

EESTI KULTUURI- JA HARIDUSMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

John Hammond Lea Tormis Rahel Olbrei
 Lia Leetmaa Margot Visnap
 Mart Jaanson Toomas Siitan David Hykes
 Mark Soosaar Sulev Teinemaa
 Kristel Pappel Wim Wenders

TAK

11

/1993



Maria Avdjuško (Agnès) ja Andrus Vaarik (Arnolphe)
 Mati Undi lavastatud Molière'i "Naiste koolis"
 Eesti Draamateatris.

H. Rospu foto

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO,
tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Immo Mihkelson, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

© "Teater. Muusika. Kino", 1993



Lääne-eesti vaip on alati Pärnu rahvusvahelise visuaalse antropoloogia festivali peaaühind.
T. Veermäe foto

Praeguse eesti balletilava esipaar Viesturs Jansons ja Kaie Kõrb Estonia Teatri balleti juubelil septembris 1993.
H. Rospu foto



SISUKORD

TEATER

Kaia Sisask	"NAERA AGA NAERA, PARTER!" (<i>Molière'i "Naiste kool"</i> <i>Eesti Draamateatris</i>)	20
Margot Visnap	VAARIK, UNT JA "NAISTE KOOL"	25
	EESTI BALLETI LUGU MITMEST VAATEVINKLIST (<i>Saatesõna Lea Tormiselt</i>)	48
	LIA LEETMAA KÄEKÕRVAL EILSEST BALLETIST TÄNASESSE (<i>Heino Aassalu üleskirjutus</i>)	49
Lea Tormis	RAHEL OLBREI: AUDIATUR ET ALTERA PARS	61
Rahel Olbrei	MINU TEE BALLETTMEISTRINA	63
Lea Tormis	LEGENDI JÄÄVUSE SEADUS (<i>Helmi Puurist</i>)	77

MUUSIKA

	VASTAB JOHN HAMMOND	3
	RAHVUSVAHELINE UUE MUUSIKA FESTIVAL NYYD '93	26
Mart Jaanson	ÕIGET MAAD MA EI NÄE (<i>Helena Eensaar-Tulve</i> <i>uudisteosest "Exodus"</i>)	27
Immo Mikhelson	DAVID HYKES: MUUSIKA SISSE - INIMESENI	33
Toomas Siitan	UUEST JA VANAST MUUSIKAST	35, 96
Kristel Pappel	PERSONA GRATA. HELENA EENSAAR-TULVE	93

KINO

	PAABELI TORN VÕI EUROPUDER? (<i>Beeliini Kunstiakadeemia</i> <i>sveepäevad. Roman Baskin huumori-workshop'il</i>)	12
Sulev Teinema	7. PÄRNU RAHVUSVAHELINE VISUAALSE ANTROPOLOOGIA FESTIVAL	37
	VISUAALNE ANTROPOLOOGIA ON PÄRNU KULTUURIELU TÄIENDAV JA RIKASTAV OSA (<i>Vestlus Mark Soosaarega</i>)	45
	MERI, RÜÜTEL JA S-id (<i>Kandiäat ja president</i> <i>filmimeediuumis). Dekonstruksioon filmiüliõpilaste hinnanguist</i> <i>Soosaare ja Söödi filmidele - koostanud Jaan Ruus</i>)	81



J. Heinla foto

VASTAB JOHN HAMMOND

Kummaline ja kentsakas võib see ju näida, ent tõsi ta ometi on - mõnikord on parimatest peredest pärit, edukate isade poegadel oma esimeste iseseisvate sammude tegemine isäranis keeruline. Ei, mitte sellepärast, et noortel võsudel tahtmisest või otsustavusest puudu tuleks, vaid hoopis spetsiifilisematel põhjustel. Oletagem, et järeltulija on endale pähe võtnud teha karjääri samal alal kus isagi - mis iseene- sest ei olekski ju veel teab kui komplitseeritud juhtum -, aga et lisaks sellele kannavad kuulus papa ja tema noor võsuke mitte ainult sama perekonna-, vaid ka eesnime, siis... Kerge on kujutleda, kuidas neid tüütu järjekindlusega alatasa omavahel segi aetakse; et nooremat nimekaimu ei panda pahatihti üldse tähele või siis ei usuta, et tal peale esivanema hea nime midagi muud hinge taga oleks.

John Hammond jr, viimase kolmekümne aasta üks olulisemaid akustilise deltabluusi esitajaid, on eespool kirjeldatud katsumustest üsna edukalt välja tulnud. Ajapikku. Kui teismeline John tunnistas isale üles oma saatuslikult tundelise vahekorra bluusiga, oli John Hammond senior juba maailmakuulus muusikaprodutsent plaadifirmas Columbia Records. (Hammond-seeniorei vaieldamatute teenete hulka tuleb lugeda Billie Holiday, Aretha Franklini, Bob Dylani, Bruce Springsteeni ja paljude teiste suuruste jõudmine laia kuulajaskonna huviorbiiti.) Papa ei seiranud poja "väljavalitut" ülearu lahke pilguga, rohkem küll seetõttu, et muusikuameti vaevusi tundis ta läbi ja lõhki. Bluusi kui niisuguse vastu polnud tal mõistagi kõige vähematki. Palju valusamaid kriitikanooli lennutati noore Hammondi pihta tema muusikutee alguse väljastpoolt perekonnaringi.

Põhiküsimus, mida nii Hammondi kui ka teiste bluusimängijate puhul aeg-ajalt tõstatatud, on peaaegu sama vana kui bluus ise - kas valge mees on üleüldse suuteline mängima tõelist bluusit? Osalt on muidugi tegemist pseudoprobleemiga, sest loomulikult pole nahavärv ainumäärav või esmatähtis; üpris loogiline on ka arvata, et kahvanäolise inimese eksistentsiaalsed hinge- ja luupainajad vormuvad muusikaks (kas siis bluusiks või millekski muuks) teistsugusel viisil kui puuvilla-istandustes orjanud musta mehe järeltulijate maailmavalu. Mida arvab üks tänapäeva tuntumaid (valgeid) bluusimängijaid nii sellest "igavesest pseudoprobleemist" kui ka muudest muusika- ja eluküsimustest, saime teada talt eneselt tänavusel "FiESTa-1", kus mees peaesinejana üles astus.

Alustagem päris algusest. Kas mäletate seda oma päris esimest kogemust, kui tajusite, et muusika, see on midagi erilist, et muusika võlu ja lummus pole võrreldavad millegi muuga?

Jumal küll! Esimene kogemus? See on kohutavalt raske küsimus, sest juba varasest lapseast peale kuulsin ma palju erisugust muusikat. Asjadest, mis mulle tõeliselt meeldisid, sain aimu, kui olin umbes viiene või kuuene. Käisin New Yorgis ühes koolis, kus laste muusikaõpetaja oli mustanahaline naisterahvas, kes pani kõik lapsed klassis laulma ja mängima mõnd pilli, olgu siis tamburiini, trummi, kasteranjet või ükskõik millist muud helitekitajat. Tihti lasi ta meil laulda rahvalaule, sealhulgas ka maabluusi ja Leadbelly lugusid. See on minu esimene mälestus laulmise ja isemusitsemise rõõmust. Ehkki tõsiselt ei mänginud ma ühtki pilli enne kui märksa küpsemas eas. Esimese kitarrri sain seitsmeteistkümnese ja alustasin tööd kutselise muusikuna, kui olin üheksateist. Sellele eelnenud aastatel oli minust saanud tõeline bluusifanaatik, hakkasin bluusiplaate ostma juba üheteistaastaselt.

Milline oli siiski see otsustav kogemus, mis lükkas teid bluusit poole niivõrd, et teist sai, nagu te ise ütlesite, bluusifanaatik?

Ma arvan, et otsustavaks sai paljude kogemuste järkjärguline kuhjumine, see, mida ma kuulsin raadiost, ja muusika, mis ümbritses mind 50-ndatel: Chuck Berry, Bo Diddley, Ray Charles, Little Richard, pop-rhythm & blues, mida tollal nimetati

rock' n' roll'iks. Kõik kokku pani mind liikuma blusi suunas. Umbes 1956. aasta paiku hakkasin eristama bluusistiile ja eriti köitis mind sealjures maabluus, mida esitati akustilisel kitarril, mõnikord ka mandoliinil. Sinna juurde kuulusid ka suupill ja eriline laulustiil.

1950-ndatel, kui teie innustusite blusist, polnud must muusika ja eriti just bluus Ameerikas valgete seas kuigi kõrgelt hinnatud. Oma rolli mängisid sealjuures kindlasti ka rassilised eelarvamused. Kuidas teie sellest probleemist üle saite?

Paljudele mu sõpradele - tõsi, mitte paljudele, aga vähemalt mõnele neist - bluus meeldis. Ameerikas valitses tollal tõesti väga rassistlik õhkkond. Alles 1960. aastatel tegi noor põlvkond ühise pingutuse olukorra muutmiseks. Ma kasvasin üles "värvi-pimedas" perekonnas, kus polnud tavaks teha inimeste vahel vahet nahavärviga. Selletõttu olin ma õnnega koos, sest võisin ilma igasuguste eelarvamusteta huvituda asjadest, mis mind köitsid, ega mõtelnud sealjuures hetkekski, et käitun teistest erinevalt.

Kui palju mõjutas teie kontakte muusikaga teie perekonnataust, konkreetsemalt teie isa?

Minu isa, tema nimi oli samuti John Hammond, kuulus kahtlemata kõige välja-paistvamate ameerika muusika produtsentide hulka, väga kangelaslik kuju ja lausa ajalooline ameeriklane. Tema muusikaalased teadmised olid peaaegu kõikehõlmavad ja muusikataju võrratu. Ta mängis keelpillikvartetis vioolal, ta oli võimeline lugema sümfooniliste teoste partituure, ta oli väga hästi kursis sellega, mis toimus kogu maailma... muusikatoodangus, kui nii võib öelda. Ta polnud üksnes heasüdamlik inimene ja harukordselt kirglik muusikaarmastaja, vaid ta oli ka silmapais-tev inimõiguste eest võitleja, eriti mis puudutas mustanahaliste ameeriklaste õigusi.

Nii et sellest küljest võetuna olen ma õnnelik, et mul oli just selline lapsepõlv. Muusikaarmastuseni jõudsin ma aga iseseisvalt. Ma ei arva, et bluusikirg minus tekkis tänu isale. See, et ta sellest muusikast nii palju teadis, aitas muidugi üksjagu kaasa, aga see, mis motiveeris mind saama muusikuks, oli mu enda huvi. Pealegi ei tundnud isa erilist rõõmu, kui kuulis, et ma tahan saada kutseliseks muusikuks.

Miks siis?

Ta teadis, kui vaevaderohket elu see tähendab, ta kartis minu pärast.

Olete oma varasemate intervjuudes korduvalt rõhutanud, et kui alustasite seitsmeteistkümneselt kitarrimängu, olite vahetult enne seda kuulnud Robert Johnsoni esitatud muusikat ning just see...

Jaa-jaa. Just see oli tegelik tõuge, mis tekitas minus soovi mängida kitarril. Tema muusika mõjus mulle lausa elektriseerivalt.

Ja mõjub sama tugevalt ka praegu?

Absoluutselt. Sest ta oli üks kõige parematest. Tema mäng kõlas väga erilisel. Ma osalesin Inglise telekanali BBC 4 tehtud telefilmis "Crossroads" - niisiis võib öelda, et minagi olen käinud ristteel saatanaaga kohtumas -, mis rääkis Robert Johnsoni elust ning kohtusin selle võtete ajal Robert Johnsoni sõprade ja inimestega, kes tundsid teda isiklikult. Selgus, et ta ei müünudki oma hinge saatanale, nagu räägib legend. Ta oli lihtsalt üks suurepärase muusik, kes suri traagiliselt üpris noorelt.

Tulles möödunust tänapäeva, oleks huvitav kuulda, mis pakub teile praeguse bluusmuusika juures kõige rohkem rahuldust ja rõõmu?

Mind teeb väga õnnelikuks, et tajun enda ümber inimeste järjest suuremat teadlikkust blusist kui sellisest. Suurepärase on tõdeda bluusihuviliste vanuselist mitmekesisust. Minu ja teiste bluusimuusikute kontsertidel käib nii teismelisi kui ka keskealisi ja vanemat publikut. Blusist on praeguseks saanud rahvusvaheline muusikavorm ning mulle on see väga soodne, sest nüüd esinen ma igal pool üle kogu maailma.

Olete te võrdsest rahul oma tegevuse kõigi aspektidega? Kuidas te sellele ise ka ei vaataks, on see siiski paratamatult seotud ka äri- ning tegelikult nii või teisiti sõltuvuses nähtusest, mida nimetatakse muusikabisniseks.

Ma olen esineja - ma laulan, et teenida elatist, et kõht täis süüa. Reisin mööda maailma ringi, puutun kokku plaadifirmadega vaid korra või paar aastas. Kõik äri- ga seotud probleemid ajab minu eest joonde minu agent. Mul jääb üle vaid esineda, kas siis õhtul või pärastlõunal, sõltuvalt sellest, millal ma lepingu kohaselt mängima pean. Püüan küll olla kursis asjadega, mis toimuvad minu elus seoses äri- ga, ent ma pole ärimees kui niisugune. Kui olen sunnitud minema panka, et maksta makse või sooritada kõiki neid muid operatsioone, mida täiskasvanud inimesed ikka soorita- ma peavad, tunnen ennast väga ebamugavalt. Ma olen muusik. Kõige suuremat rõõ- mu tunnen esinemisest ja sellest, kui saan teha, mida tahan.

Vaatamata antipaatialle äri vastu, mida te kirjeldasite, võib siiski arvata, et teil läheb praegu päris kenasti.

Seda küll. Juulikuus ilmub plaadifirma *Pointblank* märgi all minu uus album. *Pointblank* on osa *Virgin*'ist, mis nüüd on osa veelgi suuremast *EMI*-st. Suurbisnisi ajab mind veidi segadusse, aga mul on siiski väga hea meel, et see album ilmub suu- re firma väljaandel, mis on suuteline minu esitatud muusikat reklaamima ja levita- ma kogu maailmas. Varasema karjääri vältel ei ole mul plaadifirmadega eriti vedanud. Praegu tunnen, et olen tunnustatum ja tuntum kui kunagi varem; mul on palju energiat, naudin reisimist ja inimestega suhtlemist.

Kas teate mõnda bluusimuusikut, kes seda muusikat esitades on saanud rikkaks?

See on alles pähekkel! John Lee Hooker on päris jõukas mees, aga tal kulus seitse- kümmend neli aastat, et jõuda sinnamaani, kus võis istuda maha ja asuda raha lu- gema. Aga ma tean päris täpselt, et kõige õnnelikum on ta siiski laval, esinedes.

Teile kuuluvad sõnad, et esitaja vananedes läheb tema bluus aiva paremaks...

Ma pean seda tõsiasjaks. Mida rohkem oled sa elu jooksul erinevaid asju läbi ela- nud, seda paremini mõistad, mis on bluus. Bluus on minu arusaamise järgi oma põ- hiolemuselt realistlik eluvaade; huumor ja kurbus, iroonia - palju irooniat -, inimestevahelised suhted... Inimkonna mõne tuhande aastase olemasolu jooksul pole tegelikult kuigi palju muutunud. Maailmas on palju püsielemente ning minu arvates on bluus just selline muusika, mis kunagi ei vanane, sest ta on seotud inime- se elu põhiaspektidega.

Ütle site, et bluus on seotud iroonia, isiklike pettumuste ja palju muuga, mida elus ko- gevad kõik inimesed. Mil määral ja kuidas tunnete olevat bluusist seotud oma mina ja enese eluga?

Tahtsin öelda, et bluus ammutab ainet kõigest. See on väga aus vaatenurk elule. Et laulda bluusist, peab sul olema oma seisukoht, sa pead välja töötama oma stiili. Ma ei tea kahte täiesti sarnast bluusimuusikut, sest inimestena on kõik muusikud erine- vad, kõigil on oma eluvaade ja sellest tulenevalt ka oma stiil.

Kui ma alustasin, tahtsin meeletult, et sarnaneksin Robert Johnsoniga, tahtsin mängida-laulda nagu Willie McTell ja teised minu iidolid. Mõne aja pärast mõistsin, et see pole kuidagi võimalik. Läks veel veidi aega mööda ning ma olin õnnelik, kui võisin oma mängu kuulates endale tunnistada: "Hüva, Robert Johnson see just pole, aga John Hammondi moodi küll. Kõlbab nii ka."

Eelnevas jutus visandasite oma arusaama bluusist. Milline on aga teie isiklik vahekord muusika kui sellisega?

Ma armastan muusikat piirini, kus see on peaaegu muutumas minu elu sisuks. Olen muusikaga tihedalt seotud ja mängin seda aasta ringi - niiviisi aasta aasta järel. Praegu on käimas kolmekümne esimene aasta minu kutselise muusiku elust. On ol- nud aegu, mil olen tundnud väsimust ja tunnen, nagu ei suudaks ma enam nii jät- kata, aga alati olen sellest üle saanud.

Tundeid, mis hoiavad elus liikvel, on väga raske sõnadesse vormida. Ma tajun, et mingil seletamatul moel muusika justkui "käivitab" mind, aga ma ei oska seda tunnet piisavalt täpselt kirjeldada. Tunnen kirjeldamatut tõmmet laulda, mängida ja levitada muusikat, mida ma armastan, kõikjal.

Te laulate põhiliselt nn klassikalist bluusirepertuaari ega esita oma laule. Millest see on tingitud?

Kui ma alustasin, üritasin kirjutada ka laule. Ühtekokku sai neid vist tükki üheksa ja mõned neist mängisin isegi linti. Seejärel aga mõistsin, et minu tugevaim külg on siiski oma armastatuimate laulude esitamine. Ma ei pidanud oma laule kuigi headeks ega ennast mingiks eriliseks laululoojaks. Võib-olla oli põhjus ka selles, et ma polnud sel hetkel veel elus kuigi palju läbi elanud. Olin lühikese ajaga õppinud mängima väga paljusid lugusid, mis mulle meeldisid, ning ma ei tundnud vajadust nendes sisalduvale midagi lisada.

Alati, kui ma mõnda laulu esitan, teen seda omamoodi. Lisan teksti sõnu või jätan midagi välja ning sätin üht-teist ümber. Mõnikord muudan teksti nõnda palju, et lõpuks on see vaata et rohkem minu kui mõne teise laul.

Kui oluliseks peate esitatavate laulude tekstis sisalduvat sõnumit? Traditsiooniline seisukoht räägib muserdatud südamest, hingepeinadest ja erilisest sotsiaalsest taustast, mille väljendus ongi bluusilaul.

Bluusilaul on elutingimuste väljendus. Igal laulul on küll oma vaatenurk, aga nad kõik on seotud elu olemuslike ja püsivate põhitõdedega, suhetega meeste ja naiste vahel, kogu inimkonna seisundiga. See viimane on alati ühtviisi ebanormaalne, arvan ma. Ma ei näe seda probleemi nii kitsalt, et tingimata peaks hakkama bluuksi tükeldama ja erinevaid osi omavahel vaagima.

Bluusi sõnumist veel nii palju, et minu arvates on see optimistlik, sest kui oled suuteline oma muresid jälgima ja laulus kirjeldama, õpid neid rohkem tundma ning muutud seeläbi võib-olla veidi paremaks.

Arusaadav, et laulud, mida te ise esitamiseks välja valite, peavad teile meeldima või mingil moel teie tähelepanu köitma. Kuidas te need laulud leiате?

Ma kuulan plaate, see on üks minu meelistegevustest. Salvestusi muusikutelt, kes mulle meeldivad, on välja antud tohutul hulgal. Praeguseks olen oma lugudevalikuga vaevu-vaevu selle pärandi pinda kriipinud. Olen läbi kuulanud sadu ja tuhandeid plaate sadadelt muusikutelt, aga on veel sadu ja tuhandeid, keda ma pole kuulnud. Mis puutub laulude valikusse, mida ma esitan, siis oskan kosta vaid nii palju, et kui mõni laul innustab mind niivõrd, et tunnen soovi seda ise esitada, siis ma teen seda ja kõik.

Kas peate oluliseks ka hääle kvaliteeti, selle kõla?

Jah, niivõrd, kui võrd see edastab laulu põhilist tundetooni, millega seondub ka tekst. Ma pole kuigi suur jutumees ja tunnen ennast sõnade seltsis alati ebakindlalt. Aga kui ma laulan ja esinen publikule, tunnen ennast oma parimas keskkonnas. Olen arvamusel, et kui vokaal edastab laulu sõnumit tõhusalt, on see parim, mis olla võib.

Olete vist suur egoist, sest esinete põhiliselt üksi? Nali naljaks, aga siiski?

Ma mängin peajaslikult maabluusi, millele on lisatud mõned tänapäevased elemendid. Sooloesinemist pean maabluusi kõige puhtamaks vormiks. Bluusibände on praegu üsna palju, sooloesinejaid aga väga vähe. Nii et ma leian, et olen sellega leidnud oma niši.

Milline on kõige suurem koosseis, millega olete esinenud?

Olen salvestanud albumi neljaliikmelise puhkpilligrupi, trummide, bassi, kahe kitarriga. Nii et suurim bänd on olnud üheksaliikmeline. Aga sooloesinemine meeldib mulle siiski märksa enam.

Ning arvatavasti me ei eksi palju, kui oletame, et esinemine laval pakub teile suuremat rõõmu kui töö stuudioseinte vahel.

Stuudios viibimist ma tõesti ei naudi, sest seal puudub publik. Mulle meeldib mängida kuulajatele ja tajuda tagasisidet. Loomulikult meeldib mullegi positiivne tagasiside, aga see on vaja alati välja teenida.

Teie põhiinstrument on kitarr, aga kas olete kunagi tundnud kadedust mõne teise pilli vastu, sest too on teie arvates võimeline erilise mõjukusega väljendama midagi sellist, mida kitarriil on raske või isegi võimatu edastada?

Ei. Ikka veel valdab mind tunne, et ma ei suuda oma instrumendil teha kõike seda, mida ihkaks. Ikka veel on mul tunne, et ma alles õpin ja muutun vähehaaval paremaks... Võib-olla, ma vähemalt loodan seda. Olen neid asju arutanud ka teiste muusikutega, nemad räägivad sama juttu. Alati on neil tunne, et nad saaksid ja peaksid paremini mängima. Ehk on see loomulik - alati tahad astuda ka järgmist sammu. Ma tean, et olen läbinud pika tee võrreldes sellega, kui alustasin mängimist, ja arvatavasti on mul veel pikk tee ees.

Kas peate seda, mida teete, rohkem meelelahutuseks või kunstiks? Või on need kaks teie jaoks lahutamatud?

Ma tean, et esinen publikule, ja tean ka, et on tähtis, et nad esitatavat naudiksid. Mitte üksnes muusikat, vaid ka üldmuljet. Olen ise viibinud kontsertidel, kus muusik mängib tehniliselt hiilgavalt, aga ometi jätab see su külmaks, sa ei või öelda, et sulle on pakutud meelelahutust, sa ei saa öelda, et muusika on sind hingeliselt ülendanud, tõstnud hetkekski kõrgemale tasandile - mis võiks olla veel ülim, mida muusika suudab. Mulle meeldib kujutleda, et kui mul on õnnestunud anda hea kontsert, olen võtnud publiku ja viinud ta reisile, mille lõpp-punktis ta tunneb ennast väga hästi, saab midagi teada või kogeb mingit muutust või katarsist.

Kui sageli teil endal õnnestub sellesse punkti jõuda?

Igal õhtul. Iga kord, kui astun esinemiseks lavale, tunnen vastupandamatut soovi pakkuda publikule erutavat tунnet muusikast ja sellest, kuidas ma seda muusikat esitan. Olles sooloesineja, on mul alati päris palju tegemist, et publiku enesega kaasa saada ja kõita selleks ajahetkeks jäägitult tähelepanu.

Kuulajaid muusikaga võluda on muidugi keeruline ja õilistav tegevus, aga kuidas teie enda suhtumine muusikasse on aastatega muutunud? Kas muusika võlu on teie jaoks nüüd millegi poolest teistsugune?

Ma tunnen, et esinejana olen ma nende aastakümnetega kasvanud ja suutelisem aina rohkem esinemisest rõõmu tundma. On olnud aegu, eriti siis, kui olin noorem, mil kulutasin oma energiat liiga kiiresti, väsisin ära või lasin nina norgu, kui miski välja ei tulnud. Paari lausega on seda kõike raske selgitada, aga... Ma tean, et olen hakanud arukamalt elama, olen keskendunud rohkem sellele, mis on mulle oluline. Arvan, et see tuleb üksnes aastatega. Kui oled elus saanud kogemuste abil rohkem õppinud eristama head halvast ja vältima asju, mis ei võimalda hästi esineda. Mulle on väga oluline, et mu enesetunne oleks esinedes alati hea.

Üks väga kuulus džässimuusik, täpsemalt oli see Steve Lacy, väitis oma suhet muusikaga kirjeldades, et muusika on talle tähtsam kui ta ise. Teie vist nii ei ütle?

Muusika hoiab mind liikvel. See on see, mis... see, mida ma teen. Mu elu seisneb pillimängus ja laulmises, aga seal on ka teisi asju. Minu perekond, suhted sõpradega, mu võimalused maksta üüri ja hoida asjad joones. Muusika pole mulle elust tähtsam, aga moodustab sellest väga suure ja olulise osa. Kui olen laval, on muusika mulle küll kõige tähtsam asi siin maailmas. Väljaspool lava aga... On oluline, et mul oleks olemas kõik, mis aitab hinges püsida. Kui ma nälgin, ei saa ma mängida; kui ma loobun, pole ma võimeline oma perekonda ülal pidama. Ma pole veel nii blaseerunud, et väita, nagu oleks muusika mulle maailmas kõige tähtsam. Muidugi pole ma ka džässimuusik (naerab).

Kui lubate, siis üks väike uudishimulik kõrvalepõige ka teie eraellu...

Mul on kuuteistaastane tütar ja kahekümne nelja aastane poeg. Olen kaks korda abiellunud, ka kaks korda lahutatud. Praegu kavatsen taas abielluda, olen hetkel kihlatud. Ehk läheb sel korral õnneks.

Minu lapsed armastavad muusikat, kuid muusikuid nendest ei saa. Nad on olnud minuaga turneedel kaasas ning teavad väga hästi, kui raske on muusiku elu.

Bluusi väga rikkalik muusikaline pärand on üpris hästi plaatidel dokumenteeritud ning mitmed uurijad on teinud selle pärandi uurimisel tublisti tööd. Aga on nad teie arvates ka midagi kahe silma vahele jätnud, kas midagi on veel päevavalgele toomata?

Bluus on ammendamatu. Ma arvan, et igal kultuuril on omamoodi bluus - see tähendab rahvamuusika, mis sisaldab niisuguseid olulisi bluusi elemente nagu kirglik sügav tunne ja aus vaade elule. Ma ei arva, et bluus on unikaalne, üksnes Ameerika Ühendriikide nähtus, ehkki selles erilises vormis, mida mina esitan, ta ilmselt on. See ameerikalik kogemus, mis tõi esile bluusi, oli pärit paljudest kultuuridest, sest Ühendriigid koosnesid tollal paljudest etnilistest keskkondadest pärit inimestest. Ma olen seisukohal, et bluus on väga loomulik ja inimlik muusika, selles on midagi väga-väga üldist, millega iga inimene võib kontakti leida. Nojah, kui mitte just igäüks, siis paljud kindlasti. See tähendab muusikat, kus on kirge, ausust ja lihtsust, mis minu arvates köidab inimesi alati. Mul on olnud väga edukaid kontserte sellistes ootamatutes kohtades nagu Prantsusmaa, Iirimaa, Sveits, Brasiilia, Argentina. Ma ei saa väita, et mõni piirkond maailmas oleks bluesile vastuvõtlikum kui teine. Praegu kuulavad bluusi kõik maailma rahvad.

Mida on teil öelda noorema bluesipõlvkonna kohta? Kas olete neid muusikuid näinud, kuulnud ja kohanud?

Mõningaid jah, otse loomulikult, aga mul on endal nõnda palju tööd, et lihtsalt pole enam aega käia väljas ja tiirutada mööda ööklubisid, et kõiki uustulnukaid kuulata. Ent kui nad kord juba laval on, siis... Mõned neist on päris head, ja teistest ei hooli ma mitte üks põrm. Nii see kord on, igapähe oma maitse.

Kui mängid bluusi, pead enesest andma kõik, aga ometi pead valitsema oma tundeid ja energiat, see pole sugugi lihtne. Kui oled algaja, on väga raske sooritada läbimurret, mis sinu karjäärile õige hoo sisse annaks. Pead olema väga kannatlik ja jonnakas, sest konkurents kutseliste muusikute maailmas on tugev. Tööotsi pole just ülearu palju ning igale võimalusele kandideerijaid on alati rohkesti. Nii et sul on vaja olla nii hea, kui vähegi jaksad, ja sa pead lakkamatult üritama. Kui jõuad punkti, kus enam midagi välja ei tule, tuleks ilmselt valida mõni teine tegevusala. Olen oma silmaga näinud muusikuid peast segi minemas, sest nad pole suutnud leida tööd, mida nad enda arvates väärivad. Pole sugugi kerge olla edukas. Kusjuures esimese asjana peaks iga muusik endale selgeks tegema, mida ta peab eduks. Mulle oli alguses kordaminek ka see, kui sain esineda ja muusikuna töötada, isegi kui mulle selle eest narrilt vähe maksti. Oluline oli fakt, et sain tegelda sellega, mis mulle meeldis. Nüüd, pärast kõiki neid möödunud aastaid, tunnen, et mul läheb tõepoolest hästi.

Nii et te ei arva, nagu oleks eluaastate vähesus, mis automaatselt peaks tähendama ka elukogemuste nappust, mingiks takistuseks mängida usutavalt bluusi?

Ma arvan, et see sõltub üksnes sellest, kes sa oled. Mitte elukogemusest, nahavärvist või taustast. Kui bluus sind innustab, pole vaja mingeid muid selgitusi või õigustusi. Sa lihtsalt teed seda. Ja kui su soov on piisavalt tugev, sa usaldad ennast jäägitult ning tulemus kõlab hästi, on see kogu tõestus, mida vajad. Ma usun, et bluus jääb. Seda sorti impulss on püsiv. Ma näen, et bluus on nüüd kogu maailmas populaarne, ta lihtsalt ei saa enam kuhugi kaduda. Seda ei saa tappa raadios maha-vaikimisega või televisioonis mittedäitamisega. Ööklubidest ja pisikestest *juke-joint'* idest ei kao ta kuhugi. Bluus on väga võimas, olemuslik väljendus.

Olete mõnikord ka teistsugust muusikat esitanud kui bluusi?

Ei, bluus on ainus muusika, mida ma iganes mängida olen tahtnud. Mitte et ma ülejäänud muusikat eitaksin, otse vastupidi. Rääkides oma muusikamaitsest, pean ütleva, et näiteks osa popmuusikastki meeldib mulle väga, osa aga mitte üldse.

Ehk reedate ka, kes on teie lemmikud väljastpoolt bluusi?

Ravel, Debussy, mõned Šostakovitši teosed meeldivad mulle, kantristaarid George Jones ja Hank Williams, Edith Piaf... Raske põhjendada, miks, aga Ravi Shankar on minu arvates fantastiline muusik.

Rockmuusikas oli üksvahe minu kuum lemmik *Rolling Stones*, ka *The Beatles*'i vastu polnud mul midagi. Praeguse rockiga pole ma enam nii hästi kursis kui oma noorusaja muusikaga. Põhiline osa ajast kulub mul esinemistele ja reisimisele, nõnda puudub mul võimalus plaate kuulates või klubikeses bände vaadates aega surnuks lüüa nagu varem.

Milline on teie kõige määllusööbinum mälestus kellegagi koos töötamisest?

Neid on olnud väga palju, selles mõttes olen ma äärmiselt õnnelik. Esimene minu veidi tähtsam ja vastutusrikkam esinemine toimus 1962. aastal Los Angeleses, klubikeses nimega *Ash Grove*. Olin seal *The Staples Singers*'i soojendusesineja. Nende liider Pops Staples tuli pärast minu esinemist lava taha ja ütles: "Ma küll ei tea, kus sa nõnda mängima oled õppinud, mees, aga ühte ütlen ma sulle küll: mida iganes sa ka ei teeks, ära kunagi bluusilaulmist lõpeta." See tekitas minus sellise vöbeluse, et... Keegi, keda ma tohutult austasin, keda ma pidasin lausa oma iidoliks, ütles mulle midagi säärast, mis andis tohutu enesekindlustunde. See oli esimene paljudest selletaolistest kogemustest, mis kuhjusid kontsertidelt, kus ma olin laval ja esinesin koos Howlin Wolfi, Muddy Watersi, Sonny Terry ja Brownie McGheega, John Lee Hookeri, Lightnini Hopkinsi, Son House'i ja paljude teiste suurte muusikutega, kes olid veel areenil, kui mina alustasin. Selles mõttes olen ma tõepoolest väga õnnelik.

Nii et te pole kohanud ka mingeid musta rassismi ilminguid? Üks mustanahaline bluusimuusik on väitnud, et valge mehe esitatud bluus on võlts kui krokodillipisarad, ning sellesarnaseid arvamuseavaldusi, veel vängemaidki, võib kohata päris oltralt.

Võib-olla on mul ka selles mõttes õnne olnud. Keegi pole mulle eales öelnud, et ma ei oska mängida või talle ei meeldi minu esinemine üksnes sellepärast, et olen valge. Paljud on väitnud, et nende arvates pole ma piisavalt hea muusik, aga sellest pole midagi, mängimist see ei takista. Ent inimestelt, keda ma siiralt austan ja kellest väga lugu pean, pole ma eales mingit negatiivset tagasisidet saanud.

Kõige kuulsamad bluusimuusikud, keda mina olen kuulnud, on küll musta nahavärviga, aga piisavalt palju leidub ka häid valgeid esitajaid. Lõpuks on ju igaühel vabadus öelda seda, mida ta mõtleb. Kui keegi väidab, et mustanahaline ei ole võimaline laulma ooperit või Verdi aariaid, siis ma vaid naeraksin selle peale. Jabur on väita, nagu ei tohiks inimene teha seda, millest ta tunneb ennast olevat innustunud. Bluus on muusika, mis tuleb südamest. See on seotud sinu vaimse... (John Hammondi nägu väljendab kimbatust ja ta otsib tükk aega sõnu) ...On seotud väga jõulise tundeaga, mis kannab su teatud punkti. Öelda, et nahavärv seda ei võimalda, on lihtsalt absurdne.

Kui pöörduda koostööde teema juurde korraks tagasi, siis on nimekiri muusikutest, kellega te olete koos plaadistanud, koos mänginud või muul moel tõiselt kokku puutunud, aukartustäratavalt pikk ja soliidne. Ise mainisite vaid mõningaid nimesid, mis innustunud bluusihuvilistes erutusvärinaid tekitavad. Kuivõrd oluliseks peate näiteks fakti, et ka legendaarne kitarrist Jimi Hendrix, kelle nimi on väga paljudele inimestele tohutult tähtis, mängis kunagi teie saatebändis?

Jah, ta mängis minu taustagrupid 1966. aastal ning üsna pea pärast seda sai väga kuulsaks. Aga tõsiasi, et ta minu ansambelis mängis, pole mulle kuigi oluline. Ta oli lihtsalt üks sell, kellega ma kohtusin ja sõbrunesin ning mõnda aega koos mängisin. Mul on hea meel, et ma teda tundsin. Pean teda hämmastavaks inimeseks.

Aga Eric Clapton? Olete temagagi koos musitseerinud. Praegu on ta väga populaarne ja tunnustatud ning paljud peavad teda ikka veel bluusikitarristiks. Kas teie arvates on tema viimase aja kommertsmuusikat võimalik pidada bluusiks?

Ta on suurepärane muusik ja bluusimängija. Osa tema muusikast on ikka veel bluus, osa aga tavaline popmuusika. Minu arvates on ta väga andekas kitarrist ja hea laulja.

John Lee Hooker?

Ere isiksus, inimene, kes on mind tohutult mõjutanud, mees, kellega olen palju kordi teinud koostööd: salvestanud temaga ja tema minuga. Pean Johnist väga lugu. Ta on härrasmees, tal on iseloomu, ta on unikaalne isiksus. Ma armastan teda.



Muusika on äärmiselt abstraktne nähtus ning selle ümber sõnade keerutamist ja sellest rääkimist on sageli võrreldud ka arhitektuuri järgi tantsimisega. Iseenesest on see üpris naljakas. Te olete rääkinud, õigemini üritanud rääkida oma suhtest muusikaga ja eriti selle osaga muusikast, mida te eriliselt armastate - bluusiga. Kui muutuda veelgi abstraktsemaks, kui üritada veidi fantaseerida, siis millisena kirjeldaksite muusikat, kui see oleks ehitis? Kuidas see võiks välja näha?

Tobe küsimus.

Miks?

Sest ma ei näe muusikat ehitisena. Võib-olla teie näete, aga mulle on muusika lihtsalt muusika. Muidugi kaasnevad sellega igasugused kujundid, ent ma ei pruugi muusika kirjeldamiseks kasutada teie omi. Muusika lihtsalt voogab minust, ma ei leia, et peaksin seda nägema ehitisena.

Veel üks tobe küsimus. Te mängite ja laulate vist alati nii, et teie silmad on suletud. Mida te sel hetkel näete?

See on hea küsimus. Mõnikord näen ma oma pruudi naeratust, teinekord seda, mida oleksin pidanud tegema eelmisel kontserdil; mõnikord näen, mida peaks nägema publik, kui ta mind vaatab; teinekord olen aga süüvinud niivõrd sügavale laulusse, et elan läbi seda, mida kirjeldavad sõnad. Kõik sõltub õhtust ja publikust saalis. Ma ei näe kogu aeg samu asju.

Millised on teie kõige meeldivamad ja ebameeldivamad muusikaajakirjandusega seotud elamused?

Üldiselt on muusikaajakirjandus kui niisugune suurepärane. Mulle meeldib järgmisel päeval pärast kontserti lugeda erinevaid ülevaateid, nähtuna läbi kolme või nelja reporteri silmade. Üks näeb ühte, teine aga midagi täiesti muud. Igahel on oma vaatepunkt ja lähenemisnurk asjadele ning selline mitmekesisus on hea. Kõige



Juunis 1993 Pärnus.

J. Heinla fotod

olulisem on minu arvates siiski see, et ülevaade sisaldaks korrektselt edastatud fakti, kuidas reageeris toimunule publik. Sellisel juhul on tegemist hea kirjutisega, isegi kui kirjutajal on sealjuures väga omamoodi seisukoht. Kui jäetakse tähelepanuta kontserdil tegelikult toimunu, ja mis moel kuulajad seda vastu võtsid, vaadatakse minu arvates kontserdist mööda.

On teil olnud kokkupuuteid selliste ebameeldivate muusikaajakirjanikega?

Mulle on osaks saanud äärmiselt halbu ülevaateid, rasket kriitikat, kus mind on üliteravalt siunatud. Osaliselt, vähemalt minu arvates, ka ülekohtuselt. Tuntud ameerika kriitik Ralph Glaeson õnnistas mind kord hinnanguga "*thin-thick-lipped pig*" (lahja paksumokaline siga - toim). Mnjah, ma olen palju halba kriitikat üle elanud, aga ma pole end karvavõrdki kõigutada lasknud. Mõnda kurjemat kritiseerijat pole praegu enam elavate kirjas, mina aga mängin ikka edasi. Ja loodetavasti teen seda veel mitmeid aastaid.

TIIT KUSNETS ja IMMO MIHKELSON



PAABELI TORN VÕI EUROPUDEER?

Salapärasest nimetusest "Heimat Babylon"* kannab Berliinis toimuv sealse kunstiakadeemia korraldatav nn suveakadeemia. Sel aastal toimus see 12. juunist kuni 9. juulini. Selle raames kohtusid nelja nädala jooksul poliitikud, teadlased, kunstnikud, filosoofid ja publitsistid kogu maailmast, et vahetada oma nägemusi ja muljeid Euroopa arenguperspektiivide üle.

Kogu üritus toimub loodava Euroopa Ühenduse egiidi all eesmärgiga tutvustada rahvuslikke kultuure ja integreerida neid ühtsesse Euroopa kultuuri.

Kunstiakadeemia ja European Film Academy ühiselt korraldatud nädalal (19. - 26. juuni) vaadati peamiselt Ida-Euroopa filme ("teistsugusest Euroopast") ning toimus nende arutelu workshop'i vormis, mille läbiviijateks olid nimekad filmiala inimesed (Wim Wenders, Jiri Menzel, Liv Ullman jpt).

Üheks osalejaks ja workshop'i läbiviijaks oli ka Roman Baskin, kes osutus Balti riikide ainsaks esindajaks. Tema teema kandis pealkirja "Huumor kui meie asendamatu kaaslane", milles ta andis ülevaate filmikunstile rasketest aegadest Eestis. Roman Baskin on oma toiminguid kirjeldanud ajalehes "Sirp" juulis 1993. Järgnevalt iseloomustame teisi enam või vähem tuntud osavõtjaid.

Kirjutised on tõlgitud almanahhist "Felix" 1993, mai. European Film Academy on teatavasti filmiauhindade "Felix" jagaja ja nii kannab ka tema väljaantav ajakiri-almanahh sama nime.

Keele tähtsusest pildimaailmas

Filmide edukus, mis kõnelevad ju tegelikult piltide kaudu, sõltub ikka enam ja enam keelest. Kas me saame üldse veel "väikseid keeli" säilitada või tuleb, nagu koostööfilmid

Saksa juhtivaid filmilavastajaid Wim Wenders.



* Nimetusest "Heimat Babylon" võiks tõlkida "Paabel - meie kodumaa". See on otsene tsitaat Piiblis esineva Paabeli torni loost, kus erinevaid keeli kõnelevad rahvad võtsid nõuks ehitada torni, mis küünlaks taevani. Piibli versiooni järgi tabas seda üritust ebaõnnestumine...

seada nõuavad, ikka enam ingliskeelseid filme teha? Kas ei kaota filmid oma karakterit, kui neid keele kaudu "ühenäoliselt" muudetakse? Kuidas võib lokaalset lugu jutustav ja kohalikus keeles vändatud film rahvusvahelist mõistmist ja edu loota? Kes tahab oma filmiga rahvuspiire ületada ja suurt publikumenu saavutada, see vajab tõenäoliselt ka "filminägusid", mis on publikule tuttavad varasematest filmidest. Kas aga mitme maa staaridest koosnevat näitlejaansamblit saab suruda ühe keele raamidesse? Erinevate filmikultuuridega Euroopa põrkub siin takistustele. Šveitsi lavastaja Markus Imhoof, kes vāntab kohalikku värvingut kandvaid filme, on ise üks näide sellest Euroopale omasest konfliktist. Kas on võimalik tema uut filmi, mille tegevus toimub Indias ja jutustab tema šveitslannast vanaema saatusest, vāndata šveitsipārasest saksa keeles? Ideaalsesse osade jaotusse oleksid sobinud Jodie Foster ja John Malkovich, aga kas saab neid mõlemaid staare ette kujutada sünkroniseerituna Šveitsi saksa keelde?

Kasutades näiteid filmidest, otsivad Markus Imhoof ja Erland Josephson koos *workshop*'is osalejatega vastuseid.

