

TMK

5
/2001



5 / 2001

XX 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

Teatriosakond

Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76

Muusikaosakond

Anneli Remme ja Tiina Öun, tel 6 60 18 69

Filmiosakond

Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 6 61 61 77

Kunstiline toimetaja

Mai Einer, tel 6 61 61 77

Küljendus

Kaur Kareda, tel 6 61 62 59

Korrektor

Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77

Tekstitöötus

Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 6 60 16 72

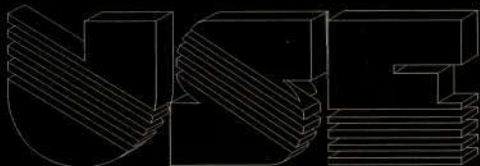
© "Teater. Muusika. Kino", 2001

Esikaanel:

Näitlejanna Silvia Laidla märtsis 2001.

Harri Rospu foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
<http://www.use.ee/tmk/> TOOB TEIENI

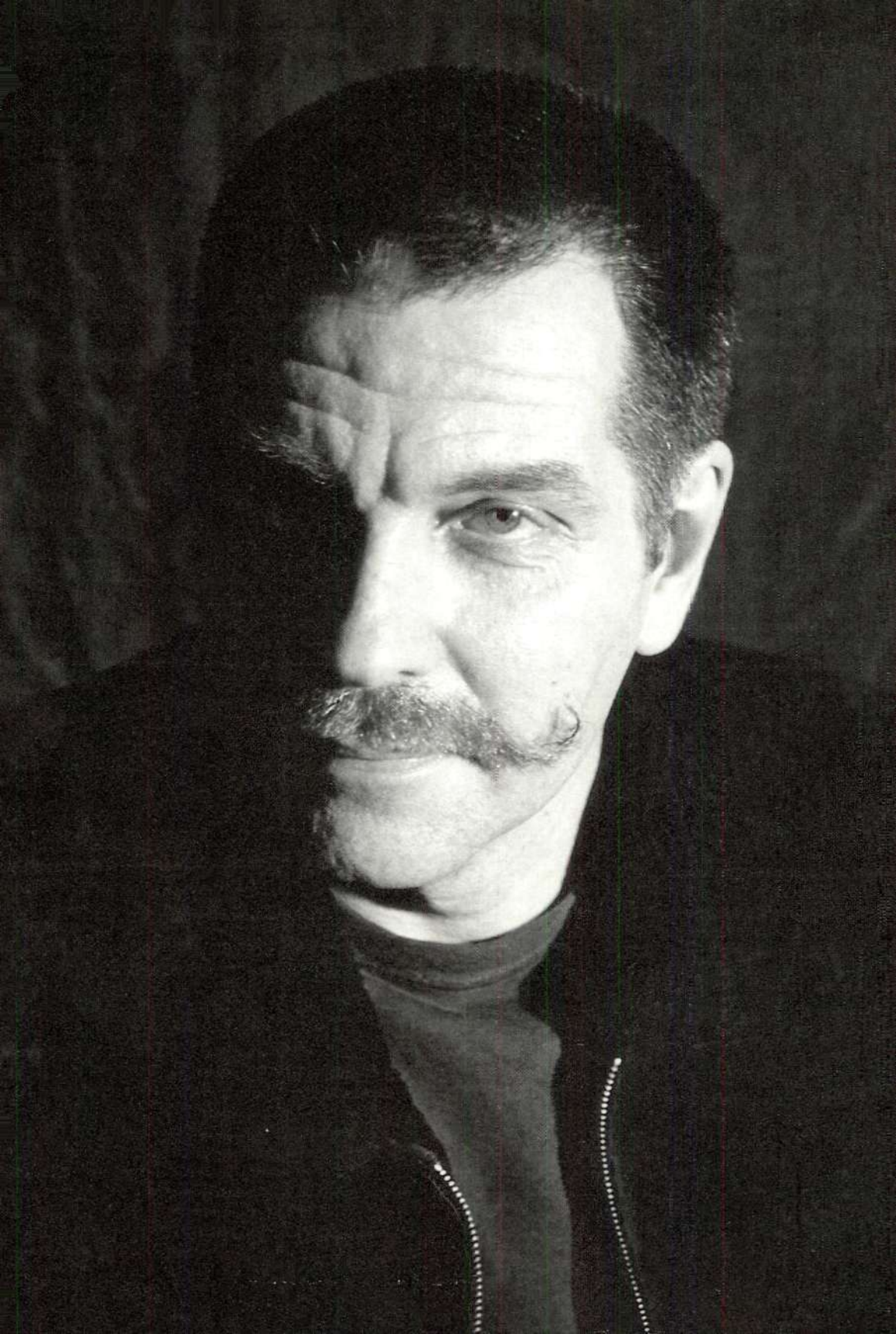


Soft

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER		
Urs Widmer	HIRM, RAHA, TÖÖ, ÕNN	13
Lilian Vellerand	ÜKSTEISEGA KOHANEMISE KUNST (<i>"Kvartett" Eesti Draamateatris</i>)	19
Sven Karja	JAH, KUI AINULT TEAKS ... KUI TEAKS (<i>Vene temaatika eesti laval</i>)	23
Rein Veidemann	KÜSIMUS STSEENIST (<i>Madis Kõivu "Stseene saja-aastasest sõjast" ja Ingmar Bergmani "Stseenid ilhest abielust" näitel</i>)	28
Kathleen Irwin	RAYMOND MURRAY SCHAFFER: MAASTIKU TAJUMINE JA MÜÜDI LOOMINE	31
MUUSIKA		
Merike Vaitmaa	LEPO SUMERA VIIMASTEST TEOSTEST	40
Kai Tamm	HUUMORIST LEPO SUMERA INSTRUMENTAALMUUSIKAS I	49
Kaire Maimets	HELISTIKE SEMANTIKA GIUSEPPE VERDI OOPERITES "RIGOLETTO" JA "TRAVIATA"	56
Maris Kirme	UURIJATELE AVANESID UUED ALLIKAD (<i>Karl Leichter'i fondist Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis</i>)	62
	PERSONA GRATA MATI TURI	93
KINO		
	VASTAB MATI KÜTT	3
Lauri Kärk	XXI SAJANDI ESIMENE BERLIINALE (<i>51. Berliini filmifestival 7.—18. veebruar 2001</i>)	68
Jaanus Kulli	RAJUNE ROOSTEVABA ARMASTUS (<i>René Vilbre lühimängufilmist "Armas tuss A. D. 2050"</i>)	75
Rünno Saaremäe, Üllar Saaremäe	VAATA, AJAKIRI TELLIS LOO... (<i>René Vilbre "Armas tuss A. D. 2050"</i>)	77
Jan Kaus	KIRJELDUS SELETUSTE PILVES (<i>Ülo Pikkovi joonisfilmist "Peata ratsanik"</i>)	80
	SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS	84



Alustasid äsja uut filmi. Millest see räägib?

"Nööbi odüsseia" on film tõdemusest, et püksinööbist ei saa kunagi frakinööpi. Tegevustik toetub Homerose "Odüsseiale". Peategelaseks on mõtlev nööp, keda vabaduskihk ajab seiklema. Nööp esindab volutaristide käsitlust vabadusest, kus vabadus oleneb vaid tahtja tahtest. Sellise subjektiivse idealisti pilguga rändab nööp mööda merd ja maid. Algul satub ta Heliose saarele, kus püha veis ta eksikombel alla neelab. Kuujumalanna Selene abiga tehakse lämbunud veiest röntgenipilt ja selgub, et asfüksia põhjuseks on hingedõrri sattunud nööp. Ravi: veiste püramiid, lämbunud veis on osa sellest. See mõjub – volutarist kukub veise kurgust jälle merepõhja.

Järjekordsest uppumisohust päästab sireenide maagiline laul vabadusest, mis imejõul nööbi veepõhjust lahti rebib ja otsejoores laulva sireeni nööpauksuhu toimetab. Läbilutsutatud nööp heidetakse tarvitamise järel vette tagasi. Niidid kulunud, kukub ka poroloonmõistus nööbi küljest lahti ja sulpsatab põhjamutta.

Nööbi suur rõõmulaul vabadusest, mis nüüd seoses vettinud mõistuse küljest ärakukkumisega on saabunud, jääb siiski üürikeseks. Loodus ei salli tühja kohta. Saatuse tahtel töötab veevalune laternapost hernehirmutise heaks, kes elab Hernehirmutise saarel. Järjekordne *second-hand*-nööp leiab oma koha hernehirmutise kuuehõlma nööpaukus. Paratamatus – nööp kuulub nööpauku.

Oled siiani oma filmid teinud "Eesti Joonisfilmis" ja "Nukufilmis", mis on "Tallinnfilmis" animastuudiote õigusjärglased. Miks sa seekord valisid suhteliselt tundmatu stuudio "Parun'id ja von'id", mis varem teinud reklaamfilme ja mõned lühifilmid?

Kokkulepe oligi "Joonisfilmiga", et toodan selle filmi seal. Ruum oli olemas, lamenukufilmi võttepukk ka tolmu kogumas. Vaja oleks olnud rentida lisavalgust ja arvuti, hankida mõningad materjalid tegelaste ja kogu filmiõhustiku loomiseks. Idee arenedes selgus, et "Joonisfilmile" on selle filmi tootmine tülinaks kaelas: peateel arvutite abiga toodetud joonisfilmid, kõrvalteel märk "Peateele pööramine keelatud". Ega siis muud, kui ots ringi ja kõrvaltänavatele seiklema.

Kunagi mainis minu hea kolleeg ja sõber Manfred Vainokivi, et ta oleks nõus mõnda minu ideed tootma. Nüüd oligi aeg selleks küps. Ma ei ütleks, et stuudio "Parun'id ja von'id" oleks tundmatu. Stuudio on eesti reklaamiilmis tegija ja selle kõrval on loodud nii mõnigi kaalukam teos, näiteks Marju Lepa ja Manfred Vainokivi tantsufilm "Kollane maja" ja nende hiljuti esilinastunud lühifilm "3. 07", mis on ju *underground*-film – üheplaanifilm tundliku koreograafiaga teineteisest läbi astuvatest inimestest, näitlejateks Liina Tennosaar ja Sulev Teppart. Mis saab olla veel positiivsem, kui üks reklaami tootev stuudio loob pretsendendi – paneb õla alla ka *undeground*'ile, ei hulbi ainult peavoolus.

Ka "Nööbi odüsseia" projektiga on juba tulemus näha ja kuulda: kümne päeva ja öga valmis kolme ja poole minutine trailer sellest filmist. See tõendab, et plaanitsetud materjal ja tehnika valik oli õige. Koos on mobiilne loojate grupp: helilooja Toomas Trass, operaator Urmas Jõemees, lauljad Monika Sutt ja Rauno Elp, režissööri ja kunstniku abi Jaagup Roomet, animaatorid Triin Sarapik ja Märt Kivi, tootmisjuht Marju Lepik ja tootja Manfred Vainokivi. Oleme juba teel ja võhma jätkub.

Mulle tundub, et need, kes otsustavad riigi raha jaotamise üle filmidele, ei suhtu kuigi pooldavalt sellesse, et kahe professionaalse animastuudio kõrvale tuleks veel mõni. Niigi on tegemist nende kahega, et säilitada neis väljaõppinud kaadrit. Animafilmi ei tee ju režissöör üksinda, nagu sa väga hästi tead.

Arvan, et see on paratamatus: varem või hiljem tekitavad uued stuudiod. Ajalugu on näidanud, et selline kahe suure või tuleviku ühe suure vägisi säilitamine viib hiilivalt stagnatsioonini. Ka tootjatele on vaja konkurentsi. Mis puutub väljaõppinud kaadrisse, siis ka sellel on võimalus vabalt liikuda, teha tööd seal, kus kellelegi sobivam. Riigi toetust peaks saama eelkõige parimad ideed; kus aga film toodetakse, on juba teisejärguline. Maailmal on näiteid, et ka animafilmi võib teha üksinda.

Oled animafilmide tegijana usaldusväärne ja tuntud, aga siiski ... kui sinu filmile Eesti Filmi Sihtasutus ja Kultuurkapitali audiovisuaal-sihtkapital ikkagi raha ei eralda, mis sa siis edasi teed?

Kas ma saan küsimusest õigesti aru, et sina kui üks rahajagaja oled otsuse juba langetanud? Eks ma katsu ikkagi edasi elada. Kas sa oled minu filmi stsenaariumi lugenud? Tead sa, mille üle sa otsustad?

Ei, sa ei saanud õigesti aru. Ära mind ikka ka üle tähtsusta. Sinu filmiprojektist sain lähemalt teada veebruari viimasel päeval EFSi animafilmide *pitching'*ul ehk võistukaitsmisel. Stsenaariumi ei ole ma tõepoolest lugenud, sa ei ole ju seda veel esitanud kultuurkapitali. Nüüd näitasid mulle trailerit. Kasutad oma filmides iga kord erinevat tehnilist lahendust, millises tehnikas tuleb "Nööbi odüsseia"?

Vormilt on teos valdavalt lamenukktehnikas, kus kasutan ära *ready-made* kunstivõtteid ja kitsi atribuutikat. Materjalidest kasutan plekki, roostet, klaasi, kohvi, traati, muru, porolooni, mulda, kulda, karda, karva jm. Mõned tegelased, nagu Helios, kuu-jumalanna Selene, sireenid ja Poseidon, suhtlevad värsimöödus aariate teel. See tuleneb algteosest, Homerosest. Laineallveelaevade sisemuse kujutamisel kasutan joonisfilmi tehnikat – kriidijoonistust tahvlil.

Sinu filme peetakse teostuselt keeruliseks ja kalliks. Oled vahel öelnud, et raha leidmine on stuudio mure, sina teed töö ära. Samas tead väga hästi, et kunsti taotlev animafilm jääb ennekõike festivalide repertuaariks, heal juhul jookseb see läbi mõnest "Arte"-taolisest telekanalist, kuid raha ei too ta kindlasti tagasi. Meie kahe filme toetava riikliku fondi võimalused on piiratud. Praegu on animafilms võimekaid tegijaid tunduvalt rohkem kui raha nende ideede teostamiseks. "Eesti Joonisfilm" on võtnud täiesti teadlikult suuna autorifilmide ja komertsseriaalide tasakaalustatud koostootmisele, et ellu jääda. Kas sina teeksid seriaali?

Looja võib ise raha otsida, kuid jäägu see ikkagi tootja mureks. Looja peaks keskendumata loomingule, aga mitte rahaotsingutele. Las ikka iga inimene jääb oma liistude juurde. See on aga normaalne olukord, et tegijaid on rohkem kui raha nende ideede teostamiseks. See loobki eluterve konkurentsi; ei tohiks olla nii, et ise jagan raha ja ise ka teen. Mis aga seriaali puutub, siis maalisin Heiki Ernitsa ja Janno Põldma jõululoole foonid.

"Põrandaalune" valmis umbes neli aastat tagasi, mis sa pärast seda tegid? Filmi juurde pääsesid ju alles nüüd.

Kultuurkapitali stipendium aitas mul pool aastat hinge sees hoida ja keskenduda "Nööbi odüsseia" käsikirja kirjutamisele. Filmitootmisest mõni aeg vaba olla on üsna meeldiv. Kasutan siis aega maalimiseks. Selle juures ei pea kellelegi teisele tõestama oma tegevuse mõtet. Seda loomingurõõmu ei kesta aga kauaks, sest elu triviaalse poolega tuleb ka toime tulla. Õnneks on mu perekond siamaani olnud mõistev ja toetanud mind, kui on tulnud ette juhtumeid, kus leivarahaga ei jätku. Olen siis maalinud dekoratsioone, aidanud kotiga operaatoril valgust tassida, lumevaesel ajal Viktor Koškinile vahtplastist lumeräitsakaid pudistanud, papist kuldtähti dekoratsioonitaevast langetanud, alkohoolivaba õlle kõrval päris õlut pruukinud, inglise keelt õppinud, raamatuid lugenud, naise ja lastega olnud.

Nõukogude ajal oli sul pidevalt töö. Võimalused "Tallinnfilmis" animafilmide tegemiseks olid kaheksakümnendatel tunduvalt suuremad kui praegu: eesti animakoolkonda



Väike Mati 1955. aastal Viljandis oma kodus. Vasakult: kaksikõde Malle, Mati, õde Lea ja ema Laine. Laste süles on Tipp, Täpp ja Muki.

tunti rahvusvaheliselt ja Moskva eraldas tollal filmikunstile meelsasti raha. Me võime rääkida palju tahes tsensuurist, kuid ega tegelikult siit Eestist ei leia kuigi palju näiteid, kus mõni animafilm oleks tsensuuri värvate taha jäänud. Kas sa ei igatse taga nõukogulikku filmitootmise korraldust, jätame kõrvale ideoloogia ja muu kunstniku mõtte- või tahtevabadust piirava, räägime ainult majanduslikust küljest?

Ma ei ole endiste aegade taganutja. Ka siis ei olnud need ajad nii muretud ühtigi, oli samuti konkurents tegijate vahel, tuli ka oodata oma järjekorranumbrit Silvia Kiige toimetuse ukse taga. Kaalukas otsuste langetaja oli Rein Raamat – kui temaga ühteviisi ei mõelnud, ei olnud niipea filmipöllume asja. Ka siis kostis aina üks vähese raha jutt.

Oskad sa öelda, mismoodi praegustes oludes, kus meil on umbes kümnekond võimalik animafilmi lavastajat, kindlustada kõigile pidev töö? Tuleb taas tunnista, et nõukogude ajal ei olnud see eriline probleem.

Keegi ei pea kellelegi pidevat tööd kindlustama. Mis asi on see töö? Ega siis looming ei ole mingi sprotivabrik, kus transportöörilint peab kihutama ettenähtud kiirusel, sõltumata sellest, kas renni veeres istuvalt kümnekonnalt autorilt tuleb lindile väärt ideid või mitte. Vahel on autoritel kasulik aeg maha võtta. Ei saa kogu aeg tormata. Teine jutt on see, et riik võiks toetada loojaid rohkem nendel vahepealsetel perioodidel, et ka siis oleks loojal leivale võid peale määrada.

Töötasid aastaid animaatorina ja lavastuskunstnikuna paljude režissööride juures – Rein Raamat, Priit Pärn, Avo Paistik, Rein Tammik, Ando Keskküla jt. Kas see aeg on nüüd lõplikult otsas? Kui sul lavastajana ikkagi tööd ei ole, pöörduksid sa tagasi oma varasemate elukutsete juurde?

Ma loodan, et saan enne pensionile.

Sind olevat kutsutud Ameerikasse animatsiooni õpetama, kui palju on nendel juttudel reaalsust tausta?

Tõesti, nii see on. Arvatavasti siis, kui see vestlus ilmub, ei ole ma enam Eestimaal. Denveris Colorados olev kunstikolledž (*Rocky Mountain College of Art & Design in Denver*) pakkus ühe kandidaadina mulle eksperimentaalanimatsiooni õppejõu kohta. Võtsin selle pakkumise vastu ja üsna peagi läheb lennuks. Kõik kokkulepped on olemas, viisat veel ei ole. Olen kuulnud, et siinses USA saatkonnas on inimestel olnud probleeme viisa saamisega. Nii et ainuke takistus võib olla saatkonna bürokraatia. Eks näis, kuidas läheb.

Tuleme nüüd tagasi algusesse. Oleme juba selles eas, kus kõige eredamad hetked kangastuvad lapsepõlvest. Sina oled sündinud Tallinnas, kuid lapsepõlv möödus Viljandis, päritolult oled isegi pool mulki. Räägi oma lapsepõlvest.

Sündisin Tallinnas Sakala tänava sünnitusmajas koos õe Mallega 5. aprillil 1947. aastal. Malle küll veerand tundi varem kui mina. Elasime siis Tehnika tänavas. Kuna see tüürikorter jäi meie ilmaletulekuga ilmselt väikeseks, kolis kogu pere koos vanema õe Lea, Malle, ema Laine ja isa Arturiga Viljandisse. Kolisime agulirajooni Kantrikõlle, kus elasime jälle tüürikorteris. Isapoolsed vanavanemad, vanaema Marie (neiupõlvenimega Härn) ja vanaisa Johann Kütt elasid Verilaskel Kiini talus kuue kilomeetri kaugusel Viljandist. Naabrid olid üle Verilaske oja kuulsad Kangilaskid. Maale meid viidi ikka suviti, kord Kiini tallu, kord Raasiku valda Kopliotsale, kus elasid minu emapoolsed vanavanemad: vanaema Wilhelmine ja vanaisa Jüri Talvoja. Kuna Kehra oli lähedal, kandus sealsest paberivabrikust alatihti hapukalt lehkavat õhku; see meie mängu aga ei heidutanud. Eredaim mälestus on, kui vanaisa lubas oma hobuse Sade seljas sõita, muidugi tema enda järelevalve all. Teine põhitegevus, mida mäletan Raasikult, oli koos õdedega suurtest kolhoosi põhuhunnikutest allasõitmine. Kuna vanaema ja vanaisa rassisid aina põllul, oli meil lahe põli. Sai joostud metsades ja aasadel pimedani välja. Mulgimaal Kiini talus oli hästi suur majapidamine: palju lehmi, hobused, kõrval meierei. Vanaisa oli põhiliselt põllutöömehes, kuid tegi ka puutööd. Üks kauneid hetki Mulgimaalt oli, kui ühel päeval tassis isa agulituppa minu isikliku väikese koolilaua, mille vanaisa tegi. Küll ma olisin siis õnnelik: oma nurk, oma laud. Enne pidin kuskil õdede lauanurgal kooliasjad ära ajama.

Et aga sõjaväest ära saada, oli vanaisa Johann läinud tööle raudteele, kus ta töötas rongijuhina ning veel nii edukalt, et sai president Pätsilt 1939. aastal Valgetähe teenetemärgi I klassi medali.

Minu isa töötas Viljandi autobaasis nr 8 eksploatatsiooniosakonna juhatajana. Mäletan, et ta oli alati sõidus, kord autobaasi "Pobedaga", siis veoautodega. Aina tulemised-minemised. Ükskõik kellel tuttavatest oli vaja midagi tuua või viia, kõiki isa aitas, nagu lasteraamatust onu Stjopa. Sellest johtuvalt oli meie põhikantseldaja ja karistaja ikka ema. Ta oligi meil põhiliselt kodune, vaid mõnikord käis piimakombinaadis tööl. Meil oli siis muidugi suur pidupäev, kui ema meidki sinna kaasa võttis, saime suurest plekk-kruusist poolvedelat jäätisejooki juua ja vahvleid peale kröbistada.

Palju ilusaid mälestusi jääb sinna Kantriküla Kalevi tänava tolmusesse aguliõue. 1981. aastal sündis meie perre veel üks õde juurde – õde Tiina. Nii et ei mingit venda, puha naistekari. Aga hakkama on saadud.

Maalid praegugi pidevalt, korraldad näitusi, kuid maalikunstiga puutusid kokku ju õige noorelt ja õppisid seda.

Meenub kunstnikuteemaga seonduv seik lapsepõlvest. Tuntud küsimus lapsele, et kelleks tahad saada. Eks minultki küsiti seda sageli. Mul oli alati kohe vastus valmis: tahan saada kunstnikuks. Ma ei tea isegi, kust ma selle tahtmise väikese poisina võtsin. Võib-olla mõjutas seda üks akvarell elutoa seinal, mis oli minu isa sõbra, kunstnik Raivo Kolka tehtud ja kujutas vaadet Männimäelt alla Viljandi järvele. See ripub siiani vanemate toas. Kui ma olin nii juba õige mitu korda vastanud onudele-tädidele, vanaisadele-vanaemadele ja teistele küsijatele, kuulsin isalt ja vanaisa Johannilt teatava pilketooniga vihjet, et mis amet see nüüd on mehele. Pärast seda ma enam ei julgenud sellise vastusega välja tulla.

Ja ometi on elutee siiski toonud mind kaarega kunsti juurde. Kõik algas Viljandis algkoolis, seal oli tol ajal kunstiõpetajaks Vello Liiv, ta oli pikka aega ka Tallinna Kunstiinstituudis õppejõud. Eks tema soovitusel ma koos pinginaaber Jüri Rumpiga Juhan Muksi ateljeesse läksingi. See oli põnev hetk: ema õmbles mulle kohe kitli valmis, osteti värvidki. Ateljee oli kaunis kohas, Viljandi järve kaldal mäeveerul. Mind pani imestama, et esialgu ei mingit järvevaate maalimist, vaid mingid kaltsud, pudel ja muu kola. Olin hirmus ärevil, mulle tundus, et mitte midagi ei tule välja: no ei oska näha, maalimisest rääkimata. Pinginaaber Jüri lasi sealt üsna peagi jalga, mina pidasin mõned kuud vastu. Saanud teada, et Jüri käib nüüd mudellennunduse ringis, läksin minagi. Maha jäid ema õmmeldud uhke kittel ja värvid. Loodan, et need värvid on vahest mõne Muksi teose sisse pigistatud, siis läksid ikka asja eest.

Mudellennunduse ajajärk oli ka põnev: nitroliimi, maisi- ja muude paberite, balsapuu, riitsinuseõli seguse kütuse lõhnad. Oli kuulda, et vanemad poisid saavad hakata tegelema ka purilennundusega. See oli üks vineerist rohelise kerega lennukimoodi asi, mida jämeda kummitrossiga taevaalotusse venitati. Mina ise lendamiseni paraku seekord ei jõudnud.

Juhtus, et kooli kergejõustikuspartakiaadil (milline nimi!), kus ma 60 m jooksin, heitis minu nirule kehale silma spordikooli võimlemistreener Vahur Kivisild. Rääkiski ära ja sest saadik sai minust sportvõimleja. Viljandis oli tollal kõva tegija Üllar Jörberg. Tegelesin selle alaga neli-viis aastat, jõudsin isegi Eesti noortekoondise varupingile. Võimleja olin muidugi vilets.



"Nakstrallide" grupp ringreisil Lõuna-Eestis reedel 13. augustil 1982. aastal. Vasakult: Avo Paistik, Silvia Kiik, Mati Kütt, autojuht ja Edgar Valler.

Siis jõudis kätte aeg minna Tallinna Polütehnilise Instituuti. Soovisin isa unistust täita — õige mehe amet on insener, teeb ikka midagi konkreetset. Õppisin energetikateaduskonnas soojusenergeetikat. Onu Endel oli ka väga rõõmus, temal sama inseneridiplom. Kuid üsna peagi selgus tõsiasi, et ei ole minus teoreetilist mehaanikut, kõrgemat matemaatikut ja mida kõike veel. Piinlik oli küll isa ees, aga mis sa teed.

Siis tuli sõjavägi. Peale seda töötasin veel mitmel kohal: Balti Montaaživalitsuses montaažibrigaadis — seal pandi kokku soojuskatlaid elektrijaamadele; pool aastat olin merel kalalaeval madrus, Kanada rannikul Atlandi ookeanil.

Ja siis tulingi ringiga tagasi kunsti juurde. Vahepeal abiellusin ja 1971. aastal sündis tütar Evelyn. Kooselu kestis vaid neli aastat, siis läksime lahku. Tegin eksamid Kunstiinstituuti ruumi- ja mööblukujundaja erialale. Eksamid sooritasin, kuid sisse ma ei saanud. Küsiti küll, kas Alex Kütt on sugulane. Oleks ehk pidanud vassima.

Niimoodi jõudis kätte aasta 1974, mil sain juhuslikult teada Rein Raidmelt, et joonisfilmis on tulemas konkurss vabale animaatorikohale. Rein arvas küll, et ei tea, kas mul tasub proovida — ta oli minu viletsaid kipspeade jäljendusi näinud. Võtsin aga julguse kokku ja osalesin. Sain koha ja nii algas minu teekond kunsti juurde.

Juttu oli minu spordiharrastusest, sa treenid praegugi keha.

Sporti teen nüüd veel jõudumööda. Mängin korvpalli ja tennist, talvel hoolitseb sõber Vahur Kersna selle eest, et mu keha väga laisaks ei läheks: ta võtab mind koos tütardega kaasa suusatama. Need on meeldivad hetked olnud, eriti pärast sõitu hõõgveini juues maailma asjade parandamine ja taevasse vahimine. Vahuri ja Kadi Pedaniku kergelt ironilise kastmega maitsestatud huumor on meeldivalts nakatav — selliste inimeste juures ei ole ka vaikus kohmetu.

Enne "Tallinnfilmi" käisid sõjaväe läbi. Minu arvates on sõjavägi üksluine värk, kuid paljud räägivad aastaid just neist päevist kui millestki kordumatust, tavaelust täiesti väljaspool olevast. Sõjaväesõprust peetakse üheks tugevamaks. Mis sinu ülesandeks kroonus oli?

Mina ei ütleks, et sõjaväesõprus oleks üks tugevamaid. Sõjavägi on üldse kõige mõttetumaid tegevusi maailmas — täiskasvanud inimesed teevad tapmisharjutusi. Milleks küll? Minu ülesandeks oli algul trenni tegemine, sportvõimlemine. Selleks anti mulle võimalus. Teenisin Tallinnas Siseministeeriumi väeosas. Seal oli igasugu muusikuid, sportlasi jm tegelasi. Sõbrunesin muusikutega — Jaak Elling, Enn Laidre, Tõnis Kõrvits. Hiljem tuli ka postil olla vange valvamas Patarei vanglas.

"Tallinnfilmi" sattusid animaatoriks ainult kolm aastat pärast joonisfilmistuudio rajamist. Pisut varem tuli Avo Paistik ja umbes samal ajal kui sina sidus end stuudioga Priit Pärn. Mida sa mäletad tollasest joonisfilmistuudiost, kuivõrd sa puutusid kokku ülejäänud "Tallinnfilmi" eluga.

Eks need olid ühed õpiaastad — ma olin ikka väga vilets joonistaja. Hea läbisaamine kujunes Arne Vasaraga, kellega koos tegin oma esimese karikatuurinäituse "Pegasuses" 1975. aastal. Paistik oli ka mõnusa olemisega mees. Esialgu puutusin Raamatu ja Pärnaga vähe kokku, kuna sattusin Paistiku filmile. Kokkupuuteid ülejäänud "Tallinnfilmiga" ikka oli, eriti kroonikute ehk dokumentaalfilmitegijatega — nemad töötasid samal majapoolel Harju tänavas. Olid ühised tulised peod.

Alustasid animaatorina, seleta nüüd arusaadavalt ära, milles seisneb animaatori töö. Mul on toimetades ette tulnud, et mõni kirjutaja nimetab oma arvustuses režissööri animaatoriks. On see ränk viga ja lavastaja marki alla tõmbav, või kuidas?

Üldises plaanis nimetatakse animaatoriteks tõesti kõiki animafilmi tegemise protsessist osavõtjaid. Kuid kitsamalt võttes on animaator looja, keda võib pidada joonistavaks näitlejaks. Kes täidab lavastaja ülesannet panna hing sisse kunstnik-lavastaja välja mõeldud tegelasele ja mängida selle tegelasega lahti režissööri nõutud nägemuses stseen või episood filmist. Seejuures mitte kaotades eelnevalt kunstnik-lavastaja kavandatud kuju. Kriitik võiks olla muidugi terminoloogias täpne.

Kas animaatori töö on eri režissööri juures erinev? Kellega sul kõige parem klapp oli?

Loomulikult erinev, sest igal lavastajal on omad nõudmised ja iseärasused. Kõige parem klapp oli animaatorina töötades Avo Paistikuga. Kuid ega ka teistega erilisi probleeme olnud. Ja kui need olid, siis vahest tulenesid eelkõige minu enda madalast vaimsest, aga samuti lavastaja nõutud joonistusoskuse tasemest. Püüan nüüd tasahaaval seda lünka täita. Kõige raskem oli aga Rein Raamatuga selle kandi pealt — mulle tundub, et ta ei taha mõista või ei mõista üldse nalja. Sellise mehega on küll raske koos töötada. Teada oli ju vana tõsiasi, et kui keegi turtsatas, siis oli tol hetkel vaadatav stseen nii-öelda prügikorvis. See tuli ümber teha. Igasugune viide tegelase humoorikale olemisele tähendas stseeni läbikõrbemist. Kõik teised lavastajad olid eluterved inimesed, nüüd ma muidugi ei tea nende tervislikku seisundit.

Olete Paistikuga mõlemad võimekad maalijad. Paistiku "Klaabu kosmoses" tundub vägagi sinu nägu. Samas olete mõlemad küllalt isepäised ja kunstnikena üpris erinevad.

Et me mõlemad maalime, ei pane meid veel maailma ühtemoodi nägema. Ja see oleks ju kõhedust tekitav, kui ühtäkki kõik maailma ühtemoodi näeksid. Meie koostöö oli algul huvitav, kuid mida rohkem aega edasi, seda selgemalt ilmnes, et sellest ideaalmaailmast, millest Paistik jutustas ja millesse sisenemist ta teistelt nõudis, mille reeglite omaksvõtmist soovis ja mis tegelikult ongi ju kristliku maailma moraalikoodeks ning tugisammas – sellest eemaldus ta ise, rikkus ise neid mängu-reegleid. Aga samas on see protsesside loomulik käik: ükski koostöö ei saa olla igavene. Et areneda, tuleb minna oma kulgu.

Debüteerisid režissöörina 1981. aastal koos Heiki Ernitsa ja Valter Uusbergiga kolme mehe kassetis "1+1+1", iga mehe filmi pikkus oli kolm minutit. Sinu "Monument", nii palju kui mäletan, on ühiskonnakriitiline lugu. Joonistasid tollal päris tihti karikatuure, lähtus film nendest.

"Monument" on tõesti ühiskonnakriitiline. Leonid Iljitš elas veel; film oli aja peegelpilt. Aastal 1981 polnud vaja olla eriline karikaturist, elu ise oli üks karikatuur.

Järgmine film "Labürint" tuli aga alles kaheksa aasta pärast. Miks nõnda pikk vahe?

Puudutasin juba varem pisut seda teemat. Eks see johtus ikka sellest, et Raamatul olid omad paid poisid, kes võisid lavastada. Ja vahest polnud ma ka veel päris küps selleks teoks. "Monumenti" tehes oli ju Raamat filmi konsultant. Ta ei saanud aru, et mina tahan liikuda nii sisus kui vormis koomiksi suunas. Tema püüdis aga teha sellest oma filmi. Ma julgusin oma nägemust kaitsta ja see võis olla peapõhjus, miks ma ei olnud tema paipoiste nimekirjas.

"Labürindi" puhul kraapisid nõelaga positiivfilmi lindile umbes 6000 joonist, koloreerisid ja lasid kujutised üles võtta. Mujal maailmas on niisugust meetodit küll varemgi kasutatud, kuid ilmselt mitte viimastel aastakümnetel. Heie Treier on sinu "Plekkmäe Liidit" arvustades avaldanud kahtlust, kas selline töömahukus on otstarbekas praegusel ajal, kus abivahenditena võib arvuteid kasutada. Milline on sinu puhul üldse animafilmi vormi, teostuse ja jutustatava loo vahekord?

Loodan, et Heie Treier on vahepeal kasvanud ja teab nüüd arvutiprogrammidest veidi rohkem. Hea meelega kasutan arvutit, kui tast on abi. Tihti on aga nii, et

"Tallinnfilmi" sürrealistide näituse avamine Tartu Kunstimuuseumis 1986. aastal. Vasakult: Rao Heidmets, Hillar Mets, Mati Kütt ja Hardi Volmer.

Tõnu Talivee foto





*"Tallinnfilmi" sürrealistid
Miljard Kilgi maali taustal,
millel Salvador Dalí põgeneb
hirmunult "Tallinnfilmist".
Hommik on raske. Vasakult:
Hillar Mets, Mati Kütt, Tõnu
Talivee, Rao Heidmets ja
Hardi Volmer Tartu Kunsti-
muuseumis 1986. aastal.
Tõnu Talivee foto*

mõnede keeruliste kujundite sisestamine ja töötlemine nõuab arvatult palju rohkem aega, kui see käsitsi ära teha. Näiteks tahtsin kasutada arvuti filmis "Põrandaalune", et juba maalitud maaliseeriast võtta arvuti abiga lahti kujundid, mida tahtsin animeerida, et neid foone mitte uuesti käsitsi maalida. Kuna filmi eelarve ei võimaldanud arvuti soetamist ega rentimist, tuli ikkagi käsitööga tegelda. Iga kord ei ole põhjused mõistuse puudumises.

Mis aga puutub vormi, siis eks iga autor võtab talle kõige sobivama vormi oma loo jutustamiseks. Ja kas üldse iga teos peab olema jutustav? Vahest ei pea olema. Maailmas eksisteerib ka abstraktne kunst.

Minu meelest on sinu parim film "Sprott võtmas päikest". Siin on kõik enam-vähem selge ja saksakeelne veealune animaaoper tundub ise juba geniaalse leiuna. Kust sa niisugusele ideele üldse tulid? Kuidas on film vastu võetud rahvusvahelistel festivalidel?

Mina ei tea, kust august need ideed tulevad. Edu on sellel filmil olnud Prantsusmaal. 1993. aastal Clermont-Ferrand'i festivalil sai filmžürii diplomi, mujal ta ei ole olnud edukas.

TMKs arvustasid "Sprotti" Raimo Kangro ja Ilmar Laaban. Ma ei tea, kas neist kumbki oligi varem animafilmi kirjutanud. Sinu filmi suhtusid nad sümpaatiaga. Laaban kirjutas: "Sisundite rikkuse jäägitult adekvaatne vormivalamine tähendanuks-tähistanuks peaaegu et geniaalset kordaminekut. Kui mõeldav tervik oluks selline, siis on ka tegelikult asetleidnud poolik kordaminek produktiivne ja – võime rahulikult öelda – austav." Kuidas sa suhtud kriitikute arvamustesse, oled sa nende sõnade suhtes väga tundlik ja mõjutavad need sind järgmise filmi tegemisel?

Oleks vale arvata, et kunstnik on kriitika suhtes kurt ja pime, kindlasti on ta tundlik. Ka mina loen kriitikat, kui kätte satub. Loomulikult lasen kriitiku arvamuse

endast läbi, püüan vaadata ja kuulata oma teost kriitika öeldud rakursist – võtan selle teadmiseks. Kui mulle tundub selles edasiviivat iva, siis muidugi tulevikus püüan sellega arvestada. Kui arvamus aga absoluutselt ei mahu minu maailma, võtan teadmiseks, et oli selline vaatenurk ja jätkan oma kulgu.

Kaheksakümnendate lõpul tekitasid elevust "Tallinnfilmi" sürrealistide näitused, enamik noorematest animafilmi režissööridest kuulus sürrealistide rühmitusse. Olid need programmilised avalikkuse ette astumised? Kuid ega kunstikriitika teid väga pooldavalt vastu võtnud, öeldi isegi, et animamehed tahavad ka "fösis" või "päris" kunsti teha. Kuidas sa sellesse suhtud, kas kriitika puhul oli tegemist tsunftvärgiga?

Meil oli programm – olla sotsiaalne ja kriitiline. Näidata valupunkte ja tõlplust, mis domineeris. Mis puutub kriitikasse, siis tundub, et olime faasinihkes hetkel valitseva vooluga. Nüüd tuleb igast torust lausa kriitikute tellimusena sotsiaalset kunsti. Praegu on see trend – milline moesõna. Meie ei hulpinud peavoolu harjal. Seda ma ei tea, kas kriitika oli suhtisusene või mitte. Tundus, et mõnel kriitikul oli siis kasulik igaks juhuks oma nahka hoida – äkki tuleb pahandusi.

Sina kutsusid esile tõepoolest pahanduse "Vikerkaare" kaanel ilmunud paljastlasega, kes sarnanes sprotnaiseaga.

Ajakirja esikaanel tekitas see peatoimetajale ebameeldivusi. Olen kuulnud, et Rein Veidemann käinud suisa Moskvast aru andmas. Eks seda peaks tema käest küsima. Näitusel Kinomajas 1985. aastal tsenseeris ühe teose nimega "Primavera" Liina Kirt.

Harrastad karskeid elukombeid ja sa ei ole vist kunagi suitsetanud, kuid üks sinu maalinäitus toetus kuulsuste piipudele.

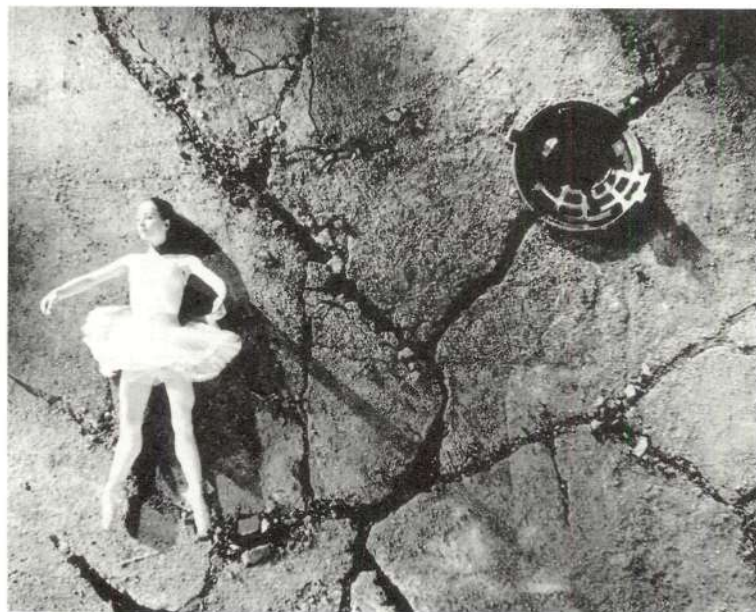
Olen seda pattu ikka teinud ka, väga lühikest aega. Isegi piipu proovisin. Kuid nõukogude ajal ei olnud head tubakat saadaval ja sinna see harrastus jäi. Piipudel on oma esteetika ja kurvilise maailma kaunis vorm, sealte huvi. Piip on ju suisa muusikainstrument.

"Sprotis" ja viimases filmis "Põrandaalune" on nähtud tugevaid falloslikke motiive: esimeses pädib maskuliini soovideahel võimsa riista nõudmisega, teises läbivad filmi tegelastena porgand ja mutter. Mängufilmis on muidugi erootika ja seks olulisel kohal, kuid animafilmis?

See on see ürgne jõud, mis meis kõigis sees. Looduse vastu ei saa, ja kui saab, siis loomajõuga (Hunt Kriimsilm). See on ju kõige elava alus, miks siis mitte ka animafilmis.

"Plekkmäe Liidis" esined võitleva humanistina ja propageerid kärbest kasulikkust. On see lihtsalt mängu ilu või suhtud sa niimoodi maailma paljususse?

Ei ole pelgalt mängu ilu, vaid ma püüan oma elamist korraldada niimoodi, et ka võimalikult paljud teised elud eksisteeriksid.



"Põrandaalune",
1997. Režissöör
Mati Kütt. Baleriin
Eve Andre. Filmitud
Kaupmehe tänava
paviljonis.

"Põrandaaluse"
võtetel Toompeal 12.
augustil 1996. aastal.
Animaator Triin
Sarapik ja Eve Andre.
Urmas Jõemehe
fotod

Huvitaval kombel on mitmed meie animafilmi režissöörid harrastanud raskejõustiku, küll tõstnud kangi, maadelnud, tegelnud võitluskunstidega. Oskad sa öelda, miks?

Vahest on tegemist nii raske kunstialaga, et vaja läheb raskemat ettevalmistust. Siit omakorda seos, miks meil ei ole naislavastajaid animafilmis. Seega, naised, kangid pihku!

Kus on võimalik sinu filme vaadata? Vanasti oli vähemalt kriitikul lihtne – panid "Tallinnfilmis" saali kinni ja lasid endale kõik soovitava ette näidata. Nüüd selline võimalus puudub, "Tallinnfilm" lammutati kibekiiresti ja filmikoopiad anti arhiivi ning seal nad seisavad. Sinul ei tule ka niipea juubelit, et videokasset filmidega võiks sel puhul ilmuda. Olen ammu rääkinud, et enamik eesti filme peaks olema kassetidel, animafilmid aga kahtlemata täielikult. Kes sellega peaks tegelema? Millal sa oma filmid videokassetil müügile lased?

Mina ei oska nõu anda, ma ei ole kinopoliitik. Videokasset minu loominguaga on aga ilmunud juba paar aastat tagasi, selleks ei olegi ilmtingimata juubelit vaja põhjuseks tuua. Kasseti nimi on "Contemporary Estonian Animation. Volume 3. Mati Kütt", väljaandja "Chris Robinson & "Tallinnfilm" & "Nukufilm"" (1999). Seda presenteerib Ottawa rahvusvaheline animatsioonifilmide festival. Nii et palun, minu loominguaga kasseti on võimalik osta.

Animafilmis on muusikal eriline roll. Kuidas sa helilooja valid, pikka aega on sul tihe koostöö olnud Rauno Remmega?

Eks see koostöö heliloojaga ole ikka mõlemapoolne teineteise laiene minek. Ma ei valiks heliloojat, keda kõik püüavad kasutada. Ka ühe heliloojaga pikemaajane koostöö võib viia loomingu seisakule. Püüan heliloojaid võimaluse korral aegajalt vaheldada. Nii Rauno Remmega kui ka Toomas Trassiga on, jah, olnud kerge koos töötada – nad püüavad selle nähtamatu niidiotsa lennult kinni, mis hõljub minu filmimaastike kohal. Nad ei ole vennikesed, kellele elu iga hetk on hambad ristis rügamine, eluterve muie on nende juures omal kohal.

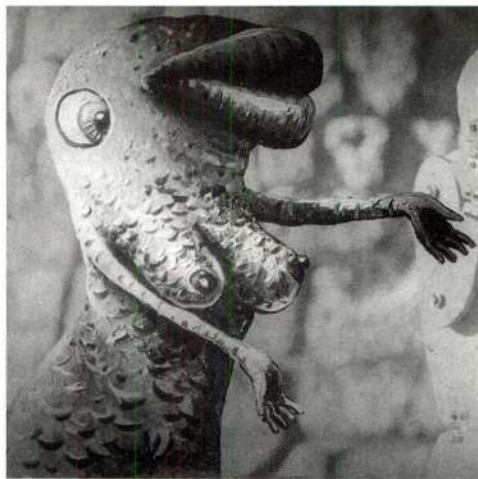
Räägi oma perekonnast. Sinu abikaasa Riina on töötanud animaatorina ja kunstnikuna, tütreid Kristiina ja Kristel on juba täiskasvanud. Millega nad praegu tegelevad?

Minu abikaasa Riina, neiupõlvenimega Trass, on töötanud ja töötab ka praegu animaatorina – "A Filmis". See animastudio on Taani studio tütarfirma. Oleme abikaasaga nii loomingu osas kui ka muus mõttes koos olnud pikka aega, alates 1978. aastast. Koosloomingu kõige kaunimad viljad sündisid 1981. aastal – kaksikut tütreid Kristiina ja Kristel. Algul õppisid nad muusikakeskkoolis, Kristiina flööti ja Kristel üldklaverit. Seejärel vahetasid nad kooli Westholmi Gümnaasiumi vastu,





*"Plekkmäe Liidi", 1995. Režissöör Mati Kütt.
Ruth-Helene Kaasiku foto*



*"Sprott võtmas päikest", 1992.
Režissöör Mati Kütt.
Urmas Jõeeme foto*

mille lõpetasid hõbemedaliga. Praegu õpib Kristel Tallinna Kergetööstustehnikumis juhi abiks ja Kristiina Tartu Ülikoolis arstiteadust. Kodune naiste kohalolek on möjunud viljastavalt ka mulle. Meil on päris hea läbisaamine, sellist teismeliste vinguvat eitumusmuusikat ei mäleta.

On sul peale maalimise ja keha treenimise veel mõni huviala, mida ma ei tea?

Võimalikult jahedas vees ujumine, puust propelleri keerutamine ja lolli jutu suust väljaajamine ning Raivo Trassi vidukil silmadega, kehast äraolevas seisundis muruniitmise jälgimine Matsalus.

Millal "Nööbi odüsseia" esilinastub?

Kui kõik hästi läheb ja tegemiseks vajaliku raha kokku saab, siis 1. mail aastal 2002.

Vestelnud SULEV TEINEMAA

MATI KÜTT on sündinud 5. aprillil 1947. aastal Tallinnas. 1965 lõpetas Viljandi 1. keskkooli, 1965–1968 õppinud soojusenergeetikat TPLs. Töötanud 1974–1994 "Tallinnfilmi" joonisfilmistuudios ja 1994 "Eesti Joonisfilmis", aastast 1995 vabakutseline. Alustas 1974 karikaturistina, 1980. aastatest loonud õlipastelle, ühendanud neis karikatuuri ja maali, rõhutanud groteskset süžeed maalilise kujutusviisi kaudu. 1980. aastate lõpust on süvenenud irooniline ja jämekoomiline väljenduslaad. Olnud animaator Rein Raamatu, Priit Pärna, Avo Paistiku, Rein Tammi-ku, Ando Keskküla jt joonisfilmide tegemisel ning lavastuskunstnik Paistiku filmide "Klaabu, Nipi ja Tige kala" (1979), "Klaabu kosmoses" (1981), "Naksitrallid I" (1984), "Hüpe" (1985) ja Aarne Ahi nukufilmi "Magus planeet" (1987) juures. Saanud "Klaabu kosmoses" eest 1983 Lvovis ja Madridis ning filmi "Hüpe" eest 1986 Stuttgartis I auhinna. Esinenud aastast 1975 karikatuurinäitustel välismaal ning saanud hõbemedaleid ja muid auhindu. 1980. aastatest osalenud rühmanäitustel maalidega ning korraldanud kümme isikunäitust nii kodu- kui ka välismaal. Filmid stsenaristi, režissööri ja kunstnikuna: 1981 "Monument" (joonisfilmide kassetis "1+1+1"); 1988 "Animeeritud autoportree" (nukufilm, üks osa samanimelisest rahvusvahelisest filmiprojektist, kuhu kuulusid autoritena meilt veel Priit Pärn, Riho Unt ja Hardi Volmer, auhind Annecys Prantsusmaal 1989); 1989 "Labürint" (eriauhind Tampere 1990, eksperimentaalfilmide auhind Espinhos Portugalis 1990); 1992 "Sprott võtmas päikest" (nukufilm, žürii diplom Clermont-Ferrand'is Prantsusmaal 1993, žürii auhind Pärnu animafestivalil 1997); 1995 "Plekkmäe Liidi" (Saksa Keskkonnakaitseministeeriumi auhind Leipzigis 1995, auhind Montecatini Termes Itaalias 1996, žürii eriauhind Oslos 1996); 1997 "Põrandaalune" (nukufilm, A-kategooria esimene auhind Ottawas Kanadas 1998, parima animafilmi auhind Leipzigis 1998, Eesti Kultuurkapitali aastaauhind 1998).

HIRM, RAHA, TÖÖ, ÕNN

Šveitsi kirjanik Urs Widmer on Eestis tuntud eelkõige tänu Draamateatris lavastatud näidendile "Top Dogs", mis vaatleb karjäärivedeli tipus asuvaid töötuid. Seekordses ajakirjanumbris avaldatava mõtiskluse "Hirm, raha, töö, õnn" kandis Widmer ette Zürichi Schauspielhaus'is, samanimelise kõnesarja avaloenguna.

Sõna "meie" rõhutatud kasutamine ja kuulaja empaatiavõimele suunatud käsitluslaad annab märku, et kirjanik tahab publikule võib-olla lähemale astuda, kui see tal draamatekstide kaudu on õnnestunud.

Tõlkest on välja jäetud mõned väga Šveitsi-kesksed probleemiasetused ning hulk suulisele kõnele omaseid liiasusi.

Mu daamid ja härrad,

korraldajad nimetasid seda kõnele — seega pigem arvamusalalduste kui erialaloengute — sarja, mida mul on meeldiv võimalus avada, "Hirm, raha, töö, õnn". Võtan selle pealkirja enam-vähem üle, rääkides kõigepealt rahast, siis hirmust, seejärel tööst ja lõpuks õnnest.

Niisiis, esimene osa. Raha. Alguses polnud mitte raha. Vastupidi, nii mõneski varjatud paigas leidus kuni meie päevini ühiskondi, mille liikmed hankisid kõik vajaliku vahetuskaubanduse teel. Täiesti realselt: pott kana vastu, pintsak pükste vastu, nagu see on ürgajast saadik tavaks olnud. Nende maailm oli nii esemeline, et isegi nende keel ei sisaldanud abstraktseid mõisteid. Iga abstraktsiooni — hirm, töö, õnn — pidi selgitama mingi jutustuse kaudu, mis toimus varsti nii vilunult, et see minijutustus muutus millekski mõistesarnaseks, hoobilt äratuntavaks.

Vanadele Mesopotaamia asukatele sumeritele omistatakse kirja ja arvutamise leiutamist IV aastatuhandel. Nemad tegid vahetuskaubandusest, mis seni seisnes tingimises, matemaatikaülesande. Nad löid reegli, mille järgi sai lehma või sandaali väärtuse kindlaks määrata. Ja esimestena sidusid nad need reeglid teatud metalli — vase ja, eelkõige ning järjest rohkem, kulla ja hõbedaga. Nende metallide pühapaiste — sumeritel valitsesid preestrid pühade metallide üle —

on meil tänini säilinud. Endiselt pole kulla ja hõbeda väärtusel midagi pistmist nii-öelda loomuliku, praktilisest kasutatavusest tuleneva väärtusega. Tõelist raha müntide näol sumeritel siiski veel polnud. Paljud kultuurid erinevates paikades mõtlesid välja mitmeid kohati kummalisi vahetussümboleid: teokarbid, erilised kivid või koguni linnusuled. Lüüdiälased olid need, kes lõpuks mündid kasutusele võtsid ja peagi nende järel, umbes aastal 700, kreeklased. (Homerose, kes elas sada aastat varem, arvestas veel härgades. Mehe väärtus oli tema järgi sada, naise oma kord kakskümmend, ühes teises kohas aga ainult neli veist. Kõik oli juba nagu tänagi.)

Otse loomulikult hakkasid erinevad mündisüsteemid üksteist seda rohkem riivama ja katma, mida selgemini vana maailm globaliseerus. Rahavahetaja sadamas oli antiikaja unelmate töö. Valuutasid nagu liiva meres, kopsakad teenustasud. Juba toona kehtis see, mida pragmaatilised inglased hiljem oma kuulsaks saanud raha-definitsiooniga [---] väljendasid: *Money is accepted because it is accepted.*

Kokkuvõttes illustreerib raha ajalugu meie, inimeste, kasvavat abstraherimisvõimet. Mingil ajal polnud meil enam vaja lehma oma silmaga näha, me uskusime, et meie tema asemel antud mündi eest võiks ühe seesuguse saada. Veel hiljem aitas kuldmündi asemel tükist paberist, mis meie kinnitas, et kuld, mida ta esindab, on olemas ja kindlalt talle. Sellega kadus ka kuld, vähemalt sel määral kui paberilehti ringles. Tänapäeval piisab meile rohelistest numbriest ekraanidel ning aeg-ajalt konto väljavõttest. Viimast sammu pole veel astunud: et me ka neist abivahendeist loobudes oleksime täieliku abstraktsiooni olukorras igal hetkel informeeritud igaühe omandist. Nagu inimkonna esimesel päeval, kui inimesi elas nii vähe, et kõik kõigist kõike teadsid. Abstraktne oleks konkreetsega võrdsustunud.

Oleksin meeleldi pakkunud oma mõtete alguseks mõningaid halastamatuid fakte. Käega katsutavaid, vaieldamatuid statistilisi näitajaid. Ma oleksin näiteks hea meelega välja uurinud, kui palju raha maailmas üldse leidub. [---] See summa, kuna ta kindlasti on

lõplik, peab numbritega väljendatav olema. Aga keegi ei tea seda, isegi mitte ligikaudu. Ükski statistik ega majandusteadlane, ükski inimene. Keegi siin maailmal ei ole täieliku ja täpset teadmist sellest, mis kuidas kuskil toimub, rääkimata miks. Raha määrab meie eluolu nagu ei miski muu siin maa peal, aga keegi ei suuda öelda, kuidas rahavahetus õieti toimib ja mida ta esile kutsub. See on nagu lendamine udus, kui juhtimisseadmed ei tööta. Piloodid hoiavad lennukit õhus, vähemalt senikaua kuni kütust jätkub, aga kuidas masinat maa peale tagasi saada, seda nad ei tea.

Seetõttu ja veel teistelgi põhjustel teeb raha üle järelemõtlemine kummaliselt abituks. [- -] Rahast mõtlemine muudab tühjaks, halvatuks või ootamatult agressiivseks, kuna see kõik on nii jubedalt läbinähtamatu. Raha teeb igapäevase väikseks, kuna alati on olemas mingi veel suurem raha, mille üle ka suurim suur ei käsuta ja mille toimet ta ei mõista. Raha, mis näib olevat objektiivsuse ise, põhjustab meis liigagi tihti irratsionaalset käitumist. Majandusteadlased, kelle käitumine ja keelekasutus annaksid justkui märku, et neil on kõik otsad pihus, usuvad võib-olla ise, et nad turgu suunavad, kuna nad mõistavad selle loogikat ja suudavad tulevat prognoosida. See pole aga nii. Jätkub, kui eelmise aasta prognoose tänase tegelikkusega võrrelda. Iga üksik majandusteadlane võib ju talle endale ning võib-olla isegi meile arukana mõjuda – turg ei mõtlegi arukalt käituda. Ta ei reguleeri ennast ise, veel vähem teeb ta seda mingite majandustarkuse seaduste järgi, ja seda lihtlabasel põhjusel. See lihtne põhjus oleme meie, majandajad, oma ahnusega, võimuihaga, lootusega püües suuremat suutäit hammustada kui teised. Alati, ka siis, kui kõik alarmid juba ammu undavad, leidub keegi, kes, himust ulgudes, siiski veel rüsinasse viskub. Ja sellega viimased ratsionaalsuse jäägid turult minema pühib. Turg käitub irratsionaalselt, kuna turul kauplevad inimesed nii käituvad. Teisiti nad ei saagi toimida. Rahaga ümberkäimises pole mingit objektiivsust.

