

TMK

7
/1998



7 / 1998

XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
faks 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee
<http://www.use.ee/tmk/>

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

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

Esikaanel:

Erkki-Sven Tüür.

Tõnu Tornise foto 1995. aastast

Kristi Mühling

(vt "Eesi muusika päevad 1998", lk 11)

Mati Männi foto (ETA)



SISUKORD

TEATER

Margot Visnap	NÄITLEJA JA TEMA ROLL PEETER JA TÕNU: ET AEG RAISKU EI LÄHEKS (<i>"Peeter ja Tõnu" Von Krahl'i Teatris</i>)	18
Andres Laasik	NÄITEKIRJANDUS JÕUAB RISTMIKULT PEATEELE (<i>"Ristumine peateega" "Endlas"</i>)	22
Jaanus Kulli	MIND EI VÕETUDKI LENDAMA (<i>"Tule minuga lendama"</i> <i>Eesti Draamateatris</i>)	25
	LILL PEOS KURSUS. JA LUST (<i>EMA Kõrgema Lavakunstkooli XVIII lend</i>)	42, 88
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS III	82
Sven Karja	PERSONA GRATA. MARIKA VAARIK	90

MUUSIKA

Igor Garšnek	EESTI MUUSIKA PÄEVAD 1998	11
Karlo Funk	PEATEED MÕÖDA (<i>"Jazzkaar" 22.—26. aprillini Tallinnas</i> <i>Sakala keskuses</i>)	39
	TERE, ERI! AVATUD OOPUS III (<i>Vestlusi Eri Klasiga</i> <i>Eesti Raadios</i>)	54
	"ORIENT '98" — ÜHIST JA ERINEVAT (<i>Interjuu festivali</i> <i>kunstilise juhi Peeter Vähiga</i>)	63, 96
	MUUSIKARÜÜTEL. JURI FORTUNATOV 27. V 1911 —10. II 1998 (<i>Tiia Järgi ja Veljo Tormise mälestusi</i>)	74

KINO

	VASTAB PETER VON BAGH	3
Sulev Teinemaa	FUTURISTLIK ÕUDUSMAAILM (<i>Luc Bessoni "Viies element",</i> <i>Paul Verhoeveni "Tähesõdalased" ja Jean-Pierre Jeunet'</i> <i>"Tuinuka taassüüa"</i>)	28
Adam Minns	KIRJAD IDAST (<i>Andrew Grieve'i samanimelisest mängufilmist</i>)	48
Nick Kimberley	ROTHSCHILDID VIIUL (<i>Edgardo Cozarinsky samanimelisest</i> <i>mängufilmist</i>)	50
Jaan Paavle	PALJU VETT, PALJU KOERI, VÄHE INIMESI (<i>Valdas Navasaitise dokumentaalfilmist "Keoad"</i>)	52
Olle Mirme	"PÄEVAVALGUS" EHK MAIT LAASI ENESEPILASTUS	68
Avo Üprus	LINNUD (<i>Tõnis Lepiku dokumentaalfilmist "Pigilinnud"</i>)	70
Andres Allpere	ALLANI JA LIISI LOOD (<i>Airi Kasera tõsielufilmidest</i> <i>"Pilv peopesal" ja "Liisi viies suvi"</i>)	72



VASTAB PETER VON BAGH

Kust on pärit teie peen nimi, olete selle järgi ju lausa aadlik?

Mu suguvõsa elas pikka aega Peterburis. Perekonnanimi on minu teada rootsi päritolu, aga meil oli ka paari põlvkonna jagu baltisaksa sugulust. Minu isa kodukeeled olid saksa ja vene keel. Kui isa oli kaheksa-aastane, pärast revolutsiooni, tuli pere Soome.

Meil oli küll täitsa tavaline soome perekond. Vahest ainult vanaemast õhkus omaaegse Peterburi kõrgklassi hõngu, mingi kaja kaotatud minevikust temas oli, midagi niisugust nagu Tšehhovi novellides. Aga ma ei mäleta, et oleks kunagi midagi räägitud aadellikust päritolust, see ei huvitanud mu vanemaid mitte teragi, küllap ma sellepärast ka tean oma esivanematest nii vähe.

Isa õppis arstiks ja oli Oulus Põhja-Soome suurima vaimuhaigla peaarst. Niipalju siis aadliseisusest — isa oli hullude kuningas.

On sel eluloolisel seigal mingit seost filmiajakirja nimega, mille peatoimetaja olete pea-aegu kolmkümmend aastat olnud, "Filmihullu"?

Huvitav tähelepanek ... Ma ise pole kunagi selle peale mõelnud. Soomes on muide ka selline ajakiri nagu "Hevoshullu" — "Hobusehullu".

Te tulite Oulust Helsingisse ülikooli ajal, mil filmimaailmas mängis olulist rolli prantsuse *nouvelle vague*, nn uus laine. See oli 1960. aastate algus. Kas tol "laine" oli mingit tähendust teie filmisümpaatiate kujunemisel?

Kindlasti oli sel oma mõju. Aga ma olin juba Oulus lütseumis olnud tõsine filmiharrastaja. 1950. aastatel toimis ju Soomes nagu paljudes teistes maadeski väga võimas filmiklubide liikumine, mida ma omal kombel praegu taga nutan. Need klubid ühendasid üle terve Soome filmist vaimustunud noori, koolides olid omad filmiklubid ja nendes kujundati filmikunsti mõistmise põhialused.

Mind on eluaeg köitnud filmiajalugu. Selle kõrval prantsuse uuel filmil suurt mõju ei olnud. Olin juba jõudnud olla vaimustuses kogu skaalast, mis kinol pakkuda oli. Kui aga peaks valima, siis pigem olin palju rohkem huvitatud sama ajajärgu itaalia filmist. See, mida 1950.—60.aastatel tehti Itaalias, oli dramaturgiliselt ja esteetiliselt rikkam kui prantsuse uue laine filmid, millest enamik mõjub praegu kaunis haledalt. Ent itaalia filmid lähevad aastatega ainult paremaks. Visconti, Fellini, Antonioni — igaüks neist kujutas vormilist ja esteetiliselt revolutsiooni. Ja veel itaalia must, tume, isegi masendav komöödia! Need raevukas-agressiivsed, mitte midagi pühaks pidavad komöödiad! Ja seal kõrval oli veel seesugune huvitav populaarkultuuri nähtus nagu itaalia vestern, mis lõppude lõpuks on andnud kunstiliselt väga huvitavaid teoseid, kas või Sergio Leone filmid. Siis tulid ka uued tegijad, Pasolini, noor Bertolucci, Ettore Scola, Dino Risi, Mario Monicelli jt. Neorealismi ajal pandi alus koolkonnale, mille mõju kestis mitukümmend aastat. Kui minult küsitaks, mis oli 1970. aastal maailma parim filmimaa, vastaksin kõhklemata: Itaalia. See oli veel siis fantastiliselt rikas ja mitmekülgne filmiriik.

Praegu on seal kaunis vaikne nagu mitmel pool mujal.

Itaalias on praegu tõesti vaikne. Televisioon ja video mõjutas oma tulekuga kõigi maade kino, aga Itaalias on selle mõju olnud vahest kõige hävitavam. Kõik on muutunud kuidagi väga laisaks. Ka suured telejaamad nagu RAI ei toeta enam filmi-tootmist sellisel määral kui viiosteist aastat tagasi.

Kuid mis toimus soome filmis samal ajal, 1960. aastatel?

See oli just murdeaeg... 1962, kui ma jõudsin Helsingisse, olid veel alles omaaegsed suured filmistuudiod. Suurimal filmikomapaniil SFil — *Suomen Filmitoollisuus* — oli veel kaks aastat eluaega ees. See stuudio tegi siis oma kümme aastat mängufilmi aastas. Paljud välised tundemärgid, et kunagi on olemas olnud nn Soome Hollywood, olid veel täiesti nähtavad, inimesed liikusid ringi ja tegid tööd. Kuid samal ajal valitses juba *Götterdämmerung*, tunne et kõik on möödas. Tööd tehti kõvasti:

režissöör tegi päeval üht filmi, öösel teist — Aarne Tarkas oli niisugune tüüp. Aga tulemused olid nii halvad, et see mürgitas kogu meie põlvkonna ettekujutuse soome filmist.

Vana soome filmi ei näidatud siis kuigi palju televisioonis, ammugi mitte kinodes. Nii et vanu filme ei tuntud. Vanade tegijate, nagu kas või kuulsa Valentin Vaala uued filmid olid jubedad. Vähemalt kümme-viisteist aastat ei uskunud ükski noorem inimene, et soome filmiajaloo oleks midagi vaatamist vääri. Mõnd nime teati küll, näiteks märtri mainega Nyrki Tapiovaarat, kes hukkus Talvesõjas, olles jõudnud teha ainult viis filmi, aga suuremat huvi ei tuntud. Ma isegi kirjutasin 1975. aastal ilmunud "Filmiajaloo" (*Elokuuvan historia*) soome filmist ainult kaks lehekülge, viisakuse pärast.

Nõnda et sellisel pinnal hakkas kujunema nn soome uus laine. Tulid Mikko Niskanen, Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta. Neid mehi tundsin isiklikult ja pidasin neid ainsateks ja parimateks soome lavastajateks. Tolleaegses Soomes oli kerge noorte tegijate tööd ülehinnata. Soome vanema filmi vastu hakkasin huvi tundma alles 1980. aastatel.

Rääkisite oma vaimustusest itaalia filmi suhtes, ometigi teie esimene suurem töö, Helsingi ülikooli lõputöö, käsitles hoopiski Alfred Hitchcocki "Vertigot", teos ilmus hiljem ka kaante vahel.

Mul on praegugi üks värsk Hitchcocki-käsitlus kotis! Hitchcock on alati huvitav.

Mul on olnud alates koolipõlvest väga tugev Ameerika orientatsioon. Ameerika on selline filmimaa, kus on alati olnud nii palju andekaid ja tugevaid filmiloojaid, et seda ei saa mitte kuidagi ignoreerida. Kõigis Euroopa maades on olnud tõusud-möönad, lained käivad riigist riiki — nagu näiteks Saksamaa filmi tõus 1970. aastatel. Aga niisugused tõusuajad on igal pool olnud lühiajalised. Oieti filmiajaloo teevadki mulle huvitavaks need lainelised liikumised.

Hollywood on ikka olnud põnev. Aga eriti huvitav on Hollywoodi stuudiote kuldaeg 1930. aastatel. Seda aega võiks võrrelda keskaegse Itaalia kunstitöökodadega, kus kõik käsitöökused on oma ajastu kõige kõrgemal tasemel, paljude ametite parimad anded on ühte koondatud. Hollywood on alati raha eest suutnud kokku osta maailma kõige paremaid tegijaid. Millegipärast räägitakse Hollywoodist ainult teisejärgulisi asju, kõigist neist idiootsustest, mis seal samuti aset leiavad, neid lollusi kas kiidetakse või kirutakse. Aga mõelge kas või sellele, missugused anded kogunesid Hollywoodi 1930.-40. aastatel; Euroopa parimad heliloojad, kirjanikud, lavastajad tegid seal tööd, muidugi olid sel annete kontsentratsioonil omad ajaloolised põhjused.

Samal ajal, niisugustes väikestes Euroopa filmimaades nagu Soome ja Eesti, tuleks oma jõuvarud ning mõlemisviisid hoida kooskõlas Euroopa eeskujudega. Kõige haledamad tulemused saavutatakse siis, kui hakatakse Hollywoodi jäljendama — selliste asjade õnnestumiseks on vaja liiga palju vahendeid, mida meil pole kuskilt võtta.

Kuidas kommenteeriksite siis oma kaasmaalase Renny Harlini *alias* Lauri Harjola karjääri Hollywoodis?

Minus äratas siirast lugupidamist see, et täitsa tavaline vend Soomest on ennast Ameerika filmitööstuses läbi murdnud. Hindan seda kui töötulemust.

Aga ma ei ole täies pikkuses vaadanud ühtki tema filmi. Need on seda tüüpi Hollywoodi madinafilmid, mida ma nagunii vaatama ei läheks... Võib-olla nüüd sellepärast, et need on soomlase tehtud, vaatan mõne kunagi ära.

Seal võib küll olla väga omapäraseid plahvatusi ja võitluskohti, kuid mulle meeldivad teistmoodi autorid.

Soomes on olemas kaks täiesti vastandlikku filmimaailma väljamurdnut: Renny Harlin ja Aki Kaurismäki. Mina olen täielikult Kaurismäki poolehoidja. Tema filmid pakuvad mulle alati huvi, ja kui mõne muu maa filmilooja teeks samasuguseid, käiksin neid samuti vaatamas. Mul on mitmekümnes riigis tuttavad, kes peavad samasugust ametit nagu mina, kirjutavad filmist, ja nad kõik on vaimustatud Kaurismäki töödest. Väga vähesed nendest teavad Renny Harlinit — selliste filmide nagu "Visa hing 2" jms puhul on režissöör ju ainult kauba kohale toimetaja, keegi ei tunnegi tema nime vastu mingit huvi.

Rääkisite Hollywoodi kuldajast. Iga filmimaa ajaloos on omad kuldajad, missugust aega võiks pidada Soome filmi jaoks kuldseks?

Tegin poolteist aastat tagasi eksperimendi kontrollimaks oma arvamust. Korraldasin Hanasaaris seminari, kus näitasime nelja päeva jooksul soome, rootsi ja prantsuse filmiuurijatele 1930. aastate soome filme. Külalised olid enamikus n-õ puhtad lehed.

Filmid olid aastatest 1937—1939. Näitasime ära pool nondel aastatel toodetud

filmidest. Vaimustus, millega neid teoseid vastu võeti, olekski vastus: just need kolm aastat on üks soome filmi kuldaeg.

1930—31 ja järgmistel aastatel tehti primitiivseid, lihtsaid ja kehvi filme. Aastatega professionaalsus kasvas. Aastateks 1937—39 olid ametioskused puhtalt käes. Tehti igasuguseid filme — külaelust, ajaloolisi ja salongilugusid. Ja tõuseb esile kolm tõelisse meistriklassi kuuluvat meest: Nyrki Tapiovaara, Valentin Vaala ja Teuvo Tulio. Nendes filmides peegeldub muide ülihästi see pinge, mis Venemaa ja Soome vahel juba õhus oli. Huvitav, et mängufilmid on selles mõttes väga dokumentaalsed. Paarikümne aasta kaugusest distantsilt hakkavad mängufilmid sageli oma ajast rääkima hoopis täpsemalt kui oma aja nn dokumentaalfilmid.

Kuidas on soomlaste suhtumine oma filmiajalukku aastate kestel muutunud?

Praegu võib küll kinnitada, et filmiuurijad on asja väga tõsiselt käsile võtnud, ilmunud on palju häid raamatuid Soome filmitööstuse eri perioodidest. Õige mitu inimest on ainult sellele tööle spetsialiseerunud. Ma arvan, et mina tõmbun sellelt alalt kõrvale, olen oma töö teinud. Kuigi mul on veel ühe raamatu käsikiri sahtlis valmis — portreelood umbes sajast soome filmiloojast, see oleks järg mu raamatule “Soome filmikunsti kuldraamat” (*Suomalaisen elokuvan kultainen kirja*).

Turu ülikoolis on soome filmi uurimine ja üldise filmiajaloo õpetamine Soomes kõige kaugemale arenenud. Seal töötab ka mitu soome filmi spetsialisti. Helsingis ollakse sellega võrreldes üsna nullseisus.

Tänu aastakümnetepikkusele majanduslikule toele on mis tahes soome film praegu igapähele alati kättesaadav, olgu filmil või videos. Ka televisioon esitab neid kogu aeg süstemaatiliselt.

Teil valmis kaks aastat tagasi ka kaksik-CD-ROM “Kinopalee” (Kinopalatsi), mis annab helides-piltides ülevaate soome filmi ajaloost, algusest kuni viimase ajani. Kas tahaksite veel kord proovida nn uues meedias?

Mitte mingil juhul! “Kinopalee” kogemusest piisab täiesti, see oli tohutu töö.

Te olete filmiteemasid vahendanud kõigis meediumides: raadios, televisioonis, ajakirjanduses, raamatutes, filmides, CD-ROMil; tegutsenud festivalijuhina. Võtate väga laial rindel ette. Aga miks te ei läinud ülikooli õppima filmi, vaid teoreetilist filosoofiat, esteetikat ja sotsioloogiat?

Mul on talenti vähe. Ma ei oleks kunagi saanud sisse Sibeliuse Akadeemiasse, Kõrgemasse Kunstikooli ega isegi mitte filmikooli, aga kõigis neis koolides olen ma olnud õpetaja. Paradoksaalne, et õpetajalt nõutakse vähem kui õpilastelt.

Ma olen teinud hulga dokumentaalfilme televisioonile, ja päris karjääri alguses, 1971. aastal ka ühe peaaegu mängufilmi “Krahv” (*Kreivi*). See jutustas mehest, kes oli olnud seitsekümmend kuus korda kihlatud. Peategelaseks oli niisugune kuulus mees nagu “krahv” Pertti Ylermi Lindgren, kes pettis abieluettepanekutega naistelt raha välja. Ta mängis iseenast selles filmis.

Mis puutub kirjutamisse, siis läks mul õnnelikult, et päevalehed ei tahtnud kuigi pikalt minu kaastöid avaldada. Seetõttu sain keskenduda raskematele vormidele, raamatute kirjutamisele ja filmidele. Igapäevaste jupikeste kirjutamisega teeninuks muidugi paremini. Aga see oleks jälle vaimule hävitavalt mõjunud, sest lehed ju tahavadki, et sa üheleegi asjale pikalt ei keskenduks.

Mõnda aega, aastatel 1967—70 juhtisite ka Soome Filmiarhiivi.

Tänasega võrreldes oli arhiiv siis väga väike asutus. Aga seegi nõudis mult liiga palju bürokraatia mõttes, pidime lahendama majandusküsimusi ja õiendama ministeeriumiga. See oli minu jaoks täiesti selgesti vale koht. Aga mind huvitas ennekõike programm. Sel ajal me hakkasime linnakinodes näitama arhiivifilme. Kahksasada inimest tuli vaatama mis tahes haruldust. See oli jälle üks kuldaeg — et leidis nii palju publikut. Praegu ei tuleks enam miski hinnaga nii palju inimesi kokku. Silmaga oli näha, kuidas filmikultuur edenes. Publiku nõudlikkus suurenes kino-programmide suhtes sellal väga. Minu arvates peaks niisugune arhiivikino olema igas linnas, Tallinnas samuti. Kuigi siin on praegu kohutav olukord, kinosid praktiliselt ju polegi.

Kolmteist aastat tagasi olite üks Sodankylä filmifestivali algatajatest.

Põhimõtteliselt olen ma filmifestivalide vastane. Ma saan väga hästi aru, et kui ei oleks festivale, jääks pool maailma parematest, kvaliteetsematest filmidest üldse tegemata. Sest festivalid moodustavad masinavärgi, mis suunavad filme kinodesse ja televisiooni. Festivalid tõstavad ka publiku nõudlikkust. Selles mõttes pean ma festivalidest väga lugu.

Aga mulle ei istu festivalide melu, see, et tähelepanu läheb seal filmidelt sageli hoopis ebaolulistele asjadele. Cannes'i filmifestivalil olen käinud ainult korra, 1978. aastal. Ma ei tunne mingisugust iha sinna minna. Asjaolude kokkusattumise pärast olen kümne aasta jooksul korra käinud Berliinis ja üks kord Venezuelas. Ma ei kannata, kuidas festivalidel demonstreeritakse igasuguseid tüüpe, kes justkui kuuluksid filmide juurde, aga kellel pole asja sisuga mitte mingit pistmist. Ma tahan vaadata filme kinos, ja eri kohtades ringi sõites kasutan alati iga võimalust kinno minna, kui jookseb midagi head. Sel põhjusel tunnen kaunis halvasti uuemat filmikunsti — millepärast pean vahel häbi tundma.

Sodankylä festival, mis pandi käima 1986. aastal Lapimaal, on isejutt. See on omal kombel antifestival. Seal ei jagata auhindu, pole konkursi. Eesmärk on ennekõike näidata ainult häid filme. Ja pool programmist on vanad filmid. Aga neid esitatakse nagu uusi, nii et 1930. aastate filmi vaatad nagu uut. Neid filme näidatakse sellistes tingimustes — polaarpäeva ajal öösel telgis —, et noored inimesed, kes muidu iialgi ei läheks seesuguseid filme vaatama, on vaimustuses. Selle juures on oluliseks teguriks olnud ka see, et algusest saadik on seal käinud kohal maailma kuulsaimad filmitegijad. Sodankylä festivali idee on see, et mingis tundmatus külas Lapimaal, kus muidu ei toimu üldse mitte midagi, näidatakse kolmes kinos filme viis päeva järjest ja öösiti samuti ning kohal on legendaarsed filmiloojad. Festivali ajaloo jooksul ei ole veel keegi kutsutustest keeldunud. Viie päeva jooksul demonstreeritakse publikule seda, mis on ehne filmikultuur. Sodankylässe sõidab üle terve Soome kokku noori, kes kogu ülejäänud aasta jooksul kunagi niisuguseid filme ei vaata või ei näe. See festival kehtestab mingid normid, kui aupaklikult tuleb kinokunstis suhtuda. Näiteks inglise lavastaja Michael Powelli film "Punased kingad" aastast 1949 — seda filmi vaadatakse Sodankyläs, nagu oleks see alles äsja tehtud. Publik loob sellise tunde.

Lisaks sellele toimuvad igal hommikul kahetunnised vestlusseansid filmiloojatega. Need kaks tundi on paras aeg asjade avamiseks, sama pikk nagu tavaliselt psühhoanalüütiku jututund. Seal räägitakse asjast, mitte ei esitata rumalaid ja pealiskaudseid küsimusi.

Te räägite kogu aeg vaimustusega vanadest filmidest. Aga öeldakse, et filmid vananevad kiiresti, mis teie arvate?

Eriti kiiresti vananevad filmid tänapäeval. Kogu aeg tuleb palju uusi filme peale. Ja sellele kiirele vananemisele aitavad omalt poolt kaasa meie ebaõnnestunud filmikriitikud. Nad ei seisa absoluutselt vastu peale tulevale voolule. Kirjutatakse ainult vaimukaid, moekaid sutsukesi leheveergudele, kus teravmeelsetakse filmi sisu ümber jutustades.

Mis toimub teie meelest soome filmikriitikas?

1960. aastate alguses, kui ma tulin Helsingisse, kirjutasid suurtes päevalehtedes lugusid vanad kriitikud, valdavalt iseõppijad, mingilt teiselt alalt filmile ümber spetsialiseerunud ja asja ka enam-vähem kätte õppinud, kuigi neil puudus vastav haridus. Kuid nad ei olnud blaseerunud, vaid tegid oma tööd küllalt innukalt. Selle kriitika seltskonna "kailakuju" oli "Helsingin Sanomate" filmitoimetaja Paula Talaskivi. Tema oli kõige tuntum ja kardetum. Kui tema nuhtles või kiitis filmi, võisid sel olla täitsa hullud tagajärjed. Tal oli liiga palju võimu, nagu "Helsingin Sanomatel" on üldse — kuidas saab ühel halvasti toimetatud lehel olla nii perversselt suur mõju?! Järgmisel kümnendil tuli juba uus filmikirjutajate põlvkond, kellel olid raudkindlad teadmised filmikunstist ja -ajaloost. Ent midagi hakkas kiskuma viltu. Kas tuli filme liiga palju või mis, aga lehed hakkasid tahtma järjest lühemaid ja pealiskaudsemaid lugusid. Praegu on Soome lehtedes niisugune olukord, et öieti polegi ühtegi huvitavat filmikirjutajat, keda võiks nimetada filmikriitikuks *par excellence*. Inglisele teevad vahet kriitiku ja ülevaatekirjutaja vahel, viimased kirjutavad harilikke kasutamishendeid või mis paki sees on, ei rohkem. Paljud filmist kirjutajad päästavad oma hinge selle nipiga, et kirjutavad vaimukalt, viskavad teravaid naljakesi, mängivad sõnadega, kuid sinna asi lõpebki. Võimatu on ette kujutada, et kas või ühe soome filmikriitiku parematest töödest saaks kokku panna antoloogia, nagu näiteks omal ajal François Truffaut' kirjutatud ja André Bazini toimetatud artiklitest. Soomlaselt ei saaks praegu kokku kümneleheküljelist vihikutki.

Olete kibestunud?

Jah, olen küll. Võitlus, mida ma olen terve elu filmikultuuri pärast pidanud, on täielikult kaotatud. Sellisest filmikultuurist, nagu on Prantsusmaal, Itaalias ja Portugalis, ei maksa meil unistada. Minu südant soojendab teadmine, et nad on oma töö teinud ja nende üritused on õnnestunud. Kuigi seal on ka oma kaduviku märke.

Aki Kaurismäki väljendas Tallinnas käies pessimismi niihästi Soome ühiskonna

kui ka soome filmikunsti edasise arengu suhtes, kuidas teie seda kommenteeriksite? Ma olen Akiga täiesti ühel meelel. See ei ole teatraalne pessimism, vaid tõsi-
asjadele tuginev käsitlus.

Rootslased panid hiljuti majandusraskuste tõttu kinni oma parima ja tuntuima filmiajakirja "Chaplin". Kuidas on õnnestunud elus hoida "Filmihullut", juba varsti kolmkümmend aastat?

Seda ei suuda ma rootslastele andestada! "Filmihullu" tellijate arv on praegu küll poole väiksem kui omal ajal, kuid me oleme otsustanud igal juhul jätkata. Sügisel on ajakirja juubel ja ma ise tahaksin siis sellest tööst loobuda. Tunnen, et ma olen juba liiga konservatiivne, ehkki keegi peab ometigi ajama ka vanade filmide asja. Keegi peab jätkama traditsiooni. See on absurd, kui filmikunstiks peetakse ainult paari viimase aasta filme.

Miks filmikunstiga nii sageli seostatakse "hullust" ja "friiklust", Helsingis on kinopood "Filmifriikki", ajakirja nimi on "Filmihullu".

See on tõepoolest huvitav asi. Siia maani ei ole õnnestunud muuta filmi ainult akadeemiliselt tõsiseks ülikooliaineks või uurimisvaldkonnaks. Film sisaldab alati nii rohkesti banaalseid elemente. Selles ongi kogu kinematograafia võlu, et seda pole saanud muuta liiga tõsiseks.

Te olete ühe oma raamatu pealkirjas viidanud, justkui oleks filmid "elust suuremad"

te, soome (peaaegu) sama. Finistruumeni
kymmenen vuoden aikana toimuksesta
vierailut edellä muuttuiin leksi ai-
akin Tarmo Malmberg, Risti Sarmanto,
Heikki Pohonen, Max Rand ja Matti Saku,
kuusi K. Iina Elina Katainen-Eeva Kur-
ki työst stäinä Markko Koski on käy-
tännön ohjekset joutoi käinä. Nisi-
sestä ristovesta ei kuitenkaan shtinut
1970-luvun alun siirtymävaihe, jolloin
Filmihullulla oli kaksi päätoimittajaa,
Eero Tuomikoski "vastuumansara" ja Pe-
ter von Bagh "vastuuvastava" kysymys oli
palkkajärjestöjen painotuksesta, joka
laskiaisiin osittainveksi osittatunneel-
la kompromissitratkaisulla.

1980-luvun alkuaan tiluassa politi-
soituneet ja polarisoituneet asenteet oli-
vat hennyneet ja uusi polvi muuttui
esin sekä suomalaisissa elokuvissa että
elokuvakulttuurissa. Filmihullussa tämä
näkyi ositta kirjallisuutena: Mika ja
Aki Kuorimäen varavedeksi lehti sai
avustajakseen nim. Pauli Pentin, Mikko
Pielan, Antti Alsen ja Erkki Astalan, jota
tuli myös pitkäaikainen toimittajien
jous. Uudet tuudet toivat aikakaan hen-
kilökyksen uudellaista filmihulluuta ilma-
pitäin, joka kenties oli jossain määrin
päässyt jäljentyneään ja unnetuomaan,
samalla kun korkeatasoisien käännös-
tekstien, tekijähaastattelien ja lehtimain-
nointien perineet jätit. 1980-luvun
päävihollista lähtien turkulaiset asun-
lainsaajat löysivät vielä uuden välineen
alkuessaan pyritä Filmihullun sivuja kuo-
niosta herättävillä viite- ja lähe-
apparaateillaan, heistä Erkki Holta-
vieraali myös toimittajien jäsenenä.

Näin Filmihullu on neljännessä-
sadan kuluessa kestänyt urhoollisesti poli-
tiltikan, tieteen ja muun mononiamisuu-
den hyökkäykset ja pystynyt jotenkin
võidastamaan myös "teedukultuuri" ja
"postmodernismin" uudin haasteisiin,
kuten fraasi kuuluu. Ja luten lukijat vai-
maankin osat pannaet merkille, tänin



vuoden alusta Filmihullu on jälleen ha-
kenut uutta ilmettä toimitus- ja
kattajavormin. Elämme edelleenki-
nosta aloja ja haluan nähdä ne sekä omiin että
Filmihullun silmin. Uusiset perinteisen
elokuvan kuolemasta näytävät kaikesta
huolimatta eneneväkäsiltä ja elokuvan
100-vuotisaikien lähestyessä on hyvä
muistaa muutama perussääntä että eloku-
va on myös uusien medioiden ään,
että jätin vastakohta ei ole hulluun väar-
ryhmyys, että maailman mallituu kaiken-
lanta eikä yksi lähestymistapa sulje pois
toisia. Esimerkiksi tämä sipautsin Filmihullun
historiaan on niin yleispäteinen,
etten toivoisi kenenkään että tyytyvän
samaa ja tehesän johtajaliikellä lehdin
linjasta ja luonteesta tutustumatta perus-
teelisesti vuosikertoihin.

Isertyyväisesti olen korostanut Filmihullun
solidaarite- ja maanittamuisu-
ksia, mutta uskohtaisen mieleni on pakko
myöntää, että Filmihullusta on myös tul-
lut eräänlainen instituutio, osa kulttuurin
valtaajajärjestelmää, vaikka sen rooli olisi
kumkakin marginaalinen. Omaanlaisensa
instituutio on myös pitkäaikainen päätoi-
mittaja, jossa koko Filmihullun kaikessa
ristiritaisuudessaan henkilöityy. Me käi-
ki olemme joken valkua Peter von
Baghille tai "Peter von Baghille".



Lehekülg
1993. aasta
"Filmihullu"
5. numbrist
kirjutisega, mis
pühendatud
ajakirja
25. sünnipäevale.
Peter von Bagh
peatoimetab
ajakirja peaaegu
algusest peale
täna seni.

— Elämää suuremmat elokuvat.

See on Jean-Luc Godard'ilt või Chris Markerilt laenatud lause. Ei mäleta, kumb neist ütles videot ja filmi võrreldes, et kinopilt on alati inimeste ees, elust suurem. Videopilt on suure pildi vari, kehva kvaliteediga, viletsama heliga jne.

Te näite tegevast etteheiteid videole, aga endal on teil Soome kõige suurem videokogu.

Pentti Pajokalliol võib olla veel suurem. See kogu on ju paratamatu abivahend, kui sa tegeled filmiajalooaga. Kui ma esimest korda "Filmiajalugu" kirjutasin, mõtlesin ainult, et jumal küll, millal ma need filmid kõik ära saan näha. Praegu on endale raske ette kujutada, kui palju energiat omal ajal nõudis see, et kõik tarvilikud filmid ära vaadata — olid ju olemas ainult 35 mm koopiad. Ja ometigi suutsin nii palju näha. Sel on oma mõte: elus peab ikka olema mingi vastumõju, takistus, mille peab ületama, asjad ei tohi tulla liiga kergesti. Võib-olla siin ongi põhjus, miks filmikriitika tase ja üldine kinematograafia atmosfäär on nii palju alla käinud. Kõik on liigsalt kättesaadav. Kui sul on kõik filmid videona kodus, lükkad filmi vaatamist muudkui edasi või jätdad esimese segamise peale pooleli. Varem, kui lõpuks õnnestus ära vaadata kauaoodatud film, oli elamus väga intensiivne. Väga oluline oli see raskustegur. Kui nüüd oled läbi kerinud kõik Hitchcocki filmid, kõik Visconti või kelle tahes filmid, siis on otsingud läbi ja elu muutub tühjemaks.

Mitu filmi teie videokogu on?

Filminimetusi on üle 10 000, linte on üle 7000. Kuigi nimetusi võib mõnel teisel olla rohkem, arvan ma, et kvaliteedi poolest on see kogu ületamatu, vähemalt Soomes. Hiljuti tutvusin Viini festivali juhi Alexander Horvathiga, kes jutustas, et oli minu kogust kuulnud Martin Scorsese käest New Yorgis. Scorsesel on meeletu suur ja väga hea kogu, aga temagi olevat sõprade vahendusel minu kogust filme lindistanud.

See kogu ei ole lihtsalt kogu, vaid on süstemaatiliselt koostatud filmiajalookire ajendil. Kõik Hitchcocki, Hawksi, Renoiri filmid... Minu lindikogu abil võib uurida mis tahes filmiajaloo teemat. Huvitav, et filmiajaloo uurijad ei küsi minult kuigi sageli neid linte.

cd-roms...



KINOPALATSI

Suomalaisen elokuvan filmografia

Kinopalatsi esittelee kahdella rompulla lähes tuhat suomalaista elokuvaa leffapätkien, valokuvien ja haastattelujen avulla. Teoksesta löytyy kattavasti tietoa paitsi itse elokuvista myös tekijöistä ja näyttelijöistä. Elokvaguru

Peter von Baghin käsikirjoittama CD-rom on Kustannusosakeyhtiö Otavan tuottama ja Mediatyhtiö Sansibarin toteuttama.

OTAVA
1090

1. osa
Kultainen nuoruus 1920-1959

2. osa
Arvottomuuden aika 1960-1995

The Finnish long feature filmography. Two CD-roms take you from the 1920's to the latest films of Kaurismäki brothers and other directors of the present day.

Filmiguru Peter von Baghi kirjutatud ja esitatud, ligemale tuhandet Soome linaste aastast 1920—1995 põhjalikult tutvustav filmograafia ilmub kaksik-CD-ROMil 1996. aastal.

Kas mäletate oma kogu esimest filmi?

Kindlasti mu oma telefilm "Repe", lindistasin selle ühel neljapäeva õhtul 1979, kui see tuli televiisorist. Teine oli kohe Vittorio De Sica "Jalgrattavargad". Ja sealt alates hakkas kogu väga kiiresti täienema. Ühe aasta jooksul, ringi reisides, selgus, et kõik mu kolleegid eri maades olid alustanud väga kiiresti videokogude loomist. See oli nagu mingi raevukas videote kokkuahmimise aeg. Ja kohe hakkasime omavahel linte vahetama. Mul on "korrespondente" kümnes riigis. Niimoodi olen saanud imelisi haruldusi.

Üks näide.

Üks näide. 1984. aastal oli ühes Briti televisioonis Teisele maailmasõjale pühendatud pikk retrospektiiv, mängufilmid, dokumentaalsarjad, "Why We Fight" sari jne. Sõjaaegsed propagandafilmid samuti. Mu sõber Londonis otsustas salvestada ühe lühifilmi, millele polnud kavas pandud isegi mitte pealkirja. See oli Frank Capra propagandafilm "Know Your Enemy — Germany", 15 minutit. See oli tehtud Ameerika



10.—14. juunini
toimus Lapimaal
Sodankyläs
Midnight Sun
Film Festival
kolmeteistkümnendat
korda. Peter von
Bagh on kõik need
aastad olnud selle
üks põhilisi
eestvedajaid.
Festivali alalisel
logol on von Bagh
mõttemulliga.

armee jaoks, õigustamaks ja õhutamaks agressiivsust sakslaste vastu. Selle idee oli, et kogu Saksamaa ajalugu näitab, et seal algab alati uus sõda. Seda ei julgetud pärast sõda kunagi näidata, sest ameeriklased olid otsustanud koostöös sakslastega hakata sõjajärgset maailma üles ehitama. Väga hoogsalt monteeritud, huvitav, kuid ülimalt inimvaenulik töö. Saatanlik meistriteos. Ameeriklased ei ole seda filmi kunagi näinud. Selliseid haruldusi on mu kogus küllalt.

Mis töö on praegu käsil?

Tahan oma "Filmiajaloo" ümber kirjutada. Seda tuleb laiendada, see tuleb mitmes köites.

Lõpetuseks. Te küsite Sodankylä festivali külalistega vesteldes alati viimase küsimuse, millised filmid nad võtaksid kaasa tühjale saarele. Millised kolm filmi teie ise kaasa võtaksite?

Kindlasti oleks esimene Hitchcocki "Vertigo", millest kirjutasin ülikooli lõputöö. Roberto Rossellini vähetuntud film "Teekond Itaalias". Ja kolmandaks Jean Renoiri "Mängureeglid".

Vestelnud JAAK LÖHMUS

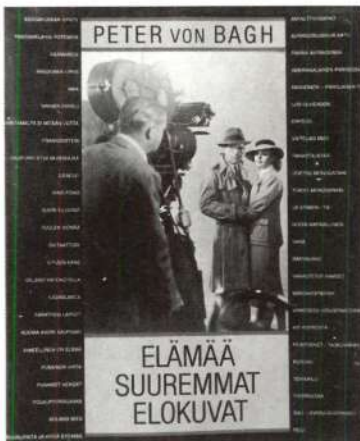
KARI PETER VON BAGH on sündinud 29. augustil 1943 Helsingis. 1961 lõpetas ta Oulu lütseumii; Helsingi ülikoolis õppis teoreetilist filosoofiat, sotsioloogiat, esteetikat, kaasasgett kirjandust, laudatur-töö tegi Alfred Hitchcocki filmi "Vertigo" teemal, 1979 ilmus see eraldi raamatuna. 1970. aastast on ta filosoofia magister. 1984 määrati talle 15-aastane riiklik kultuuristipendium.

P. von Baghi töökohad: Soome filmiarhiivi tegevjuhataja 1967—1970, programmikavandaja 1970—1984 (aastatel 1979—1984 uurija), ajakirja "Projekti" toimetaja 1962—1963, ajakirja "Filmihullu" peatoimetaja aastast 1971. Alates 1968. aastast on ta olnud õppejõud ja lektor paljudes õppeasutustes, nagu Helsingi ülikool, Soome teatrikool/teatrikõrgkool, tarbekunstikool, "Yleisradio" erialaseminar, Tampere ülikooli lavakunstiinstituut, Berkeley ülikool USAs, Stockholm ülikool, Turu ülikool, AVEKi loengusarjad. Ta on juhtinud ja nõustanud järgmisi filmiüritusi: Sodankylä filmifestivali (*Midnight Sun Film Festival*) kunstiline juht aastast 1986, San Sebastiani (Hispaania) filmifestivali kunstiline nõustaja aastast 1993, Telluride'i (Colorado, USA) filmifestivali kunstiline juht 1997, Prantsuse—Rootsi—Soome filmisümposiioni (Hanasaari) juhataja 1996. Pidanud loenguid rahvusvahelistel sümposiumidel (näiteks Lissabonis 1989, Brüsselis 1997, Bolognas 1997). Aastatel 1988—1989 oli ta Soome Filmi Sihtasutuse dokumentaalprojekti kunstiline juht.

P. von Bagh on avaldanud kriitikat, artikleid, esseid peaaegu arvutul hulgal järgmistes väljaannetes: "Kaleva" (1960—1962, taas alates 1978), "Suomen Sosiaalidemokraatti" (1962), "Ylioppilaslehti" (1961—1966), "Parnasso" (1963—1968), "Helsingin Sanomat" (1964—1968), "Me-lehti" (1987—1990), "Me Naiset" (alates 1994) ning muidugi "Filmihullu" jne. Välismaal teiste hulgas: rootsi "Chaplin", inglise "Movie" ja prantsuse "Ecran".

P. von Baghi raamatud ja muud trükised: "Uude filmi" (*Uuteen elokuvaan*, 1967), "Elusalt maetud pildid" (*Elävältä haudatut kuvat*, 1969), "Paljastav silm" (*Paljastava silmä*, 1973), "Filmiajalugu" (*Elokuvan historia*, 1975, riiklik auhind), "Olavi Virta — legend juba eluajal" (*Olavi Virta — legenda jo eläessään*, 1977, koos Pekka Arnio ja Markku Koskiga), "Elvis!" (1977), "Teatriramat" (*Teatterikirja*, 1978, toimetaja koos Pekka Milonoffiga, auhind "Vuoden teatteriteko"), "Hitchcock" (1979), "Joris Ivens" (1981), "Võluöö" (*Täikayö*, 1981), "Jean Coc-

teau" (1983, toimetaja), "10 filmi" (*10 elokuvaa*, 1984), "Lööklaulu kuldraamat" (*Iskelmän kultainen kirja*, 1986, koos Ilpo Hakasaloga, riiklik auhind), "Elust suuremad filmid" (*Elämää suuremmat elokuvat*, 1989), "Filmi lõburaamat" (*Elokuvan ilokirja*, 1990), "Igatuse punane hetk" (*Kaipuun punainen hetki*, 1991), "Soome filmi kuldraamat" (*Suomalaisen elokuvan kultainen kirja*, 1992, Soome



Peter von Baghi üks paljudest mahukatest raamatutest on meilgi populaarne 626-leheküljeline suures formaadis "Elämää suuremmat elokuvat" aastast 1989.

Kirjanduse Seltsi Lönnroti auhind), "Elust suuremad filmid II" (*Elämää suuremmat elokuvat II*), 1993), "Kinopalee — soome filmi kuldne CD-ROM" (*Kinopalatsi — suomalaisen elokuvan kultainen CD-ROM*, 1996), "Kuriteo hingus" (*Rikoksen helku*, 1997). P. von Bagh on olnud mitmete filmiala teatmeteoste juures Soome osa toimetaja ja eessõnade koostaja, tegutsenud klassikalise kirjanduse toimetaja ja kirjastajana (üle saja teose). Ta on teinud alates 1968. aastast stsenaristi ja režissöörina üle 30 dokumentaalfilmi peamiselt televisioonile, saanud filmi "Aasta 1952" (*Vuosi 1952*, 1980) eest riikliku filmiauhinna, kirjutanud stsenaariume kolleegide filmidele, olnud aastast 1961 pidevalt raadio filmisaadete autor, alates 1964 esinenud regulaarselt televisioonis, tehes saateid, kommenteerides ja tutvustades filme enne ekraanile jõudmist jm.

S. T.

EESTI MUUSIKA PÄEVAD 1998

Heliloojate Liidu korraldatud Eesti Muusika Päevadel 15.—22. aprillini kõlas terve nädala jooksul eesti muusika n-ö seinast seinä, meie muusikaklassikast tudengite helitöödeni. Meenutame, et esimene Nõukogude Eesti Muusika Festival oli 1979. aastal, kus avakontserdil dirigeeris veel Neeme Järvi. Aeg läks edasi, festivalist said märkamatu eesti muusika päevad ning murrangulistel üheksakümnendatel kadusid kahel aastal (1990 ja 1992) needki. Tollal näis, et viletsuse vari on laskunud eesti süvamuusikale, kuid õnneks oli tegemist siiski vaid näivusega. 1993. aastast korraldab Heliloojate Liit eesti muusika päevi jälle regulaarselt, ka varasemast publiku vähesusest saadi juba mitu aastat tagasi üle. Tegelikult pole eesti heliloojate arv sellel kümnendil siiski mitte kahanenud, vaid kasvanud — varakapitalismiga kaasnev pragmatism pole eesti nüüdismuusikat oluliselt puudutanud.

Ei maksa aga arvata, et meie heliloojatel mingeid probleeme polegi. On ikka, ainult et nüüd, kümnendi lõpul, on need mõneti teistsugused kui kümnendi algul. Eesti muusika probleemideks oli 16. aprillil pühendatud koguni terve sümposion Teatri- ja Muusikamuuseumi Assaure tornis, kus sõna võtsid heliloojad ise. Seal esile tõstetud mõtteid kajastame ka siin, vaheldumisi kontserdimuljetega.

Eesti Muusika Päevade esimene kontsert Mustpeade Majas oli sümfooniakontsert, mis võinuks kanda ka programmilist nimetust "Eesti muusika klassika, tänane päev ning klassikaline tänapäev", sest "**Hortus Musicuse**" Akadeemilise Orkestri esituses **Andres Mustoneni** dirigeerimisel kõlasid Sumera, Eespere, Räätsa, Tüüri, Pärdi ja Elleri teosed. Alustuseks kohe esiettekanne — **Lepo Sumera** "Symphonè", intensiivsete orkestraalsete värvidega sugestiivselt aktiivne kompositsioon. Varem öeldi selliste teoste kohta, et "lõõv lugu", nüüd võiks hoopis küsida, et kas Sumera stiilipöordeline lugu? Kuulates teose neoklassitsistlikult motoorseid impulsse ning aktiivseid-agressiivseid fakteure, selline mõte igatahes tekkis. Üheks kompositsiooni läbivaks printsibiiks tundus olevat kord rohkem, kord vähem staatiliste tekstuuri kihtide ümberpaigutumine. Kõlaline dissoneerivus arenes orkestraalsete klastrite tasemele, lõpuks koorus mitmekesiste tekstuuri kihtide alt

välja ka kirglikult ekspressiivne melodism, millel oli nii tunglevust kui ka arenguruumi.

