

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

# TMK



11

/1997

## XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1997

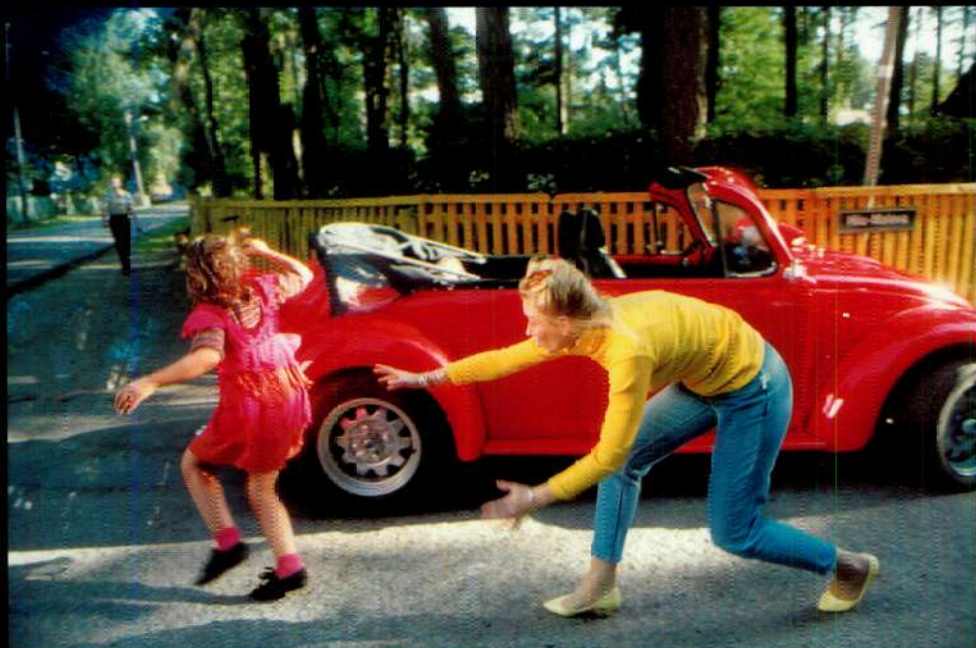
### Esikaanel:

"Hortus Musicus" oktoobris 1997.

*Harri Rospu foto*

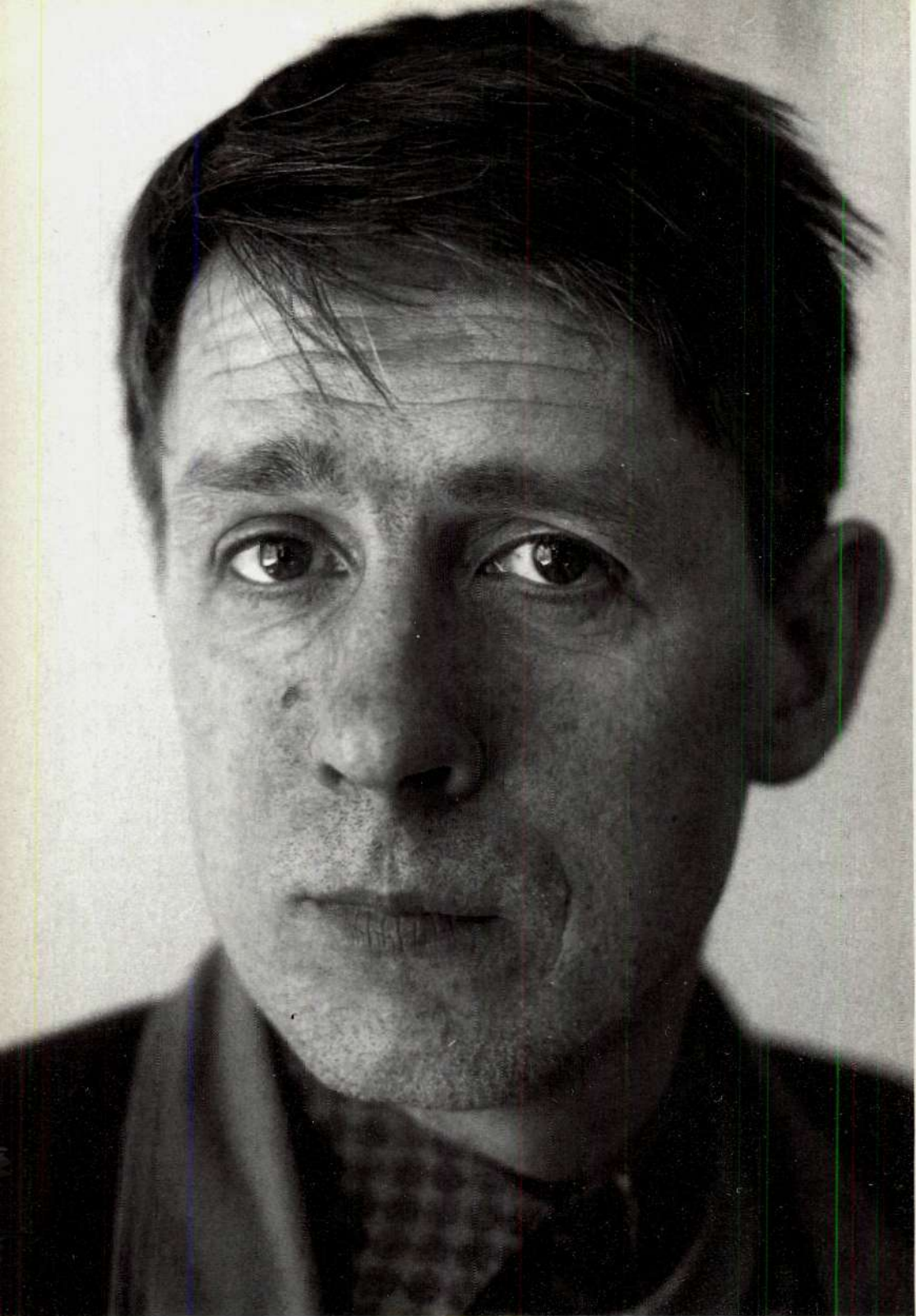
"Kallis härra Q" ("Rao Heidmetsa Filmi-  
studio", 1997). Režissöör Rao Heidmets.  
Avarii tekitanud Saara (Gabriele Guardado)  
paneb jooksu, teda püüab kinni koida tema  
poolõe ema (Laine Mägi).

*Aroo Iho foto*



## SISUKORD

TEATER		
Ivika Sillar	KAKSTEIST VIHAST MEEST ( <i>Mikk Mikiveri lavastus "Vanemuises"</i> )	18
	GENIAALSETE DILETANTIDE KOOLITAMISEST ( <i>Poola teatriõppejõudude vestlusring</i> )	30
Margot Visnap	LAVAKUNSTIKATEEDER 40 GENIAALSETE DILETANTIDE TAIMELAVA	35
Ingo Normet	KES TA ON?	36
Kalju Komissarov	TEATRIÜLIÕPILASED — TÄNA VEEL OLEMATU TEATRI TEGIJAD	41
Priit Pedajas	AVATUD KOOL	43
Andres Noormets	MA KARDAN MURDUMISE PUNKTI	45
Margot Visnap	KOMMENTAAR. KULTUUR MÜÜB	46
Tiit Palu	TEATRISEMIOOTIKA	84
MUUSIKA		
Margit Peil	"HORTUS MUSICUS" 25 KOGU ELU ON EDASIMINEK ÕITSEMISE SUUNAS...	12
Evi Arujärv	METAFOORI KÜTKES	47
Rauno Remme	SELJAGA ALTARI POOLE ( <i>Multimeediaetendusest "Pühamu"</i> )	53
Vaike Sarv	SETU ITKUVIISI ANALÜÜS INTERAKTIIVSETE STRUKTUREERIMISMEETODITEGA II	63
Merike Vaitmaa	PLAADIKAJA 1994—1997 II. ( <i>Erkki-Sven Tüüri autori-CDde arvustustest</i> )	76
Kristel Pappel	KOMMENTAAR SALZBURGI FESTIVALILE 1997	81
Ruth Alaküla	REKORDKONTSERT HÄNDELI JA TULEVÄRGIGA	89, 96
KINO		
	VASTAB RAO HEIDMETS	3
André Bazin	FILMIKEELE ARENG II	26
Tatiana Elmanovich	JUMAL JA SAATAN I ( <i>Headus ja kurjus Ameerika nüüdisfilmis</i> )	57
Jaak Lõhmus	CANNES'I LÄBIPAISTEV FESTIVALIEKRAAN	71
Sulev Teinmaa	PERSONA GRATA. ILMAR RAAG	90



# VASTAB RAO HEIDMETS

---

Sinu stuudio nimi on "Rao Heidmetsa Filmistuudio". Kas sa ei tahtnud mõelda välja näiteks "Ikaros Filmi" või "Freya Filmi"?

Stuudio on loodud 1991. aastal. Sain Cannes'i festivalil kokku ühe Rootsi telemehega, ta käis mööda maailma ringi, korraldas *workshop'e* ja õpetas lapsi filme tegema. Ta pakkus mulle välja võimaluse, et leiaksin Tallinnas rühma õpilasi, tema muretseks raha ja meie teeksime filmi; mina oleksin laste juhendaja. Lõin ruttu stuudio, et seda saaks ametlikult korraldada. 46. keskkooli kunstiklass tegigi kümne-minutise lamenukkfilm, lapsed kirjutasid stsenaariumi, olid kunstnikeks, nukufilmis võtsime materjali üles, lapsed liigutasid nukke ja pärast valisid muusika. Nimeks oli "Jaani seiklused kuldsel rootsi ajal", valmis film läks Rootsi.

Mulle soovitati, et kui teen välismaalastega koostööd, meeldivat neile, kui ma julgen panna omaenda nime stuudio nimesse sisse. See olevat usaldusväärne, polevat tegemist aferistiga.

**Pragu lõpetad mängufilmi "Kallis härra Q". Kas see on selle stuudio esimene töö?**

Stuudio nime all sai tehtud väheke reklaamfilme. Ka üks välisministeeriumi tellitud Andres Söödi dokumentaalfilm valmis siin. Tallinnas käis sõprusvisiidil esimene võõriigi sõjalaev, ameeriklaste "Haves". Sööt tegi filmi, mina olin esimest korda produtsent. See oli vist 1993. aastal.

Firma oli viis aastat vana, kui alustasime "Härra Q-d". Mõte mängufilmi teha oli mul ammu, otsisin head lugu. Kui leidsin Aino Perviku raamatu "Kallis härra Q" ja lugesin selle läbi, tundus see mulle nii filmilik, ning siis läks kõik kiiresti. Lugesdes jooksis pilt silme ees, vaatasin, et visuaalselt oleks see päris põnev lugu. Minu meelest on Eestis tihti probleeme stsenaariumidega, hea algmaterjali leidmine on üsna keeruline. Perviku lugu tundus dramaturgiliselt väga hästi läbitöötatud, ma arvan, et me Indrek Rohtmetsaga, kellega koos stsenaariumi kirjutasime, ei suutnud seda väga ära rikkuda.

Kaks aastat tagasi novembris alustasime tööd käsikirjaga, samal ajal hakkasin uurima, kuidas ja millal filmirahasid jagatakse. Prognoosisin päris täpselt, et kui viia rahakomisjoni üks hea alusmaterjaliga lastefilmi stsenaarium, siis võib see läbi minna. Juunikuu paiku oli raha filmimiseks juba käes.

**Miks sa läksid mängufilmi? Kas nukud ei ole head näitlejad?**

Nukud ei ole intelligentsemad kui režissöör, aga ühel heal, õppinud näitlejal on togeltintelligents, režissööri ja tema enda oma. Lõpptulemus on seega oluliselt parem kui nukude puhul.

**Kas kinos on fotogeenilisus olemas?**

Kindlasti.

**Agaga kas on ka fotogeenilisi nukke? Inimene on selline, et mõni näib fotol ja ekraanil lummav. Noor Alain Delon oli küllalt tühi olend ja noor Lembit Ulfsak ka vahel ainult kõnnib filmis, aga sa loed ta näost väga palju. Või Greta Garbo, kes oli isiksusena paras kana, vaatas ekraanil suurisilmi, aga me ise lisasime juurde palju filosoofiat. Kuidas on nukudega?**

Nukudegagi on nii, et mõnda võib kohe näidata, ja iga nurga alt, ning ta paisatab huvitav. Teine mõjub aga sellisena, et väga suurt plaani ei saa teha, katsud üld- ja keskplaaniga hakkama saada. See sarnaneb inimesega, kuidas ta on välja kukkunud. Mis asi on aga fotogeenilisus, seda ei oska keegi öelda, ilmselt varjude mäng

näol, kuidas lohukesed näos jätavad varje. Mõnel tundub pealtnäha tobe nägu olevat, aga vaatad seda läbi kaamera ja paned talle valguse peale ning kõik on hoopis teine asi. Selles mõttes on tänavalt äärmiselt raske otsida näitlejat, tuleb ikka proov ära lasta teha ning vaadata koos valgusega ja läbi kaamera.

Riigi raha eraldatakse filmile alati vähem kui vaja. Enamasti räägitakse algul välispartneritest, hiljem kaovad need ära. Kas sul toetajaid ka oli?

Oli. Kuid kapitalismi tingimustes võib kuue kuuga üks tippfirma unustatud olla. Loodan, et Eesti kinoga sidumine ei tekita veel firmades kabuhirmu, sest filmisöbralikke ettevõtteid on ennegi ära kadunud.

Filmi "Kallis härra Q" võttes läksid päris kiiresti ja ladusalt. Sa ei pidanud sõitma Aafrikasse ega Peterburi, nagu oli vajalik teiste mullu töös olnud filmide puhul. Tähendab see, et arvestasid reaalseste oludega ja valisid suhteliselt lihtsa filmiprojekti?

Pidin seda tegema, mina panin finantsplaani maha ja ainukeseks eesmärgiks seadsin filmi valmistegemise. Ma ei saanud vigurdada ega bluffida, ma teadsin täpselt lugu ja tunnen Tallinna olustikku ning kui palju miski maksab. Tegin eelarve kolm miljonit ja sellega tulen ma täpselt välja, kuigi aasta on mööda läinud ja kõik kallinenud.

Vanasti oli "Tallinnfilmis" nii, et suvel toimusid võtted ning aasta lõpuks valmis film. Mujal maailmas on see enamasti ka praegu nii. Meil viimasel ajal lähevad võtted suhteliselt kiiresti, pärast hakkab aga kõik venima. Miks?

Võtted peavadki kiiresti minema, sest kõige suurem raha väljaminek on sel ajal. Mul oli nelikümmend viis võttepäeva ja selle ajaga kulutasin ligi kolmveerandi rahast. Järeltööd tehakse väikese seltskonnaga ja otsides, kus saab odavamalt. Võttes on nagu masin, lükkad need käima ja sinu asi on sellega kaasa joosta, seda enam ei peata.

Algul lootsid filmi valmis saada eelmise aasta lõpuks.

Lootsin jah. Kuid jäin montaaži kallale mõnulema. Siis kadus Soomes

*"Kallis härra Q". Laine Mägi ja Kertti Viilas mängivad ema ja tütart.*



*"Kallis härra Q"  
üks peaosatäitja  
Kertti Viilas (Sigrid).*

laboratooriumis kolm plaani ära ja me pidime ootama 1997. aasta vanalinna päevadeni, et need stseenid uuesti filmida.

**Oled ühes isikus produtsent ja režissöör. Kas sa ei mõelnud sellele, et teha mõnes stuudios, mis varem mängufilme teinud?**

Kolm miljonit on häbematu väike raha. Sellega on võimalik filmi teha, aga tuleb igal pool koonerdada ja maksta kõigile vähem, kui nad väärt. Kui lähen mõne teise firma alla, siis võtavad nad kohe osa rahast endale. Mul oli soov ise kontrollida raha liikumist lõpuni, et film valmis saaks. Et mõni produtsent ei ütleks ühel hetkel, et raha on otsas ja täna me enam võttele ei lähe.

**Tähendab see, et produtsenti eraldi polegi vaja.**

Ei, selline töö käib tervise peale. Režissööre tuleks kaitsta. Arvan, et kaks kohustust koos ei mõju niipalju filmi kunstilisele küljele, kui just tervisele. Olen ka inimene, aga pean tegema kahe filmis väga olulise isiku, režissööri ja produtsendi töö korraga.

**Kas produtsendil on vaja mingeid erilisi teadmisi?**

Välismaalt raha hankimiseks oleks vaja kindlasti erilisi teadmisi. Meil sellist inimest ei leidu. Praegusel hetkel on Eesti produtsent inimene, kes tunneb meie hindu, teab, kust midagi saab ja kui palju miski maksab. Ja võtab iga päev vastu mingeid otsuseid.

**Sinu võttegrupis oli operaatoriks kogenud filmimees Arvo Iho, kunstnikeks mängufilmis algajad Ene-Liis Semper ja Raoul Kurvitz. Kuidas grupis töö kulges?**

Minu meelest oli grupp absoluutselt õnnestunud. Ei olnud ühtegi, kes oleks hakanud oma tahet või nägemust peale suruma. Arvan, et üks põhjus oli ka see, et mul oli kõik varem väga täpselt paigas, isegi liiga täpselt. Mul oli tehtud pildirida valmis, tuhat pilti. Iho küsis algul, kas me hakkame multifilmi tegema. Mul olid neljasekundised plaanid. Eeltöö oli nii suur, et ettevalmistus- ja võtteajal sisulisi probleeme eriti palju ei tekkinud. Ainuke mure oli olla iga päev graafikus ja teha



kakskümmend viis plaani ära. Võte oli ainuke töö, ei istunud maas ega joodud kohvi ning arutatud, mis nüüd edasi teha. Teadsime täpselt, mis tuleb edasi teha. Ei tekkinud võimalust, et keegi oleks saanud loomingulisse kööki sekkuda ja pakkuda, et teeme teisiti. Sellisel juhul sain ma öelda, et siis oleksime pidanud juba eile ja üleile need ja need asjad teisiti tegema. Siis aga oleks tulnud teha kuu aega vahet, et edaspidine teisiti korraldada, sest kõik on omavahel seotud.

Küll oli mul palju abi lhost; meil oli suurepärase klapp. Ta on tõeline proff ja pealegi töötanud varem lastega. Ta tegi väga palju tööd, üks plaan oli teise otsas, pidevalt tuli relsse, kaamerat, valgust ümber seada — kui meil oleks viletsama kehaehitusega operaator olnud, siis poleks ta pingele vastu pidanud.

Mul on hea meel, et ta nõustus, algul võttis ta pika mõtlemisaja.

#### Kas film on kollektiivne töö?

Filmi ülesvõtmine on kollektiivne töö, aga ettevalmistus, kui olen režissöör, ainuisikuline. Ma ei kujuta ette, et tuleme kokku — stsenaaristid, režissöör, operaator, kunstnik — ja hakkame arutama, et mis me nüüd teeme. Võime korra istuda koos, kui minu töö on tehtud ja ma tean täpselt, mida ma tahan. Siis võin ma oma taotlustest rääkida. Kui aga kõik hakkavad rääkima, pudeneb asi käest.

Tahan teha ikkagi autorifilmi, nii nagu on animatsioonis. Kirjutati ise endale stsenaariumi ja olen režissöör, siis tunnen läbi ja lõhki materjali ning teen nagu oma asja.

#### Peab režissöör olema diktaator või läheb film ise vahel kokku?

Ükskõik, kuidas sa filmid, kokku läheb ta nii ja naa. "Aktuaalse Kaamera" prügikastist võid võtta linte, sellest on võimalik ka midagi kokku panna — montaaž on niivõrd mõnus asi. Igasugustest asjadest saab kokku panna filmi, kas ta on aga see film, mida sa oled varem mõelnud, seda ma ei tea. Ilmselt ta ei ole see, küll saad aga mingi loo teha.

Kui režissöör on enne filmivõtteid kodus teinud korralikku eeltööd ja teab, mida ta tahab saada, siis ei pea olema väga diktaator. Selleks muutud siis, kui võtte ajal tunned, et asi libiseb sul käest ära, kui teised suudavad esitada filmi kohta selliseid küsimusi, millele sa ei oska enam vastata. Kui sa annad otsad käest ära ja ei jälgi enam materjali, siis on sul ainuke võimalus muutuda diktaatoriks ning öelda: nüüd olge vait ja teeme nii, nagu ma ütlen, sest ma ei oska vastata sellele, mida mult küsite. Ideaalsel juhul ei peaks olema diktaator.

Keegi kriitik märkis, et mitmed režissöörid on teinud neljakümne kahe aastasel väga isikliku filmi, markantsemateks näideteks Federico Fellini "8½" ja Andrei Tarkovski "Peegel". Sinu viimane animafilm "Elutuba" tundub ka mõneti isiklik — seal mängis sinu tütar ja tegemist on liblikatega, neid sa lapsepõlves püüdsid; tegid selle küll pisut nooremamana, samas oli see "Tallinnfilmis" sinu kaheksas ja pooles film, kui arvestada, et ühe juures olid vaid stsenaarist.

*"Kallis härra Q". Siğridi poolõde Saara (Gabriele Guardado) koos oma emaga (Diana Klas).*



*"Kallis härra Q". Pätid Tallinna vanalinnu majakatusel kaklemas. Näitleja Tarmo Männard on sattunud kulturist Marek Kalmuse haardesse.*





Ma arvan, et "Elutoas" ei ole siiski tegemist minu probleemidega. Mul oli hea lapsepõlv, sellel tüdrukul seal filmis on aga probleemne lapsepõlv.

**Mis on sind sinu filmide juures puudutanud, on neis midagi ühist?**

Nad on kõik ikka täiesti erinevast leerist. Ühine joon on vahest see, et oled hakanud tegema maailma parimat filmi, aga välja on tulnud nii, nagu ta on. Oma tänava parim film.

**Mitme joonisfilmitegija puhul on vihjatud Priit Pärna mõjule. Sinu puhul pole seda tehtud, samas on Pärn tegev olnud sinu nelja filmi juures.**

Pärn on mind tugevasti mõjutanud, ma olin tõsiselt õnnelik, kui sain temaga koos tööd teha. Juba varem, kui ta alles hakkas filme tegema, meeldisid mulle tema karikatuurid, istus tema stiil. Ta on olnud mõne minu filmi kunstnik ja ideede autor. Ilmselt arusaam, mõttesuund, maailmanägemine mõnevõrra meil ühtib. Seega, kui rääkida minu mõjutajatest, oleks rida järgmine: Pärn, Chaplin, Fellini, Buñuel.

**Kuidas sa üldse filmi sattusid?**

See on suhteliselt juhuslik, inimene satub sinna, kus ta on, ilmselt juhuste kokkulangemise tõttu.

**Sa õppisid Tallinna Polütehnilises Instituudis?**

Ma tahtsin tegelikult minna Tartusse bioloogiat õppima, seal oli aga suur konkurss. Ma polnud klassi kõige parem õpilane, kartsin, et võin jääda välja ja sattuda vene sõjaväkke. TPIs konkursi polnud. Kuna ma hingelt ei olnud päris reaallala inimene, siis otsisin endale tegevust. TPIs ostsime koos sõbraga kaamera ja hakkasime väikseid filme tegema. See andis hingele jõudu. Siis läks aga lahti "Päratrusti" värk, sõbrad Jaak Arro ja Hardi Volmer olid läinud ERKIsse, nemad moodustasid

*"Kallis härra Q". Filmi teine peategelane Saara (Gabriele Guardado) hoiab Pudelinehe (Peeter Volkonski) käest kinni.*

Arvo Iho fotod



instituudis "Päratrusti" ansambli ning seal oli ilus komme pidude ajal filme näidata. Kuna mina kaamerat tundsin, siis kutsuti mind sellesse punkti operaatoriks.

**Mis aastal tegutses "Päratrust"?**

1976 läksin TPIsse, "Päratrust" oli 1977—1979.

**Kas siis sai filme teha ka ilma tsensuurita?**

Noh, selliseid "Päratrusti" filme sai lõdvalt teha ilma tsensuurita. Kui sa raha ei taha saada, siis ei ole kedagi ütlemas, kuidas peab tegema. Neid filme võis ka peol rahulikult näidata. Need polnud poliitilised, vaid tuginesid absurdile ja naljale.

**Neid võib tagantjärele hinnata kui Eesti esimesi avangard- või *underground*-filme.**

Tagantjärele küll. Sellal oli nende tegemine aga lihtsalt tung. Kes seal kõik ei olnud, ka Ott Sandrak, kes nüüd Volmeri filmidele stsenaariume aidanud teha.

**Palju neid filme üldse oli?**

Seal oli juba enne mind mehi, kes tegid kaameratööd. Minu ajal jäid vee peale "Neurootiline pärastlõuna", "Tšarli läheb Tallinna" ja Tarkovski "Stalker" paroodia või meie versioon "Kalkar". Need olid 16-mm lindil mustvalged filmid.

**TPIsse tulid sa Pärnust.**

Õppisin Pärnu 2. keskkoolis.

**Sa ütlesid enne, et sul oli õnnelik lapsepõlv. Miks?**

Arvan, et kõigile lastele tundub tema lapsepõlv õnnelik. Ma elasin linna ääres, meil oli oma väike maja ja oma tänav ning punt poisse, me võisime teha, mida tahtsime. Meil polnud kodust keeldu peal, käisime, kus tahtsime. Tallinnas kogu aeg keelatakse lapsi: vaata, et sa üle tee ei lähe, vaata, et auto ei tule, ära jää hiljaks, sest pätid liiguvad. See oli aga äärelinn, seal ei juhtunud kunagi kellelegi midagi halba, kuidagi turvaline tundus. Kõik oli: meri, jõgi, jalgrattad ja poisid.

**Kes su vanemad olid?**

Ema oli kooliõpetaja, isa elektriinsener.

**Maailm on muutunud, kas praegu filmid, mida teed, on kaup?**

Ma arvan küll, et filmid on kaup.

**Millal inimesed sinu kaupa ostavad, kinno vaatama lähevad?**

Kui neile meeldib minu kaup.

**Kellele sa filme teed? Endale? Publikule? Mida sa arvestad?**

*"Papa Carlo teater", 1988. Esmakordselt cesti nukufilmis kasutatakse siin inimsuurusi nukke.*

*"Elutuba", 1994. Nukuteatri näitleja Oskar Liigand (vanaisa) ja Kadri-Ann Heidmets (tüdruk). Selles animafilmis mängivad nukkude asemel päris näitlejad.*



Tegelikult vene ajal tegin puhtalt endale. Sellepärast kirjutasingi ise stsenaariumi, et saaks teha oma lugu. Siis oli lihtsam, teadsin, kes on vaenlane ja kuhu väravasse tampida, see oli selge. Vene ajal ei mõelnudki sellele, kas film on kaup. Kes teda vaatas ja kus filmi näidati, ei huvitanud üldse. Oluline oli teha nii hea film, et pääseks sellega festivalile. Kuna Venemaal tehti tohutult multikaid, kõiki aga festivalile ei saanud saata, siis tuli teha nendest parem film — selles mõttes oli küllaltki kõrge lattu. Tänu filmile sai vene ajal natuke Euroopas liikuda.

Praegu on film kaup nagu kõik muu, mida siin kapitalismis tehakse. Hea on muidugi, kui sa sisimas sooviksid teha sellist filmi, mida teised tahavad vaadata. Pole vist õige kitsalt isiklikku probleemi lahata selle suure rahaga, mis film praegu maksab. Pead olema veendunud, et need on tõepoolest tähtsad asjad.

#### **Kas sa tahad inimest mõjutada või tema meelt lahutada?**

Ma olen seda meelt, et keegi ei tohi kedagi vägisi mõjutada. Mina võin pakkuda mingitest asjadest ühe variandi ja seda inimestele näidata — et minu nägemus on selline ja nende asi on otsustada, kas neile see meeldib või mitte.

#### **Missugune peaks olema Eesti film, millel on midagi öelda ning turgu, vaatajat ka väljaspool Eestit?**

Kindlasti ei tohi film jutustada Eestimaast. Minu meelest on see esimene tingimus. Välismaal ei huvita kedagi Eesti probleeme; ei maksa olla nii naaivne, et teeme Eesti asjast filme ja läheme nendega maailmaturule. Lahata tuleb inimeste probleeme, kindlasti on palju ühist hiinlastel ja eestlastel ning sellest tuleks filme teha, nii et hiinlanegi tunneks, et tegemist on tema enda isikliku probleemiga. Ma ei lähe vaatama Läti mängufilmi Läti probleemidest.

#### **Rahvuslikku filmi sa siis ei tunnista?**

Rahvuslik ongi minu arvates, kui eestlane lahkab, lahendab globaalset, üldinimlikku probleemi eestlase ajuga. Minu arvates ei ole filmis rahvuslik see, et sööme kama ja käime eesti rahvariietes.

#### **Mida sa pead enda kõige suuremaks saavutuseks?**

Et "Papa Carlo teater" oli Cannes'i festivali võistlusprogrammis, et "Noblesse

*"Noblesse oblige", 1989. Üllite filmi on toodud elusuurused nukud ja nukustatud inimesed.*



obligee" oli Hiroshima festivali programmis nimega "Best of the World" — sinna valiti kümme filmi. Ka Espinho *grand prix* "Papa Carole".

**Mida loed praegu oma elukutseks?**

Ilmselt režissööriks olemist.

**Lõpetasid TPI, kuidas sa nukufilmi sattusid, kas sind ei suunatudki pärast instituuti kuhugi tööle?**

Suunati Kilingi-Nõmme elektrivõrku, ma hoidsin sellest eemale ja mulle saadeti kaks ähvarduskirja, lubati asi prokuratuuri anda, kui ma välja ei ilmu. Selle peale läksin ühte alevisse majavalitsusse elektrikuks, et saaksin kahe kuu pärast "Tallinnfilmis" tööle tulla — nukujuhiks kui majavalitsuse elektrik.

Ma olin TPI ajal aasta akadeemilisel puhkusel ja parajasti sellal korraldas Elbert Tuganov režissööride täiendõppekursuse, ma tegin proovitöö, mind võeti vastu stuudiosse ja töötasin seejärel aasta "Tallinnfilmis".

**Nukufilmis sa alustasid lastefilmidega ja liikusid täiskasvanute filmide suunas. Kes tegelikult peab üldse nukufilmi vaatama: mis tähendab nukufilm lastele või täiskasvanutele?**

See ongi probleem. Firmat nimetatakse küll nukufilmistuudioks, mõtled ise stsenaariumi välja, kuid hetkegi ei mõtle laste peale, ainult sellele, et film festivalile läheks. Järelikult peab filmis olema mingi globaalne mõte, absurd, mingi nipp või nüke, mis mõjuks. On muidugi eraldi žanr — lastenukufilm. Need, mis "Tallinnfilmis" on tehtud, ega need lastefilmid ole. Ja ma ei arva, et ka täiskasvanule peaksid need huvi pakkuma. Kui oled ikkagi raske tööpäeva ära teinud, miks peaksid siis vaatama "Papa Carlot" või "Noblesse obligee'i", nad on ängistavad. Need filmid on ikkagi gurmaanidele, mingile kolmekümnele inimesele või sõprade ringile maailmas, keda sa tunned.

**Esimesed filmid, nagu "Tuvitadi" või "Kaelkirjak", on ikkagi lastele.**

Need muidugi, ka "Serenaad" on lastele.

**Paistab, et ühel hetkel tüdineb nukufilmitegija lastefilmidest ära ja tahab teha midagi täiskasvanutele?**

Ei, isegi mitte seda. Mingil hetkel on vaja hakata uut filmi tegema ja siis vaatad, mis ideed on. Tegelikult me kunagi mõtlesime Jaak Arroga, et võiksime teha filmi Pöial-Liisist, kui saaksime meeletult ilusad nukud. Teeksime niisuguse hinge mineva filmi.

**Kas muinasjutud on lastele või täiskasvanutele? Muidugi, lapsed loevad, täiskasvanutel pole aega lugeda. Kas Hans Christian Andersen on lastele või täiskasvanutele? Miks tundub, et lastefilm on justkui vähemat kui täiskasvanutele mõeldud, tihti lööb selline toon läbi. Lastefilm on ehk mõnes asjas lihtsam, ei ole nii rafineeritud. Lõpuks, kas Miki-Hiir on täiskasvanutele või lastele? Tegelikult küll lastele, sest ameeriklased ongi suured lapsed. Ja praegused märulimuinasjutud on klassikaline linnafolkloor — muinasjutud, mis mõeldud täiskasvanud lastele. Aga Priit Pärna "Aeg maha", on see lastele või täiskasvanutele?**

Ma arvan, et see on kõigile, ta aitab absurditaju arendada ja näitab, et asju võib vaadata teisegi nurga alt. Ütleme, et see on koguperefilm.

**Miks Eestis ei ole õudusfilme? Et elu on ise õudne?**

Ei ole sellepärast, et Toivo Kurmet jättis Raplas oma projekti pooleli, raha sai otsa, muidu oleks päris hulk olnud. Projekt nägi ette mitu-mitu seeriat õudusfilme. Mina tegin seal ka üht *soft*-õudukat, anekdoodi järgi.

**Kahes nukufilmis olid sul inimsuurused nukud, mida varem Eestis polnud kasutatud. Kust sa selle peale tulid?**

Ei mäletagi enam täpselt.

**Inimsuurusi nukke võib näha ka Jan Švankmajeri filmides. Oma viimases filmis kasutas ta nende kõrval rohkem küll juba elavaid näitlejaid.**

Tegelikult kõige huvitavama filmi saakski, kasutades näitlejana inimest, kuid muutes aega nagu animatsioonis. See pakuks põnevaid tehnilisi ja visuaalseid lahendusi, kuid näitleja ei püsi paigal, teda on raske filmida nii nagu nukku.



*"Tallinnfilm"* sürrrealistid nuku- ja joonisfilmist 1986. aastal. Istuvad: Tõnu Talivee, Miljard Kilk ja Hardi Volmer, tema taga Riho Unt; seisavad: Rao Heidmets, Mati Kütt, Priit Pärn ja Heiki Ernits.  
Tõnu Talivee foto

### Mida sa tahad teha järgmiseks, kas anima- või mängufilmi?

Ma tahaksin väga teha mängu- ja nukufilmi täielikku segu, kus näiteks on üles võetud lõik Viru tänaval toimuvast ja sama sündmust näidatud nukudekoraatsioonidega, et näitlejate kõrval oleksid samades kostüümides nukud. Tiheda montaažiga saaks selle kõik omavahel segi ajada ning vaataja ei mõistakski täpselt, millal on miski. Eeliseks oleks aga, et saaks kasutada võtteid, mis mängufilmis ei ole võimalikud.

### Kes on kõige mõjuvam nukk eesti nukufilmis?

Üldiselt minule ikkagi Ott kosmoses.

Me olemegi eesti filmis teinud ainult kunsti ja ei ole mõelnud kaubandusühiskonnale. Ämblikmeeste kõrval võiks müüa Pliuhkameid või Otte.

See tahaks äri- või majandusosakonda, mis teeniks lisaraha.

### Missugune spordiala sobiks režissööriametiga kokku?

Kuna ma olen maadlust teinud ja ka Priit Pärn ning Janno Põldma on seda harrastanud, siis järelikult maadlus viib inimese režissööriks ja aitab seal püsida.

### Kas sul on ka õpilasi? Kui vana sa oled?

Nelikümmend üks. Mul on kaks õpilast: kümneaastane tütar Kadri ja viieteistaastane tütar Anete.

Vestelnud JAAN RUUS ja SULEV TEINEMAA

## KOGU ELU ON EDASIMINEK ÕITSEMISE SUUNAS...

"HORTUS MUSICUS" 25



1981. aasta paiku: Raivo Tarum, Riho Ridbeck, Tõnis Kuurme, Taivo Niitvägi, Joosep Vahermägi, Peeter Klaas, Valter Jürgenson, Vallo Tarum ja Andres Mustonen.

*Kalju Suure foto*

*Muusikaga tegelemiseks on kaks viisi. Esimene on konkreetne töö ooperimajas või sümfooniaorkestris — püsivates institutsioonides, kus enamik muusikuid ei pea pidevalt mõtlemata interpretatsiooniprobleemidele ja harilikult ei teki väga erinevaid arusaamisi Mozarti või Verdi lavateostest.*

*Teine viis on tegutseda omaette, väljaspool bürookraatlikku süsteemi. Sellega kaasnevad muidugi omad raskused, kuid samas on interpret alati vaba tegemaks just seda, mis luuvi pakub, otsimaks tõe, väljendamaks isiklikke kunstilisi arusaamu. Selle tee on valinud ka "Hortus Musicus".*

(Andres Mustonen)

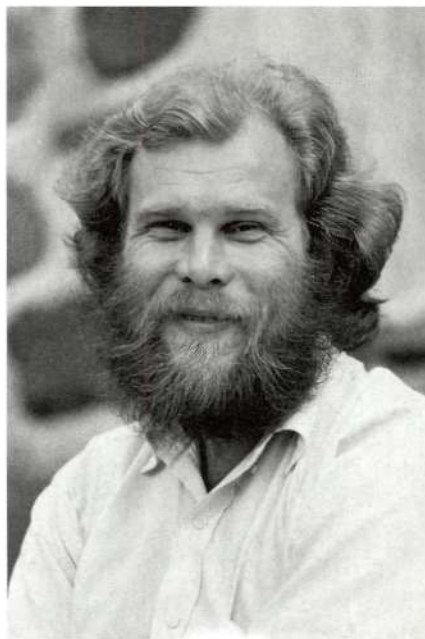
1972. aasta septembris alustas konservatooriumi I kursuse tudengi Andres Mustoneni eestvedamisel tegevust varajase muusika ansambel, mis õige pea võttis endale nimeks "Hortus Musicus" (tõlkes "muusika aed"). Sinna koondusid inimesed, keda ühendasid sarnased huvid ja otsingud, soov leida muusikas ilu ja harmooniat ning panna see elama. Ühine loominguiline põlemine kaksikümend viis aastat "Hortus Musicuse" nime all on pikk aeg, mille jooksul on kujunenud välja ansambli põhiline suundumus, neile omane mõtteviis. Sellele on aidanud kaasa mitmed isiksused, sündmused ja olukorrad. Esimestel tegevusaastatel kuulusid ansamblist Helle Urma (Mustonen, sopran), Ülle Laido (metsosopran), Merike Lokuta (alt), Külli Linask (sopran), Joosep Vahermägi (tenor), Jaan Arder (bariton), Riho Ridbeck (bass, löökpillid), Andres Mustonen (kunstiline juht; viiul, plokkflööt, *viola d'amour*), Tõnis Kuurme (fagott, *dulcian*, plokkflööt), Olev Ainomäe (pommer, krummhorn), Valter Jürgenson (tromboon), Paavo Muts (fagott, plokkflöödid), Andrus Järvi (altviiul), Allar Kaasik (tšello), Taivo Niitvägi (viiul, plokkflööt) ja Paul Mägi (viiul, plokkflööt, flüügelhorn).

Esimene avalik kontsert toimus Kiek in de Kökis 1. oktoobril 1972. Sellele eelnes pikk ettevalmistav periood, mis sai alguse juba Andres Mustoneni ja teiste ansamblliiikmete õpingute päevil Tallinna Muusikakeskkoolis.

Vaimsus oli ühtne, seisukohad teravad. Ühine hoiak oli, et muusika lõpeb Bachiga, hilisem on "jama". Protest oli suunatud nii XIX sajandil tekkinud romantiliselt vohava, pidevalt väreleva esitusmaneeeri vastu (radikaalse suuna esindajad maailmas on näiteks Gustav Leonhardt, Frans Brüggen) kui ka N. Liidus tollal valitsenud valede, teadmatus ja mõttetute tabude vastu.

"Hortuse" töökspidamiste väljendusvahendeiks said vanad pillid ja tavalisest erinev esitusmaneer, mida toetasid ajaloolised kostüümid ning esituspaigad. Teadmisi esitatava muusika kohta saadi põhiliselt kirjandusest ja heliplaatidelt. Oli ka üksikuid toetajaid ning õpetajaid. Üks oluline õpetaja oli Heimar Ilves, suurt moraalselt tuge pakkusid ka Hugo Lepnurm ja Arvo Pärt, vastastikku rikkastavad olid suhted vene muusikute Anatoli Ljubimovi, Anatoli ja Tatjana Grindenko, Gidon Kremeri, Lazar Bermani, Natalia Gutmani, Oleg Kagani ja teistega, paljudega neist kestab vastastikune lugupidamine ja sõprus tänaseni.

Alternatiivse kunsti pakkumine ning tegijatest õhkuv vaimsus lõi ansambli ümber



Ansambli juht Andres Mustonen.  
Foto Andres Mustoneni kogust

erilise salapärase oreooli, see tõmbas publikut ligi. Suur publikuhuvi sundis ansamblit uue repertuaari pakkumise nimel proovides fanaatilisel tööd tegema.

1976. aasta oktoobrist asus "Hortus Musicus" tööle Eesti NSV Riikliku Filharmoonia koosseisulise kollektiivina. Algas tihe kontserditegevus Eestis ja eriti Nõukogude Liidus, umbes tosina aasta jooksul sai see suur maa risti ja põiki läbi sõidetud. Eriline saavutus oli esineda Leningradi Filharmoonia Suures saalis 1977. aastal — see oli Pärdi "Tintinnabuli" esiettekanne Leningradis.

Ansambli koostöö Arvo Pärdiva on Eesti muusikalukku jätnud olulise jälje. Heli- looja stiililine uuenemine oli väga tihedalt seotud Mustoneni ja "Hortus Musicusega", muusikaga, mida ansambel siis mängis. Tema loominguile iseloomulik varajase muusika traditsioonidest tulenev selgus ja heakõlalikus sobis igati "Hortuse" otsingute ja töökspidamistega. Pärdi ideede teostumine kontserdilaval oli lõpptulemus, milleni jõuti tänu sügavale üksteisemõistmisele.

"Tintinnabuli"-lood kõlasid esmakordselt ansambli esitusel 25. oktoobril 1976. aastal Tartu ülikooli aulas ja 27. oktoobril Tallinnas "Estonia" kontserdisaalis.

Suureks õnnestumiseks kujunes 1979. aastal ansambli esimene välisreis "vabasse maailma", "Helsingi pidunädalatele". Festivalil, kus esineti kõrvuti Natalia Gutmani,



Paavsti vastuvõtul Vatikanis 1989. aastal.  
Foto Andres Mustoneni kogust

Tallinna raekoja Kodanike saalis  
1988. aasta paiku: Tõnis Kuurme, Eva Punder,  
Joosep Vahermägi, Helle Mustonen,  
Arvo Haasma, Peeter Klaas, Elar Kuiv,  
Andres Mustonen, Riho Ridbeck, Raivo Tarum,  
Tarmo Toom, Imbi Tarum, Guido Kriik,  
Mail Sildos, Neeme Punder, Jaan Arder ja  
Olev Ainomäe.

Tunne Kelami foto



Emil Gilesi, Isaac Sterni, Oleg Kagani, Zubin Mehta, Peter Schreieri ja teistega, pandi publik elevusest kihama ning meelitati kriitikutelt välja rohkesti tunnustust. Aasta pärast läksid "Hortuse" kontserdid Helsingi samal festivalil väga menukalt ning ansamblit peeti seal soosituimaks esinejaks. Siitpeale avanesid "Hortusele" kontserdisaalide ukсед kõikjal maailmas. Ansamblist sai oodatud külaline rahvusvahelistel varajase muusika festivalidel nii Euroopas kui ka Ameerikas.

1980. aastal oli ansambli koosseis järgmine: Helle Mustonen, Marje Tralla (alt), Joosep Vahermägi, Riho Ridbeck, Peeter Klaas (*viola da gamba*, krummhorn, flööt), Taivo Niitvägi, Neeme Punder (flöödid), Vallo Tarum (pommer), Raivo Tarum (tsink, krummhorn, löökpillid), Imbi Tarum (klavessiin), Tõnis Kuurme ja Andres Mustonen; vokaalne juhendaja oli Tiit Tralla.

Välismaiste esinemiste rida jätkus mitmel festivalil, "Helsingi pidunädalate" kõrval olid ansambli jaoks olulisemad Bratislava muusikapidustused. Repertuaari põnevamaks pooleks neil päevil oli XIII sajandist pärit muusikaline draama "Taanieli mäng". Tegelikult oli see ansambli kavas olnud ka varem, kuid ainult tavalise kontsertettekandena. Nüüd tehti sellest soomlaste tellimisel ümber kontsertlavastus, mida esitati Helsingi





Barokkmuusika päevad 1996 Mustpeade Maja Valges saalis: ees Joosep Vahermägi, Jaan Arder ja Riho Ridbeck, taga Valter Jürgenson.

Arno Saare foto

Temppli aukion kirkko's. Seda filmis ka Soome televisioon. Draama ettekandel ja filmimisel olid lisaks ansambli põhikoosseisule kaastegevad kaheksa lauljat Eesti Filharmoonia kammerkoorist, sealhulgas lauljana ka Tõnu Kaljuste. Etenduse kostüümid kavandas Riina Babitševa.

Välisreisid ei tähendanud "Hortuse" jaoks siiski mitte ainult kontserte. See oli ainuke võimalus viia end kurssi reaalse muusikaeluga mujal maailmas. Ansambli juht Andres Mustonen on lõputult kasutanud võimalusi viibida muuseumides ja raamatukogudes, et täiendada teadmisi ning repertuaari, püüdnud pidevalt kursis olla sellega, mida uut pakuvad vanu käsikirju uurivad muusikateadlased repertuaari ja interpretatsiooni alal. Mõnigi kord tunti kibedust paratamatult kitsaste võimaluste pärast, olgu siis pillide hankimisel või muus osas. Isoleeritusele vaatamata püüti käia ühte sammu maailma muusikaeluga ning saavutada seal arvestatav tase.

1983. aastal loodi "Hortus Musicuse" juurde lisaks põhikoosseisule barokkansambel — 4 viiulit, alt ja *basso continuo*; mängiti ajastule omase viiulikäsitusega — kasutati soolkeeli ja barokkpoognaid. Ansambli barokk-koosseisus mängisid viiuleid Andres Mustonen, Ülo Kaadu, Mail Sildos ja Eva Punder (Käesel), alti Arvo Haasma, oboed Olev Ainomäe ja flööti Neeme Punder, *basso continuo*'d Tarmo Toom (tšello), Peeter Klaas (violoon) ja Imbi Tarum (klavessiin).

Vastutusrikkamad sõidud tulid 1986. aastal, esmalt "Praha kevadele". "Hortus Musicus" oli Eestist esimene sel rahvusvahelisel suurüritusel, kus kohtusid maailma tippmuusikud. Järgnesid "Carinthia suvi" Austrias, Schleswig-Holsteini muusikafestival —

Kielis, Lübeckis ja Hamburgis; ning Kopenhageeni suvefestival. Kõige olulisem oli vahest Malmö barokkfestival, kuhu tulid kokku paljud juhtivad barokkmuusika spetsialistid — Amsterdami barokkorkester Ton Koopmaniga, *Consort of Musicke* Anthony Rooley'ga Londonist, Emma Kirkby jt. Seal toodi kaasa ka kaks esimest ehtsat barokkviulit, ning mis kõige olulisem, saadi kutse järgmiseks aastaks vanamuusika maailma tipp-sündmusele — Hollandi varajase muusika festivalile Utrechti.



Andres Mustonen Arvo Pärdiva helilooja 60. sünnipäeva kontserdil Rakvere kirikus 11. IX 1995.

Arno Saare foto

Nii andis "Hortus Musicus" 1987. aastal kolm kontserti VI Hollandi varajase muusika festivalil Utrechti, kus olid kohal selle ala "vägevad" Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Jos van Immerseel, Ewald Kooiman, *La Petite Bande* Sigiswald Kuijkeniga, *The Tallis Scholars* Peter Phillipsiga ja paljud teised. Asjatundjad kiitsid ansambli suhet muusikaga, oskust luua kontserdi atmosfääri ning nende põnevaid tõlgitsusi. Kritiseeriti aga pillide kvaliteeti ja kõlakultuuri. Siin selgus hortuslastele eriti teravalt, kui raske on suletud süsteemis kaasas käia maailma muusikaeluga.

Selle perioodi repertuaarist kerkis esile XI sajandist pärit liturgiline draama "Tractus Stellae — Herodes ja kolm Hommikumaa tarka", mille käsikirj oli avastatud alles paar aastat tagasi Zagrebis, "Hortus" kandis seda ette nii oma Saksamaa ringreisil kui ka Utrechti festivalil. Vastleitud vanadest töödest kandsid nad Saksamaal esmakordelt ette ka Augustin Pflgeri "Jeesuse seitse sõna ristil" (1670).

Vaatamata Moskva ametkondade vastuseisule, õnnestus ansambli 1988. aastal sõita Lääne-Berliini festivalile *Bach Tage*, seal edasi viis tee Jugoslaaviasse, Belgiasse, pikaajalise traditsiooniga Brügge vanamuusika festivalile, Poolasse — "Muusika vanas Krakówis" jm.

1989. aasta suveks oli Malmö ja Utrechti festival tellinud programmi Giovanni Gabrieli ja Samuel Scheidti mitmekoorimuusikast. See oli suur projekt, mille raames "Hortus Musicus" osales koos muusikutega kaheksalt maalt: Rootsi ansamblitega *Ensemble Sinkadusum*, *Stockholm Motet Singers* ning rahvusvahelise koosseisuga *Concerto Palatino*, solistideks David Cordier (kontratenor, Köln), Jan Honeyman (tenor, Pariis), Richard Vistreich (bass, London), Mikael Bellini (kontratenor, Rootsi), Carl Unander-Scharin (tenor, Rootsi) ja Lars Arvidsson (bariton, Rootsi). Eestlastest esitas suuremaid soololõike Jaan Arder. Projekt toodi N. Liitugi — Leningradi, Moskvasse ja Tallinna. Rahvusvaheline koostöö jätkus edaspidigi, soome ja rootsi muusikutega kanti järgmistel ülestõusmispühadel Stockholmi saksa kirikus ette Johann Valentin Mederi "Matteuse passioon".

