynch läheb individuaalselt paranoiaalt üle kollektiivsele, ja see ei kuulu enam päriselt psühhiaatria valda. Sellega seoses vahetatakse ka sotsiaalset tasapinda: kui individuaalset, isiklikku paranoiati esindas kunstnik Fred, kelle jaoks hirm kulmineerus võõra jõu sissetungis tema privaatsusesse, väljaspoolesest seospoolsusesse (kaamerasilma näol, juhtmete kaudu), siis tööline Pete on oma asendi tõttu kõigile ühiskonda läbivaile vooludele avatud. Niipea kui ta on pääsenud vanglast ja ilmub tööle, sõidab töökoja värava ette pornoärimees ja maffia-

pealik mister Eddy (õieti Dick Laurent), kes kutsutakse ta endaga sõitma, kontrollimaks mootorit, ning annab järsku näitliku õppetundi, kuidas tekitatakse parandamatu vägivaldne trauma. Pete'il pole võimalik ühiskonna paranoiaast mingi privaatsuse kaudu pääseda.

Teise osa võtmeline juhtmotiiv ongi trauma. Pete ei tea, mis temaga õieti juhtus ööl enne mõistatuslikku sattumist vanglasse ning tema vanemad ja tema tüdruk ei ütle talle seda. Võib vaid aimata, et tegu on olnud saatusliku traumaga, mille ainuke nähtav jälg on aeglaselt paranev peahaav. Hetkeks näib, et Pete'i võib õnnetust olukorrast päästa armastus: kuid armastuse objektiks saab mr Eddy armuke Alice. Tegevuse käigus selgub, et Alice'i isik varjab omakorda traumasid, millele meenuslikult viidatakse vägivaldse lahtiriitumisstseeniga maffiategelaste juuresolekul. Pärast seda on Alice'ist saanud maffiapealiku armuke ja pornotäht. Nõnda kisub just armastus Pete'i lõplikult sundolukordade ahelasse, mida hoiab käigus mingi öeldamatu, parandamatu ja õudne saladus.

Pornomaailm on "Kadunud kiirtees" ühiskondliku trauma otsene kehastus. Ta on paik, kus tuleb nähtavale see, mida Lacan nimetab Realseks ja millega kokkupuude saab olla üksnes traumaatiline. Kõik tungi ja piiramatu naudingut valda kuulub on Reaalne; see, mida nimetame reaalsuseks, on Reaalsega võrreldes fantaasia. Tavalises reaalsuses mahendab naudingut alati iha protsess, mis liidab sellega loendamatu fantaasiad ja teeb piiramatu naudingut subjekti jaoks talutavaks. Porno on seevastu valdkond, kus alasti nauding paisatakse subjektile näkku kui puhas tung, kui Reaalne; seepärast on pornotööstuse maailm surmav rutiin, kus valitseb tungiline kordamine ja seksuaaltung hakkab ühte sulama surmatungiga (sadomasohhistlikud motiivid filmi lõpus, mida rõhutab vastav muusika). Pornos on seksuaalsusest saanud parandamatu trauma.

Ka paranoia tuumaks on alati parandamatu trauma. Kuna Lynch filmi teises pooles esitab kollektiivset paranoiat, toob ta vaataja ette porno ja allmaailma, mis on ühiskondliku trauma otsene kehastus. Iseloomulik on see, et Pete püüab kollektiivse trauma kandmisest keelduda, lükates tagasi mister Eddy pakutud kasseti (paralleel Fredi videokassetidega on siin ühemõtteline). Kuid Pete'i sotsiaalse asendi tõttu pole tal pääsu. Ta kuulub sotsiaalsesse gruppi, mis on avatud ja peab ühiskondlikku traumasid kandma otse, ilma privaatsuse vahenduseta. Alice'i kaudu tõmbab pornomaailm Pete'i lõpuks mõrvani, kusjuures mõrva ohvriks pole nüüd mitte

naudingut kehastav vastassooline objekt (nagu Fredi puhul), vaid naudingut tarbija, allmaailmaga seotud elumees Andy. Nõnda on sulgunud ka teine, ühiskondlikku paranoiat esitav lugu, ja tekkiv sümmeetria lubab oodata põhjuslikkuse uut katkemist.

Juba enne seda sisenetakse hallutsinatoorsesse ruumi. Pete'ile helistatakse hoiatavalt koju, kõnelejaks on mister Eddy, kes annab toru üle kellelegi võõrale: Pete ei tunne võõrast ära, kuid vaataja näeb, et see on Fredi-novellist tuttav niiditõmbaja. Maffiapealikul-kapitalistil näib olevat leping Saatanaga (see hetk on ühiskondliku paranoia kulminatsioon). Kui nüüd Pete jõuab Andy villani ja ronib üle aia, on tema esimeseks aistinguks baari aknast peegelduv, mahedalt virvendav sinine valgus: majja sisenedes selgub aga, et valgus lähtub baari seinale projitseeritavast pornovideoest, milles peosa etenud Pete'i armastatu Alice. Sellest hetkest alates Pete hallutsinatsioonide ringist enam ei välju. Kui ta pärast tapmist läheb Alice'i käsul teisele korrusele raha ja jäartsaju tooma, esitatakse meile tõeline hallutsinatsioonide paraad: ruum moonduv, ustel on näha kummalised numbrid, mis meenutavad hotellitube, ja kui Pete ühe ukse avab, leiab ta fotolabori-sarnases punases valguses eest eelmisega analoogse pornosteeni, kus kápuli-asendis näitsik talle üdinilõikava ironiaga hüüab: "Kas tahtsid minult küsida, miks?" Ei jää kahtlust, et Pete on juba jäädavalt kadunud hing, kes on deemonite meelevallas.

Põhjuslikkus katkeb uuesti tontliku kõrbehüti juures, mida Fred (enne esimest katkemist) samuti nägemustes oli näinud: nüüd aga on siin niiditõmbaja ise kohal. Alice'i ja Pete'i seksuaalvahekorra järel asendatakse Pete uuesti Frediga; põgenedes videokaameraga jälitava Saatana eest, jõuab Fred "Kadunud kiirtee" nimelisse hotelli, röövib vägivaldselt mister Eddy ja lõikab tal kõrbehüti juures tänu niiditõmbaja abile kõri läbi. Niiditõmbaja kasutab nüüd jälle telefoni, et näidata mister Eddyle pornosteen videotest, mis ta ise on tootnud. Pettunud maffiapealik pöördub Saatana poole ja heidab ette, et oli näinud temas oma liitlast — seepeale niiditõmbaja tapab Dick Laurenti. Vaataja taipab järsku, et niiditõmbaja pole liidus kellegagi, et ta üksnes kisub paranoilist süsteemi hävingu ja surma poole.

Toimuva kummaline õiglus on tegelikult reegliäärane. Kõrbehüti juures toimuv stseen märgib punkti, kus Reaalne tegelikult utjab kogu jutustuse üle: viibitakse hüpertrofeeritud hallutsinatoorses ruumis, surev maffiapealik jälgib pisikeselt ekraanilt porno-



"Kadunud kiirtee". Patricia Arquette (Renee Madison).

graafilist sekventsi, mis meenutab talle tema elu ja pöörab naudingut justkui pahempidiseks. Oleme Realse tuuma juures, kus tung äkki raugeb. Siin tekibki ootuspäraselt moraalne dimensioon — sest nagu ütleb Lacan, "moraalne tegevus on õigupoolest reaalse pookoks" (*l'action morale, en effet, est entée dans le réel*)². Niiditõmbaja on vaid fantasmaatiline kuju, moraalne dimensiooni puudumisest tekkinud hallutsinatsioon.

Jutustus lõpeb viisil, mida võib tõlgendada üksnes Fredi paranoilise hallutsinatsioonide maailma hävinguna — ja teisiti ei saakski see lõppeda. Narratiivina esindab selline kaht elu kirjeldav, kuid ainult üht tegelast kasutav jutustus teatavat tüüpi, mille muster näiteks on ungari sümbolisti Mihály Babitsi fantastiline romaan "Kurgkaliif"³. Peategelane Elemér Tábori on siin jagunenud kaheks isikuks, kes elavad erinevas paigas ja erinevas keskkonnas; alati, kui tegelane läheb magama, vahetub ta välja oma tundmatu teisikuga, kes elab hoopis teist elu. Romaani lõpus hakkab tõde talle selguma. Lugu laheneb enesetapu läbi, kuid nõnda, et teisiku saatus tegelikult jääb hämaraks. Lynchi film töötleb põhimõtteliselt sedasama kurgkaliifi motiivi, mille puhul jutustuse paratamatu

loogika tingib, et ta võib laheneda üksnes mõistatusega.

See, et Lynch vaatajat niimoodi diegeetiliselt terroriseerib, vahendades paranoilist maailma paranoilise jutustamistehnikaga, on iseenesest *thriller*'i žanrile tüüpiline. "Kadunud kiirtee" on *thriller*, kuigi väga komplitseeritud ja erakordse haardega. *Thriller*'i eesmärk ei ole, nii nagu oli muistsetel tragöödiatel, luua "jäljendus, mis kaastunde ja hirmu läbi teostab puhastuse sellistest kannatustest (st kaastundest ja hirmust)"⁴. Kreekalik *katharsis* on *thriller*'i puhul vaid juhuslik kõrvalsaadus, mis võib mingis vormis ka esineda, kuid pole žanri funktsioneerimise kohustuslik komponent. *Thriller* sarnaneb pigem surmatantsu-motiiviga kesk-aegses maalikunstis: ta on teatav nüüdis-aegne "memento mori", reaalsuse tuumaks olevale Reaalsele osutav kunstlik šokk, mis peab taastama tuhmuma kippuva moraalise taju teravuse. Lynchi film teeb kõike seda väga võimsalt, ning sisaldab peale selle veel intellektuaalselt huvipakkuvat ainet. Tegemist on meistriteosega, mis ründab tervet üheksakümnendate aastate maailma ja jätab järele kerge ebamugavustunde, mis tuleb igahel ise omaette lahendada.

² Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*. Le séminaire, livre VII. Paris, Seuil, 1986, lk 30.

³ Mihály Babits, *Kurgkaliif*. "Loomingu Raamatukogu" 1986, nr 32/33. Tõlkinud Edvin Hiedel.

⁴ Aristoteles, *Luulekunstist*, 6. ptk. "Keel ja Kirjandus" 1982, nr 7, lk 341. Tõlkinud Jaan Unt.

II

“Kadunud kiirtee” tehnilisest poolest on kõige rohkem tähele pandud erakordset kaameratööd. Seda ongi võimatu mitte märgata. Hoopis keerukam on aga leida seos tehniliste efektide ja filmi jutustamisviisi vahel; efektid mõjuvad nii täpsetena, et seos peab siin kahtlemata olema, kuid selle selgitamiseks tuleb meil leida õige lähenemisenurk.

Kui järele mõelda, peaks filmitehnika võti olema tavaliselt seesama, millega muugime lahti filmi jutustuse. Nii võib see olla isegi juhul, kui tegu on julma võõritusega: klassikaline näide on Robert Montgomery “Naine järves” (*Lady in the Lake*, 1947) kus kogu tegevus antakse peategelase silmade läbi, nii et teda ennast näeme vaid peeglistseenides. Slavoj Žižeki meelest loob selline näitamisviis “paranoilise efekti”: “kuna kaamera vaade pole kunagi “objektiivne”, ohustab nähtava välja pidevalt nähtamatu, nõnda et isegi objektide ligidus kaamerale muutub ähvardavaks; kõik objektid omandavad potentsiaalselt ähvardava iseloomu, igal pool on oht — näiteks kui naine ligineb kaamerale, kogeme seda agressiivse sissetungina meie intüümsfääri⁵. Kuivõrd ka “Naine järves” on mõrvalooga thriller, võime siin “Kadunud kiirteega” tõmmata kerge paralleeli.

“Kadunud kiirtee” võõritusvõtted ei ole mõistagi nii lihtsad ja ühemõttelised — ehkki vaataja mõnikord tunneb, et kaamera ei ole “objektiivne”. Kõike ei pruugi kohe märgata, kuid ebateadlikult võetakse Lynchi poeetika omaks ja ta mõjub siis rohkem või vähem “subliminaalselt”, allpool teadliku tajumise piiri. Kuna võttestik on küllalt mitmekesine, ei jõua kõigi nippidega tekkida seda distantsi, mis algusest peale pidurdab võõrituse mõju Montgomery tüüpnaite puhul. Päris ühise nimetaja alla neid viia ei saagi, enne kui ei tunta “Kadunud kiirtee” paranoilist lugu (st, kaameratöö avaneb õieti teisel vaatamisel).

Lõhenenud jutustuses, mille Lynch meile esitab, on tähtsal kohal mitmesugused tehnilised vahendid, millega edastada sõnumit või jäädvustada nähtavat. Need vahendid jagunevad kahte suurde seeriasse — telefoni seeria ja kaamera seeria. Telefon tuleb mängu juba avakaadrites, kus Fredile uksetelefoni kaudu lähetatakse mõistatuslik fraas “Dick Laurent on surnud” (see fraas on piltlik, tema tõeline sisu ja edastamise tähenduslikkus selguvad alles loo lõpus). Kaamera tuleb esimest korda mängu uksetrepile jäetud videolindi

kujul, mis käivitab Fredi loo intriigi. Kahel lahkuviidud seerial on omavahel iseäralik seos, millest aeg-ajalt antakse vaatajale märku, kuid mis tuleb täielikult avalikuks alles koodas, kui Saatan annab Dick Laurentile pihku videoekraaniga telefoni.

Lacani psühhoanalüüsis on audio- ja videotehnika määratletud kui “suure Teise meedium”, neile on omane heli ja pildi edasikandmine ja reprodutseerimine ilma inimliku osaluseta, kusjuures võidakse ületada niihästi ruumi kui aja seatud piirid. Et ruum ja aeg on ka ise suure Teise atribuudid, mida subjekt pole kehtestanud ise, vaid mille mõjuvalda ta sündides satub kui juba etteantusse, siis peab ka nende ületamine põhinema Teise autoriteedil. Nähtavat ja kuuluvat edastatakse autentselt, nii et see vastab reaalsuses kehtivatele reeglitele. Pühhootilises, paranoilises maailmas seevastu lööb Teise autoriteet kõikuma, ning tema meediumideks olevad vahendid võivad sattuda kurikavala niiditõmbaja, Teise Teise meelevalda.

Just nõnda on see “Kadunud kiirtees” juhtunudki. Esimest korda muutub see aimatavaks siis, kui Fred helistab jazzklubist koju Reneele ning üheski toas ei võeta telefoni vastu. Kaamera uitab tühjades tubades, läheb kaarjal lueldes igale telefoniaparaadile ja peatab siis pealesõidu juba ohtlikus ligiduses: tekib tunne, nagu viibiks tubades keegi, kes *ei lähe* telefoni vastu võtma. Telefon on kaotamas oma usaldusväarsust, Fredi ahistatud näoilme näitab, et ta on hakanud Teise meediumis kahtlema, sest loogiliselt peaks Renee olema kodus. Koju jõudes näeb Fred, et Renee magab.

Teine ning otsustav šokk saabub videolindiga. Keegi on väljastpoolt jäädvustanud Fredi ja Renee maja, näidates neile, milline see *on reaalselt* — kuid pole teada, kelle valduses on kaamera, ja mis eesmärgil kõike seda näidatakse. Kaamera peatub uksetelefoni juures, justkui tahaks sealt sisse tungida. Järgmisel korral ongi sissetung toimunud. On tunne, et kaamera liigub nüüd Fredi ja Renee korteris *mööda uksetelefoni juhut*, mis on juba võimatu ja pühhootiline.

Kolmandal korral saab tundmatu Fredi oma valdusesse ning video mõte avaneb: Fredile ja Reneele näidati maja, kus Fred mõrvab Renee, juba *enne, kui see oli toimunud*. Teise meedium on võõra niiditõmbaja käes ning ta manipuleerib sellega oma tahtmist mööda. Veel jõhkramalt ja otsesemalt ilmutab sedasama eelmise õhtu kokteilipeo-stseen: niiditõmbaja ulatab Fredile telefoni, et tõestada oma kõikjalviibivust ning ülevõimu —

⁵ Slavoj Žižek, *Looking Awry*. Cambridge, MIT Press, lk 42.

kuivõrd Teise meedium on tema valduses, ongi ta Teise Teine. Siit ka jube naer vastuseks küsimusele "Kes sa oled?". Kui Fred suudaks oma hallutsinatsiooni nimetada, poleks tal paranoiast, ta saavutaks ängi põhjusega vajaliku distantsi ning saaks tagasi kontakti reaalsusega.