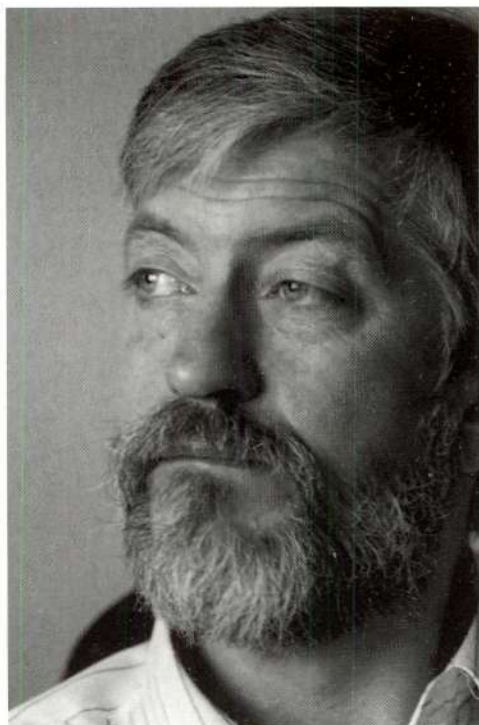
René Eespere Flöödikontserdi (1995, solist **Neeme Punder**) kõik osad on ühes helistikus ning sisuliselt ka ühes, aeglases tempos (*Larghetto*, *Largo*, *Andante*). See tähendab, et igasugune kontrast on kompositsioonis juba eos, idee tasandil, väljastatud. Seitsmekümnendate lõpul Pärdist alguse saanud minoorne heakõlalikus puudutas mitmeid meie heliloojaid, Eesperet ehk kõige tugevamini. Selles mõttes on Flöödikontsert eesti muusika ühe epohhi lausa antoloogiline näide. Esimest osa iseloomustab pidev faktuuriline muutuvus ja dünaamiliste tõusude hajutamine pillirühmade vahel. Teise osa kujund on analoogne esimeses osas kuulduga, solistil on rohkem murtud liikumisi ja välja- peetud pause. Siin kuuleme flöödi ja viiuli lühikeste motiivide nukrat kahekõnet — üks öieti ei küsi ning teine ei vasta. Finaal on

põhimõtteliselt eelmiste osade muusikalisi protsesse sünteesiv faas, sama kujundikompleksi kolmas rakurs, kuid eelnenust aktiivsem. Kontsert tervikuna näib tuginevat pidevalt muutuvale ja uuenevale meloodia-kujundusprotsessile.

Jaan Räätsa "Digitalia" op. 105 esiettekanne **Rein Rannapi** soleerimisel — kas klaverikontsert või mitte-klaverikontsert, selles on küsimus. Rannap käivitas teose esituse ühe noodi repetitsiooniga. Kordusprintsipi — nii orkestrimotoorikas kui klaveri etüüdlikes käikudes — oli "Digitalia" kompositsiooni-loomulikus üks peamisi tunnusoone. Teoses eristus tegelikult kaks kujunditeringi: üks motoorselt aktiivne (n-ö igiräätsalik), teine neobarokselt staatiline, sarnanedes tüüpilise barokiajastu instrumentaalkontserdi aeglase osaga. Teosele on iseloomulikud küllaltki järsud ja selgepiirilised helistikuliste transpatsioonide vaheldumised (Rääts pole modulatsioone ju kunagi armastanud). Kõik muusikalised kujundid (aga neid oli palju) olid rütmiliselt aktiivsed, samas kvadraatsust lõhkuvad, sümmeetrilistes perioodides mitte-püsivad. Rannapil oli lõpupoole ka üks ulatuslik soolokadents, pianist mängis nii selle kui tegelikult terve teose kaasakiskuva hoo ja lennukusega (tekib isegi küsimus, kuidas kõlaks lugu mõne teise pianisti esituses ja kas kõlaks). Räätsal ja Rannapil paistab olevat alati olnud hea vastastikune klapp, igatahes ütles helilooja hiljem, et kavatseb ka oma järgnevaid loomeplaane siduda Rannapiga.

Erkki-Sven Tüüri "Lighthouse" keelpillidele (esiettekanne Eestis) valmis möödunud aastal Ansbachi Bachi-festivali tellimusena. Oma mahult ja kestuselt on teos suur- ja väikevormi piiri peal. Liikumised erinevate faktuurikomplekside tasandil ning muud tekstuurimanipulatsioonid näitavad Tüüri meile juba tuttavast küljest. Fugaatoepisood laskuval motiivil (see oli midagi uut, sest Tüüri polüfoonia on siiani avaldunud rohkem mikropolüfoonianana) mõjus barokselt, osalt ka tänu mootorikale.

Arvo Pärdi "Sieben Magnificat Antiphonen" is" jäi alguses puudu esituse täpsusest ja erinevate kõlavarjundite doseerimise delikaatsusest, puhkpillide ebahütlased sisse-



Lepo Sumera.
Tõnu Tormise foto

tulekud veel takkapihta. "O Spross aus Isaia Wurzel" (kolmas antifon) arenes siiski oma kõrgematesse sfääridesse pürgivasse kulminatsiooni. Ning viimase osa "O Immanuel" ettekandes oli seda müstilist kõlaavarust ja selgepiirilist rahu, mis tegi esituse kui terviku siiski nauditavaks.

Viimasena oli sellel kontserdil kavas **Heino Elleri** "Videvik", kuid huvitaval kombel näis Mustonen teoses kuulvat selliseid impulsiivseid kulminatsioone, mida helilooja ise ilmselt uneski ei näinud. Ellerile iseloomulikke värelevat kõlaruumi ja intiimset haprust polnud esituses üldse. Kokkuvõttes oli see absoluutselt nüansseerimata, puine ja tuim ettekanne, mis näis isegi piinlikust tekitavat. Kommentaariks võib lisada, et interpreet peaks vist üldjuhul tunnetama, millest ta adekvaatselt aru saab ning millest päriselt ehk mitte, teiste sõnadega — mis sobib tema interpreedinatuurile ning mis ei sobi (näiteks Neeme Järvi rohkearvulises diskograafias leiame vaid ühe Mozarti teose

plaadistuse). Mustoneni puhul näib mõnikord olevat probleemiks, et dirigent justkui ei oska teha sobivat repertuaarivalikut ning ei tunneta seetõttu esitatava vaimsust.

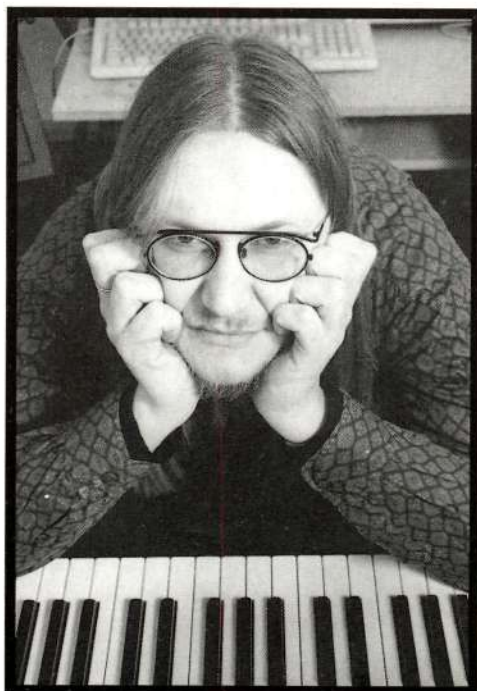
Sama päeva hilisõhtul oli Estonia Talveaias veel **elektronmuusika kontsert**. Eesti Muusikaakadeemias tegutseb teatavasti juba mitu aastat elektronmuusika stuudio, mullustel Eesti Muusika Päevadel toimus ka esimene elektroonilise muusika kontsert. Nüüdsel muusikaõhtul Estonia Talveaias kõlasid enamjaolt EMA stuudios valminud tudengite tööd koos arvutiprojektsiooniga, kuid siiski mitte ainult üliõpilaste eksperimenteeriv looming. Esimesena kõlas **Erkki-Sven Tüüri** 1991. aastal ZKMis Karlsruhes valminud "Miraaž" stuudioelektronikale (esiettekanne Eestis). Elektroonilise muusika analüüsimisel on kaks olulist küsimust. Kõigepealt, milliseid heliallikaid stuudios organiseeritakse, ning teiseks, kuidas seda tehakse. Tüür kasutas sãmplitud algallikaid (tšello erinevaid mænguvõtteid ning veiniklaaside kokkukõlamisel tekkivat heli). Nendest impulssidest kujundas helilooja n-õ paralleeltasandite kompleksid ning moodustas lineaarse faktuuri, mida pingestasid üksikud aktsendid.

Rauno Remme kasutas oma kompositsioonis stuudioelektronikale ja arvutiprojektsioonile "Minu õde siin majas" (1998, esiettekanne Eestis) helilise algmaterjalina eranditult naishääli ning modelleeris nendest sãmplingutest kõlaruumi ja *ambient*'i, lõpptulemusena kujunesid teoses küllaltki sugestiivsed kõlavärvimassiivid. Remme teine elektrooniline kompositsioon "Pala aastani 2001" *live*-elektronikale ja arvutiprojektsioonile (esiettekanne) oli iseenesest keerulise *sound*'ivalikuga ning *ambient*'i suunaga teos, kuid pidevate katkestuste ahel muusikalises mõttearenduses ja üldine mosaiiksus ei lasknud vormitervikul kui sellisel tekkidagi. Remme kolmanda teose "Railway to London" (esiettekanne) kompositsiooniliseks ideeks oli kollektioneerida mitmesuguseid muusikalisi tsitaate ning neid omavahel kombineerida ja vastandada — klassika, *techno*-rütmid, etno, mida iganes. Mõned neist tekkinud muusikalistest konfrontatsioonidest mõjusid päris

teravmeelselt. Nooremate tegijate seast oli silmapaistvaim ehk EMA tudengi **Mihkel Lauri** "Ultra" (1998, esiettekanne) *live*-elektronikale ja arvutiprojektsioonile. Selles kompositsioonis oli muusika tonaalselt orienteeritud (kindlate helikõrguste kasutamine) ning selle baasil *ambient*-suunaga, see on elektroonilises muusikas n-õ demokraatlik liin. **Risto Rebase** "Vee kulg" oli aga võrdlemisi lihtsakoelise *sound*'ilahendusega ning väheülevalt kvadraatne. Sekventseri niisugune kasutamine manas silme ette hoopis Jean Michel Jarre kommertsliku varju. **Arian Levini** "Eikusagil" mõjus nagu Vertovi-aegse tummfilmi helindamine. Kokkuvõttes võib öelda, et kuigi EMA elektronmuusika stuudio produktsioon on suuresti veel n-õ lapsekingades, on seal võimalik teostada ka rahvusvaheliselt arvestatavaid projekte. Seda näitab kas või Rauno Remme elektrooniline looming.

Järgmisel päeval, 16. aprillil oli Assauwe tornis sümposioon eesti heliloomingu teemadel. Lepo Sumera kui Heliloojate Liidu esimees alustas seda oma sõnavõtuga teemal

Rauno Remme.
Harri Kospu foto



“Kuidas eesti muusika maailmas levib ning kuidas maailm seda vastu võtab”. See oligi sümposiooni juhtmõte, sest eesti süvamuusikale avanevad järjest uued levikuvõimalused, millest näiteks kümme aastat tagasi veel õieti mõeldagi ei saanud, kuid levikumehhanismide tõrgeteta käivitamine polegi tegelikult nii lihtne. Probleemi võiks taandada ka küsimusele — kuidas olla õigel ajal õiges kohas. Järgnevalt refereerime vabas vormis sümposioonil kõneldut.

LEPO SUMERA alustas tõdemusega, et kõik, mis siin maailmas juhtub, juhtub tuttavate inimeste kaudu. Muusikas on lood täpselt samuti. Sümposiooni mõte oleks avada need kaardid, kuidas eesti muusika maailmas levib. 1992. aastal pühendati Karllsruhes toimunud kultuuripäevad Eestile. Seal algas eesti muusika suur invasioon Saksamaale, niimoodi said alguse ka hilisemad tõised kontaktid: asutati esimene Eesti osalusega muusikakirjastus (Edition 49), loodi Eesti-Saksa Kultuuriühing (Hoepfneri eestvedamisel). Oma kogemuste põhjal toonitas Sumera isiklike kontaktide suurt tähtsust, temal konkreetselt näiteks Paavo Järviaga. Sumera on seisukohal, et isiklike kontakte tuleb tingimata edasi anda, “tuleb käituda avatult, alles siis võib midagi juhtuda”. Samas tulevat harjuda mõttega, et kõik võtab ka aega. Sumera tõi näitena oma Teise sümfoonia ettekande Austraalias, kus mõttest selle teostuseni (1992) läks aega kuus (!) aastat. Ning David Geringas ja Haagi sümfooniaorkester tellisid temalt tšellokontserdi, mille esiettekanne toimub alles 14. mail 1999.

16. aprillil tuli “Estonia” kontserdisaalis ERSO esituses Arvo Volmeri dirigeerimisel esmaettekandele **Eino Tambergi** Sümfoonia nr. 4 (Sümfoonia epiloogiga), mis on pühendatud Arvo Volmerile ja ERSOle. Neljas sümfoonia on erinevalt Tambergi varasematelt sümfooniast üheosaline teos. Täpsemalt öeldes liigendub vorm siiski neljaks suuremaks alajaotuseks, lisaks veel epiloog, mis annab eelnendud muusikale hoopis uue tähendusvarjundi. Tundub ka, et Neljas on Tambergi varasematest sümfooniast märksa komplitseeritud nii oma struktuurilt, dramaturgialt kui ka orkestratsioonilt. Mis puutub viimasesse, siis ERSO esitus oli kontserdil perfektne. Sümfoonia dramaturgiline plaan pole teoses mõistetav siiski üheselt, esimese

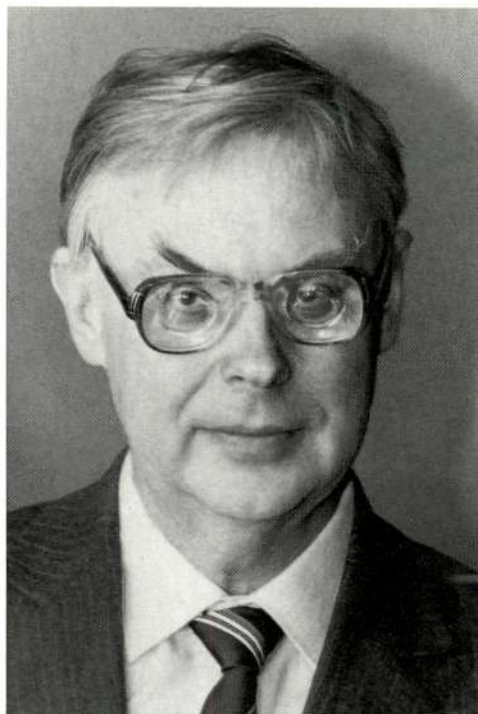
vormifaasi lühikeste soleerivate motiivide arabeskid mõjusid oma kammerlikkuses mõneti killustatult. Ning isegi sedavõrd pikka aega, et sümfoonia dramaturgiline peajoon näis vahepeal hoopis kaduvat. Hiljem arenes niisugusest multidimensioonilisest dramaturgiast siiski ühemõtteliselt vääramatu liikumine sümfoonia plahvatuslikule peakulminatsioonile, millele lisanduv epiloog soleeriva trompeti ning löökriistadega andis hoopis teise, justkui distantseeritud dramaturgilise mõõtkava. Lõppkokkuvõttes jäi esiettekandest mulje kui komplitseeritud, mitmete muusikaliste alltekstidega teosest.

Eesti heliloomingu sümposiooni teemadel — PEETER VÄHI rääkis firmade “Erdenklang” ja “Warner” eesti produtsendina plaadilevist rahvusvahelisel plaaditurul. Tema kinnitusel on Jaapan ja Prantsusmaa “Warneri” liinis kõige suurem eesti muusika ostja. Näiteks müüdi plaati “Estonian Experience” Prantsusmaal autorikaitse andmetel 7000 (!) eksemplari. See on tegelikult tohutu arv. Vähi sõnul on “Warner” konservatiivne firma, seetõttu on tema eesti muusika plaatidel (“Finlandia Records”, mis on “Warneri” omanduses) ikka Tormise, Pärdi, Sumera, Sisaski, Vähi ja Mägi korduvad nimed. Peeter Vähi täpsustas: “Räägitakse, et tõsise muusika plaadid ei tasuvat end ära, et süvamuusika ei taastooda end. Kui aga omada vähegi vaistu, kuhu poole stiilid hakkavad tüürima, siis tullakse ots otsaga ikkagi kokku.” Ning lisas, et igal juhul on võimalik toota eesti muusika plaate oma interpretidega, seda tõestab “Warneri” näide. Kultuurkapitalilt polevat Vähi küsinud selleks sentigi. Plaatide läbimüük oleneb ka sellest, kas on tegemist suure või väikese firmaga. Samas pole suurus iseenesest veel kõikemäärav — “Warner” on küll maailma suurimaid meediakompaniisid, ECM aga paarikümne töötajaga väikeettevõtte, kuid see-est tohutult prestiižne firma, kelle elitaarne toodang leiab alati turgu.

“Mammutkontsert” 17. aprillil Mustpeade Majas õigustas oma nime igati, sest umbes viietunnine kontsert eesti muusikast jaotus veel omakorda neljaks järjestikuseks alakontserdik. “Mammutkontsert I” oli **Eino Tambergi** kammerloomingu retrospektiiv, mis “**NYD Ensemble’i**” esituses võinuks kanda ka nimetust “Tundeline teekond Tambergiga”.

Esimesena kõlanud “Waiting” *op.* 84 (kirjutatud selle kümnendi alguses) näitas oma hõrekomplekskes alguses ka hõredalt atonaalset tekstuuri, üks aktsent või lühike motiiv teise ootuses (*waiting*). Kuid üldises helikanga tihenemises ja intensiivistumises seisneski teose üks peamistest arenguideedest. Teise kontrastse plaanina ilmus siin polüfooniline kantileensus, mis viis muusikalise arengukõvera lõpuks staatilisse tardumusse, millest vibrafonil tärkasid värelevad kromatismid. Resümeerivalt öeldes tugevalt ekspressionistliku kujundimaailmaga teos. Keelpillikvartett *op.* 8 (1958) kuulub Tambergi noorpõlveloomingusse. Selle esimese osa algus lähtub folkloorsetest intonatsioonidest, kuid laieneb sealt kiiresti polütonaalsusse. Väga selge repriisilisusega, n-ö korralikult kirjutatud osa (vormiselgus on Tambergile jäänud iseloomulikuks siiani). Kvarteti teine osa on *Passacaglia*, kuid Tamberg ei lähenenud sellele vanale tantsule mitte barokselt, vaid šostakovitšlikult positsioonilt — siin ilmub muusikasse järelemõtlik, pisut depressiivne tõsidus. Kolmanda osa mänglev muretu kergus muutub peagi ärevust tekitavaks lõhestatuks, kuid see dissoneerivus ei süvene, vaid pöördub alguse mänglevusse tagasi. Nooruslikult energiline finaali alustab küll neoklassitsistliku motoorikaga, kuid jõuab lõpuks välja nukralt unelevasse kantileensusse (viola meloodiajoonis). Kontserdil tulid ettekandele ka Tambergi mõlemad puhkpillikvintetid. Esimeses *op.* 50 (1975) on sisuline raskuspunkt keskmises osas *Lento's*, milles avaldub aeglaselt kõrgesse registrisse pürgiv arengujoon. Äärmised osad moodustavad sellele karaktersete motiividega raamistuse. Puhkpillikvintett nr. 2 *op.* 71 “Karjaseviisiid” (1984) näitab helilooja folkloorset palet. Rahvaviiside kasutamisel teose temaatilise algmaterjalina võib kompositsioonis märgata nii polüfoonilist, variatsioonilist kui polütemaatilist käsitusviisi.

Ka EINO TAMBERGI sõnavõtt sümposionil rõhutas isiklike kontaktide tähtsust. Nii oli viiekskümnendate aastate lõpul Tallinnas Kurt Masur, kes juhatas siin helilooja “Concerto grosso”. Tamberg näidanud dirigendile ka oma äsja



Eino Tamberg.
Kalju Suure foto

valminud “Ballett-sümfooniad”. Masuril tärganud siis kohe idee, et teose esmalavastuse võiks korraldada hoopis Schwerini Riigiteatris. Nii tehtigi (aastal 1960).

“Mammutkontsert II” seadis esmaettekannetes esiplaanile klaveri (**Ralf Taal**). **Galina Grigorjeva** “Poly-phonie” laseb aimata helilooja tugevat konstruktivistlikku mõtlemist ning ratsionaalset intellektuaalsust, mis on (liig)emotsionaalsusest ning igasugusest meeleolutsemisest täielikult destilleeritud. **Alo Põldmäe** esiettekandele tulnud “Kaleidoskoopiline sonatiin” on oma sundimatu mängulisusega ergas teos, keskel (*All funebre*) ka barokselt tõsiste, minoorsete intonatsioonidega. Sonatiini finaali on *La tarantella* — tantsulisust sõna otses mõttes siin küll pole, küll aga tokaatalikkust, mis tugineb *tarantella* rütmifiguuridele.

“Mammutkontsert III” oli pühendatud kandlele, võis kuulda nii sooloinstrumenti (**Kristi Mühling**) kui ka kandleansambli. Viimane on tegelikult kõlaltselt ääretult põnev



Rein Rannap.
Teet Malsroosi foto

kooslus, sellele oli kirjutatud EMA III kursuse üliõpilase **Mirjam Tally** (1976) "Quasi Q" (esiettekanne, peaks vist kirjutama *esiettekanne*). Nimetatud teose põhjal jäi kand-leansamblist igatahes mulje kui müstiliste kõlavõimalustega sekstetist. Kuna osa meeloodilisi liine kujunes teoses polüfooniliselt, neid sidus aga instrumentide järelkaja, tekkis kummaliste kõlavärvidega polü-homofooniline faktuur.

"Mammutkontsert IV" tõi publiku ette vaskpilliorkestri "**Brass-Academy**" **Avo Otsa** juhatusel. **Timo Steiner** lisas oma teoses "kohtumiseni!..." (sõnad D. Kareva, M. Ter- vonen) vasekoosseisule ka solisti (**Mati Palm**) ja klaveri. See on mitme võrdlemisi keerulise alltekstiga seitsmeosaline kompositsioon, Steiner kasutab siin episoodiliselt ka muusikalist kõnedeklamatsiooni. Teoses on kohati väga

dramaatiliseks lavastatud aktsente kõrvuti kammerlikult kaugete plaanidega. Huvitavalt käsitles vaskpilliorkestrit ka **Ülo Krigul** (EMA I kursuse üliõpilane) oma kompositsioonis "Lagunev eelaimus" — mingi raskusevaim läbi hajusa staatika. Teravmeelse ideelahendusega oli **Rauno Remme** "Kolm vasket etüüdi". Esimene osa "Forte" kõlas *forte's*, huvitavate ja kurjakuulutavate akordimassiividega. Teine osa "Piano" oli muidugi *piano's*, sest tromboonidesse helikõrguseta puhudes ning samal ajal pillikrooni edasi-tagasi liigutades sai teha vaikselt kohisevaid tuulehääli. Viimane osa "Mezzo", tähenduses "pool", "poolenisti", koosneski üsna pooleks nii valjematest kui ka vaiksematest episoodidest ja nendevahelistest pausidest. Vaimukas idee on teadupärast publikuhuvi pant.

ERKKI-SVEN TÜÜRI sõnavõttust süm- poosioonil jäi kõlama mõte, et eesti nüüdismuusika on Euroopa uue muusika maastikul üsna edukas, kuna eesti heliloojad ei karda ei heakõnalisust ega teiselt poolt ka uuskompleksselt struktuurilist mõtlemist.

Nõmme Linnaorkester astus üles **Hendrik Vestmanni** dirigeerimisel esiette- kannete sümfooniakontserdiga Mustpeade Majas 19. aprillil. **Timo Steineri** kaheosaline "p. m. (Pärastlõuna sümfoonia)" näitas noore helilooja head kulminatsioonide dramatur- gilise ettevalmistamise ning muusika struk- tureerimise oskust, kokkuvõttes seega head vormitaju. **Esko Oja** Tromboonikontsert (solist **Heiki Kalas**) oli konglomeraat Hatšaturjani "Mõökade tantsust" ning jazzilike sugemetega estraadimuusikast, mis sobiks väga hästi näiteks portreefilmile Peeter Saulist. **Rein Rannapi** "Papagoid" algas troopiliste krääk- satustega, millele orkestris järgnes üks tsitaat Händelilt. Solist (**Katre Kõiva**) tõi oma partiis esile kord kahenoodiseid häälikuid, kord imiteeris glissandeerivald papagoisid. Miks ka mitte — kui papagoid jäljendavad inimesi, miks ei võiks siis inimesed omakorda linde jäljendada. Muusika oli tervikuna hoogne ning rütmiliselt kaasakiskuv, allkirjutanu arvates igatahes Rannapi senikuuldud süva- muusikast kindlasti parim teos. Ainult et

orkestri ees puuris kükitav teine "solist", papagoi Pipi, ei tahtnud oma nokka lahti teha. Puhastas muudkui oma sulgi ja saba ning tegi lõpuks ka ühe krääksatuse.

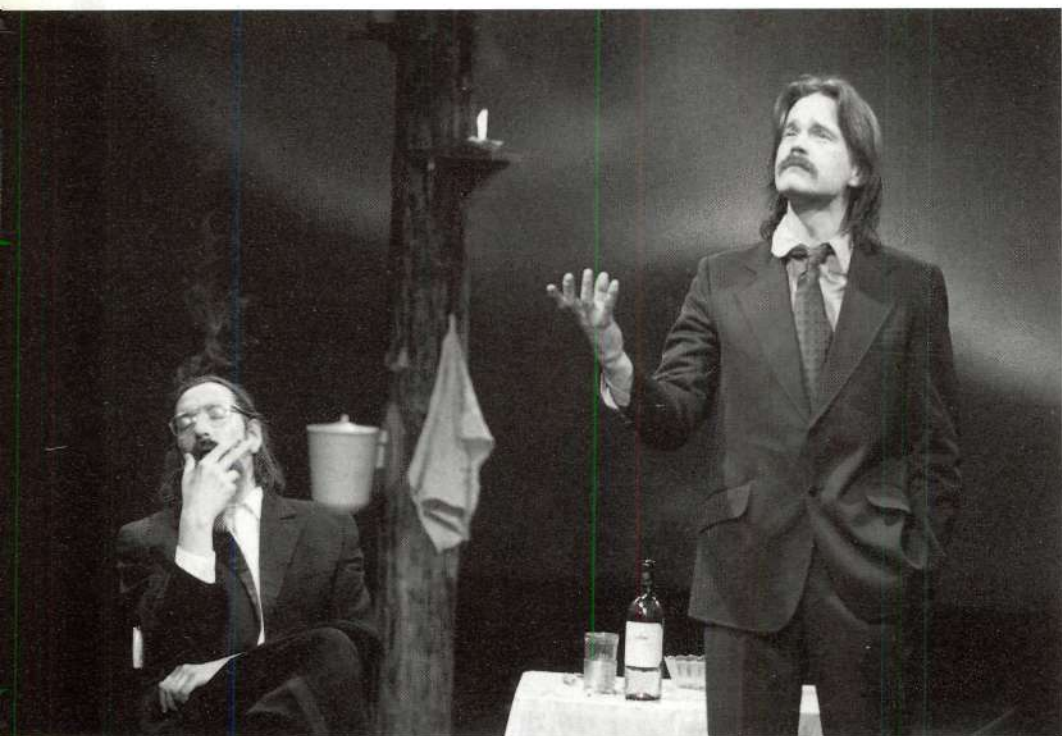
Lõpetuseks ehk niipalju, et Eesti Muusika Päevade üks peakorraldajaid **Raimo Kangro** mainis, et selle nädala jooksul tuli esiettekandele 25 uut eesti heliloojate teost. See on üsna märkimisväärne arv ning sellega seoses tasuks ehk kaaluda üht mõtet. Nimelt korraldab Eesti Muusika Päevi Heliloojate Liit, kuid tulevikus oleks ehk otstarbekas nende päevade korraldamisse kaasata ka Eesti Kontsert. Sest kui Eesti Muusika Päevad näitavad nii kiiret arengutendentsi kui praegu, võib järgmise ürituse korraldamisel Heliloojate Liidu jõududest ja võimalustest juba väheks jääda.



Raimo Kangro, 1990. aastate
Eesti Muusika Päevade peakorraldaja.
Tõnu Tormise foto

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

PEETER JA TÖNU: ET AEG RAISKU EI LÄHEKS



M. Kivastik, "Peeter ja Tõnu".

Lavastaja Hendrik Toompere.

Esietendus Von Krahli Teatris 1997.

Peeter — Peeter Volkonski, Tõnu — Tõnu Oja.

Kui "Peeter ja Tõnu" Von Krahli Teatris ilma erilise kärata lavale jõudis, saatis seda, nagu kuskil "nurga taga" valminud lavastust ikka, reserveeritud eelhoiak — nojah, jälle nad seal midagi teevad... Eesti *Off*- või *Off-Off* näikse alles tasahilju ja kobamisi piirjooni omandavat ja küllap vast alles aastate pärast (kui keegi veel mäletab?) suudame olnule

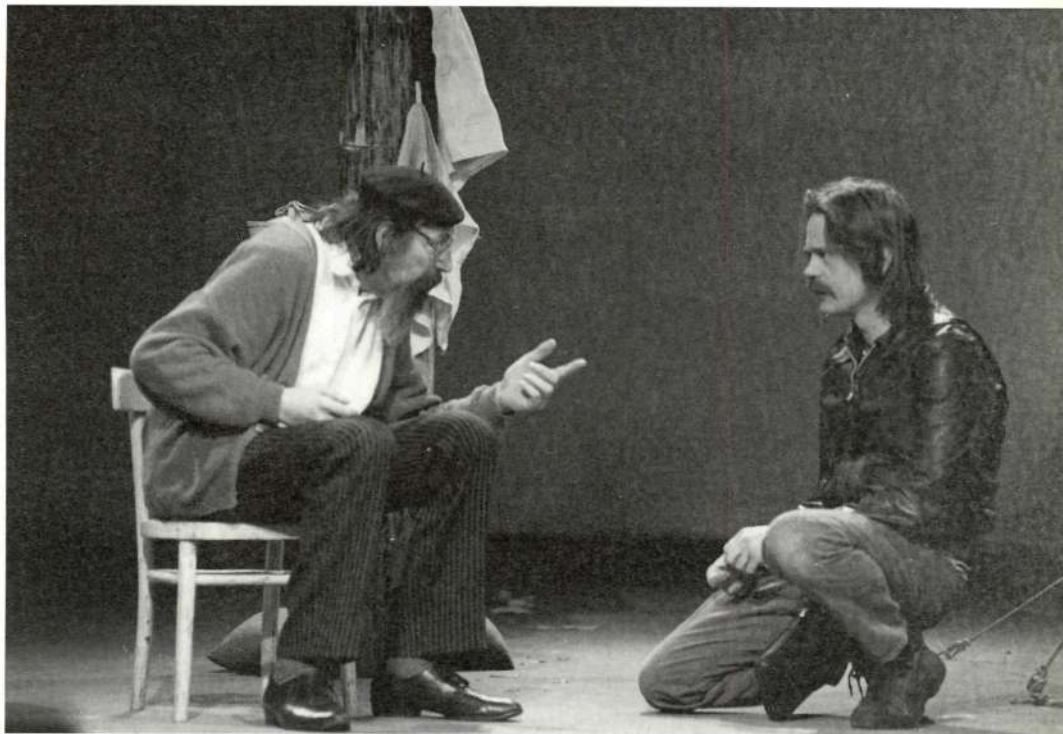
tagasi vaadates sedastada, kes tegelikult olid olulisemad tegijad sellel väljapoole riigiteatrit jääval mängumaal.

Mille poolest tundub "Peeter ja Tõnu" eristuvat kohati lausa mäekõrguselt senisest väljaspool riigiteatrit tehtust? Von Krahli & Peeter Jalaka, "Vaba Lava", VATi, Salongi, "Theatrumi" jt kõrval. Ehk kõige enam selle poolest, et loomingulise ühenduse Mart Kivastik — Peeter Volkonski — Tõnu Oja — Hendrik Toompere lavastus on igasuguse allahindluseta konkurentsivõimeline riigiteatri tegemistega.

Varasemate nn alternatiivteatri ettevõt-
miste puhul (loomulikult on määratlus “alter-
natiivne” abitu) võis põhjalikult norides ikka
leida midagi “teisesordilist”, mille toel väljas-
pool institutsionaalset teatrit sündinu sai vaba
käega pingerea lõpuossa asetada. “Peetri ja
Tõnu” puhul on juba väga raske ühe ja teise
vahele üldse mingit piiri tõmmata. On’s see
nüüd see või teine?

Ja ehk olemegi jõudnud märkamatu-
staadiumi, kus piiri vahele tõmmata pole
vajalik ja võimalik? Juba mitmed professio-
naalse hariduse saanud näitlejad ühinevad
ühekordseteks truppideks, liiguvad nii riigi-
teatri sees kui väljaspool suuri teatreid. Nii et

lihtsalt tunne ja teadmine, et õnnestumiste
tõenäosus on vabatruppide ja uute tegijate
puhul tunduvalt suurenenud. Tõestuseks olgu
toodud vaid mõni näide: “Theatrumi” karged-
kammerlikud lavastused, eriti “Antigone”,
aga ka “Pikad sammud”, VAT-Teatri oma-
näoline “Laste riskiretk”, Tartu Lasteteatri
“Kuidas kirjutada suurt päkapikuraamatut”
jne (küllap näiteid leiab veelgi). Ja nüüd



“Peeter ja Tõnu”. Peeter Volkonski ja Tõnu Oja.

nupud malelual on juba segi löödud. Vabalt
võib pärast tuimavõitu lavastuse vaatamist
riigiteatris sattuda juhuslikult mõne trupi või
teatrikese tegemiste peale ja leida sealt sädet
või elusat heli, mis taandab vaataja kriitilise
lavastuse muude vajakajäämistele suhtes. Sest
elus teater on ikka see kõige parem teater.
Muidugi ei maksa eeltoodud vastandamises
otsida paikapanevat üldistust, nagu võiks
elusat teatrit kohata nüüd ainult väljaspool
riigiteatrite seinu. Teatris on kõik suhteline ja
ettearvamatu, kunagi ei või teada, kus lahva-
tab leek ja sünnib hea lavastus. Rõõmsaks teeb

“Peeter ja Tõnu” — vabaprojekt Von Krahli
Teatri sildi all. Autor Mart Kivastik, lavastaja
Hendrik Toompere, mängivad Peeter Völ-
konski ja Tõnu Oja.

Miks ei saa tollest lavastusest päris üks-
kõikselt mööda minna? Mis on siin erilist,
teistmoodi, uut?

Kaks meest mängivad laval üht justkui
ajatut ja kogu aeg kestvut lugu, milles piir elu
ja teatri vahel on heas mõttes ärritavalt
tabamatu. Öhku see irriteeriv küsimus rippu-
ma jääbki — et kust lõpeb Mart Kivastiku

näitemäng "Peeter ja Tõnu" ja algavad Peeter Volkonski ja Tõnu Oja lood. Autor sureb näitlejais?

Ent sel polegi tähtsust, laval hakkab vaataja silme all tasahilju lahti rulluma kahe mehe lugu, nende lapsepõlveheistused ja tänased tegemised. Laval on pigem luuserid kui võitjad, aga oma veidrustes ja fantaasiates inimlikult sümpaatsed. See igas mõttes teistmoodi lavastus, kus on kokku saanud näitekirjanik Kivastik ja näitleja Volkonski Tartust ning näitleja Oja ja lavastaja Hendrik Toompere Tallinnast, eristub miskipärast kõigiti tavateatrist: korraga kammerlik ja intiimne, elulähedane, vaimukas, teatraalne ja inimlikult puudutat. Mingi erilise rahu ja mõnuga mängitud näitlejatööd ja partnerite sundimatu klapp teevad teatriõhtu kuidagi koduseks ja publikule lähedaseks.

lavaltoimuvaga. Kuid pani kahtlema lavastuse tegelikus elujõus. Sest esietenduses oli veel toorest rabistamist, tekstiga kobistamist, heitlikku närvilisust. Näis, et lugu veab eelkõige Tõnu Oja (tema roll muidugi seda eeldabki). Peeter Volkonski, kelle Peetri-rolli võiks pidada teatud mõttes *come-back*'iks — üle pika aja ülesastumine kogu õhtut täitvas osas —, oli veel ebalev ja ettevaatlik. Kuigi iga vürsti liigutust jälgis sõber-publik hinge kinni pidava vaikusega, et siis väiksemagi vaimukuse-nalja-tobeduse peale naerma pahvatada, mõjus esietendus oma sümpaatsusest hoolimata väikese järeleaitamistunnina — publik ja partner Oja toetamas Volkonski lavalesaatumist-lavalolekut. Ja mingi kahtlus jäi: kas see näiliselt justkui improviseeritud kahevaatuseline lavastus, kus on raske aimata lavastajakätt, suudab oma selgroo säilitada



"Peeter ja Tõnu". Peeter Volkonski ja Tõnu Oja.
Toomas Tuule fotod

Vaatasin "Peetri ja Tõnu" esietendust ja nüüd 97/98. hooaja viimast mängukorda. Esietendustel oli saal puupüsti täis, tõenäoliselt sõpru-sugulasi-fänne, kes näitlejate iga vaimukuse, liigutuse, vihje või žesti peale peaaegu homeeriliselt reageerisid. Pisut häiriv, ent siiski ju meeldiv lava ja saali ühekssaamine — publiku väga tähelepanelik ja aktiivne suhe

(või leida?) ka reatendustel?

Hooaja viimane etendus tõestas, et jah. Kui esietendusel võis jääda veel kahtlus, kas see, mis hetkel sünnib, on juhuslik-päästev improvisatsioon või ikka lavastusega paika pandud tervik, siis viimane kinnitas: lavastus on säilitanud selle kummalise ajamõõtme ja

näiliselt improvisatoorse, hetkel sündiva efekti. Loomulikult muutunud täpsemaks, selgemaks, suveräänsemaks. Ja endiselt, vist ainult sellele lavastusele ainuomasel moel, on loo peategelaseks AEG. Ja seda mitmetähenduslikult. Aeg on lausa füüsiliselt tajutav Peetri ja Tõnu lavalolekus, suhetes ja suhtlemises. Ajal on ses lavastuses mingi loomulik, autentne väärtus. Me ei taju ega mõtle saalis, et tegu on teatriga, milles ajamõiste kunstlikult või vägivaldselt kokku pressitud. Peetri ja Tõnu lavaaeg on saalis istuja aeg.

Kõik näib sündivat siin, hetkel, kohapeal. Ei ole pikalt kokkuharjutamise tunnet. Ei taju esimese repliigi seadust, ei teist plaani, ei sündmuse mängimist. Oleks kui siseneksid Peeter ja Tõnu teatrisse mingil teistsugusel, seni äraproovimata moel. Niisugune kummaline efekt. Aeg ongi aeg. Kuhu mõlemad mehed toovad kaasa oma eluslepi ja korraga ka vaataja mälestused ja mineviku. Aega väärtustavad need kaks meest mingite tobedate, äraspidiste (või hoopis lihtsate?) toimingutega: söömine, poes käimine, hammaste pesemine, sokkide ärapaigutamine, ristsõnamõistatuste lahendamine, veini joomine, tooli ehitamine jne. Kõik selle nimel, nagu Peeter pidevalt kordab: "Et aeg raisku ei läheks!" Ja mida enam Peeter seda kordab, seda enam signeeb sellesse kibestumist ja motoorset rahutust.

Kaks meest — Peeter ja Tõnu. On's nad elu heidikud või hoopis millegi poolest tervemad, kui mammonahullusesse kistud ümberolijad, kellest distantseerumist on laval siiski tugevalt, ent mitte näpuga näitavalt tunda? Kes need kaks meest on? Lavastus ja näitlejad üheseid vastuseid juba ei anna. Paljugi jäetakse hõõguma meie ühisesse minevikku, sest kahe laval olija eluslepp tuleb tajutavalt meeste lavalolemiseka kaasa. Ja see, kes nad on (või olnud) seostub küsimusega: kus nad on? Ja miks just siin?

Vahest mõjub see liialdusena nimetada seda sajandilõpu Godot' ootamiseks eesti moodi. Kaks meest kohtuvad kuskil nimetus, mahajäetud, elutühjas kohas. See võib olla nii hullupalat kui ka odava turismifirma poolt "pähe määritud" suvelaager. Või lihtsalt mingi tühermaa, kuhu mõlemal on sund või paratamatus tulla. Aga vabalt võib tegu olla ka unenäoga. Või deliiriumiga.

Kohtumine oleks justkui kokku lepitud. Üks (Peeter) on teist (Tõnu) vist oodanud. Võtab ta vastu bravuurika, peremeheliku vana olijana: Peeter teab, kuhu käib hambahari, kuhu reisikott; millisesse voodisse Tõnu peab heitma ja kuidas Tõnu peab olema. Tegelikult on Peeter üks väike vastik terrorist, kes kas-

vatab oma ebalevat mina Tõnu arvel — olles talle teejuhiks, õpetajaks, jonnakaks-pirtsutavaks peremeheks. Peetri värisevad käed ja ebalev-närviline toimekus reedab sisemist ebakindlust, ta püüdu olla endiselt vormis, vajalik ja tunnustatud. Ta juhendab Tõnu kõiges, juhib mängu: teab, mida poest tuua, kuidas olemine mõnusaks teha, miks tuleb tooli meisterdada ja kuidas häälendada Jules Vernes. Ja mis peaasi: ta teab, et aeg ei tohi raisku minna. Peeter on intelligent.

Tõnu on hilineja, see, kes jõuab kohale alati pärast teisi ja on seega valmis leppima käsutäitja positsiooniga. Olgu siis käskjaks-juhiks-peremeheks ema, isa, tööandja või Peeter. Tõnu allub korraldustele ka siis, kui ise selles sügavalt kahtleb. Ent Tõnu pidurdamatu, kuulajat mitte arvestav sõnadevool võib teerullina enda alla matta ka kõige tugevama vastase. Olles tundlikult ettevaatlik võoraste olukordade suhtes, otsib ta tuge oma lihtsatest, enamasti lapsepõlvest (ta näibki olevat lapseks jäänud) pärit väärtushinnangutest. Minevikust, lapsepõlvemälestustest ammutab ta enesekindlust ja toitu. Päril selgeks ei saagi, kas ta loeb Jules Vernes'i "Saladuslikku saart" või "Aarete saart", aga raamat ise on raudkindel tugi, millega oma eneseteadvust tsementeerida (Peeter muuseas loeb A. Camus' "Enesetappu"). Tõnu on lihtne inimene.

Mõlemal tegelasel, kes teineteisest vahetpidamata mööda ja üle räägivad, vaevu teineteist kuulates ja arugi saades, on üks mõttepaus, on selles pidevas mõttetut toimemtamises üks emotsionaalne pidepunkt. Tõnu püüab peaaegu kogu senist elu ühele kaardile pannes tõestada Peetrile, et ta pole oma emale kunagi valetanud. Kogu allaheitlikkus ja alandlikkus paisub nutuseks karjatuseks: kuule, mees, sa ei tunne ju mu ema! Peeter räägib omakorda vaikselt (vaid aimatavaid pisaraid alla surudes) loo sellest, kuidas ta kuulus isa talle lapsepõlves ühe tunnikese pühendas ja väikese Peetri esimesse klaveritundi viis.

Midagi ei seletata. Õhus hõljub vaid kibestumise hõngu, kahetsust ja leppimist sellega, et AEG nii lootusetult sõrmede vahelt kuhugi on pudenenud.

MARGOT VISNAP

NÄITEKIRJANDUS JÕUAB RISTMIKULT PEATEELE



Jaan Tätte, "Ristumine peateega".
Laura — Kristiina Kütt, Osvald — Andres Karu,
Roland — Meelis Sarv.

Jaan Tätte, "Ristumine peateega ehk muinasjutt kuldsest kalakesest"

Lavastaja: Andres Noormets

Kunstnik: Andrus Jõhvik

Muusikaline kujundus: Peeter Konovalov

Osades: Andres Karu, Kristiina Kütt,

Meelis Sarv, Tõnno Linnas, Enn Keerd

Esietendus Pärnu "Endlas"

27. veebruaril 1998

Jaan Tätte näitemängu "Ristumine peateega" lavastamine Pärnu "Endlas" ei anna veel põhjust rääkida uutest trendidest. Pole temas näha ei uusi voole ega uusi põlvkondi, kelle põu pakatab vaimukatest ideedest.

Pigem on asi vastupidine — tegemist on justkui kanoniseeritud tekstiga. Seega oleks

Jaan Tätte tükk justkui hoopis stagneerunud kunsti näide.

Seda lubab väita Tätte esimese laiemat tunnustust pälvinud näitemängu draamateooria poolest peaaegu täiuslik ülesehitus. 1997. aasta näitemänguvõistluse võitnud töö on oma vormilt haruldaselt tugev ja loogiline.

Ühes ja samas ruumis jagavad kaks noort meest ja üks naine ühe ööpäeva jooksul oma asju. Roland ja Laura satuvad kummalise Osvaldi juurde sunnitult öömajale. Osvald kavatses Laura Rolandi käest ühe miljardi dollari eest ära osta. Dollarid on kõrvaltoas olemas. Kuni hommikupoole saabub tumedas ülikonnas tahtejõulise olekuga mees, kes dollarite äraviimisega tükile lahenduse toob. Selles kõiges on vormilist kompaktsust ja

selgust. Ja samas ei ole kuskil lihtsustamise maiku.

Näitemängu "Ristumine peateega" kanoonilisus püstitab küsimuse, mispärast oli ühel näitlejal tarvis filigraanse põhjalikkusega omandada keerulist draamatehnikat ja neid oskusi valminud töös näidata? Asi pole isegi Tätte kuulumises näitlejaskonda, sest näitleja moondumist näitekirjanikuks on ajaloos sageli varemgi ette tulnud. Pigem on küsimus selles, miks oli Tättel tarvis oma esiknäidendis nii sügavuti näitekirjanduse kanoonilistesse väärtustesse kaevuda? On ju hoopis tavalisem, et moodsate voolude ja mõtete mõju all kiputakse jääma pinnapealseks nii vormis kui ka tehnikas.