JACO VAN DORMAEL

IGAÜKS ON ISEENDA KOHTUNIK

Tihti küsin ma endalt, milles seisneb meie kui filmitegijate vastutus meid ümbritseva maailma ees.

Rohkem kui ükski teine kunst sõltub filmikunst majandusest, seda iseloomustavad liialdused ja mõõdutunde puudumine. Filmi edukust ei mõõdeta inimliku mõõdupuuga, vaid sellega, kuidas panna miljoneid vaatajaid ühest filmist huvituma. Ja ka läbikukkumine on mõõtmatu, kui pärast aastaid kestnud tööd jookseb film kinodes, ilma et teda märgataks.

Me elame ajastul, mida valitseb majandus. Ta püüdleb selle poole, et luua meie maailmast ühest pilti ja selle kaudu ka ühtaolist mõtlemist. Linnad ja eluviisid sarnanevad üksteisega, kõigi maade tv-kanalid edastavad ühte ja sama reaalsust ning ühte- ja samu väljamõeldisi. Keelt kuritarvita-

take klišeede ja stereotüüpide korrutamiseks. Väljendusvabadus on muutunud vabaduseks ütelda seda, mida müüa saab. Ka filmimajandus suundub oma saavutuste kordamisele; tagajärjeks on see, et film areneb aeglasemalt kui teised kunstid, sest ta raiskab aega enese kordamisele. Meie ajastu moraal on "võitjate" moraal, mille ülilm vāartus on võtta ja mitte anda. Seejuures peitub kunsti olemus andmises, arvestamata, kas ta midagi vastu saab.

Kas me oleme küllalt tugevad, et vastu panna televisioonile, mängudele, meelelahutusele, reklaamile ja ajakirjadele, mille ainus ülesanne on müümine või aja surnukslõõtmine? Kas me oleme küllalt võimsad, et teenida filmikunsti, et āratada vaatajais hetkekski võimet armastada, võimet omaenda tunnete sügavust avastada? Saavutada, et kino oleks vaatajaile edaspidigi elukogemuste allikas? Päev-päevalt peame vastu seisma survele "olla efektned", isegi kiusatusele alahinnata publiku intelligentsi. Me peame trotsima kiusatust teha filme ainult selleks, et meid āra ei unustataks, et nad meelitaks publikut, mõeldes samal ajal oma järgmise filmi finantseerimisele. See sunnib meid tegema tarbetuid filme ja iseennast kaotama. Huvitava on ka vead, kui nad on ausad. Meie vastutus seisneb selles, et jutustada asjadest, mis meie arvates on vāltimatult vajalikud... Kui meie ei ole valvsad, kes siis veel?

Nüüd, mil inimlike kogemuste pildid ikka enam ja enam üksteisega sarnanevad, on ülilm aeg töötada mitmekesisuse nimel. Loomariigis sõltub teatud liikide ellujäämine vormide rohkusest, milliseks see liik võib areneda. Need, kes on täna kõige silmapaistmatumad, võivad homme juhtimise üle võtta. Ma arvan, et kinos on see täpselt samuti. Teda tuleb teenida, et ta võiks areneda, nagu ta seni on teinud, omaenda seadusi arvestades. Kino läheb sinna, kuhu ta minna tahab. Ükski filmitegija ei saa oma edukust mõõta piletikassaga. Igaüks on iseenda kohtunik.

JACO VAN DORMAEL elab Brüsselis. Tema esimest filmi "Toto der Held" ("Kangelane Toto") autasustati kui noort Euroopa filmi 1991. aastal "Felixiga". 1992. aasta lõpust on ta European Film Academy liige. Praegu valmistab ta ette oma järgmist filmi "Harry ja George".



Vene filmilavastaja ja stsenaarist Andrei Smirnov oli perestroika-aegseid kinojuhte. Taga naeratab serblane Dušan Makavejev.

WIM WENDERS

ŠKITS ÜHE WORKSHOP'I TARVIS

"Einstellung"^x
 "To shoot pictures"^{xx}
 Tulistada pilte
 Filmimisel,
 mis rajaneb fotografeerimisel,
 on oma tekkimisest peale
 agressiivne kõrvalmaik:
 see on akt AJAS,
 mistõttu miski
 rebitakse välja ajast

^x *Einstellung* on saksa keeles mitmetähenduslik sõna, mis tähendab paigutamist, asetamist, fookustamist, häälestamist, suhtumist ja seadumust.

^{xx} *to shoot pictures* tähendab inglise keeles filmimist. Sõnasõnalises tõlkes tähendab see tõepoolest "piltide tulistamist". WW, kes oma ettekande *workshop'*il pidas inglise keeles enamasti mitte-inglastest auditooriumile, kasutas ära selles väljenduses peituvat piltlikkuse.



Tšehhi tuntuim filmilavastaja Jiri Menzel oma workshop'il nõustamas.



Roman Baskin "Rahu tänava" filmivõtetel koos näitleja Härmo Saarmiga.

A. Saare foto

ja antakse talle teist laadi kestvus.
 Üldiselt arvatakse,
 et see ajast väljarebitu
 asetseb kaamera EES.
 Kuid nii see ei ole.
 Pildistamine,
 seega ka filmimine,
 on nimelt kahesuunaline akt:
 nii ette-
 kui tahapoole.
 Jah, see toimib ka "tahapoole".

Ega see võrdlus nii hirmuäratavalt
lonkagi.
Nii nagu jahimees, püssi palge pannes,
sihtides ulukit enda ees,
päästikule vajutab
ning kui kuul püssist väljub,
siis tagasilöögi tõttu tahapoolle viskub,
nii tabab tema pihta suunatud tagasilöök
ka kaamerameest,
kui ta päästikule vajutab.
Foto on alati topeltpilt:
ta näitab objekti
ja - enam või vähem äratuntavalt -
"selja taha",
"tagasilööki":
pilti pildistajast või filmijast
võtte hetkel.
Seda vastassuunalisust,
mis ilmneb igas fotos
ja igas filmipildis,
ei jäädvusta mitte objektiiv,
just nagu jahimeest
ei taba ta enda kuul;
ta tunneb vaid tagasilööki.
Milles siis seisneb see "tagasilööki"
fotograafi või filmitegija jaoks?
Kuidas seda ära tunda,
milles see ilmneb
foto- või filmipildis?
Mil kombel see on fotol või filmipildil
nähtav?
Saksa keeles on väga tabav sõna
selle jaoks,
sõna,
millel on erinevad tähendused:
"die Einstellung".
Psühholoogilises ja moraalses mõttes
tähendab see hoiakut,
mille peal keegi "väljas" on,
st milleks keegi on ette valmistunud,
et siis "üles võtta".
"Einstellung" on ka mõiste fotograafiast
ja ennekõike filmimisest,
mis tähendab pilti ja tema kadreerimist,
aga ka seda,
kuidas kaamera on "eingestellt"
(võttevalmis),
vastavalt valgus- ja ajaväärtustele,
millega kaameramees selle "üles võtab".
Loomulikult pole see juhus,
et üks ja seesama sõna tähendab nii
suhtumist
kui ka selle suhtumisega tehtud pilti.
Iga "Einstellung" (seega iga võtte)
näitab järelikult inimese suhtumist,
kes on pildi "üles võtnud".
Tagasilööki, mille saab jahimees,
vastab foto- ja filmipildis
selle taga seisva pildistaja või filmija

enam või vähem nähtavale portreele.
Seejuures pole tabatud
mitte tema näojooni,
vaid tema HOIAKUT,
tema suhet sellega,
mis ta ees seisis.
Kaamera on seega silm,
mis võib samaaegselt vaadata
nii ette kui taha.
Ettepoole "tulistab" ta objekti,
tahapoolle joonistab ta äärjooned
fotograafi või filmitegija hingest -
vaadates seega tagasi
tema silmade kaudu
tema hinge põhja.
Jah, kaamera näeb enda ees objekti
ja enda taga näeb ta põhjust,
miks seda objekti oli vaja jäädvustada.
Ta näeb nii asju
kui ka soovi nende järele.
Nii nagu ta jäädvustab suhte enda ees,
nii jäädvustab ta selle ka enda taga.
Nii.
Iga sekund
vajutab kuskil maailmas
keegi päästikule -
olgu see fotoaparaat, "Super-8" kaamera,
videokaamera või professionaalne
kaamera,
ja jäädvustab midagi,
sest teda paelub
teatav VALGUS
või mõni NÄGU
või mõni ŽEST
või mõni MAASTIK
või mõni MEELEOLU
või vajab mõni SITUATSIOON
jäädvustamist
või mõni LUGU jutustamist.
Pildistamise ja filmimise objektid,
see on päevaselge,
on niisiis loendamatud.
Iga sekund mitmekordistab neid
lõputult.
Ometi on iga hetk pildistamisel,
filmimisel või videosalvestamisel,
ükskõik kus maailmanurgas,
ainukordne ja ainulaadne.
Aeg,
pidevalt voolav aeg
tagab seda.
Isegi musttuhat turistide fotoklõpsu,
mida nimetatakse "Photo opportunities",
on igaüks omamoodi ainulaadsed.
Iga hetk "perekonnanfilmist", isegi
iga sekund kirjeldamatust Soap Opera'st
või Game Show'st
ja igast pornofilmist
on ainukordne ja lõplik.

Aeg,
 isegi oma banaalsematel ja
 lapidaarsematel hetkedel,
 ülendab filmimise või pildistamise akti.
 Imetlusväärne iga foto,
 iga filmi- ja videolõigu juures
 pole õigupoolest see,
 et seal,
 üldise arvamuse kohaselt,
 "aeg on kinni püütud",
 vaid vastupidine,
 et iga foto ja iga filmisekundi kaudu
 tõestub uuesti
 KUI kinnihoidmatu
 ja püsiv ta on.
 Iga foto ja iga filmilõik
 on meenutus meie surelikkusest.
 Iga video käsitleb elu ja surma.
 Igal "kinnipüütud" pildil lasub
 pühaduse aura,
 ta on enam kui üksiku inimese pilk,
 ta tõuseb kõrgemale selle võimetest,
 kes seda nägi:
 iga üksik pilt on ka loominguaqt
 jumala vaatepunktist,
 väljaspool aega
 ja tuletab meelde põhjendusi
 sellele ikka enam unustusse vajunud
 käsule:
 "Sa ei pea tegema endale mingit
 pilti..."^{xxx}
 Ometi on pildistamine ja filmimine,
 (õigemini: pildistamise võimalus ja
 filmimise võimalus)
 "liiga ilus, et tõi olla".
 Sama hästi on ta ka
 liiga tõene, et ilus olla.
 Iga filmimine on ka kõrkuse
 ja mässulisuse akt.
 Filmimine õpetab seejuures väga
 ruttu piiripidamatust
 või, harvemini, tagasihoidlikkust.
 (Ja sellepärast leiame sagedamini
 suhet: HOOPLEMINE
 kui suhet: ALANDLIKKUS.)
 Kuna kaamera jäädvustab mõlemas
 suunas,
 nii ette kui taha,
 ja sulatab mõlemad pildid ühte,
 nii et kaob "ees" ja "taga",
 see lubab ta fotograafil ja filmitegijal juba
 ülesvõtte hetkel
 ees objektide juures olla,
 mitte neist lahus.
 Vaadates läbi "pildiotsija",

võib see, kes "otsib", enesest väljuda,
 "siinpool",
 keset maailma olla,
 ta võib paremini mõista,
 paremini näha,
 paremini kuulda,
 rohkem armastada,
 (Ja kahjuks ka rohkem põlata.
 See loob talle ka "kurja silma".)
 Ja kõik ilmub kaamera ette ainult
 ÜKS KORD,
 isegi mängufilmis,
 kus seda UHEKORDSUST on võimalik
 korrata,
 aga sellest hoolimata iga kord
 ainukordselt.
 Ja siis muutub iga üksikpilt korraga
 IGAVIKULISEKS.

Alles tänu
 kinnipüütud pildile saab aeg nähtavaks,
 ja esimese ja teise võtte vahelises ajas
 saab nähtavaks filmi saamisluгу.
 Nii nagu me pildistamise ja filmimise
 hetkel

püüdsime kaduda
 maailma
 ja asjade sisse,
 nii hüppavad nüüd maailm ja asjad
 filmist välja
 meisse endisse
 (või igaühesse vaatajaist)
 ja püüavad seal edasi toimida.
 "SEAL" alles sünnivad lood,
 seal, iga üksiku vaataja silmis.
 Ma tahaksin selle *workshop*'i läbi viia,
 silmas pidades seda kaamera
 kahesuunalisust,
 kohandades seda teie filmidele,
 mida me koos vaatama hakkame.
 Ja et see kõik liiga piiritlematu ei
 tunduks,
 tahaksin ma kitsendada seda, mida
 ma suhtumiseks nimetasin,
 mis nii "ette" kui "taha" nähtav on.
 Ühele teie kvaliteedile või omadusele:
 "RAHULIKKUSELE".
 "Rahulikkus" on midagi,
 mis tänapäeval nii piltides kui ka
 pildikeeles
 ikka enam ja enam kaotsi läheb.
 "Rahulikud filmid" on muutunud
 anakronismiks,
 ikka enam samastatakse "rahulikkust"
 nii televisioonis kui ka kinos
 "stagnatsioon" või "igavusega".
 Niisiis soovin ma rääkida teiega teie
 filmidest

ja rahulikkusest
 (või rahu puudumisest),

^{xxx} Piiblis on kirjas (2. Moos. 20): "Sa ei tohi enesele teha kuju ega mingisugust pilti sellest, mis on ülal taevas, ega sellest, mis on all maa peal, ega sellest, mis on maa all vees!"

mis teis peitus
ja mida te oma piltides edasi anda
suutsite

(või mitte).
Laskem meid ühiselt "RAHU-
LIKKUSELE" lülituda,
ja hoiakule,
mis ainult rahulikkuses ilmneb
ja mida ainult selle kaudu võib
vahendada.

OLIVER SCHÜTTE

KELLE PUBLIKUT POLE, SELLE MÄNG ON LÄBI

On külm, kibekülm, kaks inimest seisavad aknasimsil, klammerdudes teineteise külge. Kaks elust tüdinenut, kes samas paigas juhuslikult kohtunud, hoiavad teineteisel käest, et üheskoos sügavikku hüpata. Alles hiljem, pärast mitmeid üritusi oma elule lõpu teha avastavad nad seal õhulises kõrguses oma armastuse teineteise vastu.

On see tragöödia, farss või komöödia?

Režissöör Maris Pfeiffer seisab külmast värisedes Berliini Kunstnike Maja ees ja jälgib kahte näitlejat, kes juba kümnendat korda aknasimsilt alla kukkuda ähvardavad ja teineteisesse klammerduvad, kuigi "sügavik" nende all on vaid paarkümmend sentimeetrit, mida kaamera hoolikalt varjab.

Jiri Menzel, tšehhi režissöör, seisab tassi kuuma kohviga parajal kaugusel ning jälgib toimuvat.

Kui meistriskool siin Berliinis algas, sekus ta sageli tõesse, tegi omapoolseid ettepanekuid, kuid nüüd on ta tagasi tõmbunud, ettevaatlikuks läinud ja ilmub lagedale ainult mõneks üksikuks nõuandeks. Ta ei taha režissööride enesekindlust kõigutada, neile ülearu nõudeid esitada. Ta lubab neil pigem vigu teha, et nad neist ise aru saaksid.

Menzelil on pehmed näojooned, ta tundub lühikesena, kuigi ta seda pole. Ta kurbi silmi varjavad naljakad, Harold Lloyd'i meenutavad prillid. Kui ta melanhoosel pilgul komöödia tervistavast jõust räägib, siis tekib küsimus, kas see mees ise on patsient või tohter. Tõenäoliselt on ta nii üks kui teine. Võib-olla on kõik (filmi)koomikud alates Buster Keatonist ja lõpetades Woody Alleniga seadusama. Võib-olla juhib nende kurva-

meelsust ja meeleheitlikku hoiakut maailma suhtes just nende huumor ja nali.

Menzel jutustab juba esimesel päeval järgmise mõistujutu. Aasal kasvavad lõhnavad lilled. Aasias imetletakse neid lilli ja nauditakse nende lõhna. Läänemaailmas loigatakse nad maha ja püütakse kõikvõimalike uuringutega nende ilu saladuseni jõuda.

Seminar algab sellega, et Menzel näitab osavõtjaile kolme filmi, Buster Keatoni "The Cameraman'i", Jaques Tati "Les Vacances de Monsieur Hulot'" ja koomikute Ole Olseni ja Chic Johnsoni "Hullzapoppin'it".

Juba siin formuleerib ta oma juhtmõtted, mida ta seminari jooksul ikka ja jälle kordab: liigutuste ja loo (story) ökonoomsus. See aja kokkuvõtte peab juba mööbli asetuses, st dekoratsioonis väljenduma. Buster Keatoni "The Cameraman'i" näitel teeb Menzel selgeks, mida ta silmas peab. Asutuses, kus Buster oma südamedaamiga kohtub, on kõik esemed üksteise ligidal: tooli taga on kirjutuslaud, kus noor, kaunis daam töötab, uksest kolme sammu kaugusel on pink, millel Buster oma kallimat oodates istub. Ja Keaton saavutab selle mööbli kitsa asetusega vajaliku koomilise efekti. Uks, mis talle korduvalt ette jääb, on *running gag*.

Nostalgilisel toonil kurdab Menzel, et filme, nagu "The Cameraman" ja "Les Vacances de Monsieur Hulot" tänapäeval enam ei tehta. Selle asemel tehakse komöödiaid, kus üks *gag* järgneb teisele, kuid puudub armastus tegelaste vastu. Veel praegugi on tunda seda inimlikkust, millega Buster Keaton ja Jaques Tati oma filme tegid.

See on Menzeli esimene nõue komöödiatele. Armastus oma tegelaste vastu ja inimlikkus on peamine eeldus hea, haarava komöödia tegemiseks.

Menzeli eetiline hoiak ei tundu aga moraliseeriv. Võib-olla tuleneb see sellest, et ta ei defineeri oma seisukohti täpsemalt ega tee sellest mingit abstraktsiooni. Püsib vaid mingi eetiline nõue, mida toetavad positiivsed näited. Menzeli seisukohta aksepteerides saab nähtavaks vahe, mis eraldab oma tegelaste arvel nalja tegevaid ja oma tegelasi hukka mõistvaid komöödiaid komöödiatest, mis küll näitavad oma tegelaste nõrkusi, kuid suhtuvad samal ajal nendesse soojusega.

Ka täna on see dihhotoomia selgesti nähtav. Woody Alleni filme ja filmi "Kevin - üksinda New Yorgis" lahutab terve maailm. Ometi toimub mõlema filmi tegevus ühes ja samas linnas.

On küsitud, kas Menzeli eetiline hoiak veel üldse tänasesse päeva sobib? Filmitööstuses domineerib ju külastajate hulk ja kasum. Kas ei ole ta ühe hääbuva filmikunsti esindaja?

Loodetavasti mitte. Ja siin peitubki mõte ja ülesanne - pakkuda filmitegijate noorele generatsioonile võimalust õppida Menzeli taoliste õpetajate juures.

Töelisel hea komöödia võidab vaatajate südame, ta võib neid võluda ja hullutada. Ikka ja jälle kerkib esile kolm nime, mida lausutakse imetlusega, mis langeb osaks suurimatele: Buster Keaton, Charlie Chaplin ja Woody Allen.

Vahest tuleneb see sellest, et kõik kolm mängisid oma filmides peaosi, mis seostab nende nimed nende nägudega. Ometi ei saa unustada ka neid kahte meest, keda autasustati "Felixiga" (*Lifetime Achievement Award*) ja keda tervitati kestvate ovatsioonidega "Felixite" piduliku kätteandmise tseremoonial, mis toimus samaaegselt meistrikooliga. Need kaks meest olid Billy Wilder ja tema õpetaja Ernst Lubitsch.

Komöödia tegemine on tänamatu ettevõtmine, ütleb Menzel. Siin ei saa oma vigu kunsti pähe välja pakkuda. Kes publikuni ei jõua, kes ei suuda teda naerma või vähemalt muhelema panna, on läbi kukkunud.

Seminari jooksul tehti üheksa lühikomöödiat. Mitte kõik polnud õnnestunud. Mõnel filmil puudus rütm, mõnel oli stsenarium läbi töötamata. Menzel loobus teadlikult tööst stsenaariumidega. Ta tahtis jätta režissööridele rohkem aega oma mõtete filmiks realiseerimisel. Kahel korral tuli proovitöö katkestada. Selgus, et stseenid polnud tasemel. Aga selline vana kala nagu Menzel leidis alati mõne asjakohase anekdoodi. Nii sündisid üle öö uued käsikirjad, mis filmideks muudeti ja, nagu selgus, suure eduga.

Menzel vältis oma ettepanekuid tehes teadlikult keerukat tegevust ja valis selle asemel lihtsa struktuuriga lugusid. Iga režissööri käsutuses oli kaks neljatunnist proovi, mille järel siis stseen professionaalse videokaameraga jäädvustati.

Menzel tahtis, et proovid ja salvestamine toimuksid kolmel järgneval päeval. Et oleks küllalt aega proovide vahel järele mõelda. Sellele järgnes montaaži monteeriija kaasabil ja siis näitamine suurele ringile.

Menzel jälgis tähelepanelikult ega võtund filme arvustades vett suhu. Ikka ja jälle seisis ta monitori ees ja tegi tüüpilise käeliiugutuse. Kahte sõrme ette sirutades vihjas ta

kääridele, millega tuleks filmi kärpida. Tihti olid stseenid tema arvates liiga pikad või liiga tühjad - neis puudus lõkoomia. Mõnelegi režissööri ole see valuline kogemus, kuigi Menzel arvas, et vigu teha on väga tulus, sest ainult nende kaudu õpitakse.

Hoolimata kohatisest pingelisest õhkonnast, valitses professionaalne entusiasm, sest kõigil osavõtjail oli tunne, et nad õpivad midagi.

Menzeli kogemused ja tema formuleeritud juhtmõtted ilmnesid selgelt, kui ta demonstreeris ühe Praha teatrilavastuse videosalvestust, kus ta ise kaasa mängib (seda teeb ta juba viieteist aastat). Kes tahab vaatajat teatris või filmis naerma panna, peab hoiduma tühjadest žestidest, rääkimata igavusest. Kes näeb, kuidas Menzel ühes Praha teatri lavastuses üle lava tantsiskleb, kujutades taaruvat joodikut artistliku osavusega, taipab, et kõik, mis ta räägib, toetub isiklikule kogemusele, ja et tal pole ka laval ühtki üleaarust ega mittevajalikku žesti.

Ja kohe saab selgeks ka see, et meistrikooli ei juhtinud ainult rahvusvaheliselt tunnustatud filmilavastaja, vaid ka töelisel inimlik kloun.

JIRI MENZEL komöödiakunstist

KOMÖÖDIA TEGEMINE POLE HOOPISKI NALJAASI

Minevik

On olemas pikaajaline komöödia- ja koomikute traditsioon. Igaüks on õppinud teiselt, igaüks lisab sinna midagi. Aga ainult vähesed, nagu Charlie Chaplin, Buster Keaton ja Harold Lloyd on olnud inimlikult küllalt rikkad, et püsima jääda.

Charlie Chaplin oli inimlikkuse mõttes kõigest suurim. See ei puuduta antud juhul professionaalseid võimeid, see puudutab tema poolehoidu ja kaastunnet inimsaatustele. Te võite naerda, kuid samal ajal õpite tundma inimeste elu ja nende saatust. Nimeetatud koomikud tegid vaid komöödiad, aga nende töödes valitses humaanne filosoofia.

Olevik

Suurim küsimus minu arvates on see, kuidas teha tänapäeval komöödiaid, säilitades sedasama armastust. Parim näide selle kohta on film "TO BE OR NOT TO BE" ja selle uus variant, mille tegi Mel Brooks. See tõendab, et varem tehti komöödiaid lihtsalt. Täna on iga vahend hea, ükskõik kui paksult seda kasutatakse. See teeb mind kurvaks. Mel Brooks'i filmis saab väga vähe naerda. Kui minult küsiti, milliseid filme ma siis näidata tahan, siis leidsin ainult vanu filme.

Filmimine

Kaamera ees asuv ala peab olema püha. Ainult näitlejail ja inimestel, kes neid abistavad, on siia asja. Teisel pool kaamerat peab valitsema absoluutne kontsentratsioon selle heaks, mis toimub kaamera ees. Saksa filmides märkan ma tihti, et näitlejad tegutsevad küll nii, nagu vaja, aga samal ajal peavad võitlust neid ümbritseva olukorra vastu. Teatris näen ma sedasama. Ameerika filmides võib märgata vastupidist. Näitlejatel on võimalus avada oma karismaatilist jõudu. See näitab professionaalset suhtumist toimuvasse.

Stiliseerimine

Komöödias ja groteskis on suur tähtsus stiliseerimisel. Kui Buster Keaton mõnda ruumi sisse astub, paistab silma tema liigutuste otstarbekus. Tavaline näitleja avab ukse ja astub siis sammu. Buster teeb mõlemat korraga, avab ukse ja astub samaaegselt tuppa.

Ameerika näitlejad oskavad teha liigutusi maksimaalse ökonoomsusega. Naturalism, mis esineb tavalistes filmides, on komöödias rangelt keelatud. Tempo on see, mis teeb komöödia nii kergeks kui võimalik. See ei ole vastuolus loomulikkusega. Vaataja sellist stiliseerimist ei taju. Sündmused peavad kulgea niisama kiiresti kui meie mõtetes või mõnes joonisfilmis. Loomulikult ei saa näitleja olla nii kiire nagu mõni joonisfilmi figuur, aga ta peab õppima oma liigutustes olema nii ökonoomne kui vähegi võimalik.

On suur ja inspireeriv eeskuju jälgida mõnda head käsitöölist. Ta ei tee ühtegi ülearust liigutust. See polegi enam tavaline tegevus, see on ballet! Ma jälgisin kunagi ühte jaapani kokka, kes kummagi käega tegi täiesti erinevaid operatsioone. Just nagu balletis. Selline ökonoomsus on äärmiselt oluline.

Täpsus

See on nagu autojuhtimine. Kui oled selle selgeks saanud, siis võid vabalt lobiseda, tüdrukut vaadata, ja juhtimine toimub automaatselt. Näitleja peab oma osa väga täpselt valdama, siis on ta filmimise ajal täielikult vaba. Ta võib keskenduda ainult oma näitlejaülesandele.

Pilt

On väga tähtis, et iga kaader filmis oleks nagu üks lause, ja igal lausel oleks oma mõte. Igal järgmisel kaadril peab olema teistsugune sisu, kusjuures kummagi sisus avaldub teatud kontrast. See ei kehti mitte ainult komöödia kohta.

Film ei koosne ainult piltidest, mida näeme. Film on midagi, mis toimub meie peas. Film peab äratama meie kujutluse. Kui filmi vaataja on ainult vaatleja, kes vaatab ekraani nagu vaateakent, ilma et ta fantaasia töötaks, siis on see tühja jooksnud aeg. Kui te äratate oma piltide kaudu vaataja fantaasia, ainult siis hakkab see mõjuma.

*Saksa keelest tõlkinud
GUNNAR KILGAS*

"NAERA AGA NAERA, PARTER!"



Molière'i "Naiste kool" (lavastaja, lava- ja muusikaline kujundaja Mati Unt, kostüümid Anu Samarüütel), Eesti Draamateater, 1993. Stseen lavastusest.

Nõnda olevat Molière'i "Naiste kooli" etendusel üle kolmesaja aasta tagasi hüüdnud üks üleolev õukondlane. Jah, kriitkat on selle näidendi kohta juba ülearugi tehtud. Piisavalt, et anda Molère'ile ainet uue "Naiste kooli" kriitika" nime kandva komöödia kirjutamiseks, millele keegi Donneau de Visé vastanud omakorda "Tõelise "Naiste kooli" kriitika ehk kriitka kriitikaga". Meie teatrielul pole sellisele prantslaslikule kirglikkusele vastu seada muidugi midagi, mida arutataks järgmisel päeval nii Toompeal kui turuplatsil, kuid Mati Undi uue lavastuse esimestele etendustele on siiski saanud osaks publiku üsna vaimustatud vastuvõtt.

Ega Molière'igi omal ajal ainult negatiivsest küljest esile tõstetud, asi oli lihtsalt selles, et kui Jean-Baptiste Poquelin oma killavooriga kuningapalee ette jõudis, oli Prantsusmaal parajasti hoopis tragöödia kõrgeaeg, mida prantsuse kirjaniku Renaud Camus' sõnul iseloomustavat erakordselt peen stiilintunnetus, seda mitte ainult kirjanduses, vaid

ka argielus. Sest pole ju tragöödia sündinud mitte kannatustest, vaid stiilitajust. Muidugi tekib nüüd kohe küsimus, kuidas on lood meie stiilitajuga praegu, mil Corneille ja Racine end kuigivõrd lavastama ei kutsu, Molière aga erinevalt lavastajate käe all ikka ja jälle rambivalgust näeb. Juba võib rääkida järjepidevusest: "Scapini kelmused" ja "Arst vastu tahtmist" Madis Kalmeti lavastuses, Lembit Petersoni "Misantroop" ja "Kodanlastest aadlimes" ning nüüd siis Mati Undi "Naiste kool". Naer on ja jääb ning ka elitaarse maitse esindajatel pole põhjust muretseda, sest, vastastest hoolimata, läksid Molière'i komöödiad suure menuga mitte ainult prantsuse lihtrahva hulgas, vaid ka Päikese-kuninga eeldatavalt peenemaitseelises õukonnas. Pealegi pole Mati Undi lavastus ei farsse ega palagan - seega Draamateatri viimase aja kassalugude seas üsna erandlik nähtus. See on komöödia kõige paremas mõttes, kuigi stiilist selle sõna otseses tähenduses on asi kaugel. Eesti lava kohta küllalt stiilseteks

võib nimetada esimest nelja eespool mainitud Molière'i-lavastustest, eriti väljapeetud oli "Misanthroobi" 17. sajandi atmosfäär.

Undi lavastus on pigem eklektiline, kirev, efektne, kompositsioon erinevatest ajastustest, rõhutades sellega veelgi komöödia kui žanri ajatust. Kostüümid (Anu Samarüütel)

vusühtsusega piirdukski. Ajas ja kohas, valgetes suvekohvikulaudades ja taustaks olevas pisikeses baariletis on midagi liigagi tuttavat ning kogu õhkkonna loob tegelikult "Emmanuelle'i" muusika, mis ilmselt paljudel eestlastele ühest esimesest maailma avardavast filmikogemusest mällu kólama



"Naiste kool". Arnolphe - Andrus Vaarik, Agnès - Maria Avdjuško.

G. Vaidla fotod

on segu vanast ja tänapäevasest, ultramoodsast ja grotesksest. Räägin esimesena kostüümidest just *commedia dell'arte*'le mõeldes, kui ilma kostüümita polnud ju tegelastki. Kui lisada neile aksessuaaridena veel mõõgad ja gaasimaskid, ongi loodud omapärane eklektiline *commedia* seltskond, kes tegutseb laval tolmuimeja huugamise ja helikopteri mürina saatel. Süžee pole eriti tähtis, seda enam, et Molière laenas oma süžeid sageli teistelt autoritelt, kaasa arvatud "Naiste kooli" oma. Vana ja despootlik Arnolphe (Andrus Vaarik) tahab naida oma noort kasvandikku Agnèsi (Maria Avdjuško), keda on ilmaelul suhtes täielikus pimeduses hoidnud, too aga on armunud ilusasse Horace'i (Mait Malms-ten), kes ta silmad avab ja kellele ta lõpuks õnneliku kokkusattumuse tõttu ka naiseks saab.

"Tegevus toimub siseöues ühe ööpäeva jooksul," teatab kavaleht, aga Unt poleks Unt, kui ta nii tõsimeelse koha-, aja- ja tege-

on jäänud. Jah, "erotismi teed on järsud", meenutab kavaleht, juhul kui vaatajal äkki Undi eelmised lavastused peaksid olema meelest läinud. Mario õpetab Emmanuelle'i elu tundma, sest ainult kogenud naine on tõeline naine. Arnolphe, vastupidi, tahab, et tema kasvandik "nii harimatuks jääks kui üldse võimalik". Kasvandik aga ei mõtlegi harimatuks jääda, nii on õigupoolest tegemist hoopis "meeste kooliga" ehk hoiatava õppetunniga naise mitmepalgelisusest, mida Maria Avdjuško on siiani laval demonstreerinud küll vaid kahes variandis - tobukese ja "mehetapja" omas. Ja kuigi vaatajal on võimalus osa saada inetu pardipoja metamorfoosi meeliülendavast elamusest, oodanuks pärast esimest paljutootavat aknastseeni midagi vaimukamat kaltsunuku sarnaseks kostümeeritud ja kohati kurjast vaimust vaevatud meenutavast kangelannast. Mait Malms-teni Horace aga on roll, millega noor üliõpilasnäitleja end hoobilt päristeatrisse sisse

mängida võib, nagu Katariina Lauk ja Indrek Sammul "Romeo ja Juliaga". Vaariku, Lutsepa ja Aava taoliste vanade kalade seltskonnas oli see igal juhul meeldiv üllatus. Andrus Vaariku Molière'i mängimise pagas on juba päris suur, Arnolphe'i roll aga ületab eelmised kas või juba laiemas mängumaa tõttu, olemata must-valge, ning Vaariku mängu nüansirikkus vastab Undi fantaasia vohavusele.

Muidugi kirjutas Molière oma näidendid eelkõige lihtsalt publiku lõbustamiseks, kuid sealt ei puudunud satiir konkreetsete inimeste ja nähtuste pihta. Tänapäeval, mil see nüanss enam ei mängi, jääb lavastajal üle kas panna satiir uut moodi kõlama või siis teha teatrit teatri pärast. Unt näib olevat valinud viimase tee - komöödia on komöödia on komöödia... Aja- ja kohaühtsusest (või ühtsusest) sai juba räägitud, aga kuidas on lood tegevusühtsusega? Loo raamideks on löigud "Naiste kooli" kriitikast", mitmetasandilise loovad ka keerulise lõpu lahtiseletamine otse raamatust endast, prantsuse keele põimimine tegevustikku jms. Kahjuks kainestatakse vaataja pärast heas tempos kulgenud kahte vaatust üsna lahja lõpu või õieti lõpetamatuse läbi ja kuigi proua Frosine (Mall Hansen) teatab, et komöödial ei saagi paremat lõppu olla, tekitab see siiski teatavat kahtlust. Kui üks võimalikke Molière'i traditsioone Prantsusmaal näeb ette üsna kuiva teksti maharääkimist ilma erilise lavastajatöötö (näha on õnnestunud selles traditsioonis mängitud "Õpetatud naise", mis oli kõike muud kui huvitav), siis Undil juba üllatusest puudu ei tule. Mõned neist on muidugi küsimärgiga - olgu siis mustapriillimehed,

gaasimaskid, kogu lõpp koos ameerika onuga. Aga suurepäraseid leide *à la* kassikontsert hommikuvalguses oli rohkem kui jõuaks loetleda. Mis veel "Emmanuelle'i" puutub, siis jääb vaid nentida, kuidas maailmas miski ei muutu: Molière, kelle ajal olid juhtumisi moes türklased, suurendas oma lavastuse efekti kuulsa türgi tseremooniaga "Kodanlasest aadlimehes", Unt teeb seda teiselaadsete kaasagsete iidolite abil.

Kui komöödiast üldse mingit juhtumõtet otsida, siis kõlama jääb muidugi hoiatus: ettevaatust naistega! Nagu arvatud, oli Molière'ilgi näidendi kirjutamisel eeskujuks tema enese ebaõnnestunud abielu endast tunduvalt noorema Armande Béjart'iga. Aga eelkõige jääb meelde ikkagi see tempo ja sära, vaimukuse kavalkaad, mida meie teatrites siiani nii vähe on olnud. Ei tea, mis oleks saanud Molière'ist eesti rahva silmis, kui poleks August Sanga tõlkeid, mille värss sobib eesti keelde otsekui valatult. On muidugi ka Ott Ojamaa jt proosatõlkeid, aga lavalt ladusat värssi kuulda on igatahes haruldane ja meeldiv elamus ning naermist pole seekord põhjust ette heita ei parterile ega kukepalkonile.

"Naiste kool". Georgette - Mari Lill, Arnolphe - Andrus Vaarik, Alain - Mati Klooren.

G. Vaidla foto



VAARIK, UNT JA "NAISTE KOOL"



"Naiste kool". Arnolphe - Andrus Vaarik, Horace - Mait Malmsten.

G. Vaidla foto

Unt, lavastajana enamasti irriteeriv, irooniline, vahel sentimentaalne, sageli vallatu, natuke ka *enfant terrible* ja siis äkki olemuslikku tabav, filosoofiline, on kõigele lisaks veel ka nagu hea näitekirjandusliku maitse moodupuu. Ka üpris põgus meenutamine annab kokku juba tähelepanuväärse rea autoritest, keda ta lavastanud: Goethe, Schiller, Mrožek, Havel, Tammsaare, Ghelderode, Dorst, Witkiewicz, Genet, Strindberg, Luts, Mishima, Tuglas, Weiss... "Mehetapjaid" võiks juba võtta kui Undi kirjandusliku eruditsiooni kvintessentsi. Iga tema uus valik on üllatav ja oma üllatavuses ootuspärane. Vähemalt põneva või väärtusliku materjaliga suudab ta ikka oma vaatajat võluda.

Molière'i "Naiste kooli" seega siis üsna loogilise valiku puhul (kes teine võtaks praegushetkes ette 17. sajandi värsskomöödia!) võiks jäljekütist kriitik kahtlustada ka naisteema jätkumist. Pangem või rajajooneks tema Koidula-Kalda käsitus Pärnus Jannse-

ni tänavas (mida muuseum vist siiani mängitakse - pikaealisuse rekord!) ja siis muidugi "Preili Julie", "Toatüdrukud", ehk isegi "Helene, Marion ja Felix", tegelikult siiski ka "Fernando Krapp saatis mulle kirja", "Mehetapjatest" rääkimata. Ja nüüd... ta ei võta teha "Norat" või "Hedda Gablerit". See on mõnes mõttes nii undilik, et ta korjab 17. sajandist üles naiivse Agnèsi koos "Naiste kooliga" ja kingib eesti teatrile ühe Molière'i.

Olen vist kuskil oma kirjatöös maininud, et Unt on väga sotsiaalne lavastaja. Ikka õhku ta lavastusist enamasti väga peenel moel saavutatud ajastu vaimu. Primitiivsemalt väljendub Undi sotsiaalsus vist kõige paremini teadliku teatrivaataja küsimuses tema iga uue lavastuse puhul: mis ta sellega öelda tahab? Paradoksaalne, et enamasti Unt selgelt ei ütlegi, mida mõtleb. Ta külvab vaataja üle ootamatute allusioonide, vihjete ja lihtsalt nippide-trikkidega, ise kavalalt habemesse muiates või lapselikult rõõmustades,

et sai vaataja segadusse ajada ehk teisisõnu - mõtlema panna. Sest mõned põnevad niidiotsad on ta igal juhul publikule harutada jätanud.

Molière'i "Naiste kooli" puhul on veidral kombel kõik algusest peale väga selge, ent ometi on soov pärast etendust küsida: mis ta

saab (ülejäanud näitlejate igapäevaste rollilahenduste ees on tal nagunii kõva edumaa). Kriitik oma professionaalses kretinismis küsib aga ikkagi: miks? Jah, sest pisut nõutuks Undi Molière'i käsitlus teeb. Olustiku moderniseerimine (Undi enda kujundus ja Anu Samaruütli kostüümid on eklektiliselt täna-



"Naiste kool". Agnès - Maria Avdjuško.

H. Saarne foto

sellega nüüd öelda tahtis? Eriti pärast täiesti ebaundilikku finaali (ehkki iseenesest on see rollist väljaastumise võte Undilt tuttav), kus justkui maha käinud vedruga näitlejad käsi laiutavad: lõpetame ära või?! Lavastaja oleks nagu isegi nii naiivsest ja pisut banaalsest sündmuste pöörded (kaval Arnolphe saab pika nina ja sarved) jahmunud: intriigi lahendus tuli nii äkki ja lihtsameelselt kätte, et pole jätkunud enam ühtki ideed ega kommentaari, millega lavastusele punkt panna. Unti huvitab intriigi punumine, õnnelike armunute (Agnès ja Horace) ning õnnetu Arnolphe'iga pole tal enam midagi pistmist. Seepärast ka lavastusel nii lahja lõpp. Ei ühtki vaimukat paradoksi ega üldistust. *C'est Molière!* Näitemäng on lihtsalt läbi, meie, näitlejad, nüüd lõpetasime!

Publik on lustinud Andrus Vaariku (Arnolphe) näitlejameisterlikkust, mis iga etendusega tõenäoliselt vabadust ja värve juurde

päevased) ei muuda veel probleemi ennast automaatselt kaasaegseks. Ehkki Arnolphe'i juhtumit võib ju leida igas ajas. Kaval, kaval, ent nii rumal, rumal mees kasvatab endale koduses kasvuhuones üles süütu Agnèsi, kes talle ikkagi sarved teeb, sest armastus (või kirg? iha? - seda ei loe tegelastest välja) on parem õpetaja ja teejuht kui Arnolphe'i poolt ette pandud silmaklapid ja karm "kodukoolitus".

Kas ma teen nüüd Undile liiga, kui ütlen, et see teema pole lavastuses leidnud kuigi originaalset käsitlust? Või teeb Unt, kes on enamasti originaalne, iseenele liiga, kui üritab vaid pisut originaalitseda: mainitud ajastu moderniseerimine, pluss veel nipet-näpet. Otsekui lavale unustatud tolmumeija, mis vist paar korda ka mängu võetakse, mõjub rohkem meenutusena kunagise "Kapsapea" stilisatsioonist. Irooniline Emmanuelle'i meloodia "Röövel Ööbiku" ettekan-

des on ideena originaalne, kuid lavastus ei suuda seda järjekindlalt toetada. Horace'i isa (Tõnu Aav) saatvad mafioosolikud (mustad prillid, ülikonnad ja viiulikaste meenutavad püssivutlarid) noorukid mõjuvad külgepoogituna. Agnèsi metamorfoosile viitaval kostüümivahetusel pole samuti sisulist katet jne. Kõik see jääb väliseks nipitamiseks. Vaid Andrus Vaariku kuidagi erakordselt silvakalt mõjuv, mingis mõttes ka elegantne ja uue "soengu" tõttu (projektorite valguses hiilgav kiilaspea) pisut fantoomilik kuju äratav kohe alguses huvi.

Andrus Vaariku Arnolphe ongi lavastuse tugisammas. Tema idee kasvatada endale ilmakärast ja -ahvatlustest võõrutades süütu ja rumal abikaasa, on tänasele vaatajale ehk pisut võõras. Kohati tundub, et võõras näitlejalegi. Ehk selle kohandumiskeskuse tõttu on Arnolphe'i kuju veel pisut harali. Tõenäoliselt on küllalt raske Arnolphe'i motiivi enesele veenvaks USKUDA. Veenvaks MÄNGIMINE, nii naljakas kui see ka pole, on isegi lihtsam. Eriti nii andekal näitlejal kui Vaarik, kes on, kui stamplikult väljendada, üle pika aja tõeliselt "oma elemendist".