1989. aasta tõi ansambli rännukaardile juurde Ameerika Ühendriigid: maikuus esineti Bostoni varajase muusika festivalil, järgnes kontsert Columbia Ülikooli kirikus New Yorgis. Eriliseks kujunes sama aasta Itaaliareis, mille kulminatsiooniks oli kahtlemata paavsti vastuvõtt Vatikanis.

80-ndad aastad olid ansambli sisulises mõttes pikk eneseteostuse ja proovilepaneku aeg. Samm sammult mindi edasi ning võideldi kätte endale kindel koht Euroopa muusikute hulgas. Neil aastail anti umbes sadakond kontserti aastas. Sama palju energiat kulus repertuaari hankimisele, selle ajaloolise tausta ja esitust puudutavate seisukohtade tundmaõppimisele või lihtsalt olemusvõitlusele. Jõudnud varajase muusika tippuritusele Utrechti, oli edaspidi võimalik püstitada juba üksnes puhtmuusikalist laadi eesmärke: otsida jätkuvalt uut repertuaari ning leida muusikas uusi nüansse, minna rohkem sügavuti.

Kui 80-ndatel aastatel teostas ansambel ennast põhiliselt välismaal, siis 90-ndatel kandus raskuspunkt tagasi Eestisse. 1990. aastal alustati kaks aastat tagasi rajatud "kodus" Väravatorni laupäevaste kontsertide sarjaga.

*Väga oluline on kunstniku tegevus seal, kus ta elab. Oma kultuurikontekstil on ainulaadne tähendus kõigele seal loodule.* (A.M.)

Mõndagi on ansambli tõekspidamistes muutunud. Aastate jooksul on arusaamad

interpretatsioonist tublisti laienenud. Aastatepikkune kogemus lubab autentsust välis- tamat mängida varasemat muusikat ka hiljem valmistatud instrumentidel, muutmata või lahjendamata seejuures teose sõnumit. Kostüüme ja esinemispaiku, mis varem olid esituse lahutamatud koostisosad, hinnatakse meeelolu loojana ka praegu, kuid pakutavat helikunsti ei peeta enam neist tingimata sõltuvaks. Ansambli liikmete suurenev professionaalsus on võimaldanud esitada uut "vana" repertuaari järjest rohkem.

*... ükski asi ei seisa paigal, kõik liigub ja ükski hetk ei kordu...* (A.M.)

Andres Mustonen ja teisedki ansambli liikmed ei seosta end ühegi Läänes tekkinud koolkonnaga. Teadlikult on püütud hoiduda konkreetsetest esekujudest ja jäljendamisest, mis aga ei tähenda, et puuduks kontakt teiste muusikutega. Kõige tähtsam on isikupära ja loomingulisus.

Esitust puudutavad konkreetsed teadmised, ajastu vaimu tundmine, mängukogemused, aga kindlasti ka tugev emotsionaalne laeng aitavad "Hortus Musicuse" kontsertidel veenvat ja mõjuvat tulemust saavutada.

Ansambli tegevusest on tänaseks välja kasvanud nii Mustoneni individuaalne liin ("Suure Muusikaakadeemia" sari) kui ka teiste liikmete esiseisev muusitseerimine väljaspool "Hortust". Peeter Klaas, Neeme Punder, Jaan Arder, Ivo Sillamaa, Robert Staak, samuti nüüd juba ansamblist lahkunud Raivo ja Imbi Tarum ja Taivo Niitvägi esinevad võimekate solistidena ja ansambli- tidena ka iseseisvalt. Samas on tähelepanuväärne, et kõigis Mustoneni ettevõtmistes väljaspool ansambli on tema kõrval suuremal või vähemal määral olnud ikka "Hortus Musicuse" liikmed.

Kui varajase muusika interpretatsioonist juhindub enamik praegusi juhtivaid koolkondi üldistest esitusprintsipiidest ja üksikute teoste kontseptsioonist enamasti ei räägita, siis hilisema ajastu, näiteks klassitsismi teosed on enamasti seotud kindlate esitus- traditsioonidega. Kui Mustoneni tõlgitsus selles vallas on mõnigi kord olnud probleemaatiline, siis ilu ja sügavus muusika tõlgitsemisel, mida ta temale omase energiaga välja pakub, on kuulajat haaranud.

Tänavusel Viljandi vanamuusika festivalil, kus tähistati ansambli 25. tegevusaastat, kinnistus mõte, et "Hortus Musicus" on loonud omalaadse maailma meie muusikaelus. Selles kulgevad kõrvuti "Hortuse" endiste ja praeguste liikmete üsna eripalgelised suundumused. Tõestuseks võis Viljandis kuulata "Linnamuusikuid" Taivo Niitvägi juhatusel,

"Concerto festivot" Raivo Tarumiga eesotsas, Peeter Klaasi loomingulist ühendust "väikerinG", lisaks meenuvad möödunud aastatest gambamängud Erin Headley'ga ja Anatoli Grindenkoga, "Tallinna Barokksolistid", "Rondellus" Robert Staagi juhatusel, Viljandi Linnakapell ("Hortusest" aasta vanem) Peeter Klaasi juhendamisel. "Hortus Musicus" on olnud alaline külaline Viljandi festivalil. Viimasel aastakümnel on nimetatud muusikapidustused olnud otseselt ansambli hoiakute peegeldaja, sest niikaua on kunstiline juht olnud Neeme Punder.

Tähtis osa ansambli ja Mustoneni eneseteostusest on juba aastaid seotud Barokkmuusika päevadega Tallinnas. Nende eelkäijaks võiks pidada 1978. aasta Varajase ja nüüdismuusika festivali. Tänu aastate jooksul loodud tihedatele sidemetele Euroopa ja Vene muusikutega, on sellel festivalil Eesti kuulaja

ette toodud maailma parimad varajase muusika spetsialistid. Nii on tänavuselegi, järjekorranumbrilt üheksandale festivalile oodata Gidon Kremerit, Taani plokkflöödimängijat Michaela Petrit, Soome metsosopranit Monica Groopi, USA klavessinisti Edward Parmentier' d, Egiptuse-Kreeka duot *Mediterraneo* jpt.

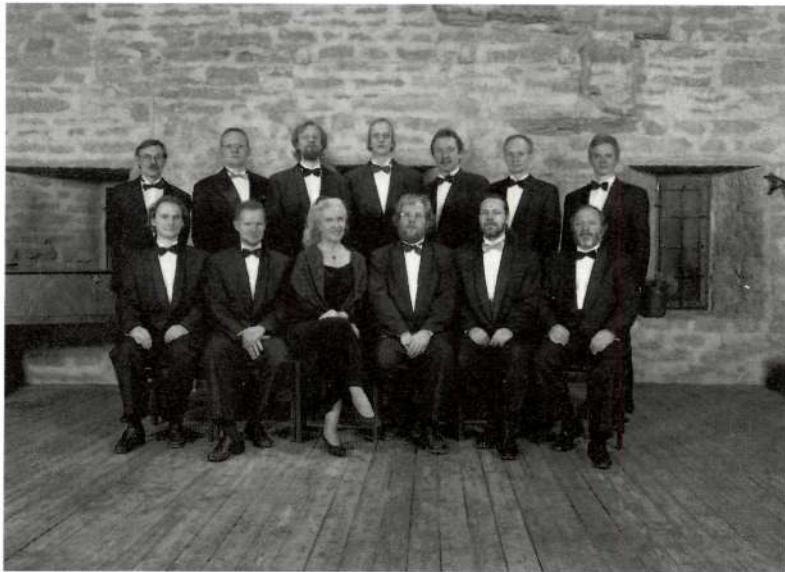
Kakskümmend viis aastat on "Hortus Musicus" otsinud ja leidnud kindla tee, mida mööda saab minna edasi.

*Kogu elu on edasimineku õitsemise suunas...*  
(A.M.)

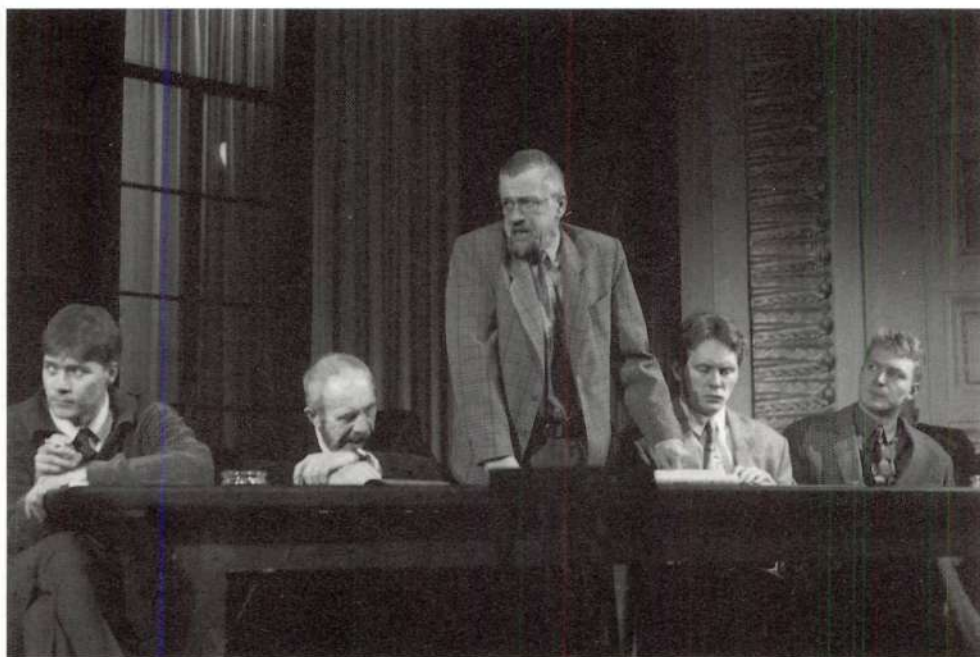
Selle aja jooksul on välja kujunenud nii mõndagi: ansambli esitustase, programmide valik ja selgepiirilised, koht tänapäeva kultuurimaastikul. Nii keskaja askeetlik, kui ka 17. sajandi elurõõmust pulbitsev muusika on "Hortus Musicuse" igapäevane leib. Ansambli tegevust on ikka ajendanud kuulaja tegelik soov ja huvi.

1997. aastal: I reas: Robert Staak (lauto, kitarr), Peeter Klaas (*viola da gamba*), Helle Mustonen (sopran), Andres Mustonen, Joosep Vahermägi (tenor) ja Jaan Arder (bariton). II reas: Ivo Sillamaa (klavessiin), Imre Eenma (violoon, *viola da gamba*), Neeme Punder (flöödid, *rauschpfeiff*, krummhorn), Riho Ridbeck (bass), Valter Jürgenson (tromboon), Tõnis Kuurme (*dulcian*, pommerid) ja Olev Ainomäe (pommerid, flöödid, krummhorn).

Arno Saare foto



## KAKSTEIST VIHAST MEEST



R. Rose, "Kaksteist vihast meest", "Vanemuine". Lavastaja Mikk Mikiver, lavastaja assistent Raine Loo, lavakujundaja Ervin Õunapuu, kostüümikunstnik Mare Raidma, helilooja Lepo Sumera. Esietendus 4. aprillil 1997.

Teine vandekohtunik — Riho Kütsar, Kolmas vandekohtunik — Ants Ander, Neljas vandekohtunik — Raivo Adlas, Viies vandekohtunik — Andres Dvinjaninov, Kuues vandekohtunik — Ain Mäeots.

Jaburate komöödiade aeg näikse eesti teatris läbi olevat. Möödunud hooajal "Vanemuise" Tallinna toodud repertuaaris oli küll vähemalt üks selline, kus oli kahju näitlejatest ja iseendast, saali täitnud publikust rääkimata. Seekordses "Vanemuise" külalisesenduste valikus domineeris tõsidus. (Kuhugi see komöödia meie teatripildist loomulikult ei kao, ainult neid tuleb ettevaatlikult valida.)

"Kaksteist vihast meest" on telenäidend, mille järgi on loodud teatrilavastusi ja üks hea film (rež Sidney Lumet), mis minu-

ealiste enamikul vaatamata ei jäänud. 1958. aastal mõjus see film avastuslikuna. Stsenarist Reginald Rose on sotsiaalselt tundlik autor, kelle kavatsus on selge ja ühemõtteline: väärtustada ühiskonna silmis üksikisiku elu, tema valikud ja vastutus. Sama aastakümne populaarne inglise teatrikritik Kenneth Tynen on pannud tähele, et tol kümnendil muutus vähehaaval mõiste "tsiviliseeritud inimene". Kui enne oli selle mõiste sisuks eelkõige haridus, kasvatus, käitumislaad, siis nüüd lisandusid nendele nõuetele huvitumine ühiskonna probleemidest ja vastutus-

võime, nii iseenda kui ühiskonna ees. Sõjahavad olid armistunud ning inimkond seisib silmitsi uue probleemirägastikuga. Sellest filmist on meelde jäänud Henry Fonda nukker ja nõudlik pilk, teised näitlejad on aeg meelest pühkinud.

Stsenariumil on spetsiifiline, kaamera-  
tega arvestav, osavalt komponeeritud üles-  
ehitus. Teatrinõuded on teised. Kaksteist  
meest vahetpidamata laval ja aktsioonis, olgu

bule toodi lavale lillekimp, siis saal reageeris  
momentaanselt, soojalt, pooldavalt, selle eest,  
et ta on Helend Peep, teatrimees Iisakult, kes  
on nii kaua püsinud ja püsib ikka veel. Mis  
rollivõimalused seal ikka olid, tuleb lohva-  
lohva sisse, toob midagi, viib midagi, kuulab  
käske ja valvab ukse taga, et kord oleks ma-  
jas. Lõpus korjab ükskõikse näoga laualt joo-  
gitopsikuid, ta teeb seda iga jumala päev, vaja  
need topsikud ära korjata, võib-olla veel



"Kaksteist vihast meest".

Seitsmes vandekohtunik — Andrus Allikvee, Üheksas vandekohtunik — Heikki Haravee,  
Kaheteistkümnnes vandekohtunik — Tiit Palu, Esimene vandekohtunik — Jüri Lumiste.

siis tekstiga või ilma. Episoodide huvitavust lavastuses ei määra mitte teksti rohkus, vaid näitleja enese maksmapaneku võime. Oskus iseennast omal jõul orbiidile suunata. Tege-  
mist on ideenäidendiga, näitleja siiski lihtsalt  
ideede ruupor olla ei saa, tema peab kaasa  
tooma ka oma isikliku vereringe ja isikliku  
sapi, et elustada skeemi. (Antud juhul seda  
näidendit skeemiks nimetada on muidugi  
patt, ta on kindlalt midagi rohkemat.) Sellises  
lavastuses tõuseb näitleja isik esile, tahab ta  
siis seda või mitte.

**Helend Peep** on laval kolmeteistkümn-  
nes. Valvuri osa. Lavaaeg lühike ja killus-  
tatud. Aga kui oli lõpuapplaus ja Helend Pee-

mõni paber ära panna, mõni uks lukustada  
ja siis ära kottu minna. Nii iga päev. Ja kui  
teda ühel päeval enam pole, siis kõik kohtu-  
nikud ja advokaadid panevad tähele, imes-  
tavad ja kõigil on kahju. Tuleb välja, et oma  
rahuliku ja hoolika tatsamisega oli ta kõigile  
olnud vajalik. Ta häälestas kohtumaja korrale.  
Korralikkusele.

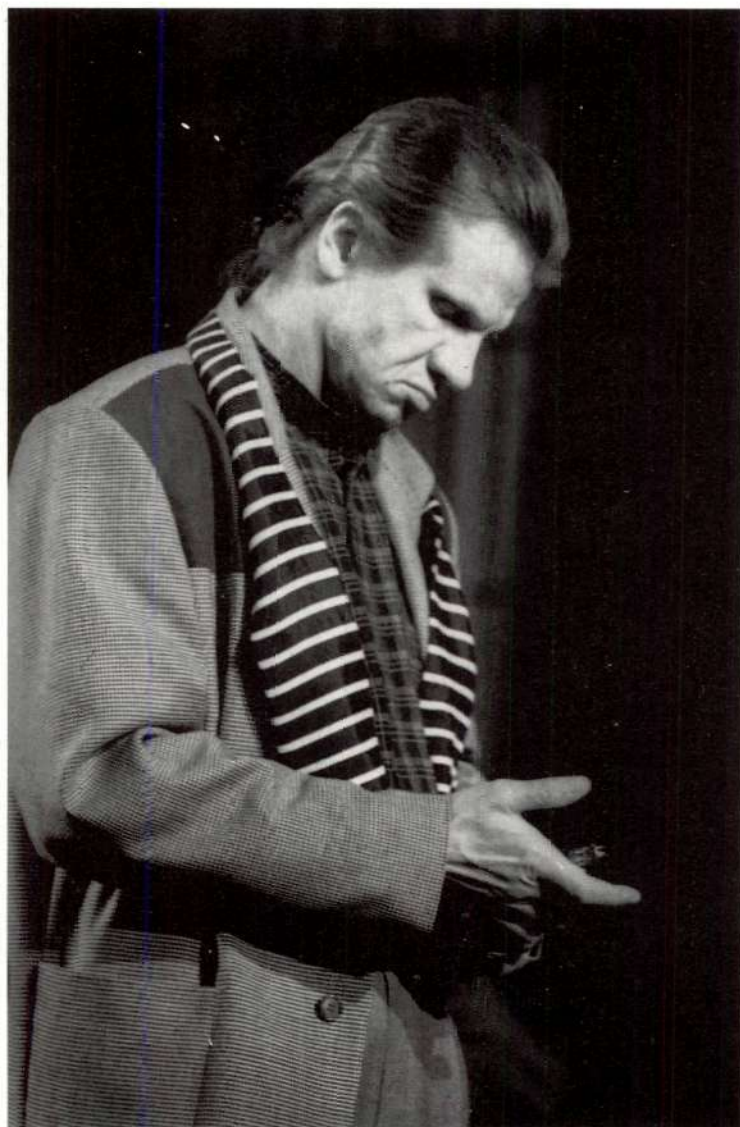
Režissuur — see on seoste loomine. Sel-  
lises lavastuses tundub, et režissööri polegi  
olnud, näitlejad toimivad ise. Aga ei toimi ise.  
Režissöör on delikaatselt varjunud, aga tema  
loodud konstruktsioon töötab, episoodid ha-  
kuvad, lavaline tegevus on liigendatud, rüt-  
mid paigas, näitlejatele on antud head või-

malused n-ö suurteks plaanideks, montaaž on tihe, pinge tõuseb ja kokkusurutud kahe-tunnisel lavaajal on erikaalu ja väärtust.

Kas kõik näitlejad tulevad toime? Mitte kõik. Kuigi hea on neid vaadata lõpus kumardamas — kas ongi igal teatril kaksteist vihast meest välja panna, nii et rida ulatub kulissist kulissini ja mälu järgi on mõni ikka üle ka jäänud. Kaksteist meest on trupi tuumik, vähemalt nii palju peaks neid küll igas teatris olema. Kõik kaksteist rolli pole otsetabamused. Ka selles lavastuses nagu enamasti alati, on hetkiti tühja lavaaega, kui osaleja põrnitseb tühjusse ja simuleerib äge-

dat mõtteprotsessi, on enesekordamist, mänguvõimaluse mahamagamist, tekstiputerdusi ja nii tehnilist kui ka tehisebotsiooni. Nad on eristatavad. Tehniline petab vaataja ära, tehise ei peta. Tehniline on vajalik, päevad ei ole vennad, näitlejal peavad psühhotehnika tööriistad alati varnast võtta olema, et igaõhtustest lavapingetest auga välja tulla. Kas teater on siis pettus? Ei. Ma ei tea teist kohta, kus tõehalus oleks nii määrav.

Mingi metamorfoos on toimunud **Hannes Kaljularvega**. Rollijaotuse järgi on ta peategelane. Nagu ütlesin, sama osatäitja filmist on mul siiani meeles, loomulikult mitte



"Kaksteist vihast meest". Kaheksas vandeohtunik — Hannes Kaljularve

roll, vaid mingi ähmane peegeldus rollist. Kaljujärve isik, teod ja tekst peavad käivitama selle lavaloo, kõik ülejäänud toimib ainult järelduslikel alustel. Kui käivitaja, kui etenduse mootor, tema rollilahendus töötab. Aga midagi sellise ideedraama abstraktsusest ja steriilsusest on ka näitlejale üle kandunud. Tema koht on vasakul nurgas, kust ta kui karpil suletud mängukloun õigetest hetkedel välja hüppab. Tema enese inimlik lavaloleku ja tegutsemise motivatsioon ei selgu. Erilisi võimalusi selleks nüüd antud ka ei ole. (**Jüri Lumiste** on mingi sama vastuolu, just nagu juhib kogu protsessi, aga ometi ei juhi ka. Masin töötab omapead ja oma sisemist loogikat pidi. Aga talle on antud soolokoht, kus ta teatab, kes ta on ja millega tegeleb. Ning näitleja Jüri Lumiste kasutab selle võimaluse hülgavalt ära.) Lakoonilisusest võib välja kasvada vaesus, suletusest stamp. Selline ligipääsmatu, lukustatud karpinimene, kaitsekiip üles tõstetud, ähvardav pilk silmis — ära surgi mind. Heroilise raudmehe mask. Mingi inimlik mõõde oli püütud talle anda, väike kõnedefekt, mis üldpilti elustaks, aga see võte eriti palju juurde ei lisanud. Seega lavastuses olid nagu osad ümber vahetatud, Hannes Kaljujärvest ei saanud loo peategelast, lavastuse eetiliseks baromeetriks ta ei kujunenud. Peategelased olid ülejäänud üksteist vandemeest, pingevali kasvas neist välja, aga oma rolli kui kogu loo käivitaja täitis Kaljujärv auga. Kas ta taandas end ise või ta taandati, seda ma ei tea. Kas ma tahan öelda, et Hannes Kaljujärv on näitlejatüüp, kes ei suuda kanda, st mängu üksi oma õlgadele ja vastutusele võtta. Suudab. Just äsja nägin teda Tammsaare muuseumis "Ugala" teatri vabaõhuetenduses Vargamäe Andresena, kus neil koos Jaan Rekkoriga (Pearu) on väga tõsiseltvõetavad osatäitmised.

Selle lavastuse puhul ei tahaks ma rääkida mitte kontseptsioonidest ega rollitõlgendustest, vaid niisugusest vajalikust asjast nagu näitleja jalad. Näitleja kõnnakust. Eespere talus on ruumi laialt. Teatrilaval, olgu ta nii suur kui tahes, ei saa ühest lihtsast kõndimisest iial kujuneda sellist sümbol-kujundit nagu sellises vabaõhulavastuses. Laval natuke astud, ja kuliss tuleb vastu. Aga siin pole piire, pole seinu, rakurss on teine. Vahemaad tunduvad tohutud, käia tuleb kiiresti. Tegevus on simultaanne, seni kuni sina käid, hakkab kuskil maja tagumise nurga taga kibe-

kähku järgmine episood peale. Ja Andres käib. Sammub. Selles käimises on nii palju mõtet. Kõige parem on veel selja tagant vaadata. Sammu on meetrised. Tempo on äge. Ühtlaselt äge kogu aeg. Käed lõikavad õhku, pikad juuksed lehvivad, pea pole mitte püsti, vaid ettepoole kookus, selg kühmus, nina ja mütsinokk nagu ajaksid vagusid. Kogu ilu on seljas, jalgades ja astumise rütmis, mis on jõuline, jonnakas, allaheitmatu ja järelejätmatu. See Andres on kuidagi tagedam ja temperamentsem, kui me oleme harjunud ette kujutama, ja ega ta eriti ei targuta ka. Tal on vaja talu pidada. Ja ongi väga hea. Kuidagi hästi kandis see Albu valla roheline maakamar neid mõlemaid, nii Andrest kui Pearut. Ja pääsukesed sähvisid taevas ja kuused olid päris tumedad, vana sauna seinapalgid hingasid ja üle selle kõige kumises vaikselt tuttav kirikukell. Vargamäe Andres oli lavastuse juhtmõte.

**Tiit Palu** mängib Kaheteistkümnendat vandekohtunikku. Selle rolliga seoses sündis tilluke kurioosum, annan selle edasi demonstreerimaks, milline tohuvabohu võib tekkida vaataja peas. Kaheteistkümnendal vandekohtunikul on teises vaatuses lühike tekst, et ta viskab midagi verandale ja vaatab, kas kass lakub selle ära. Mina mitte ei kuulnud, mida see Tiit Palu viskab ja mida see kass lakub. Vaatasin lavastust kaks korda ja otsustasin järgmisel etendusel eriti tähelepanelik olla. Istun, kael õieli ja kõrvad kikkis. Ja jälle. Surnud punkt. On veranda, kass ja nr 12 viskab midagi, mida kass lakub. Aga mida ta viskas ja mida kass lakub, seda ma teada ei saanud. Lõpuks hankisin endale näidendi ja lugesin sealt välja, et kass lakkus ideed. Kuidas ma ise selle peale ei tulnud. Nr 12 töötab reklaaminduses ja sõna "idee" on tema igapäevane töötermin. Ja mina kahtlustasin veel mingit kahemõttelisust. Vähe sellest, et see on päris vaimukas ja ma ei teadnud naeratada, tänu sellele sõnakaotusele ma ei saanud ka mängust aru. Nr 12 on selline roheline, arake ja pehmeke, tal on seisukohavõtmisega raskusi ja ta vahetab neid seisukohti nagu sokke. Aga selle teksti ajal on ta meeldiv. Ta teeb oma teo. Tahab aidata nr 11, kes just pidas lühikese, aga tähtsa kõne. Ta tahab aidata, et maandada pingeid, anda aega mõtlemiseks, et jälle, jumal hoidku, keegi nendest tagedatest ei vajuks oma süüdistustiraadidega nr 11 kuklasse. See



"Kaksteist vihast meest". Kaheksas vandekohtunik — Hannes Kaljujärv, Esimene vandekohtunik — Jüri Lumiste, Üheteistkümnes vandekohtunik — Aivar Tommingas, Kaheteistkümnes vandekohtunik — Tiit Palu.

jäi mul kõik avastamata ühe tühipalja "i" tähe tõttu. Vaat siis mis.

Mis puutub veel näidendi teksti, siis lugesin ma sealt ka välja, et nr 3 pole oma poega kaks aastat näinud. See jäi lavastuses selgelt kõlama, et isa rabab tööd teha, nii et süda lõhkeb sees, aga et poissi pole kaks aastat kodus, avastasin näidendit lugedes. See on vist aktsentide küsimus. Need mõlemad noorukid, süüalune ja nr 3 poeg, ei tule ju üldse lavale, neist ainult räägitakse, aga kui tähtsad tegelased nad on ja iga pisimgi info nende kohta peab jõudma vaatajani.

**Ants Anderi** ja **Andrus Allikvee** õlgadel lasub lavastuse rütmivaheldus. Anderi kanda on hüüumärkide rodu ja Allikvee puistab varrukast kooloneid ja semikooloneid. Üks häälekamaid ja kindlameelsemaid vandekohtunikke on nr 10 (**Ao Peep**), kes murdub alles mõni minut enne finaali. Aga tema tekst on kohati õudsem, vahkvihasem ja vahkveendunum, võiks öelda rassistikum, kui näitleja seda edasi annab, mõte kaob helide tulva. **Andres Dvinjaninovi** rollilahendus on meeldivalt ootamatu, tal on mitu head soolostseeni. Mis puutub **Riho Kütsarisse** (nr 2), siis on ta kuskilt poest veel jupikese

lavasarmi juurde ostnud. Mitte ei tea, mis pood see niisugune on ja kus ta asub. **Ain Mäeots** mõjus puhta lehena, lubavalt ja noorusvärskeelt. Esialgu ei enam. Need kaks viimast lõpetasid seega oma esimese hooaja professionaalses teatris ja nende kõrval seisis **Heikki Haravee**, eelmise teatrikooli esimesest lennust, kellele see oli 48. hooaeg. Heikki Haravee on vandekohtunik nr 9. Alguses teda laval ei ole. Tuleb hiljem, kuidagi nühkides, külg ees, hirmsasti vabandab ja katsub mitte tüli teha, ja mida rohkem ta vabandab, seda rohkem tüli teeb ja endale tähelepanu tõmbab. Tema pealt ma püüdsin ära arvata, kes vandekohtunikest on enne sellisest ettevõtmisest osa võtnud ja kes mitte. Mulle tundus, et tema on enne ka olnud. Aga teda kutsutakse harva ja iga kord on see talle sündmus ja tuleks nagu esimest korda. Kes ta on? Mis ametit peab? Pole öeldud. Mulle tundus, et ta on väike postiametnik. Post on oma funktsioonides selge: siit postkastist siia postkasti. See ala ei talu segadust ja eksimusi. Nr 9 istub oma mitte eriti kõrgel ametnikukohal vaata et pool sajandit. Tal on fenomenaalne mälu ja fenomenaalne tähelepanuvõime. Ta on eluaeg märganud, kui naaber-



laua postidaam vana puudritoosi uue vastu vahetab. Ta on oma postiosakonna elav ajalugu ja võib peast siristada kõik tähtsamad sündmused ja postinduse arenguetapid. Ta on poissmees. Keegi tema eest ei hoolitse. Ta hoolitseb enese eest ise. Esimeses vaatuses meenutab ta natuke esimese klassi poisikest. Temas on naiselikku kapriissust, lapselikku saamatust ja ka mehelikku jonni. Muide, ta näib saamatuna, aga tegelikult ta ei ole saamatu inimene. Esimeses vaatuses on ta siiski veidi sorgus ja hajevil. Esiteks satub talle paha koht; ja vaikselt sokutab ta end ühe koha võrra tsentrumi poole. Ja kuna ta oli kõige viimane, siis istuti kuidagi nii lohakalt, et ta jäi ilma plokki ja pliiaitsita. Aga ta teab, et igaühele on laual valmis pandud plokk ja pliiaits. Ta peab selle oma pliiaitsi ometi kätte saama. Ja sel ajal kui teine räägib, läheb Haravee oma pliiaitsireidile ja seda on hulga huvitavam vaadata. Ja ta saab selle pliiaitsi ja saab selle plokki. Kas tal kodus juba küllalt plokke ei ole? Aga võib-olla kirjutab ta sinna luuletusi. On eluaeg luuletusi kirjutanud, aga mitte iialgi neid kellelegi näidanud. Ja õhtuti loeb endale ja sohvapadjale neid kõva häälega ette. Rütmiaga, poollauldes, poolrääki-

des. Riimid on kehvad ja mõtet pole suurt ka. Kui ta räägib tunnistajast, kes on tähtsusetu, kelle nimi pole kunagi ajalehes olnud, keda ei tsiteerita ja kes põeb hallikarva tunnustamatu haigust, siis räägib ta omaenda hingehädadest.

**Raivo Adlase** kohta on öeldud, et ta on maakler. Aga kuna see ala on mulle täiesti võõras ja olen elus kohanud ainult ühte maaklerit, kes oli väga ebaintelligentne, siis Raivo Adlas ei saa mitte kuidagi maakler olla. Ta on hoopis füüsikaõpetaja. Ja koolidirektor ka veel. Juba mitmendat aastat. Võib-olla ta kunagi unistas saada teadlaseks, aga sõda tuli vahele. Ja siis oli juba hilja. Vahel, kui ta füüsikatunnis õpilaste ees seisab ja sõnab žestikuleerides: "Ma võtan päikese ja viskan ta ...", siis tuleb talle midagi meelde ja ta on veidi kurb. Aga mitte kauaks. Ta on üdini aus. Täpne. Pedantne, isegi tähenärija, võiks öelda. Tapva loogikaga. Õpilased pelgavad teda, kardavad talle eksameid teha. Aga lugu peavad. Tema ühest kulmukortsutusest piisab, et klass vait jääks. Kui ta kooli lõpetajatele kõnet peab, veidi kuiva ja natuke sentimentaalset, siis hääli pisut-pisut väriseb. Aga nii, et keegi seda tähele ei pane. Ta on tubli

"Kaksteist vihast meest". Teine vandekohtunik — Riho Kütsar,  
Kolmas vandekohtunik — Ants Ander, Neljas vandekohtunik — Raivo Adlas.  
*Rein Urbeli fotod*



vandekohtunik, teda kutsutakse tihti ja ilma virisemiseta püüab ta seda lisatööd teha nii hästi kui võimalik. Ta ei ole edev inimene. Ta ei ole ükskõikne inimene. Muretseja tüüp. Huumorimeelt tal vist eriti ei ole. Nalja suurt ei mõista, naerab hapult ja harva. Koolis on tal selle võrra raskem, et võtab kõike liiga tõsiselt.

(Töenäoliselt kehitavad näitlejad nende rolliväliste fantaasiate peale lihtsalt õlgu. Milleks? Ma ei tea ka, milleks. Praegu taipasin, et kasutasin vale terminit. Rollivälised need lood siiski ei ole, nad on rollisisesed, aga näidendivälised. Niipaljudest siis sellest. Ja kuna terminid on nüüd paigas, jätkan samas vaimus.)

**Aivar Tommingase** vandekohtuniku nr 11 kohta on kõige rohkem andmeid, esiteks, et ta on kellassepp ja teiseks, ta on pärit Kesk-Euroopast, ühesõnaga pärastsõjaaegne immigrant. Kes ta siis rahvuselt on? Sakslane ta ei paista olevat. Pakun prantslaseks. Kuski sisemaa väikelinnast. Teada-tuntud meister, oma töökoja ja oma klientuuriga. Nii tuntud ja lugupeetud, et valiti isegi linnavalitsusse. Nii on ta harjunud oma seisukohta omama, seda avaldama ja selle eest seisma. Kas ta võiks rääkida prantsuse aktsendiga? Võiks, aga see pole vajalik, ja peale selle oma täpsuse ja hoolikuse juures (ja klientuuriga on ju vaja suhelda) istus ta palju õhtuid grammatikaõpiku taga ning tegi endale asja selgeks, nii et võib nüüd vabalt kohalikule ameeriklasele keelealaseid märkusi teha. Nägu on tal kuidagi mõlkis. Elu on teda raputanud. Teda on alandatud ja ta on kannatanud. Kodakondsuse saamisega oli suur jama ja alguses oli üldse kuidagi väga kõle ja raske toime tulla. Prantsusmaal oli parem. Seal oli kodu. Võib-olla läheb kunagi veel tagasi. Üsna vanana. Teises vaatuses hakkas tal halb, esimesel etendusel nii halb ei hakanud, teisel oli kohe päris halb. Pärast üht vastastikust kemplemist. Ja naine just ütles, et... Ja ta kirub ennast ja mõtleb, et järgmine kord on ta vaiksem ja istub nurgas ja ei topi oma nina tulle. Aga kui see järgmine kord kätte jõuab, siis topib ikka. Ta kasutab sõna "demokraatia". Ma ei pannud tähele, et keegi teine seda sõna nii väga oleks pruukinud. Tema lavalise oleku põhikomponent on pidulikkus. Mingi eriline väärikus. Kellad on tema hobi, töö ja elu sisu. Tal on kodus ja tööl neid seintel ja laegastes terved kollektsioonid ja ta

tunneb neid kõiki nime- ja sugupuudpidi. Kella tiksumine on temale muusika. Ma lihtsalt näen, millise pidulikkusega ta oma töökojas kella vastu võtab, nagu haige lapse, ja veel suurema pidulikkusega selle tervena tagasi annab. Ta on kellade arst: ortopeed, terapeut ja kirurg ühes isikus. Aja kulgemisel on temale teistmoodi tähendus kui ülejäänud vandekohtunikele. Kas kell seitse või kell kaheksa või tervelt kolm tundi hiljem — see kõik omandab tema jaoks erilise varjundi. Tal on kulli pilk, mis annab olukorrale ja võimalustele momentaanselt hinnangu. Kull otsib saaki, arst paneb diagnoosi. Vandekohtunik nr 11 on esimene, kelles tärkab kahtlus, aga ta ei rutta otsustamisega.

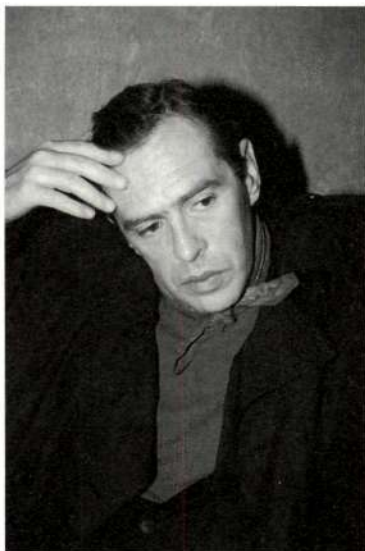
Vastaliste kogukonnast hääletas nr 9 esimesena "mitte süüdi" poolt. Aga seal oli pisike-pisike protsent võltsi. Natuke igatsust tähelepanu järele, natuke tahet meeldida nr 8-le, natuke soovi korraldada sündmus, olla niiditõmbajaks. Nii inimlik. Sellised me kord juba oleme.

Ma loodan, et mul õnnestus tõestada, et see viiekümnendate aastate ameerika oludes kirjutatud stsenaarium "töötas" meie väikeriigi üheksakümnendatel tulemusrikkalt. Me vaidleme praegu surmanuhtluse üle koos Euroopaga ja meil pole veel oma seisukohta. Igäühe ette meist võib tõusta mingil eluhetkel küsimus: kas sa suudad tappa? Kas sa suudad varastada? Kas sa suudad kerjata? Ja sellele küsimusele tuleb anda vastus. Ise pead vastama, sest teater ei aita, ei õpeta, ta ainult pakub variante. Ühiskonna üheks mõõdupuuks on elu ja elamise hind. Ma usun, et me kõik rabeleme selle nimel, et see hind oleks inimväärne.

Ajaloolased kipuvad vahel ennustama ja seda on väga huvitav lugeda. Hiljutise "Sirbi" refereeringu põhjal saime teada, et on vaimuinimesi (ameerika ajaloolane P. Johnson), kelle arvates järgmisel aastatuhandel nii kunsti kui ka religiooni osatähtsus ühiskonnas mõõtmatult suureneb. Väga huvitav. Lause põnev.

Mõni aeg tagasi demonstreerisid ameerika teadlased TVs uusimat tehnikasaavutust — inimesetaoline robot astus aeglaselt, mõtlikult, iseseisvalt trepist üles. Ta programmeeris ennast ise. Pea oli tal väike, aga olid sujuvalt liikuvad käed ja jalad. Selja peal oli suur kühm, nii et jäi mulje, et tal on seljakott seljas. Ta oli hõbeda värvi, üleni läikiv. Kui

ükskord aastal kaks tuhat millegagi hakkab tulnuka, roboti ja inimese ristsugutise järglane tegema pahandust ja ühiskond ei oska tema motiveerimata sigadusi mõista ega tema endaga midagi peale hakata, siis tuleb Rose'i näidend kuskilt tolmunud mikrofilmide riiulilt välja otsida ja kõik hakkab uuesti otsast peale.



## JÜRI KRJUKOV

5. IX 1954 — 18. X 1997

*Küll mina kooliajal mõtlesin,  
mis asi see on, mida Panso meile  
esimesest tunnist kuni viimaseni,  
kolm korda tunni jooksul,  
neli aastat järjest rääkis,  
et näitleja loomingus on  
kõige tähtsam valmisolek,  
Hamleti lause: "Valmisolek on kõik."  
Mis asi see on?  
Mida ta tahab sellega öelda?  
Nüüd takkajärgi ma a r v a n,  
et hakkam juba aru saama,  
mida see tähendab.  
Peab olema valmis vabaduseks,  
peab olema valmis õnneks,  
peab olema valmis tööks.  
Selleks, et olla valmis,  
tuleb iga päev tööd teha...  
et olla valmis...*

VASTAB JÜRI KRJUKOV  
TMK nr 10, 1993

## FILMIKEELE ARENG II

### KADREERIMISE ARENG HELIFILMIS

Artikli algus TMK 1997, nr 10.

1938. aastal kohtame niisiis peaaegu kõikjal ühtmoodi kadreerimist. Nimetades veidi tinglikult "ekspressionistlikuks" või "sümbolistlikuks" plastilisust ja erinevaid montaaživõtteid kasutava tummfilmi stiili, võib jutustamise uut tüüpi kvalifitseerida kui "analüütilist" ja "dramaatilist". Näiteks olgu üks Lev Kulešovi eksperimendi olukord: kaetud laud ja näljane inimene. 1936. aastal võis selle stseeni kadreering välja näha järgmiselt:

1. Üldplaan näitleja ja lauaga;
2. Sõit ette, mis lõpeb suure plaaniga ootust ja naudingut väljendaval näol;
3. Seeria suuri plaane piduroogadest;
4. Taas täispikkuses kaamerale lähenev näitleja;
5. Kerge eemalesõit saavutamaks ameerikalikku plaani kanatiiba haaravast näitlejast.

Missugune ka ei oleks kaadriteks jaotamine, ikka on sel järgmised ühised jooned:

1. Ruumi töepärasus, milles tegelase koht on alati kindlaks määratud, isegi kui suure plaani tõttu pole dekoratsioon nähtav;
2. Plaanideks jaotamisel on eranditult dramaatiline või psühholoogiline eesmärk.

Teisisõnu, sellel samal stseenil oleks teatris nähtuna täpselt sama tähendus. Sündmus jätkaks objektiivselt oma eksistentsi, kaamera vaatenurga muutused ei lisa siia midagi. Eelkõige peavad nad kõige efektiivsemalt peegeldama reaalsust: kõigepealt võimaldades teda paremini näha, seejärel rõhutades seda, mis väärib tähelepanu.

Nii nagu teatrilavastajal on ka filmirežissööril olemas võimalused teatud interpretatsiooniks, tegevuse suunamiseks. Ent see on üldjuhul vaid ääreala, mis ei suuda väärata sündmuse kõigutamatut loogikat. Vastupidise näitena võib tuua kivilõvide montaaži Vsevolod Pudovkini filmist "Sankt Peterburgi lõpp" (1927): osavasti kõrvuti seatuna jätab seeria skulptuure mulje ühest ja samast tagakäppadele sirutuvast loomast (sümboliseerides ülestõusvat rahvast). Pärast 1932. aastat

on see suurepärase leid montaažis mõeldamatu. Filmis "Raev" (*Fury*, 1936) toob Fritz Lang veel 1935. aastal sisse kanalas kaagutavate kanade kujutise pärast mitut plaani kankaani tantsivaid naisi. See on "atraktiivse montaaži" ("atraktsioonide montaaži") jäänus, mis juba tol ajal oli veidi šokeeriv ning mis tänapäeval tundub olevat ülejäänud filmi arvestades täiesti kohatu. Nii peenendunud kui ka ei oleks Marcel Carné meisterlikkus filmides "Udune kaldatänav" (*Quai des Brumes*, 1938) ning "Algab päev" (*Le Jour se lève*, 1939), jääb tema plaanide järjestus analüüsitava reaalsuse tasemele, on vaid üks võimalus seda paremini näha. Sellepärast olemegi tunnustajaks selliste nähtavate visuaalsete efektide väljasuremisele nagu näiteks kujutise kahekorde ekspositsioon ning, eelkõige Ameerikas, ka suure plaani kadumine, mille liiga tugev füüsiline efekt muudaks montaaži nähtavaks. Tüüpilises ameerika komöödias kasutab režissöör iga kord kui võimalik kaadrit, kas tegelased on nähtavad vaid põlvedeni. See sobib kõige paremini vaataja spontaanse ootusega, tema psüühilise kohanemise loomuliku tasakaaluga.

Tegelikult on sellise montaaži alged tummfilmis. Umbes niimoodi kasutas seda David Wark Griffith näiteks filmis "Murtud võrsed" (*Broken Blossoms*, 1919). Juba "Sallimatuses" (*Intolerance*, 1916) võttis Griffith kasutusele montaaži sellise sünteetilise kontseptsiooni, mille nõukogude kino viis äärmusteni ning mida tummfilmi perioodi lõpul tunnustatakse peaaegu igal pool, tõsi küll, nõrgemal kujul. On kerge mõista, et helipilt, palju vähem paindlik kui visuaalne pilt, viis montaaži realismi suunas, kõrvaldades üha rohkem ja rohkem nii plastilise ekspressionismi kui ka kujutiste vahelised sümbolistlikud suhted.

Niisiis olid 1938. aasta paiku filmid tegelikult peaaegu ühtmoodi printsipiide järgi kadreeritud. Süüzed kirjeldati üksteisele järgnevate plaanide kaudu, mille arv peaaegu ei varieerunud (umbes 600). Selle montaaži

iseloomulikuks tehnikaks oli plaan—vastu-plaan; näiteks dialoogi puhul tähendab see filmida vastavalt teksti loogikale vaheldumisi üht või teist vestlejat.

Just sedasama kadreerimistüüpi, mis nii hästi sobis parimatele 1930.—1939. aastate filmidele, kõigutaski Orson Wellesi ja William Wyleri kaadrisügavust kasutav plaanide järjestus.

Wellesi "Kodanik Kane'i" (*Citizen Kane*, 1941) autoriteetsus on vaieldamatu. Tänu kaadrisügavusele on terved stseenid filmitud üheainsa võttega, isegi kaamera on jäänud liikumatuks. Dramaatilised efektid, mis enne saavutati montaaži abil, sünnivad nüüd kõik näitlejate ümberpaigutumisest kaadris, mille raamistik on täpselt paika pandud. Loomulikult ei "leiutanud" Welles kaadrisügavust, nii nagu Griffith ei "leiutanud" suurt plaani; filmikunsti algusaastatel kasutasid seda kõik režissöörid, ning mitte juhuslikult. Hägusus kujutises tekkis alles montaažiga. See ei olnud mitte ainult suurenenud plaanide kasutamise tagajärjel tekkinud tehnikast tulenev vältimatus, vaid ka montaaži loogiline tulemus, tema plastiline ekvivalent. Kui mingil tegevuse hetkel režissöör filmitb näiteks suurt plaani puuviljavaagnast, on normaalne, et ta eraldab selle ruumist, kasutades objektiivit teravussügavust. Tagaplaanide hägusus kinnitab niisiis montaaži efekti, kuuludes pigem jutustamise stiili kui fotograafilise stiili juurde. Seda taipas suurepäraselt juba Jean Renoir, kui ta 1938. aastal, st pärast filme "Suur illusioon" (*La Grande Illusion*, 1937) ja "Metslane" (*La Bête humaine*, 1938) aga enne filmi "Mängureeglid" (*La Règle du Jeu*, 1939) kirjutas: "Mida rohkem ma oma elukutset valdan, seda rohkem teen ma kaadrisügavusega lavastusi; mida edasi, seda rohkem loobun ma kahest kuulekalt, just nagu fotograafi juures teineteise vastu asetatud näitlejast." Ja tõesti, kui otsida Orson Wellesile eelkäijat, siis ei ole see ei Louis Lumière ega Ferdinand Zecca, vaid hoopis Jean Renoir. Renoiri juures vastavad kompositsiooniotsingud pildi sügavuse saamisel tõepoolest montaaži osalise ärajätmisega, mis asendatakse sagedaste panoraamvõtete ja näitlejate sisenemisega kaadrisse. Kõik see eeldab dramaatilise ruumi ühtsuse ning loomulikult selle ajalise kestuse säilitamist.

Neile, kes oskavad vaadata, on täiesti selge, et Wellesi plaan-stseenid filmis "Suurepäraseid Ambersonid" (*The Magnificent Ambersons*, 1942) ei ole sugugi ühes ja samas kaadris üles võetud tegevuse passiivne "üleskirjutus", vaid, vastupidi, et keeldumine sündmust tükeldada ning säilitada selle aja-

line ühtsus on positiivne tegevus, mille efekt on suurem sellest, mida oleks võinud esile kutsuda klassikaline kadreerimine.

Piisab, kui võrdleme kaht näidet kaadrisügavuse kohta, üks 1910. aastast, teine Wellesi või Wyleri filmist. Ainult peale vaadates, neid isegi filmist eraldades mõistame, et kaadrisügavuse funktsioon on täiesti erinev. 1910. aasta kaader identifitseerub praktiliselt neljanda, puuduva seinaga teatrilaval või siis välisistseenides vähemalt parima vaatepunktiga. Samal ajal annavad dekoratsioonid, valgustus ja vaatenurk teisel puhul erineva tähenduse. Ekraani pinnal on režissöör ja operaator suutnud organiseerida dramaatilise malelaua, millest ei puudu ükski detail. Leiame sellest kõige selgemaid, kui mitte kõige originaalsemaid näiteid Wyleri filmis "Väikesed rebased" (*The Little Foxes*, 1941), kus lavastus saab projekti joonise täpse (Wellesi puhul teevad baroksed liialdused analüüsi keerulisemaks). Esemete asetus tegelaste suhtes on selline, et vaataja mõistab kindlasti selle tähendust. Tähendust, mille montaaž oleks avanud üksteisele järgnevate plaanide kaudu.