[- -] Me käitume nagu usklikud, mõned loomulikult ka nagu uskmatal, nagu joobnud või skeptilised kultuseosalised. Me kõik oleme, vabatahtlikult või mitte, osalised kogu maailma hõlmavas usundis. Me oleme sunnitud uskuma või vähemalt leppima sellega, mida preestrid meile kuulutavad, kuna ratsionaalne tunnetus jääb meie eest varjatuks. Kahtlemata on meie preestritel ja paavstidel majandusküsimustest parem ülevaade kui meil, usujalaväelastel. Siiski pärineb ka hr Greenspani või minu poolt hr Ospeli teadmine oma jumalast, st rahast, raamatute – bilansside – tõlgendamisel ja märkide sele-

tamisel. Tõeline paavst Roomas ei tea oma jumalast ju ka midagi eriliselt täpset ja tühne seda, mida jumal korda saadab, ainult kuulu järgi. Ta on nagu rahamaailma suuremki usu, mitte teadmise võrdkuju. Abstraktne sarnaneb jumalikuga meie meeltele mõistetamatuse tõttu. Meie rahasüsteem on tänaseks saavutanud niisuguse abstraheerituse astme, et suurim võim on jällegi tõlgendajate ja prohvete käes. Nii nagu, kummalisel kombel, kunagi sumerite juures, kohe esimeste kõhklevate abstraktsioonisammukeste puhul, mida ei julgetud astuda väljaspool templeid. Täna sed analüütikud kannavad ikka veel kultuurriietust. Mitte küll enam hõlsta ja turbaneid, vaid ühtmoodi halle rätsepaülikondi mitte liiga kirevate lipsudega, ilma milleta rahakultuse pühitsemine veel võimatuna tundub. Lindude lendamist nad enam ei tõlgenda, aga kaared, mida Dow Jones, Dax, Swiss-Market-Index ja Nasdaq joonistavad, sarnanevad viude ja raisakullide lennutrajektooridega.

Maailma lihtsaim asi on katastroofe ennustada. Cassandra on muutunud rolliks, mida võib mängida igaüks. On päevselge, et see kõik ei saa hästi lõppeda – maailmamaanduse ülekuumenemine, ebavõrdne omandijaotus, kriminaalne ümberkäimine loodusega, loodusvarade tulevikutundeta kasutamine, maailma rahvastiku pidurdamatu kasv. Sel, kes meie hävingut ennustab, on peaaegu kindlasti õigus. Millal, kuidas ja mis põhjusel, selle üle võib vaielda. [- -] Raskem on segast olevikku välja kannatada ja pooleldi ratsionaalselt jälgida kui piki horisonti kappavatele apokalüptilistele ratsanikele osutada. Seda teeme me isegi teatava lõbuga. Maailmalõpp pole mitte ainult kohutav, ta on ka suurejooneline. Juba üksnes sellepärast, et isenda individuaalne surm muutub üleüldise suremise keskel talutavamaks. See tabab kõiki, mitte ainult mind.

On see juhus, et rahast mõtiskledes meenub mulle maailmalõpp? Iseenesest neutraalne raha, mis suudab nii head kui ka halba, näib rohkem õnnetusi põhjustavat, kui õnne loovat. Raha teeb – erandid kinnitavad reeglit – egoistlikuks. Ta isoleerib inimesi ja takistab neid omavahel läbi saamast kui kogukonna liikmeid, kus keegi ei saa teiseta elada ja ellu jääda. Me arvame juba ammu, et oleme suutelised elama oma elu üksi paremini kui koos teistega; selleks tuleb meil äärmisel juhul vaid mõni *jackpot* võita. Raha on see, mida ta teeb. Ta loob vahed. Vahed tekitavad kadeduse, kadedus viha, viha vägivald, ja vägivald nimeks on tihti mõrv, massimõrv, sõda. Raha loob surma.

Seepärast elab igapäevse meist unistus olla rahast sõltumatu. [- -] Elada elu ilma

rahata, teiste kriteeriumide kohaselt. Teha tööd iseendana ja iseenda pärast, mis just seetõttu ei tundukski enam tööna; luua omakasust vabastatud suhted. Paljudest rahavabast elust unistajatest saavad nn loobujad. Nad astuvad mõnel üksikul saarel maale, lehvitavad lahkuvale laevale järele ning elavad seejärel kookospähklitest ja krabilistest. Esimese maavoolumeti ni õnnestub see üldjuhul hästi. Aitab ühest murtud hambast, ja kindlustuspoliis kaevatakse välja. Kui ma viimase saja aasta peale tagasi vaatan, märkan ma ainult üht, kes omaenda valuutat luues raha terrorivõimule lõpu tegi. Pablo Picasso. Ta hakkas oma raha joonistama. Kui Picasso restoranis sõi, jättis ta peremehele paberlaudlina, millele oli joonistanud tuvi või lamava akti, ning majaisand oli üliõnnelik. Picasso oli rahast sedavõrd sõltumatu, et käis ringi lotakates pükstes ja madrusevestis, elas leivast ja juustust, ühesõnaga, oli täiesti vähenõudlik, kui vähenõudlikkuse juurde kuuluvad kaheksateistkümne toaga maja, auto koos autojuhiga ning pargisuurune aed.

Aga ka Picassot varitses hirm, rohkemgi kui meid. Picasso mõõtu hirm, arhailine ja vägev. Meie hirmud on seevastu tihti ja põhjendatult seotud sotsiaalsete tingimustega, milles saatus meid sunnib elama. Just nimelt rahaga. Rahaühiskond on vältimatult vägivaldaühiskond. Ühed rakendavad vägivalda, teised kannatavad selle all. Kus on raha, seal on ka võim, ja kus on võim, seal seda ka kasutatakse. Tänapäeval ei pea inimest hirmu tundma õppimiseks laia maailma saatma nagu muinasjutus. Libemärjad kalad, toonane kõige suurem hirm, ei avalda meile enam mingit mõju. Praegu kallatakse meid päevast päeva üle infoga, mis võiks meid nii väga kartma panna, et on, vastupidi, ime, et me seda, mida teame, reeglina üsna kahjustamatult talume. Et maailmas leiduva hirmuhulga tajumine pole meid juba ammu pihuks ja põrmuks teinud. Sest kui me kogu sellest hirmust tõeliselt ja adekvaatselt osa võtaksime, ei elaks me päevagi enam. Lõmastatud, mahanotitud, nälgijad, veritsejad. Miljonid ja mustmiljonid mõrvatud.

Nagu olemasoleva raha hulka, püüdsin ma välja arvutada ka maakeral toimunud genotsiidide ohvrite hulka. [- -] Viisteist miljonit orja, kes iialgi oma sihtkohta ei jõudnud. Mustmiljon Lõuna-Ameerika põlisasukat. Neli miljonit indiaanlast praeguse USA territooriumil. Tasmaanlased. Hotentotid. Hereerod. Guaanod. Armeenlased. Juudid. Mustlased. Ruanda. Kongo keiser Leopold II ajal ja nüüd. Siingi pole võimalik täpseid arve teada saada, andmed lähevad üksteisest mitme miljoni võrra lahku: kui ometi juba üks inimene rohkem

või vähem on tohtu vahe, vähemalt selle inimese enda jaoks. Üheksakümmend miljonit? Sada? Või hoopis 200? [- -]

Jällegi pole juhus, et me kuuleme kord üht, kord teist arvu. Nii väga täpselt ei tahagi me seda teada. Ainult jubedust, mida me õieti tundma peaksime, eemale tõrjudes tuleme me eluga toime. Võime selle liiga kammitsevate hirmudeta mööda saata. Elagu tõrje, hurraa meie võimele jubedust nii üksikult kui ka hulgana endast eemal hoida. Meilt ei saa liiga palju nõuda, ellujäämistahet on egoistlik. [- -] Igasugune selgitamine (ka see siin) teenib (kui ka mitte eranditult) üht eesmärki: struktureerida ja talutavaks muuta meid uputada ähvardav kaos. Kas selgitus ka kehtib, pole pooltki nii tähtis. Kui ainult selle vorm ja struktuur on nii võimsad, et nad suudavad hirmu talit-seda.

Võtame näiteks Aafrika. Kontinendi, mis pidi kõige hävitavamal kombel kogema, et kolonialism on kapitalismi ohjeldamatu vorm, mis, juhul kui teda kontrollile ei allutata, on võimeline massimõrvaks. Lugematul hulgal surnuid veel tänagi, kus põlisasukad teevad nüüd ise seda, mida nendega tehti. [- -]

Kas me oleme kokkunud? Võib-olla on kõik veelgi hullem. Me pole sugugi kokkunud, me oleme nõus. Me oleme nõus, et inimesed surevad Aafrikas ja mitte meil. Sest me teame, et jumalad nõuavad aastas nii ja nii palju ohvreid, nii paar miljonit *per annum*. Nad on halastamatud ja neelaksid silmagi pilgutamata ka meid, kui me nende vaatevälja satuksime. Niisiis teeme me kõik, et nende tähelepanu mujale juhtida. Et ohvreid ei saaks meist endist.

Kui hea, et on olemas Kolmas Maailm. Eriti Aafrika. Võib-olla mõtlevad aafriklased maagiliselt, meie teeme seda igal juhul. Kongo või Ruanda ohvrid häirivad ainult meie poliitiliselt korrektset pealispinda, meie paari tsiviliseeritud ajurakku. Sügaval sisimas mõjuvad surnud kusagil mujal meile rahustavalt. Inimesi õgivad koletised tegutsevad kusagil mujal, mitte meil. Võib küsida, kui teadlikult osalevad selles maagilises protsessis poliitika ja majandus. Kas nad toetavad teda isegi seal, kus räägitakse abist ja koostööst. AIDS, see meid ähvardava rahvastiku-plahvatuse tasakaalustaja – võib-olla oleme ülisalaja ka temaga nõus, senikaua kui ta aafriklasi minema pühib ja mitte meid. Mis juhtuks, kui Aafrika kosuks? Mis juhtuks siis meiega? Kas mustad tuleksid ja lõöksid meid maha?

Õeldakse, ja tihti kriitiliselt, et me elame lõbuühiskonnas. Mina elan meelsamini lõbu- kui mõrvaühiskonnas. Sellegipoolest võib toimida seos meie meelelahutuskire ja

kollektiivsete hirmude vahel. Mitte keegi pole kahekümnendat sajandit üle elanud, tõdemata, et siin maa peal on katastroofid reegliski ja rahuliku õnne ajal erandiks. [- -] Sellest hoolimata kannatame ka meie, võib-olla isegi kasvavalt, hirmude all. Hirmudest on saanud teatud laadi rahvahaigus. Hävitushirmud, ebaõnnestumishirmud. Maailma Tervishoiuorganisatsiooni andmetel kannatab 37 miljonit Euroopas elavat inimest [- -] "tööpõhjuslike depressioonide" all. Kolmkümmend seitse miljonit eurooplast, keda nende töö sedavõrd kurnab, et nad panevad oimetult relvad maha. Mõned põgenevad, et halvimat ära hoida — ja hirmud on halvim — mingisse maanilis-agressiivsesse tublidusse. "Lead, follow or get out of the way." Osast saavad hirmu pärast hammustajad, nad ajavad endal pea paljaks ja peavad koeri.

Mind hämmastab ikka ja jälle, kui vähe me oleme teadlikud karjuvast vastuolust, mis kujundab meie igapäeva. Me peame end poliitiliselt küpseteks demokraatideks ja kaitseme end veendunult oma demokraatlike õiguste kärpimise vastu. Me ei luba poliitikutele vähimatki isekust. Häda, kui nad ei küsi meilt, kas nad tohivad kunstimuuseumi katust parandada. Samal ajal siirdume iga päev töömaailma, kus mitte miski pole korraldatud demokraatlikult. Kõik kulgeb rangelt hierarhiliselt. Ülemusel on õigus ka siis, kui tal õigus ei ole, ja mõnikord me oleme ise see ülemus. Kuidas me seda õigupoolest ilma hulluks minemata talume: päev läbi täpselt ametijuhendi järgi korraldusi vastu võtta ja edasi anda, ning olla õhtul küps kodanik, kes on võrdset huvitatud kõigi heaolust? Majandusel on nõrgalt arenenud demokraatlik traditsioon — täpsemalt öeldes pole tal seda üldse — ja tänini on tal vaid nõrgalt arenenud demokraatlik endamõistmine. Ta oli ja on huvitatud tulust. Demokraatlik riik on talle vajalik vaid sedavõrd, kui võrd too suudab luua tingimused võimalikult takistamatuks rahateenimiseks. [- -]

Tööpoolest on majandus — eneselegi üllatusena — aastakümnete vältel õppinud, et just demokraatia on oma rahahulga suurendamiseks sobivaim süsteem. Kahjukannatamise kaudu on ta targaks saanud. Hoopis sagedamini kui täna tegid mõõdunud aastasade ja -kümnete töösturid panuse diktatuuridele. Nende ettevõtete juhtimiskontseptsioonide sarnasus riigi omaga — mõlemal juhul olid tipus tugevad autoriteedid — võis küll tunduda ahvatlev, ent nad pidid kogema, et just see sarnasus tõi neile kahju. [- -] Majanduse rakendamine natsionaalsotsialismi vankri ette lõppes fiaskoga. Kõigile, kes

diktatuuridega — Mobutu, Bokassa või Pinocheti omaga — koostööd üritasid, lõppes see fiaskoga. Paar aastat kulges kõik "hästi" [- -] pääddes seejärel ikka jälle rusuhunnikuga.

[- -] Väljaspool omaenda struktuure ei vaja majandus mingit juhti. Ta juhib ise. See on süsteem, mis autoritaarselt ja omaenda reeglite järgi määrab, mis hakkab toimuma. [- -] Kui anda talle võimalus, muutub ta kiiresti ohtlikult autoritaarseks. Just tänapäeva majandusteaduses on säilinud mitmeid väärtusi, mis kujundasid kunagi fašismi. Mõlema religiooniks on rohmakas darvinism. Endid nähakse tugevamatena, kes peavad murdma nõrgemaid, kuna nii näeb ette looduseadus. Panus tehakse ainult võitjatele ning kaotajat ei peeta üldse elu vääriliseks. Võitjate eesmärgid on head, kaotajate omad halvad. "Nii ... kui ka ..." -võimalust, ambivalentsust pole olemas. Toonased karmid kujud on tänased *cool*'id. Tänapäeva alfaiseidid teevad hommikul kell kuus metsajooksu, et olla terved — terved ja konkurentsivõimelised. Ka nende puhul kerkib aeg-ajalt kahtlus, et nad näevad mitte-nii-tervetes ja vähem konkurentsivõimelistes isendites väärtusetut elu. Igal juhul reageerivad majanduslike väärtuste kaitsjad üli-agressiivset kõigele, mis normidest kõrvale kaldub. Kunagine jõud sarnaneb tänase *power*'iga nagu kaks tilka vett ning tahtest end iga hinna eest läbi suruda on saanud efektiivsus. Militaarne mõtlemine on nn uues majanduses üleüldine. Suurematel firmadel on terved divisjonid, mille personal töötab frontidel. Määndžeridest on saanud oomoodi palgasõdurid, hädaabisnaiperid, kes astuvad võimalikult suure rahasumma eest teenistusse kord siin, kord seal, jäädes harva kauemaks kui viieks aastaks.

Uuel majandusel on kohati perversseid jooni, kui pidada perverssuseks eetilistest ja moraalnormidest kõrvalekaldumist, mis teisi (ja tihti ka ennast) kahjustab, mida aga sellest hoolimata harrastatakse. Tänapäeva majandus hävitab jätkuvalt inimesi ning on väsimatult ametis oma teguviisi õigustamisega. Perversiooni tundemärgiks on tegevuse juurde kuuluvate tunnete pärsitus. Pahatihti muutuvad nad vastupidiseks. Sadistliku toimimise viisi puhul valmistab lõbu see, mis peaks esile kutsuma jubeduse. Konkurendi hävitamine, kaastöötaja alandamine, rivaali murdmine. Perversne hävituslust on majanduse üks osa ning perversset käitumist hinnatakse positiivselt. Aplaus purustajale. Ei küsita, kas mu teguviis on eetiline, vaid: kas ta tasub end ära.

Moodsas majandusmudelil hallib seega fašistlik mõtlemine. Aga alles ebademo-

kraatlik enese mõistmine kombineeritult ettevõtte suurusega muudab ta ohtlikuks. On hulk ettevõtteid, mille käive võib võistelda tervete riikide sisemajanduse koguproduktiga. Neil firmadel on tugisambaid nii mitmes õigussüsteemis, et mõni ikka sobib. Riiklikud seadused nendeni ei ulatu. Kas sellest dilemmast ei tulene vältimatult, et riigidki peaksid demokraatliku elukorralduse tagamiseks looma laiaulatusliku ühise seadusandluse?

[- - -] Minu jaoks on Šveits muutunud viimase kahekümne aasta jooksul sedavõrd teistsuguseks, maailmale avatumaks ja ohtlikumaks, et kodukõrtside nurgalaudades kolutajaid vaadates tunnen ma peaaegu et koduigatsust. See on nagu armas maskeraad, kus pidulised riietavad end — nii nagu teistel, varasematel kordadel teerõõvliteks või piraatideks — endisaegseteks šveitslasteks. Tegelikuses me oleme praegu üsna samasugused kui kõik teised. [- - -] Meie lapsed ei tea enam, kes oli Wilhelm Tell või Winkelried. [- - -] Ka kiige- ja rahvarõivapidudest osavõtjad töötavad argipäeviti pangas või müüvad kinnisvara. Nendegi probleemid on samad, mille ette uus majandus meid seab.

Ka nemad on hirmude võimuses, mida 1989. aasta ootamatult maailma külvas. Langev müür — unustamatu eluhetk. Aga siis juhtus midagi ärevaks tegevat. Äkki oli olemas vaid üks klass, st meie, ja üks mõtlemine. Meie oma. Kui aga ühiskonnas valitseb vaid üks mõttemudel, on see ühiskond vaevalt enam võimeline end kõrvalt vaatama ja arvustama. Ta on isenda suhtes pime. Ta ei analüüsi enam põhimõtteliselt, vaid nokitseb parimal juhul pisikeste süsteemi korrekatuuride kallal. Niimoodi, enda puudujääke nägemata, kaotab ta moraali. Moraali asemel ta moraliseerib, seda ägedamalt, mida rohkem ta tõelise moraali puudumist aimab. Mittesuitsetajad materdavad suitsetajaid, ebumusikaalsed musikaalseid, kindlad ebakindlaid. Seevastu lepitakse imeliselt rahulikult meie maailma jubedustega.

Me kõik oleme sedavõrd defineeritud oma igapäevase töö kaudu, et vaevalt suudaksime ette kujutada mingit teist definitsiooni. Ma olen see, mis tööd ma teen. Täinini on see end ju osaliselt õigustanudki ja turumajandus toetub rohkem kui ükski teine süsteem seesugusele mõtlemisele. Esmapilgul näib tal õiguski olevat. Me kõik kergitame oma tagumikku ainult siis, kui saame või peame teistega võistleva. Enamikule meist meeldib end teistega võrrelda. Me tahame teistele ninanipsu anda ja neist paremad olla. Me pole tõesti kõik kõiges ühtviisi andekad. Jüri pole Jaak. Nii ka majanduselus.

UBS konkureerib *Crédit Suisse*'i ja *Deutsche Bank*'iga, olgu pealegi. Halb on, et konkurentsivõitluses lüüasaamise tagajärjed on kaotajate jaoks tihti laastavad. Sellel, kes tahab lihtsalt oma tööd teha, pole majandusteooria "loova hävitamise" juttudest erilist kasu. Tema jäi oma tööst ilma. Turg, mis kõike reguleerima peaks, korraldab kõige halvemini tööelu garanteeritud järjepidevust.

Kuidas saaks produktiivset konkurentsi säilitades saavutada, et konkurentsivõimeid ei hävitataks? Kuidas lahutada tööga teenitud raha jaotamine inimeste tehtud tööst? Millised oleksid palgasüsteemid, mida ei saaks rappenites ja frankides arvestada? Töö väärikad vormid? Tasustamissüsteemid, mis võtaksid arvesse, et käimlat puhastada on ebameeldivam kui firmat juhtida? Au ja hiilgus? Nobeli preemiad? Prominentide roosa udu? Mul pole sellest õrna aimugi. Ma tean ainult, et me töötame hea meelega, kui meie töö on mõtet, ja et mingil ajal, tõenäoliselt varsti, peame me kõik töötama hulga vähem. Pole ju laiduväärne, vaid isegi soodus, et tulevikus panevad meie autod või külmkapid kokku robotid. Hukkamõistetav on ainult seda varem teinud inimeste elatusvahenditest ilmajätmise. See on inimest mitte arvestav, see on majanduslikult rumal, kuna nemadki on ostjad. See on poliitiliselt ohtlik, kuna ühiskonna äärealale tõrjutud inimesed kalduvad mõtlema diferentseerimatult ja ebademokraatlikult.

Niikuinii on paljud meie töömaailma tegemised muutunud mõnevõrra absurdseks. Siin on üheainsa ajalehe ühe päeva tööpakkumiskuulutused. Näiteks otsitakse "Corporate Key Relationship Manageri", kel oleks [- - -] "loomulik kalduvus transatlantilisele kommunikatsioonistiilile ja interkultuuralsele universaalharitusele". Siis veel *Vice President Corporate Staff Management Resources, Change Manager, Manager Component Purchasing and Subcontracting, Business Process Engineer, Area Sales Manager, Event Coordinator, Human Resources Consultant, Chief Executive Officer, Integration Manager Supplier, Supply Chain Manager, Procurement Officer, Senior Consultant, Head of Operations* ja *Deal Manager*.

Kõik need elukutsed on pärit ühest saksakeelsest ajalehest, milleks on muide "Neue Zürcher Zeitung". On üsna selge, et kõlava tiitli abil puhvitakse üles nii mõnigi vana tuttav töö. *Area Sales Manager* näiteks määrab nagu ennemuistegi koduperenaistele tolmuimejaid pähe ja näeb õige sageli oma nina ees vihaselt kinni prantsatavaid uksi. Ja siiski. Varem käibis — vanematele kuulajatele tuleb see meelde — võõrandunud töö mõis-

te, kuna veel suudeti ette kujutada võõrandumata tööd. Täna see on möiste kadunud, kuna võõrandunud tööd kas enam pole või on kogu töö võõrandunud. Seejuures on ühe rõõm teisele koormaks. Lapsepõlves unistamise vedurijuhi või lenduri ametist. Hiljem sai meist siiski midagi muud. Ometi peaks täiskasvanutöös peituma kas või midagi lapsepõlveunistusest, et me saaksime tajuda seda rikastavana. Kes aga unistas kaheteistkümneaastaselt *Corporate Key Relationship Manager*'i elukutsesest?

Me oleme õnnele, st oma viimasele peattikile lähedal. Nagu teada, on õnnel palju ühist täitunud lapsepõlveunistustega. Ent miks on õnn ühiskondliku eesmärgina seda võrd väheoluline, et Ameerika Ühendriikide põhiseaduse preambulas sildalduud lauset – riigi toimimise eesmärgiks on kodanike õnnele kaasa aitamine – tsiteeritakse kui kummalist veidrust? See lause tundub natuke naljakas. Me ihkame õnne vähem kui muid asju. Ta on üks elu väärtustest, ent kuulub ainuüksi eraelu sfääri ning peab sealgi tegema ruumi tähtsamatele asjadele, nagu igapäevatoimetused või asjaõiendused. Täna see juba välja surnud kodanlus pändas meile oskuse õnne jätkuvalt homse peale edasi lükata. Nagu polekski see tegelikult saavutatav eesmärk, vaid mingi ideaalne teooria.

Agas õnn on olemas. Ta on haruldane, kiiresti kaduv ja kallis. Kuid need, kes on teda tundnud, teavad, et ta eksisteerib. Võib-olla teavad just need õnnelikud kõige paremini, et õnn ei saa olla üksikisiku eesmärk, vaid peab – nagu targad ameeriklased juba 1788. aastal tõdesid – muutuma kogu ühiskonna eesmärgiks. Individuaalne õnn pole üleüldises õnnetuses võimalik. [- - -]

Majandusmaailmas, mis ongi juba pea-aegu kogu maailm, on õnne nimeks raha. Tema üle võib kaubelda ning tal on kindel päevakurs. See [- - -] väike õnn on siiski, nagu tema suur vendki, üks tunne. Agas väike tunne. Majandusmaailmas pole enam ei atriide ega nende tundeid. Kui tänapäeval ilmuvad silmapiirile atriididemõõtu tunded, pannakse tööle keemia. Kui vanakreeka arstidest preestrid oleksid Klytainnereale "Prozaci" välja kirjutanud, elaks Agamemnon veel praegu. Tänapäeval peavad tunded igal juhul jääma manipuleeritavateks. Seetõttu nimetatakse neid emotsioonideks. *Emotions*. Vähem on rohkem – see lause käib eriti tunnete kohta. Ent ka täiesti tundetu olla on tabu. Vana kooli boss, kes lahendas kõik probleemid jõuvõtetega, on oma aja ära elanud. Intelligent-suskvoot IQ on veel olemas, kuid noorem vend, emotsionaalsuskvoot, on temast juba ette jõudnud. Mäneridete töөлövõtmisel hin-

natakse mitte ainult kandidaadi erialast kompetentsust, läbilõögivõimet ja stressitaluvust, vaid ka töö iseloomule vastavat emotsionaalsust. Hell, aga halastamatu, mõistev, aga kõva kui kivi jne. Niisugust emotsionaalsust nõuda tähendab õnne mahakandmist. Mõlemat ei saa. Õnn suure algustähega ei tunnista minigeid tingimusi ega lase end ühegi strateegia külge siduda. Uue majanduse emotsionaalsus on vana õnne suurim vaenlane, just seetõttu, et hooletult vaadates sarnaneb ta temaga aegajalt pisut.

Lõpetuseks tahaksin ma jutustada ühe loo. Olen kindel, et te seda teate. See on lugu kuningas Midasest ja kõlab järgmiselt. Kuningas Midas oli kuningaks Frügias – see asus praeguse Türgi alal. Jumalad lubasid täita ühe tema soovi. Ta soovis, et kõik, mida ta puudutab, muutuks jalamaid kullaks. Agas palun, ütlesid jumalad, nii sündigu. Midas puutus üht tooli, ja juba oli see kullast. Üht taldrikut – kuld. Üht kivi – kuld. Lahe. Siis agas läks kuningal kõht tühjaks, ta tahtis midagi süüa, näiteks üht kebabit. Seegi muutus kullaks, nii et ta endal hamba välja löi. Kullast klaasis oli kullast vesi. Appi, röökis Midas, jumalad, see on suur eksitus, vabastage mind sellest needusest. Ja kuna tollal olid jumalad head, ütlesid nad, et ta Paktolose jões supleks, siis saab kõik jälle heaks. Ja tõepoolest, kui kuningas Midas veest välja tuli, sai ta kebabit süüa ja vett peale juua. Paktolose jõest agas leitakse veel tänapäevalgi kuld.

Kuningas Midas oli tuntud ka oma eeslikõrvade poolest. See on üks teine lugu. Kord oli ta jälle ülemeelik olnud ja Apollo üle nalja heitnud. See sai vihaseks ja nõidus talle pähe eeslikõrvad. Kuningas Midas häbenes hirmsasti ja kandis sellest peale ainult turbaneid või hiigelkübaraid. Ta ei õelnud kellelegi, et tal on eeslikõrvad, agas kuidagi pidi ta seda ütleva, et oma kohutava saladuse kandmisest mitte lõhki minna. Niisiis hiilis ta õõsiti väljale, kaevas sügava augu ja sosistas sinna: "Kuningas Midasel on eeslikõrvad!" Seejärel ajas ta augu kiiresti kinni. Keegi ei kuulnud teda. Agas aukudest kasvas välja pilliroog, mis tuulega sosistas: "Kuningas Midasel on eeslikõrvad!" Seda teeb ta veel tänapäevalgi. Kuna kogu maailma pilliroog seda sosistab, teame me, et kuningas Midasel on eeslikõrvad. Et kõigil Midastel on veel täna eeslikõrvad. Täna tähelepanu eest.

Ajakirjast "Theater Heute" 2/2001
lühendatult tõlkinud LIIS KOLLE

ÜKSTEISEGA KOHANEMISE KUNST



Ronald Harwood, "Kvartett", Eesti Draamateater, 2001. Cecily Robson - Silvia Laidla, Reginald Paget - Lembit Ulfsak, Jean Horton - Ülle Ulla, Wilfred Bond - Aarne Üksküla.

Ronald Harwood, "Kvartett"
Esmaettekanne *Yvonne Theatre's Guildfordis*
13. juulil 1999
Esietendus Eesti Draamateatris
15. veebruaril 2001
Lavastaja: Ivo Eensalu
Kunstnik: Inga Vares
Valguskujundaja: Raivo Parrik
Osades: Silvia Laidla, Ülle Ulla, Lembit Ulfsak,
Aarne Üksküla

Enn Vetemaa kirjutab "Postimehes" (27. II): "Lavastaja on halastamatum autorist ja vanurid lähevad esituses (jutt on "Rigoletto" kvartetist) sassi, lootusetult, abitu vaikumise-ni. Aga vastasel korral oleks tegu ilustamise, koguni valega. Algul jahmume, siis oleme meiegi õnnetud, kuid lõpuks taipame: elu paratamatus tuleb vastu võtta, tuleb vastu võtta võimete langus ja raugaiga meil kõigil. Ja selles leppimuses on eriline mõrkjas ilu. Lavastaja on olnud julge. Just nimelt! Sest originaalist loen, et neli peategelast "unustavad

end muusikas täiesti ja mõjuvad väga veenvalt. Tohutu menu..." Olge lahked! Ent eks ole, hinnatavaim on see menu, mis tuli uue ja isepäise, kuid nii loomuliku kurb-rõõmsa lõpuga."

Tsiteerisin dramaturg Enn Vetemaa nii pikalt, sest lavastuse lõpp ehk kuidas see lahendatakse, on alati oluline. Vetemaa arvab, et leppimises raugaega kogu tema armetuses on eriline mõrkjas ilu. (Saagu enne raugaks ja õelgu siis!) Esietendusel esitati lõpu-stseen teisiti, ilma mõrkjalt ilusa leppimiseta. Tinglikumalt ja suurejoonelisemalt. Peeaegu ülevalt. CD-lt kõlab hiilgavas esituses Verdi kvartett. See on nelja vana ooperilaulja noorusaja kõrgvormi tunnistus. Nemand ise, "siin ja praegu", mängivad laulmist, liigutavad suud, nagu seda teatris rohkem kui kord on tehtud. Nad "laulavad", panevad siis suud kinni ja taanduvad tugitoolidesse istuma, et nautida koos vanadekodu publikuga oma minevikuloomingut. On selles ilustamist või valet? Puudub vaid naeruväärne olustikuline



"Kvartett". Cecily Robson - Silvia Laidla, Jean Horton - Ülle Ulla.

sebimine ja lavastuse lõpu tarbetu madaldamine. Mulle tundub see kolmest võimalikust parim, puhtaim ja stiilseim variant.

Eesti vanad (?) meistrid mängivad seda inglase, meile tundmatus teatris esietendunud näidendit elu ja kunsti kohtumispäigana. Ühe poole juuresolu võimendab teise poole ilu-inetust. Ent nii argise teksti õilistamiseks ei piisaks isegi Verdi muusikast. Kehastudes värvikateks karakteriteks, leiavad näitlejad, niisiis Silvia Laidla, Ülle Ulla, Arne Üksküla ja Lembit Ulfsak, igaüks endale teada olevatest vahenditest midagi, mis tõstab nad elu armetusest pisut kõrgemale. Sest peale muusika kuulamise täidavad vanade

muusikute pansionaadis aega mälunõtrusest lõpmatult korratud lood söögi, seksi ja omaenese kunagise menu teemal. Kui näitlejad salamisi oma lavakujude ja isegi autoriteksti arvel pisut nalja ei heidaks, võiks jääda mulje olustikulisest kassatükist, mis mängib vaataja üleolekuinstinktidel. (Omal ajal pahandas Kaarel Ird isegi Ervin Abeli andekalt mängitud ja padupopulaarse Kiire pärast, et ta meeldib laiale publikule, kuna igaüks tunneb ennast niisugusest mehest targemana.) "Kvartetigi" puhul saaks naerda: "Hä-hä-hää, need vanad...!" Õnneks osutub esitus kurvaks komöödiaks, mis pakub nukrust läbi naeru. Või tundub kellelegi teisiti? Vanadus on vilets, aga

surma kardetakse rohkem. Kardavad meie lavakangelased ja kardab publik. (Nagu näitab kogemus, lavastusi suuremisest ta ei armasta.) Vanu näitlejaid, keda oleme armastanud noortena, armastame meie, vanad, endiselt. Aga noored? Ehk armastavad nemad meie armastust. Küllap ikka vanu näitlejaid endid. Kui mõelda Herta Elviste populaarsusele tudengite hulgas ja nüüd juba lahkunud Salme Reegi teisele tähetunnile väga kõrges eas. Ka sellele, et kuigi "Kvartetil" on tavalisest rohkem keskealist ja vanemat publikut, on seal ka noori.

Ronald Harwood on viljakas kirjanik. Ühe tema tunnustatuma näidendi "Kostümeerija" lavastas 1995. aastal Linnateatris Roman Baskin. Peaosades Tõnu Kark ja Paul Laasik. "Kostümeerija" kodumaine esietendus jäi 1980. aastasse, mil kirjanik pälvis *Drama Critics Circle*'i preemia, mis pole publikumenu kõrval jäänud ainsaks tunnustuseks Harwoodile. Populaarne ja populistlik, öeldakse tema kohta. Küllap sobib, ei tunne ju kõiki tema näidendeid, romaane, tele- ja filmistsenaariume. Harwoodi loomingu olulisema huvisuunana on nimetatud teatrit. Ja teatrimaailma. Märgetud, et ta osutab pigem sellele, kuidas inimesed tunnevad, kui sellele, kuidas mõtlevad. Autori karakteritunnetus on tugev. Keske, sageli valulev konflikt toetub inimestevahelistele suhetele. ("Kvartetis" saavad ootamatult kokku eksabikaasad, kes pole pikkade aastate jooksul katkenud vahekorda klaarida jõudnud.) Harwood on läbinisti teatriinimene, olnud ka näitleja. Niisiis kirjutabki ta oma näidendeid näitlejale ja mitte eriti pepsidele vaatajatele.

"Kvartett" on uus näidend, seda kirjutades polnud autor enam *greenborn*. Ehk on meilegi lohutav teada, et vanadus saabub vähemalt euroliidus kõigile enam-vähem ühtemoodi. Kibekoomiliste tõsiolude lepliku kuhjamisega saavutatakse midagi lohutus- või hoiatusnäidendi lähedast. Noortele hoiatuseks, vanadele lohutuseks.

Ebasiivsaid väljendeid näidendis on, aga mitte hirmus palju. Siiski võib olemasolev sõnapruuk meie kohalikus kirjanduslikus kontekstis mõjuda selliselt, nagu püüaks vanamoodne kirjanik noorte ja moodsate hulka trügida. Näitlejad arvestavad seda. Säilitades lausungi lopsakuse, mängitakse teksti tagamaad ja seosed mahukalt nähtavaks. Küllap on ka autor lootnud hea komöödiataju ja kogemustega näitlejatele.

Et eluaastad laval tõepoolest midagi ei tähenda, tõestab **Silvia Laidla**. Ta on nelikust kõige nooruslikum. Kogu see väike seltskond, kes keskmise eestlase vaatepunktist veedab oma vanaduse luksuslikult, mängib seda, et ainuke rohi vanaduse vastu on mõistvus, väarikus ja huumorimeel. Juba mõnda aega pensionaadis elanud tenor **Reggie (Lembit Ulfsak)**, bariton **Wilf (Aarne Üksküla)** ja maestro **Cissy (Silvia Laidla)** õpetavad uustulnukale, sopran **Jeanile (Ülle Ulla)** üksteisega kohanemise kunsti.

Cissy unustab üha rohkem ja lõpetabki lapsepõlves. Küllap on see üks rõõmus viis endast ilma jääda: Cissy heal tujul ja südikusel pole piire. Laidla naerab ikka sama naka-tavalt kui "Punttila" lüpsitüdrukuna või "Kihnu Jõnni" Mannina. Mõnel hetkel võib ta tõusta vaataja vaimusilma ka võimuka Gertrudina "Hamletist" või äraoleva Alinena "Solnessist". Ainult sellist naudingut, nagu Verdit kuulates, ei mäleta tema varasematest rollidest.

Ülle Ulla tuleb oma loomupärase veetlusega. Ent tegevuse arenedes võib kogeda, et sellist egotsentrikust primadonnat ta veel

"Kvartett". Reginald Paget – Lembit Ulfsak,
Wilfred Bond – Aarne Üksküla.





"Kvartett".
Wilfred Bond –
Aarne Üksküla.
Harri Rospu fotod

mänginud pole. Leedi Windermere oli sama elegantne, aga mitte nii kapriisne. Windermere'i järel tükivad kujutlusse Raveli "Bolero", "Jumaliku komöödia" Eva, "Raudse kodu" Sally... See on, nagu meenutaks koos Jeaniga tema Gildat. Natuke nostalgiat ja samastumisrõõmu näitlejaga! Noorema rahva jaoks on Ulla eelkõige võluva isikupäraga draamanäitleja.

Aarne Üksküla näib ennast liiga palju igasuguste komöödiatega raisanud olevat, kui publikule rõõmuks olemist raiskamiseks pida. Kaks eesti näitlejate rolli on mind oma sisemise vabadusega jahmatanud, need on Ants Eskola Hamlet ja Aarne Üksküla Piibelet. Piibelet sobib Üksküla kõige kuulsamate osade "Woolfi" George'i, "Vaikuse vallamaja" Kaljase, "Häire" Mehe ritta kui peen ümberkehastumisjuhtum. Isegi ropu suuga Wilfis aimub Üksküla Piibelet pehmust, kavalust ja üleolekut olukordadest. Siin mängib ta (Wilf nimelt) lisaks narri, sest muid võimalusi ennast teostada pole jäänud. Mõelda, kui hästi sobiks see sagris parukaga Piibelet meie tänasesse tegelikkusse.

Lembit Ulfsak sai juba üliõpilasena hakkama "Kevade" Kiirega, kes ei itsitanud lollakalt ega teinud grimasse. Ulfsaki loomupärane orgaanika sobis filmi. Teatris tagasi, on mitmekülgne näitleja katsetanud muu hulgas ka karakterkoomikat. Ehk on ta siin julgustust saanud ka koostööst Georg Malviusega. "Kvartetis" loob Ulfsak tugevate kontuuridega tegelaskuju, kelle reageeringud on järsud ja ootamatud. Kui palju kirge võitlu-

ses marmelaadi ja kartulipudru pärast. Kui palju leppimatust algul ja õrnust hiljem Jeaniga suheldes. Ja samas, kui paindumatu ja lihtsameelne näib see kunstist filosofoeriv kuivetu tenor.

Need neli kunagist ooperiässa erinevad üksteisest nagu neli ise tõust antiikset (?) tooli vanadekodu salongis. Järjest sarnasemaks muutuvate ja muutuda soovivate inimeste argipäeva toovad nad lõbusat, ent õpetlikku vaheldust. See eesti isemängiv näiteseltskond esineb kuu aega ette müüdnud saalile ja tuletab kõigile meelde, kellega on tegemist. Teater on julm värk. Iga järgmine uus laine tõrjub eelmised nooredki hetkeks või püsivamalt kõrvale. Kuidas saavad nad siis meistriteks kasvada. Juba sellepärast võiks ehk hellitada, natuke rohkem hellitada neid, kellest meistrid on saanud. "Maailma ballett liigub suunas, mis väärtustab üha rohkem tehnikat, jättes tagaplaanile näitlejameisterlikkuse," loeme Age Oksa ja Toomas Eduri intervjuust 10. märtsi "Postimehele". Näib, et neil, maailmameinega tantsupaaril, on sellest kahju. Pole võimatu, et nii läheb ka sõnateatris. Niisiis, kuniks veel...

JAH, KUI AINULT TEAKS...

...KUI TEAKS

Vene temaatika tänasel eesti laval

Olga: [- -] tundub, et veel natuke, ja me saame teada, mispärast me elame, mispärast kannatame...

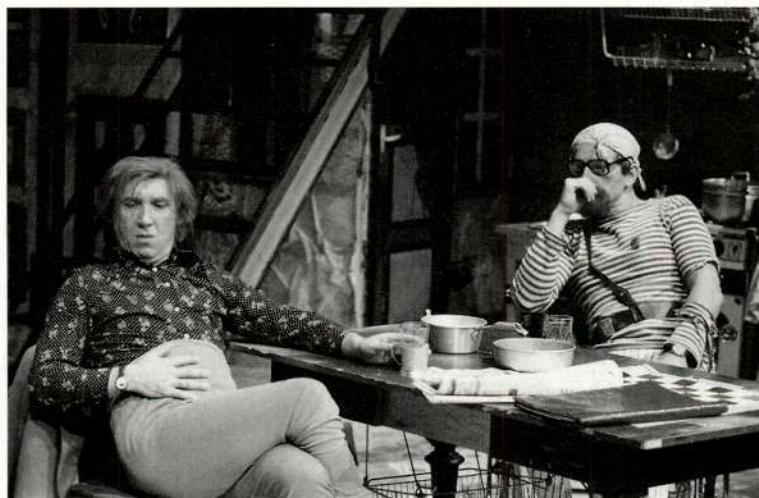
Kui teaks, kui teaks!

A. Tšehhov, "Kolm õde"

Ei tea, kuivõrd on laiemalt märgatud, et haiguslikud russofoobia-vinnid on hakanud Eesti ühiskondliku elu palgelt tasapisi taanduma. Vähemalt kultuurielust küll. Mis on mõneti ju täiesti loomulik: ühiskonna tüüri juurde hakkab jõudma põlvkond, kes on Nõukogude okupatsioonikorra absurdiga kokku puutunud peasjalikult anekdootide tasandil. Kes pole koolipõlves langetanud pead igavese tule ees ning kellele lippude-fanfaaridega pioneerikoondused ja karmid lood Nõukogude armee tülkustest on vaid muhe muinasjutt minevikust.

Võib oletada, et meie praeguses suhtumises Venemaasse ja venelastesse esineb teatud ambivalentsi: ühelt poolt — olles midagi kuulnud sealsest ühiskondlikust agoniast ja meie omast tunduvalt madalamast, paiguti arenguriikidelegi alla jäävast elatus-

tasemest — on meie suhtumine väikeriiklikult üleolev ja parastav ("No saite nüüd, mis tahtsite!"). Teisalt on teadagi magus ja meelitiv kõik, mis kaugel ja kättesaamatu (tean oma kogemustest, kui närvesööv võib praegustes tingimustes olla Vene viisa väljaajamine) ning parimaks lakmuspaberiks on siin muidugi kultuur: eelmise riigikorra oludes ahistavalt pealesurutud vene vaimuilm nihkub teadliku kultuuritarbija huvisfäärides järjest tähtsamale kohale. Nii ei maksa imestada, et tänane trendinoor otsib mööda Balti jaama putkasid vene bändide "Muumi-Trolli", "Moloko" või "Kino" kassette, vaatab kinos Sokurovi "Moolokit" või Zeldovitši "Moskvat" ning videost diloogiat "Vend" või vene komöödiafilmide klassikat *à la* "Hüva leili!", huilgab kaasa Filip Kirkorovi kontserdile, loeb õhinaga eestikeelses tõlkes Viktor Jerofejevit, Viktor Pelevinit või Aleksandra Marininat. Rääkimata vene kirjandusklassika kullafondist, millelt ametlikkuse ja kohustuslikkuse peletav igikelt on ära sulanud ja mis ootab eelarvamustevaba lugejat oma tegelikus säras ja hiilguses.



Max Bitter, "Põhhjas", Tallinna Linnateater, 2000.
Lavastaja Peeter Tammearu, kunstnik Vadim Fomitšev.
Esietus 20. detsembril 2000.
Kleštš — Elmo Nüganen, Bubnov — Marko Matvere.

Üldises vene kultuuri tervitatavas invasioonis ei saa ära unustada ka Moskva ja Peterburi tippinterpreetide gastrolle ja teatrite külalisetendusi Eestis ning olgu veel kord tänatud kõik, kelle abiga on siinmail nähtud nii Pjotr Fomenko kui Juri Ljubimovi tipplavastusi.

Ent olin tõeliselt rabatud, kui üritasin kirja panna kõiki miskitpidi vene-teemalisi lavastusi, mida pakub praegune eesti teater. Ei oleks tõesti uskunud, et palett on sedavõrd avar. Korraga on laval klassikud Tolstoi ("Sõda ja rahu" "Vanemuises"), Dostojevski ("Kuritöö ja karistus" Linnateatris, "Idioot" Vene Draamateatris), Tšehhov ("Pianoola" Linnateatris, "Kajakas" Rakvere Teatris, "Mina. Sina. Tema. Meie. Teie. Nema" "Theatrumis" ja "Kolm öde" Salong Teatris), Ostrovski ("Kuum süda" "Ugalas", "Mets" "Vanalinnastuudios", "Pöörane raha" Vene Draamateatris) ja Bulgakov ("Meister ja Margarita" "Vanemuises"). Aga ei puudu ka nn intertekstuaalsed näited (vene muinasjutude aineline "Lendav laev" "Vanemuises", Aleksei Tolstoi aineline "Burattino" Linnateatris). Kindlasti ei tohi ära unustada Merle Karusoo eesti ja vene näitlejaid ning Kirde-Eesti koolilapsi kaasavat projekti "Save Our Souls". Lisaks pakub muusikateater Dargomõžski "Näkingeid", Prokofjevi "Tuhkatriinut", Tšaikovski "Jevgeni Onegini", kindlasti midagi veel. Koolilaps, kel ees vene kirjanduse eksam, võib peaaegu kogu "kohustusliku kirjanduse" omandada ka õhtust õhtusse teatris istudes! Eesti teatri panus üldriikliku integratsiooni-üritusse tundub vaat et aukartustäratav.

Vene supergrotesk

Äsja loetletu pole kogu valik; hiljukesi küll, aga tasapisi on eesti lavadele imbumas ka vene kaasaegne näidend. Olgugi, et esialgu saame rääkida vaid kahest pääsukesest: Max Bitteri "Põhjas" Tallinna Linnateatris (lavastaja Peeter Tammearu) ning Olga Muhhina "Tanja" Rakvere Teatris (lavastaja Kalju Komissarov). Nende ridade ilmumise ajaks on "Ugalas" esietendunud ka Ljudmila Razumovskaja komöödia "Prantsuse kired Moskva-lähedases suvilas", mida esimesena tutvustas Eesti vaatajale Vene Draamateatri lennukate näitlejatöödega ja igati elus lavatõlgendus (lavastaja Juri Nikolajev).

Muidugi on kaks vene tänapäevanäidendit eesti teatri ühe hooaja lavastuste koguarvust (umbes 115 nimetust) kaduvväike osa. Eriti kui meenutada eelmisi kümnendeid, mil vene näidend – ehkki osalt pealesurutud ja esinemissageduselt rangete protsentidega paika pandud – oma parimatel juhtudel saali ja lava tõeliselt liitis ja suhestuma

sundis. Paradoksaalselt valmis suur hulk kaheksakümnendate sotsiaalselt avameelsemaid ja ideoloogiliselt dissidentlikumaid lavastusi just "põlatud" nõukogude dramaturgide tekstide põhjal. Aleksandr Vampilov, Aleksandr Gelman, Aleksandr Volodin, Ljudmila Razumovskaja, Ljudmila Petruševskaja, Vladimir Arro, Andrei Arbuzov, Aleksei Kazantsev, Mihhail Roštšin, Samuil Aljošin, Aleksandr Mišarin.

Kui uurida praegusi Venemaa teatrite mängukavu, võib tunduda üllatav, et vene teatripraktikud pole nõukogude eepohhi dramaturge sugugi maha kandnud, mängides rahulikult edasi nii Arbuzovi kui ka Volodini seitsmekümnendatel valminud näidendeid (kuidas mõjuksid tänases eesti teatris Ardi Liivese, Ott Kooli või Olev Antoni kunagiste olustikudraamide uusversioonid?), samal ajal pole vene teatris kohanud näiteks Aleksandr Gelmani "Ühe koosoleku protokollid" uuslavastusi. See annab alust järeldada, et arbu-zovlik-volodinlik nõukogude olustik on suure osa venelastest teatrikülastajate jaoks saanud juurde nostalgilise ilupildikese varjundi (eks selle kasuks tööta võimsalt ka Venemaa elutegelikkus), või on see siis konkreetses lavarealaalsuses viidud miinimumi, et sealt puhastuks välja slaavi publiku üleajaline lemmikžanr, sotsiaal-eetilise alatooniga melodraama (tüüpnäited "Moskva pisaraid ei usu", "Viis õhtut", "Valentin ja Valentina"). Samas niisil teostab end väsimatult ka suur hulk vene tänapäeva dramaturge.

Huvitavama osa vene tänapäeva dramaturgiast moodustavad Bitteri ning Muhhina näitemängud (ehkki esimene neist, pseudonüümi taha peitunud dramaturg Igor Šprits, on viljelnud ka eespool viidatud melodramaatilist suunda, nii kõneleb enda eest juba ühe tema näidendi pealkiri "Ära usu, ära karda, ära palu"). Parema termini puudumisel (?) olen kuulnud seda tendentsi nimetatavat ka vene draama postmodernistlikuks laineaks, mis teadagi ei seleta peaaegu midagi. Kõige lihtsamalt öeldes tegelevad vene draama uued tegijad (kindlasti tahaks nimetada veel üht, eesti teatris seni avastamata nime, Ksenja Dragunskajat) nõukoguliku mina-pildi kunstiliste dekonstruktsioonidega. Nõukogulik elukorraldus ei ole, ei saagi olla uute dramaturgide jaoks minemavisatav prügikastikaup, millega "naerdes hüvasti jätta". See on kogemus, mis endiselt ootab ausat ja põhjalikku kunstilist analüüsi. Eelmise riigikorra grotesk ja praeguse Venemaa grotesk (tüüp-karakterid vastavalt "endine venelane" ja "uus venelane") segunevad uutest näidendites suurejooneliseks supergroteskiks, mille unenäoline, sürrealistlik, fantasmagooriline ja tugevalt hüperboliseeritud, kuid vaieldama-



"Põhjas". Satin — Rain Simmul, Nastasja — Anne Reemann, Kalev Tammin, Anna — Anu Lamp.

tult traagilise põhjaga esteetiline kood lähendab neid poola draama XX sajandi uusklassikutele, eeskätt Gombrowiczile ja Witkiewiczile.

Muhhina ja Bitter — tsitaatide salakiri

Tunnuslikult postmodernismi ühele põhipostulaadile kannab vene uut näidendit tohutu tsitaadilembes. Nagu märgib Jelena Skulskaja "Põhjas" kavalehe tekstis, lasub suurel riulitäl vene viimase poolsajandi kirjandusest nii võimas tsitaatide, vihjete, klišeede, kõrg- ja massikultuuri salaseoste võrgustik, et teosed on muutunud läbinisti salakirjaks, kus põhiteksti ja tsitaadi eraldamine enam kellelegi (ilmselt siis ka teose autorile) jõukohane pole.

Siinkohal näide Razumovskaja "Prantsuse kirgedest" kui endiste "pühaduste" maldamisest, klassiku kalambuurstumisest: "Nad loobivad juba patju, mida teha? — Küsi Tšernõševskilt." (Lisan, et Vene Draamateatri etendusel hindas publik väikest tekstinalja homeerilise naerupuhanguga.)

Veelgi aredamalt pakub end säärase "aforismikogumikuna" välja Bitteri "Põhjas" — olles oma sünnipäralt Maksim Gorki "Põhjas" võõritav-ilkuv parafras ("Kõige eest, mis minus on head, võlgnen tänu ajalehele"), peidab ta endas tsitaate Pasternakilt, Ahmatovalt

ja kellelt vaid, lisaks tegutseb tegelaste hulgas Nastasja Filippovnale pidevalt truudust vanduv vürst Mõškin. Siit saab lugeja-vaataja enese mõttelend tuhinal tuule tiibadesse: ühele meenutab Bitteri tegelaste hüperboliseeritud jubedus Mihhail Bulgakovit, teisele Daniil Harmsi, kolmas aga tajub teose meta-teatraalses struktuuris (Satin otsimas tegelasi oma Ülemaalise Tõelise Teatri tarbeks) hoopis sugulust Pirandelloga.

Põhimõtteliselt sama uhke või vaat et uhkemagi nimekirja tsiteeritud klassikutest saaks kokku panna Muhhina "Tanja. Tanja" baasil. Vaid selle vahega, et alustama peaks Tšehhovist, ja see muudab ettevaatlikuks: eks ilmu ju peaaegu iga XX sajandi tähelepanuväärsema vene esituskunsti taiese puhul kohe mängu võrdlused Tšehhoviga.

Millest räägib meile Olga Muhhina? Ühe sõnaga vastates: kaotustest. Kadunud ajast, kadunud armastusest, kadunud lootustest, kadunud noorusest — ehkki kõik näidendi tegelased (ühe erandiga) on kenad verinoodred inimesed. Pilt, mille Muhhina meie ette maalib, meenutab kõige enam lõõklainejärgses šokis uimlevat malevarühma: veel ei ole juhtunu kogu tähendus teadvuses kristalliseerunud, veel ei suudeta oma tundmusi täpselt kirjeldada, veel ei tahaks mõelda ees ootavale.

Muidugi ei ole kirjeldatud šokk autoomaatselt võrdsustatav ühiskondliku kollapsi-

ga (konkreetselt N Liidu lagunemisega), kuid kahtlemata tuleb "Tanja. Tanja" tegelaste mõistmiseks arvesse võtta ka sotsiaalsed parameetrid. Teatavasti pühendasid N Liidu võimustruktuurid ülisuurt tähelepanu noorsoo kollektiviseerimisele (pioneerilaagrid, kooliväline ühistegevus, ühislaulmised, -matkad jne), väikseimgi omaalgatuslik tegevus sattus otsekohe luubi alla, seda tõlgendati kui väga hästi töötavas süsteemis. Seega võib oletada, et pioneeri-kogemusega vene noor (kes on kogu ettenähtud programmi tões ja vaimus omandanud ega aima uneski, milline formaalne tsirkus toimus noorsoo leninliku harimise sildi all siinmail!) tajub muutunud oludes teravat "oma" kollektiivi, isikliku grupi-identiteedi puudumist. Õigemini siis oskamatust end mis tahes teise grupiga suhestada ning tunnetada ennast suveräänse subjektina.

Just ses mõttes satuvad "Tanja. Tanja" noored kangelased täiesti harjumatusse olukorda. Tuleb välja, et kõik, mis puudutab mind, ei peagi tingimata olema teiste, "kogu kollektiivi" hinnata ja otsustada! Just sellest räägib (vähemalt minu arvates) oma esmatasandil ka Muhhina näitemäng.

"Põhhjas" – karikeeritud käärilõiked

Kahe uue vene näidendi lavalist teostust vaadeldes loobun paralleelsuse taotlusest. Ennekõike seetõttu, et Linnateatri "Põhhjas" on minu arvates üsna ebaõnnestunud, näidendi vaesestav ja primitiviseeriv tõlgendus.

Olja Muhhina, "Tanja, Tanja", Rakvere Teater, 2000. Lavastaja Kalju Komissarov, kunstnik Krista Tool. Esietendus 17. märtsil 2000. Tanja – Tiina Mälberg, Ivanov – Tarvo Sömer.



Rakverelaste "Tanja. Tanja" seevastu väärilib rõhutamisest kui oluline teetähis nii Rakvere Teatri truppi kui ka lavastaja Kalju Komissarovi viimaste aastate loomingus. (Lisaksin ka, et kohe kindlasti oli tegu jooksva kriitika poolt praktiliselt "maha magatud" teatrisündmusega.)

"Põhhjas" esimesed lavaminutid ehk võimatuseni ülevõõbatud truppi avadefilee lööb pahviks: koos on sedavõrd koloriitne seltskond, et siin lihtsalt peab midagi juhtuma! Ent kui tuttavad näitlejanäod paksu grimmi korba (ja veel paksema mängulaadi) alt tuvastatud, hakkab signema kahtlus, et suurt kaugemale kui "Nukitsamehe" eriti naturalistlik tõlgendus ses rähklevas öömajaliste pesas seekord ei jõutagi.

