

# TMK

11  
/1999



# 11 / 1999

---

## XVIII AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

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

Teatriosakond  
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76  
Muusikaosakond  
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77  
Tehniline toimetaja  
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77  
Infotöötaja  
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59  
Fotokorrespondent  
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

---

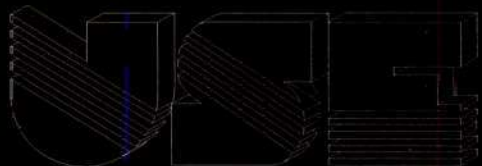
© "Teater. Muusika. Kino", 1999

---

**Esikaanel:**  
**Muusikateadlane, dirigent ja festivali juht,**  
**Eesti Muusikaakadeemia õppejõud**  
**Toomas Siitan septembris 1999.**

*Harri Rospu foto*

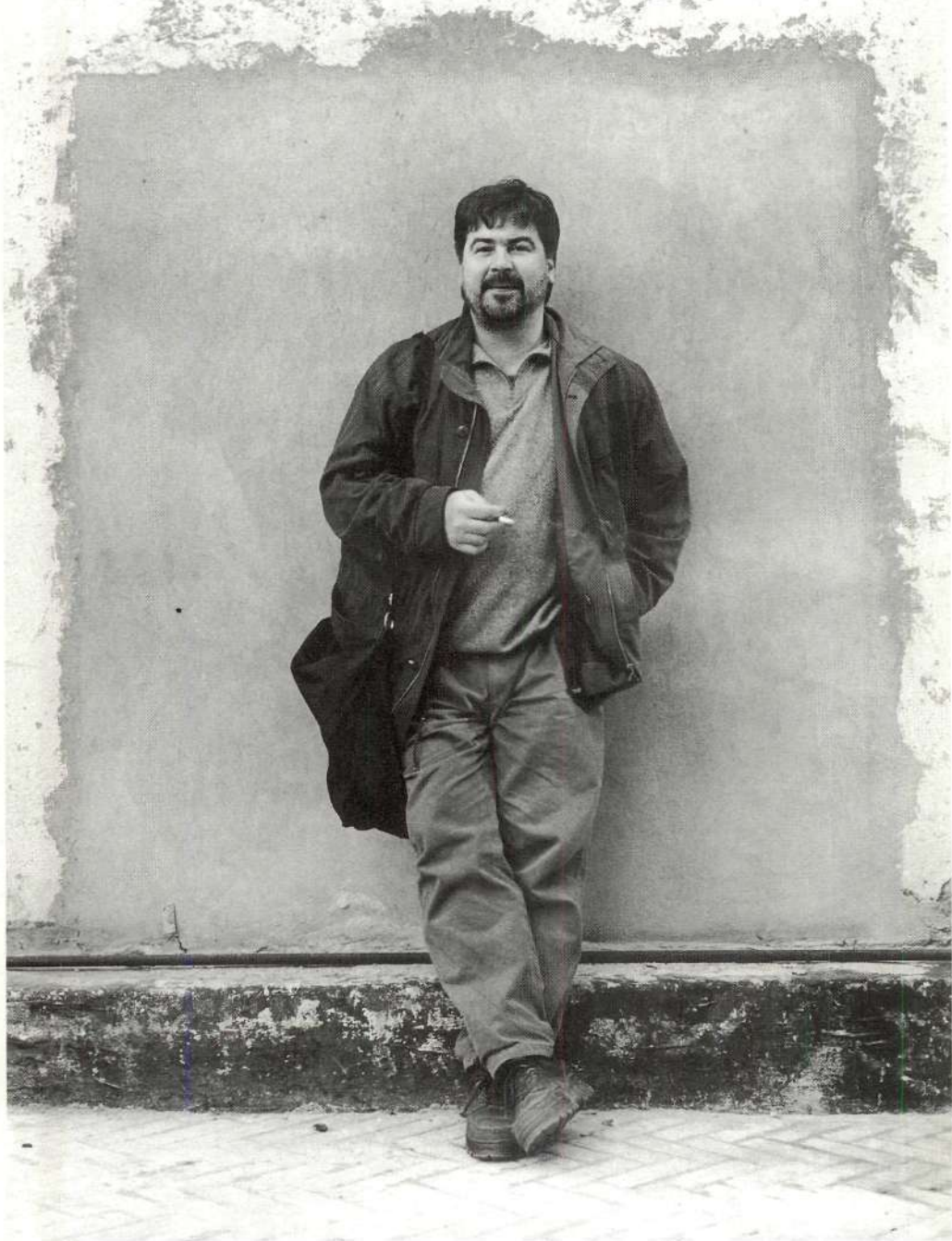
MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS  
[http://www.use.ee/tmk/TOOB\\_TEIENI](http://www.use.ee/tmk/TOOB_TEIENI)



**Soft**

## SISUKORD

SISUKORD	
<b>TEATER</b>	
	VESTAB MART KIVASTIK 3
	KUMMITUSE TAGA ON NÄITLEJA ( <i>Intervjuu Jane Raschiga</i> ) 10
	LAPSED NAUDIVAD SALADUST ( <i>Cathrin Blöss lasteteatri probleemidest</i> ) 14
	LASTE PEALE TULEB ROHKEM RAHA KULUTADA! ( <i>Lasteteatrist räägivad Tiina Rebane, Aare Toikka ja Margo Teder</i> ) 17
Ülle Dreifeldt	PUUDU JÄÄB JULGUSEST, MITTE INTELLIGENTSUSEST 20
	DECLAN DONNELLAN: NÄITLEJA PEAB OLEMA KARTMATU! 23
Sver. Ka-ja	MILLEST VAIKIS DELFI ORAAKEL? ( <i>"Talvemuinasjutt" Peterburi Väikeses Draamateatris"</i> ) 25
<b>MUUSIKA</b>	
Toomas Siitan	TALLINN JA SAKSAKEELSE OOPERI SÜND ( <i>Johann Valentin Mederi ooperist "Kindlameelne Argenia"</i> ) 29
Geiu Rohla	TAASLEITUD "KINDLAMEELNE ARGENIA" 34
Ivalo Randalu	ERSO 1998/99 I ( <i>Arve, arutlusi ja arvustusi</i> ) 36
Evi Arujärv	XX SAJANDI MUUSIKAPROJEKT: VÕITLUS SUBJEKTIGA ( <i>Essee lõppeva sajandi muusika teemadel</i> ) 45
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM 1998/99 III 50
Galina Višnevskaja	GALINA. ELU LUGU ( <i>Katkendeid autobiograafiast</i> ) 56
<b>KINO</b>	
Richard Combs	JOEL JA ETHAN COEN ( <i>Ülevaade vendade Coenite loomingust</i> ) 64
Andrew Male	VENNAD JÕUAVAD EESMÄRGILE ( <i>Intervjuu Joel ja Ethan Coeniga</i> ) 70
Jonathar. Romney	VUSSERDAMISE KIITUSEKS ( <i>Joel ja Ethan Coeni filmist "Suur Lebowski"</i> ) 74
Livia Viitol	ELU VÕIT ( <i>Mark Soosaare portreefilmidest "Rootsi jõuluvaana" ja "Tulla, et minna"</i> ) 77
Kristiina Davidjants	KEHA ON HINGE KODU... ( <i>Urmas E. Liivi tõsielufilmist "Mimikri"</i> ) 80
Peep Pedmansen	TENDER, VERY PLEASANT GUY ( <i>Priit Tenderi joonisfilmist "Viola"</i> ) 82
Andres Maimik	"HULLUMEELsus" — MODERNISTLIK ÜSIKLANE 1960. AAS- TATE EESTI MÄNGUFILMIS ( <i>Kaijo Kiisa "Hullumeelsusest"</i> ) 85
Peeter Linnap	KÕIGELE VAATAMATA: TÄHENDUSTE KONSTRUEERIMISEST SAAREMAA BIENNAALILE III 89
	<i>Kroonikat</i>
Hans Vaisraa	EESTI HARRASTUSFILM "UNICA" FESTIVALI TAUSTAL 93



*Mart Kivastik septembris 1999.*  
Harri Rospu foto

# VESTAB MART KIVASTIK

---

*Teatritoimetajad otsustasid seekord eksperimenteerida ja esitasid meie tublile proosa- ja näitekirjanikule, filmilavastajale ja muidu kirjamehele Mart Kivastikule valiku ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" ilmunud Vastab-interojuude küsimusi. Välja tuli "Vestab Mart Kivastik".*

Sul on olnud üsna dramaatiline ja dünaamiline elukäik. Kas räägiksid sellest pisut?  
Kõnele oma kodust ja lapsepõlvest.  
Kas sa oma venda mäletad?  
Kuidas vanemad sinu kirjandushuvi ja ajakirjandusliku tegevuse peale vaatasid?  
Kust pärineb sinu üsna "karm" stiil — ei mingit pudipadi ega nipsasjakesi?  
Kas ise ka oled teatrit teinud?  
Mida sa hindad inimestes?  
Kas oled nüüdseks leppinud maailmaga?  
Suudad sa olla vaikne ja leebe?  
Kas aastad rõhuvad sind?  
Mis huvitab ja köidab sind praegu?  
Mida sa ütled praeguse estraadi kohta?  
Kuidas sul kriitikutega vahekord on?  
Mis on sinu öökapiiraamat? Muusikasalvestis?  
Kas sa vahel ümised lihtsalt mingit meloodiat?  
Kuidas meeldib sulle Fellini?  
Sind võeti staapi?  
Räägime siis nüüd meestest sinu elus. Panso?  
Kas spordiga on nüüd asjad ühel pool?  
Mis vaevab sinu südant?  
On sul palju lõpetamata teoseid?  
Mida ütleksid ise oma olulisemate teoste kohta?  
Kust oled võtnud julguse üha uuesti alustada, riskida?  
Mida sa tänasest eesti poliitikast arvad ja kas valimas ikka käisid?  
Sa oled üle elanud raskeid aegu. Mis sind on aidanud iseendaks jääda?  
Ja lõpuks — sinu suhted mesilastega? Kuidas need edenevad?

## AMARCORD

Palju aastaid hiljem, kui ma "Vanemuise" teatris Villeri kabinetis seisin, tuli mulle meelde kauge sügisõhtu, kui ema mind esimest korda teatrisse viis. Ausalt öelda võis see olla ka juba teine või kolmas kord, sest aega on palju mööda läinud ja nüüd ei ole mul kõik täpselt meeles. Sest ema üritas mind võimalikult tihti teatrisse viia, kuna ta arvas, et see mõjub tulevasele inimesele hästi, seda enam, et ma olin leidlaps, pesemata ja räämas.

Mu ema leidis mu Päeva tänava lähedalt võsast, kuhu lohakad pärisvanemad olid mu unustanud. Seal ma olevat siis kisanud, nii et terve kvartal kajas, aga keegi ei pööranud sellele tähelepanu, sest kes jõuaks kõiki orbe kodudesse võtta? Mitte keegi! Aga minul vedas, sest mu isa, kes on olnud aastaid tubli spordimees — kiirlaskuja ja korvpallur —, ütles emale: "Kuule Rutt, korjame selle väntsaka üles, kuhu tal ikka minna on?" Mu ema oli kohe nõus, sest temal on hea süda.

Hiljem on nad seda korduvalt kahetsenud, eriti pärast seda, kui ma kooli läksin, sest ausalt öeldes tekkis tolles kasvatusasutuses tihtipeale segadusi, mida ema ja isa pidid lahendamas käima. Nii et aeg-ajalt viibis mu ema seal isegi rohkem kui mina. See käib ju ühele emale selgelt üle jõu, kas pole? Isal polnud aega koolis käia, sest tema tegi kogu aeg trenni, ainult suvel, kui suusatada ei olnud võimalik, muutus ta kurvaks ja luges kodus "Edasit", kuigi tegelikult vaatas igatsevalt kaugusse, kujutledes vaimusilmas lumivalgeid Alpe, kuhu on ehitatud kuldsed kiirlaskumisvõravad. Mu isa jättis suusatamise alles pärast seda, kui ta Bakurjanis kuristikku lendas ja tubli mitu päeva surmaga silmitsi seisis. Hiljem hakkas ta külvivolinikuks ja treeneriks.

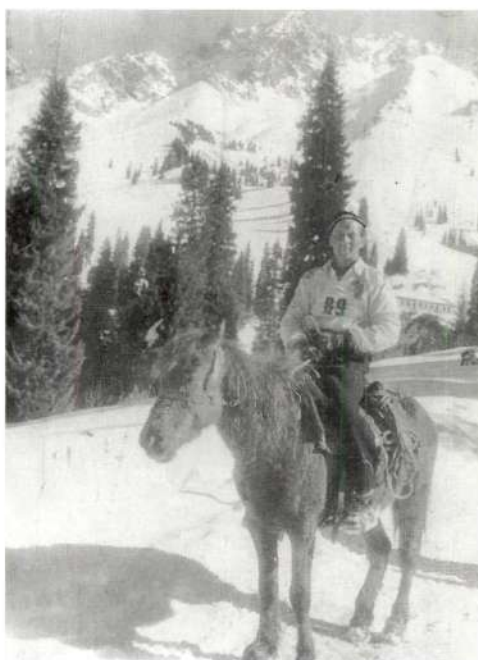
Heakene küll. Kogu sellest leidlapsejamast, mis on ju omamoodi põnev seik, on mul vaid niipalju kasu olnud, et ma ei kaota siiani lootust üles leida oma pärisvanemaid, kes kuulduste järgi elavad hoopis Pariisis ja on sisserännanud inglased. Nad on oma ammukadunud lapse otsimisele kulutanud juba terve varanduse, mis neid küll sugugi vaesemaks ei tee, sest nodi olevat neil rohkem, kui nad seda eales jõuaksid raisata. Eriti naelu. Nii et kui mul ükskord raha päris otsa saab, siis ma kõllan neile, sest ausalt öeldes on ka mul õigus pisut vihane olla, või mis?

Aga siiski, tookord teatrisse sisenedes avastasin ma end võlumaailmast, mis on mind painanud tänase päevani, kuid just too kord, oli ta siis esimene või mitte, ei lähe mul siiani meelest. Kõigepealt ostis ema mulle jäätist, rabarbrikooki ning pudeli "Kellukest", ning ma ei jõudnud seda veel korralikult allagi kugistada, kui kostus imeline viis — õnn meeeie juurde jää, jää meeeieгаа... ja nii oma kümme korda järjest, sest näljased teatrihuvilised ei raatsinud sugugi oma kooke ja konjakeid puhvetitädidele jätta, aina mugisid ja pugisid, ei kiiganudki sinna saali poole.

Meie emaga läksime, istusime maha ja siis, tont võtaks, hakkas pimedaks minema, ja muudkui pimenes ja pimenes, kuni ma ei näinud enam oma rabarbrikooki



*Pilt on tehtud kohe pärast Mart Kivastiku leidmist. Kasuema avaldas selle foto ajalehes, lootes leida MK tegelikke vanemaid. Poiss oli lehes kõrvuti kaduma läinud peniga, kes kohe ära tunti. MKd ei tahtnud keegi.*



*Mart Kivastiku isa enne viimast laskumist. Hetk hiljem sööstis ta kuristikku.*

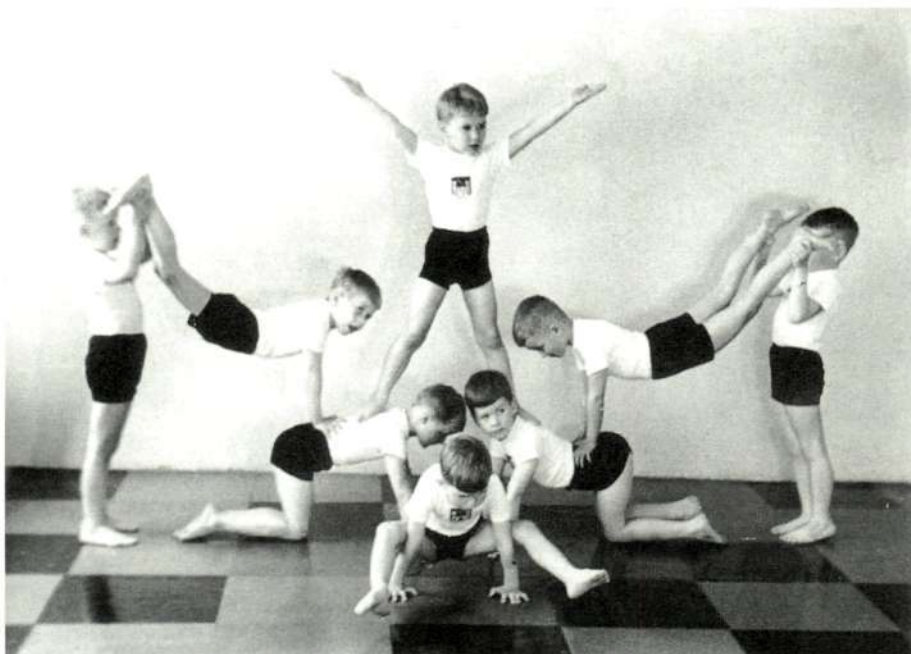
nosida ja pistsin ta kogemata naaberistuja suhu. Kook lännu! Teatriime oli sündimas. Ja siis tekkis lavale valgus, selline hämar ja saladuslik, ning seal seisis kräsus peaga võimas mees, mõök käes ... sa juudas, see oli Einari Koppel! Mina arvasin, et Richard III, aga ema hiljem ütles, et ta ainult teeskles kuningat.

Paar päeva hiljem mängisime me venna ja Riikoja Mardiga õues. Me elasime kõige ilusamas ja kenamas ja kaunimas kohas, kus Tartus üldse elada oli võimalik — Päeva tänava lõpus. See oli nagu saar keset linna. Kõrvalkorteris elas Karin, kes oli ilus ja harjutas klaverit, kuigi ta ei viitsinud, sest tal oli imelühike seelik ja muudki teha. Karini kasuisa oli lendur — onu Vitka, kes käis pommitamiste vaheajal kodus, peret vaatamas. Nendest edasi elasid tädi ja onu Tjumentsev, ja teisel pool proua ja härra Palla. All elasid Laarmannid. Laarmannide tütar harjutas ka klaverit, ja tema vanaisa oli kuulud kunstnik, kes kinkis mu isale sünnipäevadeks pilte. Ja siis veel Riikojad.



*Mart Kivastik ja tema vend pärast kohtumist Einari Koppeliga. Kohtlase naeratusega poiss on MK vend, praegune doktor.*

*Püramiid lastekodus. Kõige all Mart Kivastik ja Gennadi Sipelgäs. Sipelgast sai hiljem kümnekordne Eesti meister maadluses.*



Riikoja Mart oligi mu sõber, kellega me tollel kaugel pühapäeval õues lonkisime, mina olin kuus, mu vend Tom oli neli ja kuna meil suitsu ei olnud, oli meil jäle igav. Kui järsku tulid hoovist kaks meest, ja kurat, ma ei uskunud oma silmi. Üks neist oli Einari Koppel. Miks ta üldse jala käis? Miks ta üldse oli selline, nagu ta oleks lihtsalt inimene, ei mahtunud meile pähe? Ma ütlesin Riikoja Mardile, et see on raudselt Einari Koppel, aga tema ütles, et ma olen ikka päris lollakas, et kuidas ma üldse arvan, et Einari Koppel võiks päise päeva ajal lihtsalt niisama meie hoovist läbi jalutada. Sa oled ikka täielik jobu! ütles ta mulle ja koputas rusikaga endale vastu pead, nii et pea kõmises.

Okei, me vedasime kihla. Ja saatsime minu venna Koppeli käest küsima, kas ta ikka on tema ise või on keegi teine. Sest ise me ei julgenud, me olime juba häbelikud, mina kuuene ja häbelik ja Riikoja Mart üheksane ja häbelik. Tom oli neljane ja ei saanud veel midagi sellist tunda. Tom jooksis meestele järele ja küsis täpselt nii: "Öelge, palun, onu, kas teie oletegi Einari Koppel?" Meie Mardiga olime hirmust kaamed ja itsitasime lollakalt nii kümne meetri kaugusel. Einari Koppel peatus, kummardas nii madalale, et sai Tomile silma vaadata ja ütles rõõmsalt: "Jah, mina olengi Einari Koppel."

Ma läksin rõõmust segi. See oligi Einari Koppel, meie õues, keset päeva nagu tavaline inimene, jalutab ja puha...! Mõni aeg hiljem läks Koppel "Vanemuisest" ära. Mul oli ilgelt kahju, sest mul oli tunne, nagu ma oleksin teda hästi tundnud. Lihtsalt oli selline tunne.

Kui ma olin juba veidi suuremaks kasvanud, toimus järgmine kohtumine suurvaimuga just nii.

Kuna mu isa oli spordimees, siis arvas ta, et ka mina pean olema, ja pani meid vennaga ujumistrenni. Ma olin tollal kõigest kahene ega osanud midagi halba karta. Mu vend oli ühekuune ja ei aimanud elust veel üldse midagi. Isa sõidutas meid vankriga läbi linna ja kuna ta oli endine slalomist, siis harjutas ta lapsevankriga suure hoo pealt väravate läbimist, nii et kui me Emajõe basseini jõudsime, oli mul süda paha ja pea käis ringi. Aga seal käis kõik väga kähku. Kõik lapsed visati vette, kes vee peale jäid, võeti trenni, kes ära uppusid, need ei saanud. Minu vend ei olnud veel emakõhus ujumist unustanud ja seisis nagu kork basseini vees püsti, nii et mu tulevane treener rõõmustas end siniseks, et nii andekas laps küll toodi.

Mina vajusin plartsti põhja. Ja juba veidi aja pärast nägin ma tunnelit, kust paistis jumalik valgus ja mu kaks elatud aastat voolas üsna siva silme eest läbi. Nad otsustasid mu päästa, sest isa oli treeneri sõber. Nad tirisid mu välja, tegid kunstlikku hingamist ja võtsid mu trenni, kurat võtaks. Mis tähendas kümme aastat piina — kell kuus üles ja trenni, pärast tunde trenni, me ujusime kümme kilti päevas ja saime riigilt süüa, mille tasuks pidi riik saama kunagi olümpiamedali. Ma kleepisin seinale Mark Spitzi portree ja valmistusin sportlasekarjäärriks. Ja kuna ujumine oli meile elus kõige tähtsam, meid kohe nimetatigi ujumisklassiks, siis võisid muud asjad unaruses olla. Lugema ma õppisin alles kuueteistkümmeselt, aga see oli tühi-tähi, mu võhm ja lihased kasvasid see-eest hoogsalt.

Ja siis ühel päeval läksin ma piimabaari sööma, sest ujumisest anti meile talongid. Okei. Olin oma saiadega siis püstijalalaua taga, kui midagi tilkus ülevalt alla mulle pähe. See midagi oli kohupiim kisselliga, mis nirises ühe vanema mehe suunurgast iga kord, kui ta seda suhu pistis. Nii käiski, pool suhu ja pool tilkus alla. Ja siis mees matsutas, suure suuga, lats, lats, lats. Kellel ei juhtu, ütlete teie! Õige ka, kui see poleks olnud Panso! Lööge mind risti, praegu ma ei valeta. Panso tundsin ma unepealt ära, sest mu ema vaatas kõiki teatrisaateid ja mina ka, sest lugeda ma ju ei



osanud. Ma ei uskunud oma kõrvu. See oli jube. Kui ma emale sellest rääkisin, ütles ta mulle nii. See ei tähenda, et sina matsutada võiksid, las Panso matsutab, tema on juba suur mees, teda enam ümber ei muuda. Las ta siis matsutab, mõtlesin mina, aga olin ikka pisut pettunud. Ma olin kindel, et Einari Koppel ei oleks seda iialgi teinud. Tema mitte.

## LUGU NUMBER KOLM

Mingil hetkel sattusin või õigemini trügisin ma väevõimuga "Tallinnfilmi" uksest sisse ja lubasin režissööriks hakata. Nad viskasid mind korduvalt välja, aga oma isalt olen ma pärinud jonnaka iseloomu ja leidlapsena oskan ma oma kohta maamunal pisut paremini kaitsta kui tavalised lapsed. Niisiis hoidsin ma küünte ja hammastega kõigest kinni, toolidest, ukselinkidest, kirjutuslauast ja pastakast, kuni Škubel hõikas — las ta jääb siis!

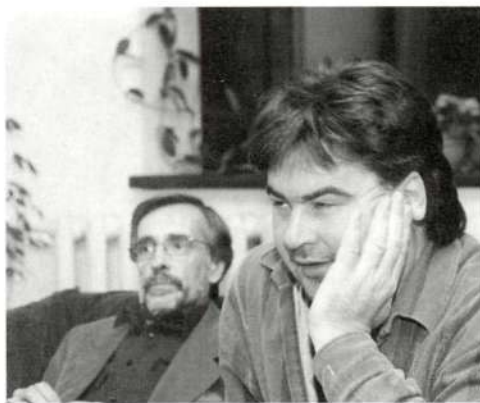
Parajasti oli Tallinna tulemas Poola režissöör — spetsialist põnevusfilmide alal, kes oli hakkama saanud juba mingi "Madude oru saladusega" ja kavatses teha oma järgmise põnevusloo. Mina sain vupsti teiseks režissööriks, sest Villem Indrikson oli parajasti Soomes.

Teise režissööri töö on lahe. Otsid kokku kõige paremad näitlejad ja kui nad siis stuudiosse jõuavad, tassid nende kuradi kotte. Kui Villem jõudis Soomest tagasi, oli ta maruvihane, et mingi naga on juba näitlejad valinud, sest teda huvitas ainult Budraitis.

"Selle filmi teeb Budraitis ära," ütles Villem. Villem oli Budraitise sõber ja isegi kui tal oleks olnud vaid Pipi Pikksuka osa, oleks ta ikka öelnud: "Budraitis teeb ära." Budraitis tuli ja tegigi. Villem istus ja rääkis, kuidas Budraitis on ta parim parim sõber ja mina uskusin. Aga tüli Villemiga läks aina suuremaks, sest kogu kotikandmise töö jättis ta mulle, ise rohkem käsutas. Ja kui ükspäev tuli Venemaalt mingi kuulus ja ilus, kelle kotid kaalusid pool tonni, ma põgenesin ja jätsin Villemi vägesid juhatama. Kui Villem suri, käis matustel vaid mõni inimene. Budraitist ei olnud.

Enne veel, kui ma teise režissööri auväärse töö Villemile usaldasin, käisin ma Viidingut osasse palumas. Ta elas Võsul ja vaatas mind üle aia, ja mul oli tunne, et

*Jüri Ehlvest ja Mart Kivastik. Ehlvesti õnnetu ilme põhjuseks on asjaolu, et Kivastikul ilmus äsja raamat.*



*Lembit Ulfsak ja Mart Kivastik filmi "Isa" võtetel. Toomas Tuule foto*

nüüd näeb ta mind läbi. Ta ütles kohe, et seda konservi ta niikuinii ei tee, aga teeme ühe suitsu. Ma ei mäleta, mida ta rääkis, aga ta rääkis kaks tundi järjest ja mina aina kuulasin, kuni suitsud lõppesid, ja siis läksin ära. Ja olin millegipärast väga õnnelik. Aga mida ta rääkis, ma ei mäleta.

## VIIMANE LUGU. LUGU VILLERIST

See oli nii. Näitemängude eest makstakse vähe raha, kui sa ise neil sabas ei käi, näljast nagu ei tee ja ei lõuga, et ma olen näljane ja vaene ning mul pole millestki elada. Kui sa seda kõike väga haletsusväärselt ei tee, siis napsatakse su geniaalne lugu ära, öeldakse, et võta kümnekas ja tee endale üks õlu. Kuna mina ei ole krahv Tolstoi, kellel tuhat orja rabavad tööd teha, vaid lihtne leidlaps, ei saa ma sellega kuidagi leppida. Alla kahekümne viie krooni ma näidendit ära ei anna. Niisiis kulub suurem osa mu elust tingimisele. Näide "Vanemuise" teatrist.

Dramaturg (mina ikka!) on näidendi teatril ("Vanemuine" loomulikult) juba ammu üle andnud, teatrist kostab vaid vaikust. Dramaturg küsib Lumistelt, kuidas lood on, Lumiste ütleb: "Sa ju tead, Kiva, raha on kõik Villeri käes, mina ei saa midagi öelda. Aga ma räägin temaga!" Läheb Lumiste rääkima, aga tuleb pettunult tagasi. Lumiste — Tal on nõupidamine, mõistad ise, tal pole aega.

Dramaturg — No kurat, mõistad, Jüri, ma olen võlgades, ma olen, kurat, pool aastat jamand...aita!

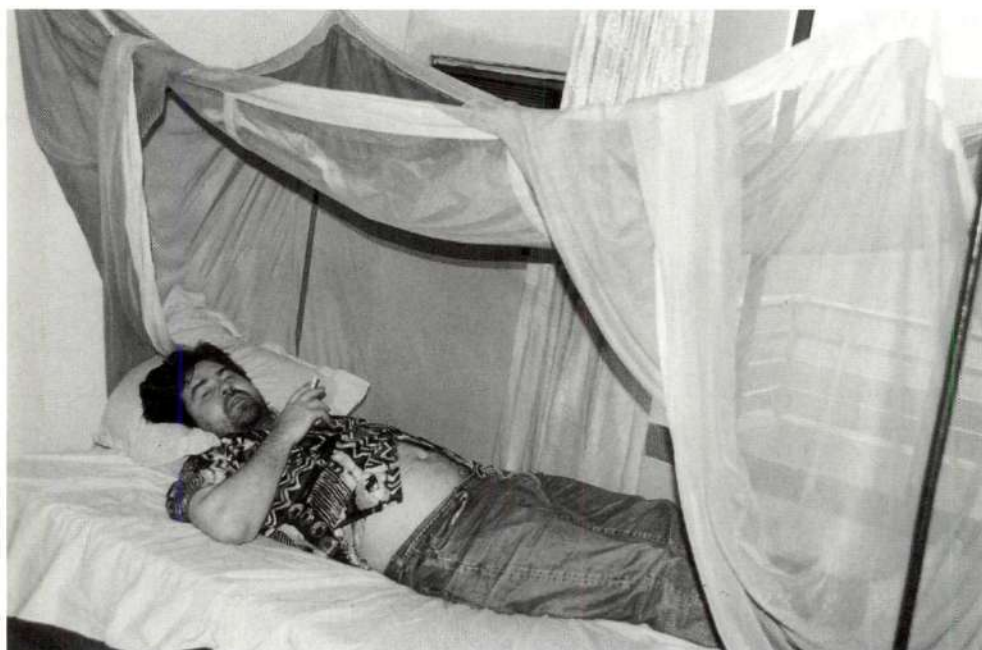
(Jüri silmadesse valgub pisar. Ta mõistab, aga aidata ei suuda.)

(Dramaturg läheb koju, helistab.)

Sekretär — Kes? Kivastik? Mis te tahate, Kivastik?

Dramaturg — (nõrkev hääl) Ma pole juba kolm päeva söönud, ei jõua enam räää... kidagi, palun, Villerit!!!

*Näljast nõrkenud dramaturg ootab kohtumist teatri direktoriga.*



Sekretär — Ta on Tallinnas!

(Paneb toru ära.)

(Möödub aastaid. Dramaturg on kõigile võlgu. Helistamine ei kannu vilja. Sõbrad pöörduvad dramaturgist ära. Võlgu enam ei anta. Lõpuks õnnestub dramaturgil kokku leppida, et Viller temaga räägib. )

(Teater. Dirketori kabinet.)

(Viller istub, läbitungimatul pilgul, tõmbab helesinist LMi. Hindab mõttes dramaturgi šansse. Dramaturgil on silmad pahupidi, ju on nõus kümnekaga.)

Viller — Tead, Kivastik, meil on aega tund aega, rohkem ei ole. Nii et hakka pihta!

Dramaturg — (karje) Milleks meile tund, teeme viie minutiga, kuhu ma alla kirjutan?

Viller — Alla? Ma ei tunne sellist.

Dramaturg — Ma mõtlesin lepingut...

Viller — Ah soo, lepingut, mis me kiirustame, joo üks kohv, arutame asja....

(Tund möödub rääkides kõigest muust. Viller valmistub dramaturgi välja saatma.)

Dramaturg — Aga raha, Jaak, raha, mis sellest saab?

Jaak — (sügav ohe) Rahast ei tahaks ma üldse rääkida... aga hea küll, võta kümnekas.

Dramaturg on õnnelikum kui kunagi varem. Lahkub teatrist hüpeldes.

Kõik.

*Tartlane Mart Kivastik väisab pealinna. September, 1999.*

Harri Rospu foto



# KUMMITUSE TAGA ON NÄITLEJA

Interojuu JANE RASCHIGA Järvekülas 14. augustil

*Jane Rasch on taani teatriteadlane, kriitik ja ajakirjanik. Lisaks sellele on ta kirjutanud üle kümne näidendi teatrile ja raadiole. Oma esimese õpetajakogemuse sai ta väga noorena, hakates pärast ülikooli õppejõuna tööle kahes Kopenhaageni ülikooli teaduskonnas ja Rootsi ülikoolis. "Otsustasin tookord, et mulle aitab, ma ei hakka enam kunagi õpetama," rääkis Jane Rasch. Ent siiski alustas ta 1990. aastal draama õpetamist. Praegu õpetab Rasch Taanis, Norras ja Rootsis. Sel suvel oli ta ASSITEJ Eesti Keskuse kutsel Võrumaal Järvekülas ja õpetas esimest korda elus algajaid näitekirjanikke, kelle keelest ta aru ei saanud.*

**Kas on võimalik kirjutada head näidendid, teadmata midagi dramaturgiast?**

Nõnda me kõik alustamegi! Mina olin algul ülikooli õppejõud, hiljem sai minust teatrikriitik. Tõllal vaatasin loomulikult väga palju teatrit. Nähtu hulgas oli suur hulk uusi ja eksperimentaalseid näidendeid. Pidin kriitikuna olema heatahtlik ja avatud uue suhtes, aga südamepõhjas ei pidanud ma enamikku neist headeks draamatekstideks. Siis tekkiski mul uudishimu uurida, mis teeb kirjanikust näitekirjaniku. Vestlesin kord sel teemal ühe oma vanema kolleegiga, kuulsu teatrikriitikuga, ja tema ütles, et näitekirjaniku talent on väga harv nähtus. Tal võis õigus olla.

**Kelleks te ennast ise eelkõige peate?**

Ma ei pea ennast näitekirjanikuks, vaid ajakirjanikuks, kes on juhtumisi kirjutanud mõne näitemängu.

Praegu ei kirjuta ma enam näitemänge, vaid aitan inimesi nagu dramaturg. Ma töötan veidi teistmoodi kui enamik dramaturge, kes tegelevad peaausjalikult tulemusega, juba kirjutatud tekstiga. Nad ütlevad, kas peategelase sissetoomine on ebaõnnestunud või mitte, kas lõpp venib jne. Mina näen draama kirjutamist kui protsessi. Ja see loomeprotsess on väga erinev artiklite, jutustuste ja romaanide kirjutamisest. Draamat kirjutades jagab autor iseenast mitme tegelaskuju vahel. Iga karakter peab tegutsema iseseisvalt, suhtlema teistega



Jane Rasch augustis 1999 Järvekülas.

Bibi Raidi foto

ning reageerima ülejäänud tegelaste tegudele ja sõnadele. Aga kuidas, pagan, sa kõik selle kirja paned, kui sa neid inimesi läbi ja lõhki ei tunne, kui sai ei aima ette nende reaktsioone ega eesmärgile pürgimise viise. See kõik muudabki draama kirjutamise protsessi eriliseks.

Lisaks sellele on igal draamatekstil ka tehniline pool. Seda interpreteerib lavastaja, mängivad näitlejad, kujundab kunstnik, ja see teeb näidendi kirjutamise teistest kirjandusliikidest keerulisemaks. Ent mitte nii keeruliseks, et poleks võimalik uusi näitemänge kirjutada ega uut kirjutajaskonda üles kasvatada. See on pigem vahendite tundmise küsimus: jälgida palju teatrit, vaadata, mis sinu arvates töötab ja mis ei tööta, aru saada, millal sa vajad väljendamiseks sõna, lauset teksti — ja millal kõneleb paremini vaikus.

Kui me vaatame teatriaialugu, siis näiteks Arthur Milleril kulus 10—12 aastat, enne

kui temast sai tõeline näitekirjanik. Ta üritas kõvasti, kirjutas mitmeid ja mitmeid õpilasnäitemänge, enne kui temast sai professionaalne näitekirjanik.

Inglise dramaturgil Alan Ayckbournil on praegu oma teater, kus ta katsetab kõiki oma näitemänge. Ka temal kulus 7—10 aastat, enne kui ta oli võimeline professionaalselt kirjutama.

Draama õpetamise juures ei räägi ma mitte kunagi valmis mudelist või süsteemist, vaid kummalisest võimest ühendada karaktereid, nende tegevust, reaktsioone, situatsioone ja oma ideed. Isegi kui tegemist on paljude karakterite ja näitlejatega, kes omakorda toitud näitekirjaniku tööst, peab kirjaniku kohalolek olema tajutav. Tema autorsus ei tohi protsessis kaotsi minna. Kõik need komponendid kokku peavad moodustama terviku.

#### Kuidas leidsite kontakti teatriga?

Kui ma hakkasin teatrikriitikuks, siis palusid paar teatrit mul midagi nende jaoks kirjutada, sest neile tundus, et mul on olemas teatrimeel. Olin meelitatud ja kirjutasin kolm näitemängu järjest. Minu arust oli see vaimustav tegevus. Mitte prooviv ega koostöö teatriga, vaid just üksiolemine ja kirjutamine vaimustasid mind. Olin ülikoolis töötades teadlane, see tähendab inimene, kellel oli tarvis kõiki oma arusaamu ja avastusi tõestada ning põhjendada. Teatril kirjutades nautisin ma vabadust valetada.

Vale ja tõe vahekord on mind alati köitnud. Ma arvan, et hea teater ja hea kirjandus on võimeline vahendada tõe palju paremini kui artiklid eetikast või teaduslikud esseed.

Pean end inimesena heatahtlikuks, aga samal ajal olen ma häbelik ja veidi eraklik. Jälgin hoolega, et keegi mulle liiga lähedale ei tuleks. Kui mul on midagi tõeliselt öelda, siis tavaelus võib see olla ohtlik. Võid muutuda liialt patroniseerivaks, pealetükkivaks ja domineerivaks. Kui aga paned oma kujutluse, arusaamad ja mõtted väljamõeldisesse, mis respektierib nii vahendeid kui publikut, ja kui asi õnnestub, siis võid sa käsitleda elu pahu-poolt, ilma et peaksid ütleva inimestele: vaadake, kui tark olen mina ja kui vähe teate teie.

Me lepime kokku, et mängime, vale-tame, mõtleme asju välja, ja selles mängus üritame väljendada oma arusaamu ja järeldusi elust. Nõndaviisi saab tõe hoopis paremini väljendada, kui saaksime seda teha teda otsesõnu välja üteldes.

#### Kuidas sobivad kokku häbelikkus ja õpetamine?

Noorena sain ülikoolis väga populaarseks õpetajaks ja see hirmutas mind, sest ma

ei tahtnud saada õpetajaks, lihtsalt läks nõnda. Õpetamine on ka üks mängu liike, aga ma ei pea seda nii ausaks mänguks kui on kunst. See on andmise-võtmise suhe, aga õige tasakaalu leidmine on küllalt raske.

1990. aastal hakkasin uuesti õpetama. Siis juba teatris töötavatele inimestele ja näitekirjandust. Nad polnud kirjanikud ega tahtnud selleks saada. Hakkasin välja töötama draamaõpetust, mis oleks seotud füüsiliste asjadega. Mida ütleb sinu kohta püss, pudel, klaas. Mida räägib sinust viis, kuidas sa katad lauda. Kuidas leida asju, kujundust, paika, grimmi jne, mis aitaksid jutustada lugu.

Samal ajal hakkasin välja töötama näitlemistehnikale toetuvat draamateooriat. Ma olin ülikoolis õppinud Stanislavskit, Grotovskit, Artaud' d. Üritasin kombineerida neid näitlemisteooriaid näidendi kirjutamise teooriaga. Sest mida iganes ma teatri vallas ette võtsin, adusin, et selle maailma võti oli ja on näitleja. Ma armastan näitlejat, näitlemist, ma armastan seda kummalist kombinatsiooni ajudest ja liikumisest, seda lõpuni rääkimatut, aimatavat ja samal ajal väga füüsilist olemist.

Võtsin noorena osa näitlemistundidest. Paljud mu kaasüliõpilased tahtsid saada näitlejateks. Üks neist oli väga hea välimusega noormees. Suurepärase figuuri, ilus hää, kaudne mees, keda ma kohanud olen. Aga kui ta lavale läks, polnud ta enam ilus ja rühikas, vaid lihtsalt tuhm ja igav. Olen sellele sageli mõelnud. Miks? Mis tal puudus? See ongi teatri müsteerium: mõnedele on antud võime suhelda, muutuda, väljendada kõige salajasemaid, valusamaid, rõõmsamaid ja hellemaid tundeid. Ma armastan näitlemist ja tunnen selle kaudu ära oma salakirgi.

Draama õpetamine on ka harituse küsimus. Kui keegi oleks enne 1990. aastat palunud mul hakata õpetama dramaturgiat või näidendi kirjutamise tehnikat, oleksin kindlalt keeldunud. Sest draamaõpetusel pole tegemist mitte kirjutamisega, vaid teatrikunsti — interpreteerimiskunsti ja interpreteeringu teostamisega laval. See on kunst olla täpne ja ökonoomne nagu teater. See mõte andis mulle julgust õpetamiseks.

Ma pole kunagi end draamaõpetajana reklaaminud, mul pole kodulehekülge. Mind on kutsunud õpetama mitmesugused loomingu- ja kunstilised liidud. Nõnda on tulnud õpetada näitlejatele, lavastajatele, lavastuskunstnikele, tehnilisele personalile ja lõpuks üha rohkem näitekirjanikele. Olen sellega arvestanud ja ütlen alati seminari alguses oma õpilastele, et ootan neilt vabadust, isiklikku vabadust, juhul kui neist saavad näitekirjanikud. Ma ei taha kedagi vormida ja üritan edasi anda kõige minimaalsemat moodulit. Minu õpetus on

pigem filosoofia, mõtlemise viis, õpetus sellest, kuidas luua sidemeid teadvuse ja alateadvuse vahel.

Te väitsite, et kui oleks teie tegemine, siis õpetaksite kaks aastat näitlejaid, lavastajaid, kunstnikke, näitekirjanikke, kriitikuid ja teatriajaloolasi koos ning seejärel keskenduks igäüks oma alale.

Jah, sest ma arvan, et kui nendel aladel on midagi ühist, siis on selleks ühisnimetajaks näitlemiskunst. Kõik muu võib vähemalt teoreetiliselt kõrvale heita. Kui rääkida näiteks televisiooni ja teatri erinevusest, siis teater on olemuselt terviklik. Inimesed, kes ei mõista näitlemiskunsti (nad ei pea ise sel alal andekad olema), ei taju või ei tunne erinevaid näitlemise viise, erinevaid suhteid, laval sündivaid kujundeid, ei ole minu arvates võimelised teatris töötama.

Ja muidugi oleks vaja kaht aastat ühist baasi, et kõik, kes teatris hiljem koos töötavad, oskaksid üksteist paremini kasutada ja ka edasi arendada ning õpetada.

Mida andis teile kui kriitikule ülilooli ajal amatöörateatris osalemine?

Draama mõistmise baasi. Ma hakkasin taipama, mida tähendab intuitsioon, mis laval töötab ja mis mitte. Kui sa oled kriitik, siis on väga oluline, et üks pool su teadvusest ja sisetunde näeks ja kuuleks kõike nagu publik, teine pool aga suudaks distantseeruda. Toon ühe näite. Lavale tuleb suure kübaraga naine ja ütleb: "Ma olen väga, väga kurb, sest mu tütar suri ära." Ta kübar on liiga suur ja kõik saalis naeravad. Kriitikuna pean mina fikseerima, et kübar ei sobi, sest see on koomiline, seda enam, et näitleja on väike ja ümar. Ning et repliik ei tööta, sest see on liiga kirjeldav ja kordav ning seda on näitlejal võimatu mängida. Asi pole selles, et ma tahaksin teatri üle kohut mõista. Otse vastupidi, ilma sellise fikseerimiseta ei ole ma võimeline lavastust analüüsima.

On teil kriitikuna tulnud kogeda ebameeldivusi teatrite poolelt?

Ei. See, mida ma nüüd ütlen, pole tõde, aga ka mitte midagi muud kui tõde. Ma kirjutan teatrist lugejatele, kellest enamik pole lavastust näinud. Ma olen kohustatud neid informeerima ja andma neile edasi muljeid, nii et nad saaksid luua lavastusest oma pildi või pildid. Seepärast hoidun kriitikuna abstraktsusest. Üritan olla väga konkreetne.

Kui ma istusin oma väikeste lastega kodus ning mul polnud võimalik paljusid lavastusi vaadata, lugesin ajalehti ja olin sageli sunnitud küsima: millest see näitemäng räägib?

Missuguseid kostüüme näitlejad kannavad? Missugune on lavakujundus? Kui lähedal istub publik? Arvustuste ridade tagant oli sageli raske pilte välja lugeda.

Ja veel üritan ma alati olla heatahtlik. Aga ka mitte valetada, mitte öelda, et miski oli hea, kui see tegelikult polnud. Kui sa nõnda teed, hakatakse sind kohe ära kasutama. Iseasi on see, et kui mul siiski tuleb öelda halvasti, isegi julmalt, siis tunnen kohustust põhjendada, miks ma nõnda arvan.

Te olete õpetanud draamat ka väljakujunenud kirjanikele ja poetidele. Kuidas nemad on seda õpetust omaks võtnud?

Vastuvõtt on olnud täiesti erinev ja individuaalne. Ainult üks kirjanik tuli hiljem minu juurde ja ütles: "Täna teid väga. Nüüd ma tean, et minust ei saa iial näitekirjanikku." Ja talle oli see suur kergendus.

Aga kui üks institutsioon kutsub kirjanikud õpikotta (nii näiteks palus Taani raadio ja televisioon mul kirjanikele dramaturgiat õpetada), siis tähendab see ühtlasi, et ta annab neile töö võimaluse. Seetõttu on kirjanikud olnud mu tunnis kenad ja kannatlikud.

Aga õpetada romaanikirjanikke ja poete on hoopis midagi muud, kui neid, kes tahavad saada näitekirjanikuks.

Kellega teil on parem kontakt?

Loomult saan parema kontakti teatriinimestega, aga õpetajana lasub mul kohustus olla professionaal. Ja kui mul on tegemist luuletajaga, kel on teised kombes ja eluviis, siis on minu ülesanne teda mõista, mitte tema ei pea mind mõistma.

Ma ei võta vastu ühtegi tööd, kui ei tea ette, kellega mul tegelda tuleb. Mitte et ma peaksin teadma iga kirjutaja elulugu, aga ma pean teadma, miski nad tulevad, milline on nende kirjutamiskogemus, milleks nad on võimelised, palju nad on varem koolitust saanud, missugune on nende teatri tundmine ja muidugi — mida ootab kursust telliv institutsioon minult, mida nad taotlevad. Selle tausta põhjal üritan ma aru saada, millist õpetust mingi grupp vajab.

Kuhu lähete siit Järvekülast?

Oktoobris lähen Norrasse festivalile. Enne seda õpetan grupile norra näitlejatele draamateooriat ja teatri väge. Viimane huvitab mind tõeliselt. Millele tugineb teatri vägi tänapäeval? Kas teater pole oma aega juba ära elanud? Milleks on teater võimeline? Seejärel vaatame koos näitlejatega festivalietendusi ja pärast festivali võrdleme minu teooriat sellega, mida nägime.

**Taanis on teadupärast tugev ja kõrgetasemeline noorte- ja lasteteater. Mis võiks olla lasteteatri eesmärk ja ülesanne?**

Lastel ja noortel on vajadus koos kogeda lõbu, rõõmu, teadmatust, meelelahutust, maagiat. Võttesõna on maagia. Nii väikesed kui ka suuremad vajavad maagiat. Maagia ühendab elu, teeb keelatud asjad võimalikuks.

Olin ASSITEJ maailmakongressil Tromsøs ja nägin seal üht taani lavastust Hansust ja Gretest. Nende ema oli selles lavastuses äärmiselt kole, väiklane, tige ja vastik. Ent lavastus tervikuna õigustas seesugust lahenemist. Tavaelus on ema ju püha ja hea ning tema käskudele tuleb alluda. Oli tõeline kergendus näha seesugust vastikut ema. Väljamõeldise ning kunsti maski all saab niisuguseid asju teha.

Teatril on antud võimalus kergendada ja leevendada laste ohtlikku ja peidetud süütunnet. Minu arvates on lapsed kohustatud elama mitut elu. Neil on oma lapseelu mängudes, õppimisel koolis, samal ajal nad jälgivad ja jälgendavad vanemaid ning üritavad ära arvata ja täita vanemate ootusi ning nõudmisi. Arvan, et lastel on ka oma peidetud elu, ning et see on vahel neis liiga sügaval peidus. Sest täiskasvanud on väga kitsid jagama valu, kurbust, lüüasaamisi ja leina lastega. Nad pigem varjavad ja mõtlevad laste jaoks välja lugusid, et poleks kurbust ega süütunnet, aga saavutavad sellega enamasti vastupidise — veel suurema süütunde.

Näidates elu läbi maagia ning väljamõeldise, valguse, rõõmu ja isegi vägivalla, saab teater avada lapse jaoks maailma nii, et laps julgeb tunnista: jah, mitte mina pole paha ja vale, see, keda poleks pidanud olemas olema, mitte minus pole viga.

**Kas ka täiskasvanute teater peaks olema heas mõttes lapsik?**

Olen täiesti veendunud, et teater põhineb lapselikkusel. Ja mitte negatiivses, vaid positiivses mõttes. Kui ma lähen lavale ja ütlen, et ma olen lill ja teie ütlete, nõus, ole lill, siis see on ju lapsik. Sama kehtib ka siis, kui ma ütlen, et ma olen Jago. Sest igaüks teab, et ma olen tegelikult näitleja, Robert Redford või kes tahes. Aga teatris teevad täisinimesed näo, et nad usuvad Jagosse, nad mängivad mängu, ehkki igaüks teab, et kummituse taga on näitleja.

Teater on mäng ja selleks, et seda nautida, tuleb leida oma lapselik pool. Võin tuua näite ka dramaturgiast: võtame või komöödiad kõigi nende valemõistmiste, lollitamine, kokkusattumuste kuhjamisega — see on ju äärmiselt lapsik. Need on mängud. Ja neid mängitakse selleks, et öelda midagi

olulist elamise kunsti või elamise oskuse kohta.

Teater räägib elamise kunstist, mis on üks keeruline asi. Elu ei tohiks ju selline olla, elu peaks olema lihtne: sünnime, sünnitame lapsi ja sureme. Aga millegipärast pole nii. Teatri ülesanne ongi tegelda selle komplitseeritud eluga, nende valikutega, eeroosega, ootamatute kokkujuhumistega, äpardustega.

Taani ühiskonnas kulutame me väga vähe aega elamise oskuse omandamisele. Me muidugi elame, üritame elada või teeme näo, et elame, aga me ei õpeta üksteist ega räägi omavahel sellest, mida võiksime üksteisele anda või üksteise jaoks teha. Teater on võimeline kõigest sellest rääkima. Muidugi ainult juhul, kui tal on olemas nii esteetiline kui filosoofiline alus. Teater oma lihtsuses, otsekohesuses ja konkreetsuses on võimeline elamise kunsti lihas ja elaval vahendama, ta on võimeline transformeerima elu väljamõeldisesse. Ning kui ta seda teeb, siis on tal minu arust tulevikku.

Kui teater aga taotleb ilusamat pilti, liikumise täpsust ja täiuslikkust, kui ta taotleb realistlikkust nagu film, mis koosneb täiuslikest piltidest, siis pole tal erilist tulevikku. Teater pole oma olemuselt kunagi täiuslik, sest iga hetk võib midagi muutuda, juhtuda. Kui teater ei taha enam olla elav, lähedal, konkreetne, siis polegi see teater, pigem kirjandus või film.

**Kas teie ei igatse uute väljendusvahendite ja teatrivormide järele?**

Ei. Ma ei arva, et küsimus on uutest vormides. Mind ajab alati naerma kui inimesed räägivad seminarides, et see ja teine on uus vorm ja kas te nägite. Ma olen õppinud teatriajalugu, kõik on juba kord proovitud. Küsimus pole vormides, küsimus on oskuses ühendada vorm filosoofilise mõtte ja esteetilise kvaliteediga, ning muidugi originaalsuses ja julguses olla sina ise. Ning olla avatud. Teater sõltub publikust ja nii see peabki olema. Kui lavastus on suletud ning ei tule üle rambi, siis võiks see olla pigem film.

**Veedate kõik oma puhkused koos perega Hispaanias. Mis teid sinna tõmbab?**

Minu huvi Hispaania vastu sai alguse teatriajaloost, täpsemini ühest keskaegsest ühevaatuselisest näidendist "Autos de los reyes margs" ehk "Ühevaatuseline näidend kuningatest". Siis avastasin García Lorca ühevaatuselise näidendi "La zapatera prodigiosa" ja Lorcast sai mu esimene armastus Hispaanias.

Aga muidugi võib Hispaania mind ka kõige banaalsemal tasandil: toit, loodus,

kliima. Ja see, et Hispaania on nii äärmuslik. Ma armastan vasturääkivusi. Hispaanlased liialdavad, nad on töötlemata ja lapselikud. Neis on otsekui peo peal kõik, millest elu koosneb. Meie Taanis oleme tagasihoidlikud. Me muidugi reageerime, ent üritame seda mitte välja näidata. Armastan hispaanlaste lapselikust, julgust iseenast näidata ning oskust kaasa tunda.

Kui me esimest korda Hispaaniasse läksime, oli mu ema väga vana. Ta oli juba seniilne ja tal oli Alzheimeri tõbi. Mitu puhkust oli juba vussi läinud. Lõpuks otsustasime emaga Hispaaniasse minna, mitte endi, vaid laste pärast. Ning meisse suhtuti seal igas restoranis kannatlikkuse ja mõistmisega, meid aidati igal võimalikul viisil, lastega tehti nalja, et nende meeleolu parandada. Nimelt see oskus kaasa tunda on aidanud meil hispaanlastega suhelda, nemad tunnevad meid ja meie probleeme ning meie neid. Tunnen end Hispaanias nagu kodus.

Toon mõne näite. Taanis näeb Hispaania telekanalit, mida ma vaatan keele pärast. Seal on üks saade, kuhu kutsutakse inimesi oma probleemidest rääkima. Ühel päeval oli stuudios naine, kes rääkis oma täiskasvanud poegadest, kes teda vaatamas ei käi. See oli paks ja käre hispaania ema, kes juba välimuse järgi paistis paras nõid, nii et võis täitsa aru saada, et pojad ei taha teda vaatama minna. Ent saatejuht otsustas, et see on häbiasi. Ta tuli otse kaamera ette ja käratas: "Juan ja Raul, tulge jalamaid oma ema vaatama!"