"Ristumisel" on väga selge ja tugev alltekst: kõrvaltoas vedelevad kümned pappkastid rahaga, millest saab näitemängu jooksul väga oluline mõõt nii mõnelegi inimlikule väärtusele. Raha teeb mitmed asjad naljakaks.

"Ristumine peateega" on vormilt sedavõrd selge ja mõjuv, et tema kohta võib kasutada terminit *well made*. Tugev kangas ei tähenda aga seda, et tükis midagi tõlgendada pole. Vastupidi, see tekst võib olla aluseks päris erinevatele teostele. Miks ei võiks näiteks mõni hiline New Yorgi hipi sellest materjalist *film noir*'i vändata. Teoreetiliselt on see võimalik.

Teksti peidetud tõlgenduste võimalikkus sunnib rääkima "Endla" lavastusest (lavastaja **Andres Noormets**), millel olid ilmselged puudused. On vist see juhtum, kus öeldakse, et näitlejad jäid tekstile alla. (Ütle-

mine ise on kummaline, justkui vajataks tekstiraamatut millegagi võistlemiseks ja mõõdu võtmiseks ning mitte ütlemiseks, mis öelda on...)

Alla jäadi esmajoones karakterite loomises. Näitemäng jooksis peaaegu laitmatult ühest olukorrast teise. Kõik pöörded ja mängud tehti publikule selgeks. Puudu jäi kujude inimlikust mõõtmest. Ja ei oska mina siinkohal öelda, kas äsja Viljandi kultuurikolledži lõpetanud noortel näitlejatel tuli puudu elu- või lavakogemusest.

Üksi sügavas metsas elav liiklusalma gimaalija Osvald (**Andres Karu**) — millised väärt parameetrid huvitava karakteri loomiseks! Ent ka Laural (**Kristiina Kütt**) ja Rolandil (**Meelis Sarv**), kes nõus oma elu ja armastust miljardi eest müüma ning vaheutama, on näitemängu järgi võttes olemas rikkalik inimlik mõõde. Laval juhtus paraku nõnda, et müük ja vahetus toimus, ent mõõde sügavus jäi proovimata. Ei olnud kurbust ega nalja.

Teravanalise musta kingaga mehe pisikest osa mänginud **Enn Keerd** (samas rollis ka **Tõnno Linnas**) tuli välja filmilike mafioosomehe stampidega, ent mõjus siiski veenvamalt kui rabistav noorte armunud inimeste trio.

"Ristumine peateega" lavastus "Endlas" räägib mõndagi huvitavat ka tänase teatri potentsiaalidest. Teater on võimeline teksti pidi lavastuse algusest lõpuni ajas ja ruumis valmis kobama, kuid kardab teksti täita inimliku materjaliga. Lavastus "Ristumine peateega" on tänapäevasest reaalsest, teatri ukse taga



"Ristumine peateega". Laura —
Kristiina Kütt,
Osvald — Andres
Karu.



voogavast elust (tahtlikult) võõrandatud. Varske tänapäeva kajastav näitemäng loob aga paratamatult elulise tausta ja see võimaldab mõõta, kas näitlejad on võimelised elu kohta midagi ütleva või jooksevad nad mööda teksti poolt ette seatud rada püüdliselt publiku aplausini välja.

Teater ei pea jahtima päevakajalist sensatsiooni. Aga ta võib tugeval ja rangel häälel ühiskonna tänastes (mitte ilmtingimata poliitilistes) asjades kaasa rääkida, sest seda võib endale lubada ühiskonnas liidripositsioonil olev institutsioon. Kui teater seda olla tahab. Jaan Tätte näidendi lavastuses jäi see olemata. Sestap tekitaski "Endla" "Ristumine peateega" küsimuse: kas teater ja selle tegijad tunnevad hirmu selle ees, mis asub teatri-seintest väljaspool? Hirmu kõige ees, mis ei ole rangelt ja liikumatult määratletav kunstina?

Jaan Tätte näidendis pole üheseid vastuseid vaatamise-lugemise jooksul tekkitavatele küsimustele. Pole ka üheseid vastuseid teatrimõtte küsimustele, mida Tätte näidendi lavastamine tekitab või. Juhus, et meie kaasaegne Roland astub kaasaegse Osvaldi kotta ja räägib temaga täiesti tänapäevasel kombel, löi tänase eesti teatri jaoks harva võimaluse, mil teatrimajatagune aeg ja ruum võisid hakata nii näitlejate kui ka vaatajate jaoks jooksma paralleelselt ja haakuvalt

"Ristumine peateega".

Roland — Meelis Sarv, Osvald — Andres Karu.
Jüri Vlassovi fotod

lavalise aja ja ruumiga. Äkki peitub nimelt siin põhjus, miks Tätte tahtis jõuda tugeva ja kindla näitemängu koeni? Pannes kokku äratuntavalt tänapäevased inimesed ja teatri raudsed skeemid. Et loojana näha, mida näitlejad sellest teha jaksavad. Tätte näidendis on kaalukas väljakutse oma näitlejatest kolleegidele.

MIND EI VÕETUDKI LENDAMA

Toomas Hussar — Ervin Õunapuu,
"Tule minuga lendama".

Lend-draama ilma vaheajata.

Lavastus, lava- ja muusikakujundus —
Toomas Hussar ja Ervin Õunapuu.

Osades: Aleksander Eelmaa, Garmen Tabor,
Andres Puustusmaa ja Johannes Tammsalu.
Esietendus Eesti Draamateatri väikeses
saalis 21. märtsil 1998.

"Tule minuga lendama" on loomingu-
lise tandemi Toomas Hussar — Ervin
Õunapuu järjekordne ühisloomingu viili. Nad
on kahasse varemgi näidendeid kirjutanud ja
lavastanud ning loodetavasti teevad seda ka
edaspidi. Ju on siis mõttekaaslus niivõrd
intiimse tegevuse puhul nagu looming neile
sedavõrd oluline, et ümbritseva ja sellega koos
ka iseenda muutumistele vaatamata, ikka ja
jälle üheskoos üles astutakse.

Miks "Tule minuga lendama" sündis
just nüüd? On's see Hussari—Õunapuu senise
loometee taustal kuidagi ajatähenduslik? Kas
jätkab näitemäng samade meeste poolt
Rakvere Teatris loodud "Ilma sisulise mõteta
riikliku püha" (1994) või "Immelmanni sõl-
me" (1995) mõtet või teematikat?

Vist mitte. Olgu peale, et koos Õuna-
puuga sündinud ja lavale pandud teatritekid
(ka koosluses Ervin Õunapuu — Toomas Saa-
repera) on lõpuks kui ühe ja sama raamatu
erinevad osad või peatükid. Ning võiksid
päripineda — miks ka mitte — kas või tema võr-
ratust maailma-romaanist "Olivia meistri-
klass".

Ervin Õunapuud on alati huvitanud
peenike mäng ajalooliste isikute võimaliku
(ehk ka võimatuna näiva) saatusega. Kavalal
moel näib Õunapuu küsivat, et kui ajalugu
kord juba on mälestustes muundunud mäles-
tused, miks ei võiks siis olemasolevate riis-
metega üsna vabalt talitada, neid fantaasias
veidi marineerida ja tulemuse välja käia...
ikkagi ühe võimaliku tõe pähe?! Tuleb tun-
nistada, et selles endale valitud kirjanduslikus
valdkonnas on kunstnik Õunapuu üsna meis-
terlik ning teeb fantaasiaga tasa, mis teinekord
ehk kogemustikus vajaka jääb.



Toomas Hussar — Ervin Õunapuu,
"Tule minuga lendama".
Niina Mihhailovna — Garmen Tabor,
Nikolai Gastello — Aleksander Eelmaa.

Miks Õunapuu ikka kellegagi kahasse
loob, on küsimus, millele sageli vastust püü-
takse otsida. Kui ometi on need näidendid
ennekõike Õunapuu nägu ja lavastusedki
kuni kujunduseni suures osas tema loodud.
On's ta loomemeel nii heitlik, et vajab mõt-
tekaaslase kinnitust? Või ei usalda ta ennast
siiski lavastajana? Pigem on vist nii, et Õuna-
puu küll pakitseb ideedest, ent idanevad need
hoopis jõudsamalt mõttearengus, isepärasel
mõtete pingpongis. Miks muidu on tema
tandemikaaslased Saarepera ja Hussar samuti
mõneti kummastavad, juba noorena legendi
endaga kaasas vedavad kultusmehed.

Olles rääkinud pikalt Õunapuu (ja Hus-
sari) kui ennekõike ideeteatri looja tugevusest,



"Tule minuga lendama". Niina Mihhailovna — Garmen Tabor,
Dmitri Gastello — Andres Puustusmaa.
Mati Hiisi fotod

jõuad paratamatult küsimuseni, kui geniaalne siis ikkagi on idee tuua teatrivaataja ette Gastello kuulsusrikas lennukaart — ükskõik, kas siis müüti rekonstrueerides või lõhkudes. Või kuivõrd kuulsusrikas Gastello lend üldse oli? Kas pole see mitte esimene küsimus, mille Õunapuu oma lugudesse alati ära peidab (võttes lugejalt-vaatajalt samas vähimagi võimaluse sellele mitte mõelda): kui palju on ühes või teises legendis legendi, kui palju reaalselt tõde või kangelastegu?

Tänane, nõukogude koolitusest prii noor inimene ei pruugi Gastellost, nagu ka teistest sõjaaja kangelastest tuhkagi teada. (Küllap ei mäleta teda paljud nõukogudeaegsedki.) Tänapäeva inimese jaoks on primaarsed teised, kas siis telemaailma toodetavad või lihast ja luust, kaasaegse poliitilise maailma ja ideoloogiaga haakuvad, eelkõige siis vist Eesti Vabadussõjast pärinevad kangelased.

Kangelase mõiste ise ei tohiks ka meie praeguse noorema põlvkonna mõttemaailmast päris kadunud olla. Seega võiks eeldada, et näidendi ja lavastuse retseptioon on igas astmes vaatajal kangelase mõistest lähitavalts ühene.

Samas on Hussari—Õunapuu Gastello ilmselgelt (tekstist lähtuvalt) ideoloogilise väringuga, mis eri rahvuste ja põlvkondade teekspidamistest ja arusaamadest lähtuvalt

erinevalt töötab. Seda on juba kinnitanud lavastuse vastukaja päevalehtede kirjade rubriigis. Süüdi pole selles aga keegi muu kui tegijad ise, nad pole suutnud teksti ja lavastuse tinglikkuse astet olmelisusest sedavõrd kõrgemale tõsta, et töötama jääks määravalt loo teine, sürrealistlik tasand. Või pole nad seda tahtnudki, püüdes meelega irriteerida? Kui oodatakse (eelteadmiste põhjal) ennekõike sürrealismi, pakuvad nad seda nimelt vähem. Kui ideoloogilisus pole enam popp, rõhuvad nad meelega nimelt sellele närville. Mingi kõhutunne siiski ütleb, et antud juhul võib tegijaid sellega küll vabandada, ikka leitakse ju tagantjärele ära seletades mõnegi lavastuse mõnelegi puudusele täiesti paslik põhjendus; aga päris nii see lavastus siiski mõeldud polnud.

"Tule minuga lendama" esimene pilt on täiesti realistlik, lausa olmeline. Kuigi kokkuvõttes ei mõju see olmelisena: lausa vastupidi, kogu see helide ja valguse maailm, dialoogi peaaegu täielik puudumine pluss Aleksander Eelmaa täpne mäng loob kummalise atmosfääri. Seda juhtub teatris üsna harva, et esimeste minutitega suudetakse vaataja õigele lainele viia.

Aleksander Eelmaa Nikolai Gastello roomab lavale. Vaikus, vaid öösorri hääliitus. Gastello sätib ennast lennukiratta najale

istuma. Kisub suitsu ja peidab koni kons-piratsiooni mõttes põuetaskusse. Linnu iga vähegi kiledama häälsuse peale ta võpatab ja piilub uurivalt ringi, kuke kiremise peale vaatab kella. Lõpuks võtab õuna, koorib selle äärmiselt hoolikalt ja lõigub siis viiludena piimaämbriselle.

Kogu selles maapealses stseenis, igas Eelmaa liigutuses ja neid saatvais (või neile eelnevais) loodushäältel on rohkem elu kui kogu järgnevas, hetkel juba õhus olevas ja hiljem õhus toimuvas tegevustikus. Ja mitte ainult elu, ka pinget, ootusärevust. Ja see on dramaturgiliselt katastroof, et kogu vunk mängitakse välja ja maha esimese stseeniga. Ei aita hiljem miski, ei *action*, pikeerimised ega noore Gastello lõbutsemised mauseriga.

Aga avastseen on tõepoolest ilus ja tähenduslik. Miks Gastello seal istub ja millised tunded teda enne reisi valdavad? Kas ta mõtleb, et nimelt see sõit võib jääda viimaseks? Sõjas ju nii on ja nõnda mõeldakse. Seda ei oska lendur Gastello ometi kahtlustada, et tema tegelik kangelaslikkus lõpeb hetkel, mil ta hukkub reeturlikust lasust kuklasse ja lennuk ikkagi pikeerib. Ning teeb temast kangelase.

Esimeses stseenis on tegelikult täpselt olemas kogu näidendi idee ja kontseptsioon. Ja ehkki sellest saab aru alles hiljem, kaotab lugu, alates lennuki stardist lõppvaatuseni, järjest pinget. Idee ideeks. Peab suutma ka liha luudele kasvatada, ning seda kõike siis õigesse raami sobitada.

Kokkuvõttes näikse Hussarit—Õunapuud seekord olevat alt vedanud just dialoog. Minimalistliku tegevuse taustal torkab see eriti silma. Näiteks see, kuidas ja miks osutuvad lennukis juba ees olevaiks **Andres Puustusmaa** noor Dmitri Gastello ja **Garmen Tabori** halastajaõde Niina Mihhailovna? Kas Gastello pidi nad kuskile viima? Milline on reisi eesmärk?

Võib ju uskuda, et kirjutajate-lavastajate jaoks pole neil pisi- ja taustadetailidel tähtsust. Enamasti aitabki liigliha eemaldamine, kõige liigse ärajätmine puhastada mõtet ja tööde ja ideed. Ühel tingimusel: lugu peab alles jääma. Ka vaataja (kuulaja, lugeja, kes iganes) peab aru saama, mis toimub, ennekoike aga, miks toimub.

Kuid siin on kõik natuke liiga ähmane. Isegi kui võtta eelduseks, et sürrealismis peabki kõik natuke segane olema. Kas või Õunapuu enda paljudes töedes ei ole ju nii. Tema näitused, filmid, lavastused on enamasti üsna jõhkralt liigest puhtaks riibitud, et paistaks välja oluline. Neil puhkudel võetakse vaataja asjaosalisena kaasa, sõna otseses mõttes koos

lendama. Sellenimelises lavastuses aga lasub üle tegevuse saladusloor (mis muuseas võiks samuti olla nii võti kui ka käivitaja), mis muutub ruttu igavuslooriks ja ajab haigutama. Suhteliselt liikumatu lavapildi tõmbab käima vahest ainult üks (misan)steen, kus Nikolai Gastello märkab kaugel eemal mingit täppi, eeldatavalt lähenevat lennukit. Hetke pärast selgub, et täpp on ainult kärbes lennuki esiklaasil. Hea ja absurdne, haakuv selle sürrealismi kiikava ekstreemse lennusõiduga. Ehtõunapuu-hussarlik: muundada hetkega tühisuste tühisuseks kõik, millel vähegi võiks antud reaalsuse muutmises-pöörarmises tähtsust olla. Kahju, et neid hetki selles näidendis/lavastuses nii napilt oli.

Samas lõhkusid olmeliselt lahendatud Dmitri Gastello jootmise (miks?) episoodid nii tegevustikku kui ka hetkiti siiski tekkima hakkavat õhustikku. Või pidi joomisega seonduv millelegi vihjama? Nagu ka helendav, lendavat taldrikut meenutav sibulapirukas, mida kõik isukalt järasid? Kuigi, millele siis? Et noorel Gastellol on janu? Võib-olla pohmell? Ja siis?

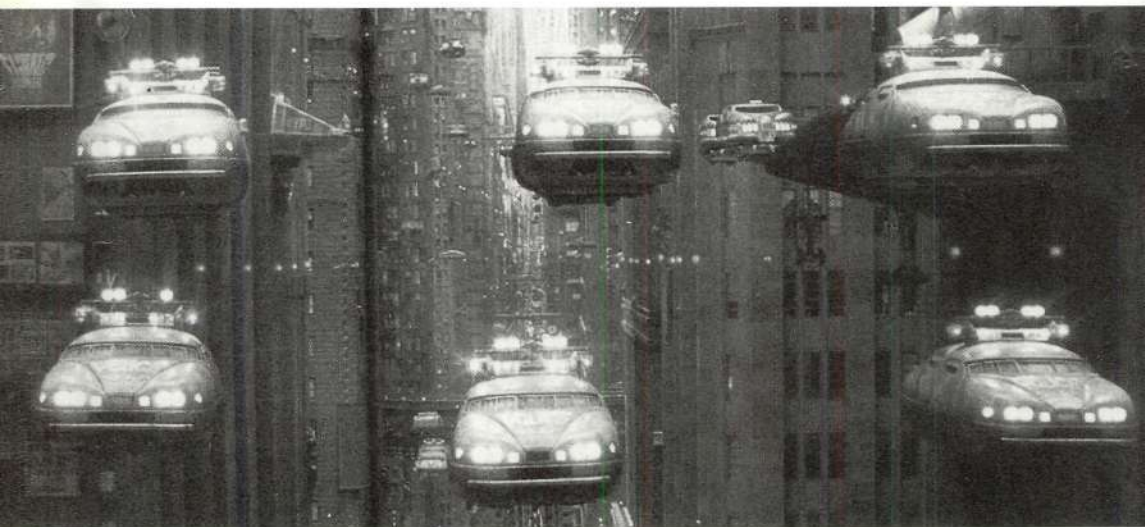
Dialoogis on teadlikult võimendatud vastandus fašistide kirikutornidest ja noore pioneeri äkitselt tärnanud huvist jumala olemasolu vastu? Ent see ei veena, mistõttu jääb motiveerimatuks ka noore Gastello ümbersünd. Või mis see iganes ka poleks.

Õunapuu—Hussari pakutavast lähendusest võib selgelt välja lugeda, et Gastello polnudki mingi kangelane. Ta oli mees, kel ei jäänud muud üle. Ja kas ta seal suitsu sees enam arugi sai, kus miski asus?

Ja siis proloog. Surnuist tõusnud noor Gastello seisab meie ees. Justkui kinnitamaks, et kangelased ei sure. Et rahvas vajab kangelasi. Kas vajab? Ja kas just sellises lennusõidust ja reinkarnatsioonist sündinuid?

Küllap on autoreil-lavastajail neile küsimusile vastused olemas. Minu kui vaatajani jõudsid paraku ainult küsimused. Üsna mõtetult püsti. Ehk kui kasutada Õunapuu ja Hussari poolt välja pakutud mänguruumi: mind jäeti stardirajale õnnetult maha, süda lennukihku tulvil ja pea täis luhtunud lootusi sellest, mida lennates kogeda võinuksin.

FUTURISTLIK ÕUDUSMAAILM



"Viies element", 1997. Režissöör Luc Besson. XXIII sajandi Manhattanil pilvelõhkujate vahel õhus kihatavad politseipatrullautod jälitavad Korben Dallast.

Peaaegu korraka jõudsid meie kinodesse kolm viimaste aastate olulist ulmefilmi: Luc Bessoni futuristlik tulevikku vaatava disainiga "Viies element", Paul Verhoeveni pronatslik sõjasangarlust heroiseeriv antiutoopia "Tähesõdalased" ja Jean-Pierre Jeunet' kloonijastu õuduslugu "Tulnuka taassünd". Kõik nad on valminud suure eelarve ning tipptehnikaga abil, näidates seega tänaseid võimalusi ulmežanris ja ühtlasi põhilisi suundumusi. Sümpomaatiliseks võib pidada ka tõika, et kõigi nende režissöörideks on eurooplased. Hollandlane Verhoeven töötab juba hulk aastaid Hollywoodis, Besson teeb küll prantsuse filme, kuid on töötanud New Yorgis ja üldiselt peetakse tema filme ameerikalikeks, Jeunet' puutus esmakordselt kokku kinometropoliga. Selge on see, et nüüdisaegsel tasemel *sci-fi* filmi naljalt enam väljaspool Ameerikat ja ilma Hollywoodi rahata ei tee, ning samas leiavad varem või

hiljem vähegi tähelepanu äratanud Euroopa tegijad tee ookeani taha.

VIIES ELEMENT ON ARMASTUS

Luc Bessoni *high-tech* ulmepõnevikul "Viies element" (*Le cinquième élément*, 1997) proloog viib 1914. aasta Egiptusesse. Kõrbes asuvasse templisse saabuvad kusagilt universumist mondošoonid, linnupeaga hiigelpesumasinaid meenutavates skafandrites mõistusega olendid, et ära tuua läheneva sõja eest seal hoiul olevad neli müstilist kivi ja kohver. Kivid sümboliseerivad nelja ürgelementi — tuul, vesi, maa ja tuli — ning kohveris olevat viies — täiuslik olend. Iga viie tuhande aasta tagant pääsevat valla pimeduse jõud, mis võivad hävitada kõik, ning üksnes viie elemendi avanemisel ja koosmõjul suudetavat sellele vastu seista.

Siis liigub filmiaeg 2259. aastasse. Kur-

juse jõud ilmuvad universumisse, mondošoonide usaldusisik preester Cornelius (**Ian Holm**) hoiatab, et kaitset võib pakkuda vaid viiest elemendist valmistatud relv. Mondošoonide kosmoselaev jõuab Maani, kuid hävitatakse mangaloridest palgasõdurite poolt, kes näevad välja nagu tohutu suured

Fhlostonile. Pärast metsikut heitlust jõutakse viimasel minutil müstiliste kividega Egiptusse, filmi algul näidatud templisse, ja hoitakse ära universumi kurjuse pealetung Maale. Viies element on filmis küll kehastuse leidnud Leeloo näol, kuid ühismõju ülejäänud neljaga ilmneb vaid pärast seda, kui Korben



“Viies element”. Mangaloridest palgasõdurid on võtnud viie elemendi saladust hoidva preestri Corneliusi (Ian Holm) pantvangiks.

kahejalgsed buldogid. Neid on palganud kurjuse esindaja inimeste hulgas, relvakaupmees Zorg (**Gary Oldman**), kes teenib omakorda universumi suurt kurja. Purustatud mondošoonide laeva riisimest leitakse vaid käsi, millest kloonitakse täiuslik olend leekpunaste juustega imekauni naise Leeloo (supermodellist näitleja **Milla Jovovich**) kujul. Vastupandamatule erootilisele sarmile ning teravale mõistusele lisaks on tütarlast õnnistatud veel tohutu füüsilise jõuga. Ta pageb kloonijatest teadlaste ja sõjardite käest ning hüppab alla New Yorgi pilvelõhkujalt, et kukkuda Korben Dallase (**Bruce Willis**) õhutasosse. Viimane teatab Leeloost preestri Corneliusse, too saab aru, et tegemist on viienda elemendiga ja teda tuleb kokku viia ülejäänud neljaga, mis asuvad suvitusplaanideil Fhlostoni Paradiisi kuulsa ooperilauljanna juures. Cornelius, Leeloo, Korben ning muidugi ka Zorg ja mangalorid tormavad

on tunnistanud, et ta tööpoolest armastab ja kaitseb Leelood.

Enne “Viie elementi” viis menukat filmi teinud Luc Besson on prantsuse noorema põlvkonna rahvusvaheliselt edukaim lavastaja, kassat arvestades. Kui üldiselt peetakse prantsuse filmi rõhutatult intellektuaalseks, siis Besson seab esikohale vaadatavuse, olemata sealjuures kaugelki pelgalt meelelahutuslik. Ses osas võib teda kõrvutada Steven Spielbergi või Tim Burtoniga. “Viies element” läks erinevatel andmetel maksma 75–90 miljonit dollarit, kujunedes Prantsuse, aga muidugi ka Euroopa kalleimaks filmiks. “Titanicu” 200 miljonilisele eelarvele ei jõuta Euroopas ilmselt veel niipea järele. Õigupoolest ei ole Bessoni film siiski puhtalt prantslaste toodang, oma osa andsid ameeriklased nii rahaliselt kui osatäitjatena. Võtted tehti Londoni lähedal “Pinewoodi” studios, mis Hollywoodi omade kõrval võimsamaid.



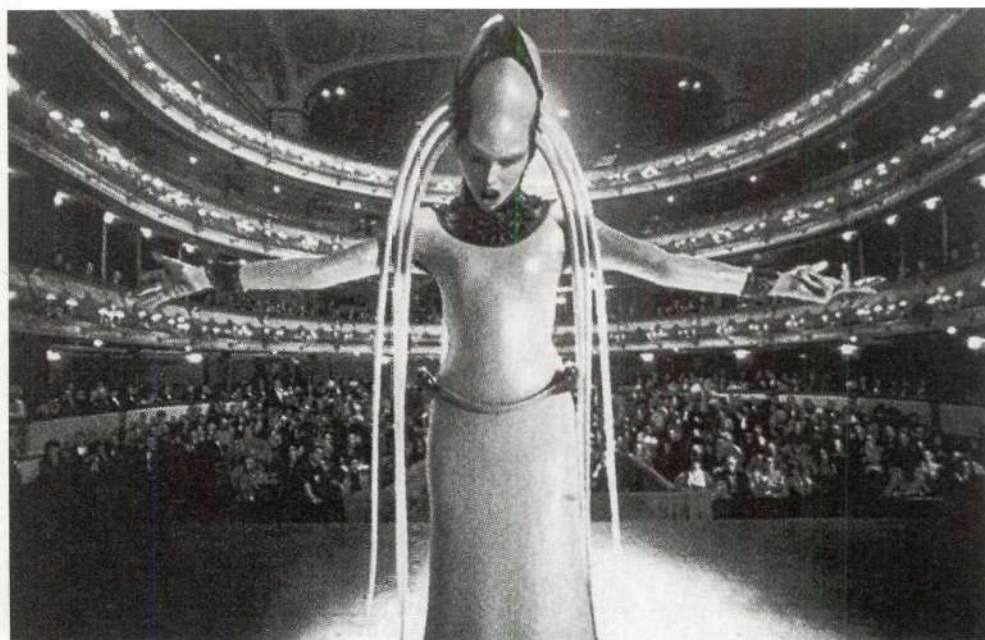
"Viies element". Relvakaupmees Zorg (Gary Oldman) demonstreerib uut superrelva mangalaridest käsutäitjate jõugule.

Tohutu eelarve, ameerika superstaarid peaosades, kõrgtasemel visuaal- ja digitaalefektid ning ingliskeelne algvariant osutavad sellele, et eesmärgiks seati mitte vähem kui murda sisse Ameerika filmiturule ulmežanris, milles

Hollywood on seni olnud ületamatu. Ettearvatult jäi edu loodetust väiksemaks, suurima tunnustusena avas "Viies element" mullu Cannes'i juubelifestivali. Ameerika ja inglise kriitika, mis astub enamasti ühte jalga, kui asi puudutab prantslasi, suhtus filmisse üleolevalt ning otsis ja leidis kõikvõimalikke ookeanitaguseid mõjutusi.

Eeskujud on Bessonil ilmselgelt olnud ja neid ta pole varjanudki. Algne idee olevat tal tulnud juba paarkümmend aastat tagasi ajal, mil ekraanile jõudis George Lucasi "Tähtede sõda" (*Star Wars*, 1977). Ühtlasi vaimustus Besson tollal juba kuuekümnendatel tuntuks saanud koomiksikunstnikest Jean "Moëbius" Giraud'ist ja Jean-Claude Mézière'ist, kes ongi "Viiele elementile" kujunduse andnute hulgas kaheks olulisemaks ning kellelt pärineb XXIII sajandi New Yorgi disain, mis ei jää alla "Batmani" Gotham Cityle. Nemad pole aga ainsad. Üldkompositsiooni loomisel olid eeskujuks veel XVI sajandi flaami kunstnikud, Amedeo Modigliani ja Salvador Dalí.

"Viies element". Müstilisi elemente iseenda sisemuses peitev sinine diiva (Marwenn Le Bosco) esitab Fhlostoni Paradiisi kontsertsaalis aaria Donizetti ooperist "Lucia di Lammermoor".



Kostüümid, mis ei tundu üldsegi ülemäära fantastilistena, vaid pigem järgmise sajandi alguse moesuundi ennustavad, kujundas kuulus moekunstnik Jean-Paul Gaultier.

Pealkirjaga vastavuses koosneb film justkui üksikute elementidest, mis ühendatuna moodustavad mõneti eklektilise täiuse. Raamituna müstikasse — viie elemendi koostoime jumalikkus —, tõusevad esile kolm tegevuspaika, kõik täiesti eri stiilis kujundatud. Esiteks futuristlik, mõneti Fritz Langi "Metropolise" (1926) sarnane tuleviku New York, kus aga elu käib ülakihtides maapinna ja õhu saastatuse tõttu. Iseenesest juba võimas vaatepilt on tohutu hulga tuleviku sõidukite kihutamine pilvelõhkujate vahel kolmel tasapinnal, taustaks **Cheb Khaledi** tõeliselt futuristlik helind "Alech Taadi". New Yorgis leiab aset ameerika filmidele lausa kohustuslik meeletu tagaajamisstseen. Besson parodeerib ameerikalikkust ning loob visuaalselt suurejoonelise ja nauditava pildi täielikust urbaniseerumisest, aga ühtlasi ühiskonna totalitariseerumisest.

Teise omaette lõigu moodustab reis Fhlostoni Paradiisi, mille jooksul kosmose-laeva stjuardessid esitavad just nagu moe-etenduse Gaultier' laadis. Kolmas löik on Miami Beachi sarnane Fhlostoni Paradiis "kuningliku ooperiteatriga", kus sinine diiva esitab vapustava aaria Donizetti "Lucia di Lammermoorist" ja mis peädib võimsa *action'*iga.

Andekaid leide on Bessoni "Viie elemendis" hulganisti, mainigem veel vaid paari: tailase džonki seilamas pilvelõhkujate vahel õhusõidukite keskel, veresarnane must nire Zorgil laubalt alla voolamas, kui ta vestleb universumi kurjusega. Gary Oldmanile on filmis antud silmle libiseva juuketukaga natslik välimus ja sellega vastavuses disainitud riietus. Zorg ja androgüüniga sarnanev kiljuv ning kädistav tuleviku raadioreporter Ruby Rhod (**Chris Tucker**) on loo inimtegelastest üldse ekstravagantseimad. Bruce Willis mõjub üsna igapäevasena, nagu teda harjutud nägema, mis ei tähenda, et ta ei mängiks hästi — see on viimasel ajal tema puhul juba tavaliseks saanud. Milla Jovovich

sümpatiseerib ennekõike oma teispoolsusele viitava välimusega.

Ridley Scotti "Jooksja noateral" (*Blade Runner*, 1982), mis räägib XXI sajandi Los Angelesest, on viisteist aastat olnud *sci-fi* filmide üheks suunda näitavaks eeskujuks, nüüd loodavad "Viie elemendi" tegijad, et järgmiseks poolteiseks aastakümneks saab selleks nende film. Kas nii juhtub, ei oska



"Viies element". New Yorgi taksojuht Korben Dallas (Bruce Willis) peab aitama ära hoida universumi kurjuse pealetungi Maale.

ennustada. Küll tundub kolme siin käsitletavat ulmefilmi võrreldes, et just "Viie elemendi" šansid on suurimad, seda ennekõike kujundust silmas pidades, sest digitaaltehnilisi võimalusi kõiksugu trikkide tegemiseks tuleb juurde iga aastaga ja selles osas midagi jäävat pole võimalik luua.

SÕDA KESTAB: KARIINIMESED VS SITIKAD

Paul Verhoeveni filmi "Tähesõdalased" (*Starship Troopers*, 1997) sündmused toimuvad



*"Tähesõdalased", 1997. Režissöör Paul Verhoeven. Ötunjalaväljastel
riindavad hügelstikate armeed planeet Klendathul.*

kauges tulevikus. Inimkond koosneb siis ühest angloameerika rassist. See on suurepärase välimuse ja arenenud muskulatuuriga aarialik tõug. Leidub ka neegreid, kes ei jää kehalt ja vaimult alla valgetele. Puuduvad aga igat sorti segaverelised ja musulmanid. Üldiselt jaotub inimsugu nagu tänapäevalgi kahte leeri: kodanikud ja mittekodanikud.

kas ollakse mees- või naissoost: kõik õpivad, treenivad, elavad ja käivad duši all koos. Verhoeven lavastas aastate eest skandaalse erootilise põnevusloo "Ürginstinkt" (*Basic Instinct*, 1992), dušistseen "Tähesõdalastes" näitab veel kord, et tal on tugevasti silma kehavõlude esitamisel.

Seega valmistatakse ka kauges tulevikus



"Tähesõdalased". Vapper Johnny Rico (Casper Van Dien) hoiatab oma sõjakaaslast tuld sülitava tohutu suure mardika lähenemisest.

Ainult et kodanikuks saadakse siis tunduvalt lihtsamalt kui praegu, selleks tuleb läbi teha sõjaväeteenistus ning olla valmis andma oma elu riigi ehk Ühenduse eest. Meenutatakse, et kunagi kahekümnendal sajandil viisid nn ühiskondlikult mõtlevad teadlased maailma kaosesse, siis aga haarasid kindralid ohjad kindlalt enda kätte.

Filmi algul lõpetavad neli sõpra Buenos Aireses kõrgema keskkooli ja otsustavad õpinguid jätkata erinevates sõjakoolides. Paremad pääsevad lennukooli, mis toob hiljem kaasa tähelennud. Miljonite valgusaastate taguste kaugusteni jõutakse sellal ilma erilise küsimuseta. Kehvemad peavad leppima väljaõppega jalaväes, mis mõeldud nagu nüüdki kahurilihaks. Sõjakoolis ei tehta vahet,

ette sõjaks. Vaenlane ei ole kuhugi kadunud, nüüd esineb ta sitikadena, kelle koduplaneediks on paljude valgusaastate kaugusel asuv Klendathu. Vaenlane on alati salakaval ja valmis kõige reeturlikemaks ning võikamateks tegudeks, eriti kui tegemist lüljalgsete kariolenditega. Ühel hetkel, kui vaprad ja ilusad peavad sõjamänge, kus pole välistatud ohvrid ning karistusena kasutatakse ihunuhtlust, avalikku piisutamist, saadavad sitikad Buenos Airese peale aatomipommi ning kaheksa miljonit inimest on korraga maakeral vähem.

Suurema osa filmist võtavadki enda alla lahingustseenid inimeste ja sitikate vahel. Mitmed neist arvatakse kindlalt minevat filmiajalukku. Sõjastseenide esitamisel on

eeskujuks võetud Teise maailmasõja olulised lahingud. Stsenariumi lähtealuseks olnud **Robert A. Heinleini** ulmeklassikasse kuuluv romaan ilmus juba 1959. aastal. Kuid alles nüüdne digitaaltehnika areng tegi võimalikuks inimeste ja sitikate sõja kujutamise. Filmis on 550 visuaalefektiga kaadrit, Steven Spielbergi "Kadunud maailmas" (*The Lost World*, 1997) oli näiteks ainult 170. "Tähesõdalaste" eelarveks kujunes 95 miljonit dollarit.

Äärmiselt vaimukas ja fantaasiarikas on sitikate disain. Neid esineb rohutirtsu- või prussaka-, tuld sülitava hiigelmardika- ja kiilikujulisi, lõpetades kõiki juhtiva, abitu ajusitikaga, kes oma noka abil imeb vangivõetud inimestel ajusid välja. Iga arenguvorm sitikkonnas täidab kindlat funktsiooni nagu inimühiskonnaski. Tähesõdalased käituvad üsna sarnaselt sitikatega karjana ning ülesande täitmise nimel on valmis andma oma elu matrossovlastena. Verhoeven pidas silmas küll natsismi, mida ta väidab parodeerivat, samas ei puudu siin ka üliinimese, tõelise

noored kangelased ei saaks nagu ameeriklased ilmasõja ajal lahingusse tormata hüüetega: "Tulge vastu, teie, ahvid! Või arvasite, et elate igavesti?" Ulmežanri puhul tuleb üldse loogika unustada.

Filmi satiirilist, tänasesse ulatuvat külge rõhutab Ühenduse televisioon, mis kommenteerib pidevalt sündmusi ja sõja käiku, muutes kõik *show*'ks; eriliseks vaatamänguks on näiteks surmanuhtluse täideviimine. Loo peategelasteks, kandilise näoga üliinimestest sõjameesteks ja nende vaprateks, seebiooperlikult magusilusateks kaaslasteks valiti tüübi järgi suhteliselt tundmatud näitlejad. Sellega taheti rõhutada loo koomiksilaadsust, kus tegelaste isikupära pole samuti väärtuseks omaette. Küll on väga tuntud filmi operaator **Jost Vacano**, kes võtnud üles varem mitmed Verhoeveni teosed. Samuti produtsent **Alan Marshall**, nelja "Oscari" omanik ja kuusteist korda nominentide hulka jõudnud ning rohkete muude auhindadega pärjatu. "Tähesõdalasi" peavad mitmedki kriitikud Verhoeveni seni parimaks filmiks, vahest see ehk ongi nii.



"Tähesõdalased". Dizzy Flores (Dina Meyer), Johnny Rico (Casper Van Dien) ja Sugar Watkins (Seth Gilliam) astuvad õlg õla kõrval ühtse müürina vastu verejanustele lülijalgsetele.

sõjamehe ja fašistliku ideoloogia teatav imetus, mida tema puhul varemgi võinud täheldada.

Kui lähtuda loogikast, siis pole filmis muidugi kõik paigas. Miks peetakse lõputuid ohvriterikkaid lahinguid käsirelvadega, kui on olemas aatomipomm ja seda mõlemal poolel? Kuid siis poleks filmi ning tuleviku

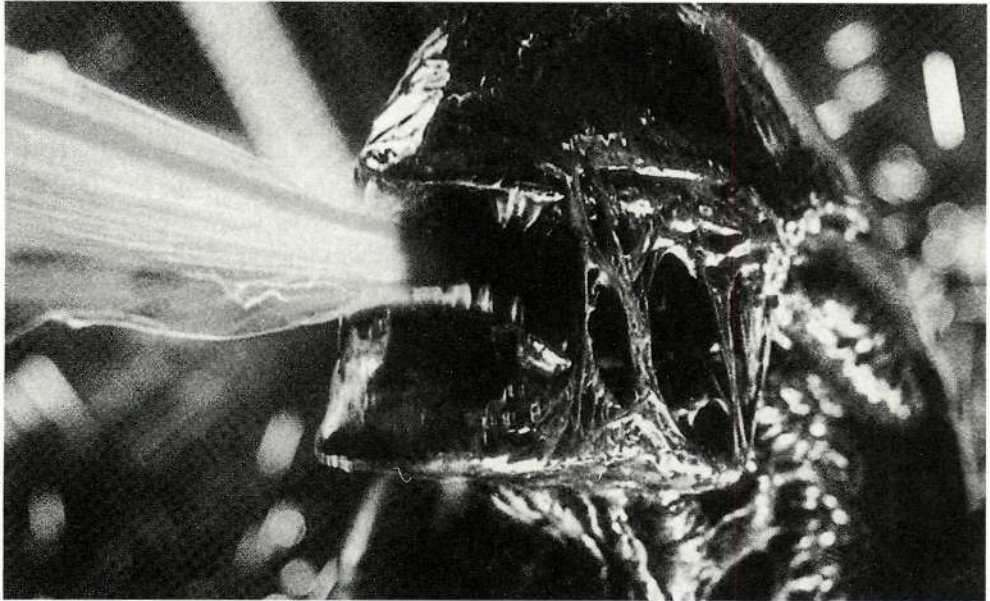
SÜRREALISTLIK TULNUKAS AMATSOONI VASTU

Ridley Scotti teine lavastus, väikese eelarvega ulmeõudusfilm "Tulnukas" (*Alien*, 1979) kujunes kiiresti *sci-fi* fännide kultuslooks. Selles sattus kauges tulevikus kosmoses ekslev kaubalaev "Nostromo" planeedile, kus elas kohutavalt verejanuline, draakoni ja hiigelmäo vahepealse välimusega limane koletis, kes võis välkkiirelt kohale ilmuda, tulla läbi tuletst ja veest ning kelle soontes voolas hape, mille tilk söövitab avauses igasse metalltökkesse. Ükshaaval tegi ta lõpu kogu meeskonnale, eluga pääses vaid peategelane, tark ja vapper, sihvakas ja hästi pikka kasvu sarmikas leitnant Ripley (**Sigourney Weaver**). Filmi lõpus vabastas Schwarzeneggeri sarnane amatsoon end mundrist ja relvadest, et demonstreerida korraks oma suurepäraseid kehavorme (nii on ka hilisemates seeriates), ning külmutas end siis magama pikale reisile. Nüüd legendiks saanud kurjakuulutava

klaustrofoobilise filmiatmosfääri ja hirmu-
unenägudesse kuuluva biomehaanilise tulnuka
lõi šveitsi sürrrealist H. R. Giger koos
prantsuse koomiksikunstniku Moëbiusega,
kes nüüd on osaline "Viienda elemendi"
kujunduse juures.

Järgmise jao "Tulnukad" (*Aliens*, 1986)

tulnuka loodet. Filmi lõpus ohverdab Ripley
end inimkonna edasikestmise nimel — ta
sukeldub sulametalli vanni, haarates kaasa
tulnuka. Siinkohal võib märkida, et ka Fincher
on hiljem edukas olnud, tema tegi viimaste
aastate parima patoloogilise saritapja loo
"Seitse" (*Seven*, 1995).



lavastas varem kaks filmi teinud James
Cameron, kelle "Titanic" võitis tänava üksteist
"Oscarit". Viiskümmend seitse aastat on
möödunud esimese filmi sündmustest, Ripley
leitakse ja äratatakse ellu. Selgub, et tulnuka
planeet asustati mõni aeg tagasi, kuid praegu
puudub sealsete elanikega igasugune side.
Ripley lähetatakse koos ennast täis dessant-
väelastega asja uurima ning õige kiiresti
näitavad tulnukad sõjarditele nende koha
kätte. Vahepeal on nad jõudsasti siginenud,
sest kolonistide kehad sobisid suurepäraselt
koletiste munade kandjaks ja nende järglaste
sünnitajaks. Pääseda õnnestub Ripley'l vaid
koos mõne kaaslasega.

David Fincheri esimeses lavastuses
"Tulnukas 3" (*Alien 3*, 1992) jõuab Ripley
pärast eelmise seeria metsikut võitlust sari-
mõrvaritest religioossete fundamentalistide
kolooniasse. Kuid ega tulnukaski temast maha
jää. Peagi selgub, et ta kannab endas koguni

"Tulnuka taassünd", 1997. Režissöör Jean-Pierre
Jeunet. Šveitsi sürrrealistliku kunstniku H. R. Gigeri
disainitud limane tuld ja hapet välja paiskav koletis
jõudis ulmefännide rõõmuks kaheksateistkümne aasta
jooksul juba neljandasse filmi.

Prantslase **Jean-Pierre Jeunet'** esimese
Hollywoodis vändatud filmi "**Tulnuka
taassünd**" (*Alien Resurrection*, 1997) tegevus
leiab aset kakssada aastat pärast "Tulnukas
3es" juhtunut. Sõjaväe uurimislaeva "Auriga"
laboris kloonitakse säilitatud veretilgast taas
Ripley, kes ühtlasi on tulnukakandja, oli ta ju
temast eostatud. Eesmärgiks näib olevat
ideaalsete sõjardite saamine, kel oleksid nii
inimese kui ka tulnuka omadused. Tegelikult
on Ripley koguni kaheksas kloon, ebaõn-
nestunud elus vördjaid näeb ta hiljem.
"Aurigale" saabub piraatide kosmosesõiduk
"Betty", nemad varustavad kurje sõjateadlasi
röövitud inimestega, keda saab kasutada
laboris tulnukamunade toitjatena. Kohutavat
kavatsust soovib nurjata kena noor naine Call

(Winona Ryder), kes samuti jõuab "Bettyl" uurimiskeskusse. Tegelikult on Call robot. Edasi järgneb rida kõikvõimalikke õudus- ja tagaajamisstseene, võitlevad siin ju peaaegu kõik kõigi vastu. Filmi lõpus on jällegi vähesed ellu jäänud, kosmosesse lennutatakse taas viimane tulnukas ning leitnant Ripley (kui

peetud vajalikuks kaasata ega isegi mainitud teda tiitrites kui algse mudeli vormijat. Sellest solvunud, kaebas kunstnik filmikompanii kohtusse ja ühtlasi soovis, et süüdlastele kasvaks kõhukoopasse mõni filmis näidatuga sarnane tulnukas.

Jeunet ei võtnud osa stsenaariumi



"Tulnuka taassünd". Kloonitud Ripley (Sigourney Weaver) ja robot Calli (Winona Ryder) esimene kohtumine ei ole kõige sõbralikum.

kloonitud inimese ja tulnuka vere kandjal auaste üldse säilitatakse) ja Call näevad esmakordselt Maad.

