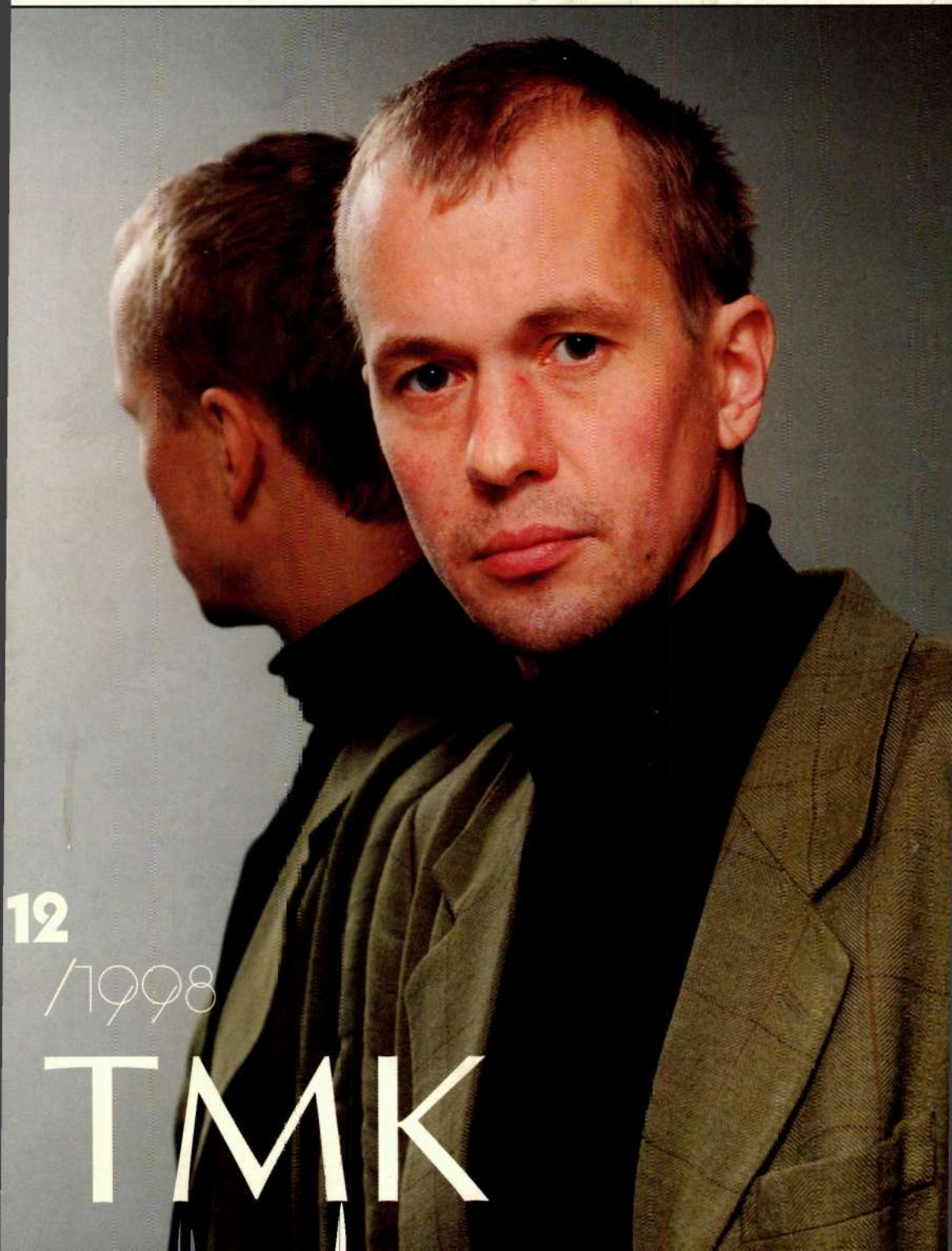


teater · muusika · kino

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



12

/1998

TMK

# 12 / 1998

## XVII AASTAKÄIK

---

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 10505, postkast 3200  
faks 44 47 87  
e-mail [tmk@estpak.ee](mailto:tmk@estpak.ee)

### Teatriosakond

Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80

### Muusikaosakond

Saale Kareca ja Tiina Öun, tel 44 31 09

### Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

### Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 6 41 82 74

### Tehniline toimetaja

Kaur Kareda, tel 6 44 54 68

### Korrektor

Selveig Kriggulson, tel 6 41 82 74

### Infotöötleja

Pille-Triin Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68

### Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

---

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

---

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

NOOR  
**Soft**

### Esikaanel:

**Jaan Tätte oktoobris 1998.**

*Harri Rospu foto*

Tom Stoppardi "Armastuse leiutajad" Eesti  
Draamateatris.

*Mati Hiisi foto*



## SISUKORD

| TEATER               |   |
|----------------------|---|
|                      | RAHVUSTEATER PEAB TASAKAALU TAASTAMA!<br>( <i>Intervjuu Comédie-Française'i tegevusdirektori Jean-Pierre Miqueliga</i> ) 10 |
| Margot Visnap        | KIUSLIKKE MÖTTEID NÄITEMÄNGUTEGEMISEST 12   |
|                      | DIE HAMMERKLAVIERSONATE. KOKKUSAAMINE<br>MADIS KÕIVUGA II 52  |
|                      | "PALUN MURETSE ÜKS PILET..." ( <i>Tantsijanna Helve Toomi saatusest</i> ) 69  |
|                      | TEATRIANKEET 1997/98 104  |
| Jaak Rähesoo         | HOOAEG NEW YORGIS VII 115;128   |
| Gerda Kordemets      | PERSONA GRATA. AIN PROSA 122  |
| MUUSIKA              |   |
|                      | VASTAB KRZYSZTOF PENDERECKI 3   |
| Vance Wolverton      | KAHE TRADITSIOONI VÕRDLUS: KOORILAUL<br>AMEERIKA ÜHENDRIIKIDES JA BALTIKUMIS 16   |
| Steven Pierson       | LAULSIME END VABAKS: MUUSIKALINE<br>TEGEVUS JA SELLE ARENG EESTI KRISTLASTE SEAS 23   |
| Maris Kirme          | SOOME KOORIMUUSIKA RETSEPTSIOONIST<br>EESTIS 1920.—30. AASTATEL 29  |
| Raul Kala            | ANSAMBEL "THE BEATLES": NIMED JA KOOSSEISUD 58  |
| Harry Olt            | ZELIA AUMERE 1919—1998. VIIULDAJA,<br>KES VIIS EDUARD TUBINA LOOMINGU MAAILMA 71  |
| André Boucourechliev | SCHUMANN — HULLUMEELsus JA LOOMEVÕIME 78  |
| KINO                 |   |
| Jacques-André Bondy  | SEE KUMMALINE KOHTUMISPAIK LAS VEGAS<br>( <i>Intervjuu Johnny Deppiga</i> ) 35  |
| Gérard Delorme       | HUNTER THOMPSON ANDIS MULLE SELLE JAKI,<br>MIS MUL SELJAS ON ( <i>Intervjuu Benicio Del Toro</i> ) 39                       |
| Gérard Delorme       | TERRY JA TABLETID ( <i>Intervjuu Terry Gilliamiga</i> ) 40  |
| Philip Kemp          | TRAINSPOTTING ( <i>Danny Boyle'i samanimelisest filmist</i> ) 43  |
| Juha Siltala         | HEROIIIN JA PURUSTAV NARTSISSISM 47   |
| Pasi Pyöriä          | MEEDIAFILOSOOFIA JA INFORMATSIOONI-<br>TEHNOLOOGIA AKTSIDENTSUS II 63   |
| Agne Nelk            | FRIIK KOLME F-igä ( <i>Filmisaatest "Ffriik!"</i> ) 75  |
| Karlo Funk           | VARJUD VÄRVIDERIIIGIS ( <i>Rainer Sarneti filmist "Libarebased ja kooljad"</i> ) 88   |
| Jaanus Kulli         | KESKEALISE VIBUKÜTI K(AP)RIISID ( <i>Urmus E. Liivi filmist "Koena surm"</i> ) 90   |
| Gerda Kordemets      | VALGE PABERILEHT — TUULE ARMUKE 93  |
| Lauri Kärk           | OLEMATU OLEMINE ( <i>Kulešovi efektist seoses Eisensteini juubeliga</i> ) 97  |
|                      | TMK LAUREAADID 1998 103   |
|                      | AASTA SISUKORD 1998 84  |



# VASTAB KRZYSZTOF PENDERECKI

*"Estonia" kontserdisaalis toimus 20. augustil enne poola helilooja Krzysztof Penderecki autorikontserti kõigile muusikahuvilistele mõeldud avalik pressikonverents, kus maailma-mainega elav klassik vastas kolmveerand tunni jooksul mitmesugustele teda ja tema muusikat puudutavatele küsimustele. Vestlust juhtis Igor Garšnek, küsimusi esitati ka saalist. Järgneval kontserdil kõlas autori juhatusel tema "Agnus Dei", oratooriumi "Jeruusalemma seitse väravat" dirigeeris Andres Mustonen.*

**Öeldakse, et ükski helilooja ei sünni avangardistina. Me ei tea kuigi palju teie kõige esimestest teostest, mida te vist pole avaldanudki. Milline oli teie loominguine käekiri viiekümnendatel aastatel, õpingute ajal Krakówis?**

Heliloominguga hakkasin ma katsetama tegelikult palju varem, juba neljakümnendatel aastatel. Alguses võtsin viiulitunde, sest tahtsin saada viiuldajaks. Klaveritunde muidugi ka, ning komponeerima hakkasin ma kõigepealt iseendale. Minu kõige esimesed lood olid võib-olla pisut Paganini ja Wieniawski moodi, ma mõtlen neid, mis ma kirjutasin kaheksa- või kümneaastaselt. Seejärel läksin Krakówisse õppima, esialgu viiulit ja dirigeerimist, mitte kompositsiooni. Sel ajal ma muusikat ei kirjutanud, minu konservatooriumiprofessoritel polnud tollal avangardistlikust muusikast kahjuks vähimatki aimu. See suund oli Poolas viiekümnendatel ju keelatud, mitte ühtegi avangardset teost kontsertidel ei mängitud. Kuid me uurisime võimaluste piires ise nüüdismuusika partituure, 1957. aastal käis Krakówis Luigi Nono, ma olin siis tudeng. Nono tõi endaga kaasa mitmesugust uut muusikat, nii et ma huvitusin avangardist väga. Samal ajal asutati Varssavis veel elektroonilise muusika stuudio. Läksin siis Varssavisse — eksperimentaalne elektrooniline muusika avardas ootamatult minu kujutlusvõimet. Tookord õppisin juba ka kompositsiooni — üliõpilasena tuli mul kirjutada sellises stiilis muusikat, mida professorid nõudsid. Iga nädal pidin ette näitama mõne teose — kord Beethoveni moodi klaverisonaat, siis mõni prelüüd *à la* Debussy, seejärel jälle mõni neoklassikaline pala. Nelja aasta jooksul kirjutasin ma sel kombel läbi peaaegu kõik muusikastiilid, kuid viimasel kahel aastal hakkasin looma siiski juba endale omast muusikat. Minu Viiulisonaat pärineb aastast 1953, 1954—55 tegelesin põhiliselt kammermuusikaga, pärast tööd elektroonilise muusika stuudios, ja aastatel 1957—59 hakkasin lõpuks kirjutama teoseid, mis olid juba täiesti isikupärase stiilis. Sellest ajast pärineb näiteks "Itk Hiroshima ohvritele" 52 keelpillile.

**Teie varasemate teoste hulgas on elektroonilise muusika kompositsioone, näiteks "Psalmus" (1961) ja "Surmakomando" ("Brygada śmierci", 1963). Milline on teie suhe elektroonilise muusikaga praegu?**

Ma olen elektroonilist muusikat kirjutanud hiljemgi, ka pärast neid teoseid — näiteks filmi- ja teatrimuusikat. Elektrooniline muusika, õieti kogu elektroonika tervikuna on vahepeal muidugi tohutult arenenud. Ma mäletan hästi esimesi sellealaseid samme aastast 1957, nüüd on võimalused loomulikult hoopis teised, elektroonilist muusikat teha on praegu ehk liigagi kerge. Kuid huvitavat elektroonilist muusikat kirjutati siiski just viiekümnendatel, mitte hiljem. Ma ei tea nimetada maailmas ühtki olulist elektroonilise muusika teost, mis oleks loodud pärast 1965. aastat.

**Mis sai määravaks uue helikeele leidmisele? Kas pööre avangardismi toimus järsku või oli see sammsammuline protsess?**

Ei, see toimus ikka samm-sammult. Minu Viiulisonaat 1953. aastast on loodud neoklassitsistlikus laadis, selles vaimus, millist muusikat ma olin tollal kuulanud —



Šostakovitši, Bartóki vaimus. Liikusin oma isikupärase helikeele suunas pikkamisi ning jõudsin selleni erinevates stiilides kirjutamise kaudu. Seda peangi oluliseks, kuigi ma teisi heliloojaid kunagi otseselt ei kopeerinud.

**Seitsmekümnendad aastad on teie muusikas tähendusrikkad seetõttu, et see aeg tähistab teil pööret neoromantismi. Millised olid stiilimuutuse tagamaad?**

Esiteks ei toimunud see muutus sugugi mitte järsku. Mitte nii, et ma ühel heal päeval oleksin otsustanud hakata kirjutama täiesti teistsugust muusikat. Kõik see toimus tegelikult järk-järgult ning alguseks võiks pidada minu "Stabat materit" aastast 1962. Pärast elektroonilise muusika stuudios töötamist hakkasin ma uurima kõrgrenessansi muusikat — Ockeghemi ja Obrechti, Madalmaade koolkonna polüfooniat. Selle tulemusena kirjutasin oma "Stabat materi", kus kasutasin XVI sajandi lõpu muusikale iseloomuliku kõrgrenessansi polüfoonilise tehnika elemente. Teie räägite romantismist — selle elemente oli juba mu 1966. aastal valminud "Luuka passiooni" soprani aarias. Muidugi mõjus see kontrastina niisuguste ortodokside nagu Boulezi ja Stockhauseni muusika taustal. Seitsmekümnendate keskel muutus minu muusika tõepoolest. Põhjuseks oli asjaolu, et nii mina kui mu kolleegid kasutasime muusikas avangardismi kõik võimalused ära väga lühikese ajaga — viiekümnendate lõpust kuni aastani 1965. Me lõime uue helikeele, võtsime kasutusele uudse notatsiooni, näiteks mina oma teoses "Anaklasis". Kuid ma ei näinud sellises muusikas enam edasisi arenguvõimalusi ning siis hakkasingi otsima uusi inspiratsiooniallikaid XIX sajandi lõpu muusikast. Viiekümnendatel ja kuuekümnendate alguses tahtsin ma purustada kõik selle, mis oli loodud enne mind, kirjutada täiesti uut muusikat. Muidugi

on võimatu teha midagi täiesti uut, nii või teisiti kasutame me elemente minevikus loodud muusikast. Ma arvan, et minu looming on praegu mineviku traditsioonide jätkamine, mitte revolutsioon. Revolutsioon kestis väga lühikest aega. Revolutsioonid püüavad alguses kõike purustada, et siis hiljem ikkagi traditsioonide juurde tagasi pöörduda. Nii toimub see muidugi ka poliitikas.

**Kuidas suhtusid sõbrad-modernistid teie stiilipöördesse neoromantismi poole ja millistes riikides see uues laadis muusika kõigepealt heakskiitvat vastuvõttu leidis?**

Minu vanemad kolleegid, nagu Pierre Boulez, Luigi Nono ja Karlheinz Stockhausen olid lausa raevus ja niisama ka kriitikud. See oli nende jaoks midagi täiesti uut ja ootamatut ning mind nimetati isegi avangardismi reeturiks. Kuid aastate möödudes Stockhauseni hilisemaid töid kuulates näen, et temagi on üritanud tegelikult teha sedasama, ehkki võib-olla mitte eriti õnnestunult. Ja nii ka mitmed teised heliloojad.

Minu selles stiilis muusika, konkreetselt Teine sümfoonia ja Viulikontsert, võeti kõigepealt omaks Ameerikas ja Skandinaaviamaades. Järgmine oli Saksamaa, ehkki esialgu oli seal suhtumine küllaltki tõrjuv. Sakslased on väga konservatiivsed: kui nad on harjunud midagi ühtemoodi tegema, siis nii see ka jääb. Kui valitses avangard, tahtsid nad ka seda tingimata viimase võimaluseni ekspluateerida.

**Kuidas valmivad teie teosed — kas näete vaimusilmas kohe tervikut või kujuneb teos esialgselt ideest järk-järgult välja?**

Loomulikult tuleb erinevalt läheneda ooperile, kus töö toimub libretoga, ning tekstiga teostele üldse, kui sümfoonilisele ja kammermuusikale. Minu loomemeetod sõltub tegelikult sellest, mis laadi teos mul parasjagu käsil on. Ma teen visandeid, teen teatud temaatilisi ja orkestratsioonieskiise. Kõik need kavandid, mida ma hiljem kasutan, on väga abstraktsed. Kirjutan teost algusest lõpuni mulle huvipakkuvate fragmentide kaupa. Ning alguses visandan ma peaaegu alati teose vormiskeemi, kaalun mitmesuguseid proportsioone. Väikese poisina armastasin ma palju joonistada

*ERSO direktor Ville Kell ehitas Pendrecki oratooriumi “Jeruusalemma seitse väravat” ettekande jaoks spetsiaalselt uue pilli — tuubafoni. Pildistatud Tabasalus Ville Kella kodus.*



ning tegelikult ongi need muusikalised vormiproportsioonid, mida ma alguses näen, visuaalsed. Mõnikord võivad nad mahtuda ka ühele paberilehele, kuid selline on lihtsalt minu muusikakirjutamise meetod.

Olete tegutsenud ka kompositsiooniõppejõuna. Kas Poolas või ehk kusagil mujal on olemas ka Penderecki koolkond?

Olen tegelnud õpetamisega palju aastaid ning olnud koguni Krakówi Muusikaakadeemia rektor. Varem oli mul selle jaoks aega. Praegu on see minu jaoks minevik. Kogu aeg on midagi huvitavat toimumas ja ma reisin väga palju, nii et õpetamise jaoks mul lihtsalt ei jää aega. Ja on üks veelgi olulisem põhjus. Tegelikult ma ei usu, et komponeerimist saab üldse õpetada, ehkki olen sellega tegelnud umbes kolmkümmend viis aastat oma elust. Ma ei ole kunagi tahtnud, et minu õpilased kirjutaksid täpselt samuti kui mina. On küll palju heliloojaid, kes on minu muusikast inspiratsiooni saanud, eriti varasematest, 60. ja 70. aastatel loodud teostest. Teadlikult ei ole ma aga kunagi püüdnud kujundada midagi niisugust, mida võiks nimetada Penderecki koolkonnaks. Ma arvan, et ma käin oma rada, laskmata end mõjutada sellest, mis toimub mujal maailmas. 70. ja 80. aastatel kritiseeriti minu töid kõvasti, sest keegi ei olnud midagi niisugust oodanud. Olin esimene. Hiljem, nii umbes kümne aasta pärast järgisid mind juba mitmed heliloojad. Kui üldse, siis on ehk nemad Penderecki koolkond.

Õelge, palun, mille kallal te praegu töötate?

Viimase kahe aasta jooksul kirjutasin ma kaks vokaalsuurvormi: "Jerusa-lemma seitse väravat", mis on tegelikult mu Seitsmes sümfoonia (kavalehel pole seda küll märgitud), ning "Credo", kuid sellest tuli ebaharilik "Credo", sest see on seitsmekümne minuti pikkune. Alustasin küll missa kirjutamist, kuid pärast paarikuist tööd sellega otsustasin siiski kontsentreeruda ainult "Credole", sest selle tekst huvitas mind kõige rohkem. See on väga raske, idiomaatiline tekst. Kui peaksite hakkama kirjutama *Credo* tekstile muusikat, siis kogete, et ei saa tekstis muuta mitte midagi. Töötasin oma "Credo", õieti missa kallal pikka aega, kulus vist pool aastat, enne kui ta lõpetasin. "Credo" oligi mu viimane teos — ilmselt kõige pikem "Credo", mis maailmas üldse kunagi on kirjutatud. Kas teie teate nimetada mõnda "Credot", mis oleks pikem kui seitsekümmend minutit?

Ja nüüd, pärast neid vokaalsuurvorme, pöördusin tagasi kammermuusika juurde. Momendil kirjutan ma *Chaconne*'t sooloviulile — Anne-Sophie Mutterile, kes oli ka mu Teise viiulikontserdi esmaesitaja ning on minu arvates praegu üks paremaid, kui isegi mitte kõige parem viiuldaja maailmas, ning Septetti. Need kaks kammerteost lõpetan ma järgmisel aastal, võib-olla ka pisut hiljem. Üks teos tuleb mul järgmise aasta detsembriks veel New Yorgi Filharmoonikutele. Võib-olla tuleb siis ettekandele ka fragment minu ooperist "Phaedra", mida kavatsen lähitulevikus kirjutada, ning Kontsert kolmele tšellole, mis on ühe Tokyo orkestri tellimustöö. Need oleksid mu kahe järgmise aasta plaanid.

Te pole mitte ainult maailmakuulus helilooja, vaid ka tuntud dirigent. Õelge, millised maailma orkestrid on teile kõige parema mulje jätanud?

Muidugi on ka minul teatud kohad ja kollektiivid, kus ja kellega ma töötan sagedamini kui mujal — New Yorgi Filharmoonikud, *Pittsburgh Symphony*, *Cincinnati Symphony*. Saksamaal olen ma olnud aastaid Hamburgi Raadio Sümfooniaorkestri esimene külalisdirigent. Praegu olen küll rohkem seotud Müncheni Filharmoonikutega, kellega mul on leping juhatada kõiki oma sümfooniaid. See on eluaegne projekt, kuigi ma ei tea, kui palju ma sümfooniaid veel kirjutan. Olen peaaegu kindel, et mitte rohkem kui üheksa, järgmiste suhtes on mul juba mõningaid kahtlusi. Saksamaa orkestritest rääkides on väga sümpaatsed Bambergi Sümfooniikud, keda olen tihti juhatanud. Poolas olen ma Varssavi Sümfooniikute kunstiline juht. See on väga hea orkester, aga üsna väikese koosseisuga, õieti suur kammerorkester. Ma dirigeerin küllalt palju, vahest ehk liigagi palju — umbes nelikümmend kuni viiskümmend kontserti aastas. Mõnikord kipub see komponeerimist isegi segama.



Kas teid on inspireerinud ka kauged kultuurid ning kas erinevate kultuuritraditsioonide ristumine (*cross culture*) on teie jaoks tähendusrikas?

Olen maailmas ringi rännanud küllalt palju. Igal aastal käin Jaapanis; Koreas olen samuti korduvalt olnud ning kuulanud muidugi ka sealset muusikat. Nende helikunstist, eriti rahvamuusikast olen väga huvitatud, kuid arvan, et ise kuulun ma siiski Euroopa kultuuri. Tean, et inspiratsiooni võib otsida nii Ida-Aafrikast kui Lõuna-Ameerikast, kuid minu jaoks on see kõik pealiskaudne. Minna näiteks Katmandusse, elada seal siis nädal aega ning proovida kohe kirjutada nende moodi muusikat — see on ebareaalne, kuna ei tunta õieti ei kohalikku keelt, filosoofiat ega kultuuritraditsioone. Võib muidugi kasutada nende kaugete piirkondade instrumente, olen ise ka vahel oma muusikas kasutanud mõnda Lõuna-Ameerika pilli. Me elame suurte avastuste ajastul — me võime lennata Kuule ning avastada samas sajanditevanuseid muuseumiväärtusega instrumente. Ning me võime neid pille oma muusikas muidugi kasutada, kuid rääkida seetõttu teiste kultuuride mõjust tundub mulle ikkagi olevat pealiskaudne.

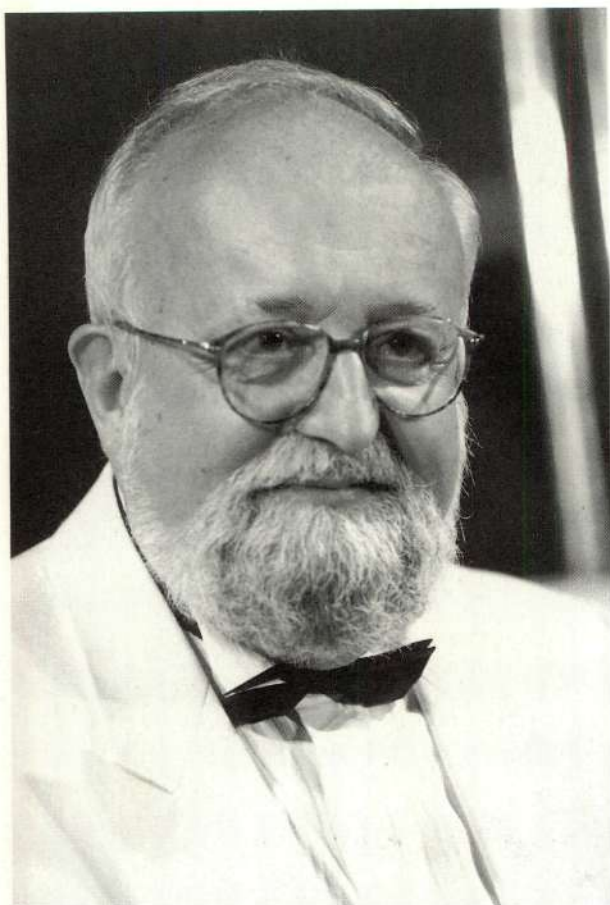
Kas te oma töös arvutit kasutate?

Ei. Kui ma istun kirjutuslaua ja noodipaberi taga, siis on mul kõik selge, mida ma teha tahan. Arvuti ees istudes ei mõista ma mitte midagi.

Millisena te näete praegu popmuusika ja süvamuusika suhet maailmas?