Teine näide. Kell üks päeval oli tervise-saade, kus stuudios istus arst ja televaatajad said talle helistada ning nõu küsida. Ma ei mäleta, mis probleemiga oli tegemist, aga ühelt helistajalt küsis tohter: kas te olete kodus? Ta sai jaatava vastuse ja ütles, et tuleb kell kaks läbi. Asi on liiga keeruline ja ta tahab selle üle vaadata. See on kaastunne.

KATRIN NIELSEN

*Jane Raschi seminari Järvekülas toetasid Teater og Dans i Norden, Taani Kultuurinstituut ja Eesti Kultuuriministeerium.*

## LAPSED NAUDIVAD SALADUST

*"Banaan ujub ja Sipsikud käivad üle lava nii et naera kõverasse, mis lapsele veel vaja. Saksamaal või? Seal tehku, mis aga tahavad. Me paneme omamoodi edasi, peaasi et puder suhu saab." — Vana teatriloom.*

Cathrin Blöss on üks nendest professionaalsetest festivalikorraldajatest Saksamaal, kes teeb seda põhitööna ja läbi aasta. Näiteks aastal 1999 olid Cathrini korraldada festivalid "Augenblick" ja "Tranzit". "Augenblick" toimub iga kahe aasta tagant Berliinis ja ühendab Lääne- ja Ida-Saksamaa väljapaistvamaid laste- ja noortelavastuste tegijaid. "Tranzit", lastele ja noortele mõeldud tantsulavastuste festival, saab selle aasta oktoobris teoks esmakordselt. Juba veebruaris 2000 toimub Cathrin Blössi korraldamisel Euroopa laste- ja noorteatrite festival.

Cathrin soostus rääkima Saksa laste- ja noorteatrite arengust. Jutuajamine sai teoks selle aasta 1. mail tema kodus Kreuzbergis. Volbri-ool mängiti taas traditsioonilist politsei ja noorukite kokkupõrget, mida berliinlased "Kreuzbergi revolutsiooniks" nimetavad. Cathrini elupaiga lähedal väljendus see mõnes sisseisutatud kaupluseaknas ja purustatud politseiautos.

**Aare Toikka:** Milline on Saksamaa lasteatrite praegune seis?

**CATHRIN BLOSS:** Võrreldes esimese "Augenblicki" ajaga, aasta oli siis 1991, on olukord Saksamaal tuntavalt muutunud. Ida-Saksamaal on muidugi alles TdA-d, mille mõiste võiks olla kattuv nõukogudeaegsete TJUZ-idega (noorsooteatrid) Venemaal. Endiselt tegutseb teater "Carroussell" Berliinis, mis on suurim Saksa laste- ja noorteteater, ka Halles on suur laste- ja noorteteater. Kuid aina enam hakkavad silma vabaturpid. Vabaturpid teevad põnevaid lavastusi, nad suudavad kiiresti ümber mõelda. Mis peaasi, vabaturpides ei käi inimesed tööle. Nad teevad tööd siis, kui mingi projekt on parasjagu teoksil. Igatahes ei kaugene vabaturpid nii lihtsalt sellest, mis tegelikult sünnib, mis tegelikult ümberringi toimub.

Näitlejal ei saagi olla fikseeritud positsiooni ühiskonnaredelil.

Saksamaal meelitatakse enamasti vabaturpidest silmajäänud tegijad riigiteatrisse üle. Tõsiusklikke on meie ajal siiski vähe.



### Kes teevad Saksamaal laste- ja noortelavastusi?

Meil on praegusel hetkel ca kolmkümmend riigi- või munitsipaalteatrit, millel on oma lasteteatritrupid. Mannheimi teater on hea näide: Mannheimis on munitsipaalteater, kus on draama-, ooperi- ja balletitrupp, aga on ka lasteteater. Sealsel lasteteatritrupil on oma saal ning oma näitlejaskond ja lavastajad. Aga tehniline baas on ühine Mannheimi linna-teatriga.

Ja siis on muidugi vabaturpid. ASSITEJ Saksamaa Keskusse kuulub sada vabateatrit, aga tegelikult on teatreid-truppe rohkem. Ent need, kes pole ASSITEJ liikmed, nende lavastuste kvaliteedis ei saa alati kindel olla. Niisugused trupid nägingivad lastele tihtipeale vaid selleks, et raha teha. Ilmutakse kahekesi kohale, pole dekoratsiooni, kostüümid on juhuslikud. Nad teevad midagi imelikku, mis peaks justkui olema lasteetendus, võtavad raha ja kaovad. Nii et lasteetenduste pakkujate hulgas on palju inimesi, kes teevad väga halba teatrit. Siiski, need ASSITEJ liikmeteks võetud sada vabaturppi on läbinud kvaliteeditesti, järelikult mingi tase peaks olema tagatud.

### Mida tähendab kvaliteeditest?

See on väga lihtne. Et ASSITEJ liikmeks saada, pead olema vähemalt kaheksateistkümnepäevane, sinu teatritrupp peab olema tegutsenud pidevalt kaks aastat ja sa pead elama teatritööst. Sa ei tohi olla niisugune tegija, kes

päeval töötab muul alal ja öhtul teeb teatrit oma lõbuks. Pead olema professionaal. Keegi ei ütle sulle, et su lavastus oli halb, aga ASSITEJ liikmeks saamiseks peab keegi, kes on su lavastusi näinud, sind soovitama. Kirjutad avalduse ja siis sind kas võetakse liikmeks või ei.

### Kas lasteteatritrupid munitsipaalteatrite juures on Saksamaal uus nähtus?

See algas seitsmekümnendatel, mis oli Saksamaale rikas aeg ja millal kultuuritegevusse paigutati hulk raha. Kuuekümnendate lõpul sai alguse ka muutus mõtteviisis: rõhutati, et lastele tuleb pakkuda teatris ka muud kui ainult jõulumuinasjuttu. Loodi palju uusi gruppe ja lastele lavastati ka poliitilisi näidendeid, pakuti vaatamiseks sotsiaalses võtmes realistlikke lavastusi. Hea näide on GRIPS Teater, mille lastelavastused väljendavad just kuuekümnendate lõpu meeleolusid. GRIPS sai nüüd kolmekümneaastaseks. Paljudel vabaturpidel Saksamaal täitub praegu kaksikümmend viis aastat tegutsemise algusest. Üks põhjusi, miks kuuekümnendate lõpul, aga peamiselt just seitsmekümnendate algul loodi munitsipaalteatrite juurde lastele mängivaid truppe ja asutati ka vabaturppe, oli konkurents televisiooniga. Teatrikõlastajate arv hakkas vähenema, sest inimesed istusid kodus telerite taga. Teatriinimesed mõtlesid, et lastesse tuleb süstida teatriskäimise harjumust, et kanda hoolt tulevase publiku eest.

### Kas see on ka tulemusi andnud?

Raske mõta, pigem võib seda hinnata kui head tahet: sa pead ju midagi oma tuleviku heaks tegema. Saksamaal käib siiski kõigest viis protsenti elanikkonnast teatris. Üheksakümmend viis protsenti ei hooli teatrist, nad käivad kinos või jalgpalli vaatamas või istuvad televiisori taga. Küllap kehtib samasugune proportsioon kõikjal. Siiski, too idealistlik samm aitas kaasa paljude uute teatrite tekkimisele, just lasteteatrite, ja siit edasi loogilist rada pidi pöördusid paljud siis alustanud truppidest seitsmekümnendatel noore publiku poole. Sündis hulganisti noortelavastusi. Taas on GRIPS Teater sobiv näide. GRIPS saavutas esmalt tuntuse oma lastelavastustega ning kujunes ajapikku just noorsooteatriks, kus käsitletakse noorte inimeste probleeme. Saksamaal on lasteteater mõtteliselt muidugi ka see teater, kus käivad kuni kahekümne viie aastased — kahekümne viiene inimenegi on siiski veel laps.

### Meil on kahekümne viie aastased juba tippjuhid.

Teil on noor riik. Muidugi tehakse praegu noortele uudsemat, põnevamat, võib-olla isegi paremat teatrit, aga GRIPS on see, mis jääb.

### GRIPS Teater on omaette nähtus.

See on Lääne-Saksamaa vanim ja tuntuim lasteteater. Mitte vanim lasteteater üldse, vaid

Cathrin Blöss ja Aare Toikka  
1997. aasta juunis Kielis.



vanim lasteteater, mis hakkas lastele teatrilaval näitama igapäevaelu. Omal ajal oli see revolutsioon — mängida lastele argielu ja mitte muinasjutte, rääkida lastega sotsiaalsetest probleemidest, näidata neile nende vanemate muresid. Kui 70-ndatel oli see kõik nii uus, siis 80-ndatel mõjus GRIPS juba vanamoodsana. Siis kerkis taas esile poeetiline teater, jälle räägiti sõprusest, surmast, armastusest üldse.

**Kui GRIPS oli 60-ndate lõpu ja 70-ndate liider, kes kujunes liidriks 80-ndatel?**

“Schauburg” *am Elizabethplatz* Münchenis. See teater tegid mitmeid rootsi lugusid, nii et neid võiks isegi võrrelda Suzanne Osteni “Unga Klara” teatriga. Tõsist elulist probleemi võib lahata väga tõeselt, nagu teeb GRIPS Teater, kuid lähenemine võib olla ka poeetiline, isegi maagiline — nagu “Unga Klaral”. On ju Suzanne Osteni viimase lavastuse aluseks väga tõsine ja keeruline olukord: väike tüdruk, kes peab elama koos psühhopaadist emaga. Lavastus sellest on aga kaunis, maagiline, poeetiline.

**Cathrin, sa oled oma töökohustuste tõttu paljude aastate jooksul ära vaadanud suure osa Euroopas tehtud häid laste- ja noortelavastusi. Milline on tänane seis, mis teemad, laadid on 90-ndate lõpul õhus? Mida tehakse, kuhu minnakse?**

Tänapäeval on kõik võimalik. Siiski, enamik teatritegijaid Saksamaal püüab vaadata elule läbi poesia, mitte näidata olemist üksüheselt nagu GRIPS seda ikka teeb. Samas ei ole meil sellist selget liidrit nagu 80-ndatel Müncheni “Schauburg” — et see, mida teeb “Schauburg”, on hea ja kõik. Näiteks on välja ilmunud lastele mängivad tantsuteatrid, paljud truppid teevad lastele muusikalisi lavastusi. Heaks näiteks on “Augenblicki” festivalil näidatud Neu-Brandenburgi “Eine kleine Hausmusik” oma absurdse ja improvisatsioonile toetuva laadiga.

**Kuidas väljendus seekordsel “Augenblicki” suhe Ida — Lääs?**

Ida poolelt oli kolm truppi, Läänest — Saksamaalt viis ja neli väliskülast. Ida-Saksamaal on situatsioon suuresti teine kui Lääne-Saksamaal ja idapoolsed teatrid mängivad praegu palju GRIPS Teatri repertuaari, see on sealses lasteteatris praegu uus nähtus. Omal ajal, 70-ndatel ja 80-ndatel, nad lihtsalt ei saanud elu ausalt ja lihtsalt kujutada.

**Ma arvan, et ka Eestisse on jõudmas, kui seda võiks nii nimetada, GRIPS Teatri laine. Inimesed tahavad näha näitemänge meie oma elust, ja otse. Väga paljud asjad on teatrikeeles lahti rääkimata.**

Lääne-Saksamaal on vastupidiselt Eesti olukorrale pärast kahekümneaastast sotsiaalse realismi aega teatris kõik ära räägitud, nii et taas tuleb poeetika ja muinasjutu juurde pöör-

duda. Paljud teatrid esitavadki jälle muinasjutte, küll mitte ehk traditsioonilises laadis, aga siiski muinasjutte. Idas aga mängitakse neid näidendeid, kus lapsed saavad teatris kõik tõsielust teada. Nagu 70-ndatel Berliini teatritrupp “Rote Grütze”, kes tegi lastele lavastusi seksuaalkäitumise teemadel — nad olid kuulsad, publik armastas seda truppi, nende lavastused tekitasid omal ajal skandaali, et kuidas küll näidatakse lastele lavalt seda, mis kuulub täiskasvanute magamistuppa teki alla.

**Mis looks skandaali 90-ndate lõpul?**

Mitte miski. Kõik on juba ära proovitud. Aga praeguses teatripildis on palju abstraktseid lastenäitemänge. Nagu dadaism lastele või midagi sellelaolist, ja lapsed armastavad selliseid tükke, nendes on sõnamänge ja mõistete teisendamisi. Vahel täiskasvanud arvavad, et lapsed ei saa niisugustest asjadest aru. Nad ütlevad seda ka lastele, et sa ei saa sellest aru. Täiskasvanud unustavad, et nad isegi vaatavad Robert Wilsoni lavastusi. Kas sina saad Robert Wilsoni lavastustest aru?

**Muidugi saan.**

Ära valeta, ma küsin otsekoheselt: kas sa saad Robert Wilsoni lavastustest aru?

**Ma saan Wilsoni lavastustest mingi sõnumi küll, ma ei oska seda ehk sõnadesse panna. Selles sõnumis on mingi paradoks, see pole üksühene.**

**Aga kas sa saad aru?**

**Ma tihtipeale ei saa aru. Ma ei ole ju ka kõiki Wilsoni lavastusi näinud. Ega ei peagi saama aru või mõistma, ka saladus võib olla nauditav.**

**Ka lapsed naudivad saladust, mittelineaarust, nad saavad sellest aru.**

**Kuidas sinu arvates lasteteater lähemal viiel aastal muutub?**

Arvan, et muutused on suure teatri organisatsiooni poole peal ja just riigiteatrite osas, sest need teatrid on riigile väga kallid pidada. Vabatrupid õigustavad end hinna ja kvaliteedi suhtes enam. Siiski ka need lasteteatritruppid, mis on loodud munitsipaalteatrite juurde, ei ole just suures sulgemisohus. Kui võtta näiteks taas Mannheimi teater, siis lasteteatritrupi eelarve on umbes 1,5 miljonit Saksa marka. Samal ajal on tavalise täiskasvanutele mängiva draamateatri eelarve 20 ja 40 miljoni marga vahel. Ühe miljoni marga kokkuhoidmisel ei ole just suurt mõtet, samal ajal kui 40 miljonit marka on juba raha.

*Kiis* AARE TOIKKA

# LASTE PEALE TULEB ROHKEM RAHA KULUTADA!

*VAT Teatri näitlejad Tiina Rebane ning Margo Teder jagavad mõtteid, mis tekkinud viimasel ajal erinevates maailma nurkades nähtud lastelavastusi omadega võrreldes. Tiina vaatas lasteteatrit Mehhikos, festivalil "Telon Abierto '97"; Aafrikas ZATCYPI festivalil ja 3. Bursa festivalil Türgis aastal 1998. Ta osales ka eelmisel ASSITEJ kongressil 1996. aastal Venemaal. Margo oli lootustandva noore näitleja ja lavastajana kutsutud 1998. aasta Taani rahvusfestivalile Roskildes.*

*Mõlemad käisid polaarjõuetaguses Tromsøs, kus II. —19. juunini sel aastal toimus ASSITEJ 13. maailmakongress ja festival, millest võttis osa VAT Teater lavastusega "Tuudur, Plutt ja Magdaleena".*

**Aare Toikka:** Taanima on oma lasteteatrist lausa ekspordiartikli teinud. Mida arvate teie, kes olete palju taani lasteteatrit näinud, kas tasub rääkida Taani lasteteatritest kui erakordsest nähtusest kogu maailmas?

**Margo Teder:** Kindlasti. Taani on teatritruppe maa ja enamik neist on rändtrupid. Rahvusfestivali toimub neil igal aastal uues maakonnas. Selle suure Taani festivaliteatrituru ajalugu sai alguse 1968. aastal, mil noored revolutsionäärid tahtsid parema tuleviku nimel lasteteatrit arendama hakata. Need nn revolutsionäärid korraldasid kokkusaamise, 5—6 truppi tuli kokku. Nüüdseks on sellest saanud hiiglaslik festival.

**A.T.:** Alustajatel oli ju utopia, et lasteteatriga võib inimest muuta.

**M.T.:** Nende endi sõnul jah. Küllap oli nii, et noored revolutsionäärid hakkasid laste kaudu maailma parandama, mõeldes, et kui sa teed lastele õiget teatrit, siis kujundad head tulevikuinimest. Nad hakkasid esinema vaid väikestele vaatajagruppidele. Noored olid üsna radikaalsed, nad ei teinud lastele teatrit raha pärast. Tänapäeval nad oma töösse nii, et lastele tegemine on midagi kõrgemat kui tavateatri tegemised. Kui sa oled noor ja tahad Taanis teatriga tegelema hakata ning ütled, et ma teen lastetüki, siis vanemad olivad raputavad pead ja saavad su kuu peal, et, poiss, ära hüppa üle oma varju, laste peal harjutada ei tohi, harjuta ikka täiskasvanute peal, siis alles võid lasteteatriga katsetada.

**Tiina Rebane:** Täna maksab ju riik nende tegevuse kinni.

**M.T.:** Muidugi riik toetab neid: Peter Mancher, ASSITEJ Taani Keskuse juhataja, on riigiteenistuja. Peale tema on veel viis riigi palgal olevat inimest, kes korraldavad Taani lasteteatrite

tööd. Kui trupid annavad etendusi näiteks koolides, siis tuleb raha selleks koolide eelarvest.

**T.R.:** Raha ei korjata lastelt. Riik annab koolidele teatri tarbeks raha ja koolid ise võivad tellida truppidelt etendusi. Iga-aastane festivali on tellijate ehk siis koolide huvijuhtide, munitsipaalasutuste kultuurikoordinaatorite ja trupptide kohtumine, kus sõlmitakse töölepinguid järgmiseks hooajaks ja teatriinimesed ning kooliõpetajad peavad nõu, mida lastele vaatamiseks pakkuda.

**M.T.:** Muidugi on ASSITEJ keskus kursis trupptide tasemega, ka konkurents on võimatult kõva. Taanis on üle saja profitrupi, kes kõik võitlevad selle eest, et lepingut saada — pead ükskõik mis kombel teistest parem olema.

**A.T.:** See paistab välja ka, tipud vahetuvad kiirelt, vaid üksikud trupid suudavad aastaid laineharjal püsida — nagu *Baggårdteatret* või *Paraplyteatret*.

**M.T.:** Eliit, see praegune tipptegijate põlvkond ASSITEJ liinis, on 40-ndates aastates, nooremaid on ikka vähe.

**A.T.:** Oleneb truppidest, see on tegelikult 60-ndatel aastatel alustanud trupptide teine ja kolmas näitlejapõlvkond. Need on sellised vanurtrupid nagu *Mariehonen*, mis on kakskümend viis aastat järjest tegutsenud, aga koosseisus enam alustajaid ei ole.

*Mariehonen esitas ASSITEJ maailmakongressil oma seitsme aasta tagust lavastust "Tomboy", mis siiani repertuaaris ja mida on mängitud nii saksa kui ka inglise keeles. Mitte küll esimeses värskuses, kuid vaieldamatult omamäolist ja tugevat lavastust ootas ees küllalisetenduste sari Lõuna-Aafrika Vabariigis. Nad on võimelised kõiki oma lavastusi mängima ka inglise keeles, st lavastustest on saanud ekspordiartikkel.*

**A.T.:** Niipalju kui mina olen aru saanud, on Taanis nõnda, et ellujäämiseks peab lastelavastusi tegema. Ja kui juba proff ollakse, võib oma lõbuks teha mida tahad. Aga siis juhtub tihti-peale see, et lastele mängimine on tegijaile "maitsema" hakanud.

**M.T.:** Mõnel etendusel Taanis ei näinud üldse lapsi; tavaline oli aga see, et vaatajate hulgas oli täiskasvanuid ja lapsi pooleks.

**T.R.:** Põhjamaades on üsna tavapärane, et vaatajate igat on täpselt määratletud. Muidugi tehakse lavastusi ka kogu perele. Aga kui tegu on noortelavastusega teismelistele alates 12.



Margo Teder.

eluaastast, siis on see meie mõistes juba täiskasvanute tükk.

A.T.: Inimeses on ju nii või naa kõik läbielatu alles. Mulle läheb väga korda, mis mu lapsepõlves juhtus, mingi suhete pundar minevikust on mul endal siia maani veel läbi mõtlemata.

M.T.: Tegelikult on ju nii, et hea väikelastele mõeldud lavastus on hea kõigi jaoks.

T.R.: Aga ma olen näinud ka lavastusi, mis minu arusaamist mööda on täiskasvanute tükk, kuigi nemad ütlevad, et see on noorteater.

M.T.: Vanusepiirid on neil muidugi alati afišil täpselt märgitud. Juhtus sedagi, et kui keegi tuli etendusele liiga väikeste lastega, siis vabandati ja öeldi, et kahjuks ei saa me teid saali lubada.

T.R.: Sa juhtusid nägema sellist olukorda ja see toimis?

M.T.: Saali ei saa ju sisse, ilma et tegijad sind üle ei vaataks, see kuulub nende professionaalsuse juurde. Näitleja võtab su vastu, oled tema külaline. See on nende puhul väga oluline, et iga vaataja end turvaliselt ja hästi tunneks. Kui etendusel on lasteaialapsed, siis sätitakse asi nii, et igaühega eraldi saaks rääkida. Kui on suuremad vaatajad, võetakse külaline lihtsalt tere, naeratuse või noogutusega vastu.

T.R.: Ega nad suurele publikule mängigi, sada vaatajat on maksimum.

A.T.: VAT Teatri puhul ei saaks seda kasutada.

M.R.: Mulle meeldib niisugune printsip väga, kuid meil Eestis on paraku erineva suurusega mängukohad. Kui ühel päeval on kaks etendust ja ühes saalis vaatab sind 600 last, teises 150 — mis teretamisest saab suures saalis juttu olla!

T.R.: Põhjamaades hoitakse vaatajate arvust vägagi kinni, kui publiku piiriks on 54 inimest, siis 55. enam sisse ei lasta.

*Sellega on nüüd nagu ikka rikka riigi veidrusega, milles pole midagi veidrat. Kui küsida*

*endalt, kuidas ja millal sellise tasemeni jõuda, siis kerkib lihtlausealise vastuse asemel keelele hulk uusi küsimusi. Kui palju on Eestis mängukohti, mis mõeldud lastepublikule ja mis ei tasu end mitte mingi nipiga piletirahast ära? On tehtud juba nõnda, et ei tohigi tasuda. Tallinnas Nukuteater. Tartu Lasteteater. Mitu saali kohe juurde tehakse? Rahvusraamatukokku võiks saada VAT Teatri ja teatri "Varisus" ühiskodu. Kui palju on selliseid kultuurimaju või koolisaale, mis pole suuremad, kui just tarvis? Kui mitme kooli saalis on mõeldud teatri tegemisele? Kui paljudes kultuurimajades kannatavad korgid välja rohkem kui 2,5 kW? Mitme valla juhid on mõelnud oma kutselise teatritrupi pidamisest? Kui palju teatrijuhte mõtleb lastelavastusest mitte kui kassatäitjast? Mitu pere-*



Tiina Rebane.

*konda on telerist ja aroutist kui vaenlastest loobunud? ...On nagu on.*

A.T.: Kas Taani lasteetenduste põhjal võib määrata, missugune peab olema hea lasteteater. On ju levinud kliše: kui lastele meeldib, siis on kõik korras.

M.T.: Paarikümnest nähtud etendusest oli vaid mõni üksik tehtud lihtsalt lõbustamiseks. Tegijatel on alati midagi ütelda. Taset saab ka

oskuste, lahenduste leidlikkuse või etenduse mõjuga mõõta, et mis minuga etendusel juhtub.

A.T.: Eesti kriitikud on väitnud, et nad ei oska lastelavastuste taset hinnata, põhikriteerium nende jaoks on, et lapsed lustivad.

T.R.: Lastelavastuste taset peaks kontrollima küll.

A.T.: Kuidas?

T.R.: Kui muidu ei oska, võiks toetuda kas või sellesama Taani atesteerimiskomisjoni kriteeriumidele. Need on ASSITEJ aastaraamatus 1997 ära trükitud.

A.T.: Hollandi, taani, saksa ja mehhiko teatrit ei saa võrrelda, aga kui püüda. Mida arvatakse Mehhikos, kui jutuks tuleb lastelavastuste tase.

T.R.: Mehhiko festivali "Telon Abierto '97" tase päätsid, mis seal salata, just külalistrupid Inglismaalt, Saksamaalt, Hollandist ja Taanist. Nende enda tase on praegu üsna nõrk.

A.T.: Aga kuhu sa lati paned? Kuidas sa seda mõõdad? Küsin sellepärast, et kohtasin ühes Eesti ajaleheartiklis väljendit "lastelavastuste tase" ja mulle jäi segaseks, mida selle all mõeldi. Kas mõõta selle järgi, kuidas see lastele meeldib või siis ausalt, nii nagu teatri taset mõõdetakse.

T.R.: Võrdlen selle lasteteatriga, mida olen siiani näinud. Oma kogemusega.

A.T.: Mina võrdlen ka oma kogemusega ja tihti peale on selline tunne, kui ma hakkan mõne inimesega lastelavastustest rääkima, et ma räägin nagu aiast ja teine mõtleb aiaaugust.

T.R.: Ei ole ju vahet, teatrist rääkimine on vaid teatrist rääkimine. Mehhikosse poleks olnud mõtet sõita mehhiko teatri pärast või selle tõdemuse pärast, et näe, eesti lastelavastused on paremad kui mehhiko omad. Küll aga nende välistruppide pärast ja sellepärast, et mehhiko tegijale oli vaja, et me sinna sõidaksime. Mehhiko lasteteatri probleemid on samasugused nagu Eestis. Arengumaad mõlemad. Dramaturge ei õpetata, sellest saab kõik alguse, lavastajaid ei ole. Otsustajate tasandil ei tunta lasteteatri vastu huvi. Mehhikos on lapsi palju, meil laste arv aasta-aastalt väheneb, nii et meie puhul on see huvipuudus veel rängem.

A.T.: Kas Mehhikos rahvusvahelistes töögruppides kohalikku lasteteatrit analüüsid ja probleemidest rääkides leidsite ka mingeid väljapääsu- ja arenguteid?

T.R.: Põhiprobleem on koolituse puudus.

A.T.: Kui rääkida veel teiste riikide lastelavastustest, näiteks võrrelda eesti lastetükke Aafrika näitemängudega...

T.R.: Zimbabwe on nii teine maailm, nendega on meil vähe ühist. Meie põhiprobleem on lapse väärtustamine ühiskonnas, Zimbabwes näiteks sellist probleemi ei ole ega saagi olla. Mis seal salata, meie olukord tundub olevat kõige sarnasem Mehhiko ja ka Türgiga. Nad on samade probleemide ees, mis meiega. Praktilise poole pealt on probleeme vaatajate arvuga, sest riik ei toeta lasteteatreid ja tuleb teha



Aare Toikka.  
Ellen Kaljumäe  
foto

massitükke. Võimalus mängida vaid viiekümnele või sajale lapsele on rikka Euroopa riigi luksust, enamasti sõltub teater ikka publiku hulgast. Meie, ja mitte ainult meie häda on seegi, et vanemate seas, kes lapsed teatrisse toovad, on klišeed unelmate lastetükist nii tugevad, et muuta seda on väga raske.

A.T.: Kas teie näete võimalust, et järjekindlalt rada käies ja samm-sammult õigesti astudes võiks Eestis kümne aasta pärast sündida selliseid lastelavastusi, mida võib näha Taanis või Rootsis või mida teeb teater "Artemis" Hollandis või mida teevad noored mehed Austraalias?

T.R.: Kindlasti läheb olukord paremaks. Ehki, kui vaadata viimasel ajal Eestis korraldatud lastelavastuste festivale, siis lastetükkide osas ei ole meil olukord nelja- viie aasta jooksul sugugi muutunud. Meil on küll väga tugev amatöörteatrite liit, sealtki võiks lastele tegijaid tulla. Aga neid ei kasva peale.

A.T.: Sa mõtled seda loomulikku teatritrupi arenguteed: amatöörist kutseliseks tegijaks.

T.R.: Jah, või kooliteatrit välja kasvada, vahepeal õppimas käia, ükskõik kuidas. Vabaturpide arv oleks justkui suurenenud, aga kokkuvõttes on tase langenud, seda just suvaliste truppide tõttu, kelle levikut ei saa meie piirata, seda saavad teha tellijad — klubitöötajad ja huvijuhid, kes etendusi ostavad. Kuna aktiivseid truppe on päris palju, siis üldmulje lasteteatrit ei ole hea — ma mõtlen kasvat, vaatajat. See teeb karuteene nii teatrile kui ka lastele. Kui lastele pakutakse liiga palju keskpärast või halba teatrit, võime neist tulevikus kui teatritraatajast lihtsalt ilma jääda. Asi võib hakata paranema siis, kui Eestis hakatakse rohkem last väärtustama ja tema arengule raha kulutama.

A.T.: Mitte nii, et endine minister soovib riigiteatritele — tehke raha lastelavastustega. Lastelavastustega ei tohi raha teenida. Lastelavastustele peab raha kulutama.

## PUUDU JÄÄB JULGUSEST, MITTE

## INTELLIGENTSUSEST

**T.R.:** Raha peaks hakkama kulutama laste arengukeskuste, kaitsekeskuste jms tööks, mida tegelikult on juba väga vaja. Taanis on riiklik lasteteatri koordineerimiskeskus, saaks Eestis esialgu ühe inimesegi ministeeriumi juurde palgale, kes tegeleks ainult lasteteatriga. Ta peaks teadma Eestis laste tehtavast teatrist kõike. Ja mingil kombel oleks vaja ka lasteteatri truppe atesteerida. Kuniks meil ei ole veel sellist konkurentsi nagu Taanis, kus konkurents ise teeb atesteerimistöö ära.

**A.T.:** Kas ei peaks vaatama ka riigiteatrite poole?

**T.R.:** Ei ole mingit põhjust tekitada vastasseisu: riigiteater või erateater, omandivorm pole teatri puhul esmatähtis. Tähtis on tase.

**M.T.:** Eva Jorgensen, kes käis meil Draamateatris "Schumanni ööd" lavastamas, vaatas ka meie lastelavastusi. Teda tegi olukord väga kurvaks, seda enam, et ta oli töötanud nii heade näitlejatega. Teda pani imestama nii suur vastuolu näitlejate taseme ja lastetükkide sisutuse vahel.

**T.R.:** Ei saa kohe niimoodi üldistada. Meil on ilusaid sisukaid lastelavastusi. See, et tehakse armsaid lavastusi, kus tegelasteks on loomad, või muinasjututükke, on ikkagi väga hea. Mõelge, kui palju me ise oleme muinasjutte teinud, ja neid on tore teha. Muinasjutud ei saa ega tohi kuskile kaduda.

**A.T.:** Mis loomadesse puutub, siis eesti jutupärands ongi lihtsalt tavaliselt enam loomajutte. Metsas elasime, sellepärast.

**T.R.:** Mäletad, kui näitasime väliskülalistele oma "Hundu..." lavastust, siis nendele oli selline "nunnu" laad põnev, neil niimoodi ei tehta. Või kui me "Kõielugu" mängisime, siis see jõud ja tempo oli norralaste jaoks midagi, mis on täiesti üle mõistuse.

**M.T.:** Keegi ei arvagi, et kõik on halvasti. Küsimus on selles, et mitmekülgust võiks enam olla. Teemade ringi peaks laiendama. Ja tegijaid peaks juurde tulema.

**A.T.:** Usun ometi, et meil on rohkem lootust kui Mehnikol, et meil võiks kunagi siiski ka rikkam lasteteater sündida. ASSITEJ Eesti Keskus ja Näitemänguagentuur korraldavad dramaturgide koolitust, seegi saab teoks Põhjamaade abiga. Võiksime üldse Taanist eeskujult võtta, meil on ajaloolisi kokkupuutepunkte ja ka Eesti on väike riik...

**M.T.:** Meil on ideaalne baas, eesti näitlejad on supertasemega, aga see on ainult hea põhi, et näitlejakoolitus on tasemel. Lasteteatri tegemiseks sellest ei piisa.

**A.T.:** Miks?

**M.T.:** See on tahteküsimus. Peab olema tahtmine teha lastele head lavastust. Sellest ei piisa, et trupis on head tegijad. Teatritrupp peab lapse maailma sisse minema, ta peab selle endale uuesti avastama, selle juurde jõudma, kes laps on, ehk ta peab iseenda juurde jõudma. See on nii raske, aga just see on laste tegemise juures tähtis.

AARE TOIKKA

Aastapäevad tagasi, 23.—26. oktoobri 1998 sai sügistormises Pariisis, Rahvusvahelise Üliõpilasilinnaku Teatris (*Théâtre de la Cité Universitaire*) kokku ligi seitsekümmend lavastajat. Teatrite eksperimentaalakadeemia oli järelemõtlemiseks pakkunud teema "Debüteerija täna, lavastaja ja trupp". Provotseeriv teema, eriti Prantsusmaal, kus on üpris segane, millist hetke määratleda debüüdina, ning ka mõisted lavastaja ja trupp ei ole selgelt piiritletud. Prantsusmaal ei ole kooli, kus õpetataks lavastajaid. Vaid üksikud lavastajad on pärit konservatooriumist ja seega väljaõppinud näitlejad, sagedamini on prantsuse lavastajad saanud oma hariduse, töötades mõne eduka lavastaja assistendina, õppides ülikooli teatrikateedris, erakoolis või hoopis mõnel teatriga mitte seotud alal. Muuhulgas on tähelepanuväärne tõsiasi, et paljud edu saavutanud lavastajad on pärit väljastpoolt teatrit, samal ajal kui terve elu teatris veetnud inimesed ei jõua kunagi tunnustuseni.

Niisiis kummitas üliõpilasvoolus *Cité Universitaire*'i poole liikudes peas küsimus: kas tõesti õnnestub teatrite eksperimentaalakadeemia uskumatult julge katse koguda ühise laua ümber peaaegu pool Prantsusmaa rahvusteatri juhtidest ja suurem osa noorema põlvkonna lavastajaid? Ja kui see õnnestub, mis siis?!

Väga ruttu sai selgeks, et revolutsiooni tegema ei hakata: puudu ei jää mitte intelligentsusest, vaid julgusest. Prantslastele omane turvalisuse igatsus on maad võtnas ka teatris, luues absurdse olukorra, kus nõutakse rahulikku nurgakest oma rahutule hingele, mis ei tohiks ju inimest üheski nurgas istuda lasta.

Millest siis räägiti? Rahast; oma koha leidmisest; isade tapmisest; proovisaalidest; korrupsioonist. Mõtlemapanev oli see, et lavastajate endi poolt valitud teemad olid pigem poliitilised ja majanduslikud, eirates teatritöö sisulisi ja eetilisi probleeme. Nõnda

jäi paratamatult mulje, et keskendudes poliitika ja raha rollile teatris, üritatakse isegi eneste eest varjata raskusi sisulisel tööl ja eetikas. Otsitakse süüdlasi, rünnatakse Prantsuse riiki ja valitsust, süüdistades seda kultuurivaenulikkuses ja korruptsioonis. Tuttav skeem? Ka rahamaailmas kõige kogenumad kunstnikud leiavad end ikka ja jälle küsimuse eest: kuidas edasi? Ja ikka tundub, et just nüüd ripub kõik vaid juuksekarva otsas. Vägisi tikub pähe mõte, et otsustav ei ole mitte suhtumine rahasse, vaid suhtumine tõesse. Rahale tuleb leida tähendus.

Ida-Euroopa teatrisüsteemiga harjunule on Prantsusmaa teatrisüsteemi kõige hämmastavam osa noorte näitlejate ja trupptide olukord. Truppe on tohutult palju ja miski ei takista ühel noorel inimesel end näiteks näitlejaks pidamast. On vaid üks riigi poolt tunnustatud teetähis: töötada ametlikult (st minimaalpalgaga) mingi lavastuse loomisel vähemalt 507 tundi aastas. Sellega saadakse õigus töötada näitleja abirahale, mille suurus on kuni 10 000 franki kuus (23 000 krooni). Kahjuks ei peegelda see süsteem tegelikku olukorda, sest paljud näitlejad töötavad palgata ja paljud maksavad enestele ise palka ilma tööd tegemata. Viimaseid on üha rohkem, sest tehing on etendusi mitteandvale näitlejale soodne.

Samas hoiduvad paljud töötavad näitlejad end selle süsteemiga sidumast, sest see läbi kannataks nende tegelik palk. Seega ei ole võimalik määratleda näitleja staatust rahalisi kriteeriume silmas pidades.

Ka koolituba jätab otsad lahti, sest erinevaid teid näitlejaks saamiseks on nii palju, et kindlad kriteeriumid puuduvad ja põhimõtteliselt sobib igasugune ettevalmistus. Nõnda tiirlevadki noored inimesed illusioonide maailmas, saamata tegelikult oma jõudu proovida. Sellist olukorda aitavad säilitada ka arvukad vanemad kolleegid, kes oma teatriarmastust erakoolides näitlemistunde andes realiseerivad. Aasta aasta järel käivad noored ühest erakoolist teise ja teenivad elatist restoranides kelneritena töötades. Süsteem toimib ja muudatused pole kellegi huvides, peale noore enda, kelle ooteaeg, millal seeme ei idane ega mädane, venib ebaloomulikult pikaks. Kõik võimalikud vastused jäävad enamasti viisakaks ja leigeks, et üks selge "jah" või "ei" saada, tuleb tõsiselt võidelda ja pingutada. Mida hiljem aga illusioonid purunevad, seda valusam see on ja oma koha leidmine muutub järjest raskemaks.

Unistused? Vestluses kostis nostalgilisi noote aegade järele, mil tehti aastaid proove, selleks et mängida vaid üks kord. Samuti unistati koolitruppidest, kus energia on väga suur.

Prantsuse tänane teater kannatab tõsiselt meeskonna ja meeskonnateatrite puudumise all. Nii on prantslaste teater ikka veel äärmiselt intellektuaalne üksildaste inimeste teater.

Siiski on tähelepanuväärne, et 70 lavastajat võtsid vaevaks kokku tulla. Praegu, mil uuslavastusi planeeritakse 3—4 aastat ette ja mõne kolleegi või tema töö nägemiseks tuleb mitu kuud varem aeg kinni panna, on see arvestatav saavutus. Seda akti võiks ehk pidada esimeseks konkreetseks vastuseks Frédéric Fisbachi kohtumise käigus tehtud üleskutsele: "Tuleb leida soov teha koos!"

## VALIK MÕTTEID TEATRIT EKSPERIMENTAALAKADEEMIA ÜMARLAUAST:

**Laurent Frechuret** (lavastaja, Théâtre de l'incendie): Töötasin seitse-kaheksa aastat omaette ühes äärelinna nurgakeses. Siis leidsin Beckettis nii-öelda oma autori. Seejärel tekkis ka huvi meie trupi vastu, et näe, peavad vastu, neid peaks lähemalt vaatama. Pakuti raha, juhuks kui me peaksime Molière'i või Shakespeare'i lavastama. Jätkasime endiselt Beckettiga ja lõpuks anti ikkagi raha. Kui midagi lõpuni teha, siis tulevad inimesed sinuga kaasa.

**Bernard Levy** (näitleja ja lavastaja, *Co. Lire aux éclats*): Raha on mulle tähtis. Olen algusest peale tahtnud maksta inimestele, kellega töötan. Ma tean, et mul on teid vaja ja teil on mind vaja. Mu parimad sõbrad jätavad mu maha, kui ma "mööda panen", ja ma tean seda. Tuleb proovida aktsepteerida kaotust. Ma kaotan ja ma elan.

**François-Xavier Frantz** (lavastaja): Isa on selleks, et ta tappa. Ma usun sellesse järjest rohkem.

**Frédéric Fisbach** (näitleja ja lavastaja, *L'Ensemble Atopique*): Mina teen teatrit, et teha teatrit, ja see on tähtis. Ma vihkan "kultuurset tegevust". Täna tuleb kogu aeg tõestada, et me teeme kultuuri, et meist on kasu. Minust pole mingit k a s u. Ma armastan lihtsust ja kui asjad lähevad keeruliseks, hakkab mul igav ja ma lähen ära.[- -]Kes tahab võtta enda peale teatri juhtimise?

**Ludovic Lagarde** (lavastaja, *Co. Ludovic Lagarde*): Kui kõik lavastajad keelduvad majade juhtimisest, siis võtavad selle töö üle poliitikud ja muudavad lavastajad "kultuurielu" instrumentideks ning "kunstielu" kaob.

**Eric Ruff** (lavastaja, *Co. Edvin(e)*, 1993. aastast *Comédie-Française*'is): Minu jaoks on võrdset tähtsust nii lavastused kui ka võimalus ja

kohustus hoida töös ja koos inimesi, kes tahavad koos töötada. Ka mina võiksin rääkida ainult raskustest. Kogu aeg küsitakse kõike minult ja nii see edasi minna ei saa. Rahale tuleb anda tähendus. Kui me ei ületa oma tahtega inimesi, kes tahavad meie eest otsustada, ei jõua me kuhugi. [- -] Meie töö on juba meie palk.

**Stanislas Nordey** (lavastaja, 1998. aastast riikliku teatri *Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis* direktor, oma uuendustega 1998. aastal kõige rohkem poleemikat tekitanud teatritegelane): Seitse-kaheksa aastat tagasi olin "off" ja tundsin ängi. Just see periood andis jõu kõigeks edasiseks.

St. Denis teater täitub hästi tänu etenduste programmeerimisele. Press toimib alati samale publikule, aga meie otsime uut publikut ja üha uusi vahendeid. Eelistan panna raha kompaniidesse, aga mitte pressi. Keeldusime kutsetest ja kooligruppidest, et näha indiviide enda vastas, et näha, kus me omadega oleme.

**Bernard Sobel** (riikliku teatri *Théâtre de Genevilliers* direktor): Ma ei saa noori lasta lihtsalt ennast näidata, sest teater on terve vabrik, koht maksab ja töölistele tuleb palka maksta. Ka proovisaale ei saa tasuta anda, sest kellele ma annan ja kellele ei anna! Noortel tuleb võidelda, et leida oma vahendid ja oma koht, mitte oodata ja kaevelda.

**Philip Boulay** (lavastaja ja pedagoog, üks selle kohtumise organiseerijaid): Trupp on inimesed, kes töötavad vähemalt kolmveerand aastat koos. Parem on, kui raha tuleb loomingu juurde, kui et loomingu läheb raha juurde.

**Serge Saada** (kirjanik, ajakirjanik ja lavastaja; osales kohtumisel kui teatrite eksperimentaalakadeemia vaatlaja): Meelde jäi, et kõik panid kahtluse alla debüteerimise täna ja et stagnatsioonist ei räägitud palju. Kuigi stagnatsioon on fakt.

Tänapäev on fiktsioonidest üleüllastatud, on palju heli- ja valgusefekte ja lugude rääkimise kriis. Vorm on saanud loo osaks. Mida rohkem tehnika areneb, seda rohkem on vaja elavat etendust.

Debüteerides sisenetakse reeglitesse või luuakse omad. Alustatakse stagnatsioonis(t). Keegi ei alusta spontaanselt, vaid tänu sellele, et ta töötas kellelegi, kes oli juba asja juures. Kas majandus ja eetika on omavahel seotud? Kas täna saab teha teatrit väga vähese rahaga? Kas saab üldse rääkida eetikast? Teha kõik lihtsalt selleks, et ellu jääda. Kas saab täna olla täiesti sõltumatu?

**Jacques Lassalle** (lavastaja, *Co. Pour mémoire*): Debüüt, see on äärmine julmus. Ma püüdsin mitmeid kordi põgeneda, kuid teater sai mu 22

alati kätte. Teater on egost loobumine. Kannatlikkust on raske soovitada, kuid siiski, ärge kiirustage. Teater — see on väga pikk teekond. On näitlejaid, kes pääsevad minema karjäärihimu ja raha eest ja on neid, kes pääsevad minema ka loidude eest. Ma unistan aplausita teatrist.

**Jean-Pierre Vincent** (lavastaja, riikliku teatri *Théâtre Nanterre-Amandiers* direktor): Kuulen täna palju isade tapmisest, nad ei tea ise ka, mida nad räägivad. Mina pean ennast paljude näitlejate isaks. 1968. aastal olid kõik teatridirektorid depressioonis. Ma olin oma generatsiooni parim näitleja, aga meie grupil oli see kõige hirmsam, nimelt kommunistlik kuulsus. Nii öeldi mulle, et hakka parem lavastajaks, kui sa siis mööda paned, ei märka seda keegi!

**Georges Lavaudant** (lavastaja, rahvusteatri *L'Odéon-Théâtre de l'Europe* direktor): Meie ajal oli raha rohkem gangsterite asi. Inimesed, kes teevad kunsti, ei saa lihtsalt teisiti, on see raske või ei. Ja teater pole kunagi naljaasi olnud.

**Jérôme Deschamps** (*Co. Deschamps & Deschamps*, töötab koos Macha Makeieffiga): Kõik, mida 60. aastatel tegid suured teatrid, oli aukartustäratav. Mäletan aegu, mil inimesed lahkusid *Comédie-Française*'is saalist, sest nad ei julgenud teatris naerda.

**Kaasprodutsent**: Saadan sageli kompaniidele eitava blanketi pärast kaheminutist tutvumist toimikuga. Minu meetod on lugeda läbi osalejate nimed ja kui seal ei ole ühtegi nime, mida tunnen, läheb toimik otse prügikasti. See ei ole küüniline, ettepanekuid on lihtsalt nii palju ja igaüks peab oma meetodi välja töötama.

**André-Louis Perinetti** (endine *Théâtre de la Cité Universitaire*'i direktor). Tagasivaatamisest ei ole mingit kasu, aga kuuldu paneb mind arvama, et kolmkümmend aastat tagasi oli tõesti teisiti. Me tegime selle teatri orbudena. Kõik keeldusid meist ja meiega oli palju välismaalasi. Esimene läbilööks saabus koos Peter Brookiga. Nii et meie, kes olime väga *off-off*, olime äkki väga *in-in*.

**Üldtuntud skandaalitseja teatriüritustel**: Mina igatsen armuda, aga teie olete nii igavad! Ja ise peate ennast veel lavastajateks. Saalid tuleb anda noorte kätte, siis jäävad alles need, kellel on annet, ja need "kellegi pojad", kellel annet ei ole, lähevad ära.

ÜLLE DREIFELDT on Pariisi VIII Ülikooli tudeng.



## Declan Donnellan:

### NÄITLEJA PEAB OLEMA KARTMATU!



*Declan Donnellan (1953) on briti lavastaja. Lõpetas Cambridge'i ülikooli ja asutas 1981. aastal koos kunstnik Nick Ormerodiga teatritrupi Cheek By Jowl. Lavastusi oma trupiga: W. M. Thackeray, "Edevuse laad" (1981); P. Corneille, "Cid" (1986); W. Shakespeare, "Macbeth" (1987), "Hamlet" (1990), "Mõõt mõõdu vastu" (1994), "Kuidas teile meeldib" (1994), "Palju kõra eimil-lestki" (1998). 1998. aastal tõi Peterburi Väikeses Draamateatris lavale "Talvemuinasjutu".*

**Hiljuti saatsid sa laiali oma trupi Cheek By Jowl. Miks?**

Mulle tundus, et on saanud aeg mõtestada ümber kõik see, millega ma tegelen. Võib-olla kõlab see upsakalt, aga mind hakkas häirima teadmine, et kõik, mis me oleme ette võtnud, on osutunud kahtlaselt edukaks. Ma teadsin liiga hästi, mida ma teen ja mida hakkam tegelema. Ma teadsin täpselt, millise näidendi ma järgmisena ette võtan. Tõtt-öelda tahtsin ma purustada oma elu väljakujunenud vormi, teisiti öeldes ka selle teatri vormi, milles ma olin aastakümneid tegutsenud. Olemine oli muutunud liiga mugavaks.

**Vene teatrisüsteemis töötavad inimesed koos aastakümneid. Kuidas see läänest vaadatuna paistab?**

Olen alati kadestanud vene teatrisüsteemi, neid võimalusi, mis venelastel on: võimalust

kauda ühe näidendi kallal töötada, teha palju proove, omada aega mõtisklusteks, katsetusteks, eksimiseks. Ent sel süsteemil on ka oma puudused, ta on ühtaegu nii loomulik kui ka kunstlik. Loomulikult on vene teater fantastiline. Selle teatris valitsevad peaaegu peresidemed. Vene teater oma parimal kujul on nagu perekond, aga halvimal — nagu silmakirjalik ja sunniviisiliselt koos elav perekond.

**Kui pikk võiks olla teatriperekonna eluiga?**

Ma ei tea, kui kaua peaks elama teater. Ilmselt sõltub vastus konkreetsest teatrist. Võtmeküsimus on selle trupi suurus. Ma ei kujuta endale ette, et mõnes inglise või muus Euroopa teatris oleks võimalik, et näitlejale ei pöörata mingit individuaalset tähelepanu. Et ta on pikki aastaid väljaspool oma teatri huviorbiiti. Kui trupis on rohkem kui kolmkümmend näitlejat, hakkavad toimuma kummalised asjad. See pärast tuleb väga tähelepanelikult jälgida, kuidas suudab teater hoolitseda iga üksiku näitleja huvide eest.

**Kes oli sinu ideaal, kui sa lavastajana alustasid? Loomulikult Brook. "Suveöö unenägu". Ma olin kuueteistkümnendaastane, kui õpetaja viis mu Londonisse Brooki lavastust vaatama. See oli 1970. aastal. Nähtu vapustas mind. See oli avastus. Ma nägin midagi, mida nimetaksin teatri spontaansuseks, ja nimelt see mind teatri juures lummabki. Elav elu ja tema ootamatud pöörded.**

**Praegu Brook lavastamisega ei tegele. Ta on sellest justkui eemaldunud...**

Nüüd ta räägib: ma ei ole lavastaja, ma ei tegele sellega, ma tegelen teatri mateeriaga, aga mitte lavastamisega. Siiski tundub mulle, et selle vahel, mida inimesed räägivad ja millised on nende tegelikud veendumused, on suur vahe. Ka Brooki puhul. Minu meelest on üsna ohtlik, kui teatritegijad hakkavad teatrist rääkima. See on ohtlik nii siis, kui räägib Brook, kui ka siis, kui räägin mina.

**Sa ei usu "rääkivasse" lavastajasse? Sellesse, et ta võib välja ütelda mingeid olulisi asju?**

Ei. Ma ei väida, et rääkiv lavastaja teadlikult valetab. Ta valetab alateadlikult. Ja on ilmselt olemas mingid väga tõsised põhjused, miks ta

valetab. Aga Brooki juhtum on täiesti eriline. Brook oskab vapustavalt hästi muljet avaldada. Ta on loomult *showman*. Ta on üks neist, kes valitseb suurepäraselt lava, tal on kõik selleks vajalik — julgus, energia, pluss lõpuni seletamatu omapära, mis iseloomustab nimelt teda ja ainult teda. Kõik see on Brookis olemas. Ja mulle see meeldib.

Mulle näib, et teatriinimene peab olema ühtaegu nii-öelda prostituut kui ka jutlustaja. Ja kõige tähtsam on säilitada tasakaal kahe pooluse vahel. Mitte kaotada distantsitunnet, naljasoont ja täpselt tajuda, et need kaks alget elavad meis koos.

Minu jaoks sõltub näitlejatöö kvaliteet, olulisusest sellest, kui suur on näitleja huvi selle vastu, kes ta on ja mis teda ümbritseb. Näitleja headus sõltub sellest, kui võrd ta suudab olla mängus sees, selles osaleda, andes enesele samal ajal aru, et ta mängib, see tähendab — valetab. Teatrikunstniku loomus on kahetine: tuleb tajuda seda valet ja säilitada samas usk, et see, mida sa teed on tõeline, see, mida sa räägid, on tõeline, atmosfäär, milles sa tegutsed, on tõeline. Need kaks tunnet on lahutamatud. Nad moodustavad teatrikunstniku aluspõhja.

**Räägime praktilisest tööst. Kui sa proove teed, kas püstitad endale mingi pealisülesande, mille poole liikuda?**

Tegelikult on asjad nõnda: isegi kui ma ütlesin enesele, et mul on mingi pealisülesanne, siis ilmselt ma valetaksin. Sest ma ei tea seda. Kuna ma töötan enamjaolt võimsate tekstidega, siis tean, et suur tekst viib igal juhul kuhugi välja. Ja kui iga stseen suudab midagi avada, siis ilmub lõpuks ka see nn pealisülesanne. Selle poole tuleb liikuda. Aga isegi juhul, kui ma oletan, et tean midagi pealisülesandest, on parem ta ära unustada. Pealisülesande püstitamine võrdub küsimusega, miks me siin oleme. Milles on elu mõte? Niisugused küsimused ehmatavad inimese ära. Minu arvates on asja tuum selles, et tuleb teha kõik, mis suudab, siis tekib ka tähendus.

**Millest su lavastused algavad — mingist ruumilisest pildist, mõnest rollist?**

Hiljuti töötasin koos oma kunstniku Nick Ormerodiga Kuninglikus Rahvusteatriis Sheridanini "Keelepeksu kooliga". See näidend on Inglismaal täiesti ära käiatud. Ja kõigil on tast juba villand. Kõik juba teavad, kuidas tuleb seda "kommete komöödiat" mängida. "Keelepeksu koolist" on saanud komertstükk, mida lavastatakse tähtedele.

Istusime Nickiga maha ja mõtlesime, kust alustada. Tavaliselt lavastatakse "Keelepeksu kooli" salongides ja juba üksnes ühe seesuguse järjekordse salongi nägemisest laval

hakkab mul sees keerama. Mind aga on kogu aeg jälitanud tunne, et need salongid on rajatud kõntsale. Sõna otseses mõttes. See on kõntsale rajatud elegants. Kõik siin on elegantne: interjööri, vestlus, staarid. Aga millele see kõik toetub? Kõntsale. Mulle näib, et see on väga oluline, sest "Keelepeksu kool" on osake kultuurist, mis toetus väga selgetele reeglitele. Kogu XVIII sajandi kultuur on rajatud väga karmidele reeglitele. Aga reeglid töötavad ainult siis, kui ümberringi on kaos. Siit sündiski äratundmine, et see näitemäng pole mitte "reegel reeglite", vaid reegel millelgi muul. Lühidalt: me kandsime näidendi tegevuse üle bordelli ja ma palkasin mängima prostituudid. Ma arvan, et tegin õigesti, sest Sheridanini ajal suhtutigi näitlejannadesse nagu prostituutidesse. Näidendi tegevuse kandsime üle George IV aega. Ma arvan, et meil oli selleks õigus, sest nimelt "Keelepeksu kooli" mängiti noorele Walesi printsile mõni aeg enne tema isa surma ja prints kroonimist — kui hoiatust. Vasakpoolsete vaadetegea aristokraadid näitasid tulevasele kuningale, mis võib juhtuda, kui kaob naljasoon ja eneseiroonia. Kui rahvad muutuvad variserideks, siis nad hukuvad. See ongi võti iga näitemängu lahendamiseks: leida üles see, mis asub sündmuste taga.