Üsna kiiresti saab selgeks, et dramaturgilised metatasandid, "teater teatris" problemaatika ei ole lavastaja Tammearu suuremat kõitnud. Miks kogu see jõuk niisuguse õhinaga näitemängutegemise ideega kaasa läheb, isegi see, kas hakatakse mängima Gorki autentset teksti, "Põhhjas" tänapäevastatud varianti või hoopis "tegelikku" elu, jääb selgusetuks. Eriti puudutab see kõik Satini kuju (mängib Rain Simmul), kes ühel saatuslikul hetkel uksest sisse astub ja teatripisiku sellesse urkasse paiskab. Aga miks, millistel motiividel? Raha, au, eneseteostus, mingi (para)teaduslik eksperiment? Tõsi, ka autor ei kiirusta neile küsimustele vastama, pigem jätab need irriteerivate konksudena õhku rippuma. Ent laval meie ette ilmuv lihast ja luust tege-lane võiks siiski anda aimu, millised jõud tema tegutsemise käivitavad. Linnateatri tõlgenduses lahustub aga Simmul Satin üsna kiirelt kiljuva ja lärmava massi seas.

Olgu, võib ka nii. Milleks otsida kõigest metafüüsikat ja režiilist sügavküнди, võib ju piirduda ka satiiriliste olupildikestega. Ühest vastukajast lavastusele oligi lugeda, et "Põhhjas" "annab meile võimaluse vene elu üle irvitada". Vastu igasuguseid ootusi aga polnud nähtu ka kuigivõrd lõbustav ja publiku reaktsioonidki (vähemalt tol õhtul) piirdusid peamiselt grimmimeistrite töötulemuste üle ahhetamisega.

Võib-olla ei tekikski mõtet "Põhhjas" näitlejatööde üle viriseda, kui poleks üht osatäitmist, millest paistis kätte ka "kolmas plaan", samal ajal kui ülejäänud seltskond oli pidama jäänud kahekordse mängu, estraadlikult distantseeritud mängumaneeri juurde. Jutt käib Anu Lambi mängitud Annast, pidevas deliiriumiudus ekslevast lukksepa-prouast. Somnambuulse oleku ja kustuva häälega, ilmselt juba aastate eest elule alla vandunud Anna, kes nüüd laseb end tuimalt ruumis ümber paigutada nagu jalus tolknev ese, teeb Anu Lambi kehastuses ometi kuuldavaks oma sisekõne ja nähtavaks rollisisesse kõrval-

"Tanja, Tanja".
 Vassili Ohlobõstin
 – Üllar Saaremäe,
 Zina – Ülle
 Lichtfeldt, Poiss –
 Hannes Prikk,
 Tanja – Tiina
 Mälberg,
 Ivanov –
 Tarvo Sõmer.
 Priit Grepi fotod



pilgu, mis lakkamatult eneselt küsib: miks ma seda teen? miks ma lasen endaga niimoodi toimida? miks ma vastu ei hakka? millal ja kuidas see kõik algas? Anna küsib ... ja laseb end üha uuesti ja uuesti kukehäälega viuksuval abikaasal terroriseerida, konksu otsas lae alla tõmmata.

Muidugi, andekaid karikatuure kohtab ses mesilaskärjes külluses, kuid selline kahe pintsli tõmbega visandatud ja kääridega välja lõigatud paberfiguur võib heal juhul välja kanda estraadisketši, täispikas teatriõhtus ammendab šaržialbum end kiiresti.

"Tanja. Tanja" – müstiline vene hing

"Tanja.Tanja" pealispinda vaadates tundub tegu olevat absoluutselt saba ja sarvedeta looga, kuhu võib sisse mõelda ükskõik mida. Küsimus on selles, kas õnnestub käivitada piisavalt elektriseeritud lavareaalsus, mille pinnalt võiks süttida vaataja assotsiatsioonide ahel. Rakvere trupil see õnnestub. On isegi raske ratsionaalselt seletada, mil viisil suudab see hלבakates karnevalikostüümides mahamängitud tsitaatide ja klišeede haruldane puder tekitada loogilisi seoseid ja jälgitavaid mõtteahelaid. Ühele neist on viidatud eespool, siinkohal veel üks äärmärkus. Nimelt vaatab sellest tükist vastu tõsiasi, kui suureks on kümne aastaga läinud käärid Eesti ja Venemaa inimese vahel puhtalt psühhofüüsilisel tasandil. Isikuslik lõhe ähvardab rebeneda totaalselt, nii et varsti ei ühenda meid idanaabritega enam muud kui ühised mälestused sellest, kuidas ennevanasti maitsetes "Kostroma" juust või "Minski" vorst.

Võib arvata, et juba praegu jälgib noorem vaataja "Tanja. Tanjat" peaaegu sama

võõristavalt kui polüneeslaste pulmarituaali. Teadmata, et vene rahva osaks on jäänud ajast aega esineda laborirottide rollis üha uutes ja uutes ühiskondlikes eksperimentides, on raske täielikult mõista ka Muhhina tegelaste neurotilisust, harjumatu välist bravuuri ja selle varju pitsitatud sisemist ebakindlust. Ometi ei tohiks see kõik mõjuda paratamatu vastuvõtutõrkena, sest tõeliselt lummavas lavaatmosfääris (kunstnik Krista Tool, liikumine Mall Noormets, muusikaline kujundus Peeter Konovalov) ja metafoorse teatri nõudmistele vastava trupi (Tiina Mälberg, Kersti Tombak, Ülle Lichtfeldt, Tarvo Sõmer, Hannes Prikk, Üllar Saaremäe, Peeter Jakobi) aktiivse tegevuse abil õnnestub suurde plaani mängida nii abstraktsed ja hoomamatud mõisted nagu armastus, armukadedus ja lootusetus. Ning oma, mitte päris irooniavaba kommentaar sellest kuulsast müstilisest ja seletamatust vene hingest, mis lubab kõik kättesaadava ja kättesaamatu ühele kaardile panna, seal samas see kõik maha mängida ja avastada, et ega ma päris niimoodi tahtnudki, aga välja kukkus ... ise nägite, kuidas.

Saab näha, kas vene uudisnäidendile jääbki meie teatripildis edaspidi eksootilise eraku staatus. Ei tahaks küll kuidagi sellega leppida. Ärge küsige mult, paikesed, miks.....

Lara: Miks sa seda tegid?

Jean: Mida? Raha võtsin?

Lara: Tagasi tulid?

Jean: Kui me alati teaksime, miks...

L. Razumovskaja "Prantsuse kired Moskva-lähedases suvilas"

KÜSIMUS STSEENIST

Madis Kõivu "Stseene saja-aastasest sõjast" ja Ingmar Bergmani "Stseenid ühest abielust" näitel

Teatriterminoloogiliselt on küsimus stseenist lihtsalt vastatav: tegemist on teatri teksti või etenduse – enamasti draama – vähima üksusega, millele hierarhiliselt järgnevad pilt ja vaatus. Klassikalist tragöödiat silmas pidades võivad sellele veel lisanduda eel-, vahe- ja lõppmäng. Nii või teisiti, sel juhul lähenetakse stseenile kui mingi tervikstruktuuri osale. Tegemist on formaalse tunnusega – kuidas miski asi hõlmatakse ja liigendatakse – ja seda formaalsust järgivad nii Madis Kõivu "Stseene saja-aastasest sõjast" (Kõiv, 1997) kui ka Ingmar Bergmani "Stseenid ühest abielust" (Bergman, 1978). Kõivul on stseenid numereeritud – neid on üheksa –, niisamuti Bergmanil, kes esitab kuus stseeni ühe abielu lõppmängust ja paneb igaühele ka nime. Bergmanil on selgelt ära tuntav ka stseeni sarnasus filmikaadriga. Iga niisugune pikaks venitatud kaader kujutab endast dialoogi Johani ja Marianne vahel – seetõttu võib rääkida ka kuue dialoogi instseneeringust.

Teatrisemiootiliselt lähenedes – siinkohal pean ma silmas näiteks J. Lotmani "Lavasemiootikat" (Lotman, 1990) – ei rõhutata niivõrd mängu struktureerimist, kui just teatrikeele spetsiifikat. See eriline keel lähtub omakorda kunstilise ruumi organiseerimisest, mis teatri puhul jaguneb opositsioonipaariks lava – saal ning mis omakorda tekitab uusi opositsioonipaare, nagu olemine – mitteolemine, tähenduslik – mittetähenduslik, tinglikkus – loomulikkus jne. (Lotman, 1990: 188 – 204.) Pole raske märgata, et sel juhul viidatakse stseeni alg tähendusele, milleks on 'lava' (lad. *k scaena*). Lava on defineeritud kui "ruumisegmenti, millel A tegutseb X kujutamise eesmärgil", see on niisiis keskkonnana, kus mõlema, nii A kui ka X-i aktiivsus omab tähendust (Fischer-Lichte, 1992: 101). Kõivu "stseenides" on mängupaiga sellisel struktureerimisel väga suur tähtsus. Detailselt püütakse fikseerida, mis kuskil asub ja kuidas see mängu kaasatakse, alates interjöörist ja lõpetades rekvisiitidega. Igaühel neist on mänguruumis kindel ja tähenduslikult laetud roll,

nagu näiteks voodi, läbipõlenud pirn, aknaruut ja nagaan. Viimast võib vabalt käsitada Kõivu stseenide ühe peategelasena. Bergmani mängupaik, korralik kodanlik kodu, on parafraas Ibseni "Nukumajale", mida ka Johan ja Marianne teatris vaatamas käivad. Kuid mitte see väliselt sile, korralikkust tähistav mänguruum (olgu selleks Johani ja Marianne kodus elu-, vanni- ja magamistuba või suvemaja või baar või nende töökohad) ei dikteeri stseeni või stseenide tähenduslikkust, vaid dialoog peab näitama just selle korralikkult struktureeritud toimumispaiga mõttetust, tühjust, vöörandatust.

Kuid siin pole seatud eesmärgiks analüüsida lähemalt, kuidas lava, st stseen selle alg tähenduses mõjutab mängu. Nii Kõiv kui ka Bergman peavad, kas siis teadlikult (ja mulle tundub, et Kõiv peab just teadlikult) või loomulikult (nagu ma arvan olevat Bergmani puhul) stseenide all silmas veel midagi, mis intrigeerib minema kaugemale nii traditsioonilisest teatrikäsitlest kui ka lavasemiootikast.

Mind huvitab niisiis, kuidas paistavad Kõivu ja Bergmani stseenid ajasemiootilises paradigmas. Ajasemiootiliselt võttes on stseen defineeritav kui koht enne aega, mis ometi sisaldab ajavõimalust. Stseen on aja modellant – ja ühtlasi siis ka stseenile järgneva loo modellant. Stseen on seesama, mis Heideggerile on ütlus, keelde tulek – tõe esmane ja pärastine koht (Heidegger, 1997: 145). Või mida Heideggeri õpilane Gadamer on nimetanud spekulatiivseks ühtsuseks (Gadamer, 1997: 229). Kuid mitte see ühtsus, mis kujuneb üksikutest tajudest ja nende säilitamisest kogemuses, vaid keele-eelne ühtsus, mida näiteks Emmanuel Levinas on nimetanud *kerygma*'ks, kuulutuseks, mis ühendab endas tahtmise, intentsiooni midagi öelda ja enne seda omaenda sisekõne kuuldavõtmise (Levinas, 2000: 36).

Kuid nii olen ette rutates jõudnud juba stseeni ja keele suhte kirjeldamiseni. Täpsustamist nõuaks aga väide, et stseen on koht

enne aega. Selleks pean tegema väikese kõrvalepõike aegruumi dialektikasse. Võib vist nõustuda tõdemusega, et aeg on ruumi teisend. Kuid ruum ise on juba abstraktsioon. Enne ruumi, sh lavaruumi, tuleks rääkida kohast, paigast. Koht ise on üks ja seesama, ta muutub teiseks ajas. Koht, paik saab ruumi tähenduse läbi aja, st mingi koht tähistatakse ruumiliselt alles ajamõõdet lisades. Kohavaim – *genius loci* – on koha aegruumistumine. Koht täidetakse ajaga. Kohast saab ruumi osa, kui seda mõistetakse ajas. Koht – *locus* – iseenesest on vaid puhas võimalikkus. Nagu Kõiv ise vististi oma “*Studia memoriaties*” on osutanud, on inimene ennekõike koha-lik ja alles siis ajalik. Selleski rõhutatakse koha eelnevust ajale. Inimene sünnib teatud kohta, ta sünnib koos kohaga, millest tema eluajal saab eluruum. Või seesama teatrile kohandatult: tegelased, rekvisiidid, kogu mäng asetatakse teatud kohta, nad sünnivad koos kohaga, millest etenduse vältel saab mänguruum.

Juba Augustinus täheldas, et aeg on teadvuse laiendus (Augustinus, 1993: 282). Ajatus on seega mitteteadvus, mis aga ei tähenda aja eitust, vaid seda, et mingi koht pole veel teadvusse ulatunud. Teadvust saab käsitleda niisiis ruumi analoogina. Need *locus*’ed, kohad, on ümbritsetud mäletamisest. Mäletamine on koha “ajastamine” või aja “kohandamine”. Kõivu “Stseene saja-aastasest sõjast” võib täielikult vaadelda just selles paradigmas, kuidas erinevad hääled püüavad kohtadele anda ajamõõdet (pidevalt korduvad tekstis kas küsimuse või kommentaarina ajamäärused *kunas, pärast, hiljem, palju hiljem, üsna hiljem, enne, lihtsalt enne, mõnda aega tagasi* jne). Nad püüavad siduda aega mingi koha või asjaga. Ent sedasama võib väita Bergmani “Stseenide” kohta, mille sissejuhatuse lõpus ütleb autor: “Nüüd vaatame, kuidas neil/Johanil ja Mariannel/läheb.” (Bergman, 1978: 7.) Väljend “kuidas neil läheb” ei ole siin midagi muud, kui nende kohaloleku ajastamine.

Koha, aja ja ruumi kirjeldatud suhe kehtib ka keeles. Nimi (nimisõna, noomen) on koht, verb on aeg, predikatiiv on ruum, ajaga täidetud koht. Nimel iseenesest puudub liikuvus, st et nimi on üksnes võimalus. Nimi ise ei ütle veel midagi, vähemalt enne, kui ta ei verbaliseeru, kui ta ei ruumistu, mis tähendab nime täitmist ajaga (ja siis ka ajalooga, mäluja). Nimi nagu kohtki on ümbritsetud mäletamisest. Mis tuleb meelde, saab öeldud ja saab ka öeldistäite ehk predikatiivsuse. Nimi keelesüsteemis ja stseen ajasemiootikas on tähendussisult üks ja seesama märk.

Nii nagu stseen, on ka nimi üksnes võimalus, teatav algühtsus. Võib-olla ka nimetamata. Siis ei olda. Nimi käivitab olemise. Nimele järgneb verb, mis avalikustab selle olemise – ka siis, kui on ainult verb, sest sel juhul sisaldub verbis nimi juba implitsiitselt. Verb on niisiis olemise väljendus.

Stseengi on olemise näitelava enne seda, kui see keritakse lahti ajas. Selles mõttes on ka stseen igasuguse faabula, loo ja narratiivi eeldus ning alus.

Kuidas see kõik toimib, seda näitlikustab Kõivu “Stseene saja-aastasest sõjast” üsnagi ilmekalt.

Millega see algab? Liikumatusena (*Miski ei liigu*), üksnes asjade nimetamise, loeteluga. Loeteluga, milles puudub verbaalsus. Pauside, vaikuse ja pimedusega. Ja eksinud liblika hääletu lennuga ümber lambikupli, mis seetõttu võib-olla ka pelk viirastus.

Ja siis kromaatilist heliredelit mängiva klaveriga. Kromaatiline heliredel on siin aja edasi-tagasi liikumise sümbol – ja see kordub läbi kogu teksti. Ja siis Mehe esimene sõna, mis on ainult nimetamine: “Liblikas.” Ja seejärel pessa keeratava ja samal hetkel läbi põleva lambi väikvalge sähvatus.

Tsiteerin:

...tuba on pimestavvalge, viimse kui detailini läbinähtav, silmale siiski haaramatu. Sähvatus on nii lühiajaline, et ainult järeilmuljetes on fragmendid tajutavad.

Fragmendid: Mees valges aluspesus jalgadega laual, mehe habemes nägu, pimestatud silmad; endises hämaras kummutiltaguses istub toolidel kaks muustas smokingis härrasmeest, kaks õhtukleidis daami instrumentidega.

See viimane võib ka olla illusioon.

Kuigi ka kõik muu võib seda olla.

Niisugune ongi stseen: üksnes võimalus, mis käivitub looks, mäluks, ajalooks pärast lavavalguse süttimist. Valgus on aeg. Ja eksistentsiaalne aeg on valgusesähvatus, milles kõik on hetkel läbinähtav ja ometigi selles läbinähtavuseski võetav illusioonina. Stseenis on kõik valmis, aga ilma oleva valguseta. Valguse üldine olemisviis on olla iseendas peegeldatav. Valgus (nagu siis ka aeg) seob kokku nägemise ja nähtava, teadvuse ja objekti (Gadamer, 1997: 239). Nii nagu valgus toob teiste kaudu iseenda esile, nii ilmneb ka aeg entiteetides. Kui lava läheb valgeks, algab etendus. Ühtaegu on stseen meie ees, temast kasvab lava- ja mänguruum ning lugu.

Stseenis on koos nii algus kui lõpp (näiteks püss seinal, mis viimases stseenis peab

tegema pauku ja lõpetama elu). Kõivul on selleks nagaan, millega algul kangutatakse naelu ja mis lõpus lõpetab elu ja mälestuse, mis otsekui liidab üheks mälus kulgeva aja fragmentaarsuse. Aga lõpu fikseerimine juba alguses on ka Mehe teises repliigis:

Noh, ja põleski läbi.

Pandagu tähele, et siin on ainult verb ja et see tähistab millegi lõppemist. Niisiis, aja ilmsiks tulek ja samas kohe ka selle lõpp.

Nii Kõivul kui ka Bergmanil on liikuvuse, muutuvuse, aja ja absoluutse relatiivsuse kujundiks valitud selle kõige dramaatilisem vorm: sõda. Mõlemad otsekui kinnitaksid Herakleitose kombel, et "kõikide sõda on kõikide asjade isa ja kuningas" ja "tüli on maailma õigus" (Salumaa, 1992: 25). Või nagu Kõivul annab üks Häälest mõista: sõda on päris, kõik muu on juhus. Ja Hää! asemelt ütleb otsesõnu:

Niipalju kui mina tean, me tulime siia, kui sõda oli juba alanud.

Ja lisab pisut hiljem, et see saja-aastane sõda pole veel lõppenud.

Bergman laseb selle tõe välja öelda Marianne tütre! Karinil:

MARIANNE: Sa ei magagi, Kajsja?

KARIN: Ei.

MARIANNE: Aga miks sa ei maga?

KARIN: Ma ei taha magama jääda, sest ma näen siis nii koledaid unenägusid.

MARIANNE: Mis unenägusid sa siis näed?

KARIN: Alati, kui ma magama jään, näen, et on sõda. (Bergman, 1978: 53.)

Ja muidugi ei ole Karinil mitte ainult sümbolises mõttes õigus, vaid Bergmani filmijutustuse kogu süžee ongi ühe abielusõja lõppfaasi kujutus.

Näibki nii, et ei Kõiv ega ka Bergman piirdu üksnes sõja kujutamise ja sõjale vihjamisega. Nad esitavad selle lõppfaasi, agoonia, milles kõik pingutused, katsed peatada allakäiku, on määratud luhtuma. Ei aita isegi see kõige viimane pingutus. Iseendaga rahu sõlmimine, teises algühtsuse otsimine populatsiooni kaudu. Mõlemas tekstis on sügühtel metafüüsiline tähendus. Johan ja Marianne arvavad, et kui see liit õnnestub, siis püsib ka ülejäanu. Aga abielu läheb ometi lõhki. Nad püüavad selle rusude alt välja tulla, elades ja kopuleerides vahepeal teistega, ent midagi pole enam võimalik taastada. Ainus, mis jääb, on teadmine, et – Marianne sõnul – "kõik libiseb allamäge. Ja et me ei tea, mida teha". (Bergman, 1978: 134.) Ka Kõi-

vu näidendi Hää! asemelt ütleb, et isegi see inimestevaheline ühendus pole enam loomulik. Ja kui Mees ja Naine näidendi eelviimases stseenis enne nagaani saatuslikku lasku kopuleerivad, siis teevad nad seda pigem meeleehteist kui elunaudingust.

Mees (ja tema kehastatud igaüks meist) jääb sellele sõjale alla. Ta hüüab appi, püüab kaotusest pääseda karjumisega. Ta karjubki, kuni läheb pimedaks, kuni ta enam midagi ei kuule, peale omaenda kisa ja kuni lõpuks ei kuule ta enam sedagi. Ka Bergmani "Stseenid" lõpevad pimedusega, täpsemalt – öös. Marianne ja Johan on küll taas kokku saanud, ent see kokkusaamine on kaugel *happy end*'ist. Bergman ei anna mingit lootust. Marianne ja Johan heidavad magama, soovides teineteisele head ööd ja kauneid unenägusid. Aga sellest, kas nad ka ärkavad ja ärgates edaspidigi kokku jäävad, ei saa me enam midagi teada.

Nii sulguvad mõlemad lood vaikusesse ja pimedusse, algühtsusse otsekui musta auku. Lõpp on igal juhul vaikus, keeletus, olematus. Ent stseenina taas kunagi kellegi poolt leitav, avastatav, valgustatav, jutustatav olemise läte.

Kirjandus

Augustinus Aurelius. Pihtimused. "Logos", Tallinn, 1993.

Bergman, Ingmar. Stseenid ühest abielust. "Loomingu Raamatukogu" 1978, nr 36/37, Tallinn.

Gadamer, Hans-Georg. Tõde ja meetod (peatükk teosest). *Filosoofilise hermeneutika klassikat*. "Ilmamaa", Tartu, 1997.

Fischer-Lichte, Erika. The Semiotics of Theater. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.

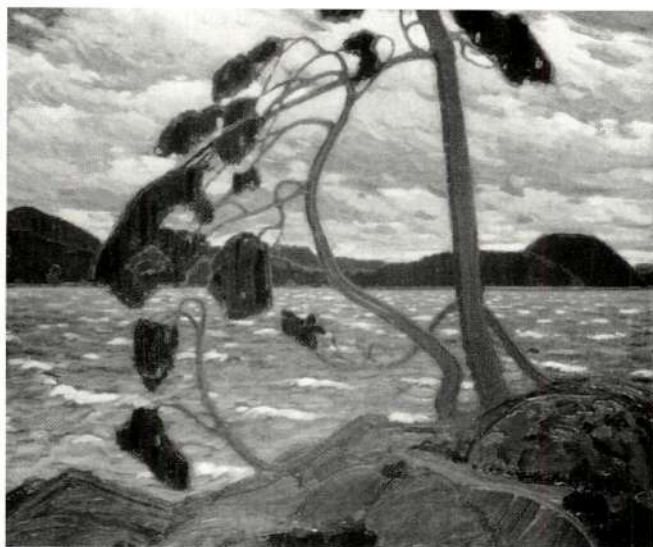
Heidegger, Martin. Olemine ja aeg (valitud paragrahve teosest). *Filosoofilise hermeneutika klassikat*. "Ilmamaa", Tartu, 1997.

Kõiv, Madis. Steene saja-aastasest sõjast. (Arvutikiri.) Eesti Draamateater 1997.

Levinas, Emmanuel. Otherwise than Being or beyond Essence. Duquesne University Press, Pittsburgh, 2000.

Lotman, Juri. Kultuurisemiootika. "Olion", Tallinn, 1990.

RAYMOND MURRAY SCHAFER: MAASTIKU TAJUMINE JA MÜÜDI LOOMINE



Raymond Murray Schaferi teatrieksperimentide üheks keskseks mõjustajaks on Kanada maastiku ikonograafia. Tom Thomson, "The West Wind".

Mis on maastik? Seda on raske lühidalt kirjeldada. Mis ei ole maastik? Maastik ei ole piiritletud üksus. Maastikku ei saa defineerida tema üksikosade loetlemise teel, kuigi need osad võivad viidata tervikkujutisele. Maastik on atraktiivne, tähendustega laetud ja mitmemõtteline termin. Maastiku mõiste manab silme ette meeldivaid vaateid või meeldivate vaadete kujutusi; maastik on keskkondlike ja ökoloogiliste asjaolude kogum; maastik eeldab ümbritsevast keskkonnast hoolimist ja selle korrastamist, maastik on nii inimese kui ka looduse vaatlemise üks viise. See on reaalsuse mitmekülgne korrastamine – looduslikeks domeenideks või kontemplatsioonivaldkonda kuuluvateks esteetilisteks süsteemideks.

Pierce Lewise väitel tuleks iseenda tundmaõppimiseks ennekõike tundma õppida oma sisemaastikke.

Meelte ja tunnete maastik tekitab muljeid neis, kes neid maastikke kogevad.

Maastiku tajumisel kujundatakse see ümber pildiks, millele antakse eriline tähendus ja sisu. Kujutletud kohad on metafoorsed, sisaldades kohaga seotud või koha tekitatud peidetud tähendusi. Nad on allegoorilised ja neil on vähe kokkupuudet tavapäraste kohtade maailmaga. Need kohad on ühtlasi seotud ka subjektiivsete kontseptsioonidega ja sellistena eelarvamuslikud, mütologiseeritud ning karikatuursed. Kanada kõnnumaa on tähendustega laetud ja rüütatud maastik, mida on lähemalt uuritud kirjanduskriitika, kunstiajaloo ja kultuurgeograafia mikroskoobi all. See on ajalooliste, geograafiliste, majanduslike, keskkondlike, poliitiliste ja seaduslike võitluste asupaik.

Maastik on sõna otseses mõttes imbutunud helilooja, kontseptuaalse teatri looja, keskkonnakunstniku ja õpetaja R. Murray Schaferi loomingusse. Üheks näiteks on tema kõnnumaa-lavastus "Ja hunt pärib kuu" (*And Wolf Shall Inherit The Moon*) ehk "Hundipro-

jekt" (*The Wolf Project*), iga-aastane kaks nädalat kestev sündmus, mida etendatakse Haliburtoni metsas Ontario provintsi põhjaosa looduskaitsealal.

Lavastust esitatakse ilma traditsioonilise publikuta; igasugused jäädvustamise vahendid on keelatud. Tegemist on pigem eksaltatiivse ja transformatiivse rituaaliga, kus taastluuakse mütoloogiat, mis on ühtaegu kanadalik ja universaalne. Schafer loob etenduses uuesti müüti kultuuriliselt kodeeritud primitiivse ja arhaalse kosmoloogia, sidudes selle omaenda keskkonna-ideoloogia ning tootemlik-panteistliku filosoofiaga.

Ettekanne uurib Schaferi kõnnumaa tõlgendamise ideed etenduse maastiku vaatepunktist. Väidan, et viimistlemaks etendust kasutab Schafer eedenliku raamistuse ja stsenograafilise keele loomisel põhja- ning kõnnumaiseid paljuhäälsed metafoore. Kohakasutus määrab performatiivse tasandi, kus omavahel sõbralikult võistlevad tekstiline ja figuraalne esitus. Kasutades kaasaegset stsenograafilist keelt ja arhitektuuri, leiutab ja manab Schafer esile mälu, naites kultuurimaastiku sel viisil loodusliku maastikuga.

Minu uurimuse sisuks on ruumi mõju performatiivsusele. Eriti huvitab mind urbanistlik keskkond etenduse paigana. Minu kirjutis on mõjutatud ameerika arhitekti Peter Eisenmani teooriast ja praktikast (eriti tema projektist *Cities of Artificial Excavation*) ja Frederic Jamesoni töödelt, kes iseloomustab Eisenmani tööde viimaseid arengusuundi lavana, "kus ajalised kihistused täiendavad tema teose süntaksi" (Sissejuhatus, *Cities of Artificial Excavations*, Jean-François Bedard, 1994). Teost palimpsestina kummitav "ajalist kihistuste" (nii reaalsete kui ka imaginaarsete) kontseptsioon on minu arvates sobiv metafoor kohaspetsiifilise etenduse esitusliku strateegia iseloomustamiseks. Etteandes keskendun eriliselt Schaferi kõnnumaa-lavastuse esituse ja metafoori küsimustele ning sellele, kuidas esteetiline maastikutaju kujundab ja defineerib etendust. Schaferi lavastuses *in situ* luuakse etenduse raamistus selle toimumise paiga paljukihilisusega, kasutades Eisenmani arhitektuurseid väljakaevamisi meenutatavat stsenograafilist keelt.

"Hundiprojekt". Kirjeldus

"Ja hunt pärib kuu" kuulub senitundmatuse kunstilise kategooriasse. Tegemist pole draama, kostümeeritud vaatamängu ega õpikojaga. Tegemist pole ka rituaaliga, ehkki ta sellega mingil moel sarnaneb... Paljudele meist tähendab "Hundiprojekt" elu järjepidevust. Pöördudes igal aastal tagasi samasse keskkonda ja korrates tegevusi, mida oleme samade inimeste seltsis varemgi sooritanud, tunneme nendega teatud ühtekuuluvust: üks ühiskond, ühine ideoloogia, ühine traditsioon. R. Murray Schafer, *Wolf Call*, oktoober 1999.

1965. aastal alustas Schafer temaatiliselt seotud tööde seeriat ühtse pealkirja all "Patria". Töö keskmes oli kahe peategelase — mehe ja naise — teineteiseotsimine kultuurikihtide labürindis, just nagu esindaksid nad ühe ja sama olendi kaht poolset. Märgin lühidalt, et Schafer ise rõhutas sarnasust siin visandatud narratiivi ja tolleaegse poliitilise metafoori vahel, mis eristas Quebeci provintsi kui feminiinset ja ülejäänud ingliskeelset elanikkonda kui maskuliinset poolt; seega kui kahe soo esindajaid, kes on haaratud ürgsest romantilisest tülist. Oma tööd nimetab ta ise silmatorkavalt kanadalikuks, mida kinnitab ka tsükli pealkiri — "Patria" ehk "Isamaa".

"Ja hunt pärib kuu" on selle laiaulatusliku töö epiloo. See toimub iga-aastase kümnepäevase sündmuse kujul Põhja-Ameerika suurimal (50 000 ha) eravalduses oleva looduskaitsealal, mis paikneb Haliburtoni kõrgustikul Ontario provintsi põhjaosas. Projektis osalejad, kelle arv pidevalt suureneb (hetkel 77 inimest), sõidavad kanuude ja rassistega kõnnumaale, telgivad seal ning valmistavad "vaimsete juhtide" käe all ette rituaali, mille kaudu saavad taas kokku Hunt ja Täheprintsess.

Osavõtjad moodustavad kaheksa klan-ni, igaühel neist on oma tootemloom.* Laagrikohad paiknevad üksteisest eemal ja klanid pole üksteise olemasolust peaaegu teadlikud. Perioodi vältel valmistavad kõik grupiliikmed käepärastest materjalidest maske ja kostüüme, õpivad laule ja tantsu ning kuulavad müüte, valmistudes tsükli viimasel päeval ühinemiseks Suurel Elurattal, et esitada rituaal, millest iga klann on ette valmistanud ühe lõigu. Rituaal kulmineerub Hundi tagasipöördumisega ning kohtumisega Ariadnaga, kes on nüüd kroonitud Täheprintsessiks; nad lahkuvad maalt käsikäes, Hunt suundub kuule ja printsess tagasi taevasse, kust ta kaua aega tagasi alla laskus. Nii saab "Patria" ring täis, toiming lõpeb selsamal järvel, kus ta proloogiga (kaheksa eelnevat lõiku) algas.

Oma varasemates "Patria"-töödes teoretiseeris Schafer töömeetodite üle. Ta kirjutab:

Neid töid eristab traditsioonilisemast loomest kõigi tasandite simultaanne iseloom. Ulute tööde kõik parameetrid peavad saama viimistletud üheaegselt. Pole tähtsust, kas tegutsetakse ühekaupa või kollektiivselt.

Võib-olla oleks võimalik luua täielikult ilma publikuta kunstivorm... [- - -] Kokkusaamise Teater (The Theatre of Confluence) [Schafer nimetas nõnda oma tööstili] ei tohiks olla suletud võimalusele, et mingil hetkel palutakse publikut ebataavalisel viisil osalema või ebataavaliselt

* Tootemloomad on järgmised: orav, vares, karu, kilpkonn, rebane, kaur, hirv, kobras. — Tlk.

mõjuvat rolli mängima, nõnda nagu ka juhused on aktsioneeritav eriliste kunstiliste efektide tekitamise olulise allikana. [- -]

R. Schafer. *The Theatre of Confluence*. 1991, 36. ptk.

Toodud lõigus tutvustas Schafer kolme erinevat teemat (publik, aeg/ruum ja koostöö), mis läbivad kogu tsükli.

Esimene käsitletav teema on publik ja Schaferi seisukohavõtt peegeldab kasvavat ambivalentset vaataja suhtes, kes väisab "profaanset" teatrit — tühja lõbustust, mis vaevalt saab olla rohkem kui teisejärgulise kultuuri mõõdupuu.

Oma varasemates töödes eksperimenteris Schafer näitleja-vaataja suhtega, eelistades üha rohkem liikuvat/kõndivat publikut, kus iga indiviid otsib enesele ise tähelepanu keskme, tehes valikuid simultaanselt etenduvate sündmuste "rootsi laualt". Publik muide "töötab" ehk "laiendab initsiatiivi" ja epiloogis on publik täielikult allutatud esitajatele ning etendusele. Olgugi et paljud osalejad on akadeemilised isikud, ei soosita kirjalike analüüsi, mistõttu toimuva kohta on ilmunud väga vähe materjali. Kuigi Schafer otseselt seda ei takista, eksisteerib sündmuse privaatsuse suhtes selge kokkulepe.

Teiseks teemaks on aeg/ruum ning just nende kahe mõiste kokkusulamisest (ning soovist luua teater, mis sisaldab kõiki teisi kunste) saab Kokkusaamise Teater oma nime. "Ja hunt pärib kuu" on lavastus, mida piiritlevad aeg ja füüsiline ruum; sündmuse loomisel kasutatakse etenduse ruumi raamistamiseks laenatud kujundust, mida jaapanlased nimetavad *shakei*.

Schaferi varasemate tööde puhul toimusid pidevad kohaotsingud ja sellega konfronteerumised, samuti uuriti koha mitmeaastast olemist. Kui esimestes töödes olid taustaks peamiselt urbanistlikud ja nüüdisaegsed maastikud, siis hilisemates töödes on foon muutunud kaugeks ja müütiliseks. "Patria" Kanada lõikudes on Schaferi taustavalik ikooniline ja tagasipeegelduv (näiteks järv kõnnumaal, konarlikud kaldad). Need on sümbolised maastikud — kalendritest ja postkaartidelt pärit kraam. Schaferi jaoks on need ühtlasi ka elusad keskkonnad ning just nende kohtade looduslikud hõlbed ja sekkumised, nende ebausaldatavus, teevad neist tema töödele eelistatud fooni. Samuti asuvad need nii kaugel kui võimalik "profaanses teatris". "Patria" tsükli alles kujutledes kirjutas ta järgmist:

Olen juba celnevalt kõnelnud oma rahulolematusest moodsate teatritehnikatega, mis ei lase toimuda neil eksistentsiaalsetel muutustel, mida me loodame tekitada neis, kes tulevad meie etendustele. Võib-olla pole probleem chitistes, vaid viisis, kuidas neid kasutab tänapäeva meelelahutus-

tööstus, mis aimab abitult järele kunsti ning on spetsialiseeritud vaid kaduviikule. [- -]

Schaferi etenduste kvintessents on koha kogemine, mis on lahutamatu eksaltatsiooni ja muundamise mõistest.

Pinge ja eksalteeritus, mis sünnipäraselt peitub selles leitud etendusruumis, kinnitab veelgi Schaferi impulsiivset normatiivide vältimist. Järgnevas tsitaadis näeme kaht mõistet ühendatuna:

Selleks et luua kõiki taju vorme haaravat kunsti, on vaja maha kiskuda nii teatrite ja stuudiote kui ka meie endi meelte seinad. Meil tuleks taas hingata puhast õhku... Liiga kaua on meie teatrite lebed temperatuurid tuimestanud meie soojustundlikkust. Miks mitte kontsert kosel või draamaatiline etendus lumetormis?

Schaferi kõnnumaa-idee kesse peitub "põhjamaisuse" mõistes, mis on spirituaalse, kultuurilise ja esteetiliselt renessansi süda, aga ka tsivilisatsiooni/metsluse või kultuuri/natuuridialektiliselt määratlemisega. Dualism, mida "Patria" tsükli esindavad Hunt ja Ariadne, on Schaferlik Kanada identiteedi iteratsioon, eristades teda sellest, mis ta ei ole — nimelt tsiviliseeritud/lõunamaine/ameerikalik.

Schaferile on ruumi ning aja kokkusamine esmatähtis; päikese ringkäik, koidust ehani, valguse ja varju mäng füüsilises keskkonnas on sündmuse kogemise olulised koostisosad ning eristamatud sündmusest enesest.

Simultaanne lavastamine, mille Schafer teoorias ja praktikas juba varasemates töödes kasutusele võttis, sisaldub endastmõistetavalt ka "Hundiprojekt" rituaalis. Kaheksa klanni harjutavad üheaegselt neile usaldatud müüdidloiku ja sündmuse haripunkti saab viimane kogunemine Suurel Rattal, mis algab protsessioonidega kõigist laagripaikadest. Päiga kaardistamine kindlaksmääratud vahemaade läbi(kõndi)misega ning omavaheline ajastatus loovad orgaanilise koreograafia.

Kolmas teema on koostöö ja kasvamine. "Ja hunt pärib kuu" toimib kaheteistkümnendat aastat hästi välja arendatud raamistuses, millesse siirdatakse üha uued lõigud. Tege mist on interaktiivse rühmakoostööga; uustulnukatest saavad hiljem klannijuhid, kes juhendavad tulevase osalejaid. Loomingulise tiimiga võib ühineda igaüks, kuid konsensus oodatakse kõigilt liikmetelt, kes on hingekirjas.

"Patria" on evolutsiooniline, aga ka omavahel seotud tööde tsükkel. Muusikateatri lavastuste kogumist alguse saanud tsükkel on ammugi laienerud kollektiivseks ettevõtmiseks, mis Schaferi eetost endiselt tugevalt peegeldades, seob endaga kogu rühma loominguimpulsid.

Schaferi jaoks muundab rituaali kollaboratiivne iseloom kõike, mida see iganes puudutab, ning intensiivistab nõnda eksistent-

si. Ta kõneleb eksaltatsiooni ja rituaali tähtsusest. Mõlemal on muundamisvõime ja see on kõige olulisem.

Pühendumist Schaferi ideoloogiale tähistab kõige paremini osavõtjate soov end tundma õppida, aga ka arusaam, et see on kõige paremini saavutatav vastastikustes suhetes kõnnumaaga. Sündmuse isoleerimine ja sellest tingitud teispoole su tunnetus annab jõudu kollaboratsioonile/eksaltatsioonile. Põhjamaa on ääremaa, ajalooline palverännakute koht, inimliku vastupidavuse ja misjonärade innukuse proovikivi. Selleks et luua säärases maastikus, tuleb järgida ürgset kutset. Schafer rõhutab, et pühendunult etenduses osalemine tähendab eluaegset pühendumist iseenese proovilepanekule, kasvamist algajast meistriks.

Maastiku tajumine

Maastikul on kultuuriline tähendus ja oma mitteteadlik autobiograafia, mis peegeldab maitse-eelistusi, väärtusi, pürgimusi ja hirme. Kui maastikul puuduvadki silmanähtavad märgistused, võib seal siiski esineda kodeeritud kultuurilisi hieroglüüfe.

Lavakujundused on stenograafilised maastikud – märksüsteemid, mis ilmutavad end tiheda visuaalse tekstina. Leitud ruumis või “laenatud” kujunduses sisaldub ebatavaline hulk metaforseid tähendusi. Indiviid tajub üht ja sama maastikku mitmel viisil. D. W. Mienig pakub maastiku tõlgendamiseks järgmisi piiramatuid võimalusi: maastik kui loodus, elamise paik, kunst, süsteem, probleem, rikkus, ideoloogia, ajalugu, koht ja esteetika. Viimane vaateviis otsib tähendusi, mis ei leia selget väljendamist tavapärestes vormides. Esteetiline tõlgendamine eeldab uskumust, et maastikus peitub midagi olemusliku, mingi talle omane “ilu” ning “kohutavus”. Maastik sisaldab haaramatuid tähendusi ning kunstnik/gnostik püüab avalikuks teha müsteeriume, mis asuvad väljaspool teaduste ja fenomenoloogia piire ning sisaldavad tähendusi, mis seovad meid üheks sõnuleletamatuks maailmaks.

Rennie Short ütleb oma raamatus *Imagined Country*, et kõnnumaal on kaks arhetüüpset vastet – klassikaline ja romantiline. Pean seda dialektikat sobivaks mõõdupuuks, millega hinnata Schaferi suhtumist maastikku *vis-à-vis*. Shorti meelest omistab klassikaline vaatepunkt suurimat tähtsust inimtegevusele ja -ühiskonnale. Ühiskonnast väljaspool osutub kõnnumaa kardetavaks, mahajäetuse ja üksinduse piirkonnaks. Romantilise ideoloogia seisukohast omavad olulisemat tähendust puutumata kohad. Neis on puhtust, mis hävib kokkupuutel inimestega. Romantiline kõnnumaa on aukartustäratav ja vaimne koht.

Samasugune erinevus peitub suhtumises aja mõistesse. Klassikaline seisukoht on progressiivne. Ta näeb inimtegevust utopiiliselt üha kõrgemale tõusvas trajektooris. Romantiline hoiak on aga pigem regressiivne vaatepunkt inimkonna ajaloole. Käesolev elu hetk on vaimsel rikkama ja sügavama mineviku vari. Selline vaateviis on täis kahetsust ja nostalgiat.

Dialektiliselt kuulub Schaferi vaateviis asustamata kõnnumaa romantilise tõlgendamise rubriiki.

Freud peab kõnnumaad *id'*i sümboolseks esituseks. Kohtumine metsiku loodusega on metafoor, mis peegeldab kohtumist vaimu tumedama poolega, omaenda mitteteadvusega. Schaferi mütoloogias on kõnnumaa lunastuslik iseloom tembitud hirmuga, mis on kokku võetud tsiviliseerimatus ja taltsutamatus Hundis.

Kanada mõtteviisi jaoks defineerib kõnnumaa meie mina-pildi. Populaarse esseisti Stephen Leacocki 1936. aastast pärit tõdemus peab paika siiani: “Ma ei ole kunagi käinud James Bay’s; ma ei kavatse sinna kunagi minna; ma ei lähe sinna kunagi, aga ilma sellela tunnen end kuidagi üksildaselt” (1957: 212).

Müüdi manamine

“Hundiprojektis” tegeleb Schafer mitme läbiva müüdiga. Kahe protagonistiga, Hundi ja Ariadne kuju on kokku pandud kolme müüdi põhjal, pärinedes antiikkreeka legendist, mis räägib Theseusest, Ariadnest, Minotaurusest ja labürindist, Schaferi enda loodud ameerika indiaani legende meenutavast müüdist “Printsess ja tähed” ning “Kauinitari ja koletise” loost.

Esmlt müüdi narratiivist. Hunt on pikka aega maailmas ringi rännanud, võtnud aeg-ajalt inimese kuju, otsides printsess Ariadnet, kelle käes on hoiul tema vabanemise lõng. Hunt ja Ariadne näivad teineteise poole tõmbuvat, ehkki nad kunagi ei kohtu ja nõnda jääb maailm liigestest lahti. Selline on loo “Ja hunt pärib kuu” taust.

Narratiiv koosneb laenatud müütidest ja muinaslugudest. See on kosmoloogia, mis põhineb suulisel traditsioonil, tekstifragmentidel, mis esinevad sageli moonutatud kujul, kus astronoomia on astroloogiast vaevu eristatav ja paganlikud tekstid segunevad pühadega. Etniline rituaal on paljaks riisunud ja vajadusel taas kõrvale heidetud. Rahvuslik rituaal on anastatud tervikuna või osaliselt. Siiski on Schaferi kosmoloogial olemas vaid talle omane autoriteet ja sidusus, mida kordustega kinistatakse ja mida ei ohusta objektiivne kriitika publikult või teatrikriitikut.

Sisaldades küll postmodernistliku kollaaži elemente, puudub Schaferi müüdiuju-

tustamise laadis igasugune künnilisus, paroodia või ironia. Schafer usub siiralt, et selle printsiibi eiramine vähendaks "Hundiprojekti" ühiskogemuse mõistmist. Schaferi töödes peitub kõhklematu usk, et igapäevaelust kadunud müüdid ja mälu ning mis tahes jäljed müütide riismetest on vajunud sügavale konventsioonide rappa. Schaferi meelest elab kodeeritud müüt maastikus sümboolsel kujul edasi ja igaüks võib selle sealte soovi korral välja tuua.

Schaferi esteetiline maastikukäsitus ja tema kõnnumaa-mõiste haarab endasse põhjamaise müüdi, mis on kanada mõtteviisile nii omane.

Popkultuuri *lingua franca* võrgutab meid tugevate maastikukujutistega: avarad maakohad, avarad veed, avarad teed, paigad täis lõputuid võimalusi ja kaugus linliku keskonna igapäevamelust. Lihtne kommuunielu on ligitõmbav ja Schaferi otsingud utoopilise lavastusmudeli leidmiseks kehastavad ja peegeldavad igatsust teatrikaadia järele:

Ja miks ei peakski me lauldes itkama tunda oma palgeil vihma või kuulutama, kuidas eemal asuv mägi meie hääle, mille just teele saatsime, meile tagasi saadab? Miks ei suuda me märgata rohutu jalge ees, taeva tumenemist või pimeduses hiilgavaid teravaid rohelist silmi. [---] Need on imeliseks areeniks elusale draamale, mis kutsub meid kaasa mängima, ja kogemus on täiesti tasuta. Me ei püüa asjade käiku muuta, vaid laseme asjadel muuta meid endid.

Schafer, 1991: 91.

Oma panuse sellise rahvusliku müüdi arengusse on andnud kanada kunstnikud. Mõned neist on teoste sisu eest hoolitsedes teadlikult rõhutanud kultuurilise ja rahvusliku identiteedi terviklikkuse ideed. Ükskõik missugune on olnud teoste loomise algidee, on mõnd kohta kujutavad pildid saanud osaks sellest ühisest identiteedist ja mõned neist paiknevad koguni selle keskmes.

Kanada identiteedi iseärasustega tegelev Northrup Frye on kokkuvõtvalt öelnud:

Vaadates kanada kirjandust ja maalikunsti, jälitab meid kõikjal loodus. Isegi parimatel kanada kunstnikel õnnestub harva hoida seda väga primitiivset ja arhaalist miskit väljaspool meie kujutluspiilt.

Schafer, 1991: 163.

Kanada generatsioonile, kes kasvas üles koos *Group of Seven** trükistega, mis ripusid klassi seinal kõrvuti kuninganna pildiga, sai see visioon domineerivaks mina-pildina või siis vähemalt pildina oma maast. Ka-

nada maastiku ikonograafia keskmeks sai põhjamaise erilise ideoloogia.

Schafer on ühtaegu "põhjamaisuse" metafoori produkt ja tarnija.

Kokkuvõte

Schaferi etenduse tugevus peitub jälgedes mittejätmisses. Selline on Schaferi leping maaga – pärast etenduse lõppemist ei tohi jääda ühtegi jälge ning publiku ja jäädvustajate puudumise tõttu puudub ka objektiivne mina-silm ja objektiivne mälu. Eksisteerib vaid aeg ja ruum, lahtirulluv narratiiv ja rituaal, mis kordub vaid selle väljendamise hetkel.

Suretades üht mõistet teise abil, püüab Schafer mööda hiilida traditsioonilisest esitaja/vaataja paradigmat. Schaferi mudeli järgi ei ole vaataja sündmuse kaasosaline – on olemas vaid esitaja ja esitatav (etenduse tekst). Siduvaks lõimeks, mis neid mõlemaid märgistab, on etenduse paik. Sündmuse puhul *in situ* ei seisne esitus mitte töepärase reaalsuse ja fiktiivse ruumilise esituse eristamises, vaid pigem "reaalsuse tunnetamises ja esitamises võimalikult mitmekülgset erisugusel, juhuslikul ja riskialtil viisil" (Diamond, Elin. 1–3). Need "mitmekülgsed teadmise viisid" sisaldavad müriaadidena viise maastiku tajumiseks ja defineerimiseks.

Olen veennud, et paigale omane narratiiv eluneb nii reaalse kui ka imaginaarse palimpsestina kusagil kohal- ja äraoleku vahepeal, moodustades ajas ja ruumis paikneva subjektiivse reaalsuse. Schaferi lavastus on vahendiks ning paigaks, kus üksikosaletajale ehmatakse šokimeetodil uuele teadmise tasandile. Houston kirjutab järgmist:

Seal [siin] algab rõhuasetuse nihkumine (...) "teaduslikult teadmislalt" selle poole, mida nimetatakse "narratiivseks teadmiseks". See tähendab, et teadmise asemel objekti kestvast olemusest [kõnnumaa], hakkab subjekt kõnelema sündmustest hinnangulisel ja etendama teadvust muundavat narratiivi, luues nõnda uue teadmise [---]. Etendust ei püüta enam vaadelda "objektina" või analüüsimist ootava tekstina, vaid seda kogetakse sündmusena.

Schaferi töid ei raamista lavaportaali, ta asetab oma mütolooia neilt kanada kunstnikelt laenatud kirjanduslikesse ja pildilistesse raamidesse, kes on mõjutanud meie arusaamu "põhjamaisusest", rahvusest ja isamaast. Raamid saavad nähtavaks just nende puudumise tõttu. Nende äraolek on mõjuvam, kui ükskõik missugune otsene stsenograafiline esitus. Nad eksisteerivad palimpsestidena – mäletamise kihtidena – väljakaevamiste paigana.

Schafer kaotab piirid ja võrdustab näitleja ja vaataja ning etenduse ja paiga, muu-

* *Group of Seven* – kanada kunstnike rühmitus, mille liikmeteks on: Franklin Carmichael, A. J. Casson, L. L. Fitzgerald, Lauren Harris, Edwin Holgate, A. Y. Jackson, Arthur Lismer, Frank Johnston, J. E. H. MacDonald, Frederick Varley. – *Tlk.*

tes küsitavaks esitatava kui sellise. Kas paik on ise etenduse narratiiviks ja näitleja vaid vahendiks selle narratiivi kirjapanekul?

Schaferi etenduse paigaks on maastik, mis on kokku pandud mälestustest, kogutud müütidest, mis toimivad raamistuseks ja märgistavad sissepääsu etendusele — kohta, kus lõpeb reaalsus ja algab representatsioon. Paik metsas on ühtaegu nii esituse ruum kui ka esitav ruum. Nagu kõndijad de Certeau linnas, kelle jalad astuvad tihedalt "linnaruumides kummitavate juttude ja legendide, nende kutsumata kaasüüriliste" kannul, kirjutavad Schaferi näitlejad vaatajatele ette, mida tuleks ja mida on võimalik tajuda.

Vaadates seejärel Schaferi tööde ruumilisust, representatsiooni ja performatiivsust, oleks õigem kasutada avatud mudelit või kriitilist süsteemi, mis ei langetaks lõplikke otsuseid nende muutmatute seoste — näitleja-näitleja, näitleja-vaataja (ja vastupidi), vaataja-vaataja — põhjal, mille abil defineeritakse traditsioonilisemaid etenduse vorme. Kas performatiivsust saab hinnata ilma objektiivse pilguta? Millise jälje saab jätta etendus ilma vaatajata? Kuidas seda dokumenteerida? On kaheldav, kas selleks, et vajutada etenduse jälg objektiivsesse vaatajasse, saab vormida esitajast vaataja, kes sarnaselt õppinud näitlejaga suudaks etenduses osalejana kõrguda ühtaegu etenduse kohal või väljaspool seda. Sündmust iseloomustavad minu arvates just selle ilmingud reaalses ajas; olles erinevate kogemuste kohaks (*locus*) — ruumiliste, füüsiliste ja emotsionaalsete ning isiklike kogemuste kohaks —, talletub etendus iga osavõtja kehas ja mälus, võttes igaühes erineva kuju.

Võib-olla võtab teema kõige paremini kokku de Certeau:

Täpsemalt öeldes sünnib selle kõndiva ek-siili kaudu legendide kogum, mis meie lähikonnas parajasti puudub; see on kahepalgeline fiktsioon, nagu unenägu või käimisekunst, mis sünnivad nihestatuse (ümberpaiknemise) ja tihenemise teel. Järelkult on toimuva (lugude jutustamise) tähtsust võimalik hinnata tegevusena, mille jooksul leiutatakse uusi ruume.

Certeau, 1984: 107.

Kasutatud kirjandus:

Bachelard, Gaston. The Poetics of Spaces: The Classic Look at How We Experience Intimate Places. Bennett, Susan. Theatre Audiences. Routledge, London, New York, 1990.
Brook, Peter. The Empty Space. Massachusetts: The Murray Printing Company, 1968.
Cosgrove, Denis ja Daniels, Stephen. Eds. The Iconography of Landscape. Cambridge ja New York, Cambridge University Press, 1998.
De Certeau, Michel. The Practice of Everyday Culture. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.

Diamond, Elin. Performance and Cultural Politics. Routledge, London, New York, 1996.

Frye, Northrop. The Bush Garden. Anansi Press, Toronto, 1971.

Grey Owl. Pilgrims of the West. Macmillan Paperback, Toronto, 1935.

Houston, Andrew. Postmodern Dramaturgy. Teine peatükk.

Lefebvre, Henri. The Production of Space. Blackwell, Oxford, 1991.

Meinig, D.W. Ed. The Interpretation of Ordinary Landscape: Geographical Essays. Oxford University Press, New York, Oxford, 1989.

Phelan, Peggy. Unmarked. The Politics of Performance. Routledge, London, New York, 1996.

Phillips, Andrea. Self Storage: Brian Eno, Laurie Anderson, and students from Royal College of Art, London. Temper of the Times, k 1, nr 1 (kevad 1996).

Sandler, Barry ja Carlson, Allen. Eds. Environmental Aesthetics: Essays in Interpretation. Western Geographical Series, k 20. University of Victoria Press, Victoria, 1992.

Schafer, R.Murray. Patria and the Theatre of Confluence. Arcana Editions, Indian River, 1991.

Schechner, Richard. Environmental Theatre. Hawthorne Books, New York, 1973.

Schama, Simon. Landscape and Memory. Random House, Toronto, 1995.

Shields, Rob. Places on the Margin. Routledge, London, New York, 1991.

Short, John Rennie. Imagined Country: Society, Culture and Environment. London, New York, 1991.

Raymond Murray Schafer sündis Ontarios 1933. aastal. Lõpetas Londoni Kuningliku Muusikakolledži, õppinud kompositsiooni Toronto Ülikoolis John Weinzweigi juures ja klaverit Alberto Guerrero käe all Kuninglikus Konservatooriumis. Iseõppijana uurinud kirjandust, filosoofiat, keeli, muusikat ja ajakirjandust (Austrias, Itaalias ja Inglismaal). Kirjutanud mitmeid raamatuid. Töötanud vabakutselise ajakirjaniku ja BBC kaastöötajana. Schafer on võitnud kodumaise ja rahvusvahelise tunnustuse eeskätt heliloominguga, aga ka õpetaja, keskkonnategelase, õpetlase, kunstniku ja provokaatorina. Tema ainulaadsed uurimused muusika, näitleja, vaataja ja ümbruse omavahelistest suhetest on avardanud tänapäeva muusika tähendust ning kohta meie ajastu kunstis ja kultuuris. Ta on loonud üle seitsmekümne helitöö. Ta on muutnud noodigraafika kunstiks, lehekülgi tema partituuridest on eksponeeritud kunstigaleriides.

Paljud Schaferi kompositsioonid ja kirjutised on saanud teetähisteks kahekümnenda sajandi muusika arengus. Schaferi huvialade paljusus peegeldub tema laialaualislikes ja sügavates teostes *Loving* (1965), *Lustro* (1972), *Music for Wilderness Lake* (1979), flöödikontsert (1984) ja *World Soundscape Project*, mis ühendas endas heliloomingu sotsiaalsed, teaduslikud ja kunstilised aspektid ning tõi käbele akustilise ökoloogia mõiste.

Olulisemate kirjutiste hulgas on E. T. A. Hoffmann and Music (1975), *The Tuning of the World* (1977), *On Canadian Music* (1984), *The Thinking Ear: On Music Education* (1986) ja *Voices of Tyranny: Temples of Silence* (1993).

Oma raamatus *Patria and the Theatre of Confluence* selgitab Schafer "Patria" tsükli sisu. Kuigi tsükkel on temaatiliselt seotud ja mitmed tegelased ilmuvad erinevates töödes uuesti, on kogu teose panoraam hiiglaslik, läbistades mitmeid eri kultuure ja ammutades paljudest erinevatest mütoloogiatest. Mõned neist töödest on loodud traditsiooniliste teatrilavastustena, teiste puhul on lavastus asetatud unikaalsesse ümbrusse või on mõeldud etendamiseks kindlatel päeva-, öö- või aastaaegadel. Raamatus käsitleb Schafer oma muusikat ning teatri puudutavaid ideid ning nende seoseid mütoloogia, ökoloogia, rituaali ning religiooniga. "Patria" kujutab enesest üksteisega seotud muusikaliste draamade tsükli, mille kallal R. Murray Schafer on viimase kolmekümne aasta jooksul töötanud. Praeguseks on sellest monumentaalsest ettevõtmisest valminud umbes kaheksa osa. Mitmed tööd on ettevalmistamisel.

