

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

Herta Elviste Pille Lill Meelis Kapstas
 Boris Björn Bagger Roman Baskin
 Andres Allpere Kaija Saariaho
 Veera Nelus Zhang Yimou Joachim Herz
 Andres Noormets Artur Talvik

TMK
11

/1996



Pille Lill septembris 1996.
 H. Rospu foto

11 / 1996

NOVEMBER XV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
fax 44 47 87

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Margo: Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Saale Siitan, Mare Põldmäe ja Anneli Remme,
tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Korrektor

Solveig Kriggulson, tel 44 54 68

Infotötleja

Viire Kareda, tel 44 47 87

Fotokorrespondent

Harri Kospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1996



"Mission Impossible". ("Weiko Saawa Film", 1994—1995). Režissöörid Mark Soosaar ja Peeter Tammisto. Dokumentaariumi peategelane Ernst Jaakson on diplomaadimetit pidanud kolmveerand sajandit ihtejutti.

M. Soosaare foto

T. Kushner, "Inglid Ameerikas" (lavastaja G. Malvius), Eesti Draamateater, 1996. Joseph Porter Pitt — Dan Põldroos, Louis Ironson — Mait Malrsten. DeStudic foto



SISUKORD

TEATER		
	VASTAB HERTA ELVISTE	3
Mart Kivastik	NÄITLEJA VAATAB ("Illusioon" Eesti Draamateatris)	30
Peeter Künstler	TALVO PABUT KAHTLEB SUURTES NARRATIIVIDES (T. Pabuti näidendite "Taevaredel" ja "Oidipuse kompleks" lavastustest)	34
Margot Visnap	SUVI LÄINUD, TEATER JÄÄB. SUVETEATER MITTE? (1996. aasta suvelavastustest)	47
Roman Baskin	IBSEN NORRAS. PRAKTIK FESTIVALIL	53
Andres Noormets	MAAILM JA MÕNDA RETK, MIDA NÄGIME UNES I (Muljeid Euroopa-reisilt)	59
MUUSIKA		
	OLLA PAREM ISEENDAST... (Intervjutu Pille Lillega)	23
Mare Põldmäe	KONTSERTKITARRIST ÄRINI. BORIS BJÖRN BAGGER	42
Joachim Herz	SALOME (Richard Strauss'i ooperist "Salome")	68
	80 AASTAT SÜNNIST SALAPÄRASELE KELLUKESELE TAGASI MÕELDES (Meenutusi Veera Nelusest)	77
	ELU LÄBI MUUSIKA. MUUSIKA LÄBI ELU (Intervjutu Kaija Saariahoga)	82
Anneli Remme	HELI EESTI UUES KUNSTIS	84
KINO		
Derek Elley	ZHANG YIMOU FEMINISTLIK ENESEPEEGELDUS	14
Lizzie Francke	SHANGHAI TRIAAD (Zhang Yimou samanimelisest filmist)	18
Meelis Kapstas	IGAVESTI "ANTOŠA" (Jüri Sillarti filmist "Antošä")	36
Andres Allpere	A MISSION CONTINUING... (Mark Soosaare filmist "Mission Impossible")	66
Sulev Teinemaa	PERSONA GRATA. ARTUR TALVIK	91



Herta Elviste septembris 1996.

R. Urbeli foto

VASTAB HERTA ELVISTE

Alustame algusest. Kust kandist te pärit olete?

Pärnu-Jaagupist, 28 km Pärnust. Põhiliselt siiski Pärnu laps. Koolis käisin Pärnu-Jaagupis. Isa ja ema olid mul käsitöölised. Isa jäi varakult pimedaks — rehepeksu ajal läks odratera silma. Tartus tehti küll operatsioon, aga see ebaõnnestus. Mingil imelikul moel isa nägemine siiski veidi taastus, nii et ta vastu seinu ei läinud ja enne surma hakkas isegi lugema. Isa oli elukutselt rätsep, ema õmbleja. Meil oli Pärnu-Jaagupis väike maja. Suviti käisin postkontori ülema lapsi hoidmas. Töötasin ka lasteaias, olin siis 13-aastane. Keskkooli läksin Pärnust, aga õppemaks oli väga suur. Töötasin siis ühes käsitööringis tikkijana ja teenisin raha. No nii. Ükskord loen lehest kuulutust, et preili Butnin võtab oma tantsustuudiosse õpilasi juurde. Elsa Butnin oli sakslanna, Pärnust tuntud inimene. Ta andis ka plastikat. Käisin tema juures kaks aastat: Pärnu-Jaagupist jalgrattaga kaks, vahel ka kolm korda nädalas.

Kust tuli kange tahtmine sinna minna?

Ma ei oskagi kohe öelda. Pärnu teater käis Pärnu-Jaagupis tihti mängimas. Mul olid kõik tükid peas. Ema käis õmblejatöö kõrvalt seltsimajas vestibüülidaamiks — võttis garderoobis publiku riideid vastu. Me olime seal lapsest saadik pidudel, mina ja mu kolm aastat vanem õde. Tantsisime ööd läbi, sest pärast etendust oli ju alati saalis tants. Mulle hakkasid väga näitlejad meeldima. Kuigi kõigepealt tahtsin ma muidugi kirikuõpetajaks saada. Siis tahtsin juuksuriks, ma isegi ei tea miks. No jah, võtsin siis tantsutunde. Prl Butnin käis oma tantsustuudioga vanas "Endlas" tantsunumberid tegemas. Tookord oli teatri juht Eduard Lemmiste. Kord, mäletan, ta istus saalis, selline imponantne kuju, suur, piibuga, ja vaatas meid. Olin siis 15- või 16-aastane. Teater vajas noori tantsijaid või näitlejaid, ei mäleta enam, kuidas selles lehekuulutuses täpselt kirjas oli. Lemmiste oli nähtavasti näinud mind tantsimas. Ma olin ju nii tilluke, nii väikest kasvu. Muuseas, samas tantsurühmas oli ka Sophie Sooäär. Ükspäev tegime teatris jälle proovi, kui Lemmiste tuleb minu juurde ja ütleb, et meil on teid vaja. Suurest ehmatuses ei saanud ma midagi aru. Tema küsib: "Kas te saate homme teatrisse tulla?" Vastasin: "Miks ei saa, saan küll." Järgmisel päeval läksin bürooruumidesse, ootan. Lemmiste tuleb, jälle piip hammaste vahel, ja kutsub mind proovisaali. Tühi proovisaal, tema paneb mind keset saali tooli peale istuma ja ütleb, et nüüd teeme etüüdi. Ega ma ju ei teadnud, mis see sõna tähendab. Etüüd... , taevas hoidku! Teil on nii naljakas kuulata, eks ole? Küsisin, et mis ma tegema pean? "Istu seal toolil." Aga ise istus aknalauale, golfipüksid jalas, meeletult ilus mees. Piip oli suus, jalg üle põlve. "Noh, tüdruk, mina olen — ma mõtlen, sa ütles mulle ikka lõvi, mitte karu. Noh, mina olen suur metsik lõvi, sina oled suure metsa ja lõvi tuleb sulle kallale." Ega mina ei jaganud midagi. Tõmbasin enda alt tooli ja kohe saatsin tema suunas. Lemmist haaras ülevalt toolist kinni: "Kurat, ära tapab!" See on mulle meelde jäänud. "Homme tulge büroosse, vaatame, mis me teiega teha saame." Sellest ajast olen mina teatris. Oligi kõik.

Ja siiamaani?

Siiamaani. Aastast 1939 on mul tööraamat.

Kui olite teatri koosseisu vastu võetud — kas teiega tehti ka stuudiotööd või hakkasite kohe osi tegema?

Ei olnud mingit stuudiotööd. Aastaid olin tantsurühmas. Siis tulid esimesed osakesed, hiljem juba subreti rollid. "Rose-Marie's", "Kolmes musketäris", "Lõbusas talupojas". Esimene osa, mis tähelepanu äratas, oli A. Liivese näidendis "Uus elu", kus peaosad oli ühel väikesel tüdrukul. Ju taheti vaadata, kas ma kõnelda ka oskan. Kui operett likvideeriti, jäeti mind teatrisse. Viie-kuue aasta jooksul oli teatris viis-kuus peanäitejuhti — Arthur Ots, Enn Toona, Jullo Talpsepp, Ilmar Tammur, kelle tulek oli väga tähtis... Naljakas on ju see, et tegin siis, nii noor nagu ma olin, Hedda Gablerit. Arthur Ots lavastas. Ja kriitika oli soosiv! Sa suur taevas! Mul on selline tunne, et ma ei olnud mingi näitleja selle osa jaoks. Aga mul olid suured partnerid. Võimsad. Ilmselt nemad mängisid ka minu eest.

Kes oli teie partner "Hedda Gableris"?

Ruubel, Ruubel, Ruubel. Paul Ruubel! Missugune partner! Oi-oi-oi! Kolm päeva võib temast rääkida! Temaga olen palju mänginud. Jakobsoni asju. Talvesti näiden-deid. Tammsaare "Elu ja armastus", kus tegin seda kompvekiplikat, Lonnit. Ruubel ei olnud elus üldse minu tüüp, aga laval ma armusin temasse kui näitlejasse. Ta ei olnud soolonäitleja. Ta tuli, vaatas sulle silma ja kohe saime vastastikku teineteiselt jõudu.

Kas olete kunagi kahetsenud, et te pole saanud süstemaatilist teatrirahidust?

Teate, ma olen nüüd juba nii vana, et tagasi vaadates ei oska mõeldagi, et olen teab mis kaotanud. Mis siin enam kahetseda! Aga kui noored tulevad koolist teat-risse, siis ma pean olema kuulaja olukorras. Kuidas ma seda nüüd täpsemalt sele-taksin?

Kunagi ütles mulle üks noor kolleeg — nimi ei ole praegu tähtis —, et "oota, oota, Herta, mis sa sumad. Sul ei ole osa partituur täpselt käes". Vaat nii — partituur. Oma mõistusega ma teen ju selgeks küll, mis partituur tähendab, aga tema oskas selle mulle töös täpselt selgeks teha: "Siin puhkad natukene, siis pead sa mängima, siin pead sa haarama — sinu käes on pall. Siin tõmba tagasi." Saate aru? Teate mis ma nüüd ütlen? Kui haridus on targa näitleja käes, siis mis saab veel paremat olla?! Muidugi peab haridus olema. Samas — vahel ei tähenda diplom ka midagi. Äkki võib üks metsast tulla, pole diplomit ega midagi — ja on näitleja!

Kaarel Irdiga saite kokku juba Pärnus?

Jaa, 50-ndatel aastatel. Mängisin tema kuulsas "Punga Mardis ja Uba Kaarlis" Evat. Ird ütles: "Ei tule see Eva sul välja. Ei tule. Oot-oot, nüüd ma leidsin lahenduse. Armastusstseenis pead *grand* pausi nii kaua, kuni saalis tuleb aplaus." Mina kahtlesin, et mis asi see nüüd on? Pean vait olema ja ootama aplausi? Draama-etenduses! Aga oligi nii. Pärast kirjutati, et Eva oli kui viiul. Noh, me lihtsalt seisime vastastikku ja siis tuli mingi väike armastus sinna otsa. Mõelge — ja tuligi aplaus. Ird istus ikka üleval rõdul ja kuulas, kas paus kannab välja või ei. Ükskord ei olnud aplausi, ei tea miks. Alati plaksutati, seekord mitte. Pärast stseeni jooksin hirmuga õmblustöököttala alla. Ird tuli mööda koridori, küsis, kus Elviste on? Kus ta on? Kükitan seal vaikselt, äkki kuulen tema häält: "Tule välja!" — "Ei tule. Sa karjud mu peale." — "Hea küll, ma lähen ära." Tegime teise vaatuse ka ära ja ei osanudki sele-tada, miks seekord nii läks. See pole enam minu võimuses. Lava on juba kord üks imelik koht. Sealpeale hakkas mul Irdiga koostöö pihta. Kui ta Pärnust tagasi Tar-tusse läks, siis juba üheksa või kümne näitlejaga.

Teid kutsuti ka?

Jah. See oli üks valus lahkumine Pärnust. Ma olen paikse loomuga. Kaks küm-



H. Wuolijoki,
"Juuraku
Huuda", Pärnu
teater, 1956.
Arnold Sikkil,
Maimu Pajusaar,
Herta Elviste,
Paul Ruubel,
Lia Tarmo.



Noorpaar: Lembit Eelmäe ja Herta Elviste.

mend aastat juba Pärnu teatris olnud, alustasin ju varakult, ja äkki mine ära, Tartusse. Mu mees, Lembit Eelmäe, läks aasta varem, mina hiljem, sest mul oli laps väike. Oli vist viiekümne seitsmes aasta, kui Eelmäe läks ja mina viiekümne kaheksandal. Kaarel Ird võlus meid kõiki oma tööga ära. Me tulime ju kõik siia tema, ainult tema pärast. Haravee, Eelmäe, Tari, Milvi Koidu paar aastat hiljem, Ruubel, Mäeots. Keegi on veel ütlemata... ei tule meelde. See oli Pärnu teatrile päris kõva löök. Tartusse tulek oli raske samm. Ma tulin nagu vabatahtlikult Siberisse asumisele. Olen täiesti Pärnu laps. Siia tulles oli kõik võõras, tundus, et kõik karjusid mu peale. Pärnu-taolises väikeses linnas oli teater kõigile niivõrd omane, suhtumine igal pool ääretult soe. Kõigest sellest end lahku kiskuda... Oh-oh! Tartu oli suur linn Pärnu kõrval ja "Vanemuine" on suur teater Pärnu teatri kõrval. Kõik oli teisiti.

Minu esimene mälestus Herta Elvistest on Juuraku Hulda.

See oli mu Pärnu aja ilus roll, jälle koos Ruubeli ja Arnold Sikkeligaga. Nemad aitasid mind väga. Roll oli ka võrratult kirjutatud. See oli aeg, kus sain kõige rohkem kirju teismelistelt. Virnade viisi. Hiljem juhtus nii "Kahekesi kiigel" puhul. Need olid rollid, mis läksid noortele hinge. Vahest nad ka sobisid veidi mulle... arvan ma praegu. Aga ma ei väsi kiitmast partnereid. Näen neid vahel unes — Ruubel, Sikkell, Elmar Kivilo, Jaan Saul. Minu jaoks on partner kõik. Alles siis tuleb režissöör ja siis publik. Just.

Rääkisite kirjadedest, mida olete saanud. Aga lilled? Ulatatakse teile tihti pärast etendust lillekimp?

Ei ole oluline, et ma tingimata pean lilli saama. Röömsaks teevad lilled, mis on toodud tavalistel raetendustel, mitte esietendustel, ja just täiesti võõraste poolt. Seal juures mõni südamlilik sõna. Siis on hea tunne küll. Esietenduste puhul tead ju enam-vähem neid inimesi, kes alati lilli toovad. Mulle meeldivad valged lilled. Kevadised esimesed lumikellukesed, piibelehed, aga ka valged roosid. Mõni ütleb, et nad teevad kurvaks. Imelik, aga mind mitte. Mind teeb punane roos nukraks. Ütle nüüd! Miks? Ei oska seletada.

Viiekümne esimese-viiekümne teise aastani olite teatrist ära. Mis siis juhtus?

Kaheksa kuud olin ära. Perekondlikel põhjustel. Minu esimene abikaasa Uno Loit oli Pärnu teatri näitleja. Mu esimene poeg oli temaga. Mängisime päris palju koos. Mõtlesin, et ei saa ehk oma suhteid ühele poole, pean vist natukeseks ära minema. Kui silma all, ei saa teineteisest lahti. Seega täiesti isiklikud põhjused. Mitte, et teatrist oleks midagi öeldud. Käisin treeningulgi edasi. Kui Ird tuli Pärnusse, käsutas mind kohe teatrisse. "Homme on proov. Tuled." Mu elus on kõik muutused toimunud järsku, üleöö, mõtlemata. Ma ei tea, mis inimene ma olen!

Varsti olete olnud "Vanemuises" nelikümmend aastat. Te olite Irdi näitleja, tema teid siia tõi. Olid teie omavahelised suhted tõusude ja mõõnadega või oli see vastastikune armastus kuni surmani?

Vastastikune armastus kuni surmani, aga puht-tööalane armastus. Mina ei olnud talle elus mingi sümpaatne inimene.

Tõesti või?

Ei, ei, kindlasti ei olnud. Sünnipäevalised ja tema muidu külalised oli hoopis teine kontingent. Ja ma olen selle üle rõõmus. Mina tahan elus töövahekorda. Väga isiklik suhe lavastajaga segaks. Ma oskan distantsi hoida. Vahel küsitakse, kus on direktori kabinet. Ma ei teagi. Ikka töö, töö, töö... Ma tegin ju Irdi juures peaaegu kõik tema peaosad. Pühapäeval oli esietendus ära, esmaspäeval anti juba uus osaraamat kätte. Ird alustas proovi ikka ja alati ühtemoodi: "Kuna mul ei ole teatris Aino Talvit..., Aino Talvit mul ei ole, no mis teha, pean jälle Elvistega leppima." Seda kuulsid kõik. Nii oli.

Kas see solvav ei olnud?

Ei. Üldse mitte.

Ird oli väga vastuoluline isiksus.

Jah. Ma armastasin teda töö juures. Me vahel karjusime vastastikku. Ükskord ta tuli lavale, ma ei mäleta, mis tükk see oli, ja karjus mu peale nii, et kukkusin peaaegu käpuli. Ütlesin, et ma ei saa sulle midagi muud teha, ma hammustan sind säärest. Ird vastu: "Kurat, see tahab ka näitlejaks saada ja saabki vist, näed, tuleb näitejuhile juba kallale!" See oli, see oli... miks ma ei tea, see oli "Laudalüürika" ajal.

Te ei olnud ju siis enam verinoor, teil oli juba olemas selgroog ja oma suhe tööga...

Jaa, seda küll.

Veel veidi Irdist. On ju teada, et naisnäitlejad hakkasid tihti proovis tema käes nutmagi. Mõned läksid teatrist ära, sest ei olnud võimalised temaga koos töötama. Kas teil olid niivõrd kõvad närvid või meeldis teile Irdi töölaad?

Ma harjusin temaga. Kuulsin seda hirmsat häält, kui ta märkusi tegi ja mõtlesin — m i k s ta teeb nii hirmsat häält? Tema näitas ju palju ette. Eriti naisi meeldis talle mängida, sa armas aeg! Eriti naisi! Vahel ajas päris naerma, sest ega see naine nüüd küll niisugune ei ole nagu tema teeb. Kõõts, kõõts nagu ta käis, jalad konksus. Ja jälle ma mõtlesin — m i k s ta söimab mind? M i d a ta tahab? Haruharva, kui ta nägi mu pisaraid — läksin garderoobi, panin ukse lukku ja nutsin seal. Ird ei tohi mu nuttu näha! Vahel muidugi juhtus silm märjaks minema ka tema ees. Nii et mina olin tema söimuga harjunud. Ta söimas su näo täis, järgmisel päeval läks sust mööda ja lõi vastu taguotsa laksu. See oli tema lepitus. Ta oli sind niiviisi kõnetanud, see oli positiivne hinnang.

Nüüd ma räägin teile midagi. Meile tuli proove tegema või aitama Kaarup—Karl Ader. Ma jälle ei mäleta, mida me tegime. Vaatas Kaarup meie proovi pealt ja ütles vaikselt: "Elviste, pange natukene elu manu." Ma mõtlesin oma sisimas, mis asi see nüüd on? Enda arvates panen nagu kogu aeg elu manu. Pärast sain küll aru. Ta oli väga sõbralik, aga Irdi kõrval oli see nii võõras. Leidsin, et mina niisuguste inimestega küll tööd teha ei saa. Mul ikka peab karjuja olemas. No näete nüüd, kuidas võib minna. Pean ütlema, et olen hirmus õnnelik näitleja, sest olen saanud mängida koos heade partneritega ja lavastajatega. Olen ju ühe korra teinud tööd ka Panso käe all.

See oli J. Smuuli "Lea".

Jaa. Vapustav. Ütelge, Anne Tuuling, millest see tuleb? Mina olen 72, Panso sai 75. Ainult kolm aastat on meie vahet. Ma ikka vahel mõtlen, kuidas on see võimalik?! Ma olin ta kõrval kui laps. Ma ei oska seda seletada. Olin juba 36-aastane, kui "Lead"

J. Smuul, "Lea", "Vanemuine", 1960.
Lea — Herta Elviste.



A. Tšehhov, "Kajakas", "Vanemuine", 1965.
Herta Elviste ja Kaarel Ird.



tegame ja tundsin end täiesti nagana. Panso! Jälle missugune imposant! Issand jumal, missugused silmad peas!

"Lea" lugu oli nii. Mina olin ringreisul. Panso oli külalislavastaja, tüki tegemiseks üks kuu aega. Heli Viisimaa tegi ju Lead. Juba kaks nädalat olid proovid käinud. Panso valis Heli kohe oma Leaks, sest ta oli tema kooliõde. Nad tundsid teineteist väga hästi. Ruubel oli Endel Aer ja Einari Koppel oli Esko. Tekst oli neil juba peas, kohe-kohe pidid algama lavaproovid. Heli Viisimaa jäi haigeks, aga ta oli juba enne öelnud, et see osa ei sobi talle. Heli oli väga hea näitleja, aga mänginud rohkem daame või nii. Lea oli lihtne maatüdruk, Saaremaa tüdruk. Igatahes tuli äkki väljasõidule telegramm, et reis tuleb katkestada — Elvistet on vaja. Järgmisel hommikul pidin olema ovaalsaalis proovis. Mind pandi toolile istuma. Ruubel ja Koppel kõndisid ümber minu ja andsid peast teksti. Mina loen hingevärinaga ja mõtlen — issand, milline roll! Ah jaa, kui tulin proovi, küsis Panso kõigepealt minu käest, et mis te nimi on? Tema ei teadnud minust midagi. Ma olin juba nii palju aastaid näitleja olnud ja tema küsib minu nime! Muidugi, ta oli ju Moskvas olnud ja paljudest ta siis Pärnu või Tartu teatrit näinud oligi.

Järelikult Ird soovitas teid?

Ilmselt. No nii. Mina siis lugesin ja lugesin ning äkki lööb Panso ovaalsaali ukсед lahti: "Mul on õhupuudus, mul on õhupuudus! Kus see näitleja on olnud? Mõtelge, kuidas ta loeb! Ta haarab kõike!" Järgmisel hommikul kell 11 hakkasime tööle. Ei midagi. Panso pööratab rusikaga lauale: "Kuhu see osa jäi?" Kõik oli kadunud. Esimesel korral haarad, annad oma parima. Hiljem pakud välja igasuguseid lollusi. Tahame ise hirmus targad olla. Vaat siis hakkas tants pihta. Mitte midagi ei tule välja, mitte midagi. Oi, milline suurepärane lavastaja oli Panso. Natuke Irdi moodi, aga ei näidanud nii palju ette. Mina räägin ju Pansost nii, nagu mina teda mäletan. Kui

proov lõppes, siis läksin koju plangust kinni hoides. Nii väsinud olin. Kleidiriide stseen ei tulnud kuidagi välja. Panso karjub: "Elviste, kuhu see Lea nüüd jääb? Kuhu ta jääb?" Mina: "Mina on nii halb olla, Panso, et ma läheks siia voodi alla ja ütleks need sõnad sealt." — "Kes see keelab? Mine voodi alla! Mine, proovi! Ega ma pole sind käskinud seista keset lava." Ja läksingi voodi alla, tõmbasin kleidiriide ka endaga kaasa. "Siin on nii hea olla ja oma armastusstseeni teha." Mõne aja möödudes ütles Panso, et tuleme nüüd pisitasa voodi alt välja, kaua me ikka seal oleme, ja teeme stseeni laval valmis. Üks peaproov oli sedasi, et tulen mina uksest. "Tagasi! Lead ei ole." — "Ma ei ole ju veel lavale saanudki." — "Ma näen, et sa tuled juba valesst uksest sisse. Tagasi!" — "Tead, Panso, sul on seal saalis hea karjuda. Katsu tulla siia ja ise seda teha." Ta naeris: "Ah-ah-ah-haa!" Mäletate, kuidas ta naeris? Nii, et lühtrid värisesid. Tema naerab ja mina nutan. Ta laskis mul ligi kolmkümmend korda uksest sisse tulla. Äkki jäi vait. "Neli-viis proovi jätame selle koha rahule, sest nüüd on ta käes. Muidu rikute veel ära." Küll oli töömees! Sa taevane arm! Esietenduse päeval ma nii närveerinis, et ei saanud endale ise grimmigi teha. Äkki kuulen pimedast koridorist: "Siin Panso. Ma ei oska Elviste garderoobi minna. Pange tuled põlema." "Mida ta nüüd veel tahab? Enne esietendust." Tuli uksest sisse, punane nelk peos. Pole mul enne niisugust näitejuhti olnud. Laskis ühe põlve peale: "Siitsaati Pansot enam ei ole. Nüüd, Elviste, lähed sa lavale ja unustad, mis me proovil üldse tegime ja kes on selle lavastanud." Ja läks uksest välja. Tuli tagasi: "Närveerid?" — "Jah." — "Aga miks? Närveerida praegu ju ei saa. Nii nagu sina lavale lähed ja Lead teed — võistlejat ju pole. Keegi ei tee Lead nii halvasti ja keegi nii hästi kui sina. Mitte keegi maailmas. Milleks siis närveerida?" Ega üle oma varju ei hüppa. Mul on Pansost kohutavalt head mälestused. Ja ainult üks lavastus temaga! Mul võib temast olla teine pilt kui tema õpilastel. Minu jaoks oli ta suur ja huvitav kuju. Märkusi tuli lavale ütlema väga sõbralikult ja soojalt. Üks tema märkus aitas mind Lea osa puhul oluliselt. Ta hõikas saalist: "Elviste, "Elviste, mida Leana nagu part, aga Lea on kotkas." Noh, mis te ütlete? Pole ju rohkem märkusi tarviski. See oli võtmeks Lea osale.

Rääkisite Pansost, aga olete tööd teinud ka Panso õpilase Jaan Toomingaga. Kas saab ka mingeid paralleele tõmmata?

Küll, küll. Jaaniga käib kaasas eriline aura. Kui ta tuleb proovisaali, tunned kohe, et siseneb näitejuhti. Seda olekut mina väga armastan. Sedasama püüdsin ka Endrik Kergelt, kellega tegin palju tööd. Kui nad märkusi hakkasid tegema, siis selles oli ikkagi midagi Pansost. Kas nad seda ise teadsidki? Vist mitte. See lihtsalt on nii ja kõik. Kuigi nii Jaan kui Endrik on ju ise väga suured isiksused.

Jaan Tooming tuli teatrisse, tema teatritegemine erines oluliselt harjumuslikust. Tundus see võõrastav?

Üldse mitte. Mina sukeldun kiiresti töösse. Mul on olnud kokku umbes 40 näitejuhti. Kõik on isesugused, kõik on mind kujundanud, kõigest olen midagi võtnud. Jaan Tooming on ka suurepärase näitleja. Mina mängisin temaga koos "Jegor Bulõtšovis". Olin abtiss. See oli pidupäev olla Jaaniga koos laval. Ma ei tahtnud ju temast maha jääda, temast kehvem olla. Missugune duell! Võrratu partner. Oh, oleks ma noorem olnud!

Evald Hermakülaga tegite "Tuhkatriinumängu", olite perenaine. Kuidas te võrdlete neid kaht tookord noort teatrimeesi?

Mõlemad olid väga otsivad, aga samas arvestasid väga näitlejapoolse pakkumise. Eriti Hermaküla oli tolle aja laps, ja just "Tuhkatriinumänguga". Tal oli selle lavastusega kindel siht seatud, kuhu ta liikus, mida tahtis öelda. Lavastus keelati paaril korral äragi. Isegi tudengid hakkasid sel puhul kergelt mässama. Vanadus on hirmus. Küll tahaks veel... On hea, kui saad laval oma osas natukenegi näidata ka seda aega, milles elad. Ainult see ei tohi plakatiks kätte minna. Ta peab saali jõudma ikka läbi kunsti ja olema aimatu. Mitte väga otse. Nüüd öeldakse, et kõik peab olema avatud. Ma ei saa sellest aru. Kas teeme ukseid teatris liiga lahti? Te saate ju aru, mida ma mõtlen? Ma kardan avatud teatrit. Mingi seletamatu saladus peab jääma. Lõpuni rääkimatus. Sellepärast ei taha ma ka kriitikutega tuttav olla. Ei, ei. Ma peaaegu väldin neid. Ma lähen minema. See on eluaeg nii olnud. Praegu pole mul ju mõtet nende eest ära joosta, ma ei tee ju midagi. Aga noorest peast — Kangro-Pool, Sang — kõik, kes arvustasid... ikka kaugelt, kaugelt neist mööda.

Minu meelest ei ole nad ju teile liiga teinud?

Ei, üldsegi mitte. Minusse on isegi liiga pehmelt suhtunud. Ma tean ju seda küll (lööb käed kokku). Hedda Gabler! Ma olin ju seda tehes nii noor laps. Seda oli kindlasti kohutav vaadata. Ometigi oli suhtumine väga sõbralik. Kui nüüdsed noored vihased vennad teistele ülekohtu teevad (surub käed rusikasse) — ma vahel kohe karjuksin. Milleks siis kirjutada? Ei ole mõtet. Kui sul on igav, tõuse püsti, mine minema. On ju teisi teatreid, igasuguseid teatreid on olemas. Mine sinna! Ei meeldi, mine jälle teisest uksest sisse ja vaata, mis seal on. Aga mitte tigidust! (Pärast väikest järelemõtlemist.) — Näete nüüd, mis ma ütlen — lauskiitust ma ka ei salli. Kriitika peab aitama. Rolli kohta võib küll öelda, et seal oli see ja see asi puudu, aga kui minnakse näitleja isiksuse kallale, siis lähen juba mina vihaseks.

Alles lähiminevikus oli "Vanemuisel" periood, kus teatrit ikka väga nahutati. See oli Linnar Priimäe peanäitejuhiks olemise ajal. Kõik on ju siin ilmas suhteline ja vaieldav. Võib-olla tehti tookord ka natuke ülekohtu, astuti mingist piirist üle. Kuidas majasiseselt sellesse suhtuti? Elasite te seda väga üle?

Mina olin äraotaval seisukohal. Uskusin, et temast oleks võinud saada isegi teatrijuht. Miks ei? Ta oleks õppinud. Tema lavastuste kohta pole ju midagi öelda. Ma ei teinud ise seal suurt kaasa. Ei olnud mind "Caligulas", ei "Salomes", "Faustis" tegin üht sutsu. Aga ma vaatasin tema teatrit heameelega. Siin väikeses majas tegi ta "Ideaalset abikaasa". Kuno Otsus alustas lavastust, Priimägi võttis üle. Seal tegin kaasa. Minul klappis hästi. Ta oli maitsekas ja tabas teatrit intuitsivselt. Muidugi, ta oli impulsiivne ja läks vahel tehnikapoolse inimestega pahuksisse. Oleks vahest võinud talle aega anda? Kas te olete tema lavastusi näinud?

Jaa, olen näinud peaaegu kõiki. Ta oli omamoodi fenomen. Tundub, et mingi kandi pealt jäi ta rataste vahele. Või eksin ma? Kõrvalt vaadates oli näha, et näitlejatesse suhtus ta suure respektiga?

Väga. Muidugi oli inimesi, kes... Teate, ma ei taha poliitikasse minna, pole kunagi end sinna seganud. Ent siin oli küll teatripoliitika mängus.

Teatri sisemised intriigid ei ole teid kunagi huvitanud?

Ikka kõrvalt. Katsun kaduda. Ma nutan kodus. Ma ei saa inimestele otse näkku öelda. Rumalat inimest on raske taluda ja väga rumalat näitlejat on raske taluda. Näitlejal peab olema enesekriitika. Ja suur huumorimeel. Huumorimeelega saab ka riust ja sumast välja tulla. On ju?

Nüüd tahan ma rääkida sellisest lavastusest nagu "Kahekesi kiigel", mille lavastas Epp Kaidu. Mängisin seal koos Jaan Sauliga, kes oli minust kolmteist aastat noorem. Fantastiline partner. Kui ta ikka lavale tuli, siis oli saal täiesti tema võimuses. Jaan oli ka eraelus lõpmata meeldiv inimene. Suure huumorimeelega. Epp Kaidu tegi meiega proovi öösel. See töö oli üldse väljaspool plaani. Samal ajal tegin ma filmi Königsbergis. Olin seitse-kaheksa ööd magamata, kui teatrisse jõudsin. Jaan ütles: "Toeta pea minu rinnale, sa oled ju magamata. Toeta kõvasti, puhka. Petame Kaidu ära, et öösel haltuurat on tehtud." Ta süda oli siis juba väga haige. Raske oli kaisus mängida, aga tükk oli selline, kahe inimese armastuse lugu. Vahel jooksid tal pingutusest suured külmad pisarad, õigemini tilgad, mööda põski alla. Väga raske oli hingata. Nii me vehklesime. Naljamees oli ta ka. Proovi lõppedes avastasin, et ta oli mu mantli hõlmad kinni sidunud, kleidi tagurpidi pööranud. Ükskord hakkas koju minema, elasin siin lähedal Tiigi tänaval. Vaatasin, korterivõtmeid ei ole. Ju ma unustasin nad ukse ette. Jõuan koju — Saul seal. Siis tegi Eelmäe jälle filmi, mina olin emaga ükski. Jumala-pärast, ega me ei kurameerinud. Kolmteist aastat minust noorem ju! Ta oli võtnud soojaveeboileri lahti ja selle ära puhastanud. Olevat suitsu välja ajanud. Ja kolm kella parandas ära! Ta oli selline nikerdaja. Kuldsete kätega. Hiljem, etenduse lõpus, mõtles ta alati mingid trikid välja. See oli nii lõbus — temaga laval olla. Mmmm, võrratu! Etendus oli läbi, läksime mööda koridori garderoobi poole, kuuleme — ikka aplaus. Eriti noortele läks see lugu hinge.

Räägitakse ikka, et Ird ja Kaidu tegid lavastusi kahekesi. Kas Ird ei kippunud vahele segama?

Ei, Kaidu tegi selle lavastuse täiesti ükski. Alguses, kui Kaidu tegi operette, oli Ird vahel juures. Ma mäletan, kui tegime suures majas Kersti Merilaasi "Kaks viimast rida" — oli vist see pealkiri — koos Lia Laatsiga... Jälle suurepärase partner. Ah, neid on nii palju mud! Seäl oli üks armastustseen. Ird tuli saali ja tahtis õpetama hakata. Kaidu ütles: "Kaarel, mine välja, mine välja! Rahvas tahab armastust

näha. Sa võtad viimase armastuse ära. Mine ruttu ära, enne kui sa näitlejatele midagi ütelda saad." Viimased tööd tegi Kaidu ise. Võib-olla alguses, jah, Ird sekkus. Mina seda eriti ei näinud. "Kahekesi kiigel" ajal ta ei tulnud lähedalegi. Kulno Süvalepaga tegin "Polkovniku leske". Siis Ird astus vahel sisse ja ütles paar sõna, väga põgusalt. Ma olen üldse teinud kolm Smuuli tükki ja kõik erinevate lavastajatega — "Polkovniku lese" Kulno Süvalepaga, "Lea" Voldemar Pansoga ja "Kihnu Jõnni" Kaarel Irdiga.

Jõudsime ringiga Irdi juurde tagasi. Kas ta kiitis ka vahel?

Küll. Vahel ta tegi pärast etendust garderoobi ukse lahti, pistis pea sisse ja ütles, et ma rõdult vaatasin, see koht tuli nüüd välja. Väga tihti löi ta peaproovis osal jalad alt ära. Pööras titel teise otsa. Istusin garderoobis ja mõtlesin, et mis ma siis esietendusel teen. Panen iseenda mängu, tuleb, mis tuleb. Päästan, mis päästa annab. Ird ütles pärast: "Nüüd tuli välja." Ju ma ikka tema märkusi ka arvestasin, kuigi laval tuleb iseenda eest väljas olla. Oma toredaima rolli tegin soome lavastaja Tabioga "Mehe küljeluus", kus mängisin vanatüdrukut Miinat, partneriks unustamatu Elmar Kivilo. Ird tavatses ikka rõhutada, et naisnäitlejad tahavad laval ilusad olla ja noori tegelasi mängida. Vaidlesin talle alati vastu: "Mine kuradile õige! Minu ilusaim osa on olnud "Mehe küljeluus", kui küllalt noore naisena mängisin vanatüdrukut." Lemmikosa. Kivilo istus mu kõrvale pingile ja me ei pidanudki midagi tegema — saalis oli naer ja aplaus.

Millal te tunnete, et nüüd on roll valmis?

Ega vist tunnegi. Alati jääb midagi puudu.

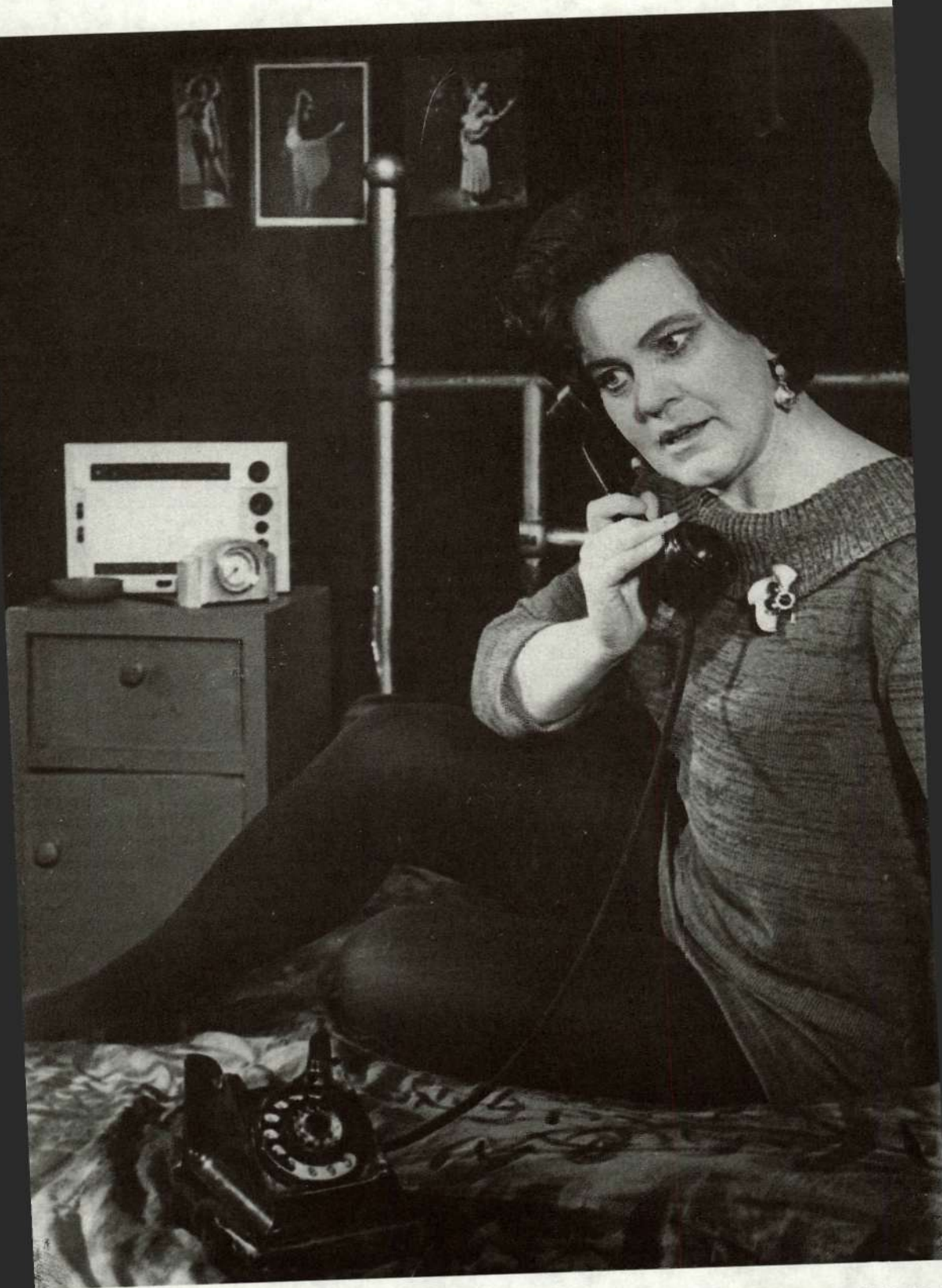
Kas te improviseerite vahetevahel laval?

Vahel ikka. Üks on kindel — ma ei improviseeri kunagi tekstiga. Olen autoritruu. Improviseerida võib tegevusega, mitte tekstiga. Ja veel — lõtva keelt ma laval ei salli. Olen seda meelt, et tahan partnerile ausalt vastu minna. Mul on mingid kokkulepped



W. Gibson, "Kaks kiigelaual",
"Vanemuine", 1963. Jaan Saul
ja Herta Elviste.

"Kaks kiigelaual". Herta Elviste.



olemas isegi improvisatsiooni puhul. Küll oleks lihtne teha näitemängu, kui oleks retsept. Retsepti ei ole.

Kas te olete endale kunagi rolli küsinud?

Ei, mitte kunagi.

Olete te rollist ära öelnud?

Ka mitte kunagi. Kust ma tean, võib-olla tuleb sellest mu elu parim roll.

Kas olete nõus, et näitleja saatus sõltub mingil määral inimesest, kes teatri etteotsa satub?

Mina vist tahangi sõltuda. Ma ei oska teile muud meodi vastata. (*Mõtleb pikalt.*) Olen hirmus tahtja, teiselt võtja. Kas ma andja olen? Ei tea. (*Paus.*) Ja teatris peab peanäitejuht olema. Ma olen ikka seda meelt. Ma ei saa aru kollektiivsest teatri juhtimisest. See nipp ei ole mul selge. Vanasti oli kunstinõukogu, kus arutati, et a-ah, see näitleja hakkab end kordama, vaja talle teistmoodi osa anda. Üks silm peab peal olema, muidu valgub kõik laiali. See inimene peab olema autoriteet. Ma pean teda uskuma. Ta võib ka valetada, tal ei pea alati õigus olema, aga ma usun, et tal on õigus. Ma ei oska seda seletada. Irdil oli kombeks öelda "Minu teater, MEIE TEATER." See sõna ei ole juhile halb — MINU TEATER. See on minu isiklik arvamus. Ma ei sekku. Vaatan kõrvalt ja olen õnnetu.

Kas olete üksinda, ilma lavastajata, võimeline valmis tegema monoetenduse?

Oi ei, ei, ei. Näitejuhti ma vajan kui õhku. Ma pakun mänguvõimalusi välja küll, aga paika paneb ja realiseerib selle näitejuht. Mina vaatan näitejuhile alt üles. Ma ei suuda üksi mitte midagi teha.

Olete te proovinud?

Noh, kuidas öelda... Vaadake, ma tahtsin rikkaks saada. (*Naer.*) Ja tegin umbes kümme aastat estrada. Mul tuli pähe pöörane soov auto osta. Load mul juba olid. Peab ju kõrvalt teenima, teatripalgast oli see mõeldamatu. Osa teksti kirjutasin ma ise, osa võtsin vene autoritelt. Koos Lia Laatsiga andsime vahel, näiteks lõikuspidude ajal, neli kontserti öösel. Igatahes auto sain kätte. Raha panin pere eest salaja kõrvale ja siis üllatasin. Seda kokku saada — andis ikka mütata. Nii et seda estrada tegin ma ise. Vaatasin kõrvalt, kuidas Lia tegi — ta on ju suurepärase artist —, panin omalt poolt mõned nipid juurde ja läks. Lugu sündis läbi karakteri. Olin väga keevaline ja suutsin nendel pidudel väsinuid äratada. Suureks kooliks oli ka esinemine restoranis "Kaunas", kus tegin muusikaliste etteastete vahele sõnalist osa.