**Milline on sinu meelest peamine erinevus vene ja inglise näitlejate vahel?**

Esiteks on hämmastav see, kuidas Venemaal tajutakse teatri tõsist, tähtsust. Suhtumine teatrisse, austus teatri ja näitleja vastu on vapustav. Inglismaal heidaksid näitlejad nalja selle üle, kes neid liiga tõsiselt võtab. Inglise lavastajad ja näitlejad mängivad mängu, et neid ei tohi tõsiselt võtta. Venemaal ei ole see nii. Hämmastav on seegi, kui võrd sinne teater on seotud kogu kultuuriga, igapäevase eluga.

**Mida sa näitlejalt nõuad? Millist näitlejat eelistad?**

Hindan näitlejat, kes suudab mitte üksnes näidata, vaid ka näha ja tunda. Näitlejat, kelle keha on emotsionaalselt treenitud. Näitlejat, kes valitseb oma keha. Sellisest näitlejast ma unistan. Tahaksin oma teatris näha näitlejat, kes oleks piisavalt mehine, et näha elu sellisena, nagu see on, ja ei satuks nähtust paanikasse. Sest millega ma lavastajana kõige rohkem tegelen? Ma püüan näitlejaid maha rahustada. Minu jaoks tähendab prooviprotsess näitleja rahustamise protsessi. On üpris õudne, kui näitlejad tulevad proovi närviliselt, rahutult. Sellest tuleb üle saada. Püüan neid rahustada. Vahel see ei õnnestu, nad jäävad närviliseks, erutatuks ja siis ei saa kunstiga tegelda. Hirnu, närvilisuse, ärevuse seisundist peab näitleja jõudma loomingulisse seisundisse.

Oled sa proovides kannatlik õpetaja või diktaator? Sageli diktaator. Kui ma näen, et näitleja mängib poole jõuga, et ta mängib, aga samal jälgib ennast justkui kolmanda silmaga kõrvalt või tahab muljet avaldada, siis olen ma halastamatu ja julm. Näitlejate nartsissism on lavastaja õudusunenägu. See pidev enese vaatlemine tuleb peatada, ükskõik milliste vahenditega.

Asja teine külg — minu suhted näitlejatega ei tugine sugugi sellele, et me arutame ühiselt interpretatsiooni. Mind ei huvita absoluutselt rolli või näidendi interpretatsioon. Mis veider sõna muuseas — “interpretatsioon”! Minu jaoks tähendab interpretatsioon seda, et ma lavastan “Hedda Gablerit” ja kulutan kogu prooviaja sellele, et selgitada välja, kas peategelane on rase või mitte. Seda nimetan ma interpretatsiooniks ja seda ma vihkan. Las näitleja ise otsustab, kas Hedda on rase või mitte. See on tema asi, mitte minu oma.

*Katkendid Anatoli Smeljanski intervjuust Declan Donnellaniga pärinevad kogumikust “Režissjorski teatr: razgovorō pod zanaves veka”, Moskva, 1999.*

Tõlkinud KADI HERKÜL

---

SVEN KARJA

---

## MILLEST VAIKIS DELFI ORAAKEL?

William Shakespeare'i "Talvemuinasjutt" Sankt-Peterburgi Väikeses Draamateatris.

Lavastaja: Declan Donnellan.

Kunstnik: Nick Ormerod.

Millest nad Piiteri teatrites praegu räägivad, nõudsid tuttavd aru, kui olin äsja naasnud pisikeselt teatrireisilt Neevalinna. Ebamäärane küsimus, millele aga nelja vaadatud lavastuse põhjal oli kummaliselt kerge vastata: nad räägivad sellest, et vaba vaim ei saa end iial mähkida sõjaväesinelisse. Füüsiline ja intellektuaalne mina-olemine üritab marodööritseva militarismi ikkele vaikselt vastu panna. Vaikselt ja visalt.

Mõistetak, et selline vastuolu lõikab endise vahedusega just venelase hinge. Kes pole ise kokku puutunud kuulsusrikka Nõukogude armeega, sellel on kindlasti sõjaväelasest isa, vanaisa või mõni lähisugulane. Pole ka imestada, et ühe Sankt-Peterburgi teatristudio “noortepärastatud” G. Büchneri “Woyzeckis” rääskab käsklusi musta silmaklapiga veltveebel, monumentaalne marodöör, kel käsi kaelas rippu, taustal seitsmest televiisorist tulvav MTV. Ega sedagi, et Väikeses Draamateatri maailmakuulsas “Gaudeamus” (teatri kunstilise juhi Lev Dodini lavastus) vallutab seesama Nõukogude armee korruga nii nähtava kui ka mentaalse reaalsuse; et pole lihtsalt võimalik tegijate paatost tõlgendada muud moodi kui: suhted inimeste vahel, kui neid mingilgi kombel mõjutab kroonumäärustiku klausel, on igal juhul ebardlikud, deformeerunud ja seega ebainimlikud. Mitte midagi püsivat sellele ei raja.

Hoopis üllatavam on aga see, et isegi Shakespeare'i “halastuse ja andestuse tsükli” üks tuntumaid (Eesti kontekstis paraku üks tundmatumaid) näidendeid “Talvemuinasjutt” on muutunud Peterburis ennekõike militaarset muinasjutuks (lavastusmeeskonnaks külalised Shakespeare'i kodumaalt, lavastaja Declan Donnellan ja kunstnik Nick Ormerod). Just selliselt sunnib end tõlgendama lavastuse

avaakord. Teksti järgi ootaks voogavat õukon-naballi Sitsiilias, selle asemel aga keerutab loiult jalga lavatäis mundrites veterane, kõigil rind plekkrahadest kõlisesmas ja käevangus marfa, klassikaline punavanakese puhvitud proua.

Siit setib kiiresti — iseasi, et liigagi kii-  
rest — välja ka kontseptuaalne kese: võimu  
terror üksikisiku üle, diktatuuri totaalsus, kõr-  
valseisjate ahastav võimetus, perekonnaside-  
mete läbilõikamine (1. vaatuses), küsimus  
sellest, mida teha edasi — kuidas tehtud üle-  
kohut heastada, unustada, lunastada, välja ra-  
vida (2. vaatuses). (Shakespeare'i uurijad ongi  
"Talvemuinasjuttu" määratlenud kui diptüh-  
honi, kahest eraldi seisvast osast koosnevat  
teost, sest esimese vaatuse ängistavale kiivuse-  
tragöödiale järgneb kuusteist aastat hiljem  
toimuv teine vaatus, mis pöörab ette muinas-  
jutulised, seikluslikud ja pitoreskselt koomi-  
lised motiivid.) Tegevuspaik — äratuntavalt  
XX sajandi Venemaa.

Ajal, mil eesti teatris mõjub klassika  
range kontseptualiseerimine peaaegu eksooti-  
kana (on see ikka hirmust sotsiologiseerimise  
ees?), on omamoodi turvaline jälgida midagi,  
mille puhul pole vaja juurelda nn esmataht-  
sate küsmuste üle: kellele? milleks? mis on asja  
eesmärk, sõnum, idee? Nii kindlalt ühte punkti  
jooksva lavastuse puhul on võimalik saalis  
istujalgi, eriti teksti teades, hakata mõttes  
lavastajale järgmist käiku "ette ütlemata". Kui  
assotsiatsioonide ahel liiga hapraks muutub,  
ulatab lavastaja abivalmilt käe ja aitab mõist-  
miskuristikust üle ka kaugemalt tulnud vaat-  
taja. Juri Lotmanit korras appi võttes: "... nii  
lavastuse loojad kui ka vaatajad kuuluvad  
ühte ajaloolis-kultuurilisse epohhi ja on see-  
tõttu vältimatult lülitatud üldistesse sotsiaal-  
setesse, kultuurilistesse ja psühholoogilistesse  
koodidesse. ... stabiilne semiootiline karkass  
ongi siis otseku universaalne tõlk, mis kind-  
lustab vastastikuse mõistmise miinimumi."

Mõni näide. Esimese vaatuse keskne  
sündmus: süütu kuninganna Hermione (Na-  
talja Akimova) on kohtupingis, mõistusevas-  
tastest kiivusehoost haaratud (NB! Ka autor on  
jätnud selle põhjused kaasaegsete mõistata-  
da!) kuningas Leontes (Pjotr Semaki ülesanne  
on muutuda sümbioosiks kõigist teada ole-  
vaist Venemaa türannvalitsejatest) määrab  
armastava abikaasa hukule. Vaatesaalis sütti-  
vad tuled, süüaluse tunnistus püütakse mikro-  
foni, vaikiv õukond moodustab piduliku spa-  
leeri — kõik avalikuks, kõik perekonnaringi  
puutuv "üldsuse" ette!

Üks lavatõlgendusega eriti hästi haa-  
kuv detail on see, et "tõe" teadasaamiseks saa-  
dab kuningas saadikud Delfi oraakli juurde.  
Eks ole ju Venemaa valitsejad teadupärast läbi



Peterburi Väikeses Draamateatris toimub Shakespe-  
peare'i "Talvemuinasjutu" tegevus selgelt sõja-  
välises keskkonnas (lavastaja Declan Donnel-  
lan).

agade teinud riiklikke otsuseid igasugu müs-  
tikute, sensitiivide, Rasputinite ja muude  
soolapuhujate soovitude kohaselt.

Konkreitse märgi lavategevuse ajast ja  
kohast (Shakespeare'il Sitsiilia ning Böömi-  
maa) annab noore ja vana karjuse väljanäge-  
mine: need puhvaikades ja kaltsudes kubud  
saavad olla ainult Gulagi arhipelaagi (või  
mõne tema sõsarorganisatsiooni) asukad. Nii  
võib ka ette aimata, et teise vaatuse algul ilmuv  
"uus generatsioon", prints Florizel ja printsess  
Perdita, on rüütatud algul rahvarõivastesse ja  
hiljem säravvalgetesse piduriideisse.

Kuna vaatuste vahel on toimunud 16-  
aastane ajanihe (lavastuse tingruumis hüpe  
otse olevasse), on ka karjustepere saanud ülle  
"ajakohasemad" rüüd: Sergei Behterevi väga  
peene koomikapeitliga väljanikerdatud noor  
karjus on pugenud veidraste sinisesse  
mundrisse, vool "trendikas" kõhukott, vanem  
(Nikolai Lavrov) muretsenud endale tugevasti  
lotendava suveülrikonna (*second-hand?*).  
Luuser Autolycus (Sergei Vlassov), nahaalne  
ärikatüüp, kes eelistab esineda kerjusena, on  
valinud võimatult räbaldunud kaltsud. Ke-  
dagi lähenemas märganud, haarab ta oma  
staatuse rõhutamiseks kätte sildi kirjaga  
INVALIDIT.

Kahe vaatuse piiril tegutseb tegelas-  
kuju nimega Aeg, kes annab märku vahepeal  
möödunud ajavahemikust. Shakespeare'il on  
see muidugi puhtalt "vaimne" tegelane, keda  
traditsiooniliselt on kujutatud igivana ätina.

Donnellani—Ormerodi variant teeb panuse maskimängule — esimeses vaatuses luukab õukonnas ringi kühmus ja trööbatud välimusega luuanaine. Kohalik kriitik Jelizaveta Minina kirjutab ajakirjas "Peterburgski Teatralnõi Žurnal" oma esmamuljest: "Vahakujude muuseum. Küllastajaid pole, on ainult koristajamutt." Hetk enne tekstilise etteaste saabumist heidab luuamutt ootamatult rätiku peast ja selle alt pääseb välja võimsa juuksepahmakaga modellikasvu neidis, tütarlaps "kaasajast", kes esitab oma monoloogi säravalt, nakatavalt... ja, ausalt öeldes, üpriski sisutihjalt.

Umbes etenduse esimese poolaja lõpuks leidsidki lõpliku kinnituse käesoleva tõlgitsuse (ja kindlasti ka lugematute analoogiliste juhtumite) voorused ning puudused. Taas võis tõdeda, et liiga karmi käega paika pandud režiiline kontseptsioonikarkass hakkab varem või hiljem kirjapandud sõna kõri nõõrima. See oleks justkui ühe tunnistaja antud ülevaade juhtumist, mis esitab ainult ühe osalise versiooni toetavaid fakte. Tegelikult on juhtum sootuks rikkam. See rikkus, need kihistused, allusioonid vms kui valitud kontseptsioonile

sobimatud heidetakse aga üle parda.

Nii näiteks on Donnellani "Talvemuiinasjutus" kuhugi kõrvale nihkunud Shakespeare'i hilisnäidenditele omane müstitsism, infernaalsus, muinasjutuline õhulisus. Poetiline stiihia elab seekord laval üksnes Shakespeare'i sõnas, ja siin ei saa jätta avaldamata tunnustust Peterburi ühe esindusteatri lavakõnekultuurile. Lavastuse kõlapilt on harjumatult puhas, voogav, eesti vaatajale ehk ka pisut "pidulikult" tõstetud (ei ainsatki artikuleerimata rõhatust!); näitleja nagu ulataks sulle lavalt iga sõna kui lihvitud kristalli. Mingi üldisem pidulik ooperlikkus värvib ka õukonnastseenide tonaalsust: "suurejoonelised" (resp. pikad) pausid, mis annavad tegevusele täpselt välja mõõdetud rütmi.

Paraku ei toeta seda "tõstetust" teised lavastuse komponendid, mis, vastupidi, üritavad kõike nähtavat realismi (kohati olme-realismi) pinnale maandada. Kõige kahetsusväärsem, et isegi näitemängu finaali kulminatsioon, kuninganna Hermione skulptuuri nõiduslik elustumine (realistlik või muinasjutuline motiiv(?), taas Shakespeare'il puremi-

"Talvemuiinasjutu" trupp koos külalislavastaja Declan Donnellani ja külaliskunstniku Nick Ormerodiga.



seks pärandatud pähkeli!), oli praktiliselt ilma jäänud salapärasest ja lummusest. Nagu tahaks inglise lavastaja oponentide oma kuulsale kaasmaalasele kolleegile Peter Brookile, kes on öelnud: "Ükski Shakespeare'i näidend ei ole realistlik. Shakespeare'i näendid ei ole elust lõigatud viilud, nad ei ole poeemid ega ka kaunid kunstipärased kirjatööd. Nad on väga keerukad, ainulaadsed leiutised, mis on osavalt kokku köidetud vasturääkivate palade hämmastavast mitmekesisusest."

Tuleb ausalt möönda, et mitte kogu saal ei võtnud etendust vastu päris samal lainel kui mina. Kindlasti polnud tavalisest pingsama tähelepanu, reaktsioonide ja lõpuvatsioonide põhjuseks ainult lavastusele antud rohked preemiad (Venemaa 1998. aasta parima lavastuse preemia, peaaühind tänava märtsis peetud teatrifestivalil "Zolotaja Maska") ega pelgalt Väikese Draamateatri kui esindusteatri renomee. Siinjuures tahaks rõhutada, et nüüdsest kannab Dodini teater nime Euroopa Teater — staatuse, mida rõhutas ka maja ette üles tõmmatud sinine tähelipp.

Kindlasti teadis inglise lavastusmeeskond väga täpselt, millest ta Venemaa vaatajale kõnelda tahab. Declan Donnellani juhitud teatri *Cheek by Jowl* sidemed peterburilastega on väldanud üle kümne aasta. Ühe täiesti ootamatu aspekti on avanud Peterburi kriitik Jelizaveta Minina, kes on "Talvemuinasjutu" pastoraalsetes stseenides näinud Väikese Draamateatri "muuseumieksponaatide", teatrile kuulsust toonud Abramovi-lavastuste paroodiat ("Vennad ja õed", "Kodu"), trupi sisenalja.

Kõik võib olla. Aga nagu ikka hakkavad reisimuljed peagi haakuma koduste asjadega. Nii sobivalt andis just tänavune eesti suveteater mõned Shakespeare'id, mis vastupidiselt piiterlaste kitsaks jäänud lavavormile jäid liiga valla kõigile ilmatuultele. Kui leedi Macbeth ilmub kimonos, siis kus see kõik toimub? Kui Ateena noored armunud kannavad humanitaarabi riideid, siis millal see sünnib? Kui kehtib kõik, siis ei kehti varsti enam midagi. Millal nägi eesti teatris viimati "üht asja ajavat" (Linnar Priimägi) Shakespeare'i, Tolsoid, Lutsu?

Kuidas see meie teatriilm ida poolt vaadates paistab, küsis keegi. Ilm on natuke vilu ja tuuline, vastan mina.

## ÕNNITLEME!

4. november  
VEERA LEEVER  
balletitantsija — 80

5. november  
HEIKI AASARU  
dokumentaalfilmide  
režissöör — 50

5. november  
GENNADI MELEŠKO  
filmioperaator — 50

6. november  
MILVI KOPPEL  
näitleja — 70

7. november  
GARIBALDI KIVISALU  
balletitantsija — 75

13. november  
FERDINAND VEIKE  
nukunäitleja ja -lavastaja — 75

14. november  
ENN PUTNIK  
filmioperaator — 60

14. november  
MAIMU SONN  
näitleja — 75

19. november  
ENDEL SIMMERMANN  
operinäitleja — 75

28. november  
ANTS KOLLO  
operilaulja — 50

## TALLINN JA SAKSAKEELSE OOPERI SÜND



Erakordse nähtusena on üks esimesi säilinud saksa oopereid, Johann Valentin Mederi "Kindlameelne Argenia" loodud Tallinnas aastal 1680. Augustis 1999 sai eesti publiku võimaluse haruldast teost oma kõrvaga kuulata. Ooperi kontsertettekandeid dirigeeris Toomas Siitan. Ülesvõtte proovist.

Harri Rospu foto

Loodetavasti tõi Johann Valentin Mederi ooperi "Kindlameelne Argenia" taasettkanne tänavaugustis Tallinnas ja Tartus selle erakordse teose meie teadvusse. Oleme arvanud, et ooper, läbi aegade kalleim ja erilisim muusikažanr, jõudis rändtruppidega siia Euroopa kaugesse nurka alles 1800. aasta paiku ja veel väga palju aega hiljem hakati siin katsetama selle loomisega. Ometi on Tallinn saksa-keelses ooperiloos väga erilisel kohal — aastast 1680 pärineb siit üks kõige varasem säilinud partituur. Samuti nihutab see kogemus uude valgusse suurteose autori, kelle 350. sünniaastapäeva on tänava põhjust pühitseda.

Võrreldes Itaaliaga hilines ooperikunsti sünni Saksamaal ligi sajandi. Vanemad muusikalood nimetavad esimeseks saksa ooperiks

Heinrich Schützi kaotsiläinud muusikaga "Daphne't" (1627), ent see on osutunud vaid saksa muusikaloolaste soovunelmaks — Ottavio Rinuccini tekst esimesele itaalia ooperile (Jacopo Peri "Daphne", Firenze, 1597) tuli küll kolmkümmend aastat hiljem Martin Opitzi tõlkes lavale, ent ilmselt siiski draamana, millele Schütz oli lisanud muusikalisi vahepalu. Järgmine pretendent esimese kohale on Sigismund Theophil Stadeni kooli-moralitee *Seelewig* (Nürnberg, 1644), seda lihtsat laulumängu ooperina käsitleda oleks aga liialdus.

Sajandi teisest poolest on mõningaid arhiiviteateid ooperietenduste kohta Saksamaal ning mõne saksa keelse teose on loonud ka saksa õukondades teeninud itaallased, ent nähtav algus puudub. Aastal 1678 avati

Johann Theile vaimuliku laulumänguga "Aadam ja Eeva" saksa esimene avalik ooperimaja Hamburgis, ent seegi teos on kadunud ning säilinud partituur peegeldab Hamburgi ooperikunsti esmakordselt alles 1691. aastast.

Kaks esimest partituuri on meieni jõudnud õukondlikust ümbrusest. Aastal 1679 on Brandenburgi markkrahvi residentsis Ansbachis etendatud kaht ooperit. Neist varasem, põhiosas säilinud *Triumphierende Treue Johann Löhnerilt* on suhteliselt väiksema väärtusega, teine aga, *Johann Wolfgang Francki Die drei Töchter Cecrops*, märgib igati väärikalt saksakeelse ooperi algust. Ning järgmine ongi Mederi *Die beständige Argenia* Tallinnast 1680. aastast.

Suuresti põhjustas selle hilise alguse Kolmekümneaastane sõda, mis laostas Saksa linnad ja õukonnad. Sama rasked olid sõja kultuurilised tagajärjed. Protestantlik osa Saksamaast, mis veel sajandi algul Lõuna-Euroopaga tihedalt suhtles, kapseldus ja süvenes ideoloogilisse sõtta katoliiklastega. Muusikas põlati itaallaste moe matkimist ning eriti valvsalt kaitsi end ooperietenduste eest, mis mitmel pool lausa seadusega keelati. Jesuiitlikus koolisüsteemis olid ooperietendused XVII sajandil leidnud väga tähtsa koha ning see oli kaalukas põhjendus ideoloogilisele keelule.

Ooper sündis saksa kultuuris korraga kolmes institutsioonilises variandis, mis olid Itaalias sajandi jooksul kujunenud: õukonnaooperina 1670. aastate lõpul mitmel pool üheaegselt, linnakodanike avaliku teatrina 1678. aastal Hamburgis ning kooliooperina 1680. aastal Tallinnas. Tallinn võis omaaegse Põhja-Euroopa muusikapildis nii tähtsale kohale tõusta mitmel põhjusel: ühelt poolt oli ideoloogiline surve siin kindlasti väiksem kui protestantlikul Saksamaal, eriti sealsetes ülikoolilinnades, teisalt oli Tallinn vanade hansasidemete kaudu tollaegse Euroopa muusikamaastikku ilmselt hoopis tugevamalt integreeritud, kui oleme sõندانud nappide ajaloodokumentide toel uskuda. Lõpuks on selliste sündmuste puhul väga suur ka üksikisiku roll ning kümme aastat Tallinnas tegutsenud Meder oli kahtlemata üks väljapaistvamaid muusikuid tollaegsetes Läänemere-maades.

**Johann Valentin Meder** (1649—1719) oli pärit Tüüringist (Wasungen), kus ta sündis kantori pojana. Muusikuna oli ta seega pärit

kesksaksa kantoraaditraditsioonist, kantorid või organistid said ka tema neljast vennast. Ta õppis Leipzgis ja Jenas teoloogiat, ent sai 1671. aastal Gothas hoopis õukonnalauljaks. Sellest algas tema kiire muusikukarjäär, mis sidus teda esmalt mitmete Põhja-Saksa linna-dega.

1674. aastal on ta esinenud lauljana Lübeckis, kus ta puutus kokku ka **Dietrich Buxtehudega**. Selle fakti toel on teda peetud isegi Buxtehude õpilaseks, ent Meder oli selleks ajaks ilmselt siiski juba väljakujunenud ja kõrgelt hinnatud muusik. Talle loodud muusikaliste pühenduste hulgas on 25. juunist 1674 ka neljahäälne topeltkaanon Buxtehude<sup>1</sup>, mille väga aupaklik saatesõna pole kindlasti kirjutatud õpetaja positsioonilt: *Viro praestantissimo Dño: Joh. Valentino Medero cui cum literis raro exemplo Musica semper in deliciis fuit, Fautori suo honoratissimo Canonem hunc benivolae recordationis ergo huc apponere voluit Dietericus Buxtehude, in Templo primario Mariano organista.*<sup>2</sup>

Edaspidise elukäigu järgi võiks Mederit nimetada tüüpiliseks "hansamuusikuks". Kuna ühtne keel ja sarnased tsunftireeglid võimaldasid kunstnikel Läänemere-äärseis linnades sageli töökohta vahetada, kujunes see piirkond ühtseks kultuuriruumiks, mida iseloomustab ka ühtne muusikastiil. 1674—1683 oli Meder Tallinna Gümnaasiumi kantor, tegutses umbes 1684—1686 Riias, oli 1687—1698 Danzigi Maarja kiriku kapellmeister, lühikest aega Königsbergi toomkiriku kantor ja aastast 1700 kuni surmani toomkantor Riias.

Veel kakskümmend aastat pärast Mederi surma kirjutas **Johann Mattheson** raamatus *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg, 1740) temast kui väga väljapaistvast heliloojast ja bassilauljast, kes pälvinuks soodsamate olude korral kapellmeisteri koha Stockholmi õukonnas. Täna tundub, et Meder ei kuulu muusikaloo väljalatute hulka, ent põhjuseks pole tema loomingu vähene väärtus, vaid asjaolu, et seda on väga napilt säilinud. Paraku oli see enamiku kirikumuusikute saatus — peamiselt vaid õukonnaarhiivid pakkusid partituuridele tingimusi pikemaks eluks.

<sup>1</sup> *Canon duplex per Augmentationem*, BuxWV 123.

<sup>2</sup> Ülimalt silmapaistvale mehele, isand Joh[ann] Valentin Mederile, kellele harukordse kirjatarkuse kõrval on ikka olnud naudinguks Muusika. Oma auväärseimale toetajale on selle kaanoni siin heahtliku mälestusena tahtnud ulatada Dietericus Buxtehude, organist Maarja peakirikus.



Mederi ametikohad sidusid teda eelkõige kontsertstiilis kirikumuusikaga. Tema Riias pärit surmajärgne varaloend mainib 130 vaimuliku teose käsikirja, mille hulgas on olnud 14 missat, viis *magnificat*'i jpm. Ligi kakskümmend säilinud kantaati näitavad teda saksa keskbaroki värvika ja fantaasiarohke muusikakeele meisterliku valdajana, ent ajaloo silmis ainulaadsed on just Mederi suurteosed. 1685. aastal on ta Riias loonud "Luuka passiooni", mis pole säilinud, ent küllap oli ta julge uuendaja siingi, tolleks ajaks väheproovitud žanris. Säilinud on "Matteuse passioon" tema teisest Riia-ajast (1700) — kirikuja varase saksa ooperistiili senitundmatult julge ühendusena on see üks žanri olulisemaid teoseid enne Bachi.

Pärast "Argeniat" puutus Meder ooperiga kokku Danzigis veel vähemalt kolmel korral. 1688 on ta loonud ballettooperi *Die befreite Andromeda*, 1695. aastal etendus Danzigi ajutisel laval tema "Nero", mille libreto oli koos mõne aariaga laenatud Nicolaus Adam Strungki (1640—1700) samanimelisest ooperist (Leipzig, 1693) ning 1698 tuli lavale *Die wiederverehelichte Coelia*. Ühtki neist pole enam alles.

XVII sajandi koolidraamades ja -ooperis olid piiblilugude ning vaimulike allegooriate kõrval tuntud ka kaasaja poliitikat allegooriliselt esitavad süžeed. "Kindlameelse Argenia" sõjakas ja keeruline lugu, mis lavaariikide Tracia ja Licia varjus räägib rahu sõlmimisest Rootsi ja Taani vahel, jätkab seega soliidset traditsiooni. Raske on nimetada Mederi otseseid eeskujusid, ent vähemalt korra, **Antonio Draghi** (1635—1700) ooperis *Laterna di Diogene* (Viin, 1674), oli Rootsi riiki sarnase nime all (Thrakia) juba kujutatud. Samuti pühendas **Marc' Antonio Cesti** (1623—1669), kelle loomingut Meder tundis, 1655. aastal Rootsi troonist loobunud kuninganna Kristiina ooperi *L'Argia*.

Mederi ooperis on meie ees omaaegse poliitika üksikasjaline pilt. Tracia on Rootsi, tema kuningas Lisander vastab **Karl XI-le** (valitses 1672—1697) ning Licia kuningas Cleander oli reaalsuses Taani **Christian V** (valitses 1670—1699). Liidus Prantsusmaaga (ooperis Libia) alustas Rootsi 1675. aastal sõda Brandenburg-Preisimaaga (ooperis Pontos) ja tolle liitlase Taaniga, kes püüdis tagasi valutada 1660. aastal kaotatud Lõuna-Rootsi (Skåne) alasid. **Skåne sõda** (1675—1679) ongi

ooperi otseseks ajalooliseks taustaks ning IV vaatus kujutab selle kõrgpunkte: pikale ja värvikale lahingupildile (*Battaglia*: IV/1—2) vastab verine Lundi lahing (1676) ning kindlusestseenile (*Casteel*: IV/5—8) Malmö piiramine taanlaste poolt. Sinna vahele mahub koomiline stseen teeröövlitega (IV/3—4), mis peaks samuti olema ajalooline vihje: pärast Taani vägede tungimist Lõuna-Rootsi (1676) puhkes seal Skåne ülestõus, mida nimetati "teeröövlite sõjaks".

Reaalsed vasted on teistelgi ooperi õukondlastest tegelastel: krahv Arsetes, kes peab läbirääkimisi kahe riigi vahel ja suudab lõpuks sõlmida nii rahu kui ka kuningliku abielu, oli Karl XI nõuandja Johann Gyllenstierna, kes juhtis aastal 1679 rahukõnelusi Skåne sõja lõpetamiseks ja valmistas ette oma kuninga abiellumise Taani printsessi, Christian V õe Ulrika Eleonoraga, ooperis printsess Argeniaga. Eluline tegelane on samuti Argenia ja Lisanderi ema Sophimene ning võimalik, et ka kuri nõunik Cacoblethes. Ooperietendus Tallinnas oli pühendatud Karl XI ja Ulrika Eleonora abiellumisele (1679) ning tolleaegsele vaatajale polnud mingit vajadust lavasündmuse pikemalt lahti seletada.

Draamaetendused, peamiselt piibliteemalised, olid saanud protestantlikes koolides tavaliseks juba Lutheri ajal. Muusika osa piirdus neis tavaliselt vaatuselõpu kooridega. Etenduste eesmärk oli arendada õpilaste kõneosavust ning tutvustada neid värsiõpetuse ja erinevate retoorikastiilidega. Kuna neis nähti suurt kasu kristlik-humanistlikule haridusele, tehti nende lavastamine koolirektoritele hiljem ka formaalselt kohustuslikuks: mujalgi eeskujuks võetud Saksimaa koolikorraldus aastast 1580 nägi ette ühe draamalavastuse aastas.

Vana koolidraama tavade tundmine viiks meid kindlasti lähemale ka "Argenia" sisu mõistmisele. Näiteks kannavad kõik tegelased ladina või kreeka sõnatüvedest tuletatud sümboliseid nimesid ning tähtis koht on teoses ka antiikjumalate galeriil. Täna sel vaatajal võib tekitada küsimusi teose pealkiri: miks "kindlameelne"? Miks on just see omadus Argenias esile tõstetud, kuigi too mõjub oma rolli kõrgpunktis, V vaatuse *lamento*-stseenis, pigem üllatavalt vankuvana? Truu ja vankumatu armastus on barokkooperis ja -draamas peaaegu klišeeteemaks. Seoseid võib aga näha ka XVII sajandi koolidraamade ühe tüüpsüžega, milleks oli Vana

Testamendi Estri lugu. Sarnaselt tüüpilise barokkooperi kangelasega, kehastab Ester inimlikke vourusi, nagu truuus (ka lojaalsus), meelekindlus, ohvrimeelsus. Argenia täidab ooperis sümboolselt Estri rolli — täies pühen-dumuses astub temagi poliitilisse abiellu oma riigi ja rahva huvides. Vastandtegelasena aitab Argenia rolli mõnevõrra avada omakasuahne, kurikaval ja ebalojalne nõunik Cacoblethes, kes vastab Estri loo Haamanile.

Pole teada, kes on loonud "Argenia" teksti, kuid kuna partituuri pidulikult vormistatud tiitelhele pole libretisti mainitud, oletatakse, et see võis olla Mederi ise. Igal juhul on loo dramaturgiline plaan ja huvitavalt vahelduvad kõnestiilid silmatorkavalt heas vastavuses Mederi muusikaliste taotlustega. Tekst ja muusika kasutavad erinevaid, kohati teravalt vastandlikke stiile, nagu see oli koolidraama ülesanne. Kõrge stiil, *genus grande* (Quintilianuse retoorikaõpetuse järgi, mis XVI sajandil lihtsustatud kujul koolipraktikasse juurutati), pidulik kõne ohrtrate metafooride ja retooriliste figuuridega on pandud siin eelkõige õukondlaste suhu. Tekib ka seos klassikalise värsiõpetusega: saksa poeetika rajaja **Martin Opitz** soovitas selle stiili jaoks eriliselt aleksandriini ning selles värsvormis on silmatorkavalt suur osa aadlike kõnest. Stiililiselt on aadel tõstetud kõrgemale isegi vahemängudes ette astuvaist jumalaist. Aleksandriini kasutab siiski ka Mars oma sõja-aarias III vaatuse lõpus, ent siin on pigem tegemist iroonilise moonutusega — Mars kehastab heroilist afekti, ent tema tekst on rõhutatult brutaalne.

Aaria pole 1680. aasta paiku Saksamaal veel kaugeltki see, millega oleme harjunud hilisbaroki muusikas. Sarnaselt varasemate itaalia eeskujudega kirjutati aaria nime all peamiselt salmilaule generaalbassi saatel, millele lisati salvide vahel viiulite lühikesi ritornelle. Rõhutatult kõrge stiiliga seostus siiski ka teistsugune väljendus: vabas vormis pidulik melodeklamatsioon, mis tihti komponeeriti läbi viiulite samas stiilis repliikidega. Siin on varane ooper kõige lähemal vaimulikule kontserdile saksa XVII sajandi kirikumuusikas ja Mederi ooperis on sellest stiilist mitu head näidet, nagu krahv Arsetese "Madrigal"<sup>3</sup> (II/4) või kuningas Lisanderi palveaaria (*Himmel, laß nun ferner spüren*: III/9),

<sup>3</sup> Stseeni nimetus seostub varabaroki soolomadrigaliga, millele oli iseloomulik pidulik-retooriline stiil.

kirikumuusika tüüpvahendeid on ka Argenia kaebelaulus (*Lamento*: V/1).

Valitsevale kõrgele stiilile vastandub barokkooperis tavaliselt koomiline teenripaar, mis on Heluantese ja Carinthia näol olemas ka Mederil. Madal stiil, *genus humile*, omandab siin sageli jämekoomilisi jooni, mis väljenduvad nii vulgaarsete väljenditega lopsakas tekstis kui ka rahvalikus muusikas. "Argenia" V vaatuse aiasteeneni leiab see stiilikontrast kõrgpunkti: joviaalne Heluantes tuleb lossiaeda, teadmata, et seal on ka Argenia ja Sophimene. Tükk aega lauldakse kahel pool põõsast lõiguti kahes vastandlikus stiilis, meetrumis ja värsvormis. Meisterliku irooniani jõuab see kontrast aga hetkel, mil Heluantes aadlidaame märkab: kokkudes üritab nüüd temagi stiili kohendada ning hakkab koguni aleksandriinis kõnelema ja püüdlukult "peeneid" vöörvorme kasutama: *Ich bin der Heluant, des Herrn Arsetes Pogie, / der ehmals mit ihm war hie auf der Freieragie...* (Ma Heluantes, kes paažiks isand Arsetesel / ja koos temaga siin olin kosjakäigul...).

Tänaseks pole teada, kas omaaegne ettekanne toimus Tallinna Suurgildi saalis, nagu sellised ettevõtmised tavaliselt, või gümnaasiumis. Näib, et etenduses pidi olema rohkesti vaatamängu — IV vaatuse lahing ja kindlusestseen eeldavad seda tingimata. Partituuris on ka rohkesti märkusi barokkteatrilise iseloomuliku lavatehnika kohta: jumalad las-kuvad lavale *machina* abil, Irene, Venus ja Cupido sõidavad lavale vankriga, mida veavad kaks luike ning lõpustseeniks ehitatakse lavale Parnassos. Me ei tea, kas kõik see oli Tallinnas ka kasutusel või pidas Mederi silmas loodetud ettekannet kuningliku teatris Stockholmis. Ühtki märget pole partituuris balleti kohta, ent paljude stseenide põhjal näib, et see pidi olema. Vähemalt lahingusteeni, mis on muusikalisel ligi kümne minuti pikkune *Sonata di Battaglia*, on ilma tantsu või pantomiimita raske kujutleda.

Mederi "Kindlameelse Argenia" muusikast pole põhjust oodata itaalia ooperite efektsust, tegu on siiski kooliooperiga, mida kandis ette gümnaasiumi õpilased, pealegi esimese omalaadsega. Mederi pidi arvestama noorte kogenematute lauljatega, kusjuures naisosi esitasid kas poisid või falsetistid. Seetõttu on enamik partiidest suhteliselt kitsas tesseuuris ning pole vokaaltehniliselt kuigi keerukad. Oludega seotud ebavõrdsus valit-

seb juba tegelaste valikus: põhirollide hulgas on kolm bassi ja kaks tenorit, neist enamik väga mahukate partiidega, ning kaks sopranit ja üks metso, osade maht kõigil suhteliselt väiksem.

Pole teada, kuidas osales etenduses Meder ise. Muusikalise juhina pidanuks ta ilmselt mängima klahvpille, kas jättis aga see imetletud laulja kasutamata võimaluse ise mõnes rollis esineda? Meder oli hinnatud bass, kes kasutas ka oma falsetihäält — seega võiks teda kujutleda ühena kuningaist. Lisanderi (*alias* Karl XI) roll on esinduslikum, mahukam ja tehniliselt kohati õige nõudlik. Kirjutab ta selle enesele? Või laulis ta (ka) Apollo nappi etteastet lõpustseenis, kus too kantori kombel “laulab ette ja lööb takti”. Esimese vaatuse lõpus on intermeedium, kus Eris laulab falsestistile sobiva, keskmisest kaugelt nõudlikuma ja efektsema aaria. Siingi on päris intrigeeriv kujutleda Mederit ennast — gümnaasiumi “õppealajuhataja” kreeka tülijumalanna rollis!

Kui ooperi rollid ei esita tänasele lauljale ehk piisavat väljakutset, siis samas tuleb imetleda muusikaliste detailide täpsust ja vaimukust ning ligi kolm tundi kestva suurteose vormilist mitmekesisust. Tunnistan, et “Argenia” muusikaline materjal ei tundunud mulle partituurist lugedes ühtlaselt huvitav: esmapilgul on seal kurnavalt palju lihtsavõitu melodeklamatsiooni, mis muusikaliselt “ei kannab”. Veeretades koos Peeter Klaasiga aastaid mõtet ooperi ettekandest, olime veendunud paljude kupüüride vajalikkuses. Teose äärmiselt loogiline ja üllatavalt küps dramaturgia avas end aga proovides, mil kogu materjal lauljate käes elustus ning ilmutas ka igas detailis oma põhjendatust. Lõpuks jäi kupüüre meie ettekandesse tühiselt vähe, olulisemast jätsime välja vaid 5-6 minutise stseeni neljandast vaatusest, kus linna piiramine ja käskjala dialoog komandandiga väljuvad hetkeks süžee selgest loogikast.

“Argenia” helikeelele on heidetud ette vähest dünaamilisust ja ülemäärast hakitust: muusikalised fraasid on partituuris pidevalt eraldatud pausidega, mis ettekandes mõjuskid tüütu ja mõttetu pidurina. Ent dünaamika omandab tollaegne muusika ikka alles väljendusrikkas esituses, kõnealused pausid lugesime me muusikalisest ortograafiast tingituks ning ignoreerisime neid ettekandes.

Meder polnud kindlasti esimene kanctor (rektori järel tähtsuselt teine õpetaja tolle-

aegses koolis), kes püüdis muusika osa koolidraamas oluliselt suurendada. Et ta aga teose viie vaatusega täismöödus ooperiks kasvas, oli selgelt seotud tema karjääriplaanidega. Ooper pühendati kuningapaarile ja piduliku annetusena vormistatud partituur saadeti kiiresti Stockholmi. Selline kingitus sihtis kindlasti mitte ainult õukondlikku ettekannet, vaid ka väärikat ametikohta õukonnakapellis. Stockholmis ooperit siiski ei mängitud. Tallinna piiskop **Jakob Helwig** (1631—1684), kes oma eelmise teenistuskoha kaudu Stockholmis sealseid olusid hästi tundis, keelas algul mõneks ajaks ka Tallinna ettekande, kirjutades, et “kõrgeid majesteete võiksid tühised näitemängud pahandada”. Võimalik, et võimukandjate kujutamine oli ooperis tõesti ohtlikult realistlik, samuti olevat nii Karl XI kui ka pietistlikult meelestatud Ulrika Eleonora olnud “tühiste näitemängude” suhtes tõepoolest ükskõiksed.

Üht Meder oma auahne plaaniga siiski saavutas: Stockholmi Kuninglikus Raamatukogus jäi partituur alles. 1973. aastal ilmus see professor **Werner Brauni** redaktsioonis sarjas *Das Erbe deutscher Musik* ning täna hindavad asjatundjad seda ühe huvitavaima mälestusmärgina saksakeelse ooperi varasest ajaloost.

## TAASLEITUD "KINDLAMEELNE ARGENIA"

J. V. MEDERI OOPER EESTI LAVADEL AUGUSTIS 1999

*Lisander: Wie unvermutlich seh  
ich Euch in diesem Saal!*

Lisander: Mis üllatus, et näen  
Teid selles saalis siin!

(Johann Valentin Mederi "Kindlameelne  
Argenia", III vaatus, III/3)

Johann Valentin Mederi ooperi "Kindlameelne Argenia" lavastatud kontsertettekannet Tallinna suvemuusika festivalil 19. ja 20. augustil Vanemuise kontserdimajas ning Estonia kontserdisaalis. Dirigent: Toomas Siitan. Muusikaline juhtimine: Peeter Klaas, Toomas Siitan. Lavastus, kostüümide valik, kujundus: Lembit Peterson, Riina Vanhanen, Hardi Volmer. Koreograafia: Virve Kurbel. Esitajad: festivali orkester, Eesti Rahvusmeeskoori lauljad, "Saltatores Revaliensis". Solistid: Kaia Urb, Tiit Kogermann, Uku Joller, Mart Mikk, Teele Jõks, Mati Turi, Peeter Perens, Katrina Räni, Helen Lepalaan, Jane Tiik.

Saksa barokkmuusiku Johann Valentin Mederi (1649—1719) sünnipäeva 350 aastat tagasi on paljud unustanud. Nagu sellegi, et tema ooper, õieti laulumäng või laulukomöödia *Die beständige Argenia* (1680) on üks neist teostest, millest hakatakse lugema saksa-keelse ooperi ajalugu. Ühtlasi võib olemasolevate andmete põhjal pidada "Kindlameelse Argenia" esiettekannet aastal 1680 esimeseks ooperietenduseks Tallinnas. Tookord kandsid selle ette Tallinna Gustav Adolphi gümnaasiumi õpilased, kelle kantorina Meder töötas aastail 1674—1683. Nüüdse lavastatud kontsertettekande idee autor, muusikaline juht ja dirigent Toomas Siitan tõi Mederi "Kindlameelse Argenia" meile tagasi.

Kontserdile eelnenud loengus "Mederi ooper — eesti muusikaloo suur tundmatu" rõhutas Toomas Siitan, et tema püüd pole olnud teose restauratsioon. Olin algul pisut skeptiline. Kartsin, et lavastatud kontsertettekande puhul on tulemuseks ebamäärane

hägusus, "ei see ega too". Kummaliselt kujunes ettekanne põimtervikuks, ilusaks kontsentratsiooniks "sellest ja tollest". Ei oska arvata, kas ka siis, kui meil oleks rohkem informatsiooni "Argenia" algse või Rootsi õukonna jaoks kavandatud etenduse kohta, saaks ükski restauratsioon pakkuda enam. Teose nüüdne esitus andis Mederi ooperist kätte kõige olulisema, millest igauks võib edasi minna oma teadmiste ja kujutlusvõime kohaselt. Nauditav oli ettekande läbimõeldus ning ooperi tegevuse sidumine barokktantsudega.

"Argenia" on üsnagi tüüpiline kompositsioon XVII sajandi muusikult, kes on hästi omandanud oma aja loometehnikad. Saksa barokkmuusika kontekstis on ehk rohkemgi tähelepanuväärne see, et Mederi "Argenias" on ühendatud XVII sajandi vastandlikud muusikastiilid — ooperi- ja kirikumuusika stiil. Meder ei paku eriliselt uut muusikaliste kujundite osas. Ta lähtub teksti sisust, mis peab tekitama kuulajas tundeliigutuse. Sõna ja muusika tihe seotus on barokkmuusika loomulik omadus, muusikakujunditest moodustuvat märgisüsteemi sõnade ja mõtete avamiseks valitseb Meder hästi.

Ooperi kanti ette väheste kupüüridega sarjas "Das Erbe deutscher Musik" (Mainz, 1973) välja antud partituuri järgi. Viis vaatust mängiti ühe vaheajaga, hinge tõmmati enne "Lahingut", neljandat vaatust. Ooper on pikk ja pani proovile nii publiku kui ka esinejate keskendumisvõime. Meenutagem, et teos on kirjutatud ajal, mil inimestel oli palju rohkem aega saalis istuda ja muusikat kuulata.

Meie aja publiku jaoks oli kontakti loomisest teosega kõige otsustavam saali tagaseinale projitseeritud ooperi teksti tõlge (originaaltekst koos paralleeltõlkega Tiiu Relvelt oli saadaval kõigile soovijatele). Tallinna gümnaasistid, kellele mõeldes on teos loodud, said selle teksti abil harjutada näiteks aleksandriini, kõrget ja madalat stiili. Samas on ooperi tekstil aimatav religioosne alltekst ning seos

antiikmütoloogiaga. Eelkõige on ooper siiski allegooria, mis paljastab Taani ja Rootsi abellumispoliitikat, toetudes põhiliselt aasta enne ooperi kirjutamist aset leidnud ajaloo-sündmustele. Meder pühendas teose Rootsi kuningale Karl XI-le ja kuninganna Ulrika Eleonorale. Plaaniga saada adressaadile moraalilugeva "Argenia" vahendusel Rootsi kuninga teenistusse tegi Meder valearvestuse — ei ole ju mõtet minna kuningakoja ukse taha valitseja südametunnistusele koputama. Teose autograafi hoitakse praegu Stockholmi Kuninglikus Raamatukogus.

Lavastus Lembit Petersonilt oli napp ja selge. See ei olnud ainult illustratsioon, vaid lõi sügavama, teose erinevaid kihte avava kommentaari. Kõrgemal, st laval esinesid peamiselt jumalate osi esitavad lauljad ja tantsijad. Seevastu inimtegelased, pilliansambel ja dirigent asusid allpool, lava ees. Selline esinejate paigutus oli hea ka selle pärast, et muusikute ja publiku lähedus lõi ühtse, vastastikku laenguid andva intiimse ruumi, mis barokkmuusika esitamisel on suure tähtsusega.

Jumalad, nii head kui ka halvad, kandisid laval oma klassikalisi atribuute: Apollo lüürat, Irene palmipuuoksa, kahepalgeline Eris peeglit ja mürgiõuna. Viiendas vaatuses ilmusid sireenid Cupidoga sümbolisel vankril, mida vedasid kaks "luike".

Ainsana ei saa lavastuses põhjendatuks pidada tegevustiku kulminatsiooni lahendust, neljanda vaatusel algul peetavat lahingut Tracia ja Licia vägede vahel. Kui ooperis eespool laskis barokktants sisse elada õukonnamiljöösse ja pakkus haaravat vaatamängu, siis Eesti Rahvusmeeskoori lauljate lavale astudes see mulje haihtus. Lahingustseenis oli muidu hoogne lavapilt nagu paigale naelutatud, samuti oleks koorile võinud leida ajastuga sobivamad rõivad. Selle lõigu kui stiilist kõrvalekaldumise tahaks ettekandest "välja lõigata".

Inimtegelaste osi lavastus peaaegu ei puudutanudki. Ometi e l a s i d solistid rohkem kui tavalisel kontserdil. Põhjus on tõenäoliselt lavastaja nähtamatus sekkumises solistide töösse — esineja laulis tugeva kujutlusega, et tegevus ja kaastegelane on tegelikult tema ees. Solistilt ei nõutud välist, vaid rikast sisemist liikumist, refleksioonivõimet. Dirigent hoidis kogu etenduse parajas pinges. Vähest märki muusikute väsimusest oli tunda

lõpu eel, pilliansambel "logises". Tallinnas ebaõnnestus kuuldavasti vaskpillide paraad.

Esinejate kiituseks peab ütleva, et nende poolt ei kohanud kordagi lodevat suhtumist teksti või muusikasse. Kui vabalt keegi end teost esitades tundis, on iseküsimus. Tendentsiks kippus kahjuks muutuma see, et mida halvem oli laulja diktsioon, seda ägedamalt žestikuleeris ta kätega. Eelkõige puudutab see teener Heluantese osatäitmist. Samas teenis teenri koomiline roll näiteks Tartu publikult kõige rohkem aplause.

Kuna tegemist on kooliooperiga, polnud kõigil solistidel võimalik end vokaalselt vääriliselt teostada. Kaalukaim oli nimategelase osa. Nagu varemgi lummas **Kaia Urb** ka Argeniana publikut sisevaatluste-aariatega. Argenia ema Sophimene — **Teele Jõksi** jaoks oleks aga Meder võinud kirjutada enamat.

"Kindlameelne Argenia" puudutas. Kui seda poleks juhtunud, oleksin hakanud küsima, kus on viga — kas kompositsioonis, interpretides või minus kui kuulajas. Puudutus ei tunne osavõtmatust.

*GEIU ROHTLA on Eesti Muusikaakadeemia muusikateaduse eriala magistrant. Tema peamine uurimisteema on Tartu varasem muusikaelu.*

## ERSO 1998/99 I

*Arve, arutlusi ja arvustusi*

ERSO vaadeldav tööaasta, s.o augustist 1998 kuni juunini 1999 (kaasa arvatud), sarnaneb eelmiste hooaegadega nii kvantiteedis kui ka kvaliteedis. Seega võib laias laastus täheldada 1990. aastatel stabiliseerumist n-ö oma tasandil. Mida aga pidada selleks "oma tasandiks"? E s i t e k s seda, et ERSO on endist viisi Eesti parima sümfooniaorkestrina asendamatu ja üksteist kuud aastat siinse sümfoonilise muusika põhiline kandja. Seda ilmselt suutlikkuse piires ja ka (publiku) vajaduste raames. Kui palju võib viimase tarvis Lõuna-Eesti regioonile tuge leida alles elavnevailt "Vanemuise" Sümfooni-

kuilt, näitab tulevik. T e i s e k s, mingist kvalitatiivsest tehnilis-kunstilisest hüppest rääkida ei saa, sest esitused on endiselt kõikuvad, nagu nähtub ka järgnevatest arvustuskiududest, milles kohtame nii tunnustust kui ka mahategemist. Igatahes ei tohi end mingilgi määral võrdlema kippuda arenenud maade orkestritega, eelkõige kõla osas — sellest saab aimu näiteks vastukajadest esinemistele möödunud festivalil Nürnbergiski (vt TMK 1999, nr 10). Samas vajaksime objektiivseks enesehinnanguks just palju rohkem kõrvaltvaateid — seega välisesinemisi nõudliku auditooriumi ees, mis paraku eeldab omakorda sealpoolset huvi meie vastu ja siinpoolseid võimalusi vastavateks välisturneedeks. Nõnda ongi ring kinni, ja veel ei tea, kas päriseks või kui kauaks.

Asjad kontserdikriitikaga lähevad meedias aina allamäge: kui veel viis aastat tagasi hädaldasime, et tarku arvustajaid ei jätku, siis praeguseks on prevaleerima pääsenud leheomanike orientatsioon kõige laiemale (loe: vähenõudlikule) lugejaskonnale, ning isegi niisuguste päevalehtede nagu "Postimees" ja "Eesti Päevaleht" panus massikultuurile on sulgenud normaalse ligipääsu neile vähestelegi, kes seni suutsid kommentaatoritena süvakultuuri tähelepanu all hoida. Kontsertide arvustused ilmuvad harva ja absoluutselt juhuslikena, need ei kajasta mitte mingit toimetusepoolset kontseptsiooni — peale ükskõiksuse. Välja arvatud nädalaleht "Sirp" ja kuukiri "Muusikaleht", kus kummaski leiab väljundi — mõne erandiga — vaid üks põhiarvustaja (õnneks on mõlemad usaldusväärsed, kummatigi eri nägemusi loeme neiltki). Piisab aga vaid viitest "Sirbi" ja "Muusikalehe" armetule tiraažile, et mõista, kuivõrd vähe jõuab suunavat ja harivat teavet, sealhulgas kontsertide järelkaja vaesevõitu laiema kultuuritarbijani. See sunnitud ajamärk on omaette probleem, mis laheneb loodetavasti mitte väga kauges tulevikus (kuigi mitte iseenesest, avalikkuse kaassurveta).

ERSO kontsertide külalastatavust me seekord konkreetsete arvudega ei illustreeri



ERSO peadirigent Arvo Volmer

*Harri Rospu foto*

— pole mõtet asetada ühte patta vabaõhu massiüritusi ja akadeemilisi kontserte. Ehkki statistika järgi ulatub viimaste täituvuse protsent seitsmekümneni ja see pole sugugi kehva näitaja. Seda enam, et väga palju kuulatakse, eriti perifeerias, ERSO raadioülekandeid ja “Klassikaraadio” kuulatavus on uute vastuvõtjate soetamisega viimastel aastatel tublisti suurenenud. Ka muud järgnevalt esitatavad arvud võivad olla väheke siia- või sinnapoole kõikuvad, sest näiteks mõnelgi puhul võib vaielda, mida pidada ERSO oma kontserdik, mida üksnes kaastegevuseks või siis — millisesse kategooriasse asetada esinemised laulupeol ja Riigikogule? Minu rehkendust pidi mängiti nii või teisiti publiku ees üle 60 korra. Ja nimelt järgmiselt: “Estonias” 40 kontserdil pluss EMA eksamil ja üldlaulupeol; “Vanemuises” 9 korral pluss vabariigi aastapäeva aktusel; Pärnus ja Jõhvis 2 ning 1 kord Põltsamaal, Raplas, Tõrvas ja Kehras (õpilastele); Saksamaal 4 õhtul — Tobiase “Joonase lähetamisega” Speyeris ja Nürnbergis, viimases ka Artur Kapi “Hiibiga” ning avakontserdiga saksa ja prantsuse muusikast koos sealsete organistidega. Keskeltläbi teeb see 5 esinemist kuus, ja et korratud kavu oli tosina jagu, siis saame nädala kohta ühe kava, mis on igati normaalne (kas kvaliteedi koha pealt ka kasulik, on iseküsimus).

Kanti ette enam kui 90 suuremat või väiksemat vokaalsümfoonilist ja orkestriteost ligi 60 autorilt. Enim olid esindatud Mozart (8 teost), Tšaikovski (7), Brahms (5) ning Beethoven, Richard Strauss ja Tubin (4). Eesti heliloojaid mängiti läinud hooajal varasemaga võrreldes järsult rohkem — lisaks Tubinale Artur Kappi ja Raimo Kangrot (2 teost), Tobiast, Elleriit, Rootsi, Tormist, Sumerat, Kõlarit ja Kottat (kõigil 1 teos). Raimo Kangro puhul torkab ERSO poolt vaadatuna silma (eriti võrreldes Eino Tambergiga eelneval hooajal), et ta kasutas oma orkestri juures resideeriva helilooja staatust vähe, kuid seesinane staatus oli tal lepingu kohaselt laiemal tähendusega ja oma “kohustuse” täitis ta ju ooperi kirjutamise auga ära. Kumatigi ei võtnud ERSO seekord esitada ühtki Räätsa ega Pärdi tööd; Pärt jäeti tema uuema loominguga Eesti Filharmoonia Kammerkoorile ja Tõnu Kaljustele, ses mõttes meie muusikamaastikule tühja välja ei jäänud (teisalt, liiga palju on väärtmuusikat, selleks et kõike jõutaks kogu aeg mängida; sestap on õigem võrrelda hooaegu laiemalt ja etteheitelid hajuvad, vähemalt nõrgenevad). Tänuväärne rõhk asetati nüüd Tubinale, samuti — ja eriti — Artur Kapile, kelle sammaldunud tööde väljatoomisega tehti algust mullu juunis (kahju vaid, et need esindussaalidesse enamalt jaolt ei jõudnud). Ühtekokku kõlasid hooajal 1998/99 kümnelt eesti heliloojalt väljaspool igasuguseid kam-

paaniaid 15 teost 27 korral, sealhulgas 3 korral ERSOle tuginedes ka Saksamaal.

