

5
/1999



TMK

5
/1999



TMK

5/1999

XVIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 87
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask tel 6 41 82 74
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74
Infotöötaja
Pille-Triin Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56

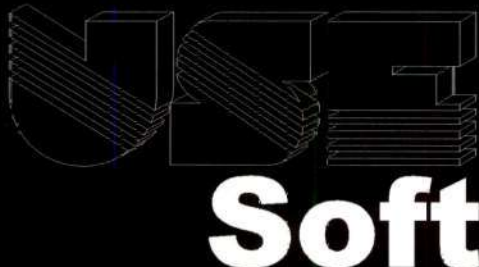
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1999

Sulev Keedus mais 1998. aastal.

Arvo Iho foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
[http://www.use.ee/tmk/ TOOB EIENI](http://www.use.ee/tmk/TOOB%20EIENI)



USE
Soft

5/1999

XVIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 87
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Kareda ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinema ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask tel 6 41 82 74
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74
Infotöötaja
Pille-Triin Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56

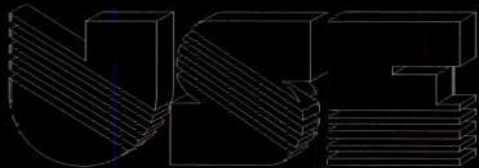
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1999

Sulev Keedus mais 1998. aastal.

Arvo Iho foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
[http://www.use.ee/tmk/TOOB EIENI](http://www.use.ee/tmk/TOOB%20EIENI)



Soft

SISUKORD

SISUKORD		
TEATER		
Liis Kolle	HANNO KOMPUS MOSKVA TEATRIELUS(T) 1915—1918	17
Andres Laasik	KOOSTÖÖ VÕIMALIKKUSEST TEATRIS	26
Ülo Tonts	KOLM ÕDE (INGLISE MOODI) JA BYRON (<i>"Õdede Brontëde ööd" "Vanemuises"</i>)	28
Pille-Riin Purje	NÄITLEJA JA TEMA ROLL ARNUKIIR JA BUTTERFLY (<i>Mait Malmsten ja Taavi Eelmaa lavastustes "Täna õhta kell kuus viskame lutsu" ja "M. Butterfly"</i>)	31
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS XI	37
MUUSIKA		
	VASTAB HARRY OLT	3
Vaike Sarv	ITKUD ÜLEMINEKURITUAALIS	46
Carl Dahlhaus	RAHVUSLIKKUSE IDEE MUUSIKAS II	50
Priit Kuusk	EESTLASED ŠVEITSIS (<i>Eesti muusika, eesti dirigent ja eesti solist kuulsa Šveitsi orkestri ja dirigendi tähtpäeval</i>)	55
Ivalo Randalu	HUGO LEPNURM 31. X 1914 — 15. II 1999	58
	MUUSIKARAAMATUKOGU — CON AMORE (<i>Mõtteid Eesti Rahvusraamatukogu muusikaosakonna 40. aastapäeva puhul</i>)	61
KINO		
Peeter Torop	HARIMISE KUNST (<i>Sulev Keeduse mängufilmist "Georgica"</i>)	65
Andres Maimik	PEREKONNAPIDU (<i>Thomas Vinterbergi samanimelisest filmist</i>)	75
Geoffrey Macnab	SUUR ÕRRITAJA (<i>Intervjuu Thomas Vinterbergiga</i>)	78
	"DOGMA 95" MANIFEST	82
Olle Mirme	VÄIKE TÖNN (<i>Alex van Warmerdami samanimelisest filmist</i>)	83
J. Hoberman	NÄHES UNES MÕELDAMATUT (<i>Roberto Benigni filmist "Elu on ilus"</i>)	85
Uno Laht	AUSCHWITZ WITH SCHMALTZ (<i>Filmist "Elu on ilus"</i>)	89
	KROONIKAT	
Sulev Teinema	EESTI FILM: KUS JA KUIDAS NÄIDATA? (<i>Eesti filmide nädalast 8.—14. märtsil 1999</i>)	

SISUKORD

SISUKORD		
TEATER		
Liis Kolle	HANNO KOMPUS MOSKVA TEATRIELUS(T) 1915—1918	17
Andres Laasik	KOOSTÖÖ VÕIMALIKKUSEST TEATRIS	26
Ülo Tonts	KOLM ÕDE (INGLISE MOODI) JA BYRON (<i>"Õdede Brontëde ööd" "Vanemuises"</i>)	28
Pille-Riin Purje	NÄITLEJA JA TEMA ROLL ARNUKIIR JA BUTTERFLY (<i>Mait Malmsten ja Taavi Eelmaa lavastustes "Täna õhta kell kuus viskame lutsu" ja "M. Butterfly"</i>)	31
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS XI	37
MUUSIKA		
	VASTAB HARRY OLT	3
Vaike Sarv	ITKUD ÜLEMINEKURITUAALIS	46
Carl Dahlhaus	RAHVUSLIKKUSE IDEE MUUSIKAS II	50
Priit Kuusk	EESTLASED ŠVEITSIS (<i>Eesti muusika, eesti dirigent ja eesti solist kuulsa Šveitsi orkestri ja dirigendi tähtpäeval</i>)	55
Ivalo Randalu	HUGO LEPNURM 31. X 1914 — 15. II 1999	58
	MUUSIKARAAMATUKOGU — CON AMORE (<i>Mõtteid Eesti Rahvusraamatukogu muusikaosakonna 40. aastapäeva puhul</i>)	61
KINO		
Peeter Torop	HARIMISE KUNST (<i>Sulev Keeduse mängufilmist "Georgica"</i>)	65
Andres Maimik	PEREKONNAPIDU (<i>Thomas Vinterbergi samanimelisest filmist</i>)	75
Geoffrey Macnab	SUUR ÕRRITAJA (<i>Intervjuu Thomas Vinterbergiga</i>)	78
	"DOGMA 95" MANIFEST	82
Olle Mirme	VÄIKE TÖNN (<i>Alex van Warmerdami samanimelisest filmist</i>)	83
J. Hoberman	NÄHES UNES MÕELDAMATUT (<i>Roberto Benigni filmist "Elu on ilus"</i>)	85
Uno Laht	AUSCHWITZ WITH SCHMALTZ (<i>Filmist "Elu on ilus"</i>)	89
	KROONIKAT	
Sulev Teinema	EESTI FILM: KUS JA KUIDAS NÄIDATA? (<i>Eesti filmide nädalast 8.—14. märtsil 1999</i>)	



*Harry Olt 1982. aastal.
Kalju Suure foto*



*Harry Olt 1982. aastal.
Kalju Suure foto*

VASTAB HARRY OLT

Teise maailmasõja ajal Eestist Rootsi asunud Harry Oldist sai muusikateadlane ja helilooja. Eestlastele siinpool Läänemerd on ta tuntud eelkõige Eesti (NSV) ja Rootsi kultuurielu vahendajana, töötades erinevalt paljudest teistest pagulastest Rootsi riiklikes institutsioonides, nagu Rootsi Raadios muusikasaadete toimetajana, riiklikus kontserdiorganisatsioonis Rikskonsserter produtsendina, Södertälje linna teatri- ja muusikaintendandina; samuti Balti Instituudi laekuri ja sekretärina (alates 1987. aastast).

Kui 1944. aasta sügisel üle mere põgenesite, olite viieteistkümne, mida nüüd, seitsmekümnesena, sellest ajast mäletate?

Inimesel peab olema elus õnne ja ka lihtsalt vedama. Elamiseks ei jätku üksnes tarkusest või kavalusest. Mul on elus kahtlemata vedanud. Kas või samal 1944. aasta septembriööl, kui torm viis meie kahemastilise kaljase Ahvenamaa skäärisesse. Pääsesime kivirahnude vahelt läbi lahesoppi tuulevarju.

Vanemad olid jäänud Eestisse... Nüüd on sellest möödas viiskümmend viis aastat, aga ikka mäletan veel selgelt, kuidas Soome piirivalve järgmisel päeval nuputas, mismoodi laeva lahest välja saada, ilma et nad ise karile sõidaksid.

Rootsis avanes mulle üle öö ühiskond, mille tundmaõppimiseks läks mitu aastat. See oli üks suur rahuriik, väljakujunenud ühiskonnareeglite ja tavadega: isikupuutumatus, inimese eraelu puutumatus ja vanavanemate purunemata kohviserviis... Ühele küüditamise nimekirjast, okupatsioonidest ja sõjast pääsenule oli see hiljutiste üleelamistega võrreldes täiesti vastupidine olukord. Oleks olnud imelik, kui poleks tekkinud küsimust: M i k s oli meie ajalugu teistsugune? Silmade avanemisel tõusis mul püha viha kõige selle vastu, mida sümboliseeris Molotovi-Ribbentropi pakti salaprotokoll. Aga süvendatult, probleemi pikendusena nende ühiskonnastruktuuride vastu, mis olid määranud meie ajaloo. See on probleem elu eetilise küljest. Mulle meeldis, kui hiljem tuli õpitavate distsipliinide hulka ka sotsioloogia, milles püüti tabada ühiskonna ja inimese elu vahelisi seaduspärasusi.

Uue elu algus Rootsis? Kuidas teist õieti muusik sai?

Ka siin vedas mul algusest peale. Rootsi ametnikud aitasid mind pagulaslaagrist pääseda Norra piiri äärde Ingesundi Kõrgemasse Muusikakooli. Seal oli õieti kaks kooli — *Ingesunds Musikkola*, mille inspektoriks oli Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia professor Sven Kjellström, ja *Ingesunds Folkhögskola*. Too viimane oli Taanis ja Rootsis möödunud sajandil rajatud nn vabakooli tüüp. Tänapäeval on see gümnaasiumi tasemel õppekavaga kool, mis ei kattu täpselt riikliku süsteemi koolidega. See võib olla ka veel mingi kindla profiiliga, näiteks pedagoogilise.

Muusikakooli asutaja ja kooli juhataja Valdemar Dahlgren oli suur humanist ja rahvahariduse idealidega mees. "Vahetage saag korraks viiuli poogna vastu ja tulge minu kooli," oli tema üks juhtmõtteid. Mäletan õpilaste hulgast noori, kes olid tulnud sinna kodust metsatöölt või jätnud isatalu Dalarnas ning hakanud "spelmanniks". Tänu töökusele ja andekusele sai hiljem ühest neist Rootsi Raadio sümfooniaorkestri tšellorühma kontsertmeister, teisest ooperiorkestri viiuldaja jne.

Ingesundi muusikakoolis käis ka rahvapillimehi. Kord oli mu korterikaaslasteks viiuldaja Jonas Rjöjos, kelle mängitud mikrointervallid salvestati Rootsi Raadio heliplaadi sarjas. Viiulil mängitud rahvamuusikat ei ole sageli võimalik noodikirjas täpselt jäädvustada. Hiljem, kui õppisin Uppsala ülikoolis muusikateadust, demonstreeris professor Ingmar Bengtsson meile loengul erilise seismograafiga, et need väiksed "vead" on tegelikult hoopis pillimehe väljendusvahendite üks olulisi komponente. Bengtsson näitas meile ka võrdlevalt nootide ja heliplaatidega, mida tegi Wanda Landowska Bachi muusikaga. Pikemata sai selgeks, et kompositsioon ei ole mitte üksnes noodid — alati mängib kaasa interpretatsioon, kus on ühendatud maitse ja koolitus.

VASTAB HARRY OLT

Teise maailmasõja ajal Eestist Rootsi asunud Harry Oldist sai muusikateadlane ja helilooja. Eestlastele siinpool Läänemerd on ta tuntud eelkõige Eesti (NSV) ja Rootsi kultuurielu vahendajana, töötades erinevalt paljudest teistest pagulastest Rootsi riiklikes institutsioonides, nagu Rootsi Raadios muusikasaadete toimetajana, riiklikus kontserdiorganisatsioonis Rikskonserter produktendina, Södertälje linna teatri- ja muusikaintendandina; samuti Balti Instituudi laekuri ja sekretärina (alates 1987. aastast).

Kui 1944. aasta sügisel üle mere põgenesite, olite viieteistkümne, mida nüüd, seitsmekümnesena, sellest ajast mäletate?

Inimesel peab olema elus õnne ja ka lihtsalt vedama. Elamiseks ei jätku üksnes tarkusest või kavalusest. Mul on elus kahtlemata vedanud. Kas või samal 1944. aasta septembriööl, kui torm viis meie kahemastilise kaljase Ahvenamaa skääridesse. Pääsesime kivirahnude vahelt läbi lahesoppi tuulevarju.

Vanemad olid jäänud Eestisse... Nüüd on sellest möödas viiskümmend viis aastat, aga ikka mäletan veel selgelt, kuidas Soome piirivalve järgmisel päeval nuputas, mismoodi laeva lahest välja saada, ilma et nad ise karile sõidaksid.

Rootsis avanes mulle üle öö ühiskond, mille tundmaõppimiseks läks mitu aastat. See oli üks suur rahuriik, väljakujunenud ühiskonnareeglite ja tavadega: isikupuutumatus, inimese eraelu puutumatus ja vanavanemate purunemata kohviserviis... Ühele küüditamise nimekirjast, okupatsioonidest ja sõjast pääsenule oli see hiljutiste üleelamistega võrreldes täiesti vastupidine olukord. Oleks olnud imelik, kui poleks tekkinud küsimust: M i k s oli meie ajalugu teistsugune? Silmade avanemisel tõusis mul püha viha kõige selle vastu, mida sümboliseeris Molotovi-Ribbentropi pakti salaprotokoll. Aga süvendatult, probleemi pikendusena nende ühiskonnastruktuuride vastu, mis olid määranud meie ajaloo. See on probleem elu eetilise küljest. Mulle meeldis, kui hiljem tuli õpitavate distsipliinide hulka ka sotsioloogia, milles püüti tabada ühiskonna ja inimese elu vahelisi seaduspärasusi.

Uue elu algus Rootsis? Kuidas teist õieti muusik sai?

Ka siin vedas mul algusest peale. Rootsi ametnikud aitasid mind pagulaslaagrist pääseda Norra piiri äärde Ingesundi Kõrgemasse Muusikakooli. Seal oli õieti kaks kooli — *Ingesunds Musikskola*, mille inspektoriks oli Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia professor Sven Kjellström, ja *Ingesunds Folkhögskola*. Too viimane oli Taanis ja Rootsis möödunud sajandil rajatud nn vabakooli tüüp. Tänapäeval on see gümnaasiumi tasemel õppekavaga kool, mis ei kattu täpselt riikliku süsteemi koolidega. See võib olla ka veel mingi kindla profiiliga, näiteks pedagoogilise.

Muusikakooli asutaja ja kooli juhataja Valdemar Dahlgren oli suur humanist ja rahvahariduse ideaalidega mees. "Vahetage saag korraks viiuli poogna vastu ja tulge minu kooli," oli tema üks juhtmõtteid. Mäletan õpilaste hulgast noori, kes olid tulnud sinna kodust metsatöölt või jätnud isatalu Dalarnas ning hakanud "spelmanniks". Tänu töökusele ja andekusele sai hiljem ühest neist Rootsi Raadio sümfooniaorkestri tšellorühma kontsertmeister, teisest ooperiorkestri viiuldaja jne.

Ingesundi muusikakoolis käis ka rahvapillimehi. Kord oli mu korterikaaslasteks viiuldaja Jonas Røjos, kelle mängitud mikrointervallid salvestati Rootsi Raadio heliplaadi sarjas. Viiulil mängitud rahvamuusikat ei ole sageli võimalik noodikirjas täpselt jäädvustada. Hiljem, kui õppisin Uppsala ülikoolis muusikateadust, demonstreeris professor Ingmar Bengtsson meile loengul erilise seismograafiga, et need väiksed "vead" on tegelikult hoopis pillimehe väljendusvahendite üks olulisi komponente. Bengtsson näitas meile ka võrdlevalt nootide ja heliplaatidega, mida tegi Wanda Landowska Bachi muusikaga. Pikemata sai selgeks, et kompositsioon ei ole mitte üksnes noodid — alati mängib kaasa interpretatsioon, kus on ühendatud maitse ja koolitus.

Muusikakoolis õppisite klaverit ja viiulit. Kas huvi muusika vastu tekkis juba isakodus?

Muusikal oli seal oma kindel koht. Mäletan, kuidas ema laulis kitarri saatel halearmsat laulu "Saja, lumeke", isa kandlelugudest jäid meelde "Dvadsat let" ja "Viis versta veerand tunniga". Kodune muusika sai uue hoo, kui tallu ilmusid tiibklaver ja "Hohneri" akordion. Leidsin, et puudub veel viiul, ja püüdsin ise teha mingit ühe keelega poogenpilli. Peagi aga täienes meie pillikogu päris ehtsa viiuliga. Algkooli juhataja abikaasa proua Kuriks oli lõpetanud konservatooriumi. Hakkasin tema juures klaverit õppima, Riho Pätsi õpiku järgi. Raadiost kuulduna mäletan John Pori orkestrit, Paul Tammeveski "Üksainus õis" läks eriti südamesse, rääkimata operetimuusikast. Ja tänapäevani ei saa ma aru, kuidas Vaša Põihoda sai oma jämedate näppudega viiulikaelal hakkama.

Mängisin kaasa ka algkooli mandoliiniorkestris ja hiljem gümnaasiumi salongorkestris Väike-Maarjas. Tõsi, esimese viiuliõpiku tegin lahti küll alles Rootsis. Arvan, et selline lai muusikavalik, millega lapsepõlves kokku puutusin, pani aluse kogu järgneva eluks.

Ingesundi koolidele järgnesid õpingud Stockholmis erakonservatooriumis aastail 1947—1949.

Õppisin klaverit Stina Sundelli juures, Sundell oli Stockholmi Kuningliku Muusikaülikooli solistiklassi professor, õppinud muu hulgas ka Schönbergi juures. Teooria õppejõuks oli Uppsala ülikooli dotsent, dr *phil.* Hans Eppstein.

Kompositsiooni õppisite Eduard Tubina juures?

Eraviisiliselt, aastail 1949—1955. Võtsime temaga läbi Rimski-Korsakovi harmoonia, Palestrina stiili polüfoonia ja vabaloomingu kursuse.

Samal ajal õppisite eraviisiliselt Olav Rootsi juures ka dirigeerimist? Dirigenti teist ometi ei saanud?

See ei kestnud just kaua. Taipasime mõlemad üsna ruttu, et Rootsis oli dirigente niigi juba liiga palju...

Hiljem valisite muusikateaduse...

Olulise impulsi sellele andis 1946. aasta suvel raadiost saadud elamus. Töötasin siis Norra piiri ääres Ingesundi koolijuhataja aiandusettevõttes keset metsi. Õhtuti kuulasin raadiot. Kord mängiti Gustav Mahleri "Laulu maast". Ma ei osanud ette kujutada, et sellist muusikat üldse olemas on! Samal ajal tuli raadiost ka Ingmar Bengtssoni loengute sari "Me kuulame muusikat". Nende saadete materjal ilmus hiljem raamatuna mitmes kordustrukis pealkirjaga "Viisikesest sümfoonia" ("Från visa till symfoni"). Muusika vormiprobleemide käsitlus ja Bengtssoni võime sõnastada keerulist lihtsalt jättis mulle unustamatu mulje. Tema raamat on mu riulis tänini aukohal.

Stockholmi asudes avastasin, et Bengtsson kirjutas vahel muusikaarvustusi "Svenska Dagbladetis". See on Rootsi kõige soliidsem päevaleht, mida võiks ehk võrrelda inglaste "Timesiga".

Uppsala ülikoolis oli toimunud muusikateaduse professori vahetus. Uueks professoriks sai Bengtsson! Nüüd järgnes selle varasema teema laiendamine. Humoristlikult öeldes jäeti kõik inkunaablid ja konkubiinid, see tähendab ajaloo osatähtsus, ja mindi üle muusika semiootika juurde.

Muusikapsühholoogia kursus tõi näiteks kaasa Leonard B. Meyeri "Emotion and Meaning in Music". Tegemist on teatavasti moodsa muusikateaduse tõelise klassikuga.

Põhikursusele järgnes terve rida seminare: 1959. aastal spetsiaalseminar muusika notatsioonist, 1961 — rahvusromantika probleemidest ja vahest kõige kesksem neist oli 1962. aastal spetsiaalseminar muusikasemiootikast.

Huvitusite enam Teise maailmasõja järgsest muusikast, 1958. aastal tegelesite ka elektroonilise muusika eksperimentidega Stockholmi ülikooli füüsikumis?

Muusikateaduse moodne suund äratas minus huvi. Stockholmi kammermuusikaühing "Fylkingen" asutas samal aastal kaks tööühma, teoreetilise ja praktilise

Muusikakoolis õppisite klaverit ja viiulit. Kas huvi muusika vastu tekkis juba isakodus?

Muusikal oli seal oma kindel koht. Mäletan, kuidas ema laulis kitarri saatel halearmsat laulu "Saja, lumeke", isa kandlelugudest jäid meelde "Dvadsat let" ja "Viis versta veerand tunniga". Kodune muusika sai uue hoo, kui tallu ilmusid tiibklaver ja "Hohneri" akordion. Leidsin, et puudub veel viiul, ja püüdsin ise teha mingit ühe keelega poogenpilli. Peagi aga täienes meie pillikogu päris ehtsa viiuliga. Algkooli juhataja abikaasa proua Kuriks oli lõpetanud konservatooriumi. Hakkasin tema juures klaverit õppima, Riho Pätsi õpiku järgi. Raadiost kuulduna mäletan John Pori orkestrit, Paul Tammeveski "Üksainus õis" läks eriti südamesse, rääkimata operetimuusikast. Ja tänapäevani ei saa ma aru, kuidas Vaša Põhoda sai oma jämedate näppudega viiulikaelal hakkama.

Mängisin kaasa ka algkooli mandoliiniorkestris ja hiljem gümnaasiumi salongorkestris Väike-Maarjas. Tõsi, esimese viiuliõpiku tegin lahti küll alles Rootsis. Arvan, et selline lai muusikavalik, millega lapsepõlves kokku puutusin, pani aluse kogu järgneva eluks.

Ingesundi koolidele järgnesid õpingud Stockholmis erakonservatooriumis aastail 1947—1949.

Õppisin klaverit Stina Sundelli juures, Sundell oli Stockholmi Kuningliku Muusikaülikooli solistiklassi professor, õppinud muu hulgas ka Schönbergi juures. Teooria õppejõuks oli Uppsala ülikooli dotsent, dr *phil.* Hans Eppstein.

Kompositsiooni õppisite Eduard Tubina juures?

Eraviisiliselt, aastail 1949—1955. Võtsime temaga läbi Rimski-Korsakovi harmoonia, Palestrina stiili polüfoonia ja vabaloomingu kursuse.

Samal ajal õppisite eraviisiliselt Olav Rootsi juures ka dirigeerimist? Dirigenti teist ometi ei saanud?

See ei kestnud just kaua. Taipasime mõlemad üsna ruttu, et Rootsis oli dirigente niigi juba liiga palju...

Hiljem valisite muusikateaduse...

Olulise impulsi sellele andis 1946. aasta suvel raadiost saadud elamus. Töötasin siis Norra piiri ääres Ingesundi koolijuhataja aiandusettevõttes keset metsi. Õhtuti kuulasin raadiot. Kord mängiti Gustav Mahleri "Laulu maast". Ma ei osanud ette kujutada, et sellist muusikat üldse olemas on! Samal ajal tuli raadiost ka Ingmar Bengtssoni loengute sari "Me kuulame muusikat". Nende saadete materjal ilmus hiljem raamatuna mitmes kordustrukis pealkirjaga "Viisikesest sümfoonia" ("Från visa till symfoni"). Muusika vormiprobleemide käsitlus ja Bengtssoni võime sõnastada keerulist lihtsalt jättis mulle unustamatu mulje. Tema raamat on mu riulis tänini aukohal.

Stockholmi asudes avastasin, et Bengtsson kirjutas vahel muusikaarvustusi "Svenska Dagbladetis". See on Rootsi kõige soliidsem päevaleht, mida võiks ehk võrrelda inglaste "Timesiga".

Uppsala ülikoolis oli toimunud muusikateaduse professori vahetus. Uueks professoriks sai Bengtsson! Nüüd järgnes selle varasema teema laiendamine. Humoristlikult öeldes jäeti kõik inkunaablid ja konkubiinid, see tähendab ajaloo osatähtsus, ja mindi üle muusika semiootika juurde.

Muusikapsühholoogia kursus tõi näiteks kaasa Leonard B. Meyeri "Emotion and Meaning in Music". Tegemist on teatavasti moodsa muusikateaduse tõelise klassikuga.

Põhikursusele järgnes terve rida seminare: 1959. aastal spetsiaalseminar muusika notatsioonist, 1961 — rahvusromantika probleemidest ja vahest kõige kesksem neist oli 1962. aastal spetsiaalseminar muusikasemiootikast.

Huvitusite enam Teise maailmasõja järgsest muusikast, 1958. aastal tegelesite ka elektroonilise muusika eksperimentidega Stockholmi ülikooli füüsikumis?

Muusikateaduse moodne suund äratas minus huvi. Stockholmi kammermuusikaühing "Fylkingen" asutas samal aastal kaks tööühma, teoreetilise ja praktilise

suunaga, kuhu ka mina kuulusin. Huvituti sellest, kas uued teadmised tehnika ja füüsika alal mõjutavad heliloomingut. Peagi nende rühmade tegevus vaibus. Teoreetiliselt leiti, et muusika on jõudnud aatomiajastusse. Elektrooniline aparatuur võimaldas luua ükskõik milliseid intervale, kõlavärve või rütme. Aga muusika psühholoogilisel tajumisel jäävad kuulumisreeglid ikka kindlatele kujunditele truuks. Kui inimene neid ei taba, tekib kaos. Koos kursusekaaslase Torsten Ekborniga kirjutasime siis artikli *Bonniers*'i kirjastuses ilmunud ajakirjale "Rondo" (1961, nr 1) "Kas dodekafoonia funktsioneerib ainult paberil?"

Stockholmis jätkati elektroonilise muusika stuudio väljaehitamist. Paradoksaalselt avastati aga, et kõige raskem on heli alustada — *einschwingen*. Kuulajale mõjus see ebaloomulikuna, ta oli kinni pillide naturaalses kõlas ja ei võtnud seda heli vastu.

Aastail 1960—1964 olite Rootsi Raadio toimetaja kammer- ja nüüdimuusika alal. Ajendas see teid huvitama ka uuemast muusikast Eestis?

Rootsi Raadios käis minu käte vahelt läbi helilinte ka Ida-Euroopast. Heliloojaist on jäänud meelde Rumeeniast Vieru, Jugoslaaviast Kostić, Ungarist Kálmán Dobos. Moskvast saadeti vahel ka eesti muusikat, näiteks Alumäe esituses Ellerit. Olin aga tõsiselt üllatunud, kui mulle hiljem Eestis avanes hoopis avaram pilt teie muusikast. Avastasin, et Pärdi, Tambergi, Singi, Tormise, Räätsa, Marguste ja paljude teiste looming pakuks Rootsi muusikaelule huvitavat lisa. Ja kui sõlmiti Eesti Raadio ja Rootsi Raadio vahel erandlik leping helilintide kasutamise kohta, avanes infokanal eetrisse nii Rootsis kui ka Eestis. Rootsis oldi üllatunud eesti uuema muusika heast tasemest. Küsiti infot ja nii valmis 1972. aastal brošüür "Modern Estonian Composers", ka rootsikeelsena. Selles olid avaldatud ühtlasi heliloomingu nimekirjad, mille järgi rootsi interpreetid said hakata Eestist tellima, mis neid huvitas. Pagulaste ringkonnast tuli sellele küll negatiivset kriitikat, aga samas oli see esimene ulatuslikumat informatsiooni sisaldav trükis eesti uuema muusika kohta.

Hakkasite eesti uuemat muusikat tutvustama spetsiaalselt Rootsi Raadio ööprogrammis *Nattstudio*.

See oli kuulajate seas hinnatud informatiivne programm. Kirju tuli sellele isegi Põhja-Norrast. Peale muusika sisaldasid saated ka andmeid muu kultuurielu kohta.

Hetk Eric Ericsoni loengult Tallinna Konservatooriumis 24. novembril 1966. Vasakul Harry Olt auditooriumile noote jagamas. Ees keskel istuvad (vasakult) Arvo Ratassepp, Leo Normet ja Jüri Variste.
Foto Harry Oldi kogust



suunaga, kuhu ka mina kuulusin. Huvituti sellest, kas uued teadmised tehnika ja füüsika alal mõjutavad heliloomingut. Peagi nende rühmade tegevus vaibus. Teoreetiliselt leiti, et muusika on jõudnud aatomiajastusse. Elektrooniline aparatuur võimaldas luua ükskõik milliseid intervale, kõlavärve või rütme. Aga muusika psühholoogilisel tajumisel jäävad kuulumisreeglid ikka kindlatele kujunditele truuks. Kui inimene neid ei taba, tekib kaos. Koos kursusekaaslase Torsten Ekborniga kirjutasime siis artikli *Bonniers*'i kirjastuses ilmunud ajakirjale "Rondo" (1961, nr 1) "Kas dodekafoonia funktsioneerib ainult paberil?"

Stockholmis jätkati elektroonilise muusika stuudio väljaehitamist. Paradoksaalselt avastati aga, et kõige raskem on heli alustada — *einschwingen*. Kuulajale mõjus see ebaloomulikuna, ta oli kinni pillide naturaalses kõlas ja ei võtnud seda heli vastu.

Aastail 1960—1964 olite Rootsi Raadio toimetaja kammer- ja nüüdismuusika alal. Ajendas see teid huvitama ka uuemast muusikast Eestis?

Rootsi Raadios käis minu käte vahelt läbi helilinte ka Ida-Euroopast. Heliloojaist on jäänud meelde Rumeeniast Vieru, Jugoslaaviast Kostić, Ungarist Kálmán Dobos. Moskvast saadeti vahel ka eesti muusikat, näiteks Alumäe esituses Ellerit. Olin aga tõsiselt üllatunud, kui mulle hiljem Eestis avanes hoopis avaram pilt teie muusikast. Avastasin, et Pärdi, Tambergi, Singi, Tormise, Räätsa, Marguste ja paljude teiste looming pakuks Rootsi muusikaelule huvitavat lisa. Ja kui sõlmiti Eesti Raadio ja Rootsi Raadio vahel erandlik leping helilintide kasutamise kohta, avanes infokanal eetrisse nii Rootsis kui ka Eestis. Rootsis oldi üllatunud eesti uuema muusika heast tasemest. Küsiti infot ja nii valmis 1972. aastal brošüür "Modern Estonian Composers", ka rootsikeelsena. Selles olid avaldatud ühtlasi heliloomingu nimekirjad, mille järgi rootsi interpreetid said hakata Eestist tellima, mis neid huvitas. Pagulaste ringkonnast tuli sellele küll negatiivset kriitikat, aga samas oli see esimene ulatuslikumat informatsiooni sisaldav trükis eesti uuema muusika kohta.

Hakkasite eesti uuemat muusikat tutvustama spetsiaalselt Rootsi Raadio ööprogrammis *Nattstudio*.

See oli kuulajate seas hinnatud informatiivne programm. Kirju tuli sellele isegi Põhja-Norrast. Peale muusika sisaldasid saated ka andmeid muu kultuurielu kohta.

Hetk Eric Ericsoni loengult Tallinna Konservatooriumis 24. novembril 1966. Vasakul Harry Olt auditooriumile noote jagamas. Ees keskel istuvad (vasakult) Arvo Ratassepp, Leo Normet ja Jüri Variste.
Foto Harry Oldi kogust



Kuuekümnendate lõpul mängisite neis saadetes läbi peaaegu kogu eesti uuema muusika paremiku?

Tuli pakkuda kõige paremat. Rootsi kuulajale olid ukсед maailma avatud. Siin ei olnud tegemist ka mingi eksootilise kultuuriga. Neis saadetes kõlasid tõesti Arvo Pärdi tippsaavutused avangardi perioodist — “Perpetuum mobile”, “Musica syllabica”, Kvintetiino puhkpillidele, Esimene sümfonia (“Polüfooniline”), tšellokontsert “Pro et contra”; Kuldar Singi “Kontrastid” klaverile ja kammerorkestrile, Kontsertiino flöödile ja kammerorkestrile, kantaat “Aastaajad” ja “Viis haikut” sopranile ja keelpillikvartetile; Jaan Räätsa Viulikontsert, Kontsert kammerorkestrile op 16; Tormise, Lepiku ja Ernesaksa koorilooming. Mängisime neis saadetes ka eesti uuemat džäss — Uno Naissoo, Tõnu Naissoo ja Valter Ojakääru loomingut; esinesid Tõnu Naissoo trio ja Rein Rannapi trio. Saadetes tutvustati ühtlasi eesti teatrit ja uuemat luulet — Ilmar Laabani tõlkes Paul-Eerik Rummo, Artur Alliksaare ja Jaan Kaplinski värse. Saated olid mõeldud eesti uuema kultuuri spetsiaalse tutvustusena, seal olid ka intervjuud ja kommentaarid eetris kõlava muusika kohta.

Kuidas sai alguse teie kultuurivahendustegevus Rootsi ja Eesti vahel?

Kui Rootsi eestlasi vastu võttis, oli elamisloa aluseks mõiste “poliitiline põgenik”, “eksiil”. Rootsi võimud kirjutasid järjekindlalt meie dokumentidesse “endine Nõukogude kodanik”. Riiklikul välismaalastega tegeval komisjonil olid oma reeglid elamisloa pikendamiseks kuude viisi jne. Neutraalse Rootsi riigi probleemiks aga oli ja jäi Eesti ja teiste Balti riikide okupatsiooni tunnustamine. Vaevalt suutis ükski põgenik oma hinges selle teoga leppida. Pagulaste organisatsioonid võitlesid vabaduse taastamise eest. Samas püüti aru saada sellest, miks suhtus Rootsi vahest liiga heatahtlikult Nõukogude Liitu. Pagulane oli sageli tööl Rootsi kodanik, eraelus aga poliitiline võitleja. Samas nähti Rootsis küll elementaarseid vajakajäämisi informatsioonis Balti riikide kultuuri kohta, mitte aga Rootsi võimalusi “raudeesriidesse” auke lüüa. Üks suletud süsteem aga kardab teatavasti kõige enam informatsiooni levikut — äkki hakkavad tema kodanikud liiga palju ise mõtlema?! Ka Hitleri riik ja selle “kollane ajakirjandus” peibutasid ja petsid oma kodanikke...

Rootsi riigi ametnikuna riiklikus kontserdiorganisatsioonis *Rikskonserter* töötades leidsin, et kui õige prooviks Rootsi ja Eesti vahekorda väheke tuulutada. Kas see üldse oleks võimalik? Olin teadlik sellega seonduvast tunnete mängust, sest võtsin pisut osa ka eksiilorganisatsioonide tööst. Teadsin, et Rootsi riigilt saaksin ehk selleks toetust, aga mis reeglid kehtisid raudse eesriide taga?

Kui räägime kultuurist ja kultuurivahetusest, siis peab kindlasti juttu tegema ka selleks eraldatud rahast. Olen sageli märganud, et välismaal ei mõisteta Rootsi demokraatia aluseid, nimelt mitut sorti makse — riigimaks, maakonnamaks, kommuunimaks ja neljandana kirikumaks. See tähendab, et kodanik tagab vabaduse oma tegevuseks maksude abil ja tema huvide poliitilised esindajad *Riksdag*’is, valitsuses või omavalitsuse organites saavad kindlad piirid oma tööle. On täiesti loomulik, et kodanikud valvavad selle järele, mida nad oma raha eest saavad. Kultuuri jaoks pole aga kunagi raha küllalt! Ja miks peaks üks rootslane kulutama oma raha naaberriigi tundmatu kultuuri heaks? Eesti-Rootsi kultuurikontaktides oli kestnud “surmavaikus” veerand sajandit. Kuidas motiveerida rootslastele seda, et Eestist tuleb kaks bussitait rahvast Riikliku Akadeemilise Meeskoriga? Just sel ajal tegi valitsus otsuse rakendada tööle spetsiaalne uurimiskomisjon, mis pidi kavandama tulevast muusikute tööturgu. Et teada saada, kuidas see funktsioneerima hakkab, oli vaja katsetada. Selle katsetustegevuse arvel leidsimegi lõpuks RAMi vastuvõtmiseks vajaliku raha.

Samas oli mul vaja ka tõestada, et asi on vaeva väärt. Konsulterisin rootsi koorimuusika korüfee Eric Ericsoniga, kelle autoriteet omal alal on kõigutamatu. Pinna sondeerimiseks otsustasime saata Ericsoni tema Stockholmi Kammerkooriga Eestisse. *Rikskonserter* huvitus sellest eksperimentidist ja tagas õnneks meile vastavad finantsid. Oma esimese kontserdireisi kava koostas Ericson väga ettevaatlikult, sest meil puudus eelnev informatsioon Eesti publiku maitse kohta. Tagasiteel Rootsi leidis Ericson, et kava oleks võinud olla palju modernsem.

Kuuekümnendate lõpul mängisite neis saadetes läbi peaaegu kogu eesti uuema muusika paremiku?

Tuli pakkuda kõige paremat. Rootsi kuulajale olid ukсед maailma avatud. Siin ei olnud tegemist ka mingi eksootilise kultuuriga. Neis saadetes kõlasid tõesti Arvo Pärdi tippsaavutused avangardi perioodist — “Perpetuum mobile”, “Musica syllabica”, Kvintetiino puhkpillidele, Esimene sümfonia (“Polüfooniline”), tšellokontsert “Pro et contra”; Kuldar Singi “Kontrastid” klaverile ja kammerorkestrile, Kontsertiino flöödile ja kammerorkestrile, kantaat “Aastaajad” ja “Viis haikut” sopranile ja keelpillikvartetile; Jaan Räätsa Viulikontsert, Kontsert kammerorkestrile op 16; Tormise, Lepiku ja Ernesaksa koorilooming. Mängisime neis saadetes ka eesti uuemat džäss — Uno Naissoo, Tõnu Naissoo ja Valter Ojakääru loomingut; esinesid Tõnu Naissoo trio ja Rein Rannapi trio. Saadetes tutvustati ühtlasi eesti teatrit ja uuemat luulet — Ilmar Laabani tõlkes Paul-Eerik Rummo, Artur Alliksaare ja Jaan Kaplinski värse. Saated olid mõeldud eesti uuema kultuuri spetsiaalse tutvustusena, seal olid ka intervjuud ja kommentaarid eetris kõlava muusika kohta.

Kuidas sai alguse teie kultuurivahendustegevus Rootsi ja Eesti vahel?

Kui Rootsi eestlasi vastu võttis, oli elamisloa aluseks mõiste “poliitiline põgenik”, “eksiil”. Rootsi võimud kirjutasid järjekindlalt meie dokumentidesse “endine Nõukogude kodanik”. Riiklikul välismaalastega tegeval komisjonil olid oma reeglid elamisloa pikendamiseks kuude viisi jne. Neutraalse Rootsi riigi probleemiks aga oli ja jäi Eesti ja teiste Balti riikide okupatsiooni tunnustamine. Vaevalt suutis ükski põgenik oma hinges selle teoga leppida. Pagulaste organisatsioonid võitlesid vabaduse taastamise eest. Samas püüti aru saada sellest, miks suhtus Rootsi vahest liiga heatahtlikult Nõukogude Liitu. Pagulane oli sageli tööl Rootsi kodanik, eraelus aga poliitiline võitleja. Samas nähti Rootsis küll elementaarseid vajakajäämisi informatsioonis Balti riikide kultuuri kohta, mitte aga Rootsi võimalusi “raudeesriidesse” auke lüüa. Üks suletud süsteem aga kardab teatavasti kõige enam informatsiooni levikut — äkki hakkavad tema kodanikud liiga palju ise mõtlema?! Ka Hitleri riik ja selle “kollane ajakirjandus” peibutasid ja petsid oma kodanikke...

Rootsi riigi ametnikuna riiklikus kontserdiorganisatsioonis *Rikskonserter* töötades leidsin, et kui õige prooviks Rootsi ja Eesti vahekorda väheke tuulutada. Kas see üldse oleks võimalik? Olin teadlik sellega seonduvast tunnete mängust, sest võtsin pisut osa ka eksiilorganisatsioonide tööst. Teadsin, et Rootsi riigilt saaksin ehk selleks toetust, aga mis reeglid kehtisid raudse eesriide taga?

Kui räägime kultuurist ja kultuurivahetusest, siis peab kindlasti juttu tegema ka selleks eraldatud rahast. Olen sageli märganud, et välismaal ei mõisteta Rootsi demokraatia aluseid, nimelt mitut sorti makse — riigimaks, maakonnamaks, kommuunimaks ja neljandana kirikumaks. See tähendab, et kodanik tagab vabaduse oma tegevuseks maksude abil ja tema huvide poliitilised esindajad *Riksdag*'is, valitsuses või omavalitsuse organites saavad kindlad piirid oma tööle. On täiesti loomulik, et kodanikud valvavad selle järele, mida nad oma raha eest saavad. Kultuuri jaoks pole aga kunagi raha küllalt! Ja miks peaks üks rootslane kulutama oma raha naaberriikide tundmatu kultuuri heaks? Eesti-Rootsi kultuurikontaktides oli kestnud “surmavaikus” veerand sajandit. Kuidas motiveerida rootslastele seda, et Eestist tuleb kaks bussitait rahvast Riikliku Akadeemilise Meeskoriga? Just sel ajal tegi valitsus otsuse rakendada tööle spetsiaalne uurimiskomisjon, mis pidi kavandama tulevast muusikute tööturgu. Et teada saada, kuidas see funktsioneerima hakkab, oli vaja katsetada. Selle katsetustegevuse arvel leidsimegi lõpuks RAMi vastuvõtmiseks vajaliku raha.

Samas oli mul vaja ka tõestada, et asi on vaeva väärt. Konsulterisin rootsi koorimuusika korüfee Eric Ericsoniga, kelle autoriteet omal alal on kõigutamatu. Pinna sondeerimiseks otsustasime saata Ericsoni tema Stockholmi Kammerkooriga Eestisse. *Rikskonserter* huvitus sellest eksperimentidist ja tagas õnneks meile vastavad finantsid. Oma esimese kontserdireisi kava koostas Ericson väga ettevaatlikult, sest meil puudus eelnev informatsioon Eesti publiku maitse kohta. Tagasiteel Rootsi leidis Ericson, et kava oleks võinud olla palju modernsem.

Millal tulite esimest korda okupeeritud Eestisse?

1965. aasta sügisel sõitsin Eestisse kui Rootsi Haridusministeeriumi ja *Rikskonserter*i katsetustegevuse esindaja. Läbirääkimistel peeti väga oluliseks eesti keele oskust — et saaks asju ajada võimalikult otse, ilma tõlgita. Eesti laulupidude tähendus oli kontserdibüroo ametnikele õnneks juba teada, nende viieaastane ettevalmistus üle kogu maa ja Vabariikliku Koorijuhtide Segakoori olemasolugi pani Rootsi organisaatoreid mõtlema.

RAMi kontserdid toimusid Rootsis 1967. aastal, Stockholmi Kammerkoori omad Eestis aasta varem.

Tagantjärele võib sellest huvitava seigana meenutada Ericsoni kammerkoori mõjusid eesti ja Ernesaksa RAMi oma rootsi kultuurile. Tallinna konservatooriumis peetud loengul demonstreeris Ericson rootsi uuemat kooriloomingut ja tema kõlaideaali, sujuvat *bel cantot*. Hiljem võis sama kõla täheldada Tõnu Kaljuste kooril, mis oma edasises arengus sai kindlasti moraalselt tuge rootsi maestrolt.

RAMi kontserdireis püstitas Rootsis aga küsimuse, miks finantseeritakse sümfooniaorkestreid ja mitte koore. Riiklik uurimiskomisjon hakkas spetsiaalselt vaagima vokaalmuusika tulevikku. Ericsoni koori liikmete eestvedamisel loodi kiiresti kammerkoorilauljate ühing. Kutselisel ühingul avanes hiljem võimalus vastavat uurimust kritiseerida. Ja lõppdokumendis oli vaid kolmkümmend lehekülge kooride tulevikust!

Kakskümmend aastat hiljem, 1985 sai teoks meeskoori *Orphei Drängar* kontserdireis Eestisse. Juhatas taas Eric Ericson. Ernesaks, Tormis ja Kaljuste valiti *Orphei Drängar*'i auliikmeiks, mind aga juba teel Eestisse — laeval.

Kontaktid tekkisid ka džässialal?

Jan Johanssoni hindasid Rootsis nii noored kui vanad, eeskätt tema austava suhtumise pärast rahvapillimeeste traditsiooni. Juba esimestest kontaktidest peale

Harry Olt 1965. aastal külas Friedebert Tuglase juures Nõmmel. Vasakult: Paul Rummo, Elo Tuglas, Friedebert Tuglas ja Harry Olt.

Foto Harry Oldi kogust



Millal tulite esimest korda okupeeritud Eestisse?

1965. aasta sügisel sõitsin Eestisse kui Rootsi Haridusministeeriumi ja *Rikskonserter*i katsetustegevuse esindaja. Läbirääkimistel peeti väga oluliseks eesti keele oskust — et saaks asju ajada võimalikult otse, ilma tõlgita. Eesti laulupidude tähendus oli kontserdibüroo ametnikele õnneks juba teada, nende viieaastane ettevalmistus üle kogu maa ja Vabariikliku Koorijuhtide Segakoori olemasolugi pani Rootsi organisaatoreid mõtlema.

RAMi kontserdid toimusid Rootsis 1967. aastal, Stockholmi Kammerkoori omad Eestis aasta varem.

Tagantjärele võib sellest huvitava seigana meenutada Ericsoni kammerkoori mõjusid eesti ja Ernesaksa RAMi oma rootsi kultuurile. Tallinna konservatooriumis peetud loengul demonstreeris Ericson rootsi uuemat kooriloomingut ja tema kõlaideaali, sujuvat *bel cantot*. Hiljem võis sama kõla täheldada Tõnu Kaljuste kooril, mis oma edasises arengus sai kindlasti moraalselt tuge rootsi maestrolt.

RAMi kontserdireis püstitas Rootsis aga küsimuse, miks finantseeritakse sümfooniaorkestreid ja mitte koore. Riiklik uurimiskomisjon hakkas spetsiaalselt vaagima vokaalmuusika tulevikku. Ericsoni koori liikmete eestvedamisel loodi kiiresti kammerkoorilauljate ühing. Kutselisel ühingul avanes hiljem võimalus vastavat uurimust kritiseerida. Ja lõppdokumendis oli vaid kolmkümmend lehekülge kooride tulevikust!

Kakskümmend aastat hiljem, 1985 sai teoks meeskoori *Orphei Drängar* kontserdireis Eestisse. Juhatas taas Eric Ericson. Ernesaks, Tormis ja Kaljuste valiti *Orphei Drängar*'i auliikmeiks, mind aga juba teel Eestisse — laeval.

Kontaktid tekkisid ka džassi alal?

Jan Johanssoni hindasid Rootsis nii noored kui vanad, eeskätt tema austava suhtumise pärast rahvapillimeeste traditsiooni. Juba esimestest kontaktidest peale

Harry Olt 1965. aastal külas Friedebert Tuglase juures Nõmmel. Vasakult: Paul Rummo, Elo Tuglas, Friedebert Tuglas ja Harry Olt.

Foto Harry Oldi kogust





Harry Olt Södertälje vastavalminud teatrimaja saalis septembris 1970.

B. Nordini foto

Eestiga tekkis mõte Johanssoni trio reisist Eestisse. Valter Ojakäär ja mitmed teised lootsid džassi olukorda Eesti kultuuripoliitikas parandada Poola ja Rootsi näidete varal. Kommunistlik ideoloogia oli ju Nõukogude Liidus sellele oma pitseri vajutanud. Isegi Dmitri Šostakovišt kirjutas artikleid džassi olemuse selgitamiseks!

Minu riitulil on Jani poja Anders Johanssoni välja antud CD "Live in Tallinn" Jan Johanssoni lindistustega Tallinna raadios 1966. aastast.

Johanssoni kontsertide vastukaja oli nii positiivne, et järgmisel aastal läkitas *Rikskonsserter* Tallinna džassifestivalile Arne Domnéruse kvinteti.

Pärast seda aga keelati need festivalid pikaks ajaks... Valter Ojakäärü tööd improviseeritud muusika heaks ei jõua ma ära hinnata — salvestused heliarhiivis ja tema raamatud, ning külalisloengud Stockholmis ...

See tekitas pagulasorganisatsioonides üsna ägedat vastureaktsiooni, paljud nägid teie ametlikus asjaajamises kultuurivahendajana Eesti (NSV), Nõukogude saatkonna ja hiljem VEKSAs lausa reetmist?

Ma ei ole küll küsinud, aga arvan, et eksiilis elavad eestlased said siiski aru minu tööst "rootslasena". Olin kirjas ka sõjaväes ja pidin ametlikult teadma, kuhupoole pauku lasta. Kahtlemata mõisteti samas aga seda, et ei tohi Eesti inimesi nende hädas maha jätta. Loodan ka, et iga tark inimene saab aru, et Rootsi riigi ametnik ei saa minna võõrasse riiki salaja läbirääkimisi pidama. Ikka viisaga, ikka "paraaduksest" sisse. Samast saatkonnast tuli ju hiljem mitukümmend viisat hankida. *Rikskonsserter* pidi hiljem lepingud sõlmima kas Eesti Riikliku Filharmoonia või *Goskontsert*'iga.

Rootsis oli Nõukogude Liidu kohta informatsiooni küllaltki varakult. 1940. aastal oli ilmunud Paul Olbergi "Ryssland nya imperialism", kus Baltimaade poliitiline "vägistamine" on peatükk number kümme. Ka Molotovi ja Ribbentropi lugu on selles kirjas. Ja see, mis juhtus Gruusias, Ukrainas... Eraldi saatesõna kirjutas raamatule "ärähüpanud bolševik" Zetha Höglund, kes oli aktiivselt tegev Stockholmi poliitilises elus.



Harry Olt Södertälje vastavalminud teatrimaja saalis septembris 1970.

B. Nordini foto

Eestiga tekkis mõte Johanssoni trio reisist Eestisse. Valter Ojakäär ja mitmed teised lootsid džassi olukorda Eesti kultuuripoliitikas parandada Poola ja Rootsi näidete varal. Kommunistlik ideoloogia oli ju Nõukogude Liidus sellele oma pitseri vajutanud. Isegi Dmitri Šostakovišt kirjutas artikleid džassi olemuse selgitamiseks!

Minu riitulil on Jani poja Anders Johanssoni välja antud CD "Live in Tallinn" Jan Johanssoni lindistustega Tallinna raadios 1966. aastast.

Johanssoni kontsertide vastukaja oli nii positiivne, et järgmisel aastal läkitas *Rikskonsserter* Tallinna džassifestivalile Arne Domnéruse kvinteti.

Pärast seda aga keelati need festivalid pikaks ajaks... Valter Ojakäärü tööd improviseeritud muusika heaks ei jõua ma ära hinnata — salvestused heliarhiivis ja tema raamatud, ning külalisloengud Stockholmis ...

See tekitas pagulasorganisatsioonides üsna ägedat vastureaktsiooni, paljud nägid teie ametlikus asjaajamises kultuurivahendajana Eesti (NSV), Nõukogude saatkonna ja hiljem VEKSa lausa reetmist?

Ma ei ole küll küsinud, aga arvan, et eksiilis elavad eestlased said siiski aru minu tööst "rootslasena". Olin kirjas ka sõjaväes ja pidin ametlikult teadma, kuhupoole pauku lasta. Kahtlemata mõisteti samas aga seda, et ei tohi Eesti inimesi nende hädas maha jätta. Loodan ka, et iga tark inimene saab aru, et Rootsi riigi ametnik ei saa minna võõrasse riiki salaja läbirääkimisi pidama. Ikka viisaga, ikka "paraaduksest" sisse. Samast saatkonnast tuli ju hiljem mitukümmend viisat hankida. *Rikskonsserter* pidi hiljem lepingud sõlmima kas Eesti Riikliku Filharmoonia või *Goskontsert*’iga.

Rootsis oli Nõukogude Liidu kohta informatsiooni küllaltki varakult. 1940. aastal oli ilmunud Paul Olbergi "Ryssland nya imperialism", kus Baltimaade poliitiline "vägistamine" on peatükk number kümme. Ka Molotovi ja Ribbentropi lugu on selles kirjas. Ja see, mis juhtus Gruusias, Ukrainas... Eraldi saatesõna kirjutas raamatule "ärähüpanud bolševik" Zetha Höglund, kes oli aktiivselt tegev Stockholmi poliitilises elus.

Rootsi televisioonis räägiti Nõukogude välissuhete süsteemist ja selle eriosakondadest. Rootsis vaadati sõprusühingutele siis aga kui nõukogulikule tööviisile. Kas neljas osakond KGB süsteemis on hulleml kui mõni teine, seda ei hakatud tookord arutama. VEKSA oli ainus ametlik kanal, mille kaudu oli võimalik tegutseda ametliku kultuurivahetuse alal. VEKSA kaudu sai Eestist jooksvalt kultuuriinformatsiooni Heliloojate Liidult ja Kunstnike Liidult, noote, heliplaate, raamatuid ja perioodilisi väljaandeid. Võrreldes nii mõnegi teise riigi kultuuriinformatsiooni levitamisega, oli VEKSA tegevus sel alal heal professionaalsel tasemel.

Mis oleks võinud olla alternatiiv?

Ma julgen arvata, et eestlased kasutavad pigem ära kõik võimalused oma maa heaks tegutsemiseks, kui et jäävad "paremaid aegu" ootama. Tooksin siin näitena kas või Kihnu Jõnni, kes sõitis oma laevaga sellest hoolimata, et kaptenipabereid ei olnud. Asjad said aetud ja töö tehtud nii, nagu seda oli tol ajal võimalik teha, olgu siis VEKSA või "KEKSA" abiga. Väliseestlastel ei olnud selleks raha. Kodueestlased aga vajasid hingeõhku vaatamata kõigele. "Ei tohi olla rumal, kui tahad olla antikommunist," ütles üks tuntud Balti Instituudi liige 1981. aastal. Ta oli ülikooli õppejõud, parempoolne poliitik ja pesueht rootslane.

Jätkasite eesti kultuuri tutvustamist ka Södertälje linna muusika ja teatri intendandina...

Mul vedas kultuurialal töötamisega, sest Rootsi majanduselu läks tõusuteed tervelt veerand sajandit. Kaksikümmend viis aastat, mil töötasin Södertälje linna kultuuriametnikuna, olid majanduslikult head aastad. 1970. aastal valmisid teater ja *Folketshus*. Keskmiseks pileti hinnaks võeti nelja liitri hapupiima hind. Siin avaldasid oma mõju sotsioloogilised uurimused. 1956. aastal töötas professor Harald Swedner läbi Stockholmli teatrielu. Swedner oli keskne kuju Rootsi kultuurisotsioloogias ja riikliku kultuurireformi läbiviimisel. Kõige ulatuslikum ja oma meetodilt eeskujulikum oli sotsioloogiline uurimus kirjanduse alal. Sellise materjali alusel tegi vastava ala minister *Riksdag*'ile oma ettepanekud.

1969. aastal toimus Bergenis konverents teemal "Teater kui sotsiaalne institutsioon", mis sai teoks Harald Swedneri ja Rune Rosengreni eestvedamisel. Minul oli seal ettekanne teatriharjumuste uurimisest ja sotsioloogiast Eestis.

Kultuurialases mõtlemises hakkas aeglaselt tekkima muutusi, riiklik kultuuriprogramm mõjutas ka poliitiliste parteide liikmete mõtlemist. Heaolu ühiskonna nimel taheti laiendada kultuuri tarbijate ringi. Püüti läheneda ka inimrühmadele, kus puudusid kultuuritarbimise traditsioonid ja harjumus. Nii Riikliku Kontserdibüroo kui ka riikliku kirjanduse uurimise komisjonide aruanded näitasid, et just kõrge pileti hind on see, mis peletab inimese eemale nii teatrist kui kontserdilt. Rahvahariduse organisatsioonidele jagati siis miljoneid uue publiku ja kunstnike vahelise kontakti loomiseks. Selles valdkonnas telliti minult kiiruurimus "Uppsökande verksamhet" ("Kontakte loovad programmid", 1968).

Siin oli aga eesti kultuuri tutvustamine eriti huvitav, sest see oli kõrgetasemeline, aga samas hoopis teisest ühiskonnast. Ja see ei piirdunud mitte üksnes muusikaga. Korraldasime ka kunstinäitusi, näiteks Viive Tolli graafikast; Kaljo Põllu tööde vastuvõtmine rootslaste poolt oleks väärt omaette uurimust. Sarjad "Kodalased" ja "Kalivägi" olid eksponeeritud Södertälje kunsthallis viiekümne nelja graafilise lehega. Vaevalt oskasime 1986. aastal ette näha, et see rändnäitus "Tuule ja vee lapsed" ringleb Skandinaavias kuni sajandi lõpuni. Sellest kujunes minu kõige ulatuslikum ettevõtmine eesti kultuuri heaks. Kaljo Põllu edu Norras oli meile teada, aga Rootsis ületas see kõik ootused. Tema muinasjutuline, kuid samas konkreetne pilt inimesest ja loodusest äratas elavat vastukaja isegi esimese klassi õpilastes, rääkimata ülejäänuid. Näituse juurde kuulus veel spetsiaalne videoprogramm Tubina muusikaga, kus kõrvuti Kaljo Põllu graafikaga olid eksponeeritud ka ehtsad kaljujoonised. Fotograaf Jan Nordahl tegi selle põhjal hiljem videofilmi ja kasutas muusikana sinna juurde Eduard Tubina lapiainelist Teist klaverisonaati Vardo Rumesseni esituses. Pilte ja muusikat ühendasid Jaan Kaplinski tekstid. Rootsi Muuseumiühing andis Nordahlile selle filmi kõrge kunstilise ja pedagoogilise taseme eest oma auhinna. Kaplinski tekstid koos valikuga Põllu piltidest ilmusid Nordahli kujunduses Rootsis veel eraldi raamatuna

Rootsi televisioonis räägiti Nõukogude välissuhete süsteemist ja selle eriosakondadest. Rootsis vaadati sõprusühingutele siis aga kui nõukogulikule tööviisile. Kas neljas osakond KGB süsteemis on hullem kui mõni teine, seda ei hakatud tookord arutama. VEKSA oli ainus ametlik kanal, mille kaudu oli võimalik tegutseda ametliku kultuurivahetuse alal. VEKSA kaudu sai Eestist jooksvalt kultuuriinformatsiooni Heliloojate Liidult ja Kunstnike Liidult, noote, heliplaate, raamatuid ja perioodilisi väljaandeid. Võrreldes nii mõnegi teise riigi kultuuriinformatsiooni levitamisega, oli VEKSA tegevus sel alal heal professionaalsel tasemel.

Mis oleks võinud olla alternatiiv?

Ma julgen arvata, et eestlased kasutavad pigem ära kõik võimalused oma maa heaks tegutsemiseks, kui et jäävad "paremaid aegu" ootama. Tooksin siin näitena kas või Kihnu Jõnni, kes sõitis oma laevaga sellest hoolimata, et kaptenipabereid ei olnud. Asjad said aetud ja töö tehtud nii, nagu seda oli tol ajal võimalik teha, olgu siis VEKSA või "KEKSA" abiga. Väliseestlastel ei olnud selleks raha. Kodueestlased aga vajasid hingeõhku vaatamata kõigele. "Ei tohi olla rumal, kui tahad olla antikommunist," ütles üks tuntud Balti Instituudi liige 1981. aastal. Ta oli ülikooli õppejõud, parempoolne poliitik ja pesueht rootslane.

Jätkasite eesti kultuuri tutvustamist ka Södertälje linna muusika ja teatri intendandina...

Mul vedas kultuurialal töötamisega, sest Rootsi majanduselu läks tõusuteed tervelt veerand sajandit. Kaksikümmend viis aastat, mil töötasin Södertälje linna kultuuriametnikuna, olid majanduslikult head aastad. 1970. aastal valmisid teater ja *Folketshus*. Keskmiseks pileti hinnaks võeti nelja liitri hapupiima hind. Siin avaldasid oma mõju sotsioloogilised uurimused. 1956. aastal töötas professor Harald Swedner läbi Stockholmi teatrielu. Swedner oli keskne kuju Rootsi kultuurisotsioloogias ja riikliku kultuurireformi läbiviimisel. Kõige ulatuslikum ja oma meetodilt eeskujulikum oli sotsioloogiline uurimus kirjanduse alal. Sellise materjali alusel tegi vastava ala minister *Riksdag*'ile oma ettepanekud.

1969. aastal toimus Bergenis konverents teemal "Teater kui sotsiaalne institutsioon", mis sai teoks Harald Swedneri ja Rune Rosengreni eestvedamisel. Minul oli seal ettekanne teatriharjumuste uurimisest ja sotsioloogiast Eestis.

Kultuurialases mõtlemises hakkas aeglaselt tekkima muutusi, riiklik kultuuriprogramm mõjutas ka poliitiliste parteide liikmete mõtlemist. Heaolu ühiskonna nimel taheti laiendada kultuuri tarbijate ringi. Püüti läheneda ka inimrühmadele, kus puudusid kultuuritarbimise traditsioonid ja harjumus. Nii Riikliku Kontserdibüroo kui ka riikliku kirjanduse uurimise komisjonide aruanded näitasid, et just kõrge pileti hind on see, mis peletab inimese eemale nii teatrist kui kontserdilt. Rahvahariduse organisatsioonidele jagati siis miljoneid uue publiku ja kunstnike vahelise kontakti loomiseks. Selles valdkonnas telliti minult kiiruurimus "Uppsökande verksamhet" ("Kontakte loovad programmid", 1968).

Siin oli aga eesti kultuuri tutvustamine eriti huvitav, sest see oli kõrgetasemeline, aga samas hoopis teisest ühiskonnast. Ja see ei piirdunud mitte üksnes muusikaga. Korraldasime ka kunstinäitusi, näiteks Viive Tolli graafikast; Kaljo Põllu tööde vastuvõtmine rootslaste poolt oleks väärt omaette uurimust. Sarjad "Kodalased" ja "Kalivägi" olid eksponeeritud Södertälje kunsthallis viiekümne nelja graafilise lehega. Vaevalt oskasime 1986. aastal ette näha, et see rändnäitus "Tuule ja vee lapsed" ringleb Skandinaavias kuni sajandi lõpuni. Sellest kujunes minu kõige ulatuslikum ettevõtmine eesti kultuuri heaks. Kaljo Põllu edu Norras oli meile teada, aga Rootsis ületas see kõik ootused. Tema muinasjutuline, kuid samas konkreetne pilt inimesest ja loodusest äratas elavat vastukaja isegi esimese klassi õpilastes, rääkimata ülejäänuid. Näituse juurde kuulus veel spetsiaalne videoprogramm Tubina muusikaga, kus kõrvuti Kaljo Põllu graafikaga olid eksponeeritud ka ehtsad kaljujoonised. Fotograaf Jan Nordahl tegi selle põhjal hiljem videofilmi ja kasutas muusikana sinna juurde Eduard Tubina lapiainelist Teist klaverisonaati Vardo Rumesseni esituses. Pilte ja muusikat ühendasid Jaan Kaplinski tekstid. Rootsi Muuseumiühing andis Nordahlile selle filmi kõrge kunstilise ja pedagoogilise taseme eest oma auhinna. Kaplinski tekstid koos valikuga Põllu piltidest ilmusid Nordahli kujunduses Rootsis veel eraldi raamatuna

Ivo Iliste ja Brigitta Göransoni heas tõlkes. Raamatu müük ja pressireaktsioonid sellele kujunesid Rootsis omamoodi rekordiks. Näitus "Tuule ja vee lapsed" reisis läbi Rootsi ja Norra tippmuuseumid ning jõudis ka Islandile ja Gröönimaale — ikka koos videoprogrammi ja Tubina sonaadiga.

1972. aastal tulid Rootsi esinema Tallinna Kammerkoor ja "Estonia" balletitrupp...

Tallinna Kammerkoor oli võitnud Arezzo konkursil esimese koha ja koos loorberipärjaga tuldi Rootsi turneele. 23.—27. aprillini toimus Rootsis Tallinna Kammerkoori viis kontserti. Avakontsert anti Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumis. Publikust enamik olid eestlased. Ka Uppsala lossis moodustasid poole kuulajatest eestlased. Arvustajad kirjutasid ilusatest häältest ja konstateerisid, et tegemist on eliitkooriga. Koori kolme dirigenti, Kuno Arengut, Olev Oja ja Arvo Ratasessa tösteti esile, kammerkoori ennast aga võrreldi Eric Ericsoni kooridega. Esineti veel ka Göteborgis ja Norrköpingis ning lõpetati Södertäljes. Kui kontserdi lõpul kõlas Ernesaksa "Mu isamaa on minu arm", tõusis saalitäis püsti nagu Tallinnas laulupeo ajal.

"Estonia" balleti külalisetendused olid eesti lavakunsti avanguks Rootsis. Ballett oli selleks hea žanr, sest sellega ei seondunud keelebarjääri. "Estonia" balletiansambel oli tugev, sellise hinnangu andis ka Bengt Häger, Stockholmi tantsumuuseumi direktor ja Rootsi tantsuelu üks keskseid tegelasi. Tema roll "Estonia" balleti Rootsi tulekul oli umbes sama kui Eric Ericsoni oma RAMi kontserdireisi puhul.

"Estonia" turneega seoses tekkisid Rootsis samuti rahaprobleemid. Södertälje rahaga ei võinud väljaspool linna midagi teha. Kuidas finantseerida etendusi Uppsalas ja Stockholmis? Appi tuli võtta isiklikud sidemed ja tutvused. Kuninglik Ooper läks remonti, etendused toimusid Stockholmi Kuninglikus Draamateatris, õnneks, — selle direktori Erland Josephsoniga olin juba varem tuttav. Tema leppis sellega, et muusika tuli lindilt. Orkestri jaoks ei jätkunud meil raha. Ilma pikemata sai ta ka aru olukorrast Eestis ja vajadusest teha üks auk "raudsesse eesriidesse". Ka Uppsala küsimus lahenes tänu mu isiklikele kontaktidele ja tutvustele.

Kavas oli Bartóki "Völumandariin", peaosas Tiit Härm, Tormise "Luigelend" ja Bizet' "Carmen", nimiosas Tiiu Randviir. "Völumandariini" ei olnud rootslased ise varem lavale toonud, seda oli etendanud vaid Kiievi ballett Stockholmi festivalil 1964. aastal. Tormisest ja Štšedrinist aga ei teatud õieti midagi. Lootsime Josephsoniga, et ballettide ja tantsijate kõrge kunstiline tase veenab publikut. Viis õhtut



Lundi iilikooli rektor Nils Stjernquist iilikooli meeskooriga õnnitlemas Tartu iilikooli selle 350 aasta juubelil; vasakul Tartu iilikooli esindaja Uno Pamp. 18. juuni 1982, Tartu.

Anders Bergdahl foto

Ivo Iliste ja Brigitta Göransoni heas tõlkes. Raamatu müük ja pressireaktsioonid sellele kujunesid Rootsis omamoodi rekordiks. Näitus "Tuule ja vee lapsed" reisis läbi Rootsi ja Norra tippmuuseumid ning jõudis ka Islandile ja Gröönimaale — ikka koos videoprogrammi ja Tubina sonaadiga.

1972. aastal tulid Rootsi esinema Tallinna Kammerkoor ja "Estonia" balletitrupp...

Tallinna Kammerkoor oli võitnud Arezzo konkursil esimese koha ja koos loorberipärjaga tuldi Rootsi turneele. 23.—27. aprillini toimus Rootsis Tallinna Kammerkoori viis kontserti. Avakontsert anti Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumis. Publikust enamik olid eestlased. Ka Uppsala lossis moodustasid poole kuulajatest eestlased. Arvustajad kirjutasid ilusatest häältest ja konstateerisid, et tegemist on eliitkooriga. Koori kolme dirigenti, Kuno Arengut, Olev Oja ja Arvo Ratasessa tösteti esile, kammerkoori ennast aga võrreldi Eric Ericsoni kooridega. Esineti veel ka Göteborgis ja Norrköpingis ning lõpetati Södertäljes. Kui kontserdi lõpul kõlas Ernesaksa "Mu isamaa on minu arm", tõusis saalitäis püsti nagu Tallinnas laulupeo ajal.

"Estonia" balleti külalisetendused olid eesti lavakunsti avanguks Rootsis. Balletti oli selleks hea žanr, sest sellega ei seondunud keelebarjääri. "Estonia" balletiansambel oli tugev, sellise hinnangu andis ka Bengt Häger, Stockholmi tantsumuuseumi direktor ja Rootsi tantsuelu üks keskseid tegelasi. Tema roll "Estonia" balleti Rootsi tulekul oli umbes sama kui Eric Ericsoni oma RAMi kontserdireisi puhul.

"Estonia" turneega seoses tekkisid Rootsis samuti rahaprobleemid. Södertälje rahaga ei võinud väljaspool linna midagi teha. Kuidas finantseerida etendusi Uppsalas ja Stockholmis? Appi tuli võtta isiklikud sidemed ja tutvused. Kuninglik Ooper läks remonti, etendused toimusid Stockholmi Kuninglikus Draamateatris, õnneks, — selle direktori Erland Josephsoniga olin juba varem tuttav. Tema leppis sellega, et muusika tuli lindilt. Orkestri jaoks ei jätkunud meil raha. Ilma pikemata sai ta ka aru olukorrast Eestis ja vajadusest teha üks auk "raudsesse eesriidesse". Ka Uppsala küsimus lahenes tänu mu isiklikele kontaktidele ja tutvustele.

Kavas oli Bartóki "Völumandariin", peaosas Tiit Härm, Tormise "Luigelend" ja Bizet' "Carmen", nimiosas Tiiu Randviir. "Völumandariini" ei olnud rootslased ise varem lavale toonud, seda oli etendanud vaid Kiievi ballett Stockholmi festivalil 1964. aastal. Tormisest ja Štšedrinist aga ei teatud õieti midagi. Lootsime Josephsoniga, et ballettide ja tantsijate kõrge kunstiline tase veenab publikut. Viis öhtut



Lundi iilikooli rektor Nils Stjernquist iilikooli meeskooriga õnnitlemas Tartu iilikooli selle 350 aasta juubelil; vasakul Tartu iilikooli esindaja Uno Pamp. 18. juuni 1982, Tartu.

Anders Bergdahl foto

etendusi läksid väljamüüdnud saalidele, ja keegi ei jäänud ka haigeks. See oli suur õnnestumine. Tagantjärele kavalehte sirvides mõtlen, kust võtsin küll aja jooksvaks tööks Södertäljes.

Tiitellehele valisin illustratsiooniks puugravüüri Uue Testamendi 1715. aasta väljaandest, millel oli kujutatud eesti talupoeg, kepp käes, teel Tallinna poole. See viitas samas aga ka rootsi aja lõppemisele Eestis...

Võiks arvata, et kõik laabus hästi ja ilma skandaalsete seikadeta?

Seda mitte. Meenub Tartu ülikooli 350. aastapäeva tähistamine. Minu õpingukaaslane Uppsala ülikoolist, Lundi ülikooli professor Folke Bohlin, tuli mõttele, et Lundi ülikooli koor, mida ta ise juhatas, võiks sõita sösarkooli juubeli puhul õnnitlema. Nii planeeriti selle koori 1982. aasta suvine kontserdireis Soome ja Eestisse. Reisi viimasel päeval tuli Tartu ka Lundi ülikooli rektor Nils Stjernquist ja andis kingitusena üle Tartu ülikoolile Rootsi lipu! Tartu ülikooli rektorit Arnold Koopi aga polnud kohalgi...

Ka Uppsala ülikoolis tähistati Tartu ülikooli juubelit. Sellest kujunes aga suurimaid skandaale Eesti kultuurielus läbi aegade. Aegsasti oli kokku lepitud "Hortus Musicuse" osavõtt sellest. Kavas oli ka "Hortus Musicuse" pidulik kontsert kuningale tema banketi eel. Selle eriliseks naelaks pidi olema Adriano Banchieri madrigalkomöödia "Vanadusnõtrus" (*La pazzia senile*), mida etendati Stockholmi õukonna meelelahutusena juba Gustav II Adolphi ajal!

Ülikooli juhtkond, õukonna juhtkond ja julgeolek olid koostanud valmis täpsed plaanid — ukсед, istekohad, kellaajad jne. Kava oli varakult laiali saadetud. Rootsi suurimas päevalehes "Dagens Nyheter" oli kirjas aegsasti ansambli kogu turnee. Rootsi kuningale pidi esinetama 6. novembril, avalik kontsert oli kavas 7. novembril. Kujutage nüüd ette, mismoodi mõjus Rootsis teade, et "Hortus Musicust" ei lubata Eestist välja! Nõukogude võimude poolt tuli äraütlemine nii hilja, et isegi "Dagens Nyheter" ei jõudnud oma kuulutust muuta. Mitte keegi Rootsi-poolseist korraldajaist ei saanud selget vastust äraütlemise põhjuste kohta. Alles pärast mitmeid arupärimisi saime diplomaatilises keeles vastuse, et väljasõidu keeld tuli Eesti kohalikele võimudelt. Seda otsust ei saanud ei *Goskontsert* ega Nõukogude Liidu saatkond enam muuta.

Folke Bohlini kontaktidest eesti muusikaga kasvas hiljem välja meie ühise ettevõtte LP "Laulupidu". Meil tekkis nimelt mõte leida eesti-rootsi rahvaviise, mis võiksid köita Veljo Tormise huvi. Nii valmis Tormise kooritsükkel "Pildikesi Vormsi

Veljo Tormis, sopran Lena Hoel, Eric Ericson ja Harry Ölt "Estonia" kontserdisaalis pärast Rootsi meeskoori "Orphei Drängar" kontserti oktoobris 1985.



Kalju Suure foto

etendusi läksid väljamüüdnud saalidele, ja keegi ei jäänud ka haigeks. See oli suur õnnestumine. Tagantjärele kavalehte sirvides mõtlen, kust võtsin küll aja jooksvaks tööks Södertäljes.

Tiitellehele valisin illustratsiooniks puugravüüri Uue Testamendi 1715. aasta väljaandest, millel oli kujutatud eesti talupoeg, kepp käes, teel Tallinna poole. See viitas samas aga ka rootsi aja lõppemisele Eestis...

Võiks arvata, et kõik laabus hästi ja ilma skandaalsete seikadeta?

Seda mitte. Meenub Tartu ülikooli 350. aastapäeva tähistamine. Minu õpingukaaslane Uppsala ülikoolist, Lundi ülikooli professor Folke Bohlin, tuli mõttele, et Lundi ülikooli koor, mida ta ise juhatas, võiks sõita sösarkooli juubeli puhul õnnitlema. Nii planeeriti selle koori 1982. aasta suvine kontserdireis Soome ja Eestisse. Reisi viimasel päeval tuli Tartu ka Lundi ülikooli rektor Nils Stjernquist ja andis kingitusena üle Tartu ülikoolile Rootsi lipu! Tartu ülikooli rektorit Arnold Koopi aga polnud kohalgi...

Ka Uppsala ülikoolis tähistati Tartu ülikooli juubelit. Sellest kujunes aga suurimaid skandaale Eesti kultuurielus läbi aegade. Aegsasti oli kokku lepitud "Hortus Musicuse" osavõtt sellest. Kavas oli ka "Hortus Musicuse" pidulik kontsert kuningale tema banketi eel. Selle eriliseks naelaks pidi olema Adriano Banchieri madrigalkomöödia "Vanadusnõtrus" (*La pazzia senile*), mida etendati Stockholmi õukonna meelelahutusena juba Gustav II Adolphi ajal!

Ülikooli juhtkond, õukonna juhtkond ja julgeolek olid koostanud valmis täpsed plaanid — ukсед, istekohad, kellaajad jne. Kava oli varakult laiali saadetud. Rootsi suurimas päevalehes "Dagens Nyheter" oli kirjas aegsasti ansambli kogu turnee. Rootsi kuningale pidi esinetama 6. novembril, avalik kontsert oli kavas 7. novembril. Kujutage nüüd ette, mismoodi mõjus Rootsis teade, et "Hortus Musicust" ei lubata Eestist välja! Nõukogude võimude poolt tuli äraütlemine nii hilja, et isegi "Dagens Nyheter" ei jõudnud oma kuulutust muuta. Mitte keegi Rootsi-poolseist korraldajaist ei saanud selget vastust äraütlemise põhjuste kohta. Alles pärast mitmeid arupärimisi saime diplomaatilises keeles vastuse, et väljasõidu keeld tuli Eesti kohalikele võimudelt. Seda otsust ei saanud ei *Goskontsert* ega Nõukogude Liidu saatkond enam muuta.

Folke Bohlini kontaktidest eesti muusikaga kasvas hiljem välja meie ühise ettevõtte LP "Laulupidu". Meil tekkis nimelt mõte leida eesti-rootsi rahvaviise, mis võiksid köita Veljo Tormise huvi. Nii valmis Tormise kooritsükkel "Pildikesi Vormsi

Veljo Tormis, sopran Lena Hoel, Eric Ericson ja Harry Ölt "Estonia" kontserdisaalis pärast Rootsi meeskoori "Orphei Drängar" kontserti oktoobris 1985.



Kalju Suure foto



September, 1984.
Eric Ericson
Eestis Rootsi
meeskoori "Orphei
Drängar" kont-
serdireisi ette
valmistamas.
Vasakult:
Gustav Ernesaks,
Eric Ericson,
Veljo Tormis,
Harry Olt ja
Uolavi Lassander.

Foto Harry Oldi
kogust

minevikust", mida Folke Bohlin oma kooriga ühes Tubina, Ernesaksa ja Ritsingu teostega viiel kontserdil Rootsis ette kandis ja seejärel kirjastuse "Välis-Eesti" abiga heliplaadile salvestas.

Rootsis oli teisigi, kes eesti muusikast huvitusid, näiteks *dr. phil.* Gunnar Larsson, kellest sai Mart Saare loomingu austaja.

Arvan, et ta leidis Saarel olevat väga sisuka muusika. Talle ei meeldinud bravuursus. Võib-olla oskas ka tema abikaasa, laulja Ingrid Larsson hästi tabada Saare meloodilisust. Ingrid Larsson on sopran ja Gunnar saatis teda klaveril. Aga "Must lind" ja "Skizze" ning klaveriprelüüdid olid hoopis teise stiiliga ja viitasid radikaalse muusika tekkimisele mitte ainult Viinis. "Must lind", mida esimest korda kuulsin Stockholmis Aarne Viisimaa ja Harri Kiisa esituses 1952. aastal, pani mindki mõtlema — kas tõesti niisugune teos oli Eestis juba nii varakult — 1909. aastal! 1982. aastal valminud mini-LP1 Vardo Rumesseni esituses jõudis see ka Rootsi Raadio heliarhiivi.

Mulle oli väga austav, kui Rootsi Kuninglik Muusikaakadeemia võttis Gunnar Larssoni isikus osa Mart Saare 100. sünniaastapäeva pidustustest Eestis 1982. aastal.

Gunnar Larssoniga olime 1982. aastal Tallinnast kaasa võtnud palju huvitavat materjali Saare kohta. 1984 saime siia esinema Urve Tautsi, Ivo Kuuse ja Peep Lassmanni. Kontsert toimus 16. veebruaril Stockholmi Kuninglikus Ooperis. Kaks päeva hiljem ilmus "Svenska Dagbladetis" Carl-Gunnar Åhleni arvustus pealkirjaga "Meistriteoseid Mart Saarelt" — soololaul "Must lind" ja klaveripala "Skizze" olid temagi tähelepanu äratanud. Tõsteti esile Urve Tautsi esmaklassilist häält ja esinemiskultuuri ning Peep Lassmanni suurepärasest poeetilist tõlgendust ja esinemise head kvaliteeti. Kontserdile eelnes Saare loominguga pikem tutvustus ajalehes "Dagens Nyheter".

Stockholmi tuldi koos "Estonia" teatri delegatsiooniga; toimusid läbirääkimised ulatuslikumate külalissetenduste asjus, mis senini Rootsi Kuninglikus Ooperis on toimunud. Järgmisel, 1985. aastal saabus siia Tallinnast 360 estoonlast, see oli muusikaajalooline sündmus!

Kultuurivahetus toimus ka Balti Instituudi konverentsidel...

Balti Instituudi rahvusvahelised konverentsid toimusid üle aasta Stockholmis koostöös Stockholmi ülikooli ning Balti uurimiskeskusega. Konverentsi erialastes sektorites oldi koostöös näiteks Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia, Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumi ja teistega. Instituudi põhikirja esimene punkt määrab selgelt ära töö alused, mis on samasugused kui teistel rahvusvahelise suunaga teaduslikel ja kultuuriinstitutsioonidel — ülikoolidel, akadeemiatel, arhiividel,



September, 1984.
Eric Ericson
Eestis Rootsi
meeskoori "Orphei
Drängar" kont-
serdireisi ette
valmistamas.
Vasakult:
Gustav Ernesaks,
Eric Ericson,
Veljo Tormis,
Harry Olt ja
Uolavi Lassander.

Foto Harry Oldi
kogust

minevikust", mida Folke Bohlin oma kooriga ühes Tubina, Ernesaksa ja Ritsingu teostega viiel kontserdil Rootsis ette kandis ja seejärel kirjastuse "Välis-Eesti" abiga heliplaadile salvestas.

Rootsis oli teisigi, kes eesti muusikast huvitusid, näiteks *dr. phil.* Gunnar Larsson, kellest sai Mart Saare loomingu austaja.

Arvan, et ta leidis Saarel olevat väga sisuka muusika. Talle ei meeldinud bravuursus. Võib-olla oskas ka tema abikaasa, laulja Ingrid Larsson hästi tabada Saare meloodilisust. Ingrid Larsson on sopran ja Gunnar saatis teda klaveril. Aga "Must lind" ja "Skizze" ning klaveriprelüüdid olid hoopis teise stiiliga ja viitasid radikaalse muusika tekkimisele mitte ainult Viinis. "Must lind", mida esimest korda kuulsin Stockholmis Arne Viisimaa ja Harri Kiisa esituses 1952. aastal, pani mindki mõtlema — kas tõesti niisugune teos oli Eestis juba nii varakult — 1909. aastal! 1982. aastal valminud mini-LP1 Vardo Rumesseni esituses jõudis see ka Rootsi Raadio heliarhiivi.

Mulle oli väga austav, kui Rootsi Kuninglik Muusikaakadeemia võttis Gunnar Larssoni isikus osa Mart Saare 100. sünniaastapäeva pidustustest Eestis 1982. aastal.

Gunnar Larssoniga olime 1982. aastal Tallinnast kaasa võtnud palju huvitavat materjali Saare kohta. 1984 saime siia esinema Urve Tautsi, Ivo Kuuse ja Peep Lassmanni. Kontsert toimus 16. veebruaril Stockholmi Kuninglikus Ooperis. Kaks päeva hiljem ilmus "Svenska Dagbladetis" Carl-Gunnar Åhleni arvustus pealkirjaga "Meistriteoseid Mart Saarelt" — soololaul "Must lind" ja klaveripala "Skizze" olid temagi tähelepanu äratanud. Tõsteti esile Urve Tautsi esmaklassilist häält ja esinemiskultuuri ning Peep Lassmanni suurepäraselt poeetilist tõlgendust ja esinemise head kvaliteeti. Kontserdile eelnes Saare loomingu pikem tutvustus ajalehes "Dagens Nyheter".

Stockholmi tuldi koos "Estonia" teatri delegatsiooniga; toimusid läbirääkimised ulatuslikumate külalissetenduste asjus, mis senini Rootsi Kuninglikus Ooperis on toimunud. Järgmisel, 1985. aastal saabus siia Tallinnast 360 estoonlast, see oli muusikaajalooline sündmus!

Kultuurivahetus toimus ka Balti Instituudi konverentsidel...

Balti Instituudi rahvusvahelised konverentsid toimusid üle aasta Stockholmis koostöös Stockholmi ülikooli ning Balti uurimiskeskusega. Konverentsi erialastes sektorites oldi koostöös näiteks Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia, Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumi ja teistega. Instituudi põhikirja esimene punkt määrab selgelt ära töö alused, mis on samasugused kui teistel rahvusvahelise suunaga teaduslikel ja kultuuriinstitutsioonidel — ülikoolidel, akadeemiatel, arhiividel,

raamatukogudel jne. Riiklikku toetust sai instituut otse valitsuse kantseleist, hoolimata sellest, missugune oli parasjagu *Riksdag*'i koosseis. Balti Instituudil oli umbes kaksada liiget, neist ümmarguselt nelikümmend väljastpoolt Rootsit. Konverentsidest osavõtjaid tuli kokku terveist maailmast, kaasa arvatud Balti riikidest. Nõukogude süsteemis oli sellega küll probleeme, aga personaalse kutse saanuist sai alati umbes kümme esinema tulla. Balti Instituudi töö oleks väärt põhjalikku uurimist, enne kui asjaosalised liiga vanaks jäävad. Tõenäoliselt on igal konverentsidest osavõtnul isiklik hinnang oma reisist ja ettekannetest. Kontaktide väärtusest peaks ka iga uurija ise rääkima. Korraldajate poolt vaadatuna arenesid loodud kontaktid ja tutvused aastate jooksul edasi. Naaberriikidel leidis palju ühiseid teemasid kummalgi pool merekaldal. Võib arvata, et konverentsid aitasid kaasa erialase informatsiooni saamisele. Igal juhul töö toimus Helsingi kokkuleppe vaimus.

Eesti muusikateadlastest käisid neil konverentsidel esinemas Leo Normet, Mart Humal, Urve Lippus, Maris Kirme, folkloristidest Ingrid Rüütel ja Igor Tõnurist ja teised; 1981. aasta juunis kujunes Vardo Rumesseni loeng ja sellele järgnenud kontsert Eduard Tubina klaveriloomingu suuremaks läbimurdeks Rootsis. Kuningliku Muusikaakadeemia üllatuseks teatas Rumessen, et tal puudub "luba" mängida! Kontserdil viibis ka Tubin ise ja tänas esinejat humoorikalt Stravinski sõnadega: "Ma ei teadnudki, et Beethoven on nii hea helilooja". — Nii olevat Stravinski öelnud kord ühele noorele pianistile, kelle mänguga ta rahule jäi. Jalapealt sai Kuningliku Muusikaakadeemiaga kokku lepitud helisalvestuse asjus. Rumessen salvestas Tubina kogu klaveriloomingu. See leidis hindamist ka *Rikskonserter*'i plaadifirma *Caprice Records*'i poolt. Nende sarjas õnnestus koostöös Kuningliku Muusikaakadeemiaga 1986. aastal välja anda kolm kassetti Tubina klaveriloominguga. Sellele lisati veel Rumesseni konverentsietekande tekst, Gunnar Larssoni analüüs Tubina Teise klaverisonaadi lapiainelisest tagapõhjast ning minu koostatud Tubina teoste nimekirja, diskograafia ja bibliograafia. Väljaannet illustreerisid Kristjan Raua "Reis maailma

Oktoober, 1986, Södertälje kunsthall. Kaljo Põllu näituse "Vee ja tuule lapsed" eksponeerimise puhul. Vasakult: Harry Olt, Kaljo Põllu ja kunsthalli juhataja Brigitta Flensburg. Annika Jonssoni foto



raamatukogudel jne. Riiklikku toetust sai instituut otse valitsuse kantseleist, hoolimata sellest, missugune oli parasjagu *Riksdag*'i koosseis. Balti Instituudil oli umbes kaksada liiget, neist ümmarguselt nelikümmend väljastpoolt Rootsit. Konverentsidest osavõtjaid tuli kokku terveist maailmast, kaasa arvatud Balti riikidest. Nõukogude süsteemis oli sellega küll probleeme, aga personaalse kutse saanuist sai alati umbes kümme esinema tulla. Balti Instituudi töö oleks väärt põhjalikku uurimist, enne kui asjaosalised liiga vanaks jäävad. Tõenäoliselt on igal konverentsidest osavõtnul isiklik hinnang oma reisist ja ettekannetest. Kontaktide väärtusest peaks ka iga uurija ise rääkima. Korraldajate poolt vaadatuna arenesid loodud kontaktid ja tutvused aastate jooksul edasi. Naaberriikidel leidis palju ühiseid teemasid kummalgi pool merekaldal. Võib arvata, et konverentsid aitasid kaasa erialase informatsiooni saamisele. Igal juhul töö toimus Helsingi kokkuleppe vaimus.

Eesti muusikateadlastest käisid neil konverentsidel esinemas Leo Normet, Mart Humal, Urve Lippus, Maris Kirme, folkloristidest Ingrid Rüütel ja Igor Tõnurist ja teised; 1981. aasta juunis kujunes Vardo Rumesseni loeng ja sellele järgnenud kontsert Eduard Tubina klaveriloomingu suuremaks läbimurdeks Rootsis. Kuningliku Muusikaakadeemia üllatuseks teatas Rumessen, et tal puudub "luba" mängida! Kontserdil viibis ka Tubin ise ja tänas esinejat humoorikalt Stravinski sõnadega: "Ma ei teadnudki, et Beethoven on nii hea helilooja". — Nii olevat Stravinski öelnud kord ühele noorele pianistile, kelle mänguga ta rahule jäi. Jalapealt sai Kuningliku Muusikaakadeemiaga kokku lepitud helisalvestuse asjus. Rumessen salvestas Tubina kogu klaveriloomingu. See leidis hindamist ka *Rikskonserter*'i plaadifirma *Caprice Records*'i poolt. Nende sarjas õnnestus koostöös Kuningliku Muusikaakadeemiaga 1986. aastal välja anda kolm kassetti Tubina klaveriloominguga. Sellele lisati veel Rumesseni konverentsietekande tekst, Gunnar Larssoni analüüs Tubina Teise klaverisonaadi lapiainelisest tagapõhjast ning minu koostatud Tubina teoste nimekirja, diskograafia ja bibliograafia. Väljaannet illustreerisid Kristjan Raua "Reis maailma

Oktoober, 1986, Södertälje kunsthall. Kaljo Põllu näituse "Vee ja tuule lapsed" eksponeerimise puhul. Vasakult: Harry Olt, Kaljo Põllu ja kunsthalli juhataja Brigitta Flensburg. Annika Jonssoni foto



lõppu" ja Kaljo Põllu "Virmalised". Stockholmi õhtulehes "Aftonbladet" ilmus pärast kiitev arvustus pealkirjaga "Tubin — son av Kalev".

Hiljem soovis plaadifirma BIS direktor Robert von Bahr kõike uuesti CDdel välja anda. Sellega tuli aga oodata kuni 1988. aasta augustini, sest teatavasti ei lastud Rumessenit pärast enam karistuseks Eestist välja! Väljaanne ilmus kolmel CDl, koos kommentaaridega veel 1988. aastal, samal sügisel müüdi ära selle 2000 komplekti. Oleks olnud huvitav heliplaadile salvestada ka "möödunud sajandivahetuse Tallinna muusikalist salongi" — 1987. aasta BI konverentsi teemaks oli kammermuusika Baltikumis. Jaan Õun, Heiki Mätlik, Mati Kärmas, Nata-Ly Sakkos, Toomas Velmet, Tiiu Levald, Tarmo Sild, Aleksandra Juosapénaitè-Eesmaa Eestist ja Guna Kurmis (läti pianist Stockholmis) esitasid väga rikkaliku kava ja Leo Normet kommenteeris seda. Kogu materjal salvestati helilindile, aga lõpuks hüppas plaadifirma alt ära. Kätte jäi asjata tehtud töö ja helitehnika seotud kulud Balti Instituudile.

Suure tähelepanu pälvis Rudolf Tobiase looming neil konverentsidel. Lars-Gunnar Ohlssoni ettekanne Tobiase orelloomingut suubus oratooriumi "Joonase lähetamine" taastamise vajaduse juurde.

Hiljem jõudis see suurteos ka Rootsi publiku ette. Teiegi olite abiks selle juures, nootide trükkimise ettevalmistamisel enne terviklikku esiettekannet Tallinnas ja hiljem "Joonase" reisir Skandinaaviasse?