Kui rääkida meie sajandi algusest, siis džäss mõjutas kahe- ja kolmekümndatel aastatel paljusid heliloojaid, näiteks Stravinskit, Milhaud' d, ja Jolivet' d, ühesõnaga paljusid heliloojaid. Džäss inspireeris neid. Praegu on olukord teine: popmuusikas võime kuulda pigem seda, mida meie oleme varem teinud — seda eriti kuuekümnendatel ja seitsmekümndatel aastatel. Nemad on meie muusikat igatahes





Krzysztof Penderecki 20. augustil  
pressikonverentsil enne kontserti  
"Estonia" kontserdisaalis.  
Harri Rospu fotod

rohkem mõjutanud kui meie nende oma. On muidugi muusikat, kus see side on küllalt tugev — näiteks uued ameerika trendid eesotsas Philip Glassiga, samuti on see filmi- ja teatrimuusikas. Kuid need tendentsid on ohtlikud, ning ohtlikud eelkõige heliloojale enesele, sest lihtsalt pealeminev (*easy going*) muusika unustatakse ju kiiresti — mis kergelt tulnud, see ka kergelt läinud.

Võrreldes teiste postkommunistlike maade, Ungari ja Tšehhoslovakkiaaga näib Poola muusikaelu palju liberaalsem. Nimetagem kas või muusikafestivali "Varssavi sügis", kus on alati kõlanud palju tänapäeva muusikat. Kuidas seda seletada?

Mingi mässumeelsus on meie rahval alati veres olnud. Heites pilgu ajaloole, näeme, et kas või XIX sajandil toimus Poolas palju ülestõuse nii Venemaa kui ka Austria ülemvõimu vastu. Venemaa okupeeris Poola viiekümneks aastaks, kuid me säilitasime oma identiteedi ning ei olnud isegi mingit võimalust seda väärata. 1956. aastal toimus esimene "Varssavi sügis", seda finantseeris Poola kultuuriministeerium. Meil oli õnne, et seal töötasid tollal niisugused inimesed, kes seda ettevõtmist toetasid. Tõsi küll, vahel oli probleemiks piisavate summade eraldamine ühele või teisele kavale. Kuid festivali kuulsus kasvas ja Varssavist sai paik, kus kohtusid ida ja lääs. Paljud vene, bulgaaria ja tšehhi heliloojad ei saanud oma teoseid esitada kodumaal ning nad tulid Varssavisse, kus neil see võimalus avanes. Ma leian, et see oli väga tähtis.

Minu viimane küsimus puudutab elu meid ümbritsevas maailmas. Terrorism Aafrikas ja Põhja-Iirimaal, islami fundamentalism, vägivald ja internet — mis suunas meie maailm siis õieti liigub, kuidas teile tundub?

Nagu te teate, ei ole ma poliitik. Kuuekümnendatel kirjutasin ma küll sellised teosed nagu "Itk Hiroshima ohvritele" ja "Dies irae" Auschwitzi ohvrite mälestuseks. Me elame suure propaganda ajastul; võib nimetada nõukogude propagandat, sõjapropagandat ning nagu te teate, on see meid kõiki mõjutanud. Siis kaheksakümnendatel, uute lootuste ajastul, kirjutasin ma "Poola reekviemi", mis on otseselt seotud selle ajaga, milles siis elasin. Ma ei vastanud teie küsimusele küll otseselt, kuid arvan, et olen siiski poliitikast huvitatud. Kõigest sellest, millest te rääkisite — pommiplahvatustest Aafrikas ja Põhja-Iirimaal. Kuid ma arvan ka, et kunstnikule omane tee, õieti kunst ise, on tegelikult abstraktne. See ei saa nii otseselt toetuda meid ümbritseva elu sündmustele. Millises suunas maailm liigub? Seda ma ei tea, ma arvan, et keegi ei tea. Kuid kuhu jõuab muusika XX sajandiga? Siin pean ma ennast viimaseks mohikaanlaseks, selle sajandi lõpetajaks, nii nagu seda olid XIX sajandi muusikas Richard Strauss ning Mahler. Ma ei tea veel, mis sünnib järgmisel sajandil. Lõpetaksin kõigepealt selle sajandi, eks siis näe, mis edaspidi juhtuma hakkab.

*Küsitlenud ja vahendanud IGOR GARŠNEK*

# RAHVUSTEATER PEAB TASAKAALU TAASTAMA!

Juba õige mitu aastat on Eestis kõneldud rahvusteatri teemadel, arutletud selle vajalikkuse ja funktsioonide üle, tõstatatud küsimus, kas Eesti Draamateatri muut(u)mine Eesti Rahvusteatriks võiks toimuda pelga sildivahetuse näol või nõuaks selline samm tingimata suuri sisulisi ümberkorraldusi. Probleem on sellevõrra aktuaalsem, et üks rahvusteater meil praeguseks juba on — 1998. aastast kannab Estonia Teater Rahvusooperi nimetust.

Jätkamaks arutelu rahvusteatri teemal, avaldame jutuaajamise "Comédie-Française'i" tegevdirektori Jean-Pierre Miqueliga. Intervjuu pärineb Ungari ajalehest "Népszabadság" ning ilmus juunis 1998, mõni aeg enne Prantsusmaa kuulsaima teatri külalisesinemisi Budapestis.

"Comédie-Française'i" peetakse üldiselt prantsuse rahvusteatriks. Meil puhkeb aeg-ajalt vaidlus rahvusteatri mõiste ja kutsumuse teemal. Kas see on ka Prantsusmaal nii?

Meil on olukord selles mõttes selgem, läbinähtavam. Kuna Pariisis ei tegutse mitte üks, vaid neli rahvusteatri, siis on igaühel neist oma spetsiifiline ülesanne. Lisaks "Comédie-Française'ile" on veel "Odéon", kus tegutseb "Théâtre de l'Europe". Nagu nimigi näitab, võtab see vastu külalislavastusi kogu Euroopast, vähe sellest: teeb ka koostööd väljapaistvate välismaiste truppidega, parimate lavastajate juhtimisel. "Théâtre de la Colline" koostab oma mängukava tänapäeva prantsuse ja välismaa autorite teostest, eelistades kahekümne aastast saaki. Neljandaks tegutseb Pariisis "Théâtre de Chaillot", mille mängukava üldsuunitlus on populaarsem. Aga meil on rahvusteater ka provintsis, Strasbourg'is. Tänu sellele ülesannete jaotusele ei ole meil niisuguseid vaidlusi nagu Ungaris, kus rahvuslik missioon pannakse tegelikult üheainsa teatri õlule.



Jean-Pierre Miquel.

Nii et rahvusteatri missiooni annab välja nende ülesannete liitmine?

Teatri asjus ei ole kunagi püsivat konsensust. Mitte kunagi, mitte kuskil. Rahvusteatri kutsumuse määratlemine sõltub alati sellest, missugune on riigi üldine teatrikaart. Kas on rohkem riiklikult toetatud või erateatreid. Kas pakkumine kaldub pigem kommertsile või väärtrepertuaari poole. Millest on kõige rohkem puudus. Rahvusteater peab tasakaalu taastama, proportsioone parandama.

"Comédie-Française'ist" on kaua räägitud kui prantsuse traditsioone säilitavast trupist. Kas ta töötab ka praegu selles vaimus?

Traditsioonide säilitamine? Ei, teater peab olema elus. Ka inimene muutub ju põlvest põlve, samamoodi muutuvad teatri põlvkonnad. Eriti tänapäeval, kus generatsioonid minu arvates järjest lühenevad, vahetuvad juba aastakümneti. Absurdne oleks teha muuseumteatrit, viljelda mingit kivine-nud stiili.

Ja kuidas see vaimsus praktikas ilmneb?

Tulge vaadake meie lavastusi! Me anname oma kolmes saalis aastas viisteist esietendust, igaühes viis. Mis autoritesse puutub, siis pool neist on klassikud, pool moodsad. Ja kaugeltki mitte kõik ei ole prantslased. Möödunud aastal mängisime Shakespeare'i, Stoppardit, Lessingit, Stefan Zweigi, Tšehhovit, Turgenevit.

Ja pange nüüd tähele! Igal näidendil oli eri lavastaja! Rohkem kui ühel külalislavastaja välismaalt, kes tõi kaasa oma maailma. Me oleme avatud. Nii et ärgem rääkigem traditsioonist! Aga nagu teada, on "Comédie-Française" ainus prantsuse teater, millel on püsitrupp. Praegu on arvel kuuskümmend kolm inimest, täpsemalt öeldes kolmkümmend seitse *sociétaire*'i ja kaksümmend kuus *pensionnaire*'i, see tähendab korralisi liikmeid ja stipendiaate, liikmekandidaadina võetavaid noori. Kõik nad on näitlejad, kelle hulgas on muidugi ka niisuguseid, kes aegajalt lavastavad.

Palju te toetust saate?

Meie finantsseisund on kahjuks üpris raske. Toetus ei ole tegelikult juba vähemasti kümne aasta jooksul suurenenud. Meie peahoone, kus on *Salle Richelieu*, on juba peaaegu kaheksa aastane. Selle korrashoid tähendab pidevat muret, igal aastal tuleb midagi teha, mis läheb riigile kui omanikule palju maksma. See ammandab allikad, kust ei tule siis enam kuigi palju kunstilise tegevuse toetamiseks. Ja ka sponsoritele ei saa loota, isegi mitte suurimatele firmadele, mis abistavad pigem neid kultuurialasid, kus materiaalne panus töötab kasu tuua. Sest sündmus on kärarikkam, *publicity* suurem, meedia kohalolek kindlam. Meelsamini toetatakse muusikat või kujutatavat kunsti, mille "keel" on rahvusvaheline. Et tuua üks ilmekas näide: Pariisis tõmbab mõni suurem kunstinäitus paari nädala jooksul kokku miljon külastajat. Kuidas saaksime meie sellega võistelda?

Üks miljon näitusekülastajat? Meie teatritel pole niisugust konkurentsi. Palju vaatajaid "Comédie-Française" vastu võtab?

See arv kõigub aastas kolmesaja viiekümne ja kolmesaja kaheksakümne tuhande vahel.

Teie mandaat lõpeb varsti. Kuidas te teate-pulga edasi annate?

Ma lõin viis aastat tagasi oma kirve jämedasse puusse. Ajasin oma eelkäijaist oluliselt erinevat kunstipoliitikat. Sooviksin, et mu järglane jätkaks samas suunas. Ja ma tunnen, et rajasin niisuguse aluse, mis on küllalt tugev, et "Comédie-Française" kokku ei variseks, et ta püsiks kindlalt jalul. Nii kindlalt, et keegi ei saaks teda kahjustada.

Ajalehest "Népszabadság" 8. VI 1998 tõlkinud  
EDVIN HIEDEL

## KIUSLIKKE MÕTTEID NÄITEMÄNGUTE GEMISEST

Kriitikud kurdavad viimasel ajal pahatihti, et teater pakub üha harvemini sisulist rõõmu, ahhaa- ja äratundmiselamust, mis teatri loomingulist mina selle kõige paremas ja pühamas tähenduses õigustada võiks. Mis siis ikka tegelikult lahti on? On's põhjuseks vaid kriitikute skepsis, rohkest vaatamisest sündinud teatrispliin, täitmatu janu üha uute elamuste ja fantaasiate realiseerumise järele, mida igapäevane teatriõhtu või sagedased esietendused enam ei paku?

Praktikud väidavad samas kangekaelselt (1. novembril ETV-s saates "Kuldloige"), et ega nad kriitikat vaja ega loe — toetudes mõneti ju stereotüüpsele arusaamale, et ega ükski arvustus lavastust enam ei muuda ega paremaks tee; et ühtki lavastust pole kriitika tõttu proovisaali tagasi saadetud, jne. Igavene, leppimatu ja üsna arusaadav paradoks: praktikud *contra* kriitikud. Ometi mahub nende kahe, justkui vägagi äärmusliku seisukoha vahele see "puutumatu ja süütu" ala — teater ise, see sündimise ja loomise protsess. Nii tegijate kui vaatajate-hindajate jaoks.

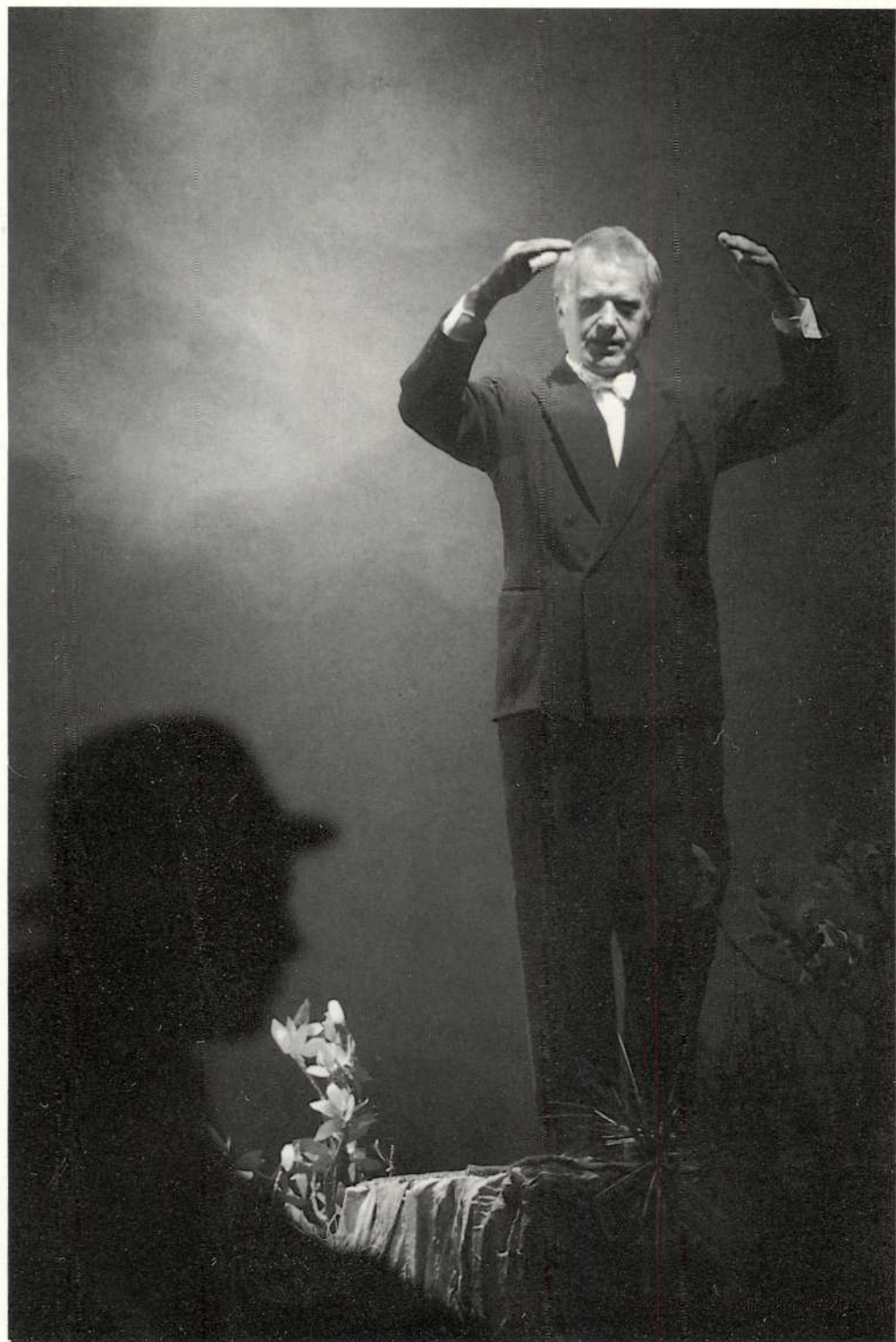
Lilian Vellerand, üks väheseid vanema põlve teatrikriitikuid, kellel säilinud teatri vaatamise ja kirjutamise tänases päevas harva esinev sügav-süvenemistahtlik usk (austus, armastus, kui soovite), sõnastas sessamas eespool nimetat ETV saates väga täpselt ja eetilisel kriitika kirjutamise ühe eesmärgi ehk rolli (ülesande): see on kriitiku soov ja hea tahe osaleda teatriprotsessis. Kes käsitleb niisugust seisukohavõttu kriitiku alateadliku unistusena kehastada ise laval Romeot või Juliat (sellele viitas ka ETV reporteri üks küsimus kriitikutele: mis te arvate väitest, et kriitikud tahavad ja unistavad tegelikult ise olla näitlejad-lavastajad). Kes üritab seda väidet tõlgendada tõepoolest kui heausklikku soovi teatriprotsessis kaasa mõelda (ja kaasa aidata). Oleks ju ka veider (ja pisut ootamatu), kui

kohtaksime teiste valdkondade kontekstis analoogilisi väiteid: tegelikult tahaksid kriitikud olla kirjanikud, muusikud, kunstnikud, tantsijad ja mis kõik veel. Jõuaksime seeläbi ju nonsensini: kriitkuid poleks, kui poleks nende soovi olla see, kes on areenil, parranssil...

Ent asja juurde. Unustagem "igavased vastuolud" ja rääkigem siiski teatrist. Sellest, mida teatrid vaatajale pakuvad. Sel sügisel, uusi lootusi sünnitaval hooajal ja samas aasta jooksul lavale säetud lavastuste joonel.

Eesti teatrid on käesoleva artikli kirjutamise hetkel (novembri esimesed päevad) jõudnud publikule vaatamiseks pakkuda aukartustäratava kogumi uuslavastusi: Eesti Draamateatris C. Churchilli "Tipptüdrukud" (lav Mati Unt), T. Stoppardi "Armastuse leiutajad" (lav Hendrik Toompere *jun*), T. Bernhardi "Harjumuse jõud" (lav Lembit Peterson), A. Bradley "Võlur Oz" (lav Tamur Tohver); Linnateatris J. Tätte "Ristumine peateega" (lav Jaan Tätte), J. Rohumaa "Noorem Edda ehk Meresõitjad" (lav Jaanus Rohumaa); Vene Draamateatris O. Lutsu "Tagahoovis" (lav Ago-Endrik Kerge); "Vanalinnastuudios" R. Vitraci "Victor" (lav Jaan Tooming); "Ugalas" L. Tolstoi "Elav laip" (lav Kalju Komissarov); "Endlas" H. Ibseni "Peer Gynt" (lav Ago-Endrik Kerge); "Vanemuises" F. Kafka "Metamorfoos" (lav Peeter Raudsepp); L. Lunari "Kahekesi kahevahel" (lav Tiit Palu); Rakvere Teatris A. Lindgreni "Pipi Pikksukk" (lav Aare Laanemets), J. Hašeki "Švejek" (lav Ain Prosa) jne.

Loetelu on pikk ja muljet avaldav. Ent paraku pigem nimistu, kui sisulise saavutusena. Just seda nimekirja vaadates (teatrisaalis loomulikult) kerkib kahtlusevarjundiga segatud küsimus: milleks teater? Kas ainult tegijaile? Neile — teater, proovid, lava, kostüümid, palk. Või siiski ka vaatajaile? Armsate riigiteatrite foonil on loodud lavastajate, näitlejate, kunstnike, tehniliste



T. Stoppard, "Armastuse leiutajad", Eesti Draamateater (lavastaja Hendrik Toompere *jum*). Esietendus 5. oktoobril 1998. A. E. Housman — Evald Hermaküla.

töötajate jt liidud, tugirühmad, survegrupid. Kõik nad võitlevad õiguse eest head tööd ja väärikat tasu saada. Aga vaataja, palun vabandust, maksumaksja õigus hääd, inimlikult huvitavat, puudutavat, sama väärtustatud ja kõrgelt hinnatud teatrit saalis näha — selle eest ei sõdi justkui keegi. Ei lugupeetud kultuuriministeerium, teatrid, maakonnad, riigikogu, ei keegi. Vaid virisevad kriitikud.

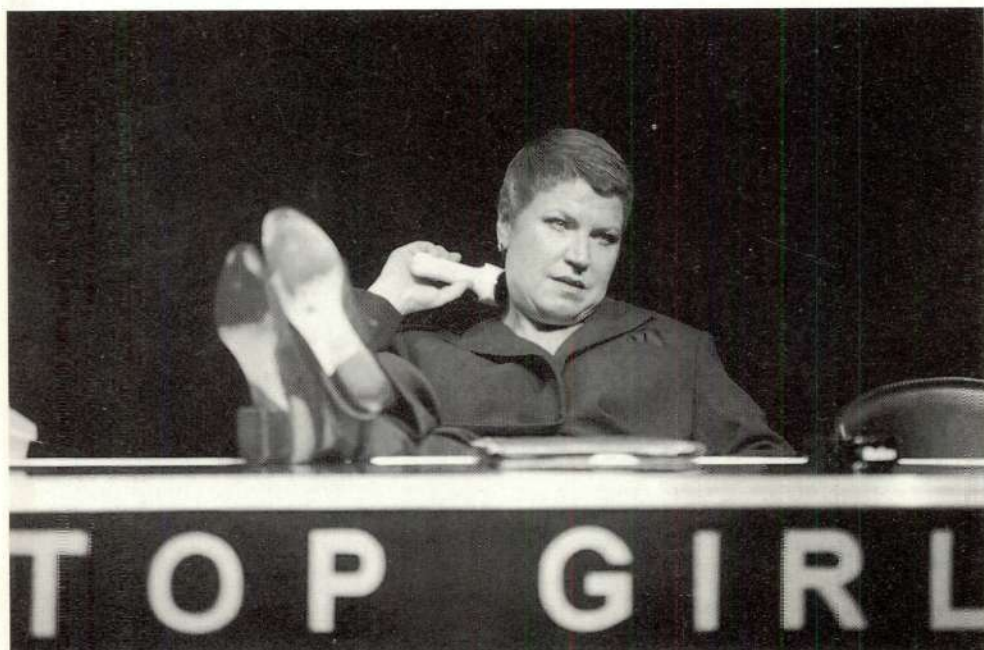
Loomulikult ma utreerin. Sest võib ju uskuda, et kõiki ideid, repertuaarivalikuid, lavastuste valmimisi saadab hää usk ja igavene loominguline piin ning vaekausile asetatud küsimus: kas publik meid ikka vaatab? Kas ta jääb rahule? Ja ometigi tundub aeg-ajalt, et korrastatud heaoluühiskonda astudes (teatreid ju ometigi toetatakse, teatreid isegi ehitatakse) hakkab tasapisi siginevas turvatundes kaduma loomingulise enese-ületamise vajadus. Võib-olla see pole nii. Võib-olla on tegu lihtsalt kesisevõitu eelmise hooajaga ja sama kehvakese uue algusega, et järjepanu teatris istudes kiuslikke mõtteid heietama hakkad.

C. Churchill, "Tipptüdrukud", Eesti Draamateater (lavastaja Mati Unt). Esietendus 19. septembril 1998. Win — Maria Klenskaja.

*Mati Hiisi fotod*

Ent ometigi peab kuskil mingi jõnkes sees olema, kui nii suure kogumi peale, nagu hooajal eesti teatris lavastusi välja tuleb, sedavõrd vähe toda loomingulist sädet või vana hääd teatrit sünnib. Lavastaja peab mind sütitama, ta peaks mulle lavale minemiseks vähemalt kultuurse motiivi andma, ütles Andrus Vaarik peaaegu et aastataguses intervjuus ajakirjale "Teater. Muusika. Kino." Samade sõnadega tahaks pöörduda ka teatri poole. Kas saab ainult hää näitemäng olla teatri toimimise eneseõigustuseks, mõtlesin, vaadates T. Stoppardi "Armastuse leiutajaid" või C. Churchilli "Tipptüdrukuid" või L. Tolstoi "Elavat laipa" või F. Schilleri "Maria Stuartit" või J. Rohumaa "Nooremad Eddad" või R. Vitraci "Victori" või... kui nende ja teistegi lavastuste peale kokku võib üles lugeda vaid üksikuid huvitavaid rolle või ideevälgatusi.

"Tipptüdrukud" — Maria Avdjuško äraspidine, karuselt sissepoole pööratud, haavatav ja abitu teismeline, kaitsetu täiskasvanumaaailma patumängude ja ratsionaalsete arvestuste ees. Nii aus, puhas, süütu — nagu laps ikka. Kummalisel moel võib selles tüdrukus tajuda Avdjuško varasemate rollide sleppi, aga kadunud on ikka aeg-ajalt silma torganud väline maneerlikkus. Õigemini on see sulandunud millekski selliseks, mille





kohta julgeks öelda — küpsus. Kui lihtne olnuks näitlejannal jälle lavale tuua üks abituheitlik, veiderdav pikakoivaline piiga. Ent ometi on tegu täiesti märgatava sisulise nihkega küpsuse, väga mahuka rollimaailma suunas. Eelkõige on tal oma teema mängida ja alles siis tuleb karakter. Samu sõnu võiks lausuda ka Kersti Kreismanni Joyce'i kohta. Ja jällegi: eelkõige muudab rolli huvitavaks teema, mida Kreismanni Joyce kannab ja alles seejärel tulevad välised, karakterised jooned, mis tavaliselt igat rolli ilmestavad-värvivad. See küpsesse keskikka jõudnud lastetu naine, kes on teinud oma õega julma vahetuskauba — sulle karjäär, mulle sinu laps —, toob lavastusse oma teema ja loob mõnes mõttes teise plaani ka ülejäänud tegelastele. Kreismanni kibestunud, pealtnäha väikekoodanlik, elu pisiasjadesse klammerdunud Joyce mängib suureks mõneti kõigi naiste dilemma: mis on naise eneseteostuse hind — olgu kodukana, firmajuhi, sekretäri, raamatupidaja rollis? Ikka omaenese valikud, mis tegelikult on ühiskonna valikud — alateadlik valmisolek allahetitlikult ühiskonnas valitsevaid norme järgida.