A. Strindberg, "Surmatants". "Vanemuine", 1972. Herta Elviste ja Einari Koppel.



Peaegu kolm aastat kestis see, ja ikka pärast etendust teatris. Neid tollaegseid kleite ja parukaid ma enam näha ei või. See oli metsik, aga tuli teha — raha. Jube mõelda.

Kas te luuletusi olete esitanud?

Austan väga neid, kes luulet loevad. Kohutavalt austan, aga ise ei suuda. Omal ajal olid ju luulevõistlused. Komisjon tuli ka väikestes teatritesse ja hindas lugejaid. Lõppvoor oli Tallinnas. Mina õppisin ka paar asja ära. Kaarup, Karl Ader, oli komisjonis, kes käis meid siin esimeses voorus "Estica" saalis kuulamas. Kaarup imestas: "Oi, kui hästi te loete. Tulete Tallinna sel ja sel päeval." Aga minuga on ju nii, et esimesel korral läheb hästi, siis kaob kõik kuhugi. Tallinnas kogunesime kusagil vanalinnas, vist Müürivahe tänavas mingis väikeses saalis. Seal olid sellised kujud nagu Sirje Raudsik, kes sai alati esimesi kohti. Panso ise luges ka. Ta pidi pärast mind olema. Mul olid kingadel kõrged kontsad, oma 13—14 sentimeetrit. Heiki Haravee veel Moskvast tõi, sellised kuldsed. Olin kangesti edev. Jumal küll, kontsad klõpsusid klobinal vastu maad, mu meel ja mõistus kadus kuhugi. Panso küsib: "Herta, mis sul siis nüüd juhtus?" — "Mul käib ilm tiiru. Ma nii närveerin." — "Jaa, seda tööd närveerides teha ei saa. Näitemängu veel, aga seda mitte." Panin mantli selga ja tulin tulema. Kõik. Täna seni. Kodus meeldib mulle küll luulet lugeda, aga vaikselt omaette.

Kas te armute ka oma partneritesse?

Eranditult kõigisse. Aga ainult laval. On ju puhas juhus, et ma kaks korda näitlejaga abiellunud olen. Alul Uno Loidiga, nüüd Lembit Eelmäega. Nad on mul kusa-gilt jalgu jäänud, see ei ole süsteem. Ma ei oska öelda, mis on armastus. Lapsed, töö, söögitegemine, pesupesemine, vahel teise vaatamine, suur lugupidamine, usaldus — vahest see on armastus. Nüüd vanana on hea. Ei kujuta ette, et istuksin üksinda kodus ja kedagi ei oleks. On vähemalt keegi, kellega riieldagi. Ja lapselapsed! Neid on mul kolm. Elisabeth saab 18, Andreas lõpetab põhikooli ja kadunud poja — mul on üks poeg surnud — poeg Kaur lõpetab ülikoolis majanduse. Ma ei tea, kust ta on meie perre tulnud — nii tark poiss. Meil ei ole ühtki tarka. Kui ta tegi sisseastumiseksameid, läksin vatiteki alla ja ei tahtnud midagi kuulda ega näha. Olin kindel, et ta ei saa sisse. Aga sai, ja tal on väga hästi läinud. Mida meie oskasime? Ainult natuke teatrit teha! Näete, üks äkki juhtub peresse! Ütlen talle ikka, et hakka ärimeheks. Keegi meist ei oska raha teha. Eelmäe oskab vaevalt kolm korda kolm korrutada, kuigi kõrgema lõpetanud — aga jälle teatrikooli. (*Naer*)

Terves suguvõsas pole rahamehi olnud.

Enne rääkisite, et olete läbi ja lõhki Pärnu laps ja äratulek Tartusse oli valuline. Kas te nüüd olete Tartuga harjunud?

(*Raputab pead.*) Ma ei harju iialgi Tartuga. Ma olen nagu meres sündinud, ma ei vaja mitte niivõrd päikest, kuivõrd merd. Merd näen ma unes. Võib-olla olen ma kolkapatrioot, aga ma pean Pärnut suureks linnaks. Nii kui seal bussist maha astun, tunnen Pärnu lõhna. Räägitakse Tartu vaimust. Mida see endast kujutab? Ma ei tea. Ma olen nii hirmus rumal inimene. Ma pean vait olema. Miks siin on rohkem vaimu kui Tallinnas või Pärnus? Armas jumal! Kas sellepärast, et ülikool on siin? Lähed kusagile sügavasse maasoppi, tuleb mutike, rätikuke peas, vaatad talle otsa, räägid temaga — nii südameharitud. Ma tunnen ilmeksimatult linnas sündinu ja maal sündinu ära.

Ise peate end maatüdruks?

Ikka. Näen praegugi unes, et viin lehma karjamaale ja ei ulata väravale võru panna. Metsas oli pisike maasikavälu. Panin seal ikka oma kõrva vastu maad. Sealtpidi Ameerika häält kuulma. Nii ütlesid mulle isa ja onu. Kõrv kohiseb ju vastu. Ma olin siis 7—8-aastane. See tunne ei unune iial. (*Jääb mõttesse.*)

Minu elu on olnud suur pikk tööpäev ja küllalt sõbralik.

Vestles ANNE TUULING

10. jaanuaril 1996. a.
Tartus "Vanemuise" teatri väikeses majas

ZHANG YIMOU

FEMINISTLIK ENESEPEEGELDUS

Zhang Yimou kuulub nende lavastajate hulka, kes alustavad hilja, kuid jõuavad oma ala tippu. Ajal, mil paljud tema kolleegid mandri-Hiina filmitegijate niimetatud viiendast generatsioonist jäid kiduma ja on alles nüüd asumis oma uuele tõusule, on Zhang tasapisi, samm-sammult esiritta nihkunud ning tema karjääri pole häirinud isegi 1989. aasta Tiananmeni veresaun, kohalik seksuaalne skandaal ega tsensuuriprobleemid tema kahe töö puhul. Alustanud operaatorina mõnede 1980-ndate keskpaiga juhtivate filmide juures, on ta praegu kahtlemata maailmatasemel hiina režissöör, kes elab pealegi siiani kodumaal.

Kuigi mõned hiina kriitikud peavad Zhangi filme kalkuleeritud harjutusteks lääne stiilis — need suurepärastelt vändatud portreed on sügavalt “etnilise” sisuga ning keerlevad moodsalt ümber iseteadlike naiste —, moodustavad Zhangi tuntumad filmid hämmastavalt ühtse terviku, mida seob ühine teema, tema omil sõnul “enesest lugupidamise ja eneseteadlikkuse ärkamine” tema karakterites.

Kui Zhangi kenasti latus karjäär kõneleb oskusest ellu jääda ja juhtida Hiina poliitiliste ja kunstiliste muudatuste ratsut endale kasulikus suunas, siis tema tööd räägivad ise enda eest. Kuigi režissööri tähelepanu on olnud eelkõige naiskarakteritel, kajastavad tema filmid ka palju üldisemaid probleeme, pigem terve Hiina omi kui kitsalt “feministlikke”, millest on agaralt kinni haaranud lääne vaatlejad. Politiseeritud ühiskonnas, mis soosib ühetaolisust ja umbusaldab individuaalset eneseteostust, ülistavad Zhangi filmid inimesi, kes oskavad tõusta normist kõrgemale. Ses suhtes peegeldavad nad tema enda lugu.

Zhang Yimou sündis Xianis, Kesk-Hiinas, 14. märtsil 1950. aastal pärast kommunistide võimuhaaramist. Kuna tema isa oli olnud KMT (Natsionalistliku Partei) liige

ja onu teeninud Natsionalistlikus Armees, oli perekond sagedase kriitika märklauaks, ja kui 1966. aastal puhkes kultuurirevolutsioon, saadeti Zhang “maale” nagu miljonid teised. Pärast kolme aastat talupojaelu õnnestus tal kaubelda ühelt Xiani lähedase tekstiilivabriku ametnikult välja töökoht — seda rohkem tänu oma sportlikele võimetele kui millelegi muule (ametnik juhtis fabriku korvpallimeeskonda). See oli esimene paljudest õnnelikust murrangutest Zhangi karjääris.

Asunud tööleabriku ketrusosakonda (kogemus, mida ta hiljem meenutab “Ju Dou’s”), hakkas ta tegelema fotograafiaga, müües oma verd (nii vähemalt räägitakse), et osta lihtne fotoaparaat. Hiljem läks ta üleabriku teise osakonda, mis kujundas sokimustreid.

VIIENDA GENERATSIOONI OSA

1977. aastal, kultuurirevolutsiooni järelmõjude ajal kandideeris Zhang Pekingi Filmiakadeemiasse, mis pidi taasavatama 1978. aasta sügisel pärast rohkem kui kümneaastast kinniolekut, aga esimesel korral lükati ta tagasi vanusepiiri ületamise tõttu. Õnnelik läbimurre number kaks: pärast kirjalikku pöördumist isiklikult kultuuriministri poole lubati tal uuesti üritada ja, demonstreerinud oma 40 pildist koosnevat fotoalbumit, võeti vastu. See oligi toosama 150 või pisut rohkema üliõpilase vastuvõtt, kes lõpetasid neli aastat hiljem, 1982. aastal, ja kellest edaspidi sai viies generatsioon. Akadeemias muutis Zhang ka oma nime ühe tähe yí-st (pärandama) yì-ks (kunst) peegeldamaks oma elu uut vormi.

Kui 82. aasta kursus hakkas 1980-ndate keskel ilmutama oma esimesi töid, praktiseeris Zhang rahulikult operaatorina, esiteks Zhang Junzhao “Üks ja kaheksas” (*Yige he bage*) juures — julges tarkovskilikus draamas, mille tegelasteks on rühm kommunist-

likke sõdureid Hiina-Jaapani sõja ajal —, ja järgnevalt **Chen Kaige** esimese kahe filmi, *“Kollane maa”* (*Huang tudi*) ja *“Suur paraad”* (*Da yuebing*) juures. Viimase kahe filmi maalikunstipärane, peenelt komponeeritud väljenduslaad (eriti mäng *zoom*-läätse ehk muutuva fookuskaugusega objektiiv ruumi

lugu seksuaalsest pingest ühes 1930-ndate Põhja-Hiina külas, mis hävitatakse hiljem Jaapani vägede poolt. Nagu raamat, nii on ka film esitatud meenutusena läbi kahe põlvkonna, minimaalse dialoogi, ohtra jämedakoelise, maalähedase huumori ja lauludega, et rõhutada loo poolmüütilisi külgi. Nagu



*“Süüdate punased laternad”, 1991. Gong Li (Songlian).
Vabariikliku Hiina algupäevil tüüpilise rikka mehe neljas naine igatleb oma peremehe ootel.*

kokkusuruva efektiga) ennustas tema enda visuaalset käekirja rohkem kui külm ja kõle lähenemine filmis *“Üks ja kaheksas”*.

Ettevõtlik stuudio tema kodulinnas Xianis, mida tollal juhtis liberaalne **Wu Tianming**, võimaldas Zhangile juurdepääsu lavastamisele, pärast peaosatäitmist Wu enese *“Vanas kaevus”* (*Lao jing*), karmis sissevaates ühe põuase kiviküla ellu. Olles isiklikult külastanud noort Shandongi kirjanikku **Mo Yani**, õnnestus Zhangil hankida filmimisõigused tema edukale romaanile *“Punane sorgo”* ja 1987. aastal asus ta lavastama.

JALUSTRABAV DEBÜÜT

“Punane sorgo” (1988) on igasuguse standardi järgi suurepärase režissööridebüüt, selles kasutatakse enesekindlalt tervet kinematograafia relvaarsenali (muusika, laiekraan, **Vittorio Storarole** omane valgusmäng, hoogne esitus) tegemaks hüpnootilist

ütlevad avasõnad: *“Lugu, mille kavatsen jutustada, on minu vanavanematest. Nad räägivad ikka veel sellest, kust me pärit oleme. Nüüd on tollest ajast palju möödas. Mõned inimesed usuvad seda, mõned mitte.”* (Isegi filmikriitika nimetab tegelasi pigem *“minu vanaemaks”* jms kui nimepidi.)

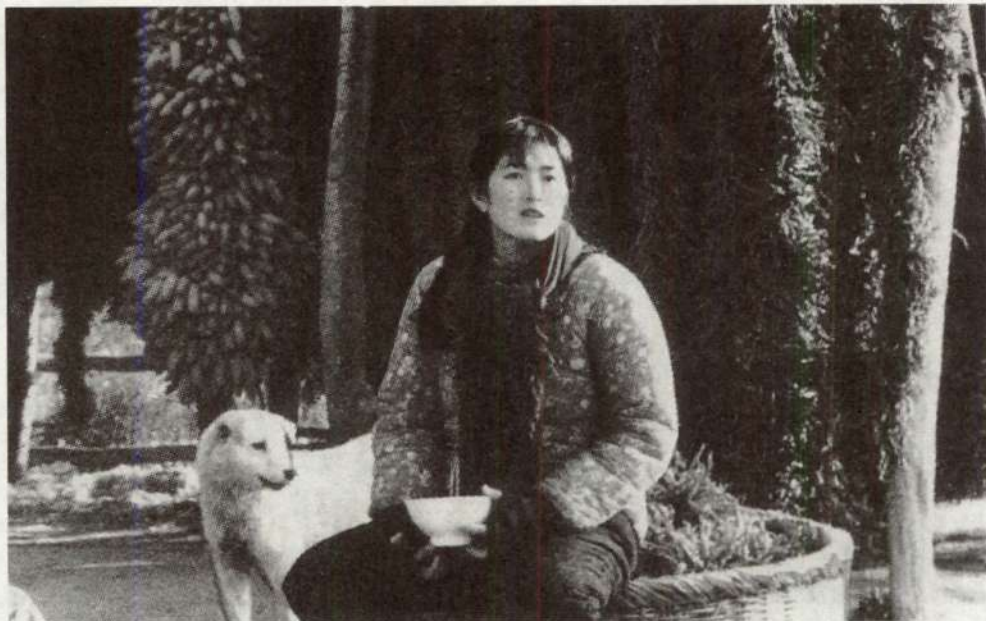
Lavastamise ajal langesid mõlemad, nii raamat kui film, ohvriks konservatiivide kampaaniale *“kodatliku liberaalsuse”* vastu — see oli üks neid hävitavaid loosungeid, millega õnnistati kõike, mida peeti laiduväärseks ja millega süüdistati lääne mõjudes. Zhang oli sunnitud muutma loo lõpu vere- ja saunaks, sellest pääsevad ainult jutustaja isa (tollal väike laps) ja vanaisa. Aga vaatamata pealetükkivalt natsionalistlikele ülemtoonidele säilitab finaali ürgse jõu, mis kõlab hästi kokku eelneva draamaga ja millele annab oma panuse näitleja **Jiang Weni** kaasakiskuv mäng noore lese voodisse roninud töölisena.

Erinevalt kõigist viienda generatsiooni

talentide eelnevatest töödest, sai "Punane sorgo" alates oma linaletulekust 1988. aasta algul silmapilk tohutu menu osaliseks, tuues sisse 50 miljonit *yuan*'i (800 000-lise eelarve juures). Kuigi filmi võib pidada nutikaks seguks kunstist (osised "Kollasest maast" jne) ning kommertsist (seksuaalne sisu,

liku ülekuumenemise ajal, mil paljud uue laine režissöörid pöördusid pinnalpäsimiseks puhtalt kommertsprojektide poole.

Kuigi praegu tundmatu väljaspool Ida-Aasiat (ja tänini maha vaikitud Zhangi enese poolt), on "Kuugar" intrigeeriv film delikaatsetest suhetest koostööle sunnitud Pe-



"Qiu Ju lugu", 1992. Gong Li (Qiuju). Sõnaahter Põhja-Hiina talunaine töötleb meie päevil kangekaelselt moodsa Hiina õigussüsteemi, et panna küllavanemat vastutama tema mehele jalge vahele löömise eest.

äärmuslik dramaatika), ei saa eitada hõlpsat ligipääsetavust loole ja selle kinematograafilist jõudu. Üheainsa hüppega pääses Zhang nii rahvusvaheliste filmifestivalide vooluringi kui ka (erinevalt oma kolleegidest) ehitas tugeva rahvuslik-kommertsliku aluse, millelt jätkata.

Lisaks oli ta moodustanud meeskonna, mis on jäänud tänini peaaegu muutumatuks — operaatorid **Gu Changwei**, kes võttis üles ka **Chen Kaige** "Laste kuninga", ja **Yang Lun**, helikunstnik **Zhao Jiping** ja monteeriija **Du Yuan**. Film tutvustas ka **Gong Lid**, noort üliõpilast Pekingi Draama Keskkadeemiast, kellest sai nii Zhangi filmimuusa kui ka armuke (keset ohtrat hukkamõistvat kriitikat abielus lavastaja aadressil). Gong mängis väikest rolli ka Zhangi järgmises filmis "Varjunimi "Kuugar"" (1989), kaaperdamis-thrilleris, mida filmiti 1988. aastal, ohjeldamatu kommertsialismi ja majandus-

kingi ja Taiwani valitsuste vahel (kuigi avatiitrid ütlevad otsesõnu, et "see on väljamõeldud lugu"). Sisu on lihtne: terroristide bande (nimetab ennast Aasia erioperatiivrühma Taiwani rakukeseks) kaaperdab Taibei ja Sõuli vahel poliitikust ärimehelennuki ja sunnib selle maanduma Hiina maismaal. Kaaperdajad nõuavad Taiwani võimudelt oma vangistatud juhi vabastamist: Taibei esindaja lendab kohale ja aitab maismaa terrorismivastase võitluse divisjonil probleemi lahendada.

Alates küllalt usutavast avataktist lennuki kaaperdamisega, pole järgnevas üldsegi liigliha: isegi kui tegevus leiab aset lagedal põllul, kuhu lennuk on sunnitud maanduma, säilitab Zhang pinget pooldokumentaalsuse abil, näidates kord väljas asuvaid väeosi, kord tegevust lennuki sees ja lisab sellele uudiste laadis lõigud (kokku pandud kiiretest pildimontaažidest), milles jutustaja

kirjeldab poliitiliste sündmuste arengut mujal Hiinas. Kogu lugu leiab aset kahe-teistkümnepäevase tunni jooksul ühel kuunal päeval septembri algul.

Kui "Punane sorgo" "kommertsialiseerib" Chen Kaige filmi "Kollane maa" osiseid, siis võib öelda, et "Kuuguar" teeb sedasama Cheni "Suure paraadiga", kasutades ohtralt suurt plaani, zoom-objektiivide ruumi kokkusuurvut efekti ning inimlikustades sõjaväeteemat. Ühena kaaperdajatest, kes esineb põetajana, on Gongil väike ja üpris kõrvaline roll, näitlejau läheb eelkõige **Ge Youle** juhtiva terroristina, **Liu Xiaoningile** maismaa divisjoni nägusa ülemana ja **Wang Xueqile** tema Taiwani kolleegina.

ESMALAVASTAJA

Zhang'i ametlikult tunnustatud kaasrežissöör mõlema filmi, nii "Kuuguari" kui ka järgmise "Ju Dou" (1990) juures oli **Yang Fengliang**, kes tegutses lavastaja abina juba "Punase sorgo" päevil. Aga arvestades seda, et Hiina filmitööstuses on mitmekordsed lavastuskrediidid tavaline praktika ning analüüsides põhjalikumalt filmide tunnusjooni, võib julgelt öelda, et Zhang on ise kõigi oma tööde esmalavastaja.

Pärast "Kuuguari" veetis Zhang talve Xianis, mängides Gong Li kõrval teravmeelses ajarännu seikluses "**Terrakota sõdalane**", mille on lavastanud Hongkongi *action'i* spetsialist **Ching Siu-tong** ("Hiina tondilugu" jt) ja rahastanud Kanada Hiina Meretagune Investeeringuühing. Detsembri algul toimunud autoõnnetus sundis Zhang'i jalaluumurruga mitmeks kuuks tegevusetusele ning sel ajal kirjutas ta alla lepingu Jaapani meediakonglomeraadi Tokumaga oma järgmise filmi "Ju Dou" tegemiseks, mis põhineb noore moekirjaniku **Liu Hengi** romaanil.

Leping sõlmiti samavõrd Gongi nime kui Zhang'i oma tõttu: näitlejannal oli selleks ajaks austajaskond Jaapanis, kus teda tunti kui Hiina **Momoe Yamaguchit** (erakordselt populaarne lauljast näitlejanna 1970-ndatest, kes selleks ajaks oli juba tagasi tõmbunud). Teadlikult või mitte, aga sõlmides lepingu ülemererahadega, rajas Zhang tee, mis osutus tema pääseteeks ja mida hiljem järgisid paljud teised, eriti Tiananmeni veresauna järel, mis siis oli vaid mõne kuu kaugusel: välisfinantsid kindlustasid *post-production'i*

(montaaž, helindamine, eriefektid) ning filmi negatiivi jäämise väljapoole Hiinat ja tema tõmblevate võimude käeulatust.

Kuigi "Ju Dou" (siis nimetuse all "Oiged pimedused") tegemine lükkus Tiananmeni kaose tõttu pisut edasi, alustati siiski õige ruttu vaikselt võtetega, taas Gongiga impotentse ja brutaalse värvimistöökoha omaniku noore pruudi osas, kes võtab endale energilise armukese, omaniku vennapoja. Kui omanik jääb õnnetuses lombakaks, uhkel-davad armastajad tema nina all, aga peagi võtab lugu ootamatu pöörde.

Mõlemas, nii loos kui teemas, on filmil ilmsed paralleelid "Punase sorgoga" ning samasugune on ka tabude lõhkumise rõõm naturalistlikes seksistseenides (siin isegi piltlikum kui varasemas filmis). Seal, kus Liu algupärand oli pigem vihjav, on Zhang'i film täiesti otsekohene, millele lisandub võrratu visuaalsus (Zhang mängib värvikaubanduses põhiliselt käibel olevale viiel värvil) ja peaaegu gootilik draamatunnetus. Kui Liu romaani tegevus toimus Põhja-Hiina külas enne ja pärast 1949. aastat, siis Zhang väldib teadlikult igasugust poliitilist allteksti, asetades tegevuse ümber 1920. aastatesse ja Lõuna-Hiinasse (koos võimalusega kasutada kirkamaid värve).

Sellegipoolest osutus tema noorukitest, kes trotsivad jõhkralt impotentset vanemat põlvkonda, hiina võimudele raskesti seeditavaks ning film keelati kohapeal kaheks aastaks, kuigi ta ringles rahvusvaheliselt ja kindlustas režissööri ja staari kuulsust. Zhang'i järgmine film "**Süüdake punased laternad**" (1991), rahastajaks sedapuhku Taiwani produtsent **Chiu Fu-sheng**, **Hou Hsiao-hsieni** hiljutiste filmide toetaja, rafineeris veelgi Gongi imago erinevate sotsiaalsete jõudude vastasseisu sattunud tege-laste esitajana. Siin mängib ta 19-aastast, traditsioonilise struktuuriga majapidamise eesotsas oleva mehe neljandat naist vabariikliku Hiina algupäevilt.

VÕRRATU VISUAALSUS

Sedapuhku viib Zhang noore kirjaniku **Su Tongi** algupärandi tegevuse lõunast põhja, võttes filmi lähtealuseks tava süüdata punane latern selle naise maja ette, keda peremees öösel külaskäiguga soosib. Kui "Punane sorgo" ja "Ju Dou" ülistasid meelisi väärtusi, siis "Süüdake punased later-

LIZZIE FRANCKE

SHANGHAI TRIAAD

nad" (koosneb neljast alajaotusest vastavuses nelja aastaajaga) kujutab kodu kui vanglat; ja kuigi film on visuaalselt suurepärase (Gongi imetlustvääriv, jõuline mäng), on selles rohkem kui vaid pelk vihje kaasprodutsent Hou Hsiao-hsieni hilisematele kõrgelt hinnatud töödele.

Zhang'i järgmine film "Qiu Ju lugu" (1992) erineb peaaegu täielikult triost "Punane sorgo", "Ju Dou" ja "Punased laternad". Vändatud super-16 filmilindile ja kasutades varjatud kaamerat välivõtetal mitteproffidega (vältides samas igasugust dokumentaalsust), on film Frank Capra laadis lugu sõnaahtrast Põhja-Hiina talunaisest, kes kangekaelselt töötleb moodsa Hiina õigusüsteemi logisevat masinavärki, et panna külavanemat vastutama tema abikaasale jalge vahele löömise eest.

Filmi teeb imetlusväärseks see, et järgitakse oma joont sama jonnakalt kui loo kangelanna seda teeb, vältides liiga primitiivseid naerutamisvõimalusi ja lastes iroonial paisuda sedamööda, kuidas kohtuprotsess ise kasvab välja igasugustest raamidest, muutudes omalaadseks "kuriteoks". Puna-pöskseks talunaiseks mingitud Gong, kellele see on tema karjääri parim roll, valdab suurepäraselt tõsist huumorit, eriti varjatud kaameraga loomulikus olustikus üles võetud stseenides, ja filmist õhkub võltsimatut inimlikku soojust, mida ei kohta varasemates Zhang'i töodes. Ses suhtes võiks "Qiu Ju" olla alles algus.

Aastaraamatust "Variety International Film Guide 1994" tõlkinud KAIA SISASK

"SHANGHAI TRIAAD" (*Shanghai Triad*). Režissöör Zhang Yimou, stsenarist Bi Feiyu [Li Xiao "Jõugu seaduse" (*Men Gui, Gang Law*) motiividel], operaator Lu Yue, kunstnikud Huang Xinming ja Ma Yongming, kostüümid: Tong Huamiao, muusika: Zhang Guangtian, monteeriija Du Yuan, produtsent Jean-Louis Piel. Osades: Gong Li [Bijou (Xiao Jinbao)], Li Baotian (Tang, jõugu boss), Wang Xiaoxiao (Shuisheng, poiss), Li Xuejian (6. onu), Sun Chun (Song, Tangi nr 2), Fu Biao (Tangi nr 3), Liu Jiang (Fat Yu), Jiang Baoying (Cuihua, lesknaine), Yang Qianquan (Ah Jiao) jt. Tootjad: Shanghai Film Studio/Alpha Films/UGC-Images/ La Sept Cinéma välisministeeriumi osavõtul. Värviline. Kestus: 108 min. Hongkong, 1995.

Shanghai, 1930-ndad. Esimene päev. Maa-poiss Shuisheng saabub linna, kus tema onu Lui on muretsenud talle töökoha triaadi bossi teenistuses. Uuel töökohal satub ta Bossi külilase Songi sooritatud mõrva tunnistajaks. Bossi majas suunatakse ta Bossi armukese, show-girl Bijou teenistusse. Boss saab teada, et Song tulistas ühe tema rivaali Fat Yu mehi. Ta läheb Fat Yu juurde asja klaarima. Kui ta ära on, külastab Song Bijoud.

Teine päev. Klubis heidetakse Bijoule ette, et ta esitas laulu, mida Boss ei sallinud. Samal ööl näeb



Režissöör Zhang Yimou (paremal) ja operaator Lu Yue filmi "Shanghai triaad" võtetel.

Shuisheng naise raevupurset pealt. Kolmas päev. Boss lõbustab klubis Fat Yud. Hiljem ärkab Shuisheng, kuuldes lärmi. Ta leiab terve hulga teenreid, seallulgas onu Lui, tapetuna. Boss ütleb, et see on Fat Yu tegu.

Neljas päev. Shuisheng, Bijou ja Boss põgenevad ühele kõrvalisele saarele, mille ainsad elanikud on lesknaine Cuihua ja tema tütar Ah Jiao. Igatiiks, kes lahkub saarelt Bossi loata, peab surema. Viies päev. Bijou külastab Chuihuad ja nihib välja tema salaarmukese. Kuues päev. Bijou leiab Cuihua armukese surnukeha veest. Naine korraldab stseeni Bossile, kes heidab Bijoule ette, et too rääkis talle, mida ta nägi. Hiljem vestlevad Bijou ja Cuihua koiduni. Siis annab Bijou Shuishengile kolm münti tema tuleviku tarvis.

Seitsmes päev. Boss täheldab, et Ah Jiao näeb välja nagu Bijou noore tüdrukuna. Ta räägib kõigile, et sel pärastlõunal saabub Song. Shuisheng kuulleb kogemata pealt, et Songi huvides kavatsevad tema mehed Bijou tappa. Poiss tormab Bossile seda teatama ning leiab tema juurest Bijou ja Songi. Boss ütleb, et ta on vandenõust teadlik ja et Song ahvatleti meelega saarele. Nii Song kui ka Bijou peavad surema. Bijou palub, et Chuihuad ja Ah Jiaod säästetaks, kuid saab teada, et Cuihua on juba surnud ja Ah Jiaod valmistatakse ette Bijou asendajaks. Boss arvab, et Bijou rääkis Cuihuale sellest, mis neil teoksil oli. Kaheksas päev. Boss

pöördub tagasi Shanghaisse koos Ah Jiao ja Shuishengiga, kes riputatakse jalgpüdi ülles laevamasti külge püüdluse eest kaitsta Bossi armukest Bijou.

“Kas sa pole siis kunagi verd näinud?” küsib Bijou oma lihtsameelselt teenrilt Shuishengilt, kui too ei suuda leida tema punast kleiti. See on “Shanghai triaadi” läbiv joon — film räägib jubedast maailmast, kus paljudgi on määratud karminpunaseks. Nii nagu filmides “Ju Dou” ja “Süüdake punased laternad”, kasutab Zhang Yimou tüüpilist stilistilist võtet, punast värvi, ka selles gangsterimelodraamas, mis oma ooperliku grandioossuse poolest sarnaneb hiina viienda generatsiooni parimate filmidega. Tähendamisõnana ahnusest järgib “Shanghai triaad” klassikalist mustrit: linn on kõige korrumppeerunu sünonüüm, maa aga on lihtsate ja ausate väärtuste asupaik. Zhang uurib seda dihhotoomiat läbi kolme keskse tegelase, kellel igähel on oma territoorium. Shuisheng on lihtsameelne kollanokk, Boss — õel, tarakanitaoline tüüp oma musta mantli ja tumedate prillidega — roiskuv linlane, ja

“Shanghai triaad”, 1995. Sun Chun (Song ehk Tangi nr 2), Li Baotian (jõugu boss Tang) ja Gong Li (Bijou ehk Xiao Jinbao). Kaardilauas selgitavad kolm vastasseisjat oma vahetõrki ning maffiaseaduste järgi mõistetakse kohut nende üle, keda hetkel on tabanud ebaõnn.







“Shanghai triaad”. Li Baotian (jõugu boss Tang). *Tarakanitaoline tumedate prillidega maffiaisa sümboliseerib korrupsiooni ja roiskumist Hiina suurlinnas.* (Lk 20.)

“Shanghai triaad”. Gong Li (Bijou). *Endine maatüdruk on langenud Bossi rüvetatud (meeste)maailma püünisesse ning muudetud mängukanniks, keda soovi korral võib purustada.* (Lk 21.)

Bijou endine maatüdruk, kes on langenud Bossi rüvetatud (meeste)maailma püünisesse.

Zhang struktureerib oma filmi enamjaolt Shuishengi vaatepunktist, avaldades jupp-haaval Bossi skeemide kogu jubeduse. Süžee koosneb asjadest, mida ainult vilksamisi nähakse või kogemata kuulatakse — kogu tõde jääb hämaraks kuni räige finaali, kus Shuishengi maailm sõna otseses mõttes (ka kaamera töö abil) pea peale pööratakse, kui ta sõidab tagasi Shanghaisse, jalgupidi üles riputatud. Esimest tapmist vaadeldakse kaugusest. Fat Yu orkestreeritud veresauna kujutatakse varjudemänguna. Shuisheng kuuleb pealt Bijou surma kavandamist, küürutades ise pilliroos. Nii vähesed dramaatilised sündmused loo keskmes teevad “Shanghai triaadi” läbiva vägivalla üksnes veel šokeerivamaks. Me ei ole tunnustajateks mitte niivõrd neile surmadele, kuivõrd nende tagajärgedele. Zhangi käsitus reetmisest ja pettumusest on hämmastav oma viimistletud visuaalse skeemi poolest — veripunased ja kahkjalt sinkjashallid toonid saarestseenides tekitavad mulje kurnavast haigusest. Filmi jõud lähtub Bijou karakterist. See on senini Gong Li suurim roll, mis ületab tema juba niigi subliimse mängu filmides “Ju Dou”, “Süüdake punased laternad” ja “Elada!” ning kus ta mängib veenvalt rikutud lõbunaist, kes juhivad oma väikest maailma kõige despootlikumal moel. Põlgliku sõrmenipsuga võib ta lasta teenril keele suust lõigata. Gongi iseloomustab teatav vodevilli stiil. Pea üleolevalt püsti, kõnnib ta ringi satiinnrүүs ja kõrgete kontsade klõbinal. Aga pisut on selline käitumine ka liigutav, nagu siis, kui Shuisheng satub peale tema raevupurskele magamistoas. Sel hetkel näib ta ära tundvat, et Bossi maailmas ei erine ta mängukannidest, mida ta lõhub.

Laul “Teesklus” on tema juhtmeloodia, kuigi lõppude lõpuks on see tema ise, kes

oma ümbritsevate poolt haneks tõmmatakse. Kergelt paatost on tema üürikeses sõpruses Cuihuaga, hetkes ühe teise naise seltsis ja juhtumis sademasillal, kus ta laulab lastega lastelaulu — magusat viisikest, mis paneb filmile meeleheitliku punkti. Nendel põgusatel hetkedel murrab esile Bijou kogu olemus: südamega libu — tuttav kuju, traagilise saatusega, mida kaitseb tõik, et ta püüab mädgida poiste reeglite järgi, aga kaotab ja heidetakse kõrvale nagu ärapeetud nukk, mida karmis mängus on kerge asendada.

*Ajakirjast “Sight and Sound” 11/1995
tõlkinud KAIA SISASK*

ZHANG YIMOU FILMOGRAAFIA

1988 “Punane sorgo” — *Hong gaoliang, Red Sorghum*. Režissöör. 92 min.

1989 “Varjunimi “Kuugar”” — *Daihao “Meizhou-bao”, Code Name “Cougar”*. Režissöör koos Yang Fengliangiga. 79 min, Hongkongis ja Singapuris 85 min.

1990 “Ju Dou” — *Judou, Ju Dou*. Režissöör koos Yang Fengliangiga. 95 min.

1991 “Süüdake punased laternad” — *Da hong denglong gao gao gua, Raise the Red Lantern*. Režissöör. 122 min.

1992 “Qiu Ju lugu” — *Qiu ju da guansi, The Story of Qiu Ju*. Režissöör. 99 min.

1993 “Elada!” — *Huozhe, To Live*. Režissöör.

1995 “Shanghai triaad” — *Shanghai Triad*. Režissöör. 108 min.

Zhang Yimou muusa, armuke ja naispeaosatäitja kõigis tema filmides oli Gong Li, keda peeti vahepeal Pekingi kauneimaks naiseks. Tänavu maikuu Cannes'is viibis Gong Li koos teise hiina kuulsal lavastaja Chen Kaigega, kellest eelnevas ka juttu, ning nüüd oli ta mänginud peaosas Cheni viimases filmis “Ahvatlev kuu” (*Feng yue, Temptress Moon*, 1996), mida festivalil demonstreeriti.

S. T.

OLLA PAREM ISEENDAST...

INTERVJUU PILLE LILLEGA



Pille Lill (Mimi) ja Vello Jürna (Rodolfo) Puccini ooperis "Boheem" (Estonia Teater, 1993).

Mida tähendab olla ooperilaulja?

Küllap arvab inimene, kes ei ole klassikalise lauluga kokku puutunud, et see on samasugune laulmine nagu pidudel või estraadil, lihtsalt avad suu ja laulad. Su ees on mikrofon, loodus on andnud sulle ilusa hääle ja sa lihtsalt kasutad seda. Õnneks või kahjuks on klassikaline laul palju keerulisem.

Kui pianist istub klaveri taha, siis on tal pill juba olemas. Ometi peab ta tegema tohutult tööd, tundide kaupa harjutama. Samuti on teiste instrumentalistidega. Kuid laulja puhul on tegemist veel keerulisema ülesandega: me peame kõigepealt oma pilli üles ehitama. Me ei näe seda pilli, kuna ta asub meie organismis. See on üks põhjus, miks tehnika leidmine võtab lauljal nii kaua aega. Laulja "pilli" ehitamine nõuab vähemalt seitse aastat, alles siis hakkavad kõik lihased selle funktsioonidele alluma.

Edasi toimub kõik nii nagu teistelgi pillimeestel — pidev harjutamine ja töö

iseendaga. Siiski, on veel üks asi, mis raskendab laulja tööd. Oleme oma pilli orjad. Kuna pill asetseb meie sees, sõltub ta meie enesetundest. Ei ole võimalik laulda pärast magamata ööd või pidu lõõgastavate jookidega. Loomulikult on see kõik väga individuaalne, sest iga inimene tajub enda sees toimuvat erinevalt. Mida kõrgemale tasemele jõutakse, seda suuremaid nõudeid esitab elukutse.

Kas professionaalsusega seostub kindel laulutehnika?

Arvan, et kindlast tehnikast ei saa rääkida ühegi laulja puhul, sest laulja õpib kogu elu. Teatud ajal saavutatakse tase, kus on võimalik vahendada muusikat kuulajale tehniliste probleemideta. Usun, et see on esmane professionaalsuse tunnus.

Oled viimasel ajal oma tehnikat vahetanud. On see väga keeruline?

Lauljad on erinevad, ühed on võimelised vahetama tehnikat kiiresti, teised mitte. Mõ-

ned hoiavad vanast kõvasti kinni. Loomulikult nõuab tehnika vahetus aega ja alati on see seotud sügava kriisiga. Kuid igale mõõnale järgneb tõus ja see lihtne mõte aitab mind rasketel hetkedel.

Oled õpinud kolm aastat Tallinna Konservatooriumis, kaks aastat Helsingi Sibeliuse Akadeemias ja kaks aastat Londonis, koolis nimega Guildhall School of Music and Drama. Kui olulised on olnud õpingud mujal?

Ülimalt olulised. On vaja korrakski nuusutada, mis toimub maailmas. Olla teises kultuuris, teises keeles — see on loominguinimesele lausa hädavajalik. Ühes kitsas ruumis viibides hakkavad selle seinad mõjutama nii meie mõtlemist kui ka käitumist. Uute seinte vahel pead paratamatult omaks võtma kõik, mis seal toimub, nii hea kui ka halva. Kunstnikule on oluline, et mõttemallid ei kinnistuks ja ta suudaks olla pidevalt avatud.

Kui aga rääkida konkreetset hääle koolitusest?

Laulu õppimine on probleem mitte ainult Eestis, vaid kogu maailmas. Keskpäraseid lauluõpetajaid on igal pool, kuid tõeliselt kõrgel professionaalsel tasemel pedagooge on väga vähe.

Laulja õpetamine on nõudlik töö: pead olema muusik, kel on olemas esinemiskogemused nii operis kui ka kontserdilaval, pead orienteeruma anatoomias ning olema psühholoog, kes oskab algajaid lauljaid nende isiklikes probleemides aidata. Sest isiklik elu ja laulmine käivad käsikäes.

Eestis teeb asja veel keerulisemaks see, et oleme olnud pikki aastaid kinnises süsteemis ning sõjajärgsetel aastatel puudus meil selge ettekujutus mujal maailmas toimuvast. Oli äärmiselt vähe võimalusi kuulata välismaa lauljaid, mujal õppimise rääkimata. Venemaale ei keelanud küll keegi minna, kuid vene kooli on meil väga raske endaga sobitada eelkõige keelte erinevuse tõttu. Kui instrumentalistid ja dirigendid said Venemaalt hea kooli, siis lauljatele polnud see piisav ja me leiutasime oma asja kohapeal. Kuulasime teisi lauljaid ja püüdsime analüüsida, kes on halvem ja kes parem, ning selle järgi õppida ja õpetada.

Nüüd on ukсед lahti, kuid õppimiseks on vaja raha, palju raha.

Õppimine on tõesti väga kallis. Minul on olnud õnne, olen saanud materiaalselt tuge kõikidelt meie fondidelt: Rahvuskultuuri Fondilt, Avatud Eesti Fondilt ja Kultuurikapitalilt. Suur tänu neile. Kuid see pole olnud kaugeltki piisav. Olen pidanud laenama suuri summasid, mille tagasimaksimine ootab alles ees. Ühtlasi olen neli aastat õppimise kõrvalt töötanud koristajana, nagu ka mu abikaasa.

On arusaamatu, miks riik pole veel loonud tingimusi sponsoriuse tekkimiseks. Mõtlen kõigi meie noorte ja andekate muusi-

kute peale, kelle professionaalses kasvatuses nõuab tohutult raha. Õppimise aeg on pikk. Harilikult on möödapaasmatu ka enda täiendamine välismaal, mis on teatavasti eriti kallis. Näiteks minu Londoni koolis maksis üks aasta 140 000 krooni. Pärast kooli lõpetamist pole sa veel väljakujunenud muusik. Ikka on vaja end täiendada. Selleks on vaja juhendajaid. See nõuab jälle palju raha. Üks tund välismaal maksab 600—1000 krooni.

Kui tahad oma karjääri edasi ehitada, on vaja taas raha, et sõita ette laulma-mängima sinna, kus töötavad agentuurid või kontserdiorganisatsioonid.

Meie praegune ärimaailm saab juba aru, et tippsport ei saa eksisteerida sponsoriusega. On ju küllalt juhuseid, kus ärieeses toetab noort lootustandvat sportlast, et too saaks endale näiteks hea ratta, sõita välismaale hea treeneri juurde jne. Ärieeses hakkab temasse investeerima, mõeldes: äkki läheb pois olümpiale ja toob medali. Kahjuks pole äri-meesteni jõudnud arusaamine, et kõrgkultuuriga on sama lugu. Ilmselt on sport kergemini mõistetav. Väimsed asjad on hoopis keerulisemad ja tippärimehel jääb oma hinge harimiseks praeguses Eestis vähe aega. Kuid see aeg tuleb.

Kuidas sa teises ühikonnas hakkama said, oli sul ka tuge?

Läksin Helsingisse koos perega, mis oli ainuõige. Tütar Leelo oli siis kuueaastane. Abikaasa Jaak, kes oli Eestis insenerina küllalt heal töökohal, nõustus siiski kohe minuga kaasa tulema. Usun, et sellist otsust teha ei olnud kerge. On suur õnn, et mu mees on nii mõistev.

Probleemid tekkisid sellest, et seal olin mina üliõpilane ja tema eikeegi. Kui oleksin sattunud võõrale maale üksi, siis oleks olnud võimalus leida sõpru, luua endale uus tutvusringkond. Meie puhul ei tulnud see kõne allagi — sisemised probleemid olid nii suured. Lisaks materiaalne olukord: kuidas leida tööd, kuidas ära elada. Ja Leeloke nõudis pidevat tähelepanu.

Siiski on need raskused, mida oleme koos läbi elanud, meid tugevasti sidunud. Ma ei usu, et oleksime siin elades leidnud teineteises nii palju ühist ja niivõrd kokku kasvanud, nagu see on juhtunud võõrsil. Olen õnnelik, et mul on pere, kes on mulle kogu lauljate jooksul olnud suureks toeks.

Milline on suhe sinu töö ja pere vahel?

Usun, et kõigil, kes tegelevad tõsiselt loominguaga, on äärmiselt raske jagada end töö ja pere vahel. Sest kunst nõuab sinust kõik. Ja pere samuti. Kuhugi pead tõmbama piiri ja see pole kerge. Seepärast vist lähevadki kunstnikud kiiremini tasakaalust välja ja põlevad läbi. Ma tahan väga, et suudaksin töö- ja pereelu tasakaalus hoida, kuid ma pole kindel, kas see mul alati õnnestub. Aga kui ma peaksin tegema valiku, valiksin loomulikult pere.



Pille Lill septembris 1996.

Elukogemused tulevad sulle töös kindlasti kasuks, eriti just ooperirollide lahendamisel.

