

TMK



1
/1998

1/1998

XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär
Helju Tüksammal, tel 6 44 54 68, 44 47 87
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Tiina Õun ja Kaja Irjas, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 41 82 74
Korrektor
Solveig Kriggutson, tel 6 41 82 74
Infotöötaja
Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

Esikaanel

Hannes Kaljujärv novembris 1997.

Anu Maikari foto

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

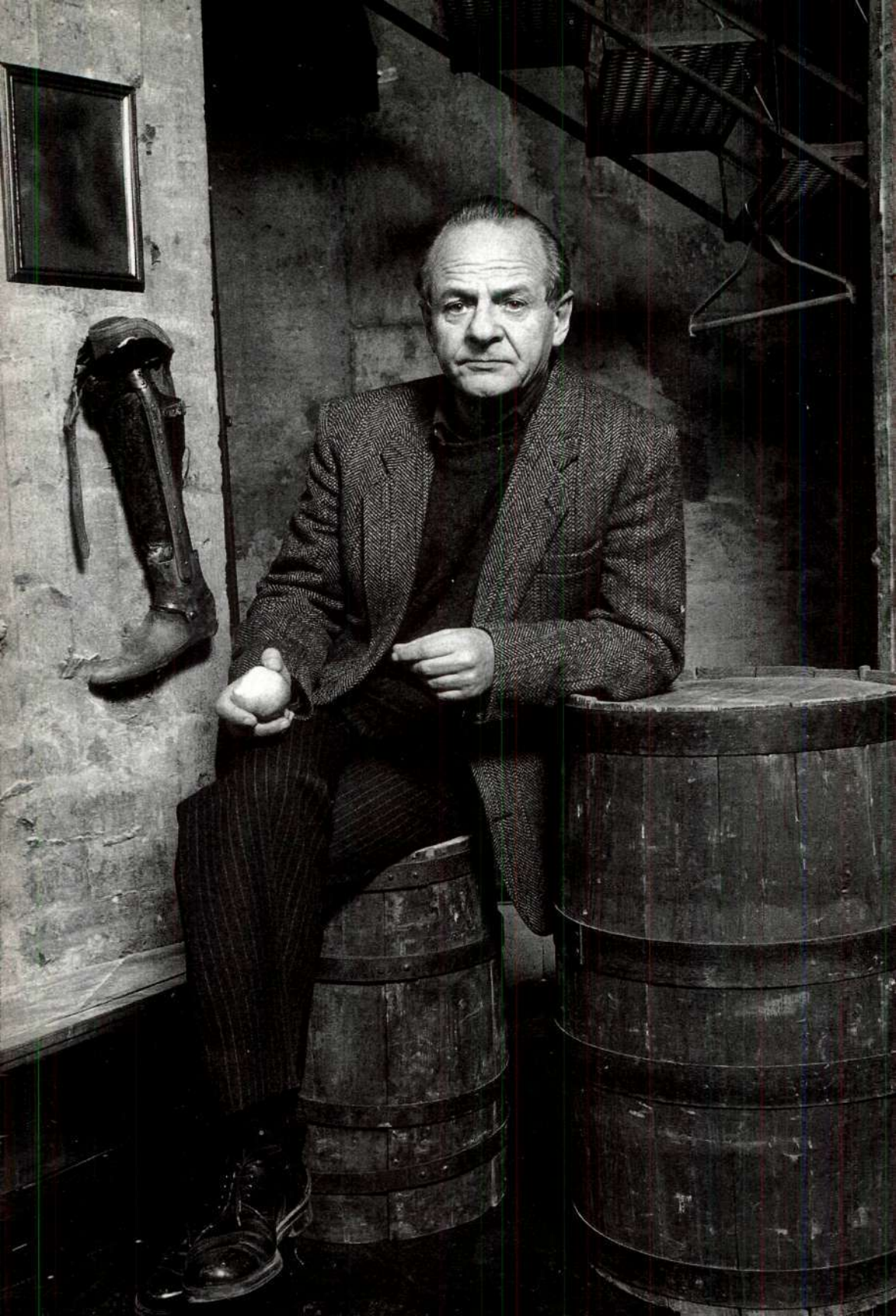
Tallinna Poistekoor Nigulistes.

Teet Malsroosi foto



SISUKORD

TEATER		
	VASTAB ADOLF ŠAPIRO	3
Margot Visnap	HAMLET UNDI KASTMES ("Hamlet" "Vanemuises")	32
Gerda Kordemets	NÄITLEJA JA TEMA ROLL. PERFEKTNE PINGPONG VÕÕRAS ALATEADVUSES ("Hüsteeria" Linnateatris)	42
Kadi Herkül	TŠEHHI TEATRIS... JUST NAGU KODUS?! (Teatريفestival "Divadlo '97")	49
Merle Karusoo	KONVERENTS KOOLKONNAST (Ettekanne teatriloolisel konverentsil novembris 1997)	69
MUUSIKA		
Kaja Irjas	PIETRO METASTASIO 300 SÕNAMEISTER, KELLETA MUUSIKATEATER OLEKS JÄÄNUD VAESEMAKS	14
Mart Humal	SCHENKERI ANALÜÜS JA MUUSIKALINE VORM (Heinrich Schenkeri muusikalise analüüsi meetodist)	36
Karin Hallas	ROTERMANNI SOOLALADU: ALGUS ON JUBA AJALUGU (Rotermanni soolalaost muuseumi ja kontserdipaigana)	46
	TUUDUR VETTIK 100 VÄRSISEPP VETTIK (Tuudur Vettiku luulet kolleegidest; valinud Maris Männik-Kirme)	57
Mare Põldmäe	RINGID (Teo Maiste lavarollidest)	62
Heino Pedusaar	MEISTERLAULJAD OLID TAAS RÄNNUTEEL (Tallinna Poistekoorist)	75
Kaja Irjas	PERSONA GRATA. PÄRT TARVAS	91
KINO		
Geoffrey Nowell-Smith	ANTONIONI: ENNE JA PÄRAST (Michelangelo Antonioni loomingust)	19
David Vseviov	17 MINUTIT EESTI JUUTIDEGA... (Dorian Supini filmist "Ja saagu teid palju nagu liiva meres")	29
Karlo Funk	PIPART MEELELE (Helsingi filmifestivalist "Armastus & Anarhia")	60
Aare Ermel	1997. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU (47. Berliini, 50. Cannes'i ja 54. Venezia festival ning 59. Oscarid)	80
Jussi Tuovinen	LAUAKOMMETE AJALUGU À LA GREENAWAY (Peter Greenaway filmidest)	83, 96



VASTAB ADOLF ŠAPIRO

Viimati tegime sinuga intervjuud 1989. aastal, kui olid Tallinnas oma Riia Noorsooteatri lavastustega "Sõda algas homme" ja "Kolmanda riigi hirm ja viletsus". Siis juhtusin küsima, mis on sinus, sinu kui inimese ja lavastaja probleemides vahepeal muutunud, võrreldes kaugete 1970. aastatega, kui tundsi sind Eestis kui legendaarse "Kirsiaia", "Kolme õe", "Virginia Woolfi", "Elava laiba" lavastajat. Ja siis, kaheksa aasta eest, vastasid sa: "Küllap see on seotud vanusega, sellega, et sel aastal saan juba viiskümmend, aga mu mõte tegeleb rohkem aja ja meie kaduvuse probleemidega. Mõtlen tihti, et neid lavastusi, mida veel jõuan teha, on juba vähem kui neid, mis tehtud... Niisugune melanhoolsevõitu periood elus..." Täna küsin: kas tunned end nii ka praegu või on see inimesele eriti omane viiekümnenda eluaasta lävel?

Jaa, ilmselt tõesti — eelkõige juubeli künnisel. Tuleb kohe meelde näitekirjanik Aleksei Arbuzov, kes hakkas miskipärast oma seitsmekümnendat sünnipäeva kartma. Kui see päev aga kenasti möödus, rääkis ta pärast kõigile: "Teate, ärkasin hommikul üles ja... kõik oli ikka samamoodi!" Nõnda ka minul. Muidugi ma vältisin igasugust juubelit, sõitsin lihtsalt Riias ära. Aga hiljem... Ei, see tunne läks üle. Praegu ma neil teemadel ei mõtiskle. Seda enam, et möödunud aastal olin küllaltki raskelt haige. Ja just Riias. Sõitsin ainult kolmeks päevaks Moskvast Riiga ja sattusin seal haiglasse. Alles kahe päeva pärast tulin teadvusele, ei teadnud, kus ma olen ja mis juhtus. Nähtavasti pidin ma ära surema, kuid millegipärast ei surnud. Tähendab, mulle kingiti veel aega. See pole koketeerides öeldud, ei. Elu on ju lõppude lõpuks meile kingitud, on ju nii? Keegi meist ei tea, kui kauaks. Ma polnud seni elus raskeid haigusi põdenud, võib-olla seepärast mõtlesin pärast toda juhtumit: ilmselt on mulle kingitud veel üks võimalus. Ja tead, mis oli esimene mõte meelemärkusele tulles? Avasin silmad ja mõtlesin: elu — see on sõltuvus. Sõltumine kõigest — inimestest, olukordadest, kohustustest. Kaob sõltuvus, kaob ka elu. Tõenäoliselt oli see mingi kriis, nii füüsiline kui ka psüühiline. Ja nii kummaline, kui see ka pole, sellest välja tulles hakkas mul kergem.

Kas oled nüüdseks leppinud maailmaga? Pärast seda, mis juhtus Riias — kui hävitati sinu teater ja sinu elu linnas, mida olid kolmkümmend aastat pidanud oma kodulinnaks, õppinud ära läti keele jne... Palun vabandust, aiman, et sellele on raske vastata.

Raske, jah... Mitte sellepärast, et see on intiimne, vaid et seda suhet on raske formuleerida. Esiteks, kindlasti olen maailmaga leppinud. Noh, see pole ehk see sõna — leppinud —, aga elu tuleb võtta niisugusena, nagu ta on sulle antud. Elu peale ei tohi vihaseks saada. Elu vastu mässu tõsta — kõlab ju naeruväärselt? Mäss elu vastu on mõttetus. Nii et kuna ma olen mõistnud, mis toimus¹, siis olen ka leppinud. Närveerin siis, kui ei teadnud ega taibanud, mis mu ümber toimub. Tavaliselt me üldse närvitseme juhul, kui me midagi ei tea, millestki aru ei saa. Aga kui selgus on käes, siis tõblemine kaob.

Kuid teiselt poolt... valu on jäänud. Ja tihtipeale mitte enda pärast, vaid valu nende inimeste pärast, kes olid tollal ümberringi. Mul on raske kohtuda mõne inimesega, kes siis osales, olgu vaikimisega, olgu aktiivse tegevusega, neis sündmustes Riias. Sest mul on nende pärast häbi.

Kuid arveid mul klaarida ei ole. Tasumise tundi ei oota. Vihkamist pole. Pole ei poliitilist vihkamist ega kibestumist rahvusküsimuses. Mitte mingil juhul! Muidu

¹ Oma teatri sulgemise loo avab Adolf Šapiro meile oma raamatus, mis on praegu eesti keelde tõlkimisel ja ilmub 1998. aastal Eesti Teatriliidu väljaandel. — *Toimetus.*

ma poleks ju siin, vabas Eestis. Ja Lätiga on nii, et... Vaata, arstid annavad vahel nõu, et kui sa ei saa und, ei suuda õhtuti magama jääda, siis tuleta meelde kohti, kus sul on olnud hea. Minul meenuvad öösel siis kohe Lätimaa kaunid ja mõnusad paigad. See kõik on mulle jäänud. Kuidas see saakski teisiti olla — lõppude lõpuks on see olnud minu elu.

Nüüd oled sa nii palju reisinud, töötanud laias maailmas. Kunagi oli sul Tallinnas “Kirsiaeda” tehes esimene kord töötada võõra trupiga, väljaspool koduteatrit, võõras keeles. Kuidas tunned end praegu pidevas külalislavastaja rollis?

Ma ei väsi imestamast: ikka veel on üllatav kohata sulle lähedasi inimesi kusagil võõral maal, kus sa ei arvanudki neid leiduvat. Inimesed, keda sa varem ei tundnud, kellega pole ühiseid mälestusi, ühist eluteed, ühist tausta keskkonna ja probleemide mõttes. Need inimesed räägivad ja mõtlevad sulle võõras keeles. Ja äkki — lähedane mõtteviisi, hingelaad, eneseväljendusharjumused. Tekib kontakt, vastastikune huvi, sümpaatia, hell kiindumus. Kas see pole üllatav nähtus siin ilmas? Esmakordselt kogesin seda just Eestis, “Kirsiaed” oli tõesti mu esimene külalislavastus. Ma olin küll näinud Panso lavastusi, Linda Rummot ja Ants Eskolat enne laval, kuid ma ei võinud ju arvata, et nemad ja nii paljud inimesed selles teatris ja Eestis osutuvad mulle lähedaseks, ei, see pole täpne sõna — et nende inimestega leidub mul nii palju kokkupuutepunkte. Ma olen alati olnud nende uute tutvumiste ajal kellestki vaimustuses. Kunstis sünnib üldse palju vaimustusest. Ühisest rõõmust, õhinast, imetlusest.

Eestis ma olin üllatatud sellest ereduse ja tagasihoidlikkuse, intelligentsuse ja väljendusrikkuse sümbioosist, neist proportsioonidest, mida tabasin “Kirsiaeda” tehes. See oli ka ses mõttes harukordne juhtum mu elus, et peaaegu kogu koosseis, kogu ansambel vastas täiuslikult minu ettekujutusele, minu soovidele. Seda ei juhtu lavastajate elus sugugi iga päev ega igal aastal. Aga milline eriline jõud, milline võlu on ideaalsel ansambli! Ants Eskola, Velda Otsus, Linda Rummo, Mikk Mikiver, Jüri Järvet ja noored, tookordsed noored — Mari Lill, Tõnu Tamm, Enn Kraam, Luule Komissarov, Iivi Lepik... Avastuseks olid Viive Ernesaks ja Olav Ehala, kellega olen hiljem veel palju koos töötanud ja töötan ka täna, “Kolmekrossiooperi” juures. Tookord puudus veel Aarne Üksküla, mulle väga lähedane näitleja, kelle leidsin hiljem Pärnust.

Sa ütlesid enne, et Aarnest oleksid sa valmis rääkima tunde...

Unikaalne näitleja, ilma igasuguste kahtlusteta maailmatase. Oleksin ma näiteks filmirežissöör — filmis võib rääkida mis tahes keeles — kutsuksin Aarne igasse oma uude töösse. Muidugi on lavastaja asi seada ta ette ülesanne, nii seesmine kui ka tehniline ülesanne üha keerukamalt, kõrgemast klassist kui tema tavaline orgaaniline tase. Lavastaja on see, kes peab aitama tal uut kõrgust võtta. Tuleb lati kõrgust muuta. Vähe sellest. Tema tarvis on vaja leida uus idee, mis teda kaasa kisuks. Olen olnud sama probleemi ees Oleg Jefremoviga “Molière’i” tehes. Neil juhtudel ei saa lavastada lihtsalt tükki. Niisuguste näitlejate ette tuleb seada ülesandeid väljaspool lavastuse valmimise tehnoloogilist protsessi. Kui näitleja ei tunne, et tema elus just selle tükiaga midagi muutub, siis see “vana kala” eriti ei reageeri, olgu ta kui kohusetundlik inimene tahes. On vaja ergastavat impulssi, need võivad olla erinevad: kas ta avastab uue autorimaailma; kas mingi teema, probleemi, idee puudutus, millega ta seni pole kokku puutunud. Võib-olla mingi uue teatriladi, võõra teatritüübi proovimine või siis nii keerukate tehniliste ülesannete andmine, et ka meister peab nuputama ja pingutama hakkama. Ükskõik mis, aga midagi on vaja avastada. Ainult see viib välja inertsist, järjekordse rolli ja tüki enesetundest. Pikka aega stabiilselt töötava teatri häda on ju selles, et ta muutub tuntud produktsiooni, kindla, garanteeritud toote väljalaske vabrikus. Teatris on tarvis vahel lõhkuda argipäeva rutiini, argipäeva õhkkond ja harjumused. Inimestele on mõnikord vaja saatusliku momendi tunnetust. Kunstnik tajub saatuse puudutust — siis muutuvadki näitlejad oskuslikust töötajast

kunstnikuks. Lavastaja peaks puudutama näitleja neid keeli, mis helisevad, ja mitte rahulduma nende keelte tööga, mis on välja veninud. Nood vajavad uut häälestamist.

Kuidas sa valid võõrsil näitlejaid? Tundmatuid, kes räägivad sulle võõras keeles?
See pole keeruline. Ma valin häid.

Mis tunnuste järgi? Mis sind huvitab neid laval vaadates? Mida ütled endale õhtul hotellitoas — ma võtaksin selle näitleja, sellepärast et... Mis on see "sellepärast et"?

Minu tunnuseks on mõistatuslikkus. Mõistatus. Saladus. Näiteks inimese olemuse saladuslikkus. Külgetõmme. Võiks isegi öelda, peibutus, kiusatus. Mitte erootilises mõttes, vaid esmajoones inimtõu ebatavalisus. Tema saladus. Ja siis — kas see inimene kutsub minus esile soovi temaga suhelda, veeta koos tunde, päevi ja kuid.

Ja see saab sulle selgeks juba enne, kui oled temaga suhelnud, veetnud koos tunni või paar?

Kas sa oled esitanud endale küsimuse, mis toimub igas teatrikoolis vastuvõtu viimase voo ajal, kui meil lõpuks on jäänud ühele kohale kaks inimest. Ja mõlemad kahtlemata andekad lapsed, ilmsete eeldustega. Mõttetu on hakata arvestama: ühel on parem hää, teisel on kenam välimus, sellel on hea lavasilm, aga too jälle tantsib, liigub hästi, üks tundub kuidagi elutargem, teine fantaasiarikkam... Ei! Iga Meister, iga kursusejuhendaja otsustab lõpuks ühe hetkega. Mida ta sel hetkel mõtleb? Ma ütlen sulle. Ta küsib endalt: kumb neist on see, kellega sa tahaksid veeta aega ühes ruumis, kellega neist oled meelsamini koos päevi, kuid ja aastaid? See on puht-intuitiivne otsus ja me teeme selle sekundite jooksul: ei, sellega hakkaks vist igav, jah, võtame tolle. Mis see on? Kas psühholoogilise läheduse tunne? Või hoopis esteetilise läheduse tunne? Jaa, pigem see viimane, esteetiline. Sest psühholoogiliselt

*Hetki B. Brechti "Kolmekrossiooperi" proovidest
Tallinna Linnateatris 1997. aasta oktoobris.
Adolf Šapiro mängib kaasa.*

Adolf Šapiro ja Helene Vannari.



pole ju kõik inimesed kursusel või teatritrupis sulle võrdselt lähedased, ja nad pole sugugi ühtemoodi. Aga esteetilisel tasandil saab neist moodustada ansambli.

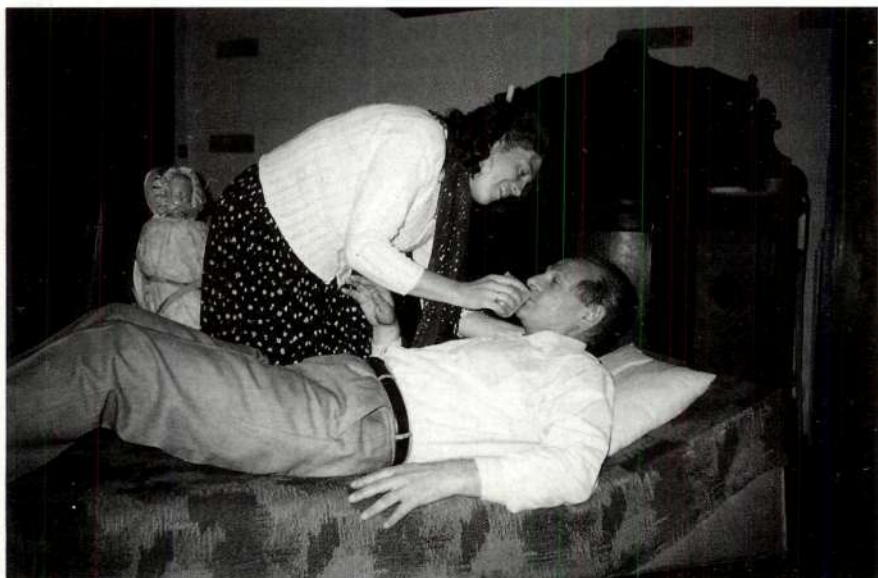
Kas oled ka eksinud, saanud petta oma valikutes?

Jaa, olen alt läinud küll. Peterburis BDTs võtsin näiteks Ranevskaja rolli näitlejanna, kes mulle laval väga meeldis, aga selgus, et hingeliselt, inimesena ei olnud ta sobiv mängima Tšehhovit. Hingeliselt, mõistad? Aga seda saalist vaadates, teiste näitemängude pealt kindlaks ei tee, see võib selguda ainult prooviprotsessis. Pettumusi on raske vältida, sest vaist, aimamine on siin suurema tähtsusega kui informeeritus, kindel teadmine. Varem võib mul valmis olla variantidega plaan, olen kogunud andmeid, arutanud, kaalutlenud, aga see on säärane raamatupidajalik arvestus, kuid viimasel hetkel... Ei, minul käib see asi üldse kuidagi teisiti. Mina ajan end ise nurka.

Näiteks nii. Oletame, et ma töotan veel Riias, oma teatris. Ma tunnen kõiki meie näitlejaid, tean igäühe voorusi ja puudusi, tean nende eelmisi osi, nende elu- ja terviseseseisu, kõike tean. On aeg otsustada uue tüki rollijaotus. Ma venitan sellega veelgi kauem kui viimase minutini. Kõigile tundub, et see jaotus on mul juba kuu aega valmis, sahtlis. Ongi — peas. Ümberringi kõik küsivad, kurdavad ja torisevad — teatris ei armastata ju seda nimekirja nii kaua oodata, kõik tahavad varem teada saada. Kõik nõögivad, norivad: "No mis sa nüüd õige välja mõtled?", "Mis sa jamad?" Aga mina ajan end nurka: ülehommie hommikul on esimene proov, mina pole aga ikka veel nimekirja andnud, keda sinna kutsuda. Kuigi peas on kõik variandid välja arvestatud. Juba jookseb minu juurde trupijuht, mu teatriema, suurepärase naine Maria Miezite, ja mul on tema ees piinlik, kui ta ütleb: kõik näitlejad on majas ja ootavad, on vaja teatada lõpuks osadejaotus. Muidugi! Ma tean seda isegi, aga ma tean veel üht asja: viimase liigutuse ma pean tegema impulsiivselt, vaistlikult. Siis ma usun ise seda otsust, siis ma usun, et kõik läheb hästi. Viskan kiiresti nimed paberile, variandid kaovad, nagu poleks neid olnudki, ja juba ta läks, see paber, minu voli alt välja. Viimane liigutus tuli otsekui minust endast sõltumatult. Säärane mäng iseendaga.

Aga võib juhtuda, et näitlejal pole hea aeg, ta ei tööta proovis kergelt, loovalt, vaimustusega, mis sa siis teed?

Anne Reemann ja Adolf Šapiro.



Ja muidugi. Võõra trupiga on sellevõrra raskem, et sa ei tunne veel näitlejaid lähemalt, et tea, mil viisil või kust otsast kellelegi läheneda, ei aima, mida keegi häbeneb või millest krampi läheb. Liigume siis katse ja eksituse meetodil, aga kuidagi tuleb pidurid pealt ära saada.

Ja raske on ka ära tunda, kui keegi end kordab, vanu stampe kasutab?

Ei, stambid on ikka näha. Need tunneb ära. Stambid on kogu maailmas ühesugused. Ma ütlen sageli, et iga hea näitleja on huvitav omamoodi, kõik halvad näitlejad on halvad ühtemoodi. Olgu see brasiilia, ukraina või eesti teatris. Külalislavastaja just ei pruugi nende stampide peal mängida, kui aga üks lavastaja töötab oma näitlejatega koos väga kaua, võib juhtuda, et ta ei anna näitlejale uue tõusu, uue eneseleidmise perspektiivi, vaid kasutab näitlejas juba väljatöötatud värve ja vahendeid, mida tal oma näitemängu seisukohalt parasjagu tarvis läheb. Nii et see on vastuoluline protsess.

Kas proovide alguse järgi oskad ennustada resultaati? Kui osatäitjad on õnnestunud valitud, kus võib veel viga sisse tulla?

Igal etapil. Proovide alguse järgi ei oska ma ennustada, kui hästi tuleb välja lavastus, kuid seda ehk küll, kuidas lähevad proovid. Need on kaks ise asja. Võtame praegu "Kolmekrossiooperi", kui sellest ei sünni hea tulemus, siis on see minu süü. Sest ma näen, et näitlejad on töö algetapil lahtised, võtavad minult kõik varmalt vastu, nad on tööks valmis. Kui lõpuks asi ei õnnestu, tegin järelikult mingi valearvestuse, ei taibanud õigel ajal midagi muuta, kusagilt pinget lödvemaks lasta või, vastupidi, varem tervikut vormistama hakata. Praegu, septembri lõpus, on meil kõik head eeldused. Aga elus on olnud kordi, kus juba proovid ei laabu, algusest peale on midagi viltu — pean silmas mitte proovi tehnoloogiat, vaid atmosfääri —, siis olen eksinud kindlasti juba eelnenud valikuga, olgu näitlejate, teatri või näidendi valikuga. Samas tahan rõhutada, et heade proovide ja hea kavatsuse põhjal ei saa öelda veel midagi lavastuse sünni kohta. Sest nagu teada, võib tükk vahel sündida alles viimasel proovil. Mäletad, Peter Brook kirjutab, et kui ta tõi Londonis välja "Kuningas Leari", ei olnud see küll tema parimaid esietendusi, ja ta mõtles tüki ruttu mängukavast maha võtta. Aga kuna neil oli juba varem planeeritud Euroopa turnee, lepingud juba sõlmitud, reklaam käivitatud, siis ta ei saanud "Leari" mängimisest otsekohe loobuda. Ja äkki nende külalisetenduste ajal, Tšehhoslovakkias, nagu ta kirjutab, see "Lear" sündis, tükk, mis läks hiljem edukalt palju aastaid. Sündis selline lavastus, nagu ta oligi kavatsenud teha, aga mis esietenduseks polnud valmis saanud, polnud plahvatanud. Sündis seepärast, arvab Brook, et "Kuningas Lear" sattus Prahast vastavale pinnasele, sobivasse õhkkonda, kus läks äkki paika see, mis proovidega n-ö ei andnud sädet, aga mis sellegipoolest oli prooviprotsessis ette valmistatud. Mida ma püüan sellega öelda? Et kui teater tahab olla kunst, siis on sinna alati sisse programmeeritud ka teatud risk; nii mitmete komponentide, nii mitmete loovinimeste liitumisel ei ole tulemus kunagi prognoositav.

Ja mis sa vastad, kui hüütakse: professionaal peab vastutama oma töö eest, profid garanteerivad tulemust?

Kes on professionaal — oskuslik käsitööline või suurte kogemustega kunstnik? Menu või mitemenu — see pole elukutselise lavastaja jaoks küsimus. Kas ta a v a s t a selle tööga midagi enda jaoks või ei, vaat see on küsimus. Kas ta avastas saladuse võtme, kuidas mõnele näitlejale läheneda, kas ta avastas, kuidas seda autorit tänapäeval mõista? Mina näiteks ei mõtle proovide ajal publikule. Kommertsteatri puhul on see muidugi esmane küsimus: kuidas meid vastu võetakse? Mis efektid toovad edu? Kuidas tekitada lavastusega seltskondlik sündmus? Seepärast otsib kommertsteatri lavastaja nippe ja vahendeid, mille abil etendust paremini müüa. Häälestub ümber kogu psüühika: ahaa, see koht siin on aeglane, publik võib igavlema hakata, tuleb seada kiiremaks... Mõistad, mitte sellepärast, et stseen oleks kiiremini mängituna parem või õigem, vaid sellepärast, et publik ehk ei kannata välja, ei tohi riskida... Ma arvan, et kunst, erinevalt kommertsist, ei pea mõtlema iga hetk

tarbija mugavusele. Kui kunstnik lõi Sixtuse kabeli, siis ta vist ei mõelnud, kes ja kuidas seda vaatama hakkab, teda huvitasid hoopis teised probleemid. Ta mõtles värvidele, valgusemängule, proportsioonidele. Ta uskus, et kui tema leiab selle kooskõla, mis teda rahuldab, siis on ka kõigil teistel rõõm tema tööd vaadata.

Mind huvitab, mis on Brecht. Mis asi, mis nähtus see on? Mul on näidendi tekst. See on mõistatus. Üldse püüan ma võtta lavastamiseks näidendeid, mida ma päris lõpuni pole mõistnud, milles on säilinud saladus. Et oleks, mille kallal pead murda. Kuidas mängib see tekst täna — aja kontekstis. Ja missugune see vastuoluline isiksus ikkagi oli, kui tänasest tagasi vaadata? Mulle pakub rõõmu, kui me jõuame oma katsetuste ja juurdlemistega sinnani, et vahel taipame, mida ta siin selle lausega on öelda tahtnud ja mis vedru siia stseeni on peidetud. Kui ma selle leian, siis, usun, tuleb vaatajagi meie etenduse jälgimisega kuidagi toime. Usun pühalt ja naiivselt ühte asja: vaatajat haarab sama seisund, mida tundis looja teose valmimise ajal. Vaataja tunneb selle ära, see tunne kandub kuidagi loodu kaudu temani. Ja mulle näib, et see ongi eraldusjoon kommersstkunsti ja lihtsalt KUNSTI vahel.

Kas sa saaksid kohe tuua mõne näite?

Kuulus film “Ristiisa”. Näitlejad mängivad hiilgavalt, seal on suurepärane tehnika, ülikvaliteetne filmilint. Operaator, režissöör — kõik on kõrget klassi meistrid. Aga millegi poolest see film siiski erineb Fellinist? Ma ütlen sulle, mille poolest — olen selle küsimuse endale esitanud. “Ristiisas” teab režissöör selle kohta, mida ta tahab teha, kõike juba ette, ja võtetel ta mõtleb, kuidas kõige täpsemini ja paremini viia oma teadmine vaatajani. Fellini aga mõtleb sellele — oletame, et ta teeb “Amarcordi” —, kes ma olen, mis oli mu lapsepõlv, mis on Itaalia, mis on fašism, kust ma tulnud olen, mis on jäänud minusse sellest poisikesest, kes ma olin tookord — tema lahendab olemise saladust. Tema jaoks tähendab töö filmiga — tungida iseendani, jõuda tööni, film on vajalik, et seda tõe alles teada saada, seoseid avastada. Talle on filmivõtte vaimne otsing, katse. Need on erinevad lavastajaseisundid. Ja kuigi looja seisund oleks hiljem nagu püüdmatu, olen ma kindel, et mingi seitsmenda meelega tajub vaataja kunstniku mõttetegevust ja hingeseisundit teose loomise ajal. Mina ju tajun van Goghi pilti vaadates, mis tujus, mis seisukorras ta oli. Ma tunnen seda pintslilöögist, käerütmist, sellest, kuidas ta on värve jaotanud, sel päeval värve ja valgust näinud.

Aga kui sulle öeldakse, et see süvenemine ja katsetamine võtab liiga palju aega ja närve, saaks ka palju kiiremini ja kindla peale?

Me elame kohutava kiirustamise, ebatäpse ja pealiskaudse töö ajastul, lõpunimõtlematuse ja süvenematuse ajastul. Ma räägin teatris alati, et kuulge, sõbrad, peab ju ometi olema üks koht ilmas, kus suhtutakse oma tegevusse mitte möödaminnes, mitte haltuuritsedes. Miks see koht ei võiks olla teater, üks isemoodi väike ühiskond? Vastandame siis elu hoolimatusele oma inimliku süvenemismõime — see on meile, kunstnikele, ju andega kingitud —, vastandame poolikule tööle täpsuse ja perfektsuse. Kui teeme midagi, siis teeme ikka tõsiselt, tõeliselt. Et vaatajagi mõistaks, kui ta tuleb teatrimajja, et teater on üks omaette seadustega riik, kus ollakse tähelepanelikud inimese vastu, kus elementaarseteski asjades ollakse täpsed ja korrektsed. Ümberringi sebitakse, rahmeldatakse, raisatakse energiat, kõigil on väga lühiajalised eesmärgid, aga teatris on vaja tegelda igaveste küsimustega. Kuid igavik — see pole ju vastand tänapäevale. Igavesed probleemid seepärast ongi igavesed, et nad sisaldavad nii tänast kui ka eilset ja homset.

Meie kunstis on kaduma läinud see, mida oli näiteks veel Pansol — kunsti valgustuslik missioon, valgustuslik idee. Vii inimesteni mingi teadmise avastamise valgus, teha teatrit, mis selgitab elu. Kui seda sisu, seda eesmärki teatrietendusel ei ole, siis ei saa ka näitlejad kasvada ja areneda süvenevateks, filosoofilisteks isiksusteks. Lühiajaliste lähiülesannetega võib näitleja isegi kaotada oma kooli, oma esialgse häälestuse loominguks. Et teatris on palju hallust, tuleb just sellest — ei nähta kaugeimat perspektiivi. Nagu polekski teatril midagi öelda? Teistpidi, kui teatritegijail pole

oma vaatajale midagi öelda, siis kõik just nimelt degradeerubki. Suhtumises teatrisse ootan neoromantismi. Mitte lavastuse vormi, stiili mõttes, vaid suhtumist teatrisse kui ülimesse, meie jaoks erilisse kunstiliiki. Eetilises mõttes ongi elusad ainult need teatrid, kus on leitud, kus domineerib niisugune neoromantiline hoiak oma elukutse suhtes. Selliseid teatreid on sajandi lõpul maailmas vähe. Enamikku teatritesse on tunginud sisse filmi võtteplatsi hoiak. Nagu näitleja, kes teab, et filmirežissöör hakkab tihti peale looma-mängima alles montaaži staadiumis, on häälestanud end võtteplatsile tules: ahaa, nüüd see lõik, hüva, teeme ära! Nüüd siis see kaader; vaatan siit sinna; valgus on nii; kuhumaani ma võin liikuda? Noh, läks, mul on kiire! Sama hoiak teatris blokeerib loomingu. Filmis on võttegraafik väga täpne, nii ja nii mitu meetrit päevas, hiljem montaažis parandatakse ja fantaseeritakse... Teatril on elupõliselt omane olnud otsivam vaim, laboratoorsem katsetajasuhe proovijärgus. Kõik valmib siin proovis, mingit "montaažiperioodi" ei järgne. Teatriproovis kasvatakse etendust. Kasvatatakse. See eeldab aedniku kannatlikkust.

Teater peaks jõudma uue vaimuse, uue moraali juurde. Hea teater peaks muutuma mingis mõttes sakraalseks nähtuseks. Elitaarseks on ta juba muutunud. See on vaimne laboratoorium, katselava, mis avastab ja avab neid probleeme ja ideesid, mis hiljem võivad levida juba massiauditooriumis, näiteks TVs. Ja sellega seoses: vaja oleks selgemat, teadlikumat vahejoont kommerts-teatri (las ta lõbustab ja lahutab meelt — terviseks!) ja vaimse teatri, vaimuella kuuluva näitekunsti laboratooriumi vahel. Sel viimasel peab olema kindel dotatsioon, majanduslik alus, sest niisugune teater ei saa olla rajatud kommertsedule. Me oleme kaua aega pidanud neid teatreid koos, ühe katuse all, ühe trupiga, ühel afišil. Ma leian, et aeg oleks hakata eralduma, neil kummalgi on oma spetsiifika. Mille järgi piir tõmmata? Minu meelest on tähtis, millest sünnib teatritegijate temperament. Kas tegijatel on huvitav oma professionaalseid teadmisi välja pakkuda, kombineerida, kasutada, et saavutada edu, oma

Adolf Šapiro ja Marje Metsur.



Adolf Šapiro ja Anu Lamp.



töötulemust hästi müüa. Või tekib temperament sellest, et me avastame uusi teadmisi, uusi tõdesid, et me ise midagi kogeme ja proovime, mida enne pole proovinud, et see protsess on vajalik meile enestele. Järelikult ka elitaarsemale, väiksema ringi vaatajale. Ja eelkõige — teatrikunsti arengule. Teatriajaloo õppejõuna sa tead, et see on küllalt vana probleem. Ja uue ringiga taas tagasi, sest mingite stuudio- ja ateljee-teatritega, millel pole majanduslikku kindlust, seda seesmist arengut ei kindlusta, ka seda õpetab meile ajalugu. Just siin peitub probleemi juur.

Kas sulle on tuttav loominguline kriis? Kaks-kolm aastat, viis aastat surnud ringis, mida tähistavad peaaegu ebaõnnestunud lavastused, jämedatooniline kriitika jne?

Normaalne teater on alati kriisis. Aga kehvast teatris on alati kõik hästi. Loen praegu raamatut Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko suhetest. Kui Kunstiteater sai kümneaastaseks — see on teatavasti MHATi kõige hiilgavam periood —, kirjutas Stanislavski trupile kirja, mida ta hiljem küll tahvlile üles ei riputanud, aga mis oli tal pealkirjastatud: "Karauul!" ("Häire!") Teater on selles mõttes väga raske organism ja juhtimisala, et siin ei jätku stabiilsusest, teatrile on vaja kogu aeg anda uut energiat, üha uusi ideid. Ja kohe on tunda, kui teater jääb seisma. See on muidugi nii seesmisest protsessist rääkides, see ei pruugi veel sugugi publikule silma paista. Publik märkab kriisi, jah, siis, kui juba järjest tuleb välja ebaõnnestunud lavastusi, kui peanäitejuht ise on paanikas, kui kriitikud kirjutavad sellest teatrist jultunult mõnitades. Aga kriis algab tegelikult hoopis varem. Targad ja töövormis juhid likvideerivad kriisiohu sisemiselt enne ära, kui see välja paistma hakkab. Paiskavad oma majapidamisse uut energiat, uusi ideid.

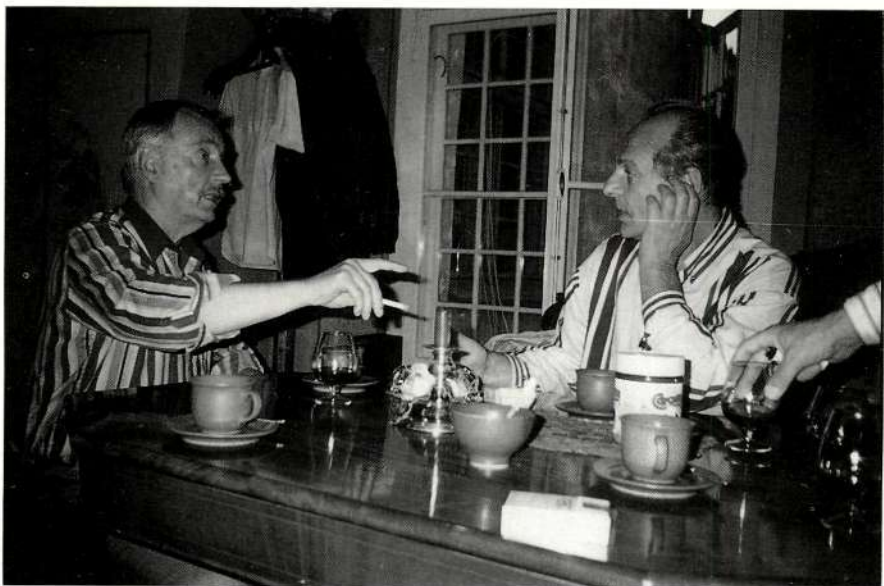
Väga hea. Ma küsisingi pigem looja isiklikku kriisi. Kui lavastaja ei ole töövormis? Kui ideed ei realiseeru? Peaks midagi ümber mõtlema, millegagi teisest kohast alustama. Aga energia on otsakorral. Ja kui ta pole äkki enam esimeses noorus? Aga kõik senitehtu ja väärtuslik on hajunud õhku nagu teater ikka — neid etendusi pole enam. Kas ei tekita hirmu, et peale on tulnud uued noored kolleegid ja noor kriitika, nad vaatavad su peale kui lubjast ja kivist elajaloolise eluka peale, kes enam ei muutu ega hakkagi midagi looma? Kas aitab teadmine, et loominguline elu on pidevalt täis kriise, et see on normaalne? Teeksite teatrikoolides vist õigesti, kui räägiksime suurte nimede puhul nende saavutuste kõrval ka nende kriisidest?

Tuhat küsimust. Ma saan su mõttekäigust aru, olen ise ka pedagoog. Võib-olla peaksime noortele rohkem seletama, et need, kellel on kriis, on õ n n e l i k u d inimesed? Jah, siiski õnnelikud, sest kriis on otsingute tagajärg. Hingeliste, vaimsete otsingute üks võimalikke tulemusi. Need inimesed, kes ei otsi, kes ei tunne seesmisi tõuse ja mõõnu, inspiratsioonihetki ja loomingulisi piinu, ummikteid, kes elavad ühtlaselt, ei põe ka kriise. Aga just niisugused inimesed ei maksa loomingulisest vaatevinklist kuigi palju. Loovinimesi, kes on õnnatud, mõnikord lausa depressioonis, sest on olnud nurjumisi, tuleb kõigele vaatamata võtta kunstimaailmas ikkagi kui õnneliku saatusega inimesi, ehkki teisel tasandil.

Teiseks, peab endale aru andma, et teatris on kaotusi, poolikuid resultate jne, mis on paremad ja kasulikumad kui võidud. Ja et on võite, mis ei maksa mitte midagi. Võid saada mitmeid preemiaid, mis peale raha midagi ei anna, ja on kriise, mis annavad sulle pinnase järgmiseks kümneks aastaks.

Mis puutub minu põlvkonna kriisi, siis peab tunnistama ka asjade objektiivset seisut. See kõlab banaalselt, piinlik on sellest rääkida, aga sellegipoolest on see objektiivne pilt: endises Nõukogude Liidus oli teater vaimse vastupanu kohaks. Ka rahvusliku eneseteadvustamise allikas. Aga igasugune vastupanu tähendab, teadagi, kõige tugevamat energiavälja. Kui see energia kadus, oli vaja lavastajatel kui inimestel leida endale uusi energiaallikaid. Ja mis puutub kriisist väljumisse, siis üks inimene tuleb sellest välja, aga teine ei tulegi. Kuid ka see on k u n s t n i k u t e e. Rääkides kriisidest, tuleb rääkida kõigepealt sellest, et inimene on kunstnik, järelikult on tal õigus ka sellisele eluteele. Nagu ka teisele, kolmandale, kümnendale võimalusele. Kunstnik ei ela ega loo standardi järgi.

Anatoli Vassiljev tegi oma maailmakuulsal lavastusel "Serso" proove — ma ei



*Aarne Üksküla ja Adolf Šapiro Tallinna Linnateatri direktori kabinetis augustis 1997.
Kalju Orro fotod*

mäleta, kui kaua, kolm või neli aastat. Kogu Moskva rääkis, et ta on kriisis ja ei kavatsegi seda lugu publikule näidata, et ta kardab tükki välja tuua, kardab kaotada oma autoriteeti, oma marki, et ta on reetnud näitlejad, kes teda usaldasid ja on talle oma aastad tühja ohverdanud, ent lõpptulemusena tuli välja suurepärane, rahvusvahelist tunnustust leidnud lavateos. Ja keegi väljastpoolt ei oma õigust öelda, oli tal siis vahepeal mingi kriis või oli see lihtsalt imeline loominguine rahu ja õige perspektiivitunne. Võib-olla ainult ta ise teab, eriti tagantjärele, mida kõike see pikk protsess sisaldas.

Nii et — käed eemale kunstnikust! Ma olen sellega nõus. Aga kunstniku enda seisukohast, milline on tema enda kriisiaegne sisemonoloog, kui välistame hetkeks ümbritseva maailma suhtumise?

Tead, mis on kõige huvitavam? Kõik on samaaegselt ka õige: see, kui noorus peab vanemaid tegijaid, kes otsivad parajasti uut energiat, kustunud, endisteks tegijateks — nende silmis, nende teatripildis see ju nii on; see, kui noor kriitika ebadelikaatselt ja julmalt tümitab ebatäiuslikku lavastust — jälle õigus, see on ju nende kohus... Ainult oleks hea meeles pidada, et kõik see on rohkem kui kord juba olnud, ka varasemate põlvkondade puhul, et see on teatriprotsessi lahutamatu osa. Üldse kunstielu osa. Puškinil, nagu teada ja nagu sel sajandil juba kooliski õpetatakse, oli kuulus Boldino sügis, väga viljakas aeg, aga kui lugeda tolle aasta ajalehti, näed imestusega, mida samal ajal avaldati: et Puškin on end tühjaks kirjutanud, et tal on kriis, et temalt pole juba aasta midagi olulist ilmunud... Ajal, kui tema kirjutas "Jevgeni Oneginit", "Väikesi tragöödiad" ja terve buketi suurepäraseid luuletusi.