Paraku näitemängu teised tegelased stereotüüpsetest naiskujudest kaugemale ei arene. Ehk osatäitmisi hinnates — need on lahendatud tuntud headuses. Kahjuks on tuntud headusega nii, et kui seda saab liiga palju, siis muutub see ühel hetkel tuntud igavuseks. Ei saaks seekord öelda, et lavastaja Mati Unt oleks jätnud näitlejad omapäi tuntud headuses/igavuses lavale ponnistama. Ehkki kahtlen, kas vaatuste ümbertõstmine lavastusele palju juurde andis, kuid Undi režii on rahulik ja väljapeetud, suunates eriti esimeses vaatuses näitlejaid psühholoogilisele lahtimängimisele. Ent tulemus on just näitlejatööde poolest (välja arvatud Kreismann ja Avdjuško) lahja, olustikult kitsapiiriline, skemaatiline kindla peale minek: teeme tuntud headuses!

Kui kohtad tuntud headust üks-kaks korda järjest, lased selle saalis istudes isenesestmõistetavalt silme eest mööda. Kui aga tuntud headus vaatab vastu järjeapanu, õhtust õhtusse, siis hakkad paratamatult küsimusi esitama. Miks? T. Stoppardi "Armatuse leiutajates" on olukord justkui vastupidine: lavastaja Hendrik Toompere pole mu meelet seekord näitlejaid sugugi nende lavalolemises aidanud (ehkki "kultuurne

motiiv" lavaeluks Stoppardi põneva näitemängu näol on ju olemas!). Ja kuigi erinevalt "Arkaadiast" on selle näitemängu süžee ja suhted tõepolest punktiirsemad, on need ometigi näitemängus täiesti olemas. Ent laval pole ei lugu ega suhteid. Saalis sosistavad aga vaatajad arglikult üksteisele: said sa aru, mis nüüd juhtus? Selles juhtumis on näitlejad tõepoolest laval suhteliselt omapead. Kogenumad tulevad oma soolodega sellest vähem või rohkem edukalt välja, äratades ka saalis hetkelise lootuse: nüüd ometi hakkab midagi juhtuma! Evald Hermaküla A. E. Housman ja Andrus Vaariku Oscar Wilde eelkõige. Aga nendegi lavaelu jääb paraku tuntud headuse (ehkki õnneks mitte igavuse) piirimaile.

Paradoksaalsel moel on tulemus üks — tuntud headus. Olgu siis lavastajal idee, selge nägemus, kontseptsioon või ärgu olgu. Kui esimesel juhul toetab lavastaja idee näitlejat enesekindlalt tuntud headuses edasi mängima, siis teisel juhul võib tulemus olla abitult õõnes; nii et lõpuks ei saagi aru, kellest rohkem kahju on, kas näitlejatest laval või vaatajast saalis? Linnateatri uuslavastuse "Noorem Edda" esietendus demonstreeris veel üht võimalust: lavastaja täiesti üheselt mõistetav kontseptsioon (või kinnisidee?) — jutustada publikule ette "Noorem Edda" — pani kiidetud Linnateatri trupi (ja pole kahtlust, et laval olid kõik väga head näitlejad) veelgi abitumasse olukorda, kus mängida polnud midagi, tuli vaid jutustada, kostüümi kanda ja püüda meresõidu atmosfääri edasi anda. Ei aidanud ka tuntud headus, ei toetanud lavastust ka Linnateatri näitlejaansambli võimas imago ega lootus tuntud headusele.

Mis see siis peaks olema, mis näitlejate loomingulise mootori käivitaks?

---

## EESTI KOORIKULTUURIST AMEERIKLASE PILGUGA

*Unikaalne eesti koorikultuur ja eriti laulev revolutsioon on ajendanud seda teemat käsitlema teineteisest sõltumatult kahte ameerika doktorit, Vance Wolvertoni ja Steven Piersoni. Eksootiline kõrvalpilg meie koorifenomenile võib eesti lugejale tunduda kohati pealiskaudne ning mõnigi probleemiasetus naiivne. Kuid nii mõistetakse ja hinnatakse meid ookeani tagant vaadatuna.*

---

VANCE WOLVERTON

---

### KAHE TRADITSIOONI VÕRDLUK: KOORILAUU AMEERIKA ÜHENDRIIKIDES JA BALTIKUMIS



Tallinna laululava (ehit 1960) ja -väljak mahutavad umbes 30 000 lauljat ja 100 000 pealtvaatajat.  
*Kalju Suure foto*

*Käesolev artikkel põhineb ettekandel, mille Vance Wolverton pidas läinud aastal Jyväskylä Euroopa etnomusikoloogia sümposiumil ja pakub huvi pilguheiduna meie koorikultuurile väljastpoolt, kirjutatuna veidi teistsuguse lähenemismurga alt, kui me ise oleme harjunud.*

## SISSEJUHATUS

Kõigil kolmel Balti riigil on rikas koorilaulu traditsioon, mis hakkas Lääne ühiskonna teadvusse jõudma alles alates iseseisvuse taastamisest 1991. aastal. Koorimuusika traditsiooni teke ja levik olid Baltikumis ja Ameerika Ühendriikides ajaliselt paralleelsed nähtused, kuid paljus muus on vastav areng kulgenud erinevalt.

Käesoleva artikli eesmärk on võrrelda koorilaulu Ameerika Ühendriikides ning Baltikumis. Uurimus põhineb asjakohaste dokumentide ja statistika analüüsil ning vestlustel silmapaistvate koorimuusikutega USAs, Eestis, Lätis ning Leedus. Suure osa informatsioonist on autor kogunud kahe viimase aasta jooksul ning ta käsitleb eelkõige kooritraditsioonide sarnasusi ja erinevusi, tuginedes laulukoori funktsioonile, struktuuri ja repertuaari võrdlusele ja kõrvutamisele.

## ERINEVUSED

Balti riikides seostus koorilaulu traditsiooni teke rahvusliku liikumisega, mis levis XIX sajandi keskel kogu Euroopas. Ameerika Ühendriikides andis samal ajal koorilaulu traditsiooni tekkeks tõuke Händeli ja Haydni Ühingu asutamine Bostonis (1815) ja Lowell Masoni poolt sealsetes riiklikes koolides sisse viidud muusikaõpetus. Vaatamata Balti ja Ameerika traditsiooni arengu ajalisele ühtelangemisele on nende edasine kulg peaaegu kõigis muudes aspektides olnud erinev. Seega alustamegi oma kahe traditsiooni võrdlust nende rohkete ja tähendusrikaste erinevuste vaatlemisega.

Ameerika Ühendriikides on koorilaul olnud traditsiooniliselt koolide ja kirikute pärusmaa, kuna aga Baltikumis on lauluharrastus rajanenud peamiselt kogukonnal<sup>1</sup>. Laulukooride koosseisud langevad Ühendriikides kokku riiklike koolide süsteemiga, st algkool (lasteaiast kuni kuuenda klassini), keskkool (seitsmes ja kaheksas klass), gümnaasium (üheksas kuni kaheteistkümmes klass), kolledž või ülikool (vanus kaheksateist kuni kakskümmend viis) ning seejärel täiskasvanud ja pensionärid (üle 65). Kuigi Baltikumis tegutseb koore peaaegu igas koolis, tugineb sealne koorilaul peamiselt kogukonnale, seadmata vanuselisi piire. Balti-

maades leidub hulgaliselt paikkondlikke koore, kus on liikmeid alates puberteedieelikutest lastest kuni vanuriteni<sup>2</sup>. Baltikumi kooride seas kohtab isegi erinevate perekondade mitmest põlvkonnast koosnevaid koore — nähtus, mida väga liikuva rahvaga Ameerika Ühendriikides tuleb ette haruharva.

Balti riikide põlisasukate homogeensus on pannud aluse ühistele rahva- ja rahvalikele lauludele, mida vastaval maal tunneb ja laulab sõna otseses mõttes kogu rahvas, samal ajal kui Ameerika Ühendriikide etniline mitmekesisus pole soosinud ühtse laulurepertuaari kujunemist. Balti riikide rahvuslike laulupidude kõikehõlmav laiaulatuslikkus põhjustab ameerika muusikateadlaste ja -õpetajate seas hämmingut ja imetlust. Sellest, millisel määral ühislaulmine Ameerika Ühendriikides alla on käinud, kui mitte täielikult hävinenud, annab tunnistust rahvuslik kampaania "Pangem Ameerika taas laulma", mille oma ühisprojektina algatasid Muusikaõpetajate Rahvuslik Nõukogu (*Music Educators National Conference*) ja mitmed professionaalsed organisatsioonid. Nimetatud nähtustele lisaks toogem ka ära kõik muu kui üllatav statistika Ameerika ja Baltikumi elanike osalusest organiseeritud koorilaulmises. Balti riikides on peaaegu iga inimene vähemalt ühe koori ning paljud mitme koori liikmed, samal ajal kui Ameerika Ühendriikides tegeleb koorilauluga vaid tühine osa elanikkonnast (vähem kui 5%). Loomulikult valmistab see seik Ameerika muusikapedagoogidele rohkesti muret.

Kuna Baltikumi kooritraditsioon tugineb suurel määral rahvalaulule ja rahvalikule laulule, on loogiline, et traditsioon on edasi kandunud valdavalt suuliselt ja kirjalikult. Teisalt on Balti laulukoore kuni viimaste aegade ni salvestatud kaubanduslikel eesmärkidel väga vähe ning ebajärjekindlalt, kuigi seda nüüd kiiruga tasa tehakse. Ameerika Ühendriikides aga on koorirepertuaari edasi

<sup>2</sup> Mõiste *koor* tähistab ameerika arusaamade kohaselt rühma inimesi, kes laulavad koos mitmehäälselt. Repertuaar, selle päritolu ja iseärasused pole seejuures olulised, ka ei pea selle liikmete arv olema väga suur (käesolevas artiklis nimetatakse ka 7 inimesest koosnevat ansamblit kooriks). Seetõttu mahuvad antud käsitluses koori mõistesse ka näiteks setu koorid, samuti osa rahvalaulu seadeid viljelevaist ansamblitest, mitte üksnes professionaalset koorimuusikat esitavad kollektiivid, keda meie üldisemalt mõistame kooridena. Samuti ei tehta vahet rahvalaulu ja rahvaliku laulu vahel (*folk song* tähistab mis tahes laulu, mida rahvas spontaanselt laulab, mistõttu mõiste tõlkena ongi antud *rahvalaul* ja *rahvalik laul*).

<sup>1</sup> *Kogukond* kultuurantropoloogilises mõistes tähistab teatud piirkonnas (külas, linnas, linnaosas) elavaid samast rahvusest või samasse usukogukonda kuuluvaid inimesi.

kandumine toetunud ja toetub kommerts-toodangule ning laiahaardelisele ja üha kasvavale plaaditööstusele. Ühendriikides on tänapäeval saadaval igat tüüpi ja igasugusel tasemel kooride professionaalseid plaadistusi ning professionaalselt toimetatud ja kirjastatud noote võib omandada telefoni teel või arvutiklahvi vajutusega internetist. Kuid ilmselt järgivad Balti riikide kommertslikud noodid- ja plaaditööstused Ameerika ning Lääne-Euroopa eeskju juba lähitulevikus.

#### SARNASUSED

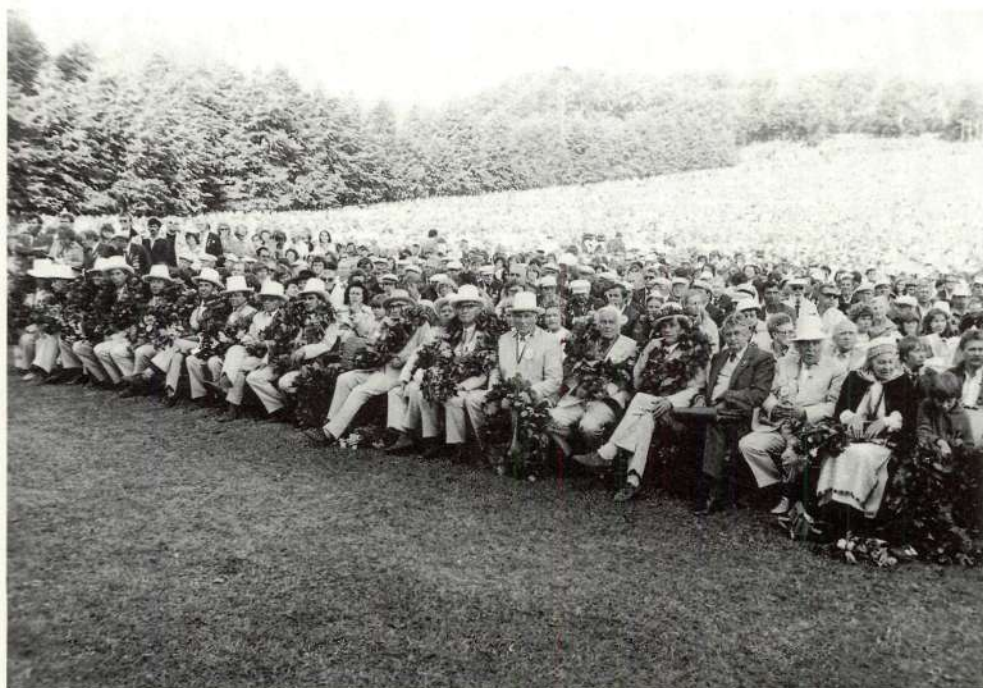
Kui Balti ja Ameerika kooritraditsioonis ongi palju erinevusi, oleks ebatäpne ning eksitav oletada, et sarnasusi ei leidugi. Üks paljudest sarnasustest koorilaulutraditsioonis on laulmine sega- ja nais- või meeskoorides. Eriti tugev on Balti riikides meeskooritraditsioon, millele Ameerika Ühendriikides vastab *barbershop* liikumine. Võib isegi väita, et *barbershop*’i stiilis laulmine on kõige lähedasem Ameerika Ühendriikides esinev vaste Balti rahvalaulutraditsioonile. Balti riikides on ka silmapaistev naiskooritraditsioon, kuid see on oma ulatuselt palju väiksem ning päritolult hilisem kui

meeskooritraditsioon. Naiskooriliikumine Ameerika Ühendriikides, sealhulgas *Sweet Adeline*’i koorid on samuti hilistekkelised, kuid viimastel aastatel hoogsalt kasvav ja üha rohkem tähelepanu äratav nähtus.

Koorilaulu iseloomustab nii Balti riikides kui ka Ameerika Ühendriikides võistluslik suundumus. Kuigi Baltikumis laiaulatuslikel kohalikel ja üldrahalikel laulupidudel võistlusmoment puudub<sup>3</sup>, toimub seal ka palju nii kohaliku kui ka rahvusvahelise tähtsusega festivale välja- valituile ning kutsutud esinejatele, kus käib äge võistlus ning mõnel juhul pakutakse võitjaile isegi rahalisi autasusid. Enamik Ühendriikide koorifestivale, sealhulgas kahjuks ka koolikooride festivalid, on üles ehitatud võistlusele, kusjuures juhtub sedagi, et kohti jagatakse esimesest kuni viimaseni, kuigi rahalisi auhindu esineb harva.

<sup>3</sup> Kuigi laulupidu ise pole tõepoolest lauluvõistlus, vaid eelkõige just ühislaulmine ning rahvusliku ja kultuurilise identiteedi manifestatsioon, on vähemalt viimastel aegadel eelnenud laulupidudele siiski kooride ülevaatused ja hindamised, mis ei ole küll ehk eesmärk omaette, kuid kujutavad endast üldisemas mõttes ikkagi konkurssi.

Laulupidu on jõudnud finaali. Ees pärjatud üldjuhid, paremal laulutaat Gustav Ernesaks abikaasa Naimaga.  
Kalju Suure foto



Laulutaat Gustav  
Ernesaks oleks  
tänavu detsemb-  
ris saanud 90-  
aastaseks.  
Kalju Suure foto



Nii Ameerika Ühendriigid kui ka Balti riigid võivad õigusega olla uhked oma *a cappella* ja saatete kooritraditsiooni üle. Ometigi võib öelda, et Ühendriikides on saatete koorilaul pigem reegel kui erand, kuna Baltikumi kohta kehtib vastupidine. Balti muusikateadlastele pakub kahtlemata lõbu fakt, et *a cappella* koorilaul jõudis Ameerika Ühendriikides peaaegu täiesti kaduda, enne kui F. Melius Christiansen St. Olafi kolledžis Minnesotas selle 1920. aastate lõpul "taasavastas".

Lõpuks, nii Ameerika Ühendriike kui ka Baltikumi on õnnistatud professionaalse koorijuhtide kaadriga, keda valmistatakse ette ülikoolides ja konservatooriumides. Paljud Ameerika ülikoolid annavad kraadi koorijuhtimises ning mõned pakuvad ka suhteliselt uut muusikateaduste doktori kraadi koorijuhtimises. Kõigi Balti riikide rahvuslikud konservatooriumid võimaldavad koorijuhtimises kraadiõpet ja andekaid üliõpilasi suunatakse sageli ennast täiendama kõrgesti hinnatud professionaalsete dirigentide käe alla.

#### KOORIDE LIIGID

Nagu eespool mainitud, kipuvad laulukoorid Ameerika Ühendriikides peegeldama haridussüsteemi ülesehitust ja see nähtus esineb, kuigi märksa vähemal määral, ka Balti riikides. Seepärast ongi käesolev ülevaade ehitatud üles vanuselisele struktuurile, alustades lastekooridest.

Enamikus Baltikumi algkoolides on olemas koorid, sageli tütarlaste- või poiste-koorid, kuna enamikus Ameerika algkoolides on organiseeritud ühislaulmine küll üldise muusikalise hariduse koostisosana, kuid koore on siiski asutatud suhteliselt vähe ja nendes laulavad nii poisid kui tüdrukud koos. Kui Ameerika Ühendriikides pakuvad paljud kirikud oma muusikalistes õppeasutustes astmelisi kooriprogramme, siis Balti riikides võimaldavad väga vähesed kirikud lastel koorilauluga tegelda. Ameerika Ühendriikide algkoolides on koorid tunniplaanivälised, st koorilaul on fakultatiivne ning toimub enamasti õppetööst vabal ajal. Baltimail on koorilaul tunniplaanis<sup>4</sup> ja kooris laulmise kogemust peetakse iga lapse hariduse loomulikuks osaks.

Enamikus Euroopa maades (ligilähedaselt ka Balti riikides) on vaid kaks ülikoolile eelnevat kooliastet: alamaste (esimesest kümnenda klassini) ning ülemaste (üheteistkümnendast neljateistkümnenda klassini), samal ajal kui Ameerika Ühendriikides on kolm vastavat astet: elementaaraste (lasteaiast kuni viienda või kuuenda klassini), vaheaste (seitsmes, kaheksas ja mõnikord üheksas klass) ning ülemaste (üheksandast kaheteistkümnenda klassini), 13. ja 14. klass kuuluvad juba kolledži osasse. Enamiku Ameerika vahekoolide õpilastel on võimalik tunniplaanisiseselt laulda ühes või kahes kooris,

<sup>4</sup> Reeglina toimuvad koorilauluharjutused küll vahetult pärast koolitundide lõppu.



Bostoni segakoor *Sharing a New Song* 1994. aasta üldlaulupeo rongkäigus.

Artur Rätsepa foto

samamoodi kui Balti riikides on see võimalus kõigil lastel enne noorukiikka jõudmist, ning peaaegu kõik Ameerika ülemastme koolid võimaldavad laulda mitmesugustes koorides, millest osa kuulub tunniplaani ja osa mitte. Laste muusikakoole leidub nii Ameerika Ühendriikides kui ka Baltikumis, kuid proportsionaalselt on neid rohkem Balti riikides. Muusikakoolides saab põhjaliku muusikalise hariduse, mille juurde kuulub peale koorilaulu ka muusikateooria tundmine, solfedžo ja pillimänguõpetus.

Kolledži/ülikooli/konservatooriumi tasandil on küllaga võimalusi kooris laulda nii Balti riikides kui Ameerika Ühendriikides ja nii ulatuselt kui struktuurilt on need laias laastus kõrvutatavad. Ühendriikide ja ka Baltimaade kõrgemates õppeasutustes leidub mees-, nais- ja segakoor ja need koorid on enamasti vastavate maade kõige parema lihvi saanud muusikalised üksused.

Koorilaul Ameerika ja Balti riikide kirikutes on samavõrra erinev kui koorilaul ülikoolis/konservatooriumis on sarnane. Ameerika Ühendriikides on kirikud alati olnud kooriliikumise esirinnas ja on koolide kõrval peamiseks koorilaulu harrastamise võimaluseks. Sõltuvalt suuruselt ja võimalus-

test on Ameerika kirikutes hulgaliselt seatud ja valitud koore erinevatele häälegruppidele, sealhulgas laste-, noorte- ja täiskasvanute koore. Enamik neist kooridest on segatüüpi häälele (sopran-alt-bass ja sopran-alt-tenor-bass) ning nende liikmed tavaliselt muusikalise erihariduseta muusikaharrastajad. Tegelikult pole Ameerikas sugugi harv juhtum, kui üle poole mingi kirikukoori lauljaist pole võimelised nooti lugema ja neile tuleb repertuaar selgeks õpetada kuulmise järgi. Selline olukord ei tuleks Balti riikides kõne allagi, sealsed kirikukoorid koosnevad suures osas hea muusikalise haridusega lauljatest ja on tihti peale muusikaliselt sama meisterlikud kui mõni professionaalne koor. Balti riikides on aga kirikukoore väga vähe ja peaaegu eranditult on need mõeldud muusikalise haridusega täiskasvanutele.

Ameerika Ühendriikides on kogukonnakoorid enamasti suured (sada ja rohkem lauljat), koori- ja orkestrimuusika meistriteostele spetsialiseerunud oratooriumikoorid. Igal suuremal Ameerika linnal on mõni seda tüüpi koor, neid leidub üllatavalt palju ka väljaspool suuremaid keskusi. Balti riikides on sõna otseses mõttes tuhandeid kogukonnakoore, kuid nende koosseis on kujundatud

täiesti teistsugustel alustel kui Ameerika kogukonnakoorigel. Enamik Baltikumi kogukonnakoore on väikesed, kohalikud ansamblid, kelle repertuaar piirdub peajasjalikult rahvalaulude *a cappella* töötlustega. Paljud neist kooridest koosnevad väikeste maa-asulate elanikest või mõne linnaosa asukaist. Sageli on nende liikmed väikese hulga perekondade erinevate põlvkondade esindajad. Mõne koori juures tegutseb ka saateansambel, tavaliselt koosseisus kitarr või teised keelpillid, esitatakse ka tantsunumbreid ning peaaegu kõik kannavad kirevaid rahvarõivaid<sup>5</sup>. Kõik Balti- ja Põhjamaad spondeerivad igal aastal riiklikul tasemel rahvamuusikakoorige ja -ansamblite esinemisi<sup>6</sup> ning pole sugugi haruldane leida selliseid ansambleid esinemas tänavanurkadel ja platsidel mõne ürituse või tähtpäeva puhul. Muidugi kulmineerub Baltikumi rahvakoorige tegevus eespool mainitud laulupidudel.

Kesk- ja Ida-Euroopas, sealhulgas Balti riikides, on pikka aega au sees peetud meeste-laulu traditsiooni, mille tase on suurepärase. Üliõpilased, sõjamehed ja töölised on selles kandis ühislaulmiseks kogunenud juba vähemalt viimased kakssada aastat. Kuulsusrikast traditsiooni jätkavad mitmesuguse tasemega kollektiivid, sealhulgas professionaalsed meeskoorige, nagu Eesti Rahvusmeeskoorige, kes hiljuti andis mitu kontserti koos Los Angelese filharmoonia orkestriga. Analoogiliseks nähtuseks Ameerika Ühendriikides on *barbershop*-kvartettide/-koorige liikumine ja suhteliselt hiline *gay*-koorige teke suuremates keskustes. *Barbershop*-Kvarteti Säilimise ja Edendamise Ühingu (*Society for the Preservation and Encouragement of Barbershop Quartet Singing in America*) eesmärgiks on säilitada kindlat repertuaari, mida võib pidada rahvalauludeks, kuna nad kanduvad edasi suulisel teel. *Gay*- ja lesbikoorige ühendus GALA ei keskendu mingile teatud muusikastiilile, vaid soovib edendada pigem igasugust sookeskset literatuuri, olles kiiduväärselt aktiivne eri stiilis uute teoste tellimisel.

<sup>5</sup> Siin räägitakse ilmselt nii folklooriansamblitest kui ka rahvarõivastes esinevatest laulukooridest, kes ei laula küll üksnes rahvalauluseadeid, vaid ka muid koorilaule.

<sup>6</sup> Eestis ei saa viimastel aastatel üldjuhul enam rääkida otsestest riiklikest toetustest sellistele üritustele, küll spondeerivad neid aga omavalitsused ja kultuurifondid (Kultuurkapital, Rahvuskultuuri Fond jm).



"Laulusillad '91".  
Toomas Huigi foto

Naiskoorigetraditsioon Balti riikides on meeskoorige omast märksa tagasihoidlikum ja hilisem, kuigi kogu Balti regioonis on olemas suurepäraseid naiskoore ning üha suurenev hulk vastavat muusikaliteratuuri. Nagu Baltikumi meeskoorigetraditsiooni puhul, kuulub ka naiskoorige liikumisse palju väikesi rahvamuusikaansambleid, kõikide astmete koolikoore ning mõned professionaalsed koorige. Ameerika Ühendriikides on kõige silmapaistvam naiskoorige näide *Barbershop*'i Ühingu naisvaste *Sweet Adeline*'i Ühingu. Ka GALAsse kuulub üha rohkem naiskoore, kes samuti tellivad aktiivselt uusi sookeskseid teoseid.

Ameerika Ühendriikides on ka kaks unikaalset kooriliiki, džässikoorige ja gospelkoorige, millel Balti riikides vastet ei ole. Nagu nimi näitab, on džässikoorige spetsialiseerunud džässile ning panevad seega tõsiselt rõhku improvisatsioonilisele elemendile ehk *scat* laulmisele. Need koorige on ka enamasti väikesearvulised, lauljaid on harva rohkem kui seitse ja nad sõltuvad suuresti selle ainulaadse stiili juurde kuuluvast elektroonilisest võimendusest. Iga suurem Ameerika linn võib uhkustada ühe või mitme suurepärase gospelkoorige. Sageli, kuid mitte alati on need koorige seotud afroameerika kirikutega.