Tobiase oratoorium "Joonase lähetamine" on kahtlemata meie sajandi muusikaline leid. Niisugune mõte tekkis juba ainuüksi *Sanctus* kuulates — ei saa olla terves oratooriumis vaid üks nii heatasemeline osa! Eestis oleks kaheksakümnendatel aastatel vaevalt tulnud kõne alla selle nootide trükkimise avaldamine, mis oli aga teose ettekandmiseks tingimata vajalik. Balti Instituudi töö raames oli võimalik oratooriumi nootide trükkimist käsitleda kui muusikaajaloo-alase uurimistöo tulemuste dokumenteerimist. Uurimus "Joonasest" tundus neile huvitav ja juttu ei olnud kirjastamisest! Hiljem tuli juba klaviiri noodid kaubalaevaga Tallinna saata. Põhjenduseks tõime, et tegemist on "Peterburi konservatooriumis loodud muusikaga. Ja teosel on tähtis koht eesti muusikas". Kahtlemata peab siin tänama tolleaegseid saatkonna töötajaid "vaimuliku muusika transpordi" korraldamise eest.

Nootide kopeerimisel olid omad probleemid. Noodigraafika suurus ja formaat ei sobinud rootsi paljundusmasinate standarditega. Õnneks oli üks sobiv masin Södertälje Kultuurivalitsuses. Sellega tuli mul endal paljundada formaadi vähendamiseks üle 400 lehekülje klaviiri. Rootsi firma vähendas seda pärast omakorda ja nii need noodid lõpuks valmis said. Ja me ei petnud Rootsi maksuametit, kui tegime töö "mustalt" — käibemaks antakse tagasi kui töö läheb välismaale! Tuli vaid esitada vastav tunnistus. Saatkonnast ma seda küsima ei saanud minna...

"Rahvuslikku suursündmust ei saa korraldada välismaal!" Seda väidet kuulsin siis, kui "Joonas" pidi Rootsi tulema 1995. aastal ja *Rikskonserter* oli abiks oratooriumi turneekava trükkimisel. Kuidas ajakirjanduses läbi murda informatsiooniga ühest loost, mille sisu pärines Vanast Testamendist ja oli pealegi veel saksakeelse tekstiga! *Rikskonserter*'i kantselei kaudu tulid luua isiklikud kontaktid ajakirjanduses. Fakt, et Tobias oli olnud Berliini Kõrgema Muusikakooli õppejõud ja professor Hermann Kretzschmeri kõrge hinnang teosele olid aga tõsiasjad, millest kohe aru saadi. Nii õnnestus saada ruumi "Dagens Nyheteri" kultuurilis, ja koos fotoga Jüri Arraku maalt. Arraku maal "Joonas" vedas välja suure artikli Rootsi kirikulehes. Seda tellib kogu riigikiriku organisatsioon. Ka Neeme Järvi suutis publikut sütitada. Kui lõpuks ilmusid kontsertide arvustused, selgus, et Tobiase "Joonase" ettekanded olid siiski suursündmuseks ka Rootsis.

Aga Harry Olt heliloojana?

On teatud eetiline probleem olla aktiivselt tegev kultuurielus ja samaaegselt ka loovisik. Ma ei pea võimalikuks oma loomingut ise propageerida. Seda suurem on rõõm, kui seda mõnikord mängitakse.

Minu esikteos "Ankruketi lõpp on laulu algus" segakoorile ja timpanile, loodud Ilmar Laabani tekstile, tuli esiettekandele Stockholmi Noortekooriga kontserdil 2. aprillil 1952; juhatas Olav Roots. Muide, selle kontserdi kohta kirjutas siis ka kõige selgema arvustuse "Svenska Dagbladetis" Ingmar Bengtsson.

lõppu" ja Kaljo Põllu "Virmalised". Stockholmi õhtulehes "Aftonbladet" ilmus pärast kiitev arvustus pealkirjaga "Tubin — son av Kalev".

Hiljem soovis plaadifirma BIS direktor Robert von Bahr kõike uuesti CDdel välja anda. Sellega tuli aga oodata kuni 1988. aasta augustini, sest teatavasti ei lastud Rumessenit pärast enam karistuseks Eestist välja! Väljaanne ilmus kolmel CDl, koos kommentaaridega veel 1988. aastal, samal sügisel müüdi ära selle 2000 komplekti. Oleks olnud huvitav heliplaadile salvestada ka "möödunud sajandivahetuse Tallinna muusikalist salongi" — 1987. aasta BI konverentsi teemaks oli kammermuusika Baltikumis. Jaan Õun, Heiki Mätlik, Mati Kärmas, Nata-Ly Sakkos, Toomas Velmet, Tiiu Levald, Tarmo Sild, Aleksandra Juosapénaitè-Eesmaa Eestist ja Guna Kurmis (läti pianist Stockholmis) esitasid väga rikkaliku kava ja Leo Normet kommenteeris seda. Kogu materjal salvestati helilindile, aga lõpuks hüppas plaadifirma alt ära. Kätte jäi asjata tehtud töö ja helitehnika seotud kulud Balti Instituudile.

Suure tähelepanu pälvis Rudolf Tobiase looming neil konverentsidel. Lars-Gunnar Ohlssoni ettekannet Tobiase orelloomingut suubus oratooriumi "Joonase lähetamine" taastamise vajaduse juurde.

Hiljem jõudis see suurteos ka Rootsi publiku ette. Teiegi olite abiks selle juures, nootide trükkimise ettevalmistamisel enne terviklikku esiettekannet Tallinnas ja hiljem "Joonase" reisir Skandinaaviasse?

Tobiase oratoorium "Joonase lähetamine" on kahtlemata meie sajandi muusikaline leid. Niisugune mõte tekkis juba ainuüksi *Sanctus* kuulates — ei saa olla terves oratooriumis vaid üks nii heatasemeline osa! Eestis oleks kaheksakümnendatel aastatel vaevalt tulnud kõne alla selle nootide trükkimise avaldamine, mis oli aga teose ettekandmiseks tingimata vajalik. Balti Instituudi töö raames oli võimalik oratooriumi nootide trükkimist käsitleda kui muusikaajaloo-alase uurimistöo tulemuste dokumenteerimist. Uurimus "Joonasest" tundus neile huvitav ja juttu ei olnud kirjastamisest! Hiljem tuli juba klaviiri noodid kaubalaevaga Tallinna saata. Põhjenduseks tõime, et tegemist on "Peterburi konservatooriumis loodud muusikaga. Ja teosel on tähtis koht eesti muusikas". Kahtlemata peab siin tänama tolleaegseid saatkonna töötajaid "vaimuliku muusika transpordi" korraldamise eest.

Nootide kopeerimisel olid omad probleemid. Noodigraafika suurus ja formaat ei sobinud rootsi paljundusmasinate standarditega. Õnneks oli üks sobiv masin Södertälje Kultuurivalitsuses. Sellega tuli mul endal paljundada formaadi vähendamiseks üle 400 lehekülje klaviiri. Rootsi firma vähendas seda pärast omakorda ja nii need noodid lõpuks valmis said. Ja me ei petnud Rootsi maksuametit, kui tegime töö "mustalt" — käibemaks antakse tagasi kui töö läheb välismaale! Tuli vaid esitada vastav tunnistus. Saatkonnast ma seda küsima ei saanud minna...

"Rahvuslikku suursündmust ei saa korraldada välismaal!" Seda väidet kuulsin siis, kui "Joonas" pidi Rootsi tulema 1995. aastal ja *Rikskonserter* oli abiks oratooriumi turneekava trükkimisel. Kuidas ajakirjanduses läbi murda informatsiooniga ühest loost, mille sisu pärines Vanast Testamendist ja oli pealegi veel saksakeelse tekstiga! *Rikskonserter*'i kantselei kaudu tulid luua isiklikud kontaktid ajakirjanduses. Fakt, et Tobias oli olnud Berliini Kõrgema Muusikakooli õppejõud ja professor Hermann Kretzschmeri kõrge hinnang teosele olid aga tõsiasjad, millest kohe aru saadi. Nii õnnestus saada ruumi "Dagens Nyheteri" kultuurilis, ja koos fotoga Jüri Arraku maalt. Arraku maal "Joonas" vedas välja suure artikli Rootsi kirikulehes. Seda tellib kogu riigikiriku organisatsioon. Ka Neeme Järvi suutis publikut sütitada. Kui lõpuks ilmusid kontsertide arvustused, selgus, et Tobiase "Joonase" ettekanded olid siiski suursündmuseks ka Rootsis.

Aga Harry Olt heliloojana?

On teatud eetiline probleem olla aktiivselt tegev kultuurielus ja samaaegselt ka loovisik. Ma ei pea võimalikuks oma loomingut ise propageerida. Seda suurem on rõõm, kui seda mõnikord mängitakse.

Minu esikteos "Ankruketi lõpp on laulu algus" segakoorile ja timpanile, loodud Ilmar Laabani tekstile, tuli esiettekandele Stockholmi Noortekooriga kontserdil 2. aprillil 1952; juhatas Olav Roots. Muide, selle kontserdi kohta kirjutas siis ka kõige selgema arvustuse "Svenska Dagbladetis" Ingmar Bengtsson.

Eesti Kultuurikoondis osutas minu loomingule tähelepanu 1972. aastal kahel korral: Kultuurikoondise 10. aastapäeva pidulikul kontserdil 5. veebruaril, kavas "Viis šillingitükki" tsüklist "Mängumees" bassile ja suurele trummile. Esitasid bass Valdek Jürisoo ja Tiido Uutmaa trummidel. Kaljo Lepiku eksistentsiaalne luule tundub mulle ikka veel aktuaalsena ja ehedana.

Karl Ristikivi 60. sünnipäeva aktuseks 1. oktoobril tellis koondise muusika-toimkonna juhataja Harri Kiisk spetsiaalselt uudisloomingut Ristikivi sõnadele. Valmisid Eduard Tubina "Kolm laulu" ja Kaljo Raidi Fantaasia g-moll aldile ja viiulile ning minu kaks laulu "Laintevoodi" ja "Rukis on öitsenud" metsosopranile ja klaverile.

1. augustil 1985. aastal kõlas Rootsi Raadio 2. programmis Peep Lassmanni esituses minu Klaverisonaat. Selle salvestuse tegi ta Rootsi Raadios, kui viibis 1984. aastal Mart Saare loomingule pühendatud kontserdil Stockholmis. Rootsis on seda sonaati mänginud ainult Hans-Göran Elfving Södertäljes ja Stockholmis. Ka tema Soome turneel oli see kavas kahel kontserdil.

Kümme aastat tagasi toimus teie autorikontsert ka Tallinna raekojas, aga läheme nüüd tagasi muusikateaduse juurde. 1975. aastal esinesite ka Balti Instituudi konverentsil ettekandega "The Emergence of Modernism in Soviet-Estonian Music"...

Minu ettekanne moodsa helikeele kujunemisest Eestis äratas suurt tähelepanu ja ilmus 1985. aastal ka instituudi väljaandel.

Sama ettekandega esinesin aga ka 1980. aastal Saksamaal Garmisch-Partenkirchenis toimunud rahvusvahelisel kongressil *Second World Congress for Soviet and East European Studies*, kus esimest korda oli kavas muusikateadus! Hiljem avaldas saksa muusikateadlane Detlef Gojowy selle *Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde* sarja *Osteuropa forschung* 29. köites *Studien zur Musik des XX Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa* (Berliin, Arno Spitz, 1990).

Brošüürile "Modern Estonian Composers" lisandus 1980. aastal kirjastuse "Perioodika" väljaandel raamat "Estonian Music", mille autor te olete.

Eesti muusika kohta oli vaja faktilisi andmeid. Balti Instituudi konverentside ettekanded levisid muusikateadlaste hulgas, ka raadiosaated olid äratanud huvi selle vastu. Ja nii tekkiski mõte info avaldamisest eesti muusika kohta moodsa raamatuna. "Estonian Music" jaguneb õieti kolmeks osaks: ülevaade eesti muusika ajaloost ja nüüdisajast, muusikute elulood ja loomingu nimekirjad ning lõpuks fotod. Raamat ilmus, aga sellele sai saatuslikuks Neeme Järvi ja Arvo Pärdi lahkumine kodumaalt — ka nende kohta olid selles raamatus artiklid. Nõukogude tava järgi pidi see raamat nüüd "ära kaduma".

1988. aastal ilmusid triikis Eduard Tubina soololaulud kirjastuste "Nordiska Musikförlaget" ja "Eesti Raamat" ühiseväljaandena. Fotol vasakult: Rootsi kirjastuse "Nordiska Musikförlaget" direktori abikaasa Signe Eliasson, Neeme Järvi, Rootsi kirjastuse direktor Anders Bergmann, Vardo Rumessen (väljaande koostaja) ja Harry Olt. Pildistatud Stockholmis. Foto Harry Oldi kogust



Eesti Kultuurikoondis osutas minu loomingule tähelepanu 1972. aastal kahel korral: Kultuurikoondise 10. aastapäeva pidulikul kontserdil 5. veebruaril, kavas "Viis šillingitükki" tsüklist "Mängumees" bassile ja suurele trummile. Esitasid bass Valdek Jürisoo ja Tiido Uutmaa trummidel. Kaljo Lepiku eksistentsiaalne luule tundub mulle ikka veel aktuaalsena ja ehedana.

Karl Ristikivi 60. sünnipäeva aktuseks 1. oktoobril tellis koondise muusika-toimkonna juhataja Harri Kiisk spetsiaalselt uudisloomingut Ristikivi sõnadele. Valmisid Eduard Tubina "Kolm laulu" ja Kaljo Raidi Fantaasia g-moll aldile ja viiulile ning minu kaks laulu "Laintevoodi" ja "Rukis on öitsenud" metsosopranile ja klaverile.

1. augustil 1985. aastal kõlas Rootsi Raadio 2. programmis Peep Lassmanni esituses minu Klaverisonaat. Selle salvestuse tegi ta Rootsi Raadios, kui viibis 1984. aastal Mart Saare loomingule pühendatud kontserdil Stockholmis. Rootsis on seda sonaati mänginud ainult Hans-Göran Elfving Södertäljes ja Stockholmis. Ka tema Soome turneel oli see kavas kahel kontserdil.

Kümme aastat tagasi toimus teie autorikontsert ka Tallinna raekojas, aga läheme nüüd tagasi muusikateaduse juurde. 1975. aastal esinesite ka Balti Instituudi konverentsil ettekandega "The Emergence of Modernism in Soviet-Estonian Music"...

Minu ettekanne moodsa helikeele kujunemisest Eestis äratas suurt tähelepanu ja ilmus 1985. aastal ka instituudi väljaandel.

Sama ettekandega esinesin aga ka 1980. aastal Saksamaal Garmisch-Partenkirchenis toimunud rahvusvahelisel kongressil *Second World Congress for Soviet and East European Studies*, kus esimest korda oli kavas muusikateadus! Hiljem avaldas saksa muusikateadlane Detlef Gojowy selle *Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde* sarja *Osteuropa forschung* 29. köites *Studien zur Musik des XX Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa* (Berliin, Arno Spitz, 1990).

Brošüürile "Modern Estonian Composers" lisandus 1980. aastal kirjastuse "Perioodika" väljaandel raamat "Estonian Music", mille autor te olete.

Eesti muusika kohta oli vaja faktilisi andmeid. Balti Instituudi konverentside ettekanded levisid muusikateadlaste hulgas, ka raadiosaated olid äratanud huvi selle vastu. Ja nii tekkiski mõte info avaldamisest eesti muusika kohta moodsa raamatuna. "Estonian Music" jaguneb õieti kolmeks osaks: ülevaade eesti muusika ajaloost ja nüüdisajast, muusikute elulood ja loomingu nimekirjad ning lõpuks fotod. Raamat ilmus, aga sellele sai saatuslikuks Neeme Järvi ja Arvo Pärdi lahkumine kodumaalt — ka nende kohta olid selles raamatus artiklid. Nõukogude tava järgi pidi see raamat nüüd "ära kaduma".

1988. aastal ilmusid triikis Eduard Tubina soololaulud kirjastuste "Nordiska Musikförlaget" ja "Eesti Raamat" ühiseväljaandena. Fotol vasakult: Rootsi kirjastuse "Nordiska Musikförlaget" direktori abikaasa Signe Eliasson, Neeme Järvi, Rootsi kirjastuse direktor Anders Bergmann, Vardo Rumessen (väljaande koostaja) ja Harry Olt. Pildistatud Stockholmis. Foto Harry Oldi kogust



Balti Instituudi ja Stockholmi ülikooli kokkuleppel telliti seda Rootsi mõned sajad eksemplarid, "Perioodika" levitamisplaan läks aga paberikorvi... Raamatu ilmumise fakt leidis hiljem kinnitust siiski ajakirjas "Die Musikforschung" 1984, nr 2 (ilmub Šveitsis). Ka rahvusvahelise muusikakirjanduse bibliograafilises andmebaasis RILM on ta jäädvustatud. Üksikuid selle raamatu eksemplare leidub mõnes Euroopa ja Ameerika raamatukogus ja muidugi Rootsis, Kuninglikus Raamatukogus ja Muusikaakadeemias.

Mis on saanud aga Eesti muusika bibliograafiast, mille koostamist te alustasite mõni aeg tagasi?

Seda suurt tööd toetasid Rootsi Kuninglik Muusikaakadeemia ja Balti Instituut. "Bibliography of Estonian Music Literature" esimese variandi käisin välja Balti Instituudi konverentsil 1983. aastal. Raamatukoguinimesed teavad hästi niisuguse tööga seotud peavalu. Ja kui materjali polegi käes, on üksnes andmed, et need asjad on olemas! Nii täienesid mu kartoteegid veel mõned aastad. Alustasin ka nende inglise keelde tõlkimist. Aeg näitas, et sellist tööd peab tegema terve institutsioon, aga mitte eraisik oma igapäevase leivateenimise kõrvalt. Jääb vaid loota, et leidub kord keegi, kes mu tööd jätkab. Tagasi vaadates näen aja kadu ja materjali hulka. Puuduv teos on aga nagu auk mälus.

Avo Hirvesoo raamat "Kõik ilmalaanen laiali" annab esimese ülevaate eestlaste maapaost maailmas. Arhiivides on aga veel palju materjali, mis ajalugu täiendaks. Oleks naaiivne piirduda vaid kodumaiste allikatega. Kust leida aga kõigeiks selleks raha?

26. aprillil tähistas Harry Olt oma 70. sünnipäeva.

Küsitlenud TIINA ÕUN

Harry Oldi panus eesti kultuuri tutvustamisel Rootsis ja mujal Skandinaavias oli vaieldamatult suur. Ajakirja kaante vahele mahtus vaid väike osa sellest. Kahjuks ei pääse me samas mööda faktist, et kõigele vaatamata oli VEKSA KGB variorganisatsioon, mille tegevus oli suunatud pagulaskonna lõhestamisele ja neutraliseerimisele. —Toimetus.

Intervjuu sai teoks tänu Eesti Kultuurifondi Neeme Järvi allfondi toetusele.

Balti Instituudi ja Stockholmi ülikooli kokkuleppel telliti seda Rootsi mõned sajad eksemplarid, "Perioodika" levitamispilaan läks aga paberikorvi... Raamatu ilmumise fakt leidis hiljem kinnitust siiski ajakirjas "Die Musikforschung" 1984, nr 2 (ilmub Šveitsis). Ka rahvusvahelise muusikakirjanduse bibliograafilises andmebaasis RILM on ta jäädvustatud. Üksikuid selle raamatu eksemplare leidub mõnes Euroopa ja Ameerika raamatukogus ja muidugi Rootsis, Kuninglikus Raamatukogus ja Muusikaakadeemias.

Mis on saanud aga Eesti muusika bibliograafiast, mille koostamist te alustasite mõni aeg tagasi?

Seda suurt tööd toetasid Rootsi Kuninglik Muusikaakadeemia ja Balti Instituut. "Bibliography of Estonian Music Literature" esimese variandi käisin välja Balti Instituudi konverentsil 1983. aastal. Raamatukoguinimesed teavad hästi niisuguse tööga seotud peavalu. Ja kui materjali polegi käes, on üksnes andmed, et need asjad on olemas! Nii täienesid mu kartoteegid veel mõned aastad. Alustasin ka nende inglise keelde tõlkimist. Aeg näitas, et sellist tööd peab tegema terve institutsioon, aga mitte eraisik oma igapäevase leivateenimise kõrvalt. Jääb vaid loota, et leidub kord keegi, kes mu tööd jätkab. Tagasi vaadates näen aja kadu ja materjali hulka. Puuduv teos on aga nagu auk mälus.

Avo Hirvesoo raamat "Kõik ilmalaanen laiali" annab esimese ülevaate eestlaste maapaost maailmas. Arhiivides on aga veel palju materjali, mis ajalugu täiendaks. Oleks naaiivne piirduda vaid kodumaiste allikatega. Kust leida aga kõigeiks selleks raha?

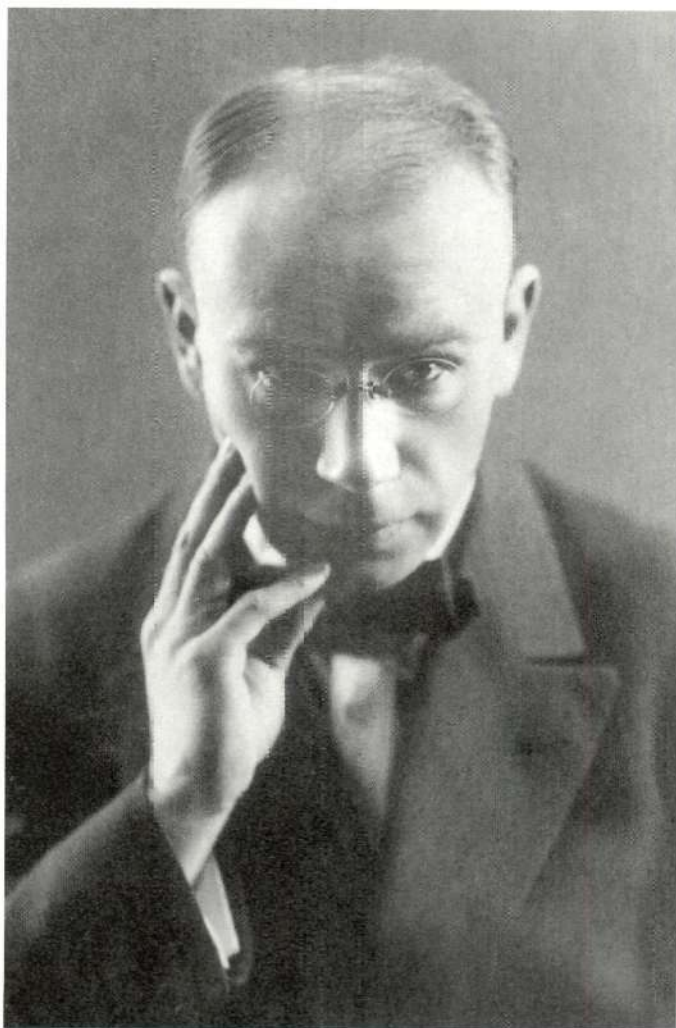
26. aprillil tähistas Harry Olt oma 70. sünnipäeva.

Küsitlenud TIINA ÕUN

Harry Oldi panus eesti kultuuri tutvustamisel Rootsis ja mujal Skandinaavias oli vaieldamatult suur. Ajakirja kaante vahele mahtus vaid väike osa sellest. Kahjuks ei pääse me samas mööda faktist, et kõigele vaatamata oli VEKSA KGB variorganisatsioon, mille tegevus oli suunatud pagulaskonna lõhestamisele ja neutraliseerimisele. —Toimetus.

Intervjuu sai teoks tänu Eesti Kultuurifondi Neeme Järvi allfondi toetusele.

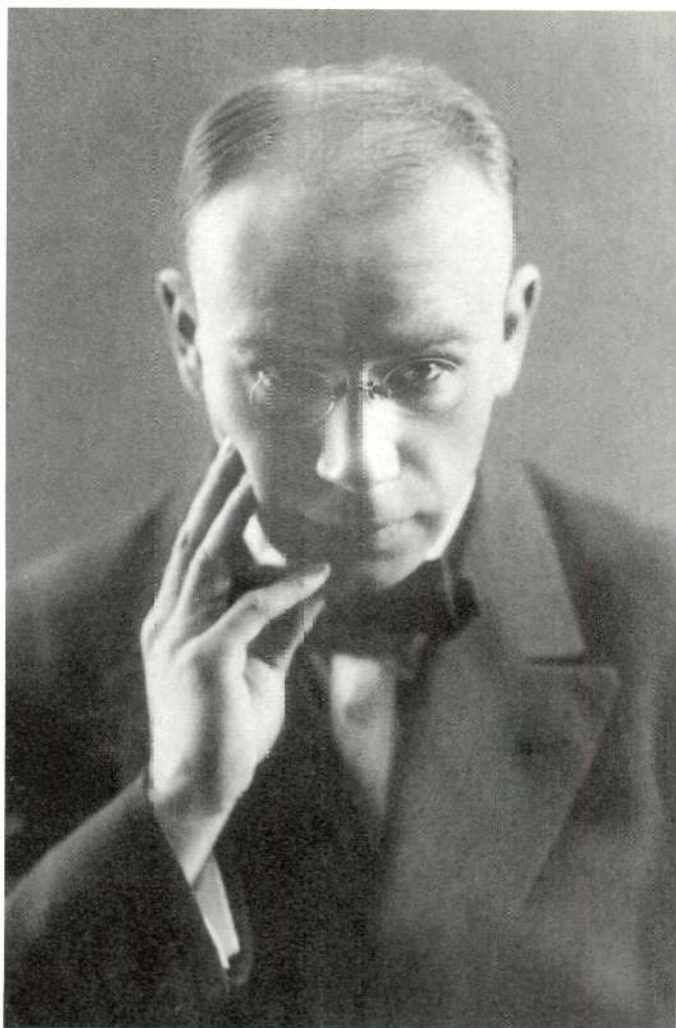
HANNO KOMPUS MOSKVA TEATRIELUS(T) 1915—1918



Hanno
Kompus
1930. aastatel.

Hanno (1920. aastani Johannes) Kompus sündis 4. III 1890 Tartumaal Rannus kösterkooliõpetaja perekonnas. Keskkooliõppimise sai 1900—1908 Tartu reaalkoolis. 1909—1918 õppis Riia Polütehnilises Instituudis (Polütehnikumis) arhitektuuri. Töötas 1919—1920 Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi kunstiosakonna juhatajana, 1920—1922 "Estonia" dramaturgi ja lavastajana. 1922—1923 täiendas end Dresdeni Riigiooperi juures ooperirežii alal. Oli 1923—1936 "Estonia" ooperilavastaja ja 1925—1929 ka direktor. 1936—1940 töötas Riigi Ringhäälingu saatkava juhina ja 1940. aastast taas "Estonia" lavastajana. Põgenes

HANNO KOMPUS MOSKVA TEATRIELUS(T) 1915—1918



Hanno
Kompus
1930. aastatel.

Hanno (1920. aastani Johannes) Kompus sündis 4. III 1890 Tartumaal Rannus kösterkooliõpetaja perekonnas. Keskkhariduse sai 1900—1908 Tartu reaalkoolis. 1909—1918 õppis Riia Polütehnilises Instituudis (Poliitehnikumis) arhitektuuri. Töötas 1919—1920 Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi kunstiosakonna juhatajana, 1920—1922 "Estonia" dramaturgi ja lavastajana. 1922—1923 täiendas end Dresdeni Riigiooperi juures ooperirežii alal. Oli 1923—1936 "Estonia" ooperilavastaja ja 1925—1929 ka direktor. 1936—1940 töötas Riigi Ringhäälingu saatekava juhtina ja 1940. aastast taas "Estonia" lavastajana. Põgenes

1944 Rootsi, siirdus sealt 1951 Kanadasse. Tegutses paguluses arhitekti ja raamatuillustraatorina.

Kompuse arvustused, teoreetilise kallakuga artiklid ja raamatud panid 1920.-1930. aastatel aluse eesti kutselisele kunstikriitikale. Kirjutas ka teatrikriitikat ja vesteid. Asus sihikindlalt kujundama "Estonia" ooperirepertuaari, lavastas üle 40 ooperi Wagnerilt ("Lendav Hollandlane", "Lohengrin", "Tristan ja Isolde"), Mozartilt ("Don Juan", "Võluflööt"), Puccinilt ("Boheem"), Tšaikovskilt ("Padaemand", "Jevgeni Onegin") Bizet'lt ("Carmen") ja teistelt, sealhulgas ka eesti ooperid, nagu Aava "Vikerlased" ja Vedro "Kaupo". Teigi ka lavakujundusi ning tõlkis näidendeid ja libretosid. Paguluses esines isetegevuslikes näitetruppides ja episoodilises rollis Ingmar Bergmani filmis "Meil seda ei juhtu".

Hanno Kompuse suri 25. X 1974 Kanadas Montrealis.

Hanno Kompuse elu ja tööd on seni vähe uuritud. Inimesena, kes oli tegev mitmel elualal, allub ta raskesti tavapärasele monograafilisele käsitlusele. Tema peamisteks tegevusvaldkondadeks olid kunstikriitika ja ooperilavastus. Viimastest on siinkirjutajal kavas ulatuslikum uurimus. Võimatu oleks aga kohe asuda analüüsima Kompuse lavastusi, teadmata midagi tema kujunemisest ja võimalikest mõjutajatest.

Hanno Kompuse elulugu pole seni kirjutatud, kuna sellealast teavet oli Eestis kuni käesoleva kümnendini väga raske hankida. Nii on ajavahemik 1890—1919 — Hanno Kompuse lapsepõlv, kooliiga, üliõpilasaastad Riias ja Moskvas ning Vabadussõjast osavõtt — seni jäänud läbivalgustamata ja läbikirjutamata alaks. Mulle kättesaadavate (ja kaugeltki mitte täielike) andmete põhjal olen püüdnud sellest kujunemisajast ülevaadet saada. Elukäigu kõrval huvitas mind eelkõige Hanno Kompuse mõtteilma, tema maailmavaate ja arvamuste väljakujunemine.

Võimalust mööda püüdsin koostada pilti kultuurilisest mõjuväljast, mis Kompuse kunstilisi tõekspidamisi vormis. Teatri osas osutus see eriti keerukaks, kuna dokumentaalselt saab siin tõestada väga vähest, rohkem on tegemist tuletamise ja oletustega. Enamjaolt tuleb piirduda nähtuste ja voolude käsitlemisega, millega Kompusel oli võimalik kokku puutuda. Siiski loodan, et ülevaade ajastu teatripildist aitab kas või taustana avada Hanno Kompuse tõekspidamisi selles vallas.

Käesolev ülevaade poleks kuidagi paberile saanud ilma järgmiste lahkete ja vastutulelike inimesteta: asjatundlik ja mõistev juhendaja Kristel Pappel, Mare Mauer ja Merike Saarepera (Eesti Rahvusraamatukogu), Anne Lass (Eesti Arhitektuurimuuseum), Ulrika Ploom (Eesti Kunstimuuseum), Arne Mikk, Kersti Kreismann. Eriline tänu näitlejanna Tatjana Pevtsovale, kes oma

raamatukogust mulle äärmiselt vajalikku materjali kasutada andis.

Esimese maailmasõja ajal evakueeriti Riia Polütehnikum Moskvasse, kus ta tegutses aastatel 1915—1918. Hanno Kompus kavatses juba esimese Moskva-aastaga diplomini jõuda, kuid õppetööst kiskusid teda eemale nii mitmesugused kirjutised eesti kunstist kodumaa väljaannetele kui ka Moskva rikas kunsti- ja teatrielu. Ta jätkas juba Riias alustatud näitemänguharrastust, käis rütmikakursustel ja esines isegi episoodilise tantsurolliga Moskva Draamateatris.

Hanno Kompuse teatrimaitse väljakujunemisel on Moskva perioodil otsustav tähtsus. Moskva mitmepalgelisest teatrielust kõitsid teda kõige rohkem Kunstiteater ja Kammerteater. Raske on öelda, kas Kompus nägi Moskva Kammerteatri lavastustes oma ideaali või meeldisid nad talle lihtsalt rohkem kui ülejäänud teater. Kahtlemata vajutasid nad tema teatrinägemusele sügava jälje. Stiilipuhtus, rütmilisus, kunstilise töö eelistamine argisele olid kvaliteedid, mida pidasid teatrile kohustuslikuks nii Kammerteatri looja Aleksander Tairov kui ka Hanno Kompus.

VENE TEATER LAVALISE SÜNTETISMI OTSINGUIL

Uue kunstilise väljenduslikkuse otsingud olid vene kirjanduses, draamas ja teatris alanud juba enne 1905. aasta revolutsiooni. Sellele järgnenud reaktsooniaeg tõi kaasa ühiskondliku pessimismi, mis ajendas kunstinimesi veelgi enam suunama tähelepanu vormiküsimusele. XIX sajandi ebateadlik klišeetinglikkus oli naturalismi vahenditega ületatud. Nüüd püüeldi uue, teadliku tinglikkuse poole, otsiti teatrikunsti tuuma. Nii Konstantin Stanislavski kui ka Vsevolod Meierhold rajasid 1910. aastatel oma eksperimentaalstudiod, et väljaspool teatritöö rutiini töötada välja näitlejakunsti uued alused.

1944 Rootsi, siirdus sealt 1951 Kanadasse. Tegutses paguluses arhitekti ja raamatuillustaatorina.

Kompuse arvustused, teoreetilise kallakuga artiklid ja raamatud panid 1920.-1930. aastatel aluse eesti kutselisele kunstikriitikale. Kirjutas ka teatrikriitikat ja vesteid. Asus sihikindlalt kujundama "Estonia" ooperirepertuaari, lavastas üle 40 ooperi Wagnerilt ("Lendav Hollandlane", "Lohengrin", "Tristan ja Isolde"), Mozartilt ("Don Juan", "Võluflööt"), Puccinilt ("Boheem"), Tšaikovskilt ("Padaemand", "Jevgeni Onegin") Bizet'lt ("Carmen") ja teistelt, sealhulgas ka eesti ooperid, nagu Aava "Vikerlased" ja Vedro "Kaupo". Teigi ka lavakujundusi ning tõlkis näidendeid ja libretosid. Paguluses esines isetegevuslikes näitetruppides ja episoodilises rollis Ingmar Bergmani filmis "Meil seda ei juhtu".

Hanno Kompuse suri 25. X 1974 Kanadas Montrealis.

Hanno Kompuse elu ja tööd on seni vähe uuritud. Inimesena, kes oli tegev mitmel elualal, allub ta raskesti tavapärasele monograafilisele käsitlusele. Tema peamisteks tegevusvaldkondadeks olid kunstikriitika ja ooperilavastus. Viimastest on siinkirjutajal kavas ulatuslikum uurimus. Võimatu oleks aga kohe asuda analüüsima Kompuse lavastusi, teadmata midagi tema kujunemisest ja võimalikest mõjutajatest.

Hanno Kompuse elulugu pole seni kirjutatud, kuna sellealast teavet oli Eestis kuni käesoleva kümnendini väga raske hankida. Nii on ajavahemik 1890—1919 — Hanno Kompuse lapsepõlv, kooliiga, üliõpilasaastad Riias ja Moskvas ning Vabadussõjast osavõtt — seni jäänud läbivalgustamata ja läbikirjutamata alaks. Mulle kätesaadavate (ja kaugeltki mitte täielike) andmete põhjal olen püüdnud sellest kujunemisajast ülevaadet saada. Elukäigu kõrval huvitas mind eelkõige Hanno Kompuse mõtteilma, tema maailmavaate ja arvamuste väljakujunemine.

Võimalust mööda püüdsin koostada pilti kultuurilisest mõjuväljast, mis Kompuse kunstilisi tõekspidamisi vormis. Teatri osas osutus see eriti keerukaks, kuna dokumentaalselt saab siin tõestada väga vähest, rohkem on tegemist tuletamise ja oletustega. Enamjaolt tuleb piirduda nähtuste ja voolude käsitlemisega, millega Kompusel oli võimalik kokku puutuda. Siiski loodan, et ülevaade ajastu teatripildist aitab kas või taustana avada Hanno Kompuse tõekspidamisi selles vallas.

Käesolev ülevaade poleks kuidagi paberile saanud ilma järgmiste lahkete ja vastutulelike inimesteta: asjatundlik ja mõistev juhendaja Kristel Pappel, Mare Mauer ja Merike Saarepera (Eesti Rahvusraamatukogu), Anne Lass (Eesti Arhitektuurimuuseum), Ulrika Ploom (Eesti Kunstimuuseum), Arne Mikk, Kersti Kreismann. Eriline tänu näitlejanna Tatjana Pevtsovale, kes oma

raamatukogust mulle äärmiselt vajalikku materjali kasutada andis.

Esimese maailmasõja ajal evakueeriti Riia Polütehnikum Moskvasse, kus ta tegutses aastatel 1915—1918. Hanno Kompus kavatses juba esimese Moskva-aastaga diplomini jõuda, kuid õppetööst kiskusid teda eemale nii mitmesugused kirjutised eesti kunstist kodumaa väljaannetele kui ka Moskva rikas kunsti- ja teatrielu. Ta jätkas juba Riias alustatud näitemänguharrastust, käis rütmikakursustel ja esines isegi episoodilise tantsurolliga Moskva Draamateatris.

Hanno Kompuse teatrimaitse väljakujunemisel on Moskva perioodil otsustav tähtsus. Moskva mitmepalgelisest teatrielust kõitsid teda kõige rohkem Kunstiteater ja Kammerteater. Raske on öelda, kas Kompus nägi Moskva Kammerteatri lavastustes oma ideaali või meeldisid nad talle lihtsalt rohkem kui ülejäänud teater. Kahtlemata vajutasid nad tema teatrinägemusele sügava jälje. Stiilipuhtus, rütmilisus, kunstilise töö eelistamine argisele olid kvaliteedid, mida pidasid teatrile kohustuslikuks nii Kammerteatri looja Aleksander Tairov kui ka Hanno Kompus.

VENE TEATER LAVALISE SÜNTETISMI OTSINGUIL

Uue kunstilise väljenduslikkuse otsingud olid vene kirjanduses, draamas ja teatris alanud juba enne 1905. aasta revolutsiooni. Sellele järgnenud reaktsooniaeg tõi kaasa ühiskondliku pessimismi, mis ajendas kunstinimesi veelgi enam suunama tähelepanu vormiküsimusele. XIX sajandi ebateadlik klišeetinglikkus oli naturalismi vahenditega ületatud. Nüüd püüeldi uue, teadliku tinglikkuse poole, otsiti teatrikunsti tuuma. Nii Konstantin Stanislavski kui ka Vsevolod Meierhold rajasid 1910. aastatel oma eksperimentaalstudiosid, et väljaspool teatritöö rutiini töötada välja näitlejakunsti uued alused.

Maailmasõja puhkemine mõjutas teatrite repertuaarivalikut vähe. Seevastu ei jäänud teater ega teised kunstid puutumata ühiskonnas järk-järgult kasvavast uuest revolutsioonilainest. Elusündmuste kogemine dramaatilistena lähendas erinevaid kunstiliike, mis pürgisid ühinema laval. See tõi teatri jaoks kaasa tohutult uusi väljendusvahendeid.

Süntetism iseloomustas eelkõige uute, otsinguliste teatrite tööd. Selles suunas tegutsev Moskva Vaba Teater näiteks esitas lavastusi erinevatest žanritest: muusikadraama, operett, draama, pantomiim. Selle teatri lagunemisel tekkinud eksperimentaalrühmituste hulgas tõusis esile Aleksander Tairovi juhitud Kammerteater, mis võttis omanäoliselt kokku Stanislavski, Meierholdi ja vene sümbolistide püüdlused teatrikeeles uuendamisele.

Tähtsamate 1915—1918 tegutsenud Moskva teatrite hulgas võiks nimetada Keiserlikku Väikest Teatrit, mis esindas traditsioonilist, akadeemilist näitlejateatrit, vähem või rohkem kommertslikke erateatreid nagu Korši, Suvorini, Nezlobini ja Ermitaaži (Moskva Draamateater), mis samuti erilise uuenduslikkusega silma ei paistnud, ning Moskva Kunstiteatrit ja Kammerteatrit. Kaks viimast olid lavastuslikust ja teatrimõtte liikumise seisukohast kindlasti kõige huvitavamad.

Moskva Kammerteatri looja Aleksander Tairov (V. Rõndini portree).



Moskva Kunstiteatri looja Konstantin Stanislavski Veršinini rollis A. Tšehhovi "Kolmes ões".

MOSKVA KUNSTITEATER ESIMISE MAAILMASÕJA AJAL

Sõja-aastatel teater peaaegu vaikus. Toodi välja kõigest viis uut lavastust: Mihhail Saltõkov-Štšedriini "Pazuhhini surm", Aleksandr Puškini "Väikesed tragöödiad", Ilja Surgutševi "Sügisviilulid", Dmitri Merežkovski "Rõõm tuleb" ja Fjodor Dostojevski "Stepantšikovo küla". Neist ainult viimasel oli ühiskondliku tähtsusega menu. Kuid vanu lavastusi saatis jätkuvalt publiku vaibumatu huvi ja kriitika tunnustus. Teater püüdis säilitada oma traditsioone, kuid otsida ka uusi teid. Tehti plaane Anton Tšehhovi "Onu Vanja" uuslavastuseks, kavatseti taastada "Kajakat" Mihhail Tšehhoviga Treplevi rollis.

Sel ajal täitis Kunstiteatri koha vene intelligentsi ja eriti noorsoo mõtete ja tunnete väljendajana Kunstiteatri Esimene Stuudio (sinna kuulusid Mihhail Tšehhov, Jevgeni Vahtangov jt). Õpilaslavastused toimusid intiimses tubateatri vormis, kus inim v a i m u suured küsimused taandusid inim h i n g e ärevuste ees, epohhi, maa, inimkonna saatuse õnnetu "väikese inimese" saatuse ees. Nende kunsti objektiks sai näitleja inimlik, subjektiivne siirus, tema isiklike läbielamiste tõde. Leopold Suleržitski kaudu, kes koos Stanislavski

Maailmasõja puhkemine mõjutas teatrite repertuaarivalikut vähe. Seevastu ei jäänud teater ega teised kunstid puutumata ühiskonnas järk-järgult kasvavast uuest revolutsioonilainest. Elusündmuste kogemine dramaatilistena lähendas erinevaid kunstiliike, mis pürgisid ühinema laval. See tõi teatri jaoks kaasa tohutult uusi väljendusvahendeid.

Süntetism iseloomustas eelkõige uute, otsinguliste teatrite tööd. Selles suunas tegutsev Moskva Vaba Teater näiteks esitas lavastusi erinevatest žanritest: muusikadraama, operett, draama, pantomiim. Selle teatri lagunemisel tekkinud eksperimentaalrühmituste hulgast tõusis esile Aleksander Tairovi juhitud Kammerteater, mis võttis omanäoliselt kokku Stanislavski, Meierholdi ja vene sümbolistide püüdlused teatrikeeles uuendamisele.

Tähtsamate 1915—1918 tegutsenud Moskva teatrite hulgas võiks nimetada Keiserlikku Väikest Teatrit, mis esindas traditsioonilist, akadeemilist näitlejateatrit, vähem või rohkem kommertslikke erateatreid nagu Korši, Suvorini, Nezlobini ja Ermitaaži (Moskva Draamateater), mis samuti erilise uuenduslikkusega silma ei paistnud, ning Moskva Kunstiteatrit ja Kammerteatrit. Kaks viimast olid lavastuslikust ja teatrimõtte liikumise seisukohast kindlasti kõige huvitavamad.

Moskva Kammerteatri looja Aleksander Tairov (V. Rõndini portree).



Moskva Kunstiteatri looja Konstantin Stanislavski Veršinini rollis A. Tšehhovi "Kolmes ões".

MOSKVA KUNSTITEATER ESIMISE MAAILMASÕJA AJAL

Sõja-aastatel teater peaaegu vaikus. Toodi välja kõigest viis uut lavastust: Mihhail Saltõkov-Štšedriini "Pazuhhini surm", Aleksandr Puškini "Väikesed tragöödiad", Ilja Surgutševi "Sügisviilud", Dmitri Merežkovski "Rõõm tuleb" ja Fjodor Dostojevski "Stepantšikovo küla". Neist ainult viimasel oli ühiskondliku tähtsusega menu. Kuid vanu lavastusi saatis jätkuvalt publiku vaibumatu huvi ja kriitika tunnustus. Teater püüdis säilitada oma traditsioone, kuid otsida ka uusi teid. Tehti plaane Anton Tšehhovi "Onu Vanja" uuslavastuseks, kavatseti taastada "Kajakat" Mihhail Tšehhovi ja Treplevi rollis.

Sel ajal täitis Kunstiteatri koha vene intelligentsi ja eriti noorsoo mõtete ja tunnete väljendajana Kunstiteatri Esimene Stuudio (sinna kuulusid Mihhail Tšehhov, Jevgeni Vahtangov jt). Õpilaslavastused toimusid intiimses tubateatri vormis, kus inim v a i m u suured küsimused taandusid inim h i n g e ärevuste ees, epohhi, maa, inimkonna saatuse õnnetu "väikese inimese" saatuse ees. Nende kunsti objektiks sai näitleja inimlik, subjektiivne siirus, tema isiklike läbielamiste tõde. Leopold Suleržitski kaudu, kes koos Stanislavski

lavskiga stuudiot juhatas, levisid õpilaste hulgas tolstoiluse ideed. Ühtset programmi polnud, kuid lavastuste ühisjooneks oli teatav patsifism. Mängiti Charles Dickensi "Kilki koldel", Gerhard Hauptmanni "Rahupüha", August Strindbergi "Erik XIV-t" jt.

Kunstiteatrisse oli raske pileteid saada. Abonemente müüdi omapärase loosisüsteemi alusel ning kord naeratas õnn ka Hanno Kompusele. Ta sai õiguse 25 pääsetähte osta ja võis seega paljusid etendusi näha. Kunstiteatri mängukavas olid tollal lisaks juba mainitud uuslavastustele Aleksei Tolstoi "Tsaar Fjodor Joannovištš", Tšehhovi "Onu Vanja", "Kolm öde", "Kirsiaed" ja "Ivanov", Henrik Ibseni "Doktor Stockman", Maksim Gorki "Põhjas", Aleksandr Gribojedovi "Häda mõistuse pärast", Maurice Maeterlincki "Sinilind", Knut Hamsuni "Tsaaririigi värvail" ja "Elu käppade vahel", Ivan Turgenevi "Kuu aega maal" ning lühinäidendid "Kostiline", "Kust õhuke, sealt käriseb" ja "Provintsitar", Aleksandr Ostrovski "Pärast tarku palju, ette ei ühtegi", Dostojevski "Vennad Karamazovid" ning Carlo Goldoni "Võõrastemaja perenaine".

MOSKVA KAMMERTEATER

Aleksander Tairov võttis esimesena vene lavastajatest lipukirjaks teatri täieliku sõltumatuse teistest kunstiliikidest. Oma tegevuse alguses 1910. aastate esimesel poolel suhtus ta eitavalt nii Kunstiteatri naturalismi, kus näitleja peab alluma kirjaniku sõnale, kui ka Meierholdi teatraalsetesse mängudesse, kus näitleja muudetakse kunstniku orjaks. Ta asus viljelema "puhtaid" žanreid nagu tragöödia või arlekinaad. Jacinto Benavente "Elu pahupoole" lavastuses loobus ta autorile omasest didaktilisest satiirist ja pöördus *commedia dell'arte* kui laadaplatsiteatri poole. Vabas Teatris lavastas ta Arthur Schnitzleri pantomiimi "Pierrette'i loor" Ernest Dohnanyi muusikaga — näitamaks (nagu Meierholdki), et teater saab läbi ka sõnadeta, et teatril on omad väljendusvahendid. 1914. aastal võimaldas ootamatu metseenitoetus Tairovil ja tema peanäitlejannal Alissa Koonenil koos väikese pooldajate grupiga asutada Kammer-teatri. Nimevalikuga taheti märku anda, et see on teater valitutele, mitte labase maitsega laiale publikule. Lavastused ise oleksid hästi sobinud amfiteatrisse, midagi kammerlikku neis polnud. Teatri avaetenduseks ja ühtlasi Tairovi esimeseks programmiliseks tööks uue lavalise ühtsuse otsinguil sai india draamaklassiku Kalidasa "Sakuntala" Konstantin Balmonti tõlkes ja Kooneniga nimiosas.



Maurice Maeterlincki "Sinilind" Moskva Kunstiteatris. Mytyl — A. Koonen, Tytlyl — S. Haljutina.

Teisel hooajal 1915/16 kujunes teatri majanduslik olukord äärmiselt raskeks, kuna väikesearvuline publik ei suutnud entusiasmile vaatamata täita kassat. See tõi kaasa küsitavusi repertuaaris (teatris töötas ka teisi lavastajaid peale Tairovi) ja huvi vähenemist Kammerteatri vastu. Alles "Pierrette'i loori" ületoomine teatri repertuaari 1916. aasta sügisel tõi mõningat edu.

Detsembris 1916 sai teater uue omaniku ja nimetati Uueks Kammerteatriks. Raskused jätkusid, ähvardas sulgemisoht. Tairov püüdis kiirustades, kuid siiski mingit stiili järgides olukorda päästa vodevillidega. Miski ei aidanud, 19. veebruaril 1917 (uue kalendri järgi) peeti Kammerteatri "matused". Leinajate hulgas viibis ka Hanno Kompus, kes oma järelehüüdes avaldab nõrdimust, et Moskva-suguses linnas suletakse teater publiku puudumise pärast. "Ja oli ommeti siin kõige noorem, kõige värskem teater, kus küll vahest üle aisa löömist või vigu nägid, ei iialgi

lavskiga stuudiot juhatas, levisid õpilaste hulgas tolstoiluse ideed. Ühtset programmi polnud, kuid lavastuste ühisjooneks oli teatav patsifism. Mängiti Charles Dickensi "Kilki koldel", Gerhard Hauptmanni "Rahupüha", August Strindbergi "Erik XIV-t" jt.

Kunstiteatrisse oli raske pileteid saada. Abonemente müüdi omapärase loosisüsteemi alusel ning kord naeratas õnn ka Hanno Kompusele. Ta sai õiguse 25 pääsetähte osta ja võis seega paljusid etendusi näha. Kunstiteatri mängukavas olid tollal lisaks juba mainitud uuslavastustele Aleksei Tolstoi "Tsaar Fjodor Joannovištš", Tšehhovi "Onu Vanja", "Kolm öde", "Kirsiaed" ja "Ivanov", Henrik Ibseni "Doktor Stockman", Maksim Gorki "Põhjas", Aleksandr Gribojedovi "Häda mõistuse pärast", Maurice Maeterlincki "Sinilind", Knut Hamsuni "Tsaaririigi värvail" ja "Elu käppade vahel", Ivan Turgenevi "Kuu aega maal" ning lühinäidendid "Kostiline", "Kust õhuke, sealt käriseb" ja "Provintsitar", Aleksandr Ostrovski "Pärast tarku palju, ette ei ühtegi", Dostojevski "Vennad Karamazovid" ning Carlo Goldoni "Võõrastemaja perenaine".

MOSKVA KAMMERTEATER

Aleksander Tairov võttis esimesena vene lavastajatest lipukirjaks teatri täieliku sõltumatuse teistest kunstiliikidest. Oma tegevuse alguses 1910. aastate esimesel poolel suhtus ta eitavalt nii Kunstiteatri naturalismi, kus näitleja peab alluma kirjaniku sõnale, kui ka Meierholdi teatraalsetesse mängudesse, kus näitleja muudetakse kunstniku orjaks. Ta asus viljelema "puhtaid" žanreid nagu tragöödia või arlekinaad. Jacinto Benavente "Elu pahupoole" lavastuses loobus ta autorile omasest didaktilisest satiirist ja pöördus *commedia dell'arte* kui laadaplatsiteatri poole. Vabas Teatris lavastas ta Arthur Schnitzleri pantomiimi "Pierrette'i loor" Ernest Dohnanyi muusikaga — näitamaks (nagu Meierholdki), et teater saab läbi ka sõnadeta, et teatril on omad väljendusvahendid. 1914. aastal võimaldas ootamatu metseenitoetus Tairovil ja tema peanäitlejannal Alissa Koonenil koos väikese pooldajate grupiga asutada Kammer-teatri. Nimevalikuga taheti märku anda, et see on teater valitutele, mitte labase maitsega laiale publikule. Lavastused ise oleksid hästi sobinud amfiteatrisse, midagi kammerlikku neis polnud. Teatri avaetenduseks ja ühtlasi Tairovi esimeseks programmiliseks tööks uue lavalise ühtsuse otsinguil sai india draamaklassiku Kalidasa "Sakuntala" Konstantin Balmonti tõlkes ja Kooneniga nimiosas.



Maurice Maeterlincki "Sinilind" Moskva Kunstiteatris. Mytyl — A. Koonen, Tytlyl — S. Haljutina.

Teisel hooajal 1915/16 kujunes teatri majanduslik olukord äärmiselt raskeks, kuna väikesearvuline publik ei suutnud entusiasmile vaatamata täita kassat. See tõi kaasa küsitavusi repertuaaris (teatris töötas ka teisi lavastajaid peale Tairovi) ja huvi vähenemist Kammerteatri vastu. Alles "Pierrette'i loori" ületoomine teatri repertuaari 1916. aasta sügisel tõi mõningat edu.

Detsembris 1916 sai teater uue omaniku ja nimetati Uueks Kammerteatriks. Raskused jätkusid, ähvardas sulgemisoht. Tairov püüdis kiirustades, kuid siiski mingit stiili järgides olukorda päästa vodevillidega. Miski ei aidanud, 19. veebruaril 1917 (uue kalendri järgi) peeti Kammerteatri "matused". Leinajate hulgas viibis ka Hanno Kompus, kes oma järelehüüdes avaldab nõrdimust, et Moskva-suguses linnas suletakse teater publiku puudumise pärast. "Ja oli ommeti siin kõige noorem, kõige värskem teater, kus küll vahest üle aisa löömist või vigu nägid, ei iialgi

Maksim Gorki "Pöhjas"
Moskva Kunstiteatris.
Kleštš — A. Zagarov.



"Pöhjas".
Stseen lavastusest. Keskel
Satin — K. Stanilavski.



Maksim Gorki "Pöhjas"
Moskva Kunstiteatris.
Klešt — A. Zagarov.



"Pöhjas".
Stseen lavastusest. Keskel
Satin — K. Stanilavski.





Arthur Schnitzleri
pantomiim "Pierrette'i loor"
Moskva Kammerteatris.

aga labasust, kulunud "pošlosti" [labasus vene k — L. K.!] (Hanno Kompuse kirjast Konrad Mäele 13. (ukj 20.) II 1917) Sel õhtul oli teater tungil täis ja aplaus ei tahtnud lõppeda, valitses ülev meeleolu. Balmont oma lõppsõnas "ütles kibedaid etteheiteid".

Kuid sama revolutsioonistaasta sügisel tõusis teater fooniksina tuhande ja tõi uues hoones välja äsja tsensuuri alt vabanenud Oscar Wilde'i "Salome" Kooneni nimiosas. Moskva Kammerteater tegutses vaheaegadega kuni 1950. aastani.

ALEKSANDER TAIROVI UUS TEATRIKEEL

Tairov tahtis draamateatrile külge pookida koreograafia väljendusvahendeid:

liigutuste kooskõlastatust, žesti ja poosi puhtust ning ilu. Niinimetatud kehapoeesia oli talle tähtis kogu loomingulise elu jooksul. Idahuvilise "vene Gauguini" Pavel Kuznetsovi lavakujundus "Sakuntalale" koosnes askeetlikest murdmata toonides tagaseintest, mida kujundasid värv, valgus ja mõned napid jooned. Lavapõrand jäi koreograafilise misantsteeni jaoks vabaks. Samalaadset kujundust kasutas Tairov ka edasiste lavastuste juures, iga kord seda natuke varieerides. Vene laval oli see midagi täiesti uut. Lisaks andis balletilavastuse tsentripetaalne vorm võimaluse priimabaleriini (antud juhul Kooneni) esiletõstmiseks.

Tairov kavandas Kammerteatri näitlejateatrina, kus vabaks lastud puhtteatraalsed



Arthur Schnitzleri
pantomiim "Pierrette'i loor"
Moskva Kammerteatris.

aga labasust, kulunud "pošlosti" [labasus vene k — L. K.!] (Hanno Kompuse kirjast Konrad Mäele 13. (ukj 20.) II 1917) Sel õhtul oli teater tungil täis ja aplaus ei tahtnud lõppeda, valitses ülev meeleolu. Balmont oma lõppsõnas "ütles kibedaid etteheiteid".

Kuid sama revolutsioonistaasta sügisel tõusis teater fooniksina tuhande ja tõi uues hoones välja äsja tsensuuri alt vabanenud Oscar Wilde'i "Salome" Kooneni nimiosas. Moskva Kammerteater tegutses vaheaegadega kuni 1950. aastani.

ALEKSANDER TAIROVI UUS TEATRIKEEL

Tairov tahtis draamateatrile külge pookida koreograafia väljendusvahendeid:

liigutuste kooskõlastatust, žesti ja poosi puhtust ning ilu. Niinimetatud kehapoeesia oli talle tähtis kogu loomingulise elu jooksul. Idahuvilise "vene Gauguini" Pavel Kuznetsovi lavakujundus "Sakuntalale" koosnes askeetlikest murdmata toonides tagaseintest, mida kujundasid värv, valgus ja mõned napid jooned. Lavapõrand jäi koreograafilise misantsteeni jaoks vabaks. Samalaadset kujundust kasutas Tairov ka edasiste lavastuste juures, iga kord seda natuke varieerides. Vene laval oli see midagi täiesti uut. Lisaks andis balletilavastuse tsentripetaalne vorm võimaluse priimabaleriini (antud juhul Kooneni) esiletõstmiseks.

Tairov kavandas Kammerteatri näitlejateatrina, kus vabaks lastud puhtteatraalsed

väljendusvahendid — emotsioon, žest, hää — teevad näitlejast lava tõelise peremehe. Näitlejakunsti kohandamine uue, pöördu-matult esilekerkiva režiiteatri süsteemiga andis siin häid tulemusi: näitlejad elasid lavastaja, kunstniku ja helilooja loodud etenduse rütmis. Naisnäitlejatest valitses sel laval peaaegu jagamatult Koonen. Tema kangelannad, erinevalt tollases vene teatris valitsenud moest, ei vaevelnud närvilise rahutuse ega põletava kire käes, vaid mõjusid erandlikult terviklike natuuridena, meenutades “lihtsaid ja karme aegu”.

Kammerteatri esimeste hooaegade suuremateks õnnestumisteks olid John Synge'i "Üle Lääne Kangemees", Pedro Calderón de la Barca "Elu on unenägu", Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' "Figaro pulm" ja Edmond Rostand'i "Cyrano de Bergerac". Mõlemas viimati mainitus mängis peaosa üle kuuekümne aastane Marius Petipa (poeg), kes tõi rollilahendustesse uudeid eluvõitlustest väsimise ja haavatud südame noote.

Kompromisside hinnaga saavutatud olukorra paranemine võimaldas Tairovil 1916. aastal asuda lavastuse juurde, mida peetakse teatri esimest perioodi kokkuvõtvaks. Siin jõuti uute väljendusvahendite otsingul esmakordselt harmoonilise lavalise tervikuni.

Vene sümbolisti Innokenti Annenski bakhantlikku draamat "Kitaramängija Thamyras" (1909) polnud veel lavastatud — seda peeti koos teiste Annenski tragöödiatega ebalavaliseks. Autor arendas antiiksuuzee välja sümbolistliku idee kohaselt saatuse kõikvõimsust. Ta osutas süngelt piiridele, millest isegi erakordsete vaimuannetega inimene ei tohi üle astuda: seal valitsevad juba jumalad. Tekstis midagi muutmata paigutas Tairov rõhu ümber: väljakutse, mille Thamyras (Nikolai Tseretelli) jumalatele näkku heidab, oli tema jaoks tähtsam kui sellele järgnev karistus.

Kunstnik Aleksandra Ekster lõi lavastuse jaoks esmakordselt vene teatri ajaloos kubistliku dekoratsiooni. Ta "murdis" lavapõranda nii, et menaadide ja saatürite grupeerimiseks soodsad horisontaaltasandid laiusid kogu lava ulatuses. Publiku poole laskuvad astmed võimalusi senisest suuremaks lavaliseks dünaamikaks. Abstraktse vormi uhkest monoliitsusest võis aga eristada ka koonuseid-küpresse, kuupekaljurahne. Kostüümid kandsid teatavaid hellenismi koloriidi tunnuseid, kuid kitoonid, peplosed ja klamüüdid olid nii napid, et vaevalt katsid näitlejate kehi.

HANNO KOMPUS MOSKVA KAMMERTEATRIST

Kammerteatri sulgemisõhtu on ainus teatrietendus Moskva perioodist üldse, millest on olemas dokumentaalne tõestus, et Hanno Kompus seda nägi. Oma muljeid jagas ta nii erakirjas Konrad Mäele kui ka "Teatrikirjas" ajakirja "Naiste Töö ja Elu" lugejatele. Viimases avaldab ta ka üldisemaid mõtteid, mida Moskva Kammerteatri tegevus temas oli äranud. Kompus (nagu Tairovgi) oli veendunud, et kunsti eesmärk pole nähtava maailma tõetruu jäljendamine, vaid omaenda maailma loomine. Et inimese üks põhitunge on tung tegelikkust ümber kujundada, siis tuleb püüelda kunstilise töö poole, välisilma juhuslikkuse (kaose) asendamisele kunsti *logose*'ga.

Kuna Kammerteatri lavastustes oli uuenduslikul lavakujundusel alati tähtis osa, soodustas Kompuse lähenemist sellele teatrile kindlasti töö, et ta moodsat maalikunsti tundis ja hindas. Oma "Teatrikirjas" pühen-dab ta kujundusele rohkem tähelepanu kui ühelegi teisele lavastuse elemendile (kuigi Tairovile olid väga tähtsad ka stsenaarium, misanstseen, näitlejate liikumine ja kõne, heli-ja valguskujundus).

Sulgemisõhtul olid kavas "Figaro pulma" 5. vaatus, "Pierrette'i loori" 1. vaatus, "Kitaramängija Thamyrase" 2. vaatus ja "Sakuntala" jumalagajätmise stseen (mis omandas sümboolse tähenduse).

"Figaro pulma" lõppvaatuse juures räägib Kompus ainult Sudeikini "meeldivalt tagasihoidlikust" lavakujundusest ning sellele vastanduvatest julgelt karaktersest (muidugi "hää maitse ja lavalise takti piirides") grimmist ja kostüümidest. "Pierrette'i loori" puhul imetleb ta taas lava sisseseade, eriti selle värvivaliku ("punane lina ookerkollaste seinte vahel sünkisinise akna all") vastavust tegevusele. Kompus ei analüüsi üldiselt lavastust ega näitlejate mängu, pigem annab nähtust emotsionaalse reportaazi, nii et tunneme end nagu ise sel kurval ja ühtlasi pidulikul õhtul hämaras teatrisaalis istuvat. Ta tunnustab pantomiimi kui väljendusvahendi suutlikkust tundeid edasi anda, et "väärdi-vamalt [- -] igast sõnast võib kõnelda üks piinas teravaksnurgaks kokkupigistatud õlg".

Kompus vaimustub Eksteri kubistlikust kujundusest "Kitaramängija Thamyrasele" ja leiab, et selle lapidaarses lihtsuses peitub suur mõjujõud. Lava esindas Thamyrase kehastatud apolloonilist alget, moodustades kontrasti saatürite ja menaadide dionüüsilisele maailmale. Kompus püüab

väljendusvahendid — emotsioon, žest, hää — teevad näitlejast lava tõelise peremehe. Näitlejakunsti kohandamine uue, pöördu-matult esilekerkiva režiiteatri süsteemiga andis siin häid tulemusi: näitlejad elasid lavastaja, kunstniku ja helilooja loodud etenduse rütmis. Naisnäitlejatest valitses sel laval peaaegu jagamatult Koonen. Tema kangelannad, erinevalt tollases vene teatris valitsenud moest, ei vaevelnud närvilise rahutuse ega põletava kire käes, vaid mõjusid erandlikult terviklike natuuridena, meenutades “lihtsaid ja karme aegu”.

Kammerteatri esimeste hooaegade suuremateks õnnestumisteks olid John Synge'i "Üle Lääne Kangemees", Pedro Calderón de la Barca "Elu on unenägu", Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' "Figaro pulm" ja Edmond Rostand'i "Cyrano de Bergerac". Mõlemas viimati mainitus mängis peaosa üle kuuekümne aastane Marius Petipa (poeg), kes tõi rollilahendustesse uudeid eluvõitlustest väsimise ja haavatud südame noote.

Kompromisside hinnaga saavutatud olukorra paranemine võimaldas Tairovil 1916. aastal asuda lavastuse juurde, mida peetakse teatri esimest perioodi kokkuvõtvaks. Siin jõuti uute väljendusvahendite otsingul esmakordselt harmoonilise lavalise tervikuni.

Vene sümbolisti Innokenti Annenski bakhantlikku draamat "Kitaramängija Thamyras" (1909) polnud veel lavastatud — seda peeti koos teiste Annenski tragöödiatega ebalavaliseks. Autor arendas antiiksužee välja sümbolistliku idee kohaselt saatuse kõikvõimsust. Ta osutas süngelt piiridele, millest isegi erakordsete vaimuannetega inimene ei tohi üle astuda: seal valitsevad juba jumalad. Tekstis midagi muutmata paigutas Tairov rõhu ümber: väljakutse, mille Thamyras (Nikolai Tseretelli) jumalatele näkku heidab, oli tema jaoks tähtsam kui sellele järgnev karistus.

Kunstnik Aleksandra Ekster lõi lavastuse jaoks esmakordselt vene teatri ajaloos kubistliku dekoratsiooni. Ta "murdis" lavapõranda nii, et menaadide ja saatürite grupeerimiseks soodsad horisontaalsandid laiusid kogu lava ulatuses. Publiku poole laskuvad astmed võimalusi senisest suuremaks lavaliseks dünaamikaks. Abstraktse vormi uhkest monoliitsusest võis aga eristada ka koonuseid-küpresse, kuupekaljurahne. Kostüümid kandsid teatavaid hellenismi koloriidi tunnuseid, kuid kitoonid, peplosed ja klamüüdid olid nii napid, et vaevalt katsid näitlejate kehi.

HANNO KOMPUS MOSKVA KAMMERTEATRIST

Kammerteatri sulgemisõhtu on ainus teatrietendus Moskva perioodist üldse, millest on olemas dokumentaalne tõestus, et Hanno Kompus seda nägi. Oma muljeid jagas ta nii erakirjas Konrad Mäele kui ka "Teatrikirjas" ajakirja "Naiste Töö ja Elu" lugejatele. Viimases avaldab ta ka üldisemaid mõtteid, mida Moskva Kammerteatri tegevus temas oli äranud. Kompus (nagu Tairovgi) oli veendunud, et kunsti eesmärk pole nähtava maailma tõetruu jäljendamine, vaid omaenda maailma loomine. Et inimese üks põhitunge on tung tegelikkust ümber kujundada, siis tuleb püüelda kunstilise töö poole, välisilma juhuslikkuse (kaose) asendamisele kunsti *logose*'ga.

Kuna Kammerteatri lavastustes oli uuenduslikul lavakujundusel alati tähtis osa, soodustas Kompuse lähenemist sellele teatrile kindlasti töö, et ta moodsat maalikunsti tundis ja hindas. Oma "Teatrikirjas" pühen-dab ta kujundusele rohkem tähelepanu kui ühelegi teisele lavastuse elemendile (kuigi Tairovile olid väga tähtsad ka stsenaarium, misanstseen, näitlejate liikumine ja kõne, heli-ja valguskujundus).

Sulgemisõhtul olid kavas "Figaro pulma" 5. vaatus, "Pierrette'i loori" 1. vaatus, "Kitaramängija Thamyrase" 2. vaatus ja "Sakuntala" jumalagajätmise stseen (mis omandas sümboolse tähenduse).

"Figaro pulma" lõppvaatuse juures räägib Kompus ainult Sudeikini "meeldivalt tagasihoidlikust" lavakujundusest ning sellele vastanduvatest julgelt karaktersest (muidugi "hää maitse ja lavalise takti piirides") grimmist ja kostüümidest. "Pierrette'i loori" puhul imetleb ta taas lava sisseseade, eriti selle värvivaliku ("punane lina ookerkollaste seinte vahel sünkisinise akna all") vastavust tegevusele. Kompus ei analüüsi üldiselt lavastust ega näitlejate mängu, pigem annab nähtust emotsionaalse reportaazi, nii et tunneme end nagu ise sel kurval ja ühtlasi pidulikul õhtul hämaras teatrisaalis istuvat. Ta tunnustab pantomiimi kui väljendusvahendi suutlikkust tundeid edasi anda, et "väärdi-vamalt [- -] igast sõnast võib kõnelda üks piinas teravaksnurgaks kokkupigistatud õlg".

Kompus vaimustub Eksteri kubistlikust kujundusest "Kitaramängija Thamyrasele" ja leiab, et selle lapidaarses lihtsuses peitub suur mõjujõud. Lava esindas Thamyrase kehastatud apolloonilist alget, moodustades kontrasti saatürite ja menaadide dionüüsilisele maailmale. Kompus püüab



S. Sudeikini kostüümikavandid Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' "Figaro pulmale" Moskva Kammerteatrist.

kirjeldada ka Aleksander von Saltzmanni uut prožektorvalgustuse süsteemi, mis senist rambi- ja prostseeniumivalgustust asendades on ühtlasi ka lavakujunduslik element. Tegevuses köidab teda kõige rohkem kulminatsioon, kus võidujoovastusest erutunud Thamyras tõuseb üha kõrgemale, et trepi viimaselt astmelt oma uhke väljakutse muusale teele saata. Kompus kiidab küll Tseretelli välist kaju ("nagu Apollo ise kitharamängija pidulikus riides"), küll seda, kuidas ta mängis "erutust ja uhkust, ärevust ja tõrkust", küll näitleja puhast ja musikaalset kõnet. Katkend haaras teda hingeliselt sügavasti.

"Sakuntala" puhul pälvivad taas eraldi äramärkimist Pavel Kuznetsovi dekoratsioonid, mille "heledad, selged, puhtad värvid ja pehmed, ümarikud, nagu anduvad jooned isesugust transtsendentaalsust õhkuvad".

Kui Hanno Kompus oleks viibinud Moskva Kammerteatris ka ainult tollel õhtul, oleksid saadud muljed siiski olnud nii tugevad ja püsivad, et suutnuksid mõjutada tema edasist teatrinägemist üsna otsustavalt. See teater vastas tema esteetilistele ootustele ning isegi ületas neid, avas talle võimalusi, mille olemasolust ta varem teadlik polnud, pakkus ennekogematut kunstilist rahuldust.

Pärastine lavastaja on ka ise hiljem tunnistanud, et elu kõige suuremad teatrielamused on tal pärit Moskva Kammerteatrist.

HANNO KOMPUSE RÜTMIKA- JA TEATRIHARRASTUS

Arhitektuuristuudiumi kõrval tegi Hanno Kompus Moskvast kaasa Émile Jacques-Dalcroze'i rütmilise gümnaastika kursuse ühes erakonservatooriumis. Miks? Juba Riias oli ta jõudumööda viljelnud "hellase inimese-ideaali", st tegelnud nii keha kui hinge kaunistamisega, harrastades näitemängu ja muusikat ning korporandina vehklemiskunsti. Sõna "rütm" esineb Kompuse Moskva-perioodi kirjades ja artiklites tihti ning kunsti seisukohalt on see talle peaaegu sama oluline kui "stiil". 1916. aastal "Üliõpilaste Lehes" ilmunud segasevõitu kirjutises "Rütmi osa kasvatuses elule ja taidele" leiame peamiselt vürst Sergei Volkonski sellealaste seisukohade refereerimist, mis isiklikust praktilisest kogemusest tuge leidnud.

Põhiline rõhuasetus kaldub kehakeelele ja selle kultiveerimise vajalikkusele. Kompus kahetseb, et käsitööst ja koos sellega rütmilisest tegevusest võõrdunud tavaeurooplane on kehakeele järk-järgult unustanud. Žestikuleerimine seltskonnas ei kuulu "hea tooni" juurde. Isegi teatrilaval peetakse seda



S. Sudeikini kostüümikavandid Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' "Figaro pulmale" Moskva Kammerteatrist.

kirjeldada ka Aleksander von Saltzmanni uut prožektorvalgustuse süsteemi, mis senist rambi- ja prostseeniumivalgustust asendades on ühtlasi ka lavakujunduslik element. Tegevuses köidab teda kõige rohkem kulminatsioon, kus võidujoovastusest erutunud Thamyras tõuseb üha kõrgemale, et trepi viimaselt astmelt oma uhke väljakutse muusale teele saata. Kompus kiidab küll Tseretelli välist kaju ("nagu Apollo ise kitharamängija pidulikus riides"), küll seda, kuidas ta mängis "erutust ja uhkust, ärevust ja tõrkust", küll näitleja puhast ja musikaalset kõnet. Katkend haaras teda hingeliselt sügavasti.

"Sakuntala" puhul pälvivad taas eraldi äramärkimist Pavel Kuznetsovi dekoratsioonid, mille "heledad, selged, puhtad värvid ja pehmed, ümarikud, nagu anduvad jooned isesugust transtsendentaalsust õhkuvad".

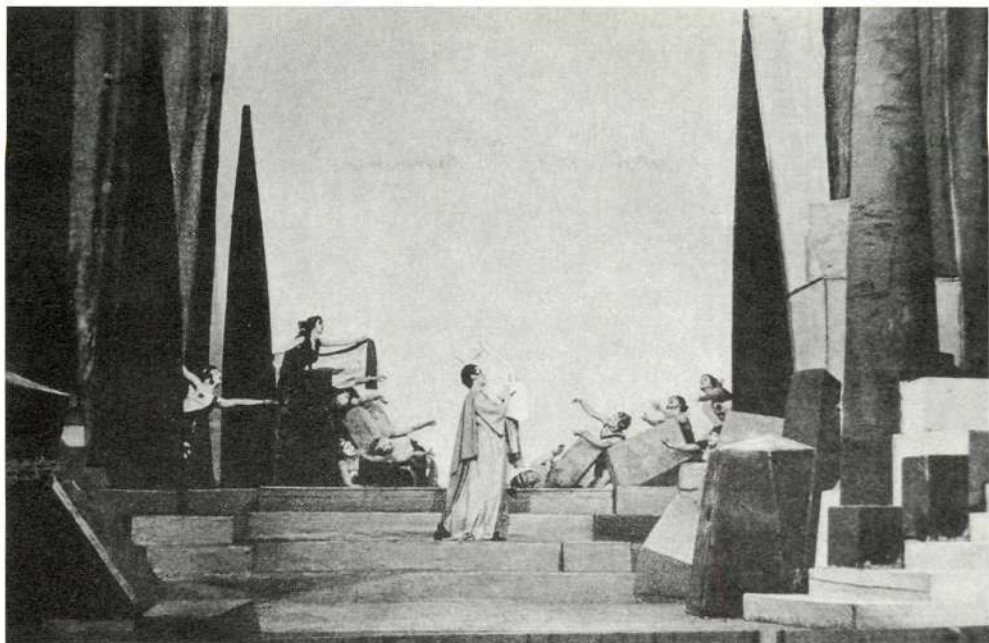
Kui Hanno Kompus oleks viibinud Moskva Kammerteatris ka ainult tollel õhtul, oleksid saadud muljed siiski olnud nii tugevad ja püsivad, et suutnuksid mõjutada tema edasist teatrinägemist üsna otsustavalt. See teater vastas tema esteetilistele ootustele ning isegi ületas neid, avas talle võimalusi, mille olemasolust ta varem teadlik polnud, pakkus ennekokematut kunstilist rahuldust.

Pärastine lavastaja on ka ise hiljem tunnistanud, et elu kõige suuremad teatrielamused on tal pärit Moskva Kammerteatrist.

HANNO KOMPUSE RÜTMIKA- JA TEATRIHARRASTUS

Arhitektuuristuudiumi kõrval tegi Hanno Kompus Moskvast kaasa Émile Jacques-Dalcroze'i rütmilise gümnaastika kursuse ühes erakonservatooriumis. Miks? Juba Riias oli ta jõudumööda viljelnud "hellase inimese-ideaali", st tegelnud nii keha kui hinge kaunistamisega, harrastades näitemängu ja muusikat ning korporandina vehklemiskunsti. Sõna "rütm" esineb Kompuse Moskva-perioodi kirjades ja artiklites tihti ning kunsti seisukohalt on see talle peaaegu sama oluline kui "stiil". 1916. aastal "Üliõpilaste Lehes" ilmunud segasevõitu kirjutises "Rütmi osa kasvatuses elule ja taidele" leiame peamiselt vürst Sergei Volkonski sellealaste seisukohtade refereerimist, mis isiklikust praktilisest kogemusest tuge leidnud.

Põhiline rõhuasetus kaldub kehakeelele ja selle kultiveerimise vajalikkusele. Kompus kahetseb, et käsitööst ja koos sellega rütmilisest tegevusest võõrdunud tavaeurooplane on kehakeele järk-järgult unustanud. Žestikuleerimine seltskonnas ei kuulu "hea tooni" juurde. Isegi teatrilaval peetakse seda



Innokenti Annenski bakhantlik draama "Kitaramängija Thamyras" Moskva Kammerteatris.

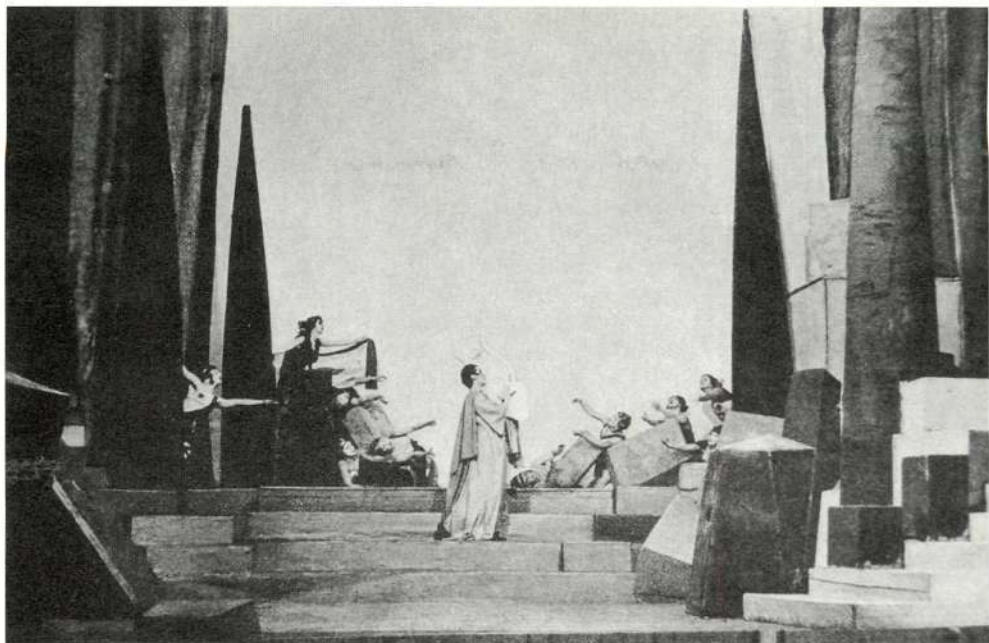
"teatraalseks" ja "väliseks", kuna näitleja liigutused peavad olema loomulikud, st jäljendama igapäeva elu žestitust. Jaques-Dalcroze'i õpetus rõhutab keha ja vaimu vastastikust mõju: "Tahetakse ajule rütmilist tegevust anda, siis peab ka lihastele rütmi nõutama" (É. Jacques-Dalcroze, "Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst", Basel, 1907, lk 27).

Oma harrastust põhjendab Hanno Kompus järgmiselt: "...rütmiline gümnaстика seab tahtmise, närvid ja lihased omavahel ligidasse läbikäimisse, harjutab kõiki kolme korraga ja ikka nende vastastikus vahekorras: [- -] hoiab ühekülgse, närve kulutava vaimutöö kahjulikest tagajärgedest sama hästi kui rekordihimulisest jämedast jõumehelikkusest: annab ühes tervisega peenust, toob ühes järjekindla närvide hügieeniga nende sihikindlat kultuuri." Peale selle, et nii omandatud hingelise tervise, lihaste painduvuse, harmoonilise maailmapildi ja vaimse vabaduse tulemusel tärkab inimeses elurõõm, optimism, arendab rütmika seost kujutluse ja teostuse vahel, nii et hoidutakse negatiivsetest kujutlustest, mille teostumist ei soovita.

Rütmikaharrastuse kasulikkust hilisemale teatritööle pole vist vaja rõhutada. Esimesi vilju kandis see juba Moskva päevil, mil Kompus professionaalsele lavale esinema sattus.

12. aprillil 1917 esietendus Moskva Draamateatris hispaania kirjaniku Jacinto Benavente komöödia "Elu pahupool", mille lavastus oli lahendatud *commedia dell'arte* stiilis (nagu oli teinud Tairov sama teose puhul 1911. aastal Nezlobini teatris Peterburis). Hanno Kompusel oli seal enda sõnul "minutiline ülesastumine" "capitani" de grotesk tantsus". Hooaja viimase uuslavastusena välja tulnud tükki mängiti seitse korda ja Kompus sai 5 rubla honorarigi. Peale selle kutsuti teda järgmisest sügisest maksuta õpilasena teatri stuudiosse. Kas ta sinna ka jõudis, pole kahjuks teada. Korporatsioonikaaslane Hans Saar, kelle andmetel käis Hanno Kompus Moskvas teatrikursustel ja isegi esines näidendites mõnes väikeses osas, võis ehk silmas pidada todasama rütmikakursust ja Draamateatri lavastust.

Ka isetegevusliku näitemänguga tegeles Hanno Kompus Moskvas väga innukalt. Täpsemad andmed on peoõhtust, mille korraldas "Vironia" koos Moskva Eesti Üliõpilaste Seltsiga Eesti Rahva Muuseumi maja ehitamise toetuseks. Kavas oli Hauptmanni "Kopranahka kasukas" (mida Kompus võis realkooli päevil "Vanemuises" Menningu lavastuses näinud olla), Kompus juhatas ja mängis ise kaasa. Kuid kõik ei õnnestunud nii, nagu oleks pidanud. Põhjusiks lühike ettevalmistusaeg, mitte kõige



Innokenti Annenski bakhantlik draama "Kitaramängija Thamyras" Moskva Kammerteatris.

"teatraalseks" ja "väliseks", kuna näitleja liigutused peavad olema loomulikud, st jäljendama igapäevaelu žestitust. Jaques-Dalcroze'i õpetus rõhutab keha ja vaimu vastastikust mõju: "Tahetakse ajule rütmilist tegevust anda, siis peab ka lihastele rütmi nõutama" (É. Jacques-Dalcroze, "Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst", Basel, 1907, lk 27).

Oma harrastust põhjendab Hanno Kompus järgmiselt: "...rütmiline gümnaстика seab tahtmise, närvid ja lihased omavahel ligidasse läbikäimisse, harjutab kõiki kolme korraga ja ikka nende vastastikus vahekorras: [- -] hoiab ühekülgse, närve kulutava vaimutöö kahjulikest tagajärgedest sama hästi kui rekordihimulisest jämedast jõumehelikkusest: annab ühes tervisega peenust, toob ühes järjekindla närvide hügieeniga nende sihikindlat kultuuri." Peale selle, et nii omandatud hingelise tervise, lihaste painduvuse, harmoonilise maailmapildi ja vaimse vabaduse tulemusel tärkab inimeses elurõõm, optimism, arendab rütmika seost kujutluse ja teostuse vahel, nii et hoidutakse negatiivsetest kujutlustest, mille teostumist ei soovita.

Rütmikaharrastuse kasulikkust hilisemale teatritööle pole vist vaja rõhutada. Esimesi vilju kandis see juba Moskva päevil, mil Kompus professionaalsele lavale esinema sattus.

12. aprillil 1917 esietendus Moskva Draamateatris hispaania kirjaniku Jacinto Benavente komöödia "Elu pahupool", mille lavastus oli lahendatud *commedia dell'arte* stiilis (nagu oli teinud Tairov sama teose puhul 1911. aastal Nezlobini teatris Peterburis). Hanno Kompusel oli seal enda sõnul "minutiline ülesastumine" "capitani" de grotesk tantsus". Hooaja viimase uuslavastusena välja tulnud tükki mängiti seitse korda ja Kompus sai 5 rubla honorarigi. Peale selle kutsuti teda järgmisest sügisest maksuta õpilasena teatri stuudiosse. Kas ta sinna ka jõudis, pole kahjuks teada. Korporatsioonikaaslane Hans Saar, kelle andmetel käis Hanno Kompus Moskvas teatrikursustel ja isegi esines näidendites mõnes väikeses osas, võis ehk silmas pidada todasama rütmikakursust ja Draamateatri lavastust.

Ka isetegevusliku näitemänguga tegeles Hanno Kompus Moskvas väga innukalt. Täpsemad andmed on peoõhtust, mille korraldas "Vironia" koos Moskva Eesti Üliõpilaste Seltsiga Eesti Rahva Muuseumi maja ehitamise toetuseks. Kavas oli Hauptmanni "Kopranahka kasukas" (mida Kompus võis realkooli päevil "Vanemuises" Menningu lavastuses näinud olla), Kompus juhatas ja mängis ise kaasa. Kuid kõik ei õnnestunud nii, nagu oleks pidanud. Põhjusiks lühike ettevalmistusaeg, mitte kõige

kohasemad näitlejad ja liiga väike näitelava. Sellest hoolimata resümeerib Kompus optimistlikult, et "senni Moskvas nii hääd eestikeelist näitemängu veel ei ole nähtud". Mis näidendisse puutub, siis polevat see sugugi teatripäranne: selle nali olevat literaarne ega pääsevat laval mõjule. See etendus veenis Kompust lõplikult, et "naturalism üleüldse ja näitelaval iseäranis kõige taidevastasem "kunstivool" on". (Hanno Kompuse kirjast Konrad Mäele 24. IV 1917.)

TEEL OMA TEATRI POOLE

Seni polnud Hanno Kompusele pähe tulnud pürgida professionaalseks teatritegijaks. Rohkem identifitseeris ta end kunstkriitiku elukutsega. Kuid tema vaated teatrilole olid Moskva perioodi lõpuks ise proovitu, nähtu ja loetu mõjul sedavõrd välja kujunenud, et 1919. aasta sügisel teatrikriitikasse tulles üllatas ta kohe oma asjatundlikkusega.

Hanno Kompuse kujunemine teatritegelaseks — algul kriitikuks, hiljem dramaturgiks ja lavastajaks — ei toimunud sirgjooneliselt. Paljud valikud tema elus sündisid sobiva juhuse, ootamatu pakkumise või lihtsalt asjaolude ühtelangemise tõttu. Sihikindlast teatritöö poole pürgimisest siin rääkida ei saa. Nii näiteks tundis ta käesolevas artiklis hõlmatud perioodil suurimat huvi hoopis kujutava kunsti ja kunstkriitika vastu, õpitav amet, arhitektuur, jäi nagu täiesti tagaplaanile. Laiale huvide ringile lisandus teadlik püüe end võimalikult mitmekülgseks arendada. Kõike kogutut aga oskas ta ära kasutada siis, kui talle 1920. aastal ootamatult ettepanek tehti "Estoniasse" tööle asuda.

ALLIKAD JA KIRJANDUS

Hanno Kompuse kiri Arne Mikule 15. I 1971. — A. Miku valduses.

Hanno Kompuse kirjad Konrad Mäele 28. I 1916 — 28. III 1917. — Eesti Kunstimuuseumi arhiiv.

Istoriija ruskogo dramatisšeskogo teatra (7. köide). — Moskva, 1987.

K o m p u s, Hanno. "Rütmi osa kasvatuses elule ja teidele". — H. Kompus, "Maailm on sündinud tantsust" (Eesti mõttelugu 11). Tartu, 1996, lk 11—30; vt ka "Üliõpilaste Leht" 1916, märts, nr 2, lk 34—43 ja august, nr 3/4, lk 73—84.

K o m p u s, Johannes. "Teatrikiri". — "Naiste Töö ja Elu", 1917, nr 5, lk 38—40 ja nr 7, lk 53—55.

Moskovski Hudožestvennoi Teatr (Album; 1. köide: 1898—1917). — Moskva, 1955.

S a a r, Hans. "Vironia Riias, Moskvas ja Tartus 1914—1920". — Vironia Aastaraamat nr 3. Toronto, 1972, lk 56—65.

T a i r o v, Aleksander. "Zapiski režissjora". — Moskva, 1921.

ANDRES LAASIK

KOOSTÖÖ VÕIMALIKKUSEST TEATRIS

Mõni aeg tagasi pakkus üks päeva-leht "köva sõna" pähe välja ühe tubli näitleja ütluse, et teatritöös pole demokraatia kohta. Justkui oleks teater oma loomult eriline kooslus, kus muu maailma reeglid ei kehti. Või siis, et seal kehtivad tulemuslikult reliktsede ühiskonnaformatsioonide organisatoorsed reeglid.

Teater institutsioonina on elu mudel. Elu laval taasloomise eesmärk paneb tööle väga mitmekülgse inimkoosluse, mille nimeks teater. Ühes tänapäeva teatrimajas on kõik eluks vajalik: rätsepad, tiserid, juuksurid. Teoreetiliselt saab teatrimajas elada enam-vähem täisväärtuslikku elu sealt väljumata.

Teatrikunsti tunnuseid on kollektiivsus. Teater on erandlik kunstiliik, kus teos valmib mitme inimese koostöö tulemusena. Kunstilist tegevust on alati seostatud üksikindiviidi vaba tahte avaldusega, tema alateadvuslike protsessidega. Teater on selles mõttes erand. Siin sõltub lõpptulemus kollektiivsest pingutusest.

Tänases eesti teatris kohtab lavastuste nõrku osi ja isegi diletantismi väga lihtsal põhjusel: ühe või teise tüki lavastaja on otsustanud peale lavastamise veel midagi ise ära teha, sest pole suutnud või tahtnud seda ala kellelegi teisele usaldada. Enam kui see on kombeks meie naabritel, tavatsevad eesti lavastajad millegipärast ise kirjutada teatritekste ja neid siis ise lavastada. Selle tulemusena nägime laval sel teatrihooajal Undi Lutsu-lavastuses lavastaja kirjutatud toimetamata-kärpimata teatriteksti, Priit Pedajase "Mao tees kalju peal" saab näha lavastaja enda tehtud nõrka dramatiseeringut, Linnateatri "Nooremas Eddas" ei ole autor ja lavastaja (Jaanus Rohumaa) teineteisele päris pihta saanud, kuigi on üks ja seesama isik.

Asi ei piirdu ainult kirjutamisega. Mati Unt armastab oma lavastuste juures ise ka lava kujundada, leppides omaenda igavate lahendustega. Tagatipuks armastavad lavastajad (Unt, Pedajas) veel ka muusikapartituuri kokku lõigata. Seda oludes, kus on saadaval maailmatasemel, teatrit hästi tundvad

kohasemad näitlejad ja liiga väike näitelava. Sellest hoolimata resümeerib Kompus optimistlikult, et "senni Moskvas nii hääd eestikeelist näitemängu veel ei ole nähtud". Mis näidendisse puutub, siis polevat see sugugi teatripäranne: selle nali olevat literaarne ega pääsevat laval mõjule. See etendus veenis Kompust lõplikult, et "naturalism üleüldse ja näitelaval iseäranis kõige taidevastasem "kunstivool" on". (Hanno Kompuse kirjast Konrad Mäele 24. IV 1917.)

TEEL OMA TEATRI POOLE

Seni polnud Hanno Kompusele pähe tulnud pürgida professionaalseks teatritegijaks. Rohkem identifitseeris ta end kunstkriitiku elukutsega. Kuid tema vaated teatritele olid Moskva perioodi lõpuks ise proovitu, nähtu ja loetu mõjul sedavõrd välja kujunenud, et 1919. aasta sügisel teatrikriitikasse tulles üllatas ta kohe oma asjatundlikkusega.

Hanno Kompuse kujunemine teatritegelaseks — algul kriitikuks, hiljem dramaturgiks ja lavastajaks — ei toimunud sirgjooneliselt. Paljud valikud tema elus sündisid sobiva juhuse, ootamatu pakkumise või lihtsalt asjaolude ühtelangemise tõttu. Sihikindlast teatritöö poole pürgimisest siin rääkida ei saa. Nii näiteks tundis ta käesolevas artiklis hõlmatud perioodil suurimat huvi hoopis kujutava kunsti ja kunstkriitika vastu, õpitav amet, arhitektuur, jäi nagu täiesti tagaplaanile. Laiale huvide ringile lisandus teadlik püüe end võimalikult mitmekülgseks arendada. Kõike kogutut aga oskas ta ära kasutada siis, kui talle 1920. aastal ootamatult ettepanek tehti "Estoniasse" tööle asuda.