Nagu eespool öeldud, jutustab Lynch paranoiast viisil, mis on ka ise paranoiline, teisendades jutustamise tehnika paranoiliseks. Kuivõrd jutustus filmis vahendub nii dialoogi kui kaamera kaudu, avaldub paranoilisis ka kaameratöös. Seda võib juba tunda, kui politsei detektiivid külastavad Fredi ja Renee kodu, ja äraminekul näidatakse neid ülevalt väga kõrge nurga alt: tekib montgomerylik kahtlus, et kaamera ei ole "objektiivne", et see on kellegi võõras pilk. Paranoiline kaameratöö jõuab haripunkti siis, kui Fred ja Renee tulevad kokteiliõhtult koju ja reaalsustaju kaotanud Fred kõnnib üksi tubades, kontrollimaks, ega seal pole juba ees Teise Teist. Nii nagu enne telefonide puhul, liugleb kaamera ruumis, "märkab" Fredi, kihutab ta poole ja peatub siis ähvardavas ligiduses. Õudne on seejuures, et ka Fred omakorda peatub, ning viimasena jäävad kaadrisse tema hirmunud silmad: jääb mulje, justkui oleks temagi *midagi näinud*.

Sellega astub Lynch üle viimase lubatava piiri. Ta tekitab kahtluse, et ka jutustust edastav kaamera ise võib esindada võõrast pilku, ja seega võib ta olla niiditõmbaja valduses. Siit kaugemale pole võimalik minna, ilma et film muutuks puhtaks košmaariks, kus kaadri raam ise ei ole enam "objektiivne" ja käitub vaatajaga, justkui oleks see hullumeelne, surudes peale täiesti psühhootilist reaalsusekogemust. Lynch kasutab siin osavalt ära õhtumaisele kunstikäsitusele omast tõepärasuse printsiipi, mis eeldab, et kunstiline jäljendus polegi tõene, vaid ainult tõepärane, ja seega võib kunstis esitatav reaalsus olla argise reaalsuse suhtes nihutatud.

"Kadunud kiirtee" teine pool kaameraefekte enam nii rõhutatult ei esita. Kuid Teise meediumi probleem püsib siingi. Saatan sekub uuesti loosse just telefoni kaudu; ühiskondlik trauma, mida filmis kehastab porno, antakse läbi videotööstuse. Lõpuepisood Andy villas on tervenisti videoparanoiast vallatud: kogu tapmisstseni eel- ja järellugu saadab seinale projitseeritav, tapvalt monotoonne sinine pornovideo. Võib öelda, et teises pooles on Lynch oma poeetika muutnud läbipaistvamaks, siin tekivad lihtsad, vahetult tabatavad allegooriad. Isegi Renee ja Alice'i kummituslik sarnasus tundub ootuspärane;

Fredi ja Pete'i lood on vaataja jaoks kurgkalliifi-struktuuri kaudu seotud, ja kui Pete kuuleb töökojas raadiost Fredi improvisatsiooni, aimab vaataja kohe, mis teda õieti ohustab.

Filmi koodas tõmmatakse telefoni ja kaamera seeriad kokku. Enne seda on korratud Fredi kolmanda videolindi võtet: kuid nüüd on see ümberpööratud, videole jäädvustatav pilt sekkub reaalsusesse ja mitte vastupidi. Paranoia traumaatiline tuum on tulnud nähtavale. Kui Dick Laurentile antakse telefon, mille ekraanilt ta kõigepealt näeb kohapeal toimuvat, ongi seeriad koos ja psühhoos seega lõpp-punkti jõudnud. Viimaks ütleb rahuliku ja vabanenud moega Fred uksetelefoni kaudu sõnumi iseendale, ammendades ja tühistades kogu loo.

Filmi viimased kaadrid väljendavadki üksnes eksplitsiitsemalt loo tühistamist ja kadumist. Sellepärast ongi kiirtee kadunud: perspektiiv, mis musta teelindina kihutab lõpmatusse ja pimedusse, on murtud ja otsa saanud. Sellega pole enam ka paranoiast. Hulumeeelus ei saa kesta igavesti, ta lõpeb eimiskis ega naase sealt enam: mis tuleb pärast paranoiast, seda ei pea Lynch enam kujutama, sest tema tahab näidata nimelt seda kadumist.

TMKs 1996, nr 2 on ilmunud David Lynchi (s 20. I 1946) varasema loomingu põhjalik, Jacques Lacani psühoanalüüsist lähtuv käsitlus "David Lynchi lamella", autoriks nn sloveeni lacaniaanide koolkonna väljapaistvaim mõtleja Slavoj Žižek. Samas leiame ka Lynchi filmograafia.

TEATRIANKEET 1996/97

Jälle on lugeja ees traditsiooniline teatriankeet. Ehkki kellelegi näib see võib-olla aegunud kokkuvõttevormina, on see ometi vist ainuke omataoline, mis pakub lakoonilise ja samas erinevaid kriitiku-hinnanguid sisaldava tervikpildi. Nagu ikka, hõlmab meie teatriküsitlus traditsioonilist hooaega, mille seekord lõpetas võidukas suvelavastuste paraad. Kuigi toimetuse esitas küsimused 25 teatrihindajale, vastas seekord TMK ankeedile kuusteist teatrikriitikut ja -vaatlejat.

1. Näidend (või ka dramatiseering), mille ilmumine Eesti lavale 1996/97. hooajal tundub Teile märkimisväärseks?
2. Mida tõstaksite esile möödunud hooajast?
3. ... lavastus?
3. ... muusikaline kujundus ja kunstnikutöö?
4. ... naisosatäitmine?
5. ... meesosatäitmine?
6. ... kõrvalosa?
7. Mida sooviksite kommenteerida? (Probleemid, mured, rõõmud, üllatused, vihastamised, tähelepanekud vms.)
8. Milliste (arvatavasti) teatripildis oluliste lavastuste nägemata jäämine segas Teid kõige rohkem küsimustele vastamast?

JAAK ALLIK:

1. M. Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad". T. Stoppardi "Arkaadia", J. Kruusvalli "Hullumeelne professor".
2. Andres Noormetsa "Tõde ja õigus", Jaan Toominga "John Gabriel Borkman", Jurijus Smoriginase "Carmen", Mikk Mikiveri "Kaksteist vihast meest".
3. Kunstnikutööd: Aime Unt — "Arkaadia"; Kustav-Agu Püüman — "Hüsteeria"; Jaak Vaus — "John Gabriel Borkman"; valguskunstniku töö lavastuses "Peiarite õhtunäitus".
4. Piret Rauk — "Tõde ja õigus"; Maria Klenskaja — "Hullumeelne professor"; Maria Avdjuško — "Kured läinud...". Eraldi mängiksin ära Anu Lambi Arkadina "Kirsiaia" esimeses vaatuses Melihhovos, mida mängiti vaid üks kord.
5. Jaan Rekkor ja Mihkel Smeljanski — "Järgmisel aastal on õlu parem"; Andres Lepik — "Timm Thaler"; Mikk Mikiver — "Hullumeelne professor"; Erik Ruus — "Liivad"; Raivo Trass — Kalju Orro — "Hüsteeria".
6. Lembit Eelmäe — "John Gabriel Borkman"; Egon Nuter — "Raadio Null"; Peeter Völkonski — "Robin Hood".
7. Möödunud hooaja kõige rõõ-

mustavam sündmus oli Rakvere Teatri jõuline taassünd tänu noore juhtkonna sihipärasele ning energilisele PR-tegevusele. Samas paistab silma mõningase osa kriitika (eriti noorema) pealiskausus — kiidetakse uut uue ja muutusi muutuste pärast, eirates lavastuste tegelikku kunstilist taset. Kujuka näite sellisest lähenemisest annab just Rakveres asetleidnu, kus kaks aastat tagasi saatis kiidukoor kõiki Peeter Jalaka ettevõtmisi. Kui tuli aga Saaremäe, selgus äkki, et enne on olnud lihtsalt tükk tühja maad, ja kiidukoor algas ostast peale uue hooga. Hoiataksin seetõttu lisaks Peeter Raudsepale ja Ain Prosale ka Katri Kaasik-Aaslavi, Ain Mäeotsa, Peeter Jalakat ja muidugi Mati Unti — ditürambid, mis nende lavastustele eesti nooremas kriitikas osaks saavad, ei vasta kaugeltki sellele üsna üksmeelsele hinnangule, mida langetavad neutraalsed ja paljunäinud väliskriitikud, kes teevad üsna täpselt vahet välise efektsuse ja sisulise professionaalsuse vahel selles raskes elukutses.

8. "Peer Gynt", "Siin", "Maailmakõiksuse kiireim kell", "Ma ei tea, mis saab homme", "Schumannii öö" Draamateatris; "Elizabeth — naine juhuse tahtel" Lin-

nateatris; "Neljanda korruse ajutine", "Sööst kuristikku", "Killer Joe" "Vanemuises"; "Kummitused", "Tramm nimega "Iha"", "Anna Christie" Rakveres; "Kuldse järve ääres", "Maria Callase meistrikursus" "Endlas"; "Proovireisija surm" "Ugalas". Kogu Vene Draamateatri ja Nukuteatri repertuaar.

MARIS BALBAT:

1. Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor, tema elukäik".
2. Mikk Mikiveri "Hullumeelne professor" Draamateatris, Jaanus Rohumaa "Arkaadia" (Linnateater) minevikuaineline osa. (Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus" lõi kahtlemata väga omalaadse ja kordumatu "teise reaalsuse", kuid ületas oma agressiivse monotoonsusega ja teatud irratsionaalsusega nähtavasti minu vastuvõtuläve.)
3. Aime Undi kujundus "Arkaadia".
4. Katriina Laugu Thomasina "Arkaadias", Maria Klenskaja Elise "Hullumeelses professoris", Siina Üksküla Maria Callas "Maria Callase meistrikursuses" ("Endla").
5. Oli hea meesrollide aasta: Raivo Adlas "John Gabriel Borkmani" nimiosas "Vanemuises", Mikk Mikiver "Hullumeelse pro-

fessori" ja "Peer Gynti" nimiosades Draamateatris, Hannes Kaljujärve Vargamäe Andres "Ugala" suvelavastuses "Tõde ja õigus", Erik Ruusi Jakob Liiv "Liivades" ja Stanley Kowalski "Trammis nimega "Iha"" (Rakvere Teater), Marko Matvere Septimus Hodge "Arkaadias", Ain Lutsepp "Peiarite õhtunäitus" ja "Maailmakõiksuse kiireimas kellas" Draamateatris, Tõnu Kark "Schumanni öö" nimiosas, Raivo Trassi Sigmund Freud "Hüsteerias" (Linnateater), Üllar Saaremäe "Don Juani" nimiosas (Rakvere Teater).

6. Lembit Eelmäe kapten "Lõokeses taeva all" ("Vanemuine"), Sulev Luige Härra Hussein "Peer Gyntis" (Draamateater).

7. Rõõmustavat: Jaan Kruusvalli taastulek teatrisse huvitava draamakirjanikuna; Rakvere Teatri jõuline enesetostus uute noorte jõudude eestvedamisel; Mart Kivastiku väga elus ja eeskujudevaba näidend "Peeter ja Tõnu" ning selle sama elus esitus Peeter Volkonski ja Tõnu Oja poolt Von Krahli teatris (kurvastas aga näidendi ja lavastuse kõrvalejäämine meedia huviorbiidist); "Endla" trupi üle aastate tugev esinemine "Duellis"; Draamateatri repertuaari muutumine tõsiseltvõetavusse suunas.

Meeldivad olid "Theatrumi" lavastused "Väikesed tragöödiad" (Lembit Peterson) ja "Pikad samud" (Katri Kaasik-Aaslav), tahaks loota selle sümpaatse teatritrupi edasielamist.

Üldiselt oli hooajal huvitavaid näitlejatöid suhteliselt rohkem kui huvitavaid lavastusi, kuid ikkagi on tunne, et näiteks Draamateatris on potentsiaalseid tipprollide tegijaid rohkem kui neid olemasolevas repertuaaris osatäitmistena realiseerus. Väga suure huviga jälgin Tõnu Kargi edasist näitlejasaatust Draamateatris.

Ülekohtusena tundus "Hullumeelse professori" kõrvalejäämine hooaega kokku võtvast festivalist "Draama '97".

8. "Nicholas Nickleby elu ja seiklused" ning "Onu Vanja" Draamateatris, "Kaksteist vihast meest" "Vanemuises", "Leekrüübe" Vene Draamateatris.

KADI HERKÜL:

1. "Härra Paul" ja "Atentaat" — mõlemad eraldi võetuna tähelepanu väärivad, aga paaris veelgi huvitavamad; "Peiarite õhtunäitus"; "Kured läinud, kurjad ilmad"; "Undiin"; "Arkaadia".

2. "Peiarite õhtunäitus" ja "Kured läinud" Draamateatris, "Mantel" ja "Gianni Schicchi" Estonia Teatris, "Arkaadia" Linnateatris, "Tõde ja õigus I" Vargamäel.

3. Krista Tooli "Onu Vanja", Aime Undi "Arkaadia", Anu Raua "Tõde ja õigus".

4—5. Meeldejäävalt palju partnerlusi: Maria Klenskaja—Mikk Mikiver "Hullumeelses professoris", Kalju Orro—Raivo Trass "Hüsteerias", Katariina Lauk—Marko Matvere ning Rein Oja ja Andres Raag "Arkaadias", Liina Olmaru—Hannes Kaljujärve "Undiin", Jaan Rekkor—Hannes Kaljujärve "Tões ja õiguses".

6. Maria Avdjuško "Kured läinud" ja "Maailmakõiksuse kiireimas kellas", Kalju Orro—Helene Vannari "Elizabethis", Peeter Tammearu "Impro II", Peeter Volkonski "Robin Hoodis".

7. Nähtusena ei saa mööda Georg Malviuse "Nicholas Nickleby" — lihtne (või lihtsustav) küll, aga oma suurejoonelisuses lummav. Kõik laulis, tantsis ja liigutas, oli välja rehkendatud ja laigja valgustatud (viimast ei tule eesti teatris just sageli ette).

Midagi jäi kripeldama "Vanemuise" esipaari Liina Olmaru ja Hannes Kaljujärvega seoses — mõlemale jagus küll mitu suurt rolli, aga tundub, et mingi saladuslik salto on veel sooritamata. Kahju on sellest, et mitmes Tallinna teatris pole nii mõnelgi väga põneval näitlejal vääriilist tööd.

Natuke ootusärevaks teeb praeguse teatripildi lipulaeva, Linnateatri seis — viis uuslavastust hooajal on üsna kriitiline piir, näitlejatele ei jätku rakendust, vaatajale vaheldust. Pluss asjaolu, et sedaviisi häälestatakse teatraalid juba ette üksnes kuldmine ootama ja see hakkab segama, nii teatrit kui tegijaid.

8. "Kuldse järve ääres".

SVEN KARJA:

1. Eks ikka T. Stoppardi "Arkaadia".

2. Jaanus Rohumaa "Spoon River" ja "Arkaadia", Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus", Mati Undi "Lõoke taeva all".

3. Nagu eelmiselgi hooajal: Lepo Sumera muusika ning Ervin Õunapuu ja Mare Raidma kunstnikutöö Mikk Mikiveri lavastustele ("Hullumeelne professor" ja "Kaksteist vihast meest").

Suurim üllataja: Mati Undi kujundus "Lõokesele taeva all".

4. Katariina Lauk — "Arkaadia"; Liina Olmaru — "Undiin", "Lõoke taeva all"; Marika Barabanštšikova — "Killer Joe".

5. Erik Ruus — "Liivad", "Tramm nimega "Iha""; Raivo Trass — "Hüsteeria";

Peeter Tammearu — "Impro II"; aga ka, rolle nimetamata, mitu uut ja huviäratavat nime: Indrek Taalmaa, Riho Kütsar, Aarne Soro.

6. Lembit Eelmäe — "Lõoke taeva all"; Aleksander Eelmaa — "Atentaat"; Ain Prosa — "Tramm nimega "Iha"".

7. Hooaega raamivad: noorte lavastajate tarmukas ligiminek seninähtust tunduvalt komplitseerituma "skeletiga", intellektuaalselt polüfoonilisemate materjalidele — lisaks pioneer "Arkaadiale" veel ju ka J. Giraudoux' "Undiin" (Ain Mäeots) ja M. Frischi "Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu" (Ain Prosa); aga ka näiteks M. Frayni "Siin" (Sulev Teppart) ja J. Oksa "Küpressimägi" (Ingomar Vihmar). Teostuse hüplevale tase-mele vaatamata suutsid nad kõik omal moel ettekujutust "eesti teatri keskmisest näitemängutegemisest" laiemaks nihutada. See-eest hooajast maha jäänud kaht Ibsenit ja kaht Tšehhovit on vaevalt põhjust aastate pärast meenutada.

Üldiselt on palju keskmiselt siledat-viledat toodangut, mida pole põhjust ühegi punkti all esile tõsta ja millele ei tihka ka hõlma hakata. (Vastukaaluks 2. punkti nimistule mainin ära kaks täiesti väljakannatamatut nähtust:

"Duell" ja "Mere ääres. Kus?", mõlemad "Endlas".)

Tegijate sagenenud külalisesinemised tingivad omakorda mulje teatrite ühtlustumisest, stabiliseerumisest, vahest isegi ühe teatri "oma näo" kokkusulamisest teise ja kolmandaga. Kas pole aga tegemist vaid väga pealiskaudse viitega? Kummalisena mõjuvad kuuldud väited, nagu oleks kõige loomulikum komplekteerida järgmise eesti teatrite festivali programm (eesti teatri esindusfoorum?) tingimata kõigi eesti teatrite esindusest. Instituutsiooniline esindatus taganegu kunstilise edemuse ees?!