Mõistad, sellesse tuleb suhtuda rahulikult. Ja mina olen püüdnud suhtuda rahulikult. Muidugi võimalust mööda... Sest kui inimene teab, mida ta tahab, siis ta teeb oma tööd ja teostab oma plaani ükskõik millal. Selleks kevadeks või kolme aasta pärast kevadeks. Siin on tähtis lavastaja häälestus: mille pärast ta õieti teatris töötab. Mind näiteks on elus aidanud see, et ma olen oma loomusele vastavalt häälestanud end elus maratonijooksule, mitte sprindile. See andis mulle võimaluse töötada kolmkümmend aastat ühes teatris, see andis mulle šansi üle elada too krahh, mis juhtus Riias minu teatriga. Sest kui inimene paneb kõik ühele kaardile,

kui lavastaja häälestab end nii, et kui mul see lavastus ei õnnestu, siis on lõpp, ma olen kadunud, kõik kukub kokku, tekib inimesel nii tohutu pinge, mis ei vii teda enam sihile. Aga võib ju ennast häälestada ka nii, et see tükk on ainult üks osa sinu elutööst, sinu eesmärgist. Kui ma praegu ütleksin endale igal hommikul ja õhtul: sa oled Eestis teinud neli lavastust, mida inimesed mäletavad ja mille pärast sinusse hästi suhtuvad, aga mis juhtub, kui see viies, ja üle nii pika aja, ebaõnnestub — oi, see oleks õudne, kuidas ma saan siis veel vaadata silma oma sõpradele, tuttavatele, kriitikutele, teatriinimestele, kes minu peale lootsid! Kas see kergendaks või raskendaks minu proove? Ei, ma ei mõtle nii. Ma ütlen endale: noh, isegi kui ei õnnestu, mis seal's ikka, tulen teine kord tagasi ja teen neile uue, parema lavastuse. Üks lavastus on üks osa eluteest, mitte rohkem. Maratonijooksja on kümnendal kilomeetril 20. kohal, ta vaatab kella ja mõtleb: järgmisel kolmel kilomeetril jõuan neile järele. Aga sprinteril on teine psühholoogia. Sellest ka teine energia jaotus: ta väsib ruttu, aga see-eest võib ta lühikesel distantsil joosta väga kiiresti.

Kas lavastajate seas on ka sprintereid?

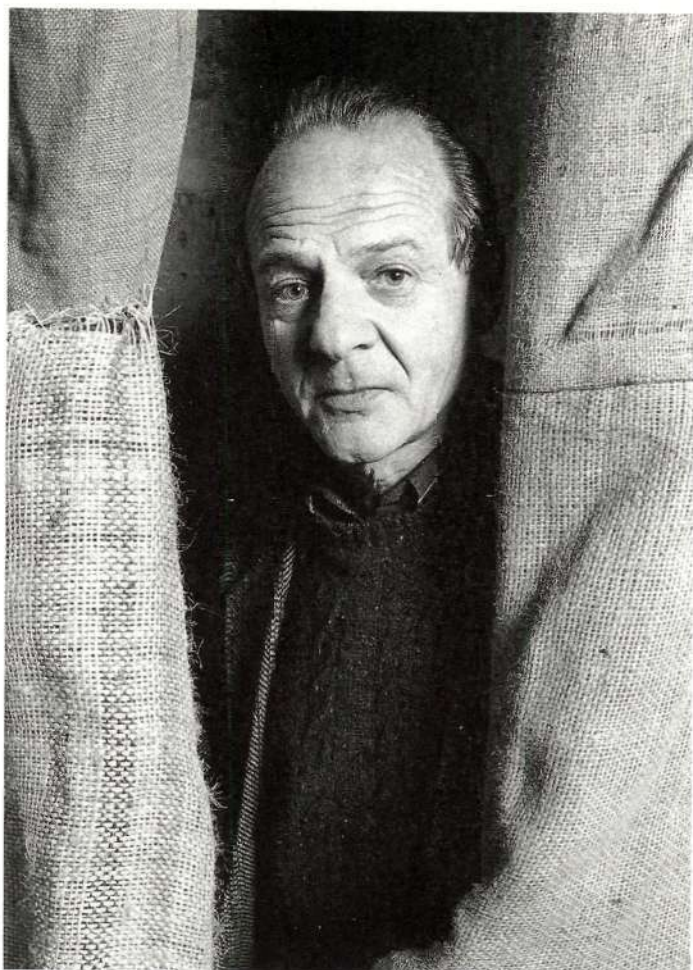
Jah, muidugi. Nende eneseandmise häälestus on maksimalistlik. Seda energiat ei jagu siis tavaliselt vanaduspäevadeni... Kahjuks. Peale selle juhtub sageli, et mõni noor lavastaja ilmutab end säravalt oma esimeses-teises lavastuses, kuid hiljem... teda nagu polekski. Tähendab, ei osanud jõudu jaotada, varu ei jäänudki, rebestas, katkestas enese ära. Tähendab, hingamine oli sprinteri oma. Palju oleneb inimese vahekorra isendaga. Oleneb, mis teatrimõistmist ta endas kannab. Mõnikord kogub mõni kunagine särav debütant aastakümneid jõudu, kuid siis ilmub küpse meistrina uuesti orbiidile, teisenenult. Leidub muidugi kunstnikke, kes ei muutu oma loova elu jooksul, ja on teisi, kes muutuvad. Mõni huvitav isiksus muutub oma seisunditelt kogu aeg. Kunagi vaatasin Austerlitzis Napoleoni autograafe, tema allkirju elu jooksul, seal muuseumis on selline tabel. Austerlitz, Moskva, Leipzig, Waterloo, St. Helena saar — need on eri inimeste allkirjad! Kuid on inimesi, kel kogu elu on ühesugune käekiri. [- - -]

Lavastaja normaalne seisund on rahulolematuse isendaga. Nad on säärased rasked inimesed — iseloomult, käitumistavadele, nendega on raske suhelda. Ma läksin praegu teed tooma ja ise mõtlen: ei, ma ei räägi päris õiget juttu. See pole see. Need pole need sõnad. Vaja on intervjuud otsast alata. Ei tulnud täpselt välja. Peaks tegema uuesti, otsast peale. Mõistad, mis ma öelda tahan? See ongi normaalne sisemonoloog selles eluküses. Niimoodi teed ka proovi, niimoodi lihtsalt elad. Aga nüüd kujuta ette, et ma ütleksin endale päevad läbi: oi, hästi rääkisin ma seda lugu! Jah, see läks korda, tore! Küll ma mõtlesin selle vahvasti välja! (Naer.)

Hüva, igapäevane normaalne seisund on rahulolematuse. Aga kuidas tulla välja seisundist, mis on juba depressioon? On sul head elutarka soovitusi, kuidas hüpata üle rasket ajast?

Vahel pole vajagi sellest üle hüpata, on vaja see läbi elada. See on ka elu osa. Vaatame elektrokardiogrammi; kui süda on terve, on elujoon siksakiline, üles, alla, üles, alla, üles, alla. Kui inimene on surnud, on joon ühtlane. Ka depressioon kuulub sellesse üles-alla võnkumisse. Jah, mõnikord on vaja lamada ja vaadata lakke. Ja vaadata seda lage kaua. Elada see läbi. Ja eladki pikapeale üle. Vahel pole tagasilöögil õieti suurt põhjustki, see tekib lihtsalt rütmiseisakust, järsust muutusest. Mul oli siin möödunud nädalal — kogu aeg tegime kaks "Kolme krossi" proovi päevas, hirmus koormus hommikust õhtuni, ja äkki — kaks vaba päeva. Ma jäin haigeks, tujutuks, süngeks, mitte midagi ei suuda teha, ei lugeda, ei kuhugi minna. Organism hakkas nii rängale rütmimuutusele vastu. Igaüks väljub rasketest seisunditest isemoodi, siin pole retsepti. Me oleme kõik nii isemoodi sulamid — inimesed, ma mõtlen. Me võime leida kusagil kaugel võõra rahva hulgas sugulashinge, me võime teise inimesega saada väga lähedaseks, aga me pole kunagi kellegagi identsed.

Näed, kuidagi morn jutt kukub meil välja, vähe lõbusat. Võib-olla isegi igav



*Adolf Šapiro oktoobris
1997.
Harri Rospu foto*

tänasele lugejale. Praegu on lugejat harjutatud paljastustega, püütakse lugejat aina üllatada ja rabada. Aga tegelikult võib nüüd juba üllatada, vastupidi, mingi mõtlikkusega. Ka teater peaks üllatama just tõsidusega. Ka komöödia puhul — täielik perfektus, lõpetatus, hea tase — see ongi tõsidus, mitte see, et naerda ei tohi.

Proovides pidavat sa igasuguseid lõbusaid lugusid jutustama.

Neid jutustan ma selleks, et näitlejad saaksid suurest mingeid juhtumeid ja anekdoote pisut puhata. Aga teiseks tuleb mul proovi ajal tihti mingeid juhtumeid ja anekdoote meelde. Paralleelid ja assotsiatsioonid. Mu lemmiklugu teatrist on see, mida räägitakse Gruusias nende kuulsast korüfeest Aleksidzest. Siis, kui too oli alles algaja lavastaja ja oli teinud oma diplomilavastuse Rusthaveli-nimelises teatris. Noor Aleksidze jälgib esietendusel hinge kinni pidades, kuidas publik reageerib, jalutab vaheajal publiku poolel, kuulatab, mida rahvas räägib. Läheb siis lava taha ja küsib kuulsalt vanalt näitlejalt: "Noh, mida räägivad vaenlased?" Ja see vastab rahulikult: "Mu kallis, kõik sinu vaenlased on laval."

September, 1997.

Vestelmuud REET NEIMAR

Järgneb TMKs nr 2

SÕNAMEISTER, KELLETA MUUSIKATEATER OLEKS JÄÄNUD VAESEMÄKS



XVIII sajandi ooperimaailma üks tuntumaid nimesid on Pietro Metastasio — itaalia poeet, kelle värsitoodangut kasutasid ligi sajandi jooksul peaaegu kõik tolleaegsed ooperikomponistid Itaalias, Saksamaal, Austrias, Inglismaal jm. Metastasio edu saladus peitus õnnelikus ühenduses, mille moodustasid poeetiline fantaasialend ning vokaal- ja lavakunsti seaduste hea tundmine.

Itaalia komöödiameister Carlo Goldoni on kirjutanud: “Metastasio viis lüürilise tragöödia täiuslikkuse tipuni. Tema sõnade puhtus ja täpsus, värsside sujuvus ja har-

moonilisus, tunnete hämmastav selgus, teksti näiv kergus, mille taga peitus tegelikult vaevarikas töö selle kerguse saavutamisel, liigutavalt kirglik armastuse keel, tema portreed ja vaimustavad kirjeldused, tema moraal, tema filosoofia, tema anne ja oskus inimsüdameid analüüsida, tema mitmekülgsed teadmised, mida ta oskas kasutada, langemata sealjuures pedantsuse küüsi — kõik see kutsus esile vaimustuse ning lõi Metastasiole igavese kuulsuse nii kodumaal Itaalias kui ka välismaal.”

Pietro Metastasio lõi ligi kolmküm-

mend kolmevaatuselise ooperi libretot (*drammi per musica*), kümmekond oratooriumi libretot, hulga lüürilisi poeme, *canzonetta*'sid jms, ning mitukümmend libretot nn teatralsete pidustuste jaoks (*azione teatrale, feste teatrali*). Oma esimese libreto "*Endimione*" (*azione teatrale*) pani Metastasio kirja 22-aastaselt, viimase, "*Partenope*" (*festa teatrale*) — nelikümmend viis aastat hiljem. Lugesed kokku ooperid, mis erinevad heliloojad Metastasio libretodele XVIII sajandil ja XIX sajandi alguses on loonud, ületab summa 800 piiri.

Georg Friedrich Händel kasutas oma ooperiloomingu kolme Metastasio libretot: "Siroe, re di Persia" (Naapoli, 1727), "Porò" (Metastasio: "Alessandro nell'Indie"), "Ezio" (London, 1732).

Christoph Willibald Gluck kirjutas muusika Metastasio viiele teatripidustuste libretole: "La contesa dei numi" (Kopenhagen, 1749), "Le cinesi" (Schlosshof, 1754), "La danza" (Laxenburg, 1755), "Il Parnaso confuso" ja "La corona" (Schönbrunn, 1765). Oopereid Metastasio tekstiga on kokku 12: "Artaserse" (Milano, 1741), "Demetrio" ("Cleonice") (Veneetsia, 1742), "Demofonte" (Milano, 1743), "Ipermestra" (Veneetsia, 1744), "Porò" (Metastasio: "Alessandro nell'Indie") (Torino, 1744), "La Semiramide riconosciuta" (Viin, 1748), "Ezio" (Praha, 1750), "Issipile" (Praha, 1752), "La clemenza di Tito" (Naapoli, 1752), "Antigono" (Rooma, 1756), "Il re pastore" (Viin, 1756) ja "Il trionfo de Clelia" (Bologna, 1763).

Wolfgang Amadeus Mozart kasutas Metastasio libretosisid oratooriumis "Bertulia liberata" (1771), serenaadis "Il sogno di Scipione" (Salzburg, 1772) ja ooperites "Il re pastore" (Salzburg, 1775) ja "La clemenza di Tito" (Praha, 1791).

ELUST

Antonio Domenico Bonaventura Trappassi sündis Roomas 3. jaanuaril 1698. Pietro Metastasioks muutis selle nime poisi adopteerinud Rooma jurist Gian Vincenzo Gravina. Antiik-Kreeka eeskujul kirjutas Gravina ka ise keskpäraseid tragöödiad, lisaks neile koguni kunstiteoreetilisi traktaate, motoga "Iihtsuses peitub tõeline suurus". Ka Metastasiot ergutas ta arendama sünnipärast kirjanduslikku annet ja improviseerimiskust. Õpingutes seisid siiski esikohal kreeka ja ladina keel, sest oli ette nähtud, et ka Metastasio astub isa jälgedes.

1718. aastal Gravina suri ja Metastasio sõitis õpinguid jätkama Naapolisse. Loomulikult ei suutnud poeedi hing selle linna muusikale ja muusikaelule vastu panna,

õigusteaduse õpingud jäeti kõrvale ja Metastasio pühendas end kunstile.

Naapoli muusikaelu ilmastas oratoriaalse kõrgtasemel kirikumuusika kõrval kuningliku õukonna ooperiteater, muusikat tehti ka aadlike paleedes ja salongides, kus said kokku aadlikud, kõrgem vaimulikkond, muusikud ja literaadid. Ooperiloomingu saladustesse pühendas noore Metastasio kuulus lauljatar Marianna Benti-Bulgarelli, kunstnikunimega La Romanina, kellega tulevane poeet sai tuttavaks 1720. aastal ja kes laulis paljude Metastasio libretodele kirjutatud ooperite esietendustel. (Metastasio võttis ka ise tolle aja ühe tunnustatuma muusikapedagoogi, helilooja Nicola Porpora käest laulu- ja kompositsioonitunde.) Esimesteks sammudeks kirjanduspöllul said Naapoli aristokraatide jaoks loodud pulmaserenaadid ja ülistusoodid. Esimene katsetus ooperi vallas ilmus 1723. aastal, see kujutas endast D. Davidi teksti "La forza della virtu" tööstlust ooperilibretoks. Pealkirjaga "Siface re di Numidia" esietendus ooper Francesco Feo muusikaga Naapolis veel sama aasta 13. mail. Metastasio esimene originaalne ooperilibreto "Didone abbandonata" on pärit 1724. aastast, muusika esietenduseks Naapolis kirjutas Domenico Sarro.

"Didone" edu tegi poeedi nime tuntuks kogu Itaalias. Aastail 1724—1730 elas Metastasio vaheldumisi Roomas ja Veneetsias, mille impressariote vahel käis hinnatud libretisti teoste esiettekannete pärast tihe võistlus. Sel perioodil pani Metastasio kirja oma kuus tähtsamat ja populaarsemat ooperilibretot: "Siroe re di Persia", "Catone in Utica", "Ezio", "Semiramide" ("Semiramide riconosciuta"), "Alessandro nell'Indie" ja "Artaserse".

"Ezio" esietendus Nicola Porpora muusikaga 1728. aasta sügisel Veneetsias ja samal aastal ka Domenico Auletta muusikaga Roomas. Järgnesid Johann Adolf Hasse (Naapoli, 1730), Georg Friedrich Händel (London, 1732), Niccolò Jommelli (Bologna, 1741), Domenico Sarro (Naapoli, 1741), Giovanni Battista Lampugnani (Veneetsia, 1743), Giuseppe Scarlatti (Lucca, 1744), Christoph Willibald Gluck (Praha, 1750), Johann Gottlieb Graun (Berliin, 1755), Baldassare Galuppi (Milano, 1757), Tommaso Traetta (Rooma, 1757).

"Semiramide" esietendus 1729. aasta 6. veebruaril Leonardo Vinci muusikaga Roomas ja samal aastal Veneetsia karnevalil Nicola Porpora muusikaga. Järnesid Giovanni Battista Lampug-

nani (Rooma, 1740), Niccolò Jommelli (Torino, 1741), Johann Adolf Hasse (Veneetsia, 1744), Christoph Willibald Gluck (Viin, 1748), Baldassare Galuppi (Milano, 1749), Gian Francesco de Majo (Naapoli, 1751), Giuseppe Sarti (Kopenhaagen, 1762), Antonio Maria Sacchini (Rooma, 1763), Tommaso Traetta (Veneetsia, 1765), Andrea Bernasconi (München, 1765), Antonio Salieri (München, 1782), Giacomo Meyerbeer (Torino, 1819).

"Alessandro nell'Indie" esietendus Leonardo Vinci muusikaga Roomas 26. detsembril 1729. Järgnesid Nicola Porpora ("Poro", Torino, 1731), Georg Friedrich Händel ("Poro", London, 1731), Johann Adolf Hasse ("Cleofide", Dresden, 1731), Francesco Mancini (Naapoli, 1732), Domenico Sarro (Naapoli, 1736), Baldassare Galuppi (Mantua, 1738), Christoph Willibald Gluck ("Poro", Torino, 1744), Georg Wagenseil (Viin, 1748), Giuseppe Scarlatti (Reggio Emilia, 1753), Francesco Araia (St Peterburg, 1755), Niccolò Piccinni (Rooma, 1758), Ignaz Jakob Holzbauer (Milano, 1759), Giuseppe Scolarini (Veneetsia, 1759), Niccolò Jommelli (Stuttgart, 1760), Johann Christian Bach (Naapoli, 1762), Tommaso Traetta (Reggio Emilia, 1762), Antonio Maria Sacchini (Veneetsia, 1763), Gian Francesco de Majo (Mannheim, 1766), Ludovico Gatti (Mantua, 1768), Ferdinando Bertoni (Genua, 1769), Pasquale Anfossi (Rooma, 1772), Giovanni Paisiello (Modena, 1773), Giacomo Rust (Veneetsia, 1775), Domenico Cimarosa (Rooma, 1781), Luigi Cherubini (Mantua, 1784), Francesco Bianchi (Veneetsia, 1785), Giuseppe Sarti (Palermo, 1787), Pietro Guglielmi (Naapoli, 1789).

"Artaserse" esietendus 4. veebruaril 1730 Roomas Leonardo Vinci muusikaga ja samas kuus Veneetsias Johann Adolf Hasse muusikaga. Järgnesid Giovanni Lampugnani (Milano, 1738), Christoph Willibald Gluck (Milano, 1741), Johann Gottlieb Graun (Berliin, 1743), Giuseppe Scarlatti (Lucca, 1747), Niccolò Jommelli (Rooma, 1749), Baldassare Galuppi (Viin, 1749), Antonio Gaetano Pampani (Veneetsia, 1750), Johann Christian Bach (Torino, 1761), Gian Francesco de Majo (Veneetsia, 1762), Thomas Arne ("Artaxerxes", London, 1762), Niccolò Piccinni (Rooma, 1762), Ignazio Fiorillo (Kassel, 1765), Antonio Maria Sacchini (Rooma, 1768), Giovanni Paisiello (Modena, 1771), Tommaso Giordano (London, 1772), Joseph Mysliveček (Naapoli, 1774), Ferdinando Bertoni (Forli, 1776), Luigi Caruso (Firenze, 1780), Domenico Cimarosa (Torino, 1784), Angelo Tarchi (Mantua, 1788), Pasquale Anfossi (Rooma, 1788), Nicola Zingarelli (Trieste, 1789), Gaetano Andreozzi (Livorno, 1789).

31. augustil 1729 sai Itaalia tunnustatuim libretist Austria keisriperekonnalt kutse asuda elama Viini ja võtta vastu õukonna- poeedi austav ametikoht. Kuna Metastasio oli parajasti hõivatud eesseisva Rooma karnevali ettevalmistamisega, ei olnud tal Itaaliast võimalik lahkuda enne järgmist kevadet. Poet jõudis Viini 17. aprillil 1730.

Keiserliku õukonna nõudmised seadsid Metastasio loominguga oma raamidesse. Poole sajandi jooksul kaunistasid keisrikoja liik-

mete sünni-, nime- ja muud tähtpäevi Metastasio libretodele loodud ooperid, oratooriumid ja teatritendused. Olgu siinkohal nimetatud vaid mõned.

Keisrinna sünnipäevaks:

28. augustil 1731 — *festa teatrale* "Enea negli Elisi ovvero Il tempio dell' eternita" Johann Joseph Fuxi muusikaga;

28. augustil 1732 — *festa teatrale* "L'asilo d'amore" Antonio Caldara muusikaga;

30. augustil 1733 — ooper "Olimpiade" Antonio Caldara muusikaga;

28. augustil 1735 — *azione teatrale* "Le grazie vendicate" Antonio Caldara muusikaga;

28. augustil 1736 — ooper "Ciro riconosciuto" Antonio Caldara muusikaga.

Keiser Karl VI nimepäevaks:

4. novembril 1731 — ooper "Demetrio" Antonio Caldara muusikaga;

9. novembril 1732 — ooper "Adriano in Siria" Antonio Caldara muusikaga;

novembril 1733 — ooper "Demofonte" Antonio Caldara muusikaga;

4. novembril 1734 — ooper "La clemenza di Tito" Antonio Caldara muusikaga;

4. novembril 1736 — ooper "Temistocle" Antonio Caldara muusikaga.

Keiser Franz I sünnipäevaks:

8. detsembril 1754 — *componimento drammatico* "Tributo di rispetto e d'amore" Johann Adam Reutteri muusikaga.

Ertshertsoginna Maria Antonia sünni puhul:

18. detsembril 1755 — *componimento drammatico* "La gara" Johann Adam Reutteri muusikaga.

Ertshertsog Josephi abiellumise puhul Isabella Bourboniga:

7. oktoobril 1760 — *festa teatrale* "Alcide al bivio" Johann Adolf Hasse muusikaga.

Ertshertsog Josephi ja ertshertsoginna Isabella lapse sündimise puhul:

27. aprillil 1762 — ooper "Il trionfo di Clelia" Johann Adolf Hasse muusikaga.

Ertshertsog Josephi abiellumise puhul Baieri printsess Maria Josephaga:

24. jaanuaril 1765 — *festa teatrale* "Il Parnaso confuso" Christoph Willibald Glucki muusikaga.

Loominguliselt eriti viljakad olid esimesed Viinis veedetud aastad. Pärast Karl

VI surma 1740. aasta sügisel olukord mõneti muutus. Keisrinna Maria Theresia oli kulkatest õukondlikest tseremooniast vähem huvitatud kui ta isa ning tellis Metastasiolt hoopis lühemaid ja intiimsemaid stsenaariume, mida õukonnas ette kant. Esituspaikadeks olid tihti keiserlikud lossid, lauljate hulgas ka keisrinna tütreid.

Pietro Metastasio suri Viinis 12. aprillil 1782.

STENDHAL METASTASIOST:

Muusika peab tekitama naudingut, Metastasio aga oli poeet, kes kirjutas muusika jaoks. Tema andele omase õrnuse tõttu vältis ta kõike, mis võinuks vaatajale vähimatki või kaudsetki pettumust valmistada. Inimlike läbielamiste kujutamisel jättis ta kõige piinavama kõrvale: tal pole ühtki traagilist lõpplahendust, mingeid igapäevaelu kurbi üksikasju ega külmi kahtlustusi, mis võiksid õrna tunde mürgitada.

Ta taipas, et kui tema tekstile kirjutatud ooperite muusika on hea, siis see rõõmustab vaatajat, pannes ta mõtlema endale meelepärasest. Poeet nagu ütles vaatajale: "Mõnulege, teil pole üldse vaja oma tähelepanu teritada: unustage — see on ju nii lihtne! — draamateose mõte, ärge mõelge teatri peale; olge oma looži sügavuses õnnelikud; püüdko minu kangelase väljendatud õrnu tundeid jagada."

Tema kangelaste tekstis pole peaaegu ühtki rida, mis meenutaks igavat tegelikkust. Tema loodud tegelaskujud on kõrgemalt poolt õnnistatud — seda õnnistust tajuvad vaid kõige õnnelikuma õnnetähe all sündinud inimesed elu õndsamatel hetkedel.

[- - -]

Dantele kinkis loodus hiilgava mõistuse; Petrarcale — elegantse vaimu; Aristole — rikka kujutlusvõime; Tassole — mõtete erakordse õilsuse; kuid kellelgi neist polnud mõte nii selge ja täpne kui Metastasiol; kellelgi neist ei õnnestunud saavutada valitud poesiavaldkonnas niisugust täiuslikkust nagu seda tegi Metastasio just talle iseloomulikus žanris. Dante, Petrarca, Ariosto ja Tasso jätsid järeלטulijatele siiski mingi pisikesse võimaluse nende maneeeri jälgendada. Mõnel eriti andekal inimesel ongi õnnestunud luua värssse, millest ka nimetatud suured meistrid ära ei ütles.[- - -]

Vaatamata juba rohkem kui sada aastat tehtud arvukatele katsetele luua kas või üksainus Metastasio vaimus aaria, pole terves Itaalias või-



malik leida kaht luuleridagi, mis sarnaneksid tema värssidega. Metastasio on ainus itaalia poeet, kes siiaamaani jääb jälgendamatuks selle sõna otseses tähenduses.

[- - -]

Kes mõtleks Metastasiot lugedes stiilist? Teid võluvad ta värssid. Metastasio on ainus välismaalane, kes oma maneerilt meenutab mulle meie suurepärase La Fontaine'i.

Viiekümmene aasta jooksul polnud juhust, et Viini õukond ei oleks sünnipäevade või pulmade pidulikuks tähistamiseks tellinud Metastasiolt kantaati. Mis võib sellest teemast veel igavam olla? Meil näiteks nõutakse sellisel juhul vaid seda, et värssid ei oleks just lausa eemaletõukavad. Metastasio on suurepärase ka siin — teema tuimusest sünnib ohtralt mõtteid.

Pange tähele, et oma ooperilibretodega, mis lihtsaid reegleid rangelt järgisid, viis Metastasio vaimustusse nii itaallased kui ka helgemad pead kõikides Euroopa riikides.

Igas draamas peab olema kuus tegelast, kõik nad peavad olema armunud, et anda heliloojale põhjust kontrastiks. Esimene sopran, primadonna ja tenor — ooperi kolm põhitegelast — peavad igaüks laulma viis aariat: pateetilise (aria patetica), bravuurse (aria di bravura), lihtsa (aria parlante), poolkarakteerse ja lõpuks rõõmsa aaria (aria brillante). Peab jälgima, et kolmevaatustelises draamas ei oleks ettenähtust rohkem värssse, et iga stseen lõpeks aariaga, et sama tege-

lane ei laulaks kaht aariat järjest, et kaks sarnase karakteriga aariat ei tuleks teineteise järel. On vaja, et esimene ja teine vaatus lõpeksid kaalukamate aariatega, kui muudes stseenides lauldakse. On oluline, et teise ja kolmandasse vaatusesse jätkaks libretist kaks suuremat intervalli: esimene — kohustusliku retsitatiivi jaoks, millele järgneb nõudlik aaria (di tranbusto), teine — suurele duetile, kusjuures ei tohi unustada, et selles duetis peab osalema nais- või meespeategelane. Tavoitseb vaid neid reegleid rikkuda, kui rikutud on ka muusika. Peale selle peab libretist muudugi andma ka dekoraatorile võimaluse oma andega hiilata.

Lõpuks, see suur lüüriline poeet, kes lõi nii palju vaimustavaid teoseid, suutis ära kasutada vaevalt iihse seitsmendiku itaalia keele sõnadest. Ühe kaasaegse leksikograafi arvestuste järgi on selles keeles 44 000 sõna, ooperilibretodes saab kasutada vaid 6000—7000.

Raamatust "Žizneopisanija Gaidna, Mozarta i Metastasio. Žizn Rossini", Alma-Ata, "Oner", 1986.

ÕNNITLEME!

9. jaanuar
LYDIA RAHULA
koorijuht ja muusikapedagoog — 50

10. jaanuar
REIN LAOS
näitleja — 50

12. jaanuar
ESTER LEPA
laulja ja laulupedagoog — 70

14. jaanuar
SEMJON SKOLNIKOV
dokumentaalfilmide
režissöör ja operaator — 80

14. jaanuar
VELLO JANSON
"Vanalinnastudio" näitleja — 50

25. jaanuar
JOHANNES MITT
trompetist — 50

28. jaanuar
LEMBIT MÄGEDI
"Endla" teatri näitleja — 75

28. jaanuar
HELMÜT KURIST
Eesti Draamateatri
endine valgustaja — 70

ANTONIONI: ENNE JA PÄRAST

Michelangelo Antonioni filmid Monica Vittiga

on publikus alati kirgi üles kütnud:

"Seiklus" (L'avventura, 1960)

näiteks vilistati maha Cannes'i festivali esilinastusel.

Mis jõud see on, mis peitub neis kuuekümnendate aastate filmides,

kus näiliselt mitte midagi ei juhtu?

On nad vaid oma aja toodang

või pole me veel aktsepteerinud nende uudsust?

Varased kuuekümnendad oli tähtis aeg filmisõpradele. Oli vana kino ja oli uus. Vana oli Hollywood: mitte uute filmide Hollywood (häid uusi Ameerika filme oli ülivähe), vaid lähiminekliku Hollywood — üpriski allakäinud *film noir*, Anthony Manni ja Budd Boetticheri vesternid, Frank Tashlini ja Jerry Lewise komöödiad, mis tiirlesid ikka veel ümber siselinna urgaste ja pühapäevapärastlõunaste süngete aguli-Odeonide ning mida autorifilmi teooria neofüütidest toetajad vihaselt hurjutasid. Ja uus? Uus oli samuti vahel Ameerika (John Cassavetes), aga peamiselt Euroopa kino (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder), mida ühendasid Ladina-Ameerika (Glauber Rocha) ja Jaapan (Nagisa Oshima). See oli pigem Euroopa kui Hollywood, kus filme oli tehtud minevikus: Euroopas ja ülejäänud maailmas tehti filme olevikus ja pidi tehtama ka tulevikus.

Järgnev ajalugu aga pööras selle lihtsa loogika pea peale ja selles oli suur osa autorifilmi teoorial. Sest autorifilmi teooria — siis alles *teooria* — sünnitas kino lapsed (või oli neile ristisaks), kino lapsed sünnitasid uue Hollywoodi ja uus Hollywood, kas see meile meeldib või mitte, on tänapäeva kino. Sellest, mis toona oli uus film, on väga vähe järele jäänud. Mõned tema eestvõitlejad, nagu Rocha ja Fassbinder, surid noorelt. Mõned elavaist — Godard on siin ilmne erand — on ennast uuendanud, niisiis on tal vähe järelelüljaid: Krzysztof Kieslowski (on praeguseks

samuti surnud) ja Aki Kaurismäki, Edward Yang, ja ongi peaaegu kõik.

Agaselle nüüd-mitte-enam-uee kino filmid võivad ikka veel üllatada. Veel kolmkümmend aastat hiljem võivad nad näida modernsetena ja, kuigi neid on nähtud varem, isegi uutena. Rõõm minevikufilmide vaatamisest on üldiselt rõõm tagasipöördumisest aega, mil seda või teist filmi esmakordselt nähti, või siis filmi enese aega. Eriti kehtib see nostalgiliste filmide puhul, nagu John Fordi, Kenji Mizoguchi või Max Ophülsi omad. Aga on teisi, mis (minu arvates) suudavad annulleerida selle tagasipöördumistunde ja näida täiesti uutena. Selline kogemus on mul olnud, vaadates üle pika aja Rocha "Tormi" (*Barravento*, 1962), Cassavetese "Varjusid" (*Shadows*, 1960) ja Godard'i "Viimsel hingetõmbel" (*A bout de souffle*, 1960). Kõige rohkem on see nii "Seikluse" (*L'avventura*, 1960) puhul.

"Seiklus" on muidugi klassika, tehtud üle kolmekümne viie aasta tagasi. Ofseku rõhutatakse oma klassika-staatust, on ta mustvalge — tänapäeval kindel nostalgia komponent. Ta algab üpris keskpäraselt, suuresõnalise vestlusega isa ja tema täiskasvanud tütre vahel. Aga isegi see ilmetu vestlus peidab endas ebamugavat tõde; kohmetus, mida temast õhkub, on väga elutruu, see on kahe inimese kohmetus, kes on kasvanud lahku nagu vanemad ja lapsed ikka. Sellest hetkest alates sukeldutakse maailma, mis koosneb sporaadilistest, ebajärjepidevatest vestlustest, ebakohastest märkustest, pilkudest, mis ei

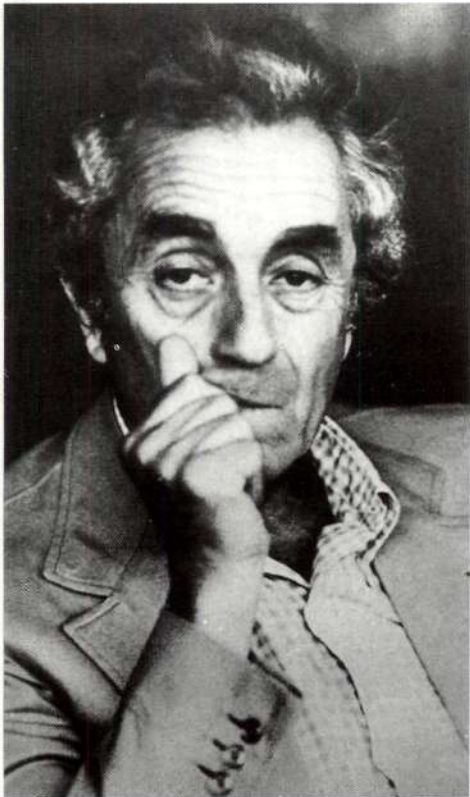
kütkesta, suhetest, mis arenevad kobamisi ja pigem moodustavad süžee struktuuri, kui toimivad sellega kooskõlas. Teemade ja esitusviisi poolest on "Seiklus" moodne film. Moodne film, aga mitte modernismi klassika.

Alates varajastest kuuekümnendatest on "Seiklus" — koos teiste filmidega, mille Antonioni tegi Monica Vittiga ["Öö" (*La notte*, 1961), "Varjutus" (*L'eclisse*, 1962) ja "Punane kõrb" (*Deserto rosso*, 1964)] — läbinud vältimatu tsükli: moodsus, unustusse vajumine, taas mooditulek. Selle uus kinodesse tulek Inglismaal langes kokku "Teispool pilvi" (*Par-delà les nuages*, 1995) esilinastusega, mis oli Antonioni esimene mängufilm pärast rohkem kui kümneaastast pausi, ja tema tööde retrospektiivide vooluga, mis tegid režissööri pühapildi. See tõstatab küsimuse: kas Antonionit püütakse elustada või balsameerida? Kas me vaatame filme, mis olid määratud saama klassikaks, ja oleme nüüd viinud lõpule nende saatuse kujundamise või täheledame labiilsema fenomeni — võib-olla just



"Seiklus", 1960. Monica Vitti (Claudia).
See film koosneb sporaadilistest, ebajärjepidevatest vestlustest, ebakohastest märkustest, pilkudest, mis ei kütkesta, suhetest, mis arenevad kobamisi ja pigem moodustavad süžee struktuuri kui toimivad sellega kooskõlas.

Michelangelo Antonioni.



niisama veidra — kuuekümnendate taaselustamist, mis sarnaneb "Beatles'ite" väljakaevamisega?

ÄKKI EI JUHTUNUD MIDAGI...

Ma ei tahaks sõlmida mingeid kihlvedusid Antonioni elustamise edu kohta. Niisama riskantne oluks seda teha kuuekümnendatel aastatel. "Seiklus" polnud õigupoolest kunagi kinoekraanidel edukas. Juba keset võtteid läksid esialgsed produtsendid pankrotti. Võttegrupp ja meeskond jäeti maha vulkaanilisele saarele, kus nad elasid laenudest tõrksatelt üürimajapidajatelt, ajal, kui režissöör käis Roomas nõutamas võimalust alustada uuesti uue produtsendiga. Võtted katkesid mitmeks nädalaks. Stseenid, mis pidid toimuma suvel, filmiti alles kesksügisel, mistõttu saarestseenid, kus logelevad peategelased pladistavad Sitsiilia ranniku enam kaugeltki mitte soojas vees, on ujutatud üle kummalise, salapärase valgusega. Esilinastusel Cannes'i festivalil 1960. aasta mais vilistati film otsekohe maha osa publiku poolt, kes oli pettunud, et filmi staariks osutus veider ja tundmatu Monica Vitti ja mitte Lea Massari (näitlejanna, kes mängib



In the middle dist.
Monica Vitti in Art
1964, 1964, 1964

oma isaga jumalaga jätvat noort naist avastseenis). Ka kriitikud jagunesid kahte leeri. Penelope Gilliatt, toleleagne äsja "Observerisse" tööle asunud filmikriitik (kes hiljem kirjutas üpris häid filmiartikleid "New Yorkeri") kuulutas uhkelt, et ta magas terve filmi kestel ja kahtlustas teisi sellesamas. Iga inimese kohta, kes pidas filmi ülihuvitavaks, oli üks, kes pidas seda surmigavaks.

Isegi Antonioni fännide hulgas tekitasid tema kuuekümnendate aastate alguse filmid nii elevust kui ka nõutust. Mis oli nende filmide võlu, kus nii vähe juhtus või näis juhtuvat? Ja millest nad õigupoolest rääkisid? Kui nad üldse millestki rääkisid, siis oli see tõenäoliselt võõrandumine — idee, mille oli toonud moodi eksistentsialism ja noore Karl Marxi taasavastatud "Majanduslikud ja filosoofilised käsikirjad". Ja kui nad polnud võõrandumisest, kas polnudki nad siis millestki — see tähendab, olid *Eimillestki?* Vaidlus, mis kaldus ähmastama nii nende originaalsust kui ka seda, milles nad jäid küllaltki kon-

"Punane kõrb", 1964. Monica Vitti (Giuliana).

"Lasksin muru üle värvida, et võimendada üksinduse, surma tunnet."

ventsionaalseks, omandas poolfilosoofilised mõõtmed. "Seiklusest" ja "Varjutusest" räägiti, nagu olnuks nad "Godot'd oodates", milles ei juhtu tõepoolest midagi ja mis on tõepoolest näidend Eimillestki. Et mõista nende filmide laiemat ja kestvamat tähendust, on vaja vabastada nad retoorikast, mis ümbritses neid nende linaletuleku ajal.

TÕSIELUDRAAMA

Esiteks pole tösi, et neis filmides midagi ei juhtu. "Seikluses" kogeb Claudia (Vitti) paari päeva jooksul oma parima sõbratari kaotust, astub suhetesse tema armukesega ja saab tollelt petta (nagu ta on tõenäoliselt petnud ka oma sõpra), kuid näib olevat valmis leppima. "Öös" kogevad Giovanni (Marcello Mastroianni) ja Lidia (Jeanne Moreau) kahekümne nelja tunni jooksul samuti lähedase



"Karje", 1957. Steve Cochran (Aldo) ja Mirna Girardi (Rosina). "Nägin seda filmi hiljuti uuesti ja mulle tegi nalja säärane suur üksildus, alastiolek. See tundmus sarnanes vapustusega, mis meid valdab mõnel hommikul oma nägu peeglist vaadates."

sõbra kaotust, mis vallandab kriisi nende suhetes; mõlemal on kiusatus rikkuda abielu, aga mõlemad otsustavad sellele vastu seista ja jätkavad kõhklevalt kooselu. "Varjutuses" lõpetab Vittoria (Vitti) kauaaegse suhte, satub meeletusse armuafääri Pieroga (Alain Delon), kuid otsustab (või näib otsustavat) seda mitte jätkata. Tavalise elu standardite järgi, kui mitte kino omade, pole see kaugeltki eimiski.

Sellegipoolest pole Antonioni esituses need muidu küllalt dramaatilised sündmused sugugi dramaatilised. Anna kadumine "Seikluses" võib olla enesetapp, inimrööv või isegi mõrv, aga meile ei näidata, mis juhtus, ega kavatsetagi midagi seletada; kõik jääb alati ainult võimaluseks, mille vari hõljub süžee kohal. "Öös" ei saa me teada, et surev sõber Tommaso ongi juba surnud, enne kui Lidia pillab vestluses paar sõna telefonikõne kohta, mis talle sellest hiljuti teatas. Samuti ei seostu ükski nähtav draama kriisiga abielus ega ahvatlusega abielu rikkuda. Paar ei tülitse, nad on lihtsalt kombatavalt õnnetus. Kui Lidia lahkub autos koos Robertoga, näeme, kuidas auto peatub hotelli ees ja sõidab siis edasi, aga me ei kuule tegelaste vestlust

ega näe isegi nende nägusid, mida varjab vastu aknaid peksev vihm. Mis puutub Giovanni flirtimisse Valentinaga (Vitti), siis sellel lastakse lihtsalt liiva joosta pärast seda, kui Lidia on neile jälile saanud. Ja "Vaikuses" võime me oletada, et nii Vittoria kui ka Piero on otsustanud lõpetada oma armuloo, kuid ainult selle põhjal, et kumbki neist ei ilmu kokkulepitud kohtamisele.

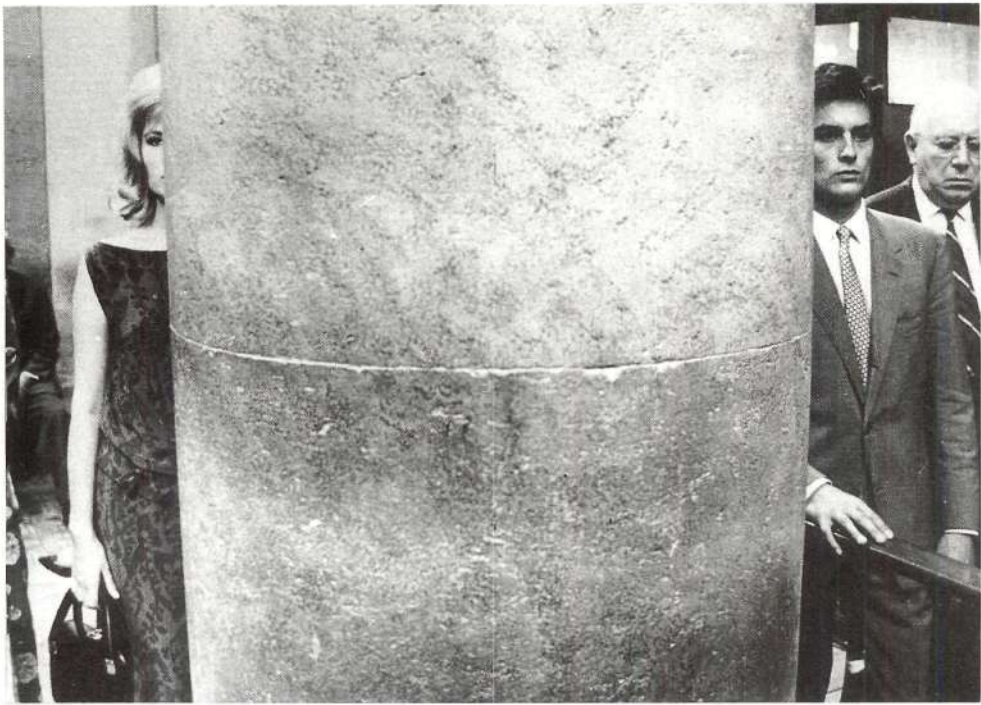
Asi pole seega selles, et midagi pole juhtunud, vaid selles, et juhtunu staatus jääb ebakindlaks. Narratiivsed ootused püstitatakse, kuid purustatakse filmi jooksul. (Ilmselt oli Cannes'i publiku vaenuliku reaktsiooni põhjuseks pigem see kui lihtne igavus.) Ühelt poolt võib seda vaadelda kui elementaarset realismi, igapäevase elu segaduse ja ebakindluse reproduktsiooni, mässu melodraama konventsionaalse etteaimatavuse vastu, ja pole kahtlust, et osaliselt seisneb Antonioni filmide võlu just selles elutruuduses. Aga elutruudus on kunstiefekt, filmi konventsioonidega ettekavatsetud mängimise tulemus. See, mis hoiab koos "Seikluse" laialivalguvat süžeed, pole mitte see, mis juhtub, vaid ootus, et midagi juhtuks —

*"Öö", 1961. Monica Vitti (Valentina Gherardini).
"Filmi tegemise käigus heitsin kõrvale kõik algse.
Jäi ainult kaks tegelast ja nagu näete,
on nemadki alasti kistud."*

Anna tagasitulek või selgitus tema kadumisele — mis, juhul kui see *juhtuks*, annaks loole narratiivse mõtte; aga kuna seda *ei juhtu*, jääb film hõljuma kaaluta olekusse, ebamugavasse tühjusse. “Vaikuses” on see taas lahenduse ootus — et Piero ja Vittoria armulugu jätkuks ja saaks formaalse *happy end*’i pitseri —, mis hoiab publiku tähelepanu

ülal ebatavalise viimase löigu jooksul, milles aeg möödub, kuid armunud ei ilmu. Ühest küljest on see üpris elutruu: kaks tegelast pole kindlad, kas nad tahaksid jätkata armulugu, millesse nad on sattunud. Teisest küljest on selles midagi, millel pole vähimatki pistmist ei Piero ega Vittoriaga kui inimestega: see on meditatsioon mööduvusest, mille teki-





"Varjutus", 1962. Monica Vitti (Vittoria) ja Alain Delon (Piero). "Näha ja filmida Firenzez päikesevarjutust... See on täielik vaikus. Ainus, mida mõtlesin varjutuse ajal: ka tunded on peatunud."

tab publiku ahvatlemine ootusse, et lugu areneks nagu lood tavaliselt arenevad, mida aga ei toimu.