ALLIKAD JA KIRJANDUS

Hanno Kompuse kiri Arne Mikule 15. I 1971. — A. Miku valduses.

Hanno Kompuse kirjad Konrad Mäele 28. I 1916 — 28. III 1917. — Eesti Kunstimuuseumi arhiiv.

Istoriija ruskogo dramatisšeskogo teatra (7. köide). — Moskva, 1987.

K o m p u s, Hanno. "Rütmi osa kasvatuses elule ja teidele". — H. Kompus, "Maailm on sündinud tantsust" (Eesti mõttelugu 11). Tartu, 1996, lk 11—30; vt ka "Üliõpilaste Leht" 1916, märts, nr 2, lk 34—43 ja august, nr 3/4, lk 73—84.

K o m p u s, Johannes. "Teatrikiri". — "Naiste Töö ja Elu", 1917, nr 5, lk 38—40 ja nr 7, lk 53—55.

Moskovski Hudožestvennoi Teatr (Album; 1. köide: 1898—1917). — Moskva, 1955.

S a a r, Hans. "Vironia Riias, Moskvas ja Tartus 1914—1920". — Vironia Aastaraamat nr 3. Toronto, 1972, lk 56—65.

T a i r o v, Aleksander. "Zapiski režissjora". — Moskva, 1921.

ANDRES LAASIK

KOOSTÖÖ VÕIMALIKKUSEST TEATRIS

Mõni aeg tagasi pakkus üks päeva-leht "köva sõna" pähe välja ühe tubli näitleja ütluse, et teatritöös pole demokraatia kohta. Justkui oleks teater oma loomult eriline kooslus, kus muu maailma reeglid ei kehti. Või siis, et seal kehtivad tulemuslikult reliktsede ühiskonnaformatsioonide organisatoorsed reeglid.

Teater institutsioonina on elu mudel. Elu laval taasloomise eesmärk paneb tööle väga mitmekülgse inimkoosluse, mille nimeks teater. Ühes tänapäeva teatrimajas on kõik eluks vajalik: rätsepad, tiserid, juuksurid. Teoreetiliselt saab teatrimajas elada enam-vähem täisväärtuslikku elu sealt väljumata.

Teatrikunsti tunnuseid on kollektiivsus. Teater on erandlik kunstiliik, kus teos valmib mitme inimese koostöö tulemusena. Kunstilist tegevust on alati seostatud üksikindiviidi vaba tahte avaldusega, tema alateadvuslike protsessidega. Teater on selles mõttes erand. Siin sõltub lõpptulemus kollektiivsest pingutusest.

Tänases eesti teatris kohtab lavastuste nõrku osi ja isegi diletantismi väga lihtsal põhjusel: ühe või teise tüki lavastaja on otsustanud peale lavastamise veel midagi ise ära teha, sest pole suutnud või tahtnud seda ala kellelegi teisele usaldada. Enam kui see on kombeks meie naabritel, tavatsevad eesti lavastajad millegipärast ise kirjutada teatritekste ja neid siis ise lavastada. Selle tulemusena nägime laval sel teatrihooajal Undi Lutsu-lavastuses lavastaja kirjutatud toimetamata-kärpimata teatriteksti, Priit Pedajase "Mao tees kalju peal" saab näha lavastaja enda tehtud nõrka dramatiseeringut, Linnateatri "Nooremas Eddas" ei ole autor ja lavastaja (Jaanus Rohumaa) teineteisele päris pihta saanud, kuigi on üks ja seesama isik.

Asi ei piirdu ainult kirjutamisega. Mati Unt armastab oma lavastuste juures ise ka lava kujundada, leppides omaenda igavate lahendustega. Tagatipuks armastavad lavastajad (Unt, Pedajas) veel ka muusikapartituuri kokku lõigata. Seda oludes, kus on saadaval maailmatasemel, teatrit hästi tundvad

heliloojaid (Erkki Sven Tüür, Lepo Sumera, Rauno Remme).

Sellist mitme tooli peal istumise pattu võib leida eesti teatris lavastajate puhul, keda peame oma ala paremateks. Kuigi mitte kõiki parimaid ei saa ka selles süüdistada.

Muidugi on lubamatu vaidlustada lavastaja loojaõigust kirjutada näitemänge, kujundada lava, kirjutada ja koostada lavastuse helipartituuri. Vaba maa, loomulikult on see õigus olemas. Ja seda ka oma lavastuses. Ja kui läheb hästi, siis on ju vaatajal ja kriitikulgi heameel tõdeda, et näe, missugune jõuline renessanslik loojanatuur, paneb nagu Michelangelo mitmel alal korraga. Paraku ei lähe kõik alati laitmatult ja siis on õigus küsida — milles on asi. Kas on tegu võimalusega ebaõnnestuda, mis on ju kunstis alati olemas, või tuleb nähtusele otsida mõni tõsisem süüdistus? Ja asi ei ole sugugi ainult huvide konfliktis, et lavastaja on endalt tööd tellides samal ajal tööandja ja töövõtja. Siin tulevad mängu kunstiprotsessiga seotud võidud ja kaotused.

Teater on organisatsioon kahes mõttes. Iga teatrikunsti teost, lavastust, on võimalik vaadelda kui kunstilist uurimust ühest konkreetsest organisatsioonist, kus jälgendatakse teatud indiviidide või gruppide käitumist. Samal ajal on teater ise loominguiline kollektiiv, organisatsioon, mis on olemas iga konkreetse lavastuse valmimiseks.

Ka teatrikunsti ajalugu saab vaadelda kui teatriorganisatsioonide ajalugu. Näitleja eristumine koorist, teise näitleja lisanummine, kunstnike, lavastajate, valgustajate professioni väljakujunemine — see kõik räägib järjest keerulisemaks muutuvast organisatsioonist. Lavastajakutse sündides langes lavastajale ka kohustus organiseerida eri loojate loomingut ühtseks tervikuks. Loomulikult lavastatakse ka tänapäeval "Kuningas Oidipust", kuid täna on võimatu teha seda nii, nagu tehti selle esmaettekandel.

Teater organisatsioonina on teatud etappidel olnud innovatiivset tüüpi inimkoosulus. Teatris on loodud eksperimentaalseid inimkooslusi, mis on oma aja edumeelseimad. Kui vaadelda käesoleva sajandi režiiteatri tekke aegset teatriorganisatsiooni, siis on see oma ajas edumeelne just organisatsiooni poolest, mille analooge ühiskonnas võis kohata selle hilisematel ajalooetappidel.

Siit võib püstitada hüpoteesi, et teatri üks ühiskondlik funktsioon on eksperimentaalsete organisatsioonide ja inimkoosluste tekitamine ja rakendamine teatritegevuses. Teatritöökäes vajalik organisatsioon peab olema oma ajas edumeelne. Analüüsimeks oma aja organisatsioonilist toimet tuleb appi võtta juba

"järgmise põlvkonna" organisatsiooniline mudel, toime ja inimkvaliteet.

Kui suur prantsuse näitleja François-Joseph Talma suutis XIX sajandi alguse Prantsusmaal rääkida vabadusest Napoleoni julguse ja žestiga, siis sai ta suureks, eepohhi iseloomustavaks ja kokku võtvaks teatrimehiks. Tema näitlejaanne kujundas ka selle murrangulise aja lavaloomingu. Mida peaks suutma tänase eesti teatri näitleja, lavastaja?

Ilmne on see, et nüüdisaja eesti teatris on vajaka demokraatiast. Mitte koosolekute mokalaada demokraatiast, vaid koostöö ja solidaarsuse mõttemallist, kus austatakse struktuuri loovat kompetentsust, usaldatakse kolleegeja kaasautoreid. Ja lavastaja ülesanne peaks ju olema leida ühe eesmärgi saavutamiseks võimalikult palju erinevaid isiksusi. Kui tänapäeva maailm väärtustab loovat koostööd ja avatust, siis miks ei peaks seda tegema teater.

Pahatihti on tunne, et riigiteatrid on oma mentaliteedilt endiselt kinni vanas ajas. Eesti NSVd ei ole varsti enam kümme aastat, aga oma kunagisele opositsioonilisusele pole leitud siinamaani vastet. Opositsioonilisusest on tihtipeale saanud sektantlus. Ka dissidendid said sovetiajal ajupesu osaliseks. Millest tuleb usalduse puudus teatris? On see jäänuk ajast, mil teater oli vaikiva vastupanu kants? Kui see on nii, mis siis aitab? Võib-olla noored inimesed, kes ei oska süsteemi karta ja umbusaldada? Aga millal jõuavad eesti teatrisse vabas ühiskonnas kasvanud vabad inimesed ja kas selliseid on üldse päriselus olemas?

Mida hakkavad tegema vanad, praegused tipplavastajad, kes tahavad endiselt endale kirjutada, kujundada jne? Teevad seda edasi. Ja neil võib minna hästi. Tadeusz Kantor ju kirjutas, kujundas, lavastas, ja tegi seda hästi. Ka Skandinaaviamaade teatriguru Ralf Långbacka on kirjutanud näitemänge, mida on ise lavastanud. Küllap leiab näiteid mujaltki. Aga kui on reegel, on alati olemas ka erandid. Ka jalgratast ei ole keelatud ühelgi inimesel uuesti leiutada. Ja leiutamise rõõm on kindlasti suur.

heliloojaid (Erkki Sven Tüür, Lepo Sumera, Rauno Remme).

Sellist mitme tooli peal istumise pattu võib leida eesti teatris lavastajate puhul, keda peame oma ala paremateks. Kuigi mitte kõiki parimaid ei saa ka selles süüdistada.

Muidugi on lubamatu vaidlustada lavastaja loojaõigust kirjutada näitemänge, kujundada lava, kirjutada ja koostada lavastuse helipartituuri. Vaba maa, loomulikult on see õigus olemas. Ja seda ka oma lavastuses. Ja kui läheb hästi, siis on ju vaatajal ja kriitikulgi heameel tõdeda, et näe, missugune jõuline renessanslik loojanatuur, paneb nagu Michelangelo mitmel alal korraga. Paraku ei lähe kõik alati laitmatult ja siis on õigus küsida — milles on asi. Kas on tegu võimalusega ebaõnnestuda, mis on ju kunstis alati olemas, või tuleb nähtusele otsida mõni tõsisem süüdistus? Ja asi ei ole sugugi ainult huvide konfliktis, et lavastaja on endalt tööd tellides samal ajal tööandja ja töövõtja. Siin tulevad mängu kunstiprotsessiga seotud võidud ja kaotused.

Teater on organisatsioon kahes mõttes. Iga teatrikunsti teost, lavastust, on võimalik vaadelda kui kunstilist uurimust ühest konkreetsest organisatsioonist, kus jälgendatakse teatud indiviidide või gruppide käitumist. Samal ajal on teater ise loominguiline kollektiiv, organisatsioon, mis on olemas iga konkreetse lavastuse valmimiseks.

Ka teatrikunsti ajalugu saab vaadelda kui teatriorganisatsioonide ajalugu. Näitleja eristumine koorist, teise näitleja lisanummine, kunstnike, lavastajate, valgustajate professioni väljakujunemine — see kõik räägib järjest keerulisemaks muutuvast organisatsioonist. Lavastajakutse sündides langes lavastajale ka kohustus organiseerida eri loojate loomingut ühtseks tervikuks. Loomulikult lavastatakse ka tänapäeval "Kuningas Oidipust", kuid täna on võimatu teha seda nii, nagu tehti selle esmaettekandel.

Teater organisatsioonina on teatud etappidel olnud innovatiivset tüüpi inimkoosulus. Teatris on loodud eksperimentaalseid inimkooslusi, mis on oma aja edumeelseimad. Kui vaadelda käesoleva sajandi režiiteatri tekke aegset teatriorganisatsiooni, siis on see oma ajas edumeelne just organisatsiooni poolest, mille analooge ühiskonnas võis kohata selle hilisematel ajalooetappidel.

Siit võib püstitada hüpoteesi, et teatri üks ühiskondlik funktsioon on eksperimentaalsete organisatsioonide ja inimkoosluste tekitamine ja rakendamine teatritegevuses. Teatritöökäes vajalik organisatsioon peab olema oma ajas edumeelne. Analüüsivaks oma aja organisatsioonilist toimet tuleb appi võtta juba

"järgmise põlvkonna" organisatsiooniline mudel, toime ja inimkvaliteet.

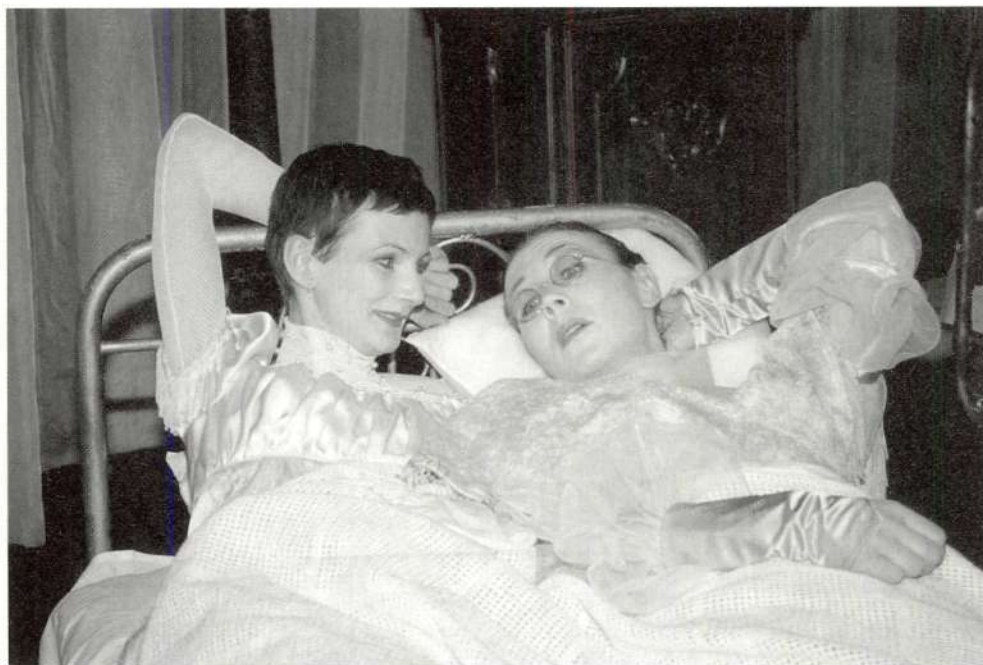
Kui suur prantsuse näitleja François-Joseph Talma suutis XIX sajandi alguse Prantsusmaal rääkida vabadusest Napoleoni julguse ja žestiga, siis sai ta suureks, eepohhi iseloomustavaks ja kokku võtvaks teatrimehiks. Tema näitlejaanne kujundas ka selle murrangulise aja lavaloomingu. Mida peaks suutma tänase eesti teatri näitleja, lavastaja?

Ilmne on see, et nüüdisaja eesti teatris on vajaka demokraatiast. Mitte koosolekute mokalaada demokraatiast, vaid koostöö ja solidaarsuse mõttemallist, kus austatakse struktuuri loovat kompetentsust, usaldatakse kolleegeja kaasautoreid. Ja lavastaja ülesanne peaks ju olema leida ühe eesmärgi saavutamiseks võimalikult palju erinevaid isiksusi. Kui tänapäeva maailm väärtustab loovat koostööd ja avatust, siis miks ei peaks seda tegema teater.

Pahatihti on tunne, et riigiteatrid on oma mentaliteedilt endiselt kinni vanas ajas. Eesti NSVd ei ole varsti enam kümme aastat, aga oma kunagisele opositsioonilisusele pole leitud siinamaani vastet. Opositsioonilisusest on tihtipeale saanud sektantlus. Ka dissidendid said sovetiajal ajupesu osaliseks. Millest tuleb usalduse puudus teatris? On see jäänuk ajast, mil teater oli vaikiva vastupanu kants? Kui see on nii, mis siis aitab? Võib-olla noored inimesed, kes ei oska süsteemi karta ja umbusaldada? Aga millal jõuavad eesti teatrisse vabas ühiskonnas kasvanud vabad inimesed ja kas selliseid on üldse päriselus olemas?

Mida hakkavad tegema vanad, praegused tipplavastajad, kes tahavad endiselt endale kirjutada, kujundada jne? Teevad seda edasi. Ja neil võib minna hästi. Tadeusz Kantor ju kirjutas, kujundas, lavastas, ja tegi seda hästi. Ka Skandinaaviamaade teatriguru Ralf Långbacka on kirjutanud näitemänge, mida on ise lavastanud. Küllap leiab näiteid mujaltki. Aga kui on reegel, on alati olemas ka erandid. Ka jalgratast ei ole keelatud ühelgi inimesel uuesti leiutada. Ja leiutamise rõõm on kindlasti suur.

KOLM ÕDE (INGLISE MOODI) JA BYRON



S. Schneider, "Õdede Brontëde ööd" (lavastaja Tiit Palu). Teater "Vanemuine".
Anne — Kristel Leesmend, Emily — Külliki Saldre.

Susanne Schneider. "Õdede Brontëde ööd".
Draama ühes vaatuses. Tõlkinud Helgi
Loik

Luuletused tõlkinud Minni Nurme ja
Urmas Tõnisson

Lavastaja: Tiit Palu

Kunstnik: Ene-Liis Semper

Muusikakujundaja: Toomas Lunge

Valguskunstnik: Andres Sarv

Osades: Külliki Saldre, Liina Tennosaar,

Kristel Leesmend ja Rain Simmul

Esietendus 7. jaanuaril 1999 "Vanemuise"
väikeses majas

Pealkiri ütleb, et tegemist võiks olla eluloonäidendiga. Pealkiri ei valeta. Samal ajal kahaneb etenduse jooksul järjest eluloolisuse, dokumentaalelulise lähtekoha tähendus. Muidugi on see suuresti vaataja hoiakust ja suhtumisest. Iseenda kogemust analüüsida püüdes sain küll aru, et midagi niisugust minuga, ja mitte üksnes minuga, toimus. Dokumentaalsus, teadmine, et vaatajate ees olijatel on kuskil minevikus lihast ja verest prototüübid olnud, ei kao seejuures vaataja teadvusest kuhugi, selle virgutav ja intrigeeriv mõju püsib. Samal ajal saab publik järjest mõjuvamaid impulsse, millest on etenduse sündimine saalis — see, millest Grotowski kõneles kui vaataja kujutluses toimuvast montaažist. Etenduse see tasand

KOLM ÕDE (INGLISE MOODI) JA BYRON



S. Schneider, "Õdede Brontëde ööd" (lavastaja Tiit Palu). Teater "Vanemuine".
Anne — Kristel Leesmend, Emily — Külliki Saldre.

Susanne Schneider. "Õdede Brontëde ööd".
Draama ühes vaatuses. Tõlkinud Helgi
Loik

Luuletused tõlkinud Minni Nurme ja
Urmas Tõnisson

Lavastaja: Tiit Palu

Kunstnik: Ene-Liis Semper

Muusikakujundaja: Toomas Lunge

Valguskunstnik: Andres Sarv

Osades: Külliki Saldre, Liina Tennosaar,

Kristel Leesmend ja Rain Simmul

Esietendus 7. jaanuaril 1999 "Vanemuise"
väikeses majas

Pealkiri ütleb, et tegemist võiks olla eluloonäidendiga. Pealkiri ei valeta. Samal ajal kahaneb etenduse jooksul järjest eluloolisuse, dokumentaalelulise lähtekoha tähendus. Muidugi on see suuresti vaataja hoiakust ja suhtumisest. Iseenda kogemust analüüsida püüdes sain küll aru, et midagi niisugust minuga, ja mitte üksnes minuga, toimus. Dokumentaalsus, teadmine, et vaatajate ees olijatel on kuskil minevikus lihast ja verest prototüübid olnud, ei kao seejuures vaataja teadvusest kuhugi, selle virgutav ja intrigeeriv mõju püsib. Samal ajal saab publik järjest mõjuvamaid impulsse, millest on etenduse sündimine saalis — see, millest Grotowski kõneles kui vaataja kujutluses toimuvast montaažist. Etenduse see tasand

muutub intensiivseks, nii et ei ole enam eriti oluline, et laval on nimelt kirjanikuna meilegi tuntud õed ning et paaril korral Charlotte'i kujutluses ilmuv mees on Byron.

On see kammernäidend ja -lavastus? Nii võib küsida küll: ainult neli rolli (neist kolm peategelased) ning üksnes kaheksakümmend minutit algusest lõpuni. Ja ikkagi ütleb tervi-

siin kui seal on kolm noort naist oma eluga ummikus ning mitte ajutiselt, vaid kuidagi totaalselt ja peaaegu et eksistentsiaalselt. Aga ikkagi oleks niisugune kõrvutamine otsitud ja kistud. Hoopis tähenduslikum tundub, et Schneideri näidendis kujutatud inimeste elu on draama — mitte žanriliselt, vaid nimelt tšehhovlikus võtmes. Mis tähendab vastamisi-



“Õdede Brontëde õöd”.
Charlotte — Liina Tennosaar.
Anu Matkuri fotod

kut, kogumuljet silmas pidav kogemus, et kammerlikkuse mõiste seekord ei sobi. Sisuline mastaap on teine. Argised seigad ja argine keel — peaaegu argine —, aga mingil hetkel ütleb vaataja sisetunne, et olustikulisus ei loe, et tegelikult on laval inimese elu, eluvõitlus. On tekkinud kontekst ja tähendus. Õdede põhiprobleemid on ühised ning kuna nad omavahel inimestena nii selgesti erinevad, muutub kolmes etenduse jooksul omakorda võimendavaks jõuks.

Kolmest õest lähtuval Tšehhovi-paralleelil ei olnud vähemasti minu jaoks esialgu konkreetset sisu. Lavastuse korduval vaatamisel see sisu tekkis ja hakkas kasvama. Mitte sellel alusel, mida tavaliselt allusioonideks nimetatakse. Võiks ju pikalt seletada, kui ühesugused on suure venelase ja tundmatu sakslase näidendites kujutatud olukord: nii

olekut paratamatusega, mida olukorrad ja inimese loomus üksnes kas leevendada aitavad või veelgi teravdavad. Seda ei saa kohe ära tunda, sest tšehhovlikust poeetikast jääb Schneideri näidend kaugele. Küll on ka Schneideri kujutatud naised kaotajad — aga seejuures väärikad kaotajad. Mitte niivõrd seepärast, et teame neist jäänud ilukirjanduslikku loomingut, mida väärtustab läbi aegade ulatuv tunnus. Olulisim on kindlasti, millest vaatajatena, etenduse osalistena, osa saame; mida näeme, kuuleme ja kogeme: nad on elavad, nad on loomulikud, nad on ilusad inimesed.

Niisiis on **Tiit Palu** valinud õige näidendi — mõtlen seda, et tal on olnud huvitav sellega töötada. Tiheduse ja mahutavuse kõrval võib selle iseloomulikuks vooruseks pidada ka mitmetasandilisust. Kujutlusmän-

muutub intensiivseks, nii et ei ole enam eriti oluline, et laval on nimelt kirjanikuna meilegi tuntud õed ning et paaril korral Charlotte'i kujutluses ilmuv mees on Byron.

On see kammernäidend ja -lavastus? Nii võib küsida küll: ainult neli rolli (neist kolm peategelased) ning üksnes kaheksakümmend minutit algusest lõpuni. Ja ikkagi ütleb tervi-

siin kui seal on kolm noort naist oma eluga ummikus ning mitte ajutiselt, vaid kuidagi totaalselt ja peaaegu et eksistentsiaalselt. Aga ikkagi oleks niisugune kõrvutamine otsitud ja kistud. Hoopis tähenduslikum tundub, et Schneideri näidendis kujutatud inimeste elu on draama — mitte žanriliselt, vaid nimelt tšehhovlikus võtmes. Mis tähendab vastamisi-



“Õdede Brontëde õöd”.
Charlotte — Liina Tennosaar.
Anu Matkuri fotod

kut, kogumuljet silmas pidav kogemus, et kammerlikkuse mõiste seekord ei sobi. Sisuline mastaap on teine. Argised seigad ja argine keel — peaaegu argine —, aga mingil hetkel ütleb vaataja sisetunne, et olustikulisus ei loe, et tegelikult on laval inimese elu, eluvõitlus. On tekkinud kontekst ja tähendus. Õdede põhiprobleemid on ühised ning kuna nad omavahel inimestena nii selgesti erinevad, muutub kolmes etenduse jooksul omakorda võimendavaks jõuks.

Kolmest õest lähtuval Tšehhovi-paralleelil ei olnud vähemasti minu jaoks esialgu konkreetset sisu. Lavastuse korduval vaatamisel see sisu tekkis ja hakkas kasvama. Mitte sellel alusel, mida tavaliselt allusioonideks nimetatakse. Võiks ju pikalt seletada, kui ühesugused on suure venelase ja tundmatu sakslase näidendites kujutatud olukord: nii

olekut paratamatusega, mida olukorrad ja inimese loomus üksnes kas leevendada aitavad või veelgi teravdavad. Seda ei saa kohe ära tunda, sest tšehhovlikust poeetikast jääb Schneideri näidend kaugele. Küll on ka Schneideri kujutatud naised kaotajad — aga seejuures väärikad kaotajad. Mitte niivõrd seepärast, et teame neist jäänud ilukirjanduslikku loomingut, mida väärtustab läbi aegade ulatuv tunnus. Olulisim on kindlasti, millest vaatajatena, etenduse osalistena, osa saame; mida näeme, kuuleme ja kogeme: nad on elavad, nad on loomulikud, nad on ilusad inimesed.

Niisiis on **Tiit Palu** valinud õige näidendi — mõtlen seda, et tal on olnud huvitav sellega töötada. Tiheduse ja mahutavuse kõrval võib selle iseloomulikuks vooruseks pidada ka mitmetasandilisust. Kujutlusmän-

gu ja juurdemõtlemise osa ei piirdu kaugeltki Charlotte'i ja Byroni kokkusaamisega (Byron oli näidendis kujutatud "ajaloolises ajas" juba surnud). Reaalsuse ja unistuse dualism, kohal ja eemaloleku samaaegsus läbib tervet lavastust. Ja mitte mingite lavastuslike "võetena", vaid just näitlemise stiili, näitlejatöö täpse intensiivsuse kaudu. Kahetiolek sünnitab atmosfääri, lavaelu lakkab olemast argielu.

Lavastaja õnnestumiseks jääb ka ansambli kokkupanek (mille tähendusest ei saa mööda ka tema eelmise lavastuse, "Kolmekesi kahevahel", puhul). On ju tegemist projektprintsibiiga. Koos mängivad **Külliki Saldre** "Vanemuisest", **Liina Tennosaar** "Vanalinnastuudiost" ning vabanaitleja **Kristel Leesmend**. Väärtustub ansambel, väärtustuvad õdede rollid omaette. Rollid on võrdjõulised ning samal ajal rikkalikult individuaalsed. Palju avameelset dialoogi, ilma et oleks märgata või oskaks karta ammendumist. Pilt on külluslik, aga on tunda ka selle varjatuks jäävat poolt või osa ning see intrigeerib. Kordusvaatamisel hakkas toetavas tähenduses kaasa mängima iga näitleja rollislepp: Tennosaar "Epp Pillarpardis", Saldre "Vihmameistris", Leesmend "Härä Punttilas" jne. Kogumulje lavastusest on nii terviklik, et võimatu kedagi esile tõsta.

Rain Simmuli Byron on, nagu juba öeldud, kujutuslik ja virtuaalne. Näitleja kasutab niisuguses lähtekohas peituvaid võimalusi julgelt ja meisterlikult stiliseerides.

Arvustuse pealkirjas nimetatud "inglise moodi" ei ole kokkuvõttes iseenesest nii oluline, nagu sellest esiletõstmisest järeldada võib. Kordumatult isikulised rollid lubavad julgelt üldistada, retušeerida aja ja koha konkreetsust inimestes. Küll on lokaalne ja konkretiseeriv lavapilt, selles domineeriv romantiliselt häälestatud kujutus võimsast loodusest. Üsna tingliku, üksnes madalate kardinatega markeeritud toa taustal täidab lava byronlik nõmm oma muutlikus valguse- ja värvimängus, sünge ja romantiline, meeliülendav ja ka lihtsalt ilus. Kõrge kuu mägismaa kohal. Midagi niisugust oleksin nagu viimati lapsepõlves postkaartidel näinud? Aga see ei ole hoopiski laitmiseks ega kahtluste tekitamiseks öeldud. Lavapilt on seekord tõepoolest osa lavastusest — ning kindlasti mõjujõuline osa. Sedasama tuleb öelda ka muusikakujunduse kohta.

Näidend ei ütle ette, kuidas lahendada tegevuskohtade probleemi — stseenid toas, stseenid nõmmel. Tundub küll, et selleski asjas on leitud üsna optimaalne variant. Ruumi markeeriv liigendamine nagu siin ei ole tänapäeva teatris probleem. Suuresti just tänu kordaläinud ruumikäsitlusele laabub ka piltide montaaž sujuvalt.

P.S. Arvustus sai positiivne ja vanamoeline, aga need on seigad, mille pärast kirjutaja ei muretse. Oli võimalik oma esimest muljet kontrollida ja järelkontrollida. Kõik oli õige, lavastus laskis end tõrkumata ka korduvalt vaadata.

gu ja juurdemõtlemise osa ei piirdu kaugeltki Charlotte'i ja Byroni kokkusaamisega (Byron oli näidendis kujutatud "ajaloolises ajas" juba surnud). Reaalsuse ja unistuse dualism, kohal ja eemaloleku samaaegsus läbib tervet lavastust. Ja mitte mingite lavastuslike "võetena", vaid just näitlemise stiili, näitlejatöö täpse intensiivsuse kaudu. Kahetiolek sünnitab atmosfääri, lavaelu lakkab olemast argielu.

Lavastaja õnnestumiseks jääb ka ansambli kokkupanek (mille tähendusest ei saa mööda ka tema eelmise lavastuse, "Kolmekesi kahevahel", puhul). On ju tegemist projektprintsibiiga. Koos mängivad **Külliki Saldre** "Vanemuisest", **Liina Tennosaar** "Vanalinnastuudiost" ning vabanaäitleja **Kristel Leesmend**. Väärtustub ansambel, väärtustuvad õdede rollid omaette. Rollid on võrdjõulised ning samal ajal rikkalikult individuaalsed. Palju avameelset dialoogi, ilma et oleks märgata või oskaks karta ammendumist. Pilt on külluslik, aga on tunda ka selle varjatuks jäävat poolt või osa ning see intrigeerib. Kordusvaatamisel hakkas toetavas tähenduses kaasa mängima iga näitleja rollislepp: Tennosaar "Epp Pillarpardis", Saldre "Vihmameistris", Leesmend "Härä Punttilas" jne. Kogumulje lavastusest on nii terviklik, et võimatu kedagi esile tõsta.

Rain Simmuli Byron on, nagu juba öeldud, kujutuslik ja virtuaalne. Näitleja kasutab niisuguses lähtekohas peituvaid võimalusi julgelt ja meisterlikult stiliseerides.

Arvustuse pealkirjas nimetatud "inglise moodi" ei ole kokkuvõttes iseenesest nii oluline, nagu sellest esiletõstmisest järeldada võib. Kordumatult isikulised rollid lubavad julgelt üldistada, retušeerida aja ja koha konkreetsust inimestes. Küll on lokaalne ja konkretiseeriv lavapilt, selles domineeriv romantiliselt häälestatud kujutus võimsast loodusest. Üsna tingliku, üksnes madalate kardinatega markeeritud toa taustal täidab lava byronlik nõmm oma muutlikus valguse- ja värvimängus, sünge ja romantiline, meeliülendav ja ka lihtsalt ilus. Kõrge kuu mägismaa kohal. Midagi niisugust oleksin nagu viimati lapsepõlves postkaartidel näinud? Aga see ei ole hoopiski laitmiseks ega kahtluste tekitamiseks öeldud. Lavapilt on seekord tõepoolest osa lavastusest — ning kindlasti mõjujõuline osa. Sedasama tuleb öelda ka muusikakujunduse kohta.

Näidend ei ütle ette, kuidas lahendada tegevuskohtade probleemi — stseenid toas, stseenid nõmmel. Tundub küll, et selleski asjas on leitud üsna optimaalne variant. Ruumi markeeriv liigendamine nagu siin ei ole tänapäeva teatris probleem. Suuresti just tänu kordaläinud ruumikäsitlusele laabub ka piltide montaaž sujuvalt.

P.S. Arvustus sai positiivne ja vanamoeline, aga need on seigad, mille pärast kirjutaja ei muretse. Oli võimalik oma esimest muljet kontrollida ja järelkontrollida. Kõik oli õige, lavastus laskis end tõrkumata ka korduvalt vaadata.

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

ARNUKIIR JA BUTTERFLY

Kujutlusi Taavi Eelmaast ja Mait Malmstenist



Ch. Dickens/D. Edgar,
"Nicholas Nickleby elu ja seiklused", 1997.
Nicholas Nickleby — Mait Malmsten,
Smike — Taavi Eelmaa.

Kujutluskaader näitleja Taavi Eelmaast on viirastuslik. Ta mõjub kui "haavatud lind": kael õieli, lõug püsti, pilk kompab õhku, käed kohe-kohe muundumas tiibadeks, hapras kehas lennuihk, liigutused veidralt kiivas, žestid murduvad. Üks Taavi Eelmaa koolilõpurolle oli soldat Woyzeck (Georg Büchneri "Woyzeck", lavastaja Peeter Raudsepp, 1996 — 17. lend). Mällu jäi tuikama Woyzecki hulluv, lõputult korduv vaikne hõige naisele, kelle ta oli tapnud: "Lähme koju! Lähme koju! Lähme koju!"... Kus on see kodu?

*

Näitleja Mait Malmstenit unenäo-clipile ei püüa. Kui kujutleda ta vanaaegsemale päevapildile? Seal ta viivuks seisatab, pilk valvas, naeratuses võluv kohmetusehelk. Laiutab siis vabandavalt käsi ja astub pildilt välja, pillates üle öla mõistatusliku eneseiroonilise repliigi. Üks Mait Malmsteni koolilõpurolle oli alampolkovnik Veršinin (Anton Tšehhovi "Kolm öde", lavastaja Priit Pedajas, 1993 — 16. lend). Mäletan tema häälekõla lauses: "Meil ei ole õnne ega tulegi, me ainult ihaldame õnne."

Oskar Luts / Mati Unt, "Täna õhta kell kuus viskame lutsu". Lavastaja Mati Unt.

Arnu — Mait Malmsten.

Kiir — Taavi Eelmaa.

Detsember 1998 — veebruar 1999.

Mati Unt pani oma Lutsu-näidendile vaimuka alapealkirja "Arnukiir ja Tootsilible". Tean, on meelevaldne kiskuda välja "arnukiir" nii hea ansamblitunnetusega lavastusest, nii veenvast "kollektiivsest hallutsinatsioonist".

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

ARNUKIIR JA BUTTERFLY

Kujutlusi Taavi Eelmaast ja Mait Malmstenist



Ch. Dickens/D. Edgar,
"Nicholas Nickleby elu ja seiklused", 1997.
Nicholas Nickleby — Mait Malmsten,
Smike — Taavi Eelmaa.

Kujutluskaader näitleja Taavi Eelmaast on viirastuslik. Ta mõjub kui "haavatud lind": kael õieli, lõug püsti, pilk kompab õhku, käed kohe-kohe muundumas tiibadeks, hapras kehas lennuihk, liigutused veidralt kiivas, žestid murduvad. Üks Taavi Eelmaa koolilõpurolli oli soldat Woyzeck (Georg Büchneri "Woyzeck", lavastaja Peeter Raudsepp, 1996 — 17. lend). Mällu jäi tuikama Woyzecki hulluv, lõputult korduv vaikne hõige naisele, kelle ta oli tapnud: "Lähme koju! Lähme koju! Lähme koju!"... Kus on see kodu?

*

Näitleja Mait Malmstenit unenäo-clipile ei püüa. Kui kujutleda ta vanaaegsemale päevapildile? Seal ta viivuks seisatab, pilk valvas, naeratuses võluv kohmetusehelk. Laiutab siis vabandavalt käsi ja astub pildilt välja, pillates üle öla mõistatusliku eneseiroonilise repliigi. Üks Mait Malmsteni koolilõpurolli oli alampolkovnik Veršinin (Anton Tšehhovi "Kolm öde", lavastaja Priit Pedajas, 1993 — 16. lend). Mäletan tema häälekõla lauses: "Meil ei ole õnne ega tulegi, me ainult ihaldame õnne."

Oskar Luts / Mati Unt, "Täna õhta kell kuus viskame lutsu". Lavastaja Mati Unt.

Arnu — Mait Malmsten.

Kiir — Taavi Eelmaa.

Detsember 1998 — veebruar 1999.

Mati Unt pani oma Lutsu-näidendile vaimuka alapealkirja "Arnukiir ja Tootsilible". Tean, on meelevaldne kiskuda välja "arnukiir" nii hea ansamblitunnetusega lavastusest, nii veenvast "kollektiivsest hallutsinatsioonist".

Ja ikkagi on Arnu ja Kiir eredad üllatusrollid (teineteisest sõltumata, ja ega nad suuremat pörkugi).

"Näib, et Kiir purustab foonil midagi intensiivselt. Teda on haaranud uus eufooria." (Undi remark.)

Kiir, stampkujutluses naeru- ja põlgusevärnegi kitupunn ja hädavares, kehtestab end seekord jõuliselt ja agressiivselt. Just Kiire lausuda jääb ses lavastuses "olla vai mitte olla", hiljem saab sellest eestlase umbluulikum kahtlus "on vai ei ole vist?".

Nii maskuliinset rolli pole Taavi Eelmaa mänginudki, ta mõjub väliseltki toekamana, ei mingit kiitsakat haprust. See Giurg ei katkesta naba kondiprooviga, kahmab kivi äkki sülle ja tassib vaevata mujale. "Taavikiire" liikumissööstud on atraktsioonid omaette. Ta lendleb üle lava, kätetiivus iseteadev graatsia (uhke üleolek "haige tiivaga linnu" teemast?!). Vihub üksi väljakutsuvalt tantsu. Reeglina saab vaheaplasi purjus Kiire kahtlus "kui ma nüüd niisuguseks jäängi": kere äärmuslikult tahapoole kallakil, vaata et põrandaga



O. Luts / M. Unt,
"Täna õhta kell kuus
viskame lutsu".
Kiir — Taavi Eelmaa.

Ja ikkagi on Arnu ja Kiir eredad üllatusrollid (teineteisest sõltumata, ja ega nad suuremat pörkugi).

"Näib, et Kiir purustab foonil midagi intensiivselt. Teda on haaranud uus eufooria." (Undi remark.)

Kiir, stampkujutluses naeru- ja põlgusevärnegi kitupunn ja hädavares, kehtestab end seekord jõuliselt ja agressiivselt. Just Kiire lausuda jääb ses lavastuses "olla vai mitte olla", hiljem saab sellest eestlase umbluulikum kahtlus "on vai ei ole vist?".

Nii maskuliinset rolli pole Taavi Eelmaa mänginudki, ta mõjub väliseltki toekamana, ei mingit kiitsakat haprust. See Giurg ei katkesta naba kondiprooviga, kahmab kivi äkki sülle ja tassib vaevata mujale. "Taavikiire" liikumissööstud on atraktsioonid omaette. Ta lendleb üle lava, kätetiivus iseteadev graatsia (uhke üleolek "haige tiivaga linnu" teemast?!). Vihub üksi väljakutsuvalt tantsu. Reeglina saab vaheaplasi purjus Kiire kahtlus "kui ma nüüd niisuguseks jäängi": kere äärmuslikult tahapoole kallakil, vaata et põrandaga



O. Luts / M. Unt,
"Täna õhta kell kuus
viskame lutsu".
Kiir — Taavi Eelmaa.

paralleelne, "ujub" Kiir aegluubis lava taha, koomiline nagu vankumatu kursiga lootsik mäsleval ookeanil.

See Kiir niivõrd ei ässita teisi, kui on ise pidevas aktsioonis. Ta kruvib end üles, kogub innukalt vihavimma, mida pole kuhugi välja kallata. Käepärast on vaid naine, "kintsviilakas" Juuli (Maria Avdjuško): Kiire löögivalmis kämmal kerkib ähvardava rituaalina naise kukla kohale ("kas nii, Juulike, kas nii!"), aga hoop ei lange. Unt on Lutsumängu poetanud vinjeti "Suveöö unenäost": hundikoonuga maskis Kiir lausub eesliks moondatud Bottomi teksti. Niinimetatud eluõnnel on hundi lõuad ja eesli kõrvad?

Uudse tahu Kiire "harakterisse" lisavad väsinud, umbsed änginoodid: näiteks Venemaa-reisi kirjeldus, eriti aga leppimine Tootsiga, mis pole riugas, vaid kisub nukraks ja siiraks.

Lavastuse lõpul esitab Taavi Eelmaa vallatu etüüdi "klassikaline Kiir": säeb suu saksikuks, õlanukid püsti, kihistab ErvinAbeli moodi. 19. veebruari etendusel pani Taavi Eelmaa lisaviguriks pähe jabura erk-oranži parukatuustaka... ja hakkas ise nii nakatavalt naerma, nagu oleks näinud ennast publiku silmadega.

"Arnu eemaldub legendikule, kus ulub tiul. (...) Melanhoolia on muutunud kirglikuks, situatsioon unenäoliseks." (Undi remark.)

Hallis "frentšis" Arnu konutab eeslaval kargas kui põllukivi, aga kargab kohe jalule, närvlik ja heitlik, torkivate silmade pilk rahutult vilamas. Temagi ei ole ootuspärane unelev lüürik. Mait Malmsten on neetult huvitav esimeses, n-ö "Kevade"-vaatuses: vilgas, rütmitäpne, põneva suhtega roll. Oma unistusi, hirme, kannatusi läbib see "Arnumait" nii, nagu sirviks koomiksit või hulguks libareaalsuses: viskab kärke pilgu sinna ja tänna, muigab läbinägelikult, võpatab, kui "võerastav" pilt näkku kargab...

Iseäranis lustlik on, kuis Tali üldtuntud laused saavad värske, muigvel kõla. Arnu poetab ülbelt Teelele: "Ma oleks sulle ju appigi tulnud." Või "rehkendab" sõrmedel, mis siis õieti on seal kodus: "Lilled ja...

heinamaa ja..." Rääkimata nendingust "Kui mina tulin, olid tunnid juba alanud!", millest mina-vormi nagu ei tohikski olemas olla.

Arnu "kantseldab" kooliõdedega, Teelega ja Virvega. Väike nähvits Virve (Elina Reinold) piirab Arnut agaralt, aga kui ta sirutab poisile "lepime"-käe, on Virve käes kirves (toimekas piiga on käinud jõulukuuske või kevadkaske raiumas) ja Arnu põikab targu sammukese kõrvale. Suuremat ja kättesaamatumat Teelet (Viire Valdma) üritab Arnu kuulsas kodutee-stseenis pärast haigust ("ei



*"Täna õhta kell kuus viskame lutsu".
Virve — Elina Reinold, Arnu — Mait Malmsten.*

paralleelne, "ujub" Kiir aegluubis lava taha, koomiline nagu vankumatu kursiga lootsik mäsleval ookeanil.

See Kiir niivõrd ei ässita teisi, kui on ise pidevas aktsioonis. Ta kruvib end üles, kogub innukalt vihavimma, mida pole kuhugi välja kallata. Käepärast on vaid naine, "kintsviilakas" Juuli (Maria Avdjuško): Kiire löögivalmis kämmal kerkib ähvardava rituaalina naise kukla kohale ("kas nii, Juulike, kas nii!"), aga hoop ei lange. Unt on Lutsumängu poetanud vinjeti "Suveöö unenäost": hundikoonuga maskis Kiir lausub eesliks moondatud Bottomi teksti. Niinimetatud eluõnnel on hundi lõuad ja eesli kõrvad?

Uudse tahu Kiire "harakterisse" lisavad väsinud, umbsed änginoodid: näiteks Venemaa-reisi kirjeldus, eriti aga leppimine Tootsiga, mis pole riugas, vaid kisub nukraks ja siiraks.

Lavastuse lõpul esitab Taavi Eelmaa vallatu etüüdi "klassikaline Kiir": säeb suu saksikuks, õlanukid püsti, kihistab ErvinAbeli moodi. 19. veebruari etendusel pani Taavi Eelmaa lisaviguriks pähe jabura erk-oranži parukatuustaka... ja hakkas ise nii nakatavalt naerma, nagu oleks näinud ennast publiku silmadega.

"Arnu eemaldub legendikule, kus ulub tiul. (...) Melanhoolia on muutunud kirglikuks, situatsioon unenäoliseks." (Undi remark.)

Hallis "frentšis" Arnu konutab eeslaval kargas kui põllukivi, aga kargab kohe jalule, närvlik ja heitlik, torkivate silmade pilk rahutult vilamas. Temagi ei ole ootuspärane unelev lüüririk. Mait Malmsten on neetult huvitav esimeses, n-ö "Kevade"-vaatuses: vilgas, rütmitäpne, põneva suhtega roll. Oma unistusi, hirme, kannatusi läbib see "Arnumait" nii, nagu sirviks koomiksit või hulguks libareaalsuses: viskab kärke pilgu sinna ja tänna, muigab läbinägelikult, võpatab, kui "võerastav" pilt näkku kargab...

Iseäranis lustlik on, kuis Tali üldtuntud laused saavad värske, muigvel kõla. Arnu poetab ülbelt Teelele: "Ma oleks sulle ju appigi tulnud." Või "rehkendab" sõrmedel, mis siis õieti on seal kodu: "Lilled ja...

heinamaa ja..." Rääkimata nendingust "Kui mina tulin, olid tunnid juba alanud!", millest mina-vormi nagu ei tohikski olemas olla.

Arnu "kantseldab" kooliõdedega, Teelega ja Virvega. Väike nähvits Virve (Elina Reinold) piirab Arnut agaralt, aga kui ta sirutab poisile "lepime"-käe, on Virve käes kirves (toimekas piiga on käinud jõulukuuske või kevadkaske raiumas) ja Arnu põikab targu sammukese kõrvale. Suuremat ja kättesaamatumat Teelet (Viire Valdma) üritab Arnu kuulsas kodutee-stseenis pärast haigust ("ei



*"Täna õhta kell kuus viskame lutsu".
Virve — Elina Reinold, Arnu — Mait Malmsten.*



David Henry Hwang, "M. Butterfly".
René Gallimard — Mait Malmsten.

jõua enam...") ise välkuvsilmselt võrgutada, ent ei pääse ligemale kui "vampiirimusini" Teele kaelale.

Imelik lava-uneviiv on, kui Arnul oma mõtete pöörises tardub üksipäini valgusvoos: "midagi kallist on kaaduma läind" ja kõrvus piniseb (meedia)müra, muu hulgas vahendab lapsik hääl ameerika seebikat. Saalis ei pääse sel hetkel uitmõttetest: kui Arnul hallutsinatsioonid kõlaks parooli kohalikust teleseriaalist "Waba Riik", kus Mait Malmsten mängib peaosana Hugo Bergi — oleks see seos lõbustav, õel, kohatu...?

Lutsu-lavastuse kulgedes taandub Arnul kõrvalisemaks, ka Mait Malmsteni näitlejavahendid on vahepeal tuttavamad. Arnul

Virve lõputus "nokk-kinni-saba-lahti" koos ja lahuselus võib aimata viiteid muile klassikateostele. Arnul retooriline arutlus "töö peastab meid" kõlab kui nüke Tšehhovile. Kui Virve-Arnul patseerivad taamal valge päevavarju all, meenub kogemata kombel Nüganeni "Pianoola" — kuni Virve kopsab Arnule päevavarjuga proosaliselt piki pead... Kui Arnul Virve kõrval etendab blaseerunud abielumeest, jahe-kähedal häälel armukadetseb, kumab kaasa Indreku ja Karini abielu lugu.

Sümpaatne puänt Arnul rollile on tema teadlik loobumine hingede kriisist, leebuv leppimine saatusega. Arnul käib ja sokutab "oma valutava pea" iga naise põlvedele puhkama. Kõrv-sarmika naeratusega läheb ta Juulile, Maalile, vanaemale, Teelele... Viimaks ei jää Arnul muud üle kui toetada pea kirjanik Lutsu põlvele, sest naised pärvivad liiga palju...

Võime kannatuste "karavaanist" kõrvale astuda, enda üle naerda on tervendav. Üksildane kohaneja, intelligentse kõrvalmuigega eluvaatleja — võiks see olla üks Mait Malmsteni näitlejateemasid?

David Henry Hwang, "M. Butterfly".

Lavastaja Mati Unt.

René Gallimard — Mait Malmsten.

Song Liling — Taavi Eelmaa.

Esiendused 28.vebruaril ja 2.märtsil 1999

Noorepoolseid meesnäitlejaid on Draamateatris üksjagu. Oli vaja külalis-lavastajat Georg Malviust, et Mait Malmsten ja Taavi Eelmaa laval kohtuksid: 1996 Tony Kushneri "Inglid Ameerikas" — gay-paar (Louis Ironson — Mait Malmsten, Prior Walter — Taavi Eelmaa); 1997 Charles Dickensi "Nicholas Nickleby elu ja seiklused" — südamesõbrad (Nicholas Nickleby — Mait Malmsten, Smike — Taavi Eelmaa). Mõlemas Malviuse lavastuses kuulus Taavi Eelmaale äärmuslikum ja võimalusteküllasem, surmaga kulmineeruv roll. Nüüd "M. Butterflys" on partnerlus tasavägisem ja tasakaalustatum.

Song Liling: "Ma olen kunstnik, René. Sa olid suurim väljakutse, mida kunst mulle on esitanud."



David Henry Hwang, "M. Butterfly".
René Gallimard — Mait Malmsten.

jõua enam...") ise välkuvsilmselt võrgutada, ent ei pääse ligemale kui "vampiirimusini" Teele kaelale.

Imelik lava-uneviiv on, kui Arnul oma mõtete pöörises tardub üksipäini valgusvoos: "midagi kallist on kaadurna läind" ja kõrvus piniseb (meedia)müra, muu hulgas vahendab lapsik hääl ameerika seebikat. Saalis ei pääse sel hetkel uitmõttest: kui Arnul hallutsinatsiooniks kõlaks parooli kohalikust teleseriaalist "Waba Riik", kus Mait Malmsten mängib peaosana Hugo Bergi — oleks see seos lõbustav, õel, kohatu...?

Lutsu-lavastuse kulgedes taandub Arnul kõrvalisemaks, ka Mait Malmsteni näitlejavahendid on vahepeal tuttavamad. Arnul

Virve lõputus "nokk-kinni-saba-lahti" koos ja lahuselus võib aimata viiteid muile klassikateostele. Arnul retooriline arutlus "töö peastab meid" kõlab kui nüke Tšehhovile. Kui Virve-Arnul patseerivad taamal valge päevavarju all, meenub kogemata kombel Nüganeni "Pianoola" — kuni Virve kopsab Arnule päevavarjuga proosaliselt piki pead... Kui Arnul Virve kõrval etendab blaseerunud abielumeest, jahe-kähedal häälel armukadetseb, kumab kaasa Indreku ja Karini abielu lugu.

Sümpaatne puänt Arnul rollile on tema teadlik loobumine hingedriisist, leebuv leppimine saatusega. Arnul käib ja sokutab "oma valutava pea" iga naise põlvedele puhkama. Kõrv-sarmika naeratusega läheb ta Juulile, Maalile, vanaemale, Teelele... Viimaks ei jää Arnul muud üle kui toetada pea kirjanik Lutsu põlvele, sest naised pärvivad liiga palju...

Võime kannatuste "karavaanist" kõrvale astuda, enda üle naerda on tervendav. Üksildane kohaneja, intelligentse kõrvalmuigega eluvaatleja — võiks see olla üks Mait Malmsteni näitlejateemasid?

David Henry Hwang, "M. Butterfly".

Lavastaja Mati Unt.

René Gallimard — Mait Malmsten.

Song Liling — Taavi Eelmaa.

Esiendused 28.vebruaril ja 2.märtsil 1999

Noorepoolseid meesnäitlejaid on Draamateatris üksjagu. Oli vaja külalis-lavastajat Georg Malviust, et Mait Malmsten ja Taavi Eelmaa laval kohtuksid: 1996 Tony Kushneri "Inglid Ameerikas" — gay-paar (Louis Ironson — Mait Malmsten, Prior Walter — Taavi Eelmaa); 1997 Charles Dickensi "Nicholas Nickleby elu ja seiklused" — südamesõbrad (Nicholas Nickleby — Mait Malmsten, Smike — Taavi Eelmaa). Mõlemas Malviuse lavastuses kuulus Taavi Eelmaale äärmuslikum ja võimalusteküllasem, surmaga kulmineeruv roll. Nüüd "M. Butterfly" on partnerlus tasavägisem ja tasakaalustatum.

Song Liling: "Ma olen kunstnik, René. Sa olid suurim väljakutse, mida kunst mulle on esitanud."

Esmapilgul on Taavi Eelmaa ka "M. Butterfly" eelisolukorras. Tema roll on ekstravagantsem ja eksootilisem: hiina näitleja Song Liling, mees, kes kehastub-hingestub naiseks, René unelmate Butterflyks. Väreleva liblikana "preili Song" näitelavale ilmubki, graatsiliselt illustreerides stseene ooperist "Madama Butterfly". Algul kannab ta maski, aga häälekõlas maski all on kohe varjamatult mehelikke, võimukaid toone.

Taavi Eelmaa rollis on brutaalsuse ja hapruse imelik kombinatsioon. Song Liling on näitleja, aga ka näitlev lavastaja: ta joobub võimest mängu valitseda, reegleid dikteerida. Sisimas jääb Song iseteadvaks kunstnikuks, sõltumatuks loovisiksuseks ka spiooniks värvatuna. Songi Butterfly-mängu aga libiseb talle endalegi ehmatavaid hetki, mil piirid ähmastuvad, pind on jalge alt kadumas. Sugestiivne on siis tema balansseerimine tõeluse kuristiku serval — tasakaalu lõplikult siiski kaotamata, sest ikka kahmab ta tühjusest õige repliigi või reaktsiooni, millega partner René üle mängida.

Teater on keskne kujund Mati Undi lavapildis: eeslavall näitleja garderoob grimmi-laua ja peegligna (naisegrinni mahavõtmise rituaaliks Song enam peeglit ei vaja); mitu erinevat ukseava-näitelava eesriietega. Lükkad eesriided lahti, oledki etendusse astunud. Lõpuks on lavapodium kalgilt külili tõugatud, illusioonide päris koduks jääb üksik inimhing.

Gallimard: "Ma olen mees, kes armastas naist, kelle oli loonud mees. Kõik muu on lihtsalt pettus."

Prantsuse diplomaadi René Gallimard'i pihtimuse üksildus projitseerub ekraanile läbi videokaamera, tekib siiruse ja ebareaalsuse sulam. Mait Malmsten muutis René rolli tarvis välimust, ajas pea paljaks. See andiski näitlejale uue, küpsema ja mahedama näoilme: tumeda juuksepiiri puudumine hajutab ka silmist välkuvama helgi, pealegi varjavad pilku prilliklaasid. (Muide, ilma juusteta mängitud Arnu mõjus suisa vastupidi kui René: naljakas, aga salakaval fantoomivõsuke!). On ju Mait Malmstengi üks neid meesnäitlejaid, kel oht jääda "hea väljanägemise vangiks".

René röllile annab paljutootava häälestuse juba tema pihtimuslause — "Meie, mehed, kes me pole ei ilusad ega vaprad ega tugevad..." — kuna see kõlab nii veenvalt. Teravamaid žeste, tuttavat miimikat ja isegi naeratusi Mait Malmsteni mängus peaaegu ei näegi: osalahendus on pastelne, väline staatilisus võimendab sisimat tundlikkust. Ka türike mehelik võidurõõm ja üleolek, kui

Song Liling — Taavi Eelmaa.
Mati Hiisi fotod



Esmapilgul on Taavi Eelmaa ka "M. Butterfly" eelisolukorras. Tema roll on ekstravagantsem ja eksootilisem: hiina näitleja Song Liling, mees, kes kehastub-hingestub naiseks, René unelmate Butterflyks. Väreleva liblikana "preili Song" näitelavale ilmubki, graatsiliselt illustreerides stseene ooperist "Madama Butterfly". Algul kannab ta maski, aga häälekõlas maski all on kohe varjamatult mehelikke, võimukaid toone.

Taavi Eelmaa rollis on brutaalsuse ja hapruse imelik kombinatsioon. Song Liling on näitleja, aga ka näitlev lavastaja: ta joobub võimest mängu valitseda, reegleid dikteerida. Sisimas jääb Song iseteadvaks kunstnikuks, sõltumatuks loovisiksuseks ka spiooniks värvatuna. Songi Butterfly-mängu aga libiseb talle endalegi ehmatavaid hetki, mil piirid ähmastuvad, pind on jalge alt kadumas. Sugestiivne on siis tema balansseerimine tõeluse kuristiku serval — tasakaalu lõplikult siiski kaotamata, sest ikka kahmab ta tühjusest õige repliigi või reaktsiooni, millega partner René üle mängida.

Teater on keskne kujund Mati Undi lavapildis: eeslavale näitleja garderoob grimmi-laua ja peegligna (naisegrimmi mahavõtmise rituaaliks Song enam peeglit ei vaja); mitu erinevat ukseava-näitelava eesriietega. Lükkad eesriided lahti, oledki etendusse astunud. Lõpuks on lavapodium kalgilt külili tõugatud, illusioonide päris koduks jääb üksik inimhing.

Gallimard: "Ma olen mees, kes armastas naist, kelle oli loonud mees. Kõik muu on lihtsalt pettus."

Prantsuse diplomaadi René Gallimard'i pihtimuse üksildus projitseerub ekraanile läbi videokaamera, tekib siiruse ja ebareaalsuse sulam. Mait Malmsten muutis René rolli tarvis välimust, ajas pea paljaks. See andiski näitlejale uue, küpsema ja mahedama näoilme: tumeda juuksepiiri puudumine hajutab ka silmist välkuvama helgi, pealegi varjavad pilku prilliklaasid. (Muide, ilma juusteta mängitud Arnu mõjus suisa vastupidi kui René: naljakas, aga salakaval fantoomivõsuke!). On ju Mait Malmstengi üks neid meesnäitlejaid, kel oht jääda "hea väljanägemise vangiks".

René röllile annab paljutootava häälestuse juba tema pihtimuslause — "Meie, mehed, kes me pole ei ilusad ega vaprad ega tugevad..." — kuna see kõlab nii veenvalt. Teravamaid žeste, tuttavat miimikat ja isegi naeratusi Mait Malmsteni mängus peaaegu ei näegi: osalahendus on pastelne, väline staatilisus võimendab sisimat tundlikkust. Ka türike mehelik võidurõõm ja üleolek, kui

Song Liling — Taavi Eelmaa.
Mati Hiisi fotod



René läbimõeldud taktikaga oma Butterflyd (v)allutab, on pigem ujedate kahtlustega pikitud.

Taavi Eelmaa rollis on mees algusest peale nii läbinähtav, et see mõjub lausa jul(tu)musena René illusioonide suhtes. Mait Malmsteni rolli naiselikum sisu selgineb vargsi, ent pöördumatult. René endassesulgub ja ometi vabastav naer, kui Song on viimaks tema ees mehena kogu oma alastuses, ei ole enam kohaneja naer, ei ole alistuv eneseiroonia. Võib-olla esmakordselt jõuab Mait Malmsteni roll selle nõidusliku piirini, mida Taavi Eelmaa rollide tiivad on korduvalt riivanud. Kuidas tegelaskujude rollivahetus Hwangi näidendist laieneb Draamateatri näitlejatele, on üks osa Mati Undi lavastuse lummusest, põnev osajaotus on taas üks trumpe lavastaja varrukas.

Song püüab René hüpnotiseerida, ka meheks jäädes teda tagasi võita, aga ei suuda. René valib fantaasia ja hülgab reaalsuse: muundub ise madam Butterflyks ja tapab enda teatraalse ehtsusega. Kas René Gallimard on pettekujutluse õnnetu ohver või õnnelik väljavalitu, oleneb vaatepunktist — see on nagu mõistuloos unes liblikaks muutumisest, millega Undi lavastus algabki.

Täiesti ootamatult seostus "M. Butterfly" finaali mulle ühe mu elu lemmiklavastusega — Andres Lepiku projektiga "Carmen". Kujutlesin Mait Malmsteni "härri Butterfly" kõrvale põlvitama Rain Simmuli "härri Carmeni", kumbki vaba ja siiski traagiline oma ootuses. Oleks nende kahe teineteiseleidmine võimalik?

René/Butterfly surmastseenis tõmbleb Song/Butterfly temaga sünkroonses agoonias (kumma kujutelmast see sünnib?). Siis aga tõuseb meesnäitleja Song, tõmbab suitsu ja lausub lõpurepliigid "Butterfly! Butterfly!" sentimendivaba kiretusega, kulisside-taguse kainusega, võib-olla mõeldes juba järgmistele rollidele. Kumb on vaba(m) lahkuma? "Lähme koju," René. Kuhu?

*

2. märts 1999. Lõppes "M. Butterfly" teine etendus. Aplaus. Mait Malmsten sooritab nõtket väljahüppe rollist ja äsja saavutatud nõidus muutub kergeks, lenduvaks. Kummar-

dades nügivad Mait-Taavi teineteist mänglevalt. Eelmaa laksatab Malmstenile joviaalse isaliku hoobi turjale. Malmsten poeb hästi Eelmaa külje alla ja hüpleb kergest tõukest (tasa)kaalutuna kaugele teise lavaserva. Kõik pealtvaataja hetkekujutelmad on vallatult tühistatud — näitelaval on äkki kaks üleannetat koolijütsi, kes kohe pääsevad klassitoast vahetundi.

Nüüd on ju kevade!

PILLE-RIIN PURJE

René läbimõeldud taktikaga oma Butterflyd (v)allutab, on pigem ujedate kahtlustega pikitud.

Taavi Eelmaa rollis on mees algusest peale nii läbinähtav, et see mõjub lausa jul(tu)musena René illusioonide suhtes. Mait Malmsteni rolli naiselikum sisu selgineb vargsi, ent pöördumatult. René endassesulgub ja ometi vabastav naer, kui Song on viimaks tema ees mehena kogu oma alastuses, ei ole enam kohaneja naer, ei ole alistuv eneseiroonia. Võib-olla esmakordselt jõuab Mait Malmsteni roll selle nõidusliku piirini, mida Taavi Eelmaa rollide tiivad on korduvalt riivanud. Kuidas tegelaskujude rollivahetus Hwangi näidendist laieneb Draamateatri näitlejatele, on üks osa Mati Undi lavastuse lummusest, põnev osajaotus on taas üks trumpe lavastaja varrukas.

Song püüab René hüpnotiseerida, ka meheks jäädes teda tagasi võita, aga ei suuda. René valib fantaasia ja hülgab reaalsuse: muundub ise madam Butterflyks ja tapab enda teatraalse ehtsusega. Kas René Gallimard on pettekujutluse õnnetu ohver või õnnelik väljavalitu, oleneb vaatepunktist — see on nagu mõistuloos unes liblikaks muutumisest, millega Undi lavastus algabki.

Täiesti ootamatult seostus "M. Butterfly" finaali mulle ühe mu elu lemmiklavastusega — Andres Lepiku projektiga "Carmen". Kujutlesin Mait Malmsteni "härri Butterfly" kõrvale põlvitama Rain Simmuli "härri Carmeni", kumbki vaba ja siiski traagiline oma ootuses. Oleks nende kahe teineteiseleidmine võimalik?

René/Butterfly surmastseenis tõmbleb Song/Butterfly temaga sünkroonses agoonias (kumma kujutelmast see sünnib?). Siis aga tõuseb meesnäitleja Song, tõmbab suitsu ja lausub lõpurepliigid "Butterfly! Butterfly!" sentimendivaba kiretusega, kulisside-taguse kainusega, võib-olla mõeldes juba järgmistele rollidele. Kumb on vaba(m) lahkuma? "Lähme koju," René. Kuhu?

*

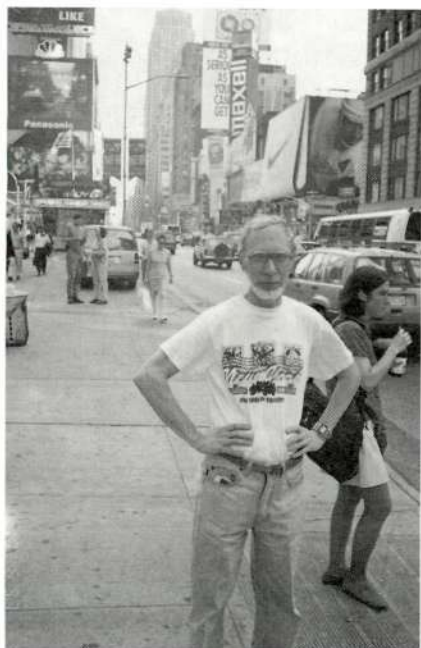
2. märts 1999. Lõppes "M. Butterfly" teine etendus. Aplaus. Mait Malmsten sooritab nõtket väljahüppe rollist ja äsja saavutatud nõidus muutub kergeks, lenduvaks. Kummar-

dades nügivad Mait-Taavi teineteist mänglevalt. Eelmaa laksatab Malmstenile joviaalse isaliku hoobi turjale. Malmsten poeb hästi Eelmaa külje alla ja hüpleb kergest tõukest (tasa)kaalutuna kaugele teise lavaserva. Kõik pealtvaataja hetkekujutelmad on vallatult tühistatud — näitelaval on äkki kaks üleannetat koolijütsi, kes kohe pääsevad klassitoast vahetundi.

Nüüd on ju kevade!

PILLE-RIIN PURJE

HOOAEG NEW YORGIS XI



Jaak Rähesoo Times Square'il.

Algus TMKs 5/1998

XIII: BROADWAY

Lubasin juba artiklisarja alguses, et jätan Broadwayst rääkimise päris lõpuks. Nagu olin jätnud tema *show'* de vaatamiseigi üldiselt oma New Yorgis viibimise lõppu. Tol lihtsal praktilisel põhjusel, et erinevalt sageli kõigest paarinädalase etendamisajaga Off- ja Off-Off-Broadway lavastustest polnud Broadwayl läbi kukub, siis tavaliselt üsna kähku — samuti ühe-kahe nädalaga. Sest vinduva kommertstüki pikem venitamine tähendab rahastajatele veel suuremat kahjumit kui kiire lõpp. Aga kuivõrd Broadway lavastused pakkusid mulle eeskätt teatrisotsioloogilist huvi, siis ei näinud ma põhjust ohverdada kallist piletiraha (võimalikele) läbikukku-

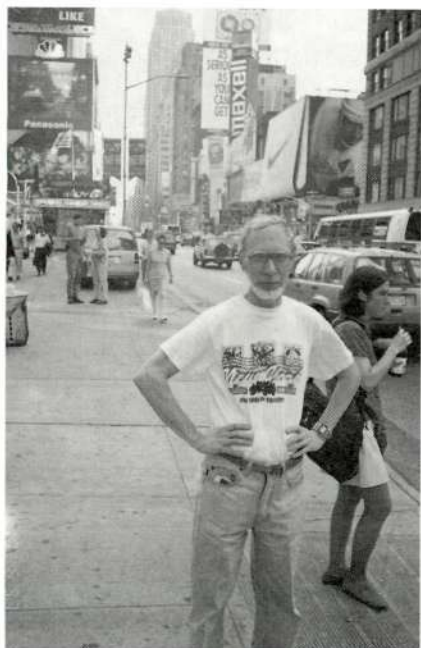
jatele. Mulle piisas, kui vaatasin menutükke. Ja neist polnud karta, et nad niipea kaoksid.

Nii või teisiti olen Broadway lavastustele artiklisarjas siiski mitmel puhul viidanud. Sellepärast vabandan, kui mõnd asja nüüd kordan. Kas või seda, et ameerika teatriteadvuses on arvamused Broadwayst teravasti polariseerunud. Mõnede jaoks on ta professionaalsuse mõistest lähtudes ainus "legitiimne" teater ja kõik muu vaid isetegevus. Teiste silmis on Broadway üksnes *show business*, millel pole kunstiga midagi ühist. Öeldes, et Broadway pakkus mulle eeskätt sotsioloogilist huvi, lähenen ma muidugi viimasele leerile. Kuid ei kavatse sellega päriselt liituda, sest minu meelest pole äriteater ja kunstiteater teineteisest hermeetiliselt lahutatud. Nad on küll kaks üsna iseseisvat süsteemi, mis näivad teineteist parasjagu eiravat. Osa tegijaid funktsioneerib ainult ühes, osa teises võrgustikus. Kuid väga paljud süstlevad siiski mõlema vahet, kindlustades nõnda mingi ideede, võtete ja hoiakute ringlemise. Ja praeguseks juba mõjuvõimas kutseline regionaalteater asub nii organisatsiooniliselt kui ka maitsemallidelt kuskil Broadway ja (Off)-Off-Broadway vahemikus, olles täiendavaks ühenduslülilik.

Ühelt poolt ei saa kunstiteater ümber vohavat kommertsi — Broadwayd, Hollywoodi, televisiooni — suureliselt ignoreerida, vaid kasutab seda ühtepuhku kas või parodeerimiseks. Teiselt poolt annab võimalikult laiale publikule pugemine kommertskunstis endast küll pidevalt märku, kuid ei välista aeg-ajalt vilksatavaid elamushetki või köitvaid tehnilisi nippe, mis võivad levida päris kunsti.

Vist on üldiselt teada, et nüüdseks on Broadway ammu lakanud etendama seda osa, mis tal kunagi oli. Hiilgeaegadel, umbes 1920. aastatest peaaegu 1950-ndate lõpuni, oli Broadway Ühendriikides enam-vähem ainus elukutseline teater, sest kõikjal peale New Yorgi oli kino kohalikud trupid välja söönud

HOOAEG NEW YORGIS XI



Jaak Rähesoo Times Square'il.

Algus TMKs 5/1998

XIII: BROADWAY

Lubasin juba artiklisarja alguses, et jätan Broadwayst rääkimise päris lõpuks. Nagu olin jätnud tema *show'* de vaatamiseigi üldiselt oma New Yorgis viibimise lõppu. Tol lihtsal praktilisel põhjusel, et erinevalt sageli kõigest paarinädalase etendamisajaga Off- ja Off-Off-Broadway lavastustest polnud Broadwayl läbi kukub, siis tavaliselt üsna kähku — samuti ühe-kahe nädalaga. Sest vinduva kommertstüki pikem venitamine tähendab rahastajatele veel suuremat kahjumit kui kiire lõpp. Aga kuivõrd Broadway lavastused pakkusid mulle eeskätt teatrisotsioloogilist huvi, siis ei näinud ma põhjust ohverdada kallist piletiraha (võimalikele) läbikukku-

jatele. Mulle piisas, kui vaatasin menutükke. Ja neist polnud karta, et nad niipea kaoksid.

Nii või teisiti olen Broadway lavastustele artiklisarjas siiski mitmel puhul viidanud. Sellepärast vabandan, kui mõnd asja nüüd kordan. Kas või seda, et ameerika teatriteadvuses on arvamused Broadwayst teravasti polariseerunud. Mõnede jaoks on ta professionaalsuse mõistest lähtudes ainus "legitiimne" teater ja kõik muu vaid isetegevus. Teiste silmis on Broadway üksnes *show business*, millel pole kunstiga midagi ühist. Õeldes, et Broadway pakkus mulle eeskätt sotsioloogilist huvi, lähenen ma muidugi viimasele leerile. Kuid ei kavatse sellega päriselt liituda, sest minu meelest pole äriteater ja kunstiteater teineteisest hermeetiliselt lahutatud. Nad on küll kaks üsna iseseisvat süsteemi, mis näivad teineteist parasjagu eiravat. Osa tegijaid funktsioneerib ainult ühes, osa teises võrgustikus. Kuid väga paljud süstlevad siiski mõlema vahet, kindlustades nõnda mingi ideede, võtete ja hoiakute ringlemise. Ja praeguseks juba mõjuvõimas kutseline regionaalteater asub nii organisatsiooniliselt kui ka maitsemallidelt kuskil Broadway ja (Off)-Off-Broadway vahemikus, olles täiendavaks ühenduslüliks.

Ühelt poolt ei saa kunstiteater ümber vohavat kommertsit — Broadwayd, Hollywoodi, televisiooni — suureliselt ignoreerida, vaid kasutab seda ühtepuhku kas või parodeerimiseks. Teiselt poolt annab võimalikult laiale publikule pugemine kommertskunstis endast küll pidevalt märku, kuid ei välista aeg-ajalt vilksatavaid elamushetki või köitvaid tehnilisi nippe, mis võivad levida päris kunsti.

Vist on üldiselt teada, et nüüdseks on Broadway ammu lakanud etendama seda osa, mis tal kunagi oli. Hiilgeaegadel, umbes 1920. aastatest peaaegu 1950-ndate lõpuni, oli Broadway Ühendriikides enam-vähem ainus elukutseline teater, sest kõikjal peale New Yorgi oli kino kohalikud trupid välja söönud

ja elavat kutselist teatrit töid mujale üksnes Broadway menutükkide rändvariandid. Tol ajal oli Broadway valdavalt esmalavastusteater. Vaid harva etendati mõnd varasemat näidendit. Seesuguseid lavastusi nimetati siis "taaselustuseks" (*revival*), paigutades sellesse lahtrisse ka Shakespeare'i jt klassikud.

1950. aastatel hakkasid esmalavastused tasapisi nihkuma äsja tekkinud Off-Broadwayle ja taastärkanud regionaalteatritesse, sest Broadway kulude järjekindla ja järsu tõusu tingimustes muutus publiku peal järele proovimata teosega riskimine aina ohtlikumaks. Broadway tõmbus üha enam kokku — niihästi suurte kommertssaalide kui ka lavastuste arvult. Ja üha olulisemat osa hõlmasid seal klassika ning eelnevalt Off-Broadwayl või regionaalteatrites oma menukust tõestanud uudisnäidendid. Nii et kui kunagi nägid Broadway vaatajad uudisnäidendeid esimesena, siis nüüd on nad sageli viimased, kelleni mingi juba ammu mujal Ameerikas publikut erutav näidend ulatub. Isegi mõned elavateks poolklassikuteks tunnistatud autorid võivad jääda Broadwayst sootuks eemale. Nagu eelnevas mainisin, oli just enne minu New Yorki saabumist "Maetud lapse" uuslavastusega esmakordselt Broadwayl mängitud Sam Shephardit, kes ometi ligi kolmkümmend aastat varem sealsamas linnas Off-Off-Broadway imelapsena tuule tiibadesse sai. Selliste näidete puhul tundub tõesti, et pooletunnine jalgsimatki kommertsteatri keskusest Times Square'ilt "all-linna", Off-Off-Broadway pugerikesse (või koguni Times Square'i kõrval oleva 42. tänava pisilavade *Theatre Row*'le) viib hoopis teisele planeedile.

Kõigepealt kaotas Broadway esmalavastuspaigana sõnateatri — see protsess oli juba 1970. aastateks enam-vähem lõppenud. Muusikalit pidasid kauem vastu, aga üha rohkem hakati ka neid esmalt proovima kas teistes Ameerika suurlinnades või iseäranis Londoni äriteatri keskuses West Endis. 1980. aastateks oligi London muusikalipealinna tiitli New Yorgilt üle võtnud. Osalt tänu ameerika vanemate või uute muusikalide edukatele taas- või esmalavastustele, osalt aga ka briti enda üllatavale panusele. Eriti Andrew Lloyd Webberi sulest, kes kujunes maailma menukaimaks muusikaliautoriks.

Nõnda varises järjekordselt üks rahvuslikuks püsijooneks peetud stampkujutus. Britid olid ammu uhked oma nüansirohkele, psühholoogilisele sõnateatrile, ent valmis möönma, nagu ütlemine käis, et "inglise näitlejad suudavad kõike peale laulmise ja tantsimise". Nüüd, kus rahapräänik nina ees kõlkus, õppisid needsamad näitlejad imekähku kalpsama ja kõõrutama. Ameeriklasi tabas samas jälle masendus, et seni rahvuslikuks arvatud žanris on juhtroll loovutatud.

Just minu New Yorgis oleku ajal võis briti muusikal tähistada uut võitu. Juulis 1997 jõudsid Lloyd Webberi "**Kassid**" (*Cats*) 6138. etenduseni, röövides sellega Broadwayl enim mängitud muusikali tiitli varasemalt tšempionilt, milleks oli "**Kordeballett**" (*A Chorus Line*). Aasta varem olid "Kassid" püstitanud kestvusrekordi Londonis. New Yorgis mängisid nad juba viieteistkümnendat hooaega ega paistnud kavatsevatki lõpetada. Rekordi puhul tuletas reklaam meelde kõik Lloyd Webberi varasemad menutähised: kuidas ta juba 1982 oli tõusnud esimeseks heliloojaks, kellelt korraga nii Londonis kui New Yorgis olid lavalaudadel kolm muusikali; 1996 saanud Richard Rodgersi nimelise muusikaliteatripreemia; jaanuaris 1997 ülendatud lordiks.

Agaga peaaegu sama vali oli protestikisa. Webberi austajad kirjutavad selle mõistagi kadeduse arvele. Ent siiski tasub märgata muusikakriitikute hulgast juba pikka aega kostvat kurtmist, et Webberi muusika on suuresti jäljenduslik, tõelise originaalsuseta, ega kannata kuidagi võrdlust näiteks Lennoni & McCartney'ga. Paremalt juhul mööndakse Webberi oskust paigutada iga muusikali ükskaks lõovamat viisi dramaturgiliselt soodsale kohale. "Kasse" seejuures peetakse tema varasemast muusikast nõrgemaks.

Ma ise ei pea end muusikas sedavõrd pädevaks, et suud liialt täis võtta. Kuigi ka mulle tundub varane "Jeesus Kristus superstaar" — ainus Webberi album, mis mul peale "Kasside" on ja mida ma olen võinud nõnda siis süvenenumalt kuulata — meloodikalt "Kassidest" ilmekam. Kuid esmajoones tasub antud juhul tõdeda, et supermenurite edul paistavad sageli üldse puuduvat asjalikud põhjendused. Võib vist öelda ainult, et teatud

ja elavat kutselist teatrit töid mujale üksnes Broadway menutükkide rändvariandid. Tol ajal oli Broadway valdavalt esmalavastusteater. Vaid harva etendati mõnd varasemat näidendit. Seesuguseid lavastusi nimetati siis "taaselustuseks" (*revival*), paigutades sellesse lahtrisse ka Shakespeare'i jt klassikud.

1950. aastatel hakkasid esmalavastused tasapisi nihkuma äsja tekkinud Off-Broadwayle ja taastärkanud regionaalteatritesse, sest Broadway kulude järjekindla ja järsu tõusu tingimustes muutus publiku peal järele proovimata teosega riskimine aina ohtlikumaks. Broadway tõmbus üha enam kokku — niihästi suurte kommertssaalide kui ka lavastuste arvult. Ja üha olulisemat osa hõlmasid seal klassika ning eelnevalt Off-Broadwayl või regionaalteatrites oma menukust tõestanud uudisnäidendid. Nii et kui kunagi nägid Broadway vaatajad uudisnäidendeid esimesena, siis nüüd on nad sageli viimased, kelleni mingi juba ammu mujal Ameerikas publikut erutav näidend ulatub. Isegi mõned elavateks poolklassikuteks tunnistatud autorid võivad jääda Broadwayst sootuks eemale. Nagu eelnevas mainisin, oli just enne minu New Yorki saabumist "Maetud lapse" uuslavastusega esmakordselt Broadwayl mängitud Sam Shephardit, kes ometi ligi kolmkümmend aastat varem sealsamas linnas Off-Off-Broadway imelapsena tuule tiibadesse sai. Selliste näidete puhul tundub tõesti, et pooletunnine jalgsimatki kommertsteatri keskusest Times Square'ilt "all-linna", Off-Off-Broadway pugerikesse (või koguni Times Square'i kõrval oleva 42. tänava pisilavade *Theatre Row*'le) viib hoopis teisele planeedile.

Kõigepealt kaotas Broadway esmalavastuspaigana sõnateatri — see protsess oli juba 1970. aastateks enam-vähem lõppenud. Muusikalit pidasid kauem vastu, aga üha rohkem hakati ka neid esmalt proovima kas teistes Ameerika suurlinnades või iseäranis Londoni äriteatri keskuses West Endis. 1980. aastateks oligi London muusikalipealinna tiitli New Yorgilt üle võtnud. Osalt tänu ameerika vanemate või uute muusikalide edukatele taas- või esmalavastustele, osalt aga ka briti enda üllatavale panusele. Eriti Andrew Lloyd Webberi sulest, kes kujunes maailma menukaimaks muusikaliautoriks.

Nõnda varises järjekordselt üks rahvuslikuks püsijooneks peetud stampkujutus. Britid olid ammu uhked oma nüansirohkele, psühholoogilisele sõnateatrile, ent valmis möönma, nagu ütlemine käis, et "inglise näitlejad suudavad kõike peale laulmise ja tantsimise". Nüüd, kus rahapräänik nina ees kõlkus, õppisid needsamad näitlejad imekähku kalpsama ja kõõrutama. Ameeriklasi tabas samas jälle masendus, et seni rahvuslikuks arvatud žanris on juhtroll loovutatud.

Just minu New Yorgis oleku ajal võis briti muusikal tähistada uut võitu. Juulis 1997 jõudsid Lloyd Webberi "**Kassid**" (*Cats*) 6138. etenduseni, röövides sellega Broadwayl enim mängitud muusikali tiitli varasemalt tšempionilt, milleks oli "**Kordeballett**" (*A Chorus Line*). Aasta varem olid "Kassid" püstitanud kestvusrekordi Londonis. New Yorgis mängisid nad juba viieteistkümnendat hooaega ega paistnud kavatsevatki lõpetada. Rekordi puhul tuletas reklaam meelde kõik Lloyd Webberi varasemad menutähised: kuidas ta juba 1982 oli tõusnud esimeseks heliloojaks, kellelt korraga nii Londonis kui New Yorgis olid lavalaudadel kolm muusikali; 1996 saanud Richard Rodgersi nimelise muusikaliteatripreemia; jaanuaris 1997 ülendatud lordiks.

Agaga peaaegu sama vali oli protestikisa. Webberi austajad kirjutavad selle mõistagi kadeduse arvele. Ent siiski tasub märgata muusikakriitikute hulgast juba pikka aega kostvat kurtmist, et Webberi muusika on suuresti jäljenduslik, tõelise originaalsuseta, ega kannata kuidagi võrdlust näiteks Lennoni & McCartney'ga. Paremalt juhul mööndakse Webberi oskust paigutada iga muusikali ükskaks lõovamat viisi dramaturgiliselt soodsale kohale. "Kasse" seejuures peetakse tema varasemast muusikast nõrgemaks.

Ma ise ei pea end muusikas sedavõrd pädevaks, et suud liialt täis võtta. Kuigi ka mulle tundub varane "Jeesus Kristus superstaar" — ainus Webberi album, mis mul peale "Kasside" on ja mida ma olen võinud nõnda siis süvenenumalt kuulata — meloodikalt "Kassidest" ilmekam. Kuid esmajoones tasub antud juhul tõdeda, et supermenurite edul paistavad sageli üldse puuduvat asjalikud põhjendused. Võib vist öelda ainult, et teatud

piirist alates muutub pikaajaline menu iseennast taastootvaks masinaks — see muudab teose omamoodi püsiinstitutsiooniks, mida järjest uued vaatajatehulgad peavad vajalikuks külastada ning seeläbi elus hoida. Parim näide on Agatha Christie **“Hiirelõks”**: keegi ei väida seda kõiki teisi kriminaalnäidendeid nii mäekõrguselt ületavat, et seletada tolle lavastuse ligi poolesajandilist kestmist Londonis. Ilmselt tuleb ka muusikali vallas rääkida pigem mingist üldisest **“Lloyd Webberi efektist”** ning pidada konkreetset **“Kasside”** ülimenüü suuresti juhuslikuks.

Igatahes ei ole **“Kasside”** lairajate ja kiitjate menuseletused mind kuigivõrd veennud. Näiteks lasi avangardi- ja opositsioonivaimulise nädalalehe *Village Voice* teatrikritik Michael Feingold, muidu sageli nutikas arvustaja, **“Kasside”** esitusrekordi puhul lavastusele sadada pussnuge ja tõrva. Maha materdati lisaks Webberile lavastaja Trevor Nunn, koreograaf Gillian Lynne ja postuumselt ka T. S. Eliot, kelle humoorikal **“Kassiraamatul”** muusikal põhineb. Aga Feingoldi ainus seletus niivõrd teenimatule menule oli, et Webber ekspluateerivat üldist sentimentaalset kassiarmastust, mis trükib kiisukesti ka kalendritesse ja kempsupaberile, pluss Elioti novaatorlikelt kõrgteostelt

laenatud aurat, mis lubab publikul end odavasti vaimueliidi hulka arvata.

Isegi kui kumbagi tegurit tunnistada (ja miks mitte?), jääb neist kokku seletusena väheks. Sellise hüsteerilise materdamisega satub arvustaja ise naeruväärsustesse: üldiselt kiidab ju avangardimeelne kriitika linearsest süžeeest loobumist, **“Kasside”** puhul tegi Feingold sellest aga lisamiinuse. Ometi oluiks just sel alusel **“Kasse”** huvitav võrrelda näiteks värskel menuriga **Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk**, millest kirjutasin varem neegriteatri kontekstis ja kus samuti puudus traditsiooniline **“lugu”**, olles asendatud vinjettidega tap-tantsu ajaloo. Osutavad ju mõlemad näited, et operetist alati palju paindlikum muusikal on murdnud ka massivaataja tasemel ühe oma senistest reeglite.

“Kasside” etendust kirjeldada pole suuremat mõtet: niigi näitas ETV hiljuti Trevor Nunn Londoni-lavastuse filmingut, ja New Yorgis oli ta alglavastust lihtsalt korranud. Ainus mainimisväärsus on ehk, et see nüüd juba viisteist aastat jäägitult **“kassindust”** majutanud teatrisaal oli tervikuna kujundatud mingiks kolirohkeks pööninguks või keldriks

Broadwayl enim mängitud muusikal, Andrew Lloyd Webberi **“Kassid”** (*Cats*). Grizabella — Betty Buckley.



piirist alates muutub pikaajaline menu iseennast taastootvaks masinaks — see muudab teose omamoodi püsiinstitutsiooniks, mida järjest uued vaatajatehulgad peavad vajalikuks külastada ning seeläbi elus hoida. Parim näide on Agatha Christie **“Hiirelõks”**: keegi ei väida seda kõiki teisi kriminaalnäidendeid nii mäekõrguselt ületavat, et seletada tolle lavastuse ligi poolesajandilist kestmist Londonis. Ilmselt tuleb ka muusikali vallas rääkida pigem mingist üldisest **“Lloyd Webberi efektist”** ning pidada konkreetset **“Kasside”** ülimeru suuresti juhuslikuks.

Igatahes ei ole **“Kasside”** lairite ja kiitjate menuseletused mind kuigivõrd veennud. Näiteks lasi avangardi- ja opositsioonivaimulise nädalalehe *Village Voice* teatrikritik Michael Feingold, muidu sageli nutikas arvustaja, **“Kasside”** esitusrekordi puhul lavastusele sadada pussnuge ja tõrva. Maha materdati lisaks Webberile lavastaja Trevor Nunn, koreograaf Gillian Lynne ja postuumselt ka T. S. Eliot, kelle humoorikal **“Kassiraamatul”** muusikal põhineb. Aga Feingoldi ainus seletus niivõrd teenimatule menule oli, et Webber ekspluateerivat üldist sentimentaalset kassiarmastust, mis trükib kiisukesti ka kalendritesse ja kempsupaberile, pluss Elioti novaatorlikelt kõrgteostelt

laenatud aurat, mis lubab publikul end odavasti vaimueliidi hulka arvata.

Isegi kui kumbagi tegurit tunnistada (ja miks mitte?), jääb neist kokku seletusena väheks. Sellise hüsteerilise materdamisega satub arvustaja ise naeruväärsustesse: üldiselt kiidab ju avangardimeelne kriitika lineaarsest süžeeest loobumist, **“Kasside”** puhul tegi Feingold sellest aga lisamiinuse. Ometi oluiks just sel alusel **“Kasse”** huvitav võrrelda näiteks värskel menuriga **Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk**, millest kirjutasin varem neegriteatri kontekstis ja kus samuti puudus traditsiooniline **“lugu”**, olles asendatud vinjettidega tap-tantsu ajaloo. Osutavad ju mõlemad näited, et operetist alati palju paindlikum muusikal on murdnud ka massivaataja tasemel ühe oma senistest reeglite.

“Kasside” etendust kirjeldada pole suuremat mõtet: niigi näitas ETV hiljuti Trevor Nunn Londoni-lavastuse filmingut, ja New Yorgis oli ta alglavastust lihtsalt korranud. Ainus mainimisväärus on ehk, et see nüüd juba viisteist aastat jäägitult **“kassindust”** majutanud teatrisaal oli tervikuna kujundatud mingiks kolirohkeks pööninguks või keldriks

Broadwayl enim mängitud muusikal, Andrew Lloyd Webberi **“Kassid”** (*Cats*). Grizabella — Betty Buckley.



või tagahooviks. Mõistagi hoolikalt stiliseeritud mulaažide abil — et liigne naturalism ontlikumat publikut ei peletaks. Ja nii etenduse jooksul kui ka vaheajal hiilisid ja turnisid all saalis ja ülal rõdudel kassideks grimeeritud näitlejad — jällegi hoidudes eriti lapsi kuidagi hirmutamast.

Olen juba kirjutanud, et ka Broadway etendustele tulevad inimesed enamasti tavalistes tänavarõivastes, ehkki näeb ka muketumaid isendeid. Taustaks on üldine suurlinlik vabadus, eriti aga turistide osatähtsus publikus, sest üldjuhul pole turistil ju aega minna riideid vahetama. Veidi pidulikumad on esietendused ja ka nn vaheesietendused, kui menukas muusikalis asendub mõni peosaline. Sest kuigi menur on mängijatele tulukas, ei suuda ega taha näitleja pikka aega õhtu-õhtult sama rolli vihtuda. Seda enam, et üldiselt pole staaridel selleks rahalist vajadust, kuna neile pakutakse teisigi tulusaid tööotsi. Reanäitlejatega on teine lugu. Nõnda teatas "Kasside" kavaleht, et algoosseisust esinevat veel kaks osalist. Raske on kujutleda, kui konveierlik tunne peaks neil viieteist aasta järel olema.

Üht sellist vahe-esietendust nägin juunis 1997, kui oktoobris 1995 mängimist alustanud muusikali "**Victor/Victoria**" peosasse, kus varem oli esinenud Liza Minnelli, tuli peamiselt filmidest ja telelavastustest tuntud Raquel Welch. Sel puhul oli saalis siis nooblim publik, kuigi siin-seal võis ikkagi märgata teksaseid. Asjakohase rituaali hulka kuulusid etenduse lõppedes pikad püstijalavatsioonid ja suured lillesülemid, samuti peosalise väljumist tänavalgi ootav austajas-kond.

Etendati toda muusikali lausa Times Square'il ühes uues uhkes kõrghoones, mille katuse alla mahtusid veel mitmed hotellid, konverentsiruumid, bürood jm. Vanade Broadway teatrite kulud ajas üles just asjaolu, et need olid kunagistest tuleohutusreeglitest lähtudes kõigest paarikorruselised hooned, kus suurt peale teatri ei tohtinud olla. Süda-Manhattani maahindade juures tähendas see pideva täiskassa vajadust. Tagajärjeks oli, et ligi pool sajandit ei avatud kommerts-Broadwayl ühtki uut teatrisaali, seevastu suleti mitmeid. Alles uusim tuleohutustehnika on lubanud teatreid paigutada paljufunkt-

sioonilistesse kõrghoonetesse ning nõnda nende jooksvaid kulusid vähendada. Muidu oli kogu teatrikülastuse kaudu avanev hooneosa küll üks pompoossuse paraad — kulla ja karra sära, tuled ja elektroonika, liftdie lüüme hiilgus.

Muusikalina oli "Victor/Victoria" näide sellest, kuidas massikunst püüab tor-kivamaid-tabulisemaid teemasid muundada pelgaks eksootiliseks kõdik. Tüki aluseks pidi olema juba 1933. aastal Saksamaal valminud film *Viktor und Viktoria*, millest inglise lavastaja ja stsenaarist/libretist Blake Edwards tegi eeskätt oma naise Julie Andrews ("Mary Poppins", "Helisev muusika" jm) tarvis 1982 uusfilmingu "Victor/Victoria". Eriti tänu Henry Mancini muusikale võitis see mitu "Oscarit", ja lõpuks oli lavaversioon Broadwaylegi jõudnud.