Ma ei olnud ainuke, kellele Vaariku Arnolphe meenutas tema mis sest et tudengiaegset, ent ikkagi tipprolli - Pürjermeisterit Svartsit "Draakonist". Kirjutamata korstnasse ta vahepealsete rolle, olgu tõsiseid, koomiliselt või koomiliselt kallakuga (on omaette teema, kuidas Vaarik näitlejana on arenenud), tuleb tunnistada, et Arnolphe on nüüd sama mõõtu koomiliselt särav roll, ehkki alles liikumas oma täiuslikkuse poole. Näitleja paljud võtted, nipid, ilmed, hääliitsused, intonatsiooni, naeruhood on varasemast tuttavad, aga need on ikkagi rolliomased ega mõju kättepõhitud arsenalit tüütu kasutamisenä. Mingit kvaliteedi muutust on tunda.

Esimeste stseenide Arnolphe on isegi väga põnev, temas peitub mingit saladuslikkust, mis laseb aimata elupõletaja kogemuste sleppi ning samas selle elu filosoofilist mõtestamisvõimet. Pisut saatanlik, seltskondades alati oodatud, oma terava keele poolest aga ohtlik, mitte üldsegi kompleksides vana-poiss, kelleks teda võiks ju pidada.

Mida enam Vaariku Arnolphe avaneb, seda väiksemaks, lihtsamini äraseletatavaks ta muutub. Nagu ei tahaks. Ehkki selline loogika on võimalik. Vahest ehk siis, kui Vaariku-Arnolphe'i äratundmishetkisse (taipab oma olukorra väljapääsmatust, tõenäoliselt ka naeruväärsust) sigineb senisest enam tõsistus-tõsiseltvõetavust, võiks hakata rääkima lõpetatud rollist. Just need punktvalgusesse asetatud hetked, kus õrnalt kõlas midagi

traagilist, üllatasid ja rõõmustasid mind Vaariku puhul kõige rohkem. Kas on pisuke puhkus Undist Vaarikule näitlejana kasuks tulnud, aga tundus, et Vaarik on suuteline oma rollile lähenema ka ilma selle vanatuttava distantseeritusega. Lavastaja ise võinuks ka Arnolphe'i lugu pisut tõsisemalt võtta, sest selline Arnolphe ei saa minu meelest küll Maria Avdjuško kangellannast kire ja kiivusega hoolida. Näitlejanna rõhutatud veiderdamine I vaatuses oli liiast, rääkimata sellest, et polnud huvitav. Rääkides sellest, et uus roll ei lisanud Avdjuško senistele midagi uut. Ma ei arvagi, et kogu intriigi oleks pidanud siiralt, üks-ühele maha mängima. Aga mingi põneva motiivi võinuks Avdjuškole tema senisest, juba tüütama hakkavast laadist tõukumiseks siiski leida. Kui ikka Avdjuško ON Undi näitleja, mida lavastaja on korduvalt rõhutanud. Vaariku puhul meenus tema Pürjermeisteri roll heas mõttes. Avdjuško puhul tekitas paralleel tema tudengiaegse osatäitmisega "Lollides" vastupidise mulje. Minu meelest Molière'i komöödia lihtsalt "ei tööta", kui Agnès'i roll pole sisuliselt lahendatud. Milleks siis kogu aur ja vile?! Veiderdava Agnès'i puhul mõjus ka sileda ja noorukese Horace'i (Mait Malmsten) kiindumus arusaamatuna. Ehkki, jah, meeste tunded on ju äraarvatud!

Unt ei finišeerinud seekord nii võidukalt kui oma parimatel aegadel. See ei sega Vaarikul tipprolli loomast ega publikul Molière'i nautimast. Vahest ehk järgmises lavastuses raatsib Unt vabaneda oma võõritamisvõtetest, mis ei pruugi ju olla alati kohustuslikud ja mis seekord mõjusid sama anakronistlikult kui värvilised kile- või õhupallitoterdised naeruväärselt kohatutena Draamateatri soliidisel fassaadil 1993. aasta sügishooaja avamise auks.

RAHVUSVAHELINE UUE MUUSIKA FESTIVAL "NYYD '93"

TALLINN, 22.-27. XI 1993

K A V A SEISUGA 28. 09. 1993

22. XI

16.00 Vanalinn, Kirjanike Maja esine
"Gooti kolmnurk". (Alvin Lucieri
"Hõbedane tramm orkestrile", Peeter Vähi,
Erkki-Sven Tüüri ja Lepo Sumera ühine
live-electronics-teos. Esitavad instrumentalistid ja
heliloojad ise.)
19.00 Niguliste kirik
"David Hykes & The Harmonic Choir"
(Prantsusmaa)
Kavas: Hykes

23. XI

12.00 Heliloojate Liit
David Hykesi *workshop*
15.00 Vaal Galerii
Alvin Lucieri *vernissage*
16.00 Estonia Kontserdisaal
Rauno Remme *vernissage*
16.30 Estonia Kontserdisaal
Basso Bongo (USA): Robert Black (kontrabass,
live-electronics), Amy Knoles (löökriiad,
live-electronics).
Kavas: Eve Beglarian, Jeff Rona, Carl Stone,
David Lang, Robert Black, Kristen Vogelsang
ja Todd Winkler.
19.00 Rahvusraamatukogu saal
"Hortus Musicus", Erkki-Sven Tüür
(*live-electronics*).
Dirigent Andres Mustonen. Erkki-Sven Tüüri
uus leos.

24. XI

16.30 Estonia Kontserdisaal
Tallinna Klaveriduo. Jaan Räätsa ja Mari Vihmandi
uute teoste esiettekanded, George Crumbi ja
Igor Stravinski teosed.
19.00 Estonia Kontserdisaal
"Ensemble Contrechamps" (Šveits).
Kavas: Hidalgo, Nunes, Francesconi, Grisey,
Crumb, Holliger.

25. XI

19.00 Mustpeade Maja Valge saal
Aleksi Ljubimov - (Venemaa).
Kavas: Rabinovits, Ustvolskaja, Silvestrov,
Cage - "Neli seina".
19.00 Rahvusraamatukogu saal
"Hortus Musicus", instrumentalistid, Lepo Sumera.
Lepo Sumera teoste öhtu.
21.00 Talveaed
Mauricio Kageli (Saksamaa) muusikafilmid

26. XI

12.00 Heliloojate Liit
Alvin Lucieri *workshop*
16.30 Estonia Kontserdisaal
Ugly Culture (Saksamaa). Kavas: Karlheinz
Stockhausen, John Cage, Malcolm Singer, Yuji
Takahashi ja Tom Johnson.

19.00 Rahvusraamatukogu saal
Duo Stephen Montague - *live-electronics*,
Philip Mead - klaver (Inglismaa).
Kavas: Montague, inglise nüüdismuusikat.

27. XI

12.00 Heliloojate Liit
Montague / Meadi *workshop*
14.00 Estonia Kontserdisaali esine
"Destudio" etendus
16.30 Rahvusraamatukogu saal
Alvin Lucier (USA). Multimeedia-kava.
19.00 Estonia Kontserdisaal
LÖPPKONTSEERT.
"NYYD Ensemble", kammerkoor.
Dirigent Olari Elts. Rene Eespere, Rein Rannapi,
Toivo Tulevi, Rauno Remme, Mart Jaanson ja
Kuldar Singi uute teoste esiettekanded, samuti
Peter Hellawelli ja Mariano Etkini muusikat.

28. XI

19.00 Estonia Kontserdisaal
Võimalik lisakontsert.
"The Icebreaker" (Inglismaa).

"NYYD '93"

* algab suurejoonelise multimeedia-*show*'ga vana-
linnas, mis kostab ja paistab üle kogu kesklinna ja
millest on TV-s otseülekanne.

* Külalisesinejate seas on
- maailmakuulus meditatiivset ülemhelimuusikat
laulev ansambel "David Hykes & The Harmonic
Choir" (Pariis),

- halastamatult urbanistlikku postminimalismi vil-
jeldes üheks Euroopa nõutumaks nüüdismuusika-
ansambliks tõusnud "The Icebreaker" (London),

- omanäolisemaid uustulnukaid rahvusvahelisel
avangardiaval ansambel "Ugly Culture" (Köln),
- ansambel "Basso Bongo" (USA), mille eesotsas
maailma parim uue muusika kontrabassimängija
Robert Black,

- Euroopa tuntumaid uue muusika ansambleid
"Contrechamps" (Šveits),

- avangardiklassik, helilooja ja installatsiooninovaator
Alvin Lucier (USA),

- teenekas "muusikaline dissident" Aleksi Ljubi-
mov (Moskva).

* Neli eesti muusikale pühendatud kontserti sisal-
davad Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri, Rene Eespe-
re, Rein Rannapi ja veel viie eesti helilooja teoste
esiettekanded, kusjuures Sumera ja Tüür valmistal-
vad ette ulatuslikke teoseid "Hortus Musicusele" ja
elektroonikale, mis on uus sõna mujalgi kui Eestis.

* Festivali programmi kuuluvad ühe kuulsama
nüüdismuusikakomponisti Mauricio Kageli (Saksamaa)
muusikafilmi program, *performance* "Destu-
diolt" ning kompuutrigraafika ja heliinstallatsioonide
näitused galerii "Vaal".

"ÕIGET MAAD MA EI NÄE"

HELENA EENSAAR-TULVE UUDISTEOST "EXODUS"

Tallinnas kompositsiooniõpinguid alustanud ja neid praegu Pariisis jätkava Helena Eensaar-Tulve teoste loetelu pole küll veel pikk, ent juba algusest peale on need oma heatasemelisuse ja värskusega tähelepanu äratanud. Lisaks imponeerib asjaolu, mis on nii noorte inimeste juures haruldane ja seletab ehk ka Eensaare mõõdukat produktiivsust: ta ei ole lootustandev algaja ega juba oma teed otsiv noor anne, vaid hämmastavalt küpse kunstilise kaemusega helilooja. Alustamata ühegi helilooja või stiili otsese epigoonina ja valimata kellegi või millegi eitamise kaudu kulgevat rasket eneseleidmise teed, paistab ta omavat kindlat ettekujutust heast ja halvast, muusikast ja selle kohast sajandi lõpu õhtumaises kunstis ning iseenda rollist selles. Sestap vist kirjutabki Eensaar pikkamööda, teose algvisiooni selle materialiseerumise käigus põhjalikult sisse elades.

Käesoleva aasta algul valmis tal 11-12 minutine kooriteos "Exodus", dateeritud 1991/92. Teos on kirjutatud a cappella segakoorile ja selle esitamiseks läheb vaja vähemalt 16 (8+8) hea tehnikaga ning arukat lauljat. Tegu on raskelt kättetulevate partiidega, millest heituda siiski ei tasuks - tulemus peaks väärima pingutust. Järgnevalt mõned tutvustavad, aga ka kriitilised tähelepanekud, et neid pingutusi hõlbustada.



Erilise lootuseta, et käesolevaga põgusalt tutvustatav teos võiks äratada suuremat tähelepanu kui mõni muu eesti nappis muusikapubliksistikas ära märgitud loominguiline saavutus, julgen siiski väita järgmist: on hämmastav, samas ülimalt meeldiv, et Eesti niigi ahtale muusikamaastikule, mida iseloomustab lisaks pingetest ühiskonnaelus ja konservatiivsusest kultuuris (ja teab millest veel) johtuv keerulisuse- ja eksperimendikartus tippkunstis ning kvaasirahvaliku pop- ja rockmuusika seia suurem osatähtsus, on ilmunud kunstnik, kelle sõltumatu arusaam muusikast on ühitatav eelkõige euroopa kunstmuusika au nimel toimuvate otsingutega. "Exodus" vokaalstiil pöörab uue lehekülje eesti koorimuusikas ja selle teose noorel autoril on kõik eeldused saada XXI sajandi euroopaliku vabakunsti esindajaks Eestis.

(Seni veel trükkimata partituuriga tutvuda soovijail palun pöörduda teose autori, käesoleva teksti kirjutaja või dirigent Olari Eltsi poole.)

"ÕIGET MAAD MA EI NÄE"

Igal heliloojal, nagu kõigil loojail, kel arusaamine ilust, oma esteetika, on tegevuseks tarvis paradigmat või mudelit, millest kujuneb isikupärane stiil. Eensaar-Tulvet ei ole algusest peale paistnud huvitavat niivõrd üksikhelid, kuivõrd ajas ja ruumis liikuv, rohkem või vähem "värviline" helikude. On kiusatus näha Eensaar-Tulve paradigmana hajuva, kuid siiski kindla vormiga pilvi, kus kihutavad ringi veemolekulid. Liiga üldine määratlus võib-olla, vähemalt sajandi teise poole muusika esteetilistele tõukejõududele mõeldes. "Kõlapilve-esteetika" alaliigiks võiks Eensaa-rele omast siiski nimetada, vähemalt nii kaua kui keegi põhjalikuma stiilianalüüsi ette võtab.

"Exoduses" tundub aga võtmena värsirida "õiget maad ma ei näe". Tõepoolest - polekski nagu "õiget maad"!

TEKST

Liber Exodi
(2 Mo 16, 1)

*Profetctique sunt de Elim er venit omnis multitudo
filiorum Israel in desertum Sin, quod est inter
Elim et Sinai, quintodecimo die mensis secundi
postquam egressi sunt de terra Aegypti.*

(tlk: Nad läksid teele Eelimit ja kogu Iisraeli laste kogudus jõudis Siinai kõrbe, mis on Eelimi ja Siinai vahel, teise kuu viieteistkümnendal päeval pärast Egiptusemaalt lahkumist.)

Liis Kolle

Kui liivakellast aeg on välja voolanud
ja saanud kõrbeks sinu ümber,
Sa tunned end kui tühi liivakell,
pole kedagi, kes pööraks ümber,
pole kedagi,
pole vajagi,
pole kedagi.
Ma ei näe.

Jean Marie
Gustave Le
Clézio "Kõrb"
Liis Kolle

Uni on nagu vesi.
Vesi on nagu uni.
Veesilmad keset kõrbet.
Õiget maad ma ei näe
Ara jää kunagi kahe liivatera vahele,
nad võivad sind tolmuks jahvatada /tada /tada /
Inimesel pole vaja midagi peale selle, mis tal on,
inimesel pole midagi peale selle, mis tal on,
inimesel pole midagi peale selle, mis on,

inimesel pole midagi, mis on,
inimesel pole midagi, pole midagi,
inimesel pole midagi,
inimesel pole midagi, mis on,

inimesel pole midagi peale selle, mis tal on,
inimesel pole midagi peale selle, mis on,
pole midagi peale selle, mis on,
pole midagi,
pole midagi peale selle,
pole midagi,
mis on?
midagi.

SEMANTIKA

Esmapilk tekstilõikudele ütleb, et nende poeetiliseks ühisnimetajaks on kõrbe kujund. Vana Testamendi lõik kirjeldab Iisraeli rahva kõrberändu ja sama teema - küll Araabia kõrberahvaste ränd - esineb ka J. M. G. Le Clézio "Kõrbes" (ek tõlge Kristiina Rossilt, Tln, 1990). "Exoduse" tekstis kasutatud salmikest "Kõrbest" siiski ei leia, tegemist on paari eri kohtadest valitud poeetilise kujundiühendusega. Võib-olla tuleks seda võtta soovitusena hoopis raamat läbi lugeda (minu esteetilist kogemust "Exodusega" tutvumisel võimendas see igatahes tublisti).

Üldisemalt on püütud tabada kaduviku, kõige oleva ja olematuga leppimise meeoleolu. Teose pealkiri "Exodus", Moosese 2. raamatu ladinakeelne pealkiri, päri-

neb kreekakeelsest sõnast ἔξοδος, mis tähendab väljumist, lahkumist, lõppu, Uues Testamendis ka surma. Seda meeoleolu vaheldavad Liis Kolle leppimise-värsid. Ainukeseks "vastuhakuks" on kulminatsioonis ilmuv imperatiiv "Ara jää kunagi...", ent muusika jätab tähtsaima paiga hoopis leidlikule lõputekstile "Inimesel pole midagi...", mis, aldi soolona, peab kõlama akustiliselt "segamatult".

Muidu aga ei annagi "Exoduse" polüfooniline faktuur tekstile võimalust ilmuda akustiliselt varjamatult, semantilise materjalina. Olulisem tähendus on hoopis keelelementide tämbrilis-foneetilisel funktsioonil. Siiski on tekst Eensaar-Tulve jaoks oluline olnud: peale üldise vormiliigendaja ülesande tingib teksti poeesia lausa muusikalisi kujundeid ja selle tundetoonile vastab muusika emotsionaalne värving. Lühidalt öeldes, nagu mitmed elanud ja elavad heliloojad ammutab ka Eensaar-Tulve inspiratsiooni poeetilistelt lätelet.

FONEETIKA

Kui lähtuda seisukohast, et partituur on kogum juhiseid, mis aitavad teost võimalikult autori tahte kohaselt ette kanda, peaks sellest kõrvaldama äärmiselt palju kasutada jaoks niigi paratamatult esilekerkivat eesmärgipäratut mitmetähenduslikkust. Arvan, et autori professionaalsus väljendubki eelkõige suutlikkuses vastutada oma kirjapandu pisimategi detailide eest, sest kas pole just sellekohane hool tinginud lehekülgedepikkusi kommentaare ja märkusi paljude meie sajandi suurheliloojate partituurides. Ka Eensaar-Tulve "Exodus" on piisavalt keeruline partituur, et tekitada esitajates segadust - vahel hõlpsamini ületatavat, vahel mitte. Oleks siiski rohkem kirjastuse asi juhtida tähelepanu kohatisele ebaotstarbekale, ebajärjekindlale ja arusaamatule notatsioonile ning näpuvigadele. Peatuksin siinkohal vaid mõnel olulisel keelefoneetika ja muusika seoseid puudutaval küsimusel, mis Eensaar-Tulve on "Exoduses" tõstatanud, ent neile vastamata jätnud.

1. Mitmel pool teoses tuleb ette sümbol [ng]. Kui mõeldud on palataaset/velaarset nasaalhäälikut, mida nii IPA (rahvusvaheline foneetiline transkriptsioon) kui SU (soome-ugri foneetiline transkriptsioon) süsteemis märgitakse ŋ , siis kuidas seda kasutada 1/4 sekundilise ŋ - noodi või veelgi kiirema ŋ - noodi laulmiseks?

2. Kui vokaalide kohandamine laulmisele ei tekita üldjuhul erilisi probleeme, siis seda enam muret on konsonantidega. "Exoduse" eestikeelses tekstis esinevaid tähti v ja r on tihti tarvis laulda pikavältseliste heliliste häälikutena. Aga nii tremulantide kui sibilantide laulmiseks on fonoloogiliselt palju võimalusi. Milline neist valida?

3. Tekstis esinevate klusiilide ja frikatiivide (va v) noteerimiseks on küll enamasti kasutatud "müra" tähistavaid sümboleid h ; h , aga paaris kohas tuleb siiski, võib-olla juhuslikult, ette heliliste klusiilide g , b , d sidumist konkreetsete helikõrgustega. Kuidas sellistel puhkudel käituda?

DEDUKTIIVNE LOOMISLAAD

Püüdes "Exoduse" põhjal teha üldistusi Eensaar-Tulve loomislaadi kohta, nimetaksin seda tingimisi deduktiivseks - kõige aluseks on üpris selge helikõrguslik-arhitektooniline visioon -, vastandina induktiivsele, mis kasvatab kompositsiooni välja mingist temaatilisest algrakukesest või matemaatilisest printsiibist. Soovimata ära aimata komponeerimisprotsessi eri etappe, esitan omaenda, "Exoduse" nooti uurides ja mõttes tekkinud pildi, mis loomulikult ei pruugi kokku langeda autori esialgse visiooniga, võimaldab aga soovijal paremini tervikut haarata (näide 1).

Järgmiseks tõuseb seda tüüpi loomemenetluse juures ehk küsimus: milline kompositsioonitehnika (paremini sobiks saksakeelne mõiste *Satztechnik* - lausetehnika) valida, et saavutada soovikohast esteetilist tulemust, ehk teisisõnu, kuidas panna valitud tessituuride kihid "õigesti" ajas liikuma ja ruumis kõlama. Eensaar-Tulve on selleks kasutanud üpris komplitseeritud kontrapunkti, mida on seda raskem jälgida, et kanooniline esitusviis põimub vaba assotsiatiivse ja lausa intuiitiivse arendusega. Ent juba põgus uurimistöökinnitab: Eensaar-Tulve komponeerib loogiliselt kulgevaid meloodiaid, asetab need osavalt kontrapunktilisse vastavusse, mis liigub algvisiooni järjekindlalt silmas pidava kontrolli all.

HELIKÕRGUSED

Eensaar-Tulve meloodia helikõrguslik organisatsioon on esmapilgul enim seostatav meetodiga, mida muusikateoorias nimetatakse "vabaks atonaalsuseks". Mingil juhul pole tegemist kaksteisttootehnikaga, samuti mitte ka seeriatehnika variandiga (ehkki "seeria" kui lai mõiste on käsitletav igasuguse kordusprintsibi alusena). Idee, et tegu võib olla pigem meloodilis-laadilise kui intervallilise mõtlemisega, annab Eensaar-Tulve meloodia spetsiifiline emotsionaalne värving.

Kui registreerida TB I alguse meloodia kõik kolmele järjekorras asetsetavale helile (eeldan siinjuures, et konsektiivsete helikõrguste meloodiline väärtus algab kolmest helist - intervalli ei saa pidada meloodiaks), näeme, et peaaegu kõigist kolmikuid saab ehitada tervetoon-pooltoon laadi (näide 2). (Selle paljude "märgatud" või koodifitseeritud laadi juured asuvad sügavamal ohtumaises muusikas, kui seda tunnustada tahetakse, ja sageli peitub põhjus, miks muusika tundub nukker või rahutu, just selles laadis - sisaldab tritooni!) Need (arvatavasti) intuiitiivselt valitud intervallisuhted on sellise analüüsi kaudu registreeritavad ka edaspidistes meloodiates.

Kui saadud kaksikintervallid omavahel liita, tekib liidetavate ja summa absoluutväärtustest võrdseid, ühtedest ja samadest elementidest koosnevaid hulki. Vaadeldavas meloodias leidub teistest enam hulki, mille elementideks on 1, 3 ja 4, st intervallide asetuse suure tertsi ruumis. Ka edasine analüüs näitab, et mõned sellelaad

0 2:35" 4:53" 5:22" 6:39" 8:13" 9:47" 10:37" 11:44"

mf f p mf p ppp p acc. rit. acc. a tempo

SA II

mf f p mf p ppp p

... terra Egypci...

...ma ei näe jõe...

Ära tadel'ry jõe...

Ära tadel'ry jõe...

Intimesel poie...

Barz.B.

Näide 1
Näide 2

SA II

aa - n(n)u-d-k-õ - b-e-kssi-n-u-ä-
(4, 3, 4) (3, 2, 5)(4, 7, 6)(2, 1, 3)(1, 3, 4)(5, 3, 2)(4, 4, 3) (2, 2, 4)

(4+3=4) (3+2=5)(4+7=6)(2-1=3)(1-3=2)(5-3=2)(1-4=3) (2+2=4)

(3+3=6) (2-1=4)(7-2=5)(4+1=0)(3-7=2)(5+4=2)(4+1=3) (4+2=6)

(3, 3, 6)(2, 1, 4)(7, 2, 5)(4, 1, 0)(3, 7, 4)(3, 1, 2)(4, 1, 3) (4, 2, 6)

61

m.b.e.r s-a t-u-n - ne - d e - n - ä k -
(3, 4, 3)(7, 6)(2, 5, 7)(3, 4, 4) 4(1, 3, 2)(6, 1, 5)(1, 3, 4)

(3-4=4)(7-6=1)(2-5=7)(3+4=4) = 4(-1+3=2)(-6+1=-5)(1+3=4)

(4+7=3)(6+2=4)(5-3=2) (4-4=3)(3-6=-3)(1+1=2)

(4, 7, 3)(6, 2, 4)(5, 3, 2) (4, 4, 3)(3, 6, 3)(4, 1, 2)

Lento $\text{♩} = 60$
legato

Pro - fec - ti - que sunt de E - lim et ve - nit om -
 nis mul - ti - tu - do fi - li - o - rum Js - wa - el in de -

(1, 3, 4) (3, 5, 2) (3, 4, 1) (1, 3, 2) (6, 1, 5) (2, 4, 6) (5, 4, 1) (3, 1+3=4) (3-5=-2) (-3+4=1) (-1+3=2) (6-1=5) (2+4=6) (5-4=1) (3-
 (3+3=6) (7-3=4) (4-1=3) (3-6=-3) (-1+2=4) (4+5=9) (-4+3=-1)
 (3, 3, 6) (7, 3, 4) (4, 1, 3) (3, 6, 3) (1, 2, 1) (4, 5, 9) (4, 3, 1)
 2, 1) (3, 2, 5) (1, 3, 2) (4, 1, 3) (3, 0) (4, 3, 1) (1, 4, 5) (5, 1, 4) (4, 2, 6)
 -2=1) (3+2=5) (4+3=2) (4-1=3) (3-3=0) (-4+3=1) (1+4=5) (5-1=4) (4+2=6)
 (-2+3=1) (2-1=1) (3+4=7) (-1+3=2) (-3-4=-7) (3+1=4) (4+5=9) (1+4=3) (2-6=-4)
 (2, 3, 1) (2, 1, 1) (3, 4, 7) (1, 3, 2) (3, 4, 7) (3, 1, 4) (4, 5, 9) (1, 4, 3) (2, 6, 4)

Näide 3

lised intervallikombinatsioonid (eriti $(1+3=4)$ ja $(-3+4=1)$) hakkavad korduma ja omandavad temaatilise tähenduse [temaatiline on öieti 4-heliline kombinatsioon $(7-3+4=8)$ ja selle samuti "rahutu" emotsionaalse värvingu määrab suurendatud kõlmkõla]. Näiteks SA II 61. taktis algav meloodia on alguse omast morfoloogiliselt erinev, põhiliselt tänu lühemaile helivälvustele. Lähemal vaatlusel selgub aga, et ka siin leiduvad intervallikombinatsioonid on kui mitte temaatilised, siis ikkagi "kusa-gilt pärit", vahel pikemate ahelatena, aga ka varjatud kujul, "täidetuna" (näide 3).

VÄLTUSSUHTED

Üheks meie sajandi teise poole muusika sõlmpunktiks on suur vastasseis: regulaarsus *contra* irregulaarsus. Teise maailmasõja järgse avangardi esteetika nõudis loobumist mineviku muusika klišeedest. Eelkõige puudutas see kasinat kontrasti vältussuhtes: ei piisanud enam lihtsatest, arvude 1, 2, 3, 4 vahelistest suhetest, millele taandatavat rütmipulssi inimhõistus oli õppinud tajuma regulaarsusena. Kasutusele võeti keerulisemad suhted, relatiivsed vältused, tempomuutused jne. Nüüd aga on selline taotluslik kaos muutunud samasuguseks kliiseeks kui näiteks neoklassitsistlik mootorika. Ja nii riskib sajandi lõpu helilooja, kes valib väljendusvahendid küll vastavalt omaenda kunstilistele ja esteetilistele töökspidamistele, vähemalt kõnealuses küsimuses olla ebaoriginaalne. Või ootabki XXI sajandi heliloojaid "ebaoriginaalsuse ajastu"?

"Exoduses" on Eensaar-Tulve selle vastasseisu üsna lihtsal moel tasakaalustanud. Talle omane "kõlapilve-esteetika" eeldaks küll rütmi irregulaarsust kui taotlusliku ebakontreetsuse vahendit, aga ta kasutab peaaegu eranditult neidsamu "regulaarseid" suhteid (vaid väga põgusalt esineb kvintoole). Et kogu kompositsioon on läbi viidud peaaegu ühtlases tempos ($\text{♩} = 1"$), võinuks tekkida oht, et nende lihtsate suhete kontrast hakkab oma konventsionaalsuses monotoonsena mõjuma. Aga Eensaar-Tulve on ohu elegantse prantslaslikkusega kõrvaldanud, kasutades ohtrasti, ühe- ja mitmekaupade, lühikesi eellööke, mis muudavad rütmi irregulaarsemaks ja helikoe "pilvelikumaks" (see küll tingib uue "häda" esitajale: eellöökeid nii tähtsa rolli korral peaks olema selge, kas neid "laenata" põhi- või eelmise vältuse arvelt). Ning fakt, et teose ainuke *ad libitum* tempoga, seega irregulaarse rütmiga lõik (*tada/tada/ng*) asub kulminatsioonis, regulaarsel trioolipulsil põhinev aldi solo ("Inimesel pole...") aga segamatuna teose lõpus, just nagu toonitakski seda tasakaalu. Illustratsiooniks näide "Exoduse" kontrapunktist, rütmimpulsside projektsioon (näide 4).

MITMEHÄÄLSUS

"Exoduses" esinev mitmehäälsuse tüüp on peaaesjalikult polüfoonia, mis tekib põhiliselt kahe morfoloogilise meloodiatüübi (näited 1 ja 2) kontrapunktilisel ühendamisel. Häälled liiguvad ühes tessituuris kahe-kolmekaupade, kord üsna range kaanonina (näit. SA II, III t 51-80), kord vaba imitatsiooni (näit. S solo I, II t 47-51) või

Näide 4

lihtsalt vaba kontrapunktina (näit. TB I, II, III t 38-51). Kontrapunkti tüüp on kvaa-si-heterofooniline: häälevaheliste vältussuhete segatuse tõttu pole vertikaalil organi-seerivat tähendust ja vastakuti on asetatud a) ühesuguste helisuhetega või koguni identsed (sarnased) meloodiamoodulid või b) ühesuguse rütmilise, kuid erineva me-loodiajoonisega hääled (näit. kulminatsioon t 92-101). Faktuuri, milles vertikaal on olulisem, esindavad a) naishääle foon taktides 29-37, mis on tuletatud esiplaanil lii-kuva kontrapunkti komponentidest ja nende helide pikendustest ja b) tähelepanu-väärne, 64. taktist järk-järgult kulminatsioonini (t 92) tihenev meeshääle liin, mis on samuti tuletatud kogu teose meloodikat organiseerivatest intervallisuhetest, aga lii-gub pikematest vältustest lühemate poole lausa poeetilise vabadusega (- "Veesilmad keset kõrbet!").

VORM JA DRAMATURGIA

"Exodus" üldvorm jaguneb 4 osaks (koos alalõikudega):

I T 1-51 (5' 22"). *Liber Exodi* tekst. TB I, II, III kontrapunkt. Osa jaguneb 26. taktiga kaheks poo-les, lisandub naishääle imitatsiooniline foon, TB II, III kontrapunkt kordub 40. taktist peaaegu muutumatuna.

II T 47-91 (4' 25").

SA "Kui liivakellast..." _____ "MA EI NÄE"

TB "Uni on nagu vesi..." _____

Osa jaguneb kolmeks lõiguks:

1. T 51-64. SA II, III kaanon. T 47-51 S solo I, II vaba imitatsioon, mis "sulandab" vormiosi.
2. T 64-81. SA II, III kaanoni peaaegu täpne kordus (erinev tekst tingib uue rütmilise). Algab Bar./Bassi järjest tihenev liin ("Uni on nagu vesi...").
3. T 80-91. SA I, II, III kaanon, 88. taktis lisandub S solo I, II ja omasoodu kulgev meeshääle liin, mis kõik kasvab üle kulminatsioonilõiguks.

III T 92-106 (ca 50")

"Ära jää kunagi..." _____ tada/tada/ng

Kulminatsioon (fff t 102) ja vaibumine (pppp t 106).

8 erineva melodiajoonisega häälet on jagatud 4 rütmilise vahel (pluss S solo pedaal) ja see heterofooniline kompleks suubub *ad libitum* temposse (tada/tada/ng).

IV T 107-121 (ca 1' 36").

S solo I, II t. 47-51 lõigu variatsioon (t 107-114 "Kui liivakellast...") ja liikumine vabast imitatsioo-nist ühesuguse rütmilise (ng) (t 115-121). Teose lõpetab t 111 alanud A solo ("Inimesel pole ... mi-dagi").

DAVID HYKES: MUUSIKA SISSE - INIMESENI

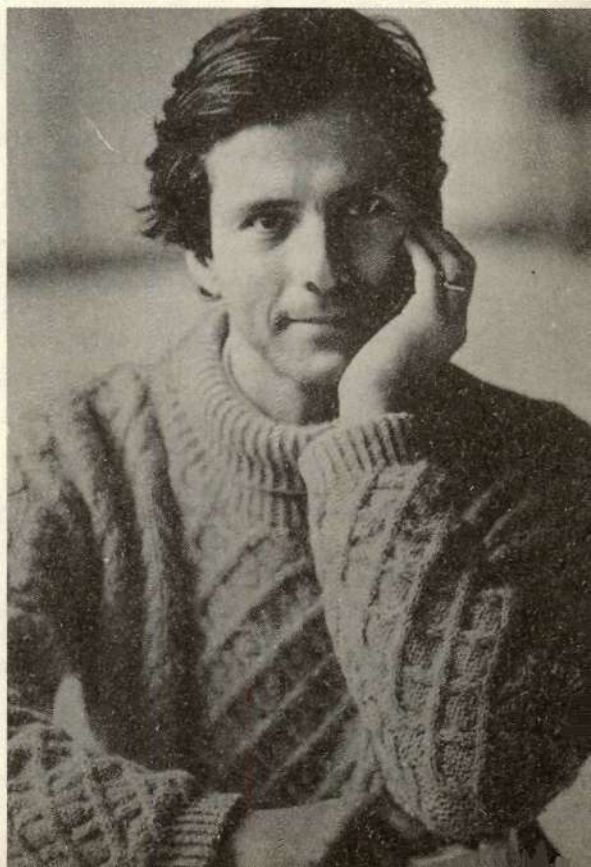
"Uue ajastu muusika" (*New Age Music*), "maailmamuusika" (*World Music*), "uus muusika" (*New Music*)... Post-ismid, -loogiad ja -soofiad. Maailm-kontseptsioonid-inimene. Küberdimensioonidesse, infoväljadele ning mujale uudsete käsitluste labürintidesse ekslema sattunud uudistajat tabab iga käänaku taga segadusseviiv hämmeldus. Inimlikult mõistetav ja loogiline on, et südamepõhjas ihaldab ta usaldusväärseid teeviitu, korrastavaid üldistusi ning selgitusi, mis kui Ariadne Lõng viiks ta igal soovitud hetkel tagasi turvalisena tunduva päikesepaiste kätte.

Kõige kokkuviiimine, liitmine ja universaalsete ühisnimetajate leidmine on praegu moes, ja seda mitte üksnes muusikas. Võibolla on protsessi aktuaalsuse tinginud ka mitmesugused paratamatused, mis tunnetamishimulist osa inimkonnast tagant torgivad, pannes neid uusi maailmu avastama ka eneses ning nähtustes, mis alles veidi aja eest näisid lõpuni seletatutena ja iseenesestmõistetavalt loomulikena.

Üks uue universaalmuusika loomisele pühendunuteist on neljakümneaastane ameeriklane David Hykes, kes juba paarkümmend aastat uurib ja katsetab, et leida see tõeline, lihtne ja kõikehõlmav muusikaline sümbolkeel, mis kergitaks kuulaja kõrgemale argitasanditest. Innustununa La Monte Youngi ülipikki noote kasutavast muusikast, hakkas tollane eksperimentaalfilmide tegija ning ebatavalise muusika austaja otsima "prismaatilist" või "refraktsioonilist" heli. Just siis puutus ta kokku tiibeti Gyoto ja Gyume munkade ning Mongoolia *hoomi*-lauljate rituaalsete üminatega. Nagu iga teinegi lääne vokaalmuusika traditsioonidega üles kasvanud inimene, tundis ka Hykes hämmeldust, kuuldes, kuidas lauljad on suutelised põhitoonile samaaegselt lisama ühe või mitu harmooniat või ülemhelisid. Rabatuna tundis ta



David Hykes.



soovi suuta ka ise sedasama, ning oma järgnevat tegevust on Hykes iseloomustanud kui püüet "luua uus, globaalne rituaalmuusika, mille lähtepunktiks oleks igasuguses vokaal- ja instrumentaalmuusikas eksisteeriv kõige elementaarsem muusikaline universaal, ülemhelide rida, mis hõlmab nii meloodiat, rütmi kui ka harmooniat". Üldise ja lihtsa poole püüdlev muusik jõudis seisukohale, et helile on ülemhelid sama mis valgusele värv-spekter.

Võib arvata, et "Nyydi" publikule meenub kohe mullune festival ja *Singcircle* esitamas K. Stockhauseni "Stimmungit". Meenuvad rituaalsuse alatoon ning mängulised viited millelegi "kusagil kaugemal". Kuulajale, kes esmakordselt võtab kätte David Hykesi albumi "Windhorse Riders" (Tuulehobu ratsurid) ning enne kuulama asumist loeb läbi helilooja selgitused plaadiümbrisel, jääb vältimatult mulje, et üritatakse lihtsalt helidest ja muusikast enamast.

"Selle laulmiseks on vaja, et läbistatakse teatud ülemhelimaterjali koorik eneses, mille alt kutsuvad olemise võnked. See ollus nõuab uut laadi tundlikkust, mida me võime nii sõnasõnaliselt kui ka sümboliliselt nimetada uueks kuulamiseks."

1975. aastal moodustas David Hykes New Yorgis *Harmonic Choir*'e. Pärast tosinat aastat pingsat tööd "uue, potentsiaalselt globaalse rituaalmuusika võimalikkuse" sõnumi levitamisel siirdus ta 1987. aastal Prantsusmaale, kus sellealase tegevuse võimalused olid ilmselt avaramad. Töötades koos india klassikaliste lauljatega, eelkõige Sheila Dar'ga, avastas Hykes, et ülemhelid pole veel kõik.

"Võnkumised hääle sees said mulle sama oluliseks kui ülemhelid hääle kohal. See hõlmab kõike, mida me oleme tavatsenud nimetada ornamendiks, tremoloks või vibraatoks. Ma tunnen, et oleme alahinnanud ja vaadanud mööda nendes valdkondades eksisteerivast pulbitsevast elust, nii nagu oleme tähelepanuta jätnud ülemhelid, kahandades nende olemasolu sõnadesse "tämber", "häälevärv" või - häält uurivate teadlaste väljenditesse - "traktiresonants" ja "formandid". India, türgi, iraani ja araabimaade lauljatele on see hääles peituv õrn elu teiseks looduseks."

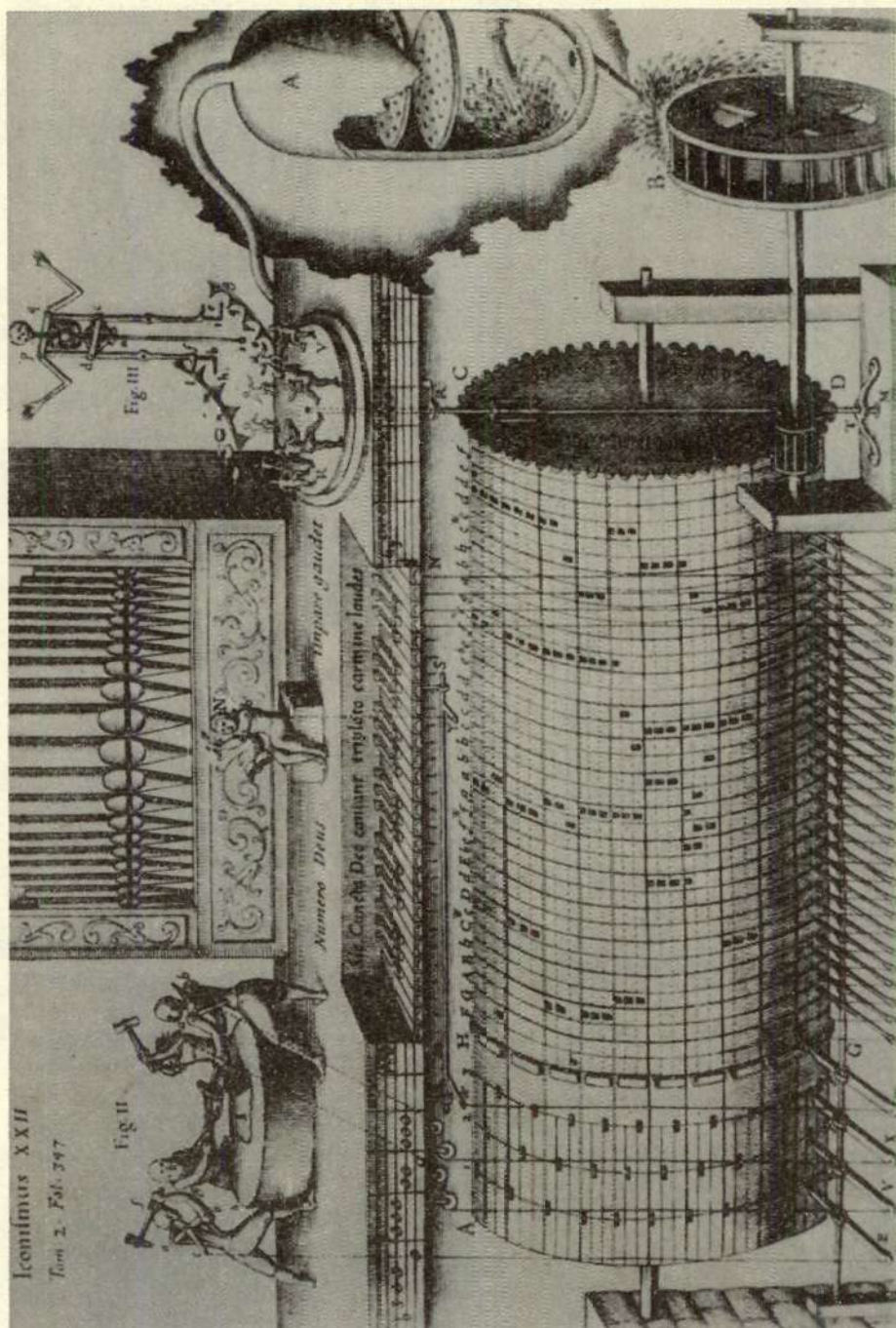
Need väikesed ja sageli vaid intuiitiivselt tajutavad nihked hääleintonatsioonides

moodustavad liitudes ka polürütme ja liikumisi, mis Hykesi sõnade järgi tuletavad meile peale loodusliku mittetemperereeritud helirea meelde veel ühte lihtsat tõde, mille inimesed on unustanud. Pisikesse kõrvalepõikenena vihjaksin siinkohal sellele, et sellised aistingulised rütmid on praeguseks jõudnud ka uude popmuusikasse, kus noored *ambient-techno* linnašamaanid programmeerivad neid oma kompuutritesse ja vallandavad läbi digitaalinfo ja elektriskeemide rägestike.

David Hykes on seisukohal, et inimhääle ülemheliüminiate "sissepole kutse" juurest kaugemale ei vii tee õieti kuhugi, kui välja arvata tunne olemisest "üks võnkumine kosmoses" koos kõigi inimesele kättesaadavate muusikaliste allikatega. Laulmise tehnika on siin üksnes vahend, mitte eesmärk. "Seda sorti muusikalise uuringu puhul," kirjutab Hykes, "on vaid keha, on hääle ja terve spekter sisemisi ja väliseid tundlikkusi, võimalusi ja piiranguid. Järk-järgult võib ilmnedagi sügav vaikne soov alluda pühale, olla selle lähedal, lasta end sellest läbistada."