Teisisonu: kaasaegne režissöör, kasutades plaan-stseeni kaadrisügavusega lavastuses, ei keeldu montaažist — kuidas ta saakski, sest nõnda pöörduks ta tagasi algelise kogelemise juurde —, vaid integreerib ta oma plastikasse. Wellesi või Wyleri jutustamislaad on sama selge kui John Fordi oma, ent viimasega võrreldes on tal see eelis, et ta kasutab neid erimõjusid, mis tulenevad ekraanikujutise ühtsusest ajas ja ruumis. Tõesti, ei ole sugugi ükskõik (vähemalt tugeva stiiliga loos), kas ühte sündmust analüüsitakse fragmentide kaupa või esitatakse tema füüsilises ühtsuses. Oleks loomulikult absurdne eitada tähtsat progressi, mida filmikeelele on toonud montaažikasutus, ent see on saavutatud teiste, mitte vähem tähtsate kinematograafiliste väärtuste hinnaga.

Seepärast ei olegi kaadrisügavus tehniliste võtete küsimus, nagu mõningate filtrite kasutamine või teatud valgustusstiil, vaid filmilavastuse kapitaalne saavutus; dialektiline progress filmikeele ajaloos.

Ning see pole mitte ainult välispidine progress. Oigesti kasutatud kaadrisügavus ei ole mitte ainult üks kõige ökonoomsemaid, lihtsamaid ja samal ajal kõige kavalamaid mooduseid sündmust esile tuua. Muutes filmikeele struktuuri, puudutab ta vaataja ja kujutise vahelisi intellektuaalseid suhteid, ning selle läbi muudab vaatamängu sisu.

Selle artikli eesmärgiks pole nende suhete ega neist tulenevate esteetiliste tagajär-

gede psühholoogiline analüüs. Üldjoontes võiks märkida järgmist:

1. Kaadrisügavus asetab vaataja kujutisega umbes sama lähedasse suhtesse, kui tal seda on reaalsusega. Võiks niisiis märkida, et sõltumata pildi sisust on ta struktuur realistlikum;

2. Sellega kaasneb vaataja palju aktiivsem psühholoogiline suhtumine ning isegi osalemine filmilavastuses, samal ajal kui analüütilises montaažis peab ta vaid režissöörile-teejuhile järgnema, sulatama oma tähelepanu tema omasse. Režissöör valib tema eest, mida vaadata, viib ta isikliku aktiivsuse miinimumini. See, kas kujutisel on üks või teine tähendus, sõltub osaliselt vaataja tähelepanust ja tahtest;

3. Kahest eelmisest psühholoogilist laadi väitest tuleneb kolmas, mida võiks nimetada metafüüsiliseks.

Analüüsides reaalsust, eeldas montaaž juba oma iseloomu tõttu dramaatilise sündmuse siisu ühtsust. Kahtlemata oli samale sündmusele olemas ka teistsugune analüütiline kulg, ent siis oleks see olnud mõni muu film. Kokkuvõttes vastandub montaaž peamiselt ja juba oma olemuse poolest mitmetähenduslikkuse väljendusele. Kulešovi näide tõestab seda just nimelt absurdi kaudu, andes montaaži abil iga kord erineva tähenduse näole, mille muutumatus võimaldabki neid kolme järjestikkust, üksteist välistavat tõlgendust.

Kaadrisügavus toob kujutise struktuuri tagasi mitmetähenduslikkuse, kui mitte vajadusena (Wyleri filmid pole üldse kahemõttelised), siis võimalikkusena. Sellepärast pole üle pakutud, kui ütlemele, et ei kujuta "Kodanik Kane'i" ette muud moodi, kui ainult kaadrisügavust kasutanuna. Ebakindlus selles suhtes, kus on siis kirjas selle teose vaimne või tõlgenduslik võti, lasub eelkõige kujutise enda jootes.

Welles ei keeldu kasutamast ekspressionistlikke montaaživõtteid, ent just nende episoodiline kasutamine plaan-stseenide vahel annab sellele uue tähenduse. Varem oli montaaž filmi alus, stsenaariumi kangas. "Kodanik Kane'is" vastanduvad järjestikused kujutiste kahekordsed ekspositsioonid üheainsa võttega filmitud stseeni jätkuvusele; see on jutustuse teistsugune, varjamatult abstraktne modaalsus. Kiirendatud montaaž moonutas aega ja ruumi, Wellesil oma ei taha meid petta, vastupidiselt, ta pakub end kontrastina nagu kokkusurutud aeg, umbes nagu prantsuse keele *imparfait* (lõpetamata minevik) või inglise *continuous* (jätkuv minevik). Niimoodi leiavad "kiirendatud montaaž" ja

"atraktiivne montaaž" ("atraktsioonide montaaž"), kujutise kahekordne ekspositsioon, mida film polnud kasutanud juba kümme aastat, uuesti võimalikku kasutamist ajalise realismi suhtes ilma montaažita filmis. Põhjus, miks peatume nii pikalt Orson Wellesil, on selles, et tema ilmumine filmitaevasse 1941. aastal märgib piisavalt hästi uue perioodi algust, ning ka selles, et tema juhtum on isegi selle äärmustes kõige efektsem ning kõige tähenduslikum. "Kodanik Kane" on üks ilming kogu selles suures filmikihtide geoloogilises liikumises, mis viis filmikeele peaaegu igal pool revolutsioonilisele muutumisele.

Samale protsessile leiame kinnitust itaalia filmi erinevates suundades. Roberto Rossellini filmides "Paisà" (1946) ning "Saksamaa, 0-aasta" (*Germania Anno Zero*, 1948) ja Vittorio de Sica filmis "Jalgrattavargad" (*Ladri di Biciclette*, 1948) vastandub itaalia neorealism varasematele kinematograafilistele realismivormidele ekspressionismist vabanemise ja eriti montaažiefektide täieliku puudumise tõttu. Vaatamata stilistilistele erinevustele püüab neorealism nagu Wellesil anda filmile reaalsuse mitmetähenduslikkuse. Võttes üles lapse näo filmis "Saksamaa, 0-aasta", püüab Rossellini säilitada selle saladuslikkust, tegutsedes seega vastupidiselt Kulešovi taotlusele Ivan Mozžuhhini suurt plaani filmides. Ei tohi end lasta segadusse ajada sellest, et neorealismi areng ei sarnane revolutsiooniga kadreerimistehnikas nagu ameerika filmikunstis. Ühe ja sama eesmärgi saavutamiseks on olemas erinevaid vahendeid. Rossellini ja de Sica omad on vähem silmapaistvad, kuid ka nende eesmärk on kõrvaldada montaaži mõju ning näidata ekraanil reaalsuse tõelist katkematust. Cesare Zavattini unistab vaid sellest, kuidas filmida üheksakümmend minutit inimese elust, kellega mitte midagi ei juhtu! Kõige "esteedim" neorealiste hulgas Luchino Visconti avaldas (muide sama selgesti nagu Welles) oma kunstitaotluste põhimanifesti filmiga "Maa väriseb" (*La Terra Trema*, 1948), mis koosneb peaaegu tervenisti plaan-stseenidest ning kus taotlus hõlmata sündmuse tervikkust väljendub kaadrisügavuse ning lõputute panoraamide kaudu.

Ent me ei suudaks vaadelda kõiki teoseid, mis osalevad selles filmikeele arengus 1940. aastast alates. On aeg sünteesida meie arutlusi. Kümme viimast aastat tunduvad märkivat otsustavat arengut kinematograafilise väljenduse vallas. Meelega jätsime mulje, nagu oleksime unustanud selle tummfilmi suuna, mille esindajateks olid Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert

Flaherty ja Carl Theodor Dreyer. See ei hääbunud helifilmi tulekuga, otse vastupidi. Me arvame, et ta esindas nn tummfilmi kõige viljakamat kullasoont ning just selle tõttu, et ta esteetika põhiosa polnud seotud montaažiga, võttis helilist realismi nagu oma loomulikkku jätku. Kuid on tõsi, et 1930.-1940. aastate helifilm ei võlgne talle peaaegu midagi, välja arvatud Jean Renoiri kuulus ning tagasi vaadates prohvetlik erandlikkus, ainus, kelle filmilavastuslikud otsingud on suunatud (kuni "Mängureegliteni") kaugemale kui montaaži poolt sisse tallatud rajad. Renoir püüdis leida kinematograafilise jutustamise saladust, mis oleks võimeline väljendama kõike ilma maailma tükeldamata, esile tooma inimolendite ja esemete varjatud olemust ilma nende loomulikkku ühtsust lõhkumata.

Ei tahaks sugugi heita 1930.-1940. aastate filmikunstile halba varju, mis muide hajuks kohe mitmegi vaieldamatu šedöövri olemasolu tõttu, vaid lihtsalt toon välja 1940. aastatel õitsele lõõnud dialektilise arengu mõtte. On tõsi, et helifilm kuulutas teatava filmikeele esteetika lõppu, ent vaid selle lõppu, mis viis teda kõige kaugemale filmi realistlikust kutsumusest. Montaažist säilistas helifilm peamise — sündmuse katkelise kirjelduse ning dramaatilise analüüsi. Lahti ütles ta metafoorist ja sümbolist, et rõhutada objektiivse esitluse illusiooni. Montaaži ekspressiivsus on peaaegu täielikult kadunud, kuid montaaži stiilist tulenev realism, mis üldiselt võidutses 1937. aasta paiku, sisaldas kaasasündinud piirangut, mida me ei teadvustanud endale seni, kuni käsitletavat teemat olid stiiliga vastavuses. Nagu ameerika komöödia, mis saavutas oma täiuse sellise plaanide järjestusega, kus ajaline realism ei mängi mingit rolli. Ameerika komöödia oli sügavalt loogiline, nagu vodevill ja sõnamäng, ning täiesti konventsionaalne oma moraalise ja sotsioloogilise sisu poolest. Ta ainult võitis, kui kasutas klassikalist plaanide järjestuse lineaarset ja kirjeldavat rangust ning selle rütmilisi võimalusi.

Kahtlemata on see eelkõige Murnau—Stroheimi liin, mis aastatel 1930—1940 oli peaaegu täielikult silmapiirilt kadunud, millega kino viimasel ajal enam-vähem teadlikult taasliitub. Ent ta ei piirdu üksnes selle jätkamisega, ta ammutab sellest realistliku jutustuse taassünni saladuse; viimane suudab jälle tagasi tuua asjade reaalse aja, sündmuse kestuse, mille klassikaline plaanide järjestus salakavalalt asendas intellektuaalse ja abstraktse ajaga. Kaugel sellest, et lõplikult likvideeritaks montaaži saavutused. Vastupidi, ta annab neile suhtelisuse ja tähenduse. Vaid

kujutise suurenenud realismi tõttu saab täiendav abstraherimine võimalikuks. Sellise režissööri nagu näiteks Alfred Hitchcocki stiililine pagas ulatub viimistlemata dokumentist kujutise kahekordse ekspositsiooni ja ülisuurte plaanideni. Ent Hitchcocki suured plaanid ei ole Cecil B. De Mille'i omad filmist "Pettus" (*The Cheat*, 1915). See on ainult üks näide paljudest. Teiste sõnadega, tummfilmi ajal *tähendas* montaaž seda, mida režissöör tahtis öelda, 1938. aastal montaaž *kirjeldas*, tänapäeval võib öelda, et režissöör *kirjutab* oma kaameraga. Kujutis — selle plastiline struktuur, selle järjestus ajas —, toetudes veel suuremale realismile, omab palju rohkem vahendeid, et reaalsust alistada ja seestpoolt muuta. Filmitegija ei ole mitte enam maalikunstniku ja dramaturgi konkurent, vaid nüüdsest võrdne romaanikirjanikuga.

"Filmikeele areng" on kolme artikli süntees. Esimene ilmus ajakirjas "Cahiers du Cinéma" (1950, nr 1), teine on kirjutatud tähtsraamatu "Kakskümmend aastat kino Veneetias" (1952) tarbeks, kolmas pealkirjaga "Kadreerimine ja selle areng" ilmus ajakirjas "L'Age Nouveau" (juuli 1955, nr 93).

*Prantsuse keelest raamatust:*  
*André Bazin, "Qu'est-ce que le cinéma?"*  
 (Mis on kino?), sari "7ème art",  
 "Les Éditions du Cerf", Pariis, 1990  
 tõlkinud  
 MARGE LIISKE

# GENIAALSETE DILETANTIDE KOOLITAMISEST

*Alljärgnev vestlus, milles osalevad HENRYK BARANOWSKI, MIKOŁAJ GRABOWSKI, JAN KULCZYŃSKI, KRYSZTOF LUPA, JAN MACHULSKI, JERZY STUHR, KRYSZTOFA ZACHWATOWICZ ja JERZY ZEGALSKI, on lindistatud Krakówi Riikliku Teatrikõrgkooli (PWST) korraldatud II teatrikoolide õpikodade (II Warsztaty Szkół Teatralnych) aegu 26.—28. oktoobril 1994 ning antud hiljem üle ajakirjale "Dialog". Vestluse on salvestanud, kirja pannud ja trükkiks ette valmistanud BEATA GUCZALSKA.*

LUPA: Tahaksin arutelu hakatuseks refereerida nii omaenda vaateid kui ka seda, millest oleme ühiselt mõelnud Krakówi Riikliku Teatrikõrgkooli režissuuriteaduskonnas. Igal aastal seisame küsimuse ees: kuidas kogu selle kupatusega edasi minna. Nagu teada, on kunstiainete õpetamine keeruline ja ränk ülesanne — mängu tuleb põhimõtteline küsimus: mida on üldse võimalik selgeks õpetada? Režissöör peab ju olema kummaline olend, raskesti kirjeldatav fenomen, midagi renessansiaja inimese taolist. Niisiis sooviksin lühidalt rääkida meie valikuist ja unistustest, sest tihtipeale kaldutakse režissuuriõpetusest mõeldes unistustesse.

Praegu on meil Krakówis seltskond nii mitmekesine, et silme ees läheb kirjuks. Võtame vastu nii keskkoolilõpetajaid kui ka humanitaaraladel kõrgkooli lõpetanud. Võib tulla kas või polütehnikumist, peaasi et oleks mingi diplom: meile on saanud isegi stomatoloogiatudeng. Pärast on neist väga raske mingit Platoni akadeemiat kokku seada. Omaenes õpinguastajast mäletan, et kõige tähtsamad olid sellel perioodil arvukad, ülimalt innustavad jutuajamised erinevate inimestega, arvamuste vahetamine kolleegide ja õppejõudude ringis. Juba ammu on välja öeldud, et lavastaja peab olema geniaalne dilettant; selline on meie absurdne versioon renessansiaja inimesest.

Lavastaja pole samasugune kunstnik nagu maalija või muusik, kes võib töötada oma maailmas. Lavastaja ju toimib-mõjub teiste inimestega juttu ajades ja suheldes. Järgneb küsimus, kas ta peab olema sama-

sugune erudiiit, milliseks tahtis režissuuri-üliõpilast kasvatada Bohdan Korzeniewski. Mulle näib, et seesugune eeskuju on pisut anakronistlik, eeskuju varasematele põlvkondadele. Tänapäeval on meie soov aidata lavastajat eelkõige jõuda intellektuaalse ja vaimse dünaamilisuseni, nii et ta suudaks seista silmitsi igasuguse probleemiga, et tal oleksid olemas eeldused lahendada konkreetne probleem loominguliselt ja täpselt. Et ta oleks see, kes oskab sooritada julgust nõudvaid haake eri valdkondade vahel, kes oskab näiteks luua seoseid kunstiajaloo ja filosoofia vahel ning tabada sealhulgas ära ka psühholoogilist aspekti.

Ent mingem konkreetsete küsimuste juurde: režissuuriteaduskonnas õpetame praktilisi aineid (st toimuvad lavastusseminarid), kuid on olemas ka teoreetiliste, üldiselt võetuna humanitaarainete tsüklid. Kas viimaste hulka peaks kuuluma teatriajalugu, kunstiajalugu või kirjanduslugu? Kas üldajalugu, võib-olla aga historiosofia, seega järelemõtlemine ajaloo mehhanismide üle? Või viimati teadus ajaloolisest tingitusest, kus teatud kindlasse valdkonda kuuluva korrapärastatud materjali varal teostatakse minigeid laiemaid võrdlusi? Ühes nende küsimustega kerkib järgmine probleem: kust leida inimesi, kelles leiduks piisavalt intellektuaalset julgust või paindlikkust, et olla suuteline niisuguseid aineid õpetama, algatama vaimu-ja mõttereännakuid?

Teine küsimus on juba mainitud, lavastaja jaoks nõnda oluline inimestevaheliste kontaktide sfäär. Me ei tunne nende kontaktide ülesehitust, kõik siin oleme intuitsionistid, hädatöölised, asjaarmastajad. Kui lavastaja midagi näitlejale ütleb, siis enamasti ei saa nad teineteisest aru, sest kumbki projitseerib vestlusesse iseenast. Kuskile sinna vahele peab mahtuma autorefleksioon, ning tasub leida keegi, kes aitaks meil jõuda eneseteostuseni.

Veel üks punkt, siis lõpetan. Kuidas jõuda välja sinnamaani, et lavastaja tunneks teiste teatriinimeste, oma töökaaslaste perspektiivi? Tihtipeale omandatakse diplom, kuid ei tunta näitleja huve, näitleja sisemaailma ja probleeminägemust, kui ta rolli kallal tööd alustab. Sellepärast peab lavastaja selle



kõik ise aktiivselt läbi tegema, ise mängima, et teada saada, kuidas näitleja mõtleb ja tunneb. Teisest küljest — ja see on palve nendele — puudub näitekunstiteaduskonnas säärane aine nagu režissuur. Samal ajal peab ju näitlejagi teadma, mis tähendab ehitada üles lavastus, selle ruum, luua teatud aura, konstrueerida sündmuste kulg ja tähenduste jada. Kui näitleja seda kunagi ise järele ei proovi, ei saavuta ta iial vastastikust mõistmist lavastajaga. Oleme teinud ettepaneku, et III kursuse oleks sünteesikursus, et näitlejad ja lavastajad õpiksid ühel ajal üheskoos tundma üksteise probleeme. Samamoodi ei saa lavastajat head lavastajat, kui ta ei joonista endale kunagi ise lavapilti, ei kavanda kostüüme. Asi pole joonistamisoskuses, vaid isiklikus kokkupuutes nende probleemidega. Isegi muusikat — muusikalist kujundust, omamoodi rütmilist aurat — peaks ta proovima ise teha.

Viimaks kirjandus: siin leidub kõige rohkem eksitavaid käänukohti. Kirjandus on lavastaja jaoks kõige riskantsem ala, selles valdkonnas tuleb ette kõige rohkem arusaamatusi. Mulle näib, et mõistmaks näidendit peab proovima kirjutada mõni näidend: tuleb algusest peale luua teatud maailm mõistmaks lavalt lausutud sõna suhet tegelikkusega. Sest kirjandus jääb kuhugi vahepeale: ühel pool seisavad reaalse elu nähtused, millest kirjandus on sündinud, teisel etendus ja selle reaalsus, mille kirjandus justkui projekteerib. On ju teada, et näidendi lugemine on põhimõtteliselt detektiiv töö, st kogu selle tohutu süvakihhi otsimine, mis silmale nähtamatuks jääb. Sõnad, ükskõik kuidas me neisse ka ei suhtuks, lugupidamisega või lugupidamatult, on õigupoolest vaid iga inimsituatsiooni süvakeerdäike katted vaht. Eluline lavastus peab hõlmama teatrivalise tegelikkuse elemente. Seega tuleb tundma õppida suhteid kahe maailma vahel, mis on mõlemad rakendatud töösse kirjanduse teatriks muutmisel.

Seetõttu on vähemalt meie teaduskonnas jõutud üksmeelele, et hõlbustamiseks noore lavastaja liikumist nende eri valdkondade vahel, milleks teater jaguneb, tuleb loetletud põhiained "laiali ajada" — inetu, kuid see-eest sugestiivne väljend. Lavastusseminaride teemad püüame koostada niimoodi, et nad ületaksid režissuuri piirid ning puudutaksid mingil määral ka lavaruumi, muusikat, näitlejate probleeme jne. Luban endale siin jutu katkestada, jättes ära igasuguse sünteesi või puändi, ning innustada teid diskussiooniks.

**STUHR:** Pan dekaan Lupa ütles, et näitleja peab teadma, kuidas ehitada üles

stseeni. Tahaksin küsida, kas näitleja peab tõepoolest teadma, kuidas stseeni üles ehitada, või hoopis, kuidas juba valmis ehitatud stseenis käituda — sest need on kaks ise asja. Hea küll, palun väga. Laiendame õppekava ja asume noori näitlejaid koolitama sellise suuna kohaselt. Võib-olla sünnivad mingid uued lavastajatalendid, ainult et kas see ongi meie eesmärk? Sest tekib võimupiiride kattumise probleem. Palun vastust nii vaatajana kui ka näitekunstiteaduskonna pedagoogina. Hetk tagasi vaadatud stseenis, mille oli instseneerinud režissuuriüliõpilane, tegi näitekunstitudeng viletsa kummarduse. Kui üliõpilasele antakse ülesanne teha kummardus teatud ajastu kostüümis ja selle kommetele vastavalt, kas sellega hakkama saamine on siis tema isiklik asi? Kui nii, siis tuleb mul näitekunstiteaduskonnas anda talle selline koolitus, et ta sellega toime tuleks. Või peaks ta pigem ootama näpunäiteid lavastajalt? Kõik sõltub meisterlikkusest, omandatud töövõtete kogumist. Hea kolleegid, Krakóvi *Stary Teatr*'i suured lavastajad, on minu tähelepanu sellele juhtinud. Jerzy Jarocki õpetas mind: "Pan Jerzy, te kummardasite halvasti." Kas lavastajana ületas ta oma võimupiire? Sooviksin seda teada.

**GRABOWSKI:** Kui mina näitekunstiteaduskonnas õppisin, siis hindasin ma Kaliszewski tunde Burnatowiczi omadest rohkem. Burnatowicz õpetas meile nn käsitööd. Mina jõudsin selle kaudu vaid järelduseni, et ma pean oskama liikuda, mul peab — sest see on minu kohustus — olema hea diktsioon jne. Kaliszewski see-eest käskis meil koostada stseeni, kus me vastastikku üksteise kallal lavastasime. Minu arvates oli ta nüüdisaegse pedagoogi tüüpi, avardades stseeni ulatust näitleja jaoks. Nägime kurja vaeva, kuid tänu sellele jõudis näitleja lähemale lavastajale ja vastupidi. Nüüd olen ma ise pedagoog, kes, õpetades lavastajatele näitlemiskunsti, lähendab neile näitlejat. See, millest kõneles Krysztian Lupa, on ettearvatult tähtis, sest see asetab meid silmitsi probleemiga: kas meil tuleb need elukutsed teineteisest lahutada ja kinnitada, et näitleja peab saama hoopis teistsuguse koolituse kui lavastaja, või proovida neid ühendada? Näib, et teist teed pole. Niisugune lavastaja, kes tuleb kohale, istub maha, õngitseb suitsu välja, joob kohvi ja ütleb: "Palun mängige, teie olete näitleja, teie oskate mängida [või: "peate mängima"], aga mina olen lavastaja ja pean lavastama," ei kõlba praegustes oludes enam küll kuskile.

On tähtis vaadata tööle laiemast perspektiivist. Hea lavastus sünnib, kui lavastaja viibib ka laval, näitleja aga ka saalis. Mulle

jäi mulje, et Krystian Lupa pidas silmas just seda. Mis ei vähenda meisterlikkuse tähtsust, teatrikoolis peab õpetatama täiesti perfektset diktsiooni, tantsu, vehklemist. See on ilmselge vajadus. Aga kindlasti on vajalik ka see, et näitlejal oleks teatud liiki lavastajateadlikkust, st oskust leida endale koht näidendi ruumis.

**KULCZYŃSKI:** Kõigepealt tahaksin paari sõnaga rääkida režissuuriteaduskonna koostööst näitekunstiteaduskonnaga, mis on Varssavi teatrikõrgkoolis hästi korraldatud. Koostööst lõikab suurt kasu režissuuriteaduskond, kuid loodan, et sellest ei sünni mingit kahju ka näitekunstiteaduskonnale. Näitekunstiteaduskonna kolmas kursus töötab kahte gruppi jaotatuna koos režissuuriteaduskonnaga. Kümme inimest, keda jälgib režissuuriteaduskonna pedagoog, mängib teise ja kolmanda kursuse režissuuritendengite poolt ette valmistatud stseene. Neid hindab avalikul läbivaatusel erialaprofessor ja komisjon näitekunstiteaduskonnast. Režissuuriteaduskonna esmakursuslaste tööde jaoks oleme püüdnud hankida vähemalt kolm-neli kutselist näitlejat. Tänu juhtkonna pingutustele ja rektori vastutulelikkusele on selleks otstarbeks alati leidunud ka mingi hulk raha.

Samuti tahaksin naasta teema juurde, millel kõneles Krystian Lupa. Arvame, et lavastaja peab olema mitmekülgset haritud, töökaaslast inspireeriv inimene. Teda võib nimetada renessansiaja inimeseks, kuid olulisim on, et ta oleks keegi, tänu kelle tähelepanekutele ja mõtetele teeb kunstnik suurepärase lavakujunduse, näitleja mängib oivaliselt, helilooja komponeerib hea muusika. Öeldakse, et lavastaja on meelelahutuste korraldaja. Loomulikult on väga raske õpetada kedagi oma loominguks ja innustama teisi kunstnikke. Sellepärast püüame neid tegureid uurida juba sisseastumiseksamil. Kontrollime, kas kandidaadil on rütmitunnet ja muusikalist kuulmist, kas ta oskab joonistada. Vaatame, kuidas ta lavastab etüüdi etteantud teemal ja kas ta on suuteline selles ise kaasa mängima. Seejärel kas leiame, et on olemas šanss algvõimete väljaarendamiseks, või langeb kandidaat välja. Ent kõige tähtsam on, et ta oleks orienteeritud teistele, mitte iseendale.

Lõpuks õppekavast. Sarnaselt Krakówi Teatrikõrgkooliga koosneb see teoreetilistest ja praktilistest õppeainetest. Semester on jagatud kaheks kuue nädala pikkuseks pooleks. Rühm üliõpilasi töötab ühe pedagoogi abil valitud stseenidega. Niimoodi käivad tudengid kolme aasta pikkuse studiumi jooksul läbi kaheteistkümne erineva õpetaja, erisu-

guste kunstisiksuste käe alt. Režissuuriõpetuse esimene kursus on pühendatud eelkõige koostööle näitlejaga. Kasutame peamiselt realistlikku repertuaari, et jätta kõrvale keerukad vormiküsimused ja nõuda režissuuritendengilt oskust konstrueerida elus nähtu taolisi inimkäitumismalle. Lähtume Stanislavski teooriast. Oluline on tegevuse eesmärk ning asjaolud, millega see tegevus on määratletud. Teisel kursusel toome programmi vormi elemendid. Tehakse stseene, mis nõuavad tudengilt hoolt näitlemistõe eest, et osaliselt formaliseeritud tegelikust. Kolmas aasta on pühendatud kõige keerulisemale ülesandele: tudengile antakse ette vorm ning tema ülesanne on täita see sisuga. Viimase parimaks näiteks on muusikateater: tudengite käsutuses on piiratud arv takte, kindlaks määratud rütm ja rõhud. Lavastamise käigus tuleb see vorm täita näitekunsti alase sisuga, nii et viimane muutuks täiesti loomulikuks, isegi ainuvõimalikuks. Loomulikult lisanduvad õpikojad, diplomilavastus kutselises teatris, rööbiti veel õpinguaastate jooksul kokku neli staažilõiku näitejuhi abina.

Mis aga puutub teoreetilistesse ainetesse, siis püüame viimased viia vastavusse praktilistega. Nad on õppekavas juba varem kindlaks määratud, ent ikka püüame programmi täiendada. Näiteks tõi Maciej Wojtyzsko dekaanina sisse heuristika ehk loominguks mõtlemise õpetuse ja metoodika. Seda ainet annab professor Jadwiga Kisielnicka ning tema tunnid on kõitvamaid kogu koolis.

Tahan jagada oma muretki. Mulle on jäänud mulje, et kogu oma heasoovlikkuse ja sõpruse juures nende noorte vastu õpetame neid olematu teatri tarvis. Teatrikooli mudel on välja kujundatud Poola Rahvabariigi ajal, kui leidis suur arv riiklikke teatreid, keda kool kohustus kindlustama noorte näitlejatega. Praegu valmistame neid ette õigupoolest töötuseks. Nad saavad väga hea hariduse, aga neil pole võimalust seda kuidagi rakendada. Sellegipoolest leian, et arvestades Poola koolihariduse langust, on režissuuriteaduskonnal lausa kohustus jääda paigaks, kus säilitatakse kõrge tase. Veel enamgi, arvan, et teaduskonna programmi peaks laiendama määndžeriõpetuse võrra. Tudengeid tuleb õpetada vaatamängude jaoks kangekaelselt raha taotlema. Täna sel päeval peab lavastaja hoolitsema poola teatri traditsiooni säilimise eest, teisest küljest aga suutma vastu pidada. Uusi sponsoreid liike silmas pidades ei tohi longu langeda nagu roos pakase käes. Kahjuks aga on tänase päeva teatrimaailmas tunda külma tuult.

**ZACHWATOWICZ:** Vabandust, ma ei nõustuks teiega selles osas, et lavastajatele on tarvis õpetada määndžerioskusi. Praegusel hetkel on meil puudu teatridirektoritest — see on võtmeprobleem. Puudub teatrijuhte ette valmistav kool — teater on aga midagi rohkemat kui pelgalt ettevõtte. Teame, kui tähtis on direktor, kes ühelt poolt oskab juhtida teatri kunstilist külge, teisalt suudab raha “välja pigistada”, majandustegevust juhtida. Aga see ei pea olema lavastaja pärusmaa, neid kahte asja ei ole sugugi võimalik ühendada! Kui leidub säärase võimetega lavastaja, siis on väga hea, aga koolis sellega küll tegelema ei peaks.

**STUHR:** Krakówi teatrikoolil on teistsugused kogemused, sest enamikust režissuurilõpetajaist saavad teatridirektorid. Ainult et ma ei tea, kuidas nad endid selles rollis tunnevad. Vastuseks pani Krystyna Zachwatowiczile: Krakówis on asutamiskärgus kultuurihalduskool, aga selle rajavad meile inglased — Jagiello Ülikooli (UJ) ja Krakówi linna toetusel.

**LUPA:** Tahaksin veel kord selgitada näitleja ja lavastaja rollide põimumist, sest võib-olla ei väljendanud ma end väga täpselt. Väites, et näitleja peab vähemalt korra koolis asetama end lavastaja ossa, ei mõelnud ma, et temast saaks hiljem lavastaja. Ise lavastades puutun kokku mitme põlvkonna näitlejatega, kes reageerivad nn näitleja ja lavastaja huvide konfliktile erinevalt. Arvan, et see konflikt, nagu palju muudki, toob päevavalgele meie puuduliku valmiduse ja võimetuse üksteist mõista. Tülid, suisa kahlused, milleni teatris vahel läheb, näitavad meie psüühilist asjaarastajalikkust. Näitleja on tööks lavastajaga psüühiliselt hästi ette valmistatud siis, kui ta oskab tänu isiklikule kogemusele mõista lavastaja dilemmasid ja valikuid. Ja vastupidi: lavastaja, kes pole kunagi mänginud ühtki rolli, kes pole olnud sunnitud vähemalt koolis minema läbi esietenduse ja veel kahekolme mängukorra tulest ja veest, ei saa aru näitleja probleemidest ning jääb alati kannatamatuks osapooleks. Omavaheliste kontaktides oleme hädatöölised, põhjuseks aga on meie kannatamatus, egoism ja puudulik arusaam teisel pool barrikaadi toimuvast.

**STUHR:** Krystian Lupa sõnastas äsja uue mõtte poola teatris, iseäranis näitleja ja režissööri vaheliste suhete ajaloos. Tunnistas ju veel üsna hiljutigi suur Konrad Swinarski (1929—1975 — *Tlk*) teistsugust põhimõtet: näitleja juhatatakse järk-järgult sisse maailma, mille režissöör on juba läbi tunnetanud ja lõpuni mõistnud. Lossitorni sisenedes tunneb näitleja end kindlalt, sest tal hoiab silma peal

keegi, kes teab ülemistest korrustest rohkem. Krystian postuleerib hoopis vastupidist: teabe vastastikust vahetamist. Kas selline üliteadlikkus teenib ühise teose loomist? Näiteks filmis osutub näitleja üliteadlikkuse millekski rabavaks. Aga film on teine lugu.

**LUPA:** Mõõngem aga, et näitlejal on üsna harva õnn töötada kellegi sellisega nagu Konrad Swinarski. Enamasti töötab ta režissööriga, kelle puhul ta peab kohutavalt palju ise ära tegema.

**GRABOWSKI:** Ka lavastajal tuleb mõnikord töötada väga raske trupiga ning ta peab kuidagi hakkama saama. Seega on uue suhtemalli küsimus kardinaalne probleem.

**BARANOWSKI:** Te rääkisite põhjapanevast küsimusest, teatritegemise eesmärgist. Selleks võib olla enam-vähem traditsiooniliste kultuuriväärtuste edasikandmine või vestlus kunstist. Ilmselt mõtleme kõik tolles teises suunas. Teatris tekib mingi eriline maailm. Seda ei loo lavastaja ükski, tema võib selle vaid esile manada. Selles maailmas järgneb sügavmõttelise kommunikatsiooni akt. Mida ebakonventsionaalsem see on, mida enam kaugeneb ajaloo tõendeist, teadusest, erinevaist kokkuleppeist ja keeltest, seda loomingulisem akt see on, seda intiimsem on inimestevaheline vestlus tänapäeva maailmast. Ja taotluseks ju ongi, et teatritegemise eesmärk oleks sügavmõttelisim vestlus. Minule on näitleja partner, kelle abil ma püüan maailma mõista, sest mina olen üksnes lavastaja, olen ükski. Kirjandus, mida me kasutame, on selle vestluse piisav ajend. Ning mulle näib, et režissuuri õpetamise üheks sihiks ongi vestluskunsti õpetamine ning näitleja ja lavastaja vastastikuse lugupidamise kujundamine — sest keegi meist ei ole paremas olukorras, kõik oleme segaduses, ent meil on see tohutu šans, mida teistes kunstivaldkondades tuleb ette harva: me võime luua maailma, mille üle oleme peremehed nii kehalt kui vaimult, mida mõistame oma isiksuse kõigi sfääridega. Selleni viib aga väga sügav kommunikatsiooniprotsess, millest kõneles Krystian Lupa.

**ZEGALSKI:** Kõik, mida te siin praegu räägite, on väga tore, kuid mul on üksainus kartus: et publik vahepeal õlut jooma ei läheks. Kuulasin pan Baranowskit väga tähelepanelikult, ainult et kogu aeg tundus mulle, nagu ta räägiks iseendaga, sest vaataja kohta, kes on teatris vähemalt samavõrd tähtis, kui mitte tähtsamgi, ei kostnud sõnagi. Mida peab vaataja ammutama meie üksteisemõistmisest, ühisest rolliloomest? Võib-olla mitte midagi? Võib-olla piisab, kui loome sellise kauni maailma iseendi jaoks?

**LUPA:** Kaalutleme, kuidas meist endist

olulisim tuum ja väärtused "välja pressida". Publik hakkab sellega peale, mida tahab.

**ZEGALSKI:** Aga mina sean just kahtluse alla minu enda jaoks olulisimad väärtused, sest mulle tundub, et nad on olemas veel kellegi tarbeks. Kui me selle unustame, siis võime teha tubateatrit kuuele näitlejale ja ühele lavastajale.

**LUPA:** Leian, pan Jerzy, et igauks on osake maailmast, ning et "minu jaoks" tähendab samuti "ligimese jaoks", kas pole?

**ZACHWATOWICZ:** Aga mina ei näe siin vastuolu! Kui näitlejad, lavastajad ja lavakujundajad — sest te unustasite lavakujunduse — ei saavuta teatris üksmeelt, siis polegi vaatajal, mida vaadata! Tuleb ette lavastusi, kus kõik töötavad eraldi, ning kindla peale ei tule publik neid vaatama. Kui aga lavastus on igast vaatevinklist sidus ja ühtne, tõmbab see vaatajaki ligi.

**STUHR:** Astume väga libedale jääle. Võtta aluseks publiku kriteerium on väga ohtlik, iseäranis praegusel ajal, mil publik on muutumas otsustavaks argumentiks, alates ministeeriumiraportitest ja lõpetades teatriarvustustega. Minu arvates ei tohiks see kriteerium vestluses domineerida.

**BARANOWSKI:** Publik? Ma ju ei tea, mida see endast kujutab. Tulevad ja reageerivad kurat teab kuidas. Publik on minu jaoks olemas üksnes näitlejas. Lavastajatena töötame mitmetes meie võõrastes linnades, mida õpime tundma näitleja kaudu — kui me näitlejat tähelepanelikult jälgime. Mida ausam ja mõtestatum on minu vestlus näitlejaga, mida vahetum ja süvitsi minevam kommunikatsiooniakt, seda suurem šanss on mul jõuda publikuni.

**LUPA:** Kasulik on endale selgeks teha suhte "publik—mina" paradoks. Kui ainult iseendasse süüvin, siis võin kaotada publiku; kui aga publikule mõtlema hakkam, võin kaotada iseenda, st keerata kokku mingi käki, millega mul endal mingit pistmist pole.

**STUHR:** Täpselt, teatrikool on koht, kus tuleb anda selline haridus, et publik meist aru saaks, mitte et ta meid vaatama tuleks.

**MACHULSKI:** Te ütlesite, et õpetame välja tudengeid, kes saavad diplomi kätte, kuid kel pole kuskil tööd. Ise oleme sellise elukutse valinud. Enne, kui ma näitekooli astusin, soovisin teada, kuidas seal on, jne. Kazimierz Rudzki ütles mulle: "Lõpetad kooli, istud kohvikusse maha ja jääd ootama, kuni sulle keegi võib-olla tööd pakub." Mõtlesin, et riskin. Lavastajatega on teistmoodi. Noorele lavastajale tuleb teadvustada, et iga näitleja on isiksus, et igauhele tuleb läheneda

erinevalt. Tõepoolest, on olemas mingi üldine lavastamistehnika, kuid on olemas ka väga erinevaid näitlejatüüpe. Ühed põrutavad ette, teised kipuvad maha jääma, lavastaja aga peab sättima nii, et igauhest midagi kätte saada, "välja pressida".

**STUHR:** Kui nüüd arutelu algusest peale meenutada, siis Krystian Lupa avasõnast kuni Jan Machulski sõnavõtuni on kogu aeg juttu olnud psühholoogiast, üksikisiku oskusest töötada grupiga üksmeeles. Õppekavades aga on see aine unarusse jäetud. Tihtipeale näed noort lavastajat, kellel on imetlusväärne haridus, oma kontseptsioon näidendist, ainult et ta ei oska minuga ühel "laine pikkusel" suhelda. Ent hea psühholoog tajub partnerit ning oskab seda ära kasutada. Konrad Swinarski näiteks oskas asjad juttu rääkida nii rumalaima näitleja kui ka näitejuhi targima abi Krystian Lupaga.

**LUPA:** Juba ammu murrame režissuuri-teaduskonnas piike psühholoogiatundide sisseviimise eest, ning pean mõnna, et see on seotud mitmete raskustega. Iseenesest pole mõtet võtta tööle psühholoogi või kedagi, kes tegeleb psühholoogiaga teaduslikul tasemel. Sooviksime oma teaduskonda suurt isiksust, kedagi mini-Jungi taolist, kes oleks ühekorraga nii mõtleja, filosoof kui ka kunstnik, kes oskaks psühholoogiale kui õppeainele lisada interdistsiplinaarse mõõtme. Mäletan Krakówist nüisuguseid erakordseid isiksusi nagu Kępinski või Mitavski. Otsime endiselt.

**STUHR:** Tore, et te olete ühel nõul probleemi kaalukuse suhtes, iseäranis mis puutub just praegu üliõpilasikka jõudvasse põlvkonda. See põlvkond kasvab üles Poolale väga raske ajal, kus siiras tõerääkimine võis kaasa tuua kõiksuguseid ebameeldivaid tagajärgi. Need noored on endis tootnud teatud antikehi, nad on väga reserveeritud, kui mitte umbusklikud. Nende tulevase lavastajakutse jaoks tähendab see aga kahekordset kahju.

**BARANOWSKI:** Kui mina lavastajaks õppisin, lugesid meile väljapaistvad pedagoogid, nagu Korzeniewski või Lomnicki (1927—1992 — *Tlk*). Neil oli oma maailmanägemus ja arusaam teatrist. Sellest hoolimata jäi minu jaoks väheks pidepunkte Stanislavski süsteemiga. Täiendasin end selles vallas väljaspool kooli. Ükskõik mida ka ei räägitaks, Stanislavski on minule igasuguse jutuajamise alus. Tema raamatud on mul riulis, ning võtan nad appi, sõltumata sellest, missuguses esteetikas oma teatrit formuleerin. Varssavi kooli tohtuks möödalaaskmiseks oli see, et meid ei sunnitud "Näitleja tööd endaga" tõepoolest läbi lugema ja sellest täielikult aru saama. Sinna on kätketud ka

teatritöös väga tähtsad eetilised põhimõtted. Stanislavskilt leiame nii sisemise ja välise konflikti, tegevuse kui ka näitleja ülesannete mõistmiseks vajalikud põhikategooriad. Sellest keelest võib lahti ütelda. Kuid lõviosa maailmadramaturgiast võib viia välja Stanislavskini. Siinkohal üks hädavajalik märkus teatrikoolide õpetamisstiili kohta: Inglise, Saksa ja Norra õppeasutuste erialatundides, mida minul on olnud võimalus kõrvalt jälgida, tuginetakse nende maade rahvuskirjandusele, lisaks veel Shakespeare'ile ja Tšehhovile. Nüüdisdramaturgiat kasutatakse sagedamini režissuuriteaduskondades.

**STUHR:** Hakkame tasapisi lõpetama. Ilmselt ei jõudnud me tänase diskussiooni käigus ühegi selgelt piiritletud lõppjäreldotseni. Siiski tundub mulle, et pikapeale asusime paika panema teatud kokkupuutepunkte. Vahel defineeritaksegi pikalt mõisteid, enne kui asutakse tõelise arutelu juurde.

Ajakirjast "Dialog" 1995, nr 4.

*Poola keelest tõlkinud*  
MARGUS ALVER

## GENIAALSETE DILETANTIDE TAIMELAVA

Pealkiri, mis siinsed mõtteavaldused kokku võtab, viitab eelnevale poola teatriõppejõudude vestlusele "Geniaalsete diletantide koolitamisest" ja on meelega pisut utreeritud, sest nagu elu on näidanud, ei garanteeri teatrikooli diplom veel professionaalsust, nagu ei pea professionaali nime vääriaval näitlejal või lavastajal olema tasukus ilmtingimata diplom. Ometi on kooli, teatrilase baashariduse olemasolu ühe teatrikogumi vaieldamatu eeldus. EMA Kõrgem Lavakunstkool või lihtsamalt Lavakunstkateeder, mis 30. novembril oma 40. sünnipäeva tähistab, täidab meie tänase teatripildi kujundamisel kahtlematult suurt rolli. Ehkki meie ainsa teatrikooli kõrval on tekkinud juba teisigi teatrichariduse võimalusi: Viljandi Kultuurikolledž ja Humanitaarinstituut. On isegi sümboolne, et siinsed sõnavõtjad viitavad mõneti mitmekesisusele, mida praeguses teatris võiks rohkemgi olla: Lavakunstkateedri juhataja Ingo Normet on oma lavastajadiplomi saanud GITISest, kunagine kateedrijuhataja Kalju Komissarov ja tema õpilane Andres Noormets õpetavad praegu Viljandi kolledžis, Voldemar Panso viimases lennus lavastajadiplomi saanud Priit Pedajas on praegu ise 18. näitlejalennu kursusejuhendaja. Voldemar Panso, kes esimesena Eestis alustas lavastajate koolitamist, saanuks 30. novembril seitsmekümne seitsmeseks. Ja kuigi arutelu koolitamise otstarbe, võimalike meetodite, eesmärkide ja õppekavade üle peaks isegi jätkuma (olgu siin toodu vaid arglik hakatus), püsib paradoksaalselt tänagi veel värskena ka Panso mõte: *Levinud kurtmine lavastajate puudusest ei pea paika. Neid jalutab küllaga linnas ning linnade vahel. Ja nad mõjustavad isegi teatrielu — kunstiklubi klatši tasemel. Nende hind on odav. Aga tugevatest režissööridest on suur puudus. Kogu maailmas. Nende hind on kulla alusel. Nad on niisama haruldased nagu tugevad kriitikud ja tugevad teatrikunstnikud.*

## KES TA ON?

Lavastaja on teatris kõige noorem amet, kui välja arvata videoinsener. Tema rolli võib määratleda mitmeti. Alates mehest, kelle ülesandeks on jälgida, et näitlejad lavaustel kokku ei pörkaks, kuni artaud'liku muusikalise-visuaalse-dramaatilise vaatemängu autorini. Kõige üldisemalt võiks teda määratleda kui inimest, kes kujundab paar-kolm tundi publiku aega. Valib teema, millest kõneldakse, dramaturgilise materjali, osalised, lepib näitlejatega kokku lavastuse rütmid, stiili, mõtted, mida rõhutada. Ta võimendab emotsiooni ja loob kujundeid.

Lavastaja on oma valikutes hirmuäratavalt vaba. Nii vaba, et sellest vabadusest ehmununa hakkab sageli ise enesele ja teistele mingeid "autori stiilist" ning "ajastust" tulenevaid raame seadma. Kusjuures stiilid ja raamid on tegelikult äärmiselt subjektiivselt määratletavad asjad. Mida erinevamaid asju oskab keegi ühte verkusse sulatada, seda huvitavam. Loomulikult on kasulik uurida ajastuid, et arutleda, mis autorile ühel või teisel puhul oluline võis olla, miks ta kirjutas just nii ja mitte teisiti. Ent sellega piirdumisel ja enese kitsal raamistamisel ei ole ilmselt suuremat mõtet. Publiku näol on lavastajal tegemist oma kaasaegsetega, kes tulevad vaatama, kuidas esitatakse mitmesuguseid kaanonilisi, vähetuntud või hoopis tundmatuid teatritekste. Publik oskab lugu pidada ka kaunitest vanaaegsetest kostüümidest, ent see pole filmi- ja TV-ajastul peamine, miks teatrisse tullakse. Tullakse eeskätt, et leida paariks tunniks huvitavat keskkonda, huvitavat seltskonda. Tullakse, et nautida näitlejate mängu ja vaatemängu. Olgu siis tegemist draama või komöödiaga.

Mida haritum on lavastaja, seda enam oskab ta leida kultuurilisi, poliitilisi, psühholoogilisi seoseid antud materjalis, nende kajastusi kaasajas. Kuid — üks asi on leida, teine asi — väljendada. Lavastajas peab olema muusikut, kunstnikku, dramaturgi ja näitlejat. Ta peab oskama taibata ja suunata inimestevahelisi suhteid, tajuma vahendeid, mis näitlejaid aitavad ja mis neile vastu hakkavad töötama. Tal peaks olema natukene näitlejanärv, vähemalt võimet ära tunda, millal ja miks tekiavad segavad lisapinged, mida tähendab olla ühtaegu vaba ja pingsas valmisolekus. Samas peab lavastajal olema ruumi- ja kompositsioonitaju nagu kunstnikul, arhi-

tektil. Rütme ja meloodiaid, harmooniat ja meeleolusid peab ta tajuma kui muusik. Ometigi ei ole tema käsutuses ranget noodi-joonestikku ja orkestrit, kes enne iga esinemist end oboe järgi *la*-noodile häälestab. Paraku ei seisa näitlejad kaua paigal, mis võimaldaks neid kompositsioonireegleid järgides misanstseenidesse kinnistada, vaid liiguvad pidevalt, muutes jõujoonte vahetõrgete lavaruumis. Nii et kohati tundub "geniaalsed diletandid" täiesti õige nimi olevat.

Ent selle loogika järgi võiks "geniaalseteks diletantideks" nimetada kõiki loojaid. Kirjanikke, kellele õigekirja oskamine pole vist põhiliseks loomingu eelduseks, kunstnikke, kes joonistavad koolis üheskoos kipspäid ja väsinud modelle, kuid kes seejärel peaksid üksteisest erinevama nii palju kui vähegi võimalik. Helilooja, kes õpib muusikaakadeemias harmoonia ja orkestratsiooni saladusi, saab vaid aimu vahenditest, kuidas oma fantaasiad tegelikkuseks muuta. Fikseerimistehnika omandamisest olulisem on oskus ennast kuulata, oma fantaasiad ära tunda, mõista, mis neis on uut ja mis vaid ära korrutatud jäljendus.

Kasulik on teatriloost õppida ammuelanud kolleegide tööd-tegemistest, kuid kasu on sellest ainult juhul, kui osatakse ajalootaaga, faktihulga all mitte maadliki vajuda, vaid



Lavakunstikateedri IV lend. I kursuse üliõpilane Lembit Ulfsak ema öösärgis mängib iseseisvalt ettevalmistatud etüüdis... Peldikuvaimu, 1967.