Gospelirepertuaar, mille juurde kuuluvad neegrisingitaolad, samuti töölaulud ja uudislooming, on Ameerika Ühendriikidele ainuomane. Selle repertuaari esitamisel on sagedased virtuossed soolod ning peaaegu alati kuulub esituse juurde rütmiline liikumine ning plaksutamine.

## REPERTUAAR

Balti koorirepertuaaril on kaks põhikategooriat, rahvalaulude töötused ning komponeeritud muusika. Neid kahte koorimuusika tüüpi leiab ka Ühendriikides, kuid sealsel muusikal on veel vähemasti seitse lisakategooriat: koolimuusika, kiriklik koorimuusika, jõulumuusika, džäss ja populaarsed seaded, *barbershop/Sweet Adeline*'i repertuaar, spirituaalid ja gospelmuusika töötused. Kuigi peab tõdema, et ka Balti koorimuusikas on olemas jõululaulud, siis pelgalt kvantitatiivselt ei saa seda kuidagi võrrelda jõuluteemalise koorimuusika üliküllusega, mida igal aastal antakse välja Ameerika Ühendriikides. Samuti võib väita, et mees- ja naiskooritradsioon Balti riikides on sama, mis *barbershop*'i ja *Sweet Adeline*'i traditsioon Ühendriikides, kuid see pole täiesti täpne. Baltikumi mees- ja naiskooride repertuaar langeb eespool määratletud kahte kategooriasse, st tegemist on kas rahvalaulude töötluste või komponeeritud heliloominguga ja seega ei saa neid pidada otseseks paralleeliks Ameerika *barbershop*-stiilis laulmisele.

Kui enamiku mainitud kategooriate muusikastiil peaks olema ilmne, siis "koolimuusika" kategooria vajab ehk selgitust. Nagu öeldud, on koorimuusika Ameerika Ühendriikides oma algupäralt koolide ja kirikute pärusmaa. Enamikus Ameerika koolides saab võtta nii koori- kui instrumentaalmuusika tunde ja seetõttu on koolidel ka korralikud noodikogud. On kerge taibata, et heliloojad ja arranžeerijad on väga huvitatud teoste loomisest sellele küllaltki tulusale hariduslikule turule. "Koolimuusika" on spetsiaalselt kirjutatud või arranžeeritud laste ja noorukite maitset ning häälematerjali arvestades. Ootuspäraselt on paljud sellesse kategooriasse kuuluvad teosed üsna lihtsakoelised ning nende sõnad triviaalsed, kuid märkimisväärtne hulk neist teostest on hästi kirjutatud ja parim osa sellest suurest hulgast kujutab endast tõeliselt püsiväärtuslikku heliloomingut.

## KOKKUVÕTE

Käesoleva artikli eesmärk oli võrrelda koorilaulu-alast tegevust Ameerika Ühendriikides ning Balti riikides, vaadeldes sarnasusi ja erinevusi kooride funktsioonis, struktuuris ja repertuaaris. Kahe kultuuri uurimisel selgus, et kooritraditsiooni areng ja levik kulges Baltikumis ja Ameerika Ühendriikides ajaliselt paralleelselt, kuid paljudes muudes aspektides on esinenud suuri erinevusi.

*Vance Wolverton on California Riikliku Ülikooli muusikaprofessor Fullertonis, kus õpetab koorijuhtimist ja koorimuusikat, juhatab ülikooli naiskoori ja kirikukoori ning kureerib Ameerika Koorijuhtide Assotsiatsiooni üliõpilassektsiooni. Ta on juhatanud mitmeid koore ja ansambleid, töötades varem New Orleansis, Harlanis (Iowas) ja Kansases. On Ameerika Koorijuhtide Assotsiatsiooni, Organistide Gildi jmt muusikaorganisatsioonide ja nende juhataste liige. Uurijana on teda huvitanud peamiselt koorilaul, koorijuhtimine ja koorimuusika õpetamine, sealhulgas kooriliikumine Baltimaades, mida ta on mitmel korral ka külastanud. On kaitsnud doktoritööd teemal "Noorukite lauluhäälte klassifikatsioon" ning avaldanud artikleid USA muusikaajakirjades The Choral Journal, The Music Educators Journal, The American Organist, The Southeastern Journal of Research in Music Education, The Journal of Research in Singing, The Louisiana Choral Advocate, The Journal of the Association of Lutheran Church Musicians and Cantate California.*

Tõlkinud KERTI TERGEM  
Kommenteerinud INGRID RÜÜTEL



# LAULSIME END VABAKS: MUUSIKALINE TEGEVUS JA SELLE ARENG EESTI KRISTLASTE SEAS

*Eestimaa ja eestlaste laulukultuur on viimase kümne aasta jooksul olnud minu peamiseks huviobjektiks. Ameerika Ühendriikides mõjutavad muusikat sageli majanduslikud kaalutlused, mis hakkavad tihti loominguilisust piirama. Paljude eestlastega tutvudes leidsin, et Eesti ühiskonnas toimib täiesti erinev dünaamika. 1997. aastal oli mul võimalus intervjuuerida inimesi, kes tegelevad eesti kristliku muusikaga. Tahan eriliselt tänada Mehis Metsalat ja Margit Seppa abi eest uurimistöös.*

## Sissejuhatus

Eesti rahvusliku laulupeo fenomeni võib käsitleda mitmeti. Artikli eesmärk on uurida muusikalise tegevuse arendavaid aspekte ja muusika kasutust kristlikus kontekstis — palju väiksemal tasandil rahvusliku laulupeoga võrreldes. Kuigi kristlik laulmine erineb nii osavõtjate arvu kui osalemise sageduse poolest, on laulupeo mõju ilmne igal harjutusel ja ettekandel.

Erinevalt muusikateaduse uurimismeetoditest tugineb käesolev uurimistöö analüüsile, mis on mõeldud ühiskondlike nähtuste kirjeldamiseks.

Võttes aluseks teistes kontekstides läbi viidud uurimused, on selle uurimistöö põhiküsimused suunatud inimese etnilise, kultuurilise ja religioosse identiteedi arengule seoses muusikalise tegevusega. Samuti uurisin, millised muutused toimusid kohalike eesti koguduste muusikaelus pärast Eesti taasiseseisvumist (1991) ning millises ulatuses mõjutasid need muutused eesti kristlust.

## Teoreetilised eeldused

Ühiskonna ja muusika vahelisi seoseid käsitlevat akadeemilist distsipliini tuntakse muusikasotsioloogia nime all. Lääne sotsiaalteoreetikud Max Weber (1958), Theodor



Adorno (1976) ja Peter Martin (1995) kirjutavad, kuidas maailmavaade, väärtushinnangud ja kontekst mõjutavad ja kujundavad mingi ühiskonna muusikat. Samuti analüüsivad Flam (1992) ja McCarthy (1990) muusika erilist arendavat mõju ajajärkudel, mil üks rahvusgrupp kannatas teise rahvuse poliitilise surve all. Antud uurimistöö eesmärki silmas pidades rõhutan veel erilist suhet muusika ja religiooni vahel. Mircea Eliade'i (1959) vaated religiooni olemusele ja muusika rollile annavad nende seoste kohta rohkesti tõendusmaterjali ja arutlusainest.

## Uurimistöö piirjooned

Uurimistöö ei käsitle muusikaõpetust Eestis. Lisaks ei esitata antud uurimistöös mingeid muusikapsühholoogia valdkonda kuuluvaid analüüse ega järeldusi.

Ekkki käesolev uurimistöö on väga lähedane muusikasotsioloogia alasele uurimistööle, ei järgita siin konkreetset traditsioonilist muusikasotsioloogias kasutatavat uurimistöö metoloogiat. Tavaliselt on muusikasotsioloogia alaste uurimuste eesmärgiks esitada muusikateaduslik analüüs

ning kirjeldada muusikaga seotud inimeste gruppide. Selles uurimistöös ei esitata ühtegi muusikateaduslikku analüüsi, antakse edasi vaid muusikaliste kogemuste sotsioloogilised kirjeldused.

Uurimus põhineb üksikisikute intervjuude analüüsil.

### Konkreetne metodoloogia

Kuigi üksiksubjekti uurimiseks on olemas erinevad metodoloogiad, valiti siin üksiksubjekti uurimise mudelite etnograafiline ja sotsioloogiline kombinatsioon (Merriam 1988, 24, 26). See valik on tingitud uurimistöö eesmärkidest, milleks on sotsioloogilise nähtuse interpreteerimine ning ühiskonna ja selle sotsialiseerumisprotsesside mõistmine. Kultuurilis-ajaloolise perspektiivi andmiseks kasutati ka elemente ajaloolisest üksiksubjekti uurimise metodoloogiast.

### Populatsioon

Uurimistöö piirdus Eestis elavate etniliste eesti kristlastega. Populatsioon koosnes eeskätt metodisti ja baptisti pastoritest ja muusikutest. Lisaks sellele on intervjueeritud ka evangeelseid anglikaane ja sõltumatu kristlasi. Uuritav populatsioon piirdus tegutsevate pastorite ja muusikutega, kes töötasid nii pealinnas Tallinnas, väiksemates linnades kui ka maal. Uuritava populatsiooni vanus jäi 20–80 eluaasta vahele. Kõik pastorid oli mehed, enamik muusikuid naised. Peeaegu igal küsitlaval oli keskharidus, enamikul ka kõrgharidus. Paljud (eriti muusikud, samuti mõned pastorid) olid lõpetanud Eesti Muusikaakadeemia. Teised intervjueeritavad olid õppinud erinevates Eesti või välismaa ülikoolides ja seminarides. Uuritav populatsioon koosnes umbes 130 isikust.

### Uurimistöö tulemused

Ei olnud üllatav, et peaaegu kõik intervjueeritavad kinnitavad Eesti identiteeti laulurahvana. Muusika, peamiselt ühislaulmine, toimib jätkuvalt kultuurilise väljenduse ja mõju põhivahendina. Peeaegu kõik intervjueeritavad räägivad muusika mõjust nende elule, perekonnale, kogudusele ja eesti rahvale.

Intervjueeritavad:

\* Nõustuvad sellega, et tänapäeva eesti kultuur toetub eelnevale mitte-läänelikule laulva talurahva ühiskonnale. Samuti väljendub kindel hoiak pikaajase võõramaise ülemvõimu mõju ja frustratsiooni vastu.

\* Kinnitavad Philippi (1974) ja Põldmäe (1988) esitatud seisukohti vennastekoguduse liikumise arengust ja nende laulmise mõjust. Samuti kinnitavad laulmise osatähtsust kristliku sõnumi teadlikul edastamisel. Philippi

kirjeldatud moraavlaste laulmismudeleid võib jätkuvalt leida kirikuteenistustel, eriti ärkamisaegadel.

\* Hindavad kõrgelt koorimuusikat ja koorifestivale ning rahvuslikke laulupidusid. Ühtsuse, röömu ja avatuse tunnetus, mille annab osavõtt neist sündmustest, murdis nõukogude süsteemi poolt tekitatud surutise, isolatsiooni ja usaldamatuse. Üks muusikutest märkis: "Laulupeod suutsid inimesi ühendada. Laulmise kaudu võisid tunda armastust ja kogeda, et suudad püsima jääda, suudad teist inimest sallida. Me ei ole mitte kunagi niisugust ühtsust tunnetanud... me laulsime end vabaks."

\* Kõnelevad muusika olulisest osast kristlikus arengus. Tähtsad kristliku arengu valdkonnad, nagu julgus, osadus, toetus, puhastus, ühtsus, probleemide ja kahtluste lahendamine, isiklike veendumuste arendamine, selginevad muusikategevuse kaudu. Samuti räägitakse muusika omadusest võimendada ja integreerida tõe, amardada perspektiivi ja aidata teologia õppimisel.

Intervjuudest selgub, et eriliselt koonduv muusika ümber kristlik noortetöö, seda eriti nõukogude ajal, kui traditsioonilised läänelikud noorteteenistuse vormid olid keelatud. Nõukogude repressioon lõi olukorra, kus kristlik püsijäämine sõltus muusikateenistusest. Kirikumuusika juhtidena tegutsenud professionaalsed muusikud olid suurte nõudmistega. Oleviste kirikus oli Ruudi Nõlvakul muusikajuhina väga oluline koht, seal esitatud muusikateosed mõjutasid paljusid intervjueeritavaid. Kuna võimuorganid lubasid kristlikel noortel õppida Eesti Muusikaakadeemias, oli muusikateenistuse tase kõrge. Samuti julgustasid kristlastest vanemad oma lapsi muusikat õppima, kuna see oli kaugemal nõukogude ideoloogiast ja muusika kaudu oli võimalus teenida kirikus.

Küsitlematel on samuti palju öelda viimaste muutuste kohta ühiskonnas, kristluses ja muusikaelus, alates Eesti iseseisvumisest 1991. aastal. Ilmneb, et eesti kristlased ei olnud ette valmistatud vabaduseks, mida nad äkki 1991. aasta alguses kogesid. Kasvav finantsurve perekonnas nõuab suurenevast sissetulekust ja paljud kristlased töötavad mitmel ametikohal. Sellest tingitud üldise väsimuse tõttu jäävad muusikaüritused harvemaks. Seega näib, et kahaneb osavõtt muusikaelust ja suureneb ükskõiksus muusika vastu. Lisaks viidatakse võimsatele kultuurilistele ja finantsilistele mõjudele välismaalt, mis ähvardavad lämmatada traditsioonilisi Eestile omaseid elu ja muusika mudeleid. Paljud intervjueeritavad on mures, et eesti koorimuusika traditsioonid võivad olla ohus. Suureneb kommertsialiseerumine, sellega koos külluse ja võimu ahvatlus. Näib, et isiklik sisemist rahu ohustavad ärevus ja konflikt.

Hoolimata sellest usuvad intervjueritavad, et praegune üleminekuperiood lõpeb mingi tagasipöördumisega traditsiooniliste vormide ja väärtuste juurde. Mitte ükski intervjueritav ei usu, et täielik tagasipöördumine endisesse Eestisse oleks võimalik. Sobiv välismaise mõju süntees eesti traditsioonidega näib olevat siiski üsna võimalik.

### Uurimuse järeldused, kaasmõtted ja tähtsus

Uurimuse käigus ilmnis vähe uut, mida paljud juba intuiitiivselt ei tajuks. Kuid on siiski alust mõningateks järeldusteks, mis põhinevad osaliselt teiste autorite kirjutistel ja osaliselt minu enda järeldustel.

#### Laulupidu kui püha üritus

Laulupidu peegeldab mitmeid Eliade'i kirjeldusi püha ürituse kohta. Ajalooliselt võib näha olulist lüli 1869. a toimunud esimese laulupeo ja 1862. a välja antud "Kalevipoja" vahel. "Kalevipoja" kangelasteod ja tema tagasituleku töötus sobivad hästi Eliade'i müütilise kangelase kategooriasse. Rõhuasetus muusikal ja laulmisel kogu eepose vältel väljendab samuti sidet laulva Eesti kultuuriga. Rahvuseepose koostamine ja avaldamine väljendab liikumist rahvusliku identiteedi suunas ning seda toetab traditsiooniline müüt.

Ka laulupeod toetavad eesti rahvusliku identiteeti. Nad toovad esile kaugeid rituaale ja traditsioone, millel on püha ürituse tunnusjooni. Üks ilmekamaid tunnuseid on laulupeotule tseremoniaalne süütamine (sarnane olümpiamängude tseremoniale). Tõrvik tuuakse Tartust Tallinna tseremoniaalse hobukaarikuga, mis näitab selle rituaali pühalikku olemust.

Rahvahulkade käitumine ja ürituse tohutu populaarsus viitavad selgelt üleminekule profaanselt (normaalselt) ajalt sakraalsele ajale, mil laulmise kaudu ülistatakse ja uuendatakse rahvuslikku identiteeti.

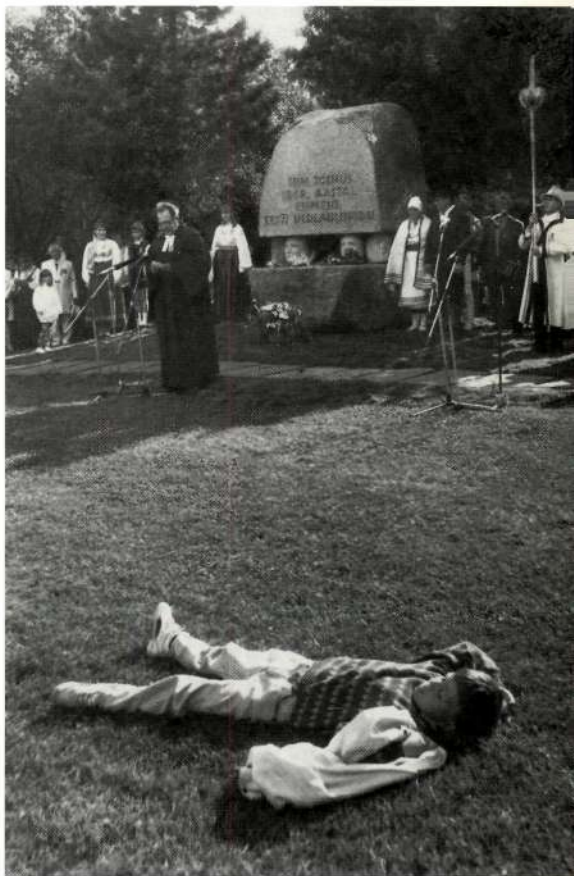
#### Laulupidu kui kultuuriline metafoor

Kui laulupeod sobivad Eliade'i pühade sündmuste kategooriasse, siis saab neid ka samastada Gannoni kirjeldatud kultuurilise metafooriga. Oma uurimistöös räägib Gannon kultuuriliste metafooride kindlaksteemisest, algselt võtab ta vaatluse alla seitseteist erinevat kultuuri. Kultuuriliste metafooride kindlaksmääramise kriteeriumide hulgas räägitakse ühest sündmusest või tunnusest, mis kujutab endast teeviita konkreetse ühiskonna liikmete omavahelises seostamises (Gannon: 1994, 339).

Laulupidudel on "kultuuri loov" osa, nad liidavad ühte religiooni, keele ja

geograafilise läheduse. Eesti iseseisvus sai reaalseks viiekümne aasta jooksul, alates laulpidude algusest (1869). 1988. aastal toimus

1994. aasta laulupeo sisseõnnistamisteremootnia esimesele Eesti üldlaulupeole (1869) pühendatud mälestuskivi juures.  
*Kalju Suure foto*



rahvarohke kogunemine lauluväljakul jälle metafoorina, sümboliseerides võimsat ja ometi rahuliku liikumist vabadusele nõukogude ülemvõimu alt.

Arvestades selle sündmuse suurust, osavõttu, kultuurilist loomingut ja rahvuse ülesehitamist, võib leida küllalt tõenduslaulupeo kui ehtsa kultuurilise metafoori toetuseks. Teisi alternatiive on väga vähe, kui üldse.

#### Rahu väärtus eestlaste hulgas

Veel üks viis, kuidas laulupeod peegeldavad eestlaste fundamentaalseid väärtusi, ilmneb selle peo enda rahulikus kunstilises väljenduses. Tohutu suur, ent rahulik

rahvahulk, kes ühtses harmoonias kuulab ja laulab, võib viidata sügavamatele toimivatele väärtustele.

Eesti talurahval arenes lakkamatu sõja, hävingu ja võõramaise valitsuse keskel igatsus rahu järele, mida peeti eriti kalliks nõukogude võimu aastail. Kui poliitiline olukord muutus soodsaks, kasutasid eestlased laulu, et väljendada rahumeelselt oma igatsust iseseisvuse järele. Teistes Nõukogude vabariikides toimus üht või teist liiki relvastatud konflikte. Eestis oli laul edukas sõnumikandja ja liikumise kristalliseerija.

Paljudele põhjaameeriklastele võivad sellised väärtused ja käitumine tunduda veidi naeruväärsed. Eestlastele näib aga ameerika relvastatud konflikti taotlus vägivaldne ja julm.

### Muusika ja repressioon

Nii Poolas, Lodzi getos elavad juudid kui Inglise okupatsiooni all kannatavad iirlased kogesid pidevat ohtu oma eksistentsile rahvana. Mõlema ühiskonna puhul toetas ja arendas muusika rahva etnilise ainulaadsuse tunnetust ja aitas tähendusrikkalt kaasa nende püsimajäämisele.

Eesti kontekstis võib leida sellele arvukaid paralleele. Nõukogude okupatsioon ja eriti venestamispoliitika ohustasid eesti etnilist identiteeti. Selles kontekstis sai muusikast eriline sümbol, ellujäämise vahend ja liikumine iseseisvusele.

Kombineerides Flami (1992) ja McCarhty (1990) tööd eesti andmetega, võib tõstatada hüpoteesi muusika erilise rolli kohta survekeskkonnas. Sellises rollis toetab ja arendab muusika etnilist ja religioosset identiteeti. Samuti võivad selle rolli alla kuuluda erilised sotsiaalse arengu tunnused nagu läbimurre eraldatusest, ühiskonna liikmete julgustamine ja usaldus ning iseloomu ja väärtuste arendamine.

Lisaks sellele võib ka oletada, et muusika osa igapäevaelus muutub tugevaks surve kasvades, eriti seoses kirjaliku ja suulise sõna summutamisega.

### Adorno ja eesti kristlik muusika

Ühiskonnateoreetik Theodor Adorno hindas kõrgelt kunsti, mis vastandub repressiooni ja ebaõigluse jõududele. Kui muusikat niimoodi kasutada, omandab ta dialektilise funktsiooni, äratades kriitilist mõtlemist ja tegevust, mis sütitab omakorda liikumist õiguse ja vabaduse suunas. Eesti laulukultuur kirjeldab hästi Adorno seisukohti. Igatsus rahu ja vabaduse järele, mida väljendab rahvuslik laulupidu, sobib hästi kokku Adorno kirjutistega.

Väikemas kontekstis oli kristlik muusika aluseks isiklikule ja koguduse arengule

selles suunas, mis oli samuti ühtesobimatu kommunistliku ideoloogiaga. Sellises kristlikus kontekstis võib siiski muusika funktsiooni kirjeldada pigem prohvetliku kui dialektilisena. Marksistlik dialektiline olemus nõuab poliitilist sünteesi teesi ja antiteesi vahel, luues mineviku vastandite põhjal pidevalt midagi täiesti uut. Kontrastina sellele kutsub prohvetlik roll inimesi Jumala riiki, mis on olemuslikult erinev maistest poliitilistest struktuuridest.

Adorno kirjutised valgustavad ka eesti kristlikus muusikas viimasel ajal esinevaid arengusuundi. Lääne ühiskonnas toimus muusika kommertslikuks muutumine liiga aeglaselt, et seda ära tunda. Intervjuueritavad leiavad, et eesti muusikakultuur on pärast Eesti iseseisumist teinud läbi radikaalse, kiire muutuse turumajandusest ajendatud mudelite suunas. Selle arengusuuna käigus on lääne (eriti ameerika) kristliku ülistusmuusika vormid märgatava jõuga Eestisse tunginud.

Nende vaatluste kaasmõtena toon välja ühe seisukoha, mis võib aidata selgitada ka nüüdisaegseid suundi lääne kristlikus muusikas. Tuginedes Weberi, Adorno ja Martini sotsialiseerumise eeldustele, ei ole kristlik ülistusmuusika erinev teistest muusikavormidest. Sellel muusikal võib olla eriline rakendus, kuid ta on ikkagi loodud kultuurikontekstis domineerivate väärtuste valguses. Pidades silmas Adorno selgitusi kommertsil põhinevast muusikast, võib ka lääne muusikavorme (kaasa arvatud ülistusmuusika) vaadata kui ühiskondade ja majandussüsteemideprodukte, mis on juhitud vabast turust ja reklaamikultuurist. Sageli (teadlikult või mitte) võivad lääne muusikud olla kiusatuses haarata kaasa võimalikult laia kuulajaskonda, otsides seega kõige madalamat ühisenimetajat. Seepärast muutub muusikastiil lihtsustatuks ja laulu tekst "normeeritaks", apelleerides tunnetele sisu arvelt. Antud protsess sarnaneb kogu Lääne maailma reklaamitööstuses ilmnevate protsessidega. Adorno arvates on see tendents enam kui traagiline, see on labane (Adorno 1976: 27).

Lääne ülistusmuusika sissetung Eesti sügavas ja prohvetlikku kristlikku muusikakultuuri häirib mõnda intervjuueritavat. Muusikud, kes kulutasid varem palju aega selleks, et kogudust väikese tasu eest või ilma mingi tasuta teenida, töötavad nüüd mitmes ametis, et finantsiliselt toime tulla. Sellises olukorras leiab võimsate välismaalt tulnud muusikamudelitega kompromissile minek vähe vastuseisu. Paljud intervjuueritavad väljendavad muret nende arengusuundade pärast, kuid vähesed suudavad praegusel hetkel midagi tõeliselt ära teha. Mõned isegi tunnevad, et võimas eesti kristliku koorimuusika traditsiooni ei pruugi ülemineku ja muutuste survele vastu pidada.



"Gloria" koor Haapsalu toomkirikus 1991. aastal, dirigent Kersti Kuusk.  
Arvo Tarmula foto

## Eesti muusika osatähtsus lääne kristlikule muusikale

Lääne muusikud võiksid palju õppida eesti muusikaõpetuse kõrgest tasemest ja suurepärasest esituskvaliteedist. Nagu eespool arutletud, ulatuvad lääne tarbijalikkuse mudelid muusikasse. Muusika kommertslus fokuseerub "viimasele mallile" ja "kõige populaarsemale" (Strauss, 1998). Pärast seda, kui muusikateos on saavutanud oma populaarsuse, hakkab ta tuhmuma ja pannakse üha kasvava äravisatud muusikateoste kuhja peale. Selle tulemusena suhtuvad paljud lääne inimesed muusikasse passiivsete tarbijatena, vähese või ilma mingi osavõtuta.