1983. aastal ilmunud debüütalbum *Hearing Solar Winds* (Kuuldes päikesetuuli) ilutes aasta kümne parima salvestuse seas nii klassikalise muusika (*Newsweek*) kui ka popmuusika (*The New York Times*) pingerivides. Ka David Hykesi järgnevad salvestised on tekitanud rangete muusikaliste klassifitseeringutega harjunud hindajates samasugust segadust. Liikudes müstilise ja ratsionaalse maailmatunnetuse piirimail, on ta oma vokaalmuusikaga ületanud kujuteldava raja-joone, suutnud tabada mingit väga olulist salakeelekest, mis peale eri rahvustest kuulajate on pannud vaimustuserutuses resonanceerima ka paljude muusikakriitikute mõtled. Sõnaosavad sulesepad on rääkinud "helilainetesse sisenemisest", "ühe kõrvaga sfääride muusika ja teisega hingeäälestuste tabamisest", "võlurlikust vokaaltehnikast", "füüsilise ja vaimse liitmisest", "mõistmisest ka millegi muu kui peaga", "täppiskulamisest".

"Kui saabub uus kuulamine, võib muutuda kõik," kuulutab David Hykes enesekindlalt. Mõiste "harmonic", millega siinkohal tähistatakse kitsalt ülemhelisid, tähendavat talle lisaks muusikalisele sisule ka harmoonilist suhet märksa laiemas mõttes - kõigega. Kõlab kahtlaselt *New Age*'i manifestide moo-



käigu eest¹: me ei mõista vana sugugi paremini, ta on lihtsalt "ilusam" ja "tülitab" meid vähem.

¹ Die Musik in unserem Leben. Kogumikus: Music als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg, 1982. Lk 9-12.

Selline lihtsustatud mõtteviis ei lase meid mõista ei oma kaasaja musikat ega meie ajastu tõeliselt sügavat huvi ajaloolise muusika vastu. Kuigi historistlik mõtteviis sündis juba läinud sajandi kunstis, oli romantis-

Salomon de Caus. Mehaaniline vesioreel liikuvate figuuridega. Teostest: Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Rooma, 1650.

7. PÄRNU RAHVUSVAHELINE VISUAALSE ANTROPOLOOGIA FESTIVAL

"Meie elu on me elu ainus mõte," kirjutas paarikümne aasta eest noor eesti luuletaja Doris Kareva. Selles lauses on luuletaja intuitsioon jõudnud sügavamale teadusaladest, mis uurivad elu ja inimest ja salapärast keskkonda, milles elu kui võimalus võib areneda inimeseks kui resultaadiks. Selle keskkonna nimi on kultuur.

Inimene sünnib maailma, kuid see ei tee temast veel inimest. Sündinud on kõigest inimese võimalus. Veelgi vähem: vastsündinu ei langeta otsuseid ega vali võimalusi. Vastsündinu habras elu realiseerib ennast inimeseks üksnes siis, kui ta sünnib ühtaegu maailma ja sünnib kultuurikeskkonda. Inimene on eluslooduses nii noor ja samas nii keeruline nähtus, et ta vajab emaihu pikenduseks kultuuri. Selles pikendatud embrüonaalses keskkonnas omandab ta kõne- ja mõtlemisvõime ning kujuneb loojaks, kelle käte vahel maailm lakkamatult teisenedes säilib iseenda.

Ühel või teisel viisil on nimelt see visuaalse antropoloogia uurimisobjekt. Kultuur kui inimese kaitsja, inimene kui kultuuri kaitsja. Inimene ei ela väljaspool kultuuri ega kultuur väljaspool inimest. Inimene ongi kultuur ja järelikult kultuuris surematu: meis elavad edasi kõigi eelnevate põlvkondade sosinad Aafrika ürgmetsadeni välja.

Kunagi olin teie kolleeg ja teatud mõttes olen seda praegugi. Ühes oma kõnes mõeldunud aastal osutasin, et tänapäeva õigussüsteem kaitseb inimõigusi ja kodanikuõigusi ning on jätnud märkamata vahepealse lüli. Puuduva lüli nimetus on rahvusõigused. Võtke inimeselt tema keel, laulud, kombestik, usund ja looduskeskkond ning maailmas on taas üks rahvas tapetud, ilma et oleks inimest ennast tapetud.

Rio de Janeiro kõneldi aasta tagasi vajadusest kaitsta elavat loodust. Rio de Janeiro konverentsi korraldamisele kulutatud rahaga võiksime päästa väljasuremisest ühe rahvuse. Inimkond on tugev senikaua, kuni ta mõistab sallida ja hinnata oma erinevusi. Kandku teie filmid see veendumus mööda maailma laiali, kuni oleme ühiste pingutustega sõnastanud puuduva lüli, loonud rahvusõiguste mõiste ning oleme valmis looduse väljasurevate liikidega võrdselt kaitsma ka inimkonna väljasurevaid kultuure - sest inimene ongi kultuur.

Lennart Meri

Kadriorus 30. augustil 1993

Sellise tervitusega pöördus meie president Pärnu antropoloogifilmide festivalist osavõtjate poole ülevaate kataloogis.

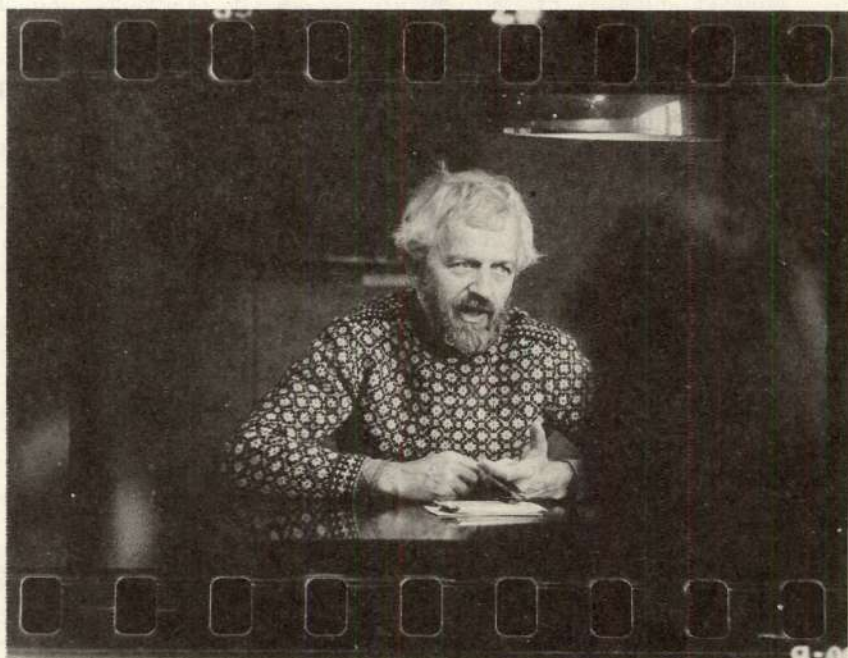
Juba seitsmendat aastat järjest, seekord 5.-11. septembrini, said Pärnus kokku dokumentalistid maailma eri paigust. Nädala

jooksul vaadati umbes viitkümmet tõsielufilmi. Läbivaatused kestsid keskpäevast peaaegu südaööni. Hommikuti peeti ümarlaua-vestlusi mitmesugustel teemadel ("Kultuuri-traditsioonid, mõjud ja kokkupõrked", "Traditsioonid ja muutuv maailm", "Vägivald ja



7. Pärnu rahvusvahelise visuaalse antropoloogia festivali põhiüritused toimusid "Chaplini" kunstikeskuses.
K. Pruuli foto

"Must saak" (Paapua Uus-Guinea, Austraalia, 1992). Režissöörid Bob Connolly ja Robin Anderson. Dramaatiline lugu jälgib dokumentaalselt kohviistanduse segaverelise omaniku ning Uus-Guinea paapuate konflikti.



heategu erinevates kultuurikontekstides", "Põlisrahvad uutes kultuuriväljades" jm) ning arutleti filmide üle.

Festivali põhiüritused toimusid seekord "Chaplini" kunstikeskuses, osa filme näidati "Tervise" klubis. Viimasel päeval sõideti mootorpaadiga Kihnu saarele ning demonstreeriti kihnlastele parimat saarteainelist filmi ja anti autorile üle auhind.

Filmitegijaid tuli sedapuhku Pärnusse paarikümne ringis, koguni Jaapanist, Costa Ricast ja Ameerikast, rääkimata Põhjamaa-dest. Festivalile valitud tõsielufilmide geograafiline haare oli veelgi laiem, töid leidis peaaegu igast maailma nurgast, koguni Austraaliast ja Aafrikast.

Tuntumatest, juba mitmel festivalil auhinnatud töödest peab ära märkima prantsuse dokumentalistika elava klassiku Jean Rouchi filmi "Emand vesi" (*Madame l'eau*, 1992) ning austraallaste Bob Connolly ja Robin Andersoni teost "Must saak" (*Black Harvest*, 1992). J. Rouchi (1917) filmi "Emand vesi" puhul on tegemist dokumentaalses laadis improviseeritud mängufilmiga. Näidatakse kolme nigeerlase tutvumist Hollandiga, selle "vee ja tuuleveskite maaga", et teada saada, kuidas hollandlastel õnnestub oma maid niisutada. Elurõõmsa ja humoorika loo lõpus ehitavad nigeerlased inseneri kaasabil endalegi tuuleveski ja saavad hakkama põllumaa niisutamisega. "Must saak" kujutab samade autorite Paapua Uus-Guinea teemalise triloogia viimast osa. Filmis jälgitakse kohviistanduse segaverelise omaniku ja paapuatest tööliste vastasseisu, viimaste võitlust oma õiguste eest. Dramaatilised, nii mõnigi kord surmajuhtumitega lõppevad kokkupõrked kahe paapua suguharu vahel on autentne materjal.

Küllalt suureks harulduseks võib pidada festivalil esitatud Jaapani antropoloogiafilmide programmi, milles varaseim töö pärines aastast 1925. Samuti väärib tunnustust üpris maineka rootsi dokumentalisti Stefan Jarli (1941) viiest filmist koosnev retrospektiiv: paar teost oli valminud 1981, ülejäänud kuulusid viimastesse aastatesse.

Eesti tõsielufilme pakkus festival üpris arvukalt. Nii näidati antropoloogilise filmi klassikast Lennart Meri tööd "Linnutee tuuled" (1977), võistluses osalesid Sulev Keeduse "In Paradisum" (1993), Peep Puksi "Emil" (1993) ja Lauri Aaspõllu "Šamaanimaastik" (1992); ning eesti dokumentaalfilmi klassikast võis näha Andres Söödi teost "Hobuse aasta" (1991) ning Enn Säde "Isandat ja orja" (1992). Konkursivälisena demonstreeriti festivali juhataja Mark Soosaare töid "Kihnu Kristjan" (1992) ja "Emavene" (1993). Tuvas filmitud 55-minutine "Šamaanimaastik" ning Peruus, USA-s, Venemaal, Rootsis, Ungaris ja Eestis üles võetud tunnine uurimus ühepuulootsikutest "Emavene" jõudsid üldse esmakordselt meie vaatajateni.

Võib öelda, et huvi Pärnu festivali vastu on säilinud nii välisdokumentalistidel kui ka tõsielufilmi huvilistel. Nii mõnedki filmitegijad külastavad festivali regulaarselt, lisandunud oli esmakordselt tulijaid. Alati polnud kinosaal küll vaatajatest tulvil, kuid seda ei näe ka tõsiste mängufilmide puhul. Ajakirjandus kajastas üritust päris põhjalikult, televisioon jäädvustas üht-teist videolindile.

Filmiläbivaatuste pakkus vaheldust rahvusvaheline hernehirmutiste (neile pandi jaapanikeelne nimi *kakashi*) võistlus, tormisel merel Kihnusse sõit, festivali lõpuõhtu ilutulestik.

Juba seitse aastat korraldab Mark Soosaar Pärnus Eesti ainukest rahvusvahelist filmifestivali.

K. Pruuli foto

Žürii koosseisus KAZUO OKADA (Jaapan),
KNUD FISCHER-MÖLLER (Taani) ja OMAR
VOLMER (Eesti) määras 7. Pärnu rahvusvaheli-
se visuaalse antropoloogia festivali auhinnad
järgmiselt:

"Taiga rändrahvad", Heimo Lappalainen ja Jouko
Aaltonen (Soome) -festivali peaauhind tugeva vä-
lissurve all kannatava väikerahva evenkide mine-
viku ja tänapäeva ehtsa audiovisuaalse dokumen-
teerimise eest - lääne-estli vaip (auhinda spondee-
ris Eesti Kultuurifond);

"Mykinesi saare valgus", Ulla Boje Rasmussen
(Taani) - parim film saareelust - kihnu kampsun;

"Tokorozawa kasuri taastamine" ja "Yasumatsu
korvimeister", Satoshi Kouju (Jaapan) - loomin-
guprotsessi läpne jäädvustamine - filmisõnastik
Eesti-Prantsuse Kultuurikeskuse poolt;

"Kaheksanda päeva teater", Joanna Helander ja
Bo Persson (Rootsi) - inimõiguste rikkumise doku-
menteerimine - "Viisnurga" suusad;

"Must saak", Bob Connolly ja Robin Anderson
(Austraalia) - traditsiooniliste ja moodsate väärtus-

Viljakuse kuju pärineb Peruust ajavahemikust 300
aastat e Kr-800 aastat A.D.



te kokkupörke dramaatiline esitus - "Pauligi"
auhind;

"Teekond tagasi", Peter Elsass (Taani) - enesemää-
ramise sõnum - Kontorservice'i diplomaadikohver;

"Sama kaugel kui Makó Jeruusalemmast", János
Tari (Ungari) - kultuuri ja rahvusjuurte inimlik
valgustamine - Baltic Independent'i aastakäik;

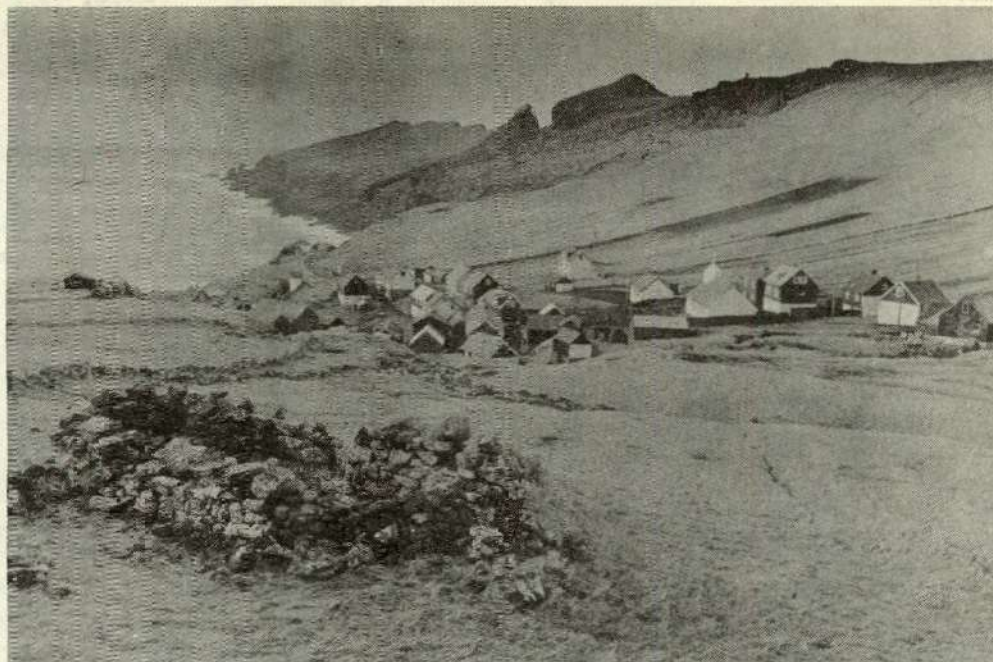
"Viimane pumbameister", Ervins Veveris (Läti) -
rahvapärase käsitöö parim dokumenteerimine -
"Uku" padjakate;

"Taimse soola valmistamine", Kumain Nunguya
(Paapua Uus-Guinea) - pärimaise kultuuri kunsti-
pärase kujutamise - EXPERT-i videokassetid;

"Illusioonid", Diana Matuzeviciene ja Kornelijus
Matuzevicius (Leedu) - parim portreefilm - "Livi-
ko" auhind;

"Mustlaste hävitamine", Ib Makwarth ja Fritz Pe-
dersen (Taani) - genotsiidi teadvustamine - "Livi-
ko" auhind.

8. Pärnu visuaalse antropoloogia festival toi-
mub 3.-10. juulini 1994. aastal.



"Mykinesi saare valgus" (Fääri saared, Taani, 1991). Režissöör Ulla Boje Rasmussen. Festivali parim filmi saareelust näitab muust maailmast eraldatud väikese saare elanike eluolu ning vaatab tagasi saare iähiminevikku.



"Šamaanimaastik" (Tuva, Eesti, Läti, Prantsuse, 1992). Režissöör Lauri Aaspõllu. Nõukogude võim takistas igati Tuva traditsioonilise šamaanluse levikut. Kas siudab uus põlvkond esivanemate müstilised teadmised ja rituaalid ausse tõsta ning kas leidub selleks õpetajaid?



"Emand vesi" (Niger, Holland, Prantsuse, 1992). Režissöör Jean Rouch. Prantsuse klassiku rangelt dokumentaalses laadis improviseeritud mängufilmi peategelasteks on kolm söakat nigeerlast, kes püüavad Hollandis selgusele jõuda, kuidas õnnestub "vee ja tuuleveskite maal" oma põlde niisutada.



"Taiga rändrahvad" (Siber, Soome, 1992). Režissöörid Heimo Lappalainen ja Jouko Aaltonen. Evengid (varem tunguused) on Ida-Siberi rändrahvas, kes elab hajutatult maa-alal Jenissei jõest Ohhoota mereni. Neid on üksnes 28 000 inimest. Aastakümneid püüti neid vene kultuuri konteksti assimileerida.



"Emavene" (Siber, Amazonas, USA, Ungari, Eesti, 1989-1993). Režissöör Mark Soosaar. Enamik metsade ja jõgede rahvaid kogu maailmas oskab valmistada ühepuulotsikut - emavenet kasutati juba ürgsetel aegadel.

"Mykinesi saare valgus". Väikesaare elanikud on osavad linnupüüdjad.



Stefan Jarl. Pärnu festivalil näidati rootsi maineka dokumentalistist viiest filmist koosnevat retrospektiivi.

VISUAALNE ANTROPOLOOGIA ON PÄRNU KULTUURIELU TÄIENDAV JA RIKASTAV OSA

VESTLUS MARK SOOSAAREGA



Rahvusvaheline žürii koosseisus Knud Fischer-Møller (Taani), Omar Volmer (Eesti) ja Kazuo Okada (Jaapan) teeb teatavaks festivali auhindade vääriliseks peetud filmid.

Tuletame kõigepealt meelde, kuidas tekkis mõte korraldada meil Eestis visuaalse antropoloogia festival.

Idee, mitte küll festivali, vaid seminari või *workshop*'i korraldamise mõtte andis Lenart Meri 1987. aastal. Ta oli käinud vist Põhjalaade Antropoloogilise Filmi Assotsiatsiooni koosolekul. Sellesse ühinguusse kuuluvad kõik Põhjalaad, ja kuhu meid, vaatamata meie arglিকে soovidele, seni ei ole kutsutud.

Tänavusel festivalil võis täheldada, et peaaegu puudusid filmid Venemaalt.

Kogu situatsioon on viimasel ajal oluliselt muutunud. Praegu tuleb suhelda iseseisvate riikidega endise Liidu territooriumil. Neil riikidel esineb aga küllalt palju raskusi suhtlemisel välismaaga.

Mul on jäänud mulje, et paljud inimesed ida poolt, kes varem käitusid vägagi enesekindlalt, on nüüd oma toetuspunkti kaotanud. Mitmed kolleegid, kes tahaksid festivalile tulla, enam ei saa või ei oska.

Pärnu visuaalse antropoloogia festivali kui meie ainsa rahvusvahelise filmiürituse koht Eesti kultuurielus on ilmselge. Kui seda aga võrrelda kogu maailmas toimuvate rohkete filmifestivalidega?

Muidugi ei saa Pärnu festivali kõrvuti panna tuhandeid inimesi kokku kutsuvate suurte mängufilmifestivalidega. Mis puutub dokumentaalfilmi festivalidesse, siis need ei

ole kusagil eriti suured. Filmide arvu poolest asume kuskil keskel.

Iseasi on ka festivali korraldamine 50 000 elanikuga Pärnus, kus vanasti suvel küll rahvaarv kahekordistus, või viiemiljonilises Pariisis, millest käib päevas läbi vahest ehk miljon turisti. Seal mõni ikka eksib ära festivalisaali.

Ja üks Siberi filmimeeski, nüüd kui piirid on lahti läinud, valib võimaluse korral festivalile sõiduks Pärnu asemel muidugi Pariisi.

Kuidas toimub festivali filmiprogrammi kokkuseadmine?

Nagu igal pool mujal. Ühest küljest tuleb ise käia teistel festivalidel ja vaadata, mida maailmas tehakse. Teiselt poolt peab suhtlema nendega, keda tunned või kes kusagil on juba esinenud. Üldiselt võin öelda, et meie festivalil näidatavate filmide autoreist tunnen poolt juba varasemast ajast ja siis pärinigi, kas neil midagi uut ei ole valminud.

Millest lähtute filmide valikul?

Esitaks peab film olema dokumentaalselt ehtne. Teiseks oleme tõmmanud sellised piirid: ei tohi olla tegemist turismi-, reklaam-, kommerts- või propagandafilmita. Film ei tohi ka ühte kindlat religiooni või poliitilist suunda, samuti inimestevahelist vihkamist ja rassismi propageerida.

On küll neid, kes tahavad visuaalsele antropoloogiale kui valdkonnale palju kitsamaid piire. Et visuaalne antropoloogia ei oleks mitte midagi muud kui üks abivahend folkloori ja etnograafia juures. Et see peaks olema üks käima pandud kaamera, mis operaatorist ja režissöörist sõltumata lihtsalt jäädvustab kaamera ees toimuvat. Arvan, et viimasel festivalil saigi žürii peaauihinna film "Taiga rändrahvad" just seetõttu, et aluseks ei võetud mitte niivõrd autoriteepoolne oma maailma loomine, kui just, et oleks tegemist autentselt selle maailmaga, mis kaamera ees avaneb.

Puhtal kujul siiski see film säärase jäädvustamise alla ei mahu, kuigi ta võib olla sellele lähemal kui nii monigi teine film festivalilt.

Mäletan, mõned aastad tagasi toimunud konverentsil väitis üks lugupeetud eesti folklorist, et tõelise antropoloogilise filmi juures ei tohiks üldse režissööri olla. Mina seda sei-

sukohta ei jaga. Lihtsalt sellepärast, et režissöör peaks olema filmigrupis see inimene, kes valdab filmikeelt ja tõlgib kaamera ees toimuva sellesse keelde. Sest ilma keeleta ei saa mitte midagi väljendada. Muidugi on ka võimalus, et filmib antropoloog ise, kuid selleks peab ta filmikeelt tundma õppima. Aga siis ta ongi juba režissöör.

Võrdluseks võib tuua väitekirja kirjutamise: mis tahes teadusteemal seda ka ei tehtaks, kõigepealt peab otsustama, mis keeles seda kirjutada ning seejärel tundma tolle

Ja mõned korrad on seda ka juhtunud. Meie festivali traditsiooniline külaline Mirja Metsola tõi näiteks mõne aasta eest Tallinna kaks filmi, mis olid pühendatud valudeta sünnitamisele. Siis tuli Uuele tänavale kokku vist küll terve Eesti rasedate armee: tänav ummistus, liiklus jäi seisma ja saalis riputi seinte küljes.

Pärast seda otsustasime nende filmide seansse ka mujal korraldada. "Ugalas" näidati neid hommikuni ning rasedaid tuli järjest ja järjest juurde.



Mark Soosaar tutvustab rahvusvahelise hernehirmutiste võistluse üht osalejat.

keele grammatikat, kirjavahemärke, süntaksit. Kui sellest kinni ei peeta, on tegemist harimatusega.

Sama moodi on harimatus seegi, kui arvatakse, et visuaalset antropoloogiat võib filmida ilma filmikeelt tundmata.

Nii et säärase piiride tõmbamine on minu arvates väga kahtlase väärtusega. Dokumentalistina tahan ma võib-olla neid piire veidi rohkem laiendada, kui seda nii mõnigi teine antropoloog sooviks. Arvan, et visuaalne antropoloogia on ikkagi korralik dokumentaalfilm, mis jälgib inimest tema igasuguse tegevuse juures.

Olen mõnikord kuulnud väidet, et Pärnu festivali temaatika on liiga spetsiifiline tavakinokülastaja jaoks.

Arvan, et see ei ole nõnda. Festivali nimi on vahest ehk raskepärane ega tõmba üldist publikut kaasa. Kui paneks festivali pealkirjaks "Mees ja naine" või midagi veel ligitõmbavamat, siis tuleks kindlasti rahvast rohkem kokku.

Eelmisel festivalil oli selliseks sensatsiooniks üks film soopoolte muutmisest: kuidas naisest meheks ja vastupidi saada.

Ma ei ole kunagi ühtegi sellist teemat provotseerinud, sääraseid filmid on lihtsalt ühel või teisel aastal festivalile saadetud, ja siis oleme otsustanud, kas nad mahuvad visuaalse antropoloogia raamesse või mitte, ning olenevalt sellest ka näidanud.

Miks festivalil puuduvad välisajakirjanikud?

See ei ole selline festival, kuhu ajakirjanikud trügiksid, rohkem ihaldatakse Cannes'i või Los Angelesse. Ma ei ole seda ka niivõrd tähtsaks pidanud. Muidugi peaks reklaami tegema, kuid siis vajaksime suuremat festivali ja korraldavat meeskonda, teistsugust käivet jne.

Praegu on Pärnu festival parajasti nii suur, et sellega jõuab hakkama saada.

Mida kujutab endast Pärnu Visuaalse Antropoloogia Ühing?

Nüüdseks on see juriidiline isik, kes festivali korraldab.

Ühinguks ei ole ta aga saanud veel selles mõttes, et pole õnnestunud leida meeskonda, kes suudaks aasta ringi Pärnus seda tööd teha. Tegime mullu linnavalitsusele ettepaneku, et teeksime avaliku videoteegi ja hakkaksime süstemaatiliselt filme näitama, kuid ei leitud vahendeid toetamiseks. Arvan, et see on puhtalt linna kultuurielu täiendav ja

Tartu Ülikooli õppejõud Eva Toulouze (paremal) koos festivali külalistega. Pariislanna on aastaid aidanud aktiivselt kaasa ürituse toimumisele, tänavü töötas ta koos Richard Gilliganiga Los Angelesest ning Rein Laose ja Mark Soosaarega Pärnust festivalifilmide valiku komitees.



Taanlanna Ulla Boje Rasmussen - parima saareclu käsitleva filmi "Mykinesi saare valgus" autor.



Mark Soosaar kingib festivali külalisele, Prantsuse suursaadikule Jacques Huntzingerile kihnukirjas kindad. Samasugused käpikud sai ka saadiku abikaasa.

rikastav osa ning praegu ma ei näe lihtsalt võimalust teha seda eraalgatuse korras. Sisuliselt oleks ju tegemist avaliku videoraamatukoguga. Meil on hulganisti filme kogunenud, kuid oleks vaja ruume, nende hooldamist, aparatuuri ja vähemalt üks inimene peaks seal töötama. Noortele annaks see võimaluse tutvuda varamuga, mis meil on olemas.

Kes kuuluvad ühingusse?

Meie ühingul on kümneliikmeline rahvusvaheline üldjuhatus, kuid seda oleme koos näinud ka vaid üks kord. Inimesed on kõik mööda maailma laiali: üks Norras, teine Montanas, kolmas Jaapanis... Ma olen ühes teiseski rahvusvahelises komitees olnud ning sealgi ilmnes, et isegi paljude inimestest arvamust kirja teel kätte saada pole kuigi kerge.

Peale selle on ühingul olemas kolmeliikmeline tegevjuhatus Pärnu inimestest: Omar Volmer, Rein Laos ja mina.

Lihtliikmeskonnani ei ole me veel suutnud välja kasvada ja võib-olla ei kasvagi.

Pärnu tingimustes eeldaks see inimesi, kellel oleks vastav haridus ning huvitatus erialast, kuhu pead esialgu vaid oma aega ja teadmisi investeerima, et vahest ehk hiljem sellest intellektuaalset tulu saada. Tormiliselt arenev ettevõtlus võtab ära isegi kõik potentsiaalsed sekretärid, kes võiksid suhelda normaalselt kogu maailmaga ja oskaksid keeli. Ja kes vastutaksid. Viimase asjaolu taha komistame Eestis üldse kõige sagedamini; neid inimesi, kes vastutavad, on väga vähe.

Kuidas jõuavad Pärnu festivali filmid laiemal vaatajaskonnani - televisiooni?

See peaks olema Eesti Televisiooni hool ja mure, et neid näidata. Üldiselt on neid seni väga kehvasti demonstreeritud. Tänu Sirje Tennosaare ettevõtmisele on neid salvestatud, oleme ka filmide autoritega läbirääkimisi pidanud. Kuid siiani on kõik jäänud sinnapaika.

Ma ei tea, milliseks kujuneb Eesti TV programmipoliitika edaspidi. Mulle on pakutud varianti, et võiksin näidata mingisuguse sagedusega, milles me kokku leppinud ei ole, minu valitud või soovitatud dokumentaalfilmi programme. Loodan, et läbirääkimised arenevad edasi ja sellest saab lõpuks ükskord asja.

Et oleks iga nädal või paar korda kuus aeg, mil saaks näidata dokumentaalfilme. Sest filme on tõepoolest väga palju kogunenud, millega võiks täita väärt dokumentaalfilmide tundi või paari tundi. Ja kindlasti leiab ka teleprogrammis vajalikke auke, selle asemel, et näidata odavaid ja vanu Hollywoodi filme, mida teevad igal pool mujal maailmas kommertsjaamad ja mõned üksikud rahvustelevisioonid.

Praegu on peaaegu kõik, mis kultuuriga seotud, rahalistes raskustes. Milline on Pärnu festivali majandusseis?

Üldiselt me tuleme ots otsaga kokku. Seda tänavu tänu Eesti Vabariigi Kultuuri- ja Haridusministeeriumi toetusele ning mullu UNESCO-le. Mujalt on toetus rohkem sümboolset laadi: auhinnad, transport jm. Ara märkima peab ka Eesti Kultuurifondi, kes spondeerib meie peaaühinda, lääne-eesti vaipa juba mitmendat aastat järjest.

Teie enda filmidest näidati festivalil kahte tööd "Kihnu Kristjan" ja "Emavene". Esimene on televisioonis juba mitu korda olnud, millal teist võib näha?

See sõltub Eesti TV-st - mul on kassetid olemas ja eestikeelne tõlge tehtud. Film "Emavene" esietendus märtsikuus Pariisis, siis tuli kevad ja suvi kätte, mil televiisorit vähem vaadatakse, praegu võiks küll juba näidata.

Kui kaua tegite filmi "Emavene" ja mis on praegu käsil?

Neli aastat. Praegu teen filmi "Odini rahvas", tunniajane töö räägib eestirootslastest.

Küsitlenud SULEV TEINEMAA

Pärnu muuseumi direktor, antropoloogiafestivali üks eestvedajaid Omar Volmer hernehirmutist (kaskhi't) tegemas.

K. Pruuli fotod



EESTI BALLETI LUGU MITMEST VAATEVINKLIST

SAATEKS

Sellesse ajakirjanumbrisse kogunes erilaadseid balletikirjutisi. Need seostuvad omal kombel mitme tänavuse lähtpäevaga (Rahel Olbrei 95, Anna Ekston 85, Artur Koit 85; Helmi Puur 60) ja annavad ühtlasi ehk läbilõike eesti teatritantsu-balletiteatri kujunemisest. Tegemist on öieti "Estonia" balletiga, mille teater - samuti tänavu - 75-aastaseks kuulutas (Heino Aassalu soovitusel, kes jõudis sel puhul - kuni käesolevat TMK-d trükki toimetati - ennaltlikult "Sirbis" avaldada ka katkendi Rahel Olbrei järgnevast käsikirjast*).

Kunstiliigi ajaloo algust ühe konkreetse aastaarvuga piiritleda on teadagi tinglik asi. Tegemist on pigem protsessiga, mille üksikuid etappe annab küll ühe või teise sündmusega seostada. Nii võib "Estonia" balleti juubelilt tõesti nihutada 1926. aasta alguspunktilt (Olbrei trupi loomine) näiteks 1918. aastasse, mil teater esmakordselt kuulutas 4-liikmelise "tantsutrupe" palkamisest. Viimase koosseisu kuulus, esialgu tantsijana, ka R. Olbrei. Aga miks siis mitte alustada veelgi varasemast, näiteks "Estonia" esimesest tantsulavastusest "Unenägu kujuraiduri töökojas" uue maja esimesel hooajal 1913/14?

Kui juba arvude maagiasse sukelduda, siis erakordselt sündmusmahukas eesti teatri/tantsulava jaoks on just see maailmasõja künnise aasta 1913. Siis saab valmis ja avatakse rahvussümbol - uus "Estonia". Sünnib eesti esimene Hamlet. Ilmub meie esimese tõesti professionaalne teatri- ja tantsuteatriteiline raamat - J. Kärneri, J. Semperi, B. Linde jt "Teatriramat". Anna Raudkats asub koos Armas Otto Väisaneniga koguma ja jäävustama eesti rahvatantse. Elmerice Parts avab Tartus oma liikumistuudio, kus samal aastal hakkab õppima meie esimene elukutseline tantsijanna Ella Ilbak. 1913 sünnib Velda Otsus, tulevane "Vanemuise" esitantsijanna ja erakordne näitleja ühes isikus. Seegi mitmekülgne on eesti tantsuteatrile olemuslik ka edaspidi.

Aga kuhu me ka tinglikku algushetke tagasi ei nihutaks - igal juhul on eesti elukutseline tantsukunst ikka veel suhteliselt noor. Ja sündinud keset (nüüd lõppeva) sajandi alguse ägedaid vastuolusid traditsioonidesse tarduva akadeemilise balleti ja uue, vaba, paljasjalgse tantsu vahel (selle vastuolu kauget peegeldust võib järgnevates kirjatükkideski pisut hoomata). Ning aja jooksul jõudnud - vähe-

malt parimate loovkunstnike kaudu - äratundmise- ni, millest räägivad juba Olbrei sünteesitaotlused: sisulist vastuolu pole tegelikult olemas. Uuendajad värskendasid ka akadeemilist traditsiooni ja jõudsid omakorda arusaamisele klassikalise balleti kehakooli vajalikkusest. Tegelik veelae ei lähe "klassika" ja "plastika", vaid kunsti ja ebakunsti vahelt. Kunst on üks, väljendusvorme ja -vahendeid võib palju olla. Eesti tantsulava Olbreist Murdmaani, Maldutisest Puuri ja Kõrbini, Ilbakust Vilimaa, Tommingase ja "Nordstarini" ei tunne pelka virtuooslikkust, tehnikat tehnika pärast. Siinsed parimad kunstnikud on alati olnud väljendustantsijad-tantsuloojad, olgu neil siis klassikaline, vabaplastiline või mis tahes koolitus. Mis muidugi ei tähenda, nagu poleks aegade jooksul ka kiivast tsunftivaimu ette tulnud...

Nii R. Olbrei kui ka L. Leetmaa meenutuste taustaks on põhiliselt "Estonia" ballet. Kummagi oma põhimõtetest lähtuvad, erudeeritud ja avarapiigulised väited astuksid vahel nagu ka dialoogi. Just viimase esiletõstmiseks on toimetus ajaliselt küll hiljem räägitu esimesena publitseerinud.

Mu ees on ajakirja "Teater" jaanuarinumber 1937, ülevaade E. Litvinova balletistuudiost. Fotodel verinoored baleriinid. Neist vähemalt kolm on hiljem meie sõjajärgse Koreograafiakooli (asutatud Litvinova stuudio varem lõpetanud, vahepeal Flaami Kuningliku Ooperi priimabaleriini Anna Ekstoni poolt) taset oluliselt mõjutanud - Lia Vink (Leetmaa), Niina Kuusik (Kõrvits) ja Elena (Gelja) Iserovits. Teismelise L. Vinki siredas hoiakus on juba aimata peatset võitu (1939) Brüsseli rahvusvahelisel konkursil ja hilisemalt harmooniliselt kaunist liigutuste joonist, mis ta parimates õpilastes ja nende kasvandikes edasi kestab.

Küllap oli Litvinova stuudio (koolituspõhimõtete samaks jäädes) oma algusaastatel (Olbrei õpingud), 20-ndate keskpaiku (Ekston) ja 30-ndatel - (Leetmaa) mõnevõrra erinev. Nagu ei saanud muidugi samasugused olla (erialaste koolituspõhimõtete säilides!) Peterburi Keiserliku Maria Teatri balletikool, kus õppis Litvinova, ja selle mantlipärija, kuulus Vaganova kool Leningradis, kus lõpetas oma õpingud (Ekstoni loodud Eesti Koreograafiakoolis astunud) Helmi Puur.

Olbrei, Leetmaa, Puur - kolm põlvkonda meie teatritantsus. Kolm kummaliste seoste kaudu haakuvat, milleski samast traditsioonist lähtuvat - või lahtitõukuvat -, kolm äravahetamatult omapärist kunstnikuloomust ja -saatust.

Igaüks täiesti isemoodi, ometi äravahetamatult eestipärane. Eesti balletit on nähtavasti tõesti olemas.

LEA TORMIS

*vt "Sirp" 10. IX 1993. Rahel Olbrei originaalpealkiri "Minu tee balletimeistrina" on seal ümber nimetatud ("Kuidas minust balletmeister sai") ja käsikirja ajalehes avaldatud algusosas on jäetud kahjaks osutamata tehtud ulatuslikele kärbetele. Siin avaldame R. Olbrei meenutused tervikuna.

LIA LEETMAA KÄEKÕRVAL EILSEST BALLETTIST TÄNASESSE



LIA VINK-LEETMAA: sünd 16. VII 1924 Nõmmel, 1940 lõpetas Nõmme progümnaasiumi. Õppis 1930-1940 Litvinova studios, 1940-1941 Leningradi koreograafiakoolis, 1943-1944 Riias, 1945-1947 Moskva Koreograafiakoolis. Klaverit õppis eraviisil. Võitis 1939 rahvusvahelisel balletikonkursil Brüsselis kuldmedali. Oli 1947-1965 "Estonia" balletisolist, töötas 1948-1980 Tallinna Koreograafiakoolis erialapedagoogina (9 lendu). Õpilasi: T. Randviir, E. Poznjak-Kõlar, R. Tõško. I. Adusson, M. Murdmaa, J. Lehiste, S. Balojan, T. Burova, O. Tšitšerova, L. Sintsova, Ü. Tõming jt. 1980-1986 samas repetiitor-konsultant. Hea klaverivaldajana jäädvustas oma õpilasi ja kolleegse klaveripalades "Kolmteist tagasi vaadet balletikooli" (ilmus trükis 1988), mis on omapärane kultuurilooline fakt.

"Estonias" on tähistatud Olbrei-trupi ja "Vanemuises" Urbeli algatatud tantsurühma juubeleid. Võib mõista "Estonia" ühe olulisema balletijuhi Rahel Olbrei silmade kinnipigistamist kõige selle suhtes, mis oli olnud enne tema tantsujuhiks saamist 1925. aastal. Omamoodi salgas Olbrei maha sellegi, et ta ka ise oli kuulunud hooajal 1918/1919 palgatud "Estonia" esimesse "balletitrupesse", mille tegevus, tõi küll, kujunes mõnevõrra ebaregulaarseks. Ometi jõudis 1922. aastal lavale "Coppelia", mis näitas selle lavažanri elujõudu.

Eestimaa elus on 1918. aasta (75 aastat tagasi!) eriline. Igal elualal oli suurte muutuste ja uute ideede kinnistumise aeg. Jättes kõrvale Eesti Vabariigi sündimisega seonduva ja keskendudes ka kõigi kunstide seas just balletilainele, näeme lausa sündmuste kuhjumist. 1918. aasta märtsis annab Tartus oma tantsuõhtu Eesti esimene tõeliselt arvestatav kutseline lavatantsija ELLA ILBAK, samal aastal alustab EUGENIA LITVINOVA oma eraballetistuudioga Tallinnas ning "Estonia", kus kunstiline juhtimine läheb Karl Jungholzi ja dramaturg Eduard Vilde kätte, teatab oma esimese "balletitrupe" palkamisest. Nüüd tulevad juba kutselistena tantsima LUISE-LILIANE (LILIAN) LOORING, EMMY HOLZ, RAHEL OLBREI, ROBERT ROOD JA SESSY (SENNY, JENNY?) SMIRONINA-SEVUN. Viimane trupijuhi ülesannetes. Niisiis saab tänava seitsekümne viis aastat Eesti kutselisele balletile alusepanekust. Just nimelt balletile, sest treenimas käidi (oma raha eest!) range klassikalisele tantsule allutatud Litvinova studios ning lavale tulid ka balletinumbrid.

Kas ei vääri see sündmus äramärkimist? Me ei tee seda siiski tavalise ajaloolise ülevaate laadis, vaid anname jutujärje LIA VINK-LEETMAALE, kes oma baleriini- ja pedagoogiisiksusega ühendab sillana meie balleti algaegu tänase päevaga, kus tantsivad juba tema õpilaste õpilased. Ise on ta võrsunud aga samast pinnasest, kust meie lavatantsijate esimene põlvkond.

Eugenia Litvinova, Eesti esimese regulaarselt töötava klassikalise balleti stuudio rajaja ja juht.



Lilian Loring, Eesti esimene primabaleriin.



LIA VINK-LEETMAA: Litvinova pani aluse Eesti klassikalisele balletile. Tema stuudio tegutses stabiilselt. Mina läksin sinna küll lapsena, ent algusest peale oli selge - õpetaja on nõudlik, tundus, et mõnikord koguni kuri. Aga eks tal olnud "vana kooli" õpetamismaneer ja meetodid. Harjusime ära ja see käis nagu asja juurde. Tantsutehnika omandamise kõrval taotles ta elegantsi, naiselikkust, hästivormitud käsi. Peamine oli siiski varvastantsutehnika. Varvaskingad pidi jalga panema treeningtunni alguses. Peagi tulid varvastel hüppamised ja tuurid. *Pas'*id tuli sooritada puhtalt, täpselt. Liigutused pidid olema kindlalt lõpetatud. Tants pidi väljendama ilu ning lähtuma muusikast. Küllap esitas ta samu nõudmisi ka **Looringule, Holzile, Roodile, Olbreile** jt päris esimese põlvkonna Eesti tantsijatele. Kuid "Estoniaga", kus tema õpilased moodustasid selle teatri ajaloos esimese "balletitrupe", tal suhted head ei olnud. Ehk oli ta solvunud, et teda ei kutsutud teatrisse õpetajaks, nagu oli Riias tema kooliõde Fjodorova, kes pani seal lavatantsule tugeva balletilise aluse (ühtlasi kasvas ka balletisõbraliku publiku). "Estonias", vastupidi, kiskus tendents toleaegsete moevoolude, plastilise tantsu poole. Eriti siis, kui 1925. aastal sai tantsujuhiks Olbrei, kes pärast lühiaegset Litvinova-koolitust tutvus Saksamaal Labani jt tantsuõpetusega. Olbrei oli kunstnikuna väga erudeeritud, missioonitundega (tahtis kujundada trupi oma töökspidamiste kohaselt!), lavastajaandega loovinimene.