Antonioni võib alatahtsustada narratiivi selleks, et tuua esiplaanile midagi muud, kuid selge on see, et ta mängib narratiiviga. Alates oma esimesest mängufilmist *"Ühe armastuse kroonika"* (*Cronaca di un amore*, 1950) kuni filmini *"Naise identifitseerimine"* (*Identificazione di una donna*, 1982) viitab režissöör korduvalt kriminaalloom olemasolule, milles narratiivi paneb liikuma kahtlustatav kuritegu, mida ülejäänud lugu välja selgitab. Erinevus on muidugi selles, et Antonioni filmides [erandiks ebatüüpiline *"Võidetud"* (*I vinti*, 1953)] ei selgitata saladust välja, vaid jäetakse ta õhku rippuma, tegelaste elude kohal lasub võib-olla oluline, võib-olla mitteoluline vari, mis hoiab publikut meelega kahevahelolekus. Selles võiks näha natuke rohkemat kui režissööri salasepitsust — juhtniiti, millele riputada probleeme, mis pole mitte niivõrd mittenarratiivsed kui antinarratiivsed. Antonioni tegelased kalduvad elama

ainult olevikus, kandes endaga kaasas nappi minevikupagasi ja omamata erilisi tulevikuapectsioone. Neis pole minevikust pärit salaviha ja nad ei tee plaane. See teeb neist kehva materjali narratiivile, kuna narratiivi sisuks on motivatsioon ja Antonioni tegelastel seda ei ole. Siit ka vajadus välise juhtniidi järele, millele riputada lugu.

SALADUS ILMA FAKTIDETA

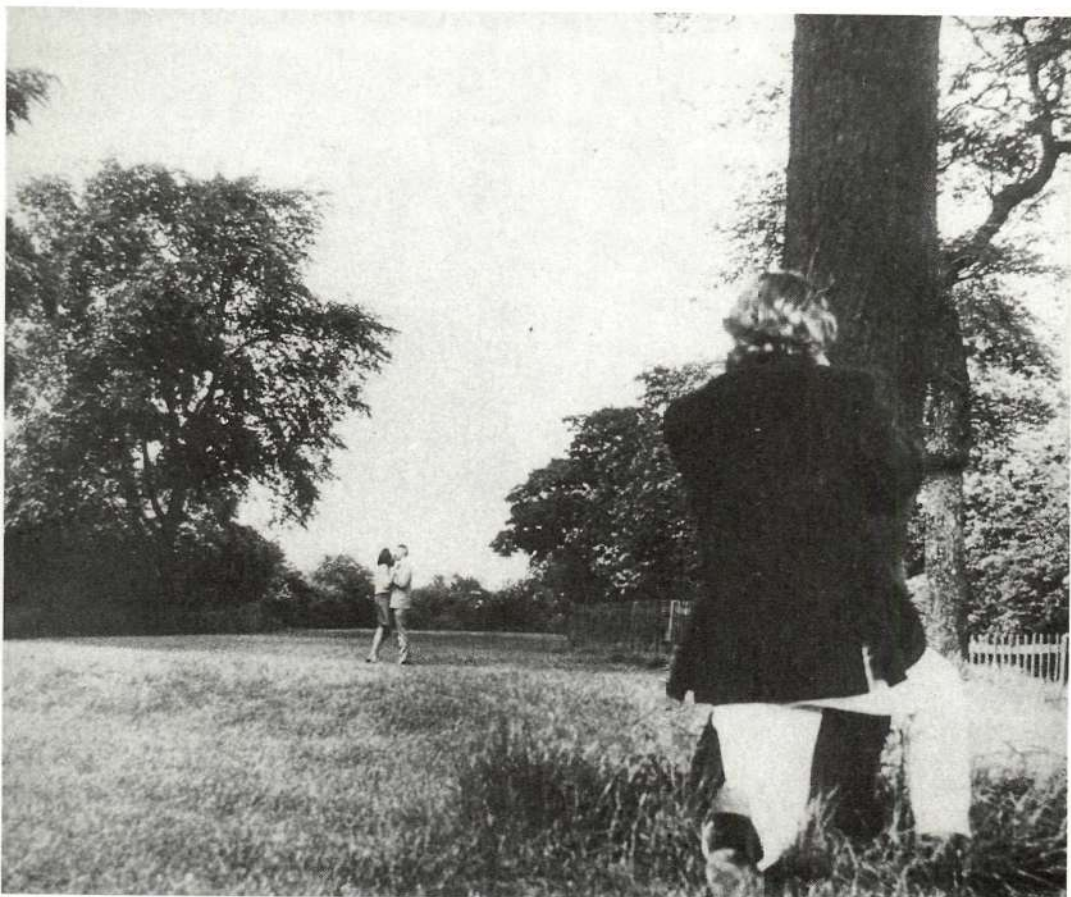
Kui asi on nii — ja ma arvan, et on —, kerkib üles kaks küsimust. Üks on põhjalikum küsimus narratiivi staatusest ja teine, millega ma esmalt tegelen, puudutab tegelasi. Antonioni tegelased ei ole mitte täielikult ilma motivatsioonita ega täiesti jõuetud. Mõned (eriti mehed) on pealetükkivalt aktiivsed. Piero on kaubitseja, kes kirglikult ostab ja müüb oma klientide aktsiaid. Aga tehingud

"Blow-Up", 1966. David Hemmings (Thomas) ja taamal Vanessa Redgrave (Jane). "Tahtsin taastuua tegelikkuse abstraktses vormis. Noortel inimestel pole siin sihti, nad ihkavad sihitut vabadust. Selleks on neile marihuaana, seksuaalsed hülbed, mis tahes..."

ei tähenda talle midagi ja filmis on rohkem kui üksnes vihje sellele, et seksuaalelu on talle sama väheoluline kui töö; ta nopib naisi ja hülgab neid sama lihtsalt, nagu ta kaupleb ükskõik millise kaubaartikliga. *"Blow-Up"* (1966) Thomas on sama agressiivne; elu tähendab talle fotoseansside ärevat õhkkonda ja objektide, eelkõige modellide, painutamist oma tahte alla. Aga mitte ükski nendest tegelastest, olgu aktiivne või passiivne, pime või tähelepanelik, ei tea, kuhu ta läheb, kui ei juhtu midagi narratiivi poolt esile kutsutut, mis annab neile mõtlemispausi. Neil on vähe sotsiaalseid, perekonna- ja töösidemeid ja nad elavad suhteliselt sõltumatutena konventsionaalsetest moraalikoodeksitest. See ei tähenda, et neil poleks moraali, vaid pigem seda, et nad peavad tegema omaenese moraalsed valikud sündmuste käigus (mida nad vahel teevad, vahel mitte). Nende tegelaste näiv juurtetus (rõhutatud misanstsenei poolt, mis isoleerib nad kaadri sisse) on kleepinud neile



"Zabriskie Point", 1970. Daria Halprin (Daria) ja Mark Frechette (Mark). *"Leida keset Surmaorgu tegelikult olemasolev paik Zabriskie Point, see oli vapustus, mille ümber kristalliseerus kogu töö."*



külge sildi: võõrandunud. Selles on ka midagi silmanähtavalt modernset selles mõttes, et nad viibivad situatsioonides, mida sotsioloogid, siis nagu praegugi, nimetavad tüüpilisteks modernsetele ühiskondadele.

Antonioni tegelaste modernsus võib kajastada küll sotsioloogilist aabitsatõde, aga kinos oli see midagi uut. Põhjustel, mis on liiga keerulised, et neid siin analüüsida, astus pealiini kino otsustavalt välja seda liiki modernsuse vastu. Mingi eksistentsiaalne loidus kerkib aeg-ajalt pinnale ameerika neljakümnendate-viiekümnendate aastate filmides [“Nad elavad öösiti” (*They Live by Night*, 1949) ja teised Nicholas Ray filmid näiteks], aga ainult üksildaste indiviidide omadusena.

Antonioni tegelased ei ole eraldi seisvad üksused. Nad on kutsutud ellu stoori ja misantseeni poolt ja need on tasandid, millele me peame tagasi pöörduma, et seletada, mis õigupoolest teeb need filmid teistest erinevaks. Narratiivi on enamasti kirjeldatud kahel tasandil: jutustava sisu tasand ja viis, kuidas seda jutustatakse. Klassikalised näited nende kahe tasandi erinevustest on Oidipuse müüt ja kriminaalromaan, kus kummaski on kindel sündmuste järjekord (mõrv on sooritatud ja mõrvvari üle mõistetakse kohut) ja esitamise järjekord (on toimunud tapmine ja selle iseloom tuleb välja selgitada). Narratiivi lahendus saabub siis, kui need kaks tasandit kohtuvad ja tõde ilmsiks tuleb.



“Elukutse: reporter”, 1975.
Jack Nicholson
(David Locke) ja
Maria Schneider
(tüdruk).

“Kui vaadata teraselt, siis on selles filmis kaks tõsilugu: Locke’i oma Aafrikas ja minu enda oma.”

See ei laiene tervele ühiskonnale ega mõju indiviidile hävitavalt. Ameerika kangelane jääb *action*-kangelaseks ja tema tegutsemisel on alati tähendus. Aga Antonioni filmide entroopilises maailmas pole kangelase või kangelanna (kui seal üldse ongi kangelasi või kangelannasid) tähendusega tegudel mingit osa, kui nad just ei leiuta endale uusi rolle, mida etendada, nagu Mark “Zabriskie Pointis” (1970) või Robertson filmis “Elukutse: reporter” (*Professione: reporter*, 1975).

Antonioni, nagu juba mainitud, naudib mängimist kriminaalloom tasandil. Aga tema mängib sellega skeptiliselt. Saladusi tekitatakse, aga ei lahendata, ja jutustus ei jõua kunagi toemomendini, mille annaks lahendus. Publik ei saa iial teada, mis juhtus Annaga “Seikluses” (ega ka teiste tegelastega) või kes tappis Locke’i ja kes tapab Robertsoni filmis “Elukutse: reporter”. Isegi filmides, mis ei kasuta kriminaalloom alget, on faktid peidetud publiku eest, või tegelaste või

"Oberwaldi saladus", 1980.
Monica Vitti
(Austria Elisabeth).

"Jean Cocteau näidendi poole ei pöördunud ma sellepärast, et see oleks mulle tohutult meeldinud, see võimaldas mul lihtsalt katsetada telekaamerateaga, mida olin aastaid soovitud."

Pildiallkirjades on kasutatud Michelangelo Antonioni mõtteavaldusi.



mõlemate eest, mitte nii, et neid võib teatud aja pärast avaldada, vaid sellepärast, et neid õigupoolest ei eksisteerigi. Antonioni filmimaailm on üürrike maailm, mitte mingi tugevam maailm, mis asub selle üürrike all ja toimib tema tõe tagajana. Sam Rohdie raamatus Antonionist on motoks režissööri tsiitaat: "Maailm, reaalsus, milles me elame, on nähtamatu, niisiis peame me olema rahul sellega, mida me näeme." Või arvutikeeles: "Mida Sa Näed On See, Mida Sa Saad."

RUUM ON KOHT

See, mida sa saad, on jutustus, ja väga kärbitud jutustus, mis koosneb vaadete seeriast ruumile, kuhu tegelased sisenevad, kus nad sooritavad oma toimingud ja kust nad lahkuvad. Konventsionaalses filmijutustuses on ruumid defineeritud tegelaste poolt, kes neid hõivavad, ja tegevuse poolt, mida neis esitatakse, ning ruumide järgnevu määrab tegevuse järjepidevus. Antonioni filmides eksisteerib ruum enne tegevust ja paneb maksuma oma reaalsuse sõltumatult tegevusest, mida selles esitatakse. Kuigi seal on konventsionaalseid stseene, kus ruum on sobitatud tegevusega, algavad või lõpevad paljud stseenid ilma ühegi tegelaseta kaadris (eriti märgatavalt "Varjutuses"). Tegelanen ilmub stseenis, määratledes ruumi kui tegevuse ruumi, ja kaob siis, taastades ruumi selle algse sõltumatus reaalsuses. See, mis kin-

nitab narratsiooni, pole mitte stoori, vaid kompositsioon.

See filmiruumi alusmüüri moodustav omadus tähendab, et filmi tegevus võtab sageli tegelaste ja ruumi vahelise interaktsiooni kuju. Antonioni tegelased on tihti tundlikumad oma keskkonna kui teiste tegelaste suhtes. Maastik ja elemendid — pori, vihm, kõrbed — on tegevuse võimsad determineerijad, aga seda on ka väiksemad ruumid, nende tühjus või kokkutõmbumine, lageda seina lähedus. Füüsiline domineerib sotsiaalse üle ja maastik kujundab tegelased oma näo järgi. "Punases kõrbes" püüab Corrado (Richard Harris) veenda rühma töölist tulema endaga täiendõppele Patagooniasse. Töölised kuuluvad, aga ei ole veendunud. Kaamera kombib nende nägusid, visandab kirkavärvilise torustiku piirjooni, fokuseerib tohutu suured happe kogumiseks kasutatavad klaaspurgid. Vaheku keskkonna tajutav kohalolek on kaasakiskuv ja selle taustal tundub Corrado visioon ebasubstantsiaalsena, tühipalja virvatulukesena.

Paljusid Antonioni teoste jooni leidub ka teistes kuuekümnendate aastate hilisemates filmides. Juhuslikult võib neid leida ka varasemates. "Seikluse", "Öö" ja "Varjutuse" loitude tegelaste eelkäijad esinevad mingil määral Fellini viiekümnendate aastate lõpu filmides [eriti tugev on sarnasus Marcello Mastroianni mängitud Marcello "Magusast elust" (*La dolce vita*, 1960) ja samuti Mast-

roiani kehastatud Giovanni vahel "Öös"]. Ka prantsuse uus laine tõi kaasa eksistentiaalseid kangelasi, kes leiutavad endale omaene moraali. Maastiku ja filmiruumi eelnemine narratiivile on valdav Yasujiro Ozul. Narratiive ilma lahenduseta võib leida film *noir*'is. Aga selline kontsenteeritud väljakutse narratiivi kui tegevuse normidele on filmis ainulaadne (või vähemalt sellises filmis, mis kasutab teatraalset esitusviisi). Antonioni leiutas otseses mõttes uue filmi ja väga sageli on seal, kus selle filmi jooned ilmsiks tulevad, tegu tema mõjudega. Siiski on need mõjud üksnes kaused. Teistelt tema põlvkonna režissööridelt on edukalt röövitud ideid ja manerismi ja midagi nende töödest elab edasi nende imitaatorite omades — Ingmar Bergmanit Woody Allenis, varajast Jean-Luc Godard'i Quentin Tarantinos, 1968. aasta Godard'i terves plejaadis filmitegijates, kes võtsid üle tema loosungi "teha filme poliitiliselt". Antonionit pole siiski kerge imiteerida. Tema tööd tähendavad filmikunsti avanemist uutele nägemisvõimalustele, aga samas ka sulgumist, sest nägemus, mida nad esindavad, on nii täpne, et seda täpsust ei saa maneristlikult reprodutseerida. Vähesed tükid sellest, mida võiks nimetada tema maneeriks, tungivad kuuekümnendate aastate kunstilistesse filmidesse, osana üldisest mässust reeglite türannia vastu. Aga kui hiliste seitsmekümnendate publik mässas omakorda fokuseerimata kunstlikkuse vastu, jäi kaasa haaramata väärtuslik osa Antonioni õppetunnist. Tema filmid olid suures osas oma aja filmid, mille määras ära publik, kes oli hakanud väsima konventsionaalsest filmikunstist ja ootas midagi teistsugust. Maailm, millesse saadeti "Teispool pilvi", on uut moodi maailm. Publik on väiksem ja tema nõudmised on kindlasuunalisemad, kuigi vähem ambitsioonikad. Aga teises suhtes, viis, kuidas maailm on muutunud, üksnes kinnitab visiooni sellest, mis esineb Antonioni 1960. ja 1970. aastate filmides. Need filmid võivad olla tagasilanguseks kino minevikupohhi. Aga see, mida nad pakuvad, on ikka uus.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1995, detsember tõlkinud KAIA SISASK

GEOFFREY NOWELL-SMITH on "Oxford History of World Cinema" toimetaja.

MICHELANGELO ANTONIONI sündis 29. septembril 1912 Ferraras Itaalias. Ta on lõpetanud Bologna ülikooli äri ja majanduse alal. Pärast eksperimenteerimist 16 mm filmiga, filmikriitika avaldamist kohalikes ajalehtedes ja pangatööd siirdus ta 1939 Rooma, et tõsisemalt hakata tegelema filmikunstiga. Seal tegi ta kaastööd fašistliku partei ametlikule ajakirjale "Cinema" ning õppis 1941—1942 lühiajaliselt Itaalia kuulsas filmikoolis *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Oma esimese tõelise kokkupuute filmitootmisega sai kolmekümneselt, 1942 töötas ta kahe filmi käsikirjaga — Roberto Rossellini "Piloot pöördub tagasi" (*Una pilota ritorna*) ja Enrico Fulchignoni "Kaks tundmatut" (*I due foscari*, mõlema valmimisaasta 1942); ühtlasi oli viimase filmi juures ka assistent. Samal aastal läks Prantsusmaale Itaalia esindajana Marcel Carné assistendiks filmi "Õhtused külastajad" (*Les Visiteurs du soir*, 1942) tegemisel, mis vändati kahe riigi koostööna. 1943 alustas oma esimese filmi, kaluritest rääkiva lühidokumentaali "Inimesed Po jõelt" (*Gente del Po*) võtteid, tööga jõudis valmis alles 1947. aastal. Antonioni oli kaastegev ka Giuseppe de Santise "Traagilise ajajahi" (*Caccia tragica*, 1947) ja Federico Fellini "Valge šeiği" (*Lo Sceicco bianco*, 1952) stsenaariumi juures. Aastatel 1947—1950 tegi ta kuus lühidokumentaali. 1950 kolmekümnekaheksena debüteeris ta lõpüks mängufilmiga "Ühe armastuse kroonika" (*Cronaca di un amore*), mis jäi laiemale tähelepanuta, kuigi selles võis leida küllaldaselt märke, mis hiljem kristalliseerusid sügavalt isikupäraseks ja paljukiidetud eht antonionilikuks stiiliks. Esimest korda saabus rahvusvaheline tunnustus 1960 "Seiklusega" (*L'avventura*) ja nüüdsest kujunes Antonioni sõjajärgses filmikunstis üheks kõige olulisemaks loojaks. Enamasti on ta olnud ka oma filmide stsenaarist.

MICHELANGELO ANTONIONI FILMOGRAAFIA

Dokumentaalfilmid: 1947 "Inimesed Po jõelt" (*Gente del Po*), 9 min; 1948 "Tänavapuhastusteenistus" (*N.U./Nettezza urbana*), 9 min; 1949 "Ebausk" (*Non ci credo!/Supersizione*), 10 min; 1949 "Armastuse silmakirjalikkus" (*L'amorosa menzogna*), 10 min; 1950 "Seitse mõõtu, üks kostüüm" (*Sette canne un vestito*), 10 min; 1950 "Koletiste villa" (*La villa dei mostri*), 10 min; 1950 "Kõistee Falorias" (*La funivia del Faloria*), 10 min; 1972 "Hiina" (*Chung Kuo*), täispikk dokfilm.

Mängufilmid:

1950 "Ühe armastuse kroonika" (*Cronaca di un amore*), 100 min, Itaalia.
1953 "Võidetud" (*I vinti*), 110 min, Itaalia.
1953 "Kameeliata daam" (*La signora senza camelie*), 105 min, Itaalia.
1953 "Enesetapukatse" (*Tentato suicidio*), 20 min, episood filmis "Armastus linnas" (*L'amore in città*), teisteks režissöörideks olid Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli, Alberto Lattuada ja Carlo Lizzani, Itaalia.
1955 "Sõbrannad" (*Le amiche*), 104 min, Itaalia, Venezia festivali auhind.
1957 "Karje" (*Il grido*), 116 min, Itaalia.

17 MINUTIT
EESTI
JUUTIDEGA...



"Ja saagu teid palju nagu liiva meres", 1997.
Režissöör Dorian Supin. Eesti juudi kogukonna
esinaine Cilja Laud (paremalt teine) koos
kaaslastega kunkenilauas.

"JA SAAGU TEID PALJU NAGU LIIVA MERES". Filmi tegid Dorian Supin, Vambola Vällik, Koit Pärna, Kadri Kanter, Agne Sander, Reet Vets, Herkki Sulane, Maie Kerma ja Reet Sokmann. Tänatakse: J. Ballonov, M. Beilinson, I. Dubin, T. Fišel, V. Fleischer, B. Gabovitš, J. Goldberg, E. Gurin-Loov, L. Kaplan, L. Kempa, C. Laud, S. Libman, S. Mišuris, R. Raudvee ja A. Šlafit; Eesti juudi kogukond, Tallinna juudi kool, Juudi lasteaid ja Tartu juudi pühapäevakool. Video Beta SP, 16 min 57 s, värviline. © "Eesti Telefilm", 1997.

... on täpselt nii palju, et alustada kaardilauatagust vestlust, heita pilk juudi surnuaia laiendamisele, saada teada mõne rahvusroa põhilised komponendid (kuigi lubatud retseptid jäävad tulemata), kuulata mõned read hanuka pühapäeva laulust, näha ümberlõikamise protseduuri, palvetavaid vanu juute ja veel üht-teist. Tegelikult, vist isegi autori tahtest sõltumata, on ekraanil just nimelt see, mis seal peab olema. Ja nimelt — seal on miski, mida pole tegelikult enam

1960 "Seiklus" (*L'avventura*), 145 min, Itaalia—Prantsusmaa, Cannes'i festivali eriauhind.
1961 "Öö" (*La notte*), 122 min, Itaalia—Prantsusmaa, Lääne-Berliini festivali peaauhind.
1962 "Varjutus" (*L'eclisse*), 125 min, Itaalia—Prantsusmaa, Cannes'i festivali eripreemia.
1964 "Punane kõrb" (*Deserto rosso*), 120 min, Itaalia—Prantsusmaa, Venezia festivali peaauhind.
1965 "Sissejuhatus: filmiproov" (*Prefazione*), esimene episood filmis "Kolm nägu" (*I tre volti*), 120 min, teised režissöörid olid Mauro Bolognini ja Franco Indovina, Itaalia.
1966 "Blow-Up", 111 min, Inglismaa, Cannes'i festivali peaauhind.
1970 "Zabriskie Point" 110 min, USA.
1975 "Elukutse: reporter" (*Professione: reporter*), 123 min, Itaalia—Prantsusmaa—Hispaania.
1980 "Oberwaldi saladus" (*Il mistero di Oberwald*), 129 min, Itaalia—Saksamaa.
1982 "Naise identifitseerimine" (*Identificazione di una donna*), 131 min, Itaalia—Prantsusmaa.
1995 "Teispool pilvi" (*Par-delà les nuages*), kaasrežissöör Wim Wenders, 113 min, Itaalia—Prantsusmaa—Saksamaa.
Lisaks on Antonioni olnud mõne filmi produtsent ning osalenud teiste lavastajate töödes. 1965 tegi Gianfranco Mingozzi temast filmi "Antonioni, storia di un autore". 1982. aastal sai Antonioni Cannes'i juubelifestivali eripreemia "Naise identifitseerimise" eest, 1995 au-"Oscari" elutöö eest.

SULEV TEINEMAA

olemas. Ning mitte ainult Eestis, vaid praktiliselt kogu tänapäeva Euroopas. Pole enam rahvast kui liivateri, pole keskkonda, järjepidevust. Peale Teist maailmasõda on kõik see jäädavalt kadunud, nagu ka terve jidišikeelne kultuur.

Kuid sellest ajast on ka meil Eestis veel kümneid huvitavaid suhtlemisalteid inimesi, kes võiksid rääkida midagi sellist, mida oleks ka Eesti eestlastel huvitav ja kasulik teada. Kohalike juutidega kui vaatajatega ei tasu vist eriti arvestada, sest ka kõige kosmopoliitsem juut teab vähemalt teoreetiliselt, millal küünlad peab põlema panema ja millisest kalast tuleb parim *gefille fich*. Heal juhul jääb juutidele filmi läbivaatamisest vaid tuttavate äratundmise rõõm.

Võimalus midagi küsida ja teada saada jääb aga kasutamata ja kunkenit mängivad eakamad daamid ja härrad jäävadki omavahel arutama kohaliku juudiseltskonna ainumängitava kaardimängu punktitähistamise üksikasju.

Kui neilt isegi poleks midagi muud küsida, siis oleks kas või huvitav teada, miks just nimelt kunkenit. Vähemalt Tallinna juudidiperekondades sai see mäng vanemate kõrvalt selgeks juba varajases lapsepõlves. Mäletan, kuidas umbes kümneaastase poisina istusin ise "puuduva käe" kohatäitjana kunkenilauas ja kui huvitavaid jutte seal võis kuulda. Punktide märkimist tuli minu praktikas vaid mõni harv kord algajale seletada

ja selleks algajaks oli tavaliselt ikka mõni eestlasest perekonnasõber või kellegi uus elukaaslane. Jutuhoos võis mõni proua isegi valvsuse kaotada ja minusugune poisike üksiku mängu võita.

Lühikeses filmis on püütud nagu näidata kõike, hõlmata hõlmamatut, kuid pole millessegi jõutud süveneda, midagi küsida. Või ei tahetudki midagi küsida? Või ei osatud? Kui aga ei ole küsimusi, siis ei ole ka vastuseid. Ja sellest on kahju, sest ekraanil paistavad olevat põnevad inimesed, kes tahaksid ja kellel on, millest rääkida.

Juudi kogukond Eestis pole kunagi suur olnud. Üks isa hea sõber rääkis kunagi, kuidas ta teismelisena sõjaeelse Narvas oli vahel "osavõtjana" teeninud krooni, sest palvuse jaoks polnud parajasti kuskilt võtta kümmet meest.

Siis tuli nõukogude küüditamine, sõjaegne häving, ning tänase päeva seisuga on Eestis umbes 2600 juuti, neist esimese vabariigi aegseid ja nende järeltulijaid vist mitte üle 700—800 inimese. Peale selle on nooremas põlvkonnas omavahelised abielud muutunud haruldaseks. Nii et Eesti kontekstis mitte niivõrd "liivaterad" kui "viimased mohikaanlased" koos kõigi siit tulenevate probleemidega.

Kui Eestis tehakse telefilmil kohalikest juutidest, siis paratamatult on enamik selle vaatajatest eestlased. Peamine küsimus vaataja, eestlase jaoks on ilmselt selles, mille

"Ja saagu teid palju nagu liiva meres". Vana juut talmudit lugemas.





"Ja saagu teid palju nagu liiva meres". Eesti juudi kogukond peohoos.

poolest juudid neist erinevad, või kas stereotüübid kehtivad (arvan, et väga paljud eestlased pole vist eriti sageli isiklikult juutidega lävinud). Tänapäeva Euroopas, ja ka Eestis, on aga inimesed oma argipäevas väga sarnased ja nii elavad üsna ühes rütmis eestlastega ka kohalikud juudid. Kuid teha ühest rahvusgrupist filmi nii, et "nemad" on nagu "meie", on mõttetu. Ja siit algabki erinevuste otsimine. Kõik see ei tähenda, et erinevusi pole üldse olemas. Nad on vaid tunduvalt sügavamal ja keerulisemal tasandil. Mõnikord näiteks kodeerituna inimeste saatuses.

"Nende" erinevusena kulmineerub filmis ümberlõikamise tseremoonia, mis on aga tänapäeva Eesti juudi kogukonnas väga marginaalne nähtus.

Juudid ise oleksid võinud parem rääkida sellest, mis tunne "neil" on olla "meie" seas. Või ei ole mingit tunnet? Ja mis tunne on üldse juut olla? Meeles on hingeline trauma, kui väikese poisina sain koduhoovis teada, et olen teine, millegipärast naerualune, olen juut. See oli minu jaoks vist siis liiga suur abstraktsioon, et seda paratamatusena võtta. Sellest ma sain aru küll, et üht teist poissi narriti kui paksmagu ja õgardit ning mõtlesin, miks ta ometi ei tee midagi, miks

ta ei söö vähem. Aga mida sain teha mina, see jäi täiesti arusaamatuks.

Erinevad rahvused on huvitavad vaid siis, kui nende omapära avaneb konkreetsete inimeste kaudu. Neid inimesi võib filmis näha, aga neid pole kuulda ja nii ei saa me sisuliselt midagi teada juutidest Eestis.

Hea on aga see meeoleolu, mille loovad võrratud, paratamatu rahvusliku elukooliga näitlejad. Vähemalt veel kord leiab põhjendust juudi nime ülisagedane esinemine Hollywoodis.

HAMLET UNDI KASTMES



W. Shakespeare'i "Hamleti tragöödia" Mati Undi proosatõlkes. Lavastaja, kunstiline ja muusikaline kujundaja Mati Unt. Esietendus "Vanemuises" 15. oktoobril 1997. Gertrud — Raine Loo.

Ei oska teisiti määratleda "Vanemuises" lavale jõudnud W. Shakespeare'i "Hamleti tragöödiat", ehkki proosatõlke autor, lavastaja, kujundaja ja muusikaline kujundaja Mati Unt on vaataja eest selle töö justkui ära teinud, nimetades seekordse "Hamleti" tõlgenduse tragöödiaks. Mina 15. novembri etendusel laval tragöödiat ei näinud (või kui, siis oli see tragöödiaga mängitsemine). Ei näinud ka Hamletit ega tema lugu. Loomulikult ma nägin teda laval rääkimas-liikumas, nagu teisi tegelasi, ent mulle ei antud võimalust teda mõista (mõistatadagi peaagu mitte) ja aru saada, millest käib seekord jutt.

Ma tean, peaksin olema ettevaatlikum, kui jälle sõnumi- või kontseptsioonisooviga lagedale tulen, sest süüdistada Unti oma tegelike mõtete peitmises, jälgede segamises või hämaruses, mõjuks ju kriitiku puhul

tüütu enesekordamisena. Vahest kehtab mind kriitilisemaks asjaolu, et ühes teises majas, Undi koduteatris Eesti Draamateatris teadupärast "Hamleti" lavastus pooleli jäeti. Põhjuse, nagu olen mõistnud, et lavastaja koos trupiga ei leidnud ideed, sõnumit või kontseptsiooni, kuidas see Taani printsi lugu lavale panna.

Aga kes teab, kui maksumaksja oleks saanud ikka kaks "Hamletit", võib-olla oleksime õhinal tõtanud neid omavahel võrdlema, klammerdunud ainulaadsesse võimalusse korraga kahte Hamletit, Claudiust, Gertrudi, Opheliat jne vaadelda. Oleksime olnud leebelt konventsionaalsed, aga võib-olla ka sportlikult kaaluvad: milline osatäitja, stseen või heli teise lavastuse üles kaalub? Oleks...

Nüüd koondub kogu vastutus "Ham-

leti" lavastamise eest justkui ühe teatri katuse alla. Ja kuna üks trupp otsustas lati alt mitte läbi joosta, siis paraku jah, asetuvad teised tegijad veelgi kriitilisema tähelepanu alla: *kui kõrgel asub teie lavastuse kunstiline latt?*

Ei arva, et Shakespeare'i "Hamletit" ees peaks kuidagi erilisel aukartlik olema. Ometi ei tihka uskuda, et "Hamletit" saaks lavastama hakata lihtsalt niisama, lootes ainult tüki isemängivusele, häädele näitlejatele ja vaataja klassikaarmastusele. Ei julge isegi mitte kahelda selles, et Mati Unt võinuks "Hamletit" poole pöördudes nii primitiivseid lootusi hellitada. "Vanemuise" suurel laval kulgevat väliselt suurejoonelist lugu jälgides ei suuda ma ometi aimata, mis võiks olla Undi lavastust käivitav idee?

Mida sellest järeldada? Esimene võimalus: siin kirjutajal tuleb tunnistada oma vaimunõtrust, suutmatust Undi lavamaailmaga haakuda või seda mõista. Teine võimalus: lavastaja idee või nägemus, läbimõeldud suhetetasand, võimalikud tegelasmotiivid on töö käigus vormistamisvõlu (või -valu?) alla mattunud. Ehk teisisõnu: see, mida Unt "Hamletiga" plaanis, ei ole lihtsalt välja tulnud. Lavastaja mõte on jäänud kinni näitlejasse, misantseenidesse, kostüümidesse, kujundusmuusikasse, valgusrežiisse jne. Sest vorm ei peegelda sisu, sõnad ei kanna mõtet. Muidu ei saaks tekkida saalis istudes hulk küsimusi, mis vastuseta jäävadki. Mis on Hamleti tegutsemismotiiv — kättemaks, võimuiha, ema süükompleks, kaotusvalu või resignatsioon, spliin? Kes on Claudius, Gertrud või Polonius? Mis toimub Ophelias ja kelle nimel tormab Hamletiga võitlusse Laertes?

Undi lavastajaslepp võimaldanuks neile küsimustele intrigeerivaid vastuseid. Nii sageli tõsistest teemadest iroonilis-mängitsevalt distantseerunud Undile võinuks ju "Hamlet" ometigi pakkuda väärilist huvi ja mõtlemisainet. Mind on alati Undi puhul huvitanud rohkem, mida ja kuidas ta mõtleb, ja vähem see, mida ta näitab. Ja kui Unt valiski antud juhul viimase tee, võinuks siis parem lavale panna hoopis "Hamletit" lavastamise Alamkolka külas".

Võib-olla on Unt seegi kord teadlikult eiranud näitemängu sisemist loogikat, sündmuste ja suhete lahtimängimist? Et pakkuda kostümeeritud ja ülev-lääge muusikaga garneeritud *show'd* Hamleti teemadel — nn *easy*

reading' ut kasvavale noorsoole, kes originaali ei vaevu enam lugema (millele justkui viitab ka lobe proosatõlge). Või tahab Unt pakkuda lihtsalt mõnusat meelelahutust, nagu arvas kuluarivistluses üks kriitik? Aga isegi kui seda siiralt uskuda, et ka nii on võimalik "Hamletit" tõlgendada, ei ole üks ega teine variant käesoleval juhul õnnestunud. Koolilapsed võivad küll teatrist kaasa viia mälestuse relvadega vehkivatest vahisõduritest, poolalasti ja verisest Gertrudist, Ophelia aukuajamisest (naerupahvak saalis!), norra keelt pudistavast punkarivälimusega Fortinbrasist jne, ent kahtlen, kas esmakordselt "Hamletiga" kokkupuutuvalle noorele vaatajale isegi loo faabula pärale jõudis. Lõbus-tava meelelahutusteatri jaoks on lavastuse esimene vaatus liiga uniselt veniv, mida ei suuda korvata ka teises vaatuses käivitatud šõulik-vaatemänguline teater.

Selle kirjatöö saatus näib olevat jäänud küsimärkidest kubisema. Sest nagu juba mainitud, kaasamõtlemiseks pakub Undi "Hamlet" vähe võimalusi. Ei salga, nii mõnelegi tegelaskujule oli Unt külge pookinud intrigeeriva märgi, ent kaugemale märgilistest vihjetest lavastaja ei lähe. Ei seleta, ei põhjenda, ei suhesta. Kui püüda Undi lavastuste tegelastest mingit maailma kokku panna, siis võiks see ju olla riik või ühiskonnakiht või aeg, kus kellelegi miski korda ei lähe.

Claudius (**Jüri Lumiste**) näib olevat usu ja südametunnistusega küüniline ja rafineeritud noorkapitalist, kes on õppinud inimestega manipuleerima, ent lõpuks ikkagi kobakäpaks osutub: peekrid lähevad segi ja mürk pöördub ta enese ja Gertrudi vastu. Ainult et pisut kaheldavaks muutub sellise Claudiusse suust kõlav monoloog taevani lehkavast süüst, sest lavastuse Claudius patukahetsuse lainele end häälestada ei suuda. Gertrud tundub Claudiusse jaoks olevat vaid käevangu riputatav võimuaksessuaar, ei enam (kirglikust seksuaalsusest näib nende suhe küll hästi kaugel olevat). Seda arusaamatumana mõjub finaalis mürki joovat Gertrudi peatav Claudius, kes hetk tagasi on kuningannast abitu püüdlikkusega mööda vaadanud. Suurte surnutega finaali mõjub üldse pisut farsilikult, surrakse teatraalselt, kohmakalt. Aga ei julge oletama hakata: kas nii on tahetud või nii kukkus välja.

Kuninganna Gertrud (**Raine Loo**) — elegantne, külmalt sarmikas, seksikast mus-



"Hamleti tragöödia". Hamlet — Hannes Kaljujärv, Ophelia — Liina Olmaru.

tast pesust hoolimata peaaegu frigiidselt mõjuv hüpnukk, kelle Hamlet millegipärast peaaegu vägistab. Jääb saladuseks, miks on ta oma mehe Claudiuse vastu vahetanud, ega anta ka vihjet, kas see saladus võiks olla huvitav.

Polonius (**Rain Simmul**) — pisut lakeilik, enesekindel *latino*, kes võiks edukalt mängida kõrgemasse seltskonda lipsanud maffiapealikut. Kuningakojas jääb tema roll, ta tegutsemise motiiv, pehmelt öeldes, ähmaseks. Horatio (**Andres Dvinjaninov**) — igal juhul mitte Hamleti sõber. Pigem kõigi "sõber" ehk teisisõnu kõigile lojaalne suhtekorraldaja-turvamees, silmatorkavalt neutraalne kõige toimuva suhtes.

Laertes (**Riho Kütsar**) — naiivne tuulepea, kergesti manipuleeritav nooruk, kes ka surses ei näi mõistvat, mis tema ümber, ku-

ningakojas, toimub. Inglismaalt naaseb millegipärast koos skaudisalga või tänavalaste kambaga, kes lärmaka puntrana Laertesele end sappa haakinud. Visuaalselt efektne välgatus tõepoolest (justkui tsitaat Ch. Dickens'i "Oliver Twistist"), kui soov sellele mingi tähendus leida maha suruda: las libiseb silme eest mööda pealegi.

Ophelia (**Liina Olmaru**) — sensuaalne, pisut litsakas pea-laiali-otsas-teismeline, hullumisstseenis siiski kummastavalt salapärane ja isepäine. Ei kindlaid märke sellest, on's ta Hamleti paleus, kujutlusmäng või armuke. Mõned Shakespeare'i tsitaadid tema suus kõlavad kui "Hamleti" võõritus, eriti jaburalt mõjub Ophelia nentiv "ahastus": *mis ülev vaim on varisend...* Kas peaks see Ophelia jagama midagi *vaimu ülevusest* või on see Hamlet ikkagi niisugust hinnangut väärt?

Ja lõpuks Hamlet (**Hannes Kaljujärv**) — Unt laseb näitlejal juuksed populaarsesse teismelise-soengusse lõigata. Olgu pääle, üks väike märk, vihje tänasest päevast, lõbus moenarrus. Esimese vaatuse jooksul usun veel, et Unt hoiab saladust — vara veel vaatata kaarte kätte mängida. Ent teinegi vaatuse ei paota saladusloori ega lase mõista Taani printsi vaevade põhjusi.

Kaljujärv puistab Hamleti meeoleumuutusi kui käisest, võiks seda tõenäoliselt lõputult teha: isa vaimu korralikkusele manitsev riuklik Hamlet, oma hullusemängus nauditavalt ja vaimukalt veiderdav Hamlet, Opheliat bordelli sajatav kirglik Hamlet, kuningannat jõhkralt räsiv Hamlet, Rosencrantzi ja Guildensterniga õrritavalt kassi-hiire mängu mängiv Hamlet... Aga kui puudub kontekst, milles Hamletil tegutseda, kui ülejäänud tegelaskond toetub vaid vihjeliste märkidele ja üksikutele Shakespeare'i tsitaatidele, siis... määramatuses ei sünni Hamletit. Loomulikult võiks küsimuse püstitada ka teisiti, panna kõik sõltuma Hamletist: *à la* ütles, kes on Hamlet, ja ma ütlen, kes on Gertrud, Claudius, Ophelia... Ent sellisel juhul peab olema idee, mida mängida. Hamletit ei saa mängida igas suunas ja kõigest natuke, olgu see nii postmodernistlik kui tahes. Motiivid, mis Hamleti tegutsema panevad, võiksid ju mingilgi määral tajutavad olla.

Kas peitub probleem jällegi selles, et Unt (ja ma tõesti ei oska enam öelda, kas teadlikult või mitte) jätab meelega olulised suhted ja sündmused lahti lavastamata-

"Hamleti tragöödia".
Näitlejad — Kaido Maidla
ja Tiit Lilleorg.
Rein Urbeli fotod



mängimata? Nii justkui kõike olulist-ülevat madaldades, dramaatilisi pingeid vältides. Aga kas Shakespeare'i "Hamlet" on ikka sellisteks katsetusteks kõige sobivam näitemäng?

Usun, et oleksin õhinal kaasa mõelnud ja arutanud Mati Undi kõige peadpööritava-male versioonile "Hamletist", isegi kui see poleks vana Williami tekstile väga hästi allunudki. Ikkagi mõtlemisaine. Praegune tõlgendus (või üleüldine tõlgendamatus) jätab mind saalis üsna ükskõikseks, hoolimata lavastaja jõupingutustest "Hamleti" tsitaatidele võimalikult mitmekesisest vahtu vahele kloppida. Just nimelt tsitaatidele, sest just sellisena mõjuvad mõned krestomaatilised stseenid-dialoogid-monoloogid, millest osa on justkui tähenduseta ja teised oma kirglikus ühemärgilisuses mõjuvad lihtsalt kohatuna. Paar näidet. Juba mainitud Ophelia järelehuüe Hamleti vaimusärale (ikka tahaks küsida:

miks?), Hamleti kirglik-pateetiline märkus Laertesele, et tema on ainukesena Opheliat tõsiselt armastanud jne.

"Vanemuise" lavalt kõlab palju sõnu, lisaks muusikat, liikumist, kostüüme, valgus-efekte. Shakespeare'i "Hamleti" tsitaatide illustreeritud kogu? Kõik see võib ju väga postmodernistlik olla. Aga ju on ka vaatajaid, kes mäletavad või ootavad teistsugust "Hamletit", William Shakespeare'i kirjutatut.

SCHENKERI ANALÜÜS JA MUUSIKALINE VORM

Austria muusikateoreetik Heinrich Schenker avaldas 1906. aastal oma "Harmoniaõpetuse", esimese köite kavandatavast sarjast "Uued muusikateooriad ja fantaasiad" ("Neue musikalische Theorien und Phantasien"). Järgnesid kaks köidet kontrapunktiõpetust ja lõpuks postuumselt "Vaba stiil" — "Der freie Satz" (1935) kui kontrapunktiõpetuse kolmas köide. Autori surma tõttu ei saanud teoks kavandatud "Vormiõpetus", küll aga sisaldab "Der freie Satz" eraldi peatükina lühiülevaadet vormidest.

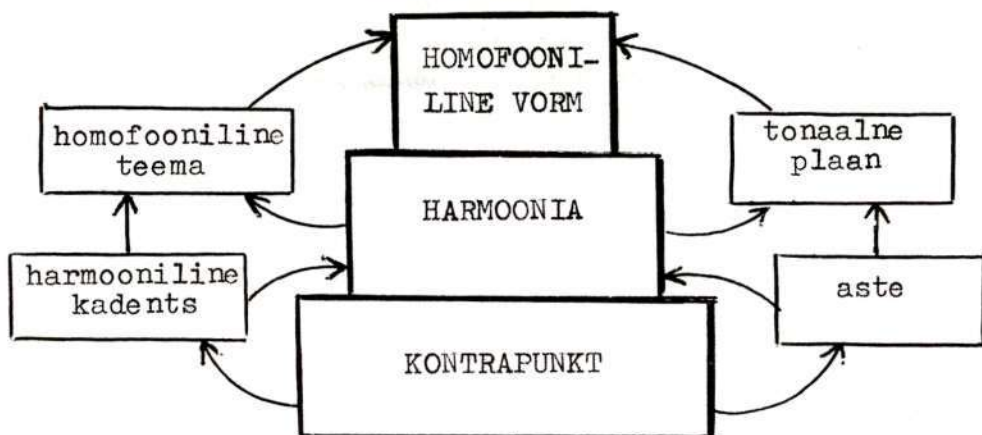
Oma teoreetilistes ja analüütilistes uurimustes keskendus Schenker baroki-, klassikalise ja romantismiajastu muusikale ("Bachist Brahmsini"). Pikaajaliste otsingute tulemusena kujundas ta välja originaalse graafilise analüüsi meetodi, mida on nimetatud lineaar- või häältejuhtimisanalüüsiks. Lõpliku kuju omandas see aga alles raamatus "Der freie Satz" ja 30. aastate algul avaldatud analüütilistes uurimustes.

Oma olemuselt on Schenkeri analüüs vaba stiili (barokist kuni romantismini) kontrapunkti analüüs. Erinevalt range stiili vokaalkontrapunktist, mis on iseloomulik näiteks Palestrina loomingule ja kodifitseeritud Johann Joseph Fuxi raamatus "Gradus ad Parnassum" (1725), kujunes vaba stiili kontrapunkt XVII sajandil välja esmajoones kui instrumentaal-(generaalbassi) kontrapunkt, mille tekkega kaasnes funktsionaalharmonia (Carl Dahlhausi järgi "harmoonilise helistiku") areng. Vaba stiili kontrapunkt pole mitte eelneva kontrapunkti eitus (nagu näiteks atonaalne muusika on tonaalse eitus), vaid selle edasiarendus, eelkõige tänu instrumentaalstiili rikkalikumast figuratsioonist tulenevale peitemitmehaalsusele, mis omakorda saab aluseks faktuuri kihistumisele eri tasanditeks, Schenkeri järgi esi-, kesk- ja tagaplaaniks — vastavalt helide struktuuraalsele kaalukusele.