"Patria" tsükkel

Proloog: Printsess ja tähed

"Maailm sündis ja sureb ilma inimeseta."

Fooniks on väike järv veidi enne kukke ja koi-tu. Lauljad ja muusikud on asetunud ümber järve. Publik saabub pimeduse varjus ning

juhatatakse platsile järve kaldal. Üle vee kõlava kummitusliku aaria saatel hakkab järve kaugemal kaldal kumama nõrk valgus. Kostab laul, mis seguneb ärkavate lindude ja teiste metsaelanike häältega ning metsakohinaga, lähemale libisevas valguses seletab silm metsaelanikuks kostümeeritud kuju, kes seisab kanuus. See on Jutustaja.

Ta jutustab legendi Täheprintsessist, kes jääb kuulama hundi ulgumist ning kukub taevast alla, kus ehmunud Hunt teda vigastab. Kolmsarv röövib Printsessi ja lohistab ta järve põhja. Koidulindude abiga hakkab Hunt Printsessi otsima. Otsing vältab mitu sugupõlve ja kulgeb läbi mitme paiga. Hunti, Kolmsarve ja Päikest kujutavad kanuudele ehitatud hiidnukud. Koidulindudeks on tiibadega tantsijad, kes esinevad samuti kanuudes.

Täheprintsessi lugu esitati esmakordselt Toronto lähistel 1981. aastal, seejärel lavastati projekt uuesti 1985. aastal Banffi rahvuspargis. Etenduse vaatamiseks suundus üle 5000 inimese koidueelsele rännakule, et nautida toimuvat kolmel üksteisele järgneval hommikul. 1997. aastal mängiti lugu Haliburtoni metsas Ontarios.

"Patria 1": Huntmees (Wolfman) [Algupäraselt: Inimese tunnusjooned]

"Algusest peale imelik."

Hunt ilmub nüüd immigrandina (D. P.) uuele maale, oskamata selle maa keelt ja tundma-

Raymond Murray Schaferi mastaapseim projekt on "Patria", mis toimub Ontario põhjaosas asuval Haliburtoni looduskaitsealal.



ta kohalikke tavaid. Lugu areneb mitme tragikoomilise episoodina, milles immigrant, kes ei suuda oludega kohaned, jõuab vaimse kokkuvarisemise ja enesetapu äärel. Tegelased ja situatsioonid on absurdsed ja tekitavad segadust, peegeldades protagonistist võõrandumist. Nimetatud ja järgnevat teost ("Patria 2") esitati suhteliselt konventsionaalses ümbruses ja vaataja jaoks absurdsetes olukordades. Esmaettekannet 1987. aastal Shaw festivalil Kanada ooperikompaniil.

"Patria 2": Reekviemid elurõõmsale tüdrukule (*Requiem for the Party Girl*)
"Ariadne... vahel tegeleme nõidusega."

Lugu jutustab Täheprintsessist, kes jätkab oma maist teekonda Ariadnena läbi moodsa maailma võõrandatuse ja hulluse. Selles peatükis on Ariadne suitsiidne vaimuhaige, kelle võõrandumist võimendavad mitmehäälsed ja mitmekesised tekstilõigud. Tegevusse on lülitatud ka orkester, kes on kostümeeritud vaimuhaigete varjupaiga asukateks.

"Patria 2-s" seisame silmitsi unenägudes või vaimuhaige meeltes nihestatult kulgeva aja mõistega; kõik tekib ja hävib tuhandiksekundite jooksul. Soovisin luua teost, mis oleks nagu unenägu, kus poleks taevast ega põrgut, põhjust ega tagajärge, algust ega lõppu, vaid üksainus kulgemine, muusikaline kulgemine, mürade, lähedaste ja kaugete, haaramatute hääle kulgemine."

"Patria 3": Suurim show (*The Greatest Show*)
"Astuge aga otse ülespoole."

Suur show, kus toimub tsükli esimeste osade elementide dekonstruktsioon, millest ehitatakse üles uus osa – "Patria 4". Kangelane (Hundike, D. P., Kafka) ja Kangelanna (Ariadne) ilmuvad esialgu suurele lavale, Odditooriumile, kus mustad ja valged maagid lasevad Kangelasel kaduda ja löikavad Kangelanna tükkideks.

Lisaks etendusele saavad vaatajad soovi korral laadaplatsil ringi jalutada, nagu tavaliselt laadal tehakse. On mängu ja harjuskeid, rändavaid meelelahutajaid ja igat liiki kioskeid. On telke väljapanekutega ja kolm suuremat telktraiti väiksemate etendustega, millele saab pileteid üksnes loosi võttes või küsimustele õigesti vastates. Publikule saab üha selgemaks, et nende poolt kogetu viitab Kangelase ja Kangelanna peatsele taasühinemisele. *Workshop* 1987; järgmisel aastal täiemahuline lavastus Petersborough' kunstide festivalil.

"Patria 4": Hermes Trismegistose must teater (*The Black Theatre of Hermes Trismegistos*)
"See, mis on üleval on sarnane sellega, mis on all, ja mis on all, sarnaneb sellega, mis on üleval."
Hermes Trismegistose smaragdrehelisel tahvlikeselt.

Selle töö sisuks on elementide ühinemine ja Jumaliku Lapse sünd. Teekonna raamiks on keskaegsete alkeemikute kirjutised. Tee ise on pigem liikumine vaimse täiustumise poole kui praktiliste teadusküsimuste käsitlemine. Algselt oli etendus planeeritud mahajäetud kaevandusse, kuid seejärel kujunes kohaotsingutest omaette teekond. EsmaLavastus toimus hüljatud talvetsirkuses Belgias Liège'i südames, endises kaevanduslinnas. Järgmine lavastus, pealkirjaga "Hermes Trismegistose alkeemiline teater" sündis Kanadas, Toronto Peavaktsali suures saalis, pärast viimase rongi lahkumist. Kõik etendused algasid pärast südaööd. 1989, Liège, Belgia; 1992, *Autumn Leaf Performance*.

"Patria 5": Ariadne kroon (*The Crown of Ariadne*)
"Saabub aeg, mil tuleb rääkida lihtsas keeles."

Algselt planeeritud lavastusena ookeani kaldal. Tegevus viib meid Vana-Kreetale Minose paleesse. Kujundus sisaldab sätendavast metallist paleed, milles asub instrumentaarium ehk hiiglaslik heliskulptuur. Seal on ka avar tantsuplats, sest teemist on tantsudraamaga. Ja muidugi labürint. See on lugu Theseusest ja Ariadnest, labürintist ja Minotaurusest, arhetüüpideks maskeeritud tegelastega rikkalikult sümbolises ümbruses.

"Tantsupõrand oli kaldu, nõnda et erineva sügavusega konfiguratsioonid selle all töötasid samal ajal ka resonaatoritena tantsijate sammudele ja mitmesugustele objektidele, millega löödi vastu põrandat, iga piirkond selles resoneeris erinevalt vastavalt avause sügavusele ja suurusle selle all... Andsin meesosatõtjatele kepid, millega vastu põrandat löüa, samuti mõnele tantsijale. Et idee tõesti mõjuvalt tööle hakkaks, tuleks labürint ehitada vastavalt muusika "kulgemisele". Igal kambril või tunnelil oleks oma kammerton ja lavapinna erinevaid tsoone saaks kasutada peaaegu nagu hüdromarimbat."
Ainus siiani toimunud lavastus on olnud kontsert orkestri, koori, näitlejate ja projektsoonidega kontseptuaalsetest joonistustest.

"Patria 6": Ra
"Ei või vaadata otse päikesesse, kuid võib lasta päikesel puudutada oma nägu."

Kogu õõ vältav reaalarajas toimuv ooperiprojekt järgib Vana-Egiptuse päikesejumala teekonda õhtusest surmast ja kulgemisest läbi öise allilma kuni hommikuse taassünnini. Vaatajatest saavad jumal Ra preestrid, igaüks saab rüü, peakatte ja amuleti, kuhu on kirjutatud üks päikesejumala seitsmekümne viiest nimest. Vaatajad õpetatakse eristama jumalate lõhnu. Nad õpivad laulu, millega peletada suurt madu – Apophist. Ra teekond on ka nende teekond ja koidu ajal toimub ka nende uuestisünd.

Luues teost väljaspool tavapärase sisseseade-
ga teatrikeskkonda, peame alati olema valmis
kompromissideks. Koht peab vastama teose
vajadustele ja teos ise teeb läbi muutusi vas-
tavalta koha pakutavatele võimalustele. Roh-
kem kui ükski teine tsükli osa, kujuneb Ra
vastavalt teose esitamise paigale. Iga tööga
jõuame lähemale koha ja kontseptsiooni
ideaalsele kooslusele, millest saab alguse pub-
liku ja näitlejate põhjalik muundumine.

1983, *Comus Music Theatre, Ontario Science
Centre, Toronto, Kanada*; 1985, mitmed pai-
gad Leidenis, Hollandi festivalil.

"Patria 7": Asterion – ettevalmistamisel

"Patria 8": Kinaverpunase fööniksi palee
(*The Palace of Cinnabar Phoenix*)

Tegevus toimub Tangi dünastia ajastu Hiinas
(AD 618–907). Palju ajaloolisi vihjeid ja hii-
na elemente.

Kinaverpunane fööniks on müütiline lind,
kelle jumalad saatsid harmoonia ja rahu süm-
bolina maapealsesse paleesse elama. Kui sõ-
divad riigid hakkasid fööniksit endale taht-
ma, kadus see koos paleega hoopistükki ja
asemele tekkis Draakonijärv. Igal aastal lei-
nas imperaator Wei Lu seal lindu ja lossi. En-
dise harmoonia taastamiseks sooritati alkeemilisi
katseid; alles siis, kui tundmatult maalt
saabus Sinine mees koos kingitusega, hakkas
keemia toimima ja palee ning fööniks tõusid
tuhand.

Teost esitatakse suurel tiigil ja selle ümber,
kasutades elusuuruseid nukke, ning etendus
toimub päikeseloojangul ja suveõhtul pärast
pimeduse saabumist.

"Patria 9": Nõiutud mets (*The Enchanted
Forest*)

Publik saabub päikeseloojangul metsa piirile,
kus teda ootab lasterühm, kes kaebab, et on
kaotanud oma seltsilise Ariane'i, kelle on mi-
nema viinud Sookoll. Maaema palub lillehald-
jatel aidata lastel Ariane'i otsida. Otsingud
viivad neid (ja publikut) üha sügavamale pi-
menevasse metsa, kus nad avastavad võlur
Murdeti, kes proovib Ariane'i abil meelitada
löksu hunt Fenrist. Fenris kaitseb metsa, aga
Murdet tahab metsa maha lõigata ja ära müüa.
Haldjavaimude abiga õnnestub lastel Murdeti
plaan uppi lüüa, kuid tegevuse käigus muu-
tub Ariane kasepuuks. Maaema selgitab, et
nende kaaslane peab jääma metsa kaitsmaks
puid asjatu hävitamise eest ja varjates oma
okstega loomi hädaohu eest.

Läbi lapsepõlve kummalise ja ilusa maailma
juhivad lapsed täiskasvanud uuesti nõiutud
metsast välja.

"Patria 10": Vaimude aed (*The Spirit Garden*)

Vaimude aias pühitsetakse istutamise ja ko-
ristamise tsükli – sündi, küpsemist, surma
ja uuestisündi. Kahest osast – "Kevad" ja
"Lõikus" – koosnev teos omandab vormi,
kus publik istutab rituaalselt tõelise aia.

Aed on aednike poolt varem ette valmistatud.
Kui vaatajad saavad Kevade sektsiooni, ja-
gatakse nad rühmadesse ja neile antakse ju-
hised, mida nad tegema peavad. Külvajate
rühmad suunduvad aeda, kus selleks ette val-
mistatud mulda istutatakse rituaalsete tant-
sude ja laulude saatel taimed.

Suvi läbi hooldavad aednikud aeda ja koris-
tavad sügisel saagi. Lõikuspidu leiab aset
Vaimude aias *Halloween*'i ajal, mil toimub aia-
prahi rituaalne põletamine enne selle usalda-
mist Talve kätte, kes saabub nelja tuule poolt,
et aed kuni järgmise Kevade saabumiseni üle
võtta. Publik läheb seejärel tuppa ja Vaimude
aia sulgemise auks toimub rituaalne bankett,
kus maitstakse aiasaadusi.

2001, Winnipeg.

"Patria" epiloog: Ja hunt pärib kuu (*And
Wolf Shall Inherit the Moon*)

Etendatakse igal aastal augustis Haliburtoni
metsas Ontario looduskaitsealal. "Patria" epi-
loog ühendab endas mitmeid tsükli läbivaid
teemasid, mille kulminatsiooniks on Printsessi
tagasipöördumine tähtede juurde. Hunt saab
Päikeseisalt preemiaks Kuu. Rituaalne eten-
dus kõnnuaalal kestab kaheksa päeva. Samad
osavõtjad pöörduvad igal aastal kaheksa klan-
nina tagasi nelja laagripaika. Teose loovad
"oma kulu ja kirjadega" liikmed, kes on and-
nud töötuse igal aastal tagasi pöörduda.

Kathleen Irwini ettekande konverentsilt
"Scenowweather" (10. – 12. november 2000) ja
"Patria" tsükli kirjelduse vahendanud
LILJA BLUMENFELD

KATHLEEN IRWIN on Ottawa ja Regina ülikooli
stenograafiaõppejõud, Helsingi kunsti- ja disainiülikooli
(TAIK) doktorant. Loonud kujundusi ja kostüüme Ka-
nada teatrite ooperi-, tantsu- ja draamalavastustele. Pi-
danud ettekandeid Karlova ülikoolis Prahas, Belgradi
ülikoolis, Central Saint Martins College of Art and
Design'is Londonis, Helsingi ülikoolis ja paljudel teat-
rialastel konverentsidel. OISTATI (Rahvusvaheline la-
vastuskunstnike, teatritehnikute ja arhitektide liit) Ha-
riduskomitee Kanada esindaja.

LEPO SUMERA VIIMASTEST TEOSTEST

2. juunil 2000 sai üks looming valmis. Teoseid jäi pooleli, aga nimekiri suleti.

Elu viimasel kümnendil jõudis Lepo Sumera hämmastavalt palju, uusi helitöid sündis enam kui kahel eelmisel aastakümnel kokku, ligi 50. Tema loomingu keskseks kiindumuseks jäi sümfooniaorkester, kuid keskme ümbrus avardus.

Vokaalmuusikat oli ta varem kirjutanud harva, ilmutades selles küll märkimisväärset tundlikkust ja fantaasiat: "Seenekantaat" (1979/83) ja "Saare piiga laul merest" (1988) on kindlasti tema kõige originaalsemaid teoseid. 1990. aastail leidis ta inimehääldes ja tekstikäsitluses enda jaoks uusi võimalusi ja vähemalt "Kolm Shakespeare'i sonetti" sopranile, lugejale, poistekoorile ja orkestrile (1996) ning multimeedia-kammerooper "Olivia meistrikläss" (Peeter Jalaka libreto Ervin Õunapuu romaani järgi, 1997) on tippude seast.

Üha olulisemaks sai elektroakustiline muusika. Filmimuusikas kasutas ta elektroonikat juba 1970. aastate keskel, sh muusikaalase aastapreemiaga hinnatud muusikas Rein Raamatu joonisfilmile "Antennid jääs" (1976). Kui elektroakustiline muusika peaaes ka Eestis kontserdisaali, oli Sumera loomulikult esimesi osalejaid. Tema peamised kriteeriumid teose jaoks jäid samaks: "Ja nii tagasi ja nii edasi" viiele instrumendile, arvutile ja *live*-elektroonikale (1991) ning "Mäng kahele" viiulile, löökpillidele ja *live*-elektroonikale (1992) on sümfooniavärselt läbi komponeeritud. Samas, elektroonikast sai ta uusi ideid orkestrikõla jaoks. "Ja nii tagasi ja nii edasi" kummastav katkematu *melos* on Neljanda sümfoonia "Serena Borealis" (1992) aeglastes osades saavutatud üksnes akustiliste instrumentidega. Puhtkõlaline element on pikalt esiplaanil Viendas sümfoonias (1995), selle ulatuslikes aleatoorse kontrapunkti lõikudes. Kõrgemal, dramaturgilisel tasandil on muidugi ka selles sümfoonias olulised muutliku koloriidiga "helikaose" ja meloodilis-rütmiliselt reljeefse materjali suhted, ühe kasvamine teiseks. Sumeral pole puhastverd sonoristlikke teoseid, aga pole ka ühtki, milles kõla oleks standardne või dramaturgiliselt passiivne.

Tundub endastmõistetav, et filmitöös suure kogemusega helilooja huvitus multimeediast. Talle oli selge, et tuleb vastutada terviku eest ja osata leida muusikaalne koostööpartner, nagu olidki "Olivia meistrikläss" tegemisel Peeter Jalakas ning "Südameasjades" Artur Talvik ja Jüri Šestakov. Sumeralt endalt pärines mõlema teose originaalne algidee, milles sisaldus juba ka visuaalne idee: video Caspar David Friedrichi maalidega operis, mille loovisikust meespeategelase esimene kehastus ongi Friedrich, ja ehhokardiograafi töödeldud kassett "Südameasjades". Mõlemas teoses lisandub reaalselt video. Vähem oluline pole see, et ideed on eksimatu intuitsiooni ja tarkusega teoks tehtud. Visuaalne ja kuuldeline külg suhtlevad teineteisega nagu mängijad heas kammeransambelis.

Kahe viimase sünnipäeva vahelisel aastal, 8. 5. 1999–8. 5. 2000, tuli Lepo Sumeral esiettekandele tervelt neli ulatuslikku teost: Kontsert tšellole ja orkestrile, "Südameasjad", "Concerto grosso" ja Kuues sümfoonia.

Kolme suurt orkestriteost ühendava helikeele ekspressiivne meloodika on kromaatilisel pingestatud, harmoonia tundlik ja muutlik. 1980. aastate alguse esimeste sümfooniade diatooniline korduste muusika, mis hakkas kaduma juba sama kümnendi teisel poolel, on kaugele seljataha jäetud.

Sumeral on eri žanrite jaoks kummaliselt kindlad ja muutumatud semantiliselt rollid. Ilma ja inimeste, ka iseenda veidruse üle meelsasti naerva ja hedonistliku Lepo võib ära tunda kammer- ja kooriteostes, mitte küll kõigis, kuid paljudes. Sümfooniade sisemaailm on tõsine ja valus, suure partituuri kirjutamine pidi talle olema

midagi pihitaolist. Kuid muusikateoseks saades valu puhastub, lakkab olemast ainult subjektiivne ja tõuseb eksistentsiaalsele tasandile. Sümfooniaühedused on ka Sumera kolm instrumentaalkontserti: Klaverikontsert (1989), Tšellokontsert (1998/99) ja "Concerto grosso" (2000). Muidugi on neis mängutehnilist tulevärki (ega sümfoonia-te partiidki kerged ole), ent puudub rõõmsalt sportlik virtuoossus: kiirusega kaasneb ohutunne. Erinevalt sümfoonia te vaikesetest eleeegilistest lõppudest on kontsertide lõpud kulminatiivsed, kuid kulminatsioon on katastroofi märgiga.

Kontsert tšellole ja orkestrile (1998/99)

Tšellokontserdi esiettekannet toimus 14. mail 1999 Haagis, esitajad David Geringas ja Haagi sümfooniaorkester Paavo Järvi juhatusel. Eesti esiettekanded Tartus ja Tallinnas: 5. ja 6. mai 2000, David Geringas ja ERSO Arvo Volmeri juhatusel.

Teose loomisaastana on helilooja ise märkinud nii aastat 1998 (sh partituuri esilehel) kui ka 1999 (näiteks Eesti Muusika Infokeskuse teatmik). Ilmselt oleks õige kasutada topeltaastaarvu. Suurem osa teosest valmis tööpoolest 1998. aasta lõpul, mil oli partituuri ärasaatmise tähtaeg. Kuid isegi kui autor häälte väljatrükkimisel ja proovides poleks ühtki nüanssi muutnud, siis solisti suur, ligi neljamütuine kadents teose lõpu eel on kirja pandud alles esiettekande päeval. Partituuris on kadents kirjas osaliselt, nagu oli esialgu ka solisti partiis – eeldades improviseerimist antud alusmaterjalil, mänguvõtetal ja järjestuses. Venemaal koolitatud mängijate seas on improviseerimisel haruldane, David Geringase soovil kirjutas Lepo kadentsi välja Haagis esiettekande päeva hommikul, solist harjutas kella kolmest kuueni ja mängis õhtul hiilgavalt.

Kommentaaris Eesti esiettekande kavalehel kinnitab helilooja, et teose "...liikumapanevaks jõuks oli just sooloinstrument ise. Tšello on oma olemuselt meloodiapill, mada-la registri saatustlikult kirgliku kõla ning kõrge registri emotsionaalsuse ja delikaatsusega".

Soolopartii on kirjutatud David Geringase võimeid arvestades ja kirgliku kantileeni kõrval on tšellopartii palju mängutehnilist kõrgklassi eeldavat – topeltvõtteid, arpedžosid, virtuosseid passaaže kõrgregistris jms. Tšello nagu orkester!

Tsükli ehitus on instrumentaalkontserdile tavapärast kolmeosaline, äärmised osad kiired: *Allegro – Larghetto – Poco a poco accelerando*. Soolopilli ja orkestri suhetes pole romantilise instrumentaalkontserdi rivaalsust. Orkester on keskkond, mis enamasti elab oma elu, harvem on lihtsalt tämbritaust. Soolotšello mõjub üksildase lähemale võimendatud häälena, massi seest suurde plaani toodud figuurina. "Kommunikatsioon" tekib alles kolmanda osa alguses, soolopilli ja orkestri vastastiku imitatsioonide näol, kuid see on ajutine. Teose lõputõusul – pärast I osa teema naasmist kulminatsioonis ja solisti kadentsi – muutub "keskkond" indiviidi suhtes vaenulikuks.

"Südameasjad" (1999)

"Südameasjade" esimene, kinnine esiettekannet (esialgse pealkirjaga "Südameasi") oli 31. mail 1999 Rahvusooperi "Estonia" saalis Eesti Südameliidu kongressil osalejatele antud etendusel, kusjuures meedikud osutusid tähelepanelikuks ja tänu-likuks publikuks. Avalik esiettekannet 24. novembril Ühispinga kõrghoones kujunes festivali "Nyyd '99" üheks tähtsündmuseks. Uued ettekanded, Sven Grünberg helipuldil, on näidanud, et teos toimib igal juhul. Muudatusi on olnud instrumentaalan-sambli koosseisus, tänaseks on selles mänginud seitse interpreti: Neeme Punder või Janika Lentsius (flööti), Villu Veski või Virgo Veldi (saksofon), Aare Tammesalu (tšello), Madis Metsamart või Vambola Krigul (löökpillid).

Audiosalvestust kuulates tundub, et "Südameasjad" võiks eksisteerida isegi videota, elektroakustilise teosena. Igal ettekandel on isemoodi detailid, kuid üldine kulg arvestab kuulaja muusikataju niisamuti nagu mis tahes Sumera muusikateose oma. Teose konstruktiivne telg moodustub fonogrammi (33') ja instrumentaalpartii-de koostöös.

Võimendatud ja elektrooniliselt töödeldud südamehäälte (kahinad, tuksed jms) salapärase ja poeetiline kõlakeskkond on fonogrammi püsiv, sujuva muusikalise aja-ga aluspõhi. Sellest kasvavad välja refräänid (autori nimetus) – kokku viis umbes

Clarinet I
Clarinet II
Flute I
Flute II
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
Tenor
Bass

183
188
190

Allegretto
Pizzicato
Tutti

190

Näide 1. "Concerto grosso" II osa, taktid 183 – 193 (partituur in C).

poolteiseminutist lõiku, mille ostinaatne rütm eristub selgelt taustast ja on igal taastulekul hõlpsasti äratuntav. Refräänide ühtlane selge meetrum meenutab inimese pulssi, keskmisest kiiremat, umbes 108–110 lööki minutis. Refräänid valmistavad ühtlasi ette teose lõppu – terve südame (südameklapi) võimsat, ühtlast, rahuliku pulsiga rütmi.

Refräänidele eelnevad instrumentalistide soolod järjestuses flööt – saksofon – tšello – löökpillid. Mängijail tuleb järgida löökude kestusi, kuid nad pole igal hetkel fonogrammi vangis: partiides on antud üksnes motiivid improviseerimiseks. Motiivika on tuletatud südamehäälest (võimendatud ülem- ja alamhelide “meloodiatest”), nagu autor on väitnud kommentaaris ja nagu võib välja kuulda fonogrammi eraldi jälgides. Täpselt kirja pandud kogu ansambli mängitav löik teose lõpul on üheaegne südameklapi rütmiga fonogrammil.

Ettekandel sünnib lõplik kõla, milles soolopilli mängitav võib saali tagasi jõuda paljuhäälese “orkestrina”. Lepo Sumera väitis, et eelistab *live*-elektroonikat võimaluse tõttu ettekandes osaleda. Talle meeldis mõte, et helipuldil istuv autor taastab XIX sajandil kaotsi läinud heliloomingu ja interpretatsiooni ühtsuse. Arvatavasti paelus teda ka reaalaja elektroonika nõudlik ja üllatuslik tehniline külg; kontserdil võib ette tulla nii õnnelikke kui ka õnnetuid juhuseid. Riskiarmastus oli tema karakterisse programmeeritud.

“Concerto grosso” (2000)

“Concerto grosso” sopransaksofonile, löökpillidele, klaverile ja sümfooniaorkestrile esiettekandel 29. aprillil Tallinnas mängisid Anders Paulsson, Mark Pekarski, Rein Rannap ja ERSO Andres Mustoneni juhatusel. Teos on kaheosaline (*Allegro – Andante*).

“Concerto grosso” orkestri ühtlane tumedavõitu sära tuleb puupillide ning madalate vaskpillide puudumisest ja on sobiv ümbrus soolorühma heledahäälele sopransaksofonile.

Paaril korral tõusevad teises osas esile saksofoni pikemad meloodilised fraasid, muidu mängivad kolm solisti ühiselt, tämbribuketina, nagu *concertino* baroki-aegses orkestrikontserdis. Esimeses osas leiab ka tolle aja ritornellivormi tunnuseid, aga teisipidi pööratult: korduv ja temaatiliselt ereda alaosa (ritornell) pole lähtepunkt, vaid eesmärk, “kihutamise” tulemus. Kui teise osa lõpul naaseb esimese osa materjal, osutub nn ritornelli teema kogu teose tulemustelemaks. Alati kromaatilise ja ühtlastes vältustes materjali järel kõlades üllatab ta hüppelise intervallika ja sünkopeeritud rütmiga. Nagu triumf. Esitusjuhhis *Joyeuse* ei kajasta siiski üldkarakterit, “triumfis” on suur annus Sumera instrumentaalkontsertide energilistele kujunditele iseloomulikku tumedakõlalist, fataalset. Põhjus on muidugi vertikaalis, milles üksikhääle erinevad kolmkõlaliikumised liituvad tonaalselt ambivalentseks, paiguti klastritaoliselt tihedaks harmooniliseks koloriidiks. (Näide 1.)

Suurvormid viisid peamise aja ja energia, nende kõrval sündis kujundusmuusikat sõnateatrile ning väiksemaid teoseid. 1999. aasta detsembris valmis koostöös koreograaf Mai Murdmaaga lühiballett “**Ruumi suletud**”, esmalt videolindina (pealkirjaga “Confined Spaces”) Ateenas 2001. aasta augustikuus toimuva ballettmeistrite võistluse jaoks. Eesti publik peaks balletti nägema Rahvusooperis “Estonia” tänavu kevadel. Pooltunnise, helilooja seisukohast niisiis sugugi mitte väikese teose muusikas on suur osa soolotšellol, nappide kõlažestidega sekundeerivad metsosopran, semantilise tekstita kõnehääled, mida esitavad tantsijad ise, löökpillid ja elektroonika.

2000. aasta algusest pärineb Pille Lillele kirjutatud laul “**Tähed**”; esiettekandel Haapsalu linnagaleriis 23. veebruaril esitas klaveripartii Heili Vaus-Tamm, hiljem on mänginud Marje Lohuaru. Marie Underi tekst on kogumikust “Sädemed tuhas” (1954). Luuletuse kuuest kaksikvärsist on eelviimane välja jäetud (võib arvata, et muusika jaoks vähem sobivate konsonantühendite tõttu) ja esimest laulu keskel korratud. Traditsioonilise koosseisuga ja traditsiooniliselt noodistatud laul on ehtne väike pärl. Luuletuse painajalik tundeatmosfäär on muusikasse kirjutatud hilise Underi vääriliselt ökonoomses ja värskes keeles, täpsete väljendusžestidega nagu parimates

Näide 2. "Tähed".

lied'ides. Õhuline klaveripartii maalib polütonaalse harmoonilise koloriidi. Helilooja erilise leiuna mõjub valsilik tekstita refrään, milles vaatepunkt otsekui muutub ja kurbus vabaneb raskuse vaimust. (Näide 2.)

Kuuenda sümfoonia kirjutamise lõpupäevil 2000. aasta kevadel sai valmis "Meie", miniatuur neljale löökpillimängijale. Esiettekandel löökpillifestivalil "Pauken" 8. mail Tartus (kordus 10. mail Tallinnas) mängisid Vambola Krigul, Anto Önnis, Rein Roos ja Kaspar Eisel. Noortele mängijatele mõeldud lookese instrumentariumis pole raskesti kättesaadavaid pille ega üksikpartiides tehnilist keerukust. Kuid mängijail tuleb mõelda komponisti kombel, et kirja pandud üksikelementidest (rütmihoonised, heliread, instrumendid, üldine kulg) saaks tema kavandatud teos.

Kuues sümfoonia (2000)

Esiettekanded olid Lepo Sumera juubelikontsertidel 5. mail Tartus ja 6. mail Tallinnas, ERSO't juhatas Arvo Volmer. Nüüdseks on teos kõlanud ka Frankfurdis, sealse raadioorkestri kolmel kontserdil Paavo Järvi juhatusel 4., 5. ja 6. aprillil.

Juubeliintervjuuks kavandatud ja mälestusloona ilmunud vestlusest Igor Garšnekiga ajakirjas "Teater. Muusika. Kino" loeme: "Nüüd olen jõudnud kummalisse perioodi, kus, kirjutades mõeldunud aastal Tšellokontserti või praegu Kuuendat sümfooniast (vestlus toimus 13. aprillil 2000. — I. G.) taipan ma, et tegelen sama intonatsiooniringiga, millega tegelesin "In memoriam" ajal. Muidugi on see läinud keerukamaks, mingisugusest maailmast mitmes suunas eemale, aga kõik on justkui sealt pärit. Jube tore oleks hüpata kuhuigi täiesti teisele platvormile, aga seda pole ilmselt kerge teha. Ma siiski proovin." (Lepo Sumera — kulg läbi aja ja muusika. TMK 6/2000, lk 49.) Teisalt: "Mul on igatsus teha tulevikus üks "metateos", milles oleksid kõik varasemad intonatsioonid koos." (Samas, lk 47.)

Tagasitulekust juba kasutatud materjali, mingi karakteerse helijärgnevuse ja/või rütmijoonise juurde ühes või mitmes uues teoses on rääkinud väga erinevad heliloojad; see tähendabki individuaalset leksikat ja stiili. Materjal, millel on veel eeldusi rikastuda, ei anna autorile rahu. Lepo Sumeral on samade materjaliideedega uutes teostes uued nii kõlalised kui ka dramaturgilised lahendused. Noore heliloojana ei teinud ta oma koolitöid ümber, vaid heitis tervikuna kõrvale ja kirjutas samu temaatilisi ideid kasutades uued teosed. Neljanda kursuse üliõpilasena kirjutatud orkestri-

teose "In memoriam" (1972) kaks esimest, kromaatiliselt pingestatud teemat on tal olemas juba mitmes varasemas töös: algusteema leiame peale keelpilliloo, mida professor Eller pidanud noore inimese jaoks "liiga valusaks", ka teoses segakoorile ja orkestrile "Stabat Mater" (1968). Teise teema 12-helirida on "Väikeses trios" (1968) ja "Prelüüd" orkestrile (1971).

"In memoriam" oli Lepo Sumera läbimurdeteos. Ligi 30 aastat hiljem käsitles ta samalaadseid materjaliideid võrratult rikkamalt, viisil, mis kuulub meistrikklassi.

Tšellokontserti ühendab "In memoriamiga" kromaatilise meloodika üldine pingestatus, põhimaterjali temaatiline tuumik *a-b-a-g-fis-gis-a* on mõneti lähedane "In memoriam" esimesele teemale, veel enam balleti "Anselmi lugu" (1977/78) nimitegelase juhtmotiivile (*f-e-d-cis-dis-e*): mõlemad põhinevad kahe pooltoon-täistoon helirea kombinatsioonil. Kontserdis annab rütmi ja tämbri kontekst materjalile intensiivse tragöödialiku pingestatuse; arendus tuumikfraasi muudatustega on kõige mitmekesisem. Orkestripartiis kõlab Sumera 1990. aastate iseloomulikku leksikat, sealhulgas üks väga isikupärane kõlažest – keelpillide tremologa *glissando*, mis sündis Viien-das sümfoonia (1995) ja "Come cercandos" keelpilliorkestrile (1995) on otsekui moto või signatuur.

"In memoriam" teise teema 12-helireaga (*cis-d-fes-fis-g-b-a-gis-e-c-h*) on seotud "Concerto grosso" ja Kuuenda sümfoonia materjal, ehkki väga üldiselt, rea peamiste intervallide, tertsi ja sekundi ühendite kaudu. "In memoriamis" on kasutatud vaba dodekafooniat, rida käsitletakse temaatiliselt, teema moodustub rea kahe kuju järjestusest. Kummalgi hilisteosel pole dodekafooniaga pistmist.

"Concerto grossos" on kromaatilise, ritornelleelse materjali tuumik *a-c-b-des* (vrd rea 2. – 5. heli), kõrvalhäältel võib ette tulla ka rea pikem katkend (kuni 11 heli).

Kuuenda sümfoonia materjalist kirjutas autor esiettekanne kavalehe lakoonilises annotatsioonis (mis pidi ju trükki minema enne teose lõpetamist): *...on piirdunud kahe sekundi ja nende summa – tertsi*. See intervallikombinatsioon toimib sümfoonia sümfoonia, millel on lõpmata palju variante.

Mõneti täidab Kuues sümfoonia ka kirjutamata jäänud "metateose" rolli. Esimese osa algus – *Andante* – on nagu enesetsitaatide või mälestuste ahel: esmalt tamtammikõla nagu Esimeses sümfoonia; kullukesena helisev tšelesta näib alustavat Esimese sümfoonia kuulsat klaveripalast "Aastast 1981" saadud teemat; laskuvate keelpilliakordide väli noothaaval muutuva harmooniaga on suguluses Kolmanda ja Neljanda sümfoonia aeglase osadega; dramaatiline *Andante furioso* meenutab Neljanda sümfoonia "Serena Borealis" tormist algust. Ühtlasi on käivitunud Kuuenda individuaalne muusikaline sündmustik. *Andante furioso*'t katkestavad üha tegevuspeatused – generaalpausid või fermaadid ning aeglasel, kammerlikult õhulisel alaosad. Viimastel on iseloomulikud meetrumi mõju kadumisele viitavad esitusjuhised: *rubato*; *Lunga, quasi senza misura* jm. Esimese osa lõpul taandub aktiivne element järk-järgult, "külmub" pikal orelipunktil *d*, mida mängivad kõikide orkestrirühmade basspillid 25 takti vältel. Orelipunktil, aastasadu vanal faktuurivõttel on siin ehmatavalt tugev, hirmutav mõju – küllap sellepärast, et ta on "võõras" ja faktuuri ülemised, rahutult edasi pürgivad kihid "ei märka" teda pikka aega. (Näide 3.)

Teine osa *Andante* on "irreaalselt" õhulise faktuuriga. Alguses ja kohati hiljem välgatab vihje Mahlerile, Sumera ammusele imetusobjektile: keelpillid "sammuva" harfiga, selge *D*-duur. Enne kui võiks kujuneda ehtne tsitaat, tuleb pööre, helistik pole enam üheselt tajutav, kvaasi-mahlerlik meloodiakäik osutub Sumera sümfoonia peamotiivi variandiks. Need põgusad helikeelsed vihjed on sümfoonia kõige kirksamad hetked. Küll aga on kogu *Andante* faktuur mahlerlikult mitmekihiline. Keelpillirühma hingestatud meloodiakaartega kaasneb emotsionaalselt sõltumatuid (oma meloodia- ja rütmijoontega) hääli: skeptilisi "vaatlejaid" puupillirühmast, kõrgustes lendlev kiire viulisoolo... Ühte sulavad äng ja õrnus, resignatsioon ja kirgastus.

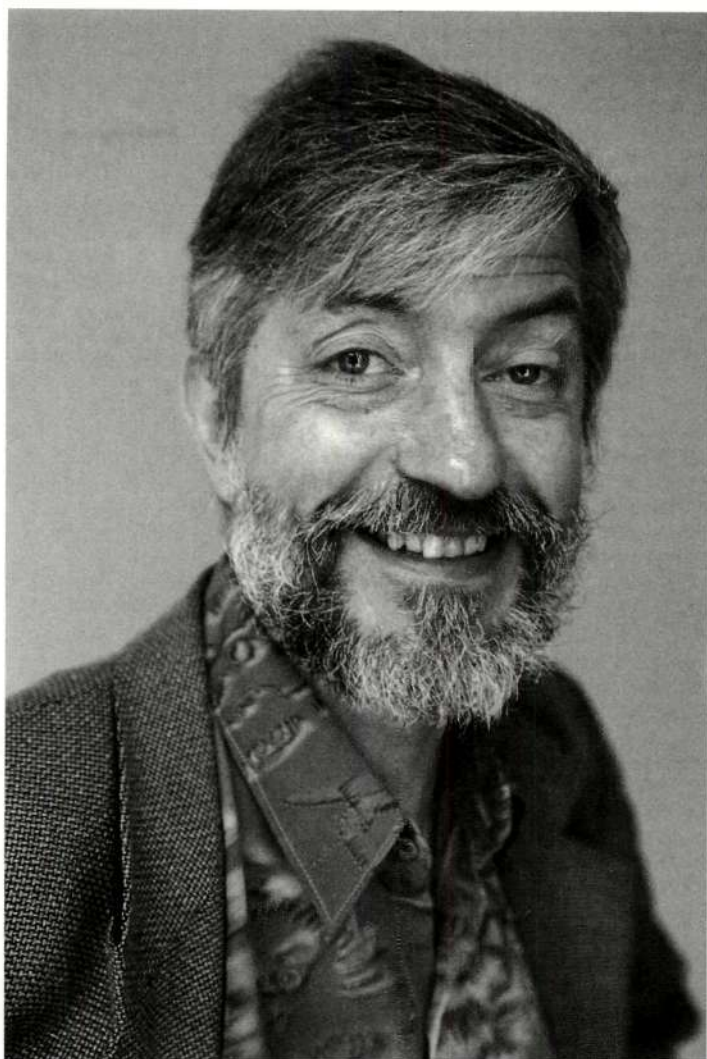
Nagu kõik Sumera sümfooniad, lõpeb teos vaikusse ja seekord seostub lõpu-ga üks suurem vaikus. Samal ajal on Kuues sümfoonia võimas kulminatsioon, autori loomingu viimase tõusuperioodi ja eesti uuema sümfonismi võimas kõrgpunkt.

Viimsetel teostel on isesugune mõju. *Opus ultimum*, vaimne testament. Võib-olla usub kuulaja (lugeja, vaataja) alateadlikult, et viimases on kirjas elu mõte ja vas-

272

Fl I
Fl II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I, III
Cor. II, IV
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Tuba

Näide 3.
Kuuenda
sümfoonia I osa
eetvumane parti-
tuurilehekül-
(in C, näites
puudub keelpilli-
rütm, millest
osalevad üksnes
tsellid ja kontra-
bassid orelipunk-
tiga helil d).



*Lepo Sumera
kevadell 2000.*
Harri Rospu foto

tus surma mõistatusele. Sumera Kuuenda sümfoonia juures on vaimse testamendi aura väga tuntav. Teost poleks raske tõlgendada autori enda lahkumise loona, arvata, et ta teadis seda ette. Tõsiasjad on teised. Võis näha, et ta on lõpmata väsinud, aga ta tegi plaane edasiseks, ootasid uued tellimused: Teine klaverikontsert, mida Kalle Randalu pidi mängima juulikuus ja mille idee oli olemas (kohe-kohe oleks tulnud alustada kirjapanekut), uus balletiprojekt Mai Murdmaaga, suurem teos Eesti Filharmonia Kammerkoorile.

Lepo Sumera eluloo lõppu oleks nagu korraldanud kogenud stsenaaristi tahe. Julm, ent hästi toimiv käsikiri võinuks määrata, et ta süda jääb seisma "Südameasjade" ettekandeks planeeritud päeval. Või selle, et Kuues sümfoonia jäi tema viimaseks lõpetatud teoseks – sümfonisti loomenimekiri pidi sulguma sümfooniaga. Pärast helilooja surma muutus "stsenaarist" täiesti ironiliseks. Järgmisel päeval, 3. juunil tuli Sumera koju postiga kutse peaministri vastuvõtule, eks juubeli asjus. Juubelikontserdile 6. mail – Heliloojate Liidu esimehe, loomeliitude nõukogu aegse kaasvõitleja ja endise kultuuriministri juubelile – polnud teatavasti aega tulla ühelgi ministril. Tänavu ei pidanud Eesti riigi kultuuripreemiate komisjon Sumera Kuuend-

dat sümfooniast aastapreemia vääriliseks. Kas see on hinnang teosele? Elutööle? Ametlik versioon? Pigem on tegu ikka sama stsenaaristi nüüd juba absurdihuumori valdkonda kuuluva, sealjuures sarkastilise süžeekäiguga: 11-liikmelises komisjonis (vt "Sirbi" esikülj 23. veebruaril 2001) polnud ühtegi muusikainimest, ammugi siis mõnda kaasaja sümfonismi tundjat, nagu saab olla teine helilooja või dirigent.

Igatahes oleks Lepo sellisele käsikirjale hea meelega muusika kirjutanud. Ta ütles ikka, et võtab filmitöö pakkumise vastu siis, kui film teda huvitab. Tragikomöödiad meeldisid talle.

Hinnanguid

Minu jaoks oli Lepo Sumera helilooja ideaalkuju – väga tugev muusikaline andekus ja kõrge professionaalsus oli temas ühendatud erakordselt laia kultuurihuviga ja targa sünholoogi võimega mõista inimesi enda ümber. Tema tunneteskaala avarus oli ehtsalt shakespeare'lik – sügavast õrnusest peene huumori ja terava kompromissituseni. [- -]

Ma ei usu, et ilma kõigi nende omadusteta võiks saada s u u r e k s heliloojaks ja kirjutada teoseid, mis oma parimatel hetkedel suudavad inimesi vapustada ja õnnelikuks teha. Pean Lepot tema loomingu tähtsuse poolest eesti muusikale, tunde- ja mõttejõult ning professionaalselt tasemelt võrdseks Tubina ja Pärddiga. Muusikalisest maitsest olenevalt on võimalik eelistada ühte, teist või kolmandat, aga suurusjärk on sama.

Eino Tamberg. Sirp, 09. VI 2000.

Tema viiest sümfooniast, mis on välja antud firmas "BIS Records", peavad kaasaja heliloojad suuresti lugu. Võib-olla pole ta rahvusvaheliselt niisama tuntud nagu Arvo Pärt, Veljo Tormis või Erkki-Sven Tüür, kuid on lihtne taibata, et Sumera looming kuulub samasse klassi.

[- -] Rahvuslikule tragöödiale tekkis komplikatsioon, mis kuhjusid, kui Eesti ajakirjandus ilmutas jälle kord, kui vähe respekti on tal oma rahva suurmeeste ja väärtuste ees. Kultuuritoimetajad tegid valusad olukorras parima, kuid "tõsiste uudiste" toimetajad ajalehtedes ei toetanud neid kuigivõrd.

Uudisteagentuurid ETA ja BNS leidsid, et Sumera surm polnud piisavalt tähtis ingliskeelse sõnumi jaoks; tema matustest oli isegi teleuudistes ainult väike lõik, ajalehtedes jäid need täiesti tähelepanuta. Selle jaoks sobib ainus sõna: häbiasi. [- -] ... ühe legendi lahkumine väärriks enamat. Lepo Sumera surm on võrdseks suur kaotus nii Eestile kui ka kogu maailma muusikaarmastajatele.

Mel Huang, The Torchbearer Dies. *Central Europe Review*, 12. juuni 2000.

Muusikaajalugu kirjutatakse eriti meie rahutute murrangute sajandil enamasti trendide, voolude ja kategooriate kaupa, mida aina seostatakse üksikute esileküündivate isiksustega. Seejuures jäetakse kergesti tähelepanuta, et paljud neist heliloojatest, keda ei tavatseta lugeda "päris suurte" hulka, on isiksused, kelle kujunemislugu ja looming ei sobi ühtegi laht-risse, vaid rajab oma kategooria. Tema muusika tunnusteks on omaenda kiirgusega kõlafaantaasia ja ühtaegu viimistletud vormiteadlikkus; eriti sümfooniates sulavad erinevad stiilimaailmad mitmekihiliseks ühtsuseks [- -] üks kaasaja silmapaistvamaid sümfoonikuid: eestlane Lepo Sumera.

Christoph Schlüren, Lepo Sumera. *Klassik heute*, 2000, nr 9.

Tänu Kersti Sumerale, kes aitas täpsustada loomeloolisi fakte.

HUUMORIST LEPO SUMERA INSTRUMENTAALMUUSIKAS I

On üldtuntud tõde, et võime naerda on iseloomulik inimestele, erinevalt loomadest. *Homo ridens* ja *homo sapiens* võiksid seega olla sünonüümid. "Inimene oskab nutta juba oma elu esimestel hetkedel, kuid ta peab saavutama suhteliselt kõrge arengutaseme, et õppida naerma" (Kaalep, 1972: 3).

Küsimused, mida ja miks me naerame, on olnud läbi ajaloo paljude uurimuste ja analüüside aineks. Tundub, et nii palju kui on huumori üle arutlevaid teoreetiku, nii palju on ka huumoriteooriaid, -kirjeldusi ja -definiitsioone. Huumorist muusikas on aga kirjutatud suhteliselt vähe. Käesolev artikkel käsitleb huumorit Lepo Sumera muusikas. Nagu väidavad paljud muusikalisest huumorist kirjutavad autorid, on vokaalmuusikas raske eristada tekstist tulenevat ja muusikas endas peituvat huumorit. Seetõttu on artiklis analüüsitud just nimelt instrumentaalteoseid. Töös on tuginetud põhiliselt kahele, Laurie-Jeanne Listeri (1994) ja Hubert Daschneri (1986) muusikalise huumori käsitlusele.

Raamatus "Humor as a Concept in Music" (1994) liigitab Laurie-Jeanne Lister muusikalise huumori kaheks: vihjav (*referential*) ja puhas (*absolute*) huumor. Hubert Daschner jagab oma raamatus "Humor in der Musik" huumori liigid sisuliselt samamoodi, kuid kasutab veidi teistsuguseid nimetusi: objektidega seotud (*objektgebundener*) ning iseseisev (*autonomer*) huumor. Vihjehuumor ehk objektidega seotud huumor viitab muusikavälisele kõrvaltähendusele, puhas ehk iseseisev huumor aga on olemas muusikalises materjalis endas. Lister nimetab vihjehuumori alaliikideks mittemuusikaliste helide jäljendamist, stseni või sündmuse muusikalist taasloomist (helimaaling), teise helilooja või iseenda muusika satiirilist tsiteerimist, instrumentide või halbade esitajate parodeerivat portreeterimist ning muusikute nn omavaheheli nalju (*private jokes*). Absoluutne ehk puhas huumor seisneb Listeri teooria järgi inimese ootustega mängimises. See huumori

vorm nõuab, et kuulaja orienteeruks mõningal määral muusika stiiliküsimustes. Puhta huumori loomise tehnikad on liialdus, kohmakus, paroodia, sobimatus jne. Nende saavutamiseks on palju eri viise: katkestused ja sekkumised dünaamikas, ebaharilikud rütmid või tavatu rütmiline arendus, ootamatud valenoodid; klassikalises muusikas ettevalmistamata dissonantsid, "kohmakad" intervallid, kummalised harmoniseeringud ja muu selletaoline mäng muusikalise õigekirjaga. Võimalusi piirab ainult helilooja fantaasia. Iga muusikalist element, mis on vastuolus tava-tähendusega või mis mängib kindla stiili raames loogiliste ootustega, võib tajuda koomilisena.

Hubert Daschneri käsitluse kohaselt kuulub objektidega seotud huumori valdkonda loomahäältre järeleaimamine (loom koomika objektina), inimkarakterite loomine (inimene koomika objektina) ning muusikaline paroodia, milles muusika ise on järeleaimamise objekt. Daschner lisab muusikateose, stiili- ja žanriparoodia juurde ka diletantliku musitseerimise ja komponeerimise paroodia: muusikute oskamatus, ülbus või võltstõsidus tuuakse esile liialdatud järeleaimamise abil.

Autonoomne ehk iseseisev muusikaline huumor on Daschneri järgi muusikalise huumori valdkond, milles muusika pole seotud ei tekstis sisalduvate kujutletavate objektidega ega ka varem loodud muusikaga. See on mäng muusikalise materjaliga, mäng kuulaja ootustega. Selle muusikalise huumori valdkonna puhul pole eesmärgiks naerda muusikalise materjali ega selle kindlaks kujunenud vormide üle ega kritiseerida kuulajat või mängijat kui "vastast". Vastupidi, muusikalisi norme pigem kinnitatakse üllatavate kõrvalekaldumiste abil ning üllatatud, lõbu tunde kuulaja ja mängija on ideaalne mängukaaslane (Daschner, 1986: 146). Üllatavad järsud muutused võivad ilmned dünaamikas, tempos, rütmis, harmoonias, tämbri ja muusikalises faktuuris.

Niisiis jagavad nii Lister kui ka Daschner muusikalise huumori üldjoontes kahte liiki: vihjehuumor ehk objektidega seotud huumor ja absoluutne ehk autonoomne huumor. Lepo Sumera teoste vaatlusel on aluseks võetud mõlema uurija huumoriliigitus ühte suolandatuna.

Mõistagi pole Sumera ainus huumorimeelega helilooja eesti muusikas. Huumorikaid teoseid võib leida ka teiste loominguist: **Jaan Räätsa** Klaverisonaat nr 8 op 64, "Digitalia" (1998), Kontsert kammerorkestrile op 16 (1961); **Raimo Kangro** "Displays" (1991–2000), ooperid "Ohver", "Imelugu", Viiulikontsert nr 2 op 19 (1977), Kontsert kahele klaverile nr 1 op 22 (1979), "Geomeetriline süit" viiulile ja klaverile op 30 (1985); **Erkki-Sven Tüüri** "Dick ja Toff imedemaal" (1992) pikoloflöödile ja tuubale; **Ester Mägi** "A Tre" viiulile, tšellole ja kitarrile (1991) ja **Tõnis Kaumanni** "Septett" alapealkirjaga "Skeletisümfoonia" (1996), "Op 1/98" ehk "Stseene olematust filmist" brassansamblile, Saksofonikvartett nr 2 (1997).

Lepo Sumera instrumentaalloomingu huumorikad teosed on kirjutatud kammerkoosseisudele (v.a "Musica tenera", mis on orkestriteos). Üldisema vaatluse alla on neist võetud seitseteist:

- "Fugett ja postlüüd" klaverile (1973)
- "Mäng" puhkpillidele (1976)
- "In Es" kahele klaverile (1978)
- "Kaks capricciot sooloklarnetile" (1984)
- "Nukker toreadoor", lasteklaveripala (1984)
- "Targem annab järele", lasteklaveripala (1984)
- "Vals" viiulile ja klaverile (1985)
- "Kümme kaanonit" kahele klaverile (1985)
- "Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale" meeloodiainstrumendile (flööt, plokkflööt või mandoliin) ja kitarrile (1988)
- "Musica tenera" orkestrile (1992)
- "Lisapala" flöödile, klarnetile ja kahele klaverile (1993)
- "Mäng kümnele. Canone terribile, alla Diavolo" instrumentaalsamblile (1995)
- "Scenario" flöödile, bassklarnetile ja klaverile (1995)
- "Vaikiv odalisk" sooloflöödile (1997)
- "Nukker odalisk" flöödile, kitarrile ja tšellole (1999)
- "Laulev odalisk" flöödile, kitarrile ja tšellole (1999)
- "Tantsiv odalisk" flöödile, kitarrile ja tšellole (1999)

Nendes teostes esineb nii vihje- kui ka absoluutse huumori alaliike. Teostest "Mäng" puhkpillidele, "Vals", "Lisapala", "Scenario", "Mäng kümnele", neljast "Odaliskist" ning lastepaladest "Nukker toreadoor" ja "Targem annab järele" leiab vihjavaid muusikaväliseid kõrvaltähendusi. Puhta huumori näiteid sisaldavad teosed "Fugett ja postlüüd", "In Es", "Kaks capricciot sooloklarnetile", "Kümme kaanonit", "Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale" ja "Musica tenera". Ka "Lisapala", "Scenario" ja "Mäng kümnele" võib ühtlasi puhta huumori valdkonda arvata, kuna neis leiduvad vihjed ei too endaga kaasa teost läbivat süžeeelist kõrvaltähendust. Järgnevalt on nimetatud teoseid analüüsitud huumoriliikide kaupa.

Vihjehuumor ehk objektidega seotud huumor

Vihjehuumor viitab muusikavälisele kõrvaltähendusele, st muusikas leidub vihje mingile koomilisele programmile, esemetele või isikutele ja nende iseloomulikele omadustele. Instrumentaalmuusikas aitavad kuulajal ja esitajal helilooja vihjetest sageli aru saada suunavad pealkirjad. Sumera lasteklaveripalade "Targem annab järele" ja "Nukker toreadoor", samuti teoste "Vaikiv odalisk" (sooloflöödile), "Tantsiv odalisk", "Nukker odalisk" ning "Laulev odalisk" (flöödile, kitarrile ja tšellole) pealkirjadest on võimalik välja lugeda neis teostes sisalduvat muusikalist sündmustikku.

Helimaaling. Sumera teostes ei jää märkamatuks muusika abil loodud huumorikad pildid. Neid aitavad luua **mittemuusikalised helid** (loodushääled, mehaanilised helid, mürad), mille jäljendamisega on võimalik esile kutsuda koomilist efekti. Konkreetsete loomade või lindude hääli Sumera ei imiteeri. Loodushääli üldisemalt võib tema kõne all olevates teostes kuulda küll. "Scenarios" flöödile, bassklarnetile ja klaverile võivad flöödi ja klarneti kiired 16-ndike käigud aleatoorse kontrapunktina noodistatud lõigud (partituuris lk 4–13) meenutada midagi ülipisikest, võib-olla putukate suminat, mis mõjub üllatava kontrastina vahetult eelnenule – jõulisele, mootorsele liikumisele laia ulatusega klastrites.

Teoses "In Es" kahele klaverile tuleb huumor sellest, et kaks pianisti mängivad kõrges registris *fortissimos* üht ja sama muusikalist materjali ühe 16-ndiku võrra nihkes.

Kuna motiivid on eellöökidega, võib muusika meenutada lindude valju säutsumist (partit. lk 21, 2 takti enne nr 11).

Loomahäältega sarnanevaid mõirgeid tekitab metsasarve *glissando* teostes "Mäng kümnele" ja "Mäng" puhkpillidele, aga mitte eesmärgiga parodeerida looma, vaid hoopis teatud inimtüüpi. Inimest koomika objektina on Sumera kujutanud "Mängus" ka kõigi teiste puhkpillide abil, pilades erinevate inimtüüpide kentsakaid omadusi. Helilooja esialgse idee kohaselt on viis erinevat karakterit (viis puhkpilli) paigutatud koosoleku olukorda*, milles on nii karakterite üksmeelt (teema samaaegne esitamine kõigi pillide poolt), dialooge (kahe pilli koosmäng), üksikuid vahelühikeid (ühe pilli ootamatud, teiste seast selgelt välja kostvad käigud) kui ka lärmakat vaidlust (aleatoorne kontrapunkt).