"Estonia" etendusi hakkasin nägema 1930. aastatel, mil esimesed katsesused - "Roheline flööd" ja üle jõu käinud "Giselle" - olid juba seljataha jäänud. Meeles on Olbrei "Pähklipureja". Tantsu nägin ka operettes/operettides. Lapsele jääb meelde eelkõige väline, dekoratsioonid, kostüümid, ent hinge jäi ka see, kui tantsuline "Pähklipureja" oli.

Litvinova stuudio ja Estonia Teatri esimest balletipõlvkonda ma tantsimas pole näinud. Kohtunud nendega aga küll. Lilian Looringuga siis, kui ta Siberist tagasi oli pääsenud. Eesti esimene primabaleriin oli ilus inimene. Nägu kandis muidugi ka üleelatu pitsrit, kuid ta oli rõõmsameelne, optimistlik. Kohtusime ühes treeningtunnis. Ta ütles



Rahel Olbrei omalavastatud "Rohelises flöödis", 1928.

ilusad sõnad: "Teen seda tööd rõõmuga, nii on lõbusam surma oodata!" Jäi mulje intelligentsest, kaunilt vananevast naisest. Harilikult kipub vanadus inimest inetuks muutma, aga Looring oli ka vanaduses sümpaatne, kena ja väga hea figuuriga.

Ka Robert Roodiga kohtusin siis, kui olin juba baleriin. Harjutasin kontserdisaalis Viktor Sakatoviga "Don Quijote" *pas de deux'*d, kui meie juurde tuli härrasmees, kes end tutvustas ja palus luba proovi jälgida. Eks kiitus jää ikka kõigepealt meelde. Mäletan, et Rood ütles pärast: "Eriti tänan teid atitüüdi eest, midagi taolist olin seni ainult välismaal näinud!"

Litvinova tegelikult ei soovitanud meil käia "Estonia" etendustel. Leidis, et meil on sealt vähe õppida. Litvinova ja Olbrei - need

olid kaks eri maailma. Minule Olbrei lavastused meeldisid. Eriti "Punane moon". Olin sellal küll üldse vähe etendusi näinud. 1939. aastal Brüsseli konkursil, kus olin kohal kuu aega - säälgid olid ju ainult fragmendid ja soolonombrid. Lifari trupp, millega mind kaasa kutsuti, teinuks ju ka vaid lühivorme. Minu kriteeriumid muutusid siis, kui nägin Riia Ooperi baleriine/tantsijaid (Anna Priede, Edith Pfeifer, Arvid Ozolinš jt) ja Vetšeslovat-Tšabukianit nende külalisesinemistel. Hakkasin tajuma, mis on tõeline klassikaline tants.

Olbrei trupi tantsijad (algul oli neidki ju 6-7) olid niisiis "Estonia" tantsijate teiseks põlvkonnaks. Klaudia Maldutist mäletan eelkõige Luigena. Tal oli hea plastika. Ehk polnud neid tarvilikke skulptuurseid poose, ent selle korvas tantsija isikukiirgus, tema sarm. Kõik, mis Maldutis tegi, mõjus väga esteetiliselt, haaravalt. Etteasted olid seejuures seatud nii, et eriti keeruliste tehniliste ülesannete täitmist nad ei nõudnudki. Väärikas oma põlvkonna priimabaleriin!

Artur Koidust (Maldutise partnerist) on rääkida ainult meeldivat. Omas ajas oli ta hea tantsija, elegantsete kergete hüpetega, mis lõppesid sujuva maandumisega. Partnerina tugev. Ja milline energiline repetiitor, kes oma autoriteediga oskas kaasa tõmmata tervet truppi! Tal oli kõikehaarav silm, ta arenes pidevalt. Koit on olnud ka minu partner. Tantsisime temaga duetti "Asjatust ettevaatusest", "Luikede järve"... Üldse on mul oma meeskolleegidest jäänud suurepärased mälestused.

Kui 1947 õpingutelt naastes nägin Ekstoni "Windsori lõbusaid naisi", olin lausa vaimustatud. Kui palju huumorimeelt! Kõigile tantsivatele näitlejatele sobisid nende osad: Falstaff (B. Blinov), Robin (Inge Pöder), armastajapaar (Zoja Kalevi, Artur Koit) - kõik hästi esitatud. Lausa armusin Johannes Viirgu, kes tantsis vaimustavalt lõbusat duetti Herman Palanguga. Ka "lõbusad naised" - Erika Määrits, plastiline, ilusate kätega Geeni Raudsepp (teda mäletasin juba "Pähklijurekast") tundusid täiuslikena. Huvitavad tantsijad, kes oskasid lavakuju luua. Väga hindasin Veera Leeverit, keda hiljem mõnes osas dubleerida tuli. Veera oli ilusa figuuri-ga, tehniliselt kindel. Silma paistis temperamentne ja tantsuline Juta Arg, ta võis ennastunustamiseni tööle anduda. Väga kor-

rektne ja armas oli Hilda Malling ning muidugi torkas silma Valja Vassiljeva, kes enne esimest küüditamist dubleeris Maldutist. Naasnuna hakkas see väga naiselik tantsijatar kiiresti arenema (Luik, Hazinta, Saarepiiga, Pääsuke), kuid kuri käsi saatis ta taas itta ning kui ta kord jälle tagasi tuli, olid tantsuajad juba möödas. Toredaid tantsijaid oli veelgi. Ekston oskas neist välja võtta, mis võtta andis. Arenes varvastantsutehnika. Aga Ekston kutsus ka esimesed külalisballettmeisterid Boris Fensteri ja Burmeisteri, kes avastasid trupis peidetud võimalusi, tõstsid esile nooremaid tantsijaid, rõhused estoonlyaste mängulisusele/artistlikkusele. Fensteril endal oli huumorimeelt ja ta oskas seda meilegi edasi anda. Minu silmis on ta koreograafidest jäänud esimesele kohale. Tema ballettidest sain huvitavat tööd, ta sisendas eneseusaldust ja -kindlust.

Aga tagasi Ekstoni juurde, keda "Estonia" balletijuhtidest ju kõige rohkem tunnen. Ta oli mitmekihiline-mitmetahuline isiksus. Teatripoolelt on seoses temaga mõrusid mälestusi. Ei olnud temast seal minu toetajat. Osi andis küll (esimene roll - Otilie "Luikede järves"), kuid ei julgenud mind teatris kaits-ta. Aga ma mõistsin teda! Oli temalgi silma-de ees Siberisse sõidu võimalus ja süüdistused kodanlikus natsionalismis. Ega minugi aktsiad selles mõttes väga kõvad olnud. Minu isa oli preester, kes töötas Kuremäel, ta oli elu jooksul kaks korda surma mõistetud. Päästsid vaid tema õpilased. Kaks kuud elas ta soos, teine kord panid nunnad ta nunnarüüsse ja viisid üle piiri. Isa elas Jaroslavlis kolm aastat. Minu õde küüditati. Ja loomulikult - kui mind teatris kutsuti komsomoli, rääkisin garderoobis, et midagi seesugust ma teha ei saa, kui näen, mis tegelikkuses toimub. Need jutud jõudsid muidugi edasi. Nõnda olin ideoloogiliselt väga kahtlane!

Üldse arvan, et kuigi tantsida oli küllalt (tõin lavale ka oma Moskva-repertuaari), teatrisse ma ikkagi 6-7 aastat päriselt sisse ei sulanud. Oli väga raske, olin kergesti haava-tav, võtsin kõike südamesse. Nüüd saab sellesse suhtuda huumoriga. Näis, et mu "teist-moodi" tantsimisviis ajas mõningaid kolleege naerma. See, muide, ei takistanud neid mõndagi minu "tarkustest" märkamatu-lt üle võtta. Mind võeti kui Venemaalt tulnut (olin Moskvast õppinud küll vaid kolm aastat!), kuigi minus pole kübetki vene verd, ennemi-



Anna Ekston, hilisem Tallinna Koreograafiakooli asutaja ja direktress, veel Antwerpenis Flaami Ooperi balletitrupi solistina, 1930. aastate algul.

ni paar head tilka saksa oma. Oli inimesi, kes soovitasid mul Boris Blinovi plastilisusest eeskuju võtta. Muidugi oli Blinov hea plastikaga tantsija, ent tema ju ei tantsinud varvaskingades. Ei saanud aru, et need on erinevad stiilid. Tänapäevaks on stiilse klassikalise tantsu nõue saanud "Estonias" endastmõistetavaks.

Tookord küsis isegi Lauter: "Kallis laps, mida te seal Moskvas õppisite? Meil pole niisuguse tantsuga harjutud." Ega ma enda eest seista küll ei osanud. Esimene löök - mind võeti "Itaalia capriccios" Fornarina osalt maha. Lavastaja Artur Koit seda küll ei soovinud, ta oli minuga rahul, aga temagi jõud ei käinud suurest parteilisest vastuseisust üle. Ta ütles. "Lia, mõista mind, ma tahan elada ja ehk veel midagi lavastada." Saigi lavastada ning tegi ülihuvitava, ebatraditsioonilise "Walpurgi öö", kus suure rõõmuga dubleerisin Messalinat. See pakkus rahul-

dust, seda enam, et lisaks "Fausti" etendusele tuli seda numbrit veel tihti tantsida tookord moes olnud soovikontsertidel.

Hilisemal peaballettmeisteril Viktor Päril (1950. aastate teine pool) oli ju ka huvitavaid variatsioone, tehniliselt nõudlikke asju (sain tema ballettides palju tantsida), aga kohati rikkus ta oma tigidusega kõik ära (ühes proovis lõi ta tooli vastu põrandat puruks!). Ja kuigi ta laiendas teatri klassikalist repertuaari nii, et kõigil oli tantsida ("Giselle", "Don Oujote", "Raimonda", juhtivaks baleriiniks tõusis andekas Aime Leis; kerkis esile erakordne tantsija Ülle Ulla), kuigi Päri perioodil võib märkida trupi tantsutase tõusu, siis inimesena ta meiega kontakti ei leidnud.

Külalislavastaja Vladimir Burmeister ("Esmeralda", "Luikede järv" jt) suhtus minusse tõrjuvalt: alguses ma lihtsalt polnud tema baleriin. Pealegi tuli see kohtumine pärast minu teise poja sündi, kui tantsuvorm polnud veel päriselt taastunud. Burmeisteril olid omad seisukohad (oma lemmikud?). Ma ei ütleks, et ma poleks võinud uuesti Luike proovida (olin ju tantsinud Ekstoni lavastuses), kui oleksin tundnud inimlikku suhtu-

Klaudia Maldutis Luigena (Odette R. Olbreci "Luikede järves"), 1940.





Lia Vink-Leetmaa - Otilie "Luikede järves", 1948.

mist ja saanud võimaluse tõsist tööd teha. Aga nüüd pole see lõpuks tähtis! Murrang Burmeistri suhtumises minusse tuli hiljem, siis, kui ta hakkas lavastama "Straussianat" (1959). Sain Guvernandi rolli. Olid teisedki määratud sellele osale, kuid äkki jäi ta minule kindlaks. Siitpeale läksin üle karakterosadele, lavastaaži oli selleks ajaks üksjagu - 37-aastane pensionieelik. Edasi tuli koomiline Varvara ("Dr. Ai-ai-ai", 1963), koos Johannes Viiruga tegime ka kaupmehepaari "Kivililles". Roll polnud suur, aga tore oli terve laadavaatus kaasa teha. Murdmaa andis Võorasema osa "Tuhkatriinus" ja siis Väljaots lõbusa episoodi "Kaubamajas", mida tegin koos Ilmar Sillaga. Alati, kui selle lõpetasime, tuli tugev aplaus.

Aga lemmikosa? Mulle meeldis tantsida Rebast "Dr Aibolitit" (1950), kuhu minu tantsukool hästi sobis. Tantsisin seda osa ligi kümme aastat. Suure rõõmuga tantsisin "Laurencia" Pascualat, kus Ekston arvestas sellega, et mu jalad on ette valmistatud teravatele/kiiretele liigutustele. Olin tollal noor ja selles elurõõmsas osas pidigi noor inimene

olema. Ka Zarema köitis mind ("Bahtšisarai purskkaev"). Dramatism on mulle siiski võõram olnud. Lindat "Kalevipojas" ma ju tegin, aga minu meelest kõik seal ei realiseerunud. Kuigi naljakas küll, mulle öeldi, et see läks korda. Varem olin selles balletis tantsinud Saarepiigat. Sellega oli mul omamoodi lugu. Töö alguses ütles Ida Urbel: "Teate, mul pole isiklikult teie vastu mitte midagi, olete kena armas inimene, aga teie kool ei meeldi mulle." Mina kostsin - mida teha, varvaskingad on jalas ja neid ma teotada ei tohi. Urbel viitas siis ühele nooremale, kuid koolita tantsijale, et võiksin temast eeskuju võtta. Mina aga ei saanud vormist teha vormitust - ma ei oska oma käsi/jalgu niisama loopida, ilma liigutust vormimata. Urbel: "Oh ei, oh ei, ikka proovime!" Ja Saarepiiga jõudiski lavale, ja lõpuks niisugusena, et teda isegi ajakirjanduses tähele panti.

Aga päris täielikult sain ennast realiseerida balletikoolis. See viis asjad tasakaalu. Siin sai Ekston minu suureks toeks ja sõbraks. Tal oli tark pilk. Ta ju nägi, et "Estonias" ja "Vanemuises" jäi õige palju puudu balleti valdamisest selle sõna sügavamast tähendusest. Juba oma esimesel tööhooajal (1947/1948) sain tänu Ekstonile kena klassi. Mulle hakkasid need plikakesed - Tiiu Randviir, Mercedes Pudder-Hink, Regina Tõško jt oma patsikeste ja armsusega kohe meeldima. Nad maandasid minu teatris tekkinud pingeid ja morni meeleolu. Tööd oli kerge teha. Hakkasin nüüd seda realiseerima, mida olin Venemaal koolis täis topitud (paljude põlvkondade tarkused). Praegu, kui ma olen juba nii vanaks saanud, olen hakanud siiski märkama ka enda, teiste pedagoogide, üldse isegi suurte traditsioonidega balletiõppeasutuste vigu - ütlen, et selle kuulsa Vaganova-kooliga pole kõik korras, hea tuuri(pöörlemis)tehnikat see kool välistab, ära on unustatud jalgade kiirtöö.

Tallinna kooli algusaastail oli meil alaliseks konsultandiks tugev metoodik Kastrovitskaja, Vaganova parem käsi. Tema nõudlikkusest oli suur abi, kujunes stabiilne õpetajate rühm. Ja kummaline küll, mitmel meist oli seljataga Litvinova stuudium, alates Ekstonist endast, siis E. Iserovitš, N. Taarna, N. Kurvits. Muide Viljandi Kultuurikooli kauaaegne õppejõud Virve Viires on samast stuudiost. Kooli algusaja tublidest pedagoogidest oli vaid Zoja Kalevi mujal õppinud.

Anna Ekston oli reformaator. Ta muutis ise- enese tarkusest tookordseid üleliidulisi ees- kirju. Võitlesime selliste andekate õpilaste eest, kes näiliselt ei mahtunud tookord kehtin- nud normatiivide raamidesse. Näiteks Juta Lehiste pärast tuli konsultandiga lahing maha lüüa. Aga Juta sai diplomiga ja temast kujunes erakordne tantsija, oma stiiliga tant- sukunstnik. Tema tantsijaindividuaalsus lei- dis tegelikult varakult tunnustust. Riia- külalisesinemistel oli sealne balletijuht Tan- gijeva lausa vaimustatud, kutsus oma trup- pi, väites, et pole varem näinudki nii rikka andega tantsijat (Lehiste tantsis Ekstoni hu- vitavat-modernset "Minstreli"). "Estoniasse" tuli Juta nagu täiesti uus nähtus ja on kahju, et Murdmaa tegi nii vähe ballete tema ande eripära arvestades.

Tollel reisil märgati ka Tamara Soone eri- list nukrat lüürikat, mis mahtus ilusa aka- deemilise tantsu raami.

Eesti balletikunsti tipuks oli nendel aasta- tel (1953-1965, kui juba tulid balletikooli esi- mesed lennud) Helmi Puur, kes oma "Lui- kede järvega" sai baleriini etaloniks. Kõik tei- sed jäid tema varju, algas uus ajastu meie balletiloos. Helmi Puuril tuli tõesti palju tantsida, tal oli ka mitmeid külalisesinemisi (tookord oli see erakordne!). See mõjus tervi- sele. Hakkasime Arturiga mõtlema tuleviku- le. Koolis oli Tiiu Randviir, kelles võis aimata tulevast priimabaleriini. Hakkasime teda ta- sapisi ette valmistama. Ta tegi juba eelviima- ses klassis Luige *adagio*'t (II vaatus) ning sai paljudelt kiita (näiteks ka Fensterilt). Nii vor- misimegi tasapisi "Luikede järvele" uue pea- tegelase. Muidugi oli neidki, kes arvasid - on sellel tööil ikka mõtet? Tekkis vastasseis, mina sain peaaegu et vihavaenlasi. Kuid leidsin siis ja leian ka praegu, et üks teater on seda rikkam, mida rohkem on priimasid tantsijaid. Nii arvas ka Artur, kes oli meie suur abimees. Tal oli ka fenomenaalne tant- su-, liikumismälu. "Estonia" tugevaimaks, mõjuvaimaks Mustaks Luigeks peangi Tiiu Randviiru. Tõeliselt head olid tema käed ka "valgetes vaatustes". Nii kujunes eesti balleti üks väljapaistvamaid tantsijaisiksusi ja esi- algsed kahtlused haihtusid.

Pedagoogina oli minu põhimõte säilitada tantsijatari individuaalsust. Õpilases ei tohi hävitada kunstnikku. Oleks ju kurb, kui oleksin nad kõik pannud ühe mütsi alla. Iga õpilane pidi leidma oma koordineerimise,

just selle, mis sobib tema füüsisega. Kahju, et tihti tekib hiljem teatris rutiin.

Ma hindan meie tänast balletikooli (olen sellest juba mõnda aega eemal, nii on mul hinnangu andmise õigus). Kool on tasemel, seda näitab elu ise. Meilt on läinud tantsijaid Suurde Teatrisse, Kirovi-nimelisse teatrisse (nüüd taas Maria teater), Inglise Rahvusbal- letti (*English National Ballet*) jm ning hõiva- nud seal juhtpositsioone. Mitmel Tallinna Balletikooli kasvandikul on laias maailmas nüüd oma stuudiod (David Šur, Larissa Skljanskaja-Uher) või balletitrupid (Erkki Tann). Balletitähed "paraadidel" on kõrgelt koteeritud Kaie Kõrb. Lavastama kutsutakse Mai Murdmaad ja Ülo Vilimaad. Oma rohke- tel külalisesinemistel välismaal on teeninud kiitust nii "Estonia" kui ka "Vanemuine".

Lia Vink-Lectmaa ja Artur Koit "Luikede järves", 1948.





Helmi Puur ja Endrik Kerge "Romeos ja Julia", 1965.

Koolis on ka praegu tublid pedagoogid - Ilse Adusson, Jüri Jekimov, Aimi Herkül (nägin hiljaaegu TV-s tema silmapaistvalt hästi koolitatud õpilast Luana Georgi) jt. Karaktertantsu teevad Ülle Toming ja Marina Kesler. Suurt edasiminekut on näidanud poisteklassid, kusjuures murrangu, uude kvaliteefi as-

tumise töi "Estoniasse" Tiit Härm. Naiste ja meeste tantsutase on ühtlustumas. Räägin aina balletikoolist aga sellepärast, et see on tagatis kogu eesti balletile.

Võrreldes 1940. aastatega oli eesti ballett 70-ndatel juba tugevasti muutunud. Eelkõige ühtlustus tantsijate tase (ja siin on jälle tee-

neid koolil), aga avarus ju ka silmaring. Minagi tutvusin ameerika, inglise, taani jt truppidega, hakkasin palju paremini mõistma meestetantsu ning hindama "Estonias" Härmi ja Maimussovi, hiljem Jekimovi, Pakri, Eduri, Kripsoni, Rätsepa jt saavutusi.

Neid nimesid esile tuues ei eita ma sugugi eelmiste põlvkondade tantsijaid. Leidus mitmeid andekaid inimesi. Muide, ka sportlasi (Hagus, Silla). Ka Tartust tuli meie trupi huvitavaid tantsijaid. Tantsiva näitlejana meeldis Anatoli Hanson. Ka Johannes Viirg oma heade looduslike eeldustega oli ju "Vanemuise" kaudu "Estoniasse" tagasi jõudnud. Temast sai tantsurühma inspektor, kelle juurde võis ikka ja alati minna oma suurte muredega. Ta leidis neile enamasti lahenduse ja ... oskas ka saladust hoida!

Baleriine meenutades pöördun veel kord tagasi Tamara Soone juurde. Ta pole minu õpilane, töötasin temaga vaid Luige õppimisel. Ta mõjus romantiliselt, tantsis hingestult ja puhtalt. Imestan seda, kui hästi talle istus Must Luik. Rõõm oli temaga töötada, ka inimesena oli ta veetlev - mõistlik, tagasihoidlik. Lend, milles lõpetas Olga Tšitšerova, jäi mulle eriti meelde Moskvas korraldatud konkurssülevaatuse tõttu. "Paquita" ja kontsertnumbritega saime III koha pärast Leningradi-Moskva suurte traditsioonidega

kuulsaid koole. Kiitus rõõmustas (muidugi kiideti ka Oljat, aga tema tookordse partneri Aleksandr Bogartõrjovi võttis meilt üle Moskva kool). Niisuguse edu tõttu kutsuti järgmisel aastal Tallinna kool taas tantsima ühele Moskva esinduslavale.

Nii on elus olnud suuri ja väikseid elamusi. Üks suuri kindlasti see, kui mulle anti ülesanne ühe noore lapsega, mu õpilase Tiiu Randviiru õpilasega, ette valmistada Tuhkatriinu osa Enn Suve lavastuses. See oli eesti balleti tänane suurkuju Kaie Kõrb. Ma siis poolteist aastat pingutasin. Kaie oli ju alles õpilane ja polnud laval suurt osa teinud. Huvitav oli teda skulptorina vormida, seda head "materjali" töödelda, tuuritehnika paika panna. Ta on ju üliandekas inimene! Ja, jumal hoidku, kui oleksin mõne vale joone või hoiaku talle külge pookinud, selja üle painutanud. Väga kiiresti me selle viimase lihvi ei jõudnud, tahtsin, et ka õpilase enda poolt midagi tuleb. Püüdsin ennast mitte peale pressida. Rakendasin siingi oma printsipi: algul õpetan selgeks vormi, panen kõik paika ning alles siis asume sisu juurde. Õieti öeldes - liidame sisu ja vormi. Liigun rollikujundamiselt n-ö väljastpoolt sissepoole. Balletis vist teisiti ei saagi! Oleks ju absurdne nõuda treeningtunnis, et "hingestage *battements tendus*" või muud taolist, näiteks "pan-

Õpetaja ja õpilane, Lia Leetmaa ja Tiiu Randviir. 1960. aastad.





"Luikede järv" Koreograafiakooli diplomilavastusena. 1955. Vasakult: Uno Piusaag, Elga Rips, Verner Hagus ja Koreograafiakooli õpilane Mai Murdmaa (Must Luik).

ge tuuri hing sisse". See pöörlamine on üldse üks raske asi. Kui Vaganova ei osanud selle kohta midagi ütelda, siis ei oska mina ka. Seoses pööretetehnikaga olen teatris ükskord kõvasti nutnud. Mitte kurvastuse, vaid rõõmu pärast. Vaatasin järjekordselt "Don Quijotet" Kaie Kõrbiga. Ta tegi finaalis need 32 kuulsat fueteed, aga iga kolmas või neljas oli topeltpöördega. Ta alustas ja lõpetas sama koha peal, mis selle pööreteseeria puhul on ideaal. Oma pika elu jooksul olen niisugust asja näinud ainult kolm korda. Kord oli see ühe Ameerika trupi baleriin, kord mingil konkursil sai sellega hakkama üks Permi tüdruk ja nüüd siis meie Kaie. Läksin garde-roobi ja ütlesin: "Olen sinu üle nii uhke, sa ei tea, kui õnnelik ma olen!" Räägin sellepärast, et mõnikord toda virtuosset trikki põlatakse (tsirkus!), kuid tantsukunstis on asjad nii, et kui see on kindlalt käes, on ka kogu muu pöördetehnika/kehavalitsemine kättesaadav (muide, tuurivariante on üle viiekümne!) ja võib mõtlema hakata, mida ma oma tantsuga ütelda tahan.

Ei ole ju näiteks mõeldav, et minu lemmikpianist Peep Lassmann ajaks näpud segi või ludistaks passaažides. Ei, ta mängib alati

perfektselt. Miks see balletis peaks siis teisiti olema? Balleti passaažid ongi ju need meie tuurid/piruetid. Balletikriitika peaks selle koha pealt palju nõudlikum olema ja kasvatama seeläbi ka publikut balleti mõistma. Rääkides eesti balleti oma näost ja sisulistest püüdlustest, ei tohi nõrgendada tähelepanu tehnilisele baasile ja tantsu puhtusele.

Muidugi on nii erinevad koreograafid nagu Enn Suve ja Ülo Vilimaa, aga eriti Mai Murdmaa teinud tugevat tööd meie balleti praeguse näo kujundamisel, draamaballetilt teistsugustele tööspidamistele jõudmisel.

Handan neid, aga samas on mul kahju, et Enn Suve praegu suuri ballette ei lavasta. Tema tööd oleksid kasulikud balletikoolile. Ta oskab luua nii, et see sobib balletiõpilastele ja meeldib publikule. Noorele tantsijale on see kogemus teatris hiljem hädavajalik.

Murdmaa on ennast juba "koreografeerinud" eesti balleti ajalukku. Tema tähendus jääb "Joanna tentata", "Eesti ballaadide", "Meistri ja Margarita", "Maarjamaa lunastuse", "Naise", "Don Juani mängu", "Kuritöö ja karistuse", "Carmina burana" jt kaudu püsima. Tema balletid on sügava filosoofilise koega ning, mis minu jaoks eriti tähtis - tema

koreograafia nõuab keha täielikku valitsemist, milles siseimpulsil põhineva plastika kõrval on suur osa klassikalise balleti valdamisel. Muidugi toob Murdmaa looming esile kaksipidi arusaamu. On need, kes teda mõistavad, ja teised, kes ei saa temast aru. Aga see ei loe - ta on sügav, sisukas ja tark kunstnik. Kahju, et ta ei saa ilmselt kõiki oma ideid siin rakendada. Tema haare on laiem. Meie auditorium pole tema ande suuruselt veel täielikult aru saanud. Mai draama on selles, et ligi 20 aastat oli maailm tema (nagu meie kõigi!) ees suletud. Minugi silmad avanesid alles neil aegadel, kui meieni hakkas jõudma Balanchine'i, Robbinsi, Bejart'i jt looming. Oli avastus näha vana klassikalise balleti uuenemisvõimalusi, üldse võimalusterohkust. Neoklassika - see oli kütkestav avastus. Seejuures tahan rõhutada, et täna-

päevast tantsuteatrit ja moderntantsu vaatan samuti, aga vastu võtan vaid teatud piirini. Kui tulevad põhjendamatud ekstravagantsused (jaburused?), siis see mind ei köida. Tahan mõista, miks midagi tehakse, ega pea end sellepärast vanamoodsaks. Olen alati hinnanud kõrgelt džässi, head kabareekava. Kui noor ja ilus naine teeb sriptiisi - miks ka mitte! Vaatan seda kui kunstiteost.

Siiski, saajandi alguse mentaliteediga inimesena arvan endastmõistetavalt tänagi, et armastus peab olema kaunis ja romantiline. Siin ei saa ma brutaalse ajaga kaasa minna. Ja see on täitsa loomulik - minu maailmatunnetus, eetika jne on kindlalt välja kujunenud. Ma ei kavatsegi ennast muuta ning sellisena lähen ka hauda.

Veel meie lavatantsu uuenemisest. Tore, et silmapaistva tantsijaisiksuse Saima Krani-



*Kaie Kõrb - Otilie
"Luikede järves" 1981.*

G. Vaidla fotod

gi eestvõttel on meil nüüd olemas "Nordstar" ning on tähtis, et see baseerub professionaalsel tantsul/tantsijatel. Lätlastele, leedulastele oleme selles osas küllap suunaandjad. Kui ilus oli see tants Tubina viiulikontserdi muusikale! Vaatasin toda kava isegi kaks korda. Saan aru, et seda laadi tantsuks tuleb oma koolitatud keha ümber häälestada. Aga vormi põhinõuded ju jäävad - liigutuste puhtus ja täpsus.

Praegu jälgin balletti peamiselt televisiooni vahendusel. Samuti nagu sporti, iluuisutamist, võimlemist - püüan neiltki midagi õppida, tabada nende meetoodikat. Olen veendunud, et sellel nn Vaganova koolil on tänase päeva jaoks mõra sees, teda ei tohi käsitleda dogmana. Muidugi käiksin hea meelega ka teatris, aga eks mul, nagu pensionäril ikka, on nüüd ju rahaprobleemid. On alanud (olen kuulnud, et ka teistele "Estonia" veteranidele!) minna tänaste administraatorite juurde almust paluma. Kord anti mulle klapptool viimasesse ritta, kust balletti lausa võimatu jälgida. Tulin ära. Ilmselt ei tähenda meie põlvkonna teatriaastad koduteatris suurt midagi. Ehk tasuks analüüsida, miks endised tantsijad, lauljad, mängijad, ka "Estonia" auliikmed, teatrist eemale hoiavad. Siit selgub, miks eelistan kontserdisaali, kontserte kirikus (austan helilooja Sisaskit). Vanemad on mind nii kasvatanud, et raske on almust vastu võtta. Üldse on selle kasvatusesega nõnda, et minu hea isa oli liiga liberaalne mees. Mina ei ole sedavõrd usklik, nagu praegu olla sooviksin. Nüüd tuleb küll meelde, et isa ütles: "Sügava usuta elada on kerge, aga surra raske." Olen siiski ema õpetuse toel katsunud nõndamoodi elada, et südametunnistus oleks puhas. Näen ja tunnen ka musta südametunnistusega inimesi. Kuidas nad elada suudavad? See on nende saladus.

Mulle on öeldud, et ma olevat nagu midagi silla taolist - ühendan oma õpetajate kaudu (minu majakad on Eugenia Litvinova, Varvara Mei, Anna Friede, Galina Petrova, Maria Kožuhhova) meie balleti esimest põlvkonda praeguse ajaga, mil tantsivad juba minu õpilaste õpilased. Selle ajaga on tantsutehniline tase tunduvalt tõusnud, kuid jääb mulje, et rohkem võiks olla praegu süvenemist oma kunsti, rõõmu, kui saad omandada midagi uut. Tahaks suuremat hasarti, kaasa-

minekut õpetaja/treeneriga (aga kindlasti ka koreograafiga!). Ja ärgu noor tantsija unustagu - nähtamatult seisavad nii "Estonias" kui ka "Vanemuises" nende selja taga eelnevad põlvkonnad (pole tähtis, kas neil olid diplomid või mitte), kes valmistasid pinnase pidevaks edasilükkumiseks.

Üles kirjutanud HEINO AASSALU

RAHEL OLBREI: AUDIATUR ET ALTERA PARS

Rahel Olbrei käsikiri "Minu tee ballettmeistrina" sisaldab ise õige palju informatsiooni nii kirjutaja kui ka tema töö kohta (tühe elutöö tegijapoolne kokkuvõte see ju ongi). Kuna aga meie kultuurimälu on viimastel aastakümnetel olnud väga katkendlik, vajab see publikatsioon siiski väikest kommentaari.

Rahel (Rahel Amanda Aurelia) Olbrei sündis 1. VIII 1898 Tallinnas ja suri 12. XII 1984 Kanadas (olles enne jõudnud koostada mälestuskogumiku oma elukaaslasest, tuntud Eesti kultuuritegelasest - kunstiteadlasest, lavastajast, kriitikust Hanno Kompusest, kes, samuti üsna kõrges eas, enne teda lahkus).

Tagasiivaates mõistame praegu eriti selgesti seda, mis oli küll kindel juba ka enne Olbrei lahkumist kodumaalt 1944: ta oli väga silmapaistev tantsulavastaja. Ja seda, kui suur võib olla tahtejõulise ja ennastületava loovisiksuse osa rahvusliku kunsti arengus. Eesti ballett,

teatritants iseseisva väljendusjõulise kunstiharuna, oleks varem või hiljem niigi sündinud, kuid Rahel Olbreita poleks kujunemine olnud nii kiire ja põhimõtteline. Usutavasti oli Rahel Olbrei loominguvõime oma aja ja koha võimalustest tugevasti ees. Tema toonane sünteesitaotlus erinevate tantsukoolkondade vahel, tema veendumus, et

teema ja sisu määravad plastiliste väljendusvahendite valiku, on nüüdisaja tantsuteatris kinnitust leidnud.

Kui jätta kõrvaale üksiktantsud ehk "evolutsioonid" (tookordses kõnepruugis) operettides, algab R. Olbrei lavastustöö õieti juba 1921. aasta lõpul, mil ta koos H. Kompusega lavastab jõuluks



Rahel Olbrei 1923. aastal.

Erich Korngoldi pantomiimi "Lumetaat" (Der Schneemann).

Esimene tantsulavastus on 1928. aastal (Olbrei visal algatusel 1926. a silgisel palgatud väike trupp oli õige lühikest aega õppida saanud ja esinenud paralleelselt sellega kõigi žanrite lavastustes, kus tantsu vajati) sündinud "Roheline flööt" (Mozart-Nilson). See oli ühe hiina legendi tantsuseade, kus kõige tugevama osaloojana mõjus ballettmeister ise. 1929. aasta kevadel järgnes Adam'i "Giselle", kuid mitte klassikalise koreograafiavariandi alusel, vaid täiesti originaalse tantsuliikumisega uuslavastus.

Majanduskriisi ajajärk katkestas tekkinud lootuse regulaarsetele tantsulavastustele, kuid trupp ja ballettmeister ise arenesid töös edasi. Tants oli siis "Estonia" operettide tugevamaid külgi, eriti arendavaid loominguvõimalusi leiti aga ooperite pikemates tantsustseenides (Valpurgi öö "Faustis", Veenusemäe tantsud "Tannhäuseris", polovetside tantsud "Vürst Igoris", "Carmeni" tantsud jni).

1936. aastal õnnestus Olbreil pärast põhjalike eeltööde rühma 10 aasta juubeliks lavastada Tšaikovski "Pähklipureja", kus tema kasvandikud (K. Maldutis, V. Kuurman-Olbrei, A. Koit, B. Blinov, V. Hägus jt; aasta-aastalt hakkavad liсандuma ka noored: G. Raudsepp, S. Ots, A. Ahi, I. Pöder, V. Leever jpt) veensid oma võimekuses mitte ainult publikut, vaid ka teatrijuhte (viimane oli raskem).

"Pähklipurejast" saab läbimurre. 1937 esietenduvad Nielseni eksootikatootluslik "Lakšmi" ja Drigo "Flora ärkamine". Pärast "Estonia" tantsurühma külastäiku Soome ja sealset suurepäraselt vastuvõttu (ning Rahel Olbreile antud Soome Tantsukunstnike Liidu auaadressi) hakatakse ka kodumaal tõsiselt võtma võimalust, et meil võiks olla oma rahvuslik ballett. Asjatundlikku publikut, õigeid hindajaid, kriitikuidki pole siinmail piisavalt. Ent Olbrei on juba jõudnud tõestada: võimaluste piirides on siiski tehtud parim, see on jõudnud tõsikunstilisele tasapinnale ka üldeuroopalikus mõttes. Mis jääb puudu tantsutehnikas, tehakse tasa lavastusliku ja dramaatilise kultuuri, originaalse mõttemaailma ja mõjuvate tantsijaisiksuste poolt. (See pole pelgalt kodukootud järeldus, vaid sellised hinnanguid on peegeldunud väliskriitikas ja ka nende kodu- ja väliseestlaste järeldustes, kes on pärast maailmasõda saanud Olbrei tehtu oma mõttes asetada avaramale võrdlustasale.)

Olbrei kolm viimast lavastust - Glieri "Punane moon" (1939), Tšaikovski "Luikede järv" (1940) ja "Kratt" (1944) on ta tugevaimad, näidates ühtlasi, kui palju võimalusi seisib veel ees. Sõja ajal, 1942. aastal andis Olbrei uue variandi "Giselle'ist". Tema esimene ning ühtlasi viimane nii ainult kui väljendusvahenditelt puhtrah-

vuslik lavastus, E. Tubina "Kratt" lõpetas oma saatuse enneaegselt 1944. aasta 9. märtsi põmmitusel koos teatri põlemisega. Legendid sellest traagilisest sündmusest on rahvasuus edasi kandunud tänapäevani. R. Olbrei ja H. Kompuse emigreerumine järgnes sellele peatselt.

R. Olbrei töö oli rajanud nii tugeva aluse "Estonia" balletile, et sõja järel, purustustele, trupi hõrenemisele, Olbrei enda lahkumisele - kõigele vaatamata sai see ala teatris edasi kesta ja majanduslikult paremate aegade tulekul edeneda. Olbrei endised tantsijad-õpilased olid truuud tema loominguiliste põhimõtetele ja rangele kunstilisele ning eetilisele nõudlikkusele. Trupi esitantsija ja Artur Koit, kellest Olbrei oli tahtnud kasvutada oma abilis ja järglast ballettmeistri-töös, hoidis elavana ka mõne Olbrei väiksema tantsulise kompositsiooni. R. Olbrei pidas surmani kirjavahetust nii A. Koidu kui ka mitme teise endise õpilasega.

Kahjuks ei fikseerinud ma kohe, millal praegu publitseeritav käsikiri minu ndate jõudis. Eeldan, et 1960-ndate lõpul - 1970-ndate algul. See oli lähetatud Artur Koidule, kes selle omakorda Helmi Tohvelmani kaudu (kellega siis Konservatooriumi lavakoolis koos töötasime) mulle saatis. Kogu protseduur toimus õige suure saladuskatte all. Tegemist oli inimestega, kel olid ikka veel liiga hästi mees hiljutised hirmud ja ebaõiglased karistused väiksemategi asjade eest kui "emigrantliku" käsikirja levitamine. Hakkasin otsima võimalust selle publitseerimiseks, mida aga esialgu kusaigilt ei paistnud.

Rahel Olbrei oli oma loomingu mõjutatud mu lapsepõlve tugevamini kui vahest ükski muu kunstiteos. Nägin "Flora ärkamist" ja "Pähklipurejat", eriti vapustasid aga "Punane moon" ja "Luikede järv", milledest mõningaid episooide näen praegugi selgelt vaimusilmas (lapsemälu - olin 6-7 aastane - sõõbinu on palju tugevam täiskasvanu kunstielamustest). Püüdsin neid elamusid kuidagimoodi sõnadessegi panna, kui 1960. aastate alguses kirjutasin oma dissertatsiooni eesti balletist. Ja on saatuse ironia, et selle käsikirja umbes poole võrra kõrbitud variant, mille kirjutas 1967. aastal raamatuna "Eesti balletist" välja andis, puudutas ilmselt R. Olbreid nii (ja ehk värskendas ka kibedust eestiaegsest kriitikast, millele mina ju toetusin), et ta otsustas kirja panna oma nägemuse asjast. Muidugi oli mu raamatus öeldu liialt lühike, primitiivne ja kandis ka ilmutamisajastu märki. Tunnustav oli see ometiigi. (1960. aastail võis siin veel emigratsioonis viibiva kunstniku varasemat tööd tunnistada - n ä h t a v a s t i võis, kuna sellest erilist probleemi ei tehtud. Hiljem sai seda teha ainult Moskva-Leeningradi venekeelsetes erialaväljaannetes, kus ma oskasin enda meelest Olbrei loomingu juba pisut

MINU TEE BALLET- MEISTRINA

Moto: *Audiatur et altera pars*
(Antiikne õiguspõhimõte)

Montreal, 2. II. 68

avaramalt käsitleda kui esialgses üldillevaates. Aga ma häbenesin neid väljaandeid ballettmeistrile saatma hakata ja kas oleks need kohalegi jõudnud... Oli selge, et Olbrei pisut kibestunud suhe (mida mulle vahendas Artur Koit, ka Kanadasse saanud Mai Murdmaa) oli tingitud kindlasti ka poliitilisest olukorrast, kuigi tema memuaarid puudutavad ainult loomingulisi probleeme. (Mulle meenub ikka R. Olbrei vastus kunagise "Estonia" ankeedi küsimusele - "Kuidas Te suhtute poliitikasse?" - "Üldse ei suhtu" (!)). A. Koit püüdis kohalikke asjaolusid R. Olbreile "läbi lilled" selgitada (temalt õieti saingi teada, et ka raamat - kuigi mitte ainult see - sai Olbrei käsikirja üheks tõukejõuks) ja andis mulle lugeda oma kirjavahetust Olbreiga.

Kõik see on nüüd juba minevik ja polegi ehk enam oluline. Siiski hakkavad eestlased mitmel mandril ja kodumaal ju alles nüüd omavahelise umbusalduse ja eelarvamuste "ajalooliselt determineeritud" jääd sulatama.

Ja kuigi mul on siiani väga kahju, et ma kuidagi, tahtmatult-taipamatult olin riivanud loovkunstnikku, keda olin ikka ülimalt austusväärseks, pealegi tantsuõluriks pidanud - on mul teisalt hea meel, et minu kunagine raamatukatse kutsus esile selle *autori kreedo*, mis müüdi nii kompaktselt oleks ehk jäänud kirja panemata. Pole halba heata.

Esmakordselt lootsin publitseerimisvõimalusele "Estonia" balleti 50. juubeli tähistamise aegu 1976. aastal. Usutavasti on käsikirjaljundusi, mida siis teha lasin, tänaseni (endiste) ülemuste sahtlites või mõne teatriinimese koduses arhiivis. Trükkimisest toona siiski midagi välja ei tulnud.

Praegune üritus, Olbrei 90. juubeliga seostatav, on ehk lootusrikkam.

LEA TORMIS

Detsember 1988.

P.S. 1993. Käsikiri ja mu eessõna seisid siiani "Teatrielu" trükiks ettevalmistatud materjalide hulgas. See vajalik väljaanne ei ilmu juba mõnd aastat - rahapuudusel. Kuna eelmisest juubelist viis aastat möödas, otsin muid avaldamisvõimalusi.