Vastavalt uurimistulemustele valitseb eestlaste hulgas täiesti erinev lähenemine muusikale. Seda lähenemisviisi võib iseloomustada kui osasaavat, elulist, arengulist ja prohvetlikku. Kui neile selleks võimalus anda, igatseksid mõned, kui mitte enamik Lääne kristlikke muusikuid luua sellist muusikat, mis täidaks kesket osa inimestes, kogudustes ja rahva hulgas. Kommertslikkuse kontekst, vilumuste ja teadmiste või isegi võib-olla julguse puudus kärbibad tihti nende jõupingutusi.

Keset diskrimineerimist ja repressiooni kinnistust eesti muusikas väljenduse ja arengu elujõuline rikkus. Kuigi sellise muusika prohvetlikku kasutamist on täheldatud

represeeritud rahvaste hulgas Läänes (džäss, bluus ja gospel), on võib-olla just vabadus, mida Lääne ühiskond laiemas kultuuris kõrgelt hindab, tõkestanud samalaadset avaramat liikumist. Nagu on tihti mitmel viisil öeldud, toovad heitlus ja raskused sageli esile suurepärase ja prohvetliku kunsti.

## Muusika tähtsus õpetamisele ja õppimisele

Läänes domineerivate õpetamise ja õppimise traditsioonide aluseks on eeldatavalt konstruktsioonid, mis vastavad kirjelduste ja tähenduste kategoriale ning mille puhul kasutatakse kõnet või kirjasõna. Kreeka traditsioon teadmiste ja mõistmise saavutamisel, kombineeritud trükikunsti hilisema arenguga, on Läänes esile kutsunud enneolematu õppimise. Uuemad informatsiooni haldamise elektroonilised vormid tootavad info kättesaadavuse pidevat laienemist.

Inglise keelt kõnelev maailm on selles arengus juhtival kohal, tänu inglise keele kirjallikule traditsioonile ja inglise keelt kõneleva maailma turukultuuri majanduslikule võimsusele. Selle tulemusena toetub läänelik informatsiooni õpetamise ja õppimise alus nii-öelda kognitiiv-lingvistilisele mudelile. Näiteks kaasnevad isegi erinevate kunstiliikidega akadeemilised uurimused, mis baseeruvad kontseptualismil ja lingvistilisel kommunikatsioonil. Sõnialane uurimistöör pürgib kirjutatud sõna kasutades dokumenteeritusele.

Ilma selleta peetakse uurimistööd tavaliselt poollikuks.

Kuigi intervjuueeritavad kirjeldavad eesti kultuuri kui mitteläanelikku laulvat talurahvakultuuri, on eespool kirjeldatud akadeemilised traditsioonid ka Eestis juurdunud. Uurimisandmed viitavad, et eksisteerib siiski ka puhtkunstiline kommunikatsioon. Näiteks ütlevad intervjuueeritavad pastorid, et töö laulmine on efektiivsem kui jutluse kuulamine sellesama töö kohta. Kui lisaintervjuud näitavad samasuguseid tendentse, võib teha edasisi uurimisi, et mõningaid järeldusi kontrollida. Eesti mudelid võivad olla tõesti kultuuriliselt eriomased, kuid seda saaks kinnitada üksnes järgnevate uurimistulemustega.

### Soovitused Eesti jaoks

Nagu varem mainitud, erineb eesti kultuur oma mitteläanelike juurte poolest oluliselt kapitalismil põhinevaist Lääne ühiskonna kultuuridest. 1991. aastast alates on siiski aset leidnud kiired muutused, et viia Eesti Lääne kapitalistliku mudeli suunas.

Kuna kapitalism on Eestis tõusujoonel, võib eeldada, et muusika kasutamine muutub samuti selle protsessi käigus läanelikuks — küsitletavad tegelikult kinnitavad seda. Kõnealuse protsessi üks võimalik nähtus on ühislaulu mudelite nõrgenemine ja võimalik taandumine muusika tarbijaliku mudeli ees.

Laulev revolutsioon on haruldane, kui mitte öelda, et täiesti unikaalne nähtus. Selle rahvusliku kunstivormi tugevus, mis tõi esile tähtsa poliitilise muutuse okupatsioonile vaatamata, annab rahvusvahelisele üldsusele tähelepanuväärse eeskju rahulikust ja efektiivsest muutumisest.

Eesti laulmistraditsioonil on potentsiaali laiendada ja rikastada rahvusvahelist üldsust. Selle potentsiaali valguses oleks muusikalise kultuurivormi allakäik tõesti traagiline. Minu meelest Eesti lihtsalt ei tohi lubada oma muusikakultuuri allakäiku. Tuleks teha olulisi jõupingutusi, et alles hoida ja edasi arendada Eesti laulukultuuri, mis aitaks vastu seista Lääne kapitalistlike muusikavormide suurenevale mõjule. Minu hinnangul on eesti heliloojad ja muusikud võimelised looma kõrgetasemelist eesti muusikat, mis peegeldab hästi seda ainulaadset ühiskonda.

### Eesti kiriku roll

Ülemineku kaose tingimustes on Eesti kirikul ainulaadne ülesanne. Paljud eestlased kannatavad majandusliku ja emotsionaalse surve all. Selles olukorras saab kirik pakkuda hingamise ja rahu paika maailma nõudmiste pinges.

Kirikul on samuti hea positsioon laulukultuuri alalhoidmisel. Nagu ütles üks haritud ja hästi informeeritud küsitletav: "Võib juhtuda, et uus põlvkond eraldub täiesti meie rahvuslikust traditsioonilisest laulmisest. Kirik võib saada üheks vähestest sildadest nende vahel."

### Kirjandus

A d o r n o, Theodor W. *Introduction to the sociology of music*. Translated by E. Ashton. The Seabury Press, New York, 1976.

E l i a d e, Mircea. *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt, Brace and World Inc., New York, 1959.

F l a m, Gila. *Singing for survival: Songs of the Lodz ghetto, 1940-45*. University of Illinois Press, Urbana, Ill., 1992.

G a n n o n, Martin J. *Understanding global cultures: Metaphorical journeys through 17 countries*. Sage Publications, Thousand Oaks, Calif.

M a r t i n, Peter J. *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Music and society series. Manchester University Press, New York, 1995.

M c C a r t h y, Marie F. *Music education and the quest for cultural identity in Ireland 1831-1989*. Ph.D. diss., University of Michigan, 1990.

M e r r i a m, Sarah B. *Case study research in education: A qualitative approach*. Jossey-Bass Publishers, San Francisco, 1988.

P h i l i p p, Guntram. *Die Wirksamkeit der Herrnhuter Brüdergemeinde unter den Esten und Letten zur Zeit der Bauerbefreiung*. Forschungen zur Internationalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Böhlau Verlag, Köln-Wien, 1974.

P ö l d m ä e, Rudolf. Vennastekoguduse muusikalised tegevused meie maal. "Teater. Muusika. Kino" 1988, nr 3.

S t r a u s s, Neil. *Restless young music fans hungry for the new*. "The New York Times", 28. I 1998. Available from The New York Times on America On Line; internet.

W e b e r, Max. *The rational and social foundations of music*. Translated and edited by Don Martindale, Johannes Riedel and Gertrude Neuwirth. Southern Illinois University Press, Carbondale, Ill., 1958.

STEVEN PIERSON kaitseb 1998. aastal Trinity International University's filosoofiadoktori kraadi väitekirjaga "We sang ourselves free: developmental uses of music among estonian christians from repression to independence", avaldatud artikkel on osa tema doktoritööst. Praegu töötab Pierson Illinoisi ilikoolis, ta on kirjutanud ajakirjadele "Nymark" (Rootsis), "The Instrumentalist" ja "Christian Education Journal" (USAs) ning teinud kaastööd väljaandele "Evangelical Dictionary of Missions".

Inglise keelest tõlkinud MARGIT SEPP

## SOOME KOORIMUUSIKA RETSEPTSIOONIST EESTIS 1920.-30. AASTATEL

Vaatamata tõusudele ja mõõnadele, mis iseloomustasid Eesti ja Soome poliitilisi ning majanduslikke sidemeid 1920.-30. aastatel,<sup>1</sup> arenesid kahe hõimurahva ning naabermaa kultuuri-, sh ka muusikakontaktid suhteliselt stabiilselt.

Hõimlustunde kasvatamine ja kahe naabermaa kultuuri lähendamine oli Eesti Vabariigi kultuuripoliitika üks olulisi prioriteete iseseisvuse saavutamiseks alates. Sama julgeksin väita ka Soome kohta. Juba 1919. aasta külaskäigul Eestisse panid Soome riigiametnikud kokku 3000 Soome marka, et luua alus Soome ja Eesti lähendamise kapitalile ja hõimlustunde kasvatamisele.<sup>2</sup> Kuni sellekohase eriasutuse ellukutsumiseni anti kapital Eesti Asutava Kogu esimehe hoiule. Pisut vähem kui aasta pärast teatati ajalehes "Vaba Maa", et neil päevil on Tallinnas Eesti-Soome Liit registreeritud, mille ülesandeks olevat eespool nimetatud funktsioonide täitmine.<sup>3</sup>

Kuigi paljude vaadeldaval ajajärgul tegutsenud Eesti ja Soome vahelist kultuuri-suhtlust edendavate organisatsioonide põhikirjadesse, nagu näiteks juba mainitud Eesti-Soome Liit, Tartu-Helsingi Akadeemiline Hõimuklubi jt, ei olnud otseselt sisse kirjutatud muusikakontaktide arendamist, võeti hõimurahva muusikakultuuri tutvustamist Eestis kui iseenesestmõistetavat. Soome muusika ja muusikute suhtes valitses Eestis tol ajajärgul erilisel positiivne häälestus. Soosiv suhtumine naabrite muusikakultuuri oli alguse saanud juba möödunud sajandi 60. aastatel, esimese üldlaulupeo aegu ja saavutas haripunkti just Teise maailmasõja eelses Eesti vabariigis. Eesti avatus ja valmisolek soome muusikakultuuri levitamiseks ja tutvustamiseks kõikidel tasanditel ja kõikides institutsioonides oli tol ajal kompromissitu. Siin ei kaalutud, kas soomlased meile samaga vastavad või mitte, nagu paraku kirjanduse alal võis kohati täheldada.<sup>4</sup>

Näib, et Eesti-Soome ühisliidu (uniooni) loomisest, mis aktualiseerus 1920. aastatel, aga teatavasti ei teostunud,<sup>5</sup> oli rohkem

vaimustatud eesti loovintelligents, sealhulgas ka mõned juhtivad muusikategelased, kui tolle aja poliitikud. Võib arvata, et kui mitte poliitilise, siis vähemalt vaimse liidu loomine Soomega oli üheks oluliseks motiiviks, mille nimel toimus laialdane, kohati propagandistlikku ilmet võttev ja väga emotsionaalsetes toonides tehtav põhjanaabrite muusikakultuuri tutvustamine. Näiteks kirjutas Juhan Aavik 1925. aastal soome dirigendi Robert Kajanuse Tallinna saabumise eel ülepaistunud tunnetega: "Käesolev kontsert pakub meile oma eeskava ja ettekandjate poolest nii palju uutist, muusikakunstilist huvi, rikkalikku naudingut, toob meile nii suurt elevust, et see otse haruldaseks sündmuseks meie tänavusel sinfoonilisel hooajal osutub. See aitab kaasa, et kaks vennasrahvast ikka rohkem ja rohkem üksteist vaimliselt tundma õpiks, üksteist mõistaks, et nende hinged ikka rohkem ja rohkem ühte sulaksid. Ärgu olgu see protsess mitte ainult momentaalseks viivuks, vaid kestku see ikka ning soodustagu vaimlist arusaamist, hingelist ühtsust, kultuurilist ja — võib olla — ka poliitilist liitu"<sup>6</sup> (minu sõrendus — M.K.).

Tähendusrikkad, ühtlasi ka soome muusika impordi õigustavad, on Leenart Neumani 1924. aastal kirja pandud mõtted: "Peame leppima veel kaua aega, et meile [muusika alal] rohkem pakutakse, kui suudame anda, [et] rohkem sisse veetakse, kui välja veame, sest muidu, ilma selle elava rahvusvahelise vahetuseta ei edene ka mitte küllalt kiiresti meie oma kunst."<sup>7</sup>

Niiisi üldine kultuurivahetuse hoo-  
gustumine ühelt poolt, teisalt lootus vähemalt kultuurilise liidu loomisele Soomega, pluss kõige lõpuks põhjanaabrite muusikakultuuri kõrge tase — see kõik kokku avas hõimurahva helikunstile roheline tee Eestis. Järjest enam hoogustus neil aastail soome heliloomingu tutvustamine. Seda esitati rohkem kui kunagi varem ja ka rohkem kui mitmete teiste rahvaste muusikat, sellest kirjutati suhteliselt palju ja anti mõningal määral ka välja. Kõrge



Robert Kajanus  
ja Juhan Aavik.  
Pildistatud 1925.  
aastal Tallinnas  
Kajanuse juhata-  
tud sümfoonia-  
kontserdi puhul.  
*Parikase foto*

aupaiste omandas Eestis peale soome heliloomingu ka — ja võib olla veelgi enam soome interpretatsioonikunst.

Tõsi, endiselt püsis esikohal koorimuusika tutvustamine. Soome koorilauludel oli märkimisväärne koht Eesti kontserdielus. Neid võis küllalt sageli kuulata nii Soome kui ka paljude Eesti kooride esituses. Soome koorid olid Eestis kõnesoleval perioodil arvatavasti kõige sagedasemad külalis-

esinejad. Senise statistika kohaselt külastas iseseisvusaegset Eestit ja andis siin kontserte 13 mees-, 9 sega-, 2 nais-, 1 laste- ja 1 poistekoor, kusjuures mitmed neist, nagu näiteks meeskoorid "Ylioppilaskunnan Laulajat", "Laulu-Miehet", "Karjalan Laulu", segakoorid "Suomen Laulu", "Kansallis Kuoro" jt esinesid siin korduvalt. 1928. aasta üldlaulupeole saabus Soome Kooriliit koguni 650 osavõtjaga. See oli tõenäoliselt Soome



koorilauljate arvukaim "ekspansioon" Eestisse.

Soome koorimuusika populaarsusele aitas lisaks juba mainitud asjaoludele kaasa ka see, et ta sattus soodsasse pinnasesse. Eestis eelistati, vähemalt 1920. aastatel, endistviisi koorimuusikat. Huvi koorilaulu vastu oli suur. Laul kui rahvusliku eneseteaduse oluline komponent ei olnud minetanud veel oma tähtsust ei Eestis ega ka Soomes. Kuid Soome kooride laulukultuur, täpsemini vokaalkultuur oli tõenäoliselt eesti omast kõrgem. Aga oluline oli ka nende pakutat repertuaar; domineerival kohal Soome kooride kavades oli omamaine koorilooming, mis eesti koorijuhtide ja heliloojate, aga ka kriitikute seas äratas tõsist huvi.

Soome kooride heatasemelisele vokaalkultuurile pani aluse Heikki Klemetti (1876—1953), kes oli põhjanaabrite käesoleva sajandi esimese poole üks koorikoriifeesid ja ühtlasi maa parimate kooride, nagu "Ylioppilaskunnan Laulajat" ja "Suomen Laulu" dirigent. Klemetti oli suur patrioot, soomekeelse isamaalise laulu propageerija, koos Rahvahariduse Seltsiga (*Kansanvalistusseura*) pani ta aluse emakeelse kooriliteratuuri süstemaatilisele väljaandmisele.<sup>8</sup>

Lisaks suurepärasele tööle kooridega õppisid eestlased teda tundma ka kui kooriheliloojat ja lektorit ning teadlast. Esinedes Eesti Koorijuhtide Ühingu kutsel 1928. aastal Tallinnas laialdast kõlapinda tekitanud loengutega kooritöö spetsiifikast eesti koorijuhtidele ja üldhariduskoolide muusikaõpetajatele, oli ta siinmail ühtlasi vastavas valdkonnas esimene külalislektor välismaalt. Tema "Koorijuhi käsiraamat" (*Kuorolaulun opas*, 1917, 2. tr 1954), mille Evert Mesiäinen 1921. aastal eesti keelde tõlkis, kuid mis trükki ei jõudnud, olevat rännanud käsikirjana meie koorijuhtide ja heliloojate seas käest kätte, jättes jälgi siia-sinna, nagu tõlkija kirjutab.<sup>9</sup> Üks peatükk sellest ("Helistiku kulumine laulu vajumise põhjusena"), samuti ka katkendid tema loengutest Tallinnas on avaldatud ajakirjas "Muusika-leht".<sup>10</sup>

Eriti kõrgelt ja eeskuju väärivalt hinnati Eestis Klemetti juhatatud Soome üliõpilaskooride laulukultuuri. Kuid mitte ainult seda. Soomekeelsel ja -meelsel üliõpilaslaulul ning üldse üliõpilasiikumisel on olnud põhjanaabrite ajaloos teatavasti kaugeleulatavam ja sügavam poliitiline ning rahvuskultuuriline tähendus kui meil. Ja nimelt sellele küljele rõhuti paljudes, ennekõike meeskoori "Ylioppilaskunnan Laulajat" kontserte reklaamivates ja arvustavates kirjutistes. Loeme näiteks, mida

kirjutati 1921. aastal ajalehes "Vaba Maa" "Ylioppilaskunnan Laulajate" saabumise eel: "Soome üliõpilane on kõige oma olemusega kodumaa küljes kinni, enam kui meie oma: kodumaatundmine on Soomes enesestmõistetavaks asjaks. Soome üliõpilane ei lahku kodumaalt. Kasketel Bobrikovi" aegadel olid üliõpilased, kes kodumaa kägistaja vastu tegelikult välja astusid. Nüüd tulevad soome üliõpilased Soome silda ehitama, millest endised põlved nii siinpool kui sealpool lahte unistanud..."<sup>12</sup> Need patriootilised, suure paatosega edasi antud mõtted veenavad meid ühtlasi nii "Soome silla" aate püsimisele rahva mälus kui ka endiselt selle tugevale realiseerumislootusele, milles olulist rolli olid etendanud ja pidid tulevikuski etendama tihedad muusikakontaktid, ennekõike aga koorilaul.

Tulles nüüd tagasi Klemetti juurde, tõdegem, et ta oli tõepoolest suur autoriteet mitte ainult soome, vaid ka eesti koorikultuuriga seotud ringkondades ja seda peaaesjalikult inimhääle põhjalikult undjana. 1924. aastal kirjutab Leenart Neuman: "Kui meie nüüd küsime, mis on kõigepealt otsustav faktor, mis meid "Suomen Laulu" kuuldes imetlemisega täidab, siis võime seda kahe sõnaga, õieti ühe nimega nimetada: Heikki Klemetti. Ei ole kusagil veel näinud laulukoori juhti, kes nii põhjalikult tunneks inimese häält, selle tarvitamist ja tehnikat, kellele oleks ühtlasi nii selgesti ja detailideni välja arenenud vokaalkõla maitse ja kõrv, mis orienteerub hääle õige tarvitamise küsimusis [- - -] Heikki Klemetti koor tarvitab oma häält nagu üks inimene, ühe printsiibi järele, ühe häälekooli põhimõtte järele, nii nagu koorijuht seda teadlikult nõuab."<sup>13</sup> Ja Neuman leiab samas, et kõrge häälekultuur on otsustav selle koori läbilõõmise juures igal pool, kus ta esinenud. Artikli lõpus kutsub autor eesti koore Heikki Klemetti ja tema koori järgima. "Suomen Laulu" ja Heikki Klemetti on meile nüüd kord jälle Soomest tõuget toonud meie enese kogumiseks, tõuget, mis meid oma eeskujuga õhutagu ikka edenevaks, korraldatud, distsiplineeritud kultuuritööks ka oma varade väljakaevamiseks ja harimiseks. Ses mõttes oli meile "Suomen Laulu" mitte üks haruldane kunstinauding."

Klemetti seisukoht häälemoodustamise küsimustes oli olnud üldtarvitavatest erinev. Riho Päts arvates ei tunnistanud Klemetti üldse falsetiga laulmist, mille poolest olnud ta täielik vastand sakslastele, kes panevad just suurt rõhku falseti arendamisele. "Põhjendades oma arvamusi inimhääle-aparaadi loomulike funktsioonidega ta

[Klemetti] nõuab ka loomulikku hääle-  
moodustamist ja näitab, et loomuli-  
k inimhääli, kuigi ulatuselt natuke vähem,  
on mitmekordselt tugevam, kandvam,  
mahlakam ja värvikam ebaloomulikust.<sup>14</sup>  
Hääletekitamise teistsugused põhimõtted ja  
lisaks ka hea diktsioon andsid Klemetti  
juhatatud ja võib-olla üldse soome kooridele  
ainuomase, eestlase kõrvale pisut harjumatu,  
aga samas järgimisele õhutava kõla.

Eesti kooride häälekultuur oli  
probleemiks ka veel 30. aastatel, kutsudes  
eeskuju otsima soomlaste juurest. August  
Topman on kirjutanud, et soomlaste  
häälekasutamiseviisi on kõrge sellepärast, et  
sellele hakatakse tähelepanu juhtima juba  
maast madalast. "Naaberrahvas soomlased  
algavad asja eost peale. Rahvakooli õpetajad  
tunnevad hääleuskust ja kaasa lauldes oma  
õpilasile, mõjutavad eeskujuga tulevasi  
laulikuid juba rahvakoolis. Köster-organiste  
ettevalmistavasis asutus on lauluoskus  
tähtsal kohal — märksa tähtsam kui  
taktivehkimisoskus... ja ülikool oma koori-  
laulukultuuriga on eeskujuks kõigile  
õppeasutustele ja kogu maale. [- - -] Meie  
laulupidude-laulupäevade suurim pahe on  
just see, et hääletarvitamisioskusele vähe  
tähelepanu pöördakse."<sup>15</sup>

Heikki Klemetti.



Nagu juba eespool öeldud, esitasid  
Soome koorid Eestis valdavalt omamaist  
heliloomingut. See soodustas põhjanaabrite  
koorimuusika tundmaõppimist ja jõudmist ka  
eesti kooride kavadesse. Suurest huvist selle  
vastu annavad tunnistust soome heliloojate  
kooriteoste väljaannete rohkus eesti  
muusikute erakogudes (Evald Aav, Tuudur  
Vettik) ja ka kooride noodikogudes (Tallinna  
Meestelaulu Selts), aga samuti tolle perioodi  
koorikontsertide kavalehed. Eriti populaar-  
seks muutusid Eestis just soome heliloojate  
meeskoorilaulud. Muide, some laulatastlikku  
meeskooriliteratuuri peab Erkki Salmenhaara  
käesoleva sajandi alguse soome muusika  
fenomeniks.<sup>16</sup> 1920. aastatel kujunes üheks  
fanaatilisemaks soome meeskoorilaulude  
esitajaks Konstantin Törnpu oma Tallinna  
Meestelaulu Seltsi meeskooriga. 1930. aastatel  
kerkis samasuguste huvidega jõuliselt esile  
Tartu Meeslaulu Seltsi meeskoor Eduard  
Tubinaga eesotsas. Karl Leichter on näiteks  
kirjutanud selle koori tegevuse kohta nõnda:  
"... nende kaudu on püütud ikka pakkuda  
võimalikult uut ja värsket kodumaa ja selle  
kõrval meeldiva nähtena, eriti soome  
heliloomingut."<sup>17</sup> Mainitud kollektiivid olid  
tolle aja eesti eliitmeeškooridena mitmete  
teiste eeskujuks ka oma soome muusika  
lombusega.

Segakooride seas paistis soome  
koorimuusika orientatsiooni poolest eriti  
silma Tuudur Vettiku aastatel 1924—1938  
juhatatud Tallinna Rahvaülikooli Seltsi  
segakoor.<sup>18</sup> Tolleaegsetest eesti kooride  
kontsertide kavadest võime leida valdavalt  
soome XX sajandi autorite Jean Sibelius, Toivo  
Kuula, Levi Madetoja, Erkki Melartini, Selim  
Palmgreni, Axel Törnuddi, aga ka vanema  
generatsiooni esindajate Fredrik Paciuse, Emil  
Genetzi, Erik August Hagfors, Pekka Juhani  
Hannikainen, Karl Collani ja paljude teiste  
kooriteosteid. Esindatud on ka koorijuhtide,  
heliloojatena aga vähem tuntud nimed, nagu  
Väinö Pesola, Armas Maasalo, Heikki Klemetti  
jt. Kahjuks puudub aga meil kõige selle kohta  
veel täpne statistika. Täpsed andmed puuduvad  
ka Eestis trükitud heliloojate kooriteoste kohta.\*  
Aga väita võime, et neid on üle ootuste palju ja  
kindlasti rohkem siin trükivalgust näinud soomlaste  
instrumentaalmuusikast. Ja ilmne on ka see, et  
eesti kooride poolt ette kantud soome  
heliloojate laulud ei moodustanud mitte

\*Üksikuid fakte võiks siiski tuua. Näiteks on siin kirjutaja andmetel enne 1990. aastat Eestis trükivalgust näinud või siis üldkasutatavate paljundustena levinud seitseteist Sibelius koorilaulu.



IX üldlaulupidu Tallinnas 1928. aastal. Ees Soome Kooriliidu koor.  
Fotod TMMi arhiivist

suvalist, juhuslikult kättesattunud, vaid valitud ja väärtuslikumat osa põhjanaabrite heliloojate toodangust. Need teosed ja nimed, mis esinesid eesti kooride kavades, figureerisid ka soomlaste kavades.