Selgelt vihjab inimeste piiratusele, jonnakusele ja jäikusele klaveripala lastele "Targem annab järele". Kahe kangekaelse vastase rollis on parem ja vasak käsi, mis/kes ei suuda kuidagi leida ühist keelt. Muusikas väljendub see birütmia ja bitonaalsuse humoorikas rakendamises. Vasaku käes on liikumine $\frac{3}{4}$ taktimõddus *Fis*-duur kolmkõla helidel laskuva murtud arpedžona, mille muutumatus on märk selle tegelase jonnakast karakterist. Parema käe partii on $\frac{6}{8}$ taktimõddus ning toonaalselt pisut ebapüsivam, toetudes siiski *D*-duurile. Meloodia suured hüpped ja rõhud iseloomustavad tema kapriisust. Parema käe teema koosneb viiest taktist, mida pidevalt tervikuna korratakse. Vasaku käe teema on samuti viietaktiline, kuid kordumistes haakuvad teema lõpp ja korduse algus. Selle tulemusena satuvad mõlemad teemad pidevalt nihkesse. Kui parema käe teema on pala algusest peale julge ja katkestusteta ning vasak seevastu pauside tõttu katkendlikum, siis alates teema üheksandast läbiviimisest (t 36) need rollid vahetuvad. Parema käe teemasse ilmub üha rohkem pause, mille ajal tekivad teemasse "kupüürid" (pärast pausi jätkub teema vastavalt pausi pikkusele uuest kohast). Selle tõttu katkendlikuks muutuvat teemat võiks tõlgendada närvi läinud "tegelase" kõnena, mis koosneb vihastest sõnadest ja lausekatketest. Pärast niisugust pikka, üha pingelisemaks

muutunud "näaklemist" annavad mõlemad tegelased justkui korraks järele, alustades kumbki oma temaatilist materjali *E*-duuris ning *piano*'s, mis on kontrastiks sellele eelnele *forte fortissimo*'le (alates t 70). Kokkuleppele siiski ei jõuta, mida näitab kujukalt eelviimases taktis pärast tervetaktilist pausi pööratud klastrilähedane akord (*sfff*). Sumera sõnul on see pala kirjutatud koordinatsiooniharjutuseks ja seda eesmärki täidab teos suurepäraselt.

Klaveri rolli teoses "Mäng kümnele" võib samuti pidada inimeste teatud iseloomutüübi, õpetajaliku käskiva-keelava liidri omaduste esitamiseks. See avaldub järsu sekku misena teiste pillide muusikasse (*fff*-klastrid), nagu otsustaks klaver, millal lõike alustada ja lõpetada, ning aeglastes lõikudes kiirete lõikude materjali "meeldetuletamises" või enustamises.

Neli "Odaliski" kujutavad haaremiantantsijannat neljas erinevas meeleolus: vaikiva, nukra, laulva ning tantsivana. Nende palade pealkirjad ("Vaikiv odalisk", "Nukker odalisk", "Laulev odalisk" ja "Tantsiv odalisk") ei vihja koomikale, kuid muusikas võib kuulda odaliski teatavat rahulolematust, isegi irooniat oma staatuse ning kohustuste suhtes. Muusika pole neis meeleolupiltides otseselt koomiline, pigem teravmeelne. Kõige varem valminud "Vaikiv odalisk" (1997) sooloflöödile on pilt küll väliselt vaikivast, kuid oma sisemuses rahutust, lausa pulbitsevast hingest, mida väljendavad dünaamilised kontrastid (rohked *sforzato*'d, *forte* ja *piano* järdu vaheldumised), ülepuhumised, lai diapason, kiired arpedžeeritud käigud, trillerid, tremolod ja *frullato*'d. Rahutust, heitlikust meelest annavad tunnistust ka partituuri kirjutatud esitusjuhised: "tigidalt" ("*furioso e accentato*"), "*dolce e cantando*", "meelitavalt", "*poco a poco quasi giocoso*", "*espressivo*", "laaberdades", "*quasi tuba*", "*quasi campanelli*", "kirklikult".

"Tantsiv odalisk", nagu ka "Nukker odalisk" ja "Laulev odalisk" (1999), on kirjutatud flöödile, kitarrile ja tšellole. "Tantsiv odalisk" on partituuri esitusjuhise (*Allegro drammatico e dolce*) kohaselt ühtaegu dramaatiline ja õrn pala. Tantsuline, valssi meenutav rütm on vaid väline külg, mis varjab odaliski rahutut meelt. See avaldub *staccato*'s kiires 16-ndikliikumises, dünaamilistes kontrastides (*subito piano*'d ja *forte*'d, *sforzato*'d), *frullato*'s ja ülepuhumistes, trillerites ja *tremolo*'tes ning

* Töö autori vestlusest Lepo Sumeraga 26. oktoobril ja 5. novembril 1999. Samast allikast pärinevad Sumera sõnade tsitaadid või refereeringud töös ka edaspidi, kui pole viidatud trükiallikale.

glissando'des. Omapärase ebamaise varjundi annab kitarril mäng lahtistel keeltel roobi taga laskuvas suunas (t 13–20, 24–34, 93–94). Kõige paremini kajastuvad tantsijanna hinge-seisundil flöödi meloodias: kord on see õrn ja tantsuline (*quasi danza*, alates t 40, lk 5), siis jälle jutustav ja mõtlik (*quasi parlare*, alates t 17) ning ärev (*frullato*, t 21–22).

Palasid "Laulev odalisk" ja "Nukker odalisk" iseloomustab mõneti idamaine koloriit, mis väljendub "Laulvas odaliskis" ekspressiivse, eellöökidega meloodia näol, "Nukras odaliskis" aga meloodiajoone kromatismeides. Endassetõmbunuma (*quasi senza espressione*) karakteriga "Nukras odaliskis" on keskajahõngulist rangust (paralleelseid "tühje" kvinte sisaldavad akordid, tritoonikäigud).

Paroodiat on Sumera teostes küllaltki ohtralt. Eespool oli juba juttu inimese teatud omaduste parodeerimisest. Sumera loomingu leidub ka žanriparoodiat. Pala "Valss" viiulile ja klaverile (e-moll) alguse õrna ja õhulist valssi hakkab peagi "häirimis" viiulipartii oma valsirütmile vastukarva käivate kvartoolidega, muutudes üha iseseisvaks ja sõltumatuks klaveripartiist, mis säilitab valsirütmiga peaaegu pala lõpuni. Ka õrn ja õhuline karakter omandab üha jõulisema ja pealetükivama iseloomu, mis väljendub viiulipartii järjest tugevnevas *forte*'s. Kulminatsioonijärgses *rubato*-lõigus kaob valsilikkus täiesti, kuid laseb end seejärel siiski meelde tuletada: algul aralt viiuli *piano*'s, ja pala lõputaktides klaveri ootamatult jõulises *fortissimo*'s, mõjudes eelnendud õrna karakteri vastandina "laiu-tavalt" (partit. lk 7).

Valsilik on ka pala "Tantsiv odalisk". Tantsuline karakter avaldub pala algul $\frac{3}{4}$ taktimõodus, valssi meenutavas, kuid selle jaoks liiga kiires liikumises. Selline tempo on ka pillidele 16-ndikes sekstoolide mängimiseks liiga kiire ning muusika meenutab pigem hulumeelset ja raskepärast keerlemist kui tant-su. Alates 17. taktist häirib valsilikku karakterit taktimõodu muutus $\frac{1}{4}$ -ks. Tšello püüab valsilikkust siiski säilitada, jätkates 16-ndikesktoolides liikumist, samal ajal kui flööti alustab kõnelähedase meloodiaga "jutustust" (*quasi parlare*). Tantsulist meeoleolu näidatakse ka alates 40. taktist (*quasi danza*): flöödi kerge, lendlev trioolides meloodia ning kitarril ja tšellopartii valssi meenutav faktuur, kuni tšello sellele oma *tremolo con glissando* abil (t 49) lõpu teeb. Ka pala lõpul tuletatakse eelkõige flööti meelde tantsulist karakterit (*quasi danza*)

oma trioole sisaldava meloodiaga, kuid nüüd pole sellel enam endist hoogu.

Marsi paroodia avaldub selgelt teoses "Mäng" puhkpillidele, milles ritornellina kor-duv teema oma hüplikul meloodia ja mitme-kesise punkteeritud ning sünkopeeritud rüt-miga on vastuolus fagoti ühtlaselt sammuva marsiliku liikumisega. Tasapisi laguneb mars koos: algul ühtlasesse rütmi sissetungivate kvintoolide, seejärel mõningate helikõrguste aleatoorse vabastamise tõttu, kuni jõutakse aleatoorse kontrapunktini.

Marsi karakter on uue värvingu saanud ka klaveripalal "Nukker toreadoor" (1984), mille aluseks olevat toreadoori laulu Bizet' ooperist "Carmen" tunne kui uhket ja toretsevat marssi. Sumera klaveripalal aga on pala karakter muudatuste tõttu meloodia-joones ning harmoonias teistsugune, nagu pealkirjas viidatud.

Stiiliparoodiat võib leida teostest "Mäng kümnele" ja "Lisapala", milles heliloo-ja kasutab rahvamuusikast pärinevat hingamistehnikat, kus laulikul laulu voolavuse huvides jätsid fraasilõpud korralikult välja hääldamata, et võtta aega hingamiseks. Sumera on viinud selle võtte vokaalmuusikast instrumentaalmuusikasse, täpsemalt puhkpil-lipartiidesse, pannes mängijad partituuri kir-jutatud esitusjuhise kohaselt "kuuldavalt ja artistlikult" hingama. Hingamisefekt tuleb kahtlemata paremini esile kiires tempos, mis nimetatud teostes ongi viidud lausa mängija võimete piirini. Sellises kontekstis mõjuvad niisugused kuuldavad hingamisest lausa hingeldamisena. Kui rahvamuusika puhul pole selles võttes midagi ebaloomulikku, siis kunstmuusikas mõjub see kahtlemata teatraalselt. "Mäng kümnele" ja "Lisapala" mõjuvad oma sportlikult virtuoossete löikude tõttu ka kont-sertliku instrumentaalistiiliga paroodiana.

Teoseparoodiat (Listeri järgi satiirilist tsiteerimist) ehk teise helilooja teose kasuta-mist kohatus kontekstis esindab juba maini-tud klaveripala "Nukker toreadoor". Teos "ju-tustab" härjavõitlejast, keda on harjutud nä-gema ulja, julge ja võitmatuna, kuid kes on samas inimene nagu iga teinegi. Sumera sõ-nul on see pala kirjutatud mõeldes Bruno Lukile, kes on "nagu nukker toreadoor pia-nistide seas". Humoorikas pole aga mitte nii-võrd selle pala "süžee", vaid muusikalise materjali käsitus. Südametemurdjast on siin

saanud arglik, veidi valesti laulev "nukker toreadoor". Tuntud meloodia on harmoniseeritud kohatult minoorse värvinguga ning meloodia ise "valesti maha mängitud" (meloodia 2. takt meenutab lastelaulu "Juba linnukesed"). Humoorikalt mõjub ka "vale" – nukrakõlaline, monotoonselt sammuv saatepartii.

Teoses "Mäng" puhkpillidele on kasutatud laulu "Ema süda" algusmotiivi metsasarve muidu jõulise karakteriga soolos vaikes (*p*) ujuva tertsides liikumisena (partit. lk 16), see kostab kahtlemata koomiliselt – kohatuna pärast laskuva mažoorikolmkõla käiku *forte's*, mis meenutab jahisarve signaale. Sumera sõnul palus ta metsasarvemängijal sooloosas pillimänguga samaaegselt laulda esimest pähe tulevat viisikatket, milleks juhtus olema "Ema süda". Tegelikult kõlab see koht lausa kolmehäälselt: tertsis lauldud ja mängitud meloodiahääle taustaks kõlab oktaavi võrra madalamalt burdoonheli. Sama motiivi imiteerib metsasarv oma soololõigu lõpus. Nüüd oleks sellel justkui irooniline, põlastav alatoon, mis on saavutatud sordiini abil pinisevaks muudetud tämbri ning meloodiakatke ühehäälselt, poole aeglasemates vältustes ja veidi "valede" nootidega mängimisega. Siiski pole siin tegemist laulu "Ema süda" pilamisega. Laulu "Ema süda" asemel oleks võinud tsiteerida katkendit ükskõik millisest laulust, arvestades samaaegse laulmise ja pillimängu tehnilisi võimalusi. Pealegi ei pruugi teoses ära tunda just seda laulu, samasuguse motiiviga algavad ju ka koraal "Püha õõ" ja vene rahvalaul "Vetšerni zvon" (viimast nimetabki teosest kirjutades Vaitmaa; vt Vaitmaa 1992: 17).

Instrumentiparoodia näiteks Sumera loomingu võib pidada sedasama metsasarve soolokadentsi teoses "Mäng", mis algab trafaretset fanfaari või jahisarvesignaale imiteeriva laskuva mažoorikolmkõlaga. Samuti iseloomustavad metsasarve koomilisest küljest loomade mõirgeid meenutavad *glissando'd*. Fanfaariheli in-tonatsioonid ja *glissando'd* on aga siinkohal siiski mõeldud iseloomustama teatud jõulist inimtüüpi, kes oma sõnavõtu algul püüab selliste signaalheli-dega endale tähelepanu tõmmata (partit. lk 16).

Ka "Mängu" teiste pillide soolokadentsides on võtteid ja in-tonatsioone, mis näitavad neid pille koomilisest küljest. Flöödi partii on väga mitmekesine: vilgas ja mänglev,

samas õrn ja laulev; kasutatakse palju erisuguseid mänguvõtteid. Fagott on seevastu kohmakas, kuid püüdleb flöödiliku kerguse ja väleduse poole. Fagoti omadustega kokkusobimatu partii näitab pilli koomilisena.

Omavaheline nali on teose "Mäng" esialgne süžee – ametiühingukoosolek viie värvika karakteri osavõtul. Heliloojapoolset süžeed teadmata ei saa ka muusik naljast täielikult aru, koomika on abstraksem.

Absoluutne (puhas) ehk autonoomne (iseisev) huumor

Sumera muusika on täis üllatusi, manipuleerimist kuulaja ootustega. See on saavutatud ootamatute muudatuste ja lahendustega dünaamikas, tempos, rütmis, harmoonias, tämbri ja faktuuris.

Dünaamika. "Kaks capricciot" sooloklarnetile (in *B*) on täis dünaamika kontraste – *fortissimo* ja *pianissimo* vaheldumisi –, mis üllatavad kuulajat ja panevad muigama, väärides sellega saajaprotsendiliselt oma pealkirja (*capriccio* – it k tujukalt naljatlev, vabas vormis muusikapala). Koomiline on esimeses kapritšos vali "pasundamine" ühel noodil (*f* või *f*; *subito fortissimo*). Kapritšo esimeste taktide jooksul on noodikorduse ilmumine kõrges registris üllatuslik, seejärel kordub see piisavalt sageli, et saada kuulajale harjumuspäraseks. Taktis nr 27 aga petetakse kuulaja ootusi vastupidiselt – hetkel, mil muusikalisest loogikast lähtuvalt peaks kõnealune noodikordus taas kuulaja kõrvu kriipima ja kuulaja on end selleks ette valmistanud, jääb see tulemata. Siis tundub, nagu viskaks helilooja kuulaja üle nalja. Teises kapritšos on samalaadne kord *sfz*-ga, kord *fff*-ga märgistatud noodikordus, kuid nüüd vastandatakse sellele "tõrtsutav" noodikordus kolm oktaavi madalamalt, mis tundub jällegi ootamatu lahendusena.

Teoste "Mäng kümnele" ja "Scenario" muusikaline sündmustik põhineb suure osas dünaamika kontrastidel (ning ka kontrastsete faktuuride ning tempode kõrvutamisel). "Scenarios" järgneb ülivõimsatele, instrumentide äärmisi registreid vastandavatele klastritele *pianissimo's* ühe heli ümber tiirlemine sekundintervalli ulatuses (t 32). Selline suure ja jõulise ning väikese ja vaikes kont- rast paneb tahtmatult kui mitte naerma, siis

vähemalt naeratama. Analoogilist olukorda kohtame ka teise, samal temaatilisel materjalil põhineva löigu üleminekul *ad libitum* löigule (t 126–128), kuid nüüd ei järgne jõuliste klastritele ootuspärane peen sumin *pianissimo*'s, vaid hoopis kõigi pillide “kõikumine” *forte fortissimo*'s kahe heli vahel tertsi ulatuses. Selline kuulaja petmine on üllatuslik ja mänguline. Veidi ehmatavalt mõjub temaatilise materjali teistkordne sisseastumine *fortissimo*'s (t 85) pärast vaikset ühe noodi kordamist. Rõhutatult jämekoomiline on “Scenario” lõpp, kus “hiigelsuure” (*tremendous*) *crescendo* saavutamiseks viie takti vältel on mängijail partituuri märkuse kohaselt lubatud lõpuakordide esitamiseks püsti tõusta. Analoogilise võimsa (*ff*) akordilise liikumisega lõpeb ka “Lisapala”, mis mõjub justkui kuulajale “puust ette tegemise” või “pähe tagumisenä”: pange hästi tähele, nüüd see pala lõpeb!

Teoses “Mäng kümnele” seostuvad dünaamika kontrastid klaveri sisseastumistega. Lausa ehmatavalt koomilised on mõlema *ad libitum* löigu algust tähistavad *fff* klastrid, mis lõikavad läbi algul kaanoni-löigu kiire liikumise, teisel korral aga metsasarve soolokadentsi.

Orkestriteoses “Musica tenera” vaheldub õrn trianglilhel (t 18 ja 37) keelpillirühma “laiutamise” *fortissimo*'s A-duur kolm-kõlal.

Tempo. Klaveripalas “Fugett ja postlööd” on tempo äkiline muutus postlöödi algul (*con espressivo lo stesso tempo*) vaieldamatult humoorikas. Üle takti kestvate pikkade akordide vahele on pistetud ülikiire sünkoo-piderikas tantsulise ja kergemeelse karakteriga löik (t 76–79), mis on pärit juba fugetist (seal aeglasemas tempos, alates t 27, *Giusto*). Postlöödis lõpeb tantsuline löik otsekui kohatult kõlava thrilleriga. Selle löigu jätkud kostavad katkenditena kuni 95. taktini (*Rubato*). See mõjub pikkade akordide taustal muusikana, mis on pandud mängima vale kiirusega.

Teostes “Scenario”, “Lisapala” ja “Mäng kümnele” mängitakse kiiretempoliste ning vaba tempoga löikude vaheldumise-ga: kiire liikumine muutub ühel hetkel aegla-seks vabaks tempoks, mis omakorda hakkab jällegi kerima liikumist kiire tempo suunas. Humoorikad ja põnevad on üleminekud ühelt löigult teisele. “Scenarios” väljendub see kiirete ja aeglase löikude järsus vastandamises, “Mängus kümnele” klaveri ootamatus sekku-

mises senisele vastupidise tempoga, “Lisapala” uue löigu tempo ja muusikalise materjali “sissesõitmises” eelnevasse löiku.

Rütm. Rütmiga armastab Sumera kõi-ges rohkem mängida. Vahelduvat taktimõõtu, sünkopeeritud ja punkteeritud rütmi leidub paljudes teostes, mitmes ka duoole, trioole, kvartoole, kvintoole jne ning polürütmia, mis kõik häirivad meetrumitunnetust. “Kahes capriccios sooloklarnetile” on lausa iga takti algusse kirjutatud uus taktimõõt ($\frac{6}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{13}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{4}{4}$ jne). Ohtralt leidub taktimõõdu vaheldumist teostes “Kümme kaanonit”, “Lisapala” ning “Fugett ja postlööd”. Teose “Mäng kümnele” keskmine kiire kaanonilöik (partit. nr 170) on rikas erinevalt grupeeritud vältuste poolest: kaanoni $\frac{3}{4}$ -taktimõõdu teema liigub erinevate pillide partiides eri kiirusega, erinevates vältustes (duoolid, trioolid, kvartoolid ja sekstoolid).

Palas “Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale” toimub rütmimäng veerand- ja kaheksandiknootide vahel ühe heli repetitsioonil, mis kõlab kord kitarril, kord flöödil, foonina läbi kogu teose. See morsesignaaliga sarnanev ebaühtlane pulseerimine on aeg-ajalt dünaamika vahenditega lausa pealetükkivalt esile tõstetud, siis jälle teise pilli poolt tagaplaanile surutud.

Levinud võte on ka kiire liikumise hakkimine vahele pikitud lühikeste pausidega eri taktiosadel, mis omakorda “segavad” ühtlast mootorset liikumist (nt “Mäng kümnele”, “Scenario”, “Musica tenera”). Kahes teoses (“Lisapala”, “Mäng kümnele”), mille koosseisus on puhkpillid, kasutab helilooja selliste lühikeste pauside aega mängijate hingamiskohtadeks, kirjutades partituuri märkuse “kuuldavalt ja artistlikult hingates”. Meenu-tuseks olgu lisatud, et selle eesti rahvamuusikast pärit võtte kasutamise kuulub stiiliparoodiana ühtlasi vihjehuumori valdkonda.

Harmonia ja helistik. Koomilised on “Kahes capriccio” sooloklarnetile” valenootidena tunduvad lõpud. Eespool kirjeldatud noodikordusega motiiv kõlab mõlemas palas kogu aeg helil *f* (*f* või *f*), palade lõpus aga on helilooja äkki sellest justkui tüdinenud ja otustanud muu noodi kasuks (esimeses palas *c*, teises *g*, millele järgneb pala lõpunoodina siiski madalas registris *f*).

Teose “Scenario” flöödile, bassklarnetile ja klaverile lõpuosas üllatab aleatoorikale

järgnev *F*-duuri mõjuvõim, mis kasvab järkjärgult ja kulmineerub *F*-duuris lõpuakordide hiigelsuures *crescendo's* (*fff*, "...tremendous *crescendo*").

Klaveripalas "Fugett ja postlüüd" tuleneb eespool kirjeldatud postlüüdi-lõigu huumor peale ootamatu tempomuutuse ka bitonaalsuse rakendamisest. Kiire, hüplik karakteriga vasaku käe partii kulgeb ainult *Fis*-duuri kolmkõla helidel – seega vaid mustadel klahvidel, parem aga on otsustanud valgete kasuks, liikudes *e*-früügia helilaadi piires. Parema ja vasaku käe partii kooskõla mõjutab ka kummagi fraaside erinev pikkus, mille tõttu fraaside kordamisel nende algused ja lõpud ei lange kokku. See annab igal kordamisel uutmoodi põneva kõla.

Tämber. Kõne all olevates Sumera teostes on tunda huvitava kõla otsinguid, mida on saavutatud peale harmoonia vahendite ka omapärase tämbrikasutusega.

Mitmes teoses ("Mäng" puhkpillidele, "Kaks capricciot") on Sumera andnud klarinetile irooniku rolli. Sumera: "Klarnet (...) võib väljendada väga erinevaid karaktereid, aga seesugust iroonilist karakterit ei saa anda ükski teine pill." (Tsit Vaitmaa, 1992: 46.) See väljendub eelkõige erksas rütmis, kõrge ja madala registri kiires vastandamises, "terava" tämbriega mängituna.

Humoorikas tämber võib tekkida katavatu pillide koosseisu tõttu. Teoses "Scenario" osalevate pillide (flööt, bassklarnet ja klaver) tämbriid on väga erinevad ning neid pole helilooja sõnul kerge kokku sobitada, aga just selline tämbrite sobimatus annabki teosele põneva kõla. Üllatuslikke tämbriefekte annab ka see, et samaaegselt pillidega kasutavad mängijad häält (sahin, sosin jms). Teoses "Scenario" kaasnevad (alates taktist 147) klaveri pikkade akordidega häälitused silbil "kšš", mis tekitavad salapära.

Teos "Boris Björn Baggerile ja tema sõbrale" on kirjutatud kitarrile ja meloodia-instrumentidele – mis tahes meloodiapillile, mille (või millel mängija) kitarrist partneriks valib. Sõltuvalt esituskooresseisust on selle pala tämber seega muutuv. Siinkohal on vaadeldud teose esimest versiooni – kitarrile ja flöödile (sõbra rollis oli esimesena flötist Jaan Õun). Palas on mõlemale pillile kaks väga vaba improvisatsiooni, mida võib esitada ka elektrooniliste vahenditega kaasa aidates, et muuta kõla kummastavamaks ning vaba-

maks. Helilooja idee järgi tuleks improvisatsioonis kasutada võimalikult palju erinevaid mänguvõtteid (nt flöödi puhul üksnes huulikusse puhudes või huuliku sees sõrmedega helisammast pikendades ja lühendades, nagu seda tegi Jaan Õun) tekitamiseks põnevaid kõlavärve. Pala lõpuosas, kitarril liikumisel *tremolo glissando*'ga väga kõrgesse registrisse (partit. lk 5) muutub kitarril tämber peeneks ja pinisevaks, partituuri kirjutatud märkuse kohaselt peaks kitarril kõla sarnanema mandoliiniga. Kitarril repetitsioonis aeg-ajalt ootamatult kostev plärisev tämber on aga saavutatud keelt eriti tugevasti tõmmates.

Faktuur. "Mäng kümnele" on üles ehitatud rondolikult vahelduvate kontrastsete lõikude põhimõttel. Iga uus lõik on eelnevast erineva faktuuriga. Eriti üllatuslik on teise episoodi alguse metsasarve soolokadents *ad libitum*, mis järgneb orkestri *tutti* ootamatult lõppevale 16-ndike liikumisele (5 t enne partit. nr 220, lk 24–25, t 215–217). Samuti tuleneb kontrast faktuuri muutusest teoses "Scenario", kus jõuliste klastrite lõik kõigilt pillidelt asendub järsku flöödi õrna ja väreleva *pianissimo*'ga (partit. lk 4, t. 30–32). Klaveripalas "Fugett ja postlüüd" muutub faktuur postlüüdi algul, kuid koomiline pole mitte akordilise faktuuri ilmumine pärast fugeti polüfoonilist faktuuri, vaid akordilise faktuuri sees tekkiv ootamatu kiire, tantsulise karakteriga kõrgregistris meloodia.

(Järgneb)

1. Hubert Daschner. Humor in der Musik. Wiesbaden, 1986.
2. Ain Kaalep. Kahte moodi tõsidusest meie kirjanduskultuuris. "Sirp ja Vasar" 1972 nr 13, 31. III, lk 3, 8.
3. Laurie-Jeanne Lister. Humor as a concept in music: a theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example – W. A. Mozart, Ein musikalischer Spab, KV 522. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1994.
4. Merike Vaitmaa. Lepo Sumera. Eesti tänase muusika loojaid. Eesti Muusikafond, 1992, lk 8–56.

HELISTIKE SEMANTIKA GIUSEPPE VERDI OOPERITES "RIGOLETTO" JA "TRAVIATA"

Giuseppe Verdi oopereid on viimase saja aasta jooksul palju esitatud ja uuritud, ent nende juurde pööratakse üha tagasi ning tekst avaneb taas veidi uut moodi. Käesolevas artiklis vaadeldakse oopereid "Rigoletto" (1851) ja "Traviata" (1853) muusikasemiootilisest vaatepunktist ning püütakse seletada muusika toimimist ooperis kui erinevaid semiootilisi süsteeme (muusika, libreto, lavaline käitumine jne) sisaldavas tervikus. Analüüsi tulemuste põhjal selgub, et suur osa ooperi lavastamiseks vajalikku infot on juba teose partituuri sisse kirjutatud.

Uurimuse aluseks on oletus, et helistike kasutus ooperinumbrites võib viidata selistele süzeelistele seostele, mis muusikat ainult kuulates tajumatuks jäävad ning alles analüüsis esile tulevad. Ehkki kuulaja jaoks on helistike täpne määratlus muusika kõlamisprotsessis ebaoluline, selgub, et kõik ühes helistikus kirjutatud numbrid on omavahel tähenduslikult seotud, st helistike valik võib edasi anda, avalikustada ning selgitada draamaelemente (nt teatud meeleolu, hoiakut, olukorda, tegelast või tegevust).

Semiootika keskse mõiste – märgi – definitsioon pärineb siinkohal Boriss Gasparovilt, kes on muusikalise märgi ühe poolusena, tähistajana, käsitlenud muusikalist vormi (või teatud vormilist üksust) ning teise poolusena, tähistatavana – teoses valitsevaid muusikaväliseid ideid (Gasparov, 1981: 80). Vastavalt sellele vaadeldakse märgi tähistava osana võtmemärkide kombinatsiooni (helistik) ning tähistatavana verbaalsest materjalist (libreto) tulenevaid sündmusi ja neist lähtuvat lavalist tegevust, mille kombinatsioonist saab helistik oma lisatähenduse (konnotatsiooni).

Helistike käsitleusega on muusikateoorias kõige rohkem tegeldud ehk klassikalise sonaadivormi piires. Sellele, kuidas helilooja



Giuseppe Verdi elas 88-aastaseks, säilitades loominguilise võimekuse ka pärast seda, kui arvas ise oma elutöö juba tehtud olevat – "Aidale" järgnesid veel "Othello" ja "Falstaff". Aastal 2001 tähistatakse maailma eri nurkades saja aasta möödumist Verdi surmast suurte ooperiprojektide, festivalide ja temaatiliste kirjatöödega.

ooperis helistikke käsitleb, on vähem tähelepanu pööratud. Helistike kasutust silmas pidades on võimalik rääkida kahesugusest tähendusest: teatud juhtudel on valitud helistiku olulisust võimalik seletada Verdi-aegsest komponeerimistraditsioonist lähtuvalt¹; käesolev töö tegeleb aga teise juhtumiga, kus helistiku tähendus tuleneb konkreetse ooperi sisulisest ülesehitusest². Helistike valik numb-

¹ Sel juhul on helistiku kasutuse eesmärk (ja selles mõttes tähendus) järgida teatud traditsioonilist komponeerimis põhimõtet, näit. numbritevaheline harmooniline liikumine üksteisest tertsi võrra erinevate helistike vahel, või liikumine vastupidise märgiga laadi (mažoorist minoori või vastupidi) samanimeliste helistike kaudu (Chusid, 1989: 246; Lawton, 1989: 269).

² Artiklis lähtub tähenduse omistamine ooperi toonaalsele plaanile eelkõige verbaalsest tekstist ja tegevuse kulgemisest laval. Süstematiseeringut on võimalik täendada ka teistsugusest loogikast lähtudes – näit. üksikute tegelaskujude helistikeliste ilmumiste kaudu.

rites ei saa olla juhuslik; muidugi tuleb heliloojal arvestada erinevate hääletüüpide ulatusega ning ansamblite puhul sellega, et igal solistil oleks võimalikult mugav laulda, ent lisaks sellele võimaldab muusika korrastruktuuri viis (erinevate muusikaliste parameetrite kasutus) heliloojal lisada ka enda kommentaare narratiivi tõlgendamise kohta.³ Igal juhul on selge, et muusikaliselt ehk kõige võimsamgi arenduse loomise vahend – tonaalne plaan – ei saa tähenduslikest seostest kõrvalle jääda. Või nagu ütleb Gasparov: “Muusikaline struktuur (kaasa arvatud tonaalne struktuur) ei esine iseenesest immanentsena, vaid domineeriva muusikavälise idee sümbolina (...) [kuna] teose struktuur ja semantika on üksteisega lahutamatu seotud nagu mär-

³ Mõlemad vaatluse all olevad ooperid põhinevad kirjandusteostel: “Rigoletto” Victor Hugo näidendil “Kuningas lõbutseb”, “Traviata” Alexandre Dumas’ noorema romaani “Kameeliadaam”.

gi kaks poolust.” (Gasparov, 1981: 79–80.)

Helistike uurimisel on arvestatud kahe aspektiga: esiteks võtmemärkide ja neis kõlavate helistike ühildumisega ning teiseks, võtmemärkide ja neis kõlavate helistike omavahelise vasturääkivusega.

Esimesel juhul kõlavad ooperinumbrites helistikud, mis vastavad nooti kirjutatud võtmemärkidele. Selle aspekti alusel on määratud helistike konnotatsioonid: oma võtmemär-

⁴ Motiivi mõistetakse siinkohal narratoloogilises (mitte muusikalises) tähenduses – kui väikseimat temaatilist ühikut (näiteks väikseimat temaatilist ühikut). Narratoloogilised motiivid võivad olla narratiivi tegevustikule ning selle loogilisele ajalis-põhjuslikule sidususele (positsioonilised motiivid) olulised või ebaolulised, st teatud motiivide väljajätmine ei muuda narratiivi loogilist ajalis-põhjuslikku sidusust (vabad motiivid) (Gasparov, 1999: 162). Ka tonaalse telje/keskme määramisel (vt edaspidi) on lähtutud positsioonilistest motiividest.

Helistik	“Rigoletto”	“Traviata”
E-duur	Gilda tunded hertsogi vastu (hiljem illusiooni purunemine); <i>eristab Gildat ja Rigolettot, viitab hertsogi mõjule Gilda üle</i>	Violetta tunded Alfredo vastu (hüvastijätt, surm)
A-duur	rõhutab selles helistikus numbrite erinevust neile eelnenud materjalist; <i>viitab piirsituatsioonile</i>	rõhutab selles helistikus numbrite erinevust neile eelnenud materjalist; <i>viitab piirsituatsioonile implitsiitselt (kirjelduse ja taustana): eluviis, mida iseloomustavad naudingud, meelelahutus, lõbu ja vaheldusrikkus</i>
B-duur	kontekst Gilda ja hertsogi suhetele; iseloomustab pigem hertsogit, kes Gilda oma muusikalisele keelele allutab	<i>eksplitsiitselt (verbaalselt tekstist lähtuvalt): balliseltskonna elufilosoofia: teadmine, et elu möödub kiiresti</i>
Es-duur	<i>tonaalne ironia</i> : Gilda rõõvimine hoolimata Rigoletto korraldusest teda valvata	hoolimine, empaatilisus (nii romantilises kui laiemas mõttes)
c-moll	needusmotiiv; traagika ja kannatused	Violetta traagika ja kannatused
F-duur	varjatud mõtted kellegi suhtes; soov mõtete objekti kahjustada	romantilise armastuse võimatus
d-moll	hingeline ärevus ja rahutus	
As-duur	õukond (<i>ruumi kirjeldus</i>), õukondlased (<i>adressaatide või adressantidena</i>); vihkamine ja kättemaksuidee; Gilda ema kujund	ball (<i>ruumi kirjeldus</i>), balliseltskond (<i>adressaatide või adressantidena</i>); <i>piirsituatsiooni, lõpetatuse rõlutamine; vajadus pöörduda, teistmoodi edasi minna</i>
f-moll	<i>viitab sündmuste taustaks olevale ruumile</i> : õukond; <i>viitab isikule</i> : vestlus on adresseeritud kellegi õukonnast; <i>domineerivad emotsioonid</i> : hirm, kõhklused, kibestumus	<i>viitab sündmuste taustaks olevale ruumile</i> : ball; <i>viitab isikule</i> : repliik kuulub või on adresseeritud kellegi Pariisi koorekihist: <i>domineerivad emotsioonid</i> : hirm, kõhklused, kibestumus
Des-duur	armastuse (ka empaatia) idee (isa – tütar, Gilda – hertsog, Rigoletto – kodumaa)	armastuse (ka empaatia) idee (isa – poeg, Violetta – Alfredo, Violetta – Annina – doktor – Germont); soov muuta armastatud inimes(t)e olukorda
C-duur	muretus, röömsameelsus joobumiseni	vaprus, mis läheb hulljulguse ja (Alfredo puhul) häbematusse piirini
a-moll		ahastus, kurbus, samal ajal ka lootus halastusele, asjade pöördumisele paremuse poole
H-duur	muutlik meel ja vastuolulisus (korruga kõhklemine ja veendumus)	

kide piires kõlavad helistikud on mõlemas ooperis kõrvutatud konkreetse numbrilise sõnalise teksti ja lavalise tegevusega. Esile on toodud vaid nn positsioonilised motiivid⁴ (tühjad kohad näitavad helistiku puudumist teoses).

Olgu siinkohal meetodi lähemaks selgituseks toodud *As-duuri* tähenduse määramine "Rigoletto". Ooperi esimeses pildis on domineerivaimaks helistikuks *As-duur*, milles on kirjutatud järgmised numbrid: Introduktsioon, hertsogi ballaad (*Questa o quella*), Menuett ning koor (alates hertsogi sõnastest *Ah sempre tu spingi*). Tegevus toimub hertsogi õukonnas, tegelasteks õukondlased. Seejärel ilmub helistik uuesti stseenis, kus Rigoletto räägib Gildale ta emast (*Deh non parlare al misero*). Ei ooperi libreto ega Hugo näidendis ole tehtud täpsustusi Gilda ema kohta, kuid helistiku valiku kaudu on Verdi kahel korral ooperis seostanud ta õukonnaga.

As-duur ilmub taas, kui Rigoletto satub peale hiilivatele õukondlastele ning teadmatusest aitab ise kaasa omaenda tütre röövimisele (*Chi va là? Tacete!*). Taas loob helistik tausta õukondlaste tegevusele. Teise vaatuse lõpul vannub Rigoletto hertsogile kätemak-su samas helistikus (*Si, vendetta*). On huvitav, et mainitud duetis proovib Gilda isa määratud helistikku eritada: sama meloodiat *Des-duuris* (armastuse ja empaatia konnotatsioon) esitades palub ta isa hertsogile halastada. Martin Chusid (1989) on näidanud, kuidas Gilda sõltub nii emotsionaalselt kui ka muusikaliselt hertsogi meloodiast ja helistikest. Ent mitte ainult – Gilda muusikalist väljendust mõjutab ka Rigoletto. Kõnealuses duetis kuulab Rigoletto küll Gilda ära, ent ei tee temast välja, surudes ta taas enda helistiku piiridesse. Nagu märgib Fritz Noske, "sobib meloodia paremini kokku Rigoletto kätemaksumulise tujuga kui Gilda seisundiga. Olgugi, et Gilda on võimeline tugevateks tunneteks, jääb ta terve draama vältel siiraks nooreks tütarlapseks, kel puuduvad Rigolettole omased üksteisele vastu rääkivad iseloomujooned. Mainitud duett on seega ühildamatu Gilda karakteriga." (Noske 1977: 287.)

Toodu põhjal näeme, et kõiki *As-duuris* numbreid läbivaks motiiviks on õukond (ruumina) ja õukondlased (adressaatide või adressantidena).

Töö käigus selgus, et mõnel helistikul on mitu konnotatsiooni ja mõnel helistikul polegi konnotatsioone. Teatud helistikud muutuvad tähenduslikuks pigem mõne muusikalise või kirjandusliku kompositsioonivõtte (vt edaspidi) kaudu. Samuti ei saa määrata helistiku konnotatsiooni, kui helistik esineb ooperis vaid ühel korral, kuna selleks, et mis-ki muutuks märgiks, st interpreteeritavaks, peab see ilmuma enam kui ühe korra või apelleerima vastuvõtja varasemale kogemusele. Sellistel juhtudel tekib pigem küsimus, miks on helilooja valinud konteksti suhtes erandliku helistiku. Selgub, et Verdi kasutab sellist

võtet rõhutamaks teatud erandlikku draamaelementi. Näiteks, *Ges-duur*, mis "Rigoletto" ilmub vaid hertsogi aarias *Parmi veder le lagrime*, kirjeldab hertsogi ebaharilikku, isegi loomuvastast käitumist ja mõtteid: äkitselt on ta mures ja ärevuses ühe naisterahva pärast.⁵ *Ges-duur* rõhutab ka "Traviata" erandlikku olukorda: Violetta loeb Germont'i kirja (*Teneste la promessa*), milles Germont teatab talle vahepeal toimunud sündmustest. Peale selle annab kiri kaudselt teada, et Violetta iseloom on pannud Germont'i muutma oma seniseid seisukohti. Germont kehabast ooperis konservatiivse ühiskonna toekspidamisi, seega on üllatav, et see ühiskond on korraga võimeline aksepteerima kurtisaani soovi pöörduda tagasi kombelise elu juurde. Ooperi seisukohast erandlik helistik rõhutab olukorra ebaharilikkust.

"Traviata" lõpusteenides, kus Violetta ja Alfredo on taas koos ning Germont nõus Violettat oma poja naisena tunnustama, toob Verdi sisse mitu nn ühekordset helistikku – võte, mis peegeldab sisutasandist lähtuvat tõdemust, et tagasi harjumuspärasesse konteksti pöördumine pole enam võimalik: ehkki armastus osutub nüüd võimalikuks, on Violetta haigus liiga kaugale arenenud. Draamatilist pinget lisab stseenide arengusse see, et samal ajal püüab Violetta ise mainitud tõdemusest helistikuliselt veel "välja rabelda".

Teisel eespool mainitud juhul on tegu helistikega, mis kõlavad teiste helistike võtmemärkide raames. Lähtudes sellest, et teatud hetkest alates on mugavam vahetada võtmemärke kui kirjutada pidevalt nooti bekarre, bemolle, dieese, tekib küsimus, miks on helilooja eelistanud tülrikamat varianti. Ent just üleskirjutusviisi kaudu loob Verdi siinkohal tähendusi: kui helistik on fikseeritud ning kõlav muusika vastab sellele, on situatsioon enamasti üheselt tõlgendatav; kui aga kontekstiks on üks, ent kõlab teine helistik, suunab see lähemalt uurima põhjusi, miks helilooja sellist tähistust vajalikuks pidas. Näiteks (eriti duettides ja kvartetides) võivad ühe võtmemärkides fikseeritud helistiku raames esile kerkida mõne tegelase sellised tunded, mõtted, suhtumised, mis peavad jääma varjatuks selle tegelase ees, kellele kuulub fikseeritud helistik või kes on väljendumiseks esimesena selle helistiku "valinud".

Violetta ja Germont'i stseen "Traviata" teises vaatuses, kus Germont palub naisel Alfredo hüljata, koosneb mitmest lõigust, milles erinevad helistikud kajastavad mitmesuguseid emotsioone ja mõtteid. On loomulik, et stseeni algul valitsev teineteisest mõõda rääkimine ja vastastikune mitte mõista tahtmine kajastub ka helistikes: nii retsitiivsetes kui

⁵ Shuhei Hosokawa märgib siinkohal, et selles stseenis ei olegi ehk tegu "tõelise hoolimise, tõelise armastusega", vaid pigem rahulolematusega, mis on tingitud sellest, et hertsog on ilma jäetud millestki talle kuuluvast (Hosokawa 1989: 6).

ka duetilikes lõikudes eiravad mõlemad teineteise ette antud helistikke, st mõlemad tegelased valivad oma uue repliigi algul helistiku, mis erineb teise tegelase viimase repliigi helistikust. Germont'i palvele ja ette antud helistikele hakkab Violetta alluma alles Germont'i sõnade peale, et kui naise ilu ja sarm kord kustub, ei hoiä Alfredot miski tema juures. Viimast korda pöörduv Violetta Germont'i helistikust ära, reageerides desmollis. Siin kuuleme ooperis ainsal korral Violetta – Alfredo armastusteemat minooris. Sama helistik, *des*-moll, lõpetab ooperi – seega, siinkohal ennustab helistiku valik ette ooperi lõppu (Violetta surma). Peale selle, et Violetta teab oma mainest tulenevat positsiooni, ühiskonna poolt heaks kiidetava tuleviku puudumist, teab ta selles stseenis juba ka seda, et Germont'i palve täitmine nõuab temalt elu. Violetta – Germont'i vastastikune teineteisemõistmine ja koos ühe helistiku piirides püsimine algab *Es*-duuris duetiga *Ah! Dite alla giovine* ning jätkub ooperi lõpuni.

Helistike konnotatsioonide kindlaksmääramine loob võimaluse teksti tõlgendada nii retsitatiivides kui ka terviknumbrites. Helistikuliselt on "Rigoletto" värvikaim retsitatiiv *Pari siamo* esimeses vaatuses. Noodis seisavad *F*-duuri võtmemärgid. Siinkohal pöörake tähelepanu hetkele, mil nende võtmemärkide raames hakkab kõlama *B*-duur: uue helistiku ilmumine katkestab Rigoletto lause: "Pisarad, kõigi inimeste lohutus... on mulle keelatud!" Sõnadega ei mainita keelajat, ent *B*-duur, mis ilmub poolelt lauselt, kuulub hertsogile. Või duett *Ah! Veglia, o donna* (*Es*-duur): Rigoletto palve peale tütre hoolega silma peal hoida vastab Gilda *As*-duuris: "Nii palju armastust! Nii palju hoolimist! Mida kardad sa, kallid isa?" Kelle armastust ja hoolimist Gilda siin silmas peab? Ehk siiski mitte isaarmastust, kuna õukonna konnotatsiooni kandev *As*-duur on paratamatult seotud ka hertsogiga.

Võrdtempereeritud häälestussüsteemis jaguneb oktav kaheteistkümneks võrdseks pooltooniks, ühtlasi kehtib helide enharmonilise võrdsuse printsiip. Ehkki enharmonilised helistikud on kuulduselt eristamatud, pole need vaadeldavates ooperites semantiliselt identsed. Erinevate nimetuste ja võtmemärkide kõrvutamine annab võimaluse tähistada erinevate maailmade kokkupuutepunkte. Näiteks "Rigoletto" partituuris on juhtudel, kus Verdi eelistab Rigoletto partiis *E*-duuri asemel *Fes*-duuri, alati tegemist mittemõistmise väljendusega. *E*-duur, mis ooperis seostub hertsogi ja Gilda vahel toimuvaga, jääb Rigolettole hingelis-vaimselts kaugeks helistikuks, st Rigoletto ei suuda mõista Gilda otsuseid, ehkki isana armastab teda väga.⁶

⁶ Kaks korda ilmub ooperis *E*-duur lühidalt ka Rigoletto muusikas, ent ei lähtu tegelaskujust enesest, nii nagu näiteks *Caro nome* lähtub Gildast.

Dramaatiline iroonia

Üheks suurepäraseks võtteks nii Hugo näidendis kui ka Dumas' romaanis on peen dramaatilise iroonia kasutus. Esimesel juhul pöörduvad kõik Rigoletto kavatsused ta enese vastu. Saatus tabab narri täpselt samal viisil nagu Monteronet. Enamgi veel: kui Gilda on hertsogi poolt võrgutatud ning hävitatud, seab narr kättemaksuks löksu hertsogile, ent see on Gilda, kes löksu langeb.

Milles seisneb iroonia ooperis "Traviata"? Selles, et Violetta paigutub kahe maailma piirile (naudingujanuline Pariisi koorekiht *versus* rangelt moraalil järgiv konservatiivne ühiskond) ja ei kuulu kummassegi neist. Dumas' romaani lõpus muudab Armand Duvali (ooperis Alfredo) isa, kes esindab ühiskonna norme ja morali, naise suhtes oma seisukohti; Verdi ooperis on Germont isegi nõus Violetta oma poja naisena tunnustama. Seega pole Violetta traagika põhjustatud mitte niivõrd ühiskonna mõistmatusest, kui just vahepeal olemisest, mõlemast keskkonnast erinemisest. "Mittekuulumine" kajastub ooperis mitmel muusikalisel tasandil (kui mitte kõigil). Dramaatilise iroonia väljendamine kohta muusikas võib tuua näiteid motiivide, teemade ja piiritletud vormide kasutusest. Lisaks sellele peegeldab Verdi mõlemas ooperis irooniat ka toonaalselt, st helistike kasutuse kaudu. Tonaalne iroonia on võte, mille puhul juba teatud tähendust omav helistik ilmub mõnes teises samasuguses olukorras vastupidise tähendusega (Chusid, 1989: 252). Näide "Rigoletto": *Es*-duuris duetis *Ah! Veglia, o donna* palub Rigoletto Giovannal hoolega tütre järele vaadata. Korraga on aga saabunud hetk, kus Rigoletto (ega Giovannal) pole enam võimu Gilda üle. Iroonia väljenduseks ja isa traagika rõhutamiseks kirjutab Verdi tüdrukut rõõvima tulnud õukondlaste koori (*Zitti, zitti!*) samuti *Es*-duuri. Veelgi enam, sama situatsiooni ironilisust kirjeldatakse helistikuliselt veel teiselt korral: *A*-duur ilmub ooperis esimest korda pärast Rigoletto – Gilda esimese stseeni (*Figlia! Mio padre!*) lõpu. Ühtlasi on see esimene kord ooperis, kui võtmemärkidesse ilmub dieesidega helistik, siiani on kõik kirjutatud bemollidega helistikes. Dieeside ja bemollidega helistike vastandus tähistab siinkohal sõlmpunkti süžees, millest hakkab hargnema edasine tegevus. *A*-duuri esmailmumisel vaidlustab Gilda esimest korda elus isa käsud ja keelud, paludes luba majast välja minna ja linna näha. Rigoletto keeldub kategooriliselt, eirates oma repliikides ka Gilda sätestatud helistikku. Järgmine kord ilmub *A*-duur õukondlaste kooris teises vaatuses, milles õukondlased jutustavad võidukalt hertsogile, kuidas nad avastasid Rigoletto armukese (nad ei tea veel, et Gilda on narri tütar), üritasid teda rõõvida, kuidas Rigoletto neile peale sattus, pettuse ohvriks langes ja lõpuks ise rõõvimisele kaasa aitas. Ka *A*-duuri kasutus mainitud numbrites annab edasi olukorra irooniat – Gilda saab oma taht-

mise: tal õnnestub majast välja pääseda, ehkki mitte viisil, kuidas ta seda ette kujutas.

"Traviatas" seotakse *As*-duur esimesel ilmumisel Pariisi koorekihiga (Violetta balli lõpp esimeses vaatuses). Seejärel ilmub helistik pärast Violetta kõhklusel armastuse võimalikkuse suhtes, kui ta otsustab, et kindlam on olla vaba ja muretu ning kogeda võimalikult palju naudinguid (*Sempre libera*). *As*-duur naaseb Germont'i aarias *Pura siccome un angelo*: Germont räägib Violettale, et kui Alfredo tagasi koju korralike eluviiside juurde ei pöördu, ei saa ta öde mehele minna. Kummaline, et Germont pöördub oma suurima palvega Violetta poole just selles helistikus. Kas on ta teate edastamiseks valinud Violettale arusaadava "keele"? Pigem on helistiku valik siinkohal hoopis meeldetuletus, et Germont'i ei ähvarda konkreetselt mitte Violetta isik, vaid Pariisile omase lõbujanulise eluviisi halb kuulsus. Viimases vaatuses kõlab *As*-duur Violetta—Alfredo duetis *Parigi o cara*. Siinkohal on tegu selge tonaalse iroonia väljendusega: viimases vaatuses kohtuvad armastajad uuesti, *E*-duuris kirjutatud rõõmujoovastuses saavad nad ürikeres hetkes justkui välja ümbritsevast sotsiaalsest kontekstist. Algas *As*-duurses duetis proovivad nad sõnades teineteist veel veenda, et suudavad Pariisist ja kõigest ümbritsevast lahkuda, helistik (viide baliseltkonnale) on aga irooniline märkus Verdilt, et ükskõik mil määral nad üritaksid ühiskonna normidele vastu seista, ei õnnestu neil minevikust iial vabaks saada.

Tonaalsed teljed ooperites

Muusika funktsionaal-harmonilisest analüüsi selgub, et kõik helistikud koonduvad mõlemas ooperis ühe või kahe tonaalse põhitelje ümber; ühtlasi vastavad teljeheliste konnotatsioonid olulisematele muusikavälistele ideedele. Tonaalse keskmee määratlemisel on siinkohal lähtunud nii kõige sagedamini kõlavatest helistikest kui ka süžeetasandi positsioonilistest motiividest — seega, oluline pole mitte ainult teatud helistiku kordumissagedus, vaid ka roll, mida selles helistikus kirjutatud number narratiivi arengus mängib.

"Rigoletto" on tegemist kahe tonaalse teljega, millest olulisem on *Des*-duur (armastus) dominanthelistikuga *As*-duur (õukond/õukondlased, kättemaks, vihkamine). On huvitav, et *Des*-duuri võtmemärgid ilmuvad noodis tihti, ehkki selles helistikus numb-

reid esineb tegelikult vähe (tavaliselt kõlab *Des*-duuri võtmemärkide raames mõni muu helistik). Samas ilmub helistik ooperi arengu seisukohast otsustava tähendusega stseenides. *As*-duur juhatab sisse tegevustiku laval, valitseb ooperi esimest pilti tervikuna ning lõpetab nii esimese kui ka teise vaatus — seega täidab see helistik ka raamistusfunktsiooni. Kolmandas vaatuses toob helilooja sisse ooperi teise tonaalse telje — *E*-duuri dominanthelistikuga *H*-duur, mis kuulub eelkõige hertsogi muusikalise keelde⁷ ning eristab Rigoletto ja Gildat.⁸ Nagu ütleb Chusid, on üks põhjus selle tonaalse telje eelistamiseks torm — loodusnähtus, mis "paiskab segi" ka helistikud. Ühtlasi võib ooperi põhitelje suhtes kaugete helistike kasutusest tekkiv tonaalne kaugus sümboliseerida ka draamatilist (ruumilist, ajalist, psühholoogilist) kaugust. Sparafucile võõrastemaja tähistab kõige kaugemat punkti hertsogi õukonnast, kus toimub peamine tegevus I ja II vaatuses. Samuti on II ja III vaatuses vahel ajalisel mõõdunud üks kuu, sellal kui I ja II vaatus lahutab vaid mõni tund. Peale selle on nii Rigoletto kui Gilda psühholoogiline seisund III vaatuses täiesti teise äärmusse jõudnud: esimene on liikunud kahjututest pilgetest mõrvani, teine sõnakulelikkusest pettuse ning äärmise eneseohverduseni. Traagilises kulminatsioonis ooperi viimase vaatuses lõpus tubevdavad lisaks muusikalise-psühholoogiliste pingetele draamatilist situatsiooni veelgi õõpimedus, äike ja torm (Chusid, 1989: 247).

"Traviatas" on võrdselt valitsevateks helistikeks *F*-duur ja *C*-duur, seega tuleks antud juhul "tonaalse telje" asemel pigem kasutada Gasparovi mõistet "kompleksne põhitonaalsus". Kuna "Traviatas" puutuvad kokku kaks erinevat maailma (koorekiht ja reegliühiskond) ning Violetta seisab nende piiril, kas poleks siis olnud põhjendatud kahe tonaalse telje sissetoomine nende maailmade eristamiseks? Kompleksse põhitonaalsuse eelistamine viitab aga konkreetse eristuse ebavajalikkusele: mainitud kaks maailma on omavahel lahutamatu põimunud. XIX sajandi prantsuse ühiskonnas valitses nn topeltmoraal: oli ju lubatud ja isegi soositud, et noored mehed omavad armukest. Hukkamõist tabas vaid reeglite üleastujaid — armukeste tõttu laostunud või neid, kes soovisid mõne kurtisaaniga abielluda.

Kuna *F*-duur ja *C*-duur on ooperis võrdselt tähtsad helistikud, on võrdselt täht-

⁷ Hertsogit on ooperis kujutatud kahepalgelisena: kergemeelse elunautijana ning ometigi armastuskirest haaratuna. Hertsogi püsimatuse ja meelemuutused peegelduvad ka tema äärmuslikus tonaalses kõikumises: ta ilmub peaaegu igas helistikus, enamik neist mažoorseid. Nii nagu ta valitsejana on sõltumatu ning seisab väljaspool käitumisreegleid, mis ta ise teistele on kehtestanud (vt Hosokawa, 1989: 2–6), kontrollib ta ka mõlemat tonaalset telje. Oluline on aga märkida, et *c*-moll ei esine üheski hertsogi repliigis, mis tähendab, et Monterone needus ei lähe talle põrmugi korda.

⁸ Rigoletto ilmub ooperis põhiliselt *Des*—*As* telje helistikes. Peamiselt hertsogile kuuluv tonaalne telje *E*—*H* (eriti helistikud *E*-duur, *H*-duur, *D*-duur) jääb Rigolettole ka üldiselt, mitte ainult Gildaga seonduvalt, kättesaamatuks. Eriti draamatiliselt ilmneb see ooperi kolmandas vaatuses, kus domineeribki *E*—*H* telje; Rigolettole on jäänud vaid retsiitatiivilaadsed lõigud, ei ühtki piiritletud soolunumbrit, milles ta end helistikuliselt kehtestada saaks — viide sellele, et ooperi lõpuks on sündmused Rigoletto kontrolli alt täielikult väljunud.

sad ka nende konnotatsioonid: "Traviata" on samavõrd lugu armastusest kui (hull)julgusest (julgusest armastada kurtisaani, seista vastu ühiskonna reeglitele). Komplekse põhitonaalsuse sees muutuvad oluliseks järgmised vastandused: lähikuse helistikud ja kauged helistikud⁹ ning bemollidega helistikud ja dieesidega helistikud. Selgub, et põhihelistikust kõige kaugemad helistikud ilmuvad ooperis vaid ühikudel juhtudel, seotudes Violetta tegelaskuju ja tema surma lähedusega. Esimest korda tabub Violetta ees ootavat saatust (*Così alla misera, des-moll*) eespool juba mainitud teise vaatuses stseenis Germont'iga: teineteisest mööda rääkimise jätkudes liigub Violetta põhitonaalsusest kaugetes helistikes (*as-mollis, Ges-duuris, Ces-duuris*), samal ajal kuuluvad kõik Germont'i repliigid lähedastesse helistikesse.