Sarja jätkamine seadis varem kaasrežissööri Marc Caroga kaks pöörast ja sünget, rohkesti kiidusõnu teeninud sürrealistlikku fantaasiat, "Delikatessid" (*Delicatessen*, 1991) ja "Kadunud laste linn" (*La cité des enfants perdus*, 1995), teinud Jeunet'le kahtlemata omad piirangud. Ilmneb see juba kas või selles, et ta kaaslasena puudub Caro, keda tuntakse väga isikupärase kunstnikuna. Kuid küllap tuli kinni hoida varasematest mallidest, seda eelkõige tulnukate, aga ka kogu keskonna esitamisel. Isegi niivõrd, et esimese filmi kujunduse põhiloajat H. R. Gigerit ei

tegemisest, selle kirjutas osav teleseriaalide ja põnevusfilmide käsikirjade autor **Joss Whedon** koos kahe teise mehega, kellelt pärinevad tegelaste tüübid. Kõik kokku jätab mõneti anonüümse mulje ja viitab liigsele varasemate jagude järgimisele. Üheks põhjuseks on muidugi Fincheri "Tulnukas 3e" hoiatav eeskuju, film ei toonud juurde, nagu loodeti, uusi austajaid ja samas ei olnud päris meeltemööda ka varasematele fännidele. Igal juhul "Tulnuka taassünnis" puudub Jeunet' ja Caro "Delikatesside" vaimukus, surmsünger must huumor ja ootamatuste tulevärk.

Filmis on mitmeid häid ja uudseid psühholoogilis-eetilisi probleemiarendusi ulmemaailma jaoks. Kõigepealt Ripley ise. Kes ta üldse on? Tegemist on ju kaheksanda klooniga, kelle soontes voolab tulnuka happene veri. Kui Ripley sünnitab keisrilõike

abil tulnuka, kes osutub kuningannaks, st uute tulnukate tootjaks ehk munejaks, ning see omakorda sünnitab olendi, kes sarnaneb mõneti juba inimesega, ning see tapab oma tegeliku ema ja peab hoopis Ripley't oma emaks — siis on tegemist tõesti intrigeeriva arenduskäiguga. Samuti Ripley ja Calli ehk kloonitud inimese ja tulnuka ristsugutise ning roboti suhted, milles hea tahtmise korral võib näha lesbilist liginemist. Või stseen, kus Ripley näeb iseenda varasemaid nurjunud värdjalikke kloone ning üks neist palub end tappa. Ripley tapab raevunult küll need kõik, kuid see on ju samas iseenda tapmine.

Sada miljonit dollarit maksma läinud "Tulnuka taassünni" meeskonda õnnestus Jeunet'l kaasa võtta oma varasemate filmide äärmiselt lootustandev noor operaator **Darius Khondji**, kes on üles võtnud Fincheri "Seitsme", Bernardo Bertolucci "Ilu kütkes" (*Stealing Beauty*, 1996) ja Alan Parkeri "Evita" (1996). Lisaks markantse füsiognoomiaga näitlejad **Dominique Pinoni** ja **Ron Perlmani** õhupiraatide ossa; neist esimest nägime tema mõlemas filmis ja teist "Kadunud laste linnas".

Viiekümnele lähenev Sigourney Weaver

on eelkõige tuntud "Alieni" seeria Ripley'na. Tema mainet Hollywoodis näitab juba see, et kui ta esimese "Tulnuka" osa eest teenis 30 000 dollarit, siis tetraloogia viimane film tõi näitlejatarile 11 miljonit. Kuid Sigourney'l on muidki häid rolle, nagu mullu Cannes'i festivalil esilinastunud Ang Lee psühholoogilises retrodraamas "Jäätorm" (*Ice Storm*, 1997). Tänavu Cannes'is oli Weaver koos noore tähe, oma kaaslasega "Tulnuka taassünnist" Winona Ryderiga festivali žüriis.

Nagu eelnenust ilmnes, on *sci-fi* filmide prognoos tuleviku suhtes küllalt troostitu. Igatahes Maa muutub teatava aja pärast enamiku arvates elamiskõlbmatuks ja inimese kodupaigaks saab paremal juhul kosmose-sõiduk nagu Ripley'l. Kuid kõik see toimub kauges tulevikus. Täpset aega, nagu "Viiendas elemendis", pakutakse üha harvemini välja. Ja sealsetegi sündmuste toimumiseni jääb kaks ja pool sajandit. Kunagine kosmoseajastu alguse eufooria tähesõitude peatsest reaalsusest, mis leidis väljenduse Stanley Kubricku

"Tulnuka taassünn". *Leitnant Ripley (Sigourney Weaver) on tulnuka silitavas embuses.*



klassikalises loos "2001: kosmoseodüsseia" (2001: A Space Odyssey, 1968), on tänaseks haihtunud.

P. S. Kolm käsitletud ulmefilmi kogusid Eestis vaatatajaid järgmiselt: "Viies element" — 16 434 inimest, "Tähesõdalased" — 13 600 ja "Tulnuka taassünd" — 14 604.

"VIIES ELEMENT" (*The Fifth Element/Le cinquième élément*). Režissöör ja põhisündmusk: Luc Besson, stsenaaristid Luc Besson ja Robert Mark Kamen, peaoperaator Thierry Arbogast, peakunstnik Dan Weil, üldkujundus: Jean "Moëbius" Giraud ja Jean-Claude Mézières, kostüümid: Jean-Paul Gaultier, visuaalsed eriefektid: Mark Stetson, muusika: Eric Serra, monteeriya Sylvie Landra, produtsent Patrice Ledoux. Osades: Bruce Willis (Korben Dallas), Gary Oldman (Zorg), Ian Holm (Cornelius), Milla Jovovich (Leeloo), Chris Tucker (Ruby Rhod), Luke Perry (Billy), Brion James (kindral Munro), Tom "Tiny" Lister jun (president Lindberg) jt. 35 mm, 126 min 18 s, värviline. Tootja: Gaumont, Prantsusmaa—USA, 1997.

"TÄHESÕDALASED" (*Starship Troopers*). Režissöör Paul Verhoeven, stsenaarist Ed Neumeier (Robert A. Heinleini raamatu järgi), peaoperaator Jost Vacano, peakunstnik Allan Cameron, kostüümid: Ellen Mirojnick, visuaalsed ja muud eriefektid: Phil Tippett, Kevin Yagher, Scott E. Anderson, Scott Squires ja John Richardson, muusika: Basil Poledouris, monteerijad Mark Goldblatt ja Caroline Ross, produtsendid Alan Marshall ja Jon Davison. Osades: Casper Van Dien (Johnny Rico), Dina Meyer (Dizzy Flores), Denise Richards (Carmen Ibanez), Jake Busey (Ace Levy), Michael Ironside (Jean Rasczak), Neil Patrick Harris (Carl Jenkins), Patrick Muldoon (Zander Barcalow), Clancy Brown (seersant Zim), Marshall Bell (kindral Owen) jt. 35 mm, 129 min 23 s, värviline. Tootjad: TriStar Pictures Inc ja Touchstone Pictures, USA, 1997.

"TULNUKA TAASSÜND" (*Alien Resurrection*). Režissöör Jean-Pierre Jeunet, stsenaarist Joss Whedon (Dan O'Bannoni ja Ronald Shusetti karakterite põhjal), peaoperaator Darius Khondji, peakunstnik Nigel Phelps, kostüümid: Bob Ringwood, visuaalefektid Pitof, Erik Henry, Alec Gillis ja Kerry Shea, muusika: John Frizzell, monteeriya Hervé Schneid, produtsendid Bill Badalato, Gordon Carroll, David Giler ja Walter Hill. Osades: Sigourney Weaver (Ripley), Winona Ryder (Call), Dominique Pinon (Vriess), Ron Perlman (Johner), Gary Bourdan (Christie), Michael Wincott (Eglyn), Kim Flowers (Hillard), Dan Hedaya (kindral Perez), J. E. Freeman (doktor Wren) jt. 35 mm, 108 min, värviline. Tootja: Twentieth Century Fox Film Corporation ja A Brandywine, USA, 1997.

LUC BESSON (sünd. 18. märtsil 1959 Pariisis) on lavastanud täispikad filmid "Viimane lahing" (*Le dernier combat*, 1982), "Metroo" (*Subway*, 1985), "Suur sinine" (*Le grand bleu*, 1988), "Naine nimega Nikita" (*La femme Nikita*, 1990), "Atlantis" (1991), "Léon" (USA-s *The Professional*, 1994) ja "Viies element" (*Le cinquième élément/ The Fifth Element*, 1997).

PAUL VERHOEVEN (sünd. 18. juulil 1938 Haagis) on lõpetanud Leideni ülikooli. Lavastanud täispikad filmid "Mis ma küll näen?" (*Wat sien ik?*, 1971), "Türgi maius" (*Turks fruit*, 1972), "Keetje Tippel" (1975), "Oranje sõdur" (*Soldat van Oranje*, 1977), "Spretters" (1980), "Neljas mees" (*De vierde man*, 1983), "Liha ja veri" (*Flesh + Blood*, 1985), "RoboCop" (1987), "Totaalne mäletühistus" (*Total Recall*, 1990), "Ürginstinkt" (*Basic Instinct*, 1992), "Striptiisitarid" (*Showgirls*, 1996) ja "Tähesõdalased" (*Starship Troopers*, 1997).

JEAN-PIERRE JEUNET (sünd. 1955) on lavastanud koos Marc Caroga täispikad filmid "Delikatessid" (*Delicatessen*, 1991) ja "Kadunud laste linn" (*La cité des enfants perdus*, 1995) ning üksinda filmi "Tulnuka taassünd" (*Alien Resurrection*, 1997).

S. T.

PEATEED MÖÖDA

“Jazzkaar” 22.—26. aprillini Tallinnas Sakala keskuses

Tuul Michigani järvelt, bop jazz Loopis, pikad jalutuskäigud mööda South Halstedi ja North Clarki ja pärast keskööd pikk ring haarlemisse, kus mingi tiirutav auto mind kahtlustavalt jälitas. Tõl ajal, 1947. aastal, oli Ameerikas bop in. Loopi mehed pulusid oma torusid, aga veits väsinult, sest bop oli kuskil Charlie Parkeri ornitoloogiaperioodist parasjagu teel uude perioodi, mis Miles Davisega pihta hakkas.

(Jack Kerouac “Teel”)

Teelolekust on *jazz* vahepeal ilma jäänud. Tuul ei puhu enam Michigani järvelt, vaid vaiksetest konditsioneeridest plaadifirmade kontorites ja avarates saalides. Üheksas “Jazzkaar” pakkus professionaalselt mängitud muusikat korralikus kontserdisaalis, Kultuuriministeeriumi toetusel. Seekordne “Jazzkaar” paistis meelelahutuslikult harivam kui kunagi varem. Ka heliinstallatsioonide toores plekk fuajeis tõi meelde pigem mõne messiboksi, kui peegeldas improvisatsioonilist juhuslikkust. Kuigi festival on kinnistanud oma koha, tahaks loota veel veidi loksumist selle ümber, mitmekesisust, mitte mimesist.

“Jazzkaare” tõusunurga seadsid paika peaesinejad. Nemad esindasid võib-olla “lihtsalt muusikat”, ent kuivõrd “Jazzkaarest” on saanud Tallinna esindusfestival, siis ka läbilõiget peavoolust. “Manhattan Vocal Project” on üks neid ansambleid, kes on New Yorgis ja *jazz’i* pealiskihis elamisest teinud elukutse. Need kaks eeldust muudavad MVP juba ette vastupandamatuks.

MVP teisendas oma ülesastumise turismiks. Nad kõnelesid sundimatult tuttavast heliloojast, kelle lugu esitavad, heitsid saali paar eestikeelset fraasi ja kiirgasid armastusväärsust nagu koguperefilmi tegelased. Vaevalt see küll aset leidis, ent pead ei või anda —

nende programmis leidnuks loomuliku kohamilline tahes 90ndate Disney animatsioonide tunnusballaadidest.

“Jazzkaare” peaesinejatele oli iseloomulik, et sisemise korrapära ja sümmeetria raamidest ei lastud ennast niisama lihtsalt välja meelitada. Sedasama “mehed puhusid oma torusid, aga veits väsinult” kohtas üllatavalt sageli. Väsinud polnud niivõrd esinejad, kui muusikalised seosetajud — Kerouac võis veel märgata, kuhu *jazz* teel on, aga kas või MVP jaoks pole enam midagi algamas. Selles tähenduses on kohalik “Tunnetusüksus” oma korrapäratute vabalangemistega märksa “njuujorklikum” ja otsivam. Ilmselt saab veel ainult kõrvaltvaatajale selle linna Baudrilard’i-päraselt tõlgendatud “geoloogias” midagi inspireerivat olla.

Béla Flecki & “Flecktonesi” esinemist õõnestas juba ette üks visa küsimus. Mis juhtuks siis, kui neil poleks *grammy* jagugi seda kuulsust, mille saatel “maailma parim bandžomängija” nüüd festivalile saabus? Ei üllatus ega pettumus polnud päris õiged vastused. Virtuوسlikult mängitud bandžo kõlab enam-vähem sama moodi kui virtuoslikult mängitud kitarra ja “Flecktones” pakkus rohkem kui lihtsalt tausta. Ka Béla Flecki puhul on New Yorgi päritolu omamoodi staatuse sümbol.



“Manhattan Vocal Project”.

Terve kontsert oli kindla selgrooga programm, milles igaühele jäeti parajalt mänguruumi, nagu *jazz*'i demokraatlikud põhimõtted ette näevad. Soleerides mängiti vahetevahel ennast välja juba üsna intrigeeriva piirini, ent siis astuti konventsionaalselt nautitavasse peavoolu jälle tagasi. Hoolega säilitatud tasakaalust suutis “Flecktonesi” välja viia alles viimane (*Grammy* võitnud) lisalugu, kui Victor Wooten oma bassil justkui juba lennujaama hakkas kiirustama.

John Abercrombie — Marc Copland — Kenny Wheeler kannavad ECMi plaadifirma märgiga paratamatult kaasnevat intelligent-sust nagu kuningas pikka hermeliinmantlit. Veidi raskepäraseid ja väärikaid improvisatsioone peab kuulaja lugema nagu tekste, samm-sammult järel kõndides ja ise slepi raskust kandes. Mitmele “Jazzkaare” esinejale oli kontsert Tallinnas pikema Euroopa tuuri algus. Päriselt ei saanudki selgust, kas trio ACW jahedad kombinatsioonid tuleb panna turnee alustamise ja esimese koos mängitud kontserdi arvele või mitte.

Trio ACW ei toonud oma ideesid lihtsalt kätte. Kordamööda pikemalt soleerides jagati

küll kõigile võrdselt tähelepanu, kuid taustal seisjad jäid improvisatsioonist ise kõrvale. Üks võimalus muusikal puhtamalt voolata lasta on muidugi kõrvaldada sellest ülearune intriig ja pingestav vastumäng. ACW jahedus oli meetodiline, nagu ka püsimine iseloomulike, rangelt lüüriliste meelepiltide mõjuväljas. Vahet ainsana jäi trio “Jazzkaare” põhiesinejate peasuunast kõrvale ja jätkas pigem varasemate festivalide uudishimulikku joont.

Üsna mitmed mängufilmid, näiteks Clint Eastwoodi “Bird” Charlie Parkerist, on jutustanud *jazz*'i tunnustamisest muusikana. Neis domineerib käsitlus, et uuendused sünnivad kui mitte (enese)hävitusest, siis vähemalt tõsiste loobumiste hinnaga. *Jazz*'i innovatiivsus on tarbitavaks muutunud alati alles hiljem. *Jazz*'i pole esile tõstnud popkultuuri voolude protestiv surve, mis enamasti kujundab protestile ka oma konventsioonid. Seetõttu paistab erialastest ringkondadest väljunud — või nendega mitte arvestav — esineja alati veidi kahtlane. Halvemal juhul saab populaarseks muutunud *jazz*-artistile ette heita pealiskaudsust.

Courtney Pine'i mastaapideks on pop



Bela Fléck.

Peeter Langovitsi fotod ("Postimees")

koos sellest tuletatava piiranguga. "Jazzkaare" lõppkontsert pakkus uuenduslikkust piltlikult ja lavalise paatosega. Juba esimene *drum'n'bass*-kompositsioon juhtis publiku harjumuspärasest leksikast välja. Ent Courtney Pine'i uuenduslikkus on siiski vaid 80-ndate lõpu novaatorlus. Sealt on nii jazz kui ka tehnoloogia käsikäs teises suunas minema kõndinud ning Pine'i lahinguväljale üksi jät nud.

Kahtlemata tõusis "Jazzkaar" selle kontserdiga seniiti. Instrumentaalselt jäi Pine küllaltki konventsionaalseks, kui mitte kuivaks. Tema originaalsus lisandus otsekui kõrvalt, temast endast sõltumata. Alles DJ Pogo *turntable*-improvisatsioonid, DJ Sparki sãmp-ler ja dialoog saaliga tegid lihtsalt ühest saksofonistist rabava lavaprojekti. Kui Tapani Rinne "Rinneradiost" käitaks laval popartistina, oleksime Courtney Pine'i uuenduslikkust juba sama hästi kui kogenud.

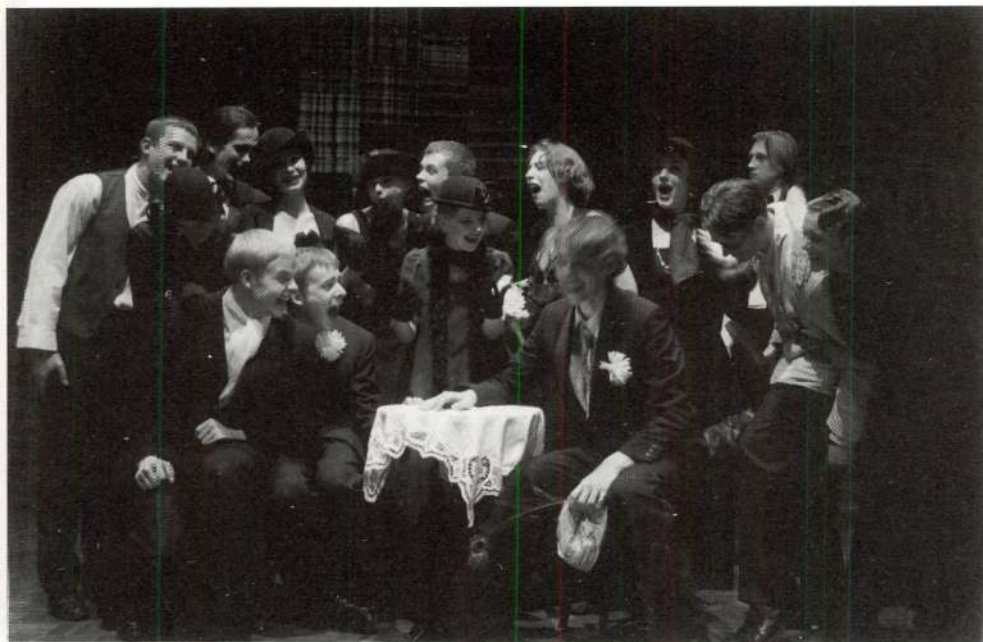
Pine'i esinemises oli intensiivsust, mis viib edasi kui mitte muusikat, siis vähemalt jazz'i mainet. Ta loob liikumise efekti juba praegu, sellesama "parasjagu teel uude perioodi", mille Kerouac sai tuvastada alles

tagantjärele. Omamoodi oli muusika tutvustamine *acid-jazz* liikumise sisukam pool. Jazz'i avastamine tantsumuusikana on teine teema: paistab, et Pine ei sattunud siin päris õigesse saali.

Kahel saksofonil saab korraga mängida, tõestas "Jazzkaare" lõppkontsert. Kas kahte festivali — laiale publikule mõeldud ja jazz'i sügavuti mõõtvat — õnnestub kokku sulatada, selgitab järgmine "Jazzkaar". Rahvusvaheline tunnustus on juba niigi olemas.

LILL PEOS KURSUS. JA LUST

*Mõned laastud ja mälestuskillud, mõned töed ja järeldused:
meenutab Eesti Muusikaakadeemia Kõrgema Lavakunstikooli 18. lend.*



EMA Lavakunstikooli 18. lend (1994—1998). Stseen diplomilavastusest Betti Alveri
"Lugu valgest varesest".
Erki Lauri foto

Kursusejuhendaja Priit Pedajas. Eriala- ja lavakõneõppejõud: Tõnu Tepandi, Anu Lamp, Martin Veinmann, Merle Karusoo, Ingo Normet, Katri Kaasik-Aaslav, Ain Lutsepp, Maria Klenskaja, Andrus Vaarik, Elmo Nüganen. **Õppejõud:** Laine Mägi, Riina Roose, Tiia Järg, David Vseviov, Linnar Primägi, Kaia Sisask jt.

Lavastused:

B. Alver, "Lugu valgest varesest" (mängiti 17 korda, ka Leedus, Soomes, Taanis, Rootsis);

M. Kõiv, "Peiarite õhtunäitus" (mängiti 31 korda, ka Toruünis ja Bonnis);

A. Lerner / F. Loewe, "Minu veetlev leedi" (mängiti 60 korda);

M. Kõiv / E. T. A. Hoffmann, "Kuradi-
eliksiir" (mängiti 9 korda).

ESIMENE KOOLIPÄEV

Taavi: Aasta 1994. Oli aktus, kõik tulid kooli ja kartsid, et peab hakkama etüüde tegema. Vanem kursus istus saalis, ka Komissarov. Kartsime hirmsasti etüüde, aga siis pidi igaüks hoopis rääkima: kes oled, kust tuled, mis sulle meeldib ja ei meeldi.

Liina: Hästi antud ülesanne. Vastus tuli mahutada kümne sekundi sisse ja ennast võimalikult täpselt väljendada. Äkki avastad, et ei oska sellisele lihtsale küsimusele vastata. Kuidas kõik üritasid kuidagi kõrvale hiilida sellest, mis neile tegelikult meeldib. Umbes, et ma ei armasta kõrvitsasuppi ja mulle ei meeldi melonid. Püüti naljaga üle saada sellest, et mitte öelda, mis tõeliselt meeldib.

Erki: Aga siis tuli Andero kaubisaabaste kõlinal ja lokkide lehvides lavale ning jutustas midagi metsast ja loodusest. Ja oli rõõmus.

Veiko: Oli tore, kuidas vanema kursuse tudengid andsid meile oma soovitusel kaasa.

Kahju, et seda traditsiooni meil ei lastud jätkata.

Liina: Kahju jah. Me ju suvel lausa mõtlesime järele, mida esmakursuslastele soovitada, kuidas midagi hästi täpselt öelda. Mulle näiteks soovitati, et villased sokid tuleb jalga panna, sest maja on külm. Ja angiini eest peab ennast hoidma, sest näitleja peab olema terve nagu hobune.



Kleer Maibaum —
vabakutseline

Jan: Mina ei saanud üldse aru, kuhu olen sattunud. Põhjendamatult eufooriline kamp — laulavad, karjuvad, pingutavad suhtlemisega üle. Mulle, kes ma olin just nagu müüride vahelt tulnud, mõjus see täieliku hullumajana. Väga kahtlesin, kas suudan selle seltskonnaga haakuda.

Liina: Minul jälle vastupidi. Olin rahulikult kodus last kasvatanud, nüüd tundsin end nagu vasikana, kes välja karjamaale saanud: kõik kallistavad, kõik armastavad üksteist. Nii võluv!

Taavi: See oli vist sinu termin: lill peos kursus? Mäletan, kui olime kooli vastu võetud, meile anti lillekesed veel ka pihku, see lendamise tunne või õnnis näoilme, mis püsis vähemalt kolm päeva — see jäi meile ka hiljem külge, olime kuidagi õnnelikud, kõigest vaimustunud. Vanem kursus tahtis meid karmilt paika panna, aga meie olime nii õnnelikud, nad ei saanudki sellega hakkama. Olime helged, vaimustunud vanemast kursusest ja kõigest ümberringi.

ESIMENE TUND.

Taavi: Tepandi pani esimeses tunnis põrandale pikali ja tuli hakata enda häält otsima; kaks kuud ei saanud korralikult liikuda, selg oli haige.

Tiina: Minul on meeles, et olime pikali



Hilje Murel — "Ugala"



Tiit Sukk — vabakutseline



Veikko Täär — vabakutseline



Külli Teetamm — Linnateater

ja Tepandi sisendas meile, et olete nüüd pikali maas ning natukese aja pärast ma käratan: püsti! Ja siis te olete kõik lihtsalt püsti. Ise ikka räägib pikalt. Äkki keegi röögatab ja ma olen püsti, aga ma ei mäletanud, kuidas see juhtus. Ise imestasin, kuidas see võimalikuks sai, et me kõik korraga äkki püsti olime. Mis vägi sellel mehel oli?

Liina: Mäletan, kui naljakad tundusid harjutuste nimed: lehm lõhkise kõhuga, suur loom, soolikad väljas; vana koer; lõvi ehmatas. Alles hiljem olen aru saanud, mis praktiline kasu nendes harjutustes on. Mina kasutan seda häält: lõvi ehmatust... (*Naer.*)

Veikko: Kahju, et Tepandi poliitikasse ära kadus.

Erki: Meile Tepandi tunnid väga meeldisid, aga teda lihtsalt ei olnud objektile. Meil olid suured plaanid...

Erki: Esimesest erialatunnist on meele kaks etüüdi: uksekella etüüd ja kuum pliit. Aga enne seda oli päevikute kättejagamine...

Liina: Pedajase autogramm sees... Koha peal kirjutas. Kutsus nimepidi välja.

Erki: Enne olin lugenud Merle Karusoo raamatut, milles olid kirjas sõnad: et esimeses tunnis jagati kätte päevikud, millele Voldemar Panso oli kirjutanud sisse oma allkirja. Kohe vaatasin, et ahaa...

Taavi: Pedajas andis päeviku ja soovis palju edu või jõudu, päris hästi aru ei saanudki, mida ta habemesse pomises...

Külli: Vahel ei saanud ikka midagi aru, mis ta ütles... üle küsida ka ei julgenud, kõrval istusid samasuguses arusaamatuses kursusekaaslasel, püüdliku ja tõsise näoga.

Veiko: Ega siia maani saa Pedajasest vahel aru... Pikad lõigud jäid vahele. Eks seda pidi asendama intuiitiivne tajumine.

Andres: Kui etüüdi ülesandest aru ei saa, siis lähed ja lihtsalt teed. Küll märkused tulevad... Ja mõni küsib: mis ta ütles?

Veiko: Esimeste elamustega seoses ei lähe meelest Reet Neimari tund. See, kuidas ta pani kõik põhimõtteliselt paika. Hirmutas meid nii kangesti ära kui üldse sai.

Taavi: Et kõigil on must märk otsa ees...

Veikko: Igaüks püüdis oma laupa peita.

Liina: Ja igaüks tundis end isiklikult puudutatud: no nii, ta räägib minust praegu.

Erki: Alguses jäi mulje, et eesti teater koosnebki ainult surmast ja alkoholismist, kes kellega käib ja on.

Taavi: Kui me vaatasime videosaateid teatrikooli lendudest ja kuulasime sinna juurde Neimari kommentaare, ma ei tea, kust mujalt ma oleks nii palju teada saanud, — saime täielikult "teatripildi" selgeks.

Liina: Neimar oli täiesti eriline. Kui räägib Nemirovitš-Dantšenkost või Stanislavskist, teeb ta seda niisuguse emotsionaalsusega, nagu oleks ise kohal olnud, nagu oleks ise täpselt näinud, mis pilguga Stanislavski midagi ütles. Ses mõttes oli ta ikka kuldne inimene omal kohal.

Külli: Temas oli kirge.

ÕPPEJÕUD.

Veikko: Meie kursuse positiivne joon on vist see, et kõiki oma õppejõude oleme võtnud oma ala tippudena ja neid ka inimestena mõistnud. Kõigil on oma veidrused ja see on just erilisel vaimustanud. Nagu on kuulda olnud, vanematel kursustel on õppejõududega ka konflikte olnud.

Liina: Laine Mägi tund. Ta pani meid pikali ja hakkas sisendama, et varbad on ukсени. Võtsime kogu jõu ja kujutlusvõime kokku. Kõigil oli pärast paha olla, mõned vist isegi oksendasid.

Taavi: Aga mul olidki varbad ukсени.

Jan: Kolmandal kursusel, kui Laine Mägi oli ilmselt mingil *workshop*'il käinud, tuli varbad ukсени sirutada. Enne seda olin just käinud Leedus *workshop*'il, tuttav asi — mul oli terve kuu aega käsi ühes Nida saare otsas ja jalg teises. Ja selg valutas.

Veikko: Kui õppejõud tuli kuskilt välismaalt, siis püüdis ikka värsked kogemusi edasi anda. Kuidagi hästi tõsiselt ...

Taavi: Aga seda uut anti mingi mõnusa suhtega, ise lustisime ka, et käsi on ukсени. Midagi vastupidist kohtasin Soome *workshop*'il, kui käest kinni võtsime ja maalt energiat kogusime. Siiras tõsidus ja lihtsimeelsus, millega Skandinaavia inimesed seda tegid, oli naljakas küll.

Erki: Soomes oli küll selline tunne, et lugupeetud daamid ja härrad, vaadake, meil on üks selline lugupeetud mees, Tõnu Tepandi, kui vaja, ta teeks teile paari tunniga selgeks, kust see hääl tuleb. Ta pani juba esimese tunni jooksul hääle paika. Seletas, kust hääl tuleb, milleks seda kasutada.

Veikko: Andis tunnetusliku aluse, kuidas ise oma hääleni jõuda.

Liina: Tepandil oli üks imelik omadus: panna sind ennast kindlana tundma. Tema tundides, olgugi et oled näitleja, jäid ikkagi inimeseks, kellele on olemuslik ka häbelikkus.

Taavi: Tepandi oli ju tegelikult mees, kes pani paika, mis see teater üldse on, kuidas suhtuda eesti teatrisse...

Tiina: Kui siiralt ta suhtles... Ütles välja, mis tema asjast arvas, ja sul oli korraga ka nagu julgus ise midagi arvata.

Erki: Alguses oli see ju nii tähtis, noh, esimesed kaks nädalat. Kõikides tundides tajud, et pea läheb kohe pooleks, issand kui rumal ma olen, ja siis on äkki üks tund, kus lihtsalt sinuga räägitakse ja küsitakse, mida sina arvad. Samal ajal see mõnus huumor, et mitte kõike ei tule võtta surmtõsiselt.

Külli: Ta harjutas oma häält kuulma. Näiteks karjusime nii kõvasti, et hirmu- ja häbitunne kadus. Imestasin, milliseid helisid ma võin tekitada.

Veikko: Sellest ongi kahju, et ei saanud temaga lõpuni minna. Pidime temaga tegema individuaalselt ka neid asju, et igaüks saaks oma programmi.

Erki: Praegu teen enne iga etendust sedasama, mida ma õppisin teises Tepandi tunnis. Nüüd on igaüks selle põhjal ise endale valmis kujundanud oma meetodi, teades, mis on ta nõrgad kohad.

Veikko: Ain Lutsepp rääkis väga vähe. Aga kui midagi ütles, valitses haudvaikus. Ja sulgede krabin.

Taavi: Andero sai esimese matsu kätte, kui tegime esimesel kursusel "Hamletit". Andero tegi Laertest, pilgutas silma ja vingus hästi palju. Tükk aega oli teinud, kui Lutsepp äkki lausus: kulla mees, sa hingad iga sõna järel. Andero siiaamaani räägib sellest.

Liina: Esimesel kursusel tuli seda kogu aeg ette, vahel nüüdki, et sulle öeldakse täiesti rahuliku häälega väga delikaatne märkus. Aga laval olles tundub, nagu oleks su peale röögitud, pillutud silmist südemeid ja öeldud: ma vihkan sind! Tegelikult öeldi ju hästi delikaatselt ja rahulikult.

Taavi: Lutsepp ütles ühe kuldaväärt lause: ära alahinda oma rolli, tegelaskuju, ta pole kunagi rumalam kui sa ise.

"HAMLET"

Erki: Eks esimesel kursusel võiski näpuga järke ajada Merle Karusoo raamatust "Mida on õpetanud Voldemar Panso": mis nüüd järgmisena töösse tuleb — "Hamlet".

Taavi: Miks me tegime esimesel kursusel "Hamletit"? Meid pandi paika, kes me oleme. Hästi staatiline oli ...

Tiina: Kas tõesti?

Taavi: Stiilipuhas. Ja küllap see oli kasulik, et võtta maha kõik, mis meis on vale. Et me ei rabeleks palju.

Liina: Aga lustlik oli see "Hamlet". Ilmselt seetõttu, et me veel ei teadnud, mida ei tohi teha. Ja küllap see oli ka Pedajase stiil, teha ka kõige traagilisemad asjad lustlikult.

Jan: Pedajas rääkis ju, et kui teed "Hamletit", ega siis tööprotsess pea olema surm-tõsine, traagiline ja raske.

Veiko: "Hamlet" kohe alguses, esimesel semestril oli hea, sai kohe asuda teksti kallale.

INGO NORMET

Andres: Ingo Normet õpetas tegema vahet olulisel ja ebaolulisel.

Jan: Õpetas detailitaju, väga ratsionaalselt. Tegi etüüde kujuteldavate esemetega.

Taavi: Õpetas vaatama inimesi, miks ja kuidas nad on, käed, jalad... Mu maailmapilt muutus täielikult.

Tiina: Normet andis kindluse, et ma ei pea kõike ise välja mõtlema, võin ideid kaasa tuua, varastada, ükskõik kust. Kui kästi tüüpe teha ja võtsid mingi tüübi tänavalt, tegid ära, said äkki aru: seda kõike on nii palju, keegi ei usu, et on selline inimene olemas. Ometi oli näide elust.

Erki: Normetiga tuli meetodipärane lähenemine tekstile. Kuidas edasi toimida, kui



Tiina Tauraite — Von Krahli Teater



Jan Uuspõld — Eesti Draamateater



Liina Vahtrik — Von Krahli Teater



Taavi Tõplenkov — Eesti Draamateater

saad pihku hunniku pabereid. Eriti radikaalne tundus mõte, kui ta küsis, kas Hilje prostituidist teab midagi. Ei. No minge siis võtke mõni poiss kaasa ja käige neis lõbumajades ära, vaadake üle! Mõte iseenesest tundus siis eriliselt radikaalne.

MERLE KARUSOO

Erki: Teise kursuse talvel tuli Karusoo. Oi, mis meeolud koolis valitsesid. Arutati, mida keegi on Karusooost kuulnud või lugenud! Nüüd läheb asi väga tõsiseks!

Tiit: Kui vanema kursuse kohal käis pime vari, kui nägid kedagi, kel silmad punased, oli asja nutnud, küsisid: Karusoo? — Jaa. Selge pilt.

Liina: Karusoole eelnesid meeletud legendid. Esimeses tunnis olime hirmust tikk-sirged. Nätsud ukse taha! Arge paugutage ukse! Arge lohistage jalgu! Ei mingeid hili-nemisi!

Küll: Aga see oli mõnus...

Liina: Tegelikult julgesin oma esimesed normaalsed etüüdid teha Karusoo tundides.

Taavi: Ei olnud lahkemat tädi...

Liina: Mis tädi! Ta oli tark ema.

Erki: Karusoo jäi kuidagi isiklikult kõigile meelde.

Küll: Sest ta tegeleski igapäeva isiklikult.

Liina: Ta julges nii õieti läheneda igapäevale. Kust ta võttis selle oskuse? Oli karm, aga kui asja kätte said, oli ta hell. Pani mett peale. Sa ei tundnud end mahajäetud idioodina, kohe tegi märkuse, mismoodi oli...

Veikko: Ise ei pruukinud osatagi leida tulemusel iva, aga tema ütles, et siin oli see konkurs ja haagike...

Erki: Ta meetod oli ratsionaalne, tunnid olid jaotatud võrdsedeks osadeks, iga asi jäi täpselt meelde, mida tunni jooksul tegid, kuhu tunni lõpus jõudsid ja millise ülesande said järgmiseks tunniks. Peas valitses meeletu selgus, ja see andis jõudu, et Karusoo endas valitseb ka meeletu selgus. Olime nagu innustunud skautide kamp. Ülesannete selgus valitses. Vaene püha teater.

Liina: Ja Karusoo oli esimene kord, kus kõik võisid lavastada, kes tahtsid.

Veikko: Karusoo erines just oma läbimõeldusega. Distipliin. Süsteem.

Küll: Ajajaotus. Et keskendud ajale. Hetkele. Tegime etüüde "Hiir kausi all" jne.

Jan: See on muidugi fenomenaalne, ei saa nõuda kõigilt, et mingi lavastuse tegemisel kinnistad päevaplaani. Ta teadis täpselt, kuhu ja mis kellaks me proovis jõuame.

Erki: Ega me teinudki tekstiajalüüsi. Valmistasime katkendid ette ja ta vaatas üle. Ja küsis vahel: miks sa nii teed?

Veiko: Ajas saba ja sarvi taga. See pidi olema teada.

Jan: Tegelikult jõudsimel tulemuseni ikka sügava arutluse teel.

Küll: Täpsus oli see, mida ta meile

õpetas. Ta lasi etüüdi ära teha, ükskõik kuidas, oli sul seal mõni sündmus või ei olnud, siis ta nõudis, et me analüüsiksime kõik koos nähtud. Õppisid koondama oma mõtteid tehtust.

Tiit: Ses mõttes ei saanud tema tundi ettevalmistamatult minna.

Jan: Tema tunnis praktiliselt ei olnud sellist võimalust, et ei mõtle kaasa. Kui teeksite lavastuse, siis igauks oleks autor. Sellist võimalust pole, et keegi on tagaplaanil. Sa ei saa nurka pugeda.

Liina: Tegelikult õpetasid kõik meie õppejõud üht, ainult läbi oma isiksuse prisma ja meil on nendega kohutavalt vedanud.

Taavi: Nii et kui räägitakse, et me pole ühtegi tükki välja toonud peale Pedajasega tehtud lavastuste, siis me oleme ju ikka teinud küll.

Liina: Katkendid ja lavastus on ikka kaks erinevat asja. Ühest küljest: mis saab olla paremat sellest, kui teed lavastust hea lavastajaga. Teisest küljest on natuke kahju, et me pole saanud lavastusi välja tuua erinevate lavastajatega.

ELMO NÜGANEN

Taavi: Aga kui tegime Nüganeniga esimest vaatus "Kolmest öest", siis ei saa öelda, et oleksin võtnud seda teistmoodi ainult seepärast, et me ei näidanud seda publikule. Ei usu, et alahindasime seepärast töös miskit.

Liina: On vahe, kas teed mingi katkendi või hakkad rolli ehitama algusest lõpuni, kas analüüsid rolli algusest lõpuni läbi või mängid seda laval.

Küll: Nüganeni puhul on poistel ikkagi õigus, tegime rolliajalüüsi algusest lõpuni, kuigi vormistasime ainult esimese vaatusel.

Erki: Kui Nüganen tuli, siis said aru, et asi läheneb õpingute mõttes nagu lõpule. Siin peab juba tööd tegema, peab juba oma meetodit valdama, ilmutama professionaalset oskust. Ta muidugi ka nõudis seda.

Andres: Mulle tundus küll Nüganeni proovides, nagu oleksin esimese kursuse tudeng, kes ei tea asjast mitte-mitte midagi.

Tiina: Nüganen rõhutas, et hakkate nüüd kooli lõpetama ja te ei lõpeta mitte pundina, vaid peate igauks ise olema. See lõi täiesti jalad alt ära.

Küll: Olime kogu aeg üks punkt olnud ja nüüd tuli äkki ise mõelda. Kui alguses oli vaja akna juurde joosta, siis kõik tüdrukud, kolm öde, jooksid ühtemoodi. Oli ka huvitav, et iga proovis pidi valmis olema selleks, et eiline proov ei maksa midagi. Pidev kohane-misvalmidus.

Taavi: Samas pidid valmis olema vanast kohast edasi minema. Enam ei hakata midagi üle rääkima.

Tiina: Nüganen oli selline ideede hunnik, et sa lihtsalt lohisid tal järel. Eiline proov ei lugenud midagi, täna on kõik teistmoodi. Muudkui võta ja tee, mis ta sulle ütleb.

Liina: Ta võis oma mõttega sinust sada meetrit ees olla.

Erki: Tema tsiteeris lauset: näitleja andekust võib mõõta kohanemiste arvuga ajaühikus. Aga valusaid hetki oli küll. Kordi, kus sa tõeliselt haiget said, väga isiklikult.

Taavi: Nüganenil sõltus kõik sageli ka tujust, mäletan, kui tal oli halb tuju, proov oli meeletu piin, keegi ei julgenud sõnagi öelda.

Küll: Aga mida me õppisime?

Erki: Ta andis praktika, mida tähendab töötada teise lavastajaga — mis meid teatrisse minnes ees ootab.

Veikko: Just tema lähenes kõige sügavamalt individuaalsele näitlejatööle. Aga üks ta oligi kutsutud õppejõuna selleks, et teha rollialaüüsi. Lähenesime sellele ülesandele täiesti teadlikult.

Jan: Nüganeni puhul ei piisanud mingist ebamäärasest kõhutundest. Ma tundsin, et pean sõnastama endale ülesande, siis on kergem teha. Ka näilise olmeteksti puhul, millest võiks kergelt üle libiseda, mõtlesime: mis selle taga on?

Tiit: Minu jaoks oli oluline mingite pidurite mahatõmbamine, et ma julgesin-tahaksin-oskaksin teha seda, mida sisimas mõtlen ja tunnen. Ei häbene oma sisetunnet.

Veikko: Ta rõhus initsiatiivile, et ise pakuks välja.

Erki: Ja see oli kohutav, kui ta vihastas: mida? miks te ei mõtle? mis te passite?

Andres: Olin Nüganeni ajal haiglas ja hiljem oli huvitav proovis istudes jälgida, kui Nüganen näitas mõnda kuju ette, kuidas ta vastasmängijad käima lükkas. Näitab ette Mašat, aga tööle hakkavad partnerid.

Taavi: Tegelikult tundus nagu imelik, et miks ta näitab kõik ette, et mida ma nüüd teen, nagunii paremini ei oska. Aga sellega ta pani just tööle partnerid: ahaa, mina pean tegema nii!

“LUGU VALGEST VARESEST”

Erki: “Lugu valgest varesest” on Pedajase lause: teeme ära! Mitte miski pole võimatu.

Liina: Juhuse tahtel sattus kokku noor, avatud, suhteliselt võimekas kamp. Õnnelikul kombel on meis musikaalsust, mis võimaldab kokkumängu. Pedajas oskas seda fantastiliselt suunata...

Andres: Mis juhuse? Kursuse pani ju kokku Pedajas, tema valis meid ja kogu “Varese” musikaalsus ja liikumine sai sündida selle pealt.

Tiina: Mäletan, kuidas “Valget varest” tegime. Ta andis meile järgmiseks päevaks ühe pisikese jupi, 12 stroofi. Meid oli jaotatud kolmeks-neljaks pundiks ja igaüks pidi need 12 stroofi rütmiliselt kuidagi ära lahendama. Nendest paljudest etüüdidest noppis ta kõik helgemad hetked kokku, see oli tema oskus.

Taavi: Ega me saanudki aru, miks me kõike tegema peame. Kuigi see oli nii lõbus.



Harriet Toompere — Eesti Draamateater



Andero Ermel — Linnateater



Andres Roosileht — “Vanalinnastudio”



Erki Laur — Von Krahli Teater
Erki Lauri fotod

KIRJAD IDAST

"KIRJAD IDAST" (*Letters from the East*). Stsenarist ja režissöör **Andrew Grieve**, produtsent **Ene Vanaveski**, kaasprodutsent **Peeter Urbla**, peaoperaator **Ian McMillan**, peakunstnik **Bernd Lepel**, kostüümid: **Andrea Galer**, muusika: **John Keane**, monteerija **Derek Bain**, tootmismäenedžerid **Leela Põdra**, **Age Kuuse**, **Andres Mänd**, **Tiiu Öunapuu** jt, režissööri assistendid **Piret Tibbo**, **Artur Talvik** jt, II operaator **Rein Kotov**, kunstnik **Ronald Kolmann**, abijõud võtetel: **Pille Rünk** ja **Mare Raidma**. Osades: **Ewa Fröling** (Anna Kaleva), **Mark Womack** (Rein), **Ingeborga Dapkunaite** (Marie/ema 1944. a), **Märta Laurent** (ema 1989. a), **Rein Oja** (Hans Kaleva, isa 1944. a), **Mikk Mikiver** (Hans Kaleva, isa 1989. a), **Gertrud Talvik** (noor Anna Kaleva 1944. a), **Gerli Nurmsalu** (noor Anna Kaleva 1947. a), **Laura Künnapas** (salapärase tüdruk), **Jüri Krjukov** (vihane venelane), **Artur Talvik** (Sulev), **Leida Rammo** (proua Einer), **Anu Lamp** (noor proua Einer), **Jüri Järvet** (vana ajakirjanik), **Aarne Üksküla** (vana fotograaf), **Raivo Trass** (talumees), **Kaljo Kiisk** (vana talumees), **Ita Ever** (vana naine), **Tõnu Kark** (vene onu), **Ülle Kaljuste** (tädi), **Lembit Ulfsak** (härra Ilves, mesinik), **Dajan Ahmetov** (politseinik piiril), **Helene Vannari** (reisija), **Karola Lepassaar**, **Diana Konsantinova**, **Ada Lundver**, **Raivo E. Tamm** jt. Võttegrupist ja näitlejatest on siinkohal ära toodud eelkõige eestlased. 35 mm, 107 min, värviline. Inglismaa—Saksamaa—Rootsi—Soome, 1995. Filmi võtted toimusid suures osas Eestis ja neid korraldas stuudio "EXITfilm".

London, 1989. Anna Kalevat, eesti päritolu emigrandist tšellisti, painavad lapsepõlvemälestused sellest, kuidas ta põgenes Teise maailmasõja ajal kodumaalt. Tagasivaade 1944. aastasse näitab, kuidas teda kantakse rahvast täis paadi poole, mis lahkub enne, kui tema ema kohale jõuab. Pärast isa, Hans Kaleva surma leiab Anna oma ema kirjad ja fotod isale. Üks foto pärineb aastast 1968, kuigi isa on Annale öelnud, et tema ema suri sõja ajal.

