

TMK



4 / 2001

XX AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 87
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76
Muusikaosakond
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinmaa, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 61 61 77
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

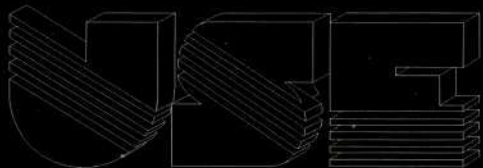
© "Teater. Muusika. Kino", 2001

Esikaanel:

Ita Ever – kuningas Lear ja tema narr
Jan Uuspõld jaanuaris 2001.

Daisy Lappardi foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
<http://www.use.ee/tmk/TOOBTEIENI>

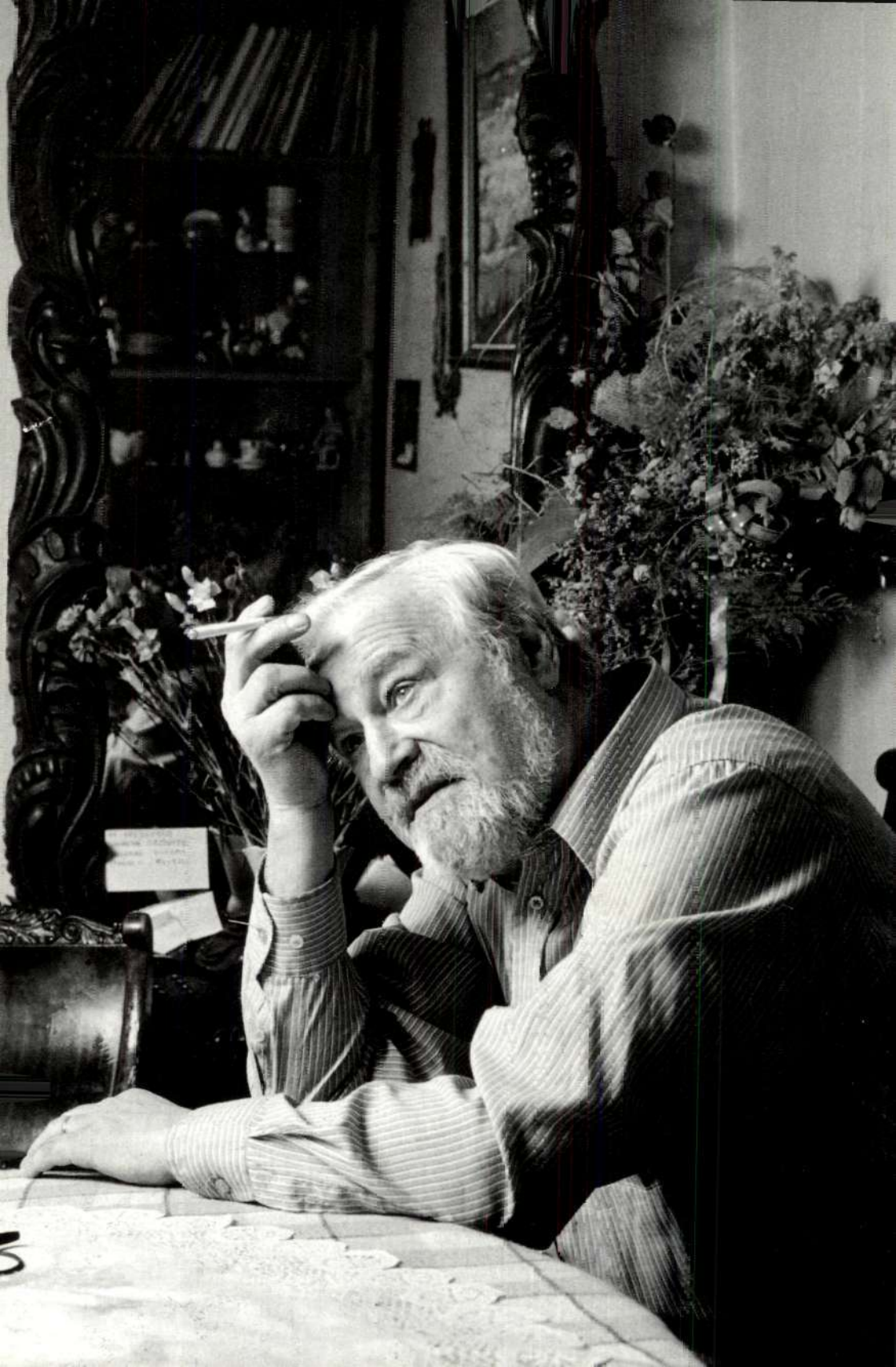


Soft

teater · muusika · kino

SISUKORD

| | | TEATER | |
|----------------------|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| | | ITA EVER — TOPELTPÕHJAGA MÄNGUTOOS | 17 |
| Andres Laasik | | KUI MISKI TAANI RIIGIS POLE MÄDA... (Klassikalavastused eesti teatris) | 29 |
| Kirsikka Moring | | ALLA 16-AASTASTELE MITTE SOOVITATAV! ("Connecting People" Von Krahli Teatris) | 32 |
| Margot Visnap | | EBAMUGAV JOUKO TURKKA — GEENIUSEST RAHURIKKUJA | 34 |
| | | TANTSIB UNTIDEGA EHK MARGARITA MEISTRITKLASS (Mati Undi "Meister ja Margarita" "Vanemuises") | 38 |
| | | MUUSIKA | |
| | | VASTAB IVALO RANDALU | 3 |
| Anneli Remme | | PLAADIPOED TÛHJAKS — VERDI FESTIVALI FENOMEN | 47 |
| Kristel Pappel | | "MACBETH" — MÛÛT ELUTEATRIST (Lavastusest Rahvusooperis "Estonia") | 48 |
| Anneli Remme | | MÄNGU-KAELARIHM TRADITSIOONI AHELATE ASEMEL (Verdi "Aida" Dmitri Bertmani tõlgenduses) | 54 |
| Kalju Haan | | ARLEKIIN EI HÄVI (Arne Miku raamatust "Katkenud laulukaar". Estonia Selts, 2000) | 55 |
| Uno Järvela | | "ESTONIA" OOPERIKOORIST SÕJAJÄRGSEIL AASTAIL | 58 |
| Priit Kuusk | | UUSI OOPEREID MAAILMAESIETTEKANDEL 2000. AASTAL | 64 |
| Evi Arujärv | | TALLINNA XII RAHVUSVAHELINE BAROKKMUUSIKA FESTIVAL: SUUND SUPERMARKETI POOLE? | 72 |
| | | KINO | |
| Charles Tesson | | IMELINE SALADUS (Abbas Kiarostami filmist "Tuul kannab meid") | 82 |
| Toomas Raudam | | KÛSID PIIMA, SAAD TILGA VALGUST (Abbas Kiarostami "Tuul kannab meid") | 87 |
| | | FILMIL EI OLE PASSI... (Vestlus Abbas Kiarostamiga) | 89 |
| Rein Tootmaa | | SEE MEELETU, MEELETU MAAILM EHK ÄRA SIIT! (Absurdimaailma filmid Pimedate Ööde filmifestivalil) | 95 |
| Annika Koppel | | PIMEDATE ÖÖDE KINO TÕUSUTEEL | 101 |
| Jaakko Hallas | | NARRI NARRATIIV (Karl Kello ja Rõta Celma dokumentaalfilmist "Narr Jumala kojas") | 104 |
| Andres Maimik | | TEISTMOODI TEGELIKKUS (Dokumentalismi tehnikad ja Valentin Kuigi "Kuju") | 108 |
| Kristiina Davidjants | | VASTUPIDISED OMADUSED RUUMI ERINEVATES KOHTADES (Jaak Kilmi ja Andres Maimiku dokumentaalfilmist "Suur õde") | 113 |
| Toomas Raudam | | MLIFF (Jaak Kilmi ja Andres Maimiku "Suur õde") | 116 |
| Peeter Linnap | | ÕÕ MAA PEAL: SURNUD MEES JA KUMMITAV KOER (Jim Jarmuschi filmidest) | 117 |
| Kärt Hellerma | | ANNABEL CHONGI APOKALÛPTILINE RAEV | 123 |
| Zoltán Pósa | | VIIMNE ÕHTUSÖÖK "ARABS SZÛRKES" | 125 |
| | | ISTVÁN SZABÓ VÄNTAB JÄLLE VÄLISMAAL | 126 |



VASTAB IVALO RANDALU

Oled teinud oma elus väga erinevaid asju, kes sa õieti oled?

See on vist küsimus, mida inimesed endale aeg-ajalt ka ise esitavad. Ma tean seda, kes ma praegu ei ole. Kuid olen olnud nii palju erinevaid inimesi, et vahel vaatan mõningaid episoode oma elust täiesti kõrvalt, nagu võõras inimene. Päris omad on mulle lapsepõlv, poisipõlv ja praegune hetk. Ilmselt ei ole ma terviklik inimene. Minus on vastuolusid, nii karakteris kui ka tegudes. Ja mul ei ole vist loomenatuur. Olen üsna tavaline, pealegi kuidagi paradoksaalselt hilise ja mitte sünkroonse arenguga.

Oled sa vaatleja?

Jah, aga vist mitte hea lahtimõtestaja. Ma tegutsen sageli südamega, mitte mõistusega, ka muusikat kuulan nii. Tegelikult olen vist küll rohkem "tundja" kui "vaatleja". Ja mu elus on olnud episoode, mille üle ei ole tahtnudki lõpuni mõelda. Ma ei kadesta enamikku enesekindlaist inimestest, sest kategoorilisus johtub nimelt lihtsustatud "lõpuni mõtlemisest". Minu puhul on see poolel teel peatumine olnud ka omamoodi kaitserefleksist tulenev.

Näiteks?

Tükk aega oli see seotud mu päritoluga, sest siin tekkis mul iseendaga konflikt, üldse eestlusega seoses, võiks öelda ka — lausa oma ihuga. Sest oma südames olen ma väga eestlane. Meie ajalugu — jah, ajaloo puhul ma mõtlen küll lõpuni, aga tuleviku visioonid katkestan...

Sündisid 1936. aastal Riias, oled sa lätlane või baltisakslane?

Ei, mina olen e e s t l a n e, kuigi see on isemoodi eestlus. Jah, ma olen sündinud Riias, teisel pool Väina jõge, Kuramaa kaldal. Kas mu päritolu on miski rikkus, mine tea, aga eripära ehk küll.

Minu pärisisa nimi oli Veveris. Tema oli lätlane, pärit Kuramaalt, talust. Enne minu emaga abiellumist oli ta juba olnud abielus, sealt oli tal kolm last, kellega mul ei ole olnud kokkupuuteid, need olid lätlased. Ise loodan salamisi, et ehk on Kuramaalt sattunud minusse ka natuke liivi verd.

Tollel Veverisel olid kerged elukombed, ta mängis kaarte, oma kaasavara mängis ta maha ja abielu minu emaga läks lõhki.

Ema oli baltisakslane. Tema isa oli pastor Harald Lange, kirikuõpetaja Läti Valkas, aga ema kasvas üles Riias. Minu sündimise ajaks oli vanaisa juba surnud. Nende sugupuu, mida pastor Lange on hoolega uurinud, ulatub XV sajandisse. Ema-ema juured viivad aga XVI sajandisse ja Taani. Enamasti olid need kodanlased.

Ema oli gümnaasiumiharidusega, keeltele andekas. Ta oskas läti, liivi, vene, eesti ja soome keelt, rääkimata saksa keelest. Enne mind sündis nende abielust poeg, kellele pandi nimeks Lindloul, ta elas küll vaid viieaastaseks. "Lindloul" tähendab liivi keeles linnulaulu, emale meeldis see kõla pärast. Kui ema mind kandis, sattus ta Lapimaale, kus on Ivalo-nimeline jõgi, järv ja küla — nii sain mina oma nime. Emaisa vennad-õed läksid kõik Saksamaale, veel enne 1939. aastat.

Sind kasvasid üles aga hoopis kasuvanemad?

Ema tutvus hiljem Kiidjärve veski omaniku Karl Torroga. Too oli lesk, temalgi oli eelmisest abielust kolm last, minu emal aga veel kaks... Olin siis kahene ja nii otsustati minust kui väiksemast poisist loobuda. Tallinnast tuligi üks abielupaar, Randalud — kuni 1935. aastani olid nad Bachmannid —, kes mu endale võtsid. Olen neile sõnuleletamata tänulik, et nad suutsid must rõõmu tunda, kuigi olin, eriti emale, üks tõeline kirstunael. Lõpuni.

Mu pärisemal sündis uuest abielust veel kolm last, enne kui sõda nad siit Eestist ära Saksamaale viis: vend Lembit ja kaks õde. Üks elab praegu Ameerikas, teine Saksamaal; vend Lembitust on saanud taas Kiidjärve veski omanik.

Millal sind Eestisse toodi?

Ma ei olnud siis veel kolmene. Sellest ajast on mul meeles ka juba nii-öelda "esimene pilt" — Tartu raudteejaam ja sõit rongiga Tallinna. Adopteeriti mind 1939. aastal.

Kes sinu kasuvanemad olid?

Kasuisa oli Adam Randalu. Ta oli pärit Virumaalt. Tema naine ei saanud lapsi, seetõttu mind võetigi — et peret koos hoida. Isale (nimetan teda edaspidi nüüd isaks) oli see kolmas abielu. Isa esimesest abielust sündis Hillar Randalu, kelle emaks oli Linda Bachmann, hiljem abiellus ta Hans Kruusiga. Hillar kasvas üles Hans Kruusi peres. Isa teisest abielust sündis Eva Bachmann, kes abiellus keeleteadlase Ahvenaga ja oli ise hiljem tuntud keeleteadlane. Nemad keerasid isale selja, Hillar mitte.

Adam Randalu oli hariduselt jurist?

Ta õppis Tartu ülikoolis, aga lõpetas Peterburi ülikooli juura alal. 1920. aastal oli ta kolmekümnene. Tegeles poliitikaga, oli Tõnissoni erakonnas, Eduerakonnas. Samuti oli ta "Postimehe" arijuht. Sel ajal toetas ta üllitamiste asjus "Noor-Eestit", Tuglast ja eriti Visnapuud, kellega ta oli suur sõber. Tutvusringi kuulusid veel Bernhard Linde ja Eduard Hubel — kõik see ring... See sai talle pärast ka võib-olla saatuslikuks... Kahekümnendate aastate alguses oli ta aga veel Tõnissoni kabinetis tööhoolekande minister, muidugi Riigikogu liige, 1930. aasta paiku veel ka Narva abilinnapea, sealt läks jälle Riigikokku. Ega see tollane Riigikogu — oskan nüüd tema jutu järgi ise võrrelda — palju tänapäevasest erinenud, sest et ka toona vahetusid valitsuskabinetid üpris sageli. Peagi ta pettus poliitikas ning kolmekümnendate alguses tõmbus sellest tagasi, hakkas ajakirjanikuks "Vaba Maa" juures. Kolmekümnendate keskel oli ta veel koos Karl Einbundiga nimede eestistamise kampaania läbiviija.

Kes oli sinu kasuema?

Emma oli pärit Viljandimaalt. Tema isa sai Viljandis 1900. aastal viinakaupluse pidajaks, ise ei võtnud küll tilkagi viina. Praegu on seal apteek. Emma otsis iseseisvat elu ja läks kuueteistkümnendate, vastu oma isa tahtmist, Tüürile, kus oli võimlemisõpetajate seminar, koos temaga õppis seal ka Leo Kalmet.

Emast sai algkooli võimlemisõpetaja. 1930. aastate keskel lõpetas ta kaugõppes Tartu ülikooli juura alal. Tartus ta tutvuski isaga, nad abiellusid 1929 Narvas. Aga õpetaja oli ta eluaeg, Rahumäe algkoolist mäletan hästi Vaike Vahit.

Kooli! Sügis 1943.



Õhtupoolik, mil isa jälle kodus käis. 1950. aastate keskel.

Ain Nirgi foto

Enam üks õdedest oli Lydia Nirk-Soosaar, kes õppis "Pallases" ja kelle üks lastest on ei keegi muu kui Mark Soosaar, tema noorem õde Kiira on arhitekt.

Siis tuli 1940. aasta, mida sa sellest ise mäletad?

Juunipöörde ajal elasime juba Nõmmel, mäletan seda selgesti. Jooksin Pargi tänavat pidi müra peale vaatama venelaste tanke. 1941. aasta... meie vastas elas üks vene perekond, kus oli kaks poega, üks kuueteistkümnene, see oli komnoor. Juuni alguses tuli ta meid hoiatama, et oleme küüditatavate nimekirjas. Vanemad pagesid rettu ja toosama vene perekond võttis mind enda juurde peitu. Nägin üle aknalaua upitades, kuidas meil järele käidi. Nii et pääsesime. Sakslaste tulekul nabiti see vaene poiss aga ise kohe kinni kui komnoor ja küüditaja. Ta lasti maha sealsamas Pääsküla raba ääres, *deduška*'le anti kätte vaid saapad...

Ütlesid, et varasemast ajast on sulle "päris oma" poisipõlv.

Jah, see oli täis lüürilisi fantaasiaid. Mihkel Pilli, Hillari äiapapa talus oli "Rathke" klaver — missugused helid sellest tulid! Ja Nõmme nõmme või Holstre rohu lõhnad on mus alles, mesilaste sumin Tedrearu hiidpärnades. Või vineerist tuuleveski kõrin, millega saksa sõdur "Onkel Ernst" tuli lihavõtte hommikul akna alla... Kõige mõtlemapanevamad mälestused ongi mul Viljandist, sõja ajast, ja just Saksa ajast. Olime suviti sugulaste juures. Tegelikult on need ju ikkagi ilusad mälestused, sest see oli mu lapsepõlv, aga meeles on ka selle aja kohutavam pool. Ma nägin ja mõistsin paljut, mis seal sõja ajal toimus. Käisime mööda Riia maanteed linnast välja, üks mu onudest elas Reinu lennuvälja taga. Nägime iga kord vangilaagrit Riia maantee ja järve vahel. See, kuidas sakslased loendasid nuudihoopidega oma sõjavange, oli ikka vastik küll. 1944. aasta suvel oli teisel pool maanteed ka juba teine laager, maamehed kolistasid oma piimavankritega kahe vahelt läbi... Kui sakslased hakkasid 1944. aasta augustis ära minema, pandi maantee kolmeks ööks kinni ja üle kogu vaikse linna oli kuulda automaadi tärisemist — eksekuteeriti umbes kaksteist tuhat vang. Jaama tänaval oli nende jaoks täisaun, seal lehvis hingemattev hais... Kord varem käisime emaga lihtsalt järve ääres jalutamas, mäletan, et korraga tundsin kohutavat lehka — vangilaagri ja järve vahele mäekülje sisse oli kaevatud tohutult lai ja sügav auk, punase saviliiva seest paistsid välja inimskeletid... laagrist viis sinna laudtee käru jaoks, millega veeti nälga surnud mehi auku — see oli kohutav elamus. Koos teiste poistega nägin pealt ka lausa mahalaskmist — sakslased sakslasi! Käisin neid paiku üheksakümnendatel vaatamas — ühishaudad olid takjates, laagri territoorium täis ehitatud "hruštšovkasid", vene perekonnad kõik... Majade ja haudade vahel kuivatati pesu, ühishaud jäi sellest 150 meetrit eemale, aga mitte keegi ei olnud võtnud kätte vikatit, et mälestuskivi rohu alt välja niita. Nende enda isad-ven-



1963. aastal, veel üliõpilasena.

nad olid ju seal! Samal ajal kui sakslased taastasid uhkelt oma kalmistut teisel pool mäge...

Kooli läksid sa samuti Saksa ajal?

1943. aastal ja Westholmi, minuga koos ka näiteks Enn Vetemaa ja Heinz Valk. Seal õppisin küll vaid viienda klassini, edasi käisin Reaalkoolis. Juba esimeses klassis pidin istuma jääma. Ja ega kuni lõpuni välja ei olnud vist veerandit, kus mul tunnis-tusel "kahte" poleks olnud. Mind ei huvitanud õppimine absoluutselt. Ja küpsustun-nistus oli lõpuks nagu "tapeet" — kolmede rida, eesti keele õpetaja rikkus vaid ära — pani nelja. Lõpetasin 1955, pidanuksin küll juba aasta varem.

Oli sul siiski mõni lemmikaine?

Ajalugu, aga paraku mitte see, mida pärast sõda koolis õpetati.

Aga kirjandus? Kas ka see huvi oli "kooliväline"?

Lugemismaania tabas mind kui katk, eriti neljateistkümnesealt. Lugesin siis läbi kõik Eesti ajal Nobeli preemia laureaate sarjas ilmunud raamatud — "Perekond Thibault", "Peatänav", "Doktor Arrowsmith" jne, Põhjamaade sarja, ka igasugust muud kirjandust, Cronini "Tsitadell", Manzoni "Kihlatud" jm, proovisin lugeda ise-gi "rasket kirjandust", koguni Engelsi "Anti-Düüringit". Ja "Jean Christophe'i" mui-dugi. See kõik sai mulle saatuslikuks kaheksandas klassis — jäin istuma. Hiljem olen võtnud mõne neist raamatuid uuesti kätte ja mõelnud: no mida ma sealt küll leidsin?! Kas või "Jean Christophe'i" teine pool, mis on ju nii ajapoliitiline... Nüüd loen vaid dokumentaal- ja memuaarkirjandust, Zweigist "Eesti rahva elulugudeni" ja luulet.

Kes sinu klassis veel õppisid?

"Esimeses" kaheksandas klassis — see oli üks tore klass muide — olid pingi-naabrid Tunne Sink, kellest Tartu ülikoolis õppides sai Kelam, ja Aigar Vahemetsa. Aigar oli see, kes vedas Tunnet tookord läbi "nõukogude tegelikkuse". Meie koolide-vahelisse kampa kuulusid veel hilisem keemiakandidaat Jaan Jõers, psühhiaater Jüri Saarma vennapoeg Märt Saarma, kes ise hiljem samale erialale suundus. Kolasime õhtuti niisama vanalinnas, palju ka surnuaedades. Viiekümnendate alguses näidati Mereklubis palju trofeefilme. Käisime vaatamas ka mitmeid esimesi itaalia neorealismi tooteid, nagu "Malapaga müüride vahel" jt, olime üsna suured huvilised. Käisi-me koos veel hiljemgi, näiteks 1956. aastal kuulasime koos Mati Pätsiga otse Budapesti raadiot, kui see oli ülestõusnute käes.

Isal, mõtlen Adam Randalul, on sinu kujunemisel olnud vist väga suur roll?

On küll, kuigi me ei elanud hiljem ikkagi koos. Sellel olid omad põhjused, sest mul on tunne, et isa tõi ohvriks midagi väga olulist, ka oma au, et mind ja ema säästa... 1944. aastal pidime ka siit põgenema, aga me ei jõudnud laevale. Isa võeti kohe



Rolf Uusväli
ja Hugo Lepnurm
Tõstamaa orelil
varemetel
1974. aastal.
Enn Säde foto

Julgeolekus arvele. Inimesed ju läksid palju väiksemate pattude pärast Siberisse, aga tema jäi... Kord hiljem ütles ta mulle ka ise, et teda värvati agendiks. Teadsime seda, sest vahetevahel kadus ta pikemaks ajaks ära, teda käidi otsimas jne. Hiljem väitis ta mulle siiski, et ei ole mitte kedagi reetnud. Temast loodeti "organites" palju, tal olid sidemed ja talle tehti ülesandeks käia pidevalt läbi nii Tuglaste, Hubeli, kirjandusloolase ja endise Tartu Tütarlaste Gümnaasiumi direktori Jaan Roosi kui ka teistega. Olen nüüd lugenud süüdistust, nagu oleks tema Roosi välja andnud, — Roos redutas —, mina seda ei usu. Teda teades olen kindel, et ta oskas *besseda*'del teisi mitte sisse rääkida. Ta suri 1966. Paar aastat enne surma ütles ta mulle, et "räägitagu mis tahes — ma ei ole mitte kedagi reetnud". Kuid ta oli sunnitud elu lõpuni olema julgeolekus arvel. Vaid seetõttu, et me jäime emaga laevast maha... Ka seda ei ole ma tahtnud lõpuni mõelda.

Just tema kasvas mind algusest peale läbinisti eestimeelseks. Tal oli ka absoluutne kuulmine, minul seevastu väga kehv. Kuid mul on olemas see sisemine keel, mis muusika jaoks vajalik. Olen muusikaandeline sedavõrd, et muusikat armastada. See pärast õhutas ta mind sellele teele.

Paralleelselt lugemiskirega tekkis mul ka huvi muusika vastu. Klaverit meil siis kodus ei olnud, kuulasin raadiot ja kaheksandas klassis, 1951. aasta sügisel hakkasin käima kontsertidel. Kui tühjad siis sümfooniakontserdid olid — 20 — 30 inimest saalis! Ema palgast muretseti koju pianiino, vana hea "Smidt & Wegener".

Kes su õpetajad olid?

Reaalkoolis sai mu klassijuhatajaks kuuendas klassis, kahjuks küll vaid pooleks aastaks, Aili Viitar, eesti keele õpetaja. Tänu temale hakkas see aine mulle siis pööraselt meeldima, kiindusin sellesse õpetajasse momentaanselt. Pärast 1949. aasta märtsi küüditamist meil teda enam ei olnud. Mullu käisime poistega ta matustel, olime olnud oma "klassimemmega" sidemetes aastaid.

Oli teisigi tema kõrval?

Oli ikka. Klassijuhatajaks oli viimastel aastatel Ernesaksa kursusekaaslane Voldemar Tooming, legendaarsed õpetajad olid keemik Linda Visnapuu — kuulus "Hydra", matemaatik Albert Kiitam ja tundidesse väga oodatud, julge "vabavestlejast" joonestusõpetaja Voldemar Vaha, sümfaatne emakeele õpetaja Julie Teder, auväärne, vana kooli esindaja Anton Liping jt. Eks seal "Reaali vaim" muidugi hõõgus, kuid 2. keskkool — see oli ikka ehtne nõukogulik kool ja ega see mulle ei meeldinud. Aga meeldis kõik õpetusekõrvane. Tegime näiteringis isegi Lutsu "Kevadet", kui see parasjagu Orgulase ja Kiisaga Draamateatris läks. Orgulas tegi meil koolis draamaringi ja me mängisime ära pool sellest loost. Ja kujuta nüüd ette, mis punt seal mängis!



Autojuht, Anne Peäske, Ivalo Randalu, Astrahani konservatooriumi teooriaõppejõud ja Eugen Kapp Kappide oletatava kunagise kodu ees Astrahanis 1977. aastal. Ülo Joosingu foto

No kes?

Toots oli Tõnu Aav, Kiir — Aarne Üksküla, Lible — Jaan Saul, Tõnisson — Andres Vihalemm, Arno — Madis Ojamaa, mina ei kõlvanud muuks kui Julk-Jüriks. Draamateatris tehti meile veel grimongi. Olime kaheksanda-üheksanda klassi poisid.

Kes Teele oli?

Meeli Alev, hilisem Sööt, 7. keskkoolist, üks tüdrukutest oli veel Viive Aamis-sepp. Poistest tegid kaasa ka Arvi Siig, Kustas Kikerpuu — ühesõnaga neist kõigist sai hiljem midagi.

Kuidas publik reageeris?

Linda Saul, Jaani ema, endine Töölisteatri muusikajuht, käis vaatamas ja ütles pärast, et igavesti vahvalt olla me mänginud. Oli veel öelnud, et see Randalu-poiss sai hästi hakkama, karjus ainult koledasti.

1954. aastal astusid sa Tallinna Muusikakooli?

Ega mul ei olnud selleks mitte mingisugust baasi. Mulle võeti küll klaveriõpetaja, Heino Roomere, ka noor Helju Tauk oli üks neist. Ja kuidas ta mulle meeldis, ma olin temasse armunud, aga ikka ei saanud ma oma tükke ära harjutatud. Mul oli vanem koolivend, Hillar Kareva, kes hakkas mind veidi tagant utsitama, kui tuli mõte muusikakooli minna. Kareva valmistas mind teooria alal ette ja sinna ma sain sisse.

Sinu kursusel ja Muusikakooli teistelgi kursustel oli toona üsna põnev seltskond?

Olid Neeme Järvi ja tema parim sõber Kipso, kes mängis flööti, hea džässisoo-nega, kahjuks suri peatselt. Eespool oli Heli Lääts ja teisigi teada muusikuid. Meie kursus, kuigi seal oli nii sõjaväest ja Siberist tulnud mehi kui ka poisse otse seitsmen-dast klassist, oli üllatavalt ühtne: Hendrik Krumm, Urve Tauts, Olev Oja, Uno Loop, Mihkel Sildos, Hans Hindpere, Helmut Rosenvald, kes oli juba kord konservatoorium-is õppinud ja nüüd "jätkas" siin, ka Kalju Vest, kes just pääses Siberi vangilaagrist, Arvo Pärt oli meie kursusel, hilisem klaveripedagoog Tiit Rand ja mitmed koorijuhid.

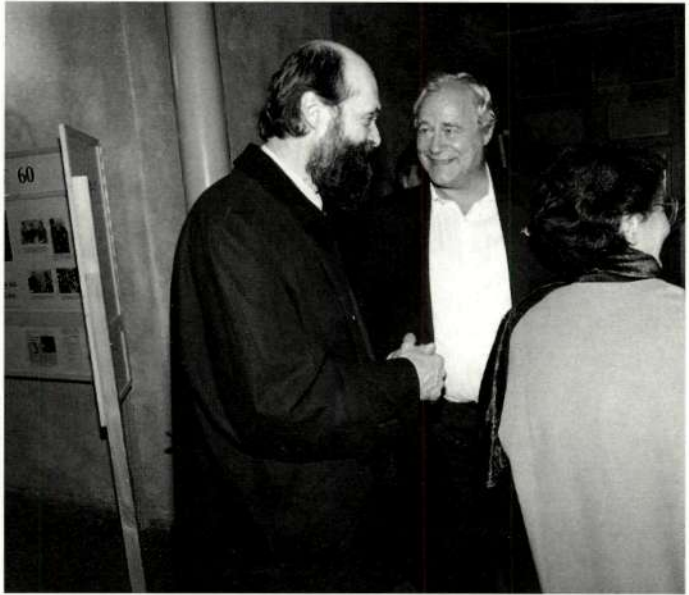
Aga õpetajad?

Muusikaliteratuuri õpetas Johannes Jürisson — see oli jube! Esimesed kaks aastat õpetas ta Lääne muusikat. Tol ajal polnud koolil ju veel mingit helitehnikat, kontsertmeister mängis klaveril mõistulood ette. Nii tehti arvestusi ja eksameid, eriti hull oli teise kursuse kevad. Võtsime kambaga nädal aega järjest ühe klassi, mina, Rosenvald, Oja, kes mängis väga hästi klaverit, Hindpere — ja "peksime läbi" sõna otseses mõttes kogu Lääne muusikaliteratuuri: kõik Beethoveni sümfooniad ja pool sonaatidest, kogu Chopini, kogu Bachi HTK jne, kõik sai läbi mängitud — et Jürissonile "ära teha". Ta vend arvestusel tahvlile kaksikümme viis kriipsu — rahuldava said, kui kaksikümme üks oli vastatud. Me saime kõik viied... Ta saavutas selle, mis vaja



1987. aastal Heino Elleri suvekodu ees
Laulasmaal:
Heini Druu,
Heljo Sepp
ja Ivalo Randalu.
Edvard Oja foto

Arvo Pärti 60. sünnipäeva
paiku Rakvere Kolmainu
kirikus, septembris 1995:
Arvo Pärt, Ivalo Randalu ja
Eleonora Pärt.
Arno Saare foto



— konservatooriumis me enam muusikatundmisega ei maadelnud, seal oli Heimar Ilves, kes pani meid hoopis muusika üle mõtlema.

1957. aastal tuli loominguõpetajaks noor Tormis, Pärt oli siis sõjaväest tagasi, kooli ta vist enam ei tulnud, aga me käisime koos Tormise juures kodus tunnis. Nooruke Kuldar Sink oli ka meiega, temaga saime kohe suurteks sõpradeks. Kuulasime heliplaadidelt muusikat ja mängisime neljal käel. Ega minul see looming eriti ei läinud, solfis lohisesin järele ja harmoonia — ma ei tajunud seda kõike.

Ometi läksid sa konservatooriumi õppima just heliloomingut?

Eks ma tekitasin nii-öelda katse-eksituse meetodil huvitavaid kõlasid ja mind hakati pidama millegipärast andekaks. Maitset vist ikka oli. Tormis andis hoogu juurde ja nii ma 1958. aastal läksin. Kateedri juhataja Villem Kapp kauples minu jaoks Hindpere ja Rosenvaldi kõrvale veel ühe koha kompositsiooni juurde. Ma sain Elleri õpilaseks! Esimestel kursustel polnud vigagi, väikevormid mulle istusid, aga siis tulid suuremad asjad, minul aga ei ole vormitunnet ja nii tekkis kramp, seejärel äratundmine, et ega minust heliloojat ei saa...

Rääkisid enne Ilvesest, et ta õpetas muusikat mõistma, kuidas ta seda tegi?

Ta provotseeris meid mõtlema, ka üldistel teemadel, ja ta õpetas muusikat, mitte teoseid. Teostest oli muidugi ka juttu, tal olid omad eelistused — Bach, Beethoven ja Tšaikovski, Rahmaninovi ta ei sallinud üldse. Mina suhtlesin palju vanemate kursustega, kus olid Anti Marguste, Eva Potter, Gunnar Pedraudse jt. Käisime tihtilugu õhtuti Ilvese juures kodus Niguliste tänaval üldfilosoofilistel teemadel rääkimas. Jutt läks alati ka religiooni peale. Olime küll rumalad, aga talle meeldis meid tagant ärgitada. See oli väga huvitav ja põnev, kuid mina olin kahe jalaga väga maa peal ja läbinisti materialistliku mõtlemisega. Ega ma ei ole tänapäevani usklik, kuigi olen samal ajal väga nende poolt. Võib-olla olen mõnes olulises asjas vaenegi... Ja kuigi Ilvest on hinnanud väga Pärt ja ka Rääts, hiljem Mustonen — mina jäin sellest ringist vähehaaval kõrvale.

See on huvitav, hiljem on Pärt ja Rääts olnud ju maailmavaateliselt täiesti vastandid?

Rääts hindas ja toetas alguses väga Pärti. Paljud komponistid-tudengid on õppimise ajal ja pärastki veel teinud raadios toonmeistri ehk helirežissööri tööd. Esimene oli Tamberg, siis Rääts — tema oli see, kes tõi selle töö peale ka Pärti, prooviti mindki. Nii mõnigi kord olime poistega näljased ning Rääts viis meid sööklasse "Kodu" seljankat maitsma ja õpetas selsesse sada grammi hapukoort sisse panema. See

oli üks tore aeg. Aga mul on ka meeles, kuidas Rääts hakkas kord supitaldriku taga meile rääkima, et “vaadake, mis seal Heliloojate Liidus toimub, seal on parteirakuke, nende käes on kogu otsustamine. Kes seal on — vanakesed Stepanov jt. Meil noortel oleks vaja saada see ots enda kätte. Teeme ühe vasturakukese — mina, teie, Jaan Koha jne —, astume parteisse!“. Pärast tulime Pärdiga kahekesi koduteed ja ütlesin minagi, et “kuule, selles jutus on ju iva sees!”. Aga tema vastas juba siis: “Ei, see ei ole see tee.” Ja seda elu tõestaski, kui Rääts läks ise võimu juurde. Sealt saidki alguse erimeel-sused nende vahel. Mulle meeldib aga mõlema muusika.

Need aastad märgivad sellesama noorema põlvkonna väga jõulist pealetulekut just loomingus.

Eks enne “Hruštšovi sula” olid ju tõesti kaua kõigel pidurid peal. Tõsi, suur anne murrab end kõigest läbi, isegi heliredelist võib midagi huvitavat tulla. Võta kas või Pärdi “Cantus”, see on ju puhas laskuv *la-minoor*. Kuid nendest eelmise põlvkonna annetest, nagu Kõrver ja Auster, on ikkagi kahju, kuigi võib-olla neile ka sobis see “formaalrahvuslik” stiil. Villem Kapp igatahes leidis oma “niši” selles ajas. Võib-olla ei pea kahetsema, et nad sellisesse “peenrasse” sattusid? Aga siis läks vabaks, on ju ammuräägitud asi, et esimene oli Tamberg oma “Concerto grossoga”, see ikka raputas meid küll kõiki. Ja samal 1956. aasta sügisel kõlas meil esimest korda Tubina Viies sümfoonia — isegi Rääts sai sealt impulsi oma Esimeelse sümfooniale.

Varsti jõudis eesti muusikasse dodekafooniagi — Pärdi “Nekroloog” sai valmis 1960. See oli ju teile tohutult põnev aeg — mida ja kust te üldse kätte saite, et muusikat kuulata ja uusi tehnikaid uurida?

Ega neid plaate palju ei liikunud. Olime Pärdiga muusikakooli päevil küll suured semud, veel konservatooriumi alguseski, aga ega ta oma loominguga “kööki” ei lasknud. Ta ei rääkinud kunagi sellest, mida ta parasjagu teeb. Kui lugu oli valmis, siis ta tõi ja näitas. Ja mina tõmbusin ju üldse oma “Beethoveni-mängust” tagasi, aga tema läks samal ajal ikka kohutavalt jõudsalt edasi. Juba tema teise kursuse klaverisonatii-nid ja Partiita — need ei rabanud mitte ainult kaasõpilasi. Ega siisugust asja vist enne polnud juhtunud, et professor ja kateedrijuhataja Bruno Lukk oleks võtnud teise kur-suse tudengi asju mängida — kui maailmaimet.

Aga kuulasime kõige rohkem raadio kaudu, vähemalt mina. Viiekümnendate teisel poolel hakkas ikka uuemat muusikat siin vähehaaval juba liikuma, Stravinski moodi muusikat ja muud, Luigi Nonogi käis Tallinnas. Minu esimesi heas mõttes “väljastpoolt vapustusi” oli Messiaen, tema orelis-ajad, ja Honeggeri Kolmas sümfoonia, “Liturgiline”. Sellest ma pean siiaamaani.



Tõnu Kaljuste ei usu, et mustlased Ivalo Randalule käe taskusse ajasid. Rooma, detsember 1995.

Tõnu Tormise foto

“Varssavi sügistele” sina ei saanud?

Ei. Mina siit välja ei saanud. See oli muidugi tõesti asi, mis pani paljud liikuma. Seal käidi.

Paralleelselt tekkis sul huvi orelile vastu?

See sai alguse juba muusikakooli päevil. Mul ei olnud ju mingit manuaaltehnikat, aga orel võlus mind pillina. Kord hiilisin ühest kirikuuksest sisse, ei mäleta enam, oli see Jaani või toomkirik,— seal mängis üks prillidega mees. Vahtisin seal tükk aega, enne kui ta mind märkas, nii ma tutvusin Rolf Uusväljaga. Ja minust sai tema assistent. Ta hakkas viiekümnendate lõpul ja kuuekümnendate alguses kontserte andma ja mina klõpsutasin klahve. Eriti palju harjutas ta Jaani kirikus, aga ka “Estonias”, ja öösiti. See oli omaette elamus. Egas ma kogu aeg nuppe tõmmanud, läksin sageli alla kirikusse. Kujuta nüüd ette, kui kirikus on pime ja talvekülma kaitseks on üleval spetsiaalne organisti kabiin, kabiini sees väike aken teenistuse jälgimiseks, millest kiirgab alla kirikusse valgus nagu “Taaveti täht” ja mina istun altari ees ning imen endasse Bachi. Olin pühitsetud, kuigi pagan...

Oled sa püüdnud orelile ka ise midagi kirjutada?

Ühe loo. Näitasin seda Rolfile, tema ütles viisakalt, et kirjuta midagi veel juurde... Ega ei ole. Pole kõike jumalikku ju kuuldagi jõudnud. Ema ütles ikka kirjanike kohta, et ärgu need kirjutagu, kel midagi öelda ei ole.

Õppisid orelit kadunud professor Hugo Lepnurme juureski?

Fakultatiivselt. See oli küll juba esimesest kursusest peale, paralleelselt kompositsiooniga Elleri juures. Ka pianistid, kes tahtsid, võisid tema juures fakultatiivselt õppida. Lihtsalt, et orelit tundma õppida, pilli sees sai palju käidud ja... vaene Hugo, ta hakkas mulle orelile ehituse kohta materjali tooma ja ma sain aru, et ta tahab minust orelimeistrit teha, aga niisugust huvi mul paraku ei olnud. Kuigi meeleolutsesin õhtutundidel orelile taga üksvahe järjekindlalt.

Sellest hoolimata on see pill olnud sinu tegemistes üsna kesksel kohal, nii raadio- kui telesaates/filmis ja ka kirjatükkides. Oled talle senini truuks jäänud. Pole vist ka juhus, et su ainus trükist ilmunud raamatukegi, õieti kogumik, mille koostaja ja eluloopeatüki kirjutaja sina olid, on seotud selle pilliga, mõtlen raamatut “Peeter Süda”?

Mul on “pime armastus”. See raamatu lugu oli aga hoopis Vardo Rumesseni “süü”. Tema ärgitas mind seda tegema ja Peeter Süda sügavalt imetlema. Arvo Valtongi läks sellest kogumikust põlema, pelgab aga muusikavälisena siiani temast romaani kirjutada.

Äratundmise järel, et sinust ei tule ei Beethovenit, Messiaeni ega ka August Terkmanni, sai sust raadiomees?

Mind huvitas üksvahe ka filmindus. 1961. aastal tehti “Tallinnfilm” juurde filminäitlejate õppestuudio. Läksin sinna. Mitte et ma oleksin tahtnud saada näitlejaks, vaid mind huvitas üleüldse kinokunst. Üks õppejõud oli meil Jüri Müür. Kui ta hakkas tegema oma esimest tööd, tellis Moskvast välja oma lemmikfilmid, mis olid John Fordi sõjaaegsed, iga aasta parimad Ameerika filmid — “Pikk tee koju”, “Vihakobarad” jt. Sättisin end Jüri kõrvale vaatama, sest mul oli tekkinud mõte minna õppima Moskva kinoinstituuti. Lugesin vastavat kirjandust, nägin kinnistel läbivaatustel ära hulga tippfilme. Aga õnneks tabasin õigel ajal ära, et ka selleks pole mul haaret.

Ja nii ma rabelesin siia-sinna, kuni 1961. aasta lõpul soovitas Pärt mind raadiosse tööle. Seal oli tehtud toona noortesaadete toimetus, kuhu kuulusid Marju Lauristin ja Jaan Ruus, kes hakkasid tegema ühte uut nädalasaadet, raadioajakirja, millele oli vaja muusikalist kujundajat. Pärtil ei olnud selleks enam aega ja ta soovitas mind. Nii ma hakkasin seda kujundama. 1963. aasta kevadel ütles Marju Lauristin, et varsti saab kuuskümmend aastat sellest, mil Eestisse jõudis Rapla kaudu “Internatsionaal”, Raplas on veel mehi, kes sellest rääkida teavad, ka Alma Vaarman elas siis. Nii et — “mine sinna ja tee üks lugu!” See oli mu esimene raadiolugu. Tunne polnud pärast halb, tuli välja ka ja seejärel angažeeris mind endale veel vene saadete toimetus, Kalju Krell oli toona selle peatoimetaja. Hakkasin tegema ka Moskva raadiotelevisiooni igasuguseid asju. Meeldis tekste treida, keeleliste kujunditega mängida.

Mis saated need olid?

Need olid ikka muusikasaated, kuigi seal oli kõike, ka kergemalt poolelt. Ja noortele tegin ühe saate Arvo Pärdist. See oli üldse esimene saade temast. Kõlas eetris

siin ja läks Moskvasse ka. Siis märkas mind Ants Sõber, toonane Eesti Raadio muusikasaadete peatoimetaja.

Nii said lõpuks muusikasaadete toimetusse?

1965. aasta paiku olin seal juba tööl. "Eesti muusika ema" oli Vilma Paalma. Hakkasime tegema sarju, tegime kuni 1970. aastani, mil olin sunnitud lahkuma; kahjuks, sest ma olin ikka tõeline "radioot" — sõnadest "raadio" ja "idioot". Võisin täiesti andunud oled läbi tööd teha, lõigata "musta linti". Ja mõtteid oli palju. Isegi arhiivi jäi järele mitukümmend detsimeetrit kartoteegikaarte juhatamaks kätte saateid peaaegu kõigist toonastest tegijatest, Ernesaksast Singini, pasunakooridest teatriteni.

Käisimegi palju muusikateatris, "Vanemuine" oli väga aktiivne lavale tooma eesti algupärandeid. Harri Otsa lühiooperid, Ojakääru "Kuningal on külm", Vinteri "Kevade" ja "Oli kevad, suvi, sügis, talv" Gailiti "Nipernaadi" järgi — tegime kõik need esietendused raadios sündmuseks. Söitsime alati kohale, tegin palju intervjuusid — Ird lavastajana, heliloojatest rääkimata. See oli mõnusalt elav, kirev ja reportaažlik. Mõitlesime ka ise igasuguseid teemasid välja. Väga palju oli tähtpäevasaateid. Kõik asjaosalised tuli läbi küsitleda. See oli põnev ka selle poolest, et näiteks ühele aastale sattusid Linda Sauli ja Jenny Siimoni juubel. Paraku need daamid ei saanud pedagoogidena eriti omavahel läbi, omaette olid nad ju väga kenad inimesed. Ja kui jutud olid lindistatud, läks kohvi kõrval muu jutt lahti. Tuli ära kuulata ühe poole süüdistused teise kohta, paari nädala pärast vastupidi — olin nagu vatt, mis kõik sisse imes. Aga ma olin muusika sees, teadsin, kes on kes — ja selle vahel oli tegelikult tore ulpida.

Kõige toimekam oli mul 1968. aasta. Siis tegin ka sarja "Looming ja aeg", eesti toonastest võimsamatest heliloojatest: Marguste, Sink, Tamberg, Rääts, Koha, Pärt. Mõitlesime välja kohe spetsiaalse vormi — viis trafaretset küsimust, näiteks: mis on progress? Küsimuste eelnes tavaliselt sissejuhatus mõnelt muusikateadlaselt. Esimene saade oli Kuldar Singiga, kes tõukas mind otsima midagi atraktiivsemat. Ja nii ta ütleski: "Miks me siin oleme — lähme parem loomaeda!" Läksime papagoide majja — ja Kuldar vatras sädina saatel, mida ta arvab progressist. Samal ajal võttis see taust maha pretensioonikuse ja andis juurde ka väikese nüansi eneseirooniat. Leiutasin neile kõigile samalaadse tausta — kellele konnad krooksuma jne. Ofelia Tuisuga juhtus küll niisugune lugu, et tema ei saanud naljast aru ja oli pärast väga pahane.

Selles sarjas sai esimest korda mikrofone ette Arvo Pärt. See oli aeg, mil ta hakkas juba "selginema", nii stiililiselt kui ka maailmavaateliselt, ning rääkis sellest kõigest mikrofone üsna avameelselt. Toona kuulati aga kõik saated ju üle — see tähendab, et pidi olema enesetsensuur, aga peale selle oli veel ametlik. Vilma Paalma arvas, et me lendame selle saatega orki — tervele sarjale võidakse veto peale panna. Tuli Pär dile ära seletada, et teeme jutu veidi hägusemaks, et ei paistaks otse välja, nagu oleks ta ametlikule ideoloogiale täiesti selja keeranud. Ta oli õnneks nõus, aga selle originaalteksti sokutasin ma siiski salaja arhiivi — ja see on alles! Aga sai käidud ka näiteks Hüpassaares Mart Saare lese juures. Hiljem telegrupiga. Ning koos Arbo Valdmaga Moskvast Claudio Arrau jutul, ühe tema viimase turnee ajal N Liitu. Muide, Arrau mäletas üsna hästi ennesõjaaegset "Estoniat"...

Kord aga pöördus minu poole Ellen Laidre, kes rääkis, et Pikakosel, kus tema suvitab, elab Helmi Viitol-Mohrfeldt, keda vist kauaks enam ei ole. Proovigu mina tema mälestusi jäädvustada. Ta oli ju pastori tütar, ideoloogiline nüanss oli asjal juures, aga kuna ta oli olnud tuntud laulja Karl Viitoli abikaasa, sai see võetud ettekäändeks, räägitud Viitolist ja sinna juurde ka Helmi Viitoli vanaisast — Jakob Hurdast. Vaat siis tundsin ära, kui palju aega ma olin oma elust raisanud, — see oli just see õige, mida tuli teha! Helmi Viitoli sarnaseid inimesi, kellel niisugune side ajalooaga, siis veel leidus.

Paraku pidid raadiost lahkuma. Edasi jätkasid "Estonias"?

Olin ise süüdi, läksin vastuollu Aado Slutskiga ja ma ei saanud enam raadios midagi teha. Täpselt nagu Valdo Pantki, tema oli raadiotele tõsine kaotus.

Hädaga läksin "Estoniasse" toimetajaks, olin seal vist isegi kolm-neli aastat, aga mulle ei istunud see. Üritasin näiteks viis-kuus korda kuulata "Trubaduuri", aga mitte ükski kord ei kannatanud lõpuni. Mul ei olnud selleks lihtsalt "õiget soolikat". Ja lõpuks toimetasingi rohkem balletiasju. Vilma Paalma oli siis juba "Estonia" kirjanodusala juhataja, sain aimu, et ta lootis minust endale isegi järglast, aga teater ei nakanud mind.



1989. aastal Cyrillus Kreegi mälestusõhtul TMMis Harri Otsa ja Ester Mägiga.
Henno Saarne foto

Siis tuli televisioon? Ja oli veel ju "Telefilm", kus sa ka kaasa tegid.

Eks seal sai veidi varemgi tehtud, aga 1975. aastast sain sinna lepinguga tööle, paralleelselt tegin dokumentaalfilmidele muusikalisi kujundusi "Tallinnfilmis", kus olin tegev ka juba 1960. aastate keskelt. Esikfilmiks oli Andres Söödi "Ruhnu". Sööt lõpetas Moskvas kinoinstituuti ja tegi filmi Ruhnu saarest. Ta palus seda muusikaliseelt kujundada Arvo Pärdil, aga jälle ei olnud Pärdil aega ja ta soovitas mind helindajaks. 1974. aastal tegi Olav Neuland filmi "Orelitoonid", esimesest orelifestivalist, see võis olla üldse esimene orelifestival N Liidus. Festivali deviisiks oli "Bach ja kaasaeg": igal esinejal oli pool kavast Bach ja teises pooles uus muusika. Siis mängiti ka esimest korda siin Gouilloud'd ja muud sellist — päris põnevat muusikat tehti. Sellest sai täismetraažiline film. Polnudki vaja mingit erilist stsenaariumi — festivali konstruktsioon "Bach ja kaasaeg" töötas lihtsalt ise.

Sellest peale oled teinud originaalmuusikat umbes kahekümnele dokumentaalfilmile?

Kahjuks sattusin aga nii-öelda nomenklatuurrežissööride, nagu Školnikov ja Parvel, "ihuheliloojaks", kes tegid filme punalenduritest ja revolutsionääridest. Siis sai mitmeid revolutsioonilisi viise "moonutatud" ja kasutatud, aleatoorika oli siis väga moes... Kõige paremaks filmiks pean ma aga filmi Paul Kerese. Mäletan sealt veel ühte toredat episoodi: oli maleturniir, maletajad mõtlevad, — mis muusikat sinna panna? Ajasin Emil Laansoo pundi kokku, tõin puhvetist suured klaasid, nendesse kallasime erineva hulga vett ja panin nad märja sõrmega klaasi serva hõõruma, tegime seda kooris, Aleksis Avasalu tõmbas isegi poognaga — kõik olid vaimustatud kui poisikesed. Seda heli siis töötlesin erineva kiirusega ja nii saavutasin muusikas efekti mõttepingest, "ajuraginast" — elektroonikat veel polnud.

Tegid muusikalisi kujundusi ka kroonikaringvaadetele.

Neid tehti kaks-kolm korda kuus, alguses olid isegi nädalaringvaated, hiljem kord kuus. Neid kujundas põhiliselt Harri Tõnuri, pärast ka mina. Seda sai seitsmekümnendatelgi palju tehtud. Hakkasin kasutama esimesena taustaks ka džassi. Enne oli ikka nõukogude estraad või "savine" sümfoonia muusika.

Koos Andres Söödiga tegite "Eesti Telefilmis" filmi "Arvo Pärt novembris 1978", sina olid stsenaarist?

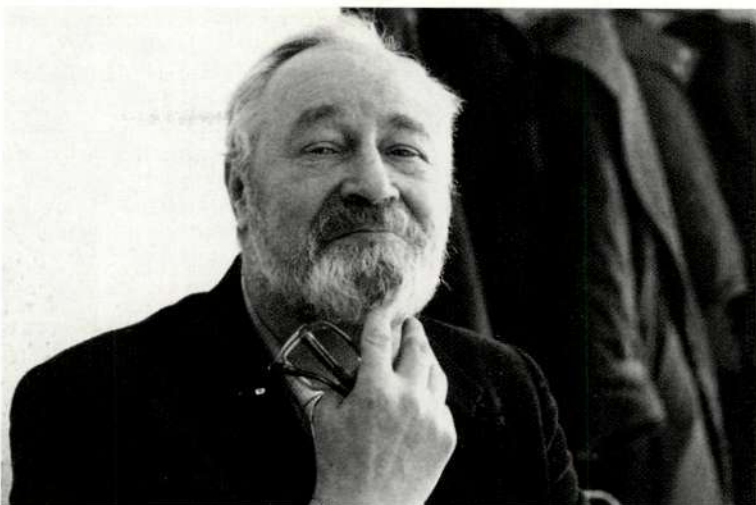
See oli ikka läbinisti Söödi film. Mingi formaalne paber pidi ju aluseks olema, filmimisel olin muidugi juures, aga Sööt tegi ikkagi lõpuks valiku, sest materjali oli palju rohkem, kui filmi sisse läks. Samuti oli Neulandi "Orelitsoonidega" ja filmiga Heino Ellerist, mille tegime Heini Drui ja Edvard Ojaga 1987. aastal "Tallinnfilmis".

Filmi nimi oli "Meenutus" ja see valmis, kui Eller oleks saanud saja-aastaseks.

Seda küll. Pean ütlema, et selles filmis oli mul väga meeldiv teha tööd koos Heljo Sepaga. On ta ju ise Ellerite juures noorena elanud, teda sinna kaasata oli ainuõige käik. Aga näiteks filmi finaali mõtlesid Drui ja Oja ise välja — panid ühe poisi väikest laevukest ujutama "Kodumaise viisi" saatel. Muide, seda "vapilugu" ei oleks meil olnudki, kui mitte Heljo Sepp ei oleks seda 1940. aastal helilooja ammuste järelejäänud paberite seast välja kaevanud. Laevukesel läks kehvasti, nagu praegu rahvalgi.

Tuleme nüüd tagasi televisiooni juurde.

Võta mind ka oma
pildikoosse, Kalju!
Kalju Suure foto
aastast 1998



Sel ajal valmis ka raamat Peeter Südast, pärast kasvas sul sellest välja uurimus Peterburi konservatooriumiga seotud eestlastest või üldse Eestimaalt sinna läinud õppuritest.

Hakkasin huvi tundma selle vastu, kui palju neid Pbk-s on üldse õppinud. Peterburis arhiivis uurimas käisin viis-kuus korda. Aga kahjuks jäi see mul pooleli, mitte küll päriselt mu enda süü tõttu. Oleksin pidanud olema küllap nõudvam. Me ei jõudnud ju põhjani. Ei teadnudki kõiki, keda otsida. Pärast tuli veel mitmeid nimesid juurde, mida pidanuks üle kontrollima. Arhiivis aga anti korraga viis kausta kätte; kui komikarbiga läksid, said kümme, aga sageli "tulistasid" selle viiega täiesti tühja ja päev läks luhta. Komanderingud olid kallid. Võiks ju küsida, kelle asi see Pbk lugu on, kui meie praegune noorem põlvkond ei huvitu üldse oma ajaloost, lähiajaloostki mitte. Aga kas tulevik on ainult o l e v i k u minevik?

Ka sellele tööle on olnud väga mitmeid tõukeid. Eelkõige see, et mul on üldse olnud väga suur huvi ja imetus Eesti ajaloo vastu. Mõtelge — tõusta ainsa sajandiga maailma (muusika)kaardile! Lapsepõlvelugemus kahtlemata. Ja ei tohi alahinnata ühegi lapse kujunemisel kas või selliste noorsooraamatute osa nagu Kippeli "Meelis" või Hindrey "Urmas ja Merike". Kui inimeses on vastav keel olemas, siis too saab pihta ja hakkab helisema. Ja inimene hakkab otsima tulevikus seda uuesti. Samuti on mind mõjutanud sõjasündmused. Kui valusasti elan ma läbi seda, mis on saanud eestlastest. Olen mitmeid kordi käinud Narvas ja mõelnud sellele, et kes ja mispärast trambivad seal meie noorte meeste luudel, mis sinna jäid... Neid on laiali tuhandeid. Mind huvitab, kes nad olid, ma vaatan valimata kõiki vanu pilte.

Olgu. Aga Peeter Süda kohta ei tea ma siiani, mida ta tegi aastail 1911—1912, enne, kui ta tuli Tallinna — see on jälle midagi poolikut mu elus.

Süda on siiani üks su lemmikuid?

Jah. Kuigi temast on ju järel vaid 45 minutit orelimuusikat, kuid kõik see on väga hea!

Hiljuti avastasin vanu "Sirpe" lehitsedes hämminguga, et 1960.-70-ndatel kirjutasid isegi kontserdiarvustusi.

Esimest arvustust ma mäletan, see oli 1962. aastal, Austriast oli siin üks klavessinist, Ingrid Hebler, ja ta vaimustas mind. Mängis Mozartit. Ega mulle noores eas Mozart ei meeldinud, kahtlemata sellepärast, et toonane nõukogude kool, mida tookord minu teada järgis ka Bruno Lukk, toetus sellele, et iga fraas pidi kuhugi viima. Ja äkki tuli see Hebler ja lihtsalt helises ... ega piinelnud. Panin ka kõik oma muljed ausalt kirja. Lukki kontserdil ei olnud, aga ta mõistis, millest ma kirjutasin, ja ütles: "Vaat Randalu kirjutise järgi ma sain aru, et Ingrid Hebler mulle ei oleks istunud!" Pärast hakkasin kirjutama orelikontsertidest ja isegi sümfooniakontsertidest. Ju ma olin tuhinas. Püüdsin olla huvitav, otsisin "nurki". Nüüd saan aru, et olin üsna rumal. Sa-

mal ajal kirjutas ju ka Aurora Semper arvustusi. Tal oli võrdlemise kogemus, ta tundis palju muusikat, erinevaid interpretatsioone ... ja kirjutas väga ettevaatlikult, ühesõnaga targalt. Lõplik äratundmine — ära tee seda! — tuli mul siiski alles kaheksakümnenndatel. Eri Klas angažeeris mind siis "Estonias" lavale tulnud "Carmenist" kirjutama. Käisin isegi seitse korda seda vaatamas, ja mida edasi, seda rohkem sai selgeks, et see ei meeldi mulle. Ja siis mõtlesin, mis ma teen, kellele ma seda kirjutatan, pean põhjendama, miks ei meeldi — aga ma ei ole ühtegi teist "Carmenit" näinud. Mul puudus võrdlus, ma ei ole näinud "Carmenit" Pariisis... Ja keda ma sellega aitan? Ma ei saa ju lavastajat õpetada? Mul ei olnudki õigust kirjutada, nii jätsin selle. Oli muustki kirjutada.

Nii sai sust "kellamees", nagu sa ise ütled?

See õngi mu väike ja õige töö, sai alguse juba seitsmekümnenndatel — "Noorte Hääl", siis kandus see ka telesse, raadios tuli "Kultuurikaja", ja kestab nii siiani. Mulle meeldib seda teha. Sest inimesed on uudishimulikud. Nad tahavad teada, mis toimub. Ka need, kes üldse ei käi kontsertidel.

Nüüd oled ise jõudnud Westholmi gümnaasiumi tagasi, õpetajana, oled juba mitu aastat ärgitanud lapsi kontsertidel käima, viinud neid ERSO proovidessegi, neid muusikast mõtlema ja kirjutamagi pannud.

See oli üks tore võimalus. Hakkasin gümnaasiumi osas muusikaajalugu õpetama. See oli muusika süvaõppega kool, kus üks klass sai kaks muusikaajaloo tundi nädalas. Viimasel ajal on süvaõpe vähehaaval kaduma hakanud, ka kunstiajalugu ei ole enam programmis, muusikaajalugugi on nüüd vaid üks tund nädalas. Kui see omal ajal käima läks, olid head suhted "Eesti Kontserdiga", sain noori mitu aastat isegi tasuta kontserdile viia. Ja nemad kirjutasid sellest pärast, meil oli kokkulepe, et kirjutatakse ausalt. Seadsime sisse spetsiaalsed kladed, mida mulle lugeda anti. Hindasin neid arvamuse eripära, võime järgi iseseisvalt arvata. Ja ma sain neilt selle kätte küll. Hiljem käisime ainult proovides, aga see polnud enam see ja seda tuli teha teiste õpetajate tundide arvelt, sest proovid on ju keset päeva. Käin nendega praegu ka, aga palju harvemini. Paraku.