Võõramaiste repertuaarileidude kõrval tõstis jõudsalt pead ka oma näidend — Kruusvalli "Hullumeelne professor", T. Suumani "Liivad", M. Kivastiku "Peeter ja Tõnu".

Rõõmud — Rakvere Teatri läbimurre, "Theatrumi" avanemine. 8. "Peer Gynt", "Ma ei tea, mis saab homme", "Nicholas Nickleby elu ja seiklused". Viimasel ajal ei ole miskipärast sattunud "Vanalinnastuudiosse". Sündis seal midagi olulist?

MARGUS KASTERPALU:

1. Kruusvalli "Hullumeelne professor", Kõivu "Peiarite õhtunäitus" ja Karusoo "Kured läinud...". Tõlgitud tekstidest "Arkaadia" ja "Undiin".

2. Pedajase "Peiarid", Malviuse "Nickleby", Rohumaa "Arkaadia".

3. "Peiarite" muusikaline kujundus ja laulud. Aime Undi "Arkaadia", Jaak Vausi "Dracula" ja Anu Raua "Tõe ja õiguse" mänguruumi kujundus. Mikiveri—Õunapuu—Raidma koostöö.

4. "Kurgede", "Peiarite" ja "Arkaadia" trupp.

5. "Kurgede", "Peiarite" ja "Arkaadia" trupp.

6. Heikki Haravee vandekohunik "Kaheteistkümnes vihases mehes".

7. Suvelavastuste rohkus ja edukus üllatas meeldivalt, nende kohati liiga madalale seatud latt ebameeldivalt. Järele mõeldes selgub, et sama kehtib ka hooaja kui terviku puhul.

8. Vihmari "Küpressimägi" "Ugalas" ja Hermakula "Hüsteeria" Linnateatris.

GERDA KORDEMETS:

1. Kindlasti ja eelkõige Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus" ning Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor" (mõlemad Draamateatris) kui suurepärased algupärandid, mida tuleb küll harva, ent mis on seda väärtuslikumad. Näidendid, mis ei jää milleski alla maailma dramaturgiale ja mis meid siiski ehk eurost kaunistavad. Midagi väga "meie". Sama pealkirja alla mahub Merle Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad" (Draamateater), tõestuse, et dokumentaaldraama on taas ja endiselt aktuaalne.

Oluline on ka Toomas Suumani "Liivade" jõudmine Rakvere Teatri lavale. Eriti selle linna ja selle teatri pärast ning vaatamata dramaturgilisele ebatäiuslikkusele. Killuke ehedat Eestimaa ajalugu, tervikpildis nõnda oluline. Ja kaks suurepäraselt näidet suhteliselt värskest välisdramaturgiast Linnateatris: Terry Johnsoni "Hüsteeria" ja Tom Stoppardi "Arkaadia".

2. Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus", Jaanus Rohumaa "Arkaadia", Andres Noormetsa "Tõde ja õigus".

3. Kujundus: Aime Unt — "Arkaadia"; Eldor Renter — "Nabucco" (Estonia); Tiina Tammetalu — "Kured läinud, kurjad ilmad".

Muusikaline kujundus: Olav Ehala (taas) — "Thijl Ulenspiegel" ("Endla"); Riina Roose — "Peiarite õhtunäitus".

4. Maria Klenskaja Elise ("Hullumeelne professor"), Katariina Laugu Thomasina Coverly ("Arkaadia").

5. Kolm võrratut duetti: Raivo Trassi Freud ja Kalju Orro Abraham Jahuda ("Hüsteeria"), Hannes Kaljujärve Andres ja Jaan Rekkori Pearu ("Tõde ja õigus"), Erik Ruusi Jakob Liiv ja Velvo Väli Juhan Liiv ("Liivad"). Mikk Mikiveri Elmar ("Hullumeelne professor"), Andres Raagi Valentine Coverly ja Rein Oja Bernard Nightingale ("Arkaadia").

6. Oliver Orro Augustus/Gus Coverly ("Arkaadia"). Peeter Volkonski osatäitmine Tartu suveteatri "Robin Hoodis" (lavastaja Ain Mäeots).

7. Mida ei osanud mujale liigitada.

Kaks tähelepanuväärset ansambelit: teatrikooli tudengite peaaegu täiuslik kooshelise mine "Peiarite õhtunäitus" — annaks saatus neile ka laialilennanuna nii jõuliselt lavalt saali kanduda.

Rakvere Shakespeare Company "Shakespeare'i kogutud teosed". Hea mälestus on ka "Vanalinnastuudio" pretensioonitult, vaat et labasuse piiril balansseerivast ümber-augu-komöödiast "Voodi" — kui naljakas! (Lavastaja Eero Spriit.)

Suvi '97 jääb ajalukku kui suveprojektide aeg. See tõestab, et jaksu ja jõuvarusid on kõikides teatrites kuhjaga. Vahest ehk tasemes võiksid tegijad teinekord iseenda vastu nõudlikumad olla. Sellest suvest jäi meelde mõnigi suveprojekt suveprojekti pärast.

8. "Maailmakõiksuse kiireim kell" (Draamateater), "Impro II — Nansen'i pass" (Linnateater), "Lööke" ja "Kaksteist vihast meest" ("Vanemuine"), "Spoon River" ("Ugala").

PIRET KRUUSPERE:

1. Tom Stoppardi "Arkaadia". Algupäranditest Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus" ja Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor".

2. Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus", Jaanus Rohumaa "Arkaadia", Mikk Mikiveri "Hullumeelne professor" ja "Kaksteist vihast meest".

3. Muusika poole pealt Riina Roose ("Peiarite õhtunäitus") ning Lepo Sumera ("Hullumeelne professor", "Kaksteist vihast meest"). Kunstnikutöödest eelkõige Aime Unt ("Arkaadia"), samuti Pille Jänes ("Peiarite õhtunäitus"), Krista Tool ("Onu Vanja"), Ervin Õunapuu ("Hullumeelne professor").

4. Maria Klenskaja ("Hullumeelne professor"), Katariina Lauk ja Anu Lamp ("Arkaadia"). 5. Ain Lutsepp ("Peiarite õhtu-

näitus"), Rein Oja ja Andres Raag ("Arkaadia"), Hannes Kaljujärvi, Heikki Haravee, Aivar Tommingas ("Kaksteist vihast meest"), Lembit Eelmäe ("John Gabriel Borkman"), Taavi Eelmaa ("Nicholas Nickleby elu ja seiklused").

6. Meeli Sööt ("Nicholas Nickleby elu ja seiklused"), Ines Aru ja Jevgeni Luik ("Onu Vanja").

7. Röömustas Madis Kõivu näidendiraamatu ilmumine.

8. Kahetsen, et nägemata on (veel) päris palju lavastusi, sealhulgas "Maailmakõiksuse kiireim kell", "Kured läinud, kurjad ilmad", "Impro II — Nanseni pass", "Tõde ja õigus". Siinsed vastused ei hõlma "Endla" ja "Ugala" mängukava.

JAANUS KULLI:

1. Eesti teatri nähtavasti igavese probleemi, algupärandite põua juures on tähelepanuväärne, et Draamateatri laval on kolm väga head teatriteksti: Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor", Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus" ja Merle Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad". Kindlasti tuleb ära märkida ka "Liivad", mille kandepind pole ehk sedavõrd lai kui eelnimetatutel, ent just Rakvere Teatris kõlades saab tajutavaks näidendi ja lavastuse tähendus nii teatrilise kui ka Rakvere teatripublikule.

2. Jaanus Rohumaa "Arkaadia" Linnateatris, Merle Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad" ja Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus" Draamateatris, Andres Noormetsa "Tõde ja õigus" "Ugalas".

3. Muusikaline kujundus: Olav Ehala "Thijl Ulenspiegel". Lavakujundus: Eldor Renteri "Nabucco", Aime Undi "Arkaadia", Tiina Tammetalu "Kured läinud, kurjad ilmad".

4. Katariina Laugu Thomasina "Arkaadias", Maria Klenskaja Elise "Hullumeelses professoris", Klenskaja Lotte ning Tamara Solodnikova Lettice "Leekrüüpes" Vene Draamateatris.

5. Raivo Trassi ja Kalju Orro duett Linnateatri "Hüsteerias", Jaan Rekkori ja Hannes Kaljujärve duett "Ugala" "Tões

ja õiguses", Marko Matvere Septimus "Arkaadias", Andrus Vaarik "Kured läinud, kurjad ilmad", Mikk Mikiveri Elmar "Hullumeelses professoris", Erik Ruusi Stanley "Trammis nimega "Iha"".

6. Voldemar Kuslapi Arnold "Raadio Nullis" "Vanalinnastuudios".

7. a) Millegipärast on ankeedist välja unustatud "Vanemuise" suveteatri projekt "Robin Hood", kus sündis vaadeldava hooaja vist parim kõrvalosa — Peeter Volkonski Vend Vops.

b) Vaimustas kahe suurepärase näitleja, Maria Klenskaja ja Tamara Solodnikova koosmäng Lembit Ulfsaki "Leekrüüpes" Vene Draamateatris. Jõudu Eduard Tomanile meelitamiseks edaspidigi Vene Draamateatrisse eesti näitlejaid ja lavastajaid.

c) "Vanalinnastuudios" Eero Spriidi lavastatud "Voodit" vaadates ning kaks tundi järjepanu südamest naerdes ja kõhtu kinni hoides tunnetad selle teatri ja sellise teatritegemise vajalikkust. 8. Neid on järjekordselt liiga palju: "Nicholas Nickleby", "Lööke", "Kaksteist vihast meest" jt.

REET NEIMAR:

1. "Arkaadia". Üle hulga aja — nauding näidendist.

Algupärandest saavutasid oma mõju "Peiarite õhtunäitus" ja "Hullumeelne professor" eeskätt (ja kas ainult?) kombinatsioonis selle konkreetse lavastusega. Pisut teisiti on vist T. Suumani "Liivadega" — arvan selles kirjatões leidvat väärtusi (ja eriti Rakvere kontekstis), mis ületavad lavateostuse taseme.

Parim repertuaarikomplekt rahuldavaks koosseistestamiseks oma publikuga kujuneski Rakvere värskel meeskonnal.

Valikud vanadest tuntud näidenditest, valikud, mida ma mõistan ja tunnistan probleemitaju aspektist: "John Gabriel Borkman", "Peer Gynt", "Proovireisija surm".

2. Mikk Mikiveri "Hullumeelne professor", Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus", Jaan Toominga "John Gabriel Borkman" — kõi-

ge läbitunnetatumad ja läbitõttatamad.

Kaks paradoksi. Loomulikult ühinen paljude rõõmuga "Arkaadia" põhimõttelise õnnestumise üle, jäädes samas veendumusele, et lavastaja Rohumaa mõttehaardega ei liitu veel alati kõik praktilise režiini oskused, avamaks ka publikule jälgitavalt Stoppardi näidendi iga kurvi. Seevastu Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad" edu taga näen eelkõige tugevat režiini (materjal ise tekitab küsimusi), st seda salavedru, mille olemasolu pole mitmed tükist kirjutatud isegi aianud, tunnustamisest rääkimata. Sest mis on sõnateatri režiini — kas mitte serverimine, mõtestamine, näitleja suhestamine tekstiga, doseeritud portsioonid ja temporütmid, sõnakvaliteet, näitleja- ja ansamblikvaliteet?

Tahaksin märkida ka kaht meeldivalt kerget, improvisatsioonihõngulist ja diametraalselt erineva vaimuga teatriõhtut: Katri Kaasik-Aaslavi Tammsaare-lavastust "Pikad sammud" "Theatrumis" ja Rakvere Shakespeare Company (lavastaja Ain Prosa) show'd.

Suurim isiklik elamus: Nüganeni "Kajaka" I vaatus Melihhovos, Tšehhovi suvekodu pargis.

Ja siiski oli see kokkuvõttes Jaanus Rohumaa hooaeg: "Arkaadia" koos "Spoon Riveri" ja "Impro II — Nanseni passiga" (viimaseid keeldun kategooriliselt tunnustamast primitiivseiks, nagu mõned pressis väitnud) kehtestas teatriavalikkuse silmis üsna reljeefselt ühe täiesti suveräänse teatriilma — oma teema, vaimsuse ja veetleva meelelaadiga. Ja hea perspektiiviga: on ka veel, mida õppida.

3. Muusikalise kujundusega on lihtne, ainult üks eelistus: "Peiarite õhtunäitus" (Riina Roose). Meeltesõõbinud lavakujundusi ja -ruume on rohkem: Silver Vahtre "Timm Thaler", Jaak Vauksi "John Gabriel Borkman", Krista Tooli "Onu Vanja" ja muidugi Aime Undi "Arkaadia".

4. Maria Klenskaja "Hullumeelne professor" ja Vene Draama "Leekrüübe" võrdluses eel-

mise hooaja Eesti Draama "Leekrüüpes" mängitud teise rolliga). Helene Vannari — "Elizabeth, naine juhuks tahtel" (naistele tavaliselt ei sobi buffonaad!). Terje Pennie üprisi ebatavaline, kuid veenev Sonja "Onu Vanjas" (kahjuks pole näinud dublanti). Debütantidest jõudis rolliloomel kõrgtasemele — uue inimese illusiooni sünnini — Marika Barabanštšikova "Vanemuise" "Killer Joes".

Rööme polegi nii vähe. Märkida tahaks Katarina Laugu rolli arengut "Arkaadia" etenduste jooksul. Veel kord veendus in Anu Lambi ande mitmekülguses, kui võrdlesin teda "Arkaadias" ja Arkadinana ("Kajakas" Melihhovos). Uuele ringile on õnneks jõudnud Maria Avduško (algul "Maailmakõiksuse kellas", eriti kindlalt aga "Kurgede" loos); "Kured läinud" - lavastus näitas (paljudele üllatusena) kätte ka Merle Palmiste arenguvarud. Heameel oli kohata taas teatrilaval ja veel professionaalselt nii väljapeetuna Luule Komissarovit ("Proovi-reisija surm") ja Katrin Saukast ("Kured läinud...", "Kajaka" IV vaatuse Arkadina Melihhovos).

5. Õnnestumisi: Mikk Mikiveri "Hullumeelne professor" ja (reservatsioonidega) "Peer Gynt". Viimastest (reservatsioonideta) ka Guido Kangur ning Jüri Krjukov. Erik Ruus — "Tramm nimega "Iha"" ja Jakob Liiv. Raivo Adlase Borkman. Andres Raagi Valentine "Arkaadias" (kes pole avastanud seda peenekoelist rolli, pole suutnud ehk jälgida etenduse õrnemaid kihistusi?). Peeter Tammeaur unikaalne, mitte-näitlejalik, kuid professionaalselt siiski väga kandev monoloog "Impros — Nansen'i passis"; Andrus Vaariku väga näitlejalik, tüüpkuju loov I monoloog "Kurgedes". "Kaheteistkümmet vihase mehe" hulgast mäletan tänaseks hästi vaid kolme — neid, keda mängisid Aivar Tommingas (!), Heikki Haravee ja Raivo Adlas. Hannes Kaljuri pärisrolliks osutus Vargamäe Andres, ja duetti Jaan Rekkori Pearuga moodustas omaette väärtuse ("Tõde ja õigus" Vargamäel).

6. Mida üldse teha huvitavate duettidega? Peaks vist omaette küsimuse esitama? "Lõokesest taeva all" mäletan kuude mõödudes eelkõige Liina Olmaru (Jeanne d'Arc) ja Rain Simmuli (Charles VII, kõrvalosa?) duetti (kuigi stseenil oli pidevalt oht langeda alla kuuldavuspiiri). "Hüsteerias" on Raivo Trassi Freud kahtlemata õnnestunud peaosas, tema sõber Jahuda (Kalju Orro) aga tegelikult ju vaid kõrvalosa? Ain Lutsepp — Andrus Vaarik "Peiarites", meistrite väike vallatus — mõlemad kõrvalosad? Rakvere Teatri "Liivades" on parimad stseenid vendade vahel: Erik Ruus (Jakob Liiv) — Velvo Väli (Juhan Liiv — kõrvalosa?!), ka Jakob Liivi ja ta kaasa (Marika Vernik) stseenid on mõnusalt tragikoomilised, jälle üks pea-, teine kõrvalosa. Kõige üllatuslikum juhtus pärnakate "Kuldse järve ääres": vanaaegne olustikuteater täitus võluva eluga, elamiskunstiga tänu peaosalistest vanapaarile, Lii Tedrele ja Felix Kargile. Kui aga neid külastavad kõrvaltegelased, Charlie — Jüri Vlassov ja Chelsea — Katrin Nielsen, hetkeks kokku said, oli see stseen lausa pärl.

Või on õige kanda just kõrvalosade lahtrisse Pärnu "Duellis" üksinda otsekui võrasse lavastuse äraeksinud Laine Mägi, tšehhovlikud tagamaad silmis, — formaalselt üks peaos?