Ooperis on ülekaalus bemollidega helistikud. Dieesidega helistike funktsioon on põhimõtteliselt sama, mis kaugete helistike kasutusel: need kirjeldavad Violetta siseelu ning ühtlasi keskkonda, kuhu naine ühiskonna silms kuulub. Näiteks, *E-duur* kuulub Violetta helistike hulka, mis tähendab, et kõik *E-duuris* numbrid nõuavad tõlgendamist Violetta poolt vaadatuna. Bemollide ja dieesidega helistike konflikt tuleb kõige selgemini ilmsiks ooperi viimases stseenis: kõik lavalolijad (Alfredo, Germont, Annina ja doktor) püsivad *Des-duuri* võtmemärkide raames. Mis aga toimub Violetta repliikide ajal? Kui Violetta ulatab Alfredole mälestuseks oma pildi, kõlab *Des-duuri* võtmemärkides *des-moll* (teadmine surma lähedusest). Seejärel ilmub *E-duur* oma võtmemärkides (Violetta viimaseks sooviks on, et Alfredo pärast ta surma kedagi teist armastama hakkaks). Vahetult enne surma hakkab Violetta hetkeks parem – tema repliik on kirjutatud *A-duuris*, mis ilmub oma võtmemärkides. Seejärel vahetuvad märgid taas *Des-duuriks*, ehkki ooper lõpeb *des-mollis*. Põhimõtteliselt oleks ooperi võinud ju ka *cis-mollis* lõpetada. Milleks selline *Des-duuri* konteksti ja Violetta puhul kontekstist kõrvalekaldumise vastandamine? Ent viisist, kuidas Verdi järk-järgult helistikuliselt eraldab Violetta teda ümbritsevast kontekstist, järeldame, et helilooja jaoks on olnud oluline näidata, et ooperi viimases stseenis on Violetta tegelikult juba "mujal". Tema surm ei toimu äkitselt, vaid aeglase hääbumisena, ning Verdi on selle ka helistikuliselt ette valmistanud.

Kokkuvõte

Muusikateaduses on aeg-ajalt ikka proovitud helistikele teatud konnotatsioone kinnistada, ent erinevate autorite töö tulemu-

sed on osutunud kohati lausa radikaalselt erinevaks.¹⁰ Käesolevas töös on näidatud, kuidas helistikud saavad oma tähenduse konkreetse teose kontekstis, kuid ei ole väidetud, et Verdi kasutab korduva draamaelemendi kirjeldamiseks oma ooperites üht ja sama helistikku. Samuti ei pretendeeri siin esitatud helistike konnotatsioonid mingil juhul kogu lääne muusikakultuuri hõlmavatele abstraktsetele üldistustele. Käesoleval juhul on võtmemärkide kombinatsioon kui muusikaline märk kokkuleppelise iseloomuga, kuna seos tähistaja ja tähistatava vahel pole immanentselt määratud, vaid tuleneb konkreetsest muusikavälisest materjalist ehk teatud nähtuste ja helistike tinglikust võrdsustusest (vt ka Gasparov, 1981: 80). Seega, helistikud ei toimi iseseisvate dramaatilist ideed edasi andvate vahenditena; nad vaid toetavad muusikalist materjali, mis iseenesest on dramaatiliselt oluline.

Muusikaline suurvorm, mis koosneb erinevatest üksustest (ooperis retsitatiivid, aariad, ansamblid, kooristseenid jne), on ideaalsil loodud tasakaalustatud tervikuna, mitte iseseisvate erinevuste jadana. Nagu nägime, esinevad selles ka helistikud korrapärase süsteemina, luues ühendusi vaaduste, stseenide ja numbrite vahel ning iseloomustades ja selgitades draamaelemente, mis esmapilgul võivad jääda varjatuks. Igal juhul annab võimalus kasutada helistikke tähenduse kandjatena heliloojale veel ühe võimaluse korrapärase loomingut. Pole ime, et Giuseppe Verdi genius tõuseb esile ka sel tasandil.

Kasutatud kirjandus

- Chusid, M. (1989). The Tonality of Rigoletto. Analyzing Opera: Verdi and Wagner (California Studies in 19th Century Music). Abbate, C. and Parker, R. (toim). University of California Press, 1989. Berkeley, lk 241–261.
- Gasparov, B. Dva passiona I. S. Baha: struktura i semantika. Trudõ po znakovõm sistemam XII. Tartu, 1981, lk 43–82.
- Gasparov. Motiv v muzõke. Materjalõ k slovarju terminov Tartusko-Moskovskoi semiotitšeskoj školõ. Levtschenko, J. (toim). Tartuskaja biblioteka semiotiki 2, Tartu, 1999, lk 161–162.
- Hosokawa, S. Opera. Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Sebeok, T. (toim). K 2. Mouton de Gruyter, Berlin, New York, Amsterdam, 1986, lk 649–651.
- Hosokawa, S. (1989). La manipulation maudite: Rigoletto. Semiotica 74–1/2, lk 1–23.
- Lawton, D. Tonal systems in *Aida*, Act III. Analyzing Opera: Verdi and Wagner (California Studies in 19th Century Music). Abbate, C. and Parker, R. (toim). University of California Press, Berkeley, 1989, lk 262–275.
- Nattiez, J.-J. Fondements d'une sémiologie de la musique. Union Générale d'Éditions, Paris, 1975.
- Noske, F. The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi. Nijhoff, The Hague, 1977.

⁹ Siinkohal on toetatud vene muusikateoreetilise koolkonna sugulushelistike kontseptsioone.
¹⁰ J.-J. Nattiez võrdleb M.A. Carpentier', J.-P. Rameau, E.T.A. Hoffmani ja A. Lavignac'i esitatud helistike sümbolika käsitlusi, mis erinevad üksteisest märkimisväärselt (Nattiez 1975: 156).

UURIJATELE AVANESID UUED ALLIKAD

Karl Leichteri fondist Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis

Pikaajalise töö tulemusena on lõpuks kõigile huvilistele kättesaadav Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi üks suuremaid fonde (M 159), mis sisaldab eesti muusikateaduse nes-torile, Karl Leichterile kuulunud materjale.

See fond on märkimisväärne nii säili-tusühikute arvu kui ka neis sisalduva rariitsete materjali rohkuse poolest. Siit või-me leida palju põnevat, kõigepealt Karl Leichter enda elu ja tegevuse kohta, aga pea-le selle ka eesti ja muu maailma muusikakul-tuuri laiemalt valgustavat. Karl Leichter oli usin ja tark koguja. Erudeeritud teadlasena teadis ta, millist tähtsust võib tulevastele kul-tuuriuurijatele omada iga säilitatud, vajadu-sel ka kommenteeritud dokument või muu ajalooallikas ning sealt tehtud väljakirjutused. Sellepärast on tema fondi puhul tegemist era-kordselt rikka andmebaasiga.

Paneb imestama, eriti kui arvestada küllalt komplitseeritud nõukogude aja tingi-musi, Leichter huvide lai haare: fondis leidub materjali nii eesti kultuuri paari viimase sa-jandi kui ka maailma uuema muusikaajaloo,

-teooria ja -esteetika kohta. Olgu järgnev põ-gus, vaid üksikute, haruldasematena näivate materjalide tutvustus.

Alustades Karl Leichter perekonnale kuulunut, mida ta pere noorema lapsena on hoolikalt säilitanud, nimetaksin kõigepealt kahte käsikirjalist noodiraamatut, üks isa, Jüri Leichter pärandus 1869. aastast, teine lellele Juhan Leichterile kuulunud veelgi vanem, 1863. aastast. Niisugused XIX sajandi keskpaiga käsikirjalised noodiraamatud on otseseks tõendiks tollaste kooride repertuaarist ning on TMMi kogudes ja ka teistes Eesti arhiivides väärikaiks ajalooallikaiks. Teatavasti oli Karl Leichter lell Juhan Leichter kooliõpetaja ja koorijuht, kelle juhutatud koorides laulis ka tema isa Jüri Leichter. Midagi erakordselt lii-gutavat leidub ka seoses Karl Leichter ema-ga, nimelt vihik tema lauldud lauludega, mida poeg on oma väga korraliku ja puhta käekir-jaga noodistanud. See on rohkem rahvalau-lude hulka kuuluv materjal, mis koos emalt üles kirjutatud sõnaliste tekstidega võiksid



Karl Leichter 1931. aastal Võrumaal rahvaviise kogumas. Taga vasakult esi-mene: keeleteadlane Richard Viidalepp, paremal seisab Karl Leichter.

huvitada folkloriste. Leichterit perekonna ja suguvõsa materjalide seas tahaksin juhtida tähelepanu veel äärmiselt suurele kirjavahe- tusele, valdavalt aastaist 1899–1917: Karl Leichterit vendade ja õe kirjad vanematele ja vastupidi, vendade (küll mitte Karli) omava- heline kirjavahetus jne. See on oluline aines nii perekonnalugude kui ka teatud mõttes kogu XX sajandi alguse mentaliteedi tundma- õppimiseks. Vend Martini kirjad sõjaväeteen- istusest (neid on pisut üle 50) valgustavad aga kõige muu kõrval ka tollast tsariarmee olustikku.

Jätkates otseselt Karl Leichterile adres- seeritud huvipakkuvamate ja suuremate kir- jakogude tutvustamisega, nimetaksin esma- järjekorras Karl Leichterit õpingukaaslase Tar- tu Kõrgemast Muusikakoolist, helilooja Eduard Tubina kirju. Ühtviisi sisukad, paljus helilooja loomingu kõõgipoolt avavad on nii Tubina varasemad (11 kirja aastaist 1937– 1940) kui ka pagulusest läkitatud kirjad (28 kirja aastaist 1960–1982). Oluliseks osutuvad baltisaksa päritolu muusikateadlase Elmar Arro tööde ja tegemiste tulevastele uurijatele tema 20 kirja Karl Leichterile aastaist 1971– 1985. Kohati saksa, kuid enamasti püüdlikus eesti keeles kirjutatud kirjad annavad teavet Arro teaduslikest saavutustest, kajastavad ka tema sisemisi hingelisi heitlusi. (Arro kohta leiame Leichterit fondist muudki huvitavat.) Samasugust tähtsust omavad kindlasti ka Karl Leichterit teise Tartu koolivenna Olav Rootsit kirjad. Temal on otseselt Karl Leichterile sel- les fondis 14 kirja (aastaist 1934–1939), ent lisaks nendele on seal veel Rootsit kirju teiste- legi adressaatidele, eriti arvukalt aga kirju Olav Rootsile endale: Cyrillus Kreegilt, Hei- no Ellerilt, Eduard Tubinalt, Voldemar Too- mingalt jt. Siinkohal tuleks ehk lugejale pisut selgitada, mil moel on sattunud Olav Rootsile adresseeritud kirjad (tegemist enamasti ori- ginaalidega), ja mitte ainult kirjad, vaid ka muud temale kuulunud dokumendid, näiteks kavalehed, samuti noodid, Karl Leichterit kät- te. Teatavasti põgenes Olav Roots 1944. aasta sügisel Rootsi. Tema vanemad, Juuli ja Jaan Roots, jäid aga kodumaale ning nende kätte jäid ka poja kirjad ja muu. Olav Rootsit vane- matel olid lähedased suhted Leichterite pere- ga. Ja kui lõpuks 1960. aastatel õnnestus neil oma tütre juurde Rootsi elama asuda, andsid nad Olavile kuulunud kirjad ja trükised Leichterite valdusesse, kust need (osaliselt juba Karl Leichterit eluajal) muuseumi jõud-

sid. Olav Rootsile kuulunud materjalid koos mitmesuguste andmetega tema kohta, mida Leichter kogunud ning välja uurinud, moodustavad kõnesolevas fondis ühe suurema kogu. Selliseid kogusid, küll mitte nii rikkali- ku originaaldokumentatsiooniga nagu Root- si oma, on Leichterit fondis palju. Kõige suu- remad on muidugi nende isikute omad, kelle töö ja loomingut uurimisega on Leichter põh- jalikult tegelema. Nimetagem siin esmajärje- korras Mart Saart, Johann Voldemar Jann-



Abikaasa Lainega 1963. aastal.

senit, Ferdinand Johann Wiedemanni, aga ka Heino Ellerit ja Eduard Tubinat, kelle loomingu ja tegemiste vastu tundis Leichter suurt sümpaatiat. Ilmselt Leichterit tellimusel jõudis Rootsist Eestisse Tubina kirjutis Ellerist “Kiri ühelt õpilaselt”, mis on avaldatud raamatus “Heino Eller sõnas ja pildis” (Tallinn, 1967) ja mille originaali võime leida nüüd Leichterit fondi Tubinat puudutavate dokumentide hul- gast. Ent unikaalset on ka teiste isikute ma- terjalide seas. Näiteks Vladimir Kreegi käega tähelepanekud 1935. aastal oma vennast Cyrillusest, Frida Rukki kirjutatud vend Evald Aava elulugu, Mart Saare loomingut ülevaa- de (helilooja autograaf), stenogramm Herbert Tampere vestlusest Mart Saarega 1962. aastal jm. Asutustest ja organisatsioonidest võib lei- da kõige rohkem ainekaid Tallinna konservatoor- iumi, ennekõike kompositsiooni ja muusi- kateaduse kateedri kohta, mille tööga Karl Leichter oli pikka aega seotud. Muusikaõp- peasutusi puudutavate materjalide seas nime- tagem veel Tartu Kõrgema Muusikakooli klaveriosakonna õppekava Leichterit õpingu- te ajast.

Karl Leichteri varasemate, konservatooriumieelsete tööde ja tegemistega viivad meid kokku Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali materjalid. Hinnatavamad on kindlasti sihtkapitali kirjastustegevusega aastail 1936–1940 ja sihtkapitali varade hooldamisega aastail 1940–1943 seonduvad dokumendid. Saksa okupatsiooni aegset eesti muusikaelu kajastavat materjali, mida üldiselt napib, võime leida Leichteri fondis suhteliselt palju: kavalehti, kontserdi- ja teatriarvustusi, ringhäälingu muusikasaadete ja raadiokontsertidega seonduvat jm. See on ka ju mõistev, sest tollases muusikaelus oli Leichter ise üks aktiivsemaid tegijaid. Ja ega see aktiivsus hiljemgi raugenud. Seda tõendavad tema fondis mitme nõukogudeaegse asutuse, organisatsiooni ja institutsiooni, nagu Heliloojate Liidu, Heliplaadistuudio, Tallinna Teadlaste Maja, Teatri- ja Muusikamuuseumi, Nõukogude–Saksa DV Sõprusühingu jne materjalid. Kõigi nimetatute ja ka nimetamata jäänutega on ta ühel või teisel viisil seotud olnud. Peatuksin mõne sõnaga Tallinna Heliplaadistuudio dokumentidel. Karl Leichter kuulus aastaid selle kunstinõukogusse. Siit leiamegi

kõigepealt vastava institutsiooni kunstinõukogu liikmete nimekirju 1960. aastate lõpust, 70-ndate algusest. Ent mainimisväärsemad on siin siiski heliplaadistamiseks soovitatud helitööde ja interpretide nimekirjad ajavahemikust 1968–1984 koos Leichteri märkustega. Kajastub ju neis dokumentides teatud määral meie lähiminekiku kultuuripoliitika küllalt oluline valdkond. Kuna Leichter oli Heliloojate Liidu liige juba 1941. aastast, peegeldub ka selle organisatsiooni tegevus üsna mitmekülgse ja nii paremate kui halvemate külgede poolt. Need on vaid üksikud näited asutustest ja institutsioonidest, millega Leichter oli seotud.

Mahukama osa Karl Leichteri fondist moodustavad tema uurimuste, arvustuste, sõnavõttude jne käsikirjad ja nende kirjutamiseks kogutud andmed ning tehtud märkmed. Peatagem kõigepealt ühel tema tõlgitud klassikalise vokaalpolüfoonia õpikul, Knud Jeppeseni “Kontrapunktil” (192 masinakirja lehekülge, korrigeerinud Nurkse). Selle maailmas laialt kasutatava õpiku tõlkimisega (tõlgitud saksa keelest) tegeles Leichter 1940. aastate teisel poolel. Raamat jäi aga ilmutama

Külas Elsa Avessonil tema maakodus 25. juulil 1971. Vasakult: 1. Helju Tauk, 2. Oskar Kuninga abikaasa, 3. Oskar Kuningas, 5. Jenny Siimon, 6. Eugen Kapp, 7. Irmgard Kaudre, 8. Karl Leichter, 10. Voldemar Uustalu; taga 2. Elsa Avesson, 4. Eugen Kapi õde Elisabeth.





Heino Elleriiga
Laulasmaal 1965. aastal.

ennekõike sellepärast, et tõlkija sattus tollaljal vallandunud läänevastase ideoloogia julmade repressioonide ohvriks. On häbiväärne, et vaatamata sellekohastele ettepanekutele pole me seda tänaseni suutnud välja anda. Või ei oska me tänapäeval seda raamatut väärtustada? Mõtleva peaks panema seegi, et seda laadi eestikeelsete muusikaalaste tõlkeraamatute riikul on meil üldse võrdlemisi tühi. Siinkohal tuleb meelde veel üks tõlge, mis samuti Leichterit fondis ja veel paaris Eesti raamatukogus vaid tuhmunud ja halval paberil masinakirjakoopiana kättesaadav: Olivier Messiaeni "Minu helikeele tehnika" (tõlk. Irmgard Kaudre ja Arno Rohlin, Tln, 1964/65). Mõlemad raamatud on aegumatu väärtusega, ka nüüd ei ole hilja neid trükkis avaldada.

Suure hulga Leichterit enda käsikirjade kõrval sisaldab tema fond palju teistegi omi, nende seas domineerivad mõistetavalt küll koopiad. Haruldasemad on ehk mitme

autori (Tubin, Roots, Vettik jt) kirjutatud kogumiku "Kakskümmend aastat eesti muusikat" käsikiri (Tln, 1938, koostanud ja toimetanud Karl Leichter). Stalinliku terrori ajal sunniti teatavasti Leichterit just selle raamatu ilmumist kui suurt pattu kahetsema ja veel isegi mitmel korral "pihil käima".

Eesti muusikateadlaste tekstidest juhiksin tähelepanu ühele Ofelia Tuisu ilmselt mingil venekeelsel muusikapleenumil toimunud sõnavõtu stenogrammile. Stenogrammi tekst on tõlgitud eesti keelde. Kes tõlke tegi, kas Karl Leichter või keegi teine, kahjuks ei selgu, kuid selles on tunda Tuisu sõnavõttudele omast dramaatilisust ja nõukogude aja kohta küllalt julget ütlemist. Eesti muusikat puudutavatest võõrkeelsetest kirjutistest nimetaksin Gunnar Larssoni "Die Klavier-sonate von Eduard Tubin" (1950, masinakirja koopias), Herbert Connori "Eduard Tubin — est, svensk, kosmopolit" (1977, separaat), Jo-



Oskar Kuningaga
1971. aastal.
Fotod TMMi arhiivist

hannes Talli "Elements of Folk Music in selected works of Estonian Composers" (1983, separaat), Joachim Brauni "Some preliminary considerations on the present state of Baltic Musicology" (1982, separaat). Üks suuremaid haruldusi teiste autorite käsikirjade seas on saksa muusikateadlase, 1912. aastal Kielis sündinud Helmuth Wirthi "Aus dem Leben und Schaffen Max Regers". See on koopia tema ettekandest Tallinna konservatooriumis 13. novembril 1943. aastal. Muusikaleksikonide andmeil keskendus Wirth oma teadlasekarjääris ennekõike Haydni ja Regeri loomingu uurimisele. Mõlema kohta on tema sulest ilmunud ka raamatuid. Pisut üllatav on aga see, et Regerist siin Saksa okupatsiooni ajal kõnelda võis.

Teiste autorite kirjutatud artiklid, uurimused kuuluvad Leichter'i fondis enamjaolt kogutud teadusliku allikmaterjali juurde. Iga uurija teab, kui palju on vaja pisemagi artikli kirjutamiseks eelnevalt andmeid koguda. Ja teab ka seda, et harva ammendab ta kogutud andmed ühes artiklis. On muidugi ka teistsuguse stiiliga kirjutajaid, selliseid, kes vähesetele faktidele toetudes suudavad ometi suurepärase tulemuseni jõuda. Tundub, et Leichter kuulub rohkem esimeste kilda. Tema kogu elu jooksul läbi töötatud allikate hulk on aukartustäratav. Ennekõike on need seotud eesti muusika ajaloo, sest vaatamata oma küllalt erisuunalistele huvidele oli ta esmajoones ikkagi selle valdkonna uurija, kusjuures põhirõhk langes vanemale ajale, valdavalt XIX sajandile. Vaevalt et meil on olnud

kedagi teist muusikateadlast peale tema (kui, siis ainult Elmar Arro), kes oleks nii põhjalikult läbi töötanud XIX sajandi baltisaksa ajakirjanduse. Tema fondist leiame muusikat puudutavaid väljakirjutusi, aastakäik aastakäigu järel väga paljudest saksakeelsetest perioodilistest väljaannetest. Kõige rohkem on ta töötanud Tartu ajalehega "Das Inland", kust leidub märkmeid igast aastakäigust aastatelt 1836–1863. Küllalt põhjalikult on ta läbi töötanud ka "Revalsche Zeitung", "Ehstländische Gouvernements Zeitung", Rosenplänteri "Beiträge" ja mitmete teiste väljaannete terveid aastakäike. Samasuguse põhjalikkusega on Leichter süüvinud muidugi ka eestikeelsesesse perioodikasse, nii XIX kui XX sajandi omasse. Näiteks on ta teinud artiklite resümeeid ja lehes avaldatud heliteoste nimekirjad kõigi "Laulu ja Mängu Lehe" aastakäikude kohta, koostanud mitmesuguseid bibliograafiaid: küll ajakirjade ("Muusikaleht", "Siireen", "Helikund"), küll eesti muusikute, siin ilmunud eestikeelse muusikakirjanduse ja noodiraamatute ning Eestis esinenud välismaa interpretide jne kohta.

Tohutu väärtusega on ka välismaa arhiividest ja raamatukogudest (Stockholm, Lund, Riia, Helsingi) tehtud märkmed ennekõike neis asuvate Eestiga seotud vanade nootide ja muude rareiteetsete väljaannete kohta.

Karl Leichter'i, nagu ka tema abikaasa Laine üheks suuremaks harrastuseks on olnud fotografeerimine; fotoaparaat on olnud lahutamatu kaaslane nende väljasõitudel, kõikvõimalikel kokkusaamistel jne. Ent see on

siiski vaid üks oletus nende erakordselt suurele fotokogule. Nende töö ja suhtlemisaldis elustiil on viinud neid kokku väga erinevate inimeste ning sündmustega, mis leidnud kajastamist arvukatel fotodel ja moodustavad kokku omaette tähendusriikka peatüki kultuuriloost. On isegi raske midagi eraldi välja tõsta. Neid fotosid peaks igaüks ise nägema.

Lõpuks peatugem veel Leichterit fonidis olevatel helitööde käsikirjadel. Neid on võrreldes muu materjaliga küll märksa vähem, seevastu vajadus neist kõnelemiseks võib-olla pisut suuremgi. Paljudele lugejatele on uudiseks ehk seegi, et Karl Leichter on ka ise komponerinud. Tema helitööde põhjal ("Variatsioonid klaverile", mitmed fuugad, fugetid ja prelüüdid klaverile, mõned soololaulud klaveri saatel) võib öelda, et valdav osa neist on ilmselt kirjutatud otseselt õppeülesannetena Tartu Kõrgemas Muusikakoolis Heino Elleri kompositsiooni- ja muusikateooria klassis. Kuid kõrvuti Leichterit enda käsikirjadega on siingi mõningaid teiste omi; suurim haruldus vahest Eduard Tubina "Süit eesti motiividel" (1930–1931) helilooja enda käekirjas partituur. Haruldaste leidude hulka kuulub ilmselt ka Aleksander Läte laul "Tegudeks taome" (sõnad Arno Raag), nii soolohäälele klaveri saatel kui ka segakooriseades; teose loomisajaks on märgitud "7. dets. 1941". Soololaulu juurest leiame veel kaaskirja: "Arno Raagilt Jaan Rootsile." Kelle käega on aga kirjutatud need noodid, jääb siin kirjutajale mõistatuseks. Viimasena nimetaksin Rea Damfi kahte soololaulu klaveri saatel: "Kuskil tolmusel põõningu aknal..." (sellel Leichterit märkus: "kons. õpil."), teine – ilma pealkirja ja sõnadeta. Tundub, et mõlema laulu puhul on tegemist autograafiga, kuid mil viisil nad Karl Leichterit kätte on sattunud ja kõik muu selle autoriga seonduv, pole teada.

Tahaksin loota, et kõik see väga rikalik ja mitmekülgne materjal, samuti TMMS säilitatav Karl Leichterit raamatukogu, mis vääriks omaette tutvustamist, leiaks laialdast kasutamist ja et ei unustataks teaduseetika põhitõdesid uurimuslikust prioriteedist.

ÕNNITLEME!

6. mai
ÜLO TONTS
teatriloolane ja -kriitik – 70

7. mai
LEIDA PARROL
laulja – 75

8. mai
GUNNAR KILGAS
näitleja ja lavastaja – 75

10. mai
LAINA KARINDI
koorijuht ja pedagoog – 75

11. mai
ENDEL AINLA
kontrabassimängija – 80

12. mai
VLADIMIR MAAK
dokumentaalfilmide operaator – 70

14. mai
ANTS ANDER
näitleja – 70

15. mai
VELLO RUMMO
lavastaja – 80

18. mai
EDA NEIDER
laulupedagoog – 70

19. mai
KRISTA TOOL
teatrikunstnik – 50

25. mai
REIN SÖLG
metsasarvemängija – 60

26. mai
ARNO ROHLIN
muusikateadlane – 60

27. mai
TIINA TIKK
laulja – 50

30. mai
JÜRI AARMA
näitleja – 50

XXI SAJANDI ESIMENE BERLINALE

51. Berliini filmifestival 7. – 18. veebruar 2001



Tänavune Berliini filmifestival osutas ühelt poolt aastanumbriks 2001 ja futuroloogiliselt uuele aastasajale, jättes ligi kahenädalasele filmimaratoni lõpupunkti panema Stanley Kubricki ulmeklassika "2001: kosmosedüsseia" (1965–1968).

Teisalt oli festivali üks raskuspunkte hoopis minevikuline, nimelt saksa filmi suurkuju Fritz Langi retrospektiiv. Kuigi seegi, päädides Langi "Metropolise" (1926) digitaalrestaureeringu uuessilinastusega *Berlinale* suurel esindusekraanil, pakkus lisaks filmiloole samuti jõulist tulevikuulma. Ja lõpetuseks jättis festivalile oma jälje asjaolu, et seekordne jäi ürituse peakorraldajale Moritz de Hadelnile viimaseks. Alates maist võtab tema töö üle seni Nordrhein-Westfaleni filmifondi juhtinud Dieter Kosslick.

Niisiis tulevik ja minevik. Aga üks ole ikka nii, et need eri ajad on omavahel põimunud, et olnule heidetakse pilk aimamaks tulevat ja et siin ja praegu on hetk mineviku-tuleviku piiril.

Moritz'i favoriidid

Festivali avafilmi valitud Jean-Jacques Annaud' "Vaenlane väravas" (*Enemy*

at the Gates) idee on ammutatud William Craigi samanimelisest lektüürist, mis pajatab kahe snaiperi, lihtsa vene talupoja Vassili Zaitsevi ja aadli soost sakslase, major Königi duellist elu ja surma peale Stalingradis Teise maailmasõja päevil. Iseenesest pole ju paha näidata mastaapset vastasseisu hoopiski kammerlikult, peale selle väidetakse filmi tutvustavates kirjutistes, et kujutatud on ka tegelikuses aset leidnud ja sellel on reaalsed prototüübid.

Kui see kogemata olekski nii olnud, siis tuleb tunnustada Annaud' annet luua ekraanil võimalikult ebausutavat ja kunstlikku pilti toimunust ning kulutada selleks hunnik raha. "Euroopa kalleima filmiproduksioonina" reklaamitud ja tõesti 180 miljoni Saksa marga eest "tarku näpunäiteid" (sest ei maksa arvata, nagu pandaks suured rahad mängu ilma oma-poolseid tingimusi esitamata, või kuidas?) sisaldav taies kukkus Berliinis haledalt läbi. Mispuhul Annaud pidas vajalikuks teatada, et kuigi tal oli mädamunade ja tomatite puhuks kaks kuube ja koguni kolm päevasärki Berliinis varuks, ei kavatsenud ta nüüd ometi enam Berliinis esineda, nagu võis lugeda "Spiegeli" on-line-veergudel. Hea, kui *Berlinale* edaspidi sääraest oopustest säästetud saab!

Ekki Annaud alustajana ei mõjunud just kuigi paljutootavalt, leidus festivali edasises võistluskavas mõistagi ka aktiva poolele jäävat. Ennekõike tahaks siin nimetada taani naislavastaja Lone Scherfigi filmi *"Itaalia keel algajaile"* (*Italiensk for begyndere*), mida festivali ajal peeti üheks peamiseks "Kuldkaru" favoriidiks ning mis pälvis tõesti ka "Hõbekaru" ja lisaks veel FIPRESCI ja oikumeenilise žürii (kuhu muide kuulus ka Kersti Uibo) auhinna.

Lone Scherfig on uus nimi, pealegi veel naisterahva nimi, Lars von Trieri ja Thomas Vinterbergi, kes 13. märtsil 1995 allkirjastasid "Dogma 95" manifesti, ning nimetatule järgnenud Søren Kragh-Jacobseni ja Kristian Levringi kõrval. "Itaalia keel algajaile" on kuues "Dogma"-film Trieri "Idiootide", Vinterbergi "Perekonnapeo" (mõlemad 1998), Kragh-Jacobseni "Mifune viimase laulu", Jean-Marc Barri "Armastajate" (mõlemad 1999) ja Levringi "Kuningas on elus" (2000) järel.

Jätaks kõrvale küsimuse, kuivõrd "Dogmas" on manifesti või siis manifesti paroodiat. Pean "Dogmat" ennekõike oskuslikuks ja õnnestunud müüginipiks, mis on aidanud filmiavalikkuse tähelepanu pöörata isenesest küll headele, ent midu üldisesse infotulva kogemata ära eksida võivatele ekraanitöödele. Samas on "Dogma" suutnud end juba sedavõrd tõestada, et nende välist võttestikku, demonstratiivselt ekslevat käsikaamerat pole kuuendas "Dogma" etteastes enam vaja läinudki. Selle asemel on Scherfig rohkem tähelepanu pööranud käsikirjale ja näitlejatele.

Stsenariumi kirjutas lavastaja ise, pidades seejuures silmas konkreetseid näitlejaid, keda teadis-tundis varasema TV-töö põhjal. Scherfig on ühes usutluses tunnistanud, et nii selline stsenariumi kirjutamine ja selles näitlejaimprovisatsioonile koha jätmine kui ka võtteplatsil saavutatud spontaansus pakkusid talle suurt naudingut. Filmiti kohe Kopenhaageni filmilinnaku *Filmbyen*'i naabruses. Film ise räägib väikelinna kuuest keskealisest elanikust, kes millegipärast on otsustanud itaalia keele õppimise kasuks ja kelle elutrajektorid



"Vaenlane väravas", Saksamaa – Suurbritannia – Iirimaa, 2001. Režissöör Jean-Jacques Annaud. Kalhe snaiperi, lihtsa vene talupoja ja aadli soost sakslase vastasseis Stalingradis Teise maailmasõja päevil.

keeleõpingute ajal mingil määral põimuvad. Sünniloolt, konkreetsetest osatäitjatest ja nende karakteritest lähtuva käsikirja genereerimise poolest toob "Itaalia keel" meelde ühe teisegi keskea filmi – Valentin Kuigi "Keskea rõõmud".



"Itaalia keel algajaile", Taani, 2000. Režissöör Lone Scherfig. "Dogma 95" manifestist lähtuv kuues film räägib väikelinna kuuest keskealisest inimesest, kes millegipärast on otsustanud itaalia keele õppimise kasuks ja kelle elutrajektorid keeleõpingute ajal mingil määral põimuvad.



"Intiimsus", Prantsusmaa – Itaalia, 2000. Režissöör Patrice Chéreau. Mark Rylance (Jay) ja Kerry Fox (Claire). "Kuldkaru" pärvinud linateses algavad seksistseenid sealt, kus nende näitamine teistes filmides lõpeb.

"Kuldkaru" vääriliseks tunnistatud prantslase Patrice Chéreau "Intiimsus" (*Intimacy*) tekitas vastakaid arvamusi. Filmi süüdistati pornograafias ("...seksistseenid algavad "Intiimsuses" sealt, kus nende näitamine teistes filmides lõpeb," resümeerib lavastaja), mida Moritz de Hadeln pareerib sõnadega: "See siin on Berliin, mitte Vatikan." Võib arvata, et filmi tunnustamine oli üheks meeldivamaks kingituseks lahkuvale de Hadelnile. Sest lisaks kõigele tehti "Intiimsust" *Berlinale* võistlusprogrammi lülitades suur erand. Nimelt oli Chéreau ekraanitööd eelnevalt jaanuaris linastatud Sundance'i filmifestivalil. Suurtel A-grupi festivalidel, nagu Berliin, Cannes ja Venezia, on aga kombeks üksnes n-ö neitsilikult puutumatuid filme võistleva lubada. *Ius primae noctis*, esimese öö õigus, on privileeg, mis samas komplitseerib võistlusprogrammi kokkuseadmist.

Kaksikümmend kaks aastat *Berlinale* eesotsas seisnud Moritz de Hadeln on sündinud Inglismaal, üles kasvanud Prantsusmaal ja Itaalias ning eelnevalt juhtinud Nyoni festivali Šveitsis ja Locarno festivali Itaalias. Kui aastal 1980 osales Berliini filmifestivalil 4000 filmiühendust, siis tänaseks on osavõtjaid juba

üle 14 000. Pluss arvukas linnapublik. Osutamaks n-ö de Hadelni perioodile *Berlinale* ajaloos linastus festivali arvukate kõrvalprogrammide raames ka filmitsükkel "Moritzi favoriidid", mis andis aimu festivali peakorraldaja tegelikest eelistustest ja nende mitmekesisusest.

Võimalike vigade ja möödalaskmiste seas meenutab de Hadeln seda, kuidas omal ajal loobuti näiteks Roberto Benigni Cannes'is pärjatud filmist "Elu on ilus". Suurte festivalide tuleviku suhtes on vana festivalihai küllaltki skeptiline: Internet ja taevasatikad ja kõik need uued tehnoloogiad, mis ilma filmirullideta hakkama saavad. Peale selle kippuvat juba nii mõnigi Ameerika festival Vana Maaailma vanadele olijatele konkurentsi pakkuma – kas või seesama Sundance...

Filmiloo keerdkäikudes

Fritz Langi retrospektiiv oli lõppenud *Berlinale* üks vaieldamatuid magneteid. Küsimus pole üksnes selles, et Lang on kaalukam kui näiteks G. W. Pabst või Robert Siodmak või Otto Preminger, kelle retrospektiivid viimastel aastatel on toimunud. Et Langi võib pidada saksa filmi üheks juhtfiguuriks F. W. Murnau kõrval või järel. Asi on kindlasti selleski, et sel kujul nägid Langi loomingut esmakordselt sakslased isegi: enamik filme linastus restaureeritud uusversioonis.

Kas või näiteks "Metropolis". See omaaegne mammut, mis leidis kohe filmilevis lühendamist, oli nüüd tagasi saanud ligi pool tundi ekraanimaterjali. Lisaks veel uue muusikalise lahenduse (mille väärtuses, eriti veel, kui arvestada asjaolu, et filmil oli kohe algselt originaalmuusika, siinkirjutaja küll kahelda julgeb). Kõik see lubas "Metropolise" linastamist *Berlinale* suurel ekraanil käsitleda filmi uue esilinnastusena ja Langi retrospektiivi ühe tippketkena.

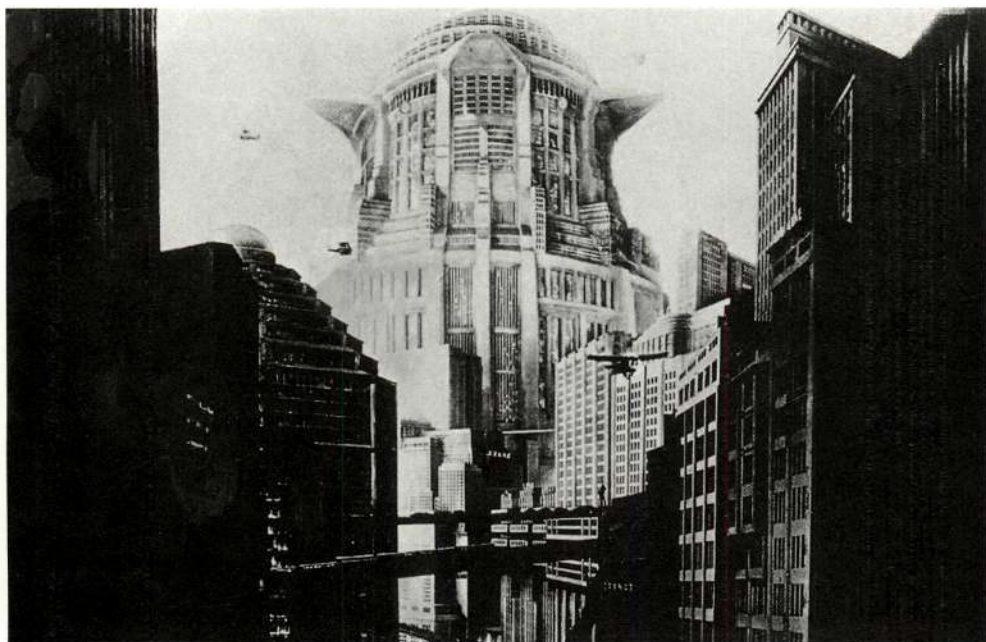
Austria päritolu Fritz Langist (sündinud 1890 Viinis ja surnud 1976 Hollywoodis) pidanuks isa eeskujul arhitekt saama. Kuid kaotanud varem ilmasõja lahingutes silma, debüteerib ta 1919 Saksamaal hoopiski filmilavastajana. Tema saksa perioodi olulisemate töödena nimetagem "Dr Mabuse, mängur" I ja II (1922), "Nibelungid" I ja II (1924), "Metropolis" (1926), "M – linn otsib mõrvarit" (1931). Ja muide, algselt pidanuks just tema lavastama saksa ekspressionismi tippteose "Dr Caligari kabinet", ent ta oli samal ajal hõivatud "Ämbliku" filmimisega. Kuid mine tea, milline oluiks sel juhul "Caligari" ja tänaseks krestomaatilise klassika saatus, sest "Caligari" lavastama asunud ja muidu mitte millegi erilise silma paistnud Robert Wiene teeneks arvatakse asjaolu, et just tema tõi tolle filmi juurde Berliini *Der Sturm*'i rühmitusega seotud ekspressionistlike kunstnike Walter

Röhrigi, Walter Reimanni ja Hermann Warmi team'i...

Saksa 1920-ndate aastate tummfilm hämmastab oma kunstiküpsuse ja tippteoste rohkusega. Tegelikult oli Esimene maailmasõda andnud saksa filmile ainulaadse šansi. Ühelt poolt tähendas sõda isolatsiooni ja vajadust täita ekraanid omamaise toodanguga. Teisalt pakkus uue sõja senimõeldamatu košmaarsus ning sõjajärgne kaos ja muserdatus rikkalikult ainet tollasele kunstiloomele.

Ent saksa tollasel filmil oli n-õ mineviku dimensiooni kõrval ka tuleviku dimensioon. Kõnekas on ainuüksi juba tollase saksa filmi ühe suurima spetsialisti Siegfried Kracaueri vastava uurimuse pealkiri: "Caligarist Hitlerini. Saksa filmi psühholoogiline ajalugu" (1947). Frankfurdi sotsioloogia koolkonnast mõjutatud Kracauer pühendus oma raamatus selle eritlemisele, kuidas filmis kajastuvad rahva n-õ kollektiivse hinge sügavamad kihistused. Kuidas inimene nende deemonlike tumedate jõudude eest kaitset otsides pöörduv võimu, türannia poole. Muide, teise tolle perioodi saksa filmi spetsi Lotte Eisneri raamatu pealkiri ongi "Deemonlik ekraan" (1952).

"Metropolis", Saksamaa, 1925–1926. Režissöör Fritz Lang. Omaaegne mammutfilm oli Berliini festivaliks tagasi saanud ligi pool tundi ekraanimaterjali, mis teosest valmimise järel kinolevis välja lõigati. "Metropolis" kujunes Langi retrospektiivi üheks tippketteks.



Kas tähendab see kuidagi, et ka filmil, sealhulgas Langi loomingul oli oma roll Hitleri võimuletulekus? Seda enam, et enamiku Langi filmide käsikirja autor ja tema tollane abikaasa Thea von Harbou tegutses aktiivselt edasi ka natsirežiimi tingimustes. Samuti on teada, et füturer hindas "Nibelungide" I osa "Siegfried" ideoloogiliselt "õigeks" ning pidas koguni vajalikuks see uuesti ekraanile lasta, seekord juba helindatult. Oleks siiski ülekohtune süüdistada 1920-ndate tummfilmi liidreid Saksamaale järgnevalt osaks saanud saatuses, pigem tuleks rääkida tollase ühiskondliku õhustiku ja meeleolude kajastamisest ekraanil. Samas ei saa olematuks arvata ka lihtsa kajastamise võimendavat funktsiooni filmis. Ega Vladimir Uljanov ja tema jälgedes Benito Mussolini pidanud filmi asjata oluliseks võitlusrelvaks massidega manipuleerimisel ning Goebbels nõuelnud natsi-"Potjomkinit" Eisensteini oma eeskujul.

Langi puhul on hinnatud ennekõike tema suurejoonelisi massistseene ja monumentaalset lavastuslikkust, ses osas on ta tõesti innovatiivne olnud. Langi ennast on nimetatud filmikunsti suurimaks arhitektiks (Georges Sadoul) ja tema filmide puhul räägitud masside geometriast (Lotte Eisner).

Samas on mitmed tema filmid, hoolimata nende mastaapsusest nii ekraanimaailma ruumi ja filmide pikkuse kui ka sisulise pretensiooni poolest, ometi üsna naiivsed ja oma järelendus kaheldavad. Kas või "Metropolise" tees *Mittler zwischen Hirn und Hände muß das Herz sein* — lepitajaks aju ja käte vahel on süda. Ehk kujundlikumalt ja sotsiaalsemalt:

vahelülks Töö ja Kapitali vahel on Langi meelest Armastus. 1950-ndatel tunnistas Lang isegi "Metropolises" pakutud sotsiaalse utopia naiivsust ja paikapidamatust.

Jääb üle paljuski üksnes nõustuda Rudolf Arnheimi "Metropolise" esilinnastuse järgse sapisse kriitikaga: Thea von Harbou "Metropolise" käsikirja autorina on nagu kuningas Midas, kõik saab ta käe all kullaläikeliseks, ent üksiti muutub kassikuldseks kitsiks ka tõsine temaatika. Langi fenomen on pigem selles, kuidas on tal õnnestunud loominguteatavate küsitavuste kiuste kindlustada enesele saksa filmi ühe liidri positsioon.

Seekordse retrospektiivi põhjalikkusest tunnistab seegi, et ei piirdu üksnes Langi enese filmidega. Nii linastus Berliinis ka näiteks Joseph Losey 1951. aastal valminud film "M", mis tehtud Langi klassikalise "M" remake'ina. Äärmiselt huvipakkuv oli William Fredkini n-ö must intervjuumaterjal Langiga aastast 1974, mis toona jäi paraku filmiks vormumata. Lang räägib selles näiteks ka kuulsast kohtumisest doktor Goebbelsiga. Nimelt kutsus viimane 1933. aastal võimule tulles Langi enese juurde ning pakkus pooleldi juudi verd Langile III Reich'i esikineasti rolli. Lisades, et nemad ise otsustavad, kes kui puhas aarialane on. Lang tegi aga öeldust omad järelused, istus õhtul rongi ja sõitis kiiruga Pariisi.

Langi "Nibelungide" eri osade saatuse, see, kuidas "Siegfried" pälvis uusvõimurite heakskiidu, "Kriemhildi kättemaks" tunnistati nende poolt aga liiga dekadentlikuks, meenutab mõneti Sergei Eisensteini viimaseks jäänud filmi "Ivan Groznõi" saatust, mille esime-



"Eisenstein",
Saksamaa —
Kanada, 2000.
Režissöör Renny
Bartlett. Lääne
lavastaja nägemus
kuulsal filmimehe
elust.

*"Mõtlev meri",
Holland, 2000.
Režissöör Gert de
Graaff. Kus on piir ja
kas on piir tõelise ja
illusoorse vahel ja
mis ülepea on
tõeline, arutleb
hollandlase film.*



ne osa pälvis sarnaselt Stalini preemia, teist osa tabas aga riivilifilmi saatus. Muide, ka Eisensteini filmitee alguses võib leida mõningaid kokkupuuteid Langiga. Isegi üsna otse- seid, samas aga ka piisavalt vägivaldseid, nimelt monteeris nooruke Eisenstein koos Esfir Šubiga ümber Langi "Dr Mabuse, mänguri".

Meenutan siin vene montaaži apolo- geeti, sest Berliinis linastus kanadalase Renny Bartletti film "Eisenstein". Huvitav oli jälgi- da, mida Läänes Eisensteinist teatakse. Eisensteini nimi ja looming jõudsid sinna juba 1920-ndail, Eisenstein ise sooritab Euroopa ja Ameerika turnee 1929 – 1932 (olles 1926 juba Berliinis viibinud). Tänu Jay Leydale ilmuvad 1940-ndatel tema filmiteoreetiliste kirjutiste kogumikud inglise keeles (mis küll ei sisalda- nud mitmeid keskseid, toona veel vene kee- leski avaldamata käsitlusi), lisaks 1930-ndatel ise Eisensteiniga kokku puutunud Marie Setoni biograafia (1952) ning Dominique Fernandeze kirjanduslik biograafia (1975), kus Eisensteini ja tema loomingut on lahatud psüh- hoanalüütilisest vaatepunktist.

Ühelt poolt on Lääne informeeritus olnud mõistagi napim ja seetõttu puudulikum. Teisalt on see aga olnud objektiivsem ja erine- valt omaaegsetest nõukogude käsitlustest pole seal midagi maha vaikitud. Nii ei ole näiteks 1964. aastal, seega veel otsapidi Hruštšovi suu- re sula ajal ilmuma hakanud Eisensteini kogu- tud teoste põhjalikus elulookirjelduses sõna- gagi mainitud lavastaja esinemist augustis 1941 antifasistlikul juudi rahvuse esindajate mitin-

gul Moskvast, sest sõja lõppedes "osutus" Eisenstein jällegi pärinema venestunud balti- saks perekonnast. Või teisalt tema võimalik- kud seksuaalsed kompleksid, millele ta ref- lekteriva natuurina ise on osutanud. Mis omakorda väidetavalt võib komplitseerida tänaste uurijate tööd: mil määral võiks olla tegu Freudi teooriatest mõjutatud Eisensteini teadliku eneseprojektsiooniga või n-õ paljas- tava enesevaatlusega just selles rakursis. Ent mis uurijatöö keerukustest siin rääkida, kui Eisensteini isiklikud märkmed olid aastaid kättesaamatuina erifondis ning tema n-õ *boyfriend* oli ei keegi teine kui stalinliku ofitsioos- optimismi väsimatu külvaja ja NSV Liidu rah- vakunstnik Grigori Aleksandrov! Tegelikult ni- mega Mormonenko ehk teisalt lihtsalt Griša, nagu teda Bartletti filmis kutsutakse.

Kuigi Renny Bartletti film jääb enne- kõike illustratsiooniks kuulsa filmilavastaja elust, mõjub see ometi kokkuvõttes sümpaat- selt. Bartlett tunneb aimest, nii Eisensteini kui ka üldisemat kultuurilis-ühiskondlikku tausta puudutavat, piisavalt hästi (igatahes märkimis- väärselt paremini kui Annaud kõigile oma rahaliste võimalustele vaatamata), et selles vabalt liikuda ja oma kujundlikke lahendusi pakkuda.

Võiks pikalt arutleda teemal, mil mää- ral oli Eisenstein Stalini ajastu uue ametliku ideoloogia väljendaja või kuivõrd üritas ta ühises gulagikommunismi siirduvas marsiri- vis oma sammu astuda, kui palju see oli või olnuks üldse mõeldav ja võimalik toona.

Ometi jääb tõsiasjaks, et Vsevolod Meierholdi represseerimise järel oli just Eisenstein see, kes võttis säilitada oma kunagise õpetaja teoreetilise pärandi, millele ka Bartletti filmis on tähelepanu osutatud. Poliitikaga flirtinud inimesena pidi Eisenstein täiesti ühemõtteliselt teadma, millega ta nii käitudes riskeeris stalinliku terrori kõrgaastail.

Et cetera

"Eisenstein" linastus Berliinis "Foorumi" raames, mis on pühendunud valdavalt noorte filmitegijate tööde tutvustamisele. *Berlinale* tihti peale huvitavam osa sisaldubki tema kõikvõimalikes kõrvalprogrammides ja filmiturul pakutavas ning filmiajaloolistes eeskavades (näiteks Cannes'is retrospektiivid puuduvad). Nii on näiteks filmiturul võimalik vaadata **Krzysztof Zanussi** filmi pealkirjaga "Elu kui suguliselt nakatav surmahaigus" (*Żucie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*), mis peaks lavastaja sõnul olema mõneti tema kunagise "Spiraali" mõtteline järg, jätab aga loodetust tunduvalt kahvatuma mulje. Või tuntud vene dokumentalisti **Viktor Kossakovski** uut tööd "Ma armastasin teid".

Berlinale "Panoraam" ei kujuta enesest paari väljaspool konkurssi linastatavat "hollywoodi", nagu "Sirbi" veergudelt eksitav mulje võib jääda. Informatsiooniline "Panoraam" on oma valikutes olnud ikka vabam kui ametlik konkursiprogramm. Ja mis puutub Hollywoodisse, siis linastus paari aasta eest "Panoraami" raames näiteks Vito Russo raamatul baseeruv Rob Epsteini ja Jeffery Friedmani dokumentaal "The Celluloid Closet", mis vaeb, kuidas "hollywoodides" varjatult avaldus homotemaatika neis kehtivate puritaanlike moraalinoüete kiuste. Samuti on "Panoraam" linastanud *camp*'i klassikat Jack Smithilt (näiteks 1963. aastast pärinev "Normal Love"). Nii et teistsugune valik kõikvõimalike Hannivõi kannibalide asemel, kui uut **Ridley Scotti** linalugu meenutada. Mis sest, et **Anthony Hopkinsiga**, kes suurfestivalile kohaselt ise kohal oli.

Seekordse "Panoraami" kavast jäi sümpaatsena meelde **Saul Metzsteini** debüütfilm "Öökohvik" (*Late Night Shopping*). Mõtteid ärgitas ka hollandlase **Gert de Graaffi** "Mõtlev meri" (*De zee die denkt*). Nimetatud film püüab maailma näha teise nurga alt, näiteks mitte nii, kuidas meie näeme telekujutist, vaid kuidas viimane võiks näha meid seda vaatamas. Filmi peategelane toksib arvutiek-

raanile sõnaliselt märke kirjeldamaks tegelikust, mida me koos temaga näeme, ja samuti näeme me tegelikust, mille on genereerinud sõnad arvutiekraanilt. Kus on piir ja kas on piir tõelise ja illusoorse vahel ja mis ülepea on tõeline?

Kuigi de Graaffi film jääb sarnaselt Bartletti Eisensteini looga milleski marginaalseks, intrigeeris "Mõtleva mere" puhul, et selles pakutud mõttemängudele ja loogikaparadoksile oli püütud leida ka visuaalselt ekraanilahendust. Oli mitmeid Escheri võimatustest ruumikonstruktsioonidest inspireeritud lahendusi ning siit edasi minnes juba kaamera enese vaatepunktide teadlikku muutmist ja nihetamist, näiteks valdavalt horisontaalsuunalise ja loomulikuna mõjuva vaatenurga asendamist vertikaalsuunalisega kuskilt kõrgustest, kust vaadatuna inimene võib paista pisikese punktina, mis ometigi on sünnitanud kogu ülejäänud ekraani hõivava õhtupäikeses pikaks veninud varju.

Ilmestegi saaks nimetada veel mitmeid ja mitmeid filme, mis Berliinis tähelepanu väärised. Sestap piirdugem nimistu asemel lihtsalt kolme tähega – *etc.* Jääb üksnes oodata, milliseks kujuneb Berliini filmimaraton pale edaspidi Dieter Kosslicki juhtimisel.

Mõned olulisemad 51. *Berlinale* auhinnad

"Kuldkaru" – "Intiimsus" (*Intimacy*), režissöör **Patrice Chéreau**.

"Hõbekaru", žürii suur auhind – "Pekingi jalgratas" (*Shi qi sui de dan che*), **Wang Xiaoshuai**.

"Hõbekaru" – "Itaalia keel algajaile" (*Italiensk for begyndere*), **Lone Scherfig**.

Parima naisnäitleja "Hõbekaru" – **Kerry Fox** ("Intiimsus").

Parima meesnäitleja "Hõbekaru" – **Benicio Del Toro** ("Narkoäri").

Parima režii "Hõbekaru" – **Lin Cheng-Sheng** ("Beetlipähkli kaunitar").

FIPRESCI auhind, oikumeenilise žürii auhind ja *Berliner Morgenpost*'i lugejate auhind – "Itaalia keel algajaile".

RAJUNE ROOSTEVABA ARMASTUS

"Armas tuss A. D. 2050". Režissöör René Vilbre, stsenaarist Peeter Sauter, produtsent Artur Talvik, operaator Manfred Vainokivi, kunstnik Killu Mägi, helirežissöör Ivo Felt, valgusmeister Uno Lahtein, tootmisjuht Tiiu Ounapuu, režissööri assistent Anu Välba, operaatori assistent Taivo Tenno, kraanaoperaator Kristjan Jaak Nuudi, helioperaatori assistent Mihkel Kadak, valgustaja Enno Laats, grimmi- ja soengukunstnik Aimar Rolf, kostüümikunstnik Inga Vares, kostümeerija Ave Kuik, rekvisiitor Margus Ounapuu, AVID-monteerijad Hendrik Reindla, Rainer Kask ja Maarek Toompere, fotograaf Toomas Volkmann, kasutatud muusika: "Aphex Twin", "Led Zeppelin", "Kino" ja "No Big Silence". Osades: Herta Elviste (naine), Lembit Eelmäe (mees), Monika Tuvi (medõde). Video Betacam SP, 16 min, värviline. © "Allfilm", 2000.



"Armas tuss A. D. 2050", 2000. Režissöör René Vilbre. Herta Elviste (naine). Naine: "Kui vana piibli-Saara oli, kui ta tite sai? – Mees: "Ei tea. Kuski saja ringis vist, ei tege-likult vähem." – "Sa raisk. Ma olen seitsekend-kuus." – "Ja jumalast seniil." – "Nagu sinagi, kallis." – "Aga tonksu tegin sulle ära..."
Toomas Volkmani foto

Toas siiberdab ratastooliga ringi 85-aastane mehemürakas (Lembit Eelmäe), sõites peaaegu et üle põrandale pudenenud raamatutest. Paari küllalt koguka raamatu seljale on kirjutatud autor Peeter Sauter. Kalender seinal näitab aastaks 2050.

Tänasest noorkirjanikust Sauterist on saanud eluõhtusse purjetav ja enesega endiselt rahulolev vanapapi. Kirjatõdd ta vist enam ei tee, kuid kõike muud seda enam topelt energiaga. Teeb kümme aastat noorema naisega jätkuvalt jõudsalt tonksu, tõmbab "Priimat", paneb hoogsalt õlut ja kõige lõpuks veel ka kokaiini.

Ega mehe nainegi (Herta Elviste) kaastast alla jää. Vähe veel tonksutegemisest, naine sünnitab nii mis ludiseb ja lapsed müüakse kalli raha eest välismaale maha. Selline on Sauteri "Armas tuss A. D. 2050" stsenaarium, mille leksika pole mitte vähem värvikas ja võrtsikas.

Nõukogude ajal oleks Sauter sellise stsenaariumi esitamise eest hullumajja pistetud, täna piirdub tõenäoliselt asi paljude lastevanemate ja kooliõpetajate pahaste kirjadega.

Jah, mis seal salata, olnuks ehk endalgi seda filmi koos lapsega kohati piinlik vaadata. Mis seda, et ta ainult kuusteist minutit pikk. Seda suurem on Sauteri roppuste kontsentratsioon ühes kaadris või minutis.

Režissöör René Vilbre ja produtsent Artur Talvik on hiljem kinnitanud, et nad ei

kõhelnud hetkeksi "Armsat tussi" töösse võtta. Millele tugines nende sedavõrd kindel hoiak?

Kahtlemata on Sauter hea käega kirjutaja. Ühelt poolt iroonia ja eneseiroonia, lihtsalt ühe võimaliku tulevikupildi ja kunstilise üldistuse ning teiselt poolt kinolinalt pakutava räigevõitu naturalismi ja realismi vahele peaks vaataja siiski suutma veelahkme tõmmata. Kui seda ei suudeta või lihtsalt ei taheta, jääb muidugi tabamata ka Sauteri teine pool. Kuu tagumine külg.