I lend J. Smuuli "Muhulaste imelike juhtumiste" (lavastaja V. Panso) proovis, 1960.  
 Vasakult: Maila Rästas, Hanno Kalmet, Meeli Alev (Sööt), Ants Nopri, Tõnu Aav, Jaan Saul,  
 Linda Kuusma (Olmaru), Olev Eek, Ees Mati Klooren.  
*K. Orro arhiiv*



IV lennu tantsueksam, 1968. Tantsusaalis on külas kateedrijuhataja Voldemar Panso  
 (ees pörandal). Esimeses reas üliõpilased Helene Vannari, Kristi Teemusk, Mall Klaser (Hansen),  
 Lembit Ulfsak, Malle Pärn, Marje Otto (Loorits), Liis Bender. Teises reas Ene Järvis,  
 tantsuõpetajad Meeli Viikholm ja Helmi Tõhvelman, üliõpilased Rein Laos, Toivo Kabanen.  
 Kolmandas reas üliõpilased Väino Uibo, Kaarel Kilvet, Kalle Kaldma, Jüri Niin, Toivo Arnover ja  
 kontsertmeister Viive Ernesaks. (Pildilt puudub kursusevanem Tõnu Tepadandi.)  
*K. Orro arhiiv*



III lend. Üliõpilased Ago Saller ja Mari Lill, 1965.

*Gunnar Vaidla foto*



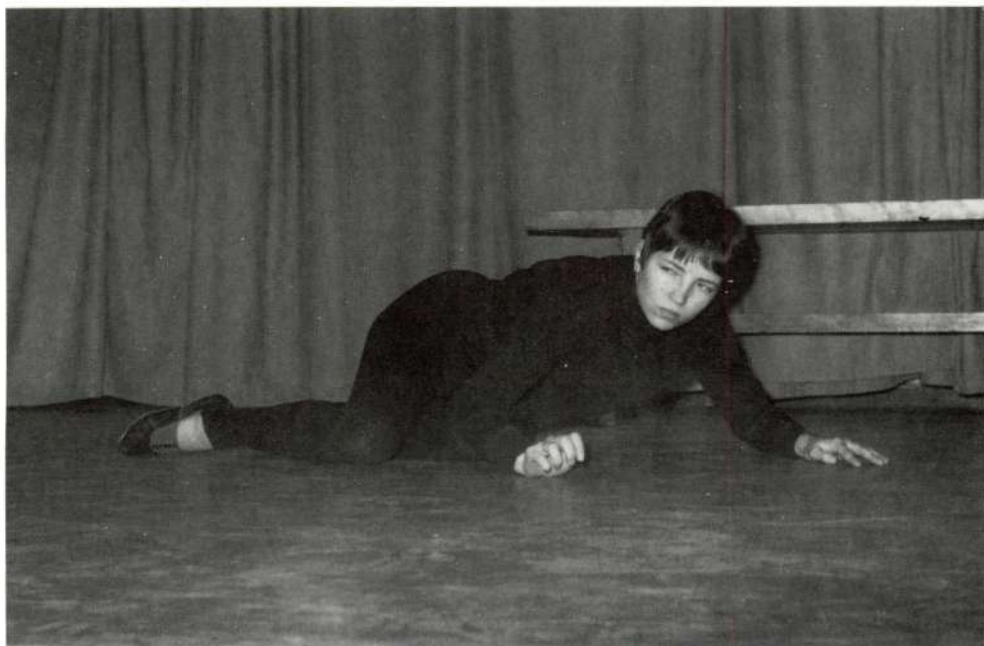
märgata edasiviivaid impulsse, oma tööks julgust saada. Samavõrra oluline on lavastajale mõista kunstnike, arhitektide, muusikute, kirjanike töid ja otsinguid. Teada üht-teist filosoofiast ja psühholoogiast. Nüüd juba ka multimeediast, video- ja audiomontaažist. Ent samas — loomulikult peab teadma, kuidas fikseerida. Kuidas töötada näitlejatega, kunstnikega, muusikutega. Ma ei usu psühholoogiaõpingute võlukepikesse, mis aitaks luua soodsat prooviõhkkonda. Üht-teist proovi läbiviimise metodoloogias ja näitlejatega suhtlemise saladustest võib teada saada õpetajatelt, kolleegidelt. Kuid suurem osa kogemusi ja oskusi tuleb oma praktikast. Oleks hea, kui kool suudaks tutvustada mitmesuguseid meetodeid, töötamise võimalusi, et õpilasel oleks kergem välja töötada isiklik metoodika.

Poola teatripedagoogide juttu oli huvitav lugeda, kuna ikka on kena teada saada, et mujal on samad mõttekäigud ja samad probleemid mis meilgi. Kahe aasta eest, kui mind lavakunstikooli juhatajaks valiti, hakkasin valmistuma eriprogrammi järgi õppivate lavastajaüliõpilaste vastuvõtmiseks. Küsitlesin kolleegide mitmest koolist. Sain teada, et Rootsis õpetatakse lavastajaid *Dramatiska Institutet*'is ja näitlejaid Stockholmi Teatriülikoolis ja et nende koolide omavaheline side on suhteliselt lõtv. Rootslased ei pea õigeaks,

et algaja lavastaja teeks tööd algaja näitlejaga, kes oma ametit veel ei oska, ja palkavad see-tõttu koolitöödeks kutselisi näitlejaid. Näitlejate kasvatajatel on omakorda ohutunne kogemusteta lavastajate suhtes, kes võivad kasu asemel üliõpilastele hoopis kahju tekitada. Samast probleemist on kõneldud ka mujal. Inglismaal õpetatakse teatrilavastajaid kaheksateistkümnest *Conference of Drama Schools* ühendusse kuuluvast teatrikoolist vaid viies. Nagu mulle selgitati Rose Brufordi Kolledžis, on õpetus koolides erinev, sellega tegeldakse alles esimesi aastaid. Inglismaal on tavaks, et lavastajaid ei õpetata teatrikoolides.

Samuel L. Leiteri raamatu "The Great Stage Directors" (New York, Facts on File, Inc. 1994) andmetel on nimekamad lavastajad saanud enamjaolt üldhumanitaarse ülikoolihariduse. Joanne Akalaitis õppis Chicago ülikoolis filosoofiat, Ingmar Bergman käis Stockholmi ülikoolis, Peter Brook Oxfordi ülikoolis, Joseph Chaikin Drake'i ülikoolis. Richard Foreman — *Brown University* ja Yale'i ülikool, Peter Hall — Cambridge, Tadeusz Kantor — Krakówi Kaunite Kunstide Akadeemia (lavakujunduse eriala), Elia Kazan — Yale'i ülikool, Ariane Mnouchkine — Oxford, Trevor Nunn — Cambridge, Peter Sellars — Harvard, Peter Stein — Müncheneri Ülikool, Tadashi Suzuki — Tokio Waseda Ülikool. Nen-

V lennu loomaetüüdid. I kursuse üliõpilane Kersti Kreismann mängib ilvest, 1968.  
K. Orro arhiiv



de teed teatrisse on olnud erinevad, mõnel on huvi olnud juba enne ülikooli ja teistel tekkinud alles õpingute ajal. Enamik on alustanud üliõpilasteatrites. Peter Hall lavastas Cambridge'is 20 näidendit, Trevor Nunn — 32. On kujunenud süsteemiks, et teatrite juhid ja mäenedžerid jälgivad ülikooliteatrite etendusi, pakuvad huvitavamatele noortele proovimise võimalust kutseliste truppidega. Soomes õpivad lavastajad *Teatterikorkeakoulu*'s omaette osakonnas koos dramaturgidega. Nad lavastavad koolikaaslaste-näitlejatega, mängivad sageli üksteise töödes ka ise kaasa. On saanud tavaks, et lavastavad ka dramaturgiaüliõpilased. Sellest koolist on tulnud suurem osa soome lavastajaist.

Venemaal on lavastajad suures enamuses erialase kõrgharidusega, läbinud lavastajaks õppimise 4—5 aastase programmi Moskvas, Peterburis või Harkovis. On ka näitlejaharidusega lavastajaid (Juri Ljubimov, Sergei Jurski), kuid nemad on vähemuses.

Eestis on enamik praegu töötavatest lavastajatest saanud näitlejadiplomi.

Lavastajakõrgharidus on (praegu töötavatest lavastajatest) Eduard Agul, Katri Kaasik-Aaslavil, Merle Karusool, Neeme Kuningal, Mai Murdmaal, Ingo Normetil, Priit Pedajasel, Tiit Palul, Lembit Petersonil, Kaarin Raidil, Peeter Raudsepal, Enn Suvel ja Heino Torgal.

Ilma teatrilase kõrghariduseta on lavastajaist Raivo Adlas, Jaak Allik, Evald Hermaküla, Jüri Lumiste, Anne Maasik, Kuno Otsus, Juhani Püttsepp, Toomas Saarepera, Mare Tommingas, Mati Unt, Ülo Vilimaa (andmed Eesti Lavastajate Liidu poolt 1997. a välja antud raamatust "Kes lavastavad Eesti teatrites?"). Lavastajaid on koolitanud Voldemar Panso koos VII lennu näitlejatega ja Kalju Komis-

sarov koos XV ja XVII lennu näitlejatega. Põhimõtteliseks erinevuseks on nüüd, XIX lennu vastuvõetud lavastajaeriala üliõpilastele see, et nad õpivad eriprogrammi alusel. Siiani on Toompea teatrikoolis lavastajad ja näitlejad käinud kooliteed algusest lõpuni koos, lavastajatel on olnud vähesel määral täiendavaid loenguid ja praktikume ning kaasõpilastega õppetööde lavastamise kogemus. Nüüd algab eristumine juba teisel õppeaastal. Kolmandal-neljandal aastal tuleb suhteliselt suur valikuvabadus individuaalsete õppekavade koostamisel. Oma ülesandena näeme anda arenguvõimalus võimalikult erinevatele lavastajatele.

Kõige enam kasu sain, vesteldes kolleegidega teistest kõrgkoolidest selle üle, kuidas valida tulevase lavastajaüliõpilasi. Meil algasid sisseastumiskatsed juba jaanuaris. Andsime soovijatele esseele teemasid, kohtusime nendega enne suviseid sisseastumiseksameid kolmel korral. Arutasime, tegime etüüde. Iga uus töö lisas midagi eelneva mõistmisele. Väga olulised olid Aime Undi ja Kustav-Agu Püümani ülesanded ruumi- ja vormitaju testimiseks.

Viiekümne seitsmest soovijast valisime lavastajaerialale õppima viis noormeest. Kõik nad olid enne õppinud teistes kõrgkoolides. Sisekujundust, klassikalise keeli, muusikat, pedagoogikat, teatriteadust. Esimesel õppeaastal töötasid nad sama programmi järgi mis näitlejaüliõpilased. Et enese peal olulisem ära tunda. Lavastasid suhteliselt vähe — sügissemestril paar etüüdi, kevadel pikem katkend. Teisel õppeaastal soovisid paar üliõpilast jätkata lisaks režiinainetele näitlejatöö õppimist võrdses mahus näitlejatega, teised on näitlejaerialade mahtu vähendanud ja valinud või valimas täiendavaid aineid väljastpoolt kooli. Sügissemestril lavastatakse pikem katkend Shakespeare'ist, kevadel — lühinäidend. Esialgu veel kursusekaaslastega. Lisandunud on ruumi- ja vormiõpetus, lavakujunduse teooria ja ajalugu, draamateooria. Järgmistel aastatel tulevad valgus ja heli, tele- ja raadiotöö, teatrimajandus jne. Loomulikult kodu- ja välismaiste teatrite pidev külastamine, iseseisvad tööd.

Kõige olulisem küsimus on — kas valik oli õige. Edasi areneb iga inimene juba ise. Kool võib vaid arengule jõudumööda kaasa aidata. Ja otsustada võime kõige tehtu üle, nagu ikka, alles mitmete aastate pärast.

Kui ma kirjutatu nüüd üle lugesin, mõistsin, et olin poola kolleegide aruteluga lihtsalt kaasa arutlenud ja et küsimusi on tegelikult palju rohkem kui võimalikke vastuseid. Ehk ongi see meie ameti puhul kõige võluvam?

VI lend. I kursuse üliõpilased Elle Kull ja Lauri Nebel, 1970.

Gunnar Vaidla foto





Lavakunstikateedri 20. aastapäeva juubelitepeo "kapustnik", 1977. IX lennu üliõpilased Madis Kalmet (L. Petersoni lavastuse "Godot' d oodates" paroodias) ja Arvo Kukumägi (matkimas Juhani Viidingu Tussenbachi A. Šapiro lavastuses "Kolm öde").

## TEATRIÜLIÕPILASED — TÄNA VEEL OLEMATU TEATRI TEGIJAD

Olles läbi lugenud selle sümpaatse raporti, tekkis mu kujutlusse järgmine nimede rida: Mikiver, Allabert, Tooming, Trass, Kilvet, Karusoo, Peterson, Pedajas, Kerge, Lepik, Tammearu, Nüganen, Toompere, Kaasik-Aaslav, Rohumaa, Noormets, Saaremäe, Vihmar, Raudsepp, Prosa, Palu... Ja muidugi veel Raid ja Hermaküla. Kõiki neid eriilmelisi eesti teatritegijaid-lavastajaid võib ilma igasuguse hinnaalanduseta pidada väga võimekateks, silmapaistvateks näitlejateks. Eestis on lavastajad oma põhimassis tulnud just näitlejate seast. Nn diplomiga lavastajaid on ette valmistatud vaid kolmes teatrikooli lennus. Seda nimekirja vaadates võib muidugi mõtiskleda sellegi üle, kes neist tulid kooli juba kindla plaaniga lavastajaks saada ning kes alles kooli lõppedes, juba teatris töötades, oma väljakutse esitasid? Kes kohe, oma esimeste lavastajatöödega oma lavastajastaatuse kinnistasid, kes mingi pikema aja jooksul selleni jõudsid?

Leian minagi (meie mõningate teoreetikute vastuseisust hoolimata) ja nõuan lausa jäärapäiselt, eranditult kõigilt oma õpilastelt, õppeprotsessi teatud astmel iseseisvat lavastajatööd.

Selle nõudmise taga on lisaks poola kolleegide kaalutlustele minu sügav veendumus, et sellised õppeülesanded avardavad näitleja mõttehaaret, et nende kaudu jõutakse lähemale teatri polüfoonilise olemuse tunnetamisele: lavaruumi ja partneri, misantseeni väljenduslikkuse ja tegevusloogika loetavuse mõistmise, meie töö terminoloogia ja suhtluskeele omandamisele.

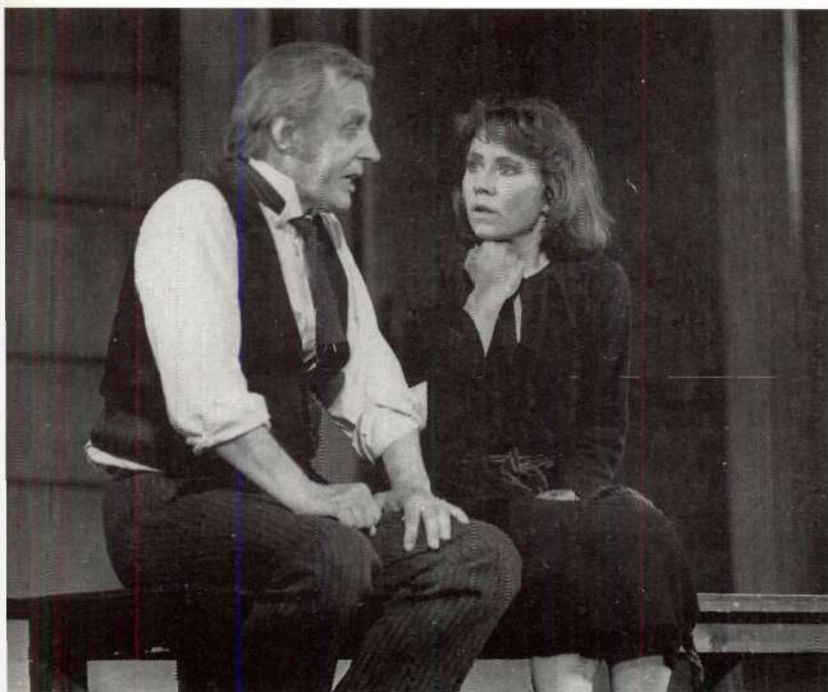
Ilmselt on paratamatu inimlik lootus lõpuks ikkagi nn TARKADE KIVI leida, mis siis hoo bilt kõik meie mured lahendaks. Olgu selleks siis Mihhail Tšehhov või Jung, absurd või postmodernism, Grotowski või Šapiro. Või vastupidi, et kõigi meie hädade põhjus on Stanislavski ja nõukogude võim.

Kooli ülesandeks jääb ikkagi produktiivse tööskuse andmine, mis avaks andekale tegijale oma tee. Poola õpetajate muret, et nad valmistavad näitlejaid ja lavastajaid ette ole-



VII lennu diplomisaamise päev, 5. juuni 1976. Viimast tundi üliõpilased Eero Sprii, Lembit Peterson, Peeter Volkonski ja Sulev Luik.

*Kalju Suure fotod*



X lennu diplomilavastuse, J. Anouilh' "Antigone" (lavastaja L. Peterson) proov, 1982.

Kateedrijuhataja ja I lennu vilistlane Aarne Üksküla (Kreon) ning tema õpilane, X lennu üliõpilane Anu Lamp (Antigone).

matu teatri jaoks, ma ei jaga. Nende tekstide järgi võib oletada, et tegemist on mitte enam noorte inimestega, kelle tavamaailmas on suuri muudatusi toimunud. Meenub vana Ird, kes erinevalt Pansost oma poisse tollaste kultuurijuhtide eest edukalt kaitses argumentidega: ka minule on vastik, mida nad teevad, aga nad on andekad! Kooli ja õpetaja ülesanne ongi ette valmistada tegijaid t ä n a v e e l o l e m a t u teatri jaoks, aga mitte tiražeerida endalaadseid.

Muidugi on vajalik ja hea, kui lavastaja joonistada oskab (sain selle õppeaine mingil tasandil kunagi ka õppeplaani lülitada), kuid mind teeb rahutuks hoopis miski muu.

NLi lõpuga kadusid õppeplaanidest kõik nn punased distsipliinid kui kahjulikud ja tarbetud, et suurendada erialatundide ja iseseisva töö mahtu. Esmapilgul tundub eesmärk isenesest ju ahvatlev, aga...

Kui nüüd rahulikult järele mõelda, siis olid nii ajalooline materialism, poliitökonoomia, marksistlik esteetika ja eetika kui ka teaduslik kommunism õppeainena planeeritud üliõpilaste prokommunistliku maailmavaate kujundamiseks, mis küll oma eesmärki mitte mingil moel ei täitnud. Kuid, kui silmas pidada, et kõigi nende õppeainete sisu oli tegelikult muu maailmakäsitluse kriitika, siis õppimisvõimeline ja mitte loll inimene sai süsteemse ülevaate sellest, mis maailmas tegelikult toimub. Täna õppeplaanides on meil just see osa katteta. Korralikku psühholoogiaõpetustki pole me kunagi käima saanud.

Muidugi võime meiegi poolakate kombel tegelda oma mini-Jungi ootamisega. Kuid eriti lavastajate õpetamist silmas pidades oleks ilmselt resultatiivsem tegevus õppeplaanide tihendamine, täiendamine. Ükskõik, kas nendeks uuteks õppeaineteks saavad heuristika või hermeneutika, semiootika või kommunikatsioonipsühholoogia või kõik koos, jääb eesmärk samaks: üliõpilaste maailmapildi avardamine. Küll siis teatri ellujäämisvõimalused suurenevad.

Ja veel midagi olulist: kadedaks teeb, kui loed, et üliõpilane kohtub oma stuudiumi jooksul kaheteistkümne erineva meistriga! Teades, kui raske on meil õpetajaid leida, peaks kooli eesmärgiks ikkagi alati jääma avatus ja vähemalt püüd võimalikult eriilmelisi õpetajaid kasutada, mitte sellega kaasneda võivad konflikte karta, sest need on õpetajate, mitte õpilaste konfliktid.

Ja veel. Kui nüüd korraks mõttes veel üks nimekiri koostada — neist, kes oma näitleja- ja lavastajaõppe väljaspool Eestit on saanud —, jäävad sõelale vaid Raid ja Normet. Miks on see nii?



XIII lennu üliõpilased Merle Jääger ja Dajan Ahmetov etüüdis "Romeo ja Julia", 1985.  
K. Orro arhiiv

## PRIIT PEDAJAS

### AVATUD KOOL

Olude tõttu on saanud traditsiooniks, et meie teatrikoolis õpivad lavastajad koos näitlejatega ja täiesti autonoomset kursust ega kateedrit pole lavastajate tarbeks olnud. Säärase õpingukorralduse eelis on see, et lavastajad mängivad näitlejatena kohustuslikus näitleja-programmis, aga ka kaasõpilaste töödes, omandades tugeva näitlejakogemuse. (Ongi juhtunud nii, et enamik eesti teatri paremaid lavastajaid on ka väga head näitlejad.) Ja näitlejad vaevlevad lavastajatega ühiseid vaevu — teatrikooli program on sedavõrd tihe, et päris lahedat vaba aega ei olegi. Nõnda kujuneb kursus mõttekaaslaste gruppiks. Nii hingatakse ja arenetakse koos. Sellisel süsteemil on ka oma nõrkus: mitte alati ei kujune kursus ühtseks ja tugevaks, see sõltub paraku palju sellest, kes kokku satuvad. Ülisuurt koormust ma nõrkuseks ei pea — neli aastat teatrikooli toidab meid ju terve elu.

Kool peab andma oskused, aga mitte ainult. Olen teatrikoolis olnud suhteliselt lühikest



Rühm XVI lennu üliõpilasi Panso-preemia peol, 1994. Vasakult Ain Mäeots, Tarmo Männard, Elina Reinold (1993. aasta laureaata), Andres Puustusmaa, Helena Merzin, Margus Jaanovits, Liisa Aibel ja Katriina Lauk (1994. aasta laureaata).

*Harri Rospu foto*

aega ja tegelnud peamiselt näitlejakoolitusega. Tahame, et kooli lõpetanud näitleja räägiks hästi, liiguks hästi, mõistaks näidendi lugeda (oskaks analüüsida sündmusi, neid mängida ja mõtestada) ja oleks mõtleval inimene. Et kõnelda hästi ja häält arendada, on vaja teha palju rutiinset tööd. See ei ole midagi keerulist. Keerulisem on ükskõik mis harjutus või harjutuste tsükkel kasvatada üle pelga rutiini. Kõigel, mida teeme, peaks olema kunsti hõng juures. See on tähendus, seos. See on kõige raskem. Ja kahjuks ei õnnestu see alati. Ometi peab kool suutma nõudlikkuse latti kõrgel hoida.

Krystian Lupa räägib vajadusest põhiained "laiali ajada". Selles olen veendunud ka mina. Ei ole niivõrd tähtis kirjanduse kursus, kui see, kes seda loeb. Mõne inimese puhul oleks mul ükskõik, mida ta loeb, peaasi, et ta teatrikoolis oleks.

Lavastajate (aga ka näitlejate) ettevalmistamise juures on tehniliste oskuste omandamine oluline, kuid mitte peamine. Kool peab olema avatud, osutades teatri kui niisuguse tohutult avaratele võimalustele, kuid samal ajal andes ühe süsteemi, meetodi, millele võib toetuda või millega vaielda. Lõpuks määrab küpse kunstniku omapära tema vaade maailmale — maailmavaade. Kool saab oma avatusega kaasa aidata haritusele kunstis. Palju-

des lääne teatrikoolides koosneb õppeprogramm ainult kitsastest erialastest ainetest. Ma oleksin ettevaatlik sellest lähemisest eeskujule võttes — traditsioonid ja kultuuritaust on väga erinevad. Ka ei tohi unustada, et paljudes maades ei tule lavastajad traditsiooniliselt mitte teatri-, vaid ülikoolidest.

Meil on olnud heaks tavaks ja kompromissiks oma ala väljapaistvate inimeste hoidmine teatrikooli juures. Erialaõppejõud on meil alati olnud praktikud. (Pärast Voldemar Pansot Kaarin Raid, Merle Karusoo, Mikk Mikiver, Lembit Peterson, Aarne Üksküla, Kalju Komissarov, Kalju Orro, Roman Baskin, Ingo Normet ja paljud teised.) Muusikaakadeemia rektoraadile ei ole see kuigi mugav olukord: stabiilseid, n-ö korralikke õppejõude neist loota pole. Ei ole ju pärast Pansot ükski praktik lavakunstikateedris pidevalt püsinud. Säärane "ebakindlus" on kahjuks küll paratamatu. Ometi on just praktikute osalus olnud meie teatrikooli tugevus. Just teatris tegutsevad lavastajad, näitlejad on meie kooli toonud otsingute vaimu. Loominguliselt aktiivsed teatripraktikud on osutunud enamasti ka heades õpetajateks. Ei kujutagi ette, et teatrikoolis õpetaksid permanentsed pedagoogid, kelle side elava teatriga nõrk või suisa olematu. Eesti on selleks liiga väike.

Selline pedagoog saab meil olla vaid kõrbenud näitleja.

Sama tava on teatrikoolis olnud üldainetega. Näitlejate filosoofia- või muusikaajaloo kursus ei pea olema nii põhjalik kui ülikoolis, kuid ta peab olema kujundlik, ergutama kujutlusvõimet ja samas andma elementaarse süsteemsuse, millest hiljem võiks abi olla. Panso hiilgav kompromiss oli just selles, et ta kutsus üldaineid lugema väljapaistvad isikused. Ott Ojamaa, Ain Kaalep, Jaak Kangilaski, Lea Tormis, Reet Neimar... Lihtlektoritel ei olnud teatrikooli asja. Kuid on äärmiselt oluline, et kõrgema humanitaarhariduse ained kuuluksid näitlejahiriduse juurde.

Lavakunstikooli tänane päev. Nüüd on tantsutunnis XVIII lend ja õpetajana nende ees X lennu vilistlane Laine Mägi.

*Priit Grepi foto*



ANDRES NOORMETS

## MA KARDAN MURDUMISE PUNKTI

Mulle pole keegi vist lavastamist õpetanud ja sellepärast on mõnikord kurb. Pole eriti ka kusagilt küsida ning ega ei tahagi, sest ruum on liiga väike. Ise olen ka. Õppida on ju palju ja kõigest on kirjutatud väga palju ja väga häid lavastusi elab pidevalt meie läheduses, aga aega pole, ning need teised asjad...

Olemine on praegu kuidagi väga kitsas. Vaimses, isegi füüsilises mõttes. Kõik teoreetiseeringud tunduvad mõttetuna, sest mäng ei ole juhitav. Ma ei teagi miks. Võib olla räägib minus mingi ülekoormus, kuid teatris tundub olevat vähe teatrit. On käsitööd, kummivenitamist, lobisemist, igavust, nahaalsust, mõtetult laiska rahulolemist. Kõike püütakse mingi väga reaalse mõöduga mõõta ja paigale panna (kaardistada, pildistada, üles joonistada).

Järjest vähem on usku, vaimustust, hingamise ruumi. Teater müüb ennast, inimesed püüavad sama. Raamlepingutes on aina vähem paika eranditele ning omavahelistele kokkulepetele. Räägitud jutud ja ausõnad ei maksa, kui pole paberile pandud allkirju neid väärtustamas. Kunst jääb numbritele käsikähmluses alla ning saab armetult, ahastama panevalt armutult peksa.

Aga koolis räägin ma täiesti vastupidiseid jutte. Ma räägin õiglusest ja õilsusest, puhastest kätest ja kontsentratsioonist, siseilmast ja näost selle peeglina, positiivsetest mõtetest, lakkamatust treeningust, tähelepanust, huvist kõige vastu, mõtlemisest, mõtlemisvõimest. Räägin teatrist kui pühakojast, kus kehtivad omad seadused, kus elavad vaimsed traditsioonid ja kus sünnivad imed (igas proovis, igal etendusel). Mind usutakse. Aga mina kardan murdumise punkti, kus ollakse juba nii osavad, et uskumist vaid näidata.

Et "linnas" nimega Eesti on mitu teatrikooli, on ju hea. Tarkust pole meil kunagi küllalt, pole igal südamelgi tunnistust.

## KULTUUR MÜÜB

Pealkirjas väidetu on paratamatult hinnanguline. Ja hinnang omakorda sisaldamas mitmeid varjundeid. Neist halvustavat või ironilist võiks kroonida järeltus: kultuur kaubastub. Või kultuur kaubastatakse? Kuigi kohe kerkib uus küsimus: kas tegu on ikka selle tõelise kultuuriga — jumaliku puudutusega, mis kirevas pakendis, reklaamikomeedi särava voona maa peale saadetud? Või on tegu turumajandusliku pinnavirvendusega, produtsentide-mänedžeride-maaletoojate osavalt manatud mimikriga, mida uudistejanus ajakirjandus ahnelt ja tänulikult võimendab. Nii et ühed võidavad piletimüügis, teised lugejate arvu suurenemises? Kultuurist, sellest tõelisest ikka, on aga tegelikult asi kaugel.

Jälle on Eesti ühiskond teatud mõttes lapsekingades või leiutamas jalgratast. Mis tegelikult tähendab (olgu alateadlikku või kainelt arvestuslikku) samastumist lääne või (juba hoopis?) eurostandardiga. Ja selleski pole põhjust ainult kurjakuuluvalt halba või kadakasaslikku eneseimetlust näha. Eesti kultuuritarbija sillutab kukesammhaaval teed rafineeritud, teadliku kunstinaudingu poole. Teadmata veel (ja seda ei oska ennustada siinkirjutajagi), kas esteetiliste naudingute nirvaanasse jõuavad tänased kontserdi-, kunstinäituse, teatrietenduse pileti ostjad või alles nende järeלטulijad.

Veel pool aastat tagasi üritasid paljud muusikakriitikud monopoliseerida sümfooniakontserdist osasaamise kriteeriumid: kuulsa BBC Sümfooniaorkestri ja Peter Donohoe kontserdile ostnud eksklusiivpiletite (hind 1000 kr) omanikke põhjati armutult ja ülbelt selle eest, et nad vale koha peal aplodeerisid. Selle asemel, et rõõmustada täissaali üle sümfooniakontserdil, ironiseeriti põlglikult uusrikaste õhukese kultuurikihi üle *à la* kui ikka ei tea, millal tohib plaksutada ja millal mitte, siis ära kontserdile tule! Seda sorti etteheidete puhul meenutan alati ühe välismaa teatrikoolitaja põhimõtet: *kui teatrikooli sissesaanud tudeng pole oma senises elus veel "Hamletit" lugenud, siis minu asi pole seda mitte halvustada, vaid talle Shakespeare'i teos pilku pista.*

Enne kui pöörduda selle suve ja sügise kultuuritarbimise buumi juurde, tahaks meenutada ülemöödunud augustis toimunud tantsuetendust — kui Kadrioru luigetiigil astus koos tantsutrupiga *Fine 5* üles meie esitantsija Kaie Kõrb. Kadrioru pargis andud tasuta etendust tuli kahel õhtul vaatama tuhandeid vaatajaid, kellest ilmselt suuremal osal oli üsna ähmane ettekujutus balletist või reeglitest, kuidas balletti nautida. Ja ometi sündis neil õhtuil midagi ülevat ja siirast — nii vastuvõtjate kui andjate poolel. Või meenutagem suvise kultuurieleevuse esiklast ülemöödunud aastast, Linnateatri lavaaugus ülisuurt tähelepanu äratanud "Kolme musketäri".

Läinud suvi ja sügis kehatas erinevate, kuid samas publiku huvi suurenemise tendentsi kinnitavate fenomenidega: megastaari Michael Jacksoni saabumine Tallinna, lauluväljakule, Händeli suurkontsert Tamula järve ääres, Montserrat Caballé ja Montserrat Martí esinemine Estonia kontserdisaalis, Eestimaa teatrite suvelavastused, balletistaaride Age Oksa ja Toomas Eduri kolm esietendust "Uinuva kaunitariga" Estonia Teatris jne. Ehkki igast ülesastujast võib kultuurikriitik lihtsalt mööda vaadata, ei saa silmi sulgeda suisa plahvatusliku kultuuritarbimise ees: üsna paljude kontsertide-etenduste piletid müüdi (sõltumata hinnast) ülikiiiresti läbi, tekitades ammu äraunustatud piletidefitsiidi. Vähe sellest, tähelepanu on äratamas ka n-ö marginaalsemad sündmused: näiteks jäi multimeediaprojekti "Pühamu" ettekandele õhtul Niguliste kiriku ukse taha ligi poolsada huvilist, kes lihtsalt ei mahtunud saali. Või Kaljuste kammerkoori kontsert, kus kohal ka Arvo Pärt ja ettekandel tema teosed — jälle huviliste summ ukse taga.

Järelikult publikut jätkub ka nendele üritustele, mis pole suurejoonelise reklaamikäraga välja kuulutatud. Seega on ühest küljest muutumas kultuuri serveerimise-pakkumise vormid: kõige eredamad näited just klassikalise muusika vallas on Tamula veekontsert, aga miks mitte staaride tähesära abil serveeritud ooperiaariad või klassikaline ballett (Caballé, Oks ja Edur). Võib oletada, et just populaarkultuuri piiri peal balansseerivad nähtused, mis praegu masside huvi üles kütavad, toovad hiljem tagasi publikut nn elitaarkultuuri üritustele.

MARGOT VISNAP



## METAFOORI KÜTKES

*"Tõde" on metafoor,  
mille kujundlikkus on unustatud.  
(Friedrich Nietzsche)*

Ameerika kunstifilosoof, analüütilise koolkonna esindaja Monroe C. Beardsley toob ühes oma artiklis minimalistliku kunsti problemaatika esile järgmise kujutluspildi varal: eskimo realistlikus stilis maalitud pilt — lumelagendikule püstitatud punane puuritv — osutub juhuslikult identseks newyorklasest minimalisti abstraktse teosega. (Monroe C. Beardsley, *The Refutation of Relativism*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", nr 41 (3), 1983.)

Näide pärineb kontekstist, kus autor püüab illustreerida seisukohta, et kunstiteosel on täiesti objektiivseid, püsivaid ja "käegakatsutavaid" omadusi, mille alusel kriitik võib esteetilist väärtust "tuvastada". Beardsley paneb tähele, et tegevkritikas on esteetilise väärtuse põhjargumentideks enamasti kriitiku poolt teosest "üles leitud" intensiivsus, ühtsus ja komplekssus. Suure üldistusastmega — ja enamasti intuiitvsetel otsustustel põhinev — hinnanguline triaad on tõepoolest ja tänaseni avalikult või varjatud kujul käibiv erinevate kunstialade kriitikas ja analüüsi-meetodites.

Beardsleye seostub kirjeldatud maalingu tähendus ja väärtus teatavate formaalsete tunnuste kogumiga. Ta ei tunne huvi, missugusena — näiteks, missugusel tinglikkusastmel — maalitud kujutis eksisteerib eskimo või minimalisti peas. Võib arvata, et eskimole on maalitud pilt reaalsuse koopias ja minimalstile pigem tinglik või "tihendatud" reaalsus või siis psühhomotoorse "akti" tinglik tulem.

Lõpuks võiks ju ka küsida, mida arvaksid kirjeldatud "minimalistlikust" (või "realistlikust") punasest ridvast XIX sajandi Prantsuse kunstiakadeemia liikmed. Kahtlane, kas see oleks nimetatud juhul kunstiteosena äratuntav.

Muusika puhul ei ole teisiti. Üks tõsine uurija püüab efemeersele, ajas haihtuvale muusikakogemusele samuti esemelist konkreetsust ja ühtsust omistada. Noodipildi geometriline selgus ning kuulmisaistingu eeldatav unifikatsioon sellise tegevuse lähtepunktid. Püsiv kujutus loomingulise akti üleinimlikust loomusest ja korrastavast energiast toidab seda tegevust salamisi ja "seestpoolt".

Beethoveni hilisloomingus on terve hulk näiteid geniaalseks hinnatud eklektikast. Tema "Haamerklaverisonaadi" (*B*-duur, *Große Sonate für das Hammerklavier op. 106*) viimase osa sissejuhatuses järgnevad improviseerimise hoo ja "polüstilistilise" vabameelsusega (eelnevatest osadest pärit) žanriliselt ja faktuuriliselt eriilmelised lõigud. Fragmentaarsele sissejuhatusele järgneb eriti seotud kontrapunktilise faktuuriga põhiosa.

Ferruccio Busoni on kirjeldatud stiihias näinud Beethovenit küündimas "absoluutsele muusikale" omase vormivabaduseni. Samalaadne stilistiliselt fragmentaarne ülesehitus saaks XX sajandi muusikas enamasti kollaaži nimetuse. Geniaalse muusikateose ühtsusele ja koherentsusele *per se* orienteeritud traditsioonilises vormianalüüsis saab mis tahes korrapäratust elimineerida või käsitleda juhusena, struktuuralse hälbena. Beethoveni "kollaažilik" vormivabadus osutub selles kontekstis vaid hetkeliseks kõrvalepõikeks pürgimisel kaosest ideaalselt korrastatud lõppseisundisse.

Ühtsusprintsipi analüüsi või kirjelduse vaieldamatu eeldusena püsib ka märksa suuremate vormivabadusteni jõudnud XX sajandi muusika vaatlustes. Ilmekas näide on Peterburi muusikateadlase Mark Aranovski tuntud nõukogudeaegne uuema sümfoonilise

muusika ülevaade (Mark Aranovski, *Simfonišeskije iskanija*. Leningrad, 1979), milles autor püüab uue muusika vormitunnuste hägustumist ja mitmekesistumist kompenseerida üldistusega teise tasandi integratsioonist — semantilise invariandi mõistet rakedades.

Esteetilise väärtuse "äratundmise" ja argumenteerimise probleemsus on juba pikemat aega andnud põhjust esteetika surnuks kuulutamiseks. Praktilises uurimistöös püsib väärtuseline eelhoiak visalt ja varjatud kujul. Ka rõhutatult väärtusvaba ja "objektipärase" käsitluse raamides toimib väärtusprintsip — uurimistoiminguid juhtiva loogika ja meta-loogika ning mõistehierarhia kujul.

"Traditsioonilises filosoofilises opositsioonis ei ole tegemist üksnes kahe vastakuti seatud mõiste rahuliku kohtumisega, vaid nende vägivaldse hierarhiaga. Üks mõistetest domineerib teise üle (loogiliselt, aksioloogiliselt), sel on valitsev asend." (Jacques Derrida, *Positions, Interview with Jean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta*. Alan Bass, University of Chicago Press, 1981, lk 4.) Derrida tähelepanek ei käi mitte üksnes XIX sajandi literatuursete muusikakirjelduste või klassikalisele muusikateooriale tugineva analüüsi kohta. Sama kehtib mõnegi XX sajandi "objektiivse" teadusmetodoloogia kohta.

## Geeniuse vari

Teadusmõtlemises ilmneb vältimatult püüd ülendada teatavad loogilised järeloomid, uurimismenetluste vahendusel loodud abstraktsioonid "olemuslikeks". Seda laadi vaadetest kumab läbi kantiaanlik transtsendents, müstifitseeritud ratsionaalsus.

Kui loodusteaduslik objekt tuleb vaatlusaspektide täpsustumisel tasapisi üha "lähemale", siis "kunstiline" objekt otsekui kaotab oma identiteedi, kui tema riiki siseneb analüütiline mõte, lahkav ja formaliseeriv aktiivsus. Liblikalennust, värvisillerdusest jääb alles ebamäärane hall aine, mille pehmus võimaldab sellest mitmeid asju vormida — aga see ei ole enam liblikas. Muusikalise pertseptsiooni "absoluutne" kirjeldus, liblika "valem" on tabamatu.

Et üks ja sama formaalsete tunnuste kogum võib esineda kunstiteosena või mitte, võib saada erineva tõlgenduse ja hinnangu nii teoorias kui ka vahetu vastuvõtu tasandil, teeb muusikauurimise (kunstiteaduste) positsiooni üsna ebakindlaks. Lingvistikast ja matemaatikast inspireeritud katsed suruda käest libisev esteetiline kogemus rangelt formaliseeritud ja koherentsetesse keelestruktuuridesse on üsna mõistetav püüe seda ebakindlust ületada.

Ehkki jätkuvust ja sidusust on muusikas keele tasandil (s.o juba mitmekordselt "töödeldud" kogemuse tasandil) vaieldamatult võimalik jälgida, vaatab positivistlik mõistekasutus ometi mööda nende kategooriate "antropomorfsest" loomusest. "Teose ühtsust ei loo niivõrd selle sisestruktuur, kuivõrd kogu tõlgendusprotsessi suundumus terviklikkusele." (Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*. Routledge & Kegan Paul, 1975, lk 75.)

Eskimo, New Yorgi minimalisti ja prantsuse akadeemiku teadvuses eksisteerib punane ritv erineval viisil. Muusikaline kollaaž (või mis tahes muu omadus või vormitunnus) saab XIX ja XX sajandi kunstmuusikas erinevaid nimetusi. Teose füüsi(ka)line "ollus" käib läbi inimteadvuse — ja sellega juhtub midagi. Mängu tuleb metafüüsiline lisand, "genereeriv" ja mõtestav "teine plaan". Aegade jooksul on teisele plaanile antud erinevaid nimetusi — jumal, ilu, harmoonia, dramaturgia, terviklikkus, *Ursatz*...

Strukturaalsest lingvistikast inspireeritud XX sajandi analüüsimeetodeid iseloomustab eriti otsustav püüe metafüüsilisi kategooriaid ukse taha jätta. Tulemuste uurimisel näib, et see vabanemisprotsess ei olegi nii lihtne.

Inglise semiootik Jorge Larrain väidab kogunisti: "Strukturaalsel keeleteadusel põhinev metodoloogia väidetakse olevat "teaduslikum" või täpsem kui teataval intuitsioonil põhinev hermeneutiline lähenemisviis. Kui aga probleem seisneb selles, kuidas määratleda täpsemalt teise astme struktuure, siis näib, et strukturalistlik meetod ei ole jõudnud kuigivõrd kaugemale. Samuti ei näi olevat

suurt erinevust süvastruktuuri ja maailmapildi otsimise vahel." (Jorge Larrain, *Ideologia ja strukturaalianalyysi*. "Synteesi", nr 1, 1986, lk 92.)

"XIX sajandil domineerinud innukas tegelemine "geeniuse" mõistega ei seadnud lähteküsimuseks mitte küsimust "kuidas see toimib?", vaid "mis teeb selle suureks?", ja see on jäänud ka mõne analüüsitraditsiooni lähteküsimuseks veel XX sajandi lõpulgi. Et nende traditsioonide kujunemises oli domineeriv "teaduslik", komparatiivne meetod ja et vaid geeniuse teostele on omane struktuuriline sidusus, siis järgneski, et teose võrdlus idealiseeritud struktuuri- või protsessimudeliga sai teose "suuruse" mõõdupuuk." (Ian Bent, *Analysis*. The New Grove Handbooks in Music. London, Macmillan, 1987, lk 5.)

Pragmaatilise hoiakuga kunstiteoreetik Beardsley ("kunst on tootmine") ei pääse mõõndusest, et puhtfüüsiliste omaduste kõrval on kunstiteosel märksa "kaalutumaid" ja kontekstuaalseid — mittefüüsilisi ja mitte-aiustitavaid omadusi (Monroe C. Beardsley, *An Aesthetic Definition of Art*. What is art? Ed. by Hugh Curtler, New York, 1983.) Üks strukturalismi "isadest", Roland Barthes (1915—1980) tõdeb hilisematel aastatel, et meetodi objektiivsuse ambitsioonid on algupeale olnud kantud "kaunistest saientistlikest unelmatest". ("Tel Quel", 1971, nr 47, lk 97.)

### Kus asub *Ursatz*?

Muusikaanalüüsis eristub literatuurne käsitlusviis selgesti strukturalismi ja klassikalise muusikateooria sümbioosist sündinud meetoditest. Modernismihoovuses kujunenud uued enesekirjelduse viisid löid 1960. aastatel illusiooni kirjandusliku metafoori ja metafüüsika kütkest vabanemisest ning analüüsi võimest väljendada seda, mis on teos "tegelikult". Metafoori asemele tulid lingvistikast laenatud teadusmõisted ja struktuurimudel.

Uue mõtteviisi üheks enam rõhutatud põhimõtteks sai tõlgendusliku aspekti välisdamine uurimisprotseduurist. Ranged formaliseerimistoimingud ja loogiliselt korrastatud

metakeelte kasutus arvati uurimisprotseduuri "teadusliku puhtuse" tagatiseks.

Metakeel(t)e ja mitmesuguste formaliseerimistoimingute rakendamine on mis tahes muusikaanalüüsi vältimatu eeltingimus. Intuitiivne tõlgendamine algab siiski ja mis tahes meetodi puhul ammu enne "tegelikku" ("objektiivset") analüüsi, algab kirjelduskeele valikutest, struktureerimisest, nime- tamisest (mis on juba ka tõlgendamine) ja suhestamisest (analüüsi loogikast ja metaloogikast). Nn neutraaltasandile orienteeritud modelleerivate meetodite puhul lisandub sellele märksa "aktiivsemaid" taandavaid ja teisendavaid toiminguid ning kirjeldustasandi eriti range piiritlemine, mis enamasti täielikult välistab teose tervikeksistentsi vastuvõtusituatsioonid.

Taandavate toimingute ülekaalukuse poolest paistab silma näiteks Heinrich Schenkeri meetod, milles lähtepunktiks olev noodipilt redutseeritakse mitmekordsete lihtsustamiste käigus kahehäälseks fundamentaalstruktuuriks (*Ursatz*). "Ei ole mõtet küsida, kus asub *Ursatz*. Kas helilooja või kuulaja teadvuses või partituuris või esituses? *Ursatz* loetakse asetsevaks muusikas *per se*. Seda võib leida kõikidest nimetatud asupaikadest; näib, nagu oleks muusika helilooja poolt "avastatud" transsendentne fakt, mis antakse edasi ideaalsele kuulajale." (Raymond Monelle, *op. cit.*, lk 90.)

Schenkeri modelleerib muusikat muusika abil. Kuid taandamise tulemuseks ei ole metakeelne kirjeldus, vaid "tihendamisest" sündinud, kõlaruumi markeeriv muusikaline "uusmoodustis", mis on kaotanud oma esialgse reaalses ajas toimiva konfiguratsioonid.

Schenkeri *Ursatz* on üsna lähedane Noam Chomsky "süvastruktuuri" ja "puumudeli" mõistetele, mis on samuti põhjalike taandamistoimingute tulemus. Kaugel ei seisa siit ka näiteks Arnold Schönbergi muusikalise "idee" mõiste, mis tähistab teatavat invariantset moodustist — ajateljele projitseeritud teema või motiivistikku "lõpuni" väljaarendatud kompleksi.

Jean-Jacques Nattiez' mõttetöö viljana muusikaanalüüsi tulnud "neutraaltasandi" ja

paradigmaatilise analüüsi mõisted toetuvad teadlikult ja rõhutatult partituuripildile. "See on analüüsitase, milles ei ole esmatähtis, kas eksplitsiitsete toimingute käigus saadud tulemused on kooskõlas esteetilise või poeetilise vaatenurgaga." (Nattiez, *Musicologie Generale et Semiologie*. Paris, Bourgois, 1987. Monelle *op. cit.*, lk 93.) Ka siin ei ole mõtet küsida: kus? Nattiez kinnitab, et neutraaltasand ongi "legitiimne vaid antud analüüsi piirides" — range töömeetod, mis ei pretendeeri mingile ontoloogilisele või metafüüsilisele määratlusele.

Domineerivate teadusmõistete võimukas positsioon on ometi võrreldav "traditsioonilise" metafüüsika kategooriatega: "kõikjalviibiv" *Ursatz*, isarenev idee ja varjatud süvastruktuur — geenius ja Püha Vaim...

Kui religioossete sajandite muusikatõlgenduste põhjas voolas kosmoloogiline transsendents, kui humanistlik maailmapilt tegi "suureks" inimeseprobleemi, mis kulmineerus geenius mõistes, siis XX sajandil võib rääkida omalaadsest mõiste- ja struktuuri-metafüüsikast, milles jumala või hinge olemuslikkuse on välja vahetanud analüüsi-skeemi, -toimingu või mõiste "olemuslikkus".

### Visuaalsuse löks, diskreetsuse "neelukohad"

Võrreldes teiste kunstiliikidega näib muusika eripäraks olevat eriti suur vastuolu mis tahes verbaalsete kirjeldustega või piltlike analoogiatega. Temporaalsus — ajas laialilaotumine ja kuulmismulje paradoksaalne paiknemine "esemelisuse" ja "esemetu" piirimal on muusika "olemisviisi" kaks fundamentaalset põhitingimust. Vastuolu muusika "nähtamatu" protsessuaalsuse ja mis tahes tüüpi kirjelduse piltliku staatilisuse vahel on vältimatu.

Ikoonilise loomuse või selge "esemelisuse" tõttu allub näiteks kujutatav kunst (eriti oma klassikalis-realistlikes vormides) hoopis loomulikumal viisil verbaalsele kirjeldusele kui muusika. Protsessuaalsus ja kuulmismulje tähendusstruktuur on võrdväärselt raskesti modelleeritav nii Mozarti "Väikese

öömuusika" kui ka Schönbergi Serenaadi puhul. Muusika ainus käegakatsutav "ikoon" on noodipilt ja selle põhitunnus on liigendatus, selge struktuur, mis muusikatajus iial samas ideaalses selguses ei ilmne. Visuaalsus on saanud "lõksuks" nii mõnelegi analüüsijale. Ideaalsele kuulajale ("Fernhören") orienteeritud Schenker kannab muusikaanalüüsile (seega ka muusika tajumisele) üle visuaalse taju simultaansuse ja analüütilise mõtlemise integratsioonivõime.