Vaba stiili kontrapunkt ei piirdu kaugeltki ainult polüfooniliste vormidega (nagu fuuga ja teised barokkvormid), vaid on aluseks kogu klassikalisele ja romantilisele muusikale Haydni sonaatidest kuni Schuberti laulude ja Straussi valssideni. Kõigis neis vormides on põhjaneva tähtsusega bassi ja juhtiva meloodiahääle kontrapunkt, millele tuginevad nii harmonia kui ka vorm (harmonia kaudu). Seetõttu võiks klassikalise heliteose struktuuri kujutada kolmeastmelise püramiidina, mille madalaima astme moodustab kontrapunkt, keskmise harmonia ja kõrgeima vorm (vt skeem 1). See püramiid kajastab ühtlasi muusikalise struktuuri ajaloolist arengut kontrapunktist (tekkeae IX sajand) läbi funktsionaalharmonia (XVII sajand) klassikaliste homofooniliste vormideni (XVIII sajand). Püramiidist mõlemale poole on skeemis märgitud konkreetseid struktuurielemendid, mis seda arengut otsustavalt mõjutasid, nagu harmooniline kadents, homofooniline teema jt (vt skeem 1).

Raamatu "Der freie Satz" vorme käsitleva peatüki algul märgib Schenker: "Järgneva vormide käsitlemise uudsus seisneb kõigi vormide kui äärmise esiplaani tuletamises taga- ja keskplaanist." (Schenker, 1956, 200.) Tema sõnade järgi on ta kõiki vorme kirjeldanud kui "taga- ja keskplaanist lähtuva seose äärmist järelnit". (Samas.) Ühtlasi distantseerib Schenker end otsustavalt kõigist senistest vormiõpetustest: "Niisama vähe, nagu võib kõnes luua seose juba esimese sõna esimesest silbist, esimesest sõnast, esimesest lausest (---), niisama vähe võib muusikas luua seose (---) lähtudes ühest "motiivist". Seega heitkem kõrvale kõik mõisted (---), mis rajanevad motiivil,

KLASSIKALISE TEOSE STRUKTUUR



Skeem 1.

motiivitöötusel, -laiendusel, -jagamisel, -hajutamisel, samuti lausel, lauseahelal, perioodil, topeltperioodil, teemal, eel- ja järelausel. Neid asendavad minu õpetuses täiesti kindlad vormimõisted, mis on algusest peale määratletud terviku ja üksikosade sisu põhjal: mitmesugused prolongatsioonid, mis loovad erinevaid mitmeosalisi vorme." (Samas, lk 202.)

Tekib õigustatud küsimus: kuidas on võimalik vormiõpetus, mis loobub kõigist traditsioonilise vormiõpetuse põhimõistetest? Need põhimõisted (teema, motiiv, lause jne) kajastavad täiesti objektiivset muusikalist reaalsust; nähtused, mida nad tähistavad, on lahutamatu seotud klassikalise vormi olemusega, nende ignoreerimine ei tähenda tegelikult mitte distantseerumist traditsioonilisest vormiõpetusest, vaid klassikalise vormi üldse. (Selles mõttes on Schenkeri meetod kohasem barokkmuusika uurimiseks, kus puuduvad klassikalisele muusikale omased struktuurid, eelkõige klassikaline teema.) Tegelikult püüab Schenker analüüsida vormi kontrapunkti, st häältejuhtimise kaudu. Tulemuseks pole ikkagi mitte vormi, vaid kontrapunkti analüüs, mis vormianalüüsina on niisama ühekülgne kui tema poolt kritiseeritud traditsiooniline vormiõpetus, ainult et vastupidises mõttes: kui viimane (Adolf Bernhard Marxist kuni Schönbergini) alahindab kontrapunkti osatähtsust, siis Schenker absolutiseerib seda.

Et vormi on võimatu analüüsida kontrapunkti kaudu, selles võib veenduda ka skeemi 1 põhjal — kontrapunkt ja vorm asetsevad "püramiidi" alumisel ja ülemisel korrusel, mida lahutab keskmine korrus — harmoonia. Olles klassikalise teose struktuuris lahutamatu seotud nii homofoonilise vormi kui ka kontrapunktiga, on harmoonia struktuuri keskne, kokkuliitev ja kooshoidev tegur.

Seega ei käsitle Schenkeri analüüsimeetod mitte tervet muusikalist struktuuri, vaid avab täielikult ainult selle ühe, kuid seejuures üliolulise komponendi, kontrapunkti, ja osaliselt ka sellega lahutamatu seotud harmoonia.

Schenkeri meetodi kritiseerijad aga lähtuvad arvamusest, nagu peaks tema analüüs kajastama kogu muusikalist struktuuri. Tuginedes traditsioonilise vormiõpetuse üldtuntud arusaamadele, leiavad nad Schenkeri ja tema järglaste analüüsides igal sammul küsitavusi ja ebaloogilisust. Nii kirjutab Joseph Kerman oma raamatus "Contemplating Music" Beethoveni 9. sümfoonia finaali peateemast Schenkeri tõlgenduses (näide 1): "Urlinie $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (fis - e - d D-duuris) on kuuldav pealispinnal sõnade juures "/sanf/ter Flügel weit", st meloodia tegelikult kadentsil; veidi sügavamal struktuuritasandil sõnade juures "Alle Menschen [$\hat{3}$] ... Flügel weit [$\hat{2}-\hat{1}$]", meloodia kui terviku tasandil aga sõnade juures "Freude, schöne Götterfunken

/3̇/ ... Deine Zauber /2̇/ ... Flügel weilt /1̇/ " (Kerman, 1985, 81). [- - -] "Teine kuplee, mis algab sõnadega "Wir betreten", muusikaliselt peaaegu sama mis neljas ja viimane ("Alle Menschen"), on analüüsitud tollest erinevalt. Miks me peame interpreteerima teise kuplee kadentsi sõnade juures "Heiligtum" struktuuriliselt teisiti kui identset kadentsi sõnade juures "Flügel weilt"? Struktuuriheli eeri tasanditele paigutamise otsustavas küsimuses, millest nii palju oleneb, puuduvad Schenkeril veenvad kriteeriumid ja ta näib ikka ja jälle toimivat meelevaldselt." (Samas, lk 82; vt näide 1.)

Schenker analüüsib kõnesolevat teemat kahel tasandil, tinglikult öeldes keskplaanis (2. Schicht) ja tagaplaanis (1. Schicht). Oma kriitikas peab Kerman silmas tagaplaani, sest keskplaani analüüsis (2. Schicht) on teine ja neljas neliktakt täpselt ühesugused. Seega on keskplaani analüüs siin suuremas kooskõlas üldlevinud arusaamaga muusikalisest vormist kui tagaplaani oma. Põhjus seisneb selles, et ilmselt lähtub Schenker eri tasandite analüüsimisel erinevatest printsiipidest. Peale selle puudub tal, hoolimata struktuuritasandite eristamisest, nende range hierarhia — talle on olulisem kontrapunktilise põhialuse esiletoomine.

Näide 1.

Der freie Satz. Anhang, Fig. 109, e 3

(2.Schicht)

Freu-de, schöner Göt-ter-fun-ken, Tochter aus E - ly - si-um,
 wir be - tre - ten feu-er-trun-ken, Himm-li-sche, dein Heilig-tum!

Dei - ne Zau-ber bin-den wie-der, was die Mo-de streng geteilt; al -
 le Men-schen wer-den Brü-der, wo dein sanfter Flü-gel weilt.

(1.Schicht)

Kõne all oleva teema puhul võiks keskplaani (2. *Schicht*) analüüsi nimetada induktiivseks taanduseks (induktsioon on teatavasti loogiline järeldamine üksikult üldisele). Selle tulemusena on esimese, teise ja neljanda neliktakti meloodia ja kujuteldavast bassihäälest välja taandatud kogu figuratsioon ja alles jäetud ainult tähtsaimad helid (kolmas neliktakt on analüüsitud hoopis detailsemalt — pigem esi- kui keskplaanis; põhjus seisneb ilmselt harmooniavahetuse sageduses — kaks korda tak-tis). Induktiivse analüüsi esmaseks eesmärgiks on Schenkeril näidata range stiili kont-rapunkti põhialuste “prolongeeritud” edasitoimimist vaba stiili kontrapunktis (mis on üks tema õpetuse kesksemaid teese).

Seevastu tagaplaani (1. *Schicht*) analüüsimisel on Schenker rakendanud teist-sugust, deduktiivset printsiipi (deduktsioon on loogiline järeldamine üldiselt vähem üldisele, üksiku tuletamine üldisest). Selle eesmärk on piltlikustada teema või mis tahes vormi t e r v i k l i k k u s t. Kui traditsiooniline vormianalüüs uurib terviku liigendumist üksikosadeks ja nende osade omavahelisi suhteid, siis Schenkerile on olulisem näidata, kuidas kõik üksikodad osalevad terviku kujundamises. Tema jaoks sümboliseerib seda ühtsust terviklik kontrapunktiline struktuur (*Ursatz*), mis hooli-mata oma võimalikust katkemisest ja taasalgamisest (nagu vaadeldava teema puhul) seob orgaaniliseks tervikuks toonika priimile laskuva meloodilise telgliini (*Urlinie*) ja seda saatva bassihääle (I – V – I).

Schenkeril on katkestus (/ /) märgitud ainult ülähääles, mitte aga bassis. Viimase neliktakti esimesed kaks bassiheli *d* ja *A* (kirjutatud mustade nootidega, märkimaks nende mittekuulumist valgete nootidega kirjutatud süvatasandisse) pole seotud eelneva heliga *A*, kuigi nad ajalisel kuuluvad selle mõjupiirkonda (süvatasandil valitseb *A* kuni lõputoonikani). Küll aga on nad seotud viimase heliga *d*, olles sisuliselt nagu eellöögiks sellele. Loogiline oleks ka ülähääle lõpust teise ja kolmanda heli samalaadne käsitlus.

Kuna mis tahes vormi terviklikkus avaldub eelkõige selle lõpetatuses, siis on lõpukadents Schenkeri jaoks sageli struktuuraalselt kaalukaim vormilõik. Traditsioo-niilises vormiõpetuses on tähtsaim pigem teema, st vormi algusosa. Käsiloleva teema esimese osa lõpukadents, kuigi identne terve teema lõpukadentsiga, kajastub taga-plaani skeemil vaid sisehääle suunduva meloodilise käiguna *e – d*, olles ilma jäetud isegi dominandibassist. Sellega on Schenker tahtnud öelda, et teema esimene osa, kuigi formaalselt lõpetatud, on sisuliselt poolik, ta nõuab tungivalt jätkamist.

Kas oleks võimalik selle teema rangelt hierarhiline häältejuhtimisanalüüs, mis poleks vastuolus traditsioonilise arusaamaga vormist?

Skeemis 2 ja näites 2 on esitatud kaks rangelt hierarhilist analüüsi — “meetrumitasandite struktuur” ja “prolongatsiooniline taandus”. Meetrumitasandite ana-lüüsimisel (skeem 2) on rakendatud sama meetodit nagu minu trükis avaldatud ana-lüüsides Mart Saare “Allikust” ja Beethoveni klaverisonaadi *op. 7* finaali peateemast (vt Humal, 1995 ja 1997). Siin on üksuste struktuuri määratlemisel lähtutud nende sarnasuse (paralleelsuse) ja erinevuse (mitteparalleelsuse) dihhotoomiast, kasutades järgmisi grupeerimis- ja taandamisreegleid:

1. Míngi tasandi kaks kõrvuti asetsevat sarnast põhiüksust moodustavad kõr-gemal naabertasandil paralleelgrupi;

2. Paralleelgrupp koos kõrvuti asetseva sama tasandi mitteparalleelse põhiüksusega (algüksuse või mitteparalleelgrupiga) moodustavad kõrgemal naabertasandil mitteparalleelgrupi.

3. Mitteparalleelgruppe saab taandada algüksusteks, vastandina paralleelgruppidele, mida algüksusteks taandada ei saa.

Antud teema isärasuseks on anapestgrupi (näit. 1+1+2) täielik puudumine vormi esimeses pooles ja selle olemasolu teise poole algul — risti vastupidiselt eel-mainitud kahe teemaga. Tulemuseks pole mitte ainult mitmekesisem meetrumistruktuur (anapest esimesel ja kolmandal tasandil, daktül, 4+2+2, teema teises pooles — teisel tasandil), vaid ka esimese osa lahtisem struktuur: ühelgi tasandil

pole seal anapestile omast kokkuvõtvat summeerimist. See omakorda lisab veenvust Schenkeri käsitlusele teema "tagaplaanist" (vt skeem 2).

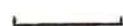

Prolongatsiooniline taandus (näide 2) järgib Fred Lerdahli ja Ray Jackendoffi meetodit (vt Lerdahl & Jackendoff 1983) ja rajaneb täpselt samasugustest tasandest koosneval hierarhial nagu meetrumitasandite analüüs (esimesel tasandil on üks sündmus kahe takti, teisel tasandil nelja takti, kolmandal tasandil kaheksa takti ja neljandal tasandil kuuteistkümne takti kohta). Muidugi oleks võinud alustada ka madalamatest tasanditest, kuid siin on võetud esimeseks tasandiks kahetaktilise põhiüksusega tasand, sest ka süntaktiline lähtestruktuur, varieeritult korduv meloodiline figuur, on kahetaktiline (vt näide 2).

Prolongatsioonilisest taandusest ilmneb, et vaadeldav teema sisaldab esimesel kolmel tasandil nelja erinevat "motiivi" ("motiivid" nr 1–4, näide 2). Neist kolm tulevad ette ainult üks kord — 1. "motiiv" (*fis*–*e*) ja 2. "motiiv" (*e*–*e*) esimesel tasandil ning 4. "motiiv" (*e*–*d*) teisel tasandil —, kuna aga üks, nimelt 2. "motiiv" kordub kõigil kolmel tasandil (esimesel koguni kaks korda — teema teise ja neljanda neliktaktina). See "motiiv" on lähedane Schenkeri "katkestuseta" *Ursatz*'ile (antud teema puhul tähendaks "katkestuse" puudumine tagaplaani ülahääle tõlgendamist analoogiliselt bassiga). Oluline erinevus Schenkeri *Ursatz*'ist seisneb aga selles, et "motiivi" teine noot on prolongatsioonilisel taandusel märgitud meloodilise, bassi poolt toetamata eellöögina (ilma iseseisva vältuseta noodina). Nimelt on tal ainult meloodiline (kontrapunktiline), mitte aga harmooniline (struktuuriline) tähendus nagu Schenkeri *Ursatz*'i eelviimasel noodil. Igal tasandil, kus 2. "motiiv" esineb, on selle meetrumilised põhiüksused täidetud helidega *fis* ja *d*. Seega võib öelda, et kui Lerdahli ja Jackendoffi meetodil prolongatsiooniline taandus on eelkõige hierarhiline ja alles teises järjekorras häältejuhtimist silmas pidav, siis Schenkeri analüüsi puhul on olukord vastupidine.

Samas kinnitab prolongatsiooniline taandus (vähemalt selle teema puhul) Schenkeri *Ursatz*'i paikapidavust. Kuid siiski, hoolimata sellest, et *Ursatz* teose tagaplaani ehk süvastruktuurina on sageli graafiliselt kujutatav (nagu antud teema puhul), on ta oma olemuselt siiski pigem generatiivne printsiip ning sellisena ideaalne ja abstraktne. Seevastu tema tuletised kesk- ja esiplaanil on reaalsed ja konkreetsed. Seega eksib Joseph Kerman põhimõtteliselt, öeldes et *Ursatz* on kuuldav — kuna ta on abstraktne ja ideaalne, pole ta ise üldse kuuldav, kuuldavad on vaid tema

Skeem 2.

tasand	põhiüksus	meetrumitasandite struktuur
4	16 takti	16
3	8 takti	$\underbrace{4 \quad + \quad 4}_{\text{paralleelgrupp}} \quad \quad \quad 8$
2	4 takti	$\underbrace{2 \quad + \quad 2} \quad \quad \underbrace{2 \quad + \quad 2} \quad \quad 4 \quad \quad \quad \underbrace{2 \quad + \quad 2}$
1	2 takti	$2 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad \underbrace{1 \quad + \quad 1} \quad 2 \quad 2 \quad 2$
0	1 takt	1 1

 paralleelgrupp
 mitteparalleelgrupp

tasand	põhiüksus	prolongatsiooniline taandus (1 takt = ♩)
4	16 takti (♩)	
3	8 takti (♩)	
2	4 takti (♩)	
1	2 takti (♩)	
0	1 takt (♩)	

Näide 2.

tuletistel rajanevad kuntrapunktilised liinid, reaalne muusikaline *Ausführung*, mis Schenkeri järgi tähendabki helilooja poolt kirja pandud teksti.

Tagaplaani graafiline kujutamine (kui teose harmoonilis-kontrapunktiline struktuur seda võimaldab) on kasulik näitlikustamiseks eelkõige tonaalset plaani, kuid tegelikult pole graafiline skeem viimase edastamiseks hädavajalik. Seevastu on esi- ja keskplaani kontrapunktiline (Schenkeri meetodil) analüüs hädavajalik vähemalt kahel juhul: 1) klassikalise teema kontrapunktilise struktuuri uurimiseks ja 2) moduleerivate (Schönbergi määratluse järgi "lõtvade") vormiosade arengukäigu näitlikustamiseks.

Nii nagu kontrapunkt ei hõlma tervet klassikalise heliteose struktuuri, vaid ainult osa sellest, nii ei ava ka Schenkeri kontrapunktiline analüüs seda struktuuri täielikult. Ta on vaid tervikliku struktuuri ühe komponendi analüüs. Kuna aga see komponent, mida ta analüüsib, on "püramiidi" alus, siis ilma seda analüüsimata ei saa adekvaatselt mõista ei harmooniat ega vormi — "püramiidi" kõrgemaid koruseid.

(Ettekanne Karl Leichterit mälestuspäeval Tallinnas 18. oktoobril 1997)

Viited:

M. Humal. "Mart Saare "Allik" ja meetrumitasandi struktuur." "Teater. Muusika. Kino" 1995, nr 2.

M. Humal. *The Structure of Classical Theme. — A Composition as a Problem.* Tallinn, Eesti Muusikaakadeemia, 1997.

J. Kerman. *Contemplating Music.* Harvard, Harvard University Press, 1985.

F. Lerdahl, & R. Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.

H. Schenker. *Der freie Satz.* Wien, Universal Edition, 1956.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

PERFEKTNE PINGPONG VÕÖRAS ALATEADVUSES

RAIVO TRASSI SIGMUND FREUD
JA KALJU ORRO ABRAHAM JAHUDA
TERRY JOHNSONI "HÜSTEERIAS".

Tõlkija: Anu Lamp.

Lavastaja: Evald Hermaküla.



Terry Johnsoni "Hüsteeria".
Lavastaja Evald Hermaküla,
kunstnik Kustav-Agu Püüman,
muusikaline kujundaja Raimo Pass.
Esietendus Tallinna Linnateatris
9. veebruaril 1997.
Abraham Jahuda — Kalju Orro,
Sigmund Freud — Raivo Trass.

FREUD: Kui te ootate, et mina katkestan vaikuse, siis tuleb teil sügavalt pettuda. Vaikite ainult teie ja see vaikus on palju kõnekam, kui te oskate ette kujutada.

Nii intrigeeriva, mitmetähendusliku ning mitmes suunas kõlapinda loikuva "kui"-ga juhatab Terry Johnson sisse oma maailmas juba palju loorbereid lõiganud näidendi "Hüsteeria". Et kui publik ootab nüüd järgnevat midagi kõnekamat kui vaikus, tuleb tal pettuda. Et kui vana professor Freudi (ala)teadvusesse pesa teinud patsiendid ootavad nüüd, et neid võetakse analüüsida, tuleb neil samuti pettuda. Või ka mitte, sest alateadvuse puhul on raske midagi kindlat väita.

Seesama professor Freud, kellest "Hüsteeria" on kirjutatud, või õigemini, kellele see näidend on pühendatud, hakkas oma elu lõpul samuti paljuski leiutatuse-kirjutatus kahtlema. Ja ometi, polnuks teda ning tema töid, ei oskaks tänapäeva inimesed oma neuroose, stressi ega seksuaalhälbeid kuidagi välja vabandada.

JAHUDA: Ükski teie "kui" ei väljenda kahtlust. Kõik teie "kui"-d on vabandused, mis eelnevad neile solvavatele avaldustele.

"Hüsteeria" kui travestia tüüpi näidend on teatrile maiuspala. Sest mis võiks olla magusam kui mängida legendiks saanud inimeste mälestusega, seada nende elulugudesse (milles meie, pärasttulijate meelest on

liiga palju lünki) üles üha uusi küsimusmärke. Millele me siis saame vastused luuletada.

Sest teada on: Dalí külastas Freudi aasta enne tema surma. Ent teada pole, vähemasti mitte kindlasti, millist mõju avaldas nende kahe XX sajandi suurkuju kohtumine maailmasõja lävel kahele XX sajandi suurele imele: psühhoanalüüsile ja sürrealismile.

JAHUDA: Te õnestate müüti.

FREUD: Just täpselt — müüti.

Millegipärast pole Terry Johnson andnud oma kahele ajaloolisele ja legendaarsele tegelaskujule ühevõrra sügavusvärve. Kui vana Freud ei vaja suurepärase psühholoogilise rollilahenduse ni jõudmiseks erilisi vahendeid, pole Dalí kuju puhul näitlejal suurt muule toetuda kui välisele ekstsentrilisusele ja sellele, mis Dalíst "räägitud".

Jessica, kes näilikult käivitab konflikti ja veab lugu omatahti, on aga tegelaskujuna pigem Freudi vähist uuristatud alateadvuse vil. Rohkem tagajärg kui põhjus. Võib-olla teatava presekuaalse šoki tulem, kui püüda mõelda Freudi teooriaid pidi.

Seda võib pidada näidendi nõrkuseks, ent samas võib see olla ka autori teadlik hämmamine. Sest nõnda tõusebki Freudi kõrval tähtsusele samaväärseks hoopiski alul vähem tähtsana tundunud doktor Abraham Jahuda, Freudi arst. Nagu hargneb ka tegelik konflikt (see tõsine, sest "Hüsteeria" pole kaugeltki lihtsalt komöödia) nende kahe vahel. Jahuda peab Freudi tööd "Mooses ja monoteism" — arvestades ajaloolist hetke maailma verd valama valmistuval kaardil — ohtlikuks nii professorile endale kui kogu juudi rahvale. Ja tundub, et jumalateotuse surmapatu lisab ta sinna rohkem kaalukuse tõttu.

JAHUDA: Te juhite meid tühermaalt välja ja siis hülgate meid. Miks on teil vaja praegusel hetkel jumalas kahelda?

Linnateatri "Hüsteeria"-mängus võib eristada erinevaid astmeid ja tasandeid, kohati ning etendusiti tõuseb esile Jessica (Epp Eespäev), kohati Dalí (Allan Noormets või Madis Kalmel). Ent etendusest etendusse on nauditavaim Raivo Trassi Sigmund Freudi ja Kalju Orro Abraham Jahuda duett.

Need kaks arsti, kaks vana meest ja kaks juuti on tõenäoliselt suur osa teineteise reaalsusest, kusjuures — tõenäoliselt teineteise reaalsuse meeldivam osa. Hoolimata sellest, et Freud on suremas ja Jahudagi käsi ei käi enam kõige säravamalt (sest mida

NÄITLEJA JA TEMA ROLL



"Hüsteeria". Abraham Jahuda — Kalju Orro, Sigmund Freud — Raivo Trass.

arvata arstist, kelle kohvris on sõbralikult kõrvuti nii inimeste kui ka jalgrataste arstimise riistad). Ainult et Johnson on nende tõsised suhted matnud sügavale alateadvuse salakäikudesse.

Freudi ja Jahudat seob kaugelt rohkem, kui arsti ja patsiendi, kahe immigratsioonilise elava rahvuskasulase, ametivenna või isegi sõbra puhul võiks eeldada. Need kaks mängivad kokku, mängivad ilmselt juba aastaid lapsemeelse tõsidusega mängu, mis mõlema olemist toidab. Nende rollid on paigas, nende vaidlustel — oma salakeel; nad on kokkulep- lased nii teadvuse kui ka alateadvuse maadel.

See kõik on olemas ka Johnsoni tekstis. Ent Trassi—Orro peenes, vaimukas ja õrnas mängus justkui pühitsetumalt veel. Siin on Jahuda koguni nagu Freud *alter ego*. (Mine tea, ehk mõjutas seda kujutelmata ka kusagilt kuuldu, et algselt oli plaanitud rollid vastu- pidi jagada: Orro—Freud ja Trass—Jahuda.) Kui Freud on ühe välismaal elava vananeva juudi tohtri lapsikum ja fantaasiarikkam pool,



"Hüsteeria". Abraham Jahuda — Kalju Orro.



on Jahuda see kainestavam ja maisem. Sardooniline ja läbinägev, näib ta samas justkui vanemavennaliku hellusega Freudile, oma vastutustundetule poolele vastu vaidlevat. Ajab oma pärimistega teise vanamehe nurka, paljastab uurija sihikindlusega tema üha tottramaks muutuvaid valesid. Ning sõnab siis ühtäkki rahuarmastavalt: "Olgu, ma usun teid."

JAHUDA: Ma kuulsin selgesti oma nime.

FREUD: Rumalus. See kõik toimub minu peas. Teie peas.

JAHUDA: Kas see oli Freudi vääratust?

FREUD: Loomidikult mitte.

Alates Freudi ja Jahuda esimesest ühisest stseenist toimib nende kahe vahel n-ö lõpetamata lausete dialoog. Nad teavad, mida teine ütleb. Näitlejate Trassi ja Orro mängus valitseb partnerite vahel suurepärase kooskõla, mis on ühtaegu nii see kooslus, *alter-ego*'sus, kui ka leppimatu vastasseis. Nauditav on vaadata, millise mõnuga annavad need kaks teineteisele põhjust mängida! Nagu heas pingongis lendavad pallid klõp-

"Hüsteeria." Sigmund Freud — Raivo Trass, Salvador Dalí — Allan Noormets.



"Hüsteeria". Sigmund Freud — Raivo Trass,
Abraham Jahuda — Kalju Orro.

sudes üle võrgu, raskesti tabatavad, peaaegu tabamatud, ent ometi sellised, mis ei lase mängul katkeda, vaid kruvivad pinget üha kõrgemaks.

Selles mängus ei oma enam tähtsust sõnad (nagu muutub nii nauditavas lauaten-nises tähtsusetuks punktiseis), vaid see, mis jääb ridade vahele. Raivo Trass ja Kalju Orro on rikastanud Johnsoni verbaalseid vallatusi kavalalt säravate pilkude ning pausidega, mis parima il etendustel on olnud pikad ja kärsemiseni pinges. Täidetud pausi võlu ei kohta just liiga sageli meie teatrilavadel. Kui see tekib, hakkad mõistma, miks mõnikord jõuavad kirjanikud tagasi valge paberilehe sõnatuseni.

Pole midagi kaunimat kui tähendusri- kas vaikus. Kui te nüüd arvate, et mina kat- kestan vaikuse... Alguse ettekuulutus on näit- lejamängu kaudu teoks saanud: midagi olu- lisemat kui vaikus ei järgnenudki. Raivo Trass ja Kalju Orro tunnevad vaikust, nende pausid on kõnekad.

Sellele vastukaaluks plahvatab nende



"Hüsteeria". Jessica — Epp Eespäev Sigmund
Freud — Raivo Trass.
Priit Grepfi fotod

kahe vahel hetkiti tulevargina särav ja terav dialoog, tihedasti repliik-repliigis, mõte lõikav ja kandev. Kuidas nad seda teevad? Tahaks kerida etenduse videolinti aeglustusega, et mitte ilma jääda ühestki nüansist.

JAHUDA: Kui ma seda teatris näeksin, ma ei usuks seda.

Keset seda talendi ja täpsuse tulevarki on veel eraldi esiletõusvaid stseene, kus kõht naerust krampub — suured karakterimeistrid on nii Trass kui ka Orro. Ja ometi, rääkides Linnateatri "Hüsteerias" ning Raivo Trassi ja Kalju Orro rollidest, pole kogu eelnev jutt see peamine. Õigemini, kogu eelnevat austuskummardust ei saaks teha, kui seda ei vahendaks lavalt Mõtlev Näitleja. Suurte tähtedega.

Õeldakse, et kuninganna võib mängida kojanaist, aga kojanaine kuningannat mitte. Mängida tuntud filosoofi (või ka tema teisendit) eesmärgiga olla koomiline ja tobe — selles on topeltmängu võlu. (Eks proovige mõjuda naeruväärselt, kandes endas kogu maailma alateadvuse saladusi!)

Ent kuidas me ka ei imetleks perfektset vormistust — tähtis on see varjatu, mis toimub näitleja sees. "Hüsteerias" on see saanud nähtavaks — lubades vaataja Freudi kombel ekslema erutavatesse võõrastesse alateadvustesse.

FREUD: Ma ei saa lõpetada mahasalgamisega.

JAHUDA: Siis lõpetage vaikides.

GERDA KORDEMETS

KARIN HALLAS

ROTERMANNI SOOLALADU:

algus on juba ajalugu



Rotermandi soolaladu, ehitatud 1908. (insener Ernst Boustedt), rekonstrueeritud 1996. aastal (arhitekt Ülo Peil).

Raske on arvata, mida ütleks soolalao ehitanud kaupmees Christian Rotermand, kui ta kuuleks, mis kõik tema soolalao tänapäeval toimub. Kui baltisaksa insener Ernst Boustedt selle maja 1907. aastal projekteeris, siis mõtles ta ilmselt ainult soolakottide suurusele ning tegi siia lihtsalt ühe avara liigendamata ruumi. Korruseid oli tollal ainult üks, kusagil lae all rippusid mingid soolajahvatamise seadeldised (mida paraku pole õnnestunud ühegi foto pealt näha), soolavarudid hoiti keldris.

Rotermandi soolalao rekonstrueerimisprojekti (arh Ülo Peil, sisekujundus Taso Mähar) tellis riigiaktsiaselts "Estimpeks", kes kavatses teha siia kaubamaja ja restorani. Mitu aastat kestnud kemplemine Rotermandi soolao pärast tundub tagantjärele pika unenäona. Kui Arhitektuurimuuseum 3. jaanuaril 1996 Kooli tänaval lageda taeva all oma viiendat juubelit pidas, siis ei aimanud me veel, et lõpplahendus on juba nii lähedal: 22. veebruaril võttis Tiit Vähi valitsus vastu ot-

suse Rotermanni soolalao üleandmise kohta Kultuuriministeeriumile arhitektuuri- ja kunstikeskuse loomiseks. Maja anti arhitektuurimuuseumile, kunstimuuseum tuli alumise korruse näitusesaaliga allüürnikuks. 18. aprillil kirjutati alla üleandmis-vastuvõtuaktid ja sellest päevast pärineb minu esimene jõuline helielamus selles majas. Piduliku üleandmistseremoonia lõppedes olin jäänud üksinda keset suurt tühja saali, peos kimp kolmesaja võtmega ja hinges kirjeldamatu segu õnnest ja ebalusest, kui järsku läks pöörase undamisega käima kogu maja alarmisüsteem. Huilgamine kestis paar minutit ja



vaikis siis sama äkki: maja oli mind tervitanud.

7. juunil 1996 toimus Rotermanni soolalao pidulik avamine. Sidusime majale ümber suure punase lehvi — kingitus ikkagi! —, väljas mängis puhkpilliorkester ning sees Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüür.

Tundub uskumatuna, et kõik see oli ainult poolteist aastat tagasi. Majas on toimunud hulk näitusi, mille üleslugemine läheks siinkohal pikaks. On olnud moodsat ja moodsaimat kunsti, liikuvaid ja liikumatuid objekte, veevulinat ja linnulaulu, suitsupomme ja laulvaid skulptuure, pikutavaid kollaseid mehi, hingavaid raudvoodeid ja rippuvaid klavereid, millel Rein Rannapil õnnestus isegi mängida! Aga on olnud ka tõsiseid näitusi XX sajandi arhitektuurist, eesti paekivist, arhitektidest-klassikutest. 1996. aasta suvel tõime esimest korda välja oma kallisvara — kollektsiooni, milles muu hulgas ka teatrite ja kinode jooniseid, projekte ja makette, sealhulgas laululava konkursitööd, Draamateatri võistlusprojektid sajandi algusest, Armas Lindgreni "Estonia" sisekujundusjoonised 1910. aastatest, "Vanemuise" teatri võistlus-

tööd, Draamateatri väikese saali projektid jm. See pole mitte ainult talletatud ajalugu: remontide ja rekonstruktsioonide puhul on omaaegsed projektmaterjalid hädavajalikud.

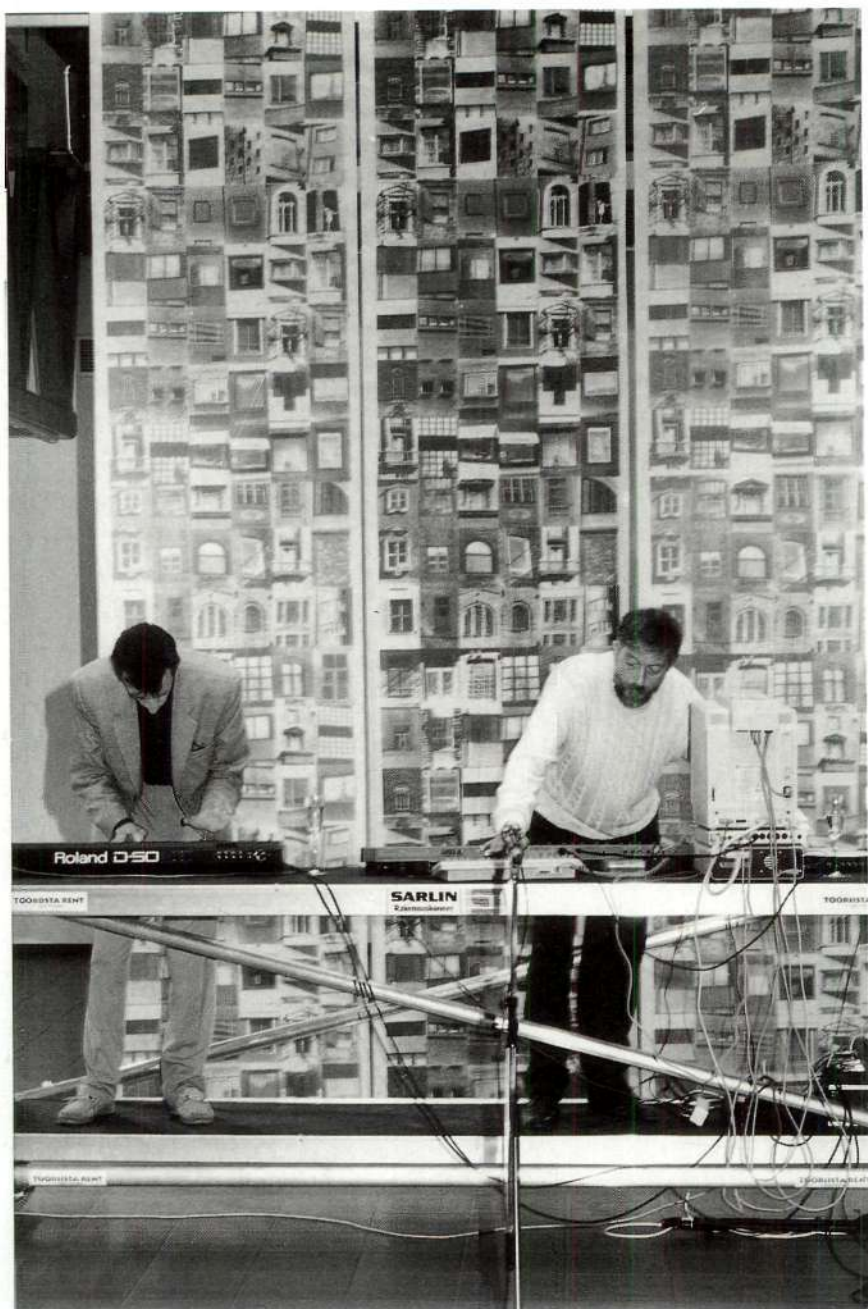
Muusikat tehti soolalao juba enne, kui maja üldse valmis sai. 1995. aasta novembris toimusid siin Festivali "NYYYD" ooperiõhtud. Vahetult maja ametlikule avamisele eelnenud NYYYD Ensemble'i Luciano Berio kontserti tuli kuulama ka Taani printsess. 1997. aasta alguses algas NYYYD Ensemble'i VOX NOVA sari rõhuga Schönbergil, tänavu käivitus Olari Eltsi uus sari CITY LIFE — ja publik ei mahutanud saali. Paralleelselt sellega on toimunud "Eesti Kontserdi" esinemised, sealhulgas uue muusika päevad jm. Muusikud on olnud väga kannatlikud; et maja projekteerimisel polnud teada, mis täpselt hakkab toimuma "kultuurifunktsiooniga saalis", siis pole meie saalil praktiliselt kõrvalruume. See muutub probleemiks eriti suuremate koosseisude puhul — riietuda saavad nad meie büroos, raamatukogus või hoopis keldris, häáli tuleb teinekord lausa trepi peal lahti laulda. Kõrvalruumide puudus on ka põhjus, miks soolalao pole teatrit tehtud. Aga kunagi ei või teada!

Alates 1997. aasta jaanuarist on soolalao arhitektuurisaalil päris oma muusika, Lepo Sumera loodud ruumimuusika, mis kõlab



Arhitektuur ja muusika: Karin Hallas Olari Eltsi, esimese hooaja õnnestunud VOX NOVA sarja ning praeguse CITY LIFE sarja tegijaga Rotermanni soolalao.

taustana igal näitusel (kui näitusel oma muusikalist kujundust ei ole). Elevust vaigistavad sugestiivsed helid imuvad saali otsekui müüride seest (installeeris Tanel Klesment) ning neist on saanud orgaaniline osa majast endast: ma arvan, see muusika kõlab



Erkki-Sven Tüür ja Lepo Sumera improviseerimas Rotermanni soolalao avamisel
7. juunil 1996. Taustal "DeStudio" arhitektuuriteemaline fotoinstallatsioon.

Eesti Arhitektuurimuuseumi fotod

siin õhtuti ka siis, kui kõik on läinud ja makk kinni keeratud. Rotermanni soolalao tundub kõik olevat kuidagi teisiti kui tavalises muuseumis, näitusesaalis või kontserdil, igapäevased tööruumidki on erilised. Kõik tundub

siin olevat võimalik. Päevane päike ja õhtune laternavalgus tekitavad endist viisi üllatuslikke varje ning öösiti peegelduvad katuseaknast üksikute autode tuled läbisegi taevatahtedega.

TŠEHHI TEATRIS... JUST NAGU KODUS?!

V RAHVUSVAHELINE TEATRIFESTIVAL "DIVADLO"
23.—26. OKTOOBRI 1997 PILSENIS

Tšehhide teatrifestival "Divadlo" meenutab vähemalt kahest küljest kodust "Draamat". Esmalt, programm on tihe ja kiire, nelja päevaga näidati seekord ära 13 lavastust. Teisalt, sellegi festivali tuumiku moodustab oma teater: Tšehhi teatrite viimase hooaja uuslavastuste paremik. Tõsi, nende kõrvale ja ümber on ehitatud rahvusvaheline programm, millesse seekord mahtusid teatrid Slovakiast, Ungarist, Venemaalt, Saksamaalt, Leedust ning Prantsusmaalt. Seega — väliselt tõepoolest rahvusvaheline festival. Ent õige mitme "aga'ga", mida meil oma tuleviku festivale üles ehitades kaaluda tasuks.

"Draama" kahe aasta kogemuste põhjal on eesti teatriringkondades räägitud vajadusest võrrelda koduste lavastuste komplekti järgmisel korral vähemasti ühe välisesinejaga. See tundub mõttekas plaan. Ehkki kindlasti kallis. Samas tuleks too üks ja ainus valida siis tõepoolest maailmaklassist teater, miski, mis pakuks tausta kodumaisele ja latti, millega oma parimaid võrrelda.

Ent mis saab edasi? Festivali korraldajate (kes iganes need selleks ajaks ei oleks) seisukohalt oleks ühe külalajaga festivalist järgmine samm kahe külalisesinejaga festival. See tõstaks ürituse atraktiivsust kohalike silmis, aga võimaldaks paremini ligi meelitada ka välismaiseid vaatlejaid. Seda teed mööda on viimase viie aasta jooksul käinud "Divadlo", sama tee kohalikust teatrifoorumist rahvusvahelise festivalini on (küll märksa pikema aja vältel) läbi teinud ka eestlastele hästi tuntud Toruńi "Kontakt". Tulemus on ometigi erinev.

Toruń on vähemasti minu silmale mõjunud rahvusvahelise festivalina, aga "Divadlo" (vähemasti sel aastal) mitte. Hoolimata külalistruppide arvust. Miks? Kõrvaltvaatajana näib, et "Divadlo" puhul üritati

kokku pakkida kaks festivali, rahvuslik ja rahvusvaheline, ning seda ennekõike ühe eesmärgi nimel: meelitada viimase abil inimesed ka esimest vaatama. Tulemusena sündis teatrimaratoni, mida ei oska tolle lõppedes ometigi ei lihaks ega kalaks pidada. Tšehhi teatri esindus tundus ühekülgne, välismaine valik jällegi juhuslik.

See ei pruukinud olla (ainult) valijate süü. See võis väga vabalt olla ka mitte kõige parema teatriaasta peegeldus (siinkohal meenub paratamatult "Draama '97" — lõpuks oli valikus vähemasti neli lavastust, mille, järelekaajade põhjal otsustades, oleksid eesti teatri koondafišile paigutanud ka praeguse valiku kõige vihasemad vastased?!).

Mis puutub "Divadlo" välisesinejatesse, siis aimub sellegi komplekti tagant paratamatute kompromisside jada. Alustades täiesti enesestmõistetavast rahaprobleemist (nii näiteks neelas Eimuntas Nekrošius "Hamletit" kohaletoomine ebaproportsionaalselt suure jao festivali rahadest) ja lõpetades vajadusega teha poliitiliselt hädavajalikke valikuid: liigsete sõnadeta on selge, et tšehhi esindusfestivalil peab külalema vähemalt üks slovaki teater.

Seega — festivali korraldajaid ahistanud piire polegi nii raske mõista, ent tervikfestivali ei saanud siiski kokku.

NII PALJU VORMI!

Kui nüüd siiski üritada (kõigi võimalike mõõndustega) Pilsenis nähtu põhjal tšehhi teatri kohta mingeid üldistusi teha, siis tunduvad sobivate märksõnadena klassika ja vormikultus.

Tšehhi tänast teatrit esindama valitud seitsme lavastuse hulka mahtusid Tšehhov, Peter Shaffer, Joseph Roth, Werner Schwab,

lisaks üks oma dramaturgia esindaja, üks ooperiõhtu ning tsirkuse-pantomiiimi etendus.

Tõsi, niiviisi ritta seatuna võib pilt tunduda mõnevõrra mitmekesisem kui tegelikkus... Nimelt peitus Pilseni festivali üks paradokse asjaolus, et seitsmest omalavastusest kolm olid seatud ühe meil peaaegu tundmatu mehega — Jan Antonin Pitinskyga. Pitinskyt kui lavastajat tutvustasid festivalil Joseph Rothi oratoorium näitlejaile "Hiiob" ning Werner Schwabi "Presidenditarid". Pitinskyt näitekirjanikku aga esindas ainus Pilsenis nähtud tšehhi tänapäeva näidend "Ema".

Kuuldavasti on Jan Antonin Pitinsky tõepoolest üks tšehhi nüüdisaegse teatri võtmefigure, hoopis kõmulisem näiteks kui ilmakuulus klassik Ottomar Krejča. Ühe mehe sedavõrd võimas esindatus festivalil tekitab aga vähemasti välismaalastes küll küsimärke. (Mõneti ka seetõttu, et Pitinsky on Pilsenis tegutsev lavastaja.)

Mida ma Pitinsky kohta siis tagantjärele ütelda oskan? Ennekõike seda, et ta teeb teatrit, millist Eestis pole kunagi eriti elujõuliselt olemas olnud ning mis ka muu ilma kontekstis tundub juba aegunud — groteskset, vormilist ja ilmselt väga tugevate poliitiliste allusioonidega teatrit.

Tunnistust sellest andis juba festivali esimese lavastusena esitatud "Ema" (tõsi, mitte Pitinsky lavastuses). Festivalibukletis äratrükitud sissejuhatus lubas tõmmata paralleele kõikvõimalike varasemate "Ema-dega" Gorkist Brechti ja Čapekini, ent ühe erinevusega — Pitinskyl ei olnud ema mitte loov, vaid hävitav jõud. Hoolimata küllalt põhjalikust sisukirjeldusest (lavastusi mängiti tõlketa) ei õnnestunud kolmetunnisest saalisviibimisest enam aru saada. Laval liikusid groteskset tüübid, näod maskilaadsuse rõhutamiseks valgeks toonitud, seljas kõikvõimalikud räbalad. Poja pruut pandi riidekappi kinni (just nagu Mrožeki "Tangos"). Lavastuse välisilme ja liikumisjooniste rabeus meenutas vahest enim saksa juudi Bruno Schultzi või tema järgija, poolakas Janusz Wisniewski laadi. Finaalis oli lava täis laipu ja mustad laudseinad vajusid keskklavale hunnikusse.