Lääne muusika suhe vene muusikaga oli 35:10 esimese kasuks, liiga ei tehtud sellega kummalegi. Autorite ampluaa (paljud küll vaid ühe looga) oli seega avar, kuigi seekord puudusid täiesti näiteks Schubert, Bach ja (meil) Händel, midagi tõsist ei saanud kuulda ka ungarlastelt ega itaallastelt ja ameeriklasteltki (vaid Gershwini Tõrva suurüritusel). Ent taas — kontserdielü üldpildis korvasid selle teised tegijad, iseasi küll, kas kavad institutsiooniliselt ülepea kooskõlastamist leidsid, kui palju üks teadis ja arvestas teise plaanidega?

Kui jätta kõrvale laulupeol (ja Eri Klasi juubelivalgal) dirigeerinud orkestrijuhid eesotsas Neeme Järvi, siis seisis ERSO ees hooaja vältel 10 oma ja 10 välisdirigenti (nende sekka peame lugema ka Paavo Järvi), ent juhatamiste suhtarv jäi siin 4:1 omade kasuks. Varasemast rohkem tegi peadirigendina tööd **Arvo Volmer**, ta valmistas ette ja juhatas 20 kontserdil 16 erinevat kava. **Eri Klasi** oli erinevaid kavu 5, samuti **Andres Mustonenil** (kõik sügishooajal); **Jüri Alperteni** kuulsime 4 kavaga, **Paul Mägi** kahega (mõlemal kahel korral), **Anu Tali** ja **Olari Elts** ühega (samuti kordusega). Peale nende seisid orkestri ees ühel kontserdil veel **Toomas Varilov** ning magistrandid **Lauri Sirp** ja **Hendrik Vestmann**.

Külalistest dirigeeris Eestis ainsana 3 kava **Leo Krämer**, seejuures neid ka väljaspool Tallinna. Jätkuvalt aga saame endale lubada esimese suurusjärgu välisdirigente üksnes Venemaalt, nende honorarid ei käi meile veel üle jõu. Kuivõrd kõik tegijad — ka solistid ja akadeemiliste kontsertide kavad — toome välja artikli arvustuste põhendatud osas, jätame need siinkohal loetlemata ning vaatame üle veel ühe ERSO tähtsa tööloigu — **helisalvestised**, mis tehtud eranditult koostöös Eesti Raadioga. Neid valmis eelmise hooajaga võrreldes märksa rohkem — 17 nimetust, ja mis tähtsaim — neist 15 eesti muusikast, sealjuures nii “tindimärgi” kui ka eelmisest hooajast pärinevaid teoseid, mis on peaaegu kõik ka avalikult ette kantud. Need on väärt, et nimetada (autor, teos, dirigent, helirežissöör):

- Eduard Tubina Neljas sümfoonia; Arvo Volmer, Maido Maadik (septembris 1998);
- Lepo Sumera “Armastuse ja tulega”; kaasa tegid “Estonia” koor ja Ain Lutseppe; Paul Mägi, Mati Brauer;
- Raimo Kangro “Arcus”; Paul Mägi, Mati Brauer;
- Veljo Tormise süit “Kevade”; Paul Mägi, Mati Brauer (kõik oktoobris 1998);
- Eduard Tubina Viies sümfoonia; Arvo



Sügishooajal tegi Andres Mustonen ERSOga viis kava, sh juhatas ta ka Krzysztof Penderecki oratooriumi "Jeruusalem seitse väravat" ettekan- net helilooja autoriõhtul.

Kalju Suure foto

- Volmer, Maido Maadik (oktoobris 1998 ja veebruaris 1999);
- Raimo Kangro "Display"; Olari Elts, Maido Maadik;
- Lepo Sumera "Sonetid"; kaasa tegid Eesti Poistekoor, Pirjo Levandi ja Mikk Mikiver; Paul Mägi, Maido Maadik;
- Ferenz Liszti Esimene klaverikontsert; solist Indrek Lau; Arvo Volmer, Maido Maadik;
- Eduard Tubina Kolmas sümfoonia; Arvo Volmer, Maido Maadik;
- Artur Kapi Fantaasia viiulile ja orkestrile; solist Maano Männi; Arvo Volmer, Maido Maadik (kõik detsembris 1998);
- Mari Vihmandi "Muusika sümfoonia-orkestrile"; Aivo Välja, Aili Jõelett;
- Mihkel Keremi Sümfoonia; Jüri Alper- ten, Aili Jõelett (mõlemad jaanuaris 1999);
- Mozarti Klaretikontsert A-duur (KV 662); solist Toomas Vavilov; Toomas Vavilov, Aili Jõelett;
- Artur Kapi Orelilikontsert; solist Ines Maidre; Arvo Volmer, Vello Meier (mõle- mad veebruaris 1999);
- Raimo Kangro Teine klaverikontsert; so- list Kalle Randalu; Paul Mägi, Maris Laanemets (märtsis 1999);
- Artur Kapi Prelüüd tšellole ja orkestrile; solist Teet Järvi; Arvo Volmer, Maris Laanemets;
- Artur Kapi "Haud"; Arvo Volmer, Ma- ris Laanemets (mõlemad mais 1999).

## ESITUSED, ESITAJAD, ARVAMUSED

7. augustil (Põltsamaa) — **Mozarti avamäng ooperile "Võlulflööt", Beethoveni avamäng "Egmont" ja Regeri "Psalm nr 100"**; oratooriumikoor, dirigent **Leo Krämer** (Saksa- maa).

8. augustil (Rapla) — VI Eesti rahvus- vahelise kirikumuusika festivali raames: **Regeri "Psalm nr 100"**, nimetatud koor, dirigent **Leo Krämer**.

9. augustil (Tallinn) ja 10. augustil (Pär- nu) — **Regeri "Psalm nr 100" ja Artur Kapi Orelilikontsert**, solist **Ines Maidre**, nimetatud koor, dirigent **Leo Krämer**.

IMBI LAAS ("Muusikaleht" 1998, september): "Regeri esitus Tallinnas oli emotsionaalne, kirgastavalt jõuline, pakkudes värvikaid mõttekulminatsioone ning selgelt diferent- seeritud vokaalpolüfooniat. Hooaja algusele vaatamata esines igati väärikalt orkester; see- vastu vokaalkoosseisus näis kohati kaduvat dünaamiline pingestatus ning kannatavat sopranirühma tämbrikvaliteet. Siiski saavutati esituses olulisim — mõttesügavus ning sisu- line veenvus." Samas peab Mati Põdra Pärnu Eliisabeti kirikut "Psalmi" esitamiseks peami- selt "tänu hullumeelsele" akustikale täiesti sobimatuks.

TIIA TEDER ("Sirp" 21. XI 1998): "Rapla va- riant kujunes perioodiliselt kulmineeruvate ülivõimsate tippude laaviiniks, millesse vangis- tatul polnud mahtigi jälgida teadupoolest tä- hendusrikaste detailide, näiteks polüfoonilise struktuuri peenust. Ent teos pakkus ikkagi meelivaldava religioosse elamuse (...)."

16. augustil (Tallinn) — Tallinna suve- muusika festivali avakontsert: **Tšaikovski avamäng-fantaasia "Romeo ja Julia", Tubina Balalaikakontsert, Beethoveni avamäng balletile "Prometheus" ja Skrjabini sümfoo- niline poem "Prometheus"**, solist **Gennadi Zut** (New York), dirigent **Arvo Volmer**. IGOR GARŠNEK (I. G. "Sirp" 28. VIII 1998): "Kava oli iseenesest huvitavalt üles ehitatud: esimese poole raskuse Tubina Balalaika- kontserdil, teine pool aga Prometheuse- teemaline (...).

Kontserdi avanud Tšaikovski (...) üldi- ne esituslik arengudünaamika kujunes oma pingestatuses impulsiivselt jõuliseks ning haaravaks. Vaskpillide sära kulminatsioo- nides ning keelpillide mängu täpsus ja aktiiv- sus, samuti suurejooneline kantileen moodus- tasid muljetavaldavalt sugestiivse terviku.

Eduard Tubina Balalaikakontserti (1964) pole siin varem mängitud (...). Esitust ekstra vaatlemata kirjeldab I. G. soolo ja orkestri suhet, teost ennast, ja jätab ka mulje, et kõik laabus nagu vaja. Skrjabinist: "Volmer kujundas üksteisele järgnevaid tõuse laine-



Jüri Alperen juhatab möödunud hooajal nelja ERSO kava, neist sügishooajal Prokofjevi ja Dukas' loominguist.  
Kalju Suure foto



tena, mis kulmineerusid plahvatuslikes kõrgpunktides ja pateetilistes laiendustes, et seejärel kohe näidata värelevalt intiimseid värve ning karaktereid."

20. augustil (Tallinn) — Tallinna suve-muusika festival: Krzysztof Penderecki autorikontsert, peateoseks "Jerusalemma seitse väravat", mida dirigeeris Andres Mustonen; solistid: Božena Harasimowicz-Haas (sopran), Isabella Klosinska (sopran), Lilli Paasikivi (metsosopran), Wiesław Ochman (tenor), Radisław Żukowski (bass) ning Mikk Mikiver (jutustaja) ja oratooriumikoor (koormeister Ants Soots).

INES RANNAP (I. R. "Muusikaleht" 1998, september): "Ega see koor kolmeks jagatultki rahuldanud täielikult "Jerusalemma 7 väravas""", ent esituse "päästsid (...) suurepäraseid solistid ning ERSO püüdlikkus. Andres Mustoneni töö sajandi muusikasaavutusi kokkuvõtva gigantse oratooriumi kallal väärrib lugupidamist ka üksikuid loginaid märganu silmis — ega neljast kandist (koorid ka kül-, puhkpilliainsambel tagarõdul) tervikut kokku koguda pole naljaasi.

Penderecki muusikast kohav energia ja missioonitunnetuslikkus hoidis kogu ettekande vältel saali oma pingeväljas. Väga tõsisesse tegutsemisse tilgutasis pisut elevust V.-M. Kella — kuuldavasti solgitorudest — ehitatud tuubafonid, mille ähvardavalt publikusse suunatud torudest kaikus müstilisi "löökpilliheliseid".

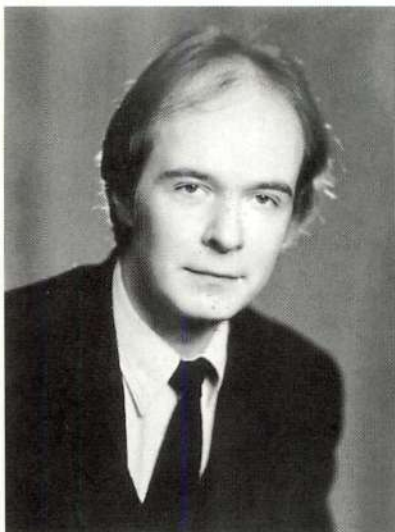
I. G. ("Sirp" 28. VIII 1998) nimetab Penderecki autorikontserti eesti muusikaajalugu puutuvaks tippsündmuseks ja Mustoneni tähetunniks. "Jerusalemma seitse väravat" (1996)

kõlas Andres Mustoneni dirigeerimisel grandioosselt." Järgneb teose kirjeldus.

29. augustil (Tõrva) — George Gershwin 100; nn vabaõhuoper, Gershwini "Porgy ja Bess", New Yorgi *The Opera Ebony* solistid Benjamin Matthews (bass-bariton), Karen Parks (sopran), Derrick Smith (bariton), Samuel McKelton (tenor) ja Soome Filharmonia koor, dirigent Eri Klas. Menu oli hiilgav, juba 16. veebruaril oli eelmüügist ostetud 7000 piletit. Esitamisele tulid veel ka "Rhapsody in blue" Risto Lauri soleerimisel ja "Ameeriklane Pariisis".

17. septembril (Tallinn) — hooaja ametlik avakontsert: kavast Kangro "Arcus" (esiettekandes), Richard Straussi Viiulikontsert ja Tubina Neljas sümfonia, solist Maksim Fedotov, dirigent Arvo Volmer.

I. G. ("Sirp" 25. IX 1998) Viiulikontserdist: "Solisti ja orkestri kõlavahekord oli ideaalilähedane — pillirühmade reljeefsus (metsasarvede töö repriis!) (...) — kõik oli etteandeliselt dünaamiline ja terviklik. [- -] Finaal algas elektriseeriva aktiivsusega, Volmer selekteeris siin väga täpselt temposid, mis seostusid orgaaniliselt nii solisti jõulise ekspressiivsuse kui ka ettekande üldise arengusuunaga." Tubinast: "... peab kohe tõdema, et teose esitus oli ette valmistatud muljetavaldava põhjalikkusega, muusika süvakihtidene minevalt. Kui iseloomustada ettekannet tervikuna, siis oli kõigepealt hinnatav see mitmeplaanilisus, kuidas Tubin nüüd kuulajatele sümfonistina avanes ning milliseid tahke Volmer selles teoses rõhutas — lüürilise kõrval eepilist, dramaatilise kõrval ka mänglevat. Ning kõik



Ivari Ilja soleeris rahvusvahelisel muusikapäeval Chopini Esimeses klaverikontserdis.

Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist

need karakterid modulleerusid voolujooneliseks ja plastiliseks tänu orkestri koosmängulisele ühiskeelele. Esimese osa eepiline dominant sai oma ettekandelises arenguruumis kord folkloorset lüürilisi varjundeid, kord dramaatilisi laiendusi, et jõuda läbi rahunemise *Allegro con anima* tarmukasse energiasse. Selle osa ettekanne paistis silma eeskätt interpretatsioonilise vormiselguse ja -loogikaga. Kolmandast osast kujundas Volmer sümfoonia sisulise raskuskeskme: võimsad eepilised kulminatsioonid ning majesteetlik arengujoon jõudsid lõpuks hapralt ja intiimselt lüürilisse kõlasfääri (*Maano Männi* viiulisoolo). Selline tõlgendus tõi eredalt esile Tubina sümfonismi kogu rikkuse ja mitmeplaanilisuse."

I. R. ("Muusikaleht" 1998, oktoober): "Ühe paigalpüsiva, ilusa ja salapärase vikerkaarega on Kangro "Arcusel" tegelikult vähe pistmist, aga rütmikast liikumisest ja värvipillerkaarest kantud lähedaid meloodilis-harmonilisi kooskõlasid oli kena kuulata, eks suuresti tänu ka ERSO ja Volmeri aktiivselt mänglevale esitusele. [- - -] Kõik, mis järgnes vaheaajale, rahuldab 100%-liselt. (...) kuna Volmeril on kavas plaadistada kõik Tubina sümfooniad, oli tema tegutsemist Neljanda kallal eriti põnev jälgida. Pole kahtlust, et Volmeril on Tubinaga mingid saladised, ta suudab tungida selle muusika alakihtidesse ja tuua sealt välja ehk rohkemgi nüansse kui senised interpreteerijad. Kahe loovvaimu ühendus mõjus ERSOLEle väga viljastavalt."

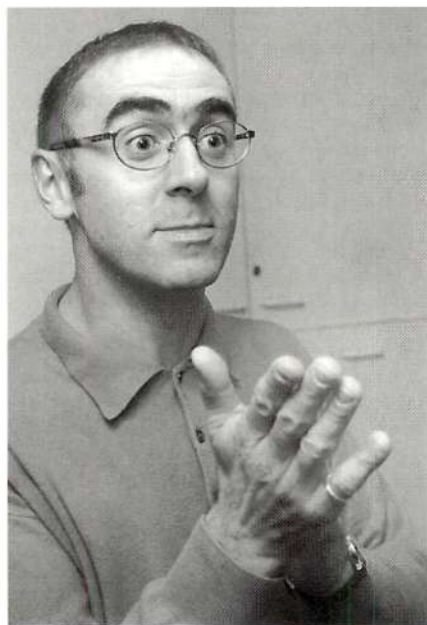
22. septembril (Jõhvi) — Kangro "Arcus", Tšaikovski Viulikontsert ja Tubina Neljas sümfoonia, solist Andrus Haav, dirigeeris Arvo Volmer.

1. oktoobril (Tallinn, õhtusele eelnes sama kavaga kinnine tellimuskontsert) — rahvusvahelise muusikapäeva kontsert: Berlioz "Rooma karneval", Chopini Klaverikontsert nr 1 e-moll ja Berlioz "Te Deum", solist Ivari Ilja, oratooriumikoor (kontsertmeister Ants Soots), dirigent Andres Mustonen.

I. G. ("Sirp" 9. X 1998) imetleb Mustoneni suutlikkust tuua vähem kui poolteise kuu jooksul välja kaks sakraalset suurteost. "Selline masstaapsus on igati tänuväärne mitmes mõttes. Et kuulajale, on iseenesest selge. Aga Berlioz "Te Deumi" taoline suurvorm on ka esitajaile, antud juhul ERSOLEle kui ka (...) kooridele kindlasti ettekandeliselt potentsiaali tugevalt ärgitav, virgutav ja proovilepaneav stiimul (juba Berlioz orkestratsioon esitab pillimeestele suuri nõudmisi).[---] I. G. möönab, et autori kavatsuste kohaselt vajanuks see gigantset esituskoosseisu, mida meil Eestis paraku pole. "Kuid Berlioz gigantmaania leidis siiski [---] väga jõulise kunstilise väljundi. Andres Mustonen eristas tervikettekandes selgelt ja mõjuvalt nii teose hümnilise kui palvelise iseloomuga osad (nagu heliloojagi oli neid grupeerinud) ning kujundas nende omavahelise mit-

Roger Muraro esines festivalil "Klaver '98", kavas Raveli Klaverikontsert G-duur.

Harri Rospu foto



meplaanilise korrelatsiooni. Alguse kooripolüfoonia kõlas majesteetlikult ja massiivselt, kuid samas siiski reljeefselt. "Järgneb muusika kulgemise kirjeldus ning kõrge hinnang *Judex crederis*'e sugestiivsusele ja üldistusjõule. Autor konstateerib kogu elamuslikkuse juures publiku vähesust.

I. R. ("Muusikaleht" 1998, november) nimetab Chopini kontserdi saatepartiid teataval määral tuumaks (I. G. hindas selle heaks!) — vähemalt "Rooma karnevali" tulevargi kõrval; kuid "Te Deum" häiris teda, see oli "kuidagi pentsik, kärarohke ja igav "Te Deum", pealegi kaunis pealiskaudses esituses". Õnneks, nagu võib aru saada, ei puuduta see kriitika niivõrd esitust, kui võrd suurusehullustusest tabatud Berlioz, kellelt piisanuks küll tema "Fantastilisest sümfooniast". Oma tohutu ettekandeparaadi aktsioonis hoidmiseks "jagas autor katkematult fortissimokäsklusi ja nõudis aina kulmineeruvaid juubeldusi. Ehk võinuks Andres Mustonen julgemalt eirata partituuri-nõudeid ja anda jumala kiituses maad ka pianole, koguni pianissimole — kontrastid on alati tervitatud!". Kolmandana võin väita, et vaidlus väärib küünlaid.

15. ja 17. oktoobril (vastavalt Kehra ja Tallinn) — Prokofjevi "Petja ja hunt", dirigent Jüri Alperden. 17. oktoobril (Pärnu) — lisaks Prokofjevile ka Dukas' "Nõia õpilane".

22. oktoobril (Tallinn) — Brahmsi "Rinaldo" ja Tubina Viies sümfoonia, solist Algirdas Janutas (Leedu) ja RAM, dirigent Arvo Volmer.

I. G. ("Sirp" 30. X 1998): "Rinaldos" olid koor ja orkester "kõlaliselt hästi tasakaalustatud. [- -] Lõpuosa esituslik intensiivsus tõusis nii koori kui orkestri puhul uuele kvaliteeditasandile, Volmer kujundas tõeliselt ooperliku dünaamilise karakteri." Tubina Viieandast: "... seekordne esitus polnud ehk nii läbitunnetatult mõjus, kui mõni aeg tagasi kuulnud Tubina Neljas. Näiteks esimese osa alguses oleks keelpillide *detache*'s tahtnud kuulda pisut teravamaid striihe, see-eest äratasid tähelepanu säravad ja täpsete *staccato*'ga vaskpillid. Teise osa *Andante* alguse tšellode vaevukuuldava *pizzicato* ning vioolade ühtlase ja kõlatiheda kantileeni koosmõju oli juba omaette esituslik saavutus. Järgnev valuline kõlakulminatsioon ning suured laiendused suubusid viimaks lüürilise-pastoraalsesse resignatsiooni, millest joonistus välja omaette justkui eemaloleva detailina lõpetav tšellosoolo (Pärt Tarvas). Eelmiste osade ettekandeline energialaeng kontsentreerus finaalis — siin võis kuulda vägagi peeni kõlanüansse, näiteks keelpillide õhulisi striihe ansamblis puhkpillide repliikidega. Pidev pingeskalat-

sioon ning muusikalised "varjuplaanid" tagasitunnetusena löid traagiliselt lõhestatud atmosfääri."

29. oktoobril (Tallinn) — festivali "Klaver'98" raames: Messiaeni "Eksootilised linnud", Raveli Klaverikontsert G-duur ja Berlioz "Fantastiline sümfoonia", solist Roger Muraro (Prantsusmaa; vt TMK 1999, nr 1), dirigent Laurent Wagner (Prantsusmaa).

5. novembril (Tallinn) ja 6. novembril (Tartu) — Liszt sümfooniline poeem "Prelüüdid" ja Esimene klaverikontsert, Janačeki "Mša glagolska", solistid Hando Nahkur ja tšehhi vokalistid, segakoor "Latvija", dirigent Arvo Volmer.

I. G. ("Sirp" 13. XI 1998) "Prelüüdidest": "... esituslik kontseptsioon tugines väljajoonistuvatele karakteritele, mida toetasid dirigendi täpsed tempovalikud (ainult algus kippus pisut venima). Aeglaselt, ehk liigagi staatiliselt arenev sissejuhatus jõudis siiski teiseneda poeetilisse pidulikkusse, millele järgnes tšellode märkimisväärselt ühtlase meloodiakujunduse kantileen. Nüüd läksid ka tempod vabamaks ja voolavamaks. Poeemi teine, aktiivsete-ärevate kujunditega tööstuslik faas arenes romantilise tunglevuse ja pingestatusega, kuni avanes helgelt lüürilisse melodis- mi. Siin muutusid puhkpillide ansamblid täpselt ja väljendusrikkalt dialoogiliseks nii

Hiina viiuldaja Xiang Gao soleeris Max Bruchi "Soti fantaasias".  
Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist



pillirühmade vahel kui koosmõjus orkestriga." Edasi saab kiita 16-aastane Hando, ära aga märgitakse, et kena alguse järel polnud hiljem "solisti ja orkestri koosmäng sugugi mitte alati eksaktne, pianist kippus mõnikord silmnähtavalt kiirustama". Orkester oli seekord siis süüst puhas. Ja Janačeki missa kavasse võtmist ei pea arvustaja just õnnestunuks, kuigi ERSO mängis hästi.

I. R. ("Muusikaleht" 1998, november) lohutab noort pianisti, et "küll tema mängu lisanduvad edaspidi suurem kindlus-julgus, diferentseeritum ja ilusam kõlapilt.

Liszi "Prelüüdides" oodanuks hulga enam kirge ja poeetilisust, kontrastsemaid lahendusi tempodes ja dünaamikas". Ning missast: "... teose võõristavat arhailisusetaotlust omasemaks teha polnud ei solistide (...), suurepärase koori ega ERSO võimuses. Kahju, et just sellel teosel võimaldati avada "Vane muise" uus uhke kontserdisaal — kas meie heliloojatelt polnud võtta midagi tartlastele südamelähedasemat?"

Kolmandana jääb küsida: kui kõvasti peab mööda pörutama, et arvustus ärkaks ka programmpoliitikat ja valikuid üldse arutama?

12. novembril (Tallinn) — Mendelssohni avamäng "Hebriidid" ("Fingali koo-bas"), Bruchi "Šoti fantaasia viiulile ja orkestrile" ning Beethoveni Kuues sümfoonia, solist Xiang Gao (Hiina), dirigent Jin Wang (Hiina).

I. G. ("Sirp" 20. XI 1998): "Neist kõige viimistletumalt kõlas just viimane. [- - -] "Hebriidide" algus kujunes nii aktiivseks, nagu oleks Jin Wangi isiksusest kiirgav energialaeng orkestrit pidevalt ka unustanud ja elektriseerinud. Nii teose romantiline kõlapoeesia kui tormakas impulsiivsus kujunesid esituslikult veenvaks, selle tagasid ka selgelt välja toodud emotsionaalsed afektid. Mis puutub orkestri koosmängu, siis üks puhkpillide ansambli episood keelpillide *piano* taustal mõjus küll ebalevalt ja nagu otsitult, kuid keelpillide aktiivsus ning jõuline *detache* silus hiljem ka need esituslikud konarused. [- - -] Beethoveni Kuuenda sümfoonia esimene osa kõlas kergelt, kohati muretult mängleva karakteriga, samas orkestri poolt dirigendi afektiivsetele aktsentidele kiirelt reageerides. Teise osa idülliline looduspilt (flöödi ja klarneti linnuhääled), kolmanda osa kaasakiskuvalt jovi-aalne karakter, järgnevalt lausa visuaalselt jälgitav "äikesestseen" ning perfektse dünaamilise plaaniga lavastatud finaali — selliste muusikaliste misantsteenide koosmõjust sünnibki ettekandeliselt harmooniline tervik." Bruchi puhul jagas I. G. kriitikat nii solisti kui ka orkestri aadressil, leides kokkuvõtvalt, et

viuldaja "ei paistnud mänguhoos orkestriga eriti arvestavat".

I. R. ("Muusikaleht" 1998, november): "Kontserdist võinuks vast teistsuguse kavavaliku puhul saada täiusliku elamuse, aga Bruchi "Šoti fantaasia" ja Beethoveni Kuues sümfoonia ei suutnud avada külaliste andeid igakülgset. Rakendust leidis Gao pärlemdav virtuositeet, sulnis toonikujundus, leidlikkus ja vabudus kontrastsete osade ilmastamisel. Kuid meile jäid saladuseks need Gao väärtomadused, mis lubasid N. Järvil pidada teda üheks paremaks viuldajaks maailmas. [- - -] Muidugi pole Beethoveni Pastoraalse esimestes osades kerge leida õiget tempolist tasakaalu, et *Allegro ma non troppo* ja *Andante molto mosso* n-õ ei kattugi ja säilitaksid põhiloomuses siiski edasiviivat liikumiserksust. Wang jäi siin ilmselt liiga passiivseks ja ilutsevaks, kuid korvas selle kolme viimase osaga. Neis oli autoritruudu hoogu, dramatismi ("Äike ja torm"), elurõõmu. Ja kuigi Wang ei saavutanud ERSOga puht koosmänguliselt ideaalset kontakti, jäi üldmulje temast siiski positiivne."

19. novembril (Tallinn) — Sibeliusi "Saaga", Rahmaninovi Esimene klaverikontsert ja Richard Straussi süit ooperist "Roosikavaler", solist Niklas Sivelöv (Rootsi), dirigent Mika Eichenholz (Rootsi).

I. G. ("Sirp" 27. XI 1998) peab kõige õnnestunumaks Rahmaninovi kontserdi finaali, "muljet avaldas Sibeliusi "Saaga" esituslik aura: dirigent oskas teose täpsete tempovalikutega eepilises plaanis saagalikult kõlama panna. Teine suur pluss oli üheaegselt kõlavate meloodiliste liinide väljendusriikas diferentseerimine, teose polütematism ja sellest tingitud kontrastne polüfoonia nõuavad siin dirigendilt ja orkestrilt kõlareljeefi selget väljatoomist. Ning klarneti lõpueelne solo — kui diskreetse *pianoga* orkester seda toetas! Richard Straussi Süit ooperist "Roosikavaler" joonistus igas osas välja rõhutatult teatraalse ja illustratiivse karakteriga, süidi aluseks on ju ikkagi lavamuusika. Valsiepisood Aleksandr Zagorulko viiulisoloogiga kujunes algses elegantse "laisaks", hiljem juba salonglikult olustikuliseks, jäädes lõpuni rafineeritult maitsekaks."

25. novembril (Tallinn) — Festivali "20 aastat I varajase ja nüüdismuusika festivalist" raames: Mozarti Klaverikontsert nr 13 (KV 415), Silvestrovi "Postludium" ja Gubaidulina "Tunnipalvetest" ("Aus dem Stundenbuch"), solistid Aleksei Ljubimov, Ivan Monighetti, Leonid Savitski (bass) ja Annika Tõnuri (lugeja), RAM, dirigent Andres Mustonen.

26. novembril (Tallinn) — Sama festival: Šostakovitši Tšellokontsert nr 1 ja Kantšeli "Kurbusevärvi maa" ("Trauerfarbenes

Land”), solist Natalja Gutman. Dirigent Andres Mustonen. (Vt nende kontsertide kohta: TMK 1999, nr 2).

3. detsembril (Tallinn) — Brahmsi “Traagiline avamäng” ja Topeltkontsert viiulile ja tšellole ning Sibeliuse Viies sümfoonia, solistid Mihaela Martin ja Frans Helmerston (mõlemad Rootsi), dirigent Arvo Volmer (avamäng ja sümfoonia esitati kava esimeses pooles).

LEMBI METS (“Sirp” 11. XII 1998) külalis-solistidest: “Brahmsi Topeltkontserdi pulbitseva tõlgitsusega sütitasid nad ka orkestrante, tulemuseks haarav tervik, millist elavas ettekandes siiani ei mäleta. [ - - ] Orkester suutis soliste kuulutada, nendega sammu pidada, lasta end kaasa kiskuda.

Kahjuks polnud kontserdi avapool sama elamuslik, kujunedes nõnda Topeltkontserdi kohustuslikuks kaasaandeks. Arvo Volmeril on ERSOga mõnigi kord õnnestunud luua romantilistest suurvormidest mõjusaid tervikuid. Selle õhtu “Traagiline avamäng” jäi leigeks ning üheplaaniliseks. Tekkis mulje, et dirigent on žesti viimistledes jätnud kõrvale eheda impulsi, millela ka paremat liigutust, puhtaimat ja täpsemat mängu ümbritseb tühjus. Sibeliuse sümfoonia esitus oli õnnestunud, eriti finaali pompoosne arendus. Avasosas oodanuks rohkem leidlikkust diferentseerimisel — nn puhta muusika loojana on Sibelius pannud paberile üpris raskesti käsitletava paljukihilise partituuri, mille lahtiharutamise on aeganõudev oskustöö ja jäi seekord pisut poolikuks.”

I. R. (“Muusikaleht” 1999, jaanuar) toonitab, et Brahmsi “tegid mällusööbivaks solistid, nende ainukordne ansambel. Tore oli, et oma tegemistes läbinisti veenvad solistid sundisid adekvaatselt tegutsema ka Arvo Volmeri ja kogu orkestri.” Ka I. R-i ei vaimustanud kava esimene pool — avamängu esituse dekoratiivsus ja see, et sümfoonia “pudenes kuidagi laiali ilusateks, kuid omavahel lõdvalt seostatud lõikudeks. Peab au andma Volmeri vilumusele ja professionaalsusele, teda on n-õ organiseerijana orkestri ees hea ja turvaline vaadata, aga liigne asjalikkus seab Volmeri töö tulemustele piirid, eriti romantilises muusikas, millest ennastunustav ekstaas jääb pisut kaugemale”.

17. detsembril (Tallinn) — Mozarti Sümfoonia nr 41 “Jupiter” ja “Exultate, jubilate” ning Honeggeri “Jõuluoratorium”, solistid Valentina Taluma ja Rauno Elp, segakoor “Latvija” ning Tallinna Poistekoor, dirigent Arvo Volmer. Kahel järgmisel päeval Mozarti esitusi korraldati, 19. detsembril lisati auftaktina Elleri “Kodumaine viis”.

I. R. (“Muusikaleht” 1999, jaanuar) küsib, et



Jõulukontserdi solist Hanna Heinmaa.  
Kalju Suure foto

miks “palgati” jälle “Latvija”, “miks Eesti ei suuda ülal pidada üht niisugust kõrgtasemelist professionaalset segakoori? Võib-olla saadetakse laiali ka ERSO ja laenatakse paar korda kuus mõnelt naabrilt nende orkestrit!

Honegger üllatas kole süngel alguse, jõululaulude tsiteerimise ja laustantsulise lõpuga, aga ühtekokku sai kuulatav lugu, eks ikka tänu kõigile esitajatele, ka L. Rahula poistekoorile ja Rauno Elpile.” Eriti kiidab Valentina Talumat — “lõi publiku lausa pahviks”.

1998. aasta lõppes ERSOle rahva teenimisel Jõulukontserdiga populaarsest muusikast 23. detsembril “Estonias”, solee-risid Hanna Heinmaa (Mozarti Klaverikontserdi nr 21 teise osaga), Pille Lill (Mozarti “Laudate Dominum” jm) ja Aivar Kaldre; kaasa tegi Eesti Poistekoor, juhatas Jüri Alpernten. Nagu siis, nii ka nüüd teame, et vähemalt ERSO asemel kedagi teist meil väljastpoolt enne millenniumi üürida ei tule.

(Järgneb)



## XX SAJANDI MUUSIKAPROJEKT: VÕITLUS SUBJEKTIGA

Nagu teada, kõik voolab ja muutub. Kultuuri. Ja muusika seal sees. XX sajandil sai muutumine millegipärast väga ilmseks, avalikuks ja edumeelseks. Arvatakse, et teadus- ja tehnikarevolutsiooni tõttu. Aga võib-olla on muutumine lihtsalt illusioon: lähemalt paistab paremini. Paljudele hakkas sel sajandil koguni tunduma, justkui oleksid kultuuri sees vägevad iseliigutavad jõud peidus. Hakati näiteks kõnelema ja kirjutama väljendusvahendite, rütmi, tämbrivärvide jne emantsipeerumisest. Umbes nii, nagu emantsipeeruks nina või suur varvas või mõni muu elund ja hakkaks omi asju ajama. Mis on teatud piirides võimalik, aga mitte määrav, sest kultuur — see on seoste süsteem: varvas on tavaliselt millegi, näiteks jala küljes.

Ajalooraaamatud ja uurimused aga hakkasid pajatama, nagu oleks varemgi muusikakirjutamise käimapanevaks jõuks olnud näiteks kirklik soov saavutada või leiutada tonaalsus, range mitmehäälsus, hästitempeeritud süsteem või sonaadivorm. Ja hiljem jälle — sama kirklik soov noodsamad asjad likvideerida ja saavutada midagi hoopis vastupidist: mikrointervallika, dodekafoonia, kõlavärvimuusika jne. Sellist üldolukorda hakati nimetama modernismiks. Asja lähemalt uurides selgub siiski, et tehnoloogiline igiliikur on fiktsioon ja et see, millega helilooja võitleb või mida ta pühitseb, on hoopis kultuuri-subjekt ehk mingi inimesekujund ehk (teiselt poolt) psühholoogiliste ja käitumuslike seadumuste kogum.

XX sajandi alguses sai populaarseks pigem võitlemine kui kinnitamine. (Alles 80. aastatel muutus taas pühitsemine heaks too-

niks.) See oligi määrav sümptom. Aga võitluse subjektiga on varemgi edasiviiv osa täita olnud. Kõigi aegade jooksul on heliloojad enesemääratlemise käigus teinud lugematu hulga tunnustavaid, aga ka kriitilisi mõtteavaldusi ametikaaslaste aadressil. Ja enamasti kippus tehnoloogia kriitika väänduma "humanitaarseks": selle asemel et komponeerimise meetodit hukka mõista (no oleks ka tobe laadisüsteemi või orkestratsiooni kui asju iseeneses sõimata), kaldus hukkamõist pigem helidele projitseeritud inimesekujundi või siis muusika ebamoraalsuse, segasuse, primitiivsuse, peenutseva elitaarsuse, metsikuse, labasuse, tühisuse, tobe- või tühikeerukuse jne pihta. Ja ei ole tänaselgi päeval teistmoodi.

Igal juhul on kultuurisubjekt ja võitlus sellega loov ja liigutav jõud.

Siin tekib üldine küsimus, mis subjekt on ja miks iga avangard (modernism, uuenodusliikumine) temast tingimata lahti peab saama. Aga vaat mispärast.

### PIME KOHT JA TEGELIK ELU

Algselt on subjekt lihtsalt üks hämar koht inimeses, kuhu mitmesugust informatsiooni kinni jääb, pärast juba ka kõik see, mis kinni on jäänud. Ei ole välistatud, et seal juba enne millegi kinnijäämist miski ees on. Kõik, mis kunagi kinni jäänud, hakkab mõjutama seda, mis hiljem lisandub, ja tähendusi andma sellele, mille peale inimese pilk peatuma jääb. Ühest küljest on kinnistumisprotsess täiesti prognoosimatu, teisest küljest määravad aeg, koht ja traditsioon tulemuse üsna jäigalt.

Just tänu subjektile ehk tunnetava indiviidi järkjärgulisele avastamisele ja tekitamisele kujunes läbi renessansi ja valgustussajandi XIX sajandiks välja humanistlik tunnetus — ilu, väärtust, käsitööd, sensuaalsust, eetikat jms — pärgav inimeselugu, mida ei ole tänase päevani õnnestunud päriselt välja juurida.

---

Algul kasutati leebemaid võtteid — deformeeriti väikestviisi, pandi muusikat "valesti" kokku. Sündis skandaalseid muusikavoole ja leidis aset skandaalseid ettekandeid.

Pablo Picasso, "Kolm muusikut", 1921. Osa maalist.

Mingi aeg oldi kindlad, et subjektil on ka niinimetatud psühholoogia, mälu, minateadvus ehk identiteet ja nii edasi. Vahepeal aga hakati tasapisi märkama, et maailmaga kokku puutudes on subjektil kalduvus kehas-tuda mingiks määratlematuks subjekt-objek-tiks, tüliliks interaktiivseks, õpitud psüh-hologismide ja ideoloogia kogumiks, mis tege-liku ja fiktiivse tõeluse piirid hoopis hägustab ja ei lase meil asjade ning nähtuste tegelikku ehk objektiivset olemist tabada. Ühtlasi ei lase see ka tõeliselt vaba olla.

Aga küsimus, "kuidas kõik tegelikult ja üleüldse on", on igavene. See ujub pinnale tänapäevalgi — ükskõik kui palju liberalismi, demokraatiat, vähemusfilosoofiat, dekonst-ruksionismi, relativismi, pluralismi, moder-nismi, postmodernismi, globalismi ja teisi või-malikke "isme" segase olukorra segasena le-galiseerimiseks ja viisakaks nimetamiseks ka ei rakendata. Et vaba olla, ja et vastata küsimu-sele, kuidas kõik tegelikult on, selleks ongi vaja subjekti üha ja üha elimineerida, tõrjuda ja tühistada.

## LOOV SUBJEKT JA MÄLUV SUBJEKT

Eriti tüliliks ja häiriv on subjekti tekita-tud subjektiivsus olnud loomulikult kunsti-teose tajumises ja mõistmises. Iseäranis kohat-ul viisil ilmutab see end kriitikažanrite kau-du. Vaatamata kõigile üleskutsetele rääkida asjast, so Teosest objektiivselt, laiutab subjek-tiivsus avalikult ja ülbelt või varjab end salaka-valalt mis tahes arvustava või peegeldava sõnavõtmise sees.

Kui oletadagi, et subjekti aktiivsus ehk subjektiivsus ongi see karkass või raam või korrastav alge, mis hoiab üleval ja puhub kunstiteosele ehk siis objektile iga jumala kord jälle hinge sisse, siis on ilmselge, et samal ajal see välispidine raam ka piirab ja ahistab oma etteantusega loomeprodukti olemist.

Iseäranis käib see ahistamine kõrgkul-tuuri kohta, millele on määratud olla alati endast natuke suurem. Aga mis tahes väljast-poolt peale sunnitud raam või karkass (mõis-teline, hinnanguline või puhtemotsionaalne) on ahistav ja võib takistada Teosel endast suu-rem olemast.

Äärmusilminguna maskeerub tunne-tav subjekt koguni objektiks ehk siis pakub kunstiteose asemel välja mingit isiklikult läbimälutud ollust. Kas see on nüüd see, küsib

autor, ja peab kurvastuse ning nõrdimusega eitavalt vastama.

Eeltoodu on veel üks põhjus, miks sub-jekti ja subjektiivsuse kui nuhtluse vastu on astunud suured mõtlejad ning XX sajandi muusika kui spontaanne ja isereguleeruv jõud.

## SUBJEKT JA MUUSIKA

Üldiselt on subjekt ja objekt muusikas juba ammusest ajast pisut segi läinud. On arvatud, et kõigist kunstiilikeidest kipub just muusika käsna kombel puhast subjektiivsust sisse imema. Kõige selgemalt on see väljen-dunud loova subjekti ehk helilooja ja loomin-gu suhetes. Umbes Beethovenist alates hakka-sid mitmed heliloojad teadlikult oma loomin-guga ühte sulama. Gustav Mahleriga jõudis samastumine äärmuseni ja vajas lahendust.

Kõige lihtsam ja traditsioonile igati kohane oli subjektist vabaneda tahte ning ettekujutuse abil. Otsustatigi, et muusika on autonoomne nähtus ja subjektile pole sinna asja. Muusika olemus on muusika sees. Igor Stravinski andis sellele sõltumatule olemusele nimeks idee, Arnold Schönberg — idee, mis kehastus seerias, Pierre Boulez — seeria, Karlheinz Stockhausen — vormel, jne. Kõik need sõltumatud ehk puhtmuusikalised ole-mused olid olemas iseenesest (või kõrgemate jõudude tahtel) ja subjektiga ei olnud neil midagi pistmist. Nii ulatasid XX sajandi Euroopa muusikauuendajad sõbrakäe saksa klassikalisele filosoofiale.

Otsus tähendas ka reaalseid tegusid ja tõepoolest — subjektile ehk inimesele käiski üle jõu faktuurirägastikust 12-toonilisi see-riaid ja selle teisendusi üles leida ning järele laulda, rääkimata juba moodulitest, maatriksi-test, statistilisest vormist, mis kõik muusikalist olemust kehastasid. Igasugune klammerdu-mine ja samastumine jäi olemata subjekti vastava keha- ehk kõrvakogemuse puudu-mise tõttu. See-eest tuli esteetiliselt narratiivi nagu mustkunstniku varrukast. See oli hea, sest kui helide ehk muusika külge oli puht-tehniliste raskuste tõttu raske klammerduda, siis soliidne narratiiv andis tuge.

Samal ajal või isegi natuke enne muu-sikalist modernismi sai Ameerikas Charles Ivesi algatusel ja hilisemal Igor Stravinski kaasaaitamisel muusikaline postmodernism alguse, mis omasoodu aitas kaasa subjekti tõrjumisele.



## TAHE, ETTEKIJUTUS JA TEGELIK VÕÕRUTAMINE

Kui osa moderniste otsustas lihtsalt subjekti eitamise kasuks, siis samal ajal oli ka teateid, et subjekt küll on, aga see ei ole ühtne, vaid kihiline nagu kook, aga sealjuures veel iseenesega vaenujalal.

Postmodernism (mille kohta ei ole täpselt teada, millal see õieti algas ja kas ta ehk ei ole ikka seesama modernism ja kas ta veel kestab või on juba läbi) kinnitas teoreetikute suu läbi ja *post factum* sedasama kategoorilisemas vormis: subjekti ei ole. Aga et miski näis ikkagi olevat, siis otsustati, et see, mis ennast subjektina esitleb, on tegelikult narratiiv. Õieti terve ports üksteisest sõltumatuid narratiive. Tuvastati, et subjekt, mida ei ole, ise struktureerib ja valib ennast, loob narratiivi ja identiteeti — ja projitseerib selle kõik ilmsüütu objekti peale.

See oli põhimõtteline paljastus. Sest just igasuguste projektsioonide, samastumise ja klammerdumise illegaalsuse ja tühisuse avastamisega käivitus subjekti tegelik väljajuurimine ja võõrutamine.

Üldpõhimõte on läbi aegade olnud lihtne: teha nii, et poleks, mille külge klammerduda ega kuhu projitseerida. Et poleks, kuhu, selleks tuleb kunstilist objekti deformeerida või karmimas käsitluses — täies tükis lammutada.

Lammutamisele avanes mitmekesised horisonte. Hilisromantikud lammutasid alustuseks pudipadi — tonaalsust ja vormi. Modernistid tegelesid ka rohkem ainelisega — muusikalise kõne, vormiga, õõnestades samal ajal tasapisi ja seestpoolt ka heli. Postmodernism läks korrus kõrgemale, otse vaimu valda — ühtsuse, põhjuslikkuse, terviklikkuse, ajamudelite, ilu ja väärtuskaala kallale.

### LÕHU, SIIS TULEB TÄHENDUS

Kõige alguses kasutati leebemaid võtteid: deformeeriti väikestviisi, pandi muusikat valesti kokku, lõpuks segati ohjeldamatult madalat ja kõrget, oma ja võõrast. Kuulaja ei tundnud muusikat enam ära, sattus segadusse, paljud said kurjaks. Sündis skandaalseid muusikavoole ja leidis aset skandaalseid ettekandeid.

Kuulajate visam osa leidis ikkagi võimaluse stoorisid ära tunda või siis lihtsalt uusi

luua. Teatud segaseid muusikalisi olukordi hakati nimetama ironiaks, groteskiks või filosoofiliseks üldistuseks. Vastavalt võimalusele. Lihtne näide: ilmnes näiteks, et Jaan Räätsa sümfooniade hakitud, kuid energiliselt tuksuvad faktuurid tähistavad pulbitsevat ülesehitustööd, üldfilosoofilist optimismi või siis ironiat selle kõige üle ja kohta. Ja nii edasi.

Kõigest vigurdamisest hoolimata jätsid modernistid objekti ikkagi enam-vähem ühte tükki. Veel enam — terviklikkus ja keeleline homeogeensus olid paljudele isegi tähtsaimaks eesmärgiks.

Päris postmodernism seevastu alustas nii radikaalset tükeldamist ja kokkusegamist, et enamasti oli seda raske mingi mõistliku stooriga üldistada, klammerdumisest või identiteedist rääkimata. Põhilisteks tajuseadumusteks, mille peale mängiti, said ahaa! (rõõmus üllatus) ja põmm! (juhm hämmeldus). Paraku, kui mingi alama astme narratiiv ja seega üks subjekti klammerdumiskoht läks sellega kaotsi, siis sugenes kohe mingi uus või “-meta” asemele.

Et mitte üha korduvasse lõksu jääda, vormistatakse asju nüüd lihtsalt paindlikumalt. Nii et oleks määratletud, aga jätaks otsad lahti. Näiteks räägivad muusikaetnoloogid subjekti täiesti uut tüüpi ühtsusest: ““Maailmamuusikas” (“world music”) on erinevuste mäng uut laadi identiteedi aluseks,” ütleb ameerika etnoloog Veit Erlmann.

Modernismi alustatud subjekti võõrutamise protsessil on tulemusi. Räägitakse “kadumise esteetikast” (Paul Virilio). Aga sama palju räägitakse ka kultuurinostalgia — mis subjekti “kadumise” tugevasti küsitavaks muudab.

### SUBJEKT JA AEGRUUM

Klammerdudes muusika külge, klammerdub subjekt ühtlasi aja külge. Et muusikaline aeg ilmub ennast ruumi ja sündmuste kaudu, siis klammerdub subjekt ka nendesse. Võimalus neid sündmusi eristada, loetleda ja seostada oli pika aja jooksul loonud kujutlusi (ja narratiive) seostest, terviklikkusest, kestvusest, sihipärasusest ja põhjuslikkusest. Ühesõnaga ajast, mis on lineaarne ja ühtlaselt “tihe”.

XX sajandil selgus aja riukalik ja muutlik loomus. Henri Bergson avastas psühholoogilise ehk subjektiivse aja. Kohale jõudsid

ued narratiivid Oriendist, reaalteadustest ja meditsiinist. Kui Stravinski jaoks oli muusikaliine aeg veel "dünaamiline liikumine läbi aja", siis tasapisi tulid mängu mittemidagisus ja juhus, nirvaana, alateadvus ja unenägu, "teadvuse vool" ja seisund, mantra- ehk korduse- tehnikad jne.

Nagu ajalugu, nii sai lineaarne ja põhjuslik ajavool seega tühistatud ja peatatud, mistõttu kadus veel üks klammerdumiskoht.

Samas osutus, et muusika tõelise ja vaba olemise nimel toimetatud vältimine, lõhkumine ja moonutamine annab ootamatuid tulemusi — ulatub otsapidi teispoolsusesse ehk paljukirutud metafüüsikasse. Nimelt, kui subjekt tunneb, et olukord on "rikutud", moonutatud ja ei vasta ootustele, siis seisab ta iseenese olemasolu kogu ebakindluse ja mõttetusega silmitsi. Samuti on, kui subjekti füüsilist ja ühiskondlikku olemist pisut häirida. "Miks mina?" küsib subjekt ja saab aru, kui suhteline kõik on. Subjekti maha raputada üritav kunstiteos teeb sedasama leebemas vormis, rikkudes esteetilist turvatunnet. See on ülim, mida teos teha võib. Läbi deformeeritud kunstireaalsuse aukude paisatab tühjus — aga subjekt ei salli tühja kohta, vaid täidab selle jumal teab millega.

## JOHN CAGE, VABADUS JA NOHU

Helilooja ja mõtleja John Cage ei leppinud lihtsalt turvatunde rikkumisega, vaid pakkus täielikku ja lõplikku vabanemist esteetilise ikkest, igasugustest piiridest ja normidest, mis kunstisubjekti rõhuvad. Kes ei teaks paljuräägitud revolutsioonilist klaveriteost "4'33'". Selles teoses kõlavad vabaduse helid. Loobudes komposiitorlikust aktist kui subjektiivsest ja tahtelisest algest, lastes helidel lihtsalt juhtuda ning imaginaarsesse "raami" sattuda, üritas Cage subjektist vabanemise protsessi muusikas lõpule viia.

Paraku, kui nüüd kunstisubjektid ehk kuulajad avastasid, et kunstiline olukord räämistab sahinaid, naginaid ja ninanuuskamise häáli, siis enamik subjekte lihtsalt "jooksis kinni". Sest narratiiv ja seadumus ütlesid, et tooli nagisemine ja ninanuuskamine kuulub valdkonda "elu ja nohu", mitte aga "muusikakunst". Väga paindlikud retsiptendid jäid küll vabaduse helisid uskuma, aga üldiselt selgus õppetunni kaudu mitmeid asju. Esiteks, et see koht, kuhu kõik kinni jääb, koosneb erineva-

test sahtlikestest ja kambrikestest, millest igaüks otsib oma. Teiseks, et projektsioonid, klammerdumine ja kinnijäämine leiavad ikkagi aset, paku vabadust palju tahad.

Üleüldises vabastamisprotsessis (projekt nimega "XX sajand") selgus, et igast vanast narratiivist vabanemiseks on alati vaja uut ja vägevamat, mis subjekti peas ümberkorraldusi, uusi sahtlikesi, tekitab. Kanooniline lugu vabadusest koos kommentaaride, teisen- duste ja kinnitustega kasvas Cage'ist-heli- loojast ja iseenesestki suuremaks ja sulges paljusid vaimsesse vangipõlve.

Aeg on näidanud, et vabaduse imperatiiv on tõepoolest raske ja viljatu. See tekitab kohustuse valida. Aga valik vangistab ja seob — hoopis tsementeerib subjekti, millest ju ometi on tarvis vabaneda.

## SUBJEKT JA KROKODILL

Praeguseks on kindel, et subjektist on raske vabaneda, et kuigi seda paljude teadete kohaselt ei eksisteerigi, siis fataalse jõuna eksisteerib see ikkagi ja sokutab end järjekindlalt isegi teadusmõtlemisse. Paar aastat tagasi jõudsid ka semiootikud Imatra konverentsil järeldusele, et sein on ees, et humanitaarsest diskursusest välja pääseda on asjatu lootus.

Ka küsimus, kuidas kõik tegelikult on, ei ole kadunud. Kuigi on tõestatud, et subjekt on lihtsalt narratiivide kogum või hulk väikesi *homunculus*'i, mis üksnes "väljastpoolt" mingi ühise maski all paistavad ja esinevad, räägib praktika sellele asjaolule mõneti vastu.

Kuulus dekonstruktor Umberto Eco, kes peale tõe ja väärtuse on muu hulgas ka subjekti dekonstrueerinud, oli 1983. aastal pisut pettunud, et naiivne lugeja tema romaanides ironiaale ja metalingvistilisele mängule pihta ei saanud. "Postmodernismis on võimalik mõista mängu valesti ja võtta asju tõsiselt, lihtsa loojutustusena," kurdab ta. Paraku, nii see ongi.

Karta on, et subjekt kui koondav, ühtsustav, narratiivi tekitav ja sellesse klammerdud jõud on hävimatu, hoolimata sellest, et tema asukoht on määratlematu ja valikud kahtlase väärtusega.

Nii ütles suur mõtleja Jacques Lacan: "Elu läheb allajõge, aeg-ajalt kallast puudutades, hetkeks siin-seal peatudes, kuid midagi mõistmata — ja see, et keegi ei suuda toimuvast aru saada, on põhiline. Idee inimolemise



“Miks mina?” küsib subjekt ja saab aru, kui suhteline kõik on. Stanley Hayter, “Söövitus”, 1946.

ühtsusest on mulle alati tundunud skandaalse valena.”

Tundub, et jutt on olukorrast, kus keegi või miski (elu? kõneleja?) ei tea, et ta ei tea? Ainult see garanteerib voolajale täieliku turvatunde. Selge on, et seda väites Lacan ise siiski teab, et ta ei tea. Miski mõtleb ja eeldab juba enne mitteteadmise konstateerimist.

Kujutletav on ka olukord, kus keegi või miski teab, et ta teab. Näiteks, kui subjekt (või Lacan) kaldakividesse kinni jookseb ja kõhuhaha ära kriimustab. Arvata võib, et näiteks krokodilli ilmumine teravdab selle või tolle minateadvuse ühtsust veelgi ja annab ka väga konkreetseid tähendusi nähtustele nagu krokodill, elu ja kallas ehk kuiv maa. Valuaistingut (ja teadmist krokodillist) ei saa siis sugugi nõrgemaks argumendiks pidada kui voolamise aistingut.