Noodistatud muusika "liikumatu" visuaal-graafiline pilt on ülimalt võimukalt juhtinud kujutlusi muusika liigendumisest. Et selles pildis ei sisaldu kogu tõe, sellest annavad tunnistust vanamuusika uusaegsesse kirjapilti "tõlkimisest" sündinud moonutused — näiteks see, kuidas *moduse*-tehnikas kirjutatud muusika esitus on mõjutatud klassitsistlik meetrumikäsitus, võimukalt integreeriv vertikaal, mis hakkab domineerima lineaarmeloodilise "suuna" ja intoneerimise rütmilise paindlikkuse üle. Noodipildi abstraktsusest räägib esituskunst tervikuna — mis on väga suurel määral (ideaalse nooditeksti suhtes) väikeste deformatsioonide ja tekstiväliste kvaliteetide kunst.

"See, et muusikasemiootika tundub olevat selle teadusharu praeguses staadiumis jõudnud enam muusikateadlaste kui lingvistide käsutusse, ei ole veel mingi tagatis muusikasemiootika "muusikaalsusest": muusikateaduse valdkonnas püsib visalt akadeemiline "koolianalüüs", mis jätab kõrvale muusika primaarsed omadused ja surub selle geomeetrisestesse, visuaalsuse valdkonnast laenatud skeemidesse", on väitnud soome muusikasemiootik Eero Tarasti (*Tuleminen ja aika*. "Synteesi", nr 3/4, 1983, lk 50).

Näib, et noodistatud muusika "piltlikkus" (ka graafiline meetod analüütilise modelleerimise viisina) mõjutab ka analüüsi sügavamalt, metaloogilist tasandit.

David Lidov toob esile kujutatavate kunstide ja muusika põhimõttelise semiootilise erinevuse: "Graafilistes kunstides on semiootilise suhetuse põhialuseks samasus — visuaalne isomorfism. Muusikas on vastava seose lähtepunktiks põhjuslikkus: muusika ja keha vastasmõju (*interaction*)."

*Mind and body in music. "Semiotica", 1987, kd 66—1/3, lk 70, 71.)* Noodipildi ja analüüsiskeemi visuaalne konkreetne iseenesest loob illusiooni samasussuhtest skeemi ja realselt kõlava muusika vahel. Selle illusiooni najal muutub analüüsimudel sõltumatuks, kasvab nagu lumepall ja eemaldub vaatlusobjektist.

Struktureerimine (segmentatsioon) on analüüsi üks keerukamaid probleeme. Lingvistikast laenatud meetodite üsna piiratud kasutusvõimalused selles osas on pärast mitmesuguseid meetodi "väänamise" katseid saanud praeguseks juba ilmseks. Noodipildist lähtuv ja mitmesuguste formaliseerivate toimingute tulemusena sündinud muusikaliigenduste ühisomaduseks on mehaanilisus. Ühe struktureerimisprintsipi "lõpuni" rakendamine eeldab taju koherentsust ja absoluutset "omastamisvõimet".

Sama küsitav on struktuurialsetes kirjeldustes ilmnev hierarhiaprintsiip, mis teose tasandil eeldab totaalselt arhitektoonilist vastuvõttu ja ühesuunalist, üksikult üldisele liikuvat loogikat.

Tegelikkuses on muusikataju valikuline, "teelt" hälbiv, piiratud mahu ja integratsioonivõimega ning aldis "reaalset" helisündmustikku moonutavatele illusioonidele. See kõik kehtib juba algpunktis — "puhta" sensoorse kogemuse tasandil. Sümbolismide ja väärtuselise aspekti lisandudes saab eeldatav taju koherentsust veelgi suuremate "moonutuste" objektiks.

Kui need "ideaalset kuulajat" mitte puudutavad asjaolud kõrvale jätta ning neutraaltasandi "legitiimsusele" truuks jääda — mis see siis õieti on, mida analüüsitakse?

### **Muusika — keha metafoor**

Kommenteerides muusikakirjeldustes ja teoreetilistes kontseptsioonides (William Coker, Nelson Goodman) üldlevinud ja fundamentaalset "liikumise" metafoori, väidab David Lidov: "Liikumine on üks põhilisi muusikalisi illusioone nagu sellega lähedalt seotud taasilmumise illusioongi. Kui need illusioonid on omased muusikaalsusele, siis ei

ole need siiski omased kõlamisele/helile (*sound*) ja kui nende illusioonide tajumine on muusikaalsuse olemustunne, siis pole need vajalikud mitte selleks, et tajuda täpsemalt kõlastruktuuri (mis võib olla märksa selgem ilma liikumisillusioonita), vaid selleks, et tajuda selle kõlastruktuuri tähendusrikkust. Muusika on tähendusrikas vaid sel juhul, kui me identifitseerime kõlamises tajutud liikumist somaatilise kogemusega. Nimetada seda tähenduse tekkimise keerukat ahelat vaid kõlamisele (*sound*) seesmiselt omaseks tunnuseks tähendab lihtsalt keeldumist analüüsist." (Lidov, *op. cit.*, lk 70.)

Muusika tugev, vahetu ja primaarne emotsionaal-aistinguline alge (mille neutraaltasandile ja "puhtale" süntaksile orienteeritud analüüs kõrvale jätab) ilmutab end muusikapraktikas igal sammul: sõnalise metafoori kaudu "impressionistlikes" muusikakirjeldustes ja helilooja poolt partituuri kirjutatud esitusviidetes; loogilist ja sensoorset ühendava tervikuna saab mõtestada interpreti tegevust ja sellest lähtub intuiitselt või teadlikult instrumendiõpetus.

Muusikakirjelduste traditsioonilises metafoorsuses peegeldub taju metafoorsus. Helikujundi jahedus ja palavikulisus, õhulisus, heledus ja sära, pehmus ja teravus, kergus ja raskus, avarus ja ängistus, libisemine, hõljumine, kappamine, visklemine ja tardumus — lugematu arv süneestilist kogemust hõlmavaid metafoore, mida spontaanses muusikakirjelduses võib kohata (ja mis üsna tihti kroonivad tõlgendusliku resümee meena kui tahes ranget analüüsiskeemi) — kõneleb inimkeha "üldistusvõimest" juba sensoorsel tasandil, tundlikkusest sensoorse isomorfsuse suhtes.

Tajus näib eksisteerivat väga paindlik, erinevaid aistinguid ühendav ülekandesüsteem. Keha toimib nagu omalaadne metafoorimasin, mis üldistab ja hingestab vahetut tunnetuskogemust, ilma et siin oleks veel midagi tegemist formaalloomilise ja mõistelise mõtlemisega. Struktuursetel "ikonismidel" põhinevaid süneestiesinähtusi muusikas on esile toonud näiteks Charles Morris (*Signs, Language and Behaviour*. Montreal, 1946) ja tema jälgedes Wilson Coker (*Music and Mean-*

ing: *a Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York, 1972, lk 30).

David Lidov näeb muusikalises kujundis kaht liiki süsteemide — artikuleerimata, somaatilisel kogemusel põhineva märgistuse (muusika vahetud, vaid reaalses kõlamises avalduvad omadused) ja artikuleeritud süsteemide (kompositsiooniliste struktuuride) koostoimimise tulemust. (Lidov, *op. cit.*, lk 72, 73.) Artikuleeritud, diskreetsetele süsteemidele on iseloomulik teatud ajalis-ruumiline ulatuvus ja konfiguratsioon ning hierarhilisus — muusikakogemuse tõlke tulemus visuaalsuse “keelde”. Samas toimib muusikas võimsa väljendusnivooga somaatiline “märgistus”, mis seisab otsekui väljaspool selgelt liigendatud ajalis-ruumilist ulatuvust või eksisteerib teatavas voolavas olekus. Siia kuulub näiteks tämbrivarjundite ja intoneerimisviisi, aga ka mitmekesiste sünesteetiliste aistingute “täendusrikkus” — muusika toimimine emotsionaalse stiimuli või impulsiina, mis sel tasandil ei oma väljaarendatud diskreetset struktuuri, vaid toimib psühhosomaatilise isomorfismi alusel, teatava sensoorse metafoorina.

Nii traditsioonilises analüüsis kui ka muusikasemiootikas on arendatud ja olnud esmatähtis muusika artikulatoorne külg. Siit vastavat metoodikat genereeriv mulje artikulaarsuse reaalsest domineerimisest muusikas.

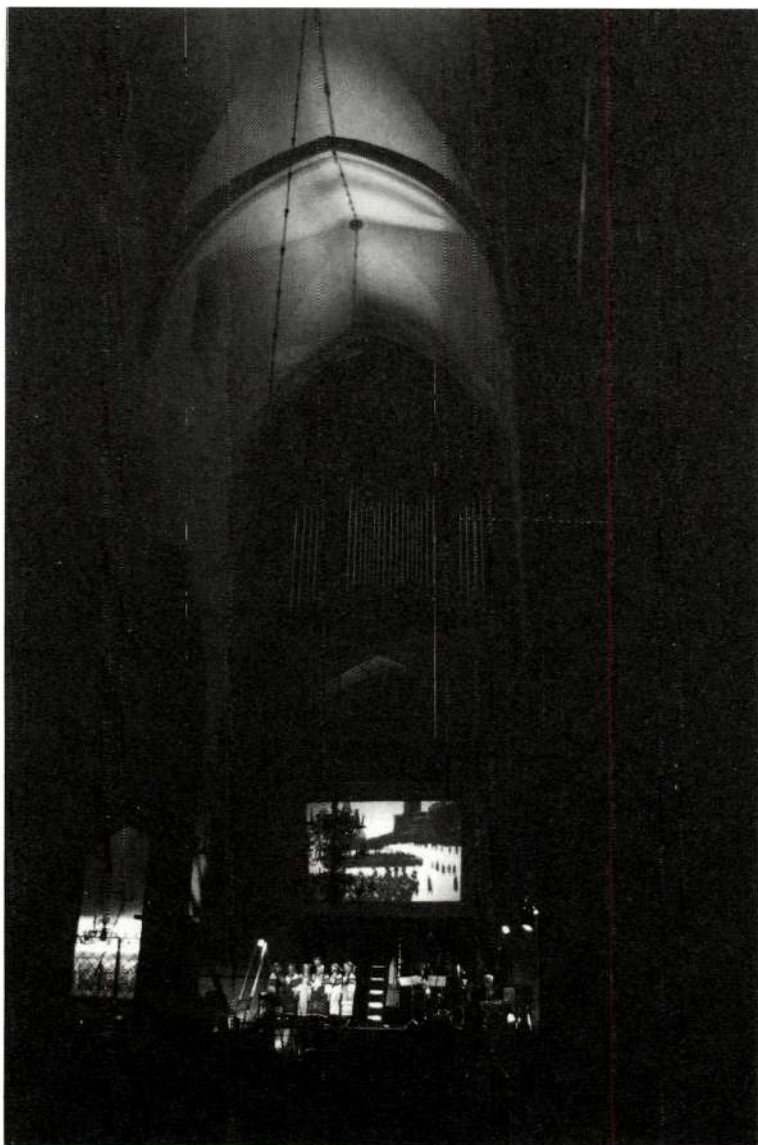
Sensoorset kogemust arvesse võttev lähenemisviis püüab ületada lõhet “formaalse” ja “täendusrikka” muusika vahel, niisugusel analüüsil tekib šansse “liblikat” tabada. Sellisel juhul langeb ära “formaalse” käsitusviisi puhul paratamatult ja alaliselt kummitav küsimus: kas analüüsitooming, formaliseering, mõiste või seostamisviis peegeldab muusika reaalses vastuvõtus toimuvaid protsesse? Ka inimteadvuse ontogeneesi põhitõde on liikumine aistingult abstraktsele mõtlemisele ja hilisemate teadvusavalduste väljakasvamine esmastest sensoorsetest kogemustest.

Muusikas ülivõimsalt toimiv sünesteesia nähtus aga sunnib oletama, et ka somaatiline kogemus on mingil algtasandil seotud struktureerimisega (sisaldab artikuleeritud struktuure). Tajua metafoorsus ei saa ilmselt

tekkida “spontaanselt”. Ühistunnuste äratundmine ja seostamine eri liiki aistingutes eeldab kehakogemuse läbitöötamise ja analüüsi võimet, seega — kogemuse “liigendamise” võimet.

Selle kogemuse töötlus ning analüüs toimub sensoorse üldistusvõime alusel, mille ei pruugi midagi ühist olla mõistelise mõtlemise operatsioonidega — näiteks vormianaalüüsi või laadistruktuuri või “puumudeli” tüüpi üldistustega. Seepärast “mõistab” lihtsalt praktilist kuulamiskogemust omav tava kuulaja muusikat ilma mingite teoreetiliste eelteadmisteta või ratsionaalsete “abivahenditeta” ja teoreetilis-analüütiline muusikakirjeldus (ka näiteks muusikakriitikas) võib näida ülimalt veider ning arusaamatu. Seepärast vajaksid mis tahes kõrge formaliseerimistmega analüüsiskeemi seosed konkreetsete tajuprotsessidega igal erijuhul siiski tõestusmaterjali. Kinnitused meetodi “legitiimsuset” või muusikalises “immanentsusest” kuuluvad teadusmetafüüsika mitte just eriti autoriteetsesse sõnavarasse ja osutuvad sel viisil vaid tõe-metafoori tänapäevasteks teisenditeks.

## SELJAGA ALTARI POOLE



Kirik oli välja müüdud. Suursündmuse ootajaid oli kogunenud koridori ja kiriku ette, hellitades asjatut lootust, et seisjad lõpuks sisse lubatakse.

Oli 3. september 1997. Kunsti- ja muusikarahvas oli tulnud Nigulistesse vaatama

multimeediaetendust **“Pühamu”** (*“Sanctuary”*). Projekti ja selle reklaami kallal tehtud töö tundus aukartustäratav. Etenduse jooksul ei olnud tunda ainsatki tehnilist viperust, mis oleks sündmuse kulgu häirinud. Kõik läks ilmselt nii, nagu tegijatel planeeritud.

Mis oli siis planeeritud? Meediume oli välja pandud terve hulk: kõnetekst, rahvalaul, vokaalsed ja instrumentaalsed improvisatsioonid, elektroonilised helid, liikumine, slaidiprojektsioon, valgus. Lava oli ehitatud Niguliste sissekäigu poole, pinkide seljatoed pööratud nii nagu orelikontserdil.

Etenduse põhiautor **Lisa Karrer** olevat algidee saanud **Peeter Lauritsa** Niguliste põlemise fotosid vaadates. Töö käigus oli teemade ring oluliselt paisunud: lisaks Niguliste põlemisele ka õhurünnakud üldse, sõjaaegne okupantide terror, põgenemine, lakaluugi- ja neiu-teema, vastavaainelised rahvalaulud jne.

Põhiidee hägustumisest oligi ilmselt tingitud kogu etenduse laialivalguvus. Tahtmata alahinnata tehtud töö hulka, tekkis ometi tunne, et kohati oli mindud materjali lihtsama kättesaadavuse teed. Väliseestlaste mälestuste üksühele ettelugemine ei liiguta siinmail vist enam kedagi, eriti kui nende kuulmiseks füüsiliselt pingutama peab. Peale ruumi akustikaga mitteametustamise oli puudusi ka üldises dramaturgias. Pika halvasti kuuldava kõnetekstiga alustamine jätab teosest kohe lohiseva mulje ja seda võimendasid venivad katmata pausid osade vahel (millel ei tundunud enamasti olevat ka nähtavaid tehnilisi põhjusi).



Tagantjärele jääb mulje, nagu oleks kogu mees(nais)kond loonud teost Nigulistest ilma seda ise teadmata. Kasutamata oli jäetud mitmeid võimalusi. Heade näidetena tooksin setu koori paigutamise oreilirõdule ja publiku vahekäigu täitmise liikumisega — aeg-ajalt. Kuid seda oli liiga vähe. Eesti ühe suurima akustika oleks saanud mängima panna enda kasuks, mitte vastupidi. Seekord tekitas "**Tunnetusüksus**" *sound*'i, mis tuttav kultuurimaja koridorist.

Kõneteksti oleks ruumi akustikat arvestades saanud näiteks taotluslikult hägustada kõlaväljaks, selle asemel et olla ameerikalikult näpuga näitav (eriti võõristavad olid *talkshow*'likud küsimused-vastused). Sellele

Skautide "Õhtupalve laulu" esitasid "Helmekaala", ETV laululapsed ja Sven Kuntu.







võimalusele läheneti vaid kord, kui setud pandi lugema nimesid (kelle nimesid? miks?), kuid tekst oleks võinud kuulajaid tõepoolest ümbritseda. Sama võib öelda liikumise ja valguse kohta, need oleksid võinud täita ruumi lisaks lavale ja vahekaigule. Ma pole küll väga palju näinud **Marika Blossfeldti** koreograafiat, kuid selles väheseski hakkavad kujundid häirivalt korduma. Sama tahaks öelda Lisa Karreri hääletekitamise kohta. Peale kramplike pooside ja kõrihääle on veel võimalusi traagilise väljendamiseks! Lisaks ärakulunud kujundid, mis hakkasid tööle eneseparoodiatena: raadio pea asemel, vikatimees-saamees ja viimsepäevapasundaja, boschilikult koomiline.

Kui etenduse algideeks oli tõesti Niguliste põlemine ja autorid taotlesid seost dokumentaalsusega, siis oli potentsiaalset materjali kasutamata jäetud rohkem kui kuhjaga. Näiteks oli praktiliselt puudutamata (fotod välja arvatud) kiriku **teine põlemine**, esimesest omamoodi dramaatilisemgi. Kui ei teaks, ei oleks aimanudki, et etenduse teemaks on endine **kristlik kirik**, üks suuremaid Eestis! Ülimalt dramaatiline ja mõjuv altar seisib publiku selja taga kasutult pimedas. Ja orel, mis teise põlemise üle elas, ei teinud kordagi häält (välja arvatud mõned ebaoriginaalsed orelisämplid, mida reklaamides eraldi mainiti).

Eriti kurvaks tegi, et ka Peeter Maria Lauritsa fotod tundusid selles ümbruses triviaalsed ja plakatlikud, illustreerivad. "Pühamu" autoritest mulle varem kõige sümpaatsemana meelde jäänud ideefotograaf lõi seekord vaid ühe liini, mis tähelepanu äratas: Ameerikas plahvatanud õhulaev "Hindenburg" Niguliste kohal, teisenedes põlevaks põgenikepaadiks. Kahjuks oli ka slaidiprojektsioonis valearvestus: publiku enamik nägi



*Rauno Remme videokaadrid*

David Simons meelitab *termenvoo*'i.

*Harri Rospu fotod*



fotode asemel vaid neid katvaid kroonlühtrite siluette.

Kui visuaalsed kujundid ei suuda dramaturgiat üleval hoida, saaks seda teha muusika. Ei hoidnud. Muusikas ei toimunud midagi meeldejäädavat ega originaalset. Improvisatsioonilistes osades tehti viga, mis mind isikliku kogemuse põhjal eriti häiris: kõik hakkasid liiga ruttu liiga palju mängima, helitase tõusis lärmiks. Seda arusaamatum on kavalehe pateetika: iga esinejat tituleeriti "piirialasid tõlgendav", "unikaalne", "pioneerid" (selge demagoogia). Sajandialguse elektrikipill *termenvox* ehk *theremin* pakub asjatundmatule tõepoolest maagilist pilti: mängija vehib käega õhus ja hääled muutub! Hiljuti taasavastatud, on sellest kujunenud paljude esinejate efektipill. Tegelik tulemus ei paku ju kõrvale palju huvitavat ja praeguseks on olemas juba piisavalt aparate, mis seda siinuselähedast heli põnevamaks võiksid teha, kuid mida paraku ei kasutata. Kogu muusikalisest materjalist jäävad tagantjärele pinnale vaid autentsed setu rahvalaulud ning eestiaegne skaudilaul setude "**Helmekaala**", **ETV laululaste** ja **Sven Kuntu** esituses, Lisa Karreri dirigeerimisel(!).

Taas küsimus: miks ikkagi setud? Kuidas on nad seotud Niguliste ja antud teosega — peale selle, et nad oma häirimatu ehedusega olid kogu etenduse kõige meeldejäädavam osa? Ja veel ühe mürginoole laseks lendu kava pihta: need kaks paberilehte olid arusaamatu (olematu) kujundusega ja vigadega eesti-inglise segakeeles. Näiteks esimene lause: "Lisa Karrer on (...) performance kunstnik, kes on esitanud oma töid Ida ja Lääne Euroopas (...)".

Miks oli selle etenduse nimi "Pühamu"?

## ÕNNITLEME!

3. november

**AADU REGI**

*klarnetist, pedagoog ja helilooja — 85*

3. november

**HELMI-JOHANNA UIBOPUU**

*tantsupedagoog — 90*

5. november

**VOLDEMAR PEIL**

*teatrikunstnik — 90*

7. november

**JUTA KURMAN**

*laulja, muusikategelane,  
Eesti Helikunstikeskuse asutaja  
ja esinaine New Yorgis — 85*

8. november

**ENE KANGRON**

*koorijuht ja pedagoog — 50*

8. november

**HELVI RAAMAT**

*ooperisolist — 50*

13. november

**JAAN MIKKEL**

*Estonia Teatri lavastusala juhataja — 60*

17. november

**JÜRI BACHMANN**

*koorijuht — 60*

21. november

**ELLI ANNUK**

*koorijuht — 60*

23. november

**TIIU TEPANDI**

*teatrikunstnik — 50*

26. november

**ELLEN PARIS**

*pianist — 80*

26. november

**LEELO KÖLAR**

*pianist ja pedagoog — 70*

30. november

**HARALD AASA**

*viuludaja ja pedagoog — 75*

## JUMAL JA SAATAN I

## HEADUS JA KURJUS AMEERIKA NÜÜDISFILMIS

Midagi on korrast ära nii meie aja kui meie endiga: hea ja kurja piirjooned on hägustumas, eraldame vaevu Jumala nägu Saatanast. Lapsed tulistavad lapsi, kurjategijad teenivad raamatute pealt, mis kirjeldavad üksikasjalikult nende kuritegusid, naised jooksevad tormi sarimõrvaritele, et nendega abielluda; surmatohter Jack Kevorkian leiutab valuta enesetaputõugu, mille abil ta on saatnud teise ilma juba 48 haiget, lähedes eutanaasia ehk armutapu põhimõttest, ning ühelgi kohtul pole seni õnnestunud teda peatada. Vanglad kubisevad vaestest, samas on aga miljonäri tütre, kuueaastase lapsiluduse Jon Benet' (tema laip leiti vanematekodust) mõrvar(id) vabaduses.

Hea ja kurja piiri imelik nihe, mõistagi, on mõjutanud nii Hollywoodi filme kui ka telesaadet. Jumal koos oma igivastasega on taas moes ning võitlus inimhinge eest ehk ägedamgi kui kunagi varem.

TAEVAVÄGI SARJAS  
"INGLI PUUDUTUS"

Kriitikute üllatuseks on CBS seeria "Ingli puudutus" (*Touched by an Angel*, 1995—1996, 35 osa, à 60 min, Kanal 2 alates 7. 9. 97) menu kasvanud pidevalt. Suviste kordussaadete ajal oli nädalaid, mil see jõudis rekordilise kolmanda kohani CBS "60 minuti" ja NBC "Dateline'i" järel ning edestas "Seinfeldi" ja teisi populaarseid naljasaadeteid.

Telekriitikud on püüdnud saadet pihustada loogika argumentidega, Howard Stern on pommitanud selle sarja kristlusekesksust. ("Ma tahaksin näha nende nägusid, kui tuleksin lagedale ettepanekuga teha saade Baruchi, Allahi või Buddha sõnumitoojatest.") Kuid kõik see ei aita, sentimentaalne Ameerika vaatab andunult seriaali "Ingli puudutus".

Inglid Monica (Roma Downey), Tess (Della Reese) ja surmaingel Andy (John Dye) sekkuvad inimeste ellu, kui see on ummi-

kusse jooksmas. Mees armukesega ja mehe naine juhtuvad lendama sama lennukiga Ühendriikide ühest otsast teise. Raseda armukesese sünnitusvalud algavad enne õiget aega ja lennukiparda valjuhääldaja hüüab: "Kui reisijate hulgas leidub arst, palun tulge appi!" Mõistagi on petetud ja ületöötanud naine tolleks arstiks, kes appi tõttab. Valed tulevad ilmsiks ja olukord nõuab lahendust. Inglise abita ootaks osalisi skandaali ja lahutus, nende abiga leitakse andeksandmise ja mõistmise võimalus.

Teine lugu. Provintsilinna edukas pastor teeb ägedast peast autoavarii ja tema enda poeg saab surma. Pastori usk Jumalasse on kõigutatud. Ent kui inglid aitavad tal kohata hädalisi, kes on veelgi sügavamais vaimukriisis, taastub pastori usk Jumalasse.

Iga loo kulminatsioonihetkel teatavad inglid kimpusolijale, et nad on Jumala saadikud, nende pea ümber tekib taevalik halo ja nad edastavad sõnumi: "Sa pole mahajäetud ega unustatud, Jumal armastab sind!" Need sõnad teevad imet ning pööravad patustaja õigele teele.

Tegu on moraalilugudega. Neil on alati olnud kindel koht Euroopa tänavateatri repertuaaris. Meenutagem, vastava žanri näide vilksatab ka Sergei Eisensteini "Ivan Julmas" (1944—1945). Tsaari vastased lavastasid piiblibloovi vihjamaks valitseja kurjusele, mis põhjustab süütute inimeste kannatusi. Teisisõnu, ka moraalilood kõnelevad meie kaasajast. "Ingli puudutus" pole mingi erand.

Nii taevalaotus kui teispoosus on täna enam asustatud kui kunagi varem. "Pathfinder" ja "Sojourneri" pildid Marsi punakatest kõrbetest, lainete jälgedest liival kütavad üles nii teadlaste kui ka televaatajate tundeid ja ettekujutusvõimet. Ehk oleme hoopis Marsilt jalga lasknud olendite järglased, kes on nüüd anastamas Maa loodust, nagu nad kunagi muutsid Marsi kõrbeks? Kui me aga oleme

kosmoserändurid, millised on siis lood piibelliku paradiisi ja põrguga? Kas nad üldse on olemas ja kus?

Ehk kui Jumal pole just taevaäärel istuv Taevaaisa, siis kes ta on ja kus on tema kodu? Ateistide surmajärgsesse unustusse ei usu enam paljud. Budistliku reinkarnatsiooniteooria uurijad on kogunud nii palju fakte ja tõendeid hingede tsükliliste rändude kohta, et neid tööku pole võimalik ignoreerida isegi juhul, kui nad ei tõesta midagi. Ometi kõnelevad nad millestki, millest me õieti aru



*"Ingli puudutus", 1995–1996.  
Inglid Monica (Roma Downey) ja Tess (Della Reese).*

ei saa. Spiritualistid pakuvad tõendeid teistsuusest, kus hing võib tõusta arengu "treppi" pidi lõpmatusse. Antropoloogia vahendusel tutvutakse šamanistlike usunditega ning jõutakse taas tagasi piibli juurde.

Hea ja kurja pilti on sekkunud ka UFOde hüsteeria. Juba ilmubki uuringuid, mis püüavad tõestada, et aastatuhandete vältel on inimkonda valitsenud tulnukad teisest tähekojudest või galaktikatest ("jumalate pojad", keda näeme peaaegu kõikide religioonide müütides). Leidub neidki, kes usuvad, et Maad ümbritseb nõndanimetatud

neljas dimensioon, kõrgema võnkesagedusega "võrk", mis toitub Maa negatiivsest energiast. Sõjad, vangilaagrid, võlad, vaesus, kodutus, meeleheide toimivad negatiivse energia allikana. Usutakse, et "neljas dimensioon" kuulub Saatnale, kes kannab hoolt selle toidulaua eest, provotseerides pahanudusi Maa peal. Kui sureme, jääb vabanenud hing tavaliselt "kinni" neljanda dimensiooni võrku, mis põhjustabki reinkarneerumise. (Üksnes rohkem arenenud hingede energia paiskab nad kõrgemale, kas viienda või kuuenda dimensiooni võnkesagedustesse, mis kuuluvad jumalikele jõududele.)

Isegi konservatiivsel saatesarjal "Ingli puudutus" ei õnnestu enam läbi ajada vanamoelise taevaga. Kõige esmalt hakkab silma muutus suhtumises surma.

Alles see oli, mil Max von Sydow mängis Surmaga malet Ingmar Bergmani "Seitsmendas pitsatis" (1956). Kes võinuks arvata, et kõigest neljakümne aasta möödudes on tolle vikatiga luukere-mehikese koht vahakujude muuseumis? Oli ju too vastu pidanud vähemasti kaks aastatuhandet! Täna on ta aga Ameerika õlle reklaami naerualune: ohvriks järele tulles, unustab Surm ennast õlut jooma ja telekast jalgpallivõistlust vaatama.

"Ingli puudutuse" džiinides ja hobuse-sabasoenguga surmaingel Andrew (John Dye) on rahulik, kombekas ja intelligentne. Ta pärineb pigem spiritualistlike müütide kui luteri usu arusaamade maailmast. Spiritualistide maailmapildis on surm vaid transformatsioon eksistentsi ühest dimensioonist teise. Ning Andrew annabki surijale mõista, et muretsemiseks pole õieti mingit põhjust: "Siinpool on elu ja sealpool on samuti elu!"

Ka teised inglid on taktitundelised. Nende eesmärgiks on hädalise silmade avamine valikuvõimaluste suhtes, mis on lausa tema nina all, kuid mida ta oma hingevalus ei näe. Valiku tegemine jäetakse inimese enda hooleks. Selles seisneb tema vabadus, aga ka kohustus vastutada valiku tagajärgede eest.

Olen jälginud sarja, püüdes mõista selle edu saladust. Kui inglid pahandavad pastoriga: "Ära süüdistada Jumalat selles, et sõitsid autoga oma poja surnuks, see oli sinu valik, et istusid autosse ja sõitsid: inimesed peavad õppima vastutama oma valiku eest...", tuleb mul millegipärast meelde Jeesuse lugu viiest leivast ja kahest kalast. Jumala poeg ei pahandanud inimestega nende viletsuse pä-

rast. Imet põlgamata kandis ta hoolt esmalt nende kõhu ja alles siis nende vaimu eest.

"Ingli puudutus" Jumal on kaugel ja süd ametu, liiati imede suhtes kitsi ning pelglik. Ta tegeleb üksnes keskklassile arusaadavate ja loogiliste probleemidega ega sekku sündmustesse, mis rabavad päevauudiseid lugedes. Inglise ei abista noorukeid, kes kooli lõpupeol surevad narkootikumide üledoseerimise kätte, ega ka mitte abiturienti, kes sünnitab keskkooli lõpupeol tualettruumis, viskab vastsündinu prügiurni ja töt-

keerukamaid situatsioone, ja igaks juhuks ei ütle surmatohter Kevorkianile "God loves you!" ajal, mil ta seab tsüaankaaliumi tilgutit 49. haige veeni.

Ka Jumala emissarid, kangema kaliibriga inglid, kes ilmuvad aeg-ajalt saatesse meie tegelaste tegevust kontrollima ning juhendama, on ebasümpaatsed... Millegipärast meenutavad nad ametnikke, keda Ameerikas ei sallita ja kelle kohta öeldakse bürokraadid, veeretades sõna suus kui kuuma kartulit. Teisisõnu, meie kolm inglit, kolm sõpra,



"Ingli puudutus".  
Ingel Monica  
(Roma Downey)

tab poolelijäänud tantsu lõpetama... või siis kodutuid, vanureid, kohutavate haiguste kätte surijaid, aga ka mitte pankureid ja poliitikuid, kes võiksid teha midagi inimeste heaks, kuid millegipärast ei tee. Ingliseid väldivad ka

alluvad Jumala ametnikele, keda tuleb karta ja kummardada... Millegipärast meenuvad Dumas' kolm musketäri, kes kartsid kuningat, keda nad teenisid, ja veelgi enam kardinali, kuninga ametnikku. Ka iga ameeriklase

kukil on keegi bürookraat, kelle kohta lausutakse: parem karta kui kahetseda.

Mul on tunne, et armastus Jumala vastu pole teinud seda saadet populaarseks, vaid pigem inglite inimsustatud sõprus. Asjaolude sunnil lähtuvad ju inglid tuttavlikust printsiibist: "Kõik ühe eest, üks kõigi eest!"

Nii Dumas' surematud musketärid kui ka meie inglid Monica, Tess ja Andrew elavad kummalises ehk erilises ruumis, kus Jumal on kõrgel, keiser kaugel ja peab vaatama, kuidas sa ise omadega toime tuled. Eriti mis puutub inimestesse, kellel pole aimu, kellega nad õieti asju ajavad, ja kellel puudub "õige valiku tegemise" tahe. Sari kompenseerib sõpruse defitsiiti, mis aina suureneb maailmas, kus ei jää aega õieti millekski, kindlasti mitte sõpruse ning tutvuste arendamiseks.

## JUMAL FILMIS "KÄSUD"

Sõltumatu lavastaja ja kirjaniku **Daniel Taplitz**i debüütfilm "**Käsud**" (*Commandments*, 1997) põhineb vaidlusel "ükskõikse" Jumalaga: peategelane Seth Warner sarmika Aidan Quinni esituses nõuab Jumalalt aru, miks on tema käsi nii halvasti käinud. Tal oli armastatud naine, kuid too uppus; maja, mille maavärin purustas; töö, mida armastas, kuid ta koondati. Olgu öeldud, et "kõigest ilmajäämine" pole kriisiaegadel mingi haruldus. Nii mõnigi vaataja identifitseerib end Sethi arupärimisega, "miks olen see mina, keda on kõigest ilma jäetud?". Kuid vaevalt, et keegi on ette võtnud seda, mida Seth kavatseb teha: Jumalale kätte maksta. Ta otsustab üle astuda kõigest kümnest käsust: sul ei pea olema teisi jumalaid peale minu, sa ei pea ebajumalaid kummardama... Kaasa arvatud käsud: sa ei pea mitte tapma, varastama, andma valetunnistusi, himustama ligimese naist ja maja.

Sethi hukkunud naise õde Rachel (Courtney Cox, populaarse telesaate "Sõbrad" osatäitjaid) koos oma eduka ja egoistliku mehe Harryga (Anthony LaPaglia) võtavad Sethi enda juurde elama, mis annabki talle võimaluse käsulaudade kõigest kümnest käsust üle astuda.

Kas Jumal hoolib Sethi kättemaksust, seda on raske öelda, kuid kannatajaks pooleks osutub Harry: Seth ja Harry vahetavad kohad, ning filmi algul häbematult edukas Harry kaotab Sethile nii oma kodu, naise kui ka töö.

Kriitikud süüdistasid autor Daniel Taplitzit filmi lõpetamatuses. Hea ja kurja võitlus jääb poolele teele pidama, Seth muutub pühakust patustajaks ning Jumal ei "mürista". Otse vastupidi, Jumal näib Sethi õigustavat: filmi lõpus peseb paduvihm meie kangelase "puhtaks". See juhtub hetkel, mil Rachel jätab Harry maha ning otsustab võtta Sethi oma elukaaslaseks. Mis on juhtunud Jumalaga, kes õigustab Sethi mässu tema enda käskude vastu?

Daniel Taplitz väidab, et ta ammutas filmi süžee isiklikest kogemustest. Ju puutus ta vahetult kokku "ükskõikse Jumalaga", keda saatesarja "Inglid puudutus" inglite kolmik on kohustatud publikule "müüma": "Sa nurised, et oled vaene? Sa oled ise selles süüdi, sest oled teinud vale valiku. Inimene peab kandma vastutust iseenda tegude eest." "Su naine uppus? Sa oled ise süüdi, et jäid vael ajal magama ja lasid tal üksi ujuma minna kohta, kus olid ohtlikud allhoovused. Sa pidanuks eelnevalt tutvuma mere allhoovustega." Jne.

Kõigest ilmajäämine on avanud Sethi silmad sellise Jumala kurjusele. Ning Seth otsustab võitluse astuda selle kurjusega. Koos käsulaudadega heidab ta minema ka kõik oma hirmud, mida ametlik ja riiklik religioon tahtmatult sisendab...

...Orange Countys üht Neitsi Maarja ilmutustele pühendatud messi küllastades naiivses lootuses kuulda midagi mõistlikku selle fenomeni kohta, millest on koguni raamatuid kirjutatud, olin rabatud preestri avakorraldusest: "Põlvili!" ja üksmeelest, millega staadionile kogunenud viis tuhat või enam inimest käsku täitis, vaevalt jalul püsid vanurid kaasa arvatud. Ainuke, kes põlvili ei laskunud, olin... mina. Otsustasin järele proovida, kas Jumal müristab. Jumal ei müristanud ega seisatanud ka mitte messi.

Mõistagi ei kuulnud ma midagi Neitsi Maarja ilmutuse kohta, mille auks viis tuhat inimest oli põlvili laskunud. Kirik oli suutnud muuta selle fenomeni "põlvili laskumise" ettekäändeks, millega asi ka lõppes...

Hirmust vabanemine annab Sethile tohutu jõu ning ka Jumal taevas näib seda jõudu aktsepteerivat. Hämmeldunud Harry, kaotades kõik, mida ta oli omanud, vabaneb järk-järgult vastikust "ükskõiksuse" argoost, millel on täna nii suur osa käibekeele sõnavaras. Harry liin näib ütlevat otse välja, mil-

lest see film õieti räägib. Jumal, nagu oleme teda aastatuhandeid tundnud, on meile selja pööranud. Või vastupidi, äkki oleme meie need, kes on pööranud talle selja kirikus, mis seab kuulekuse usust kõrgemale.

Vaatamata kunstilistele vajakajäämistele on "Käskude" probleemiasetus aus ning ajakohane. Hollywoodi suviste filmide repertuaaris näeme teisi katseid jõuda selgusele, miks Jumal, kes meie tsivilisatsiooni püsti ajanud, on täna oma lapsi maha jätmas...

## TÄHETEADLASE ELLIE ARROWAY ISA TAEVAS JA MAA PEAL

"Forrest Gumpi" (1994) režissöör **Robert Zemeckis** ekraniseeris Carl Sagani 1985. aastal Pulitzeri preemiaga äramärgitud ulmebestselleri "Kontakt", mis käsitleb religiooni ja teaduse igavest konflikti. Teadlane Eleanor Arroway püüab kinni Vega tähtkujust tulevaid helivõnkeid: tundmatu tsivilisatsioon kosmoses püüab Maaga ühendust võtta. Filmi "**Kontakt**" (Contact, 1997, Eesti kinodes alates 5. 12. 97) tegelaste reageeringud nendele signaalidele, alates tänavajutlustajatest ja lõpetades presidendiga, viitavad usu ja teaduse konflikti kõikvõimalikele tahkudele. Robert Zemeckise sõnade kohaselt ei kõnele "Kontakt" tulnukatest, vaid **m e i s t e n d i s t**, sellest, mis saab, kui meie põhilised uskumused löövad kõikuma. "Olen alati uskunud, et kosmoseuringuid tuleks finantseerida kas või sellepärast, et avastades uut kosmoses, avastame midagi olulist ka iseenda kohta. "Kontakt" tungib otse probleemi südamesse."

Teadlastel õnnestub dešifreerida Vega signaale: arvutite ekraanidele ilmuvad planeetidevahelise lennuagregaadi joonised. Masina ehitamine maksab miljoneid. Esimese seadeldise lasevad puruks usufanaatikud, teine saadetakse teele, kuid see laguneb koost veel enne aparaadi avarustesse jõudmist. Vaatamata sellele elab Ellie Arroway, kes pidi tolle teise seadeldise piloodina kosmosesse lendama, läbi kas kontakti Jumala enda või "kõrgema dimensiooniga", mis tema jaoks lepib usumaailma teaduse faktide maailmaga.

Probleem on vaid selles, et Jumala asemel kohtab Ellie teispooluses... oma surnud isa!

Olgu öeldud, et ameerika "raudne stsenarium", mis kõlbab nii gangsterifilmide, vesternite kui ka *thriller*'ite loomiseks, ütleb üles (nagu too lennumasingi) katse puhul lahata religiooni ja teaduse konflikti. Ometi andis kriitikkond filmile hinde B+, mis on pingejadas A+,A,A-,B+,B,B-,C+,C,C-,D+,D, D-,F+,F,F- viisakas hinne. Radikaalsemalt meeletatud kriitikud ütlesid aga: "*Come on, gimme a break!*"

Ellie Arroway, Jodie Fosteri mängitud fanaatiline teadlane, esindab teadlaste suhtumist probleemisse; Palmer Joss sarmika Matthew McConaughey ("*Aeg tappa*" — *A Time To Kill*) esituses peaks formuleerima religioosse Ameerika suhte sellega. Kuid nagu nii mõnigi filmikriitik on märkinud, pole McConaugheyl aimugi, kuidas mängida religiooni uurijat, presidendi nõunikku usu küsimustes, ja seda, kes "pärast põgusat armusuhet Elliega kõnnib läbi filmi, "tähe sära silmis"" (*having a brief fling with Ellie, spends the rest of the story with stars in his eyes*). Teisisõnu, mõtlemisest võõrdunud Hollywoodil ei õnnestunud luua "mõtleva" kuju.

Tegelikult on filmis rohkemgi lahtisi otsi. Kriisiaegses Clintoni Ameerikas kulutatakse miljoneid aparaadi ehitamiseks, mille lasevad õhku (koos selles viibivate teadlastega) usufanaatikud, vaatamata turvameetmetele, kus iga mees on hambuni varustatud kõrgtehnoloogiliste relvade ja jälgimisvahenditega.

Kuid sureva multimiljonäri John Hurti taskus leidub veel mõni biljon dollarit uue masina ehitamiseks, mis samuti ei jõua avarustesse ja peaaegu et tapab Ellie Arroway, kes oli sellega teel Vega tähtkuju suunas.

Kes saatis Maale selle kahtlase lennuaparaadi joonised? Mida see endast õieti kujutab, miks ta õhku ei tõuse ning miljarditele vaatamata koost laguneb? Film ei tegele kõige sellega ega püüagi nendele küsimustele vastata.

See, mida Ellie kogeb purunevas masinas, pärineb surmalähedase kogemuse (NDE — *Near Death Experience*) kirjeldusest Raimond Moodie raamatus "Elu pärast elu" (*Life After Life*), aga ka spiritualistide taevapildi kujutelmadest. Pärast surma leiame ennast imelisest maailmast, mis võtab kuju "meie endi tunnete ja mälestuste seest" (meenutagem Andrei Tarkovski "*Solarist*", 1972), kohtame kadunukesi, keda oleme armasta-



*"Kontakt", 1997. Režissöör Robert Zemeckis. Tähteadlane Eleanor Arrowway (Jodie Foster) saab ühenduse tundmatu tsivilisatsiooniga kosmoses.*

nud; nad tulevad meile vastu ja aitavad meil kohaneda uue olukorraga, kus valitsevad armastus ning õiglus. Igaüks leiab ennast kohast, mida ta on maises elus välja teeninud.

Emma suri Ellie't sünnitades, kooliõpetajast isa õpetas teda tähti vaatlema ja amatöörvastuvõtjaga raadiolainesignaale püüdma, ta sureb, kui Ellie on alles koolilaps. Lastekodus üles kasvanud Ellie jaoks on tähtede vaatlemine sama mis kontakt kadunud vanematega. Teispooluses isaga kohtumine muutub Ellie jaoks tõendiks, et Jumal ja tema maailm on reaalsus ning me pole siin ilmas ükski.

Kui meenutame Robert Zemeckise eelmist filmi "Forrest Gump", väheneb "Kontakti" lahtiste otste arv märgatavalt. Leiame, et linnukesega Forrest Gumpil ja intellektuaalist Ellie Arrowwayl on nii mõndagi ühist. Tundmine osutub teadmises olulisemaks ning miljardiliste lennuaparaatide ehitamine on rumalus, sest surmahetkel "lendame" paikadesse, kuhu ühegi masinaga ei pääse.

Kuid kuhu me siis õieti satume, kas "neljanda dimensiooni" põrgusse või Taeva-isa paradüüsi? "Kontakt" jätab sellele küsimusele vastamata.

Filmis on veel üks lahtine ots, millele tasuks tähelepanu pöörata. Selleks on nimelt haige multimiljonäri John Hurti kuju. Kriitikutel üksmeelse arvamuse kohaselt on ta filmi huvitavamaid episoodilisi tegelasi. Ütleme otse: ta meenutab võluvast Saatanat, teadlaste võrgutajat.

John Hurt finantseerib teiste tsivilisatsioonidega kontaktivõtmise projekte ning ka Vegale lendamise seadme ehitamist; ja ta hõljub koos astronautidega kusagil kosmoses, ühesõnaga "ei tea, kus kohas", ning "sureb" hetkel, mil Maa peal tegeldakse tolle aparaadi purunemise tagajärgede uurimisega. Võluval Saatanal õnnestus niisiis paisata tühja mitu miljardit ja takistada sellega nende kulutamist elu parandamiseks Maal. John Hurti kujus näeme taas "neljanda mõõtme" kui satanistliku dimensiooni teooria kuma. Robert Zemeckis ütleb meile, et rahas, teaduses, intellektis on alati midagi kahtlast. Ning ka Ellie muutub õigeks, kui ta loobub forrestgumpilikult intellektist. Kuid tark, rikas ja kahepalgeline John Hurt, kes meelitab Ellie lennuaparaati, mis kunagi õhku ei tõuse, sarnaneb milleski Mefistoga. Teisisõnu, mitte üksnes vikatiga surmakuju, aga ka ...sõralise, saba ja sarvedega saatana päevad on ümber.

*Järgneb TMKs 1997, nr 12.*



# SETU ITKUVIISI ANALÜÜS INTERAKTIIVSETE STRUKTUREERIMISMEETODITEGA II



Maarja Pähnappu.

*Ain Sarve foto*



Ol'lo Laanetu.  
*Vaike Sarve foto*

## MATEMAATILINE STRUKTUREERIMISMEETOD RAHVALAULU UURIMISEL

Setu mõrsjaitkude meloodika pole siiski nii stabiilne, nagu kõige suuremate empiiriliste üldistuste puhul paistab. Itkumeloodika reeglid on igal konkreetsel juhul isesuguselt kasutusel ning tegelik üldpilt on väga kirev. Ilmselt on praktilisel tulemusel oma osa iga üksiku itkeja karakteril ja tema suhetel itkukultuurilise taustaga. Samas võib itkuviisi ülesehituses jälgida ka helikõrguslikku hierarhiat, mis stabiliseerub pärast kõigi formaalselt võimalike reeglite sammsammulist läbikäimist. Kuna itk on sünkretistlik nähtus nagu rahvalaul üldiselt, toimivad struktuuri aspektid vastastikusel koosmõjus. Uurimuses olen koos arvutispetsialisti Mait Sarvega proovinud rakendada andmete struktureerimise matemaatilist meetodit eespool (vt TMK 1997, nr 8/9) nimetatud tunnuste formaalse kirjelduse kaudu saadud andmekogumile, et saavutada täpsemaid struktuurikirjeldusi. Nagu artikli esimeses osas näidatud, on värsistruktuur meetrumi ja rütmika poolest võrdlemisi stabiilne ja võimaldab itkumaterjali vastavate andmete kodeerimist numbriliselt tabelisse (maatriksisse) korraldatud kogumisse. Suhteliselt kergesti sai itkuvärsi silpide stabiliseerunud helikõrgused abstraherida heliastmeteks ja lisada need lähteandmete maatriksisse. Niisiis sisaldas lähtematerjal kolme tunnust: meetrilist, rütmilist ja helikõrguslikku. Uurija subjektiivsus jääb seega formaalsete tunnuste määramise



Anne Vabarna.

*Foto TMMi arhiivist*

protsessi ja analüüsiks võetud materjali eelvaliku ossa. Edasine struktureerimisprotsess toimub valitud andmekoosluse omadustest lähtudes ja kasutab sealjuures töömahukaid matemaatilisi meetodeid, mida tänapäeval on suhteliselt lihtne rakendada arvuti abil. Selliselt on analüüsil arvesse võetud nimetatud kolme aspekti tunnuste kogum kui tervik, mis annab võimaluse jälgida neid koosmõjus.

Interaktiivse struktureerimise meetodi rakendamisel on maatriksi ridade (värs-side) ja veergude (tunnuste väärtuste) kombineerimise teel leitud lähtemaatriksist

(meetodist tuleneva kriteeriumi suhtes) optimaalne jada konstantsete tunnuste väärtustega alammaatrikseid (Kuusik, 1989). Leitud alammaatriksitesse kuuluvad read moodustavad lähtevalikust kahaneva värsside arvuga osahulgad, mis on määratud vastavas alammaatriksis esinevate tunnuste väärtustega. Meetodi rekursiivsel (sama meetodi uuesti rakendamine allapoole) kasutamisel esimesel sammul saadud osahulkadele saavutame lähtevaliku jagamise osaliselt järjestatud alamhulkadeks. Kuna osaliselt järjestatud hulki saab kujutada siinsast valikust lähtuva suunatud graafina ehk puukujulise graafikuna, on tulemused meetodi väljundis esitatud puude kujutistena, kus iga tipuga seotakse teda määrav tunnuste väärtuste kogum ja tema arvuline ja ka suhteline osa lähtehulgast. Seega saame väljundgraafide põhjal näha, millises kontekstis (lähtetipu tunnusteväärtuste kogumis) millisel tunnuste väärtuste kogumil on suhtega näidatud kaal. Saadud formaalsed andmed võimaldavad edasise uurimistöö jaoks püstitada sisulisi tööhüpoteese.