Lugu räägib 1930. aastate Pariisis asjatult tööd otsivast näitlejatarist, kes ühe heatahtliku vanema homoseksuaalist härra nõuandel meheks rõivastub (Victoriast saab Victor) ja seepeale ootamatult kabareeartistina menu saavutab. Siis äratab ta ühe "unelmate mehe" tähelepanu, aga näilik samasoolisus tekitab igasugu segadusi, kuni lõpuks ülestunnistus tõkkes kõrvaldab.

Soorollide vahetus on ju antiigist alates olnud teatri püsivõtteid. Vahel on homoseksuaalne teema siia põimunud avalikumalt ja otsesemalt, vahel varjatumalt ja kaudemalt. Tuntuim näide praegugi rahvusvaheliselt mängitavast klassikast on vist Shakespeare'i "Kaheteistkümnes öö", mida Eestiski võis värskest näha "Vanemuise" lavastusena ja Trevor Nunn'i filminguna. "Victor/Victoria" rakendab Shakespeare'ile lähedast õigustusstrateegiat: kuivõrd publik kogu aeg teab, et tegelikult on "poiss" naine, lubatakse oma tabulise sümpaatiaga võitleval meespeategelasel vahepeal koguni laulda, et "kui olen gay, siis olgu nii". Edasi eemaldatakse too ohtlik mõõndus aga paljasõnalise väitega, et mingil moel tajunud mehest endast targem alateadvus algusest peale, et tegelikult on tema kiindumuse objekt naine. Victoriat aidanud homoseksuaalne vanahärra viiakse aga lihtsalt koomiliste veidrike alaliiki: tema üle heatahtlikult naerdes saab publik nautida niihästi omaenda suurelist sallivust kui ka "normaalsusega" tagatud üleolekut.

või tagahooviks. Mõistagi hoolikalt stiliseeritud mulaažide abil — et liigne naturalism ontlikumat publikut ei peletaks. Ja nii etenduse jooksul kui ka vaheajal hiilisid ja turnisid all saalis ja ülal rõdudel kassideks grimeeritud näitlejad — jällegi hoidudes eriti lapsi kuidagi hirmutamast.

Olen juba kirjutanud, et ka Broadway etendustele tulevad inimesed enamasti tavalistes tänavarõivastes, ehkki näeb ka muketumaid isendeid. Taustaks on üldine suurlinlik vabadus, eriti aga turistide osatähtsus publikus, sest üldjuhul pole turistil ju aega minna riideid vahetama. Veidi pidulikumad on esietendused ja ka nn vaheesietendused, kui menukas muusikalis asendub mõni peaosaline. Sest kuigi menur on mängijatele tulukas, ei suuda ega taha näitleja pikka aega õhtu-õhtult sama rolli vihtuda. Seda enam, et üldiselt pole staaridel selleks rahalist vajadust, kuna neile pakutakse teisigi tulusaid tööotsi. Reanäitlejatega on teine lugu. Nõnda teatas "Kasside" kavaleht, et algoosseisust esinevat veel kaks osalist. Raske on kujutleda, kui konveierlik tunne peaks neil viieteist aasta järel olema.

Üht sellist vahe-esietendust nägin juunis 1997, kui oktoobris 1995 mängimist alustanud muusikali "**Victor/Victoria**" peosasse, kus varem oli esinenud Liza Minnelli, tuli peamiselt filmidest ja telelavastustest tuntud Raquel Welch. Sel puhul oli saalis siis nooblim publik, kuigi siin-seal võis ikkagi märgata teksaseid. Asjakohase rituaali hulka kuulusid etenduse lõppedes pikad püstijalavatsioonid ja suured lillesülemid, samuti peaosalise väljumist tänavalgi ootav austajas-kond.

Etendati toda muusikali lausa Times Square'il ühes uues uhkes kõrghoones, mille katuse alla mahtusid veel mitmed hotellid, konverentsiruumid, bürood jm. Vanade Broadway teatrite kulud ajas üles just asjaolu, et need olid kunagistest tuleohutusreeglitest lähtudes kõigest paarikorruselised hooned, kus suurt peale teatri ei tohtinud olla. Süda-Manhattani maahindade juures tähendas see pideva täiskassa vajadust. Tagajärjeks oli, et ligi pool sajandit ei avatud kommerts-Broadwayl ühtki uut teatrisaali, seevastu suleti mitmeid. Alles uusim tuleohutustehnika on lubanud teatreid paigutada paljufunkt-

sioonilistesse kõrghoonetesse ning nõnda nende jooks vaid kulused vähendada. Muidu oli kogu teatrikülastuse kaudu avanev hooneosa küll üks pompoossuse paraad — kulla ja karra sära, tuled ja elektroonika, liftdie lüüme hiilgus.

Muusikalina oli "Victor/Victoria" näide sellest, kuidas massikunst püüab tor-kivamaid-tabulisemaid teemasid muundada pelgaks eksootiliseks kõdik. Tüki aluseks pidi olema juba 1933. aastal Saksamaal valminud film *Viktor und Viktoria*, millest inglise lavastaja ja stsenaarist/libretist Blake Edwards tegi eeskätt oma naise Julie Andrews ("Mary Poppins", "Helisev muusika" jm) tarvis 1982 uusfilmingu "Victor/Victoria". Eriti tänu Henry Mancini muusikale võitis see mitu "Oscarit", ja lõpuks oli lavaversioon Broadwaylegi jõudnud.

Lugu räägib 1930. aastate Pariisis asjatult tööd otsivast näitlejatarist, kes ühe heatahtliku vanema homoseksuaalist härra nõuandel meheks rõivastub (Victoriast saab Victor) ja seepeale ootamatult kabareeartistina menu saavutab. Siis äratab ta ühe "unelmate mehe" tähelepanu, aga näilik samasoolisus tekitab igasugu segadusi, kuni lõpuks ülestunnistus tõkkes kõrvaldab.

Soorollide vahetus on ju antiigist alates olnud teatri püsivõtteid. Vahel on homoseksuaalne teema siia põimunud avalikumalt ja otsesemalt, vahel varjatult ja kaudemalt. Tuntuim näide praegugi rahvusvaheliselt mängitavast klassikast on vist Shakespeare'i "Kaheteistkümnes öö", mida Eestiski võis värskest näha "Vanemuise" lavastusena ja Trevor Nunn'i filminguna. "Victor/Victoria" rakendab Shakespeare'ile lähedast õigustusstrateegiat: kuivõrd publik kogu aeg teab, et tegelikult on "poiss" naine, lubatakse oma tabulise sümpaatiaga võitleval meespeategelasel vahepeal koguni laulda, et "kui olen gay, siis olgu nii". Edasi eemaldatakse too ohtlik mõõndus aga paljasõnalise väitega, et mingil moel tajunud mehest endast targem alateadvus algusest peale, et tegelikult on tema kiindumuse objekt naine. Victoriat aidanud homoseksuaalne vanahärra viiakse aga lihtsalt koomiliste veidrike alaliiki: tema üle heatahtlikult naerdes saab publik nautida niihästi omaenda suurelist sallivust kui ka "normaalsusega" tagatud üleolekut.

Muidugi on ka selline odavavõitu tolerantsem kui hüsteeriline homfoobia. Muusikalise heideti koguni nalja Chicago maffia arvel, kes on veel nii vanamoeline, et homoseksuaalsusest numbrit teha, ehkki lisanaljana näidati, et maffiaski on *gay'd* salaja juba sees. Ma ei tea, kas see aasimine kuulus selliste nükete hulka, mida mingi maa suurimad linnad sageli vahetavad: minu mulje järgi peab New York end pigem nõnda isearaliseks, et ei vaevu teisi Ameerika linnu aasimagi.

Ent üldiselt, nagu öeldud, oli homoteema "Victor/Victorias" vaid ohutu kōdi, kust igasugune probleemsus kõrvaldatud. (Võib-olla oli filmiversioon veel ohutum, sest märkasin seda ühe lastefestivali kavas.) Ja New Yorgis tajub seda eriti teravasti, sest alates 1960. aastate "seksuaalrevolutsioonist" on too linn olnud üks *gay*-teatri põhikeskusi. Minugi sealoleku ajal leidis Off-Offi teatrikavadest vähemalt kolm Oscar Wilde'i protsessile pühendatud näidendit, *La MaMa* vastas mängis üks *gay*-trupp Christopher Marlowe tragöödiat "Edward Teine", kus homoteema oli teravalt välja toodud, ja kuskil teatripildi äärel oles koguni kunagi satiiri ja paroodiaga kuulsust teeninud *Theatre of the Ridiculous*, mis pärast oma põhiautori Charles Ludlami surma olevat küll endise sära kaotanud. Lausa Broadwayl endal oli 1990. aastate alguses hiigelsensatsiooniks Tony Kushneri diloogia "Inglid Ameerikas", millest eesti publik nägi Draamateatris esimest osa "Millenniumi lähenemine". Kui Kushnerit tookord ümbritseski ehk liialdatud kära, mis (pool)skandaalse aine puhul üsna ootuspärane, siis probleeminägemist peab tema puhul ometi mõnna. "Victor/Victorias" polnud sellest õhkagi.

Iseküsimus muidugi, kui palju probleemsust tugevasti meelelahutuslike juurtega muusikalizanzr üldse võimaldab. Mina olen pigem nautinud muusikalide naljakamaid lõike ja tundnud tõsiste (enamasti sentimentaalsete) ajal vaikset ebalust. Aga püüen žanri piire laiendada käib pidevalt.

Selliste püüete markantsemaks ja publikumenukaimaks näiteks tollel hooajal oli Broadway veteranist helilooja Cy Colemani värske muusikal *The Life*. Nõnda, määrava artikliga, märgistavat see sõna slängitarvi-

tuses prostitutsiooni, mis esmahetkel ehk üllatab. Aga kui mõelda, et eesti keeles võib veel üldisem "olemine" vahel tähendada lihtsalt viinaviskamist ("meil oli eile kõva olemine"), siis võõrastus väheneb. Too muusikal tahtis pakkuda pilti paarikümne aasta tagusest Times Square'ist, kui seal veel saalisid ja turiste tülitasid arvukad prostituudid, narkomaanid ja kriminaalid. Tänaseks on põhjaliku tööga "plats puhas"; aga oh häda, juba on siginenud nostalgia tolle omalaadse värvikuse järele. Niisuguseid vihjeid kohtasin ajakirjanduses mitmel puhul; näiteks mõttearendust, et kui varem võisid Kesk-Lääne kolkasüütusest Times Square'ile saabunud noored turistid näha vähemalt ehtsat elu, mis nõudis arupidamist, siis nüüd ootab neid seal üksnes illusoorne Disneyland. Siinpuhul pakkuski jälle huvi sotsioloogiline vaatenurk: jälgimine, kuidas see eksimatult äratuntav keskklassipublik (olguigi tänava-riietes), kes väljaspool teatrit Times Square'i "puhastamist" kahtlemata toetas, nendeks kolmeks etendusetauniks lubas endale solidaarsust prostituutidega ning politsei ja päästearmee trotsimist. Aluseks oli vana hea ameerikalik individualism — "see on minu keha; ma võin teha sellega, mida tahan". Mida toetas üldise müüdavuse tõdemine — saali suunatud küsimus, "mis te ise paremad olete?". Ja muidugi on hoiak "ka lits on inimene" jälle eelistatav hoiakule, mis talle inimese nime ja õigusi keelab.

Aga nagu juba homoteema puhul peab taas nentima sellise sallivuse piire ja tinglikkust. Ühe käega see annab, teisega võtab tagasi. Tegelikult kinnitas muusikal ikkagi publiku vaikset veendumust, et "meie oleme neist seal paremad". Jälle ilmnese see selgeimini naljades. Kõige valjemaid naerupahvakuid ja aplausi teenis üks paks neegritar, kui ta end demonstreerides oma rasvu raputas; või üks teine prostituut, kes oli nii põhjalikult läbi tõmmatud, et ei saanud hästi istudagi. Muus osas oli muusikali polsterdatud üsna stereotüüpse armulooga; mis sellest, et enam-vähem sutenööri ja prostituudi vahel. Suhtelise *happy end*'ina põgenes kangelanna lõpuks prostitutsiooni ja seda kontrolliva maffia küüsis, tema armsam kaotas aga elu ning truu must sõbratar ei leidnud endas jõudu senisega katkestada.

Muidugi on ka selline odavavõitu tolerantsem kui hüsteeriline homfoobia. Muusikalise heideti koguni nalja Chicago maffia arvel, kes on veel nii vanamoeline, et homoseksuaalsusest numbrit teha, ehkki lisanaljana näidati, et maffiaski on *gay'd* salaja juba sees. Ma ei tea, kas see aasimine kuulus selliste nükete hulka, mida mingi maa suurimad linnad sageli vahetavad: minu mulje järgi peab New York end pigem nõnda isearaliseks, et ei vaevu teisi Ameerika linnu aasimagi.

Ent üldiselt, nagu öeldud, oli homoteema "Victor/Victorias" vaid ohutu kōdi, kust igasugune probleemsus kõrvaldatud. (Võib-olla oli filmiversioon veel ohutum, sest märkasin seda ühe lastefestivali kavas.) Ja New Yorgis tajub seda eriti teravasti, sest alates 1960. aastate "seksuaalrevolutsioonist" on too linn olnud üks *gay*-teatri põhikeskusi. Minugi sealoleku ajal leidis Off-Offi teatrikavadest vähemalt kolm Oscar Wilde'i protsessile pühendatud näidendit, *La MaMa* vastas mängis üks *gay*-trupp Christopher Marlowe tragöödiat "Edward Teine", kus homoteema oli teravalt välja toodud, ja kuskil teatripildi äärel oles koguni kunagi satiiri ja paroodiaga kuulsust teeninud *Theatre of the Ridiculous*, mis pärast oma põhiautori Charles Ludlami surma olevat küll endise sära kaotanud. Lausa Broadwayl endal oli 1990. aastate alguses hiigelsensatsiooniks Tony Kushneri diloogia "Inglid Ameerikas", millest eesti publik nägi Draamateatris esimest osa "Millenniumi lähenemine". Kui Kushnerit tookord ümbritseski ehk liialdatud kära, mis (pool)skandaalse aine puhul üsna ootuspärane, siis probleeminägemist peab tema puhul ometi mõnna. "Victor/Victorias" polnud sellest õhkagi.

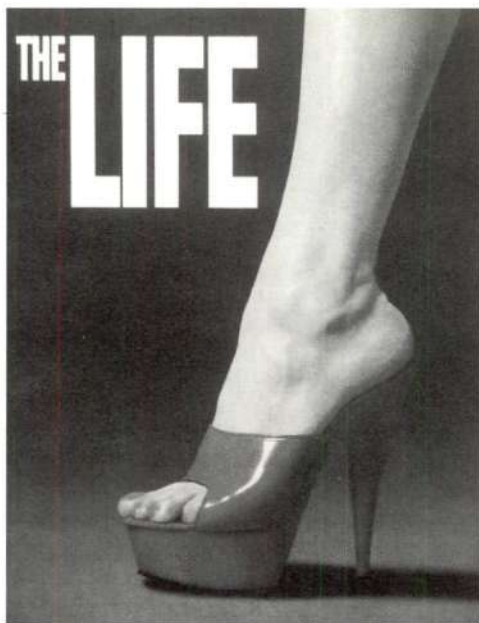
Iseküsimus muidugi, kui palju probleemsust tugevasti meelelahutuslike juurtega muusikalizhanr üldse võimaldab. Mina olen pigem nautinud muusikalide naljakamaid löike ja tundnud tõsiste (enamasti sentimentaalsete) ajal vaikset ebalust. Aga püüen žanri piire laiendada käib pidevalt.

Selliste püüete markantsemaks ja publikumenekaimaks näiteks tollel hooajal oli Broadway veteranist helilooja Cy Colemani värske muusikal *The Life*. Nõnda, määrava artikliga, märgistavat see sõna slängitarvi-

tuses prostitutsiooni, mis esmahetkel ehk üllatab. Aga kui mõelda, et eesti keeles võib veel üldisem "olemine" vahel tähendada lihtsalt viinaviskamist ("meil oli eile kõva olemine"), siis võõrastus väheneb. Too muusikal tahtis pakkuda pilti paarikümne aasta tagusest Times Square'ist, kui seal veel saalisid ja turiste tülitasid arvukad prostituudid, narkomaanid ja kriminaalid. Tänaseks on põhjaliku tööga "plats puhas"; aga oh häda, juba on siginenud nostalgia tolle omalaadse värvikuse järele. Niisuguseid vihjeid kohtasin ajakirjanduses mitmel puhul; näiteks mõttearendust, et kui varem võisid Kesk-Lääne kolkasüütusest Times Square'ile saabunud noored turistid näha vähemalt ehtsat elu, mis nõudis arupidamist, siis nüüd ootab neid seal üksnes illusoorne Disneyland. Siinpuhul pakkuski jälle huvi sotsioloogiline vaatenurk: jälgimine, kuidas see eksimatult äratuntav keskklassipublik (olguigi tänava-riietes), kes väljaspool teatrit Times Square'i "puhastamist" kahtlemata toetas, nendeks kolmeks etendusetauniks lubas endale solidaarsust prostituutidega ning politsei ja päästearmee trotsimist. Aluseks oli vana hea ameerikalik individualism — "see on minu keha; ma võin teha sellega, mida tahan". Mida toetas üldise müüdavuse tõdemine — saali suunatud küsimus, "mis te ise paremad olete?". Ja muidugi on hoiak "ka lits on inimene" jälle eelistatav hoiakule, mis talle inimese nime ja õigusi keelab.

Aga nagu juba homoteema puhul peab taas nentima sellise sallivuse piire ja tinglikkust. Ühe käega see annab, teisega võtab tagasi. Tegelikult kinnitas muusikal ikkagi publiku vaikset veendumust, et "meie oleme neist seal paremad". Jälle ilmnese see selgeimini naljades. Kõige valjemaid naerupahvakuid ja aplausi teenis üks paks neegritar, kui ta end demonstreerides oma rasvu raputas; või üks teine prostituut, kes oli nii põhjalikult läbi tõmmatud, et ei saanud hästi istudagi. Muus osas oli muusikali polsterdatud üsna stereotüüpse armulooga; mis sellest, et enam-vähem sutenööri ja prostituudi vahel. Suhtelise *happy end*'ina põgenes kangelanna lõpuks prostitutsiooni ja seda kontrolliva maffia küüsis, tema armsam kaotas aga elu ning truu must sõbratar ei leidnud endas jõudu senisega katkestada.

Nii et pealtnäha oli "ilustamata tegelikkus" punktiirsete teemadena — prostituutide ekspluateerimine, narkomaania, mõrvad — muusikalis küll olemas, kuid lähemal vaatlemisel siiski allutatud massikunsti tuttavatele stampidele. Eriti hästi tajusin seda põhjusel, et ligilähedasel ajal nägin kahes erinevas retrospektiivprogrammis kaht juba klassikasse arvatud vanemat filmi — Jean-Luc Godard'i *Vivre sa vie* ("Elada oma elu") ja Luis Buñueli *Belle de jour* ("Päevane kaunitar") —, kus prostitutsiooni polnud kuidagi sentimentaliseeritud. *The Life* seevastu pakkus publikule eelkõige odavat ja ohutut põhjauel eksootikat. Muide jäi tema süžeeliin üsna hõredaks, pearõhk oli lauludel, kus valitsesid tugevad neegriintonatsioonid. Ent kuivõrd neegerprostituudid olid tehtud



Muusikal *The Life*, mis tahtis pakkuda pilti paarikümne aasta tagusest Times Square'ist, kui seal veel saalisid ja turiste tülitasid prostituudid, narkomaanid, kriminaalid.



Sõbralik šarž järjekordse Broadway muusikali, *The Life* heliloojast Cy Colemanist.

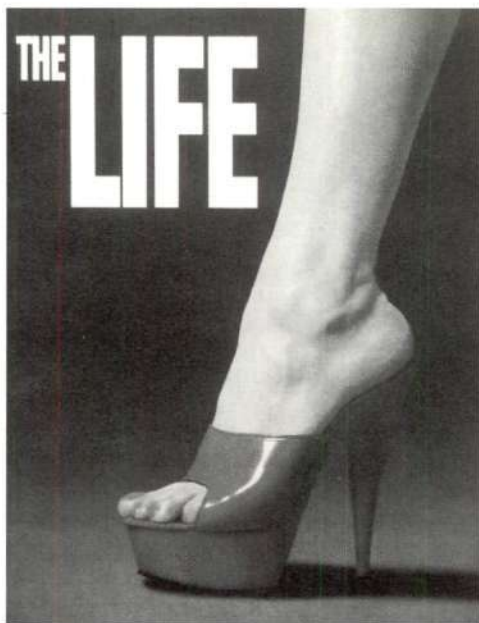
põhiliseks naljanumbriks ning ka paha maffiaboss oli mustanahaline, olevat see muusikal neegrite hulgas äratanud vimma.

Kummalisel kombel olid tolle hooaja uudismuusikalid üldse süngevõitu lugudega. Nõnda kujutas "*Teraskai*" (*Steel Pier*) üht 1930. aastate kriisiaja tantsumaratoni — eesti lavalgi

üsna hiljuti kahes teatris ("Endlas" ja Rakveres) kasutatud ainek. "*Titanic*" jõudis lavale veel enne filmi, mis ta tõenäoliselt lõplikult põhja vedas. "*Jekyll & Hyde*" viisistas Robert Louis Stevensoni kõhedapoolset kahestumis-lugu. Taasalavastuste hulgas olid, registreerigem, Leonard Bernsteini "*Candide*", John Kanderi "*Chicago*", Stephen Sondheimi "*Naljakas lugu, mis juhtus teel foorumile*" (kus Plautuse komöödiade motiivid ja antiikkostüümid rakendatakse tänapäevase pila teenistusse), Rodgersi ja Hammersteini äsja Eestissegi jõudnud "*Kuningas ja mina*", lastemuusikal "*Annie*" ning Jerome Kerni "*Teatrilaev*", mida ajalooliselt peetakse esimeseks pärimusmuusikaliks.

Kriitikute hinnangul ei olnud uudiste hulgas seekord selliseid avastusi nagu eelmisel hooajal Off-Broadwaylt Broadwayle jõudnud *Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk* või Puccini "Boheemi" lugu New Yorgi oludesse ja praegusesse muusikasse teisendav *Rent*, mille võiks eesti keeleski jätta "Rendiks" või siis muuta "Üüriks". Just need kaks paistsid teatriteadvuses kehastavat ameerika muusikali taassünnilootust. Ülimenukad importtooted, millele neid vastandati, olid jooksvas

Nii et pealtnäha oli "ilustamata tegelikkus" punktiirsete teemadena — prostituutide ekspluateerimine, narkomaania, mõrvad — muusikalis küll olemas, kuid lähemal vaatlemisel siiski allutatud massikunsti tuttavatele stampidele. Eriti hästi tajusin seda põhjusel, et ligilähedasel ajal nägin kahes erinevas retrospektiivprogrammis kaht juba klassikasse arvatud vanemat filmi — Jean-Luc Godard'i *Vivre sa vie* ("Elada oma elu") ja Luis Buñueli *Belle de jour* ("Päevane kaunitar") —, kus prostitutsiooni polnud kuidagi sentimentaliseeritud. *The Life* seevastu pakkus publikule eelkõige odavat ja ohutut põhjauel eksootikat. Muide jäi tema süžeeliin üsna hõredaks, pearõhk oli lauludel, kus valitsesid tugevad neegriintonatsioonid. Ent kuivõrd neegerprostituudid olid tehtud



Muusikal *The Life*, mis tahtis pakkuda pilti paarikümne aasta tagusest Times Square'ist, kui seal veel saalisid ja turiste tülitasid prostituudid, narkomaanid, kriminaalid.



Sõbralik šarž järjekordse Broadway muusikali, *The Life* heliloojast Cy Colemanist.

põhiliseks naljanumbriks ning ka paha maffiaboss oli mustanahaline, olevat see muusikal neegrite hulgas äratanud vimma.

Kummalisel kombel olid tolle hooaja uudismuusikalid üldse süngevõitu lugudega. Nõnda kujutas "*Teraskai*" (*Steel Pier*) üht 1930. aastate kriisiaja tantsumaratoni — eesti lavalgi

üsna hiljuti kahes teatris ("Endlas" ja Rakveres) kasutatud ainek. "*Titanic*" jõudis lavale veel enne filmi, mis ta tõenäoliselt lõplikult põhja vedas. "*Jekyll & Hyde*" viisistas Robert Louis Stevensoni kõhedapoolset kahestumis-lugu. Taaslavastuste hulgas olid, registreerigem, Leonard Bernsteini "*Candide*", John Kanderi "*Chicago*", Stephen Sondheimi "*Naljakas lugu, mis juhtus teel foorumile*" (kus Plautuse komöödiade motiivid ja antiikkostüümid rakendatakse tänapäevase pila teenistusse), Rodgersi ja Hammersteini äsja Eestissegi jõudnud "*Kuningas ja mina*", lastemuusikal "*Annie*" ning Jerome Kerni "*Teatrilaev*", mida ajalooliselt peetakse esimeseks pärismuusikaliks.

Kriitikute hinnangul ei olnud uudiste hulgas seekord selliseid avastusi nagu eelmisel hooajal Off-Broadwaylt Broadwayle jõudnud *Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk* või Puccini "Boheemi" lugu New Yorgi oludesse ja praegusesse muusikasse teisendav *Rent*, mille võiks eesti keeleski jätta "Rendiks" või siis muuta "Üüriks". Just need kaks paistsid teatriteadvuses kehastavat ameerika muusikali taassünnilootust. Ülimenudak importtooted, millele neid vastandati, olid jooksvas

repertuaaris lisaks "Kassidele" Lloyd Webberi teinegi esindaja "Ooperifantoom" ning prantslaste "Hüljatud" ja "Miss Saigon" — kõik juba pikemat aega Broadway pühasukad.

Võrreldes muusikalidega on sõnalavastused Broadwayl veel rohkem kokku kuivanud. Ja jälle on juba pikemat aega tõmbenumbriteks briti importtooted, mis enamasti tähendab Londoni lavastuse

mõneajalist külaskäiku Broadwayle. Briti teater ongi New Yorgi kriitikutele sagedasem võrdlusalus, mis keeleühtsusest lähtudes ka üsna arusaadav. Ja valdavalt kujuneb too võrdlus ameerika teatri kahjuks. Briti lavastused tunnistatakse peenemateks,

Muusikal, mis meenutab aastakümnete taha jäänud ehedat elu New Yorgi südames: Chuck Cooper ja Lillias White Colemani muusikalis *The Life*.



repertuaaris lisaks "Kassidele" Lloyd Webberi teinegi esindaja "Ooperifantoom" ning prantslaste "Hüljatud" ja "Miss Saigon" — kõik juba pikemat aega Broadway pühasukad.

Võrreldes muusikalidega on sõnalavastused Broadwayl veel rohkem kokku kuivanud. Ja jälle on juba pikemat aega tõmbenumbriteks briti importtooted, mis enamasti tähendab Londoni lavastuse

mõneajalist külaskäiku Broadwayle. Briti teater ongi New Yorgi kriitikutele sagedasem võrdlusalus, mis keeleühtsusest lähtudes ka üsna arusaadav. Ja valdavalt kujuneb too võrdlus ameerika teatri kahjuks. Briti lavastused tunnistatakse peenemateks,

Muusikal, mis meenutab aastakümnete taha jäänud ehedat elu New Yorgi südames: Chuck Cooper ja Lillias White Colemani muusikalis *The Life*.





1997. a hooaja kiidetud lavastus, Londoni import: Ibseni "Nukumaja" Anthony Page'i lavastuses. Nora — Janet Mc Teer.

stiilsemateks, väljapeetumateks. Eriti kahtsetakse selliste riiklikult toetatavate püsiansamblite nagu *Royal Shakespeare Company* ja *Royal National Theatre* puudumist, mis annab iseäranis tunda klassikalavastuste puhul.

Ka antud hooajal oli üks kiidetumaid lavastusi Londoni import, nimelt Ibseni "Nukumaja" Anthony Page'i lavastuses. Tema tõlgendust peeti küll laias laastus traditsiooniliseks, kuid ometi kindlakäeliseks ja oskuslikult nüansseerituks. Ning Janet McTeer peaosalisena teenis ainult kiidusõnu. Seevastu tegi kriitika kaunikesti maha Pam Gemsi "Stanley", mis Londonis oli kuulutatud aasta parimaks uudisnäidendiks. Kuski impordi piiril kõikus ka Oscar Wilde'i "Ideaalne abikaasa", mille Peter Hall oli lavastanud küll suuresti ameerika näitlejatega.

Muust klassikast leidis Broadwayl leiget tunnustust Tšehhovi "Kolm õde" Lanford Wilsoni uues tõlkes. Omamaisest pärandist mängiti Lillian Hellmani "Väikseid rebaseid" — kui arvestada Lincolni keskuse *Vivian Beaumont Theatre* suuruse alusel Broadway saalide hulka, ehkki seal pole tegu kommertsüsteemiga, vaid olulisel määral doteeritud lavastustega.

Klassikale keskendunud *Roundabout Theatre* etendas Arthur Milleri "Kõiki mu poegi". Veel oli paari aastakümne järel taaslavastatud D. L. Coburni "Džinnimäng", mis kahetegelase-näidendina on ju staaridele loomulik maiuspala. Uuematest näidenditest püsis veel mängukavas eelmise hooaja tõmbetükk, Terrence McNally "Meistriklass", millest (nagu ka "Väikestest rebastest") olen



1997. a hooaja kiidetud lavastus, Londoni import: Ibseni "Nukumaja" Anthony Page'i lavastuses. Nora — Janet Mc Teer.

stiilsemateks, väljapeetumateks. Eriti kahtsetakse selliste riiklikult toetatavate püsiansamblite nagu *Royal Shakespeare Company* ja *Royal National Theatre* puudumist, mis annab iseäranis tunda klassikalavastuste puhul.

Ka antud hooajal oli üks kiidetumaid lavastusi Londoni import, nimelt Ibseni "Nukumaja" Anthony Page'i lavastuses. Tema tõlgendust peeti küll laias laastus traditsiooniliseks, kuid ometi kindlakäeliseks ja oskuslikult nüansseerituks. Ning Janet McTeer peaosalisena teenis ainult kiidusõnu. Seevastu tegi kriitika kaunikesti maha Pam Gemsi "Stanley", mis Londonis oli kuulutatud aasta parimaks uudisnäidendiks. Kuskil impordi piiril kõikus ka Oscar Wilde'i "Ideaalne abikaasa", mille Peter Hall oli lavastanud küll suuresti ameerika näitlejatega.

Muust klassikast leidis Broadwayl leiget tunnustust Tšehhovi "Kolm õde" Lanford Wilsoni uues tõlkes. Omamaisest pärandist mängiti Lillian Hellmani "Väikseid rebaseid" — kui arvestada Lincolni keskuse *Vivian Beaumont Theatre* suuruse alusel Broadway saalide hulka, ehkki seal pole tegu kommertsüsteemiga, vaid olulisel määral doteeritud lavastustega.

Klassikale keskendunud *Roundabout Theatre* etendas Arthur Milleri "Kõiki mu poegi". Veel oli paari aastakümne järel taaslavastatud D. L. Coburni "Džinnimäng", mis kahetegelase-näidendina on ju staaridele loomulik maiuspala. Uuematest näidenditest püsis veel mängukavas eelmise hooaja tõmbetükk, Terrence McNally "Meistriklass", millest (nagu ka "Väikestest rebastest") olen



John Kanderi "Chicago".

kirjutanud varem. Selles alati keelepeksulise ahvatlusega biograafilises žanris tuli nüüd lisaks ühe ameerika suurnäitleja John Barrymore'i elulõpule keskenduv "**Barrymore**", autoriks William Luce, kellelt meie Noorsooteater kunagi mängis Emily Dickinsoni elule pühendatud "Amhersti kaunitari". Varem mitmete näidenditega menu pälvinud Wendy Wassersteini uudistöö *An American Daughter* tehti kriitikas üldiselt põrmuks. Sel nigelapoolsel taustal sai Broadway hooajapreemia (nn "Tony") uudissõnalavastuste klassis Alfred Uhry *The Last Night of Ballyhoo*, mis esindas üsna tavakohast sotsiaalpsühholoogilist perekonnadraamat, aineks Lõuna (konkreetselt Atlanta) juudi kogukonna siseriud Teise maailmasõja eel; nende käivitajaks oli Ballyhoo nime all tuntud aastavahetusball. Jäi mulje, et sedagi näidendit kiideti rohkem mokaotsast, parema puudumisel.

Aga kuigi Broadwayd on sel sajandil kirjasõnas juba korduvalt maetud, elab ta ägisesed ja end vaevaliselt ümber kohendades ikka edasi. Ja ehkki suure osa tema publikust moodustavad tänapäeval turistid, kelle peahuvi on lihtsalt näha mõnd kõrvuhakanud nimega etendust või näitlejat, ei tasu teda ka

kunstiliselt lausa maha kanda, sest ikka oskab ta oma rahadega ligi meelitada andekaid inimesi. Ameerika teatripilt pole ammugi ainult Broadway, ent Broadway on siiski veel selle pilkupüüdev kese.

LÕPP

Jaak Rähesoo artiklisari "Hooaeg New Yorgis" loe
 TMK nr 5—12/1998 ja
 TMK nr 1, 3—5/1999.



John Kanderi "Chicago".

kirjutanud varem. Selles alati keelepeksulise ahvatlusega biograafilises žanris tuli nüüd lisaks ühe ameerika suurnäitleja John Barrymore'i elulõpule keskenduv "Barrymore", autoriks William Luce, kellelt meie Noorsooteater kunagi mängis Emily Dickinsoni elule pühendatud "Amhersti kaunitari". Varem mitmete näidenditega menu pälvinud Wendy Wassersteini uudistöö *An American Daughter* tehti kriitikas üldiselt põrmuks. Sel nigelapoolsel taustal sai Broadway hooajapreemia (nn "Tony") uudissõnalavastuste klassis Alfred Uhry *The Last Night of Ballyhoo*, mis esindas üsna tavakohast sotsiaalpsühholoogilist perekonnadraamat, aineks Lõuna (konkreetselt Atlanta) juudi kogukonna siseriud Teise maailmasõja eel; nende käivitajaks oli Ballyhoo nime all tuntud aastavahetusball. Jäi mulje, et sedagi näidendit kiideti rohkem mokaotsast, parema puudumisel.

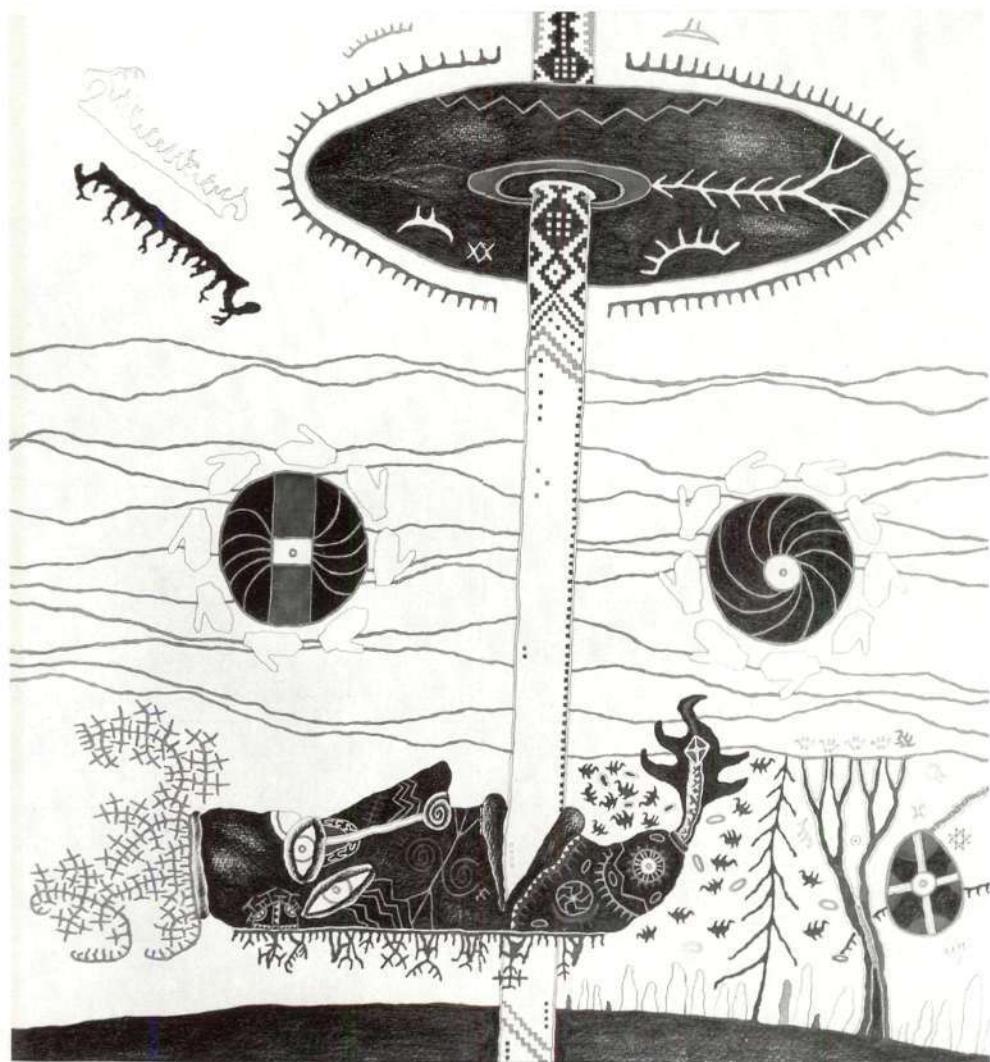
Aga kuigi Broadwayd on sel sajandil kirjasõnas juba korduvalt maetud, elab ta ägisesed ja end vaevaliselt ümber kohendades ikka edasi. Ja ehkki suure osa tema publikust moodustavad tänapäeval turistid, kelle peahuvi on lihtsalt näha mõnd kõrvuhakanud nimega etendust või näitlejat, ei tasu teda ka

kunstiliselt lausa maha kanda, sest ikka oskab ta oma rahadega ligi meelitada andekaid inimesi. Ameerika teatripilt pole ammugi ainult Broadway, ent Broadway on siiski veel selle pilkupüüdev kese.

LÕPP

Jaak Rähesoo artiklisari "Hooaeg New Yorgis" loe
TMK nr 5—12/1998 ja
TMK nr 1, 3—5/1999.

ITKUD ÜLEMINEKURITUAALIS



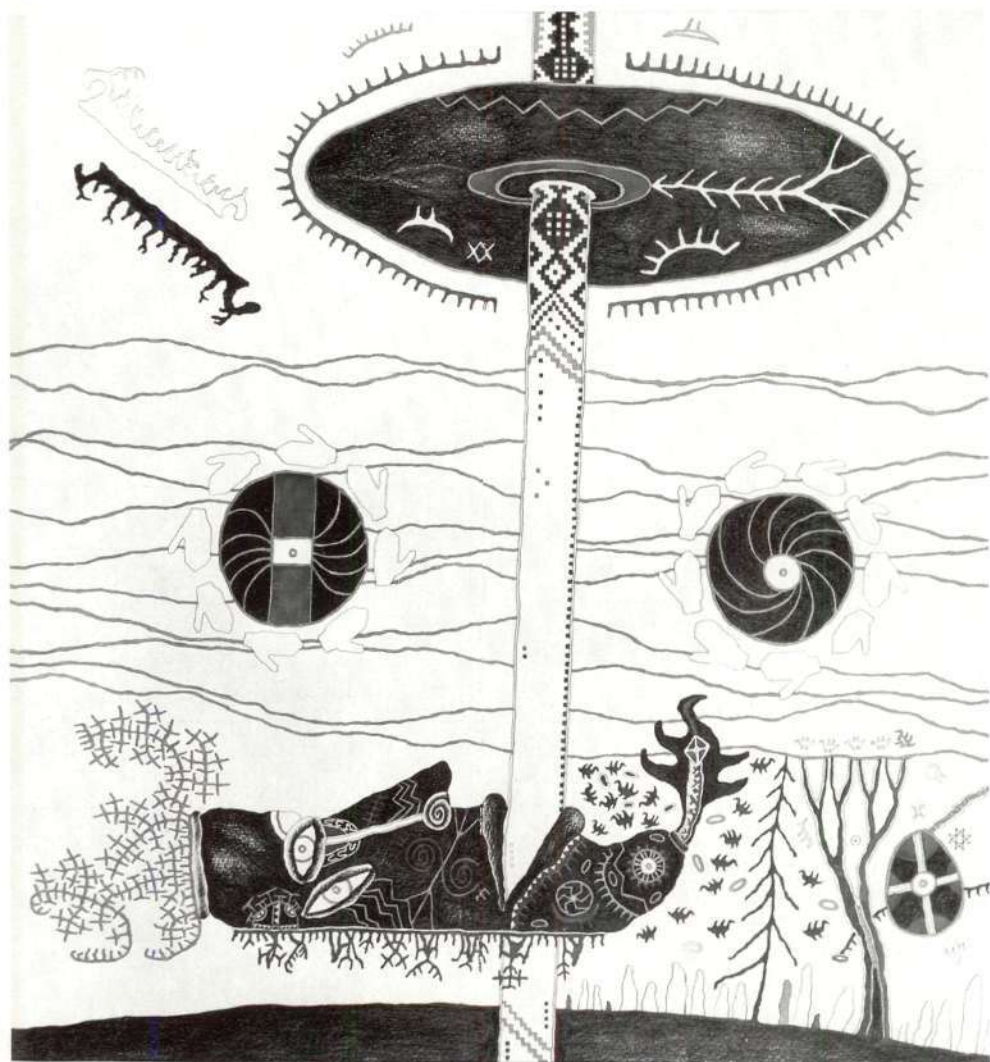
Kärt Summatavet. Graafiline leht "LauluTaat", 1994. Segatehnika.

Nuta nied nutud kodoje, ike nied isamajasse

Itk on üks vanemaid rahvaluuleliike, mis on tuntud kogu maailmas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* põhjal tähistab termin lament 'itk' mitmesuguseid muusikalisi ja poeetilisi vorme, mis on kas otseselt seotud

surma ja matuserituaaliga või sellest mõjustatud (viimaste hulka kuuluvad näiteks nekruiti- ja mõrsjaitkud, mida on esitatud sümboolse surma puhul). Itkul on mitmeid funktsioone. Esmalt võimaldab itkemine väljendada itkeja leinatunnet ja kergendada tema südamevalu; teiseks on see poeetiline

ITKUD ÜLEMINEKURITUAALIS



Kärt Summatavet. Graafiline leht "LauluTaat", 1994. Segatehnika.

Nuta nied nutud kodoje, ike nied isamajasse

Itk on üks vanemaid rahvaluuleliike, mis on tuntud kogu maailmas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* põhjal tähistab termin lament 'itk' mitmesuguseid muusikalisi ja poeetilisi vorme, mis on kas otseselt seotud

surma ja matuserituaaliga või sellest mõjustatud (viimaste hulka kuuluvad näiteks nekruiti- ja mõrsjaitkud, mida on esitatud sümboolse surma puhul). Itkul on mitmeid funktsioone. Esmalt võimaldab itkemine väljendada itkeja leinatunnet ja kergendada tema südamevalu; teiseks on see poeetiline

pöördumine surnu poole; kolmandaks annab itkumine surnutele rituaalset abi uues olukorras kohanemiseks ja võimaldab mõjutada teispooleid, et nad ei häiriks elavaid.¹

Läänemeresoome itkude kohta leidub varasemates arhiivimaterjalides vähe andmeid. Ühelt poolt on selle põhjuseks esimeste rahvaluulekogujate huvi keskendumine rahvusliku identiteedi kujundamisele, mille euroopaliku eelidusega linnamehed ehtisid üles eepilise rahvalaulu põhjal. Itkumine oli aga naiste traditsioon, selle sotsiaal-kultuuriline struktuur, usundiline taust ja ka keel erines märgatavalt meeste kultuurist. Itku ehmatav ekspressiivsus mõjus selliselt, et neid meestekeskseks rahvuskultuuri kaasa ei haaratud. Näiteks kuulis soome rahvuseepose looja Elias Lönnrot Karjalas küll itkemist, kuid pidas nende ülesmärkimist ebameeldivaks tegevuseks. Ta kirjutas 1836. aastal, et itk ajab kogujal juuksed peas püsti, käib läbi luust ja lihast ning itkeja südantlõhestav hää vapustab üleskirjutajat ka hiljem, kui see meelde tuleb. ("Tämä itku kävi niin karkialla, oikein karvoille käyvällä, läpi ruumiin jäsenten vihhlasevalla äänellä, että vielä vuodenki päästä sitä muistellessani olen kuin säikähyksissä.")²

Läänemeresoome itkude süstemaatilise kogumine algas alles 1880. aastail ja vähehaaval tuli ilmsiks, et siis oli see veel elav ja häämmastama panevalt mitmepalgeline rahvaluule liik. Itkud olid kasutusel peamiselt kreekakatoliku kiriku mõjusfääri jäänud rahvaste hulgas, kuhu kuulusid ka karjalased, vepslased, vadjalased, ingerlased ja setud.

Varem on itketud Eesti teisteski piirkondades, näiteks pärineb selle kirjutise moto ühest möödunud sajandi Kuusalu pulmalaulust. Rohkem teame setu itkude kohta, mille põhjal saab teha mõne aastasaja taha ulatuvaid järeldusi itku olemusest. Jakob Hurda "Setukeste lauludes"³ on substantiivi *ikk* sünonüümid paralleelsetes värssides seotud peamiselt vee kujundiga (*silmavesi, lained, sademed*). Mitmekesisemalt on avatud verbi *ikma* tähendusväli. Ühest küljest on seda seotud ebatavalise hääletekitamisega (*kuukma*

nagu kägu, *vaakma* nagu vares), mida vastavalt paralleelvärssides leiduvatele verbidele põhjustavad tugevad emotsioonid (*kahetsema, kurvastama, leinama, muretsema, meelepaha tegema*). Samal ajal pole verbi *ikma* kasutatud inetu tõinamise või kestva nutmise kohta, vaid itkumine on olnud kaunilt korrastatud ja selge lõpuga tegevus (*ime ikke ilosahe, ime kahits kallihe, ime nuutske nobe'ehe*)⁴. Itku on vastandatud laulule: kui laulus olid esikohal sõnad, siis itkus nutt, nuuksed ja ohked. Itkumine ühendab nutu ja laulu, nimetades seda sõnadega itkemiseks (*ma naksi imä havva pääl sõnol ikma*). Niisiis oli itku kaudu võimalik laulu vormis väljendada itkus sisalduvaid tundeid (*esi iki - esi lauli*).

Termini 'itk' sünonüümidenäna on eesti varasemas kirjanduses kasutatud erineva tuletusprintsibiiga liitsõnu, milles põhisõnaks on 'laul': nututaoline *nutulaul*, leina väljendav *leinalaul*, matustel esitatav *matuselaul*, isikutatud Surma või Manalase tulekuga seotud *surmalaul*, *manalase laul*. Need terminid pärinevad luterlikust kultuuriruumist, kus itkumine oli aastasadu olnud keelatud.

Folkloristlike ja etnomusikoloogia alale kuuluvates artiklites olen kasutanud substantiivi *itk* koos adjektiiviga *rituaalne*, mis viitab itkemise sotsiaalsetele ja religioossetele funktsioonidele ning eraldab seda argipäevasest mureväljendusest. Itkumine erineb nutust eeskätt selle poolest, et itk ei lõhu inimese sisemist tasakaalu, vaid pigem ehitab seda uuesti üles.⁵

Et mõista itku ajaloolist ja ka nüüdisaegset tähendust, tuleks tugineda mitmele teadusharule: psühholoogiale ja füsioloogiale, usundiõpetusele ja sotsioloogiale, folkloristlikele ja etnomusikoloogiale. Itkumine kui sünkroonne ilming ei avane ühe- või ka mitmekülgse käsitluse kaudu ja jääb ilmselt alati lõpuni kirjeldamata. Siinkohal on edaspidi püütud avada itku mõistet usundi ja rituaali abil, mida on käsitletud kultuuri-antropoloogilises kontekstis. Usundit saab analüüsida kaudselt, keele või tegevuse kaudu. Sajandi algul pöörduti enam tähelepanu itku verbaalsele kujule. Alates 1970. aastaist

¹ A. L. Lloyd. *Lament*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, lk 407.

² Elias Lönnrot. *Itkuvirnistä Venäjän Karjalassa*. Mehiläinen, 1836, September — October. Oulu.

³ Setukeste laulud III. Surmalaulud. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsingi 1907, lk 239—325.

⁴ Jakob Hurt. Setukeste laulud I. Pihkva-eestlaste vanad rahvalaulud ühes Räpina ja Vastseliina lauludega. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsingi, 1904, lk 446.

⁵ Vaike Sarv. Rituaalsed nutud. "Teater. Muusika. Kino" 1987, nr 9, lk 35—46.

pöördumine surnu poole; kolmandaks annab itkumine surnutele rituaalset abi uues olukorras kohanemiseks ja võimaldab mõjutada teispooleid, et nad ei häiriks elavaid.¹

Läänemeresoome itkude kohta leidub varasemates arhiivimaterjalides vähe andmeid. Ühelt poolt on selle põhjuseks esimeste rahvaluulekogujate huvi keskendumine rahvusliku identiteedi kujundamisele, mille euroopaliku eelidusega linnamehed ehtasid üles eepilise rahvalaulu põhjal. Itkumine oli aga naiste traditsioon, selle sotsiaal-kultuuriline struktuur, usundiline taust ja ka keel erines märgatavalt meeste kultuurist. Itku ehmatav ekspressiivsus mõjus selliselt, et neid meestekeskseks rahvuskultuuri kaasa ei haaratud. Näiteks kuulis soome rahvuseepose looja Elias Lönnrot Karjalas küll itkemist, kuid pidas nende ülesmärkimist ebameeldivaks tegevuseks. Ta kirjutas 1836. aastal, et itk ajab kogujal juuksed peas püsti, käib läbi luust ja lihast ning itkeja südantlõhestav hää vapustab üleskirjutajat ka hiljem, kui see meelde tuleb. ("Tämä itku kävi niin karkialla, oikein karvoille käyvällä, läpi ruumiin jäsenten vihhlasevalla äänellä, että vielä vuodenki päästä sitä muistelllessani olen kuin säikähyksissä.")²

Läänemeresoome itkude süstemaatilise kogumine algas alles 1880. aastail ja vähehaaval tuli ilmsiks, et siis oli see veel elav ja häämmastama panevalt mitmepalgeline rahvaluule liik. Itkud olid kasutusel peamiselt kreekakatoliku kiriku mõjusfääri jäänud rahvaste hulgas, kuhu kuulusid ka karjalased, vepslased, vadjalased, ingerlased ja setud.

Varem on itketud Eesti teisteski piirkondades, näiteks pärineb selle kirjutise moto ühest möödunud sajandi Kuusalu pulmalaulust. Rohkem teame setu itkude kohta, mille põhjal saab teha mõne aastasaja taha ulatuvaid järeldusi itku olemusest. Jakob Hurda "Setukeste lauludes"³ on substantiivi *ikk* sünonüümid paralleelsetes värssides seotud peamiselt vee kujundiga (*silmavesi, lained, sademed*). Mitmekesisemalt on avatud verbi *ikma* tähendusväli. Ühest küljest on seda seotud ebatavalise hääletekitamisega (*kuukma*

nagu kägu, *vaakma* nagu vares), mida vastavalt paralleelvärssides leiduvatele verbidele põhjustavad tugevad emotsioonid (*kahetsema, kurvastama, leinama, muretsema, meelepaha tegema*). Samal ajal pole verbi *ikma* kasutatud inetu tõinamise või kestva nutmise kohta, vaid itkumine on olnud kaunilt korrastatud ja selge lõpuga tegevus (*ime ikke ilosahe, ime kahits kallihe, ime nuutske nobe'ehe*)⁴. Itku on vastandatud laulule: kui laulus olid esikohal sõnad, siis itkus nutt, nuuksed ja ohked. Itkumine ühendab nutu ja laulu, nimetades seda sõnadega itkumiseks (*ma naksi imä havva pääl sõnol ikma*). Niisiis oli itku kaudu võimalik laulu vormis väljendada itkus sisalduvaid tundeid (*esi iki - esi lauli*).

Termini 'itk' sünonüümidenäna on eesti varasemas kirjanduses kasutatud erineva tuletusprintsibiiga liitsõnu, milles põhisõnaks on 'laul': nututaoline *nutulaul*, leina väljendav *leinalaul*, matustel esitatav *matuselaul*, isikutatud Surma või Manalase tulekuga seotud *surmalaul*, *manalase laul*. Need terminid pärinevad luterlikust kultuuriruumist, kus itkumine oli aastasadu olnud keelatud.

Folkloristlike ja etnomusikoloogia alale kuuluvates artiklites olen kasutanud substantiivi *itk* koos adjektiiviga *rituaalne*, mis viitab itkumise sotsiaalsetele ja religioossetele funktsioonidele ning eraldab seda argipäevasest mureväljendusest. Itkumine erineb nutust eeskätt selle poolest, et itk ei lõhu inimese sisemist tasakaalu, vaid pigem ehitab seda uuesti üles.⁵

Et mõista itku ajaloolist ja ka nüüdisaegset tähendust, tuleks tugineda mitmele teadusharule: psühholoogiale ja füsioloogiale, usundiõpetusele ja sotsioloogiale, folkloristikale ja etnomusikoloogiale. Itkumine kui sünkroonne ilming ei avane ühe- või ka mitmekülgse käsitluse kaudu ja jääb ilmselt alati lõpuni kirjeldamata. Siinkohal on edaspidi püütud avada itku mõistet usundi ja rituaali abil, mida on käsitletud kultuuri-antropoloogilises kontekstis. Usundit saab analüüsida kaudselt, keele või tegevuse kaudu. Sajandi algul pöörduti enam tähelepanu itku verbaalsele kujule. Alates 1970. aastaist

¹ A. L. Lloyd. *Lament*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, lk 407.

² Elias Lönnrot. *Itkuvirnistä Venäjän Karjalassa*. Mehiläinen, 1836, September — October. Oulu.

³ Setukeste laulud III. Surmalaulud. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsingi 1907, lk 239—325.

⁴ Jakob Hurt. Setukeste laulud I. Pihkva-eestlaste vanad rahvalaulud ühes Rápina ja Vastseliina lauludega. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsingi, 1904, lk 446.

⁵ Vaike Sarv. Rituaalsed nutud. "Teater. Muusika. Kino" 1987, nr 9, lk 35—46.

on esile tõstetud usundi avaldumist rituaalis (*performance*'is). Sotsioloogias nähakse rituaali mis tahes formaliseeritud ja stiliseeritud käitumises, mis sobival hetkel sama mustri järgi kordub.⁶ Ühest küljest kujundab rituaal sotsiaalset struktuuri, mille peamiseks funktsiooniks on integreerida inimest ühiskonda, samas võimaldab rituaal ületada ühiskonna seatud piire.

Rituaali on käsitletud ka kui ühte kommunikatsiooni liiki, mis avaldub esituses (konkreetses riituses). Kommunikatsiooni on vaadeldud kahest aspektist.⁷ Ühest küljest on see informatsiooni ülekandmine saatjast vastuvõtjani. Rituaali mõiste avamisel on olulisem aga teine vaatenurk, mis käsitleb kommunikatsiooni kui sümbolitele tuginevat suhtlemisprotsessi. Tunnetusliku aktiivsuse ja afekti seisundis taaselustatakse vanu või kutsutakse esile uusi tähendusi, mis tuginevad sümbolite võrgustikule ja nendega seotud väärtusorientatsioonidele. Sümbolid kui püsivad ja kontsentreeritud kujundid on siin tähtsal kohal, sest viitavad antud kultuuris olulistele asjadele, tegevustele, ideedele ning muudavad kommunikatsiooni mõjurikkamaks ja paremini mõistetavaks.

Itku *performance*'i all tuleks siinkohal mõista spetsiifilist esitusviisi, mis aitab itku kui kommunikatsiooniakti sotsiaalset, kultuurilist ja esteetilist tausta interpreteerida ning mõista. On märgitud, et rituaali käigus esitatud enam või vähem invariantseid tegevused ja häälitsused ei tarvitse olla esitajatele endile arusaadavad. Ka setu näised ei suuda kuigipalju selgitada, miks nad nõnda toimivad või itkevad. Seetõttu tuleb rituaali mõista eeskätt kui formaalset struktuuri, kui teatud hulka omadusi või tunnuseid, mis on omavahel enam või vähem fikseeritud suhetes.⁸

Rituaalse kommunikatsiooni omapäraks on asjaolu, et teate edastajad on samal ajal oma teate kõige tähtsamad vastuvõtjad.

Sellest mõtteviisist lähtudes on itk suunatud mitte niivõrd väljaspoolsele adressaadile, vaid enesele (itkeja itkeb *tätäkest*, mitte *tätäkesele*). Ühtlasi näitab itku *performance* teistele rituaalis osalejatele, et itkeja aktsepteerib kanoonilist teksti, mida ta esitab, ja seob selle oma isikliku eluga. Niisiis on rituaalne itkemine kultuuri-antropoloogilises kontekstis eeskätt sotsiaalne akt, mis ei tarvitse alati olla seoses uskumustega. Mõned uurijad peavad rituaalis osalemist olulisemaks uskumises, sest osalemise aktiga võivad esitajad oma kahtlustest jagu saada ja alles rituaali käigus usuni jõuda. Igatahes kaitseb rituaali kindlaskujunenud vorm sotsiaalseid kokkuleppeid aja purustava jõu eest ning sunnib inimesi tahes-tahtmata kinni pidama moraalireeglitest.

Rituaalis toimival kommunikatsioonil võib olla mitmeid funktsioone: sotsiaalsete struktuuride korrastamine ja muutunud staatuse ametlik tunnustamine, isiklike ja ühiskondlike kriiside leevendamine, kuid ka jumaliku õigluse tunnetamine. Rituaalile tunnuslikuks peetakse aga maailma mõjutamist metafüüsiliste vahendite abil.⁹ Rituaalis pööratakse jumalate, deemonite, loomade, taimede ja elutute olendite poole ja püütakse neid sõna või maagilise tegevuse abil mõjutada tegutseva inimesele soodsas suunas. Sørenseni arvates pole rituaalis siiski tegemist transtsendentaalse vastuvõtjaga. Rituaali käigus tõstetakse esile probleem, millele lahendusi otsides tuuakse sisse väljapoole inimtaju piire jäävad mõisted.

Kõige üldisemalt on rituaalis nähtud ideoloogia vormi, mis oma arhetüüpsel kujul püüdis demonstreerida transtsendentaalse jõu, olgu siis jumalate või pühade esivanemate juuresolekut inimeste igapäevases elus. Seetõttu on rituaal seotud religiooniga. Surma ja igaviku võit inimese argipäeva üle saab aga rituaalis teoks ülimalt formaliseeritud dramaatilises protsessis, mistõttu võib sellist rituaali siduda väga erinevate maailmavaadetega.¹⁰

⁶Karl Gabriel. *Ritualisierung*. Staats Lexikon. Recht; Wirtschaft; Gesellschaft. Herausgegeben von der Görres-Gesellschaft 1988, lk 925.

⁷Charles W. Tolman. *Communication*. Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology; Edited by Alan Bernard and Jonathan Spencer. Routledge. London & New York, 1996, lk 109–145.

⁸Roy A. Rappaport. *Ritual* — Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook. Edited by Richard Bauman. Oxford University Press, 1992, lk 249–260.

⁹Jørgen Podemann Sørensen. *Ritualistics: a New Discipline in the History of Religions. The Problem of Ritual*. Edited by Tore Ahlbäck. Published by The Donner Institute for Research in Religious and Cultural History. Åbo, Finland, 1993, lk 19.

¹⁰Jon P. Mitchell. *Ritual*. Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. Edited by Alan Bernard and Jonathan Spencer. Routledge. London & New York, 1996, lk 490–493.

on esile tõstetud usundi avaldumist rituaalis (*performance*'is). Sotsioloogias nähakse rituaali mis tahes formaliseeritud ja stiliseeritud käitumises, mis sobival hetkel sama mustri järgi kordub.⁶ Ühest küljest kujundab rituaal sotsiaalset struktuuri, mille peamiseks funktsiooniks on integreerida inimest ühiskonda, samas võimaldab rituaal ületada ühiskonna seatud piire.

Rituaali on käsitletud ka kui ühte kommunikatsiooni liiki, mis avaldub esituses (konkreetses riituses). Kommunikatsiooni on vaadeldud kahest aspektist.⁷ Ühest küljest on see informatsiooni ülekandmine saatjast vastuvõtjani. Rituaali mõiste avamisel on olulisem aga teine vaatenurk, mis käsitleb kommunikatsiooni kui sümbolitele tuginevat suhtlemisprotsessi. Tunnetusliku aktiivsuse ja afekti seisundis taaselustatakse vanu või kutsutakse esile uusi tähendusi, mis tuginevad sümbolite võrgustikule ja nendega seotud väärtusorientatsioonidele. Sümbolid kui püsivad ja kontsentreeritud kujundid on siin tähtsal kohal, sest viitavad antud kultuuris olulistele asjadele, tegevustele, ideedele ning muudavad kommunikatsiooni mõjurikkamaks ja paremini mõistetavaks.

Itku *performance*'i all tuleks siinkohal mõista spetsiifilist esitusviisi, mis aitab itku kui kommunikatsiooniakti sotsiaalset, kultuurilist ja esteetilist tausta interpreteerida ning mõista. On märgitud, et rituaali käigus esitatud enam või vähem invariantseid tegevused ja häälitsused ei tarvitse olla esitajatele endile arusaadavad. Ka setu näised ei suuda kuigipalju selgitada, miks nad nõnda toimivad või itkevad. Seetõttu tuleb rituaali mõista eeskätt kui formaalset struktuuri, kui teatud hulka omadusi või tunnuseid, mis on omavahel enam või vähem fikseeritud suhetes.⁸

Rituaalse kommunikatsiooni omapäraks on asjaolu, et teate edastajad on samal ajal oma teate kõige tähtsamad vastuvõtjad.

Sellest mõtteviisist lähtudes on itk suunatud mitte niivõrd väljaspoolsele adressaadile, vaid enesele (itkeja itkeb *tätäkest*, mitte *tätäkesele*). Ühtlasi näitab itku *performance* teistele rituaalis osalejatele, et itkeja aktsepteerib kanoonilist teksti, mida ta esitab, ja seob selle oma isikliku eluga. Niisiis on rituaalne itkemine kultuuri-antropoloogilises kontekstis eeskätt sotsiaalne akt, mis ei tarvitse alati olla seoses uskumustega. Mõned uurijad peavad rituaalis osalemist olulisemaks uskumistest, sest osalemise aktiga võivad esitajad oma kahtlustest jagu saada ja alles rituaali käigus usuni jõuda. Igatahes kaitseb rituaali kindlaskujunenud vorm sotsiaalseid kokkuleppeid aja purustava jõu eest ning sunnib inimesi tahes-tahtmata kinni pidama moraalireeglitest.

Rituaalis toimival kommunikatsioonil võib olla mitmeid funktsioone: sotsiaalsete struktuuride korrastamine ja muutunud staatuse ametlik tunnustamine, isiklike ja ühiskondlike kriiside leevendamine, kuid ka jumaliku õigluse tunnetamine. Rituaalile tunnuslikuks peetakse aga maailma mõjutamist metafüüsiliste vahendite abil.⁹ Rituaalis pööratakse jumalate, deemonite, loomade, taimede ja elutute olendite poole ja püütakse neid sõna või maagilise tegevuse abil mõjutada tegutseva inimesele soodsas suunas. Sørenseni arvates pole rituaalis siiski tegemist transtsendentaalse vastuvõtjaga. Rituaali käigus tõstetakse esile probleem, millele lahendusi otsides tuuakse sisse väljapoole inimtaju piire jäävad mõisted.

Kõige üldisemalt on rituaalis nähtud ideoloogia vormi, mis oma arhetüüpsel kujul püüdis demonstreerida transtsendentaalse jõu, olgu siis jumalate või pühade esivanemate juuresolekut inimeste igapäevases elus. Seetõttu on rituaal seotud religiooniga. Surma ja igaviku võit inimese argipäeva üle saab aga rituaalis teoks ülimalt formaliseeritud dramaatilises protsessis, mistõttu võib sellist rituaali siduda väga erinevate maailmavaadetega.¹⁰

⁶Karl Gabriel. *Ritualisierung*. Staats Lexikon. Recht; Wirtschaft; Gesellschaft. Herausgegeben von der Görres-Gesellschaft 1988, lk 925.

⁷Charles W. Tolman. *Communication*. Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology; Edited by Alan Bernard and Jonathan Spencer. Routledge. London & New York, 1996, lk 109–145.

⁸Roy A. Rappaport. *Ritual* — Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook. Edited by Richard Bauman. Oxford University Press, 1992, lk 249–260.

⁹Jørgen Podemann Sørensen. *Ritualistics: a New Discipline in the History of Religions. The Problem of Ritual*. Edited by Tore Ahlbäck. Published by The Donner Institute for Research in Religious and Cultural History. Åbo, Finland, 1993, lk 19.

¹⁰Jon P. Mitchell. *Ritual*. Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. Edited by Alan Bernard and Jonathan Spencer. Routledge. London & New York, 1996, lk 490–493.

Rituaalide liigitamisel on enamasti lähtunud Arnold van Gennepi religioonialasest uurimusest *Les rites de passage* (1909), mis sai laiemalt tuntuks pärast ingliskeelse tõlke ilmumist.¹¹ Selles leiduv analüütiline mudel käsitleb rituaali kolmeosalise protsessina: *separation — transition (liminality) — incorporation*.

Kontseptsiooni võtmemõisteks on künnise ületamine (ld *limen* — künnis). Van Gennep peab siirderituaali peamiseks osaks siirdamist (üleminekut)¹², millele eelneb irrutamine ja järgneb liitmine. Liminaalses faasis pole aga asjad nii nagu tavalises maailmas. Rollid võivad olla ümber pööratud, nagu näiteks mõrsja ärasaatmisel kodunt, mil ta on kaetud sotsiaalset surma sümboliseeriva valge kaaliga.

Soome usundiurija Lauri Honko on otsinud vastust küsimustele, mis tekivad rituaalset tegevust sisaldava uurimismaterjali dokumenteerimisel ja rühmitamisel.¹³ Selleks on ta moodustanud rituaalide taksonoomia ja süstematiseerinud rituaale kolme kriteeriumi põhjal: sotsiaalne suunatus, korduvus ja ennustatavus. Selle tulemusel jagunesid rituaalid kolme kategooriasse. 1. Siirderituaalid puudutavad üksikisikut, toimuvad üks kord elus ja on ennustatavad. 2. Kalendritrituaalid määravad oma reeglipärasusega kogu sotsiaalse elu rütmi. 3. Kriisirituaalid on vajalikud nii üksikisiku kui ka rühma elus ootamatutel juhtudel.

Itkemine kuulub vaid siirderituaalide juurde. Siia kuuluvad inimese sünd, surm ja elu jätkamisega seotud pulmatseremoonia, mõnevõrra ka initsiatsioon ja teised sotsiaalset tähendust omavad pöördepunktid inimese elus. Itketud pole kõigis siirderituaalides. Itk on seotud eeskätt surnu või mõrsja ärasaatmisega kodunt, kuid ka muude sündmustega, kus inimene lahkus tuttavast keskkonnast ja siirdus teise, enamasti võõrasse keskkonda. Itkud koonduvad siirderituaali liminaalse faasi algusesse, mil vanad struktuurid olid lõhutud, uued aga polnud veel üles ehitatud. Itkemise abil viib sotsiaalne grupp üksikisiku ühest staatusest teise ning selle tulemusel omandab siirdatav ühiskonnas uue rolli.

Itkemise kõige üldisemaks eesmärgiks oli elu jätkumise kindlustamine hõimurühmas. Surmajuhtumite korral ei tulnud mitte ainult ümber jaotada omandiõigus elavate vahel, vaid anda ka lahkunule tema osa ja täita tema soovid, selleks et olla kindel teispoolusesse siirdunu heatahtlikkuses mahajääjate vastu ning elimineerida võimalik pahatahtlikkus. Itkude sotsiaalsühholoogiline tähendus oli seotud inimese tundeeluga — tunnetuslik nihe ja sellega kaasnev eriline meeleseisund töid kaasa katarsise nii itkejale kui ka itkemisrituaalis osalejale.¹⁴ Rituaalsed itkud ühendavad itkejad ja nende lähikondlased ühist kultuurilist identiteeti kandvaks rühmaks.

Kokkuvõtteks tuleb itku määratleda kui poeetilist, muusikalist ja nonverbaalset kommunikatsiooni, mis reguleerib nii üksikisiku kui ka sotsiaalse grupi füüsilist seisundit, psüühikat ja sotsiaal-majanduslikku elu ning toimib usundilistele kujutelmadele tuginedes siirderituaali kontekstis.

Mitmete läänemeresoome itkude käibelt kadumine näitab, et koos industrialiseerumise ja urbaniseerumisega kaovad enamasti ka vanad tavad.¹⁵ Kui kaob itkude kognitiivne taust, võib itkemine jääda püsima vaid sel juhul, kui säilib mingi teine itkemist ülalhoidev institutsioon — olgu selleks siis teater, kino või kontserdisaal.

¹¹ Arnold van Gennep. *The Rites of Passage*. London, 1960.

¹² Eestikeelses terminoloogias on kasutatud nimeusi *siirderituaal* ja *üleminekurituaal* samas tähenduses.

¹³ Lauri Honko. *Zur Klassifikation der Riten*. Temenos 11. Helsinki, 1975, lk 61—77.

¹⁴ Lauri Honko. *Itkuvirsirunous*. Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus. Toimittaja Matti Kuusi. Helsinki, 1963, lk 81—128.

¹⁵ Aili Nenola-Kallio. Niin miä elän kui kylmäs sarajas. Inkeriläiset tilapäitkuvirret. Sananjalka 20. 1978, lk 75—103.

Rituaalide liigitamisel on enamasti lähtunud Arnold van Gennepi religioonialasest uurimusest *Les rites de passage* (1909), mis sai laiemalt tuntuks pärast ingliskeelse tõlke ilmumist.¹¹ Selles leiduv analüütiline mudel käsitleb rituaali kolmeosalise protsessina: *separation — transition (liminality) — incorporation*.

Kontseptsiooni võtmemõisteks on künnise ületamine (ld *limen* — künnis). Van Gennep peab siirderituaali peamiseks osaks siirdamist (üleminekut)¹², millele eelneb irrutamine ja järgneb liitmine. Liminaalses faasis pole aga asjad nii nagu tavalises maailmas. Rollid võivad olla ümber pööratud, nagu näiteks mõrsja ärasaatmisel kodunt, mil ta on kaetud sotsiaalset surma sümboliseeriva valge kaaliga.

Soome usundiurija Lauri Honko on otsinud vastust küsimustele, mis tekivad rituaalset tegevust sisaldava uurimismaterjali dokumenteerimisel ja rühmitamisel.¹³ Selleks on ta moodustanud rituaalide taksonoomia ja süstematiseerinud rituaale kolme kriteeriumi põhjal: sotsiaalne suunatus, korduvus ja ennustatavus. Selle tulemusel jagunesid rituaalid kolme kategooriasse. 1. Siirderituaalid puudutavad üksikisikut, toimuvad üks kord elus ja on ennustatavad. 2. Kalendritrituaalid määravad oma reeglipärasusega kogu sotsiaalse elu rütmi. 3. Kriisirituaalid on vajalikud nii üksikisiku kui ka rühma elus ootamatutel juhtudel.

Itkemine kuulub vaid siirderituaalide juurde. Siia kuuluvad inimese sünd, surm ja elu jätkamisega seotud pulmatseremoonia, mõnevõrra ka initsiatsioon ja teised sotsiaalset tähendust omavad pöördepunktid inimese elus. Itketud pole kõigis siirderituaalides. Itk on seotud eeskätt surnu või mõrsja ärasaatmisega kodunt, kuid ka muude sündmustega, kus inimene lahkus tuttavast keskkonnast ja siirdus teise, enamasti võõrasse keskkonda. Itkud koonduvad siirderituaali liminaalse faasi algusesse, mil vanad struktuurid olid lõhutud, uued aga polnud veel üles ehitatud. Itkemise abil viib sotsiaalne grupp üksikisiku ühest staatusest teise ning selle tulemusel omandab siirdatav ühiskonnas uue rolli.

Itkemise kõige üldisemaks eesmärgiks oli elu jätkumise kindlustamine hõimurühmas. Surmajuhtumite korral ei tulnud mitte ainult ümber jaotada omandiõigus elavate vahel, vaid anda ka lahkunule tema osa ja täita tema soovid, selleks et olla kindel teispoolestusesse siirdunu heatahtlikkuses mahajääjate vastu ning elimineerida võimalik pahatahtlikkus. Itkude sotsiaalsühholoogiline tähendus oli seotud inimese tundeeluga — tunnetuslik nihe ja sellega kaasnev eriline meeleseisund töid kaasa katarsise nii itkejale kui ka itkemisrituaalis osalejale.¹⁴ Rituaalsed itkud ühendavad itkejad ja nende lähikondlased ühist kultuurilist identiteeti kandvaks rühmaks.

Kokkuvõtteks tuleb itku määratleda kui poeetilist, muusikalist ja nonverbaalset kommunikatsiooni, mis reguleerib nii üksikisiku kui ka sotsiaalse grupi füüsilist seisundit, psüühikat ja sotsiaal-majanduslikku elu ning toimib usundilistele kujutelmadele tuginedes siirderituaali kontekstis.

Mitmete läänemeresoome itkude käibelt kadumine näitab, et koos industrialiseerumise ja urbaniseerumisega kaovad enamasti ka vanad tavad.¹⁵ Kui kaob itkude kognitiivne taust, võib itkemine jääda püsima vaid sel juhul, kui säilib mingi teine itkemist ülalhoidev institutsioon — olgu selleks siis teater, kino või kontserdisaal.

¹¹ Arnold van Gennep. *The Rites of Passage*. London, 1960.

¹² Eestikeelses terminoloogias on kasutatud nimeusi *siirderituaal* ja *üleminekurituaal* samas tähenduses.

¹³ Lauri Honko. *Zur Klassifikation der Riten*. *Temenos* 11. Helsingi, 1975, lk 61—77.

¹⁴ Lauri Honko. *Itkuvirsirounos*. Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus. Toimittaja Matti Kuusi. Helsingi, 1963, lk 81—128.

¹⁵ Aili Nenola-Kallio. Niin miä elän kui kylmäs sarajas. Inkeriläiset tilapäitkuvirret. *Sananjalka* 20. 1978, lk 75—103.

RAHVUSLIKKUSE IDEE MUUSIKAS

(*Algus TMKs nr 3*)

2. Rahvuslikkus ja folkloor

Rahvuslikkuse mõiste kui muusika esteetilise omaduse kujunemist XIX sajandil mõjutasid üldine rahvuslikkus ja *Volksgeist*'i hüpotees kahel viisil. Ühelt poolt juhtisid nad sellele tähelepanu ja teadlikustasid, teisalt aga lõi rahvuslikkus selle mõiste muusikas alles nüüd — või vähemalt vormus see olemasolevate traditsioonide ümbermõtestamise kaudu. Veel XVIII sajandil, ajastul, mil ägedalt vaieldi prantsuse ja itaalia "maitse" eeliste ja puuduste üle, ei olnud rahvuslik stiil muusikas mitte niivõrd etnilise iseloomuga, heliloojale sünnipärane, kuivõrd kirjaviis, mida võis valida ja vahetada. (Ei ole mõtet nimetada Hasse itaalia stiilis muusikat "imiteerivaks", st hinnata teda seisukohalt, et muusikaliselt rahvuslik peab olema "originaalne", nagu ütles Schumann; ja ka veel Meyerbeeri tuleks hinnata XVIII sajandi kategooriate järgi.) Kirjaviisina, koos loetletavate väljendusvahendite ja tunnustega oli rahvuslik stiil muusikas piiritletav ja mõistetav.

Teisiti on lood XIX sajandil. Sel määral, mil tugevnes ettekujutus "originaalsest rahvuslikkusest" muusikas kui millestki "seestpoolt väljapoole" toimivast, kasvas rahvuslikkuse esteetiline tähendus, kuid ähmastusid kindlad piirjooned. Berlioz'i tajuti küll iseloomulikult prantsuse heliloojana, kuid tema rahvuslike joonte määratlemine osutus peaaegu võimatuks. Igal juhul oli see palju raskem kui leida sobivaid termineid XVII sajandi lõpu ja XVIII sajandi "prantsuse maneeri" kirjeldamiseks, mille põhijooned pärinevad itaalia päritolu Lullylt.

Üks võimalik tee vältimaks muusika rahvusliku "substantsi" otsingul tekkivaid labürinte, on hüpotees, et just XIX sajandil — niisiis ajastul, mil rahvuslikkus oli erilise tähelepanu all — oli rahvuslikkus seotud mitte niivõrd olemuse kuivõrd funktsiooniga (vastupidiselt rahvuslikkuse enesemääratlusele, mis käsitles rahvuslikkust kui "olemuslikku" nähtust). Seda erinevust võiks illustreerida Bachi vaimulike kantaatide analoogiaga. Neid saab stilistiliselt või meloodilise materjali poolest ilmalikest kantaatidest eristada ainult mõningate tunnuste järgi (koraalitsitaatide kasutamine); ja seetõttu saab võimalikuks paroodiameetod. Liturgiline funktsioon oli stiilist peaaegu sõltumatu, kui helilooja just päris laadamuusikat ei kasutanud. "Ooperlikkus" põhjustas küll mõningast kriitikat, kuid ei olnud keelatud, ja ehkki tendentsil võrrutada vaimulikku arhailisega oli teatud mõju, ei saavutanud see kunagi ülekaalu.

Samamoodi on võimalik vaadelda rahvuslikkust kui kvaliteeti, mis põhineb eelkõige muusikateose või muusikaliste tunnuste kompleksi tähendusel muusikute ja kuulajate teadvuses; ja üksnes sekundaarselt, kui üldse, meloodikal ja rütmil. Kategooriliselt väljendudes: niikaua kui Ungaris peeti mustlasmuusikat ehtsalt ungarlikuks, o l i see ehtsalt ungarlik; ajaloolist eksitust tuleb võtta esteetilise tõena, sest teatud joonte rahvuslikkuse pidamine sõltub kollektiivsest otsusest, mis oli XIX sajandil rahvusteadvuse kui rahvusidentiteedi väljenduse mõju all. Meloodilise ja rütmilise "substantsi" eraldamine muusikateose rahvuslikust "funktsioonist" ei tähenda, et rahvuslikkus oleks midagi "muusikavälist", "tegelikule" muusikale väljastpoolt

RAHVUSLIKKUSE IDEE MUUSIKAS

(*Algus TMKs nr 3*)

2. Rahvuslikkus ja folkloor

Rahvuslikkuse mõiste kui muusika esteetilise omaduse kujunemist XIX sajandil mõjutasid üldine rahvuslikkus ja *Volksgeist*'i hüpotees kahel viisil. Ühelt poolt juhtisid nad sellele tähelepanu ja teadlikustasid, teisalt aga lõi rahvuslikkus selle mõiste muusikas alles nüüd — või vähemalt vormus see olemasolevate traditsioonide ümbermõtestamise kaudu. Veel XVIII sajandil, ajastul, mil ägedalt vaieldi prantsuse ja itaalia "maitse" eeliste ja puuduste üle, ei olnud rahvuslik stiil muusikas mitte niivõrd etnilise iseloomuga, heliloojale sünnipärane, kuivõrd kirjaviis, mida võis valida ja vahetada. (Ei ole mõtet nimetada Hasse itaalia stiilis muusikat "imiteerivaks", st hinnata teda seisukohalt, et muusikaliselt rahvuslik peab olema "originaalne", nagu ütles Schumann; ja ka veel Meyerbeeri tuleks hinnata XVIII sajandi kategooriate järgi.) Kirjaviisina, koos loetletavate väljendusvahendite ja tunnustega oli rahvuslik stiil muusikas piiritletav ja mõistetav.

Teisiti on lood XIX sajandil. Sel määral, mil tugevnes ettekujutus "originaalsest rahvuslikkusest" muusikas kui millestki "seestpoolt väljapoole" toimivast, kasvas rahvuslikkuse esteetiline tähendus, kuid ähmastusid kindlad piirjooned. Berlioz'i tajuti küll iseloomulikult prantsuse heliloojana, kuid tema rahvuslike joonte määratlemine osutus peaaegu võimatuks. Igal juhul oli see palju raskem kui leida sobivaid termineid XVII sajandi lõpu ja XVIII sajandi "prantsuse maneeri" kirjeldamiseks, mille põhijooned pärinevad itaalia päritolu Lullylt.

Üks võimalik tee vältimaks muusika rahvusliku "substantsi" otsingul tekkivaid labürinte, on hüpotees, et just XIX sajandil — niisiis ajastul, mil rahvuslikkus oli erilise tähelepanu all — oli rahvuslikkus seotud mitte niivõrd olemuse kuivõrd funktsiooniga (vastupidiselt rahvuslikkuse enesemääratlusele, mis käsitles rahvuslikkust kui "olemuslikku" nähtust). Seda erinevust võiks illustreerida Bachi vaimulike kantaatide analoogiaga. Neid saab stilistiliselt või meloodilise materjali poolest ilmalikest kantaatidest eristada ainult mõningate tunnuste järgi (koraalitsitaatide kasutamine); ja seetõttu saab võimalikuks paroodiameetod. Liturgiline funktsioon oli stiilist peaaegu sõltumatu, kui helilooja just päris laadamuusikat ei kasutanud. "Ooperlikkus" põhjustas küll mõningast kriitikat, kuid ei olnud keelatud, ja ehkki tendentsil võrrutada vaimulikku arhailisega oli teatud mõju, ei saavutanud see kunagi ülekaalu.

Samamoodi on võimalik vaadelda rahvuslikkust kui kvaliteeti, mis põhineb eelkõige muusikateose või muusikaliste tunnuste kompleksi tähendusel muusikute ja kuulajate teadvuses; ja üksnes sekundaarselt, kui üldse, meloodikal ja rütmil. Kategooriliselt väljendudes: niikaua kui Ungaris peeti mustlasmuusikat ehtsalt ungarlikuks, o l i see ehtsalt ungarlik; ajaloolist eksitust tuleb võtta esteetilise tõena, sest teatud joonte rahvuslikkuse pidamine sõltub kollektiivsest otsusest, mis oli XIX sajandil rahvusteadvuse kui rahvusidentiteedi väljenduse mõju all. Meloodilise ja rütmilise "substantsi" eraldamine muusikateose rahvuslikust "funktsioonist" ei tähenda, et rahvuslikkus oleks midagi "muusikavälist", "tegelikule" muusikale väljastpoolt

lisatud. Funktsioon on samuti esteetiline fakt ja Hanslicki kitsalt formalistik definitsioon ei laiene mingil juhul kogu ajastule.

Tees, et XIX sajandi muusikas peaks rahvuslikkuse kategooriat mõistma eelkõige funktsioonina ehk lingvistika terminites, "semantiline" interpretatsioon peaks tuginema "pragmaatilisele", ei tähenda veel sugugi rahvamuusika tähtsuse eitamist või pisendamist, mida heliloojad tsiteerivad või oma stiili sulatavad. Muusikalise rahvuslikkuse kõige selgem väljendus on folklorism. Siiski on küsitav, mil määral "etniline tooraine", milles XIX sajandil nähti rahvusliku muusikastiili juuri, oma päritolult üldse rahvuslikkuse kategooria alla kuulub. Arvamus, et rahvamuusika olevat alati ja eelkõige rahvuse muusika — XIX sajandi iseenesestmõistetavus —, on küsitav ja põhjendamatu (mis on siiski vallutanud muusikaajaloo raamatud).

Sõnades "rahvas", "rahva kollektiivne vaim" ja "rahvamuusika" segunevad alamkihi ja rahvuse idee mõiste. See on eksitav, kuna XIX sajandi rahvuslikkus ei olnud mitte alamkihi eneseteadvuse väljendus, vaid kodanlik fenomen (aadlile ei olnud tähtis lojaalsus rahvusele, vaid dünastiale). Rahvamuusika poole pöördumine, mille kaudu haritud kodanlus rahvuslikkuse juuri ja seeläbi oma algset olemust otsis, oli kui tsiteerimine üle sotsiaalse võõrapärasuse barjääri. Barjääri olemasolu teadvustati senikaua, kuni rahvapärast veel valgustusajastule omaselt pitoresksena tunnetati; ignoreeriti aga romantilises käsitluses, mis mõtestas rahvalikku kui inimhinge sügavamalt kihti, mille oli enda alla matnud tsivilisatsioon.

Walter Wiora järgi kandsid Euroopa rahvamuusika meloodiatüüpe "suurelt osalt mitte rahvad, vaid kultuuripiirkonnad ja sotsiaalsed grupid, nagu karjused ja rändmuusikud"¹. Nõnda on rahvuslikkus (mille võrrutamine rahvalikuga on arusaamist takistav väärkujutlus) laias laastus üksnes sekundaarse tähtsusega. Võidakse muidugi vastu vaielda, et muusikaline rahvuskarakter on raskesti haaratav, kuna avaldub enamasti kirjeldamisele või noodistamisele peaaegu allumatuis tunnustes — koloriidis või rütmilis-agoogilistes nüanssides —, mis jäävad ka teaduslikes uurimustes tagaplaanile. Mulje, et varasemas rahvamuusikas on vähe rahvuslikkust, ei peegelda sel juhul mitte asjade tegelikkuse seis, vaid uurimismeetodit. Ja ikkagi ei tohi unustada, et kuni XVIII sajandi lõpuni ei olnud rahvamuusika puhul olulised mitte rahvuslikud, vaid regionaalsed ja sotsiaalsed erinevused, ja nii paistis see muusikuile endile kui ka kõrvaltvaatajatele. Rahvusteadlikkus, ka poliitikas, oli erand, mõningate raskete aegade omapära, nagu hussiitide sõda XV sajandil; üldiselt oli see aga haritlaskonna privileeg ja neid ideid ei leidunud eriti kihtides, kes rahvamuusikat tegelikult edasi kandsid. Kellelegi ei tulnud pähe pidada rahvuslikkust, idealiseeritult *Volksgeist*'i, iga "ehtsa" vaimse tegevuse algallikaks ja substantsiks.

See on XIX sajandi veendumus — ja võrdlemisi kahtlane veendumus —, et rahvuskarakter on muusikalise folkloori esmane ja põhiolemuslik kvaliteet (geneetiliselt varasema võrdsustamine olemuslikuga on romantismi mõttemall) ning et rahvamuusika on *Volksgeist*'i väljendus (mõistetuna rahvuse vaimuna, mis ilmneb esmalt ja kõige selgemalt alamkihtide kultuuris). Igal juhul pole siin tegemist kindlate faktidega, millele rahvuslikkus toetuda võis, vaid näilikusega, mida rahvuslikkus ise löi. See, mis paistab rahvuslikkuse eelduse ja olemusena, on tegelikult selle järelendus ja funktsioon.

Et rahvamuusika rahvuslik karakter on — vähemalt osaliselt — hilisema "sentimentaalse" ümbertõlgendamise tulemus, ei tähenda muidugi veel, et muusikalise rahvuslikkusega seostuvad tunded ja assotsiatsioonid oleksid väärad või põhjendamatud. Hiljem lisandunud joonte ebaoluliseks pidamine tuleneb

¹ W. W i o r a. "Über die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik", *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing, 1972, lk 340.

lisatud. Funktsioon on samuti esteetiline fakt ja Hanslicki kitsalt formalistik definitsioon ei laiene mingil juhul kogu ajastule.

Tees, et XIX sajandi muusikas peaks rahvuslikkuse kategooriat mõistma eelkõige funktsioonina ehk lingvistika terminites, "semantiline" interpretatsioon peaks tuginema "pragmaatilisele", ei tähenda veel sugugi rahvamuusika tähtsuse eitamist või pisendamist, mida heliloojad tsiteerivad või oma stiili sulatavad. Muusikalise rahvuslikkuse kõige selgem väljendus on folklorism. Siiski on küsitav, mil määral "etniline tooraine", milles XIX sajandil nähti rahvusliku muusikastiili juuri, oma päritolult üldse rahvuslikkuse kategooria alla kuulub. Arvamus, et rahvamuusika olevat alati ja eelkõige rahvuse muusika — XIX sajandi iseenesestmõistetavus —, on küsitav ja põhjendamatu (mis on siiski vallutanud muusikaajaloo raamatud).

Sõnades "rahvas", "rahva kollektiivne vaim" ja "rahvamuusika" segunevad alamkihi ja rahvuse idee mõiste. See on eksitav, kuna XIX sajandi rahvuslikkus ei olnud mitte alamkihi eneseteadvuse väljendus, vaid kodanlik fenomen (aadlile ei olnud tähtis lojaalsus rahvusele, vaid dünastiale). Rahvamuusika poole pöördumine, mille kaudu haritud kodanlus rahvuslikkuse juuri ja seeläbi oma algset olemust otsis, oli kui tsiteerimine üle sotsiaalse võõrapärasuse barjääri. Barjääri olemasolu teadvustati senikaua, kuni rahvapärast veel valgustusajastule omaselt pitoresksena tunnetati; ignoreeriti aga romantilises käsitluses, mis mõtestas rahvalikku kui inimhinge sügavamalt kihti, mille oli enda alla matnud tsivilisatsioon.

Walter Wiora järgi kandsid Euroopa rahvamuusika meloodiatüüpe "suurelt osalt mitte rahvad, vaid kultuuripiirkonnad ja sotsiaalsed grupid, nagu karjused ja rändmuusikud"¹. Nõnda on rahvuslikkus (mille võrrutamine rahvalikuga on arusaamist takistav väärkujutlus) laias laastus üksnes sekundaarse tähtsusega. Võidakse muidugi vastu vaielda, et muusikaline rahvuskarakter on raskesti haaratav, kuna avaldub enamasti kirjeldamisele või noodistamisele peaaegu allumatuis tunnustes — koloriidis või rütmilis-agoogilistes nüanssides —, mis jäävad ka teaduslikes uurimustes tagaplaanile. Mulje, et varasemas rahvamuusikas on vähe rahvuslikkust, ei peegelda sel juhul mitte asjade tegelikkuse seis, vaid uurimismeetodit. Ja ikkagi ei tohi unustada, et kuni XVIII sajandi lõpuni ei olnud rahvamuusika puhul olulised mitte rahvuslikud, vaid regionaalsed ja sotsiaalsed erinevused, ja nii paistis see muusikuile endile kui ka kõrvaltvaatajatele. Rahvusteadlikkus, ka poliitikas, oli erand, mõningate raskete aegade omapära, nagu hussiitide sõda XV sajandil; üldiselt oli see aga haritlaskonna privileeg ja neid ideid ei leidunud eriti kihtides, kes rahvamuusikat tegelikult edasi kandsid. Kellelegi ei tulnud pähe pidada rahvuslikkust, idealiseeritult *Volksgeist*'i, iga "ehtsa" vaimse tegevuse algallikaks ja substantsiks.

See on XIX sajandi veendumus — ja võrdlemisi kahtlane veendumus —, et rahvuskarakter on muusikalise folkloori esmane ja põhiolemuslik kvaliteet (geneetiliselt varasema võrdsustamine olemuslikuga on romantismi mõttemall) ning et rahvamuusika on *Volksgeist*'i väljendus (mõistetuna rahvuse vaimuna, mis ilmneb esmalt ja kõige selgemalt alamkihtide kultuuris). Igal juhul pole siin tegemist kindlate faktidega, millele rahvuslikkus toetuda võis, vaid näilikkusega, mida rahvuslikkus ise löi. See, mis paistab rahvuslikkuse eelduse ja olemusena, on tegelikult selle järeldus ja funktsioon.

Et rahvamuusika rahvuslik karakter on — vähemalt osaliselt — hilisema "sentimentaalse" ümbertõlgendamise tulemus, ei tähenda muidugi veel, et muusikalise rahvuslikkusega seostuvad tunded ja assotsiatsioonid oleksid väärad või põhjendamatud. Hiljem lisandunud joonte ebaoluliseks pidamine tuleneb

¹ W. W i o r a. "Über die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik", *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing, 1972, lk 340.

eelarvamusest, et asja olemuse määrab üksnes tema algupära. Pole mingit põhjust eirata hilisemat kujunemislugu ainuüksi seepärast, et see on hilisem või kui koort, mis tuleb purustada, et jõuda tuumani.