Vastupidiselt kõigile soovitudele pöördub Anna tagasi okupeeritud Eestisse, et leida oma ema. Talle pakub küüti salapärase noormees Rein, kes teadis tema tulekust. Nähes teda rääkimas hotelli ees nõukogude sõduriga, arvab Anna, et Rein on KGBst. Järgmisel päeval satub Anna peale nõukogudevastasele demonstratsioonile ja jääb pii-

ramisrõngasse, kui sõdurid demonstrante ründavad. Rein viib Anna varju ja seletab, et ta teeb dokumentaalfilmi Eesti vabadusliikumisest. Ta pakub Annale abi ema leidmisel.

Proua Kaleva endine koduabiline arvab, et 1968. aasta fotol ei ole Anna ema, vaid perekonnasõber proua Veski — aga tal on kehv nägemine. Anna ja Rein sõidavad Kalevate kodukülla. Hotellis näeb Anna hirmuunenägu, milles saksa tank tormab tema peale, purustades teel marju. Ta ärkab karjudes üles ja läheb Reinu tuppa. Külas ütleb Hans Kaleva õemees, et proua Kaleva ja tema tütar surid sõjas. Fotol on proua Veski. Rein viib Anna demonstratsioonile, kus too ühendab oma käed protestijate omadega.

Anna saab endiselt koduabiliselt teada, et mõlemas peres, nii Kaleva kui Veski omas, olid tütreid. Talle meenub, kuidas ta mängis lapsena tüdrukuga, kes esineb tema luupainajates. Anna ja Rein külastavad kooli, kus Veski õppis, ja kohtavad õpetajat, kes osutub Anna nooremaks õeks. Ta viib Anna nende ema juurde. Anna saab teada, et tema tegelik isa suri aastaid tagasi ja see polnud Kaleva. Ema seletab, et Kaleva veenis ennast, et Anna on tema tütar, pärast seda, kui tema enda tütar jäi saksa tanki alla. Anna jookseb nuttes toast välja, aga pöördub siis tagasi, et ema kallistada.

Võrreldes tema naturalistliku pildikesega ruraalsest Kesk-Wales'i elust "On the Black Hill" on kirjaniku/režissööri **Andrew Grieve**'i teises mängufilmis "Kirjad Idast" mõningaid üllatavaid unenäolisi stseene, mis on seda ootamatamad, et esinevad filmi poliitilises kontekstis, milleks on vabadusliikumine Eestis 1989. aasta paiku. Sellele foonile on paigutatud Anna (**Ewa Fröling**) isiklik võitlus oma identiteedi eest. Eesti tšellist on kasvanud Inglismaal oma armastava isa Hans Kaleva (**Mikk Mikiver**) hoole all, kes on emigrantide ajakirja väljaandja. Tema surma järel avastab Anna kummalise foto oma oletatavasti ammu surnud emast, mis paneb ta naasma Eestisse. Paralleelselt poliitilise rõhumisega Eestis on Anna rõhutud eredatest lapsepõlvemälestustest. Tema alateadvusest tõusevad pildid väikesest tüdrukust, sama vanast kui ta ise, ja saksa tankist marju purustamas.

Sellel mälestustega ülekuhjatud stiil annab filmile kummalise avalöögi: pikast võttest, mil kaa-

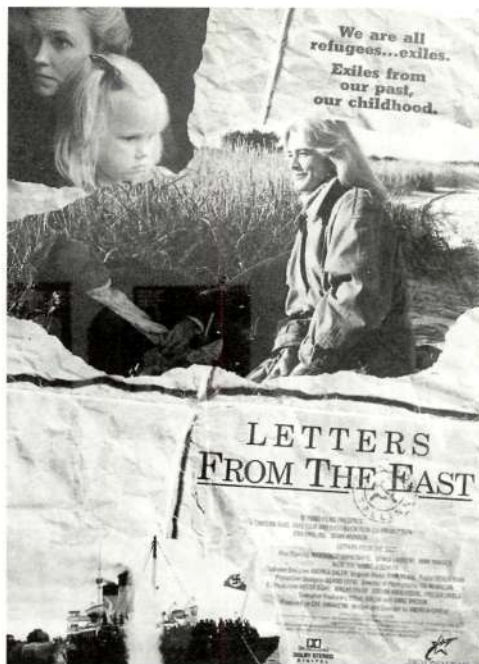
mera liigub mööda ühendatud kätega iseseisvuseid demonstrante, põgatakse laps-Anna (**Gert-rud Talvik**) juurde, kes põgeneb rongiga venelaste eest 1944. aastal. Tema nägu peegeldub rongi aknal koos ühe teise väikese tüdruku kahkja ja vaevu-märgatava näoga — toda tüdrukut ei ole vagunis. Grieve lõhub kronoloogiat, hüpates ühest ajahetkest teise ja jättes meie hooleks lappida kokku Anna minevik piltidest, mida vallandavad pealt-näha tähtsusetud detailid. Need tagasivaated on mõjuvad, aga liiga harvad nii selleks, et arendada narratiivi Anna minevikust kui ka selleks, et lasta painaval, kaeblikul tonaalsusel film endasse uputada.

Annat saadab tema teekonnal dokumentaal-filmi tegija Rein (**Mark Womack**), kes on Annale isehakanud giidiks Eesti poliitikas. Rein räägib, et Eesti vajab Anna-suguseid jõukaid eestlasi, et riik üles ehitada siis, kui venelased kord lahkuvad. Kui nad on vaevu pääsenud kumminuiasid viibutavate sõdurite eest, seletab Rein Annale, et *glasnost* on üksnes propaganda Lääne jaoks. Nüüd, olles tänu Reinu kommentaaridele poliitiliselt teadlik, põikab Anna mõneks ajaks kõrvale ema otsingutelt, et ühineda rühma rahvariies naistega, kes astuvad vastu nõukogude soomusautodele. Fiktiivne destilatsioon Eesti 1989.—1991. aastate vabadusvõitlusest annab filmile suurejoonelise raamistiku, kuid sellegipoolest näib film olevat rohkem *cri de coeur* kui asjakohane poliitiline kriitika.

Niisiis, kuigi filmis kajastatav poliitiline ja isiklik draama sünnitab mõningaid kütestavaid visuaalseid efekte, on üldmulje lünklik. Ainsalgi hetkel pole eestlased muud kui head ja venelased muud kui pahad, kuigi 1944. aastal võitles Kaleva ilmselgelt sakslaste poolel. Ühel hetkel jookseb Anna hüsteeriliselt toast välja, kui kuuleb vastleitud emalt, et mees, kes teda Londonis kasvas, polnudki tema pärisisa; järgmisel hetkel seisab ta eufooriliselt ema ja õe vahel inimahelas. "Kirjad Idast" on traditsiooniline käsitlus mälust kui identiteedist, nii nagu see on omane Euroopa filmikunstile, ja kokku võttes pole ta midagi rohkemat kui tüütuseni tuttava meloodia kordamine.

Ajakirjast "Sight and Sound"
1996, november
tõlkinud KAIA SISASK

ANDREW GRIEVE on põhiliselt teinud telefilme, ta oli üks umbes 50-osalise BBC teleseriaali "Agatha Christie's Poirot" (1989—1993, mõned osad lisaks 1995) režissööridest. Televisioonile on ta veel lavastanud Alfred Hitchcocki klassikalise loo uusversiooni "Kahtlus" (Suspicion, 1987) ja filmi "Lorna Doone" (1990), kinode jaoks "On the Black Hill" (1987) ja "Kirjad Idast" (Letters from the East, 1995).



"Kirjad Idast", 1995. Režissöör Andrew Grieve.
Filmi reklaamplakat.

ENE VANAVESKI sündis 10. juulil 1942 Tallinnas, kasvas üles pagulasena kirjanik Gert Helbemäe peres. Ta oli abielus inglise telefilmide režissööri Andrew Grieve'iga. Viimastel eluaastatel kandis ta oma ema neiu põlvnenime Vanaveski. Produutsendina on ta tootnud Andrew Birkini filmi "The Cement Garden" (1992) ning Andrew Grieve'i "Kirjad Idast" (Letters from the East, 1995). Viimane põhineb suure osas tema enda elukäigul. Ene Vanaveski suri 23. augustil 1996 Londonis.

S. T.

ROTHSCHILDI VIUL



"Rothschildi viiul", 1996. Režissöör Edgardo Cozarinsky. Sándor Zsótér (Rothschild) filmi keskmises osas, mis kujutab Fleischmanni ooperi süüeed.

"ROTHSCHILDI VIUL" (*Rothschild's Violin/Le Violon de Rothschild/ Rothschildin viulu*). Režissöör ja stsenaarist **Edgardo Cozarinsky** (kasutatud on **Dmitri Šostakoviči** lõpetatud ja orkestreeritud **Benjamin Fleischmanni** samanimelist ooperit, mis tugineb **Anton Tšehhovi** novellile), peaoperaator **Jacques Bouquin**, peakunstnikud **Toomas Hõrak** (Tallinnas ja Peterburis) ning **Tamás Vayer** (Ungaris), muusika: **Benjamin Fleischmanni** ühevaatuseline ooper "Rothschildi viiul" **Dmitri Šostakoviči** orkestreeringus Rotterdami filharmooniaorkestri esituses **Gennadi Roždestvenski** dirigeerimisel, laulavad **Sergei Leiferkus** (Bronze), **Marina Šagutš** (Marfa), **Konstantin Plužnikov** (Rothschild), **Ilja Levinski** (Chakhkes); Šostakoviči "Juudi rahvaluule", op. 79 osad "Berceuse" (Rotterdami filharmooniaorkestri esituses Roždestvenski dirigeerimisel, laulab **Larissa Diadkova**) ja "Hassene" (Budapesti Klezmeri orkestri esituses), kostüümid: **Mare Raidma**, grimm: **Tiina Leesik**, tegevprodutsendid **Peeter Urbla**, **Andres Sauter** jt, režissööri assistent **Piret Tibbo**, tootmismäenedžerid **Tiiu Õunapuu**, **Andres Mänd** jt, monteerija **Martine Bouquin**. Osades: **Sergei Makovetski** (Dmitri Šostakovič), **Dainius Kazlauskas** (Benjamin Fleischmann), **Miklós B. Székely** (Bronze), **Mari Töröcsik** (Marfa), **Sándor Zsótér** (Rothschild), **Tõnu Kark** (minister), **Tarmo Männard** (Moishe Vainberg), **Tamara Solodnikova** (tädi Nadežda), **Kaljo Kiisk** (teenindaja piletikassas), **Epp Eespäev** (proua Šostakovič), **Katariina Lauk** (konservatooriumi üliõpilane), **Leida Rammo** (uksehoidja), **Elina Reinold** (proua Fleischmann), **Salme Reek** (raamatute müüja), **Ines Aru** (koduperenaine), **Herardo Contreras** (esimene juudi pagulane), **Anne Paluver** (vürtspoe müüja), **Sulev Luik** (Saksa ohvitser), **Sten Zupping** (Saksa sõdur), **Marina Ottmaa**, **Kirsi-Mari Lepik**, **Triinu-Mai Pedajas**, **Triinu Meriste**, **Ardo Ran Varres**, **Veikko Täär**, **Velvo Väli**, **Liina Siirus**, **Peeter Raudsepp**, **Karin Tamaru**, **Andrus Vaarik**, **Tarvo Krall**, **Rudolf Allabert**, **Anne Hõrak**, **Liis Valter** jt. Võttegrupist ja näitlejatest on ära toodud ennekõike eestlased. 35 mm, 110 min, värviline ja mustvalge. Prantsusmaa—Šveits—Soome—Ungari, 1996. Filmi võtted toimusid suures osas Eestis ja neid korraldas stuudio "EXITfilm".

1939. aasta Leningradis kõnelevad muusikatuendengid isekeskis oma õpetajast Šostakovičist, kelle ooper "Mtsenski maakonna leedi Macbeth" on ära teeninud partei hukkamõistu. Üks neist, Benjamin Fleischmann, astub välja Šostakoviči kaitseks. Šostakovič kiidab heaks Fleischmanni plaani luua ooper Tšehhovi jutustuse "Rothschildi

viul" põhjal. Kui Venemaa astub sõtta, ühineb Fleischmann vabatahtlikult tsiviilväeosaga, mis kaitseb ümberpiiratud Leningradi. Ta saadab oma lõpetamata ooperi heliloojate liitu ja see jõuab Šostakovičini, kes on Leningradist lahkunud. Teadmata, mis on saanud Fleischmannist, võtab Šostakovič käsile "Rothschildi viiuli" orkestreerimise.

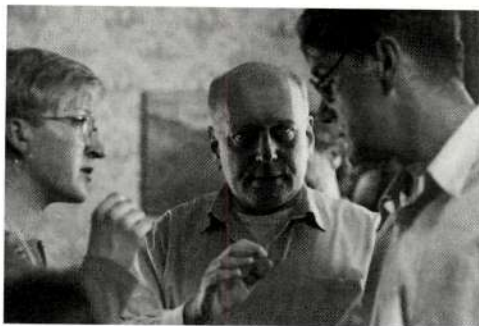
Lõpetatud ooper tuleb lavale. Selle süžee on järgmine: pärast vaidlust teiste muusikutega pakib viiuldaja Bronze oma pilli kotti. Tema kirstuäri edeneb halvasti, pealegi peab ta tegema kirstud oma naisele ja tütrele. Küla flöödimängija Rothschild püüab Bronzet rahustada, aga too ajab ta minema. Bronze ootab surma. Rothschild püüab uuesti rahu sobitada. Alla andnud, ulatab Bronze talle oma viiuli, mida Rothschild vaimustunult mängima hakkab.

Sõjajärgsel Venemaal kohtavad Šostakoviči püüded ooperit lavale tuua vastuseisu teose "juurtetu kosmopolitismi" tõttu (kodeeritud viide Fleischmanni juudi päritolule). Masendatult läheb Šostakoviči kinno, kus ta kunagi klaveril tummfilme saatis. Ringvaade näitab mustanahalise ameerika laulja Paul Robesoni külaskäiku Venemaale. Šostakoviči kujutleb, et kirjutab Fleischmannile kirja. Teel koju ootab ta antikvariaadist juudi luule antoloogiat. Helituaa täitub muusikaga tema laulutsüklist "Juudi rahvaluule" ja me näeme Šostakovičit postkommunistlikus Leningradis (praegune Peterburg), kus reklaamituld reklaamivad kokakoolat ja kerjuslaps mängib sinist viiulit.

Šostakoviči elu ja muusika on olnud poliitiliseks jalgpalliks alates helilooja surmast 1975. aastal (ja kahtlemata ka juba enne seda). 1979. aastal avaldas Solomon Volkov teose "Tunnistus: Šostakoviči memuaarid" nii, nagu Šostakoviči oli need jutustanud Solomon Volkovile, kes need välja andis", mille autentsuse ümber puhkenud poleemika pole tänini vaibunud. Teos esitab portree heliloojast kui muusikalisest diversandist, kes kodeeris oma muusika nii, et selle stalinismivastane sõnum poleks autoriteetidele mõistetav. Kavatsmata alistuda stalinismile, oli Šostakovič nagu vabadusvõitleja ja tema muusika nagu hoop ebainimlikkuse pihta.

Me ei saa kunagi täpselt teada, kui palju "Tunnistusest" pärineb otsesest allikast. Aga on kahtlemata tõsi, et kui Stalin poleks tellinud soperdisest retsensiooni, mille "Pravda" avaldas Šostakoviči 1935. aastal etendunud ooperi "Mtsenski maakonna leedi Macbeth" kohta, võinuks nii helilooja karjäär kui ka kahekümnenda sajandi muusika pale kujuneda hoopis teistsuguseks. (Kuigi Julian Lloyd Webber ei ole stalinist, on huvitav tõdeda, kuivõrd tema hiljutine rünnak modernismi vastu muusikas kordab sotsialistliku realismi postulaate.) See, et Šostakoviči karjääri sasipundar ei lase ennast hõlpsasti lahti harutada, ei kahanda tõsiasja, et tema loometee kehastab ilmekalt kunsti võitlust ellujäämise eest kahekümnendal sajandil.

Režissöör **Edgardo Cozarinsky** (on teinud ka dokumentaalfilmid Jean Cocteau'st ja Henri Langlois'st) toimib tõenäoliselt arukalt, kui läheneb Šostakovičile kaudselt, ooperi vahendusel, mille Šostakoviči oma õpilase eest lõpetab. Püüe jutustada vanema helilooja lugu otsesõnu riskeriks takerduda "Tunnistuse" lahendamatusesse vastuoludesse. Fleischmanni ooperi loos on küllalt tragöödiat mis tahes filmi tarvis: "RCA Victor" salvestus "Rotschildi viiulist", mis on filmi heli-



Režissöör **Edgardo Cozarinsky** (keskel), **Sergei Makovetski** (Dmitri Šostakoviči) ja režissööri assistent **Piret Tibbo** "Rotschildi viiuli" võtetel.



"Rotschildi viiul". **Tarmo Männard** (Moishe Vainberg) ja **Sergei Makovetski** (Šostakoviči).



"Rotschildi viiul". **Epp Eespäev** (proua Šostakoviči). Rein Kotovi fotod

taustaks ooperilõiguse, annab helilooja sünni- ja surmakuupäevade ? — 1942 ?, mille küsimärgid ise jutustavad oma kohutavat lugu elust ja surmast stalinistlikul Venemaal. Nagu "Tunnistus" väljendab, oli Fleischmann, nagu miljonid teised, "laiba kandidaat".

Liiga rõhutatud kirjeldus totalitarismiaegsest elust kahandaks kahtlemata filmi mõju. Siiski on seal olemas selle mõningad aspektid: hirm avastuste ees, vargsed vestlused, võimatus saada täpselt aru, mis on aktsepteeritav ja mis hukutatav. Filmi naturalistlik stiil tekitab terava ebamuga-

PALJU VETT, PALJU KOERI, VÄHE INIMESI



“Kevad”, 1997. Režissöör Valdas Navasaitis.

vustunde, mida rõhutab oskuslikult ringvaade, mis näitab onu Jossifi lapselikku kiindumust sõjaväe-paraadidesse, Hitleri invasiooni Tšehhoslovakkiasse, Paul Robesoni, kes lõikab loorbereid nõukogude tööliste hulgas. Kinorealismi ja ringvaate tõe paralleelsus on võib-olla skemaatiline, aga ta toimib.

Halvemini õnnestub “Rothschildi viiulil” talle pealkirja andnud ooperi esitus. Midagi maanerlikumat, isegi varjamatult teatraalset olnuks parem kui see konventsionaalne dramaatika, mida võinuks teha mis tahes nõukogude filmitegija. See võib Cozarinskyl olla taotluslik, aga ma ei usu, et on. Teisest küljest, muusikaline esitus on esmaklassiline, **Sergei Leiferkus** Bronze osas on niivõrd intensiivne, et võimatu on jääda ükskõikseks. Kui tsiteerida veel kord “Tunnistust”: “Kõik minus keeb, kui ma loen “Rothschildi viiulit”. Kellel on õigus? Kellel mitte? Kes tegi elu eimillekski muuks kui pidevaks kaotuste reaks?”

Cozarinsky film kahtlemata jagab “Tunnistuse” vaadet ajaloole. Anekdoot sellest, kuidas Stalin valetas Paul Robesonile tema sõbra, laulja Itsik Feferi saatuse kohta, pärineb otseselt “Tunnistusest” — mis ei tähenda mitte, et see nii ei olnud. Ja isegi kui ei olnud, on asja mõte selge: ka Läänes oli palju kaasajooksikuid ja apoloogeete. Paaril korral eksib film kuupäevadega. Ma ei usu, et muusikatudengid 1939. aasta Leningradis oleksid lugenud “Leedi Macbethi” kriitikat, kui “Pravda” avaldas selle 1936. aastal. Ega saanuks nad vaadata Vera Strojeva 1955. aasta filmi Mussorgski ooperist “Boriss Godunov”. Need pole olulised kõrvalekalded, lihtsalt abivahendid esitamaks lugu, mis, kui lamedalt väljenduda, viib meid otse sajandi südamesse.

Ajakirjast “Sight and Sound” 1998, aprill
tõlkinud KAIA SISASK

EDGARDO COZARINSKY (s 1939 Buenos Aireses) on 1974. aastast Pariisis elav nimekas juudi kirjanik ja filmirežissöör, kelle esivanemad pärinesid Venemaalt. Alates aastast 1971 on ta lavastanud vähemalt kaksteist lühikest või täispikka dokumentaal- ning mängufilmi. Mitmeski ekraanitöös sulatas ta meisterlikult ühte tõsielumaterjali fiktsiooniga, mis pani temast rääkima kui filmikunsti Jorge Luis Borgesest. Tema tuntuimad ekraaniteosed on saksa luuletaja, romaania kirjaniku ja Teises maailmasõjas Prantsusmaal ohvitserina teeninud Ernst Jüngerit “Pariisi päevikute” põhjal valminud “Ühe mehe sõda” (La Guerre d’un seul homme, 1981), kus kasutatud rohkesti okupatsioonieagset kroonikat, ning “Videviku puieestend” (Boulevarde du crepuscule, 1992), mis räägib kahest kuulsast prantsuse näitlejast Renée Falconettist (1901—1946) ja Robert Le Viganist (1900—1972), kes elasid sõja järel unustatuna Buenos Aireses. “Rothschildi viiulit” (Le violon de Rothschild, 1996) hindas “Le Monde” kriitik “üheks kõige olulisemaks filmiks, mis tehtud pärast Teist maailmasõda”. Dmitri Sostakovitši andekaimaks õpilaseks peetud Benjamin Fleischmann (1914—1941) hukkus Leningradis sõja esimestel päevadel, temast jäi lõpetamata ühevaatuseline 41 minutit vältav ooper “Rothschildi viiul”. Cozarinsky 1990. aastal New Yorgis ilmunud moodsale metažanris raamatule “Urban Voodoo” on sissejuhatus kirjutanud Susan Sontag, kes jagab kirjanikule rohkesti kiitust ja kõrvutab teda selle sajandi kirjanduse suurkujudega.

SULEV TEINEMAA

“KEVAD” (Pavasaris/Le Printemps). Stsenarist ja režissöör Valdas Navasaitis, operaator Arko Okk, heli: Andrei Volkov, monteerija Mingaile Murmulaitienē, filmidirektor Uljana Kim, tegevprodutsendid Daiva Vaitekunaitē (Leedu) ja Brigitte Leckuyer (Prantsusmaa), produtsendid Guy Seligmann ja Šarunas Bartas, helirežissöör Chamil Ismailov. 35 mm, 20 min, värviline. © Studio Kinema ja Sodaperaga Production, 1997.

Ilus loodusfilm, mis algab mehe, hobuse ja talvemaastikuga. Ürgsed arhetüübid, soomeugri-lasele nii äratuntavad ja lähedased. Maalitud jahedates, kargetes toonides. Siis dissoneerib kolisev elektrirong talverahusse, andes tunnistust aja ja inimese seosest, ajastust, mil me kõik elame. Varakevadine mererand linnukisaga, pikad, peaaegu staatilised plaanid.

Valdas Navasaitise filmi “Kevad” põhi-teema, suurvesi, ilmub ekraanile mõneti ootamatult. Lobjakases saju mees ja auto. Sammusulpsud vees. Mõtlemapanev pilt: mees vankri ja hobusega; auto, mis nende järele s a m m u s e a b. Maanteel, mis muutunud vahutavaks, kohisevaks jõeks.

Meenub enese mälu pilt paar aastat tagasi. Mitte kaugel Tallinnast, mitte kaugel suurest maanteest astun veebruaris mööda sulavat taliteed, mis järsku jalge alt kaob, ja ööpimeduses põhja

kombates astun edasi, ümber veeväli, mis kaugete linnatulede kumas rohkem aimatav kui nähtav. Styx, tuli labane võrdlus.

Film tundub esmapilgul kauge, kiretu vaatlusena. Süvenemisel selline mulje kaob. Diskreetsus on filmidokumentalistika üks voorusi. Arko Oki filigraanne operaatoritöö on ilmselt allutatud režissööri raudsele tahtele. Heli: hobuse sammud vees, vee solin, koerte haukumine näitavad ilma muusikat lisamata autori head maitset.

Vesi, vesi, vesi. Inimesed vees. Koerte



Valdas Navasaitis (paremal) ja operaator Arko Oki "Kevade" võtetel Leedus 1997. aasta algul.



"Kevad".

päästmine kaugemale, kus vähem vett. Inimese ja looduse vaheline suhtlemine. Kahjuks ei saa me teada, kas igal aastal on see niimoodi või on erakordne olukord. Eks filmi tegijad muidugi tea.

Looduselamus, loodustaju on suurepäraselt edastatud: hobune ja kõrgepingemast vees peegeldumas, kevadised sinised kaugused. Liikuv akvarell, Enno Lehise pintslit vääriv. Ajatu ja kaunis.

Koerte vedu on filmi elustav, aktiveeriv poolus. Muidu kipuks see jääma vaid looduse vaatlusfilmiks. Õnneks mitte.

"Kevad".

Arko Oki fotod



Filmidokumentalistika on aristokraatide ala, ütles ühes intervjuus Tatiana Elmanovich. Olles temaga absoluutselt päri ja rõõmuga tõdedes eesti tõsielufilmi omapärasest dokumentaalsusest, jääb mul loota, et 90-ndad lõpevad rõõmsamalt kui algasid. Kino vallas. Uus aastatuhat pakub ehk paljugi põnevat.

VALDAS NAVASAITIS (s 1960 Kaunases) on lõpetanud 1993 ÜRKI. 1985. aastast töötab ta koos Leedu praegu rahvusvaheliselt tuntuima režissööri Šarunas Bartasega. Filmid: "Tofalarija" (1985, kaasrežissöör Š. Bartas), "Sügisene lumi" (Rudens sniegas, 1992, üks operaatoritest Arko Okk), "Kevad" (Pavasaris, 1997, op Arko Okk). Oki loominguga ülevaade on TMKs 1998, nr 6.

S. T.

TERE, ERI! AVATUD OOPUS III

VESTLUSI ERI KLASIGA EESTI RAADIOS

(Eelmised osad vt TMK 1998, nr 3 ja 5)



Kalju Suure foto

Pärast Leningradi läksin stažeerima Moskva Suurde Teatrisse, see oli 1969. aastal. Oli põnev sukelduda Moskva kunsti- ja teatriellu, sõprade ring laienes. Ja ka seal juhatasin kõigepealt just "Luikede järve", seda tuli väga tihti teha, sest see oli visiitkaart. Juhatasin selle aja jooksul hirmus palju kõikvõimalike maade hümne, sest riigipeadele oli vaja enne etendust mängida nende hümnid.

Alguses sain toa väheks ajaks Eesti esinduse juures, hiljem aitas mind järjele Larissa Skljanskaja — oli selline tantsija "Estonias", kes läks Suurde Teatrisse üle. Ta pakkus tuba samasse korterisse, kus isegi elas. Olin muidugi õnnelik, sest see maja asus pealegi Suure Teatri kõrval. Skljanskaja elas ühes paksude seintega toas, perenaine ja peremees teises, kolmandas siis mina.

Esimesel ööl kuulsin hirmsat krabinat. Kuidas ma küll magada saan, siin ju rotid? Ega saanudki. Panin tule põlema ja kohe jooksis üle põranda üks, siis veel teine. Mõtlesin — kahju, ei sest elust tule midagi välja. Võtsin kinga kätte ja järgmine kord, kui see rott tuli, panin talle igavese matsu pihta ja pöörasin pea ära. Sokutasin ta siis kingaotsaga aknast alla. Mõtlesin, et nüüd on rahu majas, ja jäin magama.

Hommikul, kui läksin kööki endale teed tegema, tuli Skljanskaja ja ütles: *Tead, mul on juhtunud kole õnnetus — mul oli kaks hamstrit, aga üks on kadunud!* Nüüd, kui Skljanskaja elab Los Angeleses, võin ma seda lugu rääkida.

Selles toas käisid minu juures külas kord ka Peeter Lilje ja Endel Nõgene, kes olid väga huvitatud dirigendiks saamisest. Endel mängis siis "Estonias" trompetit, Peeter õppis Arvo Ratasepa juures koorijuhtimist. Olin kunagi öelnud, et lähme õige Moskvasse, siis näeme suurlinna tulesid ja seda, kuidasmoodi see asi selles suures majas käib. Olime ja istusime siis seal ja ma rääkisin neile — muidugi mitte ainult hamstrist, vaid ka kõigest muust...

See oli imepõnev aeg — minna Suurde Teatrisse, kus töötas tol ajal neli ja pool tuhat inimest. Seal oli kolm sümfooniaorkestrit ja kolm segakoori, sest esineda oli ju vaja kahes majas — teatris endas ja Kremli Kongresside Palees.

See oli tõsine kool. Olin algul Boriss Haikini assistent ja õnnelik, et Haikin mulle

nii palju tähelepanu pööras. Oli ka põnev näha, kuidas töötab üks õige professionaalne asutus. Etenduste tase oli ütlemata kõrge.

Haikin oli küll südamehaige, aga ta ei keelanud endale väikest konjakivõtmist, tema kodus oli kogu klaveripealne täis rohu- ja konjakipudeleid. Kord helistas ta mulle: *Teate, Eri, tulge ruttu minu juurde, on põhjust pidu pidada — ma sain punktikõrgendust!* Asi on selles, et toona oli igale dirigendile ette nähtud tarifikatsioonid — "punkt". Kõige odavam oli kolmkümmend viis rubla tasu etenduse või kontserdi eest, siis viiskümmend, kuuskümmend viis, seitsekümmend ja kõige kõrgem üheksakümmend. Lisaks veel gastrollitasu, siis said poole juurde. Ja veel oli meisterlikkuse tasu, mis anti kõige kõrgematele, nendele, kellel olid tiitlid.

Haikin oli tollal Vene NFSV rahvakunstnik ja ta kommenteeris: *Sain siiani 50 protsenti lisatasu meisterlikkuse eest. Aga ma kirjutasin avalduse Furtsevale, et auväärt kultuuriminister Furtseva, austan kõrgesti komisjoni, kes minule 1949. aastal minu meisterlikkuse eest määras lisatasu viiskümmend protsenti, kuid mulle on valmistanud juba üle kahekümne aasta suuri raskusi suruda oma kunsti viiekümne protsendi raamidesse.* Selle peale tõsteti tema meisterlikkust seitsmekümne viie protsendini. Mille peale Haikin jätkas: *Kui ma Furtsevat nägin, ütlesin talle: "Teate, sellest ajast, kui ma teile avalduse kirjutasin, on möödunud taas aasta. Ütleksin, et ma olen kunstiliselt veelgi kasvanud."*

Gidon
Kremeriga
Los Angeleses
1991. aastal.
Foto Eri Klasi
kogust



Ta oli üldse üks väga suur huumorimees. Kui ma juhatasin Suures Teatris oma esimest "Traviata" etendust, istus ta loožis ja muudkui kõhis — tal oli nooruses olnud tiisikus, kõhimine oli külge jäänud. Pärast tuli lava taha ja ütles: *Teate, Eri, muidugi igal kunstnikul on õigus valida tempod ja kõik muu. Aga teie ei ole kunagi elus raskesti kõhinud ja teil vist pole olnud ka sellist haigust nagu tuberkuloos. Seetõttu soovitän teile — ei maksa kiirustada selle Violetta surmaga seal viimases vaatuses. Ma juhatasin vist liiga kiiresti viimast vaatust.*

Teine kord juhatasin Bizet'-Štšedrin "Carmeni" süiti. Haikin vaatas ka, pärast tuli jälle minu juurde: *Teate, see on üks haruldane etendus. Te olete õnnega koos — kujutage ette: Plissetskaja tantsib seda etendust ja selle muusika on arranzäärinud tema mees, Rodion Štšedrin. Ja lavakujunduse on teinud Boriss Messerer, kes on Plissetskaja onupoeg. Selle koreograafia on loonud Alissia Alonso, kes on Plissetskaja venna ämm. Teate, nende perekonnas on üksainus probleem — kes neile on Bizet'?*

Haikin oli fantastiline mees. Tema teadmised olid nii suured, et ta võis ükskõik millise teose kohta anda hinnalisi näpunäiteid.

Harlem... Sellega seob mind mitte ainult tookordne "Porgy ja Bessi" lauljate valik ja esinemine nendega Tallinnas, Helsingis ja Moskvas. Hiljem kutsus mind Harlemisse juhutama kontserti *Ebony* ooperi kunstiline juht Wayn Sanders. See kontsert oli pühendatud kahe valge nunnna mälestusele, kes olid ehitanud Harlemisse kiriku. Valik langes Verdi Reekviemile ja see oli üks liigutavamaid hetki minu elus. Kogu see seltskond, keda ma juhatasin — koor ja orkester — olid mustanahalised, samuti solistid. Proove tehes nägin, et paljudel koorilauljatel olid noodid käes, kuid mõnel valepidi ees — tähtis oli nooti omada, tegelikult õppisid nad kõik need partiid pähe. Viimasel hetkel juhtus aga õnnetus, bassilaulja jäi haigeks. Helistasin *Metropolitan Opera*'sse, kus parajasti laulis minu hea sõber Matti Salminen. Ütlesin — *kohe täna, ilma proovita ja raha on minimaalne, see oleks kui üks heategu Harlemile. Ja Salminen tuli.*

See Reekviemi oli ütlemlata liigutav. Kui ta lõppes, nutsid kõik koorilauljad. Ja see on tõesti sügav teos, eriti mõjuv, kui ta on sõna otseses mõttes pühendatud, tähenduslik. Ma ei olnud siis veel juhatanud Ameerikas ühtegi kontserti. Üks *Metropolitan*'i solist ütles mulle mui-gamisi: *mine sa tea, mõni ehk alustabki oma karjääri Ameerikas Harlemist? Ja tal oli õigus, sest mõne kuu pärast juhatasin juba Los*

Angeleses oma esimese sümfooniakontserdi, solistideks Gidon Kremer ja Tatjana Grindenko. Siis oli abiks just Kremer, kes valis minu selle kontserdi dirigendiks. Muu hulgas kandsime seal ette, esmakordselt Ameerikas, Pärdi "Tabula rasa", mis on pühendatud Kremerile, Grindenkole ja minule.

Nii algaski nii-öelda mu Ameerika-karjäär. Nüüd olen juhatanud Ameerikas lugematuid kordi ja seisnud kuueteistkümneseitsmeteistkümnepreestri ees, kõige paremad kaasa arvatud.

Mis puutub Verdi Reekviemi, siis selle tähenduslikumaid ettekandeid on mul olnud kolm. Üks oli Harlemis.

Teine kord oli Rootsisis Olof Palme mälestuseks. Juhtus nii, et Palme tapeti ööl enne meie planeeritud kontserti. Kuna kõik etendused ja muud meelelahutusüritused jäeti Stockholmis ära, siis kujunes sellest ainus, mida valitsus ja ühiskond aktsepteerisid. Nutsid nii saalis olijad kui ka esinejad.

Ja kolmas kord, mis mulle igaveseks meelde jääb, oli siis, kui Peeter Lilje saadeti viimsele teele "Estonia" kontserdisaalist.

Mozarti Reekviemi ettekandeist on ehk kõige meelde jäävam olnud see, mida juhatasin Helsingi *Kallion kirkkos* "Estonia" orkestri, "Suomenlaulu" koori ning soome ja meie solistidega. Pühendasin selle neile, kes tapeti Vilniuse teletorni rünnaku ajal.

Nii et on teoseid, mis omandavad sügavaima tähenduse just siis, kui neid mitte niisama, tavakontserdi korras ette ei kanta...

Tempo- ja rütmiprobleemid? Oh ei, vaeva ma ei ole nendega näinud, kuid eks ta õige ole, et kui sees asi keeb, siis on keemisprotsessi raske taltsutada. Tuleb endas seda temperamenti, kui selle nimi ikka on temperament, tagasi hoida. Kui need rosina-ajud suuremaks kasvavad, siis hakkad sellest aru saama ja ennast ka talitsema.

Kuid ega see pole ka õige asi, kui rütmi hoidmine näeb välja nii, nagu metronoom seda teeb. Tegelikult on kõik rütmid, eriti džässis, edasiviivad. See ei tähenda, et lugu ise läheb kiiremaks. Mis puutub rütmi üldse, siis ka klassika puhul ei huvita seisev muusika kedagi — tal peab olema samuti edasiviiv pulss. See "kiirustamine" peab olema märkamatu. Tihti on veel nii, et halva akustikaga saalis mängitakse lugusid kiiremini ja hea akustikaga saalis aeglasemalt. Ja kirikus veelgi aeglasemalt, sest juurde tuleb kaja. Nii et alati ei ole pulss raudselt määratletud ja ei loeta just suureks patuks, eriti verismis ja romantilises muusikas, kui mingisuguse loo avamäng on kiirem järgnevast.



Ebony ooperi solistidega Gershwini "Porgy ja Bessi" etenduse järel Tallinna Linnahallis
24. mail 1988.

Thomas Volmeri foto

Seega oleneb rütm kokkuvõttes konkreetsest olukorrast, kuid kui rääkida rütmipidamisest, siis on muidugi patt, kui asi läheb poole

kiiremaks. Aga kui need võnked on väikesed, on see teosele võib-olla kasukski. Muidugi, sisemine rütm peab olema paigas, muidu

kaotavad ju kõik süngoobid oma mõtte. Süngoop on tegelikult rõhuliselt taktiosalt edasi kantud või viivisega esitatud noot — kui see kõik muutub aga üheks süngooperimiseks, siis on tegemist juba galopeerimisega.

Mozarti ja Beethoveni puhul on metronoom võrdlemisi vaieldav asi. Õige rütmi leidmine Mozarti puhul õnnestub, kui seda metronoomiga nii väga täpselt ei määrata. Võid mängida mingit lugu kas või poole aeglasemalt — kui see on tehtud veendumusega. Ütleme näiteks, et Klempereri tempod on märksa aeglasemad kui Bernsteinil või Solti, ometi usud neisse kõigisse, sest miks siis mitte uskuda, kui nii üks kui ka teine on veenev. Dirigendi asi on sugereerida, et just nii on õige. Võib-olla üllatavalt uute rütmidega on seesama teos veelgi huvitavam?

Kõige targem on ise jõuda mingisugusele veendumusele ja minu arvates on väga vale hakata imiteerima kedagi, et vaat — Karajan juhatas seda nii ja Solti tegi seda selles tempos. Sina ei ole ei Solti ega Karajan. Kuula neid ja naudi, see on sinu oma asi, kuid ära hakka end teise rüüsse rüütama ega kopeerima. Kui pean hakkama ette kandma mõnda teost, mida ma veel ei tunne, kuulan seda hea meelega, näiteks konservilt, see on CDlt või helilindilt, kuid teen seda siiski vaid puhtmuusikalisest huvist; oma järeldused teen iseene rütmide ja temperamendi põhjal.

Tähendab, et need metronoomimärgid on siiski vaieldavad, kui asi ei muutu just lausa pöördvõrdeliseks. Ka interpret võib oma varasemast tööst teha hiljem teisi järeldusi. Olen küllalt järele mõelnud oma varasemate ja uuemate tõlgenduste üle ning leidnud, et miks need siis ei või erineda? Näiteks leidsin tuge Helsingi lehearvustusest Neeme Järvi kontserdisarja kohta Göteborgi Sümfooniikutega Inglismaal, kus ta üllatas kõiki oma Sibeliuse sümfooniatega ettekandega. Need olid tal juba mitmel korral sama orkestriga plaadistatud — seekord olid kõik seitsmendiku või kaheksandiku võrra kiiremad ja keegi ei üllatunud ebameeldivalt, otse vastupidi!

Sageli räägitakse nii-öelda spetsialiseerunud dirigentidest: see on "Wagneri dirigent", see "Mozarti" ja nii edasi. Mina ei ole ei Wagneri ega Mozarti, ei balleti, opereti ega džässi dirigent. Üritan olla selline muusikamees, nagu ma olen, ja ma ei spetsialiseeru ühele või mõnele asjale.

Mis puudub balleti dirigeerimisse, siis on kahju, kui inimest tituleeritakse: ta on

balleti dirigent. See kõlab justkui: "sellise töö tegija teatris, kes peab rütmi, kes kogu aeg ainult jälgib, mis "varba otsas" toimub, ja tema väärtus selles seisnebki".

Balletimuusika kui selline hõlmab ühe suure, võib-olla ehk hinnalisema osa muusikaliteratuurist. Võtame näiteks Stravinski balletid, olgu need "Kaardimäng", "Kevadpühitsus" või "Tulilind", või Prokofjevi "Roméo ja Julia", "Kivilill" ja "Tuhkatriinu", Tšaikovski "Luikede järv", "Pähklipureja" ja "Uinuv kaunitar", Raveli "Daphnis ja Chloé"... Suurepärane loetelu ainuüksi klassikast — võib-olla, et paremik maailma uhkeimatest orkestriteostest ongi balletile kirjutatud?

Minu arvates halb "balleti dirigent" on tõepoolest see, kes ainult jälgib seda, mis "varba otsas" toimub. Nii palju kui mina olen balletti juhatanud, ja ma olen juhatanud suhteliselt palju nii kodus kui ka *Bolšoi's* ja muudes teatrites, hulk aastaid, olen püüdnud kõikidele tantsivatele kolleegidele sisendada üht: et nad kuulaksid, mida nad tantsivad. Mitte aga vastupidi, et dirigent jälgiks seda, mida nemad "kuulevad" oma vana lindi järgi!

On olemas muidugi klassikalisi ballette, mida nimetatakse "kohvri kandmise ballettideks". Ütleme "Giselle", kus Albert võtab selle naisterahva ja tõstab üles ning nii kaua, kui ta seda "kohvrit" lava teise otsa viib ja maha paneb, ootad sina "järgmise noodiga". Siis sa tõepoolest pead jälgima. See on nagu multifilmis: kui jänes peaga vastu puud jookseb, siis peab käima pauk. See on see kehvem balleti pool. Seepärast olen üritanud vältida selliste ballettide juhatamist, nende muusikaline väärtus ei paku suurt. Õnneks on mul praegu juba võimalus valida.

Aga nagu ma juba nimetasin, on küllalt head lavamuusikat, pealegi pöörduvad paljud ballettmeistrid ka kõige tõsisema muusika poole. Näiteks juhatasin ma Hamburgis John Neumeieri lavastuses Mahleri Üheksandat sümfooniati, lavastanud on ta aga ka Esimest, Teist ja Viendat ning Mozarti Reekviemi! On maitseasi, kas teha just neid ja milliste tulemustega. Sest on nii väga halbu, kui ka väga häid lavastusi, kuid kõikide nende süvamuusikateoste "balletiseerimise" juures on minu arvates ikkagi primaarne muusika. Ja üldse — balleti juhatamine, samuti nagu ooperi juhatamine, tuleb sõnast **j u h a t a m i n e**. Kui toimub ainult üks "saatmine", siis läheb ka ooperietendus hunnikusse. See on nagu siis, kui iga laulja teeks seal, kus tal pähe tuleb ja kus tal noot hästi kõlab, fermaadi.

Ma olin ka alguses balleti koha pealt rumal, et kui juhataasin esimest korda "Luidke järve" — see oli 1966 —, siis vaatasin, et kui Odette/Ottilie hakkas tegema neid fueteesid — oi, nüüd ta jääb aeglaseks! Ja minagi jäin aeglasemaks. Tahtsin nii väga hoolas ja temaga koos olla! Tegelikult käib süsteem hoopis teistpidi: dirigent peab olema see piits, see rütmi andja, sest baleriin vajab raudset rütmi. Sa sunnid tantsijat end sellesse rütmi sättima. Muidu jääb kogu lugu seisma. Oled samaaegselt innustaja ja rütmi andja. Peab olema kogu aeg väga rütmikas.

Niisugune näide. Legendaarne "balleti dirigent" oli Moskvas Juri Faier. Ja alati, kui ma Moskvas juhataasin, ütlesid isegi noored tüdrukud: oi, vaata, need on Faieri tempod! Ja siis ma ükskord palusin, et jutustage mulle Juri Faierist. Aga räägiti, et ta olnud elu lõpul poolpime, ei näinud isegi, kas baleriin on lavale tulnud või mitte, ning pöördunud ikka kontsertmeistri poole, et "kas on juba tulnud". Siis hakanud juhutama, nägemine endal nii kehv, et juhatanud kõike peast. Kuid tema tempod ei tulnud mitte baleriini jalast, vaid tema enda sisemisest rütmist, tal oli lihtsalt õige rütmitaju. Nagu laulja peab enne alustamist hingama, nii ka baleriin, ja sa pead teadma — nüüd tuleb suur hüpe, tal peab olema ettevalmistusaega. Nii et rütmidega peab olema valmis vähemalt lõök varem. Selle asja nimi on *aufтакт*. Sealt algab tegelikult kogu dirigendi töö. Õige *aufтакт* on kogu rütmi alus. Kuidas seda näidata, on

õpitan, ja seda on vaja õpetada.

Saladus seisneb selles, et dirigendi käsi peab toimima nagu kellapendel, ta peab olema rahulik ja ta lööb nagu ühe või kaks lööki ette, et see õige rütm kätte tuleks. See rütmi näitamine orkestrile mobiliseerib sadat inimest koos mängima. Kui see toimub nii-öelda "luigekaela põhimõttel", et käsi vongeldab sinna-tänna, tuleb igaüks omal ajal sisse ja keegi ei tea, kui kiiresti see number edasi läheb, algab tõmblemine ja rütmitus vallutab rütmi.

Nii et selle pulsi andmiseks ongi vaja dirigenti.

Olen juhatanud igasuguseid orkestreid. Ja sageli üllatud, et mõnes väga kuulsas ja heas orkestris võib istuda ka võrdlemisi keskpärane muusik. Ja vastupidi, nii mõneski keskpärases võib olla äkki üks särav täht. Mõne "Lahti orkestri" oboemängija võib olla parem kui Bostoni oma. Aga ta on Lahtis...

Tavaliselt määrab orkestri mentaliteet kontserdi, kogu mingi perioodi tulemuse. See on selles mõttes põnev, et igal maal on orkestritel erinev mentaliteet.