Samas laadis oli lahendatud ka Werner Schwabi "Presidenditarid" (J. Pitinsky lavas-

tus) — valged maskinäod, kaltsud ja räpakus, kriiskavad häälled.

Pisut teistsugust Pitinskyt tutvustas oratoorium "Hiiob" — seegi väga formaalne (= vormis kinni olev) kahevärviline (must/valge) lavastus. Aluseks Joseph Rothi romaan ühe juudidiperekonna (eksi)rännakutest.

Kui peaksin sellele lavaloolle paari sõnaga iseloomustuse andma, siis oleksid sobivaimad märksõnad ilmselt totaalne suletus, esitamine suhtlemise asemel ja pateetika. Mõneti paradoksaalne siis, et "Hiiobit" ei mängitud traditsioonilisel teatrilaval, vaid neljast küljest vaatajatega ümbritsetud podiumil ühes suures spordihallis, ruumi valiku järgi oodanuks avatumat teatrilaa di. Paraku ei suutnud ka muusika (helilooja Martin Dohnal) monotoonsust mahendada.

"Hiiobiga" alanud festivalipäeva õhtul toodi publiku ette teinegi muusikalavastus — alles viimastel aastatel maailma tähelepanu orbiiti tõusnud tšehhi klassiku Janáčeki kahest kammerooperist koosnev teatriõhtu "Hullus ja kirk". Muusika koos kõigi oma veidruse, purustatud viiuli, mängus osalevate orkestrantide ja sparglit taktikepina kasutava dirigendiga, mõjus värskest täna gi, lavalahendus aga näis pärinevat ühest eelmisest ajast.

Tõsi, lauljad tegid vaimustavat tööd. Pisike trullakas bariton hullu kuninga George III rollis tippis paljaste varvaste värinal ümber oma trooni, hulluv neitsi markeeris seksuaalakti pooliku veinipudelig, kõik kokku mõjus lauljate meeletust tõöst hoolimata hirmuäratavalt välisena. "Kuidas" oli olemas, "miks" jäi aga õhku rippuma.

Sama häda kummitas ka tsirkuse-pantomiiimi etendust "Rippuv mees", mille toimumispaigaks oli tilluke maakirik mõnekümne kilomeetri kaugusel Pilsenist. Vaatajate ette astusid kaks noormeest ja üks naine, kes lasid end vaheldumisi jalgupidi lae alla vedada ja teostasid siis õhus ülikeerukaid väänlemisi. Festivalibuklett rõhutas, et tähelepanuväärne on see, kuivõrd väljenduslik võib olla inimese torso, käsi või pea ja et nimelt tänu sellele, et inimesed seekord jalgupidi lakke tõmmatakse (ja nad jalgu seega kasutada ei saa), saame me neist vahenditest aimu. Vahendid olid tõepoolest võimsad, treenituse aste suurepärase, ent väljendada ei tundunud olevat suurt midagi.



A. Tšehhovi "Ivanov" tšehhi teatri noore lootuse Petr Lebli lavastuses.
Eva Holubova — Anna ja Bohumil Klepl — Ivanov.

IKKA KLASSIKA!

Samasugune sisulise katteta vormileidlikkus iseloomustab minu silmis ka Eimuntas Nekrošiuuse Eestiski juba üsna mitme kirjutaja poolt ära kirjeldatud "Hamletit". Jah, tema mängud tule, vee, jää, muusika, karjete ja vaikustega on omal moel lummavad. Jah, tema lavastuse üle annab vaielda, seda annab kirjeldada, tõlgendada, mõistatada. Ja ometigi ei oska ma tabada, millest see "Hamlet" räägib. Kas sellest, et ilm on hukas, maailm meeletu, inimesed alatud, väljapääsu pole? Võimalik, aga milleks kulutada väljapääsmatuse peale neli tundi...

Minu silmale oli Nekrošiuuse "Hamlet" ennekõike ristsõna. Lavastus kriitikuile. Kosmopoliit-lavastus. Kus sõnadel polnud enam mõtet, ent ka tegudel ei tundunud seda olevat. Ja kus ma enam ei saanud aru, kas mängivad head või halvad näitlejad. Sest ka näitlejatel polnud enam tähtsust. Selle lavastajamõtte tarvis olid vajalikud üksnes teatud treenituse astmes kehad. Ehkki lavastuses oli ilusaid hetki. Näiteks valges maani kasukas Isa Vaim.

Otse vastupidist lähenemist klassikale pakkus ungarlaste esitatud Gogoli "Naisevõtt" (lavastaja Peter Vallo). Kolme ja poole tunnise lavastuse tarvis oli lavastaja suutnud leiutada ühe mõjuva nipi: eeslava kattis paks ja naturaalne pori, millest üle viisid laudadest purded. Kosjasobitaja esimene ilumine — porise seelikuserva ja kalossidega — mõjus ilusa eheda detailsusega. Kui aga sama pori muutus ainsaks asjaks, mida kogu lavastuse vältel üritati välja mängida, kaotas detail kogu lumuse ja Gogol sumbus jalaga-tagumikkunaljadesse.

Julmi nalju klassikaga räägitakse armastavat ka tšehhi noore põlve esilavastaja Petr Lebl, kes seekord oli ette võtnud Tšehhovi "Ivanovi". Lavastusse jagus igasugu irveid: nii Tšehhovi teksti dekonstruktsiooni kui eluolu sarkastilist pila, beebiroosid kokošnikuid ja ohjeldamatut viinajoomist, kuni selleni välja, et viimse hapukurgi poole sirutunud käsi purki kinni kiilus. Tulemus ei olnud ahhaa-elamus, ei kinkinud ka väga lõpetatud oma nägemust Tšehhovist (ennekõike vahest seepärast, et elutuks jäi nimitelgelane ise), ent mõjus vaieldamatult vahen-

dite ja sisu kokkukõlaga. Austusega autori vastu, autoritundmisega, ent sellele lisanduva julgusega temasse suhtuda ja tema tegelaste keskkonnaga suhestuda, selle totrust ausalt naeruvääristada, kuid irvitamisest siiski hoiduda.

KAKS KORDA TEATRIT

Vaieldamatute tippudena tõusid seekordsel "Divadlol" esile kaks teatriõhtut, vastandlikku nii vahenditelt, mastaabilt kui ka sisult. Ühest küljest prantsuse-tšehhi teatritrupi "La Baraque" ligi neljatunnine etteaste umbes 200-ruutmeetrises ehitises ning teisalt Moskva teatri "Satirikon" ja V. Meierholdi Keskuse poolteisetunnine, 60 vaatajale mõeldud lavastus Kafka "Metamorfoosi" ainetel (lavastaja Valeri Fokin).

Esiteks, kaks vastandlikku ruumi kasutatavat teatrit. "La Baraque'i" (nii trupi kui õhtu nimetus, mis peegeldab ka mängupaika) hiidsuur hoone täis pikki kõrtsilaudu. Teisalt "Metamorfoosi" imetilluke "must kast" — nii lava kui "saal" ehitatakse spetsiaalselt etenduse tarvis. (Kes on juhtunud nägema sama lavastaja Gogoli-ainelist "Hottelituba linna-

keses NN", mäletavad, et seal oli põhimõtteliselt samuti.)

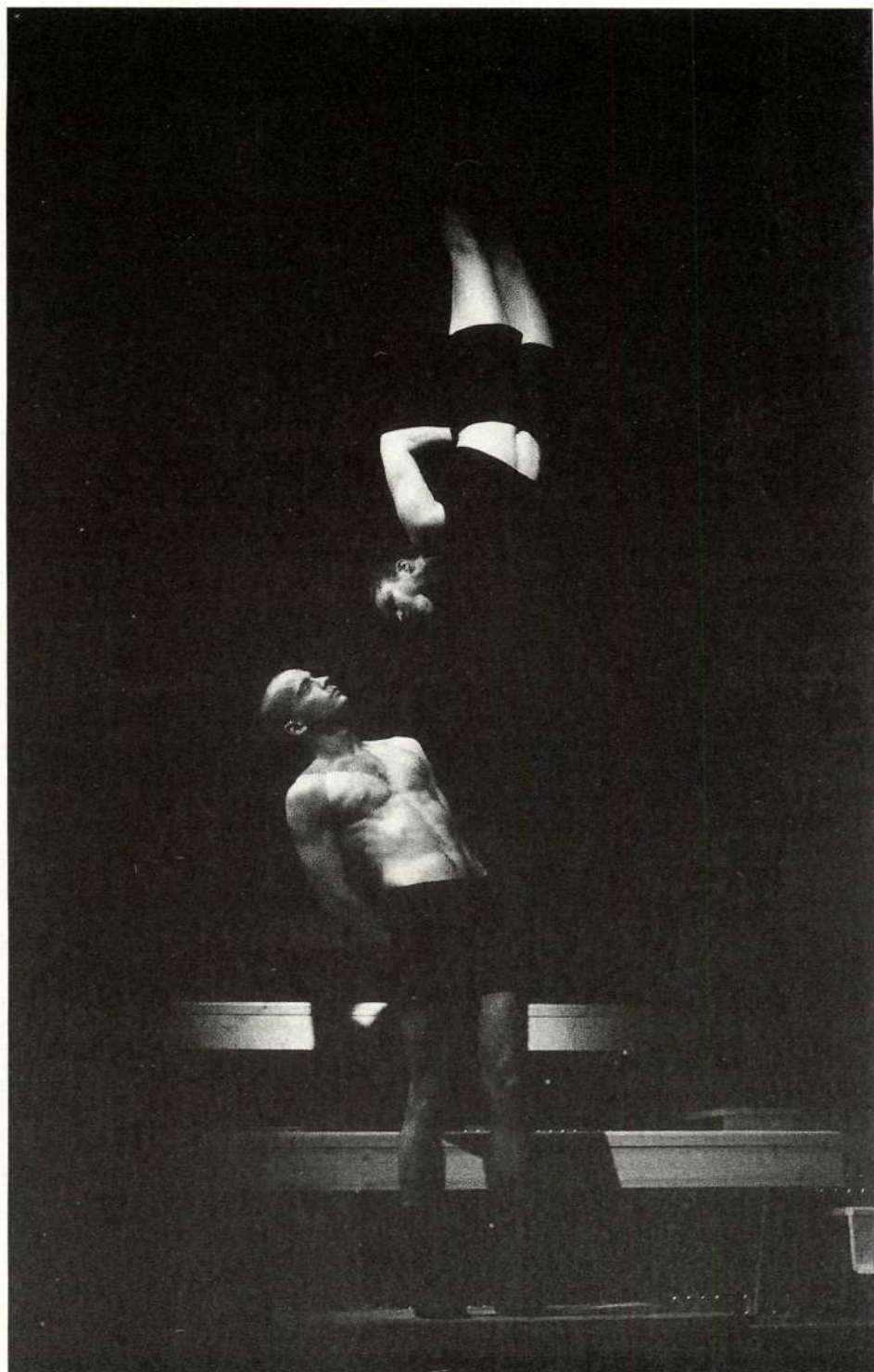
Ent muidugi ei ole asi pelgalt ruumis. Kõige eredamalt peegeldus kahe lavastuse vastandlikkus kasutatavates vahendites.

Valeri Fokini "Metamorfoos" esindas psühholoogilist näitlejateatrit selle mõiste parimas tähenduses ja andis kinnitust, et nüüdisaegne teater ei tähenda tingimata uusi vorme, välist atraktiivsust ja tehnika viimase sõna toomist teatrilavale. Fokini "Metamorfoosi" tuuma moodustasid nimelt teatraalsed vahendid ja tema keskmes seisis näitleja — Konstantin Raikini kehastatud Gregor Samsa.

Ometigi ei tähenda kogu eelõeldu, et tegu olnuks mingi ajavälise, kanoniseeritud "psühholoogilise realismiga". Hoopiski mitte. Nii näiteks algab "Metamorfoos" otsekui tummfilm. Tilluke lavakarp on jagatud kahte ossa — ees asub Gregori tuba, mida lahutab tagumises osas paistvast võõrastetoast läbi-
paistev plastiksein. Lavastuse alguses koguneb võõrastetuppa kogu Gregori perekond, istutakse laua ümber, juuakse teed, lobise-
takse, Gregori õde mängib viiulit... Ent — vaatajad ei kuule ainsatki sõna ega heli! Justkui toimuks tegevus helikindla klaasseina

Saksa tantsuteatri tänane päev — Sasha Waltzi "Kosmonautide allee".





Tšehhi-saksa ühisjõududega valminud miimi- ja tsirkuseetteaste "Rippuv mees".



Teater või elu? Lava või lihtsalt kõrts?
Prantsuse-tšehhi "La Baraque" muutis
maailma taas teatriks (või vastupidi).

F. Kafka "Metamorfoos" vene teatri
ühe esinumbri Valeri Fokini tõlgenduses.



taga. Alles siis, kui perekondlik õhtusöök on lõppenud ning õnnelik ja rahulolev Gregor avab ukse oma tillukesse tuppa, kostavad esimesed sõnad. Lummus saalis on sellega loodud. Etteruttavalt olgu öeldud, et kaht tuba eraldav sein ei jää lavastuse kestel sugugi helikindlaks, lavastaja ei hoia oma nipist kinni. Ja see on hea.

Samas — tummus ja vaikus läbib kogu "Metamorfoosi". Ei ole dialoogi ega monoloogi, on lausekatked, sõnad, hüüatused. Esiplaanile tõuseb plastika. Raikini-Gregori putukastumine algab varvaste ja sõrmede tasastest tõmblustest, kõverdumistest ja lõpeb võikalt vändunud olekus voodi alla pude-neva kehana. Stseen on pikk ning peaaegu täielik vaikus muudab ta veelgi jubedamaks ja pikemaks.

Ka "Metamorfoosi" finaali on peaaegu sõnatu, ent oma vaikse selgusega ometigi traagiline nagu kreeka tragöödia. Vändunud putukas roomab oma selleks hetkeks juba väga ropuilmelisest toast võõrastetuppa. Ema minestab, öde röögatab jõledusest, isa silmist paistab meeletu raev ja Gregori pihta lendab kõik kättepuutuv — vaasid, apelsinid, küün-lajalad. Poollõmastatud putukas prantsatab oma tuppa. Kõik. Kui pole enam armastust ja kaastunnet, siis on lõpp.

Tegelikult rääkis samadest asjadest ka "La Baraque", ehkki juba nende teatriõhtu alapealkirjast — "Vein. Muusika. Supp" — peaks selge olema, et vormilt on tegu "Metamorfoosi" vastandiga.

Ei olnud siin psühholoogiat ega näitlejamängu selle sõna tavatähenduses. Käiku läks kõik, mis olemas oli ja antud oludes kasutatav tundus. Olid kassid ja koerad, rulluiskudel mööda saali-körtsi ringisõitvad lapsed, üks majesteetlik lind ja pisike must vares. Bänd mängis ungari ja mustlasmeeloodiaid.

"La Baraque" segas kokku stiilid, lähemised ja vahendid. "Madal" ja "kõrge" olid vaheldumisi ja koos. Tehti nukuteatrit ja palagani, laiaili lendas kurgi- ja tomativiile, laest sadas vett ja sibulaid. Sealsamas kõrval aga ei peljatud täielist hardust. Nii ilmus umbes etteaste kolmandal tunnil hetkelise pimeduse järel saali keskele imekaunis inimsuuruses marionett ning esitas peaaegu liturgilisele teatrile sobiva anumisstseeni.

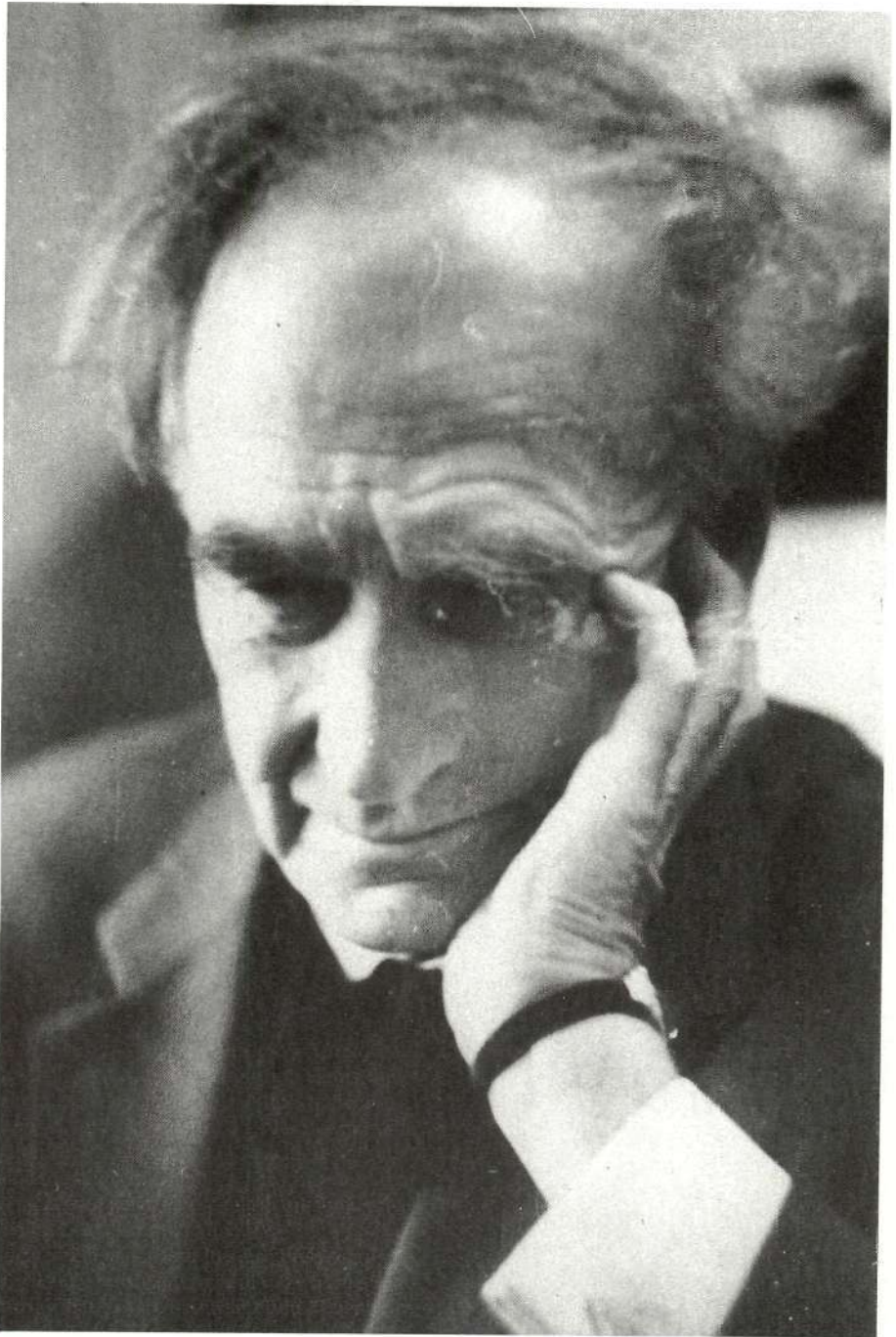
Lauldi, tantsiti, loeti luulet, peeti kõnet, pakuti õlut ja guljašši.

Teatrist traditsioonilises mõttes polnud lõhnagi. Aga pärast nelja "La Baraque'iga" ühes ruumis viibitud tundi ei tekkinud vähemasti minul enam mingit tahtmist selle küsimuse üle juurelda, sest... vaatajate silmad särasid. Kui see ei ole üks ülesandeid, mida teater täitma peaks, siis milline too ülesanne veel on?! (Pilsenist lahkudes sain juhuslikult teada, et kogu "La Baraque'i" trupp elab ja rändab karavanis, körtsis ringuisutanud lapsed on näitlejate lapsed ja elu nagu tsirkuses!)

Ja veel üks kummaline paralleel: kogu "La Baraque'i" teatriõhtu meenutas mulle kõige enam Rezo Gabriadze lavastusi. Kes juhtunud tema töid nägema, kergitab nüüd ilmselt kulmu, aga hoolimata vormierinevustest — Gabriadzele iseloomuliku ülima väik-suse ning "La Baraque'i" näilise suuruse ja viimistlematuse kontrastist — oli suhtumine teatri tegemisse ja vaatajasse väga sarnane. ("Viimistlematust" ei maksa sõna-sõnalt võtta, ma arvan, et see on näiline ja suure tööga saavutatud mulje.)

Ses mõttes kinnitas "Divadlo" mu usku, et nimelt suhe loeb. Sest vahendeid on piiramatult ja teha võib kolm aastat enne aastatuhande vahetust mida iganes — laes rippuda, paljajalu aariat esitada või spargliga dirigeerida.

Aga miski peale inimese pole enam üllatav.



Tuudur Vetik 1970. aastatel.

VÄRSISEPP VETTIK

Tinneme Tuudur Vettikut (4. I 1898 — 20. V 1982) eelkõige heliloojana ning erilisel siititava koorijuhina. Tema kaunid kooriminiatuurid "Nokturn" (K. Merilaas) ja "Kuu" (T. Vettik) hoidsid veel lähikümnenditel mitmete kooride repertuaaris esitusrekordeid, ja ta oli alati oodatud laulupidudele üldjuhiks. Tervele hulgale tänastele koorijuhtidele on ta jäänud kindlasti ka unustamatuks pedagoogiks. Vähem teatakse Vettikut aga kui sõnaosavat värsiseppa, kuigi soov oma mõtteid ja tundeid värsidesse valada ning neid paberil jäädvustada näib olevat Vettikut samavõrd kiitkestanud kui muusika loomine. Täpselt ei olegi teada, kumma tegevusega ta varem alustas, kas komponeerimise või luuletamisega. Juba tema esimeste laulude hulgas leidub oma tekstidele loodud, nagu näiteks 1917. aastal valminud koorilaulud "Vihm sajab" ("Sügislaul") ja "Laul emale". Üldse on ta sõnad loonud umbes kolmekümnele enda laulule. Enamikule neist on ta sõnade autorina märkinud otseselt Vettiku nime. Paljude puhul on aga eelistanud oma nime varjata, kasutades pseudonüüme A. Saarik, A. Ennok, E. Kõrend jt. Tema tuntumad oma sõnadele loodud laulud on kord juba nimetatud "Kuu", "Merella on sinine" ja "Noorte laul". Vettiku kirjutatud laulutekste — nii nagu laulutekste üldse — ei tohiks hinnata samade kriteeriumide järgi kui luuletusi, sest laulutekstidelt oodatakse kõigepealt lauldavust ja teisi spetsiifilisi omadusi. Ka on tekstid sageli loodud juba valmis meloodiale. Koorilaulu teksti "kallimaks väärtuseks", nagu Vettik ise ütles, pidas ta helilisi konsonante, sest need andvat palju mitmesuguseid helilisi efekte, rütmilisi ja koorikõlalisi peegeldumisi ning häid kõlakombinatsioone (Tuudur Vettik "Laulukoorijuhataja käsiraamat". Tartu, 1939, lk 186). Vaatamata mitme Vettiku loodud lauluteksti mõningale vanameelsele romantilisusele aitavad need rõhutada laulude emotsionaalset tundetooni. Heaks näiteks olgu "Kuu".

Kuid Tuudur Vettiku luulesepistused ei piirdunud ainult laulutekstide loomisega. Ta on kirjutanud ka arvukalt vemmälvärsilaadseid luuletusi. Need on valdavalt muusikaainelised (sümfooniaorkestrist, partituurist) või siis oma kolleegidest muusikutest. Järgnevalt ongi lugejale tutvustamiseks valitud mõningad nendest.

MART SAAR*

Martti Saari, salameelne muistse mineviku müstik, Hüpassaare üksiklane, Vanemuise varahoidja iidse õitsetule ääres leelod luuleksi leelotas, viisid võluksi veeretas, regivärsid ritta riimis, laulud lodusaks laulis Eesti elule iloksi, südame te süttimiseks, avasõnuks uude aega, tunglaks tulevpõlvedele.

* Ilmunud varem raamatus "Mart Saar sõnas ja pildis". Koost. Vardo Rumessen. Tln, 1973, lk 34.

JUHAN SIMM

Simm on Mulgist Tartu tullu, eluaig om Tartun ollu. Ta om Tartun takti lõonu, vandunu ja vassi joonu, "Oma saare" meile annu, "Mulgimaale" nime pannu, Laulupidu puldin ollu, toredasti toime tullu, loomisrõõmu, -tuska tunnu, "Kosjasõidu" valmis tennu, nägulapäivigi nannu — Manalaje äkki lannu.

HEINO ELLER

Nii õrnad ja hellad on Elleri "Kellad"! Zum Beispiel. Kuid vaimukam võit on Elleri "Koit"! Zum Beispiel. "Õo hüüded" ja "Viirastused" on kuivalgel kummitused!
Zum Beispiel.
Kui kaunitl kõlab siis ta "Kodumaine viis"!
Zum Beispiel.

RIHO PÄTS

Tiri aga tõmma, tiri aga tõmma, tiri aga tõmma!
Tiri aga tõmma "Ühte laulu"



Heino Elleriiga 1950. aastate lõpul.

Tiri aga tõmma "Poiste laulu".
 Tiri aga tõmma "Lepalindu".
 Tiri aga tõmma "Labajala valtsi".
 Tiri aga tõmma "Näio hääli".
 Tiri aga tõmma
 "Kipsadi-kõpsadi".
 Tiri aga tõmma
 "Uhhkadi-tsuuhhkadi".
 Tiri aga tõmma, tiri aga tõmma,
 tiri aga tõmma!

JOHANNES BLEIVE"

Bleive mõtleb, Bleive ütleb,
 mõnikord ei ütle ka.
 Bleive mõtleb, mõtleb, mõtleb,
 mõnikord siis ütleb ka.
 Ta ei joo, ei suitseta,
 vahel ikka võtab ka.
 Loomisvaimustusega
 vahel komponeerib ka.
 Bleive mõtleb, Bleive ütleb,
 mõnikord ei ütle ka.
 Bleive mõtleb, mõtleb, mõtleb,
 mõnikord siis ütleb ka
 hauataguse häälega.

" Johannes Bleive oli tuntud oma sõna-
 ahtruse poolest.

Riho Päts, Mart Saar ja Tuudur Vettik
 1934. aastal.

Fotod TMMi arhiivist

Värsid valinud ja eessõna kirjutanud
 MARIS MÄNNIK-KIRME



PIPART MEELELE

Tiheda programmiga filmifestival nagu "Armastus & Anarhia" Helsingis jääb lõpuks ajaviitest üsna kaugemale. Lõogastus asendub kõhedusega. Saalis on pime ning ainsast aknast edastatakse sündmusi, millesse pole võimalik sekkuda. Aeg kulub unenäoliselt. Filmifestival on paik, kus sündmused väljuvad kontrolli alt. Teatris saab vaataja kas või valju ja pideva kõhimisega luua näitlejaga kahepoolse kontakti. Filmist pääseb välja vaid lahkudes — see on lüüasaamine mõnelt talumatult nähtuselt, ärkamine. Enamasti suudetakse taluvuse piiri ületada igavusega; sedagi tuli Helsingis "Armastusel & Anarhial" ette.

Kindlasti pole juhuslik, et selline kompromissitu filmikarneval toimub Soomes. Ilmselt leidub festivale, kus kohtab suuremas kontsentratsioonis head *arthouse*-kino, *underground*'i või analüüsivaid dokfilme. Ent kusagil mujal pole need sellisel kaootilisel viisil omavahel segunenud. Teemad olid blokkideks koondatud üsna formaalselt, kahe rassismi käsitleva filmi vahel võis leida ennast vaatamas trendikat ultravägivalda. Rassismi teema all käsitleti ennekõike võõrast rahvust suuremas kultuuris, korealasi Ühendriikides või pakistanlasi Suurbritannias.

Tundub uskumatu, et keegi on need filmid enne välja valinud ja selekteerinud. Siin on korraga koos *hea maitse*, kategooriline ükskõiksus kunsti vastu ja eksootika. Raske otsustada, kas sellise valiku taga on otsustaja liberaalsus või näidatakse

"Event Horizon". Režissöör Paul Anderson. Peaosalise Laurence Fishburne'i ilmest peegeldub meelekindlus, mis lubab tal pääseda koguni univertsunivälises kaosedimensioonis käinud kosmoselaevalt.



paremikku kättejuhtuvast. Ja siis veel võimalus, et tegemist on "Seitsme venna" tegelastes kohatava isepäisuse ja pöörasuse ühendusega. Festivali anarhia on igatahes siiras.

Seekord jäi Helsingis tugevate filmide osa tagasihoidlikuks. Justkui oleks teadlikult püütud juubelimeeleolu tagasi hoida, näidati suhteliselt palju peaaegu ameerika *mainstream*'i mahtuvaid filme. Sel korral ei õnnestunud ilmselt kohata tulevase suurte festivalide laureaate, nagu möödunud aastal. "Hiilguse" (*Shine*) võidukäik on jõudnud koguni kinosse "Kosmos". Vendade Joel ja Ethan Coeni "Fargole" sattus "Oscarite" loteriil korralik võit ja taivanlase Tsai Ming-Liangi "Vive l'amour" leidis äramärkimist mitmel pool üle maailma. Paar filmi Helsingist löövad ilmselt kaasa ka järgmisel oskariaanal, ent küsitav, kas edukalt.

Paul Schraderi "Puudutuses" (*Touch*) satub imeravija meedia- ja religiooniäri kätte. Mõlemad on üsna sarnase profiiliga tööstusharud, ehkki Schrader valgustab sündmusi pigem koomiliselt kui traagiliselt. Televisiooni võttegrupid sattusid märksa küünilisemas valguses ekraanile aga dokfilmides.

Ross McElwee uurib oma "Kuuestes uudistes" (*Six O'clock News*) rahulikuma pilguga, mis on teleris nähtud uudiste taga. Ta veedab nädala miljonärist korea immigrandi kõrval, kelle naine on poeröövi ajal metsikult tapetud, või käib ringi orkaanist laastatud piirkonnas. Filmija satub oma kaameraga ise televisiooni, kui ta koju ilmub uudistegrupp, kes tahab teha lühikese profiililoo omapärasest filmiamatöörist.

McElwee leiab, et on esimest korda oma kodus situatsioonis, kus keegi teine on hõivanud parima võttenurga. Telegrupp üritab kulunud telerealismi võtetega oma objekti suruda kunstlikku situatsiooni, teha temast uudisprodukti. McElweel õnnestub visandada ruumi tegelikkuse ja selle moondunud peegelduse vahel, kus alati on kohal ka juba tema enda kaamera. Lõpetuseks näitab ta muu hulgas oma neljaastase poja joonistust jumalast. See meenutab filmikaamerat.

Ameerika *indie*-filmide eluröömsa vägivalla kõrval paistab suure Hollywoodi oma üsna sünge ja ähvardav. Paul Andersoni ulmefilm "Event Horizon" loob küll kõige müstilisema miljöö pärast "Alieni", kuid mängib oma eelised sündmustiku ja üheselt satanistliku lahendusega maha. Kevin Reynoldsi "187-s" satub getokooli õpetaja, kes pärast

pussitamist hakkab õiglust salaja maksuma panema. Ometi paistab, et suurte kassafilmide kõrvale hakkab tekkima kiht tõisemaid vägivaldlatuid ja suhkurdamata lugusid.

Neil LaBute'i debüüt "Meeste seltskonnas" (*In the Company of Men*) on terav ja minimalistlik sissevaade yuppie'de maailma. Kaks naistes pettunud valgekraed otsustavad ametireisil võrgutada ühe naise ja seejärel ta ühekorraga hüljata. Ohvriks satub kurt masinakirjutaja. *Teeme kellelegi haiget*, oli esimene rida LaBute'i peas, kui ta stsenariumi kirjutama hakkas. Tegevus leiab aset steriilsetes kontorites või pooltühjades restoranides, inimestega, kellele amet tähendab kõike. Koolivendade ühisest jahist saab alguse konkurents nii lipsuvalikus kui töös.

Kümnenda "Armastuse & Anarhia" pidulikus väljendus juba auhinnatud filmide ekraanile toomises. Väike retrospektiiv oli pühendatud 32-aastasele tšehhi režissöörile Jan Sverákile, kellel on ette näidata kaks "Oscarit". Sverák hindab traditsioone sedavõrd, et teeb filme koos isaga. Zdenek Sverák on sageli nii stsenarist kui ka üks peaosalisi. Ilmselt tuleneb filmide traditsiooniliselt humaanne ja inimkeskne maailm paljugi just sellisest tavatust tandemist. "Kolya" vastab tegelikult kõikidele ootustele, mida Ühendriikide kriitikud võiksid esitada pooleldi tundmatu Ida-Euroopa riigi filmile — see on rahulik ja intelligentne, markeerides ühtaegu (poliitilist) vastupanu võõrastele ja leppimist. Sveráki "Accumulator 1" ETVs mullu 27. septembri õhtul polnud televisioonis näitamiseks ehk sugugi parim valik.

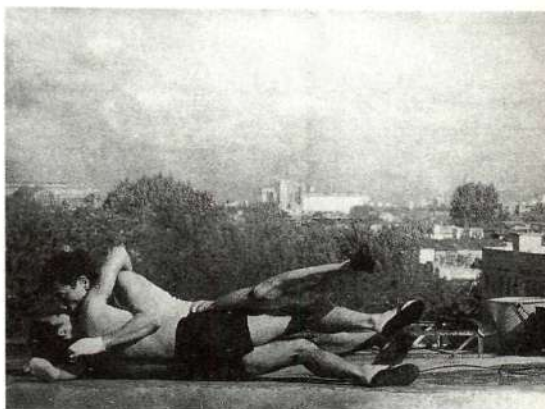
Kuidas ka ei püüaks lääne filmikultuurist uuenemist otsida, üllatused — ehkki samuti omal moel traditsioonilised — tulevad ikkagi idast. Wong Kar-Wai tantsib kaamerat peapöörituseni, ja kas tegelasteks on gay-paar Buenos Aireses või otsekuju juhulikult valitud tegelased Hongkongis — oluliseks muutub urbanistlik kaos nende ümber ja sees. Ka kaamera taga on aimatav joove sellest komponeeritud segadusest, mis ekraanile jõuab.

Sarnase järjekindlusega süüvisid narko- ja alkoholijoobesse kaks filmi Lääne poolt. Abel Ferrara "Mäluauk" (*Blackout*) ja Gary Oldmani "Ainult välispidiselt" (*Nil by Mouth*) püsisid parima angloameerika traditsiooni raamides, kus film jääb tugevate näitlejate kanda. "Ainult välispidiselt" ei muutnud kahvatumaks isegi praktiliselt arusaamatu *cockney*. "Mäluaugus" toimus pidevalt filmimine ning kaamera muutus kogemuse ja mälu võrdkujuks, kaugenedes aste-astmelt peategelasest. Alles ekraanilt saab ta teada, et on mõrva oma unenäos tegelikult toime pannud.

Lisaks estetiseeritud julmusele Jaapani filmides kujunes anarhia poolelt elamuslikuks Jean-Paul Richet' "Ma 6-T va crack-er". Esimese filmi tegi Richet kasiinos töötava abirahaga mängides võidetud raha eest. Teine töö, "Ma 6-T va crack-er",



"Twin Town". Režissöör Kevin Allen. Esimese poole tunni jooksul muutub see Walesi "Trainspottingiks" nimetatud film kaksikutest Walesi Beaviseks ja Buttheadiks.

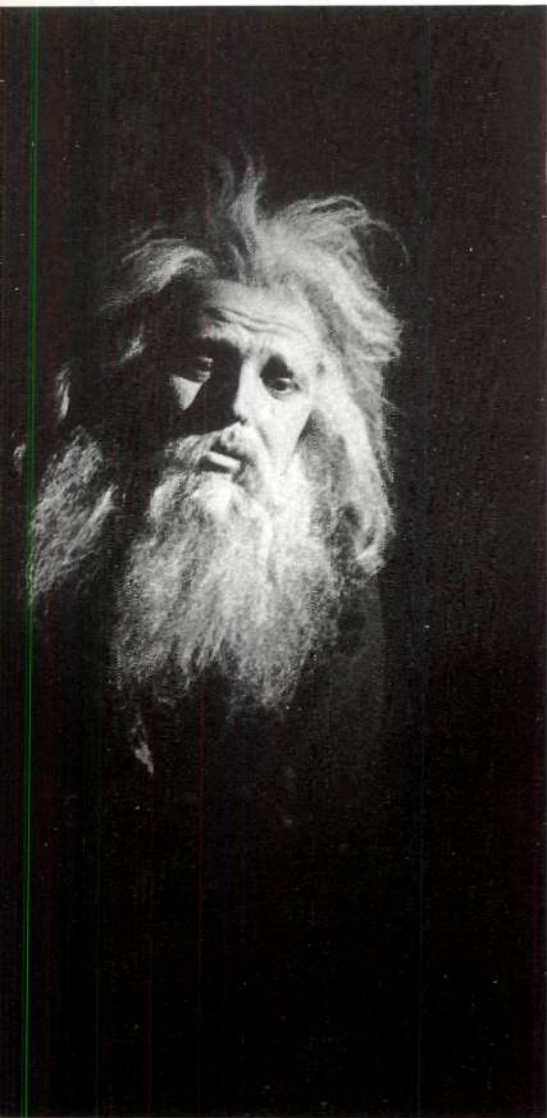


"Õnnelikud koos". Režissöör Wong Kar-Wai. Libastunud tangotantsijad poolelioleva elamu katusel soovivad mällu pildi Buenos Airesest, mis oleks pannud Evita Peroni punastama.

sai sel suvel Pariisis ekraanil olla vaid pool nädalat. Noored vaatajad hakkasid saalis muusika järgi tantsima, suitsetama ja ekraanile ilmunud poliitseinikke purkidega loopima. Põhimõtteliselt on film nagu Mathieu Kassovitzi "Viha", ent mitte nii kontsentreeritud, vaid juhuslikum ja vabamate seostega. Tänavarahutused lõpus esitavad kontsentraadi mõttetust vägivaldast, millele mõlemad pooled toetuvad. Punalipuga lehvitamine algustiitrites pole samuti lihtsalt žest, kui üldse miski 90ndatel, siis on see film vasakpoolne.

Pipart keelele öeldakse vist juhu, kui keegi lausub midagi pahasoovlikku, lubamatut. Festivalile "Armastus & Anarhia" kogutakse filme, mis rikuvad ettekujutuses lubatu piire, küsivad küüniliselt ja valehäbita, kui vaja. Mida siis veel oodata valdkonnalt, mis üht serva pidi kaldub kunsti.

RINGID



Mölder Aleksandr Dargomõžski operis
"Näkineid" ("Vanemuine", 1960).

Millest loetakse laulja lavaaja algust? Võimalusi on mitmeid, sest lavalaudade esmapuudutus võib olla erinev. Teo Maiste puhul on asi väga selge. Aasta 1954, Tomski linn, Sverdlovski ooperiteater. Seega 44 aastat ooperilava.

Teo Maiste rollide nimistu on usku matult pikk — üle 100 osa. Ja siit tekivad RINGID, taaspöördumised sama rolli juurde uute dirigentide, lavastajate ja partneritega, uue suhtumisega. "Alguses kirjutasin kõiki oma esinemisi üles, aga hiljem loobusin — neid oli nii palju."

Oper, operett, muusikal..., viimast küll meenutamas aastate tagant Gangster Porteri "Suudle mind, Kate'is" (1964). Kas millestki oled ka loobuda püüdnud? "Ei ole. Mulle meeldib just see, et mul pole kindlat amplituudi, stereotüüpi. Saan väga erinevaid osi teha, skaala on lai, draamaatilistest bufosadeni." Seega Felipest Frankini ja Borissist Zsupánini.

Esimene

suurroll oli Bartolo Rossini "Sevilla habemeajajas" (1960), Teo Maiste oli toona III kursuse üliõpilane ja esines "Estonia" laval koos konservatooriumi lõpetajatega: Basilio — Uno Kreen, Rosina — Aino Vaht, Figaro — Verni Kirs, Almaviva — Tiit Tralla (polnud samuti veel lõpetaja). Järgmist Bartolot tuli oodata üle kolmekümne aasta.

"Vanemuine"

Kohe "Vanemuisesse" tööle minnes lülitus Teo Maiste populaarsesse lavastusse "Rummu Jüri", mida oli juba tükk aega mängitud ja mida Eestimaal hooaja algul ja lõpul kõikvõimalikes paikades peaaegu iga päev näidati. Paar proovi ja — läks! "Esimestel etendustel küsisin kolleegidelt, mida ma kuskil tegema pean."

Esimene päris "oma" roll oli aga Mölder "Näkineius", "kõva pähkel pureda". Publik võttis selle üllatavalt hästi vastu. "Esimene vaatus on ju pikk ja veidi laiali valgub, Mölder — tavaline vene vanamees,

kelle olemust on raske sisustada. Aga hullumeelne Mölder on tugevate karakterijoon- tega kuju, mida oli huvitav esitada." Pärast etendust läks eesriie teist korda lahti. Teo Maiste pidas seda iseenesestmõistetavaks, aga kolleegid teadsid: toona juhtus seda harva.

Esimene dirigent "Vanemuises", kellega Teo Maiste rohkem koostööd tegi, oli Jaan Hargel, "väga mõnus mees, musikaalne ja huumorimeelne. Temaga oli hea ja kerge etendust teha, ta tunnetas lauljat. Eksimused panid ta muhelema ja — ta ruttas kiiresti appi".

Teine suur tala "Vanemuise" ajast on "Vürst Igor", kus Teo Maiste pidi algul laul- ma Galitskit, aga lavastaja Kaarel Ird käskis õppida ka nimiosa. Peaproovis oli Teo Maiste Igor ja — jäigi selleks. "Vürst Igori" juures oli Irdil algul idee, et see on lavastatud nagu oratoorium, lauljad lähevad lavale ja "las lõugavad!". Aga peaproovides saanud ta ise ka aru, et nii ei lähe, ja tõi kohale Ida Urbeli, kes kiiresti liikumise paika pani ja "siis tekkis lavastus". Ida Urbel lavastas hiljem Prokofjevi "Önnemängija", Teo Maiste oli siis juba "Estonias", "tegin vist ühe etenduse, aga tooreks see roll jäi".

Ei, "Vanemuise" balletis Teo Maiste kaasa teinud ei ole, küll aga draamas — Epp Kaidu lavastatud "Esimeses ratsaväes".

Pidupäevad

"Türklane Itaalias", millest on "meelde jäänud, kuidas Neeme Järvi Rossini muu- sikat nautis. Ooperis olid teatud kohad, mis teda innustasid, korraks vaatasin teda — ta oli nagu õhku tõusmas, eriti teise vaatuse duetis Margarita Voitesega". Väga heaks hindab Teo Maiste kontakti Neeme Järviga ka kontserdisaalis, "ta tõmbas nagu kaasa, ka siis, kui ise olid alavormis".

Ja äkki leiame, et Neeme Järvi oli kõi- gest kahekümne seitsme aastane, kui ta "Es- tonia" teatri etteotsa asus ja entusiastlikult teatrit muutma hakkas, alustades reper- tuaarist ja lõpetades sellega, et just tol ajal tuli lavale staaride ansambel. Kuidas see seest- poolt välja nägi?

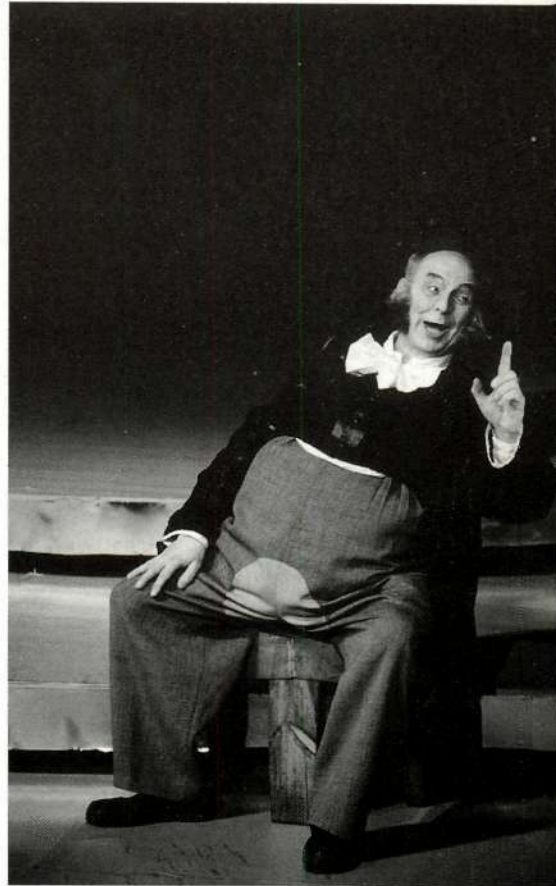
"Kõrvaltvaataja oskab seda ehk pare- minigi öelda; tegime hoolega ja innustunult tööd, püüdsime anda parima. Seda peab ütlemä, et oli palju huvitavat." Ja kohe esi- mesena nimetab Teo Maiste siin Richard Straussi "Roosikavaleri".

1975 — "Don Giovanni", mille lavas- tamist alustas Georg Ots ja lõpetas Arne Mikk, juhatas Neeme Järvi. "Mäletan ühte

proovi. Leporello registriaariat lauldakse tihti väga kiiresti, aga Järvi võttis mõõdu- kama tempo, mis jättis kiire mulje. Kõlas kuidagi teisiti, jäin kuulama ja — ei astunud sisse."

1975. aastal sai "Estonia" peadirigen- diks Eri Klas.

"Ta oli väga energiline, nõudis hääle- värve, süvenes teosesse sisuliselt, psühho-



Falstaff Otto Nicolai ooperis
"Windsori lõbusad naised" (1995).