Ent küsimusele võib vastata muidugi ka klassikalise selgusega. Õnnestunud kõrvalosi? Palun: Sulev Luik ja Ines Aru "Onu Vanjas", Lembit Eelmäe "John Gabriel Borkmanis", Peeter Volkonski "Robin Hoodis".

7. Juba täiesti haigeks ja jõuetuks teeb ajakirjanduslike eksituste laviin, mis (teatrigi kohta) trüki-musta jõuab ja sel kombel valesti jäädvustatakse. Kus on küll toimetaja silm? Inimesed loevad näiteks lehest, et Ü. Saaremäe olevat teinud oma "Münchhauseni" koos "Don Quijotega" mõlemad Rakveres (hullem veel, ta nagu ütles seda intervjuus suisa ise — küll me juba teame, kuidas suur hulk mis-tahes-teemal in-

tervjuerijaid erialajuttudest aru saab!), et A. Šapiro olnuks nagu Riia Vene Teatri (!) peanäitejuht või koguni teatriguht Leedust (festivalibuklett!). Üks (noor inime) teatab must-valgel, et Toominga tänane "Borkman" olevat sobiv õppematerjal (näitelavastus) tutvumaks, milline nägi välja 1960.—70. aastate teatri-uudendus (sic!). Nii et kui toonane nimi, siis ei saa ta ju olla muutunud — midagi teisiti teinud?! Teine (vana teatrikriitik), kommenteerides lehes televisioonis näidatavat filmi "Salemi nõidade" põhjal, viitab kindlalt, et eesti publikule on see Milleri näidend tuttav E. Kaidu lavastusest "Vanemuises". Nagu polekski vahepeal kaks põlvkonda publikut peale kasvanud ja värskeima näitena kaks aastat tagasi "Ugalas" lavale jõudnud A. Lepiku "Salemi nõiad". Absurdini jõuab konteksti mittevaldamine oktoobrikuu "Favoriidis": 15. lennu diplomilavastus "Mee maik" on seal võtnud kaju "Meie Make"!

Me kõik oleme ekslikud, ka see väljaanne siin, paraku. Ometi kutsuksin kolleegetoimetajaid üles teatri m ä l u asjus end siiski kokku võtma ja oma otsesele tööle keskendumisele, kui mul oleks veel säilinud usk, et neid ridu ja seda ajakirjandus üldse keegi teiste väljaannete tegijatest loeb. Inimesed arvavad viimasel ajal teadvat jooksu pealt absoluutselt kõike, ka seda, mida nad pole kunagi endale selgeks teinud. Kahtlevaid päid on täna vähe. Niipalju siis illusioonide kadumise läinud aastal.

8. Palju kahetsusi. Et ei näinud Sulev Luige viimset rolli, "Kolme musketäri" kardinal Richelieu'd. Et ei jõudnud vaadata "projekti" ehk vabatrüppi "Peeter ja Tõnu". Et ei saanud minna I. Vihmari "Küpressimäele". Vastamisel segasid veel järgmised augud isiklikus vaatajaprogrammis: "Kalmistuklubi" ja "Atentaat"; "Anna Christie" ja "Kosjasõit"; "Sõduri lugu" ja "Järgmisel aastal on õlu parem". Arvesse pole võetud vaid põgusaid kokkupuuteid "Estonia", "Vanalinnastudio" ja Nukuteatriga.

ENE PAAVER:

1. J. Kruusvalli "Hullumeelne professor, tema elukäik"; M. Kõivu "Peiarite õhtunäitus".
2. M. Mikiveri "Hullumeelne professor, tema elukäik", P. Pedajase "Peiarite õhtunäitus", J. Rohumaa "Arkaadia", A. Mäeotsa "Undiin", M. Mikiveri "Kaksteist vihast meest", A. Prosa "Shakespeare'i kogutud teosed", A. Noormetsa "Tõde ja õigus", M. Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad".
3. Hendrik Toompere "Atentaadi" muusikaline kujundus. Riina Roose "Peiarite õhtunäitus" — mitte lihtsalt muusikaline kujundus, vaid lavastuse kui terviku musikaalsus.
4. Liina Olmaru rollid "Vanemuises", Maria Klenskaja "Hullumeelses professoris", Katariina Lauk "Arkaadias", Külli Palmsaar "Trammis nimega "Iha"".
5. Andrus Vaarik ("Kured läinud", "Peiarite õhtunäitus" ja "Nicholas Nickleby"); Ain Lutsepp ("Peiarite õhtunäitus"), Marko Matvere ("Arkaadia"), Hannes Kaljujärvi ja Jaan Rekkor ("Tõde ja õigus"), Mikk Mikiver ("Hullumeelne professor"), Taavi Eelmaa ja Mait Malmsten ("Nicholas Nickleby").
6. Aivar Tommingas ("Kaksteist vihast meest").
7. —
8. D. Fo "Elizabeth — naine juhuse tahtel" Linnateatris, H. Ibseni "John Gabriel Borkman" "Vanemuises", T. Suumani "Liivad" Rakvere Teatris, E. Jepseni "Järgmisel aastal on õlu parem" "Endlas", J. Krüssi "Timm Thaler ehk Müüdüd naer" "Ugalas".

PILLE-RIIN PURJE:

1. Tom Stoppardi "Arkaadia". Eesti dramaturgiast Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor, tema elukäik" ja Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus". Ka Andrus Kivirähi "Atentaat" ja "Säärane soolikas ehk Kuidas Kreuzwald oma õnne leidis" ütlevad mõndagi olemuslikku eestlasest kaasajas. Nähtus omaette on

"Shakespeare'i kogutud teosed" ameerika moods.

2. Mikk Mikiver — "Hullumeelne professor, tema elukäik" ja "Kaksteist vihast meest". Priit Pedajas — "Peiarite õhtunäitus". Jaanus Rohumaa — "Arkaadia". Andres Noormets — "Tõde ja õigus". Katri Kaasik-Aaslav — "Pikad sammud" ("Theatrum"). Merle Karusoo — "Kured läinud, kurjad ilmad". Lauris Gundars — "Duell". Jaan Tooming — "John Gabriel Borkman".
3. Kujundus: Aime Unt — "Arkaadia", Silver Vahtre — "Timm Thaler ehk Müüdüd naer", Jaak Vast — "John Gabriel Borkman", Krista Tool — "Onu Vanja". Muusika: Sven Grünberg — "Lumivalgeke". Muusikaline kujundus: Peeter Kaljumäe — "Duell". Lavastuse rütmilis-ruumiline musikaalsus: Riina Roose — "Peiarite õhtunäitus". Tähelepanuväärne on Ervin Õunapuu kujunduse ja Lepo Sumera muusika osa Mikk Mikiveri lavastuste õhustiku loomisel.
4. Katariina Lauk — Thomasina Coverly ("Arkaadia"). Helene Vannari — "Emainemine" Donnazza ("Elizabeth" — naine juhuse tahtel). Maria Klenskaja — Elise ("Hullumeelne professor, tema elukäik"). Siina Üksküla — Maria Callas ("Maria Callase meistrkursus"). Puudutamata ei jäta Liina Olmaru peaosad: Jeanne d'Arc "Löökeses" ja Undiin (lisaks tema Mileedi roll just tänava, "Kolme musketäri" viimasel suvel). Ja rollid, mis on murrangulisemad näitleja loomingu kui üldises teatripildis: Angelina Semjonova Naine ("Ma ei tea, mis saab homme", esimene osa "Räägi minuga vihmakeeli ja las ma kuulata...") ning Külli Palmsaare Blanche Dubois ("Tramm nimega "Iha"").
5. Mikk Mikiver — Elmar ("Hullumeelne professor, tema elukäik") ja Peer Gynt. Taavi Eelmaa — Smike ("Nicholas Nickleby elu ja seiklused"). Andres Raag — Valentine Coverly ("Arkaadia"). Raivo Adlas — John Gabriel Borkman. Hannes Kaljujärvi — Andres ja Jaan Rekkor — Pearu ("Tõde ja õigus"). Tõnno Linnas — von Koren ("Duell").

(Lavastuse "Duell" ansambelis on enamik rolle olulised, aga etenuste ebastabiilsust arvestades on Tõnno Linnase näitlejatöö neist kõige arengulisem ja tundlikum.) Andres Noormets — mulk Mats Mürk ("Kosjasõit"). "Kaksteist vihast meest" — kõik osalised. Noore näitleja saavutusroll: Ardo Ran Varres — Osvald ("Kummitused").

6. (Vabandan, et mõne rolli puhul on kõrvalosa piir vägagi väeldav.) Maria Avdjuško — rollid lavastustes "Kured läinud, kurjad ilmad" ja "Nicholas Nickleby elu ja seiklused". Lembit Eelmae — Vilhelm Foldal ("John Gabriel Borkman") ja kapten Beaudricourt ("Lööke"); Kalju Orro — politseiülem Egerton ("Elizabeth — naine juhuse tahtel"); Anne Paluver — mrs. Baker ("Piknik kahele"); Tõnis Mägi — Timmi isa ("Timm Thaler ehk Müüdüd naer"); Hendrik Toompere — tsirkuseteneer ("Saladuslik tsirkus"); Eert Raudsep — Biff ("Proovireisija surm"); Velvo Väli — Juhan Liiv ("Liivad"); Ain Prosa — Mitch ("Tramm nimega "Iha""); Meelis Rämmeld — Juss ("Tõde ja õigus"); Leino Rei — Mõödanik ("Pikad sammud"). Indrek Taalmaa — Eduard Tallikas ("Liivad") ja paater Diego ("Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu").

7. a) Sümpaatne ja tähendusrikas, et on hakanud ilmuma sõnavõtte nii ajas kui ajakirjanduses lai(ut)ava pealiskaudsuse vastu. Igapäevaelus ei olegi nii lihtne süvenemiseks aega võtta (näiteks olulisi lavastusi nii korduvalt vaadata kui tahaks) — aga kes seda suudab, saab tagasi energiat ja teatriusaldust, mida pinnapealsus neelab.

b) Elavamalt kui varem kerkisid sel aastal esile erinevad teatrikoolid — lisaks lavakatele Viljandi Kultuurikolledž, Humanitaarinstituut, ka Pedagoogikaülikool. See teeb ootused ja lootused avaramaks, mitmekesisemaks. Samas: kas iga noor anne leiab teatrimaastikku oma koha, oma šansi? Kuhumaani on olemusvõitlus soodne, kas ja milal muutub konkurents pärssi-

vaks? Lavastajate ja teatrijuhtide vastutus kasvab veelgi.

c) Teatripildis äratav huvi Rakvere Teatri noor ergas vaim ja noorte tegijate repertuaaripoliitika sealset publiku kaasahaaramiseks. Mis seal edasi saab, on eriti põnev. Üldse on praegu senisest enam põhjust mõtiskleda erinevate teatrilinnade üle — oma publiku kujundamise, lati kõrguse ja kompromisside üle. Aga see eeldab, et jõuaks igasse linnas, etendusi stantsionaaris vaatama. Ja olegi ringiga tagasi aja, pealiskaudsuse, väsimise juures.

8. "Järgmisel aastal on õlu parem", "Suvekool", "Vaata raevus tagasi", "Dracula" ja veel mõned. Ei ole jõudnud "Estoniasse" ega Vene teatrisse.

VIKKA SILLAR:

1. Tom Stoppardi "Arkaadia".
2. Jaanus Rohumaa "Arkaadia".
3. Aime Undi "Arkaadia".
4. Maria Klenskaja ("Hullumeelne professor").
5. Mikk Mikiver ("Hullumeelne professor"), Üllar Saaremäe ("Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu").
6. Katrin Saukas ("Kured läinud, kurjad ilmad").
7. Imestama pani ja jälgima sunnib Virumaa teater ning Enn Keerdi mahe, sujuv näitlejatesse kaevuv režii — "Kuldse järve ääres".

ÜLO TONTS:

1. Algupäränd: "Kured läinud, kurjad ilmad"; avastuslik klasiika: "Undiin"; uuem tõlkenäidend: "Arkaadia".
2. Mati Undi "Looke taeva all", Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus", Jaanus Rohumaa "Arkaadia". Ei selles ega järgmises loetelus ei ole järjestus hinnanguline. Lavastuste nimekirj jääb vastaja enda jaoks avatuks. Otse nimetatute kõrval on ju Mikiver, kahe tööga koguni. Nimetada sobiks ka mitut alles noorteklasi kuuluvat tegijat, kes on küllap nimme võtnud nõudlikke ülesandeid ja teatrirõõmu pakkuvalt toime tulnud.
3. Aime Undi kunstnikutöö "Ar-

kaadias", ka "Undiinile" mõeldes; Mati Undi kunstnikutöö ja muusikaseade oma lavastuses "Looke taeva all"; Krista Tooli kunstnikutöö ja Riina Roose muusikaseade "Onu Vanjas".

4. Maria Klenskaja Elise ("Hullumeelne professor"); Kersti Kreismanni Marie ("Mees, naine ja kontsert") ja Heli 1923 ("Kured läinud, kurjad ilmad"); Liina Olmaru Undiin ("Undiin") ja Jeanne d'Arc ("Looke taeva all"); Liisa Aibeli Oona Antio ("Mutant-tüdruk"); Katariina Laugu Thomasina Coverly ("Arkaadia"); Elina Reinoldi Cath ("Siin"); Piret Raugi Sarah Felt ("Sööst kuristikku").

5. Raivo Adlase Borkman ("John Gabriel Borkman", ka tema teistele rollidele mõeldes); Felix Kargi Norman Thayer ("Kuldse järve ääres"); Andrus Vaariku Franz Jura ("Mees, naine ja kontsert"), aga ka Joseph 1927 ja Malev 1942 ("Kured läinud, kurjad ilmad"); Hannes Kaljujärve Andres ("Tõde ja õigus") ja Kaheksas vande-kohtunik ("Kaksteist vihast meest"); Raimo Passi Phil ("Siin"); Üllar Saaremäe Don Juan ("Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu"); Mait Malmsteni Nicholas Nickleby ("Nicholas Nickleby").

6. Kas ankeedi kõige kimbatuslikum küsimus? Lembit Eelmäe Foldal "Borkmanis" ja Beaudricourt "Looikeses taeva all" — selgesti kõrvalosad, mis kauaks meelde jäävad. Anu Lambi Hannah Jarvis "Arkaadias" — seesama lugu. Aga Rein Oja mängurõõmust pakatav Bernard Nightingale sealsamast "Arkaadiast" — peaosaks nagu vähe, kõrvalosaks palju. Kas kustutada 4. ja 5. küsimuse vastusest osa K. Kreismannise ja A. Vaarikusse puutuvat, kuna suurepäraselt esines terve "Kured läinud..." trupp — festivalietenduse varal kontrollitud kogemus? Kas Erik Ruusi Stanley Kowalski ("Tramm nimega "Iha"") on peavõi kõrvalosa? Sama küsimusega olen hädas "Killer Joe" puhul, kust tahan kõige rohkem esile tõsta Riho Kütsarit nimiosas ja Marika Barabanštšikovat Dottie Smithina. Või kus on pea-

kõrvalosaliste paar "Kaheteistkümnes vihases mehes", eriti kui ansambel nii nauditavalt toimib? "Looikeses taeva all" on mind eriti kaasa haaranud Rain Simmul Charles VII, aga ka kõik tema perekonnas toimuv (Raine Loo kuninganna Yolande, Diana Klasi väike kuninganna, Merle Jääger Agnes Soul — mitte niivõrd kujuloomine, vaid lavastajamõtte tundub, et täiuslik tabamine, stseenide unenäoline atmosfäär).

Aivar Tomminga Kammerherra "Undiin", Tom Wilson "Sööstus kuristikku", Üheteistkümnes vande-kohtunik "Kaheteistkümnes vihases mehes"; Andres Raagi Valentine Coverly ("Arkaadia"); "Nicholas Nickleby" mõjus omajagu väsitavalt — paradoks, sest häid rolle on meeles terve rida: Taavi Eelmaa Smike, Lembit Ulfaki Charles Cheeryble, Enn Nõmmiku Ned Cheeryble ja teised.

Kõrvalosadega seoses näib, et "Vanemuine" on minu vastustes teatud määral eelistatud. Põhjus on objektiivne: enamikku selle teatri lavastusi olen korduvalt vaadanud, seigad on kordumise läbi kasvanud ja mälus kinnistunud.

Üsna küsitava väärtusega koht ja viis hinnanguliste muljete kogumiseks on maratoniks muudetud festival, nagu seda oli ka "Draama '97". Kui mõjuv peaks olema etendus, et normaalselt maksvu- sele pääseda, kui seda vaadata hilisõhtul otse pärast "Arkaadiat", mida nagunii oli juba vaadatud festivalipäeva teise eten- dusena?

7. Lugesin just ajakirjandusest "Draama '97" kommentaare. Tundub, et eelmise festivali ümber toimunu mõjutab tugevasti käesolevat. Teatri puhul on erimeelsused loomulikud, aga nende avalikumiseks on ju hoopis viljakamaid võimalusi kui tehtud töö torpedeerimine, kahtlustused jms.