On selge, et selline lai huvi põhjanaabrite koorimuusika vastu ei saanud mööduda, ilma et oleks jätnud jälgi eesti heliloomingu vastavasse žanrisse. Vihjeid ja otseviiteid mõjutuste kohta — küll üldisatunamul kujul, küll ühte või teist heliloojat konkreetselt silmas pidades — võib leida trükisõnast küllalt palju. Näiteks kirjutab Karl Leichter 1933. aastal: "Vokaalmuusika vormid, mis meil praegugi domineerival kohal, olid alul ju täiesti "saksastatud" ja öieti alles viimase viieteistkümnede aasta jooksul intensiivsema koorilaulu propaganda tõttu ja s o o m e m õ j u l on siin tekkinud otsustav pööre."<sup>19</sup> Soome mõjust võime rääkida juba käesoleva sajandi alguse eesti koorimuusikas,<sup>20</sup> 1920.-30. aastatel see protsess vaid intensiivistus ja muutus ehk läbipaistvamaks. Tol perioodil on isegi põhjust kõnelda mõningasest temaatika, ainese, ka otseselt teksti ja loomulikult sarnaste kompositsioonitehniliste võtete ülekandumisest. Soomlaste järeleaimamist on tunda rohkem eesti tüüpiliste kooriheliloojate, nagu Tärnu, Vettiku, Pätsi, Aava ja mõne teisegi vaadeldava ajajärgu koorilauludes. Sibeliuse kõrval, kes on teadagi mõjutanud oluliselt kogu soome, aga mõneti ka tolle ajajärgu eesti muusika palet, kerkib eriti eesti kooriloomingu taustal üllatavalt esile Axel Törnuddi (1874—1923) nimi. Temast räägitakse tänapäeva Eestis vähe

või üldsegi mitte, 1920.-30. aastatel oli ta aga meie koorimuusikaga seotud ringkondades üks suuremaid autoriteete. Törnuddi enamasti "Kanteletarist" pärit tekstidele loodud koorilaulud, kus valitsevaks jooneks on ühelt poolt retsitatiivsusel rajanev loitsulikkus ("Oli ennen ukko, akka", "Loitsu"), teisalt humoristlik tantsulisus ("Kitkat, katkat"), on leidnud järgijaid eestigi koorimuusikas. Erkki Salmenhaara on kirjutanud, et oma koorilaulus "Loitsu" leidis Törnudd muinassoome ainevaldkonna, mis aastakümneid hiljem muutus soosituks nii eesti kui soome kooriheliloojate hulgas.<sup>21</sup> Kõige tuntavamad on Törnuddi laenuid Vettiku koorilauludes. Tema süit "Kolmed muistsed lausumissõnad" (rahvaluule, esimene redaktsioon 1931) on Törnuddi loitsulikkuse ilmse mõju all loodud.

Ka laialdast huvi humoristliku temaatika vastu nii Vettiku kui teistegi eesti heliloojate vaadeldava ajajärgu koorilauludes võime arvatavasti seostada paljuski Törnuddi nimega, kes oli selleski valdkonnas soome üks silmapaistvamaid meistreid.

Soome koorimuusika mõju tolle ajajärgu eesti heliloomingu vastavale žanrile vajaks märksa põhjalikumat avamist, kui võimaldab käesoleva artikli maht. Tõin siin vaid üksikuid detaile, et viidata probleemi olemasolule.

Lõpetuseks tahaksin öelda, et ühegi teise kultuuriga, vähemalt muusika alal, ei ole me oma saavutusi vahest nii palju mõõtnud ja võrrelnud kui Soome omaga, ning selle najal ka ise oluliselt kasvanud. Rohkem kui viiskümmend aastat oli Soome eesti

muusikakultuurile, peaausjalikult just koori-  
muusikale, oluline mõõdupuu. Soome pare-  
mate kooride kontserdid, kus kõlas enamasti  
vaid omamaine koorilooming, kujunesid veel  
iseseisvusaegseski Eestis mitte ainult  
kunstilisteks, vaid ka rahvuslikku identiteeti  
ja patriotismi tugevdavateks suursünd-  
musteks. Need kontserdid olid omamoodi  
rahvuslikkuse manifestatsioonid nii esinejate  
kui ka kuulajate poolelt. Nagu kirjutavad  
tolleaegsed arvustajad, läksid Soome kooride  
esinemised enamasti täissaalidele. Harvad ei  
olnud juhused, kus terve kava või suur osa  
sellest tuli kordamisele. Sageli järgnesid  
koorietteastetele pidulikud, rahvuskultuuri  
arengut ja hõimlust toetavad ning propa-  
geerivad tervituskõned Soome ja Eesti  
juhtivatelt kultuuritegelastelt ning poliiti-  
kutelt. Ja kõike seda võeti vastu ovatsiooni-  
dega. Nii väidab vähemalt toleaegne  
ajakirjandus.

Soomele häälestatuses oli palju  
romantilist paatost, mis varjutas sageli ka  
kriitilise meele. Soome kooridest ja koori-  
muusikast kirjutatakse peamiselt vaid posi-  
tiivsetes toonides. Rudolf Tobias oli vist üks  
vähesi erandeid eesti kriitikute seas, kes  
soomlaste muusika kohta teravat kriitikat on  
teinud,<sup>2</sup> aga teatavasti on kõik tema artiklid  
kirjutatud juba enne 1918. aastat. Tolleaegses  
soome muusikakultuuri sinisilmses imetle-  
mises ei olnud aga lõppkokkuvõttes midagi  
erakordset, sest on ju sellist kriitikata üles  
vaatamist, mida on õigustatult seostatud ka  
eestlaste alaväärsuskompleksiga, jätkunud  
Eesti erinevatesse arenguetappidesse. Iseseis-  
vusaegses Eestis andis imetlemiseks veel kõigi  
eelduste kohaselt põhjust lootus luua  
kultuurilist ühisliitu Soomega. Määravaks aga  
sellises positiivses häälestatuses Soome suhtes  
osutus kindlasti pürgimus hõimukultu-  
uri sügavuti tundma õppi-  
des ka ise kasvada. Ja soome koori-  
muusika nn ekspansioon ei kujutanud  
lõppude lõpuks mingit ohtu eesti muusika-  
kultuurile, pigem soodustas ja kiirendas selle  
omaparaste joonte väljakujunemist.

#### Viiteallikad:

<sup>1</sup> Eesti ja Soome suhted 1920—1925. Dokumentide kogumik I. Koost Arumäe, H. "Umara", Tallinn, 1997; Zetterberg, S. Soome ja Eesti poliitilised suhted 1918—1940. "Looming" 1991, nr 2, lk. 245—250.

<sup>2</sup> Soome ja Eesti ligindamise kapitaal. "Vaba Maa", 22. X 1919.

<sup>3</sup> Eesti—Soome Liit. "Vaba Maa", 24. IX 1920.

<sup>4</sup> Jürna, M. Soomluse ees. "Kirjanduslik Orbiit" 1930, nr 2.

<sup>5</sup> Arumäe. *Op. cit.*, lk 9.

<sup>6</sup> Aavik, J. Prof. Robert Kajanuse kontserdi puhul. "Päevaleht" 13. XI 1925.

<sup>7</sup> L.N.[Leenart Neuman] Tänasele kontserdile "Vanemuisesse". "Postimees" 20. V 1924.

<sup>8</sup> Salmenhaara, E. Suomen musiikin historia 2. Kansallisoromantiikan valtavirta. Porvoo, 1996, lk 241.

<sup>9</sup> Mesiäinen, E. Prof. Heikki Klemetti 60-aastane. "Muusikaleht", 1936, nr 3, lk 65.

<sup>10</sup> "Muusikaleht" 1930, nr 11, lk 240—241 ja 236—240.

<sup>11</sup> Nikolai Bobrikov (1839—1904) määrati 1898. aastal Soome kindralkuberneriiks; püüdis Soomet tihedalt liita Venemaaga ja vägi-  
valdselt hävitada Soome konstitutsioonilist autonoomiat, tekitades sellega soomlastes äärmist meelepaha. Tapeti 1904. aastal soomlaste poolt.

<sup>12</sup> Soome üliõpilaskonna laulukoori kontsert "Estonias". "Vaba Maa" 4. V 1921.

<sup>13</sup> Neuman, L. "Suomen laulun" kontserdid. "Postimees" 23. (10.) V 1924.

<sup>14</sup> Päts, R. Muljeid soome muusikapedagoogilisilt kursusilt. "Muusikaleht", 1930, nr 11, lk 244.

<sup>15</sup> Topman, A. Tähelepanu laulukultuurile. "Päevaleht" 24. VI 1932.

<sup>16</sup> Salmenhaara. *Op. cit.*, lk 242.

<sup>17</sup> Leichter, K. Tartu Meeslaulu Seltsi 10. aastapäeva kontsert. "Postimees" 21. XI 1933.

<sup>18</sup> Männik, M. Tuudur Vettik. "Eesti Raamat", Tallinn, 1990, lk 38—40.

<sup>19</sup> Leichter, K. Muusikalisi negatiive. Veel loovmuusikast. "Nädala Postimees" 30. I 1933.

<sup>20</sup> Männik, M. Mõningaid paralleele ja ühisjooni eesti ja soome varasemas koorimuusikas. "Teater. Muusika. Kino" 1986, nr 9, lk 14—25.

<sup>21</sup> Salmenhaara, *Op. cit.*, lk 422.

<sup>22</sup> Tobias, R. "Rahvalaulukoorid", "Muusika murult ja nooditurult" ja "Eesti muusika iseloomulik ilmend". Artiklite kogumik: In puncto musicorum. Koost. Vardo Rumessen. "Ilmamaa", Tartu, 1995.



"Ratastel Las Vegases", 1998. Režissöör Terry Gilliam. Johnny Depp. "Ma tahtsin kasutada filmis Hunter S. Thompsoni autot. Isegi kui see pole seesama, mis tal oli raamatu kirjutamise ajal, jääb see ikkagi Hunteri autoks. Et mul oleks hea feeling."

## SEE KUMMALINE KOHTUMISPAIK LAS VEGAS

Gonzo-interojuu Cannes'i festivali tähe ja filmi  
"Ratastel Las Vegases" kangelase JOHNNY DEPPIGA

Kakskümmend seitse aastat tagasi sõitis Hunter S. Thompson oma lahtises autos kirjutama Las Vegase lähedal toimuvast mootorrattarallist. Aga kuna teda huvitasid palju rohkem inimesed, keda ta teel kohtas, ja kõikvõimalikud narkootikumid, mida ta oma niisama segase advokaadi seltsis kui ta ise tarbis, kirjutas ta rallist vaevalt kolm rida. Tänu tapvale realismile seitsmekümnendate aastate Ameerika müütide ja illusioonide purunemise kirjeldamisel sai romaan "Hirm ja tülgastus Las Vegases" (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1971) popkultuuri kirjandusmonumendiks. See gonzo-žurnalismis valda kuuluv teos, mis valgustab rohkem autori isiklikke läbielamisi kui sündmusi endid, pööras pea peale kõik reeglid ja muutus kultusraamatuks. Kes siis veel kui mitte Johnny Depp, see Hollywoodi *enfant terrible*, sobis Terry Gilliami filmis "Ratastel Las Vegases" (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998) kehastama Hunter S. Thompsonit?

JACQUES-ANDRÉ BONDY: Kas te tundsite Terry Gilliamit juba enne filmi?  
JOHNNY DEPP: Natuke. Me olime paar korda kohtunud. Me olime rääkinud, aga ega me teineteist õieti ei tundnud.

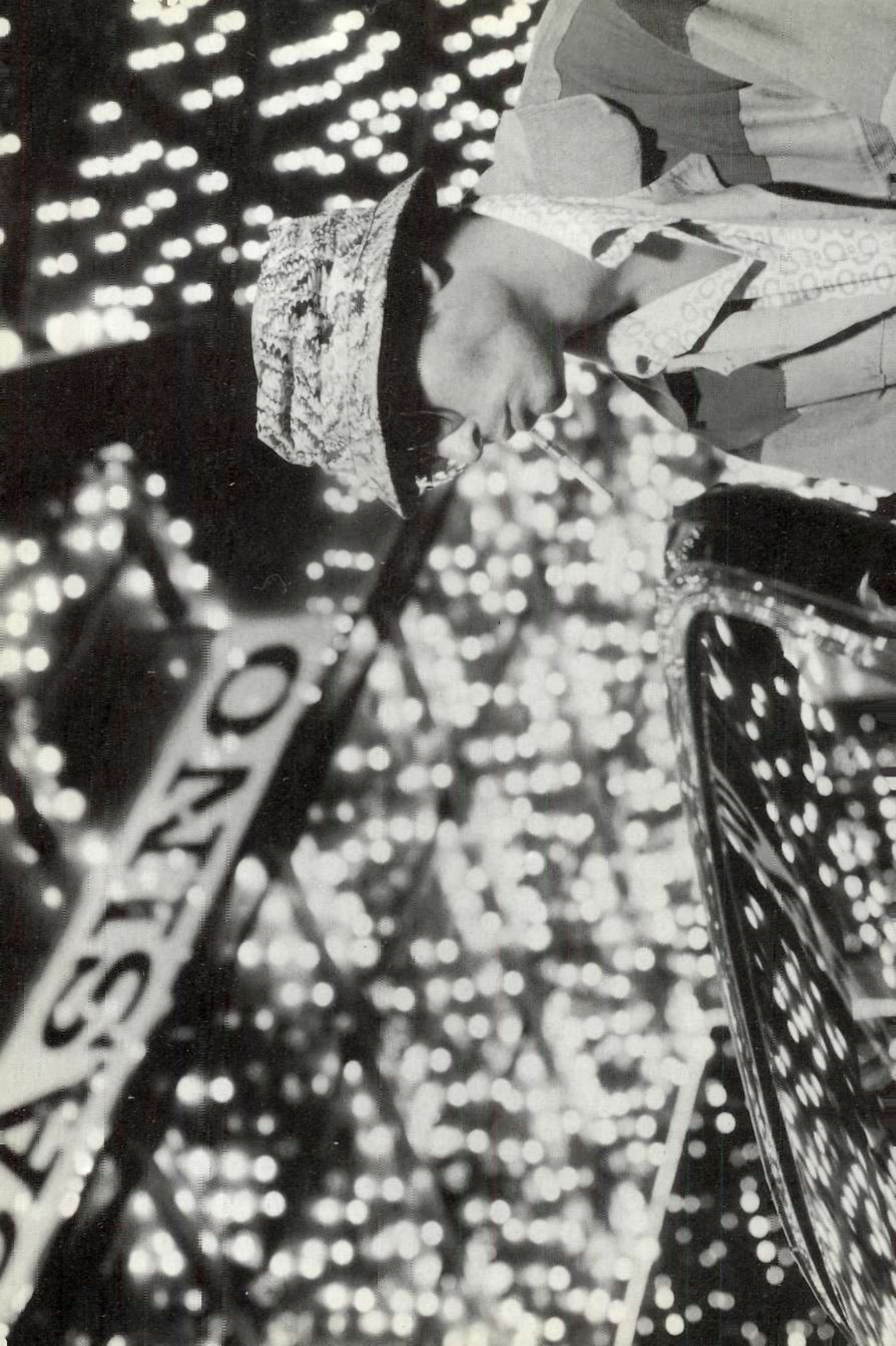
Kas te olite tema filme näinud?  
Õige mitut. (*Johnny ei ole eriline filmivaataja.*)

Kas see on teie žanr?  
Terry on suur kineast, selline, kellega ma olen alati tahtnud koos töötada.

Kas te Hunter Thompsonit tundsite enne, kui teda kehastama hakkasite?  
Olime samuti mõne korra näinud. Ja koos pisut aega veetnud. Ma olin noorukina tema suur fänn. Sestpeale kui ma tema raamatut lugesin.

Millal te seda lugesite?  
Viieteistkümnene-kuueteistkümnene aastaselt.  
Kas raamatust filmi tegemine oli kavas juba pikemat aega?

Minu arvates on sellest räägitud juba kakskümmend viis aastat. Alates raamatu ilmumisest. Aga keegi pole seda varem teinud. Minul oli küll väga suur soov selles osaleda.



Kas Gilliam tuli teile osa pakkuma?  
Ei. Õigupoolest olin ma projektiga juba seotud, kui Terry saabus. Ja mõelda vaid, meil oli õnne!

Kuidas te reageerisite, kui nägite võtteplatsile saabumas tohtuid reaktoreid, mis pidid päevade kaupa tolmupilvi välja sülitama?

Ma olen varemgi selliseid trikke näinud, aga mitte keset kõrbet. See oli tõesti väga veider mõte — lasta sulle näkku tonnide viisi liiva ja seda umbes kilomeetri ulatuses ümberringi!

Kas sellistes tingimustes polnud liiga raske mängida?

Tegelikult mitte. See lihtsustab asja: sa mõtled ainult sellele, kuidas stseeniga rutem ühele poole saada, sest su kopsud on sellest jubevast saastast täiesti läbi imunud. Tunde, päevi, nädalaid.

Terry Gilliam filmis teid väga eriliselt.

Jah, ta kasutas lainurkoptikat ja filmis väga lähedalt. Et luua pildis kummalisi efekte. Operaator oli Nicola Pecorini. Ta on tohutult hea. Ma jumaldan teda. (Lisaks otse näkku suunatud kaamerale kleepisid Gilliam ja Pecorini objektiiivile läbipaistvaid plastiklehti, et luua narkootilist efekti. Thompsoni stiili säilitamiseks laskis Gilliam Johnny Deppil rääkida kogu teksti *voice-off*is.)

Kas te töötasite *voice-off*is?

Ma tegin enne võtteid lindistusi. Ja kuna mu mäng pidi olema sünkroonis, kandsin ma kõrvamagnetofoni, et teada, millal rääkida või reageerida.

Kas see oli teie, Gilliami või Brando idee?

[Deppi teksti mittetundmine on legendaarne, mistõttu ta on sunnitud kasutama suflöörina kõrvamagnetofoni, nagu ka filmi "Vapper" (*The Brave*, 1997) võtetel.]

Minu oma. Parem kui see, et keegi loeb mulle teksti kaamera taga, on säilitada kõrvus omaenda rütm.

Millist muud detaili te paari aasta pärast võtetelt meenutate?

(Vaatab taevasse, mõtiskleb pika hetke, näol mänglemas mälestustest tulvil naeratused.) Ausalt öelda, ma arvan, et ma mäletan iga viimast kui päeva. *It was fun, great fun...* Aga ka väga vaevaline.

Miks nii?

Jah, see oli suur lõbu, aga ka meeletu vaev. Tohutult palju tööd. Väga lühikeses ajaga. Kui meil oleks olnud mõni kuu lisaks, oleks võib-olla ka magada saanud. See kõik oli väga intensiivne.

Raamatu alapealkiri on "Reis ameerika unelma südamesse". Kas Las Vegas on kunagi olnud teie unelm või jagate te Thompsoni suhtumist sellesse kui "mülkasse"?

(Kurval toonil.) Vegas, see on kummaline kohtumispaik kõigile nendele... Õigupoolest

---

"Ratastel Las Vegases". Johnny Depp: "Õigupoolest ma leian, et Vegas on väga kurb paik. Seal näeb, kuidas inimesed löövad läbi oma sotsiaalabi, oma pensiooni, panevad viimase kui veeringu mündimasinasse."

ma leian, et Vegas on väga kurb. Seal näeb, kuidas inimesed löövad läbi oma sotsiaalabi, oma pensiooni, panevad viimase kui veeringu mündimasinasse.

Kas teie olete seal mänginud?

Ma olen korra mänginud, jah. Et öelda, et ma olen seda teinud. See polnud...

Niisiis on see üks parimaid paiku maailmas, et näidata, kui sügavale nood kaks tüüpi võisid langeda?

Jah.\*

Kuhu teie selleks läheksite?

Et näha, millise piirini võib iseenast hävitada? Minu arvates juhtub seda Hollywoodis iga päev! Selleks pole vaja kaugele minna! Aga Vegas... Iga hetk läheb Vegases keegi põhja (*lühike küüniline naer*). Mulle ei meeldi need rahvarohked paigad. Need muudavad mind klaustrofoobiliseks.

Siis läks ju hästi, et filmimine toimus keset kõrbet.

Kõrb, jah, ma jumaldan seda! Ja pealegi oli filmimise hea külg see, et ma sain tuua sinna paar oma mootorratast ja nendega sõitmas käia. See oli väga lõbus. Pealegi võis siis nädalavahetustel jalga lasta ja teha pikki retki kõrbes.

Kas te olete Thompsoni ja tema põrguliste või *lonesome rider*'i tüüpi?

Ma käisin koos ühe sõbraga.

Kas te teadsite, et Jarmusch oli salvestanud raamatust CD audio-versiooni Harry Dean Stantoniga?

Jah. Ja Harry Dean oli seal jutustaja osas. Harry Dean figureerib ka filmis.

Kas te *gonzo*-žurnalistmiga olite tuttavad?

Jah.

Kas te lugesite Thompsonit "Rolling Stone Magazine"ist?

Raamat avaldati "Rolling Stone"is 71. aastal. Ma olin siis kaheksa-aastane. Ei lugenud, ei. Veel mitte.

Kuidas mõõdus teie esimene päev Thompsoniga?

Fantastiliselt. Me... ehitasime tema köögis pommi ja siis läksime tema aeda ja tulistasime selle pihta. (*Naerab rahulolevalt.*) *For fun! Just for fun!* Jah, see oli esimene asi, mida me koos tegime.

Ja peale selle?

Oh jaa. Me ostsime ülivõimsad relvad. Mõlemad ühesugused ja tulistasime nendega tema aias.

Kas te jagate Thompsoni eelistust "Magnum 44" suhtes?

Ma ei mäleta enda oma kaliibrit, aga see oli "Freedom Arm". Kõige võimsam relv, millega ma olen eales lasknud.

---

\*Intervjueerija küsimus on mõnevõrra desorienteeriv, kuna Thompsoni teose mõte, nagu Depp seda ise ühes teises intervjuus kirjeldab, pole mitte näidata peategelaste langemist "mülkasse", vaid just nende *v a s t a n d u m i s t* Las Vegasele, mis on ideaalide purunemise ning meid ümbritseva elu absurduse, hullumeelsuse ja traagilisuse sümbol. (Tõlk)

Kas on tõsi, et te vahetasite rollid? Et teie juhtisite tema autot ja tema paradeeris Beverly Hillis teie "Porche Carrera 4-ga", lastes end pidada Johnny Deppiks?

(Meeenitus lõbustab teda väga.) Jah, tõepoolest, Coloradost Los Angelesse naastes võtsin ma tema auto. Meie arvates oli see hea mõte. Ma tahtsin kasutada filmis tema autot. Isegi kui see pole seesama, mis tal oli raamatu kirjutamise ajal, jääb see ikkagi Hunteri autoks. Et mul oleks hea feeling.

Kas te rolli ettevalmistamisel palju Thompsonilt õppisite?

Jah. Ma veetsin temaga peaaegu kolm kuud. Me reisisime koos, olime koos hotellides.

Kas on tõsi, et Thompsonil on üks jalg teisest lühem?

Ma pole kursis. Aga ma tegin oma parima, et saada tema feeling'ut. Sellepärast tegin ma kõike, mida tegi tema.

Näiteks jõite?

(Kiiresti nagu piltiv jõmpsikas.) Mjah. Võib-olla õige pisut.

Ta armastab igasugu kõva muusikat?

Jah. Jah. Mina samuti. See on meil ühine.

Tema lemmikalkohol on...

(Katkestades.) "Wild Turkey", "Chivas Regal" jääga, suur klaas, palju kuubikuid. Minul on see pigem "Rubbing Alcohol".

Misasi?

(Lai uhke naeratus.) "Rubbing Alcohol". See on see, millega puhastatakse K7 plaate.

Oma raamatus jutustab Thompson, et ta oli Las Vegases koos kahe veidra tüübiga: üks oli 150-kilone Samoa advokaat. Ka te teda olete kohanud?

Ta on ilmselt surnud. Peale 74-ndat pole temast midagi kuulda. (See on Oscar Zeta Acosta, keda filmis mängib Benicio Del Toro.)

Ja teine oli inglise joonistaja Ralf Steadman, kelle joonistused näivad olevat inspireerinud afišsi.

Teda olen ma kohanud vaid korra. Väga sümpaatne, väga kummaline mees. Tema tegelaskuju filmis ei ole. Aga tõepoolest, afišsi on inspireerinud tema joonistused.

Kas te olete näinud filmi "Where the Buffalo Roam" (1980, rež Art Linson), mis on samuti ainet saanud Hunter Thompsonilt, Bill Murrayga teie tegelase osas?

Jah. Palju aastaid tagasi. Bill esines väga hästi. Mis teil Thompsoniga kõige hullemat ette tuli, peale pommi?

Ah ei, see oli naljakas. Ma muidugi ei soovita seda, aga... Ei, see polnud nii hull.

Kas oli ka midagi tõeliselt ohtlikku?

Kõik. Hunteriga on kõik ohtlik.

Teie kõige hullumeelsemad tembud?

San Franciscos me olime suletud viis päeva ühte hotellituppa. Me ei käinud väljas. Jah, viis päeva! Ainult foas. See oli tõeliselt crazy shit, mis seal toimus. (Koondab naeratades mälestusi.)

Nagu filmis, ma eldan?

Jah. Üpris samasugune.

Ja te ärkasite meelemõistusel?

Ma jäin ellu. Oelgem nii. Ma elasin selle üle.

Kas see oli ettevalmistus filmiks?

Jah. Püüda veeta Hunteriga nii palju aega kui võimalik. Püüda võtta temalt ta hing. Laenata nii-öelda tema vaim.

Kuidas antakse ekraanil edasi narkootikumide efekti?

See ei ole eriti keeruline. Pilt loob atmosfääri, aga ka mina pean seda näitama. Näitleja peab reageerima sellele, mis ta ees on, see tähendab kaamerale. Sa pead seda näitama oma näol, oma kehal.

Kas igale narkootikumile vastab filmis erinev atmosfäär?

Mina olen näinud ainult filmi esimest montaaži, kaua aega tagasi. Võib-olla Terry tegi seda. Ma ei tea. See pole õigupoolest minu rida.

Pärast Thompsoni mängimist oli Bill Murrayl väga raske rollist välja tulla.

Jah. Tal oli väga raske. Minul samuti. Hunter on unustamatu! Ta on nagu mingi haigus, mis sulle külge hakkab. Ta poeb su naha alla, valgub su verre ja su pooridesse. Hunter imbub sinusse. Ta painab sind. Tema rütm, tema rääkimisviis, tema keel on väga huvitavad. Ja neist on raske vabaneda, kui oled temaga mõnda aega suhelnud.

Ja nüüd?

Nüüd ma olen vabanenud. Aga kui ma räägiksin temaga uuesti, võiksin ma mõne sekundiga tagasi langeda. Andke mulle ainult suitsupits ja sigaret ja ma langen otsekohe. Kui see kord juba juhtub, siis ma ei usu, et sellest nii lihtsalt pääseb.