Ja kuigi rahvamuusika on kujunenud, nagu näib (probleemid pole kaugeltki lahenenud, aga eelarvamuste välja selgitamisega vähemalt tõstatatud), suuresti regionaalse või koguni lokaalsena, ulatuvad mõned XIX sajandil spetsiifiliselt rahvuslikena tunnetatud jooned kaugelt üle rahvuspiiride. Tõsiasi, mis on jäänud varjatuks, kuna rahvamuusikat uuritakse üksnes kitsalt rahvuspiirides. Eitada rahvamuusika rahvuslikku interpretatsiooni kui esteetilist eksitust, mida nüüd korrigeerib empiiriline uurimismeetod, oleks aga jällegi väärsamm — kategooriate segijamine. Esteetiliselt on täiesti põhjendatud nimetada torupillikvinte ja lüüdia kvarte karaktersest poolalikeks, kui need esinevad Chopinil, ja tüüpiliselt norralikeks Griegi muusikas — isegi irriteeriva “üldrahvuslikkuse” paradoksi korral muusikalise materjali puhul, mis on mõne rahva teadvuses kinnistunud just sellele rahvusele “spetsiifiliselt omasena”. Esiteks ei piirdu rahvuslik koloriit mitte üksikute, isoleeritud tunnustega, vaid oluline on ka tunnuste kontekst. Ning teiseks tuleb eristada esteetilist aspekti ja selle kehtivust nähtuse tekkeloost: kui rahvamuusikat edasikandvad inimesed peavad mingit tunnuste kompleksi nende päritolust hoolimata eriomaselt rahvuslikuks, on sellel esteetiline autoriteet. Arhaisemide, klassikalise universaalstiili normidest kõrvalekalduvate joonte interpreteerimine rahvuslikeks, kusjuures arhailise ja rahvusliku ühenduslülis on lisaks *Volksgeist*² i hüpoteesile ka universaalse eiramine, on ajalooline protsess, mis loob oma esteetilise seaduspära.

3. Muusikaliselt rahvusliku esteetikast

Et ühe ajastu valitsevad ideed ka muusika arenguloole mõju avaldavad, ei olegi nii enesestmõistetav, kui oletavad mõned ideede ajaloo uurijad (ja mõningad marksistid, kes on küll ideede ajaloo pea peale pööranud, aga sellest ikkagi olemuslikult sõltuvaks jäänud). Ei 1848. aasta revolutsioonile eelnenu ajastu vaim ega ka XIX sajandi lõpu kirjanduse naturalism jätnud saksa muusikasse mingeid tuntavaid jälgi, va mõningad marseljeesi tsitaadid. Lisaks kannatab idee kõiki olulisimaid valdkondi üheaegselt läbivast ajastu vaimust väärkujutluse all, et ühised või analoogilised tunnused on erinevustest ja kõrvalekalletest palju olulisemad. Ei ole raske avastada 1900. aasta paiku kirjutatud muusikas juugendstiili tunnuseid, kuid need on perifeersed, mitte kesksed. Läbiv ja ühendav võib ajaloolaste eelarvamustest hoolimata olla pelk kõrvale nähtus.

Selleks et rahvuslikkuse idee saaks jätta jälgi ka muusikaajalukku, pidid XIX sajandil kokku langema üldised ja spetsiifiliselt muusikalised, “välised” ja “sisemised” tingimused. Ilma kompositsioonitehniliste ja esteetiliste eeldusteta poleks rahvuslikkus muusikaajaloos mingit rolli mänginud, ükskõik kui võimas ka ei olnud selle mõju poliitikas ja ühiskonnas. Võib küll dikteerida muusika stiili, aga mitte selle kvaliteeti.

Esmalt paistab muidugi, et kompositsioonitehniline situatsioon oli ülimalt ebasoodus. Rahvuslikkus toetus folkloorile, mis tähendas XIX sajandil (v.a Norra) ühehäälsel muusikal². Kuidas sai see ajastul, mil muusikalist progressi peeti kunsti ehtsuse garantiiks ning progressi all mõeldi eelkõige harmoonia diferentseerumist, mõjutada kompositsioonitehnika arengut? Alles XX sajandil (Bartók ja Stravinski) hakati folkloori ja uuenemist taotlema kunstmuusika lepitamisel lähtuma rütmist ja meloodiast. Näiline puudus osutus tegelikult eeliseks. XIX sajandi mitmehäälsuse

² I. B e n g t s s o n (“Romantisch-nationale Strömungen in deutscher und skandinavischer Musik”, *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, toim C. Dahlhaus ja W. Wiora, Kassel, 1965) rõhutab põhjendatult, et muusikalise rahvuslikkuse uurimine peaks lähtuma ettekujutusest, mis oli rahvamuusikast XIX sajandil, ja mitte uusimate etnoloogiliste uurimuste seisukohtadest (lk 44).

eelarvamusest, et asja olemuse määrab üksnes tema algupära. Pole mingit põhjust eirata hilisemat kujunemislugu ainuüksi seepärast, et see on hilisem või kui koort, mis tuleb purustada, et jõuda tuumani.

Ja kuigi rahvamuusika on kujunenud, nagu näib (probleemid pole kaugeltki lahenenud, aga eelarvamuste välja selgitamisega vähemalt tõstatatud), suuresti regionaalse või koguni lokaalsena, ulatuvad mõned XIX sajandil spetsiifiliselt rahvuslikena tunnetatud jooned kaugelt üle rahvuspiiride. Tõsiasi, mis on jäänud varjatuks, kuna rahvamuusikat uuritakse üksnes kitsalt rahvuspiirides. Eitada rahvamuusika rahvuslikku interpretatsiooni kui esteetilist eksitust, mida nüüd korrigeerib empiiriline uurimismeetod, oleks aga jällegi väärsamm — kategooriate segijamine. Esteetiliselt on täiesti põhjendatud nimetada torupillikvinte ja lüüdia kvarte karaktersest poolalikeks, kui need esinevad Chopinil, ja tüüpiliselt norralikeks Griegi muusikas — isegi irriteeriva “üldrahvuslikkuse” paradoksi korral muusikalise materjali puhul, mis on mõne rahva teadvuses kinnistunud just sellele rahvusele “spetsiifiliselt omasena”. Esiteks ei piirdu rahvuslik koloriit mitte üksikute, isoleeritud tunnustega, vaid oluline on ka tunnuste kontekst. Ning teiseks tuleb eristada esteetilist aspekti ja selle kehtivust nähtuse tekkeloost: kui rahvamuusikat edasikandvad inimesed peavad mingit tunnuste kompleksi nende päritolust hoolimata eriomaselt rahvuslikuks, on sellel esteetiline autoriteet. Arhaismide, klassikalise universaalstiili normidest kõrvalekalduvate joonte interpreteerimine rahvuslikeks, kusjuures arhailise ja rahvusliku ühenduslülis on lisaks *Volksgeist*² i hüpoteesile ka universaalse eiramine, on ajalooline protsess, mis loob oma esteetilise seaduspära.

3. Muusikaliselt rahvusliku esteetikast

Et ühe ajastu valitsevad ideed ka muusika arenguloole mõju avaldavad, ei olegi nii enesestmõistetav, kui oletavad mõned ideede ajaloo uurijad (ja mõningad marksistid, kes on küll ideede ajaloo pea peale pööranud, aga sellest ikkagi olemuslikult sõltuvaks jäänud). Ei 1848. aasta revolutsioonile eelnenud ajastu vaim ega ka XIX sajandi lõpu kirjanduse naturalism jätnud saksa muusikasse mingeid tuntavaid jälgi, va mõningad marseljeesi tsitaadid. Lisaks kannatab idee kõiki olulisimaid valdkondi üheaegselt läbivast ajastu vaimust väärkujutluse all, et ühised või analoogilised tunnused on erinevustest ja kõrvalekalletest palju olulisemad. Ei ole raske avastada 1900. aasta paiku kirjutatud muusikas juugendstiili tunnuseid, kuid need on perifeersed, mitte kesksed. Läbiv ja ühendav võib ajaloolaste eelarvamustest hoolimata olla pelk kõrvale nähtus.

Selleks et rahvuslikkuse idee saaks jätta jälgi ka muusikaajalukku, pidid XIX sajandil kokku langema üldised ja spetsiifiliselt muusikalised, “välised” ja “sisemised” tingimused. Ilma kompositsioonitehniliste ja esteetiliste eeldusteta poleks rahvuslikkus muusikaajaloos mingit rolli mänginud, ükskõik kui võimas ka ei olnud selle mõju poliitikas ja ühiskonnas. Võib küll dikteerida muusika stiili, aga mitte selle kvaliteeti.

Esmalt paistab muidugi, et kompositsioonitehniline situatsioon oli ülimalt ebasoodus. Rahvuslikkus toetus folkloorile, mis tähendas XIX sajandil (v.a Norra) ühehäälsel muusikal². Kuidas sai see ajastul, mil muusikalist progressi peeti kunsti ehtsuse garantiiks ning progressi all mõeldi eelkõige harmoonia diferentseerumist, mõjutada kompositsioonitehnika arengut? Alles XX sajandil (Bartók ja Stravinski) hakati folkloori ja uuenemist taotlema kunstmuusika lepitamisel lähtuma rütmist ja meloodiast. Näiline puudus osutus tegelikult eeliseks. XIX sajandi mitmehäälsuse

² I. B e n g t s s o n (“Romantisch-nationale Strömungen in deutscher und skandinavischer Musik”, *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, toim C. Dahlhaus ja W. Wiora, Kassel, 1965) rõhutab põhjendatult, et muusikalise rahvuslikkuse uurimine peaks lähtuma ettekujutusest, mis oli rahvamuusikast XIX sajandil, ja mitte uusimate etnoloogiliste uurimuste seisukohtadest (lk 44).

konteksti integreeritav rahvamuusika põhjustas ebaharilikke harmoniseeringuid — kindlakskujunenud duur-moll tonaalsuse vormelitesse sobimatu monoodilisuse (või heterofooniliste variantide) tõttu. Ajendades harmoonilistele eksperimentidele ka teostes, mil polnud folklooriga mingit pistmist, kujundas see üldist arengusuunda. Lisaks tuli kasuks, et eksperimenteerimine ei toimunud mitte sihitult, vaid selgelt piiritletud probleemile lahendust otsides.

“Folkloristlik harmoonia” oli vastuolus valitseva tendentsiga, mida esindas Wagner, mõjudes muusika arengule seega “progressiivselt”. Samamoodi, kuigi vähemal määral põhjustas seda ka gregoriaani koraalide harmoniseeringutest pärinev “historistlik harmoonia”, selle stiili mõju on tunda mõningais Saint-Saënsi teostes. “Folkloristlik harmoonia” ei olnud mitte ajaloo umbtänav, vaid tulevikusemneid sisaldav alternatiiv. Dominantsele ja akordialteratsioonidele tuginevale “Tristani” harmooniale vastandub Griegi folkloristlike teoste (näiteks “Slätter”) harmoonia, mis lähtub modaalsusest ja mille kromaatika tuleneb eelkõige meloodikast ja kontrapunktist.

Teine eeltingimus (kompositsioonitehnilise kõrval), mis võimaldas rahvuslikkusel muusika arengusse sekkuda, oli esteetiline. XIX sajandi valitsev esteetiline printsiip oli originaalsuse dogma: ideaal, mis kannustas pidevalt uue otsingutele.³ Üksnes ootamatu sai olla esteetiliselt autentne. Jäljendamist ei kiidetud enam heaks nii nagu varasematel sajanditel — pieteeditundest traditsiooni, “vana ja tõelise” vastu —, vaid mõisteti hukka kui epigoonlust; sellised teosed olid intellektuaalselt häbiväärsed, ehkki võisid olla tehniliselt laitmatud. Sotsiaalajaloolased selgitavad originaalsuse püüdu vajadusega kunstiturul silma paista. See on ahvatlevalt lihtne tõlgendus, aga kaugeltki mitte kogu tõde. Sest turg nõuab, niikaua kui ta massivajadustele orienteerub, silmatorkava originaalsuse kõrval ka juba varem edu saavutanud ideede pidevat kordamist ja töötlemist. Samal ajal nõudis XIX sajandi kunstmuusika esteetika, et helilooja ei tohi muutuda iseenda epigooniks. Sellele postulaadile pole sotsiaalajalugu veel seni selgitust andnud.

Samas avaldas XIX sajandile tugevat mõju Suur Prantsuse Revolutsioon ning kunstmuusika pörkus nõudega vabaneda aristokraatlik-esoteerilisest ja muutuda demokraatlik-populaarseks. Vähemalt printsiibilt, isegi kui sel mõjule pääseda ei õnnestunud, pöördus ooper alates Méhulist ja Cherubini ning sümfoonia alates (hilisest) Haydnist ja Beethovenist “rahva” ehk “inimkonna” poole. Kõrgelennuline postulaat — tähendusrikas ühendatagu populaarsega — oli muidugi utoopiline. Mis ei muuda aga tõsiasja, et see väljendas esteetilist, sotsiaalset ja moraalselt taotlust, millest olid läbi imbutunud muusikalist massimaitset mõjutavad žanrid: sümfoonia ning revolutsiooniline ja romantiline ooper. (“Romantiliste” ooperiloojate hulka laiemas mõttes — ja saksa romantikuid ei ole siin põhjust teistele eelistada — võib lisaks Weberile, Marschnerile ja Wagnerile arvata ka Bellini, Donizetti ja Meyerbeerit.)

Populaarsuse idee sattus nüüd ilmsesse vastuollu uuenemistaotlusega, mis tulenes originaalsusdoktriinist. Ootamatu, mille mõistmine nõuab kuulajalt teatud pingutust, ei saa, või vähemalt näib nii, olla otsekohe suurele publikule arusaadav ja vastuvõetav. Muusikaline rahvuslikkus aga pakkus dilemmale lahenduse ja sai seetõttu esteetilisse situatsiooni sekkuda. Muusika, mille eksperimentaalsust põhjustas folkloori kasutamine, oli ühelt poolt kompositsioonitehniliselt progressiivne, rahuldades niisiis uudsuse nõuet; teisalt aga sai ka olla populaarne — rahvustundeid puudutades või kõrvalseisjat pitoresksusega köites. Folkloorse koloriidiga ja siiski kunstiliselt kompromissitus muusikas näis olevat kõrvaldatud või lepitatud avangardi ja rahvapärasuse vastuolu. Idee, mis muusikalise rahvuslikkusega tihedalt seostus, samas kunstilisust ja populaarsust tasakaalustades, oli “äratuntavus”.

³ K. von Fischer. “Versuch über das neue bei Beethoven”. *Kongressbericht Bonn 1970*, lk 3 jj.

konteksti integreeritav rahvamuusika põhjustas ebaharilikke harmoniseeringuid — kindlakskujunenud duur-moll tonaalsuse vormelitesse sobimatu monoodilisuse (või heterofooniliste variantide) tõttu. Ajendades harmoonilistele eksperimentidele ka teostes, mil polnud folklooriga mingit pistmist, kujundas see üldist arengusuunda. Lisaks tuli kasuks, et eksperimenteerimine ei toimunud mitte sihitult, vaid selgelt piiritletud probleemile lahendust otsides.

“Folkloristlik harmoonia” oli vastuolus valitseva tendentsiga, mida esindas Wagner, mõjudes muusika arengule seega “progressiivselt”. Samamoodi, kuigi vähemal määral põhjustas seda ka gregoriaani koraalide harmoniseeringutest pärinev “historistlik harmoonia”, selle stiili mõju on tunda mõningais Saint-Saënsi teostes. “Folkloristlik harmoonia” ei olnud mitte ajaloo umbtänav, vaid tulevikusemneid sisaldav alternatiiv. Dominantsele ja akordialteratsioonidele tuginevale “Tristani” harmooniale vastandub Griegi folkloristlike teoste (näiteks “Slätter”) harmoonia, mis lähtub modaalsusest ja mille kromaatika tuleneb eelkõige meloodikast ja kontrapunktist.

Teine eeltingimus (kompositsioonitehnilise kõrval), mis võimaldas rahvuslikkusel muusika arengusse sekkuda, oli esteetiline. XIX sajandi valitsev esteetiline printsiip oli originaalsuse dogma: ideaal, mis kannustas pidevalt uue otsingutele.³ Üksnes ootamatu sai olla esteetiliselt autentne. Jäljendamist ei kiidetud enam heaks nii nagu varasematel sajanditel — pieteeditundest traditsiooni, “vana ja tõelise” vastu —, vaid mõisteti hukka kui epigoonlust; sellised teosed olid intellektuaalselt häbiväärsed, ehkki võisid olla tehniliselt laitmatud. Sotsiaalajaloolased selgitavad originaalsuse püüdu vajadusega kunstiturul silma paista. See on ahvatlevalt lihtne tõlgendus, aga kaugeltki mitte kogu tõde. Sest turg nõuab, niikaua kui ta massivajadustele orienteerub, silmatorkava originaalsuse kõrval ka juba varem edu saavutanud ideede pidevat kordamist ja töötlemist. Samal ajal nõudis XIX sajandi kunstmuusika esteetika, et helilooja ei tohi muutuda iseenda epigooniks. Sellele postulaadile pole sotsiaalajalugu veel seni selgitust andnud.

Samas avaldas XIX sajandile tugevat mõju Suur Prantsuse Revolutsioon ning kunstmuusika pörkus nõudega vabaneda aristokraatlik-esoteerilisest ja muutuda demokraatlik-populaarseks. Vähemalt printsiibilt, isegi kui sel mõjule pääseda ei õnnestunud, pöördus ooper alates Méhulist ja Cherubini ning sümfoonia alates (hilisest) Haydnist ja Beethovenist “rahva” ehk “inimkonna” poole. Kõrgelennuline postulaat — tähendusrikas ühendatagu populaarsega — oli muidugi utoopiline. Mis ei muuda aga tõsiasja, et see väljendas esteetilist, sotsiaalset ja moraalselt taotlust, millest olid läbi imbunud muusikalist massimaitset mõjutavad žanrid: sümfoonia ning revolutsiooniline ja romantiline ooper. (“Romantiliste” ooperiloojate hulka laiemas mõttes — ja saksa romantikuid ei ole siin põhjust teistele eelistada — võib lisaks Weberile, Marschnerile ja Wagnerile arvata ka Bellini, Donizetti ja Meyerbeerit.)

Populaarsuse idee sattus nüüd ilmsesse vastuollu uuenemistaotlusega, mis tulenes originaalsusdoktriinist. Ootamatu, mille mõistmine nõuab kuulajalt teatud pingutust, ei saa, või vähemalt näib nii, olla otsekohe suurele publikule arusaadav ja vastuvõetav. Muusikaline rahvuslikkus aga pakkus dilemmale lahenduse ja sai seetõttu esteetilisse situatsiooni sekkuda. Muusika, mille eksperimentaalsust põhjustas folkloori kasutamine, oli ühelt poolt kompositsioonitehniliselt progressiivne, rahuldades niisiis uudsuse nõuet; teisalt aga sai ka olla populaarne — rahvustundeid puudutades või kõrvalseisjat pitoresksusega köites. Folkloorse koloriidiga ja siiski kunstiliselt kompromissitus muusikas näis olevat kõrvaldatud või lepitatud avangardi ja rahvapärasuse vastuolu. Idee, mis muusikalise rahvuslikkusega tihedalt seostus, samas kunstilisust ja populaarsust tasakaalustades, oli “äratuntavus”.

³ K. von Fischer. “Versuch über das neue bei Beethoven”. *Kongressbericht Bonn 1970*, lk 3 jj.

Saavutatud populaarsus piirdus muidugi üksnes kodanlusega: *Volksgeist*, mida kuuldi rahvuslikus muusikas, kõneles üksnes harituile, mitte "rahvale". Kunstipärasuse tõttu oli rahvuslik muusika tsiteeritavast folkloorist eraldatud sotsiaalse vahemaa või koguni kuristikuga. Ja et Smetana hoidus rahvusliku muusikastiili otsinguil taktitundeliselt rahvamuusika varamut rüüstamast, võib tõenäoliselt seletada tema teadlikkusega — rahvuslike kriteeriumide järgi "oma" folkloor oli kodanlusele sotsiaalselt "võõras muusika", mida sai tsiteerida ainult üle barjääri. Rahvuslikuks peetud tsiteeritav või jäljendatav muusikaline folklorism ei erine aga põhimõtteliselt ei XIX sajandi eksotismist ega historitsismist. Meetod, millega heterogeenset materjali eksootilisest, regionaalsest, sotsiaalsest või ajaloolisest pinnasest nopitakse ja oleviku kunstilisse konteksti istutatakse, on esteetiliselt ja tehniliselt täpselt üks ja seesama. (Bartók ei lasknud end siiski häirida šovinistlikust kriitikast, kasutades ka seda rahvamuusikat, mis jäi Ungari piiridest väljapoole.) Igatahes usuti, et tunded ja assotsiatsioonid, mis seostusid rahvusliku — "oma" folklooriga", olid "sügavamad" eksotismi tekitatuist. Siiski on kahtlane, kas patriotism ikka oli XIX sajandil tugevam emotsioon kui igatsus eksootilise järele.

Volksgeist'i produktiivsuse teesist, mis kujutas Herderi järgi ajaloo liikumapanevat jõudu, peaks õigupoolest järeldama, et ainuüksi oma rahvuse rahvamuusika kasutamine on esteetiliselt legitiimne ja autentne. Väide aga, et Glinka on "ehtne", kui ta kirjutab veneliku karakteriga muusikat, ning "ebahtne" hispaania-likes teostes, oleks absurdne (sellist järeldust on vältinud ka rahvuslastest muusikud). Nietzsche kõneosavusest hoolimata on "ehtsuse" mõiste esteetikas küsitav kategooria⁴ (mis selgus mõistagi alles siis, kui see ka moraalifilosoofias mõjukuse kaotas). Sest esteetiline õnnestumine pole sugugi välistatud, kui muusikalist rahvuslikku stiili "maneer" või "toonina" justkui "väljastpoolt" tsiteeritakse (nii nagu XVIII sajandil olid moes palad "prantsuse stiilis" või "itaalia maneeris"). Erinevalt keelest võib muusikas tähelepanuväärse teose luua koguni "vigases hispaania või ungari keeles"; esteetiline "õigsus" on folkloristlikust purismist praktiliselt täiesti sõltumatu.

Ei saa aga salata, et tsiteerimispraktika ja rahvusliku kasutamine üksnes koloriidina XIX sajandil aegamööda taandus või meelelahutusmuusika keldrikorrusele tõrjuti. See toimus ilmselt originaalsusidee mõjul, mis hõlmas uudsuse kõrval ka spontaansuse, "algupärasuse" nõuet (vastandina väliselt omandatule). Rahvuslik karakter oli midagi "seestpoolt" sündinut ja mitte "väljastpoolt" kohaldatut.⁵ Rahvuslikku stiili, milles kehastus *Volksgeist*, mõisteti inimeksistenti muusikalise väljendusena ja mitte kui pelka "tooni", mida võis helilooja suva järgi kasutada ja vahetada nagu "rahvatooni", "vestlustooni" või "salongitooni". ("Rahvatoon", nagu seda mõisteti XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi alguses, väljendas distantseeritust, mitte identifitseerumist — vastandina rahvuslikule stiilile.) Stiili kategooria omandas "eksistentiaalse" tähenduse — ja see eristab XIX sajandit valgustusajastust. Enam ei "valitud" stiili, kirjaviisi mõttes, vaid väljendati ennast selle kaudu. Nii küsitav kui see ka ei tundu, on "ehtsuse" mõiste nüüsi muutnud muusikaajalugu.

Artiklite kogumikust "*Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*"⁶ ("Romantismi ja modernismi vahel. Neli uurimust 19. sajandi lõpu muusikaajaloost", München, Musikoerlag Emil Katzschler, 1974) tõlkinud

SAALE KAREDA

⁴ Th. W. A d o r n o. "Goldprobe", *Minima moralia*, Berliin ja Frankfurt/Main, 1951, lk 287 jj.

⁵ B. B a r t ó k. "Vom Einfluß der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik" (1920), *Musiksprachen*, Leipzig 1972, lk 155jj.

⁶ Tõlkimisel on kasutatud ka Mary Whittalli ingliskeelset tõlget: "Between Romanticism and Modernism", Berkeley, L. A., London, 1980.

Saavutatud populaarsus piirdus muidugi üksnes kodanlusega: *Volksgeist*, mida kuuldi rahvuslikus muusikas, kõneles üksnes harituile, mitte "rahvale". Kunstipärasuse tõttu oli rahvuslik muusika tsiteeritavast folkloorist eraldatud sotsiaalse vahemaa või koguni kuristikuga. Ja et Smetana hoidus rahvusliku muusikastiili otsinguil taktitundeliselt rahvamuusika varamut rüüstamast, võib tõenäoliselt seletada tema teadlikkusega — rahvuslike kriteeriumide järgi "oma" folkloor oli kodanlusele sotsiaalselt "võõras muusika", mida sai tsiteerida ainult üle barjääri. Rahvuslikuks peetud tsiteeritav või jäljendatav muusikaline folklorism ei erine aga põhimõtteliselt ei XIX sajandi eksotismist ega historitsismist. Meetod, millega heterogeenset materjali eksootilisest, regionaalsest, sotsiaalsest või ajaloolisest pinnasest nopitakse ja oleviku kunstilisse konteksti istutatakse, on esteetiliselt ja tehniliselt täpselt üks ja seesama. (Bartók ei lasknud end siiski häirida šovinistlikust kriitikast, kasutades ka seda rahvamuusikat, mis jäi Ungari piiridest väljapoole.) Igatahes usuti, et tunded ja assotsiatsioonid, mis seostusid rahvusliku — "oma" folklooriga", olid "sügavamad" eksotismi tekitatuist. Siiski on kahtlane, kas patriotism ikka oli XIX sajandil tugevam emotsioon kui igatsus eksootilise järele.

Volksgeist'i produktiivsuse teesist, mis kujutas Herderi järgi ajaloo liikumapanevat jõudu, peaks õigupoolest järeldama, et ainuüksi oma rahvuse rahvamuusika kasutamine on esteetiliselt legitiimne ja autentne. Väide aga, et Glinka on "ehtne", kui ta kirjutab veneliku karakteriga muusikat, ning "ebahtne" hispaania-likes teostes, oleks absurdne (sellist järeldust on vältinud ka rahvuslastest muusikud). Nietzsche kõneosavusest hoolimata on "ehtsuse" mõiste esteetikas küsitav kategooria⁴ (mis selgus mõistagi alles siis, kui see ka moraalifilosoofias mõjukuse kaotas). Sest esteetiline õnnestumine pole sugugi välistatud, kui muusikalist rahvuslikku stiili "maneer" või "toonina" justkui "väljastpoolt" tsiteeritakse (nii nagu XVIII sajandil olid moes palad "prantsuse stiilis" või "itaalia maneeris"). Erinevalt keelest võib muusikas tähelepanuväärse teose luua koguni "vigases hispaania või ungari keeles"; esteetiline "õigsus" on folkloristlikust purismist praktiliselt täiesti sõltumatu.

Ei saa aga salata, et tsiteerimispraktika ja rahvusliku kasutamine üksnes koloriidina XIX sajandil aegamööda taandus või meelelahutusmuusika keldrikorrusele tõrjuti. See toimus ilmselt originaalsusidee mõjul, mis hõlmas uudsuse kõrval ka spontaansuse, "algupärasuse" nõuet (vastandina väliselt omandatule). Rahvuslik karakter oli midagi "seestpoolt" sündinut ja mitte "väljastpoolt" kohaldatut.⁵ Rahvuslikku stiili, milles kehastus *Volksgeist*, mõisteti inimeksistenti muusikalise väljendusena ja mitte kui pelka "tooni", mida võis helilooja suva järgi kasutada ja vahetada nagu "rahvatooni", "vestlustooni" või "salongitooni". ("Rahvatoon", nagu seda mõisteti XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi alguses, väljendas distantseeritust, mitte identifitseerumist — vastandina rahvuslikule stiilile.) Stiili kategooria omandas "eksistentiaalse" tähenduse — ja see eristab XIX sajandit valgustusajastust. Enam ei "valitud" stiili, kirjaviisi mõttes, vaid väljendati ennast selle kaudu. Nii küsitav kui see ka ei tundu, on "ehtsuse" mõiste nüüsi muutnud muusikaajalugu.

Artiklite kogumikust "*Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*"⁶ ("Romantismi ja modernismi vahel. Neli uurimust 19. sajandi lõpu muusikaajaloost", München, Musikoerlag Emil Katzschler, 1974) tõlkinud

SAALE KAREDA

⁴ Th. W. A d o r n o. "Goldprobe", *Minima moralia*, Berliin ja Frankfurt/Main, 1951, lk 287 jj.

⁵ B. B a r t ó k. "Vom Einfluß der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik" (1920), *Musiksprachen*, Leipzig 1972, lk 155jj.

⁶ Tõlkimisel on kasutatud ka Mary Whittalli ingliskeelset tõlget: "Between Romanticism and Modernism", Berkeley, L. A., London, 1980.

EESTLASED ŠVEITSIS

Eesti muusika, eesti dirigent ja eesti solist kuulsal Šveitsi orkestri ja dirigendi tähtpäeval

1918. aasta sügisel asutas Genfis uue sümfooniaorkestri noor šveitsi dirigent **Ernest Ansermet**. Ta oli siin ka varem abonement-kontserte juhatanud, seda aga lepingulise orkestriga oma teise, olulisema töö kõrval — Djagilevi Vene Balleti muusikajuhina Pariisis, tehes kaasa ka trupi ringreisid Euroopas ning Põhja- ja Lõuna-Ameerikas. Djagilevi Vene Balletiga oli ta seotud veel kuni 1923. aastani, tal tekkisid tihedad loomingulised kontaktid Igor Stravinski, Sergei Prokofjevi, Maurice Raveli ja teistega ning uus ja huvitav repertuaarinišš ka tema oma uue orkestri tarvis. Ansermet'ist saigi nii prantsuse impressionistide kui ka vene (kui nii võib öelda) ekspressionistide esileküündivamaid tutvustajaid kogu Lääne-Euroopas. Esiettekannetest on tema ja tema orkestriga seotud siiski vaid Stravinski "Söduri lugu" (Lausanne, 1918) ja "Tulilinnu" teine süit (Genf, 1919), viimase partituur on praegugi haruldusena hoiul Genfi konservatooriumi raamatukogus.

Tegelikult oli uue orkestri sponsoriks ja ellukutsujaks Šveitsi-Romaani Raadio, mis sai orkestri abiga ka ennast paremini reklaamida. Orkester jäigi raadio ülalpidamisele, kuigi raadio nimetus orkestri küljest peatselt kadus — üha rohkem hakkas Euroopas kõlama uue orkestri nimi: *Orchestre de la Suisse Romande* (OSR). 1940. aastal ehitas raadio endale uue studio (mahutab 300 kuulajat), mis praegu kannab Ansermet' nime ja kus maestro kuni 1968. aastani juhatas enam kui 450 raadiokontserti.

Pärast Pariisi pühendus Ernest Ansermet täielikult oma orkestrile (aastani 1967) ning viis selle maailma parimate hulka. Maestro suri 20. veebruaril 1969. Kahjuks ei suutnud tema järeltulijad saavutatud taset hoida — isegi niisugused kuulsused nagu Paul Klecki (peadirigent 1967—1970), Wolfgang Sawallisch (1970—1980), Horst Stein (1980—

1985) või Armin Jordan (1985—1997). Viimane tõi orkestri vähemalt plaadistustega taas tähelepanuorbiiti. Lühikese ajaga on aga peaaegu et imet teinud 1997. aastal peadirigendiks saanud, praegu 39-aastane itaallane **Fabio Luisi**. Orkester on uuesti hakanud käima ka ringreisidel ning sai hilissügisel Londonis väga kiitvad arvustused. Õnnelikult juhtus see kiire tõus just orkestri 80. aastapäeva künnisel. On veel huvitavaid ühtelangemisi: Genfis tähistati ju ka ÜRO inimõiguste deklaratsiooni 50. aastapäeva samuti muusikasünnimusega — Genfi Suures Teatris toodi lavale kuubalanna Tania Leóni rassismivastane ooper "Hüatsintidest piits" (*The Scourge of Hyacinths*, Wole Soyinka tekstile). Lavastas kuulus USA teatrimees Robert Wilson, dirigeeris autor ise. Jaanuaris-veebruariis mängiti seda väiksema, *Salle Theodore Turrettini* laval kokku 10(!) korda. Tania Leóni ooper on äratanud tähelepanu Müncheni nüüdismuusikateatri biennaalil, kus ta sai prima teose eripreemia.

OSR on Genfi Suure Teatri ooperietenduste orkester ning teeb kaasa ka kammerooperite lavastustes teistes saalides, korraldatakse oma kammerkonserte jne, OSR kordab oma põhikava alati ka Lausanne'is. Orkestri residentsiks on aga eelmise sajandi lõpust (1894) pärit suursugune, 1800 kohaga *Victoria Hall*, üks akustiliselt paremaid saale terves Euroopas, kus eriti meelsasti käiakse tegemas rahvusvahelisi plaadistusi. Genfi linn on andnud saali üksnes OSRi kasutusse.

OSRi juubelihooaeg algas suvekontsertidega, osaleti Genfi rahvusvahelise konkursi finaalis (dir Fabio Luisi), käidi Luzerni ja Stresa festivalil, mais-juunis on ka Jaapani turnee. Oopereid on hooajal olnud seitse (ä 6—8 etendust igaüheda, neil on omad dirigendid): R. Straussi "Roosikavalier", Rossini "Semiramis", Massenét "Tuhkatrii-

EESTLASED ŠVEITSIS

Eesti muusika, eesti dirigent ja eesti solist kuulsal Šveitsi orkestri ja dirigendi tähtpäeval

1918. aasta sügisel asutas Genfis uue sümfooniaorkestri noor šveitsi dirigent **Ernest Ansermet**. Ta oli siin ka varem abonement-kontserte juhatanud, seda aga lepingulise orkestriga oma teise, olulisema töö kõrval — Djagilevi Vene Balleti muusikajuhina Pariisis, tehes kaasa ka trupi ringreisid Euroopas ning Põhja- ja Lõuna-Ameerikas. Djagilevi Vene Balletiga oli ta seotud veel kuni 1923. aastani, tal tekkisid tihedad loomingulised kontaktid Igor Stravinski, Sergei Prokofjevi, Maurice Raveli ja teistega ning uus ja huvitav repertuaarinišš ka tema oma uue orkestri tarvis. Ansermet'ist saigi nii prantsuse impressionistide kui ka vene (kui nii võib öelda) ekspressionistide esileküündivamaid tutvustajaid kogu Lääne-Euroopas. Esiettekannetest on tema ja tema orkestriga seotud siiski vaid Stravinski "Söduri lugu" (Lausanne, 1918) ja "Tulilinnu" teine süit (Genf, 1919), viimase partituur on praegugi haruldusena hoiul Genfi konservatooriumi raamatukogus.

Tegelikult oli uue orkestri sponsoriks ja ellukutsujaks Šveitsi-Romaani Raadio, mis sai orkestri abiga ka ennast paremini reklaamida. Orkester jäigi raadio ülalpidamisele, kuigi raadio nimetus orkestri küljest peatselt kadus — üha rohkem hakkas Euroopas kõlama uue orkestri nimi: *Orchestre de la Suisse Romande* (OSR). 1940. aastal ehitas raadio endale uue studio (mahutab 300 kuulajat), mis praegu kannab Ansermet' nime ja kus maestro kuni 1968. aastani juhatas enam kui 450 raadiokontserti.

Pärast Pariisi pühendus Ernest Ansermet täielikult oma orkestrile (aastani 1967) ning viis selle maailma parimate hulka. Maestro suri 20. veebruaril 1969. Kahjuks ei suutnud tema järeltulijad saavutatud taset hoida — isegi niisugused kuulsused nagu Paul Klecki (peadirigent 1967—1970), Wolfgang Sawallisch (1970—1980), Horst Stein (1980—

1985) või Armin Jordan (1985—1997). Viimane tõi orkestri vähemalt plaadistustega taas tähelepanuorbiiti. Lühikese ajaga on aga peaaegu et imet teinud 1997. aastal peadirigendiks saanud, praegu 39-aastane itaallane **Fabio Luisi**. Orkester on uuesti hakanud käima ka ringreisidel ning sai hilissügisel Londonis väga kiitvad arvustused. Õnnelikult juhtus see kiire tõus just orkestri 80. aastapäeva künnisel. On veel huvitavaid ühtelangemisi: Genfis tähistati ju ka ÜRO inimõiguste deklaratsiooni 50. aastapäeva samuti muusikasünnimusega — Genfi Suures Teatris toodi lavale kuubalanna Tania Leóni rassismivastane ooper "Hüatsintidest piits" (*The Scourge of Hyacinths*, Wole Soyinka tekstile). Lavastas kuulus USA teatrimees Robert Wilson, dirigeeris autor ise. Jaanuaris-veebruariis mängiti seda väiksema, *Salle Theodore Turrettini* laval kokku 10(!) korda. Tania Leóni ooper on äratanud tähelepanu Müncheni nüüdismuusikateatri biennaalil, kus ta sai prima teose eripreemia.

OSR on Genfi Suure Teatri ooperietenduste orkester ning teeb kaasa ka kammerooperite lavastustes teistes saalides, korraldatakse oma kammerkonserte jne, OSR kordab oma põhikava alati ka Lausanne'is. Orkestri residentsiks on aga eelmise sajandi lõpust (1894) pärit suursugune, 1800 kohaga *Victoria Hall*, üks akustiliselt paremaid saale terves Euroopas, kus eriti meelsasti käiakse tegemas rahvusvahelisi plaadistusi. Genfi linn on andnud saali üksnes OSRi kasutusse.

OSRi juubelihooaeg algas suvekontsertidega, osaleti Genfi rahvusvahelise konkursi finaalis (dir Fabio Luisi), käidi Luzerni ja Stresa festivalil, mais-juunis on ka Jaapani turnee. Oopereid on hooajal olnud seitse (ä 6—8 etendust igaüheda, neil on omad dirigendid): R. Straussi "Roosikavalier", Rossini "Semiramis", Massenét "Tuhkatrii-

nu", Wagneri "Reini kuld", Verdi "Macbeth", Donizetti "Lucia di Lammermoor" ja Mozarti "Don Giovanni". Oktoobris tähistati kontsertidega mitmes linnas Šveitsi (Helveetsia) konstitutsiooni väljakuulutamise 150. aastapäeva, sellele järgnes pühenduskontsert ÜROle, mida juhatas maestro Gerd Albrecht, jne. Fabio Luisi juhatab ise väga palju, aga on ka kuulsaid külalisdirigente, nagu Kurt Sanderling, Gianluigi Gelmetti, Marek Janowski, Roger Norrington, Lawrence Foster, Stanislaw Skrowaczewski, pärast enam kui nelja-aastast vaheaega taas ka meie Neeme Järvi. 16. juunil astub OSRi ette aga Paavo Järvi (kavas ka Sibeliuse "Saaga"), solistiks kuulus klarnetist Sabine Meyer.

Juubelikontsert oli 30. novembril 1998 kaheksakümne aasta taguse kavaga, samas *Victoria Hall*'is: Händel, Mozart, šveitslased Paul Benner ja Émile Jaques-Dalcroze, Rimski-Korsakovi "Šeherezade" Fabio Luisi juhtimisel.

Üks tähtpäevaline mälestuskava planeeriti OSRi juubelihooajale veel: 30 aastat

Neeme Järvi ja Vardo Rumessen pärast kontserti Genfi *Victoria Hall*'is Ernest Ansermet' portree taustal.

Vardo Rumesseni erakogust



Ernest Ansermet' surmast veebruaris. Seda kutsuti dirigeerima **Neeme Järvi**, ja loomulikult Ansermet' lemmikrepertuaariga. Kava tuligi peaaegu et vene muusikast, aga Järvi soovis esmakordselt Šveitsis tutvustada ka **Eduard Tubina** sümfoonilist muusikat ja valis Kontsertiino klaverile orkestriga ning kutsus solistiks **Vardo Rumesseni**. Teisteks teosteks Prokofjevi "Sküüdi süit" (1915), Rimski-Korsakovi "Suur vene lihavõtteavamäng" (*Svetloi prazdnik*, 1888) ja Stravinski "Tullinnu" süit nr 2. Kava vahelehel märgitakse Ernest Ansermet' Ühingu saatesõnas, et "suur Eesti dirigent Neeme Järvi tuleb koos OSRiga märkima Ernest Ansermet' mälestuspäeva, kavas vene muusika, mille innukas propageerija on orkester olnud kogu oma eksisteerimise aja jooksul". Kontserdid toimusid Lausanne'i *Palais de Beaulieu*' teatris (18. II) ning Genfi *Victoria Hall*'is (21. II). Genfi kontserdi kandis üle ka Šveitsi-Romaani Raadio.

Vardo Rumessen: "Peadirigent Fabio Luisi käis meie esimesel proovil, Neeme Järvi juhatas temale tutvustamiseks Tubina Kontsertiinit kogu ulatuses, Luisi ütles, et teos on huvitav. Ka orkestrandid leidsid, et tahaksid Tubina sümfooniatega tutvust teha, kui võimalus avaneks. Jätsin Genfi ka Tubina noote (sh II klaverisonaadi). *Victoria Hall* on väga imposantne, harukordselt kaunis saal, värvitoonidelt punakuldne. Ja mul oli kasutada suurepärase "Steinway". Et tegemist oli piduliku mälestuskontserdiga, oli saal täis. Lausanne'is, mis asub sama järve kaldal "ümber nurga" (nagu Keila Tallinnast), oli teatrihoone uuem, saal suuremgi, aga kohti 1700. Kontsertide korraldajaks oli agentuur "Cecilia". Tallinnast väiksem Genf on suur rahvusvaheliste organisatsioonide keskus, ka nende oma muusikainstituutsioonid on koondunud vanalinna ühe suure väljaku ümber. Leidsin linnast ka Liszti maja, kus helilooja elas 1835—1836, kirjutas oma "Rännuaastaid" ning õpetas vastasutatud Genfi konservatooriumis. Neeme Järvi juhatas efektset kava täie andumusega ning hingestatult, mõjusaim oli "Sküüdi süit". Maestrol on selle orkestriga väga hea kontakt juba varasemast." Neeme Järvi meenutab oma esimest pikemat koostööd orkestriga 1993. aastal, OSRi 75. aastapäeva puhul: "Veetsin Genfis kaks kaunist juunikuu nädalat. Algul pidin juhatama vaid Stravinski festivali kontserte, aga kutsusin sinna ka "Chandose",

nu", Wagneri "Reini kuld", Verdi "Macbeth", Donizetti "Lucia di Lammermoor" ja Mozarti "Don Giovanni". Oktoobris tähistati kontsertidega mitmes linnas Šveitsi (Helveetsia) konstitutsiooni väljakuulutamise 150. aastapäeva, sellele järgnes pühenduskontsert ÜROle, mida juhatas maestro Gerd Albrecht, jne. Fabio Luisi juhatab ise väga palju, aga on ka kuulsaid külalisdirigente, nagu Kurt Sanderling, Gianluigi Gelmetti, Marek Janowski, Roger Norrington, Lawrence Foster, Stanislaw Skrowaczewski, pärast enam kui nelja-aastast vaheaega taas ka meie Neeme Järvi. 16. juunil astub OSRi ette aga Paavo Järvi (kavas ka Sibeliuse "Saaga"), solistiks kuulus klarnetist Sabine Meyer.

Juubelikontsert oli 30. novembril 1998 kaheksakümne aasta taguse kavaga, samas *Victoria Hall*'is: Händel, Mozart, šveitslased Paul Benner ja Émile Jaques-Dalcroze, Rimski-Korsakovi "Šeherezade" Fabio Luisi juhtimisel.

Üks tähtpäevaline mälestuskava planeeriti OSRi juubelihooajale veel: 30 aastat

Neeme Järvi ja Vardo Rumessen pärast kontserti Genfi *Victoria Hall*'is Ernest Ansermet' portree taustal.

Vardo Rumesseni erakogust



Ernest Ansermet' surmast veebruaris. Seda kutsuti dirigeerima **Neeme Järvi**, ja loomulikult Ansermet' lemmikrepertuaariga. Kava tuligi peaaegu et vene muusikast, aga Järvi soovis esmakordselt Šveitsis tutvustada ka **Eduard Tubina** sümfoonilist muusikat ja valis Kontsertiino klaverile orkestriga ning kutsus solistiks **Vardo Rumesseni**. Teisteks teosteks Prokofjevi "Sküüdi süit" (1915), Rimski-Korsakovi "Suur vene lihavõtteavamäng" (*Svetloi prazdnik*, 1888) ja Stravinski "Tullinnu" süit nr 2. Kava vahelehel märgitakse Ernest Ansermet' Ühingu saatesõnas, et "suur Eesti dirigent Neeme Järvi tuleb koos OSRiga märkima Ernest Ansermet' mälestuspäeva, kavas vene muusika, mille innukas propageerija on orkester olnud kogu oma eksisteerimise aja jooksul". Kontserdid toimusid Lausanne'i *Palais de Beaulieu*' teatris (18. II) ning Genfi *Victoria Hall*'is (21. II). Genfi kontserdi kandis üle ka Šveitsi-Romaani Raadio.

Vardo Rumessen: "Peadirigent Fabio Luisi käis meie esimesel proovil, Neeme Järvi juhatas temale tutvustamiseks Tubina Kontsertiiniot kogu ulatuses, Luisi ütles, et teos on huvitav. Ka orkestrandid leidsid, et tahaksid Tubina sümfooniatega tutvust teha, kui võimalus avaneks. Jätsin Genfi ka Tubina noote (sh II klaverisonaadi). *Victoria Hall* on väga imposantne, harukordselt kaunis saal, värvitoonidelt punakuldne. Ja mul oli kasutada suurepärane "Steinway". Et tegemist oli piduliku mälestuskontserdiga, oli saal täis. Lausanne'is, mis asub sama järve kaldal "ümber nurga" (nagu Keila Tallinnast), oli teatrihoone uuem, saal suuremgi, aga kohti 1700. Kontsertide korraldajaks oli agentuur "Cecilia". Tallinnast väiksem Genf on suur rahvusvaheliste organisatsioonide keskus, ka nende oma muusikainstituutsioonid on koondunud vanalinna ühe suure väljaku ümber. Leidsin linnast ka Liszti maja, kus helilooja elas 1835—1836, kirjutas oma "Rännuaastaid" ning õpetas vastasutatud Genfi konservatooriumis. Neeme Järvi juhatas efektset kava täie andumusega ning hingestatult, mõjusaim oli "Sküüdi süit". Maestrol on selle orkestriga väga hea kontakt juba varasemast." Neeme Järvi meenutab oma esimest pikemat koostööd orkestriga 1993. aastal, OSRi 75. aastapäeva puhul: "Veetsin Genfis kaks kaunist juunikuu nädalat. Algul pidin juhutama vaid Stravinski festivali kontserte, aga kutsusin sinna ka "Chandose",



Genfi Victoria Hall, üks Euroopa parima akustikaga kontserdisaale.

et teeme ühtlasi samadest kavadest ka plaadid. Olin just huviga lugenud Stravinski elulugu ja tema kirju. See Genfi kant oli ju Stravinski paik, tore oli neidsamu paiku mööda Genfi järve ääres jalutada, juhatada ja plaadistada tema teoseid... Stravinski elas ju hiljemgi Genfi lähedal, aga algul kohtusid nad Ansermet'ga 1914. aastal Montreux's, kus viimane juhatas kuurordiorkestrit. Ansermet võttis Stravinski enda juurde elama ja algas nende sõprus.* Eks nii tekkiski kolmik Djagilev—Stravinski—Ansermet, mis ka Ansermet' vahepeal Pariisi viis." Tookord plaadistati 11 Stravinski teost, millest "Chandos" tegi viiest CDst koosneva komplekti. 1994 plaadistas Järvi OSRiga veel Stravinskit (4 teost, samuti Liszti), millest "Kevadpühitsus" sai hiljem Pariisi, (plaadid ilmusid 1995) kaaluka auhinna, Charles Cros' Heliplaadiakadeemia väljaantava *Grand Prix du Disque*'i (meil vähetuntud fakt). OSRi hooajaraamat toob austusena Neeme Järvi ja orkestri koostööle ära Neeme Järvi nimetatud CDde diskograafia.

Nüüd Genfis mängis Vardo Rumessen Tubina Kontsertiinot juba kaheksandat korda. Eelnenu Lausanne'ile lisaks toon siin ära ka elmised: kahel korral Ankaras 1999. aasta

jaanuaris Kristjan Järvi juhatusel; 1995. aasta oktoobris Göteborgis eesti kultuuri päevadel "Estival" (Göteborgi Sümfooniikud, dir N. Järvi), sama aasta juunis Tartus ja Tallinnas Eduard Tubina päevadel (ERSO, dir Tõnu Kalam) ning esmakordselt Ühendriikides koos Longview SOga selle peadirigendi Tõnu Kalami juhatusel 1993. aastal. Arvatavasti pole Eesti solist siiani nii kuulsa orkestriga, nagu on *Orchestre de la Suisse Romande*, ja nii kuulsas saalis varem esinenud.

* Ansermet (1883—1969) ja Stravinski (1882—1971) olid ju ka üheelised. — P. K.



Genfi Victoria Hall, üks Euroopa parima akustikaga kontserdisaale.

et teeme ühtlasi samadest kavadest ka plaadid. Olin just huviga lugenud Stravinski elulugu ja tema kirju. See Genfi kant oli ju Stravinski paik, tore oli neidsamu paiku mööda Genfi järve ääres jalutada, juhatada ja plaadistada tema teoseid... Stravinski elas ju hiljemgi Genfi lähedal, aga algul kohtusid nad Ansermet'ga 1914. aastal Montreux's, kus viimane juhatas kuurordiorkestrit. Ansermet võttis Stravinski enda juurde elama ja algas nende sõprus.* Eks nii tekkiski kolmik Djagilev—Stravinski—Ansermet, mis ka Ansermet' vahepeal Pariisi viis." Tookord plaadistati 11 Stravinski teost, millest "Chandos" tegi viiest CDst koosneva komplekti. 1994 plaadistas Järvi OSRiga veel Stravinskit (4 teost, samuti Liszti), millest "Kevadpühitus" sai hiljem Pariisi, (plaadid ilmusid 1995) kaaluka auhinna, Charles Cros' Heliplaadiakadeemia väljaantava *Grand Prix du Disque*'i (meil vähetuntud fakt). OSRi hooajaraamat toob austusena Neeme Järvi ja orkestri koostööle ära Neeme Järvi nimetatud CDde diskograafia.

Nüüd Genfis mängis Vardo Rumessen Tubina Kontsertiinot juba kaheksandat korda. Eelnenu Lausanne'ile lisaks toon siin ära ka elmised: kahel korral Ankaras 1999. aasta

jaanuaris Kristjan Järvi juhatusel; 1995. aasta oktoobris Göteborgis eesti kultuuri päevadel "Estival" (Göteborgi Sümfooniikud, dir N. Järvi), sama aasta juunis Tartus ja Tallinnas Eduard Tubina päevadel (ERSO, dir Tõnu Kalam) ning esmakordselt Ühendriikides koos Longview SOga selle peadirigendi Tõnu Kalami juhatusel 1993. aastal. Arvatavasti pole Eesti solist siiani nii kuulsa orkestriga, nagu on *Orchestre de la Suisse Romande*, ja nii kuulsas saalis varem esinenud.

* Ansermet (1883—1969) ja Stravinski (1882—1971) olid ju ka üheelised. — P. K.

HUGO LEPNURM

31. X 1914 — 15. II 1999



Kalju Suure foto 1980. aastatest.

Neid inimesi, kes teda mäletama jäävad, on palju. On need, kel vaid ta kuju ja maneerid silme ees: koolipoisilik "kraapsvuss" publikule või jutustamist saatvad vilksatavad kõrvalpilgud kuulajale ja väiteid saatvad iseloomulikud käeheited; ja on need, kes temalt inspireeritud vaimsuse ja eetilise eluvaate saanud. Esimesed nägid teda eemalt, teised pääsesid lähedale. Viimased olid aatekaaslased ning kolleegid ja õpilased, kes ka uskusid Jumalasse ja armastasid orelit.

Kõik ei ole usklikud ega soovinud ka näiteks inseneriameti või oboemängu asemel organistitööd teha. Mis on ju loomulik. Kunstil

on aga niisugune roll ja ka toime, mis tõstab tema väarikamad kandjad ühiskonnas üldaustatavamateks muude valdkondade suurimategi esindajate ees, olgu hetkel või igavesti. Selleks piisab vahel vaid ausast elutööst. Kui HUGOLT, nagu lähedased inimesed teda isekeskis kutsusid ja kutsuma jäävadki, küsis tema surivoodil üks õpilasi, kas midagi jäi elus tegemata või on ehk asju, mida tahtnuks teisiti teha, vastas ta, et teisiti elada ja teha ei olnud võimalik. Nii mõnelgi küll, Temal mitte. Üks tema sõjajaelne õpilane proovis teistmoodi elada, ometi tuli tal aastakümneid hiljem endale tuhka pähe

HUGO LEPNURM

31. X 1914 — 15. II 1999



Kalju Suure foto 1980. aastatest.

Neid inimesi, kes teda mäletama jäävad, on palju. On need, kel vaid ta kuju ja maneerid silme ees: koolipoisilik "kraapsvuss" publikule või jutustamist saatvad vilksatavad kõrvalpilgud kuulajale ja väiteid saatvad iseloomulikud käeheitel; ja on need, kes temalt inspireeritud vaimsuse ja eetilise eluvaate saanud. Esimesed nägid teda eemalt, teised pääsesid lähedale. Viimased olid aatekaaslased ning kolleegid ja õpilased, kes ka uskusid Jumalasse ja armastasid orelit.

Kõik ei ole usklikud ega soovinud ka näiteks inseneriameti või oboemängu asemel organistitööd teha. Mis on ju loomulik. Kunstil

on aga niisugune roll ja ka toime, mis tõstab tema väarikamad kandjad ühiskonnas üldaustatavamateks muude valdkondade suurimategi esindajate ees, olgu hetkel või igavesti. Selleks piisab vahel vaid ausast elutööst. Kui HUGOLT, nagu lähedased inimesed teda isekeskis kutsusid ja kutsuma jäävadki, küsis tema surivoodil üks õpilasi, kas midagi jäi elus tegemata või on ehk asju, mida tahtnuks teisiti teha, vastas ta, et teisiti elada ja teha ei olnud võimalik. Nii mõnelgi küll, Temal mitte. Üks tema sõjajaelne õpilane proovis teistmoodi elada, ometi tuli tal aastakümneid hiljem endale tuhka pähe

raputada ja eetiline "rindejoon" uuesti ületada. Ning õpetaja andestas talle.

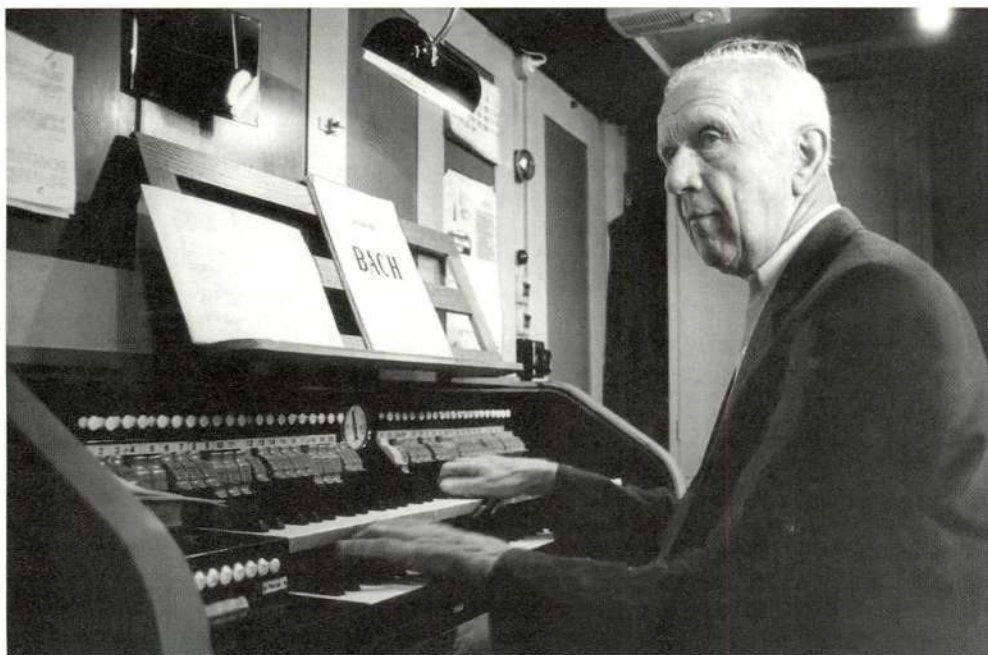
Jälgimata siinkohal Hugo Lepnurme elukäiku, ei pääse me juba teada oleva kordamisest, vähemalt selles osas, mis ühtekokku ongi HUGO. Kirjapildis pole sel nimel võõrastele värv, tahan aga kinnitada, et temast rääkides oli see rohkem kui ainult nimi, seda lausuti kontekstis ka nagu suurte tähtedega —...aga HUGO arvas selle kohta..., kui HUGO Raplas mängis... jne. Selles nimetamises oli kodususe kõrval alati respekti tema elutöö ja olemuse tahkude vastu. Need tahud on eelkõige tema usutunnistus, interpreeditegevus, hool ja mure oreelite pärast, õpetaja autoriteet ning võib-olla ka helilooming, mille kohta puudub veel analüütiline hinnang eesti muusika tervikspektiris (see viimane on tematagi üsna auklik!).

Usutunnistuse sügavust mõõta oleks kõrvalistel kohatu, ent neilegi on üpris tajutav, et rasketel hetkedel ammutas ta hingejõudu eelkõige usust. Seda nii sõjaajal kui ka konservatooriumist sunnitud eemaloleku aastatel, samuti veel vanuigi teda mitmeid kordi tabanud õnnetustes. Refereerin siinkohal Tallinna Piiskopliku Toomkoguduse õpetajat Jaak Salumäed "Klassikaraadio" mälestussaatest (14. märtsil k.a). Viimasel visiidil oli maestro Lepnurm avaldanud imestust, kuidas inimesed ta vastu nii head on! Ja Salumäe seletab: ta on ise väga hea

olnud, sest headus ja armastus käivad vastastikku. Temast kui ristiinimesest säras alati vastu rahu ja selgus, talle oli omane isikupärane tagasihoidlikkus ning tema läheduses oli imeliselt hea olla: "Pühakud on inimesed, kelle lähedal on ka teistel kergem uskuda Jumalasse, nõnda oli ka Lepnurmega."

Oreliarmastus. See pärines kodust ja viis ta juba 14-aastaselt August Topmani oreliklassi. Ja kohe kohtus ta siis ka toomkiriku täpselt endavanuse "Saueriga", mille pärast hiljem väga südant valutas, mille viimase restaureerimise eest ihu ja hingega seisis ja millel ülima tasuna mängis mitte ainult avakontserdil 1998. aasta 1. augustil, vaid veel ka samal sügisel, 31. oktoobril, oma 84. sünnipäeva pühitsemisel. See oligi nagu nende ühine sünnipäev ja ei leia vist kogu maailmas teist niisugust, seitse aastakümnet väldanud inimese ja oreli kooslust kui see. Oma pika elu jooksul õppis ta tundma, uuris ja kirjeldas vähemalt sadakonda meie orelit, suuremaid ja väiksemaid, ronis nende sees veel kaheksakümnesena ringi ja aitas neil igapidi edasi elada. Tõhusaimaks väljundiks sai siin ligi kolmekümne plaadine LPde sari "Eesti orelid", mispuhul pillid plaadistuseks võimalust mööda ka korda tehti. Seda esiteks, teiseks nende kõla ju jäädvustati — nagu muusikagi, mida koos Rolf Uusväljaga mustale kettale mängiti.

Harri Rospu foto 1994. aastast.



raputada ja eetiline "rindejoon" uuesti ületada. Ning õpetaja andestas talle.

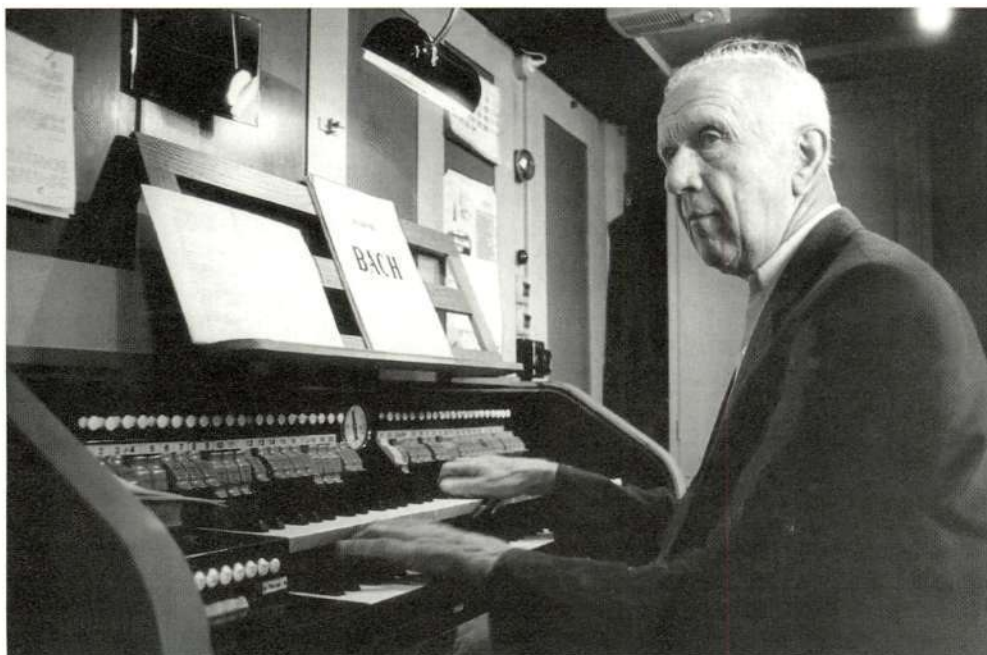
Jälgimata siinkohal Hugo Lepnurme elukäiku, ei pääse me juba teada oleva kordamisest, vähemalt selles osas, mis ühtekokku ongi HUGO. Kirjapildis pole sel nimel võõrastele värv, tahan aga kinnitada, et temast rääkides oli see rohkem kui ainult nimi, seda lausuti kontekstis ka nagu suurte tähtedega —...aga HUGO arvas selle kohta..., kui HUGO Raplas mängis... jne. Selles nimetamises oli kodususe kõrval alati respekti tema elutöö ja olemuse tahkude vastu. Need tahud on eelkõige tema usutunnistus, interpreeditegevus, hool ja mure oreelite pärast, õpetaja autoriteet ning võib-olla ka helilooming, mille kohta puudub veel analüütiline hinnang eesti muusika tervikspektiris (see viimane on tematagi üsna auklik!).

Usutunnistuse sügavust mõõta oleks kõrvalistel kohatu, ent neilegi on üpris tajutav, et rasketel hetkedel ammutas ta hingejõudu eelkõige usust. Seda nii sõjaajal kui ka konservatooriumist sunnitud eemaloleku aastatel, samuti veel vanuigi teda mitmeid kordi tabanud õnnetustes. Refereerin siinkohal Tallinna Piiskopliku Toomkoguduse õpetajat Jaak Salumäed "Klassikaraadio" mälestussaatel (14. märtsil k.a). Viimasel visiidil oli maestro Lepnurm avaldanud imestust, kuidas inimesed ta vastu nii head on! Ja Salumäe seletab: ta on ise väga hea

olnud, sest headus ja armastus käivad vastastikku. Temast kui ristiinimesest säras alati vastu rahu ja selgus, talle oli omane isikupärane tagasihoidlikkus ning tema läheduses oli imeliselt hea olla: "Pühakud on inimesed, kelle lähedal on ka teistel kergem uskuda Jumalasse, nõnda oli ka Lepnurmega."

Oreliarmastus. See pärines kodust ja viis ta juba 14-aastaselt August Topmani oreliklassi. Ja kohe kohtus ta siis ka toomkiriku täpselt endavanuse "Saueriga", mille pärast hiljem väga südant valutas, mille viimase restaureerimise eest ihu ja hingega seisis ja millel ülima tasuna mängis mitte ainult avakontserdil 1998. aasta 1. augustil, vaid veel ka samal sügisel, 31. oktoobril, oma 84. sünnipäeva pühitsemisel. See oligi nagu nende ühine sünnipäev ja ei leia vist kogu maailmas teist niisugust, seitse aastakümnet väldanud inimese ja oreli kooslust kui see. Oma pika elu jooksul õppis ta tundma, uuris ja kirjeldas vähemalt sadakonda meie orelit, suuremaid ja väiksemaid, ronis nende sees veel kaheksakümnesena ringi ja aitas neil igapidi edasi elada. Tõhusaimaks väljundiks sai siin ligi kolmekümne plaadine LPde sari "Eesti orelid", mispuhul pillid plaadistuseks võimalust mööda ka korda tehti. Seda esiteks, teiseks nende kõla ju jäädvustati — nagu muusikagi, mida koos Rolf Uusväljaga mustale kettale mängiti.

Harri Rospu foto 1994. aastast.



Interpretatsioonist. Sellesse võib mitmeti suhtuda, kuivõrd siin arusaamad aina muutused — ta enda sõnul enam kui paar korda “tema ajal”. Õiglane olekski seda vaadelda konkreetse ajas ning siis tõdeda kõigepealt seda, et pärast sõda oli ta kuni Rolf Uusvälja tulekuni (1950. aastate lõpul) Eestis ainuke ja N. Liidus juhtivamaid kontsertorganiste.



1998. aasta august, Tallinna toomkirik. Valmis on professor Lepnurme viimane suurem ettevõtmine — toomkiriku “Saueri” orelil taastamine. Fotol töid teostanud Saksa firma “Cristian Scheffler Orgelwerkstatt” omanikuga.

Ervin Lausi foto

Uusvälja arvates ei olnud tema käed kuigivõrd lahtised, ta pidi neid kogu aeg vormis hoidma.

Õpetaja. Küllap “kuidas” ja “mismoodi” kellelegi. Aare-Paul Lattik tänab teda hingejõu ja enesesusu andmise eest, mängutehnilisi probleeme neil ei olevat tekkinud. Mõni teine vajab aga just mängutehnikas koolitust ja ta sai selle. Uusväli õppis HUGO juures n-õ eraviisiliselt ja tema rõhutab, et õpetaja oli üldse väga rahulik, ei ägestunud kunagi ja teadis täpselt, mida nõuda. Harmoonia, kontrapunkti ja vormiõpetuse sai ta tervenisti temalt. Orelitunnid tehti peamiselt Toompeal, vahel ka Jaani kirikus, palju mängiti prantsuse muusikat (Francki, Messiaeni — esimesena N. Liidus). Mitte kunagi ei rääkinud ta kellestki pahasti, isegi mõnda Moskva “halturštšikut” kuulates ütles: peaasi, et orel hüüab. (See ei tähenda, et ta otsustavalt pahane poleks suutnud olla, ent tema pahameel ei väljendunud kõvahäälselt. Kui selgus näiteks, et August Terkmann oli 1914. aastal Tallinna Jaani kirikus ebaausat tööd teinud, jättis ta temast kavandatud raamatu kirjutamata.) Piret Aidulo, keda professor on nimetanud oma kõige armsamaks õpilaseks, räägib: ta oli tolerantne õpetaja, andis liigagi vabad käed, sest lootis teinekord oma tudengist rohkem, kui too tegelikult oli; püsis lõpuni erk, ei vaadanud kordagi kella

ega pakkunud valmis retsepte; oli suurepärase inimese, andis elule nagu mingid teised mõõtmed.

Looja. Nagu viidatud, tuleb kutsututel-seatutel siin alles sõna võtta. Ise analüüsis ta küll meeleldi oma kaasaegete heliloojate töid, mida mäletas ja tundis peensusteni, jagades näiteks Johannes Hiobi kohta nii plusse kui miinuseid; Tobiase mõnda koraaliprelüüdi hindas ainulaadseks koguni maailma muusikaliteratuuri taustal. Esiletõusvat leidub tema mitte just arvukas loomingus vaieldamatult, tõi on aga see, et paljut ei tuntu — “Emakeele” kõrval ka imekenasid naiskoorilaule või Orelikontserdi kõrval vaimulikku muusikat. Orelikontserdi (1956) 2. osa kuulub meie hilisromantilise muusika tippu. Teose programmi avas maestro alles suhteliselt hiljuti: 1. osa kujutab sõjaeelse Eesti vabariigiga seonduvat helgust, 2. osa — idast lähtunud ülekohut ja valu ning 3. osa tahet ja lootust vabanemisele.

Meil on organistidega nüüdseks nii hea seis, et võiksime neid teistelegi “laenu-tada”. Nii oli ka siis, kui Hugo Lepnurm sündis, ja nõnda kuni viimase sõjani. Aga ainult tema üksi jäi selleks niidiks, väga tugevaks niidiks, kes Eesti orelimaana taastas. Nüüd on õpilaste ja õpilaste õpilaste kord. Selle mõttega haakub hästi Kaarli kirikus tänavu kuulnud tsitaat, mis pärit ühelt kalmukivilt: “Ärge kurvastage sellest, et ma olen surnud. Rõõmustage sellest, et ma olen elanud.”

IVALO RANDALU

Interpretatsioonist. Sellesse võib mitmeti suhtuda, kuivõrd siin arusaamad aina muutused — ta enda sõnul enam kui paar korda “tema ajal”. Õiglane olekski seda vaadelda konkreetse ajas ning siis tõdeda kõigepealt seda, et pärast sõda oli ta kuni Rolf Uusvälja tulekuni (1950. aastate lõpul) Eestis ainuke ja N. Liidus juhtivamaid kontsertorganiste.



1998. aasta august, Tallinna toomkirik. Valmis on professor Lepnurme viimane suurem ettevõtmine — toomkiriku “Saueri” orelil taastamine. Fotol töid teostanud Saksa firma “Cristian Scheffler Orgelwerkstatt” omanikuga.

Ervin Lausi foto

Uusvälja arvates ei olnud tema käed kuigivõrd lahtised, ta pidi neid kogu aeg vormis hoidma.

Õpetaja. Küllap “kuidas” ja “mismoodi” kellelegi. Aare-Paul Lattik tänab teda hingejõu ja enesuse andmise eest, mängutehnilisi probleeme neil ei olevat tekkinud. Mõni teine vajab aga just mängutehnikas koolitust ja ta sai selle. Uusväli õppis HUGO juures n-õ eraviisiliselt ja tema rõhutab, et õpetaja oli üldse väga rahulik, ei ägestunud kunagi ja teadis täpselt, mida nõuda. Harmoonia, kontrapunkti ja vormiõpetuse sai ta tervenisti temalt. Orelitunnid tehti peamiselt Toompeal, vahel ka Jaani kirikus, palju mängiti prantsuse muusikat (Francki, Messiaeni — esimesena N. Liidus). Mitte kunagi ei rääkinud ta kellestki pahasti, isegi mõnda Moskva “halturštšikut” kuulates ütles: peaasi, et orel hüüab. (See ei tähenda, et ta otsustavalt pahane poleks suutnud olla, ent tema pahameel ei väljendunud kõvahäälselt. Kui selgus näiteks, et August Terkmann oli 1914. aastal Tallinna Jaani kirikus ebaausat tööd teinud, jättis ta temast kavandatud raamatu kirjutamata.) Piret Aidulo, keda professor on nimetanud oma kõige armsamaks õpilaseks, räägib: ta oli tolerantne õpetaja, andis liigagi vabad käed, sest lootis teinekord oma tudengist rohkem, kui too tegelikult oli; püsis lõpuni erk, ei vaadanud kordagi kella

ega pakkunud valmis retsepte; oli suurepärase inimene, andis elule nagu mingid teised mõõtmed.

Looja. Nagu viidatud, tuleb kutsututel-seatutel siin alles sõna võtta. Ise analüüsis ta küll meeleldi oma kaasaegete heliloojate töid, mida mäletas ja tundis peensusteni, jagades näiteks Johannes Hiobi kohta nii plusse kui miinuseid; Tobiase mõnda koraaliprelüüdi hindas ainulaadseks koguni maailma muusikaliteratuuri taustal. Esiletõusvat leidub tema mitte just arvukas loomingus vaieldamatult, tõi on aga see, et paljut ei tuntuagi — “Emakeele” kõrval ka imekenasid naiskoorilaule või Orelikontserdi kõrval vaimulikku muusikat. Orelikontserdi (1956) 2. osa kuulub meie hilisromantilise muusika tippu. Teose programmi avas maestro alles suhteliselt hiljuti: 1. osa kujutab sõjaeelse Eesti vabariigiga seonduvat helgust, 2. osa — idast lähtunud ülekohut ja valu ning 3. osa tahet ja lootust vabanemisele.

Meil on organistidega nüüdseks nii hea seis, et võiksime neid teistelegi “laenu-tada”. Nii oli ka siis, kui Hugo Lepnurm sündis, ja nõnda kuni viimase sõjani. Aga ainult tema üksi jäi selleks niidiks, väga tugevaks niidiks, kes Eesti orelimaana taastas. Nüüd on õpilaste ja õpilaste õpilaste kord. Selle mõttega haakub hästi Kaarli kirikus tänavu kuulnud tsitaat, mis pärit ühelt kalmukivilt: “Ärge kurvastage sellest, et ma olen surnud. Rõõmustage sellest, et ma olen elanud.”

IVALO RANDALU

MUUSIKARAAMATUKOGU — CON AMORE

Mõtteid Eesti Rahvusraamatukogu muusikaosakonna 40. aastapäeva puhul

Nii mõnigi algus võib praegu paista meile kauge ja kummaline, isegi sunniviisiline.

10. oktoobril 1959 andis NSV Liidu kultuuriminister välja käskkirja, mis kohustas liiduvabariikide keskraamatukogusid avama muusikaosakondi ning fonoteeke. Nii loodi ka muusikaosakond tollases Fr. R. Kreutzwaldi nim Eesti NSV Riiklikus Raamatukogus. Enne seda said lugejad muusikakirjandust üldlugemissaalist. Juba 50. aastate algul kataloogis tol ajal raamatukogus töötanud Karl Leichter olemasolevaid noodiväljaandeid ning töötas välja ka liigitussüsteemi, kuid regulaarselt alustati nootide komplekteerimist ning töötlemist muusikaosakonna loomise järel.

Esimesteks muusikaosakonna juhatajateks olid Heino Markus (1959—1964), Avo Hirvesoo (1964—1966) ja Ingrid Kareva (1966—1968). Osakonna töötajaid oli kõigest kolm. Neil aastail tehti ära suur töö muusikaosakonna ülesehitamisel: fikseeriti põhiülesanded, hangiti helitehnikat, täiendati kogusid. Muusikaosakond sai oma näo ja raamid. 1968. aastal asus järgnevak kahekümneks aastaks osakonnajuhatajana ametisse Valve Jürisson, kes püüdis muusikaosakonna funktsioone lähendada rahvus- ja teadusraamatukogude omale. Põhitähelepanu koondati muusikaspetsialistide teenendamisele ning eesti heliplaatide ja nootide ammendavale komplekteerimisele. Tema initsiatiivil alustati eesti retrospektiivse noodibibliograafia "Eesti noodid 1918—1944" koostamist ning teadusbibliograafia valdkonda kuuluvate heliloojate personaalnimestike koostamist. 70. aastatel tihenesid osakonna sidemed rahvusraamatukogudega — muusikaosakond komplekteeris neile tsentraliseeritult heliplaadikogusid. **Valve Jürissoni** (muusikaosakonna juhataja aastail 1968—1988) sõnul oli see "... töömahukas tegevus, mis viis kontakti paljude tolleaegsete rajooni- ja linnaraamatukogudega. Kuna neil ei olnud

võimalust plaate osta, siis Kultuuriministerium finantseeris, meie valisime plaadid välja ja kataloogisime. Meie väikest koosseisu arvestades oli see suur töö".

Noote oli sundekseplaridena juba varemgi saadud ja muusikaosakonna loomise järel alustati kohe nende järjepidavat kataloogimist ja töötati välja vastav liigitussüsteem. Kuuekümnendate aastate algul lisandus sellele helilintide ja -plaatide komplekteerimine ning kataloogimine.

Rahvusraamatukogu uude hoonesse kolimisega 90. aastate algul tekkis võimalus koondada kõik kaunid kunstid ühele korrusele, ning nagu tavaks paljudes maailma raamatukogudes, asuvad ka meil muusika-, kunsti-, teatri-, filmi ning kartograafiakogu hoone viimasel korrusel, moodustades kunstide teabekeskuse, mille juhatajaks 1994. aastast on **Mari Sibul**.

1999. aastal, raamatukogu juubeli-aastal võiks meelde tuletada, et lisaks 40 aastat tegutsenud muusikaosakonnale on lugejatele pakutud 25 aastat ka teatri- ja filmialast teavet ning 20 aastat on tegutsenud kunsti- ja kartograafiaosakond.

Viimastel aastatel on raamatukogu funktsioon tublisti laienenud. Kiirelt arenev infoühiskond ja uus infotehnoloogiline keskkond loovad ka raamatukogule uusi arenguvõimalusi. Lugejatel on lisaks olemasolevatele kogudele võimalik veel elektroonilisel teel kätte saada lisainformatsiooni. Kartoteeke hakkavad tasapisi välja vahetama arvuti andmebaasid. Järjest rohkem avarduvad võimalused saada teavet kaugotsingute abil välisandmebaasidest, näiteks muusikaajakirjade sisu vms. Sel teel on võimalik leida nii lühiviiteid, annotatsioone kui ka terveid tekste. Üha igapäevasemaks muutub interneti vahendusel teiste maade raamatukogude kataloogide kasutamine ja nende abil vastava kirjanduse tellimine.

MUUSIKARAAMATUKOGU — CON AMORE

Mõtteid Eesti Rahvusraamatukogu muusikaosakonna 40. aastapäeva puhul

Nii mõnigi algus võib praegu paista meile kauge ja kummaline, isegi sunniviisiline.

10. oktoobril 1959 andis NSV Liidu kultuuriminister välja käskkirja, mis kohustas liiduvabariikide keskraamatukogusid avama muusikaosakondi ning fonoteeke. Nii loodi ka muusikaosakond tollases Fr. R. Kreutzwaldi nim Eesti NSV Riiklikus Raamatukogus. Enne seda said lugejad muusikakirjandust üldlugemissaalist. Juba 50. aastate algul kataloogis tol ajal raamatukogus töötanud Karl Leichter olemasolevaid noodiväljaandeid ning töötas välja ka liigitussüsteemi, kuid regulaarselt alustati nootide komplekteerimist ning töötlemist muusikaosakonna loomise järel.

Esimesteks muusikaosakonna juhatajateks olid Heino Markus (1959—1964), Avo Hirvesoo (1964—1966) ja Ingrid Kareva (1966—1968). Osakonna töötajaid oli kõigest kolm. Neil aastail tehti ära suur töö muusikaosakonna ülesehitamisel: fikseeriti põhiülesanded, hangiti helitehnikat, täiendati kogusid. Muusikaosakond sai oma näo ja raamid. 1968. aastal asus järgnevak kahekümneks aastaks osakonnajuhatajana ametisse Valve Jürisson, kes püüdis muusikaosakonna funktsioone lähendada rahvus- ja teadusraamatukogude omale. Põhitähelepanu koondati muusikaspetsialistide teenendamisele ning eesti heliplaatide ja nootide ammendavale komplekteerimisele. Tema initsiatiivil alustati eesti retrospektiivse noodibibliograafia "Eesti noodid 1918—1944" koostamist ning teadusbibliograafia valdkonda kuuluvate heliloojate personaalnimestike koostamist. 70. aastatel tihenesid osakonna sidemed rahvusraamatukogudega — muusikaosakond komplekteeris neile tsentraliseeritult heliplaadikogusid. **Valve Jürissoni** (muusikaosakonna juhataja aastail 1968—1988) sõnul oli see "... töömahukas tegevus, mis viis kontakti paljude tolleaegsete rajooni- ja linnaraamatukogudega. Kuna neil ei olnud

võimalust plaate osta, siis Kultuuriministerium finantseeris, meie valisime plaadid välja ja kataloogisime. Meie väikest koosseisu arvestades oli see suur töö".

Noote oli sundekseplaridena juba varemgi saadud ja muusikaosakonna loomise järel alustati kohe nende järjepidavat kataloogimist ja töötati välja vastav liigitussüsteem. Kuuekümnendate aastate algul lisandus sellele helilintide ja -plaatide komplekteerimine ning kataloogimine.

Rahvusraamatukogu uude hoonesse kolimisega 90. aastate algul tekkis võimalus koondada kõik kaunid kunstid ühele korrusele, ning nagu tavaks paljudes maailma raamatukogudes, asuvad ka meil muusika-, kunsti-, teatri-, filmi ning kartograafiakogu hoone viimasel korrusel, moodustades kunstide teabekeskuse, mille juhatajaks 1994. aastast on **Mari Sibul**.

1999. aastal, raamatukogu juubeli-aastal võiks meelde tuletada, et lisaks 40 aastat tegutsenud muusikaosakonnale on lugejatele pakutud 25 aastat ka teatri- ja filmialast teavet ning 20 aastat on tegutsenud kunsti- ja kartograafiaosakond.

Viimastel aastatel on raamatukogu funktsioon tublisti laienenud. Kiirelt arenev infoühiskond ja uus infotehnoloogiline keskkond loovad ka raamatukogule uusi arenguvõimalusi. Lugejatel on lisaks olemasolevatele kogudele võimalik veel elektroonilisel teel kätte saada lisainformatsiooni. Kartoteeke hakkavad tasapisi välja vahetama arvuti andmebaasid. Järjest rohkem avarduvad võimalused saada teavet kaugotsingute abil välisandmebaasidest, näiteks muusikaajakirjade sisu vms. Sel teel on võimalik leida nii lühiviiteid, annotatsioone kui ka terveid tekste. Üha igapäevasemaks muutub interneti vahendusel teiste maade raamatukogude kataloogide kasutamine ja nende abil vastava kirjanduse tellimine.

Muusikaosakond on rahvusraamatukogu põhiülesandeid täitnud kogu oma eksisteerimise aja jooksul. Aastakümneid on järjepidevalt komplekteeritud Eestis ilmunud noote, helisalvestisi ja raamatuid ning mujal välja antud eesti muusikaga nooditrükiseid ning heliplaate.

Viimastel aastatel oleme aga saanud mitmeid annetusi ka eraisikuilt ja välisfirmadelt.

Tihe koostöö on raamatukogul kujunenud Neeme Järviga, kes pani aluse meie laserpladikogule 1992. aastal. Mõnekümnele varem juhuslikult raamatukokku jõudnud laserpladile lisandus korraga üle 100 CD tema salvestatud muusikaga. Järgmistel aastatel jõudsid veel paljud uued Järvi helisalvestised Rahvusraamatukogu muusikakogusse. Tema plaadid ja laialdast kontserdi-tegevust valgustavad trükised annavad hea ülevaate maestro viimaste aastate tegevusest maailma kontserdilavadel. Kingituse üleandmisel oli Neeme Järvi esimeseks sooviks teha plaadid kättesaadavaks kõigile huvilistele Eestis.

1995. aastal sõlmiti koostööleping Soomes helirežissööri ja produtsendina tegutsevate Enno ja Viive Mäemetsaga, kes kingivad nende väljaandel valminud helisalvestistest ühe eksemplari Rahvusraamatukogule. Praeguseks on üle antud rohkem kui 200 CDd. Tänu Enno ja Viive Mäemetsa fondile raamatukogus on lugejatel suurepärase

võimalus tutvuda lähemalt Põhjamaade muusikaga tippinterpreetide esituses. Ka heliplaadifirma *Ondine* toodang, mis on üks kvaliteetsemaid Soomes ja mida Eestis kahjuks ei turustata, on tänu neile raamatukogus esindatud.

1997. aastal andis ameerika eestlane Hans Teetlaus raamatukogule üle 6000 Ameerikas ja Rootsis välja antud vinüülplaati. Aastakümnete jooksul on ta püüdnud hankida põhiliselt klassikalise muusika erinevaid esitusi, peamiselt vokaal-, eriti aga opereti- ja ooperimuusikat. Tema kogu kataloogimine on mahukas ja aeganõudev töö, kuid tänu sellele suudame pakkuda oluliselt suuremat interpretatsioonikunsti valikut läbi aegade.

Kultuurilooliselt huvipakkuvad on muusikaosakonna personaalkogud. Kuuekümneandel aastatel osteti siia Cyrillus Kreegi ja Mart Saare noodid- ja raamatukogud. Omaste soovil talletatakse Rahvusraamatukogus ka Hendrik Krummi ja Tiit Kuusiku arhiive ning Eduard Tubina noodikogu ja mikrofilme Rootsi Riiklikus Muusikaraamatukogus (*Statens Musikbibliothek*) asuvatest originaalkäsikirjadest. Rudolf Tobiase tütar Helen Tobias-Duesberg aga andis raamatukogule üle oma helitööde käsikirjad.

Meie kogudes leidis käesoleva aasta algul üle 110 000 noodid ja 26 000 helisalvestise, lugemissaali on tellitud rohkem kui 60 muusikaajakirja. Avaramate teenindamisvõima-



Fr. R. Kreutzwaldi nim Eesti NSV Riikliku Raamatukogu muusikaosakond 1984. aastal. Ees (vasakult): Mara Üksti, Maret Sarv, Valve Jürisson, Kaie Kuslap ja Tiia Kaev; taga seisavad: Katrin Rosenblad, Marika Teeäär, Ülle Tamm, Linda Marrik-Tõnisson, Pille Priisalu ja Aet Ratassep.

Muusikaosakond on rahvusraamatukogu põhiülesandeid täitnud kogu oma eksisteerimise aja jooksul. Aastakümneid on järjepidevalt komplekteeritud Eestis ilmunud noote, helisalvestisi ja raamatuid ning mujal välja antud eesti muusikaga nooditrükiseid ning heliplaate.

Viimastel aastatel oleme aga saanud mitmeid annetusi ka eraisikuilt ja välisfirmadelt.

Tihe koostöö on raamatukogul kujunenud Neeme Järviga, kes pani aluse meie laserplaadikogule 1992. aastal. Mõnekümnele varem juhuslikult raamatukokku jõudnud laserplaadile lisandus korraga üle 100 CD tema salvestatud muusikaga. Järgmistel aastatel jõudsid veel paljud uued Järvi helisalvestised Rahvusraamatukogu muusikakogusse. Tema plaadid ja laialdast kontserdi-tegevust valgustavad trükised annavad hea ülevaate maestro viimaste aastate tegevusest maailma kontserdilavadel. Kingituse üleandmisel oli Neeme Järvi esimeseks sooviks teha plaadid kättesaadavaks kõigile huvilistele Eestis.

1995. aastal sõlmiti koostööleping Soomes helirežissööri ja produtsendina tegutsevate Enno ja Viive Mäemetsaga, kes kingivad nende väljaandel valminud helisalvestistest ühe eksemplari Rahvusraamatukogule. Praeguseks on üle antud rohkem kui 200 CDd. Tänu Enno ja Viive Mäemetsa fondile raamatukogus on lugejatel suurepärase

võimalus tutvuda lähemalt Põhjamaade muusikaga tippinterpretide esituses. Ka heliplaadifirma *Ondine* toodang, mis on üks kvaliteetsemaid Soomes ja mida Eestis kahjuks ei turustata, on tänu neile raamatukogus esindatud.

1997. aastal andis ameerika eestlane Hans Teetlaus raamatukogule üle 6000 Ameerikas ja Rootsis välja antud vinüülplaati. Aastakümnete jooksul on ta püüdnud hankida põhiliselt klassikalise muusika erinevaid esitusi, peamiselt vokaal-, eriti aga opereti- ja ooperimuusikat. Tema kogu kataloogimine on mahukas ja aeganõudev töö, kuid tänu sellele suudame pakkuda oluliselt suuremat interpretatsioonikunsti valikut läbi aegade.

Kultuurilooliselt huvipakkuvad on muusikaosakonna personaalkogud. Kuuekümneandel aastatel osteti siia Cyrillus Kreegi ja Mart Saare noodid- ja raamatukogud. Omaste soovil talletatakse Rahvusraamatukogus ka Hendrik Krummi ja Tiit Kuusiku arhiive ning Eduard Tubina noodikogu ja mikrofilme Rootsi Riiklikus Muusikaraamatukogus (*Statens Musikbibliothek*) asuvatest originaalkäsikirjadest. Rudolf Tobiase tütar Helen Tobias-Duesberg aga andis raamatukogule üle oma helitööde käsikirjad.

Meie kogudes leidis käesoleva aasta algul üle 110 000 noodi ja 26 000 helisalvestise, lugemissaali on tellitud rohkem kui 60 muusikaajakirja. Avaramate teenindamisvõima-



Fr. R. Kreutzwaldi nim Eesti NSV Riikliku Raamatukogu muusikaosakond 1984. aastal. Ees (vasakult): Mara Üksti, Maret Sarv, Valve Jürisson, Kaie Kuslap ja Tiia Kaev; taga seisavad: Katrin Rosenblad, Marika Teeäär, Ülle Tamm, Linda Marrik-Tõnisson, Pille Priisalu ja Aet Ratassep.

luste tõttu on viimastel aastatel nii külastajate kui ka laenutajate arv plahvatuslikult kasvanud, ulatudes 40 000 lugejani aastas. Osakonna töötajate arv on algusaastatega võrreldes kuuekordistunud.

Rahvusraamatukogu on ka rahvuslik muusikabibliograafia keskus ja tal on pikaajalised traditsioonid bibliograafia-nimestike koostamisel. Need on muusikalase teabe saamisel väärtuslikud allikad. Retrospektiivse bibliograafia "Eesti noodid 1918—1944" koostamise eesmärk oli registreerida võimalikult täielikult sel ajavahemikul Eestis ilmunud noodikirjandus. Nüüd on see informatsioon esialgsel kujul sisestatud arvutisse, plaanis on see trükkis välja anda.

Aastaid kestnud töö viljana on ilmunud Mart Saare, Heino Elleri, Cyrillus Kreegi, Veljo Tormise, Karl Leichter ja Eduard Tubina personaalbibliograafia trükised. Nende koostamine ja väljaandmine on majanduslikel põhjustel muutunud üha raskemaks. Elektronandmebaasidel on kahtlemata tähtis osa täita, kuid kaante vahele köidetud bibliograafia on omaette kultuurinähtus. Oma suurmeeste elutööle pühendatud bibliograafiate olemasolu on väikese rahva väike, aga põhjendatud luksus, kui kultuuri põlistamist luksuslike võib pidada.

Kõige efektiivsemalt toimib praegu muusika dokumenteerimise vormidest uue

laekuva noodikirjanduse ja helisalvestiste bibliografeerimine, st et kunstide teabekeskuses registreeritakse aasta jooksul ilmunud ning raamatukokku saabunud eesti noodiväljaanded ning helisalvestised. Järjepidevalt selle kohta ilmuvad nimestikud loovad soodsa pinnase personaalbibliograafiate väljaandmiseks.

Kunstide teabekeskus osaleb ka mõnedes rahvusvahelistes bibliograafia-alastes projektides. Eestis ilmunud muusikakirjanduse ja -artiklite kohta saadetakse anoteeritud nimestikud aastaväljaannetele RILM *Abstracts of Music Literature*, mis ilmub New Yorgis, ning *Recent Publications on Music*, mis ilmub Washingtonis rahvusvahelise muusikaraamatukogundusliku ajakirja *Fontes Artis Musicae* lisana.

Rahvusraamatukogu võtab aktiivselt osa rahvusvahelise organisatsiooni *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers* (IAML) tegevusest. Esimese Eesti raamatukoguna astusime IAMLi liikmeks 1993. aastal. Loodud on tihedad sidemed kolleegidega Soomes, Rootsis, Taanis, Inglismaal, USAs, Kanadas ja mujal.

Hea meel on Eesti muusikaraamatukogude tulemusliku koostöö üle, eriti Muusikaakadeemia ja Tartu Ülikooli raamatukogudega.

Eesti Rahvusraamatukogu kunstide osakond 1992. aastal oma uues majas.



luste tõttu on viimastel aastatel nii külastajate kui ka laenutajate arv plahvatuslikult kasvanud, ulatudes 40 000 lugejani aastas. Osakonna töötajate arv on algusaastatega võrreldes kuuekordistunud.

