

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

Roman Baskin Luciano Berio Lauri Kärk  
 Evi Arujärv Merle Karusoo Ivalo Randalu  
 Krzysztof Kieslowski Anneli Remme  
 Priit Kuusk Gerda Kordemets Juhan Jürme  
 Indrek Sammul Konstantin Märska — 100

**T M K**

**5**

/1996



Merle Jääger, Tartu "Vanemuise" näitleja. Märts, 1996.  
 A. Matkuri foto

# 5 / 1996

MAI

XV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel 44 54 68  
Teatritesakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 44 54 68  
Korrektor  
Solveig Krüggulson, tel 44 54 68  
Infotöötaja  
Viire Kaareda, tel 44 47 87  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1996



Anu Lamp, 1995. aasta parim naisnäitleja, Linnateatri "Pianoolas". P. Grepfi foto

Alfred Schmittke ooper "Historia von D. Johann Fausten" ("Dr Johann Fausti lugu") esitendus Hamburgi Ooperis 22. VI 1995.



## SISUKORD

## TEATER

	VASTAB ROMAN BASKIN	3
Merle Karusoo	KULTIJURKAPITAL — PRIORITEEDID JA PROBLEEMID III	37
	"PIANOOLA" KODUSES PEEGLIS (M. Mutt, L. Tormis, E. Paaver, G. Kordemets)	64
Aime Hansen	PRINTSESSID, DEEMONID JA KANGELASED EHK KODUKOOTUD UURIMUS KATHAKALI-TEATRIST	79, 96
Kadi Herkül	PERSONA GRATA. INDREK SAMMUL	91

## MUUSIKA

Märt-Matis Lill	LUCIANO BERIO JA TRADITSIOONI HÕNG (Tartu uue muusika päevad '96)	15
Anneli Remme	AVATUD BERIO. LUCIANO BERIO SEOSTEST MUUSIKASEMIOOTIKAGA	18
Evi Arujärv	KRIITIK KUI KAUBAMAJA (Muusikakriitikast)	27
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM 1995 II (Uuslavastused, II maailmasõja kajad Euroopa muusikaelus jm)	48
Ivalo Randalu	100 AASTAT SÜNNIST JUHAN JÜRME II (Elust ja tööst)	84

## KINO

Gerda Kordemets	LEND — KÄS IKKA VIIMANE? (Valentin Kuigi filmist "Viimane lend")	25
Lauri Kärk	TUMMFILMI TEINE ELU — KLASSIKA KLASSIKAST (F. W. Murnau filmidest "Tartuffe" ja "Faust")	31
	100 AASTAT SÜNNIST UNIVERSAALNE KINEAST KONSTANTIN MÄRSKA	53
Grazyna Stachówna	"KOLM VÄRVI" — MEIE PAIK EUROOPAS (Krzysztof Kieslowski triloogiast "Kolm värvi")	54
Krzysztof Wolicki	VEEL KORD "VÄRVIDEST" (Krzysztof Kieslowski ja Krzysztof Piesiewicz kolmikfilmist "Kolm värvi")	59



# VASTAB ROMAN BASKIN

## Lapsepõlv?

Et kas ma olen ka pärit lapsepõlvest? Tagahoovi poiss ma olin, Paldiski maantee pätt. Sündisin ühes puulobudikus hotell "Tallinna" vastas. Esimest jõuluvana tegi Georg Ots. Olin viiene. Ilmselt pidi Ots olema nii võimas isikus, et see meelde jäi.

Lasteaia ajal viskas üks venelane suure telliskivi üle lasteaia aia ja mul läks pea pooleks. Sellest ajast võib-olla kogu mu hullus.

## Legendid pajatavad Eino Baskini ja Jüri Järveti poegade mängudest "Kuku" laudade all...

Kindlasti. Ajaloolastele võib see olla huvitav fakt. Mulle jäi mängupisik külge, tema sai vabaks. Läks äri peale. Eneseväljendamise tung on ikka üks seletamatu narrots: kui minus midagi väljendub, siis ma tahan kohe edasi peegeldada. Iseasi, kes kuidas peegeldab. Minule on kõverpeegeldamine nagu rohkem meeldinud. Aga lapsepõlve hakkab ma mäletama kusagilt kooliajast, 7. keskkoolist. Seal visati mind välja...

## Miks?

Mingi suitsetamise pärast vist. Taheti visata, visati. Mäletama hakkab kusagilt Rakvere internaatkooli ajast.

## Miks sa sinna sattusid?

Ükski Tallinna kool ei tahtnud mind vastu võtta, raske kaliibriga pätt, nagu ma olin.

## Mis pättust sa tegid?

Ei teinud nagu mingit pättust. Ilmselt oli see keeruline lugu, isa istus siis kinni. Rakveres oli raskestikasvatatavate laste kool, spordikool. Õpetajate poolset olemoodi Mauruse kool — koloriitsed kujud. Seal olin neli aastat. Sai sporti tehtud ja karmi eluga tutvunud. Lõpetasin siiski Tallinna 21. keskkooli.

## Lavakunstkateedrisse läksid sa alles neli aastat hiljem?

Kolm korda üritasin Moskva kinoinstituuti pääseda. Ei võetud. Sisseastumiste vahepeal töötasin Kromanovi juures, olin rekvisiitor. Griša oli ülinõudlik ja täiesti kinoliku mõtlemisega inimene, aga ta ei suutnud kõike vist teoks teha. Ajas Venemaalt kõik staarid kokku. Kunagi mingis seltskonnas Kaidanovski ja Jüri Sillart meenutasid seda aega. Griša lasi Jefremovi ju esimesel võttepäeval rolli pealt lahti — tegi võtte ära ja lasi lahti.

Siis läksin Panso kooli.

## Ja õppisid näitlejaks. Miks sa siis nii vähe mängid?

Panso oli kunagi mu isale või emale öelnud, et kuidas see poiss teil nii mööda on, et näitleja haisu ka ei ole?! Tal oli terav vaist. Vahel hiljem, kui mind on võetud rõhuga näitlejale, olen ma ise püüdnud seda juttu välja käia. Kõik, näen, muigavad.

Aga näitlemine on ka üks kutsumus. On ju näitlejaid, kes lavastavad, ja lavastajaid, kes näitlevad. Mina olen omast arust lavastaja, kes vahel mängib. Väga tore, et mõni roll on õnnestunud.

Ma arvan, et iga inimene tunneb ära, kas ta teeb õiget tööd. Kas ta teeb hästi/halvasti, see on hoopis teine küsimus. Küsimus on tahtes. Oskused ei pruugi järele tulla. Don Quijotel ei tule ka kõik oskused järele, ta ei ole just kõige kõvem rüütel maailmas, aga soov on kõva ja see on see, mille poolt tasub olla. Mul on juhtumisi vanemad head näitlejad, nii et ma umbes aiman küll, mis seal laval tehakse. Aga õndselt palju rohkem meeldib mulle teiste peal oma fantaasiat proovida.

See ei ole suurushullustus, aga võib-olla siis ei ole Eestis režissööri, kelle juures ma tahaksin mängida. Aga on küllalt palju näitlejaid, kellest ma tahaksin, et nad minu lavastuses mängiksid.

## Sinu isa kinnitab oma raamatus küll, et "R. Baskin on parem näitleja kui mina..."

Noo... kui ta Soomes lavastab, siis ta räägib, et ma olen parem lavastaja ka kui tema... Aga seda teeb ta ainult Soomes. Nagu Pavarotti isa olevat Pavarottile kinnitanud: aga Caruso laulis paremini...

Kui nii laias laastus rääkida, siis võib see kõik ju õige olla, aga kui sa hakkad olulist välja filtreerima... Eino Baskin on estraadinäitleja, Eino Baskin on solist. Ta on elu aeg harjunud üksilaval olema, see on hoopis midagi muud. Tema vaatab asja hoopis teistmoodi — kui transformatsioonivõimeline sa oled. Eks ma olen transformatsioonivõimeline küll. Seda muidugi.

Ja kohati mulle väga meeldib mängida. Kui keegi pakuks Hamleti rolli, muidugi ma teeksin täie jõuga. Aga huvi on mujal, kaugemal — seal, kust sa näed tervikut, terve õhtu pulssi. Mind huvitab mingi idee organiseerimine. Millegi tekitamine. Ühe rolli tekitamine on üks asi, ühe lavastuse, ühe õhtu tekitamine on hoopis teine asi.

Kinoga on täpselt sama asi. Ma ei ole kunagi sünnitanud, aga ma arvan, et see on midagi analoogset. Parimatel hetkedel, hakkab kuskilt sinu seest johtuvalt midagi elama. Tekivad mingid seosed, mingid suhted.

**Sa ei lase ennast sisimas ka kõigutada tädidest ja onudest, kes ütlevad: mängi!**

Tädid võiksid olla nii kultuurised, nii haritud, nii tundlikud, et nad teeksid vahet, mis asi on mängimine, mis asi on lavastamine. Nad ei tee seda vahet. Enamuses. Nüüd, "Figaro pulma" tehes, läksin lepingut sõlmima ja direktor küsib mult (viimasel ajal tehakse lavastuse peale ostu-müügi leping): kuidas te näitate, mida te müüte? Helilooja näitab nooti, kirjanik näitab sõna, kunstnik näitab oma kavandeid, aga mida lavastaja näitab? Ma müün õhku. Mingite anonüümsete tädide suhtes olen ma natuke küüniline, sest nad ei jaga seda õhku ära. Kui sa neile seda ei näita. Ma olen mänguri hingega, mulle meeldib trotslikult mitte seda teha. Kui sa näitad, liigutad kuskil kardinat — jaa, kujund, pumm... Kui sa seda kardinat ei liiguta, aga organism elab ja näitleja mängib jõe süngelt, siis ta vaatab näitlejat ja see on vapustav näitleja. Ta ei tule selle pealegi, et seal taga on lavastaja.

**Sa ei usu võimalusse, et näitleja võib ise rolli teha?**

Ta võib soolorollina teha, aga suhetevõrgus mitte. Minu pärast jäägu mulje, et roll on näitleja tehtud. Ma olen sellest edevusest üle saanud, et kumma tehtud see on. See on enesetunde küsimus. Kui sa lavastajana tunned, et oled laval toimivas osaline, siis aitab. Hoopis hullem on, kui sa tunned, et sind seal tõesti ei ole... 99% inimesi läheb teatrisse näitlejat vaatama. Ja näeb näitlejat.

Kui laps sünnib, siis on ülitähtis, et see on minu laps, minu oma. Sellest ommiskirest tuleb üle saada. Ei ole keegi kellegi oma, jama. Alles siis sünnib rõõm sel-



M. Maeterlincki "Sinilind" R. Baskini lavastuses ja lavakunstikateedri IX lennu iseseisva tööna Kiek in de Kökis. II kursuse jõulud, 1977. Mytyl — Maret Tuurmaa (Mursa), Tytyl — Arvo Kukumägi.

T. Tormise foto



Roman 1957. aastal.

Umber 10-aastane  
Roman koos ema  
Ita Everiga.



lest, et miski sündis sinu mõttest või kas või sinu juuresolekul. Sellest on küll ja küll. Nii nagu Žabotinski kunagi ütles: minu asi on kang üles tõsta ja teie asi on rääkida, kuidas ma seda tegin.

**Kunagi sa väitsid, et "Filosoofipäeva" lavastus on kuidagi "mööda". Kuidas siis on võimalik, et seal olid nii uhked rollid?**

Ma rääkisin sellest, et lavastus on Kõivule alla jäänud. Kõivu tekst on sada korda rikkam. Me puudutasime sealt kümnekihilisest tordist kahte või kolme ülemist lõiku. Väga kõva autori puhul peaks kõigepealt temani jõudma. Ja siis veel oma lisama. Ikka too vana Panso rida: mõista autorit — mõistmiselt tunnetuseni jõuda ja tunnetusele vorm leida.

See ei tähenda küll seda, et "Filosoofipäev" ei oleks Eesti maastikul väga kõva tükk olnud. Ilmselt oli, ma ei oska küll väljastpoolt vaadata. Ja mis siis, et oli päris hea?!

**Sinu lavastuste rida — Sophokles, Shakespeare, Molière, Sartre jne — on nagu kooliõpiku klassikute nimistu. On see teadlik valik?**

Ma üldiselt teen enamikku asju teadlikult. Koolikirjandus on halvustava varjundiga sõna, tegelikult on see ikka väärt dramaturgia.

See, et nende näidendite võimaluste mahtu täis ei saa, on iseasi. Selle pärast jääb tervik idee tasandile. Aga ega kehva näitemängu pealt ei saa ka midagi teha.

**Anatoli Vassiljev väitis kunagi, et väga head lavastust saab teha ainult kehva teksti põhjal. See oli "Serso" aeg. Hiljem lavastas ta, tõsi küll, Pirandellot ja Molière'i...**

Kõik need väitjad on teatud hetkel väärt dramaturgia peale üle läinud.

**Mis sa Panso koolis ära õppisid?**

Need asjad selginevad aastaid hiljem. Mingi impulss jõuab sinuni, sa ei taha teda vastu võtta. Mõne aja pärast, settides, taipad, et see oli õige. Orienteerumisel on vaist parim abimees, mitte mõistus.

Runnel on kunagi oelnud, et eesti kirjandusest jookseb läbi lõputu hiline mine. Kui Arno isaga koolimajja jõudis... kõik on juba alanud. Kas see pole sama asi, et vaistu ei kuulata? Segad vaistu mõistusega ära, pärast tuleb välja, et juba hilja.

Koolis sain teada, et Lea Tormis tajub teatrit. Mäletan ühte Toominga Jaani tundi, millest mulle piisas, et pidada Toomingat enda õpetajaks. Üks kord üldse oleme hiljem juttu ajanud. Teisega ajad siin hommikust õhtuni juttu, ja ei midagi. Peterson. Pärast kooli Mikiver. Ma võin ka Wim Wendersit enda õpetajaks nimetada, pärast paari kohtumist. Tajumine kõlksub kokku. Erkki-Sven Tüüriga on sama lugu, ehkki muusikas olen ma täielik profaan. Jaak Arroga. Võib-olla see on sobimise asi.

Mä ei ole niisugust näitlejat veel kohanud, kelle kohta ma võiksin öelda, et see on minu näitleja. Lutsepaga olen mitu puuda soola koos ära söönud, aga ma ei või öelda, et meil on niisugune klapp. Rekkoriga midagi tekkis.

**Mis sul lavakas õppimata jäi?**

Õppimise puhul pole üldsegi tähtis, et see toimuks koolis. Hea oleks muidugi, kui eriala õppimine toimuks koolis. Aga andku mulle kõik õppejõud andeks, minu meelest näitlemise tehnikat seal koolis ei õpetata.

See on väga konkreetne töö — näitlemine. Anda teada tehnikast, kuidas midagi väljendada. Iseasi, kas inimesel on seal sees üldse midagi, mida väljendada. Meil jääb järjest rohkem konkreetset puudu. Järjest suurem udu tuleb koolist. Udu ei aita mitte kedagi. Ma paraku tajun omakasupüüdliselt, et need noored näitlejad on materjal, kellega ma tahaksin edaspidi tööd teha. Kui ma pean hakkama neile ABCd õpetama, siis on see õudne jama. Kui keegi selle jutu peale ennast puudutatuna tunneb, siis väga hea, ja mõelgu sealte edasi.

Näitlejad on põhjata, ebalevad, ei saa konkreetset jalga maha, sest nad ei tea, mis töö see on. M ü s t e e r i u m on teater üleüldiselt. Aga nagu iga müsteeriumi puhul: sa võid talle sisse minna, ta lahti laotada ja öelda ka, mis asi see on ja millest ta koosneb. Iseasi, et siis on kusagil veel see õhk, see tundmatu sideaine, mille läbi mingi kunst või elaan tekib.

Inglastel on vana hea teatritraditsioon, milles tehnika võib olla näha. Meil on vene kool ja saksa põhi. Juba teatriterminoloogias saab vahe selgeks — näitemäng: näitamise mäng/*schauspiel*. Ma näitan, et ma teen. Inglise jätvavad esimese poole ära ja alustavad sellest, et ma teen — *act*. Selge see, et kui mind keegi vaatab, siis ma näitan ka.

Vene teatrikool on levitanud õudset emotsionaalsust. Kõik vehivad, rabelevad, kisavad, karjuvad. Pea on kuum, süda on külm. Peaks täitsa vastupidi olema. Pea peaks olema külm. Vaistu peab kuulama, aga pea peab koordineerima. Tehnika saab tulla peast, ta ei saa tulla hingest.

#### Mis lavastajat juhtima peaks?

Kui sind pea ei juhi, kurat, mis sind siis juhib?! Õieti — juhtida võib vaist, peabki juhtima, aga kontrollima peab pea. Ma pean teadma, mida ma teen. Teen ja tean ka. Stanislavski ajas ka selle rea elu lõpuks püsti — näitleja perspektiiv ja rolli perspektiiv, koos jooksevad.

#### On sinu jaoks vahe lugemisproovi ja "päris"proovi vahel?

Ei tekitaks hea meelega vahet, sest püstitõusmisega meil on nagu on. See sõltub näitleja laiskusest, kunas ta end püsti lohistab ja kas ta paneb alles kolm päeva enne esietendust osaraamatu peost ära. Ma olen küll kindel, et analüüs peab olema, sest mängureeglid tuleb kokku leppida. Aga kas selleks kulub kolm või kolmteist proovi, see pole tähtis. Ma olen küllalt tõdenud seda, et mul on huvitav esimesed kümme proovi ja siis on kusagil kuu aega, kus üldse ei tahaks lavastaja olla. See on aeg, mil näitlejad teevad näo, nagu nad teeksid proovi. Aeg, kui tekst võiks juba peas olla ja võiks mängida. Siis on periood, kus mängitakse mängimist, mängitakse teatrit.

#### Kaua sa ise, näitlejana, tekstiraamat peos, ringi käid?

Väga oluliste rollide puhul — kümme päeva ja panen raamatu ära.

#### Sa ütlevat proovis erakordselt vähe märkusi?

Meelega. Tahaks järjest vähem öelda. Ma tean väga täpselt, mida ma näitlejalt kätte saada tahan, kuhu ma tahaksin, et asi läheks. Mulle ei meeldi eriti möliseda, mulle ei meeldi kaks korda näiteks üht ja sama asja öelda. Brooki "Nihkuva vaatepunkti" lõpp on minu jaoks selles mõttes tähenduslik — teatri päästab huvi... Tahe või huvi, selle olemist või mitteolemist on tunda. Kui huvi on olemas, siis näitleja ei ütle, et mulle öeldi vähe. Või ma ei saanud aru. Või ma ei kuulnud. Siis ta on tähelepanu ise, näitab ta seda välja või ei. Järvet näitas aeg välja, et tal on kama. Aga ta oli üks suur tähelepanu ise, kes mängis väga hästi seda, et ta on ükskõikne.

Lõpuks taandub kõik usaldusele näitleja ja lavastaja vahel. Profil näitlejal on nii-võrd hea taju, nii-võrd absoluutne kuulmine, et ta saab niikuinii kohe aru, kes see vend on, kes saali tuli ja õpetama kipub. Kehv näitleja ei taju mitte midagi — ei oma saamatust ega oma lollust. Tema hakkab lavastajat kontrollima ja provotseerima: kas sa seda tead? mida see tähendab? Sisuliselt on see näitleja enesekaitse. Järvet armastab ka küsida, et kui minu roll välja kärpida, mis siis juhtub? Aga see on teise taseme küsimus.

Üks barjäär, mis ilmselt näitlejat segab, on see, et laval enam ei tohi karta loll olla. Viidingu Juss ikka rääkis, et küll on pull: vaatad etendust ja tunned — issand, kui loll ta on. Etendus lõpeb ära, mõtled järele — issand, kui tark näitleja. Teine vastupidine variant — vaatad: issand, kui tark. Etendus lõpeb ära, mõtled — issand, kui loll näitleja see oli.

Jaak Lõhmus ütles "Rahu tänava" kohta, et selles filmis on liiga palju kramplikke märke. Ka sinu lavastustest jääb tihti peale mulje, et nad pole päris elus, ei puuduta...





E. Rostand'i "Cyrano de Bergerac", "Vanalinna-stuudio", 1986. Cyrano.



I. Suhhoov-Kobõlini "Toimik", "Vanalinna-stuudio", 1982. Tarelkin.

Ilmselt *ratio* segab. Mina lähtun teemast ja ideest, oluline on, et teema välja tuleks. Mõne tegija jaoks on selleks algtõukeks mingi pilt, nägemus. Ehkki elus asi on loomulikult kõige parem asi ja ideaalne oleks, kui teemat käsitledes tekiks elus asi, elus asi käsitleks teemat.

Kui ma "Rahu tänavat" tegin, siis ma tõesti hoidsin üheksa kuud kramplikult ideest kinni. Ilmselt on kõigil tegijatel need ajad, kui aetakse idee rida. Siis ühel päeval kaob see kramp ära. Kui idee on olemas, siis ta tuleb ikka välja. "Leari" ("Kostümeerijat") tehes ma justkui tundsin, et kramp hakkab kaduma.

**Kas sa sisimas tahaksid sisse elada või istubki sulle see kõrvaltvaataja distants?**

Näita nüüd, kui "sisse", ja siis sure maha ka?! Elan l ä b i, jaa, seda küll. Lotman rääkis kunagi, et geniaalsed teosed on sellepärast geniaalsed, et autorid surid kohe pärast seda maha. Ma tahaks natuke pikemalt elada. Enesepõletamise kirge ma suudan taltsutada.

Ma olen näitlejana tundnud, mida see "sisse" tähendab. See on ahvatlev, nagu iga kirg: veel võiks minna ja veel ja veel..., ja siis on juba kõõga. Siis sa ei tea enam, kust piir jookseb. Ei tee enam vahet ühe ja teise reaalsuse vahel. Iseasi, et ühest reaalsusest teise lülitumine toimub meeletu kiirusega, aga see on juba tehnika küsimus.

Inglise teatrikoolis ei ela keegi s i s e! Kõik on kokkuleppeline. Teatakse, et sinna ei astuta. See kuskile viskumine on meil mingi vene haigus: kuhu sinna? Öhe? Viskume öhe? Unustame? Hetkekaif võib kindlasti fantastiline olla. Minu jaoks on see diletantism, kui ei ole tegemist geeniussega. Geeniused ei epateeri sellega. Kean näiteks oli selline. Mulle meeldib Olivier selles mõttes rohkem. Gabini või Brando puhul on ka tehnika näha, ma nautin seda, k u i d a s ta teeb.

**Kaifid oskuste kasutamise oskust?**

Virtuoossus on ju nauditav. Mulle ei meeldi, kui kõik surutakse valemisse, aga ma tahaksin valemiteada. Kui mängureeglid on kokku lepitud, siis on lausa lust



S. Mrožeki "Emigrandid" "Vanalinnastuudios", 1988. AA — Roman Baskin, XX — Ain Lutsepp.  
H. Saarne fotod

mängida. Muidu tekib kaos, õudus. Enamik hädasid hakkabki sellest peale, et mängeeglitest ei lepi ta kokku. Teatris kaasa arvatud. Kui seda veel müstika pähe pakutakse, siis on täielik Soodom ja Gomorra. Mulle meeldib siis kaasa elada, kui ma suudan kaasa olla.

Ma ei ole unustaja tüüp, minu jaoks ei tähenda eneseunustamine midagi head. See on see n-ö emotsionaalsus. Emotsionaalsusega eputamine. Minu asi on puht-tehniliselt emotsioon vaatajas esile kutsuda, mitte ise emotsioneerida. Max Reinhardt karjus Marlene Dietrichile sedasama päevad otsa: sinu asi pole seal tõinata, mina pean saalis nutma!

**Naudid klaaspärlimängu — ära a r v a m i s t ja ära t u n d m i s t, kuidas ta seda teeb? Mitte seda "miskit", "õhku", mida sa ei suudagi seletada?**

Klaaspärlimängu, just nimelt. Kui seal juures on veel üks mõõde, õhu tekitamine, atmosfääri tekitamine, siis seda ma tahaks küll osata.

Lõpuks on iga asjaga ainult kaks võimalust — kas liigub või ei liigu. Kui liigub, siis ei pruugi eriti näidata, et liigub, see on niigi näha. Ja kuidas see liikuma pandi, see on juba ükskõik: pani selle liikuma lavatööline või näitleja või lavastaja. See on maailma mustvalgsus. Kõik asjad võib musta-valge peale taandada, kihvtim on muidugi, kui maailm on värvilisem.

**Mis sul endal on liikuma läinud?**

"Liiliast" midagi liikus, "Keanis" liigub midagi, "Rosencrantz" liikus midagi, Vanalinnas "Füüsikutes" liikus midagi, "Grupipildis". Ega neid palju ei ole... "Kostümeerija" jäi ka millegi taha kinni. Mõte liikus "Rahu tänava" filmis küll, seda ei saa kurta.

Näitlejana. No võib-olla Cyranos midagi liikus, Kantis siiski ka. Seal liikus rohkem klaaspärlimäng; kuidas on teatris üldse võimalik elusat filosoofi, keerulist filosoofiat esitada. Mind on näitlejana alati huvitanud tegelase/inimese mõtlemise äratamine. Siis tuleb kõik muu järele. Vastavalt sellele ta ka reageerib, sest ta mõtleb nii.

**"Vanalinnas" mängisid sa omal ajal terve hulga tilulilusid, kes suurt ei mõelnud...**

Liiga kaua mängisid kahjuks neid tilulilusid. Ega ma ei kahetse, aga natuke kaua. Mõne aasta juba inertsist. See oli natuke kurnav...

**Sa mängisid seal ju ka Cyranod ja Tarelkinit..**

Esimesed paar aastat oli "Vanalinnas" päris lõbus. See oli päris elav teater. Tarelkin oli küll natuke märgi tasemel värk. N-õ sotsiaalne. See oli tolle aja haigus, see n-õ sotsiaalsus. Eino Baskin on n-õ sotsiaalse närviga lavastaja.

**Sina ei ole sotsiaalse närviga lavastaja?**

Vist mitte. Või mis asi on sotsiaalsus. Ma ei arva, et iga mees, kes on poliitilist teatrit teinud, on sotsiaalne lavastaja. "Pörgupõhja" oli väga sotsiaalne.

**Lavastaksid sa Tšehhovit?**

Jaa...

Mida?

"Kolme öde" kõige tõenäolisemalt. "Kirsiaeda" ka, aga see on minu meelest natuke vanema inimese asi. Aga nii, nagu mina tahaksin Tšehhovit teha, nii ei läheks see tädidle peale. Minu jaoks on Tšehhov õudselt irooniline ja küüniline. Tema koomika on minu meelest just selles, et ta vaatab nõutult ja ohkab: mida need inimesed küll teevad? miks nad nii liimist lahti on? mis asi neil puudu on? Armastust, raha, õhku — mida ei ole? Minu jaoks on Tšehhovi tunnetus selles, et ma olen see klaas, aga ma tahan olla too klaas. Oled see klaas, siis ole! Ei, ma tahan olla too klaas.

**Miks sa arvad, et see ei meeldiks/sobiks?**

Ta on niivõrd valus peegel, eriti väikestele kogukondadele, provintslust põdevale kambale. Kuskil metropolis on Tšehhov vist hoopis teine rida. Aga meie kontekstis peegeldab Tšehhov seisva tiigi ängi.

Seda irooniat, mis Tšehhovi on, ei ole meil viimasel ajal puudutatud. Mulle meeldis Nekrošiu "Kolm öde": kolm öde, nõukogude aeg, löid litsi, kõik jäi ripakile, ja ärge mögisege. Tehke oma kaevud puhtaks ja elage edasi. Aga seda tunnet ei taha me tunnistada. Kui näitleja teeb laval mõnda lolli või mõnda paha, siis tahab saalis istuja samastada ennast ju paremaga. Naaber on see loll ja paha. Kui ma Tšehhovit oma näo järgi teeksin, siis ei oleks seal kellegagi samastuda ja tuleks haavale soola pealeraputamise hetk. Vaat seda ma ei taha. Suurem osa tädisid võiks enast Natašas ära tunda, mitte Mašas, mida kõik tahaksid. Maurice Bėjart, muuseum, küsis ühes intervjuus retooriliselt: üks asi, millest ma aru ei saa — miks on au sees vanad daamid, aga mitte kunstiteosed...

Meil kiputakse Tšehhovit ilustama. Ma pean tundma kaasa vaesele Ranevskajale, kes ei tea, mida ta teeks ühe sellise ilusa asjaga nagu kirsiaed ja kas ta tahab olla Pariisis või siin. Brutaalselt öeldes pean ma hakkama ühele purulollile naisele kaasa tundma. Loll/tark ei ole isegi oluline — ühele üpris algelisele, õhkavale natuurile. Just see ongi komöödia! Tšehhov on kutsunud üles selliste asjade üle muigama, mitte itsitama muidugi. Sest see on tobe, erakordselt tobe. Vene traditsioon on idealiseerinud Tšehhovi tegelased rikka hingega inimesteks. Väga vähesed on rikka hingega inimesed, võib-olla Ivanov on.

Ma ei kujuta ette, kes võiks Eestis Ranevskajat mängida? Selle lähenemisega on riskantne näitleja juurde minna, ta tundub liiga jõhker. Samamoodi oli "Oidipuse" puhul raske minna näitlejate ette ideega, et Oidipus on ise süüdi selles, mis ta on teinud. Inimene on ise süüdi selles, mis ta on teinud, selle asja võiks ükskord kahtluse alt ära võtta.

Idee poolest on näiteks "Sinilind" universaalne näitemäng. See, et inimene ei taha viimase hetkeni tunnistada, et õnne lõngaots on tema käes. See lavastus valmis tõi küll kolme päevaga...

**Millal sa "Sinilindu" tegid?**

Konsis, Kiek in de Kōkis, kaks kursust kambas, IX ja X lend.

**Kes sulle maailmakirjandusest veel oluline on?**

Pirandello — isegi enne Tšehhovit. Mulle meeldib tõelise ja näiva vahekorra üle mõelda. Siirusega on kummaline asi, ehk miks mulle ei meeldi soome teater. Nemad rõhutavad, et peab olema hästi siiras. Siis nad on nii siirad, et näost sinised ja ajavad vahtu välja. Sa ei vaata seda üle kahe minuti.

Reeglina inimesed peidavad ennast elus millegi taha ja huvitav on see laval ka kätte saada. Kui lava on täis siiraid inimesi, kust siis need konfliktid ja kust see dramaturgia üldse? Mis siis käivitab? Siis on seal paradiis. Jamad hakkavad sellest, et inimesed varjavad oma tegelikku olemust. Kõik ei ole nii, nagu näib — nagu Pirandello ütles. Tema "Henry IV" tahaks teha.

Ma ei saa öelda, et Shakespeare — see on ikkagi sümfoonia. Ma ei ole nii suurt vormi kunagi teinud. "Keisri hullu" üritan teha, siis saan esimest korda elus aru, mis asi see päris suur vorm on.

Hesse — nooremast peast.

Stoppard — minu meelest on ta hetkel veel inglaster ületamatu dramaturg. Tema huumori kood istub mulle.

"Faust"! Filosoofina on Goethe võimas.

Kant on kõvasti mõjutanud. Camus ja Schweitzer ka. Kierkegaard vähem, kuigi ta on olnud meie põlvkonna üks iidol.

**Ibero-Ameerika kirjandus, mis on maailmas viimastel kümnenditel laineid löönud?**

Ma olen alati hinnanud euroopa vaimsust, antiigist pärit rida jookseb mulle paremini kätte. Euroopa vaimsus on kuidagi klaar, teistes on minu jaoks liiga palju müstikat.

**Aga kõiksugu klaaspärlimängud — "Roosi nimi", "Foucault' pendel"...**

Minu jaoks on mäng üks tähtsamaid toiminguid elus üldse. On ta siis klaaspärli või mitte klaaspärli. Mis asi on mäng, mängulisus? Problem — täpselt nagu tõsidusegagi. Tõsidus ei tähenda mingit raskust. Kui ma "Oidipust" tein, siis Kõiv ja Kaalep vaidlesid selle üle, kas eesti keeles on vastä sõnale "moira".

Tavaliselt nimetatakse seda asja "saatuseks". Tegelikult oleks kõige täpsem vastä "tõsidus". Ühel tasandil mõtleme me tõsiduse all tõsimeelsust. Siis ei tohi nalja saada. Aga kui panna võrdumärk "moira" ja "tõsiduse" vahele, siis saab midagi nagu selgeks.

Ma olen hakanud aastatega uskuma Dürrenmatti ütlust, et XX sajandil ei ole tragöödia võimalik, sest puudub isikliku süü tajumine. Kõik on üks suur ja kollektiivne süü. Tänapäeva inimene ei pea tõsidusele lõpuni vastu, murdub ära, süü habjub kusagile.

Räägitakse, et jaapanlased tegutsevad praegu väga aktiivselt, et kogu maailmas loodut sünteesida. Mulle meeldib palju rohkem üht asja komponentideks lahutada. Lahti võtta, ära klaarida, mis on mis, põhjuse tagajärje seos selgeks teha. Kui selle lahtivõtmise juures säilib ka mäng, siis ongi klaaspärlimäng.

**Nagu Pärna—Põldma "1895" — Albert Einstein, kes koosnes nummerdatud tükkidest...**

Einstein ütles kah, et ainus fakt, milles ta kindel on, on see, et ta sündis... Mängu mõistetakse sageli pullitamisena, lollitamisena, mitte tõsise tegevusena. Tähtis on mängulisus. Muusikast ma ilmselt sellepärast armastan džässit. Seal on tohtu ananus mängulisust, loksuruum on suur. Improvisatsioonilises džässis on sinu kord, ja teised kaifivad sel hetkel seda, et sina teed. Muidu sa ei teeks seda elu sees. See on seesama huvi küsimus. Eesti keeles on väga hea sõna — kokkumäng. Mingit tumedat värki aetakse üles, selle asemel et väga lihtsate vahenditega tekitada kokkumäng.

Vana lugu, et õukond mängib kuninga suureks. Me võime sellest rääkida, aga näitleja ei taha seda tajuda. Eriti meie sootsiumis, kus kõik on kuningad omaette. Näitleja on võimeline mängima teise suureks, kaotamata ise midagi.

Aga näitleja kardab seda. Kõik vahivad siis teda, aga mina, kus mina siis olen... Selles mõttes on Robert Cohen minu meelest avastuslik, ta räägib näitleja lähenemisest tööle ja toob näite — mitte "mina olen Romeo" ja "sina oled Julia", vaid "sina oled Julia" ja "mina olen Romeo"... Rõhuasetuse küsimus ja kõik läheb paika.

Me vaatame maailma head teatrit või kino, kus näitlejad suhtlevad, ja mõtleme, et küll nad mängivad kihvtilt. Nad pole näitlejatena üldse paremad.

Lihtsalt nad respekteerivad üksteist. Meil on vastupidi, me surume üksteist maha. Kui keegi laseb teisel mängida, siis seda positiivsena ei märgata. Näiteks Aarne Üksküla on sellega ära küpsetatud. Aarne oli selline näitleja, kes lasi teistel mängida. Aga seda on liiga vähe märgatud.

Ausalt öeldes, ma võiksin ka niiviisi teha, ma võiksin ka platsi puhtaks mängida. Mõõda nurki kõik. Aga tükki pole. Lavastust pole. — Siis mine tee soolokava.

**Näitleja filmis ja teatris?**

Näitleja töö kinos ja teatris on mõlemal juhul sama — näitleja teeb rolli. Ja lavastaja püüab teda konteksti sobitada. Mulle meeldib kombata, kas näitlejal on mingi oma tee. Kui ei ole, siis tuleb öelda, kuhu minna. Teatris on näitlejal võimalus kauem avaneda. Kinos tuleb kohe põrutada. Aga kui näitleja on väga proff, siis on ta kinos ka aasta varem oma rolli kätte võtnud ja teeb eeltöö ise ära.

**Miks siis head filminäitlejad on tihti peale keskpärased teatrinäitlejad?**

Brando jooksis ka Broadwaylt ära, ainult ühe Williamsi mängis. Ütles, et see on hullumeelsus — kaks tundi jutti tulistada; hea kui ma filmi jooksul seda kaks korda kaks minutit teen.

Põhimõtteliselt on alged samad. Keel on teine. Võimalused on teised. Juba dis-tants on teine. Teatris pead sa kanduma 30—40—50 meetri peale, kinos aitab paar-rist-kolmest. Ja võib-olla see, mida teatris kohati näha ei ole — muide, arvatakse, et

Filmi "Vernanda" võtetel. Aleksander Eelmaa, režissöör Roman Baskin ja Sulev Luik.



ei ole näha — see on kinos igal juhul näha. Mina olen tegelikult seda meelt, et näha on mõlemal pool. Teater nõuab ehk teatud võimendamist. Öeldakse ju: teatraalne teater ja filmilik film. Aga on väga teatraliseid filme olnud. Fellini on väga teatralne, näitlejad mängivad väga teatraliselt.

**Ise ei taha filmis mängida?**

Janu ei ole jah. Kui ma puutuks kokku režissööriga, kes mind haaraks...

**Kas paremad päevad on alles ees?**

Ma arvan küll, aga kes ei arva! "Rahu tänav" oli minu jaoks ikkagi saavutus. Teatrist ei oska midagi nimetada. Mind on ilmselt takistanud ka see, et ma olen ise mänginud. Võib-olla ma olen sellepärast lavastajana näitlejat seganud.

**Miks sa "Rahu tänava" must-valge tegid?**

Koloreeritud! Ma tegin seda taotlusega kui dokumenti. Wajda söimas mind selle eest päris kõvasti. "Rahu tänavaga" on seotud üks kurioosne lugu. Inglismaal üks vanake küsis mu käest, et no selle filmi te tegite 50ndatel, aga kas te vahepeal ei olegi midagi teinud?

**"Keisri hullu" teed värvilise?**

Värvilise ikka. Hästi värvilise. See ei ole ju dokument.

**Miks te "Keisri hullu" kahekesi teete — sina ja Mikiver? Miks mitte kaks filmi — Baskini film ja Mikiveri film?**

Seda küsivad kõik, aga las siis küsivad! Mina ei oleks vist üksi nii sügavalt sellesse materjali sisse saanud.

Teatud vaatenurk on meil täiesti erinev, ja samas — mingil tasemel on kokku puutepunkt peaaegu absoluutne. Mikk vedas mind Võisikule Bocki hauale ja mulle tundub, et ma sain mingitest asjadest aru. Mulle isiklikult on tähtis Miku vaimsure tase, erikaal.

Kui läheb lõhki, siis läheb lõhki. Aga teose põhja tajumine on meil väga lähedane. Kes konkreetselt üles võtab, kes "Oscarite" jagamisel poodiumile astub, see ei ole enam küsimus. Või kelle nimi ette kirjutatakse. Vanasti Baskin ja Järvet olid selle üle kaubelnud, kumb ikka peab afiši peal esimene olema.

**Kuidas su vanemate kuulsus sulle mõjunud on?**

Ma ei ole vist eriti sellega uhkustada saanud, ehkki mingeid aistinguid ma mäletan. Nii et ju ma olen ikka sellega uhkustanud ka. Ühest küljest on nad mind palju õpetanud, või täpsemini — ma olen neilt palju õppinud.

Emma on minu meelest andelaadilt väga sünteetiline näitleja. Ma tahan temaga kindlasti teha "Peer Gynti" Äset.

Isaga on meil natukene erinevad maitset. Mõnes mõttes on kammitsenud see, et isa justkui eeldas, et ma lähen sama rada. Aga estraad on täiesti omaette žanr, mida mina ei valda ja mida ma ei tahtnud õppida. Komöödiaga on teine asi.

Emma juubeli aegu tegi Valentin Kuik mingi kapustniku: kõik rääkisid Everist ja siis näidati üht lõiku "Tagahoovist". Siis selgus, et see oli filmitud 54. aasta märtsis.

Mina sündisin detsembris. Nii et mind on igas mõttes tagahoovis tehtud. Üldiselt ma olen neile tänulik.

**Kuidas su enese kuulsus sulle mõjub? Mida sa tunned, kui ajalehe esiküljel oma nägu näed?**

Kui ma ajakirjanikuga kohtun, siis tuleb mulle alati meelde Brando, kes pani ühele ajakirjanikule vastu hambaid ja oli siis kuusteist aastat vait. Mitte et ma tahaks kõigile hirmsasti vastu hambaid panna. See on mõttetu. Aga ma saan suurepäraselt aru, miks Brando seda tegi.

Ajakirjanik toitub intervjueeritavast ja niipea, kui ma tunnen, et tal tõelist huvi ei ole, ma lähen kinni. Kui ma tajun tõelist huvi, siis ma võin rääkida küll, siis lööb isegi mingi edevuse lahti, siis mulle pakub huvi teadvustada, mis ma teen. "M Klubi" puhul ma vaatasin iseennast ajakirjanduses läheda naudinguga. Oli vaja tekitada seriaali ümber väike imidž. Minu meelest see läks suhteliselt korda. Aga no kurat, sellest Tšehhovi väikese ametniku edevusest, et "ma olin lehes!" olen ma küll välja kasvanud.

**Miks sa seriaali järel nüüd ooperit lavastad?**

Kombinatsioonid on põnevad. Kui sageli me kasutame muusikat sõnalavastustes haleda komponendina, et ta meid aitaks! Nüüd on võimalus muusikale toetuda. Mind huvitab, kas on võimalik, et a u t o r on Mozart. Faabula on mis ta on; tiirane krahviloss ja tiirased mängud. Aga kas on võimalik, et kogu seda kampa Mozart seoks? Et saaks midagi liikuma.

Fellinilt kunagi küsiti, et kuidas te seda teete? Ta ütles, mina ei tea, ma vaatan, et nägu oleks valguses. Natuke võib varju olla, aga et ma näeks. Valgusega on sama asi mis muusikaga. Ma ei eelda näiteks seda, et sõna on võimeline kõiki asju edasi andma. Sõna on kõva relv, aga on palju võimsamaid asju, mis midagi väljendavad. Ma tahan "Peer Gynti" näiteks ühe baleriini tuua. Et ma ei peaks minema balletti lavastama. Miks ei võiks üks baleriin olla "Peer Gyntis"?

**Miks ta peaks?**

Üks võimalus midagi väljendada, mida sõnaga väljendada ei saa. Kino kasutab praktiliselt kõiki teisi kunste, miks ei võiks teater seda teha?

**Kas sa ei tunne ennast vahel nagu Tšehhovi tegelane — olen see klaas, aga tahan olla too klaas?**

Ei. Ehkki, eks me kõik vahel heieta sedamoodi mõtteid. Mulle meeldib pigem nii mõelda, et mul on palju sõpru: Fellini, Brando, Hamlet...

**Kui sa peaksid minema üksikule saarele ja tohiksid võtta kaasa ühe filmi, millise sa valiksid? (Briti filmiajakirja "Empire" lemmikküsimus.)**

Ma ei tea, kumba võtta — Visconti "Surm Veneetsias" või Fellini "Ja laev läheb". Eks ma võtaks hõlma all teise ka.

**Miks?**

"Surm Veneetsias" — eelkõige Visconti poeetilisus. See film on täiesti võrdväärne Mahleri V sümfooniaga, mis all jookseb.

"Ja laev läheb" — minu jaoks komöödia kvintessents. Jumalik komöödia. See on s u u r film. Kogu inimlik haledus ja tobedus on seal sees. Fellinile on palju ette heidetud, et ta irvitab, et ta teeb inimesele liiga. Tegelikult naerab ta lolluse üle. Ja minu meelest ei naera ta üldse kurja naeru. Nii suur mees ei saa kuri olla.

Idee tasemel on mõjunud veel paar filmi — Szabo "Mefisto", Zurlini "Tatarlaste kõrb".

**Kui sa peaksid valima Lynchi "Twin Peaks'i" ja Stone'i "Natural Born Killers'i" vahel, kumma võtaksid?**

Lynchi. 1992. aastal, kui ma "Rahu tänavaga" Euroopas tiirlesin, oli Rémy Belvaux<sup>1</sup> just saanud valmis film palgamõrtsukast, *C'est arrivé près de chez vous/Man Bites Dog*. Film, mis keeras läbi aegade püsinud ühese suhtestamise tagurpidi. Tegi nii, et paha on hea ja hea on paha. Palgamõrtsukas oli ülimalt sümpaatne ja armastusväärne vanamees. Ühesõnaga, idealiseeris tapmist. Efekt oli võimas. Inimene on sellest moraliteest väsinud, et ära tee nii, see on paha... Tema keeras asja tagurpidi — see on väga hea, tapmine on priima. Kaks tundi istusid saalis ja samastusid pahaga. Ja kui välja tulid, siis olid tõeline sitapea — said aru, et sus endas on sama võimalus sees. Mõju saavutas ikkagi, eetiline oli ikkagi. Stone on puhas kommerts. Ta võib rääkida sinna juurde, mis ta tahab, ma ei näe eetikat. Stone'i eesmärk on saada pubekas kinno. Ja see tuleb vägivalda peale.

**Me võime vaielda või arutleda Stone'i eetilise üle, selle üle, mida tema film tähendas, aga ta on ikkagi haarav. Juba tema koloriit ja tihedus lämmatab.**

Mul on sihuke arusaamine, et tädid ei tee vahet hea ja halva jõu vahel. Nad reageerivad absoluutjõule. Kvalitatiivset vahet ei tehta, mis jõud see on. Ja see mind ärritab. Jõudu ma tunnetan. Ma tunnen ka, kui tuleb jõud, lavalt või ekraanilt, aga tähtis on ikka, mis eesmärgil. Muidu tekib jõu kultus. Ajaloost on teada, mis siis juhtuma hakkab.

Tihedus on väga täpne märksõna. Tihedus on üks jõu tunnus. Tähtis on, mille vahendamiseks või väljendamiseks sa seda jõudu kasutad. Et ta ei oleks jõuga epu-tamine. Et ei oleks nii, et sõnum on kohutav, aga jõudu selles on. Jällegi vaimu ja jõu vahekord.

**Milles see vaimu mitteolemine väljendub?**

Mitteolemine väljendub reeglina puudumises.

**Kas põlvkond tähendab sulle midagi?**

Jah, selle "surnud" või "kadunud" põlvkonna liikmena ma ennast tunnen. Kuuekümnendate värgist jäin natuke maha ja uue laine jaoks — ma ei tea, kas ta tuleb, natuke nagu annab aimu — olen nagu liiga vana.

**Mis seda "kadunud" põlvkonda eristab?**

Ideaalitus. Küünilisus.

**Kas "uuel laineril" on ideaalid olemas?**

Tahaks loota. Ma olen Jaanus Rohumaa suust palju kuulnud seda jõulisuse juttu. Tarantino on tõesti uue põlvkonna iidol. Seda oli nii tunda, kui ta möödunud aastal Cannes'i festivali kinni lõi ja Catherine Deneuve, kes on parima ninaga naine maailma kinos, andis talle, mitte Mihhalkovile selle skandaalse auhinna.

**Kas Tarantino on eetiline?**

No väga kahtlane. Kohati ta epateerib vägivallega. Aga vägivald on kahtlane asi — see jõud, millest me räägime, võib kohe vägivaldaks üle kasvada. Muidugi võib ka vägivaldas eristada head ja halba, sõltub, mida sinna sisse tuua. Eetika juuresolu on tajutav. Ei ole ükski aeg eetikast üle ega ümber saanud. Ta on vahel jõe vastik pomm jala küljes, aga eetikas sisaldub vaimsus. Vahel kasvab jõud üle pea — küllap see on füüsikas ja loodusteadustes samuti — ja siis tõuseb jällegi vaim, sest jõud ei saa päris ilma vaimuta ka hakkama. Puhas vaimsus jälle kipub olema kuidagi jõuetu. Kant oli selles mõttes täiesti jõuetu.

Kui vägivald väljub kontrolli alt, siis on kuritegevus. Kohati Tarantinol nagu vilksab mingeid jooni, mis näivad tõestavat, et ta saab aru, et tegelikult on see sigadus, millega need mehed tegelevad.

**Kes filmirežissööridest on eetiline?**

Vanameister Altman. Kaurismäki — see on hoopis teistpidi eetika, huumorimeelega, ülimalt vaimukas. Eesti kinost Sööt. Ta on niivõrd suveräänne. Kui eesti kinost üldse rääkida, siis võikski ainult Söödist ja Pärnast rääkida. Aga need mehed on justkui liiga vaimsed.



*Roman ja Eino  
Baskin.  
Näib, et puhkusel.*

### **Sinu suhtumine juudi kirjandusse ja kinosse?**

Olen väga vähe lugenud. Kõige rohkem on mõjutanud Vana Testament. Ilmselt on see hea kirjandus. Ta on väga lihtne. Nad muudkui lihtsustavad ja lihtsustavad ja...

Juudi huumor on vapustavalt süнге. Chaplin on ikka maailma kõige parem näitleja. Samas näiteks Spielbergi kino mulle eriti ei istu. Ja siiski meeldib mulle mõelda, et see kõik ei sõltu rahvusest.

### **Kellena sa ise end tunnend?**

Pigem eestlasena. Viiding kunagi määratles selle rea ära: inimene—koda—nik—rahvus. No rahvus... üks rahvus olla on uhke ja hea... No jah... Ja teine rahvus olla on uhke ja hea... No jah... Ja kolmas... See ei vii kuhugi.