Jah, loomulikult on läbielamised eelduseks, et luua tötetruu ja usutav roll. Inimesed, kes kogu oma elu vältel keelduvad pead tulle pistmast ja üritavad minna kergema vastu-panu teed — arvan, et nad jäävad ilma millestki olulisest. Sest inimene areneb üksnes läbi kannatuste. Olen tänulik oma lapsepõlvkodule, mere, looduse ja loomade eest, ja vanematele nende ranguse ja armastuse eest, mis aitasid mul kujuneda isiksuseks. Just lapsepõlve rõõmud ja hingelised läbielamised on olnud toeks rollilahenduste leidmisel.

Räägi oma rollidest.

Senistest rollidest on kõige huvitavam olnud Butterfly, alustasin selle õppimist umbes neli aastat tagasi. Puccini ooper "Madama Butterfly" on mulle väga hingelähedane. Imetlen selle loojat, kes on muusika abil nii sügavalt suutnud väljendada inimeses toimuvat. Peategelane on väga noor, 15-aastane jaapanlanna, päritolu tõttu on tema vaimsus hoopis kõrgemal tasemel kui eurooplasel samas eas. Niisugust kombinatsiooni avada on väga vaearikas, kuid ühtlasi ka põnev.

Tegelikult meeldivad mulle kõik mu tööd. Butterfly meenus esmalt vist seetõttu, et see oli esimene suur hingeline vapustus, mis saadud muusikast. Pärast seda on neid vapustusi olnud pidevalt. Näiteks oli väga huvitav töö Verdi "Don Carlo" Elisabetta. See on täiesti teistsugune roll. Elisabetta on kuninganna, kes loobub riigi ja rahva nimel armastusest. Seda rolli tehes avastasin enda jaoks väga palju uut just hääleliselt, hääle omakorda on laulja hinge peegel.

Mimi Puccini "Boheemist" on eelmistest võib-olla lihtsam kuju, sest haiguste ja surmaga oleme kõik kokku puutunud ning need ei ole meile nii mõistetamatud. Tõeliselt sügav ja huvitav ooper, mida tegin algaja lauljana, on Tubina "Barbara von Tisenhusen". Kahjuks ei osanud ma siis seda veel üldse lahti mõtestada.

Krahvinnat Mozarti "Figaro pulmas" mängin praegu juba neljandat korda. Esimest korda 1989. aastal Neeme Kuninga lavastuses, siis Helsingis sealse lavastajaga ja seejärel Pärnus Elmo Nüganeniga. Nüüd siis Roman Baskini lavastuses. Mozartit jään vist küll otsima elu lõpuni.

Kuidas algas koostöö Estonia Teatriga?

Mul on ilmselt olnud väga palju õnne, sest samal ajal, kui alustasin lauluõpinguid Tallinna Konservatooriumis, oli teoksil üliõpilaste ja teatri ühisprojekt, Mozarti "Figaro pulm". Nii et minu töö teatris algas praktiliselt koos lauluõpingutega. See on mind palju aidanud kogu mu edasises tegevuses. Minu kaasüliõpilastest Helsingis ja Londonis

polnud veel keegi professionaalse teatri laval esinenud. See oli minu suur eelis.

Milline on Estonia Teatri kollektiiv sinu ümber?

Minu tööperioodid Eestis on olnud üsna lühikesed. Seetõttu pole ma kunagi saanud sellesse kollektiivi korralikult sisse elada. Kuid ma armastan inimesi ja üritan leida nendes positiivset.

Praegune aeg pole ju paljudele kerge. Vanematel lauljatel, kes on terve elu teatris töötanud ning teinud seda südame ja hingega, on aeg-ajalt ehk raske vaadata noori, kes on end siin-seal täiendanud. Neil jäi see ju tegemata. On ka noori lauljaid, kes ihkavad õppima minna, kuid ei leia selleks raha.

Meid ümbritseb küll avatus, aga mõni leiab, et pole enam mõtet end muuta ja mõnel pole see võimalikki. Kuid ometi on asju, mida saab muuta. Näiteks suhtumist oma töösse. Või suhtumist Estonia Teatri majasse. Et töö, mida ma siin teen, on isenda jaoks. Mulle tundub, et pealehakkamist, käte võtmist ja kohe äratagemist võiks olla rohkem. On hetki, mil tunnend ära vana tuttava mõtteviisi. Ilmselt on see paratamatu, sest uuendused võtavad alati aega ja neid inimesi, kes suudavad end ruttu ümber häälestada, on vähe.

Olen siiski optimist ja usun, et asjad lähevad kogu aeg paremaks, et õigetele kohtadele leitakse õiged inimesed.

On sul tööd mujal teatrites?

Ei ole, ma pole siiani otsinudki. Olen kogu aeg arvanud, et ma pole veel valmis. Nüüd on mõned inimesed hakanud ütleva, et nii ma jäängi elu lõpuni mõtlema, et pole valmis. Sel aastal hakkab kindlasti proovima.

Kuidas laulja tööd leiab?

Üks võimalus on osaleda konkurssidel, aga kuna mina alustasin lauluõpinguid suhteliselt hilja, olen praegu selleks juba liiga vana. Midagi ei ole teha, kui alustad oma õpinguid 18-aastaselt, on see hoopis midagi muud, kui alustada 26-aastaselt. Seetõttu on mul ka töö leidmine raskem. Samas arvan, et kunagi pole hilja. Ehk on elutarkust juurde tulnud, seegi on väärtus omaette.

Kevelid käisid ju Kopenhaagenis konkursil.

Jah, aga see oli kuidagi mõõdamines, mul polnud aega korralikult ette valmistada. Sain sellele kulutada võib-olla kolmandiku oma energiast. Pääsesin küll esimesest voorust edasi, kuid siis jäin haigeks. Siiski oli see sõit mulle äärmiselt vajalik, sest sain kaheksa päeva töötada oma praeguse, Taanis elava õpetaja André Orlovitzi juures. Küll haigena, kuid tehnika vahetamisel polegi see nii oluline, siis õpid põhitõdesid. Minu tänusõnad Kultuurkapitalile ja SASile, kes kandsid poole mu kuludest.

Laulja ja näitlemisoskus.

Ooperis on laulmine ja näitlemine lahutamatud. Kahjuks seda alati ei tunnistata.

Sageli pole jumal inimesele kahte head andnud: suurepärasest häält ja suurepärasest näitlemisoskust. Neid, kel mõlemad olemas, on väga vähe.

Ennast ei pea ma kummaski asjas nii kohutavalt andekaks, kuid tunnen, et kusagil sügaval on mul need võimed olemas. Püüan end kogu aeg arendada, sest kui kingitus on antud, ei tohi seda hooletusse jätta.

Millised on olnud sinu kokkupuuted lavastajatega?

Lavastajana pean oma suurimaks õpetajaks Patrick Libbyt, keda kahjuks meie hulgas enam pole. Puutusin temaga kokku aasta jooksul Londonis, kaks korda nädalas ühe kolm tundi. Tema tunnid on mul hästi mees ja tunnen mõnikord, nagu oleks tema vaim koos minuga laval.

Samuti ei saa ma jätta hindamata Jüri Järveti tööd. Pöördusin abipalvega tema poole, kui valmistasin ette Tubina "Barbara von Tisenhusenit". Ma ei unusta kunagi, kuidas ta aitas mul ooperit lahti mõtestada ja Barbara olemust avada. See oli õppetund kogu eluks. Aga hindan ka kõiki teisi lavastajaid, kellega olen töös kokku puutunud: Elmo Nüganeni, Arne Mikku, Neeme Kuningat, Roman Baskinit.

Millisena näed Eesti ooperit?

Oo, ma arvan, et Eestis on ooperil suur tulevik. Ja üldse laulmisel, mis on ju eestlaste üks tugevamaid traditsioone.

Põhjamaalastele on jumal kinkinud sügava ja huvitava häälematerjali. Vaatame kas või soomlasi, kes on klassikalise laulu alal kaugele jõudnud ning äratanud tähelepanu kogu maailmas. Ma ei arva, et paarikümne aasta pärast ei võiks meil sama kõrge tase olla. Vaja on ainult aega. Ja miks ei võiks

meil kunagi olla oma Savonlinna ooperifestival...

Sina ja dirigent.

Üks dirigent, kes on minu elus olnud väga tähtsal kohal, on Mauritz Sillem. Ta juhatas *Goyent Garden*'is kolmkümmend aastat. Nüüd on ta pensionil. Töötasin Sillemiga aktiivselt kaks aastat ja töötan edasi. Ma olen küll kaheksandast eluaastast alates muusikat õppinud, kuid tema andis mulle kogu mu muusikalise alghariduse, tegi selgeks, kuidas interpreedina muusikat edasi anda. Kahjuks pole ma saanud Sillemiga midagi kontserdilaval teha.

Palju olen õppinud Carlos Felice Cillarriolt. Ta on aidanud mul süveneda nii *Butterfly*, *Mimi* kui ka *Elisabetta* rolli.

Väga huvitavad on olnud kohtumised Neeme Järvi, Eri Klasi, kadunud Peeter Liljega. Koostöörõõmu on olnud Arvo Volmeri, Paul Mägi, Jüri Alperteni, Vello Pähna, Manlio Benziga.

Laulja ja kontsertmeister.

Oluline on leida inimene, kellega sa hingad ja mõtled koos ning kellega tekib tugev vaimne side. Võib juhtuda, et kontsertmeister on hea, kuid ta ei mõtle samamoodi nagu sina, või ei klapi isiksused.

Sageli ei mõisteta, et kontsertmeisteri töö on väga spetsiifiline. Enamasti on klaveriõpingute eesmärk saada soolopianistiks, kuid kontserdilaval lõövad läbi vähesed. Kui selgub, et karjäär võib jääda pooleli, hakatakse lauljate või instrumentalistide saatjaks. Tihti kohtab arusaamist, et kui olen juba hea klaverimängija, siis hea saatja igal juhul. See on vale. Ka kontsertmeisteri tööd õpitakse pikki aastaid ning see eeldab mitmekülgeid võimeid — sul peab kogu aeg olema üks silm



H. Rospu
fotod

ja kõrv partneri jaoks, samas pead sa leidma kõik värvid ja nüansid ning täitma pianismi nõuded. Saatjalt oodatakse ka ooperirepertuaari head tundmist. Lisaks peab oskama keeli, milles lauldakse. Tundub, et Eestis tuntuks puuduste elukõige just kontsertmeisteritest, mitte niipalju lauluõpetajatest.

Sinu kontsertmeister.

Olen väga rahul oma praeguse kontsertmeistriga Inglismaal. Tema nimi on Alexander Schmalcz, saksa noormees, kes on spetsialiseerunud just lauljate saatmisele, kuid teeb töötab ka instrumentalistidega. Ta on loobunud soolopianisti karjäärast ja viimased viis aastat ansambli tööle pühendunud. Võib-olla sobib meie mõttelaad nii hästi seepärast, et idasakslasena on ta kokku puutunud samasuguste probleemidega nagu meie siin.

Hea tundega meenutan Ivari Iljat, kellega mul kahjaks on olnud võimalus töötada ainult üks kord. Rõõmuga olen koostööd teinud Colin Hanseniga, kes elab Soomes. Olen tänulik, et minu jaoks on aega leidnud Helin Kapten, Vardo Rumessen, Andres Paas, Tarmo Eespere. Viimasel ajal on mind palju aidanud Riina Gerretz, kelle nõuanded osutuvad alati õigeks, isegi kui ma alguses üritan vastu vaielda. Tema on Mauritz Sillemi kõrval üks nendest, kes üritab minu muusikalist maailma avardada.

Igalt inimeselt on midagi õppida, tuleb ainult tema tugevad küljed üles leida. Ootan suure huviga võimalusi kohtuda muusikutega, kellel oleks mulle õpetada midagi uut.

Kas sinus on tahet olla teistest parem?

See tahe on mul küll kogu aeg olnud. Aga olla parem mitte teistest, vaid iseendast. Võitlejaks pole ma end kunagi pidanud. Võib-olla on kellelegi niimoodi tundunud. Kuid ma arvan, et kõik inimesed, kes tahavad oma erialal edasi jõuda, tunduvad kõrvaltvaatajatele isiksustena, kes on võimelised võitlema. Enda kohta arvan, et olen pigem taganeja.

Üks mu õpetaja ütles kunagi, et laulja peab oma tee läbima küünarnukkidega. Ma vastasin kohe, et see ei ole minu jaoks. Ja siiani pole neid küünarnukke küll vaja läinud.

Kas sa jääd ooperisse?

Jah, ooper kui žanr pakub mulle kõige rohkem, sest selles on ühendatud laulmine ja näitlemine. Kammerlaulus on nüansid peenemad, luuletekstid huvitavamad ja filosoofilisemad, kuid ooper annab midagi nüüsgust, mida ei vahetaks millegi vastu. Nii kaua kui on antud häält, millega on võimalik ooperis laulda, ei taha ma sellest loobuda. Samuti köidab mind oratoorium. Lauljale on suur õnn, kui ta saab end väljendada igas žanris.

Milline on su elu praegu Londonis?

Kuna olen viimastel aastatel suurema osa

ajast Eestis, siis seal pühendan end perele. Naised, kes elavad aeg-ajalt oma perest lahus, teavad, mis juhtub, kui jõuad pärast kuupikkust eemalolekut koju. Kõigepealt jälle nägemisrõõm, siis — pesemine, koristamine... ja taas lahkumispisarad. Abikaasa Jaak õpib Oxfordis kiropraktikat (üks alternatiivse meditsiini harusid). Aasta pärast, kui ta on stuudiumi lõpetanud, tuleme Eestisse tagasi.

Loomulikult püüan tegelda ka laulmisega. Võtan tunde kahelt eraõpetajalt. Rahapuuduse tõttu jäävad kontserdielamused selles maailmakultuuri südames peaaegu saamata.

Millega tegeled Eestis väljaspool teatrit?

Käin Tallinnas kõigil kontsertidel, kui mul just parajasti etendust pole. Olen nüüd juba kuus aastat ära olnud, ning seetõttu on tutvusringkond paratamatult kahanenud. Nii olengi suure osa ajast üksi ja süvenen iseendasse. Ühest küljest ootan seda aega alati, sest ainult nii on võimalik tõsiselt mõelda oma elu ja probleemide üle. Aga teine pool minust ihkab kogu aeg Londonisse pere juurde. Eestis on mul kõige lähedasem inimene ema, kellega püüan võimalikult palju koos olla.

Loen siin väga palju. Mul on suur huvi idamaade filosoofia vastu ja loen kõike, mis puudutab sealset mõtlemist ja arusaamist elust. Samuti huvitab mind müstika ja maagia alane kirjandus. Kaksikümmend aastat on mu teevalgustajaks olnud Gunnar Aarma, kelle näpunäidete järgi püüan elada. Tema õpetus on hindamatu ja muutnud kogu mu elu. Kuid kõige suurem õpetaja on mulle olnud ikkagi muusika.

Küsitlenud MARGIT PEIL



Kulno Suvalep 30. märtsil 1996 teatriballil "Endlas" vastu võtmas oma elu viimast teatripreemiat, Aleksander Kurtna nim preemiat kauaaegse tegevuse eest tõlkijana. Elu lõpul tunnustas Kulno Suvalepa teatritööd ka Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapital eluaegse tänuõetusega. Kahjuks jõudis igavene üliõpilane saada seda vaid mõned kuud...

KULNO SÜVALEP

4. august 1929 — 19. juuli 1996

NÄITLEJA VAATAB

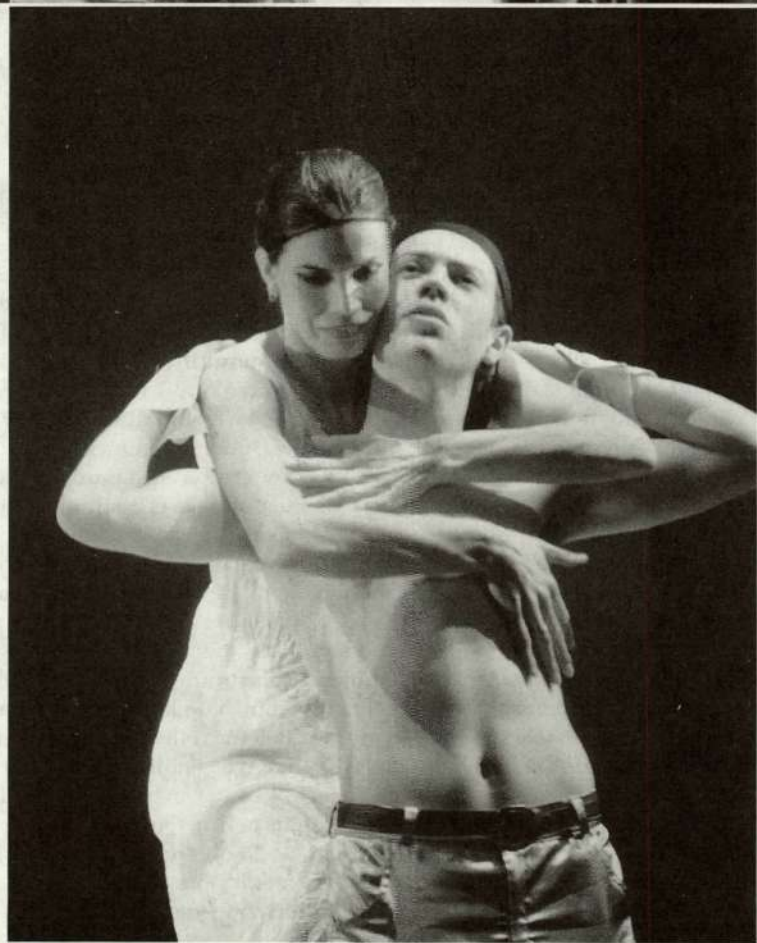
Ei pea tingimata olema akadeemilisem, kui kirjutad TMKle. Üks mu haritud sõber või tuttav — ei saa ju alati nii kindel olla — küsis mu käest, kes on "Illusiooni" autor. Ma ütlesin, et Corneille, kuigi antud juhul on tegu Mati Undi väga vaba tõlkega, mis tähendab, et Corneille on vaid ettekäändeks. Haritud sõber või tuttav ütles seepeale — ei tule see autor meelde, kuidas kirjutatakse Corneille? Lugesin tähtede kaupa ette, kuid see ei aidanud. Unti tundvat ta lapsest saadik, kuid prantsuse klassikust pole eales kuulnud. Tema mitteteadmine oli niivõrd põhjalik, et ma hakkasin kahtlema, kas ma isegi tean, kes on Corneille, või ajan segi Colbert'iga, salakavala ministriga, kes tegutses ka "Kolmes musketäris". Prantslased kõlavad ju kõik ebamugavalt ühtemoodi. Ruttasin koju kava uurima. Kõik oli nii, nagu olin kujutlenud, Corneille ja Colbert on kaks täiesti eri meest ja kirjutatakse Corneille nime nii, nagu mina praegu. Kuid miks ja mille pärast klassiku nimi tuntud on, seda ei tea ma praegugi. Kava on kadunud. Kuigi ma jõudsin ta enne läbi lugeda. Ja sellest avaldas mulle kõige enam muljet Undi jutt, kus ta rääkis, et tõlkis näidendi ise, kuid teades, et aleksandriiniga tekib muresid rohkem, kui selle tõlkimise eest maksta jõutakse, tegi ta töö vabalt, nii nagu talle meeldis. Lisas musketäre, tõlkis kohati riimis, kohati mitte ning kirjutas eriti sobimatutele kohtadele võõrsõnu — kasutas neid sihilikult kohatult. Nüüd tahangi jõuda selleni, et kui mina tean Corneille'st vaid uduselt, pole midagi katki — olen pealiskaudne ja laisk inimene, paljud asjad ei huvita. Kuid kui bioloogiadoktor Zobel, kes on läbi lugenud pool maailmakirjandust inglise keeles (sellega meeldib tal kelkida), ei ole Corneille'st kuulnudki, siis võib arvata, et Unt on sellega juba ette arvestanud. Lugusid välja mõelda on vaearikas. Hoopis parem on kasutada olemasolevaid, kas või Corneille' oma, ja üldsegi mitte hoolida, mida ta on kirjutanud. Panna näidend

kokku ise, kuid Corneille' nime all, kes praegusel ajal on tegelikult tundmatu, kuid kelle kolmesaja-aastane klassikutiitel kõlab mõjuvalt. Isegi siis pole midagi katki, kui Unt teaks Corneille'st sama palju kui doktor Zobel, sest arvatagu mis tahes — "Illusioon" on kergelt tehtud, peamurdmiseta, vaimukalt, ja mitte mingil juhul pole Unt kavatsenud, pisarad silmis, elu mõtet otsida. See on rohkem naiste ja poeetide tee. Unt on aga mõtleb, kahtlev, ehk ka pisut edev, kuid veel viiekümneselt vaimukas ja teravmeelne kirjanik ja lavastaja. Muide. Isegi MUIDE! tahaksin ma öelda. Unt pole sugugi ainus, kes kasutab oma asja ajamiseks justkui klassikut, kuid põimib sinna "Kolm musketäri" ja "Batmani" ja mis kõik veel. Sellisel kokkusegamisel tekib hulk naljakaid ja ka kurbi situatsioone, mis väliselt võiks kuuluda seiklusfilmi, rüütliromaani või õudusloo žanri, kuid alles loo lõpuks saab vaataja, kes vaatab, teada, mis tegelikult kavas oli.

"Illusiooni" võib jagada osadeks, kus iga lõik räägib hoopis uut lugu, mis ei tähenda, et eelmine oleks olnud vale. Eelmine oli lihtsalt teine lugu. Esimene oleks ammutuntud lugu isast (Andrus Vaarik) ja pojast (Mait Malmsten). Isa on olnud halb, ta tunnistab seda ise. Ta läheb põgenenud poega otsima võlur Martin Veinmanni juurest. Veinmanni nime mäletan hästi, võluri oma üldse mitte. Võlur on nõus isale, kes poja pärast pisarateni mures on, näitama küll, kui too vaikselt vaatab. Poeg olevat rikas, seda on garde-roobist näha. Aga miks ja kust raha tuleb, küsib isa, kes on ka ise rikas. See on saladus! Saladus on nii võimas, et ka saalis istujal, kes

P. Corneille, "Illusioon" (lavastaja M. Unt), Eesti Draamateater, 1996. Clindor — Mait Malmsten, Isabelle — Viire Valdma, Matamore — Jüri Krjukov.

"Illusioon". Viire Valdma ja Mait Malmsten.
DeStudio fotod



vaatab omakorda isa, tuleb himu teada saada, kust pagana pihta see luuser raha hankis. Röövis, tappis, varastas? Põnevus on suurem kui seiklusfilmis. Ühte otsa pidi selgelt kõrvalt vaadatud — nagu seiklusfilm, ehk autori taotlus, teist otsa pidi aga unustad end saladuse meelevalda ning ootad südamevärisel saladuse lahendamist, mis on modernne ja vanaaegne korraga, ühe jalaga Hollywoodis, teisega "Perekonnata" või "Oliver Twist" või olgu siis Corneille. Ja veel üks mõte plahvatab vaataja peas — meenuvad Undi lapsed, kellest vaataja on näinud vaid üht poega, kuid tundis temas Undi ära veel enne, kui öeldi, et on Undi. Ehk on Unt hoopis sügavalt isiklik, räägib varjatud valust; nagu Vaarik võlurile, nii räägib Unt meile, publikule. Kus on TEMA poeg, sarnasem kui ükski poeg oma isaga? On ta kodust kauge? Mina isegi tean. On lähedal, Tallinnas, peab piljardisaali ning kosinud on ta endale imeilusa naise! Läheb tal aga hästi, ütleks võlur.

Rikka isa ja poja lugu lõpeb paljude seikluste järel üsna kurvalt. Võlur hoiatab, et ärgu isa vahele segagu, see ei lõpe hästi. Poeg Mait on väljapääsmatus olukorras, paheline, armastab teenijannat, kuid abiellub prouaga, et veidi raha teenida. Kuidas hankis D'Artagnan infot mileedi kurjade plaanide kohta? Kuigi, mu hinges on siiaaani kahtlus, et Athos ja D'Artagnan ei saanudki võitu armastusest selle kurja, kuid imetlusväärse naise vastu. Nad tapsid ta ära, tapsid ära vaid sellepärast, et muidu oleks nad põlvili mudas Anne de Beuili, krahvinna de la Fere'i või siis leedi Winterit endale naiseks palunud. Ja Constance oleks ununenud kus seda ja teist? Mõnikord ei olegi lahendusi. Mait pannakse vangis, kus ta tõmbab närviliselt suitsu ega suuda eriti mehelikult käituda. See on koomiline, kuid kurb stseen. Naised uluvad, musketär, kes armastab teenijannat, on nõus Maidu päästma, kui hiljem teenijanna temale tuleb jne. Võiks olla seebiooper, "Santa Barbara", "Metsik roos", mida Unt on kindlasti silmas pidanud, tuntud asi loob ju silla publikuga. Veidi lugenumatele aga kõlbavad Ivanhoe tüüpi eeskujud. Aga kui järele mõelda, siis midagi lohutavat ei olegi — keegi ei saa õnnelikuks! Luuserist poeg saab rikka naise, keda ta ei armasta, teenijanna saab TMK peatoimetaja, keda ta enam ei armasta, ning võluri tütar läheb näiliselt

õnnelikult mehele, sest tal pole aimugi, et Maidul pole tast sooja ega külma. Lõpuks saavad kõik surma, kuigi kõik surevad kord niikuinii, on see varane, ebaõiglane ja traagiline surm, mis oleks võinud ju olemata olla. Surmastseen on teatraalne, ülemängitud nagu kogu etenduski, aga selleks hetkeks pole keegi veel öelnud, miks. Mul tuli teenijanna nimi meelde, Angelina Semjonova. No mõnes mõttes on ta ju Draamateatri trupi ehe — ilus, tark ja suurepärane näitleja.

Räägimegi pisut näitlejatest. "Illusioonis" on nad head — oleks vale öelda. Nad on väga õiged. Sest kaks ja pool tundi etendatakse mingeid stilisatsioone, armuvalu, solvumist — nn suurte ja ehedate tunnete ülemängitud võis siis rõhutatud väljendusi. Ma loen nad korraks ette pikas järjekorras. Viire Valdma on rikas pruut, pisut tobukene, kuid armastab noormeest rohkem kui ennast. Sulev Teppart on võluri abi, Veinmann võlur ise. Mait Malmsten on kodust lahkunud poeg, hulgub tõenäoliselt Balti jaamas, teeb salaja bändi. Vaarik on aga vabrikant, endine parteilane, nüüd aktsiaseltsi esimees, kuid selline häda kaelas, pole jätkunud aega! (Mingil hetkel, kui ma olin juba koju jõudnud, tundus mulle, et kadunud poega mängis hoopis Ivo Uukkivi hüüdnimega Uu, aga hiljem selgus, et olin mäletanud valesti. Olin kujutlenud vaimusilmas hoopis teist etendust, kui seda laval mängiti! Mida siis veel mõelda arvustaja paljukõneldud objektiivsusest? Seda pole, pooleegii üldse, hüüan ma nüüd veendunult!) Nii nad tunduvad. Ma pole sõnagi rääkinud Jüri Krjukovist, keda alles eile telekast näidati. Gerda Kordemets, armas ja heasüdamlik inimene, muudkui küsis, Krjukov eriti ei vastanud, aga kaamera eest justkui putku ka ei pistnud. Lõhestunud isiksus niisiis. Telekast jäi Jüri Krjukovist mulje kui palju näinud inimesest, mõni korts torkas silma. Jüri Krjukovist on veidi, õige veidi välja kujunenud oskus teatris töötada, töötada teatri moodi, teinekord isegi nii, et inimene jääb rutiini varju. Võib ka öelda, et tema töötehnika on konkreetsest osast tugevam ja kõik tema rollid sarnanevad eriti näitleva Krjukoviga ja nõks vähem tema endaga ja sellega, keda ta mängib. Olgu. "Illusioonis" mängis ta Don Quijotet, kes oli riietatud Batmaniks. Ta oli arg ja surma trotsiv ühte-aegu. Ta rääkis oma võitmatusest ja suurest jõust, kuid põgenes alati hetkel, kui asi

karmiks muutus. Ta seisis postamendil nagu surnud komtuur ja jälgis, süda murtud, kuidas kadunud poeg tema armsamaga kohtamas käib. Ja lõpuks jõudis ta arusaamisele, et tuleb Kuule elama minna. Sealt on ilus alla vaadata, seal pole millegi üle kurvastada ega rõõmustada — ta lendas Kuule nagu on võimalik ühes laste täringumängus. Batmani osa seisis kogu ülejäänud ansamblist eraldi, nagu ta pidigi olema, sest ta oli ju hull ja loll ja mis kõik veel, kuid jäi nukralt meelde kui RÜÜTEL, mitte kui Jüri Krjukov. Niisiis. Kõik olid "Oscari" kandidaadid nii pea-, kõrval-, nais- ja meesosade eest, kuid THE WINNER IS... JÜRI KRJUKOV! Batmani rolli eest Mati Undi filmis "Illusioon ehk..." jne. Tegelikult ju Unt teebki filmi. Laval on pildid, kaadrid ja undimuusika ja filmi tipp hetkeks oli igasuguse kahtluseta aegluubis põgenemisseen, kus poeg püüab ära joosta, keegi päästa, keegi kinni hoida, Aarma aga kukub aeglaselt kuhugi ja põgenik püütakse siiski kinni. Kahe ja poole tunni sisse mahtus ka venitusi, mida võiks nimetada ülemineku-kohtadeks, aga peab siis tingimata ühendusi sujavamaks tegema, rängalt otsustavad kursivahetused on ka huvitavad ja midagi hullu poleks juhtunud, kui lugu olnuks pool tundi lühem.

Ma muide ei ole ju veel öelnud, miks siis asi oli tehtud nii, nagu ta oli, ja mis oli tegelikult poja saladus. Poja saladus oli muidugi see, et poeg oli näitleja. Aktsiaseltsi direktor Vaarik sädeles hirmsa teate kättesaamise hetkel asteroidina, mis möödub Maa lähedalt, riivates kõrgemate puude oksid — teade kohutas teda enam kui poja surma pealtnägemine. Nääitlejaaa... mis kuri saatus oli nende peret tabanud! Tahtsin Vaarikule plaksutada, aga üksi ei julgenud. Edasi tulid juba kohustuslikud lisad — isa leppis pojaga, lubas edaspidi rohkem teatris käia, taustaks kostis vene lauluke teemal, kuidas kõigil koos on hea või midagi sarnast, ja kui tähtis on teater tegelikult meie elus. Kui Unt oleks teinud oma esimese lavastuse just nii, oleks ka kahelda võinud. Rääkida kolm tundi anekdooti, teatris, nii paljude piletitega inimestele, tundub norimisena. Väga palju või siis peaaegu kõik sõltub sellest, kuidas lugu just sel õhtul välja kukub. Kuid Undi teiste lavastuste kõrval on ta aga selgesti loetav, ja isegi kui just selle õhtu töö peaks luhta minema, ei vajaks ta lisaõigusi oma ole-

masolule. See on pisut kergem, lõbusam, veidi nukker ja saladuslik lugu, milles uitab üksik Batman, kes lõpuks lendab Kuule. Ja inimestele, kes pikalt lugeda ega mõelda ei viitsi, kes tahaksid nii elu kui näidendi ja muud mõtted ühest lühemast lausest leida, võiks öelda umbes nii — peab siis alati nii tõsine olema.

TALVO PABUT KAHTLEB SUURTES NARRATIIVIDES

Traditsioonilisel suvegastrollil, seega siis augusti lõpul nägid tallinlased kaht Talvo Pabuti näidendit, mis mõlemad on lavale toodud "Ugala" teatri jõududega. Mõlemad lavatekstit põhinevad nn igihaljastel teemadel ja aastasadade jooksul lugematuil korral ja variatsioonides kasutatud situatsioonidel ning kubisevad otsestest või kaudsetest tsiitaatidest.

Esimesena etendunud ühevaatuseline "Taevaredel" sai tegelikult teoks tänu Kultuurkapitali rahadele grupitööna. Kolm vägivaldselt elust lahkunud noore inimese hingekest (Talvo Pabut, Üllar Saaremäe, Tiina Mälberg) ekslevad taevastes sfäärides. Neile on alles jäänud maised pürgimused, ihad ja ideaalide ülevusele kurdid loomused. Nad üritavad end seheldes maksma panna, vaeletavad, rähklevad füüsiliselt, koguni kaklevad. Neis pole hingejõudu ega astraalsust.

Siinkohal olekski vist õige rõhutada, et see neljakümneviie-minutiline farslik etendus oli meesnäitlejate jaoks armutu füüsilise koormusega lavastus, mis nõudis turnimise ja rabelemise kõrval kiiret ja afekteeritult paisutatud lavakõnet. Von Krahli teatriruumi õhupuuduse, kuumuse ja sööbiva tolmu kiuste tulid nad sellega küllaltki kenasti toime. Pigem oli raskusi Mälbergil, et oma staatilist rolli tegevuse rütmiga sobitada. Niisiis oli Pabut saatnud taevastesse sfää-

ridesse ringlema kehad ja jätnud hingelise-
mad teemad kõrvale. Tekst mõjus kerglaselt paradokslevana ja üksjagu igavana, nagu oleksid repliigid ammendamatu kirjanduse varasalvest lihtsalt, erilisi pretensioone silmas pidamata kokku laenatud. Lahe, absurdikas valik eksistentsiaalseid repliike. Muide, saali kogunenud kirju ja ilmselt täiesti juhuslik publik elas siiski puäntidele vastutulelikult kaasa. "Taevaredel" toimis minu üllatuseks pealtvaatajaile rahvaliku farsina.

Üllatusena sellepärast, et otsitud mahlakustega literatuurne tekst, mis on ratsionaalselt (või kuivalt) konstrueeritud ja põhineb absurdil, ilma sissejuhatava alguse ja seletava lõputa situatsioonil, näis tekitavat argielulisi assotsiatsioone. Tõsi küll, Saaremäe jõhkra eluvenna ja Pabuti enesetapjast luuletajaabariku kraaklemine on meie argielu iroonilisemates tõlgendustes pisut aktuaalne, ent mitte nagu saja aasta eest. Poeedi/kunstniku klassikuks pürgimine vabasurmale rajatud teadliku isikumüüdi kaudu ringleb meie uuemas proosas üsnagi järjekindlalt iroonilise kommentaarina väärtushinnangute muutumisele, mida pilades kõrvutatakse sajandialguse situatsioonidega. See, et valetamine (võruslikkuse ja enda eest seismise nimel) kaunistab naist, kehtib alati. Jah, ja ega taevase lunastuse ideelgi ole kaasaja inimese eluvaates ihuliku olemisege võrreldavat rolli. Surmast peab ju olemisele kasu tõusma. Pabut oma farsis, mis pole kirjutatud farsina, pilkab selle olemisege kaasnevat maa ja taeva vahel hõljuvat vaimust, mis oma saamahimulisuses egolikkuses ometi nurub "kõrgemalt poolt" antud juhtnööre.

Klassikalise teema ja situatsiooni järjekindlalt dekonstrueerimine ja sordiinitatud huumor iseloomustavad ka Pabuti teist näidendit "Oidipuse kompleks", mille on lavastanud Andres Lepik (30. augustil Eesti

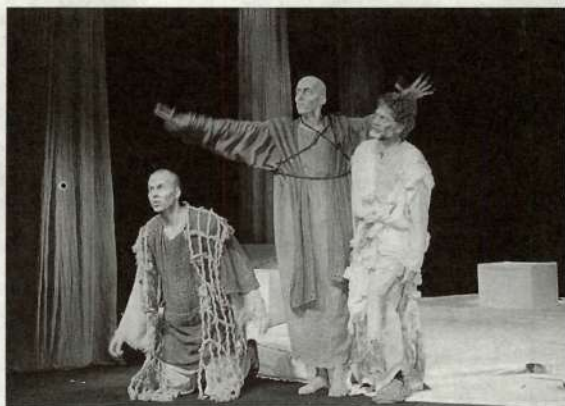


T. Pabut, "Oidipuse kompleks"
(lavastaja A. Lepik), "Ugala", 1996.
Iokaste — Anne Valge, Kreon — Arvi Mägi.

Draamateatris, nähtu oli alles nn eesiesietendus). Pabut keerab kuulsa tragöödia komöödiaks, varjamata algusest peale, millist võimuintriigi mehaanikat ja inimloomuse olemuslikke tahke ta lavateksti ülesehituses kasutab. Kaasaja-allusioonid on garanteeritud, kuna võimumängud ja elunautlemine on jätkuvalt ligitõmbavad teemad. Tegevustiku psühholoogilised tagamaad on vaimuka dialoogiga veenvalt esile toodud, samas pole rõhku pandud üksikute tegelaste loomuse sügavamale avamisele.

Pabut teeb Oidipusest (Andres Noormets) boheemliku tuuletallaja, saatuse soosiku, kes valitsejana väldib valitsejakohustusi. Pigem peab ta õukonda nagu tundeelust ja bakhanaalidest mitte eales tüdiv katusekambrikunstnik. Tema Iocaste (Anne Valge) kepsleb abikaasa mehelikke võlusi ülistades ringi, nagu hea iseloomuga vananevad naised paremal juhul ikka teevad. Teeba peab end ise valitsema, mis ilmselt tähendab orgiastilist hiirtepidu. Kohustust valitseva tunne hoopiski naisevend Kreon (Arvi Mägi), kelles kohusetunne paraku vaimuandeid ei stimuleeri. Nõnda palub ta end talutada oraakel Teiresiasel (Aarne Soro), pimedal kibestunud mehel, kelle ambitsiooniks on saatusi suunata. Põimub intriigi, kus

“Oidipuse kompleks”. Teiresias saaja — Margus Vaher, Anne Valge, Teiresias — Aarne Soro.



“Oidipuse kompleks”. Korintose saadik — Tarvo Vridolin, Aarne Soro, Margus Vaher. U. Volmeri fotod

kõik on pahupidine: katku tegelikult pole, Oidipus on Korintose kuningapaari järeltulija ja seega ei saa olla isatapja ega ela kokku emaga, ometi suudetakse edukalt tõestada vastupidist ja pannakse toime edukas enesehävitustöö. Oidipus kaotab prillid, nägemise, naise, identiteedi. Teiresias elu ja au. Kreon — südamlikkuse riismed. Kõlab nagu peredraama.

Pabuti näidend ei otsi kontakti maailmakõiksusega, ka vihjed argieluliste kogemustele pole eriti tähtsad. Jällegi on tuntav literatuurne, lihtsustatud sümbolitel põhinev teemaarendus. Vaataja ei pea olema kursis ei Sophoklese ega teiste sama teema tõlgendajatega ega teadma täpselt antiikajaloo seiku. Kui öeldakse “Teeba”, “rahvas”, “Kreon” vms, on see juba miimiliselt seletatud sümboolse žestiga ja viidud üldistava repliigi kaudu seosesse argise elukogemusega. Pabuti näitemängud on mõeldud laiale publikule, kuid ei ole vabad intelligentlikust hoiakust või siis meeldida tahtmisest.

Kas klassikaliste müütide lammutav (või madaldav?) tõlgendamine jääbki Pabuti ampluaaks, ei või teada, senini on valik küll ühemõtteline. Mõlemat näidendit ühendab veel üks kummaliselt rõhutatud seik — Pabuti tegelased ei tea enese kohta tõde või vassivad seda või eiravad. Meie kaasaeg on suurtest narratiividest kui infot kandvaist struktuuridest läbi põimitud. Pabut seob narratiivi vale ja suhtelisusega.



"Antoša", 1995. Režissöör Jüri Sillart.
Operaator Anton Mutt 1950. aastate lõpul.

MEELIS KAPSTAS

IGAVESTI "ANTOŠA"

"ANTOŠA". Autor ja režissöör Jüri Sillart, operaatorid Andres Suurevälja, Andres Kull, Peep Laansalu ja Priit Kase, monteerijad Andres Lepasar, Margus Vettik, Alari Zupping, Kalle Käärrik, Rainer Kask, Hannes Sule, Heiki Sepp, Aivar Müür ja Fred Fasanov, valgustajad Ürgo Mürk ja Vello Vilms, helioperaatorid Henn Liiva, Jüri Vaher, Ago Preimann, Toomas Vimb, Lembit Höbemägi ja Paul Grünberg, assistendid Jaan Kask ja Tõnu Veldre, toimetajad Ly Pulk ja Jaak Lõhmus, Edvard Griegi muusika. Video Betacam SP, värviline ja mustvalge, kaks varianti: esimese kestus 49 min 27 s, teise kestus 57 min 38 s. ETV kultuuri-toimetus, 1995.

Pärast endise ajakirjanduse aegu on "inimesekeskus" ühtäkki müügiartikliks ülenatud, portreteerivad žanrid meedia üle ujuatanud. Ülekaalu võtab piiride tagant pääsenud "tolk-šõu" vorm, mille trükisõnaliseks vasteks on diktofonilindilt kupüürideta lehekülile loodud jutuveeretused. Õigeid megatähti pidi nühhkimises terendab küsija jaoks võimalus lüüa gigana särama. Uusi üritajaid korjub igale telekanalile, rääkimata tund-tunnilt raadioeetrise paisatavatest jututubadest. Ohatud on, et jätkuks kohalikus elus vaid teist sama palju prominent. Vanamoeliselt võib selle kõrval igatseda: jaguks vaid

tegiijaid, kes on väärt — "elukutseliste" intervjuu-andjate kõrval — lobisevast pressist kõrvalehoidlikele ligi/lähedale pääsema. Kui tahta just uskuda, et mis tahes tuumakam, kestvama väärtusega intervjuu on teineteist respektiiv kahe-looming...

Kuigi, suures valikuvabaduses on mis muud kui pelgalt sõnadetegemine seegi, kui võtta valjuhäälselt midagi ilmtingimata kuulutada teise arvel õigemaks, paremaks. Vähemasti elu mitte kaalule seadvates valdkondades on kõik kokku taandatav liitsõnasse "maitseküsimus".

Sajandi lõpuks pole vist näiteks enam kuigi originaalne võtta "müramuusika" laostava pealetungi pärast "südant valutada". On harjutud. Et homme tehakse ja kuulatakse uut ja veel mürisevamat. Ning et ega "sügavam helilooming" seepärast ka tege mata-kuulmata jää. Serialide ilmumine meie ekraanidele andis "peene maitse" oma-jaile võimaluse irooniaga üle olla ajaloputuse kütkeis vaevlevast publikust. Täna seks tundub seegi "probleem" üksjagu närtsinud.

Kena on olnud uskuda, et läbi sajandite on aidanud meid suurte vahel säilida eesti rahva eriline kultuursus vaimus. Aga näe —

ka, sina, Brutus!, on meiegi keskel neid, kellele sobivad "perekonnaks" võtta seriaalikängelased. Nagu neidki, kelle igapäevaelu kosutab mõni raadiohäääl või telenägu just ameerikalikkust viljeleva, nn suhtleva ajakirjanduse poolelt. Pole põhjust kahelda, et seegi laad nõuab omaette talenti. Ning jääb loota, et aeg sõelub siingi (samuti nagu akadeemilise ajakirjanduse poolel) välja professionaalsuse.