Ja oma lapsed?

Muusikaga seotud tuleviku jaoks peaksid nad olema hullupööra andekad, aga nemad on toredalt tavalised... Elu mõtte hoidjaks on kogu mu pere päris vahva, jääkski see nii!

Oled järsku pessimist?

Ei kommenteeri. Edasi elajate ees pole selleks vähematki õigust. Kuid mind soojendavad päikeselised inimesed *à la* Siiri Sisask. Tahaksin tunda nagu Martin Luther: "Kuigi maailm juba homme peaks hukkuma, ma siiski täna veel istutaksin õunapuud." Ja kas me siiski oma tasasel kombel ei teegi seda, mõtlen — kõik need, kes me päris tegijate ümber ausalt sehkendame?

Küsimud TIINA ÕUN

ITA EVER — TOPELTPÕHJAGA MÄNGUTOOS



W. Shakespeare, "Kuningas Lear". Draamateater, 2001 (lav Priit Pedajas).
Kuningas Lear — Ita Ever.
Harri Rospu foto

AARNE ÜKSKÜLA:

Kui ma võtaksin mahti ajas tagasi minna pisut vähem kui pool sajandit — neisse päevisse, mil ma esmakordselt nägin gitistlaste diplomietendust "Figaro pulm", toda noorukest leegitsevat punapead pulbitsemas elurõõmust, pakatamas mängulustist, kiirgamas vallatud valgust, ja keriksin mälestusi edasi tänase päevani, Kuningas Learini, siis pärast selle mäluvideo lõppu istuksin tükk tundi tummana, jahmununa, rabatuna, vaimustununa kõigest, millega see naine on hakkama saanud...

Neile, kel nii pikka mäluilinti pole, annab sellest diapasonist ja näitejõust ehk veidigi aimu "Evergreen-show".

Olin siis 16, kui punapea ilmus. Veidi rohkem kui kakskümmend aastat hiljem kohustusime esmakordselt ja olime äkitselt abielus. Kinolinal. Lavalaudadel oleme abielus olnud õige mitu korda. Ja peaaegu alati mitte kõige õnnelikumal moel — lahutatud, ebaklapis, tüliohtralt ja mul on koguni tegemist olnud meheks lõigatud abikaasaga... Ühes viimases

kaua laval püsinud etenduses pakub lõpp küll lootuse, et "neist saab ilus paar". Omakorda annab see lootust, et ehk mängime tulevikus veel õnnelikku vanapaarikest. Või mine sa tea — veel ühte õnnetut paari, kus mina mängiksin vahest Leedi Macbethi...

No-noh, teatri-ilm on heitlik ja kummaline küll, aga kui küsida parem: kes on Ita Ever? Usun vastavat — kokteil. Retsept: pirakas pokaal, rohkesti šampanjat, teelusikas sinepit, mokatassi täis kogel-mogelit, rjumka absoluut vodkat, rikkalikult naerugaasi tahkel, vedelal ja gaasilisel kujul võrdsetes osades, supilusikas paukpadroneid paneerituna sidrunipipras ja tingimata nii-palju-kui-mahub kâpikuisse kootud päikest... "Aga laval?" küsite. Vastan. Kokteil, retsept vt ülal, komponentide kogus vastavalt vajadusele varieeruv.

Meeldejätmiseks: kokteili koostaja on silmas pidanud olulist tõiaka, et Ita Ever pole kunagi, mitte ilmaski igav. Ei laval ega elus. Ei eales!

MUUTUNUD ON KÕIK,
KUID MUUTUNUD POLE MIDAGI

Ita Everi ligi 50-aastane tööpäev Eesti Draamateatri laval teeb järelemõtleva lausa sõnatuks. Milline sümbolne rida — GITISE tudengi 1953. aasta diplomietendusest kuni 2001. aasta *grand old lady* rollini ehk tütarlaps Varjast Konstantin Simonovi näidendis "Noormees meie linnast" nimiosani Shakespeare'i "Kuningas Learis"! Üle poole Eesti Draamateatri ajaloost — aga ka terve epohh eesti kultuuriloost, Eesti enese ajaloost.

Ja ometi laenaksin sõnad kriitik Sven Karja "Leari"-arvustusest: muutunud on kõik, kuid muutunud pole midagi. Teine aeg, teine riik, teistmoodi teatritegemine, vanus, elu- ja lavakogemus, mitme põlvkonna jagu nooremad kolleegid. Aga Everi essents on sama, näib täna mulle, kui loen aastate jooksul Everi rollidest kirjutatud kriitikat.

Kui paljude omaaegsete lootuste ja annete kõrghetk on jäänudki ainult noorusvärs-kuse laineharja, omasse aega ja mängulaadi, mõnesse tähtrolli, — **Everi aeg** aga aina kestab!? Mitte lihtsalt kaasasolijana, vaid ikka keskpunktina! Hädavajalikuna, justkui kulumatuna, äravahetamatu iseendana — ja alati tänapäevasena!

Lehvivate ideoloogialippude varjus tabasid olemuslikku juba kõige esimesed arvustused. Sädelus ja temperament, vintskus ja haare, ajatu sarm — ühisjooned tütarlaps Varjas ja kuningas Learis, rääkimata loendamatu vahapealsetest rollidest, Katrinist, Mašast, Miilist, Isoldest, Metsamoorigist, Sundströmi Idast või Vanast Teepakist...

Sergei armastatuks on noor näitleja Varja (Ita Ever). Eriti suure elamuse jätab Everi mäng 2. ja 3. vaatuses, kus näeme Varja muret, rahutust ja valu, aga ka tema suurt õnne kohtumisel Sergeiga. — Palju rõõmustavat on 1. ja 3. pildi elurõõmsas, vallatus Varjas. Noorel näitlejal tuleks aga siin katsuda vältida kohatise ülepaakumisi, temperamendi ja sädelemisega liialdamist.

Ardi Liives. "Noormees meie linnast". Esietendus V. Kingissepa nim Tallinna Riiklikus Draamateatris. "Õhtuleht" 2. IX 1953.

Rõõmustas ka Ita Ever Suzanne'ina. Suzanne on, nagu Stanislavski tabavalt märgib, "Figaro seelikus". Lõbusalt ja kergelt teostas Ever Suzanne'i osa. Oma vaenlase vastu oli tema Suzanne salva-



Ita Ever grimmi tegemas, 1976.
Kalju Suure foto

valt terav ja kogu aja valvas, armsama Figaro vastu kelmikalt üleemeelik, krahvinnale osav ja leidlik abiline, rohkem sõbranna kui teenija. Kogu aja oli ta liikuv ja lõõgivalmis, tuues endaga alati lavale kaasa toreda komöödialiku õhkkonna.

Huko Lumet. Kangelaseks on rahvas. "Figaro pulm" V. Kingissepa nim Tallinna Riiklikus Draamateatris. "Sirp ja Vasar" 9. X 1953.

Lenotska on Rozovi tavalisest pehmest maneerist veidi erinevalt kirjutatud — kurjema sulega, küllalt eredalt ja teravdatult, muutudes omamoodi tüüpikuks. Sellisena mängib teda ka I. Ever, mängib silmapaistva meisterlikkusega. Everi loodud kuju on mitmekülgne — meenutagem kas või ta intonatsioonide laia amplituudi, võrrelgem Lenotska kudrutamist Fedjaga leppimisel ja ta võigast röögatust lauale aetud tindil nägemisel. Näitleja oskab väga hästi esile tõsta Lenotska sarmi, ta naiselikku võlu, mis armastaja silmis võib pehmen-dada ja varjatagi halbu jooni.

Lea Tormis. Rozovi "Rõõmu otsinguil". "Noorte Häääl" 13. XII 1958.

Huvitavalt mängib Catherine'i osa Ita Ever, kes viimasel ajal üllatab vaatajaid oma ande üha uute talikude avastamisega. Tema Catherine on paras segu itaallanna temperamendist ja vahetust siidam-

likkusest ning Ameerika suurlinna agulitüdriku trotsist, jultumusest ja edevusest. Osa psühholoogilise joonise selguse kõrval rõõmustab vaatajat ka plastilise joonise täpsus ja värskus.

Sergei Levin. "Vaade sillalt". A. Milleri näidend V. Kingissepa nim TRA Draamateatris. "Õhtuleht" 7. II 1959.

On muidugi väga raske langetada mingit otsust, kuid mulle tundub, et Ita Ever kuulub nende näitlejate kilda, kes oskavad erilise selgusega lugeda allteksti ja seda vaatajaile hästi selgeks mängida. *Ena ja tütar, Anna Firling ja Katrin jäävad arvatavasti Nõukogude Eesti teatri ajalukku... Siin tõestas Ita Ever veel kord oma suurt küpsust ja erakordset andekust, seda enam, et Kattrini näol on tegemist kurtummaga! Need, kes teatritööd tunnevad, teavad, et näitleja esimeseks ja peamiseks relvaaks laval on sõna. Võtke draamanäitlejalt see relv ära ja öelge — mängi! Ita Ever aga tuli ka sellega suurepäraselt toime. Tema kurtummi Katrin on ilmekam, nüansi- ja alltekstirikkam kui mõne teise näitleja tekstiga osa. Kattrinit räägitakse selles näidendis vähe, tema endaga veel vähem, tema aga — räägib kogu saaliga. Ta teeb seda*



Ita Ever ja Mikko Mikiver näitlejana 50. sünnipäeval 1981.

Ita Ever võimlemas, 1978.

Kalju Suure foto



kehaga, silmadega, mõne üksiku spontaanse hüüatusega ja meile saab jäägitult selgeks tema lapseklik-lihtne sisemaailm.

Paul Kilgas. Ita, Diana ja Katrin. "Noorte Hääl" 16. II 1963.

Ausalt öelda kumises juba esietendusele minnes peas lause, millega mõtlesin siinset kirjatükki alustada: muutunud pole midagi, kuid muutunud on kõik. Pärast etendust selgus, et titel tuleb pöörata teine ots: muutunud on kõik, kuid tegelikult mitte midagi. Sest juba Everi Leari esimene nähtavale ilmumine mõjub sedavõrd loomuliku ja loogilisena, et summutab kõik kahtlevad hääled seesuguste "kahtlaste" eksperimentide suhtes.

Lisaks paljuräägitud jõule, haardele ja mastaapsusele on temas mingit aprioerset "leariikkust" (mida iganes selle all ka mõista!). Mistõttu näib loomulik, et seesuguse kuninga kuningaks-olemist pole vaja kunstlikult rõhutada ega halli juustevõra papist krooniga dekoreerida.

Sven Karja. Pedajase avalöök Shakespeare'i formaadis ("Kuningas Lear"). "Postimees" 12. II 2001.

Draamateatri "Kuningas Learist" sai esietenduse eel märkimisväärne meediasüüdnudus. Eelkõige seetõttu, et vana ja võimsat kuningat mängib eesti teatri grand old lady Ita Ever.

Lavastaja Priit Pedajase tavatu ja vastutusrikas peaosalise valik leidis laval väärilise põhjenduse. Everi kuningas Lear on väärikas ja võimukas, kuninglikult suurejooneline ja narrilt väeti. Mis peatähtis — kordagi ei teki küsimus, miks mängib seda rolli naine. Bioloogilisel sool pole siin vähimatti tähtsust. Oluline on, mida inimene läbi elab, kuidas ta reageerib pöörase kiirusega mäest alla veerevale elule. Ja siin peitubki Everi Leari tuum — ta on murdumatu. Ka hulluna torni käes ägades säilib tema kuninglikkus ja isiksuse mastaap.

Kadi Herkül. Narrid vihmas ("Kuningas Lear").
"Eesti Päevaleht" 12. II 2001.

REET NEIMAR:

Ita Ever on eesti kõige tuntum näitleja. Juba ammu. Ja rahva hulgas. Teatripublikust muidugi rääkimata. Igaüks meist teab tema häält ja intonatsiooni, kujutab ette tema rühti, peapööret, tarka pilku ja kelmikat naeratust. Me teame, kuidas ta vaatab, kuidas vaikib ja kuulab. *Primadonna* selle sõna alguses tähenduses. Eesti lava esimene daam on osutunud aga topeltpõhjaga mängutoosiks.

Esinäitlejana klassikalisele positsioonile viitavad rollid on tulnud ja läinud — "Fausti" Margaretast "Hamleti" Gertrudini, kui aga õige norivaks minna, siis isegi Koidu-

last ema Äseni — sügavamalt jälge jätmata. See-eest kohe tulevad silme ette langetõbine räsitud ullike Izolda ("Pühajärv", Grigori Kromanov, 1971) ja nurgeliselt käbe põline talunaine, ülikentsakas Miili ("Tants aurukatla ümber", Voldemar Panso, 1973). Kaval säde silmis, lustib meie mälestustes koos Juhan Viidinguga mõnusalts groteskne kõrtsipidaja mrs Hitchcock ("Seersant Musgrave'i tants", Mikk Mikiver, 1974) ning Adolf Šapiro "Elavas laibas" (1980) kõnnib aristokraatlikult mõõdetult, vaoshoitult, kuid närveerides, murelikult edasi-tagasi Liisa ema Anna Pavlovna, iga mõte ja meeoleolu nähtaval. Kusagilt hüppab välja üldrahvalikult tuntud Metsamoor ("Nukitsamees", Tallinnfilm, Helle Karis, 1981), rahamaitse suus, ja mööda pöördlava liigub kummalise sujuv-terava sammuga kiilaspäine daam mustas frakis, must silinder käes, suur rõngas kõrvas, pahelisel ja kurjus pilgus, saatuslik võidukus perfektses kehaplastikas ("Inimese elu", Ago-Endrik Kerge, 1980).

Mis see siis on? Muutuva värvigamma ja rollijoonisega pidevalt moonduv näitleja. Eesti lava üks väheseid (haruldasi!) groteskisoonega naisi. Nii et hoopis karakternäitleja? Polegi kangelanna tüüpi? Aga kust me siis üldse mäletame, kuidas see kauni häälega sirgeselgne naine vaatab, kuulab, mõtleb ja muretseb? Me ju teame ka seda, kuidas ta koketeerib, ironiseerib, valu tunneb, armastab, lohutab... Muidugi, sest on ju olnud "Pimedat



A. Mišarin,
"Seoses ülemineku-
ga teisele tööle".
Draamateater, 1985
(lav Mikk Mikiver).
Ustina Karpovna —
Ita Ever, Lidia
Vassiljevna — Meeli
Sõöt, Vöbornov —
Kaljo Kiisk,
Važnov — Mati
Klooren, Sirõi —
Aarne Üksküla,
Tanja — Angelina
Semjonova,
Gološtšapov —
Heino Mandri.

Peeter Sirge foto



J. Kruusvall, "Pilvede värvid". Draamateater, 1983 (lav Mikk Mikiver). Anna — Ita Ever, Sõjapõgenik — Ivo Eensalu.
Gunnar Vaidla foto

mehe" (Ben Drui, 1962) siiras, heatahtlik Diana, "Taifuuni" (Andres Särev, 1959) reedetud kättemaksja Fan (tema oli koguni hiinlanna!), "Inimese ja inimese" (Voldemar Panso, 1972) rahulik ja kindel eesti pereema Maret... Ja eelkõige mäletatakse loomulikult "Mehe, naise ja kontserdi" (Voldemar Panso, 1972) Marie'd, seda elegantses valges pluusis tarka, võluvata, tasakaalukat daami, kelle kavalaid, iroonilisi, mitmekihilisi dialooge Tõnu Aava ja Eino Baskiniga on nautinud küll pool eesti rahvast. (Lavastuse pikk eluiga pluss TV-salvestuse arvukad kordused!)

Ever on mänginud nii sisse- kui ka väljapoole elavaid naisi: saladuslikku, oma sisepingeid varjavat Mary Tyrone'it ("Pikk päevatee kaob öösse", Mikk Mikiver, 1974) ja lõputult kõnelevat, joviaalset Sundströmi Idat ("Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime...", Priit Pedajas, 1999), nii täiesti tumma Kattrinit ("Ema Courage ja tema lapsed", Ilmar Tammur, 1962) kui ka lõputu logorröaga Polkovniku leske (Mikk Mikiver, 1982). Tšehhovi "Ivanovis" on ta olnud meeldejääv küll traagilise saatusega

Sarrana (Maria Knebel, 1971), küll koomilistes toonides Zuzuukesena (Elmo Nüganen, 1992). Heas näitlejas peituvate võimaluste vikerkaar.

Aga meistriteosed sünnivad siis, kui õnnestub liita ilus ja inetu, traagiline ja koomiline, sisetõde ja selle väljenduse ootamatus. Milliste sõnadega saaks kirjeldada "Kolme õe" (Adolf Šapiro, 1973) Maša ebainimlikku hääliitsust lahkumisel Veršininist, Maša jubedat röögatust ja klammerdumist armastatud mehe külge? Kuidas fikseerida ajalukku "Pilvede värvide" (Mikk Mikiver, 1983) lõpp — asjalikult põrandariiet kohendava ema nutvat naeru (naervat nuttu?)... Need hetked on loomingu kulminatsioon. Katarsise võimalus igale vaatajale. "Pilvede värvidel" oli neid kaasa-elajaid eriti palju. Everi küpse ea tipp, ema Anna roll, oli seejuures välistegevuselt niisama napp, puhas ja karge, nagu oli näitlejanna noorpõlves suurt tähelepanu pälvinud "Ema Courage'i" tumm tüdruk Kattrin. Täpne, täidetud sisetgevus oli aga mõlemas pidevalt jälgitav ja viis tõusuteed vapustava finaali-eluseni.



A. Fugard,
"Teekond Mekasse".
Draamateater, 1989
(lav Raivo Trass).
Elsa — Kersti
Kreismann,
Helen — Ita Ever.

Peeter Lauritsa foto



A. Bricaire/ J. Lasaygues, "Silme ees läheb mustaks". Draamateater, 1990 (lav Lembit Ulfsak).
Frank J. Harder — Ita Ever, Albert Lamart — Aarne Üksküla, Louis Lamart — Jüri Krjukov.

Peeter Lauritsa foto

Kuidas jääb siis selle topeltpõhjaga? Näib, et Everil on mitu mängukanalit?

Lapsena nägin eesti filmi "Andruse õnn" (1955), sealt jäi kõige põnevamana silma üks moeka soenguga hoogne ja reibas noor naine kõrvalosas (miks teda küll nii vähe näidati? küsis lapsvaataja), kellest kuidagi aru ei saanud, oli ta hea või paha. Kordusvaatamisel selgus, et midagi paha ta tõesti ei teinud, üliõpilane oli — aga miks ta mõjus nii ohtlikult, mõistatuslikult? Ja miks peategelane ometi selle neiu vastu huvi ei tundnud?

Kümneaastane vaataja ei teadnud veel sõnade "sarm" ja "seksapiilsus" tähendust. Näitleja nime jätsin esmakordselt tiitritest meelde — Ita Ever.

Mõne aasta pärast, suurema koolitüdurukuna lugesin lehtedest, et Draamateatris mängib Ita Ever Rozovi näidendis "Rõõmu otsinguil" (Arvo Krusement, 1958) suurepäraselt väikekodanlast. Mis on väikekodanlane? Sain aru, et midagi paha. Kuna Ita Everi nimi oli meelde jäänud, tuli teatrisse minna. Etendusel taipasin küll, miks see Lenotška oma hasartse mööblijahi ja asjadearmastusega oli põlguse ära teeninud, kuid... ma siiski mõistsin teda. Tema ümber oli energiaväli, ta soovis oma kodu luua, tajusin tahte jõudu ja mingit sõnulseletamatut õiget perspektiivi. Everi mängus võib miinus olla pluss ja iga pluss — miinus. Kui siis Milleri "Vaade silalt" (Mai Mering, 1958) Catherine mustade lokiide ja seeliku lehvides kohale lendas, oli see itaalia temperamendiga olend kindlalt pärit mulle võõrast, salapärasest, keerulisest maailmast, mille nimeks arvasin olevat — välismaa. Tookord ei teadnud 13-aastane vaataja veel, et pigem keerulisest maailmast nimega ELU.

Nagu selgub, on Everi parimad osad olnud pärit XX sajandi draamast või komöödiast. Varasemat klassikat on ta sattunud mängima vähe, ja see pole kujunenud tema jaoks kuldseks teeks. Või peab siis sündima mingi nihetus (nagu juhtus kummalise Maja Rubekiga — "Kui me surnud ärkame", Mikk



N. Simon, "Piparkoogileedi". Draamateater, 1990 (lav Ivo Eensalu). Jimmy — Jüri Krjukov, Evy — Ita Ever.
Peeter Lauritsa foto

Mikiver, 1976) või stilisatsioon (hele mälestus Lemminkäise emast — "Kalevala", Paavo Liski, 1980), muidu jääb suursugune tee selle suursuguse rühi ja hääle omaniku puhul liiga uhkelt-üheselt õõnsaks ja abstraktseks, veretuks.

Sada korda rohkem eelistan tema mažoorset-murelikku stoilisust telelavastusest "Viimane suvi" (1987; koos Rein Areniga) ja minoorset-murelikku stoilisust telelavastusest "Tema Majesteet Komödiant" (1983; Jüri Järveti surematu Kåbirilinski kõrval). Ühes on maitseinena sees vallutavat energiat, ulakust, intrigeerivat huligaansust silmanurgas. Teises — tumma Kattrini ja ema Anna alandlikku sisemist vääriskust, vaikselt välja kannatatud valu ja leppimist kurva tõega. Ja väljendusviisi askeetlikkust, tunnetuse täpsust. Mul on hea meel, et need kaks osa alles (lindis) on.

Muidugi on Everi pärast rõõmuga vaadatud ka "Piparkoogileedit" ja "Saateviga", "Kolme pikka naist" ja "Silme ees läheb mustaks". Ja kõike muud. Ent teatrisõber on alati teadnud, mis on Ita Everi õige mõõt — mangujulgus, mis avab lavastaja kaasabil "alatead-



A. Tšehhov, "Ivanov". Draamateater, 1992 (lav Elmo Nüganen.) Zinaida Savvišna — Ita Ever, Babakina — Maria Klenskaja.
Peeter Sirge foto

vuse väravad". Alles siis, kui see on juhtunud, algab seal, värava taga, rohelisel manguväljal LOOMING, mis on tegelikult kindlustanud Ita Everile vaatajate püsiarmastuse. Elu lõpuni. Ja sajakordselt teenitult.

D. Wood, "Pipar-
koogimehike".
Draamateater, 1991
(lav Ivo Eensalu).
Vana Teepakk —
Ita Ever, Pipar-
koogimehike —
Väino Laes.
Gunnar Vaidla foto



ELMO NÜGANEN:

On üks haruldane liik inimesi, kellega kokku puutudes vallandub sinus midagi ja sa tunned end äkki näiteks musikaalsena. See tuleb selle inimese kaasasündinud musikaalsusest. Muusika elab tema sees, otsides väljapääsu, ja nii pillabki ta loomuliku enesestmõistetavusega musikaalsust küll vasakule, küll paremale, nakatades sellega kõiki ümbritsevaid inimesi. Selline on minu jaoks ka Ita Ever. Tema iseenesestmõistetav professionaalsus on nakatav ja vaimustav. Mul on kahju, et me ei tööta ühes teatris.



LAINE MÄGI:

Mäletan, kui tegime W. Shakespeare'i "Kuningas Leari", mainis keegi kolleegidest möödaminnes: noh, teie olete ju tragöödianäitlejad, meie tehku komöödiat! Ita Ever poetas selle peale: "Mis tragöödia või komöödia?! Mina tahan armastust mängida! Suurt, tõelist armastust. Mulle meeldib igasugust armastust mängida!" Learina mängib Ita ju ka armastust. Pealtnäha on see Everi puhul justkui üllatav. Samas on see teema — Ita ja armastus —, mille üle võiksid mõtiskleda nii lavastajad kui ka kriitikud.

Eile oli meil "Kuningas Leari" etendus (märts 2001 — *toimetaja*) ja Ita unustas eneselegi ootamatult ühe teksti ära. See juhtus stseenis, kus mina kui Leari teine tütar üritan teda oma lossist välja visata, öeldes õrritavalt: Oo, kas mullegi saab osaks vihasööst! Seepeale peaks Lear vastama värsis, kiites oma teist tüdart, kes teda kindlasti ei hülgaa... Aga Ita hakkas äkki improviseerima: Oh, sa oled nii tubli tüdruk, nii tore, nii hea, nii armas... siis sai ta lõpuks värsi peale tagasi. Minul õnneks tuli tekst: Söör, aitab vigurdamisest, minge asja juurde! Lahendasime olukorra ära! Ja selle peale tegi Ita mulle silma. Mina, loll, vastasin talle ja otse publikusse! Tegelikult pulbitses meie sees hästi hea, mõnus naer. Vaadates teksti, on see julm stseen: tütar viskab ju Leari ukse taha! Ent laval oli see omamoodi nalja-

L. Noren, "Ja anna meile varjud". Draamateater, 1993 (lav Mikko Mikiver). Carlotta — Ita Ever.

Gunnar Vaidla foto

kas kogemus, mis tegelikult kuulubki lava-partnerluse juurde — saada huumori ja üks-teise toetamisega üle tekkinud apsakatest. Pärast otsis Ita mind mööda maja taga: kus see Laine on, mis meil juhtus, mul pole kunagi see stseen meelest läinud?! Tõesti, see stseen on meil alati briljantne. Aga teatris tuleb igasuguseid olukordi ette. Ega ma arva, et publik peaks niisugustest asjadest üldse teadma-gi. Ent Ita Everi oskus keerulisi olukordi huumori abil lahendada on talle nii omane. Pealegi on Ever ise partnerina väga paindlik ja toetav, kui vastasmängijal võiks mingi apsakas ette tulla.

Ita Everi vormispüsimine on ime. Kui ise vahel mõtlen juba neljakümneselt, et enam ei jõua, siis selle kõrval on Ita näitlejavorm lihtsalt vapustav. Eks see pea puhkuse, lõõgastuse, trenni kaudu käima. Olen teatris juba 20 aastat töötanud ning kui ennast Ita olukorda panna, kes on teatris töötanud juba 1953.aastast, siis tegelikult peaks mind justkui ees ootama veel 30 aastat. Ei suuda ette kujutada-gi: kas pean vastu, suudan vormis püsida! Seda imetlusväärsem on Ita Everi võime end vormis hoida, hoolimata ka neist aegadest, kui tal tõsiselt võetavat tööd on olnud vähe.

Kui Ita mingi ideega proovis välja tuleb, on see ette valmistatud, sel on põhi all. Imestatakse, et kuidas Ita on niisuguse, pea-

aeu et askeetliku hoiaku kuningas Learina kätte saanud. Ever on ju pigem särav koomilise soonega talent. Aga mulle tundub, too kuninglik hoiak, väarikus, ühelt poolt kõrkus ja teisalt inimlikkus — see kõik on Everil ju olemas. Ta on elus lõbus, isikupäraselt mõnusa huumoriga, aga tegelikult läbi selle ta enamasti jõuabki õige tunnetuseni. Vahel viskab ta proovis meelega mõne vimka sisse või naudib mõnda talle väga omast tonaalsust, aga selle kaudu ta justkui otsib teed oma tegelaskuju juurde.

Ita ei käitu kunagi kui staar. Varem ma mõtlesin, Itat veel tundmata, et mis temal viga: ta tuleb proovi või lavale ja lihtsalt mängib! Nüüd, kus olen Everiga juba mitmeid lavastusi koos teinud, olen aru saanud, et tegelikult ta tahab ja julgeb proovida igasuguseid ideid, enne kui kinnistab kokkuleppel lavastajaga variandi, mida hakatakse lihvima. Ita on hirmus suur proovija ja see nagu ärgitab, innustab ja kohustab kogu truppi proovima. Ise mõtlen vahel, noh, lagi on käes, nii teengi! Ja siis näen: Ita muudkui otsib, katsetab, pakub välja, ja see on nii huvitav. Pole temalgi lihtne: ükskõik kui palju kogemusi ja lava-aastaid näitlejal ka ei ole, kõik algab ikkagi nullist. Minu meelest on see ka ainuvõimalik lähenemine uuele rollile. Ita võiks ju varrukast puistata vanu nippe, aga ei, tema alustab

M. Kõiv, "Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime...". Draamateater, 1998. Vassel — Ain Lutsepp, Kustas — Andrus Vaarik, Sohvi — Laine Mägi, Sundströmi Ida — Ita Ever.

Mati Hiisi foto



nullist. Olles samal ajal nõudlik nii enese kui ka teiste vastu: kui ta lavastaja nägemusega ei nõustu või pole selles selgust saanud, ootab ta temalt väga põhjendatud selgitust. Vahel on Ita vaidlused-jutuajamised lavastajaga ülimalt sisukad ja loomingulised, eriti kui tal on lavastajana väärikas vastane.

TAAVI TEPLENKOV:

Ma arvan, et minu sõnavarasse tuli sõnapaar "Ita Ever" enne kui sõna "teater". Ita Ever on midagi põhjapanevat, jäävat, ta on kogu aeg olnud, ja ... jääb ka. Näitlejanna sünonüüm.

Muidugi, Draamateatri seinte vahel, kui temaga koridoris kokku satud, ei mõju Ita Ever legendina. Aga ma olen tähele pannud, et paljud vanemad näitlejad teda endiselt teitavad.

Olen ka mõelnud, kuidas mina Ita poole pöördun. Aga ma vist ei olegi temaga nii

E. Albee, "Kolm pikka naist". Draamateater, 1998. Naine — Ita Ever.

Mati Hiisi foto



palju väljaspool lava või proovisaali suhelnud, üldse ju suheldakse väljaspool tööd vähe. Aga torkab küll silma, kui keegi talle proovis ootamatult "teie" ütleb. Ma arvan, et olen talle ikka paar korda "sina" öelnud.

Ita ei ole kauge ja eemalolev suurus. Ta ei ole semu, äratab aukarust, aga mõjub samas lähedasena, sõbralikuna. Ta ongi sõbralik.

Ita võluv omapära peitub selles, et ta on üks neid harvu näitlejaid, kes täiesti avalikult laval naerab — kui midagi sassi läheb või tal lihtsalt naerutuju tuleb, keerab Ita vaatajale selja ja naerab, näitab võib-olla veel keelt ka ja teeb kaasnäitlejatele grimasse. See justkui lähendab.

On ju olemas termin "vana kooli näitleja", aga Ita pigem siiski ei kuulu nende hulka — ta on võimeline ja nõus tegema laval peadpööritavaid asju, imeasju. Kas või "Learis" vees mängimine. See ei ole ju nii tavaline, et mängime terve vaatuse jalgupidi vees.

Teisest küljest ta võib-olla ei usalda lavastajat, nii palju nagu võiks. Aga eks temal on kogemusi rohkem kui enamikul lavastajatest.

Mina ei tea, mis määrab selle, kas näitleja jääb teatris püsima või kaob, lahustub. Ma usun, et inimene ise. Kõigega, mis temas on, mitte ainult andega. Läbilöögivõimega. See on üks ja ainulaadne inimene, see määrabki.

"Kui me Moonsundi Vasseliga pähk-leid kauplesime" on ilmselt suurim töö, mida tehes olen Itaga kokku puutunud. Mind vaimustas tohutu jõud ja võimsus, mis temas peitub.

Muidugi on näitlejad rõõmsameelsemad ja lapselikumad kui nende tavalised põlvkonnakaaslased. Ja kui Ita ikka lustima hakkab... Muidu ei saakski ju näitleja olla. Vähemalt selles vanuses enam mitte.

Paar korda on Ita mind ära ehmatanud ka. Kui ta on kuri olnud. Aga siis ka põhjendatult kuri. Olen proovisaali ukse taga tajunud, et ma ei julge sisse minna, Ita on sees kuri. Sel hetkel oli ta kuri ühe noore lavastaja peale, kes oli käitunud ebaeetiliselt.

Partneri juures on vist kõige tähtsam klapp. Et tema võtab vastu selle, mida sina pakud, ja pakub sulle asju, mida sa oled võimeline vastu võtma. Ita on kindlasti hea partner, väga hea partner.

Üks tihedam kokkupuude Itaga oli siis, kui õppisin sisse lavastusse "Kolm pikka naist". Tal oli seal monoloog, mida ta rääkis otse mulle silma sisse. See oli alati väga ...

mõjus. Ega ma ei suutnud talle eriti pikalt silma vaadata, kui ta mind noomis, keerasin ikka pilgu maha.

Ita kõrval laval seistes tekib aeg-ajalt küll see arusaamine — kus ma nüüd olen. Lülitad ennast hetkeks välja ja taipad, et siin ma nüüd seisan: Draamateatri laval, Ita Everi kõrval. Ma ei usu, et ma sellest lapsepõlves unistanud oleksin, aga kui keegi oleks öelnud, et see nii on, siis ma poleks uskunud.

PRIIT PEDAJAS:

Esmapilgul võiks arvata, et eelkõige on Ita Ever karakternäitleja. Tundub, et ise peab ta ennast selleks ka. Loomulikult on Ita karakternäitleja selle sõna kõige paremas tähenduses. Aga see, mida mina temas väga hindan, see on tema hea huumorimeel. Ega neid näitlejaid ju hirmpalju ole, kes mõistavad nalja teha.

Mis mind ikka ja jälle rabab, on Ita Everi oskus iseseisvalt tööd teha. Tegelikult näeb ta tõenäoliselt küllalt palju vaeva, et olla prooviks ettevalmistatud. Kuid ma näen seda: Ita on prooviks valmis. Mõneti on seda veider rõhutada. On ju näitleja valmisolek isenesestmõistetav. Ometigi pole see alati nii tänaste noorema põlve näitlejate puhul; nende probleemid tekivad just sellest, et puudub valmisolek, tahe iseseisvalt töötada. Ita puhul võin alati kindel olla: tal pole kunagi mingit probleemi teksti pähesaamise või mõtte edasiandmisega, kuuldavusest ma ei räägigi. Just seetõttu on Ita võimeline tempo mõttes mängima ka väga-väga kiiresti.

Olen koos Itaga teinud suure tekstimähuga ja üpris keerulisi rolle: "Kolmes pikas naises", "Moondsundi Vasselis", nüüd viimati "Kuningas Learis". Olen tähele pannud, et kui Ital pole õhtul etendust, siis tuleb ta hommikul proovi väga rahulikult ja hea ettevalmistusega. Aga kui on olnud etendus, tajun järgmisel hommikul, et Ita on pisut närviline ja peaaesjalikult just seetõttu, et ta pole saanud piisavalt prooviks valmistuda. See on ka arusaadav, et proovi ja etenduse vahel polegi võimalik mingit tööd teha, pole ka mõtet, sest enne õhtust etendust peab ju ka puhkama. Aga kui Ital on aega olnud, siis on lihtsalt lust temaga proovi teha.

Ita juures meeldib kõige enam see, et ta on julge riskima, katsetama. Piisavalt kaua teatris olnud näitlejal (ma ei räägi ainult Itast, vaid ka noorematest), kes on väga palju mänginud, tekivad paratamatult oma stambid. Eks näitleja ise ole sellest ka mingis mõttes teadlik. Aga Ital jätkub tahtmist, jõudu ja energiat katsetada uusi toone ja võimalusi. Ta ju tunneb ennast väga hästi: kui palju ta siiski on peaaegu poole sajandi jooksul mänginud! Meil on sellest viimasel ajal ka temaga juttu olnud, Ita märkab, et see noot või toon on sellest või teisest rollist. Aga kõigest kokku sünnib ikkagi iseseisev tervik. See, et ta on alati valmis kaasa tulema, on ütleмата vahva. Väga sümpaatne. Rääkimata sellest, millises hiilgavas töövormis ta on. Näitleja peab ju olema vormis ja valmis kogu aeg. Ent Ita on lisaks kõigele alati valmis uuesti otsast alustama.

Muidugi, alati pole lihtne ei temal ega ka lavastajatel. Ita nõudmised enese vastu on suured. Vahel on ta väga enesekriitiline. Kui tegime Albee "Kolme pikka naist", siis alguses oli Ita pisut tõrges: ta pidas näidendit liiga tõsiseks, võib-olla ka targutavaks ning kahtles, kes seda küll vaatama hakkab. Nüüd oleme juba sada etendust mänginud. Ja ma saan aru, mida ta kartis. On ju selge, et Ita ülimalt hea koomilise soonega karakternäitlejana pisut pelgas nagu näitlejad ikka, kas publik võtab lavastuse vastu, kas publik tuleb. Kõigile ju meeldib mängida komöödiat täissaalile. Kui lavastus pole menukas, siis mõjub see näitlejaile ja nende mängule nii või teisiti. Väga pikka aega olid ju meie teatrisaalid alati täis. Kui mõelda Ita teatriteele Draamateatris ja neilegi, kes pole töötanud väljaspool Tallinna, siis on mõistetav, et pealinna näitlejad ei oska alati kohaneda olukorraga, kus tuleb mängida pooltühjale või tühjale saalile. Mäletan, kui me mängisime omal ajal "Ugalas" Jaan Toominga lavastusi "Rahva sõda" või "Põhjas", siis oli üsna tavaline, et meid vaatas ainult 200 inimest. Ent me ei andnud mitte grammi ka alla. Need olid toona väga head etendused. Aga mängida komöödiat pooltühjale saalile — ega see just ei inusta! Nüri töö. Tõenäoliselt Ita tajub seda ja pisut ka pelgab. Mis on vägagi mõistetav.

Veel Itast proovis. Panin just "Kuningas Leari" tehes tähele, et Ita kirjutab märkusi üles, teeb proovis märkmeid. Nii et kui tal on olnud aega prooviks valmistuda ja me ise ka täpselt teame, millist stseeni või osa järgmises proovis teeme, ning selle kohta on eelnevalt ka märkusi tehtud, siis on Ita see, kes

igal juhul proovib neid märkusi arvestada. See on suur asi. Panso ütles ju omal ajal näitlejatele: kui te tahate lavastajat hulluks ajada, siis jätke ta märkused realiseerimata!

Veel üks asi, mida olen Ita puhul imetlenud. Kui kaua on ta vastu pidanud Eesti Draamateatris! Mõelda vaid, ta on seal 1953. aastast. Keda kõiki ta seal näinud on ja mida pidanud üle elama! Kusjuures — igasuguseid konfliktsituatsioone on seal olnud eile, on täna ja arvatavasti (paraku!) tuleb veelgi. Nende eest vist ei pääse. Aga Ita pole kunagi esil, kui teatris tekivad mingid vastuolud: olen täheldanud lärmi igalt poolt mujalt, aga mitte kunagi Ita kandist. Ja see on ju hea ja tark otsus. Igat laadi suur või väike konflikt paneb sellest osa võtnutele pitseri kauaks ajaks. Kui teatris tekib kriisiolukord, siis ei lahene see kunagi kergelt: et vahetame nüüd juhtkonna ära ja kõik läheb kohe paika. Iga trupp põeb teatri kriisi kaua, see meenutab ja annab endast tunda veel pikka aega. Ja see raiskab inimesi. Mul on tunne, et Ita pole ennast niisuguste asjade peale raisanud. Muidugi ei tea ma Ita ja Draamateatri varasemaid aegu, võibolla keegi ütleb, et ajan rumalat juttu. Aga oletan, et see on kindlasti üks põhjus, mis selektab Ita püsivust Draamateatris ja tänu millele me näeme seda säravat, sädelevat Itat, seda, keda inimesed armastavad ja ootavad. Ehkki esimesele kohale tuleb siiski asetada truudus: küllap on Ita ikka ise tahtnud selles teatris töötada. Imetlusväärne!

Noorena elab näitleja teatris aktiivset seltsielu. Seda on ka Ita elanud, niipalju kui olen temalt kuulnud. Nüüd Ita nii palju otsest seltsielust osa ei võta. Aga igal juhul ei teki mul tema suhtes muljet või tunnet, mida mul mõne puhul teatris on tekkinud — et näitleja just nagu distantseeriks ennast trupist või ei kuulu sinna truppi. Ita kuulub Draamateatri truppi ihu ja hingega. Ei jää niisugust muljet, et ta hoiab kõrvale või teda ei ole selles trupis või et ta peab ennast kuidagi paremaks. Ja see on tähelepanuväärne.

Ita kuulub nende suurte ja andekate näitlejate hulka, kes võivad igapäevases elus olla üsna tagasihoidlikud ja märkamatudki, aga eriliselt särama hakkavad just laval. Selleks ju näitlejad ongi. Heita näitlejale ette, et ta pole üht või teist raamatut lugenud, et ta pole tark, kahelda tema intelligentsuses või veel midagi tobedat, on erakordselt rumal ja vale. Näitleja vahend on olemuslikult hoopis teine kui õpitud raamatutarkus. Näitleja tar-

kus ilmneb laval — kui ta mängib hinge ja ihuga ning puudutab midagi olemuslikku. Näitleja instrument on tema hing ja keha.

Ita vormisolekut imetletakse ikka ja jälle. Imetleme ka meie, teatris. Võin vaid oletada, kuidas ta on ennast vormis hoida suutnud. Oleme tulnud Panso koolist, mille üks põhitõde ütleb: oluline on valmisolek, näitlejana pead sa alati olema valmis töösse minema. Mis tähendab ju seda, et õnneks on meil näitlejaid, kes oskavad enda eest hoolitseda teadmise, et nad on alati valmis ja hoiavad oma vaimu värske. Ital on ju olnud aegu, kus tal pole olnud eriti palju väärilist tööd. Aga ikka on ta ennast vormis hoidnud. Ta ei lase ennast lödvaks, ei lähe rooste. See ei tähenda, et ta peaks nüüd ilmtingimata mingit stuudiotööd tegema. On ilmselt olemas ka muid vahendeid, ja tõenäoliselt on Ita need asjad ise üles leidnud. Kuidas ta muidu saakski: enamik rolle, mis ta on oma lavaelu jooksul teinud, on olnud ikka väga tekstimahukad. Ta on võimeline need läbi töötama, olema alati hiilgavas löögivormis, vaatamata pausidele ja madalseisudele. See on imetlusväärne oskus.

Kui Ita Ever on trupis, siis olen märganud: õhkkond on alati terve ja hea.

KUI MISKI TAANI RIIGIS POLE MÄDA...

"Hamletit" on peetud maailma esinäidendiks ja ajastu näidendiks. Hea "Hamleti" lavastus talletab endas ajastu suurimad vastuolud. Calderóni "Elu on unenägu" on otsekui romaani rahvaste "Hamlet". Ka see on ajastu näidend ja ka selle lavastamisel on võimalik tuua lavale ajastu vaimu. Nüüd on mõlemad pärlid Eesti laval ja mõlema puhul on näha koitva heaolühiskonna vaikelu ja mõttelaiskust. Ajastu tragöödiat ei ole või see kõlab õnsalt.

Elmo Nüganeni lavastatud "Hamletis" ei kõla väljendite "aeg liigestest on lahti" ja "miski on mäda Taani riigis" tagant mingit kaugele ulatuvat ühiskondlikku tähendust. Taani riigis ei ole mitte midagi häda. Kuningas Claudius on mühakas mees, justkui autobaasi tüüri juurest võimu tippu pääsenud koonderakondlane, kes lahke mehena sallib mõõdukat korrupsiooni. Peab ise pidu ja lasseb teistel pidada. On külluse aeg. Ja tema valitsuse all võib hädapärast elada küll. Vana Hamleti tapmine ja võimu seaduslikkus on kauged ja udused probleemid, milles ei ole ähvardust. Ähvardavusest on ilma jätetud ka Fortinbrase väed ja välispoliitilised salasepitsused. Viimased on näitemängus seotud just vana Hamleti lahkumisega suurest välispoliitikast.

"Elu on unenägu" Ingo Normeti tõlgenduses ei hooli kuigi järjekindlalt jumala ja inimeste seadustest ning neist tulenevatest hinnangutest. Kui vana kuningas sulgeb oma poja Segismundo kivikindluse, siis pole sellel teol ränga kuriteo raskust. Kui jumalik valitseja tõstab käe oma pärija vastu, siis peaks siin peituma mäss saatuse ja jumala tahte vastu. Aga ei, Draamateatri laval on vangistamine mäng, eksperiment: vaatame, mis saab, kui nooruk kasvab üles väljaspool ühiskonda. Ka võimule pääsenud Segismundo ei mõju ähvardavalt, pigem on ta hullunud nooruk, jonniv *skinhead*. Poola riik püsib edasi, pole hirmu, et võimu juurde pääsenud maniakk midagi pöördumatult ära rikuks.

Näidendid, millesse on kirjutatud suurte ühiskondlike ja/või poliitiliste murrangute jada, mõjuvad tänapäeval *soft*’ilt. Võimu



W. Shakespeare, "Hamlet". Tallinna Linnateater, 1999 (lav Elmo Nüganen).
Hamlet — Marko Matvere.
Priit Grepfi foto

anastamine, seadusefetus, inimohvrid on kauged ja kaunis kunst, estetiseeritud kurjus, mis kutsus esile imetluse, kuid mis ei puuduta.

Ja kuidas teisiti saaksidki need mõjuda — vaikselt Eesti vabariigis ei ole kerge leida suurt Hamletit mõõtu draamat ja Segismundo mõõtu võõrandumist.

Ma ei mäleta, mitu korda käisin vaatamas Juhan Viidingu Hamletit. See oli "aeg liigestest on lahti"-Hamlet, poliitiline Hamlet. Selle Hamletit jaoks oli riik, kus ta elas, mäda ja südametunnistus ei lubanud tal seal, relvi hädameri vastu tõstmata, elada, ehkki mees laval oli habras ning hoopis mõttemängudele

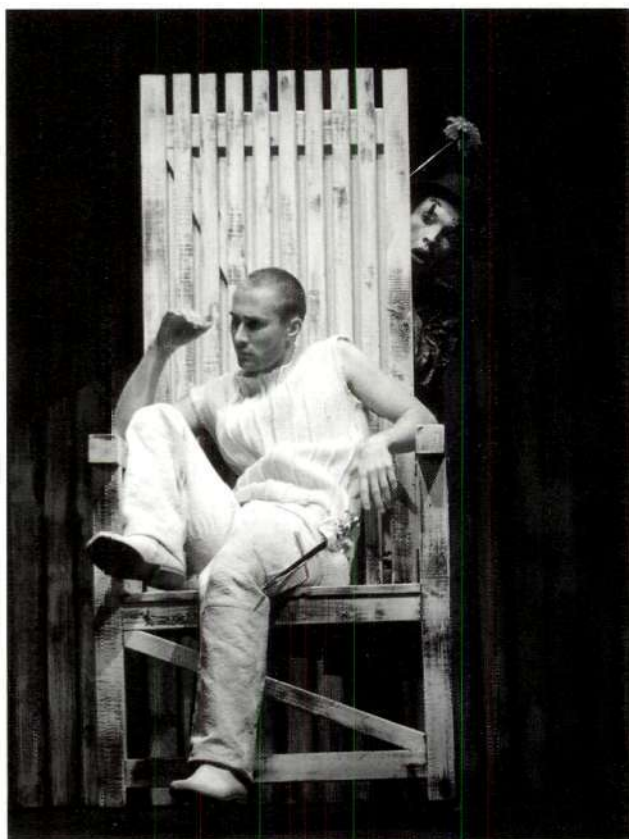
kalduv. Seal laval oli seesama mees, kes veidi aja pärast kirjutas alla "Neljakümne kirjale". Ja kuigi Tallinnas valmistuti olümpiamängudeks, mis olid tookord suuresti raudse eesriide poolt lõhestatud maailmasündmus, ei olnud suuri märke murrangust ja ühiskondlikust tormist. Tänavatel oli vaikne nagu praegugi. Ometi oli vaieldamatult Hamleti aeg. Ma usun, et iga aeg võib olla Hamleti aeg, kui ilmub Taani prints, kelle jaoks aeg on liigestest lahti.

Marko Matvere on Hamletina sümpaatne. Ta mängib suureks kõhklused. Ta ei taha trügida Taani riigi suurde poliitikasse, sest see on räpane. Tuleb mängida lolli Poloniusega, flirtida Opheliaga. Kas Hamlet armastab Opheliat? Ta on Hamleti jaoks kõige huvitavam naisolevus Helsingõri lossis, kuid meelelet armusädet Ophelia mehes ei tekita. Matvere Hamlet ei ole enam poisike. Ta on elukogenud mees. Tal ei ole kiiret. Ta ei piitsuta sündmusi tagant, vaid liigub koos nendega või sörgib koguni nende sabas. Temas pole nälga, pigem on see täissöönud prints, kes peab käima lõpuni traagilise intriigi — ta isa on tapetud ja asi vajab haruta-

mist. Linnateatri Taevalava Helsingõris seisavad mõjuvalt ja dramaatiliselt vastakuti Hamlet ja Claudius. Ent see vastasseis on kahe mehe omavaheline asi. Muidu on Taanis kõik korras.

Just niisama nagu Draamateatri lavastuses "Elu on unenägu". Lavastuse keskmesse näib tõusvat **Martin Veinmanni** mängitud ülik Clotaldo ja tema tütre Rosaura (**Elina Reinold**) liin. **Tiit Ojasoo** prints Segismundo lugu on võrreldes isa ja tütre teineteiseleidmisega kuidagi ebaproportsionaalselt väike. Justkui ei peitukski Segismundo saatuses riigi saatuse võti. Ojasoo ragistab mängida karust Segismundot, ent ei kaalu kuidagi üles Reinoldi pehmet ja samas ägedat Rosaurat.

Riik ja ühiskond kipuvad jääma teatrilaval tagaplaanile. Teatريفestivali "Talveöö unenägu" arutelul tunnistas Elmo Nüganen puhtsüdamlikult, et "Hamleti" lavaleseadmise tähtsaim motiiv oli vast avatud Taevalava ruumiline hõlvamine. Efektse "Hamleti" lavastusega on see eesmärk suurepäraselt täidetud. Taevalaval on täna hea auraga teatri- saali maine ja seda suuresti tänu "Hamleti" suurepärasele ruumilahendustele.



P. Calderón, "Elu on unenägu".
Draamateater, 2000 (lav Ingo
Normet). Segismundo —
Tiit Ojasoo, Narr —
Mait Malmsten.
Harri Rospu foto

ÕNNITLEME!

Kõik oleks ju korras, kui selle mäda asjaga Taani riigis oleks kuidagi teistmoodi. Ega suures plaanis olegi tänases Eestis midagi ilmselgelt mäda. Küllap on praeguses Eesti ühiskonnas ka raske leida tegelast, kes sobiks hamletlikeks kõhklusteks ja kahtlusteks. Samas — ilmselt on ta olemas. Igal juhul ei ole see aga üle kolmekümnene tubli mees, kes tõenäoliselt kümme aastat tagasi võis olla ajas ja kohas, kus riiki pöörati ja panku asutati. Marko Matvere näitlejameisterlikkuses ei ole mingit kahtlust, tema Hamlet on vääriline osatäitmine teiste eesti Hamletite reas, aga see sotsioloogiline mina, kes tuleb "Hamletisse" koos Matvere isikuga, muudab hamletlikud probleemid kuidagi väikseks.

Ilmselt oli Nüganenil algusest peale plaanis ehitada "Hamlet" üles elust eraldatud kunstilise konstruktsioonina. Selle oletuse kasuks räägib ka lavastaja esialgne plaan liita "Hamlet" Tom Stoppardi näitemänguga "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud". Samasugust kunstilisuse taotlust peegeldavad lavastuse "Elu on unenägu" peened kostüümid ja mõjuv kujundus. Võimsad ajastu näidendid pakuvad tänasele eesti teatrile huvi kui skeem, mida saab erinevate võtetega lennukalt maitsendada.

Tänane eesti teater on kahetsusväärset apoliitiline. Ja mitte ainult tänane. Levitatakse müüti, et sovetiajal oli teater suur opositsionäär. Jaak Rähesoo on selle kohta veenvalt väitnud, et ka kaheksakümnendatel sörkis teater ühiskondlike muutuste sabas. Poliitilisest vahedusest saab rääkida vaid seitsmekümnendate ja üksikjuhtumitel kaheksakümnendate alguse puhul.

Teater ei pea olema ühiskondlikult kaalukas ainult allasurutud või diktatuurses ühiskonnas. Teater peab suutma luua erutavat kunsti ka heaoluühiskonnas. Ent seal vajab ta terasemat pilku. Kes on Hamlet ja Segismundo täna? Sellele küsimusele ei oska eesti teater ka oma parimastes avaldustes vastust leida. Sellele küsimusele vastuse leidmiseks oleks vaja need näitemängud üha uuesti mõttes ümber kirjutada, nii nagu seda tegi omal ajal poolakas Jan Kott oma raamatus "Meie kaas-aegne Shakespeare". Eesti teater vajab samasugust tundlikkust elu suhtes.

1. aprill
ITA EVER
näitleja — 70

2. aprill
HANS RÕOSIPUII
dokumentaalfilmide režissöör
ja operaator — 75

4. aprill
JÜRI PÄRG
laulja — 70

6. aprill
RITA RAAVE
näitleja — 50

7. aprill
VERONIKA BOBOSSOVA
filmidirektor — 75

13. aprill
ARVO NUUT
Stuudio "Nukufilm" direktor
ja nukufilmide operaator — 60

14. aprill
VLADIMIR ANNIKOV
viuldaja — 75

17. aprill
MARE ÄLTROV
pianist — 60

19. aprill
PRIIT AIMLA
humorist — 60

22. aprill
MAIE KALAUŠ
viuldaja — 50

22. aprill
MARI TAMPERE
viuldaja — 50

28. aprill
SILVI VRAIT
estraadilaulja — 50

29. aprill
PAULA PÄDRIK
laulja — 75

30. aprill
LIINA SAARI
laulja — 50

ALLA 16-AASTASTELE MITTE SOOVITATAV!



J. Turkka, "Connecting People". Von Krahli Teater, 2001 (lav Erik Söderblom). Jore — Juhan Ulfsak, Angela — Tiina Tauraitte.

Jouko Turkka, "Connecting People"
Lavastaja: Erik Söderblom
Kunstnik: Liina Keevallik
Osades: Raivo E. Tamm, Liina Vahtrik,
Tiina Tauraitte, Juhan Ulfsak, Erki Laur,
Terje Pennie, Enar Tarmo
Esietendus 15. jaanuaril 2001 Von Krahli Teatris

Soome teatri *enfant terrible*, Soome skandaalseim kirjanik ja lavastaja — nii tutvustab Jouko Turkkat Von Krahli Teatri kava-leht. Sama kavalehe kaanele on trükitud hüüumärgistatud hoiatus: alla 16-aastastele mitte soovitatav! Juba esietenduse eel valgustasid Eesti ajalehed Jouko Turkka ja tema Nokia-näidendi kõmulist tausta. Turkkast sai Eestis peaaegu legend.

Eesti ajakirjandus üritas leida seletust ka kõmulisevõitu faktile, et KOM teater otsustas Turkka näidendit mitte vaatajate ette tuua ja seda vaid nädalapäevad enne kavandatud maailma esietendust. Kas Soomes on poliitiline tsensuur, küsisid eestlased.

Sestap pole ime, et "Ostakaa pientä ihmistä" või eesti versioonis "Connecting People'i" esietendusele saabus publik oli ettevaatlik. Esiread täitsid viimastena. Seda suurem oli kergendus kolmetunnise etenduse lõppedes. Laval oli ennekõike farss, seejuures — üpris naljakas farss.

Vaatajad aplodeerisid innustunult ja kaua.

Sedavõrd innustunult, et hakkas tuline kahju, et autorit kohal ei olnud.

Tänuavaldusi võttis laval vastu vaid

Turkka *alter ego*, **Erki Lauri** mängitud vibalik, uudishimulikult kenus kehahoiuga Attila, kelle suhu Turkka tekst sobis nagu valatult.

Von Krahli Teatri "Connecting People" on ehe Turkka. Q-teatri lavastaja **Erik Söderblom** on suhtunud lavastuse aluseks olevasse näidendisse vabalt, ent samas süüvivalt.

Jorma Ollila ja prügikastiinimese Sari Mällise absurdne romaane groteskse Soome tegelikkuse taustal mõjus laval nii tuttavlikult, et ka eestlased saalis naersid.

Aeg-ajalt kostis laval ka soome keelest pärit vandesõnu, millel puuduvad eesti keeles kõnekeelde juurdunud vasted. Nõnda siis kasutatakse etenduses neid levinud vägisõnu, mida eestlased ilmselt iga päev Tallina tänavail kuulevad, koduses soome keeles.

Ilmselt on just ropud sõnad pluss laval toimuvad "kirurgilised" ettevõtmised (näiteks stseen, kus noorukilt eemaldatakse soolestik) põhjuseks, miks lavastus on "alla 16-aastastele mitte soovitatav". Täpsuse huvides olgu lisatud, et viimati nimetatud stseen ise oli stiilselt ja väljapeetult naljakas ning ei ajanud erilisel iiveldama.

Ka seksi vaatepunktist ei ole Turkka/Söderblomi töö eriti šokeeriv: aktid leiavad aset kas hiiglasliku riidepalaka all või sootuks lavaaluses augus, vaataja silma eest varjatult.

Erik Söderblom on lavastuse alusmaterjalina kasutanud nii näidendi raamatuvarianti kui ka Jouko Turkka mitmesajaleheküljelist autoriversiooni. Lavastaja on teksti kohati väga julgelt kärpinud, ent lavastus sellest pigem võidab. Turkka tekstid on erakordselt paljusõnalised. Tema tegelased kasutavad iga avanevat rääkimisvõimalust niisuguse agarusega, nagu oleksid nad äsja pääsenud vähemalt aastasest rääkimiskeelust.

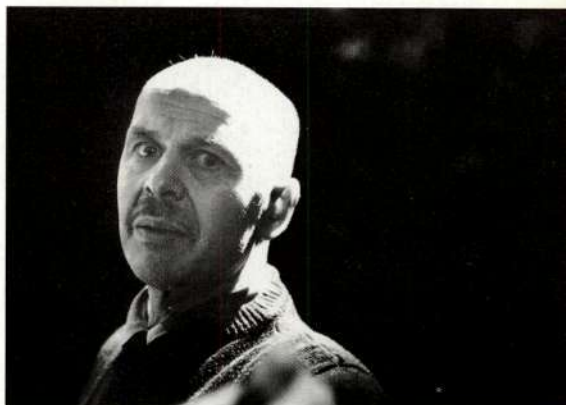
Monoloogide verbaalne kõhulahtisus on tohutu ja nõuab näitlejailt väga head kõnetehnikat. Eestis näitlejad tulevad sellega edukalt toime. Nad suudavad hingeldamata ja rütmi kaotamata kõnelda nii joostes, uisutades kui ka lõikuslaulu lebedes.

Eesti kontekstis ei toimi "Connecting People" poliitilise provokatsioonina. Ja olgem ausad — vaevalt toimiks ta selliselt ka Soomes. Ennekõike seetõttu, et oma olemuselt on näidend nii mustvalgelt paroodiline, et vapustuse asemel paneb see vaataja turtsuma või naeru lagistama.

Lavastuse teises pooles kostab Nokialandi muinasjutus aga suisa brechtlikke toone. Hetkiti tekib tunne, nagu oleks meie ees Mackie ja Polly pulmapidu Brechti "Kolmekrossiooperist". Stseen-stseenilt muutuvad ka völlanaljad üha grotesksemaks. Ja Sari Mällise hirmlüüriilised ballaadid muudavad öhkonnana juba peaaegu kurvameelseks. Soome elu mandub vaimsesse infantiilsusse, kus mitte kedagi ei huvita, mis saab nõrgematest.

Prügikastimaailmas saabub vaikus.

Turkka on kirjutanud õpetliku loo ehtsas rahvuslikus vaimus. Asjata on ajakirjandus ja avalik arvamus tõstnud lärmi, et näidend teotab Jorma Ollilat või mõnd teist pärisnime kandvat tegelast. "Connecting People'i" tegelastel pole vähimatki asja reaalsusega. Nende tegemised, tunded, iseloom kuuluvad teatrikunstile nagu Hamleti isa vaim või Oidipus.



"Connecting People'i" autor, soome skandaalseim kirjanik ja lavastaja Jouko Turkka.

Kimmo Torkkeli foto

Esietenduse eel väljendasid mitmed Eesti ajalehed öudu seoses teksti riivatusega. Riivatust ei saa muidugi eitada. Ent samavõrd ei saa jätta tähelepanuta hetki, mil tekst muutub peaaegu lüüriiliseks ja arutluse alla tõusevad elu püsiväärtused. Eriliselt jääb meelde üks seesugune stseen, kus Mällise seltsis viibivat Ollilat tabab otseku selginemine ning mees näib hoomavat elamise ilu ja elu mõtet.