Lõunamaal, Itaalias, Hispaanias, ka meile lähemates Moldaavias, Gruusias ja Armeenias on selline *mañana*-mentaliteet: homme! Ollakse väga hakkamas, et küll homme tuleb. Meil oli vanasti nii: noh, teeme seekord veel ära! Venemaal: õhtul tuleb, õhtul kõik õnnestub. Nüüd, kui käisin Argentinas,



Galina
Ulanova ja
Jekaterina
Maksimovaga
Moskva
Suures Teatris
1970. aastal.
Foto Eri Klasi
kogust

öeldi: *Maestro, ärge närveerige! Kui me paneme frakid selga, siis kõik õnnestub!* Selline garde-roobiline rahustusvorm.

Ameerika on võib-olla ainus riik, kus ma olen orkestrantidest vaimustunud, nad sobivad minule kõige rohkem. Pillimehed tulevad kohale viis-kuus minutit enne proovi algust. See ei tähenda, et nad oleksid *mañana*-mentaliteediga, nad on lihtsalt hästi ette valmistunud, heas tujus ja täiesti mobiiliseeritud. Ameerika elulaad paistab pealt ja suures osas ka on selline läikiv. Esimene küsimus on: *Kuidas sa täna elad?* — Mis see sinu asi on, kuidas ma täna elan, mis pärast sa ei küsi, kuidas ma eile elasin, kuidas mul homme läheb? Mina vastan naljapäraselt, et — *halvasti elan*. Tema: *O, great!* — ta ei kuulagi su vastust. Järgmine lause on: *Et sul oleks tore päev!* Selle peale ütlen, et lähen matustele ja tema hüüab: *Oo, suurepärase!* Ja jututeema: *Sa oled kaalust alla võtnud, kuidas sul kolesterooliga lood on, kas soovid väikese lonksu võtta?* Ja nii edasi.

Selline mulje jääb pealiskaudsel Ameerikaga tutvumisel, jäävad meelde märksõnad nagu "kiirtoit", "hamburger" ja "kokakool". Kuid kõige selle taga peitub ikkagi sügav ja tõsine töömees — tavaliselt. Tema mobiliseeritus tööks on sajabrotsendiline. Seal võib endale lubada tõepoolest ühe proovi, sest ta on selleks üheks nii valmistunud, et võib sellega ka kontserdi mängida.

Euroopas on suuremalt jaolt nii, et

proove on kolm, neli, viis, mõnel lõunamaal isegi kuus, ja siis hakkadki mõtlema: noh, täna ei tule — küll homme tuleb; homme ei tule — küll ühhomme tuleb. Ja enese kokkuvõtmine lükatakse ikka kaugemale ja kaugemale. Sina aga muutud ikka tülpinumaks ja tülpinumaks ja küsid endalt: mis ma siin vehin iga päev — eile läks valesti, täna läks valesti, homme tulebki, ühhomme on jälle valesti? Sa ei tea, palju oled oma tööga edasi jõudnud.

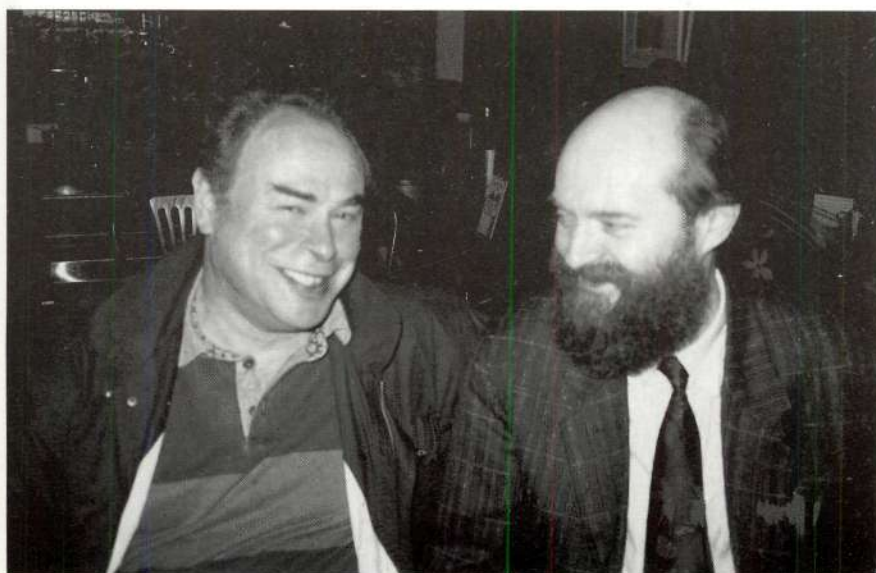
Igal riigil on oma mentaliteet. Selle poolest on mulle Euroopas väga sümpaatne Holland. See on mingisugune Kesk-Euroopa segu saksa täpsusest, prantsuse huumorist ja vaba olemisest ning samaaegselt heast mobilisatsioonist. Saksa orkestrandid ei ole minu lemmikud. Seepärast, et suuremalt jaolt kõikides Saksa orkestrites on üks esimesi silmatorkavaid jooni ninakus. Kõik on nii maru uhked, teavad kõike rohkem kui sina ja püüavad sulle kogu aeg selgeks teha, kui vana nende orkester on ja et — ah, oleme näinud ja oleme kuulnud!

Nõnda ka Berliini Filharmoonikud. Mida uhkemaks läheb orkester, seda rohkem nad tahavad toonitada, kes nad on. Muidugi on Berliini Filharmoonikud, mida olen juhitanud, üks maailma parimaid, ja seda nad teavad. Sulle näidatakse kogu aeg, et — ole sina, kes sa oled, aga meie oleme n e e d!

Põhjamaade orkestrid on enese mobili-

Eri Klas ja Arvo Pärt Tokyos 1991. aastal.

Foto Eri Klasi kogust





Emma Anna Klasiga pärast kontserti "Estonia" kontserdisaalis, 1981.

Kalju Suure foto

seerimises vägagi tugevad. See kontsentratsioon, ütleme Rootsi raadio või Soome raadio, ka Taani raadio orkestril, see on lihtsalt määratu ja väljendub eriti, kui on tegemist ülitõsise muusikaga — Šostakovitši või Beethoveniga näiteks. Kuid loksavam, vabam muusika, näiteks prantsuse impressionistid, seal jääb millestki ka puudu.

Üks väga põnev orkester on Montreali oma. Selles on nagu segatud need kaks poolt, prantslaslik vabadus ja ameerika kontsentratsioon. Kusjuures isegi keelpillirühmas tunded, et igaüks tõmbab nagu oma štrihhiga. Aga ometi annab see huvitava ja toreda

tulemuse. Väga elav. See ei ole militaarne, igaüks istub tooli peal ja kõigub nii-öelda omas rütmis.

Vanasti oli suhtumiselt ligilähedane sellele saksa ninakusele ka Leningradi Filharmoonia esimene orkester, kes ka üritas kogu aeg tõestada, et nemand on parimad ida pool ja Mravinski on parim, mis üldse on. Imelik oli see — vististi poliitilisest süsteemist tulenevalt —, et Venemaal löid läbi, just vene enda dirigentidest, kõik need, kelle suuvärk oli väga heas korras. Verbaalne suhtlemine orkestriga pidi olema väga käskivas kõneviisis. See oli nagu pooljuht, ta juhtis ainult

ühtepidi — siit sinnapoole, tagasiteed ei olnud. Kui keegi hakkaski midagi ütleva, siis káratati: válja! See süsteem ja need dirigendid ei loónud Láanes ka kunagi eriti lábi. See aeg on móodas. Ráágitakse, et Toscanini páevil oli see veel võimalik.

Kuid selline dirigent nagu Herbert von Karajan? 1968 olin Berliinis ja David Oistrakh viis mind tema proovi, móistagi pisut enne algust. Jársku astus ligi keegi noor prantslane ja ütles mulle: mis te siin niisama istute, tulge puldi kõrvale! Jahmatasin: jumal hoidku, ei! Ja móitlesin, et kuidas võib üks niisugune noor mees siin üldse "trooni" juurde kaman-dada, pealegi veel mind, kes ei ole mitte keegi. Siis tuli Karajan. Arvasin, et nüüd saabub haudvaikus ja see prantslane lüüakse saalist minema, sest teada oli, et Karajan on jumalast järgmine mees. Aga ei, orkester lärmas edasi ja prantslane láks Karajani juurde midagi seletama. Karajan tuli puldi, aga orkestrandid lobisesid ikka edasi. Siis löi Karajan kõvasti jalaga vastu maad: *Vaikus!* Sellise rámeda háálega. Móitlesin, nüüd láheb lahti — algama pidi Tšaikovski Kuuenda sümfoonia finaali plaadistamine. Karajan aga hakkas hoopis ráákima teise viiuli kontsert-meistriga: *Árge mulle ráákige, vaarikad vahukoorega ei ole midagi, minu naine káis eile ja korjas metsmaasikaid. Vaat need vahukoorega...* Sel hetkel helises puldis telefon, Karajan võttis toru ja ütles, *Jah, olen valmis*, ning hakkas juhutama. Ja kohe tuli.

Herbert von Karajan, kellest ráágitakse nii móndagi. Temast on anekdootegi. Taevas on sümfooniaorkestri proov, istub orkester ja istuvad kõik vanad pillimehed Berliini Filharmoonikutest ja kõikidest maailma parimatest orkestritest, tiivad seljas. Istuvad, nápivad pille, sinna tuleb ka Oistrakh: Kas see koht on vaba? — Jah, istuge! — Kes teil juhatab? — No vanajumal muidugi! Orkester saab háálestatud ja oodatakse jumala tulekut. Tulebki uksest... Karajan. Oistrakh ehmatab — see on ju Karajan! — Ei, see on jumal, aga ta kujutab ette, et on Karajan.

See kõik on üks suur muinasjutt. Umbes samasugune, nagu káib Arvo Párdi kohta, et ta on niisugune erak, kes üldse inimestega ei lávi ja mis veel! Kui meie káisime muusikakoolis, sõitis Arvo punase "Jawaga" ringi ja tegi igasuguseid nalju. Ja ma pean ütleva, et minu elus on ta mänginud vágagi táhtsat rolli, kuid see on isejutt. Kord aga, náiteks kui olin enne eksamit professor Alfred Karindile depressioonis, sõitis Arvo taksoga meie maja ette, suusad peal, et sõidame Peipsi áärde kooli-vennale külla. Sõitsimegi, olime Kuremäel,

sõime vägevalt, káisime suusatamas ja puha. Olin selle eksami párast siis tõesti hingehádas. Kord aga saatis ta Kislovodskist mulle ühe kopika, telegrammi taha kirjutas: *Kallis Eri! Saadan sulle ühe kopika. Tean, et seda ei ole palju, aga ára seda tihja-táhja peale raiska!*

Need legendid nendest inimestest!

Lõigud ligi kaks aastat kestnud Eesti Raadio saatesarjast "Tere, Eri! Avatud oopus" valinud

IVALO RANDALU

“ORIENT ‘98” — ÜHIST JA ERINEVAT

Intervjuu festivali kunstilise juhi PEETER VÄHIGA

Iga kolme aasta tagant on eestlastel võimalus proovile panna oma tolerantsus, kuulates meie jaoks kaugete ja eksootiliste kultuuride muusikat.

7.—10. maini toimus nüüd juba kolmandat korda ida muusika festival “Orient”. Festivali kontserdipaigad ei piirdunud sugugi ainult pealinna saalidega, muusikat jätkus ka Tartu, Pärnu, Viljandi, Tõrva, Jõgeva, Rakvere, Jõhvi ja Purtse jaoks.

“Oriendi” pressikonverentsil ütles “Eesti Kontserdi” asedirektor Aivar Mäe, et festival on alguse saanud sinu isiklikust huvist asja vastu. Kas pead seda oma missiooniks?

See on ehk tõesti saanud algtõuke minu huvist ida religioonide, muusika, kultuuride ja filosoofia vastu. Kuid kui niisugused festivalid jääksid ühe-kahe inimese korraldada, siis kujuneksid nad paratamatult nii-öelda poolisetegevuslikeks. Minul on selles mõttes vedanud, et “Oriendi” korraldamine on õnnestunud ühendada “Eesti Kontserdi” professionaalse tegevusega. Nii et festivali korraldajaks on “Eesti Kontsert” ja mina lihtsalt üks väike kruvike kogu asja juures.

Minu puhul on see missioon, mis on ühendatud töö ja isikliku huviga. Teen seda naudinguga, mitte kramplikust soovist Eestis ilmingimata ida muusikat propageerida.

Kui haruldane on selline festival Euroopas?

Balti riikides on selline festival küll ainus. Ka Soomes ei ole minu teada regulaarset ida muusika festivali, aeg-ajalt tutvustatakse ida kultuure Kaustise folkloorifestivalil. Rootsisis on ida muusika festival olemas. See kannab muide ka nime “Orient”. Nad alustasid meist mõned aastad hiljem ja on vabandanud sama nime kasutamise pärast, kuna nad ei teadnud siis veel meie festivalist. Londonis, Pariisis ja Berliinis tuntakse selliste asjade vastu huvi ning seal võib leida nii eraldi festivale kui ka muude festivalide kavades üsnagi palju ida muusikat.

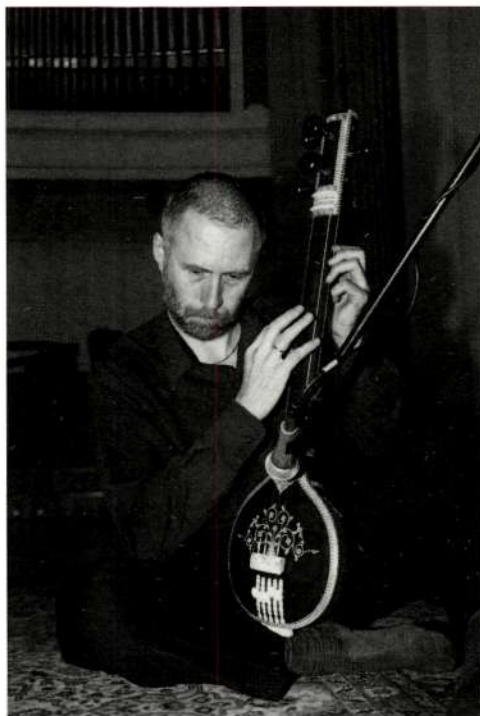
Milline oli sinu eredaim mulje lõppenud “Oriendilt”?

Muusikalises mõttes oli kõige kõrgemal tasemel kindlasti india muusika kontsert, nii *santuuri*-mängija Nandkishor Muley kui ka

vichitra vina mängija Mustafa Raza on mõlemad absoluutne tipp. Maailmas on praegu üldse kolm *vichitra vina* mängijat. Kahjuks on see pill tänapäeval peaaegu välja surnud. Selles mõttes oli see haruldane kontsert. Väga kõrge tasemega laulja on Prabhati Mukherjee. Supervirtuoos on ka *pipa*-mängija Zhang Hong-Yan Hiinast.

Nimetasin praegu soliste, aga kõige suurejoonelisem *show* oli Jaapani Ikuta shinto templi ansambli esinemine. Sageli tuuakse

Festivali “Orient” kunstiline juht helilooja
Peeter Vähi.





India tantsija Devayani arvab, et "tantsimine on suursuguseim ja kauneim kõigist kunstidest..."

selliseid suuri etendusi Euroopasse mугandatuna, väikestes mastaapides. Meie õnneks otsustas selle trupi sõitu toetada *The Japan Foundation*. Nii jõudis Tallinna kolmkümmend kolm inimest ja nende tohtud kastid — autokoormatäis instrumente ja kostüüme. Tänu sellele oli võimalik esitada programm täies mahus. Siinsetes oludes jättis see küll grandioosse mulje.

Show oli tõesti muljet avaldav. Neid maske ja kostüüme vaadates on nagu kahjugi, et meie esivanematel pole nii lennukat fantaasiat olnud.

Rääkisin pärast etendust ühe meie folkloristiga. Ta oletas, et tegemist on jaapani folklooriga. Tegelikult kõlas lavalt rituaalne ja õukonnamuusika. *Gagaku*-muusika on puhas õukonnamuusika, mida vahel esitatakse ka templites. Sellel ei ole folgiga, st rahvamuusikaga mitte mingisugust pistmist. Meil on sellest võib-olla raske aru saada. Sama lugu on india klassikalise muusika esitajatega, nad ei ole folkmuusikud. Ravi Shankar ei mängi etnomuusikat, see on india klassikaline muusika, väga rafineeritud, aas-

tasadade jooksul välja kujunenud reeglitega, muusika, mille kohta on õpetlased traktaate kirjutanud. Kui tuua mingi analoog Euroopast, siis see ei ole mitte setu naiste laul, vaid pigem Louis XIV õukonnamuusika. Ei ole võimalik, et midagi niisugust oleksid teinud vaesed riisikasvatajad. Juba kostüümid — kuld, brokaat ja siid — näitavad, et see on olnud ülirikaste inimeste meelelahutus.

Korraldajana on sul võimalus suhelda kõigi esinejatega. Kes oli neist isiksusena kõige huvitavam?

Minu enda pisut subjektiivsete eelistuste tõttu laama Konchok Tamphel. Kahjuks ei jõudnud publikuni kõik see, mida tal oleks olnud pakkuda. Ütleksin isegi, et tema etteaste oli kokkuvõttes üks ebaõnnestunumaid, kuigi mitte tema süü tõttu. Halbade asjadest ei ole ehk mõtet tagantjärele rääkida, aga lühikese põhjendusena laama etteaste ebaõnnestumisele ütlen ma siiski nii palju, et üks purjus eesti budoloog hirmutas ja šokeeris laama oma ähvardustega nii ära, et laama oli oma esinemist peaaegu ära jätnud. Kui ta lõpuks siiski esinema nõustus, ei suutnud ta anda publikule pooltki seda, mis tal plaanis oli.

Kui isiksustest edasi rääkida, siis huvitav on näiteks Nandkishor Muley nii muusiku kui ka väga laia silmaringiga inimesena. Samuti ka jaapanlaste juht Takahisa Katoh, teaduste doktor, ülikooli religiooni-ajaloo professor ja ühtlasi Ikuta templi peapreester. Kahjuks takistas temaga suhtlemist keelebarjäär.

Mis sa arvad, mis toob publiku "Oriendile"? Kas tullakse otsima rohkem ühist või erinevat?

Arvan, et nii üht kui ka teist. Ka mina ise tulen kuulama neid kontserte, otsides nii ühist kui erinevat. Siin piiri tõmmata ma ei oska, küll aga pean ma ütleva, et "Oriendi" publik on totaalselt erinev sellest, kes tavaliselt käib "Estonia" kontserdisaalis keelpillikvartetti, kammeransambli või meeskoori kuulamas. Erinev nii oma rahvuslikult koosseisult kui ka välimuselt. Vähe on akadeemilist, filharmoonilist publikut. Rein Rannap istus igal kontserdil, ka Madis Kolk, aga enamikku eesti heliloojaid, lauljaid või

Ikuta shinto templi ansambel Jaapanist, keskel ansambli juht — templi peapreester, prof dr Takahisa Katoh.

日本神戸民俗芸能団



dirigente ma ei näinud. Ma ei taha sellega kindlasti mitte öelda, et issand, kui piiratud silmaringiga inimesed. Pigem näitab see, et meie elu on väga Euroopa-keskne. Tavaline kontserdipublik kuulab muusikat alates barokist kuni XX sajandini. Ka varasem Euroopa muusika, milles oli palju ida mõjutusi, näiteks Hispaania kaudu tulnud Araabia mõjud, tundub alternatiivne. Enamik inimesi suhtub sellesse mingi kartusega: ei tea, kas ma saan aru, see on ikka nii kauge asi. Minu meelest on sama lugu ka toitudega. On inimesi, kes, kui nad on harjunud sööma bõfstrooganovi, karbonaadi või romsteeki, tellivad seda alati ning ei proovi kunagi mingit hiina või india toitu. Nad ei julge seda teha, kartes, et kas see ikka maitseb. Nagu eestlasele on karbonaad midagi kindlat, on samuti kindel asi ka Brahms ja Vivaldi. Ida muusika kontsert on täis ootamatusi ja see võib üldse mitte meeldida. Kujutan ette, et paljud mõtlevad just niimoodi.

On ta siis tõepoolest alati nii erinev? Võtame kas või "Orient '98" esimese kontserdi, kus kõlas hiina sümfooniline muusika. See peaks ju eurooplasele täiesti vastuvõetav olema.

Hiina muusika kontsert oli mõnevõrra eriline kogu festivali kontekstis. Eriline just selles mõttes, et ta oli kusagil aasia ja euroopa muusika piiril. Seal olid koos euroopalik sümfooniaorkester ning muusika, mille algprogramm ja pealkirjad on puhthiinalikud, rääkimata sellest, et dirigent Zheng Xiao-Yin ja solist Zhang Hong-Yan olid Hiinast.

Kui me ennist rääkisime, et paljud muusikud ei tule kontsertidele, siis võis jääda mulje, et seal üldse mitte kedagi ei olnud. Kaugeltki mitte. Nagu varasematelgi ida muusika festivalidel, olid edukamad kontserdid välja müüdnud. Kõige tühjem oligi hiina sümfoonilise muusika kontsert. Sinna ei tulnud need, kes loevad "Paradoksi", sest sümfooniaorkester on nende jaoks liiga akadeemiline, ja ei tulnud ka need, kes käivad Brahmsi ja Beethovenit kuulamas, sest nende jaoks oli see tavapärasest sümfooniakontserdist liiga kõrvalekalduv.

Suures kontserdisaalis võivad üks-kaks muusikut laval väga kaugeks jääda, kuulaja soovib esinejaga vahetumat kontakti. Seepärast olidki kammersaali kontserdid välja müüdnud. Võib-olla peaks järgmistel "Orientidel" rohkem kasutama väiksemaid saale?

Kahtlemata ei ole "Estonia" kont-

Iwami *kagura*-tants (lugu kaheksapealisest maost) Ikuta shinto templi ansambli esituses.





Tiibeti laama
Konchok Tamphel
esitas festivalil
oma keha
ohverdamist
kujutava *chöd*-
rituaali.
Harri Rospu fotod

serdisaal õige koht sellise festivali jaoks, aga fakt on ka see, et tegelikult ei ole meil Eestis ühtegi kohta, mis oleks täiesti õige näiteks *pipa*-muusika esitamiseks, samuti pole meil ka ühtegi india stiilis templit, pole budistlikku templit, kus laama esinemine oleks olnud täiesti omal kohal. Nii on "Estonia" kontserdisaal kompromiss. Muidugi, sellise festivali jaoks oleks ideaalne saal niisugune, kus oleks umbes kolmsada kohta, see oleks alati puupüsti rahvast täis. Aga paraku on "Eesti Kontserdil" alaliselt kasutada "Estonia" kontserdisaal, siin oleme me peremehed.

Meil on siin head valgustusvõimalused, head helisüsteemid, meeskond töötab professionaalselt.

Mis on sellise festivali organiseerimisel kõige keerulisem?

Aastatega on asi läinud lihtsamaks, saadud festivali korraldamise kogemused.

Järg lk 96

"PÄEVAVALGUS" EHK MAIT LAASI ENESEPILASTUS



"Päevalgus", 1998. Režissöör Mait Laas.

"PÄEVAVALGUS". Stsenarist, režissöör ja kunstnik Mait Laas, nukumeistrid Ene Mellov, Külli Jaama, Alik Shank, Taivo Müürsepp ja Ilmar Ernits, kunstnik-dekoraator Ivika Kivik-Luisk, grimeerija Tiina Leesik, monteeriija Kersti Miilen, helilooja Esko Oja, helirežissöör Jaak Elling, operaator Raivo Möllits, operaatori assistent Märt Annus, tootmisjuht Maret Reismann, produtsent Arvo Nuut, animaator-näitleja Märt Kivi. 35 mm, 10 min, mustvalge. © AS "Nukufilm", 1998.

Eesti esimesi kodumaal koolitatud, nüüdseks suuremas osas ka diplomitööga hakkama saanud filmitudengeid on avalikkus kaunistesti ohtra tähelepanuga kostitanud. Kuid nende "esimeste pääsukeste" kärarikka munast koorumise varjus on ilmavalgust näinud ka mõned "käopojad", keda ei ole justkui oodatagi osatud. Üks sellesarnaseid on Mait Laas, kellel festivalide-

küpseks saanud (müügiedule ei julge antud juhul kuigi kõrgeid panuseid teha) animafilm "Päevalgus".

Enam kui aasta eest risustas meie ekraane samanimeline linateos, milles Sylvester Stallone tuli päästa plahvatuse tagajärjel jõealusesse tunnelisse maetud inimesed. Laas on teinud filmi, mis on oma nimekaimust kümneid kordi lühem, umbes sama palju kordi huvipakkuvam ja absoluutselt loendamatu kordi odavam. Kuid kui Stallone "Päevalgus" hiilgas hollywoodilikult lakoonilis-ambitsioonitu vormiga, mis laskis ka n-ö laiadel massidel pakutavast osa saada, siis stsenarist-lavastaja-kunstnik Laas on kaldunud teise äärmusse ja teinud filmi, mis lõpuni arusaadav vaid talle enesele.

Selles mõttes sarnaneb "Päevalgus" mõneti videokunstiga, milles toimuva ratsionaalne mõtestamatus-hölmamatus on lausa iseseisva

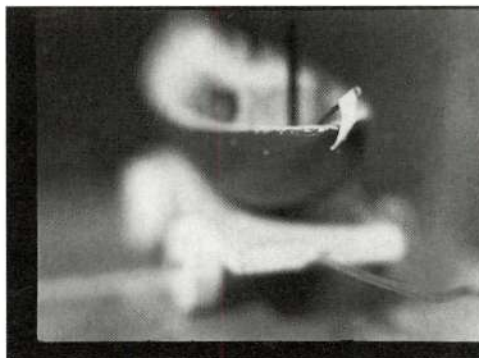
väärtuse omandanud. Kuid erinevalt videokunstnikest, kelle huvi piirdubki vaid vormimängudega ja kellele dramaturgia ning stsenaarne ülesehitus on žanrit rüvetavateks tabusõnadeks, on Mait Laas oma "Päevavalgusesse" pikkinud siiski ka ühe alguse ja lõpuga loo. Ja olugi et lugu iseenesest jääb enam kui hämaraks, sunnib see tähelepanu virgema hoidma ja on samas ka piisavalt lühike, et vaatajat isikupärase vormi lumusesse hoida. Enamgi veel, autor näikse tahtvat meile isegi midagi öelda või teeb siis vähemalt näo, nagu tahaks — sellele vihjavad mõned kaadritagused verbaalsed sügavamõttelised (*ä la* "väga keeruline on öelda lihtsalt, kuulen kärbse hingamist" jne).

Üks mis selge — ekraanil aetakse mingit väga tõsist asja; eesti animafilmi n-ö firmamärgiks kujunenud priitpärnaliku absurdihuumoriga ei ole "Päevavalgusel" suurt midagi pistmist. Laas mängib üldarusaadavate ürgsete sümbolitegemarkidega nagu päike, lill, kera jne, kuid nendest tähtedest moodustuvad sõnad ja laused räägivad vaatajale mingit vaid asjasse pühendatuile arusaadavat mõistukõnelist salakeelt. Hea heitleb kurjaga ja valgus pimedusega, kusjuures hea ning helge — päevavalgus — näib halvaendelisest hämarusest võitu saavat. Näib, sest lugu raamivaimu(?) haigla(?) miljöö jätab igihalja võimaluse, et tegelikult on kõik vastupidi — võib-olla helge ainult näib helgena ja tume tumedana?

Nagu öeldud, on "Päevavalgus" piisavalt lühike, et vaimu virge hoida ja tähelepanul mitte lahtuda lasta. Sest Laasi loodud sürrealistlik keskkond ja selles askeldavad mõmised ning artikuleerimatult räuskavad lapiknukud on ka lihtsalt visuaalse kompositsioonina huvitavad. Selles mõttes meenutab "Päevavalgus" Mati Küti animeeritud saksakeelset operit "Sprott võtmas päikest", mis rõhus samuti pigem visuaalsele esteetilisele naudingule, jättes samas vaatajale tõlgendamisel ehk liigagi vabad käed. Paralleele Kütiga võiks leida ka nukkude "anatoomiast" — Laasi tegelaskond on samasuguse teerulli alt läbi käinud ja nendegi kõõluseid-liigeseid asendavad metallist hinged —, kuid eks tulegi nad ju lõpuks meie kinomaailma ühisest galaktikast nimega "Nukufilm".

Omapärasemaks detailiks "Päevavalguse" lapikkangelaste juures on nende füsiognoomia. Vaatamata muidu enam kui ebaharilikule konstitutsioonile on Laas nad Kõigevägevamalt mõotu võttes siiski oma, st inimese näo järgi loonud. Kombineerides nukkude kolpadele kleebitud erinevate portreefotodega, suudab ta neist lõppkokkuvõttes üpris emotsionaalse ning meisterliku "näitlejatehnika" välja võluda. Enamgi veel, loo positiivne peategelane pälvib lõpuks koguni au lausa luust ja lihast inimesena ekraanile ilmuda, seda küll vaid mõneks hetkeks, kuni filmi lõputiitrid tema lihalekule õndsusele piiri panevad.

Kõnetekstiga on Laas siiski äärmiselt kitsi olnud. Pea ainus fraas, mida ta oma tegelastel öelda laseb, on "Fuck yourself" ehk "koini isennast". Vaevast see režissööri taotlustega kokku kõlksub, kuid selles ütluses võib näha ka suisa kontseptuaalset programmilisust. Sest mida see



"Päevavalgus".



"Päevavalgus".
Raivo Möllitsa fotod

"Päevavalgus" siis sisuliselt muud on kui mitte Mait Laasi ekshibitsionistlik enesepilastus? Mees mängib ekraanil oma salamõtetega, ajab mingit küllap talle enesele jälgitavat rida ja loob kujundeid, mida kõrvalseisjatele pole kahjuks antud aru saada. Kuid kuna seda kõike teeb vaieldamatult hea pildi- ning rütmitajuga andekas inimene, siis ei mõju see õnneks siiski piinlikkust tekitavalt ega tüütavalt, vaid pakub siirast silmarõõmu ning kosutavat vaimuvirgutust.

MAIT LAAS on sündinud 4. augustil 1970 Tallinnas. 1993 lõpetas ta Tallinna Pedagoogikaülikooli kunstiopetuse alal ja õppis seejärel ühe aasta Kujutava Kunsti Kõrgkoolis Viimis. Praegu õpib Pedagoogikaülikooli magistrantuuris kunstiteadusi. "Nukufilmis" töötab Laas 1995. aastast. 1993 valmis tal diplomitööna 5-minutine nukufilm "Ja õitseski" ning 1997 koos Hardi Volmeriga 11-minutine "Keegi veel". "Päevavalgus" on tema kolmas nukufilm.

OLLE MIRME on sündinud 26. augustil 1973 Tallinnas. 1998 lõpetas ta Tallinna Pedagoogikaülikooli telerežii eriala, diplomitööks 23-minutine teletühifilm "Lilled Liale" tema enda stsenaariumi järgi. Mirme on avaldanud rohkesti filmiarvustusi "Pühapäevalehes" ja "Sõnumilehes" ning teinud ETVs vabakutselise režissöörina saateid, aga samuti Eesti Raadios filmisaateid.

LINNUD



"Pigilinnud", 1998. Režissöör Tõnis Lepik. Vatsel: "Ma olen osa võtnud meie vabariigi taassünni üritustest alates Hirvepargist, Balti ketist... Ja nüüd ma olen järgi mõelnud, mis ma olen selle aja jooksul võitnud või kaotanud..." Tiit: "Kõik muinasjutud lõpuks on ju tähendamissõnad. Neid räägitakse lastele, ja kui lapsed ükskord saavad täisealiseks, siis avatakse neile selle muinasjutu tõeline mõte."

"PIGILINNUD". Käsikiri, lavastus ja pilt: Tõnis Lepik, heli: Tiina Andreas ja Jüri Kartušin, järjestus: Tõnis Lepik ja Urmas E. Liiv, töörihm: Heikki Eskla, Andres Lepik ja Toivo Ráni, korraldus: Salme Poopuu, toimetaja Tõnu Karro, produtsent Mati Sepping. Täenatakse: Raul Müürisepp, Elmar Vatsel ja Tiit Niiler. *In memoriam* Jüri Kartušin. 35 mm, 27 min, värviline. © "Faama Film", 1998.

Ei, sedapuhku mitte Hitchcocki vaid Tõnis Lepiku linnud, laevad ja inimesed. Romantilis-nostalgiline ja paljusónaline pildirida, õigemini mitu rida, mille ümber meeleolukas agulifilosoofia raam. Raam on heatahtlik ja lapsemeelne, pildid pole, on pigem kurjad. Autor kummalisel kombel solidaarne kõigeaga.

Kirikukellad ja suupillihelid, linnapanoraam. Tallinna tornid ja tornikesed, narrid ja narrikesed. Viiekümnene hipi jalgrattal, kõrreke hambus, nagu märgiks luuletaja. Aeg, ajad ja mitu aega, ükski pole talle olnud oma. Tema ise on ikka oma, identne, rahus iseendaga. Mis maailma puutub, siis see on vaatamis- ja kuulamisväärne vaid selle tõttu, mida ta tähendab, mitte selle tõttu, mida ta on. Tiiduks nimetatav teab, et "muinasjutud on tähendamissõnad, mida räägitakse lastele, ja kui lapsed suureks saavad, siis avatakse neile ka tähendused". Et osa lapsi suureks ei saagi, seda ta ei tea või ei pea oluliseks. Reaalsus lunastust ei vaja, küll aga unistused. Või kuidas?

Reaalsus lõputus jalgrattatiirude kordumises on aga vihas, sõltuvuses ja surmas otsekui negatiivses hävingukolmainuses. Rauliks ja Vatseliks nimetatavate ning mitmete nimeta jäänud, aga tallinlasele tänavapildist tuttavate heidikute kaudu visatakse riigile ja ühiskonnale lahendamata sotsiaalne probleem. Koduta ning sissetulekuta inimeste arv kasvab iga päevaga. Riikliku kriminaalpreventsiooni nõukogu poolt valitsusele tehtud ettepanek kodutute hoolduse riikliku programmi väljatöötamiseks on vastuseta, tööhoive- ja eluruumipoliitika on välja töötamata, ettepanekud tasuta alko-narko ravi ja võõrutusprogrammide kohta on jäänud vastukajata, riiklik alkoholipoliitika puudub. Kuriteoohvrite toetamise programmi tarvis ei leitud riigi eelarvest sentigi, ellujäämist ning mõtlemist reguleerib vaid raha, mammutministeerium ei tule toime iseendaga, ühiskonna probleemidest rääkimata. Pikettides ja kettides osalenud Vatsel räägib: "Vaatasin sini-must-valget, oli hea tunne, aga nüüd kaob ära." Ja kuigi minul ei kao lapsepõlves sisendatu kuhugi, on mul Vatselitest kahju. Ja riigist, mida nad hakkavad vihkama.

Hoolimatu, vihuti vihaks muutuv põlgus vahib vastu teistestki kodututest. Kuigi neil puudub jõud ning tahe võita, pole neil ka midagi kaotada. See tähendab destruktiivsust, entroopiat, hävingut. Prügikastidest süüa otsiv Raul ähvardab, et võib minna panga peale: mis nad siis vahivad meid, andku parem kakskümmend viis krooni. Söögipalve pooliku kurgi leidmisel on mahlakas: kuradi, kuradi kurat, kus on Issand Jumal. Jah, kus? Põlenud majade keldrites, soojustrassides ja prügimäel elavad mehed ei näe Teda üksteises ega kelleski teises. Räuskav lootusetus on nende esimene ja viimane reaalsus.

“Jumalal on palju poegi,” räägib Tiit. “Kord tuleb ärkamine. Siis pääseme paljudest asjadest. Lõpuks ka iseenesest.” Ja uus plaan: luiged tügil. Suurejoonelised ja üllad. Vähemalt muinasjutudes. Tegelikuses söövad ka nemad surnuid. Nagu ka kotkad, keda me küll filmis ei näe. Toompeal toimuvast vaid räägitakse. Ja ropult.

Üldse räägitakse liiga palju. Kuigi keel on ehe, tahaks kõneldavat näha. Monoloogidele üles ehitatud liikumine jääb staatiliseks. Kuigi kaamera jälitab elupögenikke kõikjal nende prügikastist peldikuni ulatavas suletud maailmas, jääb siiski paigalkäigu tunne. Seda süvendab ka agulifilosoofi ringlemine nii mõtte- kui linnamaastikul. Vaieldamatult head suured plaanid, markantsed tüübid, olgu või ülipaks kerjusnaine või medalitega mees, kes eksponeerivad end ellujäämise nimel, jäävad omaette seisvaks. “MacDonalds’i” tualettruumis habet ajavad hulkurid, pikk mees, kes kassiahas- tuses isegi longerit juua ei suuda, ja üllatunud ahv loomaaias on tõelised ja head. Paekivimüür taeva ja unistuste piirina ja selle kohal kõrguvate tuhandete korteritega tsiteerib küll Urbla filmi Ulfsakiga ja üht reklaamiklippi ka, aga sobib siia. Napp kaadritagune tekst — kui ma vaid ühe kolm korda kolm elamispinna saaksin, oleks kõik korras — on küll vale, aga siiski unistus, seega üldlevinud müüdina üks reaalsustest. Sotsiaal-, öö- ja karistusmajade, samuti pandi- ja pordumajade teist, keerulist ja masinlikku reaalsust me ei näe ja sellest on kahju. Aga inimese institutsionaliseerumine ja kaubastamine on ehk ka teine tasand, mida siin pole tahetud puudutada. On jäädud suletud ringides kohuva lohotu vabaduse juurde.

Filmis on rohkesti linde: on prügikastide kohal kisklevad kajakad, on lausa klassikaline end rentsliis pesev tuvi ja on luiged. Lugu aga räägib ähvardavast tiivutusest kui revolutsioonilisest

potentsiaalset, mis kasvab meie tagahoovides. Sajad Koplis nälgivad ja varastavad lapsed pole filmi mahtunud, aga on selge, et nad tungivad meie eestubadesse. Kui raha ainsa regulaatorina pole toiminud elu edendavalt, siis tuleb valida halastuse ja hirmu vahel. Lõpuks on see valik ühte teagu kultuuriküsimus ja eluküsimus.

P. S. Peeter Urbla film, mida osundasin, kannab nime “Ma pole turist, ma elan siin”. Ääretult sobiv pealkiri ka Lepiku filmile.

TÕNIS LEPIK on sündinud 24. augustil 1958 Tallinnas. Aastatel 1979–1991 töötas “Tallinnfilmis” operaatori assistendina, II operaatori ja operaatorina. Olulisemad operaatoritööd: Olav Neulandi “Näkimadala- late” kaks esimest seeriat (1987, koos Anton Muti ja Nugzar Ruhadzega), Hannes ja Renita Lintropi “Co- gito, ergo sum” (1989) ning “Šurale” (1990), Lauri Aaspõllu “Surnud hiir südamel” (1990) ja “Samaani maastik” (1992, koos Urmas Sepaga), Sulev Keeduse “Ainus pühapäev” (1990) ja “Vaarao lapsed” (1991, koos S. Keedusega), Peeter Simmi “Ankur” (1991). Autorifilmid: “Kondajad” (1990) ja “Pigilinnud” (1998). Põhjalikum ülevaade Lepiku loomingust on TMKs 1994, nr 8-9.

S. T.



“Pigilinnud”. Raul: “On ükskõiksus selle ühiskonna vastu. Ja mingi põlglikkuse joon. Tegelikult ma ei põlga ära ka sellist asja, kui mul tõesti on häda käes — lähen panga peale välja.”

ALLANI JA LIISI LOOD



"Pilv peopesal", 1994. Režissöör Airi Kasera.
"See on minu enda tehtud lugu ja ma panin talle
pealkirjaks "Leierkast"."

"PILV PEOPESAL". Stsenarist ja režissöör Airi Kasera, operaator Arko Okk, heli: Tiina Andreas, monteeriija Sirje Haagel, produtsent Mati Sepping, konsultant Arvo Haug. 35 mm, 38 min, mustvalge. © "Faama Film", 1994.

"LIISI VIIES SUVI". Käsikiri ja režii: Airi Kasera, pilt: Arvo Vilu, muusika Sven Grünberg, konsultant Olga Ilgina, režii assistent Külli Austrin, videomontaaž: Marek Toompere ja Ahti Tubin, helisalvestus: Jüri Vaher, teksti luges Diana Lorents, majandamine: Maie Kerma, tootmine: Reet Sokmann. Video Beta SP, 25 min 48 s, värviline. © "Eesti Telefilm", 1996.

valge, Liisi film aga väga kirkavärviline. Tava-vaataja, kes puuetega laste probleemidega igapäevaelus kokku ei puutu, saab mõlemast filmist palju uut teada. Mõlema filmi ühiseks tundetooniks nimetaksin ma "vaimne helgus". Nii Allani ema (teisi sugulasi filmis näha pole) kui ka Liisi vanemad näikse olevat väga tasakaalukad ja oma osaga harjunud (leppinud).

Allani ema hoiak on usutavasti teiste selliste laste vanematele kindlustunnet pakkuv — talle on filmis palju sõna antud. Liisi vanemad ei



"Pilv peopesal". "Allan on väga tubli ja arusaaja; kui ma olen närvis mõnikord, siis ta tuleb minu juurde ja ütleb lihtsalt: kas sul on midagi halvasti, las ma aitan sind, sina oled kõige parem. Siis ma ütlen: sina oled ka kõige parem. Ja siis on meil jälle kõik mured ja probleemid lahendatud."

Arko Oki fotod

TMK toimetus on võtnud endale põhimõtteks, et iga Eestis tehtud film, olenemata žanrist, peab saama mingi hinnangu. Režissöör Airi Kasera kaks filmi "Pilv peopesal" ja "Liisi viies suvi" on teatud mõttes ülekohtuselt varju jäänud (Liisi film on valminud ETVs 1996, esimene ehk Allani film juba 1994).

Teema, mida need filmid käsitlevad, on siiski niivõrd eripärane ja tänuväär, et sellest kas või väikese ajalise nihkega juttu teha. Nimelt on nii Allan kui ka Liisi väga erilised lapsed — kaheteistkümmene Allan on õnnetusjuhtumi tõttu pime, viiene Liisi aga nn pimekurt.

Filmidel on palju ühisjooni, aga on ka suuri erinevusi. Allani lugu "Pilv peopesal" on must-

ole filmi tegijate soovil nii palju sõna saanud, küll aga on nad lubanud lausa oma igapäevaelu tungida — peres on veel kolm last ja nende igapäevaelust me filmi kaudu osa ka saame.

Kui Allani filmi võiks pidada n-ö filosoofiliseks lähenemiseks, mõtiskluseks ühe noore inimese elusaatuse üle, siis Liisi film on (vist) mõeldud rohkem praktilise õppefilmina. Kaadritagune tekst, mis on väga asjalik, seletab ekraanil toimuva asjasse mitte pühendatud vaatajale üle. (Eripedagoogika eriala üliõpilastele on see kindlasti oluline õppevahend.)

Allani filmi helgus tuleneb eelkõige sellest, et vaataja näeb neid jõupingutusi, mida ema teeb, et aidata oma pojalt tajuda meid ümbritseva maa-

ilma mitmekesisust (külaskäik ratsabaasi, skulptori juurde, jalutuskäigud koeraga, retk mere äärde). Ema ja poja sõprus on liigutav ja meeldejääv.

Liisi puhul on kõik natuke keerulisem. Kuna Liisi ei räägi, vaid ainult žestikuleerib (viipleb), on ka tavavaatajal raske lühikese filmi jooksul taibata kõiki neid peensusi, mis sellise lapsega suheldes kaasnevad. Aga et ka pimekurt laps tunneb hirmu või armu, saab filmi kaudu selgeks küll.

teada Liisi vanematest ega nende toimetulekust nelja lapse üleskasvatamisel.

Allani ja Liisi lood on tehniliselt korrektselt teostatud tõsielufilmid, mis kindlasti aitavad leida elujulgust ka nendel vanematel, kellel on oma lastega samad probleemid. Vaatajad, kes on nende elunähtustega senini vähe kokku puutunud, avastavad filmidest eripärased inimsaatused.

"Liisi viies suvi", 1996.

Režissöör Airi Kasera.

Tallinna 124. lastepäevakodus erihooldust ja eriõpetust saav

Liisi kuulab muusikat suure tähelepanuga.

Arvo Vilu foto



Nii Liisi kui ka Allani kõrval on nende kasvatajad, õpetajad. Vaid mõneks hetkeks suudame aduda nende inimeste suutlikkust ja töö eripära. Allani õpetajad saavad võimaluse ka teda kiita, küll aga jäävad nii geograafia- kui ka ajalooõpetaja filmi tegijate tahtel nimetuks.

Liisi puhul on meeldejääv ja õpetlik Liisi kasvatamine, õpetamine. Kõik need muusika- ja võimlemistunnid on päris meeolukad. Tavavaataja saab aimu, kui palju teistmoodi tuleb selliste lastega harjutusi läbi viia. Liisiga tegelejate-kasvatajate ühine tunnus näikse olevat selle töö juures vist hädavajalik rõõmsameelsus.

Mõlemad filmid on keskendunud laste kasvatamise-koolitamise teemadele. Allani loos on nii poiss ise kui ka ema esitanud küsimuse: mis saab edasi?