Maailmast õpitud jututoa žanril on oma reeglid, mis meil esimese hooga, tundub, löönud pendli äärmusesse: saatejuht pole juht, kui ta ise ei sära, kippugu pealegi portreteeritavad külalised küsija lahe-lobeda eneseeksponeringu varju jääma. Seesama pendliefekt lubab loota. Eks äärmused olegi kõige targem lõpuni läbi põdeda. Ja usutavasti maksab siingi pöördvõrdelisus: rahvas on väärt oma ajakirjandust ning vastupidi. Issanda loomaaed on kirju, hea kui igäühel leida oma. On meilgi uudishimulik auditorium, kes maksumaksjana kultuuri omast taskust finantseerides nõuab ka totaalset "paljastamist" põhimõttel: avalik inimene kuulugu rahvale. On meil ka juba tähti, kes oma imago kõmule ehitavad — nii ka "eluõigus" seltskonnakroonikuil, kes sipel-

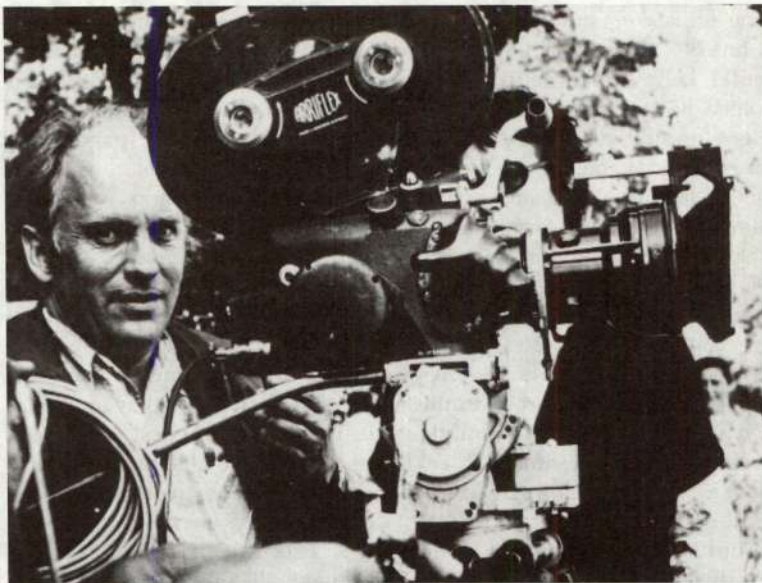
gatena varmad seda üles korjama. On need, kes jäävad eelistama akadeemilist esinemist. Probleemi pole — kui ainult igaüks o m a üles leiaks, ega vale/võõra otsa komistaks.

Ja kui midagi üleviskavalt palju saab, seab "õigluse" jalule see, et ikka jääb (väärtuslikuna) enam silma too, mis "peajoonest" erineb.

Nii mõjub praegu "teistmoodi" tegemisenäe see, mida võib vist nimetada televisiooni klassikaliseks osaks — vahendamine. Kus saate autorsus ei pea ilmingimata väljenduma kaadris esinemises, vaid on tuntav selles — et ekraanil hakkavad elama mõtlema, särama need, kellest saade on. (Meelde on jäänud näiteks Liina Kullese autorifilmi mõõtu teleportreed Mark Soosaarest, ka *the best of* Gerda Kordemetsa loomingust — Erik Ruusiga ning Jaan Tättega. Veel kaugemalt lööb ette autor Liina Kirdi ja režissöör Toomas Lepa koostöös inimest ajas fikseerinud teleportreed Sulev

"Antoša". "Eesti Telefilmi" esimese värvilise filmi, muusikafilmi "Katused ja korstnad" (stsenarist ja solist Ülo Vilimaa) võtetel 1968. aastal. Kaamera taga seisab režissöör Valdur Himbek, tema kõrval on operaator Anton Mutt ja paremalt äärmine teine operaator, ÜRKIs õppiv praktikant Jüri Sillart.





"Antoša". Anton Mutti 1970. aastate keskel.

Arhiivifotod

Luigest ning Leida Laiusest, tema loodud näitlejannadest.)

Aastanumbri 1995 on ETV kultuuritoimetuse nime väärt telesaade endist televisiooni ja telefilm operaatorit Anton Mutti portreeriv "Antoša". Montaažitiheduse, kujundlikkuse — kaadritaguse töö mahult on see telefilmi mõõtu. Kuigi vorm iseenesest vist polegi esmane kriteerium "filmilikkuse" üle otsustamisel. Olulisem näib tänases sisulises pealispindsuses see, et "Antoša" looga on lindile jäädvustatud midagi ajastinimes(t)est, mis ka ilmselt aastate pärast vaatamist kannatab. Kõlavalt öeldes: kannab kultuurilugu. "Antoša" sümpaatselt pretensioonitu režissuurilaadi puhul tundub "ilukambrist" pärit terminiga vehkimine üksjagu kohatu. Aga ehk peab seda endastmõistetavust nüüd juba "erilisusena" rõhutama, sest suurem osa täna lindile toodetust tundub jäävat õhkupaisatava teleotsesaadetele kohaste hetkevirenduste tasemele.

"Erandlikkusena" jääb "Antoša" autor-režissöör lõputiitriteni arvata. Jüri Sillart. Seega, operaatori portree operaatorist. Ilmselt saigi telefilmi raudvara Anton Mutti nii tunnetada ainult Sillart, keda hinnatud läbi "Tallinnfilmi" aegade parimaks operaatoriks.

Antoša lugu kinnitab just nimelt, et

"teistmoodi tegemiseks" tänases televisioonis pole teab mis imetrikke vaja. Aitab sellestki kui kaevata hetkel silma all ringlevast *persoonide* ringist natuke sügavamalt. Ei koosne elu (ja telepublik) ainult läbilõõnutest, on igal ajal jäädud ka rataste vahele — ka igal tänasel autsaideril on oma lugu.

Nii ka ühel *poeedi hinge*ga operaatoril, kes uute aegade ei kohanenud. Omaaegsete meenutustes "poet kaameraga", tänapäevas — kui üks Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitali pensioni saajaks kuulutatu...

Avakaadrid annavad pildikujundlikult selle portree kaks põhitooni. Kummastavale suurele plaanile arusaamatus masinavärgis jõnkslevatest hammasratastest järgneb luitunud fotele jäädvustunud hetk poisipõlve Antonist. (Kes, nagu saate jooksul selgub, läbi elu Antošaks jäigi.) Siis läbilõige sellest, mis tänaseks jäänud — Anton Muti filmidest.

Üha enam kohtab ajakirjanduseski retrovaimustust omal ajal kirjutud eesti mängufilmide üle. Kanal 2 on "Tallinnfilmi" toodangu uuesti vaatajateni toonud ja nii mõnigi lineteos näib ajaga "muutuvat" üha paremaks. Operaator Anton Muti filmilooliseks teeneks on esimesed "Eesti Telefilmid": "Näitleja Joller" (1960), mis jäädvustanud tandemina Panso ja Järveti, noore

Mati Undi "Võlg" (1966). Rääkimata "Ühe suve akvarellidest" (1966), mis ilmselt üks meie inimlikumaid filminovele.

Kolleegid nimetavad siin ja nüüd, et Anton Mutt oli ja jäi meil mustvalge filmi kuldaja meistriks, kes värvipildi tulekuga kuidagi taandus, taandati. Värvilise tänase vahele näidatud mustvalged katkendid Anton Muti kaamera läbi sündinud fotodest ja filmidest haakuvad meie tänase retrohõngulise ettekujutusega mustvalgetest kuuekümnendatest Eestis. (Ja vist mitte ainult. Eriti fragmendid "Võlast" lisavad enesekinnitust, et kuuekümnendate lääne modernism ei jäänud meie jaoks mitte raudse eesriide taha.) Igal juhul lisavad need mustvalged filmikatkendid siinsete meenutajate jutule "tõendusmaterjalina" tajutavat, pilti jäädvustatud kuuekümnendate poeetilist hõngu. (Nagu ka valik toonases teleestetikas valminud muusikaklippidest: Georg Otsast, Artur Rinnest, Heli Läätselt — ikka läbi Anton Muti kaamerapilgu.) Haakudes Anton Mutti meenutanud toonaste kolleegide rõõmsameelselt nostalgiliste mõtisklustega Eesti Televisiooni alguse ajast. Ajast, mil usuti "inimnäolist sotsialismi" ja veel nii uudset teletööd tehti vennaliku

entusiasmiga. Jääb üle uskuda, et sel *kuldse kümnendil* olid ajad ja inimesed teistsugused. Üksteise järel endale karjääriredelil teed rajav telemaja "atmosfäär" (Antoša allakäik) jäi järgmistesse kümnenditesse...

Portreetervikust võib välja lugeda avaramat üldistust aja ja põlvkonna kohta. (Võib, aga ei pruugi, sest et operaatorinägemisega Sillarti lihtsalt vahendav jutustamislaad ei "dotseeri", ei sunni oma avastavaid järeldusi peale!)

Meie Antošast jutustab vaheldumisi terve plejaad toonaseid teletegijaid. Igaüks oma mäletamist ja mõistmist mööda. (Ülivõrdeis kiidusõnad tagantjärele vabandamaks toona ülekohtust umbisikulist "aega"!)

Nii joonistub lühiintervjuude fragmentidest Anton Muti kõrval välja rida tabavalt iseloomulikke miniportreesid (režissöörid Virve Koppel, Virve Aruoja, Tõnis Kask, Mati Põldre, Rein Maran, Mati Unt jt. Anton Muti mustade prillidega abikaasa... Ada Lundver, kes kaadris vaid paarkümmend sekundit! Ilme-

"Antoša". Anton Mutt publitsistikamaterjali üles võtmas 1950. aastate lõpul Pärnus, käes Eesti Televisiooni üks esimesi filmikaameraid "Aimo".

E. Haasmaa foto



kaim on ehk Aarne Üksküla inimlik lugu talle aastakümneteks hingepõhja jäänud mu-rest, kas "Anton Mutt ikka päriselt ei söö praetud mune").

Sillarti valikus töötab lihtne põhimõte: püüdes iseloomustada teisi, "reedame" kõige avatumalt iseennast. Võrdlevad järeldu-sed sümpaatsuse ja antipaatsuse poolt ja vastu skaalal jäävad vaataja teha (mõne puhul on kahtlev autorisuhe delikaatselt aimatav). Esimesel pilgul võib näida — ei sünni ju siingi muud, kui et Sillart on lasknud intervjuueeritavatel vabalt lobiseda. "Sekumatu kõrvalolijana" on Sillart sead-nud vahelduma üksteist täiendavaid, aga ka vastakuti sattuvaid mõtteotsi.

Igavesti Antošaks jäänud ümbritsenud emalikud daamid kiidavad soojusega järje-panu tema avalat naeratust ja lapsesilmi, meeste poolelt kõlab väide, et ega Antoša nii kõva naistemees polnudki, kui ta ise armas-tas mõista anda. Rääkimata läbivast kontras-tist, mille loob telepilt tänasest *läbipõlenud* Anton Mutist (kelle jutus ja pilgus veel tun-tavat toonast lapsemeelset õhinat), vaheldu-misi noorpõlvefotodega (neist ühel meenu-tab ta väga Raimond Valgret!).

Lõpuks kordub algus. Lastes alguskaad-reil joosta pöördkäigul, tagasi oma loogika järgi mehaaniliselt liikuva masinavärgini.

Jüri Sillarti töö tervikuna tuletab meelde telesaate (-filmi) eelisenä montaaži mängu-võimalusi. "Antoša" on telepärane just oma mõtestatud pildivahelduse nagu ka üldaru-saadava klišeedeni lihtsa kujundlikkusega (mida televisioon massimeediumina parata-matult eeldab). Sillart on osanud oma poeedinägemise "teledemokraatia" reegli-tesse valada. Meenutades mõneti Mati Põldre Valgre-filmi "Igavesti Teie" estetisee-ritud dokumentaalsust.



Anton Mutt 1980. aastate algul.

ANTON MUTT on sündinud 22. juunil 1933. aastal Tartus. 1951—1956 õppis TPIs keemia-insener-tehnoloogiks, 1960—1967 omandas ÜRKIs Moskvast filmioperaatori elukutse. 1956—1957 töötas Eesti Televisioonis kunstnik-fotograafina, 1957—1990 oli sealsamas ning pärast "Eesti Telefilmi" loomist viimases filmioperaator. Aastatel 1960—1989 võttis A. Mutt üles 65 dokumentaal-, mängu- ja muusikafilmi, nende hulgas: "Näitleja Joller" (1960, režissöör Virve Aruoja), "Romantikud" (1962, režissöör Virve Aruoja), "Võlg" (1966, režissöör Valdur Himbek), "Ühe suve akvarellid" (1966, režissöör Virve Aruoja), "Pimedad aknad" (1968, režissöör Tõnis Kask), "Kolme katku vahel" (1970, režissöör Virve Aruoja), "Colas Breugnon" (1974, režissöörid Mati Põldre ja Irene Lään), "Orelitoonid" (1974, režissöör Olav Neuland), "Kuidas portreterida orelit" (1976, režissöör Olav Neuland), "Stereo" (1978, režissöör Peeter Simm), "Kaks päeva Viktor Kingissepa elust" (1980, režissöör Tõnis Kask), "Kevad südames" (1984, režissöör Mati Põldre), "Giordano" (1988, režissöör Aare Tilk), "Kalapäev" (1989, režissöör Aare Tilk). 1985—1986 oli operaator "Tallinnfilmis" režissöör Olav Neulandi mängufilmi "Näkimadalad" võtetel.

S. T.

ÕNNITLEME!

3. november

HARRI OTSA

helilooja ja pedagoog — 70

3. november

PEETER TOOMA

ETV kultuuriprogrammi juht — 50

4. november

ALO RITSING

koorijuht ja helilooja — 60

6. november

ALEKSANDER EELMAA

Eesti Draamateatri näitleja — 50

9. november

PEETER KARELL

endine balletitantsija — 50

9. november

TARMO LEPIK

helilooja — 50

9. november

JEVGENI VLASSOV,

Vene Draamateatri näitleja — 70

17. november

VALDUR ROOTS

pianist ja pedagoog — 60

19. november

ANTS ÜLEOJA

koorijuht ja pedagoog — 60

20. november

ENE PILLIROOG

Eesti Raadio muusikatoimetaja — 50

21. november

TIIU HEINSALU (PEÄSKE)

viuldaja ja pedagoog — 50

24. november

JELENA POZNJAK-KÖLAR

*"Vanemuise" kauaaegne
balletisolist ja -pedagoog — 60*

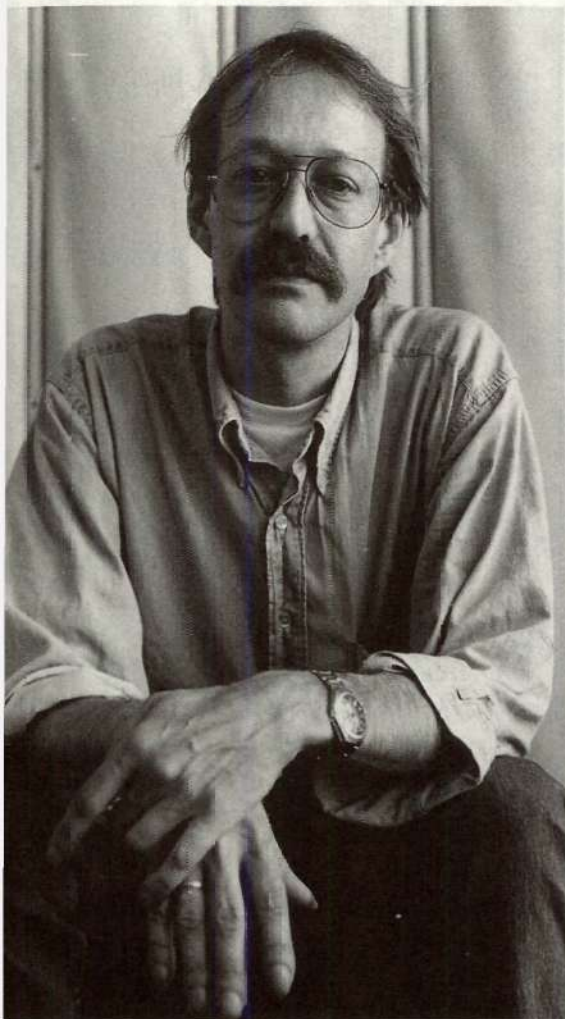
27. november

SILVIA MERE

filmikunstnik — 75

HEA LUGEJA!

Aasta hakkab mööda saama. Jääge meie ajakirjast huvitatuks ka edaspidi. Tellimise teel on see kõige soodsam — vaid 108 krooni. Üksikostuga võrreldes saate nii ligi 100-leheküljelise ajakirja iga 4. numbri niihästi kui tasuta. Head tellimist. Head lugemist.



BORIS BJÖRN BAGGER —
saksa muusik,
kitarrist,
tippinterpreet, pedagoog,
nüüd ka ärimees.
"Figaro siin, Figaro seall!"
meenub vägisi, jälgides
B.B.B. tegevust Eestimaa suves.
Pidevalt töötav energiaallikas,
kes kõiki iseenesestmõistetavalt
oma tegevusse
kaasa haarab ning
oma kiirusega nakatab.

MARE PÕLDMÄE

KONTSERTKITARRIST ÄRINI BORIS BJÖRN BAGGER

Karlsruhes sündinud ja kasvanud, ka praegu seal elav muusik suhtleb ometi puhtas eesti keeles. Need juured, muidugi. Sest eesti keel on Baggerite perekonnas alati kõlunud, ka B.B.B. lapsed räägivad puhtast eesti keelt. Juurtest nii palju, et B.B.B. ema on sündinud Tartus, isa küll Venemaal, kuid tuli juba lapsena Eestisse. 1944. aastal läksid mõlemad, üks 12- ja teine 16-aastasena Saksamaale. Isa on praegu pensionil, kuid on teeninud kolonelina Ameerika armees Saksamaal, NATO jõududes. Baggeri nimi pärineb taanlasest isaisalt.

Küsimusele vanemate suhetest muusikaga vastas Bagger, et nad armastavad muusikat, kuid pole kunagi sellega tegelnud. B.B.B.: "Liigub küll legend, et minu isa vanaonu olevat olnud Aleksandr Skrjabin. Aga meie peres õppisid kõik muusikat: vend trombooni, õde klaverit, kuigi elukutselisi muusikuid neist ei saanud."

B.B.B. eriala on kitarr. "See pill meeldis mulle juba lapsena, kui kuulsin plaadilt Andrés Segoviat. Seitsmeaastaselt hakkasin kitarril õppima." Edasi läks n-õ muusiku tavarada pidi. Saksamaa muusikakõrgkoolides, nagu Eestiski, tuleb eriala kõrval õppida ka muid muusikalisi aineid: muusikateooriat, muusikaajalugu, harmooniat, kontrapunkti jne. B.B.B. õppis lisaks kompositsiooni ning on loonud filmi- ja TV-muusikat, kirjutanud ka kitarrile.

B.B.B. elab Saksamaal sama aktiivset elu kui Eestis. Kevadel oli tal muu hulgas kontserdireis ühe maailma nimekaima flöödimängija Jean Claude Gérard'iga, samuti duoõhtu Kalle Randaluga.

B.B.B. ei eita, et Kalle Randalu Saksamaale jäämise puhul oli tema käsi tugevasti mängus. Ta arvab, et Eestimaal on pianisti töömaht piiratud, esinemisvõimalusi on ehk kolmes linnas. Tänu B.B.B. abile sai Kalle Randalu koos perega Saksamaale jääda ja

seal oma elu sisse seada. "Kalle Randalu on nüüd Freiburgis klaveriprofessor, tal on palju kontserte, esineb heades ansamblites. Tal läheb kunstilises mõttes väga hästi. Nagu ka tema pojal Kristjanil."

Uhkusega räägib B.B.B. sellest, et mängis esmakordselt CDle Paganini hiljuti leitud viimase teose, 60 variatsiooni viiulile ja kitarri. See on plaadistatud koos ungari päritolu viiuldaja Erno Sebastyeniga, kes töötab Berliini Filharmoonikute juures ja on mänginud kõiki Paganini teoseid, aga ka teiste heliloojate virtuosset loomingut, ning hindab neid variatsioone üheks raskemaks teoseks. Plaadistamine võttis aega kolm täispäeva.

Eesti muusikas oleme harjunud, et leitakse teoseid, mida pole kunagi ette kantud. Sama juhtub ka klassikutega. B.B.B. ennustab, et moodi hakkab minema prantsuse romantismiaja naishelilooja Louise Farrenc, kes on kirjutanud klaveritrio, sümfooniaid. "Fantastiline helilooja! Tegelikult tunneb publik ju üsna väheseid heliloojaid: Beethoven, Bach, Mozart, vahest ka Haydn. Aga kui palju väga head muusikat on teised heliloojad kirjutanud! See on suuresti juhus, et populaarseks on saanud just üks või teine helilooja. Võtame või Johann Sebastiani Bachi, keda keegi ei tundnud enne, kui Mendelssohn-Bartholdy ta taasavastas."

Boris Baggeri suhted Eestimaaga said alguse kümme aastat tagasi, 1986. aastal. "Tookord astus minuga kontakti VEKSA ja palus mul anda kontserdi. Nad ei saanud mulle honorari pakkuda ja ma seadsin tingimuse, et tulen siia mängima juhul, kui sellel kontserdil on siinsed parimad heliloojad ja interpreedid. Olid ka: Lepo Sumera, Kalle Randalu, Jaan Üun, Raimo Kangro, Jaan Rääts, kui nimetada vaid mõnda. Peale seda kontserti tekkisid eesti muusikutega tihedamad kontaktid."

Eesti muusikute hulgas läks kitarri moodi. Heliloojad hakkasid seda pilli rohkem kasutama. Vahest piisab, kui meenutada Lepo Sumera teost "Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale". "Ma olen alati, ka Saksamaal, tundnud huvi kaasaegse muusika vastu. Näiteks mängisin Baden-Badeni sümfooniaorkestriga Donaueschingeni festivalil Pierre Boulezi tsükli "Pli selon pli" helilooja enda juhatusel tema 60. sünnipäeval. Olen alati kaasaegse muusika suhtes kõrva lahti hoidnud, teinud Saksamaal esiettekandeid."

Ka Eestis on klassikaline kitarri saanud populaarseks kontsertpilliks ja päris mitu tippkitarristi on esile tõusnud. "Mul on nendega hea kontakt. Heiki Mätlik on ära teinud väga auväärse töö. Seda pilli polnud ju siin kümnekond aastat tagasi võimalik õppida ei

muusikaakadeemias ega muusikakooliski. Nüüd on tänu õppimisvõimalustele kasvanud uus põlvkond kitarriste. Siin ning Soomes ja Rootsis on eesti kitarristidel edu, ja tihti just eesti muusikaga. Kui on häid kitarriste, siis tuleb ka publik saali. Eestis tehakse selles mõttes päris head tööd."

Kitarr on pill, mida seltskonnaski mängitakse, tema kõla on mittemuusikulegi teistest pillidest lähedasem. "Kitarr on olnud aegade vältel väga populaarne, tal on kõla, mis inimesi ligi tõmbab. Pole ju poplauljat, kes ei laulaks kitarriga. Muusikaajalugu meenutades — Berlioz oskas ainult kitarri mängida, tema instrumenteerimisraamatus on just kitarri peatükk hästi põhjalik. Weberil on üle 150 laulu kitarri, millest olen esitanud rohkem kui viiskümmend. Paganini kandis mitmed kitarri mänguvõtted, näiteks *topelt-pizzicato*'d viiulile üle."

Paljudele inimestele seostub kitarri tugevasti hispaania rütmidega.

"Jah, *flamenco*-muusikaga. Kitarril on ju väga palju võimalusi — klassikaline, pop, džäss, *flamenco*. Igas mõttes unikaalne pill. Ka Venemaal oli oma 7-keeleline kitarri ja sellel hoopis teised väljendusvahendid kui *flamenco*-muusikas. Nii et üks paljunäoline pill." Ka popmuusikaga on B.B.B. varasemal ajal lähemalt kokku puutunud.

Viimasel ajal on kitarri ka ansamblis olulise koha leidnud. Olete te mänginud mingis väga põnevas ansamblis?

Pierre Boulezi ühte tähtsamat teost ma juba mainisin. See on küll suurele orkestrile, kuid kitarri on väga tähtis roll, iga noot on kuulda. Aga lähme ajas tagasi. Mängisin just Arnold Schönbergi *Serenaadi*, ligi tunnipikkust teost, millel üllatav koosseis: kitarri, mandoliin, viiul, vioola, tšello ja kaks klarinetit. Esitasin seda hiljuti Stuttgartis koos Berliini Filharmoonikute solistidega. Väga raske teos, partiid on lausa väljakutsuvad. Kitarrile on palju kirjutanud Hans Werner Henze. Umbes kolm aastat tagasi kirjutas ta kitarrikontserdi, siis on tal Nonetti, milles kitarri tähtis partii. Väga tuntud on "El Cimarron" löökpillidele, flöödile, kitarri ja baritonile, mille ta kirjutas Kuubas. Nüüdisaegsed saksa heliloojad kasutavad kitarri üsna palju.

Rohkem kui varem?

Varem kasutati ka päris palju. Olen esitanud ooperis kitarripartiit 2500 korda. Vaid mõned näited: Rossini "Sevilla habemeajaja", see ilus *Almaviva* aaria on kitarri, ka avamängus on kitarri sees; Donizetti ooperites; Berlioz'i ooperis "Béatrice ja Bénédict"; Verdi "Falstaffis" ja "Othellos" (avamängus

kolm kitarri ja kaks mandoliini); muusikalides, "West Side Storys" on väga raske kitarripartii. Andrew Lloyd Webber, tema "Evita" või "Ooperifantoom" — igal pool on klassikaline kitarr obligatoorne. Nagu ka näiteks Mahleri VII sümfoonia. Ma ei räägi lautost, mida nimetatakse kitarrisarnaseks pilliks ja millele on kirjutanud nii Bach kui ka Monteverdi.

Kaks tuhat viissada korda ooperis! See kõlab uhkelt küll! Karlsruhe ooperimaja on väga tuntud teater. Aga B.B.B. on mänginud ka teistes Lõuna-Saksa ooperiteatrites. Siit läks jutt paratamatult Karlsruhehele, mis jõudis eestlaste teadvusse tänu kultuuripäevadele 1992. aastal. Toda eesti kunsti tutvustust Saksamaal nimetab B.B.B. kõigi aegade suurimaks eesti kultuuri ekspordiks. Ka arvud kinnitavad seda. Aga Karlsruhe igapäevast kultuurielu iseloomustab B.B.B. nii: "Meil on väga heal tasemel ooperimaja. Saksamaal jaotatakse orkestrid klassidesse: A, B, C, D, E. A-klassi kuuluvad sellised orkestrid nagu Berliini Filharmoonikud, Müncheni orkester ja ka Karlsruhe ooperimaja. Ooperimaja on linnarahva hulgas väga populaarne, tean juhuslikult, et 99,2% piletitest on välja müüdnud, pileteid tuleb tellida pikka aega ette." Ooperiorkester annab iga kuu ka ühe sümfooniakontserdi, mis on samuti kuude kaupa välja müüdnud. Lisaks sellele on Karlsruhe ka isetegevuslikke orkestreid, näitena toob B.B.B. mandoliiniorkestri.

Aga eesti publikule on ehk tuntum Karlsruhe muusikakõrgkool, kus õpetab ka B.B.B.. Muusikaülikoolis õpib ca 850 noort muusikut kogu maailmast, sealhulgas ka eestlasi. B.B.B. õpilaste hulgas on samuti üks noor eesti kitarrist — Mait Martin. "Karlsruhe on hinnatumaid muusikakõrgkooli Saksamaal, eriti tugev on sinne viiuli-, tšello-, laulu- ja ooperiklass." Lossis toimuvad iga päev kõrgkooli kontserdid, mis on linnas populaarsed.

Tallinnaga seob B.B.B.d viimasel ajal ennekõike muusikakirjastus *edition 49*, mis loodi 1992. aastal. Kirjastuse loomise ajendiks oli VAAPi ülitugev positsioon. "VAAP ei teinud heliloojate jaoks midagi, müüsid küll teoseid välismaale, aga autorile tasu ei maksnud. Üks näide. Jaan Räätsa Kontserti kammerorkestrile on mängitud arvutuid kordi kogu maailmas, aga enne, kui *edition 49* tegutses hakkas, helilooja autoritasu ei saanud. Enne kultuuripäevi 1992. aastal tekkis Erkki-Sven Tüüril, Jaan Räätsal, Lepo Sumeral ja kolmel sakslasel — minul, Matthias Hammerschmittil ja Jakob Ruppelil — idee luua kirjastus, mis kaitseks eesti

heliloomingut kogu maailmas ja kindlustaks korralikult sõlmitud lepingud. 1992. aasta aprillis õnnestus Saksa seaduste alusel firma luua." Selle kirjastusega on nüüdseks ühinenud paljud eesti heliloojad. Aga see neli aastat pole sugugi lihtsalt läinud. B.B.B. sõnul polnud keegi kirjastuse juhtidest varem sellise tõega tegelnud ning kuigi firma algkapital oli ca 200 000 Saksa marka, hakkas tegevus üsna ruttu kokku varisema, "kuna keegi meist polnud ärimees. Me ei osanud müüa". Tekkis olukord, kus tuli kas firma maha müüa või leida hea koostööpartner. Koostööpartner leiti firma *Antes Edition* näol, kellega koos on nüüdseks välja antud umbes 150 eesti muusika nooti, arv, mis ka suurte kirjastuste puhul aukartustäratav. Lisaks sellele on ilmunud 12 CDd eesti muusikaga. *Antes Edition* on tutvustanud eesti muusikat messidel Frankfurdis Saksamaal, Prantsusmaal, Hongkongis, tutvustab varsti Chicagos. Lausüllatav on see, et hiljuti müüdi terve eesti muusika komplekt Malaisiasse!

edition 49 Tallinna kontoris on hetkel väljaõppel seitse inimest. Nagu B.B.B. rõhub, on plaan ühendada muusikaharidus kõrgtehnoloogiaga ning selle tulemusel peaks kirjastusest saama noodigraafikaga tegelev firma number üks Euroopas! Praegu teeb *edition 49* noodigraafikat 15 Saksa firmale. Saksamaal töötab lisaks B.B.B.-le veel ärijuht Matthias Hammerschmitt ning 1995. aastal liitus firmaga Karlsruhe suurima privaattölefirma omanik Dr. Friedrich Georg Hoepfner. "Meie firmas on algusest peale reegel, et püüame minimaalse tööjõuga saavutada maksimumi. Seepärast pole meil ka näiteks sekretäri. Igaüks peab viima oma lõigu algusest lõpuni, st oskama nii noodigraafikat kui ka faksi saata, heliloojatega suhelda jne." Õpetajaks on olnud nii B.B.B., Lepo Sumera kui ka noodigraafikaprogrammi "Finale" spetsialistid Saksamaalt. Aga B.B.B. arvab, et kõige paremini õpetab töö ise.

4. septembril jõudis eesti muusika *edition 49* kaudu interneti lehekülgedele. "Internetis liigub 60—80 miljonit inimest, kellest 90% on mehed ja neist omakorda 95% kõrgharidusega — just tõsise muusika publik."

Ja veel üks tahk B.B.B. tegevuses: eesti heliloomingu vahendamine maailma parimatele interpretidele. "Lääne tippmuusikud on tellinud minu vahendusel ca 40 teost eesti heliloojatelt: klarnetist Sabine Meyer Raimo Kangrolt, flötist Jean Claude Gérard René Eesperelt. Nii on valminud Lepo Sumera "Canone terribile, alla diavolo" (mäng kümnele), mille esiettekanne oli Saksamaal üledukas ja mida hiljaegu mängisid Ber-

liini Filharmoonikute solistid. Jaan Räätsa, Urmas Sisaski uued teosed."

B.B.B. arvab, et kui Saksamaad tuntakse BMW või "Mercedes Benzi" järgi, siis Eesti- maa firmamärgiks on ennekõike kultuur, eriti just muusika. Piisab, kui nimetada üht nime — Arvo Pärt. Või Neeme Järvi. Või Eri Klas. Või miks mitte kõige pikaajalisemat elavat traditsiooni — laulupidu.

Boris Björn Bagger (s. 1957 Karlsruhe) on õppinud kitarrimängu Karlsruhe ja Freiburgi muusikakõrgkoolis Mario Sicca ja Sonja Prunnbaueri juures. On võtnud osa Julian Breami, Narciso Yepesi, Wolfgang Lendle ja Siegfried Behrendi meistriklassidest. 1978. aastal oli üks ansambli *Camerata Karlsruhe* asutajaid, praegu on selle kunstiline juht. 1989. aastal asutas B.B.B. *Deutsche Gitarrenquartett*'i, samuti mängib ta ansambelis *Ensemble 13* ja sageli Badeni *Staatstheater*'is. On esinenud kontsertidega nii Euroopas kui Kanadas, teinud raadiolindistusi (ca 100), CDsid (seni 12) ja esinenud televisioonis. Aastast 1990 töötab ka Karlsruhe muusikakõrgkoolis õppejõuna. Kuulub muusikakollektiivi *Villa Musica*.



edition 49 Tallinna kontoris.
Esireas: Maria Mank ja Tõnis Tüür; tagareas:
Boris Björn Bagger, Esko Oja ja Valdo Preema.
H. Rospu foto

edition 49

kirjastatud eesti muusika noodid:

René Eespere

"Concentus" klaverile

Laste klaverimuusika

Kontsert viiulile ja kammerorkestrile

"Concerto ritornello" kahele viiulile ja orkestrile

Kontsert flöödile ja orkestrile

Ritornellid klaverile nr 1, 2, 4, 5, 6

"Arkamise aeg" segakoorile ja klaverile

Mängutoosid I ja II klaverile (tšelestale)

Heino Eller

13 klaveripala eesti motiividel

Sümfoonia pilt "Laulvad põllud"

Viiulikontsert

Eleegia harfile ja keelpilliiorkestrile

Sümfoonia pilt "Koit"

Raimo Kangro

"Circulus quadratus" keelpilliiorkestrile op. 52 (ilmumas)

"Dance-Steps" kammerorkestrile op. 44a (ilmumas)

Kolm eesti rahvalaulu sooloflöödile op. 43

Klaveripalad lastele

Kolm pala kahele klaverile op. 20

"Display" nr 2 op. 42 kahele klaverile, kaheksale käele

Kuus pala kitarrile op. 37a

Mati Kuulberg

"Avanti" sooloflöödile

Viiulisonaat nr 3

Viiulisonaat nr 4 "Memoria de los Incas"

Kvartett neljale saksofonile

Viis eesti rahvaviisi klarnetile, aldile ja kontrabassile

"Meenutus" tšellole ja klaverile

Variatsioonid viiulile ja orelile

"Niente, Semplice, Quasi" flöödile

Kontsert flöödile ja orkestrile

3. sümfoonia

Tõnu Kõrvits

"I. L. Y. B." (1991) kahele kitarrile

"Kiss on the water" kahele kitarrile

Süit kahele kitarrile

Hugo Lepnum

Variatsioonid viiulile ja orelile

Anti Marguste

12 klaveripala lastele

Sümfoonilised runod op. 36

Ester Mägi

Kadents ja teema viiulile ja orelile (klaverile)

Dialoogid klaverile, klarnetile, flöödile ja tšellole

"Maarjasõnajalg" sopranile, flöödile ja klaverile/

sopranile, flöödile ja kitarrile

"Processus" viiulile ja kitarrile

"Processus" tšellole ja kitarrile

"A tre" viiulile, tšellole ja kitarrile

"Lapi joiud" klaverile

"Bukoolika"

Partiita "Vanalinn" flöödile, tšembalole ja keelpilli- orkestrile

Variatsioonid klaverile, klarnetile ja keelpilli- orkestrile

Esko Oja

Saksofonikvartett

2. sümfoonia

Opus 26 orkestrile

Boris Parsadanjan

Duosonaat viiulile ja tšellole

Kontsert flöödile ja kammerorkestrile

1. sümfoonia

6. sümfoonia

Alo Põldmäe

Väike süit flöödile *op.* 41

Kaks antiikset pala harfile ja flöödile

Prelüüd, fugett ja postlüüd neljale flöödile, klaverile, löökpillidele

Jaan Rääts

24 prelüüdi klaverile *op.* 33

24 marginaali kahele klaverile *op.* 68

24 eesti prelüüdi klaverile *op.* 80

Kammerorkestri kontsert nr 1 *op.* 16

2. sümfoonia

3. sümfoonia *op.* 10

5. sümfoonia *op.* 28

7. sümfoonia *op.* 47

3. klaverikontsert

Kontsert viiulile ja kammerorkestrile nr. 2 *op.* 63

Kontsert trompetile, klaverile ja orkestrile *op.* 92 (ilmumas)

Kontsert kitarrile ja kammerorkestrile (ilmumas)

Kuldar Sink

Süit nr 1 flöödile

"Kyrie" segakoorile

Urmas Sisask

"Tähistaeva tsükkel" klaverile:

I osa "Aquarius" (*Dreami*)

II osa "Vulpecula" (*Anxietu*)

III osa "Delphinus" (*Connection*)

"Jõulumissa" (Missa nr 4) *op.* 46

"Polaris", sümfoonia kahele klaverile ja orkestrile *op.* 38

Lepo Sumera

Kaks *capriccio*'t klarnetile

Kaks pala sooloviilile

Keelpillikvartett

"Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale" flöödile ja kitarrile

"1981" tsüklist "Kaks pala aastast 1981" klaverile

Fugett ja postluudium klaverile

Ostinaatovariatsioonid klaverile

"Canone terribile, alla diavolo", mäng kümnele

"Sisalik", balletimuusika (ilmumas)

Olümpiamuusika nr 1

Olümpiamuusika nr 2

Pantomiiim (ilmumas)

Seenekantaat nr 1 "Carmen veris"

Seenekantaat nr 2 "Timor"

Seenekantaat nr 3 "Carmen autumnus"

Seenekantaat nr 4 "Luxuria"

4. sümfoonia (ilmumas)

5. sümfoonia (ilmumas)

"In memoriam" (ilmumas)

"Musica tenera" — sümfoonia

"To the harmony" flöödile ja keelpilliorkestrile

Eino Tamberg

"A journey for strings" keelpilliorkestrile

Oratoorium "Amores"

"Celebration fanfares" *op.* 94 orkestrile

Concerto grosso

Kontsert viiulile ja orkestrile

Muusika löökpillidele

Nokturn orkestrile

Saksofonikontsert *op.* 79

Sümfoonia

2. sümfoonia

3. sümfoonia

"Ootus" altflöödile, klarnetile, löökpillidele, viiulile ja tšellole

"Musica triste" *op.* 85

Toccata op. 31 orkestrile

Veljo Tormis

"Kord me tuleme tagasi" meeskoorile (Jaan Kaplinski tekst)

Jaanus Torrim

Sümfoonia nr 1 orelele

Sümfoonia nr 2 orelele

Peeter Vähi

"Digitaalne armastus" flöödile ja viiulile

"Müstiline ühinemine" flöödile, viiulile ja kitarrile

"Tema kõrgeausus Salvador D-le" flöödile, viiulile ja kitarrile

Valge kontsert kitarrile ja kammerorkestrile

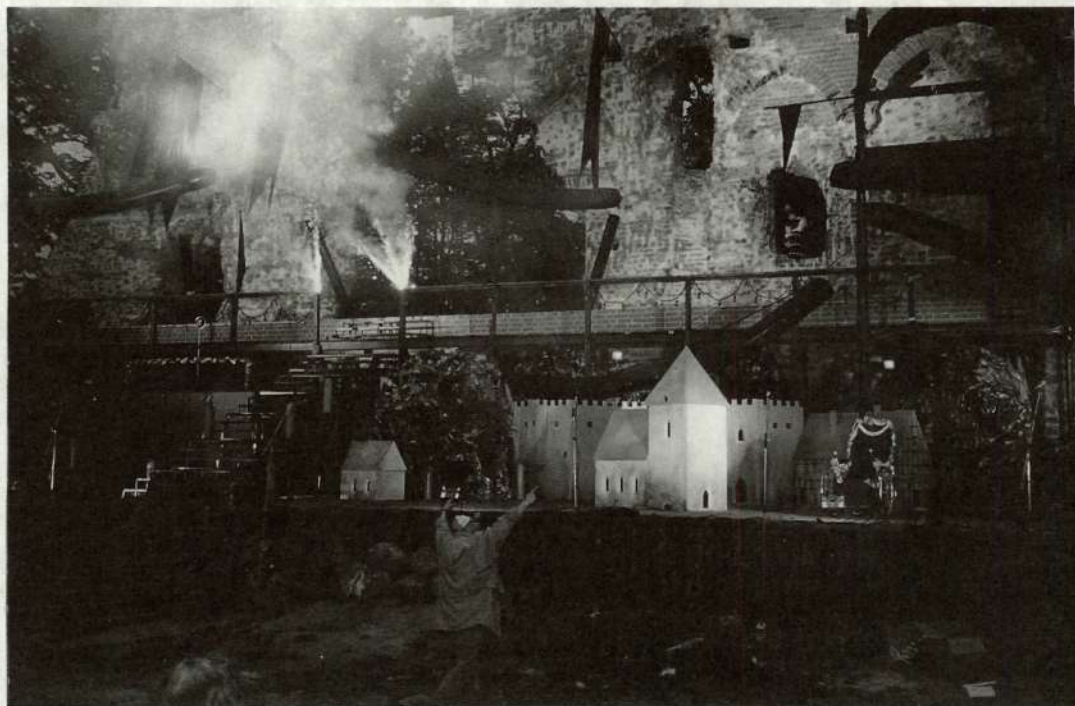
"2000 aastat pärast Kristuse sündi"

"Concerto piccolo"

Fuuga ja hümn orkestrile

"Natüürmort oreliga"

SUVI LÄINUD, TEATER JÄÄB. SUVETEATER MITTE?

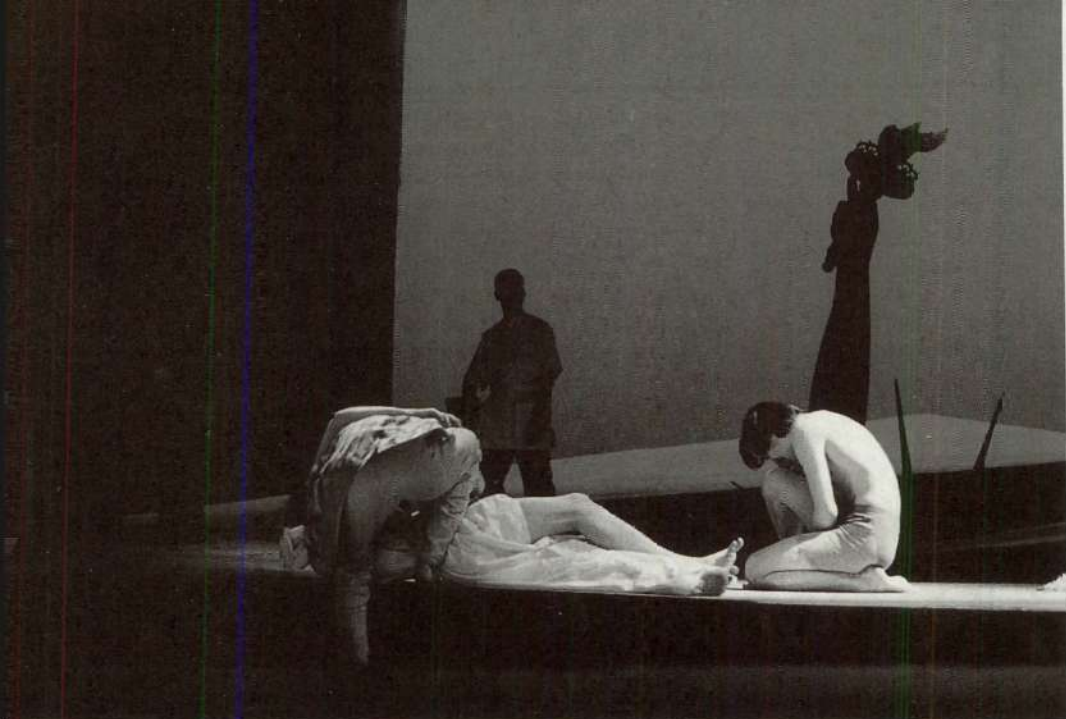


J. Švarts, "Draakon" (lavastaja K. Komissarov, kunstnik K. Tool). "Ugala", 1996.
M. Kubo foto

On väide liiga meelevaldne? Mälus sori-des leian oma suveteatrikogemuste hulgast vaid ühe katartilise teatrielamuse — Merle Karusoo lavastuse "Elektra saatuse on lein" Dominiiklaste kloostris aastal 1981. Üht-teist leiaks vahest veelgi, mõne rolli, ideevälga-tuse või huvitava lahenduse, ent teatria-ja-lukku suve- ja seega enamasti vabaõhulavas-tusi kuldtähtedega üles just ei tähendata. On ju suve- ja vabaõhuteatrit seostatud pigem rahvaliku laadateatri kui tõsimeelse vaimu-teatriga. Mida oleks kaasa võtta läinud suve-hooajast, mis varasematega võrreldes ülimalt rikkalikuna näis?