Von Krahli Teatri noor ansambel on lavastaja kätes ebatavaliselt paindlik. Nad on täisverelised koomikud. Turkka grotesksed tegelased leiavad laval ühtaegu haiglase, hirmutava ja naljaka tõlgenduse. Ja just siin peitub lavastuse suurim väärtus: laval muutub tajutavaks koomilise ja öudse nähtamatu piir.

Kui **Liina Vahtriku** Sari Mällinen konteinerist välja ilmub, siis on ta nii välisilmelt kui ka käitumiselt sedavõrd päris-Mällise sarnane, et vaatajal tekib hetkeks kahtlus, kas ei külale Tallinnas mitte ehtne Mällinen. Ka loomult on Vahtriku Mällinen samast puust kui Soome oma, soe ja hingecriipiv tüüp.

Jorma Ollilat kehastav **Raivo E. Tamm** mängib relvituks tegeva sarmi ja karismaga. Ka kahe mehe välisilmes võib leida sarnasusi, ent tõlgenduse väärtus peitub sügavamal — täpselt tabatud eluvaates, väärtushinnangutes.



"Connecting People". Sari Mällinen — Liina Vahtrik, Jorma Ollila — Raivo E. Tamm.

Liigutava rolli teeb ka **Juhan Ulf**sak kuumaverelise *skinhead*'ina, ema ja hundikoe-
ra armastusest sündinud tänavalapsena. **Ter-
je Pennie** kehastatud Saara Pakkasvirta aga
praeb rahulikult nurgas kotlette nagu kõik
Turkka esiemad.

Lisaks neile tegutsevad laval **Tiina
Taurait**e armunäljas Angela, päikseline täna-
vatüdruk, ja **Enar Tarmo** ehtne lumpen-me-
es, kes näib olevat lavale astunud otse Tallinna
tänavailt.

Kokkuvõtteks jääb üle vaid tunnista-
da, et üle mere Soomest Eestisse rännates on
Turkka lugu kirkastunud, tõsielule tugineva
ja reaalseid inimesi puudutava näidendi pai-
ne on aga lendunud kusagile Soome lahe tuul-
tesse.

KIRSIKKA MORING on Soome suurima päeva-
lehe "Helsingin Sanomat" teatrikritik.

Tõlkinud KADI HERKÜL

EBAMUGAV JOUKO TURKKA — GEENIUSEST RAHURIKKUJA

Sealt see siis tuli. Suure kära ja müri-
naga: **Jouko Turkka** "Connecting People"
(originaalis "Osta väikest inimest") maailma-
esietendus **Von Krahli Teatris** 15. jaanuaril
2001. Eesti ajakirjandus näis endast andvat
viimast, et selle soome ühe kõmulisema lavas-
taja elust ja loomingust skandaalne meedia-
sündmus teha. Nii tänuväärset ainst ei liab
eesti teatrist ju harva! Närvekõditavaid fakte
ja lopsakaid epiteete sadas meie lehtede veer-
gudele nagu südatalvist laia lund. Ajalehtede
kultuuriküljed kriiskasid: "Skandaal Soome
kuningaga", "Von Krahli teater toob lavale
Nokia juhi kujuteldava hulluse", "Nokia ei
kommenteeri Turkka näidendit", "Helge ja
ropp ühtaegu", "Poliitiliselt terav, keeleliselt
rõve" jne. Ajuti tundus Jouko Turkka anarhist-
lik vaim ise Eestimaa kohal lehvivat — seda-
võrd võimsalt sülgas skandaalimaia meedia
fakte lavastaja värvikast minevikust. Kirjuta-
ti "sitaloopimisest" ja näitlejate peksmisest,
vähem aga Turkkast endast, tema mahukast
loomingust ja mõjust soome teatrile, ühiskon-
nale. Ei sõnagi sellest, mitu lavastust Turkka
teinud või mitu raamatut kirjutanud, kus ja
millal Turkka lavastanud ja mitut põlvkonda
soome näitlejaid-lavastajaid õpetanud.

Eesti ajakirjandus tahtis Turkkat näha
sellisena, nagu talle meeldib ja sobib. Mis
muuseas Turkkat ennast vaevalt enam imes-
tama paneb. Sest Soome ajakirjandus on
Turkkat juba ammu koduseid ajakirjanikke
põlgama õpetanud. On õpetanud ettevaatlik
olema ka ajakirjandusliku ajuloputuse läbi
teinud kaasmaalaste suhtes. Turkkat ja ta poe-
ga on rünnanud soome neofašistid; tema kor-
teri aknaid on sisse visatud, ustele kirjutatud
roppusi, postkasti pistetud jälkusi ja ähvar-
duskirju... Ei saa jätta tsiteerimata lõiku mõni

aasta tagasi siin ajakirjas ilmunud Gerda Kordemetsa ärajäänud intervjuust Jouko Turkka: *Turkka valab espresso-keetjasse vett, suurem osa pladiseb lauale. "Nüüid läks natuke untsu, vett tuli liiga palju," arutab Turkka ja lisab siis naerdes, et nägunii 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." ("Ärajäänud intervjuu proloogi ja epiloogiga ehk Turkka kui õhus rippuv "aga" ", TMK 1997, nr 12.)*

Kui veel kord Von Krahl Teatri uuslavastust kajastanud ajakirjandust meenutada, siis Turkka olemus ja sügavus pääses põgusalt esile vaid Soome lavastaja **Erik Söderblomi** nappides kommentaarides ajalehele "Postimees". Kõneldes Turkka näidendi tegelestest, kes tunnevad end väga üksildasena maailmas, mille tehnoloogiline tase ("Nokia!") võimaldab neil ju pidevalt üksteisega kontakteeruda, mõonab Söderblom: Turkka tegelaste igatsus armastuse järele on nii tugev, et ainus pääsetee, mille nad suudavad välja mõelda, on vägivald. Söderblom lisab: *"Turkka on soome teatrit palju mõjutanud, kuid samas on*

ta liiga suur, et teda armastataks. Turkka rikub rahu maal, kus kõik peab olema ühetaoline, ei liiga halb ega liiga hea. Selline ühetaolisus on kahtlemata demokraatlik, kuid Turkka talent ei ole oma loomult demokraatlik" ("Postimees" 10. I 2001).

Seega: ajakirjanduse toodetud (olgu Soomes või Saares) ja tegelik Turkka portree ei taha kuidagi kattuda. Pigem selekteerib ajakirjandus Turkka isiksuse ja loomingu ärritavad jooned ning jätab ülejäänud teatriloojate, vaatajate, kriitikute ja ajaloolaste osaks. Mistõttu on mõistlik üritada vastust otsida Von Krahlis esmalavastunud Turkka näidendist "Ostakaa pientä ihmistä", mille tõi Eestisse Soome lavastaja Erik Söderblom, Turkka õpilane, ent mitte jünger.

Esimene assotsiatsioon Söderblomi lavastusest Von Krahlis sünnitab valimatult paralleele. Seega oht, et Soome konteksti vähe tundvale vaatajale võiks midagi olulist kaduma minna (mida on kahtlustatud), ei tohiks üldjoontes kehtida. Pigem vastupidi. "Connecting People" (CP) äratav sovetiühiskonnas kasvanud vaatajas tolle sotsiaalse looma, kes omas ajas (80-ndad Eestis) on harjunud teatrit võtma kui üht võimalikku (ja peaaegu ainukest) ühiskonnakriitilist paradigmat (mis sest, et varjatud, ridade vahele peidetud sõnumi-

"Connecting People". Sari Mällinen — Liina Vahtrik.





"Connecting People". Jorma Ollila — Raivo E. Tamm, Emakapõhi — Erki Laur.

ga). Paralleelid kipuvad ühel hetkel lausa üle pea kasvama. Irratsionaalsel moel segunevad suurte diktaatorite võimalik identiteedikriis ("Nokia" peadirektor Jorma Ollila — **Raivo E. Tamm**), 68-ndate lillelaste ennast taandav allaheitlikkus (prükkar Mällinen — **Liina Vahtrik**) või sihitu protest (Turkka või ta poja (?) *alter ego* Jore — **Juhan Ulfsak**), bulgakovlikult kurjaennustav saatanlikkus (kolme presidendi adjutant, *alati valmis!* Emakapõhi — **Erki Laur**) või alati käepäraselt võtta äraspidine piiblimotiiv langenud Jeesusepruudist (võimurite kokott Angela — **Tiina Tauraite**).

Ometi pole Turkka näidend grafoomaanlik tsitaatide kogum (originaaltekst olevat küll 300 lehekülge pikk, lavale jõudis sellest 100), mille abil osavalt Soome ühiskonna rahu rikkuda. Selleks on Turkka ise liialt haavatav (vihjeid sellele sisaldab CP piisavalt), et küüniliselt rünnata neid, kes seisavad temast kõrgemal, kaugemal, ülal või all. Ning paradoksaalne küll, aga Turkka avatus (teatriloomus?) teeb temast ühiskonnale kaitsetu peksupoisi kui Eesti ühiskonna nn analoogid: Jaan Kaplinskiit kaitseb tema kõigutamatu vaimne suveräänsus, rahurikkujä Mark Soosaar valib vastasega võrdsed relvad (ainult et manipuleerib meedia ja avalikkusega ele-

gantsemalt ja vaimukamalt kui vastane). Ka Soome ühiskonda on viimasel kolmel kümnendil vapustanud mitmed kriisid: sotsiaaldemokraatide lüüasaamine 70-ndate lõpul, *lama* jne. Ometi pole Turkkal põhjust asetada end luuserite seltskonda: Soome ühiskonna pakitsev konnasilm ehk siis rahurikkujast disident on Turkka tänini. Erinevalt neist eesti teatritegijaist, kes 80-ndatel sotsiaalselt teravat teatrit tegid (olgu klassikat, eesti või nõukogude dramaturgiat lavastades) ja Eesti iseseisvuse saabudes justkui vaenlase silmist kaotasid.

Niisiis on CP tähendusväli hoopis laiem kui ainult Soome ühiskonna pihta suunatud raevukas, kohati isegi meeleheitlik kriitika. Lavastuse üldistustasand suureneb veelgi tänu asjaolule, et Turkka näidendi esmaesitus toimus Eestis. Teatavasti katkesid proovid Turkka näidendiga KOM teatris möödunud aastal, kuna tekst ja Turkka lavastajaloomus ületasid näitleja(te) taluvusläve. Loomulikult tabab soome publik (kes kuuldavasti ka usinalt Von Krahli etendusi külastavad) Turkka tekstist ja Söderblomi lavastusest hoopis peenemaid nüansse kui eestlane. Ent seda enam jõuab Soome olusid vähem tundvale vaatajale päralt ehk Turkka näitemängu nn ideo-

loogilis-sisuline tasand, mis heaoluühiskonna, reeglustatud maailma poole liikuva Eesti kodanikele hoopis teistsugust äratundmisrõõmu pakub. Vahest mõjub hoiatavaltki.

Turkkale viidates on meie ajakirjanduses kõlanud kahetsusnoodid: miks meil pole sellist näitekirjanikku kui Turkka? Samas on kaheldud, kas me suudaksime vastu võtta teatrilavastust, mis läbi pila ja kriitika käsitleks näiteks president Lennart Meri armuafääre? Olen ka ise seda meelt, et Maarjamaalgi võiks üks selline mees olla, kes julgelt ja valehäbita siinse ühiskonna läbi valgustaks. *Pere-stroika*-aegse avalikustamise järelmina on meil küll "Vanalinnastudio" leebed "Prügikasti"lood, ent sedavõrd olemuslikult pole tänast päeva suutnud siiski ükski näitekirjanik kujutada. Olgu roppustega või ilma. Vahest Ervin Õunapuu kirjanduslik looming asub kõige lähemal Turkka sotsiaalkriitilisele närvile.

Muuseas roppustest. Turkka näidendis kõlavate roppuste ja nende rohkuse ümber on palju tolmu üles keerutatud. Tegelikult on tegelaste suhu pandud roppused Turkkale pi-

gem vahend kui eesmärk omaette: et oh, kuidas ma teid nüüd šokeerin! Turkka osutab ühele ja paraku vägagi karmile tagajärjele, mida ühiskond põhjustanud: inimese väljapääsmatu üksindus *pro* üksijäetus viib nii või teisiti mandumiseni, väljendugu see siis vägivallas, roppustes või prügikastielus. Mis meie ühiskonnale ju vägagi tuttav, ent loomulikult ebamugav teema. Turkkale näib alati olevat omane võimendada oma ideid nagu läbi suurendusklaasi. Nii ilmuvadki tema lavatekstidesse ropusuised tegelased, kelle seksuaalsed ängid on masohhistliku julmusega alasti kooritud. Erinevate inimtüüpide ja sotsiaalsete suhete kujutamisel kasutab Turkka julgelt karikatuuri, sest ühiskond ise on seda teed läinud: massidele müüakse eelkõige skandaali, vägivalda, seksi, pahelist lõbu. Et Turkka sõnum selle kadalipu läbinud vaatajale päralt jõuaks, peab ta veel ühe vindi peale keerama. See on Turkka valitud tee, Turkka stiil. Mis muuseas laseb rahulikult enese kõrval eksisteerida ka teistsugustel võimalustel tänast elu käsitleda.

Minu meelest on see Von Krahli Teatri lavastus üks esimesi teatri töid, millele võiks häbenemata külge riputada avangardsuse, teistmoodi tegemise sildi. Just eesti teatri kontekstis. Küsimus polegi selles, et lavastuse näitetrupp koos lavastajaga on saavutanud (kindlasti ka ärritava) vabaduse Turkka teksti tõlgendamisel ja publikuga suhtlemisel. Ehkki see väärrib kiitust igal juhul. Oluline on pigem see, et selle ramedalt väljakutsuva näitlemisstiili juures on säilitatud Turkka näitemängu mõte, helgus ja südamlikkus. Loomulikult kannavad selle tänapäevase ja äraspidise muinasjutu põhimotiivi lavastuses just Raivo E. Tamme "Nokia" peadirektor Jorma Ollila ja Liina Vahtriku pudelikorjaja Mällinen.

"Connecting People".

Jorma Ollila — Raivo E. Tamm.

Priit Grepi fotod



TANTSIB UNTIDEGA EHK MARGARITA MEISTRIKLASS

Tartu Ülikooli teatriteaduse magistriseminaris toimunud kõnelusi
Mati Undi lavastusest "Meister ja Margarita".



M. Bulgakov, "Meister ja Margarita". "Vanemuine", 2000 (lav Mati Unt).
Azazello — Rein Oja, Margarita — Kersti Heinloo.

Anneli Saro: Mati Undi "Meistri ja Margarita" üheks motoks võiks olla — naised on nõiad. Kõigepealt süsimustade juustega Margarita (**Kersti Heinloo**) kui *femme fatale* ning tema saatuslik kohtumine Meisteriga. Kohe etenduse algul torkab silma, et Margarita käitumine on üsna ebatavaline: ta hüpleb ja kilab laval eufooriliselt ringi nagu kurjast vaimust vaevatu. Punase rätikuga neil (**Helen Merzin**) on ka ilmselgelt Wolandiga mingi suhe, nad vahetavad õhusuudlusi jms. Või nagu näitab toatüdruk Anna (**Karin Tamm-aru**) juhtum — ka naistel reaalsest maailmast on suur tõmme teispoolsuse poole ehk nad on potentsiaalsed nõiad. Rääkimata siis juba otsestest võõrastest — kass Peemotist (**Katrin Pärn**) ehk kassnaisest ja Friedast (**Marika Barabanštšikova**) ehk vampiirnaisest, kellesarnaseid võib ju ka maa peal kohata. Igal juhul on neil kõikidel mingi, olgu otsene või alateadlik side Wolandi ja Azazelloga. Nais-

tegelased on siin meesvaatepunktist, st ka Mati Undi vaatepunktist esitatud kui irratsionaalsed, ekstsentrilised ja eksalteeritud olevused. Nende käitumise seletamatus ja ettearvamatus tekitab meestes hirmu ja sellest siis ka see käibeväljend — naised on nõiad.

Ivar Põllu: Stravinskaja (**Kais Adlas**) jääb siis küll välja. Aga see mõte on kavalehel ka kirjas: "...transsendentne Elu on võtnud endale taas võõra (*alien*) saatuse: ta on Sõnumitooja, Saadik, maailma suhtes aga Võõras." Naised meeste maailmas näiteks. Nii kui Woland sisse tuleb, hakkabki Margarita kiljuma, on see siis nõidus või äratundmine või nn aktiviseerumine.

Kristel Nõlvak: Stravinskaja ei jää mingil juhul välja. Tema käes on võim iga vähegi helgema pea üle Moskvas, kes selles loos on eranditult meessoost. Ja ta hoiab neid enda juures vahendeid valimata: kas kiire-kirglik puna oma huultele või süst patsiendile, tema

käest igatahes ei pääse. See oleks siis selline mõrd-naine.

Herdis Kirk: See teos ja naised selles teoses on hästi Undi teenistuses, sest ta armastab keskenduda just naistegelastele. Tema lavastuste naistegelased on tihti pisut ehk üle-pakutud, koketeerivad, hüplevad ja kätega vehklevad — ülepaistatult naiselikud.

Kass Peemoti roll on palju vastukajasiid tekitanud just seepärast, et Bulgakovi järgi oleks pidanud Peemotit mängima mees. Pean tunnistama, et mul ei tulnud etenduse vältel kordagi pähe, et Peemot ei võiks naine olla. Ilmselt rollilahendus ja osatäitmine lummas mind sedavõrd, et minu kujutluspildis eksisteeris ta kassnaisena/naiskassina.

Ester Vösu: Naiste eksalteeritud käitumine torkas võrreldes mõnede Undi varasemate lavastustega kuidagi eriti silma. Esimeses vaatuses ajas see vahepeal üsna närvi, pärastpoole vist harjusin ära. Võib-olla minu ettekujutus nõidadest on lihtsalt vähem neurasteeniline...

Luule Epner: Minu meelest on Margarita Naine, kes koondab endas kõiki naiselikuse tahke. Alguses on ta nagu pöörane pör-guplika, siis küps naine, südi ja kindlameelne armastaja; kord on ta armsalt lapselik, siis Meistri suhtes nagu ema, kes lohutab ja võtab oma rüppe; Margaritast saab nõid, aga ta ei lenda mitte luua seljas, mis esimeses vaatuses tähendusrikkalt nurgas seisab, vaid võtab ingliliku kuju. Kersti Heinloo mängib kõik need omadused ja rollid veenvalt lahti, on nii meeli lummavalt naiselik, ingellik kui ka julgelt nõialik.

Kristel Nõlvak: Margarita on tõeliselt naiselik naine selles mõttes, et liigub vabalt skaalal hüsteerilises mõrrast lummava kuningannani. Sisaldab endas kõike järgemööda ja, kui vaja, ka korraga. Tema ees painutab pead ju tegelikult Wolandki, sest selles naises on jõud — ta armastab! Ja Unt laseb tal oma mitmekülgset demonstreerida: mustapäisest labiilikust üle ingliitibade verevanni ja sealt igavesti oma mehe und valvava rahujumalannani. Korra seisis Margarita tagaplaanil ristilöödu kõrval, siit võinuks veelgi üks plaan avaneda... Minu meelest on Heinloo suurepä-rane, ehkki ka temal, nagu teistegi puhul, kaovad tõsisemad kohad tihti peale kas algavas se muusikasse või muusse saginasse.

Ester Vösu: Margaritasse ei anta aega süveneda.

Kristel Nõlvak: Lavastuse algus oli kuidagi närviliselt kiire ja ülelibisev. Ja millest ülelibisev — Meistri ja Margarita kohtumises! Unt on öelnud, et tema nende omavahelisse armastusse ei usu, küll aga Wolandi ja Margarita omasse, ja ta kahandab tõesti viimaste arvelt esimeste koosolemise aega. Meistrile ja Margaritale ei anta aega teineteisele õieti silmagi vaadata, ei tüki alguses ega hiljemgi. Just sätid end neid kahte jälgima, kui juba lendab Woland või mõni tema kamba liikmetest kohale ja trall läheb jälle lahti. Kogu noorte armastus jõuab meieni eelkõige Margarita kaudu. Läbi tema pingutuste armastuse nimel. Neid me näeme. Nii nagu ka tõmmet Wolandi poole. Kuid Heinloo mängib oma Margarita siiski usutavalt äraostetamatuks. Teatud piirini on ta kõigeiks valmis, kuid piir on alati olemas — seal, kust algab Meistri hea-olek.

Anneli Saro: Võiks rääkida veel sellest, kuidas inimeste füüsis kannab kultuurilisi stereotüüpe. Ma ei mõtle seda hinnangulisena, aga Meister Ain Mäeotsa esituses paistab mulle eluterve kodanlasena, kellel on kerge neurasteeniline hoog.

Ivar Põllu: Moodne hoog.

Anneli Saro: Jah, nii et füüsilise tüübi poolest ei ole ta mitte suur Looja, vaid pigem ühe näidendi-idee realiseerija või tööriist kõrgemate jõudude käes. Oli ju see lotovõitki justkui talle saadetud loominguline stipendium.

Kristel Nõlvak: Mäeotsa valik Meistri rolli oli ka mulle üllatuseks. Ta mõjub enamasti kahe-jalaga-maas tüübina, ometi on tema tegelaskujudes alati ka mingit närvlikkust, ebalust, kõhklusvalmidust ja see sobis Meistri osasse hästi. Too pole kuigi tugev inimene, aga ta on avatud — seega ideaalne tööriist.

Herdis Kirk: Ka mina ei peaks Meistrit väga suureks loojaks. Kui ta on ainult ühe teosega hakkama saanud, siis ta täidab tõesti kellegi teise ülesannet. Tema on see, kes pani selle näidendi kirja. Tegelikult ta ise vist väga palju ei suudagi.

Ivar Põllu: Ega see küsimus, kas üks või kaks teost, polegi kõige tähtsam. Kes see ikka i s e loob või o n. Muide, lotomäng on ka väga must mäng ja "saadana sigitis". Nii et juba lotovõitu saades määrati kodanlase kasutusviis... Ma ei mäleta, et Bulgakovgi oleks loojat kui sellist väga väärtustanud, teda inimesena rohkem hinnanud või esile tõstnud. Kui on vaja, siis see või teine kodanlane kirju-

tab-joonistab jne. Teeb selle s u u r e ära. Ta ise võib mõelda, et nüüd ma l õ i n. Niisamu- ti arvavad ju ka arvustajad, ka "Meistris ja Margaritas", — et on suured loojad ja otsus- taja. Kuid see polegi nii tähtis, et just Woland kõike korraldab. Pigem on ta nagu "Fausti" Mefisto, kes "kurja kavatseb, kuid korda saa- dab head..."

Kristiina Mänd: Kas tegelikult pole just Woland autor, tema juhib asja ning Meis- ter on vahend? Lavastusest tuli see minu mee- lest veel selgemalt välja kui Bulgakovil.

Ivar Põllu: Üks lugu oli vaja korrali- kult ära kirjutada. Johannes ega keegi teine ei saanud sellega hakkama... Meister kirjutab, ta on ju dramaturg. Woland nii-öelda lavastab. Kelle jaoks, seda ju otse lavale ei tooda.

Ester Võsu: Wolandi (**Hannes Kalju- järv**) tugevus on just selles, et ta juhib sünd- musi sellepärast, et inimesed ise on sellega nõus. Bulgakovi romaanist tuleb üsna tuge- valt välja mõte: "Inimene, nõrkus on su nimi!" Margarita ja Meister on selles mõttes erandid, et nad küll lasevad end juhtida, ent on ühtlasi väljavalitud, kuna ei sobi sellesse maailma, ja nad päästetakse, nagu kord päästeti Lott pe- rega. Aga ega romaaniski Woland eriti oma käsi määri, "musta töö" laseb ta ikka Azazellol ja Peemotil ära teha. **Rein Oja** Azazello on vaatamata lehmalaigulisele lipsule-vestile kuidagi usaldustäratav, n-ö tõsine tegija. Va- hest tuleb see ka sellest, et osa Afraniuse rolli aurast kandub saatana teenri ossagi üle.

Anneli Saro: Kõik need võõrad, teispoolsuse esindajad kannavad tugevat

performatiivset elementi. Juba väliseltki. Woland oma halli parukaga meenutas mulle Arkadi Raikinit ja tema käitumine ainult sü- vendas muljet, et tegemist on mingi läbi elu mängiva naljamehega. Või Azazello, kes mee- nutas kord Chaplinit, kord kass Baziliot. Nad esinevad, epateerivad, veiderdavad kogu aeg ning nende olek erineb ilmselgelt nn tavakäi- tumise paradigmat.

Hannes Kaljujärve kolm viimast rolli Mati Undi lavastustes (Hamlet, Joodik "Lau- latuses" ja nüüd siis Woland) sarnanevad nii tegelaste funktsiooni kui ka groteskse män- gustiili poolest (*trickster*'i arhetüüp). Eriti ta- gantjärele on see rida väga põnev, sest Woland kui maag ja süsteemi operaator heidab Joodi- ku kaudu uut valgust ka Hamletile, kes ju hüüab ka: "Aeg liigestest on lahti — neetud rist, et minult nõuab paikapanemist."

Kristel Nõlvak: Undi stiilile omaselt veiderdasid ju tegelikult kõik, ning esikoht kuuluks ehk hoopis Bezdornõi/Jeshua/Joh- hannesele. **Riho Kütsari** rolli(de)lahendus oli- gi vahest üllatavaim, ja vähemalt alguses pol- nud see sugugi meeldiv üllatus. Sest temas peab ju kehastuma Pilatuse piinade põhjus, nagu Berk Vahergi märkis ("Sirp" 12. I 2001). Kuid kui vint ikka tõsiselt üle keerata, siis võib see lõpuks tööle ka hakata. Ja minu jaoks hak- kas. Hoolimata Jeshua närvidele käivast juh- musest võtab Pilatus teda esimesest hetkest peale tõsiselt. Pilatus on üldse üks tõsine ini- mene. Tema moodustab laval täiesti omaette tervikmaailma, tal on põhimõtted, tal on sü- dametunnistus ja usk, et miski on veel püha.



"Meister ja Margarita".
Meister —
Ain Mäeots,
Margarita —
Kersti Heinloo.

Tema olemasolu annab lootust: vaatad ja mõtled — on ilmas ikka veel häid inimesi! Ehkki see pidanuks pigem Wolandi ülesanne olema, on Pilatus vist ainus tegelane laval, kes hetki aega peatab ja vaatajale vähe hingamis- ja mõtlemisaega annab. Kujutlesin Heikki Haraveed sellesse rolli kui valatult, nägin aga hoopis **Tambet Tuisku** ning olin vaimustunud, kui orgaaniliselt võib hiljem ühte lavastusse liituda. See, et veel üks võtmeroll läks noore näitleja kätte, lisab kogumuljele kompaktsust. Tuisk ise mõjus vajalikult ajatult. Inimene, kel pole vanust, igavene kannataja, kusjuures vapper kannataja.

Ester Võsu: Minu jaoks see ülekeeratud Jeshua tööle ei hakanud, võõristus kestis lõpuni. Aga Undi lavastuses kerkis ka minu meelest esile just Tuisu Pilatus, kes on arukas mees, karm vaid niipalju, kui amet nõuab, ja sedagi vastu tahtmist. Ja mis peamine — tal on suurepärase intuitsioon. Julgeksin nimetada Tuisu Pilatust Jeshua imagooloogiks, just tema on see, kes teeb Jeshuast superstaari. Pilatus on vahest üldse kõige tõsiseltvõetavam tegelane. Et teda mängib lavastaja Stanislav (vihje Stanislavskile on nii ilmne, et seda on vist isegi kohatu mainida), siis lisandub rollile veel üks tasand — Pilatus on see, kes lavastab sündmused Jershalaimis/Jerusalemmas.

Ivar Põllu: Lavastus ekspluateeris algusest lõpuni teatritegemise, “teatri” tegemise ja teatri “tegemise” tasandeid. Sellest ka pidev pendeldamine mängustiilis ja usutavuses. Kokkuvõttes väsitav. Suurem osa näitlejatöid olid kokkuvõttes nii stereotüüpsed, piinlik vaadata. Maksumaksja seisukohalt oli see pendeldamine suur pettumus. Kõik see, kuidas asi on kokku pandud, kõik traagelniidid on näha, kuhu see kõlbab, lavastus või asi! Kord on teatrireaalsus ja siis jälle arutatakse selle üle. Ma saan ju aru, aga ma ei maksa selleks, et aru saada, või kuidas. Selles mõttes üks väga kole lavastus, et istutakse vastamisi oma piiratuse ja ootustega nii Teatri kui ka “Meistri ja Margarita” suhtes. Undi lavastusel on selline nipp ja ambitsioon, et orgaanikat oleks vist palju nõuda.

Kristiina Mänd: Võib-olla ongi Undi mõte see, et iga vaataja selle orgaanika enda jaoks ise looks, et igaüks tsitaatide paljususest midagi leiaks ja oma tähendused kokku paneks. Samas jäi saali hämmeldust jälgides kohati mulje, et Unt ehk pisut ülehindab oma publikut.

Luule Epner: See teater teatris (Meistri näitemäng) emantsipeerub tegelikult üsna kiiresti. Teises vaatuses vaatab Meister omaloodud tegelasi imestusega kõrvalt, katsub nende riideid ja nood ei tee temast väljagi. Pilatus ja teised tulevad laval ära ja pärastpoole ei saa enam öelda, et need on Moskva näitlejad, kes kehastavad rolle. See, mis alguses oli teater, sulab lavastuse n-ö pärisreaalsusse.

Kristel Nõlvak: Algul on piirid tõesti teravad ja üleminekud järsud ning kohmakadki. Terve esimene vaatus on rabadavõitu, kõik nagu otsiksid oma kohta ruumis ja ajas, inimesi tundub korraga liiga palju laval olevat. Wolandil kulub natuke aega, aga pikapeale, juba esimese vaatus lõpu poole lööb ta korra enam-vähem majja. Võtab juhtimise üle. Rohkem küll kaugjuhtimise, peamiselt Azazello abil. Ja läbi teispoonsuse kohaloleku hakkavad erinevad aja ja maailma tasandid lähenema.

Anneli Saro: Võiks rääkida vähemalt viiest mängu tasandist: ajaloolis-müütiline — sündmused Jeruusalemmas; fiktsionaalne — Meistri näidend ja selle lavastus; reaaleluline — teatrielu Moskvast; transtsendentaalne — Wolandi maailm; metateatraalne — **Janek Joosti** pihtimuslikud pöördumised eeslaval kui igasugustest rollidest väljaastumine. Võib-olla sellest siis ka stereotüüpsus, millest Ivar rääkis, et tegelased laval ja inimesed elus täidavadki mingeid stereotüüpeid sotsiaalseid rolle.

Kristel Nõlvak: Janek Joosti topelt-Juudas ja tema meta’lisis oli hea leid. Kui ikka laval juba Freudi pilt seinal, siis laskem Juudal ka oma teguviisi veidi põhjalikumalt välja vabandada. Võib-olla oleks võinud rohkemgi. Üks pihtimus publikusse välja arvatud, jääb ta enamjaolt siia-sinna ringitormavaks tuulepeaks. Kuid üks seegi või olla taotluslik — äraandja siin, äraandja seal. Ta on alati kohal, kuigi sa teda õieti tähele ei pane, ainult tajud, et midagi on ärritavalt valesti — kuskil on keegi punases!

Ivar Põllu: Minu puhul jälle pigem aru saadud, kuid mitte vastu võetud trikk. Võõristus on nii tugev, et tapab isegi teatri teatris. Teatrimaagia kui selline kukub kokku.

Luule Epner: Rollid suhestuvad suuresti igasuguste vastavuste, peegelduste, korduste kaudu, alates juba sellest, et teater-teatris-võttega on tekitatud mitmeid topelt-, isegi kolmikrolle. Janek Joost mängib reeturit nii

Juudana Jeruusalemmas kui ka Aloizina Moskvas; Riho Kütsari Bezdornoi on Jeshua ja hulluna võtab endale jünger Johannese rolli; Rein Oja Azazello korraldab ühtlasi Afraniusena Juuda tapmist jne. Lisaks sellele seotakse mingite sündmuste kõrvutipanekuga (näiteks Juuda surm ja Meistri arreteerimine), tegelaselt tegelasele rändavate lausete ja muuga figure kord nii, kord teisiti kokku. Näiteks torkas kohe silma (seda märkis ka Torop), et Meistri hommikumantli seljal olev M-täht kordub W-na Wolandi mantlil. Oma üksiolemist siin maailmas kuulutavad nii Jeshua, Juudas kui ka Woland. Mitmesuguseid huvitavaid konstrellatsioonid tekib nelinurgas Margarita/Niza — Juudas/Aloiz — Meister — Woland. Kokkuvõttes ei lase see pingpong peegellabürindis tekkida ühemõttelistel vastasseisudel hea—kurja, siin- ja teispoole vahel. Selgete moraalsete ja metafüüsiliste vastasseisude puudumine võikski olla üks lavastuse sõnum, kui üldse seda mõistetakse.

Anneli Saro: Olen nõus Peeter Toropiga, kes nimetab Undi lavastust Bulgakovi mänguks ning leiab, et see on assotsiatsioonikeskne ("Postimees" 6. I 2001). Bulgakovi romaan näib olevat vaid ettekääne või mängu põhiteema, tegelikult tahab Unt mängida kõikvõimalike assotsiatsioonidega ning pakuda seda võimalust ka vaatajatele. Nii on ta lavastusse põiminud kohutavalt palju igasuguseid muusikalisi, verbaalseid ja visuaalseid tsitaate ning allusioone, mida kõiki nagunii ei jõua etenduse jooksul ära tabada või tõlgendada ja seda pole vist vajagi. Minul tekkis tõeline hasart neid tsitaate kontekstualiseerida ja selles mõttes võib etendust kõrvutada mälumänguga ning sellest saadava intellektuaalse naudinguga. Aga etenduse lõpul ma tajusin, et mäng oli kas kestnud liiga kaua või muutunud liiga absurdseks, igal juhul ma tüdinesin sellest.

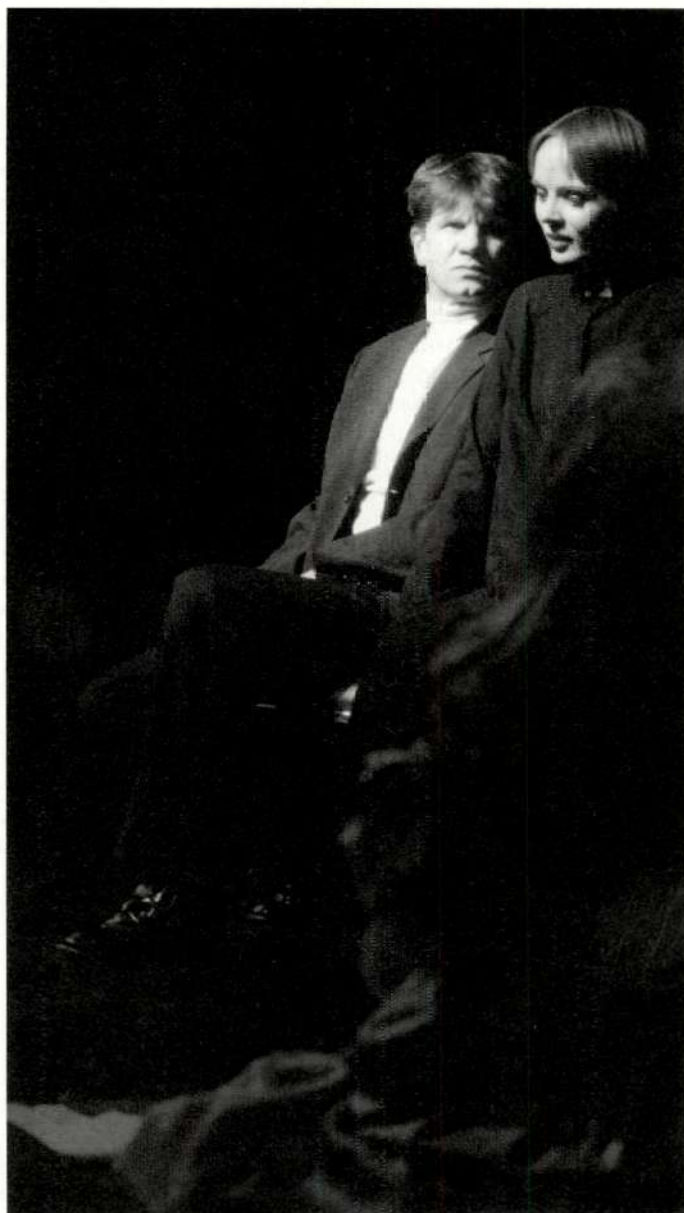
Herdís Kirk: Tohutut märkide kogumit ja allusioonide laviini püüda proovides tabasin end aeg-ajalt ahastavalt mõtlemast, et miks ma küll ei suuda neid lahti mõtestada. Mul oli endamisi justkui häbi, et tean vene kirjandusest nii vähe. Aga mingil hetkel ma loobusin painavatest tähenduse otsingutest. Nõustun Peeter Toropiga, kes väidab, et etendusel tuleks lasta end kanda, et fragmentidest ja märgitultvast tekkis mingi ebateadlik tervik. Unt on ju korduvalt rääkinud, et paneb mõned asjad lihtsalt niisama lavastusse sisse.

Tõlgendamise jätab ta vaatajale endale. Võib ju ka lihtsalt mängu nautida, mitte kogu aeg seletusi otsida.

Ester Võsu: Minu meelest moodustavad "Laulatus" ning "Meister ja Margarita" selles mõttes paari, et nad mõlemad panevad publiku tõsiselt proovile. "Laulatus" tekstiga, mis sind alguses ärritab, vahepeal hakkab tüütama, siis muutub tõeliseks piinaks. Kes tahab kogeda, milline piin võib olla sõna, peaks vaatama "Laulatust"! Aga lõpuks hakkad seda nautima, seda, mida sõna sinuga teha võib. "Meister ja Margarita" mõneti korras neidsamu staadiume minus kui vaatajas, ainult et teiste, valdavalt visuaalsete vahenditega. See fragmenteeritus, hüplev tempo jms seostub osalt ka (muusika)video esteetikaga. Näib, nagu heidaks Unt "Meistri ja Margaritaga" kavalal moel kinda neile, kes on teatrilt nõudnud uue põlvkonna vaataja uudse taju-maailmaga arvestamist. Infot on tohutult palju ja see libiseb kiiresti meie silme eest mööda. Üht-teist küll korratakse, aga see, mida korratakse, ei pruugi olla oluline. Olulist kuuleme või näeme võib-olla ainult üks kord. Sõltub vaatajast, kas ta suudab selle fikseerida või mitte.

Kristel Nõlvak: Visuaalseid vahendeid oleks võinud rohkemgi olla. Kui "Laulatusega" võrrelda, siis seal tekitas sõna minus küll lausa füüsilist naudingut, piinast või tüdimusest oli asi kaugel. Pigem vaestas sõnakasutus "Meistris ja Margaritas" — kellelgi polnud nagu õieti aega rääkida, palju minu arvates olulist teksti kas rabistati liiga kiiresti maha või jäi see muusikale alla. Tundus, et olgu ta siis üldse olemata, olgu siis teksti asemel rohkem pilti. Ainevaldkonnast lähtudes oleks see ju ootuspärane ning, arvates teadvat Undi suutlikkust, usun ma, et siin ta küll endast kõike välja ei pannud. Ehkki oli tõeliselt võimsaid stseene, Margarita lend esmajärjekorras, mida vahest aastate pärast meenutatakse nii, nagu praegu meenutatakse Jaan Toominga kunagise "Põrgupõhja" lõpustseeni. Mine tea. Aga ballipilt jäi kahvatuks, ehkki Margarita seisund oli huvitavalt edastatud. Kõiel kiikumises väljendus nii tema erutusest "õhusolek", manipuleeritavus teiste poolt kui ka monotoonne, väsitav töö. Ning lõppematu, veniv aeg, mis kuidagi keskööni ei jõua.

Ester Võsu: Aeg seisab. Ikka ja jälle küsib keegi, mis kell on, ning vastus on üks ja seesama: "Kell saab varsti kaksteist." Kusjuu-



"Meister ja Margarita".
Woland — Hannes Kaljujärvi,
Margarita — Kersti Heinloo.

res ei täpsustata, kas 12 öösel või päeval — Jeruusalemma sündmuste ajal oleks tegu nagu keskpäevaga, päike on kõrgel ja paistab vaesele Pilatusele halastamatult pähe, samas on Moskvas justkui kesköötunnile eelnev aeg. Alasti kuu on pidevalt kõrgel taevas.

Herdis Kirk: Lava- ja muusikaline kujundus on Mati Undi enda tehtud. Järsku ta peaks usaldama mõnikord mõnda kunstniku ka — seletama lahti, mida ta tahab ja taot-

leb, ning uskuma siis kunstnikku. Võib-olla oleks lõpptulemus kompaktsem ja lavastus ei oleks nii rabe. Lavastajal on head mõtted, aga nende vahel pole enam seoseid. Võib-olla siis kunstnik või muusikaline kujundaja oleks loonud need vajalikud seosed vaataja jaoks.

Luule Epner: Minu meelest oli lava-ruum kujunduslikult küll väga põnev. Kogu suur lava töötas ja oli huvitavalt liigendatud ja muutuv: eeslava suletud tagalavaga ja

nüsi, mis algul on lava laval, pärast korter, hullumaja jne. Saatana ballil saab sellest avastispuolsusesse, siis avatud tühi lava, kus mängiti "viienda dimensiooni" episoodid jne. Selles lavastuses ma küll ei tundnud vajadust eraldi kunstniku järele.

Kristel Nõlvak: Tõsi, lavakujundus oli hea (minul pole tegelikult kunagi olnud tahtmist Undile lavastuskunstnikuna midagi ette heita) ja ruumikasutus leidlik. Ka avanev ja valgust kumav orkestriauk allmaailmana ballistseenis oli põnev, kuigi edasi oodanuks muud kui vaid Azazello ja Peemoti kommentaare. Aga lava oma tühjuses toimis, ja kõik elemendid, nii kardinanurk kui ka aknad üleväl külgedel. Kusjuures on huvitav, et ühtegi pühameest Unt n-ö kõrgemaisse sfääridesse ei lubanud, need aknad jäid ikka maisesse reaalsusse. Teispuolsus avanes tagalava nähtavale tülles.

Anneli Saro: Minimalism oli väga atraktiivne ja võimaldas mängida eri tasandil. Tundsin siirast lapselikku rõõmu videoprojektsioonide üle, filmilõigud olid suurel laval efektsed ja mõjusid üsna katartiliselt. Rituaalne tõus mingile teisele tasandile võiks niimoodi välja näha küll. Ometi on lavastus tervikuna tekitanud publikus ka mingi huvitava vastuvõtunihke või arusaamatuse. Mul on segased suhted lavastuse lõpuga. Kui traditsiooniliselt on lavastuse lõpp tõstetud, nii et vaatataja tajub orgaaniliselt, et see on lõpp, siis "Meistris ja Margaritas" on viimased viis minutit kuidagi eneseküllased.

Luule Epner: Pärast esimest vaatamist ei suutnud ka mina meenutada, mis lõpus õieti toimus. Ilmselt seetõttu, et lavastus ei lõpe fikseeritud pildiga, millest sa saaksid aru, et nüüd ongi kõik. Meister ja Margarita on eeslaval, Meister peaks saama igavese rahu, ent otsekohe tuleb peale muusika, Jaan Toomingu laul 1976. aasta lavastusest "Tuhk ja teemant" ("Polonees 1945"), ja kohe hakkavad näitlejad käima kummardamas, liikudes ette, siis taha, jälle ette jne. Nii et kogu etenduse lõpp hakkab ringiratast käima nagu katkine plaat. See on nagu mingi piiritsoon etenduse reaalsuse ja etendusvälise reaalsuse vahel, kuhu ollakse kinni jäänud: juba näitlejad kummardavad, juba oldaks nagu etendusest väljas, ent samas on lõpp lavastatud etenduse maailma sisse, kuulub veel fiktsionaalsesse aega, mis ringleb — etendus ei taha ega taha ära lõppeda, lõpp ei ole lõppemine, ei ole rahu.

Anneli Saro: Kas sa mõtled, et sisuliselt on "Meistri ja Margarita" lõpus kasutatud sama võtet nagu "Laulatuse" lõpus?

Luule Epner: Täendus on lähedane, aga vahendid teised. See on ka mingite suurte teemade seisukohalt niimoodi. Lavastus räägib muu hulgas surmast. Aga lõpp, mida võib võtta Meistri surmana, pole mingi ülev rahu. Toomingu laulu emotsionaalne sisu on kõike muud kui rahu, pigem seostub 1960-ndate teatriuuduse "raevu ja võimetusega". Ilmselt ei jõua keegi kuulata laulu sõnu. Ma mäletan neid "Poloneesist" ja see on küsimus: "Kas järele sust jääb vaid tuhk ja kadu?" Kas tuhk ja kadu või teemandiks kirgastumine. Aga see on küsimus, mitte vastus, mitte kindel teadmine. Õigupoolest ei anta kindlaid vastuseid ühele suurele eksistentsiaalsele küsimusele. Kas Jumal on olemas või kas Jeesus oli olemas? See, keda me laval näeme, on algul Bezdomnõi roll ja pärast kuju ristil. Woland küll pöördub paar korda kellegi poole, kes on üleval ja nähtamatu. Aga me ei saa ühtegi nähtavat ja selget kinnitust. Näeme Kütsari ristikujuga liikumas ja tantsimas, mis on väga mitmeti mõistetav stseen, kuhu saab kõiksuguseid tähendusi sisse lugeda. Tema räägib Jeesuse eest, kuju eest, ja kes ta sel hetkel on, pole nii väga selge.

Anneli Saro: Minu meelet neid suuri küsimusi ei püstitata või ei küsita tõsiselt. Näiteks Meistri küsimus Margaritale enne surma: "Kas ma olen kas või natukenegi Kristuse moodi?" Selline küsimine ise on inimlik ja ambitsioonikas, aga Meistri tagasihoidlikust "sotsiaalsest" rollist lähtudes kõlas see minu jaoks küll irooniliselt ja teatud üleolekut arvasin ma sel hetkel nägevat ka Margaritas. Sama lugu on Johannese ristikäiguga. Ma ei tea, kas see tuleneb teatri materiaalsusest, aga nii Jeshua kuju ristil kui ka Johannese tülpinud ja sihitu ekslemine laval mõjusid üsna veidralt.

Luule Epner: Kuidas sa seda tõlgendasid?

Anneli Saro: Esimene assotsiatsioon on, et igaüks peab oma risti kandma.

Luule Epner: Minu jaoks ei ole sel stseenil üht selget tähendust. Igaüks peab oma risti kandma, see on üks tähendus. Aga kui mõelda Kütsari rollikomplektile, võib seal näha rohkem suhteid. Jünger ja õpetaja. Inimene ja tema jumal. Inimene on teinud endale jumala oma näo järgi ja kui Kütsar proovib



“Meister ja Margarita”. Azazello — Rein Oja, Frieda — Marika Barabanštšikova, Margarita — Kersti Heinloo, Anna — Karin Tammuru.
Peeter Lauritsa fotod

oma jumalakuju püsti seisma panna, selgub, et see ei seisa ilma temata. Üks vajab teist. Seda nüanssi kaugemalt vist näha ei olnud, aga kuju on Kütsari moodi. Kui mõelda algusele, kus ta mängis näitlejat, kes mängib Jeshuat, siis nüüd on koos ka näitleja ja tema roll. Või on hull näitleja skisofreeniliselt kahestunud. Kütsari vedada on rollide liin, mis toob sisse hulluse ja mängu suuresti ambivalentsed teemad.

Ivar Põllu: Tegelikult on tal veel rohkem rolle. Alguses on näitleja, kes mängib Jeshuat, siis on Jeshua, siis tema apostel ning siis veel kuldkuju ristil. Ristil ei ripu ju mitte inimene, vaid kullatud Jeesuse kuju, luksuslik Jumala Poja laiba kuju. Lõpus ta ei tassi seda mitte jüngrina, vaid pigem Jeesuse endana, kes kannab krutsifiksi, mis on eriti julm “oma risti kandma”-kujund.

Kristel Nõlvak: Minu jaoks hakkas Kütsari rolli tõlgendus tööle just hetkest, kui ta kuldkujuga tantsisklevat soolot alustas. Unt lihtsalt oskab mõjuda valguse, muusika ja

suure tühja lavaga. Ja ühe näitlejaga sellel. Kes on vait. Selles stseenis oli midagi, mis pani Jeshuat/Johannest tõsiselt võtma. Jõuline üleolemine endast ja maailmast. Ja selle üleolemisega võib endale kõike lubada, eriti naljatagemist iseenda arvel.

Ester Võsu: Nõustun Vaino Vahinguga, kes nimetas Kütsari Jeshuat Ivan-tobukese stiilis Jeshuaks. Minul tekkis teatav vastuolu lausega “õndsad on need, kes on vaimest vaesed”, sest seda saab öelda ikkagi ainult see, kes ise seda pole. Kütsari Jeshua/Johannes seda küll öelda ei saaks. Või saaks? Kütsari Johanneses ei tunnetanud ma monumentaalsust. Viiraltile viitav žest, mida ta etenduse vältel mitu korda kordab, võiks ju seda võimaldada, kuid minule oli see ikkagi vaid markeeritud ž e s t. Mõõnan aga, et Kütsari rolli peaks veel kord nägema, et selle kohta midagi kindlat öelda.

Kristiina Mänd: Seoses lõpuga tekkis mõte, et kas selline iroonilisus ei ole teatud mõttes teispoolsuse madaldamine või kahtle-

mine selles, sest kokkuvõttes jättis see üsna koomilise mulje. Võib-olla see võimendab kahtlemist teispoosuse olemasolus, usus üldse.

Anneli Saro: Igal juhul ei ole selles riskikäigus au ega ülevust, uhkust oma kohuse üle ega leebet leppimist, pigem näen ma kimbutuses inimest.

Ivar Põllu: Kõik asjad muutuvad kohe, kui nad lavarealaalssusse, publiku ette, satuvad, mingiteks kujunditeks või kullatud laibakujudeks või veiderdajateks. Küllap Undi lavastus natuke oponenteeris Ljubimovi lavastusele, mida hiljaaegu võis Eestis näha. Ljubimovi variant oli väga harras. Ning kunstnikuteema oli seal väga ülev. Võib-olla Unt tundis sisemist kohustust vastupidi teha.

Kristiina Mänd: Samas võib lavastuses ju näha ka vastandumist kultusliku staatusega, mis oli Bulgakovi teosel nõukogude intellektuaalide jaoks. Oli ju romaan siis oma moodsa piibli aseaine, Undi lavastust ei saa selleks kuidagi pidada. Lavastuse lõpp pigem eitab mingi konkreetse jumala olemasolu. Bulgakovil ju ikkagi saabub igavene rahu pärast surma, mis on kristlusega igati kooskõlas, Undi seda ei ole. Samuti on kogu Pontius Pilatuse lugu lavastuses stiililiselt madaldatud, kas või Kütsari tolatsev Jeshua lavastuse alguses. Bulgakovil eristub see kiht erilise pühalikkuse ja tõsidusega. Undi lavastus on nagu mingi küsimus või vaidlus usu üle, ta toob tõestuse ja lükkab selle ümber, nii et vastust ei olegi.

Ivar Põllu: Kui me siit enese kõrvalt ei näe, ei leia vastust, siis läheme kaugemale, ja kui me ka sealt ei leia, siis läheme veel kaugemale, nagu lõpus "Kosmoseodüsseiaga" flirtimine minu jaoks märgitses, primitiivselt, aga kenasti ja üldse mitte orgaaniliselt. Sa jääd ikka oma väiksesse karpni, niipalju kui sa oma piludest näed, niipaljukest näedki. Lähed miljon valgusaastat kaugemale ja vaatad samamoodi, et ei ole. Teatris on niisamuti, sa näed ikkagi ühes suunas. Mis välja valgustatakse, seda näed. Aga keegi ei kahtle, et on olemas ka see, mida sa ei näe. Vähemalt teatris.

Ester Võsu: Mõnes mõttes ei saagi Jeshua-Wolandi puhul rääkida madaldamisest. Kaljujärve/Wolandi parukas on tõepoolest naeruväärne, ent teeb ka ettevaatlikuks. Nii kurjus kui ka headus võib sinu ette ilmuda kujul, mida sa iialgi ei ootaks — kohtlase kolleegina, transvestiidina, asotsiaalina, ükskõik kellena. Kui sa oled kinni mingis stereo-

tüüpses ettekujutuses jumalast või saatanast, siis sa ei pruugi teda ära tunda... Unt mängib "Meistrit ja Margaritas" stereotüüpidega mitut moodsust. Mingeid stereotüüpe kinnitatakse (tegelased tumedast teispoosusest) ja mingeid lõhutakse (Jeshua, Woland).

Kristel Nõlvak: Stereotüüpide lõhkumine töötab selle heaks, et tuua välja lavastuse põhiidee (millest Toropki kirjutas): kuidas kurjus veel suurema kurjuse sees saadab korda head. Seetõttu pole Kaljujärve Woland siin nii saatanlik või hirmuäratavalt maagiline, nagu kriitika seda etteheitalt on oodanud, ja Jeshua ei jää tolatsemises alla näiteks Peemotile. Piirid on hägused. Kuri ei saada korda sugugi ainult kurja ja headuse avaldumismvormid võivad olla ebameeldivaltki üllatavad. Tähtis on tulemus. Siin mõeldakse kuri igaühele tema vääriliselt. Head, armastavad inimesed tegelikult kannatada ei saa. Rumalad küll. Unt nagu näitaks (teravamalt kui Bulgakov), et usu millesse tahad, kui usud, et see teeb sulle head, siis teebki. Margarita sõlmib lepingu kuradiga ja päästab oma maise armastuse, Pilatus usub Jeshua jumalikkusesse, käitugu see kui tahes juhmilt, ja pääseb samuti lõpuks valgusesse. Nii et tasub ikkagi uskuda. Inimene ei saa päris üksi hakkama.

PLAADIPOED TÜHJAKS — VERDI FESTIVALI FENOMEN

Hakates XX sajandi muusikalugu aastahaaval läbi sõeluma, on üks esimesi tähelepanu tõmbavaid fakte Giuseppe Verdi surm 26. jaanuaril 1901. See on nagu ühe pika loo järgmisele, juba hoopis teistsuguseid teemasid alustavale leheküljele sattunud punkt, sest Verdi teoste sünnilood ja muusika vaim tunduvad üdini pärinevat romantikute sajandist. Saja aasta möödumist Verdi surmast tähistati “suure kella külge pandult” ka Eestis, Rahvusooperis “Estonia”.

19.—27. jaanuarini toimunud Verdi festival näitas seitsmel öhtul viit ooperit ning ooperiteatri ja “Eesti Kontserdi” koostöös esitati Tallinnas ja Tartus ka Verdi Reekviemi, mille Tallinna ettekanne oli ajastatud helilooja surmapäevale. Poolteise nädala vältel kanaliseerus ka eesti inimesi ammu haaranud Verdi-vaimustus “Estonia” saali — festivali menu oli tähelepanuväärselt suur, kohad saalis peaaegu sajaprotsendiliselt hõivatud, ning festivali ajal ja järel oli plaate Verdi muusikaga poodidest raske või isegi võimatu leida. Kui veel pisut teatri siseinfot lekitada, siis loomulikult rõõmustab iga festivali korraldajaid ka see, kui mõni skepsise poolest kuulus meediategelane üritust kiidab ja värsket esietendust muu maailma teatritega kõrvutades parajalt kõrgele pulgale seab.

Festival algas 1847. aastal valminud ooperi “**Macbeth**” esietendusega. Kui esimest “Estonias” lavastatud Verdi ooperit, “**Traviat**”, on pärast 1916. aastat mängitud veel kuues uues tõlgenduses, siis Shakespeare’i järgi kirjutatud “**Macbethi**” jaoks oli see esimene kord. Kui miskipärast ka viimane, siis igal juhul meelde jääv. Ooperi lavastaja on **Arne Mikk**, muusikajuht ja dirigent **Paul Mägi**, kunstnik **Eldor Renter**. **Jassi Zahharovi** kõrvale kutsuti teised peaosalised lõunast — juba hästi tuttav **Sigitė Stonytė** Leedust ning **Ieva Viluma** ja **Samsons Izjumovs** Lätist.

Teised festivalil etendatud ooperid pärinevad juba sisse töötatud repertuaarist. “**Traviata**” [lav Neeme Kuningas, muusikajuht Paul Mägi, dir Normunds Vaicis (Läti), kunstnik Anna Kontek] on oma praeguses versioonis “Estonia” laval aastast 1997, festivalil laulsid peaosi Elena Voznessenskaja (Violetta, Venemaa), Mati Kõrts (Alfredo) ja Sauli Tiilikainen (Germont, Soome). Teatri mängukavast esimesena CD-le jõudnud ooper “**Nabucco**” (lav Arne Mikk, dir Paul Mägi, kunstnik Eldor Renter) esietendus septembris 1996. Festivalietendusel tegi Nabucco osa Samsons Izjumovs Lätist, teistes osades Ivo Kuusk (Ismaele), Mati Palm (Zaccaria), Sigitė Stonytė (Abigaille), Riina Airenne (Fenena) — enamikus niisii ka plaadile salvestatud hääled. “**Don Carlo**” (lav Neeme Kuningas, muusikajuht Paul Mägi, dir Jüri Alpernt, kunstnikud Anna Kontek ja Kustav-Agu Püüman) on uues tõlgenduses laval alates novembrist 2000. Festivali esituskosseisus olid Leonid Savitski (Filippo), Vello Jürna (Don Carlo), Rauno Elp (Rodrigo), Asta Krikšciunaitė (Elisabetta, Leedu), Riina Airenne (Eboli), Teo Maiste (Suurinkvisiitor).

Üks rahvusooperi viimase aja suuremaid ja olulisemaid tegusid on Moskva ooperiteatri “**Helikon**” toomine Verdi festivalile. “Helikoni” “**Aida**” leevendas natukeseks igatsust kogeda vahel “teistsugust” ooperiteatrit ja jättis maha parasjagu kasulikku mõtlemisainet. Ooperi valdkonnas meil ju külalisetendusi peaaegu polegi.

“MACBETH” — MÜÜT ELUTEATRIST



Eesti ooperikunsti hetkel säravaim paar — Sigutė Stonytė (leedi Macbeth, Leedu) ja Jassi Zahharov (Macbeth).

Viimased Verdi lavastused, mida enne Rahvusoperi "Estonia" "Macbethi" esietendust (19. jaanuaril 2001; dir **Paul Mägi**, lav **Arne Mikk**, kunstnik **Eldor Renter**) nägin, olid "Stiffelio" Viinis ja seesama "Macbeth" Leipzgis. Kõiki neid, nagu ka estoonlaste Verditi, esitati itaalia keeles (kusjuures Viini Riigiooperis tõlketiitreid ei kasutata). "Stiffelio" tõi lavale üks selle taasavastajatest Elijah Moshinsky (enne Viini oli ta lavastanud "Stiffeliot" näiteks Londoni *Covent Garden*'is ja Los Angeleses). "Macbethi" lavastas Leipzgis nooremapoolne Andreas Homoki, Berliini legendaarse *Konische Oper*'i uus peanäitejuht. Ehkki Miku, Moshinsky ja Homoki käekiri on erinev, ühendas neid üks oluline omadus: süvenemine teosesse, lavastuse ammutamine sellest nagu kaevust.

Moshinsky "Stiffelio"-tõlgendus on realistlik-psühholoogiline, ja seda täiesti õigustatult. Esiteks, ohtlik on eksperimenteerida teosega, mida publik niikuinii halvasti tunneb, ja teiseks — "Stiffelio" on üks vähestest Verdi ooperitest, mille tegevus ka libreto järgi toimub XIX sajandil, nii et tõlgenduse võlu seisnes selle n-õ igapäevasuses. Samas sai ka selgeks, miks 1850. aastal (kolm aastat pärast "Macbethi" ja vahetult enne "Rigolettot") kirjutatud "Stiffelio" ei saavutanud loodetud edu. Tegemist oli itaalia publikule harjumatu süžeeaga: peategelane, protestantlik hingekarjane, andestab koguduse ees oma naisele tolle abielurikkumise. Ooperis on küll üks laip, aga alles eelviimases pildis. Ooper lõpeb peategelaste leppimisega. Ebakonventsionaalne oli ka muusikaline lahendus, eirates aariate vorminorme ja sisaldades rohkesti ansambleid.

Niisugune "argipäevane" Verdi oli väga mõjuv ja ka Moshinsky lavastuse rahulik jutustav laad sobis sellega. Muusikaliselt oli nähtud etendus suurepärase, eriti säras sopran Eliana Coelho.