Rahvusraamatukogu on ka rahvuslik muusikabibliograafia keskus ja tal on pikaajalised traditsioonid bibliograafia-nimestike koostamisel. Need on muusikalase teabe saamisel väärtuslikud allikad. Retrospektiivse bibliograafia "Eesti noodid 1918—1944" koostamise eesmärk oli registreerida võimalikult täielikult sel ajavahemikul Eestis ilmunud noodikirjandus. Nüüd on see informatsioon esialgsel kujul sisestatud arvutisse, plaanis on see trükkis välja anda.

Aastaid kestnud töö viljana on ilmunud Mart Saare, Heino Elleri, Cyrillus Kreegi, Veljo Tormise, Karl Leichter ja Eduard Tubina personaalbibliograafia trükised. Nende koostamine ja väljaandmine on majanduslikel põhjustel muutunud üha raskemaks. Elektronandmebaasidel on kahtlemata tähtis osa täita, kuid kaante vahele köidetud bibliograafia on omaette kultuurinähtus. Oma suurmeeste elutööle pühendatud bibliograafiate olemasolu on väikese rahva väike, aga põhjendatud luksus, kui kultuuri põlistamist luksuslike võib pidada.

Kõige efektiivsemalt toimib praegu muusika dokumenteerimise vormidest uue

laekuva noodikirjanduse ja helisalvestiste bibliografeerimine, st et kunstide teabekeskuses registreeritakse aasta jooksul ilmunud ning raamatukokku saabunud eesti noodiväljaanded ning helisalvestised. Järjepidevalt selle kohta ilmuvad nimestikud loovad soodsa pinnase personaalbibliograafiate väljaandmiseks.

Kunstide teabekeskus osaleb ka mõnedes rahvusvahelistes bibliograafia-alastes projektides. Eestis ilmunud muusikakirjanduse ja -artiklite kohta saadetakse anoteeritud nimestikud aastaväljaannetele RILM *Abstracts of Music Literature*, mis ilmub New Yorgis, ning *Recent Publications on Music*, mis ilmub Washingtonis rahvusvahelise muusikaraamatukogundusliku ajakirja *Fontes Artis Musicae* lisana.

Rahvusraamatukogu võtab aktiivselt osa rahvusvahelise organisatsiooni *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers* (IAML) tegevusest. Esimese Eesti raamatukoguna astusime IAMLi liikmeks 1993. aastal. Loodud on tihedad sidemed kolleegidega Soomes, Rootsis, Taanis, Inglismaal, USAs, Kanadas ja mujal.

Hea meel on Eesti muusikaraamatukogude tulemusliku koostöö üle, eriti Muusikaakadeemia ja Tartu Ülikooli raamatukogudega.

Eesti Rahvusraamatukogu kunstide osakond 1992. aastal oma uues majas.



Mitmepoolse huvi kinnituseks toimub käesoleva aasta oktoobris Tallinnas Balti- ja Põhjamaade muusikaraamatukoguhoidjate ühine konverents, mis on juba koostöö uuel tasemel — mõeldud eelkõige dialoogina, info ja kogemuste vahetusena, kus otsitakse ühistele sõlmprobleemidele lahendusi.

Iga muusikakogu, ükskõik kus ta ka ei asuks, suurimaks väärtuseks on tema lugejad, kes on tema olemasolu põhjus ja õigustus. Muusikal on inimeste harrastuste ja süvahuvide seas üks esimesi kohti, kuid hea muusikakogu koostamine on vaevaline ja võtab palju aega. Aga rohkem kui aega, nõuab see mõistust, armastust ja andumust.

Vahendasid TIJU TOSSO
ja KATRE RIISALU

ÕNNITLEME!

1. mai

ROMAN SABSAY
heliooperaator — 70

4. mai

REET KASESALU
filmirežissöör — 70

6. mai

MAI PÜTSEPP-KATSUBA
klaveripedagoog — 70

10. mai

SIRJE VAU
klaveripedagoog — 60

15. mai

HELGI RIDAMÄE
kauaaegne Filharmoonia lektor — 70

16. mai

KIRKE SAARMA
balletiartist — 50

17. mai

LAINA MUSTASAAR
*kauaaegne ETV ja Raadio
segakoori solist — 60*

18. mai

ERICH KÖLAR
dirigent ja pedagoog — 75

Mitmepoolse huvi kinnituseks toimub käesoleva aasta oktoobris Tallinnas Balti- ja Põhjamaade muusikaraamatukoguhoidjate ühine konverents, mis on juba koostöö uuel tasemel — mõeldud eelkõige dialoogina, info ja kogemuste vahetusena, kus otsitakse ühistele sõlmprobleemidele lahendusi.

Iga muusikakogu, ükskõik kus ta ka ei asuks, suurimaks väärtuseks on tema lugejad, kes on tema olemasolu põhjus ja õigustus. Muusikal on inimeste harrastuste ja süvahuvide seas üks esimesi kohti, kuid hea muusikakogu koostamine on vaevaline ja võtab palju aega. Aga rohkem kui aega, nõuab see mõistust, armastust ja andumust.

Vahendasid TIJU TOSSO
ja KATRE RIISALU

ÕNNITLEME!

1. mai
ROMAN SABSAY
heliooperaator — 70

4. mai
REET KASESALU
filmirežissöör — 70

6. mai
MAI PÜTSEPP-KATSUBA
klaveripedagoog — 70

10. mai
SIRJE VAU
klaveripedagoog — 60

15. mai
HELGI RIDAMÄE
kauaaegne Filharmoonia lektor — 70

16. mai
KIRKE SAARMA
balletiartist — 50

17. mai
LAINA MUSTASAAR
*kauaaegne ETV ja Raadio
segakoori solist — 60*

18. mai
ERICH KÖLAR
dirigent ja pedagoog — 75

HARIMISE KUNST



"Georgica", 1998. Režissöör Sulev Keedus. Filmi võtetel Tapa endise sõjaväelennuvälja angaari katusel 1. juulil 1997. aastal. Filmirull 24, 163. kaader.

Sulev Keedus sai oma filmile *"In Paradisum"* 1994. aastal Eesti Filmiaja-kirjanike Ühingult aasta parima eesti filmi tiitli. Viis aastat hiljem pälvis sama tiitli tema mängufilm *"Georgica"*. Neid kaht filmi ühendab paradiisi mõiste. Vanglakultuurile pühendatud dokumentaalfilmis on paradiis muusikaline teema, mis kontseptualiseerib verbaalse ja visuaalse lahknemisele rajatud tervikut. *"Georgica"* laiendatud sünopsis algab sama teemaga: "Läbi kõigi teada olevate aegade käib igatsus kadunud paradiisi järele. Olevik, mis kunagi ei ole pilvitult õnnelik, on inimkonda pannud kujutlema kaotsiläänud ideaalset ja õnnist minevikku, millest tänased tumedad jõud, kas inimeses endas peituv pärispatt või väljas pesitsevad kurjad deemonid või mõlemad koos, olevat meid tõuganud õnnetusse — Eedenist hädaorgu."

"In Paradisum" on seda filmi väga sügavalt mõistnud Avo Üpruse arvates "museaalne, illustratiivne" film, milles on kõrvuti tõde ja vale: "Siit, tõe ja vale "märkide teatrist" moodustuvad mõtted lubavad kirjeldamise asemel mütologiseerida ja analüüsida nii müüti kui selle tselluloidlindile materialiseerunud aluspõhja." Vangide valmiduses end eksioneerida näeb kriitik nende võimetust mõista tõelisust ja sellega seoses ka lapsemeelset tunnustuse otsimist: "Vajadus teostada iseend mandub vajaduseks mängida iseend, oma ideaali või kujutlust enesest, jäädvustada iseend, ja mis oluline: tundmata iseend." (Avo Üprus. Sfinksi langemine. — *"Teater. Muusika. Kino"* 1993, nr 6, lk 81—83.)

Vanglaelu õuduste poolt film ei puuduta ja ei saagi seda teha. Tegemist on

HARIMISE KUNST



"Georgica", 1998. Režissöör Sulev Keedus. Filmi võtetel Tapa endise sõjaväelennuvälja angaari katusel 1. juulil 1997. aastal. Filmirull 24, 163. kaader.

Sulev Keedus sai oma filmile **"In Paradisum"** 1994. aastal Eesti Filmiaja-kirjanike Ühingult aasta parima eesti filmi tiitli. Viis aastat hiljem pälvis sama tiitli tema mängufilm **"Georgica"**. Neid kaht filmi ühendab paradiisi mõiste. Vanglakultuurile pühendatud dokumentaalfilmis on paradiis muusikaline teema, mis kontseptualiseerib verbaalse ja visuaalse lahknemisele rajatud tervikut. **"Georgica"** laiendatud sünopsis algab sama teemaga: "Läbi kõigi teada olevate aegade käib igatsus kadunud paradiisi järele. Olevik, mis kunagi ei ole pilvitult õnnelik, on inimkonda pannud kujutlema kaotsiläänud ideaalset ja õnnist minevikku, millest tänased tumedad jõud, kas inimeses endas peituv pärispatt või väljas pesitsevad kurjad deemonid või mõlemad koos, olevat meid tõuganud õnnetusse — Eedenist hädaorgu."

"In Paradisum" on seda filmi väga sügavalt mõistnud Avo Üpruse arvates "museaalne, illustratiivne" film, milles on kõrvuti tõde ja vale: "Siit, tõe ja vale "märkide teatrist" moodustuvad mõtted lubavad kirjeldamise asemel mütologiseerida ja analüüsida nii müüti kui selle tselluloidlindile materialiseerunud aluspõhja." Vangide valmiduses end eksponeerida näeb kriitik nende võimetust mõista tõelisust ja sellega seoses ka lapsemeelset tunnustuse otsimist: "Vajadus teostada iseend mandub vajaduseks mängida iseend, oma ideaali või kujutlust enesest, jäädvustada iseend, ja mis oluline: tundmata iseend." (Avo Üprus. Sfinksi langemine. — "Teater. Muusika. Kino" 1993, nr 6, lk 81—83.)

Vanglaelu õuduste poolt film ei puuduta ja ei saagi seda teha. Tegemist on

rauaajastu kultuuriantropoloogilise filmiga. Ümmarguse luubi alla on võetud kandiline, kastiline maailm. Vangidest kõnelev film algab ju valvurite laskeharjutustega. Tuletagem meelde selle ajastu iseloomustust Ovidiuse "Metamorfoosidest":

Röövleiks muutuvad kõik: peremeest peab pelgama võõras, /ii aga väimeest peab, haruharv on vendade armgi. /

Mees oma naist lubab tappa ja see teda ähvardab vastu, /õudsete mürkide leent on kurnamas võõremad hirmsad /ning juba aegsalt poeg isa aastaid uurima hakkab. ("Rooma kirjanduse antoloogia", Tallinn, 1971, lk 390, tlk A. Kaalep ja Ü. Torpats.)

"Georgica" wakambade ja vangide vahel ei ole nende kultuuri jäädvustamise seisukohast suurt erinevust. Ehk vaid see, et ühel juhul kujutatakse kultuuri-, teisel juhul subkultuuri rituaale. Film juhib meid ühest kultuuristseenist teise ja vahendab selle maailma märke, aga mitte tähendusi, semiootikat, aga mitte semantikat. Ja me peamegi nägema seda, mida selle subkultuuri esindajad meile näitavad. Kuid samal ajal saame me kuulata lugu sellesse maailma

"Georgica". Võtetel masaide külas Ngorikas Ida-Aafrikas Tansaania Kilimandžaaero lõunanõlval märtsis 1997. aastal.

sattumisest ja sellest pääsemise võimatusest. Kas paneme pildi ja sõna kokku eetilisest lähtudes, st peame näiteks kannibalismi jätkuseks ja ei püüagi peale hingeaesuse midagi näha. Või otsime tervikut eemilisel teel ja tunnistame kannibalismi selle kultuuri osana, mis meie ees on avanenud ja püüame ehk seda mõistagi. Sulev Keeduse film pakub meile valikuvõimalust.

"In Paradisumis" on kõrvuti võõras pilt ja oma sõna, kultuuriantropoogi kaamera ja kultuurikandja pihtimus. Aga terviku loomises osaleb veel ka filmikunstnik, kes aegruumistab kujutatava. Ei ole raske leida ruumilist vastet vanglale. Nelinurkne trellitatud maailm on paratamatu taust. Filmi algusena fikseerib silm peakirja teksti ja kõrv marsisammud. Vingivalvurid marsivad harjutama kandiliste märklaudade pihta tulistamist ja kohe on luubi all kiri end tapnud vangilt. Seejärel kõlab oreli saatel paradisiilaul ja kaadritaguses tekstis algab lugu armastusega. Lugu, mille rääkimise ajendiks on surm. Need polaarsused saavad kokku subkultuurilises kaadris vangist, kes võõni paljana demonstreerib telliskiviseina taustal oma muinasjutulisi (rüütlid ja lossid) tätoveeringuid. Ja film lõpeb peaaegu samasuguse kaadriga vanglast vabanenud naisest, kes bussipeatuse nelinurkse betoontahuka taustal



rauaajastu kultuuriantropoloogilise filmiga. Ümmarguse luubi alla on võetud kandiline, kastiline maailm. Vangidest kõnelev film algab ju valvurite laskeharjutustega. Tuletagem meelde selle ajastu iseloomustust Ovidiuse "Metamorfoosidest":

Röövleiks muutuvad kõik: peremeest peab pelgama võõras, /ii aga väimeest peab, haruharv on vendade armgi. /

Mees oma naist lubab tappa ja see teda ähvardab vastu, /õudsete mürkide leent on kurnamas võõremad hirmsad /ning juba aegsalt poeg isa aastaid uurima hakkab. ("Rooma kirjanduse antoloogia", Tallinn, 1971, lk 390, tlk A. Kaalep ja Ü. Torpats.)

"Georgica" wakambade ja vangide vahel ei ole nende kultuuri jäädvustamise seisukohast suurt erinevust. Ehk vaid see, et ühel juhul kujutatakse kultuuri-, teisel juhul subkultuuri rituaale. Film juhib meid ühest kultuuristseenist teise ja vahendab selle maailma märke, aga mitte tähendusi, semiootikat, aga mitte semantikat. Ja me peamegi nägema seda, mida selle subkultuuri esindajad meile näitavad. Kuid samal ajal saame me kuulata lugu sellesse maailma

"Georgica". Võtetel masaide külas Ngorikas Ida-Aafrikas Tansaania Kilimandžaaero lõunanõlval märtsis 1997. aastal.

sattumisest ja sellest pääsemise võimatusest. Kas paneme pildi ja sõna kokku eetilisest lähtudes, st peame näiteks kannibalismi jätkuseks ja ei püüagi peale hingeaesuse midagi näha. Või otsime tervikut eemilisel teel ja tunnistame kannibalismi selle kultuuri osana, mis meie ees on avanenud ja püüame ehk seda mõistagi. Sulev Keeduse film pakub meile valikuvõimalust.

"In Paradisumis" on kõrvuti võõras pilt ja oma sõna, kultuuriantropoogi kaamera ja kultuurikandja pihtimus. Aga terviku loomises osaleb veel ka filmikunstnik, kes aegruumistab kujutatava. Ei ole raske leida ruumilist vastet vanglale. Nelinurkne trellitatud maailm on paratamatu taust. Filmi algusena fikseerib silm peakirja teksti ja kõrv marsisammud. Vingivalvurid marsivad harjutama kandiliste märklaudade pihta tulistamist ja kohe on luubi all kiri end tapnud vangilt. Seejärel kõlab oreli saatel paradisiilaul ja kaadritaguses tekstis algab lugu armastusega. Lugu, mille rääkimise ajendiks on surm. Need polaarsused saavad kokku subkultuurilises kaadris vangist, kes võõni paljana demonstreerib telliskiviseina taustal oma muinasjutulisi (rüütliid ja lossid) tätoveeringuid. Ja film lõpeb peaaegu samasuguse kaadriga vanglast vabanenud naisest, kes bussipeatuse nelinurkse betoontahuka taustal



ootab ja vaatab. Ja filmivaataja kõrv kuuleb möödasõitvate autode hääli — elurattad on jätkanud ja jätkavad üksikõiksel pöörlemisel.

Paradiisilaul toob oma juhtmotiivsusse aegruumi igavikulise aja. Paradiisist on inimkond pattulangemise pärast välja aetud. Aga jäänud on müüdid ja igatsus. Unistused naasmisest maapealsesse või pääsemisest taevasesse paradiisiaeda, aga ka apokalüptilised lootused pääseda taevalinna. Paradiisil nagu vanglalgi on neis kujutlustes väravad, mis paotuvad ristimise abil, avanevad laiemalt müstilise elukogemuse mõjul ja päästavad sisse pärast surma. Ühelt poolt vangla profaneerib paradiisi, teiselt poolt on filmi üheks võtmetseeniks vangla laste ristimine. Laste kaudu voolab aeg tagasi ja tekib paradiisitunne, lootus rikkumatusse või ülestõusmisele. Nii on vanglas võimalik tõeline müstiline kogemus, kuigi tegelikkuses näidatakse hoopis enam selle imitatsiooni rituaalide ja märkide näol. Sel müstikal puudub religioosne hardus. Ka armastuse teemast alanud taustalugu on oma kiretuses muutunud lõpuks looks ärkamata hingest.

Seega on "In Paradisum" ikkagi laul, mis seob suletuse vanglasse suletusega oma patusesse kehasse ja hinge. See film näitab üht maailma. Tungimata iga üksiku inimese hinge, näitab ta ka mälu, täpsemalt mäleta-

mise viisi. Vanglatäit pilte hoiab koos üks lugu, mäletamise lugu.

"Georgica" on mitmes mõttes "In Paradisumi" jätk. Jätkub tundlik pildi- ja helirea koosmõju. Sellest sündiv poetika on algupärane ja samas universaalne. On iseseisvuse tunnus, kui režissöör paigutab oma filmi mingisse aimatavasse traditsiooni, intertekstuaalsesse ruumi, mis saab osaks tema autoristrateegiast. Ei ole matkimine, kui ma näen filmis mõtlemise ja mõtestamise viisi, milles aiman seoseid Andrei Tarkovski "Stalkeriga", Thengiz Abuladze "Patukahetusega" või veel mõne filmiga.

Jätkub teema. Vangla on avardunud, tsooniks on terve saar. "Georgica" algabki vene keele ja trellidega. Juustegi pügamine viitab algul samale maailmale ja omandab vaid hiljem filmi kujutuskontseptsiooni avanemise käigus sümbolise lisatähenduse.

Areneb edasi aegruumilise struktuuri loomine. Vangla kandilise maailma asemel on maailmade samaaegsus, mis geomeetrilises mõttes tähendab ruudu ja ringi võitlust. Selles aegruumis jätkub lapse teema ja sellega seostuv falloose teema. "In Paradisum" eksponeerib peaaegu hoomamatu falloosega poisipõnni ja vange pornovideot vaatamas, milles kogukas falloos on oraalseks objekt. "Georgicas"

"Georgica". Umbes samal ajal võtetel läheduses asuvas Korongo külas.

Sulev Keeduse fotod



ootab ja vaatab. Ja filmivaataja kõrv kuuleb möödasõitvate autode hääli — elurattad on jätkanud ja jätkavad üksikõikselts pöörlemist.

Paradiisilaul toob oma juhtmotiivsussega aegruumi igavikulise aja. Paradiisist on inimkond pattulangemise pärast välja aetud. Aga jäänud on müüdid ja igatsus. Unistused naasmisest maapealsesse või pääsemisest taevasesse paradiisiaeda, aga ka apokalüptilised lootused pääseda taevalinna. Paradiisil nagu vanglalgi on neis kujutlustes väravad, mis paotuvad ristimise abil, avanevad laiemalt müstilise elukogemuse mõjul ja päästavad sisse pärast surma. Ühelt poolt vangla profaneerib paradiisi, teiselt poolt on filmi üheks võtmetseeniks vangla laste ristimine. Laste kaudu voolab aeg tagasi ja tekib paradiisitunne, lootus rikkumatusse või ülestõusmisele. Nii on vanglas võimalik tõeline müstiline kogemus, kuigi tegelikkuses näidatakse hoopis enam selle imitatsiooni rituaalide ja märkide näol. Sel müstikal puudub religioosne hardus. Ka armastuse teemast alanud taustalugu on oma kiretuses muutunud lõpuks looks ärkamata hingest.

Seega on "In Paradisum" ikkagi laul, mis seob suletuse vanglasse suletusega oma patusesse kehasse ja hinge. See film näitab üht maailma. Tungimata iga üksiku inimese hinge, näitab ta ka mälu, täpsemalt mäleta-

mise viisi. Vanglatäit pilte hoiab koos üks lugu, mäletamise lugu.

"Georgica" on mitmes mõttes "In Paradisumi" jätk. Jätkub tundlik pildi- ja helirea koosmõju. Sellest sündiv poetika on algupärane ja samas universaalne. On iseseisvuse tunnus, kui režissöör paigutab oma filmi mingisse aimatavasse traditsiooni, intertekstuaalsesse ruumi, mis saab osaks tema autoristrateegiast. Ei ole matkimine, kui ma näen filmis mõtlemise ja mõtestamise viisi, milles aiman seoseid Andrei Tarkovski "Stalkeriga", Thengiz Abuladze "Patukahetseusega" või veel mõne filmiga.

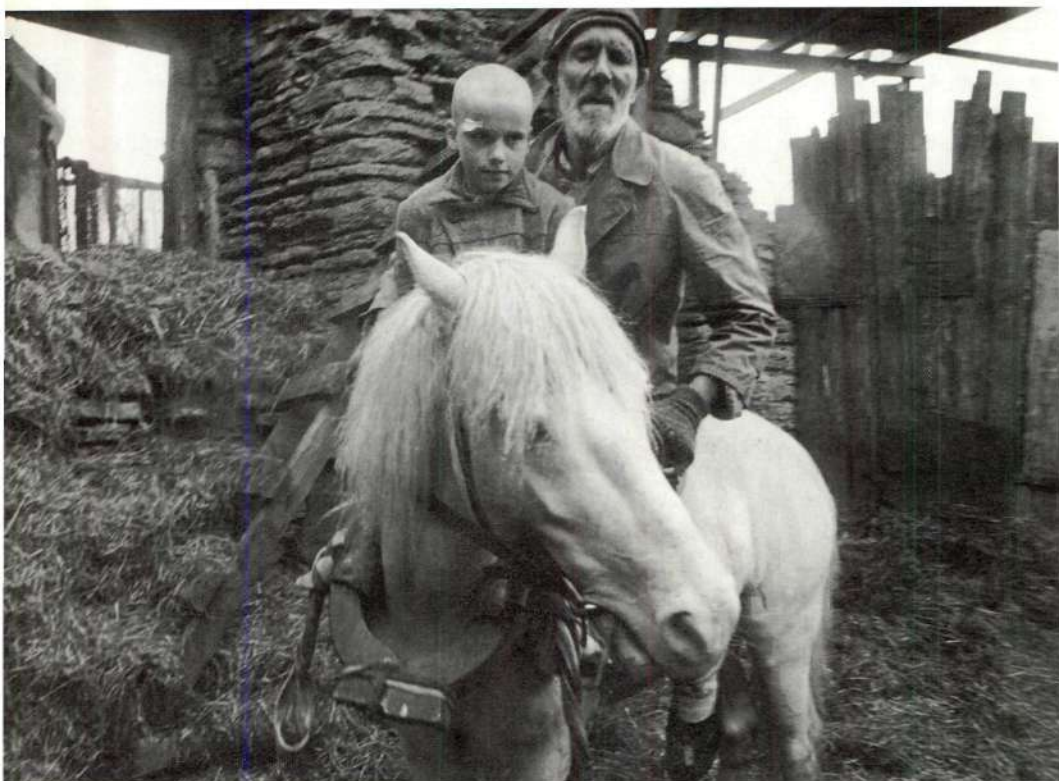
Jätkub teema. Vangla on avardunud, tsooniks on terve saar. "Georgica" algabki vene keele ja trellidega. Juustegi pügamine viitab algul samale maailmale ja omandab vaid hiljem filmi kujutuskontseptsiooni avanemise käigus sümbolise lisatähenduse.

Areneb edasi aegruumilise struktuuri loomine. Vangla kandilise maailma asemel on maailmade samaaegsus, mis geomeetrilises mõttes tähendab ruudu ja ringi võitlust. Selles aegruumis jätkub lapse teema ja sellega seostuv falloose teema. "In Paradisum" eksponeerib peaaegu hoomamatu falloosega poisipõnni ja vange pornovideot vaatamas, milles kogukas falloos on oraalseks objekt. "Georgicas"

"Georgica". Umbes samal ajal võtetel läheduses asuvas Korongo külas.

Sulev Keeduse fotod





"Georgica". Jakub (Evald Aavik): "Kos lähed nüid... uoda... üks wakamba tuleb veel misjoni tüöle... oia nüid lakast kõvast kinni... meil on pikk tie ees... nõh... Misjonär... lähme... aigamüöda ja rahuliste... no oia nüid sinä..."

Tarvo-Hanno Varrese foto

algab see teema mesilase nöelamisega poisi noku otsast ja Jakubi jutustusega wakambadest, kes lasknud mesilastel kubemest nöelata, et siis paistes fallolega naisi õnnest kiljuma panna. Jakubi suhtumine oma Aafrika perioodi on erootiline, pringi tagumikuga fotodelamuski teeb ta hingamise õige kiireks. Mütoloogiline taust on mõlemal filmil sama, kuid selle nähtavuse ja olulisuse aste erinev.

Ja üks oluline muutus. Vanglafilmis sisuliselt puudub eneserefleksioon. Jutustatud loos on kirjeldus analüüsist olulisem. Vergiliuse "Georgica" üheks juhtmotiiviks on aga just mõistmisvõime ülistus:

Eks ole õnnelik see, kes, asjade põhjusi taiband, /tallanud jalgade alla on hirmu ja palvele kurti /saatuse jõu ega hooli ka sest, et Acheron uhkab./

Ent on õnnelik toogi, kel on iga maajumal tuntud... (Op. cit., lk 284, tlk L. Anvelt.)

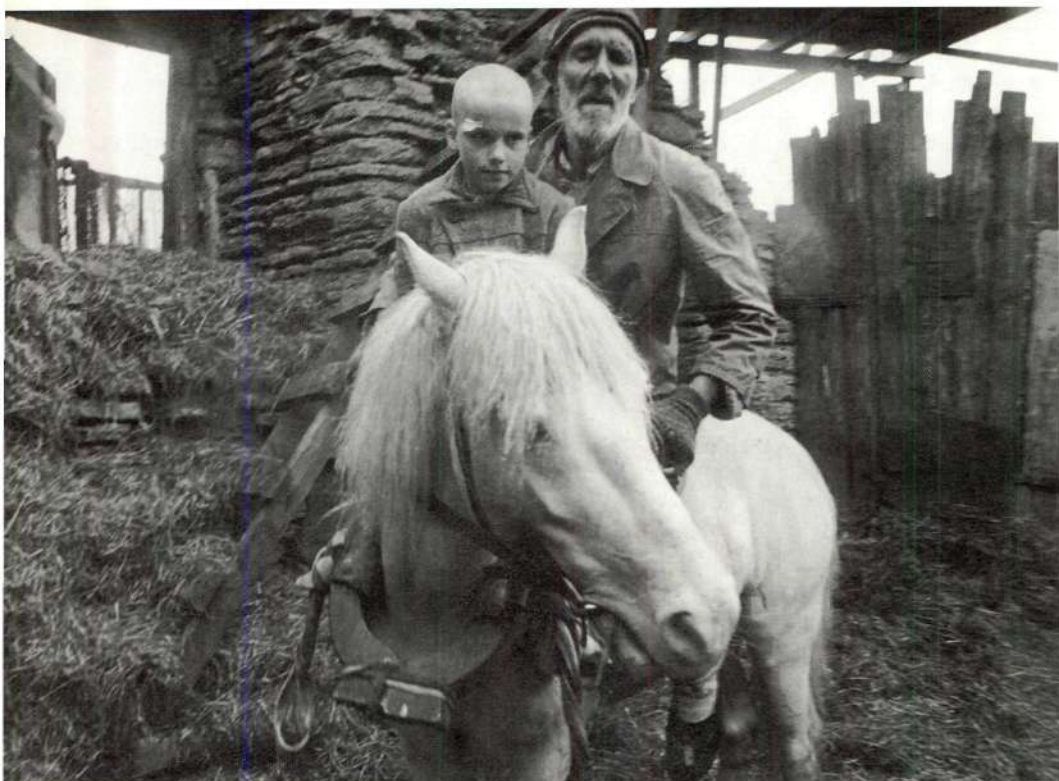
See ei tähenda veel osutatud õnne saavutamist, küll aga väärtustamist. Hirmu, ka surmahirmu ületamise aluseks on kontakt maaga. Vergiliuse "Georgica" ehk maaharija kunst ülistab just seda olemuslikku kontakti maaga. Kõigist ühiskonnaliikmetest saab talupoeg tähtsaimaks, sest miski ei löhu tema sidet maaga:

Ent talupoeg üha vaid oma adraga kiindnud on mulda: /on kogu aastaks tööd; isamaad ning väikesi lapsi /toidab ta sest, nagu lehmigi ning tulukaid härjavärsse. (Op. cit., lk 285.)

Vergilius kutsub talupoegi üles maaharimise kunsti õppima, sest maa tasub töö eest õiglaselt:

Oo, üliõnnekäks, kui vaid oma rikkusi tunneks, / maamehed saaksid, sest neile ju, tundmata relvade riidu, / kiilluses õiglane maa peatdidust heldena annab. (Op. cit., lk 284.)

Aga filmi tegevus toimub anastatud saarel ja sakraalne side maaga saab Vergiliuse taustal hoopis uue värvingu.



"Georgica". Jakub (Evald Aavik): "Kos lähed nüüd... uoda... üks wakamba tuleb veel misjoni tüüle... oia nüüd lakast kõvast kinni... meil on pikk tie ees... nõh... Misjonär... lähme... aigamüüda ja rahuliste... no oia nüüd sinä..."

Tarvo-Hanno Varrese foto

algab see teema mesilase nöelamisega poisi noku otsast ja Jakubi jutustusega wakambadest, kes lasknud mesilastel kubemest nöelata, et siis paistes fallolega naisi õnnest kiljuma panna. Jakubi suhtumine oma Aafrika perioodi on erootiline, pringi tagumikuga fotodelamuski teeb ta hingamise õige kiireks. Mütoloogiline taust on mõlemal filmil sama, kuid selle nähtavuse ja olulisuse aste erinev.

Ja üks oluline muutus. Vanglafilmis sisuliselt puudub eneserefleksioon. Jutustatud loos on kirjeldus analüüsist olulisem. Vergiliuse "Georgica" üheks juhtmotiiviks on aga just mõistmisvõime ülistus:

Eks ole õnnelik see, kes, asjade põhjusi taiband, /tallanud jalgade alla on hirmu ja palvele kurti /saatuse jõu ega hooli ka sest, et Acheron uhkab./

Ent on õnnelik toogi, kel on iga maajumal tuntud... (Op. cit., lk 284, tlk L. Anvelt.)

See ei tähenda veel osutatud õnne saavutamist, küll aga väärtustamist. Hirmu, ka surmahirmu ületamise aluseks on kontakt maaga. Vergiliuse "Georgica" ehk maaharija kunst ülistab just seda olemuslikku kontakti maaga. Kõigist ühiskonnaliikmetest saab talupoeg tähtsaimaks, sest miski ei löhu tema sidet maaga:

Ent talupoeg üha vaid oma adraga kiindnud on mulda: /on kogu aastaks tööd; isamaad ning väikesi lapsi /toidab ta sest, nagu lehmigi ning tulukaid härjavärsse. (Op. cit., lk 285.)

Vergilius kutsub talupoegi üles maaharimise kunsti õppima, sest maa tasub töö eest õiglaselt:

Oo, üliõnnekäks, kui vaid oma rikkusi tunneks, /maamehed saaksid, sest neile ju, tundmata relvade riidu, /kiülluses õiglane maa peatdidust heldena annab. (Op. cit., lk 284.)

Aga filmi tegevus toimub anastatud saarel ja sakraalne side maaga saab Vergiliuse taustal hoopis uue värvingu.



SAAR

Gilles Deleuze on nimetanud saare ideed geograafiliselt dramatiseerituks. Tulemuseks on saare mõiste jagunemine kaheks, okeaaniliseks ja kontinentaalseks. Okeaaniline saar on merest kerkinud või koguni pursanud, kontinentaalne saar on mandrist murdunud triiviv, lahutatatu. Need on kaks erinevat mentaalsust. Uku Masing on kirjeldanud üht lahkumist põhjamaisest aiast soojale saarele: *"Ta ei mõelnud enam oma aiale ega puile, millest hoolis nii, et nuttis tülles ära säält ja sulgenud värava, ei mõelnud enam sellelegi, et kolme aasta pärast alles jälle neid näeb. Tal polnud enam minevikku ega tulevikku, vaid teadis, et aed armastab teda ka siis kui ta on Reriga Rapanuil. Reri kuulis kõrvus kuuskede kohinat talveööl ja teadis, et temagi meeleldi läheks vahel tagasi nende juure, aga nüüd olid mürobalaanid ja palmid lähemal. Ja ka need olid ilusad. Ta pani käed risti kukla taha ja naeris tänu Jumalale hääde asjade eest."* (Uku Masing. Rapanui vabastamine ehk kajakad jumalate kalmistul. Tln., 1989, lk 341.)

"Georgica". Jakob (Evald Aavik): "Liber primus/ Esimene laul/Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram/Vertere, Maecenas, ulmisque adjungere vitas/ Conveniat; quse cura boum, qui cultus habendo/Sit pecori; atque apibus quanta, experientia parcis./Hinc canere incipiam. Vos, o clarissima mundi /Lumina, labentem coelo quæ ducitis aneum;/Liber, et alma Ceres, vestro si munere tellus/Chaonism pingui glandem mutavit arista./Poculaque inventis Acheloia miscuit uvis;/Et vos..." Poiss (Mait Merekülski): "Fajan Hongor Fajafangana Monomagotro Masaimara Tengo Togo Ulujuja Bukaramanga Kavakai Bajan...
ema..."*

Arno Saare foto

Koos Félix Guattariga on Gilles Deleuze kirjutanud raamatu "Mis on filosoofia" (*Qu'est — ce que la philosophie?* Pariis, 1991), milles omaette peatükk on pühendatud geofilosoofiale. Selles on kõrvutatud maa ja territooriumi mõisteid. Kooskõla muutumine nende mõistete vahel toob kaasa deterritorialiseerimise või reterritorialiseerimise.

"Georgica" saar on geograafiliselt konkretiseerimata oma asukoha poolest, kuigi tegemist on kontinentaalse saarega. Ajalooliselt on see deterritorialiseeritud saar, mis on läinud maarahva käest okupantide kätte. Pühhosotsiaalselt aga toimub vaataja silme



SAAR

Gilles Deleuze on nimetanud saare ideed geograafiliselt dramatiseerituks. Tulemuseks on saare mõiste jagunemine kaheks, okeaaniliseks ja kontinentaalseks. Okeaaniline saar on merest kerkinud või koguni pursanud, kontinentaalne saar on mandrist murdunud triiviv, lahutatatu. Need on kaks erinevat mentaalsust. Uku Masing on kirjeldanud üht lahkumist põhjamaisest aiast soojale saarele: *"Ta ei mõelnud enam oma aiale ega puile, millest hoolis nii, et nuttis tülles ära säält ja sulgenud värava, ei mõelnud enam sellelegi, et kolme aasta pärast alles jälle neid näeb. Tal polnud enam minevikku ega tulevikku, vaid teadis, et aed armastab teda ka siis kui ta on Reriga Rapanuil. Reri kuulis kõrvus kuuskede kohinat talveööl ja teadis, et temagi meeleldi läheks vahel tagasi nende juure, aga nüüd olid mürobalaanid ja palmid lähemal. Ja ka need olid ilusad. Ta pani käed risti kukla taha ja naeris tänu Jumalale hääde asjade eest."* (Uku Masing. Rapanui vabastamine ehk kajakad jumalate kalmistul. Tln., 1989, lk 341.)

"Georgica". Jakob (Evald Aavik): "Liber primus/ Esimene laul/Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram/Vertere, Maecenas, ulmisque adjungere vitas/ Conveniat; quse cura boum, qui cultus habendo/Sit pecori; atque apibus quanta, experientia parcis./Hinc canere incipiam. Vos, o clarissima mundi /Lumina, labentem coelo quæ ducitis aneum;/Liber, et alma Ceres, vestro si munere tellus/Chaonism pingui glandem mutavit arista./Poculaque inventis Acheloia miscuit uvis;/Et vos..." Poiss (Mait Merekülski): "Fajan Hongor Fajafangana Monomagotro Masaimara Tengo Togo Ulujuja Bukaramanga Kavakai Bajan...
ema..."*

Arno Saare foto

Koos Félix Guattariga on Gilles Deleuze kirjutanud raamatu "Mis on filosoofia" (*Qu'est — ce que la philosophie?* Pariis, 1991), milles omaette peatükk on pühendatud geofilosoofiale. Selles on kõrvutatud maa ja territooriumi mõisteid. Kooskõla muutumine nende mõistete vahel toob kaasa deterritorialiseerimise või reterritorialiseerimise.

"Georgica" saar on geograafiliselt konkretiseerimata oma asukoha poolest, kuigi tegemist on kontinentaalse saarega. Ajalooliselt on see deterritorialiseeritud saar, mis on läinud maarahva käest okupantide kätte. Pühhosotsiaalselt aga toimub vaataja silme

all reterritorialiseerimine, saare apokalüptiline taastamine. Jakub ütleb filmis: "Tänä on kahekümne teine juunikuu päiv... Sie on sama päiv, kui saar tühjast jäi... Jäi tühjast... Oli saar... Ja inimesed saare pial... Ja paadid mere ääres... Ja mere pial... Ja kerik oli ja pühapäival jutlus... Ja luomad olivad ja majad olid... ja kodod... Ja inimesed elasivad ja tulivad õhtal sinnä... Iäled olid... Inimeste iäled... Ja luomade iäled..."

Seal oli ka Jakubi kodu, need olid tema lähedaste hääled. Nüüd on tal vastutus oma rahva ees ja kadunud kaimudele tahab ta ka aru anda: "Tere sie rahvas kõik kes sa jälle oma kodu oled jõudnud... Saar on sinult ära võetud, laiv on sulle vasta antud... Meri olgu selle iest kiidetud... Ja kiidetud olgu kõik head vaimud, kes usuvad, et ükskord tuleb ikke aig, kui sa oma saare tagasi saad... Sellepärast mina sial ies olen ja uodan ...

"Georgica". Jakub (Evald Aavik): "Kas sa oled ristiihimene või pagan, kumb oled? Vuata, ei saa mina mitte aru, mis sina nüüd oled... või ei teagi, mis oled. Leipzjgis, kui mina koolis käisin, siis ikka õpetati... suu piab iäst lahti menema. Der Mund muß gut aufgehen. Kas oled ristiihimene või pagan? Kumb oled? Kui oled ristiihimene, üttele jaa... Kui oled pagan, üttele ja-ja. Tee suu lahti, tee lahti... Nii... jaaaaa... Näed, mina teen sul ette... jaaaaa..."

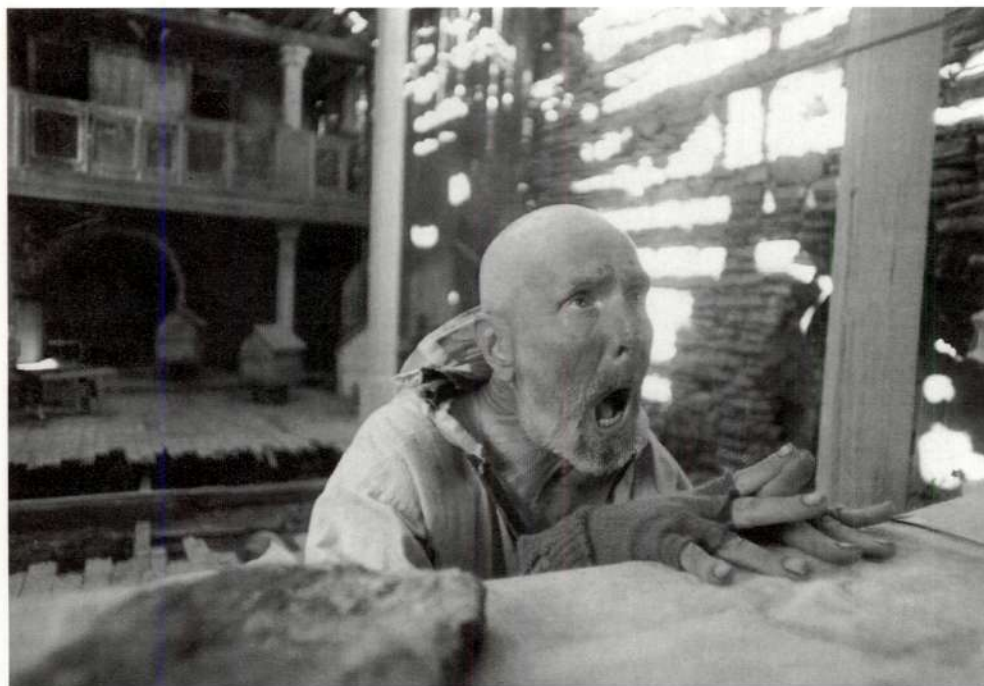
Tarvo-Hanno Varrese foto

Pilliga... [- -] Sie on sinu põld... Ja vili pääl... Ja kasvab... Ja juba kollasest tõmband ja sina tule ja akka leikama... Küll mina kõik seal toimetan... Kisun merest kala välja... Ja jahvatan jahust... Et vabriku korsten muudkui tossab... Päival ja üösel tossab ka... Ja kõik siad ja lambad süövad kalajahu, et suomused selga kasvavad... Siis saab neid võrkudega merest jälle püüda ja jälle jahust jahvatada... Silo tien ka... Kõik tornid tien silo täis... Ja korstnad tien silo täis... Suitsusilo tien ma..."

Keelutsoonis paiknevast saarest kui äravõetud territooriumist filmi algul saab lõpuks apokalüptiliselt tagastatav territoorium. Selles ongi "Georgica" eripära. Vergi-liuse sakraalne suhtumine maasse põimub äravõetud saare teemaga ja sellele teemale apokalüptilise lahenduse pakkumisega.

AAFRIKA

Kui saar on koht, mille mälupeeldiks on kadunukeste ristid ja surnud hingede laev, siis Aafrika mäletamine on seotud salvestatud häältelga, fotodega ja stseenisalvestustega mälus. Ka silma kaotamisega ja erootiliste elamustega. Kuus aastat misjonärina kiriku ehitamist wakambade juures on olnud



all reterritorialiseerimine, saare apokalüptiline taastamine. Jakub ütleb filmis: "Tänä on kahekümne teine juunikuu päiv... Sie on sama päiv, kui saar tühjast jäi... Jäi tühjast... Oli saar... Ja inimesed saare pial... Ja paadid mere ääres... Ja mere pial... Ja kerik oli ja pühapäival jutlus... Ja luomad olivad ja majad olid... ja kodod... Ja inimesed elasivad ja tulivad õhtal sinnä... Iäled olid... Inimeste iäled... Ja luomade iäled..."

Seal oli ka Jakubi kodu, need olid tema lähedaste hääled. Nüüd on tal vastutus oma rahva ees ja kadunud kaimudele tahab ta ka aru anda: "Tere sie rahvas kõik kes sa jälle oma kodu oled jõudnud... Saar on sinult ära võetud, laiv on sulle vasta antud... Meri olgu selle iest kiidetud... Ja kiidetud olgu kõik head vaimud, kes usuvad, et ükskord tuleb ikke aig, kui sa oma saare tagasi saad... Sellepärast mina sial ies olen ja uodan ...

"Georgica". Jakub (Evald Aavik): "Kas sa oled ristiihimene või pagan, kumb oled? Vuata, ei saa mina mitte aru, mis sina nüüd oled... või ei teagi, mis oled. Leipzjgis, kui mina koolis käisin, siis ikka õpetati... suu piab iäst lahti menema. Der Mund muß gut aufgehen. Kas oled ristiihimene või pagan? Kumb oled? Kui oled ristiihimene, üttele jaa... Kui oled pagan, üttele ja-ja. Tee suu lahti, tee lahti... Nii... jaaaaa... Näed, mina teen sul ette... jaaaaa..."

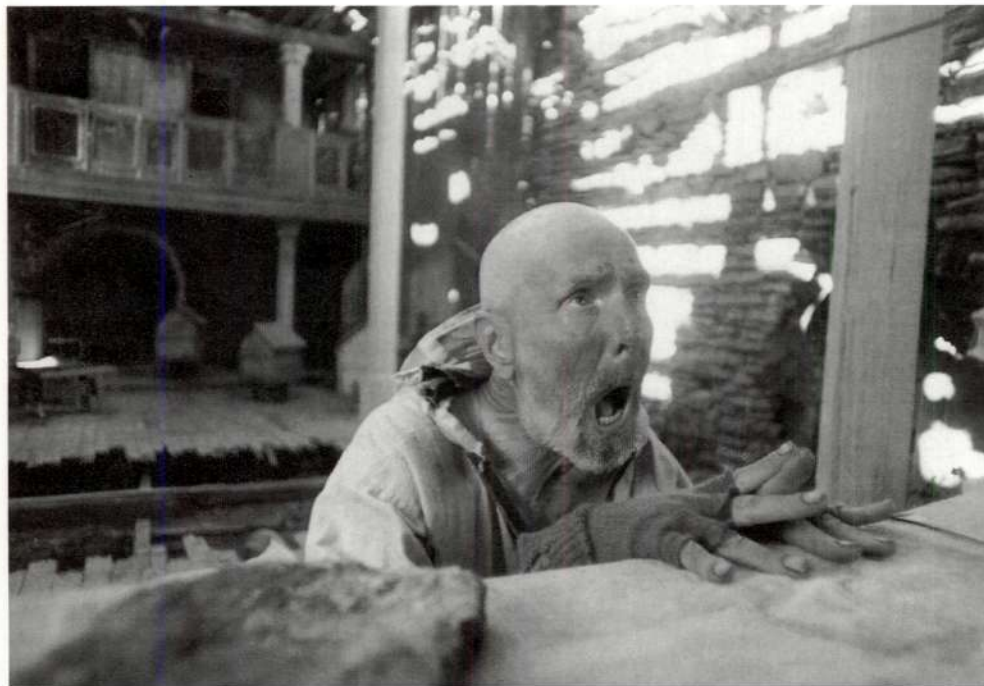
Tarvo-Hanno Varrese foto

Pilliga... [- -] Sie on sinu põld... Ja vili pääl... Ja kasvab... Ja juba kollasest tõmband ja sina tule ja akka leikama... Küll mina kõik seal toimetan... Kisun merest kala välja... Ja jahvatan jahust... Et vabriku korsten muudkui tossab... Päival ja üösel tossab ka... Ja kõik siad ja lambad süövad kalajahu, et suomused selga kasvavad... Siis saab neid võrkudega merest jälle püüda ja jälle jahust jahvatada... Silo tien ka... Kõik tornid tien silo täis... Ja korstnad tien silo täis... Suitsusilo tien ma..."

Keelutsoonis paiknevast saarest kui äravõetud territooriumist filmi algul saab lõpuks apokalüptiliselt tagastatav territoorium. Selles ongi "Georgica" eripära. Vergi-liuse sakraalne suhtumine maasse põimub äravõetud saare teemaga ja sellele teemale apokalüptilise lahenduse pakkumisega.

AAFRIKA

Kui saar on koht, mille mälupeeldiks on kadunukeste ristid ja surnud hingede laev, siis Aafrika mäletamine on seotud salvestatud häältega, fotodega ja stseenisalvestustega mälus. Ka silma kaotamisega ja erootiliste elamustega. Kuus aastat misjonärina kiriku ehitamist wakambade juures on olnud





"Georgica". Filmi lõpukaadreit.
Endel Tarkpea foto

oikumeeniline kogemus, kuid samas ka võõra sissetungija kogemus. On ju wakambadel oma jumalad. Misjonärina on Jakob aru saanud, et pealesunnitud usk muudab inimese suhteid maaga, oma kultuuri pinnasega. Soov tõlkida Vergiliuse "Georgicat" suahiili keelde on ajendatud süütundest ja soovist aidata kaasa inimese ja maa kokkukuulumisele: "Siis wakambad loevad sedä ja tahtvad sama maatööd tehä... Ja siis tuleb rõem... ja rahu... ja rikkus tuleb ka... Nõnna on Vergilius kirja pand... Sie piästab... Ja sie tieb wakambad õndsast oma maal... sial Aafrikas... Enne kui nad taiva oma jummalate ette lähevad... Aamen."

Samas on tõlkimisajendi üheks osaks tõlkija enda võimatus olla maamees. See on kompensatoorne tõlkimine, tõlkija unistus oma maast ja maatööst. Ühe jumala nimel lahkus ta kodumaalt misjonitööle, jättis oma põllu vabatahtlikult. Teist jumalat peab ta kummardama, et omada õigust olla maal, mis pole enam tema territoorium. Lennukile taevas viidates ütleb Jakob: "Temä on minu Jummal. Tedä minä tienin... *Pacta servanda sunt*... Kokkulepetest tuleb kinni pidäda."

Samamoodi on oma maata poiss. Tema identifitseerib end maakaardil Aafrika koha pealt leitud kohanimede abil: Fajan, Hongor, Fajafangana, Monomagotro, Masaimara, Tengo, Togo, Ulujuja.

RUUT JA RING

Filmi aegruumi kujutusprintsipi aluseks on ruudu ja ringi kõrvutus. Ruut on materiaalne (nelja stiihiat ühendav), maine, mehelik, tark, korrale allutav. Ring on kosmiline, taevalik, naiselik, päikeseline, õnne- ja lootusrikas. Mõlema geomeetrilise kujundi tähendusi pole põhjust hakata üles lugema, olulisemad on sel üldisel taustal tekkivad situatiivsed tähendused.

Poisi ja tema ema maailm on rõhutatult kandiline. Trellide ja nelinurksete ukseavadega filmi ruumi kujundamine algabki. Pildistamiseks tuuakse taustaks valge lina nii vene sõjaväelaste kui wakambade juures. Ka elamiseks mõeldud vagun on kandiline jne.



"Georgica". Filmi lõpukaadreit.
Endel Tarkpea foto

oikumeeniline kogemus, kuid samas ka võõra sissetungija kogemus. On ju wakambadel oma jumalad. Misjonärina on Jakob aru saanud, et pealesunnitud usk muudab inimese suhteid maaga, oma kultuuri pinnasega. Soov tõlkida Vergiliuse "Georgicat" suahiili keelde on ajendatud süütundest ja soovist aidata kaasa inimese ja maa kokkukuulumisele: "Siis wakambad loevad sedä ja tahtvad sama maatööd tehä... Ja siis tuleb rõem... ja rahu... ja rikkus tuleb ka... Nõnna on Vergilius kirja pand... Sie piästab... Ja sie tieb wakambad õndsast oma maal... sial Aafrikas... Enne kui nad taiva oma jummalate ette lähevad... Aamen."

Samas on tõlkimisajendi üheks osaks tõlkija enda võimatus olla maamees. See on kompensatoorne tõlkimine, tõlkija unistus oma maast ja maatööst. Ühe jumala nimel lahkus ta kodumaalt misjonitööle, jättis oma põllu vabatahtlikult. Teist jumalat peab ta kummardama, et omada õigust olla maal, mis pole enam tema territoorium. Lennukile taevas viidates ütleb Jakob: "Temä on minu Jummal. Tedä minä tienin... *Pacta servanda sunt*... Kokkulepetest tuleb kinni pidäda."

Samamoodi on oma maata poiss. Tema identifitseerib end maakaardil Aafrika koha pealt leitud kohanimede abil: Fajan, Hongor, Fajafangana, Monomagotro, Masaimara, Tengo, Togo, Ulujuja.

RUUT JA RING

Filmi aegruumi kujutusprintsipi aluseks on ruudu ja ringi kõrvutus. Ruut on materiaalne (nelja stiihiat ühendav), maine, mehelik, tark, korrale allutav. Ring on kosmiline, taevalik, naiselik, päikeseline, õnne- ja lootusrikas. Mõlema geomeetrilise kujundi tähendusi pole põhjust hakata üles lugema, olulisemad on sel üldisel taustal tekkivad situatiivsed tähendused.

Poisi ja tema ema maailm on rõhutatult kandiline. Trellide ja nelinurksete ukseavadega filmi ruumi kujundamine algabki. Pildistamiseks tuuakse taustaks valge lina nii vene sõjaväelaste kui wakambade juures. Ka elamiseks mõeldud vagun on kandiline jne.

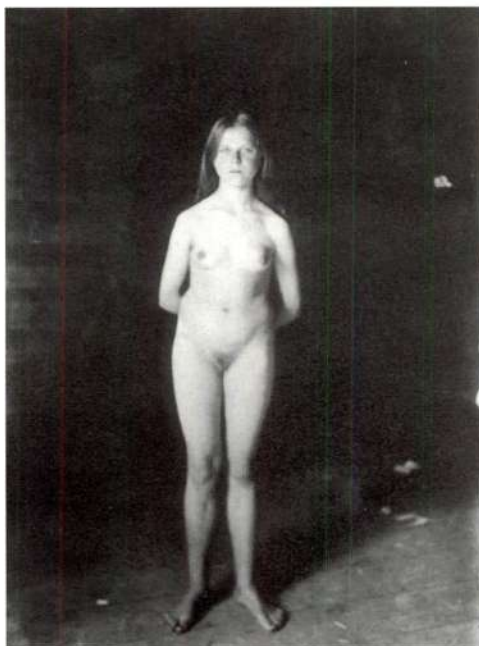


Jakubi prototüüp Karl Lucin, kes oli aastatel 1900—1906 Tansaania Kilimandžaaari lõunanõlval koloniaalmisjonär.

Jakubi jaoks on ruut võtmesõna. Tema kodusaar on jaotatud nummerdatud ruutudeks ja neile vastavalt toimub selle pommitamine. Aga sama ruudustik loob ka mälukaardi: "Vaata... Sie on seitsmeteistkümnes ruut... Sial mina sündisin... Sie on viies ruut... Siel... Siel vahtrapuu taga kaugemast elas Silli...[- -] Siel kaugemast oli teine küla veel... Siel ei ole enam midagi... Ei õle varem, ei õle puid... Heina kah ei õle." Poisi teadvuses on maakaardi ruudustikust leitud võõrad nimed, millest tal ei ole mäluilte. Jakubi mälupeildid aga on muutunud nimedest numbriteks, tegelikkuse ruudustikust kadunud paikadeks.

Kandilisele maailmale vastandub wakambade ümar maailm. Ümar on isegi kirik. Rituaalne ringtants aga seob looduse ja kosmose. Jakub lähendab seda maailma enda omale, võimendades seda ümbernimetamisega. Sünteesides Aafrika Vergiliusega nimetab ta poisi wakambaks ja seejärel Maecenaseks, nagu oma silo sõtkuva hobuse Misjonäriks: "Täna ristime ühe Wakambanaga Maecenaseks ja siis kargame ringmängu ümber tule nagu mesilased emälinnu ümber." Meenutuses Aafrikast kordub sama pildis ja sõnas: "Ühed tantsisivad tule ümber, teisid seisivad minu ümber ja mina ristasin neid."

Selles tinglikus maailmas, mille loob Jakub kirikutorni, tallab hobune Misjonär ringiratast silo. Nii on see misjonär maa ja taeva vahel. Ja see redel, mis torni viib, on lootusrikas vihje Jaakobi unenäo redelile Piiblist, mida mööda inglid üles-alla liikusid ja mille kõrgeimal astmel seisib Jahve, kes lubas maa, millel Jaakob magas, talle ja tema järglastele anda.



Karl Lucini foto, pildistatud Kaagjärve külas Valgamaal pärast 1906. aastat. Tütarlaps on filmis Silli prototüüp.

Jakubi erilises tuleneb palju tema seotusest esivanemate hingedega. Filmi alguses imiteerib Jakub kajakate kisa ja nimetab kajakaid merre uppunud meeste hingedeks. Tema suhtleb mesilastega, nende jumala abimeestega ja ülestõusmise kuulujuttudega. Ja suhtleb ka muude lahkunud hingedega. Tema hääl kõlab jumala poole, kuigi ka tema on kunagi vaikinud. Ta tuuakse koos hobusega ohvriks, tema kogutud silo langeb tornist maa peale. Rüvetatud maa ja rüvetatud lapsepõlv, maaema ja emadus saavad oma ohvri. Ja poiss hakkab rääkima. Ta teatab, et läheb ära, ega tohi ütelda, kuhu läheb. Ta lahkub kui väljavalitu, kellest

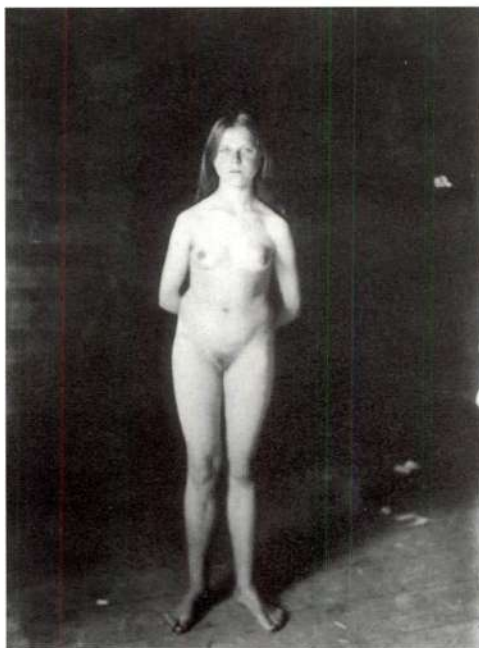


Jakubi prototüüp Karl Lucin, kes oli aastatel 1900—1906 Tansaania Kilimandžaaero lõunanõlval koloniaalmisjonär.

Jakubi jaoks on ruut võtmesõna. Tema kodusaar on jaotatud nummerdatud ruutudeks ja neile vastavalt toimub selle pommitamine. Aga sama ruudustik loob ka mälukaardi: "Vaata... Sie on seitsmeteistkümnes ruut... Sial mina sündisin... Sie on viies ruut... Siel... Siel vahtrapuu taga kaugemast elas Silli...[- -] Siel kaugemast oli tõine küla veel... Siel ei ole enam midagist... Ei õle varem, ei õle puid... Heina kah ei õle." Poisi teadvuses on maakaardi ruudustikust leitud võõrad nimed, millest tal ei ole mälupilte. Jakubi mälupildid aga on muutunud nimedest numbriteks, tegelikkuse ruudustikust kadunud paikadeks.

Kandilisele maailmale vastandub wakambade ümar maailm. Ümar on isegi kirik. Rituaalne ringtants aga seob looduse ja kosmose. Jakub lähendab seda maailma enda omale, võimendades seda ümbernimetamisega. Sünteesides Aafrika Vergiliusega nimetab ta poisi wakambaks ja seejärel Maecenaseks, nagu oma silo sõtkuva hobuse Misjonäriks: "Täna ristime ühe Wakambanaga Maecenaseks ja siis kargame ringmängu ümber tule nagu mesilased emälinnu ümber." Meenutuses Aafrikast kordub sama pildis ja sõnas: "Ühed tantsisivad tule ümber, tõised seisivad minu ümber ja mina ristasin neid."

Selles tinglikus maailmas, mille loob Jakub kirikutorni, tallab hobune Misjonär ringiratast silo. Nii on see misjonär maa ja taeva vahel. Ja see redel, mis torni viib, on lootusrikas vihje Jaakobi unenäo redelile Piiblist, mida mööda inglid üles-alla liikusid ja mille kõrgeimal astmel seisib Jahve, kes lubas maa, millel Jaakob magas, talle ja tema järglastele anda.



Karl Lucini foto, pildistatud Kaagjärve külas Valgamaal pärast 1906. aastat. Tütarlaps on filmis Silli prototüüp.

Jakubi erilisus tuleneb paljus tema seotusest esivanemate hingedega. Filmi alguses imiteerib Jakub kajakate kisa ja nimetab kajakaid merre uppunud meeste hingedeks. Tema suhtleb mesilastega, nende jumala abimeestega ja ülestõusmise kuulujuttudega. Ja suhtleb ka muude lahkunud hingedega. Tema hääl kõlab jumala poole, kuigi ka tema on kunagi vaikinud. Ta tuuakse koos hobusega ohvriks, tema kogutud silo langeb tornist maa peale. Rüvetatud maa ja rüvetatud lapsepõlv, maaema ja emadus saavad oma ohvri. Ja poiss hakkab rääkima. Ta teatab, et läheb ära, ega tohi ütelda, kuhu läheb. Ta lahkub kui väljavalitu, kellest

kirjutas ka Vergilius: *Tu muodo nascenti puero, quo ferrea primum desinet, ac toto surget gens aurea mundo...* (Aga sina hoiä seda sündivat poissi, kelle läbi lõpeb raudne hõim ja tõuseb kuldne rahvas üle kogu maailma.)

Vergiliuse "Georgica" pidi aitama taastada Rooma langemist, Sulev Keeduse "Georgica" tõlkis selle apokalüptiliseks nägemuseks sakraalsest seotusest maaga, omast ja võõrast, missioonist ja messiast. Keeduse stiil on universaalsusele püüdlev. Filmi kompositsiooniline struktuur toetub Vergiliuse "Georgica" neljale osale. Sellele on allutatud kahe mehe, vana ja noore suhtlemine ja meenutused. Need suhted omakorda

maaharimise õigust ei ole. Austada esivanemate mälestust, juuri, kultuuri, mis sellest võrsunud. Seega orienteerub ta tänapäeva inimesele ja püüab teda harida kunstiga, tuletada meelde, et kultuur on see, mida kultiveeritakse.

"Georgica". Režissöör-lavastaja Sulev Keedus, stsenaaristid Madis Kõiv ja Sulev Keedus, operaator-lavastaja Rein Kotov, helilooja Ariel Lagle, helirežissöör Mart Otsa, monteeriä Kaie-Ene Rääk, kunstnik-lavastaja Ronald Kolmann, kostüümikunstnikud Ene-Liis Semper ja Maret Kukkur, kunstnik-grimeeriä Lii Kärner, kunstnik-dekoraator Harry Lepp, II režissöör Marju Lepp, režissööri assistent Liisi Keedus, tootmisjuhü Erika Laansalu ja Salme Poopuu, tootmisjuhü abid Tõnis Sakhai ja Sandra Heidov, negatiivimonteeriä Maimu Arro, organist Toomas Trass, heliinsenerid Tõnu Presjäv, Harmo Kallaste ja Tiina Andreas, sünkroontaustad Mati Schönberg, Ain Lepp ja Kalev Keeroja, II helirežissöör Ivo Felt, helirežissööri assistent Kristjan Miilen, II operaator Rein Pruul, operaatori assistent Roland Adamson, kaameratehnikud Vitali Kladjjev, Karl Lõhmus ja Valeri Kadurin, valgustajad Jaan Riim ja Märt Männiksaar, valgusmeistrid Uno Lahtein ja Enn Laats, fotograafid Arno Saar, Tarvo-Hanno Varres ja Endel Tarkpea, kostümeerijad Kristel Kärner, Ave Kuik ja Tuuli Malinovski, rekvisiitorid Pille Arro, Semjon Levin ja Margus Öunapuu, butafoor Hardi Aav, pürotehnik Armin Altorf, kokkusalvestus: Tom Forsström (*Suomen Elokuvasäätiö*), kaasprodutsendid Mati Sepping ja Henrik Laanjäv, produtsent Sulev Keedus. Osades: Evald Aavik (Jakub), Mait Merekülski (Maecenas), Ülle Toming (ema); episoodides: Rein Oja, Kalle Käesel, Kersti Heinloo, Jane Övel, Maarika Klesman, Maret Elbing, Medni Pilve, Reino Lepp, Svetlana Metsvaht, Lily Sepping, Marika Seen, Andres Ait, Märt Kaseorg, Merlis Nõgene, Katri Altmäe. 35 mm, 109 min, värviline ja toneeritud. Tootjad: "Q Film", "Faama Film", "Tallinnfilm" ja "Allfilm". © "Q Film", 1998.



Karl Lucini foto Tansaania ajajärgust. Negatiiv on hoiul Raevangla fotomuuseumis.

leiavad aset märkidest tulvil asjade ja nähtuste maailmas. Seejuures toimub kõik "aigamüoda ja rahuliste", et vaataja saaks filmi mütooloogilise märgikeelega harjuda.

Vergilius orienteerus maahariäle, Keedus õpetab austama maad kui sakraalset pinnast, mida saab austada ka siis, kui

kirjutas ka Vergilius: *Tu muodo nascenti puero, quo ferrea primum desinet, ac toto surget gens aurea mundo...* (Aga sina hoiä seda sündivat poissi, kelle läbi lõpeb raudne hõim ja tõuseb kuldne rahvas üle kogu maailma.)

Vergiliuse "Georgica" pidi aitama taastada Rooma langemist, Sulev Keeduse "Georgica" tõlkis selle apokalüptiliseks nägemuseks sakraalsest seotusest maaga, omast ja võõrast, missioonist ja messiast. Keeduse stiil on universaalsusele püüdlev. Filmi kompositsiooniline struktuur toetub Vergiliuse "Georgica" neljale osale. Sellele on allutatud kahe mehe, vana ja noore suhtlemine ja meenutused. Need suhted omakorda

maaharimise õigust ei ole. Austada esivanemate mälestust, juuri, kultuuri, mis sellest võrsunud. Seega orienteerub ta tänapäeva inimesele ja püüab teda harida kunstiga, tuletada meelde, et kultuur on see, mida kultiveeritakse.

"Georgica". Režissöör-lavastaja Sulev Keedus, stsenaaristid Madis Kõiv ja Sulev Keedus, operaator-lavastaja Rein Kotov, helilooja Ariel Lagle, helirežissöör Mart Otsa, monteeriä Kaie-Ene Rääk, kunstnik-lavastaja Ronald Kolmann, kostüümikunstnikud Ene-Liis Semper ja Maret Kukkur, kunstnik-grimeeriä Lii Kärner, kunstnik-dekoraator Harry Lepp, II režissöör Marju Lepp, režissööri assistent Liisi Keedus, tootmisjuhü Erika Laansalu ja Salme Poopuu, tootmisjuhü abid Tõnis Sakhai ja Sandra Heidov, negatiivimonteeriä Maimu Arro, organist Toomas Trass, heliinsenerid Tõnu Presjäv, Harmo Kallaste ja Tiina Andreas, sünkroontaustad Mati Schönberg, Ain Lepp ja Kalev Keeroja, II helirežissöör Ivo Felt, helirežissööri assistent Kristjan Miilen, II operaator Rein Pruul, operaatori assistent Roland Adamson, kaameratehnikud Vitali Kladjjev, Karl Lõhmus ja Valeri Kadurin, valgustajad Jaan Riim ja Märt Männiksaar, valgusmeistrid Uno Lahtein ja Enn Laats, fotograafid Arno Saar, Tarvo-Hanno Varres ja Endel Tarkpea, kostümeerijad Kristel Kärner, Ave Kuik ja Tuuli Malinovski, rekvisiitorid Pille Arro, Semjon Levin ja Margus Öunapuu, butafoor Hardi Aav, pürotehnik Armin Altorf, kokkusalvestus: Tom Forsström (*Suomen Elokuvasäätio*), kaasprodutsendid Mati Sepping ja Henrik Laanjäv, produtsent Sulev Keedus. Osades: Evald Aavik (Jakub), Mait Merekülski (Maecenas), Ülle Toming (ema); episoodides: Rein Oja, Kalle Käesel, Kersti Heinloo, Jane Övel, Maarika Klesman, Maret Elbing, Medni Pilve, Reino Lepp, Svetlana Metsvaht, Lily Sepping, Marika Seen, Andres Ait, Märt Kaseorg, Merlis Nõgene, Katri Altmäe. 35 mm, 109 min, värviline ja toneeritud. Tootjad: "Q Film", "Faama Film", "Tallinnfilm" ja "Allfilm". © "Q Film", 1998.



Karl Lucini foto Tansaania ajajärgust. Negatiiv on hoiul Raevangla fotomuuseumis.

leiavad aset märkidest tulvil asjade ja nähtuste maailmas. Seejuures toimub kõik "aigamüoda ja rahuliste", et vaataja saaks filmi mütooloogilise märgikeelega harjuda.

Vergilius orienteerus maaharijale, Keedus õpetab austama maad kui sakraalset pinnast, mida saab austada ka siis, kui

SULEV KEEDUS on sündinud 21. juulil 1957 Tallinnas. Lõpetanud 1979. aastal Tallinna Pedagoogilise Instituudi kultuurharidustöö eriala näitejuhina ning 1989 Moskvas režissööride ja stsenaaristide kõrgemad kursused mängufilmide režissöörina. Aastatel 1977—1982 töötas "Eesti Telefilmis" režissööri ja operaatori assistendina. Alates 1983. aastast vabakutseline režissöör. Vt ka TMK 1991, nr 4.

SULEV KEEDUSE FILMID

1981 "Metsade taga". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", režissöör.)
1982 "Luigeluum". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", stsenaarist ja režissöör.)
1983 "Võrokese". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", režissöör.)
1985 "Füteeed Suures Teatris". (Dokumentaalfilm, "Tallinnfilm", stsenaarist ja režissöör.)
1987 "Oktoober Kaunispes sadamas". (Dokumentaalfilm, "Tallinnfilm", stsenaarist ja režissöör.)
1987 "Rahutaevas". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", režissöör.)
1990 "Ainus pühapäev". (Mängufilm, "Tallinnfilm", režissöör.)
1991 "Vaarao lapsed". (Dokumentaalfilm, "Olav Neuland FPR", stsenaarist ja režissöör.)
1993 "In Paradisum". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", stsenaarist, režissöör ja operaator.)
Eesti Filmiarjajakirjanike Ühingu hinnangul aasta parim film.
1998 "Georgica". (Mängufilm, "Q Film", režissöör, stsenaarist koos Madis Kõivuga.)

S. T.

"Georgica" esilinastus 5. veebruaril 1998. aastal Rotterdami rahvusvahelisel filmifestivalil, kodumaine esilinastus toimus 14. oktoobril 1998 kinos "Kosmos". Tänavu märtsi lõpuks oli "Georgicat" näidatud kahekümne viiel festivalil. Film on saanud järgmised auhinnad: žürii suur eripreemia Napoli filmifestivalil juunis 1998; parim täispikk mängufilm — Barcelona festivalil *New European Talent (NET '98)* juunis 1998; parim meesosatäitja (Evald Aavik) — Anapa festivalil *Kinošok '98* septembris 1998; žürii eripreemia — I Tallinna rahvusvahelisel filmifestivalil oktoobris 1998; parim mängufilm programmis *Northern Lights*, FIPRESCI — IX Stockholmi rahvusvahelisel filmifestivalil novembris 1998; parim meesosatäitja (*prix d'interprétation masculine*) (Evald Aavik) Roueni festivalil *Festival Cinéma Nordique de Rouen-Palmes* märtsis 1999; Eesti Filmiarjajakirjanike Ühingu auhind "Aasta film 1998"; Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitali 1998. aasta preemia Sulev Keedusele, Rein Kotovile ja Evald Aavikule; 1998. aasta riiklik kultuuripreemia Sulev Keedusele, Madis Kõivule, Evald Aavikule,

Rein Kotovile ja Ronald Kolmannile; "Suure Vankri" auhinnad Sulev Keedusele, Rein Kotovile ja Mart Otsale.

* Mis see on, mis õitsemä paneb vilja, Maecenas, milliste tähtede all hea on künda maad, ja viinapuudele toeks siduda jalakakeppe, kuidas veiseid talitada, kuidas kasvatada karja, millist tarkust on vaja mesilaste pidamiseks — sellest laulda olen võtnud enese peale. Teie, oo maailma kirkainud valgused, Päike ja Kuu, kes te juhite aasta ringkäiku läbi taeva; teie, Bacchus ja toitja Ceres, kelle kingina maa on muutnud Chaonia tõrud rasketeks viljapeadeks ja seganud esimest korda kokku Achelooši veega ja veini... Nüüid tuleb juua, sõbrad, nüüid trampida maad lennukas tantsus...

Tõlkinud MARJU LEPAJÕE

SULEV KEEDUS on sündinud 21. juulil 1957 Tallinnas. Lõpetanud 1979. aastal Tallinna Pedagoogilise Instituudi kultuurharidustöö eriala näitejuhina ning 1989 Moskvas režissööride ja stsenaaristide kõrgemad kursused mängufilmide režissöörina. Aastatel 1977—1982 töötas "Eesti Telefilmis" režissööri ja operaatori assistendina. Alates 1983. aastast vabakutseline režissöör. Vt ka TMK 1991, nr 4.

SULEV KEEDUSE FILMID

1981 "Metsade taga". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", režissöör.)
1982 "Luigeluum". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", stsenaarist ja režissöör.)
1983 "Võrokese". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", režissöör.)
1985 "Füteeed Suures Teatris". (Dokumentaalfilm, "Tallinnfilm", stsenaarist ja režissöör.)
1987 "Oktoober Kaunispes sadamas". (Dokumentaalfilm, "Tallinnfilm", stsenaarist ja režissöör.)
1987 "Rahutaevas". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", režissöör.)
1990 "Ainus pühapäev". (Mängufilm, "Tallinnfilm", režissöör.)
1991 "Vaarao lapsed". (Dokumentaalfilm, "Olav Neuland FPR", stsenaarist ja režissöör.)
1993 "In Paradisum". (Dokumentaalfilm, "Eesti Telefilm", stsenaarist, režissöör ja operaator.)
Eesti Filmiarjajakirjanike Ühingu hinnangul aasta parim film.
1998 "Georgica". (Mängufilm, "Q Film", režissöör, stsenaarist koos Madis Kõivuga.)

S. T.

"Georgica" esilinastus 5. veebruaril 1998. aastal Rotterdami rahvusvahelisel filmifestivalil, kodumaine esilinastus toimus 14. oktoobril 1998 kinos "Kosmos". Tänavu märtsi lõpuks oli "Georgicat" näidatud kahekümne viiel festivalil. Film on saanud järgmised auhinnad: žürii suur eripreemia Napoli filmifestivalil juunis 1998; parim täispikk mängufilm — Barcelona festivalil *New European Talent (NET '98)* juunis 1998; parim meesosatäitja (Evald Aavik) — Anapa festivalil *Kinošok '98* septembris 1998; žürii eripreemia — I Tallinna rahvusvahelisel filmifestivalil oktoobris 1998; parim mängufilm programmis *Northern Lights*, FIPRESCI — IX Stockholmi rahvusvahelisel filmifestivalil novembris 1998; parim meesosatäitja (*prix d'interprétation masculine*) (Evald Aavik) Roueni festivalil *Festival Cinéma Nordique de Rouen-Palmes* märtsis 1999; Eesti Filmiarjajakirjanike Ühingu auhind "Aasta film 1998"; Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitali 1998. aasta preemia Sulev Keedusele, Rein Kotovile ja Evald Aavikule; 1998. aasta riiklik kultuuripreemia Sulev Keedusele, Madis Kõivule, Evald Aavikule,

Rein Kotovile ja Ronald Kolmannile; "Suure Vankri" auhinnad Sulev Keedusele, Rein Kotovile ja Mart Otsale.

* Mis see on, mis õitsemata paneb vilja, Maecenas, milliste tähtede all hea on künda maad, ja viinapuudele toeks siduda jalakakeppe, kuidas veiseid talitada, kuidas kasvatada karja, millist tarkust on vaja mesilaste pidamiseks — sellest laulda olen võtnud enese peale. Teie, oo maailma kirkainud valgused, Päike ja Kuu, kes te juhite aasta ringkäiku läbi taeva; teie, Bacchus ja toitja Ceres, kelle kingina maa on muutnud Chaonia tõrud rasketeks viljapeadeks ja seganud esimest korda kokku Achelooši veega ja veini... Nüüid tuleb juua, sõbrad, nüüid trampida maad lennukas tantsus...

Tõlkinud MARJU LEPAJÕE

PEREKONNAPIDU



"Perekonnapidu", 1998. Režissöör Thomas Vinterberg. Perekonnapea Helge (Henning Moritzen) pahelisus ilmneb vargsi, aga seda veenvamalt. See on peidetud väikestesse võimukaisse ja hirmunud žestidesse, ähvardavasse ja närvilisse diplomaatiasse. Tä äratub jälestust ja kaastunnet, tema murtud patriarhi olemuses on lõpuminuteil omamoodi õrnust ja valu.

"PEREKONNAPIDU" (Festen). Režissöör Thomas Vinterberg, stsenaaristid Thomas Vinterberg ja Mogens Rukov, idee: Thomas Vinterberg, produtsent Birgitte Hald, operaator Anthony Dod Mantle, monteerija Valdis Oskarsdottir, heli: Morten Holm. Osades: Ulrich Thomsen (Christian), Henning Moritzen (Helge), Thomas Bo Larsen (Michael), Paprika Steen (Helene), Birthe Neumann (Elsa), Trine Dyrholm (Pia), Helle Dolleris (Mete), Therese Glahn (Michelle) jt. 35 mm, 105 min, värviline. © Nimbus Film ApS, Taani, 1998. Film pälvis eelmisel aastal Cannes'i festivalil žürii eriauhinna *ex aequo*.

Vana patriarhi kuuekümnenda juubeli austamisõhtule sõidavad kokku lapsed ja lapselapsed peredega. Söömingu, joomingu ja vanade perekonnatraditsioonide elustamise kõrval paljastub mõndagi varjatut minevikust. Vanim poeg Christian (Ulrich Thomsen) on nimelt võtnud südameasjaks oma õe aastataguse enesetapu põhjuste väljaselgitamise. Ta süüdistab toostkõnes isa (Henning Moritzen) kõlblusevastastes tegudes, mille pärast Jahve kord Soodoma linna maa pealt pühkis. Kahtlane kõne rikub kokkutulnud külaliste meeleolu ja Christian elimineeritakse peolauast. Noorem vend, pidurdamatu natuuriga Michael (Thomas Bo Larsen) viib meestega Christiani metsa ja seob puu külge kinni. Ent džinn on juba pudelist välja lastud. Köögi-

PEREKONNAPIDU



"Perekonnapidu", 1998. Režissöör Thomas Vinterberg. Perekonnapea Helge (Henning Moritzen) pahelisus ilmneb vargsi, aga seda veenvamalt. See on peidetud väikestesse võimukaisse ja hirmunud žestidesse, ähvardavasse ja närvilisse diplomaatiasse. Tä äratub jälestust ja kaastunnet, tema murtud patriarhi olemuses on lõpuminuteil omamoodi õrnust ja valu.

"PEREKONNAPIDU" (Festen). Režissöör Thomas Vinterberg, stsenaaristid Thomas Vinterberg ja Mogens Rukov, idee: Thomas Vinterberg, produtsent Birgitte Hald, operaator Anthony Dod Mantle, monteerija Valdis Oskarsdottir, heli: Morten Holm. Osades: Ulrich Thomsen (Christian), Henning Moritzen (Helge), Thomas Bo Larsen (Michael), Paprika Steen (Helene), Birthe Neumann (Elsa), Trine Dyrholm (Pia), Helle Dolleris (Mete), Therese Glahn (Michelle) jt. 35 mm, 105 min, värviline. © Nimbus Film ApS, Taani, 1998. Film pälvis eelmisel aastal Cannes'i festivalil žürii eriauhinna *ex aequo*.

Vana patriarhi kuuekümnenda aasta juubeli austamisõhtule sõidavad kokku lapsed ja lapselapsed peredega. Söömingu, joomingu ja vanade perekonnatraditsioonide elustamise kõrval paljastub mõndagi varjatut minevikust. Vanim poeg Christian (Ulrich Thomsen) on nimelt võtnud südameasjaks oma õe aastataguse enesetapu põhjuste väljaselgitamise. Ta süüdistab toostkõnes isa (Henning Moritzen) kõlblusevastastes tegudes, mille pärast Jahve kord Soodoma linna maa pealt pühkis. Kahtlane kõne rikub kokkutulnud külaliste meeleolu ja Christian elimineeritakse peolauast. Noorem vend, pidurdamatu natuuriga Michael (Thomas Bo Larsen) viib meestega Christiani metsa ja seob puu külge kinni. Ent džinn on juba pudelist välja lastud. Köögi-

töölised moodustavad revolutsioonilise alamklassi, kes õhutavad perevaenu igati tagant ja hoolitsevad selle eest, et keegi ei saaks mõisast enneaegselt lahkuda. Õo venib pikaks ja painavaks... Pärast kesköist tötundi saabuvad külalised hommikusse kohvilauda küünilises kirstgastuses, et üks vana ja väarikas perekond on hukule määratud.

Hoolimata asjaolust, et **Thomas Vinterbergi "Perekonnapeo"** on kriitikud kuulutanud eelmise aasta üheks radikaalsemaks nähtuseks Euroopa kinos, kõlab filmi sisukirjeldus klassikalise draamakirjanduse õppetükina. Me võime siin hoomata Henrik Ibseni või Thomas Manni perekonnasaagade traagilist elutunnet, Luchino Visconti "Jumalate huku" varisevat hiilgutust ja lõpu eelaimust, freudistlikku oidipaalist mässu, vastuhakku Isa Seadusele, ning lõpuks isegi William Shakespeare'i "Hamleti" võrseid — miski on mäda Taani riigis.

On ju Christiani strateegia sarnane Hamleti omaga; ta varjab oma kavatsused narrimütsi alla, hullu mängides delegerib ta endale õiguse tõde kuulutada. Läbi hämmingu ja õuduse, mida säärane maniakaalsus külalistes ja pereliikmetes tekitab, lööb ta mõra kõige haavatavamasse kohta — veresidemete pühamusse.

Vinterbergi šokeerimise ambitsioon ühtib Christiani missiooniga — üks tarvitab vägivalda kaitsetute piduliste, teine kaitsetu publiku vastu.

Sugulussidemeid kinnistatakse katartiliste perekondlike tseremooniatega — juubelitel, pulmade, matuste ja ristsete eesmärgiks on pitseerida sugulussidemeid, kinnistada perekonna ühisosa. See poleerib välja vanad väärtused, põlistab sugukonna püsivust ja identiteeti sessinatsetes utilitaarses maailmas. Vanaisa juubel on enamiku jaoks midagi, mis seostub turvalise, südamliku ja pisut naeruväärse pidulikkusega. Seal kingitakse graafilisi lehti, pakse raamatuid ja liköörikomme, laudakse mahlakaid laule ja hüütakse tooste pikale eale, tehakse grupipilti, lapselastelapsed põlvedel, ning lõpuks tassitakse laus suikunud vanamees välivoodisse elusügist välja magama. Tseremooniade muutumatu reglement, rütm, kinnipidamine rituaalidest ja etteennustatavus on kokkulepe, mis tagab perekonna hapra tasakaalu ja mida peavad respekterima ka perekonna kõige mustemad lambukesed.

Vinterberg panustab oma energia aga perekonna konventsionaalse kesta lõhkamisele, et tuua välja peresuhete kõige jälgimad piirvariandid: vägivald, intsest,

reeturlikkus ja silmakirjalikkus. Ta rebib süldi- ja salativaagnate taga järsku kõik privaat-saladused valla, virutab "mädahaavandid" lilled, kandelaabrite ja nimekaartidega kaunistatud lauale ja vaatab vakatunud publikule võidukalt otsa. Pornograafiline otsekohesus, katote lõplik eemaldamine peaks täitma psühhoteraapia osa, sisemine puhastamine algab kõikide allasurutud pingete ja tundmuste avalikustamisest.

Muidugi ei võitle Vinterberg tuumik-perekonna kui institutsiooni vastu, pigem on patriarhaalne klann see sootsiumi kandetala, mis esindab autori arvates ühiskonna üldisi väärnähte: võimu kuritarvitust, tabusid ja tootemeid, privaatset vägivalda ja vaimset korrupsiooni. Perekonna olemus on kõikehaarav nagu ühiskonnal; kuuluvus, nimi ja lastetuba saadavad selle liikmeid läbi elu, ükskõik kui kaugele nad perekonnavapi varjust ei püüa ka põgeneda. Christian elab välismaal, Helene (**Paprika Steen**) hakkab äärmussotsialistiks, et mentaalselt vastanduda oma kodanlikule taustale, ainult *persona non grata*'ks kuulutatud Michael püüab kas päranduse või prestiiži pärast perekonda taasintegreeruda.

Cristiani missioon on "Perekonnapeo" sisuline kokkupuutepunkt Lars von Trieri "Idiootidega". "Idioodid" on viinud Christiani destruktiivsed impulsid kollektiivi tasandile, sellest on tehtud sotsiaalse protesti vorm. Von Trieri analüüs läheb muidugi Vinterbergi omast kaugemale, ta ei kipu ainult kristalliseerunud institutsioonide kallale, vaid rebib illusioonidest lahti ka kõikvõimalikud alternatiivse elulaadi võimalused.

Korporatiivse perekonna mudel on ohtralt ainst pakkunud kirjanikele ja filmimeestele. Vinterberg on selle sidunud sotsiaalsete moeteemadega, mida miskipärast ikka veel tabuteemadeks kutsutakse — intsesti ja pedofiiliaga. Siit saavad alguse ka filmi ülepaitsused.

Psühholoogilise realismi meetodist hoolimata kipub Vinterberg järjest enam sõjakaalt satiiriliseks pöörduma. Perekonnareportreesse interjööri kuhjub liiga palju üldisi taunimisväärseid omadusi — rassismi, silmakirjalikkust, tõplust, ülbust, alpust. Süžee hakkab pisitasa meenutama Karl August Hindrey "Kolumatsi" vaimus moraliseerivat mõistujuttu.

Vinterberg püüab ebaoriginaalselt vasakpoolitseda — ta tõestab ammutõestatut, et kodanlik kombeõpetus peidab enese taga tundekülmust, kõik need veinikeldrid, kammerteenrid, konjakipitsid ja sigarid kaminatoas on pelgad õnne kulissid, mis

töölised moodustavad revolutsioonilise alamklassi, kes õhutavad perevaenu igati tagant ja hoolitsevad selle eest, et keegi ei saaks mõisast enneaegselt lahkuda. Õo venib pikaks ja painavaks... Pärast kesköist tötundi saabuvad külalised hommikusse kohvilauda küünilises kirstgastuses, et üks vana ja väarikas perekond on hukule määratud.

Hoolimata asjaolust, et **Thomas Vinterbergi "Perekonnapeo"** on kriitikud kuulutanud eelmise aasta üheks radikaalsemaks nähtuseks Euroopa kinos, kõlab filmi sisukirjeldus klassikalise draamakirjanduse õppetükina. Me võime siin hoomata Henrik Ibseni või Thomas Manni perekonnasaagade traagilist elutunnet, Luchino Visconti "Jumalate huku" varisevat hiilgutust ja lõpu eelaimust, freudistlikku oidipaalist mässu, vastuhakku Isa Seadusele, ning lõpuks isegi William Shakespeare'i "Hamleti" võrseid — miski on mäda Taani riigis.

On ju Christiani strateegia sarnane Hamleti omaga; ta varjab oma kavatsused narrimütsi alla, hullu mängides delegerib ta endale õiguse tõde kuulutada. Läbi hämmingu ja õuduse, mida säärane maniakaalsus külalistes ja pereliikmetes tekitab, lööb ta mõra kõige haavatavamasse kohta — veresidemete pühamusse.

Vinterbergi šokeerimise ambitsioon ühtib Christiani missiooniga — üks tarvitab vägivalda kaitsetute piduliste, teine kaitsetu publiku vastu.

Sugulussidemeid kinnistatakse katartiliste perekondlike tseremooniatega — juubelitel, pulmade, matuste ja ristsete eesmärgiks on pitseerida sugulussidemeid, kinnistada perekonna ühisosa. See poleerib välja vanad väärtused, põlistab sugukonna püsivust ja identiteeti sessinatsetes utilitaarses maailmas. Vanaisa juubel on enamiku jaoks midagi, mis seostub turvalise, südamliku ja pisut naeruväärse pidulikkusega. Seal kingitakse graafilisi lehti, pakse raamatuid ja liköörikomme, lauldakse mahlakaid laule ja hüütakse tooste pikale eale, tehakse grupipilti, lapselastelapsed põlvedel, ning lõpuks tassitakse laus suikunud vanamees välivoodisse elusügist välja magama. Tseremooniade muutumatu reglement, rütm, kinnipidamine rituaalidest ja etteennustatavus on kokkulepe, mis tagab perekonna hapra tasakaalu ja mida peavad respekterima ka perekonna kõige mustemad lambukesed.

Vinterberg panustab oma energia aga perekonna konventsionaalse kesta lõhkamisele, et tuua välja peresuhete kõige jälgimad piirvariandid: vägivald, intsest,

reeturlikkus ja silmakirjalikkus. Ta rebib süldi- ja salativaagnate taga järsku kõik privaat-saladused valla, virutab "mädahaavandid" lilled, kandelaabrite ja nimekaartidega kaunistatud lauale ja vaatab vakatunud publikule võidukalt otsa. Pornograafiline otsekohesus, katote lõplik eemaldamine peaks täitma psühhoteraapia osa, sisemine puhastumine algab kõikide allasurutud pingete ja tundmuste avalikustamisest.

Muidugi ei võitle Vinterberg tuumik-perekonna kui institutsiooni vastu, pigem on patriarhaalne klann see sootsiumi kandetala, mis esindab autori arvates ühiskonna üldisi väärnähte: võimu kuritarvitust, tabusid ja tootemeid, privaatset vägivalda ja vaimset korrupsiooni. Perekonna olemus on kõikehaarav nagu ühiskonnal; kuuluvus, nimi ja lastetuba saadavad selle liikmeid läbi elu, ükskõik kui kaugele nad perekonnavapi varjust ei püüa ka põgeneda. Christian elab välismaal, Helene (**Paprika Steen**) hakkab äärmussotsialistiks, et mentaalselt vastanduda oma kodanlikule taustale, ainult *persona non grata*'ks kuulutatud Michael püüab kas päranduse või prestiiži pärast perekonda taasintegreeruda.

Cristiani missioon on "Perekonnapeo" sisuline kokkupuutepunkt Lars von Trieri "Idiootidega". "Idioodid" on viinud Christiani destruktiivsed impulsid kollektiivi tasandile, sellest on tehtud sotsiaalse protesti vorm. Von Trieri analüüs läheb muidugi Vinterbergi omast kaugemale, ta ei kipu ainult kristalliseerunud institutsioonide kallale, vaid rebib illusioonidest lahti ka kõikvõimalikud alternatiivse elulaadi võimalused.

Korporatiivse perekonna mudel on ohtralt ainst pakkunud kirjanikele ja filmimeestele. Vinterberg on selle sidunud sotsiaalsete moeteemadega, mida miskipärast ikka veel tabuteemadeks kutsutakse — intsesti ja pedofiiliaga. Siit saavad alguse ka filmi ülepaitsused.

Psühholoogilise realismi meetodist hoolimata kipub Vinterberg järjest enam sõjakaalt satiiriliseks pöörduma. Perekonnareportreesse interjööri kuhjub liiga palju üldisi taunimisväärseid omadusi — rassismi, silmakirjalikkust, tõplust, ülbust, alpust. Süžee hakkab pisitasa meenutama Karl August Hindrey "Kolumatsi" vaimus moraliseerivat mõistujuttu.

Vinterberg püüab ebaoriginaalselt vasakpoolitseda — ta tõestab ammutõestatut, et kodanlik kombeõpetus peidab enese taga tundekülmust, kõik need veinikeldrid, kammerteenrid, konjakipitsid ja sigarid kaminatoas on pelgad õnne kulissid, mis



"Perekonnapidu". Vanem poeg Christian (Ulrich Thomsen) tõstab toosti oma isa Helge terviseks, kes pühitseb kuuekümmendat sünnipäeva. Helge perekond ja sõbrad ootavad tavalisi meelitusi, aga Christiani pobisev ilmetu kõne plahvatab nagu pomm. Selles süüdistab ta isa lapseahistamises ja väidab, et too on oma tütre enesetapu eest vastutav.

varjavad kalke ja võõrandunud inimsuhteid. Teeseldud-joviaalsed õlalepatsutused peitmas tõelisi perverssusi. Allaheitlik abielutruudus katab naise silmad, roosidest ja ööbikuist laulva ema hääelämmatab poegade needused.