Kogupilti vaadates olen endiselt optimist. Kui järjepidevus maail- maga kaasaskäimise nimel hetkega unustatakse, suureneb teat- rikunsti üldiseltki stabiliseeriv roll kultuuris. Seda ka rahvus-

likkuse hoidmise tähenduses. Seepärast: tipud on olulised, nendeta ei saa, aga teatrikunstis seisu ei tohi hinnata üksnes tipude järgi. Veelgi veidräm oleks orienteeruda selle järgi, mida arvab eesti teatrist mõni kolmeke päevaks kohale tulnud küllaline, kui nimekas ta siis ka ei oleks. Jaan Krossi romaanid ei ole ju Nobeli preemiata sugugi kehve- mad, kui nad on?

8. Asjaolude ühtelangemise, tähtede soodsas seisu tõttu olen seekord ära vaadanud valdava osa hooaja uuslavastusi. Vastamist ei teinud see teadagi lihtsamaks, vaid otse vastupidi (just küsimused 4, 5 ja 6). Ei ole käinud Vene Draamateatris ja Nukuteatris. Mida puudujäävatest veel oluliselt pidada oskan: "Impro II" ja "Hüsteeria" Linnateatris, "Peer Gynt" Draamateatris, "Kosjassõit" "Ugalas", "Liivad" ja "Kummitused" Rakvere Teatris.

LEA TORMIS:

1. Algupäranditest — M. Kõivu "Peiarite õhtunäitus", J. Kruusvalli "Hullumeelne professor". Ideelt ja materjali kokkupanekult — M. Karusoo dokumentaalne "Kured läinud...". Klassikast uudemad (meile) F. Grillparzeri "Esiema needus", I. Stravinski "Söduri lugu". Tänahest tõlkekirjandusest — ikkagi T. Stoppardi "Arkaadia" oma mitmetasandilises.

2. Mikk Mikiveri "Hullumeelne professor", Priit Pedajase "Peiarite õhtunäitus", Jaanus Rohumaa "Arkaadia". Lisan vaieldutest — "Draama '96" ajal nõutud Jaan Toominga "John Gabriel Borkmani" oma peaaegu lõpuni läbi viidud range stiili mõjuvusega. "Draama '97" repertuaaris oli omapärane, täpne vahe/jahe laad hästi välja peetud Hendrik Toompere lavastatud "Maailmakõiksuse kiireima kella" lavaseltkonnas (näidend ise mõjus küll pigem šabloonsena).

Kirjutan otse festivali järel ja tuleb züriil nõustuda: "Kured läinud..." tervik on meeskonnatöö, ükshaaval kedagi välja ei nopi. Tegelikult on sama (tore) raskus veel mitme parema lavas-

tuse puhul, loetelu jääb lühemaks.

3. Muusika: Lepo Sumera "Hullumeelne professor", Riina Roose "Peiarite õhtunäitus". Kunstniku/mänguruumi looja töö — Aime Undi "Arkaadia".

4. Maria Klenskaja — Elise, Kaie Kõrb — Carmen.

5. Mikk Mikiver — Elmar, Marko Matvere — Septimus Hodge, Raivo Adlas — Borkman.

6. Neid on palju. Üks eredamaid — Lembit Eelmäe Wilhelm Földal.

7. Probleeme on alati. Kiirustamine, lavastuste eri etenduste ebauhtlus, pealiskaudsus. Me kõik teame neid — kes teab alati lahendust?

Mul on kahju kahest lavastusest, mis kiirelt kadusid, aga olid süvenevat taasvaatamist väärt. Nautisin "Onu Vanja" pooltoonirikast tervikut, osatäitmis-i peasoadest meelde jäävate väikeosadeni (Sulev Luik). Ei mõista, mis õieti juhtus "Schumanni ööga", et potentsiaalne huvitavus alles lavastuse lõpupoole päriselt realiseeruma hakkas... ja juba oli ta mängukavast maas.

Hooaeg tõi ometi rõõmustavaid lavastusi, üllatusigi. Rakvere fenomen ei oska veel ankeedi punktide alla kirja panna, nad mõjusid aimatava ühtse programmilisuse ja loomeenergiaga. Kui "Shakespeare'i kogutud teosed" ka põhjalikuma teatri vastu huvi äratab, oli sihik õige! Kõrval kohe traditsioonitõsine "Kummitused" ja siis jälle noore mehe omanooline, näitlejalikult läbi töötatud "Tramm nimega "Iha"". "Liivad" kui sümpaatselt jonnakas tahe oma juuri tunda/austada ja samas kõrval ebauhtlaselt värvikas, kuid just lõpupoole vägagi kuulama panev "Don Juan ehk Armastus geometria vastu" (nägin Tallinna etendust). Hoiame põial!

Endiselt ei oska märgata "alternatiivteatrit". Aga heameel on, et Jalakas/Elts omalaadse "Söduri loo" tegid. Et Dajan Ahmetov nii palju jaksab (ja eesti teatri väärikaid daame töös hoiab). Et juhtusin nägema Viljandi noorte "Spoon Riveri" pretensioonitult siirast, elusat etendust (festivali-

züril nii ei vedanud). Ja et "Theatrumil" näib tekkivat selgelt oma laad ja nišš. Nagu ka VAT-teatril.

Kas märkame sotsiaalse teatri vaikset taastekkimist? Nõudmine publiku hulgas on olemas. (Jätkem minevikku mõistete "sotsiaalne/poliitiline" nõukogudeaegne kitsas tähendus, siis kaob ehk ka tegijate tõrge.) Mitte ainult Karusoo-teater, vaid ka "Impro II", muudki veel...

8. Näiteks: "Peer Gynt", "Elizabeth — naine juhuse tahtel", "Hüsteeria", "Unenägude sinine torn", "Undiin", "Kaksteist viiast meest", "Killer Joe", "Raadio Null", palju "Endlast", sh "Maria Callase meistrikursus", "Proovireisija surm", "Tõde ja õigus" (ja üldse palju suvelavastusi)... Kes just teatriajakirjanikuna ei tööta, ei näe pooli asjugi!

LILIAN VELLERAND:

1. Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor", Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus".

2. "Arkaadia", "Hullumeelne professor", "Kured läinud, kurjad ilmad", "Peiarite õhtunäitus" (silmas pidades alfabeetilist järjestust).

3. "Peiarite" muusikaline kujundus, "Arkaadia" kunstnikutöö.

4. Maria Klenskaja "Hullumeelses professoris".

5. Mikk Mikiver "Hullumeelses professoris".

6. Sulev Luik "Onu Vanjas".

7. Kui järjest vähem leidub asju, mis tõepoolest huvitavad ja erutavad, siis pole see teatri, vaid vana kriitiku enda probleem. Siit ka mõte, et vähemalt oma tsunftikaaslaste suhtes võiksime olla sallivamad, pidada lugu teiste arvamusest ka siis, kui ise parajasti teisiti mõtleme. Hooajas oli ju päris mitmeid lavastusi, mis oma sisukuse ja elususega sümpaatiat äratasid, aga mis ühel või teisel põhjusel esinduslikule festivalifoorumile ei mahtunud. Maitseotsustused ja valikud jäävad alati subjektiivseks, selles nende võlu ja kunstielule omane erilisus.

MARGOT VISNAP:

1. Välisdramaturgiast T. Stoppardi "Arkaadia", tekstina kadestamisväärne maiuspala ja pähhel nii lavastajale kui näitlejale.

On see teadlik valik või õnnelik asjade kokkulangemine (juhus), et Eesti Draamateater võis läinud hooaja afišile kirjutada neli eesti autorit — Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor", Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus", Andrus Kivirähi "Atentaat" ja Merle Karusoo "Kured läinud, kurjad ilmad". Kui rikas, informatiivne, tunnetuslik ja vajalik kogemus — nii vaatajale kui teatril.

2. Esinduslik kolmik, mis väärustab hooaega, õigustab teatri olemasolu ja ei lase unustada lati kõrgel hoidmise kohustust: "Peiarite õhtunäitus", "Kured läinud, kurjad ilmad", "Arkaadia", ehkki viimase (aga mõneti ka kahe esimese) puhul jäi täiusliku tulemuseni jupike maadki.

Omas laadis tähelepanuväärsed olid ka kaks suvelavastust: "Nicholas Nickleby" kui väga professionaalselt tehtud meelelahutuslik suurlavastus ja hoopis teistsuguse panoraamsusega hästi toime tulnud "Tõde ja õigus" Vargamäel.

3. "Peiarite õhtunäituse" muusikaline kujundus, mida küll

raske lavastustervikut lahutada. Vaieldamatu hooajasaavutus on Aime Undi kunstnikutöö "Arkaadias".

Rafineeritult isikupärane, läbitunnetatud oma idee teostus Ervin Õunapuult "Schumanni öös" ja Kersti Varrakult "Don Juanis".

4. Helene Vannari Donazza ("Elizabeth — naine juhuse tahtel"), Maria Klenskaja Elise ("Hullumeelne professor").

5. Kalju Orro Politseiülem Eger-ton "Elizabethis" ja Abraham Jahuda "Hüsteerias"; viimasest dueti teine osaline Raivo Trass Freudina. Rein Oja Bernard Nightingale "Arkaadias".

Terve "Kurgede" trupp.

6. See (sugugi mitte ainult kõrvalosade) rida vihjaku ka jõude jäetud potentsiaalile (vihje lavastajaile?): arvukad-värvikad piskarakterid "Nicholas Nickleby" (Taavi Eelmaa, Lembit Ulfsak, Andrus Vaarik, Enn Nõmmik, Sulev Teppart, Dan Põldroos, Ivo Uukkivi, Enn Nõmmik, Meeli Sööt); Tõnu Oja ja Peeter Volkonski "Peetris ja Tõnus", viimane ka "Robin Hoodis"; Laine Mägi "Duellis"; Aarne Üksküla "Esiema needuses"; Peeter Tammearu "Impro II"; Heikki Haravee, Aivar Tommingas, Raivo Adlas "Kaheteistkümnes vihases mehes"; Piret Rauk "Tões ja õiguses".

7. Eelmisest vastusest võiks edasi arendada läinud hooajast kummitama jäänud mõtteuid: küllap paljudel põhjustel (millest mõnedki mõistetavad) jäävad justkui pooleli, lõpuni välja arendamata rollid, milles välgatab huvitav alge, sumbudes paraku lavastaja jõuetusse, mugavusse, väsimusse, oskamatusse, rutiinileplikkusse. Istud teatris, kahtlustad end lavastamisparanoias ja siiski askeldad mõtteis võimalike pääse-lahendusteede ümber: *aga kui ta ometi oleks teinud nii? Ja kuhu ta (lavastaja ikka) siis äkki kadus? Ja lõpuks suubuvad trotslikud etteheited süvenevasse kahetsustundesse: lavastus tuli ja läks? Roll tuli ja läks? Niisama lihtsalt. Läinud — kriitiku jaoks kadestamisväärne võimalus enamasti tervelt kaks-kolm kuud ühe asjaga tegelda (kirjatsuradele praegune aeg ei võimalda sellist süvenemist teps mitte). Nii mõtled vaadates Ülle Kaljustet, Lembit Ulfsakit "Onu Vanjas", Tõnu Karki "Schumanni öös", Elmo Nüganeni "Peer Gyntis", Indrek Sammulit või Jaan Tättet "Unenägude sinises tornis", Hannes Kaljularve "Löökeses", Leila Säälikut "Kummitustes" jne.*

8. Loodan, et ükski oluline lavastus ei jäänud nägemata.

EKSPERTHINNANG: HOOAJA 1996/97 TIPPLAVASTUSED:

1. T. Stoppardi "Arkaadia" Tallinna Linnateatris — 13 häält. (Lavastaja: Jaanus Rohumaa; kunstnik: Aime Unt). Esietendus 1997, mängukordi seisuga 1997. aasta oktoober — 19, vaatajaid — 2059.

2. Madis Kõivu "Peiarite õhtunäitus" Eesti Draamateatris — 11 häält. (Lavastaja: Priit Pedajas; kunstnik: Pille Jänes). Esietendus 1997, mängukordi seisuga 1997. aasta oktoober — 18, vaatajaid — 4222.

3. Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor" Eesti Draamateatris — 7 häält. (Lavastaja: Mikk Mikiver; kunstnik: Ervin Õunapuu). Esietendus 1996, mängukordi seisuga 1997. aasta oktoober — 37, vaatajaid — 4976.

Hooajal valmis riigiteatrites ligikaudu 100 uuslavastust.

AASTA SISUKORD 1997

KULTUURISÜNDMUSED

| | |
|-----------------------------------------|-----------|
| Kroonikat (Sügishooaja muusikasündmusi) | 1 lk 88 |
| Panso preemia laureaat Veikko Täär | 2 lk 37 |
| Teatri aastapreemiad 1996 | 5 lk 72 |
| TMK laureaadid 1997 | 12 lk 100 |

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| PAAVER, E. Omadele võõras, võõrastele oma (Maria Klenskaja Eesti Draamateatri ja Vene Draamateatri "Leekrüüpe" lavastustes) | 3 lk 20 |
| VELLERAND, L. Ainult otsida tõe müsteeriumi (Elmo Nüganen ja Mikk Mikiver Peer Gyntina) | 4 lk 42 |

PERSONA GRATA

| | |
|--------------------------------------|------------|
| Teinemaa, S. Miljard KILK | 5 lk 91 |
| Kordemets, G. Mait MALMSTEN | 7 lk 91 |
| Karja, S. Ain MÄEOTS | 1 lk 91 |
| Teinemaa, S. Ilmar RAAG | 11 lk 90 |
| Karja, S. Lauri SIRP | 2 lk 91 |
| Remme, A. Elmo TIISVALD | 6 lk 93 |
| Karja, S. Mare TOMMINGAS | 12 lk 122 |
| Karja, S. Hendrik TOOMPERE (juunior) | 3 lk 90 |
| Põldmäe, M. Villu VALDMAA | 8-9 lk 123 |

PERSONA GRATA ULTIMA. Rein RISTLAAN,

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Jaak ALLIK, Kuldar RAUDNASK, Lembit RATTUS, Vallo RAUN, Mihkel TIKS, Peeter TOOMA, Märt KUBO, Jüri AARMA | 4 lk 151 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|

VASTAB

| | |
|-------------------------------------|----------|
| Ruus, J., Teinemaa, S. Rao HEIDMETS | 11 lk 3 |
| Sarv, V. Johannes JÜRISSE | 6 lk 3 |
| Tuuling, A. Silvia LAIDLA | 8-9 lk 3 |
| Kapstas, M. Maria KLENSKAJA | 5 lk 3 |
| Allik, J. Kersti KREISMANN | 1 lk 3 |
| Raudam, T. Valentin KUIK | 3 lk 3 |
| Kraav, M. Leelo KÖLAR | 12 lk 3 |
| Põldmäe, M. Erich KÖLAR | 2 lk 3 |
| Ruus, J. Janno PÖLDMA | 7 lk 3 |
| Aarma, J. Kalju SUUR | 10 lk 3 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Vastab TEATER (A. Noormets, E. Baskin, P. Rauk, M. Unt, A. Lamp, T. Eelmaa, L. Mägi, H. Toompere, J. Viller, L. Tormis, P. Raudsepp, A. Unt, L. Sumera, R. Trass, J. Rohumaa, M. Karusoo, T. Tepandi, A. Vaarik) | 4 lk 5 |
| MUUSIKA (M. Väljataga, A. Vurma, U. Vulp, A. Volmer, T. Vavilov, A. R. Varres, V. Valdmaa, M. Vaitmaa, T.-M. Utt, E.-S. Tüür, A.-L. Treimann-Poll, E. Tiisvald, P. Tarvas, L. Tammel, E. Tamberg, L. Sumera, A. Siitan, N.-L. Sakkos, R. Remme, J. Päll, A. Pett, K. Pappel, H. Mätlik, M. Männi, E. Mägi, M. Metsamart, T. Mattisen, M.-M. Lill, J. Lentsius, K. Leivategija, P. Lassmann, A. Laansalu, T. Kõrvits, M. Kolk, L. Karin, M. Jaanson, O. Elts, E. Arujärv, J. Alpertent, P. Aimla) | 4 lk 13 |
| KINO (J. Sillart, H. Volmer, M. Soosaar, A. Sööt, M. Põldre, R. Maran, R. Felt, P. Pärn, P. Simm, P. Urbla, T. Lokk, H. Lintrop, A. Ruus) | 4 lk 19 |

ÜKS TEATER KORRAGA

| | |
|------------------------------------------------------|------------|
| VISNAP, M. Rakvere Teater — jälle tõuseb tuhasta? | 8-9 lk 103 |
| VISNAP, M. Teekond Vanemuise mäe tippu | 2 lk 26 |