Leipzgis tõlgendati "Macbethi" kui groteski sugemetega võimudraamat kompartei lähimenevikust. Nõiad olid selles poliitbüroo tublid naistöötajad, kes maskeraadi puhul esinesid koristajatena, peas ämbrilaadne punane müts ja käes tähtis nõiaatribuut — luud. (Nõidade teksti igaks juhuks ei tõlgitud, selle asemel seisis tiitrites kirjas "Arusaamatud ettekululused".) Kogu Macbethi ja ta leedi võimuvõitluse lugu kulges polsterdatud nahkustega kabinetis. Sealjuures oli lavastus detailselt läbi töötatud, mõtterõhud, kulminatsioonid tegevuse arengus täpselt paika pandud ning sobisid muusikaga. Rollilahendused polnud ühtki tühja kohta. Nautisin lavastuse struktuuri ja rollide toimimist selles, ent

tüdimust tekitas tõlgenduse raam — kompartei, poliitbüroo, partei põhikiri jms, mis liiga otseste ja palju nähtud paralleelidena mõjusid kulunult. Ka kõige uuemeelsemad lavastajad ekspluateerivad ikka veel fašistlikke koonduslaagreid ja kommunistlikke võimusemboleid — no kaua võib!

Etendust dirigeeris tundlikult ja temperamentset Mihhail Jurovski. Kahju, et Leipzgist lahkuval intendant Udo Zimmermannil ei õnnestunud teda kaasa võtta oma uude ametikohta, peadirigendiks Berliini *Deutsche Oper*'isse — Berliini orkester oli vastu, taipamata, et Jurovski (või ka Zimmermanni järgmine kandidaat Fabio Luisi, kes samuti hüljati) oleks olnud stabiilse taseme hoidja, ühele orkestrile pühendunud dirigent, kelle kõrval võinuksid dirigeerida külalisgeeniused. Leipzigi "Macbethi" tugevus oli ka ühtlane lauljate ansambel eesotsas näitlemisandega Thomas Möwese ja kleenukese, ent vajadusel jõulise hääle ja kütkestavalt naiseliku Vlatka Orsaneciga.

Estonia "Macbethi" tõlgendus läks teist teed. Macbethi loost toodi välja selle ajatus ja igikehtivus, n-õ müüdi aspekt. Tõsi, tegelased kannavad keskaegseid rõivaid ja kuningal on peas kroon, ent lavakujundus (Eldor Renter) näib koos lavastaja Arne Mikuga vihjavat: maailm on näitelava, millel heideldakse elu ja surma, võimu ja armastuse nimel. Laval toimuva üle valitsevad fortuuna ratas ja sodiaagimärgid, luukerelik Surm ning liivakell loevad tegelastele jäänud silmapilke. Võim ja vägivald ei tee kedagi igaveseks. Kaduvusele, aga ka tumedatele nõidusjõududele (inimese hinges?) vihjab suur tuhmivõitu (võlu)peegel.

Müüdiliku väärikusega liiguvad ka tegelased laval. Lavastaja on keskendunud kõige olulisemale ja püüdnud jätta ruumi lauljate vokaaltõlgendusele. Nii nihkub karakteri loomisel raskuspunkt muusikalistele vahenditele, mida Verdi on tegijate käsutusse andnud pillavalt. Etenduse muusikalise juhi **Paul Mägi**, koormeister **Elmo Tiisvaldi** ning pianistide-kontsertmeisterite **Tarmo Eespere**, **Riina Pikani** ja **Ralf Taali** nõudlik ja järjekindel töö kannab vilja, muusikatõlgendus on kooskõlas lavastuse laadiga.

Kõige aktiivsem jõud Miku lavastuses on nõiad, pikajuukselised irvitavad metsaolevused. Nende hulka näib kuuluvat — või muutub nende hulka kuuluvaks? — ka leedi Macbeth, igatahes märkame ta kuningannarüü all ka nõiarüüd. Nõiad osalevad II vaatuses pidusöögil, kui Macbethile viirastub mõrvatud Banco: nad pööravad vastutulelikult trooni, millel istub Banco vaim. Nõidade "põ-



“Macbethi” ja paljude teiste “Estonia” lavastuste muusikaline juht ja dirigent Paul Mägi.

higrupi” moodustavad koori naislauljad, kes täitsid oma küllalt keerukaid ülesandeid täpselt ja hooga.

Macbethi osa esitavad **Jassi Zahharov** ja **Samsons Izjumovs** erinevalt, lähtudes oma häälest: Zahharov kasutab oma lüürilisemat häält targalt, jättes varusid viimaseks vaatuks, ja asjatult forsseerimata. Siiski võiks esimeses vaatuses, eriti monoloogis, olla rohkem karakteri teravust ja kontraste — sugugi mitte hääle võimsuse arvelt. Samas on tore, et rollil on oma, st Macbethi nägu, see ei ole Scarpia, Jago või Nabucco kordus. Izjumovsi Macbeth on dramaatilisem, suuremate kontrastidega ja laiema haardega. Võib ainult rõõmustada, et meil on võimalik külla kutsuda häid lauljaid lõunanaabrite juurest, sest mis saaks muidu Rahvusooperi repertuaarist? Leedi Macbethi osas nägin **Sigutė Stonytė** (Vilnius) ja **Ieva Vilumat** (Riia). Karakterilt erinesid mõlemad Leipzigi ussilikult paindlikust ja Macbethi justkui tühjaks imevast leedist; “Estonia” laval oli leedi Macbeth väliselt



Solistide teine koosseis: Samsons Izjumovsi (Läti) dramaatiline kontrastirohkelt esitatud Macbeth ja Ieva Viluma (samuti Läti) nüansirikas leedi Macbeth.

Leedi Macbeth — tugev naine, kes oma mõjujõudu kasutades püüab mehe tegusid suunata. Laval Sigutė Stonytė.



N-ö lavatagune tegija, kelle ülimalt olulist tööd publik ei näe, vaid üksnes kuuleb, — pianist-kontsertmeister Tarmo Eespere. Foto erakogust

isegi ehk käskivam kui sisemiselt. Juba "Nabuccost" tuttav Stonytė, eesti ooperipubliku üks lemmikutest, esitas sedagi rolli vokaalse üleoleku ja lavalise intensiivsusega. Ieva Viluma oli naiselikum ja väljenduses ehk mitmekesisemgi.

Bancot oli Leipzigi lavastuses esitatud kui Macbethi aatekaaslast-karjeristi. "Estonia" "Macbethis" mõjub Banco õilsa ja ausameelse väepealiku. Mati Palmi puhul on tegemist kogenud Verdi-lauljaga, kes veenis ka Banco rollis. Palmi nimi oli jaanuari lõpul paljude eesti muusikasõprade suus: mitte ainult tema Banco pärast, vaid ka Reekviemi bassipartii tõttu. Nimelt kandis televisioon üle Berliinist Verdi 100. surma-aastapäevale pühendatud Reekviemi-esituse, milles osalenud bass Julian Konstantinov oli vähemalt sel öhtul allpool igasugust arvestust. Mitu muusikust tuttavat tunnistas, et eelistanuksid kuulata pigem täpselt ja puhtalt laulvat Mati Palmi. Aga ta-

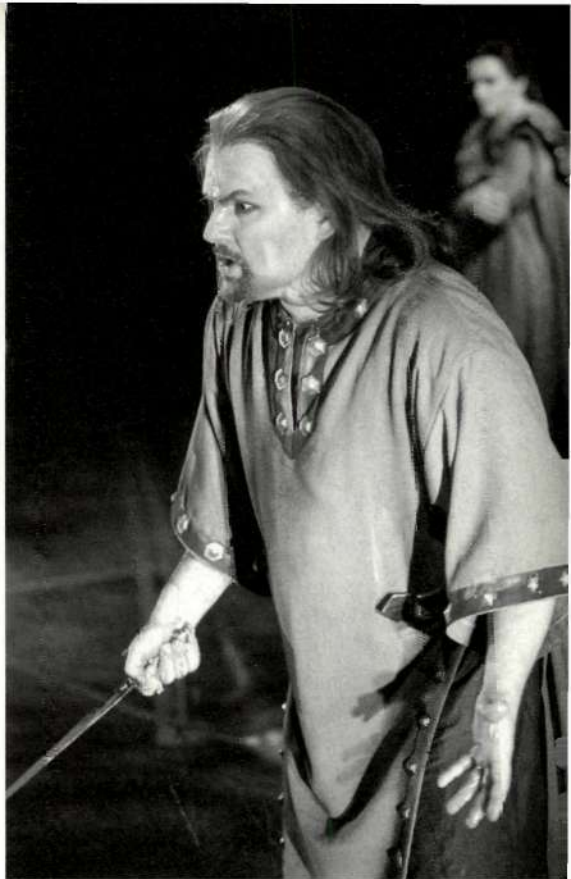
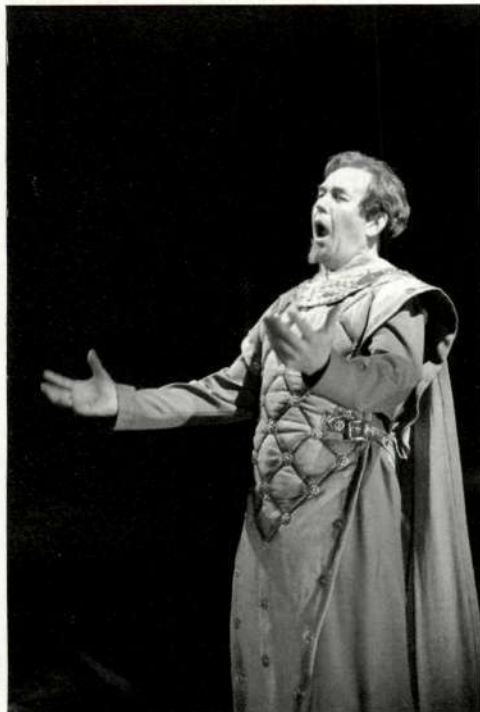


lk 52: Jassi Zahharov Macbethina nõidade keskel, kelle ennustus võimule pääsemisest on loo sündmuste tõukejõud.

gasi Banco juurde: **Leonid Savitski** voolava vokaaliga tõlgendus jäi muusikaliselt üheplaaniliseks. Tähelepanu äratas Banco noorima osatäitja **Ain Angeri** nüansirikas esinemine. Tenorliku tormakusega esitasid Macduffi **Mati Kõrts** (ühtlaselt teostatud roll) ja **Vello Jürna** (pärast aaria alguse ebakindlust kulges esitus järjest paremini). Teistes osades jäid silma **Nadia Kurem**, **Ludmilla Kõrts**, **Mart Madiste** ja **Mart Mikk**. Esietendusel vääriskitust orkester, mängides Paul Mägi dirigeerimisel täidetud ja samas läbikuuldava kõlaga ning allutades saaterütmid vastava aaria või olukorra iseloomule.

Verdi ülemaailmse austamise ajal selle aasta jaanuaris arutles saksa muusikakriitikute "monarh" Joachim Kaiser, millistes maades väljaspool Itaaliat Verdi alates XIX sajandi lõpust ikka populaarne on ja miks. Ta väitis, et Prantsusmaa on Verdisest jahedalt suhtunud, inglased ilmutavad suuremat huvi ja et eriti tulised Verdi kummardajad on aust-

Mati Palm — suurte kogemustega Verdi-laulja Macbethi kaaslane Banco osas.



Mõrva abil troonile. Macbeth (Jassi Zahharov) pärast kuninga tapmist.

Harri Rospu fotod

ria ja saksa publik. On siis eestlaste Verdi-austamine samuti saksa juurtega nähtus? Tallinna saksakeelses linnateatris (*Revaler Stadttheater*) mängiti XIX sajandi II poolel hoolega "Trubaduuri" ja teisi Verdi oopereid. "Estonia" Verdi-edetabelit juhib "Traviata" seitsme lavastusega (esimene oli aastal 1916). "Rigolettot" ja "Don Carlost" on lavastatud neli korda, "Aidat", "Trubaduuri" ja "Maskiballi" kolm korda, "Othellot" kaks. Lisagem siia üks kord repertuaaris olnud "Attila", "Luisa Miller" ja "Nabucco" (andmed pärinevad "Macbethi" kavalehelt, koostaja Anneli Jaanus). Hea, et "Macbeth", Verdi esimene Shakespeare'i ooper, jõudis Verdi 100. surmaaastapäeva tähistamiseks nüüd ka Rahvusooperi "Estonia" lavale.

MÄNGU-KAELARIHM TRADITSIOONI AHELATE ASEMEL

Moskva ooperiteater "Helikon" Verdi festivalil

Ooper "Aida". Helilooja: Giuseppe Verdi. Libreto: Antonio Ghislanzoni. Lavastaja: Dmitri Bertman. Muusikaline juht: Kirill Tihhonov. Dirigent: Valeri Kritskov. Kunstnikud: Igor Nežnõi ja Tatjana Tulubjeva. Tantsude seade: Natalia Palagina. Osatäitjad: Alissa Gitsba (Aida), Nikolai Dorožkin (Radames), Jekaterina Melnikova (Amneris), Sergei Kostjuk (Amonasro), Vladimir Ognev (Vaara), Sergei Toptõgin (Ramphis), Natalia Zagorinskaja (Ülempreestrinna), Igor Sirotkin (Saadik). Külalisetendus Rahvusoperis "Estonia" 24. jaanuaril 2001.

Seoses Dargomõžski "Näkineiu" lavaletulekuga "Estonias" kaks aastat tagasi avanen võimalus saada aimu ühe vene noorema põlvkonna tuntuma lavastaja mõtlemistüübist. Dmitri Bertman on sündinud aastal 1967 ning teinud rohkem ooperilavastusi, kui tal endal eluaastaid. Bertmanil on julge stampide kõrvaleheitja maine, palju tööd kodus (sealhulgas õppejõuna GITISes) ja välismaal, juba kümme aastat on tema peamine töömaa enda rajatud nn eksperimentaalteater "Helikon".

Bertmani ja "Helikoni" esimene esinemine Eestis Tšaikovski "Padaemandaga" Georg Otsa nimelisel muusikafestivalil 1996 ei leidnud veel nii suurt kõlapinda kui töö

"Näkineiuaga". Jaanuaris 2001 toimunud Verdi festivali eel olid aga pääsmed kahele "Helikoni" "Aida"-etendusele nädalaid varem ilma reklaamita peaaegu välja müüdud. Põhjuseks võib olla hea mulje "Näkineiu"st, aga ka Bertmani ja tema teatri ligitõmbav imago ning tõenäoliselt ka harva esinev võimalus näha Verdi "Aidat". "Helikoni" "Aida" on muusikaliselt tugev, vaatamänguliselt haarav, kerge šokiteatri tunnustega, kohati kaootiliselt mõjuv, aga kokku võttes väga positiivne ja loominguuline teatrielamus.

"Aida" (1871) on eksootilise maiguga ooper, vaaraodeaegses Egiptuses toimuv tegevus on andnud Verdile mitu muusikalist ideed, mille puhul võiks rääkida "idamaisest koloriidist" ning mis seetõttu Verdi harjunumast helikeelest esile tõusevad. "Aidast" pärineb üks kõigi aegade populaarsemaid ooperinumbreid, nn võidumarss, samas sisaldab see ka palju muusikalõike, mida kuulates kibeled kärpima. Enamasti lavastatakse "Aida" dramaatiliseks monumentaalmaaliks, millel kõnnivad lauljad-staarid ning mille massistseenide peamine mõju peitub selle liitsõna



Dmitri Bertman, Moskva ooperiteatri "Helikon" asutaja ja juht, "Estonia" "Näkineiu" lavastaja, üks huvitavamaid teatriinimesi, kes eesti muusikaelus osalenud.

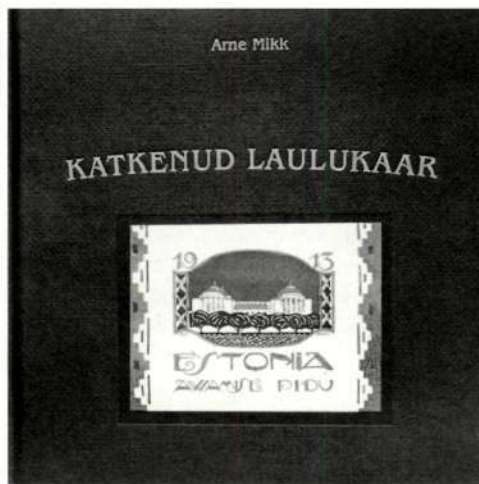
Harri Rospu foto

esimeses pooles. "Helikoni" "Aida" massiivsest toimest on eelkõige ideoloogiline, kuna koor kehastab ajaloost tuntud totalitaristlike režiimide töomesilasi.

"Näkingeiu" lavastamise päevil kinnitas Bertman, et ta hoidub "Estonias" töötades harjumatu ja šokeerivatest lavastusideedest, mida rakendab "Helikonis", sest rahvusooperis tulija peab olema kindel, et näeb ja kuuleb klassiku ooperit, mitte teost pea peale pööravat eksperimenti. Bertmani "Aida"-lavastus algab üsna traditsiooniliselt, peaaegu staatiliselt, kuid laval toimuv hakkab tiheneda ja rohkete leidlike ideevälgatustega ergastuma, kui tiheneb ja valjeneb muusika. Etendus tervikuna oli suure *crecendo*-märgi kujuline, iga vaatusega rohkem avanedes, võimsust kogudes ja saalisistujale mõjudes. Peaosalised — tundelise kõlava sopraniga Alissa Gitsba Aidana, pehme-kirglik Radames Nikolai Dorožkin ja nii häälelt kui ka karakterilt tugev Amneris Jekaterina Melnikova — muutusid vokaalselt tõeliselt säravaks viimases vaatuses. Orkester häälestas soodsalt juba algustaktides, kuulsa võidumarsi vasesoolo oli uhke ja peaaegu veatult puhas. Üks lavastuse nauditavamaid koostisosi on koreograafia.

Filmi- ja teatrilavastajad armastavad kurikuulsate riigitüüpide tunnusjooni oma töödessa panna ja ma pole kindel, kas ma tahan lisaks seninähtutele veel mõnda totalitaristlikele režiimidele viitavat lavastust näha, aga see paljukasutatud teema on "Helikoni" "Aidas" omal kohal. Hästi mängitud vägivald, orja-, alistamis- ja piinamismaatika koos kaelarihmade, peksukettide ning muu asjakohase atribuutikaga oleks laval mõttetu, kui trupi esitus poleks tasemel ning tegemist oleks teosega, mida publik ei tunne. Samad nõudmised kehtivad detailidest kirju ja ooperilaval vähe esinevaid või lausa ootamatuid võtteid kasutava lavastusstiili kohta. Meenutades asjaolu, et "Aida" etendusel polnud eestikeelseid tiitreid, jõudis kohati väga tihe ja vihjeid täis lavategevus siiski üledukalt publikuni.

ARLEKIIN EI HÄVI



Arne Mikk, "Katkenud laulukaar"
Estonlaste muusikalavastused Stockholmis
1946—1958
(Kõrvalepõigetega ette- ja tahapoole.)
Estonia Seltsi väljaanne, 2000.

Seda üllatavalt faktitihedat ja emotsionaalset raamatut kannab "Estonia" lauluteatri rajaja Hanno Kompuse tõdemus, et Arlekiin võib surra vaid siinpool kulisid, sealpool rampi tõuseb ta ikka elule (vt TMK 1985, nr 11, lk 88). Sestap tasubki küsida — paljude me siinpool rampi oleme suutnud ja võinud/saanudki oma lauluteatri Arlekiinil elada lasta, eriti siis, kui oldi varemeil ja mäletaminegi oli vaikumise luku tahta pandud. Vähemasti vabastab Arne Miku "Katkenud laulukaar" meid piinlikkusetundest, et meil puudub ikka veel krestomaatilinegi rahvusliku muusikateatri arengulugu; vähemalt on algus tehtud läbi edasi- ja tagasipõigetega ausalt asja juurde asumiseks. Aastal 2008 saab ju rahvusooper saandivanuseks, "Vanemuise" muusikateatri algusest möödab arv 2003 koguni 120 aastat... Kunagi olnu, veel enam, tehtu, ei või leppida

mälestuste mälestustega ega üksiktammede eksponeerimisega, kui selja taga on imeline väärisku. Üldrahvaliku tähtsusega, nagu Arne Mikk vajalikuks on pidanud rõhutada, olid Eestis rahva ehitatud teatrimajadki — 1906 “Vanemuine”, 1911 “Endla” ja 1913 “Estonia” —, mis monumentaalseina said iseseisvuse sümboleiks ja alussammasteks. “Katkenud laulukaar” on lisanud sügavuti minnes ja mõtet toetades avaraid kontekste pidi isegi rahvuspoetide (Gustav Suits, Marie Under, Henrik Visnapuu, Kalju Lepik jt) värsse, heliloojate heliridu (Eduard Tubin) ning kunstnike (Natalie Mei, Silvia Leitu, Viive Tolli) töid ja šarže, kõnelemata harukordsest fotovalikust, selliseid ei leia me TMMi fotokogudestki (sh Harald Pertenini omi). Alatiitel “kõrvalepõikeid ette- ja tahapoole” ongi teatrikeeles öeldult uurimuse suur plaan, sulgudeta osundus selle ees — teemaarendus, mis teostatud *crescendo*’s ja kontrasti põhimõttel. Siit pole võimalik leida täna moes olevat tänitavat tooni, ideologiseerivaid ja banaalseid paljastusvõtteid. “Estonia” kui rahvusooperi euroopalik tase näidatakse kätte iseendastmõistetava faktivalikuga. Piisab, kui viidata-

se auhindadele Viini ja Pariisi lauluvõistlustel — diplomeid, hõbedat ja kulda, töid eesti vokaalkunstile Tooni Kroon, Tiit Kuusik, Eedo Karrisoo, Elsa Maasik —, meie solistide arvukaile gastrollidele Lääne- ja Ida-Euroopa ooperiteatris. Nende pikka nimekirja ühe hingetõmbega ette ei loegi. Viimasest soovinuks ehk sedagi, et pögusalt oleks rõhutatud ka meie laulupedagoogikat, täpsemalt — et konservatooriumi lauluklassi kõrval oleks tähtsustatud ka mainekaid erastuudiodid: Armanda degli Abbati, Varvara Malama või Georg Stahlbergi jt osa, kelle laulukaar samuti traagiliselt lõppes. Või “Estonia” partituurikultuur — ainuüksi suurepäraseid libretotõlkeidki võis leida Verdi ooperitest Mussorgski omadeni. Vokaalises koolituses saadi tugineda siiski just heale laulukoolile, mis Eino Uuli tulekul oma režiimõtetega leidis isegi kahtlustajaid, kuni tuli Bizet’ “Carmen” (1940) täistabamusega. Samas oligi Uuli see mees, kes viis lõpuni ellu Hanno Kompuse nõudmise, et “väikeses rahvas ja tema kultuuris peavad kõik olema täisväärtuslikud ja täisverelised kunstnikud” ja et neil on vaid “eesõigus kanda vastutust enda ja terviku eest”, mida Arne Mikk (lk 519) olu-

Nii katkes “laulukaar”... “Estonia” teatrimaja varemed, kevad 1944.

Foto TMMi arhiivist



liselt silmas peabki. Vastutus ja eesõigus võeti "Estonialt" ja kogu eesti kultuurilt võõrvägede sissemarsiga ning teatrihoone hävitamisega 1944. aasta märtsipommitamise ajal.

Kaotused olid kokkuarvamatud, "Estonia" muusikateatri jaoks aastakümneiks korvamatud. Lahkus kõige võimekam tuumik, kõik oma parimas loomeeas. Kui üle Eesti põgenes esialgsete arvestuste kohaselt või varem/hiljem tõugati küüditamiseelonidesse või vangistati peaaegu 160 teatriinimest, siis "Estonial" tuli varsti kõiges uuesti otsast alustada, sest just muusikateatri alal k a o t a s t a k õ i k, nagu seda — ime küll! — julges läbi operetijuhi Agu Lüüdiku suu ära trükkida ajaleht "Sirp ja Vasar" (2. XII 1944). Leht ehk tahtiski veenda, et sedaviisi on vaid operetis kui "tühisemas" žanris? Loetlegem: põgenesid eesti teatri silmapaistvamaid direktoreid, tark ja kõike tasakaalustada suutev Paul Olak, vaimset tuge andnud dramaturg Voldemar Mettus, ka lühiajaliselt siin olnud Eduard Reining, Hanno Kompus, balletijuht Rahel Olbrei, dirigendid ja muusikajuhid Verner Nerep ja Peeter Paul Lüdig, juhtsolistid kõikidest hääleliikidest: Ida Loo-Talvari, Niini Loona, Valentine Kask, Olga Torokoff-Tiedeberg, Lydia Aadre, Els Vaarman, Eedo Karrisoo, Aarne Viisimaa, suuri lootusi sisenanud Andrei Christiansen, Priit Hallap, operetiprimadonna *assoluta* Milvi Laid, Riina Reinike, Mari Kamp, Salme Lott ning Harri Kaasik, Teet Koppel, priimabaleriin Klaudia Maldutis, Valentin Lind jt. Vanglas jäi imekombel hukkamata Gerda Murre, kahekordselt represseeriti Valentina Vassiljeva, hukkus mitme-žanri-mees ja libretode tõlkija Sergius Lipp, bass Nikolai Suursõot, noor Jaan Pilvet ja Juhan Tõnopa; 1946 tuli tagasi asumiselt Ants Eskola jne. Tühimikku täita või endist taset hoida suutsid esialgu vaid Tiit Kuusik, Elsa Maasik, Ott Raukas, Martin Taras, juba aastates Karl Ots ja Benno Hansen, noored Veera Nelus ja Georg Taleš ja ehk veel paar-kolm.

Arne Mikk on tiheda faktistikuga ja üksikasjalikult jäädvustanud estoonlaste ooperi- ja operetietendused, sealhulgas ka kontserttegevuse Stockholmis 1946—1958. Serveeritud materjali hulk (kirjad, mälestused, välislehtede arvustused ja artiklid, isikukogud arhiividest jne), eriti aga üldistuste peenetundelisus on kadestusväärne, protses-

si põlistav. Siin- ja sealpoolsete paratamatute vastuolude ja nn poolikustundega seonduvate probleemide käsitlemine on korrektne ja objektiivne parimas mõttes. Ilmekaks näiteks on siin Eduard Tubina hinnangud, eelkõige tema ütlus isikliku kogemuse põhjal aastast 1967: "Tegelinskeid on nii siinpool kui säälpool. Neid on üle terve maailma [- -]. Aga vaatamata nendele areneb kultuur oma rada [- -]. Omakultuur on ainus võimalus väikesel rahval rahvuse säilitamiseks" (lk 134).

Hinnangute kvaliteedilt on Arne Miku "Katkenud laulukaar" ka muusikateatri arenguloo seisukohalt silmapaistvamaid raamatuid üldse, oma mõttepinge ja emotsionaalsusega kõitev igale asjaga vähegi kursis olevale lugejale. Seda kindlasti ka aegade kuludes. Jääb loota, et Estonia Seltsi algatusele järgneb ka Vanemuise Selts, kus kanti samuti korvamatuid kaotusi muusikateatris: Eduard Tubina, Tooni Krooni, Helmi Areni, Maret Panga, Ella Lukk-Kudu, Rudolf Alari, Ravo Hannura, Harri Teffeli, Valdeko Loigu jt saatuslikuks saanud äratõuge.

"ESTONIA" OOPERIKOORIST SÕJAJÄRGSEIL AASTAIL

1944. aasta septembris, kui sõjakära oli Tallinnas vaibunud, hakati kohe otsima ka võimalusi "Estonia" teatri taasavamiseks. Teatrihoone hävimine 9. märtsi õhurünnaku tagajärjel tõi eesti muusikaelule korvamatut kahju. Põlenud ei olnud mitte ainult teater ja kontserdisaal, vaid ka hulk väärtuslikku noodimaterjali, nende seas Tubina balleti "Kratt" partituur ja orkestrihääled. Enam-vähem oli säilinud osa praeguse teatri garderoobi põrandat ja seinu, kus alustatigi proovidega.

Teatrit asusid juhtima pealavastaja **Eino Uuli**, draamalavastaja **Ants Lauter**, peadirigent **Priit Nigula**, operetilavastaja **Agu Lüüdik** ning koormeister **Tiiu Targama**.

Oktoobrikuus korraldati ooperikoori täiendamiseks katsed, mis toimusid teatri külmas fuajees. Ilmus kohale üle kahekümne inimese. Katsetel tuli laulda üks laul ning kontrolliti ka üldist musikaalsust ja rütmi. Seda tegi Priit Nigula, Agu Lüüdik aga jälgis lavalist liikumist (pidi marssima, polkat ja valssi tantsima). Koori võeti vastu kolm uut lauljat: Aino Kiigemägi-Külvand, Georg Ots ja Ilmar Kuusemets.

Tolleaegsest ooperikoorigest leiame terve hulga inimesi, kes töötasid hiljem teatris solistidena. Nii olid seal Klaudia Ojatar-Tiidus, Melitta (Meta) Kodanipork, Leida Soom, Madli Poola, Ants Aasma, Enno Eesmaa ja August Sepp. See traditsioon on kestnud teatris tänapäevani, paljud solistid on alustanud oma tööd teatris koorilauljatena, sh ka Anu Kaal, Hendrik Krumm, Haili Sammelselg, Tiit Tralla, Urve Tauts, Liidia Panova jt.

"Estonia" uueks koduks sai kino "Gloria" (hilisem vene draamateatri hoone). Algas lava väljaehitamine ja ruumide kohendamise teatritööks.

Käsile võeti mitu lavastust — "Jevgeni Onegin", "Rigoletto" ja "Silva". "Rigoletto" peaproov toimus 9. märtsil, esietendus oli planeeritud 10. märtsiks.

Kuigi teatrist oli lahkunud aastaid koormeisteri ja dirigendina tegutsenud Verner Nerep ning tema kohuseid täitsid nüüd väik-

semate kogemustega uued muusikajuhid, ei mõjunud see just negatiivselt teatrirahva meeleolule. Kõikide sooviks oli teater jälle võimalikult kiiresti avada.

Kooritööd hakkas juhatama Tiiu Targama, kes oli varem töötanud teatris kontsertmeistrina ja juhatanud ka operette — "Džaina" (1936) ja "Rexi ja tema imemeeskond" (1939). Targama oli aastail 1943/44 õppinud Olav Rootsi juures dirigeerimist ja oli teatritööga küllaltki hästi tuttav.

Koori lavalist liikumist püüdis arendada Ants Lauter, tema juhendas umbes pool aastat lavalise liikumise tunde. Väga tähtsaks peeti ansambli proove, neid viis läbi suurepärase muusik ja hea pianist Priit Nigula. Kahjuks läks ta aga dirigeerimisel krampi ja pidi seepärast sageli jalaga rütmi kaasa lööma, raskusi oli tal ka lavataguste kooride kokkuviiamisega.

Koori hääleseadjana tegutses **Helmi Einer**. Hääleseade proovid toimusid osalt rühmades, osalt individuaalselt.

Tiiu Targama, "Estonia" teatri kauaaegne koormeister, oli sõjajärgsetel aastatel ka mitme etenduse muusikajuht ja dirigent.



"Jevgeni Onegini" esietendus oli 7. novembril 1944. Seega vähem kui poolteise kuuga pidi etendus esinemisküpsaks saama. Sellise ulatuslike kooristseenidega ooperi viimistletud lavastuse väljatoomiseks oli see aeg muidugi liiga lühike. Dirigent Priit Nigula ja koormeister Tiiu Targama tulid sellest hoolimata oma raske ülesandega toime.

Ajakirjandus oli operatiivne. 11. novembri "Rahva Hääles" ilmus Rasmus Kangro-Pooli arvustus, milles koorile oli küll pühendatud vaid üks rida: "... kooride liikumises tundus kobavat nõutust, nii nagu ebaleidlikku improvisatsiooni." Kriitik ei pööranud tähelepanu ooperis leiduvatele rohketele kooristseenidele mitte lähtuvalt muusikalisest küljest, vaid kritiseeris ainult lavalist liikumist ja karakterite tõetruud esitamist.

Sõjajärgsetel aastatel kirjutasid ühte arvustust sageli kaks autorit, üks vaatlus etenduse muusikalist külge, teine teatritegemist. Kuna ooperis on need kaks asja omavahel väga tihedasti seotud ja isegi teineteisest sõltuvad ja teineteist täiendavad, siis ei tohiks neid lahuseks vaadelda. Meisterlavastaja on see, kes suudab leida optimaalse lahenduse mõlemas sfääris, nii et üks ei kahjustaks teist.

Erinevalt Kangro-Poolist hindas kooristseene valgevene kriitik Boriss Bortnjanski: "... lavastuse õnnestumisele aitasid suures osas kaasa koor ja ballett..."

1945. aasta jaanuaris asus Priit Nigula kõrval dirigendipuldi ka **Kirill Raudsepp**, kes oli senini täitnud teatris kontsertmeistri ülesandeid. "Õhtulehes" kirjutati seepeale: "K. Raudsepp debüteeris pideva tähelepanu ja kontsentratsiooniga." Serafim Milovski märkis "Sovetskaja Estonias": "... meeldiv oli kuulda rütmilist kooskõlastatust orkestri, lauljate ja lavataguse koori vahel. "Mõlemad arvustused käisid "Madame Butterfly" kohta, mis oli "Estonias" esimene Raudsepa dirigeeritud ooper.

Suursündmuseks kujunes selle hooaja lõpul **Eugen Kapi** ooperi "Tasuleegid" lavaletoomine. Ajakirjanduse hinnangud (Nikolai Raiski ja Bruno Lukk) olid väga positiivsed. Kiideti koori kui ooperi peategelast. Esietendust külastanud Moskva konservatooriumi professor Nikolai Raiski kirjutas ooperi kohta järgmist: "... Ooperi peategelane — rahvas — on joonistatud eredalt, sügavalt dramaatilistes stseenides kui ka tujuküllastes pidulikes episoodides, ning selle peosalise täitja ooperis — koor — oli märkimisväärselt kõrge tasemel, üllatades oma intonatsioonilise

puhtuse, selguse, osatäitmise reipusega, andes tunnistust eesti rahva kõrgeast koorilaulu-kultuurist ja traditsioonidest..."

Noore tudengina etendusel viibinud, mäletan ooperi erakordselt elavat ja sooja vastuvõttu publiku poolt. See on jäänud meelde kui üks tolle aja muusikalisi suursündmusi.

Esimestel sõjajärgsetel aastatel ilmusid lavale veel teisedki algupärandid, **Ernesaksa "Pühajärv"** ja "Tormide rand" ning **Eugen Kapi "Vabaduse laulik"**. "Pühajärv" ei saavutanud küll erilist edu. Selle lavastust (lav Eino Uuli) tehti ajakirjanduses koguni maha. Bruno Lukk kritiseeris ooperis liiga sagedast *a cappella* laulmise kasutamist. Orkester jäigi ooperites Ernesaksa nõrgaks küljeks. Tema järgmist ooperit "Tormide randa" orkestreeris juba Paul Karp.

Arvustused tõstsid positiivselt esile "Tormide ranna" viisirikkust, emotsionaalsust ja osavat kooriansamblite arendamist, eriti realistlikku kõrtsipilti, mida on üksiknumbrinagi hiljem sageli kontsertidel ette kantud. 1950. aasta suvel, kui "Estonia" esines Moskvast, kiideti sealgi ooperi kooristseene ja ka koori, kes "laulab alati harmooniliselt ja puhtalt". Edaspidi aga sooviti näha laval rohkem koorilauljaid, keda "Eestis kui rikkaliku koorilaulu kultuuriga maal kahtlemata on".

Järgnenud 1949. aasta ja 1950-ndad mõjutasid ka "Tormide ranna" lavaelu. 1949. aasta märtsis oli Eestis suurküüditamine. Alustati jahti ka nn kodanlikele natsionalisti-

Kirill Raudsepp alustas "Estonia" dirigendina 1945. aasta jaanuaris.





Dirigent Prit Nigula 1945. aasta paiku.

dele. Kommunistliku Partei Keskkomitee hakkas hooliga jälgima kõiki kunstiteoseid, et need oleksid kõrgel "ideelis-poliitilisel tasemel". Suuri puudusi leiti ka "Tormide rannas": "Selle asemel, et näidata rahva ülestõu-

su oma juhi Leemeti õhutusel ja juhtimisel, osutus ooperis keskseks kujuks negatiivne kangelane — legendaarne mereröövvel, Suuremõisa krahv Otto Reinhold Ungern-Sternberg... Arvestades tõsist vajadust anda "Tormide rannale" täisväärtusliku nõukoguliku ooperi kaal, tuleb autoril koos lavastajaga põhjalikult mõelda ooperis esinevate puuduste kõrvaldamisele ning luua lavateos, mis kajastaks eredalt ja õigesti meie rahva võitlust orjastajate vastu, süvendaks vaatajas-kuulajas tulist isamaa-armastust ja oleks oma kunstilis-emotsionaalse jõuga võimsaks vahendiks töötajate ideelisel kasvatamisel," kirjutas tolle aja juhtivaid muusikaideoloogide Harri Kõrvits "Rahva Hääles". Ajalehe toimetuse kommentaar selle kohta oli järgmine: "... "Tormide ranna" kogemused kinnitavad veel kord, et ainult igakülgne ja printsiipaalne kriitika võib kindlustada ideelis-kunstiliselt kõrgväärtusliku kunstiteose loomise!"

Kui jälgida "Tormide ranna" esimesi kavalehti, siis näeme, et venelasest piirivalveülema Petrovi nimi asetses seal alles seitsmendana, esikohal oli Ungru krahv, keda Ernesaks esialgu peaosaliseks kavandas. Hili-semas lavastuses, sõltuvalt ilmselt kriitikast ooperi kohta, sai Petrovist laevakapten, kes ka-

Steen Tšaikovski "Jevgeni Oneginist" "Estonias" 1949. aastal. Keskel: Gremin — Ott Raukas, Tatjana — Marta Rungi.





Eugen Kapi "Tasuleegid" "Estonias" 1945. aasta kevadel.

valehel on juba kolmas, Ungru krahv aga alles pärast teda. Oli juba astunud suur samm "kõrgele ideelis-poliitilisele tasemele" lähemale.

Mitmed kriitikud on tol ajal märkinud, et teatri lava on väike. Ruumikitsikus on kummitanud lavastajaid ja kunstnikke tänase päevani. Kui 1947. aastal taastasid saksa sõjavangid põlenud teatrihoone, siis olukord mõnevõrra küll paranes, kuid kehavõitu akustika ja koori suurendamine tegid massistseenide lavastamise ja kooride kõlamise üle orkestri saali endiselt problemaatiliseks. Milleks oli ikkagi vaja koori suurendada, kui lava on väike?

Esiteks, ooperikoorid on sageli väga nõudlikud. Segakooride kõrval esinevad eraldi ka mees- ja naiskoorid. Klassikalises ooperis on suur osatähtsus just meeskooridel ja väikese koosseisuga ei ole neid võimalik hästi ära laulda. Esimesel hooajal kuulus meeskoori üheksateist lauljat (võrdle: RAMis 80 lauljat, Eesti Raadio segakoori meeskoosseis oli 40 lauljat). Juba Kapi "Tasuleekides" kasutati lisaks RAMi lauljaid. Seda praktikat rakendati ka mitmes järgnevas ooperis. Ooperiteatrites kipub sageli kujunema olukord, kus meeslauljad on rohkem tööga koormatud kui naised. Lavategevus nõuab vahel, et mõned lauljad seisavad küljega saali poole, vahel koguni seljaga. Tuleb laulda liikudes, istudes ja mõnikord isegi lamades. See kõik nõuab ooperikoori lauljalt suurt meisterlikkust, et

konkreetselt tegevuse juures täpselt ja väljendusrikkalt laulda. Sageli on häälerühmadalaval segamini, mis omakorda nõuab igalt lauljalt suurt iseseisvust ja partii väga täpset esitust ning oskust selles olukorras end ansambelisse sulatada.

Teiseks, tundub, et ooperikoori minimaalne koosseis peaks olema ligikaudu kuuskümmend kuni seitskümmend lauljat. Meeshäälte osa võiks olla isegi naishäältel suurem. Ooperikoori arvulisest koosseisust sõltub ka lauljate töökoormus. Mida väiksem koor, seda suurem see on.

Tavaliselt mängiti "Estonias" (draama-trupi eraldumise järel) neli kuni viis ooperit või operetti ja kaks kuni kolm balletti nädalas. Mõni ballettmeister kasutas kooriartiste ka balletilavastustes (kuni 1965. aastani). Mitme hooaja vältel oli paljudel lauljatel kaks-kümmend kuni kakskümmend neli etendust kuus. Kui siia lisada kakskümmend kuus proovi, saame viiskümmend esinemist-proovi kuus. Inimesed tulid teatrisse kella üheteistkümneks ja need, kes elasid kaugel, lahkusid sealt alles pärast etendust.

Tõepoolest, ainult suur entusiasm liitis estoonlasi kokku ja andis jõudu selle hiiglasliku töö tegemiseks, mida nõuab ooperiteater. Kõik ei pidanud sellisele koormusele vastu. Paljud tulid, proovisid hooaja või paar ja läksid jälle oma teed. Eriti puudutas see ooperi meeskoori, kus lauljate vahetuvus oli kõige

suurem. Eks see oli ka arusaadav, sest oma perekonna eest vastutav pereisa oli lihtsalt sunnitud otsima endale lahedamaid ja materiaalselt paremaid töötingimusi.

Kui esimesel sõjajärgsel hooajal kriitiseeriti kõvasti kooriliikmete lavalist liikumist, siis juba järgmisel hooajal lavale tulnud **"Padaemandas"** (lavastaja Georgi Tugolessov), sai koor rohkesti kiita: "Pole ammu näinud koori sellise ilmekusega kaasa mängivat, võiks ütelda koguni elamas, kui seda juhtus äsja esietendusel **"Padaemandas"**. Eriti tõstaksin esile koori etteastet viimases pildis, kus koori hoogne esinemine pani lausa imestama ja rõõmustama. See on tõendiks, et **"Estonia"** koor, kes on ilmutanud laval senini järjekindlalt kätte õpitud ja tuima esinemist, on suuteline enamatki pakkuma." Seda kirjutas esimesel hooajal koori tublisti kritiseerinud Karin Kask.

Tõsiselt tõsteti **"Estonia"** ooperikoori küsimus üles 1947. aastal seoses **Dzeržinski** ooperiga **"Vaikne Doni"**: "... puudutades **"Vaikse Doni"** muusikalist külge, nii nagu kõikides teistes **"Estonia"** teatri ooperietendustes, puudub [siin] täisvereline koor. Väiksearvuline teatri koor ei vasta ooperilavastuste muusikalistele nõudmistele..." Kirjutaja oli Serafim Milovski, Tallinna tolleaegseid juhtivaid muusikakriitikuid ja koorijuhte. Tallin-

na üks paremaid lastekoore oli tol ajal tema juhatatud 6. keskkooli koor.

Meeskooril oli küllaltki tähtis osa selles ooperis ja **"Vaikse Doni"** koorid valmistas ette väheste koormeisterikogemustega Kaja Tammemägi. Meeslauljate nappus kummitas aga **"Estonia"** ooperikoori kõigil sõjajärgseil aastail.

Teatavasti oli Tallinnas kaks suurt kutselist koori — **RAM** ja Eesti Raadio segakoor. Mõlema koori lauljate eeliseks oli poole lühem tööaeg ja sellest tulenev võimalus töötada veel kuskil mujal kohakaaslasena. **RAM** tõmbas lauljaid ligi ka ringreisidega mööda Nõukogude Liitu, mille linnad ja maad olid tol ajal enamikule eestlastest veel avastamata. Lauljate nappuse tõttu tuli teatris pidevalt kasutada konservatooriumi ja muusikakooli õpilasi, mida pidi ka kooride töökorralduse juures arvestama. Lihtsam oli see kontsertkooride puhul, keerulisem aga tihedama töögraafikuga teatris, kus oli vaja vahel õpilasi proovidest vabastada, korraldada neile lisaproove, kooripartiide kontrollid jne. See kõik tõstis märksa ka teatri koormeisterite töökoormust. Teatrikoori eeliseks on muidugi see, et siin võib aja jooksul saada solistik. Kuigi mõni lauluõpetaja on arvanud, et kooris laulmine rikub häält, on tegelik elu näidanud vastupi-

Karl Millöckeri **"Kerjusüliõpilane"**. **"Estonia"**, 1947.





Gustav Ernesaksa "Tormide rand". "Estonia", 1949.
Fotod "Estonia" teatri ja TMMi arhiivist

dist. Nii on ka Anu Kaal ja Hendrik Krumm ning paljud teised teatri solistid selle heaks näiteks. Teatris väga vajalikule ansamblitunnetusele ja lavanärvile on aidanud aga kooris laulmine tublisti kaasa. Oskus teisi kuulata ja sulada ansamblisse on ju üks põhilisi teatritöö nõudeid.

1949/50. hooaega võib hinnata kui ühe tähtsa etapi lõppemist teatri sõjajärgses töös. Kuue hooaja vältel toodi välja üle kolmekümne lavastuse. Olid esile kerkinud uued andekad muusikajuhid ja lavastajad: **Kirill Raudsepp**, **Vallo Järvi**, **Aleksander Viner**, **Georgi Tugolessov** ja **Paul Mägi**. Lavale ilmusid uued algupärased ooperid: "Tasuleegid", "Pühajärv", "Tormide rand", "Vabaduse laulik" ja ballett "Kalevipoeg". Teater oli oma ajutistest ruumidest, kinost "Gloria", kolinud taastatud "Estoniasse". See andis võimaluse luua paremad töötingimused kogu teatrirahvale.

Tõsi, raskusi oli koori komplekteerimisega. Põhjuseks suur kaadri volavus. 1944/45. hooajal oli kooris kolmkümmend üheksa lauljat, aasta pärast lahkus neist üksteist. Järgmisel hooajal suurenes koori koosseis viiekümne seitsmeni. Kahel järgmisel hooajal oli selles viiskümmend neli lauljat. 1948/49. aastal oli teatris aga suurem koondamine. Koosseis vähenes neljakümne kahele, kuid järgmi-

sel hooajal tõusis see jällegi neljakümne kaheksani. See kõik raskendas tunduvalt koorimeistri tööd. Uued lauljad tulid küll asemele, kuid nad olid kaua ebakindlad ja ega järeleaitamiseks teatris palju aega ei olnud.

Kuna Tiiu Targama oli algul ka mitme etenduse muusikajuht-dirigent, jäi tal vähem aega kooriga töötamiseks. Dirigentide pöud lõppes alles Vallo Järvi tulekuga teatrisse. Tiiu Targama täitis kuni pensionini (1963. aastal) ainult teatri peakoormeistri ülesandeid.

Kirjutises on kasutatud Tiiu Targama, Ilmar Kuusemetsa, Aino Kõlvandi jt teatrinimeste meenutusi ja "Estonia" arhiivi materjale.

UUSI OOPEREID MAAILMAESIETTEKANDEL 2000. AASTAL

Saksamaal esietendusid:

- 19. III Kaiserslauternis **Margret Wolfi** (Berliin) ooper "Kirisk" (Tšõngõz Ajtmatovi romaani "Noormees ja meri" j, helilooja libr, dir Lior Shambadal, lav Wolfgang Quetes, peaosas Katja Beer (Kirisk).
- Rheinsbergi Lossiteatris teatri taasavamise puhul **Siegfried Matthusi** (s 1934) lühiooper "Kroonprints Friedrich" (libr Thomas Höft), tunnine etendus väikesse orkestriga, mille koosseisus mh 14 flööti (!); dir Rolf Reuter, lav helilooja, peaosas Karen Leonie Leiber. See on helilooja kümnes ooper, lugu kroonprints ja tema sõbra, leitnant von Katte fantastilisest lennust Inglismaale. Ooperit mängiti ka Matthusi asutatud noorte ooperilauljate festivalil Rheinsbergis.
- 16. IX toimus sealsamas **Heiner Mülleri** muusikaetendus "Zerbrochene Bilder" ("Purunenud pildid").
- 18. IV Berliini Riigiooperis peadirigent Daniel Barenboimi korraldatud pidustusel "Festtage der Berliner Lindenoper" Riigiooperi tellimusel *sir Harrison Birtwistle'i* (1934) ooper "The Last Supper" ("Viimne õhtusöömaag").
- Magdeburgis **Ari Benjamin**

Meyeri (s 1972), Berliinis elava USA helilooja ooper "Defendants Rosenberg" (helilooja libr), 1953. aastal hukatud ameerika abielupaari Ethel ja Julius Rosenbergi lugu; lav Holger Potozki, dir Fabian Dobler, peaosades Ingo Anders ja Sabine Stolpe; Magdeburgi Filharmonia kammerorkester.

• Leipzigi Ooperimajas aprillis **Luca Lombardi** (s 1945, Itaalia) "Dmitri oder Der Künstler und die Macht" ("Dmitri ehk kunstnik ja võim"; Hans-Klaus Jungheirichi libr Šostakovitsist), dir Martin Fratz, lav Uwe Wand, nimiosas Wolfgang Newerla. See on "fiktsioon" kolmeteistkümnes stseenis: natsism, stalinism, nõukogude avangardism, Volkovi mälestused, *yin* ja *yang*, Dmitri reis 1950. aastal Leipzigi, Bachi mõju temale jne; tegelasteks Dmitri, tema naine ja poeg; Stalin, Lenin, Glazunov Šostakovitsi õpetajana; Molotov, marssal Tuhhatševski jt. Gerhard R. Kochi (FAZ¹) hinnanguil: "Stalinliku autentsusega õnnestunud etendus..."

• 30. IV Schwetzingeni festivalil **Karl-Wieland Kurzi** (s 1961) ooper "Gute Miene —

böses Spiel", ["Art Paraphrase'i" dramaturgi ja poeet Thomas Körneri libr Pierre Corneille' tragikomöödia "L'illusion comique" (1635) põhjal]; radikaalne *opéra mort*: lava on Maailm, kus režissööriks on Surm, lähedane Stravinski ooperile "Elupõletaja tähelend", samas barokk-koloratuuridega, kaasa teevad ka draamanäitleja ja lauljad-näitlejad mitmetes rollides. SWR Stuttgardi Raadio SO-d dirigeeris Alexander Winterson, lav Peter Oskaron.

• Müncheni 7. nüüdismuusikateatri biennaalil esietendusid moto all "über die Grenzen" ("üle piiri") järgmised tellimusteosed: 4. V — **Claus-Steffen Mahnkopfi** (s 1962) ooper "Angelus Novus" Paul Klee samanimelise joonistuse ja filosoof Walter Benjamini tekstide põhjal; dir James Avery, kontseptsioon ja lavastus ning lavapilt — Taygun Nowbary; 10. V — **Chaya Czernowini** (s 1956, Iisrael) ooper "Pnima ... ins Innere" ("extreme Grenzerfahrung" — "ekstreemne kogemus"), dir Johannes Kalitzke, lav Claus Guth; 18. V — Hamburgi KMK seitsme kompositsiooniüliõpilase (Peter Michael Hameli klass) kollektiivne etendus "Über Frauen, über Grenzen" ("Naistest

¹ "Frankfurter Allgemeine Zeitung"



Helilooja Claus-Steffen Mahnkopf (Saksamaa), kelle ooper "Angelus Novus" tuli lavale Müncheni 7. nüüdismuusikateatri biennaalil.

piirsituatsioonides"), dir Frank Löhr, lav Stefan Herheim; etenduses vastandatakse kolm antiikaja naist — Medeia, Ariadne ja Antigone — nende "tänapäevastele õdedele".

• Recklinghauseni "Theaterzelt der Ruhrfestspiele" 4. V Patrick Lama (s 1940), Pariisis elava palestiina helilooja esikooper "Kanaan" ("Das gelobte Land" — "Töötatud

maa"), dir Volker Hempfling, lav Akram Tillawi, peaosades Christina Ascher (Jumalaema Aschirat) ja Njål Sparbo (Jumalaise El, taimeede jumal Baal).

• 4. V Pforzheimi teatris József Sári "Sonnenfinsternis" ("Päikesevarjutus"); libr Elisabeth Gutjahr, 1905. aastal Budapestis sündinud ja Viinis elanud, 1983. aastal vabaturma läinud Arthur Koestleri elu ja samanimelise romaani põhjal, dir Jari Hämäläinen, lav Ernö Weil; ooper XX saj visioonidest ja utopiastest.

• 5. V Bielefeldi Linnateatris Michael Hirschi "Das stille Zimmer" ("Vaikne tuba"), dir Geoffrey Moule, lav Michael Hirsch.

• 20. V Hannoveris Alamsaksi Riigiooperis Volker David Kirchneri ooper "Gilgames", dir Stefan Sanderling, lav Volker David Kirchner.

• Schwetzingeni festivalil 4. VI Rokokotheater'is Wilfried Maria Danneri ooper "Das Märchen nach ewig und drei

Tagen" (seitsmeosaline "kummitus haldjatega valges", libr Thomas Körner), SWR Stuttgardi Raadio SO-d dirigeeris Thomas Kalb; lav Christian Kohlmann.

• 28. VI Müncheni Cuvilliés-teatris ooperifestivali 125. aastapäeva puhul Ruedi Häusermanni ooper "Kanon für geschlossene Gesellschaft" ("Kaanone suletud seltskonnale").

• Hannoveri maailmanäitusel "EXPO 2000" esietendused Saksa paviljonis: 1. VII — Ingomar Grünaueri ooper "Trilogie der Sommerfrische" (Francesco Mideli libr Carlo Goldoni näidendi j),



Steen Chaya Czernowini ooperist "Pnima... ins Innere", Müncheni 7. nüüdismuusikateatri biennaal.

Helilooja Chaya Czernowin (Iisrael), ooperi "Pnima... ins Innere" autor.



dir István Dénés, lav Heinz-Lukas Kindermann ja Susanne Thaler; 16. IX — Hans Schanderli ooper "Masinist", dir Christian Ewald, lav Lutz Hübner. Hannoveri Muusikateatri etendus.

• 6. IX Hamburgi Opera stabile trupiga Erhan Sanri (Saksamaal kasvanud türgi helilooja) ooper (kammerinstrumentaalkoosseisuga) "Humanis-

tid" (1976. aasta Viini kirjan-
duspreemia laureaadi Ernst
Jandli romaani j), dir Michael
Petermann, lav Holger Mül-
ler-Brandes.

- 16. IX Hagenis Rainer
Kunadi (1936—1995, väga
populaarne Saksa DV ooperi-
autor) ooper "Der Traum"
(helilooja libr hiliskeskaegse
rahvaraamatu "Fortunat" ja
selle järgijate põhjal — Tieck
jt), dir Georg Fritzsich, lav
Rainer Friedemann.

- Dresdeni kaasaegse muusi-
ka päevadel 9. X Theater
Meissen'is Benjamin
Schweitzeri ooper "Jakob
von Gunten" (helilooja libr
Robert Walseri romaani j), dir
Titus Engel, lav Andreas
Baumann.

- 13. X Münchenis Bayeri Riigiooperis Aribert Reimanni ooper "Bernarda Alba maja" (F. García Lorca viimase, mõni nädal enne tema surma valminud draama j), dir Zubin Mehta, lav Harry Kupfer, nimiosas Helga Dernesch. Juunis 2001 toob Kupfer selle lavale ka Berliini *Komische Oper*'is.

- 17. XI Stuttgardi Riigioope-
ris Adriana Hölszky (s 1953,

Stuttgardis õppinud ja elav
rumeenia ungarlanna) ooper
"Giuseppe ja Sylvia" (Hans
Neuenfelsi libr ja lav), dir he-
lilooja Johannes Kalitzke.
Etendus kolmeteistkümnese
pildis tänapäeva filmirežis-
sööri Sylvia Plath'i ja Giu-
seppe Verdi kujutletavast
kohtumisest.

Hollandis esietendus:

21. I Amsterdams *Stadsschouwburg*'is Hollandi Ooperi-
rilt Guus Jansseni "Hier"
(näitekirjanik Friso Haver-
kamp'i libr, "90 protsenti hol-
landi ja 10 protsenti hiina kee-
les"), dir Lucas Vis, lav Hol-
landi Ooperi kõrgele rahvus-
vahelisele tasemele tõstnud
Pierre Audi. Ka noore hollan-
di helilooja eelmine lavateos
"Noah" võeti entusiasmiga
vastu. "Siinses *opera buffa*'s on
rohkem muusikateatrit ja vä-
hem ooperit (Bob Dylan, John
Cage, džässirütmid, "Dies
irae", post-Šostakovitš, orien-
taalne hiina müstitsism, isegi
"Hallo, Dolly" oma refrääni-

²"Financial Times"

ga...): "Chinese "Holy Tri-
nity" plus "Virgin of Amster-
dam"..." (Richard Fairman,
FT²).

Belgias esietendusid:

- 12. II Liège'is *L'Opéra royal de Wallonie, Petite Théâtre*'is Daniel Schelli ooper "Hy-
giène de l'assassin" viiele
solistile ja kuuete instrumentalistile (helilooja libr), dir
Jean-Pierre Haeck, lav Fré-
déric Roels.

- *Théâtre royal de la Monnaie*
300. aastapäevale pühenda-
tud uute tellimusoooperite sar-
jas esietendunud lavateosed:
10. III Brüsseli *Lunatheater*'is
koostöös festivaliga "Ars
Musica Bruxelles" muusika-
teatriühingu "Hollandia",
"European Prize New Theat-
rical Realities" äsjase lau-
reaadi lavastusena flaami he-
lilooja Wim Henderickxi (s
1962) ooper "Triumph of
Spirit over Matter" (libr Jo-
han Thielemans), dir Etienne
Siebens, lav-d Johan Simons
ja Paul Koek. Lugu vastuolu-
dest maalikunstnik Becki
ning kunstikaupmehe ja ga-
leriomaniku Günther Drecki



Stseen Guus
Jansseni ooperist
"Hier", Hollandi
Ooperi trupi
lavastus
Amsterdami
Stadsschouwburg'is.

Laure Delcamp
ja Gilles Wiernick
Daniel Schelli
ooperis "Hygiène de
l'assassin". Liège,
L'Opéra royal
de Wallonie,
Petite Théâtre.



vahel; peaosades: Robin Adams (Beck), Elena Ferrari (Becki sõbratar) ja Eberhard Francesco Lorenz (kunstikaupmees). Oktoobris Brüsseli *Théâtre royal de la Monnaie's Luca Francesconi* (Itaalia) ooper "Ballata"; 10. XI jõudis viimase tellimusteosena publiku ette **John Caskeni** (s 1949, Inglismaa) ooper "God's Liar", dir Ronald Zollmann, lav Keith Warner.

Inglismaal esietendused:

• 16. II Londonis *Coliseum*'is *English National Opera* trupü-

ga **Mark-Anthony Turnage**'i (s 1960) ooper "The Silver Tassie" ["tassie" on šoti keeles "tass", pealkiri on võetud Byroni luuletusest; Amanda Holdeni libr Sean O'Casey samanimelise näidendi (1928) j I maailmasõjast ja tollastest kannatustest], dir Paul Daniel, lav Bill Bryden; osades: Gerald Finley (Harry Heegan), Gwynn Howell, Vivian Tierney, Mary Hegarty, Leslie John Flanagan, Anne Howells. Juba märtsis 2000 jõudis see lavale ka Dortmundis ja seejärel Dallases. "Ooper on omamoodi välja-

kutse selles mõttes, et ka eepiline ooper püsib veel XXI sajandil samahästi kui elus" (FT).

- Aldeburgh' festivali avaõhtul *Snape Maltings' Concert Hall*'is 9. VI **Param Vir**'i (India, Britteni-nim konkursi võitja, Oliver Knusseni õpilane) poolavalises ettekandes ooper "Ion" (Euripidese mõistatuslikeima tragöödia järgi), dir David Parry, *Almeida Ensemble*, nimiosas Alexander Mayr. Lavaline ettekanne toimus kuu aja pärast Londoni *Almeida Theatre*'s.
- Kirkwallis, Orkney saartel,



Stseen **Mark-Anthony Turnage**'i ooperist "The Silver Tassie". London, Coliseum, English National Opera.



Michael Berkeley
"Jane Eyre"
Buxtonis,
nimiosas
Natasha Marsh.

St. Magnuse festivalil 16. VI *Pickaquoy Centre's Peter Maxwell Davies'e* (s 1934) ooper (dramaatiline sonaat) "**Mr Emmet Takes a Walk**", ansambel *Psappha* ja *Muziektheater Transparant* (Antwerpen), dir Etienne Siebens (Belgia), lav David Pountney. Käesoleval hooajal toob *Transparant* etendusesama dirigendiga ka Belgiasse.