Kui Von Krahli Teatris tuli välja skandaalse Jouko Turka "Connecting People", räägiti sama palju kui lavastusest sellestki, et



"Armas tuss A. D. 2050". Lembit Eelmäe (mees). Mees: "See õlu on jumalast läbu." – Naine: "Jood siis." – "Oeh, teksad ei lähe enam kinni." – "Jood siis." – "Aga ega nad ei ole enam viimased viiskend aastat õieti kinni läind." – "Anna mulle ka seda läbu."
Tõnu Talivee foto

Eestis paraku puudub sellise kaliibriga ühiskonna sotsiaal-poliitilisi probleeme lahkav dramaturg, kes lisaks oma sõnakasutusega ühiskonda ja eriti selle väikekodanlastest esindajaid ärritaks ja pärast kogu asja peale lihtsalt pihku itsitaks. Turkka dramaturgi lahkamistöö võrdub justkui operatsiooniga, kus kirurg ühe käega skalpelliga liha lahti lõikab ja teise käega verisele haavale soola peale riputab. Harilik arstilõikus ühiskonnas resonantsi ei tekita. Tohter, kes seejuures soola kasutab, aga küll. Just selline ühiskonna tohter on Turkka.

Jah, on meilgi sotsiaalse närviga lavastajaid, näiteks Merle Karusoo, aga tema kogub siiski ennekõike elulugusid ja ei ropenda.

Turkka lavastust vaadates meenus äkki Sauter. Ka ropu suuga. Ta ei ole küll veel sellise kaliibriga looja ja sellise kaliibriga ropendaja, aga üks ta ole Turkkast ka noorem.

Iseküsimus, kas Eesti ülepea vajab oma Turkkat. Viimasel ajal üha süvenev kurb-naljakas poliitiline kraaklemine siinsel nii õhukesel poliitilisel jääll ütleb, et vajab kindlasti. Ja et Sauter on sündinud, et ta kirjutab ja et teda trükitakse, siis see näitab, et teda on samuti

vaja. Ja ehk kasvab Sauter kunagi Turkkaks. (Loodetavasti pole talle siiski vaja hullusärki, mida Turkkale paraku nii tihti tahetakse selga tõmmata.)

Ja nüüd siis sellest kuu tagumisest küljest.

Nii ropud, labased ja robustsed kui Turkka ja Sauter ennast paista ka ei laseks, räägivad nad tegelikult samas väga õrnadest, inimlikest ja paraku ka valusatest tunnetest. Ennekõike siis Armastusest.

"Armas tussis" on kaks imeilusat kaadrit. Kui naine pärast sünnitust, vaevatud ja veel sünnituslaual lamades ütleb mehele kolm sõna: "Ma armastan sind" ja hetke pärast küsib, et kas mees teda ka ikka veel armastab. Viimane vist ei vastagi õieti midagi, rohmab nagu rohkem käega, et ma ju ütlesin seda juba kaksikümmend viis aastat tagasi.

Teine kaader on autos, kui mees päikesekatte alla tõmbab ja peegliserva külge kinnitatud naise noorpõlvefotole näpusuudluse saadab. Ainuüksi nende kahe kaadri pärast on see film minu arvates armastusest.

Kahe vanainimese armastusest. Olete kunagi tänaval kohanud eakat paari, kes teineteisele armunult otsa vaatavad ja teineteisel käest kinni hoiavad? Kas pole ilus pilt? Ja mina kujutan ette, et "Armas tussi" mees ja naine on just selline paar, kes väljas teineteise käest kinni hoiavad.

Jah, filmi mees ja naine müüvad lapsi, ostavad selle eest kokaiini, "Priima" suitsu ja õlut, mis neile pealegi läbuna tundub. Õudne, eks ole?

Ent tänast iivet arvestades kõlab sama õudselt (reaalselt) mehe etteheide neegrüst noorele medõele (Monika Tuvi), et kes siis veel sünnitab, kui noored seda ei tee.

Sauter pole õuduskirjanik, tema välise robustsuse all tuksleb kodanikutunnetus, sotsiaalne närv.

"Vanemuise" näitlejad Herta Elviste ja Lembit Eelmäe on suurepärane leid. Kus on eesti filmimeeste silmad varem olnud?

Paraku toob "Armas tuss" välja ühe eesti noore režissuuri valusa probleemi. Ei osata näitlejaga tööd teha. Kahe kogenud profi kõrval tuleb neegrineiu abitus ja amatöörlikkus ekraanil eriti esile. Seetõttu pole ka "Armas tuss" parim näide. Kuid see tendents on olemas. Seda on selgelt olnud näha mitmes viimases noore režissööri lühifilmis. Olgu siis Mare Raidma või Olle Mirme filmid, ja üks neid ole teisigi. Samas on Hollywoodis studeerinud noor lavastaja Ilmar Raag oma "Hamleti"-filmis pannud näitlejad suurepäraselt mängima. Kuigi see on vist rohkem kohaliku koolituse probleem.

Herta Elviste ja Lembit Eelmäe on vana-d kalad. Mitte selles mõttes, et nad noore režissööril endale pähe ei laseks istuda. Vastupidi, nad on vana hea teatrikoolitusega ja austavad siiski ennekõike lavastajat. Ka sellist leksikat kandvas filmis nagu "Armas tuss". Ja noore andeka filmitegija Vilbre koostöö Herta Elviste ja Lembit Eelmäega on vist peaaegu et täistabamus. Samas kui medöde on lihtsalt nagu pooltühi õhupall. (Kuid filmirežissöör peaks ju suutma tööd teha ka inimesega tänavalt.)

Eespool mainitud kahe ilusa stseeni kõrval on filmi parimad kaadrid potil istuvast, triipu tõmbavast ja siis pilvedesse tõusnud mehest, kes nüüd korraga kui noor täkk mööda tuba ringi tormab. Siin on suurepärase režissööri ja kaamera (operaator?) koostöö. Pealegi kannab pildikeelt hea muusikaline kujundus. Nendes kaadrites on järsku mingit elu ja *power*'it.

Lõputiitrites kõlab venekeelne laul, kus pajatatakse midagi emast ja isast. See on vene ansambel "Kino". Et tegelikult oli kõik eelnev kokku lihtsalt kui üks kino, visioon kinolinal? Võib ka nii. Reaalsus on igatahes see, et René Vilbre on selli eksamitöö korralikult ära teinud.

"Armsa tussi" võtetel. Keskel operantor Manfred Vainokivi, temast paremal helirežissöör Ivo Felt, režissöör René Vilbre ja režissööri assistent Anu Välba.

Toomas Volkmanni foto

RÜNNO SAAREMÄE,
ÜLLAR SAAREMÄE

VAATA, AJAKIRI TELLIS LOO...

Rünno: Vaata, ajakiri TMK tellis mult loo Sauteri– Vilbre "Armas tuss 50 aastat hiljem" kohta.

Üllar: Palju õnne!

R: Ma mõtlesin, et kõiksuguseid arvustusi ja ülevaateid on sellest juba kirjutatud ja kirjutatakse veel, äkki arutleks dialogis?

Ü: Et väitleks või nii?

R: Jah.

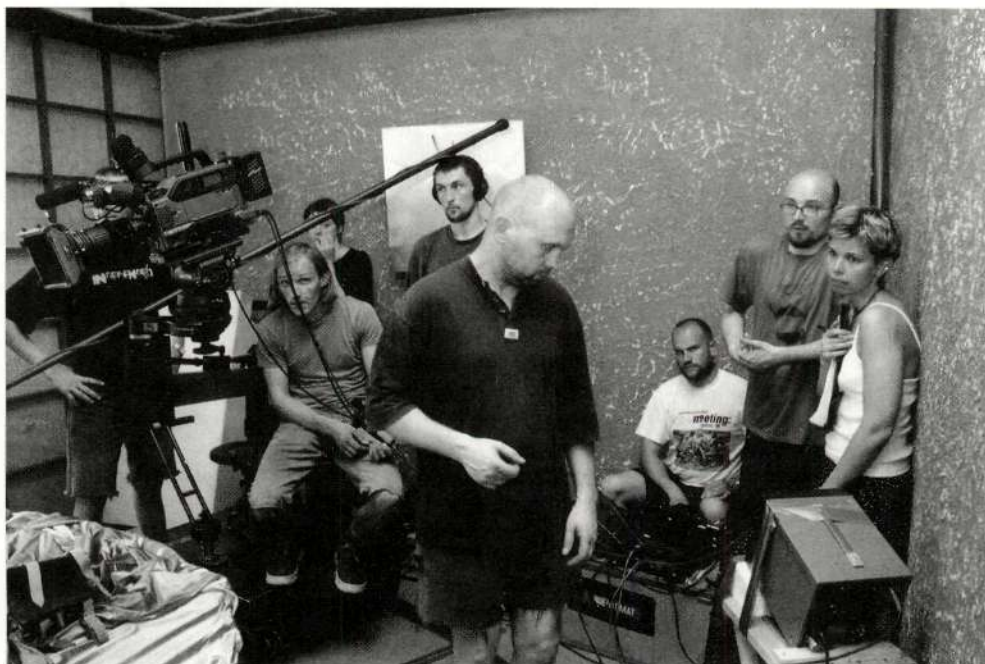
Ü: Olgu. Väida siis midagi.

R: Hakkaks kohe kuidagi karmilt pihta... Ma väidan, et Herta Elvistele oli see viimane võimalus?

Ü: Väga loll väide! Viimane võimalus – milleks?

R: Mängida...

Ü: ...last ootavat naist? Kui sa nii mõtled, siis



võib sul isegi õigus olla. Aga, kui vana piibli-Saara oli, kui ta lapse sai? Ja veel, arvestada tasub sellega, et näitleja selleks ongi näitleja, et kirjameeste ja lavastajate luuludesse elu sisse puhuda. Ja pealegi usutavus, millega ta mängis, kaalub üles ükskõik millise noore ja igati ontliku last ootava näitleja. Nii ma arvan! Aga kui juba väitmiseks läks, siis minu meelest on Sauter lihtsalt edev ja enesekeske näitekirjanik. Persse lennand näitleja peale selle...

R: Ju siis vastab tõeale, et persse kukkond näitleja ongi hea näitekirjanik?

Ü: No, Shakespeare olla ikka päris hea näitleja ka olnud. Ja Molière, ja Dario Fo, ja... eks vist Sautergi oleks, kui viitsiks. Aga räägiks asjast. Seda filmi tuleks lihtsalt rahus vaadata. Kui ootamatu keelekasutus kohe siibri ette lööb, jääb nali tabamata. Minu jaoks oli see tõesti äärmiselt naljakas ja isegi südamluk lugu. Nii kummaline, kui see sinusugusele küünikule ka ei tundu, on see lugu väga inimlik ja eelkõige armastusest.

R: Ah et armastusest. Oh üllatust!

Ü: Vaata, ma ütlesin, et eelkõige armastusest. Eelkõige! Poleks igavamamat lugu, kui ainult soiutaks sellest, kuidas teineteist armastatakse. See mulle tegelikult siin just meeldiski, et inimesed on viiskümmend aastat koos elanud – vanamees on pidevalt joonud ja raamatuid kirjutanud, naine fännib endiselt Madonnat, voldib linnukesi ja ootab, et vanamees talle ometi kord veel armastusest räägiks. Aga vanamees on oma ajud ära joonud, õiget kirjanikku pole temast ka saanud, vähemasti mitte sellist, kes sajandi saja olulisema sekka oleks arvatud, ja ei jäägi muud üle, kui lapsi tegema hakata. Nii et mitte ainult armastusest pole see film.

R: Millest siis veel?

Ü: Edevusest ja enesekesksusest. Ja paljudest muudest asjadest.

R: Nagu näiteks? Keskpärasusest?

Ü: Kui sina sealte seda välja lugesid, siis miks ka mitte.

R: *O-okay*. Aga ütle, kas see film tekitab tunge?

Ü: Tunge? Mingil määral küll – elu otsa õlut juua, triipu panna, “Kinod” kuulata, mitte iialgi saada vanemaks kui kolmkümmend või mõned aastad peale. Ühesõnaga, tunge igavesti keskealiseks manduda. Keskealiseks, kes on oma puberteedis kinni. Või mis?

R: Kus see mandumine siin on? Kas see pole siis geniaalne, et inimene on 76-selt endiselt tegija?

Ü: Mis naisesse puutub, siis küll. Seitsmekümne kuueselt triipu ja tina panna on lihtsalt lahe, aga lapsi sünnitada – geniaalne. Seda enam, kui oled vanameest eluaeg armastanud ja oodanud, et see võiks lõpuks mees ka olla!

R: Sul kaldub sümpaatia kangesti naise poole. Kas siis taadis pole midagi hinnata?

Ü: Miks ei. Kui ta lihtsalt jobu oleks, ei viitsiks ükski eit tema kõrval istuda. Ja *Eelmäe* mängib vana Sauteri mulle üdini sümpaatiliseks. Sauteril on muidu sihuke vinguv hää. Aga viina on temaga täitsa lahe olnud võtta.

R: Oot-oot! TMK on ikkagi akadeemiline ajakiri!

Ü: Siis peaks siin ainult akadeemilistest asjadest juttu olema!

R: Läheks sisule lähemale. Kas sellised laused nagu “Katsuge tuss paremini kinni traageldada” jne ei häiri sind?

Ü: Sa räägid vormist.

R: Ei räägi.

Ü: Olgu-olgu. Kui sa nii kontekstiväliselt küsid, siis häirib. Aga teisipidi, Sauter räägib ju enda tulevikust, ju ta siis teab, kuidas või mida ta küsib või mille pärast südant valutab. Täiesti õigustatud, muide. Ja kui tema keelest rääkida, siis mind see ei häiri. “Connemarat”, mis on Sauteri tõlkes, on väga hea mängida. Mees räägib, nagu asi on. Õpetaja Komissarov ütles kord, et kui on sitt, siis on sitt, ja mitte fekaal. Olen nõus.

R: Ja mida tegi Vilbre?

Ü: Ja mida ta siis tegi? Vantas loo üles.

R: Ja see on kõik? Räägi uuendustest, põnevast lähenemisest?

Ü: *Come on!*

R: Räägi ikka?

Ü: Tead, ma ei ole mingi friik, kes oskaks sellistest asjadest tõsiselt võetavalt rääkida. Ja kas ma peaksin. Tõtt öelda pole ma õieti ühtegi niisugust kirjatükki lugenud, millega võiksin kohe nõus olla. Tavaliselt kirjutavad kriitikud ja arvustajad ikka endast. Mõni, jah, mainib ära, et professionaalne režii ja ootamatu kaameratöö. Või kuidagi sedamoodi ... Ühesõnaga blaa-blaa-blaa... Aga olgu, kui vaja, siis palun – ootamatu režii ja professionaalne kaameratöö.

R: Kõik?

Ü: Mida veel? Mina ei ole Vilbrega koos töötanud, nii et ei oska midagi arvata. Igatahes tundus, et näitlejad teda ei seganud. Ja seda ei kohta just tihti. Aga see, kuidas film tehtud

oli, mulle meeldis. Ma mõtlen, millise suhtega. Väga inimlik. Minuvanuste lugu!

R: Ise oleksid seal mänginud?

Ü: Ma arvan küll — viiekümne aasta pärast.

R: Mis oleks juhtunud, kui Sauter oleks selle teksti kirjutanud viiskümmend aastat enne? Nii umbes neljakümne viiendal? Ega film ei oleks sellest ju muutunud. Ja sisu. Aga suhe oleks muutunud. Ma mõtlen, et asi on ju hoopis muus, kui see väline vorm? Vale või?

Ü: Ma ei arva, et vale. Pole ju vahet, kas sa sünnitad oma lapsed võõrastesse peredesse või müüd nad Siberisse raudteid ehitama ning elektri jaamu rajama. Suure kodumaa nimel! Vanad Sauterid sünnitavad ju ka eestlasi, kuna noored enam ei viitsi. Et eestlasi oleks rohkem! Viiekümneandatel ehitasid noored kommunisti, vanad oleksid pidand samuti sünnitama! Aga näe, ei tulnud selle peale. Filmi vorm oleks mõistagi teistsugune. Mängustiil samuti — õõnsalt paatoslik.

R: Huvitav, miks mulle tundub, et Sauter irvitab? Millest see tuleb? Et teksad, mis teksti järgi kõhu pealt kinni ei lähe, ei olegi teksad? Et auto on räpane ja sitane? Et elu on nüskene, nagu on...

Ü: Vend, vend, mitte nii jõhkrasti, vend! Kui irvitab, siis iseenda üle. Ja minu ja sinu ja teiste meievanuste üle. Aga mind see kohe kuidagi ei häiri. Sind, nagu ma näen, aga küll.

R: Aga äkki on asi selles, et Sauter ja Vilbre said millelegi pihta? Sellele, mida ma (ütlen mina) isegi ei tea? No ma ei tea — ühiskonna mentaliteet ja need teised targad sõnad? See on muidugi jube libe tee, aga kas neil ei võinud filmi tehes olla mingid suured ja üllad mõtted? Nõme küll, aga mis sa tegelikult arvad?

Ü: Kardan, et praegune aeg ongi eelkõige irooniline. Miskisugustel üllastel mõtetel siin kohta ei ole. Kui selles filmi seltskonnas üldse võis keegi olla üllas ja eetiline, siis olid need Eelmäe ja Elviste. Vana kool! Kuigi ka see väljend on muutunud omamoodi "troppide" tunnuseks. Ja ma leian, et olgu ma või tropp, aga mulle meeldis, kuidas nad mängisid. Ja see on filmi üks suurimaid võite — see vanapaar.

R: Mina leian, et see on kõva sõna. Ma mõtlen, et kui noorem näitleja niimoodi ütleb. Jah, mina leian ka, et Elviste — Eelmäe duett on väga kõva sõna. Ja Sauteri — Vilbre duett on kõva sõna. Üks vana filmimees ütles, et "vanameistrite film, mis seal rääkida!" Ma mõtlen, et see sõna sobib nii Elviste — Eelmäe, kui ka Sauteri — Vilbre kohta.

Ü: Nüüd ajame juba "troppide" juttu! Ega siis tänapäeval enam keegi kedagi kiida.

R: Me olemegi juba "trepid", vend!

RÜNNO SAAREMÄE (sünd. 27. VIII 1966 Tallinnas) on lõpetanud Tallinna Merekooli 1988. aastal. Töötab ajakirja "Politseileht" peatoimetajana.

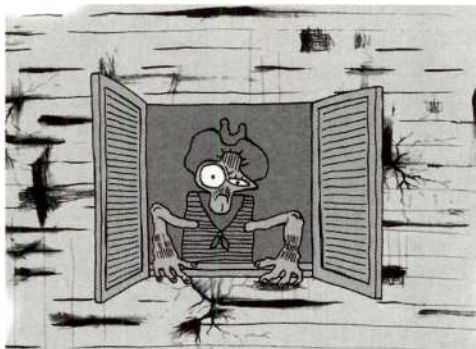
ÜLLAR SAAREMÄE (sünd. 23. XI 1969 Kohtla-Järvel) on lõpetanud 1992. aastal TK lavakunstkateedri. Töötab aastast 1996 Rakvere Teatri peanäitejuhina.

RENÉ VILBRE (sünd. 17. V 1970 Rakveres) õppis pärast keskkooli tehnikakoolis, kust sai 1989. aastal kinomehaaniku kutse ning näitas seejärel paar aastat filme Tallinna kinodes "Pioneer" ja "Lindakivi". 1997. aastal lõpetas ta Tallinna Pedagoogikaülikooli filmieriala mängufilmide režissöörina. Töötanud ETVs režissöörina, teinud filmisaateid raadios ja televisioonis, avaldanud filmiartikleid ajakirjanduses, praegu ETV pearežissöör. Lühimängufilmid: 1993 "Üks päev"; 1994 "Film"; 1997 "Perekondlik sündmus" (diplom 28. Kiievi rahvusvahelisel filmifestivaalil "Molodist" Ukrainas 1998), 2000 "Armas tuss A. D. 2050".

S. T.

KIRJELDUS SELETUSTE PILVES

“Peata ratsanik”. Stsenarist, režissöör ja kunstnik Ülo Pikkov, muusika: Sven Grünberg, animaatorid Tarmo Vaarmets, Ruslan Piterja, Marje Ale, Kirsti Jahilo ja Ülle Metsur, arvutispetsialist Marje-Ly Liiv, tiitrid: Anne Pikkov, töögrupp: Eli Mikk, Meeli Küttim, Ave Laine-saar, Merle Rajandu, Antanas Poviljonis, Maris Liinat, Riina Kabrits, Kersti Miilen, Annely Põldsaar, Katrin Vaher, Eve Luup, Eda Kurg, Kristiina Martinson, Sirje Aasrand ja Sigrun Alaots, režissööri assistent Ere Tött, tootmisjuhid Rutt Unnuk ja Linda Sade, produtsent Kalev Tamm. 35 mm, 9 min 27 s, värviline. © “Eesti Joonisfilm”, 2001.



“Peata ratsanik”, 2001. Režissöör Ülo Pikkov.

1.

Walter Benjamin, kõneldes loo jutustamise kunstist, toob näite antiikmaailmast ja selle esimesest juttude jutustajast Herodotosest, täpsemalt “Historia” kolmanda raamatu neljateistkümnendast peatükist. Seal jutustatakse lugu Egiptuse vaarao Psammetihist (Sergei Stadnikovi järgi Psammetih III Anhkaenra), kes võeti vangi Pärsia kuninga Kambysesega poolt. Psammetih pandi seisma sama tee äärde, mida pidi liikus pärslaste triumfikäik. Kambyses korraldas nii, et Psammetih eest liikus mööda tema tütar, kes oli riietatud kannuga kaevule minevaks neitsiks. Samas kui kõik egiptlased kurtsid ja halasid, seisis Psammetih ainsana tummalt ja liikumatult, pilk maha suunatud; seda ka siis, kui ta nägi oma poega, keda hukkamisele veeti. Kuid kui ta hiljem vangide rivis ühte oma teenrit, vana ja kurnatud meest silmas, hakkas ta rusikaid vastu pead taguma ja kõik võisid näha, kuidas ta leinas.

Benjamin teeb vahet loo jutustamisel ja pelgal informatsiooni edastamisel: “Sellest loost saab näha tõelise loojutustamise iseloomu. Informatsiooni väärtus ei ela üle hetke, mil see on veel värskel. [...] Lugu on erinev. Ta ei kuluta ennast. Ta säilitab ja keskendab oma jõu ja on võimeline seda kasutama ka hulga aja pärast. Nii näiteks pöördub Montaigne tolle Egiptuse vaarao poole ja küsib endalt, miks valitseja teenijat silmates leinama hakkas. Montaigne vastab: “Kuna ta oli juba lõhkemas südamevalust, siis oli vaja ainult väikest tõuget, et tammid murduksid.” Nii arvas Montaigne. Kuid võib ka ju öelda: valitsejat ei liigutanud kuningliku verrega inimeste saatus, kuna see oli tema omaga sarnane. Või: palju sellist, mis meid elus ei liiguta, liigutab meid laval;

vaarao jaoks oli teener pelk osatäitja. Või: suur südamevalu on alla surutud ja purskab välja ainult lõõgastudes. Teenri nägemine oli lõõgastav. Herodotos ei paku ühtegi seletust. Tema kirjeldus on kuiv. Seetõttu ongi too antiiksest Egiptusest pärit lugu ikka veel võimeline esile kutsu-ma hämmastust ja mõtestamist. Lugu meenutab viljateri, mis on lebanud sajandeid püramiidide kambreis, õhukindlalt suletud, ja mis on säilitanud idanemisvõime tänaseni.”

2.

See pikk sissejuhatus oli vajalik selleks, et anda piirjooned Ülo Pikkovi filmile “Peata ratsanik”. Kõnealuse filmi vaatlemisel võiks lähtuda seisukohast, et selle puhul ongi tegemist looga, mis ei seleta, vaid kirjeldab. Benjamin teeb loo jutustamisel ja informatsiooni edastamisel vahet sellega, et viimane seletab kõik lahti, info vastuvõtjal pole endal vaja midagi lisada, ta ei pea informatiivset teksti endas edasi kandma, informatiivne tekst – seletades ja sedastades kõik endas oleva lahti (teisiseõnu: kinni) – võtab seega info vastuvõtjalt vastutuse. Loo jutustamine aga püsib endas ehedamalt siis, kui temas on vähem suunavat ja rohkem kirjeldavat ning kui lugeja peab kirjeldusega midagi peale hakkama, kirjeldust is e suunama, ta peab hakkama mõtlema, mida loetud/nähtud/kuuldud kirjeldus tähendab – juhul muidugi, kui kirjeldus vastuvõtjale mingil moel “mõjunud” on. Loomulikult on ka kirjeldus teatud viisil maailma seletamine, kuid kirjeldus ei seleta maailma mingitesse piiridesse, seisvusse, seda peab tegema – võib teha kirjelduse vas-

tuvõtja. Kirjeldus ise jätab vastuvõtjale rohkem kui ühe võimaluse määrata ära kirjelduse tähendus. Nii nagu toimus Herodotose looga Psammetihist ja nii nagu saab/võib toimuda Pikkovi looga Peata Ratsanikust.

“Peata ratsaniku” kirjeldusel ja Herodotose kirjeldusel on muidugi märgatav vahe. Esiteks muidugi on Herodotose kirjeldus kirjutatud, Pikkovi oma filmitud; esimene kirjeldus kasutab sõnu; teine kasutab pilte ja nende piltide ristumisel või pörkumisel tekkivaid uusi pilte. Pikkov tundub minu meelest kasutavat sinise animafilmi kunsti parimaid traditsioone, kus ühest pildist teise minek on ühtaegu sujuv ja ootamatu – näiteks kauboi kuseb loigu, millesse ta hiljem sisse hüppab, aga siis on loik juba muundunud kanalisisiooni augu kaaneks. Teiseks: Herodotose kirjelduse allikad pärinevad tajutatult välismaailmast, empiirilisest. “Peata ratsaniku” puhul on loo jutustaja kogemuse ja fantaasia piire raskem kindlaks määrata.

3.

Niisiis on minu meelest “Peata ratsaniku” puhul tegemist kirjeldusega. Parafraaseerides Benjamin, võib öelda: Pikkov ei paku ühtegi seletust. Mitte sugugi ajalookrooniku kuivusega kirjeldab Pikkov ühte olukorda, mis sisaldab harfi mängiva kauboi; püramiidi moodustavad lehmad; kaktust oksiva linnu; keskel kinni õmmeldud, õhupalliga lendava, kohvreid kandva ja mikrofone juuresolekul rõhitseva hai; klaveri seest klaverimängija pähe kargava kirve jne. Loomulikult võib öelda: kõik need haid, püstolid, peata ratsanik, kuu, millest saab hiljem Peata Ratsaniku uus pea, kõik need asjad ja olendid sümboliseerivad midagi, kannavad mingit sõnumit, ning filmi tegijad tahavad ikkagi seletada, sedastada oma loo jutustamise maailma mingisse seisvusse.

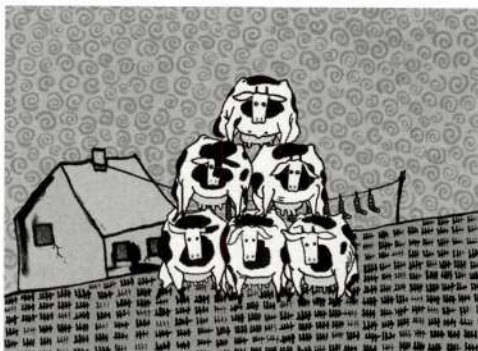
Siisi võiks pigem kirjeldada Pikkovi loo jutustamisest tekkivat ambivalentset olukorda, mis kallutab kaalukausse selle poole, et “Peata ratsanik” pole informatiivne, vaid jutustav ja just kirjeldavalt jutustav teos. Ning ta on seda just seetõttu, et Pikkovi pilte, “sümboleid” võib mitmeti seletada – nii nagu saab mitmeti seletada Psammetih IIIIna pisaraid.

4.

Pakusin välja näiteks kolm seletusviisi, mis kõik tunduvad mulle võrdselt usutavad ja samas filmi enda lennuka kirjelduse suhtes vägivaldsed. Küsimus, miks nii tundub, võikski anda neljanda seletusviisi. Kusjuures mõnes mõttes piisab kõikide seletusviiside toetamiseks Pikkovi “peategelasest”: Peata Ratsanikust, Kuumehest endast.

Esiteks võiks väita: “Peata ratsanik” pakub väikest lugu – lugu, mille tähendusväli on piiratud loo jutustaja tähendusväljaga ja mille “tähendus” on seega vabaks antud. See meenutab Jean-François Lyotard’i mõtet õigluste paljususest: “Jah, kõigepealt on olemas õigluste mit-

mekesisus, iga õiglus on määratletud seoses iga mängu eriliste reeglitega. Need reeglid määravad, mida peab tegema, et kirjeldav või küsiv või ettekirjutav väide jne võetaks vastu sellisena ja tunnaks ära “heana”; kooskõlas kriteeriumidega mängus, kuhu väide kuulub. Õiglus ei seisne siinkohal ainult reeglite järgimises; nagu kõikides mängudes, seisneb see reeglite lubatava piiridel



“Peata ratsanik”.

töötamises, selleks et leiutada uusi käike, võib-olla uusi reegleid ja sellega uusi mängu.” Kui näha Ülo Pikkovi filmis mängu, mille üheks peamiseks “mänguasjaks” on Peata Ratsanik, siis “töötab” Peata Ratsaniku kuju just tuntava piiridel, ja just selleks, et see kuju tekitaks uue kuju, mis järgib uusi reegleid, ja et need uued reeglid loosisid siis uue Peata Ratsaniku, mis seni tundmata. “Peata ratsanik” on ilukirjanduslik teos, osa paljudegi 25–60-aastaste eestlaste noorpõlve teadvusest. Raamat kuulus sarja “Seiklusjutte maalt ja merelt” ning oli vahest sarja kõige selgepiirilisem õudusloo žanrit viljelev teos. Kuigi “Peata ratsanik” on tegelikult kriminaallugu, mõjus musta riidesse kätetud sadullaiba kuju verdtarretavalt. Niisiis kasutab Pikkov kuju, mis võib nii mõneleki vaatajale mitmetasandiliselt mõjuda. Kuid Pikkov ei viljele ei õudus- ega kriminaalžanrit, tegu on pigem lõbuslennuka looga. Pikkovi “antikangelasel” pole tegelikult suurt midagi ühist Mayne Reidi romaani kummitava kujuga: kui viimane oli surnuka, mille polnud oma tahet, siis Pikkovi ratsanikus on kerge näha kättemaksjat, lõhkujat, lagundajat, kelle tahte absurdust nihestab veelgi asjaolu, et taevast naeratavast täiskuust saab ratsaniku uus pea.

Lyotard kui postmodernismi üks tuntumaid teoretikuid kirjutab: “Postmodernistlik (või paganlik) võiks olla olukord kirjandustes ja kunstides, millel ei ole oma kindlaksmääratud adressaate ja reguleerivat ideaali, kuid kus väärtust mõõdetakse pidevalt katsetamise toel.” Niisiis loeb iga katsetaja, iga katsetus läheb arvesse. Lyotard on ju heterogeensuse, mitmekesisuse,

pideva uuenduslikkuse ja novaatorluse ning just kohalike, "väikeste" reeglite ja õiguste apologet. Seega võib näha Ülo Pikkovi filmis autori väärtuste katsetamist, mis ei pretendeeri üldaktsepteeritavusele ning mis "Peata ratsaniku" puhul seisneb just ja eelkõige kirjelduse võimalikult põhjalikus tähenduslikkusest vabastamises. Mida tähendab vägivaldne ja peata ratsanik, kes võtab oma uueks peaks kuu, mis sülgab/oksendab oma kurgust välja roheline raketipaugu? Kas väärtus saab seisneda ja peituda ainult visuaalses efektuses, kas lugu saab jutustada nii, et selles on kõik võimalik, aga miski pole otsese tähendusega, kusagil ei jutustata otsesõnu mõnda suurt ideed, ideaali? Kas mitte ei "katseta" "Peata ratsanik" sedasi umbusku metanarratiivide kui selletuse suhtes; umbusku, mida Lyotard peab just postmodernistliku meelsuse tunnuseks? Kas ei sülgata Ratsanik-Kuumes välja just õhtumaise loo põhilist laengut: tähendusest mõõdapääsmatust? Ehk püüdis Pikkov luua filmi, millel puudub adressaat?

5.

Lautréamont'i kuulus võrdlus "ilus nagu vihmarvarju ja õmblusmasina juhulik kohtumine operatsioonilaul", millest sai sürrealismi üks põhilausung, ei tundu Pikkovi teose puhul sugugi kohatuna. Pikkovi filmi ilu seisneb karvaste jalgadega naises, kes vinnab kuuteistkümnekilost sangpommi. Või lehmades, kes limpsivad sahisevaid pilvi, mis pääsevad lendu Metsiku Lääne kangelaselanike kaabude alt. Rääkimata juba eespool toodud näidetest.

André Breton kirjutab "Sürrealismi manifestis": "Sürrealistlike kujundite loendamatud tüübid nõuaksid klassifitseerimist, mida ma esialgu veel ei üritagi. [--] Ma ei tee saladust, et minu jaoks on kõige tugevam see kujund, mis ilmutab ülimate meelevaldsust, kujund, mille tõlkimiseks käibekeelde kulub kõige rohkem aega — kas siis sellepärast, et see kätkeb tohutut annust silmanähtavat vasturääkivust, või on elementidest kummaliselt kadunud, või sellepärast, et pakub end sensatsioonilisena, kuid osutub täiesti tavaliseks (lööb oma sirkliharud korraga kokku), või võtab kentsaka v o r m i l i s e õigustuse iseenda seest, või kuulub hallutsinatsioonide valda, või sellega, et paneb täie iseenesestmõistetavusega abstraktse kandma konkreetse maski või vastupidi, või eeldab mõne elementaarse füüsilise omaduse eitamist, või sellepärast, et ajab naerma." Nagu juba öeldud, võib "Peata ratsaniku" näha kujunditest kubisevana. Kuid need kujundid ilmutavad ju ometi ülimate meelevaldsust — kui klaveri seest klaverimängija pähe kargav kirves ei mõjuks nii vägivaldsena, võiks kogu olukorda hästi ette kujutada René Magritte'i maalina ja samahästi kui saab Magritte'i puhul küsida, miks sõidab rong välja seinast, saab Pikkovi puhul küsida, miks oli kirves üldse klaveri sees. Ning kuidas tõlkida käibekeelde Pikkovi haisid,

kaabu alt lenduvat sahisevat pilve? See võtab aega. Lendav hai võis/võib vabalt kuuluda hallutsinatsioonide valda. (Üks mu sõber, kellega filmi koos vaatasin, ütles: "See film oleks justkui kõva narkotsi all tehtud.") Ning ratsaniku puuduv pea eitab ju elementaarset füüsilist omadust ning kuust uue pea tegemine ajab naerma. Kas harfi mängivat revolvrkangelast ei saaks võtta pisikese sensatsioonina, kuigi filmi kontekstis osutub see pildike täiesti tavaliseks?

6.

Astugem sürrealismi juurest samm veelgi taha-poolle. Sigmund Freud nimetab teadvustamatu-se — harilikumalt: alateadvuse — süsteemi puhul oluliseks vastuolude puudumist, esmast protsessi, st painete liikuvust, ajatust ja välise tege-likkuse asendumist psüühilisele. Seega võiks Pikkovi filmi võrrelda inimesega. Metsiku Lääne mehed, kes tähistavad inimese "mina", paugutavad küll oma püstoleid, kuid mitte üksteise vastu; duellid ei jõua kunagi finaalinii. Tähenduslikuna mõjub episood, kus üks püstolikangelane tahab astuda lillepeenra peale, kuid ta jalg jääb kauaks õhku rippuma, ning lõpuks ta ei tallugi lilli maha. Seda teeb Peata Ratsanik — õigemini küll tema ratsu. Kauboi käitumine meenutas kultuuri olemasolu tagavat võitlust egotungi ja objektitungide vahel. Objektitungid on Freudil seotud mõnuprintsiibiga (*Lustprinzip*), mille eesmärgiks on tekitada mitmesuguste objektide abil psüühilist mõnu (objekti võib kas armastada või hävitada). *Lustprinzip* on valitsev näiteks laste ja loomade ning nn taltsutatute inimeste puhul. Egotung, enesesäilitamistung põhineb aga välise tingimuste mõjul kaalutleval ja mõistuslikul tegevusel, reaalsuprintsiibil (*Realitätsprinzip*) ning sunnib tavaliselt objektitunge taandumata, nii et subjekt ei saa neid üleüldse/vahetult rahuldada ning mõnu tekitamine on häiritud. Kauboi ei astu lilli puruks, kuna sellele oleks võinud väljastpoolt järgneda midagi ebameeldivat, mõni karistus (pauk revolvrst?). Seetõttu võitles egotung objektitungiga — jalg seiskus lillede kohal — ja võitis: lilled jäid terveks. Ning kuna Freudi meelest on südametunnistus tungidest lahtitulemise tagajärg, siis toimib lillede peale astumata jätmine "mina" taandumisena ühiskondliku südametunnistuse, nn super-ego ees. Super-ego kannab hoolt selle ees, et üksikus minas säiliks "sotsiaalne hirm", hirm jääda ilma teiste armastusest, ühiskondlikust positsioonist või koguni oma elust.

Kuid siis saabub Peata Ratsanik, kes pole ei "mina" ega ka mingi super-ego, ühiskondlik järelevaataja, kes sunniks üksikuid "minasid" teisendama oma tunge või neist üleüldse loobuma. Teadvustamatuse pole Freudi kohaselt kahtluta ega kindlustunde astmeid. Seega puuduvad seal vastuolud, Peata Ratsanik ei tegele mingitel kaalutlustel, vaid ta lihtsalt tegutseb. Ta ei mõtesta, ta saadab korda, temas pole vastuolusid, poolt-ega vastuargumente. Freud leiabki, et tead-

vustamatuse protsessid ei võta tegelikkust arvesse. "Nad alluvad ainult naudingu põhimõttele; nende saatus sõltub ainult sellest, kui tugevad nad on ja kas nad täidavad naudinguvastumeeluse reguleerimise nõudeid." Peata Ratsaniku juhüb tung, ta ise ongi tung, miski ei jää tungi eest kõrvale ega puutumata ning kuna Freudi meelest on kõige "tungilistem" tung surmatung, on ka arusaadav Peata Ratsaniku käitumise peamine joon: hävitamine, mis ei hooli isegi oma peast. Teadvustamatu, Miski on Freudi meelest ebamoraalne, seevastu Mina näeb vaeva, et olla moraalne ja Ülimina, super-ego on ülimalt moraalne ja "muutub siis sama julmaks, nagu ainult Miski võib olla". (Super-ego julgusest annab aimu Pikkovi filmis hetk, kus linna hävingu üle elanud mehed ühiselt naerma puhkevad, kui klaverimängijale kirves pähe kinni lendab. Üks mees – *barman* – naerab teistest kauem. Teised annavad talle tappa.) Pikkovi filmi linn kui üksikute minade ja neid ühendava südametunnistuse vahelise pingele tuleb hävib peaaegu tervenisti (püsti jääb *Saloon*, ainuke koht, kus objektitüüpide ja egotüüpide vaheline pingeline võitlus ei pea alati lõppema viimase valulise võiduga). Seetõttu on filmi alguses ratsaniku õlgadelt kukkuv pea sümbolne: inimene kaotas pea (nagu võis teha mõnigi Aristoteelse "taltsutamatu inime"), tema mõistus – teadvuse saareket teadvustamatuse ookeani, võitlustander reaalse ja psüühilise vahel – on kadunud, ookean on ta neelanud ning nüüd on jäänud ainult ookeaniline tung, ainuline (hävitamis)mõnu. Ning kui Pikkovi film lõpeb ilutulestikuga, mis tähistab pidu, seda hetke, kui mõnu on mingilgi moel võimalik, siis sellise pooliku mõnu sülitab Kuumees oma sisikonnast välja.

7.

Vaatasin Ülo Pikkovi "Peata ratsaniku" videokassetilt. Ümbrisele oli kirjutatud väike tutvustus, mis minu meelest ei mõjunud just kõige paremini, kuna tekst püüdis anda filmile mingi kindla seletuse. Teksti kokkuvõttev lause oli järgmine: "Film "Peata ratsanik" on lugu kompromissi otsimisest ühiskonna ja üksikisiku vahel." Filmi näinuna tean, et ei oleks ise sellist mõtet filmist välja lugeda suutnud – nagu ka minuga koos filmi vaadanud ei näinud seal midagi psüühhoanalüütilist. Seetõttu tundub mulle, et neid sõnu filmi kohta – nagu ka teisi, eespool toodud – võiks võtta sulgkergetena. "Peata ratsaniku" tugevus seisnebki piltide vaheldumise, piltide üksteisesse sulandumise, üksteisest väljakasvamise, üksteisega vastandumise rõõmus; ning sellel rõõmul ei pea ju nime olema. Rõõm põhjendab ennast ise oma pelga olemasoluga. Häda on lihtsalt selles, et kõik, mis avaneb inimeste meeltele, vajab millegipärast ka mõistuslikku nimetamist.

Nii nagu läbi sajandite on otsitud vastust küsimusele, miks nuttis Psammetih III oma teenrit, mitte oma poega nähes, nii olen minagi mitu päeva endalt küsinud: keda või mida süm-

boliseerib/kujutab kohvritega, kokkuõmmeldud, õhupalli abil lendav ja mikrofone juuresolekul rõhitsevat hai? Annan ise siinkohal veel ühe võimaliku vastuse: see kujutab kohvritega, kokkuõmmeldud, õhupalli abil lendavat ja mikrofone juuresolekul rõhitsevat haid. Kusjuures teda on hea vaadata.



"Peata ratsanik".

Kasutatud kirjandus:

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ptk. The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. Fontana Press, London, 1992.
- Best, Steven, Kellner, Douglas. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. The Guilford Press, New York, 1991.
- Breton, André. *Sürrealismi manifest*. "Akadeemia" 1998, nr 7, lk 1371–1410.
- Freud, Sigmund. *Ahistus kultuuris*. "Akadeemia" 1994, nr 5–7.
- Freud, Sigmund. *Inimhinge anatoomia*. Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999.
- Kelomees, Raivo. *Sürrealism*. "Kunst", Tallinn, 1993.
- Krull, Hasso. *Millimallikas*. Kirjutised 1996–2000. "Vagabund", Tallinn, 2000.

JAN KAUS (sünd. 22. I 1971 Tapal) on lõpetanud 1995. aastal Tallinna Pedagoogikailikooli ning õppinud 1995–1998 Eesti Humanitaarinstituudis. Augustist 1998 töötab "Sirbis" esseistika toimetajana. Avaldanud novellikogumiku "Üle ja ümber" (2000).

ÜLO PIKKOV (sünd. 15. VI 1976 Tallinnas) on lõpetanud 1998. aastal Turu Kunsti ja Meedia Kooli Priit Pärna õpilasena. Filmid: 1996 "Cappuccino" (auhindad Helsingis ja Ottawas); 1996 "Rumba" (nukufilm, teised on joonisfilmid); 1998 "Bermuda" (žürii eripreemia Ottava rahvusvahelisel animafilmide festivalil 1998, II auhind "Hõbedane dinosaur" V rahvusvahelisel filmifestivalil "Etiuda '98" Krakówis); 2001 "Peata ratsanik". Peale filmide on Pikkov avaldanud karikatuure ja koomikseid ning illustreerinud mitmeid ajakirjandusväljaandeid.

S. T.

SAJAND

TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1981–1985

1981

• 20. I esilinastub New Yorgis **Bob Rafelsoni** kiridraama "Postiljon helistab alati kaks korda" (*The Postman Always Rings Twice*), James M. Caini menuromaani neljas ekraniseering, peaosades **Jack Nicholson** ja **Jessica Lange**.

• "Estonias" esietenduvad: 22. II **Kangro** ooper "Oh-ver" (K. Süvalepa libr. A. Tolstoi jutustuse "Siug" j), dir **Eri Klas**, lav **Arne Mik**k, osatäitjaist tõstab kriitika enim esile **Leili Tammelit** (Olga); 18. XII **Verdi** ooper "Luisa Miller", dir **Eri Klas**, lav **Arne Mik**k; osades: **Mati Palm** (krahv Walter), **Hendrik Krumm** (Rodolfo), **Anu Kaal** (Luisa), **Urve Tauts** ja **Leili Tammel** (Federica von Ostheim), **Tiit Kuusik** (Miller), **Teo Maiste** (Wurm) jt.

• 20. III valmib Pärnu teatris **Ingo Normeti** käe all lavakunstikateedri X lennu menukas diplomilavastus – **J. Švartsi** "Draakon".

• 21. – 30. IV toimub Tallinnas vabariiklik interpreetide konkurs keelpillimängijatele: I – **Anu Järvela** (viul), **Teet Järvi** (tšello); II – **Ülo Kaadu** ja **Elar Kuiv** (viul), **Arvo Haasma** (vioola), **Mart Laas** (tšello); III – **Arvo Leibur** (viul).

• 27. V võidab Cannes'i festivalil "Kuldse palmioksa" **Andrzej Wajda** "Raudmees", mis käsitleb 1980. aasta Gdanski laevatehase streiki.

• TRK lõpetavad **Aarne Talvik** (klaver), **Paul Himma** (vioola), **Teet Järvi**, **Peeter Klaas** (tšello), **Ülo Kaadu**, **Eva Punder** (Käesel), **Mail Sildos** (viul), **Toomas Kapten**, **Tarmo Leinatamm**, **Vello Pähn** (koorijuhtimine), **Ants Kollo** (laul), **Neeme Punder** (flööt), **Eha Pärj**, **Lydia Roos**, **Liina Saari** (laul), **Toomas Siitan** (kompositsioon), **Andres Uibo** (muusikapedagoogika), **Vahur Vurm** (klarnet) jt.

• **Kalle Randalu** võidab juunis R. Schumannini VIII rahvusvahelisel pianistide konkursil Zwicaus III preemia.

• 1. VII valmib Noorsooteatri suvelavastusena ligi kaustu tundi kestev E. O'Neilli triloogia "Elektra saatus on lein". Dominiiklaste kloostri siseõue on selle mammutpikkusega lavastuse teinud **Merle Karusoo**.

• Juulis laulab **Mati Palm** Savonlinna ooperifestivalil nimiosa Wagneri "Lendavas hollandlases". Samas rollis kutsutakse ta esinema Savonlinna festivalile järgmiselgi aastal.

• **Neeme Järvi** saab Göteborgi SO peadirigendiks.

• **Lepo Sumera** saab TRK kompositsiooniõppejõuks.

• Leningradi konservatooriumi juures kaitses kandidaadi väitekirja **Mart Humal** teemal "Heino Elleri

harmoonia nüüdisharmoonia tendentside valguses".

• 25. IX jõuab Münchenis kinodesse **István Szabó** "Mephisto", nimiosas **Klaus Maria Brandauer**. Film kajastab näitleja Gustaf Gründgensi saatust, kes läks kaasa natsirežiimiga.

• Eesti rockansambel "In Spe" Erkki-Sven Tüüri juhatusel saavutab üha rohkem tunnustust: 1980. aastal sai ta Tartu levimuusikapäeval parima ansambli tiitli, Tüüri "Sümfoonia seitsmele esitajale" aga tunnustati parimaks teoseks, Tartu levimuusikapäeval 1981 pälvis "In Spe" Eesti Heliloojate Liidu eripreemia.

• **Tõnu Kaljuste** algatusel asutatakse kammerkoor "Ellerheina" baasil Eesti (NSV Riikliku) Filharmoonia Kammerkoor.

• 4. XII esilinastub New Yorgis **Warren Beatty** "Punased" (*Reds*), tema ise peaosas, mis portreteerib suurepäraselt ajakirjanikku ja USA kompartei rajajat **John Reedi**.

• 29. XII valmib "Ugalas" **Jaan Toominga** suurlavastus "Rahva sõda", **Osvald Toominga** lavakompositsioon E. Vilde romaanide "Mahtra sõda" ja "Prohvet Maltsvet" ning arhiividokumentide ainetel.

• Detsembris kehtestatakse Poolas sõjaseisukord, teatrid suletakse. Nad taasavatakse kevadel 1982, aga juba võimsa tsensuuri tingimustes.

• Detsembris saavutavad N Liidu vabariikide vahelisel interpreetide konkursil pianistidest I koha **Lauri Väinmaa** ja III koha **Ivari Ilja**, lauljatest III koha **Helvi Raamat**.

• **Peter Brook** alustab kümnendit "Kirsiaia" lavastusega, 1983 järgneb "Carmeni tragöödia", 1985 aga valmib üks Brooki võimsamaid lavastusi – üheksatunnine "Mahabharata", mis esietendub Avignoni teatrifestivalil.

• **Ingmar Bergman** toob Müncheni *Residenztheater*'is välja naise ja mehe suhteid lahkava kolmiklavastuse, millesse kuuluvad Ibseni "Nukumaja", Strindbergi "Preili Julie" ja Bergmani "Stseenid ühest abielust". Kõik kolm näitemängu esitatakse ühel õhtul.

• **Eugene Ionesco** valmib autobiograafiliste sugemetega unenäoline näidend "Voyages chez les morts". Aasta hiljem teeb **Roger Planchon** sama näidendi alusel biograafilise lavastuse "Ionesco", milles nimiosa mängib **Jean Carmet**.

• **Robert Wilson** lahku mõneks ajaks Ameerikast ja töötab peamiselt Euroopas. 1981 esietendub Kölnis "The Man in the Raincoat", 1982 Pariisis "Great Day in the Morning", 1983 Münchenis "The Golden Windows".

• Ariane Mnouchkine alustab oma Shakespeare'i tsükli. 1981 esietendub "Richard II", 1982 "12. õõ" ja 1984 I osa "Henry IV". Kõigis lavastustes on tuntavad ida teatri mõjutused.

• Valmivad Tambergi oratoorium "Amores" neljale solistile, segakoorile ja sümfooniaorkestrile ja Viulikoncert; Lepo Sumera Esimene sümfoonia ja "Kaks klaveripala aastast 1981"; Tormise "Mõtisklusi Hando Runneliga" segakoorile.

• Valmivad: Steve Reichi *Tehtim* häälele ja instrumentidele, üks muusikalise minimalismi tähtsamaid esindajaid ning ühtlasi terve XX sajandi omapärasema kõlamaailmaga teoseid; Pierre Boulezi *Répons* orkestrile ja elektroonilistele vahenditele, helilooja n-õ põhiteoseid, mis loodud IRCAMis. Nimetatud teosed on kahe kõrvuti eksisteerinud, aga mitmes mõttes teineteisele vastanduva muusikalise mõtlemise näited.

• Valmivad David Lynchi "Elevantmees" (*The Elephant Man*), Jean-Jacques Beineix' "Diiva" ja Jean-Jacques Annaud' "Võitlus tule nimel" (*Quest for Fire*).

• Valmib Gleb Panfilovi "Valentina" Aleksandr Vampilovi näidendi "Möödunud suvel Tšulimskis" järgi.

• "Tallinnfilmis" valmivad Helle Murdmaa "Nukitsamees" ja Veljo Käsperi viimane film "Pihlakavärvavad"; joonisfilmis Avo Paistiku "Klaabu kosmoses" ja nukufilmis Heino Parsi "Nael II"; dokumentaalfilmidest Mark Soosaare "Härä Vene maailm" ja Andres Söödi "Reporter".

• "Eesti Telefilmis" jõuavad ekraanile Rein Marani loodusfilmid "Nõialoom" ja "Ühe armastuse lugu".

Surid:

23. I Samuel Barber, ameerika helilooja.

15. III René Clair, prantsuse filmirežissöör.

12. IV Hendrik Andriessen, hollandi helilooja.

20. IV Linda Sellistemägi, eesti laulja.

27. IV Ellen Laidre, eesti laulja.

28. IV Vladimir Padva, eesti pianist ja pedagoog.

11. V Bob Marley, jamaika laulja, helilooja, kitarrist ja ansamblijuht.

5. VII Katrin Välbe, eesti näitleja.

8. VII Lilli Aluoja, eesti näitleja.

27. VII William Wyler, ameerika filmirežissöör.

14. VIII Karl Böhm, austria dirigent.

30. IX Gerda Murre, eesti laulja.

13. X Benno Mikkal, eesti näitleja.

11. XI Abel Gance, prantsuse filmirežissöör.

12. XI Hillar Saha, eesti muusikateadlane.

7. XII Paul Karp, eesti tromboonimängija, dirigent ja pedagoog.

1982

• 31. I esietendub "Ugalas" Oswald Toominga instseneering Brontë romaanist "Jane Eyre" Jaan Toominga väikekoodanlust välja naervas tõlgenduses.

• 12. II esietendub lavakunstikateedri X lennu diplomilavastus "Meie elulood", Merle Karusoo do-

kumentaalnäidend, mis tekitab ühiskonnas väga elavat vastukaja.

• 6. III esietendub Vanalinnastuudios Suhhovo-Kobõlini satiiriline pamflett "Toimik", milles küllalisen teevad kaasa Olev Eskola, Ferdinand Veike, Ago-Endrik Kerge, lav Eino Baskin.

• "Estoonias" esietenduvad: 6. III Prokofjevi ooper "Kihlus kloostris", dir Peeter Lilje, lav Georgi Ansimov (Moskva), kriitika nimetab Urve Tautsi Duenja ja Teo Maiste Mendoza rolle ideaalilähedaseks; 13. V menutükk, Pál Ábrahámi opereett "Savoy ball", lav A.-E. Kerge, dir E. Nõgene, osades: Voldemar Kuslap, Helgi Sallo, Katrin Karisma, Jüri Krjukov, Urmas Kibuspuu, Hans Miilberg, Margarita Voites, Endel Pärn jt ; 26. VI Stravinski balletid "Kaardimäng" (lav E. Suve, dir V. Järvi) ja "Tulilind" (lav ja koreograaf Mai Murdmaa), nimiosas Elita Erkina ja Kaie Kõrb, etendused on pühendatud Stravinski 100. sünniaastapäevale; 15. X Bizet' ooper "Carmen", dir Eri Klas, lav Arne Mikk, osades: Urve Tauts ja Leili Tammel (Carmen), Hendrik Krumm ja Ivo Kuusk (don José), Voldemar Kuslap ja Tarmo Sild (Escamillo), Mare Jõgeva (Micaela) jt.

• 27. III esietendub Lembit Petersoni lavastuses "Ugalas" Anouilh' "Antigone", Kreoni osas Aarne Üksküla, Antigone osas Anu Lamp. Lavakunstikateedri X lennu järjekordselt õnnestunud diplomilavastus.

• 27.–28. III toimub Tallinnas Eesti (NSV) Kooriühingu asutamiskongress, ühingu juhatuse esimeheks saab Gustav Ernesaks.

• 29. III Los Angeleses "Oscarite" jagamisel toovad osatäitmised Mark Rydelli filmis "Kuldse järve ääres" (*On Golden Pond*) Katherine Hepburnile neljanda ja Henry Fondale esimese kuldkuja.

• Märtsis lavastab Jerzy Jarocki Varssavis Püha Johannese kirikus Elioti "Mõrva katedraalis", millest saab üks vastupanu osutava teatri märklavastusi. 1985. aastal esietendub samuti Varssavi kirikus Andrzej Wajda piiblidraama.

• 8.–9. IV toimub Eesti NSV Teatrühingu VI kongress, uueks esimeheks valiti Jüri Järvet.

• Aprillis ilmub ajakirja "Teater. Muusika. Kino" esimene number. Väljaande peatoimetajaks on Jaak Allik, peatoimetaja asetäitja Vallo Raun, toimetajad Reet Neimar, Jaan Ruus, Mare Põldmäe, Madis Kolk ja Sirje Endre, kunstnik Mai Einer.

• 12. V esilinnast Pariisis Daniel Vigne'i XVI sajandisse viiv draama "Martin Guerre'i tagasitulek" (*Le retour de Martin Guerre*), peaosades Gérard Depardieu ja Nathalie Baye.

• 22. V valmib lavakunstikateedri X lennu teine sotsioloogiline lavastus, noore inimese paineid nõukogude ühiskonnas peegeldav "Kui ruumid on täis", lav M. Karusoo. Paraku jõutakse lavastust mängida valitud publikule vaid kolm korda ja laiema avalikkuseni tükk ei jõuagi, sest parteiideoloogid keelavad selle mängimise.

• 23. V esietendub "Endlas" Majakovski "Saun" Ingo Normeti ühiskonnakriitilises-pilavas tõlgenduses.

• 26. V jagavad Cannes'i festivalil "Kuldset palmioksa" kaks poliitilist filmi: Costa-Gavrase "Tead-

mata kadunud" (*Missing*) Tšilist ning Serif Göreni ja Yılmaz Güney "Yol" Türgi vanglast. Eriauhinna saab Michelangelo Antonioni "Naise identifitseerimine" (*Identificazione di una donna*).

• Mais tähistatakse maailmas Josef Haydni 250. sünniaastapäeva.

• 20. VI esietendub "Vanemuises" Kaarel Irdi käe all Gorki "Jegor Bulõtšov ja teised", kus nimege- last kehastab Jaan Tooming.

• TR Konservatooriumi lavakunstkateedri X len- nu lõpetanuist suunatakse Noorsooteatrisse Jaak Johanson, Anu Lamp, Mare Martin, Sulev Teppart, Andrus Vaarik; "Vanalinnastuudiosse" Aivar Simmermann, Viire Valdma, Pärnu teatrisse Laine Mägi, Katrin Nielsen, Margus Oopkaup, Jaan Rekkor, Elmar Trink, "Ugalasse" Andres Lepik, Vilma Luik, Rakvere teatrisse Toomas Kreen ja Maanus Valentin.