Kui rahvusuhkus on olemas, siis temast palju ei räägita. Kui teda ei ole või ta on väga ebakindel, siis hakatakse kella lööma. Kui mind eriti ei ole, siis ma käin kogu aeg ja kellan, et ma olen. Kui keegi on, siis ta ei käi ja ei tõesta kogu aeg, et ta on. Mulle meeldivad küll teatud rahvused — norrakad, hispaanlased. Eelkõige sellepärast, et neis on väga tugev rahvuslik uhkustunne. Juutidel on ka rahvusuhkus, aga nad on ajaloo vältel üpris araks tehtud, neid on liiga palju vintsutatud. Eestlased on ka võib-olla natuke liiga palju peksta saanud.

Minu meelest on eestlased väga juutide moodi. Mingi alge on sama — Vana Testament on rõhu all, ristiusk ei ole väga kindel... Mingi maisem lähenemine.

Juutidel on talmud, mis seletab kõik ära. Kui üks väga tark juut on talmudi üksipulgi läbi töötanud, siis on mõtetu temaga rääkida. Ta nagunii teab kõik. Ja lõpuks taandub kõik usu peale. Kas jumal on olemas või ei ole, see ei ole vaidlustatav. See on tuntav. Asi pole religioonis, vaid usus. Kui jumalat isegi ei ole, siis tuleb ta välja mõelda, nagu Voltaire ütles.

Küsimus on ikkagi selles, kas kõige kõvem jõud olen mina või on minust väljaspool veel midagi. Me võime lõputult tabamata ime üle vaielda: kas sina ei näe minu imet või minu imet ei ole. Kumb siis nüüd on? Ja mine võta kinni. Kui usud, siis on. Umbuski on eesti keelele väga hea sõna — usk on umbes.

### **Miks sa nii palju tsiteerid?**

Lutsepp on kah seda märkinud. Jumal, kui palju väga tarku inimesi on maamuna peal elanud, miks mitte aeg-ajalt meelde tuletada? Ma tean, et paljud inimesed jätavad allika ära ja ütlevad seda oma mõtte pähe. Ma siis juba parem märgin allika ära. Tsitaat on mingis mõttes nagu puljongikuubik, mis lahustudes sisaldab oi-kui-palju.

### **Miks see tähdindus sind nii vaevab?**

Koolist peale on mul olnud tähdidega mingi kana kitkuda. Emotsionaalsust tähtsustatakse üle, tehnika puudust püütakse korvata hingestatusega. Aga tehnikaga läbikomponeerimata hingestatuse on udu. Kui sellele hakatakse takkajärgi mõtestatust juurde pookima, siis on udu kuubis. Kõige hullem, et pikapeale, kuidagi vaikselt, hoovusena selja tagant, kandub see teravuse puudus lavadele üle. Seos on nii meeletu, ahelreaktsioon on nii keeruline ja see jõuab näitlejani välja. Seal tekib "rahvants" või "rahvalaul".

Reaalsust, mida hakatakse teatris looma, on väga raske tekitada ja ta hakkab vastu tihtipeale sellepärast, et ei juleta isiklikult võtta. Meie reaalsus on sihuke sossu-possu, ja kui laval tekib hoopis karmim olukord, siis on see nii harjumatu, et näitleja ei julge ennast üldse rolli lasta, ei julge olukorda sisse minna, isiklikult reageerida. Kaks kolmandikku maailmadramaturgiast jääb oma teravuse tõttu mängimata. Mikul on väga hea termin: ei saa tera ette. Miks on tegelased laval nii infantiilsed? Rõhk on pandud kusagile sinna "t o r e" peale. Sellepärast ei saa Shakespeare'i mängida, tema ainult niusuguste piirsituatsioonide peal elabki.

### **Kes sa ise oled?**

Mina olen mina, selle vastu ei saa. Vaatleja.

### **Ja sa ei taha ennast nummerdatud tükkideks lahti võtta?**

Ei taha. Mul on kogu aeg olnud piisavalt tegemist enda kokkuajamisega.

*Vestelnud KADI HERKÜL*



## LUCIANO BERIO JA TRADITSIOONI HÕNG

8.—11. veebruarini olid Tartus selleaastased uue muusika päevad (TUMP), millega jätkati avangardismi klassikute tutvustamist. Seekordseks "väljavalituks" sai itaalia helilooja Luciano Berio, kes tähistas 24. oktoobril oma 70. sünnipäeva.

Juba päevade avamiselt jäi kõlama üheks märksõnaks kujunenud inimlikkuse mõiste. Berio looming erineb tõepoolest oluliselt eelmiste päevade helilooja Pierre Boulezi teostest — viimase (prantslaslik) kainus ja ratsionalism tekitavad vaevalt asotsiatsioone inimlikkuse või inimpärasusega. Berio loomingus on seevastu esteetilised kategooriad ja tehniline pool rohkem tasakaalus, ka kõige radikaalsemates Berio eksperimentides on hoomatav teatav muusikaajalooline distants ja traditsiooni hõng.

Siiit tuleneb ka Berio teoste suurem kuulajasõbralikkus, neid kuulates ei teki erilisi orientee-

rumisraskusi. 8. veebruari klaverimuusikakontserdil kõlanud "Kuu lisapala" lähtusid näiteks peamiselt programmilistest ideedest (maa, õhk, tuli, vesi).

Berio heterogeensesse helikeelde jättis oma jälje ka Darmstadtis Weberni-järgne avangard, ent kui kaugele tegelikult jäi struktuuri ilu taotlevast esteetikast Berio, näitas kas või Boulezi *Structures II* ja Berio "Kuu lisapala" võrdlus. "Struktuuride" tehnilise ja sisulise keerukuse tõttu on juba selle esitamisega toimetulek iseenesest sündmus ning sellepärast väärivad duo Siim Poll ja Anto Pett kahtlemata eraldi märkimist. "Struktuuride" aukartust-

1993. aastast alates veab eesti nüüdismuusika vankrit XX sajandi muusikale pühendunud, varieeruva koosseisuga "NYJD-Ensemble", kes oli ka tänavuste uue muusika päevade põhijõude.

Fotol "NYJD-Ensemble'i" koosseis, millega esitati festivali "NYJD '95" uusi kammerooperid. Rotermani soolaladu, 27. november 1995. Vasakul ülal ansambli dirigent ja Tartu uue muusika päevade kunstiline juht Olari Elts.





äratavat struktuuri tutvustas päevade teoreetilises pooles ka põgusalt TUMPi peakorraldaja **Mart Jaanson**. Jaanson ise üllatas omakorda stiilipuhaste minimalistlike "Variatsioonidega". Need on pühendatud Anto Petile, kelle esituse intensiivsus aitas teose peenel muutuste maailmal mõjule pääseda.

Omaette peatüki Berio loomingus moodustavad tema kolmteist soolopillidele (III sekvents on naishäälele) kirjutatud *Sequenzat*. Helilooja tuntuimate ja mängitavaimate teoste hulka kuuluvad "Sekventsid" demonstreerivad mikrotasandil neid jooni, mis läbivad kogu Berio loomingut, keskendudes siin loomulikult rohkem meloodikaga seotud probleemidele. Nii kammerkontserdil kõlanud *Sequenza I* (flöödile) kui *Sequenza IXa* (klarnetile) meloodika ja vorm tulenevad serialistlikku tüüpi algideest, mis on aluseks ka aleatoorilistele löökudele.

Beriole omasele inimlikkusele on otseselt taandatud ka tema hääle kasutamise lembus. Lisaks tämbrihäälele rikkusele võimaldab inimhäälele opereerida tähenduslikkusega ning seetõttu leidis Berio just siin otsese väljundi lingvistika ja strukturalismi printsiipide rakendamiseks. Liikumine semantika ja foneetika piiril ning nende kahe pooluse vastandamine on jälle midagi tüüpiliselt beriolikku. Kuna keha keele kasutamine laiendab omasoodu veel laulja rikkalikku tähenduslikkuse paletti, on inimhääle Beriole väga sobiv materjal tema ideede (nt mäng piiridega) elluviimiseks.

Kaia Urbi suurepärasel esituses kõlanud *Sequenza III* (naishäälele) demonstreeris Beriole ainuomast vokaalikäsitletust rohket kontrastide, virtuoosse hääleakrobaatika ja koomiliste žestidega. Siin avaldus ka Berio nõrk koht — kaldumus enesekordamisele. Adorno esteetikale pakuksid ilmselt rohkeks skepsiseks ainet nii mõnedki Berio teosed.

Kammermuusika kontserdi elamuste hulka jäi veel muu hulgas Ligeti varane oopus "Kuu bagatelli", mis meenutas üsna selgelt Bartóki teoseid. Ligeti puhul ei ole need mõjud aga epigoonlikud, vaid näitavad rohkem tema "kasvupinnast", mille tagant on aimata peent ja isikupärast kõlamaailma.

Kontserdi lõpetanud Berio *Opus Number Zoo* esindas tänapäeva intellektuaalsusest küllastunud heliloomingu helgemat poolt. Satiirilise-ironilismuinasjutuline teos illustreeris järjekordselt Berio inimlikku poolust. Oleks üsna raske ette kujutada midagi analoogilist ülimalt objektiivsust taotlevalt Boulezilt.

Koorimuusika kontserdil esitatud Berio *Magnificat* kuulub helilooja isikupärase stiili kujunemise aega ning on kantud selgetest Stravinski mõjudest. Sumera "Seenekantaat" meenutas oma monotoonse rütmika ja sugestiivse ladina keele tõttu jällegi käesoleva sajandi esimesel poolel Münchenis eurutmia ideest vaimustunud Carl Orffi loomingut.

Berio heliloojaks kujunemise genealoogilisi aspekte analüüsis perekond Reimann, esitades Berio suguvõsa heliloojatest liikmete teoseid.

Lõppkontserdil kõlanud *Points on the Curve to Find...* klaverile ja 22 instrumendile kujunes üheks TUMPi kõrghetkeks. Tervet teost praktiliselt katkematult läbiv trillerikujund transformeerub nii tämbrihäälel kui ka harmooniliselt. Berio kuulajasõbralikkus avaldub siin, nagu tema muudski teostes, eelkõige idee selguse ja jälgitavuse kaudu. Erinevalt paljudest teistest nüüdismuusika heliloojatest ei kaota Berio ka kõige komplekssemates lõikudes kontrolli materjali üle. Seda kindlust materjali valitsemisel näitab ka Berio heterogeensele helikeelele omaste äärmuslike vastanduste (sh ka stiililiste vastandamiste, nt *Sinfonias*) kasutamine. Sellise pluralistliku stiili tõttu võiks Beriot nimetada tõeliseks postmodernistlikuks heliloojaks.

Berio loomingut mitmepalgelisuse näitena kõlavad lõppkontserdil ka tema rahvalaulude seaded. Suhteliselt kirjule valikule (Aserbaidžaanist USA-ni) lähenes Berio ühtmoodi analüütiliselt. Berio analüütilisus ei tähenda aga kunagi akustilise tulemuse eiramist. Rahvamuusika kasutamine illustreerib samuti Berio traditsioonilembust.

Lõppkontserdile ja ühtlasi kogu TUMPile pani optimistliku punkti Michael Torke'i *Adjustable Wrench*, mis esindas tõelist ameerika muusikatradsiooni Gershwini Glassini. Teosest kostis rohkesti ameerikalikku praktilisust ja efektiivsust, tekitades paralleele filmimuusikaga. Tundub, et piir vana ja uue maailma vahel asub jämedates joontes ikka seal pessimismi ja optimismi, efektiivsuse ja intellektuaalsuse vahel. Beriot aga ei saa paigutada kummalegi poole. Tema loomingus esinevad kõikvõimalikud dihhotoomilised vastandlikud mõjutused ei moodusta aga mitte eklektilist kogumit, vaid isikupärase terviku. Berio ainulaadsus peitub just vastandlikkuse ja isikupära, banaalse ja subliimse, traditsiooni ja uuduse ning mineviku ja oleviku vahelise lõhe ületamises, tuginedes muusikaajaloolisele perspektiivile. See Berio loomingut eripära võib tuleneda ka tema rahvuslikust päritolust, sest Itaalia muusikatradsioon on rajanenud pigem järjepidevusel kui vastandumisel. Berio jääb aga kõikide mõjude all truuks just oma loomusele, "mis on rohkem vaistlik kui intellektuaalne, rohkem vahetu kui mõtisklev" (Bortolotto: *The New Grove Dictionary*. London etc, 1992. Lk 556).

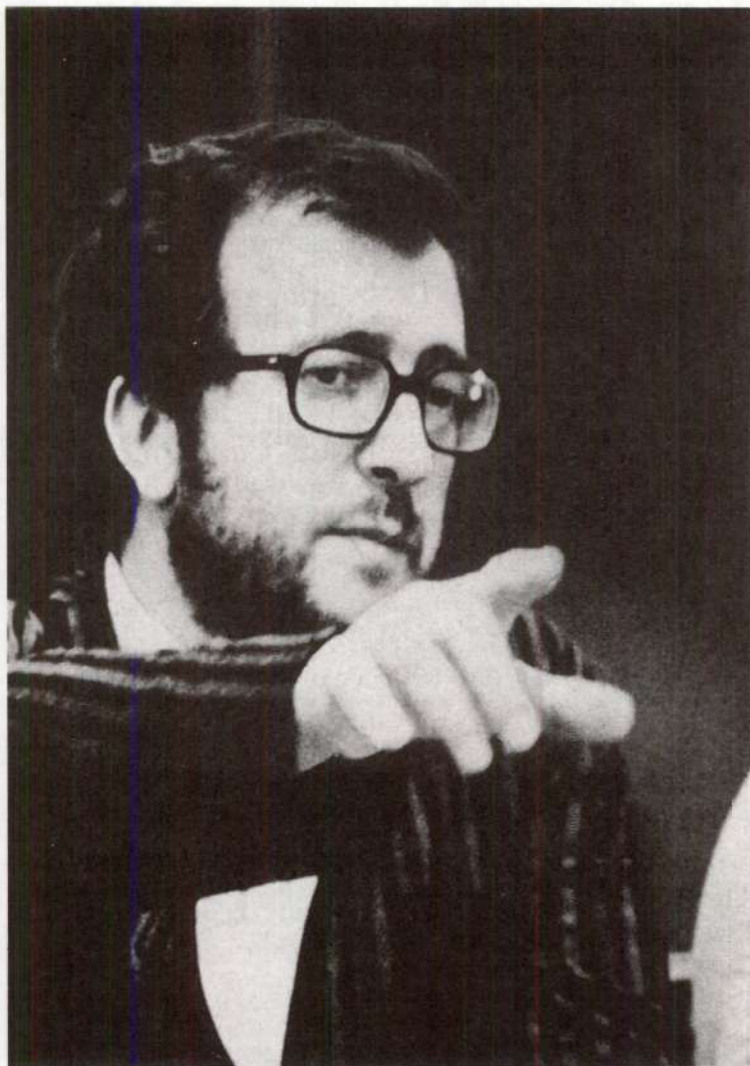
---

MÄRT-MATIS LILL (s 1975) on EMA kompositsiooni eriala üliõpilane.

---

## AVATUD BERIO

LUCIANO BERIO SEOSTEST MUUSIKASEMIOOTIKAGA



Luciano Berio

*Käesolev kirjatöö toob lugejate ette kokkupuutepunkte, mis ühendavad itaalia kaasaja suurhelilooja Luciano Berio muusika-alaseid seisukohti ja tema teoseid muusikateaduse ühe kirju ja raskesti piiritletava alaosaga, mida tuntakse muusikasemiootika nime all. Eelkõige keskendub kirjutis Luciano Berio ja muusikasemiootika koriifee, Jean-Jacques Nattiez' vaade-*

te kõrvutamisele, kuna neid kahte ühendavad märkimisväärsed sarnasused muusikast mõtlemises ja huviobjektides. Mitmed käsitletavat seisukohad on laiemalt tunnustatud ega kuulu üksnes Beriole ja Nattiez'le. Olgu veel lisatud, et Jean-Jacques Nattiez on prantsuskeelne kanadalane, Montreali ülikooli professor ja avaldanud muu hulgas kaks muusikasemiootikute jaoks väga olulist raamatut "Muusikasemiootika alused" (1975) ning "Üldine musikoloogia ja semioloogia" (1987, inglise keeles kui Muusika ja diskursus 1990).\*

Luciano Berio ehk ei vaja siinkohal tutvustamist, muusikasemiootika aga kindlasti. Selle nimetuse alla ühendatakse hulk erinevaid lähenemisi muusikale, mis on kujunenud viimase kolmekümne—kolmekümne viie aasta jooksul. Neid ühendab XX sajandi keeleteadusest pärinev vundament. Vundamenti põhjas on Ferdinand de Saussure'i märgikontseptsioon, sellised eristused nagu tähistaja ja tähistatav, keel ja kõne, sünkrooniline ja diakrooniline. Muusikasemiootika sõnavara ja lähenemisviisid kattuvad sageli lingvistika omadega. Muusikat käsitletakse märgina sarnaselt keelemärkidega. Küsimusele, kuidas on võimalik muusika käsitlemiseks kohandada vahendeid keeleteadusest, pakub ühe võimaliku vastuse Jonathan Culler raamatus *Structuralist poetics*: "Seisukoht, et lingvistika võib olla kasulik teiste kultuurinähtuste uurimisel, põhineb kahel põhjapaneval arusaamal. Esiteks, sotsiaalsed ilmingud ja kultuurinähtused ei ole lihtsalt materiaalsed objektid või sündmused, vaid tähendusega objektid ja sündmused, järelikult märgid. Teiseks, neil ei ole põhiolemust või essentsi, vaid nad on defineeritavad suhete võrgustikus, olgu siis tegemist sisemiste või välimiste suhete võrguga."

Paralleelide tõmbamisel muusika ja kõne vahele oli oluline koht juba muusikasemiootika ajalooliste eelkäijate mõtlemises. Selle suuna tuntuima esindajana võiks nimetada Nattiez' nimekaimu Jean-Jacques Rousseau'd. Teine tähelepanev muusikasemiootika eelkäijate liin elmistel sajanditel vaatles muusikat kui loodusnähtuste imiteerimist. Siit võib tõmmata ühendava joone muusikasemiootika selle osaga, mis on kujunenud ameerika filosoofi Charles Sanders Peirce'i ideede seostamisel muusikaga. XX sajandi keeleteadus hakkas muusikateadusesse jõudma 1960. a paiku, esmalt etnomusikoloogia kaudu. Tähtsaks arvatakse, et antropoloogide grupis pidi muusikateadlane ilmselt tunnistama, et tema sõnavara on abitu erinevate rahvaste muusika kirjeldamisel, samal ajal kui tema kõrval töötav lingvist

omab piisavalt tööks vajalikke vahendeid. Keeleteaduse eeskuju võimaldas täiustada muusikateadlaste sõnavara ja aitas selgete definitsioonide ja meetodite väljatöötamisel. Kuna tarvitatakse sõnavara, mis on ühine mitme valdkonna esindajatele, ilmneb muusikasemiootikute töodes teinekord (rohkem või vähem välja öeldud) universaalsuse, laima mõistetavuse taotlus. Tegelikult on valdkond kujunenud nii kirjuks, et omavahelgi on arusaamisega probleeme. Võttes väga lihtsustatult kokku muusikasemiootika tegevussuuna viimase viieteistkümne—kahekümne aasta jooksul, saame järgmise rea: muusika struktuurianalüüs (teose "lahtivõtmine" või uute struktuuride genereerimine arvuti abil, teiste kunstiliikidega sarnaste struktuuride otsingud); narratoloogia (muusikaliste aktantide vaatlus); muusikalise aja ja ruumi küsimused (osaliselt samuti seotud teiste kunstidega); märgiliigid muusikas (mida väljendatakse ja kuidas väljendatakse); metakeele problemaatika (millise muusikateooria või anaküüsimeetodi järele tuntakse vajadust).

Luciano Berio ja Jean-Jacques Nattiez' vaadete kõrvutamisel on allikateks Berio intervjuud Rossana Dalmontelega ja Balint Andras Vargale (aastast 1981), pisut David Osmond-Smithi biograafia (*Berio* 1991) ja loomulikult Berio muusika sõnade taga ja sees. Nattiez'd esindavad tema raamatud (1975 ja 1990).

Miks on Beriol ja Nattiez'l olnud sarnased huvid? Esiteks ilmselt sellepärast, et kunsti tekib pidevalt juurde, see paneb varasemat ümber hindama, uude konteksti asetama ja uutele tekkivatele küsimustele vastuseid otsima. Teiseks, mõte liigub samas suunas, kui loetakse samu raamatuid — Beriot ja Nattiez'd ühendab XX sajandi keeleteadus alates Saussure'ist, väga tugevasti antropoloog Claude Lévi-Strauss ja filosoof ning kunstiasjatundja Umberto Eco.

Peale pikka sissejuhatust hakkame vaatlema kahe muusiku mõtete ja neid ühendavate vaimuinimeste võrku (tarvitades ajastu moesõna). Teemad ring on järgmine. (1) Muusika defineerimine. (2) Teose mõiste. Teose tegija ja vastuvõtja. "Avatud" teose

\* Siin ja edaspidi vt kirjandust artikli lõpus.

idee. (3) Berio muusika ühenduses Nattiez' poolt välja töötatud analüüsimeetodiga. (4) Berio käitumine tekstiga (teose materjaliga). (5) Muusika analüüs või kommenteerimine (teise) muusika abil. (6) Lõpuks väga lühidalt, mida võiksid erineva teoreetilise alusega muusikasemiootikud näha Berio muusikas.

## KUIDAS MÄÄRATLEDA MUUSIKAT KUI KUNSTI?

Berio ja Nattiez on teinud oma üldistused enne 1990-ndaid, kuid need pole kaotanud kehtivust. Mõlema muusiku arusaamad koonduvad kahe tähelepaneku ümber: (1) millegi muusikaks tunnistamine või mittetunnistamine sõltub kultuurikontekstist ja (2) muusikale kui kunstile on iseloomulik pidev uue helilise materjali lisandumine. Nattiez kirjutab: ei ole võimalik sõnastada universaalset muusika definitsiooni, mõiste erineb kultuuriti. Berio tähelepaneku järgi ei püstitata väljaspool Euroopat sageli muusika kui kunsti küsimustki. Nattiez' arvates võib mingil määral selgust tuua vastandus muusika—mittemuusika, st midagi peetakse muusikaks, midagi mitte. Samas leiab Berio, et püüda muusika ja mittemuusika vahele selget piiri tõmmata oleks mõttetu. Kui aga otsida piiri, tuleb mõista, et otsitakse midagi, mis pidevalt nihkub. Näiteks kehtis eelmistel sajanditel helistikupiir, mis märkis täpset muusikalist territooriumi. Praegusel ajal on territooriumid tohutud, piirid muutlikumad kui ei iial varem. Nattiez täiendab: järjest rohkem helisid tunnistatakse kultuuri poolt muusikalisteks. Ta postuleerib: igasugune heliline sündmus on muusika(line), kui see on konstrueeritud (loodud), korrastatud või muusikaliseks peetud mingi kultuuri poolt. Heli saab muusikaks mitte ainult selle tekitaja, vaid ka vastuvõtja (taju) kaudu. Berio pakutud kontseptsioon on samasisuline: muusika on kõik, mida keegi kuulab kavatsusega kuulata muusikat.

Berio on öelnud, et teoses naishäälele *Sequenza III* sulatas ta igapäevahelid õpetatud laulmismaneeriga, lastes kohal ja naerul üle minna virtuoosseks lauluks. Kõha, hingamine või ohkamine ei ole Berio jaoks efekt, vaid n-ö vokaalne žest, mis kannab mingisugust tähendust (vokaalse käitumise kaleidoskoop — nii ütleb teose kohta David Osmond-Smith). Seoses oma *Sequenza'* dega (teosed ühele esitajale) on Berio avaldanud arvamust, et helilooja võib teinekord teha asju, millele ajalugu ei paku kaitset, st midagi, mis ei mahu seni tunnustatud piiride sisse. Nt elektrooniline muusika toob kaasa helisid, mis pole enam muu-

sikalise mõtlemise tulemus, arwab Berio, vaid mõjutatud tehnilistest vahenditest, mida kasutatakse. Ta on leidnud, et huvitavaimat elektroonilist muusikat loovad sageli n-ö minevikuta heliloojad, keda ei sega kogemused ja väljakujunenud tõekspidamised.

Nii Berio kui ka Nattiez' tähelepanu on kõitnud erinevused üleskirjutatud ja üles kirjutamata muusika vahel. Üles kirjutamata muusika all tuleks siinkohal mõista suulise traditsiooniga rahvamuusikat või Euroopa-väliste kultuuride suulist muusikat ning mitmesuguseid improvisatsiooni vorme. Mõne Euroopa-välise kultuuri traditsiooniliselt suuline muusika võib eurooplasele tunduda improvisatsioonina, tegelikult aga olla keeruline kompositsioonisüsteem, milles kogu muusika loomise protsess toimub mälu abil. Nattiez rõhutab, et muusikalise tulemuse suhtes on ülimalt tähtis kirjapanemise võimalus iseenesest, kuna see võimaldab kasutada kompositsioonivõtteid, milleks mälu poleks suuteline. Nattiez' arvates ei oleks liialdus rääkida suulise muusika stiilidest suhtes kirjalikega (tema seisukohad on muuseas mõjutatud etnomusikoloogia-alasest tegevusest).

Euroopa kunstmuusika traditsiooni kuuluva improvisatsiooni kohta arwab Berio, et see on muusiku isiklik (isegi intiimne) kogemus ega kuulugi kontserdisaali. Teisiti oli barokiajastul, mil improvisatsioonil ja kirjalikult komponeeritud muusikal vahet peaaegu polnudki, sest kirjalik muusikaline mõtlemine sisaldas alati improvisatsioonis, käis sellega kaasas nagu kontrolliv silm. Tundub, et eelkõige huvitab Beriot improvisatsiooni ja kirjapandud muusika küsimuses viis, kuidas üks või teine segmenteerub, st kuidas muusika liigendub väiksemateks koostisosadeks (üksusteks). Kasutades keeleteaduse sõnavara väidab ta, et improvisatsioon liigendub silpideks, kirjapandud muusika aga foneemideks. Improvisatsioon liigendub vähem läbitöötatud, üksteisest tuletatud, peenendatud alaosadeks. Pigem on improvisatsioonile omane liigendumine psühhomotoorse iseloomuga üksusteks. (Kõrvalepõikena muusikasemiootikast — üheks muusikalise ikooni näiteks peetakse akordi või helijärgnevust, mis tuleneb käe asendist pilli keeltele või klahvidel, olenevalt pilli kasutamise mugavusest.) Nattiez' järgi tuleks improvisatsioonis näha uue muusikalise sündmuse üheaegset leiutamist ja esitamist. Sageli tarvitatakse sõnapaari "vaba improvisatsioon". On see tegelikult võima-

lik? Enamasti leiavad asjatundjad, et improvisatsioon peitub alati mingisugune mudel. Improvisatsioon saaks liigitada vastavalt sellele, milline on see mudel ja kui palju on improviseerija ise sellest mudelist teadlik.

## TEOS. MUUSIKATEOSE TEGIJA JA VASTUVÕTJA. "AVATUD" TEOS

Läheneb tasapisi Nattiez' teadlasetöö tuumale ja millelegi iseloomulikule Berio loomingus. Töötades etnomusikoloogina, on Nattiez pidanud tunnistama, et üks rahvalaul kõlab igal esitusel erinevalt ja sellest pole n-ö standardversiooni. Teose mõistet nn lääne kunstmuusika tähenduses on sellele raske kohandada. Seevastu on kirjallikus muusikas, st euroopa kunstmuusika traditsioonis helilooja loomisakti tulemuseks enamasti noot. Noot on teose identseuse tagatis, mis võimaldab teost ära tunda ja taasesitada. Nattiez' järgi on teose noodi ja esituse puhul tegemist muusikateose füüsilise eksistentsiga (paberil, helilainete kujul), muusika materiaalse tasandiga. Muusikateost tervikuna tuleks Nattiez' järgi vaadelda kolme tasandi koosmõjus. N-ö kahel pool materiaalsel tasandil paiknevad muusika tegemist ja vastuvõttu hõlmavad tasandid. Kõigepealt helilooja ideed, mõtlemisprotsess, kogu tema töö teose kallas, mille tulemusena valmib "mateeria" — partituur — ja teos läheb esitajate kätte. Edasi on juba tegemist vastuvõtu tasandiga, mis puudutab teose kuulamist, analüüsimist jne. Muusika tegemise ja vastuvõtu tasandid tuleb siinkohal kõrvale jätta, et hoiduda terminite kuhjumisest, mida see kaasa tooks. Küll on aga vajalik veidi peatuda materiaalse tasandi juures. Materiaalse tasandi kontseptsioon pole Nattiez' originaalidee, vaid pärineb Jean Molinolt (tuleb märkida, et Nattiez ei ole oma teadlasetöö olulisemates lõikudes alati tühjalt kohalt alustanud, ta on väga andekas probleemide ja ideede ülesleidja, sünteesija ja väljatöötaja). Materiaalne tasand (partituur või ettekanne) on helilooja tegevuse tulemus ja vastuvõtu-protsesside lähtepunkt. Kuna see eksisteerib heliloojast ja vastuvõtjast sõltumatult (iseisvas materialiseerunud vormistuses), nimetavad Molino ja Nattiez seda ka neutraalseks tasandiks. Üks tunnustatuid muusikasemiootilisi analüüsimeetodeid ongi Nattiez' poolt välja töötatud nn neutraalse tasandi analüüs (kirjutise järgmises alapunktis ühendan selle Berio muusikaga). Sõna "neutraalne" on Nattiez' analüüsis kohane

ka "erapooletu" tähenduses, kuna ta ise peab üheks meetodi vooruseks võimalust analüüsida muusikat, mille tagamaadest (kontekstist) me midagi ei tea — nt Euroopavälisest muusikast, ka atonaalseid teoseid. Nattiez arvab, et teose "mateeriaga" tegelemine võib tulla kasuks enne selliste vaatlusviiside rakendamist, mis nõuavad rohkem teadmisi teose loomise ja positsiooni kohta antud kultuuris.

Mida arvab Berio muusika tegemisest ja vastuvõtmisest? Berio tunnistab: mõnikord tundub, et muusikalised protsessid on intelligentsemad kui nende tekitajad või vastuvõtjad. Berio leiab, et tegija ja vastuvõtja tasandid pole kergesti eraldatavad, kuna loomine sisaldab kuulajaks olemist. "Ma ise olen enda jaoks parim publik, keda tean, ideaalse publiku kehastus," ütleb Berio. Muusika kuulamise viisid ei jaotu tema arvates õigeteks ja valedeks, vaid lihtsamateks ja keerulisemateks, igaüks neist on omamoodi õige. Osa muusikat on kuulatav mitut moodi, erinevatel tasanditel. Muusika, mida saab kuulata ainult ühte moodi, on Berio järgi vähema semantilise sügavusega. Ta ei too väite juurde konkreetseid näiteid, kuid ütleb end silmas pidavat poplugusid ja mingit osa avangardist. (Nende mõtteavalduste valguses, mis räägivad *camp*'i vaatenurgast kui ühest võimalikust lähenemisviisist, võib ühte moodi või ühel tasandil kuulamise väide tunduda pisut ohtlik.) Siiski, kuigi helilooja püüab end teose loomisel kujutleda ka kuulajana, kogeb iga inimene teost omamoodi, sõltuvalt oma kultuuritaustast. Seda rõhutab Nattiez ja kinnitab ka Umberto Eco, Nattiez' jaoks kaas mõtleja, Berio jaoks sõber, nõuandja ning töde kaasautor. N-ö sõnum, mille kuulaja saab, ei pruugi kattuda sellega, mille helilooja "saadab". Eco arvamus on, et sõnum esitatakse kui tühi vorm, millele võib omistada palju erinevaid tähendusi. Muidugi ei arva ka Berio, et ta kuulaks teost luues seda nii, nagu hakkab kuulama publik. Paratamatud muudatused, mis teose iga taasesitamise kaasnivad, on Berio järgi isegi muusika olemuses. Ta tuletab meelde, et vanasti olid orkestrikoosseisud muutlikud, orkestrid olid pigem avatud muusikute grupid, kord 12, kord 50 pilli sama teost mängimas.

Sellega on arutlusesse sisse toodud "avatuse" mõiste. Berio räägib mitme oma teose puhul "avatusest". Selle mõiste järgi ajades tuleks alustada Mallarmést ja tema arusaamast, mille kohaselt teos antakse lugejate kätte, kellest igaüks laiendab teost ja lõppkokkuvõttes leitakse sellest palju erinevaid

tähendusi. Selles mõttes teos ei alga ega lõpe, ta üksnes teeskleb, nagu teeks seda. Eco täiendab: kunstiteos on olemuselt mitmetähenduslik sõnum, mille ühes tähistajas eksisteerib palju tähistatavaid. See paljusus võib tänapäeva kunstis olla teose loomisel isegi eesmärgiks. Mõnes mõttes on iga (ka n-ö "kinnises", "lõpetatud" vormis) teos avatud, olles väga erinevalt tõlgendatav. Eco esitab avatud muusikateoste näidetena Berio *Sequenza* sooloflöödile, Stockhauseni *Klavierstück XI*, Boulezi Kolmanda klaverisonaadi. Kui Eco, Berio, Nattiez' ja Stockhauseni arvamused kokku liita, oleksid "avatud" muusikateoste tunnused varieeritav vorm, nõrk eesmärgi poole liikumise tunne, partituuri sisse kirjutatud kindlaksmääramatus ja väga tuntavad erinevused interpretatsioonides. Piir vähem ja rohkem "avatud" muusikateoste vahel jääb ikkagi häguseks.

## BERIO SEQUENZA'D JA NATTIEZ' ANALÜÜSIMEETOD

*Sequenza*'d on üks suur ala Berio loomingu — teosed soolopillidele (üks naishäälele), kirjutatud ligikaudu 20 aasta jooksul. Ilmselt leidis Berio *Sequenza*'de näol hea vormi millegi katsetamiseks. Ta seostab *Sequenza*'sid mitmete teostega suurematele koosseisudele, milles teda on huvitanud samad muusikalised probleemeid või eesmärgid. *Sequenza*'d esindavad eksperimenteerivaid, ajaloo kaitseta teoseid, nagu Berio on öelnud. Intervjuudes käsitleb ta peamiselt kolme *Sequenza*'t — flöödile, naishäälele ja tromboonile. Mida Berio neist rääkides esile toob? Kõigile *Sequenza*'dele on iseloomulik virtuoossus. Kui Paganini muusikas võidutseb Berio arvates selline virtuooslikkus, mille puhul tehniline külg valitseb muusikalise idee üle, siis teda ennast huvitab pinge muusikalise idee ja instrumendi võimaluste vahel. Tema *Sequenza*'d on kirjutatud mõeldes mängijatele, kelle virtuoossus on eelkõige tarkuse, teadmiste virtuoossus (loova mõtlemisega ja ajaloost teadlikele mängijatele). *Sequenza*'d panevad proovile instrumendi võimalused, arendades teatud tehnilisi külgi. "Instrument ise on osa muusikalisest keelest," ütleb Berio. Ta ei taha kunagi käituda instrumendi suhtes loomuvastaselt. Berio arvates on kasutu püüda jõuga midagi uut juurutada. Helilooja pooldab uuendusi, aga kruvide ja kummi panemist klaveri keelte vahele võrdleb Mona Lisale vuntside joonistamisega.

*Sequenza V*-s on tromboonimängijal kaks ülesannet — mängida trombooni ning laulda. Koos õhu puhumisega trombooni toob mängija kuuldavale häälikuid. Sellega tekib pinge inimhääle ja pillihääle vahele, kummaline inimese ja instrumendi suhe ning huvitav akustiline efekt. Ka üks sõna kõlab teose keskel — "Why?" — "Milleks?", millega helilooja tahab luua veidi teatraalset õhkkonda. Berio sõnade kohaselt on *Sequenza V*-s tegemist instrumendi vokaliseerimise ja hääle instrumentaliseerimisega. Uuemas muusikas ringi vaadates leiab ta, et tema *Sequenza*'t tromboonile on palju jälgendatud.

*Sequenza III* loomine on seotud Berio esimese naise Cathy Berberiani häälega. Berio ütleb: teos pole kirjutatud Cathy jaoks, vaid tema kohta. Inglise keeles on vahe selgem — *not for but about*. Tuleb meelde üks Beethoveni hilisemate klaverisonaatide analüüs, mille juures analüüsija leidis, et need pole sonaadivormis, vaid sonaadivormist, st teose vorm on selle sisu. Samuti Mihhail Lotmani loengus toodud näide (ühenduses Boriss Eichenbaumiga) Gogoli "Sineli" kohta, milles sisu on vormi funktsioonis, traditsiooniline, olles üksnes vahend, millega antakse edasi uuenduslikku stiili.

Seoses *Sequenza*'dega mainib Berio, et tema jaoks eksisteerib kättesaamatu ideaal — Bachi polüfoonilised meloodiad, peidetud mitmehäälsus. Ideaali poole püüeldes tahab Berio *Sequenza*'des luua samaaegselt toimuvate sündmuste muljet.

Kuna *Sequenza*'d on soolopilliteosed ja neis on tegemist ühe liini jälgimisega, tekib Nattiez' töödest teadlikul analüüsijal küllalt kergesti seos *Sequenza*'de ja Nattiez' poolt välja töötatud neutraalse tasandi analüüsi meetodi vahel, mis samuti tegeleb ühehäälsusega — analüüsitakse ühehäälselt muusikat või teose hääli ühekaupa (üldistus võib järgneda hiljem). Analüüsitav muusika vaadatakse läbi noot-noodid eesmärgiga leida üles täpselt korduvad (identsed) või sarnased (väikeste muudatustega) üksused. Muusika kirjutatakse lahti nii, et korduvad üksused paikneksid üksteise all (kordused selgesti nähtaval). Erinevad, mitte korduvad üksused kirjutatakse kõrvale eraldi. Tulemuseks saab teosest midagi kaardi-sarnast ning analüüsi selles staadiumis kaotatakse muusikast sünkroonia ja diakroonia vahe. Üksteise alla kirjutatud korduvate või sarnaste üksuste tulbad on nagu paradigmade read, sõnade muutevormistikud. Jälgida võib meloodia, aga ka rütmi liini. Nattiez eritleb vaadeldavas muusikas kolme erineva pikkusega üksusi ja näitab noodis puukujulise skeemina



nende alluvussuhteid (hierarhiat). Ta teeb seda kõike järjekindlalt, midagi vahele jätmata. Meetodi kasutamisel ilmneb üks piirang — kui muusikas on vähe kordusi, siis pole seda mõtet kaardistada. Nattiez' kuulsad analüüsid on tehtud teostest, mis ise justkui kehastaksid korduste otsimise printsiipi.

Meetodil on kaks allikat — need pärinevad Claude Lévi-Straussilt ja Nicolas Ruwet'lt. Nattiez' otseseks eeskujuks olid Belgia keeleteadlase Nicolas Ruwet' rüütllaulude analüüsid. Ruwet'd inspireerisid Lévi-Straussi müüdianalüüsid, Lévi-Straussi omakorda orkestripartituurid, eriti Wagneri omad. Lévi-Straussile meeldis orkestripartituuri korraldus — pillid, mille muusika kõlab samaaegselt, on kirjutatud üksteise alla, muusika kulgeb, st partituuri loetakse vaskult paremale. Partituuris on esindatud Saussure'i sünkroonia ja diakroonia põhimõte. Lévi-Strauss usub, et tulnukad teiselt planeedilt, kui nende kätte satuks partituur, hakkaksid seda uurima nii ülalt alla kui ka vasakult paremale ning paneksid sealjuures tähele kordusi. Kuna Lévi-Straussi arvates esinevad kordused müüdis sarnaselt kordustega muusikas, hakkas ta müüte analüüsima, kirjutades (valikuliselt) sarnased sündmused üksteise alla. Tulemuseks on n-ö müüdikaardid, mis toovad esile sarnaseid struktuure müütide. Muusikateaduse jaoks said määravaks keeleteadlase Nicolas Ruwet' 1960. aastatel avaldatud tööd, milles ta katsetas muusika analüüsi korduste tuvastamise põhimõtte järgi. Ruwet valis materjaliks mõned keskaegsed rüütllaulud. Ei tahaks kõrvale heita mõtet, et laulude noodistuste nägemine võis innustada neid just sellisel viisil analüüsima. Analüüsi meetod ja objekt on siin igatahes justkui teineteise jaoks loodud. Ruwet' välja pakutud mudelile hakkas Nattiez ehitama muusikasemiootika üht tähtsamat ja arendatumat analüüsimeetodit.

Eespool on mainitud, et Nattiez vaatleb muusikateost kolme tasandi vastasmõjus. Siin, noodimaterjaliga töötamisel, ongi tegemist teose nn materiaalse tasandi käsitlemisega, suhteliselt neutraalse lähenemisega, mis ei nõua eelnevat konteksti tundmist ja avab muusika edaspidiseks uurimiseks. Tahaks väita, et mingi osa Berio muusikast ja Nattiez' meetod võivad olla vastastikku kasulikud. Kui teose analüüsimiseks ei sobi Nattiez' meetod selle rangeimas vormis, siis võiks ehk teha valikuid Lévi-Straussi eeskujul (kuigi Jonathan Culler teda materjali vahelejätmise ja valikuprintsiibi ebajärjekind-

luse tõttu kritiseerib). Teisisõnu, kui korduste ja erinevuste otsimise põhimõtet ja sellele rajatud analüüsimoodust ei saa rakendada kui ranget teaduslikku meetodit, siis võiks see olla kasulik kui mõtteviis.

## BERIO KÄITUMINE TEOSE MATERJALIGA

Berio intervjuudest selgub, mida ta taotles vokaaliga teoste loomisel ja millised olid tekste tellides tema ettepanekud kaasautoritele. Inimhääli tähendab Berio arvates alati midagi, viitab enesest väljapoole ja tekitab muusikaliste, kultuuriliste, psühholoogiliste jne assotsiatsioonide rea. Berio on olnud huvitatud silla ehitamisest luule ja muusika vahele. Huvi onomatopöa, kõlamaalingute, vastu ühendas teda tugevasti Umberto Eco-ga. Teose *Thema (Omaggio a Joyce)* loomisel oli tema eesmärk kasutada sõnalist materjali nii, et poleks eristatav, kas see, mida me kuuleme, on muusika või luule. Sel eesmärgil on ta ka kasutanud sama teksti samas teoses samaaegselt, aga erinevates keeltes. *Thema*, nagu hiljem teose *Circles* kirjutamisel ütles Berio end kogevat teksti mitte kui suletud, muutumatut objekti, vaid väga paindlikku ja vormitavat.

*Sequenza III* kirjutamiseks palus Berio Markus Kutterilt teksti, mis koosneks n-ö "universaalsetest" sõnadest, kergesti arusaadavaist ja meelde jäävaist ("words" jne). Selline universaalsuse ja kergesti haaratavuse nõue meenutab näidete valimist teooria illustreerimiseks. Berio soovis embleemitaolisi sõnu, mis oleksid kergesti "liigutatavad", fraase, milles saaks sõnade ja silpide järjekordi hõlpsasti vahetada ning mängida tähendustega. Berio sõelus Kutterilt saadud teksti läbi, otsides erinevaid segmenteerimise võimalusi fraaside, sõnade, silpide ja häälikute tasandil. Selle tulemusena keerleb suuremateks ja väiksemateks juppideks lõigustatud tekst iseenele rattas, ehk, nagu Berio väljendub, tekst on ühtlasi iseenele kontekst. Toimub pidev teksti "laastamine", ilmnevad arusaadavuse erinevad astmed.

Samalaadset assotsiatsioonide rohkust, teksti lahtivõtmist väikesteks lülideks, mängu sõnade ja häälikutega peab Berio oluliseks ka selliste teoste nagu *A-Ronne, Sinfonia ja Cries of London* puhul.

Kokkuvõtteks võib öelda, et Berio võtab verbaalsetest tekstidest seda, mida tema tahab. Ta tellib sõnu, et saada häälikuid. Ta kasutab teksti funktsioonis, milles see pole algselt mõeldud — nt Lévi-Straussi antropo-

loogia-alast teksti kui kirjandusteost. Berio käitumine tekstiga on rohkem lingvistiline kui dramaturgiline.

Viis, kuidas Berio teksti kasutab — segmenteerib ja jaotab erinevatesse tasanditesse — sarnaneb Nattiez' meetodiga muusika analüüsimisel. Nattiez analüüsib muusikat, nagu analüüsiks keelt, Berio kirjutab muusikat nii, nagu ta analüüsiks või konstrueeriks keelt.

## MUUSIKA ANALÜÜS VÕI KOMMENTEERIMINE MUUSIKAGA

Nattiez' järgi võib muusika kommenteerimist vaadelda samuti kolmel tasandil, nagu kommenteeritavat muusikat ennastki. Need tasandid oleksid analüüsija tegevus teose kallal, n-ö materialiseerunud analüüs, räägitud või kirjutatud, ning analüüsi lugeja/kuulaja tegevus. Materialiseerunud analüüs ehk analüüsi neutraalne tasand on omakorda tõlgenduste objekt nagu ka analüüsitava teos, mille olemasolust analüüsi eksistents ju tegelikult sõltub. Berio ja Nattiez usuvad, nagu vist enamik muusikuid, et pole olemas ühte "õiget" arusaamist teosest. Nattiez lisab, et ükski analüüs pole ka kunagi "täielik" või "valmis". Olenevalt teoreetilisest alusest, millest lähtutakse, "loob" iga analüüsija endale teose, mida vaatleb. Ta näeb seda, mida tahab näha (meenutame eespool toodust Mallarméd ja mõtet kunstiteose "avatusest"). Nattiez on raamatus "Muusika ja diskursus" tähelepanu pööranud ka arvamusaladuste, et muusika kohta on võimalik midagi öelda (teise) muusikaga, kasutamata vahendavat keelt. Berio on lausa veendunud, et helilooja jaoks on parim viis analüüsida või kommenteerida teost kui luua midagi, kasutades materjali sellest teosest. "Kõige tulusam kommentaar sümfooniale või ooperile on teine sümfoonia või ooper," arvab Berio. Tema puhul pole see üksnes arvamus, vaid ka loomingu praktika. Helilooja võib kommenteerida nii oma muusikat (kohane oleks väljend "narcissus musicus") kui ka teiste teoseid. Näiteks on Berio *Sinfonia*'s skeletiks Mahleri Teise sümfoonia *Skertso*. Talle omaselt tegi Berio materjali valiku siingi lähtudes sellest, kui palju see võimaldab lahtiharutamist ja muundamist. Teoses esinevad viited ka teistele heliloojatele, Berio sõnade järgi "signaalid", mis näitavad, millises "muusikalises riigis" parasjagu olakse. Ta toob võrdluse ekspeditsiooni teekonna märkimisega kaardile lipukeste abil.

Teoses *Cries of London* — *Londoni hüüded* — näeb Berio viimases "hüüdes" kommentaari eelmistele, otsekui pärineksid eelmised "hüüded" teistelt inimestelt ja helilooja täidaks üksnes nende vahendaja rolli, viimases "hüüdes" esineb aga Berio ise kommentaatorina. Nii vaatleb ta oma teost algul justkui vahemaa tagant ning viimaks, nagu ta ütleb, astub tagasi endasse.

## MILLISTELE MUUSIKASEMIOOTIKA SÕNAVARA JA MEETODEID KASUTAVATELE LÄHENEMISTELE ON BERIO MUUSIKA "AVATUD"?

Nattiez' (või siis Lévi-Straussi) moodsa analüüs oleks mitmel juhul lähedane viisile, kuidas muusika on tehtud. Midagi oleks Berio muusika kohta öelda kõigil viisidel, mis tegelevad muusikaliste viidetega, uuriksid muusikalisi, kultuurilisi jne assotsiatsioone, mida helilooja on soovinud luua. Arvesse võiks tulla ka sõnavara, mida kasutatakse märgiliikide kirjeldamisel (Peirce'i või Saussure'i järgi) ja millele on leitud oma vasted muusikas. Kui kirjeldada Berio teoseid sellisel viisil, mille Julien Algirdas Greimasi järgi on kujundanud Eero Tarasti, saaks arutleda selle üle, kas ja mida Berio muusika teab, peab, võib ja tahab.

## KIRJANDUST

- 1) Jonathan Culler (1976). *Structuralist Poetics*. Cornell University Press. Ithaca, New York.
- 2) Raymond Monelle (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Harwood Academic Publishers.
- 3) Jean-Jacques Nattiez (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Union Générale d'Éditions, Paris.
- 4) Jean-Jacques Nattiez (1990). *Music and Discourse*. Princeton University Press.
- 5) David Osmond-Smith (1992). *Berio*. Oxford Studies of Composers. Oxford University Press.
- 6) Anneli Remme (1994). *Jean-Jacques Nattiez' muusikasemiootikast*. "Akadeemia", 6. aastakäik, nr 11, lk 2382-2401. Tartu.
- 7) Luciano Berio *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*. Transl and ed. by David Osmond-Smith (1985). Marion Boyars, New York — London.
- 8) Autori konspekt Mihhail Lotmani loengukursusest "Filoloogia ajalugu" Eesti Humanitaarinstituudis 1994/95. õppeaastal.