L. T.

Tantsust olen huvitatud olnud lapsest saadik. Muusika rütmis liikumine on pakkunud mulle naudingut juba siis, kui sõna **tantsukunst** minu sõnatagavarast täiesti puudus. Ju vist olid mul ka mõningad eeldused olemas, sest hiljem, koolis, pandi mind ikka tantsima. Tantsuõpetusest kui niisugusest ei saanud tol ajal juttugi olla. Enne Esimest maailmasõda Tallinnas lihtsalt ei olnud tantsuõpetajaid. Tol ajal töötasid Estonias näitlejatena Erika Tetzky ja August Mihkelson, kes oma peatöö kõrval operettidesse ka tantsulikumisi, nn evolutsioone seadsid. Eelnimetatud paar polnud ka ise tantsukooli saanud, kuid loomulike eeldustega tantsuks, mitmed-setmed korrad Peterburis käies, seal õpitud tantsud kaasa toonud, esitasid nad neid siis Estonias operettides või perekonnoõhtutel. Nende kaudu olid mu esimesed kokkupuuted päristantsuga. Tantsud, mis neil juba nii-öelda "ära tantsitud" olid, õpetati mulle ja mõnele mu koolikaaslasel kooli peol ettekandmiseks. Mul oli edu ja see tiivustas. Kuid õppida polnud ikkagi rohkem kui mõned tantsud. Üksikud juhuslikud õpetunnid sain ühelt daamil, kes ise oli lühemat aega Venemaal tantsu õppinud. Kuna mul õppimiseks raha polnud, ja seda ka kodust, isa vaateid tantsimisele arvestades, mingil tingimusel saanud poleks, kasutasin vanema venna piskust taskurahast saadud toetust, nii kaua kui seda jätkus. Ja siis oli tükk ajaks jälle lõpp.

Kuid 1918. aasta kevad, mil lõpetasin kommertsgümnaasiumi, tõi ellu suuri muudatusi. Kurjaloomuline hispaania influentsa võttis mult isa. Sain kontorisse koha. Ja Estoniasse palgati tantsude seadjaks Jenny Smironina-Sevun, kes ühtlasi tantsuhuviliste jaoks teatri juurde oma tantsustuudio avas.

Kuna mul nüüd enam isa keelamas polnud, pealegi et olin iseseisev inimene oma

sissetulekuga, otsustasin Smironina tantsustuudiosse astuda, olgugi et vahepeal olin tantsu õppimise alustamiseks lootusetult vanaks tunnistatud.

Kes oli Jenny Smironina ja kus ta oli õppinud, ma ei tea. Ta ütles enda aja Preobraženskaja õpilase olevat, mis võis ju õige olla, aga kui kaua [see kestis]? Mõned teadsid rääkida, et ta oli ühe Tallinnast pärit oleva tsirkuseperekonna liige ja tantsijana tsirkuses esinenud.

Tagantjärei tundub mulle, et ta teadmised tantsu alal väga suured polnud, aga meile õpetas hoolega, mida ise teadis.

See oli mu esimene, pidev, päevast päeva tantsutehnika õppimine. Oma õpilasi kasutas ta ka mõnedes operettides, kus ma siis ka esmakordselt elukutselise lavaga tutvunesin. Sellest ajast pole mul suuremat mälestust, kui vaid see, et mulle osutus raskeks neid tantse meeles pidada, kuna nad olid täielikus vastuolus muusikaga.

Olen pärit perekonnast, kus armastati muusikat. Olen tihti mõelnud, kas mitte see pole minu kui balletilavastaja tee määraja olnud. Kuna mu isal oli muusikaäri, olen lapsest saadik kuulnud head muusikat. Kõik, mis tol ajal parimat oli grammofooni plaatidel, lauljad, instrumentalistid, orkestrid, seda mängiti meile, lastele. Peale selle olid meil kõigil muusikatunnid, nii et laulu ja mängu olid toad alati täis. Olid omad väikesed orkestrid ja laulukoorid, sest meid lapsi oli palju, tervelt 7, ja peale selle tõmmati ka laste sõbrad ja vanadki kaasa. Muusikaga koos kasvades on see mind väga tugevasti mõjutanud. Harjusin maast madalast mõttega, et muusikapalal, oli see nüüd laul, klaveri- või orkestri-pala, oli oma algus, kõrgpunkt ja lõpplahendus - oli kompositsioon. Muusikapala jagunes fraasideks, neil oli oma teatud taktide arv. Üks lause olenes teisest, kasvas välja teisest, kuni sai tervik - muusikapala, millel oli oma areng ja mõte, meeletu või sisu, olgugi sõnul seletamatu.

Sellest kujunes mul iseenesest arusaam, et kõigil kunstiliikidel ja nende avaldustel on üks ühine nimetaja - kompositsioon, ülesehitus.

Kuid nüüd pidin õppima tantse, mis olid, nagu öeldi, "kokku pandud". Tantsutehnika harjutused ja järjestused, "enchainement'id", lükiti üksteise otsa, arvestamata muusikalist ülesehitust või loogikat, pahatihti isegi mitte arvestades muusikalise ja tantsulise fraasi kokkulangemist. Peaasi, et lõpp oleks hästi efektne.

Jutus ka, et tantse "pandi kokku" ja alles siis otsiti muusika, mis taktide arvule sobis.

Kui juhtus muusikat või tantsu üle jääma, kärbiti see lihtsalt maha.

Mulle oli säärane talitusviis võõrastav ja ikka jälle pidin võrdlema muusikapala ülesehitust "kokkupandud" tantsuga.

Kuid need kogemused kestsid mul ainult ühe hooaja, sest Jenny Smironina lahkus Estoniast ja ma astusin vahepeal tegutsema hakanud Eugenia Litvinova tantsustuudiosse.

Eugenia Mahotina-Litvinova oli Peterburis Maria teatri balletikoolis oma aja parimate õpetajate juures õppinud, tolle aja parima ballettmeistri Marius Petipa juhatusel ballettides esinenud, kuigi oma pika kasvu tõttu vähem tantsijana, kui miimiliste osade täitjana. Tol ajal, mil tema õppis ja esinema hakkas, oli Petipa juba vana mees, aastakümneid ballettmeistrina töötanud ja aja jooksul oma endisest fantaasiarikkusest ja värskusest palju kaotanud. Loomingu asemele asus rutiin, pealegi pidi ta oma tantsijate survele järele andma; kes, toetudes oma mõjuvõimsatele sõpradele, nõudsid tantse, mis efektised ja, mis peaasi, publiku juures läbilöövad olid. Kas see sobis muusikaga või hoopiski ei sobinud, oli see kooskõlas teose karakteriga, see polnud tähtis, peaasi - efekt! Kuna toorkorraldajad balletilaval õhtut täitvad jutustava sisuga balletid-tantsdraamad, siis kukkus niisugune võõrkehade sissetoomine täitsa raamist välja - kuid sellest ei hoolitud.

Ka oli muusikaline maitse selline, mis lubas tantsuks ainult labaseid polkasid, valse, galoppe, aga *pas de deux adagio* deks sümfoonilise ülekujutusega kirglikku ja rasket muusikat, mis siis täideti muusika iseloomuga vastuolus olevate *pas*'dega (Litvinova oma jutustuse kui ka teiste kaasagsete üles-tähenduste järgi).

Ballett sajandi algupoolel oli tardunud oma traditsioonidesse. See oli kõige kivine, oma arengus seisma jäänud kunst, ainult meelelahutuseks seltskonnale ja lõbus-tuseks balletomaanidele, olles tol ajal lämbunud ebakunstilistesse vesivõsudesse peaaegu igal pool.

Neis traditsioonides oli kasvanud ka Eugenia Litvinova. Kui Maria teatris värske-mad vaated ja kunstilised arusaamised Fokini kaudu omale eluõigust hakkasid nõudma, oli Litvinova juba välja kujunenud. Olgugi et kõike endist heaks ei kiitnud, isegi lühemat aega Fokini juhatusel töötanud oli, ei olnud ta vastuvõtlik tema uuendustele, kui mitte arvestada mõnd väiksemat muudatust, mis tema seisukohast oli küllaltki suur: muusika valik ja selle tõttu ka mõnevõrra mitmekesisemad tantsud, mõnes tantsus varvaskinga-

de ärajätmine, kostüümide mitmekesisus "tutu" asemel jne.

Kuid üldiselt jäi ta truuks vanale akadeemilisele balletile.

Litvinova stuudios tehti kõvasti tööd. Distsipliin oli vali ja puudumistele vaadati viltu. Tunnid olid 6 korda nädalas aasta ringi, suve ja talve läbi. Et balletis tõesti häid tagajärgi saavutada, peab lapsena alustama. Mina aga olin lapseast ammugi väljas. Siis, et rutemini edasi jõuda, võtsin tunde mõnda aega 2 korda päevas.

Kuid kõik, mis meie käest nõuti, oli tehnika ja ikka enam viimistletud tehnika. Kogu mu õppimise aja jooksul ei olnud tähtsamat kui korrektsed keha-käte-jalgade positsioonid ja nende täpne kätte harjutamine. *Enchaînement*'i täpne sooritamine ja aplomb. Ei olnud vaja oma välist tegevust kuidagiviisi oma sisemise tundmusega varjundada või sisemise tunde impulsile vastavalt väliselt reageerida.

Kõik oli väline: puhas tehnika, aplomb, näol tardunud naeratus ja isesorti edvistamine.

Tants kandis ainult nii palju isikupärast ilmet, kui palju tantsijal seda endal oli, ja see- gi suruti kindlatesse akadeemilistesse raamide- sse.

Loomingut kui niisugust, uute ideede ja väljendusvõimaluste otsimist ja kehastamist polnud, sest asjaosalised olid rahul sellega, mis oli.

Balleti kehakooli harjutuste korralikust täitmisest muusika saatel oli saanud siht, mis loomingu aset täitis.

Nendesse aastatesse langeb minu arene- mise aeg. Olin koolipõlves näinud tervet rida tolleaegseid kuulsusi: Gelžer Karalli, Obu- hov jne, kuid ikka jäi mul midagi puudu. Tehnika oli täiuslik, kuid mitte midagi **ütlev**. Peale mõne üksiku karakteritantsu oli vahe ainult kostüümis ja muusika rütmis. Ainuke, kes mul senini meeles, on Tamara Karsavina. Kuid tema oli juba Fokiniga töötanud, mida ma siis veel ei teadnud.

Olin tookord veel kooliõpilane, kui Esto- nias esinesid Mihail ja Vera Fokin, ja igasu- gused tantsuteoreetilised ja loomingu- lised küsimused minust veel kaugel. Kuid mäle- tan, et sellest ajast peale said mul võrdluse aluseks teiste tantsijatega Fokini tantsud. Nende tantsude musikaalsus, ülesehitus, tantsulise liikumise mõtestatus ja mitmekesi- sus, kostüümide sobivus tantsu laadiga (mit- te ilmtingimata "tutu") - ma ei saa öelda, et nende **kompositsioonid** mind nii haarasid, ma ei osanud tol ajal nii teadlikult mõeldagi, aga **niisuguseid** tantsu, nii väljaspool rutiini,

mis mind nii üles kobrutasid, mõtlema ja ikka jälle võrdlema panid seninähtuga ja ise- gi hiljem nähtuga, ei olnud ma enne näinud.

Siis tuli "vastaslaagrist" Maggie Gripen- berg ja tõestas et ei ole sugugi vaja varvastel tantsida, et publikut haarata. Oma vabade, loomulikude liigutustega, tantsu ideede uudsusega ja sisukusega tekitas ta terve uue mõttesuuna.

Kui ma siis hiljem tegelikult iga päev bal- letiga kokku puutusin, leidsin, et on jõudnud minu kätte kord küsida: mida nõuan ma tantsult, mida peab ta mulle andma, on ta ainult silmale, on see kunst kunsti pärast või on tantsus võimalusi ja elemente, mis võivad tõsta selle kunstiliigi samadesse kõrgustesse kui muusika, kujutav kunst või luule.

Miks tulen ma rahuldamatult balletiõh- tutelt, mis jääb mul puudu? On imetus, jah - balleti tehnilise oskuse, virtuoslikkuse, kos- tüümide värvikuse või toreduse või aplombi üle, millega tantsud ette kantakse, kuid mis meeled ja südame külmaks jätavad.

Kui kontserdi kava koosneks vokaliisi- dest või näpuharjutustest, kas oleks kuula-

Rahel Olbrei Litvinova erastuudio õpilasena, 1919.



jaid? Miks esitatakse siis kehakooli harjutusi tantsukompositsiooni asemel? Kas kõik need kunstilisest küljest täiesti lubamatud ja segavad nähted, nagu: tantsu voolavuse katkestamine preparatsiooni võtmisega tuuri tegemiseks, lava taha nurka jooksmine *enchainement*'i diagonaali sooritamiseks, hoidumine selja pööramisest publiku poole (komme, mis keiserlikkudest teatritest pärit ja mis liikumist piirab), peavad katkestama ja tõkestama tantsu terviklust?

Kui sarnased nähted kordusid isegi kuulsuste juures, äratas see mu protestivaimu. Hakkasin vaatama ja arutama, endamisi teadlikult võrdlema üksikuid tantsu ja muusikat ja tuln järeldusele, et kui tantsul ei ole kompositsiooni, on ta sama kui **võimlemine**; rida liigutusi ilma seoseta, millel midagi ütelda pole.

Siis selgus ka mulle, et see mida ma alati olin tundnud puuduvat, oli **loov inimene** oma vaimuga, tundmustega, üleelamistega - kogu oma emotsionaalse skaalga.

Katsusin omale hankida tantsualalist kirjandust, lugesin, mida kätte sain, ja tuln järeldusele, et ballett oli madalseisus üle maailma ja igasugused uued voolud tantsu alal tekkisid samast protestivaimust, mis mindki taga kihutas juurdlema ja mõtlema.

Paralleelselt Litvinova studios õppimisega töötasin ka "Estonia" teatris koorilauljana tantsija kohustustega. Selle ameti peal olime kolmekesi: Loothing, Holz ja mina, kuna Robert Rood oli teatris ajuti, käies vahel peal välismaal kabareedes esinemas. Kuid mõne aja möödudes vabastati meid koorikohustustest ja jäime ainult tantsijateks, kuid tantsukostüümid pidima omast palgast teema.

Ei olnud ma kunagi selle ideegi peale tulnud, et võiksin ise kord tantsu seada. Ja kes teab, kuidas kõik oleks läinud, poleks toorkordne Estonia direktor Jungholz meile, tantsijaile, ülesandeks teinud omad nukuliigutused operetis "Nukukene" ise improviseerida. Tegime seda, kuid järgmise operetiga tööd alustades käskis Jungholz mind sellele evolutsioonid seada. Ma vabandasin end küll oskamatusena, kuid Jungholz jäi kindlaks ja ütles, et minu keeldumisel võin ma ka teatrist lahkuda. Et mul valikut ei olnud, lubasin teha. Kord, veel koolis olles, olin muusikaõpetaja pealekäimisel kaasõpilastele ühe tantsu moodi asja koolipoole valmis sepitse nud - see oli ka kõik. Ahastuse ja hirmuga sündisid need evolutsioonid, minu esimesed, et päevavalgust näha.

Kuid sellest ajast peale jäin peajasjalikult mina evolutsioonide tegijaks, kuigi mõned

asjad tegi Rood ja mõned raskemad ülesanded võttis enda peale Jungholz.

Mida kaugemale ma oma õpingus jõudsin, seda vähem see mind rahaldas. Igal ajal on oma nägu ja ka kunst peab ajaga kaasa sammuma, kui ta ei taha kivineda.

Meil aga tehti ikka sedasama, 19. sajandi lõpupoole kindlakskujunenud arusaamade järgi. Isegi Diaghilevi [Djagilevi] *Ballet Russe*'i edu välismaadel, oma noorte, andekate ballettmeistrite Fokini ja Massiniga eesotsas, ei suutnud takistada tallamast vanu radu.

Kahe suure vahel - Euroopa, mis 1914 sõja tõttu meist ära löigati, ja Venemaa, mis 1918. aastast suletud oli - jäime ilma värskeimatest ideedest ja katsetustest.

Teiselt poolt jõudsid meile kuuldused plastilise tantsu võidukäikudest. Meil olid seks ajaks tõusnud juba omad plastilised tantsijad Ella Ilbak ja Elmerice Parts. Võrreldes vana ja kivinenuga, olid need värseked tuuled, mis kord Isadora Duncani poolt liikuma pandud laialdast lainetust tekitanud.

Ka oli Émile Jaques-Dalcroze'i rütmika meil tuttavaks saanud, rohkem küll kuulduste kaudu.

Otsustasin suvevaheajal 1921 need rütmikakursused Saksamaal läbi teha ja ühtlasi teatrite külastades omale esimesest allikast muljeid koguda.

Litvinova leidis kõik teised kursused, peale balleti, üleardused olevat; kuid meelde tuletades, et tal endal väga ebarütmilisi õpilasi oli, saatis ta minu pärast kauast kõhklemist viimaks teele, isegi ristimärki peale tehes.

Tutvunesin Hellerau's küll rütmiopetusega ja kehatehnikaga, kuid mingit erilist mõjutust ma seal küll ei saanud.

Sügava mulje jätsid aga mulle väga head teatrid, nii muusikalised kui dramaatilised. Suurlinna Dresdeni võimalused, võrreldes toorkordse Tallinnaga, polnud üldse mõõdetavad. Küllastasin Berliini, Dresdenit, Münchenit kui suuremaid kunstikeskusi. Muuseumid, kunstikogud ja eriti raamatukogud, kus spetsiaalosaloonas peaaegu kõiki tantsu alal ilmunud raamatuid võis leida. Lugesin ja kirjutasin maha kõik, mis mind huvitas, nii palju kui ma jõudsin.

Siis aga sattus mu kätte raamat:

Jean Georges Noverre "Lettres sur la Danse et sur les Ballets", välja antud 1760. See raamat peaks õigupoolest iga tantsija piibel olema. See oli raamat, mis minu mõtteid ja arusaamisi kinnitas ja neile tuge andis. Tuntud inglise balletiarvustaja Arnold Haskell ütleb: "Ajaloo vaatepunktist vaadatuna on küllalt, kui ütleme, et balletikunst on alati

õitsele lõonud, kui Noverre'i põhimõtetest kinni peeti, ja alati kängunud, kui need unustati."

Kõik, mis puutub tantsu või tantslavastuse ülesehitusse, karakteri ja stiili ühtlusesse, kostüümide valikusse, läbielamisesse ja hingestamisse, tehnika allutamisesest dramaatilisele väljendusele, - kõik on seal antud selgelt ja läbimõeldult.

See innustas mind, et ma oma tõekspidamistega üksi ei seisnud. Nüüd tundsin kindlat pinda jalge all, millele võisin ehitama hakata.

Tagasi kodumaale ja igapäevase töö juurde jõudes, hakkasin ikka enam ja enam tunda, et see ballett, millega iga päev tegelesin, surmab minus iga väiksemagi tärkava fantaasia.

Litvinova oli omal viisil ja alal hea õpetaja ja ma olen talle tänulik selle eest, mis ta mulle andis, aga ta ei olnud õpetaja, kellega võisid kõnelda oma kunstilistest probleemidest või kellelt võisid häda korral nõu küsida. Ka teiste kaasõpilastega ei tekkinud mul ligemaid suhteid kunstiküsimustes, kuna neil ei olnud probleeme - nad olid rahul sellega, mis oli.

Et Litvinova teatriga ligemasse ühenduse ei astunud, on küll vist seletatav sellega, et tal puudusid kunstilised ambitsioonid. Abiellunud ohvitseriga, kes sõjaväelaseina Tallinnasse määrati, pahandas ta tihti elu peale, öeldes et "kas ma tõesti selleks abiellusin, et siin teie kõveraid põlvi vahitada". Temaale oli stuudio tuluallikaks: kõrged õppemaksud, õpilastantsude seadmise honorarid koos õpilasetenduste puhta sissetulekuga - mis oleks Estonial olnud talle pakkuda?

Olin evolutsioonide seadjaks Estonias edasi, kuid tantsud meile - Looringule, Holzile ja minule - seadis Litvinova. Siis korraga otsustas teatrijuhatus mitte enam Litvinovalt küllaltki suure honorari eest tantse tellida, pealegi et need tihti lavastusse ei sobinud, vaid tegi mulle ülesandeks meile tantse seada.

Valisin siis järgmise opereti tantsulise vahetajaks muusika ja tegin oma kompositsiooni kodus valmis, nii hästi kui oskasin.

Määrasin proovi, kuid keda ei ilmunud, olid Looring ja Holz. Minu küsimusele järgmisel päeval vastati, et nad ei tunnusta mind kui tantsuseadjat. Seletasin küll, et ega ma pole isehakanud tantsujuht, vaid juhatause poolt määratud. Kui nad ka järgmisesse proovi ei ilmunud, tuli mul direktori jutule minna. Tants õpiti viimaks ära, kuid meie vahetajad see enam ei parandanud. Nemad

mind kui oma igapäevast kaasõpilast Litvinova juurest oma juhina ei tunnustanud.

Olin ka oma huvist plastilise tantsu vastu rääkinud ja see oli ka Litvinova kõrvu ulatunud.

Litvinova, kes tookord isegi Fokini ballettidest ainult "Les Sylphides" (Chopiniana) tunnustas ja tema sandaalides või isegi paljasjalgeid tantse patustamiseks balleti vastu pidas, ei kannatanud plastilistest tantsijatest rääkimistki.

Kui ma kevadel 1922 talle teatasin, et ma üheks aastaks välismaale lähen, et plastilise tantsu põhialustega tutvuneda, hakkas ta mind vihaga tänamatuses ja ketserlikkude ideede harrastamises ja balletile seljapöörämises süüdistama.

Kuna mul oli kavatsus välismaalt naastes jällegi tema stuudios tööle hakata, sai see Litvinova õigeusklikkuse tõttu võimatuks, sest arvasin endal täieliku õiguse olevat õppida kus ja mida ma tahan, ilma etteheidete ja süüdistusteta.

Nii lahkusimegi teineteisest - leppimatutena.

Kuna Mary Wigman oli sel ajal juba nimi omaette, otsustasin tema juurde õppima minna. Seal õppisin paljutki hindama, kuid ka arvustavalt eitama.

Õpetus oli täieline vastand sellele, mille osaliseks ma senini olin saanud.

Pearõhk pandi siin väljendusele, välise pinge ilmekusele sisemise pinge arendamise teel, uute liikumisvõimaluste ja liigutuste leidmisele ja omaloomingule - kõik alad, mis minul senini täitsa välja arendamata jäänud.

Kuid mis mulle vastu hakkas, oli see, et iga tehniline saamatus ja küündimatus loeti väljenduseks. Peaasi, kui ta ainult teisiti välja tuli kui naabril. Kuid ei olnud ka puudust uuadest tehnilistest võtetest ja kehaarendamise meetoditest.

Kuid tundsin ka, kui raske oli, peale kõiki neid aastaid balletiõpinguid, rutiinist välja saada. Improvisatsioonis tulid algupoolle ikka ainult meelde kätteõpitud fraasid.

Tehnikas olin teistest üle, tänu Litvinovale, - ent muus jäin alla.

Kuid pidev töö enda kallal ja ka omaloominguliste tööde, nii minu enda kui ka teiste, arvustamine Mary Wigmani poolt, kelle oma tehnika ja loomisvõime olid laitmatud, tandsandaks mulle teed. Pooleaastase töötamise järgi lubati mul aja kokkuhoiu mõttes kõigis kolmes (sel ajal oli kursus 3-aastane) kursuses kaasa teha ja pealegi ainult poole õpperahaga.

Kuid ka seal ei leidnud ma täielikku rahuldust. Õppetöö kõrval sai muidugi teatris ja tantsuõhtutel käidud, nii palju kui majanduslikult võimalik. Peale selle raamatukogud oma ammendamata varadega ja muuseumid. Kuid rahutus jäi hinge.

Seal siis esmakordselt tekkis mul idee - miks mitte eri koolkondi ühendada, võtta igast, mis selles kõige paremat. Pealegi oli mul tunne, et teatritöö oma erilaadsete ja eri stiili lavastustega vajab mitmekülgsemat tantsijat, kui seda annab akadeemiline balletikool.

Nii võtsin ka mina Wigmanilt, mis seal parimat oli, ja sain omaloomingus nii tugeva aluse, et jälle koju jõudes kavatsesin oma tööjõudu Estoniale mitte enam kui ainult evolutsioonide seadjana, vaid ballettmeisterina pakkuda. Ka oli mind amet, millesse alguses sunniviisil sattusin, nimelt koreograafi ja lavastaja oma, rohkem huvitama hakanud kui tantsija töö.

Sel ajal hakkas meil ka operite lavastamine ikka enam hoogu võtma ja vajadus tantsulooja järgi oli olemas, olgugi et tantsijadena esinesid peale solistide graatsilisemad ja kergejalgsemad kooriliikmed.

Kuid haigus tuli vahele ja hooaeg 23-24 läks mul kaotsi. Kui ma hooaja 24-25 lepingute sõlmimise ajal läksin oma tööjõudu pakkuma, selgus, et ballettmeisteri kohale oli juba Robert Rood palgatud. Nii jäin jällegi teatrist kõrvale ja teenisin oma ülalpidamist tantsu ja liikumise õpetajana Draamastuudios ja konservatooriumis.

Rahel Olbrei, 1937 (?)



1925. aasta kevadel tehti mulle ettepanek asuda Estonia ballettmeisteri kohale. Olin õnnelik, et viimaks avanes võimalus oma teoreetilist mõtlemist praktiliselt teostada.

1926. aasta kevadel lahkusid Lilian Loo-ring ja Robert Rood, peale mõningate eba-meeldivuste, kus isegi kõrvalised isikud minu kaitseks pidid välja astuma, teatrist.

Miks tookord Loo-ring, kui ta oleks tahtnud teatris töötada ja minuga ei sobinud, mitte Riia operisse ühes mõnede teiste Litvinova õpilastega, kelledele, nagu ma kuulsin, olla selleks ettepanek tehtud, tööle ei läinud, panen ma selle arvele, et Loo-ring ja Rood ootasid suuremaid sissetulekuid ja huvitavamat elu kabareedes, kui nende tookordset juttu uskuda. Rood oli juba enne mitmed korrad välismaadel kabareedes tantsimas käinud.

Olgu sellega kuidas oli, kuid et soolotantsijaid enam polnud, meie muusikalavastused aga iga aastaga ikka nõudlikumaks muutusid, tundus mulle, et korraliku tantsurühma asutamine on möödapääsmatu.

Olgugi et tantsijaid vajati just muusikalavastusteks, oli mul salajane unistus südames, et ehk võimaldub pärastpoolse ka õhtut täitvaid tantslavastusi korraldada.

Suutsin veenda teatri juhatust tantsurühma vajalikkuses. Võitlust oli aga meestantsijate pärast. Teatri juhatus leidis, et poiste osi on seni ikka tüdrukud (travesti) tantsinud ja nii peaks ka edaspidi jääma. Kuid minu järelejätmatud seletused ja selgitused andsid tagajärgi - lubati ka poisse tantsurühma koosseisu.

Kuid kust võtta tantsijaid? Tol ajal käis kibe võitlus kahe leeri vahel, kas ballett või plastika. Mõlemad pooled olid kindlad, et neil on õigus. Mina seisin mõlema vahepeal, kuna soovisin mõlemaid ühendada.

Tantsurühma asutades oli minu sihiks anda kõige mitmekülgsemalt arendatud tantsijat, kel pole mitte ainult kehatehniline külg välja töötatud, vaid ka vaimutehniline. Kes suudab kõrgemale tõusta oma osa puhtehnilisest täitmisest, suudab seda läbi mõelda, läbi tunda ja ka edasi anda - ühe sõnaga, suudab hingestatud kuju luua ja mitte ainult hästi õlitatud masinat demonstreerida.

Litvinova, kes midagi ei tunnustanud, mis vähegi akadeemilisest koolist kõrvale kaldus, ja selle tõttu mulle kunagi ei andestanud, sisendas oma õpilastesse veendumust, et kõik, mis Olbrei teeb, on vale ja halb. Ta otse keelas oma õpilastele, kui ma kord neid kasutada tahtsin, minuga tegemist teha, et ma rikkuvat nad ära. Kaudselt kuulsin minu töö halvustamist nii tema kui ka ta õpilaste

poolt. Tuletades meelde halbu kogemusi Holzi ja Looringuga, kuidas pidin oma tööd alustama otsekohe vaenulises õhkkonnas? Kui keegi üldse oleks tulnudki?

Oleks meil tookord tantsukool olnud, nagu teatrikool või konservatoorium, kus mitte ainult tehniline külg õpetamist ei leia, vaid ka kõrval- ja teoreetilised ained! Ideaalne tantsukool peaks sisaldama balletti, plastikat (kole sõna ja pealegi täitsa vale, ma ütleks: vabatants või väljendustants), karaktertantsu, akrobaatikat, improvisatsiooni, tantsu ja kostüümide ajalugu, ajaloolisi tantsu, omaloomingut ja eelkõige veel muusikat, et anda täielise ja avara silmaringiga, tantsuharidusega tantsijat. (Oli kavas 1943 aastal.)

Kuna niisugust asja meil polnud, arutasin edasi ja tagasi ja otsustasin värskete inimestega tööd alustada, kes veel ühegi tantsuliikumisega seotud polnud - ja kes "õigeuslikkusest" vabad olid.

Mulle on seda ette heidetud, et tahtsin neile korraka kõike õpetada. Veel endal värskelt meeles, KUI raske mul endal oli rutiinist välja saada, tahtsin omi tantsijaid hoida selle lõõga sattumast. Pealegi oli mul tantsijaid ruttu vaja, et neid kõige mitmekesisemates lavastustes kasutada ja nende olemasolu õigustada. Mul ei ole midagi balleti kui kehakooli vastu, kuid kõik mu olemus tõrgub vastu sellele balletile, mis tookord meil valitses. Õpetades kõiki aineid, lootsin ma, et pikapeale, igapäevaste harjutuste kaudu, jõuame välja täitsa vastuvõetava tehnilise tasemeni, ja pärast, kui minu arusaamad tantsust ja mu töö on endale tunnustust leidnud, võin juurde koopteerida neid tantsijaid, kellele minu suund vastuvõetav. (Nagu see hiljem sündiski.)

Olgu sellega, kuidas oli, kuid see võimaldas mulle küllaltki paenduva materjali minu otstarveteks - tantsijad, kes ainult ei tantsinud, vaid suutsid ka oma peaga mõelda, kuhu luua ja minu arusaamisega kaasa minna.

Aastad on möödunud ja oma elutööle tagasi vaadates küsin endalt: kas olen enesele seatud sihi saavutanud või mitte? Aegade jooksul olen ka mina mitmeti muutunud, kuid põhiliselt on mu arusaamad jäänud samadeks, mis nad olid.

Iga algus on raske. Kogemused tulid alles tegeliku töö kaudu muretseda. Pealegi kus ma oma teed tahtsin käia, **tallamata radu** otsida. Teed vigu ja püüad järgmine kord neid vältida. Ei olnud mul ka alguses mingeid kogemusi lavastamiseks. Kuni, hiljem, pärast tantsrühma sündi (ma ei mäleta

aastaarvu), tegin kord Rudolf von Labaniga reisi mööda Saksamaad, ühe teatri juurest teise juurde, kus tal tantslavastused olid ette nähtud. Tänu tema vastutulelikkusele ja heatahtlikkusele sain teotsa kätte. Koos sõitsime, koos arutasime, linnast linna, teatrist teatrisse. Ja kui kohale jõudsim, proovi läksime, oli tema režiiraamat mu põlvedel, kust ma jälgida võisin, kuidas töö käis. Töövaheagadel võtsin talt tunde - 10 linna, 10 tundi! Kuid kasu? Kas saab seda üldse üles kaaluda, kui vahetad mõtteid intelligentse inimesega, kel samad põlevad huvid kui sul endal?

Ka tundsin ma mõnigi kord kibedat kahtsust, kui teadmistest puudu tuli, et ma ise niisuguses ideaalses tantsukoolis pole õppinud, nagu ma eespool kirjeldasin. Nüüd tuli mul aeg-ajalt väljapoole kodumaa piire sõita, et omi teadmisi täiendada, kuna see Tallinas võimalik polnud. Üks era tantsutrupp võib piirduda ühes erilaadis väljaarendatud tehnikaga, kuid teatris pole see võimalik. Peab teadma igalt alalt, et olla oma ülesannete kõrgusel. Omi teadmisi balleti alal Berliinis Eduardova juures täiendades pean tänuvõlguks oma mainima ka teda ja tema teatristuses seisvaid teisi õpetajaid, karakter- ja hispaania tantsu alalt, isegi step kaasa arvatud, kes oma tööd ja vaeva miskiks pannes, mulle püüdsid omi teadmisi edasi anda, ja seda minimaalse tasu eest. Kuid ajaloolised tantsud tulid mul endal raamatukogust vastava materjali näol ja väljakirjutuste teel kokku otsida. Eriti täielik oli selle poolest Rolf de Maré poolt asutatud, "Archives de la Danse et de la Musique", Pariisis.

Mul on vaid kahju, et nii vähe sain ballette lavastada. Mu tööga koormatus Estonias oli liiga suur ühe inimese jaoks. Ooperites, operettides ja sõnalavastustes ettetulevad tantsud ja liikumised, tunnid tantsijatele ja mõnda aega ka näitlejatele ja proovid - palju seal aega üle jääb tantslavastusteks? Ja tantslavastused olid ikkagi kõrvaltööd - mitte peatöö. Pealegi ei ole ma kiire töötaja, kuna, truuks jäädes oma põhimõtetele, ma **kõik omad tantsud hoolega läbi komponeerisin** ning see võtab aega.

Minu unistus oli iga aasta vähemalt üks ballett siin välja tuua, kuid unistuseks see jäigi, sest pidevate abiliste saamine ei õnnestunud, kuna ei leidunud isikut, keda teatrijuhatas oleks usaldanud. Üksvahe olid ka mu meestantsijad kordamööda sõjaväe teenistuses, mis tegevuse peale ka halvavalt mõjus.

Püüdsin oma tantsijates huvi äratada coreograafi töö vastu, neile võimaldades mõ-



A. Adami "Giselle" R. Olbrei lavastuses, 1929. Vasakul Giselle - Vally Kuurman.

nes operetis evolutsioone ja tantse seada või omaloominguga esineda, kuid üksikuteks katseteks see jäigi. Ja nii ma töötasin, kuni ületöötamise tõttu reast välja langesin. Polnud võimeline tervel hooajal töötama, kuid minu asemele kedagi ka ei palgatud, kuna teatrijuhatus kogu aeg ootas, et ma ikka töö üle võtaks. Kui jälle töövõimeline olin, oli sama tamp peal, kuni järjekordselt kokku varisesin. Siis otsustasin teatrist jäädavalt lahkuda. Tantsrühm jäi jälle omapead. Asemikku mulle ei leitud ja kui paari kuu pärast tookordne direktor Reining jälle minu poole pöördus, et vähekenegi aidata, rakendusin jällegi koorma ette, et mitte lasta oma elutööd kaotsi minna.

Oleksin tahtnud palju rohkem katsetada. Kuid Tallinnas, mis siiski väike linn oli ja selle tõttu ka konservatiivne, kus uued ideed ja värsked mõtted nii kergesti soodsat pinda ei leia, poleks päris moodsad (vähemasti tookord moodsad) lavastused küllalt publikut leidnud.

Pean ütleva, et sel ajal nii publik kui ka kriitikud olid ette valmistamatud tantsuliste küsimuste arutamiseks. Kuna olime nii-öelda Peterburi külje all, käisid meil küll I maailmasõja ajal ooperi ja balletitrupid sealt

külalisetendusi andmas, kuid vähesed meie inimestest olid kokku puutunud või uurinud tantsuajalugu või teadlikult süvenenud teoreetilistesse küsimustesse: Mis on tants? Mida ta sisaldab või kas ta peab midagi sisaldama? Kuidas on ta suhe musikaga? Peab ta olema atleetiline eurütmika, vabade liigutustega eneseväljendus või koguni akrobaatiline gümnaстика, või seab ta endale kõrgemaid kunstilisi ülesandeid? Kuidas läheneda tantsule või mis mõõdupuud tarvitada tema hindamiseks?

Oleks kriitikud vähegi asjaga kursis olnud, poleks nad otsinud "Luikede järvest" Pavlova "Surevat luike" Saint Saënsi muusikale, lugedes selle puudumist miinuseks; või pidades moodsale naisvõimlemisele ehitatud tantsu pornograafiliseks. Niisuguseid näiteid, ka muusikasse ja selle suhetesse tantsuga puutuvaid, oleks võinud tol ajal palju tuua, aga pole enam meeles, aitab sellestki.

Ainult küsid endalt, mis kasu on niisugustest arvustustest? Kuidas suhtuda asjatundmatu kriitiku arvustusse? Millal on tema laitus õige ja kiitus vale ja mis järeldusi sellest teha?

Kas mu sünteesikatsetused õnnestusid või mitte, seda on mul kui asjaosalisel raske



W. A. Mozart, A. Nilson, "Roheline flööt" - R. Olbrei esiklavastus, 1928. Keskel Artur Koit, ülal võrgus - Boris Blinov.

öelda. Tean vaid, et "õigeusklikud" nii ühel kui teisel poolel olid irriteeritud. Ju ma siis kummastki koolkonnast olin juba irdunud, ning hakkas mingi omailmeline tantsusuund välja kujunema. Igatahes algas mul sünteesi taotlemine juba enne tantsrühma asutamist - 25-ndatel aastatel, kui ma jälle teatris tööle hakkasin. Terve rea ooperite ja operettide vahetantsude loomisel püüdsin jääda oma veendumusele truuks: kasutada niisugust tantsulaadi, mis käesolevale teosele kõige kohasem tundus olevat, kasutades nii hästi plastilise kooli kui ka balletikooli elemente.

Minu "Rohelise flöödi" lavastus tookord, vabatantsu laadis, ei tähendanud sugugi, et ma balletile selja pöörasin; või "Luikede järve" lavastus, et nüüd on vabatants unustatud. Ma taotlesin algusest peale sünteesi, kuid arenemine, nagu taimegi arenemine seemnest, võtab aega.

Mind köitis "Rohelise flöödi" dramaatiline külg, mida vabatantsuga palju paremini sai väljendada kui tingliku balleti abil, ja teiseks oli see meie tookordsetele võimetele kohasem.

Kuid ma võin endale hästi ette kujutada, et "Rohelist flööti" saab ka balletitehnikaga

lavastada, kuid äärmiselt stiliseeritud "chinoiserie" "muinasjutu" laadis. Kuid nii, kuidas see mul meeles mölgub, nõuaks see väga arenenud balletitehnikat + vabatantsu ilmerikkust ja liigutuste varjundamist, et mõjule pääseda.

Kuid "Giselle'i" I vaatuse lavastaksin ma ikkagi vabatantsu-karakteritantsu laadis. Milleks peab külarahvas varvaskingades tantsima? Karakteritants on selleks palju kohasem.

Ja "Giselle'i" II vaatus - klassikalistes vormides + vabatantsu ilmekus. Kas need kontrastid ei too paremini välja vastuolu kahe nii erineva maailma vahel nagu inimeste ja vaimude oma?

Kuid ma leian, et "Giselle'i" II vaatus on kunstlikult "poeetilisemaks" tehtud, kui ta algupäraselt libretos ja muusikas ette nähtud oli. Vilid ei ole legendi järgi sugugi mitte nii head olevused, nagu neid näidata püütakse. Nende otsene ülesanne on kõiki mehi surnuks tantsitada, kes nende teele ette juhtuvad. Nüüd on aga "originaalides" (!!!) kõik dramaatilisemad ja väga mõjuvad kohad kärbitud, nagu poiste tants vilidega, Hylarioni tants Myrthaga, kaanoni-taoline stseen ristiti juures... Ja lõpustseenis, kus vilid Alberti



P. Tšaikovski "Pähklipureja". Lumehelveste valss (R. Olbrei lavastus), 1936.

peaks kinni pidama, et Giselle'ile võimalda teda surnuks tantsitada, jalutab prints vahepeal lihtsalt lava taha, et sealt ainult oma soolotantsuks jälle välja tekkida. Nonsens! Pingerikkast stseenist saab tavaline *pas de deux!*

Mulle on öeldud, et ma "ei teadvat", kuidas neid ballette lavastada.

Kerge on mõtlematult öelda "ta ei tea".

Kas tõesti kõik need, kellele minu lavastused ei meeldinud, arvasid ja praegugi arvavad, et ma kõik omad õppeaastad ja õppereisid kinnisilmi läbi tegin?

Just sellepärast, et ma teadsin, tegin ma, mis ma tegin. Nägin Pariisi Suures Ooperis "Simsoni ja Delila" bakhanaali ja mõtlesin, et "nii vaimuvaene ma küll ei ole".

Nägin Pariisi *Opéra Comique's* "Lakmé" templitantse, varvaskingades (!!!) ja mul oli selge, kuidas mina neid mitte ei tee. Et minu tantsud "Lakmés" õnnestusid, seda peaks kas või kaudseltki tõendama ühe Tallinnat külastanud India või Siiami printsi tänu meie direktorile meie tantsude tabava iseloomustuse puhul, võrreldes "Lakmé" tantsude esitusega mitmel pool mujal Euroopas, mida ta oli näinud.

Nägin "originaalset" Petipa-Ivanovi "Luikede järve" vist 3-4 eri variandis ja tundsin,

et need 32 *fouetté'd*, mida juba Pierina Legnani ajal Peterburi publik selles balletis protestiga vastu võttis, kui sinna mitte sobivat, minu lavastuses küll aset ei leia. Minu lavastuses ka "puudusid harilikud ja keerukamad *pas'd*", nagu üks arvustaja leidis; need tõesti puudusid, kuid tahtlikult, sest soovisin leida liigutusi, mis ujuva luige majesteetlikkusele kuidagi vastaksid, kui see üldse võimalik on. On küllalt ballette ja situatsioone, kus neid "keerukamaid" *pas'id* kasutada saab ja kus see täitsa omal kohal on.

Ka leidsin ma, et kui juba jutustava sisuga ballett - siis olgu tegevus (*pas d'action*) vaatajale nii selge, et tal mingit libretot vaja pole. Kas lavastus võidab midagi ebaselge ja segase tegevuse juures, mis selge ja loogilise juures kaotsi läheb?

Ma ei taha sellega sugugi öelda, et minu "Luikede järve" lavastus ainuõige või kõige parem oli, kuid katsena parandada midagi, arusaadavamaks teha midagi, millest mul esmakordsest nägemisest peale täitsa ebaselge ja arusaamatu mulje jäi, väärib see siiski tähelepanu.

Kuhu jääb looming, kui aina aastakümneid üle maailma ikka neidsamu lavastusi korratakse ja kopeeritakse, mis kord aastasaaja eest loodud? Muuseumi esemena, jah! Kui

R. Drigo "Flora
ärkamine"
(lavastaja
R. Olbrei).
Klaudia Maldutis
- Flora, Artur
Koit - Zefiir.
1937.



R. Glieri
"Punane moon"
(lavastaja
R. Olbrei), 1939.
Keskel Klaudia
Maldutis -
Tai-Hoa.





Teistkordne "Giselle" R. Olbrei loomingus, 1942.
Artur Koit - Albert, Klaudia Maldutis - Giselle.

keegi just tahab. Aga maitsed ja väljendusvahendid muutuvad aegade jooksul. Eks ole "Hamletit" lavastatud igat moodi ja isegi moodsas ajastus ja õhturiietuses? Kõik ooperid lavastatakse ikka ja ikka jälle uuesti, miks siis mitte ballette? Kas ta on hästi tehtud - see olgu kriteeriumiks.