TEATER

| | | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| CHAUDHURI, U. "Selles järves peaks vist palju kalu olema": ökoloogilise teatri poole | 4 lk 117 | PURJE, P.-R. Elustava laenguga duell ("Duell" Pärnu "Endlas") | 5 lk 66 |
| DMITRJEVSKAJA, M. "On Volgast palju laule loodud..." (Rezo Gabriadze "Laul Volgast" Peterburi Satiiriteatris) | 7 lk 67 | RATASSEPP, P. Avatud teater | 2 lk 61 |
| "Draama '97": eesti teatri tipud ja/või piirid? (Vestlusring — Kadi Herkül, Margus Kasterpalu, Aime Unt, Andrus Vaarik, Margot Visnap) | 8-9 lk 57 | SILLAR, I. <i>Arcadia</i> 1997 ("Arkaadia" Tallinna Linnateatris) | 8-9 lk 32 |
| Eesti Rahvusraamatukokku 1997. aastal saabunud teatriramatud (Uus teatriramat) | 12 lk 55 | SILLAR, I. Kaksteist vihas meest (Mikk Mikiveri lavastus "Vanemuises") | 11 lk 18 |
| Geniaalsete diletantide koolitamisest (Poola teatriõppejõudude vestlusring) | 11 lk 30 | Slawomir Mrożeki kalestunud südametunnistus (Intervjuu Slawomir Mrożekiga) | 10 lk 15 |
| HERKÜL, K. Kaks ässa lauas ja sihukene suvi ("Peiarite õhtunäitus" Eesti Draamateatris) | 4 lk 33 | SMELJANSKI, A. Perekondlik asi (Mihhail Tšehhovile pühendatud konverentsil peetud ettekanne) | 12 lk 93 |
| HERKÜL, K. Kui suurest rollist ei saa suurrolli... | 3 lk 16 | TEATRIANKEET 1995/96 (J. Allik, M. Balbat, K. Herkül, M. Kapstas, M. Kasterpalu, S. Karja, T. Kaugema, G. Kordemets, P. Kruuspere, A. Laansalu, A. Laasik, V.-S. Maiste, M. Mutt, R. Neimar, P.-R. Purje, J. Rähesoo, I. Sillar, K. Sisask, A. Tonts, Ü. Tonts, L. Tormis, B. Tuch, L. Vellerand, M. Visnap) | 1 lk 33 |
| HERKÜL, K. Sotsiaalne teater: Mis see on? Kus see on? | 6 lk 33 | TEATRIANKEET 1996/97 (J. Allik, M. Balbat, K. Herkül, S. Karja, M. Kasterpalu, G. Kordemets, P. Kruuspere, J. Kulli, R. Neimar, E. Paaver, P.-R. Purje, I. Sillar, Ü. Tonts, L. Tormis, L. Vellerand, M. Visnap) | 12 lk 108 |
| KAPSTAS, M. Hedda ja Hamleti vahel ("Onu Vanja" Eesti Draamateatris) | 2 lk 81 | TOMBERG, M. Aleksandertehnika | 6 lk 64 |
| KAPSTAS, M. Kui julmus on ilus ehk kes kardab Samuel Beckettit ("Maailmakõiksuse kiireim kell" Eesti Draamateatris) | 7 lk 35 | TONTS, Ü. Elamus elustatest inimestest ("Onu Vanja" Eesti Draamateatris) | 2 lk 77 |
| KARJA, S. Viimane rong endiselt reformil ("Vanalinnaaudio" hetkeseisust) | 5 lk 44 | TONTS, Ü. Jeanne on Antigone öde ("Lööke taeva all" "Vanemuises") | 4 lk 29 |
| KOENIG, J. Vaatajatel on alati õigus. Isegi siis, kui nad eksivad (Festivalist "Draama '97") | 12 lk 11 | TONTS, Ü. Mitu sammu on realismist absurdi ja vastupidi? (Festival LIFE '97) | 10 lk 32 |
| KOMISSAROV, K. Teatriüllipilased — täna veel olematu teatri tegijad (Lavakunstkateeder 40) | 11 lk 41 | TONTS, Ü. Tantsumaraton ei ole maratontants ("Tantsumaraton" Rakvere Teatris ja "Maratontants" Pärnu "Endlas") | 12 lk 51 |
| KORDEMETS, G. See pilastav "aga kui" ("Don Juan" Rakvere Teatris) | 7 lk 20 | TORMIS, L. Juubilarid Mikk Mikiver ja Aarne Üksküla | 8-9 lk 94 |
| KORDEMETS, G. Ärajäanud intervjuu proloogi ja epilooigiga ehk Turka kui õhus rippuv "aga" | 12 lk 29 | TORMIS, L. "Nanseni pass" kui võimalus ("Impro II — Nanseni pass" Tallinna Linnateatris) | 4 lk 46 |
| KRJUKOV, Jüri 5. IX 1954 — 18. X 1997 | 11 lk 25 | UNT, M. Apokriiva Thespisele ("Thespis. Meie teatriuendused") | 10 lk 75 |
| LAASIK, A. Jaan Tooming lavastas Ibseni saja-aastase näitemängu ("John Gabriel Borkman" "Vanemuises") | 4 lk 40 | VALTER, M. Ühe kooli lugu (Eesti Riikliku Teatriinstituudi ajaloost I) | 1 lk 78 |
| LANGBÄCKA, R. Asi ei ole arhitektuuris | 2 lk 67 | II | 3 lk 66 |
| LILLEPUU, I. Teatripublikust (AD 1996) | 6 lk 12 | VELLERAND, L. Kaks debüüti ("Shakespeare'i kogutud teosed" Rakvere Teatris ja "Hei, Luciani!" Viljandi "Ugalas") | 1 lk 52 |
| LUIK, Sulev 16. IV 1954 — 29. VI 1997 | 8-9 lk 41 | VISNAP, M. Geniaalsete diletantide taimelava (Lavakunstkateeder 40) | 11 lk 35 |
| NOORMETS, A. Ma kardan murdumise punkti (Lavakunstkateeder 40) | 11 lk 45 | VISNAP, M. Kultuur müüb (Kommentaar) | 11 lk 46 |
| NORMET, I. Kes ta on? (Lavakunstkateeder 40) | 11 lk 36 | VISNAP, M. "Raadio Null" — eesti estrada luigelau? ("Raadio Null" "Vanalinna-stuudios") | 4 lk 37 |
| NORMET, I. Unt ja Brecht (Mati Unt, "Brecht ilmub õõsel") | 10 lk 80 | VISNAP, M. Suveteater kui norm | 10 lk 48 |
| PAAVER, E. Nende elulood: pigem sotsiaalne dokument kui kujundlik üldistus ("Kured läinud, kurjad ilmad" Eesti Draamateatris) | 6 lk 37 | VISNAP, M. Teater ajakirjanduse tõmbetuules (Kommentaar) | 7 lk 80 |
| PALU, T. Teatrisemiootika | 11 lk 84 | VSEIOV, D. Ajalugu kui teater | 3 lk 12 |
| PEDAJAS, P. Aleksandertehnika teel eesti teatrisse (Intervjuu Robert Macdonaldiga) | 6 lk 66 | | |
| PEDAJAS, P. Avatud kool (Lavakunstkateeder 40) | 11 lk 43 | | |
| PILVRE, B. Teater artikli asemel ("Inglid Ameerikas" Eesti Draamateatris) | 6 lk 36 | | |

MUUSIKA

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| ALAKÜLA, R. Rekordkontsert Händeli ja tulevargiga | 11 lk 89, 96 |
| Arhitekt Mauricio Pollini (Intervjuu nüüdisaja ühe novaatorlikuma pianistiga) | 8-9 lk 52 |
| ARUJÄRV, E. Metafoori kütkes | 11 lk 47 |
| CILLARIO, C. F. Mälestusi Maria Callasest | 4 lk 124 |
| EESMAA, Enno 15. IX 1917 — 2. XII 1996 | 2 lk 60 |
| EINASTO, H. "Vanemuise" konserv | 2 lk 22 |
| Euroopa. Muusika. Kõrgharidus (EMA koostööprojektist Lyoni Konservatooriumi ja Kölni Muusikakõrgkooliga ning prantsuse muusika festivalist aprillis 1997 Tallinnas) | 7 lk 40 |
| GÜLKE, P. Schubert komponeerib (Franz Schubert 200) | 12 lk 22 |
| HIRVESOO, A. Tükike eesti muusika ajalugu Euroopa südamest (Carl Otto Martson 80) | 6 lk 47 |
| HÄELME, S. Henry Purcelli "Haldjakuninganna" ehk lähem tutvus semiooperiga | 6 lk 68 |
| Intervjuu Kuldar Singiga (1992. aastast) (55 aastat sünnist) | 10 lk 38 |
| JAANSON, M. György Ligeti: anti-antimuusika looja | 5 lk 23 |
| JOAMETS, V. Nüüdismuusika ja Helsingi | 6 lk 24 |
| JÄRG, T. Brahmsi 100. surma-aastapäevaks | 4 lk 60 |
| KATKUS, D. Heino Elleri esimesed kvartetid žanrispetsiifika aspektist | 4 lk 80 |
| KIRME, M. Karl Leichterit kritikat (95 aastat sünnist) | 10 lk 24 |
| KLOTINŠ, A. Heino Eller ja "põhjamaise impressionismi" probleem (Heino Eller 100 aastat sünnist) | 4 lk 76 |
| KOLLE, M. Kes mäletab "Collage'i"? (30 aastat loomisest) | 4 lk 89 |
| Koos edasitõttava ajaga II (Ester Mägi 75 aastat sünnist) | 1 lk 57 |
| KOSTAKEVA, M. Asemantiline semantika György Ligeti vokaalmeloodikas (Muusikateatri näitel) | 5 lk 36 |
| KOSTAKEVA, M. Risoomlabürint Ligeti kompositsioonimeetodis | 5 lk 25 |
| KUUSK, P. Muusikamaailma tipp-sündmusi: hooaeg 1996/97 | 7 lk 73 |
| KÖLAR, L. Preemiaid pianistidele (Brahmsi ja Hindemithi konkursist eesti pianistidele 3.—5. detsembril 1996 Mustpeade Majas) | 3 lk 81 |
| LAANSALU, A. Operitragöödia: amet kohustab! | 2 lk 50 |
| LEPNURM, T. Harf sünnist tänapäevani I | 3 lk 47 |
| II | 4 lk 143, 160 |
| LEPNURM, T. Harfiteraapiast | 7 lk 83, 96 |
| LÄTTE, Raimond 22. II 1931 — 6. I 1997 | 3 lk 84 |
| MIKK, M. Legend Olavinlinnast. Savonlinna ooperifestival 1967—1997 | 10 lk 55, 96 |
| MÄNNIK-KIRME, M. Eesti peegeldusi "Soome muusikaajaloo" esimeses köites | 2 lk 69 |
| Neeme Järvi missioon. Maestroga eesti muusikast enne ja nüüd... (Intervjuu kontsertide ajal Viinis märtsis 1997) (NeemeJärvi 60) | 5 lk 49, 96 |
| OJAKÄÄR, V. Tallinn 1967 — Jazzkaar 1997 | 7 lk 12 |
| PAPPEL, K. Kommentaar Salzburgi festivalile 1997 | 11 lk 81 |
| PAPPEL, K. Teatrimaastik Salzburgist Kölnini (ka muusikaliste mäetippudega) | 3 lk 27, 96 |
| PEIL, M. Kogu elu on edasimineku otssemise suunas... ("Hortus Musicus" 25) | 11 lk 12 |
| PÕLDMÄE, M. Muusika infokeskus — miks ja kuidas? | 12 lk 87 |
| PÄRTLAS, M. "Alpisümfoonia" — Richard Straussi sümfoonilise vormi ideaal? | 3 lk 85 |
| PÄRTLAS, Ž. Tähelepanekuid setu laulu laadiehitusest ja mitmehäälsusest | 1 lk 23 |
| RANDALU, I. ERSO 1996/97. Arutlusi, arve ja arvustusi (Ülevaade möödunud hooajast) | 8-9 lk 110, 128 |
| RANDALU, I. Estonia orkestri ao- ja hommikuaegadest (Estonia Teatri orkester sümfoonilise muusika kandjana Tallinnas läbi aegade. Pühendatud orkestri 90. juubelile) | 5 lk 80 |
| REMME, A. Mida on öelda Bolognal? (Muusikasemiootikast ja 1996. aasta kongressist Bolognas) | 4 lk 51 |
| REMME, A. Normetite õõlilkool | 8-9 lk 66 |
| REMME, A. <i>Va, Pensiero. Eppure</i> ("Nabucco" lavastus "Estonias") | 1 lk 63 |
| REMME, R. Seljaga altari poole (Multimeediaetendusest "Pühamu") | 11 lk 53 |
| ROSS, J. Illusioonist tingitud peapõõritus. Muusika ja tajusühholoogia kokkupuutest György Ligeti IX etüüdis "Vertige" | 12 lk 82 |
| RUMESSEN, V. Artur Kapi oratooriumi "Hiib" saamisloost | 8-9 lk 71 |
| SAPOŽIN, Vladimir 26. VII 1906 — 6. XII 1996 | 2 lk 60 |
| SARV, V. Setu itkupulmad | 7 lk 55 |
| SARV, V. Setu itkuviisi analüüs interaktiivsete struktureerimise meetoditega I | 8-9 lk 87 |
| II | 11 lk 63 |
| TANILOO-TEKKEL, K. Kilkulle teatriajalugu (Helmi Aren 90) | 2 lk 33 |
| Tartu muusikala 1996. aasta lõpul | 2 lk 13 |
| Teataja Harri Kaisk 75 | 12 lk 62 |
| TORMIS, L. Ühe ammuse esietenduse kommentaariks ("Coppelia" lavastusest "Estonias" 1922. aastal) | 10 lk 69 |
| UTT, T.-M. Kuninglik flöödiõpetaja (Johann Joachim Quantz 300) | 4 lk 114 |
| VAITMAA, M. Plaadikaja 1994—1997 I (Lepo Sumera autori-CDde arvustustest) | 10 lk 62 |
| II (Erkki-Sven Tüüri autori-CDde arvustustest) | 11 lk 76 |
| VALK-FALK, M. Hispaania orelikultuurist Toomas Trassiga | 1 lk 43, 96 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| VALK-FALK, M. Padre Antonio Soler | 6 lk 51, 96 |
| VURMA, A. Lauluõpetuse eesmärk: individuaalsus ja isikupära (Neljandast rahvusvahelisest lauluõpetajate kongressist Londonis) | 12 lk 97 |
| VURMA, A. Miks lauljad lüüesõhna nuusutavad | 3 lk 55 |
| Ühe avaldamata materjali jälgedes (Katkendeid 1984. aasta vestlusringist, milles osalesid Peeter Lilje, Tõnu Kaljuste, Kalle Randalu, Mati Kärmas ja Mare Põldmäe) | 4 lk 27 |
| ÕUN, T. Oleviste organistist Johann August Hagenist (1786—1877) ja tema pärandist (120 aastat surmast) | |
| I | 8-9 lk 27 |
| II | 12 lk 42 |