## LEND — KAS IKKA VIIMANE?

MÖTTEID VIHMASAJU VAATAMISE  
JA KOLLASE BUSSI OOTAMISE AJAKS

"VIIMANE LEND". Stsenarist ja lavastaja Valentin Kuik, kunstnik Karmo Mende, muusikaline kujundus Olav Ehala, operaatorid Priit Vehm ja Arko Okk (E.S.C.), montaažirežissöör Tiia Prou, helirežissöör Jüri Vaher, valgustajad Erno Kirst ja Tõnu Simm, grimeerija Mare Bachmann, kostümeerija Anneli Pahman, rekvisiitor Mare Kõrtsini, monteeri Priit Pärn, režissööri assistent Katrin Kuusik, toimetaja Hanneli Reili. Osades: Erik Ruus (Peeter Volkov), Vello Janson (Marssal), Merle Talvik (baaridaam), Gita Ränk (arst), Dan Põldroos (klient), Tarmo Sõmer (autojuht), Piret Rauk (naine), Kristjan Oun (Peetrike), Kadri Juškin (tütar), Mari Juškin (preili), Nikolai Tšernjajev (pillimees). Video Beta SP, värviline, 30 min. "Teateater", 1995.

Valentin Kuigi videofilm "Viimane lend" pole kaugeltki probleemide ja vigadeta, ent sel on mitu ligitõmbavat voores — ta pakub võimaluse tunda ja ära tunda ning ärgitab filosofoerima teemadel, mis kõiki teravalt ja isiklikult puudutavad: sünd, armastus, surm. See on lugu elust, õigemini lõik elust. Lend, mille ees omadussõna "viimane" on petlik oma lõplikkuses.

Peategelase Peeter Volkovi (Erik Ruus) tegelik lugu jääb ettepoole hetkest, mil käivitub tegevus ekraanil. Volkov oli silmapaistev lendur. Tippetgija, säravalt andekas inimene, kes on õnnetuse tõttu sunnitud loobuma oma kutsumusest. Kõiges muus — kogu elamise mustkunstis — on ta täiesti abitu. Tiivutu lind. Kala kuival. Kätetu-jalutu-kurt-pime asjade, helide ja värvide ilmas.

Peeter Volkovi viimase lennu üle kutsusin aru pidama talle kõige lähedasema inimese — Erik Ruusi. Alguses oli Ruus tõrges — näitlejale tundus "arvastajaga" filmi takkajärele analüüsida vist võõrastav ja piinlik. Lõpuks ta siiski nõustus, öeldes alustuseks (et ma teaksin): "Minu arust on see õnneliku lõpuga lugu. Selle mehe jaoks."

Jah, tõukub ju Volkov filmi lõpus narko-uma toime läbi õhulise kardina taeva suunas... Ent lebab siis äkki kõnniteel ebaloomulikus poosis, nagu need, kes ei ole ju linnud, keda gravitatsioon allapoole kisub. Vaatajana ihanuks lennukust lõppu rohkem, ent — kas oli Kuigi lõpplahenduses ka ar-



Erik Ruus (Peeter Volkov), Gita Ränk (arst) ja lavastaja Valentin Kuik "Viimase lennu" võtetel.

T. Tuule foto

mutut tõdemust, et lennuvõimet parandada või taastada ei saa?

"Ääretult loogiline lõpp," arwab Ruus. "Kui vaadelda seda lugu nii, et tegelikult ei juhtu midagi — puüanti, ootamatuid nükkeid, seiklusi ning sündmusi pole ega peagi olema —, on lihtsalt niisugune lugu oma loogika, lihtsuse, olemise ja lõpuga. Selle loo eeliseks on, et ta kätkeb mõtte-misainest, mingit kummalist voolu. Ja veider vorm: ilma sündmusteta traagika — näiliselt ju ei ole midagi halvasti. On juhtunud õnnetus, nagu neid ikka juhtub... Mõõtmel annab see, et sel mehel on olnud kõik — kogu maailm —, aga enam pole midagi."

Aga elu läheb edasi, kõik teised lähedavad edasi. Traagiline pole peategelase hukkumine, vaid elu jätkumine. Indiviidi seisukohalt sügav traagika, filosoofiliselt — kestmise paratamatus. Vaid episood, mille keegi mõõdamines jutustas — "näe, mis juhtus". Kõik. Aus ükskõiksus ongi see, millest päevast-päeva elame. Kõigil on kiire, ei jaks ega faha tõsiselt osa võtta võõrast murest.

"Seda lugu võib vaadata, nagu vaatad tänaval midagi — suhtumiseta," nõustub Erik. "Tundub, et on raske ja haige ja halb, et positiivsus puudub — aga see, mida näidatakse, on ikkagi ainult jäämie veepealne osa. Just nagu kõige

mõttetum, aga samas kõige kõnekam." Ja tunnistab tasa, et tema ei saa Peeter Volkovit õigeks mõista, aga kaugeltki mitte ka hukka mõista. "Minu arvates on ta ikka positiivne tegelane," ütleb Ruus. Tõstab siis pilgu ja sõnab peaaegu süüdistavalt: "Kui just peab mingi märgi panema, mis tegelane ta on."

Pärast pausi lisab, et "Viimane lend" on tema arvates "kole lugu" selles mõttes, et inimene ei tee seda, mida ta tegema peaks, teha tahaks.

Küllap pajatabki "Viimane lend" lendamisest avaramas tähenduses. Lendamisest, mis on ühtlasi lennukus. Mis pole ainult olemine linnuna või lennukis, vaid ka olemine Pegasusega või Pegasusena.

Näilik "positiivsuse puudumine" ehk ongi, mis teeb filmi mõttereaa (samuti näiliselt) raskesti jälgitavaks. Oma vagur "positiivsus" on siiski olemas. Volkov leiab trammist rahakoti ning annab ausalt trammijuhi kätte, ehkki keegi ei näinud ja tal on seda raha väga vaja, pealegi on õhus kahtlust, kas trammijuht on sama aus... Volkov usaldab kellelegi müügiks kalli ikooni, ei kahtlusta pettusest, ent teda petetakse... Asetab pimedas mängumehe kasti oma napist rahast kümneka ja võtab seitse tagasi, aga nägema juhtutakse ainult seda, kuidas ta võtab... See ongi: nähakse ja antakse hinnanguid oma rikutusest lähtudes, ent Volkovi ausus on iseenesest mõistetav. Positiivne. Lendurlik. Teda ei ole ole rikkunud.

"Jaa, kindlasti — see ausus... on seal olemas," möönab Erik. "Aga headus ja ausus iseenesest ei maksa ju mitte siitagi. Selle ainuke mõõdupuu on protsess, kuhu ta kulgeb ja kuhu ta paigutatakse. Nagu taskus seisev raha ei maksa mitte midagi. Maksab ju siis, kui paned selle letile või saad seda või annad. Oma kodus, iseendas tohtu hea, aus ja õilis olla ei maksa midagi, kui ei toimi, ei tegutses, ei loo. Või ei lammuta."

Väärtuslikuks peab Erik "Viimases lennus" seda, et Valentin Kuik on seda lugu tõsimeeli mõelnud ja tõsimeeli teinud — ka ennastalgavalt ja ausalt. "Loogiline on, et sellest tõsimeelsusest on sinna jäänud oma jälg — sellest on ta kantud."

"Viimase lennu" miinuseks tuleb vist pidada säraka või välgatuse puudumist, mis annaks tõsimeelsusele, samas sellele vastandumise kaudu veelgi kaalu lisades, sügavusmõõtme, lisaks loo kulgemisele ka tunde-teravust. Selle väljaarendamise võimalus varjub saladuseks jäävas seoses, miks kehas- tab Piret Rauk nii Volkovi unenäopiltides ilmuvat ema kui ka reaalsuses "üht tütarlast". Tütarlapse ilmumine Peeter Volkovi korteri ukse taha oli paljulubav ja mõistatuslik kaader — seletus jäi saamata.

"Mina ei ole pädev kõõgipoolt sobrama," pa-reerib Ruus, ent ütleb siiski, et "mingil põhju-sel" jäi filmist välja Peeter Volkovi ja tütar-lapse vahelisi suhteid selgitav osa.

"Algse stsenaariumi järgi vaatab Peeter hom-mikuti binokliga, kuidas tüdruk õues oma dogiga

jookseb. Mõtleb, kurvastab, suitsetab, jalutab. Ühesõnaga, ta on sellesse naisesse metsikult ar-munud. Pärast seda, kui naine on teise mehega käinud tema korteris armatsemas ja tuleb oma mahaununenud etetele järele, oli mõeldud stseen, kuidas Volkov istub voodil ja ölad vappuvad — täiskasvanud mehe metsik valu."

Võib ju olla, et režissöörile tundus armastuse liini detailne väljaarendamine liigse üleseletamisena, ent — selgem pilk ning lüü-rilise ja idealiseeritum teine plaan vähen-danuks ehk vaatamisel hetkiti ligitikkuvat raskepärasuse tunnet; lisanuks õhulise, lend-amiseks nii vajaliku maast-lahti tunde.

Argisusest tunduvad end lahti rebivat Peeter Volkovit ümbritsevad, mõnevõrra ka-rikeeritud kõrvaltegelased, kes näilise aita-mise ja hoolimise varjus peidavad ükskõik-sust. Sest tegelikult me ei hooli inimesest, kes elab meie kõrval, ihkame aga, et teised hooliksid meist.

"Kui mõtlema hakata, hoolivad inimesed kogu aeg millestki," vaidleb Erik. "Aga millestki niisugusest, mis on mujal, ja sellest, mille nad on välja mõelnud. Konkreetsest inimesest või olukor-rast hoolida tähendaks tegu ja ettevõtmist ja vae-va. Mugavam ja huvitavam on hoolida millestki müstilisest. Inimene on ju loomult laisk."

Niisuguste inimeste elukindlust ei väära miski. Näib, nad pole kunagi juurelnud hamletlikult. Või tundnud surmaihalust.

Peeter Volkov valib mitteolemise — või kas ikka valib? Võib-olla langetab tema eest valiku see meelemürkides varjuv jõud, mis ikka jälle aitab põgenema pääseda?

Erik Ruus peab sündi, armastust ja sur-ma kolmeks "punktiks", mis siin ilmas para-tamatud: "Ma ei usu, et armastus on vähem paratamatu kui siind või surm. Kui nende kolme punkti kallal vägivaldal tarvitada, pole see kunagi lahendus."

Enamik inimesi on vähemalt mõelnud mitteolemise võimalikkusest, ent selle tee va-livad siiski üksikud. Kas aitavad ka "Viimase lennu" laadsed lood jõuda eneses selgusele — panevad paika pärispatu töö ja olemise kohustuse, maksavad lõivu me kõigi eest?

"Küllap see ongi selliste lugude missioon," on Erik aeglaselt nõus. "Teatrimõrva... Et mängime nad läbi. Andes kõrvalseisjana hõm-mangu protsessile, mida juhul, kui iseenda vastu käe tõstame, enam hinnata ei saa. Või vähemalt mitte samalt positsioonilt. See on üks võimalus. Seepä-rast ongi tähtis, et niisugune lugu jääks inimes-tele... kuidagi alles. See lugu peaks olema oma ülesande täitnud, kui ta oleks ajalehe asemel taga-taskust võtta — et vihmasadu vaadates või kol-last bussi oodates täita hetki mõtetega, mis seonduvad sünni, armastuse ja surmaga."

## KRIITIK KUI KAUBAMAJA

Möödunud aastal pidasin mõned loengud teemal "Metsloomade intelligentsus ja musikaalsus". Ehkki teatud erinevustega, on ainevaldkonnad üsna lähedased.

On olemas kolme liiki kriitikuid: need, kes on tähtsad, need, kes on vähem tähtsad ja need, kes ei ole mingil määral tähtsad. Kahte viimast liiki ei ole olemas, kõik kriitikud on tähtsad.

Kriitiku aju on kaubamaja, hiiglaslik kaubamaja. Selles leidub kõike: ortopeedilisi abivahendeid, teadusi, magamisvarustust, kunste, reisiplaneid, suurejoonelisi mööbliväljapanekuid, prantsuse ja impordkirjapaberit, suitsetamistarbeid, kindaid, vihmavarje, villast pesu, kübaraid, sporditarbeid, jalutuskeppe, parfüüme jne. Kriitik teab kõike, näeb kõike, räägib kõigest, kuuleb kõike, katsub kõike, sekkub kõigesse, sööb kõike, pöörab kõik segi ja ei kõhkle seda tehes hetkegi.

Need sarkastilised mõtteavaldused on pärit prantsuse komponisti Eric Satie artiklist "Kriitikute kiituseks"<sup>1</sup>, mis on kirja pandud 1918. aastal ja avaldatud 1921. aastal väljaandes "Action". Helilooja solvunud ironia ajendiks oli tema balleti "Paraad" (1917) ebasõbralik vastuvõtt kriitika poolt, eriti aga keegi härra nimega Jean Poueigh — muusikakriitik, kes sõandas väita, et Satie "Paraad" on "prantsuse maitse jäme solvamine" ("Carnets de la Semaine", 27. mai 1917).

Satie osutas oma kirjutisega kriitikule suurt tähelepanu. Väga emotsionaalset ja mõnevõrra ülepingutatud tähelepanu. Sest mida oleks tänasel päeval märkimisväärset öelda härra Poueigh' kohta? Seevastu Satie "Paraadil" on muusikaajaloo suures kummutis auga ärateenitud sahtlike pealdisega "Modernismi klassika, manifestteos". "Ajalugu on kõige õiglasem kriitik," nagu ütleb kriitika klišeelause.

Et kommentaaridele pühendatud tähelepanu pisut ülepingutatuks osutus, selles oli asjade käigus võimalus veenduda ka Satie'l endal — pärast seda, kui ta üksnes tänu sõprade eestkostele pääses kohtuotsusega määratud kaheksapäevasest arestist ja rahatrahvist, mille põhjuseks oli järgmine "metakriitiline" lisafakitus Jean Poueigh'le: "Sir and Dear Friend, you are an ass, and unmusical ass as well."

Loo nali seisneb selles, et õrnatundelisust näitas üles autor, kelle loomelaadis ei ole jällegi märtriimidžist. Satie "Paraad" on para-

jalt robustne sürrealistlik bufonaad, mis tolleaegset, Debussy pastelsete harmooniatega harjunud prantsuse kõrva tõepoolest riivata võis.

Satie verbaalne agressiivsus on märk haavatavusest ja enesekaitsest. Selle taga on üks kindel tunnetusmudel — uusaegne individualism, krooniks sakraliseeritud loovus, mis on kommentaaride ja "väärtõlgenduste" suhtes sama tundlik kui religioosne dogmaatika.

Võib arvata, et kunstilooja *ego* ei olnud sel määral "ülevõimendatud" neil aegadel, mil muusika lõppeesmärgiks oli "ülhistada Jumala au ja kõike Tema loodud" (saksa muusikateoreetiku Johann Matthesoni XVIII sajandi algusaastatest pärinevast "muusikadefiniitsioonist"). Võib arvata, aga kindel olla ei saa. Kunstilooousel on kalduvus sakraliseeruda ja omandada eristaatust väga erinevat tüüpi ja erineva tsivilisatsioonitasemega ühiskondades. Eristaatus tähendab enamasti ka kõrgendatud eneseteadvust... Näib aga, et just sedamööda, kuidas loodusteaduslik mõtlemine ja "võitlev" humanism murendasid keskaegset religiooset maailmapilti, omandas kunstilooming religiooni tähendusrikkuse ja kõikehõlmavuse, võttis üle usundile omaseid maailmatõlgenduslikke ja eetilisi funktsioone. Ning koos sellega ka pühitsetuse aupaiste.

Võib kujutleda seda turvalist vaimset ruumi, milles puuduksid individualistlikku loojat kollitavad "väärtõlgenduse" ja respektiltuse ohud. See oleks üksildane ja suletud. Ei ühtki sõna, ühtki reageeringut, ühtki vastupeegeldust — ainult Teos, Esteetiline Universum oma Looja täiuslikult koordineeritava tahte vallas, kõikemõistva ja hellitava pilgu all. Elukal nimega Kriitik ei oleks selles kohta.

Paraku on selline ideaalruum võimatu. Veelgi hullem — Kriitikust on võimatu lahti saada. Ta on kõikjal, kus on hinnangulist, väärtuselist mõtlemist, kommentaare, tõlgendust, lihtsalt reageeringuid. Ka helilooja enda teadvuses. Pole parata, et individualistlik vabameelsus on viimaste sajandite jooksul võrdväärselt turgutanud mitut vaimvaldkonda: et iseseisvunud ja "egotsentriilise", XIX sajandiks juba enesekesksete eetilise-religioossete ambitsioonidega (Beethoveni Üheksas ja romantikud) kunstiloomingu kõrval kosus sama isekas ja subjektivistlik tõlgendustraditsioon, mis formeerus institutsiooniks nimega muusikakriitika.

<sup>1</sup> Tõlge inglise keele vahendusel (Gary Schmidgall) ajakirjast "Opera News" 1982, detsember.

Kriitika "tekkimisest" peale on õhus küsimus selle tarbetusest ja "parasiitlusest". Siiani küsitakse, milleks seda öieti vaja on. Probleemiasetus on lootusetult retooriline: "eksistentsiaalsele" paratamatusele on väga raske kohaldada pragmaatilisi põhjendusi. Milleks on "vajalik" inimese verbaalne eksistents, kogu mõtestav, väärtustav ja sümboliseeriv keeleline "vahendustegevus" üldse — luuletused, palved, poliitilised manifestid, üminad, loosungid, lemberomaanid, argikõne, tegevusjuhendid, koogireseptid, reportaažid...?

Kui nüüd eksistentsiprobleemid "õiges" positivistlikus vaimus kõrvale jätta, siis saab midagi ikka teha: vaadelda, kuidas ja missuguse sihiga paratamatuks tunnistatud nähtused toimivad.

Quasi-kriitiline, hindav ja tõlgendav suhtumine muusikasse algab sealt, kust muusika ise, inimese muusikakogemus ja selle kõige algelise sönastamine. Muusikakriitika algeid ja problemaatikat võib "hajusas" olekus leida juba antiigi (Pythagoras, Platoni "Riik", Aristotelese "Poetika") ja keskaja (Augustinus, Boëthius) tekstidest. Esimese "stiilipuhtamalt" kriitilise tekstina märgivad teatmeteosed šveitsi muusikateoreetiku Glareanuse arvustavaid mõttearendusi teoses "Dodecachordon" (1547), milles autor räägib oma kaasaegse, Madalmaade helilooja Josquin Desprez' muusikast. Iseseisvaks tegevusvaldkonnaks sai muusikakriitika valgustusliikumise ja romantismi soodsas õhkkonnas, mil üksikisiku tunnetuskogemus ja eneserefleksioon omandasid üha suurema tähenduse ja väärtuse. See oli ka aeg, mil kujunes välja muusikakriitika ja mis tahes verbaalse demokraatia alus — ajakirjandus.

Jättes kõrvale muusikakriitika eeloo ja umbes kolm sajandit pika, värvika ajaloo üksikasjad, võiks selle kohta mõned üpris tõsikäändad üldistused teha.

\* Kriitikal ei ole oma "keelt". Satie'l oli õigus: kriitik "söök kõike". Algusest peale on muusikakriitika kasutanud muusikateooria, filosoofia, esteetika ja hiljem juba ka empiiriliste muusikauuringute sõnavara ja ideestiku. Sõltuvalt kirjutajast võivad tema terminoloogia ja mõttearendused olla rohkem või vähem kooskõlastatud — mingit kontseptuaalset ühtsust taotlevad. Üldjuhul on kriitiku "arsenal" küllalt eklektiline, sisaldades erineva algupäraga leksikat, kirjeldust ja analüüsi, metafoore ja tundepuhanguid.

\* Kriitika klassikaline, kristalliseerunud vorm on ajakirjanduslik arvustus. Otsest, kaudset või "lahustunud" hinnangulisust võib leida peaaegu kõigist muusikakirjutistest: ajalookäsitlustest, teaduslikest monograafiatest ja informaativsetest ülevaateostest või artiklitest, esseistikast rääkimata.

\* Olulisemad kui kriitika "keel" ja "vorm" on tema "sisu" ja funktsioon — see, mis tal öelda on, see, millela ta oma otsustusi tões-

tab ja see, mille heaks kogu verbaalne masinavärk töötab. "Kohaliku" muusikakriitilise mõtte ja kirjasaõna põhjal võib konstrueerida või kirjeldada mitut laialt levinud töömeetodit ja kriitikaliki, mida hüpoteetiline kriitik X objekti A puhul kasutab.

Kriitika number üks on APOLOOGILINE KRIITIKA.

"Kvardiintonatsioonidel põhinev pingeline töötlus viib välja tumedate vaskpillikõladega sisse juhatatud repriisi, kus peateema läbi kontrapuntilise seade omandab filosoofilise mõtiskluse sügavuse. Repriisi sekkuv, eelmisest osast pärit rahvaviisiepisood annab sellele erilise tähendusrikkuse. Järgneva kooda haprad keelpillikõlad kinnitavad veel kord sümfoonia helget põhitooni, läbi vastuolude ja disharmonia võrsuvat eetilist enesejaatust".

Selle teksti sügavalt "empaatiline" lähenemisviis tingib mitmeastmelise "tõlke": muusika süntaks ja kõlakvaliteedid → tundeseisundid → muusika "subjektiks" personifitseerunud tundeseisundite kompleks → (rahvuslik) eetiline sümbol. "Apoloogiakriitik" on nobe muusikast tähendusrikkaid ja väärtuslikke sümboleid (humanistlikke, rahvusaateliisi, kangelastraagilisi) või programmi üles leidma. Eesti "apoloogias" on veel viimase ajani olnud rahvusromantiline dominant esiplaanil. Asjaolude kokkusaatumise tõttu "konserveeris" nõukogude periood selle ja veel üsna tänase päevani on humanistlik rahvusaateline kriitika andnud naljakaid hübride moodsamate käsitlusviisidega. Selle kriitikakaanoni alguses seisavad Herderi "Einfühlung", Nietzsche "Übermensch" ja kogu saksa filosoofiatriaditsioon. Pärdi-kriitika kujul esineb ka "apoloogilise" kriitika kaasaegsem, *new age*'i variant. Igal juhul hõljub seda laadi käsitlusviisi puhul muusika hindamis- ja tõlgendamisalust kättesaamatuna, vaidlustamatuna ja metafüüsilisena kusagil väljasaõmat muusikat — "kõrgemates" sfäärides.

OBJEKTIIVNE KRIITIKA seevastu üritab kahe jalaga maa peal püsida. Metafoori ja "psühholoogisme" püüab ta vältida või kasutab vaoshoitult. Selle kriitika ideaaliks on tööde ja tõelise teaduslikkus. On tunda, et kõige meelsamini esitaks kriitik arvustuse arvustatava teose partituuri kujul. Et aga sel juhul võivad tekkida autorsuse probleemid, siis on "objektiivne" kriitik sunnitud esitama pikki ja põhjalikke muusikalise süntaksi (laadistruktuuri, vormikujunduse) kirjeldusi.

"Pärast sissejuhatust tšellorühma tremologa esitavad kaks flööti osa põhiteema — früügia laadil põhineva variantse motiivi-ahela. Teemale loovad tausta selle motiivistiku järelkajad viiulirühmas ja hiljem lisanduv,

<sup>2</sup> Nii "apoloogilise" kui ka "objektiivse kriitika" tekstinaide on autori konstruktsioon.

sissejuhatuses pärinev tremolo. Pärast peateema neljandat läbiviimist nihkub tonaalne tugipunkt (as-b) ja intonatsioonisüžeesse tuleb uus, ekspositsiooni dramaturgiliselt pingestav element — peateema algusmotiivi rütmiliselt aktiveeritud variant soolotrompetilt. Meetriliselt nihutatud varieeruvate motiivihelatenähtena läbib uus materjal keelpillirühma, moodustades sonoristlikke kõlavälju. Ja nii edasi ja nii tagasi.

Seda laadi kirjeldused olid veel üsna lähedasid minevikus "Sirbi" muusikaarvustuste autoriteetseimaks laadiks. Hinnangut (ja kriitikat kui žanrit) sellises tekstis esmapilgul ei avastagi, aga hetkel, mil teos on üksipulgi lahti harutatud ja ära kirjeldatud, tuleb tavaliselt seegi — tagasihoidlik ja "objektiivsel" moel. "Objektiivse kriitika" hinnanguline lõppstaadium käib hinnangu alusena välja abstraktsemaid, "jahedamaid" või "teaduslikumaid" üldmõisteid — terviklikkuse (dramaturgilise, vormilise, intonatsioonilise), süsteemsuse, loogilisuse, tasakaalustatuse jne puudumise või olemasolu teoses. Kogu eelnev kirjeldus osutub sel viisil hinnangu põhjenduseks.

"Objektiivsel" meetodil on eesti muusikateaduses veel kasutamata võimalusi. Lünklike humanitaar-teadmiste tõttu kohtab traditsiooniliste muusikateoreetiliste ja "süntaktiliste" argumentide kõrval üsna harva interdistsiplinaarset vaatenurka — "töestusmaterjali" alates kuulmispsühholoogiast, psühoanalüüsist ja semiootikast kuni informatsiooni- ja süsteemide teooriani.

Teadusmütoloogiline XX sajandi esimene pool on loonud võimsaid illusioone "tõe" kättesaadavusest ja tunnetuskogemuse verifitseeritavusest. Sellelt pinnalt "objektiivne kriitika" õieti tekkiski. Suures tõeus on kirjutatud mõni raamatki, milles kõik õige kriitika reeglid sees (E. Newman. "A Musical Critic's Holiday". 1925). Nõukogude süsteemis oli kriitika "objektiivsus" riiklik tellimus, mille normid samuti mõnes juhendmaterjalil kirjas seisid. Heliloojatelgi on mõni sõbralik soovitus olnud, kuidas kriitik peaks ja kuidas ta ei tohiks (R. Kangro. "Sõnavõtt tulevase geeniusse asjus". SV 14. IV 1978).

Mõistel "objektiivne kriitika" on ka kitsam kõrvaltähendus. See märgib olukorda, kus kriitik on asjast õieti aru saanud ja teost vääriliselt (s.o positiivselt) hinnanud. Seda laadi objektiivsus on kõige objektiivsem — ükski autor ei vaidlusta seda iialgi. Ehkki — mõnikord võib ette tulla ka piinlikke momente: kui kriitik teose väärtust ära tõestades seda hoopis teise süsteemi ja loogika põhjal lahti harutab, kui helilooja muusikat kirjutades silmas pidas.

Puhas, kirjeldav, muusika verbaalset kooptat loov "objektiivsus" on muusikakriitika kõige tüütum ja igavam liik. Pealegi jääb iga kirjelduse lõpus paratamatult õhku rippuma küsimus "Noh, ja siis?" Võib-olla (ka) seepärast ongi eesti muusikakriitikas valdav ja va-

litsev olnud kahe "meetodi" — "objektiivse" ja "apoloogilise" kriitika liit. See on võimas ühendus, milles võidutsevad eetos ja (teaduslik) tõde, mis loob muusikale mõttelisi monumente ja suhtub iseenda tegevusse üpris tõsiselt. Ükski teine kriitikaliik ei saa selle liidu vastu.

SUBJEKTIIVNE KRIITIKA kõige vähem. Mõiste ise on sama tüüpi nagu "mürg vesi". Kriitikasuund, milles kirjutaja paneb hoolikalt kirja kõik muusika äratatud tundeseisundid ja kujutlused, on lootusetult moest läinud. Stiilinäide on üleliigne, sest meetod ise on tuntud ja väheautoriteetne — ilmselge ärkamisae ja XIX sajand. Ometi tärkavad tundekujundid muusikakirjutistes nagu umbrohi ja risustavad seeläbi väärikamate kriitikameetodite teaduslikku "kultuurpõldu". See võib tunnistust anda kahest erinevast põhjusest: sellest, et muusikal on tõepoolest püsiv seos inimese emotsioonidega, aga ka kirjelduskaanonite püsivusest.

Subjektiivsel kriitikalgi on oma kitsam alaliik. Teatud puhkudel tähendab see mõiste ülekohtuselt ebaõiglast (s.o negatiivset) hinnangut muusikale. Selles tähenduses on kriitikalik ka kõige enam õiglast hukkamõistu leidnud.

KRIITILISE KRIITIKA lähtepunktiks on, samuti nagu mõnel eelnenud kriitikaligiil, ilu ja tõe kaanon. Aga kui "apoloogiakriitik" otsib neid kahte metafüüsikast ja sümbolitest ning "objektiivne" kriitik süsteemsusest, siis "kriitiline" kriitik enamasti ei vaja argumente ega muid abivahendeid. Temal on tõega otseühendus. Lapseliku siiruse, uneskondija eksimatuse ning seltsimeheliku karmusega võib ta määrata iga muusikastiili ning teose tegeliku väärtuse. Tema teab ajaloo salajast sihti ja tunneb ära selle peamagistraali. "Kriitilise kriitika" põhiargument on kriitiku enda isik, õigemini tema ajakirjanduslik imidž ja autoriteet, mis põhineb trükitud ja paljundatud sõna maagilisel mõjul inimhingele ja mida kriitik ehk isegi salajase aukartusega eemalt jälgib. Stiilinäide on tarbetu, sest stiil ei ole oluline. Oluline on karm, kuid õiglane hinnang. Eesti kriitikas ühtki tõsiseltvõetavat "kriitilist kriitikut" veel ei ole. Ehkki — spetsialiseerumiskatsetusi on märgata...

Kõiki nelja käsitletud kriitikaliki iseloomustab terviklik maailmavaade, tugev identiteet ja igasuguste kahtluste puudumine. Ülejäänutega on asi halvem.

FILOSOOFILINE KRIITIKA vaatleb muusikamaastikku kotkapilguga. Seda esindav kriitik mõtleb suuri ja keerulisi mõtteid, mis mahuvad kõige paremini ära võõrsõnadesse või mitme teadusharu tööterminitesse. Tegeldes rafineeritud tunnetusprobleemide ja eneserefleksiooniga, võib juhtuda, et arvustamise algne objekt (muusikateos või selle esitus) "filosoofil" ununeb või vahetult enne arvustuse lõppu meelde tuleb. Lisaks

sellele piinab seda sorti kriitikut teadmine kõikide kriitikakaanonite, meetodite ja vaatepunktide tinglikkusest ja seega ka — sügav kahtlus oma tegevuse mõttekuses üleüldse.

Siit aga ei ole palju maad METAKRIITILISE KRIITIKA ja ISEENNAST DEKONSTRUEERIVA KRIITIKANI, mida meie oludes samuti puhtal kujul veel ei esine, küll aga episoodidena. Esimene neist mõtiskleb selle üle, missugustel loogikaskeemidel põhineb muusikast mõtlemine (ehk kriitika), aga võib tegelda ka probleemidega, nagu "missuguseid mõtteskeeme järgib muusikast mõtlemise üle mõtlemine", jne.

Teine, "enesedekonstruksiooniga" ametis olev kriitika on sügavate mõtiskluste tulemusena jõudnud arusaamisele absoluutselt kõigi kriitika aluseks olevate mõtlemisskeemide, kaanonite, loogiliste ja eelloogiliste premisside ning hierarhiate "tehislikkusest", ebaadekvaatsusest ja "pööratavusest". Selle tõdemusega on oks läbi saetud ja kriitikut tabab midagi hullemat kui Newtoni õuna saatus. Ta kukub, kuid ei jõua kindlale pinnale vaid jääb õhku rippuma. See on õudne seisund.

Kõik eeltoodud kriitikaliigid ja (või) meetodid kuuluvad elitaarse (akadeemilise) muusikakriitika siniverelisse ja manduvasse perekonda. Selle kõrvale on populaarkultuuri rammusast pinnasest ja massimeedia sõbralikul toetusel kerkinud uue, noore ja demokraatliku muusikakriitika elujõulised võrsed. Mõni neist kujutab endast küll mingi akadeemilise kriitika rahvalikumat varianti, mõni aga on täiesti "uus sõna" (vähemasti alles äsja umbest tsensuuriõhustikust vabanenud kontekstis). Viimaste hulgast väärivad vähemasti kaks tõsist tähelepanu. Esiteks, kõige demokraatlikum kriitikaliik — EKSPERTKRIITIKA, mida viljelevad meie raadioprogrammid. Ekspertiiks võib saada inimene, kes on õppinud rääkima. Soovitav on sõnavara, mis sisaldaks umbes paarsada "ühikut", aga abistavate küsimuste najal saab hakkama ka heakskiitvate ja (või) protesti väljendavate hääliitsustega ning lühikesete, kuid tabavate väljenditega, nagu "läheb peale", "ei lähe peale", "jama" jne.

TEADVUSE VOOLU MEETOD on kasutusel mõne päevalehe kultuurilehekülgedel. See on nähtus, mille kõrval James Joyce'i verbaalsed ponnistused on üksnes lapselalin. "Teadvuse voolu kriitiku" mõte on ettearvamatult nagu Browni liikumine. Kirjutaja leiab inspiratsiooni ja sütitavaid impulsse kõigest, mis muusika sees ja ümber, eeskätt aga oma enese pulbitsevast mõttetegevusest ja juba kirja pandud ridadest. Kriitiku mõte pörkub ja saab uue suuna mis tahes juhuslikust asotsiatsioonist. Hoogsalt sukeldub see alateadvuse hämaratesse voogudesse, loob seejärel mõne suletõmbega õhulise pseudo-realsuse, et seejärel prantsatada kummasta-

vasse argitõelusse. Verbaliseerimisprotsess kui omaette väärtus ja eesmärk on selle meetodi põhialus. Objekt (muusika) on ülimalt vähetähtis. Stiil on jälgendamatu. Fragmendi tsiteering ei annaks selle mõtteavarusest adekvaatset pilti.

Et muusikakriitika ei ole lakanud olemast vaatamata kõigile käesolevas kirjatöös esile toodud halva mainega või ennasthävitavatele kalduvustele (enesekesksus, lobisemishimu, eklektilisus, ebakompetentsus, labane tundelisus, julmus, teaduslik "udutamine", orjameelsus jne), sellel võib olla kaks põhjust. Esiteks, institutsioonidele ja ideedelegi on omane toimimisinerts ja enesekaitse. Sellest lähtepunktist ei ole välistatud, et muusikakriitika meediasajandi "infomüra" lõplikult devalveerub ja oma senise positsiooni kaotab või isegi hähub.

Teine oletatav põhjus on filosoofilisemat laadi ja riivab üht levinud ja väljaspool kriitikat seisvat muusikast mõtlemise viisi. Nimelt, võib-olla ei olegi Muusika ja selle Loomine vaimse eksistentsi kõrgeim ja esmane vorm. Juurdunud arvamuse, et see (vähemasti kriitika suhtes) nii on, põhineb teatud hierarhiatel ja kausaalsusprintsipiil: muusika (tegu) kui algne, esmane, "eneseküllane" — kriitika (sõna) kui sellest ajendatud või tuletatud, sellele "järgnev" ja seda abitult kopeerida püüdev nähtus.

Dekonstruktivismi "isa" Jacques Derrida on õhtumaises mõtlemises tsementeerunud põhjuslikkuse ja hierarhia printsipi lammutades selliste imetrikkidega hakkama saanud, mida võiks võrrelda iseenda juukseidpidi ülestõstmisega. Nii riskantseid asju ei ole alati vajagi. Mõtlemishierarhiad vaid pisut "demokraatlikumaks" kohendades võib täiesti sundimatult järeldada, et muusika ja kriitika ("tegu" ja "sõna", loomine ja vastuvõtt, teos ja kommentaar, tekst ja kontekst jne) moodustavad ühtse semiootilise ringvoolu, millest "väljaspool", uhkes üksinduses, on mõeldamatu kumbki neist.



## TUMMFILMI TEINE ELU — KLASSIKA KLASSIKAST

F. W. MURNAU "TARTUFFE" JA "FAUST" NING TUMMFILMIMUUSIKA

Molière'i Tartuffe on üks neid teatriloa väsimatuid tegelaskujusid, kes ikka ja uuesti meie pilgu ette ilmuvad, ükskõik kui ootamatult, pea peale pööratud kujul — mis ju iseenesest klassikale igati kohane — see ka ei toimuks. Nagu näiteks Stanislav Ljubšini Tartuffe kui ainuke elus inimene ülejäänud rokokoolike nukktegelaste seas ühes Anatoli Efrose Tallinnaski etendatud lavastuses üle kümnekonna aasta tagasi. Ja kuigi Goethe Faust või Mefistofeles pole nii sagedased külalised lavalaudadel, reinkarneerub see arhetüüpne tegelaspaar erinevates variatsioonides ka seal, kus millegi sellelaolise peale ei annaks nagu tullagi — kas või pesueht *hollywoodis* "Murdepunkt" ("Point Break", 1991), kus lainelauasporti harrastav mefistolik kurjategija ahvatleb teda jälitavat FBI agentti üha uutele katsumustele. Seda tänuväärsem on vahelduseks vaadata Goethe enese kirjutatu ekraaniadapteeringut. Pean silmas saksa tummfilmiklassiku Friedrich Wilhelm Murnau "Fausti" (1926), mis taasesilinastus 46. *Berlinale* raames. Vahetult enne seda oli aga Tallinna ja Tartu publikul võimalus näha sellesama Murnau "Tartuffe'i" (1925) elava filmimuusika saatel. Mõlemal juhul, nii siin Eestimaal kui ka seal Saksamaal, oli tegemist tähelepanuväärse filmisündmusega, mis kajastus ka publikuvisis, eriti just Berliinis. Sestap peatugem nende sündmuste, kusjuures sündmuste õige mitmest aspektist "peasüüdlastel" pikemalt.

Friedrich Wilhelm Murnaud (1888—1931) on peetud saksa filmi kõige kuulsamaks esindajaks. Varane surm, hukkumine neljakümne kahe aastase nädalapäevad enne "Tabu" esilinastust liiklusõnnetuse tagajärjel Ameerikas, on aidanud traagilisel kombel tema legendaarsust süvendada (Murnau, kellele oli muide ennustatud surma autosõidul, lubas korraks noorel ilusal filipiinlasel oma sõiduuskust demonstreerida). Juba kahe-teistkümnendaastasena luges ta Schopenhauerit, Ibse'ni, Nietzsche, Dostojevskit ja Shakespeare'i. Murnau studeeris Heidelbergis kunstiajalugu ja kirjandust. Ometi tõmbas teda teater ning nii mär-



Friedrich Wilhelm Murnau — saksa filmikunsti väljapaistvamaid esindajaid.

kabki teda Max Reinhardt ja Murnaut saab XX sajandi ühe suurima teatrikuulsuse õpilane. Järgneb I ilmasõda ja lennuvägi, Murnau jõuab isegi Riia alla, ent interneeritakse siiski Šveitsis. Sõja lõppedes pöördub oma lõpliku kutsumuse, filmi juurde (muide, majas, kus Murnau Bielefeldis Bahnhofstrassel ilmavalgust nägi, paiknes hiljem samuti kino — ju siis soosis sealne *genius loci* just kinematografiat). Saksa filmikunsti Max Reinhardt, on Murnau kohta öelnud saksa filmi algusperioodi lavastajaid Paul Wegener.

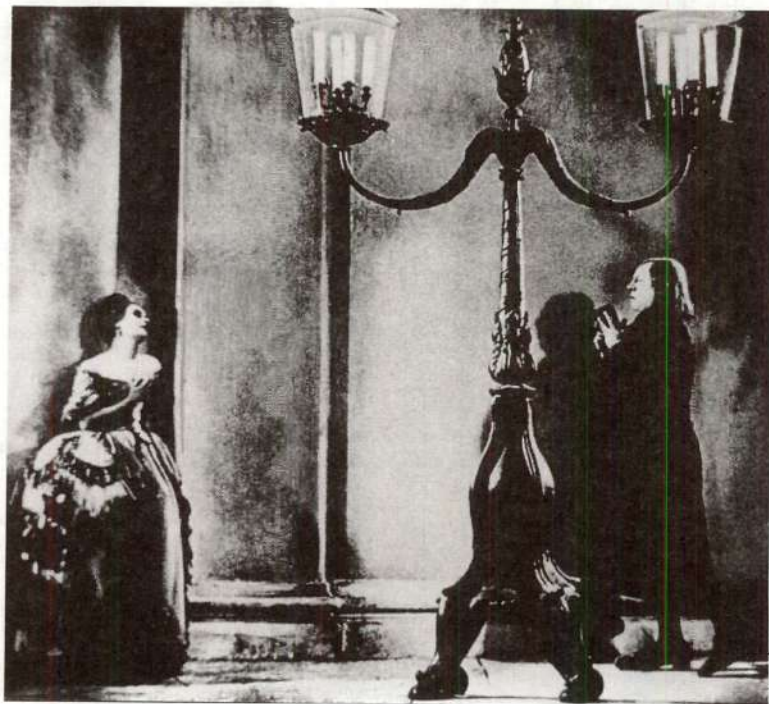
Murnau käe all valmivad "Nosferatu — öuduste sümfonia" ("Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens", 1922) ja "Viimane inimene" ("Der letzte Mann", 1924), kui siin-

kohal üksnes kõige olulisemate töödega piirduda. Esimene neist on Robert Wiene "Dr. Caligari kabineti" (1919) kõrval saksa ekspressionismi teine tähtteos, kus Murnaul õnnestus "Caligari" rõhutatult tinglikele ekspressionistlikele dekoratsioonidele leida valdavalt natuurivõtetest lähtuv ekraanianaaloo. "Nosferatu" oli in näiteks prantsuse sürrealistide juures, kes kasutasid Georges Sadouli sõnul filmi üht prantsuse tiitrit ("kui ta üle silla sõitis, tuli talle kummitus vastu") lausa omavahelise paroolina. "Viimane inimene", Murnau kuulsaim film, esindab aga omakorda *Kammerspiel*'i, mis sai enesele nime teatrist ja tähendas valdavalt elu irratsionaalsetest külgedest huvitunud ekspressionismi järel pöördumist psühholoogi ja konkreetse sotsiaalse keskkonna poole. Kusjuures "Viimases inimeses" praktiliselt puudusid selgitavad vahetiitrid (v. a epiloogi puudutav), kõik vana hotellišveitseri läbielamised jõudsid vaatajani tänu Emil Janningsi peenekoelisele rollilahendusele ning Karl Freundi meisterlikule kaamerakäsitsusele.

Sama meeskonnaga, kellest me seni oleme nimetamata jätnud stsenarist Carl Mayeri, tehakse ka "Tartuffe" ("Tartüff", 1925). Carl Mayer on lisaks koostööle Murnauga ("Nosferatu", "Viimane inimene" jt) olnud üksiti üks "Dr. Caligari kabineti" stsenaariste Hans Janowitzi kõrval ning pakkunud välja

*Neue Sachlichkeit*'i esindava Walter Ruttmanni montaažilise dokumentaalfilmi "Berliin — suurlinna sümfoonia" (1927) ideekavandi. "Tartuffe'is" nagu "Caligariski" on Mayer kasutanud raamjutustuse võtet ("Caligaris" liisandus see võte küll alles filmi lavastaja ettepanekul ja stsenaaristide tahte vastaselt, nagu on kirjutatud Siegfried Kracauer). Teenijanna ihkab oma peremehe varandust ning teeskleb tõsist andumust ja mustab vanamehe seaduslikku pärijat, tema lapselast. Avamaks vanaisa silmi pettuse ja variserlikkuse osas riietub noormees rändkino mehaanikuks ning pakub vaatamiseks igihaljast "Tartuffe'i". "Film filmis" lõppedes toimub maskide eestrebimine, kus teenijanna reedab oma tegelikud eesmärgid ja kihutatakse majast minema sõnadega "Tartuffe seelikus".

Omal ajal pöörati suurt tähelepanu filmi tänapäevase ja minevikulise osa erinevatele stilistilistele lahendustele. Molière'i maailm leidis lahenduse rokokoolikes dekoratsioonides, watteau'likult, Karl Freundi operaatorikäekirjale omases valguse ja varju mängus. Tänapäevane osa oli seevastu dokumentaalsel ja dünaamilisem (näiteks deformeeriva lainurkobjektiiviga filmitud teenijanna poolt hooletult eest ära loobitud vanahärra saapad). Kummatigi ei paku nüüd, tänaselt ajalisel distantsilt "Tartuffe'i" vaadates huvi mitte niivõrd stilistiliste lahenduste toonane



"Tartuffe", 1925.  
Palveraamatu taha  
varjunud Tartuffe  
(Emil Jannings)  
ei tee Elmiret  
(Lil Dagover)  
märkamagi.



"Tartuffe". Valevagatseja Tartuffe (Emil Jannings) vargsi kätt sirutamas majapidajanna (Rosa Valetti) näo plaanide kõrvutuses ning kus järjekordselt ilmneb kujukalt Karl Freundi meisterlikkus. Saksa tummfilmi asjatundja Lotte Eisner on kirjutanud: näitleja nagu saab Murnau omamoodi maastikuks, mida kaamera objektiiv järjekindlalt kombineerib, avastades seal üha uusi omadusi.

kontrast, kuivõrd võimalikud seosed-sarnasused, mis aimuvad Tartuffe'i (Emil Jannings) ja variserliku majapidajanna (Rosa Valetti) näo plaanide kõrvutuses ning kus järjekordselt ilmneb kujukalt Karl Freundi meisterlikkus. Saksa tummfilmi asjatundja Lotte Eisner on kirjutanud: näitleja nagu saab Murnau omamoodi maastikuks, mida kaamera objektiiv järjekindlalt kombineerib, avastades seal üha uusi omadusi.

Murnau "Tartuffe'i" tänapäeval huvitavaim, tähelepanuväärseim osa ongi Emil Janningsi mäng nimiosas. Emil Jannings (1884—1950) oli maailma suurimaid filminäitlejaid. Jannings alustas meremehe ja koka abiliseina Hamburgi—Londoni liinil. Kuid juba kaheksateistkümnenda aastal on ta professionaalne näitleja ning siirdub 1906. aastal Berliini Max Reinhardti juurde. Filmis alustas Jannings aastal 1919, tema esimesed paremad osatäitmised pärinevad Ernst Lubitschi ajaloolistest kostüümfilmidest. Jüulis avaldub Janningsi talent ennekõike Murnau "Viimases inimeses", aga ka E. A. Duponti "Varietees" (1925) ja ühes esimestest saksa helifilmidest, Josef von Sternbergi "Helesinises inglis" (1930). Janningsi Tartuffe (nagu järgnev Mefistofeleski Murnau "Faustis") kuulub samuti suure näitleja olulisemate rollide hulka. Vaatajail on võimalus näha,

millise mängleva külluslikkusega kehastab Jannings variserlikult mitmepalgelise Tartuffe'i erinevaid nägusid-tahke, "püha" vagatsejat ning ablast, lausa loomalikku elunautijat. (Olgu siinkohal märgitud, et Eesti Filmiarhiivis on säilinud üks 1939. aastast pärinev filmike näitleja parematest filmirollidest "12 Minuten mit Emil Jannings".)

Ometi ei piirdu põhjus, miks seekordne "Tartuffe'i" esitus Eestis tähelepanu väärrib, mitte üksnes ekraanil nähtavaga, vaid seostub tõsiasjaga, et meil oli võimalus klassikalise tummfilmi näha elava filmimuusika saatel. Näha nii, nagu seda omal ajal näidati. Sest tummfilm pole tegelikult kunagi päris tumm olnud. Seda juba vendade Lumière'ide kinoseanssidest peale, neilgi oli oma klaverisaade olemas. Originaalmuusikani, spetsiaalselt esitatava filmi tarbeks kirjutatud muusikani jõudis "Film d'Art" 1908. aastal filmiga "Hertsog Guise'i tapmine", heliloojaks Saint-Saëns. Griffithi "Rahvuse sünd" (1915) ja "Sallimatus" (1916) linastusid juba suure sümfooniaorkestri saatel, muusika autoriks Joseph Carl Breil. Ja see polnud mingi erand. Näiteks Abel Gance'i "Napole-



"Faust", 1926. Mefistofeese (Emil Jannings) ja Marthe (Yvette Guilbert) embus. "Armastuse sadistlik karikatuur" — Georges Sadouli sõnul.

on" (1927), kinematograafiliselt mastaapne ajalooanoraam, linastus Arthur Honeggeri muusika saatel. On teada, et Buñuel kavandas "Andaluusia koera" (1928) saatemuusikaks argentiina tango vaheldumisi Wagneri "Tristani ja Isoldega". Nii seda filmi tänapäeval ka esitatakse. Kuid lisaks eksisteerib veel üks versioon, nimelt on helilooja Mauricio Kagel kirjutanud aastail 1981—1982 oma uue filmimuusika tollele filmiloo krestomaaatilisele teosele. Huvitav tänapäevane helindus on olemas ka näiteks eespool mainitud "Dr. Caligari kabinetil" (Peter Michael Hamel). Nimetagem siin ka Lepo Sumera improviseeritud Buñueli "Kuldajastule" (1930) Tallinna kino "Helios" viimaseks jäänud seansil kinematograafia 100. aastapäeval 28. detsembril 1995.

Murnau "Tartuffe'i" meil toimunud esitusel kõlas Giuseppe Becce (1887—1973) saatemuusika. 1906. aastast Saksamaal elanud Becce esines 1913. aastal Oskar Messteri filmi "Richard Wagner" nimiosas ja kirjutas sellele ka saatemuusika. Tegutses hiljem mitmete kinode kapellmeistrina; koos Hans Erdmanniga üllitas 1927. aastal aga koguni filmimuusika käsiraamatu ("*Allgemeines Handbuch der Film-Musik*"). Becce filmimuu-

sikat on iseloomustatud suhteliselt kompilatiivsena. Tummfilmide saaterepertuaar koosnes toona valdavalt tuntud meloodiatest, ja siin kujunesid välja isegi oma stambid: koomilisi episoodide saatsid ühed kindlad muusikakatked, tõsiseid jällegi teised kindlad teada katked. Tõelist originaalmuusikat said enesele lubada siiski vaid vähesed. Sellises kontekstis peaks toonase filmimuusika kompilatiivsus olema mõistetav. "Tartuffe" polnud Beccele esimeseks pöördumiseks Murnau loominguga poole, Becce'lt pärineb ka "Viimase inimese" saatemuusika.