Puuetega laste (aga ka täiskasvanute!) probleemid on meie riigis laiahaardelised ja keerukad ning nende üle arutamine ei kuulu käesoleva kirjatöö raamidesse. Allani filmist selgub, et pimedala lapse vanemal peab olema väga palju ettevõtlikkust, et oma lapsele parimat taotleda. Näiteks Allani Tartus kooliskäimine, koera hankimise lugu, õppimine tavakoolis jpm. Liisi filmi puhul jääb selline laiem plaan ära, vaataja ei saa kuigi palju

AIRI KASERA on sündinud 15. mail 1934. aastal Viljandis. Lõpetanud 1963 Viljandi Kultuurhariduskooli näitejuhtimise erialal. Töötas aastatel 1954–1993 "Tallinnfilmis" monteerijana, režissööri assistendina ja



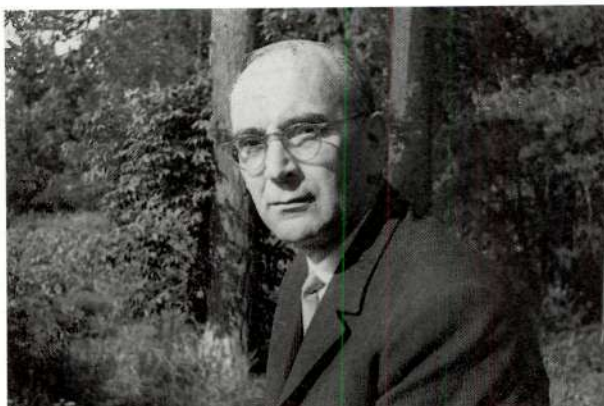
Airi Kasera.

II režissöörina. Filmid: "Avatud headusele" (1991, stsenaarist, režissöör koos Ago Ruusiga), "Piltv peopesal" (1994, sts ja rež), "Liisi viies suvi" (1996, sts ja rež). Praegu lavastab ta oma stsenaariumi järgi 50-minutist dokumentaalfilmi "Ta rääkis viiuli keeles" väliseesti viiulikunstnikust Evi Liivakust.

S. T.

MUUSIKARÜÜTEL JURI FORTUNATOV

(27. V 1911 — 10. II 1998)



Juri Fortunatov 1964. aastal Peedul.
Pildistanud kümneaastane Tõnu Tõrmis

1966. aastal hakkas ihele värsketele tudengile noodipoes näppu väljaanne pealkirjaga "Praktiline käsiraamat sümfoniiliste partituuride lugemiseks". Juba sirvimisel äratasid tähelepanu heliloojad, kelle teostest olid harjutamiseks katkendid valitud. See valik tundus põnev — toonasel õppuril oli veel üsna vähe olnud võimalusi näha XX sajandi heliloojate partituure, käsiraamatu koostajate eriline tähelepanu näis olevat pööratud aga just neile: Debussy, Ravel, Mahler, Richard Strauss, Stravinski, Prokofjev, Šostakovič, Bartók, Honegger, Orff, Barber. Leida nii väärikas seltskonnas Tubin — kolme katkendiga Viiendast ja Kuuendast sümfoniast — see oli pörutav. Mainitud käsiraamatus oli 175 katkendit 65 helilooja teostest. Ja peaaegu iga ülesande juurde oli lisatud näpunäide, kuidas mängida klaveril konkreetset faktuuri nii, et see kõlaks orkestraalselt. Näiteks Šostakoviči Üheksanda sümfonia IV osa juurde oli kirjutatud: "Selle katkendi esitamisel tuleb pöörata tähelepanu

heli iseloomule, püüdes edasi anda klaveril tromboonide "käredust" ja fagoti ekspressiivset, kuigi pisut tuhmi ja "allasurutud" kõla kõrges registris" (lk 65). Käsiraamatu koostajaiks olid Juri Fortunatov ja Inna Barsova.

1966. aasta "Sovetskaja Muzõka" märtsikuu numbris ilmus artikkel eesti noorte heliloojate viimaste aastate loomingust, tunnustust leidsid Tamberg, Rääts, Pärt, Sink, Koha, Jürisalu. Eesti muusika oli sel ajal N Liidus vist üks avangardsemaid. Artikli autoriteks olid Marina Nestjeva ja Juri Fortunatov.

Kui 1966. aastal ilmus Moskva kirjastuses "Muzõka" Eduard Tubina Viienda sümfonia partituur Juri Fortunatovi eessõnaga, jäi paljudel ainult kahetseda teose väikest tiraaži (355). Kuidas õnnestus publitseerida emigrandist helilooja partituur? Vist küll ainult tänu asjaolule, et keskkirjastuse peatoimetaja asetäitja oli Juri Fortunatovi vend Konstantin Fortunatov.

1968. aastal ilmunud naiskooritsükli

“Sügismaastikud” pühendas Veljo Tormis Juri Fortunatovile.

Kui viis aastat hiljem kevadel Moskvasse läksin, oli Fortunatovi nimi mulle teada. Tema kohta polnud siis veel ainsaski leksikonis ridagi. Ta oli Moskva konservatooriumi vanemõpetaja, pikk kõhn mees, läbitungiva silmavaate, sooja käepigistuse ja eestikeelse “terega”. Sügisel sai ta dotsendiks. Ta oli siis kuuekümmne kahe aastane...

Juri Aleksandrovitš Fortunatov õppis Moskva konservatooriumis Konstantin Igumnovi klaveriklassis, lõpetas Genriih Litinski kompositsiooniklassi 1937, aspirantuuri muusikateaduse erialal Viktor Tsukkermani juures — 1939. 1939—1944 töötas ta Taškendi konservatooriumis kompositsiooni ja analüüsi õppejõuna; 1945. aastast kuni elu lõpuni — Moskva konservatooriumi orkestratsioonikateedris (1986. aastast professorina).

Tema oma heliloomingust on trükkis avaldatud vaid op. 1 — Prelüüd ja fuuga klaverile (1933). Ta redigeeris ja kirjutas lõpuni Sergei Vassilenko õpperaamatu “Instrumentatsioon sümfooniaorkestrile” teise köite (ilmus 1959), seda oli kokku viiskümmend neli trükipoognat; redigeeris ja orkestreeris varalahkunud German Galõnini oratooriumi “Tütarlaps ja surm” (“Sovetski Kompozitor”, 1974); taastas Borodini “Vürsti Igori” autoriteksti (selle kasutamine N Liidus keelati) ja Ossip Kozlovski “Reekviemi” partituuri (1978 avaldati siiski vaid klaviir). Fortunatov aitas paljudel noortel heliloojatel leida oma muusikalisele ideele paremat instrumentatsiooni. Tema initsiatiivil lisandus 1973. aastal N Liidu muusikakõrgkoolide õppekavadesse orkestristiilide ajalugu, mille programmi ta koostas ja mida ta aastakümnete jooksul hiilgavalt õpetas. Ta kinkis heldelt ideid oma õpilastele. Sari “Vene muusikakultuuri mälestusmärgid” avaldas hulga XVIII sajandi vene ooperite partituure, mille taastamisel oli Fortunatov olnud nõu ja jõuga abiks oma endistele õpilastele ja hilisematele kolleegidele. Fortunatov tundis ja armastas kunsti.

Ta teenis muusikat. “Eesti muusika rüütel,” ütles Veljo Tormis, kui 29. märtsil meenutasime oma lahkunud õpetajat.

Tiia Järg

Tiia Järg: Millal kohtusid esmakordselt Fortunatoviga?

Veljo Tormis: Seda on võimatu mälu taastada. Ma läksin Moskvasse 1951, teisel kursusel algas partituuri lugemine. Seda andis Juri Aleksandrovitš Fortunatov. Ametlikult õppisin tema juures ainult partituuri lugemist.

Mäletan selgesti ühte momenti. Heimar Ilves käis Moskvas stažeerimas ja istus meie klassis, kus mina parajasti mängisin Fortunatovile partituurist Brahmsi Esimese sümfoonia algust. Ilves oli üllatunud, kui hästi nad siin õpivad-õpetavad. Ta vihjas sellele hiljem.

Klass, kus Fortunatov õpetas, oli neljandal korrusel liftiplatvormi kõrval, see oli nii loengute kui ka muude tundide jaoks. Moskva konservatooriumis olid enamasti suured klassiruumid, kui mitte arvestada keeletunde kõrvaltivas. Orkestristiilide ajalugu oli tema eriline huviobjekt. Seda ainet õpetati fakultatiivsena. Hiljem, kui käisin pidevalt Moskva vahet, astusin alati ka sellest klassist läbi, ükskõik mis seal ka ei toimunud, loeng või individuaaltund.

T. J.: Mind omal ajal jahmatas Fortunatovi partituuri lugemise fase, koos oskusega mängida teost klaveril nii, et kõlab orkester — oboe, *cornò*, jne. Küllap luges Tallinna konservatooriumiski mõni hästi partituuri, aga mina ei olnud niisugust asja näinud. Kas Moskva konservatooriumis lugesid kõik professorid soravalt partituuri?

V. T.: Ma ei ole seda kunagi kuulnud.

T. J.: Aga Šebalin?

V. T.: Ei, tunnis ei mänginud ta ise kunagi. Ta seisis kõrval, põselihas pingutusest tukslemas, sest ta jälgis väga täpselt ja hoolega. Partituuri mängisid muidugi literatuuri õpetajad.

T. J.: Olen kuulnud Viktor Bobrovskit

mängimas, aga sellest ei tulnud kunstipärast ettekannet...

V. T.: No mis sa nüüd tahad... Selline partituuri mängimise oskus, nagu oli Juri Aleksandrovitšil, on võrdlemisi haruldane.

T. J.: Ilmselt oli tal ka erakordne mälu. Ta mängis peast Tubina oopereid ja sümfooniaid, Pärti ja Sinki, kõnelemata Euroopa klassikast.

V. T.: Partituuri lugemise tundides õpetas ta mängima mitte partituuri, vaid pille. Oli sugestioon või mu enese ettekujutus, et kuulsin neid tämbreid, mis partituuris parajasti olid?! Igatahes oskas ta just seda kätte õpetada — pilli värvi äratundmist klaveril mängides.

T. J.: Seda kunsti valdas ta ise imetlusväärsetl.

V. T.: Vaatamata oma suurele kämblale mängis ta imeosavasti klaverit.

T. J.: Ta õppis ju Moskva konservatooriumis Igumnovi klaveriklassis. Kuidas tekkis teie sõprus?

V. T.: Mul oli kombeks näidata Fortunatovile partituure, mida tegin Rogal-Levitski juures orkestratsioonitunnis, ja ka

oma loomingu partituure, mida juhendas Šebalin. Šebalin orkestri koha pealt eriti midagi ei õpetanud, ta juhendas — küll väga üldiselt — soovitas vaadata, kuidas üks või teine asi on näiteks Debussyl tehtud, jne. Aga Fortunatov oli see, kes pliiats käes, asus kohe asja kallale ja aitas mul mõningaid asju paika panna. Ja see kestis 1980. aastani, "Eesti ballaadideni" välja: ma näitasin talle kogu partituuri ette. Me saime headeks sõpradeks, mis aga ei tähenda, et ma teda oleksin sinatanud. Venemaal seda kommet ei olnud.

T. J.: Aga tema sind sinatas?

V. T.: Võib-olla, aga ta kirjutas ka nii vasaku kui parema käega. Temast võis kõike uskuda. Oma emale ütles ta "teie".

Fortunatoviga võis rääkida eesti asjadest, ta haakus neisse. Sattusin paaril korral Ivanovosse. Ivanovos oli heliloojate loominguuline maja, õigemini eraldi majakesed, neid nimetati uhkelt kotedžiteks. Seal olid kõik mugavused: küte ja klaver, hilisemal ajal ka televiisor. Majakesed olid kahe- või kolmetoalised, oli ühine söögiruum. Heliloojate heaolu eest hoolitseti igati.

Fortunatov oli Ivanovos talvevahe-

Juri Fortunatov loengul Moskva Konservatooriumis 1950. aastatel.

Foto Veljo Tormise kogust



aegadel konsultandiks ja mina sinna talve-
vaheaegadel sattusingi. Seal oli ka teisi
konsultante, näiteks Bunin, ka Peiko. Mullegi
pakuti seda ametit, aga ma olin nii kohmetu
ja häbelik, ei julgenud oma partituure ilma
Fortunatovi juures käimata kellelegi näidata,
mis ma siis veel teiste partituuridest...

Loomingulises majas oli oma režiim,
omad kokkusaamise tunnid ja ühine pikk
söögilaud. Lauda istumisel kujunes Ivanovos
välja mingi hierarhia, tähtsuse järjekord.
Mind pani Fortunatov alati enda kõrvale.
Ivanovos tähistati 13. jaanuaril uue aasta
saabumist vana, vene kalendri järgi; see
komme tekkis tänu Fortunatovile.

1979/80. aasta talvel kirjutasin Iva-
novos "Eesti ballaadide" kahte keskmist osa.
Fortunatov oli minu üle uhke, sest kirjutasin
päevas kümme lehekülge partituuri, nii et
sõrm oli valus. Õhtuti toimus muusika
kuulamine. Muusika tutvustamist harrastas
Juri Aleksandrovitš ka konservatooriumis,
Ivanovos oli see spetsiaalne. Võeti ette mingi
teos, näiteks Wagneri tetraloogia, kuulati,
tema näpp vedas partituuris — kuulake seda
või toda, põnevamaid momente. Kuulati ka
meie endi asju. Ivanovos oli vastav heli-
aparatuur, noodid, mõndagi võis olla spet-
siaalselt kaasa võetud.

Mõnikord istusime niisama ja rääki-
sime. Ta oskas olla nii galantne — meie
sinuga ju nimetasime teda omavahel vana-
häraks —, sest temas oli mingi aristokraatne
joon. Kust ta selle oli pärinud, ei tea.

Sageli meenutas ta oma ema, kodu oli
tal täis vanu haruldasi raamatuid ja ajakirju.
Ilmselt pärines ta intelligentide suguvõsast.
Üks tema esivanemaid oli Tartu ülikooli pro-
fessor.

T. J.: Olen kuulnud tema suust fraasi:
Моя эстонская бабушка. Võib-olla on sealt
pärit tema estofiilsus?

V. T.: Estofiilsus temas ilmnes, olen siis
selles süüdi mina või sina või eesti vanaema...

T. J.: Me tellisime talle ju "Sirpi ja
Vasarat" ning "Kodumaad". Ta purssis eesti
keelt lugeda, rääkida ta eriti ei sõandanud,
aga üksikuid eestikeelseid fraase pruukis
kogu aeg. Arvan, et see tulenes tema perfek-

suse nõudest: kui juba rääkida, siis lait-
matult, aga selleks ei olnud tal piisavalt
harjutamise võimalusi.

V. T.: ... ja aega ka. Kui mina Moskvasse
läksin, oli ta üle neljakümne.

T. J.: Fortunatovi kodus oli raamatu-
riiulil aukohal Jefroni-Brockhausi leksikoni
kaheksakümmend kuus köidet.

Venemaal anti välja "Энциклопеди-
ческий словарь" vene autorite ja Brockhausi
kirjastuse koostööna aastail 1890—1907.

Ainuüksi biograafilisi artikleid oli selles
suurväljaandes üle 40 000, "Suur nõukogude
entsüklopeedia" sisaldab biograafilisi artike-
leid 25 000, neist enamik on XX sajandi
inimestest.

"Entsüklopeedilise sõnaraamatu" kaas-
autorite hulgas oli Juri Aleksandrovitši onu
Aleksi Fjodorovitš Fortunatov, agronoom ja
põllumajanduse statistika alaste uurimuste
autor, Moskva ülikooli professor; selles
sõnaraamatus on sees kuus Fortunatovit,
neist üks on ka "Eesti entsüklopeedias",
nimelt Filipp Fjodorovitš Fortunatov (1848—
1914), vene keeleteadlane, Moskva lingvis-
tikakoolkonna rajaja, kes tegeles võrdleva
keeleteadusega, uuris slaavi ja balti keelte
suhteid, keele ja mõtlemise vahekorda.

V. T.: Fortunatov käis mööda vaba-
riikide heliloojate liite ja loomingulisi maju.
Eriti populaarne oli Fortunatov Moldaavias
ja Valgevenes. Igal pool oli tal sõpru, ainult
Lätis mitte. Eestis käis ta palju kordi, kuu-
lasime siis noorte heliloojate teoseid. Mida
tegi näiteks Pärt, Rääts, Sink või Jürisalu, ta
teadis neid kõiki algusest peale.

1964. aasta kevadel olin koos kümne-
aastase poja Tõnuga Peedul. Naine oli haig-
las. Elasime poisiga kahekesi poissmeeste elu.
Avastasin spordiajaloost tuntud kuulsa Tõra-
vere talusauna, tõin pererahva lahkel loal
Elvast saunakambrisse tiibklaveri ja hakkasin
tööle. Kirjutasin seal "Hamleti laulu" II ja
kaks esimest pilti "Luigelennust". Fortunatov
tuli mulle sinna külla. Näitasin talle oma
poolleilolevaid lugusid. Juunikuus olid pooleli
"Sügismaastikud".

Kui ta talve hakul uuesti Eestisse tuli,
seekord koos Marina Nestjevaga, viibis ta

“Sügismaastike” proovidel. Talle need laulud meeldisid. Tsükli pühendus oli siis küpsemas. Tol 1964. aasta suvel käisime palju ringi, Lõuna-Eesti maastik oli Juri Aleksandrovitšile südamelähedane, meenutas lapsepõlve suvekodusid Venemaal. Käisime Vapramäel, Pühajärvel, Otepää linnamäel; Otepää kirikuaias imetles ta vanu riste, poiss pildistas!

Meil olid ka Ain Kaalepiga pikad jutujutamised.

T. J.: Fortunatov oli kõigi õpilaste vastu väga sõbralik, aga mõnegi suhtes ütles selja taga välja krõbedama arvamuse, see tegi ettevaatlikuks. Mõnikord kurtis, et Veljost polevat tükk aega mingit märki. Ja siis ühel päeval teatas särades: “Tormis käis!”

Kord rääkis ta mulle ühe huvitava episoodi. Ta läinud Ivanovosse oma majja, märganud paberikorvis noodipaberi tükki, mille peale oli kirjutatud: “Põmm!”, pannud selle ümbrikku ja saatnud Tallinna. See pidi olema pärit “Luigelennust”.

V. T.: Olin tookord Ivanovos enne tema tulekut. Fortunatovil oli kõige avaram kotedž ja mind paigutati sinna. Muide, selle “põmmi” muutsin hiljem ära, sest “põmm” on laste sõna, partituuris on nüüd “trahh!”.

T. J.: Kui vaatan fotot Fortunatovist loengul, tuleb meelde, kuidas ma sinuga tuttavaks sain, 1973. aasta sügisel, ühel reede õhtul. Fortunatov oli loengu lõpetanud, neidude kari tungles ümber Juri Aleksandrovitš ja jagas lektorile siirast imetlust. Et järgnema pidi veel minu erialatund, läksin klassist välja, et oodata, kuni see sädistamine vaibub. Lükkasin ukse lahti ja peaaegu pörkasin sinuga kokku. Olin nii üllatunud, et ütlesin eesti keeles: “Tere”, mispeale sa momentaanselt järeldasid: “Tähendab, teie olete Järg.” Seisime nüüd mõlemad klassi ukseksel. Klassi teises otsas jagas Fortunatov daamidele naeratusi. Äkki tabas ta pilk sind. Lükanud daamid kahte lehte, tuli ta joonelt ukse poole. Jäi mulje, nagu oleks ta tulnud mitte pinkide vahelt, vaid üle pinkide sinuni, kaelustas kõvasti ja ütles vaikselt ühe sõna: “Наконец.” Ta oli sind oodanud kui poega. Klass tühjenes hoobilt.

Moskva konservatooriumis suheldi teatava “valvenaeratusega”, tõelised emot-

sioonid olid seal üsna haruldased.

V. T.: Nagu juba öeldud, oli Fortunatovi eriline huviojekt orkestristiilide ajalugu. Seda fakultatiivkursust luges ta huvilistele reede õhtuti, klass oli alati rahvast täis, seal oli kindel publik, kelle hulgas võis kohata noori heliloojaid, muusikateadlasi, hallipäiseid orkestrante. Igatahes oli Fortunatov väga populaarne. Ta oskas oma loengud põnevaks teha nagu Agatha Christie. Ja kui ta viimase lause oli öelnud, siis kõlas koridoris vahe-tunni kell. Ta oli oma ajaarvestuses nii täpne, et see ajas kohe naerma ja kutsus iga kord aplausi esile. Loeng oli suur esinemine. Ja ta valmistus selleks üsna hästi.

Kord, kui sõitsin Moskvasse talle “Eesti ballaadide” viimaseid lehekülgi näitama — ma sõitsin selleks spetsiaalselt Moskvasse —, nägin tema kodus öölaual Bachi “Brandenburgi kontsertide” partituure. Ta luges neid õhtuti — raamatute asemel.

T. J.: Sain jälgida Fortunatovi orkestristiilide ajaloo loenguid 1973. aasta sügisest 1976. aasta kevadeni ja 1977. aasta sügissemestril. Oli teemasid, mis aastaid kordusid, aga muusikanäited vaheldusid. Oli neid, mida loengutel riivati, aga sügavamalt puudutati harva. Emotsionaalselt eriti mõjuvana on meelde jäänud loengud Raveli, Mahleri ja Brahmsi orkestrikäsitlusest. Läbi võeti ju Euroopa orkestrimuusika ajalugu perioodide kaupa, näidates, kuidas orkester sündis ja arenes, kuidas ja kus tekkis mingi uus ideelahendus, kes selle leiutas ja kes hiljem “üles korjas” ja sellest oma orkestristiili “krooninumbri” tegi. Selgus, et enamasti mitte idee algataja. Teistpidi jälgiti rahvuslike koolkondade orkestratsiooni traditsioone — see oli nii-öelda vertikaalne pilguheit ajalukku ühes kultuuriruumis ja näitas spetsiifilisi tingimusi, mis olid vajalikud ühe või teise stiilitraditsiooni tekkeks, žanritevahelisi seoseid jne. Nädala esimestel päevadel kuuldus Fortunatovi suust huvipakkuvaid detaile, probleem ja näide selle lahendusest konkreetses teoses; need olid reedese loengu teema ettekuulutajad, mis kogunesid ja koondusid, et reede õhtul sünniks särav etendus.

Kord reedel, hommikupoelses tunnis

ütles ta mulle: "Ärge täna õhtul tulge, loeng läheb untsu." Läksin ikkagi. Pärast loengut kutsus Fortunatov mu enda poole ja teatas ukssel abikaasale, et Tiia Eduardovna polevat lasknud tal loengut untsu ajada. Reedeste loengute õnnestumine oli talle väga tähtis, tema töönädala sisuline kulminatsioon.

Ta armastas esineda rafineeritult. Kui oli põhjust, võis ta oma kolleegidele "sisse käia", aga ta tegi seda elegantselt. Ta võis olla irooniline, kuid tabamatu neile, kes teda tahtsid "vahele võtta". Loengul istusid ju ka näiteks Jarustovski ja teiste selliste kolleegide õpilased. Kui mõni asi Fortunatovit tõeliselt ärritas, siis kasutas ta — vähemalt neil loengutel, kus mina istusin, aga seda oli kolm ja pool aastat — salakavalat võtet: *Как говорят мои милые эстонские друзья...* ja siis järgnes eestikeelne piruett, mida ta muide ei kavatsenudki tõlkida. Mõnikord ütles ta sellise piruetiga välja midagi ääretult mürgist Moskva konservatooriumi olude või nõukogude süsteemi kohta. Ta sai selle "südamelt ära", arvestades, et ainult üks saab aru ja see tõlkima ei hakka. Tõlget muide paluti küll korduvalt...

Tal oli tähelepanuäratav filoloogiline põhi, ta huvitus sõnatüvedest, algtähendustest.

Eesti keele harrastuses jõudis ta nii kaugele, et luges eestikeelseid ajalehti, muusikaraamatuid. Ta oskas saksa ja prantsuse keele kõrval ka näiteks usbeki ja läti keelt.

V. T: Mulle on jäänud mulje, et see viimane oli tal pärit lapsepõlveaegsest suvisest viibimisest mingis mõisas Lätimaal. Ja vist ka lätlannast hoidjalt. Marta Hanseni lauldud "Sink sale proo'd" väitis ta teadvat. Aga see võis olla mingi kujutelm tuttavast helimaailmast, mingi tuttav heliring, mis on ühine Lõuna-Eestile ja Liivimaale. Mina igatahes sorisin tema jutu peale läbi kõik läti rahvalaulude väljaanded — seda laulu neis ei olnud. Mart Saarel on see rahvalaul seatud segakoorile, sain hiljem selle jälile. Mart Saar sai laulu oma suguvõsast, kust on pärit ka Tammsaare isa — Suure-Jaani lähedalt, nagu Saargi. Jaan Eilart arvas kunagi, et see võib olla ühe pere, ühe küla laul, mida lauldi



Veljo Tormisega 1964. aastal Peedul...



...Otepää kirikuaias...



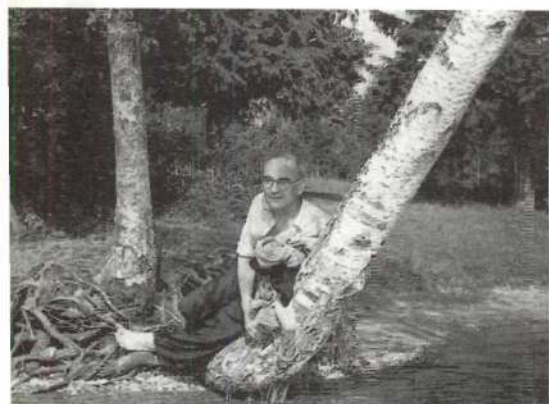
... ja Peedul Kirjanike Liidu puhkemaja ees.



1964. aastal Elva laulupäeval.



Veljo Tormisega Pühajärve ääres.



Pildistanud kümneaastane Tõnu Tormis

teatud kitsamas ringis. Selliseid asju on olemas.

Kui meil Eestis "avanes" Tubina muusika, tutvustasin seda ka Fortunatovile. Saatsin talle Tubina kohta kõikvõimalikku materjali, hunniku pilte Tubina Tartu-perioodist, neid väheseid noote, mis sel ajal saada olid. Oma emapoolse onu käest sain Ameerikast Tubina Viienda sümfoonia partituuri, mille Fortunatov hiljem Moskvas omakorda välja andis. Igatahes tutvustas ta Tubinat juba viiekümnendate lõpuaastatel N Liidu noortele heliloojatele, Viies sümfoonia oli tema programmis. Ta sai endale teose Tallinna esiettekanke lindi.

T. J.: Tubina Viies kõlas esimest korda Eestis 21. septembril 1956 "Estonia" kontserdisaalis, dirigeeris Sergei Prohhorov. Seda ettekannet hindas Fortunatov kõrgemalt kui mõningaid hilisemaid.

V. T.: Tubina Viies on mänginud rahvusvaheliselt suurt rolli. Selle teosega tegin ka Georgi Sviridovist estofiili. Tema naine Elsa Gustavovna on eestlane, venestunud Peterburi-eestlane. Eesti keelt ta ikka mäletas. Igatahes tuli Sviridov hea meelega Tallinna. See oli vahetult pärast Tubina Viienda ettekannet. Mängisin seda linti nii Fortunatovile kui ka Sviridovile Raadiomajas ette. Sviridov kuulas, pisar silmas.

T. J.: Ega seda teost kuiva silmaga lõpuni kuulata saagi.

V. T.: ... isegi rääkida on raske... Pärast tutvumist Viienda sümfooniaga hakkas Fortunatov tahtma kõiki olemasolevaid Tubina teoseid. Ta sai minu kaudu, küll kehvade koopiatena, järgmiste sümfooniate partituurid.

T. J.: Fortunatov tahtis, et Jarustovski lülitaks Tubina Viienda oma raamatusse "Sümfooniad sõjast ja rahust", see ilmus trüki 1966. aastal, kuid Tubina kui emigrandi loomingu propageerimisest keeldus NLKP Keskkomitee endine töötaja otsustavalt ja keelas ka teose Moskva ettekande.

1966. aastal ilmus Moskvas Tubina Viienda sümfoonia partituur. Selle tiraaž iseenesest ei olnud väike võrreldes teiste kaasaegsete sümfooniate tiraažidega, kuid seda ei jätkunud algusest peale, sest For-

tunatov kasvatas oma kuulajatest ju Tubina austajad. Moskvas tuli minu käest Tubina sümfooniade partituure paluma üks soliidne kirgiisi helilooja.

Ja alates 1973. aastast müdistasid Tubina Kontrabassikontserti mängida kõikide konservatooriumide kontrabassistid üle N Liidu, ka selle teose klaviir ilmus Moskvas — väärt pedagoogiline repertuaar!

Fortunatov oli Tubinaga kirjavahetuses, kiitis tema väga head vene keelt. Millal kohtasid Fortunatovit viimati?

V. T: 1988. aastal olin kaks korda Moskvas. Mul oli autorikontsert ja 2. aprillil dirigeeris Eri Klas "Luigelennu" süiti. Need olid mul viimased korrad Juri Aleksandrovitši näha. Aga me kirjutasime edasi, kuni ta saatis ühe kummalise kirja, milles ta väljendas pehmelt öeldes arusaamatust selle üle, mis meil siin Eestis siis toimus.

Kui ma meie eelviimasel kohtumisel kinkisin talle sini-must-valge rinnamärgi, siis ta nagu kangestus. Nähtavasti teadis ta neid värve, ma igatahes seletasin, et need on meie rahvusvärvid. Ta tardus, ta nagu ei taibanud, mis minuga on juhtunud. Fortunatovi arusaamine asjadest oli mingil määral sotsialistlik, suure venna mentaliteet — väike vend olgu abistamise eest tänulik. Noorte vendade täieliku iseolemise tahe ei leidnud mõistmist ju ka paljude teiste vene vaimuinimeste poolt, ei mõistnud seda ka Sviridov, Nesterenko, Arhipova ja nii mõnigi veel.

T. J.: Sellest on tõsiselt kahju. Aeg ja inimesed muutuvad. Ometi mäletan ühte jutuajamist Fortunatoviga 1975. aasta sügisel, ütlesin ühe ta arvamuse peale, et ta idealiseerib Eestit. Selle peale ütles ta väga tähendusrikkalt: "Mu kallid, ma idealiseerin surmani kõike, mis on seotud Eestiga."

Mai, 1998

ÕNNITLEME!

3. juuli

JOHANNES LÜKKI

ooperi- ja operetisolist — 85

4. juuli

TÕNU TEPANDI

näitleja — 50

8. juuli

LEMBIT SAARSALU

saksofonist — 50

9. juuli

PRIIT RAIK

helilooja ja dirigent — 50

14. juuli

ILLIS VETS

režissöör ja filmioperaator — 60

24. juuli

MALL HANSEN

Eesti Draamateatri inspitsient — 50

31. juuli

TAMARA HUIK

filmorganisator — 70

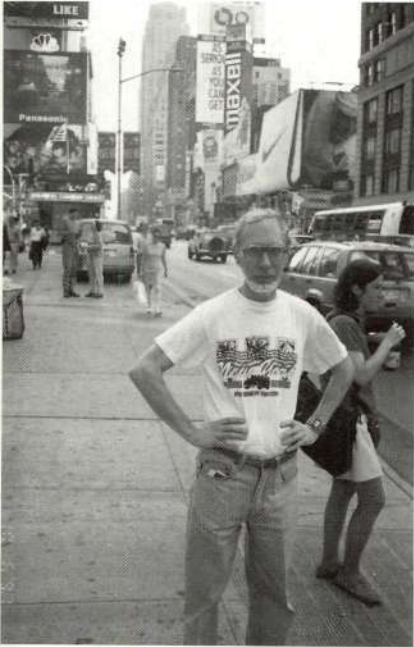
31. juuli

MATI KLOOREN

näitleja — 60

HOOAEG NEW YORGIS III

Algus TMK 5/1998



Jaak Rähesoo
Times Squar'il, 1997.

V: MUSTAD MURED

Viimaste aastakümnete ameerika teatrit iseloomustatakse aina sõnadega "killunemine, fragmentatsioon". Räägitakse peavoolu kadumisest ning asendumisest paljude erihuvidega. Mõnede arvates on see häda, teiste meelest potentsiaalne või juba tegelik rikkus. Killunemine on toimunud mitmeti: kas rassilis-rahvuslikul, soolisel (feministlik teater), seksuaalsuundumuslikul (*gay*'d ja lesbid) või puhtkunstilisel alusel (avangardi erinevad, tihti vastakad pürgimused).

Rassiline jagunemine on üks lihtsaimad, silmanähtavamaid. Selles vallas on kõigist erikultuurilistest püüetest kõige häälekamad neegrite omad. Või afroameeriklaste, nagu kõlab praegune "poliitiliselt korrektne" sõna, mis on ametlikumas tarvituses välja tõrjumis 60. aastatel neegrite endi poolt

innukalt omaks võetud *black'i*. Arvult on hispanoameeriklased ehk latiinod neegreid juba ületanud, asiaadid jõudsalt lähenemas. Aga häälekuselt jäävad mõlemad neegritele alla. Selleks on ajaloolised põhjused, mida neegrid ise toonitavad: et nende saatus Ühendriikides on eriline, sest kui teised rahvarühmad tulid vabatahtlikult (olgu siundijaks kibe viletsus või tagakiusamine), siis neid toodi ja peeti orjadena. Ja ka orjuse kaotamise järel püsis veel sada aastat segregatsioon, mida samavõrra jäigal, süstemaatilisel ja alandaval kujul ei rakendatud ühelegi teisele vähemusele.

Juba Ühendriigid ise on enesekujut-

August Wilson, premeeritud ja menukas näitekirjanik leiab, et neegri lülitamine "valgesse näidendisse" on kunstlik ja vägivaldne.



luselt eriline, messianistlik, ideoloogiline riik. Vähema rõhu ja agressiivsusega, kui oli Nõukogude Liit, aga ometi teatava ulmana, utoopiana, inimkonna helge tuleviku osutajana rajatud või rajamisel põhjendatud. Vabaduse, võrdsuse ja vendluse loosung leiutati küll aastakümme hiljem Prantsuse revolutsiooniga, kuid võinuks lehvida juba Ameerika Iseseisvussõjas. Ja kuigi ka selle utopia teostumine on ammu rängalt küsitav, sünnitades sarkasmi ja künismi, kestab ulm mingil ähmasel kujul edasi. Neegrite saatus on kõige silmatorkavam plekk tol ideaalmaastikul. Nõnda on ühiskond reageerinud sellele valuliselt, ilmutanud süümepiinu ja heastamispuudeid. Viimaseid on neegrid õppinud kasutama erisoodustuste kauplemiseks. Mis aga omakorda on toinud etteheiteid parasiitluses.

Messianistlikul taustal sünnib vastumessianism. Nagu varem mainitud, ei juhtunud ma *Times Square*'il nägema *Living Theatre* surmanuhtlusevastaseid ülesastumisi. See-eest nägin peaaegu iga päev üht neegrisekti, kes väikesel poodiumil piibliga vehkides kuulutas, et oma teisel, kohtumõistjalikul tulemisel on Kristus mustanahaline, ja manas valgeid kõigi nurjatuste eest. "Maailma südame" vallutamise uhkus ja reklaamiefekt on kergesti mõistetavad. Samas tundus valgete hurjutamine just sel paigal kaunistikest kohatu, lausa koomiline: üle poole väljakul tunglejatest moodustasid kõigist ilmakaartest tulnud turistid, eriti idaaasialased, ja ülejäänud hulgaks olid rassistiliselt niisama kirjud newyorklased. Kunagi Ühendriikide selgrooks peetud *wasp*'id ehk *White Anglo-Saxon Protestants* (valged anglosaksi protestandid) hõivavat praegu alla 5% New Yorgi rahvastikust. Tahtnuks manajatele öelda: vaadake ringi — kus on siin see müütiline "valge mees", keda te tänitate?

Sama hästi võinuks küsida ka "musta mehe" järele. Rassistiliselt on peaaegu kõigis afroameeriklastes mingi osa valget "verd". Loogiliselt lollakad segregatsiooniseadused kuulutasid ju omal ajal "mustaks" ka selle, kelles oli vaid kuueteistkümnendik neegrit. Nii võis *Fulbright*-stipendiaatidele korraldada Harlemi ekskursiooni ajal Ühendriikide esimese rahandusministri ja "dollari isa" Alexander Hamiltoni maja tutvustav giid väita, et ka Hamilton kui kaheksandikneeger oli "must" — ainult et tema ajal polnud segregatsioon veel nii äärmustesse aetud ega kihutanud Hamiltoni riigitüürilt getosse. Giid (ise "must") oli intelligentne ja rääkis neist suvalistest rassimääratlustest muigamisi.

"Verest" või geenidest määravam on

muidugi asjaolu, et segregatsioon sundis peale teatud kultuurilise autonoomia, soodustas isearengut. Selle tuntum saadus on džäss, ilma milleta ei oska XX sajandi muusikat üldse kujutleda. Aga ka mina ei teadnud näiteks, et segregeeritud kinode tarvis (kus näidati muidugi ka "valgete filme") töötas omaette neegrifilmindus, mis harrastas enam-vähem kõiki Hollywoodi žanreid, ainult et tegelasteks olid neis valgetele staaristampidele hästi sarnaseks klanitud mustad. Üks Moodsa Kunsti Muuseumi kinodes üle kuu aja jooksnud retrospektiiv lubas mul oma ignorantsi nüüd veidi vähendada. Tõsi, erinevalt neegrite muusikast jäid need filmid alati "suure kino" teise- või kolmandajärguliseks jälgenduseks ning surid segregatsiooni kadudes välja.

Neegriteater asub tähtsusetult kuskil muusika ja kino vahepeal. Tema juured lähevad möödunud sajandisse, aga küpsusele jõudis ta just ajalõigus, kui kodanikuõiguste liikumine 60. aastatel segregatsiooni minema pühkis ja ahistamise asemel paistis ohuks tõusvat senise omapära lahustumine Ameerika üldises katlas. Kuigi viimase neljakümne aastaga on neegrite hulgast kerkinud auto-

Robert Brustein, mõjukas teatrikriitik, ei poolda jäika, sotsiologiseerivat elupilti teatris.



reid, keda peab mainima igas ameerika draama ülevaates, on neegriteatrite seos oma kogukonnaga — nii publiku kui repertuaari küsimus — olnud pidevaks arutlusaineks. Vaidlusi teravdab tõik, et ka need teatrid sõltuvad toetussummatest, mida jagavad valged määrajad.

Tähtsaim nimi on praegu **August Wilson**, kes on jõudnud napsata juba kaks Pulitzeri ja keda paljud peavad viimase tosinna aasta olulisimaks ameerika näitekirjanikuks. Paraku oli tema uusim teos "Seitse kitarri" minu saabumisajaks Broadwayl mängimise lõpetanud. Seevastu toitis jätkuvalt kirgi Wilsoni poleemika Robert Brusteiniga, mis oli hõõgunud ajakirjade veergudel terve aasta ning päädis mõlema mehe avaliku dispuudiga jaanuaris. Seks puhuks üüritud 1500-kohaline saal olnud pilgeni täis. "Oleks teatril endal samasugust tõmmet!" ohkasid kriitikud. Ja vastukajad jooksid lehtedes mitu nädalat. Sellest hoolimata, et üldiselt oldi intellektuaalsete raskekaallaste matšis pettunud. Kumbki mees oli kangekaelselt korrutanud oma seisukohti ja sisukat dialoogi ei sündinud. Brustein, kes on olnud 60. aastaist vist mõjukaim ja erudeeritum ameerika teatrikriitik, samuti mitme ülikooliteatri kunstiline juht, kuulub vaadetelt mõõdukate vasakpoolsete hulka. Aga antud vaidluses ühtis tema hoiak pigem neokonservatiivide omaga: Platonile, Aristotelesele, Shakespeare'ile, Ibsenile, Tšehhovile toetudes väitis ta end esindavat üldinimlikke ja üldesteetilisi väärtusi. Wilsonile (nagu Arthur Millerilegi, kelle järglaseks ta Wilsonit peab) heitis ta ette liig jäika, deterministlikku, sotsiologiseerivat elupilti. Wilson jälle, kes ütles end lähtuvat üksnes neegrielust ja valget draamat (ka Millerit) lihtsalt ignoreerivat, postuleeris neegrite "kultuuriseparatistliku" eritunnetuse, mis seesugust üldinimlikkust eitas.

Üks küsimusi tolles vaidluses oli nn *open casting*, mille puhul näitlejaid valitakse rollidesse nahavärvist olenemata. Seda on rakendatud juba aastakümneid, põhjenduseks anda just neegernäitlejatele rohkem mänguvõimalusi. Aga Wilson oli selle üle väga ironiline, nimetades seda "tahtlikuks värvipimeduseks". Tema meelest ei saa rassifaktorit teadvusest kunagi eemaldada; neegri lülitamine "valgesse näidendisse" olevat kunstlik ja vägivaldne. Ise olen ma vanema ja tinglikuma draama, nagu kreeklaste ja Shakespeare'i puhul leidnud, et pärast esimest kerge võõrastust ei ole *open casting* eriliseks probleemiks — üks tinglikkus vähem või rohkem. Küll on see vahel häirunud uuemaageiseis realistlikes näidendis.

Brusteinil võib laita, et ta samastab lääne

kultuurimallid liiga mugavalt üldinimlikega. Wilsonilt jällegi võib küsida, kui eripärane Ameerika neegrikultuur ikka on olnud ja palju sellest eripärast segregatsiooni varisemise järel saab püsida. Tema enda näidendite menu Ameerika regionaalteatrite valge publiku hulgas paistab seesuguseid väiteid vastustavat. Ja kui ta tõesti pole lugenud Arthur Millerit, siis oleks tema sarnasus Milleriga ju lisaargumendiks, et üldameerikalikud jooned on imbunud sügavalt ka afroameeriklaste olmesse ja mõtlemisse. Samuti osutasiid kriitikud kähku, et kui Brustein käsitas üldinimlikkust monoliitse ja jagamatuna, siis Wilson tegi sedasama neegrikultuuri puhul, st eiras neid alguses nimetatud soolisi, seksuaalsuundumuslikke ja stiililisi erikallakuid, mis võivad mõnda neegerautorit hoopis rohkem lähendada valgele kirjanikule kui rassikaalastele.

Kui Wilsoni näidendeid ei õnnestunudki elavas ettekandes näha, siis **Ed Bullinsiga** oli mul rohkem vedamist. See kuuekümnendate keskel esile kerkinud dramaturg hämmastas kunagi viljakuse ja eksperimentaalsusega, mis tõi seni suhteliselt realistliku neegriteatri avangardile hoopis lähemale. Sisult esindasid Bullinsi tollased näidendid valge *establishment*'i ägedaimat kriitikat. Lühikest aega oli ta koguni militantsete Mustade Pantrite "kultuuriminister". Viljakas loomeperiood ühtis tegutsemisega mitmes New Yorgi neegriteatris. Koos lahkumisega New Yorgist kaheksakümnendate algul esmalt San Franciscosse ja siis Chicagosse tuli aga pikk paus, mille alles nüüd, ligi viieteistkümnenda aasta järel, katkestas uus näidend "**Poiss x mees**" (*Boy x Man*). Mul vedas selleski suhtes, et näidendi esitas New Yorgi ja vist üldse Ameerika teenekaim must teater *Negro Ensemble Company*, kes sellega tähistas kolmekümneaastast tegutsemist. Aga neegriteatrite praegustele hädadele iseloomulikult on see üle 400 näidendi välja toonud ja loendamatu teatritegelasi treeninud kollektiiv juba mõnd aega oma lavata. Nii näidati toda juubelitükki umbes 100 kohaga üüriteatris, mille tingimused vastasid Off-Offi nigelale keskmisele. Kolmveerandi kohtadest täitnud publiku hulgas olid ehk pool "mustad". Muide, neegreid näeb tavalises "valges teatris" märksa hõredamalt, kui rahvastikustatistika ja tänavapilt lubaksid eeldada.

"Poiss x mees" ei meenutanud üldse vana mäslavat ja katsetavat Bullinsit, vaid oli mõnedest tinglikkustest hoolimata valdavalt realistlik ja tundetoonilt tugevasti lüüriline, ohtra sentimentiga näidend. Sisult malbe, mõistev, andestav; kui kedagi, siis eelkõige

ennast süüdistav. Sest ilmselgesti oli see autobiograafiline. Žanriliselt langes ta nn meenutusnäidendite liiki, kus keskealine peategelane-jutustaja taastab varasema nooruse sündmusi. Eesti vaatajale tuttavatest näidistest võib nimetada Tennessee Williamsi igihaljast "Klaasist loomaaeda" või "Endlas" suhteliselt hiljuti mängitud Brian Frieli "Lõikuspeo tantse". Bullins oli peategelase jaganud kaheks näitlejaks — praeguseks järeleelisklejaks ja omaaegseks poisiohtu tegutsejaks. Näidendi maailm piirdus lapse kitsa koduringiga. Põhiline püüe oli mõista tagantjärele ema ja võõrasisa, kes siis olid jäänud poisile tihti arusaamatuks ja kelle vastu ta hiljem noormehena oli mässanud, aga kelle osa enda kujunemisel ta nüüd tunnistas. Valgete ilm asus sellest kogemusringist kaugel eemal: ainsaks sealtpoolseks traumaks korra kino ees suuremalt pätilt saadud jalahoop. Määravamad traumad sellised, nagu lastel ikka: ema endise elukaaslase purjus märatsemine või hirm kurja koera ees. Üldmuljes inimlik ja südamlük, aga siiski erilise särata näidend.

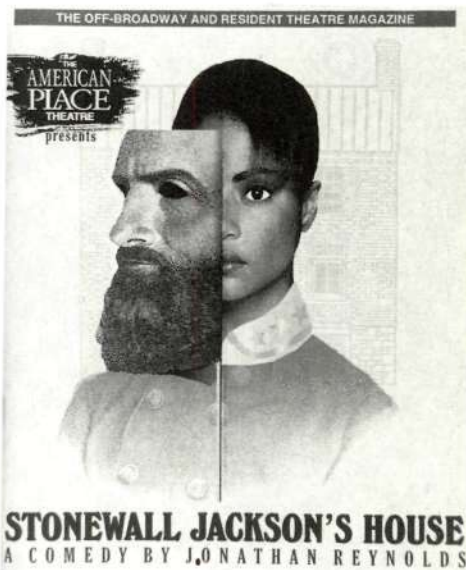
Ma ei juhtunud vaatama mässavate kuuekümnendate ägedama ja äärmuslikuma musta juhtautori **Imamu Amiri Baraka** (esialgse nimega LeRoi Jonesi) uusimat lavateost, "antinukleaarseks džässmuusikaliks" ristitud "Ürgset maailma" (*Primitive World*), mida mängiti talvekuudel all-linna *Nuyorican Poets Café's*. Leheretsensioonide järgi kujutas see samasugust rahvusvahelise kapitali manamist ja rõhutute agiteerimist, nagu Baraka on harrastanud juba aastakümneid.