Vinterberg on noor ja raevukas ega kavatsegi ebasümpaatsetele tegelastele lootusesädet anda. Thomas Bo Larsen on võimekas näitleja, kes oskab Michaeli tülilingeliselt igas olukorras jälgiks mängida. Helge (**Henning Moritzen**) pahelisus ilmub vargsi, aga veenvamalt. See on peidetud väikeste võimukaisse ja hirmunud žestidesse, ähvardavasse ja närvilisse diplomaatiasse. Temaga saab elavamalt suhestuda kui eksksentrilise Michaeliga, ta äratab jälestust ja kaastunnet, tema murtud patriarhi olemuses on lõpuminuteil omamoodi õrnust ja valugi.

Michael on seevastu skemaatiline figuur, negatiivsete loomujoonte sünergia — brutaalne, metsik, truudusetu, rassistlik ja seksistlik, lipitsev ja ülbe oportunist. Tobe on viriseda läbinisti määndund negatiivsete tegelaskujude üle, võimaldab ju eepilise kaabaka roll näitlejail end meelde jäävalt teostada, kasutades kogu sellealast võtete varamut, hillitsetud sadismist suurejooneliselt esitatud raevuhoogudeni, ent säärane barokselt ülekeev pahelisus ei traumeeri, vaid lahutab meelt. Koomiksfilmide kurja tunne kohe ära nende glamuurse stiili järgi: rafineeritud tõprad söövad hommikueineks poolvedelaid kotkamune ja jooivad piiritust piimaga, neil on kullast käsi või kolm nibu ning relvaks mürgiastlaga vihmavari ja hapet pritsiv nelk rinnataskus. Oma kurje sõnumeid lausuvad nad saksa aktsendiga laitmatu Oxfordi peenstiilis.

Või teine näide, Jaan Ruusi kirjeldatud eesti näitekirjanduse negatiivse tegelase arhetüüp — sulane Punn, kes paneb peremees Raudsepa tütreid paksuks, varastab vallasvara ja putkab linna hobusevargaks. Juba tegelase nimi väljendab tema eetilist põhilaadi.

"Perekonnapeo" tegelased pole küll nii labaselt märgilised, ent siingi on kasutatud sotsrealistlikku polaarset karakteriseeringut. Ja see lisab filmi põhikonfliktile liiga kunstliku ja paatosliku kõrvaltoonini.



"Perekonnapidu". Sünnipäevapeo sündmuste arenedes liukkab Christian (Ulrich Thomsen) tagasi teenijatiidruk Pia (Trine Dyrholm) lähenemiskatsed.

"Perekonnapeo" trumpäss on ikkagi tema vorm. Alguses on vormikeel harjumatu ja ebamugav küllap enamikule vaatajaile. Pildiatraktsioon tõmbab enesele kogu tähelepanu, kesksete tegelaskujude sissetoomine ja tutvustamine jääb liiga staatiliseks ja igavaks ülesandeks "Messerschmittina" vestibüülides ja söögihallides ellipseid joonistavale kaamerale. Vinterberg joovastub oma katsetamisjärgus tehnikast ning dramaturgiline arendus jääb maha edevast visuaalsest tulevärgist.

Teist korda filmi üle vaadates tundub ekspositsioon tegelikult nüanssideni läbi komponeeritud olevat. See on lihtsalt proportsioonidest väljas, liiga pehme ja vihjeline "Dogma 95" bravuurika sööstu jaoks.

Konflikti käivitudes hakkab "Dogma 95" sätete järgi lahendatud pilt tööle sisuga unisoonis. Ning see koostöö raputab läbi. Alavalgustus muudab näod alasti ja kahkjais, hõre varjudeta hämarus peosaalis toneerib peokülaliste abitud olelust ümberringi mattuvas öös ja kontrolli alt väljunud kiremängus. Ei ruumis ega tegelaste paista enam välja konstruktiivne geometria, mahtude, joonte ja osiste tasakaalustatud arendus. Pilt on lõhkinen ja sümmeetriast väljas; ülierutunud, dio-



"Perekonnapiidu". Vanem poeg Christian (Ulrich Thomsen) tõstab toosti oma isa Helge terviseks, kes pühitseb kuuekümmendat sünnipäeva. Helge perekond ja sõbrad ootavad tavalisi meelitusi, aga Christiani pobisev ilmetu kõne plahvatab nagu pomm. Selles süüdistab ta isa lapseahistamises ja väidab, et too on oma tütre enesetapu eest vastutav.

varjavad kalke ja võõrandunud inimsuhteid. Teeseldud-joviaalsed õlalepatsutused peitmas tõelisi perverssusi. Allaheitlik abielutruudus katab naise silmad, roosidest ja ööbikuist laulva ema hääelämmatab poegade needused.

Vinterberg on noor ja raevukas ega kavatsegi ebasümpaatsetele tegelastele lootusesädet anda. Thomas Bo Larsen on võimekas näitleja, kes oskab Michaeli tulinõngeliselt igas olukorras jälgiks mängida. Helge (**Henning Moritzen**) pahelisus ilmub vargsi, aga veenvamalt. See on peidetud väikeste võimukaisse ja hirmunud žestidesse, ähvardavasse ja närvilisse diplomaatiasse. Temaga saab elavamalt suhestuda kui eksksentrilise Michaeliga, ta äratav jalestust ja kaastunnet, tema murtud patriarhi olemuses on lõpuminuteil omamoodi õrnust ja valugi.

Michael on seevastu skemaatiline figuur, negatiivsete loomujoonte sünergia — brutaalne, metsik, truudusetu, rassistlik ja seksistlik, lipitsev ja ülbe oportunist. Tobe on viriseda läbinisti määndunud negatiivsete tegelaskujude üle, võimaldab ju eepilise kaabaka roll näitlejail end meelde jäävalt teostada, kasutades kogu sellealast võtete varamut, hillitsetud sadismist suurejooneliselt esitatud raevuhoogudeni, ent säärane barokselt ülekeev pahelisus ei traumeeri, vaid lahutab meelt. Koomiksfilmide kurja tunne kohe ära nende glamuurse stiili järgi: rafineeritud tõprad söövad hommikueineks poolvedelaid kotkamune ja joovad piiritust piimaga, neil on kullast käsi või kolm nibu ning relvaks mürgiastlaga vihmavari ja hapet pritsiv nelk rinnataskus. Oma kurje sõnumeid lausuvad nad saksa aktsendiga laitmatu Oxfordi peenstiilis.

Või teine näide, Jaan Ruusi kirjeldatud eesti näitekirjanduse negatiivse tegelase arhetüüp — sulane Punn, kes paneb peremees Raudsepa tütreid paksuks, varastab vallasvara ja putkab linna hobusevargaks. Juba tegelase nimi väljendab tema eetilist põhilaadi.

"Perekonnapeo" tegelased pole küll nii labaselt märgilised, ent siingi on kasutatud sotsrealistlikku polaarset karakteriseeringut. Ja see lisab filmi põhikonfliktile liiga kunstliku ja paatosliku kõrvaltoonini.



"Perekonnapiidu". Sünnipäevapeo sündmuste arenedes liukkab Christian (Ulrich Thomsen) tagasi teenijatiidruk Pia (Trine Dyrholm) lähenemiskatsed.

"Perekonnapeo" trumpäss on ikkagi tema vorm. Alguses on vormikeel harjumatu ja ebamugav küllap enamikule vaatajaile. Pildiatraktsioon tõmbab enesele kogu tähelepanu, kesksete tegelaskujude sissetoomine ja tutvustamine jääb liiga staatiliseks ja igavaks ülesandeks "Messerschmittina" vestibüülides ja söögihallides ellipseid joonistavale kaamerale. Vinterberg soovastub oma katsetamisjärgus tehnikast ning dramaturgiline arendus jääb maha edevast visuaalsest tulevärgist.

Teist korda filmi üle vaadates tundub ekspositsioon tegelikult nüanssideni läbi komponeeritud olevat. See on lihtsalt proportsioonidest väljas, liiga pehme ja vihjeline "Dogma 95" bravuurika sööstu jaoks.

Konflikti käivitudes hakkab "Dogma 95" sätete järgi lahendatud pilt tööle sisuga unisoonis. Ning see koostöö raputab läbi. Alavalgustus muudab näod alasti ja kahkjais, hõre varjudeta hämarus peosaalis toneerib peokülaliste abitud olelust ümberringi mattuvas öös ja kontrolli alt väljunud kiremängus. Ei ruumis ega tegelaste paista enam välja konstruktiivne geometria, mahtude, joonte ja osiste tasakaalustatud arendus. Pilt on lõhkinen ja sümmeetriast väljas; ülierutunud, dio-

SUUR ÖRRITAJA

nüüsuslikult märatsev kaamera ründab tegelasi nende kõige kaitsetumatel hetkedel ja rebib "rammusasse" lähiplaani, et seejärel kohe uuele objektile edasi navigeerida. "Perekonnapiidu" ei paku realistlikku kino tasakaalukat kõrvaltjälgimist ega matemaatiliselt korrastatud piltjutustust, vaid koor-mavat vahelesekkumist, naturalistlikke intonatsioone ja kaameraekstsesse.

Distsantsi väiksus kaamera ja tege-laste vahel lülitab välja kaitsva butafoorse tinglikkuse, filmi kui esteetilise avalduse. Filtrite, relsside, panoraamplaanide, muusika-tausta ja dekoratiivsete elementide puudu-mine toob "Perekonnapeo" sündmustiku vaat-jajale ähvardavalt lähedale.

Me tajume meedia sensatsiooninä-ljast kohalolu. See ei tähenda kohalekutsutud päevapiltniku, kes paneb pea klambresse ja palub naeratada minuti jagu. See tähendab privaatsuse kadumist — piilukaamerate ärevat kõikjale nägemist, mööblisse peidetud pealtkuulamiseadmeid, teleobjektiiviga kõiku-va fookusega paljastusi. Kaamera ilmumine ülvalt, alt ja selja tagant, rutakas hüplemine üha uutesse plaanidesse ja trajektooriesse ei lase unustada ta olemuslikku võimu sekkuda igaühe eraellu, teha sellest avalik sündmus.

Meediat erutavad räpased sündmu-sed ei leia aset ainult Valge Maja suures saalis ega Kopli ühiselamutes, vaid ka ontlike kodude lastetubades. "Perekonnapiidu" on fiktsioon, mis tahab olla dokumentaalfilm, olla paljastaja ja näitaja, moraalse või moraality-meelsuse kujundaja. Ta sekkub ellu, tekitab poleemikat juba tänu autentsust jäljendavale kujutamislaadile, valmisolekule sõosta kõige kiivamalt varjatud privaatsaladustesse ning võtta sõna katmata akende kaitseks.

Nii sündmusetihtedale perekond-likule koosviibimisele ei satu kuigi tihti ka "Kroonika" ajakirjanikud.

"DOGMA 95" ei olnud ainult PR-nali, ütleb režissöör **THOMAS VINTERBERG GEOFFREY MACNABLE**. Selle tõestuseks on tema hämmastav film "PEREKONNAPIIDU", mis räägib ühe pere-konna purunemisest.

"Kõik õnnelikud perekonnad sarnanevad üks-teisega, iga õnnetu perekond on aga õnnetu omanoodi."
(Lev Tolstoi, "Anna Karenina".)

Üsna **Thomas Vinterbergi "Perekonnapeo"** (*Festen*, 1998) alguses tõstab kohuse-tundlik poeg Christian (**Ulrich Thomsen**) toosti oma isa Helge (**Henning Moritzen**) terviseks, kes pühitseb oma kuuekümnendat sünnipäeva. Helge perekond ja sõbrad oota-vad tavalisi meelitusi, aga Christiani pobisev ilmetu kõne plahvatab nagu pomm. Selles süüdistab ta oma isa lapseahistamises. Helge tütar on sooritanud paar kuud tagasi enese-tapu ja Christian väidab, et Helge on tema surma eest vastutav.

See on mälestusväärne hetk, ühtaegu koomiline, piinlik ja hirmuäratav. Käsikaamera töö rõhutab iiveldama panevat klaustro-foobia- ja segadusetunnet, kui pidu käest ära läheb. Kurdid vanemad sugulased ei mõista Christiani sõnade tõsidust, kuid kõik ülejää-nud on tummaks löödud.

"Perekonnapiidu", mis on tehtud vä-hem kui ühe miljoniga (finantseerijad ei tohti-nud stsenaariumi näha) ja umbes 50-liikmelise meeskonnaga, on paradoksaalne film — ta äratav Bergmani, Tšehhovi ja isegi Edward Albee vaimu, aga teeb seda vormiliselt kütke-taval ja eksperimenteerival moel. See on vi-deona filmitud maamaja-draama, lähivaate-line karakterianalüüs, mida publik mäletab samavõrd vapustava vaatenurga kui näitleja-tööde poolest.

Filmi struktuur on küllalt konventsio-naalne; külalised saabuvad, lõunasöök algab ja ajaks, mil koidab uus päev, on toimunud nii kriis kui ka katarsis. Pärast nii erilisi filme nagu Jean Renoiri "Mängureeglid" (*La Règle du jeu*, 1939), Ingmar Bergmani "Suveöö naeratused" (*Sommarnattens leende*, 1955), Rainer Werner Fassbinderi "Hiina rulett" (*Chinesisches Roulette*, 1976) ja Woody Alleni

SUUR ÖRRITAJA

nüüsuslikult märatsev kaamera ründab tegelasi nende kõige kaitsetumatel hetkedel ja rebib "rammusasse" lähiplaani, et seejärel kohe uuele objektile edasi navigeerida. "Perekonnapidu" ei paku realistlikku kino tasakaalukat kõrvaltjälgimist ega matemaatiliselt korrastatud piltjutustust, vaid koor-mavat vahelesekkumist, naturalistlikke intonatsioone ja kaameraekstsesse.

Distsantsi väiksus kaamera ja tege-laste vahel lülitab välja kaitsva butafoorse tinglikkuse, filmi kui esteetilise avalduse. Filtrite, relsside, panoraamplaanide, muusika-tausta ja dekoratiivsete elementide puudu-mine toob "Perekonnapeo" sündmustiku vaat-jajale ähvardavalt lähedale.

Me tajume meedia sensatsiooninä-ljast kohalolu. See ei tähenda kohalekutsutud päevapiltniku, kes paneb pea klambresse ja palub naeratada minuti jagu. See tähendab privaatsuse kadumist — piilukaamerate ärevat kõikjale nägemist, mööblisse peidetud pealtkuulamiseadmeid, teleobjektiiviga kõiku-va fookusega paljastusi. Kaamera ilmumine ülvalt, alt ja selja tagant, rutakas hüplemine üha uutesse plaanidesse ja trajektooriesse ei lase unustada ta olemuslikku võimu sekkuda igaühe eraellu, teha sellest avalik sündmus.

Meediat erutavad räpased sündmu-sed ei leia aset ainult Valge Maja suures saalis ega Kopli ühiselamutes, vaid ka ontlike kodude lastetubades. "Perekonnapidu" on fiktsioon, mis tahab olla dokumentaalfilm, olla paljastaja ja näitaja, moraalse või moraality-meelsuse kujundaja. Ta sekkub ellu, tekitab poleemikat juba tänu autentsust jäljendavale kujutamislaadile, valmisolekule sõosta kõige kiivamalt varjatud privaatsaladustesse ning võtta sõna katmata akende kaitseks.

Nii sündmusetihtedale perekond-likule koosviibimisele ei satu kuigi tihti ka "Kroonika" ajakirjanikud.

"DOGMA 95" ei olnud ainult PR-nali, ütleb režissöör **THOMAS VINTERBERG GEOFFREY MACNABLE**. Selle tõestuseks on tema hämmastav film "PEREKONNAPIDU", mis räägib ühe pere-konna purunemisest.

"Kõik õnnelikud perekonnad sarnanevad üks-teisega, iga õnnetu perekond on aga õnnetu omanoodi."
(Lev Tolstoi, "Anna Karenina".)

Üsna **Thomas Vinterbergi "Perekonnapeo"** (*Festen*, 1998) alguses tõstab kohuse-tundlik poeg Christian (**Ulrich Thomsen**) toosti oma isa Helge (**Henning Moritzen**) terviseks, kes pühitseb oma kuuekümnendat sünnipäeva. Helge perekond ja sõbrad oota-vad tavalisi meelitusi, aga Christiani pobisev ilmetu kõne plahvatab nagu pomm. Selles süüdistab ta oma isa lapseahistamises. Helge tütar on sooritanud paar kuud tagasi enese-tapu ja Christian väidab, et Helge on tema surma eest vastutav.

See on mälestusväärne hetk, ühtaegu koomiline, piinlik ja hirmuäratav. Käsikaame-ra töö rõhutab iiveldama panevat klaustro-foobia- ja segadusetunnet, kui pidu käest ära läheb. Kurdid vanemad sugulased ei mõista Christiani sõnade tõsidust, kuid kõik ülejää-nud on tummaks löödud.

"Perekonnapidu", mis on tehtud vä-hem kui ühe miljoniga (finantseerijad ei tohti-nud stsenaariumi näha) ja umbes 50-liikmelise meeskonnaga, on paradoksaalne film — ta äratav Bergmani, Tšehhovi ja isegi Edward Albee vaimu, aga teeb seda vormiliselt kütke-taval ja eksperimenteerival moel. See on vi-deona filmitud maamaja-draama, lähivaate-line karakterianalüüs, mida publik mäletab samavõrd vapustava vaatenurga kui näitleja-tööde poolest.

Filmi struktuur on küllalt konventsio-naalne; külalised saabuvad, lõunasöök algab ja ajaks, mil koidab uus päev, on toimunud nii kriis kui ka katarsis. Pärast nii erilisi filme nagu Jean Renoiri "Mängureeglid" (*La Règle du jeu*, 1939), Ingmar Bergmani "Suveöö naeratused" (*Sommarnattens leende*, 1955), Rainer Werner Fassbinderi "Hiina rulett" (*Chinesisches Roulette*, 1976) ja Woody Alleni

"Suveöö seksikomöödia" (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982) pakub "Perekonnapidu" vaevalt midagi uut. Mis puutub kesk-klassi karakterite materdamisse pika ja valu-liku lõunasöögi jooksul — noh, Luis Buñuel on seda teinud juba ammu. Siiski on "Perekonnapidu" midagi rohkemat kui 90-ndate aastate ikonoklastlik vastulöökk klassikalisele *art-house* filmile. Vinterberg võib küll jutustada traditsioonilist lugu, aga ta kasutab selleks šokitaktikat.

Otsekui noppides märgusõnu Lars von Trieri "Kuningriigist" (*Riget/The Kingdom*, I 1994, II 1997), kogub Vinterberg ideid ja motiive mitmesugustest žanritest. "Perekonnapidu" tegeleb lapseahistamisega, kuid ei lasku sealjuures ennasttähtsustavasse pühalikkusse, nagu seda teevad nii paljud tabuteemasid puudutavad filmid. Samas on see ka oiidipaalne uuring, mille keskne tegelane, Christian, ilmutab ühtaegu nii nüüdisaegse Hamleti melanhooliat kui ka vahedat taibukust. (Vinterberg tunnistab, et tema kaasstsenarist **Mogens Rukov** rõhutas meelega shakespeare'likke paralleele.) Kõigele lisaks on film tondilugu, pereliikmed tajuvad kogu aeg surnud õe juuresolu ja karnevallik komöödia, milles külalised joovad ennast välja piinlikkusest.

Nagu palju kordi öeldud, on film tehtud vastavalt Vinterbergi ja Lars von Trieri "Kasinusevande" tõekspidamistele, mis ilmus "Dogma 95" manifestis 1995. aasta märtsis. On raske aru saada, kui tõsiselt nad seda töötust võtavad. Nagu Richard Falcon hiljuti märkis, aimab "Dogma 95" järele revolutsioonilist hoiakut, mis tahab elustada modernistlikku, piire ületavat kino skeptilises postmodernistlikus atmosfääris. Mäng aga paljastab ennast, kui väidetakse, et seda tehakse "igasuguse hea maitse" hinnaga.

Irooniliselt öeldes on "Perekonnapidu" veel küllaltki "maitsekas" film. Ilma käsikaamera tööta, loomuliku valguse ja loomuliku heli kasutamiset, nagu "Dogma" seda propageeris, oleks ta vaevalt mingi arvestatav teos filmimaailmas. Tema tegevus toimub kaasajal — peategelastel on mobiiltelefonid ja autod —, aga kui perekond on kord tõmbunud maavaikusse, ei ole moodsal maailmal sellele ligipääsu. Vinterberg ei paista olevat kuigi huvitatud sotsiaalsest või poliitilisest kriitikast. Nagu ta ise ütleb: "Me püüdsime jutustada ajatut lugu. Selles filmis ei ole midagi, mis osutaks meie ajale või ühiskonnale."

Vanameister Henning Moritzen ütles Londoni filmifestivali aegsel pressikonverentsil, et töötamine selles filmis ei erinenud töötamisest mis tahes muus filmis. Ainus

erinevus oli see, et kaamera jälgis pigem teda kui tema kaamerat. Kuna ta ei pidanud muretsema kaamera pärast, võis ta mängida viisil, mis oli palju lähemal sellele, kuidas ta oleks üritanud mängida seda vana rikutud patriarhi laval.

Kaamera on see katalüsaator, mis annab filmile erilise atmosfääri. Ta piilub igale poole, tabades detaile näitlejate käitumises peaaegu antropoloogilise pilguga. Pildi kvaliteet on ebauhtlane (film kanti videolt üle 35 mm lindile) ja muidugi väga kaugel kirevusest, millega on filmitud enamik maamajadraamasid. Aga seal on energiat ja rahutust, mida poleks iialgi saavutatud, kui kaamera olnuks kinnitatud statiivile.

"Dogma" manifest, mis ühest küljest on provokatsioon, teisest küljest suurepärase turustusvahend, võimaldab Vinterbergi sõnul selle järgijatel eemalduda vindunud, klišeede tuginevast, reeglitekohasest filmitegemisest. "Dogma"-filmi tegemine nõuab leidlikkust ja kujutusvõimet, väidab ta. Siin tuleb mõelda, kuidas saada üle kõikvõimalikest takistustest ja kuidas kasutada neid takistusi inspiratsiooniallikana. "Kui me mängisime ideega, leidsin ma selle olevat ülimalt inspireeriva," teatab Vinterberg. "Piirangud on alati olnud minu peamine inspiratsiooniallikas."

Kõigest 29-aastane Vinterberg (sündinud Kopenhaagenis 19. mail 1969. aastal) pole päriselt selline, nagu teda reklaami (või filmi) põhjal võiks ette kujutada. Vihase noore taanlase kohta on ta üllatavalt rõõmsameelne. "Perekonnapidu" on tema teine mängufilm pärast 1996. aastal valminud "Suurimaid kangelasi" (*De største helte*). Film koondab eklektilise meeskonna, alates vanameister Henning Moritzenist, kes mängis ka Bergmani "Sosinates ja karjetes" (*Viskninger och rop*, 1972), kuni noorukese Thomas Bo Larsenini (kuritegelikule teele läinud poeg Michael), kelle eelnevateks töödeks on von Trieri "Kuningriik II" (*The Kingdom II*) ja Nikolas Winding Refni "Tõukleja" (*Pusher*).

GEOFFREY MACNAB: Kust tuli "Perekonnapeo" idee? Ja kas te muretseite sellise tabuteema puudutamise pärast nagu lapseahistamine?

THOMAS VINTERBERG: Oma advokaadi tõttu pole ma oma sõnades päris vaba. Mul oli sõber, kes kuulis, kuidas üks poiss raadios seda lugu rääkis. Poiss tõusis püsti, pidas peol oma kõne ja kõik külalised läksid koju. Meie muidugi ei saanud neil lasta koju minna — sellepärast tuligi varastada autovõtmed. Lapseahistamisest — noh, see oli see jutt, mida ma kuulsin. Mul paluti seda muuta. Finantseerijad ütlesid, et inimesed ei tule seda

"Suveöö seksikomöödia" (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982) pakub "Perekonnapidu" vaevalt midagi uut. Mis puutub kesk-klassi karakterite materdamisse pika ja valu-liku lõunasöögi jooksul — noh, Luis Buñuel on seda teinud juba ammu. Siiski on "Perekonnapidu" midagi rohkemat kui 90-ndate aastate ikonoklastlik vastulöökk klassikalisele *art-house* filmile. Vinterberg võib küll jutustada traditsioonilist lugu, aga ta kasutab selleks šokitaktikat.

Otsekui noppides märgusõnu Lars von Trieri "Kuningriigist" (*Riget/The Kingdom*, I 1994, II 1997), kogub Vinterberg ideid ja motiive mitmesugustest žanritest. "Perekonnapidu" tegeleb lapseahistamisega, kuid ei lasku sealjuures ennasttähtsustavasse pühalikkusse, nagu seda teevad nii paljud tabuteemasid puudutavad filmid. Samas on see ka oiidipaalne uuring, mille keskne tegelane, Christian, ilmutab ühtaegu nii nüüdisaegse Hamleti melanhooliat kui ka vahedat taibukust. (Vinterberg tunnistab, et tema kaasstenarist **Mogens Rukov** rõhutas meelega shakespeare'likke paralleele.) Kõigele lisaks on film tondilugu, pereliikmed tajuvad kogu aeg surnud õe juuresolu ja karnevallik komöödia, milles külalised joovad ennast välja piinlikkusest.

Nagu palju kordi öeldud, on film tehtud vastavalt Vinterbergi ja Lars von Trieri "Kasinusevande" tõekspidamistele, mis ilmus "Dogma 95" manifestis 1995. aasta märtsis. On raske aru saada, kui tõsiselt nad seda töötust võtavad. Nagu Richard Falcon hiljuti märkis, aimab "Dogma 95" järele revolutsioonilist hoiakut, mis tahab elustada modernistlikku, piire ületavat kino skeptilises postmodernistlikus atmosfääris. Mäng aga paljastab ennast, kui väidetakse, et seda tehakse "igasuguse hea maitse" hinnaga.

Irooniliselt öeldes on "Perekonnapidu" veel küllaltki "maitsekas" film. Ilma käsikaamera tööta, loomuliku valguse ja loomuliku heli kasutamiset, nagu "Dogma" seda propageeris, oleks ta vaevalt mingi arvestatav teos filmimaailmas. Tema tegevus toimub kaasajal — peategelastel on mobiiltelefonid ja autod —, aga kui perekond on kord tõmbunud maavaikusse, ei ole moodsal maailmal sellele ligipääsu. Vinterberg ei paista olevat kuigi huvitatud sotsiaalsest või poliitilisest kriitikast. Nagu ta ise ütleb: "Me püüdsime jutustada ajatut lugu. Selles filmis ei ole midagi, mis osutaks meie ajale või ühiskonnale."

Vanameister Henning Moritzen ütles Londoni filmifestivali aegsel pressikonverentsil, et töötamine selles filmis ei erinenud töötamisest mis tahes muus filmis. Ainus

erinevus oli see, et kaamera jälgis pigem teda kui tema kaamerat. Kuna ta ei pidanud muretsema kaamera pärast, võis ta mängida viisil, mis oli palju lähemal sellele, kuidas ta oleks üritanud mängida seda vana rikutud patriarhi laval.

Kaamera on see katalüsaator, mis annab filmile erilise atmosfääri. Ta piilub igale poole, tabades detaile näitlejate käitumises peaaegu antropoloogilise pilguga. Pildi kvaliteet on ebaühtlane (film kanti videolt üle 35 mm lindile) ja muidugi väga kaugel kirevusest, millega on filmitud enamik maamajadraamasid. Aga seal on energiat ja rahutust, mida poleks iialgi saavutatud, kui kaamera olnuks kinnitatud statiivile.

"Dogma" manifest, mis ühest küljest on provokatsioon, teisest küljest suurepärase turustusvahend, võimaldab Vinterbergi sõnul selle järgijatel eemalduda vindunud, klišeedele tuginevast, reeglitekohasest filmitegemisest. "Dogma"-filmi tegemine nõuab leidlikkust ja kujutusvõimet, väidab ta. Siin tuleb mõelda, kuidas saada üle kõikvõimalikest takistustest ja kuidas kasutada neid takistusi inspiratsiooniallikana. "Kui me mängisime ideega, leidsin ma selle olevat ülimalt inspireeriva," teatab Vinterberg. "Piirangud on alati olnud minu peamine inspiratsiooniallikas."

Kõigest 29-aastane Vinterberg (sündinud Kopenhaagenis 19. mail 1969. aastal) pole päriselt selline, nagu teda reklaami (või filmi) põhjal võiks ette kujutada. Vihase noore taanlase kohta on ta üllatavalt rõõmsameelne. "Perekonnapidu" on tema teine mängufilm pärast 1996. aastal valminud "Suurimaid kangelasi" (*De største helte*). Film koondab eklektilise meeskonna, alates vanameister Henning Moritzenist, kes mängis ka Bergmani "Sosinates ja karjetes" (*Viskninger och rop*, 1972), kuni noorukese Thomas Bo Larsenini (kuritegelikule teele läinud poeg Michael), kelle eelnevateks töödeks on von Trieri "Kuningriik II" (*The Kingdom II*) ja Nikolas Winding Refni "Tõukleja" (*Pusher*).

GEOFFREY MACNAB: Kust tuli "Perekonnapeo" idee? Ja kas te muretseite sellise tabuteema puudutamise pärast nagu lapseahistamine?

THOMAS VINTERBERG: Oma advokaadi tõttu pole ma oma sõnades päris vaba. Mul oli sõber, kes kuulis, kuidas üks poiss raadios seda lugu rääkis. Poiss tõusis püsti, pidas peol oma kõne ja kõik külalised läksid koju. Meie muidugi ei saanud neil lasta koju minna — sellepärast tuligi varastada autovõtmed. Lapseahistamisest — noh, see oli see jutt, mida ma kuulsin. Mul paluti seda muuta. Finantseerijad ütlesid, et inimesed ei tule seda



Vihase noore taanlase kohta on 29-aastane Thomas Vinterberg üllataval rõõmsameelne.

vaatama. Taanis suhtutakse sellisesse loosse kui skandaali või millessegi, mille üle keelt peksta, ignoreerides täiesti fakti, et selline asi juhtub iga kümenda lapsega.

Kuidas sündis "Dogma 95"?

Lars von Trier otsis väikest venda, õpilast. Tal oli idee, et me peaksime moodustama kommuuni. Mina ei olnud sellest kuigivõrd meelitatud. Ta oli näinud ainult ühte minu lühifilmi, mille ma olin teinud filmikoolis.

Me kirjutasime koos "Kasinusvande", aga idee oli suurelt osalt Larsi oma. Ta tegutseb alati niimoodi — püüdes inimesi õrritada. Lars on võrratu planeerija. Ta teab, et üllatades ennast, üllatab ta publikut. Iga kord, kui ta mõne filmi teeb, on see kõigile täielik šokk ja talle endale hiiglasuur löbu. Aga mind see ei tõmmanud — see provokatiivne, häbematu õhkkond, mida ta nii väga armastab. Mina vaevlesin pigem vanade konventsioonide küüsis ja nägin, et paljudel teistel filmitegijatel olid samad probleemid.

Miks "Dogma 95" ei tõsta esile režisööri?

Ma räägin siin teiega, järelikult tõusen ma esile. Aga see on sümboolne. Filmimise ajal me püüdsime vältida käitumist autoritena, püüdsime hoida ennast filmist väljaspool. Mõned inimesed on pidanud "Dogmat" elitaarseks ja snobistlikuks. Ma olen selle üle väga kurb — ta pole sellisena mõeldud. "Dogma" on demokraatlik, see teeb filmitegemise kõigile lihtsamaks. Ja tal ei ole *copyright'i*.

Kas "Dogma" aitab filmi turustada?

Jah, see on üks suur promovärk. Aga oma loomult ei ole see riukalik, kommertslik idee. Põhiidee on filmitegijana vabaks murda, ellu jääda. Kordamine tapab kunstniku.

Kui palju te järgisite "Kasinusvanet" "Perekonnapeos"?

Ma arvan, et me järgisime manifesti üsna täpselt. Sellel poleks mingit väärtust, kui me selle reegleid ei järgiks. Kogu film on üles võetud käsikaameraga, välja arvatud üks stseen, kus me kleepisime kaamera kleepribaga kraananoole külge — aga see on üksainus kaader 700-st. Siiski, kui te filmi vaatate, unustate "Dogma" kontseptsioonid esimese kahe minuti jooksul, ja just nii see oligi mõeldud.

Miks te ei filminud 35 mm lindile?

Filmimine videokaameraga oli kompromiss, mis mulle sugugi ei meeldinud. Ma olen siiani selle pärast vihane. Oleks olnud palju "dogmalikum" filmida sama moodi nagu filmi näidatakse, see tähendab 35 mm negatiivile. Aga me ei saanud seda endale lubada. Alguses ma ütlesin, et me ei kasuta videokaamerat. Siis meile öeldi, et me saame oma 35 mm lindi — juhul, kui me kasutame ainult kolme näitlejat. Meil oli vaja viitkümend. Aga videol on ka oma hea külg, nimelt peidetud kaamera. Sellega saab teha asju, mida 35 mm kaameraga teha ei saa.

Oli hetki, mil näis, nagu müksaksid näitlejad kaamerat.

Jah, seda juhtus. Kaamera oli imetiluke. Ja meie operaator Anthony Dod Mantle oskas suurepäraselt atmosfääri kokku sulada. Ta ruomas külaliste vahel ringi, täpselt nagu koer. Kui teil on kaamera ees, siis ei ole mingeid piire. Sellepärast fotograafid surevadki — nad arvavad, et võivad lihtsalt liikluskeerisesse astuda.

Aga sellega oli ka probleeme. Tavalist moodi filmides saab üles võtta kõnet ja seejärel filmida tegevust. Aga kui on vaja salvestada heli samal ajal, siis on vaja iga kord üles võtta ka tegevust. Filmisime tohutu hulga materjali — 64 tundi. Vahel me kasutasime korraga kolme kaamerat, mis kõik jäädvustasid heli. Üle terve võtteplatsi olid tõkkepuud ja traadid. Vahel hoidsid näitlejad ise kaameraid. Stseenis, kus Christian nõrkeb vastuvõtul, viibutas helitehnik mikrofone, et tekitada pinisevat, minestust markeerivat heli, ja Christian hoidis kaamerat. Ja nelja tegelase tantsus vastu hommikut kroonlühtri all hoidis nad kaamerat kõik üheskoos.

Monteerimine oli vist üpris keeruline?

See, mis tegi monteerija Valdís Oskarsdóttiri ülesande ebaharilikuks, oli fakt, et me



Vihase noore taanlase kohta on 29-aastane Thomas Vinterberg üllataval rõõmsameelne.

vaatama. Taanis suhtutakse sellisesse loosse kui skandaali või millessegi, mille üle keelt peksta, ignoreerides täiesti fakti, et selline asi juhtub iga kümenda lapsega.

Kuidas sündis "Dogma 95"?

Lars von Trier otsis väikest venda, õpilast. Tal oli idee, et me peaksime moodustama kommuuni. Mina ei olnud sellest kuigivõrd meelitatud. Ta oli näinud ainult ühte minu lühifilmi, mille ma olin teinud filmikoolis.

Me kirjutasime koos "Kasinusvande", aga idee oli suurelt osalt Larsi oma. Ta tegutseb alati niimoodi — püüdes inimesi õrritada. Lars on võrratu planeerija. Ta teab, et üllatades ennast, üllatab ta publikut. Iga kord, kui ta mõne filmi teeb, on see kõigile täielik šokk ja talle endale hiiglasuur löbu. Aga mind see ei tõmmanud — see provokatiivne, häbematu õhkkond, mida ta nii väga armastab. Mina vaevlesin pigem vanade konventsioonide küüsis ja nägin, et paljudel teistel filmitegijatel olid samad probleemid.

Miks "Dogma 95" ei tõsta esile režisööri?

Ma räägin siin teiega, järelikult tõusen ma esile. Aga see on sümboolne. Filmimise ajal me püüdsime vältida käitumist autoritena, püüdsime hoida ennast filmist väljaspool. Mõned inimesed on pidanud "Dogmat" elitaarseks ja snobistlikuks. Ma olen selle üle väga kurb — ta pole sellisena mõeldud. "Dogma" on demokraatlik, see teeb filmitegemise kõigile lihtsamaks. Ja tal ei ole *copyright'i*.

Kas "Dogma" aitab filmi turustada?

Jah, see on üks suur promovärk. Aga oma loomult ei ole see riukalik, kommertslik idee. Põhiidee on filmitegijana vabaks murda, ellu jääda. Kordamine tapab kunstniku.

Kui palju te järgisite "Kasinusvanet" "Perekonnapeos"?

Ma arvan, et me järgisime manifesti üsna täpselt. Sellel poleks mingit väärtust, kui me selle reegleid ei järgiks. Kogu film on üles võetud käsikaameraga, välja arvatud üks stseen, kus me kleepisime kaamera kleepribaga kraananoole külge — aga see on üksainus kaader 700-st. Siiski, kui te filmi vaatate, unustate "Dogma" kontseptsioonid esimese kahe minuti jooksul, ja just nii see oligi mõeldud.

Miks te ei filminud 35 mm lindile?

Filmimine videokaameraga oli kompromiss, mis mulle sugugi ei meeldinud. Ma olen siiani selle pärast vihane. Oleks olnud palju "dogmalikum" filmida sama moodi nagu filmi näidatakse, see tähendab 35 mm negatiivile. Aga me ei saanud seda endale lubada. Alguses ma ütlesin, et me ei kasuta videokaamerat. Siis meile öeldi, et me saame oma 35 mm lindi — juhul, kui me kasutame ainult kolme näitlejat. Meil oli vaja viitkümmend. Aga videol on ka oma hea külg, nimelt peidetud kaamera. Sellega saab teha asju, mida 35 mm kaameraga teha ei saa.

Oli hetki, mil näis, nagu müksaksid näitlejad kaamerat.

Jah, seda juhtus. Kaamera oli imetiluke. Ja meie operaator Anthony Dod Mantle oskas suurepäraselt atmosfääri kokku sulada. Ta ruomas külaliste vahel ringi, täpselt nagu koer. Kui teil on kaamera ees, siis ei ole mingeid piire. Sellepärast fotograafid surevadki — nad arvavad, et võivad lihtsalt liikluskeerisesse astuda.

Aga sellega oli ka probleeme. Tavalist moodi filmides saab üles võtta kõnet ja seejärel filmida tegevust. Aga kui on vaja salvestada heli samal ajal, siis on vaja iga kord üles võtta ka tegevust. Filmisime tohutu hulga materjali — 64 tundi. Vahel me kasutasime korraga kolme kaamerat, mis kõik jäädvustasid heli. Üle terve võtteplatsi olid tõkkepuud ja traadid. Vahel hoidsid näitlejad ise kaameraid. Stseenis, kus Christian nõrkeb vastuvõtul, viibutas helitehnik mikrofone, et tekitada pinisevat, minestust markeerivat heli, ja Christian hoidis kaamerat. Ja nelja tegelase tantsus vastu hommikut kroonlühtri all hoidis nad kaamerat kõik üheskoos.

Monteerimine oli vist üpris keeruline?

See, mis tegi monteerija Valdís Oskarsdóttiri ülesande ebaharilikuks, oli fakt, et me

ei saanud heli liigutada. Niisiis ei püüdnudki ta teha ladusat filmi, vaid panna see emotsioonidega kokku kõlama.

“Perekonnapiidu” tehti vastavuses “Kasinusvande” reeglitega, aga viis, kuidas seda lugu jutustatakse, on täiesti traditsiooniline.

“Perekonnapiidu” on film elust ja surmast, kontrolli all olevatest inimolenditest situatsioonis, kus nad kaotavad kontrolli enda üle. Tal on lihtsa jutustuse struktuur ja stsenaariumi kirjutamise küsimustes olen ma konservatiivne — ma tahan klassikalist, tihedat stsenaariumi. Minu eelmised filmid on samuti väga klassikalised, aga ma loodan, et on suur vahe, kas olla klassikaline või olla konventsionaalne.

Kas see oli takistuseks, et te ei tohtinud kasutada kunstlikku valgust?

Kui te kirjutate lugu lagunevast perekonnast, siis kõige süngem meeleolu tekib päeva kõige pimedamal ajal. Nii et see hoopis aitas, et me ei tohtinud kasutada kunstlikku valgust.

Prantsusmaal mõisteti filmi kui kodanlusevastast satiiri.

Prantsuse rahval on kodanluse ründamise hiiglaslik traditsioon. Aga filmi vaatamine niisuguses võtmes jätab fookusest välja selle, mis minu arvates on tähtis. See on kodanlik hinnang, ebaõiglane ja lihtsustav.

Ülemkõik kõõgis tegutseb samamoodi nagu dauni sündroomiga lapsed “Kuningriigis”. Ta on nagu koor klasisistlikus näidendis.

Jah, siin on tõesti mingi paralleel. Ma sain sellest aru juba filmimise ajal. Ja veel üks stseen on laenatud — tantsurongkäik läbi maja. See on võetud “Fannyst ja Alexanderist” — me tegime seda teadlikult, aga me ei suutnud midagi paremat välja mõelda. Ja pealegi võttis Bergman ise selle Visconti “Gepardist”.

Te kasutasite peaaegu 50-liikmelist meeskonda, kellest mõned on vanad, mõned noored, mõned teatrist, mõned televisioonist. Kui kerge oli panna nad koos mängima?

Ma püüdsin panna neid austama üksteise tööstiili. Thomas Bo Larsenile meeldib improviseerida. Nimelt seda teeb ta siis, kui ta oma isal näo üles lööb. Aga Henning Moritzen ei tööta kunagi niimoodi, ta hoiab kinni stsenaariumi dialoogist ja ta tahtis täpselt teada, millal kukkuda. Niisiis ütlesin ma Thomasele, et ta võib improviseerida, aga peab andma Henningile märksõna, et too teaks, millal rünnak lakkab. Kui Thomas ütles “postiljon”, teadis Henning, et on vaja kukkuda.

Kuidas reageerisid vanemad näitlejad sellele, et kaamera oli neile peaaegu näkku surutud?

Henning mõtles, et see on mingi uus mood, et las lapsed teevad, mida tahavad. Ja Anthony oli väga viisakas, kui ta tunneks, et kedagi solvatakse, tõmbuks ta otsekohe tagasi.

Kas lähivõtte Michaelist oma kubet kratsimas oli teie või näitleja või operaatori idee?

Ma palusin tal seda teha. Ja lõpuks ometi keegi märkas seda! Ma olen väga rõõmus.

Te ütlete, et teie enda kogemustes perekonnaelust pole midagi sellist, mida filmis näidatakse.

See kõik oli mulle täiesti võõras. Ma kasvasin üles ajakirjanike kommuunis Kopenhaagenis — neliteist inimest majas, kes pidevalt pidutsesid. Ma vaatan sellele tagasi peaaegu nagu unenäole, nagu millelegi imelisele. Aga ma janunesin ikkagi perekonnaelu järele. Niisiis ma abiellusin kirikus, tahtsin last ja kõike muud sellist värki. Perekonnasidemed on kõige väärtuslikum, mis meil on.

*Ajakirjast “Sight and Sound” 1999, nr 2 tõlkinud
KAIA SISASK*

GEOFFREY MACNAB on vabakutseline kriitik, ta kirjutab praegu raamatut inglise filminäitlejatest.

ei saanud heli liigutada. Niisiis ei püüdnudki ta teha ladusat filmi, vaid panna see emotsioonidega kokku kõlama.

“Perekonnapiidu” tehti vastavuses “Kasinusvande” reeglitega, aga viis, kuidas seda lugu jutustatakse, on täiesti traditsiooniline.

“Perekonnapiidu” on film elust ja surmast, kontrolli all olevatest inimolenditest situatsioonis, kus nad kaotavad kontrolli enda üle. Tal on lihtsa jutustuse struktuur ja stsenaariumi kirjutamise küsimustes olen ma konservatiivne — ma tahan klassikalist, tihedat stsenaariumi. Minu eelmised filmid on samuti väga klassikalised, aga ma loodan, et on suur vahe, kas olla klassikaline või olla konventsionaalne.

Kas see oli takistuseks, et te ei tohtinud kasutada kunstlikku valgust?

Kui te kirjutate lugu lagunevast perekonnast, siis kõige süngem meeleolu tekib päeva kõige pimedamal ajal. Nii et see hoopis aitas, et me ei tohtinud kasutada kunstlikku valgust.

Prantsusmaal mõisteti filmi kui kodanlusevastast satiiri.

Prantsuse rahval on kodanluse ründamise hiiglaslik traditsioon. Aga filmi vaatamine niisuguses võtmes jätab fookusest välja selle, mis minu arvates on tähtis. See on kodanlik hinnang, ebaõiglane ja lihtsustav.

Ülemkõik kõõgis tegutseb samamoodi nagu dauni sündroomiga lapsed “Kuningriigis”. Ta on nagu koor klasisistlikus näidendis.

Jah, siin on tõesti mingi paralleel. Ma sain sellest aru juba filmimise ajal. Ja veel üks stseen on laenatud — tantsurongkäik läbi maja. See on võetud “Fannyst ja Alexanderist” — me tegime seda teadlikult, aga me ei suutnud midagi paremat välja mõelda. Ja pealegi võttis Bergman ise selle Visconti “Gepardist”.

Te kasutasite peaaegu 50-liikmelist meeskonda, kellest mõned on vanad, mõned noored, mõned teatrist, mõned televisioonist. Kui kerge oli panna nad koos mängima?

Ma püüdsin panna neid austama üksteise tööstiili. Thomas Bo Larsenile meeldib improviseerida. Nimelt seda teeb ta siis, kui ta oma isal näo üles lööb. Aga Henning Moritzen ei tööta kunagi niimoodi, ta hoiab kinni stsenaariumi dialoogist ja ta tahtis täpselt teada, millal kukkuda. Niisiis ütlesin ma Thomasele, et ta võib improviseerida, aga peab andma Henningile märksõna, et too teaks, millal rünnak lakkab. Kui Thomas ütles “postiljon”, teadis Henning, et on vaja kukkuda.

Kuidas reageerisid vanemad näitlejad sellele, et kaamera oli neile peaaegu näkku surutud?

Henning mõtles, et see on mingi uus mood, et las lapsed teevad, mida tahavad. Ja Anthony oli väga viisakas, kui ta tunneks, et kedagi solvatakse, tõmbuks ta otsekohe tagasi.

Kas lähivõtte Michaelist oma kubet kratsimas oli teie või näitleja või operaatori idee?

Ma palusin tal seda teha. Ja lõpuks ometi keegi märkas seda! Ma olen väga rõõmus.

Te ütlete, et teie enda kogemustes perekonnaelust pole midagi sellist, mida filmis näidatakse.

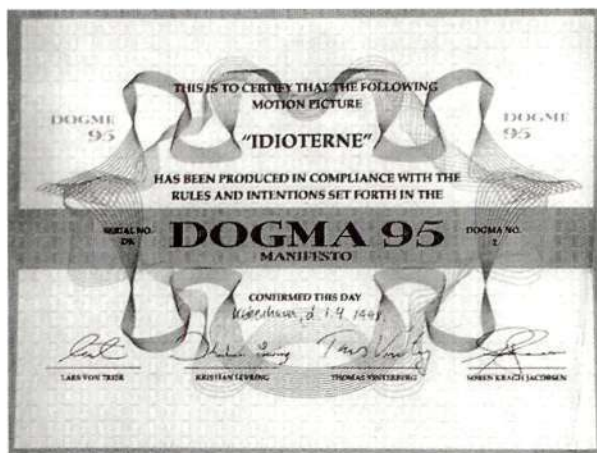
See kõik oli mulle täiesti võõras. Ma kasvasin üles ajakirjanike kommuunis Kopenhaagenis — neliteist inimest majas, kes pidevalt pidutsesid. Ma vaatan sellele tagasi peaaegu nagu unenäole, nagu millelegi imelisele. Aga ma janunesin ikkagi perekonnaelu järele. Niisiis ma abiellusin kirikus, tahtsin last ja kõike muud sellist värki. Perekonnasidemed on kõige väärtuslikum, mis meil on.

*Ajakirjast “Sight and Sound” 1999, nr 2 tõlkinud
KAIA SISASK*

GEOFFREY MACNAB on vabakutseline kriitik, ta kirjutab praegu raamatut inglise filminäitlejatest.

"DOGMA 95" MANIFEST

1. aprillil 1998. aastal väljaantud tunnistis selle kohta, et "Idioodid" on tehtud vastavuses "Dogma 95" manifestiga. See on rühmituse teine programmiline film, esimene oli "Perekonnapidu", kolmas Soren Kragh-Jacobseni "Mifune viimane laul— dogma 3", mis pälvis tänava Berliini festivalil žürii eriauhinna "Höbekaru".



"Dogma 95" on Kopenhaagenis 1995. aasta kevadel asutatud filmirežissööride kollektiiv.

"Dogma 95" eesmärk on vastu seista "teatud tendentsidele" tänapäeva kinos.

"Dogma 95" on päästeoperatsioon!

1960. aastal sai mõõt täis! Kino oli surnud ja oli tarvis uuesti ellu kutsuda. Eesmärk oli õige, aga vahendid mitte. Selgus, et uus laine on virve, mis jooksis liiva ja muutus kõntsaks.

Individuaalsuse ja vabaduse hüüdlausest sündis üksikuid teoseid, kuid mitte muutusi. Laine oli kõigele avatud, nagu ka režissöörid. Laine ei saanud olla tugevam kui selle taustal olevad inimesed. Kodanlusevastane kino muutus kodanlikuks, sest kunstikäsitus, millel teooriad põhinesid, oli ise kodanlik. Autorifilmi kontseptsioon oli algeüst peale kodanlik romantism ja seetõttu... vale!

"Dogma 95" arvates ei ole kino individuaalne!

Tänapäeval möllab tehnoloogiline torm, mille tulemuseks on kino täielik demokraatiseerumine.

Esimest korda võib igauks filmi teha. Mida kättesaadavamaks muutub meedia, seda olulisem on avangard — pole juhus, et sõnal "avangard" on militaarne kõrvaltähendus. Distsipliin ongi vastus... me peame andma oma filmidele vormi, sest individuaalne film on juba määratluse järgi dekadentlik!

"Dogma 95" välistab individuaalse filmi põhimõtteliselt, pakkudes välja väära-

matu seaduste kogumi, k a s i n u s v a n d e.

1960. aastal sai mõõt täis! Õeldi, et kino on iluraviga surmatud, kuigi siis alles hakkas iluravi tarbimine plahvatuslikult kasvama.

Dekadentlike filmiloojate "ülim" eesmärk on publiku lollitamine. Kas me selle üle olemegi nii uhked? Kas me selle poole olemegi "100 aastat" püüdnud? Emotsioonide väljendamine illusioonide kaudu... individuaalse kunstniku vabalt valitud tüsasmisvõtete abil?

Etteaimatavus (dramaturgia) on muutunud kuldvasikaks, mille ümber me tantsime. Kui tegelaste siseelu pannakse õigustama filmi süžeed, on see liiga keeruline ja mitte "kõrgkunst". Praegu ülistatakse, nagu ei iial varem, pealiskaudset tegevust ja pealiskaudset filmi.

Tulemus on nõder. Paatose ja armastuse illusioon.

"Dogma 95" jaoks ei ole kino illusioon!

Praegu möllava tehnoloogilise tormi tulemusena jumalikustatakse iluravi. Kasutades uut tehnoloogiat, saab igauks pühkida viimasedki tõeterad sensatsiooni surmavasse embusse. Illusioonid õigustavad kõike.

"Dogma 95" astub vastu illusioonifilmile, pakkudes vääramatut seaduste kogumi, k a s i n u s v a n d e.

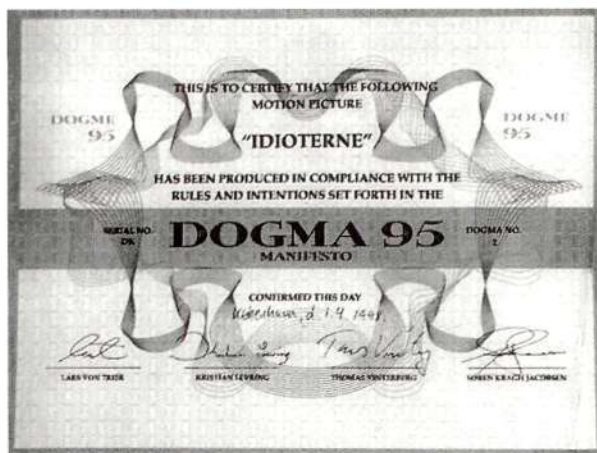
Kasinusvanne

Ma luban alluda järgmisele seaduste kogumile, mille on koostanud ja kinnitanud "Dogma 95":

1. Filmima peab kohapeal. Rekvisiite ja

"DOGMA 95" MANIFEST

1. aprillil 1998. aastal väljaantud tunnistis selle kohta, et "Idioodid" on tehtud vastavuses "Dogma 95" manifestiga. See on rühmituse teine programmiline film, esimene oli "Perekonnapidu", kolmas Soren Kragh-Jacobseni "Mifune viimane laul— dogma 3", mis pälvis tänava Berliini festivalil žürii eriauhinna "Höbekaru".



"Dogma 95" on Kopenhaagenis 1995. aasta kevadel asutatud filmirežissööride kollektiiv.

"Dogma 95" eesmärk on vastu seista "teatud tendentsidele" tänapäeva kinos.

"Dogma 95" on päästeoperatsioon!

1960. aastal sai mõõt täis! Kino oli surnud ja oli tarvis uuesti ellu kutsuda. Eesmärk oli õige, aga vahendid mitte. Selgus, et uus laine on virve, mis jooksis liiva ja muutus kõntsaks.

Individuaalsuse ja vabaduse hüüdlausest sündis üksikuid teoseid, kuid mitte muutusi. Laine oli kõigele avatud, nagu ka režissöörid. Laine ei saanud olla tugevam kui selle taustal olevad inimesed. Kodanlusevastane kino muutus kodanlikuks, sest kunstikäsitus, millel teooriad põhinesid, oli ise kodanlik. Autorifilmi kontseptsioon oli algeüst peale kodanlik romantism ja seetõttu... vale!

"Dogma 95" arvates ei ole kino individuaalne!

Tänapäeval möllab tehnoloogiline torm, mille tulemuseks on kino täielik demokraatiseerumine.

Esimest korda võib igäüks filmi teha. Mida kättesaadavamaks muutub meedia, seda olulisem on avangard — pole juhus, et sõnal "avangard" on militaarne kõrvaltähendus. Distsipliin ongi vastus... me peame andma oma filmidele vormi, sest individuaalne film on juba määratluse järgi dekadentlik!

"Dogma 95" välistab individuaalse filmi põhimõtteliselt, pakkudes välja väära-

matu seaduste kogumi, k a s i n u s v a n d e.

1960. aastal sai mõõt täis! Õeldi, et kino on iluraviga surmatud, kuigi siis alles hakkas iluravi tarbimine plahvatuslikult kasvama.

Dekadentlike filmiloojate "ülim" eesmärk on publiku lollitamine. Kas me selle üle olemegi nii uhked? Kas me selle poole olemegi "100 aastat" püüdnud? Emotsioonide väljendamine illusioonide kaudu... individuaalse kunstniku vabalt valitud tüssamisvõtete abil?

Etteaimatavus (dramaturgia) on muutunud kuldvasikaks, mille ümber me tantsime. Kui tegelaste siseelu pannakse õigustama filmi süžeed, on see liiga keeruline ja mitte "kõrgkunst". Praegu ülistatakse, nagu ei iial varem, pealiskaudset tegevust ja pealiskaudset filmi.

Tulemus on nõder. Paatose ja armastuse illusioon.

"Dogma 95" jaoks ei ole kino illusioon!

Praegu möllava tehnoloogilise tormi tulemusena jumalikustatakse iluravi. Kasutades uut tehnoloogiat, saab igäüks pühkida viimasedki tööterad sensatsiooni surmavasse embusse. Illusioonid õigustavad kõike.

"Dogma 95" astub vastu illusioonifilmile, pakkudes vääramatut seaduste kogumi, k a s i n u s v a n d e.

Kasinusvanne

Ma luban alluda järgmisele seaduste kogumile, mille on koostanud ja kinnitanud "Dogma 95":

1. Filmima peab kohapeal. Rekvisiite ja

VÄIKE TÖNN

- võttepaviljone ei tohi kasutada (kui mõningaid rekvisiite on vaja, tuleb valida koht, kus nad on olemas).
2. Heli ei tohi kunagi olla toodetud pildist lahus ja vastupidi. (Muusikat ei tohi kasutada, kui seda ei ole võtteplatsil kuulda.)
 3. Kaamera peab olema käes. Igasugune liikumine või paigalseis on lubatud, kui see on saavutatud käsikaameraga. (Ärgu filmitagu seal, kus kaamera seisab, vaid seal, kus sündmustik toimub.)
 4. Film olgu värviline. Erivalgustus ei ole vastuvõetav. (Kui valgust on liiga vähe, lõigatagu stseen välja või kinnitatagu kaamerale üks lamp.)
 5. Optiline töötlus ja filtrid on keelatud.
 6. Film ei tohi sisaldada sensatsioonilist tegevust. (Mõrvu, relvi jne ei tohi esineda.)
 7. Ajaliste ja geograafiliste koordinaatide muutmine on keelatud. (Tähendab, film toimub siin ja praegu.)
 8. Žanrifilmid ei ole vastuvõetavad.
 9. Filmi formaat peab olema akadeemiline 35 mm.
 10. Tiitrites ei tohi olla märgitud režissööri nime.

Peale selle vannun mina kui režissöör, et hoidun isiklikust maitsest! Ma ei ole enam kunstnik. Ma luban mitte tegelda "teose" loomisega ning vannun, et pean hetke sama oluliseks kui tervikut. Minu ülim eesmärk on välja pigistada tegelastes ja võtteplatsides leiduv tõde. Ma vannun, et teen seda kõikide võimalike vahenditega ja hoolimata mis tahes heast maitsest ja esteetilisest kaalutlusest.

Seega seon ma end k a s i n u s v a n d e g a.

*Kopenhaagen, esmaspäeval, 13. märtsil 1995.
aastal "Dogma 95" nimel*

LARS VON TRIER, THOMAS VINTERBERG

Inglise keelest tõlkinud Pille Paldra

"VÄIKE TÖNN" (*Kleine Teun*). Stsenarist ja režissöör Alex van Warmerdam (tema enda näidendi järgi), operaator Marc Felperlaan, monteeri Stefan Kamp, muusika: Alex van Warmerdam, kunstnikud Jelier & Schaaf, kostüümikunstnik Leonie Polak, heli: Ben Zijlstra, režissööri assistent Marc van Warmerdam. Osades: Annet Malherbe (Keet), Ariane Schluter (Lena), Alex van Warmerdam (Brand), Sebastian ja Tomas te Wierk (Tönn). 35 mm, 95 min, värviline. © Graniet Film, Holland, 1998.

Löviosa Pimedate Ööde filmifestivalil linastunud filmidest mahutus üldmõiste "autorifilm" alla. Hollandlase Alex van Warmerdami tragikoomiliselt skisofreenilise suhtedraamaga "Väike Tönn" (*Kleine Teun*) suutsid selles võistelda siiki vähesed — oli ju van Warmerdam ühtaegu nii filmi stsenarist, lavastaja, peaosatäitja, produtsent kui ka helilooja.

Alex van Warmerdam on pärast Jos Stellingit rahvusvaheliselt tuntum hollandi režissöör. Tema teist täispikkamängufilmi "Põhjamaalased" (1992) näidati mõne aasta eest ka Eestis, "Väike Tönn" on Warmerdami neljas film.



VÄIKE TÖNN

- võttepaviljone ei tohi kasutada (kui mõningaid rekvisiite on vaja, tuleb valida koht, kus nad on olemas).
- Heli ei tohi kunagi olla toodetud pildist lahus ja vastupidi. (Muusikat ei tohi kasutada, kui seda ei ole võtteplatsil kuulda.)
 - Kaamera peab olema käes. Igasugune liikumine või paigalseis on lubatud, kui see on saavutatud käsikaameraga. (Ärgu filmitagu seal, kus kaamera seisab, vaid seal, kus sündmustik toimub.)
 - Film olgu värviline. Erivalgustus ei ole vastuvõetav. (Kui valgust on liiga vähe, lõigatagu stseen välja või kinnitatagu kaamerale üks lamp.)
 - Optiline töötlus ja filtrid on keelatud.
 - Film ei tohi sisaldada sensatsioonilist tegevust. (Mõrvu, relvi jne ei tohi esineda.)
 - Ajaliste ja geograafiliste koordinaatide muutmine on keelatud. (Tähendab, film toimub siin ja praegu.)
 - Žanrifilmid ei ole vastuvõetavad.
 - Filmi formaat peab olema akadeemiline 35 mm.
 - Tiitrites ei tohi olla märgitud režissööri nime.

Peale selle vannun mina kui režissöör, et hoidun isiklikust maitsest! Ma ei ole enam kunstnik. Ma luban mitte tegelda "teose" loomisega ning vannun, et pean hetke sama oluliseks kui tervikut. Minu ülim eesmärk on välja pigistada tegelastes ja võtteplatsides leiduv tõde. Ma vannun, et teen seda kõikide võimalike vahenditega ja hoolimata mis tahes heast maitsest ja esteetilisest kaalutlusest.

Seega seon ma end k a s i n u s v a n d e g a.

*Kopenhaagen, esmaspäeval, 13. märtsil 1995.
aastal "Dogma 95" nimel*

LARS VON TRIER, THOMAS VINTERBERG

Inglise keelest tõlkinud Pille Paldra

"VÄIKE TÖNN" (*Kleine Teun*). Stsenarist ja režissöör Alex van Warmerdam (tema enda näidendi järgi), operaator Marc Felperlaan, monteeri Stefan Kamp, muusika: Alex van Warmerdam, kunstnikud Jelier & Schaaf, kostüümikunstnik Leonie Polak, heli: Ben Zijlstra, režissööri assistent Marc van Warmerdam. Osades: Annet Malherbe (Keet), Ariane Schluter (Lena), Alex van Warmerdam (Brand), Sebastian ja Tomas te Wierk (Tönn). 35 mm, 95 min, värviline. © Graniet Film, Holland, 1998.

Lövisosa Pimedate Ööde filmifestivalil linastunud filmidest mahutus üldmõiste "autorifilm" alla. Hollandlase Alex van Warmerdami tragikoomiliselt skisofreenilise suhtedraamaga "Väike Tönn" (*Kleine Teun*) suutsid selles võistelda siiki vähesed — oli ju van Warmerdam ühtaegu nii filmi stsenarist, lavastaja, peaosatäitja, produtsent kui ka helilooja.

Alex van Warmerdam on pärast Jos Stellingit rahvusvaheliselt tuntum hollandi režissöör. Tema teist täispikkamängufilmi "Põhjamaalased" (1992) näidati mõne aasta eest ka Eestis, "Väike Tönn" on Warmerdami neljas film.





"Väike Tõnn", 1998. Režissöör Alex van Warmerdam. Tragikoomiliselt skisofreensete suhete kolmnurk: kirjaoskamatu ja lihtsakoeline Brand (Alex van Warmerdam), tema naine, kehakas taluproua Keet (Annet Malherbe) ja haritud linnapreili Lena (Ariane Schluter).



"Väike Tõnn". Majaproua Keet on viinud pisipoiis Tõnni (Tomas te Wierk) kõrgele pöõningule tuvide keskele.

Kehakas taluproua Keet (Annet Malherbe) otsustab oma kirjaoskamatule kaasale õpetaja palgata. Lihtsakoelise Brandi (Alex van Warmerdam) ja haritud linnapreili Lena (Ariane Schluter) vastastikune tõmme väljub peagi õpilase ja õpetaja suhete kitsustest piiridest, kuid Brand ei suuda ka Keetist loobuda. Nii haarabki viimane otsustamise enda

jõulistesse kättesse: ta käsib mehel Lenale lapse teha, lubades senikaua tema õde teeselda. Väikese Tõnni sündides on Lena ülesanne viljatu Keeti silmis täidetud ja ta kavatseb taas seadusliku abielunaise seisusesse asuda.

Van Warmerdam laseb oma lool hargneda ülimalt selgepiirilisel mängumaal: talumaja, abihoone ja aialapp — vaid hetkeks eksib pilt supermarketisse, kirikusse ja jõe äärde. Ainsaks sidemeks ülejäänud maailmaga on aegajalt maja eest möödatuhihev velotuur, kuid ähkvivad ratturid ei pälvi peategelaste tähelepanu, suletud keskkond võimendab nende niigi vastuolulised suhted taluvuse piirini. Keet ootab pikisilmi last, Lunastajat, kelle tulek tema suhte Brandiga uueks looks. Esialgu majaproua vaimset terrorit taluv Lena muutub hetkest, mil too "abikaasast" "õeks" degradeerub, kindlakäeliseks patriarhiks. Brand pendeldab aga ühe ja teise vahet, suutmata selles peadpööritava ringtantsu oma sõna maksma panna.

On enam kui selge, et keegi on selles kaks-tugevat-naist-ja-nõrk-meis armukolmnurgas üleliigne. Toimuv meenutab kurikuulsat sõrmkübaratrikki, kus kolme topsikut segatakse sellise meisterlikkusega, et kunagi ei tea, millise all neist on täring peidus. Liisk langeb Keetile — Brand lahendab naiste järjekordse tüli kirvehoobiga Lena kasuks. Kuid samal hetkel, kui kaob kolmas osapool, lahtub ka seda kooslust seni elus hoidnud pinge — Lena lahkub koos



"Väike Tõnn", 1998. Režissöör Alex van Warmerdam. Tragikoomiliselt skisofreensete suhete kolmnurk: kirjaoskamatu ja lihtsakoeline Brand (Alex van Warmerdam), tema naine, kehakas taluproua Keet (Annet Malherbe) ja haritud linnapreili Lena (Ariane Schluter).



"Väike Tõnn". Majaproua Keet on viinud pisipoiis Tõnni (Tomas te Wierk) kõrgele pööningule tuvide keskele.

Kehakas taluproua Keet (Annet Malherbe) otsustab oma kirjaoskamatule kaasale õpetaja palgata. Lihtsakoelise Brandi (Alex van Warmerdam) ja haritud linnapreili Lena (Ariane Schluter) vastastikune tõmme väljub peagi õpilase ja õpetaja suhete kitsustest piiridest, kuid Brand ei suuda ka Keetist loobuda. Nii haarabki viimane otsustamise enda

jõulistesse kättesse: ta käsib mehel Lenale lapse teha, lubades senikaua tema öde teeselda. Väikese Tõnni sündides on Lena ülesanne viljatu Keeti silmis täidetud ja ta kavatseb taas seadusliku abielunaise seisusesse asuda.

Van Warmerdam laseb oma lool hargneda ülimalt selgepiirilisel mängumaal: talumaja, abihoone ja aialapp — vaid hetkeks eksib pilt supermarketisse, kirikusse ja jõe äärde. Ainsaks sidemeks ülejäänud maailmaga on aegajalt maja eest möödatusisev velotuur, kuid ähkvivad ratturid ei pälvi peategelaste tähelepanu, suletud keskkond võimendab nende niigi vastuolulised suhted taluvuse piirini. Keet ootab pikisilmi last, Lunastajat, kelle tulek tema suhte Brandiga uueks looks. Esialgu majaproua vaimset terrorit taluv Lena muutub hetkest, mil too "abikaasast" "õeks" degradeerub, kindlakäeliseks patriarhiks. Brand pendeldab aga ühe ja teise vahet, suutmata selles peadpööritava ringtantsu oma sõna maksma panna.

On enam kui selge, et keegi on selles kaks-tugevat-naist-ja-nõrk-meis armukolmnurgas üleliigne. Toimuv meenutab kurikuulsat sörmkübaratrikki, kus kolme topsikut segatakse sellise meisterlikkusega, et kunagi ei tea, millise all neist on täring peidus. Liisk langeb Keetile — Brand lahendab naiste järjekordse tüli kirvehoobiga Lena kasuks. Kuid samal hetkel, kui kaob kolmas osapool, lahtub ka seda kooslust seni elus hoidnud pinge — Lena lahkub koos

lapsega Brandi juurest, kes ei tee katsetki teda tagasi hoida. Televisiorihaike mehike ei vaja enam talle filmide subtiitreid ette lugenud Keeti ega ka teda õpetanud Lenat, ta on oma suhetes toanurgas väreleva pildikastiga uuele tunnetustasandile jõudnud.

Vaatamata tegelaskonna ning võtpeaikade piiratusele ei kuku lugu hetkekski kammerlikku vaikellu. Hoidmaks filmi erksa ning dünaamilisena, on ära kasutatud iga väiksemgi mänguvõimalus. Maja kõige kasutatavamad ukсед avanevad vastastikku — ühe ukse avamiseks peab eelnevalt teise kinni panema. Kööki ning magamisnurka eraldavas seinas on nn serveerimisluuk, mida kinni-lahti loksutada. Peldikuukse on otse söögituppa avanev vaateava. Treppredeli alumine pool on kuhugi kadunud, sundides seega ronijat fantaasiat rakendama. Ja samas vaimus edasi; esmapilgul kammitsevalt piiratud tegevusruum on nutikalt mänguliseks ning võimalusi pakkuvaks liigendatud. Selline tühjale-tähjale rajatud sekundaarne tegevus mõjuks igal muul juhul kunstliku ning otsituna, van Warmerdamil laseb see aga ruumi illusoorset "suuremaks mängida".

Lisaks nauditavatele kunstilistele väärtustele väärrib "Väike Tõnn" tähelepanu ka puhtpraktilistel ning omakasupüüdlikel põhjustel. On ju enam kui selge, et vähemalt lähitulevikus jäävad eesti kinokogukonna pärisosaks (leebelt väljendudes) väikese eelarvega autorifilmid. Seega tasuks meie filmitegijatel rutiinse ja pahatihti selgelt eesmärgistamata "oma asja ajamise" kõrval just selles vallas toimuvat õige teraselt tähele panna. Kaugel sellest, et ma ütaksin "Väikest Tõnni" või mis tahes teist Euroopa "väikest filmi" mingiks etaloniks või eeskujuks seada, küll aga tuleks märgata neis peituvaid võimalusi, seda kas või puhtkäsitöönduslikul tasandil. Antud juhul näiteks seda, kuidas tavaliselt halasamatult läbematut publikut stoori löa otsas hoida ja kuidas olemuslikult kammerlikku lugu esmapilgul teisejärgulise atribuutika toel atraktiivsemaks muuta.

Tallinna rahvusvaheline filmifestival

NÄHES UNES MÕELDAMATUT



"Elu on ilus", 1998. Režissöör Roberto Benigni. Varjamatust nartsissismist hoolimata on raske vastu panna lühikese, kiilaneva, kähkjajumelise, nõrgalõualise Benigni huumorile, kes püüab oma tegelast esitada valitseva klassi liikmena.

ROBERTO BENIGNI roll fantaseeriva vangina tema enese filmis "ELU ON ILUS" muudab natslikud kontsentratsioonilaagrid absurdseks komöödiaks. Aga oleks ta siis pidanud eelistama fakti farsile, küsib J. HOBERMAN.

Filmid on loomu poolest elujaatavad, erinevalt genotsiidist. Mitte "Schindleri nimekiri" (*Schindler's List*, 1993) ei teinud holokaustist šoubisnise menukat teemat — tõepoolest, natside püüe hävitada Euroopa juute on kaua aega olnud maiuspalaks teatavat liiki massikultuuris nagu rap-muusika, koomiksid, pornofilmid ja poliitiline retoorika, mis aga pakub haruharva meeleüendust. Kuid Steven Spielbergi üleüldist heakskiitu pärvinud ja "Oscarite" vääriliseks tunnustatud edu massihävituse logistika ümberpanemisel massimeelelahutuse terminitesse rajas pinnase **Roberto Benigni** paljukiidetud kontsentratsioonilaagrifarsile "Elu on ilus" (*La vita è bella*, 1998). "Ma rääkisin stsenaaristiga oma isiksuse — oma näitlejaisiksuse — asetamisest ekstreemseesse situatsiooni," ütles itaalia filmitäht ühes intervjuus filmi USA-esilinastuse eelõhtul. Ja milline situatsioon võiks olla ekstreemsem kui natslik kontsentratsioonilaager?

"Elu on ilus", Benigni seni kõige ambitsoonikam film, mis sai Itaalias tohutu pub-

lapsega Brandi juurest, kes ei tee katsetki teda tagasi hoida. Televisiorihaike mehike ei vaja enam talle filmide subtiitreid ette lugenud Keeti ega ka teda õpetanud Lenat, ta on oma suhetes toanurgas väreleval pildikastiga uuele tunnetustasandile jõudnud.

Vaatamata tegelaskonna ning võtpeipaikade piiratusele ei kuku lugu hetkekski kammerlikku vaikellu. Hoidmaks filmi erksa ning dünaamilisena, on ära kasutatud iga väiksemgi mänguvõimalus. Maja kõige kasutatavamad ukсед avanevad vastastikku — ühe ukse avamiseks peab eelnevalt teise kinni panema. Kööki ning magamisnurka eraldavas seinas on nn serveerimisluuk, mida kinni-lahti loksutada. Peldikuukse on otse söögituppa avanev vaateava. Treppredeli alumine pool on kuhugi kadunud, sundides seega ronijat fantaasiat rakendama. Ja samas vaimus edasi; esmapilgul kammitsevalt piiratud tegevusruum on nutikalt mänguliseks ning võimalusi pakkuvaks liigendatud. Selline tühjale-tähjale rajatud sekundaarne tegevus mõjuks igal muul juhul kunstliku ning otsituna, van Warmerdamil laseb see aga ruumi illusoorset "suuremaks mängida".

Lisaks nauditavatele kunstilistele väärtustele väärrib "Väike Tõnn" tähelepanu ka puhtpraktilistel ning omakasupüüdlikel põhjustel. On ju enam kui selge, et vähemalt lähitulevikus jäävad eesti kinokogukonna pärisosaks (leebelt väljendudes) väikese eelarvega autorifilmid. Seega tasuks meie filmitegijatel rutiinse ja pahatihti selgelt eesmärgistamata "oma asja ajamise" kõrval just selles vallas toimuvat õige teraselt tähele panna. Kaugel sellest, et ma üritaksin "Väikest Tõnni" või mis tahes teist Euroopa "väikest filmi" mingiks etaloniks või eeskujuks seada, küll aga tuleks märgata neis peituvaid võimalusi, seda kas või puhtkäsitöönduslikul tasandil. Antud juhul näiteks seda, kuidas tavaliselt halasamatult läbematut publikut stoori löa otsas hoida ja kuidas olemuslikult kammerlikku lugu esmapilgul teisejärgulise atribuutika toel atraktiivsemaks muuta.

Tallinna rahvusvaheline filmifestival

NÄHES UNES MÕELDAMATUT



"Elu on ilus", 1998. Režissöör Roberto Benigni. Varjamatust nartsissismist hoolimata on raske vastu panna lühikese, kiilaneva, kähkjajumelise, nõrgalõualise Benigni huumorile, kes püüab oma tegelast esitada valitseva klassi liikmena.

ROBERTO BENIGNI roll fantaseeriva vangina tema enese filmis "ELU ON ILUS" muudab natslikud kontsentratsioonilaagrid absurdseks komöödiaks. Aga oleks ta siis pidanud eelistama fakti farsile, küsib J. HOBERMAN.

Filmid on loomu poolest elujaatavad, erinevalt genotsiidist. Mitte "Schindleri nimekiri" (*Schindler's List*, 1993) ei teinud holokaustist šoubisnise menukat teemat — tõepoolest, natside püüe hävitada Euroopa juute on kaua aega olnud maiuspalaks teatavat liiki massikultuuris nagu rap-muusika, koomiksid, pornofilmid ja poliitiline retoorika, mis aga pakub haruharva meeleüendust. Kuid Steven Spielbergi üleüldist heakskiitu pärvinud ja "Oscarite" vääriliseks tunnistatud edu massihävituse logistika ümberpanemisel massimeelelahutuse terminitesse rajas pinnase Roberto Benigni paljukiidetud kontsentratsioonilaagrifarsile "Elu on ilus" (*La vita è bella*, 1998). "Ma rääkisin stsenaaristiga oma isiksuse — oma näitlejaisiksuse — asetamisest ekstreemsesse situatsiooni," ütles itaalia filmitäht ühes intervjuus filmi USA-esilinastuse eelõhtul. Ja milline situatsioon võiks olla ekstreemsem kui natslik kontsentratsioonilaager?

"Elu on ilus", Benigni seni kõige ambitsoonikam film, mis sai Itaalias tohutu pub-



"Elu on ilus". Oma viienda sünnipäeva pärastlõunal langeb Giusue (Giorgio Cantarini) koos isaga gestaapo kätte ja nad küüditatakse natslikku kontsentratsioonilaagrisse.

likumenu osaliseks, nimetab ennast "lihtsaks mõistujutuks", aga kui defineerida mõistujuttu kui mingit moraali vahendavat lugu, siis pole ta ei lihtne ega tõepärane. Film algab Mussolini-aegses Itaalias II maailmasõja eelõhtul ja tema esimeses pooles seguneb Mussolini perioodi komöödia antifasistliku jandiga, mida on ennetanud (kui mitte inspireerinud) Charles Chaplini 1940. aastal valminud "Suur diktaator" (*The Great Dictator*).

Kergelt rõve, kiirkõnelev ja kiiretaibuline Benigni saabub ühte Toscana külla ja asub kohe rünnakule, et võita kauni õpetajanna (Nicoletta Braschi, proua Benigni) soosingut. Kirerünnak on suunatud ka publiku vastu. Ühes plastilises steenis esineb paljusõnaline staar kooliinspektorina, et Braschile muljet avaldada, ja leiab end olevat kohustatud improviseerima tühjade sõnakõlksude, võltspaatose ja ekshibitsionismi abil seletuse Itaalia vastjõustunud rassiseadustele. Benigni hüppab pingile, patrab midagi oma täiuslikest kõrvanibudest, demonstreerib oma naba ja tantsib natuke aluspesus, sooritades seejärel "aariaprase lahkimise" läbi akna.

Nagu sellest kirjeldusest järeldub, on Benigni komöödias teatav annus suurusehuljust. Staari "süütu" eneseupitamine tuleb eriti ilmsiks ohtrates Braschile suunatud lembesteenides. Kuid tema varjamatus nartsisismist hoolimata on raske vastu panna lühikesele, kiilaneva, kahkjajumelise, nõrgalõualise Benigni huumorile, kes püüab esitada end valitseva rassi liikmena. Benigni esiletükkiv, fantaasiarikas ja loomupäraselt ebaautoritaarne tegelane päästab Braschi oöst operis ja mittesoovitud kihlusest ennasttäis fasistliku ametnikuga. Alles siis vihjatakse möödaminnes tema juudi päritolule.

Muidugi on Benigni puhtalt abstraktne juut, kui välja arvata selle, milles ta sarnaneb Charlie Chapliniga (ja mõnikord Woody Alleniga), sest "kehalt" on ta ennekõike koomiline natuur. Benigni on armastusväärne deklasseerunud väike mehike, nõrk, aga nutikas, piisavalt väle kepiotsaga kübarat puudutama ja piisavalt hea manipuleerija, et rääkida ennast välja mis tahes olukorrad. See on kahekümnenda sajandi lugu; natsid vihkasid kirglikult Chaplinit, kes ei pruukinud olla juut, aga kes oli kahtlemata sedavõrd "juudilik", et tema imago seati üles kurikuulsal 1937. aasta näitusel *Der Ewige Jude*, ja sugugi mitte sellepärast, et ta oli kahekümnenda sajandi popkultuuri sümbol. Niisiis õigustab Benigni kahekordselt oma järgmist käiku — esinemist ühtaegu nii juudi ohvri kui lunastava sõubisnise lipukandjana.

Filmi teises pooles hüppab Benigni tundmatusse, segades komöödiat paatosega viisil, mille esmakasutajaks oli Chaplin, aga mida üldiselt peetakse juudi huumoriks. Üheainsa kaadriga kandub tegevus edasi kuus aastat, nii et "Elu on ilus" muutub millekski Chaplini "Väikemehe" (*The Kid*, 1921) sarnaseks, mis on üle kantud Auschwitzi, kui mitte versiooniks "Päevast, mil kloun nuttis" (*The Day the Clown Cried*, 1972), Jerry Lewisi legendaarseks, kuid mitte kunagi ekraanile tulnud filmiks, milles too ameerika suurim koomik-filantroop mängib tsirkuseklouni Auschwitzis, kellele on tehtud ülesandeks löbustada lapsi teel gaasikambrisse. Selline võigas psühhodraama jääb (õnneks) väljapoole Benigni haaret. Siiski, nüüd, kui tema tegelane on abielus Braschiga, langeb ta oma poja viienda sünnipäeva pärastlõunal gestaapo kätte ja küüditatakse koos poisiga (Giorgio Cantarini) natslikku kontsentratsioonilaagrisse.

Põhjused ei loe

"Elu on ilus" täiendab ajaloolist tõde mitmel väiksel viisil. Kusagil ei märgita, et Itaalia rassiseadused keelasid abielu juutide ja teiste rahvaste vahel ja ajal, mil Benigni küüditatakse, on Itaalia olnud sõjas viis aastat ja nüüd okupeeritud sakslaste poolt. Tõepoolest, Benigni tegelane ei paista teadvat, et enamik teisi Itaalia juute koguti kokku ja saadeti Auschwitzis 1943–1944. aasta talvel. Siiski on kangelase lugu mõnes mõttes paralleelne ühe tuntuima isiku looga nendest küüditatutest, assimileerunud itaalia-juudi Primo Levi omaga, kes elas üle aasta Auschwitzis ja kirjeldas hiljem oma kogemust hävitava üksikasjalikkusega.

Levi ei ole kirjanik, kelle raamatuid võiks lugeda mõnuga, kuigi, nagu märgib Lawrence Langer oma uues esseekogumikus "Monopoliseerides holokausti" (*Preempting the Holocaust*), on USA kirjastajad järjekindlalt püüdnud omistada Levi raamatutele jaatavat paatost, nihästi muutes nende pealkirju [tehes näiteks pealkirjast "Kui see on inimene" (*If*



"Elu on ilus". Oma viienda sünnipäeva pärastlõunal langeb Giusue (Giorgio Cantarini) koos isaga gestaapo kätte ja nad küüditatakse natslikku kontsentratsioonilaagrisse.

likumenu osaliseks, nimetab ennast "lihtsaks mõistujutuks", aga kui defineerida mõistujuttu kui mingit moraali vahendavat lugu, siis pole ta ei lihtne ega tõepärane. Film algab Mussolini-aegses Itaalias II maailmasõja eelõhtul ja tema esimeses pooles seguneb Mussolini perioodi komöödia antifasistliku jandiga, mida on ennetanud (kui mitte inspireerinud) Charles Chaplini 1940. aastal valminud "Suur diktaator" (*The Great Dictator*).

Kergelt rõve, kiirkõnelev ja kiiretaibuline Benigni saabub ühte Toscana külla ja asub kohe rünnakule, et võita kauni õpetajanna (Nicoletta Braschi, proua Benigni) soosingut. Kirerünnak on suunatud ka publiku vastu. Ühes plastilises steenis esineb paljusõnaline staar kooliinspektorina, et Braschile muljet avaldada, ja leiab end olevat kohustatud improviseerima tühjade sõnakõlksude, võltspaatose ja ekshibitsionismi abil seletuse Itaalia vastjõustunud rassiseadustele. Benigni hüppab pingile, patrab midagi oma täiuslikest kõrvanibudest, demonstreerib oma naba ja tantsib natuke aluspesus, sooritades seejärel "aariaprase lahkimise" läbi akna.

Nagu sellest kirjeldusest järeldub, on Benigni komöödias teatav annus suurusehullustust. Staari "süütu" eneseupitamine tuleb eriti ilmsiks ohtrates Braschile suunatud lembesteenides. Kuid tema varjamatus nartsisismist hoolimata on raske vastu panna lühikesse, kiilaneva, kahkjajumelise, nõrgalõualise Benigni huumorile, kes püüab esitada end valitseva rassi liikmena. Benigni esiletükkiv, fantaasiarikas ja loomupäraselt ebaautoritaarne tegelane päästab Braschi oöst operis ja mittesoovitud kihlusest ennasttäis fasistliku ametnikuga. Alles siis vihjatakse möödaminnes tema juudi päritolule.

Muidugi on Benigni puhtalt abstraktne juut, kui välja arvata selle, milles ta sarnaneb Charlie Chapliniga (ja mõnikord Woody Alleniga), sest "kehalt" on ta ennekõike koomiline natuur. Benigni on armastusväärne deklasseerunud väike mehike, nõrk, aga nutikas, piisavalt väle kepiotsaga kübarat puudutama ja piisavalt hea manipuleerija, et rääkida ennast välja mis tahes olukorrad. See on kahekümnenda sajandi lugu; natsid vihkasid kirglikult Chaplinit, kes ei pruukinud olla juut, aga kes oli kahtlemata sedavõrd "juudilik", et tema imago seati üles kurikuulsal 1937. aasta näitusel *Der Ewige Jude*, ja sugugi mitte sellepärast, et ta oli kahekümnenda sajandi popkultuuri sümbol. Niisiis õigustab Benigni kahekordselt oma järgmist käiku — esinemist ühtaegu nii juudi ohvri kui lunastava sõubnise lipukandjana.

Filmi teises pooles hüppab Benigni tundmatusse, segades komöödiat paatosega viisil, mille esmakasutajaks oli Chaplin, aga mida üldiselt peetakse juudi huumoriks. Üheainsa kaadriga kandub tegevus edasi kuus aastat, nii et "Elu on ilus" muutub millekski Chaplini "Väikemehe" (*The Kid*, 1921) sarnaseks, mis on üle kantud Auschwitzi, kui mitte versiooniks "Päevast, mil kloun nuttis" (*The Day the Clown Cried*, 1972), Jerry Lewisi legendaarseks, kuid mitte kunagi ekraanile tulnud filmiks, milles too ameerika suurim koomik-filantroop mängib tsirkuseklouni Auschwitzis, kellele on tehtud ülesandeks lõbustada lapsi teel gaasikambrisse. Selline võigas psühhodraama jääb (õnneks) väljapoole Benigni haaret. Siiski, nüüd, kui tema tegelane on abielus Braschiga, langeb ta oma poja viienda sünnipäeva pärastlõunal gestaapo kätte ja küüditatakse koos poisiga (Giorgio Cantarini) natslikku kontsentratsioonilaagrisse.

Põhjused ei loe

"Elu on ilus" täiendab ajaloolist tõde mitmel väiksel viisil. Kusagil ei märgita, et Itaalia rassiseadused keelasid abielu juutide ja teiste rahvaste vahel ja ajal, mil Benigni küüditatakse, on Itaalia olnud sõjas viis aastat ja nüüd okupeeritud sakslaste poolt. Tõepoolest, Benigni tegelane ei paista teadvat, et enamik teisi Itaalia juute koguti kokku ja saadeti Auschwitzis 1943—1944. aasta talvel. Siiski on kangelase lugu mõnes mõttes paralleelne ühe tuntuima isiku looga nendest küüditatutest, assimileerunud itaalia-juudi Primo Levi omaga, kes elas üle aasta Auschwitzis ja kirjeldas hiljem oma kogemust hävitava üksikasjalikkusega.

Levi ei ole kirjanik, kelle raamatuid võiks lugeda mõnuga, kuigi, nagu märgib Lawrence Langer oma uues esseekogumikus "Monopoliseerides holokausti" (*Preempting the Holocaust*), on USA kirjastajad järjekindlalt püüdnud omistada Levi raamatutele jaatavat paatost, nihästi muutes nende pealkirju [tehes näiteks pealkirjast "Kui see on inimene" (*If*

This a Man) "Ellujäämise Auschwitzis" (*Survival in Auschwitz*)] kui ka kasutades biidi loosungeid à la: "Primo Levi kirkad kirjutised on imeline ülistus elule. Tema kõikjal vaimustusega tervitatud raamatud jäävad inimvaimu alistamatuse testamendiks." Sama teed läheb ka "Elu on ilus", mis mõnes mõttes populariseerib Levit Benigni isiku kaudu.

Benigni võib orjatööd tehes küll viriseda ja kaevelda, aga ta aitab oma pojal laagriaaja üle elada, seletades nende vangistust kui võistlust, milles nad peavad tegema hullumeelseid asju, et koguda plusspunkte. "Kui keegi teeb vea, aetakse ta otseteed koju," hoiatab Benigni. Niisiis kujutleb poiss, et ta kogub punkte sellega, et on vait, talub nälga ega igatse ema järele. Vastavalt olukorrale rakendab Benigni tegelane oma fantaasiat — ja seekord tundub näitleja hüsteeria peaaegu tõepärane.

Kõik need naljad duššidest ja krematooriumidest lõbustasid väga vaatajaid, kellega koos ma esimest korda filmi nägin, — välja arvatud ehk siis, kui teised "mängijad" hakkasid kaduma. See on küll rabavalt sündsusetu, kuid muutes surmalaagri improviseeritud lastemänguks, ütleb Benigni välja mingit liiki tõe. (Üks kõige paremini vastu võetud nali on tema valetõlge käskudest, mida hüüavad saksa vangivalvurid: "Me mängime siin tõeliselt alatuid kutte, kes peavad kogu aeg lõugama.") Auschwitz oli kõige sügavamas, kõige kohutavamas mõttes absurdne paik, koletislik, institutsionaliseeritud irratsionaalsus. Kui tema poeg talle ütleb, et laagri teised lapsed olid teda hoiatanud, et nad kõik keedetakse seebiks, tehakse nõopideks või põletatakse ahjus, vastab Benigni, et sellised mõtted on absurdsed, et see on vaid trikk selleks, et teda mängust välja tõrjuda: "Ja sina läksid õnge? Inimestest seepi?" vadistab Benigni, tirides oma triibulise vangirüü nõopi. "Kas see näeb välja nagu inimene?"

Varsti pärast saabumist Auschwitzi murdis Levi aknalaua küljest jääpurika, et kustutada janu, aga juba järgmisel hetkel krahmas valvur selle tal käest. Levi oli piisavalt šokeeritud, et küsida, miks, mille peale valvur asjalikult vastas: "Siin ei ole mikse." Põhjused ei lugenud Auschwitzis midagi, kuigi seal kehtis mingi eriline loogika, mida tuli tabada, kui taheti säilitada vähimigi šanss ellu jääda. See loogika moodustabki Benigni (kes igasuguse tõenäosuse vastaselt näib liikuvat vabalt mööda laagrit, vahetades aeg-ajalt sõnumeid oma naistelaagris viiviba abikaasaga) komöödia aluse. Tõepoolest, poole ajast toimivad sakslased kooskõlas tema irratsionaalse stsenaariumiga.

Faust kohtub Spielbergiga

Aga seda võib näha ainult tagasi-vaates. Kui "Elu on ilus" on mõistulugu, siis tema moraal peab olema see, et valetamine teeb elu talutavaks. Film ei demonstreeri ainult püüet päästa lapse elu, vaid ka kaitsta tema süütust — ja järelikult ka vaataja süütust,



"Elu on ilus". Kergelt rõve, kiirkõnelev ja kiiretaibuline Guido (Roberto Benigni) võidab kauni õpetajanna Dora (Nicoletta Braschi) soosingu.

kes ei pruugi teada või tahta teada, et Auschwitzis saabuv viieaastane juudi poiss oleks saadetud otsekohe gaasikambrisse või millistele kujuteldamatutele ohvriloostele sundis surmalaagrite äärmuslikkus laste vanemaid ja suuremaid lapsi. Langer leiab, et "holokausti suurim kuritegu peale massimõrva oli see, et sündsad mehed ja naised pidid sageli vägistama oma loomust, et ellu jääda". Benigni mängib võrdluseks head isa — mitte vähem kui Schindler, ehkki väiksemas mastaabis.

Nagu "Schindleri nimekirj" nii on ka Benigni film eelkõige rahustav, milles peitub tema kõige suurem absurdus. Filmi laia haardega Ameerika levitaja "Miramax" on luge- nud hoolikalt üles strateegilised kiidusõnad juudi kommuuni juhtidelt, sealhulgas Laimu- vastase Liiga juhilt, holokausti üleelanud Abraham H. Foxmanilt. "Elu on ilus" ei võit- nud mitte ainult Cannes'i festivali auhinda, vaid ka erilise "Mayori" auhinna viimasel Jeruusalemma filmifestivalil. Film on oma

This a Man) "Ellujäämise Auschwitzis" (*Survival in Auschwitz*)] kui ka kasutades biidi loosungeid à la: "Primo Levi kirkad kirjutised on imeline ülistus elule. Tema kõikjal vaimustusega tervitatud raamatud jäävad inimvaimu alistamatuse testamendiks." Sama teed läheb ka "Elu on ilus", mis mõnes mõttes populariseerib Levit Benigni isiku kaudu.