Helsingi Goethe Instituudi ning sinise Saksa Kultuuriinstituudi kaasabil teoks saanud Murnau "Tartuffe'i" linastamisel Tallinna Kinomajas ja Tartu "Illusioonis" 3. ja 4. veebruaril kõlas filmi saatev muusika trio "Film Palast" esituses. Münchenis tegutsev trio Raimund Ritz (klarnet), Jan Kunkel (tšello) ja Pierre Oser (klaver) on koos musitseerinud juba 1990. aastast. Nende repertuaar ei piirdu mõistagi ainult ühe filmiga. Nii linastus seekordsel turneel Helsingis ka Carl Theodor Dreyeri Saksamaal tehtud "Michael" (1924), mida meil kahjuks tehnilistel põhjustel polnud võimalik demonstreerida (tummfilmi kiirus erines praegusest standardkiirusest 24 kaadrit sekundis ning nõuab vastavaid reguleeritava kiirusega filmiprojektoreid).

Nüüd *Berlinal*e'1 toimu juurde. Murnau "Faust" on mõnes mõttes tema "Tartuffe'i" otsene jätk. Algselt pidi "Fausti" lavastama hoopis Ludwig Berger ning Mefistofelese rollis nägi ta Conrad Veidti ("Dr. Caligari kabinet"). Kuid Jannings jõudis ette, kusjuures saksa poedi Hans Kyseri käsikirja järgi valmiva filmi lavastajana eelistas Jannings näha Murnaud, kellega oli just lõpetanud "Tartuffe'i". Viimase võtetelt leitakse tegelikult ka Margareta osatäitja Camilla Horn. Esialgse kavatsuse kohaselt taheti sellesse ossa kutsuda Griffithi juures maailma kuulsaks saanud Lillian Gish, ent kuna Gishi tahtmiseks oli, et tuleks ka tema operaator Charles Rosher (temast saab siiski 1927. aastal Murnau esimese Ameerikas tehtud filmi "Päikesetõus" üks operaatoreid), siis meenuski Camilla Horn, kelle suures plaanis filmitud jalgu oli "Tartuffe'is" Elmire'i omade pähe kasutatud.

Goethe "Fausti" mahukust, nii sisulist kui puhtformaalsetki, kirjandusliku alusmaterjali n-ö kogu keerukust Murnau ekraanivariandi ilmselt pole. Kurja kavatsev, ent head korda saatev jõud jääb ekraanil pigem paheliseks. Kuid see ei käi mitte niivõrd Mefistofelese, kui võrd kogu filmi kohta, mis valdavalt keerleb Fausti ja Margareta loo ümber. Filmi väärtustavaks ekspressionistliku käekirjaga lahendatud keskaegsete kitsaste tänavate rägastikuga linnapildid ning Carl Hoffmanni (on olnud näiteks Fritz Langi "Niebelungide", 1924, üks operaatoreid) kaameratöö. Lotte Eisner toob oma Murnau-raamatus tsitaadi austria kirjanikult Arnold Höllriegelilt, kes, kirjutades Murnau filmide väljapaistvast visuaalkultuurist, ütleb, et Murnau mõtleb vahetult filmikaadritega, et ta sarnaneb moodsa kentauriga, kes koos oma filmikaameraga moodustab ühe keha, ühtse terviku.

Mis puutub Janningsi Mefistofelesse, siis lisaks muule on nimetatud roll veelkordseks tunnistuseks näitleja kõnekale pilgukeelele. Jannings mängib suuresti just silmadega, pilguga ning tummfilm pakkus selle jäädvustamiseks häid võimalusi. Aga järele võiksime praegu Janningsi Mefistofelest vaadates meenutada üksiti István Szabó "Mefistot" (1981)? Olgugi et Klaus Mannil oli kirjutamisel silme ees üks teine prototüüp ja saksa teatrikuulsus, Gustaf Gründgens nimelt, võiksime "Mefisto" puhul vahest näha ka kohatist punktiirset seost Janningsi edasise loometeega *III Reich*'i tingimustes. Jannings polnud küll parteilane (ma pean silmas seda ühte ainuparteid nagu siingi omal ajal), aga osales ometi mõneski natsipropagandalikus

filmis ning vääriski Goebbelsi ametkonna kõrget tunnustust.

Murnau "Fausti" tänavune esilinastus, aga uueks esilinastuseks tuleb ju Berliinis vaatajateni jõudmist sel kujul pidada, sai teoks Euroopa Liidu MEDIA programmi "Lumière'i projekti" all-lülis, mis tegeleb filmiloo korrastamisega, vanade filmide restaureerimisega ning Euroopa ühtse filmograafia koostamisega. Viimaste aastate plaanis on olnud sadakonna kunagise filmi taastamine, Murnau "Faust" nende seas. Uus autorilähedane "Faust" valmis Luciano Berriatúa eestvedamisel *Filmoteca Espanola*'st. Maailmas on ringlemas mitmeid versioone Murnau "Faustist". Film võeti algselt üles kahe kaameraga, originaalne negatiivist ülejäänud materjal müüdi välismaale, nagu tollal küllaltki levinud, ning selle põhjal pandi toona kokku mitmeid teisi ligilähedasi filmivariante. Berriatúa taastas Murnau algvariandi seitsme erineva nii Ameerikas, Saksamaal, Prantsusmaal ja Taanis säilinud koopia ning negatiivi põhjal, lisaks kasutas restaureerimisel moodsat digitaaltehnoloogiat.

"Fausti" muusikalisest saatest. Filmi eel-esilinastusel 25. augustil 1926 kasutati selleks valdavalt Gounod' ooperit. Ent Murnau film väärinuks ju originaalmuusikatki. Pöörduti meile juba tuttava Giuseppe Becce poole, kelle varasem töökogemus Murnau filmidega olemas. Kuid veidi rohkem kui kuu aega, mis "Fausti" filmilevisse jõudmiseni jäi (14. oktoober 1926), oli Becce liialt lühike täht-aeg, ta oli sunnitud "Faustist" keelduma. Nii pidigi UFA "Zoo Palasti" kino uus muusikajuht Richard Heymann ise "Fausti" filmimuusika kompileerima. Säilinud nootide põhjal on nüüd Berndt Heller, kes ka ise Berliini esietendusel 24. veebruaril 1996 sealse Kunstide Kõrgkooli orkestrit dirigeeris, Murnau "Fausti" muusika lõpule viinud.

Siinkohal oleks tegelikult õige anda üle teatepulk muusikainimestele, kes saaksid tummfilmimuusikat põhjalikumalt analüüsida, ise tunnen end selles valdkonnas liiga vähiklikuna. Aga kuna mul sääranne võimalus puudub, siis lõpetan oma loo ikka filmi liistudele kindlaks jäädes. Nii esitleti koos "Fausti" uuesilinastusega Berliinis ka mahukat raamatut, mis kajastab "Lumière'i projekti" senist tegevust filmide restaureerimisel. Kõik see räägib üht: tummfilm on uuele elule ärganud. Kinematograafia juubel on tõhusalt kaasa aidanud filmikunsti ajaloolise eneseteadvuse kujunemisele. Ammu-aegsed filmilindid pakuvad tänasele vaatajale tõsist huvi, ja seda mitte üksnes kirjandusklassika kunagiste ekraniseeringu-

te näol, nagu "Tartuffe" või "Faust". Nii on Eestis käinud Müncheni triol "Film Palast" plaanis kavva võtta näiteks Fritz Langi "Metropolis" (1927) Gottfried Huppertzi muusikaga, Sergei Eisensteini "Soomuslaev "Potjomkin"" (1925) Edmund Meiseli meie vaatajaile teadmata muusikaga ja Walter Ruttmanni "Berliin — suurlinna sümfoonia" (1927), millele on muusika kirjutanud trio juht Pierre Oser. Kas on meilgi võimalus mõnest sellistest filmietteastest osa saada?

F. W. MURNAU (28. XII 1888 — 11. III 1931), tege-likult Friedrich Wilhelm Plumpe. 1911. aastal võttis enesele ühe Baierimaa koha järgi nimeks Murnau. Opi-pinud Heidelbergi ülikoolis kunstiajalugu ja kirjandust ning Max Reinhardt'i juures näitlemist ja lavastamist. I maailmasõjast võttis osa lennuväe koosseisus. 1919. aastast tegutses filmilavastajana, aga esimesed filmid pole valdavalt säilinud. 1926 siirdus Hollywoodi, kus teeb oma viimaseks jäänud filmid. Hukkus 1931 auto-õnnetuse tagajärjel.

1919 "Poiss sinises/Surmasmaragd" (*Der Knabe in Blau/Der Todessmaragd*).  
 1920 "Saatan" (*Satanas*).  
 1920 "Igatsus/Bajazzo" (*Sehnsucht/Bajazzo*).  
 1920 "Küürakas ja tantsijatar" (*Der Bucklige und die Tänzerin*).  
 1920 "Kahepalgeline Janus" (*Der Januskopf*) — R. L. Stevensoni "Dr. Jekyll ja mr. Hyde" järgi.  
 1920 "Õhtu... Öö... Hommik" (*Abend... Nacht... Morgen*).  
 1920 "Teekond öhe" (*Der Gang in die Nacht*).  
 1921 "Kummitusloss" (*Schloss Vogelöd*).  
 1922 "Salakaubavedaja Marizza" (*Marizza — ge-nannt die Schmugglermadonna*).  
 1922 "Nosferatu — õuduste sümfoonia" (*Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens*) — B. Stokeri "Dracula" järgi.  
 1922 "Leegitsev põld" (*Der brennende Acker*).  
 1922 "Vihastus" (*Phantom*).  
 1923 "Väljaajamine" (*Die Austreibung*).  
 1924 "Suurhertsogi finantsid" (*Die Finanzen des Grossherzogs*).  
 1924 "Viimane inimene" (*Der letzte Mann*) — Ameerikas "The Last Laugh".  
 1925 "Tartuffe" (*Tartüff*) — Molière'i järgi.  
 1926 "Faust" (*Faust*) — Goethe järgi.  
 1927 "Päikesetõus" (*Sunrise*).  
 1927 "Kahe inimese lugu" (*The Story of Two Humans*).  
 1928 "Neli kuradit" (*Four Devils*).  
 1930 "Linnatüdruk/Meie igapäevane leib" (*City Girl/Our Daily Bread*).  
 1930 "Kaheteistkümnes tund — õuduste öö" (*Die zwölfte Stunde — Eine Nacht des Grauens*) — 1922. aasta "Nosferatu — õuduste sümfoonia" helinda-tud versioon.  
 1931 "Tabu" (*Tabu*) — koos Robert Flahertyga, Murnau üksiti kaasstsenarist.

EMIL JANNINGS (23. VII 1884 — 2. I 1950). 1928. aastal ilmunud autobiograafias "Wie ich zum Film kam" väidab Jannings end Brooklynsi N. Y. sündinud

olevat ning teeb end üksiti kaks aastat nooremaks. 1969. aastal Rorschachi linnas leitud sündinud sealsamas Šveitsis. Kaheksateistkümneaastaselt professionaalne teatrinäitleja. Enne Max Reinhardt'i juurde Berliini kutsumist töö-tanud mitmes teatris. Filmidebüüt 1914. 1927—1929 esines Hollywoodis, sai esimese, 1929. aastal väljaantud "Oscari" omanikuks ("The Last Command" ja "The Way of All Flesh" eest). 1929 naasis Saksamaale. II maailmasõja järel elas tagasiõmbunult Austrias. Mõningaid filmiroolle:

1919 "Madame Dubarry" (*Madame Dubarry*) — rež Ernst Lubitsch, Louis XV osa.  
 1920 "Anna Boleyn" (*Anna Boleyn*) — rež Ernst Lu-bitsch, Henry VIII osa.  
 1920 "Vennad Karamazovid" (*Die Brüder Karama-soff*) — rež Dimitri Buchowetzki ja Carl Froelich, Dmitri Karamazovi osa.  
 1921 "Danton" (*Danton*) — rež Dimitri Buchowetz-ki, nimiosa.  
 1922 "Othello" (*Othello*) — rež Dimitri Buchowetz-ki, nimiosa.  
 1922 "Peeter Suur" (*Peter der Grosse*) — rež Dimitri Buchowetzki, nimiosa.  
 1924 "Quo vadis?" (*Quo vadis?*) — rež George Jaco-by ja Gabriellino d'Annunzio, imperaator Nero osa.  
 1924 "Viimane inimene" (*Der letzte Mann*) — rež F.W. Murnau, hotelli portjee osa.  
 1924 "Vahakujude kabinet" (*Das Wachsfigurenkabi-nett*) — rež Paul Leni, Harun al Raschidi osa.  
 1925 "Varietee" (*Variété*) — rež Ewald André Du-pont, "boss" Hulleri osa.  
 1925 "Tartuffe" (*Tartüff*) — rež F.W. Murnau, nimi-osa.  
 1926 "Faust" (*Faust*) — rež F.W. Murnau, Mefisto-felese osa.  
 1930 "Helesinine ingel" (*Der blaue Engel*) — rež Jo-sef von Sternberg, Immanuel Rathi osa.

KARL FREUND (16. I 1890 — 3. V 1969). Filmitööd alustas kuuteistkümneaastaselt, kaheksateistkümneselt Pathé nädalaringvaate operaator. Saavutas maailma-kuulsuse "Viimases inimeses" kasutatud liikuva, nn subjektiivse kaamera. (Kaamera liikumine väljendab seda, mida varem tegi ekspressionistlik dekoratsioon, kirjutas sel puhul Georges Sadoul.) Freundi on titulee-ritud "ekraani Giottoks". 1929 emigreeris USA-sse. 1937. aastal sai "Oscari" ("The Good Earth"). Filme:  
 1914 "Veneetsia kaupmees" (*Venezianischer Nacht*) — rež Max Reinhardt.  
 1920 "Golem, nii nagu ta ilmavalgust nägi" (*Der Golem, wie er in die Welt kam*) — rež Paul Wegener.  
 1924 "Viimane inimene" (*Der letzte Mann*) — rež F. W. Murnau.  
 1925 "Michael" (*Michael*) — rež Carl Theodor Dreyer.  
 1925 "Varietee" (*Variété*) — rež E. A. Dupont.  
 1925 "Tartuffe" (*Tartüff*) — rež F. W. Murnau.  
 1926 "Faust" (*Faust*) — rež F. W. Murnau.  
 1927 "Metropolis" (*Metropolis*) — koos Günter Rit-tauga, rež Fritz Lang.

L.K.



EESTI KULTUURKAPITAL

## KULTUURKAPITAL — PRIORITEEDID JA PROBLEEMID III

Algus TMK nr 3 ja 4

### KES KOERA SABA KERGITAB...

TÖNU TEPANDI 06. 10. 95 "Kultuurileht": Kahjuks ei ole inimestel veel selge, et kui on saadud toetust, peaks seda alati ka avalikustama. Kui raha on antud mingi etenduse või üirituse jaoks, peaks kavalehel, afišil, reklaamis olema märged: Kultuurkapitali toetusel. Paha-tihti on reas kõik sponsorfirmad, kuid Kultuurkapitali pole märgitud. Kui inimesed sõidavad kuhugi meie toetusel ja annavad hiljem oma reisi kohta intervjuu, kirjutavad artikli vms, olgu seal mainitud, et sõitu toetas Kultuurkapital. See ei ole mitte meie edevus või kapriis, üldsus peab teadma, et Kultuurkapital töötab ja toimib, ning nägema, kuhu see raha läheb.

MERLE KARUSOO 12. 01. 96 "Kultuurileht": Probleemiks on endiselt tagasiside. Kui tegemist on toetus- või loominguilise stipendiumiga, siis me ei küsi, mida inimene oma raha-ga teeb.

Kui tegemist on millegi konkreetse ostmisega, peavad kontorisse laekuma arved. Igal muul juhul peab toetuse saaja ise hoolitsema selle eest, et avalikkus oleks informee-ritud näitekunsti sihtkapitali tööst. Kava- ja müürilehtedel peab olema vastav märged. Kui üiritust kajastatakse pressis, tuleb see juurde lisada. Öpingutest ja kursustest tuleb anda ta-gasiside ülevaateartiklite või intervjude näol. Kogu seda informatsiooni kandev materjal tu-leb saata Kultuurkapitali kontorisse. Tänukirju ja üksikasjalisi aruandeid laekub meile palju, aga meil on tarvis, et ka üldsus teaks, mida Kultuurkapitali raha sünnitab. See, ja ainult see mõõdab meie tööd.

Kui ma peaksin näitekunsti sihtkapitali tööst aru andma nende materjalide põh-jal, mis on laekunud Kultuurkapitali kantseelisse (kokkuvõte on tehtud seisuga 15. märts 1995), saaksin mitukümmend lehekülge arvutustehteid ja tänukirju, aga ü l d s u s e t e a v i t a m i s e aspektist on suurem osa eelmise aasta rahast sama hästi kui uttu hajunud.

Järeldus on: me ei oska veel fondidega suhelda, me ei oska oma töid-tegemisi tutvustada ja propageerida. Ilmselt vajame — juba üksikisikute tasandil — mäned-žere, kes hoolitseksid, et meie suhted avalikkusega korras oleksid.

Sihtkapitali mure on, et abist võimalikult palju tulu tõuseks. Ja põhitulu on ses mõttes teadmiste ja kogemuste levik. Tee, õpi, vaata, loe, reisi — ja hoolitse selle eest, et võimalikult paljud sellest osa saaksid.

See nõue on täidetud nii lünklikult, et kurb oleks vajakajäämisi üles lugema ha-kata. Ei jää muud üle, kui teha ise see töö. Eks me õpi kõik.

## LAVASTUSI

Näitekunsti sihtkapitali toetusel on sündinud Eesti Draamateatri noorteprojekt "Lõpukirjand", Tallinna Linnateatri lavastused "Kolm musketäri" ja "Pianoola", Vanemuise "Hingede öö", Rakvere Teatri "Jäta mind rahule", luuleteatri "Variusi" "Surnud amatsoon". Algtõuge on antud "Vanemuise" repertuaari kuuluvale lavastusele "Susi".

Korrektne tagasiside on ainult Linnateatrilt märgete näol kavalehel, retsensendid seda märget ei märka. "Jäta mind rahule" ja "Surnud amatsooni" vastukajad ei jäta muljet toetuse põhjendatusest.

**Evald Hermaküla** ("Kultuurileht" 22. 12. 95 "Lõpukirjandist"): *Idee pole sugugi uus, niisuguseid ettevõtmisi on tehtud ja tehakse paljudes teatrites Euroopas ja mujal maailmas. Eesti Draamateatris on juba varsti terve aasta koos käinud — nädalalõppudel — 22 keskkooli viimaste klasside õpilast Kuusalu keskkoolist ja Tallinna koolidest. Nagu ikka — inimene mõtleb, jumal juhib — aga paistab küll, et esietendume 4. veebruaril. Tulevasel lapsel nimi kah olemas — "Lõpukirjand. Kirjud lood, hullud jutud", žanrimääratlus — fragmentaarium. Lõpukirjandi peamine teema on elu Eestis ja mujal maailmas aastal 2053. See hirmuäratav aastaarv on valitud sellepärast, et peale kõige muu peaksid selleks ajaks troopilised vihmametsad olema peaaegu täiesti hävitatud, nagu ka enamik Kesk-Euroopa metsi.*

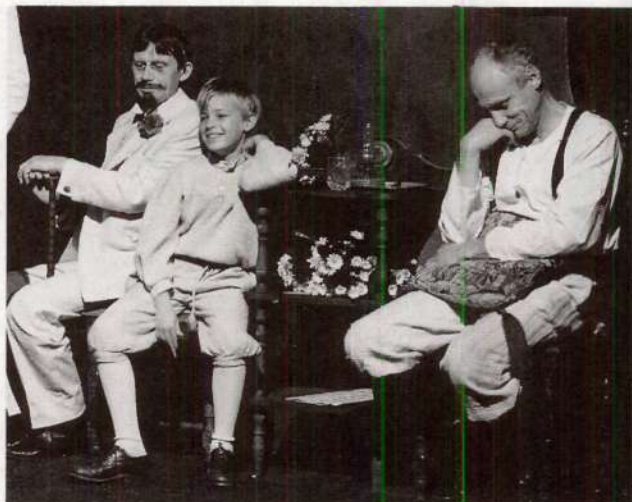
**Priit Ratas** ("Kultuurileht" 15. 9. 95 "Hingede ööst"): *Teater on üks imeline paik, kus pealtnäha juhuslikult võib tekkida selliseid hetki, mil publik ja näitlejad mõistavad äkki üksteist sõnatult. (Seejuures igalüks võib asjast täiesti omamoodi aru saada, aga ühistunnet see ei mõjuta.) Siis pole hirmu ja keegi pole enam päris ükski. 4. septembri etendusel "Estoonias" suutis publik näitlejatega sammu pidada — pealtvaatajad pidasid nagu üks mees enne plaksutama hakkamist üürkese (kuid ometi nii pika) pausi (hoidsid hinge kinni), mis kandis ja nõudis samas jõudu. Teatrihoojal oli ilus algus. Kus mujal kui Eestis ikka Ristikivi lavastada?*

"Susi" tundub olevat üks toredamaid algatusi, mida oleme toetanud, seda nii teijate-vaatajate muljetele kui vastukajale toetudes.

Kultuurkapitalilt on tuge saanud Linnateatri "Kolm musketäri". Pildil d'Artagnan — Indrek Sammul (kes on nüüd ka aastaks näitekunsti sihtkapitali stipendiaat "noorteklassis").  
T. Huigi foto

"Pianoola ehk Mehhaaniline klaver" (lavastaja Elmo Nüganen). Glagoljev — Kalju Orro, Petja — Taavi Kull, Triletski — Raivo Trass.

P. Grepfi foto





**"Võrumaa Teataja"** (08. 08. 95): Pimedat augustikuu ööd valgustab selge tähistaevas. Laupäevast on saanud pühapäev, kell on pool kaks, kuid Lüllemäe koolimaja ümber on märgata suuremat sagimist. Mõned seavad küllapoiste poolt kokku lastud telke piisti, mõned on internadiruumis ja säitvad magamaminekut. Kõik see rahvas on äsja tulnud kultuurimajast, kus äsja lõppes etendus, "Vanemuise" noorte näitlejate mängitud Bernard Kangro "Susi" Kauksi Ülle tõlkes ja Ain Mäeotsa lavastuses. Käib seitsmes Kaika suveilikool.

**Kauksi Ülle** ("Kultuurileht" 15. 12. 95): Bernard Kangro kirjutas näidendi "Hunt" pärast Eestist lahkumist ja see ilmus Rootsis 1947. aastal. Kiuisin näidendist 80-ndate alguses Ain Kaalepi käest, kes ütles end olevat kiisinud Kangrolt, miks too on kirjutanud näidendi eesti keeles, kui tegevus toimub XIX sajandi Karula kihelkonnas. Kangro olla vastanud, et ei tulnud selle peale, aga oleks võinud küll Võru murdes kirjutada.

Raamatuks sai "Susi" länu sellele, et Võru tookordne maavalitsus lubas väljaandmist toetada (hiljem mõttes küll ümber ja ma olin sunnitud tegema isikliku laenu).

Seitse aastat on läinud, võlad on makstud, Võru instituut on väimust materialiseerunud, näidend esietendus 5. novembril "Vanemuise" E-laval. Tegelikult kanti tänu Kultuurkapitali toele näidendi esimene pool ette juba Kaika suveilikoolis Lüllemäel, aga oma täishilguses avas see E-lava.

Mis on 1820. aastal toimunud sündmuste põhjal 1947. aastal kirjutatud, 1989. aastal tõlgitud, 1991. aastal raamatuna ilmunud ning 1995. aastal teatris esietendunud näidendil tänasega pistmist?

Näidend on välja otsitud võrukeelse teatri algatamiseks. Teatritrupp tekib omakeelse lavastaja ümber "Vanemuises", kuhu on aja jooksul võrokesti või asjahuvilisi kogunenud, ja see ei jää ilmselt viimaseks võrukeelseks lavastuseks. Ideaalne oleks, kui "Vanemuisel" oleks kogu aeg üks võrukeelne etendus repertuaaris, kuni Võrus tekib oma teater.

Omamoodi sümbolne on Lüllemäelt Tartu kaudu Rootsi siirdunud Kangro jõudmine Rootsist Tartu kaudu Lüllemäele tagasi. Selles on märki või lootust pikaajalise rahupõlve alguseks.

**Mihkel Mutt** ("Eesti Päevaleht" 23. 11. 95 lavastusest "Susi" "Vanemuises"): Viimasel ajal peigan ma aktiivselt igasuguseid nurgataguseid lavasid, eksperimentaalseid keldreid jms, kus paarikümnele vaatajale pakutakse üllmat esoteeriat. Liiga tihti on tulnud pettuda, sest tegijate ambitsioonid on olnud silmnähtavalt suuremad nende võimetest. [- - -] Ent üsna väheste ajaga meel muutus. Laval toimuv pani end huviga jälgima, sest selles oli algusest peale tarvilikku intensiivsust. Nii see piisis ja lõpuks jäi vaid endalt kiisida: "Kas tõesti?" [- - -] Sarnasust ehtsale atika tragöödiale süvendab Merle Jäägeri pime kerjuseit

"Susi" "Vanemuise" E-laval (lavastaja A. Mäeots). Riina — Liina Olmaru, Hebo — Helena Merzin ja Pümme-Jeeva — Merle Jääger (üks loomingulise stipendiumi saanud näitlejatest).

R. Urbeli foto



Pümme-Jeeva, Võrumaa nais-Teiresias, kes siingelt kaeblevaid ennustusi õhku paiskab. Seda rolli maksis vaadata! Nii täisvereliselt vapustavat eite nii noorelt näitlejalt näeb tõenäoliselt harva. [ - - ] Võru keel hakkas vastu ootusi soodsalt mõjuma. Tema salasõnalisus ja puhutine arusaamatus ainult tugevdasid materjali tavatust ja müstilis-dramaatilist mõõdet. Tallinna murdes poleks ta kindlasti nii hästi kõlanud. Mõtlesin, et Lõuna-Eesti on omaette maailm, teistsugune, palavam ja poeetilisem kui Põhja-Eesti. Nende suhe on ehk nagu lirimaal Inglise- maaga. Viimane on samuti aineliselt edenenum ja tervemõistuskikum, samas sirgem, lihtsam ja näituke igavam.

## EESTI TEATER VÄLISMAAL

Mati Undi "Norbertil" aitasime minna New Yorgi kultuuripäevadele; Priit Pedajase "Punjaba potitehasel" ja Vene Draamateatril Moskvasse rahvuste teatrite festivalile. Nukuteater käis Göteborgis ja TPU tantsulavastus "Olevused" läheb Koppenhaageni noortefestivalile.

Kahtlen sügavalt, kas need festivalid üldse midagi teavad Eesti Kultuurkapitali olemasolust, ma ei usu, et sõitjad isegi teavad nendest toetustest. Uhtegi artiklit, mis seda mainiks, pole kohanud, kuigi vastukajad on. Ainult Mati Unti kuulsin (juhul- likult!) seda mainimas raadiointervjuus, ei mäleta, kas "Ameerika Hääles" või "Va- bas Euroopas".

### Eesti Kultuurifond<sup>1</sup>

Moskvas toimus Balti riikide teatrite festival, mille organiseeris sealne Rahvuste Teater (endine Rahvaste Sõpruse Teater). Festivalist võtsid osa vene ja rahvusteatriid Eestist, Lätist, Leedust; S-Peterburgist Noorsooteater, Rootsist riigiteater. Peale Vene Draamateatri oli ka Pärnu Teater Eestist.

Seekordsel festivalil puudus võistlusmoment, see-eest aga pärast igat etendust toimus arutelu Venemaa juhtivate teatrikiitike vahel.

Eesti Riiklikul Vene Draamateatril oli au avada 25. septembril festivali oma etendusega. Enne etendust esinesid festivali avamise puhul sõnavõtuga Vene Föderatsiooni kultuurimi- nistri asetäitja M. Svõdkoi ja Eesti Riikliku Vene Draamateatri direktor A. Iljin.

Meie teater esitas XVIII sajandi prantsuse autori P. de Marivaux' komöödia "Puudutu- sed ja ühteliitmised" (Vaidlus). See etendus oli meil lavastatud 1989. aastal Slovakkia režis- sööri Roman Polaki poolt ja taastatud 1995. aastal videosalvestuse põhjal.

Lavastuse arutelul, kus võtsid sõna Irina Mjakova, Vadim Mihhaljev, Vladislav Ivanov, tõsteti esile näitlejate professionaalset taset. Ja kui lavastuse kohta ka oli märkusi, nagu näi- teks mitte kõige õnnestunum tõlge ja kohatine erinevus algtekstist, samuti ka kujunduse mõningate elementide kohta, siis näitlejate esinemine võeti vastu ilma ühegi kriitilise märku- seta. Sealjuures tõsteti esile, et eelmainitud ja mitteolulised puudused olid korvatud näitleja- te sarmiga ja esinemise meisterlikkusega.

See on aga kahtlemata meie näitlejate Larissa Savankova, Veronika Kootuni, Aleksandr Ivaškevitši, Igor ja Oleg Rogatšovi ning Ljubov Agapova teene.

Publik reageeris etenduse ajal väga elavalt, aplodeeris ja peale etenduse lõppu oli selline tuline aplaus, millega meie näitlejad kiüll ei ole Tallinnas harjunud.

Etendusel viibis ka Eesti Vabariigi suursaadik hr Mart Helme koos abikaasaga, kes soo- jalt tänas näitlejaid nende hingestatud esinemise eest.

Direktor A. Iljin

Tagantjärele on kahju, et andsime nii vähe Eesti Lavakunstnike Liidu eksposi- tsiooni jaoks Praha kvadriennaalil. Onneks kesklaud toetas suuremalt. On ilmselt tähtis end võrrelda teistega ja teadvustada end kollektiivina.

Aruanne Kultuurkapitalile on ülevaatlik ja korrektne. Lisaks finantsaruandele fotod mitmete maade ekspositsioonidest, eesti üliõpilaste ekspositsioonist, kvad- riennaali prospekt ja koopia 21. 07. 95 "Kultuurilehest". Alla on joonitud kompli- mendid meie fudengite väljapanekule.

**Kustav-Agu Püüman:** Eestile oli osalemine näitusel kui esimene ball! Vaesus sundis leppima miinimumpinnaga, mida sai tasuta ja mis mõjus teiste kõrval telefonikapina, kuigi me ei olnud ainsad, kes sellist võimalust kasutasid. Meie väljapanek koosnes 17 kunstniku töödest ja põhimõtteks oli "töökavand", mis lubas improviseerust ja hinnalt odavat väljapa- nekut, lisaks maketid ja muud. Eesti osakond, mis paiknes otse tšehhide boksi vastas ning Soome ja Hiina vahel, oli tagasihoidlik ja aus. Näitusel läksid täide rahvalikud lorilaulu sõnad: Eesti piir käib vastu Hiina müüri, sest hiinlaste ekspositsiooni puändiks oli valge Hiina müür.

Mitmeid komplimente tehti Tallinna Kunstiiliskooli väljapaneku "Romeo and Juliette on the End of the Space" kohta. Pedagoogide osa seisnes tudengite tagantõukamises, nii idee kui teostus oli tehtud täiesti iseseisvalt. Eesti boks erines üldisest kontekstist oma ideega, oleksid vaid olud lubanud veel perfektsemat teostust.

<sup>1</sup> Sellise adressaadiga aruandeid on teisigi. Nagu näeme, pole teadvustatud veel isegi Kultuur- kapitali nimetust.

## FESTIVALID MEIL

Tartu "Dionysia '95"; Pärnu II rahvusvaheline kristliku draama festival '95; Eesti ASSITEJ lasteteatrite päevad '95; Nüüdistantsu festival "Evolutsioon '96"; "Baltoscandal '96", Viljandi maagümnaasiumi kooliteatrite XV festival; "Noorteteater '95" Hiiumaal...

Meie osa on siin olnud suhteliselt väike — põhiliselt toetus teatritele ja proffidele, et nad osaleda saaksid.

Proff = professionaal = kutseline = elukutseline. Kas ei leiaks eesti keelest paremat sõna? Keelemehed, tulge appi!

Harrastajate üritusi loodame toetada edaspidigi sedavõrd, kuivõrd neis osalevad Teatriliidu liikmed. Loodetavasti tuleb nüüd ka kohalike omavalitsuste tugi taha, vahendid selleks on eraldatud.

Põhiprobleemist seoses festivalidega on juba kirjutatud seoses "Baltoscandali" toetamisega. (Vt TMK nr 3.) Veel üks näide.

**Maris Balbat** ("Kultuurileht" 3. 11. 1995): *Neli päeva, 26.—29. oktoobrini kestsid Tallinnas Eesti ASSITEJ Lasteteatrite päevad. Osalesid Taani, Rootsi, Norra ja Soome rahvusvahelise lasteteatrite organisatsiooni ASSITEJ esindajad ning ASSITEJ peasekretär Michael Ramlose.*

*Mängisid Nukuteater ja Eesti mitteriiklikud väiketeatrid (teater Minerva Tartust, Muusika Väiketeatri stuudio, Von Krahli teater, teater Tuuleveski Jõhvist, Tartu Lasteteater, teater Marionett ja VAT-teater).*

**Tõnu Seero** (31. 10. 95; intervjuust **Hiie Flussiga**): *Ütlesite lõpetamisel, et üritus oli hullumeelne. Miks nii? — Hullumeelne oli ta selles mõttes, et me ei saanud Kultuurkapitalilt kogu vajalikku raha, vaid ainult poole sellest. Enne lootsin, et saab ka Eesti teatrid toetada. Aga ei, nad sõitsid kohale ja ööbisid oma kulul ja ma ei tea, kuidas nad elasid. Viimaste päevade etendustele hakkas vaatajaid tulema, kuid neljapäeva ja reede etendused läksid peaaegu tühjadele saalidele. Enne arvasin, et piletiraha saab rohkem. [ - - ]*

*Kõige rohkem on aga kahju sellest, et neil (aruteludel) polnud eesti ajakirjanikke ega ühtki kriitikut, polnud ka koolide huvijuhte, kuigi vähemalt Tallinnas saadeti igasse kooli ühele inimesele tasuta kutse. Nende kütsetega oli aga kohal vast ainult viis inimest. Mitte keegi, kes peaks huvi tundma, ei tundnud tegelikult asja vastu huvi.*

Pole kuigi meeldiv lugeda etteheidet, et Kultuurkapital andis liiga väikese summa. Kui eraldatud summat ei piisa, oleks loomulik üritusest loobuda, mitte minna "ehku peale" välja.

Jääb mulje, et lasteteatrite päevad olid puudulikult ette valmistatud. Tagantjärele tark olles: oleks võinud enne omavahelised suhted jalule seada, probleemid püsti ajada, välismaal omandatud kogemusi jagada, ka muud teatriinimesed mõttetalgutele kutsuda, huvilised leida ja nakatada. Siis ei peaks festivali üllatuseks pidama, et mujal mängitakse lastele probleemnäidendeid, meil muinasjutte. Mis loeb üks kutse, üritust planeerides pole minuga ju arvestatud? See on sama, mis postkast reklaami täis. Kes seab oma elu või otsuseid selle järgi?

## KÜLALISI VASTU VÕTTA

oleme aidanud "Vanemuisel" (Tampere teater) ja Von Krahli (Taani teater "Cantabile 2").

"Cantabile" etendused Tallinnas olid halvasti ette valmistatud. Polnud reklaami, polnud ka publikut. Kultuurkapitali toodi küll afišš, millel oli kirjas meie toetus, aga mujal pole keegi sellise märkusega afišši näinud. See raha (10 000!) tuleb tunnistada raisatuks.

## TEATRITEST

oleme erinevate eralduste kaudu toetanud lisaks eespool nimetatule "Theatrumit", Tartu Tubateatrit, VAT Teatrit, Nukuteatrit "Marionett", Tartu Lasteteatrit, Jõhvi teatrit "Tuuleveski" ja "Teatrit 4".

"Theatrumi" moodustavad EHI teatriüliõpilased ja Vanalinna Hariduskolleegeumi teatriprogrammis osalejad. Keskkel kohal on Tallinna varasema teatriajaloo uurimine, ühtlasi katse taaselustada linna varasemat teatritraditsiooni, mille juured ulatuvad XIV sajandisse. Lavastused: "Lavakava A. Tšehhonte, A. P. Tšehhovi ja teiste loomingul põhjal"; poolliturgiline draama XII sajandist "Aadama mäng", Hugo Raudsepa "Põrunud aru õnnistus". Opetooli juht on Lembit Peterson. Retsensioonide autorid: Lii Unt, Kadi Herkül, Priit Ratassep, Pille-Riin Purje.

"Tuuleveskit" tunneme tänu sellele, et üks kui teine meist on j u h t u n u d nägema. Ta tegevat Jõhvi kandis head tööd ja mängivat põhiliselt lastele kahes keeles. Oeldakse olevat harrastajad professionaalsel tasemel. Osa truppi saavat isegi palka. Miks ei hoolitse teater ise selle eest, et teda paremini tuntaks?

"Teater 4" on huvitav probleem. Oleme andnud raha uuslavastuse jaoks ja aidanud katta söidukulud Pofsdami teatrfestivalile. Mis järgnes? Olen välja nuhkinud

üht-teist ajakirjandusest. Mida lugeda meie panuseks, ei tea, "Teater 4" meid ei presenteerinud.

**Igor Kornejev**, "Teater 4" juht ("Kultuurileht" 01. 09. 95): Sel kevadel sai "Teater 4" valmis uue lavastuse "Rong", näitasime seda kohe ka rahvusvahelisel teatrifestivalil Saksamaal Potsdamis. Nüüd saime kutse osaleda suures, kolm kuud kestvas teatriprojekti sealsamas Potsdamis. Ilmselt kutsuti meid meie meetodi pärast: püüame teha elavat teatrit, mis põhineb mängul, improvisatsioonil ning mis samal ajal kujutab elus olulisi asju, hetki, mil inimesed elavad üle teatud muutusi, sündmusi, mis muudavad nende karakterit või vaateid.

Praegu on Euroopas teatav hulk inimesi, kes tajub teatrikriisi. Samal ajal kui on suurenenud teatrite, lavastajate, festivalide hulk, ei ole kvantiteedi kasvuga kaasnenu kvaliteedi tõusu, sügavust. Need inimesed püüavad selles situatsioonis selgusele jõuda. Tahetakse kokku kutsuda rühm inimesi eri maadest, kes töötavad nimelt elava teatriga — võib-olla mitte täpselt sama meetodiga kui meie, aga siiski ligilähedasel.

**Maris Balbat** ("Kultuurileht" 12. 01. 96): Kolme kuu jooksul osalesid Potsdamis rahvusvahelises teatriprojekti "Teater 4" näitlejad Igor Kornejev, Olga Kase ja Irina Komarov.

**Igor Kornejev**: Meile loodi liigagi head tingimused. Elasime suures erakorteris, võtsime kaasa oma lapsed ja nende jaoks õpetaja — kõik see maksti [sakslaste poolt — Toim] kinni. Lisaks tööle oli see meie jaoks Saksamaa avastamine. Potsdam on muinasjutuline ja üldsegi mitte saksalik linn. Huvitav oli ka reis Kölni.

Lubasime projekti jätkata. 1997. aastal toimub projekt Belfastis, 1998. aastal Oxfordis, 1999. aastal Peterburis. 1996. aastaks pakkusin välja Tallinna, kuid asi pole kindel, kuna nõuab kaunis palju raha. Rääkisin Peeter Jalakaga: kui projekt tõesti toimub, hakkame tööle tõenäoliselt Rakveres, pühapäeviti esineme Von Krahlis. Kui projekt Eestis toimuks, oleks see ka meile suur asi, sest ma ei tea, et keegi meie teatris puhtalt improvisatsiooniga tegeleks.

Niisuguste ürituste puhul on raske seisukohta võtta, sest "Teater 4" on meie mõistes harrastusteater, meie oleme loodud professionaalse kunsti toetamiseks. Kust läheb piir, on tänapäeval väga segane. Formaalseks piiriks oleme pidanud kuululist Teatrilüüti.

Tänaseks ongi meie laual avaldus kirjeldatud rahvusvahelise projekti toetamiseks Eestis. Sisuliselt on see õpikoda. Sellega konkureerivad "Baltoscaandal" ja "Dionysia". Kõigile kolmele on iseloomulik see, et meie teatrirahvas kas ei huvitu neist või ei pääse ligi. Niisiis, kelle jaoks me neid tekitada aitame? Pealegi on sündimas uus — Eesti teatri festival! Draama '96". Kas üksikute trupptide kontaktid maailmas toimuvaga on eesti teatri kontaktid, kui nende trupptide väljund Eestis on väga väike arv etendusi väikesearvulisele publikule?

## RAAMATUID

on üle kümne, mõned käsikirjas, mõned trükikojas, mõned juba ilmunud. Mingit aruandlust selle kohta, kui võrd sihtkapitali osalus aitas kaanehinda alandada, kui heaks raamatut peetakse ja kui suur on lugejahuvi, meil pole. Niisiis — ma ei tea. Kõige kõlavamalt on ajakirjanduses räägitud Pinna raamatust. Ju see läks siis takke. Ja Linnateater kinkis meile oma juubeliraamatu "Tühi ruum ehk Meie elu kunstis". Aitäh! Ma ei ole eluski garderööbijutte kuulnud. Nüüd siis loen. Raamatus on öeldud, et see ilmub Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapitali toetusel. Kahjuks pole lotog. Aga just Kultuurkapitali logo on see, mis peaks töötama hakkama.

## TEATRIREISID

on see valdkond, kus tagasiside probleeme ei ole. Lavakool käis Moskvas rahvusvahelisel teatrikoolide festivalil "Poodium" ja Avignoni festivalil. Nendepoolne kajastus pressis on igati korrektn. Järgmine kord saavad nad ajaleheväljalõiked ise kantseleisse. Igati meeldiv koostöö ja osasaamine.

**Maria Klenskaja** ("Kultuurileht" 12. 01. 96): On küsitud, kas Kultuurkapitalil on mõtet anda raha sellisteks sõitudeks nagu näiteks mulle Avignoni teatrifestivalile minekuks. Minu arvates on selline küsimus mõttetu. See on v a g a vajalik, sest Avignoni festival on selline asi, mida iga näitleja p e a b korra elus nägema, ja võimalikult noores eas. Lavakunstikateedri tudengitele oli see Kultuurkapitali poolt antud võimatuks ideaalne.

Ja üht reisiaruannet tahaksin tutvustada tervenisti:

"Festival dei due Mondi" ("Kahe maailma festival") toimus Roomas 25. 06—16. 07. Selline oli eelinfo, mille saime rahvusvahelise teatrikalendri ja ühe telefonikõne vahendusel Itaaliaga, festivali orgkomiteega. Kahjuks ei vastatud ühelegi meile poolt saadetud faksile saamaks täpset infot festivali ajakava ja sisu kohta. Niisiis algas meie sõit 7. juulil vastavalt eeltoodud informatsioonile ja orgkomitee esindaja sõbralikule "You're welcome'ile". Jõudes 8. juuli õh-

tupoolikul Rooma, selgus, et Rooma on suurem, kui arvatud, ja info selles on küllaltki peidetud, et mitte öelda olemata, nagu esmapilgul tundus. Õpetuseks enesele ja teistele: Itaalia on lokaalsem süsteem võrreldes Kesk- ja Põhja-Euroopa riikidega ning mida täpsem eelinfo on kasutada enne reisi, seda parem.

Nagu ikka hakkavad hambad valutama laupäeva õhtul (Murphy), nii oli ka 8. juuli laupäev. See tähendas seda, et EPT (mitte Eesti Põllumajandus Tehnika, vaid Ente Provinciale per il Turismo e Turismi ja Info Agentuur) oli suletud. EPT ongi põhiline, kui mitte öelda ainus kanal, kustkaudu info liigub, nii et Rooma sattunule on selle koha ülesleidmine tähtsam kui hotellituba, sest EPT kaudu võib ka selle saada. Niisiis, leidmata linnast mingit märki "Festival dei due Mondi" olemasolust, otsustasime, et on targem oodata esmaspäevani, mil EPT avatakse, ja sukeldusime Rooma, Palatinusele, Kapitooliumile. Need kaks päeva olid ehk selle Itaalia reisi kammertonideks. See aimus, mis hakkas kujunema kunagisest Rooma riigist, oli tõepoolest lummas. See oli võimas etendus kujuteldavate tegelaste ja publikuga Colosseumis, Marcelluse teatris, 20 000 vaatajaga. Silme ette kerkis keiser Nero aegne kuulsaim koomik Demetrius Libanus. Milline imeväärne ettevalmistus tajumaks tänapäeva Itaaliat ja täna Itaalia teatrit, mis ootas meid ees esmaspäeval.

Need vaikivad oasid Roomas, paleed, sambad, jäljetult kadunud hipodroomid, millest vaid muru ja süvend järel, elasid oma elu edasi. See oli teine maailm. Absoluutselt erinev pöörase liiklusega tänavast, vaksaliesistest; erinev inimestest, kes neil tänavail kõndisid. Due Mondi.

Esmaspäeval EPTs selgus veel üks tõsiasi, nimelt, et festival on küll täies hoos, ainult et mitte Roomas, vaid 150 kilomeetri kaugusel Roomast! Spoleto! Mis on need tühiised 150 kilomeetriit maailmakodanikule! Meile tekitas see meie kasina reiseelarve tõttu siiski küllalt terava probleemi. Nimelt oli meie hotell ju Roomas. Rongisõit edasi-tagasi 60 000 liiri e 420 krooni tähendas seda, et igapäevane sinna- ja tagasisõit ei tulnud kõne allagi. Siiski, käes festivali programm, ostime piletid ja, vaatamata ohule (programm lõppes sõnadega: "La Direzione del Festival si riserva di approntare mutamenti apresente programma", mis eesti keeli tähendab, et festivali orgkomitee võtab endale õiguse seda programmi muuta), sõitsime Spoleto. Ei ole vist kohta Itaalias, kus poleks varem, nii ka Spoleto, ainult et seal mõjuvad nad teisiti kui meil Harju tänav "Kuldõvi" keldrid. See on tõepoolest teine maailm. Nad sobivad sinna. Nad ei karju. Nad ei kriibi olevikku ja sammuvad rahus kui rauk ja laps ühel kõnniteel.

Niisiis, etendused:

"Marionette Colla" — commedia dell'arte traditsioonis kaasaja probleemidest, millest osa ehk aimamisi kohale jõudis. "Spoleto off" — avangardistlikum lugu tänapäeva Itaaliast, millest kumas läbi igatsus igavese järele. Itaalia variant allakäigutrepist üles.

"Maratona di Danza" — meilegi ameerika kinost tuttav tantsumaratoni lugu.

"Carmen" — ooper, mis ei vaja sisuseletust, ent sellestki kumas läbi müüdi igatsuse ja samal ajal müüdi lõhkumise taotlus.

Kui lisada sinna Giovanni "Oratoorium", "Concerto di Mezzogiorno", mis samuti kuulusid festivali kavva, lõppkontsert ja flamenco linnaväljakul, tekitas see omapärase tunde. Esmakordselt tundusime näitekunsti alamuslikkust arhitektuuri ja muusika ees. Võib-olla on see (oh, lootus!) omapärane vaid Itaaliale (või sellele osale temast), ent kõik näitelaval nähtu kuulus sinna maailma, mida võiks nimetada disharmooniliseks; maailma, mis kisub allapoole, mis kisub sinna maailma, milles ei orienteeru näitlejad ega publikki, mis oleks nagu mingi vahelüli vaikivate kolonnaadide ja paleede ning Giovanni "Oratooriumi" ja flamenco vahel. Sest seal oli tunda tõelist pühalikku harmooniat, rõõmu ja kirge. Kaks maailma — minevik ja olevik. Olevik, mida on võimalik taluda vaid, lastes nakatada end muusikast ja rõõmust. Ei saa parata, et päev pärast SEXTUSE kabelis olemist Vatikanis ei võpatanud me isegi meist mööda ja "üle" sõitvate mootorrataste peale. Olevik oli olemata. Jäi tunne, et vähemalt osa Itaaliast tunneb samamoodi.

Oleme väga tänulikud Kultuurkapitalile meie eraldatud stipendiumi eest. Paremat juhuist igavese ja kaduva mõistmiseks on raske ette kujutada. Ja ikkagi, meie sammasteta ja paletu Eesti ajalugu annab meile lootust vaadata tulevikku ning selleks annab lava ja teater võimaluse. Ehitada midagi inimeste mällu.

Lugupidamisega  
Martin Veinmann, Trinu Meriste.

## ÕPPEREISID

(õpikojad välismaal) on samuti enamasti hästi edastatud.

**Maris Balbat** ("Kultuurileht" 24. 11. 95): Kolm "Vanemuise" noori näitlejat — Liina Olmaru, Rain Simmul ja Ain Mäeots — käisid näitekunsti sihtkapitali toel viiepäevasel enesetäiendusreisil Taani kuulsas Odin Teatret'is.

10. novembril rääkisid noored vanemuislased EMA Kõrgema Lavakooli tudengitele Odiini teatrist ja sellest, mida nad seal tegid.

Tormi Kevvai käis Saksamaal klounaadiõppusel ("Kultuurileht" 03. 11. 95). Tema on ainus üksikisik, kelle tagasiside Kultuurkapitaliga on viimse detailini korrektne ja lisaks ka rõõmsameelne. Edu talle!