Mis on muusikas kõige suurema haardega, kõige visam ja püsivam, ühtaegu nii voolamisele kui ka valule keskendunud? Romantism loomulikult. Ehk siis kõige elusam, kõige korduvam ja banaalsem inimese-

kujund. Sellepärast tulebki see eri nimede all kogu aeg tagasi ja rikub mis tahes “-ismide” tehnoloogilist steriilsust. Seepärast tegigi XX sajandi võitlev avangard lõpuks väsinud, kuid pehme maandumise neoromantismi, njuueidži ja uuslihtsuse kauniskõladesse. Seepärast uinubki revolutsiooniline muusikamõte nüüd õndsalt Paksu Primadonna ja Populaarse Klassika kuumniiskes embuses.

## MUUSIKAMAAILM 1998/99 III

(I ja II osa vt TMK 1999, nr 7 ja 10)

PREEMIAID JA  
TUNNUSTUSI

Alustame mainekamaist ja rahaliselt kõrgeimalt koteeritud rahvusvahelistest tunnustustest: USA Louisville'i ülikooli Grawemeyeri preemia kompositsiooni alal (150 000



Helilooja Tan Dun sai oma ooperi "Marco Polo" eest USA Louisville'i ülikooli Grawemeyeri preemia.

dollarit) sai hiina päritoluga USA helilooja Tan Dun oma ooperi "Marco Polo" eest, mille tellijaks oli Hans Werner Henze ja mis paistis silma juba Müncheni rahvusvahelisel uue muusika-teatri biennaalil. \* Rotterdami Erasmuse preemia (270 000 DM) väärtsid helilooja Mauricio Kagel ning lavastaja Peter Sellars teenete eest Euroopa kultuuri alal (preemiafondi eesotsas on Hollandi kuninganna Beatrixi isa, prints Bernhard, kes on ka preemia üleandja). \* Kranichsteini muusika-

preemia sai heliloojaist Mark Osborn USAst ja interpretidest Saksamaal tegutsev Lõuna-Korea pianist Hwa-Kyung Yim. \* Praha Karli ülikooli tunnustatud preemia omanikuks sai Mstislav Rostropovitš. \* Põhjamaade Nõukogu muusikapreemia (350 000 Taani krooni) anti Põhjamaade muusika kauaaegse menuka tutvustamise eest dirigent ja helilooja Leif Segerstamile. \* Dmitri Šostakovitši nim preemia (anti välja Moskvas 5. korda) laureaadiks sai viuldaja Anne-Sophie Mutter, preemia andis üle Juri Bašmet kontserdil Moskva konservatooriumi Suures saalis. \* Venemaa sõltumatu heategevusfondi "Triumf" preemia pälvis oma senise tegevuse eest eesti helilooja Arvo Pärt. \* Duisburgi muusikapreemia sai oma loomingu tegevuse eest Krzysztof Penderecki. \* Dortmundi



Hans Werner Henzele anti Baieri liidumaa autasu, Maximiliani orden teaduse ja kunsti alal.

Kultuurifondi preemia (40 000 DM) omanikuks sai Münchenis elav ungari sopran Julia Várady, kes on ooperisõpru köitnud eelkõige dramaatiliste rollidega, ta on olnud ka Aribert Reimanni ooperi "Lear" esimene Cordelia. \* Kanada helilooja Robert Murray Schafer sai Baden-Badenis asuva Edela-Saksa raadio (SWF) antava Karl Szczuka preemia (25 000 DM) žanris "Hörspiel als Radio-kunst", teose "Talvapäevik" ("Winter Diary") eest, milles autor olevat meeldejäädvalt kujutanud Kanada loodust; preemia anti kätte Donaueschingeni festivalil. \* Rahvusvahelise Nüüdismuusika Ühingu (ISCM) 1998. aasta "Maaailma muusikapäevadel" Manchesteris valiti ISCMi auliikmeks inglise helilooja Michael Finnis, kes oli ISCMi president aastail 1991—1996. \* Austria nimekamaid pianiste Alfred Brendel valiti Viini Filharmonikute kolmandaks auliikmeks (kogu senise aja jooksul) oma sügavalt humanistliku ja suure kunstilise panuse eest Euroopa kultuuri. Seni on valitud WFi auliikmeiks austria pianist, Nikolai Rubinstein ja Liszti õpilane Emil von Sauer (1862—1942) ja saksa pianist Wilhelm Backhaus (1884—1969). Mõõdus ka 50 aastat Alfred Brendeli debüütkontserdist Grazis (1948). \* Helilooja Sofia Gubaidulina pälvis koos nelja laureaadiga teistelt aladelt Jaapani Kunsti Assotsiatsiooni auhinna *Praemium Imperiale* (15 milj jeeni, anti kätte Tokyos); Stuttgarti oikumeeniline fond "Bibel und Kultur" andis oma preemia talle piibli teemade mõjuva kehastamise eest mo-

Maailma üks  
väljapaistvamaid  
aldimängijaid Juri  
Bašmet andis kätte  
Moskva konserva-  
tooriumi Suures saalis  
Anne-Sophie Mutterile  
Dmitri Šostakoviči nim  
preemia; hiljaaegu oli  
Bašmet ka Penderecki  
Seksteti üks esiette-  
kandjaid koos Mstislav  
Rostropovičiga.



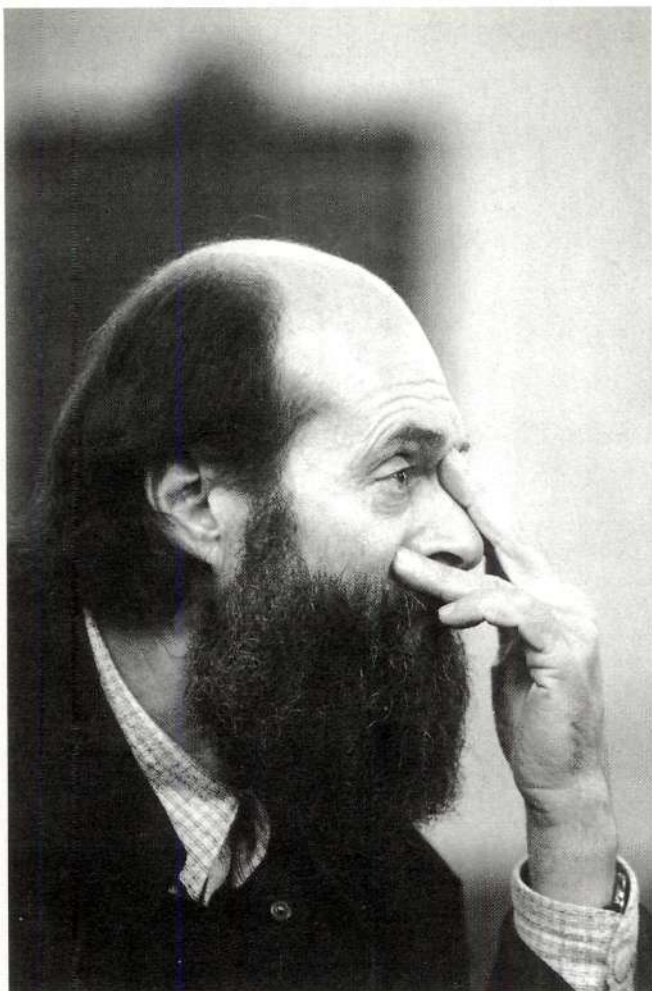
dernes helikeeles, kätteandmine oli oktoobris 1998 Hamburgis, mille lähistel helilooja juba aastaid elab; Stuttgarti rahvusvaheline Bachi Akadeemia on tellinud Gubaidulinalt uue teose Johannese evangeeliumi ainekul. Ja värskem preemiauudis: Taanis väljaantava Leonie Sonningi nime kandva väga kaaluka preemia tänavuseks laureaadikski on Gubaidulina, kui nüüdisaja originaalsemaid heliloojaid. Sonningi preemia senisteks laureaateks on olnud Igor Stravinski, Dmitri Šostakovič, Leonard Bernstein, Mstislav Rostropovič jt.; pidulik preemia-kontsert mai algul Kopenhaagenis kuulus "Nordic Baltic

Concert Series" sarja ja sellele tuli esiettekandele ka Gubaidulina Harmoonikakontsert. \* Wuppertali Tantsuteatri kauaaegne kunstiline juht Pina Bausch väärilis oma elutöö eest Samuel H. Scrippo *American Dance Festival Award*; kätteandmine toimus juunis Duke'i ülikoolis Põhja-Carolinas Durhamis. Selle senised laureaadid on olnud: Martha Graham, Merce Cunningham, Alvin Ailey. \* Bad Hersfeldi ooperifestivali solistipreemia sai noor saksa metsosopran Elisabeth Hornung Azucena osa eest "Trubaduuris", festivali ansamblipreemia sai "Trubaduuri" etenduste orkester, Praha Dvo-

řaki-nim sümfooniaorkester. \* Bremenis muusikafestivali preemia (50 000 DM) pälvis briti dirigent John Eliot Gardiner, kes mõni aeg tagasi oli ka Põhja-Saksa raadio SO peadirigent. \* Autorite ja Heliloojate Ühingu te Rahvusvaheline Konföderatsioon (CISAC) otsustas anda oma kuldmedali konföderatsiooni maailmakongressil Berliinis muusikakirjastajale Hans Wilfried Sikorskile. See autasu antakse isikutele, kel on silmapaistvaid teeneid kunsti, kultuuripoliitika ja autoriõiguste alal. \* Saksa heliplaadi-kriitikute auhinna sai dirigent Ingo Metzmacher (praegune Hamburgi Riigiooperi peadirigent, kes on kaua aega olnud seotud ka Frankfurdi kuulsa *Ensemble Modern*'iga) Karl Amadeus Hartmanni kogu sümfoonilise loominguga plaadistamise eest Bambergi Sümfooniikutega. \* Baieri Kaunite Kunstide Akadeemia toel anti esmakordselt välja Gerda ja Günter Bialasi auhind (20 000 DM, algatajaks helilooja Günter Bialasi kontsertlauljast lesk Gerda), mille väärilis Hamburgi helilooja Babette Koblenz, kes debüteeris edukalt oma ooperiga "Nõiaskatt" ("Hexenskat") Saarbrückenis 1984; tänavu äratas ta aga tähelepanu Müncheni biennaalil oma uue ooperiga "Recherche" (vt II osa, TMK 1999, nr 10). \* Põhja-Rein-Vestfaali

Mstislav Rostropovič (pildil abikaasa Galina Višnevskaja ja tütar Olgaga Pariisis, 1986) pälvis Praha Karli ülikooli preemia.





Arvo Pärt pälvis senitehtu eest Venemaa sõltumatu heategevusfondi "Triumf" preemia.

Harri Rospu foto

liidumaa naiskunstniku peapreemia "Frau Musica" (20 000 DM, anti välja 3. korda) on kogu oma senise loomingu eest saanud helilooja Carola Bauckholt, toetuspreemia sai Moskvast pärit, Bochumis elav Anna Ikramova (s 1966). \* Karl Wössleri preemia (25 000 DM) anti Freiburgis kõrge muusikateadusliku ja stilistilise tasemega kirjutiste eest dirigent ja muusikauurija Peter Gülkele. \* Müncheni muusikapreemia sai plaadifirma ECM (Edition for Contemporary Music) asutaja (1969) ja omanik, produtsent ja muusikaväljaandja Manfred

Eicher (preemia antakse välja iga kahe aasta tagant). Žürii toonitas, et ECMi kaudu on laiemalt tuntuks saanud Arvo Pärdi, György Kurtági ja Gia Kantšeli loomingu. Preemia anti kätte oktoobris Müncheni kuulsas kontserdimajas Gasteig'is. \* Baieri Teeneteordeni said liidumaa ministerpresidendilt oma teenete eest riigi ja rahva ees kaks nimekat muusikut — viiuldaja Anne-Sophie Mutter ja praegune Baieri raadio SO peadirigent Lorin Maazel. \* Helilooja Hans Werner Henzele anti Baieri liidumaa kõrge autasu, Maximilianorden teaduse ja kunsti

alal. Ordeni määramisel rõhutati, et Henze on pälvinud oma loomingu üle maailma suurt tähelepanu ja austust ning samas võlgneb talle tänu hulk noori heliloojaid ja interpreete nende kunstikarjääri alguse elutähtsa toetamise eest. Üks selle toetuse väljundeid on ka 1988. aastal Henze algatatud Müncheni rahvusvaheline uue muusikateatri biennaal, millega Henze noori muusikateatri-andelisi heliloojaid ergutab. \* Šveitsi muusikupreemia (anti teistkordselt) sai klarnetist Fabio Di Casola. \* Soome kaalukaima kunstialase preemia *Suomipalkinto* (100 000 marka) laureaadiks põhikategoorias "Suurte teenetega tegevuse eest" sai muusika alal Juha Kangas — Kesk-Pohjanmaa Kammerorkestri kunstiline juht ja dirigent selle orkestri asutamise ja Soome parimate hulka viimise eest, sellega tehtud esiettekannete ja plaadistuste ning soome muusika rahvusvahelise tutvustamise eest. Kangas on saanud äsja preemiad ka Baltimailt — Eestist Heino Elleri preemia ning Läti suure muusikapreemia. \* Läti suure muusikapreemia said veel Händeli "Alcina" lavastus Läti Rahvusooperis; Läti Raadio segakoori dirigent Kaspars Putniņš (kavad XX saj

John Eliot Gardinerile anti Bremeni muusikafestivali preemia.



muusikast); 18-aastane viiuldaja **Baiba Skrīde** (Paganini-nim konkursil II preemia võitmise eest Genovas); Läti Riiklik Segakoor "Latvija" (sh esinemine Schönbergi "Moosese ja Aroni" etendustel Grazis); orkester "Rīgas Kamermuziki"; viiuldaja **Valdis Zariņš** Romualds Kalsoni, Pēteris Vasksi ja John Adamsi viiulikontsertide esituste eest; Läti Rahvusoooperi solist **Inga Kalna** (etendused Lätis, Inglismaal, Iirimaal, konkursivõit Suurbritannias); rockansambel "Jauns Meness"; elutööpreemia d: dirigent **Leonids Vigners** ja koorijuht **Haralds Mednis**, mõlemad üheksakümne kahe aastased.

#### PARIMAIK RAHVUSVAHELISTELT KONKURSSIDELT

Dimitri Mitropoulose nim konkurss dirigentidele Ateenas (žürii esimees Neville Marriner); 500 soovijat, kohale kutsuti 24: I preemiat ei antud välja, II — **Giampolo Maria Bisanti** (Itaalia) ja **Masahiro Ueno** (Jaapan), III — **Martin Lebel** (Prantsusmaa); orkestri preemia — **Domonkos Heja** (Ungari). \* **Nikolai Malko** nim konkurss dirigentidele Kopenhagenis: I — **Seykio Kim** (Lõuna-Korea), II — **Ya-Hui Wang** (Singapuri hiinlanna, Neeme Järvi assistent Detroiti SO juures, sai preemia ka Mitropoulose-nim konkursil Ateenas 1996); III — **Ronen Borshevsky** (Iisrael). \* **Kirill Kondrašini** nim konkurss dirigentidele Amsterdamis: 30 osaleja hulgast viis võidu Jaapanisse **Daisuke Soga**. \* **Anton Rubinsteini** nim pianistide konkurss Tel Avivis: eelvaliku järel osavõtnud 50 pianistist (20 maalt) oli parim **Igor Tšetujev** (Venemaa, Vladimir Krainevi õpilane Hannoveri KMKs; sai Rubinsteini-nim kuldmedali, kahekümne viie- ja viieteisttuhande-dollarilised preemiad ning hulga esinemisvõimalusi Jaapanis ja Saksamaal; samuti "Kawai"



Sofia Gubaidulina pälvis rahvusvahelisel tasandil mitmeid auhindu ja preemiaid, sh Jaapani Kunsti Assotsiatsiooni auhinna *Praemium Imperiale*, Stuttgardi oikumeenilise fondi "Bibel und Kultur" preemia ja Leonie Sonningi preemia Taanist.  
*Harri Rospu foto*

kontsertklaveri), II — **Vitali Samoško** (Ukraina), IV — **Margariita Ševtšenko** (Venemaa). \* **Anton Rubinsteini** nim pianistide konkurss Bydgoszczis (korraldati alles 3. korda): I — **Jossif Sergei** (Valgevene), **Timo Utter** (Soome), III — **Ksenia Blintsovskaja**. \* **Ettlingeni** pianistide konkurss: vanusegrupis kuni 20-aastastele: I — **Boris Giltburg** (Iisrael), II — **Chiao-Ying Chang** (Taiwan), III — **Natalia Zagalskaja** (Venemaa); kuni 15-aastastele: I — **Rina Sudo** (Jaapan), II — **Igor Levit** (Vene-

maa), III — **Yu Jia Wang** (Hiina); osalejaid oli 400, kokku 46 riigist. \* **Tibor Varga** konkurss viiuldajatele Sionis: I preemia jäi välja andmata, II — **Susanna Henkel** (Saksamaa), III — **Antal Szalai** (Ungari). \* **Odense** organistide konkurss: parim — **Johannes Unger** (Saksamaa); võistlus korraldati 7. korda. \* **Ellsworth Smithi** nim trompetistide konkurss Ohios: parim — **Pasi Pirinen** (Soome). Samas on varem võitnud ka soomlaste kuulus Jouko Harjanne. \* **Stanislav Mo-**

n i u s z k o n i m l a u l j a t e k o n k u r s s Varssavis (toimub iga 6 aasta järel, lõppvõistlusele valiti seekord 84 noort 24 maalt): I ja ka eripreemia sai Jan Kiepura 86-aastaselt leselt Martha Eggerilt New Yorgis õppimiseks **Aleksandra Kurzak** (Poola), I (meeshäältest) — **Jacek Janiszewski** (Poola), III — **Katarzyna Trylnik** (Poola) ja **Andrei Romanenko** (Venemaa). \* Esmakordne *Wigmore Hall*'i lauljate konkurss Londonis: võitja — bariton **Marcus De Loach**, kes andis samas ka kohe soloõhtu. \* ARD-konkurss Münchenis: II — **Clemente-Trio** (Saksamaa), lauljate II ja III preemia said naistest **Zhang Jialin** (Hiina) ja **Anke Vondung** (Saksamaa), meestest **Kim Jaehoung** (Lõuna-Korea) ja **Rudolf Rosen** (Šveits); II — tšellist **Niklas Epplinger** (Saksamaa), III — klarnetist **Nicolas Baldeyrou** (Prantsusmaa) ja tšellist **Sol Gabetta** (Argentina). 1999. aastast on žüriis Saksamaa esindajana ka professor **Kalle Randalu**. \* **W. A. Mozarti** n i m k o n k u r s s Salzburgis Mozarti nädala aegu jaanuaris: lauljate I koht — **Tamara Džavahhišvili** (Gruusia), haamerklaverimängijate I koht — **Juri Martõnov** (Venemaa), pianistide I koht — **Irma Kliuzaite** (Leedu), viiuldajate I koht — **Barnabas Kelemen** (Ungari); kompositsioonikonkursi parim — **Reinhard Fuchs** (Austria). \* Ühingu **Vienan Karjalan Ystävät** juba 4. korda korraldatud võistlusel Espoos tunnistati **Kalevala-runola** lu maailmameistriks **Jaana Tikkala Rääkkylä**st; selgitati välja ka lastesarja parim ning "aasta šamaan".

#### KAOTUSI

Lahkusid: USA altviiuldaja, dirigent ja muusikaprofessor **Leon Barzin** (98). **Elas Floridas**, oli üheksateist aastat New Yorgi Filharmoonia Sümfoniaorkestri aldirühma kontsertmeistriks, hiljem muusikalist järeikasvu toetava *National Orchestra Asso-*

*ciation*'i muusikadirektor. \* Austria muusikakirjastaja ja muusikategelane, Viini kirjastuse *Universal Edition* kauaaegne eestvedaja **Alfred Schlee** (97); **Arvo Pärt** on pühendanud temale tänuks pärast emigreerimist osutatud moraalsele abile oma "Te Deumi". \* USA saksofonist-klarnetist **Benny Water** (96), vanimaid veel aktiivseist tegevmuusikuist. \* Dirigent ja muusikakriitik **Wolfgang Stresemann** (94), kauaaegne Berliini Filharmoonikute intendant. \* Šveitsi dirigent ja muusikametsen **Paul Sacher** (93), sajandi "valgustatumaid muusikapatroone", kellest sai oma orkestritega Baselis ja Zürichis uue muusika tulisemaid toetajaid kogu Euroopas. Sacher tellis heliloojailt enam kui 200 uut teost (enamikku neist ise esmakordselt juhatades), alates Bartókist, Richard Straussist ja Stravinskist kuni Ligeti, Berio ja Henzeni välja. Asutas Baselis Paul Sacheri Fondi, mis kujunes uue muusika esinduslikemaks arhiiviks; ta oli ka ISCMi Šveitsi osakonna ja Šveitsi Helikunstnike Liidu president. \* Saksa lauljatar, laulupedagoog, kontserdiagent ja metseen **Elisabeth Delseit** (93), esines viimati Walter Felsensteini lavastajakäe all Kölni Ooperis. \* Philadelphia Curtise Instituudis, Siena akadeemias ja Rooma konservatooriumis oreliprofessorina tegutsenud, Rooma

Lahkus šveitsi päritoluga helilooja ja tunnustatud teatrijuht **Rolf Liebermann**, pildistatud 1998. aasta suvel.



Püha Peetri kiriku organist **Fernando Germani** (92). Kontserteeris laialt Euroopas ja Ameerikas, andis välja Frescobaldi oreliteosed, 4-kõitelise "Metodo per organo". \* Kuulus šveitsi helilooja ja edukas teatrijuht **Rolf Liebermann** (88); olnud muusikajuht Hamburgi raadios, jätkanud Hamburgi Riigiooperi ees (kokku 18 aastat!), sai ta asendamatuks nüüdisooperi vallas, tema tellitud lavateoste autoriteks on olnud Henze, Menotti, Křenek, Kelemen, Blacher, Penderecki, von Einem, Kagel, Searle, Messiaen jt; lavastas ka ise, oli aastail 1973—1980 silmapaistva teatrijuhina Pariisi *Opéra* eesotsas; asutas 1989. aastal Pariisi rahvusvahelise teatri- ja ooperivideo arhiivi "Mémoire". Tema neljas, Ostrovski-aineline ooper "Mets" valmis 1987 ja viies ooper "Medeia" 1995. Liebermanni Pariisi ajast räägib põnev mälestusraamat "Und jedermann erwartet sich ein Fest". \* Prantsuse helilooja ja koorijuht **Jacques Chailley** (88), kes oli ühtlasi Pariisi Ülikooli muusikateaduse osakonna juhataja, Sorbonne'i Ülikooli professor ning *Schola Cantorum*'i direktor, *Revue Internationale de Musique*'i peatoimetajaid. Mitmesse keelde on tõlgitud tema "40 000 ans de musique" (1961); aastal 1991 sai ta Chailley IMC/UNESCO rahvusvahelise muusikapreemia. \* Šveitsi sopran **Maria Stader** (88). Ungarist pärit lauljatar, kes võitis Genfi konkursi 1939, oli silmapaistvaid Mozarti ja Richard Straussi interpreete, kuni 1969. aastani Zürichi Muusikaakadeemia professor, külalisprofessor Juilliardi Muusikakoolis, Münchenis, Viinis jm. Sai kuulsaks ka oma turneedega koos dirigent Bruno Walteriga 1950. aastail. \* Austria viiuldaja ja pedagoog **Franz Samohyl** (87), keda on peetud Viini viiulimängu filharmoonilise kooli üheks rajajaks. \* Ungari viiuldaja **Vilmos Tátrai** (86). Oli 1946—1978 Ungari Rahvusfilharmoonia I kontsertmeister, tema asutatud Tátrai Kvarteti I viiul 1957—1987 ning Ungari



Kammerorkestri dirigent. \* Nimekas muusikateadlane ja leksikograaf **Kurt Blaukopf** (85), muusikasotsioloogia rajajaid sõjajärgses Euroopas; juhatas muusikapedagoogika uurimiskeskust ja oli Viini Muusika ja Kaunite Kunstide Akadeemia professor; 1969 alustas Viinis tööd tema asutatud Muusika-, Tantsu-, Teatri- ja Audiovisuaalse Meedia Instituut; ta oli ka ajakirja "Phono" toimetajaid ja tuntud oma raamatuga Mahlerist; 1987 sai ta Austria riikliku preemia kultuuripublitsistika alal. \* Ungari päritolu ameerika tenor **Gabor Carelli** (83), kes aastail 1951—1974 laulis New Yorgi *Met'*i koosseisulise solistina üle 1000 etenduse; hiljem oli Manhattani Muusikakooli õppejõud. \* USA koorijuht ja dirigent **Robert Shaw** (82), ligi nelikümmend aastat oma *Robert Shaw Chorale'*ga koorilma rikastanud ja Eestigi kammerkooriliikumist mõjutanud; oli viimati ka Atlanta olümpiamängude kultuuriprogrammi nõustajaid. \* Korea päritoluga USA helilooja **Earl Kim** (78), Princetoni ja Harvardi ülikooli õppejõud, kelle muusikat imetlesid paljud, kaasa arvatud viiuldaja Itzhak Perlman, kes 1979. aastal tellis temalt Viulikontserdi. \* Briti dirigent **Leonard Hancock** (77); *Covent Garden'*i koosseisuline dirigent, Britteni assistent "Kruvipöörde" esiettekandel ning Vaughan Williamsi ooperi "The Pilgrim's Progress" esmaettekandja. \* Šveitsi helilooja **Norbert Moret** (76), keda ka Paul Sacher on toe-

tanud; tema tuntumaid teoseid on koorile loodud "Germes en éveil" (1974). \* Prantsuse laulja **Bernard Lefort** (76), kes haiguse tõttu loobus lavast, hiljem oli ka edukas ooperidirektor — Pariisi *Opéra's*, Marseille's ning Aix-en-Provence'i festivalil. \* Moskvas Aram Hatšaturjani juures õppinud, ka rahvusvahelisel kõrgelt hinnatud rumeenia helilooja ja dirigent **Anatol Vieru** (72); eriti viljakas instrumentaalkontsertide autor. \* Saksa muusikateadlane, leksikograaf ja teenekas ooperiuurija, Berliini *Komische Oper'*i peadramaturg aastail 1960—1973, Ida-Saksa ajakirja "Musik und Gesellschaft" peatoimetajaid **Horst Seeger** (72). Tema, kuigi "punane", kaheköiteline *Musiklexikon* (1966) jõudis esimese pääsukeksena ka meile. \* Egiptuses sündinud kreeka-itaalia päritolu prantsuse kitarrist **Alexandre Lagoya** (70), kes juba kolmeteistkümne aastasena alustas solistiturneedega ja sai väga populaarseks ka duos oma abikaasa Ida Presti'ga. \* Kuulus saksa teatrilavastaja, Saksa Teatriliidu president, professor **August Everding** (70), kes oli pikemalt tegev Müncheni Kammerteatris ja viimati Baieri Riigiooperis; ka Müncheni Teatriakadeemia eesotsas. Ooperilavaga sidus end alles 1969. aastast, misjärel tegi ka tuntumatel ooperifestivalidel (Bayreuth, Salzburg, Savonlinna, München) ning New Yorgi *Met'*is, Chicagos ja Londoni *Covent Garden'*is silmapaistvaid lavastusi. Septembris anti talle postuumselt Euroopa

Kultuurifondi aulist "Pro Arte". \* Tuntud muusikalide autor **Lionel Bart** (68), keda Andrew Lloyd Webber on nimetanud "briti moodsa muusikali isaks". Tema menukaim teos oli "Oliver", mis esietendus 1960. aastal ning filmiti 1968. \* Hispaania tenor **Juan Lloveras** (64), kes laulis menukalt Viini, New Yorgi, Pariisi, Barcelona, Londoni, San Francisco jt esinduslavadel. \* Ja siit edasigi valusad, enneaegsed kaotused: "laulev ooperidirektor", bariton **Walton Grönroos** (59), kes oli varem Soome Rahvusoperi eesotsas, lahkus aga Stockholmi Kuningliku Ooperi kunstilise direktori ametipostil olles, oli ka pikemalt *Deutsche Oper'*i solist, laulnud Viini Riigiooperis, esinduslavadel Pariisis, Hamburgis, Zürichis, Frankfurdis jm, eriti hindas teda dirigent Lorin Maazel. \* Venezuela naispianist **Rosario Marciano** (54), kelle huvialadeks olid ka naisheliloojate loomingu uurimine (ta tööd võitsid Viini linna preemia 1982 ja Theodor Körneri preemia 1994) ja ajaloolised klahvpillid — 1972. aastal asutas ta Caracases oma pillikogu baasil muuseumi. \* Nimekas prantsuse helilooja **Gérard Grisey** (52), nn spektraalse muusika üks algatajaid ja rahvusvahelistel festivalidel paljumängitud autor. \* USA tenor **James O'Neal** (49), Euroopaski tunnustatud Wagneri-laulja (ka Bayreuthis); samas viimati silma paistnud von Zemlinsky ooperis "Kuningas Kandaules" ja Stravinski ooper-oratooriumis "Kuningas Oidipus". \* Inglise lauljatar ning keskaja muusika asjatundja (oma ansambliga *Sequentia*) **Barbara Thornton** (48).



Lahkus ka kuulus saksa lavastaja, professor, Saksa Teatriliidu president **August Everding**.

## GALINA ELU LUGU

Silmapaistev vene ooperi- ja kammerlaulja Galina Pavlovna Višnevskaja sündis 25. oktoobril 1926. Lavakarjääri alustas ta 1944. aastal operetilauljana, 1952 sai temast Moskva Suure Teatri solist. Peagi järgnesid debüüdid maailma suurematel ooperilavadel: 1961 Metropolitan Opera's (Aida ja Madam Butterfly), 1962 Covent Garden'is (Aida) ja 1964 La Scala's (Liù Puccini "Turandotis"). 1966. aastal valmis "Mosfilmis" Šostakovitši ooperi "Mtsenski maakonna leedi Macbeth" ekraniseering "Katerina Izmailova", kus Višnevskaja mängis nimiosa. Peale mainitute on kuulunud tema arvukate lavarollide hulka Tatjana "Jevgeni Oneginis", Lisa "Padaemandas", Marfa "Tsaari mõrjas", Toska, Leonore "Fidelios" jmt; ta on laulnud ka soolopartiid Poulenci "Inimhääles"; Benjamin Britten pühendas talle soolopartii oma "Sõja reekviemis" ja vokaaltsükli Puškini sõnadele ning Šostakovitš vokaaltsükli Saša Tšornõi ja Aleksandr Bloki sõnadele.

1974. aastal emigreeris ta koos abikaasa Mstislav Rostropovitšiga Venemaalt USAsse. Galina Višnevskaja autobiograafia ilmus esmakordselt trükkis ingliskeelsena 1984. aastal USAs. Kohe publitseeriti see ka Inglismaal ja Austraalias, raamat muutus bestselleriks. Järgnesid tõlkeväljaanded Šveitsis, Prantsusmaal, Soomes, Itaalias, Iisraelis, Jaapanis, Hollandis, Lõuna-Aafrikas... Vene keeles ilmus raamat esmakordselt 1985. aastal Pariisis. Levinud peaaegu kogu maailmas ja saanud mitmeid kirjandusauhindu, ilmus see lõpuks 1992. aastal ka autori sünnimaal. Raamat on pühendatud Višnevskaja abikaasale Mstislav Rostropovitšile ja tütarde Olgale ja Jelenale. Järgnevalt katkendeid sellest.



Galina Višnevskaja Tatjanana Tšaikovski "Jevgeni Oneginis". Moskva Suur Teater, 1955.

Suur Teater! Pidulik, monumentaalne, ilma pooltoonide ja ebakõladeta. Mina sattusin siia murrangulisel ajajärgul, põlvkondade vahetuse künnisel. Tookord oli teatris palju kõrge klassiga lauljaid. Kõik nad olid oma karjääri alustanud kolmekümnendate aastate alguses ja tegelikult jätkasid revolutsiooni-

eelse Venemaa teatritraditsioone. Omavahe-  
listes suhetes peeti veel kinni "heast toonist",  
ning kuigi teatris olid olemas nii konkurents  
kui ka intriigid, nagu meie töös olema peabki,  
jäi see kõik viisakuse piiridesse.

Paljud lauljad olid jõudnud üle viie-  
kümneenda, mõni koguni üle kuuekümneenda  
eluaasta, kuid enamik neist oli heas vokaalses  
vormis, meeste hulgas leidus väga eredaid  
loomeisiksusi. Neile järgnev keskmine põlv-  
kond oli oma loomepotentsiaalilt sootuks nõr-  
gem, kuigi häälematerjal oli neil hea.

Pääsedes sellesse "kõrgemasse selts-  
konda", millest ma varem olin ainult raama-  
tutest lugenu, tõi ma endaga kaasa luksus-  
liku suurriikliku teatri seina taha jääva ilusta-  
mata reaalse elu, täis loobumisi ja kannatusi.

Mina elasin juba teises ajas kui need  
lauljad, kelle loometee oli alanud enne sõda.  
Nad polnud minust üksnes vanemad, vaid —  
mis kõige olulisem — teistsuguse kooliga,  
teistsuguse elustannetusega. Neil mõisaproua  
maneeridega, kuulsatel, ordenite ja karus-  
nahksete palantiinidega matroonidel oli oma  
stiil. Kõik nad elasid uhketes korterites, ümber  
libekeelsete tallalakkujate parved. Lasksin  
pilgul üllatunult ringi käia ja mulle näis, nagu  
oleksin ma sattunud tohutu suurde pere-  
konda: üle saja solisti, koor, orkester, ballett,  
dirigendid, lavastajad...

Nõukogude kollektiiv ei ole lihtsalt  
hulk koos töötavaid inimesi, vaid rangelt  
kindlaks määratud elureeglitega kommuun  
kõigi sellele omaste õigustega iga üksiku liik-  
me suhtes. Nõukogude teatrites lepingusüs-  
teemi ei ole ja Suure Teatri artistid on oma töö-  
kohas arvele võetud nagu vabrikutöölised,  
nad saavad kuupalka ja on selle eest kohus-  
tatud täitma teatud etendusteenormi.

Hooaeg kestab kümme kuud. Artist  
peab päev päeva kõrval valmis olema, et teda  
võidakse kutsuda proovi või äkitselt haiges-  
tunud solisti asendama. Kellelgi pole õigust  
ilma teatridirektsiooni eriloata küllalistendus-  
tele sõita. Ja selle normi piires võidakse igaüht  
ilma lisatasu maksmata kuhugi teise linna  
kontserti või etendust andma saata. Ühesõ-  
naga, artist on täielikult teatri käsutuses, ja  
kuna pensionistaaž on kaksikümne viis  
aastat, siis kogu selle aja jooksul, aga vahel ka  
kauem, on artisti elu viimsete pisiasjadeni  
tohutule perekonnale-kommuunile valla.

Ära minna pole kuhugi, on ainult üks  
Suur Teater, kõik teised on tunduvalt viletsa-  
mad, palk on neis poole väiksem, töökor-  
raldus aga samasugune. Ning kellele tuleks  
pähe vahetada oma pealinna korter ja valit-

suse teater provintsielu armetuse ja halluse  
vastu?

1952. aastal oli Suur Teater kui kuulsate  
vene ooperite ja ilusate hääle muuseum. Valit-  
ses raudne distsipliin. Sisenedes pidi igaüks  
ette näitama erilise, pildiga töötõendi, ka siis,  
kui olid siin töötanud juba kümneid aastaid  
ja kõik valvurid sind tundsid. Milleks see vaja-  
lik oli? Aga sellepärast, et kaadriosakonnast  
võis tulla äkiline korraldus, et mõnda töötajat  
ei tohi teatrisse lasta.

Tol ajal, kui mina tööle asusin, oli teatri  
peadirigendiks Nikolai Semjonovič Golova-  
nov, suurepärane vene dirigent, kes oli küm-  
neid aastaid teatris töötanud, ja et lugejal oleks  
arusaadav, mida Suur Teater endast kujutas,  
kirjeldan üht tema isikuga seotud vahejuhtu-  
mit. Enne seda olid juba tükk aega liikunud  
visad kuuldused, et Golovanovit tahetakse  
maha võtta, kuna Kreml ei olevat temaga  
rahul. Ühel päeval tuli ta teatrisse ja tahtis  
muidugi ilma töötõendit esitamata valvurist  
mööda minna — ikkagi peadirigent, teatri  
peremees. Ta peeti kinni:

"Teie töötõend."

"Mis tõend? Sa ei tunne mind ära või?"

"Esitage töötõend."

Golovanov otsis tõendi välja ja näitas  
valvurile. See võeti temalt otse siinsamas  
pääslas ära ja teatrisse teda ei lastud... Nii-  
õelda — põle kästud lasta! Nõnda sai see  
võimukas, kõikvõimsana tundunud mees tea-  
da, et ta ei ole enam Suure Teatri dirigent ja et  
ta teatris enam ülepea ei tööta.

Moskva Suure Teatri omaaegsed suur-  
kujud, dirigent Nikolai Golovanov



Paari kuu pärast ta suri, suutmata alandust taluda; ta oli ainult kuuskümmend kaks aastat vana.

Selline oli Suur Teater aastal 1952.

[ - - ]

Lõpuks õnnestus Margil<sup>1</sup> meie Leninigradi tuba vahetada toa vastu Moskvast. Tõsi, seda ruumi oli üsna raske toaks nimetada. Ma olin kogu elu ühiskorterites elanud, aga niisugust jõledust nagu meie uus eluase Stolešnikovi põiktänavas ja Petrovka nurgal ei olnud ma varem näinud. Kunagi enne revolutsiooni oli see olnud ühele perekonnale mõeldud mugav seitsmetoaline korter. Nüüd oli see muudetud inimesi puupüsti täis lutikapesaks. Igas toas oli perekond või kaks — vanemad oma lastega ning vanem poeg oma naise ja võsukestega. Ühtekokku elas korteris 35 inimest, kes kasutasid mõistagi ühte väljakäiku ja ühte vannituba, kus keegi end kunagi ei pesnud, seal küüriti vaid pesu, mida pärast köögis kuivatati. Vannitoa seinad olid pesukausse täis riputatud, ihu harimas käidi saunas. Hommikuti tuli seista väljakäigu järjekorras ning seejärel näo ja hammaste pesemise järjekorras... Järjekorrad, järjekorrad... Köögis oli neli gaasipliiti ja seitse köögilauda, nurgas oli nari (selle peal elas mingi vanamutt), nari all kamorkas elas veel kaks inimest. Täielik Ilfi ja Petrovi "Kuldvasika" "Kaarnaküla"!

Kunagi oli korteril olnud kaks väljapääsu: paraadtrepile ja läbi köögi tagatrepile. Kuid tagauks pandi kinni, trepp lõhuti ära, tehti lagi ja põrand ning saadi soolikana kitsas kümneruutmeetri tuba, millel oli tohutu suur kogu seinas hõlmav hoovipoolne aken ja tsementpõrand. Niisugusesse trepimademel asuvasse "tuppa" ma koos Margiga kolisingi. Meie juurde sai läbi köögi, kus kümned perenaised kella kuuest hommikul kuni kaheteistkümneni öösel gaasipliitide ääres pottidega kolistasid ja kust kõik rasvavindude meie tupa tulid. Kuid ma ei võtnud seda traagiliselt. Tälv otsa olin ma võõrastes toanurkades konutunud ning tundsin end lausa õnnelikuna: olin saanud Moskvasse sissekirjutuse, mul oli katus pea kohal, teatrini oli jalgsi kolme minuti tee. Me pigistasime tuppa diivani, kapi, laua, neli tooli ja laenatud pianino. Siin töötasin ma oma esimeste Suure Teatri rollide kallal: Leonore "Fidelios", Tatjana "Oneginis", Kupava "Lumineius", madam Butterfly — ma el-

sin siin peaaegu neli aastat, olles juba Suure Teatri juhtiv solist.

[ - - ]

Peagi said Moskva kontserdiorganisatsioonid minust teada ning ma hakkasin saama hulgaliselt kontserdikutseid.

Mida need kontserdid endast kujutavad? Neis on kaastegevad paljud eri žanrite nimekad kunstnikud: on tsirkusenumbreid ja kuulus viiuldaja, Moissejevi tantsuansambel, mustkunstnik — ja Suure Teatri priimabaleriin; balalaikamängija ja tšastuškad — ning Moskva Kunstiteatri näitlejad, dresseeritud koerakesed ja ilmtingimata Suure Teatri ooperisolistid. Iseäranis rohkesti, lausa sadu kontserte korraldatakse pidupäevadel: uuel aastal, Nõukogude armee aastapäeval, 1. mail, 7. novembril, 8. märtsil, Lenini sünniaastapäeval jne. See hüsteeria kestab iga kord umbes nädal aega. Kontserdid toimuvad ministereimides, instituutides, akadeemias, koolides, kontserdisaalides. Publik läheb sinna sageli kohe pärast tööd ja piletite eest üldjuhul raha ei küsita (st on tavaks arvata, et ei küsita; seda raha nõukogude inimene lihtsalt ei näe, see jäetakse talle töö eest maksmata; sama lugu nagu tasuta haridusega, tasuta meditsiiniga, odavate korteritega jms. Nii et kas tahad kontserdile minna või ei, aga raha on sult ammuilma sisse kasseeritud, sina pole seda näinud ja sinu soovi pole keegi küsinudki).

Suure Teatri artistid saavad niisugusel kontserdil esinemise eest umbes viiستهist kuni kakskümmend rubla, ja kui käimas on "pidupäevalõikus", õnnestub mõne õhtu jooksul kuus korda või vahel ka rohkem kordi üles astuda. Kalpsavad nagu kirbud ühest klubist teise. Pärast sellist kibekiiret tööaega kaotavad nad sageli kauaks ajaks vormi ega laula teatris kuude kaupa, saavad palka ja ravivad haavu nagu auväärseid invaliidid pärast isamaa kuulsuseks peetud raskeid lahinguid. Nii mõnigi noor kogenematu Suure Teatri laulja on säärase haltuurade tõttu kaotanud oma kauni hääle. Ehkki ühe kontserdi jooksul on vaja esitada ainult kaks romanssi ja aaria, peavad need olema äraleierdatud, et publikule meeldiks. Võib tunduda, et see ei väsitaks, kuid tahad või ei, iga uue auditooriumi ette astumine mõjub kogu organismile emotsionaalse vapustusena. Ja nõnda kuus korda õhtu jooksul! Miks nad seda teevad? Sellepärast, et noored kunstnikud tahavad sedasama, mis on olemas kõikide tsiviliseeritud maade inimestel: autot, olgu või ühetoalist omaette korterit ja minimaalseid olmetingimusi oma

<sup>1</sup>Mark Iljitš Rubin, Galina Višnevskaja esimene abikaasa, viiuldaja ja Leningradi Oblasti Operiteatri direktor.



Galina  
Višnevskaja  
Lisana  
Tšaikovski  
"Padaemandas".  
Moskva Suur  
Teater, 1970.

perekonnale. Praegu maksab auto Nõukogu-  
de Liidus 10 000—18 000 rubla. Nii et ainuüksi  
Suures Teatris töötades ei suuda sa terve elu  
jooksul seda välja teenida, sinu palgast piisab  
üksnes toiduks, kingapaariks ja üheks ülikon-  
naks aastas. Et osta endale 15 000 rubla mak-  
sev auto, on vaja laulda (saades kontserdi eest  
20 rubla) 750 kontserdil!

Kuid tuleme tagasi Moskva pidupäe-  
vakontsertide juurde. Leninlik teema on mui-  
dugi võiduloos. Ja mitte ainult neil päevil.  
Heliloojad, poeedid, kirjanikud ja loomulikult  
ka interpreedid teavad seda suurepäraselt  
ning spekulereivad jumalavallatult selle vilja-  
ka teemaga. Kui helilooja kirjutab oratooriumi  
Leninist, teab ta, et see ostetakse ära: see on  
sajaprotsendiliselt kindel. Ta viib oma helitöö  
kultuuriministeeriumi, kes on kohustatud  
selle läbi kuulama ja ära ostma. Läbikuula-  
misele koguneb rühm ametnikke. Mõni kirub  
endamisi, mõni magab avalil silmi — on sel-  
geks õppinud! —, mõni norskab avalikult,  
kuid kõik noogutavad kuulekalt ja tähendus-  
rikkalt. Seejärel õnnitlevad nad autorit uue  
loomingulise töövõidu puhul, ostavad kauba  
ära ning pärast ühel õhtul toimuvat kaht  
etendust — esimest ja viimast — pannakse see  
tavaliselt riiufile ning unustatakse igaveseks.  
Kes selle prostitutsiooni kinni maksab? Ikka

Galina Višnevskaja 1960. aastatel.



seesama sandipalga eest poolnäljas elav vene  
inimene.

Pidupäevade ajal võtavad kõik Mosk-  
va kuulsused jalad kõhu alt välja ja kihutavad  
saaki kogudes mööda kontserdisaale. Mina  
hoidsin häält ega andnud kunagi järele ahvat-  
lusele rohkem raha saada, kuid pidades sil-  
mas, et esialgu teenisin ma 180 rubla kuus, ei  
jätkunud sellest ei söögiks, rõivasteks ega  
lihtsalt täiskasvanud naisterahva eluks, kas  
või minimaalsete vajaduste rahuldamiseks.  
Seetõttu ühinesin ka mina peomaratoniaga.

Ükskord tormasin Ametiühingute  
Maja Sammassaali ja pörkasin vestibüülis silm  
silma vastu kokku... Leniniga! Jumal hoid-  
ku...

“Kuhu te, neiuke, niimoodi tormate?”

Tunnistan, et pidin jahmatusest pea-  
aegu minestusse langema: “igavesti elav” sei-  
sis kahel jalal minu kõrval, otsekui kirstust  
välja võetud!... Need olid Kunstiteatri näitle-  
jad Gribov ja Massalski, kes olid kapanud siia  
esitama “Kremlis kelladest” Lenini ja Herbert  
Wellsi kahekõnet elektrifitseerimiseks.

Läksin lavale ja laulsin oma laulud ära.  
Publik plaksutas, nõudis kordamist, see paari-  
ke ootas aga kulisside taga oma järjekorda  
ning sihtis kella: nad hakkasid järgmisele  
kontserdile hiljaks jääma ja tammusid jalalt  
jalale nagu hobused latris.

Gribov ütles mulle (ta oli juba “rollis  
sees” ja põristas r-i, oli ennast terveks õhtuks  
häälestanud):

“Kulla pr-reili, katsuge kiir-remini  
ühele poole saada, nõnda jääme ju kõik hil-  
jaks!...”

See oli naljakas, kuid samas oli tunne,  
nagu räägiks minuga mausoleumi elluärga-  
nud muumia. Minu administraator aitas mul-  
le kasukat selga, Lenin torkas ühe käe vesti  
vahele, teise sirutas ette ja tõttas lavale, tema  
kannul Wells, monokkel silmaaugus, meie  
läksime autosse ja edasi... Jõudsimme järgmisse  
esinemispaika.

“Kiiremini, kohe on teie etteaste!”

Mina aga vaatasin ega uskunud oma  
silmi: laval seisis Lenin. Sa jeerum! Olen ma  
hulluks läinud? Ta jäi ju ometi Sammassaali,  
mismoodi ta minust ette on jõudnud? Või olen  
ma juba sel määral haltuuritsenud, et näen  
tonte? Vaatasin terasemalt: on teine justkui  
Sammassaali omast kõhnem... Selgus, et see  
paar oli teisest teatrist — konkurendid!

Nõnda kihutavad Leninid hilisööni  
mööda pidupäevast Moskvat ja teenivad lisa-  
kopikat. Grimmil teevad nad kõik oma teatris,  
tõmbavad soni silmini pähe, et rahvas tänaval

või liftis ära ei kohkuks. Ennast "igavesti elava" kõrvalt leides võid hirmust oma maise teekonnagi lõpetada. Lenin on üles tõusnud!  
[- -]

Kui ma noore lauljana Moskva kunsti-taevasse tõusin, panid kultuuriministeeriumi ametnikud mind tähele ja hakkasid valitsuse vastuvõtudele ja bankettidele vedama. Need toimusid tavaliselt kas saatkondades või restoranis "Metropol", kõige olulisemad leidsid aga aset Kremliis Georgi saalis. Sinna kutsumist peeti artistile suureks auks ja uhkuseks.

Meid toodi Kremliisse ja juhatati valve saatel tupp Georgi saali kõrval, kus bankett toimus. Mõnikord tuli oma etteastet mitu tundi oodata. Närvid olid pingul ja kartsid, et lähed pikast ootamisest häälest ära... Kuid oma järke ootasid ka Kozlovski ja Reizen, Mihhailov, Plissetskaja, Gilels, Oistrakh...

Kõige ebameeldivam oli laulda vastu-võtu lõpuosas. Tohtu suur saal, sajad inimesed, lava ees pikk laud, mille taga istusid juba korralikult auru all valitsusliikmed, näod punased; mõni karjus midagi naabrile kõrva, teine jõllitas sind, silmad krillis... Vahel seisid laval ning oleks tahtnud häbist ja solvumisest maa alla vajuda. Kõik jõid ja matsutasid, selg sinu poole, klõbistasid nugade ja kahvlitega, lõid klaase kokku, suitsetasid. Ning selles to-

hutu suures kõrtsis pidid sina laulma ja nende meelt lahutama nagu pärisorjast teenijaplika. Teinekord osutati sulle ka niisugust au, et kutsuti lauda, istu nendega ja kulista klaaside kaupa konjakit.

Säherdune suurriiklik matslik mühak-lus solvas mind hinge põhjani ja ükskord sat-tusin ma pärast esinemist kulisside taga hüsteerikasse. Üks enne mind esinenud must-kunstnik läks hirmust valgeks, viis mu nurka ja varjas oma kehaga, et kaitsemeeskond ei märkaks, mis minuga toimub.

"Rahunege, mis teil on!..."

Mina aga nutsin ega saanud pidama: kuidas nad julgevad... kuidas nad julgevad...

Kõige silmapaistvamad artistid on pidanud need kontserdid läbi tegema. (Rostropovitš vastuvõttudel ei mänginud, teda ei kutsutud: tšello ei ole meie härraste seas populaarne instrument.)

Mul on hea meel, et ma leidsin peagi võimaluse niisugusest "aust" lõplikult lahti öelda, millest tuleb juttu edaspidi, ning selles suhtes olin ma teatris omaette nähtus: kõik ülejäänud solistid trügisid teisi küünarnuk-kidega kahte lehte lüües valitsuse mollile lähemale. See ülendas neid nende endi silmis, liiati avanes nõnda võimalus endale midagi välja kaubelda. (Juba Pariisis elades sain kord Moskvast Suure Teatri nädalalehe ja lugesein



Mstislav Rostropovič  
ja Galina Višnevskaja  
tütard Olga ja  
Jelenaga 1959. aastal.

sealt, et küsimusele: "Missugune oli teie suurim elamus möödunud aastal?" vastasid ooperi juhtivad solistid Nesterenko ja Obratsova: "See, et meil oli õnn laulda L. Brežnevi 70. sünnipäeva auks korraldatud banketil!" Mis siis ikka, võib ainult kaasa tunda, et neil suuremaid elamusi ei ole...)

Nõnda võistlevad artistid siiani omavahel: kellel on valitsuses rohkem tuttavaid, kes kellega neist viina viskab. See tava antakse ühelt põlvkonnalt teisele edasi nagu teatepulk. Noored näevad, et teatris on keskpäraseid artiste, kes ei teeni kõrgeid aunimetusi ja positsioone andega, vaid tutvustega ja joomingutel ülesastumistega, kus aga vaja ja kelle ees vaja. Noored näevad, et ammuilma hääle kaotanud lauljaid ei ole võimalik töölt lahti lasta, kuna neil on Kremli oma eestkostja.

Lähemaid tutvusi nõukogude eliidiga sobitatakse vastuvõttudel, mida meie valitsus välismaiste delegatsioonide auks selleks eraldatud villades korraldab. Minu Suures Teatris töötamise algusaastatel esinesin ma neil sageli. Meie "maailma vägevatest" jättis mulle kõige parema mulje Mikojan, suhtlemisel lihtne, inimlikult omapärane ja elava temperamendiga mees. Kõik teised on mulle meelde jäänud kui salk süngeid kandilisi iidoleid, kes tummalt ja peaaegu liikumatult keskpunktis seisid, lipitsevad tallalakkujad ümber.

Selliste vastuvõttudele võidi kutsuda telefoni teel igal ajal — vahel ka hilja õhtul, kui juba end magama sättisid. See oli märk, et pärast viinavõtmist on mõnel juhul tulnud tahtmine armastatud lauljat kuulata. Kellelegi ei tulnud pähe keelduda, tõmbasid riided selga ja viie minuti pärast istusid mustas ZISis. Esinejaid ei kutsutud ilmaski koos naiste või meestega. Ka valitsusliikmed ei pidutsenud kunagi oma naistega, neid varjati koduseinte vahel.

Tol ajal oli juhtumeid (ka minuga), kus lemmikartist vabastati õhtusest etendusest ja ta sõitis järjekordsele banketile.

Selles minu jaoks uues "kõrgemas" seltskonnas liikudes nägin ma parteilisi õukondlasi esmakordselt nende tegevuse juures. Kui mõni valitsusliige sulle tähelepanu pööras, tormasid tema priiileivasõõjatest lähikondlased parves sinu juurde. Nad vaatasid sind lipitsevalt, lootes sinu kaudu peremehele teenet osutada. Kui iiveldama ajavalt vastik see oli! Kõik nad lootsid nagu tursked eunuhid, nagu kupeldajad kannuseid teenida ja ilusat eevatütart härra voodisse sokutada. Tallalakkumisest väsinud, bankettidel pannkooke ja kalamarja kõrini täis õginud, käitu-

sid nad hiljem oma töökohal arulagedalt nagu osastisvürstid, tegid alluvatega seitse imet ja alandasid neid, kompenseerides neile endile osaks langenud teotust.

Muidugi teadsin ma juba Leningradis elades, et on olemas privileegeeritud ühiskonnakiht ja et kõik ei konuta ühiskorteris nagu mina. Kuid enne Suurt Teatrit ei osanud ma Nõukogude Liidu valitseva klassi arvulist hulka ettegi kujutada. Tihtipeale, seistes Kremli Georgi saalis meetripikkuste tuurakalade, sillerdavate sinkide ja teralise kalamarjaga kaetud banketilaua taga ning tõstes koos teistega kristallpokaali nõukogude rahva õnneliku elu terviseks, vaatasin ma huviga iseenast kohale määratud riigijuhtide rasvaseid tursunud nägusid, kes agaralt mugides neid suurepäraseid natüürmorte usinalt hävitasid. Ma mõtlesin oma hiljutistele rännakutele mööda tohtu suurt maad, selle hirmsale olmele, põhjatule porile ja rahva kohutavalt madalale, lausa kerjuslikule elatustasemele ning sain aru, et need võimust joobunud, rahulolevad, söögist ja joogist nüristunud inimesed elavad tegelikult hoopis teises riigis, mille nad anastatud Venemaa sisse iseenda jaoks, oma mitmetuhandlise ordu jaoks on rajanud, ja ekspluateerivad enda huvides selle puruvaest tingedaks aetud rahvast. Neil on oma kinnised toiduainete ja tööstuskaupade poed, õmblus- ja kingsepätöökojad, ustel hiigelkasvu valvuritest väljaviskajad, kus kõik on kõige parema kvaliteediga ja hinnad on ametlikest, rahva jaoks kehtestatud hindadest tunduvalt odavamad. Nad elavad uhketes tasuta korterites ja suvilates terve armee teenijatega, kõigil on autod ja autojuhid, ja mitte üksnes neil, vaid ka nende perekonnaliikmetel. Nende kasutuses on endised tsaarilossid Krimmis ja Kaukaasias, mis on nende jaoks sanatooriumideks ümber ehitatud, oma haiglad, puhkekodud... Selles "sisemises riigis" on kõik olemas. Uskudes siiralt oma jumalikkude äravalitust, hoiduvad nad upsakalt ja põlglikult nõukogude haisva massi eluga segunemast ning varjavad end riiklike suvilate kõrgete läbipääsmatute plankude taha. Teatris on nende jaoks spetsiaalsed, otse tänavale viiva sissepääsuga loožid ning isegi vaheajal ei lähe nad fuajeesse, et hoiduda orjadega suhtlemast.