KINO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| A Film solvunud (Poleemikat) | 8-9 lk 93 |
| ALLPERE, A. Andres Söödi väike maailm (Andres Söödi filmidest "Jõulud Leninita", "Emakala surm", "Äraneetud linn" ja "Elasime Eestile") | 4 lk 71 |
| ARROYO, J. Kiss kiss bang bang (Baz Luhrmanni filmist "Romeo ja Julia") | 7 lk 25 |
| de BAECQUE, A. Kommunismi soolikates (Emir Kusturica mängufilmist "Underground") | 10 lk 83 |
| BAZIN, A. Filmikeele areng | |
| I | 10 lk 44 |
| II | 11 lk 26 |
| BAZIN, A. Fotokujutise ontoloogia | 4 lk 55 |
| BERARDINELLI, J. Larry Flynt on palju suurem kui elu (Milos Formani filmist "Rahvas Larry Flynti vastu") | 5 lk 59 |
| "Chaplin" surnud (1959—1997) | 7 lk 81 |
| CHYB, M. Müüri taga (Intervjuu Andrzej Wajdaga) | 6 lk 21 |
| COWIE, P. Lars von Trieri unenäoline surmsünge maailm | 4 lk 106 |
| DAVIDJANTS, K. Nagu paneelmaja valmib plokkidest... (Eesti dokumentaalfilm 1952. aastal) | 7 lk 46 |
| DRESEN, U. Merendusajalugu läbi Toivo Kusmini kaamera | 12 lk 35 |
| EBERT, R. Larry Flynt vaba ajakirjanduse eest (Milos Formani filmist "Rahvas Larry Flynti vastu") | 5 lk 57 |
| ELMANOVICH, T. Jumal ja Saatan (Headus ja kurjus Ameerika nüüdisfilmis) | |
| I | 11 lk 57 |
| II | 12 lk 15 |
| ELMANOVICH, T. Sõltumatute akadeemilised ambitsioonid: 1996 (Uued tuuled "Oscarite"-eelsel võisturajal) | 4 lk 95 |
| ERMEL, A. 1996. aasta rahvusvahelisi filmiauhindu (46. Berliini, 48. Cannes'i ja 53. Venezia festival ning 68. Oscarid) | 1 lk 59 |
| ERNITS, P. Toonela linnu sõnum (Rein Marani filmist "Toonela linn — must-toonekurg") | 6 lk 56 |
| FELT, Raimund 3. II 1930 — 13. III 1997 | 5 lk 65 |
| FRANCKE, L. Laineid murdes (Lars von Trieri sanimelisel mängufilmist) | 4 lk 110 |
| FUNK, K. Emakala sööt (Andres Söödi filmidest "Jõulud Leninita", "Emakala surm", "Äraneetud linn" ja "Elasime Eestile") | 4 lk 73 |
| FUNK, K. ÜRO suure tamme all (Hardi Volmeri ja Mait Laasi nukufilmist "Keegi veel") | 8-9 lk 50 |
| GRÜNBERG, S. Kuidas Kusturica mägesid ümber paigutas | 10 lk 89 |
| HALLAS, J. Väik ja vikerkaar Hobuküla kohal (Helle Karise filmist "Rein Sepp — teejuht mütoloojasse") | 2 lk 87, 96 |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| HEINAPUU, A. Libisemisest, mitte venelastest (Hans Roosipuu ja Enn Säde "Imet püüdmas", Mati Põldre "Keisrilõige" ning Valentin Kuigi "Protokoll") | 7 lk 51 | MACNAB, G. Richardit otsimas (Al Pacino samanimelisest filmist) | 7 lk 31 |
| HEINAPUU, A. Tüdruk lõhub puid. Kas teade jõudis pärale? (Valentin Kuigi handi-filmidest) | 1 lk 48 | MAIMIK, A. Kahekümnendate aastate filmitoreeetiline mõte Eestis | 12 lk 95 |
| HEINAPUU, U. Kiningvaadetest... | 8-9 lk 46 | MARTSON, I. Rahvusvahelised koerad kodumaises multifilmis (Janno Põldma ja Heiki Ernitsa jooniserialist "Tom ja Fluffy") | 6 lk 89 |
| HELLERMA, K. Teatri juubel ja näitlemise mõte (Peeter Simmi filmist "Teatri juubel") | 3 lk 76 | MERISALU, T. Käin tööga ümber mulle sobival viisil (Vestlus rootsi dokumentalisti Stefan Jarliga) | 3 lk 43 |
| HODGSON, P. Olivier, Deneuve, Malkovich ja Kurat (Filmi "Klooster" võtetest) | 12 lk 77 | MÄNNI, E. Lugu vahmiili ja veart vere nappusest (Mark Soosaare filmist "Isa, poeg ja püha Toorum") | 10 lk 28 |
| IHO, A. Vaimuilma väraval (Mark Soosaare filmist "Lõputa lugu "Estoniast") | 2 lk 84 | Peter Greenaway oma filmist "Padjaraamat" | 8-9 lk 18 |
| JAMES, N. Kehakeel (Peter Greenaway filmist "Padjaraamat") | 8-9 lk 16 | Peter Greenaway "Padjaraamatu" kaadritest | 8-9 lk 20 |
| JOUSSE, T., GRÜNBERG, S. Vestlus Emir Kusturicaga | 10 lk 90 | RUUS, J. Inimene kardab tulevikku (Intervjuu Rein Maraniga) | 6 lk 59 |
| JÄNES, H. "Dr Caligari kabineti" sünd ja selle eellugu (Robert Wiene ekspressionistlikust mängufilmist) | 6 lk 80 | RUUS, J. Kuidas organiseerida väikelinna filmifestivali? (Umeå filmifestivalist) | 2 lk 44 |
| KALL, T. Kuidas tehtud on huvitavam kui see, mis on tehtud (Riho Undi nukufilmist "Kapsapea 2 ehk Tagasi Euroopasse") | 8-9 lk 47 | RUUS, J. Mees, kes kogub kuulsusi (Intervjuu teleajakirjanik Pavel Makaroviga) | 8-9 lk 79 |
| KAPSTAS, M. Kunstisugemetega dokumentalistika aastafilmi 1996 (Jüri Sillarti portreefilmist "Griša") | 4 lk 84 | RUUS, J. Mees, kes otsis puhast kino (Filmitoreetik André Bazinist) | 4 lk 59 |
| Kes teab, kunas meidki naerma hakatakse (Uus põlvkond hindab Andres Sõõdi vana filmi "Jaanipäev") | 6 lk 41 | STRICK, P. Küberpunk (Tehnika juhitud tulevik tech noir-filmides) | 5 lk 17 |
| KORDEMETS, G. Filmid neile, kes küsivad (Liina Kullese ekraaniportreed) | 5 lk 76 | TAPPER, M., LINDHOLM, T. Pornotoopia (Ülevaade pornofilmi arengusuundadest) | 3 lk 59 |
| KOSKINEN, M. Rootsia film kaheksakümnendatel ja üheksakümnendatel aastatel: kriitiline ülevaade | I 1 lk 15 II 2 lk 38 III 3 lk 35 | TARAS, K. Andrzej Wajda valiku keerulisusest (Andrzej Wajda filmist "Kannatusnäda") | 6 lk 19 |
| KRULL, H. Jutustus ja paranoia (David Lynch'i "Kadunud kiirtee" mudel) | 12 lk 101 | TEINEMAA, S. Ajalugu ja müstifikatsioon (Hardi Volmeri filmist "Minu Leninid") | 12 lk 58 |
| KULLI, J. Ränd inimestevahelistes suhetes (Andres Puustusmaa ja Kalev Lepiku filmist "Armatsioonid") | 1 lk 75 | TEINEMAA, S. Kokkusaamispaigaks Gotland (V Rootsi-Balti filmifestival Burgsvikis) | 1 lk 29 |
| KUSTURICA, E. Mälestused piirilt (Katkendid raamatust "Oli kord... Underground") | 10 lk 85 | TIMM, M. Vali oma tõelisus! (Virtuaalne reaalsus kui võimalus põgeneda argipäevast) | 2 lk 52 |
| KÄRK, L. Ajaloo ehitajad (Ringvaatest "Eesti Kroonika" ja audiovisuaalinfost laiemaltki) | 8-9 lk 42 | TOOMING, P. Stodoolikud kuue- ja seistme- kümnendad (Fotograpi STODOM lugu) | 4 lk 129 |
| KÄRK, L. Eesti filmidokumentalistika — ühe ajastu lõpp ja teise algus? | 12 lk 89 | TOOMING, Peeter 1.VI 1939 — 17. V 1997 | 7 lk 54 |
| KÄRK, L. Kurja lilled (Luchino Visconti, tema saksa triloogia) | 1 lk 67 | TOVEY, C. Padjaraamat (Peter Greenaway samanimelisest filmist) | 8-9 lk 23 |
| KÄRK, L. Sündmus ja kajastus (Mark Soosaare filmist "Lõputa lugu "Estoniast") | 2 lk 85 | TUCH, B. Riivamisi holocaustist (Eesti-lisraeli ühisfilmist "Paragrahv 58/4") | 10 lk 66 |
| KÄRK, L. Üks eesti elu kõik? (Andres Sõõdi filmidest "Jõulud Leninita", "Emakala surm", "Äraneetud linn" ja "Elasime Eestile") | 4 lk 68 | VIDAL, N. Mees nagu puu (Manoel de Oliveira loomingust) | 12 lk 72 |
| LEVO, M. "Eesti Kultuurifilmi" dokumentaalfilmide helikujundus 1930. aastatel | 5 lk 62 | VIITOL, L. Filmitegijad võiksid oma tööd teha sama hästi nagu šamaanid (Vestlus rootsi dokumentalisti PeÅ Holmquistiga) | 2 lk 48 |
| LÖHMUS, J. Cannes'i läbipaiste festivaliekraan | 11 lk 71 | | |



Ilusa, rõõmsa ja vallatu alguse lugu

Selle aja kohta, jah, öeldakse nüüd stagna, aga kuna polnud teda millegagi võrrelda, tuli teda võtta, nagu ta oli. Et nii peabki. Lapsepõlv oli ilus. Perekonnas olid head suhted, ei olnud mingeid hirme.

Sündinud olen Tallinnas. Vanemad olid päris tavalised tööinimesed. Alguses elasime ühes pisikeses mugavusteta toas kesklinna lähedal barakis, kus pika koridori peal elas veel palju perekondi, eestlased-venelased läbisegi. Ema, kes nüüd on surnud, kodus, heegeldas ja õmbles, isa ehitas, tegi mööblit, joonistas ja mängis minuga igal vabal hetkel. Koos emaga tegime valmis isegi raamatu. Mina joonistasin pildid, ema kirjutas jutu ja õmbles lehed kokku. Nii et võisin seal päris rõõmus ja vallatu laps olla. Vist tahtsin kangesti tantsida, sest isa pildistatud fotode peal olen ikka tantsulistes poosides, kroon peas. Balletti ei olnud ma siis veel üldse näinud, aga kui muusika mängib, siis iga väike laps reageerib sellele omamoodi.

Ühe kaotsiläinud paberi lugu

Esimesse klassi olen astunud kaks korda. Enne elukohajärgsesse kooli minekut olin teinud eksamid kunstikallakuga Tallinna 46. kesk-

kooli, aga paber, et ma sinna sisse olin saanud, läks kaduma. Nädal või rohkem käisin siis teises koolis, kuni kunstiõpetaja tuli mulle koju ja ütles, et mul olid ikka nii toredad tööd olnud ja ma pean kindlasti kunstikallakuga kooli minema.

Ilmselt olin küllalt suure fantaasiaga, pildidel oli väga palju värve, terve vikerkaar. Kui naine ja mees on väikelaste pildidel küllalt ühtemoodi sirge kehaga ja sootunnusteta, siis mina joonistasin naistele ikka suured rinnad ette. Kahjuks läksid kolimise käigus kõik mu lapsepõlvejoonistused kaotsi.

Nüüd ei ole kostüümi- ega dekoratsioonikavandite kõrval ammu niisama pilte teinud. Ei ole aega ja ruumi. Tartusse tulles, ühikas elades tegin väga palju pilte. Kas või valgetele voodilinatele seinapikkusi maalinguid segatehnikas.

K-tähega lugu

Ühel päeval esimeses klassis tuli tundi Svetlana Järvi, kel oli 46. kooli juures oma balletiring, ja küsis, kes tahavad tantsima tulla? Mäletan, et mina olin see kange tahtja koos praeguse "Estonia" baleriini Katrin Kivimäega, kellega koos läksime ka balletikooli.

Olin siis hästi pikkade juustega pisike ja ilus tüdruk ja mingisuguse nukutantsuga esinesime isegi televisioonis. Hiljem osalesime veel "Onu Tik-Taki lugude" esimeses telelavastuses. Ühes tantsus, mäletan, pidime kehastama erinevaid tähti ja mina olin K.

Tallinna Balletikooli katsetele läksin nii, et vanemad ei teadnud, ja ega ma ei andnud endale vist üldse aru, miks ma sinna lähen. Ei olnud mul jalgade väljapoolsust ega läinud jalg nii kõrgele üle pea, aga vastu mind võeti. Muidugi on raske, kui looduse poolt pole eeldusi üldse antud, ja õpetaja pühendub ju ikka andekamatele. Pärast 8. klassi jäin kooli ainult selle tingimusega, et minust saab lõpetades pedagoog, mitte tantsija. Võtsin sellest šansist kinni, sest soov tantsida oli niivõrd suur. 9. klassist sattusin Elita Erkina klassi, kes ei teinud kellelegi mingit allahindlust, andes just nõrgematele raskemaid variatsioone tantsida.

Lõputööd Estonias olid "Bernarda Alba maja" ja "Chopiniana", aga kaasa tegime veel "Kullaketrajates", "Uinuvas kaunitaris", "Luikede järves" ja "Pähklipurejas" jne. Tõhutu vaimustusega, nagu imet vaatasime seda, kui "Vanemuise" balleti tuli Tallinna külalisetendustele Ülo Vilimaa "Käte" ja "BCDga". Oli tunne, nagu oleksime prantsuse balletti näinud.

Kooli lõpetamisel kehtis tol ajal veel sundsuunamine ja viletsamad saadeti tavaliselt "Vanemuisesse". Aga Vilimaa käis ise riigieksamil ja ta kutsus oma truppi just mind, ja veel Sirre Oengot, nii et see oli nagu ilusam kui sundsuunamine.

Vasakult viienda printsessi lugu

1978. aasta sügisel, nii kui Tartusse tulime, läks koormus kohe alguses hirmus suureks. Igor Tšernõšov hakkas "Pähklipurejat" tegema, lisaks igasugu sisseõppimised ja no et "uued ilusad tüdrukud" juba tulid, pakuti kohe ka tööd varieteedes, mida Tartus oli siis vähemalt kolm.

Tulin tööle muidugi rühma, sest koolis oli selgeks tehtud, et sealt sa kuhugi kaugemale ei jõua! Aga ma tegin kõike ausalt ja püüdsin järjest paremini teha. Ka rühmatants võib tegelikult olla nauding. Jälgida, et käsi langeks ühtemoodi ja samm korraga välja tuleks. "Giselle'i" vilina võid mõelda ennast printsessiks ja tantsimine viimases reas ei olegi nii traagiline. Ja muidugi on iga inimese enda teha, kas ta jääb sinna tagumisse ritta või mitte. Ükski lavastaja ega repetiitor ei jäta pahatahtlikkusest sinna meelega inimest, kes särab rohkem kui esimese rea tantsija. Ühel päeval nad lihtsalt vahetavad kohad.

Väikeses Printsiga lugu

on ainus, mille lavastamist olen endas kandnud juba kooliajast. Keegi lihtsalt ütles, et sellest raamatust saaks balleti, tegin siis esmase reageeringuna esimesed kostüümikavandid ja jätsin ta ajusahvrise settima. Kuni ta ükskord mu juurde tagasi tuli ja Väikeseks Printsiks sai Aivar Kallaste.

Kõik mu teised tantsulavastused on tulnud nagu kogemata, sujuvalt. Esimene, "Kevadised manuskriptid", valmis osade kaupa, tegin ühele numbrile teise otsa, kuni valmis lavastus. "Koit" ja "Valged ööd" sündis nii, et Vilimaa ütles: "Tõnu Veiler tuleb tegema ühevaatuselist balletti, ole sina tore laps, tee teine juurde, soovitavalt Elleri muusikale." Muusikast hakkas peale muidugi ka "Mees La Manchast", mida nägin kooliajal "Estonias". Mõnikord muusika lavastamise ajal ammendab end ja hakkab isegi väsitama, aga see "La Mancha" mitte kunagi.

"Carmina buranat" kuulsin meie oma teatri esituses kontserdina ja pildid hakkasid silme ees jooksmas. Sellest valmis sümbioos, kus osalesid koor, solistid, tantsijad, orkester, Tartu Lasteteatri poisid. Aga olin alles algaja koreograaf ja balleti poolt ei olnud eriti respektierivat suhtumist, nad ei tulnud hästi mõttega kaasa.

Lugu hetkedest, mida tahaks tagasi võtta

Ma ei suutu ühessegi inimesse eelarvamusega. Iga kooriartisti võtan kui puhast materjali. Olen alati veendunud, et vaatamata tema füüsilistele või hääleliste omadustele võime õige lähenemise korral kõike saavutada. Suures massistseenis võib kergesti tekkida orvu tunne — näe, mind ta ei pannudki tähele! Seepärast püüan väga põhjalikult selgitada, mis ideed pead kandma just sina üksikult, individuaalsena.

On olnud kaks-kolm hetke, mil olen inimesele valesti öelnud ja ise seeläbi kohutavalt kannatanud. Oleks võinud alla neelata ja hiljem rahulikult analüüsida. Aga mis olnud, seda tagasi võtta ei saa.

Lavastuse lugu

Proovi minnes ei ole mul valmis mõeldud kindlaid tantsusamme, on ainult mingid üldised kujundid. Ma tean, mis kujundini pean selles proovis jõudma, aga ma ei tea veel, kuidas. Kuulame koos tantsijatega muusikat ja arutame nagu draamaprooviski läbi tegelase sisetegevuse: mida ta peab teadma, et just sellesse punkti välja jõuda. Ja siis algab minu kohapealne improvisatsioon. Esimestest sammudest tuleb jõuda tavaliselt õige



lahenduseni. Üldiselt olen jõudnud. Seda on raske seletada, aga umbes nii see käib.

Mare Tomminga tantsustuudio elulugu

Need olid fanaatilised inimesed, kõik üliõpilased, kellel enne polnud mingit tantsukogemust. Kui me jõudsime 1992. aasta aprillis "African Sanctus. Barcelona" esietenduseni, oli tööd tehtud kuus kuud. Et meie meeskond oli vahepeal suures osas laiali pudenenud, said meie baleriinid tänu stuudiole jälle meelde tuletada, mis on tõsted ja kontaktid meespartneritega. Algul suhtusid teatri tantsijad "paljasjalgetesse" tõrjuvalt, aga hiljem said suurteks sõpradeks. Esietenduse rõõm sellest, et need kaks kollektiivi nii ilusti kokku läksid, oli ikka tohutu suur. Rääkimata sellest, et tulevased arstid, füüsikud ja matemaatikud värskendasid meie balleti sisemist õhkkonda.