• Cheltenhami festivali avaõhtul 30. VI esietendus *Everyman Theatre's* festivali kunstilise juhi Michael Berkeley (s 1948) kammerooper "**Jane Eyre**" [libr austraalia-liibanoni romaani kirjanik David Malouf (66) Charlotte Brontë romaani j]; orkester on kolmeteistkümmeliikmeline — "less is more," on autor öelnud; dir Michael Rafferty, lav Michael McCarthy, *Music Theatre Wales'i* trupp; nimiosas Natasha Marsh. Juulis oli see laval juba Buxtonis, novembris ka Londoni *Royal Opera Linbury Studio's*. Kangelasteoks võiks nimetada seda, et helilooja suutis tähtjaks uuesti kirjutada autost kaduma läinud suurema osa partituurist, oma terve aasta töö, ja teose lõpetada. Kuninganna Elizabeth II olevat öelnud ooperi partituuri kadumise kohta: "...his loss was the

worst story we have ever heard..." ja innustanud heliloojat uuesti ooperi kallale asuma.



Matti Salminen nimiosas
Aulis Sallineni ooperis
"Kuningas Lear".

Taanis esietendus:

Taani Kuningliku Ooperi trupiga Kopenhaageni Kuninglikus Teatris Poul Rudersi (s 1949) "**The Handmaid's Tale**" (libr Paul Bentley, Margaret

Atwoodi 1980. aastate populaarse romaani j), dir Michael Schönwandt, lav Phyllida Lloyd. See on uus algupärand Kuninglikus Teatris kolmekümne kahe aastase vaheaja järel.

Soomes esietendusid:

Soomes ooperi "pöörase aasta" neljateistkümnest maailmaesiettekandele tulnud uuest ooperist (sh ka Saariaho "L'amour de loin" — "Kaukainen rakkaus") avaldame siin andmed kaheksa Soomes lavastatu kohta.

• Savonlinna ooperifestivalil 15. VII kolme helilooja lühiooperi ühisetendus: **Herman Rechbergeri** "... nuna et sempre" (35 min) — proloog kooripannoona — 12 stseeni Kristuse kannatustest; ooper meenutab temaatiliselt mõneti aasta tagasi Salzburgis esietendunud Luciano Berio ooperit "Cronaca del Luogo"; **Olli Kortekangase** "Marian rakkaus" (teoloog Dietrich Bonhoefferi märtriloo aineil); **Kalevi Aho** "Salaisuuskien kirja"; dir Osmo Vänskä, lav Jussi Tapola; osades: Jorma Hynninen, Hannu Niemelä, Juha Kotilainen, Monica Groop jt.

• 12. VIII Helsingi olümpia-staadionil **Tuomas Kantelineni** ooper "Paavo Suuri. Suuri juoksu" ("spordi-ooper" Paavo Haavikko libreto), lav Kalle Holmberg, Paavo Nurmi osas Gabriel Suovanen; ooperi telesalvestust näidati kanalil "Arte" ka Saksamaal ja Prantsusmaal.

• Festivalil "Helsingin Juhlaviikot" 23. VIII *Ateneum'i* **Kimmo Hakola** esikooper "Marsin mestarilaulajat" (Matti Hagelbergi ja Karla

Loppi libr Hagelbergi samanimelise groteskse pildiseeria j); dir Jyrki Nissilä, *Ooppera Skaala* lav, peaosades Änu ja Piia Komsu. Ooperis ühinevad paroodia, naer ja Bachi passioonimuusika mõjutustega müsteerium.

• 15. IX Helsingis Soome Rahvusooperis **Aulis Sallinen** ooper **"Kuningas Lear"** (helilooja libr Shakespeare'i "Kuningas Leari" j), dir Okko Kamu, lav Kari Heiskanen; nimiosas Matti Salminen, Gloucester — Jorma Hynninen, Cordelia — Lilli Paasikivi. "Sallinen on loonud ooperi soome lauljate koorekihile..." (Rodney Milnes, T³). Põhjalikud arvustused ilmusid teisteski Lääne ajalehtedes (FAZ, FT jt).

• 9. XI Turu toomkirikus selle 700. aastapäeva puhul **Mikko Heiniö** esikooper **"Riddaren och draken"** ("Rüütel ja lohemadu", Bo Carpelani libr), lav Erik Pöysti, Turu Linnaorkestrit juhatas Ulf Söderblom. Ooperi sündmused XVI sajandil on seotud Turu toomkiriku ajalooa.

• 8. XII Helsingi *Tempelli-aukion kirkko's* **Kari Tikka** ooper **"Luther"**, dir Kari Tikka, lav Jussi Tapola; nimiosas varem samas kirikus preestrina tegutsenud nimekas bassbariton Esa Ruuttunen. Ka kuulajatele jagati tekstid, et nad laulaksid koos esinejatega koraale kaasa.

Kanadas esietendus:

• 19. II Victoria *Pacific Opera's* **Louis Appelbaumi** **"Erewhon"** (libr Mavor Moore, Samuel Butleri 1872. aastal



Sandra Graham ja Curtis Sullivan Louis Appelbaumi ooperis "Erewhon". Victoria, Pacific Opera.

valminud samanimelise romaani j); dir Timothy Vernon, lav Brian MacDonald; *National Arts Centre Ottawa* tellimus.

Ameerika Ühendriikides esietendusid:

• 14. IV Houstoni *Grand Opera's* teatri peadirektori David Gockley tellimusel (1972. aastast on ta saanud siia 24 uudisoooperi maailmaesiettekanded): **Carlisle Floyd** [s 1926; ameerika XX saj ühe populaarseima ooperi "Susannah" (1955) autor] ooper **"Cold Sassy Tree"** (Olive Anne Burnsi romaani j); dir teatri peadirigent Patrick Summers, lav Bruce Beresford; see on helilooja üheksas ja samas esimene koomiline ooper, südantsoojendav lugu armastusest, kaotusest ja elujanust; enim kiidetakse helilooja värvikat ja väledalt vahelduvat orkestratsiooni.

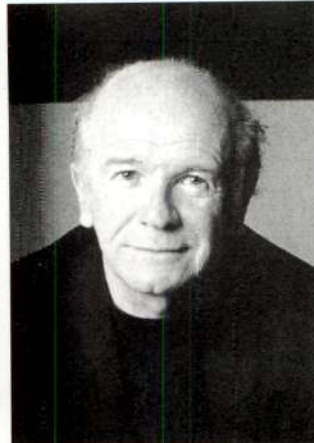
• 15. VI St Louisi Ooperis **Minoru Miki** (s 1930, Jaapan) **"The Tale of Genji"** (St Louisi

tellimus, libr Colin Graham), dir Steuart Bedford, lav Colin Graham; ooperi libreto on valminud XI saj jaapani romaani (võimalik et maailma esimese romaani) kolme esimese osa ainetel, lugu ületamatu kenaduse ja võimekusega õnnistatud prints Genji armastusest ja seiklustest. See on helilooja ja Colin Grahmi neljas koostöö.

• Princetonis, New Jersey ooperifestivalil 21. VII **Frank Lewini** **"Burning Bright"** (John Steinbecki samanimelise näidendi j), dir Patrick Hansen, lav Karen Tiller.

• 7. X San Francisco *War Memorial Opera House's* San Francisco Ooperi trupiga **Jake Heggie** (s 1961) **"Dead Man Walking"** (Terence McNally libr öde Helen Prejeani samanimelise romaani j; samal ainstikul on valminud 1995. aastal Hollywoodis ka populaarne film); dir Patrick Summers, lav Joe Mantello, peaosades Susan Graham ja Frederica von Stade (öde Helen) ning John Packard (Joseph de Rocher).

³"The Times"



Ooperi "Dead Man Walking" autor helilooja Jake Heggie, üks peaosalisi, sopran Susan Graham ja libretist Terence McNally.

Juba aasta varem äratas see ühel teatri *workshop*'il suurt huvi. "Heggie on oma ooperi kokku pannud õige meetodi järgi: tema mõru-magus muusika asetab ta, kui soovite, samasse ritta niisuguste ameerika heliloojatega nagu Menotti või Barber." (Richard Fairman, FT.)

• 6. XII New Yorgi Manhattani Muusikakoolis Scott Everly esikoooper "The House of Seven Gables" (helilooja libreto Nathaniel Hawthorne'i "gooti muinasjutu" põhjal), dir David Gilbert, lav Linda Brovsky.

Prantsusmaal esietendusid:

• 25. IV Nanterre'i *Théâtre des Amandiers*'s Gérard Pessoni ooper "Forever Valley" [Marie Radonnet' samanimelise romaani (1986) j], lav Frédéric Fisbach, esitas ansambel *Accentus*.

• Strasbourg'is 22. IX festivalil "Musica" *Opéra National du Rhin*'is Ahmed Essyadi "Heloïse ja Abelard" (libr Bernard Noël, inspireeritud enamtuntud lugudest Ida-

maade ajaloost). Helilooja on öelnud ooperi kohta: "...une oeuvre poétique sur l'exercice d'amour". Käesoleval hooajal on see kavas Pariisi *Châtelet*' teatris.

• 3. X Roueni Ooperis Pascal Dusapini "Medeamaterial" (Heiner Mülleri j), dir Laurence Equilbey, lav André Wilms; kaasa tegid *Orchestre Leonard da Vinci* ja ansambel *Accentus*.

• 15. X Compiègne'i *Théâtre Imperial*'is Stavros Xarhakose ooper "Le Visiteur" ("Külaline", Eric-Emmanuel Schmitti 1993. aastal Pariisis suure menuga esietendunud näidendi j), lav Pierre Jourdan.

• 26. XI Avignoni (Euroopa kultuurilinn 2000) Ooperis *Opéra propose*'i trupiga Dominique Lièvre'i "Mille ans sont comme un jour dans ciel" (libr Hubert Nyssen), dir François-Xaver Bilger, lav Lionel Parlier. Helilooja esikoooper, millenniumiooper: peategelasteks Millena ja Millenus, kaudselt ka Isolde, Don Juan, Carmen ja Faust.

Itaalias esietendusid:

• Septembris Spoleto *Teatro Lirico Sperimentale*'s Oscar Strasnoy (Argentina) "Midea". Ooper sai peapreemia teatri korraldatud rahvusva-

Prantsuse helilooja Gérard Pesson, ooperi "Forever Valley" autor.



helisel kammerooperite konkursil "Orfeo 2000". Etendused ka Roomas.

- 21. X Milano *Teatro alla Scala's* **Azio Corgi** (Milano) ooper "**Tatjana**" (libr ja lav Peter Stein, Anton Tšehhovi varase ühevaatuselise draama j), dir Will Humburg (Münster). See on seitsmekümneminutine realistlik lugu Sabinini ja Olenina pulmadest. "...midagi Ives'ilt, põhimõtteliseks eeskujuks on aga Tšaikovski... Corgi on orkestri- ja kompositsiooni-meister. Tegemist on hoolikalt viimistletud helipoemiga, kus teeb kaasa elektrooniliselt võimendatud koor" (Dietmar Polaczek, FAZ). Üldse on see *La Scala* laval kolmas uus ooper viimase kümne aasta jooksul Corgi "*Blimunda*" (1990) ja Luciano Berio "*Outise*" (1996) järel. Peaosades Chiara Taigi (Tatjana), Robert Gierlach (Sabinin) ja Larissa Schmidt (Olenina).

Hispaanias esietendus:

- Oktoobris Barcelona *Gran*



Prantsuse helilooja Dominique Lièvre, ooperi "Mille ans sont comme un jour dans ciel" autor.

Teatre del Liceu's trupiga *La Fura dels Baus* **José Luis Turina** ooper "**D. Q.**" ("Don Quijote in Barcelona", Justo Navarro libr), nimiosas Michael Kraus. Ooperi partituur on atonaalne, lavastuses on tugev annus paroodiat ja videoefekte (rüütel D. Q. on sageli asju jälgimas tsepeliinilt). Ooperi I ja II vaatuse tegevus toimub aastail 3014 (Genfis) ja 3016 (Hongkongis), III vaatuse tegevus toimub Cervantese kongressil Barcelonas 2005. aastal.

Austrias esietendus:

- Salzburgi festivalil 15. VIII *Felsenreitschule's* festivali juhi Gérard Mortier' ja Pariisi *Châtelet'* teatri ühise tellimustööna **Kaija Saariaho** esik- ooper "**L'amour de loin**" ("Kaukainen rakkaus"; Goncourt'i auhinna pälvinud liibanoni literaadi Amin Maeloufi libr), lugu räägib XII saj trubaduurist Jauffré Rudelist; dir Kent Nagano, lav Peter Sellars, peaosades: Dawn Upshaw, Lorraine Hunt, Dwayne Croft, Dagmar Pecokova. Järgnevalt tuleb ooper lavale ka Pariisi *Châtelet'* teatris (2001) ja Santa Fe Ooperis USAs (2002).

Monte Carlos esietendus:

- Festivalil "Printemps des Artes" 19. V **Charles Chayne**'i neljas ooper "**Cecilia**" (kuuba kõige esimese romaani aineil, autoriks Eduardo Manet), dir Patrick Davin, lav Jorge Lavelli.

TALLINNA XII RAHVUSVAHELINE BAROKKMUUSIKA FESTIVAL: SUUND SUPERMARKETI POOLE?

Nagu välja hõigatud, kannab Tallinna barokkmuusika festival järgmisel aastal tõenäoliselt uut nimetust — põhjuseks senist nime andva muusikastiili seest väljakasvamine. Kui võtta kinni baroki algsest pilkenimetusest *barocco* — kirev, korrapäratu, ebareeglipärane —, siis ei ole tegelikult ju põhjustki. Selle sõna algtähenduses sobiks festivali juba praegu nimetada barokseks ehk kirevaks muusikapeoks. (Üks suur mõtleja on küll arvanud, et kultuuris on käes järjekordne kesk-aeg, aga pompoossust, rituaalsust ja eklektilisust arvesse võttes võiks väita, et hoopis barokk on vaimuilmas kohal.) Paraku tähistab barokkstiil muusikaajaloos üht kindlat stilistiliselt määratletud ajastut Euroopa muusikas, millesse festivali valikud tõepoolest juba mõnda aega ei mahu.

Mõni siduv joon oli sellel festivalil ometi: kallak itta, kultuuride kontrastid (ida ja lää, euroopalik kõrgkultuur ja eksootika), müstilis-religioosne alatoon. Saab küll lisada, et kunstilistest dimensioonidest väljapoole ulatuvatest sakraalhelidest kostis läbi ka mõni lihtsalt väga heal professionaalsel tasemel esitus. Näib aga, et barokkmuusika festivali tugevaimad suunamuutjad on mõned kättesaadavad ja populaarsed kaubamärgid (vene mungad, islami mošee muusikud ja Viini Poistekoor).

Algus ja ots: suur muusika

Barokkfestivali äärepunktid olid tavapäraselt monumentaalsed. Avakontserdile andis ilmet **Carl Orffi** ekstaatilisest primitivismist läbi imbunud kantaat "*Carmina burana*" (1937) **segakoori "Latvija"** ja meie solistide (sopran **Nadia Kurem** ja bariton **Jassi Zahharov**) esituses ning **Andres Mustoneni** juhatusel. Teose aluseks on nn Benediktbeuerni kä-

sikirjast (XIII sajand) pärit ladina-, keskülem-saksa- ja prantsuskeelsed rändmunkade laulud. Kantaadi esimene osa ülistab kevadet ja loodust (*Fortuna imperatrix mundi*/Saatus — maailma valitseja), teine — veini ja lõbusid (*In taberna*/Kõrtsis) ja kolmas armastust (*Cour d'amours*). Kava esimeses pooles esitas "Hortus Musicus" muusikat sellest samast Benediktbeuerni käsikirjast, lisaks prantsuse *estampie*'sid ja itaalia *istampitta*'sid ning prantsuse truvääride laule.

Orffi kantaat on populaarne oma maagilist primitivismi ja tundelisust kokku segava helikeele tõttu. Ürgekstaasi kütavad teoses üles *ostinato*-tehnik ja värvikas instrumentarium — klaveriduo ning rikkalik löökpillirühm. Teose teine poolus on inimhäälnäe ja lüürikast küllastatud, seda kannavad vokaal-solistid (ka koor) ja nendes episoodides tulevad mehaanika asemel mängu unelevad, puhangulised tempomuutused.

Dirigent **Andres Mustonen** mängis "maagia" peale — *fortissimo* ja üleüldise tümpsu peale. Dirigendi keskne võte muusikalise intensiivsuse saavutamiseks oli kõlajõud. Koori intonatsioon oli tuhm ja keskendumisvõimetu, dirigendi tempo loogika jäi esitajatel sageli tabamata, faktuur logises. Kõike kroonisid totaalselt häälest ära soolobariton ning ka soprani väiksemad hääletõrked. Nii tappiski kirvetöö võimaliku maagia. Jõud ei kompenseeri muusikas kuidagi nüanssi, tunde ja loogikat. Instrumentaalpartiitid kõlasid küll korrektselt, aga kokkuvõttes oli esitus muusikalise võimega halb. Publik (nooruslik) plaksutas ja trampis jalgu sellele vaatamata. Rahvas jäi rahule?

Festivali "suure muusika" nimistusse mahub kindlasti ka etableerunud kõrgkultuuri tugev kaubamärk, 9. veebruaril esinenud **Viini Poistekoor**. Legendaarset koori tegevus-

se algust loetakse aastast 1498, mil keiser Maximilian I tõi õukonnamuusikud Viini. 1918. aastani laulis koor vaid õukonnatsere-mooniatel. Praeguses Viini Poistekooris on 96 kümne- kuni neljateistkümneaastast lauljat, kes esinevad nelja kontsertkoorina. "Estonia" laval oli 25 laulupoissi, dirigendiks ja klaverisaatjaks Martin Schebesta. Kavas oli saksa ja inglise kooriteoseid läbi aegade (Heinrich Schütz, Hans Leo Hassler, Johann Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy), sekka mõni inglise ja prantsuse autor (Gustav Holst, Gabriel Fauré) ja desserdiks popurrii viini tuntud meloodiatest ning Johann Straussi polkad ja valsid. Lisaks mängisid kostümeeritud kooripoisid ära sakslase Joseph Gabriel Rheinbergeri lasteoperi "Võlusõna".

Koor laulis esilavalt — ilmselt selleks, et rohkem mõjule pääseda, kuid tulemuseks oli hoopis kõla hajumine. Masendavaim oli dirigendi diletantliku uljusega mahaklimberdatud ja vokaali summutav klaverisaade. Vist ainult saateta Zoltán Kodály "Õhtulaulus" oli võimalik koori kõla kuulata ja lauljate muusikaalsusest aimu saada. Üldmulje jäi troostitu: peaaegu lodusaks dresseeritud nüri konveieritöö. Andekatest, suurepärase häälematerjaliga lastest koosneva koori puhul võib kuulud pidada loodusvarade raiskamiseks. Rahvusvahelise kontsertkoori rolli arvestades aga oli tegemist ka sulaselge kaubandusliku pettusega. Veel kord: meil on tõsist põhjust oma enese koorikultuuri hinnata. Rahvas plaksutas — jäi rahule, võiks tegijad ju väita?

Märksa pretensioonitum lastekontsert toimus 4. veebruaril Mustpeade Majas, kus koos "Hortus Musicusega" esinesid **laste vanamuusikaansamblid** Viljandi, Tabasalu ja Kuressaare muusikakoolist, Tallinna Vanalinna Muusikamajast ja Aruküla huvialakeskusest "Pääsulind" ning H. Elleri nimelise Tartu Muusikakooli plokkflöödiansambel "Hellerino" ja "Arsise" laste kellade ansambel.

Suur joon ja pasunahääled valitsesid ka 10. veebruari **galakontserdil** — seekord üsna talutavas muusikalises vormistuses. Sissejuhatuseks mängiti avamängu Georg Friedrich Händeli "Tulevärgimuusikast". Šveitsi interpreedi **Conrad Steinmanni** peenekoelises esituses kõlas prantsuse helilooja Jean Micheli Kontsert flažoletile (asendusinstrumentidiks vilepillina kõlav sopran-plokkflööt) ja keelpilliorkestri. Nooruke prantsuse-

argentiina tšellist **Sol Gabetta** mängis tublil õpilastöö tasemel Joseph Haydni Tšellokontserti C-duur. Lõpp oli Mozarti päralt: "Missa solemnis" ja motett "Regina coeli" said küllalt tervikliku ja viimistletud ilme tänu korralikult ette valmistatud kooripartiidele (tütarestekoor "Ellerhein" ja Eesti Rahvusmeeskoor). Solistide nelik **Maacha Deubner** (sopran, Saksamaa), **Ka Bo Chan** (kontratenor, Hiina/Eesti), **Niall Chorell** (tenor, Iiri) ja **Leonid Savitski** (bass) ei jäänud ka hätta. Toime-tulek, edukas sooritamine on alati tubli tulemus. Aga nüüd selline ketserlik küsimus: ehk peaks muusikaapeolt argipäevase toimetuleku asemel hoopis erakordsust leida olema — avastuslikke tõlgendusi, erakordseid muusikaelamusid...

Kammermuusika: käsitöö hiilgus ja viletsus

Põnevaimad muutused maailma vanamuusikas on praegu süvitsi kulgevad, kõlavastuslikud. Vanamuusika stiilide "aroom"

Prantsuse-argentiina päritolu tšellist Sol Gabetta (sünd. 1981) mängis festivali galakontserdil Haydni Tšellokontserti C-duur
Harri Rospu foto





Sopran Maacha Deubner (Saksamaa),
galakontserdi soliste.

Harri Rospu foto

ja tõlgenduste isikupära avaneb kõige selgemalt kammermuusikas. Paraku toob kammermuusika eriti esile "käsitöö" puudujäägid ja ka kunstilise inertuse.

3. jaanuaril kõlas **Kadrioru lossi** majesteetliku dekoori keskel **kammerkava** küllalisflötisti **Konrad Hünteleriga** (Saksamaa). Bach, Mozarti, Telemanni, Händeli ja Vivaldi tsüklliliste teoste (sonaadid, fantaasiad, kontsert ja kvartett) esituses tegid kaasa meie muusikud **Andres Mustonen** (viul), **Peeter Klaas** (gamba), **Ivo Sillamaa** (klavessiin) ja **Eva Punder** (viul). Flöödisolist kuulus "keskmise" kategooria muusikute hulka, kelle ettekanetes mängib oma osa juhus ja kelle tehniline pingutus on nii tugevalt esiplaanil, et kujundist eriti asja ei saa. Ülejäänud koosseisu tugevaim liige on kahtlematult klavessinist **Ivo Sillamaa**, kelle mängustiilile on iseloomulik pingul rütmifaktuur koos tarviliku elastsusega. Keelpillide (eriti viiulite) kõla oli võrdlemisi "traatjas" ja nüansseerimata. Robustsevõitu kõla ja lai žest andsid esitusstiilile ühtekokku pisut lahmiva ja rabeda ilme.

Ja jälle: enamikus ilmselt kultuurituristidest koosnev publik avaldas muusikutele sooja ja tänulikku heakskiitu. Rahvas jäi rahule?

5. veebruaril esines "Estonia" kontserdisaalis St. Peterburgi vanamuusikaansambel

"**Musica Petropolitana**" koosseisus Andrei Rešetin (viul), Sergei Filtšenko (viul, vioola), Dmitri Sokolov (tšello) ja Irina Potjomkina (klavessiin), kavas põhiliselt itaalia barokk (Antonio Vivaldi, Francesco Turini, Giovanni Verokai), lisaks J. S. Bach, Johann Gottlieb Goldberg ja Ivan Handoškin.

Viiulite kõla on barokitõlgenduste võti ja kunstiline välimääraja. Peterburi kammeransambli viiuldajate toonikäsitus ei ulatunud sellise perfektsuseni, nagu seda mõnelt Euroopa barokkmuusikult kuulda on olnud (meenutuseks kas või Haapsalu vanamuusikafestivalil esinenud Lucy van Dael), aga stilistiline orientatsioon oli sama: peen, graatsiline, eriliselt maneerlik väljendusrikkus. Suurepärase tšellomängija **Dmitri Sokolov** ühendas endas vist kõik võimalikud head omadused — *continuo*-muusikule vajaliku kindlakäelise, kuid paindliku rütmitaju, erakordse tehnilise mobiilsuse ja delikaatse väljendusrikkuse soo-loepisoodides.

Klavessiinikäsitus barokkansamblites rõhutab bassifunktsiooni tõttu tavaliselt rütmilist selgroogu. Mõneski ansambelis hoiab klavessiin enda käes lausa retoorika ohje. Peterburi ansambli klavessiin jäi nii kõlalises kui ka retoorilises mõttes leebeks ning paindlikuks taustategijaks. Keelpillid juhtisid kindlalt mängu — ja kuigi üldpilti rikkus mõni kriiksatus, oli esituses harvakuuldavat improviseerimist vabadust, filigraanset mängu toonipeensustega ja nauditavat teatraalsust.

Peterburi ansambel ei teinud tegelikult midagi erilist. Teatav raug, peen afektiivsus barokkmuusika retoorikas on praegu levinud intoneerimismudel, mis on tugevasti seotud vanamuusika esitusstiilide arenguga Madalmaal ning on üsna erinev näiteks saksa ja inglise kõladest. Muidugi ulatub barokkmuusika kõlaline lihv ja stiliseerituse aste rahvalikest kõlamudelitest elitaarseteni, sõltudes ajast, autorist ja muusikažanri "sotsiaalsest päritolust". Seepärast on pisut peenutsev, tooni "siseelu" eksponeeriv retoorika vaid üks võimalus. Kuid pannes kokku barokiajastu muusika, luule, kirjanduse ja maalikunsti kujundite dünaamika, võib teatavat retoorilist ja intoneerimise maneerlikkust vähemasti elitaarse, õukonnamuusika puhul küllap ajalooliselt üsna ühtseks nähtuseks pidada.

Tulles tagasi "Hortus Musicuse" Kadrioru kontserdi kava juurde, peab taas tunnis-



Saksa flötist Konrad Hünteler.

tama, et meie barokitraditsioon rõhutab enam mootorikat ja on kõlaliselt vaesem ning robustsevõitu.

6. veebruaril esinenud inglise klavessinisti **Carole Cerasi** nimi tekitas põnevate kultuurisulamite ootusi. On ta ju sündinud Rootsis, prantsuskeelses türgi perekonnas, õppinud Hollandis (ka Gustav Leonhardti juures), võitnud Euroopas konkursse. 1982. aastast on ta Londonis klavessiiniprofessor. Kontserdi eeltutvustus rääkis "omapärasest rafineeritusest". Minule jäi kõrvu mingi malbe pedantsus, üsna väle sõrmejooks, aga parasjagu kiretu suhe muusikaga.

Cerasi kava hõlmas kõrgbarokki, varaklassitsismi ja muusikat nende piirimaalt (J. S. Bachi Inglise süit nr 6, Friedrich Zachowi Süit *h*-moll, Domenico Scarlatti, Muzio Clementi ja Johann Crameri sonaadid). Kavavalikus peegeldusid nii klassitsismi nurgelised faktuurid ja sümmeetriad kui ka barokse vokaalretoorika paatos ja fantaasiavabadus ning mõlema stiiliperioodi ühisjoon — XVIII sajandil üha edenenud virtuoossed instrumentaalefektid.

Klavessiiniga ei saa eriti intoneerida, selle pilli väljendusvõimalused peituvad rütmienergias. Cerasi rütmijoonisest kostis leebe automaatsus, retoorikast "erapooletus". Páris ilmselt võib seda seostada "objektiivse stiili" korüfee Gustav Leonhardtiga. Vanameistri "kuivale stiilile" andis tema hiilgeaegadel siiski pisut veenvama ilme ja õigus-

tuse tehniline lihv, ilmeksimatult klaar kõlapilt.

Mitmesugused "erapooletud" esitusstiilid on muusikas ühtpidi seotud veel ikka antiromantismiga ja stravinskiliku objektiivsuse-esteetikaga, aga sellel nähtusel on ka uuemaid avaldumisvorme: terve hulk "terapeutilist" (tarbe)muusikat, minimalistlik mõnumuusika ja kontserdilavale kolinud katedraalilised — muusika kui taevakanal. Need muusikaliigid eelistavad hüpnootilist rütmistamist ja ei soosi eriti intoneerimise dünaamikat ning teatraalsust. Puhas, müütidest toestamata kontsertmuusika kaotab objektiveerudes paraku mõtte ja näo.

10. veebruaril esines Váravatornis soolokavaga **Conrad Steinmann**, kelle huviks on Antiik-Kreeka ja Bütsantsi ajastu muusika, mida saab vaid kujutlust ja ajalugu kokku pannes restaureerida. Steinmann mängis erinevaid plokkflööte, aulost, fišiootti ja subharmoonilist flööti.

Jumala auks ja kiituseks

Muusika jumala kiituseks oli üks festivali loosungeid ja kiitust seal tööpoolest jätkus.

3. veebruaril esines Rootsi Mihkli kirikus **Novospasski kloostri meeskoor** iguumen Mitrofani juhatusel. Kavas olid nii vanade kirikuviiside seaded kui ka juba uusaegsed kirikulaulud ja koorikontserdid, milles tradit-

sioonilist slaavi kirikulaulu värvib romantiline harmoonia, slaavi rahvamuusika kõlad või isegi õrn vene romansi hõng. Kõlas Sergei Rahmaninovi koorikontsert "Sinu palvetes...", Nikolai Ozerovi koorikontsert "Ei ole meil teist avitajat", Dobre Hristovi antifoone "Sinu kuningriigis...", Jevgeni Azejevi "Vaikne valgus", Aleksandr Gontšarovi viis "Sinu risti..." jt.

Lauldud repertuaari ühendasid mõned muusikalised tunnused: esiteks, antifoonne traditsioon — eeslaulja ja koori vastandumine; teiseks, faktuuritüüp, milles bassi orelipunkti(de) kohal otsekui ujub väljendusrikas tenorimeloodia; kolmandaks, harmoonilise keele iseärasused: kalduvus plaagaalsusesse ja tertsisuhetesse, avarus- ja sügavustunne ning meloodiate tundeline voolavus. See on lummav muusikakeel. Ja maagilist lummust tavakuulaja kirikumuusikast otsibki.

Carole Cerasi, praegu Londonis elav ja õpetav, Rootsist sündinud ning Antverpenis Gustav Leonhardti ja Ton Koopmani juures õppinud türgiprantsuse päritolu klavessinist.

Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist



Sakraalmuusika tulek kontserdilavale on viimasel aastakümnel üldine nähtus. See olukord tähendab, et muusikas "vilguvad" ühtaegu kunstilis-käsitöölik ja ka mingi puhtalt metafüüsiline tähendus. Muusikakontseptsioonidest "rikkumata" kuulaja ei mõtle sellele eriti. "Rikutud" kultuuriteadlik inimene tunnetab kahe märgistuse ambivalentsust (muusika kui kunst ja muusika kui sakraalne "ühenduskanal" ja teenimise vahend), aga probleemi ei teki siingi, kui kunstiline külg vastab ootustele.



Šveitsi mitmepillimängija Conrad Steinmann esines soolokavaga Väravatornis ning solistina festivali galakontserdil.

Harri Rospu foto

Novospasski koor oli oma särava ja väljendusrikka vokaalstiiliga tööpoolest ka puhtmuusikaliselt veenev. Kooril on tavapärase spetsiifiline "slaavi kõla" (teravad kõrihäälised tenorid ja sügav bass), aga imetlusväärne oli lauljate oskus tämbrivärve pingestada või leevendada, varieerides häälerühma kõlavärvi pingelisest dramaatilisest leebe pastelse *pianissimo*'ni. Ülimalt plastiline, retooriliselt kooskõlastatud häältejuhtimine oli omaette meistritöö.



Novospasski
kloostri koor,
keskel koori diri-
gent iguumen
Mitrofan.
Foto "Eesti
Kontserdi" arhiivist

8. veebruaril kõlas Eesti Filharmoonia Kammerkoori ja Tallinna Kammerorkestri esituses (ja lahkunud Raimo Kangro mälestuseks) Tõnu Kaljuste juhatusel kõrgbaroki suurteos — J. S. Bachi Missa *h*-moll. Solistid olid Kaia Urb (sopran), Monica Groop (met-sosopran, Rootsi), Mati Turi (tenor) ja Uku Joller (bass). Kontsert oli barokkmuusika festivali vaikne, kuid kirgasa kõrgpunkt.

Nagu teada, on küpses eas autor selles teoses kasutanud ohtralt oma varasemat loomingu. Teose ettekandest või selle võimalusestki pole midagi täpsemat teada ja partituuri äärel on tähendusrikas märge: "DSGI" — *Deo soli gloria* ("ainult Jumala auks") ja Missa *h*-moll peetaksegi esimeseks tarbemuusi-

kalistest "kohustustest" vabaks kontsertmis-saks. Sellisena on suurteos lähedane helilooja viimastel eluaastatel kirjutatud teostele — "Muusikaline ohver" (1747) ja "Fuugakunst" (1749/50), mille praktiline eesmärk on samuti pisut udune. Näib, et Bachi hilisloomingus ilmutab end peaaegu automaatne kirjutamine, võimas ja pidurdamatu arhitektooniline kirg, mis ei küsi eesmärgist, vaimne stiihia, mis kasvab keha nõtrusest üle.

Tõnu Kaljuste stiil on teada. Tema muusikanägemused on kirkad, esitusstiil väliselt napp, aga seestpoolt võimukas, kogu akustilist ruumi käsitoölise pedantsusega kontrolliv. Teosest ja autorist sõltumata valitseb seal kor-rastatus, ühtlustatus, selge joon, täpne žest.



Hetk festivali
 "vaikse kõrgpunkti"
 J. S. Bachi Missa
It-moll proovist:
 Kaia Urb (sopran),
 Monica Groop
 (metsosopran),
 Tõnu Kaljuste,
 Tallinna Kammer-
 orkester, Eesti
 Filharmoonia
 Kammerkoor.

Harri Rospu foto

Vaoshoidud kõlaruumi lubab dirigent delikaatseid striihe — kurbuse ja armastuse märke, raskuse ja avaruse tunnet. Või mõne hõbedaselt juubeldava värvitriibu. Kaljuste on ülimalt, lausa maagiliselt teatraalne, aga see teatrailsus on saavutatud minimalistlike vahenditega.

Mulje sellise esitusstiili kergusest on petlik. Pidurdamine, vaoshoidmine, totaalne kontroll — aga nii, et tulemuseks oleks kergus ja voolavus või hoopis vaikne intensiivsus, — on muusikas raskesti saavutatav. Bachi missa esitusest kostsid läbi ka mõned vaoshoidmise raskused (orkestrist, koori soprani-rühmast). Terviku kaunidus oli siiski kõikevõitev. See tekkis joonte selgusest muusika

sees ja vastandustest kõlaruumis: delikaatne kammerlik taust ja inimhääle soojus, tasakaalus üldkõla ja välgatused tippudes, kerguse ja raskuse peenelt doseeritud kontrastid.

Naissolistide hääled sobitusid sellesse tervikusse ja omavahelgi tähelepanuväärselt hästi: sopran Kaia Urbi ja metsosopran Monica Groopi hääles on üsna lähedast külma välenduse ja tundliku soojuse paradoksaalset koosmängu. Võrdlemisi haruldane on meil kõlavate suurvormide esituses, et dirigendi muusikakujutus peegeldub kogu koosseisu, ka solistide peal. Kaljustele on see jõukohane. Ka üldiselt dramaatilisi värve kasutava Mati Turi esituses valitses seekord puhasselge voakaalkoloriit. Vaikset soojust ja puhta joone

eelistust kostis kõikide lauljate partiidest.

Kaljuste toob kõlaliselt täpse kujundi ka orkestripartiisse. Võib arvata, et see oskus käsitleda ka iga üksikut instrumentaalpartiit "häälena" on just nimelt tema kammerkoorigemusega seotud. Esituse kõige mõjuvam külk oli aja peatamise kunst: mõned rõhutatult aeglased tempod, milles tõuseb fookusesse iga liikumise muistriilu, milles virvendab hetke ilu ja katkemise risk.

Kristliku jumalakiituse sekka kõlas festivalil ka muhameedlik ülistusmuusika: 7. veebruaril esines "Estonia" kontserdisaalis muhameedliku lava-*show'*ga Süüria ansambel "Al-Kindi". Ansambli asutas 1983. aastal selle praegunegi liige, Pariisis sündinud Julien Jâlal Eddine Weiss, kes 1986. aastal võttis vastu ka islami usu. "Al-Kindi" vaimulik liider ja esilaulja on **šeik Hamza Shakkûr**, idamaiste tiitlitega *mugri* ja *munshiddin*, mis ütlevad, et tegemist on õppinud ja pühendunud koraani lugeja ning vaimuliku muusika esitajaga. Shakkûr on ühtlasi eeslaulja Damaskuse Suures Omaijaadi mošees, mis on muhameedlaste jaoks eriline pühakoda, sest ettekuulutuse



Monica Groop, soome silmapaistvamaid metsosopraneid.

järgi maandub islami messias taas tulles just nimelt selle mošee minaretile.

Ansambel oli kaheksaliikmeline: kolm laulsid, ülejäänud mängisid pille. Kasutusel oli tavapärane idamaine instrumentarium: tsitter, idamaine lauto, roogflööt (nei) ja löökpillid (trumm ja tamburiin). Kavas oli neli orientaalselt süüti, igas süüdis nii laulvat palvesõna, pillimängijate sooloimprovisatsioone kui ka koosmusitseerimist. Iga süüdi aluseks oli üks *makaami* — teatav muusikaliste tegevusjuhiste kogum, mis hõlmab kindlaid viisimudeleid, heliridu ja improviseerimisreeglistikku. "Al-Kindi" muusikale olid aluseks makaamid nimega *hijaz*, *bayyati* ja *huzam*. Muusika kõlas tegelikult ilma vaheaegadeta tund ja 45 minutit ning euroopalike teostena neid usurituaalidega seostuvaid kompositsioone hästi käsitleda ei saagi.

Eksootilise muusika puhul on aga muusikateoreetilisest küljest alati huvitavam, mida see muusika inimesega teeb, kuidas see võõras kultuuriruumis on tajutatav. Araabia muusikas on teatavasti kasutusel mikrotonaalsed, meile harjumatud, pooltoonist väiksemaid helivahesid kasutavad heliread. Mikrotonaalse laulmise veetlus ja eksootilise keele kõla oli kindlasti meie põhjamaisele ja euroopalikule kuulajale kontserdi kõitvaim külk. Aga intoneerimise võõrapärasuse kõrval ilmutas end tasapisi ka sakraalmuusika tuttavam pool: korduste lumm, teatavate tuttavate arhitektooniliste ja retooriliste liigenduste (kontrastid, pinge kasvatamine, tihendamine, varieerimine jt) olemasolu. Võib vist öelda, et

Üks J. S. Bachi Missa *h*-moll soliste Uku Joller (bass) — Kaia Urbi ja Mati Turi kõrval eesti viimaste aastate kandvamaid oratooriumisoliste.
Kalju Suure foto

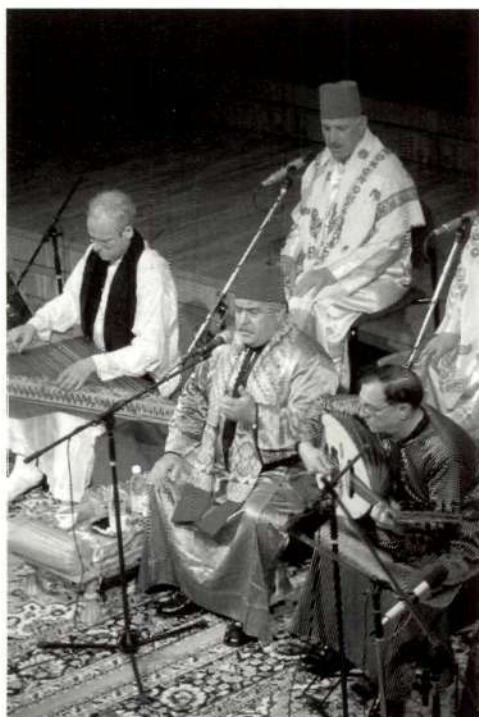




Sūiria ansambel "Al-Kindi".

Harri Rospu fotod

mis tahes maagilise funktsiooniga muusikas valitseb teatav universaalne korraldus, ühest küljest toimib justkui vabadusi lubav improvisatoorsus, aga samas ohjab ja suunab seda improvisatoorset vabadust "seestpoolt" väga aeglaselt ja sihikindlalt mingi invariantne reeglistik. Sellisest "generatiivsest" läbipaistvusest tuleneb ilmselt ka kõikvõimaliku rituaalmuusika suur sisendusjõud.



Kui Tallinna XII rahvusvaheline barokkmuusika festival tõi kontserdilavale klassikalis-romantilise kavaga Viini Poistekoori ja lasteansamblid, araabia ja vene liturgilise muusika, antiigi ja bütsantsi muusika ning rohkesti klassitsistlikku repertuaari, paistab korraldajate plaan "barokk" festivali nimetusest lähitulevikus välja visata ja üritust teise nime all jätkata üsna mõistlik. Sellegipoolest on huvitav, mis õieti põhjustab kontserdielus selliseid või teistsuguseid valikuid ja missugused sisulised protsessid on nimevahetuse taga.

Ei ole vist põhjust nüüdsest kultuuri-ruumist mingeid eeterlikke väimseid hoovusi otsida. Ju on mingit kitsama profiiliga festivali lihtsalt kulukam ja raskem korraldada. Teiseks, kaubamärgid, staarid, monumentaal-

sed esitused, eksootika, müstika, rituaalsus ja vaatemäng meelitavad ilmselt suuremat hulka inimesi ligi kui mingi kitsama või kohaliku tähendusega ühisnimetaja (muusikastiil, helilooja). Mõni aeg tagasi sai Eduard Tubina festival umbes samadel põhjustel pretensioonitu ja kõikehõlmava nime — suvemuusika festival.

Meie muutlik aeg nõuab silmakirjalikust. Ühest küljest tuleb välja, et mingi (kitsama, mahakäinud?) ühisideega justkui ei saagi muusikat enam kokku siduda. Teisest küljest jälle paistab, et sõnum või ideoloogiline lipik on muusikakeelest ja professionaalsusest kohati tähtsamakski saanud. Barokkmuusika festival on algusest peale rõhutanud muusika vaimset sõnumit, inimese võimalust muusikas oma parema minaga ja jumalaga kohtuda. Künniline oleks seda retoorikat kuidagi halvustada. Aga selge on ka see, et tänaseid kunstilisi eelistusi määrab ilmselgelt majanduslik pragmaatika ja tarbimishüpnootsi tehnika. Seepärast tunduvad parasjagu võltsid need väikesed Potjomkini külad, see retoorika, mida majanduslike ja mugavusmotiivide peale ehitatakse — jutt vaimsusest, jumalast ja rahva tahtest.

Barokkfestivalil domineerinud religioosse taustaga rituaalmuusika on täpselt sihitud valik. Ehk köidab see inimesi tänapäeval varasemast pisut enam seetõttu, et majanduspragmatismi kõrval ei ole justkui mingit võimu ideoloogiatel, mis kõneleksid surmast, armastusest ja inimese tähendusest maailmas ning ühiskonnas. Sakraalmuusikasse on ehk ka natukene salapära alles jäänud. Ja need kaks on ju inimesele omased tunded: igatsus vaimse pidepunkti, pesa järele, millest tuge leida — ja uudishimu selle vastu, mis jääb pesast (igapäevasest, harjumuslikust) välja-poolle. Nii pidetusele kui ka uudishimule saab hõlpsasti turuplaani ehitada.

Paraku on muusikast ilmselgelt näha ja kuulda, kuidas turvatunnet ja uudishimu rahuldumist töotavatele kaubamärkidele ehitatud äriplaan jätab varju muusikaürituste professionaalse taseme ja kunstiväärtusliku külje. Trendi uskudes võib ennustada, et lähiaegadel tähendab iga teine festival lahjat leent — muusikalist supermarketit, mis pakub laia levikuga, aga sageli mitte eriti kvaliteetset muusikalist tarbekaupa, olles sageli pettumuseks isegi kõikemoistvale ja kõikesöövale "laiale publikule".



Pilk galakontserdile, millega "Eesti Kontsert" tähistas ka oma 60. aastapäeva. Kõlab Mozarti "Missa solemnis", laval on RAM ja tütarlastekoor "Ellerhein".

Harri Rospu foto

IMELINE SALADUS

Abbas Kiarostami "Tuul kannab meid"



"Tuul kannab meid", 1999. Režissöör Abbas Kiarostami.

"Ma ei usu filmisse, mis annab vaatatajale vaid ühe versiooni reaalsusest. Ma eelistan pakuda mitmeid võimalikke tõlgendusi, et jätta vaatatajale valikuvabadus. Ma olen kohanud vaatatajaid, kes kujutavad ette rohkem, kui ma ise olen oma filmidesse pannud. Mulle meeldib, et film jätab iga vaatataja vabaks tõlgendama, nagu oleks see tema enda tehtud."

Abbas Kiarostami

Abbas Kiarostami viimane film "Tuul kannab meid" (1999) viib vaatataja väga kaugemale, maakohtadesse, mida kineast pole varem uurinud. Esimene pilt, üldpilaan mägi-maastikust ja mööda looklevat teed alla laskevast autost, meenutab "Kirsi maitset" (1997). Ja ühe virgunud reisija esimene lause, kui ta küsib kolleegidelt, kas nad on juba läbinud tunneli, meenutab filmi "Ja elu läheb edasi..." (1992), kus laps ei näinud tunnelit, kuna ta sel ajal magas. Mida edasi, seda rohkem esineb filmis tuttavaid märke ja kordusmotive. Vaatataja asub tuntud pinnal, isegi kui *déjà-vu* toimib vahel silmapettena. Sest kuigi kangatükid on identsed, on neid siduv juhtniit erinev ja muudab nende välimust koha-peal. Just selline metamorfoos, perspektiivi-

muutus, teeb selle filmi sügavalt originaalseks, otsekui oleks kineast, tulles aina tagasi samade kujundite juurde — sarnaselt peategelasega, kes läheb korduvalt künkale, et helistada —, avastanud äkitselt midagi täiesti uut. Varing võimaldab filmil rajada uue tee üle tekkinud lõhe.

Alguses me ei tea, kuhu auto läheb. Reisijad püüavad leida maastikul orientiiri (üksikut puud), mis näitaks neile, et nad on õigel teel. Vaataja jääb samasse olukorda kogu filmiks. Ta ei tea reisi eesmärki, vaid otsib kogu loo jooksul orientiire, et samm-sammult edasi minna, järgnedes peategelasele ja soovides mõista, kuhu see teda viia tahab. Reisijad kaebavad, et märk, mis neile on antud, ei kõlba millekski, sest üksikuid puud on palju. Vaatajal on samasugune tunne kõigi nende plaanide ees, mis meenutavad talle Kiarostami varasemaid töid ning mis pööravad segi iga uue perspektiivi, pannes küsimärgi alla kogu filmi — kuni see lõpuks avaneb sellena, mis ta on, sarnaselt üksiku puuga, mis troonib uhkelt keset maastikku, e r i n e v kõigist eelmistest. Selles mõttes on "Tuul kannab meid" positiivne vastus kordamiste sohu vajumisele, mis ähvardas filmi "Läbi oliivipuude" (1994). Samade motiivide tagasitulek ei suubu mitte isoleeritusse, vaid viib ootamatule hargnemisele, mis annab filmile avarust ja ilmutab teda seninägemata valguses. "Tuul kannab meid" on film, mis ei näita teed sihile ilma kompassita vaatajale. Ta on eksitavam, kui ükski teine Kiarostami film seda eales on olnud. Mosaiigikillud kogunevad kokku tükkaaval, ilma et vaatajal oleks piisavalt perspektiivi, et haarata tervikkujundit, mis jääb varjule kuni filmi lõpuni. See imelik tunne, mille jätab "Tuul kannab meid", Kiarostami kõige tähtsam film alates "Close Up'ist" (1990), tekib tõepoolest vähesest. Peamiselt määramatusest, mis ümbritseb peategelast, kelle kohta me õieti ei tea, kes ta on (tema amet jääb üsna uduseks) ega mida ta tahab. Me püstitame hüpoteese, me arvame korduvalt, et oleme ära mõistatanud, olemata siiski kunagi kindlad. Kiarostami ei ütle vaatajale kaugeltki kõike, mida ta temast teab. Kineasti ja peategelase vahel sõlmub vandenõu, vaikiv liit, mis säästab režissööri igasugusest seletusest ja hoiab vaatajat eemal neid ühendavast saladusest, mille film kavatseb endaga kaasa viia.

See ebakindluse printsiip leidub juba proloogi keskmes, enne kui auto külasse jõuab. Juba esimesest pildist peale on midagi valesti. Auto eemaldumist jälgiva kaamera koht otse künka tipul on vastuolus dialoogiga, mis jätab vaatajale mulje, nagu oleks ta üks reisija autos. Pildi eemaldumise ja heli juuresolekuga vastanduvad kaks üheaegset vaatepunkti. Vaataja küll kuuleb, mida reisijad ütlevad, aga olemata koos nendega, ei näe ta seda. Eriti siis, kui üks tegelane ütleb, et näeb üksikut puud, mida vaataja otsib asjatult aasa pealt. Kui puu ilmub majesteetlikult kaadri ülalossa, jätkab auto oma teed kaadri allosas ning dialoog informeerib meid, et sõitjad seda enam ei näe, sest nüüdsest varjab auto katus selle nende pilgu eest. Vaataja ja sõitjad näevad s a m a puud, aga mitte samal hetkel ega samal moel. Tähelepanu koondumine sellele hiiglaslikule puule on petlik, valestimõistmiste allikas, ja sama lugu on peategelasega, keda vaataja küll jälgib, kuid kellel ei ole võimalust näha asju nii, nagu tema neid näeb.

Aaret otsimas. Laps, kes ootab autot külaserval, on teejuht. Ta on kursis tulijate motiividega ja kaasosaline saladuses, mida nood keelavad tal külaelanikele avalikustada. Kuna film varjab vaataja eest külastuse eesmärki, muutub vaataja uurijaks väiksemagi vihje peale, et mõista nende kohaloleku põhjust. Saladus lapse ja reisijate vahel muudab vaataja positsiooni ja esitatavate piltide iseloomu, mida nüüd nähakse teistsugusest perspektiivist. Kiarostami filmides on tegelased tavaliselt määratletud kindla ülesande või kinnisidee kaudu, millest vaatajale ruttu teada antakse: näha jalgpallimatši ("Reisija", 1974), anda tagasi koolivihik ("Kus on minu sõbra maja?", 1987), sooritada enesetapp ("Kirsi maitse"). Selle ettevõtmise hargnemist vaadeldakse pisimateski detailides, enne kui selgub, kas see õnnestub või mitte. Alates filmist "Ja elu läheb edasi..." on lubatud kahtlemine. Me teame, miks auto on teel (et leida üles kaks last, maavärina ohvrid), isegi kui lõpp jätab meid ilma intriigi lahendusest ja suubub tühjusse — skeem, mida reproduitseerivad "Läbi oliivipuude" ja "Kirsi maitse". Filmis "Tuul kannab meid" on maskeeritud jutustuse lähtepunkt, tema perspektiiv on üsna ähmane, sundides vaatajat konstrueerima filmi loogikat ja leidma suunda sedamööda, kuidas film edeneb, eksides pidevalt ära tema ootamatute käänakute labüridis.

Reisijad lepivad lapsega kokku tohutus pettuses: nende kohaloleku ametlik versioon on aarde otsimine. Kui nad avastavad vaimustusega künkanõlval asetseva küla, räägivad nad lapsele, et tolle esivanemad on selle sinna ehitanud, et keegi neilt seda ära ei varastaks. Küla võiks olla see aare, just nagu seegi, mida vaataja ootab leitavat augu põhjast, mida näota mees kaevab künka tippu, kus ilmneb asuvat küla surnuaed. Augukaevaja võiks olla hauarüüstaja, kes otsib laipade juurtest kalliskive, kui ta mitte ei tiriks august varanduse asemel välja armetu kondi, mida ta mehele pakub. Niipea kui auto jõuab küla kõrgusele, läheb ta rikki ja mees üksi järgneb lapsele, ronides tema järel üles järsust künkast. Tema kaaskond on juba kadunud ja jääbki nähtamatuks, olemata ilmselt huvitatud sellest, mis puudutab meest. Vaevalt end sisse seadnud, soovib mees näha ühe vana naise maja. Olemata rahul pakutud vaatega, palub ta oma juhil viia end paremasse kohta. Järgneb võrattu jalutuskäik külatänavatel, mis viib nad siniste luukidega maja juurde, kus viibib surev naine ja mida nad näevad ülaltvaates. Seda omapärast vaatepunkti, mehe korduvat vaatlusposti, nüansseerib filmi lõpus plaan maja sissepääsust arsti mootorratta kõrguselt. Mitte kordagi ei tungi kaamera maja sisemusse ja vaataja, nagu peategelanegi, ei saa teada, milline see naine välja näeb. Külastuse motiiv on seotud naise oodatava surmaga. Mees filmist "Ja elu läheb edasi..." asub teele, et leida ellujäänuid, ajal kui filmi "Tuul kan-

nab meid" kangelane, tema teisik negatiivis, läheb külla selleks, et oodata üht surma, mis ähvardab tulemisega ja mis ei näi teda põrmugi liigutavat, sest usutavasti huvitab teda eelkõige matusetseremoonia, nagu ka tema vestlus kooliõpetajaga näib kinnitavat. Sealtpeale ootab ta uudiseid vana naise tervise kohta, millest annavad tunnistust kas tühjaks söödud või tagasi lükatud supikausid ja mida häirib onu lahkumine, mis ähvardab meeskonna laialivalgumisega — kellega see tegelikult ongi juba juhtunud —, lastes neil uskuda, et perekonnale lähedase inimese eemaldumine on märk taastuvast tervisest.

Mees filmis laseb end pidada inseneriks. Ta ütleb augukaevaja pruudile, et ta on brigaadiülem. Ta võiks olla arheoloog või, veel parem, etnoloog uurimisretkel Iraani maha jäetud külakeses, uurimas hääbuvaid matmisriitusi. Filmi suur tarkus peitub kahtluse õhkujätmises. Ka vaataja peab tegema väljakaevamisi ja kaevama nii hästi, kui suudab, talle pakutavates kujundites. Me ei tea, mis on autos ja kuidas seda kasutatakse. Me lihtsalt näeme filmi lõpus, kuidas mees haarab fotoaparaadi, et pildistada looritatud naiste rongkäiku pärast vana naise surma — naeruväärne tegevus, võrreldes ootuse suurusega. On ahvatlev, kui mitte loogiline, näha mehes Kiarostami autoportreed filmimisel ja teha filmist üpris kääneline arutlus meetodist. Künka otsas asuvas surnuaias, ainsas kohas filmis, kus võib kuulda tuule häält, millest räägib pealkiri, ja kus on vajalik levi, mis võimal-



"Ja elu läheb edasi...", 1992.
Režissöör Abbas Kiarostami.



“Kus on minu sõbra maja?”, 1987. Režissöör Abbas Kiarostami.

dab mehel kasutada mobiiltelefoni, avastame pigem ükskõikse indiviidi, eemalviibiva ja peaaegu küünilise: ta annab endale veel paar-kolm päeva enne lahkumist, millest arvab piisavat naisele suremiseks. Pärast topeltportreed kineastist doktor Jekyllina (“Ja elu läheb edasi...”, “Läbi oliivipuude”) näitab Abbas Kiarostami oma isiksuse Hyde’ilikku poolust, väga tumedat ja ilmselgelt veel riukalisemat. Ja ka veel kõitvat. Palju annab filmile juurde näitleja valik, eriti tema siluett ja hoiak. Sellel pole midagi pistmist loomuliku kenaduse ja headusega, mida õhkub mehest filmis “Ja elu läheb edasi...”. Ka pole sellel midagi tegemist näitleja heasoovliku isalikkusega filmis “Läbi oliivipuude”. Vastupidi, mees intrigeerib, muutub vahel rahutust tekitavaks ja koletislikuks, nagu näiteks muljet avaldavas stseenis, kus ta ajab endal habet suure plaanis ja võtab kaameraobjektiivi peegliks, tekitades vaatajas tunde, nagu oleks ta surnu või elusalt maetu “Vampiiri” kirstus või “Kuratliku doktor Mabuse” vigurkapis.

Ootus ja ootamatus. Informatsiooni puudumisel seostab vaataja kaevatavat auku paratamatult naise surmaga, isegi kui auk on tema surnukeha jaoks liiga sügav ja lai. “Kirsi maitses” otsib üks mees kedagi, kes kaevaks talle haua ja kataks selle pärast tema surma mullaga. Filmis “Tuul kannab meid” näib

selline inimene leitud olevat, ainult et siin ei kavatspe peategelane ennast ära tappa. Oma arvukate retkede jooksul künka tippu satub mees ootamatult peale noorele naisele, kes laskub nõlvakust, olles toonud piima oma augukaevajast peigmehele. Selle asemel, et hoida end sellest ilusast armužestist eemale, vaadeldal seda kaugel, nagu toimub filmi “Läbi oliivipuude” lõpus, astub mees vahele, segab end häbitult paarikese ellu, nagu tahaks ta olla a i n u s adressaat žestile, mis pole mitte talle määratud. Kui ta ei saa näha hauakaevaja nägu — ega kuulda, mida too neiu ütleb —, tahab ta maitsta midagi, mida too armastab. Võrreldes humanismiga, millest tavaliselt räägitakse Kiarostami filmide puhul, on see mõnevõrra ebaterve soov ja lõhnab vuajerismi järele, sundides meest rakendama tohutult energiat, sest see, mis näib algul lihtne (juua piima), osutub teostamisel keeruliseks. Me oleme näinud meest ekslemas tänavate labürindis, enne kui ta märkab vana naise maja, ja me näeme teda uuesti, nagu last filmis “Kus on minu sõbra maja?”, koputamas mitmele uksele enne õige leidmist. Keldristseen, kus mees kohtab taas noort naist, kes lüpsab lehma, on sõna otseses mõttes hämmastav. See on erakordne etnograafiliselt (mida teeb lehm keldris?) ja uskumatult julge

oma seksuaalsuse poolest. Tegevuskohtade konfiguratsiooni tõttu on see järjekordne erutav variatsioon koopa saladuste ja koopasuu- de kirglikkuse teemal, niisama rahutukstegev kui David Cronenbergi oma "eXistenZis". Sellele aitab kaasa noore naise tegevus, kes ei kõhkle haaramast lehma udarat, et lüpsma hakata, vastupidiselt Viridiana mõistetavatele kõhklustele Luis Buñueli filmis. Mees läheb ilma mingite raskusteta hauasüvendi juurest, kust ta saab kondi, mida talle pakutakse ja millest ta lõpuks vabaneb, erootilise süvendi juurde, kus ta naudib viibimist noore naise seltskonnas, tema intiimsuse rüpes, vaimustunud, et on hõivanud peigmehe koha — stseeni konfiguratsioon vaevumärgatava leh- maga on võrreldav kitse episoodiga Erich von Stroheimi "Rumalates naistes". Mees ootab matusetseremooniast, aga me mõistatame, et erootilised rituaalid, annetamise ja jagamise mängud — salajase tseremoonia objektid — moodustavad selle peamise hämara punkti, mis salaja toidab tema eksistentsi alust.

Augu pimedusse peitunud lehma udarale vastandab film solaarsed loomad. Kõigepealt kilpkonna, kelle mees mehaanilise žestiga selili pöörab, ajal kui üks plaan näitab, et loomal õnnestub ennast iseseisvalt jalule ajada — metafoor mehe läbisõidule külast. Öönsusesse blokeeritud sitasitikas, kes oma koorma all kokku variseb, toob mehe näole naeratuse täpselt hetkel, mil varing matab augukaevaja sealsamas kõrval — loomaga toimunud stseeni kordus inimlikus plaanis. See teine ootamatu sündmus (kummalisel kombel ei lähe mees talle ise appi, vaid kiirustab abi otsima) põhjustab auto kaotamise, millest saab augukaevaja "omand", kellest on näha vaid jalad, millest ühes on saabas ja teine on paljas. Jäänud ilma sõiduvahendita, saab mehest mootorrattaga liikuva maa- arsti reisikaaslane. Too on vana, tark, väga veider (ta ei keela mehel suitsetada) ja uhke selle üle, et ta on üldarst (et ta ravib kogu keha), kuigi tal on vähe patsiente. Nonde pikkade võrra- tute reiside kestel mootorrattal räägib mees arstile oma vanadusehirmust ja arst temale surma reaalsusest, mis on veel hullem. Ta kutsub meest toimima nagu tema, vaatlema maastikku. Ühe oodatud surma ja ootamatu varingu tõttu on vaataja sel hetkel unustanud aarde. Siiski on see sealsamas, nendel suure- pärastel viljapõldudel, kus valitseb kuld. Vae- valt on arst soovitanud oma reisikaaslasel

vaadelda loodust ja nautida olevikku ning elusolemise õnne, kui ootamatu sukeldumi- ne pimedusse näitab meile esmakordselt öös- se mattunud küla. Surma loor riivab meid äkki ja see lihtne seos veenab uskumatu jõuga, et vana naine on surnud. Seejärel tuleb plaan, kus küla ilmub koiduvalgel, millele järgneb pilt majast, kus võib läbi klaaside eristada surnuvalve tulesid ja näha külaliste jalatseid hoovis. Niisiis läks vaja nelja plaani, et vilja- põllu kuld, mille neelas öö, pöörduks tagasi selle pisitilukese kollase valguslaigu kujul, naeruväärse talle eelnenud kuldse lõpmatuse kõrval. Selle elu ja surma kombineeritud lii- kumise, mida Kiarostami oli püüdnud leida "Kirsi maitse" lõpul, kui tegelase väljumine taevavõlvi alla ähvardas langeda kokku filmi projektsiooni lõpuga (pimedus saalis, piltide rõhuv seiskumine), saavutas ta lõpuks kõige äärmisemas lihtsuses (lambivalgus), vastupi- diselt sellele natuke kunstlikult lisatud video- le, mis lõpetas eelmise filmi. Alates hetkest, mil kollane muutub põldude värvist leegi kumaks, mis kerkib ööst läbi aknaklaasi, ei mõista me enam kuigivõrd, mis toimub ehe peas. Ilmselt on ta liigutatud sellest pildist, kus piltlik surmakogemus muutub lihtsaks valgus- ja värvi, kulla ja pimeduse mänguks. Me mõistatame, et ta lõpetab oma missiooni, teeb kiiruga mõned fotod ja lahkub võimalikult kähku, olles enne visanud minema kondi. Veevool viib kaasa selle, mis jääb järele sur- mast, millest ta soovib end lõpuks lahti rebi- da, ajal kui tuul viib ta tagasi ellu, maailma, millel on maasikate ja piima maitse, igaveste impulsside tumedasse paradiisi. Leegi kuld on tunginud temasse.