Harri Rospu foto

loogiliselt, oli nõudlik ja — tore. Päris alguses kippus ta vahel ennast peale suruma. Laval on vaja aeg-ajalt vabadusi. Kui ta maailmas ringi liikuma hakkas ja kuulsate lauljatega töötas, siis see muutus. Mäletan parimat "Boriss Godunovi" etendust. Oli pikem paus olnud, päev või paar enne küsis Eri Klas, kas proovi teeme. Ei tundunud vajalik olevat. Ta lubas etendusel mind rohkem jälgida, tund- sin end üsna vabalt ja — kõik klappis."



Bartolo ja Rosina (Annika Tõnuri) Gioacchino Rossini ooperis "Sevilla habemeajaja" (1994).

Argipäevad

Mida eeldad dirigentilt?

"Et tekiks vastastikune tunnetus, muusikaline pulss. Solist ja dirigent peavad mõlemad tunnetama teineteist, muusika voolavust. Et laulja fraseeriks loomulikult, ei teeks hüppeid ja ebumusikaalseid asju. Näiteks fermaat peab olema muusikaliselt põhjendatud, peab arenema, olema läbi tunnetatud, kusagil lõppema. Olen töötanud ka dirigentidega, kes on väga rütmis kinni, ranged, nagu ei tunneta solisti muusikalist kulgemist. Ei saa ju enne kokku leppida, kui kaua sa fermaati kinni pead. Päevad on erinevad."

Kas dirigent võib ka ahistada või segadust tekitada, näiteks juhul, kui sisselauldud tükile tuleb uus juhataja või külaline?

"Sedagi on olnud, aga väga harva. Orkestril on pikk akord, mina laulan vabalt, teatava laiendusega, ja seda on kuulda, aga vaatan — dirigent hakkab sebima."

Kontsertmeistritest rääkides ütleb Teo Maiste, et ta on töötanud paljudega, nendega, kes teatris parasjagu on. Ühte ja kindlat pole olnud. Aga on ka neid lavastusi, kus dirigent

on ise kontsertmeistri tööd teinud, nagu Kirill Raudsepp "Barbara von Tisenhuseni" või Hannu Bister Sallineni "Ratsamehe" juures.

Mis siis saab, kui pead mingi kindla pilli järgi sisse astuma, aga orkestrant magab oma noodi maha või — mängib valesti?

"Ega ooper sellest seisma jää. Mina pole laulja, kes üksikuid noote orkestris otsib, kuulan rohkem harmooniat. Võib-olla lauljatee alguses juhtus seda kaasaegse muusikaga, kui pole selle harmoonias nii kodus, et kuulad konkreetset pilli, mille järgi sisse astuda. Aga kui see noot tulemata jääb, saan ikka otsa kätte."

Palju sa üldse orkestrit kuulad?

"Kuulan ikka. Ühes viimases lavastuses, "Figaro pulmas", on orkester laval, laulja selja taga. Bartolo energilise aaria algusega oli küll tegemist. Püüdsin poole silmaga dirigent Paul Mägi jälgida, aga selja tagant näeb lööki teisiti, kippusime lahu minema. Monitorist ka nii täpselt ei näinud. Siis kuulasin lihtsalt muusikat ja — asi lahenes. Aga see võtab ära dirigendiga koostöö võimaluse, pead kuulama seda, mida tema teeb." Ehk — kaduma võib minna sel õhtul sündida võiv tilluke ime. Vist?



Cyrano Eino Tambergi ooperis "Cyrano de Bergerac" (1995).

Oled laulnud paljudes ooperites, kus on koor väga tähtis. Kuidas sa koori kuuled?

"Kuulma peab kõike, kõik tuleb ju lõpuks lavale kokku. Näiteks Borissi surma-steen, seal on koor tähtsamgi ja tema fraaside järgi astub Boriss ka sisse. Muidugi kuulasin siis rohkem koori, lavalt tulev oli ühtlasem, orkestrit oli vähem kuulda."

Kas iseenda hääle kuulmisega oli algu- ses probleeme?

"Ei mäleta, et oleks olnud."

Miks panevad lauljad kätt kõrva äärde?

"Mina ei pane. Siis kuuled ennast paremini, hääl tuleb paremini kõrva tagasi."

Kuidas sa oma häält kuuled?

"Sisemise kuulmisega. Kui hääl on õiges positsioonis, siis ta ka lendab. Kui laulda hea akustikaga saalis, tuleb ka lauljale rohkem häält tagasi. See on nagu doping, tekitab niisuguse tagasiside, mis omakorda nagu tõstab hääle toonust. Halva akustika puhul tajud ise ka, et hääl ei kõla ja — hakkad pressima. Sattusin kohe pärast konservatooriumi ooperilavale ja mul tekkis tunne, et orkestrist läbi kõlamiseks tuleb häält rohkem koondada. Aastatega hääle kandvus fokuseerimise tõttu suurenes ja näiteks "Don

Giovanni" ajal, etendusel, kus laulsin koos konservatooriumi lõpetajatega, räägiti "Estonia" halvast akustikast. Eksamikomisjoni esimees ütles: aga Leporello oli kogu aeg kuulda. Olen "Estonia" akustikaga harjunud ja kuulen ka ennast hästi."

On lauljaid, kes on alati kuulda ja neid, kellega alati häda.

"On olnud gastrolööre, kelle häält imetled proovides, aga saalis pole neid kuulda, sinna ei kannä."

Erinevad ooperimajad, erinevad saalid

Nostalgiliselt meenutab Teo Maiste Leningradi Väikeses Ooperi- ja Balletiteatris lauldud "Don Carlot". Lahti ja "Hoffmanni lood", Oulu ja "Windsori lõbusad naised", Turu ja Rossini "Itaallanna Alžiiris", Savonlinna "Müüdnud mõrsja" — Kečal. Viimase saatust ei pea Teo Maiste kõige paremaks. "Soomlased pidasid seda algul pigem ope- retiks kui ooperiks." Lavastama oli kutsutud kuulus Otto Schenk Viinist, kes aga saatis oma assistendi üle kandma varasemat lavas- tust. Nagu ikka tehakse. Ainult et — Sa-



Dulcamara Gaetano Donizetti operis "Armujook" (1989).

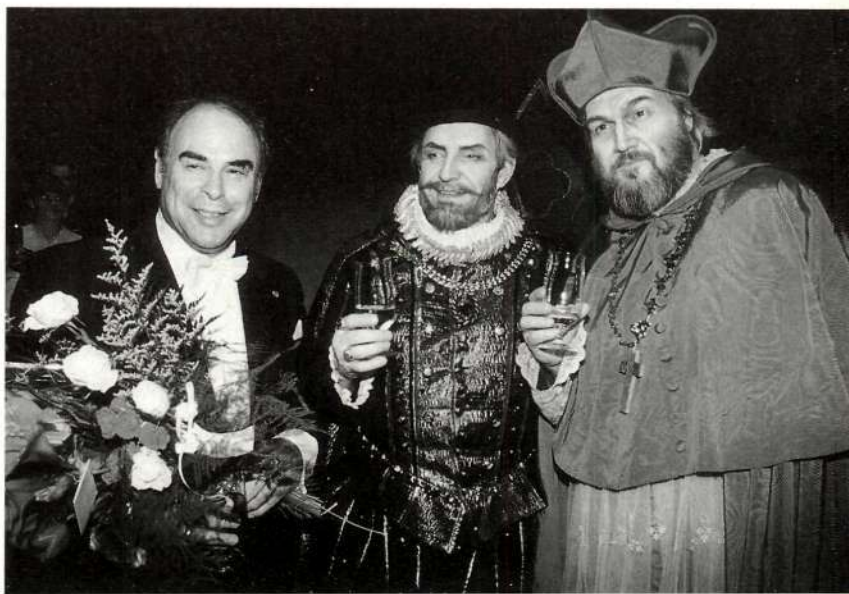
vonlinna mõõtmel! "Alguses oli mul tingimus, et ma ei taha seda üksi teha, suur partii, kaheksa etendust, väsitavad proovid. Aga vahetult enne sinna söitu sain teada, et olen ikkagi üksi. Närveerisin päris palju." Parimaks Savonlinna-mälestuseks on Teo Maistel aga "Estonia" "Hovanštšina", mis ka televisiooni jaoks salvestati.

1995. aastal laulis Teo Maiste Kalervo osa Aulis Sallineni ooperis "Kullervo" Prantsusmaal, Nantes'is. Helsingi lavastus oli üsna staatiline, Nantes'is "lähtuti rohkem muusikast. Ma pidin seal isegi näiliselt Kullervo jõuliselt maha väänama, sealjuures lauldes". Prantsuse publik võttis soomekeelse ooperi hästi vastu, "oli ainult kolm etendust, neil ongi selline süsteem: kuu aega teevad proove ja siis on kolm-neli etendust ning — algavad järgmise ooperi proovid". Ooperiseltskond oli rahvusvaheline: prantslased, kaks inglannat, poolakas, soomlased, eestlane...

"See äratub kuulajad üles." Omal ajal oli lõpulauluna peaaegu kohustuslik Dunajevski "Suur ja lai on maa", millele Teo Maiste lisab muheldes, et vähesed teadsid laulu olevat filmist "Tsirkus". Ja veel tuleb meelde üks TV-ülekanedega galakontsert, mille algus venis Brežnevi kõne tõttu ning mida Teo Maiste alustas kohe pärast kõne lõppu Basilio "Laimujutu" aariaga. Üks "valitsejatele" meelepärane number oli ka Komissari ballaad Prokofjevi ooperist "Jutustus tõelisest inimesest". See ooper oli ka 1967. aastal "Estonias" laval, kuid pole oma tasemelt võrreldav tema "Önnemängija" või "Kihlusega kloostris".

Lavastaja

Boriss Pokrovski ja "Hovanštšina", Georgi Ansimov ja "Kihlus kloostris" — "oleks selliseid lavastajaid ja lavastusi roh-



Pärast Teo Maiste 65. sünnipäevaks etendunud Giuseppe Verdi "Don Carlot": Eri Klas, Teo Maiste (Felipe) ja Jaakko Ryhänen (Suurinkvisiitor) (veebruari 1997).

Harri Rospu fotod

Gala

Üks ooperilaulja tavaesinemisi on gala-kontserdid.

Teo Maiste suhtub neisse hästi. Muidugi on välja kujunenud publiku tõmbenumbrid, üks neist on Don Pasquale ja Malatesta duett, mida ta on laulnud nii koolikontsertidel kui ka "kremlis kontsertidel".

kem olnud"! Kuigi siia meenutuste ritta lisab Teo Maiste kiiresti ka lavastajad Paul Mägi ja Udo Väljaotsa. Viimaselt peab silmapaistvamaks "Porgyt ja Bessi", koostöö algas aga juba "Vanemuises". "Ta töötas seal just noortega, tegi n-õ stuudiotööd."

Ilmselt kõige rohkem on Teo Maiste töötanud Arne Mikuga, eelkõige meenuvad "Boriss Godunov" ja "Attila" — suursugu-

sed etendused; viimasel ajal Neeme Kunin-gaga.

Oma ooper

Veljo Tormise "Luigelennus" on kunst-niku partii kirjutatud Teo Maistele mõeldes. "Tormis kirjutas seda kusagil Elva lähedal onnis, oli sinna klaveri toonud, mängis seal mulle ette. "Luigelend" on huvitav ooper, aga seda oleks pidanud kuidagi teisiti lavastama. Minu kujutluses oleks saanud sellest huvitava ooperifilmi: luiged ja järv, kunstnik maalib neiu tlooduses, kõik oleks hästi dünaamiline."

"Oma ooperiks" on kujunenud ka Tubina "Barbara von Tisenhusen" — Friesneri osa on Teo Maiste laulnud kahes "Estonia" lavastuses, 1969. ja 1991. aastal. "Reigi õpetajat" tuli aga taas oodata ligi kakskümmend aastat. Pärast "Barbarat" hakkas Tubin looma uut ooperit, mis aga "Estonia" lavale jõudis alles vabamate tuultega 1988, Teo Maiste oli Lempelius.

Aga miks mitte lülitada sellesse ritta ka Eino Tambergi ooperit "Cyrano de Bergerac", Cyrano osa, mida Teo Maiste on samuti kahes lavastuses laulnud. Nüüdses Mikk Mikiveri lavastuses oli üks põnevamaid aegu proovi-periood. "Lavastaja käis ka muusikalistes proovides, istus ja kuulas, arutas, filosofeeris. Tegelaste omavahelised suhted pandi juba nendes proovides paika." Teo Maiste kahtles algul selles rollis: aastad on läinud, Cyrano on taas baritoni roll, kirjutatud Georg Otsale mõeldes. "Aga Mikiver veenis mind, et Cyrano on ajatu ja eatu." Suure töö tegi selle ooperi lavaletoomisel dirigent Paul Mägi, "muusika oli tõsiselt läbi töötatud, ooperisse tuli uusi ja huvitavaid nüansse juurde". See teineteisemõistmine algas juba 1985. aastal lavale tulnud Händeli "Alcinast". Teo Maiste lisab, et palju töötab ta koos Jüri Alperteniga, ääretult musikaalse ja diskreetse dirigendiga.

Kostüüm ja rekvisiit

Kas rekvisiit võib segada?

"Vastupidi. Kui kostüümid ja rekvisiidid on varakult valmis, aitavad need palju kaasa." Äpardustest rekvisiitidega räägitakse lõpmatult legende. Teo Maistele erilisi äpardusi ei meenu, küll on "Traviatas" maha ununenud rahapatakas, "olen siis vaikselt laua pealt võtnud". Ja muidugi äpardused võtmetega, mida laval kellelegi teisele ulatada tuleb, aga mis on ununenud. Ka neid saab nii edasi anda, et publik nende puudumist ei märka. Headest rekvisiitidest mee-

nutab Teo Maiste sau "Boriss Godunovis", mille tsaar Šuiskil käest rebib, ja on juba Šuiskit löömas — "sellega võiks kehaist läbi lüüa" —, aga siis suunab selle põrandasse. Tugevdatud emotsioonipuhang.

Kostüüm võib ka lihtsalt raske olla. Teo Maiste küll ei kinnita, ent Borissi kostüüm olevat kaalunud kuusteist kilo. "Aga see ei ahistanud mind." Kuigi kostüüm võib ka tegevust segada. Tundub uskumatu, et "Sevilla habemeajaja" kostüüm kaalus umbes sama palju kui Borissi oma. "Mitte et see kitsas oleks, see on liimiga üle määratud, mis jätab mulje, nagu oleks ta ilane, seal on mingid teravad orgid püsti. See on tõeliselt ebamugav." Ja nii oligi Bartolo laval põhiliselt ilma ülakueta.

Kui partnerid on enam-vähem üht kasvu, siis ei tehta igale oma kostüümi. Kui erinevad, siis küll. Sellesama Bartolo puhul oli Taisto Noorel hoopis nahast pealiskuub, aga "temal oli teine häda — see ei lasknud õhku läbi". Nii et vestiväel oli põhiliselt temagi.

"Estonia" lava on tihti väga täis ehitatud.

"Mulle ei meeldi, kui laval liialdatakse ehitistega ja näitlejatel on paar meetrit mängu- ning liikumisruumi. Üks äärmuslikumaid selles suhtes oli viimane "Võluflööt" — suur ehitus keskel ja tegevus paari meetri ulatuses. Näitleja kaob ära."

Ringid, ringid... Dargomõžski "Näki-neiust" on möödunud kolmkümmend kaheksa aastat. Ehk jõuab ring taas ka vene ooperini, madalaid meeshääli nii soosivani. Kas jõuab ring ka "Näki-neiuni"?

KONVERENTS KOOLKONNAST

24. JA 25. NOVEMBRIL 1997 TOIMUS EESTI TEATRILIIDUS TEATRI TEGIJATE JA VAATLEJATE KOKKUSAAMINE, TEEMAKS "KOOLKONNAD EESTI TEATRIIS. ON NEID ÜKS, MITU, VÕI POLE NEID ÜLDSE?"

Jututoa algtoukeks oli Reet Neimarilt paberile pandud küsimustering:

- Mis õpitust praktiliselt tänini "töötab"? Mis on igapäevaselt tarvitusel?
- Mida pean koolkonna tunnuseks? Mille järgi tunnen ära, et see või teine teatritegija kuulub minuga samasse koolkonda? Või teise koolkonda? Millest tunnen ära koolipuu-duse?
- Kas "võõras koolkond" on sama, mis kooli-puudus?
- Mida teen teisiti, kui tegid või õpetasid mu õpe-tajad? Kas mu taotlused on aja jooksul muutunud?
- Millega olen omal ajal õpitud täiendanud, liit-nud, ristanud? Kust olen seda "muud" õppi-nud — millistelt lavastajatelt või kolleegi-delt, mis raamatutest, mis teatrist, lavas-tustest jne? Kas see muudab põhimõtteliselt minu teatritaotluste sisu ja suunda?
- Kas see muudab koolkondlikku kuuluvust? Kas see saab elu ja teatripraktika jooksul muu-tuda? Kas on üldse vaja tajuda (tunnistada) koolkondlikku kuuluvust?
- Mis piirini (kas) koolkondlik kuuluvus aitab? Ahistab?
- Kas on vahet, mis oli õpitust tähtis eile, mida pean tähtsamaks täna? Või on mingi puutu-matul muutustele allumatu osa teie "baa-sis", mistõttu eelnev küsimus on mõttetu?
- Kas koolkond on teie tunnetuses seotud eelkõige isikutega, kellega olete õppetöös kokku puu-tunud (õpetajad, kursuse- või stuudiokaas-lased, teie õpetaja õpetajad) või seotub see mõiste pigem mingite professionaalsete tun-nuste ja erijoontega? Töö metoodikaga? Näitlejatehnikaga? Etc.
- Kas tajume alati vahet mõistetel: koolkond — kool (koolitus, väljaõpe) — kool (õppeasu-tus, kursus, õpperühm, stuudio kui üksus)?
- Kas Eestis on üks (kaks-kolm-neli) või palju roh-kem koolkondi?
- Kas Eestis on oma koolkond(i) või on koolkonna mõiste rahvusvaheline?
- Kas koolkond võiks väljenduda kogu rahvusliku teatrikunstis alal kui lihtsalt mängulaad, rahvuslik iseloom jms?
- Koolkond kui sekt? Sallimatus — fanatism või piiratus? Kas seda esineb?



Merle Karusoo: Kool ei ole sekt.
Toomas Huigi foto

- Kas mõistega "koolkond" seostuvad teil mõis-
ted "professionaalsus" ja "diletantism"?
- Kas koolkonna kaudu on võimalik otsida oma
teatriidentiteeti?
- Individuaalne, isiklik, isikupärane (andelaad,
kallak, huvid — üldse ja teatrikunstis eriti)
ja ühtne koolitus, ühtne tööoskuste alus,
ühtne koolkond? Proportsioonid, dominan-
did, tendentsid?
- Kas mõni koolkond saab aeguda, vananeda?
- Kas ma arvan, et õppisin hästi, kas ma olen
omandanud selle koolkonna põhialused,
mille hulka olen harjunud end liigitama?
Kas ma ikka tean hästi, millest räägin?
- Kas üks "keel", ühed terminid tähistavad ühte
koolkonda?
- Kust olen leidnud hilisemat kinnitust oma kooli
või koolkonna tõdedele?
- Kas ühe koolkonna näitlejad saavad töötada
teise koolkonna lavastajaga? Ja vastupidi?
Mis siis juhtub?
- Kuidas saan aru M. Tšehhovi nõudest, et näitleja
peab iga viie aasta järel uuenema (nahka
vahetama)?
- Mida otsin, kui otsin "midagi muud"?
- Mis on "koolkonna reetmine"? On see mõiste
ajast ja arust?
- Kas maailmas on praegu kindlaid koolkondi,
kindlaid teatrimudeleid? Kas kõikehõlmav
postmodernism on ka selle mõiste hävita-
nud? Kui kauaks?

Kahe Teatriliidus veedetud päeva jooksul võttis koolkondade-teemal ja teemast tõukudes sõna 26 eesti teatritegijat. Oma mõtteid avaldasid kõigi Eestis näitekuunsti õpetavate koolide juhid — Ingo Normet, Lembit Peterson, Andres Noormets ja Toomas Lõhmuste. Monoloogidega astusid üles ka Merle Karusoo, Evald Hermaküla ja Tõnu Teppandi. Enn Lillemets rääkis Liina Olmaru assis-teerimisel kunagisest Toominga ja Vilmaa stuudiodist "Vanemuises".

Olulise osa kokkusaamisest moodustasid koolkondlik-temaatilised vestlusringid. Panso kooli VII lennu kogemust sõnastasid Priit Pedajas, Merle Karusoo, Lembit Peterson, Ago-Endrik Kerge ja Külliki Saldre. Eraldi vestlusringi koondusid lavakunstikateedrist pärast Pansot tulnud lavastajad ja pedagoogid: Elmo Niigane, Jaanus Rohumaa, Katri Kaasik-Aaslav, Andres Noormets, Ain Mäeots ja Anu Lamp. Samuti "Vanemuise" Irdis-aegsete stuudiote lõpetanud: Raivo ja Kais Adlas, Raine Loo, Ao Peep, Kersti Neem ja Evald Avik. Omaette vestlejate-kolmikuku koondusid Kersti Kreismann, Andrus Vaarik ja Mati Unt.

Kahepäevast arutelu juhtis Reet Neimar, keda küsijatena toetasid Lea Tormis ja Ülo Tont. Avaldame Merle Karusoo 24. novembril ette kantud mõtteavalduse.

Tere kokkutulnuile ja tänu ülesande eest põgusaltki läbi mõelda õpitu, tehtu ja tahtmise. Püüan vastata võimalikult kõigile Reet Neimari esitatud küsimustele ja palun kannatust — mul läheb umbes pool tundi.

Raske öelda, mis Panso koolis õpitust tänini "töötab", sest ma ei tea midagi, mis ei töötaks.

Tahtsaim minu töös ja mõtlemises on sündmuste analüüs. Analüüsi kontrollib etüüd, see käib kokku, seepärast ma etüüdist eraldi ei räägi.

Tegevusliku analüüsi meetodi kohta on öeldud, et see sobib ainult sotsrealismi lahkamiseks. "Sots" on mõeldud muidugi sõimusõnana, aga väljaspool reaalsust on ainult virtuaalne reaalsus ehk libategelikkus. Ma ei ole tõesti kindel, et see meetod sobib libategelikkuse analüüsiks.

Ma olen töötanud mitut sorti tudengitega ja igas vanuses harrastajatega. Sündmuse määramine ja sõnastamine on põhiline, mida püüan neile õpetada. Paljudel distsipliinidel on oma terminoloogia selle kohta, mida meie nimetame sündmuste analüüsiks, aga arvatavasti pole olemas võrdlevat käsitlust, sest teised meie oma ei tunne.

Me ei räägi sündmuste analüüsi tähtsusest teatritööde ajal. Me analüüsime. Mõnigi näitleja võib sattuda kimbatusse, kui paluda tal põhitermineid defineerida, aga kui ta kirjeldab oma praktilist tööd teatris, räägib ta sellest samast. Iga lavastaja räägiks, ma arvan, isemoodi.

Õpetus, mida mina edasi kanda ja samas jätkuvalt õppida püüan — Panso ütles, et seda õpitakse kogu elu — on sõnades lihtne:

Sündmus vastab küsimusele **mis juhtus?** Sündmus muudab tegevuse käiku. Põhisündmus puudutab võimalikult paljusid (praktiliselt kõiki) näitemängu tegelasi. Mida suurem sündmus, seda kauem oleme vait.

Sündmusest saab alguse tegevus, mis viib uue sündmuseni.

Tegevus on see, mida inimene teeb, **sisetgevus** vastab küsimusele, **mida ma tahan?** (Või ei taha.) Tegevus ja sisetgevus ei pruugi kattuda.

Karakter on see, kuidas inimene sündmusele reageerib.

Kõik.

Ma võin vastuseid mitte leida, aga ma tean, kuidas neid otsida.

Veel on mulle olulised sama süsteemi juurde kuuluvad õpetused, nagu: tähtis on **mida**, mitte **kuidas**. **Kuidas** sünnib proovis. Tähtis on **miks**, kuigi just seda me tavaliselt ei sõnasta. Ärge otsige kontseptsiooni, kontseptsioon sünnib ise.

Kui meie jutuajamised on tõesti ka kriitikute harimiseks, siis valdav puudujääk uue aja "tegijate" kirjatöödes on see, et paljude puhul ei saa aru, millest nad räägivad, mis see oli, mida nad nägid, mis juhtus ja mis on nende endi eesmärk.

Arvake, kes selles tsitaadis keda kiidab?

"Ja siis (...) ilmus äkki idee. Ja lavastaja võttis idee ja tegi sellest kolmanda vaatu. Ja see sai hea. [- - -] Lavastaja mõte liikus ja otsis uut väljendust ja leidis selle. Lavastaja mõte on võimeline (...) staatikat paigalt kangutama."

(Andrus Laansalu, "Tarre ja tinglikkus. Lavastaja kangutab staatikat" ("Tosca"), "Postimees" 7. 12. 96).

Kirjutaja ei ütlegi välja, millise idee ta arvas ära tundvat. Mis te arvate, miks? Mina arvan: kartusest mööda panna. Julgem on jääda postulaatide juurde.

Tegelikult on kõige parem tagasiside nähtu ümberjutustus. Meile oleks silmapilk selge, mis lavastuses töötab, mis mitte. Et suuta kolme minutiga (või siis poolteisel leheküljel) näitemäng ümber jutustada, nagu meid treniiti, on tarvis materjali tunda. Meil nimetatakse pealkiri, nagu oleks kõik kõigile selge ja hakatakse hinnanguid andma. Tehakse nimelt seda, mida meie teha ei tohiks — hakatakse "suurt varvast välja joonis-tama".

Edasi õpitust. Praktika tõestab iga päev, et 50% õnnestumisest sõltub õigest näitlejate valikust. See kehtib kogu meeskonna kohta. Kui lavastaja ei saa valida, on ta juba ette kaotanud vähemalt töörahu kui mitte tulemuse.

On reegleid, mille järgi ma käitun, aga pole teadvustanud, et õppisin seda koolis. *Tekst tuleb omandada julma täpsusega. Oluline on süstematiseerida viigu, et nad ei korduks. Röövlid ja näitlejad vajavad kõva käega juhte.*

Eetikast. Ma ei suuda täita kõiki reegleid, aga ma pole neist loobunud. Üks, mida ma pidada suudan ja nõudmast ei lakka, on elementaarne kord, kella tundmine ja niiöelda vahetusjalatsid. Kord on lugupidamine oma töö vastu, ei muud.

Üks reegel, mida püüan igas töörühmas kehtestada, ei ole otseselt koolis õpitud, aga tuleneb ikkagi õpetusest. See on: sellest, mis toimub proovis või tunnis, ei räägita väljaspool, ei arutata muudes ringides, see on meie ühine looming ja kellelgi eraldi ei ole sellele õigust, enne kui oleme lõpetanud. Niisiis saame rääkida ainult sellest, mida ja kuidas tegime, mitte kunagi, mida me teeme.

Olen õppinud norima keelekasutuse, III vältte, diktsiooni, kuuldavuse pärast. Olen õppinud, et kandma peab mõte.

Olen õppinud lugupidamist õpetajate vastu.

Mulle on selgeks saanud esimesel koolipäeval öeldud sõnade tähendus: *õpetada ei oska me siin mitte midagi, aga õppida võite küll. Kätipidi kedagi taevasse ei vii!*

Niisiis ei saa rääkida: kool õpetas mulle..., vaid ainult: koolis ma õppisin... Ja kui ei õppinud, siis kahju muidugi, aga see pole kooli süü.

OMA KOOLI tunnuseks pean teatud märksõnu, slängi, kui soovite. "Pann pole kuum", "valmisolek on kõik", "sünnib siin", "rääkimise ja ütlemise vahe", "ei kanna", "ära sõida nurki maha", "nihestatus", "teki enda peale rebimine", "esimese ja teise repliigi seadus", "parema käega vasaku kõrva sügamine", "lati alt läbi minemine", "resultaadi mängimine" jne. Päris põnev oleks neid kollektioneerida. See, kes pole minu koolist, ei saa tõlketä aru, muud midagi. Kooli puudumise tunnused on näiteks kella mittetundmine, kontsentratsioonijouetus, arutlemine proovimise asemel, "suure varba joonistamine" ja vastumeelsus etüüdi ees. Muide, sellest vastumeelsusest. Mitte keegi pole pärast esimest etüüdi üle pika aja korranud, et ta ei oska või ei taha ja nii edasi. Vastupidi — mitmed inimesed on taibanud alles siis, kui nad on nn vabad, etüüdi tegelikke võimalusi ja võlu. See on arusaadav. Koolis hinnati etüüdi, mõnes mõttes oli ta eesmärk, nüüd on ta vahend, mis ta ju ongi.

Kooli puudumise märk on minu jaoks ka Stanislavski või Panso "küsimumise" ülestõstmine, püüd teisi tegijaid neile vastandada. See, mida mina olen õppinud, ei välista mingeid suundi teatris ega esinda ka mingit suunda. (Kui, siis on põhimärksõna "inimvaimu elu", ja välistab need teatrisarnased

nähtused, mis inimvaimu eluga ei tegele, aga millised need oleks?)

KOOLKONNAST. See, mida ma õppisin, on meetod, teatritöö ja mõtlemise tööriist ja ma pole kokku puutunud teatrinähtustega, mille loomiseks nad ei sobiks. Sellepärast ei oska ma seda koolkonnaks pidada. Peaksime siis kõigepealt kokku leppima, mida me koolkonna all mõistame.

Panso on nimetanud tegevusliku analüüsi meetodit algebraks. Algebrast me teame, et kuni neljanda astme võrrandite lahendamiseks on olemas üldised valemid. Kõrgema kui neljanda astme võrrandite jaoks ei ole üldisi lahendusvalemite olemas. Stanislavski on ütlenud ja Panso kordas seda tihti, et süsteem on andekate jaoks, geeniused seda ei vaja.

Geeniused — või ütleme sündinud tegijad — ei kuulu ühegi kooli alla ja koolkondi neil ka ei ole. *See ongi geeniusse tunnus, et ta vahel rohkem näitab, kui isegi näeb.* (Konspektist.)

Meie kooli kohta on Panso ütelnud, et õpetab meile ükskordühte. Kas korrutustabel on koolkondlik mõiste? Kas esineb veel mingeid korrutustabeleid? Võib rääkida erinevatest teatrikeeltest, suundadest, nähtustest, eeskujudest, kindlasti erinevatest koolidest, aga erinevatest koolkondadest teatris ma rääkida ei oska, kui me ei võrdsusta tinglikult kooli ennast, seda konkreetset lavakooli koolkonnaga. See on kokkuleppe küsimus.

Mulle tundub, et meie kõneaineks on pigem Stanislavski süsteem; ja see on igav kõneaine, sest räägitakse Stanislavskist, ja kui süsteemini jõutakse, siis selgub, et süsteemi ei tuntiagi. Peaaegu sama lugu on Pansoga. Ehk tuleb meie tänastest juttudest pisutki kokku sellest, mida Pansolt võis õppida.

Ma ei saa ise otsustada, MIDA MA TEISITI TEEN KUI MINU ÕPETAJAD. Teeksin meeleldi nn tavalist teatritööd, aga ma ei leia dramaturgiat, mis käsitleks mulle olulisi sündmusi. Mind huvitavad eestlaste elulood. Ma ei oska inimesest mõelda, kui tal ei ole elulugu, ja väljamaa näitemängude tegelastel minu jaoks tavaliselt ei ole. Ma ei tunne konteksti sel määral, et saaksin oma peaga mõelda, ja see teeb abituks.

Mind on alati seganud kunstimõiste müstifitseerimine. Minu arvates kunsti ei tehta, tehakse tööd, kunst kas sünnib või ei sünni ja see sõltub vaataja peas tekkivatest või mitte tekkivatest tähendustest.

Kunst on minu jaoks see, mis puhastab — see ongi *katarsise* tähendus, üks, ja ülendab. Ta puhastab kõigepealt mind ennast, kui see ulatub näitlejateni ja seal edasi vaatajani, siis ta ongi see õige. Ma võiksin ütelda ka korrastab — see on minu jaoks suure osas samaväärne.

Olen tegelnud rohkem dokumentaalmaterjaliga: sotsioloogide ankeedid, elulood,

päevikud jne, mul on lavastajana suurem interpreteerimisvabadus kui teadlasel ja rangemad raamid kui kunstnikul. Ma muutun alati nõutuks, kui mult hakatakse nõudma kunsti. Või teadust.

Ma ei tea, KAS MA OLEN ÕPPINUD "MUUD". Ma õpin jätkuvalt sedasama. Kooli ajal õppisin palju Kaarin Raidilt — teatrikujundit, mängulisust —, aga ma ei oska analüüsida, kas ja kuidas ma seda kasutanud olen. Õpin ju kõigest: Jaan Toominga ja kurusevendade Priit Pedajase ja Lembit Petersoni lavastustest näiteks. Õpikodadest, festivalidest, magistranttuuri õppeprogrammist, ajakirjast "Akadeemia", raamatutest, mis ei pruugi rääkida teatrist, viimasel ajal meie kujutatavast kunstist... Kõige rohkem olen õppinud eestlaste elulugudest, näitlejatelt, kellega töötan ja tööst enesest.

MUUTUNUD on võib-olla see, et olen kogu aeg häbenenud, et ee "päris teatrit", nüüdseks olen häälestatud sellele, et leida üles inimesed, kes tegelevad sama asjaga mis mina, ja arendan oma fantaasiad ühest teatrisarnasest nähtusest, mida minu arvates hakatakse vajama XXI sajandil. Seda enam, mida tugevamalt hakkab meid endasse imama libategelikkus.

Teine muutus — ja eelnevaga seotud — on see, et varem ma ei tegelnud harrastajatega, aga "Circulusega" 1993. aastal Otepääl kogesin 300 inimese nii suurt jõudu ja loominguist energiat, et enam ei ole minu jaoks olemuslikku vahet, kas töötan etendust luues professionaalsete näitlejate või tavainimestega. Vahe on muidugi etenduses eneses.

KAS ON VAJA TAJUDA (TUNNIS-TADA) KOOLKONDLIKKU KUULUVUST?

Jah, muidugi. Kool on nagu päritolu — sa võid seda mitte tunnista, mida see muudab? Kõige lihtsam tee tasakaaluni, ja võib-olla ainus, on just nimelt teadvustada nii kooli kui päritolu, ka siis, kui sa seda häbened või pole selle tasemel.

MITU KOOLKONDA ON EESTIS? Nagu öeldud, on kokkuleppe küsimus, mida koolkonnaks nimetada. Ma ütlesin, et teatris ei ole koolkondi. Kas me oleme kuulnud räägitavad Grotowski koolkonnast? Brooki? Meierholdi? Vahtangovi? Molière'i või Shakespeare'i koolkonnast? Oleme rääkinud ühe või teise mehe koolist. Ka meil siin täna. Võime rääkida Komissarovi koolist, Raidi koolist, Karusoo koolist ka.

Kui me võtame nimetada koolkonnaks Panso kooli, siis saab seda põhjendada koolide omavahelise suhestuse feel. Komissarov ja mina oleme ühest koolist, aga kanname edasi kindlasti erinevaid asju õpetusest. Komissarovi erialaõppejõud olí Kromanov, Komissarov ise on jumalast antud andega näitleja, mina olen Panso viimaselt kursuselt,

kus esimest korda koolitati spetsiaalselt lavastajaid. Ma ei sõandaks meie kahe õpetusi koolkonnaks nimetada, seega oleme mõlemad Panso koolkonnast, ja meie õpilased ka.

Tegelikult valitseb suurt osa maailmast see teatritarkus, mida Stanislavski süstematiseerida püüdis, selle osiste edasiarendused, täpsustused, sügavkünnid. Ja tavaliselt seda ei teadvustata, sest Grotowski, Brook, Efros on olnud sajandi teises pooles kuumemad nimed. Nemand ise ei eita oma seotust, seda kipuvad tegema jüngrid. Stanislavski süsteemi vormistaja ja õpetaja on suures osas Knebel. Nii et koolkonda võiks otsida siit. Sama arengusuuna õpilased on eesti teatris Kaarin Raid ja Ingo Normet. Raid lavastaja jumala armust ja Normet Efrose õpilane. Aga et Stanislavskit koolkonnaks nimetada, oleks vaja ühte teist nime ka, vastandnime, olemuslikult teistsugust. Pakutud on Brechti. Aga Brechti teooria ja lavapraktika on erinevad. Teooria üksi ei loo teatris koolkonda, Brecht on selles mõttes pigem teatrifilosoof, nagu Artaud'gi.

Eraldusjooneks on pakutud etendamise/läbielamise telge. Ma ei näe võimalust puhta erinevuse kirjeldamiseks. See on filosoofiline vaidlus, kuulub mängu kui niisuguse valdkonda, praktilise teatritööga on sel vähe pistmist. Need sisse-, välja- ja läbielamised, niisamuti nagu ümberkehastumine ja kõrvaltvaatamine, on kõik üsna abitud terminid, korralikult defineerimata ja nõuaksid eraldi konverentsi. Mitte selleks, et aru saada, kuidas neid täpne tõlkida oleks või mida üks või teine esmakasutaja selle all mõelnud on, vaid et ühtlustada tänast sõnakasutust.

Kui me Panso kooli ühise tagapõhja välja jätame, siis EESTIS EI OLE OMA TEATRIKOOLKONDA. Kui me lepime kokku, et eesti mõõtmetes on koolkond iga õpetaja/lavastaja, keda saab selgelt eristada teistest ja kellel on endale nime teinud õpilaste/näitlejate grupp, siis on meil mitmeid koolkondi, kohe oma 6—7 tükki. Aga kui me õpilaste poolt vaatame, tulevad teised tehted. Naljaga pooleks: Taarna + Komissarov + Raid = Nüganen. Komissarov + Karusoo + Unt = Avdjuško. Kui meil on sellist mehhanismi teatriprotsessi kirjeldamiseks tarvis — miks mitte? Ma loodan, et seda ei põlistata. Aga kui me täna siin otsustame nimetada oma teatrikoolkonnad, siis ei tohi unustada Aarne Üksküla — palju õnne sünnipäevaks veel kord! Tema koolkonnast on väga edukas ja õpetajakeskne X lend, kellest mitmed on juba ise õpetajad: Anu Lamp, Laine Mägi, Katrin Nielsen, Andrus Vaarik, Andres Lepik, Elmar Trink.

Aga ma arvan, et meile piisab korrustabelist ja headest õpetajatest. Mina tõlgin kõik "koolkonnad" kooliks ja pean silmas Panso kooli algusest tänase päevani välja, sest

järjepidevus ei ole minu subjektiivsel hinnangul katkenud. Mul ei ole vahet, kas töotan oma, Raidi, Üksküla, Komissarovi või Normeti juures õppinud inimestega. Rääkimata Priit Pedajase omadest, kes alles õpivad.

Ma tahaksin tähelepanu juhtida ühele erinevusele rahvuste vahel siinsamas Eestimaal, mis peaks meie jutuga kokku käima küll. Wismari haigla psühhiaater Vladimir Kirejev, kes teeb noortele laagreid "ei"-ütlemise õpetamiseks, tegeleb ka psühho-draamaga. Tal oli kahe grupiga paralleelselt agressivsuse-harjutus (ma eeldan, et USAst pärit). Selles on 11 astet. Eesti grupp tegi kõik 11 silmagi pilgutamata läbi, mis tähendab, et nende jaoks see mudel ei töötanud. Vene grupp 4. astmest kaugemale ei jõudnud. Välja nägi see nii, et eestlased tegid oma agressivsuse etüüdid rahuldava agressivsusega ära ja hakkasid sõbralikult sünnipäeva pidama. Venelased ei saanud ega saanud agressivsust mängida ja pärast tundi peksid omavahelisi arveid klaarides moosipurgid vastu seinu puruks. Psühhiaater järeltab sellest, et eestlased ei ela läbi, venelased aga ei saa ilma läbi elamata. Ma ei tea, mida teatriinimesed sellest järeldama peaksid, aga küsimus "eesti teatrist kui koolkonnast" on omal kohal selles mõttes, et ka ühesuguse meetodi järgi töötades jõuame meie teiste rahvustega võrreldes erinevate tulemusteni. Aga pigem on tegemist rahvusliku või koguni geopoliitilise eripäraga, mida me ise võib-olla teadvustanud pole.

KOOL EI OLE SEKT. Sekt on suletud ühendus üheainukese vaimse liidriga. Teatri puhul on selleks tihtipeale ühe-mehe-studio. Tavaliselt uuritakse põhjalikumalt üht või teist süsteemi komponenti. Kui jätta välja mõiste "sekt" halvustav tähendus, on see teatriprotsessi kui terviku jaoks vajalik täiendava uurimissuunana. Iga töögrupp muutub konkreetse töö ettevalmistamise, ka õppimise ajal mõnes mõttes sektiks, ma pean seda loomulikuks. Aga kool on orienteeritud baasile, peab olema avatud ja õpihimuline.

SALLIMATUS on üks neist mõistetest, millega minu arvates vastutustundetult ümber käiakse. Kes see näiteks sallib, et teda tema tegemistes segatakse? Või peaks sallima tühja juttu, distsiplineerimatust või lauslollust? Ei salli muidugi. Elus on mitmeid nähtusi, hoiakuid, käitumisi, tegusid, mida ma ei salli. Ka enese juures muidugi. Kas see ongi sallimatus?

Ma ei ole kunagi tundnud, ka mitte mõttes sõnastanud, et ma ei salli ühte või teist inimest.

Muidugi seostub mõistega "KOOL" mõiste "PROFESSIONAALSUS". Professionaalsus on teatritöökäsitajale hädavajalik käsitöö- oskus, ei muud. *Pealisehitus on andekuse küsi-*

mus, aga kas maja püsti seisab, on meetodi küsimus.

Meetod ei ole kedagi andekaks teinud. (Konspektist.)

See ei määra, kui kõrgele keegi hüppab, aga see määrab, mis kõrguse ta kindlalt ületab. (Vabandan Maria Klenskaja ees, kes on allergiline spordist võetud võrdlusaluste suhtes ja tänan hea intervjuu eest TMKs.)

Ma ei tea, mida mõtelda DILETANTISMI all tänases teatris. Mina mõistan selle all hämamist. Oskamatust oma mõtteid arusaadavalt väljendada. Võib-olla käib selle juurde ka piisake pretensioonikust või edevust. See puudutab tööprotsessi, ei pruugi puudutada tulemust. Väga paljud asjad võivad olla teatriks nimetatud, sellel mõistel oleks tarvis uut definitsiooni.

Ühe kooli näitlejad saavad väga hästi töötada teise kooli lavastajaga. See on tavaliselt väga rikastav. Küsimus on tõlkimises, nagu eespool öeldud. Ja muidugi kooli kui niisuguse, st teatud keelesüsteemi olemasolu.

KAS MA ARVAN, ET ÕPPISIN HÄSTI, KAS MA OLENGI OMANDANUD SELLE KOOLKONNA PÕHIALUSED, MILLE HULKA OLEN HARJUNUD END LIIGITAMA? KAS MA IKKA TEAN, MILLEST MA RÄÄGIN? See on väga hea küsimus, aga vastus ei tähenda mitte midagi. Mida tähendab, et ma õppisin viitele? Kus on sõnastatud need põhialused, et võiksin end mõõta? Mida tähendaks, kui ma arvan, et olen omandanud? Ma tunnen ennast nende inimeste seas hoiatuna, võib-olla on see liigituse alus? Ja loomulikult ma arvan, et tean, millest räägin. Kes ei arvaks?

HILISEM KINNITUS OMA KOOLI TÖDEDELE? Ma oskan analüüsida, ma oskan küsimeist sõnastada, see ongi kinnitus.

Ma ei tea, **KAS ME PEAKSIME IGA VIIIE AASTA JÄREL MIDAGI ÜMBER ÕPPIMA**, küll aga peaksime õppima. Võib-olla sedasama, sest nüüd saame teisiti aru. Ma ei mõista, miks see meie kultuuris enesestmõistetav pole. Meil on üksteisel palju õppida, see on meie tõeline potentsiaal. Ma ei mõista, miks me ei korralda endile õpikodasid. Teatrid peaksid puhkust kahe nädala võrra pikendama, et saaksime keset suve kokku tulla ja õppida kord ühe, kord teise meie oma lavastaja või näitleja käe all. Ma ei ütle seda mõtet esimest korda välja. Meil peaksid olema regulaarsed kordusõppused. Praktiliselt on igas töötükkis kordusõppuse periood, aga seda ei saa kunagi lõpuni maitsata, sest tähtaeg on kukil.

Veel kord. **MINU ARVATES EI OLE MAAILMAS KINDLAID TEATRIKOOL-**

KONDI; koole on küll, neid sünnib ja seguneb ja varsti filtreeruvad välja erinevad teatrivormid. Võib-olla saavad mõned vormid teise nime, võib-olla jääb kõik ühepajatoiduks nagu praegu kujutatavas kunstis. See teema huvitab mind väga ja selle käsitlus peaks algama teatri definitsioonist. Siis saaks ehk aru, mille alusel eristuvad vormid: baasmaterjali, funktsiooni, näitleja—vaataja suhte, mängukoha, vaatamängulisuse, improvisatsioonielemeendi, kaaskunstide kaasamise või näiteks tehniliste vahendite kasutamise järgi. Vaevalt küll, et ükski teatrisarnane nähtus nii kauaks püsima jääb, et teda teistest samalaadsetest lausa eraldi seisvaks võib pidada, aga definitsiooni olemasolu korral saaks neid paremini kirjeldada.