Mäletan, et alles mõni aasta tagasi kurtsin ühe päevalehe veergudel leebelt, et meie teat-rid ei söanda (ei viitsi?) suvel rahvale midagi pakkuda, ning meenutasin aegu, mil elas

jõudsasti vabaõhuteater nii väikelinnades kui metropolis. Veel 4—5 suve tagasi oli teatritel äraootavaks hoiakuks ka pisut põh-just — isegi nn pärishooajal oli publikut raske saali saada, mis siis veel suvega ris-kida. Peljati ka majanduslikku riski. Aga juba järgmisel aastal tulnuks mul etteheited tagasi võtta, rääkimata möödunud suvest. Teatrid reageerisid aja nõudele kiiremini, kui arvata osanuks. Suveteater hakkas jõudsasti arene-ma ja see puhang meenutab mulle kohvi-kute-restaurantide paljunemise tempot (veel 3—4 aastat tagasi poleks keegi uskunud, et need Tallinnas niisuguse hulga ja kiirusega tekkima hakkavad). Turumajanduse viljastav mõju? Tegelikult tabati ära tõenäoliselt üks oluline nüanss — suveteatri rahvalikumashow'likuma laadi või siis eriprojektiga võib



T. Kushner, "Inglid Ameerikas"
(lavastaja G. Malvius, kunstnik E. Cairns).
Eesti Draamateater, 1996.



A. Tšehhov, "Kolm õde"
(lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik E. Õunapuu,
kostüümid M. Raidma). Eesti Draamateater
Sagadi mõisas, 1996. Tšebutökin — Aarne
Üksküla, Maša — Angelina Semjonova.



"Kolm õde".
Irina — Külli
Koik, Olga —
Maria
Klenskaja,
Maša —
Angelina
Semjonova.
DeStudio fotod

teater enesele tähelepanu tõmmata kärarik-
kamalt kui pimedatel õhtutel hooaja keskel.
Ja üsna tõenäoliselt toob suveprojekti õnnest-
umine publikut saali veel talvelgi. Kindlasti
on sellega võimalik (kui kõik asjaolud õnneli-
kult kokku langevad) ka teatri kukrut
täiendada. Olen üsna veendunud, et salamisi
loodab iga teatrijuht suveprojektist kassa-
menu (et mitte öelda: *selle peale välja minnak-
segi*).

Kahtlemata on viimaste suvede kõige
õnnestunum lavastus Elmo Nüganeni "Kolm
musketäri" Linnateatri lavaaugus, ja esma-
pilgul tundub, et suveteatri taasavastamise
au Tallinnas jääkski just nagu Linnateatrile.
Tegelikult oli siiski Eesti Draamateater see,
kes kolm suve tagasi otsustas 1994. aasta
juunikuusse planeerida kümme etendust
T. Dorsti "Merliniga" (lavastaja Priit Peda-
jas). See polnud küll vabaõhuteater, ometi oli
juunis jaanipäevani mängimine esimene
märk sellest, et teater on mõistnud: publik ei
kao suvega linnast kuhugi, vastupidi — ta
hoopis võidab sellega, kui mängib ajal, mil
teised teatrid on oma ukсед juba kinni pan-
nud. Tõepoolest, viietunnine pomposne la-
vastus, mis polnud ei kerglane *show* ega
muusikaline meelelahutus, pigem vastupidi,
kogus kõikidele etendustele täissaaliid. Vähe
sellest. "Merlini" eluiga ei lõppenud suvega,
lavastust võis veel 4-5 korral näha jõulude
eelgi, ja ka siis ei tulnud publiku üle kurta.
Draamateater tõestas, et ka suvel võib teatrit
teha ja publikut võita.

Järgmisel, 1995. aasta suvel reageeris



M. Betsuyaku, "Krahv Dracula sügis" (lavastaja
ja kujundaja E. Hermaküla). Eesti Draamateater,
1996. Lossivaht — Aleksander Eelmaa.



"Krahv Dracula
sügis".
Kassimees —
Sulev Luik.
DeStudio fotod

Draamateatri "väljakutsele" Linnateater oma "Kolme musketäridega" ja pole enam oluline, et "Musketäride" suveprojektiks muutumine on mõnes mõttes juhus (algself pidi tükki etenduma Salme kultuuripalees keset hooaega). "Musketärid" tulid ja võitsid ja näib, et jätsid ka vaatajatele väga kindla teadmise, et suvelgi tasub teatrisse tulla. Mõnes mõttes lõi "Musketäride" erakordne menu soodsas eelhäälestuse suveprojektidele ülevõttes. Ka M. Undi lavastuse "Pööriöö unenägu" vastu oli intrigeeriv eelhuvi, kõik tingimused — Unt, Shakespeare, Draamateatri näitetrupp, Kadrioru tennisehall, ansambel "J.M.K.E" — kandsid märke sellest, et sedagi ettevõtmist saadab menu. Kunstiliselt jäi see nähtus kahjuks arusaamatuks ja kriitika materdas Unti mis jõudis. Tuleb mõnuda: Undi idee oli seekord intrigeerivam kui teostus ise. Aga vaatamata sellele peab projekti tunnustama. Eks olnud tegu mõneti jällegi vaataja kivistunud teatriskäimise harjumuse lõhkumisega: publik kutsuti kõledasse tennisehalli ja enamasti ta ka tuli. Teater sellega kasumit tõenäoliselt ei korjanud, ent päris tühjadele saalidele vist ka ei mängitud.

1996. aasta suvi oli eriti rikkalik. Linnateater jätkas "Musketäridega". Draamateatril oli kavas kolm suvemaiust: T. Kushneri "Inglid Ameerikas" suurel laval kalli külalise Georg Malviuse lavastuses, M. Tšehhovi "Kolm öde" Sagadi mõisas Mikk Mikiveri lavastatuna ja Evald Hermaküla ööteater Draama väikesel laval, S. Beckett'i "Lõppmäng" ja M. Betsuyaku "Krahv Dracula sügis". "Ugala" sekundeeris pealinnale oma suveprojektiga Viljandi lossimägedes restaureeritud vabaõhulaval, milleks oli J. Švartsi "Draakon" Kalju Komissarovi lavastuses. Pärnu "Endla" tegi suvelavastuse Kurgjale: laulumängu "Kraavihallid", lavastajaks Ants Matiisen. (Et viimane on paraku nägemata, jääb see ka järgneva vaatluse alt välja.) Mida nende kõigi kohta öelda? On's neis midagi ühist? Esmapilgul siiski vaid fakt, et neid mängiti suvel.

"Inglid Ameerikas". Projekt kuulutati välja suurejoonelise, intrigeeriva, esmakordse. Maaailma lavadel on Tony Kushneri näidendit saatnud edu. Laineid on lõõnud eelkõige homoseksuaalse armastuse ja AIDSi teema. Ootuspäraselt võinuks arvata, et see

probleemistik saab ka eestimaise lavastuse magnetiks. Nii seda teater ka välja reklaamis: esimene homotükk meie laval... Võib-olla olid teatri ootused liiga suured, lavastuse ümber tekitatud ažiotaaz liiga võimas, et tulemus näis selle valguses kahvatuvat? Milles asi? Kõik tingimused menutüki sünniks olid justkui olemas? Või oli eelreklaamis väike valearvestus? Kas homoteema on siiski enam see, mille peale meil kinnisilmi tormi joostakse? Meeletu publikutung lavastust just ei saatnud, pigem külastati etendust ettevaatliku uudishimuga. Võib-olla on skeptiline ja pisut alalhoidlik eestlane homoteema suhtes pigem tõrjuv kui et hakkab kaasa mõtlema? Olgu teemaga kuidas on, ent lavastus ise?

Kas võib öelda, et lavastus läks teema tõlgenduse nahka? Mitte et tegu oleks olnud totaalse ebaõnnestumisega. Ent enamik arvustusi olid leiged kui mitte jahedad. Eks ole kriitikud kallilt imporditud külalislavastaja suhtes kahekordselt norivamad. Kuid Malviuse homoarmastuse pateetilis-sentimentaalne tõlgendus andis lavastusele tõe-poollest mingi mitte tõsiselt võetava alatoon, kusjuures samas oli tunne, nagu sunnitaks saalis istuvat heteroseksuaali laval toimuvale pidevalt vastanduma äratundmises: *homoarmastus on midagi tõeliselt suurt ja üllast!* Usun, et see hoiak pole Malviusel teadlik (ja võib-olla on tegu hoopis minusuguse vaataja tolerantsipuuadusega). Ilmselt ei taju Malvius isegi, et serveerib Kushneri ideid vennaskondliku loosunglikkusega, mis mõjub aga lamedalt, naiivselt, banaalselt, ühesõnaga — ebausutavalt. Tahtmatu karuteene näitlejaile. Lavastaja suhe näitemängu ainesega näib olevat kirglik, sellega vahest seletub ka ilmenenud vastuolu: professionaal Malvius libastub mitmete emotsionaalsete kujunditevõtete kasutamisega, jättes niiviisi endast maitsetu katsetaja mulje. Etenduse lõppedes oli tunne, et meile üritati pakkuda hingestatut hollywoodlikku seepi. Finaal oli ikka rabav küll: käsikäes päikesetõusu poole sammuv homopaar!!!

Draamateatri näitlejad mängisid hästi. Paljudes töodes oli üllatuslikke-uudseid jooni. Nii mõnegi näitleja oli Malvius põnevale teotsale juhatanud. Ridamisi huvitavaid, nihestatud karaktereid, ent ometigi — puudu jäi mõtteselgusest, lavastaja pakutud lahenduse põhjendatusest.

Oma ülesande seekordne projekt siiski täitis. Draamateatril õnnestus üllatada ja olla vaataja tähelepanu keskmes. Näitlejad said Malviusega koostöö ja mängimise mõnu. Maailmanimega tükk on nüüd meiegi laval ära käinud, toonud arusaamise, et see, mis maailmas üle kullatud, ei pruugi alati päris-kuld ollagi. Ja teatriloo kullasalve siit lavastusest miskit ei pudenenud.

A. Tšehhovi "Kolm öde" Sagadi mõisas. Hoopis tasasem, aga omamoodi jällegi intriigeriv ja pretensioonikas ettevõtmine. Huvitab väga Mikiveri kõrvalpõige traditsiooniliselt laval. Millega üllatab? Üllatab sellega, et Mikiver ei suuda siiski põhjendada, miks etendub Tšehhov kaunis Sagadi mõisas. Interjäär ja eksterjäär jääb paraku vaid lavastuse väliseks aksessuaariks ega sula teatritööga eriti kokku. Sama hästi võinuks Mikiveri "Kolme öde" mängida ka akadeemilisel laval. Enamgi veel. Just Sagadi mõisa palju pakkuvast keskkonnas mõjus tükk nn kontsertetendusena. Publik on saali istuma pandud traditsioonilist lava ja saali vahe-korda järgides (tagumistes ridades istujad näevad heal juhul vaid näitlejate päid) ja ühel hetkel hakkab mänguruum hoopis näitemängu vastu töötama. Igal juhul hämmastas mind kõige rohkem see, miks Mikiver nii kaugele Tallinnast kolides ei kasutanud Sagadi mõisa võimalusi loominguks. Ega's ometi pidada selleks vaheajal mõisa kõrvalruumidesse korraldatud teejoomist ja tordisöömist publikule? Juba traditsioonilise lava ja publiku vahelise piiri lõhkumisega (vaatajad oleks võinud paigutada kolme seinaga või digonaalselt) oleks Mikiver end keerulisema ja huvitavama ülesande ette asetanud ning vahest enam ka ruumiliselt mõtlemahakanud.

Hämmastas ka "Kolme öde" kontseptuaalne ähmasus, sisuline loidus, jõuetu literatuursus. Raske oli lavastust vaadates mõista, miks on see materjal hetkel lavastajat huvitanud. Näib, nagu oleks Mikiver suhtunud Tšehhovi teosesse kui isemängivas näitemängu — küllap tükk ise ja selle eelnevad kuulsad lavastused väärtustavad nüüdsegi lavastuse? Tulemuseks oli stseenist stseeni veniv väsinud akademism, ehkki eraldi võetuna oli siiski paar huvitavat rolli. Eelkõige Aarne Üksküla kõikemõistev ja elutark Tšebutõkin, Mati Klooreni üllatavalt

inimlik Kulõgin ning mõned hetked Maria Klenskaja (Olga) ja Angelina Semjonova (Maša) osatäitmistes. Ja loomulikult lavastuse suürüllataja Tõnis Mägi Tusenbachina! Küllap paljud suhtusid poplaulja kasutamisse niivõrd keerulises näitemängus üsna skeptiliselt (siin kirjutaja kaasa arvatud). Seda üllatavam oli kogeda läbinisti teatraalse näiteseltskonna ehk siis professionaalide keskel ühe amatööri puhast, peaaegu nullstiilis mängu. See mõjus värskest, oli veenev. Kõlab kurjalt küll, aga midagi peab olema lahti Draamateatri näitlejate lavalise mõtlemise ja olemisega, kui üks amatöör nii mõnegi professionaali "surnuks mängib". Loomulikult võiks norida ka Tõnis Mägi ebaleva hoiaku üle mõnes stseenis, aga kokkuvõttes tuleb tõdeda — panus õigustas ennast. Ja rohkem isegi selles julmavõitu tähenduses: näitamaks kohta kätte professionaalsele rikutusele, lubjastumisele. See näibki jäävat ajaloolise kullafondi aktivasse, kui toda seika ikka tähele osati panna.

Ent ometigi jäi arusaamatuks kogu näitemängu mõte. Kes on need öed? Mis neid oma vaiksuse kubermangus piinab? Miks tahavad nad siit ära Moskvasse? Ei tekkinud paralleeli ka tänase päevaga. Ei suhestunud põnevalt ka kirjglikud karakterid. Kui lisada ka veel üllatavalt maitsetu ja eklektiline muusikaline kujundus, siis võib öelda, et pärast suurejoonelise ettevõtmise küllastamist jäi õhku rippuma kahetsuse ja pettumuse tunne. Küll aga teenis projekt kindlasti üht eesmärki: Draamateatril õnnestus endale teadvustada, et suudab luksusliku projektiga (piletite hind oli 200—250 krooni) jõukaid vaatajaid pealinnast välja meelitada. Kõik mis on peen, kallid ja eriline — see läheb müügiks!

Hoopis teistsuguse, ent jällegi erilise projekti käis Draamateatri katuse all välja Evald Hermaküla. Tema seekordne teatriuendus lõhkus traditsioonilise teatrikultuuri ajamöödet. Ta alustas oma ööteatriga "Lõppmäng" ja "Krahv Dracula sügis" täpselt südaöösel ja lõpetas alles koiduvalguses, nelja-poolse viie paiku hommikul. Intrigeeriv idee töötas jälle: Hermaküla teatriöödele jagus publikut üsna rohkesti, ent paraku pidi suur katsetaja leppima sellega, et vaatajad vaikselt tema ööetenduselt minema pudenesid. Hommikuni pidasid vastu vaid



"Draakon". Elsa — Piret Rauk.

"Draakon". Mõirgav ja liikuv draakon ning Draakon — Üllar Saaremäe.

M. Kubo fotod

entusiastid. Ja tegelikult nad ei tarvitsenudki kahetseda. Näib ka, et Hermaküla läks mõneti oma projekti suurejoonelisuse ja eneseimetluse ohvriks; tema teatriöö koosnes kolmest osast (lisaks kahele väljakuulutatud näitemängule oli algusesse lisatud Beckett'i tekst "Proloog"). Kahjuks olid mõlemad Beckett'i materjalid ette kantud sedavõrd uinutavalt, et publik ei pidanud teatriöö maiuspalani, "Krahv Dracula sügiseni", lihtsalt vastu. Beckettit oli Hermaküla püüdnud esitada hästi võõrituslikus stiilis ja absurdses mängulaadis, ent enamasti ei hoidnud see öiseid vaatajaid ärksana. Mõlema Beckett'i puhul tegi Hermaküla klassikalise vea, mille enamasti komistavad küll algajad: ta hakkas lavastama absurdi, selle asemel, et otsida absurdi elust, inimestest, inimsuhtest. Nii olidki tulemuseks hästi õõnsa, "teistsuguse", imeliku häälega kõnelevad kummalised olendid, kelle vahel ei saanudki tekkida pingelisi suhteid, elavast teatrit rääkimata. Hämmastav, et isegi igavene orgaanik Hermaküla ei suutnud "Lõppmängus" laval toimuvale elustavat süsti anda, pigem oli see hoopis Aleksander Eelmaa Clov, kelle eluline huumor ja karakter Beckett'i-mängus tõelise absurditunnetuseni tõusis.

Ja just Betsuyaku, selle jaapanlasest absurdikirjaniku esitlusega tõestas Hermaküla, et absurdi on võimalik lavastada ka nii, et sa absurdi ei lavasta. Kõik, mis on tõeline, ehe, päris, võib olla absurdne. Lihast ja verest inimesed oma arusaamade, käitumishoiate, mõtteviiside ja tabudega võivad olla pööraselt absurdsed ja naljakad. Kurv küll, et alles kella kolme paiku öösel, kui pool saalisoljaid oli teatrit juba lahkunud, läks Draamateatri väikesel laval äkki huvitavaks ja lõbusaks. Järsku tuli lavale elus teater, mis oli absurdne ja tegelik korruga. Minu meelest on see Hermaküla viimase aja tööde hulgas peaaegu ainus, kus tema teistsuguse teatri tegemise taotlused on lõpuks ka õnnestunud. Uskumatult naljakas ja vaimukas, täpsete aktsentidega ning mis peaaegu, huviga jälgitav teater. Ühtlasema tempo saavutamise nimel võinuks lavastusega veel pisut tööd teha ja kui keegi oleks tahtnud Hermakülale midagi enne projekti käivitamist soovitada (ja ta seda soovist ka kuulda võtnuks), siis oleks võinud see kõlada nii: *Jäta Beckett teiseks korraks ja jäta kogu mängu- ja vaatamisnauding*

Betsuyakule! Paraku lootis Hermaküla vist lüüa kvantiteediga. Ometigi oleks vaid keskõise Dracula ilmumise üle rõõmustanud nii publik kui ka näitlejad.

Ja veel üks suveprojekt — võib-olla kõige rohkem suveüritus selle sõna otseses tähenduses. J. Švartsi "Draakon" Viljandi lossimägedes Kalju Komissarovi lavastuses. Siingi tuleb leppida liigitusega: "Draakon" oli rohkem suveteater ja vähem teater. Tegu oli suurejoonelise tulevargiga, mida saatis Švartsi näitemängult laenatud süžee *show'*lik-muusikalik lahendus laulude, tantsude, kirevate kostüümide, muusikalile omaste mustvalgete (positiivsete-negatiivsete) tegelasskeemidega ja eelkõige loomulikult pürotehniliste efektidega. Tundub, et Komissarov ka ei varjanud seda, et Švartsi näitemäng teda eriti ei huvita. Ja kui seda asjaolu meeles pidada, siis võiks siinkohal ka punkti panna. Üritus teenis sajaprotsendiliselt oma eesmärgi — oli sobivaks suurejooneliseks avalöögi Viljandi lossimägedes vastvalminud vabaõhulava sisseõnnistamisel, tõi pisut konservatiivse ja alalhoidliku väikelinna publiku suvel teatrisse (vähe sellest, kokku sõideti üle Eesti), tõstes seega "Ugala" prestiiži Viljandi kultuurielu kontekstis (anti isegi veel lisatendused), ja lõi soodsa pinnase vabaõhuteatri traditsiooni jätkamiseks Viljandis. Kui aga tahaks küsida, miks Komissarov valis selle vaatemängu mudeliks just "Draakoni", siis on sellele raske vastust leida. Vihjeid lavastus ei andnud.

Tundub, et seekordne suvi pakkus tõesti rohkem suveteatrit ja vähem teatrit, mis jääks annaalidesse, vaatajate mällu, ajaloo sõelale. Aga kogemuse võrra rikkamad ollakse kindlasti, eelkõige kolme uuslavastusega üritanud Draamateater.

What's on / Hva skjer
September
OSLO
Published by Oslo Promotion 1996

THE 1996
**IBSEN
STAGE
FESTIVAL
NORWAY**

30. AUGUST - 14. SEPTEMBER

NATIONAL THEATRET

Telenor SAS Dagbladet KREMTKASSEN
INSTITUSJONEN/FRITTO ORD NOROAD TEATER OG DANS/INORDEN

ROMAN BASKIN

IBSEN NORRAS. PRAKTIK FESTIVALIL

30. augustist 14. septembrini
sai Oslos teoks
järjekordne Ibseni festival.
Norra Rahvusteatri egiidi all
toimuval üritusel
esitati neliteist lavastust
kolmelt mandrilt.

Ibsen

Inglismaal olen tajunud, mida tähendab, kui ühel rahval on Shakespeare. Oslo festival andis aimu, mida tähendab norralaste see, et neil on Ibsen. Meil on küll kirjanduses Tammsaare, maalikunstis Laikmaa, muusikas Pärt, aga näitekirjanduses, teatris? Selle koha peal on õigupoolest ainult Raudsepp. Komöödiamees. Eesti teatril ei ole oma suurt vaimu.

Me võime küll ka Ibsenit, Tšehhovit, Shakespeare'i lavastada — ja lavastamegi —, aga oma dramaturgia annab teatril ikkagi võimsa toetuspunkti. Annab kindluse, uhke hoiaku, millest meil puudu jääb — nii elus kui laval.

Oslo Rahvusteater on Ibseni vaimu täis. Seda on ka heas mõttes müstifitseeritud, võimendatud. Vanakese vaim lehvib isegi visuaalselt: teatrimaja ees on hiidsuur Ibseni kuju, mis on õhtul prožektoritega valgustatud, nii et maja seinale projitseerub hiigel-suur Ibsen.

Ibsen ja Tšehhov

Viimasel ajal on eesti teater armastanud Tšehhovit. Minule tundub, et Ibsen on/ peaks olema meile natukene lähemal kui Tšehhov. Tema tegelaste hoopis kinnisem ja juuriklikum olemus tundub olevat meile omasem kui Tšehhovi avali vene hing. (Ka Shakespeare on eestlasele vist natuke teatralne, inglise kool on meile pisut kauge.) Igatahes arvan ma, et Ibseni tegelasteni peaks eesti näitlejal olema kergem jõuda kui Tšehhovi omadeni. Ja kui me nagunii otsime, kelle moodi olla, siis miks mitte Ibseni kaudu?! "Peer Gyntis" on ju kõik need küsimused olemas: kas ma olen üldse keegi? kes ma olen? kus ma olen? mis ma teen?

Võib-olla on see ka sajandivahetuse lähene mine, mis toob teatrisse tagasi Ibseni-Tšehhovi laine, möödunud sajandivahetuse näitekirjanduse. Lõpuks rääkisid mõlemad ju ühest ja samast asjast, millegi poolest on nad hingesugulased.

Ibsen ja "Peer Gynt"

Esimesel pilgul tundus, et rootslaste "Peer Gynt" (lavastaja Ole Anders Tandberg, rahvuselt norralane) on nii kõva sõna, et võtab ära tahtmise ise "Peeri" lavastada. Et pärast sellist lavastust hakkad vältima mingeid häid leide ja lähed seetõttu kinni. Ennekoike vormiliselt oli see äärmiselt põnev lavastus: kolm tundi väga täpset tööd seitsmelt näitlejalt. Tandberg oli saanud kätte selle, mis on "Peer Gyntis" põhiline — Peer

liikus läbi aja või läbi elu. Ta oli saavutanud selle, mis jääb teatris tihtilugu puudu, — et tüki lõpus ei ole Peer seesama, mis ta oli tüki alguses. Ehkki kohati läks ka "Peer" nipitamiseks kätte ja siis kadus osa poeesiast ära. Aga ühe väga arvestatava võimaluse Ibseni näitemängu näha ja teha pakkus see lavastus tõepoolest.

Rõhutatud režiid

Me ei saa öelda, et psühholoogilise teatri aeg on nüüdseks läbi ja algab vormiteater. Need on kaks võimalikku poolust, mille vahel teater kõigub. Samas on ikkagi tunne, et praegu on rõhutatud režiid aeg, režiid joonistub selgemalt välja.

Aga sellega kaasnevad ka oma ohud, näiteks nipitamine. Kui režissöör hakkab abistama näitlejat võttega, siis võib juhtuda, et lõpuks ei püsi lavastaja enam loo rea peal, ei püsi teemas, ei püsi suhete võrgus ja tekib skemaatilisus.

Tegelikult on ju veider, et režissööri amet on teatris nii nooruke! Kuidas nad varemalt kõik need sajandid küll hakkama said?! Aga see võib olla ka üks põhjus, miks režiikunst üritab oma elujõudu tõestada.

"Peeris" näiteks oli seitsekümmend protsenti nippidest sisuga kaetud. Kujund tekkis sisust, ehkki selles lavastuses oli väga palju märgatavat režiid. Lavastuse alguses näiteks tõuseb Peer paljalt vannist püsti, Äse on hirmus vana "jota", kes loobib vanni konisid... Või Peeri lendamine. Ta lihtsalt rippus kõite otsas ja tiirutas lava kohal. Tagaplaanile olid projitseeritud möödunud pilved. Lihtne? Võiks isegi öelda, et naiivne, aga sama naiivne on tol hetkel ka Peeri unistus saada keisriks... Ta elabki pilvedes. Nii et kujundi vaste on täpne.

Lausa geniaalne oli Äse surmastseen, mida ei seleta sõnadega ära. Esimest korda elus nägin ja tajusin, kuidas lavastaja võib muuta ruumi, seda ruumi muutmata. Laval on puust tagasein. Peer on kõitega üles riputatud ja vaataja näeb tema pealage. Ta justkui seisaks, jalad vastu seinat. Aga kui seda Peeri kaua vaadata, siis tekib tunne, et sein on hoopis pörand, Peer seisab pörandal ja vaataja näeb teda kusagilt ülevalt. Seinas (ehk siis pörandas) on auk, kust paistab Äse nägu. Äse justkui lamaks voodis ja Peer nagu seisaks ta kõrval. Näitemängu järgi seisab Peer sel hetkel ema surivoodi ääres.

Äse surmastseen on ideaalne näide lavastaja leiust, mis töötab, mis ei jää lihtsalt nippiks. Ja kui režiivahend töötab täpselt, siis ta tekitab kõikvõimalikke assotsiatsioone. Siis võivad kõied, mille küljes Peer ripub, olla



H. Ibsen, "Peer Gynt" (lavastaja Ole Anders Tandberg). Rootsi Rahvusteater.

vaataja silmis ohjad: Peer on sel hetkel hobune, kes teeb oma emale viimset sõitu taevasse. Tema iseäralik asend tähistab siis midagi enam, näiteks seda, et siin ja praegu on Peer kõige võimeline, et kuidagigi tänada oma ema. Ka laes või seinal seisma.

Kui Peer selle stseeni jooksul pea tõstab, siis asetub vaataja otsekui taevasse. See on kummaline ja hämmastav vaatepunkt. Ja pole enam tähtis, et võib-olla ma ei tahagi see pilvepealne vaataja olla. Aga suure režii tunnus on see, et ma hakkam vaatajana nägema nii, nagu lavastaja tahab, et lavastaja asetab mu ühte uude ja teistsugusesse ruumi. See on näide sellest, kuidas on võimalik heas mõttes publikuga manipuleerida.

Sellised lavastuslikud leiud rikastavad teatrit, täiendavad režii vahendite arsenalit. Niisama nagu Godard'i montaaž või Griffithi paralleelmontaaž rikastasid omal ajal kino.

Tandberg oli leidnud stseenile lahenduse ja stseen lahendus. Sest see pole päriselt üks ja seesama: sa võid küll leida lahenduse, aga ta ei lahene...

"Peeris" oli ka asju, mis mulle kuidagi ei sobinud. Näiteks see, et Tütarlast rohelises ja Solveigi mängis üks näitleja — need on

ikkagi naised, kes kohe kuidagi kokku ei "kõlksu".

Lavastuse lõpuosas oli nipitamist nipi pärast, tühje kujundeid. Näiteks suurendusklaasi kasutamine (meenutab muuhulgas Nekroosiuse "Onu Vanjat"); näitleja, kes kehastab Suurt Köverat, Nööbivalajat ja veel igasugu üleloomulikke jõude, toob Peeri ette noore Solveigi. Siis pannakse naisele köverapeegel ette ja samal ajal istutatakse talle pähe hall parukas — Peeri ees on jõe nõid. Näidatakse Peerile ette, et kui sa lased sel naisel veel kaua oodata, siis juhtub nii... Aga see mõte tuleb tükis niigi kätte. Nipp on olemas, aga ta on väga vaene ja tekib selline võitatud või tunne.

Lõpuks on ka see režissööri oskus ja töö — välja filtreerida tühjad kujundid. Miks muidu Scorsese filmib kaks kuud ja monteerib kaheksa kuud! Kui režissööril tuleb mõte, siis peab selle ära proovima. Ilma läbi proovimata sa lihtsalt ei tea, sa ei näe, kuidas miski töötab. Sellepärast ihkavad lavastajad pikemat prooviaega. Praeguse tempo juures pole tavaliselt seda aega, et filtreerida, loobuda. Ega asjata ei ole öeldud, et heaks filmirežissööriks saad sa alles siis, kui suudad oma teosest välja visata kõige parema kaadri. Sest kujund, mis selles tekib,





H. Ibsen, "Kummitused"
(lavastaja Hanan Snir). Iisraeli Rahvusteater.

Ibseni festivali nimekaim esineja:
Roberi Lepage ja tema "Hamleti"-aineline
monoetendus "Elsinore".

võib olla lihtsalt nii võimas, et ta sööb midagi muud ära.

Päris palju mängiti "Peeris" veega. Üsna ohtrasti kasutati projektsiooni ja muusikat. Ja kohati oli tunda sedagi võtet, et kui ei saa stseeni kandma, siis panen muusika taha. Selge see, et muusika aitab vahel meeolelu luua, aga mina olen ikkagi seda meelt, et pinge tuleb näitlejatega kätte saada. Muidu võib näitleja kiduraks jääda, kõige selle möllu sees ära uppuda. Võime hoida pinget



H. Ibsen, "Metspart" (lavastaja Ragnar Lyth).
Norra Rahvusteater. Oslo.

ja kanda mõtet on näitleja vahendid ning neid peab kasutama.

Samas töötas meeletult hästi kaasa lavakujundus. Terve lava tagasein oli tihedalt luuke täis. Sealt käisid tohutu kiired ilmumised/kadumised, transformatsioonid. Sellises müsteeriumis, kus Peerile kangastub mida iganes, oli see väga hea kujundus, mis toitis lavastajat.

Nipp

Norralaste "Metspart" (lavastaja Ragnar Lyth) oli korralikul tasemel, täpselt mängitud lavastus. Terve tegevus oli asetatud lauale — nii umbes 2 x 4 meetrit pinda. Vaesed puusepad kulutasid laua valmistami-

seks kindlasti mitu kuud, sest ta oli tõesti maksimaalselt ära kasutatud. Selle laua sisse ja peale mahtus kõik: laua seest ilmus Ekdahli fotolabor, ilmutusvesigi olemas, vaataja nägi, kuidas ilmutatakse filmi, kuidas negatiivist saab positiiv... Algu oli lahendus täitsa põnev, aga teises vaatuses hakkas kujundus näitlejat sööma. Lõpuks ei ole Ibseni "Metspart" ikkagi lugu lauast! Paraku tekkis Norra Rahvusteatri lavastust vaadates kohati küll tunne, et "Metspart" jutustabki väga hästi tehtud lauast.

Selles mõttes on "Metspart" päris hea näide kaasaegse rõhutatud režii ohtudest: kogu lavastust läbis huvitav nipp, aga ta ei olnud loo teenistuses. Rõhk läks näitleja pealt ära nipi peale. Ja mingi aja see nipp ka töötas. Selline režii lähtub umbes sellestast, millest *action*-film — tegija eesmärk on hoida vaatajat ekraani ees, ükskõik milliste vahenditega. Teda ei huvita see, mida sinuga teha, mis sinust edasi saab.

Täpsus

Israeli Rahvusteatri "Kummitused" (lavastaja Hanan Snir) oli, vastupidi, ainult näitlejate tükk, näitlejad hoidsid pinget. Ja seal oleks ihanud režiiid.

Hiina teatri puhul ("Rahvavaenlane", lavastaja Wu Xiao Jiang) lõi pahviks lavakultuur. Ükski näitleja ei tolgenda laval, ei toimu midagi juhuslikku. Kokkuvõttes on kõige aluseks täpsus — eeskätt mõttetäpsus pluss liikumistäpsus pluss esemete käsitsemise täpsus. See on ka osake näitlejatehnikast ja ta on nauditav. Ma ei pea silmas tinasõdurlikku täpsust, et lavastaja ütleb: seisad siin, vaatad sinna — ka selle võib ja vahel peabki kokku leppima —, mõtteselgus on see, mis näitlemises loeb.

Olgu ta siis vaesem/rikkam vahenditelt. Kui mõte ei ole selge, seosed ei ole selged, siis kus on üldse põhi? Seda juhtub ikkagi harva, et näitlejal on kõik selge, aga ta ei julge ennast väljendada. Selle julguse ehk ikka kusagilt leiab.

Samas oli enamiku trupptide puhul nauditav tehniline täpsus, see, et heli, valgus ja näitleja töötavad sünkroonis. Et valgus kustub, heli kargatab ja näitleja lööb samal hetkel kaks lauaklappi kokku. Meil võid seda kaks nädalat harjutada ja siis ka ei saa kolme osapoolt sünkrooni. Aga kui sa pead niisuguste asjadega tegelema, siis lähebki aur vile peale ära...

Keskendumisvõime

Teater on sedavõrd tinglik kunst, et eriti oluline on väga kiire meeoleumuutus. Loeb

kiirus — meeleolude vahetumise kiirus, transformatsiooni kiirus. Mis viga kinos — löikad suvele talve kaadri sisse ja selge!

Kiirus omakorda eeldab keskendumist: ma tean, mis ma teen ja ma teengi seda. Keskendungi sellele. Siis võib näitleja sama joonist korrata kümneid ja sadu kordi, aga tegevus ei muutu rutiiniks. Sest sa tead, m i k s. Kui sisuline kate on olemas, siis on vormiline täpsus nauditav.

Traditsioon

Vanade teatrikuulude juures teeb kadedaks juba üksnes see, et ABC on paigas. Algselt on selge, et suusatades tõukad kahe kepiga. Ei hakka enam laval mõtlema, et viskaks ühe kepi ära või võtaks kusagilt kolmanda. See põhielementide kindlus kuulub traditsiooni juurde.

Meil siin jätkuks elu- ja teatrimälu justkui kaheks aastaks. Siis hakkame jälle otsast peale. Kui palju on meil lavakooli õppejude, kes on oma õpilastele soovitanud, et minge vaadake tingimata seda või toda? Näitlejat või lavastust? Sealt see järjepidevus ja traditsioon katkema hakkabki. Soovitamata jätmise ongi juba suhe.

Publiku kooslus

Tandbergi "Peer Gynti" laadne lavastus nõuaks justkui keskmisest haritumast publikut, kes oskab "lugeda". Sestap pole ime, et festivalidel, erialainimestele, läheb ta väga edukalt.

Ent samas pidi "Peer" olema ka Rootsisis menu- ja kõmulavastus, mis annab veel kord tunnustust sellest, et publikut ei tasu lolliks pidada. Näitleja-lavastaja pelgab tihtilugu seda, et publik ei saa aru. Aga p u b l i k u k o o s l u s, p u b l i k u m tervikuna on hämmastavalt tark. Pigem targem kui lavaseltskond. Sellepärast oli festivalil hea tunne — vaatajaid ei alahinnatud. See on respekti, lavakultuuri küsimus.

Mida praktik festivalilt ootab?

Kui päris otse vastata, siis vahest seda, et ehk ei ole keegi veel seda ära teinud, mida mina tahan teha.

Laiemalt hinnates on tähtis teadmine, et mõni lavastus maailmas ikka "liigub".

Ja veel — hea teater sünnib väga harva, aga siis peab seda ka märgatama, selle ümber peab melu olema, seda peab teadvustama.

Üles kirjutanud KADI HERKÜL

ANDRES NOORMETS

MAAILM JA MÕNDA...

RETK, MIDA NÄGIME UNES I

*Teele minna pole kerge. On tuhat tegu,
mis vajavad tegemist enne,
kui võid end kusagil väga mujal vaba ja
moodsana tunda.*

*Aga kui teod tehtud (auto teenindatud ja
tangitud, proviant varutud,
Kultuurkapitali toetus "Eurocardi"
konverteeritud, viisad passi kleebitud,
kohad-pääsmed-ruumid broneeritud, tervis
ja muu värviliste kaartidega kindlustatud,
kõik üle ning läbi räägitud,
lapsed musitatud, pihlakaoks kaasa
murtud), lähuvad palved ja
unistused täide. Tulemata suve kiuste.*

*Rändame Evega Viini.
Nii on kokku lepitud. Tahame tööde ja
vihmade eest ära. Soojale maale,
ühe unistuse sisse. Tahame rõõmu ja
kultuuri, mille sees olla,
mida meelde jätta ja kaasas kanda
(sügisel, talvel, uuel aruande-
valimisperioodil). Tahaks maailma ja
teatrit vaadata, midagi õppida,
ehk veinigi juua.*

Internationale Tanzwochen Wien on vist suurim tantsufestival Euroopas. On ka teisi suuri tantsuüritusi, aga sellises vormis (filmid, video, *workshop*'id, etendused, meistriklassid *etc.*), on see vist ainus. Ja tantsunädalaid on nii suvel kui talvel (vastavalt siis *Sommertanzwochen* ja *Wintertanzwochen*) ning kõik see kokku ongi *Internationale Tanzwochen Wien*, kus on võimalik tegelda tantsuteraapia ja lastetantsuga, modernantsu ja klassikalise balletiga, steptantsu ja jazztantsuga, improviseerimise ja etnograafilise tantsuga ja Aafrika tantsuga ja India tantsuga ja *flamenco*'ga ja Alexander-tehnikaga ja Horton-tehnikaga ja Limón-tehnikaga ja Butoh' tantsuga jne. Kolme nädala jooksul on võimalik

valida rohkem kui viiekümne pedagoogi vahel ja vastavalt oma huvidele panna kokku õppeplaan. Lisaks sellele veel mitmed eriprojektid nagu näiteks "The coaching project" ja "Pro series", mille raames mitmed kaasaegse tantsu väljapaistvad koreograafid ja pedagoogid (Stephen Petronio, Jorma Uotinen, Meg Stuart, Carolyn Carlson,

alapealkirjaga "im puls"), mis näitas etenudusi. Seda sellepärast, et kaasaegne tantsuteater (*contemporary dance theatre*), ja enamjaolt just vana maailma oma) asub minu äratundmist mööda moodsa teatrikunstis eesliinil. See, kuidas teostatakse lavakujundust, kuidas sellega mängitakse, see muusika, mida seal kasutatakse, sõnumi edasiandmise teh-



Eve Noormets Viini tantsufestivali plakati taustal.

Elizabeth Corbett, Joe Alegado jt) tegelesid individuaalselt professionaalsete tantsijatega. Niisama vaatajaid sinna ligi ei lastud ja ma ei ole päris kindel, kas midagi olukski vaadata, sest asja sisuks oli rohkem erinevate tantsijaomaduste analüüs ja uuema lavastajamõtte sisevaatlus kui millegi konkreetse vormistamine. Projektidega ühinenud tantsijail on võimalus saada kokku erinevate tantsuteatri lavastajatega ja uurida tegevuse kaudu nende teatrinägemust seestpoolt, samas saada ka informatsiooni oma tehnilise taseme ja võimaluste kohta.

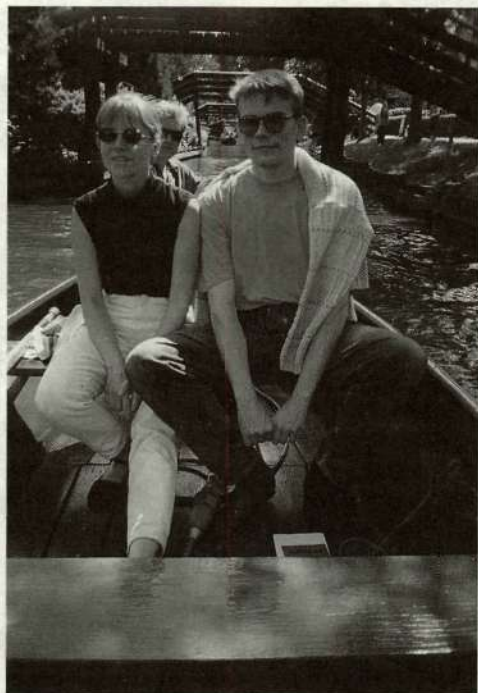
Eve võttis *workshop*'id aktiivselt osa (nii vaatajana, kui ka kaasatelijana), aga mind huvitas eelkõige see pool festivalist

nika või jutustamistehnika ning (*last, but not least*) ka see, millest räägitakse, on avastuslik ja huvitav, on see, mis köidab. Kaasaegse tantsuteater on tegelikult ka ... ei, "draamateater" ei ole õige sõna ... see, mille kohta öeldakse üldnimetusena "teater". Ja ta on nüüdisaegsele draamateatrile üht otsa pidi väga lähedal. Ühes väga olulises ruumis nad tegelikult kohtuvad ja kattuvad, ning see on see ruumala, kus kirjeldatakse maailma ja räägitakse asjadest mitteverbaalselt. Tekst tekib kusagilt mujalt, nendest lavasuhetest ja mängutingimustest, mis on kehtestatud; niimoodi väljendatakse üht osa (hetke, sekundit, mõõdet) maailmast väga ehedalt, suudeatakse paljudest asjadest rääkida täpsemalt, kui sõnade kaudu teha saaks. Kõneldakse

emotsionaalsemalt, avatumalt, sest sõnade müüri ei ole ees. Sõnade kaudu me surume maailma väga lihtsalt oma keele stampidesse. Selline teater aga murrab need stambid, õigemini ta ei ehitagi neid üles. Ta on vaba sellest primitiivsete mõistete süsteemist, mida keel sageli meile peale surub. Ei taha küll sugugi öelda, et keelt poleks tänapäeva teatris vaja. Ainult et tihtipeale lõikab ta läbi võimaluse maailma veidi mitmekülgsemalt vaadata, mõtestada, kujutada. Me nägime Viinis kuut lavastust; esitajajaks *Stephen Petronio Company*, 2x*Compagnie Anomalie* — Josef Nadj, *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers l'Ésquisse* — Joelle Bouvier/Régis Obadia, Carolyn Carlson, Urs Dietrich. Kõik olid huvitavad. Mõni kohe iseäranis. Üks suund kaasaegse tantsu teatris liigub järjest kaugemale tantsust kui sellisest, tantsu klassikalistest, patenteeritud tehnikatest. Inimestel on lihtsalt briljantne kehatehnika ja põhimõtteliselt on nad oma instrumendil võimelised rääkima ükskõik mida, ükskõik millises keeles. Tahtlikult on kõrvale jäetud niisugused klassikalised liikumised, mis kokkuvõttes ei kirjelda midagi muud kui tantsija keha või siis mõnd lihtsat juttu. Piire on hakatud laiendama, võttes appi etüüditehnikat, pantomiimi, liigutusi tänavalt (meediast, kujutavast kunstist jne) ning osi kokku liites on jõutud universaalsuseni. Kõik on võimalik, ka ruum, milles etendus toimub on kavandanud nii leidlikult, et igasugune deformatsioon on reaalne. Otsekuulsi on võimalik sisse minna, ütlemel, inimese unenägudesse või unelmatesse. See ei ole tsirkus, mis ekspluateerib ühte täiuseni viidud trikki, aga kohati ta on nagu tsirkus, sest muundumiste jada või see, kuidas objekte käsitletakse, on filigraanne nagu tsirkuses. Samas räägitakse ikkagi inimesest eelkõige.