Ajakirjast "Cahiers du cinéma" 1999, detsember, nr 541 tõlkinud KAIA SISASK

KÜSID PIIMA, SAAD TILGA VALGUST



“Tuul kannab meid”.

Kui leidub inimesi, kes pole luuletusi lugenud, siis pärast **Abbas Kiarostami** filmi “**Tuul kannab meid**” teevad nad seda kindlasti. Kui nad muidugi taipavad, et nad pole käinud kinos, vaid lugenud luuletust, istunud üksi omaette, toanurgas või pargipingil, voodis või väljakäigus (pole kohti, kus luuletus pähe ei võiks karata). Loomulikumast loomulikum, et nad ei taipa. Sest film on alati elus, filmis ei jutustata, vaid sa ise teed seda. Ning kui sinu sõnad ja mõtted filmi omadega kokku ei lähe, siis solvud (sest see on sinu film) ja lahkud.

“Tuul kannab meid” põhiprintsiibiks on varjatus. Samas on näod alati alasti, isegi naiste omad. See paneb meid veidi imestama (meid, kes me pole lugenud luuletusi ega näinud iraani filme), sest meie arvates peaksid koraani-naisel olema ainult silmad. Aga ei ole, on ka nina ja nina all lõug ja lõuas suu, mis

pole mitte vait, isegi vaiki mitte, vaid hurjutav, mehele etteheiteid tegev, käskiv, keelav, kamandav. Varjatus ilmneb selles, et mitte alati pole kõik nähtav, üsna sageli istub inimene sinu kõrval ja räägib, sina juhid autot ning alles siis, kui autol toss välja läheb nagu inimesel hing (tossu ja hinge ühtsust rõhutati filmis õige mitmel korral), alles siis võid sa näha, kellega sa rääkisid. Või kes rääkis sinuga. Võtab aega, enne kui nägema hakkad — enne kuuled.

Filmis räägitakse vähe, kuid ainult olulist. Iga olustikulise fraasi tagant aimub midagi enamat. Sa küsid — palud — endale hommikuks piima, kuid saad tilga valgust. Mida lüpstakse pimedas keldris ja lüpsja nägu pole näha, temast on järel ainult käed ja pool keha, mille küljes käed ripuvad. Kuid see pole hirmus. Armas hoopis.

Kadunud on ka need inimesed, kes sinuga koos mägikülla (miks pole meil mägi-



“Tuul kannab meid”.

külasid? kui oleks, kas siis oleks — film, filmikultuur?) tulid. Samal ajal kui sina seal õiendad ja asju ajad, nemad hoopis magavad, mustava ukseraami seest kostab ainult paha-seid hääli — jäta meid rahule, meie tahame magada, magame senikaua, kui vanamoor on surnud; löö ta maha, siis ärkame üles.

Ma ei saanud sellest hästi aru, kes see invaliid täpselt oli, kelle surma või paranemist

“Tuul kannab meid”.



nii hoolega oodati. Aga ta oli väga tähtis. Sest teda polnud näha. Ja lõpus ta vist ära kõngeski. Kuigi vahepeal paranes ja oli nagu lootust, et ei kõngegi. Ütlen meelega nii — kõnges. See on naljakas ja inimlik. Inglise surevad, inimesed kõnguvad. Ja filmis oli palju huumorit. Mitte lausnalja. Ja loomulikult mitte irvet. Nali võib olla elav. Ja õrn.

“Mul on kaks soovi.”

“Millised need on?”

“Et haige sööks kausi suppi.”

“Ja teine, milline on teine?”

“Et saaks eksamid tehtud.”

Nii või umbes nii räägivad filmi kaks n ä h t a v a t peategelast, külla saabunud mees ja väike külapoiss. Nähtavat sellepärast, et neid, keda ei näe, on filmis märksa rohkem. Nagu see Richard Dawkinsi kuulus geenilause: *How many ways there may be of being alive, it is certain that there are vastly more ways of being dead, or rather not alive.* — “Kui palju ka poleks võimalusi olla elus, ikka on külluslikult enam viise, kuidas olla surnud või siis mitte-elus.” Ka sellele obskuursele, kuid tähenduselt täpsele mõttele tundub film pihta saavat. Näib isegi, et just sellest, selle lausega väljendatavast ta räägibki. Või sosistab.

Filmidramaturgia materiaalne alus on ruum. Inimesed saavad kokku ja/või lähevad lahku. Dramatürg pingestab ruumi puudutustega. Puudutused on nii vaimsed kui ka füüsilised. Inimene ihkab puudet, aga ta ka pelgab seda. See ongi pinge. Pornos on palju puuteid, seetõttu on iga üksik puude põgus. Mida seal pole, mis sealt absoluutselt puudub, on — pinge. Sama ka *action*-filmis ja õudukas. Kui inimest väliselt üles köetakse või kollitatakse, siis köeb ja kollitab ta vastu, ühe sõnaga — imiteerib nähtut.

"Tuul kannab meid" puude on puhtvaimne. See, mida meile näidatakse ja mida meil kuulda lastakse, on tõesti — tõesti, tõesti! — poeesia, kuid samas ei kurna meie kõrvu triviaalsed poetismid ega pimesta nägemist visuaalsed sümbolid *à la* Tarkovski. Kõik on kuidagi rohkem elus ja olemas.

"Tuul kannab meid" on iraani "Tatarlaste kõrb". Mõlemad on kunstiteosed ja sellega on kõik öeldud.

"TUUL KANNAB MEID" (*Bad ma ra khabad bord/ The Wind Will Carry Us*). Stsenarist (Mahmoud Aydini idee põhjal), režissöör ja monteeri Abbas Kiarostami, operaator Mahmoud Kalari, muusika: Peyman Yazdani, produtsendid Marin Karmitz ja Abbas Kiarostami. Osades: Behzad Dourani ja Siah Dareh' küla elanikud. 35 mm, 118 min 12 s, värviline. © MK2 Productions/Abbas Kiarostami Productions/Centre National de la Cinématographie, Prantsusmaa—Iraan, 1999.

FILMIL EI OLE PASSI...

Vestlus Abbas Kiarostamiga

Venezia filmifestivali lõputseremoonial te deklareerisite, et ei soovi enam osaleda ametlikel võistlustel. Kas te võtsite selle otsuse vastu enne auhindade väljakuulutamist?

Mul oli see mõttes juba pärast viimast Cannes'i festivali. Ma ootasin juhust, et oma otsus avalikuks teha, ja arvasin, et Venezia on selleks sobiv paik. Võib-olla arvab keegi, et ma polnud rahul auhinnatud filmidega, aga sellel pole minu otsusega mingit pistmist. Ma ei taha enam osaleda ametlikel võistlustel. Ma teen filme kolmkümmend aastat, võistlen kolmkümmend aastat. Aeg on tagasi tõmbuda. Ma olen kuulunud žüriidesse ja leidnud, et on raske hinnata tuntud autori filmi. Tuleb anda võimalus noortele kineastidele ja püüda hinnata pigem teoseid kui autorite nimesid. Tänapäeval hinnatakse pigem nimesid...

Marin Karmitz, kes tootis filmi "Tuul kannab meid", ütles, et teil ei olnud enne filmimise alustamist stsenaariumi. Milline oli teie meetod selle filmi režissöörina?

Ma olin kirjutanud kõigest kaks lehekülge, mille ma andsin Marin Karmitzile lugeda. Ma olin juba teinud neli filmi maal. Enne minekut Siah Dareh'sse, kus toimub filmi "Tuul kannab meid" tegevus, olin ma mõjutatud teistest küladest, kus ma olin töötanud. Kui ma sinna saabusin, nägin, et see oli teistsugune. Külaelanikud muutsid kohapeal minu lähenemist filmile ja süžeele, mida ma olin ette kujutanud. Ilmselt ma püüdsin peale suruda oma visiooni asjadest, aga mul tuli kohaneda reaalsusega.

Kuidas iraani kinoautoriteedid teie meetodisse suhtuvad?

See sõltub kahest asjast. Ühest küljest mõjutab neid tähelepanu, mida Lääs osutab minu filmidele, kuigi nad seda eitavad. Teisest küljest hakatakse juba tunnustama minu kinotegemise viisi. On teada, et ma ei tee poliitilist kino, vähemalt mitte otseselt. Niisiis lastakse mul teha, mida ma tahan. Kui ma ütlen kinost rääkides sõna "poliitiline", siis tähendab see, et ma ei kasuta loosungeid. Meie juures kardetakse väga loosungeid, sest usutakse, et need mõjutavad inimesi.

Mida teile annab koostootmine Prantsusmaaga, antud juhul Marin Karmitziga?

Kuna minu filmid ei maksa palju, ei ole mul vaja välismaalt tulevat raha. Aga see on mulle siiski tähtis toetus. Kui film valmis sai, saatsin selle Prantsusmaale ja nii võisin ma tsensuuri osas rahulik olla. Ma olin kindel, et siin näidatakse seda kriitikalpe parimate tingimustes. See on nii, nagu võtaks Prantsusmaa lapse enda hoolde, et aidata tal kasvada.

Kui tulla tagasi küla juurde, kus te filmisite, siis missuguste kriteeriumide järgi te selle valisite? Ja milline oli improvisatsiooni osa?

Ma toon ühe näite. Esialgse idee järgi pidi külasse saabuv meeskond vana naisega kokku leppima ja paluma tal surnut teeselda, selleks et teda filmida. Kohapeal ma konstateerisin, et ei saa temaga suhelda, kuna ta oli suremas. Ma ei saanud suhelda ka külaelanikega, kes kogu aeg töötasid. Neil ei olnud aega minu küsimustele vastata. Ma pole kunagi näinud nii energilist töötegemist. Küla sarnanes kohustusliku töö laagriga. Isegi lapsed polnud vabad, et neid filmida. Ma pidin hülgamma enamiku oma lähteideedest. Igasugune suhtlemine oli võimatu. Seda enam, et mul olid endal kahtlused selle projekti suhtes. Niisiis olid ühel pool külaelanikud, teisel pool minu projekt, ja ma tegin selle filmi nii, et vaataja konstrueeriks piltmõistatuse, kasutades heterogeenseid elemente.

Seda enam, et see film pakub mitmeid tõlgendusi reaalsusest?

Ma ei usu filmi, mis annab vaatajale vaid ühe versiooni reaalsusest. Ma eelistan pakkuda mitmeid võimalikke tõlgendusi, et jätta vaatajale valikuvabadus. Ma olen kohanud vaatajaid, kes kujutavad ette rohkem, kui ma ise olen oma filmidesse pannud. Mulle meeldib, et film jätab iga vaataja vabaks tõlgendamata, nagu oleks see tema enda tehtud. Näiteks tõlgendas keegi minu filmi üht kaadrit Sisyphose müüdi kaudu: see on kaader, kus sitasitikas lükkab oma palli. Selline arusaam eeldab selle müüdi tundmist. Film on õnnestunud, kui ta võimaldab erinevaid tõlgendusi.

Võrreldes teie eelmise filmiga "Kirsi maitse" on tunda otsustamist valguse kasuks; rohkem on tunda loodusearmastust ja telgaskond on mitmekesisem.

Mul on raske rääkida filmist "Tuul kannab meid", mis nõudis minult palju tööd, eriti tööd heliga. Vähehaaval hakkas temaga ära leppima, aga see oli kõige raskem film, mida ma olen teinud. Mul oli filmimise ajal oma meeskonnaga palju probleeme. Ükskõik-sus, mida õhkuv peatgelase ja külaelanike

vahelistest suhetest, eksisteeris ka minu ja tehnilise personali vahel. Filmimise lõpu poole enamik neist lahkus ja ma lõpetasin filmi koos oma assistentidega. Minu peaoperaator on professionaal, aga ta oli võimetu hommikuti üles tõusma, et tööd teha; ta töötas ainult pärastlõunati. Nädalase filmimise järel mõistisime mõlemad, et meil on raskusi koos töötamise-ga.

Kui kaua filmimine kestis?

Üheksa nädalat. Küla oli räpane, seal oli palju kärbeid ja me kulutasime hulka raha, et seda kasida, et peletada kärbeid, kes segasid heli ülesvõtmist. See häiris küla igapäevast elu, sest me kasutasime tooteid, mis põhjustasid kanapoegade surma, külaelanikud olid rahulolematud. Nende arvates ei teinud me seal tööd, nad polnud kunagi näinud filmimeeskonda ega ka üldse võõraid inimesi. Teistes Iraani piirkondades olime osanud teha külaelanikega koostööd, aga seal oli võimatu suhelda.

Kino külvab niisiis selles külas segadust?

Jah, me ei meeldinud neile.

Ka filmi peatgelane külvab segadust lihtsalt oma kohaloluga: ta on siiski pealtnägija.

See on tõsi. Külaelanikud keeldusid kaamera ees mängimast. Filmi lõpu poole lähevad naised kaamera eest läbi ja tegelane pildistab neid. Võiks öelda, et ta "varastab" neilt need fotod. See, kuidas nad kaamerat vaatasid, langes kokku süžee-ga.

Oma filmis te viitate taas suurele poeedile Umar Hajjamile. Kas sellele vaadatakse Iraanis hästi, kui võtta arvesse tema luule sensuaalset iseloomu ja vihjeid enesetapule?

Hajjamil on Iraanis nii tähtis koht, et ta on puutumatu. Ta on tuntud kogu maailmas. Mulle on isegi öeldud, et tema raamatute tiraažid järgnevad suuruselt piibli omadele. Ükskord rääkisin ma Jaapanis Hajjamist ja pressiaatšee tõi kohale üheksa jaapani versiooni samast raamatust. Minu esimene viide Hajjamile pärineb filmist "Ja elu läheb edasi...", kui ma läksin maavärina kohtadesse, et konstateerida katastroofi. Enne seda ma polnud kunagi näinud nii lähedalt vastuolu elu ja surma vahel. Sel hetkel mõistsin paremini Hajjami luule ja filosoofia sügavust. See põhineb printsibil: et imetleda elu, tuleb läheneda surmale, vaadata talle silma. Ma tegin seda, kui läksin maavärina toimumispai-kadesse, ma ei läinud sinna, et vaadata surma, vaid et avastada elu. Seal viibimine oli minu jaoks otsustava tähtsusega, maavärin leidis aset minus endas — see oli minu 50. sünnipäev.

Kas iraani publik mõistab neid poeme, mida võib näha teie filmis?

Poesia moodustab iraani rahva suulise keele, võib-olla mitte noorema põlvkonna, aga vanemate põlvkondade oma. Paljud inimesed on kirjaoskamatud, mis ei takista neil esitamast ühe või teise luuletaja poeeme. Aga noor põlvkond ei tea sellest midagi, minu enda lapsed ei huvitu luulest, nad mõtlevad vaid videomängudele. Samamoodi tundub on Forug Farruhzadi luule — ta oli esimene iraani poetess, kes rääkis väga siiralt oma naiselikkusest ja meeste-naiste füüsilistest suhetest. Ta suri 32-aastaselt autoõnnetuses. Oma elu ajal oli ta väga kuulus ja tema vaated on lähedased Hajjami omadega. Forugi poeem, mida minu filmis loetakse, on üks parimaid ja filmi pealkiri "Tuul kannab meid" tuleb sealt. Ühel päeval kannab tuul meid ära nagu kuivanud lehe...

See on uskumatu hetk: noor naine, kelle nägu me ei näe, lüpsab lehma, ajal kui meestegelane loeb seda üsna erootilist poemi. Kumbki teeb teisele kingituse — naine pakub mehele piima, mees temale sõnu. See on tõeline armustseen.

See on teie tõlgendus, aga see on ilus. Mulle on ka öeldud, et mees läheb otsima piima, mis sümboliseerib valgust pimeduses. Selle kingi, piima või heleda valguse, toob naine oma peigmehele või abikaasale, kes kaevab maa all.

Aga mida see mees maa all teeb?

Ta ütleb, et ta kaevab auku, et paigaldada antenni suhtlemiseks.

Suhtlemine on üks teie filmi teema. Peategelane saab rääkida telefoniga üksnes paigas, kus asub küla surnuaed.

Teie tõlgendus on hea. Kõigis külates asuvad surnuaiad künka peal. Ma olen sageli küsinud, mis põhjusel — keegi pole kunagi osanud vastata.

Milline on kino koht selles kõikumises elu ja surma vahel? Kas kino jäädvustab surma? Või annab ta oma panuse, et panna sündima elu?

Kui aus olla, siis ma ei tea. Igal juhul kino salvestab. Nii kaua, kui midagi pole salvestatud, pole ka teadlikkust selle eksisteerimisest. See on seotud pildi väega, mis on võimsam dokument kui reaalsus.

Film "Ja elu läheb edasi..." viib meid ühe laastatud küla rusudele, kust surm on üle käinud. "Kirsi maitset" on teemaks surm ja seal on taas matuseritust, see idee, et tullakse filmima surma. Teie kino näib olevat teinud lepingu surmaga.

See on kahtlemata ebateadlik. Tööta-des filmiga "Ja elu läheb edasi...", avastasin ma eelkõige eluteatri. Ma olin näiteks tunnistajaks stseenile, kus külaelanikud pesid lapse surnukeha, ja samal ajal pesid nad ka vaipa. See film näitas rohkem elu kui surma. Inimesed olid maavärina tõttu muidugi kurvad ja masendunud, aga oma sisimas olid nad õnnelikud, et nemad on elus. Hajjami filosoofia või luule tõlgendab hästi seda möödumise ideed. Keegi on öelnud, et maailma kõige kurvem muusika on seinakella tiksumine, mis meenutab meile, et aeg möödub ja lähendab meid surmale. Pealtnäha sarnaneb iga tiks teistega, aga tegelikult pole ükski neist sama, sest igaüks on surmale natuke lähemal. Kui sellele tähelepanu pöörata, jääb üle vaid tõusta ja põgeneda. Aga on hetki, kui me ütleme endale, et surm on tõepoolest olemas; näiteks siis, kui me tuleme matus-



"Tuul kannab meid".



"Tuul kannab meid".
Behzad Dourani.

telt. Kuigi me oleme kurvad, on igapähe meist mingi rõõm, lihtsalt rõõm olla veel elus. Mõõdunud aastal ühe kineastist sõbra matustel seisid naised ühel pool, mehed teisel. Kineasti naine oli üleni mustas, väga ilus. Mu naaber ütles mulle: "Vaata tema naist, ta on tõesti ilus!" See oli veelgi rohkem tõsi surma kontekstis.

Kas teile meeldib mõni oma film rohkem kui teised?

Õelgem nii, et ma mõistan "Close Up'i". Teisi mitte. (Naerab.)

Milline eriline suhe on teil "Close Up'iga"?

Ma tegin selle filmi ilma, et mul olnuks aega järele mõelda. Otsustasin tema kasuks hetkel, mil pidin äärepealt tegema ühe teise filmi. Viimasel hetkel muutsin meelt ja tegin "Close Up'i" oma meeskonnaga ilma ettevalmistuseta. Filmimine kestis nelikümmend päeva, ma tegin märkmeid öösiti. Seda monteeriti, miksiti ja näidati siis Teherani festivalil. Tavaliselt ei suuda ma oma filme koos publikuga vaadata. Seda on mul tulnud teha kahel korral, üks kord Cannes'is "Kirsi maitsega" ja viimati Venezias. Sageli sulen silmad, et mitte näha. Aga "Close Up'i" ma nägin koos publikuga, et kontrollida, kas kõik on korras, ja ma vaatasin ta ära otsast lõpuni, otsekui avastanuks tema alles siis. Minu teiste filmide puhul piisab, kui üks vaataja lahkub saalist, et ma oleksin veendunud, et film on mokas. "Close Up'iga" oli teisiti — peategelane kiskus mind kaasa lõpuni, takistas mul pöörata pilku ekraanilt.

Kas filmil "Tuul kannab meid" on ka autotree mõõde?

Jah, aga mitte üksnes peategelase puhul. Ma tunnen ennast ära ka lapses. Samamoodi tunnen ma ennast ära "Close Up'is" Ali Sabziani tegelaskujus ja Ahankhahi perekonnas, kes laseb ennast kinni võtta. Ma sarnanen peategelasega, kes valetab, aga ka nendega, kellele ta valetab. Kõikides filmides sarnanevad mõned tegelased režissööriga. Siin sarnaneb kohvikunaine minuga, ja ometi on ta naine.

Mida rohkem te filme teete, seda mõistatuslikumana te näite.

Filmitegemine sarnaneb teraapiaga. Kineasti isiku võib avastada tema filmide kaudu. See on maailma kõige kallim teraapia. (Naerab.) Film ei pruugi sarnaneda täpselt režissööriga, too võib peita ennast oma tegelaste taha.

Kas alateadvus omab kohta iraani kultuuris?

Islamis on igapähe vastutav oma tegude eest ja peab pöörama tähelepanu sellele, mida ta teeb. Alateadvus ei oma erilist kohta. Freud võtab meilt ära kogu vastutuse, ajades selle näiteks isa kaela. Islamis ei ole isa: igapähe vastutab ise oma tegude eest. Tänapäeva Iraanis psühhoanalüüs areneb. Kunsti valdkonnas on alateadvus omandanud olulise koha. Suhe kino ja surma vahel, millest te mulle rääkisite, on seotud minu alateadvusega.

Enamikus teie filmidest on oluline koht lastel. Kuidas te olete käsitlenud lapse ja täiskasvanu suhet filmis "Tuul kannab meid"?

Ma olen eemaldunud Kanouni Instituudist, millele ma seni töötasin. Ja ma olen

eemaldunud ka omaenese lastest, kes on nüüd täiskasvanud. Mul on nüüd nendega kaugemad suhted. Aga lapse pilk elule huvitab mind endiselt. See on ühtaegu kaval ja müstiline pilk, lähedane iraani müstikute omale, eriti Hajjami omale. Samal ajal kui nad mõtlevad teisele maailmale, on neil hea arusaam siinsest elust. Nad ei trikitä oma tunnetega, nad nutavad, ilma et neil oleks häbi; kaklevad, kuid ilma vihkamiseta. Nad ehitavad ja hävitavad kohe kõik, mille nad on ehitanud. Nad mõistavad elu paremini kui meie, igal juhul paremini kui minu peaooperaator, kes magas kuni kella kaheni pärastlõunal. (Naerab.)

Kas selles filmis pole mitte laps see, kes harib täiskasvanut?

Ühel hetkel ütleb laps, et ta soovib teha hästi ära oma eksamid, aga ta soovib ka, et vana naine saaks terveks. Mulle meeldib, et laps hakkab täiskasvanule vastu ja keeldub mehega leppimast. Ta hoiab alles oma isiksuse ja distantsi täiskasvanuga.

Küla struktuur sarnaneb labüriidiga, milles laps juhib täiskasvanut.

Filmis "Elu läheb edasi..." on laps juhiks. Mulle näib, et lastel on parem kontseptsioon elust kui meil, kuigi meil on rohkem kogemusi. Kui olla nende suhtes tähelepanelik, näitavad nad meile, mis on elu. Neil ei ole sellist mõtet surmast, nad teavad, et inimolend elab ja siis kaob.

Kas näitleja juhtimise mõistel on sellise lapse puhul mõtet? Milline võiks välja näha leping temaga?

Temaga on vaja mängida, niisiis muuta isa lapseks — vastasel juhul tema ei mängi. Laps ei mõtle rahale ega oma tasule, tal pole lepingut, ta ei mõtle kuulsusele. Ja kui meie ise ei mõtle neile asjadele, on võimalik teha head tööd. Ma olen laste peale kade.

Kui täiskasvanu keerab kilpkonna selili, siis on see lapselik žest, natuke julm.

Jah, see on lapselik reaktsioon. Aga kilpkonn ajab ennast jalule ja elu läheb edasi.

Selles filmis on töö heliga rafineeritum kui teie eelmistes filmides. Kuidas te heli töötlesite?

Heli on sama tähtis kui pilt. Vaataja võib kujutleda asju läbi helide sama palju kui läbi pildi. Selles filmis eksisteerivad paljud tegelased ilma kaadrisse ilmumata, aga neid võib tajuda heli kaudu. Kui ma filmisin "Kus on minu sõbra maja?", lugesin ma raamatut Robert Bressoni kohta, mis on tõlgitud iraani keelde. On kaks kineasti, kelle suhtes ei või jääda ükskõikseks. Esimene on Bresson, eel-

kõige oma helikontseptsiooni tõttu. Pilt ekraanil on vaid kuubi üks osa. See on sile pealispind, ajal kui elul on mitmeid nägusid, ja just heli annab filmile selle mahu. Me kaldume filmimisel sageli heli lämmatama. Heli annab filmile oma mõõtme ja seda mitte ainult la-medal moel häälte kaudu, mis eksisteerivad plaani sees. Tuleb integreerida ka välised helid...

Just nende tegelaste tõttu, kes räägivad ilma kaadrisse ilmumata, tekkis mul mõte, kas teile mitte ei meeldi vaimud.

Jah, nad on nagu vaimud. Näiteks see, kes põristab oma mootoriga. Me tegime hääleproovi kümnekonna inimesega; selle tegelase hääle, keda ei nähta, peab jätma mulje kellestki, kes üritab vägistada ruumi. Marin Karmitz jutustas mulle, et ta mängis kord ühes Bressoni filmis, kus tal oli öelda vaid üks repliik: "Siin see on!", olles ise ekraanilt väljas. Selgub, et ta kordas neid sõnu kümneid kordi, et leida tooni, mida Bresson soovis kuulda. (Tegu on filmiga "Au hasard, Balhasar".) Ma toon teile ühe teise näite tööst heliga; see on hetk, kus mees, keda me ei näe, kaevab, ja me kuuleme ühtaegu müra, mida ta teeb kaevates, ja linnu häält. See on lisatud hääle, mida ma otsisin mujalt, et luua atmosfääri, linnu hääle, keda pole olemas.

Te aktsepteerite niisiis ideed, et heli ei ole realistlik, vaid annab filmile irrealse või sürreaalse mõõtme.

Jah, juhul kui ta ei deformeeri liialt reaalsust. See on reaalsele lähedane heli, aga töödeldud.

Kas teie filme vaadates võib mõista või tunda, milline on olukord Iraanis?

Ei, otseselt mitte. Ma ise pean endale esitama selle küsimuse. Elades Iraanis, olen ma mõjutatud sellest, mis toimub minu ümber. Ma olen Iraani kodanik, valitsus on see, kes annab mulle passi. Aga ma ei taha, et minu filmil oleks Iraani pass. Iraanis süüdistatakse mind asjata, et ma teen filme välismaiste festivalide jaoks. Ma teen filme inimeste jaoks. Minu filmil ei ole kindlat geograafiat, ta puudutab inimlikku, ükskõik kus see ka ei asu. Film on nagu puu, tal ei ole passi.

Kas see tähendab, et te võiksite teha filme väljaspool Iraani?

Ma olen iraanlane, nagu see küla on Iraani küla. Minu iraani kultuur toidab mind. Mul on võimalus teha filmi siin. Ma olen nagu jalgpallur, kes mängib paremini oma territooriumil. Jalgpalli reeglid on universaalsed, pall on igal pool ümmargune, ei ole vaja tunda selle maa keelt, kus mängitakse; aga paremini mängitakse kodus.

Ja ka publik on teie poolt, kui te mängite kodus. Kas teil on Iraanis selline publik?

Mul on siin rohkem vaatajaid. Ma pole mõelnud asja sellele aspektile. (Naerab.)

Te ei öelnud teise kineasti nime, kes teid on mõjutanud.

Andrei Tarkovski. Tema lähenemine pildile on nii rikas, et see on ühtaegu realistlik ja sürrealistlik. Minu jaoks ei olnud ta nõukogude kineast. Ta tuli teisest maailmast, mida nimetatakse Kinomaailmaks.

See film on segu realistlikest ja abstraktestest asjadest. See muudab arvamust teie kinost, mida liiga kiiresti süüdistati realistlikkuses.

Kino, mis läheneb unenäole, on ilusam. Ma ei tea, millise riuli te mulle varute. (Naerab.)

Thierry Jousse'i ja
Serge Toubiana intervjuu,
13. september 1999, Pariis.

Ajakirjast "Cahiers du cinéma" 1999, dets,
nr 541 tõlkinud KAIA SISASK



Abbas Kiarostami.

Iraani tipplavastaja ABBAS KIAROSTAMI on sündinud 22. juunil 1940 Teheranis. Töötas 1960—1968 graafikuna, tegi reklaame ja toimetas tiitreid. Ta õppis ülikoolis kauneid kunste, teenides samal ajal elatist politseiametnikuna. Oli 1969 üks Laste ja Noorte Intellektuaalse Arengu Instituudi filmiosakonna asutajaid. 1970 debüteeris lühifilmiga "Leib ja kõrvaltänav" (*Nan va koocheh/ Bread and Alley*). Kuni aastani 1983 valmis tal veel kaheksa lühifilmi. Kiarostami humanistlik-minimalistlik filmilooming (mida on kiputud võrdlema Charles Chaplini, Robert Bressoni ja Yasujiro Ozu omaga) sai õige hoo sisse rahvusvahelise tuntuse toonud triloogiaga "Kus on minu sõbra maja?" (*Khahel-je doost kojast?/ Where is My Friend's Home?*, 1987; "Pronksleopard" Locarnos), "Ja elu läheb edasi..." (*Zendegi va digar hich.../Zendegi edame darad/And Life Goes On...*, 1992) ja "Läbi oliivipuude"/"Oliivipuude vilus" (*Zire' darakhtan zeyton/Through the Olive Trees*, 1994; "Kuld-roos" Bergamos; FIPRESCI auhind São Paulos). Järgmiseks olulisemaks tööks oli stsenaariumi kirjutamine sõbra ja hea kolleegi Jafar Panahi lastefilmile "Valge õhupall" (*Badkonak-e sefid/The White Balloon*, 1995). Ülimenukad olid ka Kiarostami sü-

gava filosoofilise alltekstiga teosed "Kirsi maitse" (*Tu'm e guilass/Taste of Cherry*, 1997; "Kuldne palmi-oks" *ex aequo* Cannes'is) ja "Tuul kannab meid" [*Bad ma ra khabad bord/Le Vent nous emportera/The Wind Will Carry Us*, 1999; "Höbelõvi" (žürii eriauhind) ja FIPRESCI auhind Venezias]. 1999 pälvis ta Istanbulis eriauhinna kogu elutöö eest, mullusel San Francisco filmifestivalil tunnustati Abbas Kiarostamit Akira Kurosawa nimelise auhinnaga. Teisi filme: 1973 "Eksperiment" (*Tajrobeh/Experience*), 1974 "Reisija" (*Mossafer/The Passenger*), 1976 "Pulmaülikond" (*Lebassi bara-ye arusi/A Suit for a Wedding*), 1977 "Raport" (*Gozaresii/The Report*), 1979 "Juhtum: lahendus nr 1, lahendus nr 2" (*Ghazieh shekl-e avval, ghazien shekl-e dovvom/The Case: Solution No. 1, Solution No. 2*), 1983 "Kodanik" (*Hamshahri/The Citizen*), 1985 *First Graders/Avvali-ha*, 1989 "Kodutöö" (*Mashgh-e shab/Homework*), 1990 "Lähisvõte" (*Namay-e nazdik/ Close Up*).

Aare Ermel

SEE MEELETU, MEELETU MAAILM ehk ÄRA SIIT!

"Absurdimaailma" filmid Pimedate Ööde filmifestivalil

Absurd on üheselt määratlematu. Ta võib olla üdini olemuslik; teatud asjade, nähtuste ja olukordade üks tunnusjooni; see võib äkitselt või pikkamisi tekkida, seda saab mitmel moel tekitada jne. Enamasti paneb absurdne asi inimest õlgu kehitama, aga võib panna ka nutma, vihastama või naerma. Ta võib nukraks teha või siis helge meeleolu tekitada. Absurdianekdooidid ajavad enamasti naerma, absurdifilmid aga panevad inimese senisest erinevalt mõtlema. See nende eesmärk küllap ongi ning sel juhul on tegemist mõtestatud absurdiga.

Kunsti puhul on enamasti tegemist ikka mõtestatud absurdiga, mitte niisama pulitegemisega, nagu anekdootide puhul võib olla. Absurdikunsti eesmärk nagu muugi kunsti mõte on ikkagi maailma korrastamine, mitte selle segilöömine. Absurdset olukorda on vaja teinekord selleks, et inimese kõikumale löönud väärtusorientatsioon taas paika nihkuks. Sellest, kuidas täiesti (heas mõttes) normaalsete inimeste elu ühtäkki absurdseks pöörab, pajatasid nii mitmedki festivali filmid. Kõige meeldejäävamalt tegi seda

Dominik Molli (s 1962) film **"Harry aitab sind"** (*Harry, un ami qui vous veut du bien*, Prantsusmaa; festivalid: Cannes, Toronto, London). Selles realistliku koega filmis sekub täiesti normaalset elu elava noore pere tegemistesse pereisa Micheli kunagine koolikaaslane Harry, kes hakkab neid vastu nende endi tahtmist kõigest väest abistama. Ta on vaimustatud Micheli koolieas kirjutatud luuletustest ning otsustab koolivenna vabastada kõigest ahistavatest probleemidest, et see ennast täielikult kirjandusele saaks pühendada. Harry tapab Micheli teadmata ta isa ja ema, sest tema meelest segab oma vanematega suhtlemine Micheli eneseleidmist kirjanikuna; ta tapab Micheli venna, sest see irvitab Micheli nooruspõlveluuletuste üle. Kui Michel end ikka veel täienisti kirjutamisele ei pühenda (kuigi juba käimla-eraldatuses katsetab), otsustab Harry kõrvaldada teelt viimased takistused — Micheli naise ja lapsed —, pühendades sellesse tapatöösse ka Micheli enda. Siis lõpuks ometi Michel ärkab, taipab olukorra absurdust ning tapab oma naise asemel hoopis Harry.

"Harry aitab sind".

Prantsusmaa,
2000. Režissöör
Dominik Moll.

Harry elu motoks on nauding ning kõik, mis seda segab, tuleb kõrvaldada. Ta on nooruslikus vaimustuses Micheli luulest ning otsustab aidata sõbral oma kirjanikuannet arendada. Et Harry pole kunagi kedagi armastanud, siis on ta nagu vahendaja Micheli ja oma lapsepõlve teostamata jäänud ambitsioonide vahel ning tema kiindumus sunnib teda kõige äärmuslikumateks tegudeks.



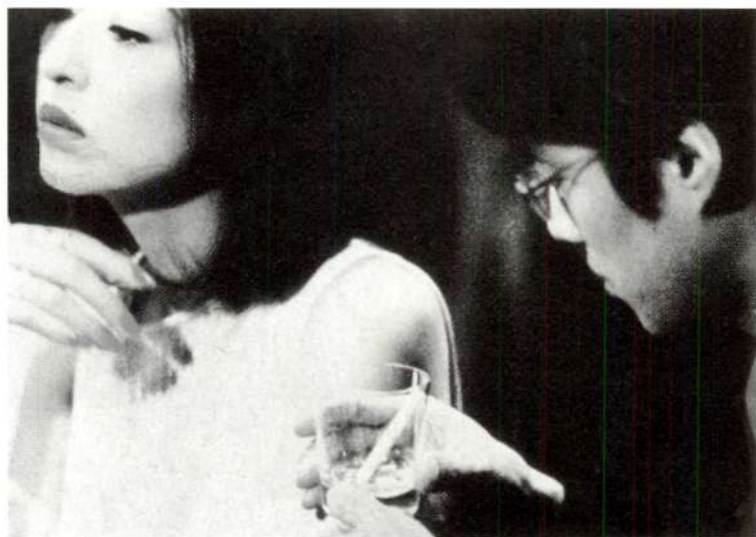
Film on meisterlikult üles ehitatud. Alates Harry ja Micheli juhuslikust kohtumisest bensiinjajaama WCs satub nii Michel kui ka kinokülastaja justkui luupainaja küüsi, häirivasse ja abitusse seisundisse, mis ei lõpe enne, kui Michel oma abistaja ja ahistaja tapab. Alles siis vabaneb ta ise, ja ühes temaga ka vaataja, isevärki lummusest ja tardumusest. See on tõeline katarsis, mille tekitab hirmutundele kaasaelamine ja sellest vabanemine ja mille järel tulevad peale küsimust sisaldavad naeruhood: mis see siis nüüd oli? kuidas sai selline asi võimalikuks? Aga oli ja sai, nii mõistusevastane ja imelik kui see ka pole. Hea, et asi ikka nii lõppes, oleks võinud hullemini minna, mõtleb filmivaataja ühes Micheliga, ja kuidagi helge tunne tuleb peale, usk eluter- vesse mõtlemisse ja olemisse saab kinnitust ning sellest hakkab kergem. Tõeliselt vabastav ja helge film!

Hoopis hullemini läheb jaapanlane **Sabu (Hiroyuki Tanaka, s 1964)** filmi "**Esmaspäev**" (*Monday*; festivalid: Berliin, Montreal) peategelasel Takagil, kelles alkoholi mõjul vallandub tapaiha. Takagi tunnetus- nihe saab alguse matustelt, kus väljalülitamata südamestimulaatoriga surnu plahvatab. Sellest tragikoomilisest juhtumist segi paisatud, läheb Takagi baari jooma ning aina korrutab oma kaaslannale: "Laip lendas õhku!" ning naerab selle üle eufooriliselt. Sellega oli maailm paigast nihkunud ning Takagil kaob reaalsustunne. Kui juba laibad õhku lendavad, siis võib ju temagi endale üht-teist jumalavallatut lubada. Ta joob ennast täis, läheb kaasa gangs-

teri ja tema ilusa armukesega, leiab püssi ja hakkab kergekäeliselt inimesi tapma. Hommi- kul hotellis ärgates peab ta tõdema, et temast, siiani korralikust inimesest, on saanud üht- äkki ohtlik kurjategija.

Tundub, et filmi autor on rõhunud ka- hele momendile, mis igati normaalse inimese äkki ära võivad pöörata: alkoholile ja võimu- tungile. Esimene vallandab teise ja siis reali- seeritakse oma allasurutud tunge. Pärast esi- mest tapmist ütleb Takagi endale: "Ma ei us- kunud, et olen võimeline kedagi tapma, aga see oli mu unistus." Hommikul televiisorist oma tapatöö videosalvestust nähes püüab ta ennast õigustada: "See ei olnud mina. See oli relv. Kui poleks püssi, poleks seda juhtunud." Ja see on kindlasti ka õige. Tegemist ongi hoiat- usfilmiga: igas inimeses võib olla peidus sa- lasoov kedagi tappa, kätte maksta jne, aga enamik ei tee seda sel lihtsal põhjusel, et nad on kained ja neil pole relva. See, et nad kardav- ad oma südametunnistust, ühiskonna huk- kamõistu, karistust ja kinniminekut, on teise- järguline, see tuleb hiljem. Tähtis on, et ini- mestel ei oleks tapariistu; selle idee realiseerib režissöör ka Takagi kujutluses, kus ta oma käitumisega kõik teda sihtivad politseinikud püssid maha viskama sunnib, misjärel kõik lõbusalt naerma puhkevad. Enne, kui ta kuu- li selga saab, jääb kõlama Takagi ütlemine: "Me oleme paremad ilma nendeta!"

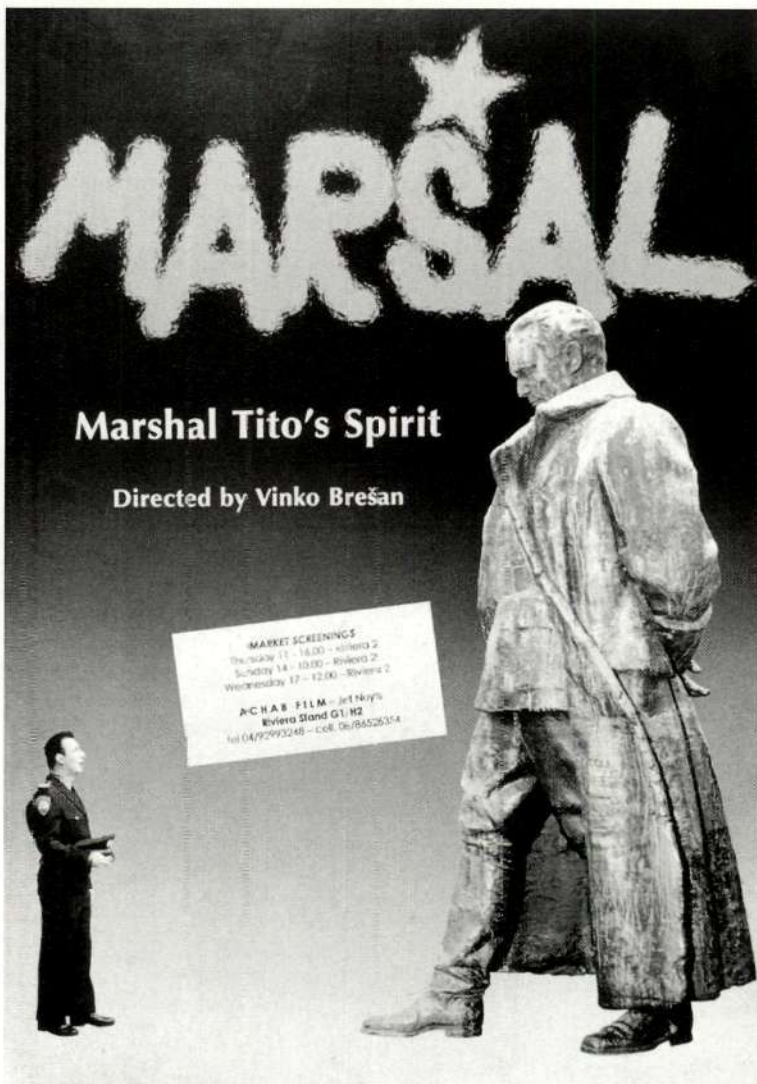
Kollektiivse reaalsustaju nihestatuse- ga on tegemist horvaatia režissööri **Vinko Brešani** (s 1964) filmis "**Maršal Tito vaim**" (*Maršal*; festivalid: Berliin, Karlovy Vary —



"Esmaspäev".

Jaapan, 1999. Režis- söör Sabu (Hiroyuki Tanaka). *Esmaspäeva* hommikul ärkab mustas ülikonnas mees hotelli- toas. Kuidas Takagi ka ei püüaks, ei meenu talle ometi, kuidas ta siia sat- tus. Siis kukub tema tas- kust välja pakike soola. Silt pakil teatab, et see on puhastussool — seda sorti sool, mida kasuta- takse pärast kadunuga hüvastijätmist, et kurje vaimu eemale peletada. Äkitselt hakkab ta mälu kildhaaval taastuma. Matused... kohvik... baar... yakuza. Korraga on temast saanud taga- otsitav ning see pole enam uni.

"Marssal Tito vaim". Horvaatia, 1999. Režissöör Vinko Brešan. Linnake Aadria meres asuval saarel ärkab le-targiast, kui kunagise kommunisti matustele ilmub eksimatult äratuntav Josip Broz Tito vaim. Uudis levib kiiresti ja igaüks reageerib sellele erinevalt. Linnapea kasutab juhust, et elavdada turismi "poliitilisel ja vaimsel pinnal". Tä valmistub organiseerima tööbrigade ja teatevõistlusi. Maipühade pidustused Tito vaimus — palun, kas või iga päev, kui huvi jätkub. Tito "tõetruudus" toob tagasi head vanad ajad koos karmi parteidistsipliiniga ja sugugi mitte kõik ei lase ennast segada sellest, et ehkki uus marssal on enam-vähem sarnane eelmisega, on ta üksnes läheduses asuva psühhiaatria-haigla patsient.



parim režii). Piisab vaid sellest, et kohaliku psühhiaatria-haigla patsient end endise diktaatori mundris rahvale ilmutab, kui Aadria meres asuvas saarelinnas ärkab ellu kommunistlik vaimsus ja puhkeb õitsele tõeline isikukultus. Kõrtsibänd laulab ustavuslaulu Titole ("Tito, me töötame sulle truudust"), kinos näidatakse kroonikafilme Jugoslaavia Föderatiivsest Sotsialistlikust Vabariigist, tänavaraadiost lastakse Tito kõnesid, korraldatakse töörahva paraade jne. Kõik see oleks justkui selleks, et elavdada turismi ajaloolis-poliitilisel pinnal, aga tegelikult on asi hoopiski tõsisem — endised punased relvastuvad ja hakkavad tõemeeli restaureerima sotsialismi, sest kapita-

lism on nende meelet endaga kaasa toonud ainult häda: natsionalismi, korruptsiooni ja sotsiaalse ebavõrdsuse. Totter masinavärk oli inimestes ja ühiskonnas justkui ootel, et esimesel võimalusel täie hooga õlitatult käivituda, ja käivituskki, kui selleks märku anti ja võimalus avanes.

Need on filmid, kus enne oli kõik okey, aga siis asi äkki millegi tõttu (psühhopaadi agressiivne käitumine, laiba õhkulendamine, kommunistliku tondi ilmumine) *grazy*'ks (hul-luks ehk absurdseks) läheb.

Sama mehhanismi on kasutanud taani režissöör Kristian Levring (s 1957) oma filmis "Kuningas on elus" (*King is Alive*; festi-

valid: Cannes, Toronto). Kuna tegemist on linateosega, mis filmitud rühmituse "Dogma 95" manifesti vaimus, mis küll välistab dramaturgia ja sensatsioonilise tegevuse, tundub teose sündmustik ikkagi liiga kunstlikult tekitatud. Loomulikult on seda iga mängufilmi tegevus, aga iga sellise kunstilise tegevuse eesmärk on ikkagi luua tõepärasuse, tegelikult toimuva illusioon. Taanlaste töös seda paraku ei teki ja ekraanil toimuv ei ole vee- ning jätab üsna külmaks.

Tegemist on olukorraga, kus reisil olev seltskond tüüpe bussikütuse ootamatu lõppemise tõttu kõrbesse oma pääsemist ootama jääb. Lähim inimasustus on 500 miili kaugusel ja üks neist hakkab sinnapoole abi järele astuma, kavatsusega viie päevaga kohale jõuda. Ülejäänud peavad seni ilma toiduta läbi ajama. Et aega millegagi sisustada, hakatakse etendama näitemängu kuningas Learist, sest juhuslikult on seltskonnas ka näitleja, kel selle lavatüki tekstilehedki kaasas. Äärmuslikus

olukorras, nagu ikka, hinnatakse ümber oma senist elu, võetakse elult veel mis võtta annab, st seksitakse, elatakse välja allasurutud kirgi jne. Lõppkokkuvõttes ikkagi igav, sest see kõik pole usutav. Isegi suremine ega surnud naisele näkku urineerimine ei eruta.

Järgnevates filmides, erinevalt seni vaadelduist, ei kasvatata tinglik-absurdset nägemust realistlik-olustikulisest, vaid see on kohe algusest peale olemas.

Nii on rootslase **Roy Anderssoni** (s 1943) filmis "**Laulud teiselt korruselt**" (*Sånger från andra våningen*; festivalid: Karlovy Vary, Toronto, Cannes — žürii eriauhind) kõik kujutatav väheke nihestatud, kummaline ja absurdihõnguline. Normaalne elukorraldus on segi paisatud: selle asemel et kolmekümneaastase staažiga ametnikku austusavalduste saatel väljateenitud pensionile saata, vallandatakse ta alandavalt; äraeksinud ja abiotsivat võõramaalast pekstakse abistamise asemel; mustkunstnik saeb kasti pandud mehe kõhu katki. Linna direktorite kogu hullub ja kavatseb täies koosseisus üle tänava asuvasse vaimuhaiglasse ümber kolida, tänaval lõugavad demonstrandid, tekib totaalne liiklusummik jne. Keset seda peadpöörivat segadust käib ringi paks keskealine mees Kalle ja kurdab kõigile, et ta on ruineeritud ja häbistatud: äri kokku varisenud ja poeg luuletamisest hulluks läinud. Olukord on tõepoolest hull, aga

"Kes on järgmine?". Šveits, 1999. Režissöör Felix Tissi. Mägedemees Max oleks jäänud igavesti Alpi niitudele üksi, kui üks jänki ei oleks pistnud talle pähe ideed, et eedelveissiga võiks ta saada iga naise, keda ihaldab. Ja Maxil on tõepoolest eedelveiss. Otsingud selle õige leidmiseks viivad Maxi Rooma, kus ta kohtub restorani omaniku inekauni tütre Mariaga, ning armastus puhkeb äide. Kuid elul on nende kahe jaoks midagi muud varuks. Õnnelik lõpp näib olevat lähedal, aga Max leiab end Siberis...



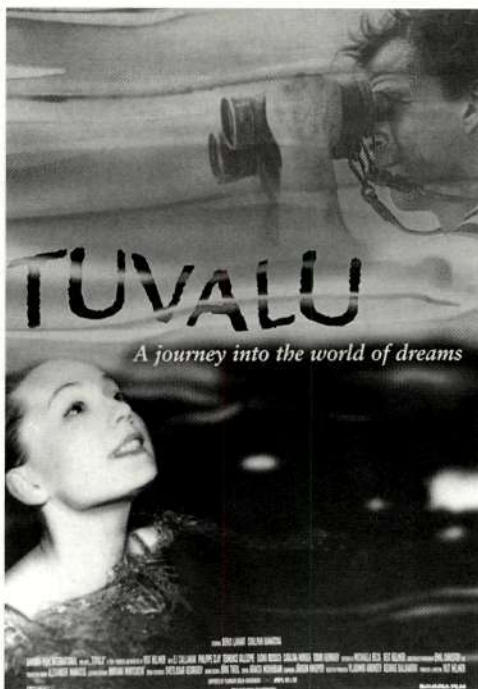
mitte keegi ei saa mitte kedagi aidata. Ei aita ka jumal, ning kõiges pettunud inimesed tasivad oma ristid ja krutsifiksid prügimäele. Heaoluriigis Rootsis on inimestel heaolust lihtsalt siiber saanud.

Filmi nõrk koht on see, et keskne tegelane Kalle saab alles pärast laostumist ja poja hulluksminemist aru, kui absurdne on maailm. Kui äri edenes ja kõik oli korras, ei olnud elul viga midagi ning kogu maailmakorraldus tundus mõttekas. Oh neid ärahellitatud kapitaliste küll, kui midagi viltu läheb, siis on pill kohe lahti ja elumõte kadunud! Hea elu on nad nii nõrgukeseks teinud. Nõukogude karmis reaalsuses üles kasvanud inimestega küll midagi sellist juhtuda ei saaks. Nii et ta suks mõelda, kuhu me pürgime.

Šveitsi režissööri **Felix Tissi** (s 1955) film **"Kes on järgmine?"** (*Who's Next?*; festivalid: Karlovy Vary, St Peterburg) on kantud juba looja läbiv-absurdsest elutunnetusest. Filmis ei ole ei karaktereid ega loogikat, psühholoogiat ega sotsiaalsust, mängivad vaid märgid, sümbolid ja juhuslikkus. Kõik on äärmiselt tinglik ja seosetu, ent mäng iseenesest nauditav ja romantilises tonaalsuses.

Asi saab alguse Alpi mägedes lehma pidava Maxi seksuaaltungi ärkamisest, millele järgneb peagi abielu Rooma makaronirestorani imekauni tütre Mariaga, pulmareis kaubakonteinerites Siberisse, teineteise kaotamine ja taasleidmine. Sellise aloogilise ja lühiühenduste jadast koosneva odüsseia konstrueerimise tagamaa võib olla selles, et inimesed on tüdinenud heaoluühiskonnas valitsevast igavast reeglipärasusest, raudselt paika pandud toimemehhanismidest ja tardunud elukorraldusest, kus juhuslikkuse osa on nullilähedane, kus õnne ja edu võib saavutada vaid kindlaid reegleid järgides. Filmi võib käsitleda taas hoiatusfilmina mehhanistliku mõtlemise ja tegutsemise ning psüühika automatismi vastu. See on vastuhakk totraks standardiseerunud ja nivelleerunud eluabsurdile kunstiabsurdi vahenditega.

Lõpetuseks kaks filmi, kus režissöörid on meisterlikult kujutanud protsessi, kuidas absurd loomulikult ja loogilisel teel kasvab välja elust enesest. Nendeks on noore saksa režissööri **Veit Helmeri** (s 1968) esimene mängufilm **"Tuvalu"** (festivalid: London, Berliin, Karlovy Vary) ning veidi vähem noore ÜRKI lõpetanud usbeki mehe **Bahtijar Hudnazarovi** (s 1965) teine mängufilm **"Kuu isaks"** (*Luna Papa*, Venemaa, Austria, Saksamaa, Šveits, Prantsusmaa; festivalid: Tokyo, Thessaloniki, Karlovy Vary, Sundance, London). Mõlemaid



"Tuvalu". Saksamaa, 1999. Režissöör Veit Helmer.

Tuvalu on saar, millele põgenemisest peategelased unistavad — kuid vaevalt see unistus neil täitub, sest nad on hädas lagunenud ja enamasti inimtühja ujumisbasseiniga. Denis Lavant mängib basseini omaniku muserdatud nooremat poega, kes püüab meeleehtlikult säilitada illusiooni, et ehitusest jäänud hale vare on veel kasutoov ettevõtmine.

filme ühendab veel see, et tegevus toimub postsotsialistlikus ühiskonnas (esimeses Bulgaarias, teises Kesk-Aasias) ning peaosalise-na gastroleerib neis noor, särav, ilus, võluv ja juba kuulus Chulpan Hamatova.

"Tuvalu" on film sellest, kuidas vana ja lagunenud ujumisbasseini püütakse iga hinna eest käigus hoida ja kasutoovana säilitada, ent ainus asi, mis seal veel väärtust omab, on vana "Imperiali" aurukatel. Kui basseini kestaks olev tondiloss lõpuks lammutatakse, viiakse katel laevale ja selle jõul põgenetakse unistuste saarele Tuvalule. See on peaaegu et tummfilm, tegelased ei kõnele omavahel rohkem, kui ütlevad vaid üksteise nimesid ja aegajalt häälitsevad ebamääraselt. Ent tegevus on hoogne ja koomiline, taustaks sürrealistlik tühermaa kõdunevate laevavrakkidega. Tummfilmile omaselt mängivad siin kõnekalt sümbolid, detailid ja näoilmed, eriti basseiniomaniku nooremat poega kehastava **Denis Lavant'i** ilmekad miimilised žestid. Esteeti-



"Kuu isaks". Venemaa—Austria—Saksamaa—Sveits—Prantsusmaa, 1999. Režissöör Bahtijar Hudnazarov. Noor Mamlakat elab järve ääres ja unistab printsist. Ühel ööl annab ta järele varga lähenemiskatsetele, kes esitleb end näitlejana. Kergeusklik tüdruk ei mäleta isegi tema nägu. Avastanud, et ta ootab last, püüab tüdruk midagi ette võtta, aga tema isa ja Afganistani sõjas käinud psüühiliselt tasakaalutu vend haaravad initsiatiivi enda kätte. Perekond asub süüdlast otsima. Anekdootlik ja muinasjutuline lugu, mida toetab poeesiat esile tõstev kaameratöö, loob ühtlasi tõese pildi Kesk-Aasia inimeste mõtteviisist ja käitumistavade-st.

list naudingut pakub enim kindlasti Chulpan Hamatova nii oma võluvas alastuses kui ka hurmava alastusega. Tema ujumisstseen kalakesega on viimase aja filmikunsti üks kauneimaid episoodid.

"Kuu isaks" on jällegi täielik *action*-film, kus noore Mamlakati (**Chulpan Hamatova**) energiline isa ja Afganistani sõjas käinud kiiksuga vend tütrele/õele lapse teinud meest taga otsivad. Filmis tulistatakse, kakeldakse, tapetakse, põgenetakse politsei eest, võideldakse vene sõjaväelastega, röövitakse lennukilt lambaid, tormatakse rongi alla, sekutakse näitemängudesse jne. Film on justkui sümbioos Stanley Krameri kunagisest menufilmist *"Meeletu, meeletu maailm"* ja Steven Spielbergi Indiana Jonesi filmidest. Lõpuks tekib mees, kes on nõus Mamlakati lapsele isaks hakkama ja tüdrukuga abielluma, aga sellele kukub lehm taevast pähe ning ta läheb

looja karja. Kõige lõpuks ilmub siiski välja ka lapse tegelik isa, aga Mamlakat ja tema vend lasevad selle lurjuse lihtsalt maha. Külarahva klähvimise eest põgeneb Mamlakat oma ihuviljaga maja katusele, mis kiiksuga venna käimapanud ventilaatorite jõul õhku tõuseb ning nad absurdsest reaalsusest ära viib.

See oli ka festivalil linastunud absurdifilmidest parim, väärikas jätk Buñueli *"Kodanluse diskreetsele võlule"* ja Otar Iosseliani *"Kuu lemmikutele"*, kus absurd ei ole mitte pelk stiilivõte ega eesmärk omaette, vaid läbitunnetatud elunägemus, mis vaatamata masendava eluabsurdi kujutamisele meisterlikult kunstiks vormituna siiski vaatajasse kuidagi helge tunde jätab ja niimoodi inimkonna elutervete ja täisvereliste ideaalide teenistusse rakendub. See maailm on tobe ja meeletu küll, aga enamasti on võimalik selles oma elu ikkagi miskitmoodi mõttekalt ja õnnelikult ära elada. Kui see ei õnnestu seal, kuhu sind sündides elama paisatud, siis tuleb sealt põgeneda, nagu tehakse filmides *"Tuvalu"* ja *"Kuu isaks"*.

PIMEDATE ÖÖDE KINO TÕUSUTEEL

Pimedate Ööde filmifestival (PÖFF) kogub järjekindlalt populaarsust ja üha enam inimesi seab pimedate ööde saabudes samud kinno. Möödunud aastal 3.—10. detsembrini toimunud 4. PÖFFil käis filme vaatamas 36 800 inimest. Meenutagem, et 1997. aastal toimunud esimesel festivalil vaatas filme 4500 inimest ja teisel 9500.

Kui 1999. aastal kolmandat korda aset leidnud festival seadis eesmärgiks n-ö läbi murde massidesse ehk publikuarvu 10 000 piiri ületamise, siis see õnnestus toptelt ja rohkemgi — toona koguti 23 600 vaatajat. Nüüd suurenes vaatajate arv jälle rohkem kui kümne tuhande võrra. Kasvava publikuedu põhjusteks võib pidada festivali toimumise regulaarsust ja heatasemelist programmi. PÖFF pakub viimasel kahel aastal valminud filmide paremiku, pidades silmas eeskätt neid linatöoseid, mis kõige paremini iseloomustavad filmikunsti otsinguid ja hetkeseisu Euroopas, aga ka mujal maailmas. Tavaks on saanud erinevate maade uuemat filmiloomingut tutvustavad eriprogrammid ning juba klassikute hulka pääsenud filmiloojate või -näitlejate retrospektiivid. Festivali kavas on märkimisväärsel hulgal ka juba maailma mainekatelt festivalidelt auhindu kogunud ja Euroopa Filmiakadeemia tunnustuse leidnud filme. 4. PÖFFi kavas olnud filmidest kandideeris kolmteist Euroopa Filmiakadeemia auhinna- le ja seitset neist auhinnatigi ühes või teises kategoorias.