Esialgseks analüüsiks oli valitud 20 mõrsjaitku Setumaa eri piirkondadest, mille kogumaht oli 539 värssi. Kõige üldisema analüüsi tulemusel saime teoreetilises itkustruktuuris samm-sammult täidetuks positsioonid, mis ühe lahtise võimalusega vastavad empiirilise analüüsi 3-astmeliste heliridade ühele variandile. Siinkohal tuleks esmalt lisada märkus, et kahe viimase silpnoodi jooksul astub sisse koor ja eeslaulja partii lõpetamine põhitoonil on vaid tõenäosuslik. Tegelikku esitust pole alati võimalik helisalvestuselt eristada ja võimalikud on ka variandid, kus eeslaulja kas laskub viimasel silpnoodil madalamale või esitab selle redutseeritult. Teiseks selgub tabelist, et alles 3. tasemest alates on itkuviiis kasutusel kaks erineva kõrgusega astet, mida on teadlikult teineteisele vastandatud. Siin algab kahe helikõrguse kõrvutamiseuga uus mõtlemistasand, milles poeetiline kõne asendub muusikalise arendusega. Esimesena avaldus statistilises analüüsis vastandus *g-fis* (pooletoniline intervall põhitoonist allapoole). Kui itkuviiis käsitlemisel oli senini lähtunud itkuvärsi meetrikast, siis kahe sihapäraselt kasutatud helikõrguse kasutuselevõtu järel hakkab itkurida vormima kaks jõudu korraga. Ühelt poolt jäävad jõesse meetrika reeglid, teiselt poolt aga astuvad tegevusse muusikalise meloodia ülesehituse reeglid. Peab kohe rõhutama, et itkudes on püütud nende jõudude vahel vastuolusid vältida ja meloodika on end üles ehitanud värsiehituse reegleid järgides. Ometi pole see täies ulatuses olnud võimalik ja nii ongi leitud puhvertsoone, kus on vastuolusid tasandatud. Selline üleminekupiirkond on III ja IV rõhurühma vaheline ala, kus silpnootide kuuluvus muutub vastavalt muusikalistele seaduspärasustele ja paralleelselt on kasutusel nii kahe- kui kolmeosalised rõhurühmad (*b-g fis-g-g* ja *b-g-fis g-g*). Kolmanda tunnusest tuli esile ülemise tetrahordi heli, mis tasakaalustas kadentsi laskuva liikumise tugihelist väikese tertsi võrra kõrgemal paikneva heliastmega. Esimese tabeli põhjal võime väita, et setu itkuviiis struktuuri põhielemendiks on teine poolvärss ja sellele vastav meloodiline motiiv, millega kooskõlastatakse esimese poolvärsi vabamalt liikutavat meloodilist motiivi.

Rõhurühmad	I	II	III	IV	Suhtarv
Tase	1			g-g	1
	2		? g?	g-g	0,905
	3		? g-fis	g-g	0,869
	4		?-g	fis-g-g	0,648
	5		b-g	fis-g-g	0,548
	6	? b?	b-g	fis-g-g	0,635
	7	? b-b	b-g	fis-g-g	0,862
	8	b-b-b	b-g	fis-g-g	0,827
	9	b?	b-b-b	fis-g-g	0,761

Setu mõrsjaitku helikõrgusliku struktuuri edasine analüüs osutus otstarbekamaks piiratuma materjali põhjal, sest heliastmete järgnevate kombinatsioonide hulk osutus praktiliselt haaramatuks. Selgema ülevaate saamiseks itkumeloodika struktuurist on valitud kolme tunnustatud rahvalauliku mõrsjaitkud, mida on analüüsitud üksikhaaval.

# ANALÜÜS I:

Anne Vabarna (82-aastane) itk, salvestatud 1959 Tonja külas.  
RKM, Mgn. II 325 b.

## 1. Tausteadmised.

Anne Vabarna esitatud mõrsjaitk emale sisaldab 75 värsirida ja on selle materjali hulgas kõige pikem itk. See pikkus pole erandlik teiste setu mõrsjaitkude hulgas, mis Hurda väljaande põhjal olid sageli 100, mõnikord aga isegi 200—300 värsirea pikkused (Hurt, 1905).

Itku ülesehitus on traditsiooniline ja sisaldab nelja suuremat teemaarendust. Esmalt väljendab mõrsja oma kodunt lahkumise kurbust (värsid 1—20) ning väidab end olevat liialt noor kodunt lahkumiseks (21—38). Järgneb palve end pärast mehekoju elama asumist endisesse koju külla kutsuda (39—48). Itku lõpetab pikem lõik, milles mõrsja kiidab enese töökust, ausust ja kuulsust kosilaste hulgas (50—75).

Itkeja Anne Vabarna (1877—1964) kuulub nende Setumaa kuulsamate rahvalaulikute hulka, kes said laiemalt tuntuks tänu folkloristide tegevusele käesoleva sajandi algul. Tema suust on üles kirjutatud ligikaudu 150 000 värsirida (Hagu 1995, 30). Helisalvestised Anne Vabarna lauludega pärinevad tema elu viimastest aastatest, nende hulgas käesolev mõrsjaitk.

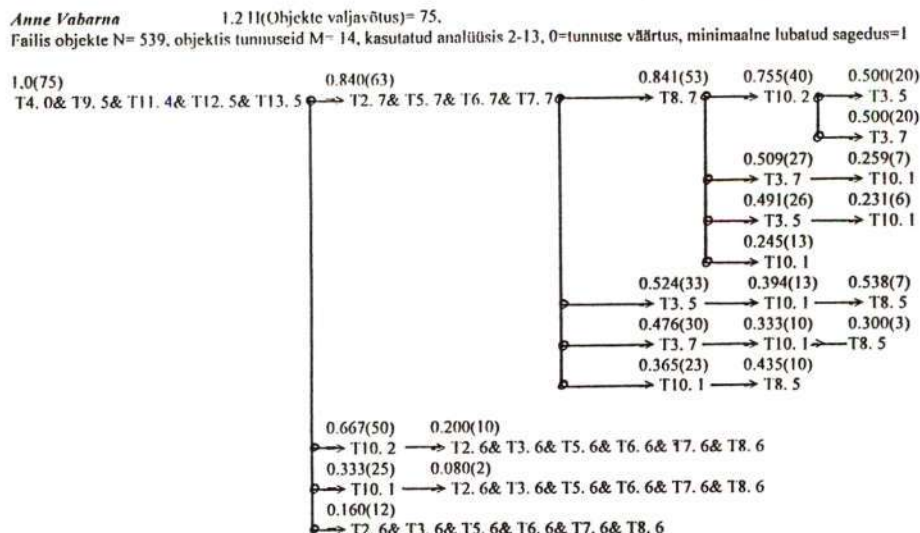
Anne Vabarna oli pärit Setumaa põhjapoolsest servast, kus vanad rahvalaulud säilisid suhteliselt paremini kui Setumaa lääne- ja lõunaosas. Temalt üles kirjutatud viiside hulgas leidub haruldasi töö- ja tavandilaulude meloodiaid, mis annavad tunnistust tema heast lauluoskusest ja usaldusväärsest traditsioonilise muusikakultuuri tundmisest.

## 2. Itku helikõrgusliku struktuuri kirjeldus.

Analüüsitavast itkust on välja kirjutatud 21 muusikalist varianti, mis annab varieerumisprotsendiks 20. Nende hulgas on kuus rütmilist varianti, mis sisaldavad ühe helikõrguse jaotust kahe lühema rütmihiku vahel, ja seetõttu on need meloodika analüüsis taandatud rütmilisele normaalkujule.

Itku üles ehitatud kolmeastmelisele helireale (*fis-G-b*), mille absoluutne kõrgus itku kestel muutub poolteise tooni ulatuses (määrang tugiheli põhjal  $g^1 = cis^1-e^1$ ). Itku helikõrguslik joonis on laskuva kaare kujuline, mis algab tugihelist tertsi võrra kõrgemal ja liigub tugihelile. Viisirea lõpus laskub meloodia veel pooltooni võrra ja tõuseb siis tagasi tugihelile.

JOONIS I: itku puudiagramm arvulisel kujul.



Itkuviisi heliastmete statistilise analüüsi põhjal moodustub puukujuline diagramm, mis Anne Vabarna variandis on üsna püsiv itkuviisi teises poolvärsis (III ja IV rõhurühmas). Itkuviisi lõpp koosneb üldjuhul tugiheli laskumisest poole tooni võrra alla ja tõusust tagasi tugihelile (*g-fis-g-g*). Tasemel 4 (1.1.1.1) selgub itkuviisi lõpu rütmiline jaotus. Teedes 1 ja 2 kasutab itkeja IV rõhurühmas 3-osalist rütmivormelit, mis ühendab tugihelist allpool oleva heli viimase rõhurühmaga. Tees 3 on 3-osaline rütmivormel kasutusel III rõhurühmas. Helikõrguslikule varieerimisele allub vaid esimese rõhurühma teine silpnoot, mis kahekümnel juhul on samal kõrgusel järgnevaga (*b-b*), kahekümnel juhul sellest tertsi võrra madalam (*b-g*). Kolmandas tees on vastavad arvud 29 ja 26. Itkuviisi on varieeruv esimeses poolvärsis (I ja II rõhurühm). Seal on püsivaks osaks I rõhurühma algusnoot (*b*) ja kogu II rõhurühm, mis koosneb selles itkus läbivalat kolmest samal kõrgusel püsivast noodist (*b-b-b*). Erandi moodustab itku lõpuosa, kus alates 48. värsist tuleb kohati sisse itkuviisi ½ tooni võrra allapoole moduleeritud variant (teed VII—VIII).

TABEL I (Teed I—VIII)

Rõhurühmad	I	II	III	IV	Suht-/absoluutarv
1.1.1.1.1	b-g	b-b-b	b-g fis-	g-g	0,500 /20
1.1.1.1.2	b-b	b-b-b	b-g fis-	g-g	0,500 /20
1.1.1.2.1	b-b	b-b-b	b-g fis	g-g	0,259 /7
1.1.1.3.1	b-g	b-b-b	b-g fis	g-g	0,231 /6
1.1.2.1.1	b-g	b-b-b	g-g fis	g-g	0,538 /7
1.1.3.1.1	b-b	b-b-b	g-g fis	g-g	0,300 /3
1.2.1	a-a	a-a-a	a-g fis-	g-g	0,200 /10
1.3.1	a-a	a-a-a	a-g fis	g-g	0,080 /2

## ANALÜÜS II:

**O'l'o Laanetu (62-aastane) itk Suure-Rõsna külas 1971.**  
RKM, Mgn. II 2095 b.

### 1. Taustateadmised.

Itk koosneb 33 värsist ning sellega on mõrjsja pöördunud oma venna poole, kes ta hobusega külarahvale pulmakutset viima sõidutab. Itkus on neli alaosa. Esmalt selgitab mõrjsja sõidu eesmärgi kodustele. Alles seejärel pöördub mõrjsja venna poole ja palub tal minckuga kiirustada. Järgmises lõigus kirjeldab ta kaunites värvides sugulaste elupaika, kuhu nad teel on. Itku lõpuosas hoiatab mõrjsja venda metsas ettevaatlikult sõitma, et seal õnnetust ei juhtuks.

Eeslaulja O'l'o Laanetu (1909—1997) elas Setumaa põhjaosas, Mäe valla Suure-Rõsna külas. Ta oli laulnud koos Anne Vabarnaga ning hästi omandanud sealse piirkonna traditsioonilise laulurepertuaari. Tema käest on aastail 1970—1976 üles kirjutatud ligemale sada meisterlikult esitatud rahvalaulu (Sarv, 1997). O'l'o Laanetu oli ühe inimpõlve võrra Anne Vabarnast noorem ja tema itkemise stiil koos traditsioonilise eluviisi taandumisega muutunud lähedasemaks laulmise stiilile.

### 2. Itku helikõrgusliku struktuuri kirjeldus.

O'l'o Laanetu itkus on 7 meloodilist ja lisaks veel 4 rütmilist varianti. Seega on itkuterviku varieerumisprotsent 21.

Mõrjsaitku esitab ta 5-astmelisele helireale tuginedes, mis on itku kohta üsna ulatuslik. Helirida on tugihelist allapoole laienenud (*d-es-fis-g-b*) ning on muutunud sarnaseks lüroepiliste rahvalaulude helireaga. Itkuviisi tugiheli *g* absoluutne kõrgus muutub itku kestel ühe tooni ulatuses ( $g^1 = e^1\text{-fis}^1$ ). Meloodiajoonis on võtnud tõusvalaskuva laine kuju, kuid lõpuosa on jäänud Anne Vabarna itkuga võrreldes endiseks. Itkuviisi varieerumisreeglistik on selgepiiriline. Mitte ainult lõpukadents, vaid ka algusheli püsib kogu itku ulatuses paigal. Üldjuhul püsib paigal kulminatsiooniheli *b* kolmanda rõhurühma alguses (kahel erandlikul juhul on see nihkunud teise rõhurühma lõppu). Meloodilised variandid moodustuvad tänu esimese rõhurühma teise heli vaheldumisele (kolmel juhul *d-d*, neljal juhul *d-es*), teise rõhurühma

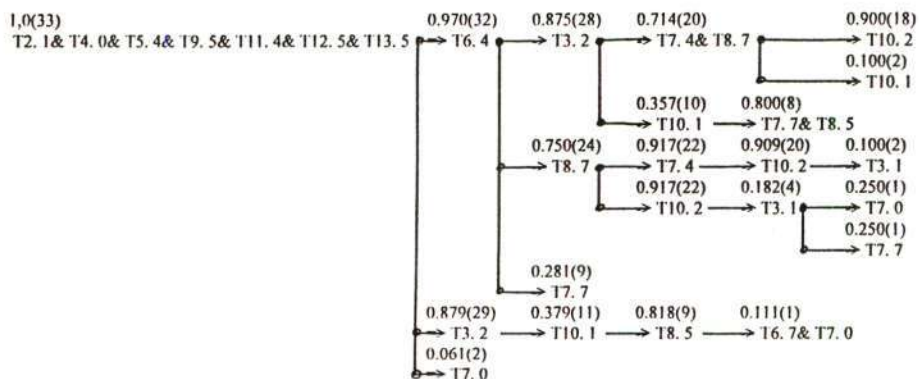
kolmanda heli vaheldumisele (kolmel juhul *fis-fis-fis*, kahel juhul *fis-fis-b* ja kahel juhul see heli üldse puudub) ja kolmanda rõhurühma esimese heli vaheldumisele (viiel juhul *b-g*, ühel juhul *g-g* ja ühel juhul heli puudub).

JOONIS II: itku puudiagramm arvulisel kujul.

Laanetu Ol'lo

1.4 II (Objekte valjavõtus) = 33

Failis objekte N = 539, objekti tunnused M = 14, kasutatud analüüsis 2-13, 0 = tunnuse väärtus, minimaalne lubatud sagedus = 1



TABEL II (Teed I—VII)

Rõhurühmad	I	II	III	IV	Suht-/absoluutarv
1.1.1.1.1	d-es	fis-fis-fis	b-g	fis-	g-g 0,900 /18
1.1.1.1.2	d-es	fis-fis-fis	b-g-	fis	g-g 0,100 /2
1.1.1.2.1	d-es	fis-fis-b	g-g	fis-	g-g 0,800 /8
1.1.2.1.1.1	d-d	fis-fis-fis	b-g	fis-	g-g 0,100 /2
1.1.2.2.1.1	d-d	fis-fis	b-g	fis-	g-g 0,250 /1
1.1.2.2.1.2	d-d	fis-fis-b	b-g	fis-	g-g 0,250 /1
1.2.1.1.1.	d-es	fis-b	g-	fis	g-g 0,111 /1

### ANALÜÜS III:

Maarja Pähnapuu (65-aastane) itk Kosselka külas 1979.  
RKM, Mgn. II 3190 (6).

#### 1. Taustateadmised.

Mõrjsja itk külapoisile sisaldab 15 värssi, mis jagunevad kolmeks alaosaks. Itku alguses on kolm pöördumisvärssi. Järgneb küsimus külapoisile, miks see talle kosja ei tulnud, kuigi tüdruk teda ootas. Kolmandas lõigus vastab mõrjsja ise, et poiss kartis saada tüdruku perest vähe kaasavara.

Itkeja Maarja Pähnapuu (sünd 1914) pärineb Petseri linnast lõunasse jäävast Kosselka külast, mis on ümbritsetud vene küladest. Maarja kõnes on venepäraseid häälikuid ja tema perekonnaliikmete hulgas on olnud venelasi. Maarja Pähnapuu on üks paremaid *sõnalis* tänapäeva Setumaal ja ta on võimeline improviseerima igast eluhetkest.

#### 2. Itku helikõrgusliku struktuuri kirjeldus.

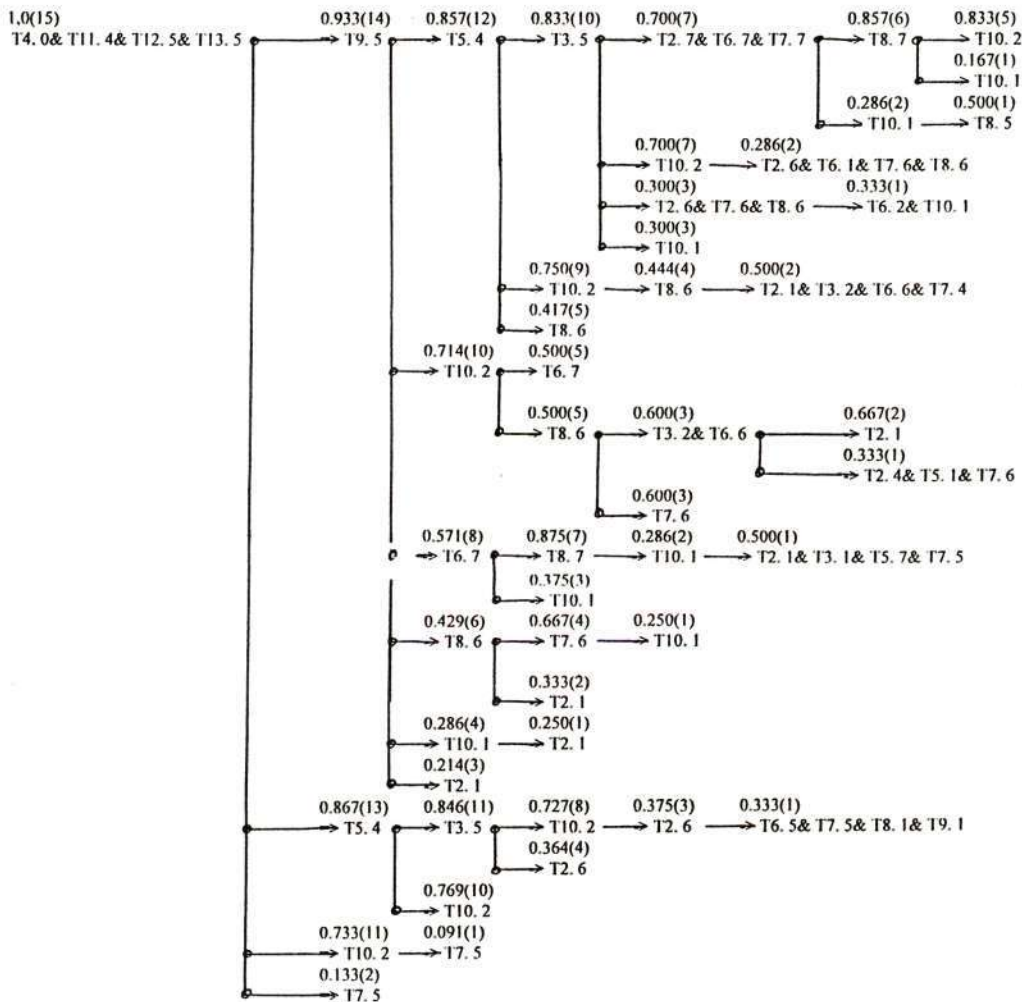
Mõrjsjaitku viis varieerub viisiridade väikese arvuga võrreldes väga tugevasti (15 viisirea jooksul on moodustatud 9 viisivarianti, seega on itkuterviku varieeruvusprotsent 60). Samal ajal muutub korduvalt viisi helirida alates itkule tüüpilisest reast *fis-G-b* ja lõpetades kogu alumist tetrahordi haarava reaga *d-es-fis-G-a*. Kõige ebatüüpilisem on itku meloodiakontuur, mis vaheldub pidevalt. Laskuvat (Vabarna tüüpi) ega tõusev-laskuvat (Laanetu tüüpi) itkuviisi ei esine üldse. Valitsevad kahe- lained viisijoonised, kus laulja kasutab juhtooni ka esimeses poolvärssis. Itkuviisile ebatüüpilised on ka suured hüpped meloodikas (v. 6, p. 5, >5), mida laulja sageli

kasutab. Kogu itkuviiis põhjal võib järeldada, et itkeja kas ei tunne itkumeloodika reegleid või on need unustanud. Tema viis on kaotanud žanripuhtuse ja selle tulemusel on moodsustunud helikõrguslikult ebamääraste reeglitega üldviis, millega võib tänapäeval laulda mis tahes laulu.

JOONIS III: itku puudiagramm arvulisel kujul.

Maarja Pähnapuu 1.16 II (Objekte valjavõtus) = 15

Failis objekte N= 539, objektis tunnused M= 14, kasutatud analüüsis 2-13, 0=tunnuse väärtus, minimaalne lubatud sagedus=1



TABEL III (Teed I—IX)

Rõhurühmad	I	II	III	IV	Suht-/absoluutarv
1.1.1.1.1.1	b-g	fis-b-b	b-g	g-g	0,833 /5
1.1.1.1.1.2	b-g	fis-b-b	b-g-	g-g	0,167 /1
1.1.1.1.2.1	b-g	fis-b-b	g-g-	g-g	0,500 /1
1.1.1.1.2.1	a-g	fis-d-a	a-g	g-g	0,286 /2
1.1.1.1.3.1	a-g	fis-es-a	a-g-	g-g	0,333 /1
1.1.1.2.1.1	d-es	fis-a-fis	a-g	g-g	0,500 /2
1.1.2.2.1.2	fis-es	d-a-a	a-g	g-g	0,333 /1
1.1.3.1.1.1	d-d	b-b-g	b-g-	g-g	0,500 /1
1.2.1.1.1.1	a-g	fis-d-d	d-d-	g-g	0,333 /1

## KOKKUVÕTE

Setu itkuviiisi meloodika koosneb neljast viisilõigust, mille pikkus vastab rõhuruhma pikkusele. Siin eraldub neli 2—3 silpnoodist koosnevat viisifragmendi tüüpi, millest kaks esimest vastavad kõnemeloodia seaduspärasustele (kokku 71% käsitletud materjalist), kolmas esineb muusikalises kadentsis alati sel juhul, kui viimases sõnas on kolm silpi ja neljas on kõnemeloodia reeglitega vastuolus (viimast ei esine Vabarna itkus). Laskuv tüüp on rõhulisest helist allapoole suunduv lõik (*b-g, b-g-fis, a-g, a-g-fis*). Püsiv tüüp on rõhulise heliga samale kõrgusele jääv lõik. Kadentsis tõusev tüüp on rõhuliselt helilt tõusev liikumine (*fis-g-g*). Tõusev tüüp on selline, kus rõhuline heli on järgnevatel madalam (*d-es, fis-b* Laanetu itkus ja *fis-b, d-a, es-a, d-es, fis-a* Pähnapuu itkus). Viimast esineb vaid esimeses poolvärsis.

Kolme itku rõhuruhmade helikõrguste liikumise tüübid 1—4 (% , absoluutarv ja rõhuruhmade koguhulk materjalis)

	Laskuv	Püsiv	Kadents	Tõusev	
I (Vabarna)	36%(108)	47%(142)	17%(142)	0	Σ 300
II (Laanetu)	19%(25)	29%(38)	23%(30)	30%(39)	Σ 132
III (Pähnapuu)	47%(28)	10%(6)	18%(11)	25%(15)	Σ 60
Kokku	33%(161)	38%(186)	18%(91)	11%(54)	Σ 492

Setu itkuviiisi analüüs interaktiivsete struktureerimismeetoditega kinnitab oletust, et mõrsjaitkude meloodika sõltub rohkem kui vormiehitus, meetrum ja rütm itkukultuuri üldisest seisundist. Põhja-Setumaal, kus vana laulutraditsioon säilis kauem, on ka mõrsjaitkude helikõrguslik struktuur selgem. Lõuna-Setumaal, kus itkupulmade pidamine lõppes varem ja sotsiaalne kontroll üksikute laulikute üle nõrgenes, on mõrsjaitkude viisid ebamäärasemad. Itkutraditsiooni üldine lagunemine tuleb esile laulikute sünniaastate kaudu: mida varasem on itkeja sünniaasta, seda kindlapiirilisem on tema itkuviiis. Samal ajal on kindlate reeglitega helikõrguslik struktuur kätkenud endas paljusid varieerimisvõimalusi, mida head laulikud tundsid ja kasutasid. Itkuviiisi ülesehitus sõltub ju paljuski itkeja isikuomadustest ning ka itku adressaadist.

### Kirjandus

Hagu, 1995 = Hagu, Paul; Suhonen, Seppo.

Setu rahvusepos "Peko". Laulunud Anne Vabarna. Snellman-instituutti, A-sarja 18. Kuopio, 1995, lk 30.

Hurt, 1905 = Hurt, Jakob. Setukeste laulud II. Helsingi, 1905.

Kuusik, 1989 = Kuusik, Rein. Sotsiaalmajanduslike andmete struktureerimise interaktiivsed meetodid. Majandusteaduste kandidaadi dissertatsiooni autoreferaat (vene k.). Tallinn, 1989.

Sarv, 1997 = Sarv, Vaike. Setu rahvalaulik Laanetu Ol'lo (5.VII 1909 — 25. I 1997). "Keel ja Kirjandus" 1997, nr 3, lk 179—182.



## CANNES'I LÄBIPAISTEV FESTIVALIEKRAAN

1997. aasta Cannes'i filmifestival oli küllap senise kinoajaloo suuremaid hääpninge, millest oma mastaabilt ja osavõtjate rohkuselt on üle olnud üksnes kinematograafia sajandat sünniaastapäeva tähistanud ürituste ja etenduste sari kaks aastat tagasi. Too sajaline tähtpäev oli ju samuti ennekõike kino sünnimaa ja prantsuse kultuuri pidu, kuid oma juubel peeti ära igal maal, kus iganes kino tehtud ja näidatud. Teledes jooksevad kino 100. aastapäeva tähistamiseks loodud dokumentaalsarjad siinamaani. Pidu kestab edasi koos igapäevase tööga, ja eks Cannes'i 50. pidusööst 7.—18. maini ole nüüd juba ka ainult apsatst tolles võtllusrikkas ja uhkes kinoajaloos.

Pidulikkus, hiilgus ja meedia sähvimine käib kaasas kõigi etenduskunstidega, kuidas muidu, ja kinoga eriti. Eemalt võib jääda mulje, et glamuur ja läikivad pinnad on kinomaailmas sageli tähtsamatki sisust, sõnumist ning stoorist. Aga tegelikult, mida ligemalt seda hiilgust kaeda, seda läbipaistvamaks muutub meedia roll ainult võimsa rahaliigutajana, ilma milleta maailma kinotööstusel ning seal sees ka filmikunstil oleks raske toime tulla. Festival on üksnes pidu ainult päris kaugelt või läbi eetri vaadates. Ja kindlasti ka nendele, kelle film seal esilinastub, õhtuks-paariks.

Festival on kinoelu oluline mootor igas riigis (neid mootoreid on muidugi igal pool rohkem kui ainus või paar riiklikku rahastamisfondi). Cannes'is teadupärast aetakse ringi üht maailma kinoaasta elutähtsamat hooa. Ja selle hooa käigu taga on nüüd rohkem kui viiskümmend aastat head tööd, sest festivali nurgakivi pandi paika juba 1939. aastal.

### On's festivalil kultuuripoliitilist kaalu?

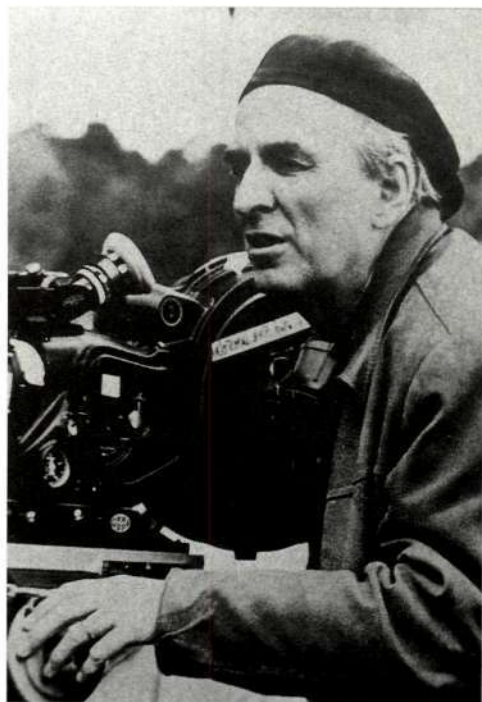
Eestlane on harjunud nurga taga nokitsema. Väike rahvas, vähe kino, võiks öelda. Üks mängufilm kahe-kolme aasta peale, näpuga dokke ja animafilme kaunistuseks juurde. Niisugune elu.

Selle kõrval paistavad muu kinomaailma mängud kauged ja abstraktsedki. Näiteks Berliinis, Cannes'is ja Venetias toimuvate filmifestivalide juhtivate figuuride roll oma maa ja muu Euroopagi kultuuripoliitikas on tähelepanuväärne. Kes tuleb Berliini filmifestivali uueks juhiks pärast Moritz den Hadelnit, kes hakkab Gilles Jacobi üheksateist aastat kestnud töö lõppemise järel koostama Cannes'i põhikava, selle üle vaieldakse suurtes kinoriikides, nagu Prantsusmaa ja Saksamaa, jätkuvalt valitsuse tasemel, see ei ole lihtlabaselt ühe mee-

lahutusharu siseasi, nagu Eestis võidakse filmipoliitiliste otsuste kohta arvata. Venezia festivali veterandirektori Gillo Pontecorvo asendamine noore kriitiku, stsenaaristi ja produtsendi Felice Laudadioga tänava sügiseks olnud Itaalia parlamendis arutlusel juba mullu.

Suure festivali juht on riigi audiovisuaalmaastikul nagu lipp malelual (arusaadavalt riigis, kus audiovisuaaltööstuses liigub ka nimetamisväärselt palju raha). Ja sellest, kes määrab suure festivali põhiprogrammi, sõltuvad kaunis palju niihästi uue hooaja kinoeeskavad, stuudiote tootmisplaanid kui ka telekanalite ligemate aastate filmiprogrammid. Igal festivalil sätitakse paika, täpsustatakse üldise filmipoliitika fookust. Üksik looja või vaatleja ajab sealjuures muidugi isiklikke asju oma arusaamist mööda edasi, filmiloojal on ikka jutustada omad stoorid. Trendid ja poliitilised

**Ingmar Bergman sai kaks kuud enne oma 79. sünnipäeva Cannes'is "Kuldse palmioksade palmioksa", esimese, ent uhkeima.**





Isabelle Adjani oli juubelifestivali žürii president. Räägiti, et see roll anti kaunitarile tema *come back'i* kampaania alustuseks.

"Hamlet". Režissöör Kenneth Branagh. Moodsaks Shakespeare'i ekraniseerijaks tituleeritud Branagh on teinud veel ühe filmi endale mängimiseks. Tema "Hamleti" tegevustik on viidud XIX sajandisse. Pildil Kenneth Branagh filmi nimiosas ja Kate Winslet Opheliana.



"Teekond maailma algusse". Režissöör Manoel de Oliveira. See jäi viimaseks filmiks maestro Marcello Mastroianniile.



ümberhäälestumised omavad rohkem tähtsust produtsentide, filmilevitajate ja teleprogrammearhitektide, aga samuti filmiajaloolaste ja audiovisuaalmajanduse spetsialistide jaoks.

Tänavune Cannes tõi Prantsusmaa presidendi Jacques Chiraciga lõunalaua taha varasemate aastate "Kuldse palmiks" laureaadid ja žürii juhid. Iseenesest võib toda pühapäevast miitingut vaadelda kui tavalist pidulikku rutini. Ent teiselt poolt rõhutati sellega, kui president kohtus ja ajas juttu Emir Kusturica, Wim Wendersi, Michelangelo Antonioni, Ethan ja Joel Coeni, Jane Campioni ning teiste kinomaailma nimekate figuuridega, veel kord kinematograafia poliitilist tähtsust Prantsusmaa jaoks. Ja ei maksa unustada, et selline allakriipsutus leidis aset kevadel, mil Euroopas (küll samuti Ameerikas) taas jõudsalt kasvab kinode külastatavus, kodumaiste filmide populaarsus on tõusuteel paljudes maades, ja seoses järjest uute *multiplex*-kinode avamisega avar-dub ja mitmekesisust näidatavate filmide valik. Maailma esimene kinoriik näib tahtvat nendes protsessides olla taas esirinnas — jätkuvalt, ehkki väga hästi on teada, millisel maal toodetud filme igal pool endist viisi kõige rohkem vaadatakse.

Kus on raha, seal on ka poliitikut. Eestis liigub suurem raha muu maailma pärisokino autsaiderite juures, reklaamiturul. Küllap sellepärast näeb ka meie kõvemaid poliitikuid veini joomas ja lõhet maitsmas mitte Tallinna filmifestivali avabanketil, vaid erootikamisside ja mitut-setut sponsorite seltis seebiteleviisioonide hooajapidudel. Poliitika ja kultuur kinoalal Eestis esialgu kuigi tihti ei kohtu. Ammugi mitte kinolinal.

## Euroopa solistid, Hollywoodi koor?

Ameerika Ühendriikide tähtsamaid ekspordiartikleid aeronautikatööstuse toodangu järel on teatavasti audiovisuaaltoodang, kino- ning telefilmid, seriaalid, mängud ja mis kõik veel (maakeeli võiks küll ütelda: kino). Sellest, kuidas USA oma kinotoodangu eelistatud koha pärast maailma audiovisuaalturul võitleb, on kirjutatud juba paras virm raamatuid. Euroopa avalik-õiguslikud televiisioonid hoiavad seaduse jõuga jämedat otsa kodumaise programmi poolel, ka paljude maade kinovõrgud püüavad oma linastuskavas mingisugustki kohta säilitada kodumaisele, ja samuti väljaspool USA-d valmistatud filmitoodangule. Muidugi mõista vajatakse kodumaise filmi ekraanil ja *art house*-kino püstitamiseks olulisi toetusi valitsuselt ja/või munitsipalteetidelt.

Ameerika filmitootjate protestid nende kauba ebavõrdsetesse konkurentsitingimustesse seadmise pärast on täitnud Euroopa päevalehtede külgi sageli ja mitme aasta jooksul. Vaidlused jätkuvad. Cannes'is oli Hollywood sel kevadel näiliselt tagasihoidlikult esindatud, kuid ainult festivali 60 filmist koosneva põhiprogrammi ("Kuldsele palmiks" konkureeris neist 19) põhjal võis niisugune mulje jääda. Pealegi tuleb arvestada, et ega Ameerika marketingispetsialistid väga tahagi oma filme Cannes'i põhikavva saada, kuna sel juhul võiks Euroopa kriitikute halvaks panu ja rünnakud olu-

liselt kahjustada nende müügiartiklite reklaamikaupmeinaid ja samuti kassat.

Agas Croisette'i bulvarit ääristavate palmide vahel olid peaaegu kõik reklaamipinnad ära ostetud Ameerika *major*-studiodi poolt (umbes samuti nagu talvel Berliini Budapestenstraße). Ja suurtelt plakatitelt vaatasid festivalipatseerijaid alles suvelsügisel levisse lastavate kallite filmide tegelased: John Travolta ja Nicolas Cage "Kahevõitlusest", Disney joonistatud Herakles, Spielbergi T. Rex jpt. Sealsamas hotellide ees olid püsti tollal alles pooleli olnud filmide reklaamdekoratsioonid — Joel Coeni "Suur Lebowski", Martin Scorsese "Kundun", Stanley Kubricki "Täiesti kinni silmad". Nii jäi kogu kaksteist päeva kestnud festivalietendusest vägisi kujutlusse ka selline pilt, millel ameeriklased annavad viisakalt, ent kindlalt mõista: jah, palun väga, teie — Euroopa, Aasia jt maade filmide päralt on tänane päev, see festivali siin, kuid meie, Hollywoodi päralt on homme teie kinod. Tõsi on, et marketing ja reklaam on Euroopa filmitööstuses endist viisi suhteliselt nõrgalt arendatud.

## Üks number ja teised

Festivali konkursikavas oli tänavu 19 mängufilmi. Pidi olema 20, ent Zhang Yimou "Keep Cool" näitamine keelati Hiina võimude poolt ära, nii et ühe palmioksa pretendendi filmi Euroopa esilinastus lükkus edasi sügisse Venetsiasse. Kuid alles festivali viimastel päevadel sai Gilles Jacob Teheranist loa demonstreerida Cannes'is kuulsaa iraani režissööri Abbas Kiarostami "Kirsi maitset" (*Tu'm Guillass*), mis oli esitsa planeeritud, aga kavast ja kataloogist välja jäetud, kuna islami kinojuhid kavatsesid selle esilinastusega ehtida ainuüksi Teherani filmifestivali avaõhtut ja mitte lubadagi seda Prantsusmaa peo ekraanile.

Nagu kinomälumängurid nüüd teavad, anti just Kiarostami eluuskü sisendavale poeetilisele loole elust lahkuda kavatsenu mehest, kes viimaks loobub oma plaanist tänu ühe mõõduja kirjeldatud kirsi maitsele, juubeli *Palme d'Or*. Natuke üllatuslik oli võrdväärse teise "Kuldse palmioksa" saanud jaapani elava klassiku Shohei Imamura film "Angerjas" (*Unagi*). Igavavõitu, retrolikult sümbolismi kalduv lugu kiremõrva pärast vangi sattunud mehest, kelle ainsaks usaldusaluseks osutub — angerjas. Liigutav, aga mitte enam kui kunagise meistri korrektselt tehtud pilt. Imamurale oli see palmioks juba teine — 1983. aastal valminud "Narayama ballaadi" järel.

Enne "Kirsi maitse" linastust filmiajakirjanike hulgas võiduau peapretendendiks arvatud kanadalase Atom Egoyani "Õnnis homme" (*The Sweet Hereafter*) sai ainult *come back*'i planeeriva kaunitari Isabelle Adjani juhitud žürii *grand prix*. Atom Egoyan teeb visuaalselt mõjuvaid, alateadvusse ununud haavu lahti kratsivaid, ilusalt süngeid filme. Tänavu valminud "Õnnis homme" mängis tõsisündmustele tuginevat lugu, kuidas ühe Kanada väikelinna elanikud püüavad üle saada peaaegu igat peret puudutanud koledast koolibussi katastroofist, samal ajal kui asja uurija peab välja selgitama, kes oli tegelikult süüdi. Parima režii palmioksa pälvis mõni aasta tagasi



### "Viies element".

Režissöör Luc Besson. 1,3 miljardit Eesti krooni maksnud ulme-action-armastuskomöödia on prantslaste jõuline sissetung Ameerika filmiturule. Tegevus toimub XXIII sajandi New Yorgis ning kurjade tulnukate laevas.



### "Ainult välispidiselt".

Režissöör Gary Oldman. Tuntud näitleja debüütfilm (tootja Luc Besson) on inglise sotsiaalrealismi laadis süngelugu Londoni joodikutest ja narkomaanidest.

### "Vapper".

Režissöör Johnny Depp. Kultusnäitleja on hakanud lavastajaks, jätkates Jim Jarmusch'i "Surnud mehe" jõuväljas. Rikka surmaaingli rollis Marlon Brando, prüginae indiaanlase Raphaeli osas Johnny Depp.





"Ta on nii armas". Režissöör Nick Cassavetes. Veel üks režissööriks muutunud näitleja film Cannes'i võistluskavas. Pildil Robin Wright Penn (Maureen).

filmiga "Chungkingi ekspress" festivalide taevasse lennanud hongkonglane Wong Kar-Wai. Tema "Õnnelikult koos" (*Happy Together*) on tõepoolest meisterlik teos, milles režissöör suurepäraselt rakendab mitmeid ülimalt lihtsaid, ent uudselt või taas avangardistlikult mõjuvaid filminippe (näiteks n-ö juhulik fookus, hüplevalt travelleeriv kaamera jmt) ning jutustab hoogsalt ja ekspressiivselt oma tundelist stoorit. "Õnnelikult koos" on eht-postmodernse eneseirooniaga film, peategelasteks kaks Hongkongist Argentinasse ümber asunud *gay'd*. Ent erootilise sättumuse nüansil ei ole Kar-Wai jaoks vist muud tähtsust, kui see, et märkide ära vahetamine võimaldab tal pingestatumalt vahendada oma lihtsat üksildaste inimeste armastuse otsimise lugu, nagu on olnud kõik tema eelmisedki filmid.

Kaks näitleja-palmioksa anti osatäitjatele näitlejatest debüütirežissööride filmides. Parimaks naisnäitlejaks tunnistas žürii Cathie Burke'i Gary Oldmani esiklavastuses "Ainult välispidiselt" (*Nil by Mouth*) ja meesnäitlejaks Sean Penni Nick Cassavetese filmis "Ta on nii armas" (*She is so Lovely*). Viimane annab tunnustust tänavuse žürii tulevikku suunatud poliitilisest hoiakust, see on konservatiivne professionalism. Juubelipeoks vahest ka sobiv, kuid radikaalsemad kriitikud, nõustudes küll nimetatud debüütide õnnestumisega, heitsid festivali programmile ette üldist hallust ja uute ideedega filmide puudumist.

Elutöö "Kuldse palmioksa" palmioksa" Ingmar Bergmanile võttis 11. mail festivalipalee püünel vastu režissööri tütar Linn Bergman. Paradoksaalne, aga suur rootslane ei ole Cannes'is kunagi "Kuldset palmioksa" saanud, ehkki näitas oma filmi festivalil esmakordselt juba 1947. aastal ("Laev Indiasse"). Võib-olla annab niisugune seik märku, et aastatepikku Cannes'i võidufilme liigses kommertslikkuses süüdistanutel on olnudki õigus, aga tühja enam, nüüd on 79-aastaselt Bergmanil palmioks viimaks käes.

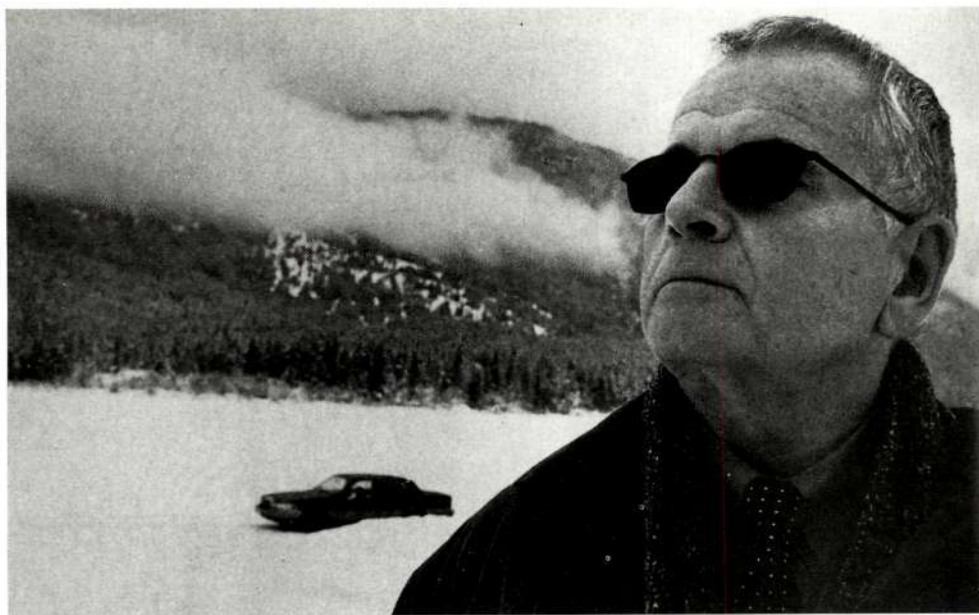
Võistluskavas oli ka 11 lühifilmi, suure programmi ekstraseanssidel esitati muu hulgas Kenneth Branagh' speaktaaklimöötu ühenäitlejafilmi

"Hamlet", Manoel de Oliveira *hommage* Marcello Mastroianniile "Teekond maailma algusse", Stan Winstoni "Vaimud" (koos popikuninga enese lava-leastumisega). Avafilm 7. mail oli 1,3 miljardit Eesti krooni maksma läinud Luc Bessoni "Viies element", prantsuse kino invasioon XXIII sajandi New Yorki, ja lõpuõhtufilm 18. mail Clint Eastwoodi kolm korda odavam poliitiline *thriller* "Absoluutne võim" korruptsioonist Valges Majas. Omamoodi maiuspalad olid iga seansi alguses näidatud temaatilised "kapustnikud" viiekümne aasta jooksul demonstreeritud parimatest filmidest.

Seekord oli Cannes'is ainuüksi külalisi 50 000, niisama piletostjate arvu pole netist üles leidnud. Maailmale valgustas seda sündmust 4000 ajakirjanikku. Iga päev näidati festivalipalees ja kõigis teistes skriiningupaikades 150 filmi ringis. "What a mess!" oli saabudes tavaline hüüatus ka nende suust, kes juba aastaid Cannes'i kinopidudel käinud. Melu oli tõesti ilmatuma suur.



"Angerjas". Režissöör Shohei Imamura. Lugu pärast kiremõrva vangist vabanenud mehe tagasipöördumisest normaalsesse ellu.



### Maailmalaat, täiturg ja Eesti Cannes'is

Eesti mängufilm on olnud Cannes'i suures põhiprogrammis (mitte konkursil, vaid "Režissööride nädalapaaris") viimati ja kardetavasti ainumat korda 1990. aastal, mil maailma kogenuma kinoauditooriumi ees jooksis Peeter Simmi "Inimene, keda polnud", tookord veel Nõukogude (Eesti) filmina. Kasu oli peale etendamise fakti enese asjast niipalju, et Simm leidis Prantsusmaalt rahastajaid oma järgmisele filmile "Ameerika mäed". Nii et Cannes'i ekraanile pääsemisest võib alati tulu tõusta, kui ka autasu ei anta või kui kriitikud filmi just päris maa sisse ei tambi. Aga nii hullu-halba filmi vaevalt kuigi tihti sealsesse põhikavva valitaksegi, valijaskonna kogemused on selleks liiga suured, traditsioon tugev.

Nagu teada, käisid ka Nõukogude Eesti kineastid ikka aeg-ajalt Cannes'is üleliiduliste

*"Õnnis homme".* Režissöör Atom Egoyan. Ian Holm õnnetusjuhtumi uurija rollis.



*"Jäätorm".* Režissöör Ang Lee. Perekonnaluude meistri, taivanlase Ang Lee uue filmi peategelasteks on 1970. aastate alguse Ameerika keskklassi pered. Peaosas Kevin Kline ja Sigourney Weaver.



*"Vägivalda lõpp".* Režissöör Wim Wenders. Bill Pullman mängib vägivaldafilmi produtsenti, Andie MacDowell tema abikaasat, kellel on mehest kõrini.

kinoasjameeste turismigruppide koosseisus: Mark Soosaar, Tõnis Kask, Tatjana Elmanovitš, Endel Link, Peep Puks ja kes veel. Reisi käigus pääseti päevaks-kaheks ka festivalikinnu. Mäletatavasti "Lindpriide" režissöör Vladimir Karassev-Orgussaar valis 1976. aastal just Cannes'i festivalile sattununa vaba inimese saatuse ehk tollases poliitilises mõistes lindprii staatuse ning jäi Prantsusmaale. Nii et eesti kinoinimestel on Cannes'iga seoses olemas isegi mingid oma legendid ja folkloorikene.

Filmide pääsemiseks maailma ette on Cannes'is kolm väravat. Suur ekraan, tohutu filmilaat ning nende vahel asetsev nähtamatu lobby-uks.

"Kui sind pole Cannes'is, pole sind kinomaailma jaoks olemas," on öelnud Jack Valenti; Ameerika Filmiprodutsentide Assotsiatsiooni president. Tänavusel, 37. MIFil, rahvusvahelisel filmiturul oli kohal üle 3000 filmimarketingiga tegeleva inimese, oma kaupa pakkus vähemalt 500 esindust (suurstuudiot, riiki, riikide või firmade ühendust). Soomlased olid laadale saabunud näiteks uue tugiorganisatsiooni *European Film Promotion* tiiva all, teistel Põhjamaadel oli renditud oma *Scandinavian Films*'i esindus eraldi hotellis.

Eesti kuulsusriikas, ent praegu varjusurmas filmikunst oli 1995—1996 samuti MIFil esindatud omaette stendiga, 1988. aastast pärit ulja loosungiga "*I am an Estonian Film Maker, Who are You?*" ja Kultuurkapitali tohusal toel. Jätame siin kõrvale, kas selline väljasööst ka Eesti kinole tulu tõi või mis kasu sai neist sõitudest üks filmidistributsiooni-firma. Igal juhul võib tänavuse turumelu muljel kinnitada, et Cannes'is oma kinokauba pakkumine on meeletult vaeva nõudev töö, kusjuures maa-mehelik vaesus ei pruugi tingimata olla häbi asi — mõnede tarkukate idamaa filmikaupmeeste letid ei näinud kindlasti paremad välja kui Eesti laud mullu või tunamullu.