Kas nad teavad, kuidas me elame?

Küllap teavad, aga sellest ei piisa, seda peab omal nahal, oma sisikonnaga tundma ja kas või kuu aega nõukogude orja närust elu elama. Et nad ei kisendaks, suu kalamarja ja tuurakala täis, tooste kommunismi võidust



kogu maailmas neil Luculluse pidusöökidel, vaid lehkavate köökidega ühiskorterites, kuhu tasuks majutada kõik poliitbüroo liikmed, elagu kas või minu tsementpõrandaga toasoolikas, toas, kus elab kunagise Tema Keiserliku Kõrguse ja praeguse Lenini ordeniga autasustatud NSV Liidu Riikliku Akadeemilise Suure Teatri solist.

Et ta hommikul oma uberikust välja tules ja hommikust peaprandust ihkava naabriga käigu pealt kraageldes vannitua järjekorras seisaks, muidugi, kui ta sealse rāpasuses end üldse pesta riskib, ja kui ka riskib, siis naabrid talle niisugust võimalust niikuinii ei anna — ootamas on 35 inimest.

Ka tööle tuleks tal minna kuulikindla limusiini asemel puupüsti täis metroovaguniga või bussi astmelaua rippudes.

Tema naine seisku aga samal ajal kolm-neli tundi järjekorras, et perele süüa osta.

Olgu peale, ärgu meie juht lõunavaheajal tööliissöökla sabasse mingu ja siniste kartulitega taldrikuga kolistagu, muidu ei jõuaks õilsad Nõukogude Liidu kodanikud armastatud juhti võimutuuri juurde ära oodata. Las ta tuleb kas või Suure Teatri näitlejate, Melpomene lemmikute puhvetisse, kust ta võib saada isegi tüki doktori vorsti. Tõsi küll, liha selles peaaegu ei ole, valmistatakse seda mingisugusest salapärasest kummalisest segust kartulijahuga pooleks.

Sel teemal on käibel anekdoot: tänaval saavad kokku kaks sõpra, üks küsib: "Kuule Vanja, miks sa sihuke sinine oled, külm on või?" — "Ei ole, sõin, tead, doktori vorsti, ise olen nüüd millegipärast sinine, krae läks aga tõrklisest kõvaks!"

Üks mu Moskva lihakombinaadis töötav tuttav hoiatas mind:

"Galina Pavlovna, ärge kunagi poest vorsti ostke. Kui ma teile ütleks, millest me seda teeme, oleks teil nädal aega süda paha."

Kuid läheme edasi. Öhtul peaks "rahva teener" limusiini asemel jällegi metrooga koju sõitma. Näost sinine, krae vorstitärklisest kõva, igast kandist inimeste vahele kiilutud, kuuleks ta, kuidas Nõukogudemaa töötajad oma nõukogude võimu ja isiklikult seltsimees... kiruvad.

Kodus ootab teda sabasseismisest maruvihane sagris naine. Kui tal vedas ja ta on saanud mõnest kauplusest pooleldi riknenud kala või tüki lihajäänustega sääreluud (liha on kauplusejuhataja tagaukse kaudu oma kodule juba maha müünud ja raha tasku pistnud), siis las ta sööb seda.

Kui jõuab kätte puhkuseaeg, tuleb tal mitu nädalat ringi joosta, et puhkekodusse tuusikut hankida. Kui seda saada ei õnnestu, siis on parimaks kommunismi kooliks sõita lõunasse "metsikuna". Pärast niisugust reisi võib ta kirjutada novelle, kuidas ta mereäärseesse linna jõudnud, päev otsa kohutava kuuma käes piinles ning sai lõpuks endale voodikoha toas, kus olid varjupaiga leidnud juba mitu temasugust "metsikut õnneseent"; kuidas ta varavalges ülepeakaela randa tormas, et jõuaks seal enda valdusse saada poolteist meetrit meie ääretust kodumaast; kuidas ta tundide kaupa kõrvetava päikese käes restoranisabasse seisis, et kas või kordki päevas süüa; kuidas ta nina kinni pigistades ümber ranna väljakäigu kargles ja püüdis sinna sisse saada, tehes peadpööritavaid viraaže ümber kungaste ja kõrgendike, mida olid öösel sinna maha jätnud samasugused "metsikud" nagu ta isegi.

Mina olen alati oma rahva tegelikku elu elanud. Olen palju kordi just niisugusel kombel lõunas "puhkamas" käinud ja võiksin anda mitmeid kasulikke nõuandeid, kuidas sääraastes ürgsetes tingimustes ilma ahviks muutumata füüsiliselt ellu jääda ja oma inimlik pale säilitada.

Kui nemad, meie juhid, elaksid sellist nõukogude inimese tavapäraselt elu, ilma globaalsete probleemideta ja pateetiliste hüüatuseta, võib-olla saaksid nad aru, et nõukogude inimene elab nagu elajaloom. Kuigi elaja eest kannab hoolt inimene, kes aga hoolitseks inimese eest.

*Tõlkinud VILMA MATSOV*

Galina Višnevskaja artistlikule tegevusele pühendatud katkendeid on TMKI plaanis avaldada edaspidi.

Toimetus

## JOEL JA ETHAN COEN

“*Fargo*” (1996) on film, mis toob Joel ja Ethan Coeni tagasi koju. Filmi tegevus toimub Minnesotas, Minneapolise linnas, kus vennad üles kasvasid, ja selle ümbruses. Nagu ütleb Ethan stsenaariumi avaldatud versioonis, äratav “*Fargo*” ellu “meie lapsepõlve abstraktse maastiku — kõleda tuulise tundra, mis sarnaneb Siberiga, kui “*Fordi*” äritehingud ja “*Hardee*” restoranid välja arvata”.

On tore, et see töö toob vennad koju nii vaimselt kui füüsiliselt. Nende eelmised filmid on teinud kenakese tiiru läbi maa — läbi Texase (*Blood Simple*, 1983), New Yorgi (“*Hudsuckeri volikiri*”, *The Hudsucker Proxy*, 1994), abstraktse Chicago (“*Milleri risttee*”, *Miller’s Crossing*, 1990) ja Hollywoodi (“*Barton Fink*”, 1991). Oma teel on vennad läbinud suure hulga žanreid ja neid on kõrvutatud küll James M. Caini, Dashiell Hammetti ja Frank Capraga. Aga “*Fargo*” kasvab välja külmunud tundrast ja kui uskuda avatiitreid, mille kohaselt “selles filmis kujutatud sündmused toimusid Minnesotas aastal 1987”, siis on see kodulinna lugu juhtumisi ka tõsi.

Või kas ikka on? Nagu tavaks, kuulutavad lõputiitrid, et lool ei ole mingit pistmist tegelike inimestega, olgu elavate või surnutega. Ethan Coeni sissejuhatus teeb asja veelgi ähmasemaks: “Järgnev lugu on Minnesotast. [- -] Ta tahab olla ühtaegu nii kodune kui ka eksootiline ja pretendeerib tõetruudusele.” Tõenäoliselt me leiame “*Fargos*” siiski ka mõningaid jälgi tavapärastest žanritest, musta huumorit, vusserdavate kurjategijate või tapmise ja tagaajamise väikelinnakoomikata.

Tegelikult võiks küsimuse hoopis ümber pöörata. Kui “*Fargo*” tõsieluslik on probleem, siis mida teha Coenite kõigi varasemate filmidega? Mis siis, kui oletused, mis on tehtud nende žanrilise kuuluvuse kohta — *film noir*, gangsterifilm või *action*-komöödia — on samavõrd küsitavad? “*Fargo*” pole ainus film, mida on raske paika panna, see probleem tekib kõigi Coenite tööde puhul, mis lausa kutsuvad endale lähenema vale nurga alt. See võib olla meie viga või vendade sihilik segaduse tekitamise taktika — nagu valesse suunda näitav teeviit. Nagu näiteks fakt, et “*Fargo*” nimi on

“*Fargo*”, kuigi sellenimeline linn on üksnes nähtamatu kohtumispaik filmi esimeses stseenis ega asu isegi mitte Minnesotas, vaid Põhja-Dakotas.

COENID sündisid St. Louis Parkis Minnesotas, JOEL 29. novembril 1954. ja ETHAN 21. septembril 1957. aastal. Nende vanemad olid ülikooli õppejõud, aga poiste haridustee sai ootamatult uue suuna ühel päeval, kui Joelile anti *Super-8* kaamera. Vendade karjäär algas selliste debüütantlike pealkirjadega nagu *Lumberjacks of the North* (arvatavasti *Super-8* ümbertöötlus Otto Premingeri filmist *Advise and Consent*, 1962). Joel õppis filmindust New Yorgi ülikoolis ja Ethan filosoofiat Princetonis. Seejärel läks Ethan venna juurde New Yorki, kus Joel töötas monteerija assistendina selliste õudusfilmide juures nagu Frank LaLoggia “*Ära karda kurja*” (*Fear No Evil*, 1981) ja Sam Raimi “*Õelad surnud*” (*The Evil Dead*, 1983). Kui nad otsustasid kätt proovida omaene filmiga, pöördusid nad selle finantseerimiseks tagasi Minnesotasse. *Blood Simple* (1983) rajati tagatistele kuuekümmne kaheksalt investeerijalt ja vändati vähem kui miljoni dollari eest.

Selle esimese filmiga pandi paika terve rida töösuhteid. Erinevalt Michael Powellist ja Emeric Pressburgerist, kes jagasid oma filmide tiitrites kõiki loovfunktsioone, on Joel režissöör, Ethan produtsent ja nad kirjutavad oma filmid üheskoos. Aga vahel kipub venna-seisus autoriõigused üles kaaluma ja ka vendadega tehtud intervjuud toovad esile nende kummalise sümbioosi, viisi, kuidas nad lõpetavad teineteise lauseid ja tõrjuvad “läbitungimatu irooniamüüri” küsimusi selle kohta, millest nende filmid räägivad.

### PRONKSMEES JUHIB VENE REVOLUTSIOONI

Need küsimused tähenduse kohta ei lakka isegi siis, kui näib olevat selge, millistele žanritele filmid vihjavad ja millistele Hollywoodi konventsioonidele nad on andnud postmodernistliku keeru. Seoste kohta *Blood*

*Simple'i* ja, James M. Caini ning tema emotsioonitu pilguheidu vahel inimloomusele selistes romaanides nagu "Postiljon helistab alati kaks korda" (*The Postman Always Rings Twice*), selgitasid Coenid, et Caini töö tegeleb "XX sajandi kirjanduse kolme suure teemaga: ooperi, kreeka köögi ja kindlustusega".

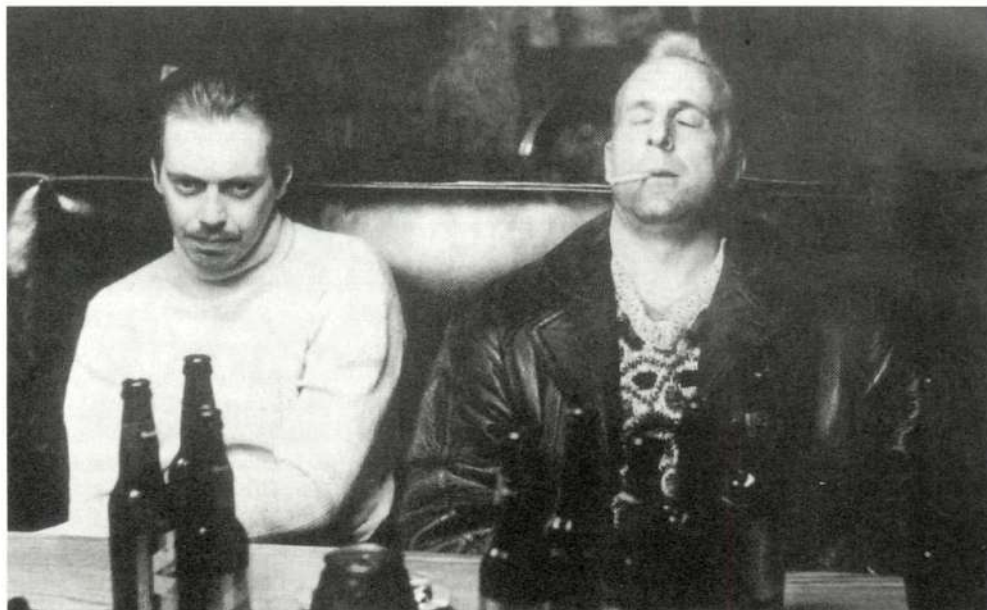
Selline lustlik absurdus iseloomustab vendade kõiki filme. Nende teravmeelsused sarnanevad mingi barokse idiootsusega, kus asjade täiesti ebaloogiline kuhjumine viib vaataja fantaasia peadpööritavaisse kõrgustesse. Tegevus toimub karjumise ja röökimise saatel ja on filmitud hoogsa kaameraga. (Nagu Coenid ise oma pila on tõlgendanud, on suured röökidavad mehed nende juhtmotiiv.) Paroodia on neis ettevõtmistes küll peaasi, aga žanriparoodia üksnes kõrvalnähtus.

Õpetlikuks vääratuseks on siin *Crime-wave* (1985), film, mille stsenaariumi Coenid kirjutasid pärast *Blood Simple'i* oma ametivennale Sam Raimile tolle enese osavõtul. See on mingil määral žanriparoodia, koomiksilaadne, õudusfarsilik ja täiesti jabur šõu, mis mõneti sarnaneb vendade endi filmidega (*zoom'i*le kellegi karjuvasse suhu järgneb *zoom* plärisevast trompetist), ent milles puudub nende kunst. Kui nende kunst ei seisne aga väljakutses kino konventsioonidele, siis milles ta seisneb? See võib peituda narratiivsetes võtetes ja karakteritajus, millel pole mingit pistmist filmikunstiga, vaid mis viivad meid tagasi sellesse külmunud tundrassa, Coenite koju.

Ethani sissejuhatus "Fargo" (1996) stsenaariumile on võrratu kollektsioon perekonnamälestusi ja -anekdoote, näiteks nende Tsaritsõnist (hilisemast Stalingradist) pärit vanaemast ja nende heebrea keele õpetajast, kes oli kogenud Cossacki vägivalda, — aga ka mõtisklusi nende anekdootide üle, selle üle, kuidas neis põimuvad kummaliselt tõde ja vale, kodusus ja eksootika. Kujutada maailma, ütleb Ethan, nii nagu nende vanaema seda nägi — "nagu suurt palli, mis on kaetud õhukese ookeanide, mulla ja lume koorikuga. Inimesed roomavad üle selle õhukese kooriku, et jõuda mingisse võimatusse kohta, kus nad kohtavad teisi roomavaid inimesi.[- - -] Nad teevad üksteisega ja üksteisele nii mõndagi võimatut ja hiljem räägivad sellest lugusid ja need lood on kas rohkem või vähem tõetruud". Sellel maailmal on veidrad vaod ja kurrud: "Fakt on see, et Lev Trotski elas lühikest aega Vyse Avenuel Bronxis; pealkiri kohalikus ajalehes 1917. aasta oktoobris ütles: "Pronksmees juhib Vene revolutsiooni.""

Tsaritsõni vanaema maailmapilt näib olevat tihedalt seotud *Blood Simple'i* jutustamisstiiliga. Kuigi jutustav hää, mida me algul kuuleme, kuulub Loren Visserile (võrratu M. Emmet Walsh), eradetektiivile ja mõrtsukale ja nii salalikule, alatule ja pahelisele karakterile, mille üle isegi James M. Cain võinuks uhke olla. Draama teised tegelased, strip-

"Fargo", 1996. Steve Buscemi (Carl Showalter) ja Peter Stormare (Gaear Grimsrud).



tiisibaari omanik Julian Marty (**Dan Hedaya**), tema endassetõmbunud naine Abby (**Frances McDormand**) ja tolle armuke Ray (**John Getz**), järgivad samuti üsna täpselt Caini arusaama iharusest, ahnusest, kahtlustamisest ja reetmisest kui maakera pöörlema panevatest jõududest. Aga selle filmi operatsioonid on hoopis teistsugused. Süžeed ei käivita mitte inimeste teod, vaid nende võimetus aru saada teiste inimeste tegudest.

*Blood Simple* on kunstipäraselt konstrueeritud, nii et vaatajad on alati toimuvaga kursis, aga tegelased ajavad kogu aeg kõik

lennuka fantaasiaga, vastupandamatu pillerkaar, kuigi sinne ebaloogika (Apokalüpsise üksildane jalgrattur, kes jälitab meie Viimast Romantilist Paari) on rohkem seotud süžee muretult vaba ülesehitusega kui Tsaritsõni vanaema kimbatust tekitav kogemus.

Kriitikud, kes püüavad näha "Arizona juunioris" žanriparoodiat, viitavad filmile tavaliselt kui Coenite ekstsentrilisele komöödiale, kuigi see on tegelikult lähemal tulevasele Peter Farrelly "Juhmi ja juhmima" (*Dumb and Dumber*, 1994) žanrile. Õigupoolest on Coenid töötanud selles skeemis ainult ühe



"Arizona juunior", 1987. *Holly Hunter* (Edwina) ja *Nicolas Cage* (H. I. McDunnough).

korra, nimelt mõned aastad hiljem filmiga "Hudsuckeri volikir" (*The Hudsucker Proxy*, 1994), mis, nagu Joel Coen on öelnud, on teadlik püüe, "tõestada seda, mida inimesed arvasid meie eelmistest filmidest, kuigi asi polnud tegelikult kunagi nii, nagu nad seda nägid. "Hudsucker" on tõepoolest kommentaar žanritele, millest ta lähtub".

sassi — nad lihtsalt roomavad asjade õhukesel koorikul pidevalt üksteisest mööda. Vaatamata nende müüdavusele, annab retrospektiivsus neile teatava süütuse, otsekui oleksid nad mingi suurema absurdsuse ohvrid, mida väljendab kenasti Visseri viimane, surmaeelne lause, mis on filmikunsti üks võrratuid ebaloogikaid. Kummalisel kombel kaldub Visser võrdlema asjade seisu Texases ja Venemaal.

## KAKS MEEST JA KÜBARAKARTONG (JA KAKS MEEST JA KÜBAR)

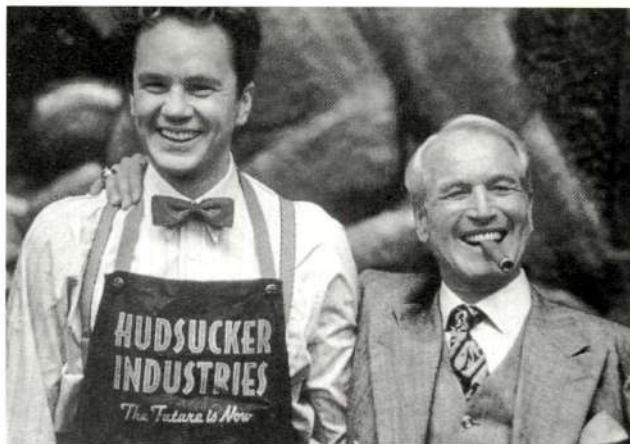
Coenite teine film "Arizona juunior" (*Raising Arizona*, 1987) on sooja koduse allhoovusega absurd, sama hubane ja sisseelatud nagu treiler, mille on hõivanud endine vang H. I. McDunnough (*Nicolas Cage*) koos endise naispolitseiniku Edwinaga (*Holly Hunter*) oma kummalisel perekonnaotsingul. Ka selles ei sea ta mingeid piiranguid libisevale kaameraliikumisele ja suurte meeste (kaks järjekordset *ex-petist* **John Goodman** ja **William Forsythe**) karjumisele. "Arizona juunior" on

"Milleri risttee", 1990. *Albert Finney* (Leo) ja *Gabriel Byrne* (Tom Reagan).



Mitte ehk niivõrd kommentaar kui tohutu, Heath Robinsoni laadis žanrite kogum. Seal on teravmeelne kangelanna (**Jennifer Jason Leigh**) 1930. aastate ajalehekoomiksidest, kes kohtub päevast päeva Norville Barnesiga (**Tim Robbins**), kangelasega Frank Capra filmimaailmast ja räägib sellest, kuidas lihtsad, kui mitte lihtsameelsed maainimesed kavaldavad üle linna sulisid. Filmis on midagi 1940. aastate komöödiade jumalikust arve-

“Hudsuckeri volikiri”, 1994. Tim Robbins (Norville Barnes) ja Paul Newman (Sidney J. Mussburger).



pidamisest inimlike afääride üle ja selle tegevus toimub 1950. aastatel, niisiis võib Norville lihtsas inspiratsioonipuhangus leitudada mõlemad, nii hularõnga kui ka lendava taldriku. “Hudsuckeri volikiri” koosneb tervenisti ringidest ja tsüklitest ja korduvasse ringvoolu saatmise operatsioonidest: võib-olla on see lihtsalt järjekordne versioon, optimistlik Capra laadis versioon Coenite arusaamast selle kohta, kuidas maailm võib omandada tähenduse ebaloomulikest kuhjumise abil.

Just kahe filmiga, mis jäävad nende komöödiate vahele, saavad Coenid kõige säravamalt iseendiks ja teevad oma senini parima töö. “Milleri risttee” (*Miller’s Crossing*, 1990) ja “Barton Fink” (1991) näivad mõlemad tuginevat kindlale žanrile, üks gangsterifilmile, teine Hollywoodi filmide žanrile. “Milleri risttee” laenab elemente Dashiell Hammettilt (“Punane lõikus”, *Red Harvest* ja “Klaasist võti”, *The Glass Key*) ja “Barton Fink” annab meile peale Hollywoodi filistritega ränka vaeva nägeva intellektuaalist kirjaniku (John Turturro) loo ka sürrealistliku kujutelmata kirjanikust, kes “maadleb” omanese kirjutusmasinaga (kujundilaad on lähedane Stanley Kubricku “Hiilguse”, *The Shining*, 1980 ja David Cronenbergi “Alasti einega”, *Naked Lunch*, 1991).

Agamõlemad filmid voolavad vabana oma eeldatavast narratiivist ja isegi toimumispaikadest, pöörates pilgu millelegi salapärasemale, raskemini väljendatavaile inimsuhte-tele, eksistentsikoormale, mis on vähem spetsiifiline kui püssidega vehkivad mehed või lepingutega vehkivad produtsendid. Need on filmid, mis demonstreerivad kõige paremini Ethan Coeni arusaamu narratiivi sisemisest funktsioneerimisest ja kummalistest keerdkäikudest. Pealegi peitub selles narratiivses

kogemuses midagi rohkemat, midagi väga olulist mõistmaks selle koorma tähendust, mis on rännanud koos perekonnaga Venemaalt Ühendriikidesse, aga mida on seoses Coenite filmidega haruharva mainitud — nimelt juutlust.

See on element, mis fokuseerub mõlemas filmis näitlejale John Turturrole, “Milleri risttees” ilmselt juhuslikumalt, kuigi just tema kehastatud Bernie “The Shmatte” Bernbaum on tüliõunaks linna iiri ja itaalia fraktsioonide vahel. Aga “Barton Finkis” on Turturro kangelane juudi intellektuaal, “tavalisest inimesest” kõneleva vabra uue teatri tšempion, kes leiab end Hollywoodist, Wallace Beery maadlusfilmide ja hävitatud hingede põrgust. Või kas on see ikka nii? Finki tõeline häda võiks olla tõsiasi, et ta on tark juudi poiss, kelle anded ei päästa teda tema kiindumustest — kahest koletilikust vanemast, stuudio bossist Jack Lipnickist (Michael Lerner) ja hotellinaaber Charlie Meadowsist (John Goodman), tõelisest “tavalisest inimesest”, kes näib elavat tõelises põrgus. Nad panevad Bartoni perekondliku needuse alla, öeldes talle, ja mitte ilma põhjusega, et ta ei ole täiskasvanud ja et ta ei võta kunagi kedagi kuulda.

See on Meadows, kes lõpuks kingib Bartonile tema ootamatu, kuid vältimatu koorma — kübarakartongisuuruse, või hoopis peasuuruse paki, kuna Meadows näib olevat ka sarimõrvarist maniakk, mida Barton peab kandma läbi oma elulepingu Tinseltownis. Kas on siin tegu masendava tükikesega Hollywood Hollywoodist žanrist või seisab see lähemal Roman Polański lühifilmile “Kaks meest ja riidekapp” (*Two Men and a Wardrobe*, 1959)? Samuti on huvitav, et nii kummalisel koormal on ekvivalent “Milleri risttee” veidras kogemuses, unenäos, mida me näeme

avakaadris, kus tuul kannab kübarat läbi metsa. Kübar kuulub Tom Reaganile (**Gabriel Byrne**), nagu ka unenägu, ja see on miski, mis ühendab teda kummalises vennalikkuses või salajases ihas oma bossi Leoga (**Albert Finney**).

On õigupoolest rabav, et hoolimata kogu püssipaigutamist ja käsikämlusest võiks nii suur osa "Milleri ristteest" toimuda Tomi peas. Võib-olla see ei olegi nii vastuoluline, kuna paljudel nendest gänglāndi sõprustest ja vaenudest on abstraktne mänguline iseloom. "'Sõbrad" on mõtteline staatus," üt-

leb üks gangsteritest. Aga "mõtte elu", nagu seda kuulutab "Barton Finki" juudi soost kangelane, on ka iirlasest Tomi elu, kes veenab Leod mõtlema, mida ta teeb, ja tegutsema mõistuslikult.

Mõtte elu selles kõige "juudidärasemas" gangsterifilmis on moodus seista vastu ähvardusele. Ja mõte saab kõige nähtavamaks just ruumis, siseruumides. Tomi korteris, omapärase koopataloisel ruumis on sageli külalisi: see on koht, kuhu teised tegelased tulevad pihtima, kauplema, võimumänge mängima. Filmi peamist süžemotiivi, kedagi, kes ootab toas külalist või telefonikõnet, võib jälgida ka läbi "Barton Finki" kohutava hotelli (rohkem sarnasust ilmselt Polański "Üürniku", *Le Locataire*, 1976 kui Kubricku "Hiilgusega", *The Shining*, 1980) ja, mis üpris ootamatu, läbi suure osa *Blood Simple*'i, läbi pika tee kuni ühe juudi temaatikat endas kandva näitekirjanikuni, kes on teinud selle motiivi enda omaks — Harold Pinterini. Sest "Milleri risttee" meeleolu ja tähendus ei viita mitte Dashiell Hammettile, vaid "Sünnipäevapeole" (*The Birthday Party*).

"Barton Fink", 1991. Judy Davis (Audrey Taylor) ja John Turturro (Barton Fink).

"Barton Fink". John Turturro (Barton Fink).





"Fargo". Frances  
McDormand  
(Marge Gunderson)  
ja John Carroll  
Lynch (Norm  
Gunderson).

## JOOKSE, JÄNKU

Kui varasemad Coenite filmid pole mitte teiste filmi- või kirjandustüüpide, vaid vendade eneste jutustamisallikate antoloogiad, nende isikliku ja kultuurilise maastiku metafoorid, siis mis on "Fargo" (1996), mis pöördub otseselt tagasi just sellele maastikule? Ilmselt on ta kõige lähemal dokumentaalfilmile — väide, mis lahendab probleemi, kas lugu, mille ta jutustab, põhineb tõsielul või mitte, kuna tema tõde on tema kontekstis. See on muidugi konkreetne pilt maailmast, mitte õhukese koorikuga kaetud, vaid sügavalt lumme mattunud maailmast. Ja üle selle lume "roomavad inimesed, et jõuda mingisse võimatusse kohta, kus nad kohtavad teisi roomavaid inimesi". Kõige märkimisväärsem on "Fargo" puhul vendade kaamerastiili tasakaalus, mis võrreldes nende ülejäänud filmidega on positiivselt bressonlik. Ilmselt näis see kõige sobivama viisina vaimuseisu pigem vaadelda kui leida sellele metafoore.

Samuti väärib märkimist fakt, et Tom Reagani koopataolisele korterile ega Barton Finki ebameeldivalt "laili hargnevale" hotellitoale ei leidu ekvivalenti — siin pole mingeid ohtlikke paiku, kus ähvardusega silmitsi seista. On ainult sügavalt pähetõmmatud kapuutisiga politseiülem Marge Gunderson (Frances McDormand), kes vastab enesekindlalt ähvardustele. See pole lihtsalt antoloogia, vaid "koduse ja eksootilise" antropoloogia, kirjeldus maailmast, mis on nagu Siber, kui "Fordi" tehingud ja "Hardee" restoranid välja arvata, ja mis sarnaneb mõne luubi all vaadeldud sotsiaalse detailiga kusagilt John Updike'i romaanidest. Filmikunstis ei sarnane keegi

rohkem Updike'i tegelase Harry "Jänku" Angstromiga kui "Fargo" lurjus Jerry Lundegaard (William H. Macy) — need on mehed, kes kruvivad endid üles, üritades juhtida viisakalt oma äiaade autotehinguid.

Kui me peaksime lokaliseerima Coenite maastiku, siis võiks see asuda kusagil Updike'i kodususe ja Polański eksootika (ja paranoia) vahepeal — kui selline koht üldse eksisteerib. Linn nimega Fargo võiks olla nagu kodu, aga kuna see asub võõra piiri taga, siis pole see tegelikult kodu.

Aastaraamatust "Variety International Film Guide 1998" tõlkinud  
KAIA SISASK

### JOEL JA ETHAN COENI FILMID

- 1983 *Blood Simple*, 97 min;
- 1987 "Arizona juunior" (*Raising Arizona*), 94 min;
- 1990 "Milleri risttee" (*Millers' Crossing*), 115 min;
- 1991 "Barton Fink", 116 min;
- 1994 "Hudsuckeri volikiriri" (*The Hudsucker Proxy*), 115 min;
- 1996 "Fargo", 98 min;
- 1998 "Suur Lebowski" (*The Big Lebowski*), 117 min.

RICHARD COMBS oli 1998. aastani "Variety International Film Guide'i" üks toimetajaid (managing editor).

# VENNAD JÕUAVAD EESMÄRGILE

HOIATUS! SEE ARTIKKEL SISALDAB VIITEID KEEGLILE, MARIHUAANALE, VAIBAVARGUSELE JA HALVALE ELUFILOSOOFIALE. JOEL JA ETHAN COEN KUTSUVAID TEID ASTUMA "SUURE LEBOWSKI" MAAILMA...

On pööristaimed ja kantrimuusika ja see võiks olla peaaegu postmodernistlik vestern, kui poleks Busby Berkeley stiilis muusikalinumbrit. Või — kui tegevus ei toimuks George Bushi Lahesõja gung-ho aastatel — satiir Clintoni perioodi enesega rahulolule. "Suurt Lebowskit" (The Big Lebowski, 1998) võiks kõige paremini kirjeldada kui chandlerlikku filmi, mis äratub ellu kirjaniku kõige süngemate Philip Marlowe miisteeriumide uduse atmosfääri, elanuks Marlowe 90. aastate alguse Los Angeleses ning olnuks kirglik keeglimängija ja narkomaan.

Tõsiasjas, et vendade Joel ja Ethan Coeni filme on raske klassifitseerida, ei ole midugi midagi uut. "Suure Lebowski", selle lõbusa, tõeliselt psühhedeelilise film noir'i puhul ei allu isegi jutuliin kirjeldusele. Jeff Bridges mängib Jeff Lebowskit, alias "The Dude'i", happiest läbiimbunud 60. aastate lillblast, kelle elu keeratakse segi — ja vaip tuksi —, kui gangsterid tema kodu ründavad. Pärast ilmneb, et on olemas veel teinegi Lebowski, ratastooli aheldatud miljonär, kelle pornotähest naine on äsja röövitud ja kelle ihulikmed hakkavad saabuma postiga.

Pärast nutikat neo-pulp-debiiti **Blood Simple** (1983) sai Coenitel tavaks olla ettearvatavalt ettearvamatud. Järgnesid "Arizona juuniori" (Raising Arizona, 1987) ekstsentriline tembutamine, "Milleri risttee" (Miller's Crossing, 1990) gootilik gangsterlus, "Barton Fink" (1991) paranoiline õudus — ja seda kõike veel enne, kui nad kulutasid 40 miljonit dollarit Joel Silveri raha "Hudsuckeri volikirjale" (The Hudsucker

Proxy, 1994), julgele austusavaldusele 40. aastate Hollywoodi satiirikule Preston Sturgesile, mille kassatulu oli paraku olematu.

Siis tuli "Fargo" (1996). Isegi Coenite sõbrad pidasid seda liiga rafineerituks, paludes vendale meelt muuta, kui lugu oli veel planeerimisejärgus. Otsekui olnuks nemaad filmi finantseerijad. Aga Ameerika Filmiakadeemia auhindade jagamisel järgmisel aastal panid kõik tähele "Fargot". See jõudis seitsme "Oscari" nominendi hulka — sealhulgas parima filmi, operaatoritöö, režii, montaaži ja meeskõrvalosatäitja oma. Filmi staar, Joeli naine Frances McDormand sai "Oscari" parima naisnäitlejana ja vennad akadeemia auhinna parima originaalstsenariumi eest.

Mitte keegi polnud rohkem üllatunud kui Coenid ise. "Ma leian, et kui "Fargo"-sarnasel filmil on menu," ütleb Ethan, "siis pole tõesti mitte millelgi mõtet ja sa võid teha, mis sulle iganes pähe tuleb ja loota parimat."

**Andrew Male:** Kas te kirjutasite "The Dude'i" rolli spetsiaalselt Jeff Bridgesile?

**Joel:** Ei, õigupoolest mitte. Osad, mida mängisid John Goodman ja Steve Buscemi, kirjutasime küll neile — me tunneme neid poisse juba kaua aega. Me ei teadnud, kes hakkab mängima Jeffi osa — "The Dude'i" —, aga ausõna, kui me olime stsenaariumi lõpetanud, ei suutnud me mõelda kellestki teisest. Temast sai meie ainus valik. Nii et sama hästi võinuks see olla talle kirjutatud.

Teil on seal paar väga huvitavat habet.

**Mõlemad:** Jah!

**Ethan:** Noh, Johni kogu välimus on hea, sel-line kummaline peaside ja kollased prillid. Kuidas neid nimetataksegi? Ma ei tea, kuidas neid prille nimetatakse.

**Joel:** Habemega me tahtsime viidata Odüsseusele ja juustega Norman Schwarzkopfile.

**Ethan:** Jeff oli tõepoolest huvitatud kogu sellest juuste värgiga eksperimenteerimisest.

Ja kaalu värgiga?

**Ethan:** Jaa, noh, see on osa keeglist.

**Joel:** Ja läheb täiesti vastuollu California kehakultuuri fetišiga. Dude kuulub rohkem Lõuna-California psühhedeelilisse ajastusse. Ta põhineb mingil määral tegelikul inimesel, keda Jeff kord kohtas ja kes on üpris ... raske. Jeff arvas, et ta võiks võtta paar naela juurde ja mitte selle pärast muretseda.

Te kujutate keeglit kui midagi peaaegu religioosset.

Ethan Coen, operaator Roger Deakins ja Joel Coen.





**Joel:** Võib-olla küll. Me otsekui fetišeerime aegluubis selle mõningaid elemente. Ma mõistan.

**Ethan:** Heldeke, ma ei teadnud, et ma...

**Joel:**... See pole küll see, mida me mõtlesime. Me oleme üllatunud.

**Ethan:** Jah, väga üllatunud.

**Joel:** Aga ma mõistan seda kõike rohkem tagantjärele. **John Turturro** näiteks lisab asjale erootikat, me julgustasime teda nilbelt käituma. Aga me ei taotlenud erootikat. Nii et kui te ütlete "nagu religioon" ... tõsi küll, me arutasime keegli sakramente.

**Ethan:** Ja mis puutub peategelastesse, Jeffi ja Johni rollisse, siis põhiline asi, mida nad tõsiselt võtavad, on keegel.

**Joel:** See on kohustus, nagu religioongi. Nad on alati kohal. Keegel hõlmab sotsiaalseid ja müstilisi elemente.

**John Goodmani** kehastatud **Walter** rõhutab, et ta on juut, sest juutidel on etemad pühad. Kui te saaksite valida mõne teise religiooni, siis milline see oleks?

**Joel:** Rooma katoliiklus. See on ainus, millel on korralikud reeglid. See on ainus religioon, mis ei aja jama. See ei ole jõuetu ega lääge.

**Ethan:** Jaa. Nemed juba teavad vastuseid.

*Keegi ei tea Coenitest kuigi palju ja nad ei anna enda kohta ka eriti informatsiooni. Nad kasvasid üles St. Louisi piirkonnas Minnesotas ja hakkasid filme tegema juba lastena, vändates veidraid 8 mm lindil lühifilme selliste pealkirjadega nagu My Pits Smell Sublime ja Henry Kissinger: Man On The Move. Nende lemmikuks oli banaanihull, kes leiab poisi surnukeha — poiss on surnud talvel lund kühveldades. Ta tunneb oma lemmikoilja lõhna ja leiab surnud poisi taskust banaani, mille ta ahnelt alla kugistab. Hetk hiljem tabab teda kõhukramp ja ta oksendab. Nad kutsusid seda "Banaanifilmiks" (The Banana Film).*

Millele te lapsena oma taskuraha kulutasite?

**Joel:** See on hea küsimus. Ma ei mäleta.

**Ethan:** Ma sain natuke raha muruplatside niitmise eest. Mille pagana peale ma seda kulutasin? Plaatile!

**Joel:** Jah, aga sa varastasid enamiku oma plaatidest "Columbia" plaadiklubist, eks ole?

**Ethan:** Mõned ma ostsin poest ka...

**Joel:** Ühe penni eest sai kaksteist plaati ja ta tellis aina uusi ja jättis siis maksmata.

Kas teil oli koolis hüüdnimesid?

**Joel:** Minul küll mitte.

**Ethan:** Väikese lapsena kutsuti mind Broncyks. Ma ei tea, kust see tuli. Ja see ei huvitanudki mind.

**Joel:** Ma arvan, et see oli bensinijaama nimi Boulderis, kui sa olid päris väike. Või majapidamistarvete poe oma.

Miks teid kutsuti majapidamistarvete poe järgi?

**Ethan:** Ma ei tea.

Millal te viimati pilapoes käisite?

**Ethan (elevil):** Inglismaal, Londonis...

**Joel:** Üks väga hea on Islingtonis.

**Ethan:** Me käisime koos tuttava näitleja Richard Hope'iga.

**Joel:** Ma ostsin talle küünla, mis on äratuskell. Sa pistad selle p-sse, paned tahi põlema ja neil on põlemise aeg välja mõõdetud. Sa lamad eeldatavasti kõhuli, pistad selle p-sse ja paned põlema. See oli ost, mille ma sealt tegin. Ma ostsin ka mõned asjad "Francesi" sigarettide sisse panemiseks, aga me ei kasutanud neid kunagi.

Kas teil on mõni pidev unenägu või luupainaja?

**Joel:** Jaa. Ma laman kõhuli voodis, küünal peres.

Kas te saate fännidelt palju veidraid kirju?

**Mõlemad:** Ei.

**Joel:** Vähe. Mõned paremad on ära raamitud ja kontori tualetti riputatud.

**Ethan:** Ja vahel me saame kaarte Saksamaalt, inimestelt, kes tahavad autogramme. Mõnikord koos dollariga postikuludeks. Kas pole veider?

**Joel:** Aeg-ajalt me saame fännikirja mõnelt lapselt, näiteks Yukilt Jaapanist, kes on kuusteist aastat vana. Me saadame talle mingit träni, nagu kübara "Barton Finkist" või muud sellist. Me arvasime, et ta on tõenäoliselt meie ainus fänn Jaapanis ja meil on parem teda hoida.

Kas teil on kunagi olnud kiusatus oma imagoga raha teha — näiteks reklaamida oma näopildiga salatikastet?

**Joel:** Oh et. Ma ei arva, et keegi seda ostaks.

Kas te olete kunagi mõelnud prillide reklaamifilme tegemisele?

**Joel:** Prillide mitte, ei.

**Ethan:** Ainult modellina.

**Joel:** Ma demonstreerin sokke.

Te demonstreerite sokke?

**Joel:** Jah, ma olen olnud paaris "Searsi" kataloogis. Kas te pole imestanud, kes need inimesed on, kes sokke demonstreerivad? Käemodellidel peavad olema kütkestavad käed, aga sokkide näitamine, seda võib teha ükskõik kes.

**Ethan:** Me töötasime kord esmaklassilise näitlejaga, kes tegi öllereklaami. Käemodellist esmaklassilise näitleja Bill Carpiga. Kas te arvate, et igaüks oskab õllepudelit baariletile virutada? Tema käe ja silma koordinaatsioon on hämmastav.

**Joel:** Ta töötab täisajaga lihtsalt õllepudeleid letile virutades.

**Ethan:** Tal on rantšo Simi Valleys, mille eest ta maksab õllepudelite letile virutamise eest, sest see peab olema õigesti ajastatud. Ta peab tabama märki ja silt peab näitama täpselt õiges suunas.

**Joel:** Ja ta ei pane kunagi mööda, see poiss. Ta on fantastiline.

Kuidas ta survega hakkama saab?

**Mõlemad:** Ta ei hooli sellest!

**Joel:** Võiks arvata, et tal on käed haavu täis, aga ta näib olevat väga kõbus.

**Ethan:** Ma sain polaroidi stseenist, kus ma panen ise õllepudelit letile ja ta andis sellele autogrammi. "Hea töö, Ethan — Bill Carp."

*Coenitel on siiani raske leida oma filmidele rahastajaid ja mida raskemaks muutub see protsess, seda veidramaks muutuvad nende tööd. Nad on juba mõnda aega unistanud teha uus versioon filmist "Arva, kes tuleb lõunale" (Guess Who's Coming To Dinner); see on 60. aastate lõpu liberaalne satiir naisest, kes kutsub oma musta sõbra enda juurde koju, et tutvustada teda oma väikelinna keskklassist pärit vanematele. Nad arvasid, et sellest saaks huvitav töötlus, kuna tänapäeva kontekst vabastaks selle täiesti omaaegselt sotsiaalselt kõlapinnast. Nende meelest oli huvitav, et omal ajal oli see üks kõige siiitumaid filme, mida oli võimalik näha. "Niisiis, tulemuseks oleks harjutus puhtas stiilis või üldse ilma stiilita," ütleb Joel. Aga neil ei õnnestunud stuudios selle vastu huvi äratada. "Unistused surevad raskelt," ütleb Joel, "aga sellest oleme sama hästi kui loobunud."*

Milline on kõige kentsakam suur stuudio-projekt, mida teile on pakutud?

**Joel:** No ei tea. Me võiksime ehk nimetada...

**Ethan:** ... mitmeid kentsakaid momente...

**Joel:** Aga asi on selles, et "pakkumine" on kahe otsaga asi. Inimesed ütlevad, et neile "pakuti" seda ja toda. See ei tähenda, et seda neile tegelikult pakuti, keegi lihtsalt tuleb ja küsib, kas sa oleksid huvitatud, ja meie esimene vastus on alati "ei". See ei jõua kunagi pakkumiseni.

Kas teil on kunagi palutud lavastada muusikavideot?

**Joel:** Jah, mitmeid, aga ma olen neist enamiku unustanud.

**Ethan:** Mina ei tea üldse, mida see tänapäeva muusika endast kujutab.

**Joel:** Me pole kunagi huvi tundnud, aga see on vist päris suur töö.

**Ethan:** Ma ei vaata isegi MTVd. Kas see on ikka veel kuiv jää ja kaameraliikumised?

Mis on kõige hollywoodlikum asi, mis te olete teinud?

**Ethan:** Oh, "Oscarid"! See oli tõeline Hollywoodi kogemus. Enam parem ei saa olla.

**Joel:** Jah, teate, see oli üks viimane Hollywoodi pask.

**Ethan:** See on tõesti veider, nagu te võite arvata. Kas te olete seal olnud? Ei ole?

**Joel:** Umbes 45 minutit on huvitav...

**Ethan:** See on nagu mingi šou. Nelikümmend viis minutit on lõbus ja siis täiesti ... tappev.

**Joel:** Ja kui sa lavale lähed, siis sa mõtled, kuidas, kurat, ma siit ära pääsen?

Ja kas on tõi, ei kui sa tõused püsti, et tualetti minna...?

**Mõlemad:** Jah!

**Ethan:** Statist võtab su koha ära.

Milline on kõige halvem nõuanne, mis teile eales on antud?

**Joel:** See on huvitav küsimus. Halvim nõuanne...

**Ethan:** ... võis olla see, kui Joel Silver veenis meid tegema "Hudsuckeri volikirja".

**Joel:** Jah, vist küll. Jumal õnnistagu teda.

Kas see on suurim viga, mis te olete teinud?

**Joel:** (naerdes) Jaa, kas teate...

**Ethan:** Õigupoolest see polnud isegi viga. Ma päris nautisin seda, ja me töötasime paljude inimestega, kes meile meeldisid.

**Joel:** Suurim viga? Midagi peaks ju olema, isegi kui see polnud nii suur, aga... mul ei tule ette midagi, mida me tõeliselt kahetseksime.

Kui te nägite Barry Sonnenfeldi "Mehi mustas" (Men In Black, 1997), kas te ei mõelnud siis — pagan võtaks, me oleksime võinud selle ise teha?

**Joel:** Ei. Ma ei arva, et me oleksime võinud.

**Ethan:** Kui me oleksime selle teinud, siis poleks see kindlasti toonud sisse 250 miljonit dollarit.

Milline on halvim arvustus, mille te olete saanud?

**Joel:** Päris palju igasugu kriitikat Terence Raffertylt "The New Yorkerist". Või J. Hobermanilt "The Village Voice'ist". Ma mäletan, kuidas Hoberman sai närvikrampid, et me "Milleri risttees" viisime Bernie (John Turturro) metsa ja lasime ta maha — ta võrdles seda juutide genotsiidiga Euroopas Teise maailmasõja ajal.

**Ethan:** Hoberman on tavaliselt üsna naljakas.

**Joel:** Jah, aga vahel ta justkui kaotab oma huumorimeele. Inimestele ei meeldinud "Barton Fink" samal põhjusel. Ma arvan, et see oli nii ka Hobermaniga. Ta on selle teema suhtes üsna tundlik. Saame näha, kuidas talle nüüd John Goodmani roll meeldib.

Milline oli viimane kohalik ajaleht, mis teid avaldas?

**Joel:** Ilmselt mõni Minneapolisese oma.

**Ethan:** (süüdlaslikult) Jah... Üks reporter helistas mingi jõuluasja pärast. Ta küsis, milline on meie jaoks esimene märk lähenevatest jõulupühadest.

**Joel:** Mhmm.

**Ethan:** Ma ütlesin, et kristlikud lapsed hakkavad välja nägema tõeliselt isuäratavad. (Naerab). Ta kavatseb selle ära trükkida!

Mis teil praegu käsil on?

**Ethan:** See on alles idee tasandil. Meil on üks poolik stsenaarium, mille juurde me võime tagasi pöörduda. See võib olla järgmine, aga võib ka mitte olla. See räägib ühest Põhja-California habemeajajast 40ndate lõpul. See on järjekordne juukselõikusfilm.

Veel habemeid?

**Ethan:** Jaa, mehed saavad kõik puhtaks aetud. Huvitav, et see teile huvi pakub, sest meile pakub see samuti huvi. Kogu see juuste värk.

**Joel:** Tonsuuride teema.

**Ethan:** Oh, tegelikult on meil ka poolik versioon "Odüsseiast".

**Joel:** Tegevus toimub Lõunas surutise ajal. Odüsseus põgeneb sunnitööliste jõugust ja see on tema tee tagasi koju.

**Ethan:** Ja me tahame seda teha, sest siis võib algustitritesse panna: "Põhineb Homerose "Odüsseial" — nende suurte sakiliste tähtedega.

Vennad Coenid kirjutavad oma filmide stsenaariumid sellise täpsusega, et ei jäta absoluutselt ruumi improvisatsioonile. Nad toovad ära isegi omaeense jooksva kommentaari. Kui tujukat ja äkilist Roderick Jaynesi (tegelikult on see vendade Coenite varjunimi, nad monteerivad oma filmid ise kahasse — toim), kes ilmselt kaasmonteerib nende filme, veendi ausalt oma arvamus ütlema, kirjutab ta "Barton Finki" avaldatud stsenaariumi eessõnas, et ta ei hooli mitte raasugi nende "kasvatuse-asutuse" vaimust. Ja kes on see pilklik sir Anthony Forte-Bowell, "Cinema/Not Cinema" toimetaja, kelle eessõna "Suure Lebowski" stsenaariumile kaebab upsakalt, et "mitte ükski selle filmi paljudest retsensioonidest pole suutnud selgitada mulle keegli, füüsilise puude, kastratsiooni ja juudi sabati teema mõtet". Mis siis veel rääkida "Fargost", mis on inspireeritud iile Minnesota ajalehe pealkirjast, mida keegi ei mäleta olevat lugenud? Coenid naeravad alati viimasena.

Dude'i jook on vene vodka. Millega teie ennast mürgitate?

**Ethan:** Me joomme palju viina, aga mitte piima või kahluu'ga.

Kas te olete punase või valge mehed?

**Joel:** Punase. Täitsa kindlalt. Ma joon seda kõige juurde. Ka siis, kui traditsiooniliselt peaks jooma valget. Mina joon ikka punast.

**Ethan:** Jaa. Valge vein on plikakeste jook. Mida te ise joote?

Ee...valget.

**Ethan:** Ei kommenteeri.

Kas te kaebate vahel restoranis veinide üle?

**Ethan:** No ei tea, restoranis ma ei kaeba.

**Joel:** Ei. Mõned inimesed saadavad alati asju tagasi. See on väga tavaline.

**Ethan:** Kas sa oled kunagi veini tagasi saatnud?

**Joel:** Ei. Mis nad teeksid, kui sa saadaksid? Ma arvan, see sõltub restoranist. Mõned võtaksid selle tagasi ja teised ütleksid lihtsalt (teeb hapu näo). "Noh, mis sellel siis viga on? Teil tuleb see ära juua."

Kas te teate head ravimit pohmelli vastu?

**Ethan:** Ei. Kas sellist on olemas?

**Joel:** Mina võtan palju "Exedriini". See on mingi aspiriini-kofeiini segu. Seal on mitu milligrammi aspiriini, mida nad segavad igasuguste salajaste komponentidega. Mulle see mõjub.

**Ethan:** Eelmisel ööl peab palju vett jooma. Kui sul juba on pohmakas, oled sa omadega läbi.

### Narkoogiid "Suure Lebowski" seksid, narkootikumide ja keeglismaailma

DUDE

Ehk Jeff Lebowski. Tuntud ka kui "Duder", "His Dudeness" või "El Duderino". Töötu, karvakasva-

nud anarhist, kes elab räpasuses — hinnalise pärsia vaiba kõrval, mis tema meelest ühendab toa tervikuks. Teeb supermarketis sisseoste hommikumantliis ja joob avalikult pakist piima. Kui temalt küsitakse: "Kes sa õige oled? Mingi hale põgenik sitastest 60ndatest," vastab ta tõenäoliselt: "Mhmh."

WALTER

Dude'i jöhker keeglimeeskonna kaaslane, kes on teeninud Vietnami. Löögivalmis temperament, mida näitab kaldumus ähvardada kaasmängijaid reeglite rikkumise eest laetud püstolitega. Armastab kollaseid päikesepille ja on veendunud, et kõigis tema hädaes on süüdi Vietnam. Tõenäoline repliik: "Siin pole o t s e s t seost."

DONNY

Rahumeelne logejeja Dude'i keeglimeeskonnast. Katkestab alati vestlusi. Ütleb tõenäoliselt: "Mida paganat ta seal räägib?"

JESUS QUINTANA

Dude'i keegli vastasmängija. Kannab võistluste ajal liibuvat polüesterülrikonda ja juuksevärku. Kaldumus tantsida himuralt ja lakkuda hea õne tagamiseks keeglipalli. Endine pederast, kes (Walteri sõnul) on veetnud kuus kuud Chino vanglas, pärast enese eksponeerimist kaheksa-aastasele poisile. Tõenäoline repliik: "Keegi ei kepi Jeesusega."

BUNNY LEBOWSKI

Ehk Bunny Lajoya. Halvatud miljonäri Jeffrey Lebowski sõltumatu naine ja rikka *hard*-porno ärimähe Jackie Treehorni lemmik. Andunud intensiivsele hooraelule ja võib öelda võhivõrastele: "Ma imen tuhande dollari eest su peenist."

SUUR LEBOWSKI

Ehk Mister Lebowski. *Hard*-porno tähe Bunny Lajoya ratastooli aheldatud miljonärist abikaasa. Nimede kokkulangemise tõttu segab Suur L. Dude'i Bunny rõõvijate jälitamisse. Tõenäoline repliik: "Asja juurde, härra!"

MAUDE LEBOWSKI

Mr Lebowski boheemlik kunstnikust tütar. Armukade isa suhtele libust võorasema Bunnyga. Pidurdamatu, aga siiski kuidagi matroonlik. Riputab end alasti rakmetesse ja viskab, Jackson Pollocki stiilis, värvi tohututele kanvaadele. Tõenäoline repliik: "Minu kunsti on kiidetud kui tugevalt vaginaalset."

NIHILISTID

Poolfašistlik, filosoofiast purskav *krautrocki* salk. Terroriseerivad Dude'i, et välja pressida raha, mida Bunny neile võlgu on, ekslikus usus, et Bunny on tema naine. Tõenäoliselt ähvardavad peenise eemaldamisega, öeldes: "...und fahest me thallame sellel und lõmasthame selle."