Ma oskan seda küll hinnata, kui ühel lavastajal on midagi hästi õnnestunud ja ta ise kuskil mujal teatris või ka mujal maal seda kordab, et ka teised sellest osa saaksid. Kuid mul ei lähe meelest Fokini "Ühe ballettmeisteri mälestused": kui kurb oli, kui ta omi Diaghilevi [Djagilevi] *Ballet Russe'*i jaoks tehtud lavastusi, teiste poolt edasiantuna, aastate järel nägi. Ja see muutus oli toimunud juba tema eluajal. Paljuks on siis originaalist järele jäänud pärast mitmetest kätest ja mäludest läbikäimist, aastakümneid või sajandeid hiljem? Kuid usurpaatorid tihkavad väita, et nende lavastus on "õige" reproduktsioon "originaalsest" "Giselle'i" või ka "Luikede järve" lavastusest! Ei - ma olin looja, mitte kooperija. Tegin oma parema äratundmise ja

veendumuse järgi. Kui õnnestus - oli hea; ei õnnestunud - polnud midagi parata, kuid jäetagu suured surnud eeskujud, kes enda eest enam kosta ei saa, mängust välja.

Mingipärast oli tekkinud arvamine, et ma tehnikat ei pooldanud. See on see kõige naeruväärsem väide, mis näitab loogilise mõtlemise puudust. Eks iga ballettmeister soovib omale niisuguseid tantsijaid, kes võimalised on iga tema ideed tehniliselt puhtalt läbi viima. Muidugi ei saavutanud ma oma meetodiga tolle piiratud aja kestes, mis mul kasutada oli, 100%-lises ulatuses tehnilist täiuslikkust, kuid ma ei usu ka, et meie (mõne aasta töötamise järel) tehniliselt halvemad olime tol ajal Eestis tantsu alal valitsevast tasemest. Ainult meilt nõuti rohkem.

Kuid mul oli tähtis näidata, et väljaspool akadeemilist balletti ja tema tardumust on määratu hulk kasutamata liigutusi ja liikumisvõimalusi, poose - ja elamuslikkust. Tundsin mõnigi kord oma tantsijate tehnilist küündimatust, mis takistas ja pidurdas nii mõnegi idee läbiviimist. Kuid siis lohutasin end sellega, et ma pole kunagi oma sihiks seadnud virtuositeeti, vaid sisseelamise oma ossa, nagu lauljad või instrumentalistid.

Mul ei ole ka virtuoslikkuse vastu midagi, kuid mitte igal pool ja igal tingimusel, vaid seal, kus ta on omal kohal: "Chopinianas" see ei sobi, kuid "Arlekiini miljoniitese" küll. See oleneb [materjalist].

Mitmekesidus ja tantsude erinevus esituses on, mis eraldab ühe tantslavastuse teisest. Ja seda saab anda lavastaja enda piiramise teel. Mitte kasutades kõiki "tähtsaimad" *pas'id igal pool*, vaid suunates oma mõtet üht kanalit mööda niisuguse liikumisjärjestuse poole, mis antud ülesandele kõige rohkem vastab.

Seda põhimõtet püüdsin igal pool oma tantslavastustes või ka ooperi tantsudes läbi viia, nii palju kui võimalik.

Ma arvan, see väljendus vahest kõige rohkem "Pähklipurejas" ja "Punases moonis", kummagi tantsude erinevusega.

Muuseumis märgiksini huvi pärast ära, et Klaudia Maldutis oli "Punast mooni" näinud Riias ja sõdis kogu aeg selle kavva võtmise vastu, kuna see olla igav ja arusaamatu. Ent meil sai "Punase mooni" peategelasest Tai-Hoa'st üks Maldutise paremaid ja armastatuid osi.

Kuid sünteesisitaotlus ei piirdunud ainult mingi ühenduskatsega kahe koolkonna vahel. Püüdsin leida võimalusi ka meestantsu reformeerimiseks. Seni oli ikka ainult: hüpped, tuurid, *entrechat* ja naistantsijale partneriks olemine. Kuid nagu naine on iseloomult

ja väljendumiselt teine, kui seda on mees, nii peab ka kummagi tants teistsugune, teise ise-loomuga olema. Meeste oma: jõulisem, pingetrikum ja mehelikum. Minu katsete tagajärge võis näha "Polovetsi tantsudes" ja "Kratiss".

Sisendasin oma tantsijatesse osaloomise ja väljenduse tähtsust. Tõin ette, et väljendus ei ole mitte tarvilik ühenduses osaga tantsdraamas, vaid et igal üksikul tantsul on oma väljendus. KUI ta kas või abstraktne tants on. Ka sellel on kas oma meeleolu või karakter või mingi mõte (tihti sõnul seletamata), mis liikumisi ühendab. Ka "Chopinianat" võib abstraktseks nimetada, kuid, kui selle pala meeleolu, mingit nukrat, romantilist meeleolu ei tabata, jääb ta ikkagi ainult liigutusteks muusika saatel. Ka kõige parem kompositsioon kannatab puuduliku esituse all.

Mäletan Aleksander Sacharoffi tantsimas Louis XIV-ndat. *Pas'd* olid lihtsad, mittemidagiütlevad, kuid mitte see, mida ta tantsis, vaid see, kuidas ta tantsis, jättis mulje, et see on Louis XIV. Nii suur võim on väljendusel.

Lõppkokkuvõttes - ühtki tantsukoolkonda ei tule üle-ega ka alahinnata. Igal on omad väärikad esindajad; Mihail Fokin, Tamara Karsavina. Yeichi Nimura, Uday Shankar, Mary Wigman, Harald Kreuzberg, Martha Graham - et ainult mõnda nimetada - nii mitmesuguse tagapõhjaga ja koolitusega, kuid igaüks omaette meister.

Ja nüüd, kogudes ühte koondavasse pilku tagasivaadet oma tehtud tööle, tunnen, et valisin tookord õige tee. Kodumaast eemal olen oma tõekspidamistele ka kinnitust leidnud, sest aeg on näidanud, et ka teised on otsinud ja katsetanud uute tantsuvormidega, uute väljendusvahenditega. Plastiline tants kui niisugune on lavalalt kadunud, samuti kui akadeemiline ballett. Selle asemele on astunud uus kunstivorm, mis nende paremiku ühendab.

Küll veel kodumaal olles kuulsin tunnustavaid sõnu inimestelt, kes meil lavastatud ballette ka välismaal olid näinud, eelistades meie omi nende selguse, lavalise ülesehituse, tantsude mitmekesisuse ja elamuslikkuse tõttu, kuigi meie tehnika veel polnud jõudnud vanemate tantsumaade tasemeni.

Ma tahtsin vaatajale anda elamust, et teatrilt lahkudes silmailu ei haihtuks, vaid leiaks toetust ka meelte ja mõtetega osasamisest lavastusest, ja ma usun, et mul mu tantsijate abiga see ka korda on läinud.

ÕNNITLEME!

7. november

LEMBIT SOONE

endine "Vanemuise" ooperisolist - 60

8. november

ASTA KUIVJÕGI

endine Eesti Raadio

kuuldemängude helirežissöör - 70

9. november

ENDLA HERMANN

kauaaegne "Vanemuise" näitleja
ja lavastaja assistent - 70

15. november

ELSA LAMP

endine "Vanemuise" ooperisolist - 80



LEGENDI JÄÄVUSE SEADUS

Paistab, et praegusel merkantiilisel ajal vajadus legendide järele kasvab. Nagu ka inimliku sooja siiruse ja puhtuse, heatahtliku leebuse järele. Ühesõnaga - Helmi Puuri järele. Pärast teda on meie tantsulaval olnud küllap mitmekülgsemaidki, igal juhul tantsutehniliselt virtuoossemaid baleriine. Aga Helmi Puuri fenomen püsib. Ei teagi juhust, mil artisti, kes juba nii kaua rambivalgusest ära, nii kaua ja nii südamlikult meeles peetakse. Eelmisest juubelist on kümme aastat möödunud, kuid see, mis Helmi kohta on öeldud, kehtib endiselt. Sellepärast on ka siinsete sõnade kordumine paratamatu - kunstniku kordumatust ja legendi püsivust niikui nii sõnadesse ei püüa, nagu ei püüa fotole liigutuste haprat värelust, pilku, tantsujoonise kirjeldamatut siredest.

Helmi Puuri tantsijatee jäi paratamatuse tahtel veel palju lühemaks, kui on tavaliselt baleriini niigi looduslikult napp aktiivse loomingu iga. Aga võib-olla just see näitab eriti selgesti, et määrav pole mitte tantsitud rollide arv, vaid nende sisuline erikaal, sõnum oma ajastu vaatajale. Ja veel midagi... see seletamatu midagi, mis teeb mõnest kunstnikust rahva erilise lemmiku, kes püsib kaua, mitme põlvkonna mälestuses ja mälestuste mälestuses. See, mida nüüd on hakatud nimetama isiksuse "auraks". Mis sisuliselt vist tähendab peale kunstniku lavavõlu ka tema erilist vastavust oma aja ja rahva ilu-, headuse- ja inimlikkuseideaalile. Helmi Puurist on juba eluajal saanud legend. See on ilus, aga omamoodi raske koorem igapäevases elus ja teatritöös kanda.

Helmi Puuri sõjaeelne ja -aegne lapsepõlv möödus küllalt kaugel teatri- ja kunstiringkondadest. Keeruliste aastate traagika ei jätnud puudutamata seda materiaalselt kehvapoolset kodu Sitsi töölisrajoonis. Isa Helmi ei mäleta, ta lahutati perest. Aednikust ema alatihti töö, lapse mängumaaks tänav ja rand, seltsilisteks vanemad vennad. Aga see oli ühtehoidev, üksteise huvisid arvestav

pere, kus tärkavat kunstikiindumust toetada püüti. Tants jõudis Helmi Puurini esmalt kino vahendusel, Marika Rökki mõjul. Mõned kuud G. Tšernjavskaja sõjaaegses erastudios kinnitasid, et tekkinud tantsuhuvi pole juhuslik. Kuni A. Ekstoni rajatud sõjajärgse "Estonia" balleti õpperühm (millest 1946 sai Riiklik Koreograafiline Kool) andis võimaluse järjekindlalt pühenduda oma õigele alale. Paralleelne õppimine üldharidus- ja koreograafiakoolis ning praktika korras osalemine "Estonia" lavastustes löid äärmiselt pingelise päevarežiimi, mis aga süvendas loomungulist kohuse- ja missiooni-tunnet juba varaseist eluaastaist. Pisut pikem kasv ja elurõõmus temperament tõid Helmi Puurile õpilasetendustel kaasa ka n-õ karakterrolle, olgu või Hunt "Punamütsikeses", samuti olid eriti idamaise karaktersusega tantsud esialgu ta üheks meelisaineks. Ent juba koolipäevil, koos isiksuse kujunemisega, hakkab ikka mõjuvamalt kõlama ta loo-

Helmi Puur - Tiina L. Austeri "Tiinas", 1955.



Helmi Puur - Julia S. Prokofjevi "Romeos ja Julia", 1965.

H. Saarne foto



Helmi Puur - Odette, Artur Koit - Siegfried,
"Luikede järv", 1954.

Helmi Puur - Otilie "Luikede järves", 1954.

muse põhiheli, mis viib lüürilis-romantilise klassikalise balleti poole.

Helmi Puur õppis meie koreograafiakooli esimeses lennus Zoja Kalevi-Silla käe all (koos A. Leisi, Ü. Ulla, A. Rüütli, M. Loorentsi, I. Generalova, S. Tammega), olles esimeste hulgas, kes said Eestis regulaarse koolilise balletihariduse. Ta lõpetas samuti 1953. aastal, aga juba J. Širipina klassi Leningradi Vaganova-nimelises koolis, kuhu oli suunatud kaheks viimaseks õppeaastaks. Äärmiselt pingelistel tööpäevadel kasutati seal iga võimalust osa saada Kirovi (Maria) teatri kuulsatest traditsioonidest, suurte tantsijate isiklikust eeskujust.

1950. aastate keskpaik oli omamoodi murranguline ja uuehõnguline, mis peegeldus ka eesti teatrielus. Tunduski loomulik, et just siis alustas uus eriharidusega balletipõlvkond, tuues "Estoniasse" lootust ja värskest. Ballettmeistritelt me siis rikkad ei olnud, kuid nimekad ja eesti balletisse üllata-





Helmi Puur - Tiina L. Austeri "Tiinas", 1955.

valt kiindunud külalislavastajad aitasid repertuaari uuendada, taset ühtlustada ja tõsta. Kui Vladimir Burmeister oma laineid-lõõnud "Luikede järve" uuslavastuse "Estoniasse" tõi, tundus paljudele ootamatu vastse koolilõpetanu Helmi Puuri määramine "rollide rolli". Aga kogunud silm osutus avastuslikult eksimatuks: 1954. aasta jääb meie balletis murranguliseks just tänu Helmi Puuri Odette'ile-Ottiliele.

"Me ei oska seletada, kuidas sünnib ime kunstis, kuidas valmib see suur ja kordumatu hetk, millest hiljem veel aastakümnete pärast ei väsita rääkimast. (...) Järvel ujuvad valged linnud jõudsid just-just kaduda kalju taha. Me ei märganudki, et nad olid papist ja liikusid nõõri varal väikeste nõksakutega edasi. Sest maagilise "oli kord" kaugel vastukaja kumises saalis ja löi lootuse äreva õhk-konna. Muinasjutt oli alanud. Kaljude vahelt ilmus Luik. [...] Luik-neiu tuli lavale, seisa-



Helmi Puur ja Verner Loo "Chopinianas", 1959.

Helmi Puur - Giselle, Uno Puusaag - Albert. A. Adami "Giselle", 1959.



tas ehmunult ning puistas vaevalt märgatava öla- ja käeliigutusega nagu viimased veepiisad endalt maha. Prints äratas temas hirmu ning ärev ja kiirustav muusika pani ta värelama nagu kinnipüütud linnu, kes abitud tiibadega peksleb. Ent pikapeale kasvas julgus, tärkas usaldus, mis puhkes *adagio* ajal kõikevaldavaks armastuseks. *Adagio*'s oli silmapilk, mil Odette-Puur, toetudes Printsile najale, laskis pea ja käed alla langeda, nagu oleks ta väsinud äkki saabunud suurest õnnest. Nii täitis Helmi Puur oma osa iga liigutuse, iga nüansi suure ja puhta tundelega. Puuri tantsijaolemuses on midagi sugulaslikku Galina Ulanovaga. Tantsutehnika sulab ühte tantsus väljenduva mõtte- ja tundeilmaga, tehnikat nagu ei märkagi, niivõrd tundub see olevat endastmõistetav, ainult abinõu eesmärgi saavutamisel. Tal on eriline oskum muutma iga väikseimgi liigutus ja žest tantsuks. Tants, mis ei interpreteeri, ei illustreeri muusikat, vaid tekib koos muusikaga, on osa sellest, on ise nähtavaks muudetud muusika."

Siin kirjutaja tihkas tuua nii pika väljavõtte oma kunagistest ridadest, kuna need olid paberile jõudnud toonase värskel muljel jälil. Ja tundub, et põhilises kehtivas need Helmi Puuri tantsijaolemuse kohta ka hilisemal tagasivaatel.

Muidugi ei oska arvata, kui palju lisavärve oleks loovisiks võinud juurde saada pikema tantsutee ja suurema rollide hulga puhul. Oli ju järgmisena tantsitud "Ebapeiu" Beatrices või hilisemas "Straussianas" näiteks ka palju kelmi karaktersust ja lustakat kergust. "Luiked järve" Ottilie (millega küll tantsija ütles end palju rohkem vaeva näinud olevat kui tema antipoodi Odette'iga), Tiina ja Julia näitasid tugevat omalaadset sisemist temperamenti. Olulisim on aga see, mida Helmi Puur oma isikupära põhihoovuse alusel on loonud. Ja see on lüürilis-romantiline hoovus. Võib-olla peaks lisama ka - dramaatilise. Sest tantsija lemmikrollides on tugevat dramatismi, need ulatuvad traagiliste tõusuhetkedeni. Romantiline ballett, olgu siis igihaljas "Giselle" või hilisem "Chopiniana", tundub olevat Helmi Puuri pärisosa. Kuid mitte ainult sellepärast, et (nagu vähesed olemasolevad fotodki näitavad) ta nii olemuslikult tajub selle balleti stiili, murduvat kätehoidu, arabeskide ettesirutuvat joont - vaid kindlasti ka eriti Giselle'i rollis peituva emotsionaalsuse ja tunnetetõe tõttu.

Kui kasutada määratlust "tantsiv näitleja", siis käib see kindlasti Helmi Puuri kohta - muidugi kui arvestame, et rollilooming balletis avaldub tantsu kaudu. Selles mõttes - emotsionaalselt sisuka, inimhinge elu nüan-

sirikkalt ja veenvalt avava loomingu kaudu on Helmi Puur eesti balleti varasemate tugevate traditsioonide meisterlik jätkaja ning nende ühendaja akadeemilise klassikalise traditsiooniga. Tema Tiina ja Julia on tantsulised suurrollid, aga oleksid seda ka draamalavale omase tõlgendusliku isikupära poolest, kui "Tiina" ning "Romeo ja Julia" klassikalisi kirjanduslikke algallikaid, Kitzbergi "Libahunti" ja Shakespeare'i silmas pidada. Tantsijannale omane romantiline tundelisus ja emotsioonide avatus ei kaldu kunagi ilutsevasse tundlemisse, ta on alati muusikaalselt ja psühholoogiliselt väga täpne. Seejuures puudub tema romantismis ebamaine "teispoolsus", tema fantastilistegi kangelanade armastuses tunneme alati maist soojust. See on tugev armastus, tugevam kui surm. Nagu headuski - seda võib haavata, petta, kuid ei saa lõhkuda ja jalgade alla tallata. Võib-olla just sellepärast on Helmi Puuri loomingu inimestele nii vaja olnud?

Alates 1976. aastast töötab Helmi Puur "Estonias" repetiitori-pedagoogina. See tähendab ikka ja jälle korduvat sisseelamist teiste tantsijate isikuparasse, et leida kõige viljakam lähenemine rollile. Sulamist teiste muredesse ja rõõmudesse, kusjuures üks asjaosalistest jääb aga publiku enamusele märkamatuks. See tähendab lõputut eneseandmist, nagu kunst ikka. Aga ka rikastumist uute kasvandike, andekate ballettmeistrite, huvitavate heliloojate loomingu läbi enese tunnetades.

Helmi Puuri isiksus ja töö on eesti balleti rikastanud loomingu kordumatuse, avara kultuuri- ja eluvaatega.

Kui Puškin kord oma tuntud luuleridades igatses balletis näha hingestatutud lendamist, ("*dušoi ispolnennõi poljot*"), siis just selline on olnud Helmi Puuri elu tantsus.

Hingestatutud lend.

MERI, RÜÜTEL JA S-id

KANDIDAAT JA PRESIDENT FILMIMEEDIUMIS

DEKONSTRUKTSIOON
Filmiüliõpilaste kõnekoor



Märt Sildvee
Urmas Liiv
Margit Adorf
René Vilbre
Erik Norkroos
Marko Raat
Rainer Sarnet
Tauno Sirel
Rein Pakk
Jaak Kilmi
Tarmo Krimm
Mikk Rand
Karoliina Leon
Toivo Sakk

Pedagoogikaülikooli audiovisuaalkateedri filmiüliõpilased pärast eksamit 7. juunil 1993 Kinomaja ees. Esimene rida vasakult: René Vilbre, Jaak Kilmi, Rein Pakk ja Rainer Sarnet; teine rida: Toivo Sakk, Peeter Tammisto, Tarmo Krimm, Mikk Rand, Tauno Sirel ja Erik Norkroos. Pildilt puuduvad Märt Sildvee, Margit Adorf, Karoliina Leon, Marko Raat ja Urmas Liiv.

H. Rospu foto

Dekonstruksiooni aluseks on Tallinna Pedagoogikaülikooli audiovisuaalkateedri üliõpilaste tööd teemal "Eesti dokumentalistid Soosaar ja Sööt", mis on kirjutatud filmide "Eesti esimene kodanik" (Mark Soosaar) ja "Mina, Lennart Meri..." (Andres Sööt) põhjal. Kursuse keskmine vanus on 22 aastat.

Montaaž: JAAN RUIUS

MÄRT SILDVEE: Minu arvates on montaaž destruktsioon, mida ei tehta tahtest hävitada või purustada, vaid et viia läbi ümberstruktureerimine, eesmärgiks parem haaratavus ja uute külgede väljatoomine. See annab teostajale suure vabaduse, mille piirajaks on ta ise. Sellelt pinnalt tekivadki küsi-

mused: kui kaugele tohib minna? Kus on tõde, kus vale?

1. Probleem

URMAS LIIV: Tartu ülikooli rektoriks sai mees, kelle perekonnanimi, vastupidi enam

kui poolesajandisele traditsioonile, ei alanud tähega "K". Tähe "K" ülemvõim teadustemplit on andnud rohkesti kõneainet. Mehi, kellest kirjutama asun, iseloomustab S-sarnasus ja see väärib märkimist põhjusel, et nood kaks S-i mängivad olulist rolli ühes teises eesti kultuurivaldkonnas - dokumentaalfilmis.

vus, sest kas saab olla veel valdkonda, kus absoluutsus vähem kehtiks kui loomingulises tegevuses.

2. Sööt

URMAS LIIV: Rahulikkus, kaalukus ja hea kompositsioonitaju on võimaldanud Söödil elutute objektide lummatvat poetisee-



Lennart Meri ("Vabaduse laul", 1991).

H. Rospu foto

Nii elus kui ka kunstis on võimalik täita rolli kolmel viisil: hiilgavalt, keskmiselt ja nigelalt. S-id täidavad oma rolli hiilgavalt, lausa ühtmoodi hiilgavalt, kuid nad teevad seda ülimalt kontrastselt, täiesti erinevalt. Iga tõsi- se filmihuvilise peaks panema hõiskama tõsiasia, et Jumal on saatnud pisikesele Eestimaaale kaks nii omapärast loomingulist natuuri ning selletõttu on meil maailma dokumentalistika põhiküsimuste lahendamisel kohe omad näited ja uurimisobjektid varnast võtta.

Põhiline arutlus käib kahe probleemi ümber:

1. Missugune võib tõsielufilmis olla elu ja lavastuse vahekord?

2. Mil määral võib autori subjektiivsus tegelikkusele sisse trügida?

Nendele kahele küsimusele lõpliku vastuse otsimine on küllaltki naeruväärne tege-

rimist, olgu Tallinna kivimüürid või Antarktika jäämägede koridorid. Sööt teostab oma tööd pealesurumiseta, tema tulemus toetub äratundmisele, mitte situatsiooni ettemanamisele, ta on oma loomingus pearõhu asetanud elule, nii nagu seda tema tundlik loomus näeb. Probleemide esitus on pigem mõtlemapanev kui teravalt näpuga näitav. Omaette lõigu moodustavad Söödi filmiportreed. Ta läheneb oma kangelastele võimalikult neutraalselt, ta ei juhi neid, vaid on jällegi teravapilguline jälgija. Tulemuseks on muhedad ja harmoonilised filmid ("Reporter", "Dirigendid"), kus (ja mulle on see äärmiselt oluline) pole eksitud eetika vastu. Paistab, et eetika problemaatika on tänapäeva dokumentalistikas valusaim probleem. Minu arvates võib ekraanil kujutatu olla nii intrigeeriv ja huvitav kui tahes, kui aga tekib kahtlusi filmitavate alltõmbamises, petmises või ärakasutamises, kaob kõik inimlik ja muutub iseennast eitavaks. Sööt eetikareeglite vastu ei eksi, kuigi mõlemad eespool mai-

nitud filmid selleks ilmseid võimalusi oleksid pakkunud. Mis puudutab filmi "Mina, Lennart Meri...", siis seda ma õnnestunuks ei pea. Selles pole tunda Söödile omast teravat pilku või olid situatsioonid, mida taheti tabada, liiga verevaesed. Vaatajana saan aru, et Meri on väga omapärase ja ettearvatu käitumisega inimene, kuid ma ainult aiman

se otsustada, mis õige, mis vale - on ju igaühel oma arusaamad heast ning halvast, oma tõekriteeriumid, Soosaar seevastu on selles suhtes võrdsikam. Ta annab vaatajale üsna julgelt teada omapoolse hinnangu ekraniil toimuva kohta.

Sööt ei kasuta oma töödes lavastuslikke elemente, ta leiab elust enesest piisavalt sei-



seda, mitte ei näe. Filmi pealkiri lubab palju, kuid vaataja ei saa eriti targemaks. Meri portreerimiseks tundub Sööt olevat liiga eetilise. Sellise kavala vanamehe käest milligi väljameelitamine nõuab tõenäoliselt märksa agressiivsemat käitumist. Plusspoolele kannaksin Söödi neutraalsuse ja korduvad suured plaanid Meri omapärasest gorillamiimikast.

MARGIT ADORF: Söödi tasakaalukus kannab alati vilja, tema filmid on väga head dokumendid, mis kajastavad olukorda selgelt, arusaadavalt ning lihtsalt. Tema filmides on kõike täpselt omal kohal, pole midagi üleliigsena näivat, ta ei ilusta kaadrit segadusse ajavate ootamatute seikadega, nagu seda Soosaarel mõnikord esineb. Ometi pole Söödi filmid "kuivad" kroonikad, ta on väga inimsõbralik ja looduslähedane ja mis peamine - ta on loomulik. Sööt suhtub esitavasse soojalt, kuid ei arenda välja mustvalget teemakäsitlust, ta jätab vaatajale õigu-

Arnold Rütütel ja Lennart Meri ("Vabaduse laul", 1991).

H. Rospu foto

ku, mis lisavad kroonikale värvi. Sööt on nõus ootama sobivat juhust, sest tõenäoliselt leiab ta selle varem või hiljem. Nagu teada, on Soosaar selles suhtes veidi kärsitum, tema armastab eksperimenteerida nii sümbolite, tegelaste kui ka vaatajatega ning saavutabki sellega erkuse ning ka poleemitsemise.

RENÉ VILBRE: Mõlemad filmid on poliitilistest prominentidest, n-ö VIP-idest. Mõlemat filmi on teinud oma ala prominendid. Nii nagu persoonid filmides on erinevad, erinevad üksteisest kardinaalselt ka filmitegijad ja nende loomemeetodid.

Vastandid on üksteist leidnud.

Soosaar -- Sööt

~~Soosaar -- Sööt~~

Meri -- Rütütel

Soosaar kui radikaal, filmiuuendaja ja rahutu iseloomuga mees on teinud filmi tasa-

sest, järjekindlast ja konservatiivsest Rüütlist. Sööt kui järjekindel, haritud ja vaikse loomuga inimene on teinud filmi radikaalsest ja rahutu hingega Merist. Eeldada oleks ju võinud, et Sööt ja Rüütel, mis on küll vähe tõenäoline, ja Soosaar ning Meri, mis ei ole nii ebatõenäoline.

Enne filmide vaatamist suhtusin positiivse elarvamusega Söödi filmisse ja ootasin põnevusega Soosaare filmi, arvasin, et ega Soosaar Söödi vastu saa. Sai küll.

ERIK NORKROOS: Läksin kinno kindla veendumusega, et mulle meeldib rohkem Sööt kui Soosaar ning et kaitsekõne kirjutan ma neist kahest igal juhul esimesele. Aga aeg tegi oma korrektiivid. Sööt ei loo mitte midagi uut, vaid ainult vahendab vana, ta ei loo ei kujutluspilte, ei illusioone, ei suru peale oma ideid ega püüa parandada maailma, ta vaid fikseerib maailma ning nähtusi, näitab neid nii, nagu nad on. Film oli nagu male, kus kaks vastast - Lennart ja Andres - tegelesid televaataja ees pingelise mõttetöoga, püüdes ära arvata ning ennendada teineteise käike, käisid aga tegelikult väga vähe, mille tõttu meile nagu suuremat ei näidatudki. Näeme vaid, kuidas Sööt jahimehe kombel Mere avanemist varitseb ning kuidas viimane kogunud kinomehena (nii otseses kui ülekantud tähenduses) väga hästi taibates, mida temalt oodatakse, teeb Söödi kiuste midagi vastupidist. Sööt ei jäta siiski oma jonnini ning jätkab filmimist lootuses, et Meri ükskord mängust tüdineb ning avab lõpuks oma tõelise palge. Meri pole aga sellest eriti huvitatud ning kui teater (kino) teda lõpuks ära tüütab, keerab selja.

RENÉ VILBRE: Soosaar võttis kindla eesmärgi - aidata Rüütel presidendiks. Sööt filmib valimisvõitlust Meri positsioonidelt, filmitegijana ise sekkumata. Kuid siin on Sööt hätta jäänud filmitavaga, samuti ei funktsioneerigi tema endine filmitegemise meetod: käivitada koos kaameraga ka inimene talle vajalikel sagedustel. Miks on eelmised Söödi filmid nõnda nauditavad? Tal on filmitavasse oma suhtumine. Tavaliselt on see heatahtlikult ülalt alla vaatav soe-irooniline pilk, mis näitab filmitavat kõigi tema vigade, puuduste ja ka vourustega, mida polegi nii vähe. Sööt oskab inimest filmida sellel nurga alt, et avaneb tema tõeline nägu, inimene avaneb erinevates registrites. Piisab, kui vaadata "Reporterit", "Dirigente", "Jaanipäeva" üks kord ja nad jäävad eredaina meelde. Felix Leet oma pealetungiva mikrofoni ja võltsasjalikkusega, mees lauluvälja-

kult oma rikkis raadiosaatjaga on värvikad karakterid.

Praegu tundub, et Sööt on objekti valikusse kukkunud. Tema ees seisab kõrge riigiametnik, tulevane president. Muidugi on ta veidi tähtsust täis ja ei hakka tühja-tühja pärast avanema. Pealegi teab Meri kaamera võimalusi ja saladusi. Kahtlemata on ta näinud Söödi eelmisi filme ja teab, mis masti mees teda lindile püüab. Meri nagu kardaks Sööti. Nii ta teebki kaamerasse muhe-tõsist presidendinägu ja jälgib ennast kiivalt kõrvalt. Sööt ei pääse Merile mitte kuidagi ligi. Meri on enesest liiga teadlik. Nii sünnibki küllalt kuiv dokumentaaljutustus presidendiks saamise raskest teest. Meri on liiga hea näitleja ja võib olla ka liiga haritud ja kaval inimene avanemaks kaamera ees oma tõelisuses. Filmi n-ö ainukeseks Merit avavateks kaadriteks olid Mihkel Muti monoloogid oma ülemusest välisministriumini päevilt. Neis tulevad ilmsiks Meri mõned kummalsed harjumused ja veidrused, tugev töötahe jne. Kuid see on ka kõik. Film ei ole halb, aga ta ei jää meelde. Ta ei serveeri Lennart Merit kui inimest, vaid kui presidenti ja see ei ole eriti huvitav. Söödi pilk ei hakka tööle, sest ta võtab asja liiga tõsiselt.

MARKO RAAT: Sööt loodab ikka veel kedagi teist avalikkuse ette tuua ja ise varju jääda. Sellise luhtunud ürituse näiteks on kaval-teadliku Meri portreerimiskatse, kes ei anna Söödile ainsatki "võimalust" ega "unusta" end hetkekski. Meri sunnib hoopis Sööti ennast "unustama". Püüdes midagi inimlikku või siis vähemalt natuke vähem kantselliitlikku Meris tabada, proovib Sööt Merit ennendada, sattudes sellega aga ise operaatori jaoks liiga "inimlikku" olukorda. Seda kõike saadab Meri isalikult üleolev kullipilk, mis narriv-peremehelikult ootab ära ja kontrollib: kas kaader on paigas? Ma siis alustan. Kaadrite, stseenide lõpud on peaaegu eranditult pöördumised kaamerasse ehk Söödi poole, mille peale Söödil jääb üle ainult ebamugavustundest kaamera lõpuks kinni panna.

Sööt on taktitundeline ja vahest liigagi viisakas reporter, kes rahuldub ning ammutab ainekust sellest vähesest, millega Meri oma aega kaamera ees parajaks teeb. Ja kuigi Söödil on ilmselt kohe varsti selge, kui tänamatu objekt on Lennart Meri söödilikult humoorika "varjatud kaamera" uurimuse jaoks, venitab ta juba kord alustatud asja kohusetundlikult lõpuni ja võtab kaadri- ja stseenisisesed "ebamugavused" keerutamata enda kanda.

RAINER SARNET: Sattunud õigel ajal õigesse kohta, käituvad Sööt ja Soosaar kardinaalselt erinevalt.

Sööt liigub vargsi kohvikutes, laulupeol või jaanitulel ning tema varjatud kaamera on ideaalne just sellistes paikades, kus inimesed käituvad veidi eksalteeritumalt, kus enesekontroll pole tänu eufooriale pidev. Laatadel juhtub nii mõndagi, kuid Sööti huvitavad eelkõige pisikesed, argisilmale märkamatud nüansid, absurdsed pooltoonid käitumises, mida naljalt välja ei mõtle ega lavasta. Sellise materjali jäädvustamine on olnud võimalik tänu Söödi "lābipaistvale" autoriminale, mis peegeldab eelkõige toimuvat, reaalselt (m)jelu, mitte Söödi peas küpsenud konst-ruktsoone.

"Mina, Lennart Meri..." puhul on aga Sööt sattunud veidi teistsugusesse situatsiooni. Meediumide suhtes ettevaatlikud ühiskonnategelased käituvad kaamera ees korrektselt ja viksil, tundub, et Sööt ei saa oma kanglastele "hambaid taha".

Meri on sama kaval või ehk kavalamgi veel kui Sööt ja jälgib mängu samasuguse tähelepanuga kui Söödi kaameragi.

Vastuolud karakteris ja tegevuses, mis huvitasid varasemat Sööti, tunduvad Lennart Meri puhul ehk paremini väljenduvat ajalehtede ja uudiste veergudel kui Söödi nimetatud filmis.

Publikut on alati rõõmustanud mõni ridadevaheline sõnum, vihje, mis dokumentaalse materjali tagant laseks aimata kas siis tegelase või autori emotsionaalset maailma, mis on alati väärtus ja täidab meid eelvusega. Söödi käsitlus Lennart Merist on aga liiga askeetlik. Paratamatult välistab autori leige subjektiivne suhe ka objektiivse üldistuse, ning eespool kirjeldatud "kuldlõike" tasakaal on rikutud.

Liiga vähe on teese ja antiteese, samas on situatsioon - Lennart Meri presidendiks - piisavalt intrigeeriv, filmis aga ei kohta me paraku Lennart Meri poliitilisi oponente, Meri asub täiesti turvalisel territooriumil - oma kodus -, kus Sööt on kohmetunud külaliseks.

Meri istub kaitstult sohal ning tema käsituses on fotoalbumid, kohvitassid, mille abiga saab vestluse sujuvalt neutraalseks muuta.

Võib-olla tõi Sööt oma loojaisiksuse ohvriks rõhutamaks Meri ambitsioone ning oskusi juhtida mis tahes situatsiooni, kuid sel juhul välistab Söödi ohverkommunikatsiooni vaataja ja autori vahel, kes siiski peaks olema sõltumatu vahendaja, ükskõik kui kavala ja särava kangelasega on meil tege- mist.

Ka Mihkel Muti kommentaarid löid pildi Lennart Merist kui müsteeriumist, keda pole võimalik haarata, selletaoline käsitlus ei vee- na, tundub laisavõitu olevat.

Filmis esineb siiski momente, kus võis aimata potentsiaalset dramaturgilist struk- tuuri, näiteks topeltmäng: Meri ei tea, et teda filmitakse, meenutagem stseeni luuaga; Meri pühib õue peal paar tiiru ja ütleb, et aitab küll, ning Sööt on temaga päri, kuidas hr president arvab, nii ka teeme. Ometigi oleks võinud Meri kaksikmäng, üks kaamerale, teine oma õukonnale, filmis rohkem eks- pluateeritud olla. Tundub, et Meri deemonlik naeratus, mida vaataja ei märganudki, jäi seekord saatma pika ninaga lahkuvat võtte- gruppi.

TAUNO SIREL: Püüan mitte tegelda poliitiliste asjadega. Vaatasin rohkem kaamera tööd. Filmi kõige mahlakam ja elavam koht oli, kui Toompeal rääkis ameeriklane, et "Lehviugu see lipp..." Kaamera läks Pika Hermannini torni peale, aga oli täielik tuulevaikus. Ning ametlikkuse rikkus ära ameeriklase naer, kui ta lõtvunud lippu nägi. Igatahes see koht äratas veidi üles, sest film tundus igav. Palju rääkivaid päid. Saan aru, et jutt ja tekst oli tähtis. Näiteks ütles Meri: "Mõnikord on Rüütliga hea vestelda."

Soosaare film oli paljuski vastupidine (heas mõttes). Teda oli huvitavam vaadata (visuaalselt): oli piisavalt erinevat tegevust.

URMAS LIIV: Lõõme nüüd oma nürivõit- tu skalpelli Soosaarele sisse.

3. Soosaar

REIN PAKK: Sööt eitab täiesti lavastust dokumentaalfilmis, Soosaar ei löö millegi ees risti ette. Ma ei tea midagi nende kahe mehe omavahelistest suhetest, aga oma tööde kau- du astusid nad dialoogi alles nüüd.

Need kaks tööd sarnanesid teineteisega ainult selles, et mõlemad olid tehtud ilmse poolehoiduga peategelasele. Mille poolest need filmid aga erinesid? Selle poolest, et Sööt tegi, mis tohtis, Soosaar aga, mis tahtis. Ja loomulikult on tulemuseks see, et Soosaare film sai palju haaravam ja huvitavam.

Kõigepealt oli "Eesti esimene kodanik" film - film nii vormi ja sisu poolest kui ka fil- milindile jäädvustatuna. Söödi töö meenutas rohkem telesaadet. On ju meile kõigile teada, et nii Rüütel kui ka Meri on mõlemad võime- lised rääkima mis tahes teemal tunde ilma midagi erilist ära ütlemata, kuid ometi õn- nestus Soosaarel vändata hoogsa tegevusega jälgitav lugu. Samas lootis Sööt liialt Lennart Meri kui võluva kõneleja peale. Kuid peami-

ne pole minu arvates see. Oluline erinevus on hoopis selles, et Söödi filmis jääb puudu dramaturgiast, lugu on pelgalt jutustav.

Me näeme inimest, kes pürib presidendiks. Me saame kuulda ja näha mõndagi, ent ometi pole see huvitav, sest me ei näe valimisvõitlust, sest autor ei vastanda peategelast ühegi teise presidendikandidaadiga. Ja kõige hullem on loo lõpp - meie peategelane saabki presidendiks ja meil jääb nägemata kõik inimlik, mis annaks võimaluse temaga samastuda. Oleks ju naiivne arvata, et vaataja näeb luuaga teerada pühkivats verisulis presidendis inimest. Vaataja näeb hoopis ülikonnas turvamehi puude vahelt passimas.

MIKK RAND: Et Soosaare käes meie poliitika tipud kui marionetid käituvad, siis au tema manipuleerimisoskusele ja julgusele sellist tööd ette võtta. Leides tegelastele, s.o Merile ja Rüttille vastavalt oma subjektiivselt arusaamast - Rüttil õilsalt ÜRO-s kõnet pidamas ja Meri läbi poriloigupeegelduse demonstratsioonil - konteksti, siis minule isiklikult on selline lähenemine vastukarva, ka sel juhul kui Soosaarel olekski õigus.

Kuid kas Soosaarel - kui dokumentalistil - on eetilise õigus teha ühe väikese aborigeenidema kohalikest "pealikest" ajaloolised tõlgendused, mida ühel hetkel hea hulga aja möödudes võidakse hakata pidama tõeks. Sest kunstnikuna-filmitegijana on tal see õigus säilinud ja seda pole keegi tahtnudki talt ära võtta. Aja jooksul muutub M. S. pealetükkivaks, jõhkraks väljendujaks, oma nägemuse väljapaistavaks, justkui üleannetu poisike, kes pärast esimest karistamata jäänud pahategu jääbki arvamuse juurde, et tal on õigus teha mida tahes.

MARKO RAAT: Söödi meetod on jälgida asjade loomulikku kulgu ja avastada selle sees midagi võluvalt "ebaloomulikku". Ta saab aru, et peale "kommusid" peaksid tulema "kapitalistid", ja valib oma filmi objektiks Lennart Meri, kes väidab end esindavat viimaseid.

Soosaare arvates võiksid peale "kommusid" tulla "head kommid". Soosaar kasutab võimalust olla jälle dissident tõrjutute poole ja selleks valib ta "tänamatult" hüljatud "endise" - Arnold Rütli.

Ka Rüttil on diplomaat, ainult et selle kõige kuivemas tähenduses - ta ei ütle kohe tõesti mitte midagi. Soosaarel hakkab igav ja kuna ta ei taha teha pelka kroonikat Rüttilist eri kontinentidel aulos, käed põlvedel, istumas ja millegi peale mahlalt plaksutamas, siis otsustab ta Rütli osa ise ära "teha".

Soosaar on postmodernne looja-avantürist, kes pöörab luhtumise ja olukorra banaalsuse enda kasuks, vääristades ja mõtestades seda uuel tasandil. Laseb teistel teha ja teeb ka ise kogu selle kohmaka paatos-näitemängu tõsiselt kaasa, jättes endale viimase sõna õiguse, millega põhjendab ja õigustab (kui selleks peaks üldse vajadus tekkima) ning viib ürituse võiduka pseudopuändini.

MARGIT ADORF: Soosaarel on jonnakas iseloom, ta tahab ise määrata seda, mida filmida kavatseb, ise olla olukorra valitseja ning looja. Tundub, et talle pole omane alluva roll, alistumine (ka saatusele?) on tema jaoks äärmiselt solvav ning alandav. Tõenäoliselt tekkis Soosaarel "Riigivanema" filmimise ajal (või ka enne seda) mõte teha film ka uue, taasloodud Eesti Vabariigi esimesest presidendist. Soosaar valis Rütli ja arvata-vasti kirjutas juba triumfaalse lõpuga stsenariumi A. Rütli presidendiks tõusmise teest, ent siis tuli hoopis Lennart Meri ja sai vastu Soosaare ootusi ise presidendiks. Soosaar kibestub ning nii valmibki film, mis "jutustab heast Arnold Rütlist ja kurjast Lennart Merist", nagu väljendus "Päevalehes" Jaan Paat. Tundub kummalisena, kuidas Soosaar kogu oma olemusega Meri vastu protesti tõstab, ja siinkohal tekib küsimus, mida oleks ta teinud siis, kui presidendiks oleks saanud näiteks Lagle Parek?

Mulle tundub, et Soosaar osutas Arnold Rüttille selle filmiga tõsise karuteene. Ma ei arva, et Rüttil poleks pidanud presidendiks kandideerima, kuid lüüasaamise korral oleks tal tulnud väärikalt kõrvale astuda. Soosaar löikas tal selle tee ära. Eriti võikana on mulle meelde jäänud stseen, mille Soosaar on filmi lõpuosas paralleelmontaazi kasutades osavalt loonud: õnnistatakse ametisse uut presidenti Lennart Merit ning samaaegselt sõidab Rüttil üle mere mandrilt ära Saaremaale ning loeb seal oma magavale lapselapsele ette ajalooamatut, lõpetades mõttega, et eestlased võtsid ristirüütli poolt toodud usu vastu vaid näiliselt, pidades seda siiski valeõpetuseks.