Tänavu esindas eesti kino Cannes'is turul üksnes Lembit Ulfsaki pilt Thijl Ulenspiegelina vene filmiajalugu tutvustaval plakatil. Oma stendi jaoks Kultuurkapital enam raha ei eraldanud. Kül-lap õigustatult, sest tegelikult puudus varem ja puudub praeguseni eesti filmide marketingi kava, olgu siis tegu vanema toodangu või uute asjade müümisega. Aga, teadagi, müümata ei saa...

Kas seda peab just kõige kallimas kohas, s.o Cannes'is tegema, ongi kaunis kaheldav. Õigem oleks vist alustada lühifilmide pakkumisega Tampere ja Marseille's, ning Balti riikide ühisstendiga Berliinis. Neis paigus oleks lootust natuke rohkem silma jääda. Aga kus laatadel käivad oma kaupa hankimas filmide Eestisse, olgu kinno või telesse, toojad, Prantsuse Rivasas või veel peenemates kohtades, see on juba täitsa iseküsimus. Olgu need paigad NList tulnule veel kui utoopilised tahes, aga kohal käima neil turgudel ja festivalidel peab, sest nagu ütles Jack Valenti: "Kui sind pole Cannes'is, siis..."

## PLAADIKAJA 1994—1997 II

ERKKI-SVEN TÜÜRI  
AUTORI-CD-de ARVUSTUSTEST

### CRYSTALLISATIO

*Architectonics VI* (1992), *Passion* ja *Illusion* keelpillidele (1993), *Crystallisation* (1995), *Requiem in memoriam Peeter Lilje* (1994). Kaia Urb, Tiit Kogermann (5), Tallinna Kammerorkester ja Eesti Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel.

ECM New Series — ECM Records CD 1590 (1996)

Tüür kirjeldab oma muusikat kui arhitektuuriteoseid, helihooneid. Mõnegi esindusliku fassaadi ees astud aupakklikult sammu tagasi, paljudes tubades tunned end hoobilt hästi; isegi esmakordselt sisenedes on mulje, et orienteerud. Kuid väikestes ja suurtes majades, mida Tüür ehitab, on ka pimedad keldrid. Neisse viivad järsud trepid, mis võtavad hinge kinni. Teel allapoole tuleb igas sammus eraldi kindel olla. /- - /

Nagu osutavad kõik need teosed — Tallinna Kammerorkestri ning Eesti Filharmoonia Kammerkoori kompetentses interpretatsioonis —, on Tüüri meelest üksnes lühike tee keskaja motetidest meie päevade muusikani, minimalistlike muustrite ja vibreerivate kõlaväljadeni. Praegu on Tüür entsüklopedist. Võib-olla on tal eeldusi saada universaalseks heliloojaks.

Andreas Obst

(*Neue Musikzeitung* 1996, nr 2)

Erkki-Sven Tüür oli üks tähti firma "None-such" albumis "Estonian Experience", milles kesksel kohal on tema kolm teost 1980. aastaist. Uus plaat demonstreerib tema hämmastavat kompositsioonimeisterlikkust palju laiemalt, alates "Illusiooni" ebakorrapärasest konstruktsioonist (seejuures pop-singli kestus ja nipikas lõpp — fantastiline!) kuni komplitseeritud flöödi-partii ja elektroonikani plaadi nimiloos ning lihtsa tõusuimpulsini "Passioonis". Vaatamata tehnika tulevärgile peitub Tüüri võlu suuresti tema dramaturgiliste vahendite lihtsuses. Tal on julgust võtta üks hea idee, jääda selle juurde ja arendada seda kogu oma leidlikkusega.

Siiski on ta pikimas teoses — Reekviemis /- - / — loonud suurvormi, mis toob meelde

Artikli I osa ilmus TMKs 1997, nr 10.

XX sajandi muusika mitu perioodi, kuid pole kalkultatsioon ega pastišš. Tüüri Reekviem kulgeb /- - -/ majesteetliku loogika ja meisterliku struktuuriga. Võõritav element — ülejäänust erinev klaveripartii — ei lase teosel muutuda liiga pretensoonikaks, kusjuures eesmärgipärane tõsidus jääb alles.

On sõnaohtralt deklareeritud, et Tüür oleks nagu vaenutsevate plokkide ühendaja, suur tervendaja selle vaevarohke aastasaja lõpu eel. Kena, kui see aitab kaasa plaatide heale minekule, kuid Tüür tundub olevat pigem praktik kui aastatuhande guru. Ja habet pole tal ka. /- - -/

Tüür teeb au Eesti muusikaharidusele, niasamuti nagu Tallinna Kammerorkester ja Eesti Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel.

John L. Walthers  
(The Wire, aprill 1996)



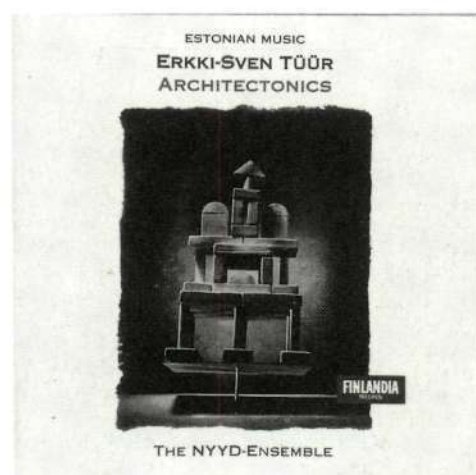
Eesti helilooja. Tahtmatult mõtled kuulsale Arvo Pär dile, eesti muusika maagilisele, valgustkiirgavale kujule. Keegi ärinaine Eestist, kes lennureisil Kopenhaagenist Tallinna lobises veepuhastusseadmetest ja eesti traditsioonidest, nimetas suurt eestlast veendunult liiga raskemeelseks. Noort Tüüri ta siiski veel ei tundnud. Aga just Arvo Pär di "Tabula rasa" andis Erkki-Sven Tüür ile otsustava impulsi tõsisemate taotlustega heliloominguks: "See teos oli tegelik põhjus, et pöördusin teistsuguse helimaailma poole kui see, mida tundsin oma töös grupiga "In Spe"."/ - - /

Arvo Pär di "Tabula rasa" kõrval oli Lepo Sumera sümfooniatel üsnagi suur mõju Tüür i keelpillikäsitlusele ja kogu tema vaeshoitud paatosele, mis Jean Sibeliuse vaimus põhjamaiseid traditsioone on omastanud ettevaatusega. Ei, Tüür pole mingi kutseline nostalgik, tema 1980. aastate suurvormid, 1. ja 2. sümfoonia ning oratoorium "Ante finem saeculi" (2. sümfoonia ja oratoorium on "Finlandia" plaadil 4509-95579-2) kõnelevad pidulikku, filharmooniliselt kaasahaaravat keelt. Neis on mürälähedased kõlaväljad ja haprad vo-

kaalliinid ühendatud dramaatilise, ent liialdusteta iroonia stsenaariumiks, mis tõepoolest jutustab aegade lõpust, kuid ka eesti keelest, selle imeliselt laulvast kõlast. /- - -/

Tüür i nüüdne muusika, eriti kammermuusika, hoidub väga teadlikult, suuresti kompositsiooniliste nippide abil, eemale põhjamaise nukruse tinaraskest koormast. ECMi albumi "Crystallisation" (ECM 1590) kava — ja seegi on ECMi produtsendi Manfred Eicheri üks võluvaid omadusi — järgib esteetikat, mis ühendab näiliselt seostatamatuid teoseid ühtseks kõlarännakuks. Heliekspeditsioonid "Arhitektuur VI" ja "Kristallisation" raamistavad *adagio*-laadset "Passiooni" ning joovastavat keelpillilugu "Illusioon". Need on, kui soovite, astmed Reekviemi /- - -/.

Siin seguneb gregooriuse laul Baltikumi kooritraditsioonidega, leina ühetähenduslikkust ähmastatakse klastri- ja glissandoefektidega. Har-



dusest — on mõeldud 1993. a surnud eesti dirigendile Peeter Liljele — saab lummas rännak läbi põhjamaiselt hämarikulise helimaailma, kus kurbus ja elurõõm segunevad omapärasel ilus.

Sven Ahnert  
(Der Tagesspiegel, 14. 4. 1996)

Sinakashall plaadiümbris mõjub vaataja fantaasiast olenevalt kas lõiguna Linnuteest või valguselaikude virvendusena merel. Mõlemad seostuvad eesti helilooja Erkki-Sveni muusikaga. See hingab avaralt, annab edasi ruumilist sügavust, pihustab eredaid heligruppe tumedaile liikuvatele taustapindadele, sulandab kõlakujundid üksteisesse, toob mängu kontrastimärke, loob polüfoonilisi ehitisi, mis põhinevad korduste faasidel (ja meenutavad mulle Paul Klee pilte, nimelt akvarelli "Polüfooniline arhitektuur" või kliistervärvikompositsiooni "Maa-alune muusika"). Sisukas plaadibukletis toob Wolfgang Sandner teisi paralleele, kaugeid, kuid omamoodi tabavaid, viidates Giorgio de Chirico esemelisele müstikale (*pittura meta-*

fisica). Tõepoolest, Tüüril kõlab kodune võõralt, reaalne maagiliselt, ladus põrunult. /- - -/ Tema muusika — niisamuti kui tema lätlasest eakaaslase Peteris Vaski oma — naudib kasvatav soosingut Skandinaavias, Saksamaal ja Inglismaal. Tüür kuulub nende komponistide hulka, kes mõtlevad struktuurisuhetes, ehitavad arhitektuurselt ja loovad ootamatult mingi aura.

**Lutz Leszle**

(*Neue Zeitschrift für Musik* 1996, nr 4)

On kerkinud esile uus põlvkond heliloojaid, kes on haritud ja, lõpuks ometi, skeemidest ja dogmadest mõjutamata nii vormi kui ka helikeele osas. Kuulake eestlast Erkki-Sven Tüüri, kes ei lase end kammitseda tavalistest dilemmadest: tonaalsus või atonaalsus, minimalism või ratsionalism, modaalsus või seriaalsus. Ta kasutab elarvamuseta ära kõik, mida peab endale vajalikuks ja, mis kõige tähtsam, teeb seda harukordse elamuslikkusega.

**Giacomo Pellicciotti**

(*La Repubblica*, 24. 4. 1996)

Kirjavärs on tihe, täpne, närviline, kuna on tegemist autoriga, kes mängis 1980. aastail eesti progressiivse rocki gruppis flööti, pärast seda pöördus aga otsustavalt nüüdiskompositsiooni poole.

Suurepäraselt esitatud, Tõnu Kaljuste haaraval ja võimsal dirigeerimisel kätkeb see ainulaadne teos [Reekviem] endas Tallinna kirikute tornide ja kuplite kohal kõrguva taeva tuhmi sära. Sündinud külmusest ja kandes endas kristalset kirkust on see vaieldamatult suurepärase album.

**Bruno Heuzé**

(*Keyboards* [Prantsusmaa], juuni 1996)

Muidugi on Tüüril ühiseid jooni teiste ECMiga seotud heliloojate — Pärdi, Kantšeli ja Kurtagiga: äärmine täpsus, vaikus tema muusika keskmes. /- - -/

Pärdi *gravitas* on Tüüri muusikas kindlasti olemas, kuid puudub vanema kolleegi jäine monumentaalsus. Tüüri muusikas on jutustamisnõtkust, ta armastab kõrgust, kiirust, *live*-elektroonikat ja tihedat mikro-heterofooniat. See autor on noorem mees. /- - -/

Reekviem on jõuline, liigutav andam tema sõbrale, Eesti Riikliku SO dirigendile Peeter Liljele, kelle mälestuslik teos on kirjutatud.

Kuulates Tüüri Reekviemi plaadi salvestuspaigas, Tallinna puhta joonega, eksimatult skandinaavialiku *art nouveau* stiilis kontserdisaalis, on raske uskuda, et alles viis aastat tagasi planeeriti kõik kontserdid Moskvas [!]. Linn ise on Euroopa ja Vene kultuuri tavatu segu: kooruva värviga kollased puumajad riius hansalike raehoonetega, ortodoksi katedraali ülekaunistatud sibulkuplid varjutamas luteri kirikute jahedat lihtsust, rikkalikud vene täishäälikud kokku põrkamas eesti keele kummalise venitatud kõnemaneeeriga.

Tüüri muusikal on niihästi endiste nõukogude heliloojate — näiteks Pärdi, Kantšeli või Gubaidulina — harrast otsekohesust kui ka mõne

soome kolleegi, nagu Lindberg ja Salonen, postmodernset riskijulgust.

**Helen Wallace**

(*BBC Music Magazine*, juuni 1996)

Kõige olulisem teos on Reekviem, mille jõuliselt esitavad Tallinna Kammerorkestri keelpillid ja esmaklassiline Eesti Filharmoonia Kammerkoor. Sopranisolist Kaia Urb on liigutav *Recordares*, kuid [teose] lõpunoot trianglile on viga. Huvitavaim on hilisem teos, "Kristallisatsioon" (1995). Tõnu Kaljuste juhatab sädelaivad esitusi poeetiliselt ja täiusliku kõlatasakaaluga.

**Annette Morreau**

(*BBC Music Magazine*, juuni 1996)

Eestlane Tüür (aastakäik 1959) valdab kompositsioonitehnikaid XIV sajandi *ars nova*'st serialismini. Ometi ei kõla mingi postmodernne valebiidermeier, vaid lummav muusika, mis alatasa vastandab intiiimse ja häiriva. Kui instrumentaalteostes /- - -/ naudid teravmeelsust, siis napilt pooletunnine Reekviem puudutab otse emotsionaalset tsentrumit. Just sellepärast, et pole lakamatult nutust kõlailu, koorilt ja orkestrilt välgatab üha kõledaid hirmupilte.

**Lothar Brandt**

(*Stereoplay* [Saksamaa], juuni 1996)

Erkki-Sven Tüür on otsija, kes mõnikord leiab kõik, vahel aga on ametis alles materjali kokkusobitamisega. Sündinud 1959, oli ta pikki aastaid King Krimsonist mõjustatud rockbändi "In Spe" eesotsas. Ta on õppinud Lepo Sumera, praeguse juhtiva eesti sümfooniku juures ja tema senist loomingut tuleb vaadelda tema mõjusfääri ning Eesti kogu tänase situatsiooni seisukohast. Baltlaste minoorne intonatsioon, tüüpiliselt eestilik puhta kõlailu eelistus ning improvisatsioonilähedane, ECM-jazzi meenutav väljendus paljudes lõikudes on talle niisama iseloomulikud, nagu kvaasiminimalistlik mäng rütmide ja meloodiamustritega, mida nii suveräänselt valitseb Sumera. Tüüri muusika on mõnes mõttes väga hõlpsalt ligipääsetav, siis aga seab ta vastamisi ka elemente, mille omavahelisi suhteid pole niisama lihtne mõista. Mõnikord on see ehk teatud nõrkus, edaspidiseks aga tugev isiklik potentsiaal: selles on omapära, mis mõjude rohkuse tõttu pole seni veel saanud avalduda päris ehadalt. Absoluutselt mingeid probleeme ei tekita oivaline *adagio* "Passioon", mis algelt oli pealkirja "Show" kandnud keelpillitrioloogia keskmine osa; finaali on liikumisrõõmus "Illusioon". "Passioon" on omaette nauditav, ei jäta midagi soovida tundelaengu ja väljenduse sügavuse ega vormitüüsi osas ning viib kuulaja täielikult baltlikku hingeilma. "Kristallisatsioon" on kaasakiskuv rännak puhta valguse ja selle murdumiste vahel, viimased juhivad struktuurse hajumise erinevate astmeteni, kusjuures teatud hetkede sihpirase "korratuse" huve teenib napp *live*-elektroonika. Reekviemi raamistab ajatu liuglev "alveelaul" — salvestus on tohutult intensiivne. Sellest, mis Rootsi raadio kooril, niisamuti Tõnu Kaljuste juhatusel, hiljuti ebaõnnestus, ei teki siin



hetkekski probleemi: pinge hoidmises kogu selle pika teose vältel. Kuni Baltikumis leidub selliseid koore, pole midagi imestada, et ka sealseil heliloojail on algupära ja jõudu, mis heaoluühiskondades on muutunud haruldaseks.

**Christoph Schlüren**

(Fono Forum [Saksamaa], juuni 1996)

Tallinnas, keset arhitektuuri renoveerimise koputusi ja kolinaid ning püsisivat "Ladade" ja Vene sigarettide vingu, näib olevat niisama palju festivale, kui aastas on kuid, niisama palju kontserte ja kontserdipaiku kui nädalas päevi. Võib-olla ei saa heliloojad enam prii korterit; kui nad aga peaksid töötama taksojuhina, et teenida lisa oma sissetulekutele vabakutselisena, siis küllap nad seda ka teeksid. "Kuku" klubis, kunstnike ja muusikainimeste hämaras maa-aluses kogunemispaigas, mis omal ajal tekitas põnevusjüdinaid nii intellektuaalse oaasi kui ka KGB löksuna, virvendab suitsust paks õhk tajutavalt uut moodi. /- - -/

Ta enda sõnul on tema eesmärk kirjutades "...ehitada uue muusika arhipelaagi sildu. Ja ma loodan, et see on uuel heliplaadil kuulda".

On, ja enam kui kusagil mujal — plaadi nimiteoses "CrySTALLisatio".

**Hilary Finch**

(Gramophone, juuli 1996)

"Arhitektoonika VI" on vastupandamatu pealkiri. /- - -/ Ei saa öelda, et Tüüri aastal 1992 kirjutatud lugu rabaks konstruktsiooni erilise arhitektoonilisusega (rohkem kui sadade teiste heliloojate muusika), kuid omaenda mängureeglite kohaselt on see hästi tehtud ja toimib. "Passioon" ja "Illusioon", mõlemad keelpilliorkestrile ja loodud aastal 1993, on lähemal nn uuslihtsusele, mis praegu valitseb Balti mere idakalda heliloomingus. "Passioon" meenutab muidugi kohati Tüüri paremini tuntud kaasmaalast (ja samuti ECMiga seotud) Arvo Pärti, ehkki lühike "Illusioon" lisab kummaliselt inglasliku tundevarjundi. Nimilugu "Kristallisatsioon" (1995) /- - -/ on mõnevõrra ulatuslikum. Selles on minimalismi ja seeriatehnika tüüriilik süntees kõnekaim; vahest ehk mitte täielikult saavutatud, on taotlus siiski paeluv.

"Reekviem" /- - -/ on sügavalt läbituntud pooletunnine leinamissa, mis karakterilt selgesti erineb väljaande teistest teostest. Minu esmamulje oli, et see päriselt ei tööta, kuid kõikide lugude korduval kuulamisel on mu hinnang muutunud.

See on kaunitult tehtud, mõtteid äratav väljaanne. Võib-olla otsib ECM uut Pärti, kuid Tüür on mees omaette. Kes soovib kuulda tuliut muusikat, mis ei põletaks kõrvu krampsu, leiaks vaevalt parema kui see uus plaat.

**GSR**

[Guy S Rickards] (Gramophone, juuli 1996)

Erkki-Sven Tüür ise püüab seda servereida tähtsusetuna, kuid tema muusikal on tema muutliku valgusega maa pitses, maa, kus suvel päev üldse ei lõpe, kus valged ööd nõiuvad inimesi

ja suveõised peod toovad rahva mereranda ja väljakutele. Maa, kus talvel isegi keskpäeval valitseb üksnes kahkjäs hämarus ja inimesed püsisivad kodus. Eestimaa inimesed elavad vahetumalt: iga võimalust pidutsemiseks kasutatakse kuni liialdusteni, melanhoolia elatakse välja niisama intensiivselt. Eesti vodka pole eriti kange. Aga seda juuakse nagu vett. Laual on pooleliitrine pudel igauhe (ka naistel!) jaoks, ja varahommikuks on tühjade pudelite patarei tohtu.

Ja sellegipoolest ei meenuta siin Venemaad kuigi palju. Eestlased pole slaavlased, vaid soome sugu rahvas /- - -/. Meile on nende puhast, vokaaliderohke keel nii oma kõla kui ka struktuuri poolest täiesti võõras. See sobib suurepäraselt laulmiseks, mitte juhuslikult pole Eestil rikkalikud kooritraditsioonid, milleta näiteks Arvo Pärti looming vaevalt võimalik olnuks. Üksnes vahel meenutavad saksa sõnad, nagu "politsei", "passi-kontrol" või "konzerdisaal" [autori kirjaviis muutmata] sakslastele ordurüütleid, kes keskajal tegid Tallinnast õitsva sadamalinna. /- - -/

Ta käsitleb materjali täiesti krambivabalt. Atonaalne on kõrvuti džässielementidega, gregoriaanika jooned klastritega, uusbaroksed motiivid ja vormid seeriatehnikaga. Lõhnab postmodernse popurrii järele, kuid stiilipaljuse kiuste on Tüüri teosed hämmastavalt monoliitsed. Üksteisest erinevad nad siiski märgatavalt, ja see on suurim erinevus Arvo Pärti muusikast, mis aastaid on püsinud samana.

**Reinmar Wagner**

(Musik und Theater, september 1996)

## ARCHITECTONICS

Architectonics I—VII (1984—1992). "NYJD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel. Finlandia Records CD 0630-14908-2 (1996)

Tüüri 1984—1992 valminud seitsmeosaline sari "Arhitektoonika" on erisuguste stiiliimpulsside briljantne ja vaimselt veenev süntees ega ole mingilgi määral postmodernistlik surimuri. /- - -/ Tüür seob originaalselt ja arendab edasi muusikalisi lähtepunkte, mis on saanud nii erinevalt heliloojailt nagu Steve Reich, György Ligeti või, sugugi mitte viimases järjekorras, Arvo Pärt. Tüür mõjub veenvalt, kui ta leiab elektrikitarrile ja võimendatud klaverile ["Arhitektoonika V"] kord vaikselt ja melanhoolse, kord grimassitaolise rockliikumise või kui ta laseb puhkpillikvintetil ["Arhitektoonika I"] kõnelda omapärase rituaalsete, lüüriliselt küsivate fraasidega ja saavutab sealjuures Stravinski puhkpillifaktuuri meenutava intensiivsuse. Ja kui Tüür esmalt pillub minimalistikult ["Arhitektoonika IV"] Mozarti A-duur viiulikonserdi elemente, lahustab need seejärel kõlas, vallandades assotsiatsioonid ajalooga, et lõpuks kulminatsioonil lasta ületuuredega jooksval masinavärgil pauguga plahvatada improvisatsiooniks, siis ei mõju see kõik sekundikski kunstliku stiiliseguna: muusika seesmine dünaamilisus seob

heterogeense tervikuks, mis on midagi muud kui lihtsa polüstilistilise Schnittke koopia pealispind.

**Hans-Christian von Dadelsen**  
(*Fono Forum*, 11/1996)

Meeleolu on kütkestav, on tunda Gubaidulina, Pärdi (mingil määral) ja Kantšeli mõjutusi. Talent on vaieldamatu, samuti kaalutletuse ja meeldimispuu puudumine. Tüüris on midagi *new-wave*’ilikk.

**Costin Cazaban**  
(*Le monde de la musique*, veebruar 1997)

Tüüri muusikaline “metakeel” on kindlasti piisavalt mitmetahuline, et õigustada sõnastust “keerukas stiililine genealoogia” Merike Vaitmaa plaadikommentaaris. Ehkki Vaitmaa seejärel nimetab “Arhitektoonika IV. Per cadenza ad metasimplicity” postmodernset “topeltkoodi” erandiks, vihjab eesliite “meta-” sage kasutamine muud. /---/ “Postmetaminimal Dream” [“Arhitektoonika III”] esitab elegantsed virvendavad figuratsioonid, mis peagi loobuvad oma kulgu jätkkamast, muutudes pikemateks lüüriilisteks fraasideks ja lõpuks *stasis*’eks, sellal kui II samamoodi lahustab minimalismi. VI, VII ja jõuline rock-kitarr V-s vastandavad tonaalseid ja atonaalseid löike elevust sisendaval moel, suuresti — tänu “NYYD Ensemble’i” /---/ 16-le puu-, keel-, klavri- ja löökpillimängijale dirigent Olari Eltsi juhatusel. /---/

Tüüri muusikas võib kuulda jälgi peaaegu kõigest, kuid kas see mõjub targalt suhestatuna või paljalt derivaadina, sõltub kuulaja meeleolust. Mina isiklikult olen sellest tugevasti sisse võetud.

**Thomas Hall**  
(*The Musical Times*, märts 1997)

Kui diatooniline ja minimalistlik “Arhitektoonika I” ei paku suuremat huvi, siis “Arhitektoonika III-s” alapealkirjaga “Postmetaminimal Dream” võime avastada üha keerulisemaks muutuva käekirja algeid. /---/ Ilmneb meisterlikkus tämbriekäsitluses ja hea maitse rütmimuudatustes, mis meenutavad Terry Riley mõningaid lehekülgi. “Arhitektoonika IV. Per cadenza ad metasimplicity” /---/ kompositsioonis à la Schnittke on kasutatud Mozarti A-duurse Viulikontserdi fragmente, mis on segatud postminimalistlikku pöörisesse.

Kuid kõige iseloomulikum näide Tüüri stiilist on kindlasti sarja viies teos, kirjutatud elektrikitarrile ja klaverile: üheteistkümneminuti vältel võib otsekui viibida võimatul, Jimi Hendrixi kitarril ja Messiaeni lõõritava klaveri kohtumisel! Eesti noore “NYYD Ensemble’i” särav interpretatsioon laseb kava vääriiselt nautida.

**Thierry Clermont**  
(*Repertoire* [Prantsusmaa], aprill 1997)

/---/ Tutvunud varem Kuuendaga Tallinna Kammerorkestri esituses — keelpilliorkestri versioonis, siin kvartetile —, märkisin, et see on “hästi tehtud ja tõhus”, kuid mitte erilisel arhitektooniline. Kuulates nüüd kogu sarja, mõistan pare-

mini, miks Tüürile meeldis see pealkiri (“Fantasia” kõlvanuks niisama hästi, kuid oluks ehk liiga proosaline). Esitused kõlavad suurepäraselt, tuues välja iga teose vürtsi ja tuuma, salvestus on selge, kuigi veidi külm. On väärt välja otsimist.

**GSR**  
(Guy S Rickards) [*Gramophone*, aprill 1997]

/---/ Seitse erinevatele koosseisudele kirjutatud teost on kõlaliselt hämmastavalt mitmekesised. Ühine on nende kõigi võimas elektriseeriv toime: ükskõik, kas kuulata ühte neist või kõiki järjest, ikka mõistad, et tegemist on suure heliloojaga. Võib ära tunda kõik Tüüri mõjustajad *soft-rock*’ist barokkmuusika ja klassika kaudu Pärdi ning eesti juurteni, kuid kõik need on oskusliku ja täpse valiku vahendusel kohanenud tema enda äravahetamatus stiilis, tulemuseks on muusika, mis kõlab unikaalselt tema ja ei kellegi teise omana. /---/

Seitsmes teoses avaldub selgesti Tüüri püsiidee vastandada tonaalseid ja atonaalseid kõlaplokke ning luua sellega pinget. Ilmneb ka tema oskus kasutada valival elektroonikat, mis alati on täiuslikult integreeritud muusika tekstuuris: sobib sinna, kõlab loomulikult, pole kunagi pealetükkiv või pelk iseteadlik vihje modernusele. Sellel plaadil leidub ilmsemalt “modernset” muusikat kui ühelgi teisel vaadelduist [“Camerata” CD eesti muusikaga, Veljo Tormise “Bridges of Song”, kaks CDd Urmas Sisaski ja üks Kaljo Raidi teostega], ometi võib uue muusika suhtes ettevaatlik kuulaja selle kartmata käsile võtta: ei piisa ehk ühekordsest kuulamisest, kuid muusika on sügav, haarab niihästi emotsioone kui ka intellekti — on **huvitav**; veel olulisem on, et see annab vahetu kuulamisnaudingut ja ühtlasi lummab pikemaks ajaks. Seda peab kuulama.

**Mike Seabrook** (*Tempo*, aprill 1997)

**Koostanud MERIKE VAITMAA**

Tõlked:  
MERIKE PAU (itaalia ja prantsuse keel)  
MERIKE VAITMAA (inglise ja saksa keel)

# KOMMENTAAR

## SALZBURGI FESTIVALILE

### 1997

*Salzburgi festival on Kesk-Euroopa aja- kirjanduse üks meelissündmusi. Fotograafid otsivad ehtekoorma all küürus viirstinnasid ning skandaalseid seltskonnategelasi. Usinad korrespondendid loevad kuulsuste suutäisi ja läkitavad oma väljaannetele kolmandate isikute vahendatud klatši. Vahel tundub, et eksisteerib vähemalt kaks Salzburgi festivali: seltskonnakroonikana meedias ning kunstisündmusena muusika- ja teatrilaval. Sageli pole ühel teisega mingit pistmist. Seetõttu on kahju, kui festivali nähakse ainult finantskoorekili üritusena — just niisuguse suhtumise vastu võitleb uuendajast intendant Gérard Mortier juba kuus aastat.*

#### **Mortier' kuues aasta**

Intendanditroonile tõustes seadis Mortier oma eesmärgiks uuendada ja mitmekesistada festivali repertuaari ning laiendada vaatajaskonda. Pärast lahinguid sponsorite ja pressiga, nõrkinud põlispubliku ja Viini Filharmoonikutega (kes ühtki teist orkestrit enda kõrval ei tahtnud tunnistada) näib olevat saabunud rahulikum, stabiilsem aeg. Peasponsorid vannuvad truudust, publiku sekka juhtub järjest rohkem lihtsurelikke, nende seas õpilasi ja üliõpilasi, mõned peaproovid on väiksema raha eest avatud just õppuritele. Lisaks Viini Filharmoonikutele on viimastel aastatel festivalil ooperiorkestrina mänginud Euroopa Kammerorkester, Gardineri kuulus *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*, London *Philharmonia Orchestra*, Salzburgi linna orkestrid — *Camerata Academica* ja *Mozarteum* (*Landestheater*'i orkester)... Intendandi kutsel on siin dirigeerinud isegi Nikolaus Harnoncourt, samas küll festivali kritiseerides (Mortier ei ole olnud piisavalt radikaalne). Lauljate seas domineerivad inglased, ent leidub ka saksa noorema põlve lootusi, märgata võib ka vene vokalistide tasast esiletõusu, millele pani aluse Dmitri Hvorostovski (Krahv "Fi-

garo pulmas", 1995). Sensatsiooniks kujunes sel suvel Valeri Gergijevi dirigeeritud "Boriss Godunov", peterburglast kiideti rohkemgi kui varem sama lavastust juhatanud Claudio Abbado. Festivali esipianist on Maurizio Pollini, esiviuldaja — Gidon Kremer.

Mortier on püüdnud kavva võtta XX sajandi krestomaatilisi teoseid, millest Salzburgis varem mööda mindud. Nii kõlasid siin 1995. aastal Schönbergi "Ootus" (1909) ja Bergi "Lulu" (1935) ning seekord Debussy "Pelléas ja Mélisande" (1902). Viimase lavastas ameeriklane Robert Wilson. Ja ka uut muusikat pole festivalil kunagi nii palju esitatud kui nüüd, tellimisest rääkimata. Mortier'd näib köitvat Pariisi rahvusvaheline heliloojate kogukond, igatahes telliti sealselt soomlannalt Kaija Saariaholt orkestriteos ja nüüd ooper. Salzburgis võiks külastada ka ainult uue muusika üritusi ning aeg oleks täidetud ilma Mozartita... Festivali uue muusika poolt toetab rahaliselt Betty Freeman, kuulus New Yorgi kunstimetseen, kes tõelise huvilisena alustab oma Salzburgi-päeva proovide kuulamisega ning lõpetab kontsertide külastamisega. Nüüdismuusika toetamine on vanadaami meelet endastmõistetav, sest tema ei taha küll XX sajandi lõpus ainult Mahlerit ja Brahmsi kuulata — need on ju muuseumieksponaadid!

#### **Stampidest režiis ja mujal**

Kahjuks hiilgas stampidega midu ju fantaasiarikas, mis sest, et vaieldavate töödega Peter Sellars. Festivali peasündmuse, Ligeti *Le grand macabre*'i kogumõju kahandas oluliselt lavastus. Ligeti teose vaimukas grotesk kuuldus küll muusikast (dir Esa-Pekka Salonen), ent laval ehmatas vaatajat veel üks variatsioon teemal "tuumakatastroof" ja "tehismaaailm". "Vägevast vikatimeest" tõlgendati kui igavavõitu lavalist oratooriumi, kuhu selleks, et publiku silme ees midagi liiguks, pisteti hüplema üks tantsupaar. Auväärne ja energiline 74-aastane helilooja kiitis muusi-



Tänavuse Salzburgi festivali oodatud suursündmuse, Ligeti ooperi *Le grand macabre* kogumõju kahandas igav lavastus, teose vaimukas grotesk jäi üksnes muusika kanda.

*R. Walzi foto*



György Ligeti ...  
ja seekord skandaalselt muusikast mööda  
lavastanud Peter Sellars.

kalist teostust ja pildus mürginooli lavastuse  
pihta.

Mozarti "Haaremirööv" ei säästetud  
ÜRO sõjaväelastest, traattõketest ja Euroopa  
vangidest. Palestiinlasest lavastaja François  
Abou Salem pani Bassa Selimi araabia keeli  
kõnelema, saksakeelsete kõnedialoogide uus  
versioon kihises ajalehtede tüüpväljendeist

ning mõjus kohati lamedana. Stseenide va-  
hele põimitud araabia muusika ja tantsud  
hakkasid Mozarti teost lämmatama. Ent sa-  
mas leidis Salemi tõlgenduses kenasti läbi-  
töötatud 1-2-3-inimese stseene (dramaturgi-  
liselt väga olulise kvartetiga ei osanud lavas-  
taja kahjuks midagi peale hakata), soleerivate  
orkestrantide põhjendatud lavaletoomist,  
poetilist atmosfääri. Erilise sära andis öhtule  
siiski dirigent Marc Minkowski.

Stampide kütkes oli seekord paraku ka



Salzburgi ülikooli sümposiumin Büchneri "Woyzeckist" ja Bergi "Wozzeckist". "Wozzeckit" ja ekspressionistlikku (muusika)teatrit on nii palju ja põhjalikult uuritud, et ilma täiesti uue vaatenurgata on raske midagi arutlema sundivat lisada. Tundus, et paljud kõnelejad ei olnud olemasolevaidki käsitlusi läbi lugenud ja korrutasid endastmõistevaid tõdesid. Meeldivateks eranditeks olid nagu ikka libretourija Albert Gier (Bamberg), Puccini-spetsialist Jürgen Maehder (Berlin) ja filoloogid Ulrich Müller ning Oswald Panagl Salzburgist, samuti TMK lugejale tuttav Ligeti-eriteadlane Maria Kostakeva (Düsseldorf). Põnevamalt ja hoogsamalt kulges *workshop* Siegfried Mauseri (kirjutanud põhjaliku ülevaate ekspressionistlikust muusikateatrist), lavastaja Joachim Herzi ja meediateadlase Jürgen Kühneliga.

### Kõrghetki

Alustaksin vaieldavast mängust Mozarti "Võluföödiga". Uuemates "Võluföödi" tõlgendustes näib süvenevat lapse või lapselik aspekt: ooperi tegevuspaik on lastetuba, tegelased — lapse mänguasjad; vahepeal puistatakse lava üle *popcorn*'iga... Achim Freyeri lavastuses Salzburgi festivalil mängitakse tsirkuses. Tsirkusedirektor Sarastro maailm on tsirkusetelk, mis lõpuks hoopiski kokku variseb. Areenil tormavad ringi, akrobaaditsevad, laulavad *commedia dell'arte*'likud-klounilikud tegelased. Lavastuse kergus ja lavakujunduse õhulisus avaldab muljet, ent mälestus sellest "Võluföödist" lendub kiiresti ja valutult.

Sellesuvised festivali mõjuvaim ja tähendusrikkaim lavastus oli kahtlemata Grillparzeri "Libussa", Peter Steini viimane töö festivali draamapöole juhina. Teost mängiti Salzburgist umbes kolmekümne minuti bussisõidu kaugusel Halleinis ühel saarel, endises soolalaos. Stein rõhutas Grillparzeri tragöödia hämmastavat tänapäevasust ning harutas järjekindlalt ja selgelt eri teemade niite: naiste ühiskond ja meeste ühiskond, loodus ja inimene, linn ja vöörandumine, armastuse võimatus ja võimalikkus. Suur näitlejate ansambel moodustas vastandlikult mitmepalgelise terviku. Libussa öed, tähtedest ja loitsudest tõdede otsijad, kellele viirukisuits on reaalsem kui realsus. Rahvas, kes ei saa hakkama ilma seaduste ja riigita. Mees, kes ei usu mitte loodusemärkidesse ja vaistu, vaid sellesse, mida me tänapäeval nimetaksime progressiks. Tema näeb võimu, tulu ja vägevust seal, kus Libussale kangastub veri, vägivald ja looduse suretamine. Etenduse lõpus tulevad la-

vale töömehed ja hakkavad kõrvulukustava mürina saatel lavalaudadest korrapäraseid tükke välja saagima.

Hoolimata kõrghetkedest näis seekordne festival eelmisele alla jäävat, vahest esmaajoones *Le grand macabre*'i ebaõnnestunud lavastuse tõttu. Festivalil ei tekkinud võimsaid telgi nagu viimati Schönbergi "Mooses ja Aron", Straussi "Elektra" ja Beethoveni "Fidelio", sinna juurde ülilustakas Raimundi-Mülleri "Alpikuningas ja inimvihkaja". Loodetavasti ei tähenda võitluste tasanemine festivali ümber enesega rahulolevat rutiinust.

1997. aasta festival läheb meie muusikalukku sellega, et Gidon Kremeri loodud kammerorkestri *KREMERata Baltica* kontsertidel kõlasid Erkki-Sven Tüüri ja Arvo Pärdi teosed. Menukas orkestris mängisid kaasa ka meie Muusikaakadeemia tudengid Andrei Valigura, Elo Ivask, Vikika Sudemäe, Leena Laas ja Indrek Sarrap.

Hommikumaa okastraadi taga: Mozarti "Haaremirööv" François Abou Salemi lavastuses.

M. Rittershausi foto



## TEATRI- SEMIOOTIKA



Achim Freyer tõi Mozarti "Võlulöödi" tegevustiku tsirkusse.

*O. Herrmanni foto*

Kas Eestis võiks tekkida väiksemõõteline analoog Salzburgi festivalide mitte ainult mitmekesisuse (ooper, draama, kontserdid, uus muusika, soliidsed näitused), vaid ka kunstipüüdluste poolest? "Sobiv paik võiks olla Pärnu," arvas Pärnu Ooperi intendant Andrus Kallastu septembrikuus. Vähest tärkab festivali idu juba järgmisel aastal? Ootame suve.

Käesoleva artikli eesmärgiks on tutvustada üht tänapäeval maailmas laialt levinud teatriuurimise suundumust — teatrisemiootikat. See erineb oluliselt meilgi valdavast teatriajaloo uurimisest, mille objektiks on üksikud näidendid, lavastused, trupid ja teatritegelased, nende elulugu ning kõige selle vaatlemine Eesti ja maailma teatri ajaloo kontekstis. Siiski ei taha ma neid kahte lähenemist vastandada; pigem võiks järgnev tekst rikastada eesti teatriuurijat vaateviisiga, mis otsib teatrile esitatavatele küsimustele täppisteadustele omaseid objektiivseid vastuseid.

Teatriteooria ülesanne peaks olema välja töötada meetodid, mis tagaksid, et kriitiku vaatlustesse ja järeldustesse ei sekkuks tema isiklikud eelistused ja väärtushinnangud. Algtähtsuseks peaks olema tahe subjektiivseid tegureid vältida. Teoreetiliselt neutraalne teatrivaatlus ei seisne eeskätt mitte tõlgenduste ja hinnangute kaines formuleerimises, vaid teatud distantsilt nende esituse loogika jälgimises; otsitava eritlemises; kasutatavate koodide nägemises ja selle kindlakstegemises, millal ja kuidas nad toimivad.

Teaduslik teatrivaatlus ei saa lavastust iial esteetiliselt ammendada, sest nõutav on distantsi loomine. Siin eristuvad lavastuse uskuja ja lavastuse uurija. Esimene väärtustab lavastuse kunstilist sõnumit, esteetilist kvaliteeti; teine püüab pakkuda reaalsuse seletusi, täites teadusele omast sotsiaalset rolli: formuleerida, korrigeerida ja transformeerida meeltega tajutavat.

Teatrikriitikagi defineerib nähtusi ja nähtuste rühmi (žanrid, narratiivikonstruktsioonid, ajastukonventsioonid), kuid ei püüa rekonstrueerida üldkehtivaid printsiipe. Teatriteooria ülesanne on luua universaalsete või vähemalt üldiste kontseptsioonide süsteemi, millest lähtuvalt kirjeldada ja seletada individuaalseid nähtusi. Esmaülesandeks peaks

olema kirjeldada lavastaja võimet luua ja tõlgendada teatritekste.

Kuskil kriitika ja teooria ühinevad, sest iga teatrivaatleja tahab mõista lavastust täielikult. Lavastuse uskuja räägib muljest, lavastuse uurija ülesehitusest, ideaalses vaatlejas peaksid need kaks poolt olema täiuslikult koos. Siis suudetaks seletada teatrinähtusi nii üldiselt kui ka iga autori, ajastu ja teose eripärast lähtudes.

## KULTUUR. TÄHENDUS. MÄRK

Kultuuri all mõistame kõike, mis on loodud inimese poolt vastandina kõikvõimalike looduses esinevatele vormidele. Kogu inimese loodud on mingi funktsioon ja tähendus, inimene elab "tähenduste maailmas". Iga hääl, tegevus, ese või käitumistava tähendab midagi. Seega võib öelda, et kõiki kultuurisüsteeme iseloomustab tähenduste tootmine. Üks kultuurisüsteeme on teater.

Ühelt poolt on teater üks kultuurisüsteem teiste seas, st teater omab tähenduste tootjana samasuguseid tunnuseid nagu iga teinegi kultuurisüsteem, näiteks ehitamine, riietumine, relvade ja tööriistade valmistamine, kauplemine, toiduvalmistamine jne. Teisalt erineb teater kas või neist kultuurisüsteemidest selle poolest, et tema ülesandeks pole rahuldada inimese esmaseid füüsilisi vajadusi.

Teatrikriitika tegeleb valdavalt tundekriitikaga. Kirjeldatakse lavastuse ja vaataja (kriitiku) vahetõlget ja saadud muljeid. Muljed on inimeseti mõistagi erinevad. Tundekriitika on kriitikukeskne, st subjektiivne kriitika. Tundekriitika põhineb seisukohal, et kuigi kunst väljendab alati midagi, pole kunsti kasutatud märkide süsteem nii süstemaatiline kui looduslik keel või näiteks liiklusemärkide keel. Kunst kommuneerub vastuvõtjaga emotsiooni kaudu. Emotsiooni kandjateks on sümbolid. Kuid on ilmne, et vähemalt osa kunstist vahendab muudki kui vaid tunnet.

Sümbolimõtlemine rõhutab sisu ja väljenduse (semiootilises süsteemis vastab sisule tähistatav ja väljendusele tähistaja, vt edaspidi) otsesest suhet; tähenduse vertikaalset ulatuvust. Sümbolimõtlemisele vastandavad semiootikud märgimõtlemise. Mõnes kasutuses võivad sümbol ja märk olla sünonüümid, kuid semiootika teeb neil mõistetel selget vahet. Märgimõtlemine lähtub seisukohast, et keeleüksused moodustavad allsüsteeme ehk paradigmasid (paradigmas on struktuuriüksused vahetatavad, eri üksused on sama tähenduse invariandid) ja et neid võib ühendada *diskursus*'eks ehk süntagmaks (süntag-

mas paiknevad kõrvuti eri paradigmade invariandid nii nagu sõnad lauses); see on tähenduse horisontaalne ulatus. Tee sümbolimõtlemisest märgimõtlemiseni pole pikk, sest mõlemad lähtuvad sisust. Siirdumine sümbolist märgi juurde paneb teatrivaatleja jälgima kunstiküsimuste asemel keeleküsimusi. Siit jookseb vahe lavastuse uskuja ja lavastuse uurija vahel. Semiootika esindab märgikeskset mõtlemist. Lavastuse uurija vaateviis on semiootiline.

## KUIDAS UURIDA TEATRIT

Teadus vajab teooriat, selle moodustamine ja kasutuselevõtt oleneb nendest küsimustest, millele vastust otsitakse. Teatriuurimise traditsiooniliseks teoreetiliseks aluseks on hermeneutiline vaatenurk. Hermeneutika keskeks mõisteks on tõlgendamine. Kui loodusteadustes kõneldakse tõlgendamisest, on küsimus teoreetilise seletuse otsimises avastatud nähtusele; siin saab empiirilisel eristada õigeid ja valesid järeldusi. Tõlgendus humanitaarteaduste mõistena ei evi sama tähendust, sest humanitaarteadused esitavad oma objekti kohta hüpoteese, mille tõeväärtus on subjektiivne.

Teatri uurimine kunstina on esteetika, stilistika ja poeetika ülesanne. Teatrisemiootika objektiks pole teatrietendus kunstisündmusena, vaid märke tootva süsteemina; ta ei tegele lavastuse tõlgendamisega, vaid teatrimärkide ja nendevaheliste seoste kirjeldamisega. Semiootika näeb teatris keelt ja teatrimärkides keelelisi muutujaid.

Keele poeetilised figuurid nagu näiteks metafoor ja metonüümia sünnivad keelesüsteemide paradigmaatiliste ja süntagmaatiliste võimaluste kasutusest. Sel eeldusel võib öelda, et kuna keele struktuuride uurimine ehk semiootika aitab selgitada teatrikeele poeetiliste figuuride olemust, peab semiootiline teatriuurimus eelnema poeetilise teatriuurimusele. Muidu võib lavastuses kõik näidagi poeetika- ja stiiliprobleemina. Objektiivsusele pürgiva teatriuurimise esimeseks etapiks peab olema semiootiline teatriuurimine.

## TEATRISEMIOOTIKA LÄHTEKOHAD

Teatrisemiootika kasutab lingvistika meetodeid ja mõisteid. On selge, et teatrikeele uurimiseks ei piisa siiski ainult traditsioonilisest lingvistika teooriast, sest see ei laienda oma objekti väljapoole keelt ja sõnateksti; lingvistiline pragmaatika ja tekstilingvistika on seda küll teinud, kuid keskmesse on jää-

nud ikkagi verbaalse keele tasand. Teatrietendus kasutab loodusliku keele kõrval väga palju mitteverbaalseid väljendusvahendeid; seepärast on teatrisemiootika laiendanud keeleteaduse mõisteid ja loonud neid teatri spetsiifikast lähtudes juurde.

Ma ei pea vajalikuks tutvustada siin üksikasjalikult semiootika ajalugu ja eri suundumusi, kuna selle kohta võib põhjalikku materjali leida mujaltki. Meil seostub teatrisemiootika kõigepealt Juri Lotmaniga. Kuid Lotmani esindatava kultuurisemiootilise suuna (nn Tartu-Moskva koolkond) probleemiasetus ja metakeel erinevad oluliselt keeleteadusliku semiootika omadest (olles selle üks arendusi), sest uurimisobjekti kaasatakse lai ajaloolis-sotsiaalne kontekst. Oma artiklis "Lavasemiootika" lähtub Lotman märgilisest käitumisest sotsiaalses maailmas ja vaatleb, milliseks muutub see käitumine teatri rangelt tinglikus maailmas — ühelt poolt näidendi tegelaste vahel, teiselt poolt rolle kandvate näitlejate ja pealtvaatajate vahel.

Teatrisemiootika on seni viljakaimalt kasutanud keeleteadusliku semiootika lähenemist. Keeleteadusliku semiootika aluseks on prantsuse keeleteadlase Ferdinand de Saussure'i teos "Üldlingvistika kursus" (1913). Saussure'i järgi on verbaalne keel märgisüsteem, mida võib vabalt võrrelda kurtummade viipekeelega, sümbolsete riistustega, austusavaldustega, sõjaväeliste aumärkidega jne. Looduslik keel on vaid tähtsaim neist süsteemidest, sest selle abil saab kirjeldada kõiki teisi. Semiootika ülesanne on uurida märkide elu ühiskondlikus sfääris, eesmärgiks on selgitada, millest märgid koosnevad ja milliste seaduspärasustele nad alluvad. Saussure'i pani aluse loogikale toetuvale metakeele teooriale, mis lähtub loodusliku keele struktuuri uurimisest ja ulatub kõikide teiste märgisüsteemide kirjelduseni. Saussure lähenemist nimetatakse strukturaallingvistikaks ja see vastandub ajaloolisele keeleteadusele. Teiste sõnadega on erinevus selles, et kui näiteks malemängu uurides keskendub ajalooline uurimus nendele käikudele, mis väljakujunenud malendite seisuni on viinud, siis strukturaalanalüüs ei pea eelnevaid käike üldse oluliseks; tähtis on hetkel väljakujunenud seisu struktuur ja selle üksuste omavahelised seosed.