Meile kõige huvitavamate lavastuste, "Canard Pékinois" ja "Habacuc" esitajaks oli *Compagnie Anomalie* ja koreograafiks Josef Nadj. Ta on rahvuselt ungarlane, sündinud Kanizas (Kaniija), väikeses külas endise Jugoslaavia põhjaosas. Oma tiserist isa meelehärmiks keeldus ta jätkamast isaisade tööd ja läks Budapesti. Seal õppis kunsti ning muusikat, uuris ungari, türgi ja slaavi kultuuri, huvitus teatrist. Siis pani hõlmaid vöö vahele ning rändas Pariisi (teadmata midagi tantsust, oskamata sõnagi prantsuse keelt,

ilma pennita taskus), leidis mõnd tööd, võttis teatri- ja tantsutunde, tantsis Mark Tompkinsi juures ja 1986. aastal moodustas oma trupi. Ja juba oma esimese tööga "Canard Pékinois" 1987. aastal, mis jutustab reaalse ja ebarealse kohtumisest, elamise illusioonist, valikutest ja purunemisest ning mis on lavastatud kummardusena Kanisza amatöör-



Tantsupedagoog Eve Noormets ja lavastaja Andres Noormets suvises Euroopas.

näitetrupile, kes kahe sõja vahel peale üht "Tšaardašikuninganna" etendust elust lahkus (väljus, mujale ümber asus), tekitas Nadj suurt fuuroori ja võitis prantsuse kriitilise teatripubliku tulise poolehoidu. Praegu töötab ta Orleans'is, kus juhib tantsuorganisatsiooni nimega *Centre Choreographique National d'Orleans*, kuhu kuulub ka tema trupp.

Josef Nadj'i lavastused paistavad silma musta huumori ning täiesti omapärase ja pretensioonitu liikumisjoonisega, tõstavad esile inimeksistentsi absurdi ja on eelkõige suunatud inimese suhetele ühiskonnaga. Kuna Nadj on ise ka pärit siit, meie Vahe-Euroopast (loen lehest, et Baltikum kuuluvat sinna), siis on tal selle totalitaarse, mitteinimesekeskse süsteemi endised ja praegused



Hollandi tänavateatrinäitleja üritab lendu tõusta.
A. Noormetsa fotod

pained väga hästi teada. On täiesti avas-
tuslik, kuidas ta inimest selles süsteemis
näitab. Etendust on raske kirjeldada, seda
peaks nägema. Aeg kaotab mõõtmed, lihtne,
sooja valgusega üleujutatud ruum muutub
müstiliseks labürindiks, kus seinad moondu-
vad tunneliteks, müürideks, akendeks, käi-
kudeks, kus inimene võib rahulikult panna
tooli vastu seina ja jääda istuma, otsekui
kaotades ära oma tavapärase keha ja kaalu;
kus laua seest kasvavad välja puud ja oksad,
publiku nähes; kus inimene kaob seina sisse

ära või läheb sellest läbi või moondu-
maks (linnuks, kalaks, sipelgaks, kentau-
riks). Hetked kivinevad, neist käiakse läbi ja
üle, tõustakse lendu... On Charlie Chaplini,
Tadeusz Kantorit, piiblit, mütoloogiat (Cha-
galli, Kafkat, Seurat' d)... Ning kõik on täiesti
reaalne, toimub pealtvaataja silme all. Ja
kõige taga on inimese keha fantastiline uni-
versaalsus, oskus ja võime see instrument
absoluutsesse töökorda häälestada. Mul on
tunne, et meie riigiteatris (muid ma nii ei
tea) on just kehaaparaadile ebaõiglaselt vähe
tähelepanu jagunud. Peamiselt töötame ver-
bide kaudu; mõtte, žesti, miimika (jne) kau-

du, aga üks väga oluline osa meist tegelikult uinub (kuigi võiks kogu meie kunstis ja loomingus palju aktiivsemalt kaasa rääkida). Ma ei saa öelda, et seda pole üldse tehtud. Maailmas tehakse seda iga pool ja väga uhkelt, aga meil Eestis näitab selline teater end kuidagi väga visalt, isegi külalisena. Ka televisioon oma piiramatute kaugnägemisvõimalustega ei kipu sellist teatrit mujalt maailmast meile koju tooma. Nii ongi ääretult rõõmus teda vahetult näha saada, teada, et ta kusagil toimib, ja leida tõhusat kinnitust, et ta on väga olemas.

Kuna mõned asjaolud muutusid (ju meile soodsalt) ja "parda"-raamatupidamises ilmes katmata ressurs, siis julgesime autonoma ühel päeval varem kavandatud hoopis mujale pöörata ja kasutada õnnelikku võimalust teha üks tõeline Euroopa-turnee. Ühtekokku Eestiga (mulle meeldib just see arv) saime läbi käia 13 riiki. Nii õnnistas saatus võimalusega näha veel head suurt tükki teatrit mujalt maailmast, mis, oh imet küll!, kandis kaasas nii mõndagi ideaali.

Näiteks Amsterdamis nägime üht väga huvitavat lavastust trupilt, mis hüüab end *Dogtroep*. Ei tea küll, mida see nimi täpselt tähendab, aga ma arvan, et ingliskeelselt

"koeratruppi" nad teips mitte silmas ei pea. Tegu on trupiga, kes siia maani teinud *performance*-teatrit. Nad on oma lavastusi esitanud peamiselt looduses ja mitteteatrihoonetes — kuskil kanalite kohal, kaljunukkidel, vanades tehastes jm. Nad ütlevad, et teater on igal pool õhus ja kõik on võimalik. Polevat vaja näidendit, vaid silmi, mis otsiksid inspiratsiooni igapäevaelust ja näeksid kohti (paiku, ristteid), kus fantaasia lahvatab. Lood on peidus majades, inimestes, lõhnades ja helides.

Elu on kandnud neid poliitiliselt ning sotsiaalselt aktiivsetesse piirkondadesse, kohtadesse, kus ajalugu elab inimeste sees. Nad on teinud teatrit äsja langenud Berliini müüril; Praha *pub*'is, kus dissident Havel armastas oma luuletusi lugeda; ühes Johannesburgi vabrikuhooones ajal, mil kuulutati välja Lõuna-Aafrika esimesed demokraatlikud valimised. Eelmisel aastal, kui lahingukuumus veidi jahtus ning teatrile ruumi andis, mängisid nad ühes Belgradi mahajäetud suhkrutehases.

Meie nägime etendust, mida *Dogtroep* mängis teatris *Carré*, see oli nende esimene teatrihoones mängitud etendus. Ma võin küll eksida, aga *Carré* on ilmselt üks Amsterdami

Piltpostkaart piltpostkaardilikust Viinist.



suurimaid teatrimaju. Euroopas on vist üldse kombeks, et teatrimaja olemasolu ei tähenda iseenesest seda, et seal peaks olema pidevalt tegutsev trupp. Teater küll müüb oma pileteid, planeerib hooaja jne, aga selleks on seal olemas mingi üsna väikesearvuline kunstiline juhtkond, kes nn kunstilise programmi majja ostab (palkab, rendib, angažeerib). Reklaampabereist lugedes tundus Carré teatri hooaeg tegelikult üpris huvitav — täiesti tõsistest teatritükkidest alates ja lõpetades ühemehe-show'de, muusikalide, rockkontsertide ja palju muuga.

Dogtroep oli üürinud Carré jaanipäeva paiku ja loonud seal suve jooksul lavastuse "Dynamo Mundi". Nende tööprotsess sarnaneb foto ilmutamisega lahusevannis — esmalt saavad nähtavaks pildi üldised kontuurid, siis detailid — ilmed, varjundid. Samas on see ka reaktsioon keskkonnale, kus etendus sünnib — nii ümbritsevale kultuurile kui ka ehitistele, kus mängitakse — ja koostöösoov erinevate tehniliste meeskondadega. Alguses on üks nägemus, üks algtouge ja selle peale hakatakse improviseerima tegevusi ja paralleelselt ehitama masinaid tegevuse sooritamiseks.

"Dynamo Mundi" kestis vist oma poolteist tundi ja oli tõeliselt haarav. Lähtepunktiks, abstraktseks aluseks, *password*'iks, oli Sisyphose müüt — üks ammune lugu mehest, kes on jumalikust maailmast teispoolusesse tõugatud, igaveseks karistuseks kivi mäkkeveeretamine. Ja sellele loole oli üles ehitatud suurejooneline näitemäng. Et aimu saada teatri Carré saali ja lava mõõtmetest, peaks silme ette manama niisuguse lava, nagu on Tallinna Linnahalli amfiteatris ning sellele saali ulatuvale poolkaarele liitma veel "Ugala" ("Estonia", "Vanemuise") lavasügavuse. Vaatesaal mahutab umbes 1600 inimest ja tooliread tõusevad peaaegu püstloodis (ees istuja kukal ja taga istuja põlvenukid on enam-vähem ühel kõrgusel). Saali tõus on tõepoolest kõhedaks tegevalt kõrge — lavapõrandast kuni ülemise reani umbes 15—16 meetrit, võib-olla rohkemgi. Tagumises reas istudes on tunne, nagu vaataks alla Põhja-Eesti pankrannikult.

Sellesse teatrisse oli Dogtroep ehitanud täiesti omalaaadse maailma, kuhu umbes 10 meetri kõrguselt laskus Pikk Mees (Sisyphos). Tema kivi, mida ta ees veeretab, nägi välja nagu tohutu suur konservikarp (tehtud

rasketest rauast). Kivi seest tuli välja Pika Mehe Naine. Selgus, et kivi sees nad enam-vähem elavadki (kui on vaja uluall olla). Too kivi oli täiesti polüfunktsionaalne aparaat. Seal sees võis istuda nagu kaevus, sealt võis vett võtta, temaga võis sõita või kunda või rullida... Pikk Mees ja tema naine kasvasid lilli (end ise täis puhuvaid kummikindaid poolemeetriste varte otsas), mis ilmusid läbi lavapõranda — punased, kollased, oranžid. Nende lillede eest hoolitseti; kuni kõik oli hästi, suhtlesid lilled oma hooldajatega väga meeldivalt. Võib-olla oli neid sada, võib-olla viissada. Nad võisid gruppidena sünkronis kõikuda, väiksemaks ja suuremaks kasvada, väriseda, liikuda... kõike. Nad olid elavad lilled. Kui tekkis mingisugune konflikt hooldajatega, võisid nad vastu hakata. Nad võisid minna maa alla tagasi ja hakata oma hooldajaid õrritama, tulles ükshaaval eri lavapunktidest välja. Siis võttis Pikk Mees oma suure kivi, mis oli sel hetkel teerull, ja sõitis suure osa lilledest laiaks, korjas need üles ja tagus oma eide seljal matšeetega tükkideks. Kuid "ellujäänud" lilled ei jätnud jonnit ja klaperjaht jätkus. Naine püüdis üht lille kinni hoida, et Mees saaks sellest üle rullida, ent kogemata jäi ta ise Mehe kohutavalt suure trumli alla ja see pressis ta poollest kehast läbi lavapõranda. See oli Naise surm. Edasise loo võiks kokku võtta ühte küsimusse: kuidas armastatud naist elustada? Kasutusel olid igasugused võtted, alates elektrivoolust ja lõpetades sellega, et mees oma naisest kolm suutäit sõi, et temaga üheks saada ja võib-olla nii tema hing ellu tagasi kanda. Kusagilt taevast vajus lavale suur vedrupendel, mis jäi tiksuma minuteid (kuid, sajandeid). Mees lasi end kinnitada mingi teise taevast laskunud atribuudi külge, lavale ilmus kaunis noor neiu, kes tõmbas nõõrist, tõstes Pika Mehe nagu kaalul umbes kaheksa meetri kõrgusele õhku. Sealt esitas too publikule (peaaegu ainsa verbaalse tekstina etenduses) kauni laulu, kus olid korraga koos nii inglise, prantsuse, saksa kui ka hollandi keel. Siis püüti naist elustada veega ja suurde ruudukujulisse helesinise veega täidetud akvaariumi ta lõpuks jäigi, nägime teda ligi veerand tundi seal vee all olevat, kimp punaseid roose käes.

Amfiteatri lavakaar oli lavasügavusest eraldatud tohutu kõrge laudseinaga (ribakardinaga, rulooga). Läbi selle laudvõre paistis

mitmesugust valgust, mis joonistas lavapõrandale fantastilisi mustreid. Ja kui siis Pikk Mees ühel ahastushetkel seinast alumise laua ära tõmbas, kukkus kogu kõrge ehitis rida-realt ülevalt alla ja selle tagant tulid nähtavale reaktiivmootorid ja muud masinad, mis tekitasid nii võimsa tuule, et näitlejad paistsid kunstlikule loodusjõule lausa toetuvat. Sadas lund. Vallandus meeletu stiihia. Ja kõige lõpuks hüppas saali lae alt lavapõrandale päris ehtne langevarjur, kes tõi Mehele otse taevast nõõri, mille külge too märja Naise kinnitas. Naine kaotas oma raskusjõu ning mees tantsis temaga lõpuks väga lüürilise valsi (kogu etendust saatis elav muusika, mida mängiti kõige erinevamatel instrumentidel — tabladel, viiulitel, tuubadel...)

Ma kirjeldasin siin ainult üht osa "Dynamo Mundi" (ei ole võimeid kõike lõpuni kirjeldada, saladus on järve põhjas; pole ehk enamat vajagi). Püüdsin lavastust ka fotografeerida, aga piltidele jäi ainult mingi ebamäärane tumedus, kus vähe heledamateks laikudeks meie ees istuvate inimeste läikivad pead. Nii on jäänud ainult mulje, aga see oli haarav ja äärmiselt sümpaatne.

See lugu rääkis tõesti midagi olulist ühest väikesest inimesest (Suurest Mehest) suures maailmas suurte masinate sees, käes läbi tema kevade, suve, sügise ja talve. Sisyphose müüdi kaudu kõneldi meie kohustusest siin ilmas elada ja olla, ja võimatusest siit nii lihtsalt välja pääseda. Kui Eestis (või mujal) on tihti nähtud (kas vahetult või videolt) avangardteatrit, mis on ainult avangardi pärast, siis *Dogtroep'*i lavastuses see nii ei olnud. Nad on küll kohutavalt alid igasugusele mehaanikale ja totaalsele vaatemängule, aga see tekst, mis hinge kohale jõuab, on ka olemas. Täiesti olemas. See oli päris veider tajumus, et üks üleelusuurune ja kohutavalt keeruline masinavärk annab nii-võrd täpse ja eheda emotsionaalse laengu. Mingisuguselt mastaabilt oli "Dynamo Mundi" sarnane norralaste etendusega tänavusel Toruni festivalil, kus samuti kasutati avaraid pindu ja suuri efekte, aga norralased olid võõrandunud publikust ja sellest emotsionaalsest tasapinnast, mis annab teada mingit lihtsat tõde äkki väga ilmutuslikult, väga arusaadavalt.

Muide, see "Dynamo Mundi" etendus



Kas Viin või unenägu?

juhtus olema esietendus. Kohal õeldi olevat kogu hollandi teatri suvine koorekiht (meie saatjad tundsid ära nii oma telelemmikud kui ka hollandi teatri teadjamehed jne, rääkimata kirevast publikust, mille kohta tähendamissõna Issanda suurest aiast täiel määral kehtis). Ning lavastaja oli naisterahvas, ime küll, eriti kui mõelda kogu üüratu, mitmetesse tonnidesse ulatuva tehnika peale.

Üles kirjutanud HELLE LEPIK

Järgneb TMK nr 12/1996

A MISSION CONTINUING...



*"Mission Impossible", 1994—1995. Režissöörid Mark Soosaar ja Peeter Tammisto.
Ernst Jaakson veebruaris 1995 New Yorgi Eesti konsulaadis.*

"MISSION IMPOSSIBLE". Dokumentaariumi režissöörid Mark Soosaar ja Peeter Tammisto, muusika improviseerinud Lembit Saarsalu ja Taivo Sillar. Tänaakse: J. Simonson, I. & J. Horton, I. Jokiniemi, J. Donner, A. Sander, P. Mehisto, K. Uibo, A. Iho, A. Raud jpt. Pühendatud ÜRO 50. aastapäevale ja Eesti diplomaadi Ernst Jaaksoni 90. juubelile. Filmi tootmist toetasid Eesti Vabariigi valitsus ja Eesti Rahvuskomitee Ühendriikides. 16 mm, kestus 53 min, värviline. © "Weiko Saawa Film", 1994—1995.

Dokumentaalfilm ühest vanast ja sisukalt elanud inimesest on oskusliku tegija puhul projekt, mis ei saa läbi kukkuda. Mark Soosaar on "Mission Impossible" puhul aga olnud igatpidi unikaalse juhtumi tunnustajaks ja selle filmikeelde tõlkijaks. Diplomaatia ajaloo ei ole teist juhtumit, kus selle väärika elukutse esindaja oleks oma ametit

pidanud kolmveerand sajandit ühtejutti. ("Minu ülesanded Riia Eesti saatkonnas algasid 1919. aastal väga tagasihoidlikult, seistes peamiselt arhiivide korrastamises, jooksva kantseleitöö tegemises, viisade ja passide andmises, kui teised ametnikud olid puhkusel. Hiljem andis saadik ettekannete ja päevaraamatu väljavõtete kirjutamise ning samuti seisin tema käsutuses muude eriulesannete täitmisel." Ernst Jaakson "Eestile". Meedia- ja kirjastuskompanii "SE&JS", Tallinn, 1995, lk 25.) Ameti üleandmine nooremale kolleegile on ühtlasi põgus pilguheit tehtud tööle. (Süvitsi minev vaatlus on huvilisele kättesaadav Ernst Jaaksoni mälestusteraamatust "Eestile".) Ühtlasi on Soosaarel olnud intrigeeriv võimalus tutvustada laiemale avalikkusele Jaaksoni "mantlipärijat" Trivimi Vellistet. Huviline ei näe ainult pidupäevi (E. Jaaksoni pidulik ametist lahkumise tseremoonia ametiruumides, mis ju õige kitsas ringis aset leiab), vaid

ka n-ö ehedaid diplomaadi-argipäevi — vestlusi telefoniga, dokumentide ja kirjavahetusega tutvumist, läbirääkimisi kinnisvaraametnikega, konsul Aarand Roosi toimingut ühe tuhatatud põrmu pitseerimisel. M. Soosaar on muidugi osav “lavastaja” ja ka taktitundeline intervjuueerija. Episoodiliste tegelastena vilksatavad filmist läbi Eesti diplomaatia noorima põlvkonna esindaja Jüri Luik ning president Lennart Meri oma telefoni kaudu saabunud tervitusega (pluss nimetatud ametnikud konsulaadi büroos New Yorgis).

Nii saame filmi kaudu osa tänapäeva Eesti diplomaatia argipäevast. Meenutustest üht-teist ka teada Eesti välissuhtlemise minevikust (A. Roosi kommentaar välispasside kohta, E. Jaaksoni jutustus, kuidas ja miks asus Eesti konsulaadi büroo *Rockefeller Center*'sse, auväärt konsul oma esimese (!) kõvakübaraga, mis 1928. aastast siiani käigus on, või siis vihje kirjutuslauale, mis teenib esimesest konsulist Johannes Kaivist tänaseni). Soosaar hoolitseb selle eest, et film ei oleks hetkegi igav vaadata, kogu aeg saame teada midagi uut kas sõna või pildi kaudu. Film on näiliselt väga mõõduka tempoga, ometi ei teki ühtegi lõtva hetke.

Filmi üks “tegelasi” on ka ÜRO. Et eestlased selles organisatsioonis läbi aegade mitme lipu all tegevad on olnud, on teadatud tõsiasi, kuid ometi näeb eestlastest vaataja (selle tõsielufilmi kõige tõenäolisem tarbija) arvatavasti seda maailmaorganisatsiooni nii “lähedal” ja, võiks vist öelda, “koduses” mastaabis, ilmselt esmakordselt. Režissöör markeerib linnulennult maailmaorganisatsiooni ülesastunute galeriist vaid kõige-kõige markantsemaid kujusid (Nikita Hruštšov ja John Kennedy kroonikakaadrites, Boutros Boutros-Ghali aga n-ö sünkroonselt, filmi tegemise ajal, Trivimi Vellistelt volikirja vastu võtmas). Et “Ühinenud Rahvastel”, mis ilmselt elab praegu üle mitte just oma parimaid aegu, on ka vaieldamatuid teeneid ülemaailmse rahu tagamisel, siis on vägagi asjakohane filmi sisse toodud lõik eestlastest rahuvalvajate teesasaatmisest koos kindral Aleksander Einseini kõnega.

Film algab ja lõpeb Ernst Jaaksoni sõiduga New Yorgi linnalähirongis (ka T. Vellistet on korraks näha rongi ootamas, linna- ja metrooskeemiga näpus). New Yorgi tehismaastikud eht-soosaarelike vaatenukade alt jätavad sellest “Suurest Õunast” mulje kui ühest tülmatu õdusast ja ka teatud mõttes turvalisest linnast (Velliste jalutuskäik kinnisvaraametnikuga, Jaakson pargipingil jalgu puhkamas, Rockefelleri Keskuse pompoossed kõrgehitised purskkaevude ja akna-



“Mission Impossible”. Diplomaat Ernst Jaakson ja tema noorem kolleeg Trivimi Velliste veebruaris 1995 New Yorgi Eesti konsulaadis.



“Mission Impossible”. Mark Soosaar annab Pärnu teatri ees 23. veebruaril 1995 üle Ernst Jaaksoni kõvakübara Eesti Rahva Muuseumi direktorile Tõnis Lukasele. Samas paigas kuulutati 23. veebruaril 1918. aastal välja Eesti Vabariik. M. Soosaare fotod

ridadega). Ka New York on üks selle filmi “osatäitjaid”.

Kui filmi pealkiri vihjab sellele, et E. Jaaksoni elutöö on olnud midagi erakordset (Eesti vabariigi järjepidevuse kandmine ebatalalistes oludes väga pika aja vältel), siis kogu filmi rahulik miljöo nagu kinnitaks meile, et see kõik on loomulik ja jätkub ka missiooni uue juhi käe all sama sujuvalt ja tõrgeteta. Võime vaid aimata, kui võrd teised on Velliste ülesanded maailma suurima ja esinduslikema diplomaatilise korpuse rahvaste paabelis, kuid Soosaare film veenab meid, et Vellistel jätkub nii oskusi kui ka energiat oma etapp selles missioonis lõpuni käia. Missioon jätkub veel...

JOACHIM HERZ

SALOME

Loeng Tartu Ülikooli
teatriteaduse eriala üliõpilastele 3. mail,
Eesti Muusikaakadeemia üliõpilastele
ja arvukatele teatralidele, kriitikutele ning
teistele huvilistele 9. mail 1996. aastal.



Richard Sraussi "Salome" Dresdeni *Semperoper'*is 1988. aastal. Nimiosas Deborah Raymond.



Joachim Herz on üks loojuva sajandi nimekamaid ooperilavastajaid. Richard Strauss'i "Salome" lavastas Herz 1987. aastal *English National Opera's* Londonis ja 1988. aastal Dresdeni *Semperoper'*is. Londoni kriitikud tunnistasid "Salome" aasta parimaks lavastuseks.

Richard Strauss'i ooper "Salome" (1905) valmis Oscar Wilde'i näidendi saksakeelse tõlke järgi. Oscar Wilde, iiri luuletaja ja Briti kodanik, kirjutas oma draama prantsuse keeles. Laialt on levinud arvamus, et Strauss komponeeris muusikasse kogu Wilde'i draama, sõna-sõnalt, "naha ja karvadega". Seda veendumust on raske välja juurida, ent ometi on see vale. Strauss jättis tekstilõike vahele, tõstis neid ümber, kohendades niisiis Oscar Wilde'i loodut ise libretoks.

Oscar Wilde'i esmaseim allikas oli piibel, Markuse evangeelium (6, 21—29).

Aga paras päev tuli siis, kui Herodes tegi oma sünnipäeval lõunasööma oma ilikuile ja tuhatnikele ja Galilea peameestele. Heroodia tiitar astus sisse ja tantsis. See meeldis Herodesele ja pidulistele nii, et kuningas ütles piigakesele: "Küsi mult, mida sa iganes tahad, ja ma annan sulle!" Ja ta töötas ja vandus temale: "Mida sa iganes küisiksid, ma annan sulle, kas või poole oma kuningriigist!" Ja piiga väljus ja ütles oma emale: "Mida ma küisiksin?" Aga too ütles: "Ristija Johannese pead!" Ja ta tuli kohe varmalt kuninga juurde sisse ja küsis: "Ma tahan, et sa otsekohe annad mulle vaagnal Ristija Johannese pea!" Ja kuningas sai üpris nukraks, kuid vannete ja piduliste pärast ei tahtnud ta olla piiga vastu hoolimatu. Ja kuningas läkitas sedamaid timuka käsuga tuua Johannese pea. Ja too läks, lõi vanglas tal pea otsast ja andis selle piigakesele ja piigake

andis selle oma emale. Ja kui Johannese jüngrid said sellest kuulda, tulid nad ja viisid ta surnukeha ära ning panid selle hauakambrisse. (Toomas Pauli tõlge.)

Teised Wilde'i allikad "Salome" kirjutamisel olid ta venna sonett ja Flaubert'i jutustus "Hérodiade" (mis on saanud aluseks Massenet' samanimelisele ooperile). Flaubert'i omakorda oli inspireerinud üks Roueni katedraali reljeef: Salome tantsib kätel kui põrnikas, "kui skarabeus", nagu Flaubert oma jutustuses kirjeldab.

Flaubert'i Salome partner ja vastasmängija on nagu piiblistki Ristija Johannes. (Richard Strauss'i ooperis kasutatakse nimekuju "Jochanaan". Ooperis esinevate nimede kirjapilt on jäetud käesolevas tõlkes muutmata, v.a ülaltoodud piiblikatkes. — K. P.) Kuna on tegemist Ristijaga, leidub kõigis ristimiskabelites, kõigil ristimisvaagnail, kus Ristija Johannese elukäiku kajastatakse, ka Salome, tolle piiga lugu: Salome tants, Ristija pea mahalöömine ja lõpuks see, kuidas Salomele hõbevaagnal pea serveeritakse. Hõbevaagnast on saanud üks kuulsamaid rekvisiite läbi aegade, mõistagi esineb see ka ooperis "Salome". Mainitud kolme motiivi on maalikunstnikud, graafikud ja skulptorid lõpmatult sageli kujutanud ja varieerinud. Ainult paar pisikest näidet: mosaiik Venezia Püha Markuse kirikus, Picasso hilisperioodi kuuluv graafiline leht ja ühe noore kujuri loodud skulptuur Richard Strauss'i purskkaevu jaoks Garmischis, komponisti elupaigas. Geniaalselt juugendstiili graafikult Beardsley'lt pärineb terve Salome-aineline seeria.

Piiblis ei mainita nime Salome. Seda, et Herodiase tütre nimi oli Salome, teame ajaloost. Piiblis ei mängi see nimetu piiga veel mingit aktiivset rolli, ta on ainult tööriist oma ema kätes. Alles sajandeid hiljem pöördui tema ajalooliselt tõestatud nime juurde. Salome lugu kasutati kõigepealt teooriakoolides ühe harjutusnäitena tulevaste riiklike süüdistajate koolituses, nagu me tänapäeval ütleksime. Sest Herodese käsk on musternäide omavolilisest, juriidiliselt põhjendamata otsusest, mis on erootilise iha tagajärg. Herodes soovib Salome tantsu, et oma himusid üles piitsutada, ja maksab selle eest süütu inimese peaga. (Dramaturgiliselt mõjusam on muidugi piiblist erinev tõlgen-dus: tantsija ise teab, mida ta tahab ja garan-



Herodese arvukad pidukülalised. Esiplaanil viis juuti.

teerib soovi täitmise ning alles siis alustab tantsimist.)

Flaubert'i jutustuses nagu ka paljudes teistes versioonides on Salome ema Herodias see, kes sosistab tüdrukule kõrva: nõua oma tantsu eest tasuks Ristija Johannese pead. Kujutagem ette Salome osavõtmatut vastust, kui Herodes talt küsib, mida ta siis sooviks: "Selle-selle-noh, kuidas ta nimi nüüd oligi — jah, selle Jochanaani pead!" Seevastu Oscar Wilde'i draamas on Salome ise aktiivne. Täiesti uus on see mootor, mis teda tegutsema paneb: ta ihaldab prohvetit kui meest, ent too põlgab ta ära, tõukab eemale. Ja nüüd nõuab Salome prohveti pead — mitte kättemaksuks, vaid et teda suudelda, teda surnult suudelda.

Küsimus: on see Salome midagi niisugust, mida sajandivahetusel nimetati *femme fatale*, mõeldes selle all võrgutavat naisolen-dit, kes toimib nagu hukutav saatust? Kas peaksime Salomet nõnda tõlgendama? Üks inglise näitlejanna *Royal Shakespeare Company*'st, kes nägi mu Londoni "Salome"-lavastust, arvas: "Niisugune Salome võib olla igaüks meist, iga naine!" ("Every woman" oli ta enda väljamõeldud sõnakombinatsioon, analoogiliselt mõistega "every man", saksa keeles "Jedermann".) Järelikult ei pruugiks Salome sugugi olla ekstravagantne või dekadentne või — ja seda hoopiski mitte! — midagi perversset. Äratub imestust, et Salomet on peetud lausa musternäiteks perverssussest, kuna ta justkui "praktiseerib nekrofii-



Salome erootiline show.

liat"! Muide, kui mainisin seda tolele näitlejannale, vastas ta: "Kui Salome ei saa meest kätte elusana, tahab ta teda vähemalt surnult omada — aga ta peab ta kätte saama, et teda armastada, ükskõik, kas elavalt või surnult." Ent nõnda pole Salome kuju mitte alati mõistetud, ka Richard Strauss'i ooperi Salome tähendas kaua aega dekadentsi kehastust.

Richard Strauss'i "Salome" esietendus minu sünnilinnas Dresdenis. Kui "Salomet" hakati lavale tooma, keeldus nimiosatäitja algul rollist, sest pidas seda liiga amoraalseks. Lõpuks nõustus ta siiski laulma, aga mitte tantsima, seda tegi spetsiaalne tantsijanna. Ooperi libretos seisab: "Salome tantsib seitsme loori tantsu". Seitse loori, mis ta tantsides endalt üksteise järel heidab (loodetavasti!) — on see vahest striptiisi leiutamine? Mitte küll Oscar Wilde'i

draamas: seal päästavad Salome teenijannad tal ainult sandaalid lahti ja siis algab tants — ei mingit võimalust end lava taga seitsmesse loori mähkida! Ent Strauss nõuab seitset loori. Itaalia ooperilavastaja Luca Ronconi laskis seitsmel neegril ümber Salome seista, igaüks lehvitas looriga, Salome tantsis nende vahel. Ühes Baseli lavastuses ei teinud striptiisi mitte Salome, vaid Herodes. Teda pani Salome puusapööritamine nii higistama, et ta rebis endalt üksteise järel kõik vürstlikud rõivad. Muide, kirjeldatud lavastus demonstreeris muuski ooperi loomingulist ümbertegemist: Prohvet Jochanaan (Ristija Johannes) on riigivõimu vastane, elab ohtlikku elu ja kannab seetõttu alati kaasas varupead. Tema ja timukas on vandenõus, timukas ei kavatsegi ta pead maha raiuda — Salomele serveeritakse varupea, mida neiu kirklikult suudleb. Prohvet lahkub vaateplatsilt sõna otseses mõttes püstipäi.

Ent tagasi striiptiisi juurde. Kas ooperi Salome heidab endalt kõik loorid või mitte, oleneb mõistagi lauljast. Üleüldse, lauljanna hää, lavaline välimus, mäng, tants — kõik need komponendid peavad moodustama ter- viku, peavad tegema usutavaks Salomest kiirgava võlujõu. Strauss ise märkis hiljem irooniliselt: "Nii ju ei tehta, härra Strauss! Seitsmeteistkümneaastane printsess — ja tal peaks olema Isolde hää!"

Kui hakkasime oma Dresdeni-lavastusse (1988. aastal) osatäitjaid valima ja Salome kandidaadid end esitlesid, küsisin daami- delt: "Armuline proua, kui kaugele olete tantsu lõpus nõus minema?" Mulle näis, et olen kui ööklubi omanik, kes tahab oma iharapilgulisele publikule uut atraktsiooni müüa. Ka kandidaadid olid mures, missu- guse mulje nende figuur jätab. Üks nõustus endalt loore heitma alles pärast põhjalikku saleduskuuri ja ainult siis, nagu ta toonitas, kui ta poeg etendusel ei istu!

Missugune peaks õigupoolest olema Sa- lome tantsu sisu ja karakter? Strauss kompo- neeris selle siis, kui ooper oli tegelikult juba valmis. Tants koosneb paljudest osadest ja alaosadest, kohati võib endale ette kujutada, kuidas meister istus klaveri taga ja impro- viseeris. Juba tantsu algusteema on tähend- usrikas. Salome oli stseenis Jochanaaniga laulnud "Ich will deinen Mund küssen" ("Ma tahan su suud suudelda" — siin ja edaspidi Henrik Visnapuu tõlge). Kui proh- vet ta tagasi tõrjus, jäi muusikasse kogu tee- mast, mis nende sõnadega kaasnes, alles ainult üks motiiv. Salome tumma monoloogi (sümfoonilise monoloogi) lõpus arendatakse seda motiivi instrumentaalselt edasi, veel ilma tekstita. Järgneb tants, mille algusteema tuleneb nimetatud motiivist. Tekst selle mo- tiivi juurde öeldakse välja alles pärast tantsu, ja need sõnad on: "Ich will den Kopf des Jochanaan." ("Ma tahan Jochanaani pääd.") Niisiis see soov, see nõudmine oli tantsu sisemine mootor, motiiv kahes tähenduses: kui "ajend", "liikumispõhjus" ja kui muusi- kaline motiiv, temaatiline materjal, mis tant- su algul on idamaises rüüs. See motiiv teeb selgeks, miks Salome tantsib. Aga kuidas ja mida ta tantsib?

Vahel tõlgendatakse Salome tantsu nii: Salome tantsib välja oma hingeseisundit, oma erootilist ihalust, oma tagasitõrjutust. Sel puhul võiks kasutada nn saksa väl-

jendustantsu (*deutsche Ausdruckstanz*). See tantsuvorm tekkis 1920. aastail, keskuseks Dresden ja esindajaiks sellised kuulsused nagu Jaques Dalcroze, Mary Wigman, Gret Palucca. Isegi veel sõjajärgseil aastail esitas lauljanna Christel Goltz Dresdeni Riigiooperi legendaarses "Salomes" tantsu just selles laadis.

Meie tõlgendus Salome tantsust oli Londonis ja Dresdenis järgmine. Herodes ei maksaks Salomele tantsu eest lubatud tasu, kui Salome talle oma frustreeritud siseelu välja ja ette tantsiks. Salome peab pakkuma vaatamängu, endastmõistetavalt erootilist vaatamängu. Meie Salome ei tantsinud mitte seitsmesse loori mähkunult, vaid seitsmes eri kostüümis. Kostüüme tuli niisiis mitu korda vahetada, kõigepealt välkkiirelt lava taga kulisside vahel, hiljem laval. Samal ajal kui Salome kostüüme vahetab, astub esile ja hakkab tantsima väike *background*-grupp. Loomulik, et Salomel on ka oma pillimehed ja repertuaar — ta on ju tantsimist õppinud, ta on varemgi Herodese ees tantsinud. Just sel eeldusel avaldab Herodes oma soovi, muidu poleks Herodesele selline idee pähe torganudki.

Kes on too Herodes? Mis maad ta valit- seb?

Herodest nimetatakse tetrahiks, neli- vürstiks. Juudamaa oli jagatud nelja valitseja vahel. Herodes ise oli araablane! Tema suguvõsa oli võtnud vastu juudi usu, muidu poleks Herodesest saanud kunagi valitsejat. (Meie ooperi Herodes pole muide see Herodes, kelle südametunnistusel lasub Petlemma lastetapp. Meie tegelase täielik nimi on Herodes Antipas.) Ta on teist korda abielus, tema abikaasa on Herodias. Salome on Herodiase tütar tolle esimesest abielust, Herodes on järelikult Salome võõrasisa. Erinevalt Herodesest pärineb Herodias kõr- gest soost, nimelt perekonnast, mis juhtis üht juutide kuulsat ülestõusu — Juudas Maka- beuse oma (mida tunneme tänu Händeli oratooriumile). See ei olnud mäss roomlaste, vaid ühe teise Lähis-Idas pesitsenud võimu, nimelt Pergamoni vastu.

Ooperi "Salome" tegevuse ajal olid roomlased need, kellega Juudamaal tuli hästi läbi saada. Juudamaa oli ebamäärases sei- sundis, ta ei olnud koloonia ega ka päris sõltumatu. Rooma suurvõim otsekui rippus

tema kohal, Juudamaa naabruses roomlased juba pesitsesid. "Salome" annab läbilõike tolleaegsest maailmast, see, mis sünnib, pole perekonnadraama, vaid sel on ajaloolis-ühiskondlik tähtsus. Ja teose tegevus toimub pöördelisel ajal. Just seetõttu muutub lugu meile oluliseks ja tähendusrikkaks. Jochanaan ja Salome, Herodes ja Herodias, natsareenid ja juudid ei ole lihtsalt eraisikud, kes kohtuvad juhuslikult mingil banketil.

Ja kes on see Jochanaan? Kes oli Ristija Johannes?

Tänapäeval oletatakse, et Ristija Johannes kuulus esseenide religioosesse rühmitusse või oli nendega vähemasti tihedalt seotud. Esseened on Jeesuse Kristuse ajal tegutsenud religioosne kogukond, kelle tavad ja uskumused sarnanevad väga algkristlusega. Esseenedil oli ühine vara, nad toimetasid oma igapäevast rituaalset pesemist, pidasid kinni õpetuslikest reeglitest — osa neist elas kloostrilikus eraldatuses, teised linnades koos perekondadega. Ja nad ootasid Messiat — just praegu, just siin! Messia tulekuks taheti olla valmis. Oletatakse, et Johannes ei olnud sellega nõus, et ainult üks inimrühm läheneb puhastunult ja valmistatult suurele päevale, mis võib osutada viimseks. Tema meelest tuli nende sõnumit, üleskutset vaimsele pöördumisele edastada kõikidele. Seetõttu olevatki ta esseenide juurest lahkunud.

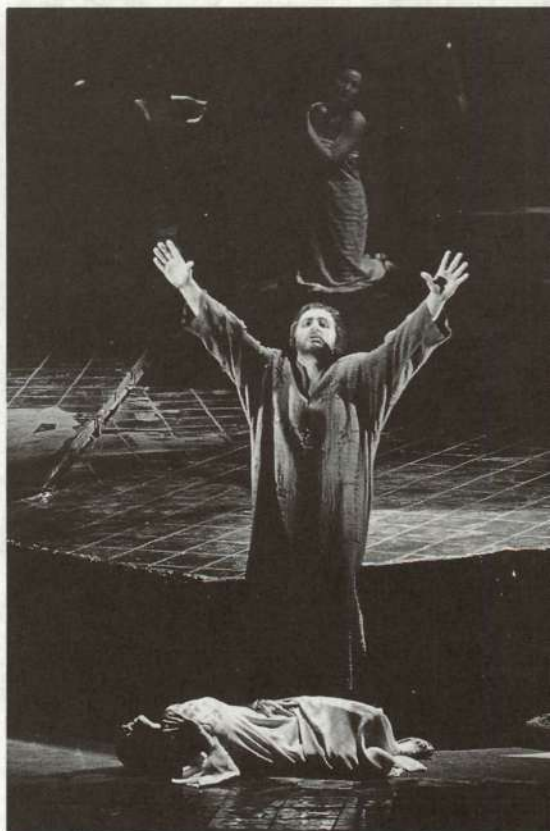
Temperamentne, nagu ta oli, ründas ta jõuliselt valitseja koda ja pisteti lõpuks vangi. Aga Herodes ei lasknud teda surmata, Herodesel oli hea vaist. Ta arvas: vahest on sellel mehel siiski "punane telefon", otseühendus armsa Jumalaga? Ümberringi on mõndagi, mis kõduneb — võib-olla variseb ühel päeval kõik kokku, peab end selle vastu kuidagi kindlustama! Ristija Johannes on pandud vangi, et ta mingit kahju ei tekitaks, aga ta hoitakse elus.

Täiesti vastupidine on Herodiase suhtumine, just teda kui moraalselt kõlvatut sajab ju Jochanaan kõige rohkem. Herodias tahaks lasta teda tappa pigem juba täna kui homme. See tähendab, Herodesse kojas kardetakse prohvetit. Teistele tähendab ta aga lootust: ta kritiseerib võimukandjaid ja kuulutab uue aja tulekut.

Ütlesin, et "Salome" tegevus toimub muutuste ajal. Meenutagem teose enda

sünnilugu: Wilde kirjutas draama ja Strauss muusika käesoleva sajandi vahetusel, niisiis *fin de siècle*'i ajal. Kas peaks ooperit tõlgendama sellest vaatenurgast, kui tahtakse kujutada vana loojakut ja uue tärkamist? Nii on seda sageli tehtud. "Salomet" esitati kui žanripilti lämbest Idamaast, pilti, mis sillerdab mädaniku vikerkaarevärvides. Kahtlemata kuulduv muusikas sellise morbiidse hilisaja kunsti varjundeid. Aga ooperis on ka teist laadi muusikat, lausa beethovenlikku haaret ja materjalitöötlust, wagnerlikku teemade kombineerimist, motiivipõiminguid, aegadeid kontraste. Minu õpetaja Heinz Arnold (1906—1994; *tuntud lavastaja ja Miiinchenis*. — K. P.) oli üks esimestest, kes rõhutas oma sõjajärgses "Salome" lavastuses Dresdenis just viimast aspekti. See oli radikaalselt uus lähenemine, järsku koorus "Salomest" atika tragöödia.

Jochanaan (Hans-Joachim Ketelsen) kuulutab tulevikku, ent ei suuda mõista enda ees lebavat inimhinge.



Vahel on püütud "Salomet" tänapäevaste kostüümide abil "aktualiseerida" — pettekujutelmaks, et nii saab ooperit meie ajale lähemale tuua. Ent sel juhul ei klapi enam miski omavahel. Tähtis on esitada teost nii, et vaataja leiaks ise üles paralleelid tänapäevaga ning sellegi, mis on teisiti. Vaatajat peab lugu puudutama, ta peab tõdema: see läheb mulle korda! Teisalt, kuidas veenda publikut, et "Salomes" ei käsitleta ühe araabia vürstliku perekonna isiklikke neuroose kaks tuhat aastat tagasi Surnumere äärses mägikindluses?

Meile oli tähtis näidata, kuidas mõjuvad teatud sündmused erinevatele inimestele, kes on nende tunnistajaks. Ooperis on Herodese külalistel, õukondlastel, isegi mõnedel orjadel nimed. Tavaliselt kasutatakse nende rollide jaoks paari statisti, kelle lavastaja niipea kui võimalik taas lavalt pagendab, sest ta ei oska nendega midagi peale hakata. Üksnes vaesed viis juuti peavad etenduse lõpuni lavale jääma, sest neil tuleb veel hüüda "Ah, ah!" Meie tõlgenduses olid need inimesed — Herodese külalised, õukondlased ja orjad — rollid, mida oli üle neljakümne. Nende nimed toodi ära kavalehel, ja igaljuhul oli oma individuaalne režii. Londonis mängisid neid osi näitlejad, Dresdenis tegi seda koor (vastava honorari eest). Kavatsus lavastada "Salomet" Düsseldorfis luhtus sellepärast, et seal ei suudetud tummrollidesse leida osatäitjaid.