## DRAMATURGIA

Eesti Näitemänguagentuur sai hakkama sellega, et kuulutas enne näitekunsti sihtkapitali esimest istungit "Kultuurilehes" välja meie toetuse oma võistluse preemiafondile. Kui see ei ole sundseis, siis mis see on? Esimene kord andsime andeks ja preemiad said siiski jagatud.

Nüüdseks on Linnateatri esietendunud Jaanus Rohumaa projekt "Ainus ja igavene elu". Näitemänguagentuuri näidendivõistlusel sai selle tekst kolmanda koha. Ka meiepoolne otsus otsustada näidendi kirjutamise ajal ei jäänud olemata. Sellekohane märke leidub ka Linnateatri "Ainsa ja igavese elu" kavalehel.

Maret Oomer koostab näitekunsti sihtkapitali toetusel kooliteatrite repertuaarikoogumikku ja Andrus Kivirähk kirjutab libretot T. Raadiku koomilisele ooperile.

## ÕPIKOJAD EESTIS

Austatud Näitekunsti Sihtkapitali Nõukogu

I vabariiklik kooliteatrite suvekool Peipsi ääres Rannal toimus 16.—19. augustil 1995. a. Suvekooli töös osales 150 õpilast ja juhendajat vabariigi erinevatest kooliteatritest.

Õppetöö toimus kuues rühmas. Iga rühm osales vastavalt kuues tunnis erinevate õppejõudude juhendamisel.

Suvekooli õppejõud:

Toomas Lõhmuste — näitlejaloom ABC, suhtlemisetüüdid

Tõnu Tepandi — kõne- ja hääletehnika

Maret Mursa — liikumine, rütm, kõne

Tanel Tomson — uuema aja teoreetilised voolud Eesti ja Euroopa teatrites

Maret Oomer — improvisatsioon

Vello Vaher — akrobaatika

Teoreetiline õppetöö vaheldus praktiliste ülesannete ja nende analüüsimisega.

I vabariiklik kooliteatrite suvekool Rannal oli kasulik nii teatrialaste teadmiste täiendamiseks, vabariigi kooliteatrite näitlejate ja juhendajate omavaheliste kontaktide tihendamiseks kui ka meeldivaks puhkuseks.

Loodetavasti saab kooliteatrite suvekoolist kasulik ja ilus traditsioon.

Korraldajate nimel tänades LIANNE SAAGE.

Jaanus Rohumaa sai toetust rühmatööna valminud näidendi "Ainus ja igavene elu" sepistamiseks. Selle teatrijaloolise teose I poole esietenduse järel Linnateatris tehtud pildil istub ta väsinult koos kursusekaaslase Katri Kaasik-Aaslaviga Draamateatrist, kes on nüüd üks näitekunsti sihtkapitali äsja asutatud noortestipendiumi omanikke.  
K. Orro foto



Vastukajased sellele osavõtjaid vaimustanud üritusele on olnud palju. Suvel Eestimaal ringi liikudes kohtusin ikka ja jälle lastega, kes olid olnud Rannal. Ma ei taibanud küsida, kas nemadki teadsid, et neid toetas Eesti Kultuurkapital. Väljalõikeid ajakirjandusest meile saadetud ei ole.

TPÜ režii õppetool — M. Mokejevi meistrikklass.

Tagasisideks on arved ja Boriss Tuchi artikkel "Vetšernõje Vestis" 29. 09. 95. See annab hea ülevaate Mokejevist ja põgusa ülevaate meistrikklassist.

Näitekunstis sihtkapital tahaks igast eraldusest näha tulu tõusmas võimalikult paljudele teatriinimestele. Küsitav on, kas me loeme ajalehte "Vetšernõje Vesti".

Pedagoogikaülikool andis võimaluse osaleda kursustel ka teistele teatriinimestele. Osavõtt oli nadi — niisiis jäi see kursus kooli siseasjaks, ei kasvanud teatripraktikute täiendõppeks, nagu me lootsime. Üks põhjustest on muidugi teatriinimeste napp aeg päevase proovi ja õhtuse etenduse vahel, teiseks oli etteteadmise aeg liiga lühike. Pärast meistrikklassi lõppu oli plaan arutada täiendõppe probleemi Lavastajate Liidu peakoosolekul: kas ei võiks teatrihooaja algusesse planeerida igal aastal paari nädalat õpikodade jaoks ja ühitada see teatrite tööplaaniga, et osaleda saaksid ka teiste linnade inimesed. Peakoosolekul jäi küsimus üles tõstmata, niisiis on arvata, et ka edaspidi tuleb kulutada koha võrra suuremaid summasid üksikisikute täiendõppeks välismaal, sest siia kutsutud külalisi ei oska/taha/viitsi me kasutada.

Estonia Teater — nüüdistantu *workshop*; Eesti Harrastusteatrite Liit — teatrikursus MHATi lavastaja V. Dolgatsõvi juhtimisel; TPÜ režii õppetool — Marcus Zohneri meistrikklassi käivitamine; TÕ teatriteaduse eriharü — Nikolai Pesotšinski loengukursus. Mis olnud? Mis tulemas?

Kes teab lähemalt — jutustagu!

## TEATRILUGU

Teatriloolaste read olid kaua hõredad, nüüd uus põlvkond õpib ja tegutseb. Lüngad on suured. Aitame jõudumööda täita.

"Vanemuine" — konverents "Teatri roll rahvuslikus vastupanus"; Eesti Teatriliiit — konverents "Panso ja aeg".

Anne Tuuling salvestab videole teatritegelaste mälestusi; "Vanemuine" tellib ETVlt oma teatriga seotud arhiivimaterjalide ümbersalvestamise; Richard Kangro andis Kirjandusmuuseumile üle "Vanemuise" lavastuste (1956—1978) fotodokumentatsiooni negatiivid.

Selles lahtris on ainsana kõigekülgse tagasiside andnud Kalju Orro. Tal on usumatult suur (ja uskumatu, et korrastatud!) fotoarhiiv lavakooli ajaloost ja teatri lavatagusest elust. Sellest ei saa mööda enam ükski väljaanne, mis käsitleb eesti teatrielu viimast 20—25 aastat. See fotokogu on hakanud nüüdseks magnetina enese ümber koondama mujal ripakile jäänud aegadetaguseid (isegi ilmutamata!) filme ja dateerimata kultuuriloolisi fotorariteete.

**Kalju Orro** ("Kultuurileht" 12. 01. 96): *Oleksin tänulik, kui inimesed, kelle kogudes leidub ehk veel seda laadi fotosid või negatiive, endast märku annaksid. Hiljem leiavad korrastatud fotod koha Teatri- ja Muusikamuuseumis või Kirjandusmuuseumis.*

A. Särevi Kortermuuseum palus meilt abi Ella Ilbaku 100. sünnipäeva tähistamiseks.

**Lea Tormis** ("Kultuurileht" 10. 11. 95): *Eesti esimene rahvusvaheliselt tuntud tantsijanna Ella Ilbak pole kodumaal füüsiliselt viibinud enam üle poole sajandi. Teine maailmasõda tabas tantsijannat Prantsusmaal ja 1950. aastatest elab ta USA-s, praegu ühes Michigani osariigi hooldekodus. Eesti on ta meeles, mõtetes ja — raamatutes. Ella Ilbaku vaimne kiirgus on olnud nii intensiivne, et ta loomepõhimõtted ja filosoofia on köitnud mitmeid tänase Eesti noori tantsuluvilisi ja tantsuloo uurijaid.*

**Maris Balbat** ("Kultuurileht" 17. 11. 95): *Andres Särevi Kortermuuseumis peeti Ella Ilbaku sünnipäeva vaatajate ja austajate ringiga, kes tooliridadele vaevu ära mahtus. Seintel olid fotod, maalid, artiklid, kirjad-kaardid Ella Ilbakult (viimased saadetud veel mõned aastad tagasi). Kirjad tema hooldajailt Jutta Zacharskilt ja pr Niinemannilt (viimane kaart saabus 25. oktoobril) teatavad, et ratastoolis Ella Ilbak on kaotanud küll mälu, kuid eesti keelt kuuldes löövad ta silmad särama ja ta sirutab hooldajatele teroitseks oma käed. Kui talle räägiti tema sünnipäevakavadest kodumaal, ütles ta: "Täna siidamest!"*

## MITMED INIMESED

on osalenud rahvusvahelistel festivalidel, foorumitel, istungitel, kongressidel, konkurssidel, konverentsidel, seminaridel...

Arved on laekunud ja see arvatakse olevat kõik! Mida kuulsite, nägite, mida otustati, mida teisedki teadma peaksid, mis tulu sellest tõuseb — vaikus. Ometi käidi Eestit esindamas?! Või siiski ainult iseennast — et saada järgminegi kord personaalselt kutsutud?

## ÕPPIMISEGA

välismaal on sama lugu. Meile antakse väga põhjalikult aru, eriti siis, kui esine-takse uue toetusavaldusega, avalikkus ei saa aga midagi teada ei koolist, ei õppeme-toodikast, ei õpitust ega õppija tulevikuplaanidest. Seega ei saa ka sõna sekka öelda. Kultuurkapital ei pea välismaal isiklikke stipendiaate.

Me muidugi loodame, et ei kuluta raha tühja, sest õppijad on lubanud oma uued oskused Eestisse tagasi tuua. Nende soovitajad kinnitavad seda ka. Miks jääb see Kultuurkapitali-siseseks kirjavahetuseks? Miks ei otsita toetajaskonda laiemast ava-likkusest? On soovituskirju, mis ütlevad: keegi Eestis ei oska veel öieti hinnata... Kelle süü?

## TEGEVUSTOETUS

on lai mõiste. Mõnikord kirjutame nii sellepärast, et ei saa anda kogu küsitud raha ega taha peale suruda oma prioriteete; mõnikord sellepärast, et ei taha torude parandamist toetada, aga aidata fahaks väga.

Tegevustoetust on saanud balletikool "Fouetté", Salong-Teater, "Endla" Kooltea-ter, Tartu 10. keskkool (teatriõpe);

Teater "Vanemuine" sai abi 20-kõitelse Grove'i muusikaentsüklopeedia omanda-miseks ja laste balletialase ettevalmistuse jätkamiseks. Sellegi puhul poleks raske ta-gasisidet tekitada.

Usun, et oma nõudmistega kohustame kolleege (või nende mänedžere) tegema seda, mida nad niikuinii tegema peaksid — ennast pidevalt teiste teadvuses hoidma. Ja kui nad seda teeksid, oleksid nad jõukamad ka meie abita. Prestiizset üritust toetavad sponsorid meelsamini. See ei ole reklaam *à la* "Rocksummeril koh-tume kõik!", see on teatri tutvustamine ja propageerimine, mida ei saa uues ajas teha üksnes teatriloolased üksnes üksikute videole jäänud etenduste kaudu. Kui vähe meile ka meeldiks oma töödets-tegemistest rääkida — meil tuleb sellega harjuda. Sest kõlkapükstele meeldib, ja nad võtavad võimust.

## MUU

Mitmel puhul oleme andnud abi kohalikele omavalitsustele, et nad saaksid teat-rit külla kutsuda. Loodan, et selliste avalduste vool lakkab seoses maakondade kul-tuurkapitalide tekkega. Kui ei, usaldatakse meid siin pealinnas rohkem kui kohalikke kultuurijuhte. Mis tähendab, et nad tuleks välja vahetada.

## LEPITUSEKS

Me teame küll, et see, mida õpitakse oma käikudel välismaal, jõuab meie kultuu-ri nii või teisiti, sest need, keda me aitame minna ja olla ja käia, ON kultuurikandjad, muidu me neid ei toetaks. Me tahame rohkemat — suuremat protsenti, suuremat kasumit, kui rääkida üldarusaadavas keeles. Tahame, et ilmuksid artiklid ja inter-juud, õpikojad koolides, et võimalikult paljud meie teatrikullerite kogemustest osa saaksid.

Teisest küljest on see suur jõukatsumine institutsioonidega, mis oma mõjujõudu on kaotamas: kas peale jääb formaalsus või sisuline lähenemine. Institutsioonid on harjunud saama. Saamine on enesestmõistetav, ilmajäämine on skandaal. Kahele kolmandikule rahast pretendeerivad institutsioonid: riiklikud teatrid ja Teatriliiit. Aga kui me ütleme teatritele, et ta peaks kavalehele või afišile märkima näitekunsti sihtkapitali osaluse, vastab ta: juba hilja! Ja sellega on küsimus ammendatud. Kolme kuu pärast tuleb samalt teatritl uus avalduste päkk, nüüd juba kolm korda suurema summa taotlemiseks. Nad peavad meid Kultuuriministeeriumi käepikenduseks ja arvestavad, et tihtipeale me HABENEME keelduda. Tõepoolest, me pole veel kedagi arutelust välja jätnud selle pärast, et ta pole täitnud tagasiside kohustust. Ma loo-dan, et homme me teeme seda. Sest me oleme aasta jooksul ühtsama juttu nii palju korranud, et selle võiks nüüd viisistada. Laena mulle kannelt, Vanemuine!

Kõigest rääkida ei jõua. Ei taha ka. Kokkuvõtete tegemine ei olnud meeldiv üles-anne. "Mis kurat ta sinna galeerile ronis!" Kordan veel kord, et meie nõudmine sisu-lise tagasiside kohta e i p u u d u t a loomingulis stipendiume, tänutoetusi ja üksikisikute puhul ka tehniliste töövahendite ostmist.

Raha teile!



## NÄITEKUNSTI SIHTKAPITALI ELUAEKSED TÄNUTOETUSED:



IVIKA SILLAR.

On keegi, kes peab põialt kõigile lavakooli omadele. Kes aitab, õiendab, õgvendab. Ja samas — üks meie teravampilgulisi teatrikriitikuid! Kirjutab harva ja ainult aitamiseks. Nüüd tuleks kokku võtta kogu Toompea kooli lugu!



INGRID AGUR.

Armus teatrisse Tomskis. Saatuse ja visaduse tõid tema ja ta armastuse Eestisse tagasi — nii paljudele rõõmuks ja abiks. Kui mõök ja pea, mida mõõgaga raiuda, on valmis, jätab ta raiumise teistele ja läheb kodupõllu äärde maailma karikakravälu.



EINO LAKS,

mees, kes lõi Noorsooteatri, kaitses kunsti ja selle tegijaid — mis tänuväärt tegu nii tänamatus ametis! Olgu sõnastatud ka salatänu: ei me tea, millega riskides, ei me tea, mille vastu eksides, aga lavakooli poiste protsent N. armee jäi päris pisikeseks. Minnejaistki asus suurem osa kusagil lähedal — ikka mõni mundris mees õhtuti teatris või sõprade juures "hümpes". Kedagi ei nikastatud ära — kas keegi mäletab veel, mida see tähendab?

## MUUSIKAMAAILM 1995 II

UUSOOPERITE  
MAAILMA-  
ESIETTEKANDEID

Järgnev ülevaade laiema avalikuse ette jõudnud uusoperitest näitab, et ooperitega tegeleb arvukas ja mainekas heliloojate ring — nende autoreiks on vähemasti omal maal ja rahvusvaheliseltki tuntud heliloojad. Hulk oopereid ei jõua kunagi lavale, või ootab õnnelikku juhust aastakümneid (maestro Karl Leichter väitis omal ajal, et nt Itaalias kirjutavad asjaarmastajad sadu oopereid aastas). On ka nii, et ooperit võib teatril pakkuma

minna ikka juba nime teinud helilooja, või on ta selleks tavaliselt lepingu sõlminud. Pikka aega on ooperihuvi elavnenud Skandinaavias (Rootsis valitseb tõeline ooperibuum), ka hiljutine ooperiteadlaste kongress Roomas nentis ooperi tähtsuse suurenemist kogu praeguses Euroopas.

Järgnev, pigem leksikoni sobiv lavateoste rida annab siiski ettekujutuse, millisele ainele, mis puhul jne on ooperilavastus sündinud (võimalusel lisatud ka esietenduse kuupäev, autorid tähestiku järjekorras).

**Thomas Adés.** "Puuder ta näol" (*Powder Her Face*). 24-aastase,

väga suurt tähelepanu äratanud briti helilooja esikoooper Cheltenhami festivali avamiseks, Argylli krahvinna (pea)osas kuulus Jill Gomez. Etendus viidi ka Almeida festivalile Londonisse. \* **Paolo Arcà.** "Torm ja tung" (*Sturm und Drang*). Noore itaalia helilooja oopus *Teatro alla Pergola* laval sai Firenze maifestivali sündmuseks. \* **Sándor Balassa.** "Karl ja Anna" (veel üks "kojusaabumise ooper"). Kolmetunnine etendus Budapesti Riigiooperis, 21. V, teatri peadirigendi Géza Oberfranki käe all. \* **Erik Bergman.** "Laulev puu" (*Det sjungade trä-*

Alexander Gøehri ooper "Arianna" ("Ariadne") Londoni *Covent Garden*'is.

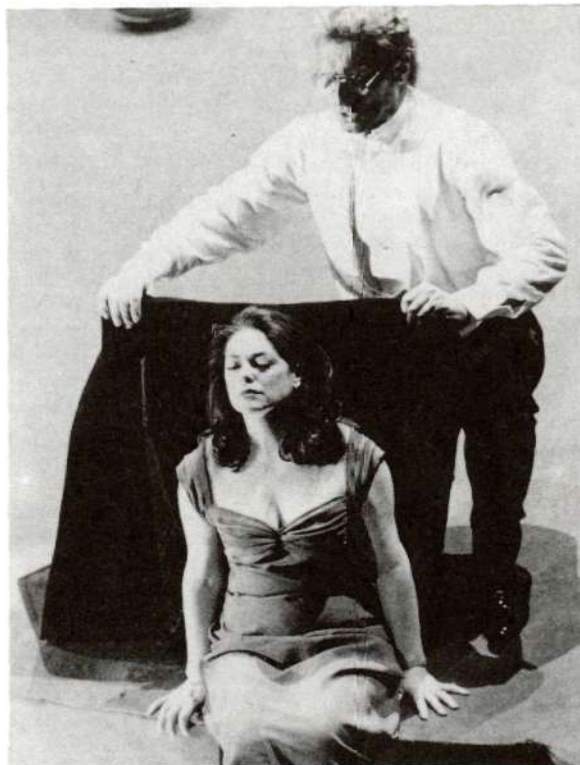


det), valmis Bo Carpelani libretoel juba 1988, plaadistati, maestro jõudis enne käia seda tutvustamas Tallinnaski, ME<sup>1</sup> 3. IX Helsingi festivalil Soome Rahvusooperis, d Ulf Söderblom. \* **Gualtiero Dazzi**. "Ariadne roos" (*La Rosa de Ariadna*), libr Francisco Serrano, 1 Stéphane Braunschweig. Noore itaalia helilooja 1-v ooper Strasbourg'i uue muusika festivalil (23. IX). \* **Hughues Dufort** (1943). "Daidalos" (*Dédale*) — "utoopia ühest vabast, paremast elust" antiiksužee. *Opéra de Lyon*, 17. VI, d Claire Gibault. \* **Alexander Goehr** (1932). "Arianna" (*Ariadne*). Nimeka briti kompositsiooniprofessori poolt uuesti komponeeritud Monteverti kadunud ooperi (libr Ottavio Rinuccini, 1608). *Royal Opera*, London, 15. IX. \* **Egil Hovland** (1924). Vaimulik ooper "Vangistatud ja vaba" (*Fange og fri*). Norra Ooperi etendus Bergeni festivalil (31. V). \* **Adriana Hölszky** (1953). "Seinad" (*Die Wände*). Saksamaal elava, Rumeeniast emigreerunud eduka ungarlanna teine ooper, Viini pidunädalail (5. V), d Ulf Schirmer. \* **Betsy Jolas**. "Schliemann". Nimeka prantsuse naishelilooja ooper arheoloog Heinrich Schliemannist Bruno Bayeni näidendi j. *Opera de Lyon*, 3. V. \* **Giselher von Klebe** (1925). "Gervaise Macquart" (Lore Klebe libr E. Zolá romaani j). Düsseldorf, 10. XI, 1 August Everding, d Janós Kulka, solistina kaasas ka legendaarne 83-aastane Martha Mödl. \* **Olli Kortekangas** (1955). "Joonase raamat" (*Joonan kirja*). Kamerooper, libr Juha-Pekka Hotinen. Soome Rahvusooperi Almi saalis 6. X, d Rolf Gupta, nimiosas Esa Ruuttunen. Etendusega avati ka Soome Heliloojate Liidu 50. aastapäeva pidustused. \* **Nicola LeFanu** (1947). "Metsmees" (*The Wildman*; "Pöörane"?). Kuulsa Aldeburgh' festivali tellimusteos teise põlvkonna (ema — Elizabeth Maconchy) viljakalt, mitmel pool premeeritud inglise naisheliloojalt ja professorilt. \* **Rolf Liebermann** (1910). "Medeia

õigeksmõistmine" (*Freispruch für Medea*). Kaks vaatust variatsioone antiiksele müüdile Medeia. Hamburgi Riigiooper (24. IX); libr Ursula Haas, 1 Ruth Berghaus, d Gerd Albrecht. Nimiosas Françoise Pollet, Jason — Aage Haugland, Kreon — Jochen Kowalski. \* **Theo Loevendie** (1930). "Esmée". Ühe tuntuima hollandi helilooja kolmas ooper; vastupanuliikumisest Hollandis, 2 vaatuses, 10 stseenis. 48. Hollandi festivali avamiseks Amsterdamis (31. V); 1 Herbert Wernicke, d Friedemann Layer, nimiosas Jeanette Piland. Peatselt viidi selle kaks etendust ka Berliini *Deutsche Oper*'isse. \* **Bent Lorentzen** (1935). "Den Stundesløse". Ludvig Holbergi komöödia aineil, Kopenhaageni Kuninglik Teater (16. IX). \* **Tage Nielsen** (1929). "Naer pimeduses". Järjekordne ooper Vladimir Nabokovi teose j (romaan *Laughter in the Dark*). Århusi *Den Jyske Opera* etendus

(6. V), viidi ka Helsingori ja Kopenhaagenisse, libr Marianne Rosen; 5 solisti 13-liikmelise kammerorkestriga. Autor on Jüüti Muusikaakadeemia direktor Århusis. \* **Stephen Paulus** (1949). *The Woman at Ottowi Crossing*. USA väga viljaka ooperiautori juba neljas ooper Saint Louisi teatril, Frank Watersi populaarse romaani j, d Richard Buckley, nimiosas Sheri Greenwald. \* **Aulis Sallinen** (1935). "Palee" (*Palatsi*). Satiiriline ooper R. Kapsucinski romaani *The Emperor* j, libr Hans Magnus Enzensberger ja Irene Dische. Savonlinna ooperifestival, (26. VII); 1 Kalle Holmberg, d Okko Kamu. \* **Alfred Schnittke** oma üsna viletsa tervisega tuli toime tõelise kangelasteoga — kahe ooperi ME-d veel kõrvuti kuudel (!). "Gesualdo" (26. V), Viini pidunädalail; 7 pildis, 32 filmililkult monteeritud stseeniga ooper Venosa vürsti ja helilooja Don Carlo Gesualdo

Theo Loevendie ooper "Esmée" 48. Hollandi festivalil Amsterdamis *Theater Carre* laval.



<sup>1</sup> ME — maailma esiettekannet, l — lavastaja, d — dirigent



Alfred Schnittke ooper "Dr Johann Fausti lugu" Hamburgi Ooperis.

Jürgen Freier — dr Johann Faustus, Arno Rauning — Mefistofeles.

(1560—1613) seiklusrikkast elust; l Cesare Lievi, d Mstislav Rostropovič, Viini Riigiooper. Teiseks "Dr Johann Fausti lugu" (*Historia von D. Johann Fausten*). Juri Ljubimovi ideest sündinud esietendus Hamburgi Riigiooperis 22. VI; l John Dew, d Gerd Albrecht. "Helivärvide ja efektide orkaaniga" partituur, nimiosas Jürgen Freier, Mefisto-girlina hiilgav Hanna Schwarz, tegelaseks ka Ferenc Liszt "Mefisto valssi" mängimas, popmuusika elemente süntesaatoril toonitamas helilooja poeg Andrei. \* Josef Tal (1910). "Josef". Tel Aviv, 27. VI. *New Israeli Opera* tellimus oma esimeseks pidulikuks hooajaks uues teatris; l David Alden, d Gary Bertini, libr Israel Eliraz (kasutatud tekste ka F. Kafka "Metamorfoosidest" ja piiblist). \* Viktor Ullmann (1898—1944). Auschwitzi mõrvatud helilooja 1936. aastal valminud ooperi "Antikristuse kukutamine" (*Der*

*Sturz des Antichrist*, Albert Steffeni libr) esimene lavaline ettekanne Bielefeldis 7. I; l John Dew, d Rainer Koch. \* Stewart Wallace. "Harvey Milk". Ooper nimitelase elust ja mõrvamisest — H. M. oli esimene gay (samas ka juudi päritolu), kes valiti USAs avalikule ametikohale. Libr Michael Korie, l Christopher Alden, d Ward Holmquist; *Grand Opera*, Houston, koostöös *San Francisco* ja *New York City Opera*'ga. Veebruaris tuli mõjuv ooper lavale juba ka Euroopas, Dortmundis.

## TEISE MAAILMASÕJA KAJAD EUROOPA MUUSIKAELUS 1995

Euroopa ei mäleta nii politiseeritud muusikakevadet ja -suve kui 1995. aastal. Selleks oli ka valuline põhjus — möödus 50 aastat Teise maailmasõja lõpust. Kuulsail Viini pidunädalail (*Wiener Festwochen*) läksid kontserdid moto all "Sõda ja muusika". Avatseremoonial Raeplatsil esitati kõigepealt Arnold Schönbergi "Ellujäänu Varssavist" (kaastegev Klaus Maria Brandauer), siis Beethoveni Üheksas sümfoonia. Avakontserdil *London Symphony Orchestra*'l pole kunagi kõlanud nii moodne muusika: kolm teost äsja 70 saanud Pierre Boulezilt autori juhatusel. Oli veel väiksemaid sarju, näiteks "Tagakiusamine ja lepitus" *Musikverein*'is jt; Schönbergi kõrval oli kesksel kohal Bartóki looming, Yehudi Menuhini käe all kõlas ka Arvo Pärdi "Cantus". Tšehhi FO tõi siia V. Ullmanni 12-osalise tsükli "Kornet" (R. M. Rilke tekstidel, valminud klaviiris Theresienstadtis laagris juulis 1944); maailma esiettekanne kõlas paar päeva enne G. Albrechti käe all "Praha kevadel". (Enne oli Philadelphia Ullmanni 1. sümfoonia *Von meiner Jugend* maailma esiettekanne, d Wolfgang Sawallisch). Uue muusikateatri esmakordse festivalil Leipzgis tuli Udo Zimmermanni algatusel lavale Erwin Schulhoffi (1894—1942) ooper "Leegid", mis jäi käesolevagi hooaja mängukavva. Hamburgis

anti välja Schulhoffi kirjad ja biograafia. Berliini muusikabiennaali avamiseks kõlas endise Jugoslaavia helilooja Vinko Globokari ulatuslik vokaalsümfooniline *L'Armonia Drammatica*, pühendatud vastupanuliikumisele (kõik 7 solisti andsid edasi oma läbielamisi neist aegadest). Sari *Pro Pace* avati Berliinis Britteni "Sõjareekviemiga", saksa-taani ühisesituses (Berliini SO peadirektors on noor taanlane Michael Schönwandt), hiljem avati sellega Tivoli sari Kopenhagens. *Pro Pace* teisel öhtul esitati ka A. Pärdi "Tabula rasa", sarja lõpetas Moskva Riiklik SO Šostakoviči "Leningradi sümfooniaga", kohe viidi see ka "Praha kevadele". Lõpuks, septembris võttis kuulus *Berliner Festwochen* teemaks samuti "Berliin—Moskva/Moskva—Berliin". Britteni "Sõjareekviemiga" avati ka Dresdeni festival. Neeme Järvi juhatus sõjalõpu mälestuskontserdi Göteborgi SO ees, kavas sõjaaegsed teosed: R. Straussi "Metamorfoosid", Martinu "Lidice" ja Vaughan Williamsi V sümfoonia. Spetsiaalse kontserdi Auschwitzi ohvrite mälestuseks algatas Berliini Daniel Barenboim — Schönbergi "Ellujäänu Varssavist", kus lugejapartii esitas Theo Adam. Rahvusvaheline ooperiintendantide konverents (*AIDO*, president August Everding) andis oma Fidelio-medali tšehhi nimelisele ooperitegelasele ja muusikaentsüklopedistile Karel Bernanile, ühele vähestest ellujäänuist Theresienstadtis koonduslaagris. Stuttgardi Bachi Akadeemia presidendi Helmuth Rillingi algatusel telliti kaheteistkümmes sõjas osalenud maa heliloojailt (ainult Saksamaalt kaks heliloojat — Wolfgang Rihm ja Paul-Heinz Dittrich; Venemaal pärit Alfred Schnittke, Austriast Friedrich Cerha jt) ühine mälestusmissa *Requiem der Verschöpfung* (moto all "Sõda—vennastumine—rahu"), mis esitati siinsel Euroopa muusikafestivalil saksa-iisraeli(!) ühisjõududega. Ka Viini suvisele *Klangbogen*'ile olid kutsutud noorteorkestrid kõigest sõjas

osalenud maadest (Sibeliuse Akadeemia orkestri ees seisis Eri Klas, Eesti Muusikaakadeemia jättis minemata). Veel suvelõpune Bruckneri festival Linzis tõi ME-le Roland Baumgartneri "Rahusümfoonia". Hamburgi Riigioper soitis esimese külalistrupina vastavatud ooperimajja Tel Avivis (kavas ka Händeli "Belsatsar"), reisil oli Saksa-lisraeli lepituse ning koostöö eesmärk.

Miks oli *London Symphony Orchestra* (niigi küll tipporkestri) kontsertidel — kodulinna, Pariisis, New Yorgis, Viinis ja Tokyos — ning P. Boulezi juhatusel nii suur vastukaja? *LSO* on sündinud ju samuti "tänu" Hitlerile — siia emigreerunud Saksamaa ja ümberkaudsete maade põhiliselt juudi muusikutest...

## VEEL UUE MUUSIKA MAILT

Nüüdismuusika kahe suure "vaala" — **Pierre Boulezi** ja **Luciano Berio** 70 a juubelid andsid tooni kogu Euroopa muusika-elus, Berio juubel kaikus veel Tartu uue muusika päevadele 1996. (1993. aastal sai 70 György Ligeti, tänavu veebruaris sai sama vanaks György Kurtág, Karlheinz Stockhauseni 70 tuleb 1998. aastal.)

Kõige mõjuvama vastukaja leidsid **Boulezi** autorikontserdid tippdirigendist helilooja juhatusel, peamiselt *London Symphony Orchestra*'ga, aga mõneti samade kavadeka teiste kuulsate orkestrite ees. Juba jaanuaris alustati juubeliüritustega *LSO* residentis, Barbican Centre's festivalil *Pierre Boulez 70th Birthday Celebration*. Oma teoste kõrval (pigem isegi ehk vastupidi) esitas Boulez oma lemmikuid meie sajandist: Ravel, Schönberg, Berg, Webern, Stravinski, Messiaen, muidugi Bartók, solistid olid esmaklassilised: Anne-Sophie Mutter, Kyung-Wha Chung, lauljatarid Jessye Norman, Françoise Pollet, Maria Ewing ja noor Laura Aikin; Mstislav Rostropovits, Maurizio Pollini ning Daniel Barenboim. Pidevalt toimus midagi Boulezi

auks Pariisi IRCAM-i juures, Pompidou keskuses, tema asutatud *Ensemble InterContemporain*'i poolt. Otse juubelipäeval 26. III dirigeeris maestro sümboolselt noorusele au tehes Pariisi konservatooriumi orkestrit. Kontsert toimus Pariisi uue muusikalinnaku *La Villette*'i *La Cité de la Musique*'i uues saalis, kavas maestro poolt kesksena mõeldud tema oma *Rituel in memoriam Maderna*. Just enne juhatas ta Champs Elysées' teatris *LSO*-d, kohe juubeli järel *Chicago SO*-d (nii Londonis kui Pariisis kuulus tähtpäevaraja kahekaupa kuus kontserti (!). Champs Elysées's toimusid ka vastavad kohtumised, debatid, konverentsid, filmide näitamine, "ateljeed" jms. Brüsse-



Erwin Schulhoff.

lis, Lyonis, Cheltenhamis, Schleswig-Holsteinis jm, festivalidel ja juubeliõhtutel, kas sealsete orkestritega või *Ensemble InterContemporain*'iga (ansambli Boulezi kontserte juhatasid ka tema nooremad kolleegid) jne, pidustustel ilma Boulezita — kõikjal tehti talle kummardusi, mängiti teda.

**Luciano Berio** juubelile oli pühendatud Caeni uue muusika festival, kus tuli ettekandele *Sequenza I-XI* hulga nimekate solistidega. Berio ühe viimase suurema teose "Recital" klaverile orkestriga (36') tõi balletina "Kompass" Zürichis lavale Bernd Bienert, kujunduse autoriks Berio sõber, tipparhitekt Renzo Piano. Sienas, 52. *Settimana Musicale*



Viktor Ullmann.

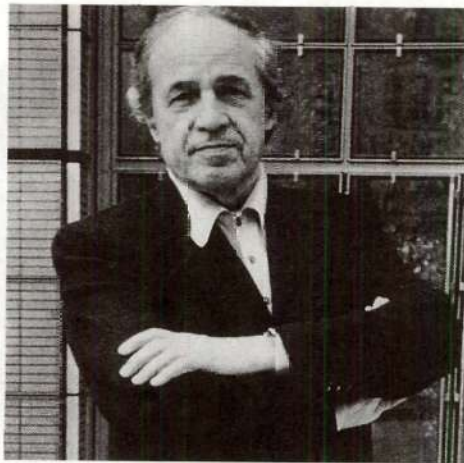
*Senese*'l oli samuti rohkesti ettekandeid, sh 6 etendust teostest *A Ronne* 8 häälele nukulavastuse-na. Torino festivalil oli Beriole pühendatud uue muusika osa (muide, 1993 — Schnittkele, 1994 — Pärtille). Aastal 1994 tegi oma kevadfestivali tema loomingust Londoni *South Bank Centre* (1995 — Arvo Pärt ja Balti heliloojad, 1996 — Harrison Birtwistle). Pariisi Chatelet' teatris kõlas uus teos sarjast *Sequenza* — nr 12, fagotile, novembris ME-l nr 13, akordionile (Rotterdamis tellimuse-na). Nr 12 esitati kohe ka 1995. a Euroopa kultuurilinnas Luxembourg'is. Rotterdamis kõlasid samas ka juba kõik senised 12 sekventsi, *De Doeleni* (siinse kuulsa kontserdimaja) tellimuse-na, kingituseks maestrole aga veel 12 uut soolopala (niisiis tõeliselt Berio vaimus) hollandi heliloojailt (!). Torino festivalile viidud kontsert *LSO*-ga kõlas enne Berio autoriõhtuna ja tema käe all Milano *La Scala*'s. Beriot mängiti iga päev Chigi Akadeemia suvefestivalil. Rahvusvahelisel muusikapäeval mängis *LSO* kodulinna Berio autorikontserdil maestro enda juhatusel, Beriole tehti kummardus kuulsate "promenaadkontsertide" lõpuõhtul (*Last Night of BBC Proms*). Jne.

Mitmete uute teoste maailma esiettekanded äratasid suurt tähelepanu, nimetame neid vaid kaasaja tuntumatelt heliloojalt nii vanemast kui nooremast põlvkonnast.



Luciano Berio.

Kesk-Saksa Ringhäälingu (MDR) suvefestivalil, kus menuga juhataas sümfooniaorkestrit ka Neeme Järvi, kõlas ME-l Krzysztof Penderecki II viiulikontsert, solist Anne-Sophie Mutter, dirigeeris autor. Viiuldaja sai endale uued palad Schleswig-Holsteini festivali jaoks ka Wolfgang Rihmilt. Samal festivalil oli ME-l vanameister Jean Françaix Trio, osales ka Kalle Randalu. Venezia biennaali 100. aastapäeva puhuks telliti W. Rihmilt aga orkestriteos — *InSchrift* kõlas esmakordselt Gabriele Ferro juhatusel Püha Markuse katedraalis. Michael Nymanilt sai uue Tromboonikontserdi rootsi virtuoos Christian Lindberg. Norra tuntuima koorihelilooja Knut Nystedti *Miserere* tõi Kanadas Edmontonis ME-le Tõnu Kaljuste. UNESCO Pariisi rostrumi hiljutine parim Eero Hämeenniemi, tõi Soome Raadio SO-le oma uue orkestriteose *Karnatika*. Helsingi festivalil kõlas Tan Duni II tšellokontsert. Uus teos Hans Werner Henzelt: Viini Filharmoonikute tellitud *Appassionamente*, d Christoph von Dohnányi; peatselt viis dirigent oopuse ka oma orkestrile Clevelandis. Henze on märkinud teose alapealkirjaks: Fantaasia ooperi *Lo sdegno del mare* teemal. Silmapiiril on uus ooper itaalia renessansskunsti ainstikul. György Ligeti andis käiku oma Viiulikontserdi uue, arvatavalt



Pierre Boulez.

viimase redaktsiooni, solistiks ikka Saschko Gavrilloff. Teos on juba ka *Deutsche Grammophon*'i plaadil, selle lähema aja ettekannete rida on aukartustäratav: 1995. aasta teisest poolest käesoleva aasta algupooleni kokku kahekümne seitsmes (!) suurlinnas nā Euroopas, Ameerikas kui ka Jaapanis, peamiselt koos *Ensemble InterContemporain*'iga (nendega valmis ka plaat Boulezi juhatusel). Harrison Birtwistle Londoni *Philharmonic Orchestra composer-in-residence*'ina tõi orkestrile uue teose *The Cry of Anubis*. Salzburgi festival tellis noorelt inglasele teose *Three Inventions*; esitas *Ensemble Modern*, dirigeeris autor. "Eurokontsert"

Varssavist tehti "Varssavi sügiselt", kus kõlas ühtlasi Wlodzimir Kotonski uus sümfoonia. Väsimatult kirjutab Soome helilooja Erik Bergman (1911), ja ka ameeriklaste tuntumaid, Elliott Carter (1908), kelle viimaseid teoseid, Partita orkestrile, kõlas ka Helsingi biennaalil; 1995. aastal valmisid tema Keelpillikvarrett nr 5, (ME Antwerpenis) ning kaksiklühipala *Esprit rude/ Esprit doux II* flöödile, marimbale ja klarinetele. *Last Night of the BBC Proms* tõi Berio muusika kõrvale ka H. Birtwistle'ilt tellitud uue teose *Panic*, altsaksofonile ja löökpillidele ning orkestrile. Leedulaste esmakordsel "Eurokontserdil" kõlas Vytautas Barkauskase

uus *Konzertstück* nr 2 Juozas Domarkase juhatusel. Uue muusika festivalide osa Euroopa muusikaelus pole vähenenud, pigem vastupidi. Nüüdismuusika sarjad on tunginud seniste traditsiooniliste pidustuste programmi, nt Salzburgi kevad-festivalile Claudio Abbado kui selle uue kunstilise juhi algatusel — *Kontrapunkte 1995*. Iseasi, kui võrd avangardistlikud (1950.—1960. aastate mõistes) on üldkõlalt uue muusika festivalide kavad; 1995. aastal oli märgata mitmelgi neist postmodernistlike retrospektiivide ilmumist.

(1 osa vt TMK 1996, nr 4.)

## UNIVERSAALNE KINEAST KONSTANTIN MÄRSKA



Konstantin Märskä.

Prantslaste suurejooneliselt algatatud kino sajandijuubel kestab, sest vendade Lumière'ide leiutatud "lollikindel" kinematograaf levis pärast selle 1895. aasta esimest avalikku tasulist demonstreerimist kogu Euroopas, ja paljude riikide arhivaarid on avastanud esimesed filmivõtted 1816. aastast. Eestis tähistatakse septembris saja aasta möödumist esimesest avalikust kinoseansist (22. septembrist 3. oktoobrini vkj Tallinna Börsihoone väikeses saalis — Edisoni kinetograafiga).

Kuid tänava moodub ka sada aastat kahe meie n-õ esimese vabariigi filmikorüfee sünnist. Need on Konstantin Märskä — 28. mail, ja Theodor Luts — 14. augustil.

Saaremaa noormees Konstantin Märskä alustas filmitegemist koos oma venna Theodoriga (1889—1961) 1920. aastail "Estonia-Filmis". Täiendanud end, õigemini praktilise filmitöö juures filmimist õppinud, Saksamaal, tuleb Konstantin Märskä tagasi Eestimaale 1928. aasta suvel. Filmitehnikast valmistatud noormehest saab üks eesti juhtivoperaatoreid. Ta rakendab oma energiat kroonikapalades, kuid nagu tänapäevalgi, näib talle mängufilm see suur ja õige. Ta on ajaloolise mängufilmi "Mineviku varjud" (1924) operaator ja tema "Konstantin Märskä Filmproduktioon" valmistab 1929—1930 neli mängufilmi (tummifilmid "Dollarid", "Vigased pruudid", "Jüri Rumm") "salongi- ja külalood", nagu filmiajaloolane Veste Paas neid nimetab, ja helifilm "Kuldämblik". Kuna just siis sai film endale sünkroonheli, lavastas hea tehnikamees Konstantin Märskä Ameerikast jõukana kodumaale naasnud eestlase loo ja salvestas filmi heli grammofoniplaadile. Et esimesed helifilmid pidid olema "laulvad", siis "Kuldämblikus" laulavad oma laule Olga Torokoff-Tiedeberg ja Aleksander Arder.

Hiljem tõuseb Märskä kroonikaid tegeva "Eesti Kultuurfilmi" juhtivoperaatoriks, ja oleks hea, kui peamiselt tema filmitud väikesemeresaares poeesia "Vaateid Osmussaarelt" (1937) restaureeritaks, sest alles siis saaksime filmist samasuguse mulje kui tollane kinopublik.

Teise maailmasõja ajal jäi Konstantin Märskä Eestisse, ja kuigi ta polnud üldse poliitikainimene, takistas ainuüksi see fakt tal sõja järel punases Eestis tööd saamast. Eestisse tulnud operaator Semjon Školnikov vajas kohalikke olusid tundvat operaatorit ja võib arvata, et tema eestkoste KGB-s rehabiliteeris Märskä (vt TMK 1994, nr 8/9, lk 13-14). Kui "Lenfilmi" režissöör Herbert Rappaport vajas jälle Eesti olude tundjat, sai Konstantin Märskä filmi "Elu tsitadellis" teiseks operaatoriks (1947). Tal õnnestus jätkata oma valgustuslikke-kultuurfilmilikke traditsioone filmide "Eesti põlevkivi" (1948) ja "Nõukogude Eesti kalurid" (1950) juures. Need olid muidugi nõukogulike sundpropaganda lisanditega.

Märskä suri Tallinnas, teada olevalt Kinostuudios, 30. augustil 1951, ajal, mida võiks nimetada stalinliku kinopropaganda tippajaks.

J. R.

## "KOLM VÄRVI" — MEIE PAIK EUROOPAS

**"KOLM VÄRVI: SININE"** (*"Trois couleurs: bleu"*)  
Lavastaja Krzysztof Kieslowski. Käsikiri Krzysztof Piesiewicz ja Krzysztof Kieslowski, käsikirja kaasautorid Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Slawomir Idziak. Operaator Slawomir Idziak. Kunstnik Claude Lenoir. Muusika: Zbigniew Preisner. Montaaž: Jacques Witt. Osades: Juliette Binoche (Julie), Benôit Régent (Oliver), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Hugues Quester (Patrice), Emmanuelle Riva (ema), Jacek Ostaszewski (flöödimängija), Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski jt. Kestus 98 minutit. Prantsusmaa, 1993.

**"KOLM VÄRVI: VALGE"** (*"Trois couleurs: blanc"*)  
Lavastaja Krzysztof Kieslowski. Käsikiri Krzysztof Piesiewicz ja Krzysztof Kieslowski, käsikirja konsultandid Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Edward Klosinski. Operaator Edward Klosinski. Kunstnikud Halina Dobrowolska, Claude Lenoir. Muusika Zbigniew Preisner. Montaaž: Urszula Lesiak. Osades: Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Aleksander Bardini (advokaat), Juliette Binoche, Florence Pernel jt. Kestus 91 minutit. Prantsusmaa-Poola, 1993.

**"KOLM VÄRVI: PUNANE"** (*"Trois couleurs: rouge"*)  
Lavastaja Krzysztof Kieslowski. Käsikiri Krzysztof Kieslowski ja Krzysztof Piesiewicz. Operaator Piotr Sobocinski. Kunstnik Claude Lenoir. Muusika: Zbigniew Preisner, Van Den Budenmayer. Montaaž: Jacques Witt. Osades: Irène Jacob (Valentine Dussaut), Jean-Louis Trintignant (kohtunik Joseph Kern), Jean-Pierre Lorit (Auguste Bruner), Frédérique Feder (Karin), Samuel Lebihan (fotograaf), Juliette Binoche, Julie Delpy, Benôit Régent, Zbigniew Zamachowski jt. Kestus 99 minutit. Prantsusmaa-Sveits-Poola, 1994.

Krzysztof Kieslowski filmide kohta võib veel TMK-st lugeda: Marcin Sulkowski, "Sotsiaalsus kümnendivahetuse poola filmikunstis", 1988, nr 1; Sergei Anaškin, "Armasta oma ligimest...", 1990, nr 11; Lauri Kärk, "Krzysztof Kieslowski, tema maailm ja selle dramaturgia", 1995, nr 6. — *Toim.*

Käin tihti kinos, ja kuigi ma ei tea linastuva filmi pealkirja, tean ometi, mida vaatama lähen. Hollywoodi ülimalt tunnustatud konventsioonid vormivad faabulaid aastakümneist tuntud šabloonide järgi, tunde rõhu asetused on ikka ühesugused ning vääramatult kordub *happy end*-i rituaal. On kentsakas, et Hollywoodi kinomudel ei kehti mitte ainult Ameerika filmides, vaid ilmneb tihtipeale teistelgi mandritel valminud linastustes, kuulutades valjuhäälselt oma kohanemisvõimet.

Loomulikult armastan minagi Hollywoodi filme nagu ehtne kinohull kunagi, ammutan rahuldust muutumatuist tavadest ja konventsioonidest, elan kaasa ekraanimaailma mõnusal turvalisusele, mis tagab hüvituse headele, karistuse pahadele ja kindla õnneliku lõpu; samastan end kaunite naistega, ihaldan ilusaid mehi, nutan ja naeran vastavil kohtadel, väljun kinosalist reipana... ja unustan kõik veel enne, kui koju jõuan. Kusjuures tean, et nii peabki olema: mul tarvitseb tunda vaid üürikest naudingut, et otsida seda hiljem taas järjekordsest magusarmsast



Krzysztof Kieslowski.



linatsest *made in Hollywood* justkui uimastist. Niisiis krõbistan kuust kuusse noid ülevaabatud filmi-munavalgeküpsiseid, tundes kord-korralt üha suuremat küllastust ja tüdimust. Ja äkitselt langeb minu kinolauale otseku roana teiselt planeedilt mõni Peter Greenaway, Nanny Moretti, Derek Jarmani, Pedro Almodóvari, Jim Sheridan, Sally Potteri või Krzysztof Kieslowski film.

See teine planeet on Euroopa! Ehtsat euroopa filmi jälgides veendum iga kord, et kinomenüü ei pea koosnema üksnes Hollywoodi munavalgeküpsistest; et on olemas filmid, mis ei toimi uimastina, kuna rahuldustunne, mida nad pakuvad, ei teki mitte naudingust, vaid kannatusest. Vaataja kannatuse tingib järjest suurenev teadlikkus, et jutustatav lugu on "eluline" ning et seega valitsevad loos, nagu elus eneseki, juhus, ebakindlus, kartus, õnnetus ja hallus. Kangelased pole kaunid ega eriti edukad, pealegi nad õigupoolest ei tegutsegi, sest kedagi ei jälitata ega tulistata — nad tegelevad mingite harilike asjadega, mis ometigi sööbivad mällu ning sunnivad endast mõtlema veel kaua pärast seansi lõppu, sunnivad vaatajat asetama end nende asemele ning, mis kõige tähtsam, — rikuvad kinoajaviite õndsat rahu.

Just. Kel oleks veel soovi kinosaalis mõelda ja kannatada? Krzysztof Zanussi sõnul "seostub Euroopa kino piina ja igavusega".<sup>1</sup> Juba prantsuse "uue laine" aegadest saadik on see üha enam muutumas režissööri-autori hääletoruks, mille kaudu oma asjust, kirgedest ja kinnismõttest jutustades kaugenetakse vaataja ootusist ja vajadusist. Samuti on ta kaotamas oma müütiloovat jõudu, mis oli enamalt veel suuteline võistleva Hollywoodi müüdiloomega, lisab Zanussi. Seetõttu õnnestubki nüüd külastajaid vaevalt ligi meelitada. Krzysztof Kieslowski ühise pealkirja "Kolm värvi" alla koondatud kolme filmi edu — nii kunstilises mõttes kui ka prestiiži ja külastatavuse poolest — on seega eriliseks nähtuseks; ka pean seda võimaluseks Hollywoodi suhkrukookidest tüdinud vaatajate jaoks, nende jaoks, kes otsivad teadvust ja tunnetust, mis puuduvad traditsioonilistes žanrivormides; nende jaoks, kes on valmis püüdma otsida iseendas sarnast filmikangelaste mõtteviisi ja kannatustega.