Oma ekraaniteose "Maised ihad" alguses ütleb Soosaar: "Andke mulle andeks see film." Seekord ta andeks ei palu. Lõppude lõpuks jääb aga see film plekiks Rüttille. Soosaarel on poeedi kapriisne hing, ent poliitikasse mahub poeesiat vähe.

RENÉ VILBRE: Soosaare filmi poliitilise suunitluse üle võib vaielda, aga fakt on see, et film jääb meelde. Mispärast? Filmis tekib konflikt. Tekib mitu konflikti. Kahe isiksuse

vahel filmis. Vaataja ja režissööri vahel filmi-väliselt, kuid filmi pärast. Kohe hakkavad tööle antipaatiad, sümpaatiad. Vaataja võib vihastuda ja kiruda Soosaart, külmaks ei jäta ta kedagi. Filmi tendentslikkust ei eita Soosaar isegi. Ta on väitnud, et tegi seda tahtlikult. Soosaar käitub vaatajaga agressiivselt. Ta astub vaatajale pähe ja dikteerib talle oma tõde. Olgugi see veidi viltune, on loogiliselt võttes Soosaarel siiski õigus - oleks rahvas valida saanud, oleks ehk teine president olnud. Nüüd on, tõsi küll, hilja Rüütli eestlaste kuningana portreerida, kuid las see jääda Soosaare hingele.

Vaagides filmi teisest küljest, avaneb L. Meri Soosaare filmis isegi enam kui Söödi filmis. Väga hästi on võetud intervjuu Meriga luksushotelli fuajees, kus Meri tunneb end sõiduvees olevat.

Soosaar on öelnud, et filmieetilises mõttes jättis ta välja ühe repliigi, mida Meri seal samas fuajees lausus. Meri olevat öelnud: "Arnold Rüütel on polüglott selle sõna kõige vähemas mõttes - ta ei tee vahet türgi ja inglise keelele!" Kui lause tõepoolest kõlas, oleks võinud selle siiski sisse jätta. Oleks muidugi pidanud selgitama väite paikapidavust.

Arvatavasti avanes Meri Soosaare kaamera ees rohkem seetõttu, et tema ei olnud sündmuste keskpunktis ja ta tundis end mõnevõrra vabamalt.

Rüütliga manipuleerib Soosaar osavalt. Kuid ta ei ole omas elemendis. Kui Kihnu lapsed, kalamehe või amatöörnäitleja võib suurepäraselt panna näitlema, kuidas vaja, siis poliitikut metsa lapselapsele muinasjuttu vestma panna mõjub juba enam kui tobedalt.

Lõpetuseks nii palju, et minu meelest ei ole mõlemad filmid mitte just parimad kahe korüfee loomingus.

JAAK KILMI: Huvitav on näha Soosaares nüüd ka osavat "meediategelast". Ta kasutab nagu kord ja kohus hästiminevaid klišeesid ja streotüüpe, sobiva nurga all esitatud fakte ja tendentslikku ning subjektiivset informatsiooni. Kõik komponendid segatakse, puistatakse natuke vürtsi ja ongi valmis! Nüüd võib rahulolevalt hinge tõmmata. Sellistel alustel valmistatud propagandafilm, juhul kui ta on hästi tehtud - ja seda ju "Eesti esimene kodanik" on -, täidab alati suuremal või vähemal määral oma ülesannet - kujundab avalikku arvamust.

Nähtus ise on Soosaare puhul uus, oma eelmistes töodes ei ole ta veel nii otseselt riigi esinduspoliitikas sõna sekka öelnud. Ajad on aga muutunud ja Soosaare selgete lavastaja-võimete juures tuleb nüüd oodata põnevuse-

ga uut filmi mõnest talle isiklikult meeldima hakanud avaliku elu tegelasest.

Juhis Eesti poliitikutele: hakake kiiresti Soosaarele meeldima, kasvatage nii oma populaarsust ja aidake niimoodi ühtlasi kaasa uue meistritöö sünnile. Ei saa ju ometi eitada, et Soosaare iga uus film uus kunstiline elamus ei oleks.

Võiks koostada ja välja anda käsiraamatu, mis võimaldaks ka kogenematul vaatajal mõista Soosaare filmides toimuvat.

Reegel number üks oleks:

Vaadates Soosaart, tuleb kohe edasiste arusaamatuste vältimiseks võtta omaks tema mängureeglid ja tajuda tõe subjektiivsust.

Reegel number kaks oleks:

Kui lapsik teile tõe pähe esitatu ka ei tunduks, katsuge ometi säilitada külma närvi ja vaadata, kui toredad on Soosaare poeetilised kujundid ja filmidramaturgia seadustele alluv süžee (NB! konflikt!).

Käsiraamat tuleks välja anda lisaks eesti keelele veel kõigis suuremates maailma keeltes. Äkki mõni siivselt naiivne välismaalane saabki muidu aru, et Eesti presidendiks on saanud kõigi eestlaste tahte vastaselt endine nomenklatuuritöötaja (filmis on loetletud kõik ENSV-aegsete nimetustega Lennart Meri töökohad!) ja endine hea president peab nüüd taanduma paksu metsa kuskil Eesti saarel, kus ta veedab oma kibedat dissidendipõlve lapselapsele harivaid tekste esitades, samal ajal kui uus mees pealinnas kaost korraldab.

REIN PAKK: Ei ole kindlamat ja sirgemat teed vaataja südamesse, kui panna ta kaasa tundma kaotajale. Sellest seisukohast oli Rüütel tänulik materjal. Kuid ka siin on tehtud viga, mõni vint on üle keeratud.

Lugu areneb hoogsalt, peategelane, kellele, nagu ema jutust selgub, oli juba lapsena puhkus võoras, käib USA võimukoridorides väikese Eesti olemasolu teadvustamas, räägib Kostabiga kunstist, tundes rõõmuga ühel pildil ära Picasso; patsutab laudas lehma, istutab koos tütrepojaga jändrikku puukest - meie rahva visaduse sümbolit. Samal ajal näeme tollast välisministrit koos oma saatjaskonnaga küll limusiinides vedelemas, küll vastuvõttudel jõlkumas, küll Ühendriikide riigikantselei inventari täis sodimas. Lennart Meri räägib tõepoolest vähevenvat ja eruditsiooniga edvistavat juttu mitmes maailma keeles, mille omandamine lihtsale, ent ausale saarlasele Arnold Rüütli kontimööda polnud. Kuni hetkeni, mil Lennart Meri valitakse presidendiks, on film, tänu Ameerikas väandatud kaardritele veel suhteliselt tõsiselt

võetav, kuid seal edasi kaob igasugune usu-tavus. Lennart Meri - vastalitud presidendi - peegeldus porilombis, Kadrioru lossi ees auvahtkonda vastu võttes, ja Arnold Rüütel praamiga Saaremaale vanematekoju sõitmas - see, hea küll, on veel mõistetav. Kuid kirikus presidendit töötama andev Meri, ja Rüütel kadakate vahel pajatamas tütrepojale muistsete eestlaste võitlusest ristiusu vastu... Ma saan aru, et Soosaar on antropoloog, aga me kõik teame, kes on Rüütel.

Juhul kui neid kahte filmi on näinud enamik valimisõiguslikust elanikkonnast ja kui järgmistel valimistel kandideerivad presidendiks Lennart Meri ja Arnold Rüütel ja veel keegi kolmas, siis pole ilmselt vaja korrata valimisi Riigikogus...

TARMO KRIMM: "Eesti esimene kodanik" on stiilne soosaarlus. Autor mängib julgelt reaalsuse ja lavastuse piiridega, püüdes luua kõitvat versiooni. Võib arvata, et režissööri on ajendanud lavastama elu hallus, üksluisus. Mark Soosaar püüab vaatajatele pakkuda teravaid emotsioone, psüühilisi pingeid, liigutavaid tundeid. See kõik võiks ju õnnestuda, kuid kahjuks kasutab ta ebaprofessionaalseid näitlejaid (Arnold Rüütel koos abikaasaga). Sääraseid katseid - pruukida oma lavastustes tavalisi inimesi argielust - tegi juba Eisenstein. Kahjuks oli tema ülesanne mõnevõrra kergem. Mark Soosaare filmid on enamasti sünkroonheliga ja see teeb lihtsale tööinimesele näitlemise keerulisemaks. Võiks küsida: miks klassifitseeritakse soosaarlusi üldse dokumentaalfilmideks? Neid võiks nimetada dokumentaalsete sugemetega mängufilmideks.

"Eesti esimene kodanik" kutsub esile omapärase mosaiigi emotsioone: naeru, kurbust, vaimustust ja tülpimust. Kõik justkui klapiks. Paraku kostavad saalis turtsatused, kui kaadrist voolab välja suurt ja sügavat paateetikat. Klassifitseeriks inimese dokumentaalsete sugemetega komöödiaks.

Film muutub komöödiaks tegeliku reaalsuse taustal. Väljudes Eesti piiridest, mõjub film inimesele, kellel on vähe infot meie väikese põhjamaise riigi kohta, ilmselt erinevalt - võib tekkida pessimistlik ja julm tõsielupilt.

Mark Soosaar ise nimetab filmi peategelasi Arnold Rüütli ja Lennart Merit kaheks algmeks. Kahjuks ei anna ta vaatajale võimalust selle üle iseseisvalt otsustada ja kasutab kahe algme kujutamisel täiesti erinevaid võtteid. Arnold Rüütli näeme jalutamas Saaremaa kadakate vahel, rääkimas selgeks harjutatud ja pähe õpitud teksti. Lennart Merit aga näidatakse vahetult, olukordi ilustamata

ja lavastamata. Osava montaažiga rõhutab režissöör veelgi nende kahe inimese erinevust. Paraku väljendub selles ka autori tahe paigutada oma valemisse sobivaid tegureid. Nii ei olda ekraanil kitsi Lennart Meri grimasside tutvustamisega. Samas disainitakse ekspresidentid koos tema prouaga looduslikult kaunitesse paikadesse. Ingrid Rüütel sobib imehästi Saaremaa kadakatega. Kogu saarel kajastatud (lavastatud) tegevus annaks iseseisvalt välja kauni vaatefilmimöödu. Eraldi filmi saaks ka Ameerikast iseseisvuse toomist tutvustavast osast. See on professionaalne reportaaž ajaloolisest sündmusest, mis ilmselt omandab aastatega veelgi suurema väärtuse.

Õnnetuseks on režissöör kõik selle ühte filmi kokku toonud. Autori hoiak saab selgeks juba neljandal minutil ning edasistes kinoseansist kujuneb toolil nihelemine. Eisensteinlik finaali mõjub farsina; vaataja viimanegi kahtlus autori Rüütli soosiva hoiaku olemasolus kaob. Kõik saab paika pandud ja naeltega kinni löödud. Kurb on sääraseid propagandatrikke jälle ja jälle kohata. Mark Soosaare teade maailmale kõlab: juhul kui Eesti presidendivalimistel osales muuhulgas ka kaks alget, siis presidendiks valiti neist Negatiivne. Mul on kahju, et Mark Soosaar kui kunstnik raiskab oma annet poliitilistele plakatitele tähedede maalimisega; on kahju, et Arnold Rüütel soostus mängima selles tragikomöödias peaosas - Väga Positiivset Alget.

Mul on hea meel, et selles mustvalges võitluses võidab negatiivne realism, mitte positiivne muinasjutt.

RAINER SARNET: Juba Soosaare varasemast loomingust on teada, et autor omapoolsete hinnangutega ei koonerda, enamgi - kõik Soosaare filmides toimuv peegeldab autorit kui poeti ja lavastajat. Mis seal salata, tema lavastused "töötavad", omades alati üldinimlikku tähendust ning kajastavad lavastuse kaudu tegelikkust kontsentreeritud, poeetilises vormis.

Kuid seekord, nagu Söötigi, vedas harjumuspärane peegel alt ka Soosaart.

Kui seni "läbipaistev" Sööt muutus nähtavaks tänu samuti "läbipaistvale" Merile, kes peegeldas tagasi Sööti ning tõi ilmsiks tema autoripositsiooni puudumise, siis seni tugevaid ja veenvaid kujundeid loonud Soosaar muutub oma Rüütli- ja Meri- käsitlusega sedavõrd "läbipaistvaks", et me näeme selle taga hoopis teistsugust reaalsust, kui Soosaar oleks soovinud. Me näeme Soosaare parteilisust, põlgust ja soovmõtlemist, mis ei saa

olla lähtepunktideks teosele, mida peaks aksepteerima rohkem vaatajaid kui Soosaar ja Rütül ise.

Põhjuseks on siin Soosaare lähtepunkti "selgepiirilisuus", mis ei soovigi kajastada muud kui et Rütül on parem kui Meri. Iseenesest miks ka mitte vända film oma poliitilistest sümpaatiatest ja antipaatiast. Minugi poolest. Eks ole Soosaar ka varasemas loomingus provotseerinud vaatajaid küsimusega "miks ka mitte?".

Miks mitte ei võiks armuda kohalik noormees Manilailult võõrasse arsti, miks mitte ei võiks tütarlaps mere ääres lamba seljas ratutada...

Tõepoolest, selliseid asju tuleb elus varem või hiljem ikka ette.

Sama kelmikalt küsib Soosaar ka "Eesti esimeses kodanikus", miks mitte ei võiks ülemnõukogu presiidiumi endine esimees Arnold Rütül metsas lapselapsele ajalooõpikust ristirüütli te röövvalutustest lugeda, kui Lennart Meri samal ajal kirikuvürstidele kuulekust vannub.

Näib, et seekord on Soosaar Rütüliga käitunud kui lambaga mere ääres, vedades väärrika mehe lipsupidi metsa raamatut lugema. Miks? Ilmselt puudus Soosaare jaoks tegelikkuses see piisavalt veenev sündmus, mis oleks demonstreerinud Rütülit kui eestimeelset õilishinge. Soosaar rõhutaski siis Rütülit juba *a priori* leiduvat eestlust veidi kõnekama kujundiga, sest varem või hiljem oleks Rütül ikka mõne tamme istutanud ja kännu peal Eesti ajaloost mõtisklenud. Miks ka mitte, elus tuleb nii mõndagi ette. Tekib vaid küsimus, miks Soosaar ei usalda juba olemasolevat faktilist dokumenti, mis Rütüli vajalikkust valgust heidaks? Neid peaks ju arhiivides jätkuma, või ei jätkugi? Võib-olla tõesti oli vaja Rütül nüüd eesti kännu peale istuma viia, kui ta seni vaid ülemnõukogu presiidiumi esimehe toolis istus.

Rütüli uue imidži loomisel ei arvesta Soosaar juba olemasolevat küllaltki selgepiirilist mainet ning nõnda satub Rütül täiesti harjumatusse olukordadesse, Kostabi klaveri kõrvale popkunsti üle mõtisklema. Millega? Rütüli positiivne maine ei püsi ju popkunsti fänni kuulsusel ega võõrvallutajaid põlgava rahvusradikaali kompromissitusele. Pigem ikka vastupidi - Rütüli trumbid on konservatiivsus ja soliidus. See, et Soosaar pole oma lavastuses arvestanud näitleja karakteri omapära ning on andnud talle sobimatuid ülesandeid, muudab kogu näitemängu piinlikuks ja ebaveenvaks. Nõnda teeb Soosaar oma sümpaatiade hoopis karu- teene ning kaks väärikat härrat, pead hallid

otsas, jäävad paraku kännu peal veiderdajate rolli.

Kõike piinlikku unustades tuleb tunnistada, et tänu šamaani maagilisele trikile käis koos Soosaarega Ameerika Ühendriikide Riigidepartemangus ka kogu eesti rahvas. Soosaare julge kaamera on varemgi meie kodusesse elamusi toonud, mis jutustavad autori riski- ja romantikalembusest.

Üsna paksudes värvides maalib Soosaar ka Lennart Meri portree, kahju vaid, et Soosaart huvitab seekord vaid karikatuuri loomine, mis kehtib ka Rütüli portree puhul. Tundub, et mõlemad isikud on märksa suuremate tagamaadega, kui Soosaare huviorbiit mahutab. Või ei ole?

Ühelt poolt on selge, et poliitilist filmi nn erapooletult pinnalt pole rentaabel teha. Poliitika on kirk ja miks peaks film poliitikat kiretum olema, sellise küsimuse esitaksin ma Andres Söödiile. Teisalt allub poliitika ka argumenteeritud analüüsile, ja miks peaks film poliitikat infantilsem olema, sellise küsimuse esitaksin ma Mark Soosaarele.

4. Mõlemad koos

MÄRT SILDVEE: Loominguliselt kontseptsioonilt võib Soosaart ja Sööti nimetada vastanditeks. Sööt kasutab oma vana taktikat, lastes videokaameral rahulikult jälgida, ootuses, et kohe juhtub midagi, mida tasub talletada. Soosaar sukeldub koos kaameraga aega viitmata sündmusesse.

Soosaare film läheb uhkelt käima, Söödi film "tööle" ei hakka. Ilmselt piiravad ka vähene aeg ja Lennart Meri pidev soov midagi seletada. Sööt mängitakse üle. Sööt kui dokumentalist on alati tahtnud fikseerida seda, mis on. Seejuures ei ole talle tähtis informatsiooniline, vaid kunstiline külg. Selle filmi tegemiseks ei anta talle selleks voli, Sööt jääb alla. Seevastu Soosaar "usutleb, kommenteerib ja monteerib". Seda muidugi oma sümpaatia huvides.

Kahtlemata ei kuulu "Mina, Lennart Meri" Söödi tugevamate tööde hulka. Samas võib Soosaare filmi pidada õnnestumiseks.

MARKO RAAT: Kuna Soosaar on intriigerivald teadliku dekadentsi peale juba välja läinud, siis saab hoopis tema kätte selle, mida lootis, aga ei saanud Sööt. Nimelt eheda, elusa, pabeliselt rafineeritud ning kodust kaugel New Yorgis lahmiva suurilmapoliitiku, (alles) EV välisministri Lennart Meri.

Meri, kes ilmselt veel päris hästi ei tea, milleks kolleeg Soosaarel teda tarvis läheb, tunneb end keset suurlinnatulesid ja Pentagoni VIP-e väga hästi ja sundimatult. Ning



Arnold Rüütel.

T. Veermäe foto



Lennart Meri.

P. Langovitsi foto

just sellist iseteadvat ja upsakat, küünilist "kurja" politikaani Soosaarel tarvis lähebki. (NY-s filmib Soosaar ilmselt läbi aegade ühe parema stseeni eesti filmikunstis teemal lipuheiskamine. Olgugi, et siin oli aastakümnetega sel alal saavutatud märkimisväärne tase ning latt oli kõrge. "ESTONIA? O.K.!")

Huvitav ja mõneti lõbus mõlema filmi peanäitlejat ühendav joon on see, et kui nad on sunnitud terve misanistseeni iseseisvalt sisustama, mõtestama, on nad stiihilised ja häguselt arusaamatud. Näiteks, mida ütleb-mõtleb-teeb Meri, kui ta arutleb midagi mingist "Sonyst"? Mida ütleb-mõtleb-teeb vähemalt 700 aastase kristliku kultuuritraditsiooniga, Euroopaga identiteeti otsiva riigi presidendiks kandideeriv mees metsas kivi otsas, "Jutustusi kodumaa ajaloo" teist peatükki lugedes?

Soosaarel oli natuke kergem, tema sai vähemalt ise aru, mida ta mõtles, kui (Rüütel) seda ütles. Ja pealegi tõlkis ta enamuse diktorittekstiks üle.

KAROLIINA LEON: Soosaar (s 1946) on mulle sümpaatne nagu vanameister Elbert Tuganov (s 1920), keda on alati huvitanud uudsete tehniliste võimaluste kasutamine. Aga Soosaar kui sõja-järgne laps on talletanud oma hinge sõjakuse ja rahutuse.

Algul arvasin ka mina, et hr Rüütel on tark inimene, aga nüüd on minu selline väärkujutus Rüütlist kui rüütlist täielikult purustatud. Ja seda tegi Soosaare film. Olen Soosaarele väga tänulik, et ta avas mu silmad.

Filmi lõpus sõbrustas L. Meri A. Rüütliga nagu Kaval-Ants Vanapaganaga muiste. Ja ennäe filmi - võitiski Kaval-Ants (tema sai ka Buschilt pastapliatsi). Igavene vigurivänt see Meri!

Nagu me teame, koolevad kunagi kõik kangelased, väljaarvatud Jeesus Kristus. Kas nüüd tõuseb kunagi A. Rüütel oma rahvale õnne tooma, eesti põlve uueks looma?

TOIVO SAKK: Poliitikast hoidun ma eemale, nagu tuld hoitakse lahus tõrvapütist. Mind ei ole kunagi erutanud poliitiliste sündmuste jäädvustamine.

Kuna Soosaar on valdavalt ise oma filmide režissöör, operaator ja stsenaarist, siis see lubab tal oma portreeritavaga teha mida iganes. Aga mängufilmilisuse lõhn on Soosaare filmides alati juures olnud. Huvitav, miks ta ainult ühe mängufilmi on teinud?

ERIK NORKROOS: Soosaar lavastab oma nn dokumentaalfilme sellise kadedust tekitava osavusega, eelkõige aga lihtsuse ja enesestmõistetavusega, et vaevalt kellelgi tuleb pähe nende dokumentaalsuses kahelda.

Kuid Soosaar lähtub eelkõige endast, omaenda minast, ideedest ning vajadustest. Kui Sööt oskab tabada momenti, siis Soosaar hoolitseb selle eest, et temale vajalikud sündmused toimuksid temale vajalikul hetkel ning vajalikus kohas; kui Sööt varitseb ning valitseb täielikult juhust, siis Soosaar väldib seda ning tegeleb pigem õige või vajaliku momendi ajastamisega; kui Sööt tegeleb "ründamisega", siis Soosaar "tagala kindlustamisega".

Tahaksin lisada, et kuigi Soosaare käsitus oli esmakordsel läbivaatamisel justkui keerulisem ning meelikõitvam, oli Söödi film näilisest lihtsusest ning igavusest hoolimata palju sügavam ning vajas teistkordset läbivaatamist (minul vähemalt).

Vastupidiselt Soosaarele ei teadnud Sööt oma filmis, mida ütelda (tema usaldas juhust), samuti ei teadnud ka Meri, mida ütelda (tema hindas teatrit). See teadmatus ning

"kaos" kujundasidki Söödi filmis omapärase vaakumi, mis tungis filmivälisesse maailma ning löi taju millestki sellisest, mida ei saa seletada sõnadega. Viimase põhjuste või olemuse üle mõtlemine ongi minu jaoks huvitavam kui Soosaare 1+1+... manipulatsioonide jälgimine. Ent selge on ka, et nii nagu ei saa eksisteerida absoluutset tõde, ei ole kahtluse (või õnneks) olemas ka absoluutset filmitegemise õpetust, mida vastasel juhul saaks lahkelt loal Söödile ja Soosaarele soovitada. Seega on kõigile ja kõik (muidugi vastastikusel kokkuleppel) lubatud.

TARMO KRIMM: Õnnkombel eestlastel vedas, et paar kuud pärast "Eesti esimest kodanikku" valmis ka alternatiivne versioon presidendivalimistest - "Mina, Lennart Meri...".

Mulle on vastuvõetavam Söödi sekkumatu hoiak ja oskus tabada ning edasi anda tähtsat. Soosaare meetod - otsitud kaardrite oma suva järgi (valetades või mitte) monteerimine idee võimendamise nimel - on mäng ehk enda kõikvõimsusse lootmine. Arvan, et ülesande lahendamine Söödi meetodil nõuab rohkem tööd ja annet.

"Mina, Lennart Meri..." pole ehk Söödi parim film, kuid see annab meile harukordse võimaluse näha kaht versiooni ühtedest ja samadest sündmustest ning inimestest.

Söödi suhtumine toimuvasse on nii vastutustundlik, et ta tuleb puhtalt välja ka ohtlikest momentidest - Meri luuaga "platsi puhtaks" pühkimas -, reaalne võimalus libastuda banaalsusesse. Teater, särav ja heatujuline; tuleb see ehk põhimõttest: inimestele on vaja leiba ja tsirkust? Kui Söödi film kaldubki veidi tsirkusesse, siis Soosaare pakutav agitkava, kus üksteise järel kätteõpitud tekste ja luuletusi esitatakse, on veelgi mõttetum.

Dokumentaalfilm - see nimetus ise eeldab, et salvestatakse dokumenti, reaalselt sündmust. Kuna me ei suuda materjali monteerimata (loe muutmata) jätta, siis tuleks vähemalt tagada ülesvõtmise vahetus ja usutavus. Tänu Söödi suurepärasele väljapeetusele ja Soosaare fenomenaalsetele realsusarusaamadele, on meie filmiajaloo nüüdsest huvitav paarirakend: dokumentaalfilm "Mina, Lennart Meri..." ja mängufilm "Eesti esimene kodanik".

Soovitaksin neid levitada ja esitada alati koos.

URMAS LIIV: Meie kursusel on kolm S-tähega meest: Sakk, Sarnet ja Sirel. Kas võiks siit nüüd mõne lolli järelduse teha? Miks ka mitte...

"MINA, LENNART MERI...". Režissöör, stsenaarist, operaator Andres Sööt, heli Rein Urm, assistendid Külli Austrin, Jaan Rätsep, monteerijad Marek Toompere, Kalle Käärrik, filmi direktor Maie Kerma, tootja Reet Sokmann. Filmis on kasutatud MTV (Soome), Eesti TV ja Islandi TV arhiivimaterjale. Video, 57'32". "Eesti Telefilm" 1993. Esilinastus 6. veebruaril 1993.

"EESTI ESIMENE KODANIK". Režissöör Mark Soosaar, eriline tänu: Els Roode, Reet Maran, Kaare Kolbre, Ago Ruus, Tiit Nuudi, Kaj Grundström, Enn Värk, Harri Männil, Mark Kostabi, Enn Säde, Koit Ojamaa, Paul Gobel, Jörn Donner, *Finnair*, *Yleisradio* dokumentaalprogrammide juht Matti Juhani Karila; heli: MTV-studio, Pentti Vepsä. Finlab, Helsinki, värviline. MTV (Soome), Eesti TV ja Weiko Saava Film (Eesti). 1991-1992.



HELENA EENSAAR-TULVE on siidimuid Tartus
28. IV 1972. Praegu õpib Pariisi linnakonservatooriumis Jacques Charpentier' juures.

PERSONA GRATA HELENA EENSAAR-TULVE

On möödumas mu kolmas sügis Pariisis. Paljude pariislaste meelest on Pariis parim ja ainuke elamisväärtne suurlinn ja neil võib õigus olla. Teisalt tundub mulle, et selle linna pika ajaloos säilinud välisfassaad, millest ongi loodud unelmate imidži ja tänapäev, st praegune sisu meeleluu nimihulga ja elutempoga on omavahel kuidagi vastuolus. Prantslaslikult ära kujundatud parkidega kivilinn tekitab igatsuse looduse, millegi tõelise järele. Eesti soo - see on midagi erilist. Või Seitsi Alpid. Või Itaalia. Itaalia soojad värvid on rabavad: pruun, ooker, punane, kollane. Üldine õhkkond tundub sügavam ja otsekohesem, itaallased pole maneeride küüsis. Ja Rooma - selle sees on nagu üks teine, tõeline Rooma, pikas ajaloos on tema varjatud elu. Pariisis on raske leida rahu ja vaikust ning ma kujutan ette, et samas võib end tunda väga üksik. Õnneks oleme koos Jaan-Eiguga leidnud siin omad inimesed, sõbrad, kellele hullumeelsete ideede täideviimine on samamoodi omane kui meile.

Pariisis oleku imelisi märke näeb 1992. aasta adventiaega: Olivier Messiaeni orelimprovisatsioonid Sainte-Trinité kirikus. Missal laulis konservatooriumi gregooriuse koor, mille loomist oli Messiaen kunagi väga toetanud. Mul õnnestus seal kaasa laulda. Tundus, et seda hetke olid kaua oodanud nii koor kui ka Messiaen.

Uuemusi ka vallas valitseb armastusväärtne kirjusus. Vahel väidetakse, et sajandilõpu muusika areneb lihtsuse suunas. Ma ei ole selles kindel. Pigem on tegemist muusikakeele ja mõtte sisukuse täiustumisega, mis helilooja enda jaoks tähendab süvenemist. Püüdnud selle poole, see on ainus, mida oluliselt pean. Olen rohkem intuiitiivne tüüp, detailset konstruktsioonireeglite järgi ei suuda luua. Intuitsioonituleb algselt. Peaks leidma tasakaalupunkti, kus intuiitiivsus ja läbimõeldus täiendaksid teineteist. Et oleks teadmine, mida teen, aga oleks ka vabadus. Ma ei lähtu mitte niivõrd kindlast faktuuri- või kõlakujutelmast, vaid millestki hajuvast - värvist, tunnetusest... Kahe maailma - ideaalse ja reaalse - kokkupuudest... Nagu Hessel või Borgesel: pole kindel, et kujutatav reaalsus on olemas, aga ta võib ju olemas olla. Ideaalsetel asjadel on oma sisu.

Mind köidab meloodia. Ühehäälse luu- ma kogesin esimest korda Muusikakeskkoolis Toomas Siitani gregooriuse laulu käsitlustes: järsku avastasin seni uksetus seinas ukse ja mis selle taga... Praegu olen lummatud ka araabia ühehäälsest muusikast. Kui Euroopas muusika areng põhineb muutumisel, siis Idas on oluline asja sisse minek, nüansside leidmine. Seal on leidnud enda jaoks veerandtoonide tähenduse: selleks on ekspressiivsus.

Mul kulub loo kirjutamiseks palju aega - raske öelda, kas olen laisk, tegelen muude asjadega või lasen millelgi selgineda. Mulle meeldib jälgida, kõrvalt vaadata. Mul peab olema vaba olemine, mitte sund. Praegune kompositsiooniõppejõud Jacques Champentier, laseb mul olla, otsida. Samasuguse rahuga suhtus minusse ka Erkki-Sven Tüür Tallinna konservatooriumis. Meie harvad kokkusaamised tekitasid laienevaid mõ-

juringe - nagu kivi vettekukkimisel. Tüür julgustas, pakkus lahendusvariante, osutas võimalustele, nüanssidele. Õppisin palju, isegi kaudselt, tema maitset. Mulle meeldib tema loogika ja mõtlemisviisi. Mõjuvad on minu jaoks olnud ka klaveriõpetajad: Rein Mets Muusikakeskkoolis - see vähene, mis ta ütles, oli niivõrd mõtlemapanev, - ja Madis Kolk konservatooriumis, tema paralleelid, kujundlik keel.

Goethegümnaasiumis vaimustas akadeemilisus ja universaalsus. Meid tutvustati paljuga, et igaüks leiaks oma tee. Hiljem muutusid tähtsamaks isiklikud kontaktid, eriti konservatooriumi seltskonnaga: Mart Jaanson ja Andrus Kallastu pikad arutlused... On mõned Tartu inimesed, kellele ikka mõtlen. Mulle pakuvad inimesed huvi. Ütlesin juba, et mulle meeldib jälgida, ilma küsimata midagi teada saada. Mul tekib harva küsimusi - ma ei tea, miski pole ju selge.

Imidži tekitamise idee mulle ei istu. Nagu ilma ei saaks. 1990. aasta suvel, pärast esimest kursust konservatooriumis sattusin Bartóki-nimelisele kompositsiooniseminarile Szombathelys. Toorkordne olevat seni säravaim. Innustav õhkkond, impulsid, suhtlemine. Kõigele andis tooni György Ligeti - muide, tõsiselt Eestist huvitatu. Aga ma õppisin seal ka seda, et kuulsus pole midagi ihaldatavat, kadus piiteeditunne nn maailmanimede ees. Asja väärtus on asjas eneses.

Olen mõelnud, milline laps ma olin. Mälestused on põgusad ja väga kaugel, nagu kardina taga. Kuni Muusikakeskkooli üheksanda klassini olin väga arg. (Olen siiani, aga oskan seda ehk paremini varjata.) Tahtsin minna mujale, kas või saksa keelt õppima, aga siis hakkas hirmus kahju koolist ja muusikast. Kui vahetasin klaveri eriala kompositsiooni vastu, tundsin tohutut kergendust. See oli pöördepunkt. Oma "väikeses noorus" poleks ma kunagi arvanud, et muusika kirjutamine saab peamiseks, millega tahan tegelda.

Kirja pannud Kristel Pappel



THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1993

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MÄRT KUBO. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITOR: IMMO MIHKELSON. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

K. SISASK. So, laugh, laugh, ground floor! (20)

The current season at the Estonian Drama Theatre opened with Molière's "Women's School" staged by one of our most popular directors, the writer Mati Unt. As could be assumed, Unt offered the play's (externally) modernized version moving it from the 17th century into the contemporary setting. The critic, a French philologist, unravels the Molière's times background, praises the congenial translation by August Sang and calls the Drama Theatre's solution possible and quite successful in principle.

M. VISNAP. Vaarik, Unt and "Women's School" (23)

The theatre critic M. Visnap comments upon the new version of "Women's School" by Mati Unt. She speaks highly of Andrus Vaarik's interpretation of Arnolphe's role acclaiming it a qualitatively new stage in theatrical career of the popular actor. Unt's stage management is termed easily recognizable and very Unt-like. The critic extends credit to Unt's selection of the repertoire (Schiller, Mrozek, Strindberg, Havel, Ghelderode, Genet, Dorst, Mishima, Witkiewicz, Weiss, etc.) which she considers an indicator of his refined literary taste and great erudition.

The story of the Estonian ballet from different angles (48)

Lea Tormis, Estonia's greatest authority in matters concerning the history of the theatre introduces a comprehensive material centering around the history of the ballet. What particular date (and whether at all from a concrete date?) should the history of the Estonian professional ballet start from? Whether from the year 1913 when the first dance performance was given at the Estonia Theatre. Or from 1918 when the first permanent ballet company was engaged? (The latter is accountable for this year's celebrations of the 75th anniversary of the ballet at the Estonia Theatre). Or else from 1926 when Rahel Olbrei, choreographer and director started her continuous activities in the field hiring the company and laying the foundation for her school. The time also marks the beginning of the sometimes more, sometimes less public polemics with the involvement of proponents of classical

ballet and representatives of plastics and free dance.

From yesterday's to today's ballet with the help of Lia Leetmaa (49)

The discussion with a long-time teacher of Tallinn Ballet School Lia Leetmaa (b. 1924, actively engaged in teaching in 1948-1980), and one-time outstanding ballerina with perfect classical technique (awarded a Gold Medal at the international ballet competition in Brussels in 1939) who initially started her ballet studies in E. Litvinova's private studio and continued them in Leningrad, Riga and Moscow.

R. OLBREI. "My way as a choreographer" (63)

Rahel Olbrei, Estonia's leading and uniquely creative ballet director over 1926-1944 who, as a refugee, emigrated from Estonia in the fall of 1944, wrote down in Montreal in 1968 her credo as a choreographer, her vision of the formation and development process of Estonian ballet. Similar to many others she started her academic ballet studies in E. Litvinova's private studio improving her choreographic skills later on at rhythmic courses in Germany and afterwards under the guidance of Mary Wigman, R. von Laban. In her homeland, she was guided by the idea of linking and entwining classical and free dance traditions depending on the nature of the material, style, epoch, characters, etc. laying a special stress on the modes of expression specific to the personality of the performer.

L. TORMIS. Legend conservation law (77)

The article is a retrospective glance at the phenomenon of Helmi Puur (b. 1933), one of the most legendary prima ballerinas in postwar Estonia who made her debut as a Swan (Odette-Otilie in "Swan Lake") and who has retained in the people's mind her image of a true representative of subtle dance despite the fact that her dancer's career remained because of a tragic disease shorter than the anyway short creative period of a ballerina. The few roles created by her ("Giselle", "Chopiniana", "Tiina", "The False Groom", "Romeo and Juliet") were imbued with her personal "aura". The remembrances of Helmi Puur's gentle romantic dance have in the Estonian theatre-memory been amazingly lasting albeit almost thirty years have passed since her last appearance on the stage.

MUSIC

John Hammond answers (3)

John Hammond is probably the best white acoustic Delta Blues player in the world at the moment. In the interview, the man in his 50s explains his background, his musical influences, twists and turns of his career, his position as a performer. John Hammond appears to be a musician totally devoted to the blues - to the music he believes in. Blues is, in one form or another, the most basic music and emotion to all cultures in the world, sounds his conclusion explaining the growing popularity and universal appeal of blues.

M. JAANSON. I cannot see the right land (27)

The author analyzes the form, dramaturgy, semantics as well as the pitch and polyphony of the piece of choral music by Helena Eensaar-Tulve bearing the title "Exodus". In all attempt to generalize the composer's creative method which she calls deductive, the author comes to the conclusion that her work can undoubtedly be called an outstanding achievement. "Exodus" turns a new page in Estonian choral music and its author has every precondition of becoming a representative of the 21st century's European liberal art in Estonia.

I. MIHKELSON. David Hykes - Into the Music to the Man (33)

An American composer and singer, David Hykes is the founder of Harmonic Chant, based on the exploration of the harmonic series, the musical principle which is the source of melody, harmony and rhythm. Hykes aims to find a global musical language, simple and universal, which could symbolize the quest for contact with the sacred, with a level of being higher than oneself. Devoted to David Hykes' Harmonic Choir's forthcoming concerts at the festival of contemporary music "NYJD '93", the article offers the reader some information about Harmonic Chant, as a technique of singing as well as an overwhelming idea.

T. SIITAN. About old and new music (35)

"The 20th century music builds time bridges between the past and the present and it would be

wrong to explain it with the lack of vitality of the epoch," writes the author who throws some light upon a few relevant aspects of old and the 20th century music. "Contemporary man tries to explore himself and his cultural identity in broader than ever time and space."

Persona grata. HELENA EENSAAR-TULVE (93)

CINEMA

S. TEINEMAA. The 7th Annual Pärnu International Visual Anthropology Festival (37)

The 7th Annual Anthropological Films Festival took place in Pärnu and on Kihnu Island from the 5th to the 11th of September. Altogether about 50 documentaries were shown among which of greater international renown were "Madame L'eau" by French living classic Jean Rouch and "Black Harvest" by Bob Connolly and Robin Andreson (Australia) both of which were produced in 1992. Retrospectively, the Japanese anthropological films programme "Past and Present of Japanese Anthropological Film" and the works by Stefan Jarl (Sweden) were demonstrated. The Grand Prix of the festival was awarded to Heimo Lappalainen and Jouko Aaltonen (Finland) for their "Taiga Nomads". "The Light of Mykines Island" by Ulla Boje (Denmark) was named the best film among those treating life of islands.

The review is followed by an interview with the Head of the festival Mark Soosaar.

Meri, Rüütel and Ss (81)

The article introduces a "speaking chorus" of written analyses by students of the audiovisual chair of the Tallinn Teacher Training University on the topic "Estonian documentalists Mark Soosaar and Andres Sööt". The analyses were based on Mark Soosaar's "Estonian Citizen No 1" and Sööt's "I, Lennart Meri...".

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

miaeg oma väljenduses võrreldamatult teraviklikum meie sajandist. Mõeldagu siin üksnes meie aja trafaretsetele vastandustele "tõsine-kerge" või "süva-levi", mis oluksid varasemate aegade muusikas mõttetud, liiksaks meie aja väljendusvahendite ennekuulmatule paljususele. Ajaloo tundmine võiks aidata meil leida teisigi selliseid ajajärke, siis ei viiks kaasaja "segipaisatus" meid ka tingimata maailmalõpu mõteteni (vt Leo Semlek, "Muusikastiilide perioodüsteem", "Scripta Musicalia", nr 3-6; Tallinn, 1990).

Ajajärkudel, mida ajaloolased hiljem peavad üleminekuteks, aegadeks ajastute vahel, on sündmuste vahetud jälgijad olnud ennegi kohkunud kunsti väljendusvahendite justkui sihitust arengust erinevates suundades. Sellega koos käib tunnuslikult huvi mõne kaugema ajastu vastu, kust leitakse mingi osa iseendast. Mõlemaid tendentse ühendab üks - ärapöördumine möödunud ajastust. XIX sajandi romantiline muusika oli meie sajandi alguseks kujunenud kontsertmuusika normiks ja tänini on akadeemiline muusikaharidus aidanud sel normil edukalt püsida. Just "frakikontserdi" normile seavad end ühtviisi vastu nii meie sajandi avangardmuusika kui ka nn vanamuusika kontsert. Selle vaatenurga alt ehk ei üllatagi meid silmatorkavad sarnasused näiliselt nii kaugete valdkondade esteetikamanifestides. "Muusika muusikast", helikeel, milles kõik tuleb iseendast, elementaarsest muusikalisest ideest, tuleb kaasaja serialismi XV sajandi madalmaade polüfooniast. Meetrikas ja rütmikorralduses õpitakse nii vanast liturgilisest laulust kui ka prantsuse gootikast. Veneetsia hiilgeaegade ruumikõlade mängki on meie ajale hästi mõistetav. Esitaja otsib jälle aktiivset, loomingulist ja mängulist kontakti kuulajaga, helilooja jätab aga osa teose tekstist lahtiseks, et loominguprotsess jätkuks esitusel.

XX sajand pole leppinud romantismi nivelleeritud kõlavahenditega ja kõla on saanud üheks olulisemaks otsingute valdkonnaks. Huvi keskaja või renessanssmuusika vastu, erakordselt laia värvivaliku ja baroki kõlatundlikkuse vastu on siin sama loomulik kui otsingud eksootiliste või tehiskõlade maailmas. Varase muusika interpretatsioonidele

pole ajalooliselt autentse kõlapildi rekonstrueerimine olnud vist kunagi päris tõsine taotlus. Ettekantav sõltub selleks liiga palju ettekandjast ja vastuvõtjast, ja mõlemad on lootusetult kaasaegsed. Pigem on tegemist "sihipärase anakronismi printsipiiga" (Bernd Alois Zimmermann). Seesama on meie sajandi helilooja juhtmõtteks, kui ta stiliseerib või kasutab ajaloolisi pille/koosseise. Sihipärane anakronism - tsitaat (meloodias, harmoonias, kõlas) või stilisatsioon on ajaline võõrutusefekt, ja see on meie ajale iseloomulik nii kitsalt teose kui laiemalt muusikaelu tasandil.

XX sajandi muusika loob ajasildu mineviku ja oleviku vahele ning oleks vale seletada seda ajastu puuduliku vitaalsusega. Meie sajandi inimene otsib end ja oma kultuurilist identiteeti laiemast aegruumist kui kunagi varem.

*Kolm graatsiat, kolm üliolulist daami
eesti balletis juubelikontserdi õhtul
TMK-le poseerimas.
Vasakult: HELMI PUUR,
MAI MURDMAA ja KAIE KORB.
19. september 1993.*

H. Rospu foto





Arnold Rütlist tegi Mark Soosaar filmi "Eesti esimene kodanik" (1992) ning Lennart Merit jäädvustas Andres Sööt teosega "Mina, Lennart Meri..." (1993). T. Volmeri foto