Herodese pidulauas olid niisiis roomlased, Egiptuse saadikud, foiniikia kaupmees oma kirjutajaga, juudi teoloogid (ainsad kogu seltskonnast, kel midagi laulda), minister ja Herodese lõbupoiss, loomulikult timukas, Herodiase armuke ja Herodiase paaž (samuti laulupartii), õuedaamid ja kurtisaanid, orjad, tantsijannad ja muusikud.

Tänu tummrollidele saime juurde tunnistajaid Herodese vandelega anda Salomele pärast tantsu kõik, mida ta nõuab. (Muidu jääks toimuv kitsasse perekonnaringi, hiljem võinuks Herodes ütelda oma lubadust murdes: "Noh, pisike, kas on midagi veel päasta? See oli ju nali!" Aga Rooma prokonsuli nähes lubadust murda — ?) Me võitsime publikut oivalistele "stseenidele ühest abielust" Herodese ja ta auväärse abikaasa vahel.

Ent rohked tummrollid tekitasid ka probleeme, esmajoones just seoses Salome

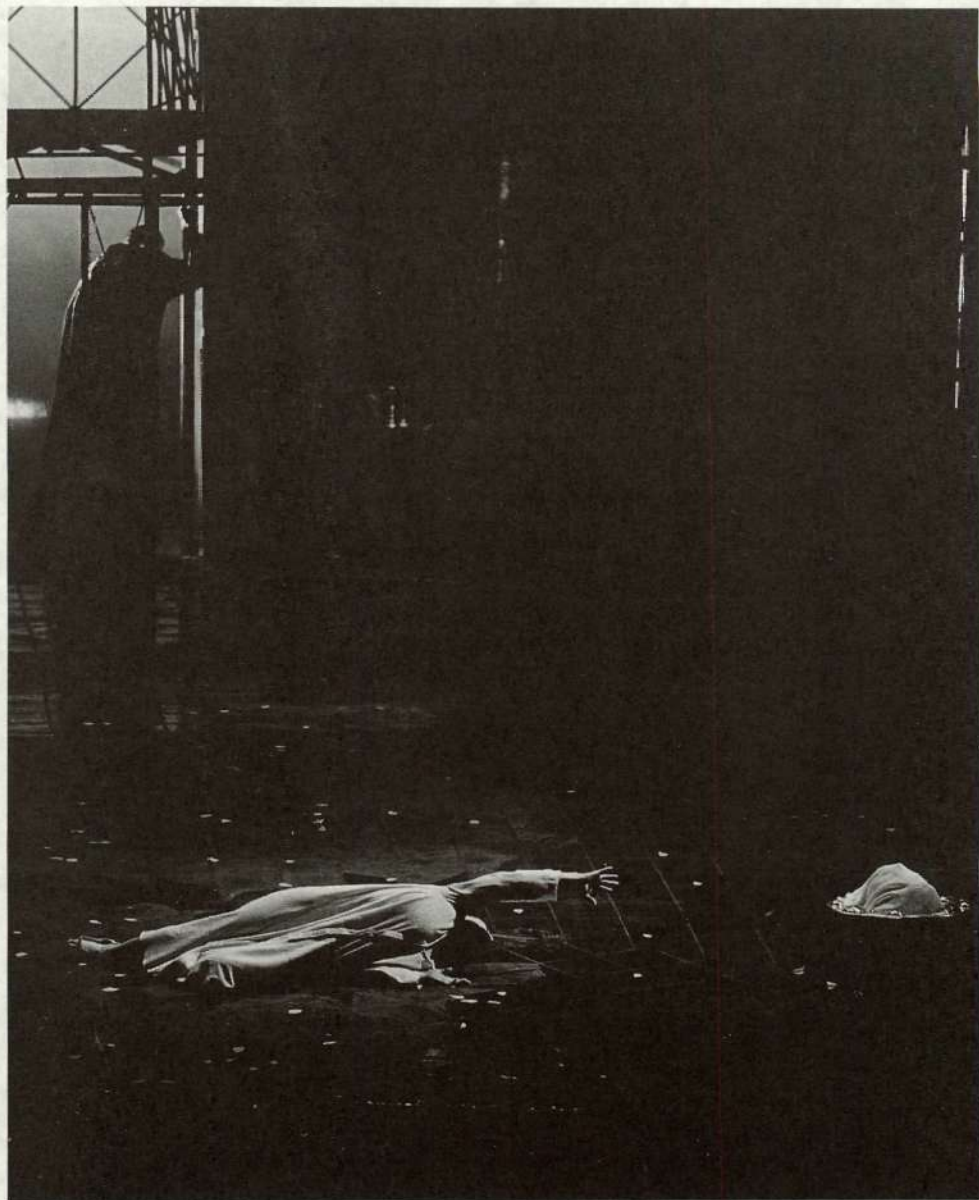
tantsuga. Meie kontseptsiooni kohaselt hülutab Salome tants kõiki pealtvaatajaid aina rohkem, lagundab õukonna komblusmeelt. Külalistel kaob häbitunne, juudi teoloog unustab end araabia kurtisaaniga. Lõpuks haarab kõiki sama tantsurütm. Oli selge, et nende rollide osatäitjaid pidi olema kaks koosseisu. Tantsu režii, mis oli sündinud koreograaf Harald Wandtke ja lavastaja tiheda koostöö tulemusena, tuli selgeks teha kahele koosseisule, ning arvestades režii konkreetsust ja täpsust oli see piisavalt keeruline.

Oscar Wilde'i meelest näitab Salome ja Jochanaani konflikt esteetilise ja eetilise ühendamatust. See vaatepunkt läbib teisigi Wilde'i teoseid. Kui prohvet Salomet sõnadega nuhtleb ja teda kahetsusele kutsub, kõlab prohveti karistav kõuehääli Salome kõrvus otsekui muusika. Ja kui kurnatud ja vaevatud prohvet Salome ees seisab ja Salome talle otsa vaatab, kuuleb ta saladuslikku helinat...

Tunneme Oscar Wilde'i kui dändit, kui hülgavat vestlejat, kes vedas kõiki oma paradoksidega ninapidi; teame teda kui säravate seltskonnakomöödiade autorit, kus üks vaimukus järgneb teisele. Ent samas teame teda kui *outcast*'i, kui traagiliselt armastajat. Teda kunagi jumaldanud seltskonna põlgus murdis ta hingeliselt ja ihuliselt, mõistis ta hukka, tegi tema kui kirjaniku ja inimesega lõpparve.

Samuti on ju ka "Salome" kahe peategelase kirega. Sama kompromissitult ihaldab Salome prohvetit (muide, on olemas foto, millel näeme Oscar Wilde'i ennast Salomeks kostümeerituna!) ja sama kompromissitult armastab prohvet oma jumalat, ainult oma jumalat, ning ta ei märka seda inimolevust, kes põlvitab tema ees.

Jochanaan ei ole ainult tuleviku prohvet, ta on tõeline doktrinäär. Ta ei saa kuidagi üle valitsejakoja pisut haiglaslikest perekonnasuhetest, eriti verepilastuse teemast. (Herodiase abikaasa tema esimeses abielus oli Herodese vend. Herodias laskis end temast lahutada ja võttis meheks Herodese. Vana iisraeli seaduse järgi oli tegemist verepilastusega.) Prohvet klammerdub selle teema külge ja keeldub nägemast Salomes inimest, kellel on oma individuaalsus, oma tahe, oma



Surev Salome sirutumas Jochanaani pea poole. Taamal Herodes (Günter Kurth).

soovkujutelmad. Jochanaani jaoks on ta üksnes Herodiase, tolle "verepilastusliku" ema tütar — kadugu ta mu silmist! Prohveti doktriinus kajastub tabavalt ka tema muusikalises iseloomustuses. Vastupidiselt Salome muusikale, mis on ülikromatiseeritult moderne, koosnevad prohveti motiivid kolmkõla helidest, nagu oleks tegemist Mendelssohni muusikaga. Niisiis võib muusikastki välja lugeda, et kuigi Jochanaan jut-

lustab tulevikust, on ta suhtumine pärit minevikust.

Ja Salome ise? Ta on neitsi, ta ei ole veel kedagi armastanud, ehkki ta võiks endale saada iga mehe selles õukonnas, iga ohvitseri, iga kõrge külalise — ihaldusväärne, nagu ta on. Ta ei talu seda õukonda, teda ümbritsevad inimesed on talle vastikud. Ja järsku kuuleb ta seda häält tsisterni porisest

sügavikust — seal on keegi armetult vangis, ja ometi kuuluvad kõik seda häält, ühed täis hirmu, teised täis lootust. Kui Salome toda meest näeb, langeb ta mehe ohvriks. Nii nagu mees oma jumalat armastab, nii tahaks Salome armastatud olla! Ta oleks valmis hakkama Jochanaani misjonäriks, ta võiks lasta end tema pärast tükkideks kiskuda — ainult armastama peaks see mees teda! Ta ei suuda lahutada meest tolle ideest, Salome on ainult üks "lainepikkus". Salome ja Jochanaani stseen on grandioosne teineteisest möödarääkimine, nagu Kundry ja Parsifal.

Mis saab lõpuks?

Herodes poleks mingil juhul tahtnud prohvetit ohverdada, ent ei saanud oma sõnast taganeda. Ja nüüd suudleb Salome kirglikult pead — surmatud Jochanaani pead. Herodesel hakkab jube, ta annab käsu Salome tappa.

Libretos (ja Wilde'il) seisab, et sõdurid muserdavad Salome oma kilpidega. On leitud muidki variante Salome surmamiseks. Salome on maha lastud püstoliga, tapetud pealik Narrabothi mõõgaga (Narrabothi ei suutnud välja kannatada Salome stseeni Jochanaaniga ja surmas enese) või Paaži pistodaga (Paaž oli armunud Narrabothi). (Muide, surmamismeetodite vallas ollakse üldse väga leidlikud: "Maskiballi" lavastuses Dresdenis ei tapetud Ricardot ehk Gustav III maskiballil mitte püstolilasuga, vaid torgati surnuks tšello "jalaga".) Meie lähendatav Salome surma hoopis teisiti. Meie arvates oli Salome juba ammu sisemises paguluses ja nüüd, pärast esimese armastuse tagasitõrjumist ei suuda ta enam edasi elada. Prohveti kõrgelennuline kõne viib Salome meelelisele naudinguharjale, ta kogeb esmakordselt orgasmi. Tema suud tahab ta suudelda. Kui ta on saanud selle, mida tahtis, kui ta on oma kire välja tormelnud, on ta jõud otsakorral. Herodese käsk tappa Salome — tappa see, keda ta äsja oli ihaldanud ja kes on talle nüüd vastik —, see käsk käib surnu kohta. (Ühes Londoni ajalehes kirjutati pärast meie etendust: Salome sureb "armusurma", "einen Liebestod".)

Lavale pole jäänud enam kedagi, kes Herodese käsku kuuleks. Orjad ja need, kes prohvetit austasid, on ära läinud. Väljaränne. Eksood. Herodes, kes pidusööma ajal arvas

võimsate tiibade kohinat kuulvat, "als ob ein ungeheurer schwarzer Vogel über die Terrasse schwebt" (justkui "miskisugune suur must lind tiirleb terrassi kohal"; need sõnad langevad peaaegu et kokku prohveti omadega!), see Herodes seisab üksi. Ja küsib tummalt: "Keda tabab surm nüüd? Kes on järgmine?"

Tõlkinud KRISTEL PAPP

*Veera Nelus (I daam)
koos Ivo Kuusega
(Tamino) Mozarti
ooperis "Võluflööt".
Foto on tehtud
proovidest 1964.
aastal. Veera Neluse
Öökuninganna
paraku lavale ei
jõudnud.*



SALAPÄRASELE KELLUKESELE TAGASI MÕELDES

Koloratuursopran **VEERA NELUS** (28. oktoober 1916, Narva — 18. juuli 1996, Tallinn) oli äärmiselt omapärane nähtus eesti ooperis, eesti kultuuris. Ka selle poolest, et temast jäi maha kirjasõnas nii vähe. Pärast teatrist lahkumist 1971. aastal ei olnud ta nõus ajakirjanikke vastu võtma ning ega aktiivsel lava-ajalgi tal nende vastu erilist süm-

paatiat ei olevat olnud. Narvast pärit, lõpetas ta 1935. aastal Narva gümnaasiumi ja õppis laulmist eraviisil Varvara Malama juures ning aastatel 1938—1944 Tallinna Konservatooriumis Ludmilla Hellat-Lemba juhendusel. Oli aastatel 1940—1971 "Estonia" ooperisolist. "Esinenud kontserdilauljana", on märgitud tema eluloos. Kuid nagu on meenu-

tanud mitmed tema nooremad kaasaegsed, oli tema häält kuulda päris tihti raadios, ka estraadirepertuaari esitamas, mis puht ooperilauljate juures noil 1940.—1950. aastail ehk nii igapäevane olnudki. Muidugi võib siin kohe vastu vaielda ja meenutada Georg Otsa, kuid Ots oli igati erand, mees nagu orkester, kes igal ajal kaasa löi.

Veera Neluse osi: Rosina (Rossini "Sevilla habemeajaja", debüüt ooperilaval 1943, aga ka 1948. aasta lavastuses), Gilda (Verdi "Rigoletto", 1946 ja 1953), Norina (Donizetti "Don Pasquale", 1947), Musette (Puccini "Boheem", 1947 ja 1962), Frasquita (Bizet "Carmen", 1947), Violetta (Verdi "Traviata", 1950), Lakmé (Delibes'i "Lakmé", 1951), Zerlina (Mozarti "Don Juan", 1952), Adele (J. Straussi "Nahkhiir", 1953), Ludmilla (Glinka "Ruslan ja Ludmilla", 1954), Olympia (Offenbachi "Hoffmanni lood", 1957), Susanna (Mozarti "Figaro pulm", 1958), Marfa (Rimski-Korsakovi "Tsaari mõrja", 1959), Manon (Massenet "Manon", 1959), Oscar (Verdi "Maskiball", 1961), Concepcion (Raveli "Hispaania tund", 1964), Prl de Termes (Kabalevski "Colas Breugnon", 1970).

See loetelu ei ole, arvestades kolmekümneaastast lavaaega, kuigi pikk. Oli ta valiv? Lasti tal valida? Oli ta ometi üks neid, kes laulis vaid seda, mis talle sobis? Lahkus ta liiga vara laval? Ei, mitte selles ametlikus mõttes, vaid tegelikult. Sest nagu rolliloetelu tõendab, lõpeb tema tegelik lavahiilgus 1950. aastate lõpul. Kulus läbi? Ka seda on kuulda olnud. Vähest see tabamatu ja kirjeldamatu lavasarm, mis pildilt vastu vaatab. Aga ei kulunud hääl — see unustamatu kelluke.

Urve Tauts:

Võib-olla tundub see uskumatu, aga Veera Neluse hääl oli päris viimase ajani selline nagu siis, kui ta laval oli. Ma usun, et ta oleks võinud veel 75-aastaselt Oökuninganna osaga hakkama saada. Ja ometi oli ta teatrist 20 aastat ära olnud! Läks 55-aastaseks saades pensionile ja enam jalga lavale ei tõstnud. Kuigi, tõde on kusagil seal, et tema hiilgeajad olid 1950. aastad - Gilda, Lakmé, Violetta. Ta laulis teatris üsna piiratud repertuaari, põhiliselt koloratuurile igiomast. Ja need osad olid siis detailideni ette valmistatud.

Aga tahaksin veel rääkida hoopis intiimsemast küljest Veera Neluse elus. Ta armastas loomi, ja veidi häbenes seda. Kas te kujutate endale ette, et tal olid kodus tibupojad, keda ta väga hoidis ja kelle eest hoolitses. Aga see oli suur saladus, mida teadsid vähesed.

Ly Jaansoo, "Estonia" ooperitrupi juht:

Veera Neluse korrektsus. Muusikalise teksti suhtes, partneri suhtes, aja suhtes. Austus muusika vastu, austus teise kunstniku vastu. Ta oli parim oma parimatel aastatel ja taandus vaikusse, kui tema parimad aastad möödus. Eraelus oli ta lihtne, armastas väga

seenemetsa. Mul on kahju, et helitehnika tema hiilgeaegadel nii kehv oli, et temast on järel vaid ragisevad raadiosalvestused ja mõned telelõigud.

Ivo Kuusk:

Ag millised telelõigud! Vaatasin üllatusega neid kahte duetti, mis on tehtud 1960. aastate alguses Bellini ooperist "Montecchi ja Capuletti". Tema on Julia ja mina Romeo, aga me oleme mõlemad nii uskumatult noored, kuigi mina oma esimesi salvestusi tegemas ja tema viimast. Ta oli haruldane vanem kolleeg, kes oskas nõu anda. Ta oli väga hästi kontakteeruv partner, kuigi kohtusime vaid kahel korral — Mozarti "Võlulöödis" ja Raveli "Hispaania tunnis". Suurepärase ansambliulaja, intonatsiooniliselt ja rütmiliselt täpne. Salapärase kellukese lumm. Kui kahju, et ma temaga nii vähe laval kohtusin. Kui kahju, et mul ei õnnestunud näha tema Lakmé!

Erich Loit, "Estonia" orkestrant

aastast 1954:

Ikka kehtib ütlus, et koloratuur on ohtlik asi. Veera Neluse puhul see nii ei olnud. Tema pärast etendus ära ei jäänud, ta oli alati "hääles". Kui ta proovi tuli, oli lugu selge, muusikaline töö oli klassis ära tehtud ja ka režii oli alati klaar. Ta ei kapriitsitsenud lavastaja vastu, vaid allus selle tahtele. Oli vaikne. Tuli ja laulis. Ja vastuvõtt oli alati soe, ka Moskvas ja Leningradis. Tal oli uskumatult omapärane häälevärv, veidi oboesarnane, kurvavõitu. Aga samas väga kande. Koloratuurkäigud ei tekitanud talle kunagi probleeme ja ka intonatsiooniliselt oli tema laul väga puhas.

Veera Nelus oli tõeline professionaal: ilus, veenev, kaasakiskuv. Tagantjärele mõelda, nii mõnigi tempo nii mõneski aarias on tänapäeval hoopis teine, interpretatsioon teistugune. Ometi kõlab praeguseni Veera Neluse kelluke oma veenvusega kõrvus.

Tiit Tralla:

Kui noor mees Hendik Krumm tuli Itaaliast, pidi ta laulma Alfredot "Traviatas". Kelle ta valib oma Violettak? — kerkis küsimus. Krumm valis kõhklemata Veera Neluse, kuigi neil oli põlvkond vahet. Aga pärast proovi ütles Krumm, et nii noort daami pole ta ammu näinud. Veera Nelus võlus mehi, nii kaua kui ta teatris liikus. Ta esines päris palju estraadil ning tal õnnestus ära võluda ka noor Gennadi Podelski, kes spetsiaalselt talle laule kirjutas.

Veera Nelus oli täiesti omaette nähtus, erinev kõigist eelnenud ja järgnenud lauljataridest. Tal ei olnud suur hääl, kuid see oli väga kande. Lava kõrvalt kuulates võis see

Veera Nelus 1950. aastatel.





Zerlina ja Don Juan — Georg Ots Mozarti ooperis "Don Juan" (1952).

Veera Nelus
Delibes'i
ooperis
"Lakmé"
(1951).

Fotod TMMi
arhiivist



tunduda küll väike, kuid saali kandus sellest sada protsenti või isegi rohkem. Tema selge helisev hääel ei kaotanud helisemise intensiivsust ka saali lõpus. Ka oli tal hea häälekool.

Ta oli saladuslik. Tundus esmapilgul ehk külmgi, kuid mingi sisemine vitaalsus andis talle eriomase sära.

Juris Žigurs, Estonia Teatri tantsija:

Tegin tantsutrupis kaasa "Hoffmanni lugudes". Tavaliselt on nii, et tantsid oma etteaste ära ja lähed lavast eemale. Veera Nelus ei lasknud. Tema Olympiat lihtsalt olime sunnitud lava tagant jälgima.

1964. aastal tuli lavale Strauss'i operett "Viini veri". Veera Nelus selles kaasa ei teinud, kuid tal oli väga omapärane ülesanne, mis tervele etendusele sära juurde andis: ta laulis lava taga vokaliisina neid valsse, mida vaid orkester mängis. Ta esines siis laval juba vähe, kuid mismoodi ta hääel kõlas. Millised värvid, milline kõla! Ja milline musikaalsus!

Ja mõned arvamused kriitikast:

Voldemar Mettus (1943): "Sevilla habemeajajas" debüteeris Rosina osas Veera Nelus. Pr Nelus omab väga hea häälematerjali ja on nähtavasti samal määral musikaalne. Mängki oli esimese korra kohta meeldivalt sundimatu ja vaba; kohati andis end küll tunda teatav nukulisus. Võiks ju öelda, et "Habemeajajas" on kõik tegelased nukud, aga päris õige see siiski ei ole. Traadist tõmmatavaina tunduvad küll säärased kujud nagu doktor Bartolo ja don Basilio,

eriti oma puhtgroteskseis stseenes, aga näiteks Rosina ja Almaviva kohta see ei pea paika. Pr Nelusel oli seda joont vähesel määral mõnes poosis ja veidi tardunud naeratuseski, aga palju see ei eksitanud, ja debütant jättis kogu oma esinemisega, kuhu tuleb veel tänulik lavavälimus, üldse vägagi lootustandva mulje.

Juhan Simm (1948, ikka Rosinast): Veera Nelus on varemalt esinenud Tartus kontserdilaval. Tema hääel on väga selge, kadev ja koloratuur silmapaistvalt painduv ning intonatsioonilt täpne. Kui sinna juurde arvata lauljafari musikaalsus, siis on tema isikus võimed, mis lubavad tal kuuluda kõrge kvaliteediga laulukunstnike perre.

Kokku seadnud MARE PÖLDMÄE

ELU LÄBI MUUSIKA, MUUSIKA LÄBI ELU

INTERVJUU KAIJA SAARIAHOGA



Rumalad küsimused on üldiselt kõige raske-
mad vastata, kuid mõnikord saab neile tore-
daid vastuseid. Seepärast on raske jätta heli-
loojalt küsimata:

Miks sa kirjutad muusikat, Kaija Saariaho?

*Kõik algab sisemisest vajadusest. Mulle
lihtsalt tundub, et elu jookseb tühja, kui ma seda
ei tee. Kõlab küll pateetiliselt, kuid just nii see on.*

Kaija Saariaho on praegu nii hinnatud nagu
ainult mõni üksik soomlane enne teda. Üle
kümne aasta Pariisis elanud helilooja kõik
teosed lähevad esitamisele — enamasti
korduvalt. Loomingu tellimusi tuleb nii pal-
ju, et suuremast osast peab ära ütleva. Iga
Saariaho esiettekanne äratav elavat huvi,
tema teoseid esitavad rahvusvaheliselt tun-
tud interpreetid. Saariaho on Soomes kuu-
lus, kuid Kesk-Euroopas mängitakse teda
juba palju rohkem.

Suurest edust hoolimata mõjub Saariaho
kuidagi ujedana, veidi kinnise ja kuulsusest
vaevatudnagi. Ta ei ole kuldsuu, kes puistaks
säravaid analüüse oma loominguga või ise-
enese kohta. Pigem on ta sellise loojanatuuri
arhetüüp, kes ise vaikib ja laseb oma teostel
enda eest kõnelda.

Heliloojaks pürgimine ei olnud Kaija
Saariahole üldse mitte enesestmõistetav asi.
Seitsmekümnendatel aastatel õppis ta kõrg-

koolis ka tarbekunsti, kuid peagi sai tema
elus valdavaks muusika.

*Kogu mu lapsepõlve elasid muusikaline ja
kujutatav väljendusviis jõuliselt kõrvuti. Sellest
hoolimata oli mulle suur löök, kui mõistsin, et
minust ei või iial saada kõrgtasemel interpreeti.
Alustasin viiuliga, läksin üle klaverile ja lõpuks
mängisin orelit. Mingil ajal mõtlesin ka köstri-
ametile.*

*Tundes, et soov saada interpreediks on luh-
tunud, olin masenduses. Tõllal hakkasin kaaluma,
kas peaksin jätma muusika oma elus tagaplaanile.
Möödus mõni aasta ja mu vastus oli: ei, muu-
sikast loobuda ma ei saa! Muusika kuulub mu
identiteedi juurde, ilma selleta ei ole mind teatud
mõttes üldse olemas. Tahan elu väljendada
muusika ja selle ideede kaudu. Elu ja heliloo-
ningut on teineteisest võimatu eraldada.*

Saariaho käis 1970. aastatel Sibeliuse Aka-
deemias läbi Paavo Heinineni range kooli,
hiljem õppis Darmstadtis ja Freiburgis Brian
Ferneyhough' juhendamisel. Seejärel siirdus
Pariisi IRCAMi uurimiskeskusse, ja sellel teel
on ta õieti tänini.

Esimene tunnustus tuli 1982. aastal elekt-
ronmuusikateosega "Vers le blanc", kuid
heliloojatete tõeliseks stardipauguks sai teose
"Verblendungen" esiettekanne 1984. aastal

Soome raadio sümfooniaorkestrilt. Sealt alates seostati Saariahoga mõisteid spektrimuusika, värvid, unenäoliselt aeglased heli- ja kõlapinnad, järkjärgulised üleminekud, ruumiaspektid. Juba siis oli tal selgelt isikupärane äratuntav helikeel. Üsna pea leidis Saariaho end olevat soositud helilooja, kellel ei ole raske leida oma muusikale kuulajaid.

Küsimus suhetest publikuga teeb Saariaho mõtlikuks.

Paljud kunstnikud ütlevad, et neil on ükskõik, kuidas publik reageerib, aga mina seda ei usu... Teisalt, mind on selles suhtes ära hellitatud, sest halba vastuvõttu ei ole õigupoolest kunagi kogunud.

Loomulikult olen oma teoste esmakuulaja ja selles mõttes loon eeskätt iseenda jaoks. Kuid seegi protsess on täis üllatusi. Võin olla teatud asjade ja detailide kallal pikalt töötanud, ent kui siis teost ise kuulan, võivad need detailid jääda hoopis muude asjade varju. Ehk ongi küsimus põhiliselt muusikalise teroiku kaudu loodavas emotsionaalses muljes.

Saariaho muusikas äratav, vähemalt pealis-kaudselt kuulates, kõigepealt tähelepanu teatav ruumilisus ja avarus, oskus kasutada ruumi muusika ühe ehituskivina.

Niisiis muusika ajas ja ruumis või kuidas?

1980. aastate keskel püüdsin muusikas teadlikult arendada ruumilist mõtlemist. Tõllal komponeerisin IRCAMis mitmerealisi teoseid, nagu "Jardin secret" I ja II, milles oli võimalik arutiprogrammide abil häält üsna täpselt ruumis juhtida. Sundisin end realiseerima erisuguseid ruumilisi ideid, iiritasin neid teostada vaid selleks, et näha, kuidas nad toimivad. Praegu arvan, et ega need just alati nii hirmus hästi ei toimunudki. Häält on võimalik ruumis liigutada päri- või vastupäeva ja teha muudki. Kuid tõelise töö puhul ruumiaspektiga (mõned heliloojad on sellele pühendanud tohutult aega) ei suuda mina kiill kuulates ette kujutada midagi muud, kui et seal need hääled nüüd lähevad ja tulevad. Ruumiaspekt annab teosele kiill oluliselt juurde, kasutan seda ka ise näiteks linditcostes, kuid ma ei usu, et see võiks olla teose peamine väljendusvahend.

Koostöö muusikutega on saanud Saariahole aasta-aastalt ikka tähtsamaks. Enamiku esmaesitust teeb ta kindlate koostööpartnritega. Tema orkestriteoseid juhatab tavaliselt Esa-Pekka Salonen. Teine interpret, kellele võib alati kindel olla, on tšellist Anssi Karttunen.

Oluline on muidugi esitaja tehniline valmisolek, sellest saab asi alguse. Koostöö Anssi Karttuneniga on tavatult kerge, sest tal on tahtmist otsida uut, kannatlikkust proovida uusi asju ja tehnikaid. Tšelliloteoses "Amers" katsetasin teinaga mitmesuguseid asju, mis jõudsid ka

partituuri. Anssi tunneb minu muusikat juba nii hästi, et talle pole vaja kuigi palju selgitada, ta mõistab niigi. Sama käib Esa-Pekka Saloneni kohta: ta leiab ise minu partituuridest kõik olulise üles. Heliloojale on tohutuks kergenduseks, kui ta ei pea kõike otsast lõpuni ära seletama.

Gidon Kremeri esiettekandes kõlas Londonis tänavu augustis Saariaho viiulikontsert "Graal théâtre". Kuidas sujus koostöö Kremeriga?

Kremer ei olnud varem minu muusikat mänginud ja ta nägi kontserdi õppimisega suurt vaeva. Kremeriga oli raske seetõttu, et ta ei võtnud just kergesti omaks minu notatsiooni. Talle oli uus, et helilooja määrab kindlaks ka näiteks poognakasutuse. See, et olin paika pannud detailid, mille üle Kremer tavaliselt ise otsustab, näis teda algul ahistavat.

Kaija Saariaho ei ole eriti innukas arutlema igavese küsimuse üle muusika arenemise suundadest. Modernismi pärrijad on saanud endale nuhtluseks sellised mõisted nagu uustonaalsus, uusromantika ja tont teab veel mis "uus"-liitelist. Samal ajal muutub plaadifirmadel ja kontserdikorraldajatel valiku tegemine üha raskemaks; keegi ei näi teadvat, mille vastu publik järgmisena huvi hakkab tundma.

Ma ei näe selles iseenesest midagi halba, kui muusika spekter laieneb. Muret teeb eelkõige see, et kõik tundub üha rohkem seostuvat kommertsiga. Ühendriigid on juba nii rängalt selles keerises, et ei oskagi enam arvata, mis seal järgmiseks juhtub.

Berio-Stockhauseni-Boulezi suunalt kasvavad uue muusika traditsioonis on veel väga palju võimalusi. Neilt mõjutusi saanud uued põlvkonnad loovad juba kiill täiesti teist laadi muusikat, kuid minu meelet toimuvad kõige huvitavamad asjad siiski just sellel suunal.

1996. aasta Salzburgi festivaliks telliti Saariaholt viiest laulust koosnev tsükkel "Château de l'âme" soolosooprani, kaheksale naisäälele ja orkestrile (egiptuse rituaalsete tekstide ja india palvete prantsuskeelsete tõlgete alusel). Teose esitavad Salzburgis Dawn Upshaw, Esa-Pekka Salonen ja filharmoonia orkester.

Püüan uuesti avastada laulu, uurida selle olemust. Inimhääle kasutamine on äärmiselt keerukas asi. See on väga oluline, mõjuv ja mitmetasandiline suhtlemisviis, millega seostub palju klišeetid, bel canto traditsioon jms. Oma keerukuses on see projekt väga huvitav. Suurim probleem on see, et koos sümfooniaorkestriga on soolosooprani hääle kasutamine võimalised tugevalt piiratud. Seetõttu pole see teos just parim lahendus hääle kasutamise kompleksseks uurimiseks. Stiililiselt on sel alal veel paljugi otsida ja loodan oma tulevastest teostes jõuda nendegi asjadeni.

HELI EESTI UUES KUNSTIS

Saariahol on plaanis oopergi, kuid sellest ta veel rääkida ei taha, sest tähtaegu ei ole kokku lepitud. Avaldab siiski nii palju, et teeb juba librettot koos prantsuse luuletaja ja matemaatiku Jacques Roubaud'ga. Kui hästi läheb, võiks esietendus olla 1999. aasta paiku.

Saariaho on mitmel korral rõhutanud, et teised kunstialad — kirjandus, kujutav kunst, film ja tants — on heliloomingule oluliseks inspiratsiooniallikaks. Eriti oluliseks peab ta Paul Klee ja Vassili Kandinsky teoseid.

Film on selles suhtes muidugi kõige huvipakkuvam kunstiliik, kuna selles tuleb jõuliselt esile aeg kui selline. Filmi väljendusvahendid, eriti valgus- ja värvielemendid tuleb mul mingis mõttes tõlkida oma keelde. Mõnikord satun sellistele filmidele, mis mingil moel heidavad valgust varjatud ideedele minus. Sageli juhtub nii, et lugu ise muutub vähetähtsaks ja ma keskendun visuaalsele kujutisele, mis aitab mul paremini mõista mingit minus peituvat, taju piirimaile olevat asja.

Endale kõige olulisema filmina mainib Saariaho Tarkovski "Stalkerit", mille teatud kohti ta siiani ikka ja jälle vaatab. Uusim leid on aga Kanada armeenlase Atom Egoyani filmid.

Latentsed, taju piirimaile tulevad ideed — kui üritaksid neid sõnastada?

Need on mingid sulamid. Selles on teatud meeoleolu, midagi, millesse seguneb värvitoone, mõnikord selgeid kõlavärve või mingit hõljumist kahe muusikalise tundeseisundi vahel.

Minu muusikas ei toimu tingimata romantilises laadis arengut, kuid selles on suundi, mille loomiseks kasutatud vahendid erinevad traditsioonilistest. Minu arvates tuleneb muusikaline dünaamika sellest, et arenemissuunad on kuuldavavad ning kuulajaskond tajub, et ollakse minemas mingis suunas.

KAI AMBERLA intervjuu soome muusikaajakirjast "Rondo" 1995, nr 8 lühendatult tõlkinud VALVE KULLUS

Performance, video- ja heliinstallatsioon, mõnikord ka näitus, on kunstiliigid, millesse autor terviku ühe komponendina kavandab heli. Heli võib olla taust, performance'i toimingute paratamatu kaasnähtus, aga sama hästi kunstniku inspiratsiooniallikas, mis mõjutab visuaalse kujunemist. Heli on osa kunstniku mõtlemisprotsessist teose loomisel. Miks näeb osa kunstnikke helis oma töö olulist koostisosat? Isiksusest sõltuvalt võivad põhjused olla erinevad. Ühe võimaliku vastusena küsimusele arvab Mare Tralla allpool, et tänapäeva kunstil on võimalus pakkuda midagi kõigile meeltele, anda inimesele võimalus valida, millise meelega ta tajub.

Kunstikriitikas näituse, video vms muusikaosa enamasti ei kajastata. Võimatu on ka öelda, kui suur osa näitusekülastajast pöörab teadlikult tähelepanu helile, mis teda ruumis ümbritseb. Inimene on näitusele tulles häälestatud vaatama, mitte kuulama. Hoolimata sellest, kas ta võtab heli vastu teadlikult või mitte, mõjutab see tema muljet silmaga nähtavast kunstist. Helist sõltub õhkkond galeriis. Performance'i ja heliinstallatsiooni puhul ollakse ilmselt rohkem ka kuulamisele orienteeritud.

Üks väga maine probleem on seotud kunstinäituste muusikaga — valvuritadid kipuvad seda kinni keerama. Nii ei saagi kõik näitusele käijad teada, et kunstnik oli piltide juurde kavandanud ka heli. Muidugi, näitusekülastaja psüühikat mõjutab väljapaneku kuuldeline külg vaid senikaua, kui ta galeriis viibib, piltide valvaja vaimset seisundit aga kogu näituse lahtioleku aja. Ilmselt suurimaid katsumusi neile oli Jaan Jaaniso töö "Illusiooni peegeldus", milles kunstniku hää lindil kordas omadussõna "pu-nane" ning valitud nimisõnade rida ("kotkas", "elektron" jne). Saali täitsidki kahe lindi mängimisel juhuslikult moodustuvad tekstikatked. Klassikalises mõttes näitust vaadata tookord ei olnudki, selle pidi vaataja oma sisemaailmale vastavalt ise looma.

Allpool avaldavad mõtteid neli noort eesti kunstnikku, kes on heli kuulumist oma tööde juurde oluliseks pidanud: **Mare Tralla**, **Tarmo Roosimõlder**, **Jaak Saks** ("Stuudio 22") ja **Jaan Toomik**. Lisanduda oleksid võinud ka Siim-Tanel Annus ja Raoul Kurvitz (Ariel Lagle muusika). Kui püüda määrata intervjueeritavate asukohta kunstimaailmas, siis Ants Juske jaotuse järgi "Kultuurimaa" avanumbris (4. september) esindab Mare Tralla postfeminismi, Jaan Toomik radikaalset neoavangardi. Mare Trallat peetakse hetkel eesti kunsti esiskandalistiks, kelle "ilge naisterahva" imidžit on ajakirjandus jõudsalt aidanud toota. Jaan Toomik on praegu rahvusvaheliselt tunnustatuim eesti kunstnik. Uuest kunstist kaugel seisvale inimesele, kes galeriisse harva sisse astub, meenub võib-olla tema paari aasta tagune väljapanek Kunstihoone ees — raudvoodite väli Vabaduse platsi ääres. Tarmo Roosimõlder ilmus avalikkuse ette koos Navitrollaga (Heikki Trolla). Nende ühisnäitused andsid ainet arutlustele kõrgkunsti ja kitši piiride, naivismi ning uue ilutaotluse üle. Mõlemad on aidanud pingestada eesti maastikumaali ajalugu. Jaak Saks esindab peale iseenda ka "Stuudiot 22", Tõnis Vindi õpilaste muutuva koosseisuga rühmitust, mille töödest siin tulevad kõne alla koos Rainer Kurmi ja Martin Vällikuga tehtud videoinstallatsioonid. Nende tööde taga seisab hiina ja jaapani kultuuritraditsioon, paljud sellele erionased asjad jäävad TMK kaante vahel selgitamata.

Juske võrdleb eesti kunsti kihilise tordiga. Käesolevat artiklit võiks võtta kui üht torditükki, mis on üle valatud helikreemiga. Sest muusikahuvi kõrvale oleks (vähemalt eba-kunstikriitikul) raske leida veel mõnda joont, mis kõigi nelja intervjueeritu kunstitaotlusi ühendaks. Kunstnikele esitatud küsimustega püütakse uurida tagamaid, millist heli ja miks on nad töodes kasutanud, nende kogemusi ja maitset. Mitmed kunstnike mõtteavaldused, mis puudutavad suhtumist helisse, on hämmastavalt sarnased tipp-muusikasemiootikute omadega. Selles võib näha aja märki. Oma missiooni on täitnud ka John Cage.

MARE TRALLA

Sorose Keskuses 23. augustil 1996:

Tiit Tralla ütleb, et minu vanaisa olevat olnud lausa geniaalne muusik. Eks sealt kusagilt tulevadki juured ja sisemine vajadus muusika järele. Lapsena istusin metsas kännu otsas ja tegin laule. Kui ma siis kooli läksin, sain esimeses klassis laulmise hinde

päris halva, sest ma tegin ikka edasi oma laule. Vend karjus alati mu peale, kui kodus laulsin, kõva häälega ja igal pool. Olen eluaeg kooris või ansambelis laulnud, viimastel aastatel ajapuudusel küll enam mitte.

Ma olen palju kuulunud, aga ei ole üritanud endasse salvestada. Fonoteeki mu peas ei ole.

Oled sa midagi teadlikult kuulunud?

Kunagi ma nautisin teadlikult Bachi. Väga sügavalt ja tõsiselt. Võib öelda, et mul oli Bachi-periood, nii vanuses 18—19. Hiljem olen mingi aja nautinud näiteks Enot ja Frippi, aga ei tundnud nende järele sama suurt vajadust. On asju, mida ma kindlasti ei ole nõus kuulama. "Enigmat", soome bände, kantri-folgi segu. Või liiga magusat muusikat, kuigi magusal muusikal võib olla erinevaid aspekte. Mõni magus on nii magusaks aetud, et loob uue väärtuse.

Kas sa eristad heli ja muusikat?

1993. aastal tegin Malmös *performance*'i, milles ma tahtsin luua sellise heliasotsiatsiooni, et inimesed hakkaksid seda tajuma füüsiliselt ebamugavalt. Nagu siis, kui oled üksi kodus ja tahaksid väga olla vaikuses, aga naabrid lärmavad ja sinu ümber on selline helikeskkond, mis häirib. Mõnes teises olukorras tead sedasama heli võtta kui muusikat. Ma tean mõistusega, et teatud asjad on hinnatud muusikaks ja teised mitte, see on kultuuritausta küsimus. Tegelikult võib muusika olla ükskõik mis. Cage tegi selle asja selgeks. Malmö *performance*'il kutsusime inimesed metallkonteinerisse, panime ukse kinni ja tekitasime väljastpoolt konteineri pihta heli täiesti mehaaniliste vahenditega. Kusjuures metallihelina mõjub see siis, kui metall on sinust eraldi. Kui oled selle sees, neljast küljest ümbritsetud, ei ole see päris metalliheli ka. Kontrastiks kõigele laulsin mina konteineris õrna väriseva häälega Schuberti "Sanctust". Kõige õudsem oli siis, kui kõik vaikselt jäi. Suure müraga harjub inimene ära, vaikuses on palju hullem olla. Ma isegi ei usu, et praeguses maailmas oleks täieliku vaikuse võimalust. See oleks absurdituatsioon, vaakum. Kui keegi suudaks sellise keskkonna luua, saaks ta kangelasteoga hakkama. Cage muidugi üritas.

Kõige rohkem olen ma muusikat kasutanud muidugi *performance*'ites. Ei kujuta ettegi, et neid saaks helita teha. Videod on ka alati olnud muusikaga. Aga samuti mitmed näitused.

Saaremaa "Biennaalil 1995" oli minu kasutada pikk koridor, palju uksti paberiga kaetud. Need hakkasid tuuletõmbuses plaksuma. See heli oli linti võetud koos üles-



"Second-hand armastuslood"
"Vaal-galeriis" suvel 1996.
M. Tralla foto

keeratava lasterongi häälega. Lint mängis viimases ruumis. Kui läbi koridori läksid, kuulsid korraga linti ja hetkel tekkivaid naturaalseid helisid, see andis ruumilise efekti.

Videos, mille ma eelmisele Sorose Keskuse aastanäitusele tegin ("Mänguasi" — A. R.), kasutasin Bach-Gounod' "Ave Mariat" ja Imre Kálmáni muusikat koos arvutiekraani surina, püksiluku kribina ja teiste esemete hääldetega. Filmimise käigus juhtus ka nii, et ma ise kaamera taga laulsin. Kõike võib teha. Kõik sõltub sellest, kui veenvalt suudad selle hiljem esitada. Kui suudad teistele selgeks teha, et nii peabki, on kõik korras.

Viimasel näitusel "Vaalas" ma muudkui laulsin.

Näitusel "Second-hand lovestories" rippusid humanitaarabi öösärgid, mida "kandsid" maailma ja eesti kultuurist tuntud naised. Seintel suuremõtmelised fotod koos tekstidega — fiktiivsete pihtimustega naiseks olemise vaevadest meestega suhtlemisel. Näituse heliline külg kujunes kohapeal kuuelt lindilt kostva muusika segunemisel.

Ma tahtsin näidata armastuse erinevaid tasandeid. Meile ju lauldakse raadiost kogu aeg arrrmastusest, igal bändil on mõni lugu arrrmastusest. Ka n-ö tõsised teosed on sageli seotud selle inimliku tundega. Algul kavatsesin lihtsalt võtta hulga poplugusid linti ja panna näitusel mängima. Siis tajusin, et asjas peaks olema mingi minupoolne suhe. Kirjutasin kuulumise järgi sõnad maha, toa teises nurgas mängis makk originaalkassetiga, mina kuulasin seda ja laulsin meloodiad linti, nii et bändiosa kuulda ei jääks. Mõnikord on meloodia ilma taustata täiesti jabur, vahemängude asemel jäävad pausid sisse. Eriti naljakas oli see, kuidas kõik need lood näitusel korraga mängisid — "Yesterday", "Love Me Tender", "Moonlight Shadow", Gershwini "Somebody Loves Me" jne.

Kas visuaalne ja heliline idee tulevad korraga?

Mõnikord on heli enne olemas. Ma arvan, et tänapäeva kunstimaailm on selline, et ainult ühele meelele tehtud teos võib jääda poolikuks. Kunstis peaks olema midagi mitmele meelele võtta. Võiks lihtsalt kasutada võimalust pakkuda nii paljudele meeltele kui



Mare Tralla omaenese pilgu läbi.

võimalik. Inimene ise valib, millise meelega ta eelkõige tajub.