Interjueerinud ANDREW MALE

Inglise filmiajakirjast "Neon" 1998, mai, tõlkinud KAIA SISASK

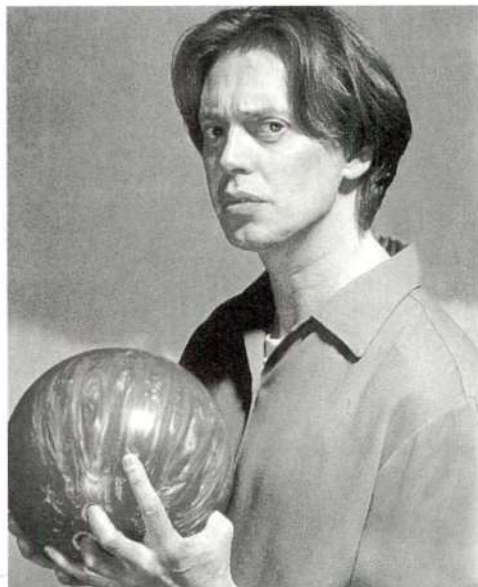
## VUSSERDAMISE KIITUSEKS

JONATHAN ROMNEY ülistab "SUURT LEBOWSKIT", vendade JOEL ja ETHAN COENI viimast filmi ja ilmselt esimest logardi-*film noir*'i.

"*Fargo*" edu hajutas kauaaegse müüdi, et vendade Coenite filmid on rangelt esoteerilised või mõistatuslikud. See usk näis põhinevat osaliselt faktil, et nende varasemates filmides on ohtralt käänakuid, mida ei saa kergesti põimida konventsionaalsesse narratiivsesse muustrisse — "*Milleri risttee*" lenduläinud kübarad, "*Hudsuckeri volikirja*" pealetükkivalt formaalne ringide mäng — ja osaliselt frustreerival muljel, et Coenite töödes on alati vähem, kui silm näeb. Siiani rikkus iga filmi ära tunne, et vennad on meelega upsakad, keeldudes mängimast oma žanrimänge reeglite kohaselt, või et nad lihtsalt ei pinguta küllalt palju. Nende uus film kinnitab mingil määral seda tõlgendust: selle alapealkiri võiks peaaegu olla "Vusserdamise kiituseks".

"*Suur Lebowski*" tuletab meelde, et Coenid ei ole sugugi nii väga mõistatuslikud, vaid lihtsalt kõige mängulisemad kaasaegsetest ameerika filmitegijatest. Olles rajatud täielikult naerule — publiku ja kriminaalžanri toel —, hoiatab film meid algusest peale ootamast, et ükski jutuliin kuhugi välja viiks. Pealkiri, milles kajastub "*Suur uni*" (*The Big Sleep*), juhatab meid Raymond Chandleri stiilis meelelahutuse juurde, labürinditaolisele teele, mida käiakse ainuüksi seal kohatavate meelelahutuste pärast. Lugu laseb meil naudida tervet rida narratiivseid ummikteid, julmi nalju ja rusikakangelaste rutiinseid võtteid.

"*Suur Lebowski*", 1998. Režissöör Joel Coen.  
*John Turturro (Jesus Quintana).*



"*Suur Lebowski*". Steve Buscemi (Donny).

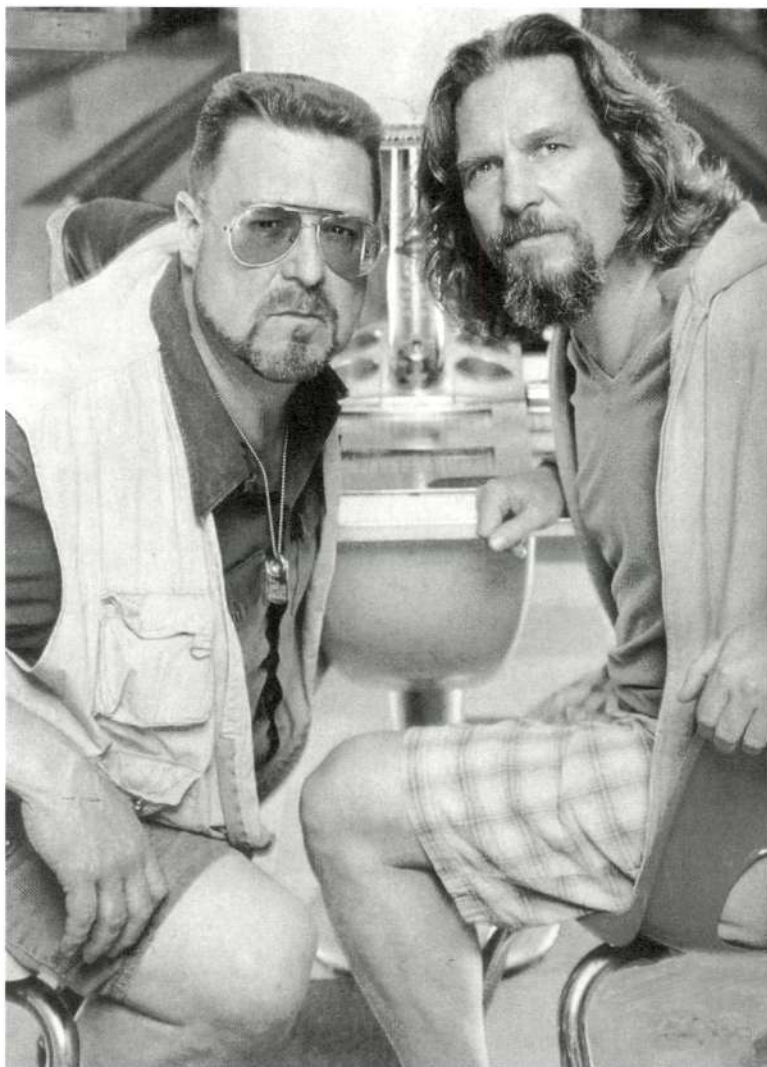
Coenid asuvad rünnakule alates avakaadrist: veniv kaadritagune hääl Võõralt, Will Rogersi sarnaselt filosoofist kauboilt, paneb meid ootama vesterni, aga pööristaim, mida me näeme, veereb otse 90-ndate alguse LAsse, metsikule linnastunud piirimaale, mis on isegi veel taltsutamatum kui Chandleri ajal ja mis järelikult nõuab jõhkramat ja löögivalmimat Marlowe'd. Meile öeldakse, et Jeff Bridgesi ajast ja arust logard on "mees omas kohas ja ajas" ja annab järelikult silmad ette isegi Elliott Gouldile Robert Altmani 1973. aasta "*Pikast hüvastijätust*" (*The Long Good-bye*).

Dude on algusest peale lootusetul, ehkki alandlikul otsingul — saada kompensatsiooni vaiba eest, mille võla sissenõudjad on ära rikkunud. Aga ta üritab vastata ka küsimusele, mille on esitanud tema miljonärist nimekaim: "Milline peab olema mees, Mr Lebowski?" See on terav küsimus maailmas, mis klassifitseerib Dude'i ilmselgelt mitteinimeseks, kuna ta ei käi ühte sammu kultuuriga, mis idealiseerib rafineeritud, õelat fas-

saadi ja milles ta on pärast oma auto kaotamist otsekui kastreeritud.

"Suures Lebowskis" leiavad kajastamist sellised 70. aastate uus-chandlerlikud thrillerid nagu Ivan Passeri "Cutteri kättemaks" (*Cutter's Way*, 1981) ja Arthur Penni "Õised käigud" (*Night Moves*, 1975). Nagu Penni detektiivist kangelane, nii saab ka Dude aru, et mida sügavamale labürinti tungida,

naist, rajab Dude endale teed mitte niivõrd kurjuse, kuivõrd veidra ja rumala pretensioonikuse maailma. Oma teel kohtab ta Lebowski tüdruku Maude'i (**Julianne Moore**), kunstnikku, kes teeb oma tööd, rippudes pooleldi õhus, ja õelat saksa nihilisti Ulit (**Peter Stormare**), kelle peamine relv on elus kooparav ja suurim ähvardus "lõmastada Dude'i munad".



"Suur Lebowski".  
John Goodman  
(Walter Sobchak) ja  
Jeff Bridges (Jeffrey  
Lebowski, Dude).

seada vähem tõenäoline on kuhugi välja jõuda. Aga Coenid likvideerivad keeruka süžee paranoilised tagamõtted, tehes õelatest mahhinatsioonidest ei midagi rohkemat kui lihtsalt Dude'i jõudeaega raiskavad takistused. Olles saadetud otsima teise Lebowski pornotähest

Coenid näivad olevat laiendanud oma lugemust ka romaanidele, mille tegelased või autorid on õnnelikult üle elanud 70. aastad. Nukker naljatamine viitab Kinky Friedmanile ("J. Edgar Hooveri armulaul" — *The Love Song of J. Edgar Hoover*; "Jumal, õnnista John

Wayne'i" — *God Bless John Wayne*) või James Crumley romaani (*Mexican Tree Duck*) kultiveeritud roidumusele, kus süüde ei mõõdeta mitte tegevusega, vaid aja hulgaga, mida on kulutatud pummelungidest toibumisele. Näitlejate rida on rikkalik ja üsna pretensioonikas — Coenite regulaarnäitlejate **Steve Buscemi** ja **John Turturro** rõhutatud ilmumine tahaks meile otsekui meelde tuletada, kelle filmi me vaatame. Kõige parem kõigist on **Philip Seymour Hoffman** Paul Thomas Andersoni *Boogie Nights'*ist, 1997, parim karakternäitleja, kes viimaste aastate jooksul leitud. Vähem usutavad on kentsakad "modernid": Moore'i metallise häälega "vaginaalse kunsti" austaja, ülkelmikas **David Thewlis** ja **Peter Stormare**'i sissev Uli. Aga need tegelased aitavad Coenitel visandada jõulist ja ilma igasuguse hiilguseta portreed L.A. Dude liigub edasi-tagasi süngete allimaregioonide (keegli miljöö) ja privileegeeritud enklaavide vahel, kus kõik on võlts ja kus isegi tumedad saladused, mis kunagi ümbritsesid Chandleri Sternwoodi härberit, enam ei hirmuta.

Selle maailma ramides, kus vanu kontrakultuuri unistusi peetakse ühe möödunud perioodi veidrusteks, on Dude — 70. aastate "The Seattle Seveni" aktivist ja "Port Huroni avaldusele" allkirjutanu, minevikus elav, oma rada käiv idealist. Ta ei vääri kiitust mitte ainult oma moraalse aususe pärast, vaid ka sellepärast, et sügavale juurdunud inertsus teeb ta immuunseks korruptsiooni suhtes. Ta on esteetiline dissident, kes ei käi ühte sammu LA *zeitgeist*'iga, kes kuulab "Captain Beefhearti" ja stereotüübi korraliku vastandina pörkab tagasi, kui must taksojuht paneb mängima "Eaglesi".

Jeff Bridgesi palkamisega lõikavad Coenid profiiti tema imago Hollywoodi viimase sangarina, näitlejana, kes võib veenvalt ja üllalt kehatada nonkonformistlikku õiglust. Ta moodustab võrratu paari **John Goodmani** äkilise, judaismi pöördunud Vietnami veteraniga. Lõppude lõpuks võib see lihtsalt olla "Seinfeldi" stiilis "film eimildestki", või mitte milleski rohkemast kui naljad, mis Coeneid endid naerma ajavad. (Kõigi andmete kohaselt põhineb Dude'i kuju nende tegelikult tuttaval, kellelgi Jeff "The Dude" Dowdil, kes tõepoolest oli "The Seattle Seveni" aktivistide grupi liige.) Tuupida film sedavõrd täis aalooikat, teha ta nii väljakutsuvalt kerglaseks näib tänapäeva USA kinos tõelise kangelasteona. "Suur Lebowski" on ühtaegu täiesti tühine film ja ülistuslaul kinemaatilisele logardiestetikale. Tema moraalne lahendus on see, et, nagu ka Marlowe, jääb Dude lõpuni iseendaks — teda ei pea lunastama, seadma teda ühtsesse voolu maailmaga, milles ta elab. Niisamuti võtavad Coenid, pilgates žanrireegleid ja ajades lustlikult taga omaenda lõbu, õiguse jääda kustutatult kaugeltki mitte saladuslikeks iseendaks.

## "SUURE LEBOWSKI" SÜNOPSIS

Los Angeles, 1991. Jeff "The Dude" Lebowski, vananevast hipist keeglifänni ründavad kõriloikajad, kes peavad teda ekslikult teiseks Jeffrey Lebowskiks, kelle naine on võlgu Mr Treehornile; nad peksavad ta läbi ja urineerivad tema vaibale. Otsides hüvitust, külastab Dude oma nimekaimu, halvatud miljonäri, kes võtab ta vaenulikult vastu. Aga hiljem palkab Lebowski Dude'i kui käskjala, et anda üle lunaraha oma röövitud noore naise Bunny eest. Ürituse nurjab Dude'i kaaslane Walter, kes armastab toppida oma nina teiste asjadesse, ja Lebowski raha jääb Dude'i kätte, kuni see kaob, kui auto, kus ta seda hoiab, varastatakse.

Lebowski kunstnikust tütar Maude näitab Dude'ile pornovideot, mille tähtedeks on Bunny ja saksa nihilist Uli ja produtsendiks Jackie Treehorn. Naine usub, et Bunny on lavastanud oma röövimise, et pressida välja raha Lebowskilt, ja tahab et Dude saaks lunaraha kätte. Lebowski näitab Dude'ile äraraiutud varvast, mis kuulub ilmselt Bunnyle. Uli ja tema kambamehed ründavad Dude'i. Keeglirajal kohtab Dude Võõrast, müstilist kauboid.

Dude viiakse Treehorni juurde, kes on ikka veel Bunny ja oma võla otsinguil. Tagasi oma korteris magab Dude Maude'iga, kes ütleb talle, et ta on teda kontrollinud kui potentsiaalset isa oma lapsel. Saades aru, et Lebowski on kasutanud teda kui etturit, et kõrvaldada raha Lebowski perekonnafondist, klaarib Dude temaga arveid tema härberis, kuhu Bunny on naasnud, varvas puutumata. Keeglirajal tekib Dude'il ja Walteril tüli nihilistidega, mille ajal nende sõber Donny sureb südamerabandusse. Võõras tõmbab otsad kokku ja teatab, et väike Lebowski — Maude'i laps — on tulekul.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1998, nr 5,  
tõlkinud KAIA SISASK

---

"SUUR LEBOWSKI" (*The Big Lebowski*). Režissöör Joel Coen, produtsent Ethan Coen, stsenaaristid Ethan Coen ja Joel Coen, operaator Roger Deakins, monteerijad Roderick Jaynes (ehk Joel & Ethan Coen) ja Tricia Cooke, kunstnik Rick Heinrichs, muusika: Carter Burwell. Osades: Jeff Bridges (Jeffrey Lebowski, Dude), John Goodman (Walter Sobchak), Julianne Moore (Maude Lebowski), Steve Buscemi (Donny), David Huddleston (Suur Lebowski), Philip Seymour Hoffman (Brandt), Tara Reid (Bunny Lebowski), Philip Moon ja Mark Pellegrino (Treehorni kõriloikajad), Peter Stormare (nihilist Uli), Flea ja Torsten Voges (nihilistid), Jimmie Dale Gilmore (Smokey), John Turturro (Jesus Quintana), Ben Gazzara (Jackie Treehorn) jt. 35 mm, 116 min 53 s, värviline. © PolyGram Filmed Entertainment Inc, USA—Suurbritannia, 1998.

---

## ELU VÕIT

**"ROOTSI JÕULUVANA".** Filmi autor: Mark Soosaar, montaaž: Kaido Strööm. Video *Beta SP*, 47 min, värviline. © "Weiko Saawa Film", 1999.

**"TULLA, ET MINNA".** Filmi autor: Mark Soosaar, montaaž: Kaido Strööm, kõlavad katkendid L. van Beethoveni IX sümfooniast, P. Tšaikovski avamängust "1812", E. Griegi balletist "Peer Gynt", R. Leoncavallo ooperitest "Talupoja au" ja "Pajatsid" ning G. Gershwini ooperist "Porgy ja Bess". Video *Beta SP*, 33 min, värviline. © "Weiko Saawa Film", 1999.

Mõlemad filmid esilinastusid 24. juunil kinos "Sõprus".

"Mina olen Santa Claus," tutvustab end Tallinna—Tartu maanteelt pealevõetud hääletajale Rootsist Eestisse humanitaarabi vedav Eckard Klug, küsides seejärel nagu muuseas: "Kas te usute seda?" — "Mina usun," naeratab üliõpilasneiu ja noogutab karmelt.

Mark Soosaare uus dokumentaal-film "Rootsi jõuluvana" on esitatud muinasloona, täpsemalt, moodsa muinasjutuna. Muinasjutu vormi on Soosaar kasutanud oma eelmisteski dokumentaalfilmides, näiteks palju poleemikat tekitanud handiteemalises linateoses "Isa, poeg ja püha Toorum", mille autoritekst on koostatud klassikalise muinasjutu reeglite kohaselt.

"Rootsi jõuluvanas" niisugust autori-teksti ei ole, muinasjutt toimib visuaalselt. Esmapilgul jääb mulje, nagu intriigi polekski ja kogu film oleks n-ö jutustus inimeseks kehastunud jõuluvanast. Suures plaanis Eckard Klug meenutab ka välimuselt jõuluvana ning tema pikk reis Lõuna-Rootsist Lõuna-Eestisse (Võrru) sarnaneb, võta või jäta, lasteraamatutest tuttava jõuluvana teekonnaga, "suhkrupäädena" valged kuused palistamas maantee-servi ja säravate silmadega lapsed ootamas pikisilmi vaid üht: kuulsa Klugi, *alias* Rootsi jõuluvana saabumist.

Soosaar laseb muinaslool sujuda; rahu, rõõm, halastus ja armastus on tema filmi olulisemad märksõnad, jättes mulje, nagu toimiksid need neli omalaadse kategoorilise imperatiivina "nõnda kui filmis, nõnda ka



**"Rootsi jõuluvana",** 1999. Režissöör Mark Soosaar. *Eckard Klug oli üks vanemaid mehi, kes pääses 1994. aasta septembris parvlaevalt "Estonia" elusana. Oma teises elus püüab ta leida rohkem armastust ja halastust. Igal pühapäeva hommikul lahku Eckard kodust Lõuna-Rootsis, et tuua Eestisse humanitaarabi.*

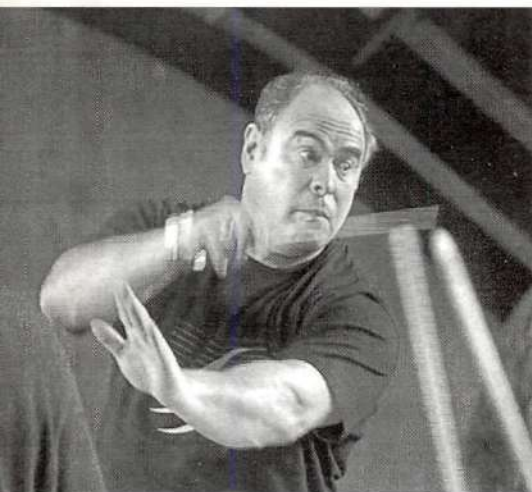
Mark Soosaare foto

maa peal". Filmi kulgedes antakse teada, et Eckard Klug on üks neist, kes 1994. aasta sügisel uppuvalt "Estonialt" vette hüppas ja ellu jäi. Ellujäämine mõjub nagu uuestistünd ning tänutäheks sõidab Klug iga nädal veoautoga Rootsis Eestisse, lastiks humanitaarabi koolidele ja lastekodudele. Eckardit tuntakse nii Rootsis, Eestis kui ka kahe riigi vahel kurseerivas laevas. Eckard kõlistab klaase, ajab muhedat seltskonnajuttu ja juhatab kokku armastajapaare. Keegi neiu "adopteerib" ta vanaisaks ning kirjutab selle kohta koguni kirjaliku tunnistuse. Filmi tegelased käsivad Eckardit erilise persoonina, tema jõuluvanasus tundub ühtaegu loomulik ja üleloomulik.

Soosaare kaamera saadab Eckardit kodunt sihtpunktini ja tagasi. Näidatakse Eckardit hommikukohvi joomas ja keedetud mune söömas, autoroolis ning mobiiltelefoniga vestlemas, Eckardit pakke autosse laadimas ja annetajatega kõnelemas, Eckardit tollis ning laste keskel. Jõuluvanasüsteem toimib laitmatult: truid päkapikud tassivad keldritest naiste- ja lasterõivaste pakke, mängukarusid ja titevankreid. Viimase kannab autokasti Kosovo põgenik. Vestlusest selgub,

et Eckardi heategevusliin on palju laiemgi kui Rootsi—Eesti marsruut, ta on aidanud Kosovo põgenikke üle piiri ja teab, mida tähendab kodumaa kaotus. Mitte inimesed ei ole süüdi, vaid poliitika, arvab ta. Jõuluvana ise kõneleb saksa, rootsi ja inglise keelt ning tema saksa päritolu meenutab vaid saksakeelne kodulaul, mida Eckard pikkadel sõitudel une peletamiseks ümised. Kaader kaadri haaval esitab Soosaar jõuluvana teekonda kui lugu. Maailmamees, kosmopoliit ja jõuluvana Eckard Klug teab, et armastust andes ja jagades tekib maailma vaid armastust juurde.

Vaatajani jõuab jõuluvana hea pool. Ent igas õiges muinasloos võitleb hea kurjaga, ülev madalaga ning ilus inetuga. Kas muinasjutu kaanonid (hea võidab kurja, ülev madala, ilus inetu) kehtivad ka elus? Kas ja kui võrd saab muinaslugu üle kanda reaalsusse ning mis saab siis, kui muinasloo ning reaalse elu vahel tekib konflikt? Eckard võtab jõuluvana



“Tulla, et minna”, 1999. Režissöör Mark Soosaar. Dirigent Eri Klas.

namängu ülitõsiselt, ta usub, et tema usk muudab tegelikult muinasloo. Vaatajadki usuvad Eckardisse kui jõuluvanasse, kes on kõigi vastu hea ja halastav ning kellele headus ja armastus tunduvad olevat elu mõte. Iseküsimus on, kas on võimalik olla kõigi vastu ühtviisi hea. Lõuna-Rootsi linnakeses saadab teda teele armastav abikaasa, ühes väikeses Lõuna-Eesti linnakeses ootab aga kuuekümnene lähenevat jõuluvana küpses eas daam, kelle juurde Eckard tuleb nagu koju. Sõbralik daam tundub samuti inimesi armastavat ning neile ainult head soovivat.

Muna söövale jõuluvanale meenub küll korraks oma abikaasa ja hommikueine Rootsi kodus, kuid siinkohal viibutab sõrme režissöör (*deus ex machina*’na, nähtamatult), juhtides vaataja sihiteadlikult moraali ja eetika teemadele. Lõpeb ka klassikaline muinasjutt ning algab tänapäevane. Saab selgeks, et muinasjuttu sajaprotsendiliselt tänapäeva üle kanda pole võimalik. Ometi ootab vaataja muinasloo ja elu ühtelangemist ning on nõrduinud, et ilusa portreeloo asemel esitab filmitegija küsimusi vaatajale, pannes proovile viimase eetika. Selles mõttes on Soosaare film eetilise katsumus kõigepealt vaatajale, sundides teda iseandalt küsima: kuidas käituksin mina Eckardi asemel ja missugune on minu eetika. Inimesed usuvad Eckardisse kui jõuluvanasse. Aga Eckard ise? Soosaar laseb Eckardi südametunnistusel kõnelda kaadritaguse häälena tagasiteekonnal, kaadris, kus mees ootab autorooli taga maalepääsu, nagu mõtlik ja kimbatuses. Tuleb kohe öelda, et võte on erakordselt mõjuv, tekst tekitas kajaefekti. Eckard ütleb, et enda arvates on ta olnud aus ega ole kellegi ees midagi varjanud ja et ta usub, et armastuse hulk kasvab, kui seda endast rohkem anda ja teistele jagada. Tausttekstina esitatud pihtimisel on topeltmõju. Filmi peategelane otsekui kuulaks isennast kaadri taga üle. Jääb mulje, nagu tunneks tema filmi peategelasena piinlikkust selle pärast, et päriselt on ta ikkagi ainult inimene. Soosaare film tõstab esile inimese Eckard Klugi, kes tahtis olla jõuluvana.

Mark Soosaare tõsielufilmides tundub alati olevat mingi salatasand, mille toimemehhanismi raske, kui mitte võimatu lahti seletada. Ent just selle salatasandi pärast äratavad tema filmid ka huvi. Etteheide, et “Soosaar lavastab”, ja mängufilmi ning dokumentaalfilmi elementide segamises surmapatu nägemine on Soosaarest teinud ühtede kriitikute arvates kurjategija, teiste arvates aga kangelase. Ometi on Soosaarel iga filmiga oma kindel eesmärk (salatasand?) ning ühe ajaloos hästi tuntud ordu kuulus lipukiri “eesmärk pühendab abinõu” tundub kehtivat ka tema tööde puhul. Soosaare filmid justkui polekski suunatud oma kaasagsetele, vaid neile, kes tulevad pärast meid. Tänapäevainimese ausus- ja õiglustunne, suhtumine surma ja armastusse, ausse ja kuulsusse, rikkusse ja vaesusse, kaasinimesse ja loodusesse — see kõik on Soosaare filmide sügavam sisu. Salatasand nõuab intriige ja nende dokumenteerimist. Soosaar oskab seda.

Film “Tulla, et minna” on ühtpidi ema-, teistpidi pojaarmastuse lugu, laiemalt võttes



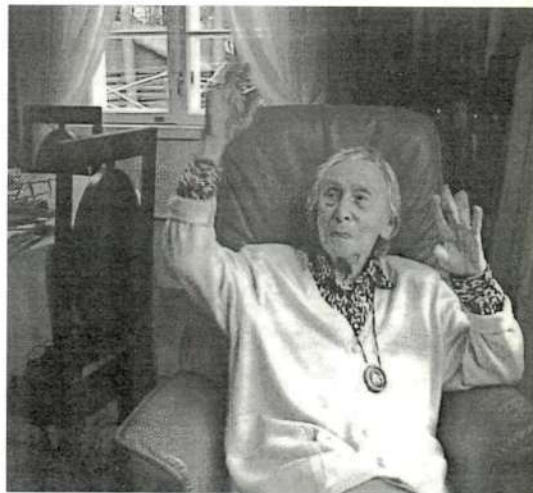
on tegu üldinimliku elu ja surma looga. Ühelt poolt on Soosaar jäädvustanud ühe variatsiooni Henrik Ibseni Peer Gynti ja tema ema igikestvast armastusloost, teisalt vananemise ja surma traagika. Nagu selgub filmist, on Ibseni "Peer Gynt" ka Eri Klasi lemmikraamat. Filmis kõrvutab Eri Klas ennast Peer Gyntiga, kes kogu elu maailma mööda ringi rändas ja kõike näha ning endasse imeda tahtis.

Film algab Hollywoodis, kus Eri Klas istub basseinis ja kõneleb iseendast Peer Gynti näitel ning Peer Gyntist iseenda näitel. Mõlemaid tegelasi ühendab see, et keegi kuskil neid ootab (Peeri Solveig, Erit peale ema naine, tütar, tütrelapsed). Ibsenil saab naisarmastusest emaarmastus, Soosaar laseb emaarmastusel vankumatult ja truult püsida. Mida vanemaks saab ema, seda rohkem ta poja järele igatseb. "Kus Eri on?" on Anna Klasi kõige sagedasem küsimus. ("Ema peab teadma, kus poeg on.") Anna Klas vaatab poja dirigeeritud kontserte televiisoris ja kõneleb temaga telefoni teel. Vesi (meri ja ookean) ning muusika on nende vahel, muusikast saab selles filmis ema ja poja vaheline sild ja veevulinast filmi üks kandvamaid kujundeid, mis kordab muusikasse kätketud sõnumit. "Tähtis pole see, kui suur sa oled, vaid see, kui suur sa tahad olla," selgitab Anna Klas otsekui tsiteeriks tarkuseraamatut. Filmis on palju kunstilise hästi õnnestunud kaadreid (Anna Klasi suures plaanis nägu, mets fooniks paralleelselt nende kaadritega, kus Eri selgitab noorele soome dirigendile *piano* sügavat sisu), mis moodustavad dokumendile lisaks kunstilise terviku. Kaadrid võimendavad üksteist nii, et tekib omalaadne gradatsioon ja tundepinge. Võimendajaks on ka muusika.

Eri Klasi dirigeeritud muusika algus oleks justkui Anna Klasi, kelle peen tundetaju selles filmis eriti tõuseb. Kahe andeka inimese vastastikune armastus ei mõju traditsioonilise ema- ja pojaarmastuse illustatsioonina, vaid ema- ja pojaarmastusele liitub erakordne muusikaarmastus. Taas jõuab Soosaar eelmisest filmist tuttava armastuse jagamise ja andmise teemani, mis liigub emalt pojale, pojalt orkestri ja orkestrantide ning lauljate ja publikuni. Eri on maailmamees nagu Peer Gyntki, ent erinevalt Peerist pole tal kunagi iseendast küll. Eri ei poseeri, vaid on ta ise, vahetu ja siiras, mõjuv ning avatud. Süda ja naeratus, õpetab ta endale vastu rindu tagudes 1500 liikmelist koori, kellega koos kantakse ette Beethoveni IX sümfoonia. Eri valmistub prooviks, vana ema suremiseks. Ei tahaks siinkohal küll süüdistada Soosaart abituse seisundis inimese filmimises ning sureva ema toomist kinolinale, pigem tundub see filmi loomuliku koostisosana. Filmitegija on püüdnud jääda nii diskreetseks kui võimalik.

Otsevõtteid asendavad profiilis tehtud kaadrid, paljudes kohtades on jäädvustatud vaid Anna Klasi silmi.

Mõneti jahmatama panev ja lavastuslik on filmi lõpp. Eri valmistub ema juurde minema, teadmata, et ema on juba surnud. IX sümfoonia on ette kantud ("Peer Gyntis" vastab sellele Peeri ja ema nn taevaretk) ning miks ei võiks dirigentki veidikeseks lõögastuda? Taas põrkuvad aga muinasjutt ja tegelikkus. Vaataja igatseb kurbi nägusid ja pisaraid, ent filmi autor jätab ta neist ilma (ulatades kivi asemel leiva!), pakkudes sulisevat vett (muusikat) ja vees istuvat maailmameest, dirigenti, kes ohkab, nii nagu ikka kaamera ees ohatakse — teatraalselt. Soosaar justkui tahaks, et vaataja pettuks ja usuks, et tegelikkus ei ole kunagi nii ülev kui muinaslugu ja et iga tegelikku ellu kandunud muinaslugu saab kord otsa. Filmija kunstimehena teeb ta panuse elule, ja ennäe, elu võidab — koos eluga aga ka muusika.



"Tulla, et minna". Pianist Anna Klas.

## KEHA ON HINGE KODU...



*"Mimikri", 1999. Režissöör Urmas E. Liiv. Tallinna Reaalkooli bioloogiaõpetaja Erkki Otsman. "Ma olen 32-aastane meessoost inimene. Selles elus olen ka kogu aeg olnud Erkki Otsman. Ma olen noor, ma olen ka vana. Kui ma piltide pealt vaatan. Mulle tundub, et mul on silmad muutunud. Ei, kaunitar võib-olla ma ei ole. Aga võib-olla ma olen šarmantne."*

**"MIMIKRI".** Stsenarist, režissöör ja monteeri Urmas E. Liiv, operaator Tõnis Lepik, helioperaatorid Ants Andreas, Ivo Feltja Tiina Andreas, helimix: Tiina Andreas, kunstnik Toomas Hõrak, grimm: Tiina Leesik, asjaajamine: Alain Aun, produtsent Mati Sepping, toimetaja ja kaasprodutsent Tõnu Karro, muusikud: Allan Jakobi (akordion), Benno Margus (klaver), Madis Arvisto (kitarr) ja Indrek Kruusimaa (kitarr). Video Beta SP, 27 min, värviline. © "Eesti Tösielufilm", levitaja: © "Faama Film", 1999.

**Sõna**

Sõna "mimikri" definitsioon: "Kaitsetu (mittemürgise) söödava looma (mimeedi) välismuse ja käitumise sarnasus sellise looma (modell) välismuse ja käitumisega, keda vaenlased tema halva maitse või mürgisuse tõttu ei ründa. [- - -] Mõnikord nimetatakse mimikriks kõigi loomade kuju ja värvusega seoses olevaid kaitsekohastumisi." EE

**Film**

Filmis "Mimikri" portreerib režissöör Urmas E. Liiv pedagoogi ja lauljat Erkki

Otsmanit, kes päevasel ajal õpetab lastele koolis bioloogiat, õhtul aga laulab lokaalides ja klubides armastusest. Tegemist on ilmselt eesti esimese nii-öelda *coming-out* filmiga, kuigi omal tagasihoidlikul eestimaisel moel. Film näib olevat jaotatud kaheks: a) hing, b) keha.

Kohe filmi alguses ütleb peategelane: "Keha on hinge kodu, hing panebki keha liikuma." Erkki Otsmani hing avaneb vaatajale valges püramiidis, mis on poole tunni jooksul peategelase mikrokosmos. Seal räägib ta publikule endast, oma kõhklustest, kahtlustest ja unistustest. Eksterjööris seevastu domineerib keha: keha käib tänaval, õpetab klassi ees, esineb naisena Zarah Leanderi repertuaariga. Ning siin tulevadki esile omamoodi käärid. Kohtades, mis reserveeritud hingele (kohtades, kus Otsmanil on võimetus verbaalsel teel oma tundeid väljendada), jääb filmi peategelane vaatajale kaugeks ning võõraks ja mõjub peaaegu et hingetult, meenutades mõnes kohas lausa kantslijutlustajat. Ning vastupidi, *action*-episoodides, kus keht kogu oma ilus tundub olevat esmatahtis, lööb äkitselt, nagu kogemata välja siiras emotsioon. Ja seda kohtades, kus sõnu üldse ei kasutatagi — paruka proovimise stseenis, tantsutunnis, lumises Tallinnas, lõpuks õpilaste ees klassiruumis.

**Kamuflaaž**

Mõningad transvestismi spetsialistid väidavad, et naiste riietumine meesteks pole pooltki nii tähelepanuväärne nähtus kui meeste riietumine naisteks, sest meeste juhitas maailmas ongi naiste loomulik soov muutuda meheks. Seevastu meeste riietumine naisteks on märksa komplitseeritum ning mitmeharulisem nähtus. Võib-olla tõesti. Pole ju ometi võimalik, et kõikide transvestiitide emad soovisid endale omal ajal tüdart ning lapse sündides panid nad pojale kleidi selga ja lehvi pähe. Ilmselgelt on variatsioonid sellel teemal kui mitte lõputud, siis rohked küll.

On mõistev, miks filmi režissöör ja stsenarist Urmas E. Liiv ei tahtnud näppe kõrvetavas transvestismi teemas sügavamalt sobrada. Tee on libe ja kukkumine kerge. Pealegi on Erkki Otsman ka ilma transvestismita

piisavalt huvitav isiksus, rääkimata sellest, et siin kandis tema lauljanatuurile võistlejat ei ole. Kuid temaatika on siiski eesti vaatajale võõras ja, näe!, üks "omadest" teatab, et "Erkki Otsman ongi ainuke transvestiit Eestis". Paratamatult jääb intrigeeritud vaataja hinge midagi kripeldama.

"Mulle tundub, et ma olen naine, kui ma olen kehastunud naiseks. [- -] Isasel paabulinnul on ilus saba." Kohvikustseen, kus Erkki Otsman laulab korraga nii Zarah Leanderi kui ka tema duetipartneri osa, on muljetavaldav. Ei saa kuidagi mööda vaadata laulu paljutähenduslikest sõnadest: "Ma usun, et kunagi sünnib ime ja tuhanded muinasjutud saavad tõeks." Samas on sellel stseenil täiesti karikatuurne iseloom, ja mitte sellepärast, et Otsman on nagu päris või ei ole seda. Naisvaataja tunneb siin ära meeste fantaasiad oi kui sensuaalsest ideaalsest, kusjuures eriti utreeritud moel — nii lähedal ja samas ka kaugel...

Aga üks transvestiitidel olegi kaldumus kehastuda mitte tavalisteks koduperenaisteks, vaid ikka naisteks, kes oma olemuselt ning väljanägemiselt on "suuremad kui elu ise". Meenutagem kas või Divine'i (tõsi küll, tema oli suur igal moel).

#### "Sous le ciel de Paris..."

Niisiis, kamuflaaz õnnestub vaid osaliselt, mimeet üksnes s a r n a n e b modelliga. Kuigi võiks ju ometi olla tema ise...

"Tallinn — inimesed inimesi jälgivad, pole õhku ja minnalaskmist." Imelikul kombel ei vaata "Mimikrist" vastu mitte ainult Erkki Otsman, vaid ka ühiskond, milles ta koos oma kaaskodanikega elab.

"No kuhu ma lähen õhtukleidiga? No kuhu?" ahastatakse filmis. "Väikelinn ei ole transvestismi jaoks." Tahad olla küll armastuse keti jätkaja Eestis, aga mis sa teed, kui valdav osa publikust ei mõista sinu keelt. Filmi teema on mina ja ühiskond, mina ja kohanemine, ja sealhulgas räägib film ikkagi endaks jäämisest. Ka kunstnikuna. Ning see on juba omaette väärtus. Alati pole vaja kauneid sõnu, loosungeid ega definitsioone, vahel aitab tõesti ainult tegudest. Olla autsaider, sealhulgas ka omal kitsal, mis tahes žanri kunstnike planeedil, on juba väärtus omaette.

Mis siis ikka, mitte ainult ilu ei päästa maailma, vaid ka iga indiviidi omad, eskapistlikud fantaasiad.

#### Lõppsõna

Midagi asjalikku. Suurepärane operaa-  
toritöö ja montaaž!

"Mimikri". Erkki Otsman esinemas. "Kui üks inimene ennast vastassoopäraseks teeb, siis see peab näitama ka tema mingit eneseirooniat ja enesehuumorit. Need inimesed kindlasti ei võta seda ümberkehastust surmtõsiselt. Ei saa kehastuda ümber selleks, mida sul sees ei ole. Erkki Otsman ongi ainukene transvestiit. Meil ei ole Eestis lõpuks mitte kuskile minna, kui ma tahan õhtukleidi selga panna. Kuhu ma lähen? "Palace'i", "Virusse", "Hollywoodi". Mul ei ole minna kuskile. Väikelinn ei ole transvestismi jaoks."  
Toivo Ráni fotod



KRISTIINA DAVIDJANTS (sünd. 9. detsembril 1974. a Aserbaidžaanis) õpib Tallinna Pedagoogikailikooli kultuuriteaduskonna filmi ja videoeriala IV kursusel. 1999. aastal valmis tal kursusetööna 13-minutine eksperimentaalfilm "Alveoolid".

TENDER,  
VERY PLEASANT GUY



“Viola”, 1999. Režissöör Priit Tender.

---

“VIOLA”. Stsenarist, režissöör, kunstnik ja monteerija Priit Tender, muusika: Tõnu Kõrvits, ooperaatorid: Ruth-Helene Kaasik ja Meeli Küttim, animatsioon: Marje Ale, Eda Kurg, Ebe Tramborg ja Tarmo Vaarmets, teostus: Sirje Aasrand, Ell Mikk, Sigrun Alaots, Reet Mängel-Juuse, Riina Kabrits, Kaja Otti, Kirsti Kurg, Kirsti Pikkor, Meeli Küttim, Hela Sillamäe, Janika Laiksoo, Helle Soo, Ave Lainesaar, Ere Tõtt, Marje-Ly Liiv, Tiina Ubar Sauter, Eve Luup, Katrin Vaher, Kersti Miilen ja Iia Vanaisak, heli: Mati Schönberg, helitaustad: Ain Lepp ja Mati Schönberg, tiitrid: Ahto Meri, režissööri assistent Merle Rajandu, produtsendid Kalev Tamm ja Linda Sade, produtsendi abi Rutt Unnuk. 35 mm, 12 min, värviline. © “Eesti Joonisfilm”, 1999.

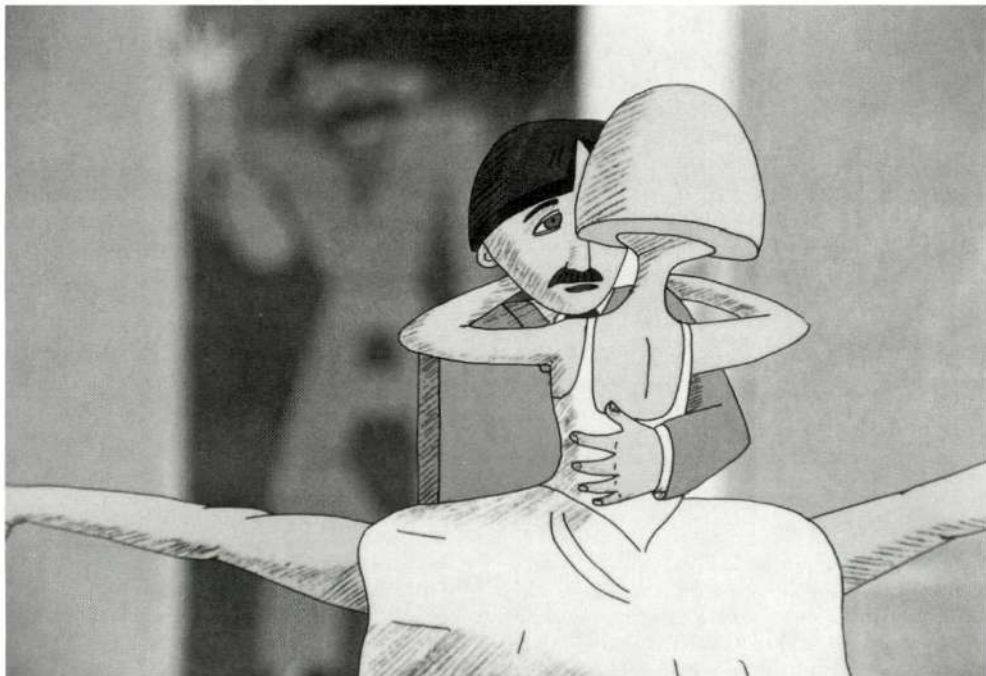
---

I  
“Viola” on film, kus on kolm tegelast: mustkunstnik, teda assisteeriv tüdruk ja auditoole (auditooriumi tool). Õieti on auditoole palju, terve saalitäis, aga nemad kokku on tõepoolest üksnes anonüümne publikum, samas kui sellel konkreetsel auditoolil on au olla viimane. Sest rohkem saalis vabu kohti pole. Mustkunstnik “tislerdab” valmis viimase auditooli, asetab selle paika ja kriipsutab läbi viimase tühja ruudu saali plaanis: nii et fataalsuse märk on antud; senine rutiin on suundumas materiaalse lõpu suunas... Ja vaataja saab aru sellest, et ilmselt langeb talle osaks võimatus ära näha ka kogu selle auditoorse spektakli lõpp! Sest nii nagu pole rohkem tegelasi laval/saalis ega kogu teatrihoones, nii pole neid rohkem kogu selles kummalises järve-

äärses tehismaailmas, mille Priit Tender on valmis joonistanud.

Nii et nn värsked tuuli pole kuskilt oodata ja süžee hakkab seniseid igapäevaseid kordumisi letaalse lõpu suunas juhtima. Sellisel teatraalsel maastikul siis "Viola" tegevus toimub. See on napp ja kokkuleplasilikke käitumisreegleid täis, sellisena väga sarnane liivakasti või mänguasjade kohvriga oma kind-

lubada saanud, mis kauni veekogu lähedale või suisa kaldale ehitet. ("Ostan Paabeli torni, vaatega merele.") Aga varsti võime, arvestades kohe meie ees lahti kooruma hakkavat süžeed, täie õigusega arvata, et tegemist on hoopis Linda motiiviga ja see veekogu pole muud kui tüdruku pisarad, mis ajapikku hädaoru täitnud! ("Ära anda Paabeli torn pisarate ookeani ääres.")



"Viola".

late piiride, tegelaskonna ja hierarhiaga... Nii et Tenderi film ei ole "päris", sellest saame kohe aru, see on "mängu". Ta pole isegi sedavõrd "päris", nagu üks joonistatud film enamasti on (kus maa peal liiguvad elutud asjad ja elusad asjad liiguvad kas vee all või õhus), ta on selliseski kontekstis märkimisväärselt "mängum"! Butafoonina võiks olla selle Babüloni torni kujulise saar-maa nimi, millest kõigepealt näeme butafoorset sammasteina, kus ühe kõrge võlvi all aknaorvas istub tüdruk, mustkunstniku assistent.

## II

Tüdrukul on vaba hetk; vaba hetke ära kasutades ta nutab, poetades pisaraid. Pisarad tilguvad tilks-tolks järve, mis laiub sammaste ees ja ümber, akna all. Selliseid ehitisi on ju rikkad ja edukad endale kõikidel aegadel

Auditoole on kokku ju ikka õige palju, ja kui iga uue auditooli valmis saamist on mustkunstnik tervitanud assistendi järjekordse pooleks saagimisega, siis on pooleks saagimist, valu ja pisaraid kokku ikka päris palju — nii ühe naissoost assistendi kui ühe multifilmigi jaoks. Et veekogu pole looduslikku päritolu, selle avab Tender vaatajale huvitava kujundiga. Nimelt kasvavad kuused, mida mustkunstnik toolide tarvis vajab, järve põhjas... Aga et igasugu metsi ja kirikutorne leidub ju ikka üksnes ülespaisutatud tehiseveehoidlate põhjas, seda mäletame juba TTRi algusaastatest!

Nii et sellesama pisarahoidla põhjast toob mustkunstnik kuuse, teeb valmis viimase auditooli ja esineb viimast korda, esitades oma lemmiknumbri, tüdruku tükkideks saagimise. Pärast seda on tal plaanis ennast ära tappa.

### III

Maha tahab mees end lasta oma toas, et jätta maha perfektsuseni valmis tehtud maailm. Aga paraku segab teda pisiseik. Nimelt on viimasest auditoolist puudu üks nael, ja ühtlasi ka see käsi, mida nael kinni hoiaks. Ta tahaks viimasegi auditooli korda teha, aga see on hulkuma läinud. Mees siiski leiab auditooli assistendiplika toast üles. Auditool veiderdab, peidab ennast ära nagu süsti hirmus laps arsttädilt eest. Mustkunstnik lööb siiski naela auditoolile õlga. Miks peaks puuesemesse puuduva naela löömine puuesemele surmav olema, jääb muidugi arusaamatuks. Nagu ka see, miks auditool seepeale tüdruku süle haarab ja hopsaki! aknast välja pisaramerre kargab ning end ära uputab. Ausalt, kõik see lausa karjub klassikalise melodraama kaanonite vastu. Ühes intervjuus on Tender väitnud, et tal olnud valmis (kas ka animeeritud-filmitud!?) mitu lõppu, aga et monteeri ja valinud välja justament selle — muidu saanuks film liiga kurvalt otsa. Tiitrites on Tender ise monteeri! Nii et, mis selles kollektiivses tapatalgus ühtäkki nii ilusat ja lustilist oli, Priit? Küll aga ei saa paha sõna öelda "Viola" kujunduse kohta. Vägisi tuletab ennast "Gravitatsioon" meelde, sest kohe nii palju on "Viola" graafika tollest küpsem.

### IV

Mis pildi liikumisse puutub, siis sellesse vähesesse, mis "Violas" üldse liigub, mahub ootamatult palju teravmeelset. Nii südant kui ka aju lõhestavat. See, kuidas auditool end külili kukkununa käe toel edasi nihutab ja treppe võtab, kuidas ta hiljem tahtejõu najal oma (tooli)jalad liikuma saab... Vägev ja väärikas värk, mida lõppkokkuvõttes ei suuda määrada ka põgusad vägisinaljatamised. Kas või see sae käepidemega trikstraks püstolikuketamine või naela käsitsemine

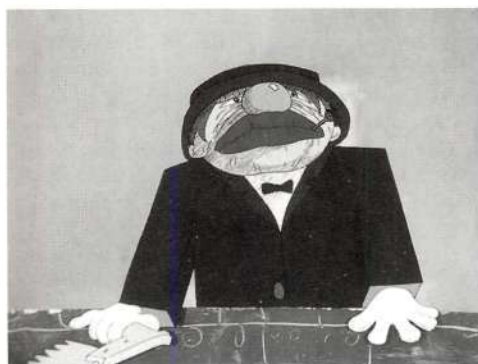
süstlana lendas-üle-käopesa-stiilis... Muidugi peab filmis olema olustikulisi õhuaeke, mis vaatajale kõrist hoidva süžee taustal oasidena toimivad, aga see film väärinuks oluliselt "poeetilisemaid auke". Samas nägin ma just "Violas" ära eesti filmi selle aasta ilusaima montaažikoha, mustkunstniku mütsi võtmise suurplaani ja mütsi nagisse lennutamise üldplaani vahel.

Mis filmi finaali puutub, siis mustkunstniku kehaehituslik M-A-N oli muidugi rahvusvahelises mõõtmes hea leid, aga lõpuks ei leidnud see kujund ilmselt konteksti, ja jäi pretensioonikusest hoolimata üldistusjõuta. Eestlasi rõõmustava kalambuurina lendasid mustkunstniku M, A ja N lõpuks öisesse laotusse, muutudes kirjatähedest taevatahtedeks. Välismaalaste tarvis leidsid tähistavas koha ka auditool ja assistendiplika kui tsirkusemaailma tähed (staarid)... Mnjah.

Lõppkokkuvõttes vägivalla allusioonidest (*viola/nee*) hoolimata igati *soft* film! Siinse loo pealkiri on tsitaat, sest just sellisena mäletas Tenderit ühelt filmifestivalilt üks ameerikamaalanna. Ma päris tükk aega mõtlesin, enne kui taipasin. Tenderi nimi ju selline. Mistõttu selliste filmide tegija võib kergesti meelde jääda ka kui "*Pleasant, very tender guy...*"

*PRIIT TENDER* (sünd. 7. veebruaril 1971. a Tallinnas) on lõpetanud 1994. aastal Tallinna Pedagoogikainstituudi kunstihõpetuse, samast ajast töötab "Eesti Joonisfilmis". Filmid: "Gravitatsioon" (1996), "Vares ja hiired" (1998, koos Mikk Rannaga), "Viola" (1999). Praegu on Tenderil käsil uue joonisfilmi stsenaarium.

"Viola".



# “HULLUMEELSUS” — MODERNISTLIK ÜKSIKLANE 1960. AASTATE EESTI MÄNGUFILMIS



*“Hullumeelsus”,  
1968. Režissöör  
Kaljo Kiisk.  
Vaclavas Bledis  
(Inimene nr 1).*

1960. aastateks oli mängufilmide tootmine Eestis juba jalad alla saanud. Tehti valdavalt rahvalikke komöödiaid või ideoloogilise sisuga filme. Need olid lihtsakoelised ja selge struktuuriga — domineerisid kindlad tegelastüübid, kelle funktsioon ja eesmärk avatakse filmi alguses, ning polaarsusele üles ehitatud intriig, mis laheneb lõpuks alati õige poole võiduga. Dramaturgias kehtis range kausaalsuse printsiip, sündmused olid reastatud ühele ajateljele.

Ka filmikeel pidi olema selge ja realistlik, lihtsa sisuga kooskõlas. Me ei kohta vanades Nõukogude Eesti filmides just palju novaatorlikke kaameraliikumisi, montaažikatsetusi, valgusmänge. Kõik kõrvalekalded, markeeritud kaadrid, kaameraaktsendid ja valguslahendused täitsid didaktilist ülesannet — toonitasid millegi ideoloogilist väärtust [peotäis sõmerat mulda Georg Otsa kämblas Herbert Rappapordi filmis “Valgus Koordis”, (1951)] või “paikapanemist” [pikk suur plaan negatiivse tegelase näost Juli Kuni ja Kaljo Kiisa “Vallatute kurvide” (1959) lõpus]. Sellised subjektiivsed momendid ei tähenda mingil juhul autori eneseväljendust, vaid sotsialistliku realismi vormikaanoneid järgivat poliitiliselt korrektset filmikeelt.

Sotsialistliku realismi meetod tekitab paisutusi, mis mõjuvad retrospektiivselt vaadates veidra sürreaalsusena nagu Rappapordi “Elu tsitadellis” (1947) kaadrid rahvariides näitsikutest punaväelastega käest kinni hoides noorte kuuskede vahel ringtantsu keerutamas, mis oma kompositsioonilt meenutab surmatantsu. Aga need on täiesti juhuslikud momendid, mille tähendus sõltub vaatamise kontekstist.

Näitlemislaad pidi olema rahvalik ja üldmõistetav. Negatiivne tegelane grimassitas kurjalt, kõneles vargsi häält tasandades, karjus hüsteeriliselt või kiunus groteskselt. Positiivne tegelaskuju kõneles ausal ja mehisel kõminal ning viskas ka vahvalt villast. Psühholoogilised keerdkäigud või eksistentsiaalsed probleemid eesti kinno ei ulatunud.

Film kui kallis ja populaarne riiklik kunstiala välistas igasuguse elitaaritamise ja ekstsentrilise originaalitamise. Kino tähendas ametliku kunstiideoloogia järgi eelkõige reaalsuse kontsentreeritud peegeldust ning subjektiivsed ja kunstipärased moonutused selles pidid olema rangelt kooskõlastatud. Iseasi, kuidas kinorealaalsuse vahekorrad tegelikkusega päriselt välja nägid.

1960. aastate keskpaigas hakkas eesti filmikeelde vargsi imbuma autorifilmi subjektiivsust. See ei tähendanud autorifilmi emant-sipatsiooni nagu samal ajal Prantsusmaal, režissööri kasvamisest oma esteetilise süsteemi ja nägemisviisiga suverääniks. Filmitegemine jäi aastateks veel mitmel tasandil kontrollitud ja suunatud tootmisharuks. Aga sellegipoolest tõestas Grigori Kromanovi "Viimne reliikvia" (1969), et žanrifilmil on Eestis jalad juba maas, et seiklusfilmi formaati on võimalik peita ka mitmekihilisemat teksti kui pelk mõõga ja mantli meelelahutus. Mati Undi stsenaariumi järgi vändatud Valdur Himbeki "Võlg" (1966) tähistas uue spektriosa kasutuselevõttu — tundliku impressionismi ilmumist filmikeelde, lihtsate argiste motiivide poetiseerimist ja varjatud erootilist pingestatust, mida filmi eriomased vahendid nii hästi võimaldavad.

Ent kõik sellised filmid olid pigem erandid kui sümptomid, pigem ebateadlik stiililine avastamislust kui teadlik ja programmiline uue filmikeele juurutamine.

Vahest kõige erandlikum nähtus 1960. aastate Nõukogude Eesti filmikunstis oli Kaljo Kiisa "Hullumeelsus". Tema valmimine 1968. aastal langes ühiskondlikult ja kunstideelisel viljakasse aega. Meenutame, et samal ajal, 60ndate lõpul toimus San Francisco armastuse suvi ja Woodstocki festival, Praha kevad ja selle lämmatamine, Pariisi mairahutused. Oma ideoloogilisi manifeste hüüdisid ka teedrites või barrikaadidel Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Timothy Leary ja teised karismaatilised radikaalid. Teatrilaval aga tekitasid revolutsiooni Jerzy Grotowski ja Peter Brooki teatriuudendused.