Asendame sõna teatriuurimine sõnaga keeleuurimine ja sõna lavastus sõnaga tekst. Keeleuurimise objektiks on tekst. Keel esineb tekstis tähistaja ja tähistatava suhtena. Nad eeldavad vastastikku teineteise olemasolu, sellele tugineb märkide moodustumine ehk semioos. Looduslikus keeles vastab tähis-

tajale häälikuline vorm (sõna) ja tähistatavale mõtteline vorm ehk see, millele sõna öeldes viidatakse. Koos eksisteerides moodustavad tähistaja ja tähistatav märgi. Siin võib eristada palju eri tasandeid alates üksikust häälikust kuni hüpertekstideni. Olulisest on piirid, mil üks muudatus tähistajas ei viita enam endisele tähistatavale, näiteks tikk/pikk/sikk. See, mille kaudu keel ilmneb, ei ole samane sellega, mida ta väljendab. Näiteks verbaalse keele tähendustervik koosneb häälikustest, kuid ei kõnele meile häälikustest.

Hüperteksti puhul, milleks on ka teatrietendus, moodustavad lihtsad märgid keerulisi märgikombinatsioone. Samas võib ka tervet märgikompleksi, nagu teatrietendus, käsitleda ühe märgina ja vaadelda siin samu muutumisi kui lihtmärgiski. Kujundlikult: suurt arvu võib käsitleda lõpmatu hulga väiksemate arvude summana; kui natukenegi muutub üks neist väikestest arvudest, muutub vältimatult ka suur. Semiootiline uurimus algab väikseima tähenduselemendi väljaselgitamisest ja isoleerimisest, suuremaid tähendustervikuid vaadeldakse lihtsate märkide jadana.

Järgnevalt tutvustan mõnda teatrisemiootikat käsitlevat teost.

On üllatav, et juba üks moderne teatri uuendajaisiksusi Antonin Artaud on esitanud mõningaid teatri märgikeskse uurimise vajadusele viitavaid väiteid. Artaud räägib oma "Julmuse teatri I manifestis" (1932) helikeelest, esemete visuaalsest keelest, liikumisest, poosidest, žestidest ja vajadusest avardada nende tähendusi ja kombinatsioone, kuni nad muutuvad märkideks, millest koostatakse omalaadne tähestik. Artaud kirjutas vajadusest luua vahendid teatrikeele talletamiseks nii nagu noodikirj talletab muusikat. *Saanud teadlikuks sellisest ruumilisest keelest, helide, karjete, valguse ja onomatopoeetiliste hääletsuste keelest, peab teater neid keeli organiseerima, muutes tegelaskujud ja esemed tõelisteks hieroglüüfideks, kasutades neis leiduvat sümboolikat ja nende vastavusi kõigi organitega ning kõigil tasandil.* ("Esseid ja kirju", lk 77.)

Artaud esitas oma nägemuse kui teatripraktik ja luuletaja. Teaduslikke jooni võib esimesena täheldada nn Praha lingvistilisse ringi kuuluvatel kirjutajatel, kelle tõenäoliselt suurim saavutus on järeldus, et teatris võivad kõik väljendusvahendid üksteist korvata, mistõttu teatrimärki iseloomustab ainult selle transformeeritavus. Teatris nähti erinevate semiootiliste allsüsteemide moodustatud süsteemi. Allsüsteemid tähendavad erinevaid informatsiooni edastamise kanaleid kasutavaid märgisüsteeme. Neist tuleb üksikasjali-



kumalt juttu pisut hiljem. Teatrimärgi transformeeritavus tähendab seda, et võib esineda kaks iseseisvat lavastust, millest ühes kasutatakse näiteks elavat muusikat ja teises mitte, samas võib teises neist kanda elava muusika poolt loodavat tähendust mingi muu kanal, näiteks valgustus. Samuti võib ühe kanali sees üks märk asendada teist, näiteks taburett kuningatroomi.

1950. aastatel kirjutas mõned semiootika probleemistikuga haakuvad artiklid Roland Barthes.

1970. aastal ilmus poolaka Tadeusz Kowzani prantsuse keeles avaldatud teos "Kirjandus ja teater". Alles selle raamatu ilmumise puhul saab rääkida teatrisemiootika laiemast käsitlemisest. Raamatu esimeses osas vaatleb autor teatri seoseid üldise kunstide süsteemiga, teises osas võrdlevalt kirjanduses ja teatris korduvaid teemasid; teatrisemiootikaga tegeleb õigupoolest ainult Kowzani raamatu kolmas osa; selles analüüsitakse teatri kolmeteistkümme allsüsteemi. Need on kõne, intonatsioon, näoimiika, keha-poos, liikumine, mask, soeng, kostüüm, rekvisiidid, lavakujundus, valgustus, muusika ja hääleefektid. Kowzan eristab veel väljendus-alasid, milles need allsüsteemid toimivad (kõneldud tekst, mitteverbaalsed helid; lava, näitleja); samuti kanalit, mida allsüsteemid kasutavad (auditiivsed ja visuaalsed märgid), ning aja ja ruumi telge (näiteks kõne ja muusika toimivad ajalteljel, lavakujundus ja kostüüm ruumiteljel).

## TEATRI SEMIOOTILISED ALLSÜSTEEMID

Kowzan leiab, et teatrietenduse kirjeldamiseks peab leidma kõigi allsüsteemide ühise nimetaja, milleks oleks etenduse osa, mis sisaldab kõiki samaaegselt edastatud allsüsteemide märke ja mille kestus oleks sama pikk kui lühima märgi pikkus. Nii leitaks eriline teatrimärk, mis on samaaegselt sünonüümiline (eri tähistajad samale tähistatavale) ja homonüümiline (sama tähistaja erinevatele tähistatavatele).

Kowzan rõhutab, et igat allsüsteemi tuleks uurida selle allsüsteemi oma semiootikaga, sest kõik need märgid on inimese valmistatud, vastandina looduse märkidele, mis sünnivad ilma inimese tahteta. Looduslikke märke (näiteks rõivaste tekitatud kahn, mõned füüsilised refleksid jms) ei pea teatri semiootilises kirjelduses arvestama. Muutes looduslikke märke inimese tahtelisteks märkideks, paneb teater nad toimima viisil, millega nad toodavad kontsentreeritumat tähendust kui väljaspool teatrit; siis kuuluvad nad ka uurimisalasse.

dust kui väljaspool teatrit; siis kuuluvad nad ka uurimisalasse.

Teatrisemiootikas on Kowzani süsteem valdav, allsüsteemide arvu on suurendatud ja neid üksikasjalikumalt kirjeldatud. Võib eristada järgmisi teatri semiootilisi allsüsteeme, millest igaühele vastab oma semiootika.

Loodusliku keelekasutuse semiootika. Inimhäääl, loosungid. Intonatsioon.

Muusikasemiootika. Erinevatel helikõrgustel artikuleeritud häälikud. Rütmika seadustele alluv häälikute suhteline pikkus ning rõhuliste ja rõhutute häälikute jaotus. Meloodika.

Fotosemiootika. Näiteks suurendatud foto lavakujunduse osana.

Filmisemiootika. Filmi, televisiooni, video kasutamine lavastuses.

Valguskujunduse semiootika. Valguse ja varju jaotus. Valguse tugevus, suund, värv.

Zestide semiootika. Näoilmed, kehaasendid ja asendite muutused.

Kostüümisemiootika.

Värvuste semiootika.

Lavakujunduse semiootika.

Jne.

Põhjalikem seni ilmunud teatrisemiootika üldtutvustustest on Erika Fischer-Lichte 1983. aastal ilmunud "Teatrisemiootika". Fischer-Lichte järgi eksisteerib eriline teatri sisemine kood, mis määrab, mis on üldse märgid ja kuidas neid ühendatakse. Fischer-Lichte arvab, et teater on alati seotud välise kultuurikoodidega, sest teatrimärkide objektid tähistavad üldinimkultuuri märgisüsteemi märke. Näiteks tool laval tähistab kultuuriobjekti "tool"; ta kasutab mõistet "koodivaheetus", näiteks kui keppi hakatakse kasutama mõõgana. Fischer-Lichte leiab, et samatähenduslikke eri allsüsteemide märke on võimatu üksikest eristada.

Kogu teatrit katva semiootiliste mõistete võrgu lõi Patrice Pavis, kelle tuntuim teos on semiootilistelt alustelt lähtuv "Teatri sõnaraamat", mis venekeelsena ka meie teatritegelasteni jõudnud.

Kokkuvõttev teatrisemiootikat käsitlev teos on Keir Elami "Teatri ja draama semiootika" (1988). Elami on tuttav kogu teatrisemiootikaalase teaduskirjandusega ja tunneb eriti hästi selle itaalia koolkonda. Kowzani struktuurianalüüsile ta midagi uut ei lisa, kuid püüab Umberto Eco koodi-käsitluse järgi ka teatris eristada suurt hulka spetsiifilisi ja mittespetsiifilisi koode. Põhjalikum osa Elami raamatust käsitleb näidenditekti semiootilise analüüsi põhimõtteid, mille nimetuseks Elami pakub välja mõiste "dramatoloogiat".

## TEATRISEMIOOTIKA VÄLJAVAADETEST

Teatriuurimises on semiootika siia-  
maani üheks lööksõnaks. Teater ja semiootika  
on ühendatud väga paljude raamatute ja  
artiklite pealkirjades. Selle põhjuseks on  
semiootikateooria väljaarendatud metodo-  
loogia, mida on hõlpsalt rakendada mis tahes  
kultuurinähtuse kirjeldamiseks.

Tänaseks on semiootikud jõudnud  
teooriaarenduses ka skepsiseni. On hakatud  
tajuma, et kuskilt jookseb piir, kus olemasole-  
vate mõistete laiendamine ja uute loomine ei  
anna enam oodatud efekti. Teatrilavastus on  
nii ülikeeruline objekt, et selle taandamine  
funktsionaalselt ühetähenduslikuks süsteemiks  
ei taha olla võimetekohane ühelegi  
teooriale.

Semiootiline analüüs võimaldab erit-  
leda tohutul hulgal tähenduslikke elemente.  
Kuid milline peaks olema sellise eritluse  
tulemus või järeldus? Teatrisemiootika, nagu  
juba öeldud, jälgib lavastust distantsilt ega  
sekku otsustustesse selle kunstilise väärtuse  
üle.

Võib vaid oletada, kui võimas oleks  
semiootiline analüüs, kui me elaksime n-õ  
suletud ruumis, kus opereeritakse kindla ar-  
vu kindlaskujunenud märkidega. Kuid kul-  
tuuris toimub pidev uute tähenduste loomine  
ja ümberväärtustamine.

Oma 1992. aastal ilmunud raamatus  
"Teater kultuuride ristteel" leiab Patrice  
Pavis, et teatrisemiootika on oma võimalused  
ilmselt ammendanud ja edaspidi tuleks pöö-  
rata tähelepanu teatril kui erinevate kultuu-  
ride ja eri kultuurinähtuste ühenduspunktile.  
Semiootilise vaateviisi puuduseks võib pida-  
da seda, et ta teeb kõik, vältimaks "nihkuvat  
vaatepunkti".

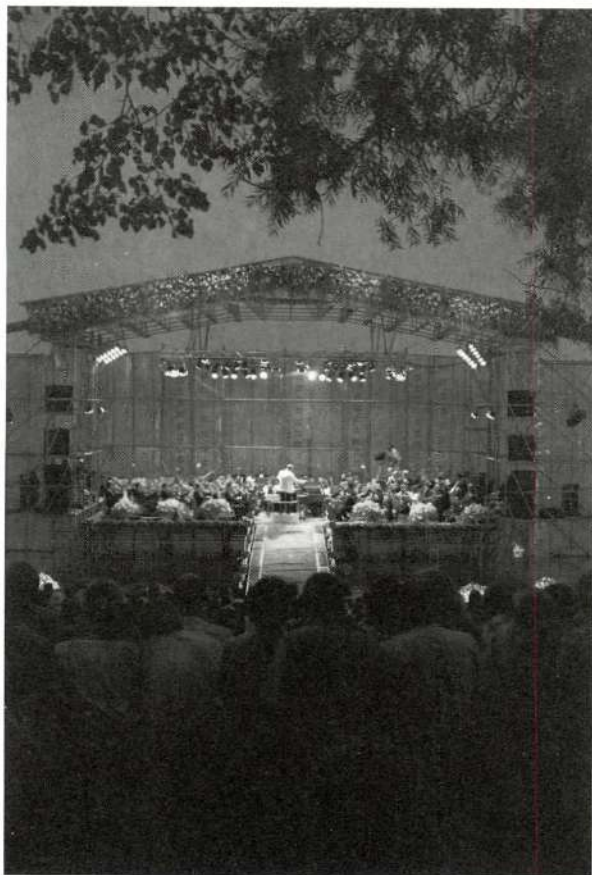
Mingil juhul ei tohiks käesolevat teat-  
risemiootikat tutvustada püüdvat artiklit pi-  
dada ühtlasi ka selle hauakõneks. Ükski teine  
teaduslikkusele pürgiv lähenemine teatri fe-  
nomenile pole andnud nii palju teadmisi  
teatrilavastuse ülesehitusest. Praktikas võiks  
see teed sillutada näiteks virtuaalteatri ma-  
sina loomisele.

### Kirjandus:

- Antonin Artaud. *Esseid ja kirju*. Tallinn, 1975.  
Umberto Eco. *Semiotics of Theatrical Performance*.  
"The Drama Review", 1977, k 21, nr 29. New York.  
Keir Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*.  
London, New York, 1988.  
Erika Fischer-Lichte. *The Semiotics of Theatre*.  
Bloomington, 1992.  
Algirdas Julien Greimas. *Semiotics and Language*.

- An Analytical Dictionary. Bloomington, 1982.  
Louis Hjelmslev. *Prolegomena to a Theory of Lan-  
guage*. London, 1969.  
Juri Lotman. *Lavasemiootika*. — Rmt: *Kultuurise-  
miootika*. Tallinn, 1990.  
Juri Lotman. *Semiosfäärist*. — "Akadeemia" 1992,  
nr 10.  
Mihai Nadin. *Sign Functioning in Performance*. —  
"The Drama Review", k 23, nr 34. New York,  
1979.  
Tiit Palu. *Teatrikeele semiootilistest allsüsteemidest*.  
— TÜ eesti keele kateedri diplomitöö, 1993.  
Patrice Pavis. *Languages of the Stage*. New York,  
1982.  
Patrice Pavis. *Theatre at the Crossroads of Culture*.  
London — New York, 1992.  
Kari Salosaari. *Perusteita näyttelijäntyön semio-  
tiikkaan*. — *Acta Universitatis Tamperensis*, ser A,  
k 262. Tampere, 1989.  
Thomas A. Sebeok. *Encyclopedic Dictionary of  
Semiotics*. New York, 1986.

## REKORDKONTSERT HÄNDELI JA TULEVÄRGIGA



*Harri Rospu foto*

Eesti kõigi aegade suurima auditoriumiga klassikalise muusika kontsert korraldati 23. augustil Võrus. Tamula järvel mängis Eesti Riiklik Sümfooniaorkester Eri Klasi juhatusel Georg Friedrich Händeli orkestri-süite "Veemuusika" ja "Tulevärgimuusika". Järve kallastele kogunes rekordarv kuulajaid: piletiomanikke oli 16 000, aga korraldajad arvasid, et kui ka aiatagused ja rõdukuulajad kaasa arvata, võis inimesi olla 25 000. Ometi on Händelit Eestis varemgi mängitud ja ka pooltühjadele saalidele. Varakapitalismist tulpinud inimeste kultuurinälgjaga segunenud

soov näha midagi erilist seletab erakordselt suurt tähelepanu Tamula ettevõtmisele.

Eri Klas kinnitas enne kontserti, et Händeli muusika on õige valik, sest selles on midagi, mis sobib kõigile generatsioonidele. Siin on inimlähedust, rõõmu, lihtsust ja positiivsust. Händeli muusika sobib suurepäraselt ka Eri Klasi dirigendiloomusega. Et kavas olnud teoseid pakuti kuulajaile ligilähedaselt samas keskkonnas, mille jaoks helilooja vabaõhumuusika kirjutas, oli kindlasti samuti



**Sündis 21. mail 1968 Kuressaares.** Loeb sünniaega omamoodi sümboliseks: millalgi maikuu kahekümnendate paiku kulmineerusid Pariisi üliõpilasrahutused ning kujunesid kogu Prantsusmaad hõlmavaks meeleavalduseks. Arvab, et sel sajandil ei ole Prantsuse vaimuelu ükski teine sündmus rohkem mõjutanud kui see lõpetamata revolutsioon.

**Vanemad.** Isa oli ühtaegu kunstnik ja maadlustreener, lõpetanud Tartu Kunstikooli ja TRÜ kehakultuuri teaduskonna, hiljem tegelenud veel paljude kõige erinevamate asjadega. Mitmenda põlve saarlasest ema töötas sanepidjaamas, mis poisieas tähendas lihtsalt puumaja lossi pargi serval, kus naärde aegu tuli luuletusi lugeda, et pakki saada. "Ega ma oma vanemaid päris hästi ei tunne. Hiljuti üllatas mind ema. Tõin ta Pariisi mõneks ajaks tööle ja pidin ise kuuks ära sõitma. Pidasin teda tüüpiliseks Eesti väikelinna elanikuks, ent ta oli täiesti sujuvalt hiigellinna sisse elanud, kuigi oskas vaid paar sõna prantsuse keelt."

**Õppis Kuressaare 2. keskkoolis**, mis paistis tollal silma vaba vaimuga. Üheksandast klassist alates elas rohkem koolis kui kodus. Umbes sellal tuli esimene kolm tunnistusele — eesti keeles, järgmisel aastal koguni kaks vene keeles. Luges ja peab end praegugi täielikuks

düsgraafiks. Pealegi puudus tundidest, sest kooliteater, -raadio ja telemäng "Turniir" osutusid tähtsamaks. Kümnesendas võitis nende kool "Turniiri"; kuna oli meeskonna kapten, siis käis 1985. aastal preemiana Moskva rahvusvahelisel noorsoo- ja üliõpilasfestivalil. Peab seda suureks õnneks, sest sellisel rahvusvahelisel tasemel Potjomkini külasid organiseeritakse harva.

**Sporti tegi** kogu keskkooliaja, aladeks maadlus ja džuudo. Polnud just kõige edukam, sest puudu jäi vajalikust agressiivsusest, mida need alad eeldavad.

**Tartu Ülikooli läks 1986 õppima ajalugu.** Algse plaani minna VGIKi, Moskva Kinoinstituuti, laitsid maha head inimesed: kohe pärast keskkooli võivat see anda küll käsitöökuse, kuid põhjustavat eluks ajaks puudujäägi hariduses ja elunägemises. Vabanduseks kujunes pealegi ebapiisav vene keele oskus. Tartus õppinuks meelsamini eesti keelt ja kirjandust, ent kartis grammatika eksamit sisseastumisel. Düsgraafia oli seega ajalooõpingute põhjuseks, aga tagantjärele ei oleks ta midagi muud tahtnudki õppida kui ajalugu.

**Ülikooli filmiklubi** nägigi ära suurema hulga filmiklassikast, Saaremaa võimalused olid ses osas üsna piiratud.

Pärast esimest kursust võeti kaheks aastaks

**Nõukogude sõjaväkke.** Valgevenes Novo-  
grudoki linnas, kus sündis Adam Mickiewicz  
ja mis kunagi oli isegi Poola-Leedu Kuning-  
riigi pealinn, teenis autoväeosas.

Hiljem ajalugu edasi tudeerides **jõudis sel-  
gusele**, et aeg on küps millekski muuks.  
Piirid hakkasid vabamaks muutuma ning  
lisandusid välismaal õppimise võimalused.  
1991. aastal **organiseeris** Saaremaal **prantsu-  
suse keele suvekooli**, kus seitsme nädala  
jooksul õpiti intensiivselt päevade viisi keelt.  
Septembris sõideti mõnekesi Prantsusmaale  
ning suudeti seal ajakirjanikele koguni lühi-  
intervjuu anda. Järgmised pool aastat tegi  
ettevalmistusi Prantsusmaale õppima  
minekuks, ilmutas koos teiste ajalootudengi-  
tega ajalehte "Kirke", koguni üks sürrealistlik  
"paranormaalsete nähtustega" film vändati  
Pepleri ühiselamus.

1992 sai aastase **Prantsuse riigi stipendiumi**  
poliititeaduste õpinguteks Pariisis — Saare-  
maa suvekool oma tulemustega oli teda  
Prantsuse saatkonnale Eestis teadvustanud.  
Õnneks ei saanud ta keeletestiga Poliittea-  
duste Instituuti astumiseks vajalikke punkte  
ning talle soovitati kultuurimänedžmenti  
magistriõppeks Pariisi VIII ülikoolis, arvesse  
võeti seejuures Tartu Ülikooli neli kursust.

**Saint Denis's asuv Pariisi VIII ülikool** oli  
1968 vasakpoolse mõtte kandjaid. Praegugi  
paistab see õppeasutus silma vastava radi-  
kaalsusega. Koolis õpetab filosoofiat näiteks  
üks postmodernismi autoriteete Jean-François  
Leotard, keda ta tõlkis hiljuti "Akadeemia-  
le". Poole aasta pärast spetsialiseerus kinomä-  
nedžmendi alale, praktikat tegi Prantsuse  
Rahvusliku Kinokeskuse välissuhete osakon-  
nas, kus muu hulgas valmistas ette lepingu  
Eesti-Prantsuse kinokoostöök. Paraku ei  
olnud Eesti kultuuriministeriumil selle jaoks  
aega.

1993. aastal lõppesid stipendium ja ametlik  
õpiaeg. Selle asemel, et koju tagasi tulla, **astus**  
ta **la Sorbonne Nouvelle'i** ehk Pariisi III  
ülikooli **filmiteaduskonda**. Mullu septembris  
kaitstes diplomit lõputööga, mis käsitles Eu-  
roopa väikeriikide filmide levitamist. Tänavu  
jaanuaris sai ka Tartu Ülikooli diplomi, töö  
teemaks kontseptualistlik kunst, juhendajaks  
Kaur Alltoa.

Tudengina Pariisis teenis elatist mitme ame-  
tiga. Kõige pikemalt **oli lapsehoidja**, vaatas  
koos jõnglastega multikaid ja õpetas neile  
inglise keelt. Õnnekombel töötas laste ema  
kinojuristina ning haris tedagi ses osas. Kord  
helindas Bertrand Tavernier' filmi — tegi  
koos teiste poistega Vene sõjaväe häáli —, siis  
mängis massistseenides ning tõlkis. Tihedalt  
lävis soliidse filmikooli FEMIS üliõpilastega.

Nii sai tööle ühte noorte meeste firmasse, kus  
oli ühe filmi juures tegevprodutsent, teise  
puhul produtsendi assistent — muidugi ta-  
suta.

Pool aastat **tegutses** viimati aktiivselt koos  
nelja noore inimesega ilma palgata "**Tallinn-  
filmi**" **arendusgrupis**, mis kujutas endast  
kodanike vabatahtlikku algatust ning tootis  
ideid ja uuris avalikke suhteid. Kui palju  
tehtust leiab kasutamist Eesti Filmi Sihtasu-  
tuse töös, mille strateegiat sihtasutuse nõu-  
kogu praegu kujundab, näitab aeg.

**Rõhutab Eesti Filmi Sihtasutuse** või Eesti  
Filmiinstituudi kui keskse riikliku institut-  
siooni äärmist **vajalikkust** välissuhete koor-  
dineerimisel, eelkõige Euroopa Liidu organi-  
satsioonidega, ja samuti Eesti filmide levita-  
misel, festivalidele saatmisel ning reklaami  
korraldamisel.

**Eesti mängufilmi väljavaated.** "Üks minu  
Pariisi diplomitöö teemasid oli analüüs, mis  
kategorias filmidega võib läbi lüüa. Põhi-  
mõtteliselt on kaks võimalust: teha äärmuslik  
festivalifilm rohkete sümbolitega efektses pil-  
dikeeles, à la Sergei Paradžanov, Andrei Tar-  
kovski või Peter Greenaway; teiseks, alter-  
natiivne, *underground*-film. Mõlemal juhul  
jõuaksid filmid lõpuks *art-house* kinodesse.  
Võimalused eduka kommertsfilmi loomiseks





suurte kinode jaoks on võrratult piiratumad. Kinomajandus tugineb suuresti poliitilistel ja majanduslikel eelarvamustel. Michael Radfordi "Postiljonil" (1994) oli Euroopas menu alles pärast "Oscaritele" kandideerimist, seega Euroopa filmi legitimatsioon käib läbi Ameerika tunnustuse. Alustada tuleks aga sellest, et toota üks rahvusvaheline täht, nagu on soomlastel Aki Kaurismäki, seega panna kõik ühe kaardi peale."

**Filmitootmise olukorda Euroopas hindab** praegu väga soodsaks, ja seda viie-kuue aasta jooksul. Digitaalsatelliitide ilmumine taevasse toob lähematel aastatel juurde umbes 300 uut telekanalit, mis kõik vajavad filme. Teiseks juurdub produtsentide hulgas üha enam rahvusvahelise koostöö idee, koosfinantseerimine. Eesti kino esimeseks ja kõige vajalikumaks investeeringuks olevat rahvusvaheliste suhete loomine ja rahvusvaheliste struktuuridesse imbumine.

"Tõsiselt tasuks eestlastel õppida *under-ground*-filmide tegemise praktikat. Filme võib teha sisuliselt ilma rahata: materjal võtta üles poest ostetud digitaalkaameraga, montaažiks ja eriefektideks kasutada koduarvutit. Materjali põhjal saab otsustada, kas kanda see üle filmilindile. Ainsad kulutused, mida pole võimalik vältida, on laboratooriumile ja filmilindile minevad. Näiteks võttis Lars von Trier *Beta SP* videokaameraga üles "Kuningriigi" (1994), kandis selle hiljem filmilindile ja sai Venezias auhinna."

Sel suvel debüteeris režissöörina mängufilmiga "Tappe Tartu" (*Killing Tartu*). Tuhandekroonise eelarvega tunnipikkune film valmib aasta lõpuks. Tegemist olevat õppefilmiga enne tõsisemat tööd, kusjuures räägitakse ka üht mõistulugu eesti kino võimalikust saatusest, selle tapmisest. Taotluseks oli ühtlasi näidata, kuivõrd odavalt saab filmi teha.

Teist aastat astub vaatajate ette kaks korda kuus ETV kanalil 15-minutise paljukiidetud filmisaataga "Ffriik!". Tegemist on meeskonatööga, kus režissööriks René Vilbre ja toimetajaks Jaak Lõhmus. Silmas peetakse

noort, intelligentset ja ennekõike hullumeelselt filmi armastavat friiklikku auditooriumi. Klassikaliste väärtfilmide propageerimise kõrval ei põlata kommertsit, lisaks juhitakse tähelepanu kino marginaalsematele nähtustele ja ebaõiglaselt unustatud filmidele. Tõid ka Eestis au sisse maailma halvimate filmide lavastaja Ed Woodi ja mitmete uute lainete eeskujuga, 1940. aastate ameerika *film noir*'i. Ideaaliks peab filme, mis algavad tavatasandilt ja jõuavad välja mingi suurema üldistuseni nagu Robert Aldrichi "Suudle mind surmavalt" (*Kiss Me Deadly*, 1955) või Federico Fellini "Orkestriproov" (1979) või viimasest ajast David Fincheri "Seitse" (*Seven*, 1995).

**Enesehinnang.** Nõrgaks küljeks peab konfliktikartust, järeleandlikkust, liigset emotsionaalsust. Produtsendina peaks olema tunduvalt ebameeldivam inimene. Samas tunneb end sisemiselt kangekaelsena: kus otse ei saa, seal läheb ringi. Tugevaks pooleks arvab järjekindlust. Puutub pidevalt kokku endast andekamatega, kuid kes uhkusest või suuremast eetilisusest ei lähe lõpuni. Nii on näinud, kuidas mitmed andekamad on jäänud kohale, mis neid ei vääri.

**Vaade tulevikku.** Vabakutselisena teeb palju tööd, lisaks televisioonile kirjutab kriitikat ja probleemartikleid, põhiliselt "Postimehele", peab loenguid filmisteetikast ja -ajaloost, kuid elab rahalises mõttes vaesemalt kui Pariisis tudengina. On mõelnud palgatööle mingisuguses struktuuris, kuid see ei tohi liigseid kompromisse esile kutsuda ning peab olema rahvusvaheliselt perspektiivne. Kindlasti soovib produtsendina mingi filmiprojekti realiseerida ning seejärel režissöörina mõne päris filmi ette võtta. Välistatud pole kaugemas tulevikus Prantsusmaale tagasi pöördumine, kui siin asjad ei toimi või ise liiga mannetuks osutub. Oleks seal küll kolmas mees filmitegemisel, kuid tunneks kogu aeg maailmakino hõngu.

SULEV TEINEMAA

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

## THEATRE

### IVIKA SILLAR. *Twelve angry men* (18)

In winter/spring 1997, Mikk Mikiver staged R. Rose's play "Twelve Angry Men" in "Vane-muine" theatre. It was a kind of workshop for the theatre — Estonian directing master Mikk Mikiver had 12 directors and directing actors on stage. In the present article Ivika Sillar tackles first of all those 12 roles and their intertwining relations. She also analyses the play and its association with our present times. No-one can probably give a straight answer to the question whether people have the right to kill the others of their kind, although in the name of justice. The issue that Reginald Rose deals with in his play should be of utmost importance in today's Estonia where people are discussing the pros and contras of death penalty.

### The schooling of the dilettantes of genius (30)

Lecturers of the Warsaw and Cracow higher theatrical schools discuss the problem: how to school a director? Different opinions clash: whether to give theatre directors an academic education or school them together with actors? The polemical round-table discussion translated (by Margus Alver) from the Polish theatre magazine "Dialog" is significant in the context of Estonian theatre, because so far we lack the well-established tradition of educating the theatre directors.

### Faculty of Drama — 40

### Hotbed of the dilettantes of genius (35)

On 30 November 1997, 40 years will have passed since founding the Estonian Music Academy Higher Drama School (the former Faculty of Drama). This anniversary is traditionally celebrated on the birthday of the founder and first head of the faculty Voldemar Panso. Four lecturers connected with the Drama Faculty express their opinions in the magazine: the present head of the Drama School Ingo Normet; the former head of the Drama Faculty and the present lecturer at the Viljandi Cultural College Kalju Komissarov; lecturer of the special subject of the 18<sup>th</sup> class Priit Pedajas and the alumnus of the Drama Faculty, presently a theatre lecturer at the Viljandi Cultural College Andres Noormets. Their discussion has been inspired by the round-table talk of Polish lecturers on theatre. The Estonian colleagues discuss the possible concepts of schooling the theatre directors in Estonian conditions.

### MARGOT VISNAP. *Culture sells. Commentary on culture* (46)

The variety and large number of cultural events last summer proved that such events are attracting ever more attention. On the one hand, the programmes have become more varied and remarkable (Michael Jackson, Montserrat Caballé, a magnificent open air concert of Händel, the boom of summer theatre productions), on the other hand the audience has become ever more interested in grand and imposing cultural events. It therefore means that an attractively packaged and served culture is in high demand now.

### TIIT PALU. *Theatre semiotics* (84)

The article by Tiit Palu, a director at the "Vane-muine" theatre who is doing his M.A. degree at the University of Tartu, gives a short overview on the theatre semiotic in the world at the moment. The author introduces different trends and methods of the theatre research. What makes Tiit Palu's approach rather original, is the fact that he is not just a scholar but a man with an experience of an actor and director, a man who actually does things and is able to avoid puffed-up theoreticising and assess everything that happens on stage with the eye of an insider.

## MUSIC

### MARGIT PEIL. *The Whole Life Is Like A Way To Flourishing... "Hortus Musicus" 25 years* (12)

An article dedicated to the jubilee of the famous early music ensemble. It is containing both history and the reflections of ensemble's leader Andres Mustonen on music and its making.

### EVI ARUJÄRV. *In Thrall to Metaphor* (47)

A critical article on the problematics of contemporary methods of music analysis. In 1960-ies sprang up "an illusion of liberation from literary metaphor and metaphysics, and possibility to express what a work really is in musicology. Into the place of metaphor there have come the terminology and models of structure borrowed from linguistics. One of the most emphasized principles became exclusion of interpretive aspect from procedure of musical analysis. Rigorous formalization and use of logically organized metalanguage were considered as guarantee for "scientific purity" of procedures. /—/ Still, intuitive interpretation does not disappear and begins long before "objective" analysis; it begins with choice of language of description, structuration, nomination and relation."

### RAUNO REMME. *With Back to the Altar* (53)

The reviewer criticizes a multimedial performance "Sanctuary" in Niguliste Church (on 3rd of September 1997). The project was born as a teamwork of Lisa Karrer, David Simons, Peeter Maria Laurits, "Tunnetusüksus", Marika Blossfeldt, setu's choir "Helmekaala", children from music studio of ETV, and Sven Kuntu.

### VAIKE SARV. *The Setu Lament Analyzed Using Methods of Interactive Structuring, II* (63)

The second part of the article by Vaike Sarv contains analyses of tunes sung by three well-known Setu singers. The first part of it was published in the previous copy of the magazine. (See also TMK 1997 No.7.)

### MERIKE VAITMAA. *An Echo On Records 1994-1997, II. The reception of Erkki-Sven Tüür's CDs* (76)

Erkki-Sven Tüür has presented three CDs until now. His breakthrough to the international audience began with his second CD "Crystallisatio" (ECM New Series, 1996), a record of *Architectonics, Passion, Illusion, Crystallisatio, and Requiem* by



Tallinn Chamber Orchestra and Estonian Philharmonic Chamber Choir under Tõnu Kaljuste. On a CD by Finlandia Records "Architectonics" (1996) there can be found the all seven *Architectonics* by Tüür performed by NYED-Ensemble under Olari Elts. Merike Vaitmaa has chosen several interpretive and estimative passages from international press, as well as the most colourful fragments from impressions Estonia has produced on foreign journalists (ECM invited 20 of them to Tallinn to the presentation of "Crystallisation").

**KRISTEL PAPPEL. A Commentary On Salzburg Festival 1997 (81)**

This time Kristel Pappel who has closely reviewed two earlier Salzburg Festivals in the magazine, has written a brief survey of this year's festival. The author is of the opinion that the festival of this year succumbed to the previous, especially because of failure of the production of Ligeti's "Le grand macabre" (Sellars). The most impressive production was Grillparzer's "Libussa", the last work by Peter Stein as a director of dramatic side of the festival. This year's festival forms a part of the history of Estonian music because the chamber orchestra KREMERata Baltica founded by Gidon Kremer performed the works by Erkki-Sven Tüür and Arvo Pärt there.

**RUTH ALAKÜLA. A Record Concert With Händel and Firework (89, 96)**

A reportage from the classical music concert of the greatest number of audience in the history of Estonia in 23rd of August 1997 in Võru at the border of the Tamula lake (ca 25 000 listeners). Estonian National Symphony Orchestra under Eri Klas performed "Water Music" and "Music for the Royal Fireworks" by Georg Friedrich Händel.

**CINEMA**

**RAO HEIDMETS answers (3)**

Since 1982, Rao Heidmets (b 1956) worked as a director for more than 10 years in the "Tallinnfilm" puppet studios. He has directed 8 animated films, the most well-known are "Papa Carlo's Theatre" (1988), "Noblesse oblige" (1989) and "The Living-room" (1994). Late this December, he shows his first full-length feature, a film for children based on Aino Pervik's novel and called "Dear mister Moon" ("Kallis härra Q"). Rao Heidmets talks

about directing that film; about the difference between working with puppets and live actors; the role of a producer (in this case he himself was the producer); about film as an art and as a product for sale; about nationality of films. He also tells about his youth and recalls making underground films during his studies at the Tallinn Polytechnical Institute.

**ANDRÉ BAZIN. Development of the film language II (26)**

The second part of a longer article by André Bazin (1918—1958), a theoretician of the new wave in French film, tackles mainly the development of shooting technique in sound films after 1938. He treats close relations of Italian neorealism with some of the works of classical silent films, and also with Orson Welles's and William Wyler's films.

**TATIANA ELMANOVICH. God and the Devil I. Goodness and evil in contemporary American film (57)**

Tatiana Elmanovich, an estonian film scholar living in Los Angeles, analyses on the basis of the TV series "Touched by an Angel", Daniel Taplitz's debut film "Commandments" and Robert Zemeckis's film "Contact" the treatment of goodness and evil, the relations between God and the Devil in the contemporary American film. The second half of this longer article appears in December.

**JAAK LÖHMUS. The transparent festival screen in Cannes (71)**

An overview of this year's Cannes jubilee film festival in which Jaak Lõhmus took part. The author tackles the opposition between American and European film art, the cultural-political role of film festivals and Estonia's place in Cannes and on the world film market in general.

**Persona grata. Ilmar Raag (90)**

Ilmar Raag (b 1968) graduated last year from the film faculty at the *la Sorbonne Nouvelle* in Paris and received a diploma of an art historian at the University of Tartu in January. He is currently working as a free-lance journalist and critic, writing for magazines and newspapers, and also making radio and TV programmes. This year he directed a lowbudget underground film "Killing Tartu". The article characterises Ilmar Raag's vision of the possibilities of film making in Estonia.

**TOIMETUSE KOLLEEGIUM:**

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

**AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO"**

PIDEVATE MUÜGIKOHTADE LOETELU TALLINNAS:

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

**TARTUS:**

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

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

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

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 27. 10. 1997. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 10,9. Tellimuse nr 3928. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

üks edu põhjusi. Magnetina tõmbas ka välja kuulutatud uhke tulevärk, mis pidi muusika Händeli ajastule omaselt atraktiivseks tegema.

Händeli ulatuslik "Veemuusika", mis koosneb kolmest südist, kõlas esmakordselt tõenäoliselt 17. juulil 1717. aastal, kui kuningas Georg I korraldas lõbusõidu Thamesi jõel.<sup>1</sup> Kuninglikule pargasele järgnes laev viiekümneliikmelise võimsa orkestriga, kes "Veemuusika" õhtu jooksul kolm korda läbi mängis.

"Veemuusikast" said Võrus täielikult osa ainult need kuulajad, kes olid ostnud kallimad piletid. Odavamate piletite omanikud nägid üksnes kaugelt valges ülikonnas dirigendi kuju, kelle liigutuste järgi võis aimata, et muusika on alanud.

See oli siiski "Kuninglik Tulevärgimuusika", mis pidi koos vaatamänguga õigus-tama Tamulal ettevõtetud üritust. Juba teose esiettekande ajal 27. aprillil 1749. aastal Londoni *Green Park*'is oli kohale toodud 101 messingsuurtükki. Teose tellis kuningas Georg II Aacheni rahulepingu auks korraldatud pidustuste jaoks. Ettekandest võttis ühe kaasaegse krooniku kirjelduste järgi osa 112 muusikut: nelikümmend trompetit, kaks-kümmend metsasarve, kuusteist oboed, kuusteist fagotti, kaheksa paari timpaneid ja kaks-teist väikest trummi. Praegu on Eestist võimatu leida kuutteist oboemängijat, aga see pole ka probleem, kinnitas pressikonverentsil kontserdi produtsent Peeter Vähi. Lootma jäädi tänapäevase helivõimenduse peale, mida kahjuks küll kontserdil piisavalt ei jätkunud. Samuti andis tunda järvelt puhuv tuul, mis heli minema viis...

Kuu aega pärast suurejoonelist vaba-

õhuetendust esitati Londoni leidlastekodus "Tulevärgimuusika" teist varianti, kus olid juurde toodud keelpillid.<sup>2</sup> Sellisena kõlas teos ka Tamula järvel.

Poolemiljonist tulevärki proovis läbi teha ei saanud. Eri Klas kinnitas küll, et tulevärgi ja muusika sünkroonis hoidmisega probleeme ei tule, sest tal on palju kogemusi filmide helindamisega ja tagataskus kogemus tulevärkidest Hollywoodi vabaõhukontsertidelt.

Lisaks sellele oli ka Peeter Vähil ülesanne timpani taga varjus istudes hoida arvuti abil sünkroonis täpselt programmeeritud tulevärki ja muusikat.

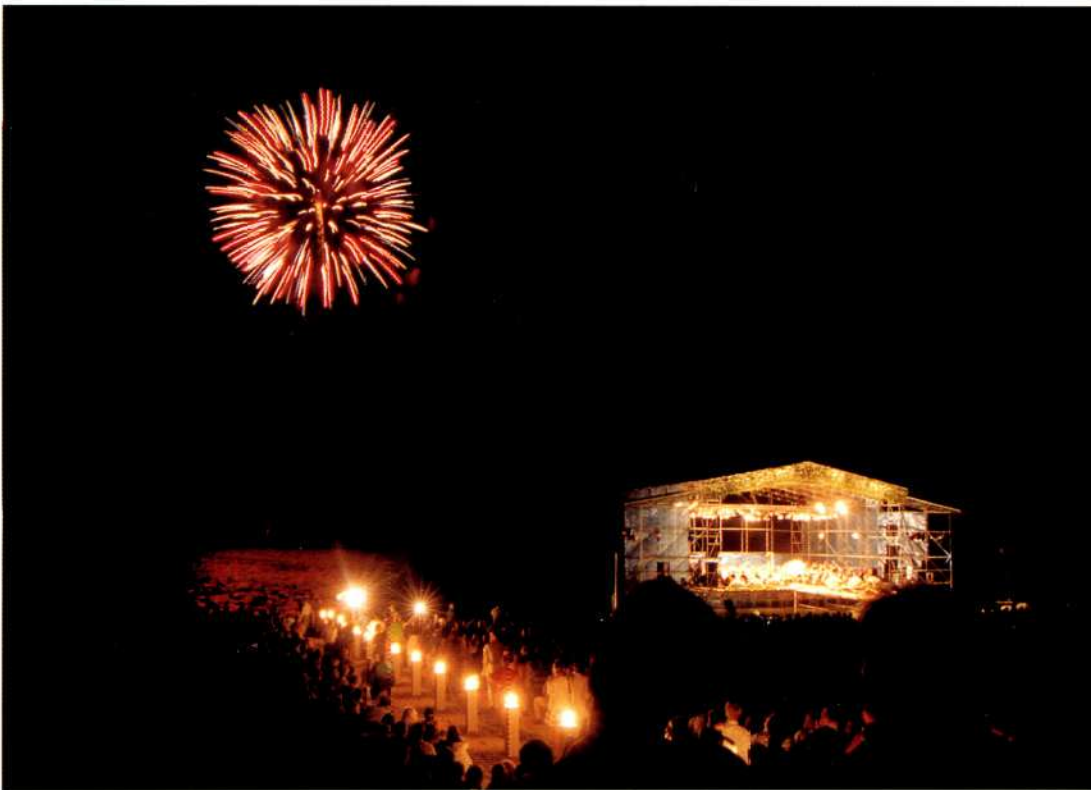
Partituuris otseseid vihjeid ilutulestiku kohta ei ole ja nii võib öelda, et Tamula järve ilutulestik oli aktsiaseltsi RUF juhi Ivo Melderi looming. Ja kuigi esimeste osade alguses taevas koos muusikaga kenasti helendama löi, tõdes kriitika, et tulevärk ja "Tulevärgimuusika" kulgesid täiesti erinevatel dramaturgilistel alustel.

Õhku pidi lendama 500 suurt tulepomme. Kui palju neid täpselt õhku lendas, jäi kokku lugemata. Samuti nagu teose esmaesituse ajal, kui messingsuurtükid ei tulistanud nii nagu vaja, juhtus seekordki ilutulestikuga äpardus. Ligi kaks sada viiskümmend aastat tagasi süttisid tohutu suured 125 meetri pikkused ja 36 meetri kõrgused joonistatud sammastega kulssid ja tekkis paanika. Võru õnneks midagi nii hullu ei juhtunud — teose lõpuosade ajal jäi taevas hoopis pimedaks. Ilutulestiku kaableid valvama pandud kaater sõitis agaralt tööülesandeid täita püüdes puruks nii peakaablid kui ka tagavarakaablid.

Vaatamata kõigile küsitavustele tuleb üritusele au anda. Uskumatult suur klassikalise muusika publik leidis tee Võrru ja näitas, et Võru pole unustatud Eestimaa nurk, nagu karuohakatoimus põldude järgi arvata võiks.

<sup>2</sup> Vaatamata kuningas George II tungivale nõudmisele, et rahulepingu auks korraldataval tseremoonial kõlaks muusika nn militaarse orkestri esituses, kirjutas Händel "Tulevärgimuusika" siiski nii puhkpille kui ka keelpille sisaldavale orkestrile. Alles viimasel hetkel allus ta kuninglikule tahtele. Seega pöördus helilooja teose teisel ettekandel oma algse kõlakontseptsiooni juurde tagasi. (*Tõim.*)

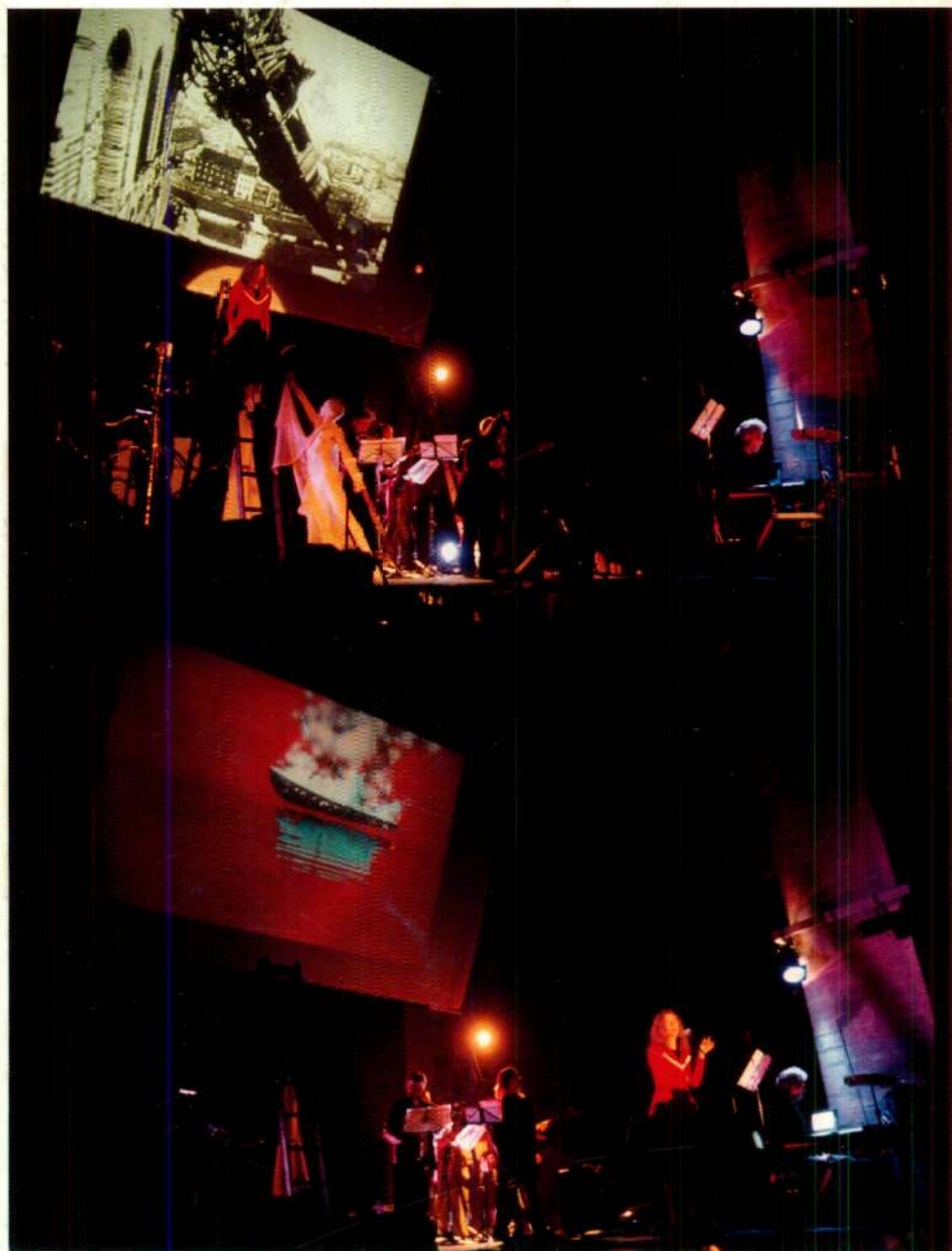
<sup>1</sup> Händel kirjutas "Veemuusika" tellimustööna kahe või isegi kolme (1715, 1717 ja 1736) kuningliku lõbusõidu jaoks. Kuna autograafist on säilinud üksikud fragmendid ja pole ka autoriteetset esmatrükki, saab süitide loomisaja kohta teha üksnes oletusi. Arvestades, et sel ajal kirjutati igaks tellimuseks uus teos või siis vähemalt täiendati varem komponeeritud, on üsna kindel, et kõik süidid ei ole loodud ühel ajal. Võimalik, et süit *F*-duur on kirjutatud 1715. aastal, süit *D*-duur aastal 1717 ja süit *G*-duur 1736. Andmed 1715. aasta augustis "kuninglikul paadisõidul" ettekantud "Veemuusika" kohta on napimad kui 1717. aastast pärinevad kirjeldused, seetõttu tuuakse paljudes teatmeteostes esiettekande aastaks just viimane. (*Tõim.*)



Hetk (veel) tulevärgiga illumineeritud "Tulevärgimuusika" ja vee keskel voogava "Veemuusika" ettekandest.



*Harri Rospu fotod*



Multimeediaetenduses "Pühamu" pandi põlema Niguliste ja põgenike paat. (Vt lk 53)  
*Harri Rospu fotod*