Küsitlenud JACQUES-ANDRÉ BONDY

Ajakirjast "Premiere", 1998 juuni, prantsuse keelest tõlkinud KAIA SISASK

JOHNNY DEPP (kodanikunimega John Christopher Depp III) on sündinud 9. juunil 1963 Owensboros (Kentucky osariik). Ta kasvas üles Miramaris (Florida), tegi juba kolmeteistkümnendaastasel oma rockibändi ning mängis paar aastat hiljem kitarr ansamblis "The Kids". Deppi püüsi luvi näitlemise vastu olevat tärpanud 1980. aastate keskel. Politseinik Tom Hanson rolliga telesarjas "21 Jump Street" (1987–1990) tõusis ta kiiresti noorte iidoliks. Tema debüüdiiks suurel ekraanil kujunes Wes Craveni klassikalises õudukas "Elm Streeti luupainaja" (A Nightmare on Elm Street, 1984) kangelanna ohmuvõitu kavaleri Gleni roll, millele järgnes Lerner kõrvalosa Oliver Stone'i sõjadraamas "Platoon" (1986). Alates John Watersi muusikalisest komöödiast "Piripill" (Cry Baby, 1990), kus tema kanda oli Wade "Cry-Baby" Walkeri keskne roll, on näitleja karjäär kulgenud tõusujoones.

Johnny Deppi olulisemaid filmirole:

1990 "Edward Käärkäsi" (Edward Scissorhands, rež: Tim Burton; Edward Käärkäsi).

1993 "Arizona Dream" (rež: Emir Kusturica; Axel Blackmar).

1993 "Benny ja Joon" (Benny & Joon, rež: Jeremiah Chechik; Sam).

1993 "Mis piinab Gilbert Grape'i?" (What's Eating Gilbert Grape, rež: Lasse Hallström; Gilbert Grape).

1994 "Ed Wood" (rež: Tim Burton; Ed Wood).

1995 "Surnud mees" (Dead Man, rež: Jim Jarmusch; William Blake).

1995 "Don Juan De Marco" (rež: Jeremy Leven; Don Juan).

1995 "Viimase hetkel" (Nick of Time, rež: John Badham; Gene Watson).

1997 "Vapper" (The Brave, rež: Johnny Depp; Raphael; "Kuldkaamera" Cannes'is).

1997 "Donnie Brasco" (rež: Mike Newell; Donnie).

1998 "Ratastel Las Vegases" (Fear and Loathing in Las Vegas, rež: Terry Gilliam; Raul Duke).

AARE ERMEL



# HUNTER THOMPSON ANDIS MULLE SELLE JAKI, MIS MUL SELJAS ON

*Interojuu BENICIO DEL TOROGA*

**GÉRARD DELORME:** Kas te olite lugenud Thompsoni raamatut, enne kui teid filmi kutsuti?

**BENICIO DEL TORO:** Ei. Minu arvates on see geniaalne. Ma rääkisin sellest Johnnyga (Depp). Me leidsime kiiresti ühise keele: tähtis on jääda raamatule võimalikult truuks. Kõike seob dialoog. Siis ühines projektiga Terry. Tema mõtles samuti nagu meie. See lihtsustas suhteid.

Millisena te nägite oma tegelaskuju?

Üpris samasugusena, nagu ta on ekraanil: korpulentsena (seda Benicio Del Toro küll ei ütle, aga ta võttis rolli jaoks juurde 20 kilo). Kui ma Terryt kohtasin, olid mul kitsehabe, vuntsid ja pikad juuksed. Me olime mõlemad ühel meelel, et habe peab kaduma. See oli

natuke liiga moodne. Me säilitasime vuntsid ja kõhklesime juuste osas. Siis lõikasime need pisut lühemaks ja pärast kahetsesime, sest kõik, kes olid raamatut lugenud, kujutlesid Gonzot metsiku parukaga.

**Kas te teate, mis on saanud tõelisest Gonzost?**

Seda ei tea keegi. Ta kadus 74. aastal. Hunter arvab, et ta oli kusagil merel millegi üle läbirääkimisi pidamas; mille üle, seda ei saa me iial teada. Võib-olla teda tulistati ja visati üle parda. Aga see on ainult oletus. Hunter ei väida midagi. Oscar Acosta (see oli Gonzo tegelik nimi) on kirjutanud kaks raamatut. Ühes ("Pruuni piisoni autobiograafia") kirjeldab Oscar Hunterit täpselt sama moodi, nagu Hunter kirjeldab Oscarit "Las Vegases".

*"Ratastel Las Vegases". Johnny Depp (Raoul Duke) ja Benicio Del Toro (dr Gonzo). Benicio Del Toro: "Aga ma usun, et kui võtta Duke ja Gonzo ning panna need kaks kokku, siis saab tegeliku Hunter Thompsoni."*



Aga ma usun, et kui võtta Duke (Thompsoni pseudonüüm "Las Vegas") ja Gonzo ning panna need kaks kokku, siis saab tegeliku Hunter Thompsoni.

Kas te olete teda kohanud?

Tema andis mulle selle jaki, mis mul seljas on. Esimene kord, kui ma teda nägin, ütles ta mulle, et ma ei meeldi talle. Ilmselt ei meeldinud talle ka minu riietumisviis. Järgmisel päeval kinkis ta mulle jaki ja oli väga sõbralik. Tema huumor võib olla väga sünye ja õel. Kui te ei tantsi tema pilli järgi, siis ta lõmastab teid. Ta on tõeline Godzilla.

Kas ta ikka veel kirjutab?

Jah, kõigest. Hiljuti tegin ma kaasa ühel luuleõhtul ja esinesin kirjaga, mille Hunter oli kirjutanud 97. aastal Colorado politseile, kes oli ta arreteerinud joobnult sõitmise pärast. Ta ütleb seal, et ta ei olnud purjus. Ma lugesin kirja ette ja inimesed olid naerust kõveras. See on suur kirjandusteos.

Te olete näitlejana tõeline kameeleon.

Kuidas te oma rolle valite?

Kõige rohkem huvitab mind see, kuidas jutustada lugu võimalikult kokkusurutult. Oelda maksimaalselt palju minimaalsete vahenditega. "Las Vegas" meeldis mulle, sest sealsed tegelased on isikupärased. Mulle meeldib töötada huvitavate isiksustega.

Küsitlenud GÉRARD DELORME  
Ajakirjast "Premiere", 1998 september,  
prantsuse keelest tõlkinud KAIA SISASK

BENICIO DEL TORO on sündinud 19. veebruaril 1967 Santurces, Puerto Ricos. Esinemist alustanud küllalisena telesarjades ("O'hara", "Miami Vice", "Haua-kambrilood") ning väikeste kõrvalosadega suurel ekraanil. Kuid tunnustatud filmistaar on sellest eksootilisest väljumisega karakternäitlejast saanud alles viimase nelja-viie aastaga.

Benico Del Toro filmiroolle:

1990 "Drug Wars: The Camarena Story" (telesari; Caro Quintero).

1991 "Indian Runner" (The Indian Runner, rež: Sean Penn; Miguel).

1993 "Kuldmunad" (Huevos de oro, rež: Bigas Luna; Bon, söber Miamiist).

1995 "Tavalised kahtlusalused" (The Usual Suspects, rež: Bryan Singer; Fred Fenster).

1996 "Matused" (The Funeral, rež: Abel Ferrara; Gaspard Spoglia).

1996 "Basquiat" (rež: Julian Schnabel; Benny Dalmau).

1996 "Fänn" (The Fan, rež: Tony Scott; Juan Primo).

1998 "Ratastel Las Vegases" (Fear and Loathing in Las Vegas, rež: Terry Gilliam; dr Gonzo).

A.E.

## TERRY JA TABLETID

Interjuu

TERRY GILLIAMIGA

GÉRARD DELORME: "Hirmust ja tülgastusest Las Vegases" on olnud juttu juba pikemat aega. Millisel hetkel teie projektiga ühinesite?

TERRY GILLIAM: Projekt eksisteeris õigupoolest peaaegu raamatu ilmumisest peale. Sellest on huvitunud mitmed inimesed: Martin Scorsese, Jack Nicholson jt. Esimese stsenaariumi kirjutas Larry Mac Murtry paarikümmend aastat tagasi. Sellele järgnes veel 25 stsenaariumi. Kümne aasta eest, kui ma olin just alustamas "Narrkuningat" (The Fisher King, 1991), saadeti mulle üks stsenaarium. Ma ei valinud seda välja, aga idee oli intrigeeriv. Hiljuti läks üks minu projekt (Defective Detective) vett vedama. Kui mulle pakuti "Las Vegas", haarasin ma võimalusest kinni.

Stsenaariumile on alla kirjutatud ka Alex Cox. Milline oli tema roll?

Alguses pidi tema filmi lavastama. Ta kirjutas stsenaariumi ja angažeeris Johnny Deppi ja Benicio Del Toro. Siis läks Alex kõigiga riidu ja lahkus. 7,5 miljoni dollari projekt jäi õhku rippuma. Produutsendid saatsid Alexi stsenaariumi mulle. Ma lugesin selle läbi. Algas oli väga naljakas, aga ülejäänud ei meeldinud mulle üldse. Ma läksin Los Angelesse, rääkisin paljude inimestega ja andsin oma nõusoleku tingimusel, et mul lastakse kirjutada uus stsenaarium. See kõik toimus Writers Guild'i (stsenaristide ametiühing) reeglite järgi. Laskumata detailidesse, võin ma öelda, et jagasime raha Alexi ja Tony Grisoniga. See poleks pidanud nii minema, aga tühja kah.

Thompson on õelnud, et ajakirjandus, vaatamata sellele, mis võib paista, ei jõua tegelikkusele nii lähedale kui romaan.

Kas te olete temaga nõus?

Seda ta püüdis selle gonzo-žurnalisti ideega saavutada: vabastada ennast faktiajakirjanduse võimu alt. Ta teeb reportaaži, aga teeb seda kunstlikult. Ma arvan, et ta tahtis olla nagu sõjakorrespondent. Aga selle asemel, et minna Vietnami, läks ta otse Ameerika südamesse ja pommitas iseennast narkootikumidega. Tema tegelikkusetaju muutub pidevalt. Näib, nagu oleks ta keset lahinguvälja, ainult et lahing toimub tema peas. Ta uurib asju, mis on tõelised, aga võib-olla mitte rangelt faktilisest vaatenurgast. Sedasama olen ma alati tahtnud teha oma filmides. Naturalistliku filmi tegemine mind ei huvita. Ma teen abstraktsemaid ja käänulisemaid asju, mis aga, ma loodan, on samal ajal tõele lähemal.



"Kas "Las Vegas" on katsetus teha gonzo-filmi?"

Ma püüdsin läheneda filmile samamoodi, nagu Thompson läheneb raamatule. Kiiruse ja kergusega. Asja mõte oli haarata kinni ideest, salvestada nii, nagu see ette tuleb, ja pärast monterida. Juba algusest peale läks kõik kiiresti. Me kirjutasime kiiresti, väntasime kiiresti, jätmata endale aega vaadata tagasi ja korrigeerida. Me läksime muudkui edasi. See oli ohtlik, huvitav, frustreriv ja hullumeelne. Film oli struktureeritud kui raamat, aga vormilt sarnaneb ta eksperimentaalfilmiga.

Hunter Thompson on tagantjärele öelnud, et see raamat oli luhtaläinud katsetus teha gonzo-žurnalisti. Kas teie peate oma eksperimenti õnnestunuks?

Ma loodan küll, et see on õnnestunud. Film on küllalt kiire. See liigub paremale, vasakule ja pole võimalik ette näha, kuhu ta järgmiseks suundub. See ajab naerma, aga lõpuks paneb ka mõtlema. Film peabki tegema seda kõike korraga: olema naljakas, aga sisaldama sõnumit. Siinne moraal on näidata, kui kaugel võib minna ilma piire ületamata. Baaristseenis ületab Gonzo piirid (Ellen Barkini tegelaskuju langeb virtuaalse rünnaku ohvriks). See on kohutav stseen. Johnny tegelane märkab seda. Ta taipab, et nüüd peab peatuma ja lahkuma. Raamat on väga läbimõeldud ja film samuti. Enamik publikust pole sellega harjunud. Aga just see on filmi olemasolu õigustus. See on nagu test, mis näitab, kui paljud inimesed on valmis järele mõtlema.

Kuidas te edastasite narkootikumide tekitatud visioone?

Algul me püüdsime olla võimalikult täpsed ja siis instinktiivselt edasi minna. Me püüdsime tunda õppida narkootikumide

Režissöör Terry Gilliam ja Johnny Depp filmi "Ratastel Las Vegases" võtetel. Terry Gilliam: "Paljud inimesed on mulle öelnud, et film kujutab täpselt seda, mida kogetakse LSD-trip'i ajal, koos kõigi selle tõusude ja mõõnadega."

mõju ja viisi, kuidas need moonutavad teadvust. Siis ma jätsin selle sinnapaika, kuna mind huvitavad rohkem seisundid, mis ei pruugi olla seotud narkootikumidega. Raamatus näiteks on eetrit kirjeldatud väga täpselt. Me säilitasime selle kirjelduse. Ulejäanud osas usaldasime oma vaistu. Ma töotan alati nii. Alguses ma kogun palju materjali, siis heidan selle kõik kõrvale. Ma ei püüdnud teha farmaatsiaõpikut ega narkootikumide kataloogi.

Kas püüd anda visuaalselt edasi seda sorti kogemust pole algusest peale määratud läbikukkumisele?

Ma ei tea. Paljud inimesed on mulle öelnud, et film kujutab täpselt seda, mida kogetakse LSD-trip'i ajal, koos kõigi selle tõusude ja mõõnadega. See polnud nii kavatsatud. Filmis on fantastilisi hetki, on naljakaid hetki ja teisi, mis on tõeliselt inetud ja masendavad. LSD-stseen vannitoas on, nagu näib, väga "täpne". Ma ei vandanud stseeni aeglustatult mitte sellepärast, et selline on efekt, mille LSD tekitab, vaid sellepärast, et ma leidsin, et see on hea mõte. Ma ei tea, mis hape teeb. Ma pole proovinud enamikku neist ainetest.

Üldiselt on see, mida ekraanilt näha, tõlgendusahela tulemus. Keegi annab oma muljeid edasi selliste lausetega nagu: "Ma näen kristalle, ma kuulen lillat." Seejärel üritab kineast panna need laused pilti.

Seda ma ei tahtnud. Tähtis on see, mida on võimalik tunda. Ma tahtsin edasi anda pigem emotsioone kui narkootikumide mõju. Seda enam, et narkootikumide mõju inimestele on erinev. Marihuaana muudab mõned rahulikuks

ja ekstravertseks. Mind pöörab see täiesti endasse. Sellepärast ei huvitanudki mind nii väga, kas ma olen "täpne".

Film liigub ühtlugu subjektiivselt visioonilt (sellelt, mida näevad tegelased) neutraalsele visioonile (sellele, mida näeb kaamera). Kas need üleminevad probleeme ei tekitanud?

Ma olen rahul, et me ei teinud erilist vahet normaalsusel ja deformeerunud reaalsusel. Me liikusime vabalt ühelt teiselt. See on ilmselt lähemal sellele, mida inimesed tegelikult tunnevad. Me ei anna endale aru hetkest, mil aine hakkab mõjuma. Olgu see siis kohv või aspiriin.

Kuidas on teie arvates toimunud areng narkootikumide tarbimises?

Kuuekümnendatel aastatel tarbiti narkootikume selleks, et teadvust avardada. Praegu on vastupidi. Moodsad narkootikumid sulevad ukseid: nad on mõeldud selleks, et aistinguid alla suruda. Aga nad on ikkagi narkootikumid. Niipea kui asi puutub narkootikumidesse, muutuvad inimesed väga silmakirjalikuks, eriti läänemaailmas, mis sõltub uimastitest üha rohkem ja rohkem. Ühendriikides kasvab surmade arv legaalsete narkootikumide tõttu pidevalt. Kõik narkootikumid mõjutavad taju. Seda peab teadma ja enne tegutsemist järele mõtlema. Nii nagu kõige puhul siin ilmas.

Kas fakt, et te olete nii kaua elanud Inglismaal, aitas teil käsitleda seda ülimalt ameerikalikku teemat?

Ma ei tea. Fakt, et ma ei ela Ühendriikides, suurendab tõenäoliselt minu võimet asjade üle imestada, mis on hea viis reageerida mõnele ameerikalikule nähtusele. Ma polnud enne filmi kunagi Las Vegases käinud. Ma nägin seda linna värske pilguga, mis on alati parim viis asjade nägemiseks. Enamik ideid, mis tulid mulle Vegases, olid naiivsed ja värsked.

Millised probleemid tekkisid Vegases väärtamisel?

Probleem oli, et sealt olid läbi käinud nii "Striptiisitarid" (*Showgirls*, 1995, rež Paul Verhoeven) kui "Kasiino" (*Casino*, 1995, rež Martin Scorsese) ja kohalikele ei meeldinud ei üks ega teine. Nende võtted keetsid väga kaua. Nagu kõigi filmide puhul, saabus võttegrupp kohale sõnadega: "Meil on vaja teie kasiinost vaid paari plaani; ega me ei sega." Aga lõpuks olid nad vallutanud kogu kasiino. Siis saabusime meie. Sealne seltskond polnud kuigivõrd valmis ühinema meie projektiga. Meil oli väga vähe aega ja piiratud tegutsemisruum. Seitsmekümnendate Las Vegasest on üpris vähe alles. Teisest küljest, ma ei tundnud end olevat kohustatud klammerduma rangelt dekoori külge. Me väärtasime plaane autos, kasutasime vana telesaate "Las Vegas" retroprojektsiooni. Me tõime mängu igasuguseid elemente, et luua tollast linnapilti.

Johnny Depp sarnaneb joonisfilmitegelasega, psühhedeelse *roadrunner*'iga. Kas te sellisena teda kujutlesitegi?

Ma tahtsin, et ta sarnaneks võimalikult palju Hunter Thompsoniga. Ja temaga ta ka sarnaneb! Ta räägib ja liigub nagu Thompson.

Johnny on võib-olla isegi hüperrealistlik. Aga Hunter on tõepoolest kummaline kuju.

Kas te näete tänapäeval Hunter Thompsonile mantlipärijat?

Don De Lilo kirjutas raamatu pealkirjaga "Allim" (*Underworld*), mis on lihtsalt fantastiline. See on raamat inimestest, kes mõtleavad ja kes on naljakad. Seal on tõelist absurdditunnetust, mis on tänapäeval nii haruldane. Seda tuleb jäädvustada, sest elu on absurdne. Imeline, aga absurdne.

Küsitlenud GÉRARD DELORME

Ajakirjast "Premiere", 1998 september, prantsuse keelest tõlkinud KAIA SISASK

Ameeriklane TERRY GILLIAM on sündinud 22. novembril 1940 Minneapoles. Pärast Occidental College'i politoloogiaõpinguid asus ta tööle reklaamikonstruktorina, toimetades ühtlasi New Yorgi satiiriajakirja "Help!" (1962). 1967. aastal suundus Londonisse, töötades animatsiooni- ja telesaate "We Have Ways of Making You Laugh ja Do Not Adjust Your Set (mõlemad 1968). Samasse aega langes tutvumine hilisema briti koomikute legendaarse sõpruskonna Monty Pythoni liikmete Graham Chapmani, John Cleese'i, Eric Idle'i, Terry Jonesi ja Michael Paliniga. Kuuiku esimeseks suuremaks ühistööks oli 45-jaoline sketšisari "Monty Pythoni lendav tsirkus" (Monty Python's Flying Circus, 1969–1973) ning sõpruskonna edukas koostöö on jätkunud hiljemgi.

Terry Gilliami filme:

1975 "Monty Python ja Püha Graal" (*Monty Python and the Holy Grail*, kaasrež: Terry Jones, kaasstsenarist, viis rolli).

1977 "Jabberwocky" (rež, kaasstsenarist).

1979 "Briani elu" (*Monty Python's Life of Brian*, rež: Terry Jones, kaasstsenarist, kuus rolli).

1981 "Ajaröövlid" (*Time Bandits*, rež, produtsent, kaasstsenarist).

1983 "Monty Python: elu mõte" (*Monty Python's The Meaning of Life*, kaasrež: Terry Jones, kaasstsenarist, näitleja; žürii eripreemia Cannes'is).

1985 "Brazil" (rež, kaasstsenarist).

1988 "Parun Münchhauseni seiklused" (*The Adventures of Baron Munchausen/Die Abenteuer des Baron Münchhausen*, rež, kaasstsenarist).

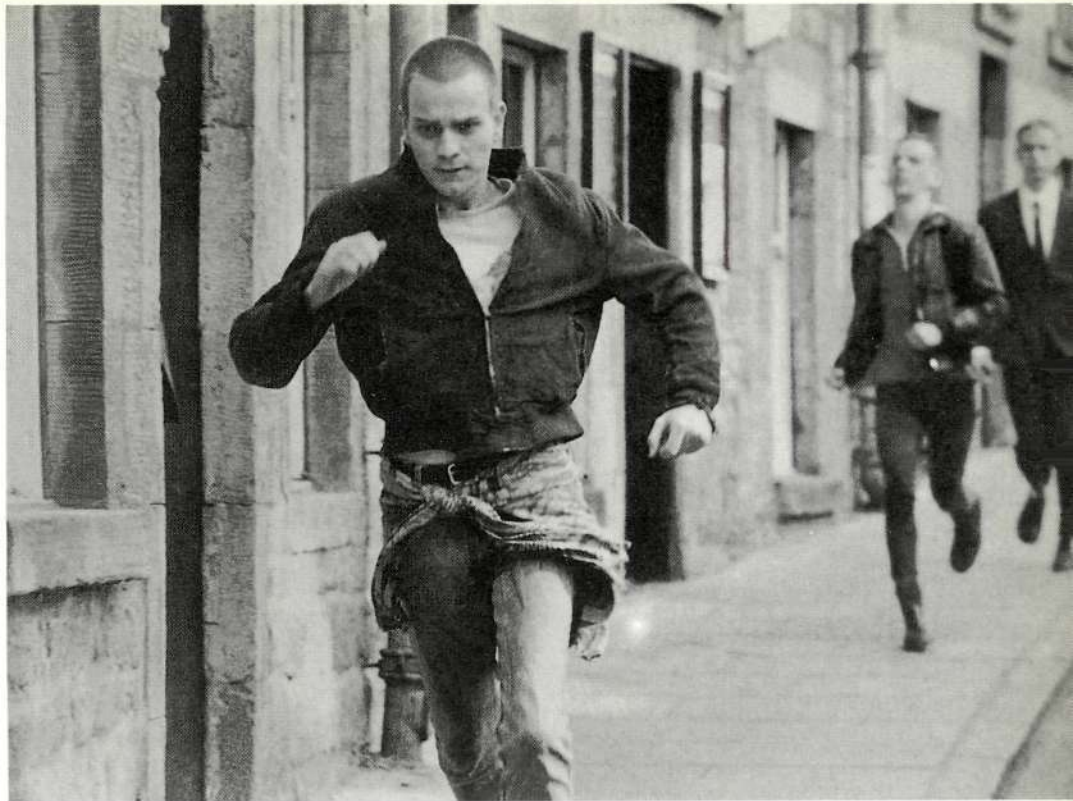
1991 "Narrkuningas" (*The Fisher King*, rež; "Höbelövi" Venezias).

1995 "12 ahvi" (*Twelve Monkeys/12 Monkeys*, rež).

1998 "Ratastel Las Vegases" (*Fear and Loathing in Las Vegas*, rež, stsenarist).

A. E.

"RATASTEL LAS VEGASES" (*Fear and Loathing in Las Vegas*). Režissöör Terry Gilliam, stsenaristid Terry Gilliam ja Tony Grisoni (Hunter S. Thompsoni romaani *Fear and Loathing in Las Vegas* järgi), konsultant Hunter S. Thompson, produtsendid Laila Nabulsi, Patrick Cassavetti ja Stephen Nemeth, peaoperaator Nicola Pecorini, peakunstnik Alex McDowell, monteeriija Lesley Walker, kostüümikunstnik Julie Weiss, muusika: Ray Cooper. Osades: Johnny Depp (Raoul Duke), Benicio Del Toro (dr Gonzo), Craig Bierko (Lacerda), Ellen Barkin (kohviku "Põhjatäht" ettekandja), Gary Busey (politseinik), Cameron Diaz (TV-reporter), Mark Hamon (ajakirja korrespondent), Tobey Maguire (hääletav matkaja), Christina Ricci (Lucy) jt. 1 tund 58 min, värviline. © Goldcrest Post-Production Facilities/Summit Entertainment, Suurbritannia—USA, 1998.



*"Trainspotting", 1995. Režissöör Danny Boyle. Kui tegelased on pilvedes, olgu siis seksist, narkootikumidest, alkoholist või vägivallast, jagab film nende meeleolu kaamera abil, mis hüpleb, sööstab peale, libiseb sujuva empaatiaga või vetrub edasi-tagasi taltsutamatus vaimustuses.*

---

PHILIP KEMP

---

## TRAINSPOTTING

---

**"TRAINSPOTTING"**. Režissöör Danny Boyle, stsenaarist John Hodge (Irvine Welshi samanimelise romaani järgi), produtsent Andrew Macdonald, peaoperaator Brian Tufano *B.S.C.*, monteeriija Masahiro Hirakubo, peakunstnik Kave Quinn, kostüümikunstnik Rachael Fleming. Osades: Ewan McGregor (Renton), Ewen Bremner (Spud), Jonny Lee Miller (Sick Boy), Kevin McKidd (Tommy), Robert Carlyle (Begbie), Kelly Macdonald (Diane), Peter Mullan (Swanney), James Cosmo (mr Renton), Eileen Nicholas (mrs Renton), Susan Vidler (Allison), Pauline Lynch (Lizzy) jt. 96 min, värviline. © Channel Four Television Corporation / A Figment Film / Noel Gay Motion Picture Company Ltd, Suurbritannia, 1995.