Ka filmikunst püüdis tihedamini hoomata ajastu vaimu, reflekteerida rahutut sotsiaalset pulseerimist. Valmisid Jean-Luc Godard'i krestomaatilised filmid "Hull Pierrot" (1965), "Made in USA" (1966) ja "Hiinlanna" (1967) ning Michelangelo Antonioni "Zabrischie Point" (1970). Ida-Euroopas tõusis prantsuse uue laine vastena noorsoo identiteedi kandjaks uus poola kino: Andrzej Wajda "Tuhk ja teemant" (1958), Roman Polański "Nuga vees" (1962) ja Krzysztof Zanussi "Kristalli struktuur" (1969). Ka vene kinos sündis midagi uue laine sarnast.

Eestisse jõudis see kihisemine filtreetritud ja mahendatud moel, ent siingi oli õhus uudse erutus — Tartu ülikooli rajati sotsioloogialabor, toimusid lärmakad komsomolikoosolekud, elati kaasa tšehhidele, "Vanemuises" valmisid Evald Hermaküla legendaarsed lavastused "Tuhkatriinumäng" (1969) ja "Sina, kes sa saad kõrvakiile" (1971).

Ei oska täpselt öelda, kui palju mõjutas see taust "Hullumeelsuse" valmimist. Arvestades, et Kaljo Kiisa kontos oli senini suuri-

maks saavutuseks kergekaaluline rahvatükk "Keskpäevane praam" (1967), siis tundub "Hullumeelsus" hoopis teise autori filmina.

Esimene uudsus puudutab filmi sisu. Kui siiaaani olid filmid järginud n-ö realistlikku konventsiooni, siis "Hullumeelsus" oli eesti filmidest esimene, mis avalikult tegi panuse situatsiooni tinglikkusele ning toimumiskohale kui suurema organisatoorse koosluse (riigi, režii, repressiooniaparaadi) allergeoorilisele mikromudelile. Sellised suletud mudelid on küll levinud teatris, näiteks Vsevolod Meierholdi modernismi vaimus lavastustes või Bertolt Brechti ja Friedrich Dürrenmatti näidendeis, aga eesti filmis oli see julgustükk esmakordne.

Igal juhul viitab stsenaarist Viktors Lorenci dramaturgiline ülesehitus — olematu vaenlase agent hullumajas, kelle tuvastamine ajab lõpuks tuvastaja enese hullumise äärele — palju keerulisemale struktuuriarendusele, kui senine fašismivastaste filmide üksühene skemaatilisus.

Allergooriale omaselt oli hullumaja patsientidele inkrimineeritud groteskkes moones totalitarismi iseloomustavad jooned: hüpertrofeerunud võimujana, ideoloogiline demagoogia, pealekaebamine ja kollaboratsioonism, intellektuaalsuse represseerimine.

Olgugi et tõepärasuse huvides veetis Kiisk nädalaid vaimuhaiglas, pole põhiliste kahtlusaluste diagnoos psühhiaatria seisukohalt usutav. Nad on ennekõike allergeoorilised märgid ning nende kõne poliitiline mõistujutt, hullumeelsus vaid mask nagu Hamletil, mille alt "alasti" sõnumeid kuulutada. Vaclavas Bledise bravuurikalt kehastatud Inimene nr 1, Hitleri paroodiline teisik, mängib igasuguse võimurefoorika absurdiks. Eemaldades sellest vähesegei adekvaatsust ja loogika, näitab ta, et ühlinimeselik võimutus on üks raskekujulisemaid vaimuhälbeid.

Jüri Järveti ja Voldemar Panso näitlejatööd esindasid teatud mõõndustega küll traditsioonilist Konstantin Stanislavski kooli, ent hullude portreed olid pigem Brechti võõritusmetoodika järgi esitatud plastika ja müümika tulevärk. Näitleja mängib end rollist üle, ta võtab endale volituse kommenteerida oma tegelaskuju. Psühholoogia ei avaldu kausaalsetes reaktsioonides, esineb ootamatut koreograafilist plastikat ja ülevõimendatud impulsse ning jutustuse loogikat eiravalt paatoslikkust. Kõik on tehtud selleks, et fokuseerida pilk mitte niivõrd karakteriarendusele, kui võõrd tegelaskuju metafoorsele tähendusele — Fašisti, Hullumeelse või Arsti sümbolkujule. Praegusaja kontekstis võib see tunduda pisut pateetilise ja ülemängituna, ent "Hullumeelsus" tähendas see suurt hüpet traditsiooniliselt rahvalikult kangelaselt ideetegelasele. Ma ei usu, et Kaljo Kiisk enne filmi tegemist



põhjalikult uuris Antonin Artaud' ja Bertolt Brechti teatriteooriat, pigem tabas ta intuiitselt ajastule omaseid otsinguid, *zeitgeist*'i. Võõritus on üks riskivabamaid võimalusi edastada totalitarismi kriitikat totalitaristlikus riigis.

Hullumaja kui ühiskonna metafoor ja paranoia kui totalitaarse ühiskonna suhteid determineeriv mõjur ei ole praegusajal teab mis uudne idee, ent filmi valmimise ajal oli selles palju kaasakiskuvaid lisatähendusi.

Hullumeelsuse ja normaalsuse vahekorra uurivad diskursused olid 60. aastail äärmiselt populaarsed. "Hullumeelsusest" mitu aastat varem ilmus Ameerikas hullumaja ühiskonna mudelina vaatlev Ken Kesey romaan "Lendas üle kõopesa" (1962). Michel Foucault "Vaimuhaiguse arheoloogia" (1969) vaatles vaimuhaiglat kui repressiooniaparaadi tekkimist uusajal, antipsühhiaatiline liikumine kuulutas avalikult, et vaimuhaigusi ei eksisteeri, hullumeelsuseks nimetatud on ainult teistsugune tunnetusvorm ning vaimuhaiglad kui võimu teostamise institutsioonid tuleks maha põletada.

Oleks mõeldamatu, et neid moodsaid teemasid käsitletaks otse ja vahetult sellise maa filmis, mis psühhiaatriaiglates represseerib oma dissidente. Niisiis on tegevus viidud II maailmasõja lõpupäevile ühte nimetusse okupeeritud riiki, mille vaimuhaigla patsiente ähvardab füüsiline likvideerimine natside poolt. Peaarst kirjutab anonüümkirja võimudele, et hullumajas varjab end vaenlase spioon, selleks et uurimise abil lükata haigete hävitamist edasi. Gestaapo ohvitser Windisch (Jüri Järvet) tulebki asja uurima. Totaalne kahtlustamine, võimetus dešifreerida patsientide sõnumeid ning moonutatud reaalsus ajavad lõpuks ohvitseri enda hullumise äärel. Jüri Järvet ei kujuta fašisti tavapärase robustse lurjusena, vaid hoolika ja isegi šarmantse võimu teostava jesuiidina. Ta on laitmatult funktsioneeriv masin, kaastundeta Hävitusingel. Aga määramatus ja kahtlustused tumestavad tema teovõimet, toovad temasse inimliku mõõtme, paranoilise hirmu ja kaose, nii et moraalselt hävitab ta end lõpuks ise. Windisch jõuab arusaamisele, et ta on satunud peegelite tupp, kus kahtlusaluste asemel näeb omaenda lõpmatuid peegelpilte. Ta sõgestub sellest skisoidsest äratundmisest, heade maneeridega härrasmehest saab SS-univormis märatsev maniakk. See ongi humanistist peaarsti üks eesmärke, süstida temasse süümet ja lõhkuda sellega kindlustatud eneseteadvus. Hulluarst teab imehästi, et kontrollimatult märatsev "patsient" on järgmisel hetkel nõrk ja juhitav, manipuleerijast saab manipuleeritav. Võimu sisemisele kokkuvarisemisele kaasaaitamine on vaimu igavene missioon.

Ka **Voldemar Panso** tegelaskuju on ajastu kontekstis uudne. See on apoliitiline

humanistlik intellektuaal, inimtüüp, keda August Jakobsoni ja Herbert Rappapordi "Elu tsitadellis" dialektiliselt eitas. Intellektuaalis on Nõukogude Eesti varasemais filmides midagi kahtlast ja kontrollimatut, äraandlikku ja upsakat ("Vallatute kurvide" negatiivne mootorrattur oli üliõpilane, sellal kui positiivne mootorrattur — lihtne sadamatöölaine). Nõukogude ideoloogia proletaarsed geenid sundisid sotsrealismi teostele peale vaenulik-kuse kolmanda sektori vastu. Kuuekümnendate lõpuks olukord muutus — seoses kõrghariduse massilise levikuga ja üliõpilaskäitavuse suurenemisega oli sotsiaalselt angažeeritud intellektuaalsus popp ja ametlik ideoloogia pidi seda respektseerima. Filmi peaarst on just 60-ndate noore intellektuaali ideaal — ta teeb süsteemiga kannatlikult koostööd, et alal hoida elu, juhtida süsteemi inimläheduse suunas. Kas konstruktiivne koostöö või deklaratiivne vastuhakk oli aktuaalne dilemma ka toonaste Tšehhi sündmuste taustal.

"Hullumeelsuse" ei ole ainult julgelt konstrueeritud mudelsituatsioon, vaid ta on teostatud ka uudses kinematograafilises keeles. Kinokeel ei ole siin sisu toetaja, vaid täiesti iseseisev komponent. Keskmisest kõrgem tinglikkuse aste teeb "Hullumeelsuse" usna teatraalseks filmiks. Tegevuspaiga dekoratsioon, idülliline loss hullumajana, tekitab assotsiatsioone Alain Resnais' "Möödunud aastal Marienbadis" (1961) metafüüsilise lossiga või hoopis Kafka "Lossiga". Hullumaja steriilses valguses klaustrofobsed siseruumid meenutavad saksa ekspressionismi hiilgeaega. Minimalistlik kujundus viitab pigem teatrilavale kui tavapärasele realismi vaimu detailiseeritud filmimiljöole. Selline stiliseeritud keskkond erineb varasemate filmide tegevuspaikade orgaanilisusele rõhuvaist kujundustest.

Teatraalsust taotleb ka **Anatoli Zaboltski** ekspressiivne kaameratöö. Ta kasutab palju diagonaalile ehitatud ärevaid kaadrikompositsioone, dramaatilisi lähiplaane ja kontrastset, valguse ja varju vahekordi rõhutavat valgusalendust. Teisal on tunda aga kuuekümnendate kinole iseloomulikke moodsaid operaatorinippe: palju rahutuid kaameraliikumisi, kiiret peale- ja maha-zoom'i, käsikaamera spontaansust, vaimuhaigla patsientide justkui juhuslikult "pika toruga" tabatud portreeplaan.

"Hullumeelsuse" selgelt eristuvad kujundid on läbitöötatud ja silmatorkavalt leidlikud — tegelaste vastupeegeldused eri pindadelt rõhutavad paranoidset atmosfääri, töötamine nähtamatul kirjutusmasinal markeerib vaba eneseväljenduse represseeritust, poleeritud antiikskulptuurid tähistavad rassipuhutuse nõudeid. Paljud kujundid on puhta-

kujulised dramatiseeritud plakatid ja seepärast pisut vananenud, nagu näiteks brechtlikult stseen Windischist roomamas, Inimese nr 1 käsklustele alludes, hauaristide vahel.

“Hullumeelsust” kui uudset fenomeni Eesti kinematograafias mõnab läbi kohmaka retoorika ka tollane retseptioon. Mõned mokaotsast poetatud kriitikute vihjed filmi temaatilise aktuaalsuse kohta.

Kaljo Kiisa film on küll minevikuaine-line, kuid sellest sünnib kunstniku kaasaegne rahutu mõte, mis vaatajaid suunab arutlema, analüüsima ning hinnanguid andma mitte ainult ajaloolistele asjadele.

Endel Link. Kaasaegselt ning kokdanikutundega. “Rahva Hää” 9. III 1969.

Viktors Lorencsi ja Kaljo Kiisa “Hullumeelsus” käsitleb XX sajandi üht valusamat teemat — võimu usurpeerimist ja selle tagajärgi inimkonna suhtes. Filmi kontseptioon on kaasaegne, vaatluse alla võetud probleemi aktuaalsus ja kaalukus iseloomustavad ilmekalt eesti kinematograafistide tärkavat soovi võtta sõna kaasaegse maailma kesksete probleemide kohta. [- - -] Vaimuhaigla on autorite kinematograafiline maailmamudel, milles kõik protsessid küll teravdatud ja tinglikul kujul, kuid ranges vastavuses tegelikusega.

Valdeko Tobro. Süütu ja süüga süüdlased. “Noorte Hää” 21. II 1969.

“Hullumeelsuse” vorm ja stiil on väga lähedases suguluses järjest rohkem täheldatava nähtusega kaasaegses filmikunstis, nimelt traditsiooniliste žanritunnuste ebakindluse, läbipõimumisega, žanrireeglite kunstnikupärase individualiseerumisega. Kunstniku subjektiivse tunnetuse kasv filmiloomingus on rikastunud objektiivse tunnetuse avardamise, süvenemise, uudsuse, kordumatu avastamisega.

Ivar Kosenkranius. Hullumeelsus. “Sirp ja Vasar” 21. II 1969.

1970. aastaiks oli olukord võrreldes kuuekümnendatega oluliselt muutunud. Moskva kinokooli lõpetasid noored oma-maised filmirežissöörid ja operaatorid. Selleks ajaks oli valminud Vladimir Karasjovi “Lindpriid” (1971), mis on üks radikaalsemaid tollaseid filmikatsesusi. Karasjov võttis vana esikommunisti Jaan Anveldi romaani ja tegi sellest mitmetunnise improvisatsioonilise etüüdikogumiku, mis mõjub veidralt ja värs-kelt oma otsingulisuses, teema ja vormi sobimatuses. Loomulikult jäi see film riulile ja on praeguseks mõneti vananenud.

“Karikakramäng” (1977) tähistab paljude jaoks üht müüti eesti filmiloos, noorte põlvkonna kaastarve Arvo Iho, Peeter Simmi, Peeter Urbla ja Toomas Tahveli manifesteerivat ühistulemist. Kassett on romantiline nähtus, mis peaks kokku võtma ja kinnistama laiemale auditooriumile ühe põlvkonna esteetilist nägemust, mis tõuseb üleisikuliseks ja peegeldab teatavat ühisosa. Kuuekümnendail tehti algust luulekassettidega, mis manifesteerivad paljudele uurijatele selle põlvkonna vaimsust ja ideaale. Samas on ülemäärane öelda, et “Karikakramäng” manifesteerib kuidagi 70. aastate meelsust.

Ehkki kassetivorm pole palju enamat kui mugav viis pakkida lühiformaadis katsetused kokku täispikaks filmiks, seostuvad kassetid rühmituste ja sõprusringide kollektiivse loomeviisiga, nende ühise vereringega.

“Karikakramängu” vaadates selgub, et tegelikke ühendavaid esteetilisi niite on palju vähem kui eristavaid, et need on siiski kolm täiesti erineva käekirja ja erineva nägemisega filmi.

Mis on aga oluline ja mida “Karikakramäng” ka kuulutab, on see, et seoses akadeemilise filmiharidusega jõudis siia selge kinematograafiline mõtlemine. Tähtis pole ainult see, kuidas üht või teist lugu piltide keeles jutustada, vaid kuidas kõiki värvinguid ja emotsioonivõnkumisi visuaalsete vahenditega edasi anda. Kuidas heli, pilti ja näitlejate mängu ühendada nii, et see poleks ainult reaalse maailma elementaarne taastootmine, vaid et see käiks läbi subjektiivse tajumoonutavate filtrite. See on juba puhas autorikino positsioon — filmi tehakse teadlikult nagu filmi.

---

“HULLUMEELSUS”. Režissöör Kaljo Kiisk, stsenarist Viktors Lorencs, operaator Anatoli Zabolotski, kunstnik Halja Klaar, helilooja Lembit Veevo, toimetaja Grigori Skulski, filmi direktor Arkadi Pessegov. Osades: Jüri Järvet (Windisch), Voldemar Panso (Peaarst), Valeri Nossik (Toimetaja), Bronius Babkauskas (Willy), Vaclavas Bledis (Inimene nr 1), Viktor Pljut (Kroon), Mare Garšnek (Sofia), Harri Liepiņš (Leitnant) jt. 35 mm, 75 min, mustvalge. “Tallinnfilm”, 1968.

---

TMKs 1993, nr 3 on ilmunud Moskva filmikriitiku Viktor Mathieseni põhjalik uurimus “Eestlased tulevad! ehk Hullumeelsus Gnezdnikov pöiktänavas”, milles käsitletakse Kaljo Kiisa “Hullumeelsusega” puhkenud skandaali Moskvast NSV Liidu Riiklikus Kinokomitees 1968. aastal.

# KÕIGELE VAATAMATA: TÄHENDUSTE KONSTRUEERIMISEST SAAREMAA BIENNAALILE III

(Algus TMK nr 7 ja 10)

## Näidatava kunsti kvaliteet ja vastavus teema(de)le

Kuna kunsti "kvaliteet" on selgelt kokkuleppeline mõiste, siis taandub kõik hindaja isikule ja taustale, kust ta pärit on. Toetudes nn rahvusvahelistele autoriteetidele, näib biennaal olevat kõrgetasemeline. "Näituste kvaliteet oli minu arvates märkimisväärne,"<sup>1</sup> ütleb Thomas McEvilley, inimene, kes tuleb otse rahvusvahelise kunstielu südamest. "Ja seda hoolimata asjaolust, et ei usaldatud isegi mitte rahvusvaheliselt moekalt kunsti." Spetsiifilisemalt eesti kunsti hinnates väidab teine ülikogenud teoreetik, Victor Burgin: "Ma ei tea, mis seninähtust on eesti kunst. See, et ma kunstniku päritolu ei tea, näitab tegelikult, et eesti kunst võtab sisse koha teiste maade kunsti kõrval."<sup>2</sup> Edasi tõstetakse näidatavas esile sügavutiminekut (Maria Lind), kaasaegsust ja multikulturaalsust (Gertrud Sandqvist) ning lõpuks ka kunstikogumi "head atmosfääri" (Liutauras Pšibilskis).<sup>3</sup>

Eesti vastukajades näivad kvaliteedi-hinnangud olevat tabamatult mitmesugused — igatahes ei joonistunud näiteks 1997. aastal enam välja ei põlvkondlikke ega "korporatiivseid" parameetreid, nagu kippus olema 1995. aastal, — *à la*, et hinnang sõltub kirjutaja kuuluvusest klanni, klubbis või sõpruskonda. Heaks näiteks öeldu kohta on Mari Sobolev või Katrin Kivimaa, "Linnapite majapidamisest" täiesti kõrvalised ja hoopis teisi seltskondi esindavad kriitikud. Nii on Sobolevi arvates "kõik biennaali tööd kontseptsioonikindlad ja töid saatvad tekstid ei jätta võimalust ühtegi neist mõttetuks pidada".<sup>4</sup>

Rohkesti on ka vastupidiseid arvamusi: teema ei joonistu hästi välja<sup>5</sup>, tööde iseväärtus on küll kõrge, kontseptsioon aga jälestusväärne<sup>6</sup>; arvatakse, et enamik kunstnikke hiilib teemast hoopis mööda, jne. Kõigele paneb aga "krooni" pähe meie "kaunite kunstide armastaja", kõige ning kõigi ekspert Linnar Priimägi, kes arvab kogu nähtava vaid eilseks päevaks: "Ürituse programmiline osa jättis enam või vähem sümpaatselt vanamoelise mulje, ja seda nii nähtud kunsti-väljapanekute esteetikas kui kuuludud ettekannete teoreetilistes alustes. Kummalgi juhul oli tegemist klassikalise modernismiga, mis meie postmodernsel ajastul paratamatult mõjub anakronismina."<sup>7</sup> Paradoks on ilmne. Vaadaku Priimägi kas või kõige uuemat kunsti — ta ei tunne seda ära, vaid püüab omaenese superioriteedi säilitamise huvides kokku viia oma seniste teadmistega. Ei mingit avatust uutele kogemustele. Sellist kõigest ja kõigist üleolekutunnet esindab ka Raoul Kurvitz, kes lisaks kontseptsioonikriitikale leiab teoseid esindamas vaid mingeid "iseväärtusi"<sup>8</sup>, miliseid nimelt, jääb muidugi sõnastamata.

## Saarlaste arvamusi biennaalist

Kohalikud reageeringud biennaalile on iseäralikult kahestunud. Et saarlasi tuntakse kui "end muust eestlaskonnast paremaks pidavat" tõugu, siis ilmselt toitis säärase tippkunstisündmuse toimumine nende territooriumil olulisel määral kohalikku eneseväärikust. Ajalehed "Meie Maa" ja "Oma Saar" ilmutasid kõigi sündmuste kohta usumatul hulgal ülevaateid ning küsitlusi, mis samuti annab tunnustust biennaalide oluliseks

<sup>1</sup> McEvilley, Thomas. Ajaloo kangas kootakse ümber. Intervjuu Heie Treierile. "Eesti Ekspress" 11. VIII 1995.

<sup>2</sup> Burgin, Victor. Ruum, liikumine, invasioon. Intervjuu. "Sirp" 18.VII 1997.

<sup>3</sup> Siintoodud näited on pärit artiklist: Kivimaa, Katrin. Biennaal väljaspool Eestit. "Sirp" 18.VII 1997.

<sup>4</sup> Sobolev, Mari. Invasiooni erinevaid võimalusi. "Sõnumileht" 16.VII 1997.

<sup>5</sup> Pärt, Helju. Kuressaarlase arvamus biennaalist. "Oma Saar" 18.VII 1997.

<sup>6</sup> Kurvitz, Raoul. Olev ja tema tabamatu süda 1997: subjektiivne kunstiülevaade. "Eesti Ekspress" 23. I 1998.

<sup>7</sup> Priimägi, Linnar. Nägemine ja lugemine. "Pühapäevaleht" 12.VIII 1995.

<sup>8</sup> Kurvitz, Raoul. *Ibid.*



MARI LAANEMETS

Kunstnik ja kunstiajaloolane Mari Laanemets 1997. aasta biennaalil "Invasioon".

pidamisest. "Moodne kunst vallutab Kuresaare", "Sajandi näitus" jms on tüüpilised pealkirjad, mis juhatavad sisse enamasti esilehekülgedel avaldatud artikleid ja sõnumeid.

Saaremaal ilmunud kirjutistes biennaali toimumiskoha üle mõistagi ei arutleta; kuid et seal ei ela ühtegi arvestatavat kriitikut, kes rahvale kaasasaget kunsti seletaks, püüavad lünka täita nooremad ajakirjanikud ja kohalikud kunstnikud. Ilmunud materjalid jagunevad seetõttu kahte suurde põhileeri: kui žurnalistid kalduvad (kompetentsuse vähesuse tõttu?) püüdlukult kuraatoriideesid, kontseptsioone ja korüfeede sõnu ümber jutustama, siis kunstnikud pigem võrdlevad tulnukate kunsti kohapeal tehtavaga. Esimene kirjutamisstrateegia ei peegelda kohaliku arvamuste skaalat praktiliselt üldse ja läheneb *nilly-willy* propaganda arvele. Probleemaatilist on siin vaid niipalju, et üksikud intervjuudest välja rebitud mõttekatked kipuvad vahel põhiprobleemideks saama. Näiteks väidab kohalik prominent Helju Pärt, tuginedes ajakirjanik Urmas Kiili intervjuule siin kirjutajaga, et "saarlaste hulgas näib huvi sündmuste vastu väiksem olevat kui mandrirahva ja välismaalaste seas. Saarlaste peale pole jõutud mõelda".<sup>9</sup>

### Saaremaa: muistsed külatargad

Saaremaa-sisese retseptsioonist eristub tegelikult kolmaski liin — rahvale ilmutavad end kõikvõimalikud "metafüüsilised" ja "transsendentaalsed" targad mõtlejad, kelle seisukohad ajakirjanike ja kunstnike omadest märgatavalt erinevad. Üheks koloriitsemaks neist on Bruno Pao intervjuu<sup>10</sup>, kus kogu maailmavalu põdevas artiklis jõutakse ka 1997. aasta "Invasiooni" juurde: "Tänapäeval on kultuur suurel määral

moeasi. Siinkohal tuleks selle installatsiooni näituse juurde Kuressaare linnuses. Kunstivoolud on niipalju vaheldunud, et muutuvad lõpuks raskestimõistetavaks. Mõnes suhtes mõjub lausa ebakultuurselt. Ja miks? Sest linnuse teatud ruumid on pühad, kasvõi kabel, ja nendel on oma aura, omad riitused. Ja nüüd paneme sinna üles midagi ristiusukultuuri välist, mingit abstraktselt kultuuri, see hakkab mõjuma negatiivselt, negatiivne väli tekib. Kunsti inimesed peaksid olema kultuuri inimesed, aga nad on moe pärast niivõrd kaugenud sellest üldisest kultuuripõhjast, et juured on silmist kadunud."



kohtades, mida ma nimetan "suhteliseks perifeeriaks".

Rootsi juhtivaid kunstikriitikeid, Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumi kuraator Maria Lind "Invasioonil".

Näib, et kui postmodernne kunst satub traditsioonilisse kultuuriruumi, vallandub pigem vaidlus "klassikaline" ("juurtega", kujutatav) *versus* "moodne" (abstraktne, "juurteta") kunst, milles "päramoodsa" mõistet isegi mitte ei esine. Probleemaatiline on õieti see, et niisuguses tulevahetuses jääb märkamata, et "moodsa-järgne" kunst on suuresti just arusaadavuse juurde naasnud.

Võib-olla oli see siiski tajutatav, sest miks muidu jäi "viha uue kunsti vastu" tekkimata ja küsimust kuraatoreist kui "pealinnavurledest" isegi üles ei kerkinud?

### Kuraatori isik — tuld Linnapi pihta!

Kuraatori isikule reageeris teravalt vaid "ülevabariigilise konteksti" kriitikkond. Kui kunsti mänguruumi, vaateväljale, ilmub "tegelane väljastpoolt" ja sooritab sealjuures veel midagi olulist, püütakse teda otsemaid "portreerida".

Juba 1992. aastal ilmus Peeter Toomingu salest kõmuartikkel "Linnap — wanted!"<sup>11</sup>, kus otsekoheusega ei koonerdata: "Aga kelle

<sup>9</sup> P ä r t, Helju. *Ibid.*

<sup>10</sup> Vt Jaanus Tamme intervjuud Bruno Paoga. "Oma Saar" 23. VII 1997.

<sup>11</sup> T o o m i n g, Peeter. Linnap-wanted! "Liivimaa Kroonika" 27. VIII 1992.

teenistuses Linnap ikkagi töötab? Kuidas suudab inimene ära elada ainult fotost, nagu Linnap praegu? Mitte passi- või pulmapiltidest, vaid lihtsalt sebumisest foto ümber. Kuidas niimoodi võib? Kas pole Linnap mitte kellegi senitundmatu ja veel avastamata niiditõmbaja teenistuses? Kogu Saaremaa *show* oli mingi salapärase, kuid kindlal eesmärgil püstitatud idee teenistuses."

Kuigi artikkel on kirjutatud üsna väimukas stiilis (ilmselt kirjutaja "positiivsuse" huvides), kumab siit läbi küsimusi, mis looritatud enemuistsete nõukogulike arusaamadega: keegi vaat elab "sebumisest" (loe: kureerimisest). Säärane kuraatori isikutaustas ja "salajastes eesmärkides" tuhniv kirjutamislaad jätkus aga süsteemikindlalt ajani, mil toimus kolmas üritus.

Kirjutajad on vahepeal noorenenud, kuid kuuluvad eranditult kohaliku kunstimaailma hierarhiatesse. Johannes Saar, kes avaldas "Postimehes" kõmuartikli "Agressor Linnap", läheb oma järeldustes Toomingast juba tunduvalt kaugemale: "Linnap on saavutamas kontrolli teatava osa üle meie kultuuriuumist. Tema strateegilised saavutused on



New Yorgis elav kuuba kunstnik ja kuraator Ernesto Pujol "Invasioonil".

juba täiesti reaalsed, paljuski sõltub temast, keda võetakse suurde ringi, keda mitte. See on hetk, mil kultuuriuum muutub geograafiliseks. Uus kaart on sündimas. Ja joonestuspulk on teadagi konkistadoori enda käes. Mis seal salata, Linnapi eelväed ja luuregrupid on embamas juba kogu maapalli — Lõuna-Aafrika Vabariigist Inglismaani; Hispaaniast Mehhikoni jne.

Linnapi monoliitsetele ülesastumistele ei leidu naljalt vastast. Ta liigub edasi nagu sõjamasin, mis kosudes vajab järjest rohkem

eluruumi. Jäägem hirmuga ootama, kelle ta järgmisena alla neelab!"<sup>12</sup>

Võib vaid oletada, keda Saar nii öeldes esindab: kas iseene se vaimukust või oma tööandjat — tegemist on ju üsna ambivalentse huumoriga ning vastava meeleeelundi puudumisel võib kirjutatut ka tõsiselt võtta. Tõsiselt võib aga võtta ka Norbert Wienerit, kes Saarega sarnaseid "teadlasi" iseloomustab nõnda: "Teatav sulam lipitsemisest, altkäemaksu võtmisest ja hirmutamisest tõukab noore teadlase töötama juhitavate müriskude või aatomipommi alal. Alati leidub statistiku, ühiskonnateadlasi ja majandustegelasi, keda saab ära kasutada oma teadmisi müüma."<sup>13</sup> Kui oletada, et biennaal senisele kunstivõimule meelehärmi tegi, siis võiks küsida: "Kuhu jäid siis valulised (vastu)reaktsioonid?" Vastus ilmselt peitubki selles, et paanikat peab "positiivseks" jäämise huvides maskeerima ja ilmselt on just "huumor" parimaks kamuflaažiks. Huumori abil saab toimuva tõsist olemust kõige kergemini palaganiks pöörata ja selle tähtsust oluliselt vähendada.

### Biennaal ja "modernism"

Saaremaa biennaal fokuseeris laial rindel postmodernse nüüdiskunsti probleematikat, selle ajaloolisi ja geograafilisi konstruktsioone. Seda märkasid ennekõike väliskriitikud, aga ka mõned Saaremaa kultuuri-tegelased. Sealse arhiivraamatukogu juhatajale Reet Truuväärtile ei valmista sellest arusaamine probleeme: "Eesti kunsti foonil oli "Ajaloo Vabrikul" suur resonants. Seda üritust meenutati paljudes kirjutükides, ta kujunes nagu mingiks uuema kunsti moodupuuks. Sisuliselt demonstreeris "Ajaloo Vabrik" postmodernismile omast mängu ajaga."<sup>14</sup> Sama mõtet väljendab ka ameeriklane Thomas McEvilley: "Saaremaa biennaal kuulub terveste postmodernistlikku, postkolonialistlikku, multikultuurilisse globalismi voolu."<sup>15</sup>

Ka pealinna kriitikud, kelle üheks väärtusmõõduks on ajaga kaasas käimine, pidid nihet globalismi ja postmodernsuse suunas märkama. Liitigi kui "postmodernism" ka Eestis sõimusõnast kaasaegsuse sümboliks on saanud ja "modernism" omakorda võtnud sisse koha sõimusõnana. Biennaali puhul läks tegelikult käiku üsna ootamatu "nipp" — seda tituleeriti tihti uue sõimusõnaga "modernism", sama moodi hakati nüüd tituleerima ka neid, kes kaasaegse (postmodernse) kunsti "maale töid". Kui Linnar

<sup>12</sup> Saar, Johannes. Agressor Linnap. "Postimees" 18. VII 1997.

<sup>13</sup> Wiener, Norbert. Küberneetika ehk juhtimine ja side loomas ning masinas. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1961, lk 196.

<sup>14</sup> Vt "Oma Saar" 17. I 1997.

<sup>15</sup> McEvilley, Thomas. *Ibid.*

Priimägi kasutab biennaali iseloomustamiseks mõistet "sümpaatselt vanamoeline", siis ilmselt vaid sellepärast, et ise "moodsam" olla. Ants Juske<sup>16</sup> omakorda võtab nõuks kuraatori "möödunud ajastusse" tagasi tõmmata: "Paradoksaalsel kombel kõnelevad Linnapi enda sõjakad avaldused à la "kunstimuuseumi kanakari", igasuguste "kunstwissenschaft-lerite", modernistide ja nõukogudeaegse kunsti paikapanelamine jne nähtusest, mida olen nimetanud "võitlevaks postmodernismiks".

Need kipuvad kinnitama, et modernism pole siinmail veel lõpetatud projekt." Toodud näites jääb mulje, nagu eeldaks ühiskonna postmodernistlik arengustaadium kirglike ja võitlejanatuuriga inimeste maa pealt kadumist. Tunnistades end küll sääraseks inimeseks, arvan ma siiski, et Juske ajab ses näites lootusetult segi kaks väga erinevat ja võrreldamatut asja: "ühiskonna majanduslik-kultuurilise arengustaadiumi" ja psühholoogiateaduse hulka kuuluvad "temperamentidüübid": flegmaatik, sangviinik, melanhoolik ja koleerik! Kui peaksime uskuma Jusket, siis võiksime luua uue ja huvitava definitsiooni: "Postmodernism on ühiskonna arengustaadium, milles koleerikuid ei eksisteeri."

#### Linnap "Linnapi koolkonnast"

Saaremaa biennaali kaudseks produktiks on nn Linnapi koolkond. Mõistet kasutasid esimest korda ilmselt Ants Juske ja Reet Varblane<sup>17</sup>. Paraku ei nimeta kumbki koolkonnale arvestatavaid tunnuseid — vilksatavad vaid vanad "perekonnapildid", Gagarin jms —, veidi hiljem lisandub salapärane "nostalgia": "Mitme noore autori töödest kumb läbi mingi seletamatu nostalgia sotsialistliku lapsepõlve vastu. Viimane on omane kogu koolkonnale: vanad klassipildid, Gagarin, vanaemad-vanaisad viiekümnendatest aastatest, nõukogulik atribuutika, tolleaegne lastekirjandus ja "Avameelselt abielust".<sup>18</sup> Ja edasi: "Ometi hakkab mingi tropp ette tulema: vanad perekonnaalbumid on läbi uuritud, pioneerlik nõukoguliku lapsepõlv eksponeeritud. Retro on küll erutat, kuid ühiskond tegeleb juba ammu tänaste probleemidega."<sup>19</sup>

Ilmselt kujutab Juske "vanu fotosid" endale ette vanade fotodena ja kogu lugu tähenduslikus mõttes "asjadena iseeneses".

Mulle tundub siiski, et nii selle kui ka kõigi muude näidete puhul ei ole, sõltuvalt

kasutamisest, tegemist mitte niivõrd tähendusliku "punktiga", mis mahub ainult ühte keelendisse, vaid tervete "väljadega"; mõelgem vaid, kui vähe on omavahel ühist erinevatel vanadel fotodel, raamatutel või oma aja kangelastel. Jättes tähele panemata "koolkonnale" vahest ainsa iseloomuliku tunnuse arheoloogilise printsiibi rakendamise tänapäevas või lähiminevikus —, püüab Juske, nagu ilmneb eeltoodud näideteski, kõike defineerida silmanähtavuse seisukohalt. Eriline saavutus on aga "nostalgia" ühendamine modernismiga, mille rütmiliselt kiirustaval edasipürgimise maanial oli valdavaks kombeks eilne jalgade alla sõtkuda. Liiasi nimetab Fredrick Jameson<sup>20</sup> üheks modernijärgse kultuuri põhitunnuseks sedasama "nostalgia", mida ta kutsub *nostalgia mode'i* režiimiks. Kui minevik ise jääb haardeulatusest välja, siis ettekujutused minevikust on need, millele postmodernne ühiskond tähelepanu pöörab: nn nostalgiefilmid, nagu George Lucas'i "American Graffiti" (1973), või nn pastiššromaanid, nagu E. L. Doctorow' "Ragtime" (1975, ek 1981), milles ei taasavastata, erinevalt ajaloolisest filmist või romaanist mitte ajalugu, vaid kaasaegset "minevikutunnet". Õeldu kehtib täiel määral ka nn Linnapi koolkonna kohta. Mitte just eriti vettpeidavad pole ka muud "koolkonnale" atribuueeritud tunnused. "Koolkond" on pigem kriitikute väljamõeldis ja see, et vaid "ühist seltskonda" kujutavate kunstnike loomingu paremini eristada ei suudeta, on tõlgendajate küündimatus.

Võtame kas või neokontseptualismi mõiste, mida kasutatakse nimetatud kunstistrateegia koondnimetusena. Väide ei ole päriselt vale, kuid samas mitte ka piisavalt adekvaatne "koolkonda" iseloomustama. Kontseptualism "ismina", vooluna, eksisteeris teatavasti 1960. lõpul ja 70. algul; selle põhitunnuseks oli loobumine teooriatest kunsti puhtvisuaalsuse kohta. Praktikas hakkas kunstitegemine samastuma teatavat laadi tähenduste loomisega, ja mõistagi saatis seda rohke pildi-texti kooskasutamine. Edaspidi kontseptualism lahustus, muutus olemast vool ning sulandus enamikku kaasaegsetest kunstitöödest — kontseptuaalsus muutus omaduseks ning ühtlasi kunstiks olemise paratamatuks eelduseks. Kontseptualism oli sisuliselt pöördeine vool ehk "pudelikael", mis eristab modernismi postmodernismist. Olles teema- ja mitte voolukeskne, on post-

<sup>16</sup> Juske, Ants. "Pühapäevaleht" 5. VIII 1995.

<sup>17</sup> Juske, Ants. *Ibid* ja Varblane, Reet. *Ajaloo Vabrik* ja artell Saaremaal. "Postimees" 16. VIII 1995.

<sup>18</sup> Juske, Ants. Nostalgia. "Päevaleht" 6. XI 1996.

<sup>19</sup> Juske, Ants. Marko Laimre jätkubiennaal. "Sirp" 14. XI 1997.

<sup>20</sup> Jameson, Fredrick. *Postmodernism and Consumer Society*. Raamatus: "Modernism / Postmodernism", "Langman", New York, 1992.

<sup>21</sup> Vt Burgin, Victor. *The Absence of Presence: Conceptualism*. Raamatus: "The End of Art Theory", "MacMillan", 1986, lk 49.

## EESTI HARRASTUSFILM "UNICA" FESTIVALI TAUSTAL

modernne kunst kontseptualismilt saanud olulise kaasavara: sellega seoses hakati mõistma, et kunstiteos on keeleline konstruksioon. Viimane ongi põhjus, miks tänapäeval pole mõtet rääkida kontseptualismist ega selle "eesliitega" derivaatidest.<sup>21</sup> Ka "Linnapi koolkond" lähtub niisugusest eeldusest ega taotle kontseptualismi rehabiliteerimist "neo"-vooluna! Kunsti, mida viljeleme, iseloomustab pigem teemakeskus kui stiilide külge klammerdumine; siit võib leida meediareflektiivset, poliitilist, autobiograafilist kunsti jm.

Meetodite hulgas kasutab see koolkond läbivaldt derridalikku dekonstruktsioonivõtet nagu kaasaja arheoloogiati. Hulgaliselt leiame siit ka näiteks taksonoomilist ja tüpoloogilist strateegiat. Seda kõike raamida terminiga "neokontseptualism" on lihtsalt väheütlevalt tuleneb otsejoones kriitiku modernistlikust "tööriista pagasist". See eesti kunstkriitika suutmatust ajaga sammu pidada on osutunud probleemiks, vananenud tõlgendus püüdis ja devalveerib tegelikult uut kunsti jõuliselt ega lase sel iial täies võimsuses toimida.

Saaremaa biennaali vastukajad näitavad selgesti, et tõlgendust ei ole põhjust mitte ainult uurida, vaid sellesse tuleb ka aktiivselt sekkuda. Möödas on ajad, mil iseenese eest rääkisid nii teos kui näitus. Kui kunst ja kunstisündmus on muutnud oma senise eesmärgi luua kunstiobjekte tähendusi loova sihi vastu, siis tuleb sekkuda ka kriitika taastootmise mehaanikasse ja olla võimeline muutma sellegi rütmikat.

Vaatamata eespool käsitletud postsotsialistliku kriitika kohatistele katsetele Saaremaa biennaali ja "Linnapi koolkonna" olemust vana paradigma rüppe tagasi viia, tundub, et see ei õnnestunud. Biennaal jäi kõigele vaatamata kehastama just seda vaimust ja eesmärki, mis oli endale võetud: "Olles varem tulemuslikult rännanud Euroopa riikides, suhtusid Linnapid sellesse, mida nad Eesti kunstielus nägid, üsna kriitiliselt. Taheti korraldada rahvusvaheline sündmus, mis oleks sajaprotsendiliselt mitteformaalne ja looks uue taustüsteemi eesti kunsti hindamiseks."<sup>22</sup> Õige paljudest kohalikest ja välismaistest kirjutistest nähtub selgesti, et säärane uus taustsüsteem ka tõepoolest moodustus — uuel "viirusel" õnnestus organism nakatada staadiumi, milles käivitatus tema enese automaatne ja laiendatud taastootmine. Saaremaa biennaal kujunes tõesti uuema kunsti mõõdupuuks.

(Lõpp)

30. juulist 7. augustini peeti Soomes Lappeenrantas 59. korda "UNICA" festivali. "UNICA" on rahvusvaheline harrastusfilimi tegijate liit, mis tegutseb juba kuuskümmend kaheksa aastat. Praegu kuulub sellesse 35 riiki. Tänavusel festivalil olid oma filmiprogrammiga esindatud 24 maad, kaasa arvatud Eesti. Üheksa päevaga näidati ligi 200 ekranteost kõikvõimalikes formaatides, alates 8 mm filmist ja lõpetades töödega, mille tegemisel kasutatud uusimat digitaaltehnikat. Festivalil oli külalisi 300 ringis.

Selle aasta festival oli üks pikemaiaid. Olen viibinud viiel "UNICA" festivalil, viimati üheksa aastat tagasi Rootsis, mil rublaaeg võimaldas lihtsurelikule veel odavaid kohalene. Tänavu jõudis meie kümneliikmeline delegatsioon Soome Eesti Kultuurkapitali toetusel.

Kõigepealt torkasid silma muudatused, mis on toimunud viimasel ajal maailmas mitteprofessionaalide filmitegevuses nii teemade kui ka kvaliteedi alal. Tunnise programmi kokkupanekul näis olevat olnud mitmel maal suuri raskusi. Selgub, et lühikeste filmide tegemine kujuneb harrastajale tõsiseks pähkliks, sest videolint ei ole enam kallis, nagu omal ajal film. Üksnes kunagised filmilindile tegijad on harjunud ekranaiaega ökonoomselt kasutama. See on aga pikal ja väsitaval festivalil ülitähtis. Teisest küljest on ka nn arvutivideod juba oma võimaluste tõttu küllalt lühikesed. Viimane tundub olevat praegu rohkem noorte mängumaa, sest nappude klõbistamine ei vaja kallist videokaamerat ega montaaživahendeid. Õnnetuseks aga maksab mugavus end kätte ja nii ka Lappeenrantas, kus äramärkimist leidsid ainult üksikud arvuti-animatsioonifilmid, ja seda juhul, kui need olid lühikesed ning mõtteselged.

Eesti programm, mis mõne tuntud "UNICA" tegelase arvates oli üks paremaid, sisaldas ka Marko Männi animavideo "Headus võidab kurjuse" (S-VHS, 6 min). See sõjavastane lugu võinuks olla praegu väga ajakohane. Ilmselt seda taotletigi, kuid esiletoodud mõte, et lõpuks võidab ikkagi tugevam sõjamasin, ei lähe enam vaatajale eriti korda. Nõutakse mingisugustki mõistlikku lahen-

<sup>22</sup> Treier, Heie. Biennaali organiseerimise retsept. "Vikerkaar 1995, nr 11, lk 56.

dust. Ka on kuus minutit plakatfilm ja oks liiga pikk aeg. Hilisem videomontaaž aidanuks vahest kohatist staatilisust vähendada.

Tunniajalist esitlust alustasime Raivo Mangluse videoga "Õhtuvalguse käimata radadel" (VHS, 9 min). Loodust võis sel festivalil ekraanil harva näha, seetõttu pakkus film üldises tehniliste nippide kaoses midagi hingele. Paraku oli žürii üsna karm, kuna filmi kui tervikut ikkagi ei olnud. Raskesti tabatavad võtted koprast on operaatori seisukohalt küll omaette väärtus, ent mitte enam "Discovery" programmi näinud vaatajale. Ka fantastiliselt ilusad rabalooduse pildid jäid pelgalt eraldatud vaheplaanideks.

Et oleks lugu alguse ja lõpuga — just nendele tingimustele vastas Piret Tanilovi mängufilm "Primavera" (VHS, 8 min). Ainsana meie programmist esitas žürii selle medali kandidaadiks. Kahjuks jäi meie tänavune parim harrastusmängufilm siiski ilma medalita hääletage 4:3. Pronksmedali saamiseks vajanuks film vähemalt viis poolthäält. Milles siis asi? Oli ju kõik selles stiilselt puhtas filmis olemas. Keegi žürii liikmetest mainis arutelul, et kui film oleks olnud kaks minutit lühem, vahest siis... Loo lõpp on küll täiesti ootamatu, ent selleks ajaks on vaataja huvi paraku jõudnud raugeda.

Raimo Jõeranna "Puu surm" (S-VHS, 4 min) esindas sotsiaalset teemat. Korduvate kaadrite vältimine, parem järjestus ja teema arendus oleks hea idee siiski rohkem esile toonud. Meie programmi lõpetas Tõnu Aru mängufilm "Põhjamaade pre-

lüüd" (S-VHS, 18 min). Hea kaameratöö ja montaaž ning suurepärased näitlejad. Teema ise on küll palju kuuldud ja nähtud, ka läbi Tõnu Aru silmade. Vahel tundub, et ta teeb filme üksnes iseendale. Ent miks mitte, see on ju talle harrastus. Tegelased tema filmides käituvad aga sedavõrd kummaliselt, et tekib tahtmine filmi uuesti vaadata. Suurel festivalil kahjuks vaataja ei vaevu peidetud nüansse otsima ja nii ta lihtsalt ohkab... Film meeldis inglastele, sest selles olevat emotsioonid sordiini all.

Paljukiidetud eesti valikut ei tunnistanud siiski festivali parimaks. See au sai osaks Saksamaale. Kellele antakse siis kuldmedaleid? Üldiselt kas väga kulukatele professionaalsel tasemel tehtud pikkadele filmidele, nagu hispaanlaste "Varjudest välja" (44 min), mis haaras ajaliselt lõviosa selle maa programmist, või mõjukate Euroopa riikide filmidele põhimõttel, et Venemaal ei tohi unustada. Kurb väikeriigi tegijatele! Samas on töö esitamine harrastusfilmide festivalile ka eetika küsimus. Mitte keegi ei hakka ju uurima, kes tegelikult on ikkagi filmitegemise taga olnud. Jätkugu vaid harrastajal tahtmist ja oskust raha leida.

"UNICA 2000" toimub Roermondis, Hollandis. Aastal 2001 on aga festival Tallinnas.

HANS VAISMA

HANS VAISMA (sünd. 25. juunil 1934. a Tallinnas) on Eesti Filmi- ja Videoamatööride Ühingu sekretär. Harrastusfilme teeb alates 1968. aastast.

Eesti harrastusfilmijad "UNICA" festivalil. Vasakult: Hans Vaisma, Asko Kase, Eve Ester, Marko Mänd, Olev Viitmaa, Jaak Järvoine, Tõnu Aru ja Karno Kaasik; istuvad Kristi Kremm ja Jaanika Tammsaar.

Onni Jokela foto





THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1999

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

## THEATRE

### MART KIVASTIK Answers (3)

Mart Kivastik, one of the most fascinating playwrights of the younger generation ("Peeter and Tõnu", "Happy Birthday, Leena!") tells about his life and work. In addition to drama and prose, he has also tried his hand in film directing ("Father").

### There's an Actor Behind the Ghost (10)

An interview with Jane Rasch, Danish theatre critic and teacher of young playwrights. In the summer of 1999, Jane Rasch conducted a beginners' workshop for the Estonian playwrights in Järveküla. Rasch talks about the essence of theatre and drama, her experience as a theatre critic and her method of teaching the young playwrights.

### Children Enjoy a Secret (14)

Aare Toikka talks to Cathrin Blöss, professional festival manager who in recent years has mostly organised festivals of children's and youth theatres. They discuss the development of children's and youth theatres in Germany during the last decade.

### We Ought to Spend More on Children! (17)

The head of the VAT Theatre Aare Toikka and Tiina Rebane and Margo Teder, actors of the same theatre, talk about the state of the children's theatre in the world.

### ÜLLE DREIFELDT. There's a Shortage of Courage, not Intelligence (20)

Last autumn, 70 French theatre directors gathered in Paris to have a round table discussion about the state of French theatre. Ülle Dreifeldt who currently studies in Paris, gives a brief overview of the ideas expressed at that meeting.

### DECLAN DONNELLAN: An Actor Must be Fearless! (23)

An interview with Declan Donnellan, prominent British theatre director, founder of the theatre group Cheek by Jowl. Donnellan answers questions about the basic principles of theatre directing, the essence of interpretation, the differences between the Russian and British acting-schools.

### SVEN KARJA. What Was It That the Delphic Oracle Did Not Say? (25)

The author analyses Shakespeare's "The Winter's Tale" staged by Declan Donnellan and designed by Nick Ormerod at the St. Petersburg Small Theatre of Drama.

## MUSIC

### TOOMAS SIITAN. Tallinn and the Birth of Opera in the German Language (29)

In August 1999, both Tartu and Tallinn saw the performance of Johann Valentin Meder's Baroque

opera "Die beständige Argenia", written in the late 17<sup>th</sup> century. Toomas Siitan, the initiator of the whole undertaking, musical supervisor and conductor, casts light on how it all came about, and explains the opera's significance in the history of both Estonian and German music.

### GEIU ROHTLA. "Die beständige Argenia" Rediscovered (34)

The young music historian reviews the concert performance of Johann Valentin Meder's opera "Die beständige Argenia", considering it interesting and musically enjoyable.

### IVALO RANDALU. ERSO 1998/1999, I (36)

An overview of the last season of the Estonian National Symphony Orchestra, presenting data about concerts, programmes, soloists, conductors and also excerpts of published reviews. The present part deals with the autumn period, next issue will present an overview about the spring season.

### EVI ARUJÄRV. The 20<sup>th</sup> Century Music Project. Struggling with the Subject (45)

In her brilliant essay, Evi Arujärv looks at the changes in the 20<sup>th</sup> century music. She finds intriguing associations and wittily novel ways to describe various phenomena.

### PRIIT KUUSK. The World of Music 1998/99, III (50)

Last part of the review about last season's news of the world of music includes the winners of major awards and prizes, and the largest losses.

### GALINA VISHNEVSKAYA. Galina: a Russian Story (56)

Extracts from the autobiography of a famous singer, one-time opera star at the Moscow Bolshoi Theatre, originally published in English in the USA, 1984.

## CINEMA

### RICHARD COMBS. Joel and Ethan Coen (64)

An overview of the work of the brothers Joel and Ethan Coen, translated from the yearbook "Variety International Film Guide 1998".

### ANDREW MALE. Brothers Gonna Work It Out (70)

An interview with Joel and Ethan Coen about their film "The Big Lebowski" (1998); translated from the magazine "Neon", May 1998.

### JONATHAN ROMNEY. In Praise of Goofing Off (74)

A review of Joel and Ethan Coen's film "The Big Lebowski", translated from the magazine "Sight and Sound", May 1998.

### LIVIA VIITOL. Life Wins (77)

A review of Mark Soosaar's (b. 1946) documentaries

"Santa Claus from Sweden" and "To Come to Pass On" (both at studio 'Weiko Saawa Film', 1999). The first tells about Eckard Klug who escaped from the 'Estonia' ferry catastrophe in September 1994, and who brings humanitarian aid from Sweden to Estonia every week. The second film is about the conductor Eri Klas and his mother, pianist Anna Klas. The reviewer compares the first film to a modern fairy-tale, presenting a man who wanted to be Father Christmas. The second film is the story of a son's love for his mother and the mother's love for his son, but it could just as well be a story of life and death in general.

**KRISTIINA DAVIDJANTS. Body as the Home of the Soul (80)**

A review of Urmas E. Liiv's (b.1966) film "Mimicry" (studio 'Eesti Tösielufilm', 1999) which portrays Erkki Otsman, teacher and a transvestite singer. In the opinion of the reviewer, the film has not penetrated very deep into the subject of transvestitism, it rather describes an individual and society, an individual and his ability to adapt, but still remain true to himself, also as an artist.

**PEEP PEDMANSON. Tender, a Very Pleasant Guy (82)**

A review of Priit Tender's (b.1971) cartoon "Viola" ('Eesti Joonisfilm', 1999). The reviewer finds that compared with Tender's first film "Gravitation" (1996), this film's graphics is more mature. The movement of the picture includes unexpectedly numerous nuances. Despite allusions to violence (*viola/nce*), the film is on the whole too soft.

**ANDRES MAIMIK. "Madness" – the One Modernist in Estonian Feature Film of the 1960s (85)**

A longer theoretical review of Kaljo Kiisk's (b.1925) feature film "Madness" ('Tallinnfilm, 1968). The reviewer places the film in the cultural situation of the world at that time, and finds that "Madness" is not just a bravely construed model situation, but is actually realised in a novel cinematographic language.

**PEETER LINNAP. Despite Everything: Construing Meanings for the Saaremaa Biennial, III (89)**

Last part of the longer overview of the Saaremaa art and photographic biennials in 1992, 1995 and 1997. The previous parts were published in July and October.

**HANS VAISMA. Estonian Amateur Film Against the Background of the 'UNICA' Festival (93)**

A short overview of the programme of Estonian amateur film-makers presented at the international festival 'UNICA' in Lappeenranta, Finland this year.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

**Tallinnas:**

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18  
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10  
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1  
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27  
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6  
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävala pst. 10  
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2  
Perioodika müügiesakond, Voorimehe 9  
AS Lehti-Maja (R-kioskid)  
AS Plusspunkt  
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2  
Eesti Draamateater  
Tallinna Linnateater  
Von Krahli Teater

**Tartus:**

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11  
Postimehe Äri, Raekoja plats 16  
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

*Hea lugeja!* Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

**NB!** Praaakesemplariid vahetatatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolne 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

Toimetuses: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 28. 10. 1999. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükkipoognaid 8,0. Tingtrükkipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



Tallinnas loodud barokkooper, J. V. Mederi "Kindlameelne Argenia", on sisult poliitiline allegooria, mis paljastab Rootsi ja Taani abiellumispoliitikat XVII sajandil. Suvemuusika festivali raames augustis 1999 kandis teose ette eesti parematest muusikutest valitud koosseis.

Ülal: (vasakult) solistid Teele Jõks, Kaia Urb, Tiit Kogermann.

All: Teele Jõks ning lavastuse koreograaf Virve Kurbel.

*Harri Rospu fotod*

Hetki Eesti Muusikaakadeemia 80. aastapäeva pidustustelt 12. septembril 1999. Rektor Peep Lassmann EMA vastse audoktori professor Eero Tarastiga Soomest (fotol vasakul).



EMA uue õppehoone pidulik avamine. Vasakult: EV president Lennart Meri, EMA rektor Peep Lassmann, EV peaminister Mart Laar ja haridusminister Tõnis Lukas ning EMA prorektorid Andres Pung ja Marje Lohuaru.

*Harri Rospu fotod*