On selgemast selgem, et Poolas enim vaadatavate filmide edetabelis kaotavad Kieslowski filmid Hollywoodi toodangule. Imesid ei juhtu. Kõige täbaramas olukorras oli "Sinine" (1993), võrreldes "Sauruste par-

gi" ("Jurassic Park"), "Sliveri" ja "Ässad 2-ga" ("Hot Shots 2"); kõik 1993. aasta filmid. Sellegipoolest oli neljateistkümne linastusnädala möödudes "Sinist" vaatamas käinud 179 000 külastajat. "Sinise" populaarsus ja festivalidel pälvitud auhinnad põhjustasid selle, et "Valge" (1993) kogus juba kahe nädalaga 106 000 vaatajat, edestades niiviisi näiteks "Addamsite perekond 2" ("Addams Family Values", 1993; 69 000 vaatajat kolme linastusnädala jooksul) ja "Süütuse aega" ("The Age of Innocence", 1993; 24 000 kolme nädala jooksul). Kehvemini läks "Punasel" (1994), mis kogus kahe nädalaga 57 000 vaatajat — ilmne kaotus näiteks "Paljas relv 33 1/3-le" ("The Naked Gun 33 1/3. The Final Insult", 1993, 92 000 vaatajat kahe linastusnädala jooksul).<sup>2</sup>

Toon need arvud ära, tõestamaks, et Kieslowski filmide vaadatavus Poolas osutus igati heaks: teatavasti ei ole poolakad kodumaiste filmide teab mis sihikindlad vaatatajad — küllap sellepärast, et oma olemuselt osutuvad needki (kuigi varjatult) hollywoodlikuks toodanguks — nagu näiteks "Koerad 2" ("Psy 2", 1994; kuu jooksul pool miljonit vaatajat).

"Kolmest värvist" on kujunenud tavaks kõnelda kui triloogiast. Usutlustes on režissöör ise ning stsenarist Krzysztof Piesiewicz öelnud välja kõiki filme ühendavad jooned: värvid — Prantsuse lipult (sinine, valge, punane) — juhtmõtted — Suure Prantsuse revolutsiooni lipukirjad (vabadus, võrdsus, vendlus) — ning Euroopa riigid, kus toimub filmide tegevus: Prantsusmaa, Poola ja Šveits. Piesiewicz on öelnud nõnda: "Vabadus (...) — tahame rääkida sellest, et tegelikult ei tahagi inimene olla vaba. Ta igatseb langeda armastuse vangi. [- -] Võrdsuse puhul on tegemist pigem võrdõiguslikkusega. Vendlusest tahame kõnelda kui tundeist, kokupuutest. Võib-olla halastusest."<sup>3</sup> Kieslowski aga lisab: "Neid kolme filmi seob omavahel euroopalik mõtteviis, mille aluseks on Suure Prantsuse revolutsiooni aated (...). Et valisime Prantsusmaa, on endastmõistetav, sest see maa on nende aadete sünnimaa. Poola on riik Ida-Euroopas, mis pürib osaks Euroopast. Šveitsil on kummaline staatus: ta on ainukene Lääne-Euroopa riik, mis ei kuulu Euroopa Liitu, saarekeseks Euroopa südames."<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Andmed on saadud ajakirjast "Film" 1994, nr 2, 4 ja 7.

<sup>3</sup> "Pogon za motylem". Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem. "Kino" 1992, nr 1.

<sup>4</sup> "Wolnosc sie nie ma." Rozmowa z Krzysztofem Kieslowskim. "Kino" 1992, nr 8.

<sup>1</sup> "Kino europejskie kojarzy sie z meka i nuda — mówi Krzysztof Zanussi". Ajakiri "Kino" 1994, nr 4.



"Kolm värvi: sinine", 1993. Juliette Binoche (Julie) ja Benoit Régent (Oliver).

Niisiis pidid "Kolm värvi" esmajoones tõlgendama euroopalikku kultuuripärandit ja Euroopa kultuurilist ühtsust. Näinud kõiki kolme filmi, olen täheldanud veel kaht ilmset ühisjoont. Nimelt sisulist. Sest nagu selgub viimasest filmist, osutuvad triloogia kangelasteks päästetud La Manche'i väinas uppunud reisipraamilt. Ning ka vormilist. Sest igal filmil on pealkirjale vastav toonaalsus: sinine, valge ja punane (operaatoreiks vastavalt Slawomir Idziak, Edward Klosinski ja Piotr Sobocinski), seda ka muusikalises mõttes (helilooja Zbigniew Preisner). Enamikus arvustustes, mis ilmusid pärast "Kolme värvi" kinodesse tulekut, rõhutati ja mõtestati lahti just neid ühisjooni. Mulle aga näib, et sellega pole veel kõik ammendatud. "Kolme värvi" struktuuri süüvides tulevad ilmsiks justkui varjatunud ühenduslüli. Neiks on peened tunded, juhus ja metafüüsika.

"Lääne filmi taustal on Kieslowski valusalt inimlik. Ja küllap just seetõttu ongi ta publikut kütkestanud," on väitnud Krzysztof

Zanussi<sup>5</sup>. Minulegi on jäänud säärane mulje, nimelt sest asjast saadik, kui vaatasin telerist "Dekaloogi". Oma "seriaalis" jutustas Kieslowski sedavõrd peentest ja intiimsetest tundedest, nii delikaatseist asjust ja ebaratsionaalsest käitumisest, et nood šokeerisid ja tundusid uskumatuina. Sest mida võime näha seriaalides? Ühemõttelisust: Aleksis vihkab, McGyver tulistab, Manuela armastab, "Troopika kuumus" hõõgub. Neile näiteile võib taandada absoluutselt kõik. Konventsioonide ja tavade eiramine tekitab vaatajais segadust. David Lynchi "Twin Peaks" võis lihtsalt mitte tähele panna ja nimetada tobeduseks. "Dekaloogist" aga niisama lihtsalt lahti ei saanud, kaitstes seda ju aukartus kümne käsu ees — ning nõnda öeldigi: "Ah, on kah," või "Arvatavasti kehva-poolne." Filmide edu Läänes andis alust mõtisklusteks poolakate suhtumise üle jumalasse, õigupoolest aga tulnuks jälgida poolakate suhtumist hoopis telerisse ning nende ootusi seriaalide puhul.

Kummatigi töid "Véronique'i kaksikelu" ja "Kolm värvi" kinnogi, kus samuti näidatakse peaaegu eranditult ühemõttelisust —

<sup>5</sup> "O przechodzeniu kładka we mgle." Mówi Krzysztof Zanussi. "Kino" 1993, nr 9.

Al Pacino vihkab, Bruce Willis tulistab, Michelle Pfeiffer armastab, "Kiirus" ("Speed", 1994) vuhiseb edasi —, peened tunded, läbi-nähtamatud ajendid ja sügavamõttelisuse. Tahaks kirjutada: täpselt nagu vanasti, mil kinno mindi selleks, et tabada suurmeisterite filmides maailmanägemust, elada kaasa raskeile katsumusile, saada osa saladusist. Kieslowski on jälle tõestanud, et tundeid — ekraanil tegelastevahelisi, saalis vaatajate omi — ei saa niisama hõlpsasti lahterdada ega lihtsalt kirjeldada. "Sinise" kangelanna (Juliette Binoche) kannatus ja meeleheide, "Valge" peategelase (Zbigniew Zamachowski) alandus ja kibe triumf, "Punase" peategelase (Irène Jacob) tusk ja ebakindlus — need on vaid märksõnad, millest kajab vastu keerukaid psüühilisi seisundeid, ülimalt tundlikust, võimalikke katsumusi. Selles mõttes ongi "Kolm värvi", nagu Zanussigi väidab, valusalt inimlikud, kus lisaks samastumisvõimalusele antakse mulle, vaatajale, ka kaastunde alternatiiv. Samastama olen end võimeline nii kurjategija Carlito ("Carlito tee", "Carlito's Way", 1993), politseinik Jacki ("Kiirus") kui ka pettur Maverickiga ("Maverick", 1994), kuid ma ei saa end nendega võrrelda. Julie, Karoli ja Valentine'i kohale võin end aga asetada, sest minu elus tuleb ette nendega ühesuguseid läbielamisi ja ma mõistan neid inimlikke, elulisi ja omaseid tegelasi, nende probleeme ja tundeid.

Ühtsustunnet ja üksteisemõistmist rõhutab järgmine "Kolme värvi" maailmas valitsev element — juhus. See ei ilmne Kieslowski filmides esmakordselt. 1981. aastal

pühendas ta sellele kogu filmi — nii ta viimase pealkirjastaski: "Juhtum"<sup>6</sup> —, millega hävitas vaatajate meelerahu, röövides neilt kindlustunde, et ainult nemad ise võivad tõsiteadlikult oma saatuse üle otsustada. "Kolme värvi" kangelaste elukäiku määravad pime juhus, tobe seik, saatuse armutu tahe. Ühtki neist pole võimalik ennetada ega vältida, kõigi tagajärgi tuleb lihtsalt taluda. Hirm juhuse ees saadab enam-vähem teadvustatud tundena meid kõiki, täiskasvanuid. Kieslowski: "Elu võiks minna hoopis teistmoodi, kui m i l l a l g i poleks juhtunud m i s k i t. Mingit pisiseika. Kui poleks välja öeldud ja hiljem unustatud mingit sõna, mille jättis ometi meelde see, kellele sõna oli määratud. Kui poleks olnud mingit käeligtust, näoilmet. Sest siis miski murdub."<sup>7</sup>

Kieslowski filmid elustavad hirmu juhuse ees, meenutavad kõige heitlikkust: autoõnnetus hävitab Julie perekonna ja heaolu ("Sinine"); inimene, keda Karol ettearvamatult kohtab, muudab tema elu ("Valge"), Valentine'i ja Auguste'i lakkamatu eemaldumus teineteisest ajas ja ruumis takistab püsivate sidemete ja turnete teket ("Punane"). Ent samas õpetavad "Kolm värvi", kuidas juhust omaks võtta. Ebakindlusest, kaotustest ja hirmudest, mis meile pidevalt osaks langevad, võivad ometigi sündida positiivsed väärtused, kuigi see ei juhtu kergelt ega kui-

<sup>6</sup> Poola keeles märgib sõna *przypadek* nii "juhus" kui ka "juhtumit". — *Tlk.*

<sup>7</sup> "Za kulisami". Z. Krzysztofem Kieslowskim. "Kino" 1993, nr 9.



"Véronique'i  
kaksikelu", 1991.  
Irène Jacob  
(Véronique/  
Weronika).



"Kolm värvi: punane", 1994. Irène Jacob (Valentine Dussaut).

gi tihti. Kieslowski: "Elu on korrapäratu, ent vahel juhtub, et märkame mingit traagelniiti, mis siilud omavahel ühendab ja muudab nad terviklikuks, veetilgas peegelduvaks maailmaks."<sup>8</sup>

Miks nii on ja kust kohast seda traagelniiti leida — see on saladus, mille peavad enese jaoks avastama nii "Kolme värvi" tegelased kui ka iga vaataja omaette. Kieslowski filmide kohal lasub terve tähenduste võrk, parema sõna puudumisel võiks neid tähendusi nimetada metafüüsilisteks. Kieslowski: "Jutustan alati lihtsakoelisi lugusid, ent samas püüan, et neis leiduks veel mingi teine tõlgendusvõimalus, mis erineks faabulast, mida jutustan mina..."<sup>9</sup>

Tänapäeval jutustatakse kinos peaaegu eranditult lihtsakoelisi lugusid, millele pole võimalik midagi rajada. Viimaste võlu piirdubki pahatihti vaid sellega. Kieslowski filmid juhatavad vaataja eksistentsiaalsete probleemide ringi, mis omandab ka hingelise ulatuse. Kangelaste elul on metafüüsiline dimensioon, miski selles pole päevselge ega ühemõõtmeline. Igast inimesest saab mõistatus, igal teol puudub harilik motivatsioon. Tadeusz Sobolewski nimetab "Kolme värvi" ulatust "ilmalikuks müstitsismiks"<sup>10</sup>. Sest

<sup>8</sup> Samas.

<sup>9</sup> "Piekne hasla i tajemnice". Z Krzysztofem Kieslowskim rozmawia Hiroshi Takahashi. "Kino" 1993, nr 9.

<sup>10</sup> Tadeusz Sobolewski. "Lot na uwiezi". "Kino" 1993, nr 10.

kesksel kohal pole mitte jumal, vaid teine inimene ja iseene saatus.

Räägitakse, et Euroopa kino on hääbumas, et tulevikus hakkavad filme väntama üksnes ameeriklased, sest nemad oskavad seda kõige paremini. Mis seal's ikka — kuidas nad seda oskavad, näeb igaüks ise. Kahaksa-aastane Jody, Cecil B. DeMille'i lapselaps, kelle versioon võitis "Maailma suurima vaatamängu" ("The Greatest Show on Earth", 1952) stsenaariumi konkursil täiskasvanute omi, on pisut suuremaks kasvanud. Sellegipoolest paistab, et ta pole ületanud kuuesteistkümmene eluaasta künnist, ning siiani valmivad stsenaariumid tema ettekirjutuste kohaselt, ikka arvestatakse filmide tegemisel just temasuguste vajaduste ja õpetustega. Kuid meie, vaatajad, vananeme kiiremini kui Jody. Ja kuigi armastame Hollywoodi filme, tunneme aeg-ajalt paljude Hollywoodi filmide seanssidel mingit kummalist kohmetust. Siinkohal oleme järelikult ületanud Jody tase ega soovi alati kinos vaid mängida. Vahel tahaksime midagi mõista ja millestki mõelda. Sellist võimalust suudab tänapäeval pakkuda pea üksnes Euroopas, kuid igal juhul väljaspool Hollywoodi tehtav kino.

Krzysztof Kieslowski on otsustanud, et enam filme tegema ei hakka. "Miks?" pärivad kõik. Kieslowski vastab, et on tüdinud. Ent isegi siis, kui tõepoolest läheb nii, et Kieslowski ei tee enam ainustki filmi, on sellestki küll, mida ta juba on meile näidanud ja jutustanud.

Ajakirjast "Dialog" 1995, nr 1.  
Poola keelest tõlkinud MARGUS ALVER

## VEEL KORD "VÄRVIDEST"



"Kolm värvi: valge", 1993. Zbigniew Zamachowski (Karol Karol).

### 1

Seda teksti kirjutades olen kahes mõttes asjaarmastaja: armastan kino, kuid ei ole asjatundja. Pealegi pole ma alati kino armastanud: vanasti köitis mind teater, millelt kino vaatajaid eemale meelitas. Lõpuks suutis teater end kindlustada ja keskendus sellele, mida kino ei suuda. Nüüd on vaatajad endale võitnud jällegi televisioon. Siiski usun, et kinogi suudab end kindlustada, nii nagu teater. Ta juba teebki seda: kino omapäraks jääb see, mis televisioonis ei tule üldse välja või õnnestub palju halvemini kui suurel ekraanil. Mis aga saab siis, kui teleekraan täidab kogu toaseina, selle üle murdku pead kahekümne esimese sajandi filmimaanid, vähemalt need, kes leiavad endile elukohta.

Tahan kirjutada Krzysztof Kieslowski ja Krzysztof Piesiewicz kolmikfilmist "Kolm värvi", selleks ajendas mind Grazyna Stachówna artikkel "'Kolm värvi'" — meie paik Euroopas" ning selles sisalduv Hollywoodi

ja Euroopa kui filmitoodangu "eri planeetide" vastandus. Leian, et sel määral, mil vastandust on põhjendatud, tuleneb see kõigest ameerika filmikunsti kõrgemast arengutasemest võimaluste otsimises vaevarikkaks koostööks televisiooniga, ja et kogu ülejäänud vastandus on harjumuspärane illusioon, eurooplaste juba praegu klassikaliseks muutunud Ameerika-kompleksi vili. Seejuures on halenaljakas, et kui Lääne-Euroopas on alates Jean-Jacques Servan-Schreiberi "Ameerika kutsest" selle kompleksiga just nagu lepitud ning näiteks Prantsusmaal on jõudnud tekkida isegi antikehad, siis Poolas on taud haripunktis.

Valinud oma vaimseks juhiks Krzysztof Zanussi, nimetab Grazyna Stachówna Hollywoodi toodangut "ülevaabatud filmi-munavalgeküpsisteks" ning vastandab neile — ja selles lauses on kogu vastanduse tuum — "ehtsad Euroopa filmid (...), mis ei toimi uimastina, kuna rahuldustunne, mida nad

pakuvad, ei teki mitte naudingust, vaid kannatusest". Ja edasi: "Vaataja kannatuse tingib järjest suurenev teadlikkus, et jutustatav lugu on "eluline" ning seega valitsevad loos, nagu elus eneseski, juhus, ebakindlus, kartus, õnnetus ja hallus. Kangelased pole kaudid ega eriti edukad, pealegi nad õigupoolest ei tegutsengi, sest kedagi ei jälitata ega tulistata, — nad tegelevad mingite harilike asjadega, mis ometigi sööbivad mällu ning sunnivad endast mõtlema veel kaua pärast seansi lõppu, sunnivad vaatajat asetama end nende asemele ning, mis kõige tähtsam, — rikuvad kinoajaviite öndsat rahu." Niisuguseks Euroopa filmiks olevat niisiis "Kolm värvi".

Uimastid võib siinkohal kõrvale jätta, ent tunnistan, et kinos kannatada mul ei pruugi: kannatuste puhuks on ehitatud haiglad, kui mul aga kinos igav hakkab, siis lihtsalt väljun saalist. Ma ei tegele praegu Hollywoodi kaitsmisega, seega ainult paar sõna tähelepanuks tema ründajaile. Esiteks, nad ründavad tavaliselt ühe hoobiga nii teleseriaale (s.o masstoodangut) kui ka supertoodangut, nagu näiteks "Tähtede sõjad". Esimesi vaadates samastatakse end teleekraanil nähtavaga, teisi jälgides aga tekib soov elada hoopis teistsugust elu, kui pakuvad telekonventsioonid. Just tänu sellele, et on olemas nii üks kui ka teine, suudab film püsida tööstusharuna ning säilivad paljud ametid. Nõnda on loodud eeldused kõrgetasemelise toodangu jaoks. Sest mis on näiteks "Forrest Gump"? Kas Euroopa film? Teiseks, Hollywoodis tegeldakse "metafüüsika" ja "müstikaga" palju sagedamini kui Euroopas. Üldiselt aga ei tehta seda seal "ilmalikul viisil", vaid nagu kord ja kohus — ühes jumala ja inglitega. Mõnes armastatud seriaalis käivad inglid maailmas ringi ja päästavad inimesi ära nii mõnestki lootusetust juhtumist. Just neist seriaalidest on inglid sattunud koguni kõrgetasemelisse toodangusse (Wim Wendersi "Taevas Berliini kohal"). See tõestab, et Hollywoodis on alal hoitud midagi ülimalt väärtuslikku: mass- ja kõrgetasemelise toodangu omavahelise osmoosi võime. Tõestuseks kas või David Lynch'i filmid. Kolmandaks, McGyver, kulla pani Grazyna, ei tulista. McGyver ei kannu kunagi relva ega surma kedagi, ta on ökoloogia ajastu eriagent, mis muuseas näitab, et Hollywoodi vanimadki stereotüübid on arenemisvõimelised. Arenemisvõime aga andvat tunnistust elujõulisusest.

Järgnev võib näida paradoksina, ent jään siiski selle juurde. Ainsaks filmikunstiks, millega olnuks mõtet võrrelda ameerika

kino, oli nõukogude filmikunst (mitte aga Euroopa oma). Üksnes neis kahes riigis (kuuldavasti ka Indias) oli kino, hoolimata kõikidest alaliikidest, selgesti eristunud rahvuskultuuri väljund. Ei tea, kas Venemaal on see endiselt nii.

Kuid tulgem tagasi "Kolme värvi" juurde: asja iva on selles, et "Kolm värvi" pole üldse selline film, millisena teda kirjeldab Grazyna Stachówna, nagu muuseas terve hulk arvustajaid enne teda.

## 2

Kui Kieslowski oli lõpetanud "Kolme värvi" lavastamise ja teatas, et "paneb kaamera riulisse", kinnitasid kurjad keeled, et vanameister albib: küllap on ta filmide mitte just eriti vaimustunud vastuvõtust pettunud. Arvan siiski, et režissöör mõtles öeldut tõsiselt, tunnistades seega avalikult teda juba ammu muserdavat loomingulist kriisi, mis avaldus esmakordselt 1984. aastal, kui Kieslowski tegi vea, lastes välja filmi "Ilma lõputa". Toona kirjutati see viga sõjaväelise tsensuuri arvele. Lühidalt võiks toda loomingulist kriisi nimetada *t e e m a m ä ä r a t l e m i s e k r i i s i k s*, ehk *k e s k e n d u m i s r a s k u s t e k s*. Muide, näib, et selliseid muresid pole mitte ainult Kieslowskil; võib-olla levivad nad meie sajandilõpu kultuuriõhustikus justkui gripi-viirus. Ent ärge kaldugem teemast kõrvale. Isegi kui Kieslowski ei kannata niisuguste probleemide all üksi, näib ta olevat iseäranis vastuvõtlik, võlgnedes selle omaenda silmapaistvaimale oskusele — tundlikkusele tavapärasuse ja argipäeva suhtes, mida ta peab sündmuste allikaks. Seetõttu võiski kunagi näida, et dokumentalist Kieslowskil pruugib vaid kaamera tänavanurgale üles seada. Viimane oli loomulikult liialdus, sest iseenesest ei jutusta tegelikkus oma lugusid isegi sündinud dokumentalistile. Ent sellegipoolest suutis viimane neid ilmse kergusega välja lugeda.

Kas tulek faabula juurde muutnuks selle võime igal juhul nulliks? Üldiselt mitte. Tundub vaid, et kunstilise loomingu juurde asudes tõrkus Kieslowski enesele aru andmast, et enam ei jookse jutustus spontaanselt, ilma välise tõuketa — isegi siis, kui filmi ainestik jääb peaaegu muutmata nagu "Amatööris", kus Jerzy Stuhr nii hiilgavalt *tabula rasa't* teeskles. Muide, peangi "Amatööri" Kieslowski parimaks filmiks, hoolimata paarist karist metadokumendi (film on ju sellest, kuidas saadakse dokumentaalfilmide režissööriks) stsenaariumis. Nad polnud nii olulised, et sundinuks režissööri otsima

tähendusi, mis on varjul jutustatava ainestiku taga. Seesama õnnestus puhuti ka "Lühifilmis tapmisest" ja "Lühifilmis armastusest" (aga mitte enam "Dekaloogi" ülejäänud osades). Kummagi kaotas Kieslowski kuidagi viisi jutustamisande: loobunud tegutsemast pelgalt filmi-tegelikkuse vahendajana, hakkas ta kogeleva. Järgneb paradoks: Kieslowski on praegugi säilitanud endale omase dokumentalisti aukoodeksi, mis teeb tema jaoks raskeks v ä l j a m õ e l d i s e, ja just seepärast ongi tema filmide lõpp alati nii v ä l j a m õ e l d u d. Teisisõnu: see, mis filmides toimub, on kõige tavalisem ja loomulikum, kuid jutustuse seoselement, mis peab toimuvast tooma välja mõtte, on tihti liialt väljamõeldislik.

Alates pealkirjadest: "Dekaloog", "Kolm värvi". Oleks see vaid reklaamitrikk või võte sponsorite leidmiseks! Kuid need pealkirjad määravad otseselt filmide esteetika ning täidavad arvustajate jaoks millegi kasutamisu-henditaolise aset. Viimaks jääb mulje, et jutustus on valminud lisandina ülevalt poolt ette antud mõttele ja seostele.

Nõnda jõudsimegi lõpuks välja päris teema juurde: "Sinine", "Valge", "Punane". Ja ainult arusaamatuste vältimiseks rõhutan veel kord, et Kieslowski filmidel pole midagi ühist absurdipoeesiaga. Sest režissöör ja stsenaarist mitte ainult et ei väljenda mingit mõttetustunnet, vaid isegi ei avalda rahulolematust selle üle, nagu puuduks maailmas mõte — kuigi on selgemast selgem, et mõte võib jääda tabamatuks nii ekraanitegelastele kui ka nende loojaile.

Vastuoksa Tadeusz Sobolewskile, keda tsiteerib Grazyna Stachówna, pole tegemist hoopiski mitte "ilmaliku müstisismiga", vaid täiesti mõistusparase, vaata et religioosse vaatenurgaga, kuigi puudub kindlaksmääratud usutunnistus ning selle selged avaldused.

Niisiis ei seisne raskused mõttes, vaid tähenduses. Kõik, mis Kieslowskil ekraanil toimub, on täiesti mõtestatud, ent seda ähvardab lakkamatult kaalutus, tähenduse puudumine.

### 3

Prantsuse lipu värvid: sinised on tühjas elutoas rippuvad klaashelmed "Sinises", valge on pruudiloor "Valges", "Punases" on veripunane hiiglasuur reklaamplakat külgvaates Irène Jacobiga, kes teeskleb fotograafi nõudmise kohaselt, et "on väga-väga hirmul"... Väga kena. Sealjuures on need tööpoolest ülikaunid kaadrid, ekraani täitumine aeg-ajalt filmi pealkirjale vastava värviga

aga tekitab vaatajas mulje kompaktsusest (mida jätab soovida filmi narratiivne külg). Samasuguse — kuigi peenema — efekti liisab muusika. Enim on säärast asendusvõtet kasutatud "Punases", kõige harvem "Valges". "Sinises" aga, mille värvigamma vastab filmi pealkirjale loomulikemal viisil<sup>1</sup>, on värvi kahekordne rakendus vaata et liialt ning jätab pahatihti mulje, justkui oleks kinolint tehnilise praagi tõttu sinises tõmbunud.

Kogu kolmikust püsib jutustuse varal kindlaimalt koos "Sinine" ning vajab kõige vähem täiendavaid kandetalasid. Kõige laialivalguvam on "Valge", see-eest aga sisult rikkaim ning poola tavavaataja jaoks kõige lähedasem (piisab kas või sellest, kui võrrelda kaadrit ja linnapilti "Valges", kus režissöör ja stsenaarist on omas kodus, Pariisi ja Genfi armetusega kahes ülejäänud filmis, märkamaks, et ainult "Valges" on tegevus lahutamatu seotud tegevuspaigaga). Kõige halvem lugu on "Punasega": kogu filmi kannab vaid üksainuke paariks fragmendiks jaotatud sekvents, mis koosneb peategelase (Irène Jacob) kohtumistest erakust kohtunikuga (Jean-Louis Trintignant). Kõik ülejäänud on vaid aplikatsioon. Filmide pealkirjaks olevad värvid ei viita ainult Prantsuse Vabariigi lipu värvidele, vaid on kooskõlas ka selle aatelise problemaatikaga: vabadus, võrdsus, vendlus... Pole keeruline aduda, et need kolm mõistet on meie kultuurimaastikul ülimalt olulisel kohal ning et neile mõistetele võib taandada mis tahes teemavaldkonna — sama kehtib niisiis ka Kieslowski ja Piesiewicz puhul. Aga...

"Sinises" kaotab tuntud muusiku naine autoõnnetuses mehe ja pisitütred; haiglast välja tulnud, on ta lahti rebitud kogu senisest elust. Tema esmaseks otsuseks on end lõplikult lahti rebida, "saatuse lööki" kroonida: ta käsib müüa maha maja, viskab minema mehe lõpetamata teose noodid, sööb ära tütre kuivanud jääkompveki ning... magab kadunud mehe assistendiga. Ent "saatuse löök" osutub salakavalamaks kui esmapilgul õnnetuse koletislikkusest aimatagi võinuks. Surnud mees pidas armukest, kes on nüüd mehest rase, leitakse koopia hävitatud nootidest, assistent aga armub truult ja vaikides endisesse emandasse ning puüab visalt maestro teost taastada ja lõpule viia. Kõik — armuke veel ilmale tulemata lapsega, ar-

<sup>1</sup> Me ju elamegi kõike hõlmavas sinimeres, mille värvivarjundid ulatuvad sinkjashallist tumesiniseni, lisaks sellele mängib "Sinises" erilist rolli vesi: basseinis ujumise sekvents märgib pöördepunkte peategelase psühholoogilises arengus.

munud assistent ning surnud mees lõpetamata jäänud teosega — vajavad kangelanna abi, mispeale ta pöördub tagasi ellu. Igati korraliku psühholoogilise draama süžee, Juliette Binoche aga silub oskuslikult stsenaariumis esinevat melodramaatilisust ning mängib oma tegelaskuju sedavõrd jõulisena, et nii tema lang kuristikku kui ka tõus taas pinnale muutuvad usutatavaks. Kui keegi aga soovib kõike seda seostada "vabaduse küsimusega", siis on see loomulikult võimalik, näiteks: kuniks elu, seniks pole keegi lõplikult vaba; ent kas ei kõla see justkui moraal mõnest Jachowiczi muinasjutust?

"Sinises" napib moraalil kõige vähem, jutustus õigustab end ise, ehk teiste sõnadega — autoreil ei pruugi peaaegu üldse anda selletusi, miks nad selle filmi tegid. "Valges" muutub asi keerulisemaks. Psühholoogilise draama asemele astub midagi diderot'liku lorijutu taolist, mida on võrreldud satiiriga, — õigemini küllap pidi astuma, aga kahjuks ei lubanud seda peategelane, keda Zbigniew Zamachowski mängis hoopis teises võtmes, s.o täiesti tõsiselt, tõmmates kaasa ka ülejäänud partnerid. Isegi Janusz Gajosek, kes on vahest jõudnud filmi eesmärgile kõige lähemale, õnnestub oma elumotivatsiooni kaotanud tegelaskujust (Mikolaj) hoopistükki kaugeneda. Tõepoolest kahju, sest kõigest kolmest on kõitvaim just nimelt "Valge" süžee. Juuksur Karol armub võistlusel Budapestis kõrvuni neiusse, kellele ta soengut teeb, tormab koos temaga Pariisi, abiellub — ja film saab alguse lahutusest, sest keeleoskusest, kõigi ja kõige prantsuspärase jaoks võõras armunud Karol muutub impotentsiks. Edasised sündmuskäigud näitavad, kuidas, jälle Poolas tagasi, tollest armetust kobakäpast saab tarmukas ärimees, kuidas ta õpib viimaks ära prantsuse keele, pärast mida korraldab iseene surma ja matused. Testamendijahil eksnaine sõidab Poola ning leiab end pärast matuseid voodist koos elus ja terve Karoliga, kelle impotentsus on täiesti kadunud. Hommikul lendab Karol minema, sisse astub politsei ja vahistab jahmunud pärijanna süüdistatuna osaluses eksmehe mõrvas. Keegi on esitanud salakaebuse... Filmi lõpus toob Karol naisele eeluurimisvanglasest toidupaki ning vestleb temaga piirdeaia tagant... käevõibete abil. Kõik on teel paremuse poole: advokaat väitis, et näeb tunneli lõpus paistmas tulukest... "Valges" on väga palju telefone ja muud sidetehnikat, mis peab nähtavasti viitama suhtlemiskriisile nii abielus kui ka üleüldse inimeste vahel; ei suuda aga mõista, mis võiks siin olla pistmist võrdsusega peale tõsiasja, et Prantsus-

maal räägitakse prantsuse, Poolas aga poola keelt. Teisest küljest on jälle õige, et armastuses on kõige targem võrdsel heita paari võrdses, nagu on kunagi lausunud üks salmi-sepp.

"Punast" pole üldse võimalik eespool toodud viisil ümber jutustada, sest seal ei ole ühtki juhtivat süžeeleini. Fotomodell Valentine (Irène Jacob) armastab Michaelit, kes elab Inglismaal ning vastab Valentine'i küsimusele, kas ta neiu armastab: "Je crois..." ("Küllap vist..."). Ümbruskonnas uitab veel keegi noormees, kes tabab kallima ootamatult ühemõttelises poosis teisega: "valged harkis naisejalad, mille vahel lebab mees" — viimane osutub ka sõnasõnaliseks väljavõtteks ühe kohtuniku (Trintignant) aastatetaguseist mälestusist... Kohtunik tegeleb kõigi naabrite telefonikõnede pealtkuulamisega, mis annab talle rahuldava võimaluse kiigata inimloomuse halvemasse poole. Eri süžeeleiniide tegelased kohtuvad mitmel korral, ent ei tunne üksteist ära ega õpigi tundma, välja arvatud üks kord: Valentine ajab alla kohtuniku koera, peab auto kinni, päästab looma, sõidab kaelarihmale märgitud aadressil omaniku juurde — ja siinkohal esinebki esmakordselt mainitud sekvents. Too sekvents on filmis ainuke, see-eest aga harukordselt mõjuv ja ilus, imehästi mängitud. Sekventist järeldub selgelt, et muutuksime paremaks, kui kohtaksime sagedamini paremaid inimesi; samamoodi võib Valentine'i ja kohtuniku probleemist aga järeldada, et kui oleksime ise paremad, siis õpiksime paremaid inimesi sagedamini tundma. Ei tahagi vastu vaielda, et nood kaks implikatsiooni võivad osutada inimestevahelise vendluse postulaadi arenduseks.

#### 4

Nagu näha, on Kieslowski-Piesiewicziga iga värvi-film ise liiki; samasugune oli juba "Dekaloog". Siiski on neil kolmel kinopildil olemas teatud ühised tähised, mis pole nii pealiskaudsed kui viited Prantsuse lipule. Neis filmides esineb palju sündi ja surma. Kieslowskit ja Piesiewiczit aga ei huvita asjade ega inimeste heitlikkus ega surelikkus, nad ei tee sellest endale probleemi. Nõnda toimijad ütlevad alati kas jumalast lahti või võtavad jumala vastu. Meie autoreil näib selles valdkonnas puuduvat väljakujunenud seisukoht. Igas katastroofis või õnnetuses, mida nende faabulais leidub külluses, ei huvita neid hukkunud, vaid ellujäänud — kuni "Punase" viimaste lõputiitriteni välja. Selgub, et La Manche'i väinas hukkunud praamilt on pääsenud seitse inimest ja nood ongi



"Kolme värvi" peategelased. Teadmatuks jääb ainult, kas esmalt valmis film või päästeti kõigepealt reisijad, teisisõnu, kas Kieslowski valik langes ühte jumaliku ettemääratusega või mõistis jumal Kieslowski valikut... Kui aga tõsiselt rääkida, siis on film tehtud ellujäänuist. Kuid kas ei kuulu sellesse kategooriasse vahest meie kõik, kelle ümber esineb pidevalt hiiglaarv surmajuhtumeid? Seega Kieslowski ja Piesiewicz osaliselt meelitavad vaatajaid ja retsensente: kuni oleme elus, tuleb teha film meist kõigist.

Seda muljet tugevdab veelgi värvi-filmi-de järgmine ühisjoon: neis puuduvad negatiivsed tegelased, välja arvatud tagaplaanil mööda vilksatav narkoõriikas; isegi poola ärimees Pazura [Ja-jaa, toosama kõrilõikaja "Koertest" ("Psy")] on igati heasüdamlik mafiooso.

On endastmõistetav, et võimalus teha film kellest tahes rööviks neilt igasuguse tähenduse, millest oli juttu juba eespool. Selle, et Kieslowski teeb filmi just neist tegelastest ja just neist lugudest, määravad s ü m b o l i d j a m ä r g i d. Märgid hoiatavad ette, et saatus on juba hetke pärast välja valinud järjekordse ohvri, märgid annavad ka paranemislootust. Märgid oskavad isegi arvutada: koer, kelle Valentine päästis, sünnitab seitse kutsikat, täpselt nii palju kannatanuid pääseb eluga ka praamiõnnetusest finaalis. Sümbolite ning haakumiste rohkus laotab Kieslowski filmidele justkui teise tõelisustasandi, mis meenutab Apolloni vastuseid nõuküsjale Delfi pühamus: ta ei kergita milletki katet ega too midagi päevavalgele, vaid annab üksnes märgioraakli. Pealegi, arvestades, et tunnustähti saadetakse enamasti kauneile, peente näojoontega neidudele, jätame sealsamas pretensioonika mõtte, et film võiks olla meist: meile tunnustähti ei saadeta ning samuti ei näe me nende saajate moodsid välja.

Lõpetuseks tunnistan, et minu nägemusele "Kolmest värvist" avaldas hukutavat mõju vaimustunud arvustuste lugemine ja teadmine, et Poola sai järjekordse häbiväärse solvangu osaliseks, kui Hollywoodi ametnikud ei lubanud "Punasel" kandideerida "Oscarile". (Õnneks pääses ta viimasel hetkel prima režissööri, stsenaristi ja operaatori individuaalkonkursile.) Veel avaldasid mõju tähelepanekud kriitikute ja nende maitse kohta. Oleksin väga rõõmus, kui neil oleks tahtmist solvuda.

Ajakirjast "Dialog" 1995, nr 4.  
Poola keelest tõlkinud MARGUS ALVER

KRZYSZTOF KIESLOWSKI sündis 27. juunil 1941. aastal Varssavis ja suri 13. märtsil 1996 samas. Aastail 1957–1962 õppis teatrikallakuga gümnaasiumis (Liceum Technik Teatralnych). 1968 lõpetas Łódzi kõrgema riikliku filmi-, teatri- ja telekooli (PWSFTiT) režiiiteaduskonna. 1969 asus tööle Varssavi dokumentaalfilmistuudiosse. 1974 liitus filmistuudioga "TOR", mille juhiks oli esmalt Stanisław Różewicz, siis aga Krzysztof Zanussi. Dokumentaalfilmi žanris debüteeris 1968 filmiga "Ülesõite", mis valmis Poola televisiooni jaoks nagu ka esimene mängufilm "Personal" (1975). Teine mängufilm "Armistus" (1976) oli mõeldud juba kinodes näitamiseks. 1978 debüteeris Krakówi Stary Teatr'is tükiga "Elulugu", olles ühtaegu nii dramaturg kui ka lavastaja. 1971. aastast on olnud Poola Kinoliidu (Stowarzyszenie Filmowców Polskich) liige. Kieslowski filmid on saanud mitmeid auhindu, sealhulgas Krakówi (1974, 1975, 1977, 1979), Mannheimi (1975), Gdanski (1975, 1976, 1979, 1981, 1988), Moskva (1979), Lyoni (1979), Lille'i (1979), Chicago (1980), Nyoni (1980), Lääne-Berliini (1980), Cannes'i (1988), San Sebastiáni (1988), Strasbourg'i (1988), São Paulo (1988) ja Venezia (1989, 1993) filmifestivalidel. On lugenud stsenaristikat ja režissuuri Katowice (1979–1982), Lääne-Berliini (1984), Helsingi (1988) ja Šveitsi (1985, 1988) kõrgkoolides. (K. Kieslowski filmograafia on ilmunud TMK-s 1994, nr 6.)

M. A.



"Kolm värvi: valge".  
Julie Delpy  
(Dominique).

## "PIANOOLA" KODUSES PEEGLIS



A. Tšehhovi—A. Adabašjani—N. Mihhalkovi "Pianoola ehk Mehhaaniline klaver" (lavastaja E. Nüganen, kunstnik V. Anšon, kostüümikunstnik K.-A. Püüman). Esietendus 20. oktoober 1995. Petrin — Andres Ots, Saša — Anne Reemann, Anna Petrovna — Anu Lamp.

MIHKEL MUTT

### ... JA LABASUS MUUTUB KOOS MEIEGA II

Ja olengi uuesti "Mehhaanilise klaveri" juures. Selle lavastuse puhul ma vist ei pääse pikemast lisaseletusest oma "Päevalehe" arvustuse juurde, sest nagu ma olen taibanud,

\* Tegemist on M. Muti ettekandega *Panso päevade* lõpetuseks 1. detsembril 1995. "Eesti Päevalehes" ilmus M. Muti arvustus "Pianoolale" 20. XI 1995. Sellele artiklile ta siin viitabki. —*Toim.*

on see põhjustanud mõnede mu kolleegide hulgas ägedat vastureaktsiooni. Esmalt — ma ei kavatse hetkekski kahelda etenduse teostuslikus hääduses. Et see ei olnud arvustuses suurte tähtedega ja alla tõmmatud, on iseasi. Ma ei näe selleks põhjust. Tegemist ei ole ju verisulis algajatega, kellel kurja kriitiku pealehüppamine võib arengupeatust

põhjustada. Mõnda asja me võtame nagu aktsepteeritud, kas või seda, et Nüganeni näol on tegemist andeka teatriisiksusega.

Kordan: puht kunstiliselt, näitlejatele ülesannete seadmisel ja nende realiseerimiselt on mul vähe pretensioone. See on parim ansambli mäng, mida oli *Panso päevade* jooksul näha. Ma väitsin muud, et Tšehhovi jaoks ei ole praegu Eesti ühiskonnas parimad päevad. Ma üritan seda natuke lahti rääkida. Pean veel täpsustama, vabandama ebatäpsust, ma ei mõelnud kogu Tšehhovit. Tšehhov on kindlasti maailma parimaid novelliste. Ja mu öeldu ei kehti ka kõikide näidendite kohta ühepalju. "Onu Vanja" kohta kindlasti vähem kui "Kolme õe" kohta. "Platonov" on aga ühe Tšehhovi tahu kontsentraat või konspekt.

Ma väidan, et Tšehhovi näidendite erakordne populaarsus meil oli vahepeal tingitud suurel määral ühiskondlikust kontekstist. Võidakse küsida, mis ajast Mutt on hakanud sotsiaalsust taga ajavaks kriitikuks? Ega olegi. Säärast sotsiaalsust, kus ühest või teisest suhtest või nipist imetakse välja mingisugune ärapanemine teisel tasandil — säärane kaudne tähenduste otsimine oli ja on mulle võõras. See aeg, kui kunst oli poliitilise vankri ette rakendatud, on õnneks möödas. Neid mänge ma ei osanud ega tahagi osata. Kuid on olemas sotsiaalsus laiemas tähenduses, selle ära tabamine, mis on õhus; kui seda nimetatakse sotsiaalsuseks, siis olen mina alati olnud sotsiaalsuse poolt nii oma loomingu kui ka kriitika.

Ühiskondi võib jagada mitut moodi. Mitte nõukogude ja nõukogude-vastased. On paigalseisvaid, etableerunud ühiskondi ja on dünaamilisi ühiskondi. Sealjuures ei ole enam nii oluline, kas ühiskond on kõrgelt või madalalt arenenud, kas ta on demokraatlik või totalitaarne. *Sest igasugune paigalseis muutub iseenesest labaseks.* See on üks Tšehhovi tähtsamaid ideid. Mõelgem lähiajaloole. Miks hakkasid Ameerikas, maailma tolle aja parimas ühiskonnas, 1950-ndate lõpust peale käärinised? Sellepärast, et ära viskas see häädus. Sest igasuguse *status quo* puhul ärkab inimeses igatsus *muutuse* järele. Ja Tšehhov väljendab seda igatsust suurepäraselt. See on põhjus, miks maailmas siiski alati mängitakse Tšehhovit. Tema menul ei tarvitse olla pismist konkreetse stagnaajaga, nagu oli siis, kui ta meil nii hästi peale läks. Brežnevi *stagna* oli *stagna* kui niisuguse üks vorme.

Ent meie aeg, meie vastuvõtu kontekst on teistsugune. See on dünaamiline aeg. Seda tunneb vist igaüks, kui ta ei ela just ele-

vandiluust tornis. Sellepärast ei helise Tšehhov enam nii kaasa. Ta ei ole enam meie sisekosmose ekvivalent, nagu ta vahepeal oli. Ma olen kindel, et ta hakkab ükskord uuesti toimima, kui meie ühiskond on taas etableerunud. Kui elu on küllalt pikka aega hea olnud, küll Tšehhov siis jälle läheb.

Muidugi on Tšehhov üldinimlik. Aga mitte igal pool. Võtame selle konkreetse näidendi keskse kuju, Platonovi. Me saame teada, kuidas ta elu on läinud. Saame teada tema armastuse loo, mineviku ja proosalise tänapäeva. Noormees ja neiu olid kunagi koos. Siis ei saanud nad enam kokku. Kui nad kohtusid, oli üks pereisa, teine mehele läinud. Nukker. Vabandust, aga see on ka Cherbouurgi vihmavarjudes. See ei kannaks küll meistriteost välja. Platonovi küsimus, kui nii võiks öelda, on muus. Platonov olevat reetnud oma noorpõlve unistused. Ta on keskpärane tüdinud kooliõpetaja, kes rahuldub veiderdamise ja sapisevõitu lõbutsemisega kaaskodanike arvel. Ning ameleb naabermõisa leskprouaga. Vastus küsimusele, kas see on traagiline või dramaatiline, sõltub põhjustest. Kes on süüdi? Kas keegi teine, ühiskond? Nüüd tulebki mängu vastuvõtu kontekst. Loomulikult ütelnuks meile kümnekonna aasta eest iga rakk, et Platonov on ühiskonna ohver. Ühiskond lämmatas ta, tampis ta oma survega maadligi — tema, andeka inimese. Aga praegu — 1995 — tundub see täielikult isikliku draamana.

Mis siis ikka — ka isiklik äpardumine võib olla tragöödia allikas. Jälle sõltub kõik konkreetsetest asjaoludest. Miks Platonov ikkagi lahkus ülikoolist ja hakkas keskmiseks koolipapaks? Kas tal oli äkki perekond, olid lapsed, kes ei lasknud tal keskenduda teaduste teenimisega? Vabandust — see tuli hiljem. Üldse, see, et mees on sunnitud tüdruku ära võtma, ei ole küll enam tragöödia aines. Või olid tal vanemad, keda tuli ülal pidada? Ei ole teada midagi niisugust. Ei olnud haigust ega tulekahju ega mingeid väliseid põhjusi. Hää küll, ka sisemised põhjused võivad olla draama ja isegi tragöödia allikaks. Tuleb näiteks ette, et inimene on hea nagu pühak ning seda kasutavad alatult ära teised inimesed. Midagi niisugust siin kahtlustada ei saa. Aga äkki oli lihtsalt tegemist **nõrga inimesega?** Selliseid on igas ühiskonnas — neid, kes ei löö eluvõitluses läbi? Nendega tuleb meil kui humanistidel arvestada. Tõtt öelda, kõige rohkem on nendele mõelnud sotsiaaldemokraadid. Ehkki ma ei näe põhjust neist kunsti teha.

Aga praegu pole tegemist ka säärase inimesega. Praegusel kujul on laval tegemist



"Pianoola". Platonov — Elmo Nüganen.



"Pianoola". Liisa — Piret Kalda, dr Nikolai Triletski — Tõnu Oja, Veera — Ene Järvis.

andeka luhvtiga, kelle sarnaseid me oleme kõik elus näinud, ja keda Panso koolistki on kümneid läbi voorinud. Platonov taob vahel vastu rinda ja nutab krokodillipisaraid. Aga mis kuradi pärast ma pean talle kaasa tundma?

Kordan, et praegu on õhus mobiilsust. Praegu on tõesti tuhandete võimaluste hetk. Vähemalt selle illusioon. Kui need purunevad, siis on see teine traagika.

Platonov ei hala näidendis üksi. Mida lõpupoole, seda enam kurdavad tegelased, et elu on labane ja väljakannatamatu. Ma ei näe põhjust neile kaasa tunda.

Jõuetus, kui see on tingitud inertsist, ei ärata publikus tundeid. Minus samuti. Ma võin ju end sisse mõelda sinna aega, kus vabadust ei olnud. Aga miks ma peaksin seda tegema?

Kui ma näen kelleski kogu selles loos traagikat, siis on see Anu Lamp. Mõisaproua Voinitseva. Temalegi tundub elu labane ja temagi pole suuteline seda muutma. Ent ta saab vähemasti aru, et põhjus on temas. Ta ju küsib retooriliselt: "Kas mõis või au? Mina valin mõisa!" Liha on nõrk. Lisanduvad muidugi elu muutmist raskendavad asjaolud, mis tulenevad tema seisusest ja soost.

Kui võrrelda kaht Platonovit, siis Nüganeni oma on palju intelligentsem kui Kalmeti peategelane, palju eneseiroonilisem, pidevalt ennast teatraliseeriv (ma mõtlen tegelast), aga lõpus hakkab see oma seisundist teadlik olemine kohati vastu. Ta läheb tatiseks. Teisele vaatusele tuleb ette heita, et metafoore kipub äkki liiga palju tulema. Trassi purjus tegelane hakkab nõõri kiigutades nagu mingiks Nõõbivalajaks. See on mu meelest üle pakutud.

Muidugi, ka mina vaatasin lavastust enamasti mõnuga, sest siin on leidlikkust ja näitlejaloomingut, aga hinge enam ei lähe. Ma ei vaidlusta "Pianoolat" Tšehhovi lavastamise astmestikul, vaid räägin temast enesest. Täna ja Eestis.

## INIMHING ON TIHTI PLURALISTLIK

(Vaatan nüüd, mitme kuu pärast, toimetuse palvel läbi oma spontaanset repliiki. See tekkis vastusena M. Muti ettekandele Panso päevade järgsel hommikul, ja r ä ä g i t u t on alati piinlik paberil näha. Oluliseks täiendamiseks, retsensiooniks tahaks lavastust veel üle vaadata, seni pole jõudnud. Piirdun öeldu korrigeerimisega.)