Kas sa maalid veel?

Vahel harva jah.

Oled sa seda teinud suhtelises vaikususes või muusikaga?

Ma olen harva maalinud muusika saatel. Oõsiti töötades olen küll tahtnud, et muusika mängiks, aga mitte lemmikmuusika. Vahel panen midagi mängima, et tekitada enda ümber tööruum. Sagedamini hakkani maali des ise laulma.

On sul mõni muusikasse puutuv seisukoht, mis sinu mõtteviisi hästi esindaks?

Mulle meeldiks, kui keegi suudaks luua sellise provokatiivse heliteose, mis tekitaks kas või kohaliku tähtsusega skandaali. Ma olen jälginud (kuna mul on suguvõsas muusikaga tegelevaid inimesi), et muusikute maailm on kunstnike omaga võrreldes väga rahulik, muusikud on kuidagi uimasemad. Mul on tunne, et ühel hetkel peab ka helide maailm tegelema elu sotsiaalse küljega. Ma oleksin äärmiselt tänulik, kui keegi muusik suudaks teha teose, mis paneks inimesi mõtlema ka sellele, millises ühiskonnas nad elavad, mis nende ümber on. Väga lihtne on end neutraalseks teha, põgeneda ära sellest, kus me oleme, et ei tekiks konflikti. Mitte et ma tahaksin näha konflikti, aga mulle meeldiks, kui muusikal oleks rohkem pistmist ümbritseva maailmaga. Ma olen väsinud mingis mõttes ideaalsest asjast, mis elab ainult oma maailmas.

TARMO ROOSIMÖLDER

Niguliste kõrval 16. augustil 1996:

Ma olen poolteist aastat õppinud klassikalist kitarri Tiit Petersoni juures. Kunagi üritati mind panna akordioni õppima, aga see ebaõnnestus, olen seda kahetsenud. Praegu on kitarr jäänud tagaplaanile, ei jõua mitut jumalat korraga teenida. Tahaksin mängida küll. Ma tunnen nooti nii palju, et kui kitarri kätte võtan, suudan lihtsaid asju noodist mängida. Ise selles mõttes helisid luua, et seda kirja panna saaks, kindlasti ei oska. Pilt ja mõte ei lähe kokku. Mulle tundub, et kogu harmooniavärk vajab palju õppimist. Ilmselt rohkem kui kunsti tegemine. Värvidega on nii, et kui tegema hakkad, näed ise, kas sul on selleks soodumust või mitte.

Maalima hakkasin ma aastal 1989. Kui läksin Tartusse geoloogiat õppima, sattusin uude keskkonda. Tutvuste kaudu ka kunstnike ateljeedesse.

Minu ja paljude teiste teadvusse jõudis sinu nimi koos Navitrolla omaga.

Olime Navitrollaga Tartus ühel kursusel. Käisin tal Võrus külas ja nägin, kuidas ta maalib. Siis hakkasin vaikselt ise joonistama, ja mõne aja pärast tegime koos hulga näitusi.

Mida sa oled kunstnikuna tahtnud teha?

Ma olen tahtnud teha pilte sellest, mida ma näen või ette kujutan. Mind huvitab suur mõjuv õlimaal. Seda peetakse küll vanamoodsaks, aga mulle meeldib. *Performance*'id ja graafika trükkimine pole mulle nii olulised. Inimest ma tahan pildi peal kujutada nii, et ta ei võtaks enda alla rohkem kui kümme protsenti pildi pinnast. Olulisem on keskkond.

Kas sa oskaksid sellele muusikalist vastet leida — väikestes mõõtmetes portreiteeritav, ruum tema ümber tähtsaks tehtud?

Võib-olla midagi minimalistidelt. Philip Glassi ma kuulan üsna palju, ka praegu veel. Ta on paljusid ära võlunud. Mulle meeldib tema muusikas suur tühi ruum. On mono-toonsus, aga väike areng ka.

Ma kuulan väga palju muusikat kui ma maalin. Mõödunud talvel eriti Pärdi "Passiooni". Muusika rõhutab ja süvendab seisundit, milles ma maalimise ajal olen. Pärt, Bach, Monteverdi... Kunagi meeldis väga Jimi Hendrix, kuulan teda praegugi hea meelega. Kindlasti ka Tom Waitsi. Mulle ei meeldi agressiivne muusika. Eelmisel "NYDil" üks kontsert mulle kohe üldse ei meeldinud. Ameeriklased, kes lõpuks esitasid koos "Tunnetusüksusega" eesti rahvalaulu (Lisa Karrer, David Simons — A. R.). Tekitas sellise antipaatiat, et ma läksin saalist välja. Agressiivne. Negatiivne. Kuigi see, mida nad löökpillidega tegid, oli filigraanne. Ma ei ole just avangardisöbralik. Agressiivsuses, kolinas peaks olema tunda mingit romantikat või haiget hinge. Siis ma tunnen, et selles on mingi mõte sees.

Kas sa kuulad ka seda muusikat, mida Eestis praegu tehakse?

Jaa, ma olen ikka eesti muusika päevadel käinud ja "Tudengijazzul". Tõnu Kõrvits kin kis mulle oma kasseti.

Räägime nüüd sinu töödest, mille juurde on kuulunud heli.

Tiit Peterson andis kunagi idee, et kui Mussorgski kirjutas piltide järgi muusika, siis võiks teha ka vastupidi. Üks näitus Pikal tänaval oligi pealkirjaga "Pildid näituselt". Tegelikult on mul enamik näitusi olnud koos muusikaga. Pilte on parem vaadata, kui nende juurde kuulub muusika, mis tekitab atmosfääri, haakub piltide meeoleluga ja lisab neile midagi.

Performance'i puhul peab muusika tegevuse ideed ja meeoleolu arengut kajastama või

võimendama, teose mõjujõudu suurendama. Esimesel muusikaga *performance*'il, mille me koos Navitrollaga tegime, oli helilooja Tõnu Kõrvits. Paarile *performance*'ile on muusika teinud Risto Rebane. Need on olnud sellised tööd, mille puhul ma olen täpselt ette öelnud, mis iga minut juhtub ja millise mõjuga muusika tegevuse juurde peaks kõlama. Üks neist (Raekoja platsil) oli võimendatud naturaalpillidega: kitarr, saksofon, klarnet. Avasõnas ütlesin, et tulen Euroopast ja hakkam klaverit lõhkuma. Võtsin kitarr ja imiteerisin selle purukspeksmist, tegelikult ma seda muidugi ei teinud.



Tarmo Roosimölder oma loomingu taustal.
A. Viljasaare foto (vt ka tagakaane sisekülge).

Saksofon, klarnet ja kitarr markeerisid "purustatava" pilli peale langevaid lööke ja reageerisid ka kõigile teistele tegevustele etendusel. Helikujunduse oluline osa oli stiilne džässimprovisatsioon.

Sellel, et ma luban lõhkuda klaverit, aga tegelikult lõhun kitarr, oli oma tagamõte. Tahtsin väljendada seda, kuidas mõisted muutuvad suurtest keskustest siia jõudes.

Suurem osa *performance*'itest on olnud seotud kala või seenega. Kala kui liha, seen kui vaim, liha saamine vaimuks. "Gronborgi" (Taani kunstilaev Tallinna sadamas augustis 1994 — A. R.) etenduse pealkiri oli "Real Fish" — "Õige kala". "Õige" kala oli risti küljes, see oli lest. Ülejäänud olid ümargused ja need tuli "õigeks" saada, tagada lapikuks. Selle juurde kuulus elektrooniline muusika ja sämplitud hääl ütles: "real fish", või "system is working". Iva oli selles, et kalakausi põhjas oli puust kala, mis ei läinud "õigeks". Oli vale kala, süsteem ei toiminud enam — "error, wrong fish". Helilooja oli tookord Mihkel Laur, kes on ka mitme näituse jaoks muusika kirjutanud ja kohapeal

mänginud. Kõige terviklikum oli pildi ja heli haakumise poolest "Samba" näitus möödunud talvel. Selles töös, mis sel suvel Halinga kunstikeskuse näitusel mängis, oli Mihklil algul mõte kasutada sopranit, tenorit, isegi poistekoori, lindistada orkestriga. Aga meie tingimustes selleks raha leidmine võtaks aasta aega.

Kuidas Mihkli muusika piltidega sobib?

Päris hästi, on veidi apokalüptiline. Minu pildid seal on tühjad ja natuke kurvameelsed. Võib-olla see ei ole hea, et muusikas on osade vahel vaikus, tekitab katkestuse sisse. Kui vahesid ei ole, püsib pinge paremini üleval.

JAAK SAKS

("Stuudio 22") EMA elektronmuusika stuudios 30. augustil 1996:

Muusika, mida ma kuulan või mis on mind mõjutanud, on tavaliselt seotud mingisuguse olukorraga. Ühe olulise kogemuse sain Piliistveres. Ma ei tea, kes oli see organist ja mida ta harjutas, aga meelde jäi. Sellepärast, et see ei olnud seotud ühegi välise asjaga.

Paned sa töötades meeleolu loomiseks või hoidmiseks muusika mängima?

Kui, siis loomiseks, aga tavaliselt hakkab see mõne aja pärast hoopis häirima. Oma meeleolu läheb muusika omast lahku. Peaks tööle hakates tegema valmis programmi, et muusika vahetuks automaatselt teatud aegadel. Ma olen proovinud Machaut'ga. Ja Jaak Johansoniga. Huvitava tekstiga muusika võtab tavalise jutuvada peas kinni ja asendab selle sisemise dialoogiga. Aga et seda töös näha oleks — absoluutselt mitte.

Sa oled kunstitegemise kõrval ka hiina keelt õppinud.

Hiina keelega on nii, et rääkida on seda väga raske, eriti vana hiina keelt. Ja kui sa ka õpid ära hulga märke, pole ikka kindel, kas luuletusi või tekste suudad välja lugeda. Pealegi tekib siin milleks-küsimus. Mulle tundub, et ei lähemas ega ka kaugemas tulevikus pole ette näha, et mõni idee, millest ma kergesti ei loobu, oleks seotud hiina keelega.

Kas sa ei ole endale koostanud "komplekti" ida mõtlemisest, kujutavast kunstist ja muusikast?

Teadlikku ja sügavuti minevat küll mitte. Ei saa öelda, et ma oleksin palju hiina ja jaapani muusikat kuulanud. Mõned luuletused on mulle olnud isegi olulisemad kui muusika, nende struktuur on hiina muusika struktuurile lähedane. Eesti keelde tõlgituna seda muidugi kätte ei saa.

Kui kaua sa oled Tõnis Vindi ringi kuulunud?
Päris kaua, umbes kümme aastat.

Kui palju Vindi juures käijad on esinenud
nimetuse "Studio 22" all?

Studio nimetuse all tullakse välja siis, kui mõni ühine uurimistöö on kandnud teatavat vilja. Tööde taustaks on peamiselt "Yijing" — "Muutuste raamat". See raamat, nii nagu seda praegu läänes tuntakse ja kasutatakse, on kogumik tekste otsuste tegemiseks. Selles ilmneb teatav aegruumiline struktuur, mittehomogeenne, ebaühtlase koega. See pakub võimalusi pildi või mõne muu asja struktureerimiseks. Raamatuga on seotud meetod, millega vastavas olukorras leida sobiv tekst. Meetod on üsna tänapäevane — kahendsüsteem ja kümnendsüsteem. Kõik see tuleb vanast Hiinast. Tõnis Vindi arvates on palju pärit hoopis Eestist. Seejuures oleks paljut lihtsam näidata kui rääkida. Ei Tõnis ise ega keegi teine ole sellistest asjadest pikemalt kirjutanud. Võimalik, et see ei huvitaks ka peaaegu mitte kedagi, kuna esineks tänapäeval vastuvõetamatus keeles.

"Muutuste raamatu" järgi tehtud videoinstallatsioonide — "Varajane kevad" ja "Ruummeri" — üks komponent oli muusika.

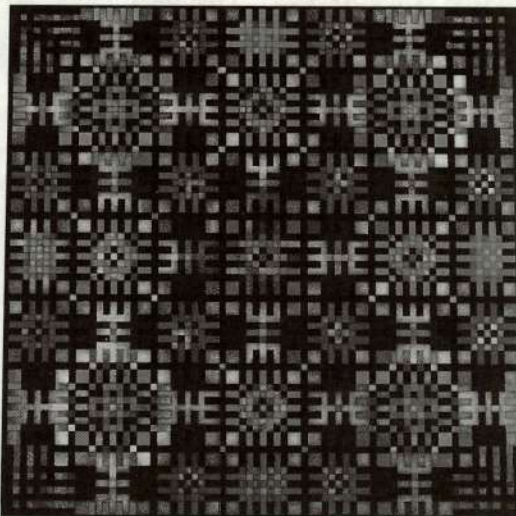
Kui on olemas midagi, mis pakub mitmeid võimalusi, tekib kiusatus neid proovida. "Varajase kevade" muusika oli katse vaadata, kuidas raamatu aegruumiline struktuur võiks kõlada, mida see enesest kõige kergemal torkimisel välja annab.

Jaak Saks.



Ingliskeelses *studiot* tutvustavas bukletis seisab: osa rühmituse liikmeist püüab studiosisest ainulaadset õhkkonda üle kanda teise (välisesse) ruumi. "Varajane kevad" on selle taotluse esimene näide. Töös püütakse "Muutuste raamatus" kirjeldatud struktuuri väljendada arvutigraafika ja muusika vahendusel.

Võimalusi on tohutult rohkem, kui sealt



"ANDREA X PILLISTFER", Jaak Saks
varasem looming, videotööde hingesugulane.
T. H. Varrese fotod

välja kostis. Kuna "Muutuste raamat" on üles ehitatud trigrammides ja süsteemis on oluline kombinatsioon kaheksa korda kaheksa, tekivad kergesti seosed kolmkõla ja diatoonilise helireaga. Muusika oligi suhteliselt kolmkõlaline. Kasutatud oli süntesaatorit, natuke peale keeratud jaapanipärast, orientaalset kõla. Nii pilt kui ka muusika olid selle esimese installatsiooni puhul tegelikult üsna lihtsad.

Millest erineb "Ruummeri" "Varajasest kevadest"?

Alused on samad. See on seesama kiusatus — on midagi, milles sa näed igal vaatamisel võimalusi, mida pole veel kasutada jõudnud.

"Ruummeri" on interaktiivne videoinstallatsioon, mida eksponeeriti "Vaal-galerii" alumises saalis Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 2. aastanäitusel. Pimedas saalis paiknes viis väiksemat monitori ja suur ekraan, millele projitseeritav "Yijingist" tuletatud videopilt peegeldus veebasseinis ekraani ees põrandal. Infra-punaandurid ruumis jälgisid näitusekülastaja liikumist ekspositsioonil ning sellele vastavalt toimusid muutused pildil kujutatud struktuuris, suunas, kiiruses ja värvides. "Ruummere" muu-

sika konstrueeris Rauno Remme, kasutades naturaalhäälestust. Heliiseks aluseks oli võetud madalaim sagedus, mida inimkõrv suudab tajuda helina — 16 Hz (vastab enam-vähem *c*-noodiile), ning sellele 64 ülemheli. Näitusel valis üks kahest DAT-makist muusikalõikude kõlamise järjekorra juhuslikkuse printsiibi alusel, et olla kooskõlas pildi interaktiivsusega.

JAAN TOOMIK

oma ateljees 15. augustil 1996:

Minu isiksus arenes stagnaajal. Siis oli väga suur defitsiit kuulata midagi head ja kaasaegset. Nälg oli kindlasti palju suurem kui praegu. Muusika oli nagu salakaup. Olime sõpradega parajad melomaanid, vahetasime plaate ja linte. Sellest ajast on jäänud King Crimson ja Jimi Hendrix, keda ma pean üldse üheks oma suurimaks eeskujuks. Tehnilisi mängijaid on teisigi, aga Jimi on minu arvates ületamatu mingi erilise energia poolest. Ma kuulasin üsna palju ka klassikalist muusikat. Mu ema oli selles osas üsna edumeelne, püüdis meid vennaga vaimselt virgutada. Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, Čiurlionis. Tšaikovski Esimene klaverikontsert oli ...

Lemmikmuusika?

Mitte nüüd lemmik, aga üks tugevamaid elamusi klassikalisest muusikast. Nagu ka Mozarti "Väike oõmuusika". Kui olin esimest nädalat sõjaväes, pesin põrandat, ööpäev magamata, ja äkki kusagilt krapist kostis "Oõmuusika", siis hakkasin nutma. Härdusest. Nii tohutu kontrast.

Millist muusikat sa tahad kuulata?

Ma olen kunstis alati püüdnud olla iseenda jaoks avangardne, löhkuda piire ja eksperimenteerida. Muusikahuviga on olnud samamoodi, olen eelistanud ikka eksperimentaalsemat ja uuenduslikku. Midagi John Cage'i laadis. Siit võib-olla tekibki side kunsti ja heli vahel.

Miks sa oled oma tööde juures nii järjekindlalt heli kasutanud?

Olen *performance*'itele kas ise või koostöös kellegagi otsinud heli, et rikastada visuaalset pilti. Heli on üks võimsamaid inimese mõjutajaid vaimses mõttes, kõige ürgsem emotsionaalne mõjur inimesele. Näiteks Tiibeti müstikas on algheli väga olulisel kohal. *Performance*'ites olen püüdnud läheneda sellisele arhetüüpsel tasandile.

Kas sa eristad heli muusikast?

Viimasel ajal on iga keskkonnanaheli teatavas meeleseisundis mulle muusika. See sõltub eelhäälestatusest, sättumusest. Minu jaoks kannab iga heli mingit koodi või sõnumit. Suurima muusikaelamuse sain aas-

taid tagasi unenäos. See oli peen, lausa sfääriline muusika. "Tantsides koju", projekt, mis mul "Ars 95-1" oli, on puhtalt keskkonnanahelist tekkinud katarsis. Söitsin praamiga ja olin mootori rütmi sees. Mootori rütm hakkas resoneerima mingite rütmidega minus eneses. See mõjus maagiliselt. Hakkasin tahtmatult tegema tantsuliigutusi ja sellest kasvaski välja töö idee — tantsimine laevalael mootori saatel.

See, kas heli on või ei ole, oleneb töö spetsiifikast. Kaladega videoinstallatsioon Kopenhaagenis ("Konteiner 96" — A. R.) oli helitu, tumm nagu kalad isegi.

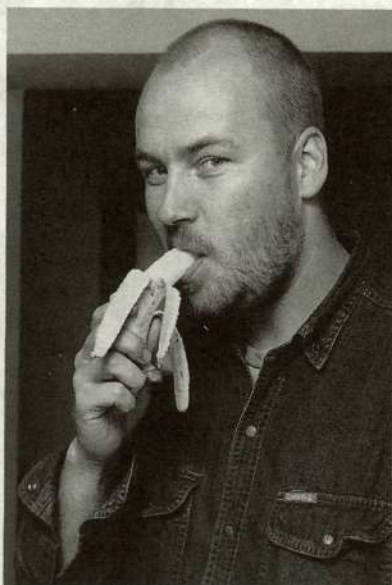
Kõige esimene *performance*, kus on heli kasutatud, oli grupitöö 1990. aastal "Vaalgalerii" tellimusel. See oli nelja mehe projekt — mina, Jaan Paavle, Jaan Jaanisoo, Vano Allsalu. *Action-painting* ja rituaal. Tookord kasutasime keskkonnanaheli hästi palju, erinevaid esemeid ja materjale. Oleme kasutanud ka plahvatusi, pürotehnilisi võtteid. Sellisel juhul on heli olnud oluline šoki või hästi tugeva nihke tekitamiseks.

"Tattoo" juures oligi heli võib-olla suurim väärtus. Kummaline sõna — "tattoo", tätoveering. Samas on tal veel teine tähendus — rituaalne trummipöörin ehavalgel. Rituaalne jõud oli minu arvates ka *performance*'is olemas. Tekkis kummaline ruum, kui viis kaelani maasse kaevatud meest karjuvad "tattoo" erineva tugevusega ja erinevate ajavahemike järel, igaühel oma rütm. See oli emotsionaalne, maagiline toiming. Pool tundi piirsituatsioonis nende karjute jaoks, kellele "tattoo"-hüüded olid ainuke väljund. Pärast läksid juhuslikud poisikesed, kes olid pealt vaadanud, pangast üles ja karjusid isekeskis "tattoo-tattoo". Heli tõsis mööda Tabasalu panka üles.

"AAAAAAA" puhul oli kõik põhjalikum.

Maakunstiteos "AAAAAAA" toimus Türisalu pangal 1993. aasta kõige külmemal talveõhtul. Tuisk, tumehall meri. Tulemajades — põlema süüdatud püstkodades — hüppavad rütmiliselt inimesed, seistes maasse kaevatud aukude kohale asetatud reformvooditel. Elav tuli voolab ka mööda maad lumme ehitatud sängides. Heli — *live-electronics*, kasutatud ka ebatraditsioonilisi (omaehitatud) instrumente. Sellesse kostavad tulemajades hüppajate karjed "AAAAAAA", tule ja tuisu hää.

Järg lk 96



Sündinud 13. juunil 1964 Tallinnas telestaaride Alice ja Mati Talviku esimese lapsena. Poisipõlv möödus koos venna ja kahe õega Wismari tänava ümbruses Kassisabas ja telemaja lähedal Kadriorus. Õppimist alustas 42. keskkoolis, siis läks 2. keskkooli ujumisklassi ning lõpetas 21. keskkooli keemiaklassi. *Kui ütleksin, et olin hea õpilane, sööksid õpetajad mind elusalt ära.* Koolitõrget pole siiski tekkinud, ühes vanemas ja kolmes paralleelklassis leidis mõttekaaslasi, kes koos nuputasid välja kõiksugu lahedaid nalju. Nii muudeti üks tualettruumidest põhjaliku ümberehitusega möbleeritud puhkening suitsetamisruumiks.

Pisut puutus kooliajal kokku näitemänguga, laulis bändis, agaralt tegi aga sporti, eriti noorem eas. 1982 võeti vastu lavakunstikateedrisse Arne Üksküla kursusele. Aasta hiljem saadeti sõjaväkke Kaliningradi oblastisse, kus teenis raadioreleerijamade sideinsenerina. Sõjaväest vabanenud, jätkas õppimist teatrikooli XIII lennus, juhendajaks Kalju Komissarov, kaastudengiteks Elmo Nüganen, Epp Eespäev, Rain Simmul, Hendrik Toompere, Andres Dvinjaninov, Piret Kalda, Andres ja Allan Noormets jt. Lavakas sai normaalselt hakkama, eriti aguses, mil tehti

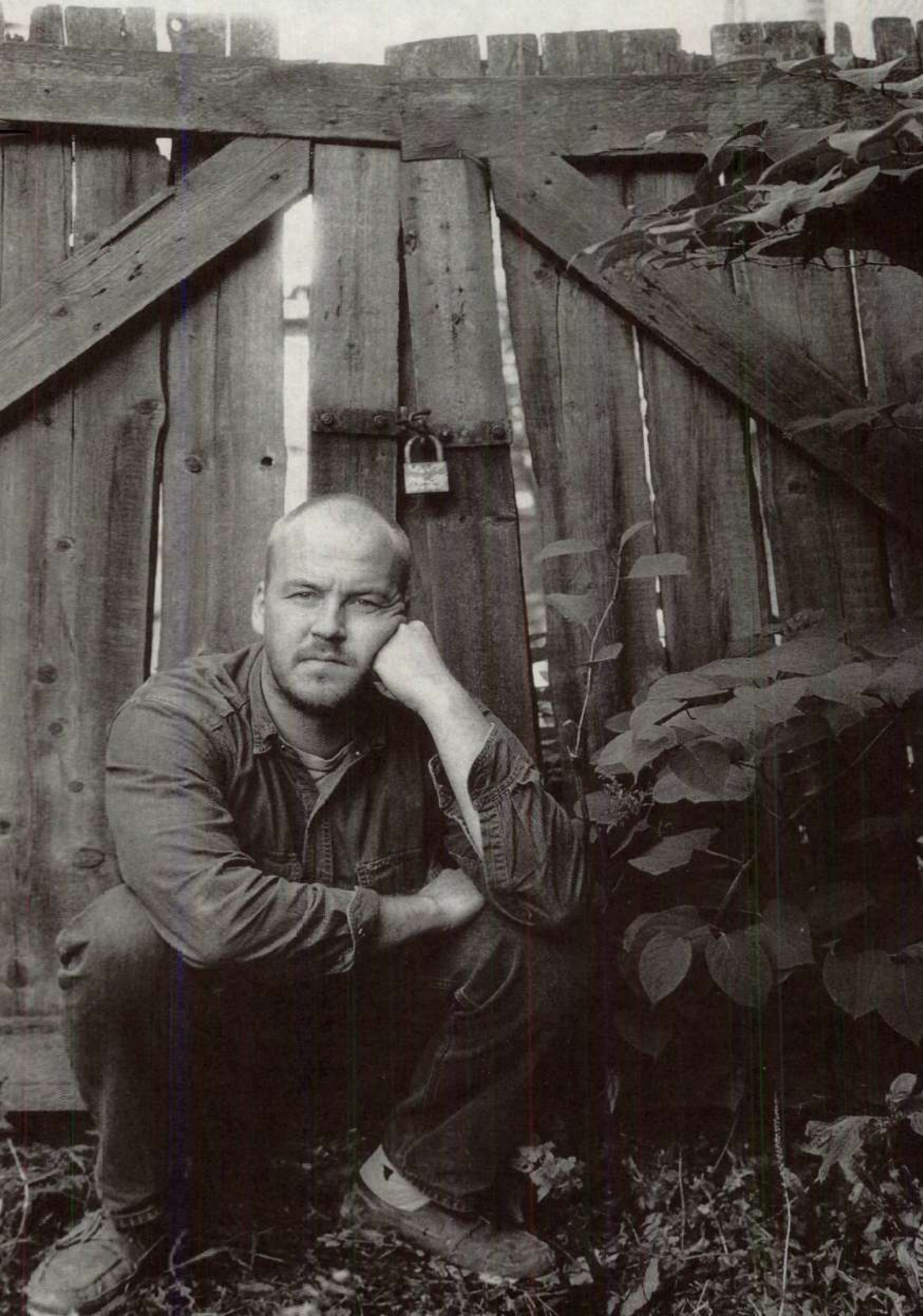
etüüde ega tulnud palju rääkida. *Kui ma aga pidin oma pudisunud lahti tegema hakkama... lavakõne eksamid olid mul kogu aeg kolmed.*

1988. aastal läks tööle nukuteatrisse, pidas end Tallinna patrioodiks ega tahtnud provintsi minna. Selleks ajaks oli abiellunud kursusekaaslase Epp Eespäevaga. Nukuteatri seltskond meeldis ning tollal lavastati seal vahel eksperimentaaltükke, isegi Ionescot. *Nukuteater ei tähendanud sugugi ainult sirni tagant porgandihääle tegemist.* Siis tuli muutuste aeg, nõukogude perioodi sponsoreeritus kadus ning inimestevahelised suhted teravnesid. Ligemale nelja aastaga näis see töökoht end ka ammendavat. *Ei saa öelda, et ma mingeid erilisi rolle oleksin mänginud. Ionescos tegin kaasa, aga mis osa see oli, ei mäleta.* Koos Ülo Vihmaga tegime ühte pikka muinasjuttu. Siis jõulutüüki, jõuluvana pidin mängima... Tagantjärele tundub nukuteater talle mõnusa paigana, kus maksti kuupalka ja jätkus piisavalt aega oma maja ümberehitamiseks Pirita-Kosel, mille just tollal oli talle vanaisa täditütar pärandanud. *Hiljem olen mänginud filmijuppides, seda võib, aga tagasi teatrisse näitlejaks küll enam ei läheks. Võib-olla olen ma tõesti kehv näitleja, aga neid on teatrites niigi küllalt, milleks veel ballasti juurde.*

Pärast teatrist lahkumist 1992. aastal töötas paar kuud "Kuku" raadios reporterina. Seejärel sekkus ellu saatuse käsi operaator Rein Kotovi ja filmidirektor Erika Laansalu näol. Ta oli nendega heaks tuttavaks saanud "EXITfilmis" valminud Peeter Urbla põnevusloo "Daam autos" (1992) tegemisel, kuna selles mängis peaosa Epp Eespäev. Kinomaja baaris rääkisid nad talle, et hakkavad koos soomlase Ilkka Järvi-Laturiga väntama filmi "Tallinn pimeduses" (1993), ent paraku ei tundvat väljamaa lavastaja ühtki eesti näitlejat. Nii saigi tast režissööri assistent, kelle kohustuseks jäi massistseenide organiseerimine ja osatäitjate valik. Koguni ühe Gorbatošovi näoga Moskva elektriinseneri tõi ta filmi tarbeks Tallinna, ent kohapeal selgus, et mees ei saa ikkagi näitlemisega hakkama ning maffiapealikut mängis lõpuks Enn Klooren.

Järgmisena assisteeris ta Anssi Mänttärilt filmi "Novembrikuu hall valgus" (1993) juures, lisaks mängis selles üht tohmanist politseinikku, kuna soomlane leidis olleklasi taga tema näo rollile vastava olevat.

Seejärel tuli koostööfilmide tegemises vahe ning Rein Kotov kutsus teda tõsieluloo



"Vene metalli ja US \$ suudlus" (1993) kaasrežissööriks. Väikese rahaga tehtud film oli mõlemale režii debüüt ning leidis soodsat vastuvõttu. Üldistav lugu iseloomustas veenvalt tollast olukorda riigis ja näitas metalliäri seotust maffiaga.

Pärast dokfilmi taas assistenditöö, sedapuhku Ilmar Taska toodetud **iron-curtain**-filmi **"Küünlad pimeduses"** (1993, režissöör Maximilian Schell) võtetel. Rohkete massistseenide tarbeks pensionäride värbamine ja neile päeva lõpul raha maksmine tõi kaasa populaarsuse. "Kui teie, Talvik, kandideeriksite linnapeaks, hääletaksime kõik teie poolt," avaldasid mutikesed oma arvamust. Viimati oli režissööriabiks veel inglase Andrew Grieve'i filmi **"Kirjad idast"** (1995, stsenaarist eestlanna **Ene Vanaveski**) juures, ühtlasi mängis selles helimehe päris mahukat osa.

Metalliäri film fikseeris ühiskonna ühe olulise seisundi, mille lõppedes said protsessis osalenud kas korralikeks äri meesteks või jätkasid musta raha teenimist. Viimati nimetatud suund tundus filmidokumentalistile rohkem huvi pakkuvat, mille tulemusena valmis taas koos Kotoviga film prostituutidest **"Õõliblika jõulud"** (1994). Lood, mida tütarlapsed rääkisid, olid enamasti masendavad ja lõpuks mõjusid rusuva koormana tegijailegi. *Ka oma naine läks endast välja, mõelda ikkagi, et mees käib igal õhtul kuu aega täitsa ametlikult litsimajas.*

Seni kolmanda dokumentaalfilmi **"Vabadus või surm"** (1995) tegi juba üksi. Koos ajakirjanik Toomas Kummeli ja operaator Edvard Ojaga käidi ära ilma Moskva loata Euroopa ühes kuumemas paigas Tšetšeenias ning kohtuti ka iseseisvusvõitluse liidritega, nende hulgas Johhar Dudajeviga. Seda võib õigustatult pidada Eesti viimaste aastate ajakirjanduse üheks võimsamaks ja eluohtlikumaks avantüüriks.

Aasta tagasi rajas koos Rein Kotovi, Ivo Feldi, Piret Tibbo, Leela Põdra, Pille Rünga ja Henrik Laanjärvega stuudio **"Allfilm"**. Ühenduse nimetus, kui inglise keelt silmas pidada, viitab sellele, et tegeldakse kõigega, mis filmitootmisega seotud: välisgruppide teenindamine, dokumentaal- ning reklaamfilmid jm, ainult pornot ei tehta. Suvel organiseeriti Rootsi mängufilmi **"Tõe hetked"**

Eestis toimunud võtteid. Režissöörina töötab praegu kahe tõsielufilmiga. **"Üks kari, kaks karjast"** käsitleb ortodoksse kiriku lõhenemist ja **"Puhastustuli"** portreerib soome fotograafi, kes süütab maju selleks, et saaks tulekahjusid pildistada. Ettevalmistamisel on suurem filmiprojekt venelastega.

Kasvatab koos Epp Eespäevaga kahte last, poeg Artur IV on seitsmene ja läks tänavu Raua tänava kooli, kuune tütar Gert-rud käib lasteaias.

Lapsed on hästi mõnused ja maandavad selle pöörase tööhullumaja. Ja mul on väga tore ning kannatlik naine.

Sõbrad ütlevad, et toodate siin reklaame ning olete varsti kõik yuppie'd. Ma ei kujuta endale ette, et paneksin lipsu kaela, vahest ehk korra aastas teen seda. Olen hingelt kampsumiinimene. Ja rikkaks ei looda ka saada, sest ma ei oska rahaga ümber käia.

SULEV TEINEMAA



THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1996
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".
 EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC
 EDITORS: SAALE SIITAN, MARE PÖLDMÄE, ANNELI REMME. CINEMA EDITORS: SULEV
 TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090,
 ESTONIA

THEATRE

HERTA ELVISTE answers (3)

The questions posed by the magazine are answered by Herta Elviste, one of the eldest still active actresses in Estonia, belonging to golden reserve of Vanemuine Theatre. Under the discussion here is the situation in Vanemuine today as well as the history of this theatre in Tartu. Herta Elviste recalls her first characters in Endla theatre in Pärnu, also her collaboration with "old horror" of the Estonian theatre Kaarel Ird and Voldemar Panso. Throughout the interview there is talked about Elviste's partners on stage: "My partner means everything for me. Only after partner comes producer and then the audience."

M. KIVASTIK. Actor is regarding (30)

The author is thinking upon the interpretation of P. Corneille's play "Illusion" at Estonian Drama Theatre. Writer and producer Mati Unt has interpreted (and translated) it very freely, interweaving "Three musketeers" as well as "Batman" into the Corneille's play. This production may be classified as adventure film as well as romance of chivalry or horror story. At the same time we have ingenious and witty interpretation of classical play suiting well with present time.

P. KÜNSTLER. Talvo Pabut has doubts about great narratives (34)

Literary critic regards two plays written by actor Talvo Pabut. Both plays were staged at Ugala Theatre. Pabut tries consistently to deconstruct classical themes and situations, adding soft humor. In "Skyladder" there is described how the souls of three violently died human beings are wandering in heavenly spheres. In "The Oedipus' complex" Pabut turns the famous tragedy into comedy and everything upside-down. Will the author reach an interpretation superior to deconstruction and degradation of myths - this is the question remaining unanswered by the reviewer.

M. VISNAP. The summer is gone, the theatre remains. Will the summer theatre? (47)

The critic is examining the productions staged especially for summer season 1996. The Estonian Drama Theatre was represented by three productions: "Angels in America" by T. Kushner, "Three Sisters" by A. Chekhov (played in a manor house near Tallinn) and a night project consisting of both S. Beckett's "Endgame" and M. Betsuyaku's "Count Dracula's Autumn". The "Ugala" theatre in Viljandi offered a spectacular open air production with the display of fireworks — "The Dragon" by J. Shvarts. In spite of quite intriguing ideas neither the production nor the acting reached the supreme level of theatrical art. Is it casual or do the theatres underestimate the audience in summer?

R. BASKIN. Ibsen in Norway. Practician at festival (53)

Producer and actor Roman Baskin is reflecting upon

Ibsen Festival held in Oslo in September of 1996. In greater details he is dwelling on "Peer Gynt" version at Swedish National Theatre (prod. O. A. Tandberg), and also on the production of "Wild Duck" at Norwegian National Theatre (prod. by R. Lyth) where the whole action takes place on a large dining table.

A. NOORMETS. Journey we have dreamed of (59)
 Travel article about Europe in summer by Andres Noormets, actor and producer at Ugala Theatre in Viljandi. In this issue he shares his impressions on Vienna Dance Week and the production he saw in Amsterdam - "Dynamo Mundi" by Dutch avant-garde group "Dogtroep".

MUSIC

M. PEIL. To be better than yourself. An interview with Pille Lill (23)

Pille Lill, soprano at Estonia Opera Theatre is one representative of the younger generation of Estonian singers who has had a possibility for self-improvement in Europe: two years at Sibelius Academy in Helsinki and just as long in London at Guildhall School of Music and Drama. Pille Lill is speaking of people who have influenced the growing of her personality, about her life in London as well as her opera characters at home theatre and her work upon herself.

M. PÖLDMÄE. From concert guitar to business. Boris Björn Bagger (42)

Boris Björn Bagger is a German guitar player and teacher, at present time also man of business, the head of publisher *edition 49*. His parents emigrated to Germany in 1944 and therefore the Estonian-born musician got his education on music in Karlsruhe, and is also living there now. He has been on the stage in several countries together with world famous interpreters (Kalle Randalu, Estonian pianist living in Karlsruhe, and flutist Jean Claude Gérard among them) as well as outstanding orchestras (also under the conduction of Pierre Boulez). He has made many recordings. BBB's connection with Estonia started 10 years ago. Since that time composers from Estonia have written a lot of works for him. He has brought Estonian composers together with interpreters well-known in the world. BBB also has established close contacts with Estonian guitarists. *edition 49* has published a great number of scores of Estonian music. The list of printed scores is added to the article.

J. HERZ. Salome (68)

Last spring Joachim Herz, one of the most acknowledged opera producers of this century lectured in Estonia on the operas by Richard Strauss. His production of "Salome" in 1987 in English National Opera was accepted by critics in London as the best production of the year. In his paper on "Salome" Joachim Herz took his conception of staging as a starting point, and considered in analytical and at-

tractive way the background of the work as well as the crucial points of its dramaturgy.

M. PÖLDMÄE. Reminiscing the mysterious bell-voice (77)

Veera Nelus (1916-1996) was coloratura soprano whose glorious days fell to 1940-1950. Her most important roles in opera were Rosina (in Rossini's "Barber of Seville"), Gilda (in "Rigoletto" by Verdi), Lakmé (Delibes' "Lakmé"), Zerlina (Mozart's "Don Giovanni"). Beautiful charming soloist is brought to our mind by her colleagues: Urve Tauts, Ivo Kuusk and Tiit Tralla; dancer Juris Žigurs, violinist Erich Loit, and Ly Laansoo, manager of opera company in Estonia Theatre.

Life through music, music through life. An interview with Kaija Saariaho (82)

Kaija Saariaho, Finnish composer living in Paris more than 10 years, is so highly valued in Europe at present time as only few Finns have been before. Every premiere of her compositions draws attention, her works are performed by world famous interpreters, and she gets more proposals to write new music than she is able to do. In this interview the composer is talking about her creative work and impulses she is inspired by.

A. REMME. Sound in Estonian art today. Four interviews with young artists (84)

Artists of younger generation — Mare Tralla, Jaan Toomik, Jaak Saks and Tarmo Roosimõlder — are speaking about music in their works: performances, video installations, exhibitions. The article offers a possibility to watch more closely on how the artists have created their works where the sound is playing an important role and what kind of sound it is. At the same time the interviews are shedding light on very interesting personality of each artist.

CINEMA

D. ELLEY. Zhang Yimou: a Feminist self-reflection (14)

Zhang Yimou (b 1950) is one of the internationally famous Chinese directors, an author of 7 full-length films. He has won many international prizes. This article translated from "Variety International Film Guide 1994" gives an overview of his work.

L. FRANCKE. Shanghai Triad (18)

A short review of Zhang Yimou's newest film "Shanghai Triad" (1995), translated from "Sight and Sound", November 1995. This film has been shown lately on Estonian screens. Like in many of his earlier films, Zhang Yimou uses red colour as a stylistic component in this gangster melodrama.

M. KAPSTAS. "Antosha" forever (36)

The cameraman Anton Mutt (b 1933) has been working in the Estonian Television and its film studio "Eesti Telefilm" during the years 1956 to 1990. He shot 65 fiction, documentary and music films, he is regarded as one of the best operators of his time. Last year he was portrayed in the film "Antosha" by another Estonian cameraman and film director, Jüri Sillart. This work, nearly an hour in length, produced at the culture edition of ETV, shows interviews with A. Mutt's cooperators and highlights of his work. The reviewer regards this film as a poet's picture of the other cameraman not being able to change with the time. This work takes editing, advantages of TV language, image and is a little masterpiece.

A. ALLPERE. A Mission Continuing... (66)

Mark Soosaar's (b 1946) 53-minute documentary "Mission Impossible" (Weiko Saawa Film, 1994-95) shows the eldest diplomat of the Republic of Estonia, Ernst Jaakson, who has been in this duty three quarters of a century. Both everyday life and ceremonies are depicted, the past revived. The UNO with its representatives becomes one of the characters of this film. Although the editing is not too tight, the reviewer finds no weak moments, information is being shared all the time.

Persona grata. ARTUR TALVIK (91)

A compact portrait of Artur Talvik (b 1964), a film director with an actor's training. He has made films "Russian Metal and US \$ Kiss" (1993) and "Call-girls Christmas" (1994) with Rein Kotov and "Freedom or Death" about Chetchenia (1995) alone. He started his own studio "Allfilm" a year ago and is presently working on two documentaries.

Translated by ANNELI REMME

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO" PIDEVATE MUÜGIKOHTADE LOETELU TALLINNAS:

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
- AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
- Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
- Kauplused "Rahva Raamat". Pärnu mnt 10 ja "Viruvärava", Viru t 23.

TARTUS:

- Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli t 11 ja Postimehe Äri, Gildi t 1.

HEA LUGEJA!

Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikkesemlared. Ars longa, vita brevis est.

NB! Praaekesemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 23. 10. 1996. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 12,7. Tellimuse nr 3732. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

See töö ootas oma algust kaua. Algul plaanisime seda koos vennaga, kes vahepeal lahkus siit ilmast. Olime (Jaan Jaanisoo ja Jaan Paavlega) *performance*'ite tegemisest juba üle kasvamas, otsustasime siiski tema auks teha selle viimase. Muusikast tõi Peeter Brambat mulle valida kassette eesti nüüdis-



J. Toomik märtsis 1996.
A. Saarne foto

heliloojate muusikaga. Rauno Remme jäi kilbile, oli kõige eksperimenteerivam nendest, keda meile esitleti. Andsime kõigile osavõtjatele vabad käed. Ise mõtlesin välja liikumise struktuuri. Rauno sekundeeris heliga kõigele toimuvale. Kõik laabus hästi, tekkis mingi meeleolu. Seisundikunsti tegemisel, mida see oli, on põhiline elada mingi aeg selles protsessis, selles kohas, nende inimestega koos. Tekib ühine rütm. Ei ole traditsioonilist eesmärgipärast suhtumist.

Suhtud sa sellistesse töödese enesekeskselt? Kas kõige olulisem nende juures on sinu ja koos sinuga tegutsevate inimeste seisund või mõtled sa ka kõrvaltvaataja peale?

Mingil määral küll, aga see ei ole kõige olulisem. See on ikkagi rituaal või seisundi otsimine. Omal ajal plaanisime teha väga pikaajalisi *performance*'eid, ööpäev kestvaid. Sellisel puhul on vaataja koht juba üsna küsitav.

Otsustasid sa mingil hetkel *performance*'ite tegemisest loobuda?

Ma ei ole kunagi millestki ega kellestki otsustanud järgitult loobuda. Lihtsalt üks energia saab otsa ja uus tuleb asemele.

Peatatud hetk Jaan Toomiku videoteosest "Tantsides koju".
A. Kuivalainen foto

Tarmo Roosimölder, "Siniste puude salus".
A. Viljasaare foto





Eesti esindusorkester saab sel hooajal 70-aastaseks.

Hetk hooaja avakontserdilt 19. septembril, juhatab peadirigent Arvo Volmer, paremal ERSO kontsertmeister Maano Männi.

H. Rospu foto