See, mis on praegu, see jääb kindlasti. Ütleme, et see on saksa teatri mudel Stanislavski tegevusliku analüüsi meetodi baasil ehk eesti teater. Pole tähtis, kas ta püsib parasjagu sõna või kujundi peal. Aga tema proportsioon teiste teatrisarnaste nähtuste reas väheneb umbes ühele kümnendikule. Ja SEE teater muutub märgatavalt elitaarsemaks.

Vähemalt sama elitaarseks kui Linna-teater praegu. See, et muud suunad nii visalt arenevad või püsima ei jää, tuleb eelkõige sellest, et meil siin toimib ainult repertuaarteatri süsteem. See on tänase päeva ja tänaste tegijate jaoks liiga paandumatu. Enamik meist teeks "midagi muud", aga selle jaoks pole organisatsioonilist struktuuri.

Me nimetame neid tegemisi projektideks ja neid finantseerib Kultuurkapital, mis tähendab, et enne munemist tuleb nii palju kaagutada, et muna ise jääb päris pisikeseks, energia kulub kaagutamise peale ära. Minu teatrinägemuse järgi mahuks enamik "projekte" ja "alternatiive" riigiteatri raamidesse ja peaks olema samadel alustel finantseeritud.

Lõpetuseks peotäis tsitaate koolikonspektist:

Igast talutarest võib teha Vargamäe, on vaja mõttehaaret.

Ei õpetata mitte "isme", vaid aluseid. Kui me vormi ei valda, ei saa hakata deformeerima, see on diletantism ja šarlataansus. Ülkskordüks peab peas olema.

Analüüs on selleks puhuks, kui välja ei tule; kui tuleb, ei vaja me mingit analüüsi.

Tänapäeva näitleja peab valdama tegevuslikku analüüsi. Me ei mängi rolle, vaid tükki.

Need on üpris halvad näitlejad, kes tahavad üksinda head olla.

Sündmus muudab kõik, muidu ta poleks sündmus.

Sündmuse näha, neid mängida osata — see on meie ülesanne.

Talendi tundemärk ongi — kui laialt oskame sündmust mängima panna. Sündmust kantakse endas aastakümneid.

See tundub teile võib-olla üllatusena, aga see on peamine viga režiikunstis. Mängitakse maha terve vaatus, aga sündmust ei ole.

Ühendav jõud on alati peamine sündmus.

Meid kokku toonud jõud on kooli sünnipäev. Kui see konverents oleks olnud aasta tagasi, juubeli ettevalmistuseks, oleksin pakkunud välja, et suvel koguneks iga lend omaette ja tooks koolile kingituseks, mis tal sellest kokkusaamisest tuua on. Nüüd peame piirduma lillede ja sõnadega. Palju õnne siis, kool! Ja pikka iga.

MEISTERLAULJAD OLID TAAS RÄNNUTEEL

Kes meie kandis ei tunneks nende hõbehääli? **Lydia Rahula** asutatud ja juhatavat Tallinna Poistekoor on klassikalise segakoorina (väikestest poistest sopranistid ja altistid, noormeestest tenorid ja bassid) astunud kümnendasse tegevusaastasse. Avar repertuaarihaare ulatub iidsest gregooriuse laulust kuni spirituaalideni ja küllap nende tähistulpade vahele mahub terve vikerkaar žanritest. Nende esinemisi on jäädvustatud mitmel MC-I ja CD-I, ühel neist teevad nad kaasa ka Rudolf Tobiase oratooriumis "Joonase lähetamine".

Seni on nad andnud üle kaheksa viiekümne kontserdi, lisaks koduvabariigile ka Austrias, Soomes, Saksamaal, Ungaris, Lätis, Leedus, Madalmaades, Norras, Poolas, Rootsis, Ameerika Ühendriikides, Jaapanis ja nüüd ka Portugalis. Ees ootab talvine kontserdireis Moskvasse.

Toredateks saavutusteks on auhinnalised kohad mitmel võistulaulmisel, näiteks naasti 1992. aastal Schuberti kooriloomingu festivalilt Austriast teise kohaga, millele lisandus eripreemia selle helilooja teose parima esituse eest. Rahvusvahelise koorikonkursi võiduga Tampere aastapäevad hiljem kaanes erilise tunnustusena ka Lydia Rahulale antud dirigendi-eripreemia.

Tallinna kuulsad laulupoisid, noodsamad mitmel suurel-tähtsal võistulaulmisel pärjatud, käisid möödunud suvel Portugalis, täpsemini provintsi nimega Algarve. See mitmekülgse loodusega maasiil, kunagine iseseisev riik, paikneb umbes poolsaja kilomeetri laiuse ribana kolm korda pikemalt tegelikult tervel Portugali lõunarannikul ja sinna jääb ka Euroopa mandri kõige edelapoolsem tipp, merestiihiat demonstreeriv maaliline Püha Vicente kaljuneem. Küllap on see ühtlasi meie maailmajao kõige kaugem nurk, kuhu Eestimaalt üldse minna saab...

Seekord avanes Tallinna tublide muusikute ees võimalus anda mitu kontserti pühakodades, sealhulgas väikelinnas Peninas (Igreja de Santo André) ja hoopis suurema Portimão peakirikus.

Tundus, et meie lauljate tubli dirigent pani seegi kord kava kokku suuresti improviseerimisest käigupealt, missugune pala oleks parajasti sobivam järgmisena esitada. Laulud, nende rütmid, harmooniapõimised ja meloodiajoonised vaheldusid värvikalt ning mõjusalt kontrastselt. Puhuti võeti abiks koguni kastanjetid, kõristid, trummid ja trummikesed, kõnelemata žestidest ja lava liikumisest — väljapeetult napist, kuid seda ilmekamast. Niimoodi hakkas esitatu põhi-olemuse mõistma ka kuulaja, kes meie keelt ei mõista.

Lisaks tuli Faro linnavalitsuse korraldatud tore vastuvõtt ja sealse rahvaga kohalikus raamatukogus-linnamuuseumis, mis asub endise kloostril põhineval iidse kompleksis. Muidugi kasvas see mahukaks ja mitmekülgse kavaga kontserdiks. Õigupoolest oli sealne ülesastumine kavandatud sõbraliku kokkusaamisena ühe Kreeka lastekooriga, kuid paraku ei jõudnud "kolleegid" kohale.

Tolle ajaloolise rajatise mauri stiilis siseõue akustika toetas toredalt poiste laulu. Kõik helises, viimnegi nüanss jõudis igaheni, noorukesed solistid olid taas väga südid. Publik elas kõigele siiralt kaasa.

Ja tulem? Olen veendunud, et farolastele, sealhulgas ka Faro lastele, kui siin enesele tillukest sõnamängu lubada, oli see kontsert mitte ainult üks kauaks meelde jääv sündmus, vaid ka tutvumine Eestiga, usutavasti koguni selle maa esmaavastamine.

Seda näitab kas või publiku hulgest Lydia Rahulale läkitatud luuletus, pisut amatöörlik, kuid seda südantsoojendavam:





Dirigent Lydia Rahula.
Teet Malsroosi foto

**TALLINN BOYS CHOIR
LYDIA'S AND RUDOLF'S BOYS**

What wonderful surprise
To see and hear your choir boys
Unexpected they arrived
Lined up and dressed in white

Then they started to sing
Their hearts full on melody
Their voices alike the angels
Their young figures cherubines

Magical energetic they moved
Shaking instruments between the lot
Their movement of talking deep breath
Caused laughter and vivid applause

Margherita Christine Placito

Lydia Rahula: *Arvan, et koori loomine polnud juhus või mõne seiga pelk kokkulangemine. Töötasin RAMi poistekoori koormeisterina ja veendusin, et olen suuteline ise midagi looma, läbi oma tunnete muusikat pakkuma. Parajasti oli Tallinnas asutatud Vanalinna Muusika-*

Tallinna Poistekoor kodulinna Kuningaaias.
Teet Malsroosi foto

maja ja seal tegutsesime seni, kuni enam ära ei mahtunud: väikemehed kasvasid ja koor täienes juba nendest sirgunud noorukitega. On huvitav, et praegugi laulab meie ridades mitu noormeest, kes algupäevil pisipoistena selle koori hällis kiikusid: Priit Roosimägi, Sven Polt, Rain Tunger, Kaarel Kuznetsov ja Reigo Peeduli.

Kuid poistega hakkasin tegelema seepärast, et poistekoore on vähem ja nad on erilised. Kui poiss laulab kõrgeid noote, siis selles on niisugune värin ja helin sees! Selles on ju võlu, kui poiss, ise nii pisikene, laulab klassikalist ja rasket reper-tuaari! See on lummas!

Koor on edukas kindlasti ka seetõttu, et poisid ise naudivad laulmist. Mitte kunagi ei minda esinema "savaliselt", ette valmistamata. Nii ei saa, et paneme raami ümber, aga sisu ei ole! Laulud saame ruttu selgeks, kuid siis tuleb sellest hakata voolima üldist "fiilingut".

Portimão' kirikus. Suvi, 1997.





Faro's. Suvi, 1997.
Fotod Lydia Rahula kogust

Peter Perensi arvustusest ("Kultuuri-leht" 8. VII 1994): "Tallinna Poistekoor (Lydia Rahula) on näide sellest, et kõlapilt ei sõltu geograafilisest aspektist (nagu ungari koori õhuke, "hele" kõla, ameeriklaste jõuline sära, vene kooride tämbriiline massiivsus jne), vaid koorijuhhi vokaalsest esteetikast. Lauljate hingamises on kandvust, dipasoon avar, intonatsioon paigal koos õige fraasilahendusega."

Ja veel iseloomulikke hinnanguid Saksaamaalt ("Stader Tageblatt" 26. VIII 1993): "See oli otsekui ajarännak tagasi gootikasse, kui Tallinna Vanalinna Poistekoor piduliku Kõrgele Kolmainsusele pühendatud ülla hümniga väljapeetud sammul kiriku kül- ja kesklöövist altari ette astus. Hiljem, kui nood Euroopa kaugest kirdenurgast saabunud lauljad vaimustunud kuulajate spaleerist taas möödusid, et oma muusikaringi sulgeda, olid nad jõudnud kõiki rõõmustada kireva mosaiigiga Euroopa heliloojate paljude aastasadade vaimulikust muusikast ja lükkinud sellesse üsna üksikuid ilmalikke teoseid. Samas kasutas Lydia Rahula meelsasti võimalust igale palale siiralt järgnevat poolehoiupaletti vastu võtta."

Kuid lausa erilisele kohale peaksime asetama selle hinnangu: "Schola cantorum'i

ürgvanas traditsioonis, mis on andnud nii mõnegi kuulsa järglase — mõelgem vaid King's College'i koorile, Leipzigi Thomanner'itele, Viini Laulupoistele, seisavad aukohal ka need noored lauljad kaugest ja pikki aegu meie jaoks kättesaamatust Eestist. Nematki veetlevad oma segahäälte võrreldamatu, täiskasvanutest segakoori puhul saavutamatu "räbuvabalt" kirka, hingestatud kooskõlaga ja purunematu harmooniaga, mida suudab esile manada kõige kõrgemast kõige madalama hääleulatuseni küündivate ühtlaste meeshäälte kogum. On ju poiste sopranid ja aldid oma karmi magususega sootuks midagi muud kui tüdrukute samas kõrguses laulvad hääled — eriti siis, kui nendele saab tämbrikontrastiks vastandada noorukite sonoorselt kumedaid basse, mis erakordse veetlevuse saatel kuulajate kõrvadesse pärlendavad." (Samast.)

Tallinna laulupoiste muusikaretke tehniline korraldaja, turismifirma "Salus" juhataja **Sirli Mändmaa**:

Seekordsel ettevõtmisel, poistekoori läkitamisel kaugesse Portugali, on tegelikult pikem eel-lugu. Sellele võimekale kollektiivile oleme pöidlahoidjad ja abimehed olnud varemgi, nii turneedel

Ameerika Ühendriikides kui ka Jaapanis. Teadsime hästi, et iga nende laul kõlab alati laitmatult, ja nii üritasimegi omalt poolt leida uusi esinemisvõimalusi. Esimeseks paigaks oli Inglismaa, kuid millegipärast näitasid sealsed partnerid tolle idee vastu veidi kesist huvi.

Mõnevõrra hiljem leidsime uue võimaluse. Firma tööplaanis oli terve suve vältel korraldada tšarterreise ning turismimatkade kõrvalt viia poisid Euroopasse, et maailm nende kunsti võimalikult rohkem kuuleks ja ka nemad ise samas toda maailma näeksid.

Eks ole seegi, kui üht tegusat koori kusagil kaugemal pisut kuulatakse, üldisem ja toimekam teavitamine, reklaam parimas mõttes, omamoodi ettevalmistus tulevasteks konkurssideks ja suurteks kontserdireisideks.

Seekordne valik oli Portugal, kus "Salus" teeb ammust sujuvat koostööd oma kolleegfirmaga "ECO Viajes & Turismo".

Nagu me põhjendatult lootsime, kulgesid esinemised menukalt. Peninas kuulas arvukas publik koori vaimuliku kontserdi suuremat osa lausa piisti seistes näitamaks sellega oma austust meie noorte meisterlauljate ja nende pakutava kunsti vastu.

Samas selgus, et nüisugustes oludes on praktiliselt võimatu tavalist kontserti välja müüa, eriti veel suvisel puhkuste ajal. Kergesti võib pörkuda eelarvamusele à la "tuleb kusagilt teab kust meile tundmatust maailmanurgast jälle mingi koor, noh ja mis siis!"...

Niimoodi suunatigi esinemised kirikutesse, pidulikke missasid kaunistama. Pealegi viibib nendel alati ka palju turiste ja Eesti laulupoiste kunst omandas nii veelgi avarama kõlapinna.

"ECO" ja "Saluse" koostöös organiseeriti koorile väga malukas tutvustav ringsõit läbi terve maakonna. Usun, et Algarves nägid poisid palju põnevot — valgeid linnu ja värvikaid külasid, isepärast lõunamaist loodust ning sõbralikku rahvast argises töös. Väga raskest töös, kui arvestada kliima eripära: kõrvetavat kuumust ja rohket tehisiisutamist vajavat põllumajandust!

Loomulikult nõudis nüisugune üritus nagu ühe koori läkitamine kaugemale kontserdireisile, üsna tõhusat toetust nii materiaalselt kui ka moraalselt. Seoses sellega tahaksin tänada Tallinna lennufirmat "Enimex", meenutaksin parima sõnaga ka Tallinna linnavalitsust ja abivalmis linnapead **Ivi Eenmaad**, kes kriitilisel hetkel lahkelt kulutusi katma asus. Teatav osa paratamatutest väljaminekutest jäi siiski ka meie turismifirma kanda.

Ei ole kellelegi uudiseks, et meie kandis on sponsoritega asi kitsas eriti siis, kui miski servapidi kultuuri arendamist puudutama hakkab. Äsja märkis ka maestro Eri Klas, et Eesti suurfirmade majandustulemused edenevad märksa jõudsamalt kui kasvab nende abi kultuuri toetamiseks...

Ja resümee? Ladus, kuigi samas mitte ülerõhutatud distsipliin, kella tundmine ja kõigi lauljate sõbrasuhtumine ümbritsetajatesse — eks sellessegi varjub too suurepäraste saavutusteni suubuv miski, mis Tallinna Poistekoori lauljate tegemisi alati iseloomustab. Nii jääbki tõdeda, et nad täitsid enesele võetud ülesande seegi kord igati ootuspäraselt, niisiis laitmatult.

Ühtlasi tuli peaaegu igal sammul, et nii kauges kandis nagu Portugal ja eriti Algarve tillukest Eestit praktiliselt ei tunta, ning küllap ongi seda olulisem ennast nii seal kui mujal maailmas võimalikult rohkem esitleda. Mõistagi ka meie rahva ühe tugevama külje, laulukunsti kaudu.

1997. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU

47. BERLIINI

rahvusvaheline filmifestival toimus 13.—24. veebruarini. Põhikonkursile oli esitatud 25 täispikka mängufilmi. Filmipeo avafilmi oli taanlase Bille Augusti müsteerium "Smilla armastab lund". Linastunud tööde hulgas olid Kevin Alleni "Twin Town", Wolfgang Beckeri "Elu on ehitusplats", Claude Berri "Lucie Aubrac", Robert Dornhelmi "Ebakala", Mark Hermani "Brassed Off", Gerado Herrero "Comanche Territory", Alfred Hitchcocki "Peapööritus" ("Vertigo", 1958), Yim Ho "Köök", Pierre Jolivet "Fred", Søren Kragh-Jacobseni "Saar linnuteel", Chris Markeri "Level Five", Kira Muratova "Kolm lugu", Georg Wilhelm Pabsti "Pandora laegas" (1929), Masahiro Shinoda "Kuupaiste serenaad", Aleksandr Sokurovi "Ema ja poeg", Andrzej Wajda "Preili Eikeegi" jpt. Festivali põhi-



Catherine Deneuve kehastab peaosas Raoul Ruiz "Ühe kuriteo genealoogia". Berliini festivalil pälvis Ruiz "Hõbekaru" elutöö eest filmikunstis.

Žüriid juhtis Prantsusmaa endine kultuuriminister Jack Lang.

"Kuldkaru": "Rahvas Larry Flynti vastu" (*The People vs Larry Flynt*, režissöör Milos Forman; USA).

"Hõbekaru" (žürii eriauhind): "Jõgi" (Tsai Ming-liang; Taiwan-Hiina).

"Hõbekaru" (parim režii): Eric Heumann ("Port Djema"; Prantsusmaa-Itaalia-Kreeka).

"Hõbekaru" (parim näitlejanna): Juliette Binoche ("Inglise patsient", Anthony Minghella; USA).

"Hõbekaru" (parim näitleja): Leonardo DiCaprio ("Romeo ja Julia", Baz Luhrmann; USA).

"Hõbekaru" (elutöö eest filmikunstis): Raoul Ruiz ("Ühe kuriteo genealoogia"; Prantsusmaa).

"Sinine Ingel": Montxo Armendáriz Barrios ("Südamesaladused"; Hispaania-Prantsusmaa-Portugal).

"Kuldkaru" lühifilmile: "Viimased uudised" (Per Carleson; Rootsi).

FIPRESCI auhinnad: "Jõgi", "Nobody's Business" (Alan Berliner; USA) ja "Reede" (Viktor Kossakovski; Saksamaa-Suurbritannia-Soome-Venemaa).

Wolfgang Staudte nimeline auhind: "Mälestusi Sertaost" (José Araújo; Brasiilia).

69. OSCARID

tehti teatavaks ööl vastu 25. märtsi.

Parim film: "Inglise patsient" (*The English Patient*, produtsent Saul Zaentz).

Parim võõrkeelne film: "Kolya" (rež Jan Svěrák; Tšehhi).

Parim režii: Anthony Minghella ("Inglise patsient").

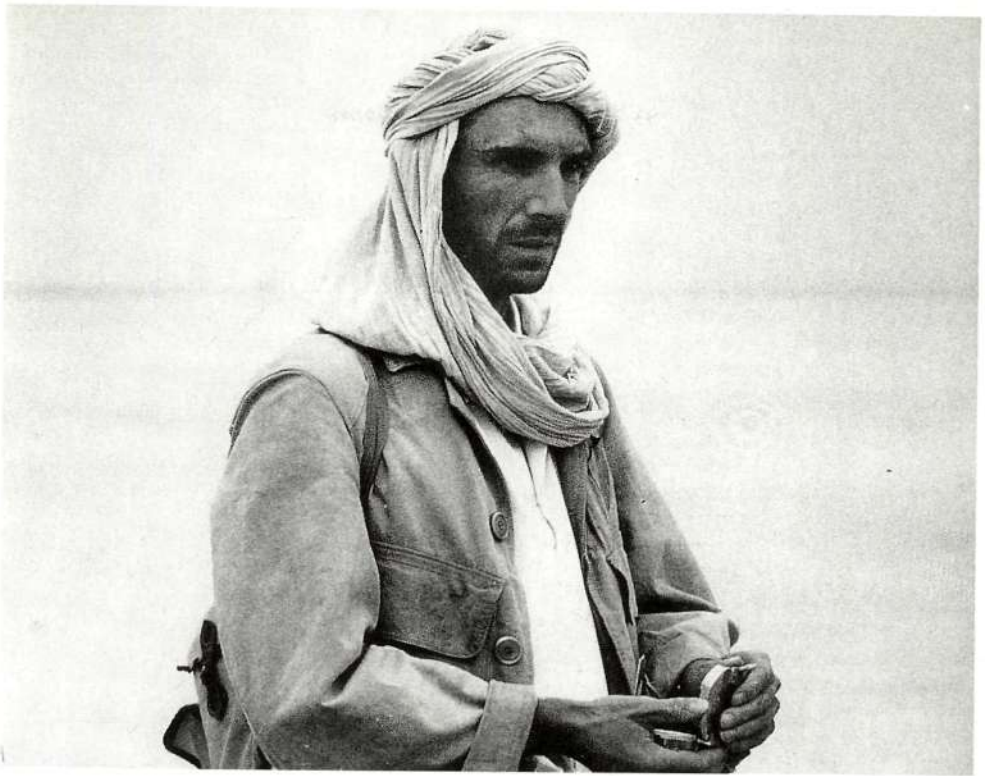
Parim naisnäitleja: Frances McDormand ("Fargo", Joel Coen).

Parim meesnäitleja: Geoffrey Rush ("Hiilgus", Scott Hicks).

Parim naiskõrvalosatäitja: Juliette Binoche ("Inglise patsient").

Geoffrey Rushile tõi parima meesnäitleja "Oscari" skisofreenikust pianisti David Helfgotti osa Scott Hicksi "Hiilguses".





Ralph Fiennes mängib Anthony Minghella
"Inglise patsiendis" krahv Laszlo Almásyt.
 Film võitis üheksa "Oscarit".

Parim meeskõrvalosatäitja: Cuba Gooding jun ("Jerry Maguire", Cameron Crowe).

Parim originaalkäsikiri: Ethan Coen ja Joel Coen ("Fargo").

Parim ekraniseeringu käsikiri: Billy Bob Thornton ("Sling Blade", Billy Bob Thornton).

Parim operaatoritöö: John Seale ("Inglise patsient").

Parim kunstnikutöö: Stuart Craig ja Stephenie McMillan ("Inglise patsient").

Parim originaalmuusika (draamad): Gabriel Yared ("Inglise patsient").

Parim originaalmuusika (muud filmid): Rachel Portman ("Emma", Douglas McGrath).

Parim montaaž: Walter Murch ("Inglise patsient").

Parim helikujundus: Walter Murch, Mark Berger, David Parker ja Chris Newman ("Inglise patsient").

Parimad heliefektid: Bruce Stambler ("Kummitav pimedus" / "The Ghost and the Darkness", Stephen Hopkins).

Parim kostüümikujundus: Ann Roth ("Inglise patsient").

Parim grim: Rick Baker ja David LeRoy Anderson ("Põrunud professor", Tom Shadyac).

Parimad pildiefektid: Volker Engel, Douglas Smith, Clay Pinney ja Joseph Viskocil ("Iseseisvuspäev", Roland Emmerich).

Parim originaallaul: Andrew Lloyd Webber ja Tim Rice laulu "You Must Love Me" eest ("Evita", Sydney Pollack).

Parim dokumentaalfilm: "When We Were Kings" (Leon Gast).

Parim lühidokumentaalfilm: "Breathing Lessons: The Life and Work of Mark O'Brien" (produtsent Jessica Yu).

Parim lühimultifilm: "Quest" (Tyron Montgomery ja Thomas Stellmach).

Parim lühifilm: "Dear Diary" (David Frankel ja Barry Jossen).

Au-"Oscar": koreograaf Michael Kidd.

Irving G. Thalbergi mälestusauhind: produtsent Saul Zaentz.

50. CANNES'I

rahvusvaheline filmifestival leidis aset 9.—20. maini (vt ka TMK nr 11/1997). Põhikonkursis osales 19 mängufilmi. Prantslase Luc Bessoni efektse futupõnevikuga "Viies element" avatud juubeliüritusel demonstreeritud ekraaniteostest äratasid rohkem tähelepanu Alejandro Agresti "Rist", Kenneth Branaghi "Hamlet", Zoe Clarke-Williamsi "Men", Robbe De Hert "Gastoni sõda", Mike van Diemi "Karakter", Abel Ferrara "The Blackout", Michael Haneke "Funny Games", Philip Hareli "Keelatud naine", Richard Kwietniowski "Elu ja surm Long Islandil", Udayan Prasadi "My Son the Fanatic", Gabriele Salvatorese "Nirvana", Lynne Stopkewichi "Kissed", Bob Swaimi "The Climb", David Trueba "Hea elu" ("La buena vida"), Wim Wendersi "Vägivalda lõpp", Michael Winterbottomi "Welcome to Sarajevo", Xie Jini "Oopiu-

misõda". Žürii esimees oli prantsuse näitlejanna Isabelle Adjani.

"Kuldne palmioksade palmioks" (elutöö eest): Ingmar Bergman.

"Kuldne palmioks" ex aequo: "Angerjas" ("Unagi", režissöör Shohei Imamura; Jaapan) ja "Kirsi magus maitse" ("Ta'm-e Guilass", Abbas Kiarostami; Iraan).

Žürii grand prix: "Õnnis homme" ("The Sweet Hereafter", Atom Egoyan; Kanada).

Žürii eriauhind: "Vestern" (Manuel Poirier; Prantsusmaa).

Parim režii: Wong Kar-Wai ("Õnnelikult koos"; Hongkong).

Festivali juubeli puhul välja antud elutöö preemia: Youssef Chahine ("Saatus"; Egiptus).

Parim naisnäitleja: Kathy Burke ("Ainult välispiisidelt", Gary Oldman; Suurbritannia-USA).

Parim meesnäitleja: Sean Penn ("Ta on nii armas", Nick Cassavetes; USA).

Parim stsenaarium: James Schamus ("Jäätorm", Ang Lee; USA).

"Kuldkaamera": Naomi Kawase ("Suzuka"; Jaapan).

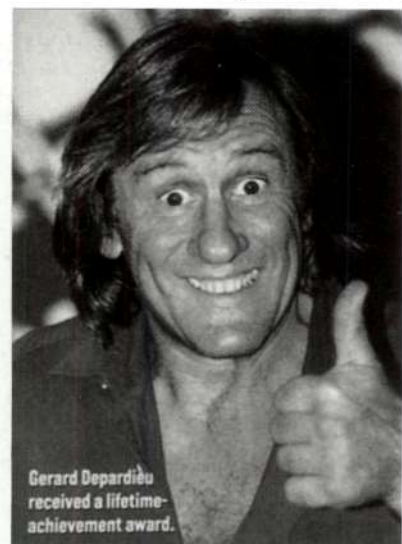
"Tehnikapreemia": operaator Thierry Arbogast töö eest filmides "Viies element" (Luc Besson; USA-Prantsusmaa) ja "Ta on nii armas".

FIPRESCI auhind: "Junk Mail" ("Budbringeren", Pål Sletaune; Norra).

54. VENEZIA

rahvusvaheline filmifestival leidis aset 27. augustist 6. septembrini. Põhikonkursil osaleti 18 mängufilmiga. Festival avati ameeriklase Woody Alleni tragikomöödiaga "Deconstructing Harry". Neil päevil näidatud ekraaniteostest äratasid kuuldavasti

Gérard Depardieu sai Venezias "Kuldlovi" kogu elutöö eest.



enam tähelepanu Sally Potteri "Tangotund", näitleja Alan Rickmani debüütlavastus "Talvised külalised", Stanley Kubricki filmiloomingu retrospektiiv, Zhang Yimou "Keep Cool" ja äsjasurnud ekraanikuulsusele Marcello Mastroianniile pühendatud Anna Maria Tato dokumentaalfilm "Marcello Mastroianni, ma mäletan, jah, ma mäletan". Žürii tööd juhtis Uus-Meremaa filmilavastaja Jane Campion.

"Kuldlovi": "Tulevärk" ("Hana-bi", režissöör Takeshi Kitano; Jaapan).

"Höbelövi" (žürii eriauhind): "Kõva muna" ("Ovosodo", Paolo Virzi; Itaalia).

"Volpi karikas" (parim naisnäitleja): Robin Tunney ("Niagara, Niagara", Bob Gosse; USA).

"Volpi karikas" (parim meesnäitleja): Wesley Snipes ("Ühe öö peatus", Mike Figgis; USA).

"Volpi karikas" (parim meeskõrvalosatäitja): Chris Penn ("Matused", Abel Ferrara; USA).

Parim stsenaarium: Gilles Taurand ja Anne Fontaine ("Kuiv puhastus", Anne Fontaine; Prantsusmaa).

Parim operaator: Emmanuel Machuel ("Kondid", Pedro Costa; Portugal).

Parim filmimuusika: Graeme Revell ("Chinese Box", Wayne Wang; Hongkong-Hiina).

Senati juhataja kuldmedal: "Varas" (Pavel Tšuhrai; Venemaa).

"Kuldlovid" kogu elutöö eest: Alida Valli, Gérard Depardieu, Stanley Kubrick.

FIPRESCI auhind: poola filmikriitik Boleslaw Michalek (postuumselt).

AARE ERMEL

LAUAKOMMETE AJALUGU À LA GREENAWAY

1. Semiootiline vahukooretort

Filmirežissöör Peter Greenaway on huvitav ja sugugi mitte lihtne isik. Ta on tihti ja kaalukalt kritiseerinud isekat postmodernset tarbimisühiskonda, eriti oma kodumaa uus-konservatiivset valitsust Margaret Thatcheri ajal. Teisalt aga on tema filmid oma eklektiliste kollaažide ning võimu- ja mõttekonstruktsioone küsitavateks muutvate irooniliste paroodiatega vägagi postmodernistlikud. Tema filmid on äärmiselt strukturalistlikud, seal puuduvad tegelased, kes oleksid tugevad isiksused. Aga just neid struktuure korduvalt naerualuseks ja küsitavaks muutes on ta, kui üks väheseid iseseisvaid autorifilmi tegijaid tänapäeval, vägagi poststrukturealistlik.

Pole siis ime, et tema filmidele võib läheneda mitmel viisil ja nii on tehtudki. Ning pole ime seegi, et erilises soosingus on nad olnud esteetikute ja semiootikute juures. Greenaway filmid on ju lausa külluslikult, ülevoolavalt täis visuaalseid ja auditiivseid ärritajaid ning igasse suunda viitavaid avatud tähendustasandeid, nagu kihiline vahukooretort. Sellist tõlgendustebeumi on jõutud juba kritiseeridagi. Mika Siltala tõdeb filmide "**Maconi lapsuke**" (*The Baby of Macon*, 1993) ja "**Prospero raamatud**" (*Prospero's Books*, 1991) tutvustuses järgmist:

"Greenaway filmid väldivad tavapäraseid tõlgendusi. Üheks võimaluseks on peitumine filosoofiliste ja semiootiliste kaitsemüüride taha, termini- ja mõistetulvast tehtud barrikaadidel turnimine. Nii teatati ühel semiootikute konverentsil Lyonis, et "**Joonistaja kokkulepe**" (*The Draughtsman's Contract*, 1982) kritiseerib tegelikult Inglise jalgpalli liiga süsteeme."

Riskides sellega, et mind võidakse ilmselt süüdistada just selles Siltala kritiseeritud "termini- ja mõistetulvast tehtud barrikaadidel turnimises", kavatsen omaltki poolt pista lusika suppi ja segada mõningaid mõtteid Greenaway struktuuridest, taksonoomia-dest, riitustest, söömakommetest, religioonist, võimust, vägivallast, seksist, barokist — ühesõnaga filmist "**Kokk, varas, tema naine**



Peter Greenaway ja John Gielgud
"Prospero raamatute" võtetel 1991. aastal.

ja temakese armuke" (*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, 1989), kus kõik need ained moodustavad võib-olla et Greenaway toodangu kõige hõrguma keeduse.

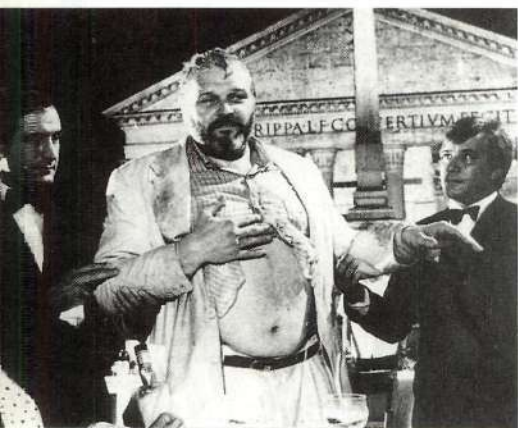
2. Kirjatähepuru

Võimustruktuuride kriitika filmis või muudes kunstivormides ei ole mingi uus ega omapärane asi. Üldiselt on neis ikkagi lähtekohaks dihhotoomiline vastandus, kus väike sümpaatne inimene on kontrastiks ebainimlikule masinavärgile. Kuulsaim seda tüüpi filmikuju on kahtlemata Charles Chaplini väike hulkur, mis, paradoksaalne küll, viis Chaplini enda omal ajal raskustesse, sest olles päriselus rikas ja kuulus, see tähendab — kõike muud kui tema filmikuju, ei täitunud publiku üleskõetud ootused tema käitumise suhtes ning ta pidi pelgupaika otsima Atlandi mõistlikumalt poolelt.

Greenaway läheb kaugemale ja parodeerides struktuure kui niisuguseid, osutab ta nende arbitraarsusele ning tegelikult kõikvõimalike dihhotoomiate ja klassifitseeringute meelevaldsusele. Selgemini paistab see

silma tema alperioodi pseudodokumentaalses lühifilmides, kus tõelisus võis kaju võtta näiteks numbrites (*Intervals*, 1969; *Goole by Numbers*, 1976; ja *1-100 / One to One Hundred*, 1978), kirjatahtedes (*H is for House*, 1973 ja *A Walk Through H*, 1978), erinevates viisides aknast alla kukkuda (*Windows*, 1975), erinevates püstiseisvates esemetes (*Vertical Features Remake*, 1978) või erinevates võimalustes pikselööki saada, kuid siiski ellu jääda (*Act of God*, 1981). Kuid mõjuvaim vaatamiselasus on ehk siiski aastail 1975—1980 tehtud 185-minutine (!) "lühifilm" "**The Falls**", 1980, mis ärritava põhjalikkusega näitab 92 intervjuus

"**Arhitekti kõht**", 1987. Keskel näitleja Brian Dennehy (Stourley Kracklite) ja taustaks mälestusmärgid Rooma impeeriumi ajast.



92 inimest, kes esindavad 19 miljonit salapärasest Vägiwaldsest Tundmatust Juhtumist (VUE ehk *Violent Unknown Event*) eri viisidel ellu jäänud inimest. Selle VUE olemus ei selgu kogu filmi vältel. Filmi nimi tuleb sellest, et 92 väljavalitut on võetud nimede loetelust nimede Falla ja Fallwaste vahelt, ehk teisisõnu esindavad nad kõiki Fall-algusega nimesid, kaasa arvatud muduigi kõik ingliskeelse *fall*-sõna ja seda lähedalt meenutava falloos-sõnaga liituvad konnotatsioonid.

Niisuguse lähenemisviisi taga võib väga hästi olla see tihti korratud elulooline fakt, et Greenaway tutvus filmiga algas riiklikus infokeskuses (*Central Office of Information*, COI), kus ta töötas tervelt üksteist aastat dokumentaalfilmide koostaja ja monteerijana. Sel külma sõja ja Briti impeeriumi lagunemise ajal loodud asutuse tegutsemiskava oli avalikult propagandistlik, teisisõnu — eesmärgiks oli korjata kõikvõimalikku ainet briti elust ning teha sellest võimalikult positiivseid põimikuid nii kodu- kui välismaiseks tarbeks. Kahtlemata on pinge, mis tekkis algse filmi-

miskonteksti ning pealeloetud teksti, montaaži ja uute seoste loomisega vormitud, siiski täiesti vastupidise lõpptulemuse vahel, Greenawayd nii segadusse viinud kui ka paelunud. Kas töötamisel sellises nii ilmselt absurdses asutuses on olnud mõju Greenaway poliitilisele mõtlemisele, seda ei oska ma öelda, aga mõju tema filmikeelele on ilmne. Filmis "*Vertical Features*" esinev salapärane Reklamatsiooni ja Restauratsiooni Instituut ja selle kuhugi kadunud filmitegija Tulse Luper on üpris ilmseid COI ja Greenaway enda paroodiaid.

3. Siirupit ja roiskunud liha

Üldise tuntuse saavutas Greenaway 1982. aastal oma esimese mängufilmiga "*Joonistaja kokkulepe*", mis oli väga menukas. Pärast seda ongi ta, arvestamata mõningaid televisiooni- ja ooperiprojekte, keskendunud just pikkadele mängufilmidele, mis valmimisjärjestuses on "*ZOO*" (*A Zed and Two Noughts*, 1986), "**Arhitekti kõht**" (*The Belly of an Architect*, 1987), "**Uppumised järgemööda**" (*Drowning by Numbers*, 1988), "*Kokk, varas, tema naine ja temake armuke*" 1989, "*Prospero raamatud*" 1991, "*Maconi lapsuke*" 1993 ja uusim film "**Padjaraamat**" (*The Pillow Book*, 1996).

Arusaadavalt põhjustel on viimastes filmides tulnud teha natuke ruumi ka traditsioonilistele jutustavatele ja rollikuju loovatele elementidele, kuid siiski mitte nii palju, et mõned traditsioonilise "hollywoodi" suula siirupijutustusega eriti harjunud kriitikud poleks nimetanud Greenawayd "külmaks", "tundetuks" ja "ebainimlikuks". Taksoomiliste mänglemiste elementidena on jälle kasutusel loendamise ja numbrid (eriti, nagu võibki arvata, "*Uppumistes järgemööda*", Soomes teatakse filmi nime all "*Saatuslikud numbrid*"), värvid ("*ZOO*" ja eriti "*Kokk*"), evolutsiooni etapid ("*ZOO*"), nimese eluperioodid ("**Arhitekti kõht**") jne. Üha kessem osa on mitmesugustel kunstidel ning kunstniku osal tõeluse kujutajana. "*Joonistaja kokkuleppes*" on see eriti ilmekas. Perspektiivirudustikku, mida joonistaja kasutab, võib võrrelda filmirežissööri kaameraga. "*ZOOs*" on filmirežissööri *alter ego*'ks kiirendustehnikaga mädanemisprotsessesse filmivad kaksikud ning Jan Vermeeri kuulsad perspektiivtehnikas maalid ja nende põhjal rekonstrueeritud inimesed ja interjöörid. "**Arhitekti kõhus**" võrdub filmi tegemine teadagi arhitektuuriga, "*Kokas*" gastroonoomiaga, "*Prospero raamatutes*" loomulikult kirjandusega, "*Maconi lapsukeses*" teatriga ja "*Padjaraamatus*" kalligraafiaga.

Ainus olulisem kunstiliik, mida ei ole veel eraldi käsitletud, on muusika. See sõltub ehk Greenaway maalikunstiõpingutest või sellest, et ta on jätnud oma filmide muusika küllaltki suveräänselt selle ala professionaalidele ja eriti tippminimalistile Michael Nymanile, kelle muusikal on keskne osa näiteks "Koka" mõjuvuses. "Kokas" esineb ühes stseenis küll ka lühike kabareelaulu katkend, millele tegi sõnad Greenaway ise.

Film, arhitektuur ja ka ooper on head näited hübriidsetest kunstivormidest, mis ühendavad mitmeid kirjallike, visuaalseid ja audiitiivseid "puhastest" kunstiliikidest laenatud elemente üheks tervikuks. Siin tuleb kõne alla nii mitme tegija nägemuste kokk sobitamine kui ka üldiselt suurematest võimalustest johtuv ühiskondlik ja/või majanduslik ühendus. Siin esilekerkiv iseseisva kunstnikuisiksuse ja ümbritseva masinavärgi vaheline vastasseis sobib muidugi eriti hästi üldisemaks indiviidi ja ühiskonna vaheliste suhete, jõudude ja pingete kujutamiseks. Eriti barokk on jäänud ajalukku epohhina ja/või stiiliajajärguna, millal kunsti formaalne vorm vastas või pidi vastama väga täpselt sotsiaalsele ja ühiskondlikule vormile. Ja ehk võib öelda ka vastupidi, et tõelust ja ühiskonda kujutati ning vajaduse korral ka vormiti vastavalt teatud üldkehtivatele või sellisteks peetud suhetele. Oluline oli kõikehaarav mõtlemine, kus mitte ainult kunstiliigid omavahel, vaid teadused, kunstid,

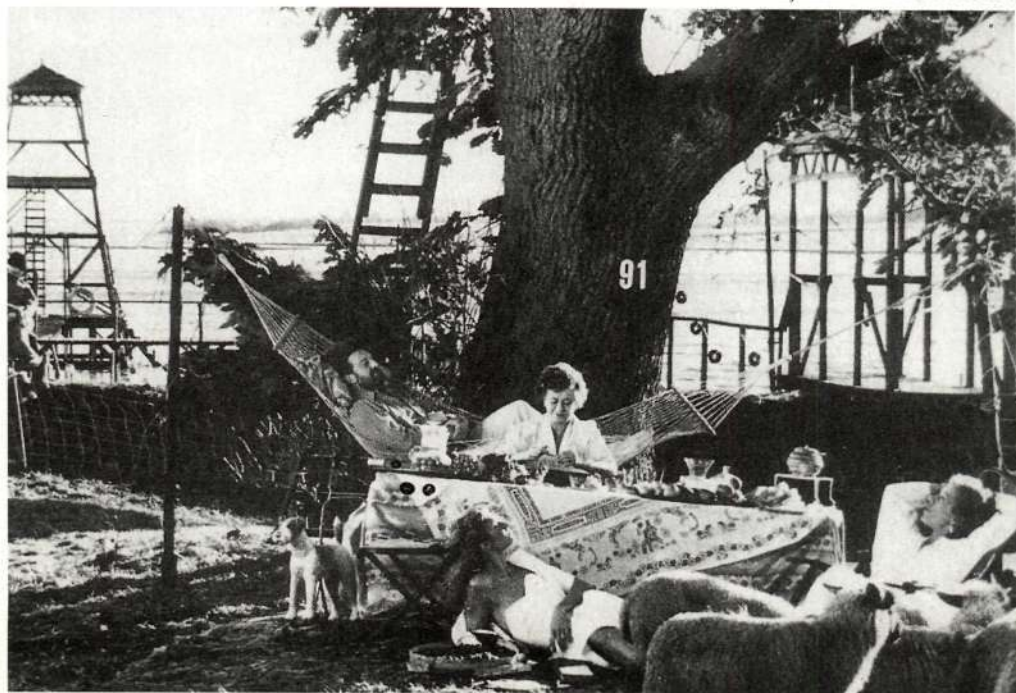
õukonnaetikett, inimeste hierarhia jne väljendasid samu staatilistena kujutatud ja pühi suhteid. Headeks näideteks on muuhulgas pargikunst ja tantsufiguurid, milles loodus ja inimese liikumine sooviti suruda vägagi ühesugusesse vormi. Söömine, mis on läbi aegade ja kultuuride olnud oluline, kui mitte kõige olulisem rituaal, oli barokiajal mõistagi väga suure tähelepanu all.

Kuigi Greenaway filmid on vägagi erinevatest ajajärkudest, on paljudes neist barokk või selle vaim ühel või teisel viisil olemas. Mõned, nagu "Joonistaja kokkulepe" ja "Maconi lapsuke" on otseselt 1600-ndatest, teistes, nagu näiteks "ZOOs" ja "Kokas", toimub viitamine barokiaegsete maalide ("Kokas" Frans Hals) ja muu vormikeele kaudu. "Arhitekti kõhu" perioodilised viited on suunatud enamalt jaolt antiigile, renessansile, uusklassitsismile ja fašismile, aga neid kõiki, nagu barokkigi, märgistab keskne pürgimus selgete vormide ning nende väljendatud tähenduste poole.

4. Seks, söömine ja surm

"Kokka", mis "Joonistaja kokkuleppe" kõrval on ehk Greenaway tuntuim ja menu-

"Uppumised järgemööda", 1988. Greenaway teeb filmiruumist mänguraja numbritega ühest sajani, mis ilmuvad kõige ebaharilikumal moel ka kõige tavatumatesse kohtadesse, ent need on sõltuvuses ülejäänud dekoratsioonist.



kaim film, võib pidada lausa paradigmaatiliseks Greenaway-filmiks selles mõttes, et see ühendab kõik tema kesksed teemad. Siin on ägedat võimukriitikat, taksonoomilisi mänglemisi näiteks värvidega ning barokse tervikkunsteose üldiseloom, milles üks kunstivorm (gastronomia) toimib koos oma kõigi vormisõltuvuses rituaalidega sünekdohhina kogu ühiskonnale ja vastavalt konkreetse mädanemise metafoorina ühiskonna mädasusele. Lisaks koondavad toit ja mädanemine kokku Greenaway varasematest filmidest (eriti "ZOO" ja "Arhitekti kõht") tuttavad kehalisuse teemad.

Greenaway on mingis seoses ise tõdenud, et ta tahab filmida kolme asja, mis ainsatena on inimestele vältimatud: söömist, seksi ja surma. Kindlasti võiks välja mõelda veel muid vältimatusi, aga Greenaway ütlusel on niipalju mõtet, et küllaltki tähelepandav osa inimese arengust ning tema vajadusest moodustada ühiskondi ja kultuuri põhineb toiduhankimisel ja järglaste muretsemisel, ja surma eest pakku ei pääse. See on eriti hästi näha mõtides ja nende õilistunud vormides religioonides, mille keskne normatiivne ja rituaalne aines keskendub söömistoimingutele, suguelule ja surmajärgse elu lootusele. Lisaks veel keelud ja tabud, mis liituvad peaaegu eranditult nende kolme eluvaldkonnaga. Neile on ühine kehalisus ning täpsemalt keha sisemise ja välise maailma vastastikune mõju. Nii söömisel kui ka selle vastandis väljaheitmisel siirdub midagi keha kaitsvast psühhofüüsilisest pinnast läbi, samuti ka suguahtis ja sünnitamisel. Küsimus on siis suurelt osalt indiviidi ja objekti moodustumisest ja suhtest teineteisega.