Ei usu, nagu poleks Tšehhov praegu päevakohane. Kellele on, kellele mitte. Isegi see, õieti Tšehhovi-aineline stsenaarium on mitmekihiline ja -täenduslik. Tajud muutuste vajalikkust; jah, liiga kaua on olnud *status quo*. Teine poolus, miks Tšehhovit ka praegu kogu maailmas palju mängitakse: kõik ümberringi on juba l i i g a dünaamiliselt ja kaootiliselt muutuv. Inimpsüühika ei muutu

"Pianoola". Platonov — Madis Kalmet.



ju kuigivõrd! Äkki ei oska inimene end enam millegagi samastada, ja see on halvav. Tšehhovi tegelased pole ainult virisevad ja ebaõnnestuma määratud. Igavene küsimus — kas süüdi on elu või inimene ise? — pole üheselt vastatav. Ja sisemine ebakindlus on eriti üleminekuaegade nähtus. Oieti juba Sapiro "Kirsiaias", veerandsajand tagasi, oli geniaalne kujund — ümbritsev "ämbliku-võrk"; midagi kõikevat, ebamäärast, millele ei saa toetuda, et jalul püsida.

Ka need, kes tajuvad praeguse dünaamilise aja häid, inimlikke võimalusi ja sisimat vabanemistunnet (kuulun nende hulka vanusest hoolimata), ei tea, kuhu me rahvana läheme ja mis meist saab. Meile pole "Pianoola" ju pelgalt üks vene lugu! Tšehhov kujutab sageli inimese totaalset ebakindlust, mis ebamäärastes oludes võib ka krahhini võimenduda, mitte ainult surnud ringi korduma jääda.

Nüganeni "Pianoola" ansambllisus ja terviklikkus on väga tšehhovlik ja meeldis mulle. Peale juba palju kiidetud kesksete osatäitjate oli hulganisti üllatavaid varjundeid pea igas osatäitmisel. Näiteks Andres Ots, Tõnu Oja. Aga olen nõus, et teises vaatuses on mingi viint üle keeratud. Ja siis hakkab tööle enesekaitserefleks: ei taha neid enesepaljastusi enam kuulata. (Noorpõlves, Moskvas õppides, häiris "vene hinge" ruskaga rinnale taguv a v a l i k kaeblemine ja patukahetsus mind isegi Dostojevski loominguks. Ugri-mugri maailmataju? Tšehhovil seda ülepingutust tegelikult pole, on distant-situnne.)

See eneseirooniline pool, mis lavastuses olemas, nagu kaob teises vaatuses ajuti ära — upub kujundlikult võimendatud kaeblemistesse. Nüganeni Platonovil siiski säilib (lavastajalik?) kõrvalpilg omaloodud kujule. Meeletu eneseirooniä (õieti ainus võimalus üle olla kogu sellest "jamast") on olemas Anna Petrovna. Anu Lambi elegantne mäng sisaldab palju tahke. Särav meelega — kas nii võib öelda? Olen nõus, ta on ka enese suhtes halastamatult aus. See teeb meid saalis relvituks. Mõnes mõttes üks ehtne praegune naisetüüp! Annab endale täpselt aru, kui närune on sageli see, mis toimub ja mida ta ise teeb. Püüdes seda ületada küünilise vaimukusega.

Selles mõttes on Tšehhov kehtiv igas ajas (isegi see tekst, n-ö alg-Tšehhov). Kõige ülejalisem autor Shakespeare'i kõrval. Tänu sellele, et ta pole otseselt kellegi poolt ja enamasti ka üldse mitte, konkreetset, kellegi vastu. Arsti humanne halastus, aga ka arsti-diagnoosi julm avameelsus. Lavastuse sõnum tuleneb kujude süsteemist ja veel millestki tabamatust — elu hingusest ja inimlike väärtuste o l e m a s o l u s t konkreetsete isikute väiklusele vaatamata.



"Pianoola" tubade lõputus. Esiplaanil Anna Petrovna — Anu Lamp ja Platonov — Madis Kalmet.

Lavastus on õigesti ajastatud. Inimestele on vaja arusaamist, et keegi (teater, näitleja) suudab veel millessegi süveneda, hoolida, unistada. Kas või vastukaaluks sellele, mis ühiskonnas — või selle meediapeegelduses? — ühekülgset liialt valdavaks saab. Kui stagnaajal fahendasid teatriuudendajate lavastused stagneerunud rahulolu lõhkumist, siis nüüd on publikuootuste päevakord ilmselt vastupidine. Eluks hädavajalikku rahulolu- tunnet on juba liiga vähe. Ja usku, et keegi veel vajab vahetuid inimtundeid.

Püsib ka vajadus üheaegselt laval toimuvaga samastuda ja seda (enesekriitiliselt?) kõrvalt vaadata. Inimhing on tihti pluralistlik!

## TAAS TŠEHHOV, TAAS KOLM UHKET ÕDE

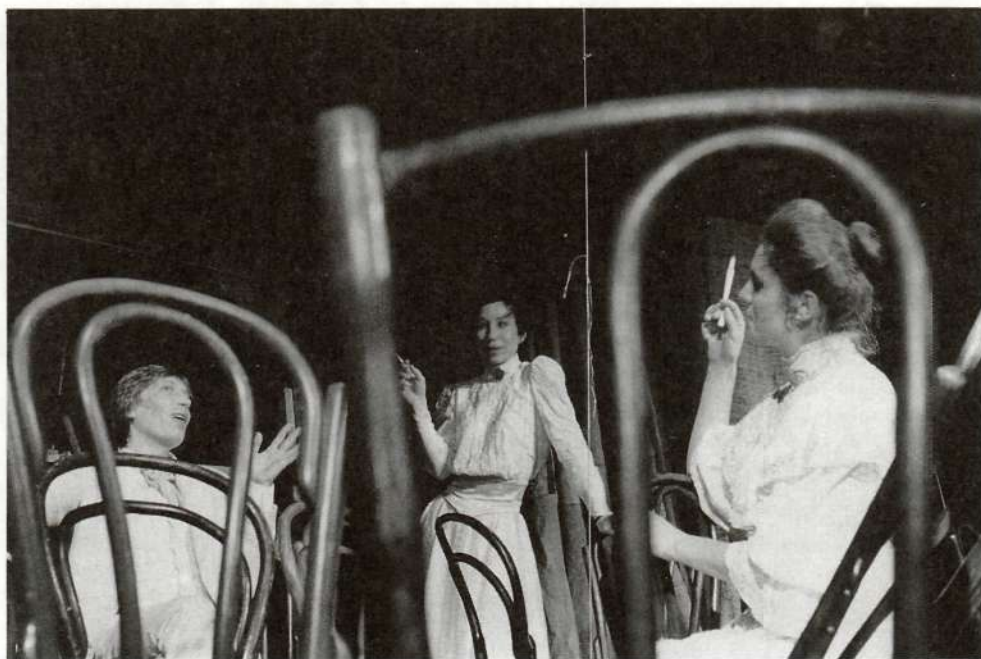
Unine, vaikne pärastlõuna endise hiilguse aimatavate riisemetega mõisas, kärbsed sumisemas umbses elutoas ja kaugelt kostmas kellegi loitud hõiked. Manduvad, oma kunagise andekuse ja värskuse mälestustesse klammerduvad inimesed, aeglaselt uppumas nürisse argipäeva, umbsetesse oludesse ja omaenese jõuetusse. — Sellelaadne miljöö joonistub alati silme ette seoses möödunud sajandi vene kirjandusega.

Samasugune meeleolu raamistab kompositsiooniliselt täpselt ja väga kõnekalt ka "Pianoola" lavastust, mis algab kindraliproua (Anu Lamp) ja doktori (Tõnu Oja) tüütu veniva kudrutamisega ning suubub finaalis sinnasamasse, lasknud aga vahepeal maskid langeda ja vaatajal kogeda kogu "Pianoola" seltskonna täitumata igatsuste ja rahuldamata kirgede meeletuid. Ja ummi-

kut — ei mingit väljapääsu, arukal kindraliproual on õigus, kõik jääb nii, nagu oli. Kõik jäävad oma pettumusse ja üksindusse.

Teatrikunsti A ja B hulka kuulub, et igavuse mängimiseks ei tohiks mitte laval ja saalis igav olla. Loonud küll "Pianoolas" igavlemise ja sumbumise meeleolu, on Elmo Nüganeni lavastus ise väga ergas ja täpne. Paari järjestikuse suurõnnestumise järel ahvatleb üldistama: Nüganenile iseloomulikult on ta taas osanud oma lavastuse struktuuri tihedalt läbi kududa, täpselt seostada kõik detailid, kaaluda paisutused ja pidurdused. Taas on vaatajale suur nauding lasta end mängust kõita. Meeldiv vaatajakogemus on ka see, et publiku intiimset lähedust näitlejatega pole kuritarvitatud ja mängulaad on nii delikaatne. Hingamisruumi ja avarust annavad kaugettesse heledatesse saalidesse avane-

"Pianoola". Platonov — Madis Kalmet, Anna Petrovna — Anu Lamp, Sofja — Triinu Meriste.





"Pianoola". Triletski — Raivo Trass, Saša — Anne Reemann.

vad ukсед — oled korraga mängule lähedal, aga mitte kellegi kukil.

Taas on Nüganeni lavastuses ootamatu, põnev ja tähenduslik mänguruum. Millise leidlikkusega ta seda ikka ja jälle täiesti tavatust kohast leiab ja sellele funktsiooni annab! Missugune mehhanism siin õieti kõike käivitab: kas uus ruum inspireerib uusi lavastuslikke lahendusi või on esmalt olemas lavastaja ideed ja inspiratsioon, mis nõuavad teostamiseks uut mänguvälja?

Kindraliproua häärberi loendamatud valged ruumid, igasse suunda avanavad saalide ukсед, lõputuid külalisi mahutav maja on nii jõudeelulise jõukuse kui üksteisest eemaloleku märk. Üsna suur osa tegevusest ei toimu üldse vaataja silme all (või mitte kõigi vaateväljas), ta aiab toimuvat vaid häälele ja varjude vihjete kaudu. Kuskil tõstavad teelauas istujad häält, kuskil lähenevad külaliste hõiked... Mänguruum toimib kaleidoskoobina — igast saalinurgast on näha erinev tegevus, iga vaataja silme all käib erinev etendus. Hämastava osavusega loodud avaruse illusioonis leidub korraga ruumi paljudele asukatele, nii et ootamatutes draamatilistes kombinatsioonides saaksid ristuda vanade armastajate teed ja ebasoovitavad tunnistajad neile peale juhtuda. Erinevalt Nüganeni "Romeost ja Juliast" ning "Kol-

mest musketärist" ei täida "Pianoolas" seda avastuslikku lavapikendust särav mõõgavõitlus ega hoogsad põimuvad liikumistseenid, mitmekihiline ruumilisus on aga "Pianoolaski" sama kõnekas ja võluv nagu teistes ta lavastustes.

Siin süvenetakse lõpututesse teejoomistesse ja omaenese kurbusesse, püütakse mandumismeeleolu leevendada mitmesuguste lõbustuste väljamõtlemisega. Tšehhov haakub suurepäraselt stagnaühiskonna, seisva tiigiga, kirjutab Mihkel Mutt (EPL 20. XI 1995). selles mõttes on "Pianoola" tõesti justkui ühe teise ajastu lugu, kus ideaalid paratamatult kustuvad teostamatutena ja inimestel jäi üle vaid oma kurbusesse süüvida: kuigi palju ei sõltunud su enda tublidusest ja pingutustest ning miski ei piitsutanud tagant hullunult tööd tegema. Argument, et kui vaid saaks, küll siis teeks (kirjutaks, looks...), oli usutav. Tegus tänapäev sellist udujuttu ei salli: teoks tegemata plaanid on igauhe enese saamatuse ja laiskuse vili ning kannatavad idealistid näivad vaid naeruväärsete luusuritena.

Tšehhovit praegu lavastades on esil õilsalt "vanamoodne" tundeilm — igatsused, armastus, lähedus. Tšehhovi inimesed mõtlevad suurtes kategooriates — õiglasest ühiskonnakorraldusest, vabadusest, eneseteos-





"Pianoola". Glagoljev — Kalju Orro, Anna Petrovna — Anu Lamp.

tusest, kontrastiks jõudeelu rutiin. Näitlejate mängus on enamasti samavõrd head vana-moelist tõsimeelsust, edvistamatust, psühholoogilisust. Kohta on siiski ka eneseiroonilisel kõrvalpilgul, eelkõige Platonovit mänginud Elmo Nüganeni enese rollitaitmises. See on vajalik, parajalt doseeritud ja hästi mängitud, et lugu ei muutuks liiga magusaks. Karikeeritud (ja samuti õnnestunult) on ju ka teener (Allan Noormets), Štšerbuki tütre (Piret Kalda ja Ene Järvis), osalt ka Triletski (Raivo Trass). Glagoljev muutub tänu Kalju Orro mängule ühest järjekordsest veidrast naabermõisnikust, loo kõrvaltegelasest, nähtavaks ja kuidagi isegi otsustavaks figuuriks, kelle samuti ju karikeeritud kesta varjus aimub läbinägevast ja kogu suhete ämbliku-võrgust ülevaadet omavat pilku. Peategelastele on aga antud tunnete suurejoonelisust ja ebaasjalikku ambitsioonikust, näitlejate mängus on detailitäpsust ja läbielamiskunsti võlu.

Kuigi süžee ja idee poolest (nooruse ideaalide hääbumine, argiellu sumbumine) on Platonov peategelane, tõusevad hädise mehe kõrval esile kolm uhket naist.

Suurepärase töö on Anne Reemanni Saša. Korruga võimas venelik tundelisus ja klassikaline, kultuurist ja ajastust sõltumatu naiselik traagika, st vähimagi oma elu puu-

dumine: Saša elab vaid oma mehe kaudu, selle suhte lõpp tähendaks kogu ta elu kokkuvarisemist. Pidetu ja ennast imetlev mees ei vaja tema armastust, veel enam — põlgab selle ära kogu ilma silme all, ent naisel pole elus mingit valikut, pole kuhugi minna. Kogu ta hämmastav tundejõud kanaliseerub andestamisse, ja kõige traagilisemal moel on just nimelt see kõige raskem pomm mehe jalus, kes tahaks tast nii eemale tõmbuda kui võimalik. Alanda, murra truudust — aga tema, neetud, muudkui andestab! (Pole vist küll enam selle lavastuse tõlgendusfääri asi, ent Platonovi Saša suhe meenutab üht ilmselt igihaljast ja paradoksaalset kooselu mudelit. Üks osapool korruga vihkab ja samavõrd vajab partnerit, kellega võrreldes end tugevamana (õilsamana, targemana, kannatavamana...) tunda — muus seltskonnas ei oskaks keegi temas nii suurepäraseid jooni kahtlustadagi, aga vähemalt oma peres saab korraldada tsaari-, märtri- ja mis tahes rollimänge. Ja samal ajal mängupartnerit kibedalt põlata.) Anne Reemanni näitab küll Saša piiratust, lihtsameelsust, aga väldib õnnestunult labasust ja ramedust. Reemanni mängulaad on väga realistlik ja jõuline, samas võib-olla kõigist osatäitmistest kõige detailitäpsem ja kindlasti emotsionaalselt haaravam.

Anu Lambi kindraliproua Voinitseva pole Platonovile aga võrdne partner seetõttu, et midagi — kas elutarkus või intelligents — laseb tal viimasele ülalt alla vaadata. Tal on kogemusi, mälestusi, kirgi, eesmärke ka ilma selle vedelavõitu meheta. Erinevalt Sašast ei ole ta elu ühel kaardil, ta ei sõltu kellegi armastusest (kui, siis ainult kellegi rahast). Teises vaatuses, kui vaid kindraliproua üksi on suhete virvarris kaineks jäänud ning segipaisatud vahekordi ja interjööri korrastades toole jalgele tõstab (üks Anu Lambi hiilgestseene), teab ta külmalt: ei mingit mõtet tundlemist, kõik jääb nii nagu oli, ja Platonov jääb minu juurde. Sest kuhu sellisel nõrgal mehel minna? Raske on olla haritud naine, kisub vägisi kõlvatuks, teab ta endast samuti väga täpselt.

Platonovi naistest talle kõige sarnasem tüüp on Sofja — Triinu Meriste esituses säravalt kaunis, andekas ja tundeline, kuid nõrk. Vaevu püsib ta nina veel vee peal, elab mälestus ja soov vaimsema ja erksama elu järele, ent juba on ta argipäevale alla andmas, luitumas vaimne ja emotsionaalne iseseisvus.

Puhtalt ja mõjuvalt kerkivad kulminatsioonid, milleks minu arvates on pigem lavastuse vaiksed hetked. Pandimäng kaartidega — elevus, hõiked, erutus — lõpeb Platonovi ja kindraliproua suudlusega, mida Saša justkui aheldatult pealt vaatama jääb. Teised ei suuda tema alandust näha ja lahkuvad ükshaaval vaikselt toast, truudusetuse ja ärapälatuse küpsetusahjust läbi käinud, põgenemisteeta Saša aga seisab üksinda ja talub tummalt naeratades seda uskumatult pikka ja põhjalikku, teda üdini alandavat suudlust.

Uhke on ka esimese vaatuses lõpp. Doktor (Tõnu Oja) on alandlikule vabrikuaemetnikule (Jaan Tätte) öelnud, et ei saa vaatama minna tema haiget naist — see ei ole täna lihtsalt kohe kuidagi võimalik. Ning sukeldub siis hetke pärast parast arutusse märulisse, mis korraga pöörisena elutuppa tulvab — järjekordsesse lõbustusse, millega seltskond püüab summutada oma jõudeelu igavust ja "igatsust parema elu järele".

Platonovi üllas pahameel haige juurde minekust keeldunud doktori üle peaks õieti tabama teda ennastki, neid kõiki — keegi neist "ei lähe oma haige juurde", ei täida oma kohust ei ühiskonna ega ligimese ees, vaid uneletakse mugavas enesesüüdistuses.

Niisiis kõlab "Pianoolas" praegu nauditav tunde- ja isikudraama. Kohati tekib siiski ka resonants tänaste, õieti üleajaliste sotsiaalsete teemadega — tõupuhtus ja uustolstoilus näiteks. Igal ajastul leiab mõni naiivne elu-

võõras intelligent Voinitsev (Indrek Sammul või Andres Raag) just nimelt lihtsaval loomupärast rikkumatust ja anderessurssi (me kõik oleme maalt pärit), mõni uusriikas kaupmees (Andres Ots) kinnitab, et "te kõik sööte minu leiba". Aeg-ajalt käib üle sünnipärase sinivere õige eestluse ja õige venelikuse otsimise laine (Paul Laasiku toredalt räme marurahvuslane Štšerbuk). Ent tõsi, praeguses asjalikus maailmas on rahvusromantismgi pisut vanamoodsalt romantiline või mõistetamatu, samuti nagu võib tänaste tööhullude kõrvus osutada juba petlikuks "Pianoola" seltskonna unelm "hakkame tööle ja elu muutub ilusamaks".

## POLÜFOONILISE VALU VÕLU

Tšehhovi näidendid pole mulle lugedes just vapustavat muljet avaldanud. Oli aeg, mil seda häbenesin, ja oli ka aeg, mil mõtlesin, et Tšehhovi kultus on natuke ülespuhutud ja snobistlik. Ent tema looming teatrilavale seatuna on mind siiski sageli lummanud. Ja võib-olla ongi tema näidendite suurim võlu selles, et nad elustuvad päristähendusse alles laval. Kui Tšehhov on tõlgendajad isiklikult puudutanud, saab tulemus habras ja sügav kui elu ise. Ka on Tšehhov autorina paindlik ja ajas muutuv — iga lavastajapõlvkond on avastanud oma Tšehhovi ja sellega puudutanud rohkem just oma põlvkonna hingekeeli.

Elmo Nüganeni Tšehhovi-lavastused on tunnetatavad, ent raskesti lahatavad. "Kajakas" esimese pääsukesena jäi kõige kaugemaks, ent aimasin sealseiski mõttekäikudes värskest ja ajatust, vastupidavust ajas. "Ivanovi" ja tema "Kirsiaia" (lavastaja Kaarin Raid) Lopahhiniga silmitsi olles hakkasin aru saama: just seda värvi tundevarjundeid olen Tšehhovi otsinud, nende olemasolu tajunud, see ongi, mis mind tema loomingus huvitab. Nüganeni tšehhoviaana on keeles, mida mina mõistan. (Ehkki olen näinud mitut väga tugevat Tšehhovi lavastust Moskvas ja ka Šapiro kuulsat "Kolme öde". Ent ükski neist lavastustest polnud suletud uksest sisse murdnud.)

Nüganeni Tšehhovi-lavastused pole kaugeltki täiuslikud. Nende hurm tuleneb muust ja on tugevaim lavastuse koosmõjus, seetõttu näib täna täiusele lähedal "Pianoola", see viimane.

Neis lavastustes on aga see seletamatu, tegelikult mittemiski, mis pingsalt saalist lavale ajendab vaatama. Väga aus, ilus ning valulik — kui ka lavastaja mõttele alati päris ligi ei pääse. Sest raske on jälile saada, mis on Nüganenil Tšehhoviga jagada — midagi väga isiklikku, keeruline ja mittemõistetav suhe, mis sünnib harva, tõenäoliselt vaid hingesugulaste vahel. Ja huvitav on just selle keerukus.

"Ivanovit" vaadates tõsisis tugevaimaks emotsiooniks vist esmakordselt teadlikult ja selgeks sõnastatult, kuidas lavastaja t õ e p o o l e s t on näitlejas surnud, viibides samal ajal ometi mõistatusliku astraalse kehas-

tusena etendusest etendusse kohal. Teisisõnu: nägin Jüri Krjukovit just nagu mängimas Elmo Nüganeni, kes mängib Ivanovit. Püüdmata kraadi võrragi vähendada Jüri Krjukovi suurust Ivanovina, vastupidi — see oli lavastaja ja näitleja kooskõla kauneimaid vorme. Kord hiljem tunnistas Nüganen: ta on ise väga tahtnud Ivanovit mängida. Siin arvangi peituvat üht põhjust, miks Nüganeni Tšehhovi-lavastused vaatajaga räägivad: neist kumab lavastaja enda Tšehhovi traagikamaitsete tegelaste lembust, pääsmatus pöörlemises kaduvikku sööstva maailma hukutavat ihalust. Neis lavastusis on ärritav ja liigitav mina-suhe, mis külmaks jätta ei saa.

Nagu Ivanovist läbi "Kirsiaia" Lopahhini "Pianoola" Platonovini on näitleja Nüganenile paratamatu täiuslikustumise tee, on tal ka lavastajana "Pianoolale" nii vältimatult vajalik absoluutne kuulmine arenenud läbi eelnevate Tšehhovite.

Nagu ikka on Nüganeni lavastuse alatoon vaatamata aimuvale traagilisusele rohkem heledapoolne, õrn hallikaslilla või pehme rohekasbeež. Ent "Pianoola" üleskeeratuse saladus, ebatavaline lavastajamõte pole seekord varjul värvis, vaid helis. Täpsemalt selle kiiruse muutumises ajas ja kauguses. Seda ilusat ebakõla, polüfoonilist valu demonstreerib Nüganen lavastuses väga piltlikult — ühes vahepildis täidab tühja lava mitmelt klaverilt viivitustega kostev meloodia, mis erutab ja ärritab, sunnib justkui käsi kõrvadele suruma ja salaja siiski järgnema hullutavale kakofooniale (muusikajuht Riina Roose). Laiendades näidet kogu lavastaja loomingule: kas pole nõnda, et Nüganeniga võib mitte nõustuda, kaugeltki mitte kõik tema lavastused ei helise täiusliku muusika-riistana, ent — Nüganeni lavastustest s a d a k s e a r u. Neis on mõistetavad mõttekäigud ja puhtad tunded, ta ei kaota l u g u geniaalseisse lavastusleidudesse, vaid pajatab seda sujuvalt ja kõrgeleennuliselt.

"Pianoola ehk Mehhaaniline klaver" on peenfiligraanne meistritöö, meriist, nagu on näidendis üllatusena Saksamaalt toodud pianoolagi. Ent see, mis näitlejad murdumise piiril mängima paneb ja vaatajat pillikeelena pinevil peab, tuleb mänguriista seest. Sest tähelepanelikul vaatamisel selgub, et pianoola

on ainult ositi musta läikkestaga kaetud ning osa tema sees elavaid inimnukkegi kannab nahka vaid paiguti. Marrastuse alt paljanduvad närvid ja sooned ja veri.

Ses pianoalas juhtub-pöörleb järelejätmalt mängutoosi pealtnäha reibas elu. Esimehe takt. Kusagilt mehhaanilise klaveri tagumistest soppidest ehk saali piiravate saladuslike ruumide sügavusest kostab pidurdamatut, sütitavat naeru, mis läheb piire leidmata üle pisaraiks. Selles maailmas on mäng see tõsine ja traagiline; suitsiidikatsed, lõpmatu eneseohverdus, alandus ja andustus aga igapäevased asjad. Mitte miski pole päriselt, aga mängu tuleb võtta surmtõsiselt. Miski ei saa iial lõpuni minna, sest enne teeb dikteeriv mehaanika järgmise ragiseva pöörde ja tuleb astuda uude — sadu kõrde elatud — näilikkusse. Vaid uus viivitusega kordus helis tunnistab: midagi juhtus. Keegi takerdub pillikeelde ja päästab valla lõikava ebakõla. Anna Petrovna ütleb: "Kõik saab jälle vanaviisi."

Algus on lõpus. Ikka viivitusega, sest sünkroonsus on elus tabamatu. Kõik on sa-

ma, ent — vaataja tajub seda teisiti. Fataalse teadmise: kaks korda elus samasse punkti ei juhtuta. Ta on muutunud, teda on muudetud.

Asjata on "Pianoolale" "ülelavastamist" ette heidetud — ülitäpsus lavastusjoonises on mehhaanilise maailma loomise esimene eeldus. Ja ometi — see ei tähenda Nüganeni lahutamatu improvisatsiooni puudumist, selle lisab juba nimetatud heliviivitus. Ja näitlejamäng. Ning fäius saab täidetud.

"Pianoola". Esiplaani Sergei Voinitsev — Andres Raag. Ja palju teisi, igas toas...  
P. Grepri fotod





## JAAN ÕUN

1. X 1945—2. IV 1996

*Igal noodil, igal värvil ja nüansil on oma tähendus, puudutades keelekesi,  
mis me sees helisema hakkavad. Ei tohi olla ühtegi tühja nooti!  
Flöötki on ju lihtsalt üks heli, aga igal häälelgi on oma paitav, vihastav  
ja häiriv toon — muusikaga võib teha kõike, tappa ja ka ellu äratada. [ - - ]  
Usun, et olen paljudele teistelegi kinkinud seda kõige salajasemat,  
mis mu põues, ja elukõige head...*

Jaan Õun intervjuus TMK-le novembris 1995 (TMK 1996, nr 1)



**INGE PÖDER**

1. V 1917—23. II 1996



**HILDA SOOPER**  
30. IX 1908—3. IV 1996



**SOPHIE SOOÄÄR**  
27. IX 1914—14. III 1996



## LEIDA LAIUS

26. III 1923—6. IV 1996

*Huvitaval kombel olen valinud sellised situatsioonid, kus naine on väga tugev isiksus [- - -]  
Ilmselt on tegemist probleemiga, mis on küpsenud tänases päevas: naise muutumisega tänu emantsipatsioonile ja seoses sellega, et elu ja aeg on temale asetanud liiga palju kohustusi.*

Leida Laius intervjuus TMK-le 1984, nr 6.



# PRINTSESSID, DEEMONID JA KANGELASED EHK KODUKOOTUD UURIMUS KATHAKALI-TEATRIST



Agressiivne ja toores tegelaskuju, millele viitab punane habe. Valge habe viitab õilsusele, must habe on aga päris barbaarse- ja primitiivsete olendite tunnusmärgiks.

Puutusin "elusa" *kathakali*-teatriga esmakordselt kokku 1994. aasta talvel Indias viibides. Enne seda olin *kathakali*t näinud üksnes videost. Heinasao moodsel seelikutes, silmi pöörivad ja sõrmedega vehkivad tegelased tundusid eelkõige koomilistena.

Pärast kuuajalist higistamist *kathakali* õpetaja, guru Narayanam Namboodiri treeningutundides ei julgenud ma endale sellist lugupidamatut suhtumist isegi mõtetes lubada. "Taahate teietaa tokutaka tikitaka toom", kõlab mu kõrvus siiaamaani tema mürisev hääl. Tema läbitungiv pilk nõuab, et meie, tema Euroopa õpilased, selle peale viivitamatult ja veatult kümme-kokkolehtu tohtu suurt *kathakali*-sammu sooritaksime.

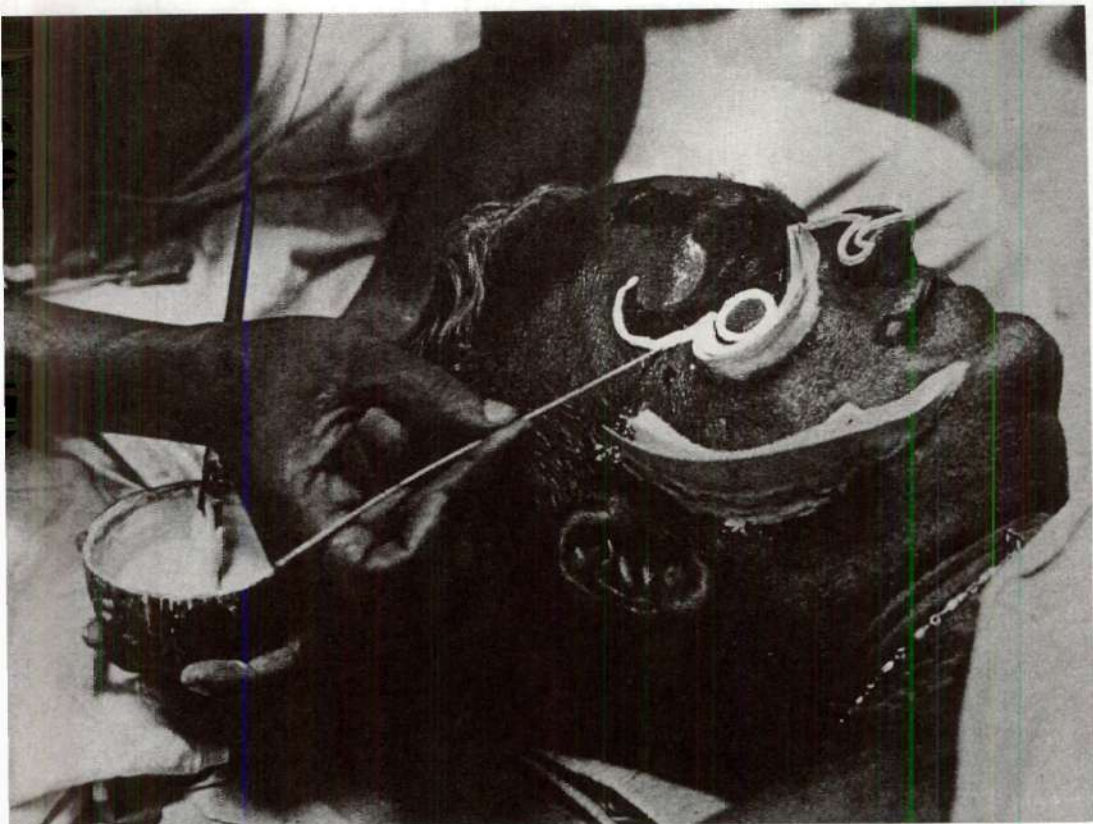
India traditsioonilise teatri ja tantsu aluseid tutvustavas *workshop*'is osalemise järel paistis kõik hoopis teises valguses. *Kathakali*-teater tundus nüüd poeetilise ja kaunina. Punaseninalised deemonid tekitasid minus kaastunnet — et nad oma rumaluses kurjuse teele olid asunud. Roheliseks võõraks näoga head kangelased äratasid imetlust, mul ei tulnud pähegi nende üle naeru kihistada.

India mis tahes traditsioonilise teatri või tantsu liigi täielikumaks nautimiseks on enamasti vaja nende kohta mõningaid eelteadmisi omada. Muidu võib juhtuda nii nagu minuga, kui ma esimest korda *kathakali*-etendust vaatama läksin. Otsisin kolm tundi lavalt üht teatud printsessi, keda aga selles looses ette nähtud polnudki.

Selliste äparduste vältimiseks tuleks tutvuda *kathakali* tegelastüüpide ja nende väliste tunnustega.

## TEGELASTÜÜPID

Tegelastüüpide välimus on kanoniseeritud. Meeskangelaste riietus on ühesugune. Tegelasi võib eristada grimmi ja näole kinnitatavate lisandite järgi. Kostüüm koosneb hüügsuurest valgest seelikust, hametaolisest ülaosast ning tornikujulise krooni sarnasest peakattest. Viimase taha on sageli kinnitatud aupaistet meenutav ketas. Seeliku alla pannakse täidismaterjali, et ta kohev püsiks. Kaela ümber ripub mitu rida tupsudega linte ja keesid, kaunistused ehivad ka vöökohta ja käsivarsi. Pähk-



Nii tehakse näitlejatele grimmi.

luude ümber kinnitatakse kuljused, vasaku käe sõrmedele aga sõrmpikendused.

Kangelastel, jumalatel ja headel kuningatel on näo põhivärv roheline ning nägu ümbritseb valgest paberist "habe". Teise kategooriasse kuuluvad tegelased, kes on küll kõrgest soost, kuid loomu poolest isekad ja julmad. Ka nende nägu on kaetud rohelise värviga — see näitab kõrget päritolu —, kuid punased laigud põskedel ja valge pall nina otsas osutavad, et neil on vägivaldne iseloom.

Kolmanda rühma moodustavad tegelased, kelle iseloomulikuks tunnuseks on paberhabeme värv. Valge viitab õilsusele ja altruistlikule iseloomule. Punane tähistab "mürgeldajaid", kellel on toores jõud. Must habe on päris barbaarsete ja primitiivsete olendite tunnusmärk.

Omaette kategooriasse kuuluvad naised, neid ja braahmanid (preestrid). Nende kostüümid on tavaliselt lähemad kui teistel tegelastel. Naistegelastes võib tõepoolest naisterahva ära tunda ning braahmanitel on seljas preestrikutsele sobiv rüü. Kuid ka selle kategooria tegelaste tüüpvalimus on kanoniseeritud; erinevate näidendite naistegelased on välimuselt üsna sarnased. Viimase liigi moodustavad tegelased, kes ei mahu ühtegi eelnevasse "rubriiki".

Kathakali-grimmi tegemine võtab mitu tundi. Näitleja lebab ja lõdvestub, grimmi teeb tavaliselt

abiline. Silma tilgutatakse teatud taimemahla, mis silmavalged punaseks muudab — et need ilmekamad oleksid. Grimmi- ja riietumisruumis nõutakse vaikust ning seal süüdatakse rituaalne tuli: näitlejad mediteerivad ja keskenduvad.

## SÜŽEED

Kathakali vaatamiseks poleks paha linnulennul tuvuda India eepostega "Mahabharata" ja "Ramajana", sest sealtpärineb enamik *kathakali*-süžeesid. Lisaks nendele kasutatakse *puraanadest* pärinevaid lugusid. Eeposte ainest ei kasuta mitte ainult *kathakali*, vaid ka teised traditsioonilise teatri vormid. Ka Kagu-Aasia maades kasutatakse neid süžeesid. Eriti levinud on "Ramajana" lood.

"Mahabharata" (tekkinud 400 eKr — 200 pKr) räägib kahe vendade rühma, *Pandavate* ja *Kauravate* tülist kuningriigi pärast. *Kauravad* saavad vale ja pettusega endale *Pandavatele* määratud kuningriigi ning see viib sõjani kahe klanni vahel. Linnart Mälli tõlgitud "Bhagavadgita" on üks "Mahabharata" tuntumaid osi. Jumal *Krišna* kannustab siin võitlema *Pandavate* hulka kuuluvat *Arđunat*, kes kõhkleb sõdimast sugulaste vastu. Viie *Pandava*-venna ühine naine *Draupadi*, eepose silmapaistvamaid naistegelasi, esineb samuti üsna tihti teatritükides.

"Ramajana" (500 eKr — 200 pKr) peategelane Rama on vibulaskmisvõistluse tulemusena arvatud vääriliseks kosilaseks kaunile Sitale. Ebaõiglase pealekaebuse tõttu pagendatakse aga prints Rama džunglisse, kuhu talle järgnevad tema naine Sita ja poolvend Lakšmana. Nad elavad seal õnnelikult. Kuid demonite kuningas Ravana armub Sitasse ja röövib ta. Ahvikuningas Hanumani abiga õnnestub Sita vabastada. Sita kahtlustatakse nüüd ebatruuduses Rama vastu, kuid lõpuks selgub tõde. Rama ja Sita pöörduvad koju tagasi ja Ramast saab kuningas. Eeposes esinev ahvikuningas Hanuman on muide üks India ja Aasia teatri lemmiktegelasi.

Puraanad (kirjaliku kuju said 300—1600 pKr) sisaldavad iidset vedade tarkust, vanu legende ja praktilisi teadmisi mitmesuguste elualade kohta. Suur osa puraanadest on pühendatud jumalate Višnu (elu säilitaja) ning Šiva (elu hävitaja, ka tantsujumal) mütoloogiale.

Kathakali-teater tekkis XVII sajandil. Eeposte või puraanade süžeedele toetuvad näidendid on kirjutatud braahmanite poolt, enamasti ajavahemikus 1600—1800. Tekste tuntakse 500 ringis, aktiivsel kasutusel on praegu umbes 50.

## NÄITLJATEHNIKA

Traditsioonilise india teatri- ja tantsukunsti aluseks on kaanon "Natjašastra". Kaaononi vanuseks hinnatakse paar tuhat aastat, kirjaliku kuju sai ta nähtavasti II—VI sajandil. "Natjašastrat" peetakse üheks india esteetika nurgakiviks. Teooria bhavast ja rasast, mis selles teoses esitatakse, on mõjutanud sügavalt India teatrit, tantsu, muusikat, poeesiat ja kujutavaid kunste. See on ühtlasi põhjanev teatriteooriaalne teos, mille juurde ikka ja jälle tagasi pöörduakse. "Natjašastra" loob ka aluse klassikalisele teatri- ja tantsutraditsioonide tehnikale.

Bhava tähendab inimese hinge seisundit, tunnet. Kui kunstnik, antud juhul näitleja, esitab tunnet õigel viisil, kutsub see vaatajas esile vastava rasa. Rasa on raskesti tõlgitav sõna. Vasteks võiks pakkuda "maitse", "meeleolu". Teatrikunsti seisukohalt on need siis juhtnöörid, mida kuidas teha, et vaataja tajuks seda nii ja nii. Arvestatud on muidugi india vaatajat. Teise maailmajao vaatajas võib mõne tunde väljendus ehk hoopis vale rasa esile kutsuda. India igapäevaelus kogesin korduvalt, et mitme tunde väljendus näomiimikas erineb meie omast.

India (ning üldse Ida) traditsioonilises teatris antakse meistrite poolt kord väljatöötatud vorme põlvest põlve edasi. Nii ka kathakalis. Näitleja saab rolli nagu kostüümi, millesse ta peab sisse pugema ja mida seestpoolt elustama hakkama. Seega ei looda rolli mitte seestpoolt väljapoole nagu kaasaegses lääne psühholoogilises teatris, vaid väljastpoolt sissepoole. Loomulikult peavad ka siin rolli väline ja sisemine külg kokku sulama, kuid näitleja alustab rolli välise füüsilise vormi õppimisest. Siiski ei ole see sama mis näited halvast psühholoogilisest teatrist, kus luuakse nõrgalt läbianalüüsitud rolli väline kest.

Näitleja suhe oma rolliga ning rolli sisseelamise psühholoogia on mitmes suhtes erinev lääne kaasaegsest teatrist. Rolliloomise tehnika erinevused on

tihedas seoses kogu maa kultuurilooliste iseärasustega ning religioossete tõekspidamiste ja praktikatega.

Kathakali-teatris kasutab näitleja põhiliselt nägu, pead, käsi ja jalgu, eriti aga käelabasid ja sõrmi — mudrate moodustamiseks. Keha plastikat peaaegu ei kasutata, seda takistab juba kopsakas kostüüm. Mudrad on sümbolise tähendusega käelabade ja sõrmede asendid. Neil on kolm mõdet: informatiivne, sümbolne ja meditatiivne. Mudrad võivad tähistada nii abstraktseid kui ka konkreetseid asju, olendeid, nähtusi, tegevusi jne. Mudrate kiire vaheldumine on omamoodi käte tants. Mudraid saadavad kindlad näoilmed ja kehahoiakud.

Jalgade asend meenutab o-jalgu ning tegelased liiguvad enamasti jalalabade välisservadel (naistegelased mitte). See annab jalalöökiidele erilise jõu. Aeg-ajalt sooritatakse võimasaid hüppeid.

Tegevustiku esitus on üpris tinglik ja sümbolistlik. Kuid vahepeal tulevad üllatusena lõigud, mis meenutavad pantomiimi ja kus tegevus on ilma igasuguse seletuseta arusaadav. Naiste osi mängi-

Meie kathakali-õpetaja grimmi tegemas. Temast saab tark Narada lavastuses "Bali võit".



Poole tunni pärast astub see näitleja lavale demonite kuningana. Seni aga kosutab ta end kohaliku limonaadiga "Limca".

A. Hanseni fotod



vad enamasti mehed. Kuid viimasel ajal on naiste rolle esitanud ka naised.

## SÜŽEEDE KÄSITLUS

Minule kui lääne vaatajale tundus süžeede käsitus ning vahekord näidendis esitatud süžee ning laval toimuva tegevuse vahel mõnikord üpris omapärasena. Sama üllatav oli ka see, milliseid löike tegevustikust peeti oluliseks, milliseid ebaoluliseks. Võtame näiteks etenduse pealkirjaga "Bali võit", mida etendati meie *workshop*'is osalejatele.

Näidendi sisu on järgmine. Jumal *Indra* on tähele pannud, et deemonite kuningas *Ravana* (tegelane "Ramajanast") on liiga ülbeks läinud — ta tahab oma võimu alla haarata juba jumalate maailma. *Indra* otsustab *Ravanale* õppetunni anda. Ta valib selleks ahvide kuninga *Bali*. *Bali* tuleku peab aga ette valmistama tark (braahman) *Narada*. *Narada* esitab *Ravanale* võltsi kiidukõne ning ässitab ta võitlusse *Bali* vastu, kes olevat *Ravana* kohta solvavaid sõnu öeldnud. *Narada* ässitusel läheb *Ravana* *Balit* sabast sikutama. *Bali* aga sooritab sellal palverituaali *Višnule* ja *Brahmale*. Rituaali hulka kuulub kohustus üle seitsme mere hüpata, mida *Bali* teebki, *Ravana* saba otsas. Pärast sellist klohmimist ja raputamist on *Ravana* ülbus kõvasti kõikuma lõonud ning ta lahku häbistatult.

Mida aga kogu sellest sündmustikust laval võib näha? Tegelasid on kokku neli: *Ravana*, *Narada*, *Bali* ja *Ravana* naine *Mandodari*. Viimasel pole sündmustega üldse mingit seost, ta ilmub sissejuhatuses stseenis kui dekoratiivne element. Jumal *Indra*, tegevustiku käivitaja, ei ilmu üldse lavale. *Bali*, kes näidendi teksti järgi on justkui üks peategelasi, ilmub alles 15 minutit enne lõppu. 3—4 tunnise etenduse peategelasteks kujunevad *Ravana* ja *Narada*. Nende dialoog moodustab lavalise tegevuse põhiosa. Dialoog toimub muidugi *mudrate* keeles. Dialoogi keskseks osaks on omakorda stseen, kus *Narada* veenab *Ravanat* ahvikuninga sabast haarama.

Ütlen omapärane muidugi jutumärkides. Selles minu kui lääne inimese jaoks kentsakas etenduse ülesehituses peegeldub teistsugune kultuuritaust, maailmataju ja mõtteviis.

*Kathakali*-etendusi saadab 4—5 liikmeline muusikute rühm. Nende hulka kuuluvad tavaliselt kaks lauljat, kes esitavad näidendi teksti sanskriti ja malajalami segakeeles. Osa lauljate tekstist kattub sellega, mida näitlejad laval "lausuvad". Tõenäoliselt on lauljate tekstis kirjeldatud ka need sündmused, mida laval näha ei ole.

*Kathakali*-teatris kasutatakse ka võtet, mida ma mõttes nimetasin "aegluubiks". Nimelt, kui mingit lõiku peetakse oluliseks, võidakse seda mitu korda korrata. Esitajad otsekui süvenevad meditatiivselt üha enam sellesse stseeni.

## KUIDAS INDIAS TEATRIS KÄIAKSE

Etendus võib kesta 5—6 tundi, vahel ka öö läbi. Varem olid öö läbi kestvad *kathakali*-etendused täiesti tavalised. Ühe öö jooksul võidi esitada ka



Nõnda näeb välja naistegelane, *Sita* "Ramajanast".

mitu erinevat näidendit. Siiski on viimasel ajal *kathakali*-teatris tendents etenduste lühenemise suunas — nii umbes 3—4 tunni pikkusteks vaatamängudeks.

Pikema hilisõhtuse või öise etenduse korral la-sevad vaatajad aeg-ajalt silma looja, tukkudes siinsamas teatripõrandal, või käivad vahepeal teed joomas. Nagu vanasti Euroopas ooperisse, võib ka *kathakali*-etendusele tulla nii alguses, keskel kui lõpus. Võib tulla ka ainult oma "lemmikaariadid" nautima. Süžeesid tunneb publik peast. Tullakse vaatama, kuidas see või teine meister üht või teist lõiku esitab.

Etendused võivad toimuda mis tahes vähegi sobivas kohas: kohalikus kultuurimajas (jaa-jaa, Indias on need veel olemas), kus äsja on lõppenud rahvakoosõlek, spetsiaalses teatrihoones, lihtsalt mõnes sobivas ruumis — ei vaatajad ega näitlejad pole selles suhtes eriti nõudlikud. Seda enam, et *kathakalis* nagu Shakespeare'i algse teatriski pole mingeid dekoratsioone. Vahest ainult paar taburettil laval, kuhu kangelastegudest väsinud heerosed aeg-ajalt istuma potsatavad. Meie *workshop*'i *kathakali*-etendus toimus näiteks ... laagri köögis, mis selleks otstarbeks kiiresti ümber kohendati.

*Kathakali*-esitused lõpevad sageli lõputantsuga. Rohelisse rollitüüpi kuuluva jumal *Krišna* lõputants. Fotod Jukka O. Miettineni raamatust "Jumalia. Sankareita. Demoneja".



## EELKÄIJAD

*Kathakali* kodukoht on Kerala osariik India edelarannikul. Seda regiooni peetakse üheks India haritumaks piirkonnaks. Siin küll puuduvad kuulsad kultuuriloolised mälestusmärgid ja vaatamisväärsused, kuid see-est on Kerala kuulus oma teatri- ja tantsutraditsioonide poolest.

*Kathakali* arenes XVII sajandil *kutijattam*-teatrist, teatud rituaalidest ja Kerala võitluskunstidest. Kuid ka *kutijattam* eksisteerib siiaamaani ning tänu sellele on võimalik neid kahte suguluses olevat teatriliiki omavahel võrrelda. Tõsi küll, *kutijattam* kipub juba hääbuma, sest näitlejate pealekasv on vähene.

*Kutijattami* vahekord *kathakaliga* on umbes samalaadne nagu näiteks Jaapanis kabuki vahekord *no-ga*. *Kathakali* on rahvalikum, *kutijattam* on üpris

esoteeriline ning mõeldud ülimalt aristokraatsel ja peenemaitseleisele publikule. Ka tunnetuslikus plaanis ja elukäsitluses on minu meelest *kutijattamil* palju sarnast *no*-teatriga.

*Kutijattam*-teatris esitatakse põhineb "Mahabharatal", "Ramajanal", *puraanadel* ja klassikalistel sanskriti draamad. Viimaste esitamistraditsioon mujal Indias katkes XI sajandil, siis kui *kutijattam*-teater tekkis.

*Kutijattam* on rituaalse iseloomuga teater. Ühe loo esitamine võib kesta 12–41 öhtut ja ööd. Põhimõtete hulka kuulub, et parajasti järjekorras olev osa esitatakse hoolimata sellest, kas vaatajaid on või ei ole. Iga järgmise "seeria" käigus antakse lühiülevaade varem toimunud.