Üksvahe ütlesin igal pool välja, et uut stuudiot enam ei tule, aga ega seda kindlalt ka ei tea. Ükspäev on ta jälle olemas.

Lugu Ida Urbelist

Minu mälestuses väike armas vanadaam, ilusate suurte silmade ja hoolikalt soengusse sätitud lokikestega. Otseselt me ühtki sõna vahetanud ei ole, aga kohtunud oleme tema "Silva" lavastuses. Ta oli siis juba päris haige, proovidesse toodi ratastooliga, ta rääkis väga vaikse häälega ja tema märkusi vahendasid assistendid. Mul oli seal isegi kaks sõna öelda ja ma sain igas proovis noomida, et ma nii sordiini all räägin. Aga ma nii õudsalt kartsin!

"Vanemuise" teatri praeguse balletijuhilood

Ma ei ole kunagi unistanud mingist karjääriredelist ega mõelnud, et nüüd tuln teatrisse, nüüd tuleb hakata kuhugi trügima. Olen alati väga rahulikult oma asju ajanud. Nii elus kui teatris. Kui on võimaldatud lavastust teha ja mul on idee olnud, olen seda teinud. Loomulik, et kui ma teen parajasti proove, siis sel ajal ma juhin kogu truppi. See, et ma nüüd olen selleks allkirja andnud, ei pane mind ennast teistmoodi tundma.

Olen alati väga kriitiliselt oma võimeid hinnanud ja tean hästi, millised on mu miinused. Ma ei põe, et ma pole mingeid erilisi rolle teinud või seda, kui mu lavastused ei saa preemiat. Olen oma võimaluste juures andnud maksimumi. Töösse sukeldudes tunnen ennast jälle nooremana, kuigi 38 hakkab varsti ette lööma. Mis tähendab, et tantsijana läheb viimane aasta enne pensionile minekut.

Kas tõesti — lugu kuldsest keskeast?

Tegelikult pole ma veel täiskasvanuks saanudki. Alles nüüd, kui kahe aasta eest sündis tütar Pauline, tundsin lõpuks ennast perekonna emana. Küpsemana. Naiselikumana. Baleriini töö, vaatamata tema välisküljele, on ju küllalt mehine, üks suur füüsilise piinamine päevast päeva, tahtejõud ja distsipliin. Mul ei ole kunagi olnud sõbrannasid, kellega kohvikutes klatšida, ei loe naistekaid, ei vaata seepe. Tantsupidudel, diskol ei käi. Ainuke kord, kui ma Aivariga koos oleme tantsinud, oli mingil ballil, kus pidime balli peremehe ja perenaisena avavalssi tantsima, ja sellest enamuse aega tallas Aivar mu varvastel. Ega ta vist tänaseni tea, mis me seal balletisaalis üldse teeme.

Kodus teen ikka neid kõige argisemaid asju: pesen pesu, valmistan süüa, õpin lastega. Jaan saab varsti seitseteist, on lahtise peaga poiss ja joonistab hästi, see on ilmselt minult. Mihkel sai kolmteist, tema teeb suuri tulevikuplaane. Ja Pauline on praegu lihtsalt üks väike armas tüdruk.

Lugu suurest rõõmusest

Tegelikult on iga päev suur rõõm. Ongi niimoodi. Tõsiselt.

Lood kirja pannud SVEN KARJA

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÛL. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

Jerzy Koenig. The audience is always right. Even when they are wrong (11)

The festival of Estonian theatre "Drama '97" was held in Tartu, October 3.—5., 1997. 8 performances of 6 theatres were shown during the three days. The festival was judged by an international jury, a member of which was also the Polish critic and chief of TV theatre of Polish Television Jerzy Koenig. In his interview to our magazine he tells about his thoughts of Estonian theatre today compared to his experience on theatre in Poland and the whole world.

Gerda Kordeemets. A called off interview with a prologue and epilogue or Turkka as a "but" in the air (29)

A portrait of the scandalous bad-boy of Finnish theatre. Turkka (55) has staged tens of performances, written plays, novels and two TV-series over thirty years. Gerda Kordeemets has based her portrait of Turkka on published materials about him and by himself as on the interview from spring '97 and his performances.

Ülo Tonts. Dance marathon is not a marathon dance (51)

In October 1997 two adaptations of Ray Herman's play "They Shoot Horses, don't They?" were premiered within two weeks. The director of the Rakvere version "Dance marathon" is the ballet artist of Teatre Vanemuine Oleg Titov. In Pärnu "Endla" the same play was staged by Kaarel Kilvet under the title "Marathon dance". Comparing the two performances Ülo Tonts has to admit that although both performances have their moments, scenes, relations and roles they still don't belong among the highlights of our theatre life.

A new theatrebook (55)

A review with brief summaries of foreign theatre literature received by Estonian National Library in 1997.

Anatoli Smeljanski. Family matters (93)

Introducing the 100th anniversary of Moscow Art Theatre we publish Anatoli Smeljanski's reflections on the relationships and relations of Konstantin Stanislavski's and Mikhail Chekhov's school.

Theatre questionnaire 1996/97 (108)

16 Estonian theatre critics and historians answer to our annual questionnaire. Under the discussion are the theatre season 1996/97, the most outstanding works of actors, directors and designers as well as the problems of the situation nowadays.

Persona grata. Mare Tommingas (122)

Mare Tommingas is a ballet artist and choreographer of theatre "Vanemuine", who has tried herself also as music-hall director staging "Don Quijote". Among her most important works are modern adaptations of classical works ("The Nutcracker") as well as performances with modern dance language ("Barcelona", "African Sanctus"). Since the fall '97 Mare Tommingas is the chief choreographer of theatre "Vanemuine".

MUSIC

Leelo Kõlar answers (3)

Leelo Kõlar, a well-known Estonian pianist and music teacher, celebrated her 70th birthday in this November. She descends from the family of musicians — her father, Riho Päts was a famous pedagogue and a choir conductor, a chief conductor of song festivals and the author of schoolbooks of music; her mother, Made Jakobson-Päts was a singer and a teacher. One of the traditions of their family has been to be engaged in musical education. Leelo Kõlar has continued this direction as an author of schoolbooks of music and an organizer of the concert series.

Peter Gülke. Schubert Composing (22)

Schubert-year 1997 offered a lot of concerts and recordings but unfortunately few good books. Among the books in German, mostly of popular kind, there is a distinguishing research by Peter Gülke titled "Franz Schubert und seine Zeit". This book, philosophical—esthetical in style, has a wonderful background — a vast amount of knowledge about music and examination of Schubert's manuscripts. The chapter "Komponieren" is translated by Kristel Pappel by author's permission.

Tiina Õun. The Life And Heritage of the Organist of St. Olaf' Church Johann August Hagen (1786—1877). Part Two (41)

(Part One see in TMK 1997 No 8/9) In the second part of the article there is written about J.A. Hagen's travel in Europe from 1813 to 1815 with the emphasis on Vienna and its musical life. Mainly this part concentrates on his activities in Tallinn since 1815 — as a music teacher at a Gymnasium, an organizer of music life and an organist at St. Olaf's Church. There is also pointed at the most important sources in the archives and libraries in Tallinn concerning Hagen's musical heritage. The article will be continued.

Harri Kiisk, The Herald — 75 (62)

A large interview with the Estonian choir conductor, pianist and journalist Harri Kiisk, who emigrated to Sweden during World War II. He has been the conductor of Stockholm Estonian Male Chorus, Uppsala Estonian Mixed Choir and Stockholm Estonian Female Chorus, been the chief conductor for exile song festivals, accompanied famous Estonian singers. He is also known for the broader audience as the editor for the Estonian cultural gazette "The Herald".

Jaán Ross. A Giddiness Caused By An Illusion. On the Connexion of Music and Psychology of Perception In "Vertige", the IX Étude by György Ligeti (82)

This is a paper held in the conference of Tartu New Music Festival. Jaán Ross, doctor of psychology analyses the fundamental device in Ligeti's IX Étude which evokes an illusion of pitch succession descending infinitely.

Mare Põldmäe. The Music Information Center — Why and How? (87)

The Estonian Music Information Center was founded in spring of 1995. Mare Põldmäe is the head and still the only paid employer of the Center. This article is a view on its present state, the directions in its work and a necessity for this kind of institution.

ALLAN VURMA. The Aim of Instruction In Singing: Individuality and Peculiarity (97)

A survey of the 4th international congress of voice teachers held in London last summer. A wide circle of themes under discussion included the styles from Gregorian chant and folk music of the Near East to modern vocal techniques, children music education, producing of musicals, connection between singing and hearing etc.

CINEMA

TATIANA ELMANOVICH. God and the Devil II. Goodness and evil in contemporary American film (15)

The second part of a longer article by the Estonian film scholar living in Los Angeles Tatiana Elmanovich (I part published in our November issue). She tackles the expression of goodness and evil in the American cinema today. In the second part of the article she analyses the following films released this year: Steven Spielberg "The Lost World: Jurassic Park", Barry Sonnenfeld "Men in Black", Victor Nunez "Ulee's Gold", Kevin Smith "Chasing Amy" ja Neil LaBute "In the Company of Men".

URMAS DRESEN. The nautical history through the camera of Toivo Kusmin (35)

Toivo Kusmin (born 1938) worked in "Tallinnfilm" during 1965—1994 as the camera-man and director of documentary films. The most important part of his numerous film productions create pictures on maritime themes shot in almost 30 years. In the article the scientist of Estonian Marine Museum U. Dresen focuses on the films created by T. Kusmin in 1990's.

SULEV TEINEMAA. History and mystification (58, 128)

The premiere of "All My Lenins" ("Faama Film", 1997), director Hardi Volmer (born 1957), held last October, was the highlife of Estonian film life, especially considering the fact that it's the only full-length Estonian picture released in the last two

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

NB! Praaeksemplariid vahetatakse trükikojaja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikojaja pooline sissekäik), tel 68 14 11.

years. In a pseudohistorical comical way the film tells about the possible connections of an Estonian political adventurer Aleksander Kesküla and Lenin organizing the October Revolution. In the review first of all the proportions of historical truth and fiction are dealt with.

NURIA VIDAL. A man like a tree (72)

An article of European Film Academy's magazine "Felix" gives a review of the creative work of the Portuguese director Manoel de Oliveira (born 1908); a comprehensive retrospective of his work was shown in Estonia during September last year.

PIERRE HODGSON. Oliveira, Deneuve, Malkovich and the Devil (77)

In the article translated from "Cahiers du cinéma" (Feb. '95, No 488) the author reviews the shooting of Manoel de Oliveira's film "The Convent" (*O convento*, 1995). The film will reach the Estonian screens in the end of this year.

Lauri KÄRK. Film documentalistics of Estonia — the end of one era and the beginning of another? (88)

The article is based on the report of Lauri Kärk presented the international symposium "Documentary Film. The Age Gone. An Age to Come?" held in Jurmala, May 3rd—9th 1997. The changes, movements and important noticeable tendencies in Estonian documentalistics since the end of 1980's are presented in conspective form.

ANDRES MAIMIK. The film-theoretical ideas of the 20's in Estonia (95)

In his article the film student A. Maimik is reflecting the two important writings of the 1920's: an essay by writer Valmar Adams "Charlie Chaplin — the Classic of Democratic Humour" (Published in "Postimees" 1925, No 167, June 25th) and the polemical outstand by the theatre-man Voldemar Mettus against the sound film "Sound film — is it possible?" ("Postimees" 1927, No 181, July 8th).

HASSO KRULL. The model of "Lost Highway" by David Lynch (101)

In the essay the author thoroughly analyses the last picture by David Lynch "Lost Highway" (1996). The author springs from the opinion that Lynch's film is built on the model of classical paranoia as on a narrower psychiatric as well as on a wider psychological and psychoanalytical meaning. Besides the whole technique of telling the story is subjected to paranoia.

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO"

PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE LOETELU TALLINNAS:

- AS "Pluspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
- AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
- Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
- Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10 ja Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2.

TARTUS:

- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11.

HEA LUGEJA! Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksiksemlare. *Ars longa, vita brevis est.*

Toimetuse: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 27. 11. 1997. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Ting-trükipoognaid 10,3. Arvestuspoognaid 15,9. Tellimuse nr 4444. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

Lenini võitluskaaslastest mahub filmi vaid Grigori Zinovjev. **Peeter Volkonski** esitab teda jõulistes, lopsakates värvides, tegemist oleks nagu eelmise sajandi anarhisti ja Dzeržinski ristsugutisega, seda just välimuselt. Inimesena on Zinovjev tunduvalt sümpaatsem kui Lenin; ka on tema salarastus Inessa Armand'i vastu mõne põgusa vihjega esile toodud. Armand (**Janne Ševtšenko**) jääb filmis lihtsalt nooreks kauniks daamiks, teda kui revolutsionääri ei iseloomustata. Üldse jääb selgusetuks, mis teda Lenini küljes hoiab. Hoopis paremini mõistame Nadežda Krupskajat (**Helene Vannari**), üle keska jõudnud fanaatiku naist, kes peab taluma mehe hüsteeriahooge ning alalõpmata tegema remonti järjekordses uues ajutises elupaigas. Tegelikult oli küll Krupskaja ja Armand'i vanusevahe vaid viis aastat.

Saksa riigi- ja sõjaväetegelased Romberg (**Linnar Priimägi**), Hollweg (**Aarne Üksküla**), Bismarck (**Peeter Kard**), Jagow (**Peeter Jakobi**) ja Zimmermann (**Sulev Luik**) on ajaloolised isikud. See on tõsine ja soliidne rahvas, mitte mingid venelased, nende üle nalja ei heideta. Ainsana olulistest tegelastest pole ajaloolist tausta saksa superagendil Alfred Mülleril (**Andrus Vaarik**), kes on väärrikas Stirlitzi tüüpi partner Keskülale vene revolutsiooni korraldamisel.

"Minu Leninite" põhisündmustik lõpeb Lenini teisikute üleandmisega Stalinile (**Eduard Toman**) aprillis 1917. Enamlaste keskkomitee liikmete hulgas märkame nüüd nägusid ka sakslaste leerist. Müller jääb samuti Venemaale. Filmi proloog, mis viib aega pärast Lenini surma, resümeerib Mülleri suu läbi vahepealsetel aastatel Venemaal toimunut. Tiitrites antakse lühiinfo selle kohta, mis sai peategelastest edasi — nii on ennekõike

ameerika tõsisündmustel põhinevates filmides tavaks. Vaataja soovib ju teada, mis sai hiljem. Üldiselt küllalt üheselt tõlgendatavasse loosse toob epiloog mõningaid kummalisi, mitmeti mõistetavaid noote. Kesküla naisena näeme nüüd **Epp Eespäeva**, kes varem kehastas tema ämma. Mitmeti võib mõista Kesküla pisaraid pärast Mülleri hukkumist ja Kesküla lahutamatu kaaslaste, kogu filmi jooksul vaikinud Oskar Elevanti (**Indrek Taalmaa**) esimesi sõnu ja homeerilist naeru. Sääraseid kummastavaid seiku võinuks rohkemgi olla. Muide, Elevant on samuti ajalooline isik ja olevat tõesti tulnud tagasi Nõukogude Eestisse, nagu filmis väidetakse.

"Minu Leninid" näitab, et Hardi Volmeri puhul ei kehti kriitikute väljajäetud nn teise filmi sündroom. Tegemist on hästi jälgitava ja parajalt tempoka filmiga, mis pole küll kõige sügavam ajalukku liikumine, ent pakub ometi originaalse ja intrigeeriva interpretatsiooni sajandi ühest pöördelisemast sündmusest. Praegu tehakse Aleksander Keskülalt ka dokumentaali. Jääb vaid loota, et selles avatakse ikkagi väga vastuolulise isiku muidki külgi, sest Volmeri film tõstab ta Lenini asemel postamendile. Tegelikult võib küsida, miks nii palju tegelda Keskülaga, on ju meil teisiigi kummalisi, salapäraseid ja mõistetamatuid isiksusi olnud, nagu kas või eespool viidatud Karl Säre.



Hardi Volmer, Janne Ševtšenko ja Viktor Suhhorukov 2. oktoobril pärast "Minu Leninite" esilinastust kinos "Kosmos" Sakala baaris pressikonverentsil.

Priit Simsoni ("Eesti Päevaleht") foto



"Minu Leninid". Grupipilt Lenini teisikutega: esireas Lenin VI (munk) – Eero Sprii, Aleksander Kesküla – Üllar Saaremäe ja Super-Lenin (Vanja) – Viktor Suhhorukov; tagareas Lenin III (kerjus) – Peeter Laurits, Lenin V (elektrik) – Jüri Järvet jun. ja Lenin IV (roimar) – Lauri Nebel.



"Minu Leninid". Sõit Petrogradi 1917. aasta aprillis. Super-Lenin ja tema naised Inessa Armand (Janne Ševiŝenko) ning Nadežda Krupskaja (Helene Vannari).

Roland Rajamäe fotod



Peeter Volkoński (Grigori Zinovjev) mängufilmi "Minu Leninid" võtetel. Vt lk 58.

Roland Rajamäe foto