Üha enam filme

Iga aastaga on suurenenud ka näidatavate filmide hulk. Meenutagem, et esimesel PÖFFil demonstreeriti 23 ja teisel 65 filmi. Kolmandal festivalil lisandus esmakordselt nn festivali festivalis ehk animafilmide programm ja kokku näidati 184 filmi (nende seas 70 anima-, 4 dokumentaal-, 15 lühimängu- ja 95 mängufilmi).

Viimasel, 4. PÖFFil linastus 196 filmi (nendest 71 anima-, 5 dokumentaal-, 3 lühimängu- ja 117 mängufilmi). Korraldajate hinnangul on saavutatud enam-vähem optimaal-

ne piir, oluliselt suurema filmikavaga publiku ette ei tulda. 4. PÖFFi tarvis koostati üksikasjalik, mahukas ja esinduslik kataloog, mis sisaldas andmeid filmide ja nende loojate kohta ning mitmesuguseid registreid. Põhiprogrammi filmid jagati üheksaks temaatiliseks alalõiguks. Seesugune jaotamine on küll alati üsna keerukas ja suhteline, kuid aitab suures filmihulgas paremini orienteeruda.

Teemajaotus "Valitud teosed" sisaldas nende lavastajate töid, keda meelsasti juba klassikute hulka liigitatakse. "Sugupoolte sõda" lubas inimestevahelisi suhteid käsitleda kõige laiemas tähenduses; "See absurdimailm" tähistas absurdielementidega filme; "Linnapölvkond" pajatas lugusid urbaniseerunud noorte elust ja probleemidest; "Päike tõuseb idas" koondas Jaapani, Hiina, Taivani ja Hongkongi filme, mis maailma festivalidel ammu ilma teevad; "Kasvamise valu" adreksaadiks olid eelkõige murdealised; "Muusikast viidud" märkis muusikafilme; "Baltimaad" Baltimaade omi ja "Panoraam" kõike muud head, mis eelnevate teemade alla ei mahtunud. Peale selle sisaldas festival kolme eriprogrammi — "Carl Theodor Dreyeri filmid", "Uus saksa kino" ja "Naine iraani filmis".

4. PÖFFil toimus Tallinnas ja Tartus üheksas kinos kokku 252 seanssi. Festivali avafilmiks Lars von Trieri "Tantsija pimeduses" (*Dancer in the Dark*).

Olgu lisatud, et just samal päeval, 3. detsembril kuulutas Euroopa Filmiakadeemia välja oma auhinnad ja kolm neist — parim film, publikuauhind parimale naisnäitlejale ja režissöörile — pälvis "Tantsija pimeduses". See oli ka festivali populaarseim linatöös, mida kolmel seansil käis ühtekokku vaatamas 1899 vaatajat. Teisele kohale jäi Sofia Coppola "Süütud enesetapud" (*The Virgin Suicides*) kolme seansi ja 1618 vaatajaga, järgnesid Peter Lordi ja Nick Parki "Kanade mäss" (*Chicken Run*) — kaks seanssi ja 1379 vaatajat, Virginie Despentes'i ja Coralie Trinh Thi "Vägista mind" (*Baise-moi*) — kaks seanssi ja 1351

vaatajad, ning Wong Kar-wai "Valmis armastuseks" (*In the Mood for Love*) — kaks seanssi ja 1109 vaatajat. Vaadatumate filmide esikümme jätkasid "Universumi inglid" (*Englar alheimsins*), "101 Reikjavik", "Purunematu" (*Unbreakable*), "Hull" (*Crazy*) ja "Päikesepaisite" (*Sunshine*).

PÖFFi eripäraks on olnud nn alternatiivsete filminäitamiskohtade kasutuselevõtt, kuna pidevalt töötavaid kinosid on Eestis vähe ja needki avavad festivalile ukсед vaid öötundideks. Loodetavasti muutub olukord uue *multiplex*-kino valmimisega 2001. aasta märtsis.

Uneskõndijate festival

4. PÖFFi toetusel toimus 1.—3. detsembrini Uneskõndijate Tudengifilmi Festival ehk *Sleepwalkers' Students Film Festival*, mille osalesid Põhjamaade ja Balti riikide filmitudengid. Hoolimata sellele, et tegemist on erinevate festivalidega, oli see kantud samast vaimust: tutvustada eesti vaatajatele ja eriti noortele maailma uusimaid filmisuundi, sest ideed sünnivad tihti just tudengifilmides.

Koostöös Euroopa Filmikolledžiga (Taanis) toimus koolitus, kus loenguid ja arutelusid viis läbi kolledži rahvusvahelise osakonna kursuste direktor Mads Egmont Christensen. Tudengifilmide festivalil oli ka võistlusprogramm, mida hindas rahvusvaheline žürii ja PÖFFi avatseremoonial anti kätte auhinnad (peaauhind "Sony" kaamerakomplekt); ühtlasi oli see sillaks kahe festivali vahel, kus teatpulk läks tudengitelt üle professionaalidele.

Esmakordselt leidis 4. PÖFFil aset filmiturg, mille organiseeris Peterburi firma "Video-Fair".

Teist aastat jätkus festival festivalis — animafilme programm. Animafilme näidati mängufilmide ees, aga ka omaette programmidenäid. "Panorama I—IV" esitas möödunud aasta maailma parimaid animafilme (koostas Otto Alder) ja "Baltorama" andis ülevaate Põhja- ja Baltimaade animafilmi toodangust (koostas Tom-Erik Lonnerod). Samuti olid kavas animafilmid lastele ja uued eesti animafilmid.

Kokkuvõtteks

Eesti suurim filmifestival PÖFF on viisalt Balti riikide ja Põhjamaade festivalide seas kanda kinnitamas. Programmi sisukuselt võib eelmisel aastal neljandat korda toimunud festivali võrrelda nii Helsingis toimuva "Armastuse ja anarhia", Riias aset leidva "Arsenälsi" kui ka Londoni festivaliga, ehk-

ki eelarve suuruse poolest ei saa ta nendega võistelda.

Igal aastal käib PÖFFil ka rohkesti külalisi. 4. PÖFFile tuli 12 riigist 50 külalist, nende hulgas islandi filmikuningas Fridrik Thór Fridriksson ("Universumi inglid"), kuulus rootslane Roy Andersson ("Laulud teiselt koruselt") ja paljud teised.

Ka ajakirjandus tunneb aasta põnevaima filmiürituse vastu järjest suuremat huvi; viimati oli festivalile akrediteeritud 90 ajakirjanikku (neist 6 välismaalt) ning festival leidis kajastamist filmiprofessionaalide rahvusvahelistes väljaannetes "Screen" ja "Moving Pictures". Viimane festival seadiski eesmärgiks läbimurde rahvusvahelisse ajakirjandusse ning algus saigi tehtud.

Ürituse korraldajad oleksid kutsunud meelsasti külalisi rohkemgi, kuid viimase festivali rahaasjadele avaldas mõju dollari kursi tõus, sest suur osa kuludest on seotud just dollariga. Festivali algataja ja programmi direktor Tiina Lokk on mitut puhku toonitanud, et Pimedate Ööde filmifestival vääriks Quinnessi rekordide raamatusse kandmist, kui festivali mahtu ja eelarvet (2,6 miljonit Eesti krooni) silmas pidada.

Ehkki PÖFF ei ole n-õ punase vaiba festival, vaid eelkõige filmide vaatamise ja nautimise koht, on tavaks saanud, et jagatakse ka auhindu. Eesti Filmiajakirjanike Ühing andis festivali parima filmi auhinna, Ivo Lille klaasist püramiidi "Helge homme" iraani filmilavastaja Abbas Kiarostami tööle "Tuul kannab meid".

Eesti animastuudioti auhind, hiigel suur 10 000 W elektrikipirn, läks sakslasele Andreas Hykadele joonisfilmi "Tulerõngas" eest.

Publiku auhinna, vanaaegse tormilaterna, pälvis taani režissööri Lars von Trieri film "Tantsija pimeduses".

Esimest korda loosi teel selgitatud peasponsori auhind Balti filmile, milleks oli "NT Exchange.com" poolt välja antud tarkvara-programm "Movie Magic", läks Mikk Ranna ja Kalju Kivi nukufilmile "Eilne vedur".

Et teest, mida PÖFF nelja aasta jookul on läbi käinud, paremat ettekujutust saada, siis olgu siinkohal lisatud lühiülevaade eelnevatest festivalidest.

1997

Festivali idee algatas Tiina Lokk, kes oli eelnevalt korraldanud hulgaliselt mitmete maade filminädalaid. Festivali ristiisaks oli *Skandinavian Films*'i juhataja Jan Erik Holst. PÖFFi sünnile aitasid kaasa Mona Jensen

(Nordic-Baltic Film Fund'i peasekretär), Kirsi Tykkyläinen (Finnish Film Foundation'i rahvusvaheliste suhete juht), Jesper Andersen (Taani Filmiinstituudi kultuurinõunik) ning Taani suursaadik Eestis Svend Roed Nielsen koos abikaasa Anne-Marie Overbyega.

Kogunes meeskond, tänu kellele festival tänaseni kestab ja edeneb. Esimene PÖFF toimus Tallinnas, Tartus ja Narvas. Põhjamaade kahe viimase aasta filmiparemiku kõrval pakkus PÖFF ka Saksa ja Prantsuse linatõeid — kokku 23 filmi. Oma õnnistuse ettevõtmise kordaminekuks andis soome režissöör Aki Kaurismäki, kelle mängufilm "Põgenevad pilved" avas festivali. Esimesel festivalil käis filme vaatamas 4500 inimest.

Filmid: "Põgenevad pilved" (Aki Kaurismäki), "Kuningriik, 1 ja 2" (Lars von Trier), "Pühapäeva teine pool" (Berit Otto Nesheim), "Haiglaselt kaunis maailm" (Jarmo Lampela), "Prügipost" (Pål Sletaune), "Adam & Eva" (Hannes Holm, Måns Herngren), "Kuradi saar" (Fridrik Thór Fridriksson), "Euroopa, Euroopa" (Agnieszka Holland) jt.

1998

2. Pimedate Ööde filmifestival toimus Tallinnas. Vaatajad said võimaluse näha erinevatel festivalidel ilma teinud mängufilme Saksamaalt, Prantsusmaalt, Inglismaalt, Ungarist, Venemaalt, Kanadast, Iisraelist, Hispaaniast ja mujalt. Kokku 65 linatõest. Sealhulgas pakkus festival rootsi-soome filmilavastaja Jörn Donneri filmide retrospektiivi, eriprogrammi Hongkongi filmidest ja Iisraeli dokumentalistikat.

Festivali külaliste hulgas olid Vadim Abdrašitov ("Tantsija aeg"), Pirjo Honkasalo ("Tuleneelaja"), William Aldridge ("Hamilton"), Assi Dayan ("Härä Baumi 92 minutit") jt.

Anti välja kaks auhinda. Eesti Filmiajakirjanike Ühing andis oma auhinna, Ivo Lille klaasist püramiidi "Helge homne"/"The Sweet Hereafter" taani lavastaja Thomas Vinterbergi filmile "Perekonnapidu". Publik hääletas parimaks Emir Kusturica filmi "Must kass, valge kass". Filme käis vaatamas üle 9500 inimese.

Filmid: "Must kass, valge kass" (Emir Kusturica), "Kirsi maitse" (Abbas Kiarostami), "Minu nimi on Joe" (Ken Loach), "Elav liha" (Pedro Almodóvar), "Lahtiharutatud Harry" (Woody Allen), "Väike Tõnn" (Alex van Warmerdam), "Perekonnapidu" (Thomas Vinterberg), "Helge homne" (Atom Egoyan), "Värdjatest ja inimestest" (Aleksei Balabanov), "Idioodid" (Lars von Trier), "Lola jooks" (Tom Tykwer) jt.

1999

3. Pimedate Ööde filmifestival tõi läbimurde — 1000-kohalises Sakala Keskuse saalis istusid inimesed vahel põrandal, sest kohti ei jätkunud. Peter Greenaway film "Kaheksa ja pool naist" lõi Eesti kinoajaloo esilinnastusrekordi — seda vaatas ühekorraga 1294 inimest. Tallinnas ja Tartus kogus festival nädalaga kokku 23 600 vaatajat.

Festivali rikkalik filmivalik seadis vaataja vastamisi 184 linatõesega, millest 95 olid täispikad mängufilmid. Esmakordselt leidis aset "festival festivalis" — mängufilmide ees linastusid animafilmid.

Animafilmide programmi pani kokku Šveitsis elav Otto Alder.

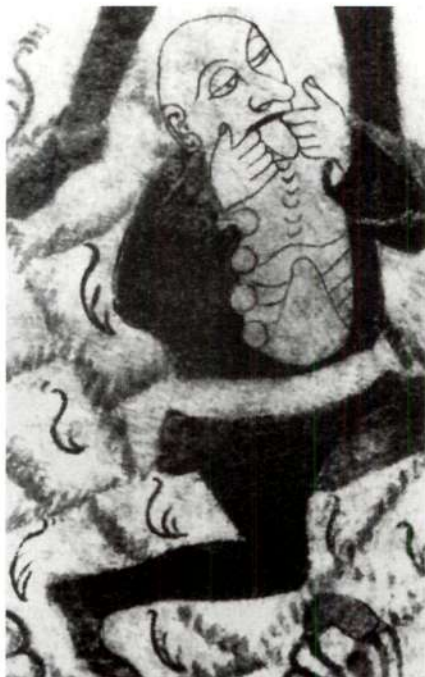
Näha sai rootsi filmilavastaja Jan Troelli ja näitlejanna Marlene Dietrichi filmide retrospektiivi. Festivalile lisasid värvi eriprogrammid "Hunt ja täiskuu", "Öuduste ööd", "Šveitsi tuled pimedates öödes" ning Portugali eksperimentaalfilmid. Põneva elamuse pakkus Aki Kaurismäki tummfilmi "Juha" linastus Anssi Tikanmäki filmiorkestri saatel.

Festivali külaliste hulgas olid rootslane Jan Troell (retrospektiiv), hollandlane Jos Stelling ("Reisile sinuta"), prantslanna Catherine Breillat ("Romanss"), Lõuna-Aafrika režissöör Ntshaveni Wa Luruli ("Kanaäri"), türklanna Canan Gerede ("Lõhe") ja venelane Aleksandr Baširov ("Oligarhia raudne konts") jt.

Publik hääletas parimaks Jim Jarmusch'i filmi "Kummituskoer: samurai tee". Eesti Filmiajakirjanike Ühing andis oma tunnustuse Otar Iosseliani filmile "Hüvasti, kallid kodu". Eesti animafilmistuudiate töötajad pidasid parimaks Sergei Ovtšarovi filmi "Vaarao".

Filmid: "Kummituskoer" (Jim Jarmusch), "Kõik minu emast" (Pedro Almodóvar), "Luurerühm" (Olli Saarela), "Kaheksa ja pool naist" (Peter Greenaway), tummfilm "Juha" (Aki Kaurismäki), "Blairi nõiafilm" (Daniel Myrick ja Eduardo Sanchez), "Romanss" (Catherine Breillat), "Sõjajätk" (Tim Roth) jt.

NARRI NARRATIIV



"Narr Jumala kojas", 2000. Autor Karl Kello, režissöör Rūta Celma. Okaskroonimine. Gislunge kirik, Taani, 1460.—1500. a. Fragment. Laemaali vasakus servas on kujutatud narri.

"NARR JUMALA KOJAS". Autor Karl Kello, režii: Rūta Celma, kaamera: Arvo Vilu, AVID-montaaž: Lauri Laasik, produtsendid Karl Kello ja Rūta Celma, film valmis koostöös *Baltic Media Centre*'iga (Ilse Gailite Holmberg ja Niels Holm), tänatakse varajase muusika ansambli *"Via Sonora"*, Mare ja Pentti Muhoneni (Helsingi), Austra ja Peteris Zarinsit (Oslo), Enn Sarapit (Tallinn), Läti saatkonda Rootsis ja Eesti Muinsuskaitseinspektsiooni, kasutatud materjale Bergeni Ajaloomuuseumist, dokumentaalfilmist *"Saaremaal sada imeta..."* (K. Kello, ERF, 1991) ja René Eespere muusikat *"Kodalased"*. Video *Betacam SP*, 52 min 14 s, värviline. © Karl Kello, 2000.

"Narr Jumala kojas" esilinastusel 11. jaanuaril oli Tallinna Kinomaja tulvil peamiselt keskealist publikut, Karl Kello põlvkonnakaaslasi, kes on lugenud Lennart Meri *"Höbevalget"* kohe pärast ilmumist ja teavad ehk

sedagi, millest räägiti Heino Eelsalu korraldatud paleoastronoomiakonverentsidel Viljandis ja Tallinnas, mida näidati Tõnis Vindi poolsalajastel loengutel või millest kirjutasid Mikk ja Tõnn Sarv paarkümmend aastat tagasi. Küllap oli seegi *"eesti asja"* ajamine, et meie esiajalugu püüti avada — võrreldes ametliku käsitusega — kuidagi teisiti, *"alternatiivselt"*, otsides pidet astraalmüütidest, vöökirjadest, regilaulust. Säärast vaateviisi on peetud ka *new age*'i rahvuslikuks erikujuks.

Teisalt, ega see olnudki vaid vagas vormis mässamine siinmail valitsenud ainumeedoti vastu. Vanema ajaloo uurimise raskuspunkt kippus kogu maailmas arheoloogiliselt aluselt libisema. Kui varem olid üksnes veidrikest harrastusteadlased otsinud tõestusmaterjali mütoloogiast (on ilmunud ülijulgeid hüpotese kuni päris jaburusteni välja), siis hil-

jem pöördus "kahtlasele haruteele" ka tõsisemaid mehi. Filoloogiprofessor Ago Künnap on väitnud, et arheoloogia ei ole enam ammu peapartner keeleteadusele. Mis muidugi ei tähenda, et muinasteadus tuleks iganenuks kuulutada. Kombatava, materiaalse asitõendi naabruses on vaid kohti sisse võtnud mentaalne muistis, mille "potikilde" leiab pärimustest ja müütidest. Enamik tõsiteadlasi ei pea muidugi "unistusi ja unenägusid" mingiks argumentiks. "Hõbevalge" sai omal ajal kiitmise kõrval ka parajalt sarjata.

Kello marginaalsetes nägemustes ja seoste otsimistes on ühist nii Meri kui ka vendade Sarvedega. Kus ta küll oli Viljandi konverentside aegu? Vaikselt ja visalt, ilma kõmisevastukajata on ta ajanud oma asja vist enam kui kümme aastat: kirjatükid perioodikas, aastaid tagasi valminud filmid.

Ja mullu jõulude paiku, mõni nädal enne uue filmi linastust ilmunud "Vana aja raamat".

Osa raamatusse raiutud motiive on kinematografeeritud "Narrina Jumala kojast". Kes tahab teada enam, kui näitab film — ka autori põhimõtete ja meetodi kohta —, peab muidugi lugema. Raamat on infoküllane, näiteid tuuakse paljude rahvaste aja- ja müüdi-loost. Trükisega võrreldes on film kompaksem, haarab küll vähemat, kuid vstab ometigi samast asjast.

Kello vaatleb paganlike motiivide kajastusi Põhjamaa vanades kirikutes — Taanis, Norras, Rootsis, Soomes, Eestis. Võib ju väielda, kas kõik need kujutised on dateeritavad kiriku esmamainimise ajaga — mõned võisid tekkida sinna hiljem, koguni pärast usupuhas-tuseaegse pildirüüstepalaviku vaibumist. Kuid fakt on see, et nad on olemas: kolmenelja sarvega põrguline (vahel on üks sarv murtud); suud näppudega irveks venitav või koguni paljast tagumikku näitav narr, kolmeharuline müts peas; nõiamärgina tuntud viiskand ja ühest jalast katkestatud triskele Saaremaal Karja kirikus; põlvest haavatud Püha Olav — kuningas, kelle kujuteldav martüürium kordab Kristuse oma, ja veel palju muud. Ikka ja jälle ette tulevad vigastusmotiivid sümboliseerivat muistset kultuurikatkestust, mille algpõhjust võib Lennart Meri jälgedes otsida Kaali katastroofist.

Seda tüüpi kujutisi või nende teisendeid leidub ka mujal kui Läänemere ümbruses, ja sellestki räägitakse filmis, ehk küll mitte enam elavate näidete najal, sest kaameraga käidi ringi

vaid Baltoskandias. Nii tulevad mängu vana-de tekstide, taieste jms reprod, mis on kunsti-albumeist tuttavad neilegi, kes pole võõrsile muuseumidesse või pühakodadesse sattunud. Vaatajal tekivad seosed, tulevad meelde täiendused. Põhiteema juurde võib nimetada, et



"Narr Jumala kojast". Üksilm Hegge puukirikust. Norra, umbes 1200. a. Hea tahtmise juures on võimalik eristada selle puukuju otsaesel tilpnemas kolme otsekui narrimütsi haru. Võrrelgem Karja kiriku nn jälgkuradi sarvedega.

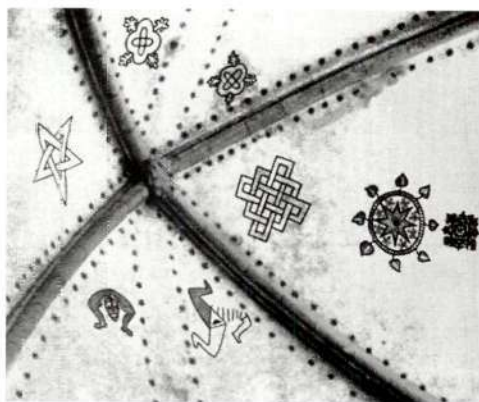
jokkerina tavalisse kaardipakki pugunud Narr on null-kaardina olemas ka tarokis, mille Suur Arkaan sisaldab teisigi filmis kas või põgusalt puudutatud sümbolkujusid (osa surmatantsulisi, Saatan, Saatuseratas, Päike, Kuu jt). Valitsejal ja Poodul aga on jalad millegipärast samamoodi risti nagu narril Jumala kojast.

Alfred Douglase seletuse järgi kulgeb taroki Narr enesekeskselt ja pimesi. On enda arvates kogu maailma tarkust täis ega märkagi, et ta kintsu on närimas ihade koer ja ees ootab hukatuslik ahvatluste krokodill (resp. kuristik). Teatud tingimustel samastub Narriga kaart number 1 — võimas Maag, kes sümboliseerib maisel tasandil alkeemikut, taeva-



"Narr Jumala kojais". Kolmeharulise narrimütsiga kroonitud draakon, umbes 1330. a. The Luttrell Psalter, Briti Muuseum.

"Narr Jumala kojais". Kirik on kristlaste Taevaskoda. Sümbolne taevaalgi Saaremaa kohal. Karja kirik, enne aastat 1300.



sel aga Jumalat. See on *vanitas*'e kogemus: looja jõuab alguspunkti tagasi ja adub oma elutöö mõttetust.

Filmi teemalõng ("narri narratiiv") kerib end rahulikult ja järjekindlalt. Kinnistamiseks pöörduakse aeg-ajalt juba öeldu-näi-



"Narr Jumala kojais". Antikristus, neli sarve peas. XII sajand.

datu poole tagasi, tõi küll, mõnevõrra teisel viisil ja teise nurga alt kui ennist. Üha uues kontsentris korduvad motiivid sisendavad taktitundelise visadusega ideoloogiat, mida tõsine teadusmees võiks klassikaliste postulaatide abil põrmustada. "Narri Jumala kojais" on ju isikupärane, ilus ja nall kombel isegi täiuslik film, kuid kas ka veenev? Sõltub nägijast. Kunstnikutüübi hullutab ehk ära, kui-va analüütikut mitte niivõrd.

Põhjala kauni looduse ja kiriku-vitraažide värvimängu taustal kostvasse sõnumisse tasub sellegipoolest süveneda. Ehk hõljuvad tõesti kusagil ilmaruumis Suured Universaalid, kõigile ühtviisi mõistetavad võrdkujud, peegeldudes vastu iga üksiku inimhinge ürgmälust?

KARL KELLO (sünd. 26. aprillil 1950 Rakveres) on lõpetanud 1973 Tartu Ülikooli ajakirjanikuna. Töötanud 1973—1979 "Tallinnfilmis" ja 1980—1992 "Eesti Reklaamfilmis" toimetaja ja režissöörina, teinud ringvaateid ja dokumentaalfilme, tihti etnoloogilistel teemadel. Hiljem töötanud reklaa-

aeg", 2000 "Stalinismi aeg", 2000 "Narr Jumala kojas".

RÜTA CELMA (sünd. 8. märtsil 1946 Jelgavas) on lõpetanud 1974. aastal ÜRKI dokumentaalfilmide režissöörina. Töötanud Riia Kinostudios dokumentaalfilmide režissöörina 1992. aastani. Teinud



"Narr Jumala kojas".
Piiblinarr kuningas Täaveti palge
ees, kolmeharuline narrimüts
peas. Ps. 52. XIV sajandi algus.
Oxford, Bodleian Library.

Illustratsioonid on võetud Karl
Kello raamatust "Vana aja
raamat", "Olion",
Tallinn, 2000.

mifirmas AGE ja "Eesti Päevalehes". Avaldanud rohkesti populaarteaduslikke artikleid. 1992. aastal uuris ta Kesk-Euroopa Ülikooli toetusel taani, rootsi, soome ja eesti kirikukunsti, 1996 sai Tartu Ülikooli teadustööde võistlusel preemia, mis oli pühendatud Wastse Testamendi eesti keeles esmailmumise 310. aastapäevale. Uurimus käsitles alles lugema õppinud maarahva maailmapilti võrdlevalt uues testamendis kajastuvaga. Filme: 1990 "Katõ ilma veere pääl", 1990 "Rauavägi", 1991 "Saaremaal sada imeta...", 1992 "Jaanikivi", 1992 "Tallinna ajaloost", 1999 "Phaethonit otsides", 1999 "Esimene punane aasta", 1999 "Sõda ja Saksa

paarkümmend dokumentaalfilmi ja rohkesti ringvaateid. Paljud filmid portreteerivad läti kunstiinimesi. Tema filme on näidatud Marseille' festivalil ja Pompidou kultuurikeskuses Pariisis. Karl Kello ja Rüta Celma on abielus.

S. T.

TEISTMOODI TEGELIKKUS

Dokumentalismi tehnikad ja Valentin Kuigi "Kuju"



"Kuju", 2000. Režissöör Valentin Kuik.
Tauno Kangro ja "Kalevipoeg".

"KUJU". Stsenarist ja režissöör Valentin Kuik, operaatorid Ago Ruus ja Priit Vehm, helirežissöör Mart Otsa, helioperaator Ivo Felt, monteerija Kaie-Ene Rääk, produtsent Reet Sokmann; filmis osalevad Tauno Kangro, Arvi Kink ja Mart Maastik. Video Betacam SP, 47 min, värviline. © F-Seitse OÜ, 2000.

1.

Eksisteerides kuskil teležurnalistika ja filmikunsti piirimail, on dokumentalistikale omane teatav skisoidsus. Ühelt poolt distantseerib eesti dokumentalist end teletegijate pinnapealsusest, stampikkusest, ajakajalisusest, ajutisusest ja professionaalsest künismist. Filmitegija usub end tegevat ikkagi kunsti, ta panustab kompositsioonilisele tervikule, sõnumile, kujundile, reaalsuse subjektiivsele töötlemisele. Praktikas tähendab see argipäeva sündmusvaest lähivaatlust ja nn igaveste väärtuste tüütut rõhutamist. Seetõttu on paljudel teletegijatel umbusk dokumentalistide

vastu, kellele on antud võimalus liiga pika aja ja liiga suure raha eest toota liiga väikese viisuaalse atraktiivsusega produkte.

Teisalt aga adub ka kõige vindunum telepõlgur, et pelgalt printsiipiaalse autoripositsiooni rõhutamisega välja ei vea, kunstilisel dokumentaalil on kalduvus muutuda järjest väiksema ringkonna järjest vähem kommunikatiivseks siseasjaks. Tulemuseks on lõhed dokumentalistika enda sees — siin on rangelt vormistatud BBC ja "Discovery" tüüpi tarbedokid kõrvuti balti stiilis poeetiliste kulglemistega.

Humanistliku dokumentalismi eestkõnelejad lähtuvad sekkumatus doktriinist. Nad põlgavad ära isegi suunavad küsitlused peategelasele, pidades seda manipulatsiooniks reaalsusega. Ainus tõeline viis peegeldada kangelaeste sisemist substantsi, sündmuste ja tegude loomulikkude loomust on kuudepikkune taoistlik kaasatriivimine eluvooluga. Puristide sõnavara tuummõisteteks on ausus, eetika, usaldus ja loomulikkus. Enamasti piirneb põlisväärtusi kuulutat dokumentalistika-keel aga

suhtformaalsete kaamerapastellide või etnograafiliste kirjeldustega. Portreefilmide puhul on alatiht meie ees nn loomuliku elulaadi viljelevad marginaalsed tüübid, kes elavad paksus metsas ning söövad käbisid ja seeni. Koloriitset tegelased on viited režissööri mõttelaiskusele — loodetakse, et lapsed, vanurid ja ullikesed veavad ikka kuidagi välja. See on liiga kergeti omastatav materjal, mis ei avalda vastupanu, mis ei kutsu auditooriumis esile ägedaid reaktsioone ja poleemikat, mida üks terav ja tihe tänapäeva dokumentaal peaks tegema.

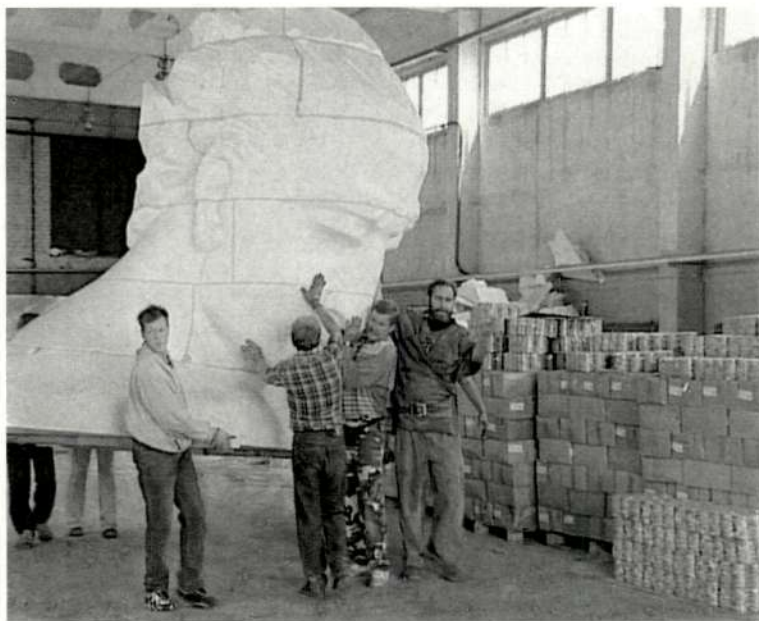
Teine, eesti kontekstis ilmselt moodsam hoiak leiab, et dokumentalism peab olema konfliktsem ja provokatiivsem, võtma seisukohti ja kujundama hoiakuid. See peaks kajastama siin ja praegu toimuvaid sündmusi ja portreeterima ajastut esindavaid inimtüüpe. Siin pole dokumentalist nähtamatu kaadritagune silm, vaid aktiivne ja konfliktne isikus, kõikjale roniv ja õiendav subjekt. Kui sündmust ei sünni, pole see mingi probleem — sündmuse võib ise esile kutsuda. Vahesein seda tüüpi dokumentalismi ja lavastuslikkuse vahel on nähtamatu, tihti kasvavad tõsielu sündmused üle *fake-documentary* fabritseeringuteks. Kusagile siia piirile jäävad viimaste aastate põnevamad otsingud eesti filmikunstis, mis aktualiseerivad uuesti vanad selgeks rääkimata probleemid. Kui palju võib dokumentaalses tegelases olla lavastuslikkust? Millal on dokumentaal reaalsuse vahetu peegeldamine, reaalsuse subjektiveerimine, või

pelgalt lavastamine reaalses elus eksisteerivate elementidega?

Kuid halvemal juhul on see ajakirjanduse revanš filmikunsti territooriumil, sensatsioonijanune luukeredega kolistamine. Põhiliseks saab lugu ja konflikt, milles eesmärk pühitseb abinõu (hea stoori nimel võib vassida, maksta tegelastele, ässitada tegelasi üksteise vastu üles, rebida sõnu kontekstist välja jne). Kokkuvõtteks viiks see ameerika meelelahutusajakirjanduse reeglite omaksvõtuni. Dokfilmist saaks *infotainment feature*, kus peeditakse edukat avaliku elu tegelast, võetakse kommentaare tema sõpradelt ja vaenlastelt, kirjeldatakse mahlakalt autori üleelamisi prominendile lähenemisel. Kahtlemata saavutaks selline laad laiema publiku poolehoidu ja sedakaudu ka rahastajate sümpaatia. Dokumentalism muutuks sellega kommunikatiivsemaks ja telesõbralikumaks, aga ka piiratumaks ja kommertslikumaks.

2.

Valentin Kuik on valinud ettevaatliku kesktee autoridoki ja žurnalistika vahel. Ühelt poolt on siin visandatud kujundid ja kontrastid, meeleolu ja distants, nagu “vanas heas” tõsielufilmis. Teisalt on aga fookuses üks kindel probleem, võrdselt on jagatud ekraaniaega kõikide leeride esindajatele, *stand up*-intervjuud on kokku monteeritud kujutletava väitlusena just nagu ühes korralikus ajakirjanduslikus klipis.



“Kuju”.

Tauno Kangro elust ja võitlustest pajatav **"Kuju"** lähtub selgest dramaturgilisest aluspõhjast. Tähendust pole vaja tuhnda kuskilt sümbolite, värvide, maastike ja vana mehe kortsude vahelt; ei, filmi kannab lollikindlalt püsti pandud intriig, mis apelleerib vaataja uudishimule ja äratundmisrõõmule. Telg on lineaarne, eristudes eesti dokumentalistika klassika tsirkuleerivatest struktuuridest — lugu liigub sündmuse pidi, siin on oma kont-
rastid, kõrghetked, madalseisud ja murdepunktid. Psühholoogilisel tasandil on selgelt markeritud peategelase motivatsioon, tema valikud ja võimalused ning jõud, mis talle vastu töötavad.

Kuigi klassikalise narratiiviga lugusid võib pidada vanamoodsaks ning isegi primitiivseks, on nad enamasti töökindlad. Eesti dokumentalistikas on suur defitsiit jutustamistehnikatest, sellistest dokumentaalidest, mille kujundiloo, psühholoogiline või sotsiaalne alltekst on vermitud filmijutustuse orgaanilisest loogikast, mitte pole vägisi külge liimitud.

Valentin Kuik ei hakka stoori nimel kivist vett välja pigistama. Loomulikult mängib ta karakteri kontrastidele ja kujundlikele detailidele, nagu autorifilmile kohane, aga ta ei utreeri. Ta ei lähe niisakeks ega suru peale sentimentaalset retseptiooni nagu Mark Soosaar oma halvemat hetkedel. Liigselt võimaldatud emotsionaalsus dokumentaalfilmis on jube nagu Punase väljaku paraad, kus kõikvõimalikud väljendusvahendid on mobiliseeritud teatud tundetulva esilemanamiseks vaatajas. Neutraalne ja külm stiil on tunduvalt vaatajasõbralikum. See ei pressi peale autori despootlikke registreid, see on vaid mahuti, kuhu igaüks ise võib projitseerida emotsionaalseid, intellektuaalseid või isiklike imp-
likatsioonid.

Arvestades Kuigi vene filmikooli tausta, on **"Kuju"** emotsionaalselt üsna askeetlik. Seepärast pole siin ka tõeliselt piinlikke valmiskujundeid stiilis luksusauto pritsib külanaise pori täis või tänavalapsed vahivad **"Laste Maailma"** aknal Barbie'sid. Kuik ei lasku õnneks näpuga näitavasse näägutamisse ja laseb lool enesel kõnelda.

3.

"Kuju" kangelase Tauno Kangro puhul on tegemist veidra, ent elujõulise nähtusega. Kangro on oma biidermeierlikku loomingut paisanud jõuliselt poliitilisse ja ärieliiti, ent akadeemilistes kunstiringkondades on ta nimi negatiivse märgiga.

Ent Kangro ei lase end pilkamisest ja parastamisest häirida ja teeb oma majanduslikult tulusat kujuritööd edasi. Ainult tema plaanid paisuvad üha suuremaks, väljudes lõpuks tavapärase tururegulatsiooni raamidest. Kangro usub kunsti ajatusse ja suurusse selle sõna kõige otsesemas tähenduses, ta tahab oma nime ajalukku raiuda, olevikku haarata ja tulevikku hõlmata. Ta tahab luua igikestvat mälestusmärki, nagu Pheidias Zeusi. Kangro enesekehtestustung leiab väljenduse Tallinna lahte püstitatavas gigantomaanilises Kalevipojas.

Ka Kango muud parameetrid on karakterseid. Tema habe, pross ja nahkpõll kehastavad ärimeeste ja võimurite superego — **"Kangro on kunstnik, sirgjooneline, aus, tahtejõuline ja originaalne loovisik, mitte meesugune hallis ülikonnas hunt, kes on valmis ükskõik kellelt nahka üle kõrvade tõmbama"**.

Seepärast patsutavad ärihaid ning linnavalitsuse võimumehed Tauno Kangrot heldimusega seljale. Kangro kasutab oma eristatust ära — ta võib kummarduda sügavas austuses koristajamuti ees ja karkida ülbe kultuurifunktsionääri peale.

Filmist tuleb välja ka Tauno Kangro teine pool. See on suurilmihalus, vastupandamatu tung kuuluda koorekihti. Kangro unistab peegli ees kallist smokingist, nautleb pronksi helki küünlavalgel, külastab regulaarselt kasiinot ja härrasmeeste klubisid, et kinnistada seltskonnas oma **"aristokraatlikku"** paleust.

Tegelikult räägib **"Kuju"** mastaapidest. Väikeses riigis tahetakse püsti panna suur kuju, sünnib suur skandaal. Leerid joonistuvad välja. Ühel pool tegudemehed, kes kunagi ei küsi: milleks? Nende vastas seisavad kirjatundjad, kõhklevad ametnikud, irisevad intelligendid, kadedad kolleegid, konservatiivsed muinsushoidjad, subkultuurides sumisevad modernistid. Skeptikute meelisküsimus **"milleks?"** murrab lõpuks kujuri protestandipoosi — **"siin ma seisn ja teisiti ei saa"**. Kalevipoja hiidkuju ei sünni kunagi õilsas pronksis, ainult odavast materjalist krigisevat mulaaži lohistatakse tossavate **"Kamazidega"** ühest kohast teise. Tauno Kangro ind raageb tasapisi...

4.

Kui film on korralikult struktureeritud jutustus, siis kerkib paratamatult esiplaanile küsimus autori positsioonist, ehk see, kelle poolt Kuik siiski on. Ja kui palju julgeb ta seda välja näidata.

Küsimus on režissööri aususes oma objekti vastu. Ma mõistan neid režissööre, kes

kuulutavad kristalset ausust ja usalduslikkust filmija ja filmitava vahel. Samas, kas pole ausus antud kontekstis pelgalt töövahend provotseerimaks oma objektis siirusepuhangut — kui mina avan end sulle, ootan ma sama-väärset vastust? Põhimõtteliselt on see samasugune vahetustehing nagu see, kui režissöör, kes soovib, et näitlejatar võtaks end kaamera ees paljaks, võtab eeskujuks kõigepealt endal püksid maha.

Filmist “Kuju” on selgesti tunda, et vanad habemikud Kangro ja Kuik on teineteise usalduse leidnud. Usaldus võidetud ja edevus üles köetud, mängib Kangro ilma suurema provotseerimise ja manipuleerimiseta end kaamera ees lahti. Kuigi ülesanne on materjal struktureerida ja aktsendid paika nihutada. See on aga palju tõsisem probleem. Kuidas Kangrot kujutada, ilma tema usaldust kuritarvitamata? Ühest küljest ümbritseb Kalevipoja intriigi kerge naeruväärsuse vine, teisalt aga, nagu Kuik isegi on tunnistanud, ta ei saa läbinisti irooniliselt suhtuda inimesse, kes millegi eest võitleb, kes oma eesmärgi nimel on valmis minema isegi läbi ussimunni.

Seepärast on Kuigi suhtumine Kangrosse pigem heatahtlik, ta on filmist välja jätnud mõned episoodid, milles Kangro oleks liiga naeruväärne paistnud. Irooniat on kama-luga jagatud Kangro vastaspoolele — nii linnavalitsuse kunstinõukogule kui ka Kiwa näituse avamisele. Dekadentlike noorte looritatud pilgud ja narkootilised žestid *versus* kunstisõbrast ärimehe elutervelt punnis musklid pole ainus vastandus, millega Tauno Kangro kunst eristub praegusaegsest kunstikoo-deksist. Sääraste kontrastide abil saab aga tänapäeva kunstis kehtivad erisused laiale publikule puust ja punaselt ette voolida.

Kuik teab, et just kontrastid on dokumentalismis vahendid, millega autori kaadritagust pilku esile tuua. Subjektiivsus ja üldistus on need pühad lehmad, millega autoridokumentaal tahab eristuda telepublit-sistikast. “See on see, kuidas mina asju näen”-positsioon on pahatihti külma kõhuga tehtav kalkulatsioon — “sellised ja sellised kontras-tid annavad asjale sellise ja sellise tähenduse”. Küsimus, kuidas üldistada, taandub sel puhul küsimusele, kuidas lihtsustada. Auto-ripositsioonist ülemaks saab aga arvamuse kujundaja edev pretensioon: “Milline on kõige efektses sõnastus, et vaatajat erutada, ärritada, suunata ja mõjutada.” Tegelikult ei peagi dokumentaal ise oma tegelaste suhtes moraalset seisukohta välja käima, valikulise näitamise ja detailide rõhutamise abil prog-



“Kuju”. Tauno Kangro ja Tõnu Eelmäe



“Kuju”.



“Kuju”. Tauno Kangro.

rammeerib ta vajaliku soodumuse üheks või teiseks hinnanguks.

Ning Kuigi näiline erapooletus, malbe distantseerumine Kangro askeldustest ja püsut vängem pilge moodsate maitsekuraatorite aadressil, võib laiale publikule hoopis teistsuguse signaali anda: "Mis nad kiusavad meie sümpaatsest Tauno-poisist, ise on kadedad ega oska läbi lüüa, näevad välja nagu hernehirmutised ja maalivad ainult vittusid."

5.

Minule Valentin Kuigi film "Kuju" meeldib. Aga ma mõistan ka neid noori filmitegijaid või kriitikuid, kellele see ei meeldi. Tõsi, ega me ei leia siit suuremat originaalsusepuhangut, halastamatut lõpuniminekut, paradigma muutmise pretensiooni, millegi manifesteerimist jne. Pigem saab seda märgistada käibeterminiga "vana hea". "Kuju" on seda tüüpi dokumentaal, nagu neid ikka on Eestis tehtud. *No big deal*, nagu öeldakse. Aga koosmõjus mõne teise nähtusega dokumentalistikas, nagu Edvard Oja "Autoportree emaga", Marko Raadi "Esteetilistel põhjustel", Rainer Sarneti "Töö", Raimo Jõeranna "Väliseesti" või Arbo Tammiksaare "Macbeth", omandab "Kuju" sümptomaatilisi jooni. Need on märgid sellest, et protsessid toimuvad, et organism toodab antikehi, et eesti dokumentalistika ei ole nii troostitult maha käinud, nagu heas seltskonnas armastatakse toonitada. Pigem vastupidi, just mängufilmis pole viimasel ajal midagi inspireerivat toimunud. Dokumentaalfilm aga kohaneb märksa kiiremini muutuvate oludega ning omandab võimaluste piires uusi tehnikaid. Just dokumentaalžanris filmid on kutsunud meedias esile küllaltki ulatuslikku poleemikat. Jutud dokfilmi tekestumisest (mis muu saabki dokumentalistika praegusajal olla, kui üks žanr), amatörismi sissetungist või odavate pihukameratega tehtud koduvideotest on toimuva taustal minu arust natuke aegunud retoorika.

VALENTIN KUIK (sünd. 27. jaanuaril 1943 Novgorodi lähistel) on lõpetanud 1975. aastal ÜRKI mängufilmide režissöörina. Samast aastast alates töötab režissöörina; teinud mängu- ja dokumentaalfilme, kirjutanud stsenaariume ja proosat, sh romaani "Poegade mäss" (1997). Filmid: 1975 "Löö vastu!" (lühimängufilm, sts ja rež, TF); 1977 "Reigi õpetaja" (mängufilm; sts, rež: Jüri Müür, TF); 1978 "Hiid" (dokfilm, sts ja rež, ETF); 1979 "Kalakaitseinspektor" (dokfilm, rež, ETF); 1979 "Regatt" (dokfilm, sts ja rež, TF); 1980 "Tallinn '80" (dokfilm, sts ja rež koos Andres Söödiga, TF); 1981 "Teaduse ohver" (mängufilm, sts ja rež, TF); 1983 "Lurich" (mängufilm, kaasstsenarist ja rež, TF); 1984 "Vennaskond" (dokfilm, sts, TF); 1986 "Keskea rõõmud" (mängufilm, sts; rež: Lembit Ulfsak, TF); 1988 "Doktor Stockmann" (mängufilm, sts; rež: Mikk Mikiver, TF); 1988 "Sõnum" (dokfilm, sts ja rež, TF); 1989 "Perekonnapildid" (mängufilm, sts ja rež, TF); 1989 "Teade parlamendile" (dokfilm, sts ja rež, TF ja Soome TV 1); 1992 "Armastuse lahinguväljad" (mängufilm, sts ja rež, TF); 1995 "Lend" (dokfilm, sts ja rež, ETF ja Soome TV 1); 1996 "Protokoll" (dokfilm, sts ja rež, ETF); 1996 "Hääled" (dokfilm, sts ja rež, ETF ja "Onfilm"); 1997 "Kallima naeratus" (televastus, sts ja rež, ETV "Teleteater"); 1999 "Lurjus" (mängufilm, sts, rež ja produtsent, "Onfilm"); 2000 "Kuju" (dokfilm, sts ja rež, "F-Seitse"). Ettevalmistusel on mängufilm "Sinu kätes on põrgutuli".

S. T.

VASTUPIDISED OMADUSED RUUMI ERINEVATES KOHTADES

“SUUR ÕDE”. Stsenarium ja režii Jaak Kilmi ja Andres Maimik, operaator Erik Norkroos, montaaž Kersti Miilen ja Andres Maimik (“Rühm Pluss Null”), heli kokkusalvestus: Tiina Andreas ja Rasmus Nurk (“Tallinnfilmi” helistuudio), konsultant Barbi Pilvre, produtsent Meelis Muhu. Video Betacam SP, 70 min, värviline. © “In-Ruum”, 2000.

Eesti dokumentalistikas on juba pike-mat aega olnud heaks traditsiooniks uuemad filmid vaikselt Kinomajas ära esilinastada, et neil siis kiiresti unustuse hõlma vajuda lasta. Võib-olla satub mõni neist hiljem televisiooni, võib-olla mitte ja nii kujunebki olukord pahatihti sääraseks, et ainus asi, mis esilinas-tuse filmikriitikute ja -tegitajate koosnevat publikut niisugustel kordadel üldse erutada võib, on ehk esilinas-tusejärgse koosviibimise peolaud. Sellisel taustal on Jaak Kilmi ja Andres Maimiku naispoliitikute kõnelev film “Suur õde” tähelepanuväärne nähtus, sest üle pika aja on valminud teos, millele on tulnud ka publiku ja ajakirjanduse vastukaja. “Suurt õde” on huvitav vaadata, temast räägitakse, teda kommenteeritakse, film on kellelegi kor-da läinud — fakt, mis eesti filmikunsti prae-gust seisu ning populaarsust arvestades on silmapaistev tulemus.

“Suure õe” kangelannadeks on viis naist, kellest igaühel on oma poliitilised ambi-tioonid. Seega näib filmi eesmärgiks ole-vat katse kaardistada vaataja tarbeks mingi läbilõige eesti naispoliitikute kohaliku poliitika mänguväljal. Kuid kuna filmi maht ja ilmselt ka eelarve pole lubanud “Suurest õest” teha eesti naispoliitikute antoloogiat, on filmi autorid asetanud rõhu mitmekesisusele, võt-nud kätte polarimeetri ja läinud märgistama vastupidiseid omadusi ruumi erinevates koh-tades. Toetudes filmis esineva imagokonsul-tandi Inga Raitari sõnadele, on filmi tegelas-

test joone ühes otsas Riigikogu liige Marju Lauristin ja Ametiühingute Keskliidu esimees Kadi Pärnits, kelle muljetavaldavad ametini-metused räägivad juba iseenda eest. Joone tei-ses otsas asetseb eksmiss Kristiina Heinmets koos seltskonnategelase Terje Aruga ning ku-sagil keskel on kultuuriminister Signe Kivi. Lauristin, Pärnits ja Kivi on need kolm, kes annavad filmile tõsiseltvõetavuse, ning Hein-mets ja Aru jälle asuvad seda nullima. Siit nähtubki omakorda filmi enese polaarsus — ühest küljest üritatakse vaatajale anda justkui objektiivset pilti eesti naispoliitikute. Teisest küljest toimub totaalne “Kroonika” maailma üleeksponeerimine. Kohati jääb mulje, nagu oleks filmi autoritel teatav aukartus “Krooni-ka” ees või nagu oleks nad siis tugevalt võlu-tud ajakirja peatoimetajast Ingrid Tähismaast, kes tõuseb filmis tasahilju sama oluliseks fi-guuriks kui portreeritavad poliitikud. On selge, et mingil momendil saab tõlgendada reklaami ka kui info edastamist. Inimene an-nab märku, et ta on olemas, ta figureerib ku-sagil, ükskõik kus. Ja siin teebki igaüks ise valiku, misviisi ta ennast avalikkusele/potent-siaalsetele valijatele teadvustab. Kas oma reaalse poliitilise tegevuse või siis näiteks seltskonnaajakirjanduse kaudu, kust lugeja saab teada, et Eestis elab üks Terje Aru ja tal on “Jaguar” ja talle meeldib Viiralt ja kallis aluspesu ja kolmekorruselise maja ehitab ta üldse praegu ainult prooviks.

Aga isegi kui võtta tööhüpoteesiks Ing-rid Tähismaa väide, et nimi on poliitikas tõesti oluline, siis ikkagi tundub seltskonnaajakir-janduse toon “Suures ões” olevat liiga domi-neeriv. Samas ei saa eirata selle tahu pedagoog-ilist momenti publiku tarbeks, vaataja peab oma silmaga nägema, kellest koosneb era-kond, mida ta võib-olla valima juhtub. Naise-na mõistan ma väga hästi Kristiina Heinmet-sa traagikat, kes pärast juuksuri juurest tule-



"Suur õde", 2000. Režissöörid Jaak Kilmi ja Andres Maimik. Marju Lauristin: "Mina olen poliitikas esindanud rohkem mehelikku vaatepunkti. Valimiste kaudu tuleb üsna vähe neid naisi, kelle ainus voorus on see, et nad on naiselikud — oskavad hästi kleiti kanda."



"Suur õde". Kadi Pärnits: "Ma ei arva endast eriti vähe. Ma pole kunagi seda tajunud, et juba pärast paariminutist juttu on keegi võtnud mind niisama ja kergelt."



"Suur õde". Signe Kivi: "Kui minu käest küsitakse, kes sa oled, siis esimene vastus on, et ma olen naine, siis olen ma ema, siis kunstnik ja nüüd olen poliitik — kultuuriminister."

kut avastab, et tema juustesse polegi lokke sisse jäänud, see selleks. Aga Heinmetša vastus Maimiku küsimusele: "Mis on sinu idee, mida sa müüd?" — "Sellele küsimusele ma ei vastaks, ee...eee..." tundub juba natukene alarmeerivana. Andunud poliitika- ja sotsioloogiahuviline "Suur õde" vaadates adekvaatset ülevaadet eesti poliitikailmast ei saa, pigem on tabatud käesoleval ajal Eestis valitsevat mentaliteeditrendi ja teadmist, et olenevalt valitud rollist vormub ka sinu paraadportree.

Eesti filmikuluaarides (kriitikas veidike vähem) on palju räägitud põlvkondadevahelisest konfliktist, tegijate eetikast jne. Kui ma loen ajalehest "KesKus", et "Maimiku sõbrad ütlevad muuseas "Suure õe" kohta, et oleks võinud palju radikaalsemad olla. Mürgisemad. Julgemad. Aga Maimik ja Kilmi pidid jääma objektiivseks; lihtsalt seepärast, et "rahastajaks oli see ja see fond"', siis paneb see kulmu kergitama küll. Mida tähendab "pidid jääma objektiivseks"? Et kui fonde poleks olnud, siis oleks võinud kõigile pikalt "ära panna"? Selline "ärapanemise" mentaliteet ärritab küll, sellele vastu vaielda pole mingit mõtet. Irooniline olla on alati kõige lihtsam, nii nagu rünnak on alati parim kaitse, see on iidne uudis ja säärases vaimus tehtud filme/telesaadet on lähiminevikus juba tehtud, nähtud ja nähakse edaspidigi.

Teadmine, et vabadus tähendab ühtlasi ka kohustust ning vastutust, ei ole kõigile päralt jõudnud. Samas on ülimalt pealiskaudne sellise suhtumise automaatne ülekandmine kõigile ja kõigele. Korrares artikli alguses väidetut, on üle pika aja valminud üks eesti film, mis kellelegi ometi lõpuks korda läheb, film, kust võib selgesti välja lugeda autorite positsiooni ja maailmavaadet. Kui Maimik pobiseb selliseid lauseid nagu: "Mida nad räägivad?", "Midagi toimus..." või siis Kilmi küsib Signe Kivilt näituse avamise puhul: "Kas tegu on riikliku tähtsusega sündmusega?", siis on raske uskuda, et mõlemat ajendas kaadrises kippuma rõõm võimalusest näha ennast hiljem suurel ekraanil. Loomulikult, alati on võimalus kasutada autoripositsiooni väljendamiseks koolitatud häälega diktorit, kes annab edasi filmi autori hinnangu toimuvale ja aitab samas omal moel režissööril ennast elegantselt toimuvast distantseerida. Aga oleks ju tore kõigutada mõningaid

"Suur õde".
 Terje Aru: "See oli
 eelmise aasta sügisel,
 kui "Õhtulehes" oli
 mingi hägune pilt, et
 on tulemas uus
 "Jaguar". Nüü kui ma
 selle lahti tegin,
 mõtlesin, et kõik —
 seda autot ma tahan.
 Tõelised mehed
 ütlevad, et mul on
 autos kaks viga:
 käigukang ei ole puust
 ja ei ole automaatset
 kiirusehoidjat. Tege-
 likult ei oleks üldsegi
 vahet, millise autoga
 ma sõidan, see ei ole
 oluline. Mulle lihtsalt
 meeldib kõik, mis on
 parim."



"Suur õde". Kristiina Heinmets: "Kui naine näeb
 liiga ilus välja, siis teda ei võeta tavaliselt tõsiselt,
 öeldakse, et järelikult on bimbo, beib. Seda raskem on
 inimestele selgeks teha, et mis ma teen, kui ma selline
 välja näen."

teadliku noore siseprobleemidest, mida vaa-
 data huvitav ainult viimase sõpruskonnal —
 ühed siseringi teosed mõlemad, ehk väljen-
 dades end Bourdieu moodi, kerkib mõlema
 puhul küsimus: "Kas see, mis ta ütleb, on
 väärt, et seda sellises kohas öelda?"

žanritunnuseid, ei pea ju igat teksti ilmtingi-
 mata sisse lugema üks Mikiveridest, ei pea ju
 taustal alati pinisema pidevalt parmupill.

Film on selleks liiga kallis ning tööma-
 hukas ala, et seda niisama enda ja oma sõpra-
 de rõõmuks teha. Ning siinjuures on tegemist
 nähtusega, mida esineb üheaegselt mitme ge-
 neratsiooni tegijate puhul. Pole suurt vahet,
 kas äsja valminud film räägib mingist kolm-
 kümme aastat tagasi välja surnud alamkol-
 ka küla markantses külahullust või trendi-

MLIFF

Üldistusvõimelise indiviidina on mul tekkinud oma arusaam ühest osast tänapäeva eesti filmitoodangust. Järgnevalt üritan seda ka teistega jagada. Kuigi nimetub, on kõik solvangud tahtlikud, ükski *m l i f f i s t* või see, kes ennast sellena tunda tahab, pole minu fantaasia vili. Olen püüdnud üldistada, seepärast jätsin termini *m l i f f e t t e* (või taha) lisamata *d o k*, kuid mulle tundus, et see, mis ma öelda tahan, võib potentsiaalselt kehtida ka suuremate vormide (mängu-mliffide) puhul. Suures ja läbinähtavas osas tõukuvad minu tehtud järeldused **Jaak Kilmi** ja **Andres Maimiku** viimasest *l i n a t e o s t* "**Suur õde**". *l i n a t e g u* tundub mliffidele rohkem sobivat, aga jäägu see innovatsioon viimaseks. Kõik kolmteist tunnust on vajaduse korral vabalt üle kantavad nii nimetatud kui ka nimetatamata jäetud mliffistide seni vist olematusse manifesti (mliff-festi). Mis tähendab seda, et honorari ma nende eest ei nõua.

Niisiis, mis on mliff (eestipäraselt *mlihv*)?

1. Mliff on kõik see, mida film tavaliselt ei ole, seal võib teha kõike, eeldusega, et sõnum on kas negatiivne või jahedalt ükskõikne.
2. Mliffi ei filmita kaamera, vaid silmaga. Kõik, mis silma ette ja silma sisse jääb (mõnikord, eriti täiuslikul juhul, ka selja taha), on kõlblik selleks, et sünniks mliff.
3. Mliff pole kunstiteos; mliff on elu. Kas pole ka elus nii, et kõik sõlmub kõigea, konn krokodilliga, prügikast pühkmehunnikuga ja naine poliitikaga (viimase, suurepärase mliffinäite "Suur õde" põhjal).
4. Mliff on määratud kõigile, kuid parem, kui teda vaatavad mliffispetsialistide eakaaslased, sest tõeliseks naudinguks, mõistmiseks ja lah-timõtestamiseks on vaid nemad võimelised. Mliffe on soovitav vaadata kaks korda, üks kord algusest lõppu, teine kord lõpust algusse.
5. Ka muidu normaalsed, isegi armsad inimesed (nagu näiteks Valentin Kuik "Suures ões") tunduvad mliffides vähemalt veidratena.
6. Mliff eelistab ühemõõtmelisust, seetõttu on tema eesmärgiks näidata tüüpe ja karikatuu-re. Parimates mliffides võib juhtuda, et peate-gelaseks saab mliffimees ise. Koos silma sisse

monteeritud kaameraga. See toimub (parima-tes näidetes) märkamatu, mõnele võib tun-duda, et tahtmatult, kuid see arvamus on väär. 7. Mliff armastab meeskonda, millega ta töö-tab, isegi intervjuueerijat.

8. Mliffi ei meeldi "miks". "Miks" tekitab karakteri, see aga on ohtlikult lähedane ini-mesele ja humanismile, mida mliff jälestab.

9. Mliffi eeskujuks on Andy Warhol: mida pi-kemalt ja igavamalt, seda parem. (Ehk: eesti poliitika kõigub sama vähe kui *Empire State Building*'i tipp ja on sama tüütu kui magav / masturbeeriv mees.)

10. Mliff on olemuslikult hübriidne vorm, ta ei põlga ära ka nn alamaid vorme, näiteks te-lesaaiteid ja videot ning isegi praakkaadreid. Mliffi vormikäsitus on amorfne. Vastupidiselt tavafilmile, kus diktoritekst on leigelt neut-raalne, naudivad mliffistid oma kaadritagu-seid mahlakaid kommentaare, pelgamata nae-ruturtsatustega siirast loojarõõmu välja näi-data. Mliffisti jaoks pole tegija ja vaataja vahel mingit vahet.

11. Mliff ei küsi küsimusi, millele ette vastust ei teata. Klišeed tuleb näidata klišeena. Kao-sest ei tohi tekitada muljet, nagu oleks see kord; mõttetusi ei tohi mõtestada, vägivald peab jääma vägivallaks, mliff mliffiks.

12. Ajatus ja ajutus on mliffi jaoks üks ja sama: kama.

13. Mliffi eesmärgiks on piitsutada kõiki elama üht konkreetset aega ja paika (olgu või Eestit). Isegi neid, kel ajaga mingit pistmist pole: akvarelliste, mariniste, peisažiste, sonetiste, sümfoniste ja somnambuule.

P. S. Kuna "Suures ões" oli teise plaani tekkimist teadlikult välditud, siis hakkasin esimest korda uskuma, et:

1. Signe Kivi on tore inimene.
2. Marju Lauristin on hea inimene.
3. Kristiina Heinets peidab endas sisemist ilu.
4. Kadi Pärnits oskab armastada.
5. Terje Aru on oma elu väärikalt elanud.