• TRK lõpetavad Tõnu Naissoo, Igor Garšnek (kom- positsioon), Arvo Haasma (viola), Ines Maidre, Tarmo Eespere, Marju Riisikamp (klaver), Evi Aru- järv (Papp), Kaja Irjas (muusikateadus), Anu Järvela (viul), Mart Laas, Andres Narma (tšello), Aarne Saluveer (muusikapedagoogika) jt.

• Kalle Randalu saavutab juunis P. Tšaikovski nim VII rahvusvahelisel interpreetide konkursil Mosk- vas IV koha.

• Juunis jõuavad Ameerikas kinodesse kaks tähele- panuväärselt ulmfilmi: Steven Spielbergi "E.T. – Teisplaneetlane" (E. T. *The Extra-Terrestrial*) ja Ridley Scotti "Jooksja noateral" (*Blade Runner*).

• Septembris kulmineeruvad helilooja Mart Saare 100. sünniaastapäeva üritused: mitmed kontserdid, teaduskonverents, Tallinnas Kadriorus avatakse tal- le mälestussammas (A. Kuulbusch) jm.

• 10. X esietendub Noorsooteatris Shaw' "Püha Jo- hanna" (lav M. Karusoo), Jeanne d'Arci rollis Kat- rin Saukas. Väieldamatu tipplavastus 80ndate esi- mese poole teatripildis.

• 13. X puhkeb peaaegu lõpetatud restaureerimis- järgus Tallinna Niguliste kirikus tulekahju. Hävib tornikiiver ja suur osa katusest.

• 16. X jõuab ETVs eetrisse Bornhöhe "Kuulsuse narrid", peaosades Jüri Krjukov ja Urmas Kibuspuu, lav A.-E. Kerge.

• 17. X jõuab lavale Vaino Vahingu ja Madis Kõi- vu ühisnäidend "Faehlmann", mille lavastab ja ke- hastab ka nimegelest Evald Hermaküla.

• 28. XI valmib Raivo Trassil P.-E. Rummo näiden- di lavastus Krossi romaani "Rakvere romanss" jär- gi, selle hooaja tipplavastus Rakveres.

• 3. XII esilinastub Londonis Richard Attenbo- rough' suurfilm "Gandhi", mis järgmisel aastal päl- vib kaheksa "Oscarit", sh parim film, näitleja (Ben Kingsley) ja režissöör.

• 17. XII jõuab Los Angeleses kinodesse Sydney Pollacki särav komöödia "Tootsie" Dustin Hoffmani ja Jessica Langea, viimane saab ka "Oscari".

• 19. XII valmib "Vanemuises" Dürrenmatti traagi- lise komöödia lavastus "Vana daami külaskäik", peaosas Herta Elviste, lav Jaan Tooming.

• 25. XII teeb Ingmar Bergman Stockholmis oma

austajatele jõulukingituse, tuues välja uue filmi "Fanny ja Alexander".

• Prantsusmaal jõuab maailmaesietenduseni Heiner Müller "Hamlet-Machine" – tugevalt politiseeri- tud vägivalda ja fantaasia kollaaž.

• Komöödiakirjanik Michael Fraynil valmib tema kõige populaarsemaks osatunud näidend "Lavalis- sed segadused" (*Noises Off*).

• Peter Handkel valmib tetraloogia "Slow Homecoming", sümbolistlik teadvuse voolu mee- nutav tsükkel. Tegevus toimub poolabstraktses ümbruses, faabula puudub.

• Briti feministide hulka kuuluval näitekirjanikul Caryl Churchillil valmib draama "Tipp-tüdrukud" (*Top Girls*).

• Peeter Lilje juhatab Jevgeni Mravinski kõrval Leningradi Filharmoonia Akadeemilist Sümfoonia- orkestrit selle Euroopa turneele, mis on pühendatud orkestri 100. aastapäevale. Esinetakse festivalil "Wiener Festwochen", Saksa FV-s, Šveitsis, Prant- susmaal ja Hispaanias.

• Valmivad Tormise "Mõtisklusi Leniniga" ja "Läti burdoonlaulud" segakoorile; Pärdi "Johanne- se passioon".

• Valmivad: Philip Glassi väga mõjuva helikeele- ga soundtrack nn hoiatusfilmile *Koyaanisqatsi*, mis juhib tähelepanu ohule, et inimene võib maailma hävitada; Sir Michael Tippetti hiliseid teoseid, ora- toorium *The Mask of Time*.

• Venezias esietendub Berio ooper *La vera storia*.

• Vene filmis tõusevad esile Vadim Abdrašitovi "Rong jäi seisma" ja Nikita Mihhalkovi "Suguvõ- sa".

• "Tallinnfilmis" valmib Peeter Simmi mängufilm "Arabella, mereröövli tütar"; dokumentaalfilmis Mark Soosaare "Jaan Oad" ja Peep Puksi "Põhja- vaim"; joonisfilmis Priit Pärna "Kolmnurk".

• "Eesti Telefilmis" jõuavad ekranaile Ago-Endrik Kerge "Musta katuse all" ja "Pisuhänd"; dokumentaalidest Sulev Keeduse "Luigeluum".

• Michael Jacksoni albumit "Thriller" saadab to- hutu müügiedu.

Surid:

12. I Kaarel Vihermäe, eesti tšellist.

2. II Paul Tammeveski, eesti helilooja ja muusikate- gelane.

4. II Voldemar Haas, eesti teatrikunstnik.

17. II Lee Strasberg, poola päritolu ameerika lavas- taja ja pedagoog.

4. III Boris Blinov, eesti balletitantsija.

9. III Jutta Kippasto, eesti pianist.

16. III Veljo Käsper, eesti filmirežissöör.

29. III Ofelia Tuisk, eesti muusikateadlane.

29. III Carl Orff, saksa helilooja.

3. IV Jenny Siimon, eesti laulja ja pedagoog.

10. V Peter Weiss, saksa näitekirjanik.

20. V Tuudur Vettik, eesti helilooja, koorijuht ja pedagoog.

29. V Romy Schneider, austria filminäitleja.

10. VI Rainer Werner Fassbinder, saksa teatri- ja filmilavastaja, näitekirjanik ja näitleja.

29. VI Heino Otto, eesti laulja.
 29. VI Aurora Semper, eesti muusikakriitik ja pedagoog.
 8. VII Artur Uritamm, eesti helilooja ja pedagoog.
 8. VII Aino Seep, eesti laulja.
 12. VIII Henry Fonda, filmi- ja teatrinäitleja.
 29. VIII Ingrid Bergman, rootsi-ameerika filminäitleja.
 1. IX King Vidor, ameerika filmirežissöör.
 5. IX Jacques Tati, prantsuse filmirežissöör ja komöödianäitleja.
 23. IX Eedo Karrisoo, eesti laulja.
 4. X Glenn Gould, Kanada pianist.
 17. XI Eduard Tubin, eesti helilooja ja dirigent.
 26. XI Juhan Aavik, eesti helilooja, dirigent ja pedagoog.
 28. XI Maanus Valentin, eesti näitleja.
 10. XII Artur Rubinstein, poola-juudi päritolu pianist, kes Teise maailmasõja tõttu emigreerus Ameerikasse.

1983

- 12. I jõuab Pariisis kinodesse Andrzej Wajda esimene Prantsusmaal tehtud film "Danton", mis võitis mõni aeg varem Louis Delluci auhinna.
- 15. I Priit Pedajas teeb "Ugalas" oma esimese tähelepanu äratava lavastuse, Syng'e komöödia "Üle Lääne kangemees".



P. Pedajas teeb oma esimese tähelepanu äratava lavastuse, Ugalas Syng'e komöödia "Üle Lääne kangemees". Lesknaine Quinn – Leila Säälik, Christopher Mahon – Andres Lepik.

Endel Veliste foto

- 26. I esietendub Tallinna Draamateatris S. Lenzi "Süütute aeg, süüdlaste aeg", Evald Hermaküla üks õnnestunuim lavastus Draamateatris.
- 29. I Mati Unt teeb Noorsooteatris O. Lutsu "Kap-

sapea", millega algab ka Undi viljakas õnnestumiste periood Noorsooteatris.

- 29. – 30. I tähistatakse Eestis helilooja Peeter Süda 100. sünniaastapäeva. Toimuvad kontserdid, teaduskonverents HL-is, Kuressaares avatakse temale mälestussammas.
- 5. II läheb eetrisse telelavastus "Tema majesteet komöödiant" (lav Roman Baskin), kus tipprolli näitleja Kåbirlinski osas teeb Jüri Järvet.
- 6. III esietendub "Ugalas" Jaan Toominga käe all Gorki "Põhjas", tipplavastus ja suurepärased näitlejatööd Rein Malmstenilt, Leila Säälikult, Andres Tabunilt, Priit Pedajasel, Margus Vaherilt, Andres Lepikult jt.
- "Estonias" esietenduvad: 13. III de Falla ballett "Suur võlur – armastus", peaosades Juta Lehiste ja Janis Garancis, ning "Naine" Luciano Berio teose "Visage" muusikale, mõlema lav ja koreogr Mai Murdmaa; Naine – Juta Lehiste tipprolle; 30. XII Tambergi ooper "Lend" (A. Valtoni libr P. Vežinovi jutustuse "Barjäär" j), dir Peeter Lilje, lav ja koreogr Mai Murdmaa, osades – Leili Tammel (Tüdruk), Ivo Kuusk ja Tarmo Sild (Helilooja) jt.
- 16. III valmib Ingo Normetil "Endlas" Horvathi "Lood Viini metsades" lavastus.
- 19. V saab Cannes'is peaauhinna jaapanlase Shohei Imamura "Legend Narayamast" ja suure auhinna Andrei Tarkovski Itaalias valminud "Nostalgia". Festivalil esilinastub Robert Bressoni "Raha" (L'argent) Lev Tolstoi järgi ning režissöör saab auhinna arvestades kogu loomingut.
- TRK lõpetavad Andres Heinapuu, Ants Soots (koorijuhtimine), Ville-Markus Kell, Märt Ratas-sepp (komsitsioon), Elar Kuiv (viul), Maido Maadik, Anto Pett (klaver), Tiia Teder (muusika-teadus) jt.
- 13. VII valmib Rakvere suvelavastus, Moliere'i "Scapini kelmused", nimiosas Andrus Vaarik – esimest korda avaneb jõuliselt Vaariku koomiline talent. Lav Madis Kalmet.
- 8. IX jõuab Draamateatris lavale J. Kruusvalli "Pilvede värvid", lav Mikk Mikiver. Esimene perestroika-eelne lavastus, kus avameelselt kõneldakse eestlaste põgenemisest nõukogude võimu eest 1944. aastal. Lavastus äratub tähelepanu väljaspool Eestitki.
- 11. IX võidab Venezas "Kuldlovi" Jean-Luc Godard'i "Eesnimi Carmen" (Prénom: Carmen).
- 23., 24. ja 25. IX läheb eetrisse E. Vilde "Tabamata ime", Ago-Endrik Kerge telelavastus, üks huvitavaid Vilde tõlgendusi suurepärase näitlejatöödega (Üksküla, Kaljuste, Krjukov, Kull, Kibuspuu, Paluver jt).
- 25. IX algab Vjatšeslav Gvozdkovi koostöö eesti teatriga: Noorsooteatris esietendub A. Kazantsevi "Vana maja".
- 9. X teeb Mati Unt esimese lavastuse "Vanemuises", F. Schilleri "Röövlid" järgi.
- 13. XI Kaarin Raidil valmib "Ugalas" Tammsaare "Juudit" Leila Sääliku, Kersti Kreismanni (Juudit) ja Rein Malmsteniga (Olovernes).



Draamateatris jõuab lavale J. Kruusvalli "Pilvede värvid", lav Mikk Mikiver. Esimene 1944. aasta Eesti poliitilisi sündmusi tõepärasemalt käsitlev näidend. Leida – Helle Piltak, isa Jakob – Rein Aren, Irma – Meeli Sööt.

Gunnar Vaidla foto

• 9. XII jõuab Los Angeleses kinodesse Brian De Palma "Arminägu" (*Scarface*), peasos Al Pacino, Howard Hawksi gangsteriklassika remake.

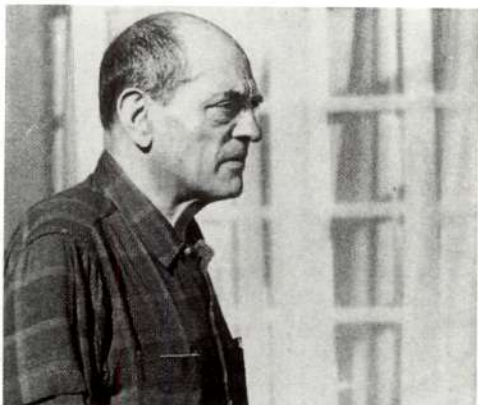
• 23. XII esilinastub Roomas Federico Fellini "Ja laev läheb" (*E la nave va*).

• New Yorgis jõuab vaatajate ette Vaclav Haveli kodumaal keelatud näidend "A Private View". Kaks aastat hiljem valmib "Largo desolato", mis esietendub Viinis.

• Tagankal jõuab lavale Juri Ljubimovi "Kuritöö ja karistus". Aasta hiljem saadetakse Ljubimov N Liidust välja.

• Valmivad Ester Mägi "Bukoolika" sümfoniaorkestrile ja segakooritsükkel "Lauluema" (rhvl A. Annisti j); Pärdi "Fratres" II red. (12 tšellole), Tormise "Vepsa rajad" segakoorile ja kantaat "Rahvaste sõpruse rapsoodia" meeskoorile (sõnad rhvl); Räätsa Klaverikontsert nr 2.

1983. aastal surnud keskklassi ja kiriku vastase hoiakuga silma paistnud Luis Buñuel sai hariduse jesuiitide koolis.



• Valmivad: Messiaeni ainus ooper "Püha Franciscus Assisist"; Reichi *The Desert Music*; Harrison Birtwistle'i ooper *The Mask of Orpheus*.

• Vene filmikunsti ilmestavad Gleb Panfilovi "Vassa" Maksim Gorki järgi, Elem Klimovi "Lahkumine" ja Nikita Mihhalkovi "Ilma tunnistajateta".

• "Tallinnfilmis" valmib Kaljo Kiisa "Nipernaadi"; dokumentaalidest Mark Soosaare "Aeg" ning Jüri Müüri ja Enn Säde "Künnimehe väsimus"; nukufilmis Heino Parsi "Meemeistrite linn" ja Rao Heidmetša "Tuvitädi"; joonisfilmis Rein Raamatu "Põrgu".

• Toimub teine Eesti filmifestival (esimene 1980, järgmised 1986 ja 1990).

Surid:

18. I Meta Kodanipork, eesti laulja.

24. I George Cukor, ameerika filmirežissöör.

31. I Aleksander Kurtna, eesti tõlkija.

4. II Tamara Soone, eesti baleriin.

19. II Ants Jõgi, eesti näitleja.

25. II Tennessee Williams, ameerika näitekirjanik.

8. III Sir William Walton, inglise helilooja.

14. V Heino Lemmik, eesti helilooja.

10. VI Georg Meri, eesti tõlkija.

25. VI Alberto Ginastera, argentiina helilooja.

29. VI Luis Buñuel, hispaania-prantsuse-mehhiko filmirežissöör.

10. VII Werner Egk, saksa helilooja.

23. VII Georges Auric, prantsuse helilooja, rühmituse *Les Six* liige, kes tegi koostööd Djagilevi ja Cocteau'ga.

5. IX Herbert Rappaport, nõukogude filmirežissöör.

4. X Ida Urbel, eesti koreograaf, lavastaja ja pedagoog.

9. X Artur Linnamägi, eesti laulja.

7. XI Germaine Tailleferre, prantsuse helilooja, rühmituse *Les Six* liige.

21. X Helmi Tohvelman, eesti tantsupedagoog ja lavastaja.

10. XI Gennadi Podelski, eesti helilooja.

19. XII Grigori Aleksandrov, nõukogude filmirežissöör.

1984

• 31. I hääletavad ameerika filmikriitikud eelmise aasta parimaks välisnäitlejaks Gérard Depardieu osatäitmiste eest filmides "Danton" ja "Martin Guerre"i tagasitulek".

• 22. II jõuab Pariisis kinodesse Volker Schlöndorffi "Swanni armastus" (*Un amour de Swann*) Marcel Prousti järgi.

• 25. II jõuab "Ugalas" lavale ühistööna L. Coburni "Džinnimäng" (Ingrid Agur, Juhan Viiding, Jaak Allik, Mikk Sarv), kaheinimesetükis astuvad üles vanameistrid Lisl Lindau ja Kaljo Kiisk.

• "Estonias" esietenduvad: 8. III Wagneri ooper

"Lendav hollandlane", dir Eri Klas, lav Detlef Rogge (Schwerin), osades: Tiit Kuusik ja Mati Palm (Hollandlane), Mare Jõgeva ja Helvi Raamat (Senta), Ivo Kuusk ja külalisena Jonas Antanavičius (Erik), Teo Maiste (Daland), Hendrik Krumm (Tüürimees); jt. GITISe diplomand Neeme Kuningas debüteerib – 30. IV esietenduvad tema lavastuses Grigori Fridi mono-oooper "Van Goghi kirjad" ja de Falla "Meister Pedro nukumäng", dir Vello Pähn.

• 25. III esietendub Draamateatris Jaan Krossi näidend "Keisri hull". Mikk Mikiveri lavastuses kehasavad Timotheus von Bocki Rein Aren, Tõnu Mikiver ja Paul Poom.

• 9. IV võidab James L. Brooks "Helluse keeles" (*Terms of Endearment*) viis "Oscarit": parim film, režissöör, mugandatud stsenaarium, naispeaos (Shirley MacLaine) ja meeskõrvalosa (Jack Nicholson).

• 6. V valmib "Ugalas" Kaarin Raidi lavastus E. O'Neilli "Pikk päevatee kaob öösse", osades Enn Kose, Leila Säälik, Laine Vaga, Väino Uibo, Margus Vaher, Andres Lepik jt.

• 25. V pälvib Cannes'is "Kuldse palmioksa" Wim Wendersi "Paris, Texas", žürii eriauhinna saab Marta Mészáros "Päevik minu lastele".

• 25. – 30. V tähistatakse "Vanemuise" muusikateatri 100. aastapäeva. Etenduvad: Tormise "Naistelaulud", Eespere "Kodalased", Mozarti "Figaro pulm" (esietendus 30. V 1983, lav A.-E. Kerge), nimiosas Taisto Noor; Kangro "Ohver", Austeri "Tiina" (esietendus 13. V, lav Ü. Vilimaa), tantsivad Jelena Poznjak (nimiosas), Aleksander Kikinov (Margus), Rufina Noor (Mari); Gershwini "Porgy ja Bess" jm.

• Mais tunnistatakse Tartu levimuusikapäevadel parimaks teoseks Alo Mattiiseni Kontsert kirjutusmasinale D-duur. Publiku hinnanguil on parim instrumentalist Riho Sibul, žürii hinnanguil parim ansambel on "Radar".

• TRK lõpetavad Mati Lukk (kontrabass), Alo Mattiisen, Jüri Tamverk, Erkki-Sven Tüür (kompositsioon), Ulrika Kristian, Toomas Nestor (viul), Lembit Orgse (klaver), Mati Lillimägi (klarinet), Eda Rajasalu (harf), Urmas Roomere (viul), Tauno Saviauk (flöödt) jt.

• Moskva konservatooriumi lõpetavad Ivari Ilja (klaver; V. Gornostajeva kl assistentuur-stažuuri samas 1986) ja Paul Mägi (dirigeerimine, G. Roždestvenski kl). Mägi saab samast aastast "Estonia" teatri dirigendiks.

• 16. IX teeb Vjatšeslav Gvozdkov järjekordse eduka lavastuse Eestis: "Ugalas" valmib A. Dudaravi "Üle läve", kus peategelast Andrei Buslaid kehas-tavad Kaljo Orro või Tõnu Tepandi.

• 19. IX esilinastub New Yorgis Milos Formani "Amadeus", mille võtted toimusid Prahast. Film võidab järgmisel aastal kaheksa "Oscarit", sh parim film, režissöör, meesosatäitja (F. Murray Abraham) ja stsenaarium.

• 26. X avatakse taastatud Niguliste kirikus muuseum-kontserdisaal.

• 1. XII jõuab "Ugalas" lavale H. H. Luige näidend "Tuled sa tagasi", lavastaja Jaak Allik.

• 22. XII võidab Tarmo Sild VII N Liidu vabariikide vahelisel vokalistide konkursil Riias II preemia. Aastail 1985–1986 täiendab ta end Milano *La Scala* laulukoolis.

• N Liidust välja saadetud Juri Ljubimovi asemel asub Taganka teatrit juhtima Anatoli Efros.

• Eugenio Barba avaldab teoreetiliste esseede kogumiku "The Floating Islands", 1986 järgneb kogumik "Beyond the Floating Islands".

• Neeme Järvi saab Göteborgi SO kõrval ka Šoti Rahvusorkestri peadirigendiks Glasgow's (kuni 1988. aastani).



Neeme Järvi saab neil aastail Göteborgi Sümfoonia-orkestri ja Šoti Rahvusorkestri peadirigendiks.

• Kaie Kõrb saab esikoha N Liidu vabariikide vahelisel balletikonkursil Moskvast.

• Valmivad Lepo Sumera Teine sümfoonia, Erkki-Sven Tüüri Esimene sümfoonia ja "Arhitektoonika I" (puhkpillikvintetile) ning Mati Kuulbergi "Niente" sooloflöödiile.

• Valmivad: Penderecki "Poola reekviem", Berio ooper *Un re in ascolto*, Birtwistle'i orkestriteos *Secret Theatre*; Glassi ooper *Akhmaten*.

• Aasta filmide hulka kuuluvad John Hustoni "Vulkaani all" (*Under the Volcano*) ja Bertrand Tavernier' "Pühapäev maal" (*Un dimanche à la campagne*).

• Vene filmikunsti ilmestavad Vadim Abdrašitovi "Planeetide paraad" ning Sergei Paradžanovi ja Dodo Abašidze "Surami kindluse legend".

• "Tallinnfilmis" valmivad dokumentaalid: Andres Söödi "Mälu" ja Mark Soosaare "Mängutoos Manilaiul"; nukufilmis Riho Undi ja Hardi Volmeri "Imeline nääriöö"; joonisfilmis Priit Pärna "Aeg



Lepo Sumera 1980. aastate algul.

Kalju Suure foto

maha", Valter Uusbergi "Härg" ja Avo Paistiku "Naksitrallid".

- "Eesti Telefilmis" valmib Mati Põldre "Kevad südames" ja Heini Druu dokumentaal "Teine reaalsus".
- Madonna tuleb välja looga "Like A Virgin", mis on üks tulevase superstaari esimesi suuremaid hitte.

1984. aastal surnud uue laine tuntumaid režissööre François Truffaut koos Isabelle Adjaniaga filmi "Adèle H. lugu" (1975) võtete ajal.



Surid:

- 5. I Madli Poola, eesti laulja.
- 17. I Kaul Annuk, eesti viiuldaja.
- 20. I Johnny Weissmüller, filminäitleja, Tarzani osatäitja.
- 31. I Artur Rinne, eesti laulja.
- 15. II Ethel Merman, ameerika näitleja ja pedagoog.
- 16. III Ervin Abel, eesti näitleja ja estraadikunstnik.
- 26. IV Count Basie, ameerika džässpianist ja ansamblijuht.
- 29. IV Ants Aasma, eesti laulja.
- 3. VI Tõnu Tarum, eesti trompetist ja pedagoog.
- 22. VI Joseph Losey, ameerika-inglise filmirežissöör.
- 30. VI Lillian Hellman, ameerika näitekirjanik.
- 18. VII Grigori Kromanov, eesti lavastaja ja filmirežissöör.
- 24. VII James Mason, inglise filminäitleja.
- 27. VII Richard Burton, inglise-ameerika teatri- ja filminäitleja.
- 14. VIII John Boynton Priestley, briti näitekirjanik.
- 14. VIII Aleksandr Viner, eesti ooperilavastaja.
- 11. X Viktor Gurjev, eesti laulja ja pedagoog.
- 21. X François Truffaut, prantsuse uue laine režissöör.
- 17. XI Jüri Mütter, eesti filmirežissöör.
- 12. XII Rahel Olbrei, eesti ballettmeister.
- 28. XII Sam Peckinpah, indiaani päritolu ameerika filmirežissöör.

1985

- 1., 2. ja 3. I jõuab eetrisse Tammsaare "Rudolf ja Irma" (instseneering ja lav Gunnar Kilgas), kus nimitegelastena teevad huvitavad näitlejatööd Evald Hermaküla ja Elle Kull.
- 8. II esilinastub Philadelphias austraallase Peter Weiri esimene USAs tehtud film, stiilne thriller "Tunnistaja" (*Witness*).
- 16. III esietendub "Ugalas" Kalju Komissarovi monumentaaltöö, M. Undi dramatiseering Feuchtwangeri romaani "Vennad Lautensackid", milles tipprollid teevad Tõnu Kark Oskar Lautensackina ja Rein Malmsten Adolf Hitlerina.
- 29. III jõuab Berliinis kinoekraanile István Szabó "Ooberst Redl", peaosas Klaus Maria Brandauer.
- 2. IV Jüri Alperen debüteerib dirigendina ERSO ees; lõpetab Leningradi konservatooriumi dirigeerimise alal ja saab "Estonia" teatri dirigendiks.
- 28. IV esietendub Draamateatris A. Dudaravi "Reamehed", lav Mik Mikkiver, peaosas Evald Hermaküla: üks esimesi Suurt Isamaasõda avameelselt käsitlev lavatükk.
- 20. V pälvib Cannes'is "Kuldse palmioks" jugoslaavlaste Emir Kusturica "Isa on komandeerinus", Juliette Binoche on parim naisnäitleja André Téchiné filmis "Rendez-vous" ja William Hurt meesosatäitjana Hector Babenko "Ämbliknaise suudlus" (*Kiss of the Spider Woman*).
- Mais tunnistatakse Tartu VII levimuusikapäeval parimaks teoseks Peeter Volkonski ja Alo Mattiiseni risotoorium "Roheline muna", milles

soolo-osi laulsid Silvi Vrait, Peeter Volkonski ja Hardi Volmer.

• 1. VI esilinastub Tokyos Akira Kurosawa "Ran", vabatoõlgendus Jaapanisse ülekantuna "Kuningas Learist".

• Juunis võidab Kaie Kõrb Moskva V rahvusvahelisel balletikonkursil III koha.

• TRK lõpetavad Vaike Kiik (laul), Pille Taniloo (Krütsmann), Kadri Leivategija, Kadri Ploompuu, Anne Tüür (klaver), Ines Maidre (orel), Aivar Mäe, Pille Lill (muusikapedagoogika), Kristel Pappel (viul), Aago Rääts (flööti), Urmass Sisask (kompositsioon), Aare Tammesalu (tšello), Eve Tasa (laul), Vilu Veski (saksofon), Arvo Volmer (koorijuhtimine) jt.

• Lauri Väinmaa lõpetab Moskva konservatooriumi (klaver).

• 12. VII esietendub Roman Baskini huvitavaim lavastajatöö küllalisena Rakveres – Molnari "Lillia", peaosas Madis Kalmet.

• 20.–21. VII toimub Tallinnas XX üldlaulupidu, viimane laulupidu nõukogude venestamispoliitika ideoloogilise surve all.

• "Estonias" esietenduvad: 24. VIII Händeli ooper "Alcina", dir Paul Mägi, lav Arne Mikk, osades: Margarita Voites (Alcina), Anu Kaal (Morgan), Leili Tammel, Tarmo Sild (Ruggiero) ja Marika Eensalu (Bradamante); 3. XI Lazarevi koreograafiline fantaasia "Meister ja Margarita" (B. Eichmani libr M. Bulgakovi j), dir Eri Klas, lav ja koreogr Mai Murdmaa, osades: Juri Jekimov (Meister), Kaie Kõrb (Margarita) jt; 21. XII Verdi ooper "Maskiball", dir Eri Klas, lav Arne Mikk, osades: Hendrik Krumm (Gustav III) ja Ivo Kuusk, Tiit Kuusik ja Tarmo Sild (krahv René), Mare Jõgeva ja Helvi Raamat (Amelia) jt.

• 15. IX esietendub Kalju Komissarovi teine monumentaallavastus "Ugalas", T. Ajtmatovi "Ja sajan dist on pikem päev", peaosas Kalju Komissarov, kes teeb ühe oma parimatest näitlejatöödest.

• 22. IX jõuab Noorsooteatris lavale D. Wassermani "Lendas üle käopesa", peaosas Tõnu Kark, lav Vjatšeslav Gvozdkov. Menulavastus aastateks.

• Septembris võidab Kalle Randalu Müncheni 34. rahvusvahelisel interpretide konkursil I preemia.

• 9. XI esietendub Priit Pedajasel "Endlas" O. Lutsu "Soo", milles aimub tema kujunev lavastajakäekiri, mille poolest ta täna nii tuntud.

• 1. XII valmib Nukuteatris Rein Aguri käe all Shakespeare'i "Suveöö unenäo" lavastus, omapärane ja uudne tõlgendus ning üllatav lahendus Nukuteatri lavastuste kontekstis.

• 7. XII esietendub Kaarin Raidi lavastuses Vallejo "Lõomav pimedus", millest kujuneb Lavakunstikateedri XII lennu õnnestunuim diplomilavastus.

• 8. XII esietendub "Vanemuises" Ülo Vilimaa koreograafia ja lavastusega Eugen Kapi ballett "Kalevipoeg", dir Erich Kõlar, osades: Aleksander Kikinov (Kalevipoeg), Jelena Poznjak (Linda), Aivar Kallaste (Sorts), Rufina Noor (Saarepiiga).

• 19. XII esietendub Noorsooteatris J. Saare dokumentaalnäidend "Valge tee kutse", lav Kaarel Kilvet. Lavalugu ühe legendaarseima muusiku

Raimond Valgre elust, Valgre osas üllatab Sulev Luik, kelle Valgre laulude esitused on jäänud üheks omanäolisemaks Valgre-tõlgenduseks.

• Ingmar Bergman pöördub tagasi Rootsi ning asub taas tööle *Dramaten*'is. Tema esimesteks lavastusteks kodumaal on Strindbergi "Preili Julie" ja "Unenäomäng".

• Briti vasakpoolse näitekirjanduse ühel võimsamal esindajal Edward Bondil valmib näidend "War Plays", mille tegevuspaigaks on Maa pärast aatomikatastroofi.

• Valmivad Pärdi *Stabat mater* solistidele, viiulile, violale ja tšellole; Singi "Sünni ja surma laulud" metsosopranile ja instrumentaalansamblile (F. García Lorca sõnad); Tüüri oratoorium "Ante finem saeculi" sopranile, segakoorile ja sümfooniaorkestrile (V. Luige sõnad) ja "Keelpillikvartett Urmas Kibuspuu mälestuseks"; Tormise "Kalevala XVII runo" meeskoorile ja Räätsa Kaheksas sümfoonia.

• Vene filmikunsti äratav tähelepanu Elem Klimovi sõjaajaline ekspressiivne lugu "Mine ja vaata".

• "Tallinnfilmis" valmivad Peeter Simmi "Puud olid..." ning Leida Laiuse ja Arvo Iho "Naerata ometi"; dokumentalistikas Mark Soosaare "Lasnamäe"; nukufilmis Riho Undi ja Hardi Volmeri "Nõiutud saar" ning Heino Parsi "Seitse kuradit"; joonisfilmis Avo Paistiku "Hüpe" ja Rein Raamatu "Kerjus".

• "Eesti Telefilmis" valmivad dokumentaalid: Lenart Meri "Kaleva hääl" ja Hagi Seini "Raudrohutee".

• Eri Klas saab Stockholmi Kuningliku Ooperi peadirigendiks (kuni 1989. aastani).

• Maailmas tähistatakse J. S. Bachi ja G. F. Händeli 300. sünniaastapäeva.

Surid:

24. II Nigel Andresen, eesti kirjandus- ja teatrioloogane ning kriitik.

16. III Roger Sessions, ameerika helilooja.

19. III Hartvig Juksar, eesti oboemängija ja pedagoog.

13. VI Urmas Kibuspuu, eesti näitleja.

14. VII Lisl Lindau, eesti näitleja.

26. IX Edgar Valge, eesti näitleja.

30. IX Simone Signoret, prantsuse filminäitleja.

10. X Yul Brynner, ameerika filminäitleja.

10. X Orson Welles, ameerika filmirežissöör ja näitleja.

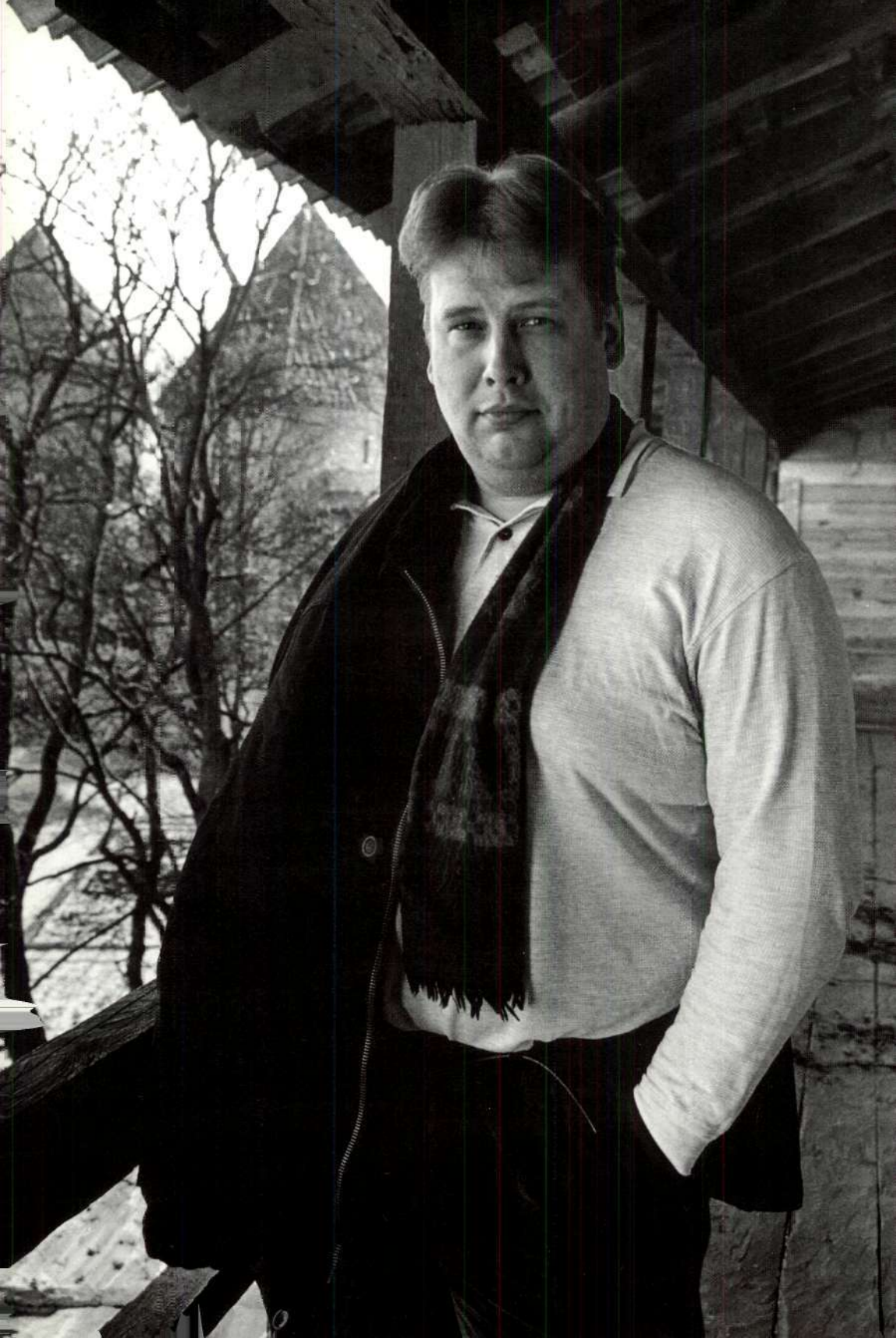
14. X Emil Gilels, vene pianist.

5. XII Sergei Prohhorov, vene päritolu eesti dirigent.

11. XII Endel Kalam, eesti violamängija ja dirigent.

14. XII Elmar Arro, baltisaksa muusikateadlane.

15. XII Endel Ani, eesti laulja.



33-aastane muusik Mati Turi on juba mõnda aega üks eesti oodatuid lauljaid – tal on suurte võimalustega tenorihääl –, kuigi koolides õppis ta koorijuhtimist. Tänu tööle Eesti Filharmoonia Kammerkooris on ta maailmas palju ringi liikunud, viimastel aastatel ka üksi mitmel pool solistina esinenud.

Oma esimest soololaulumist mäletab MT väga hästi. *Kui ma praegu sellele mõtlen, tundub see kohutavalt naljakas. Au ja kiitus Tõnu Kaljustele, tänu kellele, ma arvan, olen ma üldse laulma hakanud. Temal oli nii palju oskust näha minu potentsiaali, et ta usaldas inimest, kes kunagi elus laulmisega erialana polnud tegelnud. Tõnu oli see, kes sõna otseses mõttes lükkas mind lavale. Teos – Johann Sebastian Bach, Missa h-moll, teadagi, mis seal toimub! Kontsert toimus – ei ütle kus kirikus! – Eestimaal. Niisiis, Kaljuste tõukas lavale, duett sopraniga kuidagi vist ikka lõpuni jõudis. Pärast keegi patsutas, vist rohkem selleks, et ma päris kokku ei kukuks. Teose lõpus, Benedictuse ajal, kui oled tükk aega oodanud ja närvoitsenud (laulsin küll ka koori osa kaasa), tulevad kõrged noodid, rasked käigud. Selle ajal nägin end kiriku lühtri otsas rippumas. Vaatasin kaugelt – Turi ripub seal, mina olen siin ja üritan midagi sooritada, aga sellest ei tule mitte midagi välja! Vaatamata kõigele andis Tõnu mulle pärast seda ikka uusi ja uusi asju laulda, soovitas, kellelt nõu küsida. Kogu elu kammerkooris möödub koos fantastiliste lauljatega. Olen alati Kaia Urbi imetlenud. Meil on käinud ka palju soliste välismaalt ja kui meid kutsutakse suurvormi esitama, tuleb ju alati rahvusvaheline koosseis lavale. Midagi olen kogu aeg kõrva taha pannud, asi on hakanud tööle.*

MT sündis 20. jaanuaril 1968 Tartus. Tartu 10. keskkool, kus ma käisin, oli tore kool, olen seal hiljem praktiliselt käinud. Siis tuli Elleri kool, seda suhteliselt põnevalt, sest ma oleksin pärast kaheksandat klassi äärepealt läinud Kullmanni-nimelisse kutsekeskkooli mõõblitisleriks õppima. Aga laulmisõpetaja ütles, et kulla mees, mine muusikakooli ja õpi koorijuhtimist. Nii läkski, aastast 1983 Valve Lepiku juures. Hiljem on mul koorijuhiks õppimisest väga kasu olnud – hea stuudium, tugev klaver, solfedžo ja harmoonia. Vahepeal jõudsin igu-

sugust kino teha, naise võtta ja neli kuud Tallinnas Otsa koolis olla, mis oli mu jaoks kohutav aeg. Sellest koolist mina aru ei saanud, kohe mitte kuidagi! Läksin Tartusse tagasi.

1988–90 tuli Vene sõjavägi. See oli mingis mõttes auk, aga hea selleks, et õppida olulisi asju ebaolulistest eristama. Aeg, mil oled eimilleksi vajalik, õpetab hindama seda, kui äkki jälle oled vajalik. 1990. aastal, kui sõjaväest tulin, jäi üks kuu selleks, et valmistuda konservatooriumi astumiseks. Sattusin Ants Üleoja juurde, mis oli suur õnn, sest me sobisime hästi. Ants on professionaalne koorijuht ja suudab inimesele elurõõmu õpetada. See oli hea aeg. Lõpetasin muusikaakadeemia 1996. aastal.

Oma isa hindab MT tugevaks muusikuks. Isa mängib Väägvere puhkpilliorkestris nii kaua kui mäletan. Umbes 7-aastasena käisin selles suurt trummi löömas. Isa laulab ka "Gaudeamus" meeskooris, millega mina lõpetasin Elleri kooli. Ema on mul väike elevandikõrva, aga suure kultuurihuviga ja mind väikesest peale kontsertidele tirinud.

MT abikaasa Anu on samuti lõpetanud muusikaakadeemia ja töötab praegu Audentese erakoolis muusikaõpetajana. Mul on hea meel, et me ei aja mingit ühist muusika asja, õpetamine on siiski teistsugune tegevus. Ma ei arva, et abielu püsib koos nii, et me iga päev vaatame ainult teineteisele otsa ja töötame otsatut armastust. Ma ei tea, kas see, kui mu naine oleks ka laulja, tekitaks pingeid, sest ma olen päris tolerantne inimene, aga samas paras juurikas.

MTl on suured lapsed esimesest abi-elust, poeg saab varsti 15, tütar on 10-aastane.

Mõnda aega laulis MT RAMis, siis aga, aastal 1992, vajati ühte kammerkoori projekti abijõude. Kooris oli üks koht vaba ja ei mäleta, kas Kaljuste tegi ettepaneku või ma ise tajusin, et tuleb minna. Tegin noka lahti, laulsin paar hääleharjutust ja olingi vastu võetud. Hiljem on sõel vist tihedamaks läinud, aga võib-olla tunni, et mind on vaja.

MT kaugeimad ja eksootilisemad esinemiskohad on olnud Phoenix Põhja-Ameerikas, Austraalia, Iisrael. Eelmisel aastal oli MT Iisraelis Abu Goshi barokifestivalil külalisesineja, selle aasta mai lõpuks kutsuti teda uuesti sinna. Läti esinemistel käib laulja oma autoga, kuna naudib sõitu, mis pealegi võimaldab neli



tundi ainult iseendaga olla. Vabal ajal kuulan väga vähe klassikat, autos liikkun sisse kasseti hoopis millegi muuga – Bobby MacFerrin, Take 6, Marillion, Queen, Sting. Barokki kuulan küll.

Ma ei tee midagi vastu tahtmist. Olen laulnud muusikat päris varajasest tänapäevaseni, aga kõige hingelähedasem on ikka barokk. Ikka Johann Sebastian, sest ta on kõige raskem ja kõik mis on raske, see tõmbab. Mõni materjal tundub algul täiesti lauldamatu. Kunagi mõtlesin, et Matteuse passiooni Evangelisti osa julgen ette võtta, kui olen kusagil 40 ligi. Nüüd olen seda laulnud Rootsisis ja Riias, Rootsisis veel Erik Erikssoniga "Jõuluoratoriumi", Malmös Johannese passiooni. Laulsin ka Toomas Trassi Luuka passiooni, oli väga kiitvat ja kohutavalt keeruline. Nii heliloojana kui ka inimesena meeldib Erkki-Sven Tüür.

Mis suhe sul ooperiga on? Seda küsimust ma ootasin! Eelistan tegelda kullassepatööga. Omal moel kuulub ka ooper selle alla, aga vähemalt praegu pole ooper minu jaoks. Sa ei taha laulda põlvist nõtkuvat esimest armastajat? Seda ma olen igapäevases elus niikuinii! Mul on fantastiline abikaasa, kes seda igati soodustab.

Oma hariduse tõttu vaatab MT dirigente teise pilguga kui enamik lauljaid. Arvan, et saan neist paremini aru. Mõne laulja puhul tunned kohe, et ta ei mõista, mida dirigent tahab. Mulle on väga silma jäänud Saraste Soomest, Kaljuste loomulikult. Meeldiv kogemus oli Claudio Abbado,

kui tegime Berliini Filharmoonikutega Stravinski "Kuningas Oidipust".

Oled sa ka "suurte kuulsustega" lava jaganud? Ma ei mõtle nii. Mõnikord avastad väga erilise laulja, kes ei ole üldse kuulus. Teinekord tuleb ette lauskuulus ja ma mõtlen, et huvitav, miks ta nii kuulus on? Ei tule ju midagi! Hääl on olemas, aga ülemine korrus jumala lage! Ma ei salli laulmist laulmise pärast, seda, kui tullakse lavale, jalad harkis, räuskama.

Kuidas MT puhkab? Tänu abikaasale on mul selline koht nagu Sindi. Seal on abikaasa memme ja taadi maja. Selle kohta teeb eriliseks see, et sinna on memme – kes oli fantastiline kuju, avatud, elurõõmus ja jagas seda, kuidas noortel elu käib – mõtted ilmselt puude vahele alles jäänud. Seal on hästi privaatne olemine, võid ka palja tagumikuga õues käia. Kui saan töö tehtud ja Tallinnast villand, istun autosse, võtan naise ja mops Franki kaasa ja lähen. Ka koer aitab puhata, ta on väga lõbus, aus ja õige igat pidi. MT reedab veel, et talle meeldib süüa teha ning "veini ja õlut võtta".

Ma ei kahetse kunagi midagi. Kui asi tehtud, hästi või siis halvasti, milleks enam kahetseda. See lõpeks sellega, et istud nurka maha, jood kaks pudelit viina ja tunned ennast kohutavalt. Võib teha järeldusi, aga mitte põdeda. Mul on alati hea meel, kui inimesed end hästi tunnevad. Tuleb nendest vahenditest, mis sul võtta on, panna kokku parim ja tunda elust rõõmu, sest elu on lühike. Seda mõistad, nähes, kuidas meie jaoks olulised inimesed kaovad. Viimati Raimo Kangro, kes oli minu jaoks müstiline kuju. Ma ei tundnud teda lähedalt, aga see, mis temas oli, oli väga positiivne.

Mul on tunne, et tihtipeale kipub praeguse aja mõttemaailm ahtakeseks jääma. Selle kõrval, et tänavad on auklikud ja raha vähe, võiks rohkem näha, et puud lähevad ju ikka roheliseks ja lilled tulevad välja. Kui sul pole raha kaatri ostmiseks, võib ju sõudepaadiga sõita. Toredat pole ju maailmas sugugi vähe. Minul on kodu, kuhu mind oodatakse, töö, mida ma naudin ja inimesed, kellele ma vajalik olen. Seda on päris palju!

Kirja pannud ANNELI REMME

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2001

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

URS WIDMER. *Fear, Money, Work, Happiness* (13)
The Swiss writer Urs Widmer is primarily known in Estonia because of his play "Top Dogs" staged at the Drama Theatre, tackling the life of the top-career unemployed. The essay "Fear, Money, Work, Happiness" was first presented at the Zürich Schauspielhaus as an opening lecture of a series with the same title.

LILIAN VELLERAND. *The Art of Adjusting to One Another* (19)

In February 2001, the Estonian Drama Theatre staged Ronald Harwood's "Quartet" (director Ivo Eensalu). The production is remarkable first of all because it offers great roles for four Estonian best actors of the older generation. Theatre critic Lilian Vellerand focuses on the acting of Silvia Laidla, Aarne Üksküla, Ülle Ulla and Lembit Ulfsak that enriches the otherwise rather banal play.

SVEN KARJA. *Yes, If We Only Knew...* (23)

After a decade's interval, the Estonian theatre is once again paying attention to Russian drama. Both classics ("Idiot", "Seagull", "Wild Money") and new Russian plays have found their way to Estonian stages. Karja concentrates on two new productions of the last season — Olga Muhhina's "Tanya. Tanya" at the Rakvere Theatre (director Kalju Komissarov), and Max Bitter's "At the Bottom" (director Peeter Tammearu) at the Tallinn City Theatre.

REIN VEIDEMANN. *A Question of Scene* (28)

Literary historian and critic Rein Veidemann analyses two plays — Madis Kõiv's "Scenes from the Hundred Years War" and Ingmar Bergman's "Scenes from a Marriage".

KATHLEEN IRWIN. *Raymond Murray Schafer: Perception of Landscape/Creation of Myth* (31)

Canadian theatre designer and theoretic Kathleen Irwin examines the avant-garde productions of the Canadian musician, theatre-maker and theoretic Raymond Murray Schafer that shatter the boundaries between the audience and the stage, theatre hall and landscape. The article focuses on Schafer's mammoth cycle of productions "Patria".

MUSIC

MERIKE VAITMAA. *Lepo Sumera's Last Works* (40)

Music critic and lecturer Merike Vaitmaa examines the work of composer Lepo Sumera who passed away a year ago. She tackles those written between 1999–2000; and also discusses Sumera's importance in Estonian music, raising the question whether the composer was deservedly appreciated in his lifetime.

KAI TAMM. *Humour in Lepo Sumera's Instrumental Music I* (49)

Kai Tamm graduated last year from the Estonian Academy of Music. She has made a thorough study of Lepo Sumera's work, which besides being profound also contains many ideas that try to make the listener laugh, or at least smile.

KAIRE MAIMETS. *Semantics of the Keys in Verdi's operas "Rigoletto" and "Traviata"* (56)

The analysis belongs in the area of semiotics and tackles the significance of keys in the two famous Verdi operas.

MARIS KIRME. *New Sources for Researchers. Karl Leichter's Archive in the Estonian Theatre and Music Museum* (62)

It has taken the music historian Maris Kirme several years to sort out the archives of Karl Leichter (1902–1987), a great figure in the 20th century Estonian music. Leichter graduated from the Higher Tartu Music School in 1931, together with the composer Eduard Tubin, pianist, conductor and composer Olav Roots and composer Eduard Oja. He also studied philosophy at the University of Tartu, defending his MA in 1934 ("Philosophical-aesthetical foundations of Richard Wagner's work"). His wide range of interests focused on the Baltic German music life, especially in the 19th century, but also the Estonian national music of the first half of the 20th century (Mart Saar, Eduard Tubin, etc.).

Persona grata. MATI TURI (93)

The career of the tenor Mati Turi started thanks to Tõnu Kaljuste who entrusted the young singer with highly demanding professional singing. At present he is one of the most sought Estonian singers also abroad. The article reveals his general world views, his ability to have a positive attitude towards what goes on around him.

MATI KÜTT **Answers (3)**

Mati Kütt (born in 1947) is an internationally recognised director and artist of cartoons. In his films he often uses various techniques, having worked at both the animated cartoon and puppet film studios. His author's films include "Monument" (1981), "Labyrinth" (1989), "The Smoked Sprat Baking in the Sun" (1992), "Little Lilly" (1994) and "Underground" (1997) that have received awards at many festivals. He is currently working at this new cartoon "Button Odyssey". Kütt is known as a talented painter as well. In his interview he talks about the present possibilities to make cartoons in Estonia, about his aims, but also about his earlier work and childhood years.

LAURI KÄRK. **The First Berlinale of the 21st Century. The 51st Berlin Film Festival between 7–18 February 2001 (68)**

An overview of the latest Berlin Film Festival, focusing on the following films: Jean-Jacques Annaud's "Enemy at the Gates", Lone Scherfig's "Italian for Beginners" and Patrice Chéreau's "Intimacy". The second half of the article analyses the Fritz Lang retrospective, one of the magnets of the Festival, presenting the unabridged version of Lang's "Metropolis"; also Canadian Renny Bartlett's "Eisenstein".

JAANUS KULLI. **Stormy Stainless Love (75)**

A review of René Vilbre's (born in 1970) short film "Madonna is Not Dead AD 2050" (2000, studio "Allfilm") with leading roles played by Herta Elviste and Lembit Eelmäe from the Vanemuine Theatre, well-known acting couple of the older generation. The writer finds that however vulgar and obscene the text of Peeter Sauter may seem, it nevertheless speaks about extremely tender, human and also painful feelings, first of all about love. Kulli compares Sauter with the notorious Finn Jouko Turkkka whose shocking play "Connecting People" is played by the Von Krahli Theatre. The acting couple deserves special praise. At the same time the critic thinks that

the young non-professional actress has not achieved the expected level; the same problem has occurred in other debut films by young film directors – they cannot make the actors act.

RÜNNO SAAREMÄE, ÜLLAR SAAREMÄE. **Look, a Magazine Has Commissioned a Story... (77)**

A review in dialogue about René Vibre's film "Madonna is Not Dead AD 2050". The brothers Saaremäes, a journalist and head of the Rakvere Theatre respectively, find that the film's greatest asset is the acting of Elviste-Eelmäe, although the Sauter-Vilbre duo is not so bad either.

JAN KAUS. **Description in a Cloud of Explanations (80)**

A longer analysis of Ülo Pikkov's (born in 1976) animated cartoon "The Headless Horseman" (studio "Eesti Joonisfilm", 2001). The critic considers this a story that is not explaining, but describing. At the same time it is not informative, rather narrative, and namely narrative in a describing manner. This allows the author to explain the pictures, the "symbols", in various ways. Kaus finds the film abounding in images, and goes on to use plenty of quotations himself.

A CENTURY IN THEATRE, MUSIC, CINEMA (84)

The magazine's chronicle of the century has reached the breakthrough years of 1981–1985.

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, Rävälä pst. 10
 AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tonismägi 2
 Perioodika müügisakond, Voorimehe 9
 AS Lehti-Maja, (R-kioskid)
 AS Plusspunkt
 Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
 Eesti Draamateater
 Tallinna Linnateater
 Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuüri, Ülikooli 11
 Postimehe Äri, Raekoja plats 16
 OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikemplare. *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) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

NB! Pranteksemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolse sissekäik), tel 6 200 489.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
 ARVO IHO
 ARNE MIKK
 PRIIT PEDAJAS
 LINNAR PRIIMÄGI
 JAAN RUUS
 MARK SOOSAAR
 EINO TAMBERG

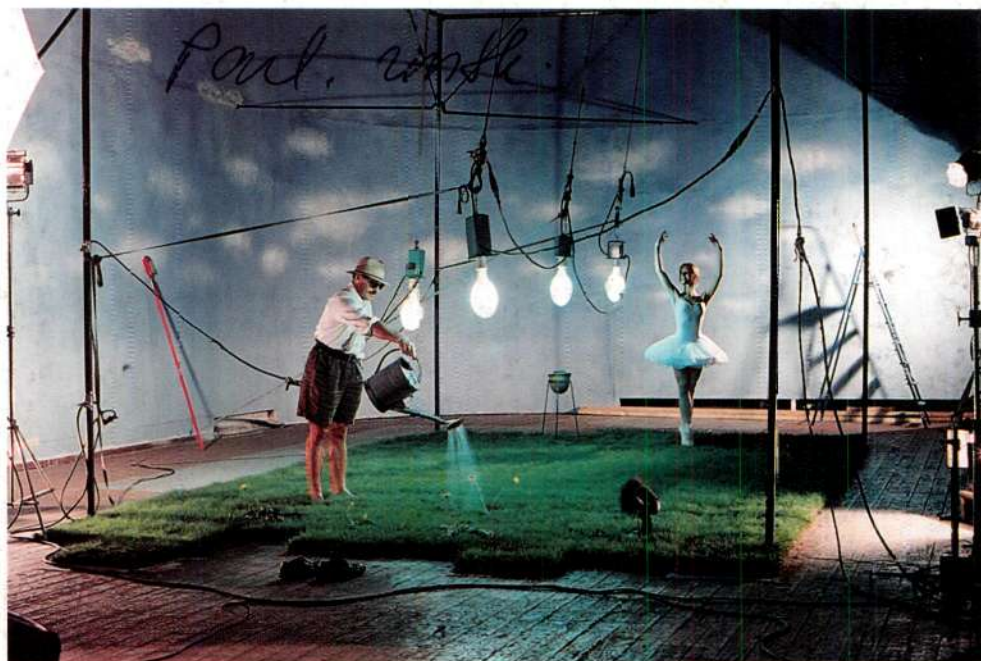
"Armas tuss A. D. 2050", 2000. Režissöör René Vilbre. Herta Elviste (naine). Naine: "See, kurat, ajab ju jälle kusele." — Mees: "Jood siis." — "Asi pole läbus, pärdik pressib peale." — "Hakkab varsti välja ronima."



"Armas tuss A. D. 2050". Lembit Eelmäe (mees). Naine: "Mulle ka üks praims!" — Mees: "Tibule ei ole hea..." — "Lõuad, rebi suitsu ja pea lõuad. Kui tahan, tõmban sünnituse ajal kah." — "Sitta sa jaksad. Säh, tõmba, vanamutti." — "Niku ajal küll jaksan." — "Niku ajal sa jaksad, jah." — "Pritsi tuld, ära heegelda." Vt lk 75.

"Armas tuss A. D. 2050". Monika Tuvi (medõde). Mees: "Me kõigest müüme neid. Headesse perekondadesse. Teeme eestlasi juurde. Teievanused ju enam ei viitsi. Geenid ja muu kribukrabu on mul korras. Kontrollitud." — Medõde: "Geenid korras! Vastutustundetud narakas. Joodik. Joote lapsed maha. Oma arust Eesti patrioot. Te olete ürgajast. Mina olen tõeline eestlane." — "Sikutage siis vanamutil platsenta välja ja pistke külmutuskappi. Me sööme selle pärast ära. Ja katsuge vitt veidi kobedamalt kinni traageldada kui viimane kord. Võib veel vaja minna." Toomas Volkmanni fotod





Baleriin Eve Andre ja aednik Mati Kütt "Pörandaaluse" võtete ajal 18. septembril 1996. aastal Kaupmehe tänava paviljonis elavat muru ette valmistamas.
Urmas Jõemehe foto

"Pragunenud õhk". Mati Kütt, 1999. Õli, papp, 32x47 cm. Vt lk 3.
Harri Rospu foto