Benigni võib orjatööd tehes küll viriseda ja kaevelda, aga ta aitab oma pojal laagriaja üle elada, seletades nende vangistust kui võistlust, milles nad peavad tegema hullumeelseid asju, et koguda plusspunkte. "Kui keegi teeb vea, aetakse ta otseteed koju," hoiatab Benigni. Niisiis kujutleb poiss, et ta kogub punkte sellega, et on vait, talub nälga ega igatse ema järele. Vastavalt olukorrale rakendab Benigni tegelane oma fantaasiat — ja seekord tundub näitleja hüsteeria peaaegu tõepärane.

Kõik need naljad duššidest ja krematooriumidest lõbustasid väga vaatajaid, kellega koos ma esimest korda filmi nägin, — välja arvatud ehk siis, kui teised "mängijad" hakkasid kaduma. See on küll rabavalt sündsusetu, kuid muutes surmalaagri improviseeritud lastemänguks, ütleb Benigni välja mingit liiki tõe. (Üks kõige paremini vastu võetud nali on tema valetõlge käskudest, mida hüüavad saksa vangivalvurid: "Me mängime siin tõeliselt alatuid kutte, kes peavad kogu aeg lõugama.") Auschwitz oli kõige sügavamas, kõige kohutavamas mõttes absurdne paik, koletislik, institutsionaliseeritud irratsionaalsus. Kui tema poeg talle ütleb, et laagri teised lapsed olid teda hoiatanud, et nad kõik keedetakse seebiks, tehakse nõopideks või põletatakse ahjus, vastab Benigni, et sellised mõtted on absurdsed, et see on vaid trikk selleks, et teda mängust välja tõrjuda: "Ja sina läksid õnge? Inimestest seepi?" vadistab Benigni, tirides oma triibulise vangirüü nõopi. "Kas see näeb välja nagu inimene?"

Varsti pärast saabumist Auschwitzi murdis Levi aknalaua küljest jääpurika, et kustutada janu, aga juba järgmisel hetkel krahmas valvur selle tal käest. Levi oli piisavalt šokeeritud, et küsida, miks, mille peale valvur asjalikult vastas: "Siin ei ole mikse." Põhjused ei lugenud Auschwitzis midagi, kuigi seal kehtis mingi eriline loogika, mida tuli tabada, kui taheti säilitada vähimigi šanss ellu jääda. See loogika moodustabki Benigni (kes igasuguse tõenäosuse vastaselt näib liikuvat vabalt mööda laagrit, vahetades aeg-ajalt sõnumeid oma naistelaagris viiviba abikaasaga) komöödia aluse. Tõepoolest, poole ajast toimivad sakslased kooskõlas tema irratsionaalse stsenaariumiga.

Faust kohtub Spielbergiga

Aga seda võib näha ainult tagasi-vaates. Kui "Elu on ilus" on mõistulugu, siis tema moraal peab olema see, et valetamine teeb elu talutavaks. Film ei demonstreeri ainult püüet päästa lapse elu, vaid ka kaitsta tema süütust — ja järelikult ka vaataja süütust,



"Elu on ilus". Kergelt rõve, kiirkõnelev ja kiiretaibuline Guido (Roberto Benigni) võidab kauni õpetajanna Dora (Nicoletta Braschi) soosingu.

kes ei pruugi teada või tahta teada, et Auschwitzis saabuv viieaastane juudi poiss oleks saadetud otsekohe gaasikambrisse või millistele kujuteldamatutele ohvritoomistele sundis surmalaagrite äärmuslikkus laste vanemaid ja suuremaid lapsi. Langer leiab, et "holokausti suurim kuritegu peale massimõrva oli see, et sündsad mehed ja naised pidid sageli vägistama oma loomust, et ellu jääda". Benigni mängib võrdluseks head isa — mitte vähem kui Schindler, ehkki väiksemas mastaabis.

Nagu "Schindleri nimekiri" nii on ka Benigni film eelkõige rahustav, milles peitub tema kõige suurem absurdus. Filmi laia haardega Ameerika levitaja "Miramax" on luge- nud hoolikalt üles strateegilised kiidusõnad juudi kommuuni juhtidelt, sealhulgas Laimu- vastase Liiga juhilt, holokausti üleelanud Abraham H. Foxmanilt. "Elu on ilus" ei võit- nud mitte ainult Cannes'i festivali auhinda, vaid ka erilise "Mayori" auhinna viimasel Jeruusalemma filmifestivalil. Film on oma

fantaasias nii heamaitseline, nii tõsine, et näib olevat ebaviisakas protesteerida ja tänamatu viidata selle fantaasia iseloomule. Mulle meenub stseen II maailmasõja järgsest poola-juudi filmist "Meie lapsed" (*Unsere Kinder*), milles juudi sõjaorbudest publik katkestab jämedalt muusikanumbri, mis püüab lisada sentimentaalsust oludele Varssavi getos.

"Taibukas õpilane" (*Apt Pupil*), mis tuli USA-s ekraanile samal päeval kui "Elu on ilus", pole kaugeltki nii meeltülendav film. Kuna Bryan Singeri adaptatsioon Stephen Kingi romaanist on mõnes mõttes kodusatunud "Luupainaja Elm Streetil" (*Nightmare on Elm Street*), võib film vabalt tunnistada — või vähemalt vihjata —, et tema värinad on külm tuul, mis puhub laipade Everestilt. Kingi 1982. aastal avaldatud romaan on "Schindleri nimekirja" eellugu, kuigi tema hoiatav jutustus ettevõtlikust keskkoolinoorukist, kes avastab idüllilises Ameerika eeslinnas *incognito* elava tõelise natsliku sõjaroimari ja nakatub tolle absoluutsest kurjustest, sarnaneb pigem mingi spielbergliku resonantsiga Fausti-looga. [Kui "Elu on ilus" on anti-"Sophie valik" (*Sophie's Choice*, 1982), siis see film on anti-"E.T." (1982)]

Ebameeldiv ja rõhuv, nagu ta on, toob "Taibukas õpilane" esile midagi, mida "Elu on ilus" püüab peita, nimelt, et kõigile individuaalsetele heroilise eneseohverduse tegudele leidub holokausti üleelanute tunnistuste kohaselt inimliku pahelisuse vaste. Intervjuudes on Benigni öelnud, et tema vasakpoolsete vaadetege isa teenis aega saksa sunnitöölaagris. Aga see pole tema isa lugu: valides meie tsivilisatsiooni kõige halvema võimaliku stsenaariumi kujutamise (ja mõnes mõttes ka lahendamise), on Benigni läinud oma volitustest kaugemale.

Müüdi aines

Vaevalt küll võib pidada kokkusattumuseks, et kaks tohtulalt palju asumat ja hingeminevamat holokausti-teemalist komöödiat, Agnieszka Hollandi "Euroopa, Euroopa" (*Europa, Europa*, 1991) ja Michael Verhoeveni "Minu ema vaprus" (*My Mother's Courage*, 1995), põhinevad tõeliste ellujäänute jutustustel. Need filmid ei ole absurdsemad kui "Elu on ilus", aga see absurd ongi õigupoolest nende teema. "Euroopa, Euroopa" noor poola-juudi soost kangelane on õnnelik sul, kelle rea fantastiliste kokkusattumuste tõttu õnnestub esineda sakslasena; "Minu ema vaprus" matroonlik kangelanna põgeneb veelgi pimedama õnne läbi Auschwitzi suunduvast Budapesti juutide loomaveokist. Pauline Collinsi suureilmne süütu kangelanna on usaldav, rõõmsameelne ja eelkõige kombekas. See, et ta sarnaneb nii väga Collinsi kõige kuulsama rolli, Shirley Valentine'iga, annab "Minu ema vaprusel" veelgi kummalisema mõõtme — tema tegelane võiks tõepoolest olla ükskõik kelle keskealine ema; ja hoolimata tema imelisest pääsemisest oleme tahtmatult

sunnitud kujutlema kujuteldamatut — tema gaasikambrisse saatmist Auschwitzis.

"Elu on ilus" näitab Benignit võimeka leiutajana, aga lõppkokkuvõttes tahab film tekitada lühist vaataja kujutluses. Ühes stseenis märkame põgusalt laipade mäge läbi kontsentratsioonilaagri õõ ja udu — mingi sinise hämu, mille tema saateks kõlav Offenbachi "Barkarool" muudab veelgi ebatõelisemaks. Arusaadav, et Benigni imestab, kas pole see kõik mitte unenägu. Primo Levi "Relvarahu" (*The Truce*) lõpeb antiteetilise momendiga. Justustaja näeb unes, et ta on tagasi Auschwitzis, ja taipab äkki, et tema elu surmalaagris oligi lõplik tõde. "Kõik ülejäänud oli lühike paus, meeletepe, unenägu."

Mõned kriitikud on ülistanud Benigni filmi kui jutustust võidutsevast armastusest (või jumalikust armust) ja seega kui üldistavat ja lõppkokkuvõttes positiivset pilti inimolukorrast. Aga kahjuks on film ka küllalt spetsiifiline. Nii mitmedki kommentaatorid on heakskiitvalt ära märkinud stseeni, milles Benigni seletab oma väikesele pojale, kui too küsib nende naabruses asuva poe uksele kinnitatud sildi "Juutidele keelatud" tähendust, et see on mingi suvaline tobedus, mis võiks sama hästi olla "Amblikele keelatud" või "Lääne-gootidele keelatud". Aga nagu Benigni enese meelevaldne transformatsioon eeldab, sai "Elu on ilus" olla tehtud ainult juutidest. Sest kahekümnenda sajandi massikultuur on meile õpetanud, et juudid (vähemalt enne omaenese riigi asutamist) on lõbusalt terased, naljakad, perekesked väikesed inimesed, ja veelgi enam, et nende holokaust on nüüdseks ajalugu — müüdi aines.

Kandke see "lihtne mõistulugu" isa eneseohverdusest Serbia kontsentratsioonilaagrisse või Ruanda surmaväljadele. Kui Benigni oleks läinud seda teed, oleks tal olnud tunduvalt raskem panna oma komöödiale pealkirjaks "Elu on ilus" — rääkimata sellest, et meelitada inimesi seda vaatama.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1999, nr 2 tõlkinud
KAIA SISASK

"ELU ON ILUS" (*La vita è bella*). Režissöör Roberto Benigni, stsenaaristid Vincenzo Cerami ja Roberto Benigni, operaator Tonino Delli Colli, monteeri Simona Paggi, kunstnik Danilo Donati, muusika: Nicola Piovani, produtsendid Elda Ferri ja Gianluigi Braschi. Osades: Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora Orefice), Giustino Durano (onu Zio Eliseo), Sergio Bustric (Ferruccio), Lydia Alfonsi (Guicciardini), Giorgio Cantarini (Giusue Orefice), Horst Buchholz (doktor Lessing) jt. 35 mm, 116 min 25 s, värviline. ©Melanpo Cinematografica Srl, Itaalia, 1998.

J. HOBBERMAN on väljaande "Village Voice" filmikriitik ja raamatu "The Red Atlantic: Communist Culture in the Absence of Communism" autor.

fantaasias nii heamaitseline, nii tõsine, et näib olevat ebaviisakas protesteerida ja tänamatu viidata selle fantaasia iseloomule. Mulle meenub stseen II maailmasõja järgsest poola-juudi filmist "Meie lapsed" (*Unsere Kinder*), milles juudi sõjaorbudest publik katkestab jämedalt muusikanumbri, mis püüab lisada sentimentaalsust oludele Varssavi getos.

"Taibukas õpilane" (*Apt Pupil*), mis tuli USA-s ekraanile samal päeval kui "Elu on ilus", pole kaugeltki nii meeltülendav film. Kuna Bryan Singeri adaptatsioon Stephen Kingi romaanist on mõnes mõttes kodusatunud "Luupainaja Elm Streetil" (*Nightmare on Elm Street*), võib film vabalt tunnistada — või vähemalt vihjata —, et tema värinad on külm tuul, mis puhub laipade Everestilt. Kingi 1982. aastal avaldatud romaan on "Schindleri nimekirja" eellugu, kuigi tema hoiatav jutustus ettevõtlikust keskkoolinoorukist, kes avastab idüllilises Ameerika eeslinnas *incognito* elava tõelise natsliku sõjaroimari ja nakatub tolle absoluutsest kurjustest, sarnaneb pigem mingi spielbergliku resonantsiga Fausti-looga. [Kui "Elu on ilus" on anti-"Sophie valik" (*Sophie's Choice*, 1982), siis see film on anti-"E.T." (1982)]

Ebameeldiv ja rõhuv, nagu ta on, toob "Taibukas õpilane" esile midagi, mida "Elu on ilus" püüab peita, nimelt, et kõigile individuaalsetele heroilise eneseohverduse tegudele leidub holokausti üleelanute tunnistuste kohaselt inimliku pahelisuse vaste. Intervjuudes on Benigni öelnud, et tema vasakpoolsete vaadetega isa teenis aega saksa sunnitöölaagris. Aga see pole tema isa lugu: valides meie tsivilisatsiooni kõige halvema võimaliku stsenaariumi kujutamise (ja mõnes mõttes ka lahendamise), on Benigni läinud oma volitustest kaugemale.

Müüdi aines

Vaevalt küll võib pidada kokkusattumuseks, et kaks tohtulalt palju asumat ja hingeminevat holokausti-teemalist komöödiat, Agnieszka Hollandi "Euroopa, Euroopa" (*Europa, Europa*, 1991) ja Michael Verhoeveni "Minu ema vaprus" (*My Mother's Courage*, 1995), põhinevad tõeliste ellujäänute jutustustel. Need filmid ei ole absurdsemad kui "Elu on ilus", aga see absurd ongi õigupoolest nende teema. "Euroopa, Euroopa" noor poola-juudi soost kangelane on õnnelik sul, kelle rea fantastiliste kokkusattumuste tõttu õnnestub esineda sakslasena; "Minu ema vaprus" matroonlik kangelanna põgeneb veelgi pimedama õnne läbi Auschwitzi suunduvast Budapesti juutide loomaveokist. Pauline Collinsi suureilmne süütu kangelanna on usaldav, rõõmsameelne ja eelkõige kombekas. See, et ta sarnaneb nii väga Collinsi kõige kuulsama rolli, Shirley Valentine'iga, annab "Minu ema vaprusel" veelgi kummalisema mõõtme — tema tegelane võiks tõepoolest olla ükskõik kelle keskealine ema; ja hoolimata tema imelisest pääsemisest oleme tahtmatult

sunnitud kujutlema kujuteldamatut — tema gaasikambrisse saatmist Auschwitzis.

"Elu on ilus" näitab Benignit võimeka leiutajana, aga lõppkokkuvõttes tahab film tekitada lühist vaataja kujutluses. Ühes stseenis märkame põgusalt laipade mäge läbi kontsentratsioonilaagri õõ ja udu — mingi sinise hämu, mille tema saateks kõlav Offenbachi "Barkarool" muudab veelgi ebatõelisemaks. Arusaadav, et Benigni imestab, kas pole see kõik mitte unenägu. Primo Levi "Relvarahu" (*The Truce*) lõpeb antiteetilise momendiga. Justustaja näeb unes, et ta on tagasi Auschwitzis, ja taipab äkki, et tema elu surmalaagris oligi lõplik tõde. "Kõik ülejäänud oli lühike paus, meeletepe, unenägu."

Mõned kriitikud on ülistanud Benigni filmi kui jutustust võidutsevast armastusest (või jumalikust armust) ja seega kui üldistavat ja lõppkokkuvõttes positiivset pilti inimolukorrast. Aga kahjuks on film ka küllalt spetsiifiline. Nii mitmedki kommentaatorid on heakskiitvalt ära märkinud stseeni, milles Benigni seletab oma väikesele pojale, kui too küsib nende naabruses asuva poe uksele kinnitatud sildi "Juutidele keelatud" tähendust, et see on mingi suvaline tobedus, mis võiks sama hästi olla "Amblikele keelatud" või "Lääne-gootidele keelatud". Aga nagu Benigni enese meelevaldne transformatsioon eeldab, sai "Elu on ilus" olla tehtud ainult juutidest. Sest kahekümnenda sajandi massikultuur on meile õpetanud, et juudid (vähemalt enne omaenese riigi asutamist) on lõbusalt terased, naljakad, perekesked väikesed inimesed, ja veelgi enam, et nende holokaust on nüüdseks ajalugu — müüdi aines.

Kandke see "lihtne mõistulugu" isa eneseohverdusest Serbia kontsentratsioonilaagrisse või Ruanda surmaväljadele. Kui Benigni oleks läinud seda teed, oleks tal olnud tunduvalt raskem panna oma komöödiale pealkirjaks "Elu on ilus" — rääkimata sellest, et meelitada inimesi seda vaatama.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1999, nr 2 tõlkinud
KAIA SISASK

"ELU ON ILUS" (*La vita è bella*). Režissöör Roberto Benigni, stsenaaristid Vincenzo Cerami ja Roberto Benigni, operaator Tonino Delli Colli, monteeriya Simona Paggi, kunstnik Danilo Donati, muusika: Nicola Piovani, produtsendid Elda Ferri ja Gianluigi Braschi. Osades: Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora Orefice), Giustino Durano (onu Zio Eliseo), Sergio Bustric (Ferruccio), Lydia Alfonsi (Guicciardini), Giorgio Cantarini (Giusue Orefice), Horst Buchholz (doktor Lessing) jt. 35 mm, 116 min 25 s, värviline. ©Melanpo Cinematografica Srl, Itaalia, 1998.

J. HOBBERMAN on väljaande "Village Voice" filmikriitik ja raamatu "The Red Atlantic: Communist Culture in the Absence of Communism" autor.

AUSCHWITZ *with* SCHMALTZ

Roberto Benigni *La vita è bella*, "Elu on ilus" punktimg
ning Akira Kurosawa ja Rolan Bökovi *tinglikud* lahkumised

Kujutage ette, et kogu globaalse kultuuri moosi, nii popstaaride, tipplavastajate ja poliitikute üleilmset pingeread, raadio ning TV punkti-korjamise ühismängud ning isegi mitte kedagi kurdiks taguva õrnmagusa muusika, *Schmaltzi* ja inimkonna hinge vahutavad seebikad ja kogu äriilma reklaamivedru kui ka leebelt viipava naer-ratuse, *keep smiling*'u — kõike lootis too Chaplinit matkiv kloun üheainsa filmiga "Elu on ilus" nullida? Jõhkvalt irvitades, parodeerides — otse-kui meie, miljonite süütute vaatajate toetusel? Õnneks ei mahu terve menuka sajandi vaim Roberto Benigni *Auschwitzi* gaasiahju...

Pooltinglikult salakaubana — Riias otsiti lennukist ju varastatud ikoone! — saabuski *Elu on ilus* Tallinna. Siin, rahvusvahelise filmifestivali avamisel blond ilupoiss, konferansjee Mart osatas marmorplaadilt lava kohal kah *tinglikult* lahkunud Leninit: "Filmikunst on meile kõigist kunstidest tähtsaim." Tõlgib siis pehmesse balti inglisesse ja toob rambile tähtsa aukulalise, keda juba lennu-jaamas eelnevalt kui piltnike tellitult lollitati?

"*Dame Gina Lollobrigida, Her Grace on her way to eternity...*"

Igavikul tipib too igavene kaunitar *niikuinii* — veel Generalissimus Stalin sai esimese ajalõtku Gina *tinglikust* neitsirikkest heinakuhjas "Tulp-Fanfanis" (1952), kui targad juudi arstid soovitasid talle taas jahedat Miliza Korjust "Suures valsis" (1938), mis muide oligi Kremli onukeste lemmikfilm. Ööbiku tütar, mrs Melissa Wells saabub kah peagi USA suursaadikuks siia, ema kodupaika enne suurt sõda, kus hetkel sünnib rahvusvahelise Kinokunsti Pidu, Baiu provintsi kõrgtasemel. Mida üldsegi ei maksa häbeneda. Ka president Meri visiit Türgi ei sega — ta sibab siin ekraanilgi tutiga fessis reklaami filmiribal. Lennart kui endine kinomees on ajakirjanike hindereas No 1, kadunud mälumänguri Hardi Tiiduse ees, ta on elav legend, teda on lubatud vabalt... naerda.

Hiljem sirvisin välislehti, kes vaid viitsisid Tallinna kinopidu aasida, nii läikivat *Film Review*'d kui halli *Moscow Newsi*. Et pressiklubis räägitud *jama*, žüriis istunud väsinud tiitlid, üldse jaotati tähtsat tühisust. Aga sedagi alla juua või peale kugistada ei õnnestunud, sest **** tärniga "Palace'is" olnud nii salatite kui veini *vintage*'ite valik üpris nigel?! Et ilmselt uhtis paduvihm rentsisse kõik 5 kuni 6 miljonit äri lootuste dollarit. Sest vaevalt ka mõni kooner mitte-ameerika

võttetrupp nende hansatornide võlu siit üürib, eriti nüüd, pärast skandaalset itaalia farssi... mis oli läbinähtavalt Hollywoodi pilav... kui mitte lausa USA-vastasust üles küttev? Benigni film vaikiti pressis maha, — Cannes'i võiduga peaksidki pulmatola supiloorberid olema ammendunud ...?

Lääneriikide pailaps, Poola maitsetipp ja žürii esimees pan Zanussi ütles otse ära : "Itaallased varastasid isegi me kuulsas surmalaagri, et *vaid eklektikaga keppida...*" Moesõna *fuck* ei häiri pan Zanussit — just Eestis kõlab ta pannilikumalt kui kuskil mujal!

Avapeole ennast näitama tulnud linna koorekihile langes *Elu ilu* tõesti kaela robuste huligaansusena ... kas võtta seda kui värviröömust purjus orgiat või kui räiget maitselagedust? Taevatäiest helesinisest sööstab 1930-ndate elukardetaval mägiel kaunitar "*Alfa-Romeo*". Ta on piduriteta — *brakes are priceless!* —, sest nii autoroolis, pearollis, lavastajaks ja röögatu teksti autoriks, primadonna Nicoletta Braschi ametlikuks abielumeheks ja ilmselt ka imalmagusa muusika, — *Schmaltzi* nootide valijaks — kõigis pattudes on süüdi Cannes'is vaid režii preemia endale krabanud Roberto ise. Ta näib kui Chaplinit matkiv klounkelner, edev pulmatola, isegi bingo-mängus *tinglikult* surmalaagris surseski.

Kui teos oluaks fašismi- ehk saksavastane, siis võinuks too mägi olla kuulus Monte Casino — seal ajasid Itaaliat vabastavad jänkid SSile hakklihaks mitu diviisi liitlaste poolakaid? Aga oh ei, selgub, et koht on hoopis Roberto sünnikodu Tuscan-Arezzo. Ta sünnib lapsepõlve armsaid maastikke parodeerima Itaalia postkaartide hõnnitit ilu ... nõnda imalvõltsilt, nagu kauneid vaateid filmivad üksnes ränkrikkad võhikud võõrsilt. Läikiv tatine matkitud latino: *La mare, la dolce vita, and more and so more amore.*

Kas too edev sulgi Roberto ise kah varastada oskab? Suur kunst on ülbe avalik vargus igal maal, ent rahvas andestab vaid väga sügavalt inimliku. Meil "Viimsest relkiviast" (1969) mungena tuttav Rolan Bökov lavastas kord oma "Hernehirmutise" (1984) nii peenelt, et *ärandas* kogu Volga-äärse väikelinna — tšehhovliku tundeõrnuse, puhkpillide plekkmürtsu ja isegi Turgenevi novellide sügisõunte lõhna. Andis sõna tulla ka seekord siia žürii esimeheks, kuid süda ütles lõplikult üles — *busta!*

Teine hiljuti lahkunud maailmavaras, maestro Akira Kurosawa muukis pikalt ja töökal

AUSCHWITZ *with* SCHMALTZ

Roberto Benigni *La vita è bella*, "Elu on ilus" punktimg
ning Akira Kurosawa ja Rolan Bökovi *tinglikud* lahkumised

Kujutage ette, et kogu globaalse kultuuri moosi, nii popstaaride, tipplavastajate ja poliitikute üleilmset pingeread, raadio ning TV punkti-korjamise ühismängud ning isegi mitte kedagi kurdiks taguva õrnmagusa muusika, *Schmaltzi* ja inimkonna hinge vahutavad seebikad ja kogu äriilma reklaamivedru kui ka leebelt viipava naer-ratuse, *keep smiling' u* — kõike lootis too Chaplinit matkiv kloun üheainsa filmiga "*Elu on ilus*" nullida? Jõhkvalt irvitades, parodeerides — otse-kui meie, miljonite süütute vaatajate toetusel? Õnneks ei mahu terve menuka sajandi vaim Roberto Benigni *Auschwitzi* gaasiahju...

Pooltinglikult salakaubana — Riias otsiti lennukist ju varastatud ikoone! — saabuski *Elu on ilus* Tallinna. Siin, rahvusvahelise filmifestivali avamisel blond ilupoiss, konferansjee Mart osatas marmorplaadilt lava kohal kah *tinglikult* lahkunud Leninit: "*Filmikunst on meile kõigist kunstidest tähtsaim.*" Tõlgib siis pehmesse balti inglisesse ja toob rambile tähtsa aukulalise, keda juba lennu-jaamas eelnevalt kui piltnike tellitult lollitati?

"*Dame Gina Lollobrigida, Her Grace on her way to eternity...*"

Igavikul tipib too igavene kaunitar *niikuinii* — veel Generalissimus Stalin sai esimese ajalõtku Gina *tinglikust* neitsirikkest heinakuhjas "*Tulp-Fanfanis*" (1952), kui targad juudi arstid soovitasid talle taas jahedat Miliza Korjust "Suures valsis" (1938), mis muide oligi Kremli onukeste lemmikfilm. Ööbiku tütar, mrs Melissa Wells saabub kah peagi USA suursaadikuks siia, ema kodupaika enne suurt sõda, kus hetkel sünnib rahvusvahelise Kinokunsti Pidu, Baiu provintsi kõrgtasemel. Mida üldsegi ei maksa häbeneda. Ka president Meri visiit Türgi ei sega — ta sibab siin ekraanilgi tutiga fessis reklaami filmiribal. Lennart kui endine kinomees on ajakirjanike hindereas No 1, kadunud mälumänguri Hardi Tiiduse ees, ta on elav legend, teda on lubatud vabalt... naerda.

Hiljem sirvisin välislehti, kes vaid viitsisid Tallinna kinopidu aasida, nii läikivat *Film Review'*d kui halli *Moscow Newsi*. Et pressiklubis räägitud *jama*, žüriis istunud väsinud tiitlid, üldse jaotati tähtsat tühisust. Aga sedagi alla juua või peale kugistada ei õnnestunud, sest **** tärniga "Palace'is" olnud nii salatite kui veini *vintage'*ite valik üpris nigel?! Et ilmselt uhtis paduvihm rentsisse kõik 5 kuni 6 miljonit äri lootuste dollarit. Sest vaevalt ka mõni kooner mitte-ameerika

võttetrupp nende hansatornide võlu siit üürib, eriti nüüd, pärast skandaalset itaalia farssi... mis oli läbinähtavalt Hollywoodi pilav... kui mitte lausa USA-vastasust üles küttev? Benigni film vaikiti pressis maha, — Cannes'i võiduga peaksidki pulmatola supiloorberid olema ammendunud ...?

Lääneriikide pailaps, Poola maitsetipp ja žürii esimees pan Zanussi ütles otse ära : "*Itaallased varastasid isegi me kuulsas surmalaagri, et vaid eklektikaga keppida...*" Moesõna *fuck* ei häiri pan Zanussit — just Eestis kõlab ta pannilikumalt kui kuskil mujal!

Avapeole ennast näitama tulnud linna koorekihile langes *Elu ilu* tõesti kaela robuste huligaansusena ... kas võtta seda kui värviröömust purjus orgiat või kui räiget maitsetelagedust? Taevatäiest helesinisest sööstab 1930-ndate elukardetaval mägiel kaunitar "*Alfa-Romeo*". Ta on piduriteta — *brakes are priceless!* —, sest nii autoroolis, pearollis, lavastajaks ja röögatu teksti autoriks, primadonna Nicoletta Braschi ametlikuks abielumeheks ja ilmselt ka imalmagusa muusika, — *Schmaltzi* nootide valijaks — kõigis pattudes on süüdi Cannes'is vaid režii preemia endale krabanud Roberto ise. Ta näib kui Chaplinit matkiv klounkelner, edev pulmatola, isegi bingo-mängus *tinglikult* surmalaagris surseski.

Kui teos oluaks fašismi- ehk saksavastane, siis võinuks too mägi olla kuulus Monte Casino — seal ajasid Itaaliat vabastavad jänkid SSile hakklihaks mitu diviisi liitlaste poolakaid? Aga oh ei, selgub, et koht on hoopis Roberto sünnikodu Tuscan-Arezzo. Ta sünnib lapsepõlve armsaid maastikke parodeerima Itaalia postkaartide hõnnitit ilu ... nõnda imalvõltsilt, nagu kauneid vaateid filmivad üksnes ränkrikkad võhikud võõrsilt. Läikiv tatine matkitud latino: *La mare, la dolce vita, and more and so more amore.*

Kas too edev sulgi Roberto ise kah varastada oskab? Suur kunst on ülbe avalik vargus igal maal, ent rahvas andestab vaid väga sügavalt inimliku. Meil "Viimsest relkiviast" (1969) mungena tuttav Rolan Bökov lavastas kord oma "Hernehirmutise" (1984) nii peenelt, et *ärandas* kogu Volga-äärse väikelinna — tšehhovliku tundeõrnuse, puhkpillide plekkmürtsu ja isegi Turgenevi novellide sügisõunte lõhna. Andis sõna tulla ka seekord siia žürii esimeheks, kuid süda ütles lõplikult üles — *busta!*

Teine hiljuti lahkunud maailmavaras, maestro Akira Kurosawa muukis pikalt ja töökal



"Elu on ilus".
Põhjused ei lugenud
Auschwitzis
midagi, kuigi seal
kehtis mingi eriline
loogika, mida tuli
tabada, kui taheti
säilitada vähimigi
šanss ellu jääda. See
loogika moodustabki
Benigni komöödia
aluse.

"Rashomonist" (1950) peale aiva Shakespeare'i põhjatu varakambrit, näppas küll "Leari", küll "Leedi Macbethi", aga eriti tema postmodernistlikku luigelaulu "Tormi". Master Willie tagurdava tegevuse moodsust müüb kasuga tänagi iga hea käitumise eest vanglast amnesteeritud stsenaarist. Tuleb välja, et suuri klassikuid varastavad just suured lavastajad, üpris julgelt äratuntavalt terviklikes tükides.

Seetõttu ka kõigi suurte, *ivanjulmuse* Eisensteini ja suurlinna tulede naerutuse, Chaplini *smile'i* ja suure Kepp-kodanik *Kane'i* — Orson Wellesi ning isegi De Sica jalgrattavaraste *lahkumised* on pigem *tinglikud*, sest veelgi vabamate varguste paradiso tehti alles lahti... Ismide pealetung pole lõppenud — Tarkovski tatarlased vaat et alles tulevad, arvutikino avangardi teibasse pista? Geniaalsed kunstivargad jäävad harulduseks, ainult räpaste, kino ümber ringlevate ametniksulide ja vahenduspättide parv kasvab pöördvõrdelise laviinina igal maal.

Kuid see *Elu on ilus!* — mille kuradi pooldest on ta ilus, kui mäest alla kihutades vingub mööda kogu sajandi takjanupu-stiilide meeletu jama. Algul tortepilduv *chaplinsque*, talu kanapesast munad mütsi, siis rahvusaate-püksid rebadel — Brechti räme sotsrealism, siis häbitult võõraid lappe endale traageldav postmodern ja isegi meie M-klubi kalli Toomas Kalli Leninite kipskujude tolm. Aga mida Benigni rosoljest ka mõelda, lõpuks jääb ikkagi maksma Sir Arnold Toynbee kultuurikänkrate olemust määrav Mendelejevi tabel, et pärast seinast seina ajuvaba bestsellerlust peab taas võimu haarama räme

pikaresk ning rahva röömsast pettelustist röökiiv... uus-barokk.

Siin ta ongi! Äratundvalt emban geniaalse Curzio Malaparte "Nahka" ja "Kaputti" — ammu filmitut ja vist unustatud? Kuid kas Tšehhis üldse mäletatakse Kafka järglast, absurdi-Aškenazyt? Või Venes võrratut Juri Olešat ja Daniil Harmi? Ent sajandi suurte kelmdede paraadil Benignit võrreldes tõuseb mul külm higi laubale — nii ülbelts nagu tema, varastavad vaid hirmtohutud andehiiglased. Maestro Roberto krabab sulle kogu aastatuhande lõpu, kreeka tragöödiatest renessansini välja. See on saatanlikult ületatud Inferno künnis, Dante Alighieri enda ahistamine, retrospektis.

Mis puutub muusikasse, siis väärt viisi mõistab kotti pista iga mustlane. Stravinski, kurat, ostabki soldatilt koos viuliga ta hinge. *Auschwitzi* taustal *Schmaltz'i* mängida on saatanlikum. Ei saa see olla ju lihtlüliriline Gershwin või südant kriipiv Grieg või Kurt Weill või Schubert, ka mitte tundetulus ülevoolav "Casablanca" "As Times Goes By". Benigni aegruumi sobis isegi mesimumu sumin hügeltankil, mille nutikas pisipoeg on lõpuks surmalaagri bingo-mängus punktidega isalt välja teeninud — n-ö teises reaalsuses, ellujäämise peavõiduks! Poola laiuskraadil mõistagi ei saanud olla USA vägede "Sherman"-tanki, küll aga on sulav šokolaad poisi peos ehtne Ameerika toode igatahes....

Jätsin meelega lõppu teksti, kus Benigni ületab isegi Nobeli meest Isaac Bashevis Singerit ...

"Isa, ma sain teada, et nad teevad meist seepi ja nõöpe..." Roberto seletab röömsal näol



"Elu on ilus".
Põhjused ei lugenud
Auschwitzis
midagi, kuigi seal
kehtis mingi eriline
loogika, mida tuli
tabada, kui taheti
säilitada vähimigi
šanss ellu jääda. See
loogika moodustabki
Benigni komöödia
aluse.

"Rashomonist" (1950) peale aiva Shakespeare'i põhjatu varakambrit, näppas küll "Leari", küll "Leedi Macbethi", aga eriti tema postmodernistlikku luigelaulu "Tormi". Master Willie tagurdava tegevuse moodsust müüb kasuga tänagi iga hea käitumise eest vanglast amnesteeritud stsenaarist. Tuleb välja, et suuri klassikuid varastavad just suured lavastajad, üpris julgelt äratuntavalt terviklikes tükides.

Seetõttu ka kõigi suurte, *ivanjulmuse* Eisensteini ja suurlinna tulede naerutuse, Chaplini *smile'i* ja suure Kepp-kodanik *Kane'i* — Orson Wellesi ning isegi De Sica jalgrattavaraste *lahkumised* on pigem *tinglikud*, sest veelgi vabamate varguste paradisco tehti alles lahti... Ismide pealetung pole lõppenud — Tarkovski tatarlased vaat et alles tulevad, arvutikino avangardi teibasse pista? Geniaalsed kunstivargad jäävad harulduseks, ainult räpaste, kino ümber ringlevate ametniksulide ja vahenduspättide parv kasvab pöördvõrdelise laviinina igal maal.

Kuid see *Elu on ilus!* — mille kuradi pooldest on ta ilus, kui mäest alla kihutades vingub mööda kogu sajandi takjanupu-stiilide meeletu jama. Algul tortepilduv *chaplinsque*, talu kanapesast munad mütsi, siis rahvusaate-püksid rebadel — Brechti räme sotsrealism, siis häbitult võõraid lappe endale traageldav postmodern ja isegi meie M-klubi kalli Toomas Kalli Leninite kipskujude tolm. Aga mida Benigni rosoljest ka mõelda, lõpuks jääb ikkagi maksma Sir Arnold Toynbee kultuurikänkrate olemust määrav Mendelejevi tabel, et pärast seinast seina ajuvaba bestsellerlust peab taas võimu haarama räme

pikaresk ning rahva röömsast pettelustist röökiiv... uus-barokk.

Siin ta ongi! Äratundvalt emban geniaalse Curzio Malaparte "Nahka" ja "Kaputti" — ammu filmitut ja vist unustatud? Kuid kas Tšehhis üldse mäletatakse Kafka järglast, absurdi-Aškenazyt? Või Venes võrratut Juri Olešat ja Daniil Harmi? Ent sajandi suurte kelmdede paraadil Benignit võrreldes tõuseb mul külm higi laubale — nii ülbelts nagu tema, varastavad vaid hirmtohutud andehiiglased. Maestro Roberto krabab sulle kogu aastatuhande lõpu, kreeka tragöödiatest renessansini välja. See on saatanlikult ületatud Inferno künnis, Dante Alighieri enda ahistamine, retrospektis.

Mis puutub muusikasse, siis väärt viisi mõistab kotti pista iga mustlane. Stravinski, kurat, ostabki soldatilt koos viuliga ta hinge. *Auschwitzi* taustal *Schmaltz'i* mängida on saatanlikum. Ei saa see olla ju lihtlülüriline Gershwin või südant kriipiv Grieg või Kurt Weill või Schubert, ka mitte tundetulus ülevoolav "Casablanca" "As Times Goes By". Benigni aegruumi sobis isegi mesimumu sumin hügeltankil, mille nutikas pisipoeg on lõpuks surmalaagri bingo-mängus punktidega isalt välja teeninud — n-ö teises reaalsuses, ellujäämise peavõiduks! Poola laiuskraadil mõistagi ei saanud olla USA vägede "Sherman"-tanki, küll aga on sulav šokolaad poisi peos ehtne Ameerika toode igatahes....

Jätsin meelega lõppu teksti, kus Benigni ületab isegi Nobeli meest Isaac Bashevis Singerit ...

"Isa, ma sain teada, et nad teevad meist seepi ja nõöpe..." Roberto seletab röömsal näol

"Elu on ilus".
 Benigni tegelane
 võib orjatööd tehes
 küll viriseda ja
 kaevelda, aga ta
 aitab oma pojal
 laagriaia üle elada,
 seletades nende
 vangistust kui
 võistlust, milles nad
 peavad tegema
 hullumeelsid asju,
 et koguda
 plusspunkte.



pojale, et oleks ju pagana tore meilgi muutuda inimlike lõhnadega seepideks, mis kõik sugulaslikult nii omad...!

Kui see nüke sügavuti tabab Hollywoodi sarju või muidki seebikaide me globaliseerunud ajaloputusarvumises, siis väärrib Benigni õige kähku mõnd "Oscarit" just väänkaelsuse eest, mis vahest ehk leevendaks ka üha laienevat Ameerika vihkamist? Sest silmi avav inimkond näeb üleilmse punktimängus ammu juba US-i nudimsaaniat, kus iga raha kuumal soovil keedetakse seebiks ta endaksolemise rõõme, teistmoodi trükivabadust, turgu, toitu ning isepäiseid andeidki.

Benigni uhkelt hüütud *Bingo!* on kah tinglik lahkumine just nagu vabatahtlikust üleilmsest *Auschwitzist* imala *Schmaltz'*i saatel. Euroopast korjas film juba pärast Tallinnas märkimata jätmist kõik võimalikud filmiakadeemiate "Felixid", peale Dzeržinski mahavõetud kuhu Moskvas — too olnud kah suur vargapüüdja, Kurva Kuju Rüütel?!

Roberto ratsutab restoranis võõrast pulma lõhki ajades valgel ruunal, kes roheliseks värvitud... Ta tõstab Rosinante sadulasse oma tulevase, Dulcinea...? Kas tolle sümboliga pürib ta homse digitaalse feodalismi uueks Don Quijote'ks? Paljud meiegi tänased olmetotrused ei mahu punktide kogumise mängus Rootsile maha müüdnud telefoni diktatuuri ... isegi Priit Pärn ei mahu Mustamäele, Wallenbergide rahavõim ei mahu enam Sveasse, küll aga laar kinokingseppi mahub veel täiesti Toompea lossi. Sest õilis kunst peab ikka mahtuma provintsi maitsete saba alla.

Tallinna filmifestivali auhinna, tagujalgel "Tulitaku", viiski koju tšehhi linatões, mille peategelane kisub polstrinahkadest välja nõõpe omaenda treenitud pepuga. Ega vaja selleks isegi seepi Kuldse Praha tornide alt.

Ometi jätku head vaatajad meelde, et vapustav kunst ei veere tankiga eales Lollidemaale, Hollywoodi šokolaad näpus. "Ameerika Hääle" teadjaproua Tatjana Elmanovitš unustas hoopis märkida, et itaalia sooja inimlikkuse tõi siia sügisesse vihmalinna õunakorvis hea tädil Lollobrigida, keda külma märja kolkametsa hall hundu jätkuvalt Punamütsikeseks pidas. Jah, väga provintslilikult.

"Elu on ilus" on saanud järgmised olulisemad auhinnad: Cannes'i festivali žürii *grand prix*; kolm "Donatello Davidit" — parim stsenaarium, režissöör ja meesnäitleja; kaks Euroopa Filmi-auhinda — parim film ja meesnäitleja; kolm "Oscarit" — parim võõrkeelne film, meesnäitleja ja originaalmuusika draamade kategoorias; parim film Los Angelese, Montreali, Toronto ja Vancouveri festivalil.

"Elu on ilus".
 Benigni tegelane
 võib orjatööd tehes
 küll viriseda ja
 kaevelda, aga ta
 aitab oma pojal
 laagriaia üle elada,
 seletades nende
 vangistust kui
 võistlust, milles nad
 peavad tegema
 hullumeelsid asju,
 et koguda
 plusspunkte.



pojale, et oleks ju pagana tore meilgi muutuda inimlike lõhnadega seepideks, mis kõik sugulaslikult nii omad...!

Kui see nüke sügavuti tabab Hollywoodi sarju või muidki seebikaid me globaliseerunud ajaloputusanumas, siis väärrib Benigni õige kähku mõnd "Oscarit" just väänkaelsuse eest, mis vahest ehk leevendaks ka üha laienevat Ameerika vihkamist? Sest silmi avav inimkond näeb üleilmses punktimängus ammu juba US-i nudimsaaniat, kus iga raha kuumal soovil keedetakse seebiks ta endaksolemise rõõme, teistmoodi trükivabadust, turgu, toitu ning isepäiseid andeidki.

Benigni uhkelt hüütud *Bingo!* on kah tinglik lahkumine just nagu vabatahtlikust üleilmsest *Auschwitzist* imala *Schmaltz'*i saatel. Euroopast korjas film juba pärast Tallinnas märkimata jätmist kõik võimalikud filmiakadeemiate "Felixid", peale Dzeržinski mahavõetud kaju Moskvas — too olnud kah suur vargapüüdja, Kurva Kuju Rüütel!?

Roberto ratsutab restoranis võõrast pulma lõhki ajades valgel ruunal, kes roheliseks värvitud... Ta tõstab Rosinante sadulasse oma tulevase, Dulcinea...? Kas tolle sümboliga pürib ta homse digitaalse feodalismi uueks Don Quijote'ks? Paljud meiegi tänased olmetotrused ei mahu punktide kogumise mängus Rootsile maha müüdnud telefoni diktatuuri ... isegi Priit Pärn ei mahu Mustamäele, Wallenbergide rahavõim ei mahu enam Sveasse, küll aga laar kinokingseppi mahub veel täiesti Toompea lossi. Sest õilis kunst peab ikka mahtuma provintsi maitsete saba alla.

Tallinna filmifestivali auhinna, tagujalgel "Tulitaku", viiski koju tšehhi linatões, mille peategelane kisub polstrinahkadest välja nõõpe omaenda treenitud pepuga. Ega vaja selleks isegi seepi Kuldse Praha tornide alt.

Ometi jätku head vaatajad meelde, et vapustav kunst ei veere tankiga eales Lollidemaale, Hollywoodi šokolaad näpus. "Ameerika Hääle" teadjaproua Tatjana Elmanovitš unustas hoopis märkida, et itaalia sooja inimlikkuse tõi siia sügisse vihmalinna õunakorvis hea tädä Lollobrigida, keda külma märja kolkametsa hall hundu jätkuvalt Punamütsikeseks pidas. Jah, väga provintslilikult.

"Elu on ilus" on saanud järgmised olulisemad auhinnad: Cannes'i festivali žürii *grand prix*; kolm "Donatello Davidit" — parim stsenaarium, režissöör ja meesnäitleja; kaks Euroopa Filmi-auhinda — parim film ja meesnäitleja; kolm "Oscarit" — parim võõrkeelne film, meesnäitleja ja originaalmuusika draamade kategoorias; parim film Los Angelese, Montreali, Toronto ja Vancouveri festivalil.

EESTI FILM: KUS JA KUIDAS NÄIDATA?

Eesti filmide linastamisega ei ole lood kõige paremad. Mängufilmidest vilksatavad korra kinodest läbi põhiliselt täispikad. Animafilmid jõuavad enamasti teleekraanile pärast seda, kui nende vastu on välisfestivalid huvi minetanud. Kunagi näidati pikkade filmide ees ringvaadet või multikaid, nüüd asendavad neid reklaamiklipid ja tulevase repertuaari promo. Dokumentaalfilmide osaks jääb ainsana televisioon, tehakse ju nüüd praktiliselt kogu toodang videos ja eks nende väljundiks olegi ennekõike sinine ekraan. Üheksakümnendatel ei ole eesti tõsielufilme üldiselt suurel ekraanil näidatud, kui jätta kõrvale esilinastused ja festivalid. Ent dokfilmide jõudmisel mõnele teleekraanile puudub kindel süsteem või korrapära, tihti täidavad need mingit eetriauku vaatajale täiesti ebasobival kellaajal. Nii on kujunenud olukord, kus filme küll tehakse ja seejuures üha rohkem, kuid nende jõudmine avalikkuse ette jätab tugevasti soovida. Kusagil tõepoolest toimub esilinastus, ent sageli ei tea sellest

kriitikud ega teised tegijad, ja kui studio või režissöör ise hoolt ei kanna, siis ei jõua film ka teleekraanile. Tihti jääb mulje, nagu huvitaks tegijaid üksnes filmi tegemine, mis saab sellest aga hiljem, kas ta vaataja leiab, näib olevat üsna teisejärguline.

Tänavu jaanuaris eelmise aasta parimat omamaist filmi välja sõeludes tegid ajakirjanikud valiku 42 ekraaniteose hulgast. See on aukartust äratav arv, suurem kui kunagi varem iseseisvuse ajal. Umbes 20 miljonit krooni, mis möödunud aastal Eesti Filmi Sihtasutuse ja Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitali kaudu filmi- tootmisse ja sellega seonduvasse eraldatud, ning mõnevõrra vähem aasta varem, on avaldanud juba märgatavat mõju. (Sel aastal eraldab Eesti Filmi Sihtasutus 19,6 ja Kultuurkapital 6,6—7,0 miljonit, seega kokku ligemale 27 miljonit krooni.) Kuid mitte ainult filmide arv ei ole jõudsalt kasvanud, üha rohkem leiavad meie filmid ka tunnustust rahvusvahelistel festivalidel. Otsa tegid lahti Hardi Volmeri "Minu Leninid" ja eriti Mark Soosaare "Isa, poeg ja puha Toorum". Animafilmidest ei maksa isegi rääkida, need on alati eesti filmi- kunstile kuulsust toonud. Läänud aastal Ottawa rahvusvahelisel filmifestivalil, ühel maailma mainekamal sellel alal, tehti peaaegu puhas töö. Priit Pärna "Porgandite öö" *grand prix* le lisandusid auhinnad Mati Küti "Põrandaalusele" ja Pärna õpilase Ülo Pikkovi "Bermudale".

Tänavu huvi eesti filmide vastu: mitmel korral ulatus kinno soovijate järjekord Kinomajast Viru tänavani. Sellist tunglemist on viimastel aastatel nähtud üksnes "Kristiina Lauritsatütre" esilinastuse aegu ja "Titanicu" esimestel päevadel "Kosmoses".



EESTI FILM: KUS JA KUIDAS NÄIDATA?

Eesti filmide linastamisega ei ole lood kõige paremad. Mängufilmidest vilksatavad korra kinodest läbi põhiliselt täispikad. Animafilmid jõuavad enamasti teleekraanile pärast seda, kui nende vastu on välisfestivalid huvi minetanud. Kunagi näidati pikkade filmide ees ringvaadet või multikaad, nüüd asendavad neid reklaamiklipid ja tulevase repertuaari promo. Dokumentaalfilmide osaks jääb ainsana televisioon, tehakse ju nüüd praktiliselt kogu toodang videos ja eks nende väljundiks olegi ennekõike sinine ekraan. Üheksakümnendatel ei ole eesti tõsielufilme üldiselt suurel ekraanil näidatud, kui jätta kõrvale esilinastused ja festivalid. Ent dokfilmide jõudmisel mõnele teleekraanile puudub kindel süsteem või korrapära, tihti täidavad need mingit eetriauku vaatajale täiesti ebasobival kellaajal. Nii on kujunenud olukord, kus filme küll tehakse ja seejuures üha rohkem, kuid nende jõudmine avalikkuse ette jätab tugevasti soovida. Kusagil tõepoolest toimub esilinastus, ent sageli ei tea sellest

kriitikud ega teised tegijad, ja kui studio või režissöör ise hoolt ei kanna, siis ei jõua film ka teleekraanile. Tihti jääb mulje, nagu huvitaks tegijaid üksnes filmi tegemine, mis saab sellest aga hiljem, kas ta vaataja leiab, näib olevat üsna teisejärguline.

Tänavu jaanuaris eelmise aasta parimat omamaist filmi välja sõeludes tegid ajakirjanikud valiku 42 ekraaniteose hulgast. See on aukartust äratav arv, suurem kui kunagi varem iseseisvuse ajal. Umbes 20 miljonit krooni, mis möödunud aastal Eesti Filmi Sihtasutuse ja Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitali kaudu filmi- tootmisse ja sellega seonduvasse eraldatud, ning mõnevõrra vähem aasta varem, on avaldanud juba märgatavat mõju. (Sel aastal eraldab Eesti Filmi Sihtasutus 19,6 ja Kultuurkapital 6,6—7,0 miljonit, seega kokku ligemale 27 miljonit krooni.) Kuid mitte ainult filmide arv ei ole jõudsalt kasvanud, üha rohkem leiavad meie filmid ka tunnustust rahvusvahelistel festivalidel. Otsa tegid lahti Hardi Volmeri "Minu Leninid" ja eriti Mark Soosaare "Isa, poeg ja puha Toorum". Animafilmidest ei maksa isegi rääkida, need on alati eesti filmi- kunstile kuulsust toonud. Läänud aastal Ottawa rahvusvahelisel filmifestivalil, ühel maailma mainekamal sellel alal, tehti peaaegu puhas töö. Priit Pärna "Porgandite öö" *grand prix* le lisandusid auhinnad Mati Küti "Põrandaalusele" ja Pärna õpilase Ülo Pikkovi "Bermudale".

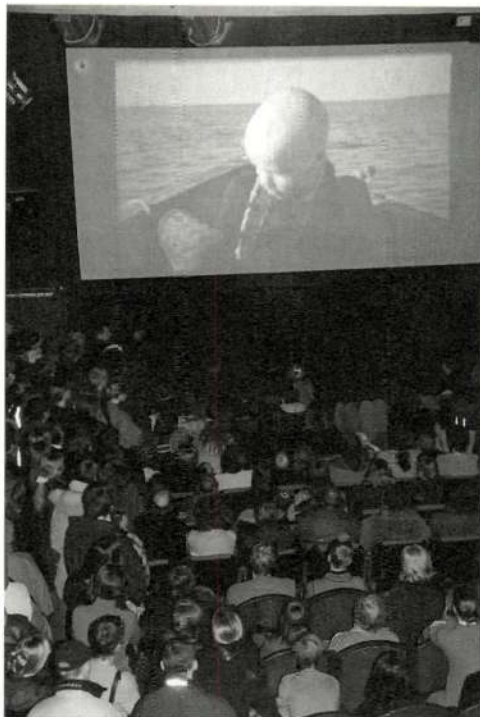
Tänavu huvi eesti filmide vastu: mitmel korral ulatus kinno soovijate järjekord Kinomajast Viru tänavani. Sellist tunglemist on viimastel aastatel nähtud üksnes "Kristiina Lauritsatütre" esilinastuse aegu ja "Titanicu" esimestel päevadel "Kosmoses".



Eesti mängufilmi on kodumaal tihti suhtunud, tagasihoidlikult öeldes, kerge üleolekuga. Omaaegne "suure üksiklase" silt ei taha tänagi veel kaduda. Sulev Keeduse "Georgica" kujunes tõeliseks läbilöögiks Euroopa festivalidel, märtsi lõpul jõudis film Rouenis juba kuuenda arvestatava rahvusvahelise võisturebimise auhinnani, rääkimata kõikvõimalikest kodumaisetest preemiast. Meie dokumentaalfilme ei ole osatud tihti välisfestivalidele suunata ja nii on jäänud tähelepanuta paljud suurepärased tööd, võinad ainult tunduvad meile sellised. Väga maineka Chicago festivali peaaahhind 30—60-minutiste dokfilmide kategoorias Enn Säde "Nellile ja Elmarile" oli ühest küljest üllatav, kuid teisalt küllalt loogiline, arvestades filmi üldnimelikku kandepinda ja sotsiaalset teravust. Üha selgemalt hakkavad endast teada andma noored filmitegijad. Páris mitme Arvo Iho filmikursuse lõpetanu või seal õppinu tööd on pälvinud rahvusvahelistel festivalidel tähelepanu. Suurim edu on saanud Jaak Kilmi diplomitööd "Külla tuli" — kaks väarikat auhinda Prantsusmaalt. Rein Marani käe all kolmandal kursusel õppivad filmitudengid panevad endast samuti juba rääkima. Nii võitis Veiko Taluste minifilm märtsi algul Šveitsis noorte-preemia.

Iga arvestatav filmiriik korraldab oma maiste filmide festivale. Eestis on selles suhtes valitsenud, kergelt öeldes, kaos. Midagi on toimunud, kuid süsteem on jäänud paika panemata, struktuuride lagunedes ja ametnike vahetudes on ka festivalid kadunud. Aastast 1980 peeti neljal korral Nõukogude Eesti filmifestivali (viimane küll juba ilma N-ita), kus tehti kokkuvõtte vahepealsel ajal filmitootmises toimunud. Tuletagem need veel kord meelde: I Nõukogude Eesti filmifestival 1.—6. juuni 1980 Tallinnas; II — 10.—15. mai 1983 Tallinnas, III — 10.—16. märts 1986 Viljandis ja IV — 13.—16. märts 1990 Narvas. Neid korraldasid ENSV Riiklik Kinokomitee, ENSV Riiklik Tele-Raadiokomitee ja Eesti Kinoliit. Statuudi järgi võisid osaleda kõik vahepeal valminud ekraaniteosed, kuid mõistagi tegid stuudiod eelnevalt oma valiku, poleks ju muidu kõik mahtunud juba ajalisel festivali raamesse. Hoopis täielikumaks võis pidada TPI filmiklubi festivale, mis algasid riiklikest mõnevõrra varem ja jõudsid arvalt kümnendani ning millest õigupoolest olidki ärgitust saanud Kinoliit ja Kinokomitee oma ürituse tegemiseks. Neil festivalidel näidati kõiki eesti filme, olenemata liigist, žanrist ja kas tegijad on professionaalid või amatöörid. TPI festival kestis terve filmiklubi hooaja, sügisest kevadeni. Kaheksakümnendate lõpul toimusid veel mõnel korral eesti dokumentaalfilmide päevad.

Iseseisvudes kadus Moskva rahaline toetus filmitootmisele ja loomulikult lõppesid festivalid. Uueks alguseks said 1996. aasta Pärnu filmipäevad. Esimesel korral demonstreeriti viie viimase aasta mängufilme, 1997 — animafilme. Mullu võttis üritus teistsuguse vormi, kus suuna näitasid kätte noored kunstnikud ja esitatis dokfilme ning videokunsti teoseid, reklaamklippe ja *performance*'id. Teise uude ilminguna algas 1997.



Kolmsada viiskümmend õnnelikku on pääsenud "Georgicat" vaatama. Kinomaja saalis on istekohti vaid 171, ülejäänud pidid seisma või istuma põrandal. René Velli fotod



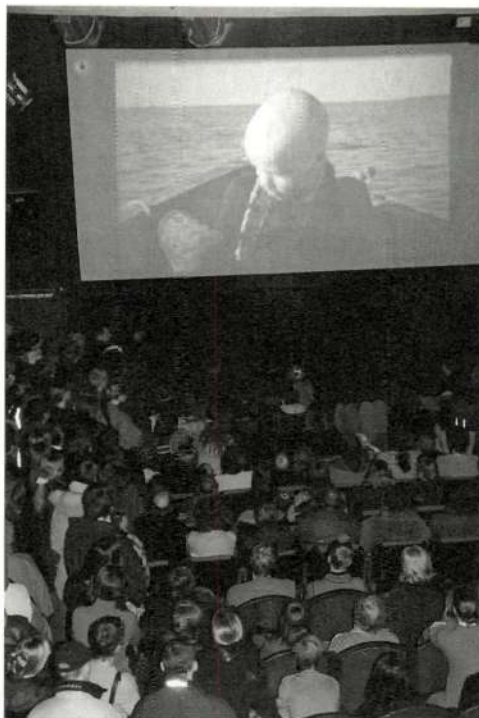
Filmiinimesed Kinomaja konverentsisaalis pühapäeval 14. märtsil pärast eesti filmide nädala edukat lõpetamist. Vasakult: Arvo Kruusemendi triloogiast Teelena tuntud, praegu dokumentaalfilmide režissöör Riina Aare, eelmisel aastal telerežiini lõpetanud noor dokumentalist Andres Arro (seljaga), rohketes mängufilmides säravaid pisirolle kehastanud filmidirektor ja nüüd produtsent Salme Poopuu, mängu- ja dokumentaalfilmide režissöör, Kinolidu juhatuse liige Elo Tust ning TMK filmitoimetaja Sulev Teinemaa. Elo Tusti foto

aastal erakapitalile toetuv "Suurte Vankrite" väljajagamine filmi- ja teleloomingu, muusika ja teatri alal. Tallinna Panga kõrbemisega läks ürituse rahastamise kohustus Ühispangale ning ühtlasi jäid sellest aastast ära varasemad rahalised

Eesti mängufilmi on kodumaal tihti suhtunud, tagasihoidlikult öeldes, kerge üleolekuga. Omaaegne "suure üksiklase" silt ei taha tänagi veel kaduda. Sulev Keeduse "Georgica" kujunes tõeliseks läbilöögiks Euroopa festivalidel, märtsi lõpul jõudis film Rouenis juba kuuenda arvestatava rahvusvahelise võisturebimise auhinnani, rääkimata kõikvõimalikest kodumaisetest preemiast. Meie dokumentaalfilme ei ole osatud tihti välisfestivalidele suunata ja nii on jäänud tähelepanuta paljud suurepäraseid tööd, võinad ainult tunduvad meile sellised. Väga maineka Chicago festivali peaaahhind 30—60-minutiste dokfilmide kategoorias Enn Säde "Nellile ja Elmarile" oli ühest küljest üllatav, kuid teisalt küllalt loogiline, arvestades filmi üldnimelikku kandepinda ja sotsiaalset teravust. Üha selgemalt hakkavad endast teada andma noored filmitegijad. Páris mitme Arvo Iho filmikursuse lõpetanu või seal õppinu tööd on pälvinud rahvusvahelistel festivalidel tähelepanu. Suurim edu on saanud Jaak Kilmi diplomitööd "Külla tuli" — kaks väarikat auhinda Prantsusmaalt. Rein Marani käe all kolmandal kursusel õppivad filmitudengid panevad endast samuti juba rääkima. Nii võitis Veiko Taluste minifilm märtsi algul Šveitsis noorte-preemia.

Iga arvestatav filmiriik korraldab oma maiste filmide festivale. Eestis on selles suhtes valitsenud, kergelt öeldes, kaos. Midagi on toimunud, kuid süsteem on jäänud paika panemata, struktuuride lagunedes ja ametnike vahetudes on ka festivalid kadunud. Aastast 1980 peeti neljal korral Nõukogude Eesti filmifestivali (viimane küll juba ilma N-ita), kus tehti kokkuvõtte vahepealsel ajal filmitootmises toimunud. Tuletagem need veel kord meelde: I Nõukogude Eesti filmifestival 1.—6. juuni 1980 Tallinnas; II — 10.—15. mai 1983 Tallinnas, III — 10.—16. märts 1986 Viljandis ja IV — 13.—16. märts 1990 Narvas. Neid korraldasid ENSV Riiklik Kinokomitee, ENSV Riiklik Tele-Raadiokomitee ja Eesti Kinoliit. Statuudi järgi võisid osaleda kõik vahepeal valminud ekraaniteosed, kuid mõistagi tegid stuudiod eelnevalt oma valiku, poleks ju muidu kõik mahtunud juba ajalisel festivali raamesse. Hoopis täielikumaks võis pidada TPI filmiklubi festivale, mis algasid riiklikest mõnevõrra varem ja jõudsid arvuks kümnendani ning millest õigupoolest olidki ärgitust saanud Kinoliit ja Kinokomitee oma ürituse tegemiseks. Neil festivalidel näidati kõiki eesti filme, olenemata liigist, žanrist ja kas tegijad on professionaalid või amatöörid. TPI festival kestis terve filmiklubi hooaja, sügisest kevadeni. Kaheksakümnendate lõpul toimusid veel mõnel korral eesti dokumentaalfilmide päevad.

Iseseisvudes kadus Moskva rahaline toetus filmitootmisele ja loomulikult lõppesid festivalid. Uueks alguseks said 1996. aasta Pärnu filmipäevad. Esimesel korral demonstreeriti viie viimase aasta mängufilme, 1997 — animafilme. Mullu võttis üritus teistsuguse vormi, kus suuna näitasid kätte noored kunstnikud ja esitatis dokfilme ning videokunsti teoseid, reklaamklippe ja *performance*'id. Teise uude ilminguna algas 1997.



Kolmsada viiskümmend õnnelikku on pääsenud "Georgicat" vaatama. Kinomaja saalis on istekohti vaid 171, ülejäänud pidid seisma või istuma põrandal. René Velli fotod



Filmiinimesed Kinomaja konverentsisaalis pühapäeval 14. märtsil pärast eesti filmide nädala edukat lõpetamist. Vasakult: Arvo Kruusemendi triloogiast Teelena tuntud, praegu dokumentaalfilmide režissöör Riina Aare, eelmisel aastal telerežiini lõpetanud noor dokumentalist Andres Arro (seljaga), rohketes mängufilmides säravaid pisirolle kehastanud filmidirektor ja nüüd produtsent Salme Poopuu, mängu- ja dokumentaalfilmide režissöör, Kinoliidu juhatuse liige Elo Tust ning TMK filmitoimetaja Sulev Teinemaa. Elo Tusti foto

aastal erakapitalile toetuv "Suurte Vankrite" väljajagamine filmi- ja teleloomingu, muusika ja teatri alal. Tallinna Panga kõrbemisega läks ürituse rahastamise kohustus Ühispangale ning ühtlasi jäid sellest aastast ära varasemad rahalised

preemiad, piirduti vaid kuldkujujudega. Kõige prestiižikamad on kahtlemata, seda ka rahaliselt, riiklikud kultuuri- ja Kultuurkapitali preemiad, ent neid jagub üksikutele. Nii "Suurte Vankrite" kui ka teiste auhindadega ei kaasne aga filmide näitamist. Vajadus eesti filmide festivali taastamise järele jääb endiselt püsima.

Eesti filmide nädala mõtet olid filmiajakirjanikud tõstatanud korduvalt, kinoliidu praegune juhatus võttis vedu ning 8.—14. märtsini sai üritus Tallinna Kinomajas teoks. Valikut kui sellist ei toimunud põhimõtteliselt, nädalakavva lülitati kõik filmid, mis konkureerisid aasta parima filmi auhinnale. Juurde lisati veel hulgaliselt tähelepanu keskmesst välja jäänud töid, mõned filmid pakuti juurde tegijate enda poolt. Praegu valitseb olukord, kus keegi ei tea täpselt, milliseid filme ja kui palju aasta vältel tehakse. Piiriks seati vaid, et film oleks valminud või esilinastunud 1998. aastal, kuid siingi tehti mõningaid mõõndusi. Pärts täielikuks programmi siiski nimetada ei saa: kindlasti jäi filme välja teabe puudumise tõttu, ei näidatud reklaam- ja amatöörfilme, nagu näiteks kunagi TPI festivalidel. Ühe kõigi aegade kaalukama festivaliauhinna on meile toonud just reklaamfilm — Priit Pärna "Kustuta valgus!" (1988). Ähmaseks muutuvad tänastes oludes samuti piirid professionaalse ja amatöörloomingu vahel. Vaieldada võib teledraamade kavva võtmise üle, kuid neid hindavad ajakirjanikud aasta parima filmi valikul ning tihti on need väljendusvahenditelt küllalt sarnased videofilmidega. Ühtekokku näidati 72 filmi, neist 13 tudengitelt. Seansid kestsid esmaspäevast neljapäevani järjest neli tundi vahepealse lühikese hingetõmbepausiga, reedel üheksa ning laupäeval ja pühapäeval koguni kümme tundi. Seega oli ajaliselt filme 45 tundi.

Ei olnud üllatav, et eesti filmide vastu valit- ses suur huvi, sest õige tihti on esilinastuste ajal Kinomaja saal samuti tulvil vaatajaid. Küll pani aga mõtlema asjaolu, et menu oli lausa erakordne, isegi hommikul kell 11 oli saal enam-vähem täis, kuigi esitati teledraamasid, mis varem tulnud siniselt ekraanilt vaatajale väga heal kellaajal. Samas on kindlasti nendegi puhul silmatorkav vahe, kas jälgida lugu suurelt ekraanilt või telerist. Oigupoolest oli tegemist ainulaadse juhtumiga: pole ju kunagi võimalik teletükist aimu saada kinoekraani vahendusel. Öhtustel seanssidel enamasti pool vaatajaskonnast seisis või istus põrandal, niisugust asja sai kunagi näha filmide eriläbivaatuste või esimeste festivalide aegu. Kokku käis nädala jooksul filme vaatamas 4207 inimest. (Eesti seni menukaim filmiüritus — II Pimedate Ööde filmifestival kogus 8574 vaatajat, kuid filme näidati kuues saalis.) Kõige rohkem vaatajaid oli järgmistel filmidel: Sulev Keeduse "Georgica" — 350, animafilmide programm — 350, Marko Raadi "Õine navigatsioon" — 315, Rao Heidmetsa "Kallis härra Q" — 310, Ilmar Raagi "Tappev Tartu" — 310, Tõnu Trubetsky "Vennaskond. Millennium" — 300. Kinomaja saalis on istekohti 171. Filminädala korraldamist toetasid rahaliselt Eesti Filmi Sihtasutus ja Kultuuri- ministerium, kumbki peaaegu 25 000 krooniga.

Ürituse põhieesmärk oli muidugi tuua vaatajate ette kogu eelmisel aastal või pisut varem valminud eesti filmilooming ühes kindlas kohas ja kindlal ajal, nii et info jõuaks iga huviliseni. Teiseks lootsid korraldajad näha filmipäevadel võimalikult palju praegusi ja endisi filmitegijaid. Siin oleks võinud paremini minna: kinoinimesi tuli filme vaatama oodatust vähem.

Kõik kokku tõestas aga veel kord, et eesti filmide rahva ette toomisega on asjalood väga halvad. Kindlasti mõjutas tugevalt vaatajate aktiivsust tööik, et filme näidati tasuta. Enamik publikust olid õpilased ja tudengid, neil ei ole aga teadagi kunagi raha üleliia. Eesti filmidega ei ole erilist lootust kasu lõigata. Suurema osa rahast filmide tegemiseks annab niikuinii riik ja era- või renditud kinod ei tohiks eesti filmide näitamisega loota teenimisele. Võrdsustades eesti filmide ja ameerika kassatükkeide piletihindad, määratakse juba ette omamaisele äärmiselt väike vaatajaskond. Ei ole mingi uudis, et suurte kinode rentnikud teenivad ka suurt kasumit, filminäitamine on alati raha sisse toonud, isegi kõige kehvemal ajal. Oleks täitsa loomulik, et teenimisihas tehtaks siiski mõõndus vähemalt eesti filmide osas. Eestis on kinopileti hinnad pöörased võrreldes muu maailmaga, kui meie inimeste sissetulekut arvestada. Kodumaiste filmide piletihind peaks olema maksimaalselt 15—20 krooni ja neid tuleks näidata kõige soodsamal ajal ning suhteliselt pikka aega. Seda saaks küllalt lihtsalt paika panna, kui riiklikel kinoametnikel oleks selleks vaid tahet. Kinomaja kuulub kinoliidule ja seal peaks seadused kehtestama just filmitegijad ise. Oleks loomulik, et Kinomajas toimuksid lisaks esilinastustele pidevalt eesti filmide seansid, ja samuti minimaalse piletihinnaga või koguni tasuta.

Esimene eesti filmide nädal andis hea kogemuse, kuidas niisugust üritust korraldada. Nüüd tuleb edasi minna. Järgmisel aastal peaksid filmid jõudma ka Tartusse. Erilisi probleeme ei tohiks siin esile kerkida, Tartu Ülikoolil on kunagise väga aktiivse filmiklubi näol olemas vastav kogemus ja inimesed, kes suudaksid filmipäevi vedada. Ent filminädal tuleks kujun- dada ühtlasi eesti filmide festivaliks. Hea, et antakse välja "Suuri Vankreid"; kuid hoopis olulisem tundub, kui pärast põhjaliku ülevaadet aastaloomingust tehakse siingi kokkuvõtet. Filme praegu jätkub ja tegijate tunnustamist ei ole kunagi ülemäära. Kinoliidu, Kultuuriministeriumi, Eesti Filmi Sihtasutuse ja filmiajakirjanike ühisel jõul saaksime kahtlemata rahvusliku filmifestivali korraldamisega hakkama, nagu saavad teised endast lugupidavad filmiriigid.

SULEV TEINEMAA

preemiad, piirduti vaid kuldkujujudega. Kõige prestiižikamad on kahtlemata, seda ka rahaliselt, riiklikud kultuuri- ja Kultuurkapitali preemiad, ent neid jagub üksikutele. Nii "Suurte Vankrite" kui ka teiste auhindadega ei kaasne aga filmide näitamist. Vajadus eesti filmide festivali taastamise järele jääb endiselt püsima.

Eesti filmide nädala mõtet olid filmiajakirjanikud tõstatanud korduvalt, kinoliidu praegune juhatus võttis vedu ning 8.—14. märtsini sai üritus Tallinna Kinomajas teoks. Valikut kui sellist ei toimunud põhimõtteliselt, nädalakavva lülitati kõik filmid, mis konkureerisid aasta parima filmi auhinnale. Juurde lisati veel hulgaliselt tähelepanu keskmesst välja jäänud töid, mõned filmid pakuti juurde tegijate enda poolt. Praegu valitseb olukord, kus keegi ei tea täpselt, milliseid filme ja kui palju aasta vältel tehakse. Piiriks seati vaid, et film oleks valminud või esilinastunud 1998. aastal, kuid siingi tehti mõningaid mõõndusi. Pärts täielikuks programmi siiski nimetada ei saa: kindlasti jäi filme välja teabe puudumise tõttu, ei näidatud reklaam- ja amatöörfilme, nagu näiteks kunagi TPI festivalidel. Ühe kõigi aegade kaalukama festivaliauhinna on meile toonud just reklaamfilm — Priit Pärna "Kustuta valgus!" (1988). Ähmaseks muutuvad tänastes oludes samuti piirid professionaalse ja amatöörloomingu vahel. Vaieldada võib teledraamade kavva võtmise üle, kuid neid hindavad ajakirjanikud aasta parima filmi valikul ning tihti on need väljendusvahenditelt küllalt sarnased videofilmidega. Ühtekokku näidati 72 filmi, neist 13 tudengitelt. Seansid kestsid esmaspäevast neljapäevani järjest neli tundi vahepeale lühikese hingetõmbepausiga, reedel üheksa ning laupäeval ja pühapäeval koguni kümme tundi. Seega oli ajaliselt filme 45 tundi.

Ei olnud üllatav, et eesti filmide vastu valit- ses suur huvi, sest õige tihti on esilinastuste ajal Kinomaja saal samuti tulvil vaatajaid. Küll pani aga mõtlema asjaolu, et menu oli lausa erakordne, isegi hommikul kell 11 oli saal enam-vähem täis, kuigi esitati teledraamasid, mis varem tulnud siniselt ekraanilt vaatajale väga heal kellaajal. Samas on kindlasti nendegi puhul silmatorkav vahe, kas jälgida lugu suurelt ekraanilt või telerist. Oigupoolest oli tegemist ainulaadse juhtumiga: pole ju kunagi võimalik teletükist aimu saada kinoekraani vahendusel. Öhtustel seanssidel enamasti pool vaatajaskonnast seisis või istus põrandal, niisugust asja sai kunagi näha filmide eriläbivaatuste või esimeste festivalide aegu. Kokku käis nädala jooksul filme vaatamas 4207 inimest. (Eesti seni menukaim filmiüritus — II Pimedate Ööde filmifestival kogus 8574 vaatajat, kuid filme näidati kuues saalis.) Kõige rohkem vaatajaid oli järgmistel filmidel: Sulev Keeduse "Georgica" — 350, animafilmide programm — 350, Marko Raadi "Õine navigatsioon" — 315, Rao Heidmetsa "Kallis härra Q" — 310, Ilmar Raagi "Tappev Tartu" — 310, Tõnu Trubetsky "Vennaskond. Millennium" — 300. Kinomaja saalis on istekohti 171. Filminädala korraldamist toetasid rahaliselt Eesti Filmi Sihtasutus ja Kultuuri- ministerium, kumbki peaaegu 25 000 krooniga.

Ürituse põhieesmärk oli muidugi tuua vaatajate ette kogu eelmisel aastal või pisut varem valminud eesti filmilooming ühes kindlas kohas ja kindlal ajal, nii et info jõuaks iga huviliseni. Teiseks lootsid korraldajad näha filmipäevadel võimalikult palju praegusi ja endisi filmitegijaid. Siin oleks võinud paremini minna: kinoinimesi tuli filme vaatama oodatust vähem.

Kõik kokku tõestas aga veel kord, et eesti filmide rahva ette toomisega on asjalood väga halvad. Kindlasti mõjutas tugevalt vaatajate aktiivsust tööik, et filme näidati tasuta. Enamik publikust olid õpilased ja tudengid, neil ei ole aga teadagi kunagi raha üleliia. Eesti filmidega ei ole erilist lootust kasu lõigata. Suurema osa rahast filmide tegemiseks annab niikuinii riik ja era- või renditud kinod ei tohiks eesti filmide näitamisega loota teenimisele. Võrdsustades eesti filmide ja ameerika kassatükkeide piletihindad, määratakse juba ette omamaisele äärmiselt väike vaatajaskond. Ei ole mingi uudis, et suurte kinode rentnikud teenivad ka suurt kasumit, filminäitamine on alati raha sisse toonud, isegi kõige kehvemal ajal. Oleks täitsa loomulik, et teenimisihas tehtaks siiski mõõndus vähemalt eesti filmide osas. Eestis on kinopileti hinnad pöörased võrreldes muu maailmaga, kui meie inimeste sissetulekut arvestada. Kodumaiste filmide piletihind peaks olema maksimaalselt 15—20 krooni ja neid tuleks näidata kõige soodsamal ajal ning suhteliselt pikka aega. Seda saaks küllalt lihtsalt paika panna, kui riiklikel kinoametnikel oleks selleks vaid tahet. Kinomaja kuulub kinoliidule ja seal peaks seadused kehtestama just filmitegijad ise. Oleks loomulik, et Kinomajas toimuksid lisaks esilinastustele pidevalt eesti filmide seansid, ja samuti minimaalse piletihinnaga või koguni tasuta.

Esimene eesti filmide nädal andis hea kogemuse, kuidas niisugust üritust korraldada. Nüüd tuleb edasi minna. Järgmisel aastal peaksid filmid jõudma ka Tartusse. Erilisi probleeme ei tohiks siin esile kerkida, Tartu Ülikoolil on kunagise väga aktiivse filmiklubi näol olemas vastav kogemus ja inimesed, kes suudaksid filmipäevi vedada. Ent filminädal tuleks kujun- dada ühtlasi eesti filmide festivaliks. Hea, et antakse välja "Suuri Vankreid"; kuid hoopis olulisem tundub, kui pärast põhjaliku ülevaadet aastaloomingust tehakse siingi kokkuvõtet. Filme praegu jätkub ja tegijate tunnustamist ei ole kunagi ülemäära. Kinoliidu, Kultuuriministeriumi, Eesti Filmi Sihtasutuse ja filmiajakirjanike ühisel jõul saaksime kahtlemata rahvusliku filmifestivali korraldamisega hakkama, nagu saavad teised endast lugupidavad filmiriigid.

SULEV TEINEMAA

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

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

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

LIIS KOLLE. Hanno Kompus in the Theatrical World of Moscow, 1915—1918 (17)

Hanno Kompus was one of the most prolific and versatile cultural figures in the first Republic of Estonia. His interests ranged from art criticism to directing opera. The present issue of the magazine publishes an extract of Liis Kolle's diploma paper which deals with Hanno Kompus's childhood and student years in Riga and Moscow. The article focuses on Kompus's work in Moscow, on his impressions of the Moscow Art Theatre and the Chamber Theatre.

ANDRES LAASIK. The Possibility of Co-operation in Theatre (26)

Andres Laasik, editor of the culture-page of the 'Eesti Päevaleht' (Estonian Daily), concentrates on one problem in Estonian theatre: why are so many theatre directors trying to write plays themselves, and produce stage decorations and music as well? Is the reason mistrust, lack of co-operational skills or an overly high opinion of themselves?

ÜLO TONTS. Three Sisters (English-style) and Byron (28)

The review tackles Susanne Schneider's miniature piece of drama "The Nights of the Brontë Sisters", premiered at the "Vanemuine" Theatre in Tartu (director Tiit Palu). In the opinion of Ülo Tont, the literary and theatre critic, this is a serious biographical play about the three British literary ladies Charlotte, Emily and Anne Brontë. The play does not, however, represent a purely documentary material. What makes the whole production especially interesting is the co-operation of three actresses from different theatres: Külliki Saldre from the "Vanemuine", Liina Tennosaar from "Vanalinnastudio" and freelancing Kristel Leesmend.

PILLE-RIIN PURJE. Arno and Kiir (31)

The article belongs to the series "An Actor and His Role". The author analyses two new works of two actors, Mait Malmsten and Taavi Eelmaa who played Arno and Kiir in Mati Unt's production 'Tonight at Six We Play Ducks and Drakes' (or: 'Tonight at Six We Play a Bit of Luts') based on Oskar Luts's work. The same pair played together in David Henry Hwang's "M. Butterfly".

JAAK RÄHESOO. A Season in New York (37)

In the last part of the series of articles about the New York theatre, Jaak Rähesoo focuses on the Broadway commercial theatre.

MUSIC

HARRY OLT answers (3)

During World War II, Harry Olt fled to Sweden as a young man, and became a musicologist and composer. He worked as a Swedish civil servant, held the position of an editor in the Swedish Radio, a producer of a concert organisation, a music and theatre intendant of the city of Södertälje etc. For the Estonians on this side of the Baltic Sea, he is primarily known as an organiser of cultural exchanges between Sweden and Estonia (Estonian SSR).

VAIKE SARV. Laments in the Transition Rites (46)

In order to understand the historical and contemporary meaning of a lament, one should study various areas of science: psychology and physiology, theology and sociology, folklore and ethno-musicology. Lament as a synchronous phenomenon does not reveal itself in a one-sided or even a multi-sided research, and can probably never be fully analysed. The article tries to open the notion of lament through religion and ritual, which have been tackled in the context of cultural anthropology.

CARL DAHLHAUS. Nationalism and Music (50)

The article's second half, the beginning appeared in the magazine no 3, 1999. Translated from the collection of articles "Zwischen Romantik und Moderne" (Between Romanticism and Modernism, Munich, 1974).

PRIIT KUUSK. Estonians in Switzerland (55)

The *Orchestre de la Suisse Romande*, founded by the famous Swiss conductor Ernest Ansermet, celebrated its 80th anniversary last year. The OSR jubilee season included also a commemorative concert in February — 30 years from Ansermet's death — and Neeme Järvi was asked to conduct that concert. For the first time, Eduard Tubin's music sounded in Switzerland; his Concertino for Piano and Orchestra, with Vardo Rumessen playing the solo.

IVALO RANDALU. Hugo Lepnurm, 31.10.1914—15.02.1999 (58)

Obituary to Hugo Lepnurm, professor of the Estonian Music Academy and one of the most outstanding Estonian organists of all time.

Music Library *con amore* (61)

This autumn, the music department of the former State Library of the Estonian SSR named after Fr.R. Kreutzwald celebrates its 40th anniversary. It now forms a part of the art information centre in the Estonian National Library. The article gives an overview of the foundation period and the present day of the music department.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

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

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

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

LIIS KOLLE. Hanno Kompus in the Theatrical World of Moscow, 1915—1918 (17)

Hanno Kompus was one of the most prolific and versatile cultural figures in the first Republic of Estonia. His interests ranged from art criticism to directing opera. The present issue of the magazine publishes an extract of Liis Kolle's diploma paper which deals with Hanno Kompus's childhood and student years in Riga and Moscow. The article focuses on Kompus's work in Moscow, on his impressions of the Moscow Art Theatre and the Chamber Theatre.

ANDRES LAASIK. The Possibility of Co-operation in Theatre (26)

Andres Laasik, editor of the culture-page of the 'Eesti Päevaleht' (Estonian Daily), concentrates on one problem in Estonian theatre: why are so many theatre directors trying to write plays themselves, and produce stage decorations and music as well? Is the reason mistrust, lack of co-operational skills or an overly high opinion of themselves?

ÜLO TONTS. Three Sisters (English-style) and Byron (28)

The review tackles Susanne Schneider's miniature piece of drama "The Nights of the Brontë Sisters", premiered at the "Vanemuine" Theatre in Tartu (director Tiit Palu). In the opinion of Ülo Tonts, the literary and theatre critic, this is a serious biographical play about the three British literary ladies Charlotte, Emily and Anne Brontë. The play does not, however, represent a purely documentary material. What makes the whole production especially interesting is the co-operation of three actresses from different theatres: Külliki Saldre from the "Vanemuine", Liina Tennosaar from "Vanalinnastudio" and freelancing Kristel Leesmend.

PILLE-RIIN PURJE. Arno and Kiir (31)

The article belongs to the series "An Actor and His Role". The author analyses two new works of two actors, Mait Malmsten and Taavi Eelmaa who played Arno and Kiir in Mati Unt's production 'Tonight at Six We Play Ducks and Drakes' (or: 'Tonight at Six We Play a Bit of Luts') based on Oskar Luts's work. The same pair played together in David Henry Hwang's "M. Butterfly".

JAAK RÄHESOO. A Season in New York (37)

In the last part of the series of articles about the New York theatre, Jaak Rähesoo focuses on the Broadway commercial theatre.

MUSIC

HARRY OLT answers (3)

During World War II, Harry Olt fled to Sweden as a young man, and became a musicologist and composer. He worked as a Swedish civil servant, held the position of an editor in the Swedish Radio, a producer of a concert organisation, a music and theatre intendant of the city of Södertälje etc. For the Estonians on this side of the Baltic Sea, he is primarily known as an organiser of cultural exchanges between Sweden and Estonia (Estonian SSR).

VAIKE SARV. Laments in the Transition Rites (46)

In order to understand the historical and contemporary meaning of a lament, one should study various areas of science: psychology and physiology, theology and sociology, folklore and ethno-musicology. Lament as a synchronous phenomenon does not reveal itself in a one-sided or even a multi-sided research, and can probably never be fully analysed. The article tries to open the notion of lament through religion and ritual, which have been tackled in the context of cultural anthropology.

CARL DAHLHAUS. Nationalism and Music (50)

The article's second half, the beginning appeared in the magazine no 3, 1999. Translated from the collection of articles "Zwischen Romantik und Moderne" (Between Romanticism and Modernism, Munich, 1974).

PRIIT KUUSK. Estonians in Switzerland (55)

The *Orchestre de la Suisse Romande*, founded by the famous Swiss conductor Ernest Ansermet, celebrated its 80th anniversary last year. The OSR jubilee season included also a commemorative concert in February — 30 years from Ansermet's death — and Neeme Järvi was asked to conduct that concert. For the first time, Eduard Tubin's music sounded in Switzerland; his Concertino for Piano and Orchestra, with Vardo Rumessen playing the solo.

IVALO RANDALU. Hugo Lepnurm, 31.10.1914—15.02.1999 (58)

Obituary to Hugo Lepnurm, professor of the Estonian Music Academy and one of the most outstanding Estonian organists of all time.

Music Library *con amore* (61)

This autumn, the music department of the former State Library of the Estonian SSR named after Fr.R. Kreutzwald celebrates its 40th anniversary. It now forms a part of the art information centre in the Estonian National Library. The article gives an overview of the foundation period and the present day of the music department.

PEETER TOROP. The Art of Education (65)

Sulev Keedus's (b.1957) film "Georgica" (Q Film, 1998) is one of the most internationally successful Estonian films. By early April, it had won 6 awards at international festivals and several awards at home. Peeter Torop, professor of semiotics at the University of Tartu, analyses in his long article the film "Georgica", comparing it to Keedus's previous film, the documentary "In Paradisum" (1993). He finds similar themes in both: "In Paradisum" has a real prison, in "Georgica" the prison has extended, embracing the whole island. The compositional structure of the film is based on the four parts of Vergil's "Georgica". Vergil spoke to people who cultivated land, Keedus teaches respect towards land as sacred soil which can be respected even without the right to cultivate it. Keedus turns to contemporary men, trying to educate them with the help of art, to remind them that it is culture that is being cultivated.

ANDRES MAIMIK. The Celebration (75)

In the course of the Second Black Nights' Film Festival in December 1998, the young Danish filmmaker Thomas Vinterberg showed his "The Celebration" (Festen, 1998). This is the first film of "Dogma 95", a group of young Danes. Estonian film critics considered this the best film of the festival. The reviewer thinks that Vinterberg is leaning towards the left; despite the method of psychological realism he tends to become ever more defiantly satirical. The best thing about the film is its form, but the analysis of Lars von Trier's "The Idiots" (Idioterne, 1998) goes further than Vinterberg's.

GEOFFREY MACNAB. The Big Tease (78)

An overview of Thomas Vinterberg's film "The Celebration" and the interview with him have been translated from the magazine "Sight and Sound" no 2, 1999.

"Dogma 95" Manifest (82)

The translation into Estonian of the manifest of "Dogma 95", approved on 13 March 1995 in Copenhagen.

OLLE MIRME. Little Tony (83)

The Dutchman Alex van Warmerdam's last film "Little Tony" (Kleine Teun, 1998) was shown during the Second Black Nights' Festival. The reviewer has a very high opinion of the film. He claims that besides enjoyable artistic value, "Little Tony" deserves attention also from a purely practical point of view: how to make films with a small budget, how to keep the impatient audience interested, how to make an essentially chamber-style film more attractive with seemingly second-rate means.

J. HOBERMAN. Dreaming the Unthinkable (85)

A thorough analysis of Roberto Benigni's film "Life is Beautiful" (La vita è bella, 1998) translated from the magazine "Sight and Sound" no 2, 1999.

UNO LAHT. Auschwitz with Schmalz (89)

The Tallinn International Film Festival showed Roberto Benigni's much-awarded film "Life is Beautiful". The writer-reviewer's Neo-Baroque treatment of the film contains numerous witty allusions and associations with other films and books, also shrewd remarks about the Tallinn festival.

SULEV TEINEMAA. Estonian Film: How and Where to Show? (92)

Between 8 and 14 March, the Tallinn Kinomaja (Cinema House) organised a week of Estonian films. The viewers had the chance to watch 72 films that were made or premiered last year. The cronic-style review recalls our earlier attempts to organise national film festivals and events, evaluates the Estonian film week and ends with a hopeful remark that this event should become a regular festival of Estonian films.

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävalla pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

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

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

NB! *Praaeksemplarid vahetatakse ümber triikikojade tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikojapoolse sissekäik), tel 6 200 489.*

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

JAAK ALLIK

AVO HIRVESOO

ARVO IHO

TÖNU KALJUSTE

ARNE MIKK

MARK SOOSAAR

PRIIT PEDAJAS

LINNAR PRIIMÄGI

ÜLO VILIMAA

PEETER TOROP. The Art of Education (65)

Sulev Keedus's (b.1957) film "Georgica" (Q Film, 1998) is one of the most internationally successful Estonian films. By early April, it had won 6 awards at international festivals and several awards at home. Peeter Torop, professor of semiotics at the University of Tartu, analyses in his long article the film "Georgica", comparing it to Keedus's previous film, the documentary "In Paradisum" (1993). He finds similar themes in both: "In Paradisum" has a real prison, in "Georgica" the prison has extended, embracing the whole island. The compositional structure of the film is based on the four parts of Vergil's "Georgica". Vergil spoke to people who cultivated land, Keedus teaches respect towards land as sacred soil which can be respected even without the right to cultivate it. Keedus turns to contemporary men, trying to educate them with the help of art, to remind them that it is culture that is being cultivated.

ANDRES MAIMIK. The Celebration (75)

In the course of the Second Black Nights' Film Festival in December 1998, the young Danish filmmaker Thomas Vinterberg showed his "The Celebration" (Festen, 1998). This is the first film of "Dogma 95", a group of young Danes. Estonian film critics considered this the best film of the festival. The reviewer thinks that Vinterberg is leaning towards the left; despite the method of psychological realism he tends to become ever more defiantly satirical. The best thing about the film is its form, but the analysis of Lars von Trier's "The Idiots" (Idioterne, 1998) goes further than Vinterberg's.

GEOFFREY MACNAB. The Big Tease (78)

An overview of Thomas Vinterberg's film "The Celebration" and the interview with him have been translated from the magazine "Sight and Sound" no 2, 1999.

"Dogma 95" Manifest (82)

The translation into Estonian of the manifest of "Dogma 95", approved on 13 March 1995 in Copenhagen.

OLLE MIRME. Little Tony (83)

The Dutchman Alex van Warmerdam's last film "Little Tony" (Kleine Teun, 1998) was shown during the Second Black Nights' Festival. The reviewer has a very high opinion of the film. He claims that besides enjoyable artistic value, "Little Tony" deserves attention also from a purely practical point of view: how to make films with a small budget, how to keep the impatient audience interested, how to make an essentially chamber-style film more attractive with seemingly second-rate means.

J. HOBERMAN. Dreaming the Unthinkable (85)

A thorough analysis of Roberto Benigni's film "Life is Beautiful" (La vita è bella, 1998) translated from the magazine "Sight and Sound" no 2, 1999.

UNO LAHT. Auschwitz with Schmalz (89)

The Tallinn International Film Festival showed Roberto Benigni's much-awarded film "Life is Beautiful". The writer-reviewer's Neo-Baroque treatment of the film contains numerous witty allusions and associations with other films and books, also shrewd remarks about the Tallinn festival.

SULEV TEINEMAA. Estonian Film: How and Where to Show? (92)

Between 8 and 14 March, the Tallinn Kinomaja (Cinema House) organised a week of Estonian films. The viewers had the chance to watch 72 films that were made or premiered last year. The cronic-style review recalls our earlier attempts to organise national film festivals and events, evaluates the Estonian film week and ends with a hopeful remark that this event should become a regular festival of Estonian films.

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävalla pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

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

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

NB! *Praaeksemplarid vahetatakse ümber triikikojade tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikojapoolse sissekäik), tel 6 200 489.*

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK

AVO HIRVESOO

ARVO IHO

TÖNU KALJUSTE

ARNE MIKK

MARK SOOSAAR

PRIIT PEDAJAS

LINNAR PRIIMÄGI

ÜLO VILIMAA



Dawid Henry Hwangi "M. Butterfly" (lav Mati Unt) Eesti Draamateatris.
René Gallimard — Mait Malmsten, Song Liling — Taavi Eelmaa.
Mati Hiisi foto



Dawid Henry Hwangi "M. Butterfly" (lav Mati Unt) Eesti Draamateatris.
René Gallimard — Mait Malmsten, Song Liling — Taavi Eelmaa.
Mati Hiisi foto



Kärt Summatavet. Graafiline leht "Une-Eit", 1994. Segatehnika.





Kärt Summatavet. Graafiline leht "Une-Eit", 1994. Segatehnika.