Küll nägin samas teatris kevadel **Ishmael Reedi** näidendit "Ülemisest do'st ülem ja veel ülem do" (*The C Above C Above High C*). Reed on tuntud eelkõige romaanidega, vähemal määral luule ja esseedega, ent viimasel ajal on ta pöördunud näitekirjandusse. Kavalehe järgi pidi see olema tema neljas või viies lavateos. Jälle võib ka Reedi, eriti tema satiirilisi romaane nimetada neegrikultuuri kasvava rafineerituse ilmutajaks, mis avaldub sürrealismi-lähedases vabas kujutlusmängus. Ja kuna näidendi aineks pidi olema Dwight Eisenhoweri ja Louis Armstrongi kohtumine, läksin vaatama paraja põnevusega.

Sõna "Nuyorican" teatri/kohviku nimes viitab, et tegemist on puertoricolaste paigaga. Puertoricolaste hulgas on palju mulatit, aga nende suhted "päris-Ameerika" neegritega pole alati olnud sõbralikud. Haritumates ringides võib siiski täheldada vähemuste liitu, ühiseid kultuuripürgimusi. Ligi veerand sajandit tegutsenud *Nuyorican*

Poets Café esindab just seda suunda.

Asutuse rajaja Miguel Algarini ja kunstilise juhi Rome Neali nime taga oli kavalehel pikk autasude ja esiletõstmiste loetelu, Algarinil ka professoritiitel. Aga nende kohvikuteater oli niisama hädapärane nagu enamik Off-Offi esinemispaiku: ruum



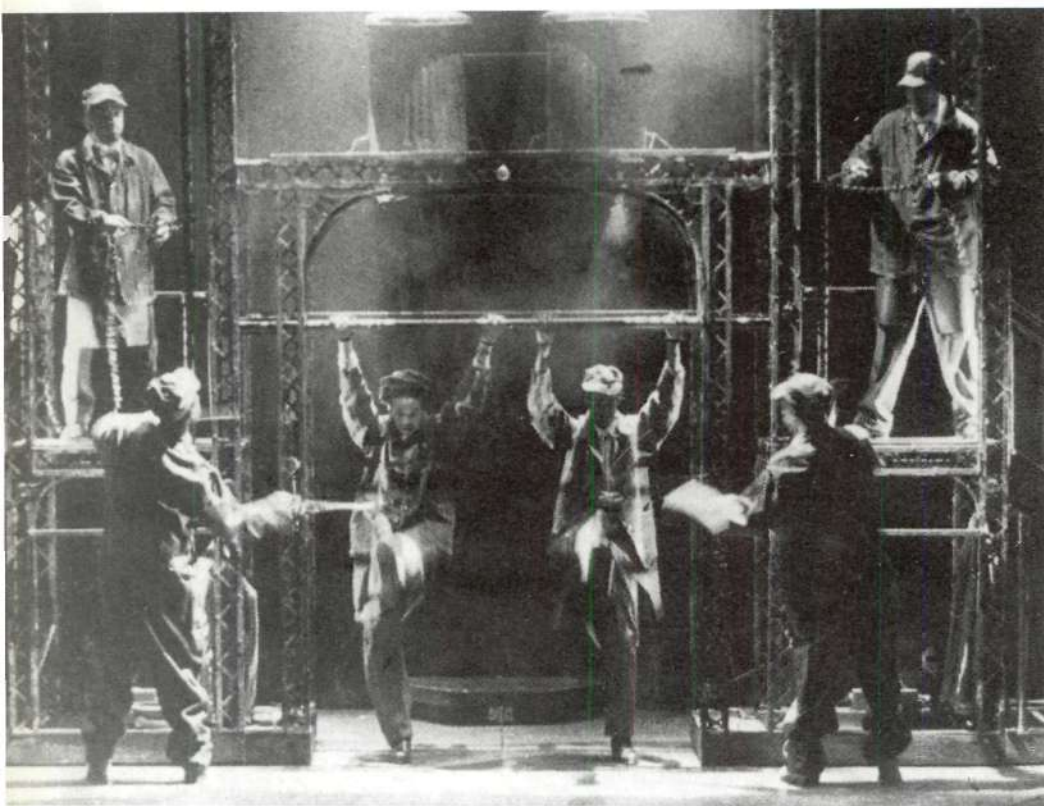
Jonathan Reynoldsi "Stonewall Jacksoni maja" kavaleht (*American Place Theatre*).

küll kõrge, luues avarustunde, ent muidu ikka tuttavate tellisente, märdunud talade ja torudega. Vaatajate jaoks istmeridade asemel kohvikulauad. Ruumi tagaotsas orkestripodium, mis praegusel juhul pidi ära mahutama Eisenhoweri presidendikabineti ja Armstrongi puhketoa, mõistagi väga tinglikult. Lavatagust polnud, näitlejad läksid podiumile saali teisest otsast, vaatajate vahelt läbi. Vaatajaid, enamasti valgeid, oli tol ilusal maipäeval üsna napilt.

Eisenhoweri ja Armstrongi kohtumise oli Ishmael Reed paigutanud koolide segregeerimist keelava otsuse järel Little Rockis (Arkansas) puhkenud rassistliku märatsemise aega. Armstrong püüdis nüüd Eisenhowerit veenda, et see võtaks vastu tollases neegrivaenulikus õhkkonnas ebapopulaarse otsuse ning saadaks korra hoidmiseks linna föderaalväed. Et just selline otsus oleks ajaloo silmis Eisenhoweri tipphetk (Armstrongi trompetiterminites tema "ülemisest do'st ülem ja veel ülem do"), mille alusel langetatakse hinnang, sest tegevusele maailmasõjas võiks esitada mõnegi pretensiooni.

Sellist olukorda luues oli Reed teinud paar tõesti leidlikku mõttehüpet. Kõige väljakutsuvam oli FBI omaegse juhi J. Edgar Hooveri portree. Hoover olnud väga tõmmu mees, kellest sosistati, et võib-olla on tal neegri verd; samuti liikunud kuuldused seksuaalsetest ekstravagantsustest. Näidendis

kogu getoviletsust, siis aga võtnud end kätte ja tõusnud tubliks ärinaiseks. Nüüd soovitas ta rassikaaslastele sama teed. Seesugused suhtumised kajastusid **Jonathan Reynoldsi** komöödias "**Stonewall Jacksoni maja**", mis mängis menukalt südalinna Off-Broadway suurusega *American Place Theatre*'is. Reynolds on valge kirjanik, kes pikkade vahede järel



oli temast saanud neegrist transvestiit, kes lisaks paranoilisele kommunistidejahile nuusib presidendi ja Armstrongi armukesti. Üsna lõbustav oli ka episood, kus kummagi kuulsuse unarusse jäetud proud üheskoos trimpavad ja kinnitavad, et just nemad teinud oma meestest mehed. Ootuspäraselt sai Eisenhower näidendis rohkem sakutada. Aga ka Armstrong ei pääsenud kriimudeta: intervjuus ühele muusikadoktorandile eitab ta jäärpäiselt Charlie Parkeri jt nooremate džässmuusikute bebop-stiili. Kuid üldiselt oli satiir oodatust leebem.

Majanduslik kitsikus on teravdanud neegrite kaebeid. Samas tuurib nende hulgas juba tüdimus pikast orjapõlvenutust. Minu sealoleku ajal keerutas lehtedes tolmu üks neegritar (olen nime unustanud), kes kunagi oli pruukinud narkootikume ja saanud tunda

avaldab mõne lavateose, muidu aga tegutseb filmistsenaristina. Kõnesolev komöödia kujutas endast "näidendit näidendis". Esimeses pooles nägime ekskursiooni ühe lõunaosariiklaste armastatuima Kodusõja-kindrali Stonewall Jacksoni majamuuseumis. Neegritarist giid kiitis orjaaega, kui kõik võis jätta härrade hooleks. Orjus olevat üsna loomulik, sest inimesed on üldse orjameelsed ja praegugi valitsevat orjus — riigibürokraatia orjamine, millel aga puuduvad vanad paternalistlikud voorused. Lõpuks möllib ta end ühele heasüdamlikule vanapaarile orjaks, ehkki too seisund vormistatakse ebamääraseks eufemismiks *associate*. Neegritari eeskuju järgib ka üks noorem valge paar. Siinkohal tehti pööre: seni näinuksime nagu üksnes proovi, nüüd hakkasid selle osalised, "tegelikult" teatri juhtkond, hurjutama

neegritari, "tegelikult" autorit, et ta on kirjutanud sihukese reaktsioonilise, rassireeturliku teose. Järgnes selle ümbervormimine "poliitilise korrektsuse" liistudel, koos soorollide vahetamise ja muude moodsate hoiakute-nippidega. Puändina võitnuvat näidend seejärel Pulitzeri preemia. Kui senises ameerika draamas on provokantsus

in 'da Funk, mille pealkiri pole otseselt tõlgitav (funk on muide üks džässistiile). Nüüd mängis see Broadwayl terve minu New Yorgi talve. Too muusikal kujutas endast tap-tantsu ajalugu, mis oli aga ühte põimitud neegrite üldise ajaloo. See kontsaklõbinatants, mida saatis kodustel pottidel ja pannidel tehtav rütmimuusika, sõltus eelkõige esinejate vir-

Georg C. Wolfe'i
*Bring in 'da
 Noise, Bring in
 'da Funk* Joseph
 Pappi *Public
 Theatre's.*



Georg C. Wolfe
 — paneb oma
 neegridraamade
 ja
 muusikalidega
 valge publiku
 maruliselt
 aplodeerima.

ja vaimukus sündinud enamasti keskklassi konservatiivsete tavakujutluste ärvel, siis Reynolds oli suunanud nooled tükati sama ajuvabade liberaalsete hoiakute pihta. Ja komöödia oli tõesti leidlik ja vaimukas.

Neegridraamast võib stambistunud enesekujutluste pilamise näitena tuua **George C. Wolfe'i "Värviliste muuseumi"** (*The Colored Museum*), mis lõi omal ajal (1986) laineid Joseph Pappi *Public Theatre's*. Vahepeal on Wolfe'ist saanud tolle teatri juht. *Public Theatre* liigitatakse Off-Broadwayle, aga ikka ja jälle on sealt Broadwayle jõudnud olulisi draamasid ja muusikale. Teatri eelmise hooaja menutükiks oli Wolfe'i enda kavandatud ja lavastatud *Bring in 'da Noise, Bring*

tuossusest. Ja virtuoosid olid nad tõesti — lausa ime, kuidas nii lihtsate, piiratud vahenditega võis saavutada sellist ilmekust. Ülekaalukalt valge publik saatis üksiknumbreid marulise aplausiga. Wolfe'i varasemale pilale vaatamata oli *Noise/Funk* puhas omakunsti jaatus ja ülistus. Ja selline lavastus, mida ilmselt ei saa mujal järele teha, sest nõuab ehtsas traditsioonis üles kasvamist. Traditsioonis, mis tänavatantsu näol praegugi New Yorgis edasi elab.

Järgneb

LILL PEOS KURSUS. JA LUST

Algus lk 42

Erki: Praegu "Kuradieliksiiri" puhul ka — Pedajas fantaseerib proovis: kujutage ette, et lava tõuseb praegu üles ja sealt purskab tuld. Kõik vaatavad poolsegaste nägudega, et oleks lahe küll. Aga Pedajas: noh, teeme siis ära! Mitte miski ei tekitanud suhtumist: no ei, seda küll ei hakka tegema! Kõik oli nagu võimalik.

Andres: Ta on meisse ka süstinud, et kõik on võimalik.

Liina: "Valge varesega" oli õnne seetõttu, et esiteks: Pedajas see kõik sees kuidagi helises, temas oli tugev musikaalsus. Ja siis oli tal noor entusiastlik kamp, keegi ei tahtnud staar olla, ning ta lükkis leiud nii oskuslikult kokku, et tuli välja entusiastlik, särav, jõuline lavastus.

Tiina: Sa rõhutada, et olime noored. Arvad, et me praegu ei saaks sellega hakkama?

Taavi: Meid võeti kooli konkreetse suunitlusega, et teha ansambli trupp. Et saaks teha seda, mida teatris näitlejatega teha ei saa, "Valget varest". Pedajas tuli proovi, ütles: siin on Alveri poeem, lugege. Ma ei tea, kas seda on võimalik teha, aga proovime.

Liina: Kardan väga, et kümne aasta pärast ta meiega seda enam teha ei saaks. Kui me teatrimaailma sukeldume, tuleb karm olemusvõitlus...

Taavi: Lill kaob peost ära...

Liina: Just. Tuleb hoopis arvestada sellega, et peab ennast maksma panema ükskõik mis hinnaga.

Taavi: Usun, et meil on ansamblipõhi niivõrd tugev, et kõik taastub ja võiksime "Valget varest" mängida ka kümne aasta pärast.

Tiina: Need hetked, mis me lõime, sündisid seetõttu, et me ei kartnud eksida. Pedajas polnud see, kes meid maha nullis, nagu Nüganen mind natuke ära ehmatas — ühel hetkel ei julgenud midagi teha, sest tundsin: lohisen oma saamatusega tal järel ja ei saa hakkama. Aga Pedajas rääkis mingi Kunstiteatri loo kehvasti tehtud etüüdi otsa ja kõik unustasid ära, et sa olid mingi käki kokku keeranud.

Taavi: Mingi korduva naljaloo...

Tiina: Ja sa ei saanud hingevaevu, julgesid järgmine kord uuesti tundi tulla.

Erki: Pedajase märkus ei riiva tõesti isiklikku elu, nii et lähed pärast koju ja värised üle keha.

Külli: Kui miski asi ei tule välja, tal on valus seda vaadata, siis Pedajas ütleb: ärme seda tee, parem laulame... Ta on valmis tegema seda, mida on hea teha ka tal endal. Ja siis tekib usaldus. Ei ole piinlik.

Tiit: Mina ei tundud end küll "Valget varest" tehes noore entusiastina, see oli

proovimine: kas nii on võimalik? Tundus täiesti võimatu mingile stroofile rütmi juurde luua. Aga Pedajas: teeme ära! — Ei tule? No proovime, proovime. Ikka otsast peale. Pedajas on täielik rahu ise: nii, otsast peale, otsast peale! Ja siis äkki — tulebki välja.

Jan: Pedajase suhtes oli küll kogu aeg usaldus, kuigi vahel näis, et kõik on nii raske, rütmiliselt võimatu... Ja kuidas ta mõtleb. Tundus, et mingi tamm kuskilt metsast ütleb talle rütmi ette. Siis tekib tunne, et äkki tõesti on võimalik, olgu, me peame proovima, aita-ma tema mõtet.

Taavi: Ei tea, kust Pedajasel mõtted tulevad, ei hakka arutamagi, vaid teed.

Tiit: Lõpuks terve kursus teebki kõik nii, nagu tema tahtis.

Tiina: Ja ise kogu aeg räägib: ärge olge nii korralikud!

Külli: Alguses ei saanud aru, mida ta sellega mõtleb, et ärge olege nii korralikud.

Taavi: Tüdrukud arvasid esimesel kursusel, et mis, kas peab ropendama ja räus-kama...

Tiina: Sain sellest aru, kui tegime "Valget varest". Siis ta ühel proovil ütles: Barbara on see punkar Moskva kohviku ees, ärge olge nii korralik, jätke endale vabadus ja ruum mõelda teisiti. Pedajas usub, et sa saad sellega hakkama, ja mingi märk või žest saab ühel hetkel väga selgeks, ning lõpuks saangi aru, mida ta mõtleb.

Külli: Ta lavastustes on kogu aeg järelekasvamise võimalus. Näiteks "Peiarite õhtunäitus" on mingeid rütme või asju, mida olen algul teinud võib-olla tehniliselt, pärast tuleb taha ka sisu.

Liina: Ta teeb lavastuse nii meisterlikult valmis, et isegi kui sa teed tehniliselt, ikka on tulemus mõjuv. Paljud teatrivälised inimesed on öelnud, et "Vares" on meie tööde kõige helgem hetk.

Erki: Täna hommikul vaatasin "Valge varese" videot ja tundsin, et võin ka praegu selle üle hetkega maha mängida.

Veikko: Selle me teeme ära, et kümne aasta pärast mängime teda uuesti.

Erki: "Varesega" anti nagu võti kõikide ülejäanud asjade jaoks.

Tiina: Tegime teda küllalt kaua ja kogu aeg tuli vabadust juurde, jälle leidsid mõne uue mänguvõimaluse.

Taavi: See mis on "Varese" ja kõikide teiste tükkide puhul oluline, mida ta meile kogu aeg on õpetanud — see on lust!

Andres: Lustige seda, mida teete!

Liina: Nii õige! Ehkki, kui seda märkust algul kuuled, võib see mõjuda kerglaselt. Aga teater ongi ju mäng.

Taavi: Kui sa ise ei naudi, siis ei naudi ju ka publik.

Veikko: Ja mis lahutamatu lusti juurde kuulub, on stiil. Ükskõik, mida teeme, peame stiili ära tunnetama. Kuigi see pole eesmärk omaette, seda konkreetselt taga ei aeta.

ANU LAMP

Taavi: Anu Lambi jaoks olime esimesed. Sealte ehk see värskus, millega ta tuli või mida tema andis. Heksameeter. Aleksandriin. Välded. Käändkonnad.

Erki: Temaga tundsid esimest korda, et oled akadeemias — saamas mitmekülgset haridust. Korruga saad inglise keele hälduse, kreeka mütoloogia, eesti keele välded jne.

Taavi: Andis teadmise, et näitleja peab olema intelligentne inimene.

Tiit: Kui Anu Lambi tunnikontrollid peale hakkasid, oli esimene mõte — mis, nüüd hakkab keskkool peale või!? Ja siis, kui esimesed tööd kätte anti: lollid oleme ju! Õpetas austust perfektse eesti keele vastu.

Liina: Tema puhul oli küll mingi kollektiivne armumine, vaimustumine. Ta oli nii aristokraatlik...

Taavi: Temale oli ka häbi tunnustada, et sa pole tunniks valmistunud.

RIINA ROOSE

Liina: Riina Roose pani meid kõiki laulma nii, et me uskusime: me ju oskamegi laulda. Ta sisendas tunnet, et igat laulu tuleb laulda, nagu see oleks su viimane laul. Ja mitte heita meelt.

Tiina: Ta on inimene, kes teab väga hästi, mille nimel ta elab ja kuidas peab oma tööd tegema. Kuidas süstib dissipliini ja töökust. Ja tulemus on filigraanne.

Taavi: Ilma temata me ei laulaks.

Erki: Viie täрни professionaalsus.

KOOL

Tiina: Tegelikult, olgem ausad, oleme ikkagi kutsekoolis käinud.

Taavi: Ei, see on ikka kümme korda rohkem ülikool kui näiteks Peda.

Tiina: Oleksin rohkem tahtnud saada teoreetilisi aineid, tahtnuks teha uurimustöid, kuigi ma tean, et oleksin pidanud ennast selleks väga sundima. Me oleksime pidanud kirjutama esseid, end kirjas väljendama.

Tiit: Minu meelest on just hea, et sellega liiale ei mindud.

Liina: Aga mäletate, Londoni teatrikoolis polnud peaaegu üldse teoreetilisi aineid. Meie kool on ülikool võrreldes sellega.

Tiina: Mina tulin otse keskkoolist ja tunnen siiani, et peaksin teadma rohkem, kui tean. Liiga kergesti röömustati meie väikeste saavutuste, kirjatööde üle.

Taavi: Esimesed kaks aastat oli pidev väljaviskamise hirm, pidev enesetõestamise kohustus.

Külli: Selline paine, et mitte midagi ei julge teha. Ei julge eksida.

Liina: Ja kui see teise kursuse lõpus mööda sai, tuli järgmine hirm: mis edasi saab? Kaks inimest ei jätanud meiega koos pärast teist kursust, aga see, et me nüüd diplomid saame, ei näita ka veel midagi. Alles paari kolme aasta pärast selgub, mis me väärt

oleme, kas suudame teatris edasi püsida.

Tiina: Kahju, et meil oli nii vähe oma rolle... Dupleerisime tihti. Proovis oli selle võrra vähem aega ja siis ikka kiiruga kohandasid end mõne dublandi leulahendusega. Polnud nagu oma roll.

Taavi: Õppisin "Minu veetlevas leedis" professor Higginsina hiljem sisse ja tunnen, et see ei ole minu roll.

Liina: Prooviperioodil me küll nagu jagasime ühte leedit Kleeriga, aga minu roll sündis alles etendustel, koos publikuga, ja mina tunnen küll, et see on minu leedi. Kuigi võtsin proovis väga palju asju Kleerilt üle.

Taavi: Kas jäi midagi koolist vajaka? Aga näitleja ei saa kunagi valmis, ma ei tunne, et oleksin valmis. Ent me oleme saanud teatava baasi vahenditest, mis on näitlejale vajalikud.

Tiina: Seda ma tunnen, et olen edasi arenenud. Aga seda tean ka, et koolist minnes olen nõrk ilma selle ühe lavastajata, kelle kõrval olen kogu aeg olnud ja kes on mind lihtsalt oma visiooni sisse lavastanud. Olen rolli loonud alles tema järel tulles. Tunnen, et kui ma siit koolist lähen, siis ma mitte ei lenda pesast välja, vaid kukun maha.

Erki: Seni on meil kindel pind jalge all olnud, meil on olnud lavastaja, kes on meist ees, ja ükskõik, mida teeme, me saame hakkama.

Külli: Andrus Vaarik ütles meile, et arvab, et koolis oleks vaja õpetada, mida näitleja peab tegema, kui tal on nõrk lavastaja. Seda me vist küll ei tea, oleme õppinud lavastajat usaldama.

Liina: Oleme ära hellitatud. Pole eriti peksa saanud. Kui nüüd äkki satume teise truppi, kus on kõigi egod väljas, kas saame hakkama?

Tiina: Kui inimene on võtnud endale vastutuse juhendada ühte kursust, siis ta peaks olema rohkem pedagoog kui lavastaja. Mitte et ma pean hea tüki välja tooma, vaid tüki, kus kõigil oleks oma roll.

Taavi: Mina leian, et meil kursusel on igaühel oma suur roll.

Erki: Koolis peame end lahti mängima, sest teatrimaailmas nagunii ei saa endale seda privileegi lubada. Ehkki "Peiarite õhtunäitus" on meie jaoks kui lakmuspaber, mis näitab, mida me oleme poolteise aastaga õppinud, kuidas arenenud. Näiteks "Peiarid" pärast "Nickelbyt" pole need, mis enne "Peiarid" on lavastus, milles rakendame sõna otseses mõttes kõiki neid asju, mida oleme õppinud ja kõrvalt saanud.

Külli: "Peiarid" muutus iga kord, kui mõni uus õppejõud tuli kooli õpetama. Kõik oma kogemused viiakse "Peiaritesse". Aga mis koolist vajaka jääb, sellest saab aru alles siis, kui olen teatris ise midagi proovinud.

Erki: Üks mis kindel, saanud oleme me koolist palju. Meeletult.

Taavi: Aga millal see näitleja üldse valmis saab?

Mai 1998



Üks asi, millega võib täielikult rahul olla, on nimi. "Ei ole Andrus Vaariku sugulane, aga mängib ka täitsa hästi," meelitab kriitik. Seevastu on lähedalt seotud hoopis kitarrist Mart Sooga, täisnimega seega Vaarik-Soo. Nimi, mis tekitab inimestes kergesti inspiratsiooni. Näiteks Kose Keskkoolis hõikas õpetaja sageli, et tahvli juurde peab tulema keegi Maarika Vaarika või Maarik Vaarik.

Teised koolid riburada pidi on Kose Muusikakool, Viljandi Kultuurikolledž, Vanalinna stuudio õppestuudio ja Peda näitejuhtimine. Muusikakoolis läks kodustele teadmata viiulit õppima, nii kaua kui oma pilli polnud, joonistas keeled puuhalu peale. Tegelikult mõtles keskkoolis hoopis keemia, just mäekeemia peale, aga siis selgus, et silmade tõttu tuleb see unistus maha matta. Võttis kätte ja hakkas hoopis näitlejaks. Niisama lihtsalt läkski? "Saad aru, see kõik on olnud nagu ehku peal. Kui tahtmised on hoopis mujale

suunatud, siis kaob mingi närvi ära, lähed külmalt peale ja kvaliteet on hoopis teine." Vanalinna-stuudio õppestuudiosse sisseastumiseksamiteks õppis sketši selgeks eelmisel päeval. Kui oli selle komisjonile ette kandnud, küsis vana Baskin: "Millal te selle õppisite?" ja pööras ennast siis baskinlikult küljetsi komisjoni poole. "Näete nüüd, jah...? Eile õppis!" "See oli täpselt nii öeldud, et olin kindel — sisse ma nüüd kiüll ei saanud."

Estraadi- ja komöödianäitleja karjäärist sai ettekujutuse Vanalinna-stuudios kaasa mängides (parima sõnaga meenutab tükke "Selge. Sompus. Tuuline" ning "Meie õhtused rõõmud") ja karastavaid kogemusi "Meelejahutaja" trupist. "See oli jube! Kujuta ette, et sul on ees kilode viisi vanu nõukogude nalju, mis on Eesti oludesse kohaldatud. See on suur meisterlikkus sealt nalja välja kiskuda."

Pulma nalja tegema ei läheks. Seda sorti töö on tõesti andekatele. See pole irooniaga öeldud, lihtsalt ei saa hakkama. Ausalt. "Sama lugu, kui mõelda, et paljud meesnäitlejad teevad jõulumeest, mõni teeb kümme "meest" päevas, aga kui paljud neist on õiged jõulumehed? Petukaup!"

Võib jätta **Raudse Leedi** mulje, aga tegelikult on uje ja arg. "Lisaks veel otsustusvõimetu ja üldse tuhat miinust. Maksma panen ennast ainult seal, kus see vältimatult vajalik on. Turujärjekorras astun kohe kõrvale. Aga ainuke, keda ma vist ei karda, ongi inimene. Kõige ees, mis on meie ümber, loodus ja loomad, selle ees on mul meeletu aukartus." **Naisküsimus** kuulub väheerutavate teemade hulka — naise võrdsus mehega on põhjamaades olnud nii igavikuline, mis seda enam forsseerida.

Kartusest näida praaliv või suurustav, ei taha eriti rääkida oma lapsepõlve **Mekast** Kasaris, kus õllemeistri vanaisa juures olid igapäevasteks külalisteks nii Viidalepp, Olev Eskola kui Panso. Sealpeale tunneb valehäbi esinemise kui sellise ees. Toompea teatrikooli mineku mõtet pole ka kunagi pähe lõõnud. Sest "seal on kuussada inimest, kes kõik hakkavad tõestama, kuidas nad on kõige paremad". Üks asenduse korras antud "päristeatri" töö andis

valusa nähvaka — lükati ilma ühegi proovita lavale, kuna põhirolli tegija ei tulnud lihtsalt kohale. Hiljem selgus, et tuli küll, ainult vaatas saalirõdult Marika rabelemist pealt.

Kõigele vaatamata **prostesteerib** absoluutselt kõige vastu. Alates sellest, miks peab ütlema sunniviisiliselt "tere!", kui vastutulija poetab sulle heal juhul morni "tre!". Kes ütleks, milleks seda vaja on?

Oma teatripere ühist õlatunnet mäletab VAT Teatrist, olles selle asutajaid 1987. aastal. Algu oli ilus, kõik olid veel entusiastid. Ühel imelisel suvel tehti Härmo Saarmi suvekodus Matsalus "Ekke Moori", Aare Toikka pööras pea peale saksa impressioniste, muu põneva hulgas õnnestus mängida näiteks "Hamletis" Opheliat, käidi välisreisidel... Hiljem tekkis väike lõhenemine. "Sinna kogunes jube palju inimesi, kõik olid kõigiga sõbrad, aga kõigile ei jätkunud enam tööd. Ühel ajal olid sinna kogunenud kõik Trubetskid, Saatpalud ja Rutikud — tee nüüd nendega siis." Siiski on tuline kahju ühest **mängimata jäänud rollist**. "Jalakas ja Hans H. Luik kühveldasid kokku sellise pudru: Hitler, Maarja Magdaleena — see olin siis mina, minu armastus oli Othello, siis kutsuti sinna veel üks vene tüdruk, kes pidi olema Zoja Kosmodemjanskaja, siis oli seal keegi Hiinast. Tegime tõhusalt tööd, see oli Odini teatri süsteem, midagi hoopis uut. See Jalaka rida mulle meeldis küll." Jalakas, kes sõitis pidevalt väljamaal ringi, eralduski varsti VATlastest ja rajas "Ruto Killakunna".

Seitsmel tihedal VAT-aastal oli ka oma varjukülg, tohutu vaimne ja füüsiline koormus. Sageli tuli lasteetendusega kolm korda päevas "peale minna", kõik maakoolide võrestatud võimlates, päike paistis läbi akna sisse, talvel tehti grimmi härmas peeglite taga — tavaline asi. "Ühes Tallinna koolis istusid esireas tundidest kohale aetud tüübid, kes hakkasid pastakatuubist näitlejatele tatiplõnne laskma. Õnneks tuli mul seal üks võimalus publikuga suhelda, ja no siis ma ikka suhtlesin ka!"

VATi eluspüsimise retsept on see, et juba tema eksisteerimiseks on tulnud kõigil nii palju vaeva näha, "alates sellest, kuidas ennast maha müüa ja millega see kõik kokku klopsida". **Eesti teatrielu** oleks jupi maad põnevam, kui keegi võtaks tegelda mänedžeride kooli-

tusega, sest "need, kel on vähegi ideid, on laisad. Paljud asjad jäävad selle taha, et idee generaator peab hakkama tegelema kõige muuga. Või siis lähebki kogu aur asjaajamise peale".

Kutse Rakvere Teatrisse tegi toonane teatrijuht Peeter Jalakas. Marika ise jõudis täiskohaga Rakverre siis, kui Jalakas ennast minekule asutas ("ma teen käiguvahetusi suhteliselt aeglaselt"). Esimene tähtsam roll oli naispool asotsiaalsest paarikesest Viktoria ja Rein Roib Saarepera—Õunapuu näitemängus "Noa laev". "Sellega olid sellised probleemid, et vaata, minu sõnavarasse ei kuulu ropendamise, mulle oli see meeletult raske. Tulime siis hommikul partner Volli Käroga majja, istusime radiaatori äärde maha ja hakkasime proovima ropendada, julmalt. See oli nii suur töö, sest need sõnad ei tulnud üle huulte." Valmis karakter läks aga "nii verre", et analoogse naisasotsiaali tüübina on seda ekspluateerinud veel telefilmid "Armatsoonid" ning "Linnapea".

Rahva mällu ongi end kirjutanud rohkem **koomiliste osadega**, kuigi on veendunud, et nalja tegemine on väga mehelik asi. "Kõige paremad tegijad on tavaliselt oma hingelt kõige suuremad traagikud. Mitte miski ei aita selle





retsepti vastu, see lihtsalt on nii. Võta ükskõik kes, Chaplinist alates. Ei ole nii, et kõik käib mingi lõdva elegantsiga! Mida tõsisem on sinu arusaam elust, mida raskemalt sulle kõik kätte tuleb, seda parem saab tulemus. Kõige rohkem armastan tragikoomikat."

Ühesõnaga, aastatega on hakanud välitma **ükskõik milliseid äärmusi**, sellepärast loeb ka ennast keskpäraseks. "Näitleja peaks tegelikult olema absoluutne realist. Kui ta läheb väga omapäraseks ja hakkab väga kuhugi kalduma, on raske teda sealt jälle ära tuua. Näitleja peab olema keskel. Vastasel juhul on ta üks kord huvitav, teine kord veel, aga siis enam mitte. Kõik tõeliselt huvitavad näitlejad on elus isegi näost hästi tavalised. Täpne näide — Aarne Üksküla. Täiesti silmatorkamatu, aga kui on ainult vaja, siis...!"

Lavastaja seevastu peab olema hull, "sest siis sa lähed temaga kaasa, teed kaasa need käigud, mis selleks hetkeks on vajalikud". Kõigi teiste auväärsete näitejuhtide juurest jookseks paljajalu ja söömata vahest Quentin Tarantinolt tulnud tööpakkumise peale — muidugi tema huumorimeele tõttu.

Oma absoluutselt äravahetamatut **häält**, millega võiks müüre ümber lükata, kasutab vabal ajal koos kolleegide Lichtfeldti, Suumani ja Taalmaaga **Rakvere Vabalaulu Seltsis**. "Kõik hakkas peale salongikomöödia "Minu naine on valetaja" ühes proovis, kus Suuman hakkas mingit viiekümnendate laulu jorisema. Proovisime kohe teist häält juurde ja varsti hakati meid igale poole kutsuma. Senine suurim publikuhulk — "Öllesummeri" pealava ja meeletud massid.

Ühel ilusal päeval mõtles — peaaegu, et usutavalt — nii: pakiks kohvrid, võtaks mehe ja tütre Ruudu ("Kas sa ei tea nime Ruudu? See on vana Muhu nimi!") ja sõidaks dokfilmidest ja raamatutest tuntud Bali saarele. "Seal

inimene sünnib ja ongi kohe kunstnik. Kliimavöönd on selline, et pole vaja igapäevase eluoluga tegelda, ei pea maja ehitama ega toidu pärast muretsema. On kindlaks tehtud, et seal vallanduvad hoopis teised meeled, nad ei kapseldu igapäevasesse pudipadisse".

Nii kauge reisi tarbeks on algavast sügisest omal soovil katkestanud **näitlejalepingu** Rakvere Teatris, kuigi mängib vanu rolle ("Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu", "Hind", "Dracula") ja võttis vastu ühe int-rigeeriva pakkumise sügiseks. Kui kauge-male ei jõuagi, tahab istuda kodus, tegelda perega ja mõelda, mõelda, mõelda... igatahes mitte ainult teatrist.

Sven Karja

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JURI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC

EDITORS: SAALE KAREDA, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

THE ACTOR AND HIS ROLE. Peeter and Tõnu: Not to Waste a Time (18)

Critic Margot Visnap analyses a production of a play by M. Kivastik "Peeter and Tõnu" in the first private theatre of Estonia Von Krahl Theatre. This is a theatre project born outside the state theatre which rises interest with intriguing team and good acting works. The performance is staged by the director-actor of the Estonian Drama Theatre Hendrik Toompere, the actors are freelancers Peeter Volkonski from Tartu and Tõnu Oja from Tallinn. The production is especially enjoyable thanks to the almost elusive border between theatre and real life — it's difficult to guess where performing ends and the story of the real actors starts.

ANDRES LAASIK. From the Crossroads to the Main Road (22)

The author analyses Jaan Tätte's play "Crossing With The Main Road or A Fairy Tale Of The Golden Fish" which was staged at Pärnu theatre Endla by Andres Noormets. Andres Laasik finds the play to have a very clear dramatic setting which allows different interpretations. The first staging of the play was still weaker than the original text. "The fact that the modern Roland comes to the house of the modern Oswald and talks to him in a modern way creates a rare situation for the Estonian theatre when the time and space inside and outside theatre house could be parallel for the actors as well as for the spectators."

JAANUS KULLI. They Didn't Take Me to Fly (25)

In 1997 Ervin Ounapuu's and Toomas Hussar's play "Come Fly With Me" won the third prize at the playwrighting contest organized by Estonian Drama Agency. The story takes place in June 1941 and the hero is the Russian pilot Nikolai Gastello who was named the Hero of USSR after his death. At the beginning of this year the play was staged by the authors at the Estonian Drama Theatre. Analysing the new production Jaanus Kulli admits: "This time only questions reached me as a spectator. I, unhappy and miserable, was left behind at the starting line with my heart full of desire to fly and my head full of failed expectations of what this flight could have been."

A Class With Flowers in Their Hands. And the Joy (42)

Some thoughts and memories, some truths and conclusions — by the 18th class of the Stage Art School of Estonian Music Academy (class curator Priit Pedajas), who start working in the Estonian theatre from this fall.

JAAK RÄHESOO. A Season in New York III (82)

The article series of the translator and critic Jaak Rähesoo about American theatre in 1997 continues.

Persona Grata Marika Vaarik (90)

Marika Vaarik came to theatre from the acting studio by comedy-theatre Vanalinnastudio. For years she worked in the "free group" VAT Theatre, during the last couple of seasons she performed at Rakvere Theatre and from the fall of 1998 Marika Vaarik is a freelancer.

MUSIC

IGOR GARŠNEK. Days of Estonian Music 1998 (11)

The Days of Estonian Music have been held since 1979. In the programme of this year's festival which took place in April 15th—22nd, was music from a very wide range — from the classics of Estonian Music to the works of the students. 25 new works were premiered. Also a symposium of Estonian music was held for the composers. Igor Garšnek mediates the speeches of the symposium and the impressions of the concerts.

KARLO FUNK. By the Main Road (39)

A short review of the jazzfestival "Jazzkaar" held already for the ninth time. The author analyses the concerts of the Manhattan Vocal Project, Béla Fleck and Flecktrones, trio Ambercrombie-Copland-Wheeler and Courtney Pine.

HALLO, ERI! An Open Opus III (54)

The last part of the series with the subtitle "Conversations With Eri Klas in the Estonian Radio" (a program of the radio journalist Ivalo Randalu with the famous Estonian conductor Eri Klas). For the previous parts of the article see our issues 3 and 5 1998.

ORIENT '98 — In Common and in Difference (63)

(An interview with the artistic leader of the festival Peeter Vähi)

For the third time in the festival of the music of the East was held in May 7th—10th. The starting impulse of the festival has been the interest of the producer of Eesti Kontsert and composer Peeter Vähi towards the religions, music, culture and philosophy of the East. The most remarkable participants of the festival were *santur*-player Nandkishor Muley and *vichitra vina* player Mustafa Raza from India; Zhang Hong-Jan playing *pipa* from China; the ensemble from the Ikeda shinto temple from Japan (led by dr. Takahira Katoh), Tibetan lama Konchok Tamptiel etc.

The Music Knight. Juri Fortunatov (May 27th 1911—Feb. 10th 1998) (74)

Thoughts and memories of Estonian musicologist Tiia Järg and composer Veljo Tormis of the professor of Moscow Conservatoire, Estophile Juri Fortunatov. The article is dedicated to his memory.

CINEMA

PETER von BAGH answers (3)

Peter von Bagh (born 1943) is one of the Finnish best known film scientists. He has published 20 bulky film books, premiered nearly 30 TV-films, published a nearly uncountable amount of critics, articles and essays in the press, leaded and counselled film festivals and -events, commented films in TV and radio, since 1971 been the editor-in-chief of the Finnish film magazine "Filmihullu", held lectures at different universities and seminars. In the interview Peter von Bagh talks about his sympathies in the film and their development, the raptural time of the 1960s in the Finnish film and the situation today, the present of Finnish film critics, Sodankylä film festival and his own creative plans.

SULEV TEINEMAA. The Futurist Horrorworld (28)

Three significant big budget science fictions produced during the last years reached the Estonian audience almost simultaneously: Luc Besson's "The Fifth Element", Paul Verhoeven's "Starship Troopers" and Jean-Pierre Jeunet's "Alien Resurrection". All of the three films are analysed in the article considering their place among the director's earlier works and science fictions today in general. The critic finds that considering the innovative and original design of "The Fifth Element" this film has the biggest chance to remain among the classics of science fiction films.

ADAM MINNS. Letters from the East (48)

The short review translated from the "Sight and Sound" magazine 1996 November issue inquires the Andrew Grieve's film "Letters From the East" (1995) the events of which are connected with Estonia and the characters are Estonians, the film was also shot in Estonia and many of the actors and members of the crew were Estonians.

NICK KIMBLERLEY. Rothschild's Violin (50)

In the review translated from the April 1998 issue of the "Sight and Sound" the critic analyses the film of Edgardo Cozarinsky (born 1939) — a well-

known Argentinian writer and film director living in Paris — "Rothschild's Violin" (1996). It is a story about Dmitri Šostakovič and his most talented student Benjamin Fleischmann and his short opera "Rothschild's Violin". The film was mostly shot in Estonia, many of the smaller parts were played by Estonians, also a lot of Estonian film makers were part of the crew.

JAAN PAAVLE. Plenty of Water, a Lot of Dogs, Few People (52)

Short review of the documentary film of Lithuanian director Valdas Navasaitis "Spring" (1997), which director of photography was Arko Okk (born 1967). The critic finds that the film timelessly and beautifully reflects the experiences and sense of nature.

OLLE MIRME. "Daylight" or the Self-Abuse of Mait Laas (68)

A review of the third puppet film "Daylight" ("Nukufilm", 1998) of Mait Laas. The critic finds that the director and designer Laas has created a film offering beauty and enlightenment which unfortunately is still difficult to understand for bystanders due to too many symbols and is probably fully understandable only to the director.

AVO ÜPRUS. Birds (70)

Review of Tõnis Lepik's reality film "Discarded Souls" (Faama Film, 1998). The film about the socials is a romantic and nostalgic line of pictures framed with impressive slum philosophy. The critic still reproaches the director immoderate solidarity with the heroes of the film and weak level of generalisation.

ANDRES ALLPERE. The Stories of Allan and Liisi (72)

Review of Airi Kaser's (born 1934) two documentary films "To Touch a Cloud" (Faama Film, 1994) and "Liisi's Fifth Summer" (Eesti Telefilm, 1996) both telling about blind children. The critic finds the film to be technically correct and surely helpful for the parents who have similar problems with their children. The films certainly help the audience to discover strange and original fates.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

ÕIENDUS

Juunikuu numbri tagakaanele on ekslikult sattunud valed nimed. Peab olema: Melvil — Andres Noormets, Maria Stuart — Kristel Leesmend.

Artiklis "Kõnealune Stockhausen" TMK 1998, nr 6, lk 55 on esimese veeru viimases lõigus kaduma läinud juuremärk. Peab olema:

"...see oktaavikäik olgu 12-nes juur 2-est."

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18
AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures
AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10
AS Lugeamisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävälä pst 10
Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatüri, Raekoja plats 16

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksiksempelare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Tallinn, Pärnu mnt 8 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Praaneksemplariid* vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poole sissekäik), tel 68 14 11.

Suureks abiks on ka minu assistent Elle Himma. Oleme ida maailma sisse elanud, ida suhtlemisstiil on juba tuttav. Erinevus ida festivali ja mingi euroopa festivali korraldamise vahel on tohutu. Sellise fakside, e-mail'ide ja telefonikõnede hulgaga võiks korraldada kolm tavapärast festivali. Asi algab juba keelebarjäärist, erinevatest suhtlemisstiilidest. Kui me näiteks küsime india-laselt tema esinemiskava, et see bukletis ära trükkida, siis ei saa ta sellest aru, sest Indias sünnib kõik kohapeal, kõik sõltub muusiku *feeling'* ust.

Segab ka ajavahe. On küllaltki tavaline, et mul heliseb telefon kodus kell neli öösel ja tuleb hiinakeelne kõne. Kuna hiina keel on suhtlemiskeel peaaegu poolele maailma rahvastikust, siis jääb neile arusaamatuks, miks ma aru ei saa, mida mulle hiina keeles teises toru otsas öeldakse.

Aga praeguse festivali juures tekitas kõige suuremaid raskusi streik Kopenhaagenis. Tuli teha tohutulult ümberkorraldusi.

Kas järgmise "Oriendi" korraldamine algab juba praegu?

Mõnes mõttes on see juba alanud. Meil on leping ühe Jaapani sümfooniaorkestriga.

Põhimõttelisi kokkuleppeid on veel. Näiteks on 2001. aasta mais Tallinna tulemas Türgi militaarmuusika ansambel ning ilmselt ka islami *sufi*-muusika ansambel. Loodan väga, et kutsuda õnnestub üks Indoneesia päritolu *gamelan*-orkester. See on üks kõige keerulisemaid asju, sest *gamelan*-orkestri varustus kaalub mitu tonni ja see kõik lennukiga siia tuua on tohutulult kallis, peaaegu ületamatu ettevõtmine.

Samuti on meie festivalidelt siiani peaaegu täiesti välja jäänud meie kunagised saatusekaaslased, endise NLi aasia rahvad, näiteks Kesk-Aasiast, Aserbaidžaanist ja Armeenias. See on ka ida muusika. Senini oleme selle osa Aasiast üsna teadlikult välja jätnud, sest ilmselt on eestlastel veel meeles kõikvõimalikud sõprusdekaadid ja muu selline, kus labajalavalsi tantsijad pidid kohustuslikus korras koos usbeki tantsijataridega esinema. Aga nüüd on vahel piisav ajaline intervall ja ma usun, et sellesse muusikasse saab suhtuda juba täiesti erapooletult. Järgmisele festivalile tahaksin väga kutsuda mõnd dudukimängijat Armeenias, mugaamide improviseerijat Aserbaidžaanist või küide esitajat Kasahhist.

Küsis ÜLLE PÕLMA



Festivali "Orient '98" esinejaid:
Pipa-virtuoos Zhang Hong-Yan (Hiina).



Santuuri-mängija Nandkishor Muley (vasakul)
ja laulja Prabhati Mukherjee (India).

Vichitra vina mängija Mustafa Raza (India)
oma ainulaadse pilliga.
Harri Rospu fotod





Courtney Pine
26. aprillil Tallinnas "Jazzkaarel '98" (vt lk 39)
Peeter Langovitsi foto ("Postimees")