Seega tuleb tunnistada, et "Suur õde" mõjus mulle teraapiliselt. Selle eest olen tänu võlgu kahele asjaolule:

1. Et tegemist oli mliffiga.
2. Et tegemist oli hea mliffiga.

ÖÖ MAA PEAL: SURNUD MEES JA KUMMITAV KOER

Jim Jarmuschi filmidest



*"Kummituskoer: samurai tee", 1999. Režissöör Jim Jarmusch.
Forest Whitaker (Kummituskoer).*

Jim Jarmusch on tegija. Üks vähestest režissööridest, kes pole lavastanud ühtegi halba filmi. Mitte ühte kui ainust teost, mis paneks õlgu kehitama, erinevaid kehaosasid kratsima või pimedas kella vaatama. Olla Jarmuschiga tähendab olemist a i n u l t Jarmuschiga. "Öös maa peal" näitab Jarmusch pidevalt kelli, kuid aega ta ei tunne, tema filmide aeg on unustama panev, pildi aega ja vaataja aega üheks tegev, see on "üheaegne", ühtaegu katkendlik ja samas täiuslik.

Tõsielufilmi mulje — kaalul on rohkem kui elu

Jim Jarmuschi filmid jätavad paiguti väga "dokumentaalse" mulje, tema näitlejad ei mängi, vaid elavad (filmi)elu, mis on neile tunduvalt olulisem kui see, mis arvatavasti "päris". Jääb koguni mulje, et need filmid annavad osatäitjatele võimaluse elada nii, nagu nad muidu ei saa — kas või üksainus kord elus. Erinevalt enamikust maailma filmirežis-

sööridest ei osta Jim Jarmusch mitte näitlejate füsiognoomiat ja võimeid, vaid filmib enamasti oma isiklike sõpru mõnes tegevuses, mis neil üheskoos muidu võib-olla pooleli oleks jäänud. Siit ilmselt tulebki Jarmuschi filmide täiesti vahenditu atmosfäär, mis ületab märgatavalt isegi "dokumentaalsetele" kinokokulepetele omase tõe ja tõestamise rituaalisticu: suuremat ühtelangevust "tõsielulise" kogemuse ja "filmi" vahel ei kujuta hästi ette. Jim Jarmuschi filmid vormistavad mõtteid, mis läbivad tuhandeid elusid ja täidavad miljoneid inimesi; tema pildilis-muusikalistekstiliste jutustuste rännakud ja teekonnad toimuvad maailma äärtes ja mõttemaailma tüheraladel: raudtee Ida ja Lääne vahel, soine maastik pärast vanglat ja enne järgmist osariiki, jõe suubumine ookeani ning rahutu "hingemaastiku maabumine" pärast kahe tunni ja viieteistkümne minutist lendu kinematograafilises kronotoobis. Jarmusch ei "eksponeri" oma filme — ta korraldab nendes toimuvat "niikuinii" ega keela kõrvalistel isikutel seda "filmiks" nimetada.

Pulafilmi mulje — "make believe'i" uued vormid

Jarmusch talitab õigesti, kui rajab osa oma filmiajast vesterni stilistikale ja väikestele trikkidele-nippidele: igat sorti laskmine või kõmmutamine on tema filmide lahutamatu osa. Väikesed, aga hästi tapvad püstolid sulide ja pättide käes või samurai *serial killer*'i summutiga elegantsed käsikahurid Kummituskoera hõlma all on märgiks vägivalda *omnipresence*'ist ameerikalikus olemisviisis. Ilma selleta poleks Jarmusch kindlasti mitte USA režissöör. Tapmine, mida ta ühes oma intervjuus nimetab Uue Maailma tekkest lahutamatuks, on samuti tema filmide alaline kaaslane. *Run-and-Shoot* tüüpi arvutimängude kergemeelsusega sihhib terasetööstuse omanik oma uut töövõtjat kaheraudsest "tamaserist"; söögi-alla-ja-söögi-peale-toiminguna sooritab *delete*'i-tüüpi harjutusi salapärase Kummituskoer ja massilisemat apokalüptilist kõmmutamist võib näha "**Surnud mehe**" (*Dead Man*, 1995) rongistseenis, kus ühtäkki haarab kõiki reisijaid kirk käigu pealt maha noddida tuhandeid piisoneid. Võib isegi öelda, et laskmine on Jarmuschi filmides muusika rollis: nagu helindamisest, nii sõltub ka kõmmutamisesest filmimontaaži takt ja filmijutustuse esitlusrütm. Käib pauk ja vahetub kaader; vaevalt on üks ohver siit ilmast lahkunud, kui lahkub ka seni nähtud misanstseen ja asendub uuega, tulevahetus võrdub kaadri vahetusega montaažis. Ometi on see kõik vaid fooniks või esmaseks "kirjelduskihiks" — nende jutustuste struktuuris on üksikutel vägivaldaaktidel vaid *drum 'n' bass* tausta loov staatus. Sobiv kodune keskkond on loodud, vaataja on valmis — ta on häälestatud edasist uskuma.

Dostojevskilik Jarmusch: väikesed taksojuhid ja teised idioodid vööndiajas

Ilma seksi, *rock 'n' roll*'i ja narkootikumideta on Jarmusch hakkama saanud filmis "**Õo maa peal**" (*Night on Earth*, 1991). Selle filmi struktuuriliseks põhjaks on tsükliline aeg, mida embleemistatakse viie vööndiaega näitava kellaga: Los Angeles, New York, Pariis, Rooma ja Helsingi on üksteisest "sõltumatud" tegevuskohad, ühine on vaid see, et kõigis neis on tegemist "taksojuhtumitega". *Taxi-driver*'i väike, aga kuidagi võtmelise tähendusega kuju muutuski 1990. aastate postmodernse kino juhtfiguuriks, selle äratundmine aga populariseeris tublisti nii Martin Scorseset kui ka Jim Jarmuschit. Erinevalt

Scorsese üksildasest, vaid "tarbeväärtust" esindavast ja idioodistuvast Robert De Nirost on Jarmuschi taksojuhtidel pigem jutustust kooshoidev, isegi stalkerlik roll. Takso kui filmi tegevuse toimumiskoht konkreitseerib seni ajalis-ruumiliselt abstraktsed preeriarännakud, nagu me seda näeme filmides "Surnud mees" või "**Seaduse järgi**" (*Down by Law*, 1986). Väikese inimese kuju saab siin olulisemaks, kui temaga L. A-sse sõitva Hollywoodi filmitegelase oma — niisamuti on ka vaimulikuga Roomas, kes osutub tunduvalt surelikumaks kui üks lihtne teenindustöötaja rooli taga. "Väikesed lood" fokuseeritakse siin sedavõrd jõuliselt, et jääb mulje, nagu võiks Jarmusch teha filmi ükskõik millest.

Näitlejad ja režissöör: voodistsenaariumist sõpruskommani

Jarmuschi filmitüüp, täiesti kättesaamatu Hollywoodile ja "Mosfilmile", tugineb selgesti näitlejate eneseületamisele ja ilmselt on see võimalik vaid filmitegelaste väga lähedaste, mitte-kähkuka tüüpi suhete korral režissööriga. Nii kuuluvad otseselt Jarmuschi sõpruskonda "Surnud mehe" peaosaline **Johnny Depp**, heliloojad **Tom Waits** ja **Neil Young** jpt. Neid liidavad ühised (maailma)vaated ja arusaamad, mis on selgesti tajutavad ka filmide atmosfääris. Jarmuschi filmiõhustiku kõige olulisemaks tunnuseks ongi teatav "mittefilmilikkus": siin pole žanreid, mille tuvastamine muutub pahatihti omaette teemaks või taju objektiks; pole tingimata häid ja halbu tegelasi, pole kangelasi ja antikangelasi, keda tahaks autasustada või maa pealt luuaga minema pühkida. Gradatsioon pahelelise ja vooeluslikkuse vahel on Jarmuschi nägemuses ääretult sujuv ja rikas oma pooltoonides, see sisaldab rohkesti kõikvõimalikke "vahepealseid" vorme ja lükkab igrasuguste kristlike ehk moralistlike hinnangute andmise pidevalt kättesaamatusse kaugusse. Ent võime öelda ka vastupidi: jimjarmuschlik "**Easy Rider**" on võimalik ning väärtuslik suu-resti, kuid mitte ainult t ä n u s e l l e l e, et kirjeldatud nuriomadusi sisaldavad filmid on enne teda valminud ja linastuvad tema ümber praegugi pidevalt.

Enamikus maailma asjades mitte eriti kindel olev Jarmusch on ka krestomaatiline näide "kahtleva ajastu" kinematograafiast: ta valdab suurepäraselt nii vesterni kui ka zeni võttestikku — täpselt nõnda, nagu valdavad seda postmodernse muusika ajastu "lapsed" Young ja Waits, kelle helendid toimetavad pidevaid vihjelisi taaskülaskäike helikunsti lä-

hjalaloo territooriumidele. Eri kunstiliikide esindajate sünkroonne mõtlemine on hämmastav, eriti pikantseks teeb selle kõigi kolme võime sugereerida teatavat "maastikulisust" ükskõik milliste vahenditega: tühjas stuudios "polüfooniliselt keevitav" kitarr tekitab samauguseid seoseid kui *road-movie*'lik ja pidev kulgemine läbi moolõotmatute üthermaade või industriaal-arheoloogiliste asunduste. Tegijaid liidab ideeline raamkonstruktsioon ja simulatsioonivahendite erinevus vaid lisab sellesse detaile juurde. Nii jõuamegi kummalise tõdemuseni. Harjumusest režissööriks peetav Jarmusch on seda vaid "autori surma" järgses tähenduses; olles tegelikult üksnes kõige "tihedam koht" loomingulise vennaskonna sugereeritava tähendusteväljal, täidab ta põhiliselt vaid autori "funktsiooni" — Jarmusch on ennekõike kaubamärk, korduv nimi tiitrites või "direktor", mille alla koondub mingi hulk kinematograafilist tarkvara.

"Lenfilmist" zen-filmini

Jim Jarmuschi filmid on kergesti dekonstrueeritavad üksikuteks tähenduskihtideks ja -tüüpideks; sama hõlpsalt võib neis eristada karaktereid ja ajaloolisi žanritöörikuid, mis teatavas konfiguratsioonis moodustavad Jarmuschi "metastiili". Need filmid on "informeeritud" kõigest filmi kaugemas või lähemas ajaloos, sisaldades elemente Edwin S. Porteri "Suurest rongiröövist" ja Buster Keatoni tõsimeelsetest komediantidest, kõiksugu vesternitest ja gangsterifilmidest, *film noir*'ist, muusikalidest ning *blockbuster*'itest jne.

Kummaline on just see, et Jarmuschi lõpptulemus, väga eklektilistest pistetest ja äärmiselt vastandliku liikumisega heliridadest ehitatud tervik ise mõjub rahustavalt, enesekindlalt ja orgaaniliselt. Jarmusch pärineb kultuurist, mille kodanike "looduskogemus" ei saa mitte kuidagi enam pretendeerida "süütusele"; tema hälliks on pigem selline maailm, kus "süüsus" tähendab nimme eeskätt "süüdiolekut" võimalikult paljudes nurjatustes. Ilmselt just siit tulenebki nende filmide mõnus seksi-, *rock 'n' rolli* ja mõnuainetejärgne atmosfäär, milles kunagisi äärmusi, pikantsusi ja perverssusi vaadeldakse lõdvestunult kui mingit paratamatut tausta. Kulgedes läbi Metsiku Lääne ja tema piisonikarjade ning läbi XIX sajandi tööstusliku asumi, kulgeme samas ka läbi sisepõlemismootorite postfuturistliku kiirustamise maanteedel, kus "nullkiiruseks" on suurima lubatava kiiruse katkematu ületamine. Ja me kulgeme läbi eks-

terjööridest ning interjööridest, kus igal samul ei toimetata mitte ainult kiireid *drive-in* suguuhteid, vaid samal ajal ka tulistatakse teiste järjekorras ootajate pihta.

Et kirjeldatud stseenid on muudetud filmi struktuuris "taustaks" ja saanud tänapäeva elus "tavaliseks", siis ei pööra me neile mitte liiga põhjalikku tähelepanu. Just niisuguses võtmes "impregneerib" Jarmusch kõiki oma filme iseäralikult *cool'i*, *take it easy*-muusikaga — see on Jarmuschi lõpptulemus, kultuurimaastik, mida vaadatakse "tagantjärele" pingevaba pilguga ja mida võib võtta asjade ja toimumiste "loomuliku loodusena".

Nii on Jarmusch otsustavalt loobunud modernistliku "Lenfilmi" dramaatilisest filmikeelest ja näitlejate mängust, mis meenutab kangestuskramptõve viimaseid faase. Ja just säärasena jääb ta meelde kui zen-filmi "lahe-da" esteetika esindaja: tema töödes pannakse huvitavates doosides kokku nii "kunstlikkus" kui ka "loomulikkus", mängulisus ja tõsielulisus. Tulemuseks multikultuuriline amalgaam, uus kvaliteet, mis on märgatavalt teistsugune kui tema üksikute komponentide summa.

Surmateema inkarnaadid: William Blake

Jarmuschi eelviimane film "Kummituskoer: samurai tee" (*Ghost Dog: the Way of the Samurai*, 1999) rõhutab maailmavaatelise lähtekohana barjääri puudumist elusa ja surnu vahel. William Blake "Surnud mehes" kehastab probleemi tõsisemat, isegi sakraliseerivat poolust. Selles suurepärasel filmis on teatud pühadust isegi muidu üsna rämpase mängu juures, milles peategelane "keskkonnakaaslaste" poolt filmi jooksul lihtsalt verest tühjaks imetakse. Just siin ilmnebki Jarmuschi "õhkkonnaloogika" kõige meisterlikumalt: filmi lähtepunktis näeme ontlikku noormeest, kelle isik on terviklik, kes on eneseuhke ja küllalt haavamatu. Filmi lõpus on temast järel vaid hääbuv tomp, mida kujutatakse orientalistlikus võtmes: keha oma viimsel teekonnal; jõesuudme kiire vooluga on see suubumas ookeani, tagasi oma lätete juurde. Kõik, mis toimub vahepeal, ongi film. Selle moodustab teekond läbi pahelise, egoistliku, blaseerunud ja verejanulise Uue Maailma. William Blake'i rännak on Ameerika uusasuniku arhetüüpne teekond "Tõelisse Läände"; matk läbi maastiku, läbi nende Ameerika alade, mis olid, on ja ilmselt jäävad edaspidigi asustuselt hõredaks ja vähe läbiuurituks. Kuid sama tähenduslik nagu lagedad avaralad ja piiso-

nikarjad, mida tunneme Ameerika "neitsiloodusena", on teekond idast läände olnud miljonitele inimestele ka eetiline tulevikerada.

William Blake'i suund ja siht on seega eostatud kultuuriliste tähenduste ja pretensioonide ränktraske koormaga. Ometi tuleb Jarmusch filmimaailmas juba tuhandeid kordi läbi võetud teemaga elegantselt toime. Filmi struktuur moodustub üsna fragmentaarsetest, üksteisega väga hõredalt seotud süžeedest ja misantseenidest, mis ilmuvad nagu pimedusest punktiirsetena ja kaovad sinna siis justkui mälu katkendlikud kujundid. Filminarratiivi säärane "fileetaoline" esitus on Jarmuschil võimaldanud orgaaniliseks koeks ühendada väga erinevaid metoodikaid: kohati jääb vägisi mulje "dokumentaal-autobiograafilisest" filmist, siin-seal aga pakutakse välja sedavõrd pretensioonikaid, oma romantilisuses täiesti devalveerunud sümboleid (nooltega portree surnust, mille isegi seksuaalperverdist palgamõrtsukas tunneb ära kui "ikooni"). Ent saanud kitsetallega kõrvuti lamamine, viited pühakujudele ja Kaug-Ida mandalatele on doseeritud sedavõrd täpselt, nad on nõnda lühiajalised, eeterlikud ja vihjelised, et ei tekita meis põrmugi võidukat nõrdimust filmi ja koos sellega ka Jarmuschit "maha kanda". See, mis kõigi silme all päästamatult maha kantakse, on pigem filmi peategelane — kui aus olla, saab "kehtivusaeg" tegelikult täis ka mõnedel meie filmitölgenduse esmaharjumustel.

Eksistentsi inkarnaadid: DDRi kloun ja Soome joodikud

Hoopis teises võtmes käsitletakse samavõrd eksistentsiaalseid probleeme ja maa-pealse elu "hädaorulist" olemust filmis "Öö maa peal". Filmituna viies maakera linnas ja isegi eri võttegruppide poolt, pole ses Ameerika "karikakramängus" esmapilgul muud ühendavat ollagi kui see, et igal pool on öö ja kõigis linnades sõidetakse taksodega. Iga jupp on parasjagu umbes 20—30 minutit pikk ja omajagu lahe: tegevused koonduvad taksodesse ja taksojuhtide ümber, need on juhuslikud ja anekdootliku olemusega. Jarmuschi armastuse tulemuseks "väikese inimese" vastu on koloriitsed tüübid, nende hulgast joonistub eriti äärmuslikuna välja New Yorgi taksojuht Helmut, kes pole uustulnukana, ausalt öeldes, isegi mitte veel juhtimist korralikult selgeks saanud, olles rooli taga tõeline "kobakäpp". See tegelane on kummalise päritoluga geograafilises (DDR) ja ka elukutselises mõttes (kloun). Saatuse tahtel maakera teise punkti paisatud, näidatakse teda olukorras, kus ta peab kõigele vaatamata endaga toime tulema.

Ent mitte põrmugi kergem pole meie põhjanaabrite soomlaste isiklik elu. Olles küll äärmiselt "paiksed", kipuvad põdrariigi asukate kuplid pealt ära sõitma jälle hoopis muudel põhjustel. Et Jarmusch on oma viisik-filmi kaasanud säärase tegija nagu Aki Kaurismäki, siis vallandub viimase "Vodka



"Kummituskoer:
samurai tee".
Forest Whitaker
(Kummituskoer).

Finlandia" tüüpi dramaturgia sellise teravmeelsusega, et teeb oma kordumatu kaubamärgiga päris kadedaks. Õine Helsingi on talvise kliima tõttu täiesti jäätunud ning Jarmuschi-Kaurismäki nägemuse tulemusel ka absoluutselt inimitühi; linna keskplatsil tiirutab unega võitlev väike-hall-nõme taksojuht, kelle ainsateks klientideks kogu öö jooksul on loomulikult joodikud. Tüüpide mõhkeja-tõlpalik koloriitus ja sobivus rahvusvaheliselt tunnustatud soome "riikliku standardiga" on ilmne vastand "Nokiale", ent paraku ka samavõrd tuntud ja tunnustatud. Kuid isegi see on Jarmuschile vaid "kanderaketiks" minikodaniku eraelulise dramaatika väljamängimisel — pole põhimõttelist vahet, kas olla surnud nagu Blake või muserdatud nüisuguse määrani nagu Soome joodikud.

Kummituskoer — teekond läbi põhimõtete

Kui teised Jim Jarmuschi filmid on seotud teekonraga maastikulises mõttes, siis "Kummituskoer: samurai tee" on reis läbi (eelnevalt) sõnastatud-teadvustatud elutarkuse. Ja kuigi nii sõnastatu võiks ette kuulutada selle filmi suhteliselt igavalt "didaktilist" näpuga näitavust, oskab Jarmusch ka siin olukorrast puhtalt välja tulla. Nagu enamasti, suudab ka "Kummituskoeras" rohkesti leiduvat naiivsust õigustada näitlejatüüpide erakordselt tabav valik — vastasel korral olnuks fiasko garanteeritud.

Filmi peategelane, surmasuust päästetud ja hiigla suurt musta kolli meenutav afroameeriklane on oma sarmikuses heasüdamlik ja nüansseeritud — vastandleer, mis seekord jäetakse meelega välja joonistamata, on aga sedavõrd ootamatu ja emblemaatiline kirvetöö, et manab mälus esile pigem lapsepõlve lugemisvarast pärit Bremeni linna moosekandid kui mingid tõsised filmitegelased. Võiks isegi öelda, et siin saavutatud taset võib võrrelda NSVLi komöödiaklassikast pärit briljantkäte, õnneküttide ja röövlitaatide omaga, kus füsiognoomia ja "näitlejate" lihaliik-anatoomilised omadused on juba sedavõrd vänged, et ainuüksi neile otsa vaatamine paneb hinge kinni. Erilisel pikantseks kompotiks töötab aga film kujuneda just seetõttu, et Leonovi—Kramarovi—Vitsõni tüüpi kirvenäod mängitakse siin pühitsema seda Kaug-Ida rahvatarkuse intellektuaalset pärandit, mida oleme harjunud hoopis teistsuguses kontekstis nägema.

"Kui see, kellel pea on otsast raiutud, jõuab lõpetada veel ihte silihipärase tegevuse, ei pea ta mitte surema."



"Kummituskoer: samurai tee".
Tricia Vessey (Louise Vargo).

Jarmuschi tumedanahaline peategelane on tõepoolest *superman*'i tüüpi figuur. Kasvult tohutute mõõtmetega ja füüsiliselt kirjeldamatute võimetega Kummituskoer elab katusel ja tegutseb enamasti öösiti. Ta sõidab aukartust tekitavate gigantautodega "Lexus" ja "Mercedes" ning kannab kohvris hirmuäratava väljanägemisega külm- ja tulirelvi. Kummituskoer on snaipeer, tema käsi ei väärata, ta on õiglane, kõrvaldades matemaatilise täpsusega lavalt nii itaalia päritolu mafioosod kui ka kõrilõikajad ja rahapesijad. See "anomaalne metsaline" on ühtaegu ebainimlikult töökindel ja inimlikult südamlik. Ta ei sure veel kaua.

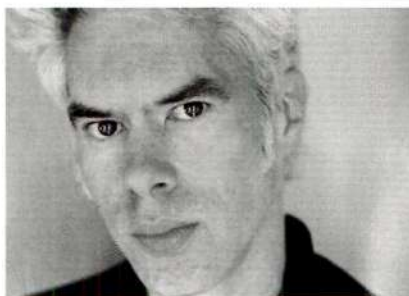
"Väikestesse asjadesse tuleb suhtuda tõsiselt, suurtele asjadele ei pruugi pöörata erilist tähelepanu..."

Kummituskoera ümbritsevaid olen- deid on vähe ja need on iseäralikud: muinas- jutu kirjakandmisviise praktiseeriv tuvi, väike lugemishuviline tüdruk ja umbkeelsest prantslasest jäätisemüüja, kellega, keelekon- takti puudumisele vaatamata, ollakse ometi parimad sõbrad. Kummituskoer on sõltuma-

tu, ta ei ürita kedagi omada ega ole ka ise kellegi omand. Kõik, kellega Kummituskoer vabast tahtest suhtleb, on väiksematest väiksemad tegelased, märkamatud, kuid samas väga olemas ja kindlasti väga määrava tähtsusega. Filmis on vaid üksainus inimene, kellega suheldakse pigem enesele võetud "eetikanormide" kui südame hääle kätel — heapoolne, kuid ennast lootusetult kuritegelikku maailma sisse mässinud mafiooso. Peategelane hukub, kuid jääb seejuures kindlaks oma samuraiprintsiipidele: füüsiline surm on vähem traagiline põhimõtete surmast.

Selleski filmis ilmneb koloriitselt Jim Jarmuschi lavastusi iseloomustavaid jooni, nüansse ja tämbreid, mis eraldavad selle väheproduktiivse, kuid meie kaasaegset inimeksistentsi kõige paremini tundva režissööri nägemust üldisest filmitoodangust. Jarmusch, nagu juba öeldud, on suurepärase atmosfääri looja sajandivahetuse filmikunstis — ja on õigupoolest ükskõik, kui devalveerunud detaile ta seejuures kasutab.

Niisamuti pole tema filmide puhul mõtet küsida, kas tegelaskujud on suured või väikesed, kas näidatav on tõsielulise või mängulise iseloomuga ja kas tegemist on kommertsiaalse või alternatiivse üritusega. Tajudes peenetundeliselt filmi kui konfiguratsiooni — pigem tähenduste välja kui nende hangunud objekti, just interteksti ja mitte katkismust, ning kasutades stiile, žanreid, viiteid ja karaktereid vaid maitseainetena oma äärmiselt hõrkudes retseptides, näib Jarmusch igal juhul jõudvat inimhingede suhtlemist esmaväärtuseks kuulutavate tulemusteni. Just see ongi see, mis muudab täiesti kohatuks filmikriitika harjumuse hinnata Jarmuschit vaid näilist ekraanikorda taastootvate, mis sest, et "analüütiliste" kriteeriumide põhjal.



Jim Jarmusch.

JIM JARMUSCH on sündinud 22. jaanuaril 1953 Akronis, Ohio osariigis, tšehhi-saksa-prantsuse-iiri päritolu perekonnas. Ta on õppinud lühikest aega Columbia ülikoolis, seejärel jätkanud õpinguid Pariisis, kus omandas kõrghariduse. Pariisis oli Jarmusch filmiarhiivi pidev kasutaja, kodumaale tagasi tulnud, asus ta õppima New Yorgi ülikooli filmikooli, kus tema õpetajaks režii alal sai Nicholas Ray. Režissöörina debüteeris ta väikese-eelarvelise filmiga "Lõputu puhkus" (*Permanent Vacation*, 1980). Filmid: "Võõram kui paradiis" (*Stranger Than Paradise*, 1984), "Seaduse järgi" (*Down by Law*, 1986), "Mystery Train" (1989), "Õo maa peal" (*Night on Earth*, 1991), "Surnud mees" (*Dead Man*, 1995), "Hobuse aasta" (*Year of the Horse*, 1997), "Kummituskoer: samurai tee" (*Ghost Dog: the Way of the Samurai*, 1999). Peale selle on Jarmusch teinud lühifilme ja muusikaklippe ning olnud teiste lavastajate filmide operaator ja näitleja.

TMKs varem Jim Jarmuschi loomingust: Peep Pedmanson, "Põgenemine mustvalgesse" (filmist "Võõram kui paradiis") — 1992, nr 11; "Surnud mehe teekond ajas tagasi" (Nicolas Saada intervjuu Jarmuschiga pärast "Surnud mehe" valmimist) — 1998, nr 5; Jean-Marc Lalanne, "Võõram kui põrgu" (filmist "Surnud mees") — 1998, nr 5.

S. T.

"KUMMITUSKOER: SAMURAI TEE" (*Ghost Dog: the Way of the Samurai*). Stsenarist ja režissöör Jim Jarmusch, operaator Robby Müller, kunstnik Ted Berner, muusika: "The Rza", montaaž: Jay Rabinowitz. Osades: Forest Whitaker (Kummituskoer), John Tormey (Louie), Cliff Gorman (Sonny Valerio), Henry Silva (Ray Vargo), Isaach De Bankole (Raymond), Tricia Vessey (Louise Vargo) jt. 35 mm, 116 min, värviline. © Plywood Productions, USA—Prantsusmaa, 1999.

ANNABEL CHONGI APOKALÜPTILINE RAEV

“Annabel Chongi loost” kirjutada pole kerge, sest pärast selle äranagemist täidab õhku “raske vaikus”, mis ühelt poolt nõuab selgust ja kutsub üles arutelule, teisalt aga sunniks justkui asja sinnapaika jätma.

Mis on filmis siis nii erilist? Küllap ilmneb see vajaduses anda peategelase teole n-ö moraalne, aga ka kontekstuaalne hinnang. Teemad, mis on seotud inimeste seksuaalkäitumisega, eelkõige selle valdkonna tabude ja keeldude ületamisega, on ikka olnud erutavad ja kui selles vallas sünnib midagi, mis veel tänaseski kõikelubatavuse õhkkonnas uudisekännise ületab, paneb see võtma seisukohata.

Tagantjärele kommentaari õigustab ehk seegi, et selle ajakirjanumbri ilmumise ajaks on Annabel Chongi seksirekordit kajastanud dokumentaalfilmi näitamisest Eesti TVs küll juba mitu kuud möödunud, aga ühiskondlik taust, mis niisuguseid tegusid soosib ja isegi õhutab, pole kuhugi kadunud, pigem kosub, kasvab ja nõuab üha “värsket verd”. Nii pole see film sugugi mingi ajalukku jäänud veidruste dokumenteerija, vaid selgelt olevikuline fakt, tõsine ühiskonnakriitiline jäädvustus, kus ajastu olemuslikud grimassid peegelduvad ühe välismõjutustele alla tütarlapsel äärmuslikus, autoagressiivses käitumises.

Surematuse varjukujude keskel

Mis oli Annabel Chongi teo sisim eesmärk ja deklareeritud eesmärk? Oli seal üldse erinevust? Peamine, et ta tahtis saada kuulsa, janunes tunnustuse järele ja otsis selleks võimalust, vahendeid valimata. Võis aru saada, et Annabel Chong oli enne nimetatud rekordi üritamist töötanud pornonaitlejana, aga niisugune karjäär ei vastanud ühel hetkel enam tema ambitsioonidele. Pidi minema edasi, otsima kõnekamat tööpõldu — ning kindlam oli seda teha mööda juba mõneti tuttavat rada. Pealegi polnud elu tumedate naudingute pool Annabelile enam võõras. Ta osales neis, vältides sihilikult igasugust hinnangulist mõtlemist. Massikultuur, mille üks osa on ka pornotööstus, ei sisalda ju mingeid keelde, selle ahnelt pöörlev ratas vaid võimendab madalaid instinkte, ihasid ja soove, kogu seda meeltega tajutavat maailma, mis iga hinna eest üritab inimese elu piiritleda materiaalse reaalsusega.

Rahateenimine Annabeli sõnul tema eesmärk ei olnud. Kuuldavasti on pornotöösturid tema seksirekordit enda heaks tublisti ära kasutanud. Laenutusasutustes on üritust vastavalt oma spetsiifikale jäädvustanud kassetid küllaltki populaarsed, ent Annabel polevat sealt midagi teeninud.

Tema eesmärk polnud ka üksnes seksuaalne rahuldus. Tütarlaps küll kuulutas, et talle meeldib seks, aga on silmakirjalik rääkida temast üksnes kui kehaliselt rahuldumata naisest, kui nümfomaanist, kui “emaämblikust”, kes mehi õgib vms. Pigem oli ta rahuldumata üldisemalt, tundes, et ei vasta neile sotsiaalsetele normidele, millele ta ilmtingimata vastata soovis. Ühiskond oli talle märkamatu sisendanud ettekujutuse, et tal on väärtust üksnes siis, kui ta on kellestki teisest kuulsam, edukam ja tublim — ühesõnaga, kui ta paistab millegagi massi hulgast silma.

Keskkond, kus kõik kõigiga võistlevad, rõhub ühtede paremusele teiste ees, eraldab sikud lammastest, võitjad kaotajatest — ja Annabel Chong ei tahtnud olla kaotaja, luuser. Ka oli ta märganud, et ühiskond nõudis talt üha tihedamat teistega suhtlemist, lakamatut sekeldamist, “orbiidil olemist”, sest kommunikatsioon ja infovahetus olid ise väärtuseks tõusnud. Sellel taustal aga varitsesid teda paratamatult üksindustunne ja eemalejätuse hirm. Annabel oli leidlik, kommunikatsioon seksi kaudu tundus talle olevat käepärane moodus mitte kõrvale jääda ja mitte olla äratõugatud.

Aga ta eeksis, kui valis surematuse saavutamiseks — surematuse oli ju tema alateadlik soov — nii hälbelise tee. Ta käsitles oma keha kui massi üle saavutatava võimu tööriista, lähtus eeldusest, et see lihase ja luuse pakitud ihade kogum on midagi iseseisvat, vaimust lahus seisvat. On väga egoistlik loota, et armastuseks seks kellelegi õnne tooks.

Iseloomulik oli seegi, et inimmassil, kelle ees oma kuulsusega hiilata, oli tema jaoks väärtust ainult niivõrd, kui võrd see oli võimaline moodustama imetlevat kogumit Annabel Chongi jalgade ees. Tema hoiak teiste inimeste suhtes oli puhtalt instrumentaalne.

“Kuulsuseihaldaja mass koosneb varjudest, nimelt olendeist, keda ei peagi veel olemas olema, kui nad vaid ükskord on valmis üheksainsaks ajaks: ütleva tema nime,”

on läbinägelikult märkinud Elias Canetti ("Massid ja võim", "Vagabund", 2000, lk 531).

Iseseisvus kui illusioon

Millest oli tema tegu ajendatud? Annabel Chong tahtis ise otsustada, mida ta teeb, valida oma enesemääratlemise teed, toetumata mingitele reeglitele või autoriteetidele. Selles mõttes ei erinenud ta tavalisest noorest inimesest, kes teeb arenedes läbi iseseisvumisprotsessi, vanematest eraldumise faasi, tahtes ise maailma avastada, "olla ise oma saatuse sepp", küsimata kellegi heakskiidu ega hukkamõistu järele. Nooruses ollakse ikka täis protestivaimu ja tahtmist mässata. See tüdruk mässas peale moraalireeglite ka oma idamaise traditsioonilise kasvupinna vastu. Sattudes läänelikku ühiskonda, tahtis ta olla totaalset vaba, muuta oma elu kardinaalselt. Talle meeldis mängida maailma vastupanuga. Ta protestis ja tegi seda järgitult, kujutledes, et tema elu saab väärtuslikuks tema enda valikute kaudu.

Chong eeldas — ja pangem tähele, see on kogu moodsa ajastu eeldus —, et ise valinu, ise oma elu vorminu on parem kui see inimene, kes on lasknud end traditsioonidel või autoriteetidel kujundada.

Ent Annabel Chongi tahe ennast kehtestada ja eelkõige ise valida juhtis teda sujuvalt prožektoritega valgustatud asemele, mille taga vonkles alasti meeste järjekord.

Kuidas see juhtus? Ikka teda vorminud ettekujutuse tõttu, et kõik valikud, mis ta oma elus juhtus tegema, olid võrdväärsed, ükski polnud teisest tähtsam või parem. Tema valikutel puudus kriteerium, niihästi hea ja kurja kui ka kõrgema ja madalama oma. Kriteeriumiks oli vaid atraktiivsus, ühe valiku silmapaistvus teiste, vähem silmapaistvate valikute ees. Peamine põhjus, mis Chongi "vaatemängu" võimalikuks tegi, paistabki olevat see, et indiviidi eneseteostust üle tähtsustav kultuur ei taha teha vahet kõrgemal ja madalamal, ei taha tunnistada, et mõned elamisvormid on kõlblamad kui teised. See tähendab mis tahes väärtushinnangute küsitavaks ja suhteliseks muutumist. See tähendab ka meelega sotsiaalseks normiks muutunud jõhkuse pärast.

Seks ja alistumine

Filmist selgus, et Annabel Chongil oli seljataga vägistamiskogemus. Seda on oluline teada, sest tugev psüühiline šokk ei möödu niisama ja vägistamise ohver võib terve elu kannatada depressiooni ja väärtusetuse tunde käes. Seksirekordi üritamist võis käivitada terve psühhopaatoloogiliste seoste võrk, alateadlik vajadus korrata negatiivset kogemust, iseenast sellega karistada, soov vabaneda alaväärsus- ja süütundest, seda plahvatuslikult pinnale tuues.

Või tahtis ta sellega karistada meessugu, kättemaksuks endale kunagi tekitatud kannatuste eest? Võime seksi ju vaadelda alistumise ja alistamise seisukohalt, samastada seda võimuihaga, mõelda, et seks toitub sugudevahelisest ürgsest vihast, apokalüptilisest raevust "teise" ja "teistsuguse" vastu.

Selle raevu vaigistamine võiski Chongile oluline olla. Ehk tegi ta tegelikult teoks ühe naiste salafantaasia — magada paljude meestega järjestikku? Analoogilisi seksuaalfantaasiaid on ju ka meestel, on ju isegi kultuure, kus mitmenaisepidamine ja suguakt mitme naisega järjest pole mingi patt. Mäletatavasti oligi Annabeli ürituse algne idee käsitleda meest kui teenindajat, kui oma ihade rahuldajat, kui alistatavat. Ometi kukkus asi välja teisiti. "Noh, on olemas mitmesuguseid alistumisi. Üks asi on alistuda kellelegi, kes on sinu fantaasiate kehastus. Aga hoopis teine asi on alistuda vägistajale. Seksi võimalikkus on alistumise võimalikkus," ütleb ameerika kirjanik Erica Jong ("Hirm viiekümnenenda eluaasta ees", "Varrak", 1996, lk 151), kes räägib muu hulgas seksi ohtlikkusest eriti naistele.

"Seks tähendab meile liiga palju. Me kaotame selles iseenda. Paljude põlvkondade vältel oli see sõna otseses mõttes nii: surm sünnitusel, surm kohustusliku raseduse ajal ja kõik teised naistele osaks saanud vaevad. [- -] Seks tekitab meis ikka veel liiga suurt erutust, et me saaksime lasta sel vaba olla. [- -] Anatoomia on erinev, aga erinev on ka seksi kontekst. Mees lahterdab oma riista. Naise suguelundid on tema olemise metafoor. Ta tahab, et teda võetaks. Ta tahab, et teda kaasa haarataks." (Samas, lk 152.)

Eneseviha maailm

Selliseid ohte Chong ei tunnistanud. Tema jahtis tugevaid tundeid, pidevat adrenaliini, sest tema elu oli teravate elamusteta tühi. Ilma tegevuseta, suhtlemiseta, võimutundeta, mida talle andis seks, ei olnud teda justkui olemas. Teda kummitas pidev rahulolematumus, mille eest tal tuli põgeneda; hirm, et teda ei armastata, temast ei hoolita, et teda on maha jäetud. Ka tema "eneseteostus" andis vaid negatiivseid retsiidive. Hoolimata kogu pingutavast seksiaktsioonist polnud ta näos tubli tulemusega kaasnevat rõõmu, ka hiljem mitte, kui ta juba välja puhanud oli.

Annabeli teo kõige haledam — aga rõhutatum — põhjendus tundus olevat see: "Ma ei lasknud meestel end ära kasutada, vaid kasutasin ise mehi ära." Kui tahad olla kaval, siis ära seda kuuluta! Demonstratiivne ja sihilik omakasupüüdlikkus ei saanudki talle tuua muud kui kannatusi. Tagatipuks võitjaid ju polnud, olid vaid räsitud, alandatud inimesed, häbistatud vanemad ja lõplik äratõugatus.

Mõistagi on tahe maailmast osa saada üksnes oma suguelundite vahendusel ülimalt

VIIMNE ÕHTUSÖÖK "ARABS SZÜRKES"

kahtlane osaduse saavutamise tee. Seks pakub võimast ühtsus kogemust, milles minatunnetus teiseneb ja kaob, aga see pole petlik ainult juhul, kui ta on seotud armastusega, mitte ainult kehalise instinktiga. Oli loomulik, et teda hiljem vaevasid enesehävitusemeeleolud ja masendushoold, mis päädisid enesevigastuste tekitamisega.

Oige pisut utreerides võime öelda, et Annabel Chong käitus nagu moodne kunstnik. Suur eksperimenteerija, kehakunstnik Orlan laskis endale ju lakkamatult plastilisi operatsioone teha — küllap laseb siiani — ja samal ajal filmis iseenda kallal toimetatavaid protseduure peensusteni. Tema aina muutuv nägu ja keha peegeldavad tema lõhutud, moonutatud eneseteadvust. Ka tema on rahulolematu ja mässab.

Mis vahe on Annabel Chongi masohismil ja Orlani enesemoonutustel? Annabelil pole seljataga kunstiteoreetikute kaskaadi, kes tema teguviisi õigustaksid ja peenelt mõtestaksid. Aga Chong on niisamuti postmodernistliku kultuuri produkt, "vabade valikute" ja "laienenud enesetsensuuri" villi.

Oma keha vastu suunatud käitumine võib olla psühhopaatilise tagapõhjaga, aga selle määratu levik loob ka veendumust, et heaoluühiskond, mille reegleid meiegi püüdlilikult omandame, tekitab mingitel ennustamatutel hetkedel inimestes ühesuguseid protestiimpulsside — ja üks neist on suunatud iseen-dale, oma keha hävitamisele, oma eksistentsi kunstlikule teisendamisele. Kes ihkab elektritoolele, kes tätoveerib ennast, kes nüsib veene, kes lõikab nägu ümber, kes seksib ogaruseni... Mehhanism on sama: see on eneseviha, ängistus, katse annulleerida iseen-nast, tahe mitte olemas olla — või olla teisiti, "agedamalt", "uhkemalt", "suurejoonelisemalt". Ühine on ka kujutelm saada niimoodi vabaks — vabaks ühiskonna survest, vabaks kehast, vabaks vastutusest oma elu eest.

Pisemaid enesehävituslikke akte tuleb paljudel ette, ainult et need pole nii mastaapsed kui Annabel Chongi oma. Kus on viga, sunnib nimetatud reaktsioon küsima. Kas mitte ühiskonna kultiveeritud tasakaalutuses, selles, et inimene laseb endalt kergemeelselt röövida oma sügavama vaimse olemuse, olemise põhituuma, mis ei soovi võimu, ei soovi asju; mis on suunatud madalamate instinktid-e ületamisele ja seob inimesi üksnes nähtamatu, tingimusteta armastusega?

Ja see pole sugugi tühipaljas retoorika.

Gyula Krúdy ühe jutustuse pealkiri on "Viimne sigar "Arabs Szürkese"". "Arabs Szürke" on kuulnud kõrts Szvetenay tänava nurgal, kliiniku surnukuuri vahetus naabruses. Ja kuna seal käivad "valge kitliga poisid", kes valmistavad inimlapsi ette viimseks mai-seks teekonnaks, kutsutakse seda ka laibape-sumajaks. Siia astub ühel pärastlõunal sisse üks erariides ohvitser, linna parim täpsuslas-kur. Ta sööb-joob hea isuga, valmistudes duell-lik tapma üht ajakirjanikku. See jultunud nu-putreial oli nimelt oma sule otsa torganud ohvitseride kasiino. Ta suitsetab ühe sigari ja lahkub. Hilja õhtul tulevad kõrtsi ka surnu-kuuri valgekitlilised ja räägivad: täna ei ol-nud palju tööd, aga vastu õhtut toodi üks era-riides ohvitser, kes oli duellil tapetud. Kak-siknovelli pealkiri on "Ajakirjanik ja surm". Selles jutustab Krúdy sellesama loo surmaks valmistuva, ängistunud, duellil võitjaks osu-tuva ajakirjaniku vaatenurgast.

"Seda meisterlikku novellipaari oleme Gyula Hernádiga, mu sõbraga, 1963. aastast peale mu režissuurialase kaassüüdlase ja stse-naariumikirjutajaga tahtnud ammust ajast fil-miks teha," ütleb Miklós Jancsó.

"Gyula kirjutaski sellest filminovelli pealkirjaga "Ajakirjanik ja surm". Aga nüüd, kus asi tegelikult läks, tõukusime alusteosest nii kaugele, et muudame võib-olla pealkirja uuesti kahemõtteliseks "Viimseks õhtusöö-giks". See film lülitub Jancsó-Hernádi-Grunwalsky filmiseeriasse "Mulle andis Is-sand lambi kätte Pestis" ja "Pagan võtaks! Säased"; triloogia kolmanda osana saab sel-lest episoodide vanik, mille põhimõttelise stse-naariumi on Krúdy põhiideest, Gyula Hernádi filminovellist ja omaenda lugudest kokku seadnud Ferenc Grunwalsky. Aga tegeliku stsenaariumi me kirjutame käigu pealt koos Grunwalsky operaatorikaameraga. See on

"SEKS — ANNABEL CHONGI LUGU" (Sex: Annabel Chong Story). Režissöör ja operaator Gough Lewis, heli ja montaaž: Kelly Morris, produtsendid Hugh F. Curry ja Gough Lewis. 86 min, värvi-line. Kanada, 1999.

meil Hernadiga igiammune meetod: stsenarium tuleb alati kirja panna, et oleks, millest tõukuda. Režissöör, operaator ja stsenarist Ferenc Grunwalsky võtab uuest filmist osa kõigis kolmes etapis, ja see eeldab meilt uut filmimehehoiakut. Selle olemuseks on pidev improviseerimine, episoodiline ülesehitus ja naturalismi ning absurdi piirest üle astuva groteskse maneeeri sulam.“

“Nii et pole siis juhus, et triloogia kaks alalist, kord hulkurina, teinekord hauakaevajana, mõnikord aga riigimehena reinkarneeruvat peategelast meenutavad Beckett'i põhiteose “Godot'd oodates” kaht antikangelast?”

“Zoltán Mucsi — Péter Schereri duo avastasid György Szomjas ja Ferenc Grunwalsky lavalt. Algul nad lõikasid Szomjasi-Grunwalsky lavastatud “Gangsterifilmis” tõsiseid filmiloorbereid. Kapa ja Pepe kujud me leiutasime juba koos, loominguilises koostöös Mucsi ja Schereriga. Pesti asfaldihuumorit ja absurditeatrit üle võetud numbraid improviseerivad nad ise. On neid, kes õigusega näevad neis Vladimiri ja Estragoni Pesti vasteid, aga me võiksimme nimetada ka Stani ja Pani (Dicki ja Doffi). Ka selles uues filmis on nad võtmefiguurid, aga neid ümbritsevad tähtsate tegelastena Roland Rába, Judit Csoma, József Szarvas ja Kornél Mundruczó, andekas noor näitleja-lavastaja. Minu eakaaslastest näitlejate hulgas saab tähtsa rolli Ferenc Kállai. Nagu “Pagan võtaks! Sääskesed”, musitseerivad ka “Viimses õhtusöögis” koos alternatiivsed orkestrid ja rahvakunsti ansamblid. Esimesi esindab Pécsi kujutava kunsti gümnaasiumi orkester “Pursuilike Pensionäride Punt”. Viimases kategoorias esineb Szászcsávási rahvamuusikaorkester ja Riikliku Rahvakunsti ansambli tantsutrupp.”

*Ajalehest “Magyar Nemzet” 15. VIII 2000
tõlkinud EDVIN HIEDEL*

ISTVÁN SZABÓ VÄNTAB JÄLLE VÄLISMAAL

István Szabó alustas läbirääkimisi uue filmi üle, millest ta reetis esialgu ainult nii palju, et selle aluseks on üks inglise lavateos ja võtted võivad alata juba sügisel. “Oscari” auhinna autasustatud lavastaja ütles ka seda, et tema film “Päikesepaiste maik!” on Ameerikas erakordselt menukas.

Kahjuks ei valmistu István Szabó seekord töötama mitte kodus, vaid välismaal. Režissöör ütles “Magyar Hirlapile”, et talle tehti ettepanek filmida üht inglise lavateost. Üksikasjalisemaks ta ei soovinud minna, öeldes, et läbirääkimised kestavad ja jõuavad lõpule alles septembri esimesel poolel.

Tema viimane teos, mis ka Ungaris on kogunud sada viiskümmend tuhat vaatajat, on Ameerikaski menukas. Sellele vaatamata, et tegemist on nn kunstnikufilmiga, näidatakse seda New Yorgis alge kahe koopia asemel juba seitsmelt koopialt, täismajadele. Ühendriikides näidatakse seda kokku juba saja viiekümnes kinos.

See menu tuli õigel ajal ka sellepärast, et kaks selle peategelast töötavad praegu New Yorgis. **Ralph Fiennes** valmistub pärast menukat Londoni esietendust parajasti Broadwayl Shakespeare'i “Richard II” nimiosa mängima, ja need kaks esil olemist võimendavad teineteist. Sama oli lugu **Jennifer Ehlega**, kes samuti astus “Päikesepaiste maigu” ajal Broadwayl lavale.

Ameerika arvustused räägivad István Szabó monumentaalsest, üle mitme põlvkonna küünitavast filmist tunnustavalt, tõstes esile teemavaliku julgust ja siirust, mis toob Ungari vabaduse eest tehtud jõupingutusi maailmale lähemale.

GZS
*Ajalehest “Magyar Hirlap”
22. VIII 2000
tõlkinud EDVIN HIEDEL*

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2001

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

ITA EVER — an Actress Like a Musical Box with a Double Bottom (17)

In April 2001, Ita Ever, the grand old lady of Estonian theatre celebrates her 70th birthday. She has been working at the Drama Theatre for almost half a century; her roles reach from the dumb Katrin in "Mother Courage" to Maša in "The Three Sisters". In February Ita Ever stepped on stage as King Lear. In the present issue, her colleagues at the Drama Theatre, theatre directors and critics write about the actress.

ANDRES LAASIK. If Nothing is Rotten in the Kingdom of Denmark... (29)

Theatre critic Andres Laasik analyses two recent classics productions in Estonian theatres — William Shakespeare's "Hamlet" in the Tallinn City Theatre (director Elmo Nüganen), and Pedro Calderon's "Life is a Dream" at the Estonian Drama Theatre (director Ingo Normet). The reviewer finds no tragic dimension in either production. Both display the joys and sorrows of average ordinary people.

KIRSIKKA MORING. Not recommended for the under 16s! (32)

MARGOT VISNAP. Uncomfortable Joukko Turkka — a Genius Troublemaker (34)

In January 2001, the play "Connecting People" (dir. Erik Söderblom from Finnish Q-Theatre) by Joukko Turkka, the scandalous Finnish writer and director, reached the Tallinn Von Krahl Theatre. The main character is a grotesque figure who bears the name Jorma Ollila, general director of Nokia. He is surrounded by weird characters from the bottom of Finnish society — a prostitute, a pimp, a bottle collector. "Connecting People" did not reach Finnish theatres allegedly because of insulting an existing person, Ollila.

Kirsikka Moring, the article's author, theatre critic of the largest Finnish daily *Helsingin Sanomat*, finds that the play is not insulting or humiliating regarding a specific person, it is rather a grotesque story that reveals the sensitive areas of Finnish society.

Theatre critic Margot Visnap offers an Estonian viewpoint to the work of the notorious Finn, and tries to understand why Estonian theatre lacks society-critical authors.

Dancing with the Wolves, or Margarita's Master Class (38)

In December 2000, the Tartu Vanemuine Theatre staged Mati Unt's production of Mihhail Bulgakov's "Master and Margarita". The Tartu University MA drama seminar students express their opinions.

MUSIC

IVALO RANDALU Answers (3)

Ivalo Randalu has for years been an author of the "Theatre. Music. Cinema" magazine. He has been busy in several areas: a journalist at the radio, television and the "writing" press; provided soundtrack to documentary films, including original music for a few films; has

been a scriptwriter; in his writings about music, he has mostly been interested in history and the current concert life.

ANNELI REMME. Shortages in Music Shops — Phenomenon of the Verdi Festival (47)

In connection with the 100th anniversary of Giuseppe Verdi, the National Opera Estonia organised a Verdi Festival, 19-27 January. It was a huge success, with wide audiences and six operas and the Requiem.

KRISTEL PAPPEL. "Macbeth" — a Myth of the Theatre of Life (48)

The musicologist and critic thinks highly of the opera "Macbeth", premiered at the Verdi Festival, and compares Arne Mikk's production with the "Macbeth" seen in Leipzig.

ANNELI REMME. A Toy Dog Collar instead of the Chains of Tradition (54)

The Moscow experimental theatre "Helikon" presented two performances of "Aida" at the Verdi Festival. Its leader Dmitri Bertman is known as an untraditional interpreter of classical operas.

KALJU HAAN. The Harlequin Will Survive (55)

Theatre historian Kalju Haan introduces Arne Mikk's book "The Disrupted Arc of Song" ("Katkenud laulukaar", Estonia Selts, 2000). The subtitle of the book by the long-time Estonia theatre director is "Musical performances of the Estonia people in Stockholm between 1946 and 1958. (With references to before and after)".

UNO JÄRVELA. The "Estonia" Opera Choir in the Postwar Years (58)

The article by the former choir master of the Estonia theatre can be regarded as a kind of sequel to Arne Mikk's "The Disrupted Arc of Song". It tackles the choir's activity in the post-Second World War period, and the fate of those who remained in Estonia after the 1944 March bombing and mass emigration.

PRIIT KUUSK. New World Opera Premieres in 2000 (64)

An overview in the series "The World of Music" about the world premieres of operas.

EVI ARUJÄRV. The XII Tallinn Baroque Music Festival (72)

An overview of the festival that took place in February 2001 in Tallinn. The author talks about the festival's name and contents — this festival had little to do with a specific stylistic era in European music. Should the festival's name be changed? Or take the word "baroque" not as referring to a certain style but as its original meaning "peculiar", "colourful", "abundant", etc.?

The performers: Conrad Steinmann (Switzerland), Konrad Hünteler (Germany), the Vienna Boys' Choir, Syrian ensemble "Al-Kindi", Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tõnu Kaljuste, Carole Cerasi (England), Maacha Deubner (Germany), Monica Groop (Finland), "Hortus Musicus" and Andres Mustonen (the Festival's artistic head) etc.

CINEMA

CHARLES TESSON. A Miraculous Secret (82)

The article is translated from the magazine "Cahiers du cinéma", December 1999. It tackles the last film of the Iranian film director Abbas Kiarostami (born 1940), "The Wind Will Carry Us", 1999.

TOOMAS RAUDAM. You Ask for Milk, You Get a Drop of Light (87)

A review of Kiarostami's film "The Wind Will Carry Us". The main principle, according to the reviewer, is concealment, saying the most important with few words, and deep poetry.

The Film Has No Passport. Conversation with ABBAS KIAROSTAMI (89)

The interview has been translated from the December 1999 "Cahiers du cinéma" magazine. It was conducted by Thierry Jousse and Serge Toubiana.

REIN TOOTMAA. The Wild, Wild World or Away from Here! (95)

One subtitle of the 4th Black Nights Film Festival was "The World of Absurd". The author introduces and analyses the films shown in that section. He likes most the Uzbekistan film director Bahtijar Hudnazarov's second film "Luna Papa" (1999) that follows the traditions of Otar Iosseliani and Luis Buñuel.

ANNIKA KOPPEL. Black Nights Cinema Booming (101)

The article presents numbers concerning the Black Nights Festival, both the films and the public. The 4th festival (3-10 December) took place in 9 cinemas in Tallinn and Tartu, presenting 196 films (71 animations, 5 documentaries, 3 short features and 117 full-length features), viewed by 36 800 persons.

JAAKKO HALLAS. A Fool's Narrative (104)

Review of Karl Kello (b. 1950) and Rūta Celma's (b. 1946) 52-minute documentary film "The Fool in God's Dwelling" (2000) that shows the reflections of pagan motifs in Nordic churches. The critic finds the film beautiful, almost perfect, but its credibility depends on the viewer — it spellbinds the arty type, but leaves a more analytical mind untouched.

ANDRES MAIMIK. A Different Reality (108)

A review of Valentin Kuik's (b. 1943) documentary "The Statue" (2000, Studio F-Seitse) that tells the story of the sculptor Jauno Kangro, his work with the gigantic statue of Kalevipoeg and his struggles with various institutions regarding his wish to erect this statue in the Bay of Tallinn. The critic considers the film of a good old documentary sort, which taken together with other real-life films shows that Estonian documentaries are in full swing, contrary to the often repeated opinion.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
ARVO IHO
ARNE MIKK
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
JAAN RUUS
MARK SOOSAAR
EINO TAMBERG

KRISTIINA DAVIDJANTS. Contrary Features in Various Places of Space (113)

Review of Jaak Kilmi (b. 1973) and Andres Maimik's (b. 1970) documentary "Big Sister" (2000, studio "In Ruum"), portraying 5 Estonian female politicians. The writer deems it important that the film is interesting to watch, it has called forth a lively dispute — a remarkable achievement in itself.

TOOMAS RAUDAM. MLIFF (116)

Thirteen features are supposed to describe a manifest, not yet in existence, that characterise certain tendencies in Estonian documentaries. Based on Kilmi and Maimik's film "Big Sister".

PEETER LINNAP. Night on Earth: a Dead Man and Ghost Dog (117)

Critical and generalising insight into Jim Jarmusch's (b. 1953) work. Attention is focused on his films "Night on Earth" (1991), "Dead Man" (1995) and "Ghost Dog: the Way of the Samurai" (1999).

KÄRT HELLERMA. Annabel Chong's Apocalyptic Fury (123)

A few months ago, Estonian television showed Gough Lewis's documentary "Sex: Annabel Chong Story" (1999), which caused intense discussions. The article moralises on the given topic and tries to find the reason for Annabel's actions, for her pointless effort to set a sex record.

ZOLTÁN PÓSA. The Last Supper in "Arabs Szürke" (125)

Short article about the making of Miklós Jancsó's new film has been translated from the newspaper "Magyar Nemzet", 15 August 2000.

ISTVÁN SZABÓ Abroad Again (126)

Short article about István Szabó's plans translated from the newspaper "Magyar Hírlap", 22 August 2000.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mt. 10
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mt. 27
Kauplus "Ateena", Koosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävåla pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehti-Maja (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linuateater
Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raevoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikseksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea Inge! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! Praaekesemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mt 67-a (trükkikoja poole sissekäik), tel 6 200 489.

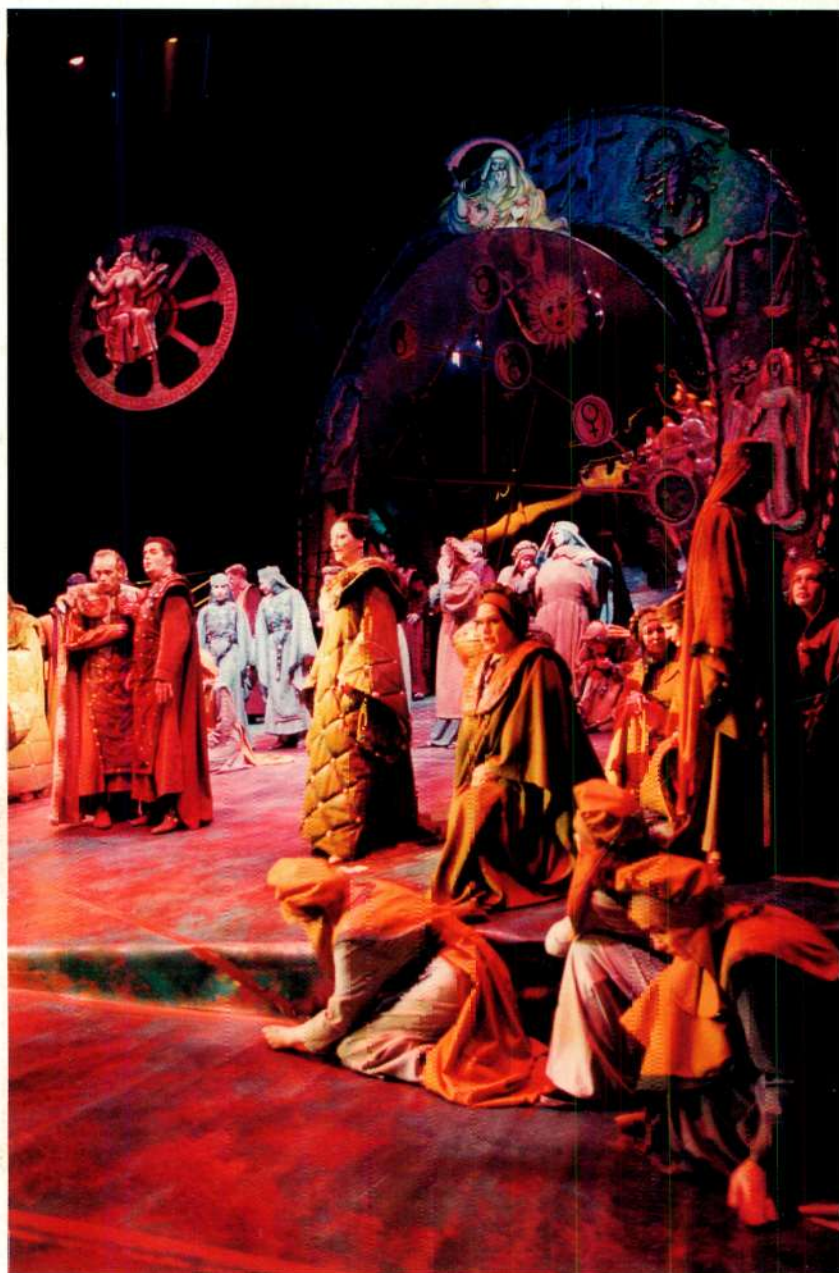
Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 30. 03. 2001. Formaats 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mt 67-a.



M. Bulgakov, "Meister ja Margarita". "Vanemuine", 2000. Lavastaja Mati Unt. Stseen lavastusest.

All: Rimski – Raivo Adlas, Margarita – Kersti Heinloo.

Peeter Lauritsa fotod



19. jaanuaril Rahvusooperis "Estonia" esietendunud Giuseppe Verdi "Macbeth" paistab muu hulgas silma teatri ajaloo ühe kauneima lavakujundusega. Kunstnik Eldor Renteri meistritöö.

Harri Rospu foto