## JUHAN JÜRME II

### ELUST JA TÖÖST



Tallinna Kaarli kiriku oreli taga.  
Foto Jürmede perekonna kodusest arhiivist

Vaatleme nüüd Juhani Jürme loomingut — muidugi nii palju, kui see võimalik. Nagu juba öeldud, on mitmed tema peatööd (ooper, oratoorium jm) kas täiesti hävinud või ainult osaliselt säilinud, üks neist ka mälu järgi taastatud.<sup>1</sup> Nii tuleb meil suurvormide osas toetuda peamiselt mälestustele ja Jürme enda avaldustele. Saatku järgnevat üldhinnanguna professor Hugo Lepnurme sõnad, mis ei toetu ainult omaaegsetele kuulajamuljetele, vaid ka säilinud noodimaterjalile ning eeskätt tema tööle "Memento mori" orkestripartituuri ja retsitatiivide sammsammulisel rekonstrueerimisel: "Juhani Jürme muusikal oli/on oma kindel nägu, millel nii plagaalsete kadentside kui ka üldjse minoorse kallakuga tugev eestipärasus."<sup>2</sup>

Jürme peatöödeks tuleb pidada ooperit "Võõras veri" (algvariant 1937), oratooriumi "Nebukadnetsar" ("Prohvet Taaniel") solistidele, sega- ja meeskoorile, orelile ning orkestrile (1937), kantaate "Pärast püha õhtusöömaaga" solistidele, segakoorile, orelile ja

orkestrile (1926) ning "Memento morit" sega- ja naiskoorile, orelile ja orkestrile (1933). Veel olgu mainitud Avamäng-fantasiat (1926) ja päris jäljetult kadunud müsteeriumi "Eluohver" (Voldemar Kuljuse tekst, 1932), Rondo rahvaviisi "Ketra, Liisu" teemal (1936) ja Avamängu c-moll (1938) — mõlemad sümfooniaorkestrile, *Andante sostenuto*'t tšellile (metsasarvele) ja klaverile, Sonaati c-moll klaverile (1925), kahte orelifuugit (c-moll ja h-moll) ning "Surmatantsu" orelile. Järgnevalt kronoloogiliselt tähtsamaist.

#### Kantaat "Pärast püha õhtusöömaaga"

tundub koos Avamäng-fantasiaga olevat õpiaja või siis kohe selle järgne töö.<sup>3</sup> Esiettekanne toimus Suurel Reedel, 15. aprillil 1927. aastal Kaarli kirikus. Esitajateks olid Kaarli segakoor (kujutas rahvast) ja solistid, Inglise laulis Ludmilla Hellat-Lemba (sopran), Kristust Karl Ots (tenor) ja Peetrust Aleksander Arder (bariton); orkester koostati tõenäoliselt Tallinna Konservatooriumi tudengi-

test, orelipartiid mängis Joosep Aavik, ettekannet juhatas autor. Ent suursündmust sellest ei kujunenud, kuulajaidki polnud palju — nii juhtus Kaarlis pahatihti kaalukamategi üritustega. Asjaomased muidugi märkasid noore kolleegi debüüti ja alati heatahtlik Juhhan Aavik hindab teose veel vanuigigi kapitaalseteks.<sup>4</sup> Nõudlikuma lähenemise korral

näeme eeskätt orkestratsioonis mõndagi vilumatust, samas aga ettekandevõimaluste reaalselt arvestamist: partiid on lihtsad, koosseis väike. Ja ometi avaldub juba siin Jürmele omane dramatism — taotlus ja anne, mida eesti üldises lüroepikas läbi aegade üpris harva esineb. See väljendub kõigepealt teema (materjali) valikus — tekstis on kasuta-



*195*  
Kantaat „Pärast õhtusöömaega.“

Joh. Jürgenson<sup>1</sup>

*Maestoso*



tud Matteuse evangeeliumi ühe peatüki (Mt 26) salme. Libreto kirjutas helilooja öde Maria Kaus, vastavat suundumust on helilooja toonitanud hiljem ka ise.<sup>5</sup>

### Kantaat "Memento mori"

Pärast "Eluohvrit", millest teame vaid, et müsteeriumina oli seegi sakraalse sisuga<sup>6</sup>, kujutab "Memento..." endast kolmandat suurvormi Jürme loomingus. Muusika aluseks on Luuka evangeeliumil (lk 16, 19–30) põhinev tekst Artur Soomre (Sommer) sulest. Paraku on Jürme kantaat tänaseks vaid üks tema kahest ettekandekõlblikust oopusest omas žanris. Teos koosneb 10 numbrist: 4 koori, 2 aariat, retsitatiivi ja ariosot, kusjuures autentsed on üksnes kooripartiid.

Esiettekannet toimus 26. novembril 1933 Kaarlis surnutepüha kontserdil ühes reas Peeter Süda "Ave Maria", Artur Kapi Vaimuliku aaria (esimene kolmest, 1921), Evald Braueri koraali "Tänage Jehoovat", autori enda *Andante sostenuto* ja Tobiase *Largoga*. Seekord võiks väita, et teosel — nagu kontserdil tervikuna — oli menu, ainult et seegi mattus järgnevate muusikasündmuste alla: puudusid tänapäevased "tiražeerimisvõimalused", kuulsid teost ju üksnes need mõned sajad, kes kohal viibisid. Ettekandjateks olid: Rikas mees (tenor) — Aleksander Tamm, Laatsarus (bariton) — Eduard Unt, Abraham (bass) — Jaan Villard, inglite koor — Tallinna Tütarlaste Kommertsgümnaasiumi ("Komme") tütarlastekoor, Kaarli lauluseltsi koor, orelil — Alfred Karindi (Karafin) ja autor, dirigeerisid autor ja Udu Topman<sup>7</sup>. Orkestri moodustasid konservatooriumi õpilased.

Kantaadi teksti võib pidada kindla värsimõõduta riiमित proosaks, mille silpsilbiline järgimine kajastub ka muusikaliste lausete ebasümmeetrilises, üldse muusikalises fraseoloogias, vormis. Meloodiline joonis on seejuures rühikas, peatumatu. Ülekaalus, iseäranis soolopartiides on retsitatiivsus, mis on küll jõuline, kuid ei lase ühelgi motiivil välja areneda. Kujuvad üha uued mõtted, mis matavad eelmised, tingides alalisi struktuurilisi muutusi. Kahtlemata oli see taotluslik, oma uudsuses aga toonasele publikule vististi üsna võõristav (polnud ju Wagnerigi "igavesed meloodiad" siin kvadraatse vormiga harjunutele kuigi meelepäraseid ega tuntudki). Nii leiab arvustaja, et "sel ei puudu oma sügavus ja ilu, kuid ootad kulminatsiooniski pidevamat ja volavamat kantileeni, aariat, mis koondaks ümarasse vormi teksti mõttelise kvintessentsi."<sup>8</sup> Arvustaja paneb tulemuse teksti süüks (!), nentides sa-

mas, et need retsitatiivid on siiski väga ilmekad, ekspressiivsed, jumekad — kuigi tehniliselt rasked laulda. Kiita said koorid, neist eriti oma sugestiivsusega eelviimane (huvitav teema ja leidlik töötlus), ka teine koor "Kui hauda viidi rikas mees". Ta nägi orkestratsioonis leide, meeoleolu nii motiivistikus kui ka värvides ja pidas teost vägevaks sammuks edasi, võrreldes kantaadiga "Pärast püha õhtusöömaaega". Koorid, mille tegelikult polegi kandvat materjali, on rasked, kuid tuldi toime; "Kommed", kes paigutati ruumilise efekti saavutamiseks orelisse, ei kostnud aga suurt välja. Solistidest olnud parim Eduard Unt, kes ainukesena täitnud kiriku avaruse. Laita sai Kaarli akustika<sup>9</sup> ja sellega tuleb nõustuda tänapäevalgi.

"Memento morist" säilisid Kaarli noodikogus üksnes kooripartiid, kõik muu, orkestri- ja soolopartiid (ning muidugi partituur), jäid pärast Jürme surma kadunuks, ilmselt põlesid koos temaga. Ometi leidis üks Kaarli kooris Jürme käe all laulnud mees, hilisem Pühavaimu kiriku organist Arnold Allvee, kes tahtis teose 1952. aastal uuesti välja tuua ning... töigi (Pühavaimus)! Appi tuli Lepnurm, kes taastas mälu järgi kõik kolm soolopartiid ja tuletas ka vokaalpartiist lähtudes orelisaate. 1950. aastate lõpul selle ettekannet korralditi.<sup>10</sup> 1980. aastate algul huvitus kantaadist Tallinna toomkiriku koorijuht (ka RAMi laulja) Jaanus Romandi. 25. märtsil 1984 jõutigi uue ettekandeni, kus toomkiriku koorile asusid toeks ka mitmed RAMi lauljad. Selleks oli Lepnurm orkestreerinud 1. ja 2. numbri ning lõpukooriga saate, ülejäänud läks veel oreliga (Rolf Uusväli). Seda tööd ei pidanud Lepnurm sugugi suureks ega raskeks, kuna ta mäletas ka Jürme enda orkestratsiooni korraldiku ja siledana, mis ei torganud millegagi silma — vastavalt sellele, et omal ajal käis Tallinnas kõik tuntud radu pidi.<sup>11</sup> Sellisel vaikselt viisil, oludest tingitult üksnes kitsale ringile ja piiratud võimalustega, kõlas "Memento mori" viimati siis tosin aastat tagasi. Mullu hakkas asja vastu jälle huvi tundma nüüd Kaarli kooriga töötav Ene Üleoja. Et praeguseks on Lepnurmel partituur tervikuna korrastatud, võiks teos peatselt kõlada laia avalikkuse ees juba tõhusa ettevalmistuse, heade jõudude ja n-ö täie aparaadiga — alles seejärel leiaks "Memento mori" õige niši kogu eesti vaimuliku muusika loos.

### Oratoorium "Nebukadnetsar"

Selle tõelise suurteose ainuke ettekannet toimus Palvapäeval, 9. märtsil 1938 ja loomulikult taas Kaarlis, Jürme "oma" kirikus<sup>12</sup>.



Koosseis: Ingel (metso) — Mari Lang; lesk kuningaemand (alt) — Ludmilla Orav; Nebukadnetsar, Ananja ja Sadrak (tenor) — Volde- mar Paldre; prohvet, Meesak ja Aspeena, (bariton) — Eduard Unt; Pelsatsar, Asarja ja Abadneego (bariton) — Jaan Villard; Miikael (tenor) — Gustav Triip; kaldealased ja iisraeli rahvas, Paabeli suurnikud oma naistega ja õndsad — Kaarli lauluseltsi segakoor; Kal- dea targad ja Paabeli suurnikud — Tallinna Meestelaulu Seltsi kolmekordne kvartett. Ringhäälingu orkestrile toetuvat esitusaparaati dirigeeris autor ise, orelil Alfred Karin- di.

Umbes tund aega kestva 3-osalise ora- tooriumi klaviir valmis Jürmel 1937. aasta juuni algul, kogu ülejäänud suvi kulus or- kestreerimisele. Ja ikka Salmistul, kuhu ta igaks pikemaks puhkuseks laskis klaveri ko- hale vedada. Jürme töötas, nagu suvitades ikka, varahommikust keskhommikuni, pä- rast lõögastust kõige palavamal ajal jätkas lõunatamiseni, seejärel kas või loojakuni.<sup>13</sup> Partituur sai 350 lehekülge tihedat kirja. Edasi kurdab Jürme oma "Muusikalehele" mõeldud intervjuus kehvade olude üle: ette- kande kulud söövat tulud ära (tasud esineja- tele, noodipaljundus), jäävat puudugi.

Seepärast paljud suuri töid ette ei võtvatki, väiksemaid ja odavamaid ostab Helikunsti Sihtkapital kergemini ära.<sup>14</sup> Ta kiidab teose ainet: hää materjal fantaasiale, õigemini just ooperiks (palju tegelasi, areng), muusika si- saldabki rohkesti ansambleid. Orkestreerimi- sel pidas ta silmas Ringhäälingu orkestri konkreetset koosseisu.<sup>15</sup>

Ajalehe "Waba Maa" usutluses tunnistas Jürme, et "Nebukadnetsari" kirjutamise idee tuli tal 1934. aastal, pärast "Memento morit": "Mind huvitavad suured vormid. Kuigi väi- kesed vormid on aineliselt tasuvamad, ei saa ma keelduda sellest, mis mind huvitab." Loo sisu olevat paelunud teda juba lapsest saa- dik: "Nebukadnetsar oma uhkustamise, suu- ruse ja vägevusega, tema langemine "looma- taolisse olukorda", ta seesmine heitlus Paa- beli jumalate ja Jehoova tunnustamise vahel, ta poja Pelsatsari priiskamine ja häbistav lan- gus pärslaste surve all. Selles on palju dra- matismi."<sup>16</sup>

Selle kõik vormis talle libretoks Julius Kaljuvee (Kalkun), endine Gustav Adolfi Gümnaasiumi õpetaja, kes tol ajal pidas Viru-Jaagupis pensionipõlve ning oli Artur Kapi "Hiioobi" (1929) libretist.<sup>17</sup> Samast "Wa- ba Maa" numbrist leiame ka üpris põhjaliku

Jenny Siimon ja Juhan Jürme (ees keskel) Tallinna Kaarli kiriku lauluseltsiga.  
Foto TMM-i arhiivist



ümberjutustuse loo sisust, see on tõepoolest dramaatiline ja kaasakiskuv ning kinnitab ja jätkab juba esikantaadis avaldunud Jürme loomenatuuri. Paraku puudub partituur; ka see (arvatavasti samuti partiid) hävis tol 1943. aasta märtsiõhtul. Arvestades oratooriumi põhimõttelistki kaalukust, võib vastukajased pidada nappideks. Hinnangud ise — tutvustuste kõrval — Eduard Visnapuult ("Waba Maa") ja Theodor Lembalt ("Uus Eesti") olid küll positiivsed, kuid ei analüüsinud muusikat ega ettekannet sügavamalt (eks saanud see ka hoopis hilisematele aegadele omaseks). Seetõttu ehk leevendab mõneti kaotust esitust mäletava Hugo Lepnurme hinnang, et "Nebukadnetsar" polnud ühtlase kunstiväärtusega teos, et kogu selle suurejoonelisuse juures ei tekkinud muljet tervikkusest. Ja veel — see muusika ei saanud (eelõeldu tõttu) rahva seas kuigivõrd teatavaks. Igatahes oli "Memento mori" ühtlasem.<sup>18</sup>

Juhan Aavik kirjutab "Eesti muusika ajaloos" kokku võttes, et üldiselt tugines Jürme looming klassikalis-romantilisele alusele, oli tehniliselt ladus ja meloodiline ja sisaldas märkimisväärses ulatuses polüfoonilist elementi. Aavik peab seda kontrapunkti hinnanud Artur Kapi mõjuks.<sup>19</sup>

### Ooper "Võõras veri"

Kõige kehvemini läks Jürmel oma ulatuslikema töö, ooperiga. Mitte ainult seetõttu, et ka too hävis: ebaõnn saatis seda teost juba kirjutamise aegu. "Võõras veri" ei saanudki lavaküpseks, õigemini ei pääsenud lavale. Ka selle libreto kirjutas Aino Kalda jutustuse "Barbara von Tisenhusen" ainetel Jürme õde Maria Kaus, kes sedapuhku jäi materjalile ilmselt alla (meenutame, et Evald Aav ei jõudnud kirjaniku enda moraalsel toel samanimelise ooperi kavandamisest kaugemale ning isegi Jaan Krossi ja Eduard Tubina ooper ei pääsenud oma dramaturgilistes finessides päriselt märkustest).

Pärast neli-viis aastat kestnud tööd valmis Jürmel 1937. aastal ooperi esimene variant, mis koosnes siis 12 pildist. Estoonlased lükkasid selle, libreto nõrkusele osutades, tagasi, kuid mitte otsustavalt, vaid kohendamiseks. (Miskipärast ei meeldinud neile pealkirjana ka "Barbara..." — "Võõras veri" ongi nende soovitus.) Seoses juurdeehituse avapidustustega huvitus ooperist küll "Vanemuine" eesotsas Kaarli Aluojaga, kuid näib, et libreto redigeerimisega õigeks ajaks — 1939 — valmis ei saadud. Igatahes kurtis Jürme veel samal aastal, et kuigi ka "Estonia" polnud lavastamise mõttest loobunud, ei

leidnud ta teatrilt kõige vähematki tuge — ei moraalselt, ei soove ega soovitusi. Isegi mitte muidu nii tegusalt ja laetud Eino Uulilt. Oma tarkusega üksi, eksles kibestunud Jürme igasuguste variantide vahel (rääkis 9—10 pildist koos proloogiga), kuni aeg sai otsa<sup>20</sup>. Ka ühiskonna korralduses.

### Väikevormidest

kõneldes tuleb alustada 1920. aastatel päris usinasti kirjutatud lihtsakoelistest vaimulikest lauludest, inspireeritud peamiselt kooliõpetaja Ludvig Raudkepi tekstidest. Esimeseks trükiseks — nüüd rariteediks — on 1927. aastal Kaarli lauluseltsi kirjastamisel ilmunud 12 loost koosnev kogumik "Waimulikud segakoori laulud", millest mõned on ka uuesti trükitud nii üksikult kui ka kogumikus "Eesti heliloojate vaimulikke laule" I (1988). Üksikuid segakoorilaule ilmus veel Eesti Lauljate Liidu "Rahvakooride" seerias, soololaule helikunsti sihtkapitali kirjastamisel, eriti populaarseks kujunes neist baritonile loodud "Töölise laul vabrikus". Ühteist trükiti ka instrumentaalmuusika vallast, nagu *Andante sostenuto*, klaveriminiatuure (Riho Pätsi koostatud "Klaverikooli" IV vihikus), nii et 1930. aastatel oli Jürme juba tuntud mees ilma "Rukkiräätutagi".

1930. aastate keskel, kui Enn Võrk tuli välja algatusega luua eesti koraal, reageeris Jürme sellele nelja looga ("Ma tean, mis mina usun", "Head teed, head teed" jt). Nii-sugust repertuaari kirjutas ta jälle eelkõige seepärast, et selle järele oli suur vajadus. Ometi ei arvestanud ta alati väikeste koguduste kooride tagasihoidlike eeldustega, kõrged olid tal näiteks kõige defitsiitsema hääleliigi — tenorite partiid. Siiski lauldakse umbes nelja-viit tänini.<sup>21</sup> 1930. aastate keskel hoogustus samuti kodumaine puhkpillimuusika, korraldati võistlusi uute marsside saamiseks jne. J. J. ei jäänud siingi kõrval ja tundub, et see žanr ka istus talle vahelduseks (preemiatieni ta siiski ei jõudnud).

### Meie "Rukkiräak"

1933. aastal pühitseti üle kogu maa Marie Underi 50. juubelit (27. märtsil), ka "Komes". Selleks telliti üks laul Jürmelt. Nagu ta ise jutustab, valis kolleeg prl Rõks välja 5—6 luuletust, nende seas "Rukkiräak" oligi. Eeskujuks võttis Jürme — muidugi väga kaudselt — kord "Hõimla" segakoorilt<sup>22</sup> kuulnud 3/4 taktimõõdus saksakeelse laulu. "Mõtlesin, et kui saksa luuletaja sõnadele saab luua viisi valtsitaktis, miks siis mitte ka eesti luuletajale. Võtsin laulu õpilastega läbi, see meel-



"Nebukadnetsari" proov Tallinna Kaarli kirikus 1938. aasta kevadel. Vasakul Juhan Jürme.  
Foto TMM-i arhiivist

dis neile ja me kandsime ta ette Marie Underi sünnipäevaaktusel Kommertsgümnaasiumis. Hiljem, kui organisatsioonid korraldasid Underi sünnipäevaaktuse "Estonia" kontserdisaalis, tuli "Rukkirääk" teist korda ettekandele. Orkestri saatel laulis seda juba Kommertsgümnaasiumi õpilaskoor kooli 25. aasta juubeliaktusel. Hiljem seadsin laulu ümber segakoorile ja oma kirikukoorile.<sup>23</sup>

1939. aastal oli "Rukkiräägu" noote müüdnud viis tuhat eksemplari, klaverinootidel oli lõpukorral 3. trükk. J. J. seadis selle ka viiulile, tšellole ja klaverile, pala hakkas kõlama koguni kohvikutes, võimlemispidu- del ja mujal, raadiost rääkimata.

Ja veel ka ühest hääbunud asjast. Toona levisid koolides melodeklamatsioonid. Jürmel olid niisugusteks "Liivakell" (Tuglas) ja "Karjase nelipüha hommik" (Tammsaare) — "Liivakella" esitati üldse sageli, teine kõlas kirjaniku 60. juubelil "Estonias" esiettekandes. Veel mäletatakse kevadist vihmasadu matkivat "Üle müüri".

"Rukkirääk" on aga kuulunud loomisest peale kõigile põlvkondadele. Meenu tab Alla Reintam-Tibar, 1944. aastal lõpetanu<sup>24</sup>: "Kui ma väikese tüdrukuna ükskord aula uksest sisenesin, oli peaproov juba alanud. Orkester mängis ja koor laulis "Rukkirääku". Tardusin. Sellest alates on "Rukkirääk" minu jaoks ühel, muu muusika teisel kaalukaasil. Mu tütar sattus lapsena Eesti Noorte Viuldaajate

Ansambli koosseisus Moskvasse ülemaailmsele õpetajate kongressile. Võis olla aasta 1966.

Siis juhtus see.

Kui meie lapsed (150 võeti kaasa) ka "Rukkiräägu" ette kandsid, tõusis saal püsti. Algasid ovatsioonid. Ajakava olnud kokku pandud 5-minutilise täpsusega. "Rukkirääk" lõi kõik uppi. Nelikümmend minutit läks üle. Korraldajad olnud päris pahased. Moskvas rongilt tulles jooksis tütar minu juurde: "Ema, ema, sinu "Rukkirääk"!"

Meie "Rukkirääk!"

## KOMMENTAARID

<sup>1</sup> Kantaat "Memento mori", Eesti Kultuurkapitali omand. TMMis (F M 89-2): "Pärast püha öhtusöömaaga" — partituur; Avamäng-fantaasia — partituur; Marss eesti ja soome viisidest — partituur; "Tõsta ennast kõrgeks" — segakoorile ja keelpillidele; valss "Rukkiräägu" motiividel — partituur; "Sepikojas" — klaverile; valss "Liblika tants" — klaverile, viiulile ja tšellole; Kaarli lauluseltsi lipulaul (Peeter Grünfelt) — segakoorile; veel mõned segakoori- ja soololaulud (ka duett "Tuisk", "Lumehelbeke" Juhan Liivi sõnadele jm) — kokku viisteist ilmalikku vokaalpala; ka mõned yaimulikud laulud, nagu "Meie isa palve".

<sup>2</sup> Suusõnaliselt autorile. Vt ka "Muusikaleht" 1995, nr 3, lk 20.

<sup>3</sup> Et Jürme pärast oreliklassi lõpetamist Artur Kapi juures kompositsiooniga jätkas, sellele viitab Tallinna Konservatooriumi (TK) juhatuselt Jaan

Tamme allkirjaga Eesti Lauljate Liidule 13. okt 1926. aastal saadetud taotlus anda stipendium "kompositsiooniklassi õpilasele" (TMM F M 89-1). Kui selleks polnud J. J., kuidas siis dokument tema fondi sattus? Ametlikult J.J. kompositsiooni eriala — kas või vastavate registreerimisraamatute põhjal — siiski ei lõpetanud.

<sup>4</sup> J. Aavik "Eesti muusika ajalugu" IV, Stockholm, 1969, lk 52.

<sup>5</sup> TMM F M 89-1, intervjuu "Muusikalehele" 1939. aastal.

<sup>6</sup> Voldemar Kuljus (1898—1979) oli 1923—1950 Jisakus kirikuõpetaja ja tuntud seltsitegelane.

<sup>7</sup> Just nii ongi kavas kirjas (TMM F M 89-1). Mõnel pool leidub viiteid, et see ei jäänud enne sõda ainukeseks ettekandeks, täpsustusi ega vastukajasid ei õnnestunud autoril aga leida.

<sup>8</sup> TMM F M 89-1. Ajalehe väljalõige, autor (E. Visnapuu?) ja väljaanne märkimata.

<sup>9</sup> Kõik samas; äpardust "Kommedega" mäletab ka Hugo Lepnurm.

<sup>10</sup> Suusõnaliselt H. Lepnurmelt.

<sup>11</sup> Suusõnaliselt H. Lepnurmelt. Irriteeriv on muidugi võrrelda tema märkust eeltoodud arvustaja seisukohaga, et J. J-l esinenud orkestris leide... Muide, orkestreerimistööd tegi professor suviti sünnikodus Kolga rannas, seega mitte kaugel J. J. suvekodust Salmistul, kust mõnigi kord jalutati koos 12 km läbi Tsitre küla teineteise poole mett-saia maitsma.

<sup>12</sup> Kuivõrd ettekandega tähistati ka J. J. 15-aastast tööd Kaarli organistina, võime täpsustada eelmises osas tehtud oletust: J. J. asus organisti kohale 6. märtsil 1924.

<sup>13</sup> TMM FM 89-1 — J. J. intervjuust "Muusikalehele" 1939. aastal.

<sup>14</sup> Jürme fondist TMMis nähtubki, et veel 1939. aasta suvel oli "Nebukadnetsar" omandamata. Seevastu leidub üksikuid 50-krooniseid kviitungeid ("Meie isa palve"). Oratooriumi eest oli ta küsinud 400, Avamäng-fantaasia eest 250 krooni — kviitungeid aga pole.

<sup>15</sup> Kus oli tookord umbkaudu 2/3 praegusest koosseisust. Veel kord: J. J. oli "väike realist" — mitte nagu Tobias, eeskätt kelle kunstikompromissitus viiski "Joonase" ettekande 1909. aastal Leipzigi katastroofini.

<sup>16</sup> "Waba Maa", 19. II 1939.

<sup>17</sup> TMM FM 89-1. Oratooriumi täielik tekst on kävatelehel säilinud (samas).

<sup>18</sup> Suusõnaliselt autorile.

<sup>19</sup> J. Aavik "Eesti muusika ajalugu" IV, Stockholm, 1969, lk 54. Samas ei maksa unustada, et orkestratsiooni õpetamisel täheledata A. Kapi juures häirivat pealiskaudsust, H. Lepnurm arvates paranes see distsipliin TK-s alles J. Aaviku käes.

<sup>20</sup> TMM FM 89-1.

<sup>21</sup> Suusõnaliselt H. Lepnurmelt.

<sup>22</sup> "Hõimla" osakond oli üheks 250-st 1919. aastal asutatud Ülemaalse Eesti Noorsoo Ühenduse juures. Kõnesolevaks ajaks koondas ühendus 17 000 18—25 aastast noort, kes spordi, kirjanduse ja teatri kõrval tegelesidki peamiselt koorilauluga. "Hõimla" koor oli üks tugevamaid.

<sup>23</sup> TMM F M 89-1.

<sup>24</sup> Kogumikus "Tallinna Linna Tütarlaste Kommertsgümnaasium e Kommertsikool", Tallinn, 1993, lk 33.

## ÕNNITLEME!

8. mai

**GUNNAR KILGAS**

*Teatri- ja telelavastaja, näitleja — 70*

9. mai

**ABEL NAGELMAA**

*teatri- ja kirjandusteadlane — 70*

10. mai

**LAINA KARINDI**

*koorijuht ja pedagoog — 70*

11. mai

**EINO LAKS**

*Noorsooteatri esimene direktor ja Teatriühingu kunagine aseesimees — 75*

11. mai

**AGO ROO**

*Linnateatri näitleja — 50*

12. mai

**HILJA SAARNE**

*pianist — 85*

15. mai

**VELLO RUMMO**

*lavastaja,*

*kunagine ËTV ja*

*hilisem Pärnu teatri peanäitejuht — 75*

18. mai

**INGRID KIVIRÄHK**

*nukunäitleja, TV helirežissöör — 75*

19. mai

**UNO KÄRBIS**

*teatrikunstnik,*

*kauaaegne estoonlane — 70*



Sündinud 28. jaanuaril 1972 Viljandis.

**Lapsepõlv ja poisiiga** kulgesid läbi lastesõime ja lasteiaia Kõleri nimelise Viljandi 4. keskkoolini, kus pidas vastu 11 aastat järjest. Seda ajavahemikku *persona grata* elus iseloomustab märksõna **kergejõustik**. Treener Tiit Aru käe all hüppas teivast ja viskas oda. Viskamine jäi trauma tõttu pooleli kusagile 60 meetri alla. Hüppamine seevastu viis 3.75 kõrgusele, tõi võidu "10 olümpiastardis" ja omavanuste Eesti meistri tiitli. Kahetseb, et spordihoois jäi lugemata suurem osa seiklusjutte maalt ja merelt, jäljekütid ja skalbid jäid vahele. Vahest naudib praegu just seetõttu ajaloolisi seiklusfilme.

**Kodust** on kaasas üksikud, aga see-eest eredad pildid. Näiteks igapäevapäevane isa-emaga suusatamine. Enne pandi toit ahju sütele, siis mindi suusatama. Tagasi tulles võeti toit ahjust välja ja jääkülmad varbad pandi ahjule.

**10. klassis** avastas ühtäkki, et maailmas on peale spordi veel õige mitu asja. Näiteks raamatud ja Raidi stuudio.

**Kaarin Raidi** juurde "Ugala" stuudiosse sattus Ülari Mändmetsa juhtimisel keskkooli viimasel aastal. Kuna tunnid olid juba alanud ja vastuvõtukatsed toimunud, esitas sisseastumisel Ülari lavastatud hullumeelse etüüdi.

**Esimene näitlejatöö** suurel laval pärineb samuti stuudio ajast, mil Kaarin Raid lavastas "Vihma-

meistri" ja valis Indreku kõige nooremaks vennaks. Tollest ajast mäletab koosmänguelamust Nüganeni ja Noormetsaga ning unistavat mõtet: "kui saaks nende meestega laval koos mängida..."

**Õpipoisiaastal "Ugalas"** sai tänu Raidile ja äsja teatrisse saabunud 13. lennu poistele sotti, mida tähendab töösse suhtumine.

Kas näitlejaks saamises just 99 protsenti tööd on, võib vaielda. Aga ääretult tähtis on töö küll. Enese kohta arvab, et pole töö tegemist veel selgeks saanud. Õpib alles praegu mõtlema, st mõttele kontsentreeruma, variante otsima.

**Lavakasse s a t t u s** (paradoksaalsel moel on enamik *grata*'sid lavakooli just nimelt sattunud!?) 1990. aastal. Oma tarkusega oleks vist tänapäeval hoopiski geograaf. Igatahes käis keskkooli viimasel aastal kohusetundlikult igal pühapäeval Tartus geograafia ettevalmistuses. Enne seda oli juba hulga kohti läbi rännanud, käinud ära kõrbes, Vepsamaal, Krimmis. Lõpliku valiku otsustas üks jutujuamine Raidiga. "Kaarini pinnis, et kuhu sa lähed ja mida kavatsed edasi teha, ja mina ütlesin, et mina lähen ikka geograafiasse. Kaarin solvus... ja mina tulin lavakasse."

**Mida teatrikool õpetas**, sellest ei oska veel rääkida, sest õpipoisi suhe on tänini sees. Võtab inimesi, kellega praegu töötab, ka õppejõududena.

**Oma kursust**, lavakooli XVI lennu iseloomustades tõdeb, et mitu-mitu aastat oli igaüks oma nurgas. Alles IV kursusel toimus mingi ootamatu liitumine, sündis ühistunne, mis püsib tänini.

Kursusejuhendajat **Ingo Normetit** hindab ennekõike kahe asja pärast: et ta näitlejahakatisi varakult vette ei visanud ja eksamid lavastusteks vormis: korjas etüüdidest tugevamad kokku ja ei näidanud kogu materjali ette. Ingo ei jätnud inimest üksi lavale võitlema. Teisest küljest tunnustab, et tänu sellele pole tänaseni "päris otsest maksakat" saanud. Võib-olla oleks selle kogemuse pidanud koolis kätte saama.

**Meeli Sööt** süstis vajalikul hetkel julgust.

**Riina Roose** pani laulma. Tänu tema kindlale veendumusele, et keegi ei ole kellelegi kõrva peale astunud, lauliski lõpuks kogu kursus.

**Rolle** katsub teha enda pealt, sest tänavalt tüüpi otsida ei oska. Mäletab, et kui koolis kästi kujutada tüüpi tänavalt, siis läks alati meelest ära, mida pidi vaatama.

**Loomaetüüdid**ega oli üldjuhul sama lugu — istus tundide kaupa loomaia, aga valis ikka vale looma. Kord tegi pantrit, hirmus raske oli, aga ei tulnud ikka nii panter, kui oleks pidanud olema.

**Ära õppimata** on tänini näiteks naerma või nutma hakkamine. Kui sees on tühjus, siis ei suuda niisugust reaktsiooni kuidagi välja pigistada.



**Külma kõhuga** mängimist ei ole ka selgeks saanud. Sel puhul meenutab Priit Pedajase väljendust "puhaste kätega pärast etendust", mis tähistab seisundit, kus sa pole endast sentigi andnud. Puhast peab kõik. Seda ei ole suutnud. Kui enam jõudu ei ole, siis tunneb hirmu ja õudusega, kuidas lava saab valet täis.

**Kõige ilusam ja raskem** oli tagasi mõeldes "Romeo ja Julia" tegemine, ehkki ka kõik järgmised rollid on sündinud suure pingega. Kogu aeg on õhus miski, mis segab, kõik tundub õnnestumisele vastu töötavat. "Ei tea, kas nii ongi?!"

**Esimesel Linnateatri hooajal** mängis kaks rolli, Rocco hooaja alguses ja D'Artagnani lõpus. Kuna ei pidanud kehvasti proovisaalis olema, sai hinnata ja võrrelda teiste tegemisi ja suhtumisi.

**Vihale ajab**, kui vanem ja kogenum inimene unustab oma elementaarsed kohustused või veeretab need teiste teemad. Samas tunnistab, et sellisel puhul teeb teiste tegemata töö ise ära küll, nii esimest, teist kui kolmandat korda. Aga "kui inimene ei tee oma tööd vajalikuks, siis pole teda vist vaja".

**Ei talu** ka vaikset ussitamist ja susimist, mille abil sind kellegi vastu ära kasutatakse. Kui natuke järele mõtleb, siis suudab selle ära tabada, ehkki oma usaldava loomusega läheb esialgu üsna sageli haneks. Töös ei talu tujutsemist.

**Elu ja teatri** vastanduses hindab hetkel tähtsamaks teatrit. On hommikust õhtuni majas ja ei ole veel ära tüdinenud. Sellest hoolimata ootab suvepuhkust nagu iga teine inimene.

**Hilissuvi** on lemmikaastaag, aga seegi on kaudselt teatriga seotud — midagi saab läbi ja midagi algab.

**Kui teatris enam ei vajata**, siis vist ei oskagi suurt peale hakata. Lavameheks võiks hakata või tallu sulaseks minna.

**Seriaalides mitteosalemine** on üks vähestest põhimõtetest. "Wikmani poistes" tegi küll kaasa. Selle kogemusega seoses meenutab üht kohtumist kusa-gil Lõuna-Eestis — juhuslik inimene astus ligi ja hüüatas: "Oi, ma tunnen teid!" Paraku mitte Romeo või Benjaminina, vaid Wikmani poisina... "Siis käis küll südamest läbi..." tunnistab tagantjärele. Mitteosalemise põhimõtet põhjendades toetubki teadmisele, et seriaalikelastena kuulsaks saanud näitlejad on ju tegelikult teinud palju põnevamaid ja olulisemaid töid kui need seriaaliosad. Pragmaatiliselt võttes saab loomulikult aru, et suurem jagu näitlejaist teeb seriaale raha pärast. "Mina olen võtnud eesmärgiks teatripalgast ära elada. Vaatame, kas saan hakkama."

**Ülejäanud põhimõtetest** peab märkimisväärseks reklaamides mitteosalemist (siingi on üks erand — parfüüm *Poème*) ja seda, et purjus peaga lavale ei lähe.

**Eluterve** arvab end küll olevat, aga elukogenud kindlasti mitte. "On asju, mida ma olen kogunud, aga kas ma sellest ka õpin, seda näitab järgmine samalaadne olukord."

**Olla või mitte olla** ei ole veel küsimus, sest millal siis veel olla, kui mitte selles eas! "Teist korda noor ei ole ja pärast ei paku sulle keegi Romeot."

Samas on üsna kindel, et kedagi tõeliselt **mehelikku** pole veel mänginud. Nii Romeo kui D'Artagnan on poisikesed. ("Ma ise ka veel poisike, alles sirgum meheks.") "Kolme musketäri" Athos on ilmselt mehelik: temas on põhimõttekindlust, aga mitte vastu seinä jooksmist, oskust ja julgust õigel hetkel põhimõtteid muuta.

**Pidu** iseloomustades on klassikaline — palju tantsu, palju külma veini... "Aga ma võin ka vara ära minna, kui vaja on. Viinaklaasi taga põdeda ma peol ei taha."

**Üksindus** teiseb vastavalt meeleolule. Ta võib olla ääretult valus ja samas kohutavalt magus. Ta võib teha rahutuks, aga enam ei tee.

**Depressiivsete meeleolude** ilmnemisel läheb koju, poeb kiiresti teki alla ja katsub uinuda — et tuleks uus päev.

**Tallinnaga** ei ole ära harjunud, aga ei kurda. "Mul on see õnn, et ma ei pea Tallinnaga suhtlema. Mul on õnnestunud koondada kogu oma elu 200—300 ruutmeetritele."

Märksõnaga **mänguautomaadid** seostuvad tuhatos, kohv, väike naps ja adrenaliin. Enese meelest on hasartne küll, aga mitte hull — ühest automaadi-ööst piisab mitmeks kuuks. "Kui mängu lõpetan ja välja lähen, siis ma tõesti *väljun*. Ei jää põdema, kui kaotas; ei satu eufooriasse, kui võitsin. Kui see painama jääks, siis oleks vist haigus."

**Oma nõrkuseks** peab liiga siirat uskumist. On seetõttu elult vastu päid ja jalgu saanud.

**Ainsa ja igavese elu** küsimuses arvab, et elusid võib ju mitu olla, aga elad ikka seda ühte. Kui sünnidki uuesti, siis sa ju ei tea, et oled siin varem olnud. Üldjoontes on enesele elamiseks antud ajastuga rahul, ehkki pärast iga suurt tööd tabab end mõttelt, et sobiks paremini kuhugi mujale — "Romeo ja Julia" järel Itaalia vararenessansi, "Kolme musketäri" järel aadlihiilguses Prantsusmaale, "Ainsa ja igavese elu" järel sajandilguse Eestisse...

**Unistus** on olemas, aga see pole unistusteroll. Unistab sellest, et ei peaks tegema tööd, mida ei taha teha.

KADI HERKÜL

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1996

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

## THEATRE

### ROMAN BASKIN Answers (3)

Kadi Herkül's interview with Roman Baskin, an actor and director who has also made films. Baskin speaks about his years of formation (both of his parents — his mother Ita Ever and his father Eino Baskin — are stars of the Estonian theatre), his teachers, examples and works (he has staged Sophocles, Shakespeare, Moliere, Sartre etc). During many years Baskin worked in the Studio of the Old Town, comedy theatre founded by his father. At present he is a free-lance director.

### M. KARUSOO. Cultural Capital — Priorities and Problems III (37)

The author continues the account of the first working year of the Estonian Cultural Capital. This time feedback i.e. how the persons and organizations supported disclose their using of the money, whether or not Cultural Capital receives essential reports of studies, published books, voyages, performances etc. The author comes to the sad conclusion that we still have to learn communication with different funds and organizations.

### "The Pianola" in the Home Mirror (64)

"The Pianola" of the Mechanical Piano staged by Elmo Nüganen in the Tallinn Town Theatre (the scenario written by Adabashian and Michalkov after Chekhov's "Platonov or Without a Father") that was proclaimed the best production of the Estonian theatre in the year 1995 is starting its international life. It has been invited to three festivals. The production fascinates with its ensemble acting, inventive and precise figurativeness, impressive musical form. But the most striking peculiarity of the production is its use of space — the performance is simultaneously being played in different rooms, not only in the one opened to the audience but also in the hind rooms seen partly through the opened doors. "The Pianola" is reflected by different critics — Mihkel Mutt, Lea Tormis, Ene Paaver and Gerda Kordemets.

### A.HANSEN. Princesses, Demons and Heroes or a Homespun Study of *kathakali* Theatre (79, 96)

A survey of the Indian traditional theatre and dance. The basic characters, themes and acting technique of *kathakali* are introduced. In winter 1994 the author participated in an Indian theatre and dance workshop supervised by a *kathakali* teacher Narayanam Namboodir.

### Persona grata INDREK SAMMUL (91)

A short portrait of Indrek Sammül (b 1972) — actor of the Tallinn Town Theatre, who has won a recognition for his roles in "Romeo and Juliet" (Romeo), "Rocco and His Brothers" (Rocco), "Three Musketeers" (D'Artagnan).

## MUSIC

### M. M. LILL. Luciano Berio and the Breath of Tradition (15)

From Feb 8 to 11 this year's New Music Days took place in Tartu. This musical event during which avant-garde classics are introduced was this time concentrated on Luciano Berio. The ten performed works together with six discourses gave a good picture of the composer not much played in Estonia.

### A. REMME. The Open Berio. Luciano Berio's Relations with Music Semeiotics (18)

An article treating with Berio's points of contact with music semeiotics. The article mainly concentrates on juxtaposing Berio's standpoints with the ones of Jean-Jacques Nattiez, the coryphaeus of music semeiotics. Their thoughts show great resemblances. The article is based on the speech held in Tartu New Music Days.

### E. ARUJÄRV. A Critic Like A Department Store (27)

An analytical and witty critique on music criticism. Proceeding from the Estonian music criticism the author points out following categories: apologetic, objective, subjective, critical, philosophical, metacritical and self-destructive criticism. By the words of the author all these methods belong to the blue-blooded family of the elite music criticism. Beside this from the fertile soil of populace vigorous shoots of new, young and democratic music criticism have arisen, e.g. "expert opinion" and "a flow of consciousness" method.

### P. Kuusk. The World of Music in 1995 II (48)

... brings to the reader the list of operas staged in 1995, repercussions of the Second World War in the world of music, events dedicated to the jubilees of Pierre Boulez and Luciano Berio etc.

### I. RANDALU. Juhan Jürme. Life and Work II (84)

The second part of the article dedicated to the 100th anniversary of Juhan Jürme's birth gives a survey of the composer's works. As the greater part of his works belong to sacred music (his masterpiece is the oratorio "Nebuchadnezzar") they were known to a very small set of musicians during the Soviet period. Besides during the war with the tragical perishing of the composer many of his scripts burnt up.

## CINEMA

### G. KORDEMETS. The Flight — Surely Not the Last One (25)

Last year Valentin Kuik (b 1943) made a half-hour TV production "The Last Flight", the scenario of which is written by himself. The leading part of the former pilot Peeter Volkov is played by Erik Ruus.



The critic analyzes the production, adding also an interview with ER. Concluding the article the author says: "Most of the people have at least thought of the possibility of nonexistence, but only few choose this way. Do productions like "The Last Flight" help to find oneself and understand the liability of existing?"

**L. KÄRK. The Second Life of Silent Film (31)**

An analysis of the works of one of the most famous representatives of the German film — Friedrich Wilhelm Murnau (1888 — 1931), mainly concentrating on his "Tartuffe" (1925) and "Faust" (1926). In the beginning of this year the first of the two films was shown in Tallinn and Tartu. The new showing of the second film turned into an important event during the film festival in Berlin.

**J. RUUS. Konstantin Märska — a Universal Filmmaker (53)**

On May 28 we celebrate the 100th anniversary of Konstantin Märska's birth. Märska, the Estonian film coryphaeus was one of the leading film operators of his time. In his studio four feature films were made in the twenties. Later he was the leading operator in "Estonian Cultural Film", a studio making newsreels. He also continued his work after the war. He died on Aug 30 in 1957. The article reminds us of his works.

**G. STACHÓWNA. "Three Colours" — Our Place in Europe (54)**

In the article Krzysztof Kieslowski's (1941 — 1996) trilogy "Three Colours" (1993 — 1994) is analysed and contrasted with the production of Hollywood. The critic comes to the conclusion that "Three Colours" interpret the cultural heritage and unity of Europe; the trilogy and his earlier films lead us to the problems of existentialism. Painfully human films like these where in addition to the opportunity of identification also the alternative of sympathy is given are not made in Hollywood but almost only in Europe. The article is translated from the Polish journal "Dialog" 1, 1995.

**K. WOLICKI. Again of "The Colours" (59)**

An article arguing against the standpoints of the previous author Stachówna. The author finds the plentifulness of symbols and connections giving Kieslowski's films another level of reality but thus nothing clear is brought to light. The article is translated from the Polish journal "Dialog" 4, 1995. These two articles prove the multitude of possible interpretations of the works of one of Europe's outstanding film directors.

*Translated by ANU LAMP*

**TOIMETUSE KOLLEGIUM**

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

**VEAPARANDUS**

Palume lugeda TMK-s nr 4 M. Visnapi artikli "Väikese linnakese suur teater" daatumiks: veebruar 1996.

**HEA LUGEJA!**

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

**NB!**

Praakeksemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 25. 04. 1996. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 12,9. Tellimuse nr 1384. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt. 67-a.

Väliselt vormilt on *kutijattam* väga staatiline. Lavaline tegevus on äärmuslikult sümbolistlik. Peanäitleja põhiliselt istub või seisab lava eeservas, ta võib kehastada mitmeid erinevaid rolle. Siin kasutatakse *mudrate* keelt nagu *kathakaliski*. Riietus sarnaneb *kathakali*-kostüümiga, kuid rõivaste mõõtemed on veidi tagasihoidlikumad.

Oluliselt elemendiks on hiigeltrummi *mizhavu* kummalised õõnsad helid. Hiigelpudelit meenutav trumm asub lava tagaservas ning tema helid saada- vada kogu etendust.

Minul oli võimalus *kutijattam*-teatrit külastada kahel korral. Üks nähtud etendustest käsitles *Sita* ja deemonite kuninga *Ravana* lugu "Ramajanast". Õieti oli see katkend loost, mille esitamine oli alanud mitu ööd enne ja lõppes mitu ööd pärast minu teatrikülastust. Mitmetunnine etendus oli pühendatud hetkele, mil *Ravana* siseneb aeda, kus istub *Sita*. "Reaalses" ajas võinuks see hetk kesta paar minutit.

*Kutijattamis* kasutatakse "aja peatamist" veel rohkem kui *kathakalis*. Ühest hetkest tehakse stopp- kaader, mis siis peensusteni läbi uuritakse. Esitatakse tegelase kõikvõimalikud tunded, mõtted ja assotsiatsioonid antud ajahetkel. Palju kasutatakse metafoore. Rolli esitaja otsekui mediteerib enda poolt esitatava tegelase seisundi ja olukorra üle.

Nähtud etenduses *Ravana* tunnete objekti, *Sitat*, laval ei olnud. Teda sümboliseeris laval põlev tuli (teine õilamp lisaks lava keskel paiknevale). Küsimusele, miks *Sitat* ei kehasta näitleja, sain vastuseks, et *Sita* ilu on nii ülev, et seda saab näidata ainult sümboli kaudu.

## TRADITSIOONILINE INDIA JA KAASAEGNE LÄÄNE TEATER

Järgnevad mõtteavaldused ei pretendeeri kõikehõlmavale autoriteetsusele. Need on subjektiivsed tõdemused, tekkinud kokkupuudetest India teatriga.

Läänest tulnud vaataja peab eelkõige arvestama, et traditsiooniline india teater, sealhulgas *kathakali*, on orienteeritud teistsuguse tajutüübiga vaatajale, kui seda on lääne inimene. India traditsioonilise teatri puhul tuleb alati arvestada selle tihedat seost religioossete tõekspidamiste ja praktikatega, ka siis, kui see seos näiliselt puudub, st kui etendust esitatakse ainult laval. Esimene erinevus, mis kaas- aegset lääne ja traditsioonilist india teatrit võrreldes pähe tuleb, on see, et lääne teatris on kõige mõõdu- puuks inimene ja ta sisemaailm. Maaailma näidatakse läbi inimindiviidi vaateprisma. India teatris näidatakse inimest maaailma kaudu, õieti maailmas va- litsevate kõrgemate seaduste kaudu.

Arusaamad heast ja kurjast, õiglusest ja kõlblu- sest, mis etendustes peegelduvad, ei vasta küll pä- riselt meie omadele, kuid on üldjoontes lääne ini- mesele arusaadavad.

Võib-olla on meist erinev arusaam olulisest ja ebaolulisest ning etenduste erinev dramaturgiline ülesehitus tingitud sellest, et Indias on teadmine

elust kui lõpmatust kosmilisest ringkäigust inimes- te teadvuses palju sügavamalt juurdunud kui siin. Surm ei ole seega lõpp-punkt, eesriie, mis igaveseks langeb. See muudab väärtushinnanguid, sündmus- te tähendust ja inimeste käitumismotiivi.

India teatris pole ma kordagi kohanud traagikat meie mõistes. Samuti mitte *happy end*'i. India teatris vaadeldakse kõiki tegelastega toimuvaid sündmu- si, nii õnnelikke kui õnnetuid, juba *a priori* n-õ kos- milise tõe vaatevinklist, kaldumata hetkekski kõr- vale röömsa rahu seisundist. Olgu tegelastega mai- ses plaanis toimuvad sündmused millised tahes, oluline on sisemine töö, mille nad seeläbi leiavad. Teatri ja tantsu ülesandeks olevat kõrvaldada *Maaja* ehk illusioonide loor.

India teatrietendused täidavad vaataja füüsili- selt tajutava positiivse energiaga. Nad otsekui kal- laksid sinusse elujõudu ja päikesepaistest.

### Kasutatud kirjandus:

Jukka O. Miettinen, "Johdanto aasialaiseen teatte- riin. Jumalia. Sankareita. Demoneja".

---

Ettevaatust, väga paha tegelane!  
Punane habe tähistab toorest jõudu,  
valge pall nina otsas osutab vägivaldsele  
iseloomule.

Ž estide keel annab india tantsule  
erilise mõõtme.





Tänavustel Tartu uue muusika päevadel keskenduti Luciano Beriole. Monica Mattiesen kandis ette Berio *Sequenza I* (flöödile).

V. Valperi foto