Pole ime, et küllaltki pikaajalise puhtalt ratsionaalsusele keskenduva filosoferimise järel tõusevad soosingusse kehalisust märkavad ja seda lausa rõhutavad suundumused. Seksil ja toidu sisse- ja väljaliikumisel on loomulikult lähedased seosed ka anatoomiliselt ja füsioloogiliselt, aga ega needki üksi ei seletaks seda nii positiivsete kui negatiivseteги sotsiatsioonide tohutut hulka, mis valitseb nende valdkondade vahel sõltumata keelest ja kultuurist.

Võim ja turvalisusevajadus on just seepärast ühe ja sama medali vastasküljed, et nimelt need alad, kus inimene tunneb suurimat ebakindlust ja organiseerumistarvet, on samal ajal ka need, millega teda võidakse kõige paremini valvata ja valitseda. Vaimuliku ja ilmaliku võimu põhiintressiks, kui nad on üleüldse olnud üksteisest eraldatud, on olnud soov luua taktikaid, mille abil inimesed teavad oma kohta ja seda, kuidas neil tuleb käituda. Religioossed rituaalid ja

söömiskäitumine on selliste normide puhtakujulisimad manifestatsioonid.

5. Söögirahe ja pritsiv veri

Margaret Visser esitab oma huvitavas teoses "The Rituals of Dinner" lauakommete ja söömisega liituvate tabude arengu peapõhjuseks tarvet kaitsta söövat inimest rünnakute eest siis, kui ta tähelepanu on ajutiselt keskendunud söömisele ning ta on seepärast rünnakute vastu kaitsetum. Sellele väitele annab muuhulgas usutavust ka see, et söögirahe (vrdl jõulurahu) rikkumist on ajast aega peetud eriti raskeks eksimuseks. Kreeka mütoloogias on kuningas Agamemnoni mõrvast säilinud huvitaval kombel kaks eri versiooni, millest ühes surmab Agamemnoni naine Klytaimestra ta vannis, teises söögilaual. Mõlemal korral on Klytaimestra tegu erilisel hukkamõistetav seepärast, et ta kasutas ära teise usaldust ja surmas ta siis, kui ohver oli kõige kaitsetum. Vanni- ja dušimõrvad on hiljemgi olnud kollektiivses teadvuses soositud teemaks nii fiktiivsete (nt Alfred Hitchcocki "Psycho", 1960) kui ka tõelusepõhjalistenagi (nt Charlotte Corday ja Jean-Paul Marat). Söögilauakuritegudest on hiljem tuntuse saavutanud nt Rootsi kesk-aegsest ajaloost tuntud Håtuna mäng (*Håtunaleken*) 1306 ja Nyköpingi pidu (*Nyköping gästebud*) 1317, kus Mauno Aidaluku pojad Birger, Eerik ja Valdemar kordamööda üks teist vangi võtsid. Valgete laudlinade üldkasutatavaks muutumise taustaks pole ilmselt olnud mitte niivõrd hiljem arenenud mõtted puhtusest ja hügieenist, vaid see, et neile pritsiv veri paistaks eriti selgelt ja näiks siis eriti hirmutekitav. Hestaval on ju ka haigepõetajad üldiselt halvalt, välja arvatud operatsioonisaalis, kus vere pritsimine on "lubatud".

"Kokas" parodeeritakse neid kõiki pidevalt. Filmi varas, pisut Luciano Pavarottit meenutav tõusiklik gangster Alberto on endale hankinud loo keskse tegevuspaiga — restorani koos prantsuse kokkadega (Richard) —, rõhutamaks oma staatust. Head kombed on ju pikka aega olnud keskne sotsiaalset väärtusskaalat reguleeriv tegur. Albert meenutabki pidevalt kommete tähendust, käsutades ja kärkides oma naise Georgina ja alluvatega, kuid olles samal ajal ise süüdi peaaegu kõigis mõeldavais heade kommete ja hea maitse rikkumistes: toiduga mängimises, täis suuga rääkimises, vägivallas jne. Huvitaval kombel tahab ta keelata ka Michaeli (loo armuke) üpris süütu eksimuse, lugemise, kuna see tema meeles restorani ei sobi.



"Kokk, varas, tema naine ja temakese armuke", 1989. Terve seltskond on kogunenud lõunalauda.

6. Sööja või söödu?

Visseri järgi on söögiriistadega liituv mitmekesine reeglistik saanud alguse vajadusest selgelt ja konkreetselt eristada söödav sööjast. Filmi kannibalismiteemaga seoses lisandub sellele muidugi teatav süngelt absurdne kõrvalmaitse. Ka ehtsates kannibalistlikes kultuurides vahe tegemine on olnud tähtis asi, et iga osapool teaks oma rolli: kes sööb ja keda süüakse. Eriti endogeensetes kannibalismi vormides, kus objektid valitakse oma hõimu piires, on keskne roll piisavalt distinktsel ja rõhutatult pühadeks tõstetud rituaalidel. Söödavaks olemine ei ole küll ehk kõige meeldivam võimalus, nii et sellega kaasnevad keelitusmeetodid (nii kepi- kui porgandimeetod) peavad olema piisavalt mõjuvad ja sotsiaalselt usutavad.

Eksogeenses kannibalismis, kus objektid valitakse väljastpoolt hõimu näiteks võiduka sõjaretke tulemusena, ei ole õigustuse vajadus muidugi sama suur. Situatsioon meenutab siis rohkem normaalset jahipidamist. Tõsi, sellisele puhule on iseloomulik vastaspoole dehumaniseerimine, mis hiljem on olnud küllaltki tuttav ka "arenenumates" kultuurides kuni Kolmanda Riigini välja. Juute sel ajal just otseselt ei söödud, aga neist

või vähemalt nende parematest osadest tehti tööstuse jaoks toorainet.

Mitmed WC-episoodid ja Alberti jätkuvad skatoloogilised söömüürid viitavad asja teisele küljele ehk toidu ja söömise kõrge sotsiaalse staatuse totaalise pöördumiseni soolestiku järel. "Peoistungid" peldikutes või kõne all olevate toimingutega liituv kombekultuur ei ole kaugeltki sama kultiveeritud kui söömine, vaid vastupidi, peaaegu alati mitmesuguste eufemismidega häbelikult varjatud. See, mis sõnad on kellelegi sobivad (eriti muidugi naistega seoses), ilmneb ka filmis. Kõhusisese roiskumise kõrval on paralleelse ilminguna väga üksikasjalikult näidatud restorani juures seisvates veoautodes toimuvat roiskumist. Jääb vaid rahul olla sellega, et 1950-ndail Hollywoodi müüginipina reklaamitud *odorama*- ehk lõhnaefektitehnika ei ole vähemalt veel üldiseks muutunud.

7. Liha ja kasvamise, elu ja surma värvid

Filmi tähelepanuäratav värvikodeering (igal ruumil on oma värv, vastavalt vahetab



"ZOO", 1986.
Tuttav naisfiguur
Vermeer van Delfti
maalidelt ja jäljed
looduse
evolutsioonist.

värvi ka Georgina riietus, kui ta siirdub ühest ruumist teise) võib väljendada mitut asja. Peale selle, et naturalistlikud värvikodeeringud on meie kultuuri loonud hulgaliselt (põhivärvide väikesest hulgast sõltuvalt) osalt vastuolulisigi sümbolitähendusi, nagu poliitilised ja liturgilised värvid. Vere ja tegutsemise värv punane sobib teadagi draama peenäitelavale söögisaali, kui samal ajal kasvamise ja uuendumise värv roheline sobib sinna, kus toitu valmistatakse, ehk kööki ja siit leiavad ahistatud armastajad kaitset mõistva koka Richardi juures. Punase vastandvärv roheline näitab ära ka ainsa paiga, kus punase ala isand Albert ei valitse situatsiooni täielikult, vaid peab ühel või teisel moel alanduma köögi isanda Richardi ees. Lõputseenis, kui Albert saab teenitud karistuse "enda" alal "enda" relvadega, pööratakse see ülesehitus tagurpidi.

Huvitav paradoksaalne element sünnib muidugi helevalgest ja ebatõeliselt puhtast (kuigi Albert üritab rõhutatult vastupidist väita) WC-st. See jäätmete jaotuskoht on nüüd filmi (nii füüsiliselt kui temaatiliseltki) puhtaim koht, kus algab armastajate õrnkohmakas suhe. Ka lõpus punasesse ja musta riietunult nii võimukas Georgina on WC-stseenides alati kõige hapram. Tänu tugevatele valguskontrastidele sünnib ka pimedas kinosaaalis istujate silmis täiesti

eriline efekt, mida TV-ekraan valgus toas ei suuda korrata.

Selle värvimaailma kesksete kontrasttegelde mustvalge ja punarohelisega (juhuslikult on tulemuseks n-ö pan-araabialikud värvid) määratud keskaigast väljapoole jäävad sinine välisala, kollane haigla ja kollakaspruun raamatukogu. Neile kõigile on tüüpiline ajutus ja teisejärgulisus draama keskaigaga, restorani "Les Hollandais" suhtes.

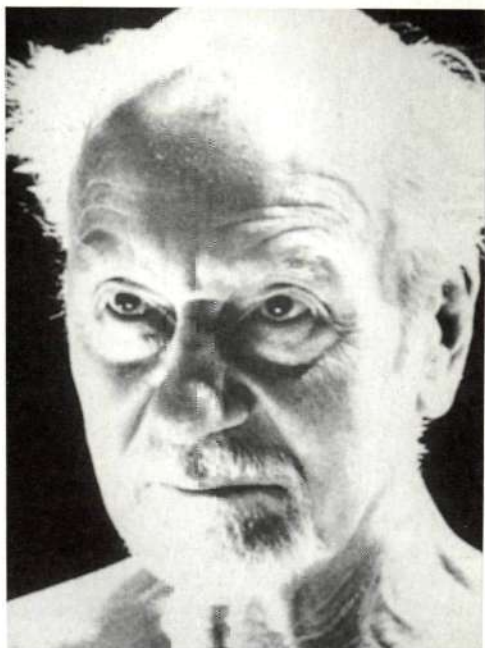
Söömise ja seksuaalsuse seosed, millest juba enne juttu oli, on filmis pidevalt olemas, saavutades peaaegu metafüüsilise ulatuse. Kõrgpunktiks võib pidada lõpptseeni, kus Albert on sunnitud sõna otseses mõttes oma lubadusi neelama. Kõige varem esitatud ja räägitud valguses tõuseb esile alanduse seksuaalne aspekt ja samas paljastub väikese kõrvalliinina, et Albert eksis (kõige muu kõrval) ka selles, kui nimetas Michaeli juudiks. Võrdsustus vaimse ja kehalise toidu vahel on see, et Michaeli kuningriik on raamatute ja raamatutarkuse peamine asupaik — raamatukogu, kus ta ahmib teadmisi, nagu Albert ahmib toitu omas. Hariduski osutub haavatavaks; Albert tungib koos jõuga Michaeli kuningriiki ning surmab ta toorelt, toppides lehekülje lehekülje järel ta kurgust alla Prantsuse revolutsiooni ajalugu, kuni Michael lämbub. Prantsuse revolutsiooniga kaasnenud võimsaid väärtusi, mis on innus-

tanud teisigi režissööre (nt Krzysztof Kieślowski veelgi rõhutatumalt värvisümboolikat kasutav triloogia "Kolm värvi", 1993—1994), pole ka siin juhuslikult kaasatud.

Greenaway on tihti maininud oma huvi n-õ kolme väkese "c"-kunsti — prantsuse köögikunsti (*culinaire*), õmbluskunsti (*couture*) ja soengukunsti (*coiffure*) vastu, mida ta peab teenimatult n-õ suurte kunstide (kujutatav kunst, muusika, draama, kirjandus jms) jalgu jäänuiks. Mingil määral peab ta võib-olla filmigi staatust veel liiga madalaks ja tunneb seepärast eelnevatega hingesugulust. Kulinaaria ja gastronoomia kõrval on teisedki "c"-d "Kokas" küllalt hästi esile toodud, isearanis Georgina järk-järgult kaunimate ja suurenevat võimu näitavate riiete ning soengute näol.

8. Ebapüha õhtusöömaaeg

Kõik pisut hajaliolevadki teemakatked kohtuvad lõpuks filmi vaieldamatus keskmes, milleks on muidugi meie ajaloo kahtlemata kuulsaim söömaaeg ehk Püha õhtusöömaaeg, mille Jeesus suure neljapäeval oma jüngritele korraldas. Teema ei ole liiga pealetükkivalt esitatud. Näiteks vaheldub inimeste arv laua juures erinevatel päevadel, olles vaid ühel korral, (pühapäeval, mil kohal on ka teine röövlipealik Terence Fitch koos abilistega), see klassikaline 1+12, ning



Sir John Gielgud mängib "Prospero raamatutes" nimiosa.

"Uppumised järgemööda". Epiloogis upub saatusele alistunud Madgett (Bernard Hill) koos oma paadiga, mis kannab numbrit 100, ja seda vaatavad pealt kolm põlvkonda Cissie Colpitts'eid (Juliet Stevenson, Joan Plowright ja Joely Richardson).



taustaks on tõepoolest juba varem mainitud Frans Halsi teos ja mitte näiteks Leonardo või Andrea del Castagno "Viimane õhtusöömaeg" või vabamalt sama teemat käsitlev Paolo Veronese "Pidu Leevi majas", mille pildikompositsioon on juba kord varem olnud Greenawayle eeskujuks ("Arhitekti kõhu" lõunastseenis Vittorio Emmanuelle II lahtisel terrassil). Halsi valimise põhjuseks võib olla lisaks Greenaway hollandi seoste (filmi produtsent Kees Kasander ja suur osa kõrvaltegelastest on hollandlased) rõhutamisega ka Halsi isikuga liituvad seigad. Ta oli ju teatavasti küllaltki suur joodik ja ebasotsiaalne hedonist, kes peksis surnuks oma esimese naise ja tegi teisele kümme last, kelle elatamiseks ta pidi maalima lausa konveiermeetodil. Seosed Alberti käitumisega on ilmsed.

Muudele tuntud piibliainelistele maalidele leidub seevastu otseseidki viiteid, nagu näiteks Masaccio (1401—1428) kuulsale freskole "Aadama ja Eeva paradiisist väljaajamine" (u 1427) Firenze Santa Maria del Carmine kiriku Brancacci kabelist (alasti armastajad roiskuva lihaga täidetud veoautos), Jan van Eycki (u 1390—1441) sama kuulsale Genti katedraali altarimaali tiibadele Aadama ja Eevaga (1432) ja Andrea Mantegna (u 1431—1506) "Surnud Kristusele" (1474) Milano Breras (Michaeli laip).

Side õhtusöömaajaga on ennekõike antiteetiline. Kesne kuju lauas on vaieldamatult halb nagu paljud teisedki, peale Georgina (traditsioonilisel õhtusöömaajal on see üks erinev, Juudas, jälle teistega võrreldes väga paha). Sakraalsus pöörduv osaliselt pea peale. Igavene ohvri ja söömise teema, mille kaua lihvitud vormi esindab kristlik armulaud, saab filmi lõpus väga konkreetset ja maiselt tõeks.

Ohvriteema olulisust näitab see, et mitmete võimalike sümbolsete rituaalide seast arenes just õhtusöömaajast keskeim kristlik sakrament, mille ümber tekkinud tõlgenduserinevused on tänapäevalgi eri kirikuid lahutavateks dogmaatilisteks piiradeadeks. Katoliiklikus transsubstantsiasiooni-õpetuses väidetakse, et leib ja vein muutuvad tõega Kristuse lihaks ja vereks, Lutheri tõlgenduses järgnevad liha ja veri kõikjal leivale ja veinile, kuigi uskmatautele nende karistuseks, Calvini järgi on leivas ja veinis vaid Kristuse vaim, mille osaliseks saavad ainult usklikud, ja lõpuks Zwingli põhjal on tegemist liha ja vere sümboliga.

Põnev kultuuriline detail on see, et kas võiks suur veini austamine, näiteks ollega võrreldes, johtuda just veini kohast armulaua komponendina. Kas võiks mõelda, et kui

Jeesus oleks oma jüngritele pakkunud õlut, oleks olukord vastupidine. Muidugi on punase veini ja vere värvil ka märkimisväärne sarnasus. Vaieldavam küsimus on see, kas õlle ja uriini värvi sarnasusel on olnud oma kultuuriline mõju.

9. Patt ja lepitusohver

Toetudes taas Visseri kirjutisele, saavad armulaua ajal esmajärgulisel viisil teoks kõik kesksed rituaalides mõju avaldavad psühholoogilised nipid: initsiatsioon, reisile (rituaaliga) kaasaminek, kindlaksmääratud vormid, teatud draamaline kulg, protsessi konkreetne täitumine, vaimne häälestatus, mõistuslik komponent, osalemine ja ühenduse sündimine. Võib-olla on tarbetu arutleda selle üle, kas armulauarituaali ilmne "mõjuvus" on olnud üks ristiusu laiale levikule kaasa aitav tegur või on mõjusuhe olnud vastupidine. Ilmne korrelatsioon neil asjadel siiski on.

Lihavõttekontekstist kõrvale põigates on "Koka" dramatiseering loomult ilmalik. Surre ning oma keha ohverdades vabastab Michael Georgina Alberti tekitatud maapealset põrgust. Keeldudes vastu võtmast Georgina pakutud rahalist hüvitust Michaeli kulinaarse valmistamise eest, korvab Richard alandused, mida ta on lasknud Albertil teha oma naisele ja restorani personalile.

Puhastumisteema, mille kohta on filmis paar konkreetset stseeni (väljaheidetega määratud Roy alguses ja roiskuva liha hulgast vabastatud Georgina ja Michael), jõuab haripunkti kokapoiss Pupi lapseliku sopraniga (tegelikult Paul Chapman, mitte Pupit mänginud Paul Russell; kuid siiski sama eesnimi) lauldud lihavõtteaja patukahetsuspsalmis, psalmis 51, kus kuningas Taavet palub Jumalal puhastada teda iisopiga tema pattudest, sest ta on pannud Uurija lahingus esiritta, et too surma saaks ning Taavet saaks endale Uurija kauni lese Batseba. Kahetsus tõi tulu, sest kuigi Jumal tappis karistuseks Taaveti ja Batseba esimese lapse, jäi teine ellu ja temast sai suur Saalomon. "Kokas" Alberti käsi sama hästi ei käi, sest soovidest hoolimata ei saa ta järglast. Oma seksuaalsete "mängudega" on ta põhjustanud Georginale kolm raseduse katkemist ja lõpuks lastetuse. Samas psalmis räägitakse ka tapa- ja põletusohvritena ohverdatavatest härgadest (härjalik Albert?) ja puhastumisest lumest valgemaks (WC ja Pupi juuste heledus?). Lihavõttepädalale viitab ka filmi pädalale ajale jaotatud jutustus. Filmil värvikoodidel on ka huvitav

Taeva peavärvavas seisavad sisselaskmist oodates Mstislav Rostropovištš, Yo-Yo Ma ja Pärt Tarvas. Rostropovištš koputab värvavale ja Peetruse hääli ütleb: "Rostropovištš, mine värvavasse nr 52!" Rostropovištš läheb, kuid värvava taga võtab teda vastu keegi jubeda väljanägemisega naisterahvas. Peetrus annab teada, et kuna Rostropovištš on kogu oma elu elanud kuulsuses ja rikkuses, peab ta taevas leppima viletsuse ja vaesusega. Siis saadab Peetrus Yo-Yo Ma värvavasse nr 47, kus maailma-kuulsa interpreedi võtab vastu järgmine hirmutis. Peetrus teatab, et ka Yo-Yo Ma on taevas määratud viirelema. Siis koputab taevavärvavale alandlikult Pärt Tarvas, kelle Peetrus saadab värvavasse nr 3. Tarvas lähebki ja ennäe — värvava avab talle ei keegi muu, kui Brigitte Bardot...

Selle anekdoodi räägib Pärt Tarvas ise, muheleb, ja mina saan aru, et kõik parem on alles ees.

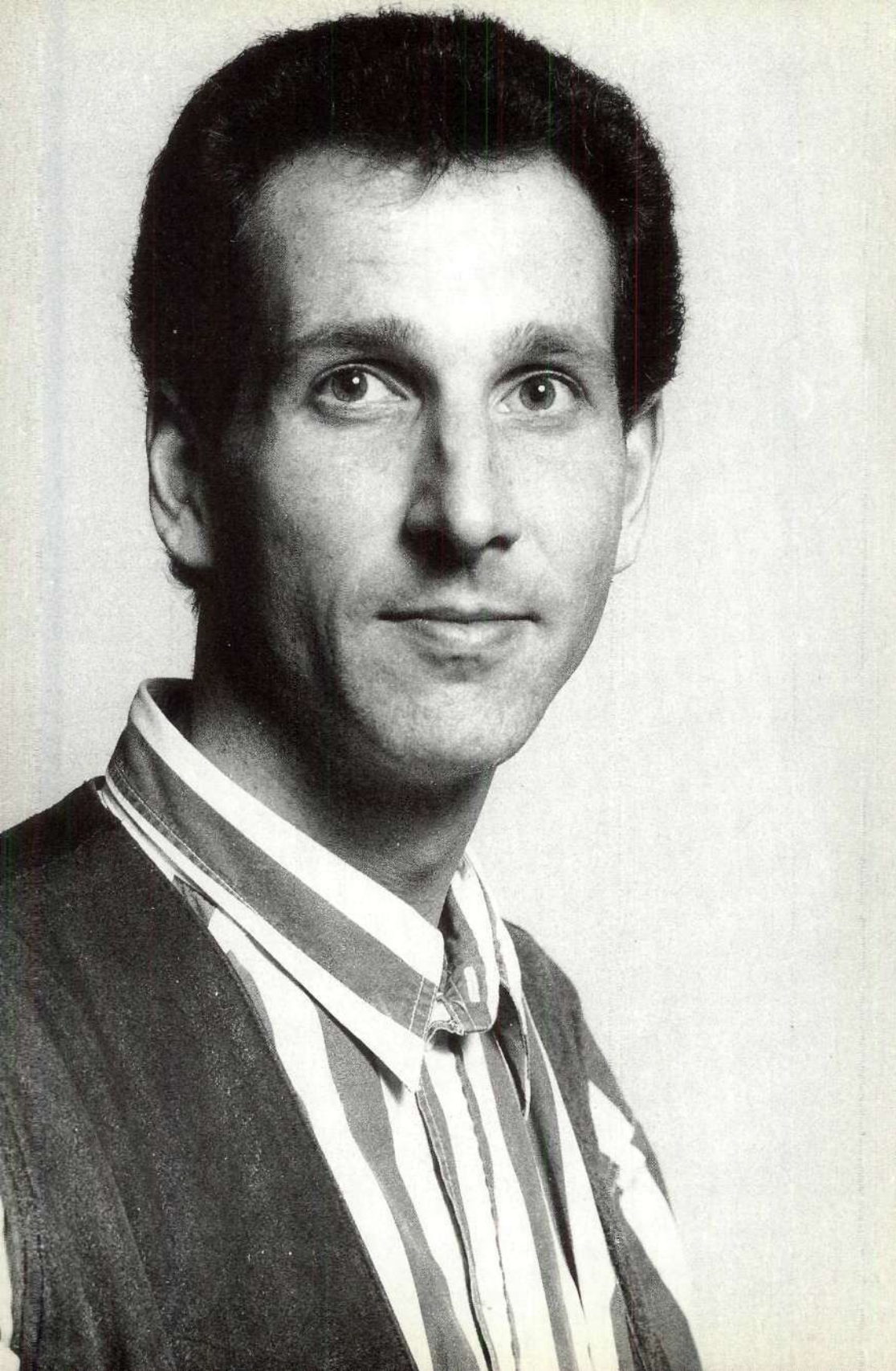
Pärt ei ole pärit muusikute suguvõsast. Ta vanaisa, isa ja kaks onu on arhitektid, ema sisekujundaja. Tallinna Muusikakeskkoolis hakkas Pärt õppima 1974. aastal. Tšello harjutamise asemel oleks ta muidugi tahtnud rohkem palli mängida või niisama ringi hulkuda. Seda ta (pillimängimise kahjuks!) tegigi ja kaheksanda klassi lõpus kukutati Mart Laasi tšelloklassi õpilane muusikakeskkoolist välja. Kool, kuhu sissesäämises polnud tarvis teha ühtki sisseastumiseksamit, kuhu kõik soovijad vastu võeti, oli tollane 6. kutsekeskkool. Meister Enn Rohula, osavõttlik ja tark pedagoog, sai juba kuu aja jooksul aru, et muusikust tööstusseadmete elektrimontööri ikka ei tee. Kuidagimoodi õnnestus üleminek Tallinna Muusikakooli tšelloerialale. Pärt tunnistab, et ka siis veel ei tundnud ta mingit erilist tõmmet tšellomängu poole ja pidas plaani Otsa koolis hoopis kitarril õppima hakata. Õnneks leidis "tõmbaja" — Pärdi tšelloõpetaja Ülle Hahndorf (praegu on ta ERSOs Pärdi kolleeg). Konservatooriumi viis Pärt oma paberid sisse 1986. aastal, kuigi kahtles, kas tema biograafiaga (komsomolist väljaviskamine kõigele lisaks!) teda sinna üldse tahetakse. Õnneks taheti. Teisel kursusel pidid muusad kaheks aastaks vait jääma, sest rääkima hakkasid kahurid, ja seda sõna otseses mõttes. Tšellotudeng Tarvas lähetati Kaliningradi, teenima suurtükiväkke. Pakuti ka võimalust kroonu pilli mängida, küll mitte tšellot, vaid tuubat, ent paraku ei tulnud Pärt ta enda sõnade järgi "selle suure pilliga" kuidagi toime. Õnneks võttis komandör ta endale adjutantiks...



Muusikaakadeemiasse tagasitulek oli pöördeks, mis ometi tõi kaasa tahtmise muusikat teha. Peeter Paemurru õpilasena sai Pärt Tarvas konservatooriumi diplomi 1992. aastal. Magistrantuur on veel lõpetamata.

Pärt Tarvas on Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri tšellorühma kontsertmeister. Ta on mänginud ja mängib keelpillikvartetis, esineb soolokavadega (koos pianist Mati Mikalaiga) ja orkestrisolistina. Erinevalt nii mõnestki instrumentalistist või vokalistist ei kavatse Pärt kunagi dirigendiks hakata. Ta ei anna tšellotunde ja ei tahagi pedagoog olla, vähemalt praegu. Ta on kolmekümneaastane ja teeb muusikat.

Kui Pär dile antaks valida soolokontserdi ja orkestriga esinemise vahel, valiks ta viimase. ERSO esitellisti on kuulnud mitme orkestri ees — konservatooriumi sümfooniaorkester ja kammerorkester, Pärnu linnaorkester, Tartu orkester ja muidugi ERSO. Kui Pärt võtab repertuaari uue teose, otsib ta tõlgendust kõigepealt ise, üksi noodiga. Kui tegemist on instrumentaalkontserdiga, võtab partituuri või ka klaviiri, et töötada teos läbi koos pianistiga. Siis alles kuulab mõnd salvestist, kuid ei pruugi sellest sugugi eeskuju võtta. Repertuaaris on näiteks kõik Beethoveni ja Brahmsi tšellosonaadid, Prokofjev, Grieg, instrumentaalkontsertidest Schumann, Dvořak, Elgar,



Haydn, Arvo Pärdi *Pro et contra*, Tšaikovski Rokokoo-variatsioonid... Üks unistus on tal ka: ehk õnnestub kunagi mängida Andrew Lloyd Webberi Variatsioon, mis algselt on kirjutatud rockansamlile ja sümfooniaorkestrile, aga millest on tehtud ka redaktsioon tšellokontserdiks.

Pärdile meeldib ka džäss. On kogu aeg meeldinud ja mõni aeg tagasi mängiti koos tollase kvartetiga "Õomuusikud" just sellist muusikat, esineti klubides, Haapsalu suve-muusika festivalil. Ka praegu on esinemisi kvartetiga, keda üpris tihti kutsutakse muusikast lugupidavate jõukate inimeste kodukontsertidele või siis näiteks pangahärrade koosviibimistele. Kvartetimuusika paistab Pärdile üldse meeldivat ("Kui üldse pedagoog olla, siis ainult kvarteti juhendaja!"). Muusikaakadeemia magistrantide kvarteti koosseisus on Pärt kaks korda käinud Londonis Amadeus-kvarteti suvekursustel. Õppimisvõimalusi leiaks veel ja veel, mida aga ei leia, on raha, millega koolituse eest maksta. Õnneks saab mõne õpetuse ka ilma rahata, kuulates suurte meistrite mängu. Esimesena nimetab Pärt Grigori Pjatigorskit, siis Mihhail Rostropovitšit, Daniil Safrani, Valentin Feiginin, Arto Norast...

Mida tähendab olla ERSO tšellorühma

kontsertmeister? "See tähendab olla nagu üks hea onu, kes peab igasugu asju korraldama," ütleb Pärt. "Igasugu asjad" — need on haigeks jäänud orkestrantide asendajad, need on strihhid partiidesse, need on tšellode keeled, need on lõpuks ka instrumendid ise. Pärdil endal polegi isiklikku pilli. Ta mängib oma õppejõu Peeter Paemurru tšellol. Et osta korralik instrument, peaks Pärdil olema umbes pool miljonit Eesti krooni, teisiti öeldes umbes orkestrandi kümne aasta palk.

Ometi Pärt ei kurda. Kui stress tuleb, siis läheb see jälle üle, nii ta loodab. Loeb "Šveji" ja mõnikord, väga harva, käib kinos, mõnikord ka muusikateatris. Sõnateatrit ta ei armasta, sest viiendas klassis Riias ekskursioonil olles sundis õpetaja teda ära kannatama kolmetunnise lätikeelse "Peer Gynti" etenduse ja sellest aitas. Klassikaraadiot Pärt ei kuula, kui, siis Raadio-2 või "Kukut" või hoopis "Queen'i" muusikat. Kodus eelistab ta siiski vaikust, niipalju kui see võimalik on. Mõnus on ka minna ja teha midagi oma aias Pirita-Kosel, olla üldse looduses, vaikuses, kühsetada šašlõkki ja rüübata peale õlut.

29. jaanuaril 1998 mängib Pärt Tarvas ERSOga Camille Saint-Saënsi Esimest tšellokontserti ja märtsis Pärnu Linnaorkestriga Antonin Dvořaki Tšellokontserti.

KAJA IRJAS



THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: KAJA IRJAS, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

ADOLF SHAPIRO answers I (3)

Several legends of Estonian theatre are connected to Adolf Shapiro, the long-term leader of Latvian Youth Theatre and cosmopolitan director of the world. Up to today people remember his productions of A. Checkhovs "The Cherry Orchard" in the former Youth Theatre in 1971 and the "Three Sisters" two years later in Drama Theatre. The same epoch-making were his directions of "Who's Afraid Of Virginia Woolf?" in 1977 and "The Living Corpse" in 1980.

After 20 years Adolf Shapiro was in Estonia again this fall and directed Bertolt Brecht's "The Three-penny Opera" in Tallinn Town Theatre. In this issue we release the first part of the conversation of Adolf Shapiro and Reet Neimar where they most of all talk about Shapiro's general opinions of theatre and directing. The second part of the discussion will be released in our February issue and is concentrated mostly on the themes of educating actors.

MARGOT VISNAP. Hamlet in Unt's Dipping (32)

Contemplation about W. Shakespeare's "Hamlet" staged at theatre "Vanemuine". The critic isn't satisfied with the indistinct, uninterpreting direction of the play. "The Tragedy of Hamlet" (that is the title of the performance in "Vanemuine") is like a collection of quotes, which the director has tried to wip with postmodern foam. The performance, which is so attractive from outside leaves open the motives of action as for Hamlet as well as for others (Cludius, Gertrud, Polonius, Ophelia etc.).

GERDA KORDEMETS. THE ACTOR AND HIS ROLE. The Perfect Tabletennis in the Strange Subconscious (42)

The critic analyses the two leading roles of Sigmund Freud and Abraham Jahuda and their surprising characterisations by Raivo Trass and Kalju Orro in the performance by T. Johnson "Hysteria" in Tallinn Town Theatre. The sophisticated, witty and tender performance of the actors remind a dazzling game of tabletennis where not the words are important but the glances, meaningful pauses and bearing meanings between the lines.

KADI HERKÜL. In the Czech Theatre... Just Like At Home? (49)

In October 1997 the fifth Czech international theatre festival "Divadlo '97" took place in Pilsen. All in all 13 performances took part, 7 of them Czech Republic and 6 from abroad. The festival review of K. Herkül concentrates mainly on three performances — "Hamlet" of Lithuania's leading director Eimuntas Nekroshius, "Metamorphosis" of Moscow Meierhold Centre (dir. Valeri Fokin) and a theatre project "La Baraque" by the Czech-French theatregroup La Baraque.

MERLE KARUSOO. The Conference of School (69)

On November 24th and 25th 1997 Estonian theatre makers' and researchers' discussion about schools in Estonian theatre took place in Tallinn. Is there just one or several? Does the school mean the institution? What are the features of a school? Is school a national or an international term? Can the school expire? — these are some of the subjects discussed at the conference by 26 speakers. In this issue we present the thoughts of Merle Karusoo.

MUSIC

KAJA IRJAS. Pietro Metastasio 300. Master Of Words Without Whom The Music Theatre Would Be Poorer (14)

Pietro Metastasio was born in Rome and spent his last 50 years in Vienna where he was invited to compose for imperial house. The librettos by 18th century poet Metastasio were used during 100 years by almost all composers of that time, Händel, Mozart and Gluck among them. On his very first libretto, "Didone abbandonata" written in 1724, about 60 operas have been composed. The total number of operas composed on Metastasio's librettos is greater than 800. In addition to about 30 opera librettos Metastasio wrote a dozen oratorio librettos, a number of lyric poems and canzonettas and tens of scenarios for royal celebrations.

MART HUMAL. Schenker Analysis and Musical Form (36)

In this treatment on the method of music analysis of Heinrich Schenker, the Austrian theorist, based on his work "Der freie Satz" (1935) published posthumously, Mart Humal, professor of music theory at Estonian Academy of Music poses a following question: how is a study of musical form leaving all the fundamental notions of traditional form study possible? And Humal answers: Schenker analysis does not deal with the whole musical structure but opens entirely one single but extremely important component of structure — counterpoint — and partly harmony, inseparably connected with it.

Without analysing this component it is not possible to understand adequately neither harmony nor form.

KARIN HALLAS. Rotermann's Salt Storage: the Beginning Is Already the History (46)

The salt storage owned by a Tallinn trader Christian Rotermann was built in 1907. In 1996 this building got a new face and function. At present time there can be found both the Estonian Museum of Architecture as well as a hall for exhibitions and concerts, mainly of new music. The directress of

Museum of Architecture Karin Hallas recalls the history of this multifunctional building and is pleased with the fine coexistence of architecture and music.

Vettik, The Versemaker. Tuudur Vettik 100 (57)
Estonian public knows Tuudur Vettik (4. I 1898 — 20. V 1982) as a renowned choir conductor, chief conductor of singing festivals and composer first of all. His beautiful miniatures for choir held the records of performance in a repertoire of several choirs even in the last decades. Less known is Vettik as a poet and an author of texts of songs. In order to celebrate Vettik's centenary Maris Kirme, the author of Vettik's biography, has chosen some poems about his colleagues — Mart Saar, Heino Eller and Juhan Simm.

MARE PÖLDMÄE. The Circles (62)

Mare Pöldmäe speaks to Teo Maiste, the opera soloist at Estonia Theatre, who started his singing career in Siberia. During 44 years on the stage there are emerged several circles — returns to the same roles with another conductors, producers, sometimes also with new conceptions.

HEINO PEDUSAAR. Mastersingers Were On The Route Again (75)

The Tallinn Boys' Choir founded and conducted by Lydia Rahula up to now has reached its 10th year of action. Their repertoire represents the music from Gregorian chant to spirituals. The choir has won several prizes at international competitions and their concerts are welcomed both abroad and at home.

Persona grata PÄRT TARVAS (91)

The cellist Pärt Tarvas started his musician's life at Tallinn Music High School under Mart Laas. In Tallinn Music School his teacher was Ülle Hahndorf and at Tallinn Conservatoire Peeter Paemurru. Now he is the first cellist of Estonian State Symphony Orchestra and he continues his Master's studies at Estonian Academy of Music. Pärt Tarvas is known as an interpreter of chamber music (ensemble with the pianist Mati Mikalai), quite often he also plays in string quartet, but still the orchestra is preferred by him.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

CINEMA

GEOFFREY NOWELL-SMITH. Antonioni: Before and After (19)

In the longer article translated from "Sight and Sound" issue of December 1995, Michelangelo Antonioni's (born 1912) whole creation is explicated up to his last picture "Beyond the Clouds" (*Par-delà les nuages*, 1995). The author concentrates mainly on the works of 1960's where Monica Vitti played the leading roles.

DAVID VSEVIOV. 17 Minutes with the Estonian Jews (29)

A short review of Dorian Supin's (born 1948) 17 minutes long documentary "And Let You Seed As The Sand Of The Sea" ("Eesti Telefilm" 1997) telling about the Estonian jews community. The reviewer finds that because of the attempt to show everything a lot of issues remain superficial in this short picture.

KARLO FUNK. Peppar to Sences (60)

A short review of the Helsinki film festival "Love & Anarchy" which took place last September. The reviewer admits, that the popular film-event remained this time quite modest regarding the creatively strong films.

AARE ERMEL. The International Film Awards of 1997 (80)

An overview of the awards of 47th Berlin, 50th Cannes and the 54th Venice film festivals and 69th "Oscars".

JUSSI TUOVINEN. The History of Table Manners à la Greenaway (83)

In a thorough discussion translated from a Finnish magazine "Synteesi" (issue 2 1997) Peter Greenaway's (born 1942) films are analysed from the semiotics point of view. The attention is most of all turned to the film "The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover" (1989) as in this picture these structures and taxonomies, which are constantly met in Greenaway's works, find the most straight way of expression. In the spotlight of the film are subjects that have always interested Greenaway — rituals, table manners, religion, power, violence, sex and baroque.

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO" PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE 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 Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2.

TARTUS:

- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11.

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

HEA LUGEJA! Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödunudki aastate üksikkesemplare. Ars longa, vita brevis est.

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 19. 12. 1997. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsetrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 11,2. Tellimuse nr 4853. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

liturgiline ulatuvus, sest vähemalt luteri kirikus on kiriku sees kasutatavateks värvideks valge, punane, roheline, lilla ja must (viimane vaid Suurel Reedel). Lilla välja arvatud, on värvid samad, mis restoraniriski, ning lillat tõlgendatakse tihti peale purpurseks, mis on juba küllaltki lähedane restorani tumepunasele värvimaailmale. Samas on restoranikatedraalist väljaspool asuvad värvid sinine ja kollane ka ebaliturgilised värvid.

10. Prassingu katedraalid

Ruumiline ettekujutus kirikust sünnib osaliselt restoranisaalilgi, aga lausa katusetult kõrgena tundub gooti katedraaliga sarnanev köök, kus Pup laulab pikkade kajadega oma kahetsuspalmi (Miserere). Köögi mõõtmete ja varustuse (hiiglaslikud vana terasevalukoda meenutavad ahjud, lennukitehast meelde toovad tohutud propellerid jne) absurdus meenutab Greenaway poolt varemgi (nt "Joonistaja kokkuleppe" parukad ja värvimaailm) harrastatud teadlikku hüperefekti kasutamist (baroksem kui barokk ise) ja varjamatut kunstlikkust (studiodiisli suurust ei varjata), mida võib võrrelda näiteks Bertolt Brechti tuntud eepilise võoritava teatri mõistega.

Kiriku ja teatri kindel eraldusjoon puritaanses ja kahtlemata ka luterlikus maailmas hägustub aga tänu müsteeriumietendustele, viirukile ja teistele efektidele katoliiklikus ja ka ortodoksises kirikus. Eriti õhuke oli see joon aktiivse vastureformatsiooni aegsetes katoliiklikes barokk-kirikutes, näiteks jesuiitide peapropagandapaigas Rooma II Gesu ja S. Ignazio kirikutes, mille illusionistlik arhitektuur ja laemaalingud sobivad täpselt ühte nende fantaasiarikaste teatrirekvüüsidega, millega tõhustati vägagi dramaatilisi ja samal ajal mõjuvalt pedagoogilisi pühaku- jm jutte ning mille olid tihti samad tegijad nagu näiteks arhitekt ja maaler Andrea del Pozzo (1642–1709).

Mingit Pozzo-laadset üldist vaimu võibki aistida nii "Kokas" kui ka Greenaways üldse, kuigi nende härrade maailmapilt on peaaegu 180 kraadi vastandlik. Aga nagu öeldakse, vastandid leiavad tihti teineteist.

KASUTATUD KIRJANDUS

Raamatud:

Brillat-Savarin. *Maun fysiologia*. "Gummerus", Jyväskylä ja Helsingi, 1988.
 Chon, Key Rey. *Cannibalism in China*. "Longwood Academic", Wakefield (NH), 1990.
Cooking, Eating, Thinking: Transformative Philosophy of Food. Toim. Deane W. Curtin ja Lisa M. Heldke.

"Indiana University Press", Bloomington Indianapolis, 1992.

Douglas, Mary. *In the Active Voice*. "Routledge & Kegan Paul", London, 1982.

The Ethnography of Cannibalism. Toim. Paula Brown ja Donald Tuzin. "The Society for Psychological Anthropology", Washington, DC, 1983.

Farb, Peter ja Armelagos, George. *Consuming Passions: The Anthropology of Eating*. "Houghton Mifflin Company", Boston, 1980.

Food in the Social Order: Studies of Food and Festivities in Three American Communities. Toim. Mary Douglas. "Russell Sage Foundation", New York, 1984.

Greenaway, Peter. *Kohtalokkaat numerot*. "Like kustannus", Helsingi, 1989.

Greenaway, Peter. *Kokki, varas, vaimo ja rakastaja*. "Like kustannus", Helsingi, 1990.

Greenaway, Peter. *Prospero's Books/Baby of Macon*. Toim. Mika Siltala. "Finnkino"/"Like kustannus", Helsingi, 1993.

Hämäläinen, Martti. *Eros, väkivalta ja uskonto*. Atena Kustannus OY, Jyväskylä, 1996.

Redner, Harry. *A New Science of Representation: Towards an Integrated Theory of Representation in Science, Politics and Art*. "Westview Press", Boulder ym., 1994.

Turunen, Ari ja Partanen, Markus. *Ulkokultaisen käytöksen kirja*. Atena Kustannus OY, Vammala, 1995.

Visser, Margaret. *The Rituals of Dinner: The Origins, Evolution, Eccentricities and Meaning of Table Manners*. "Grove Weidenfeld", New York, 1991.

Whyte, William Foote. *Human Relations in the Restaurant Business*. "McGraw-Hill Book Company", New York, 1948.

Artiklid:

Andersson, Stefan. "Kocken, tjuven, hans fru och hennes älskare", *Filmrutan*, sügis 1990, lk 35–37.
 Bourget, Jean-Loup. "L'anatomie de la gastronomie: Le Cuisinier, le Voleur, sa Femme et son Amant", *Positif*, 1989, november, nr 345, lk 9–17.

Combs, Richard. "The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover", *Monthly Film Bulletin*, 1989, november, nr 670, lk 323–324.

McFarlane, Brian. "Peter Greenaway: An Interview", *Cinema Papers*, 1990, märts, nr 78, lk 38–43 ja 68–69.

Olofsson, Anders. "Mat, sexualitet, död", *Chaplin*, 1990, september, nr 229, lk 220–221.

Pally, Marcia. "Order vs. Chaos: The Films of Peter Greenaway", *Cineaste* 1991, nr XVIII/3, lk 3–11 ja 45.

Quart, Leonard. "The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover", *Cineaste* 1990, nr XVIII/1, lk 45–47.

Rodgers, Marlene. "Prospero's Books — Word and Spectacle: An interview with Peter Greenaway", *Film Quarterly*, talv 1991–1992, nr 45/2, lk 11–19.
 Siltala, Mika. "Ei ole mitään mitä elokuvaa ei saisi käsitellä", *Helsingin Sanomat* 25. VI 1993.

Smith, Gavin. "Food for Thought", *Film Comment*, 1990, mai-juuni, lk 54–60.

Wert, William F. van. "The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover: A Review", *Film Quarterly*, talv 1990–1991, nr 44/2, lk 42–50.

JUSSI TUOVINEN
 on Helsingi ülikooli filosoofiatudeng.

Ajakirjast "Synteesi" 1997, nr 2
 tõlkinud ULLE POLMA



"Maconi lapsuke", 1993.

Siin võrdub filmi tegemine teatriga ning loo vaim on pärit otse 1600. aastatest.



"Kokk, varas, tema naine ja temakese armuke", 1989.

Surres ja oma keha ohverdades vabastab armuke Michael temakese Georgina oma mehe Alberti tekitatud maapealsest põrgust.



Rotermanni soolaladu, ehitatud 1908. aastal (insener Ernst Boustedt), rekonstrueeritud
1996. aastal (arhitekt Ülo Peil).

Harri Rospu foto

Vaade Rotermanni soolalao saalile (sisekujundus Taso Mäharilt).

Eesti Arhitektuurimuseumi foto