---

Noor heroinisõltlane Mark Renton elab Edinburgh's, jagades korterit oma narkomaanidest sõpradega, tühikargajast Simoniga (hüüdnimega Sick Boy), sõbraliku juhmani Danieli (hüüdnimega Spud) ja Allisoniga, kelle pisitütre Dawni isa on üks kolmest noormehes. Veel kuuluvad nende ringkonda eluterve ja karske Tommy, kes armastab kirglikult oma sõbratari Lizzyt, ja psühhopaadist lõomamees Begbie. Mark, kes vajab järjekordset annust, külastab oma diilerit Swanney't. Hiljem otsustab ta sõltuvusest vabaneda, kuid soovides võtta veel viimast doosi, ostab kaks oopiumiküünalt ja peaaegu kaotab need WC-potti.

Mark ja Spud kandideerivad töökohale, kuid teevad kõik selleks, et mitte seda saada. Mark kohtub diskol Diane'i-nimelise tüdrukuga, kes viib ta oma koju. Järgmisel



*"Trainspotting". Ewen Bremner (Spud). Heroiin kruvib inimese üles, aga ta võib anda ka tuhat korda suurema kaifi kui parim orgasm.*

hommikul satub Mark kokku tüdruku vanematega ja tõdeb oma õuduseks, et tüdruk on alles neliteist. Vahepeal on Lizzy visanud välja Tommy, kahtlustades teda nende armuvahekorda kujutava videolindi müümises, kuigi tegelikult oli Mark see, kes selle näppas.

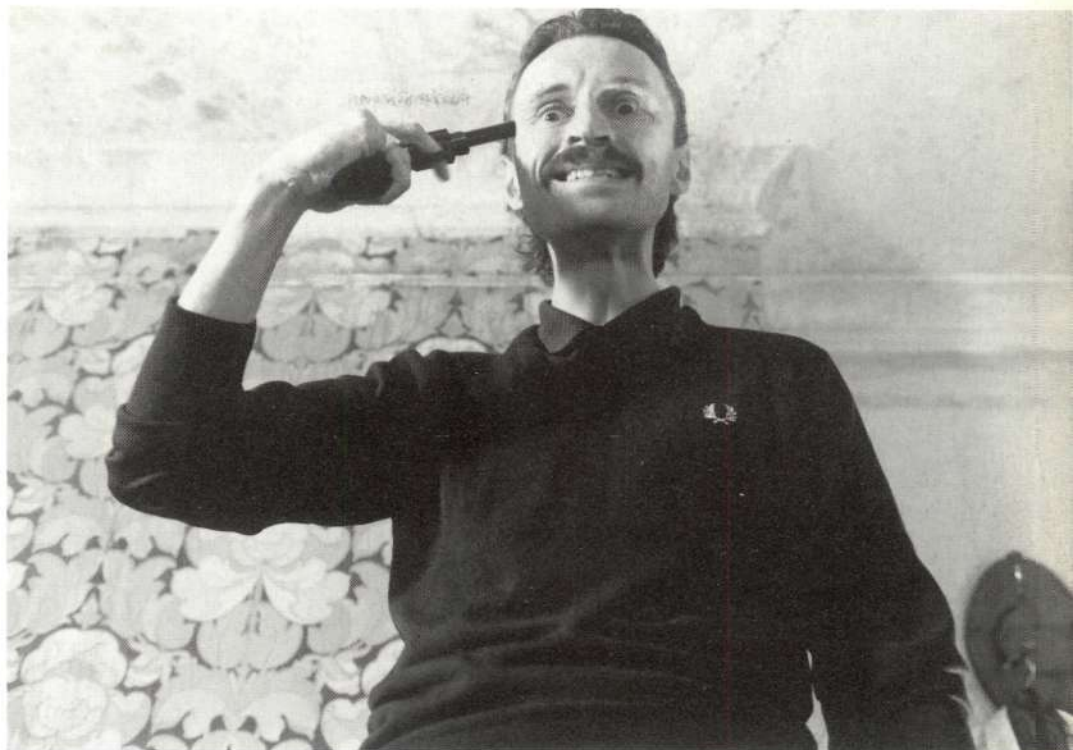
Mark on langenud tagasi sõltuvusse, hankides raha varastamise ja Begbie abistamisega turistide röövimisel. Tommy, kes on Lizzy lahkumise tõttu meeleheitel, veenab puiklevat Marki talle heroini müüma. Allisoni laps Dawn sureb õnnetult. Spud ja Mark tabatakse poevarguselt: Spud pannakse vangi, Mark vabastatakse tingimisi. Ühe järjekordse "viimase annuse" ajal doseerib Mark üle ja satub haiglasse; vanemad viivad ta koju, lukustavad ta tema tuppa ja sunnivad läbi tegema võõrutuskuuri. Kui Mark on toibunud, külastab Diane teda ja Mark saab aru, et ta peab lahkuma. Ta läheb Londonisse ja hakkab kinnisvaramaakleriks.

Tema uue elu rikub ära esmalt Begbie, kes varjab end pärast ühte röövi, ja seejärel Sick Boy, kes kavatseb kupeldajana Londonisse elama asuda. Marki kannatus nende mõlema suhtes katkeeb, kui nad lähevad tagasi Edinburgh'sse Tommy matustele, kes on

surnud aidi. Edinburgh's viibimise ajal hangib Begbie mingitelt vene meremeestelt 4000 naela väärtuses heroini. Koos Spudiga, kes nüüdseks on vangist väljas, pöörduvad nad tagasi Londonisse ja müüvad heroini 16 000 naela eest ühele diilerile. Hiljem, kui nad kõrtsis sündmust tähistavad, ründab Begbie üht klienti. Öösel, kui teised magavad, võtab Mark kogu raha ja läheb vastu uuele elule võõrsil, jättes siiski Spudile tema osa pagasi hoiuruumi.

Irvine Welshi romaanis "Trainspotting" tabab noort narkomaani äkki kõhulahtisus. Kogemata satuvad kaks oopiumiküünalt juba niigi roppu WC-potti ja noormees tuhnib seal, et neid kätte saada. Episood on absurdset naljakas, seda enam, et seda on kirjeldatud kõigis naturalistlikes detailides. Danny Boyle'i film kujutab sama sündmust, aga põikab poolel teel äkki fantaasiasse. Potis sobrades libiseb Mark järk-järgult pea ees august alla ja ujub läbi helesinise vee, leides küünlad lebamasa otsekui pärlid merepõhjas. See on rabavalt ootamatu kujund, ja kuigi ta osutab Marki meele täielikule äraspidisusele sellel hetkel, ei haaku see filmi üldise tooniga.

Siiski on see peaaegu ainus kord, mil film võtab valenoodi. Tõsi küll, ta kaldub



*"Trainspotting". Robert Carlyle (Beggie). Film liigub samasuguse rütmi ja energiaga nagu narkokultuur, mida ta portreerib — ja isegi pühitseb.*

pehmemadama originaali sakilisemaid servi — filmis on vähem vägivalda ja kõige jõhkram tegelane Beggie on tehtud palju koomilisemaks —, aga see meeoleolu sobib raamatu omaga, pöörates Welshi öökima ajava lustakuse hullumeelseks rõõmukarjeks, mis on täiesti rahuldav tulemus, kui võtta arvesse romaani pigimusta huumorit, mida filmil kui vahetumal meediumil võinuks olla raske eristada öudusest. Teemat arvestades on veelgi märkismiväärsem see, et "Trainspottingu" vaatamise järelkajaks on rõõmutunne. Üks põhjus selleks on omadus, mida film jagab sama meeskonna "Madala hauaga" (*Shallow Grave*, 1994, rež Danny Boyle): visuaalne leidlikkus ja häirimatult vistseraalne vahavus. Nagu Welshi proosa, nii liigub ka film samasuguse rütmi ja energiaga nagu narkokultuur, mida ta portreerib — ja isegi pühitseb. Heroiin kruvib inimese üles, aga ta võib anda ka — nagu näha Markist, kui nõel talle käsivarde tungib — tuhat korda suurema kaifi kui parim orgasm. Nii et kui tegelased on pilvedes, olgu siis seksist, narkootikumidest, alkoholist või vägivaldast, jagab film nende meeoleolu kaamera abil, mis hüpleb, sööstab peale, libiseb sujuva empaatiaga või vetrub edasi-tagasi taltsutamatus vaimustuses nagu Spudi monoloogi ajal tööandjate komisjoni ees.

Teisal seevastu on tegevus narritavalt stiliseeritud: õnnetu ameerika turisti röövimise stseen kõrtsi tualetis (WC-potid tungivad esile, nagu võiski oodata) kasutab sihilikult formaliseeritud koreograafiat. Tehes Leithi tühermaade puhul sama, mida nad varem tegid Edinburgh' New Towni georgialiku elegantsi puhul, liiguvad Brian Tufano valgustus ja Kave Quinni kujundus rõhutatud realismilt suure kergusega peaaegu sürrealismi. Stseenid, mis kujutavad pika narkostaaži tõttu "Ema-Ülemuseks" nimetatavat hoolimatut Swanney't, ujuvad küllastunud punastes ja sinistes toonides, ironilises valgusesimulatsioonis läbi värvilise klaasi. Ja kui pärast Allisoni beebi surma Allisoni sõbrad seisavad abitult tema ümber, võimetuna väljuma apaatiaseisundist, näib kogu värv olevat stseenist välja valgunud; on vaid hallid näod hallis valguses.

"Trainspotting" on oma salvava tooni ja võllahuumoriga läbinisti šotilik nagu tema eelkäijagi. Mitte et seal oleks vähimatki vihjet šoti natsionalismile, vastupidi. Kui Tommy veab poisid imetlema Šoti maakohtade ilu, korrutab Mark põlglikku refrääni oma kaasmaalaste



**"Trainspotting"**. Kevin McKidd (Tommy) ja Ewan Bremner (Spud). "Trainspottingu" vaatamise järelkajaks on rõõmutunne, sest filmi iseloomustab visuaalne leidlikkus ja häirimatu vistseraalne vahavus.



**"Trainspotting"**. Just koosmäng on see, mis avaldab muljet oma jõulisuse ja ühtsusega. Robert Carlyle (psühhopaaadist loomamees Begbie), Ewan Bremner (sõbralik juhmar Daniel, hüüdnimega Spud), Ewan McGregor (noor heroiinisõltlane Mark Renton) ja Jonny Lee Miller (tühikargaja Simon, hüüdnimega Sick Boy).



Ewan McGregor (Renton) ja režissöör Danny Boyle "Trainspottingu" võtetel. Ewan McGregori tegelane on ühtaegu okkiline ja haavatav, tema seisundid määravad filmi valitseva meeleolu.

aadressil: "Ma ei vihka inglasi. Nad on lihtsalt jõuetud tüübid. Me ei oska valida isegi korralikku kultuuri, millel ennast koloniseerida lasta. Ei, meid valitsevad häidised sitapead. Mida see meile teeb?" Ewan McGregor, kes mängib ka ühte "Madala haa" korterinaabritest, teeb toreda mitmekülgse rolli, olles ühtaegu okkiline ja haavatav. Aga kuigi t e m a seisundid määravad valitseva meeleolu nagu ka varasemas filmis, on just koosmäng see, mis avaldab muljet oma jõulisuse ja ühtsusega. (Vähemalt meestegelaste puhul, sest naised näivad olevat marginaliseeritud, mis on kooskõlas Welshi romaaniga, kajastades omakorda seksistliku kultuuri prioriteete.) Järg kriitikute tunnustusega vastuvõetud debüüdile on teadagi raske, aga Danny Boyle ja tema kolleegid on ületanud selle lati võidukalt. "Trainspotting" teeb neist ilma mingi kahtluseta ühed dünaamilisemad ja põnevamad jõud briti filmikunsti.

Ajakirjast "Sight and Sound", 1996 märts, tõlkinud  
KAIA SISASK

Šoti päritolu inglise režissöör DANNY BOYLE on sündinud 20. oktoobril 1956 Manchesteris. Alustanud lavastajana Joint Stock Theatre Company ja Royal Court Theatre (1982–1987) juures, suundus ta televisiooni, kus tegi terve rea telelavastusi (Arise and Go Now, Not Even God Is Wise Enough, The Hen House, The Delorean Tapes jt) ja tootis kolleeg Alan Clarke'i palju tähelepanu äratanud telefilm "Elephant" (Elephant, 1989). Boyle oli ka populaarsete telesarjade Inspector Morse (1987) ja Mr. Wroes Virgins (1993) üks režissööre. Tutvumine produtsent Andrew Macdonaldi (sünd 1966) ja arstiks tudeerinud stsenaaristi John Hodge'iga (sünd 1964) osutus pöördeliseks. Sõprade esimene ühisprojekt, must kriminaalkomöödia "Madal haud" (Shallow Grave, 1994; film pälvis San Sebastiáni "Hõbedase merekarbi" parima režii eest) äratas rahvusvahelist tähelepanu. Boyle sai mitmeid huvitavaid pakkumisi ka Hollywoodist, kuid ta eelistas töötada kodumaal. Kui "Madalat hauda" võiks tinglikult kõrvutada Quentin Tarantino "Marukoertega", siis Irvine Welshi kultusromaan järgi vändatud "Trainspottingut" (1995; Golden Space Needle Award parima režii eest Seattle'is) on peetud Tarantino "Pulp Fictioni" briti vasteks. Danny Boyle'i kolmandaks mängufilmiks oli põnevuskomöödia "Ebatavaline elu" (A Life Less Ordinary, 1997, peaosades Ewan McGregor ja Cameron Diaz). Praegu on tal käsil projekt esialgse pealkirjaga The Beach.

A.E.



## HEROIIN JA PURUSTAV NARTSISSISM

Viimase aastasaja täiuslikustumisprojekt oli siiras senikaua, kuni täiuslikkust ei seotud valitseva ühiskonnakorraga. Ideaali ja tegelikkuse vahelise pinge kadumine viis ideaalist erinevate karistamiseni. Natsismis ja stalinismis saavutas see projekt oma kõrgpunkti: ühiskond oli tahet ellu viiv kunstiteos ja iseseisvat kunsti ei vajatud. Utopistliku soovi lämbumine viib totalitarismi sama kindlalt kui väide, et see soov on juba täitunud. Majanduslik asine maailmavõim muudab inimesed aega mõõtvateks resultadimasinateks, kes, ekslikult uskudes, et nad valitsevad, unustavad elu maitse.

Aga mis siis, kui tõeline kunst meenu-taks just neid võimalusi, mis praeguses ajaloolises seisundis enamusel teostamata jäävad? Oma parimal kujul võiks tänapäevase kunsti ülesanne olla piltide loomine ehtsast elust ja inimese võimalustest oma olukorda mõjutada. Kui lugejal ka poleks võimalik tänapäeva tõelisuses täiel rinnal elada ja oma olukorda mõjutada, võiks ettekujutus täisverelisest elust julgustada teda pürgima oma ideaali poole tegelikkuses, ka poliitiliselt. Kogemus elu nauditavusest on parim ravim tunnete fašismile, majandusliku nullsumma-mängu kordumisele inimsuhetes.

Tegelik kohtumine elu süngema poolega on kergem, kui mõttes luua masendavatele mõjutustele vastasmärgiline energia. Kuigi paistab, et hea ei võimutse, peab teda siiski siin-seal esinema, muidu oleksime juba kõik kadunud. Hävitavate psühhopaatide asemel on tarvis terviklikke inimesi, kuigi selliste inimeste kujunemine oleks praeguse käitumisloogika kohaselt ebatõenäoline. Vajame ka eeposi, kuigi meie aeg on lammutav, mitte ehitav.

Jutud loovad vaimse seisundi, mis võimaldab käsitleda ka raskeid probleeme, sest sõnu on seadnud kõiketeadva jutustaja rahustav hää ja neisse kätketud tunded on nõndaviisi kaotanud osa oma hirmuära-

tavusest. Sellelt seisukohalt vaadates tundub dekadentlik stiil mitte ainult et vigase elu kujutajana, vaid ka väärastunud sümboliseerimisviisina, sest ta ei aja liikvele halbade tunnete vastasjõude. Sellepärast on see stiil ka oma parimal kujul ainult kordus maailma lõhkuvast ärritite pommitusest ning ei loo selle suhtes liikumisruumi.

### LÕBUESEMED JA LIHA TÕMME

Pealkiri "Heroiin ja purustav nartsissism" märgib Danny Boyle'i filmis "Train-spotting" (1995) kristalliseeritud stiili-ideaali kõik muud ideaalid kaotanud töötutele noortele: musti silmaaluseid, nārbunud olemust, haisvat abitust. Noorukid Briti filmis olelevad postindustriaalses varemotelinnas, kus ainult narkootikumisüstid ja kähkukad rütmistavad ajatut ja eesmärgitut triivimist. Oluline on ainult seisundi keemiline reguleerimine, kõik muu on tähtsusetu. Peategelane Renton (Ewan McGregor) sukeldub WC-poti lõgasse sinna kukkunud oopiumiküünalde järele, et päästa ainus asi, mis elule tähenduse annab. Häbi ja sotsiaalne surm ei hirmuta enam Rentonit. Ta on elav laip, noorelt surnu, kuigi veel liigub.

Noorte huvid piirduvad liha tõmbega ka Larry Clarki filmis "Tänavalapsed" (*Kids*, 1995). "Neil ei paista peale lihalikkuse olevat mingeid muid mõõtmeid, ei mõistuslikke, vaimseid ega isegi füüsilisi," analüüsis Henry A. Giroux oma raamatus "Channel Surfing — Race Talk and the Destruction of Today's Youth" (St. Martin's Press, NY, 1997, lk 52), mis uurib noorte käitumist tänapäeva meelelahutuses. Giroux võrdsustab "Tänavalapsi" Calvin Kleini kampaaniaga, milles näidati samuti vaeseid noorukeid rikka täiskasvanu pilgu läbi, tahtetute passiivsete lõbuesemetena. Giroux' järgi ohverdatakse noored kahekordselt vastutustandes: nartsissistlik pilt töötab rahuldust tarbimisvõimeliste hedonismile, aga samal ajal muudetakse ohvrid

ohuks ontlikule tööügamisele, nad on tööellu sobimatute pisisulide kamp. Projektiivne identifitseerimine saab tihti tõeks: lootuse kaotanud noored muretsuvad vaid otseste stiimulite pärast ja muutuvad just nii ignorantseteks, kui seda kardetakse. Narkomaanist prostituut ei õhuta siiski mässu, seega on oht apoliitiline.

## KOHT MÕISTUSELE

Dekadentsi jõutakse küpsemise ja täiskasvanuks saamiseta. Giroux igatseb midagi jõmpside ja nende Calvinite vahele: armastust, sotsiaalset vastutust, vastupanu, mõtlemist, oma koha loomist ka slummi. Uusradikaalsetes ameerika kirjutistes nõutakse tihti teovõime ilmutamist ja libisetakse niimoodi hõlpsasti omalaadse sotsialistliku realismi aatelisusesse, soov teovõimest on minu meelest selles seoses põhjendatud ning mitte lihtsalt poliitiliselt korrektne sõnamagia, mis asendab mõjutusvõimalused positiivsete määratlustega.

Giroux soovib kohta inimese mõistusele. Vaimne ruum puudub, kui inimene ei tunne end osana ajaloost ja ei suuda oma ümbrust mõjutada. Identiteet on viis enesest teistele rääkida. Clarki ja Calvini noored ei loo endast jutustust.

Ajalugu on siiski kaval: ajalootusse pagendatud inimesed lakkavad olemast püüdmissäärseid isegi ärakasutatavate objektidena. Kirjastuses "Like" avaldatud Dennis Cooperi dekadentsiromaani "Try" (1996) peategelaseks on teismeline prostituut Ziggy, keda tarvitab ka tema võõrasisa. Ta januneb tunnustamist isiksusena, kuid temas pakub huvi vaid perse, mitte persoon. Eksistent-siaalses näljas Ziggy hakkab elavalt mädanema ja tõukab himustajad endast eemale: "Nüüd kujutlege, et selles väärtuslikus kehas läheb miski tundmatu korrast ära. Paar katkist ventiili. Nii et tugev lehk tulvab sealt, kus pidi olema ainult summutatud lõhna. [- - -] Iga lõhn sobib oma kohale, tähendab, ei saa öelda, et lõhn oleks ta vallutanud. Pigem on ta keeratud liiga tugevaks või füüsiliselt lõpuni kulutatud, nii et ta on vanadele masinatele osaks saavas seisundis, kus nende loomulikud lõhnad...võimenduvad, on õige sõna." (Lk 147—148.) Lagunemine peatub alles siis, kui Ziggy julgeb luua tõelise partnersuhte oma parima sõbra Calhouniga.

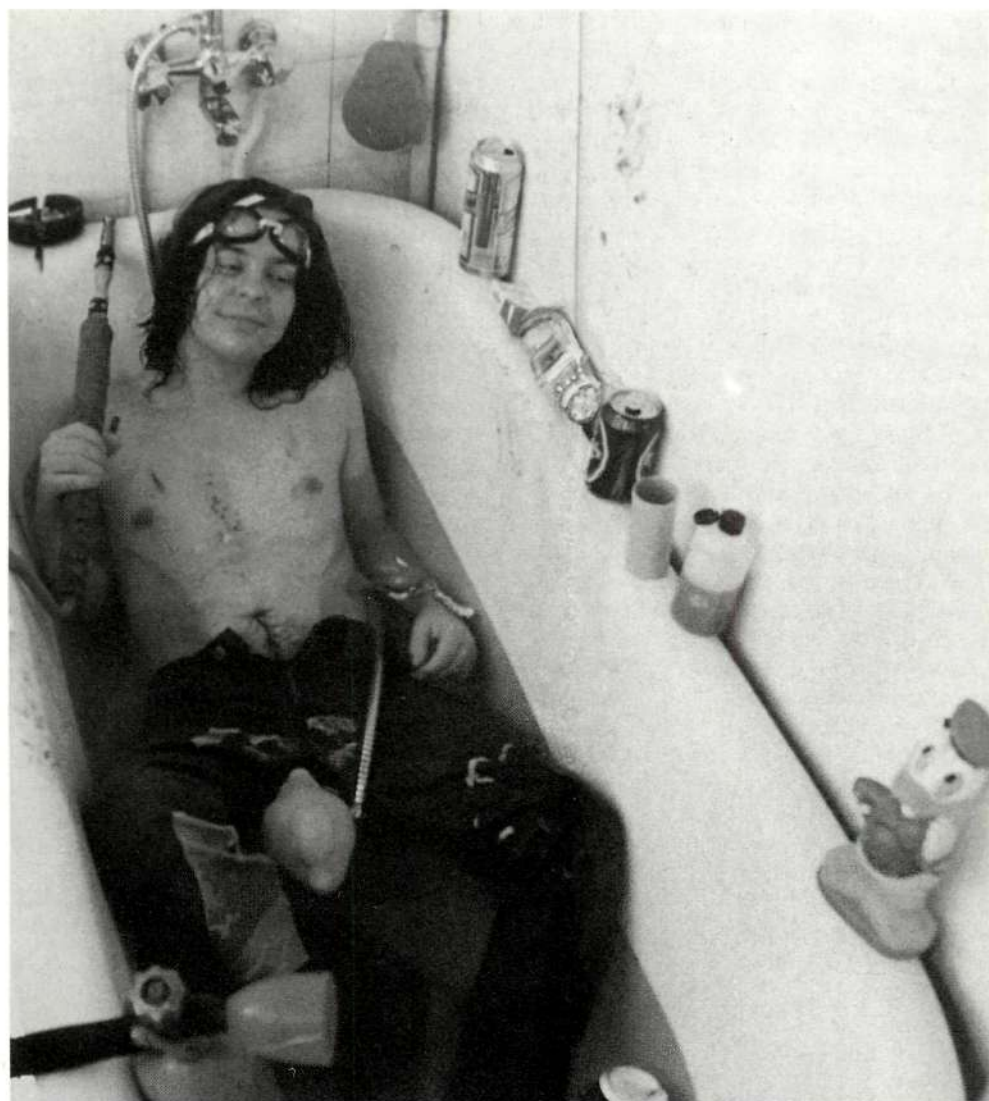
## ILMAOLIJATE KADEDUS JA VAJADUS OMADA

Sealne saatus erineb Brett Easton Ellisi tuntud dekadentsiromaani skeemist, milles oma olemasoleku tunnet püütakse saavutada teist tükeldades (tavaliselt on objektiks kodunt põgenenud narkouimas teismelised, "peast segi", aga "väljastpoolt täiuslikud"; "Tõeliselt passiivne, väljas, alati kogemata ennast vigastamas, täielik voolimisvaha. Nii armsakene ja üleni sinikates." (Cooper, "Frisk". "Like", 1997, lk 20 ja 95.) Ka objektiivne tegelikkus on seesama elutuks muutmine. Tükeldamist ja teise ruumi tungimist võib psühhoanalüütik Melanie Kleini järgi tõlgendada lapse kadeda uudishimuna ema ja isa erootilise saladuse vastu, mida laps kujutleb võivat võtta ema seest enda valdusse nagu mingit asja.

Hellitatud noore nägemine äratav Cooperi romaani "Frisk" minajutustajas soovi hoolitseda ja samal ajal muuta kaitsealune osaks endast. "Oleksin peaaegu kindel selles, et kui rebiksin kellegi (...) lahti, tunneksin teda nii hästi kui võimalik, kuna mul oleks see, millest ta koosneb, käes, suus, kus iganes. Mitte nii, et ma teaksin, mida ma selle kõigega teha tahan. Arvatavasti midagi hullu... lasta soolteel sõrmede vahelt läbi voolata, nagu mereröövlid olevat teinud oma dubloonidega või ükskõik millega. [- - -] Arvan, et täiuslikus maailmas ma sööksin ja jooksin selle kõik ära ja mul ei läheks süda pahaks. [- - -] See on mu ammune soov, avada keegi, kellest ma hoolin." Minajutustaja tajub, et ta tahab midagi rohkemat kui lihtsat kehalist seksi, aga kujutleb endiselt, et saab selle enda võimusesse aineliselt: "See, mida ma sinust tean, on vägev, nii vägev, et ma ei lakka imetlemast. Sellepärast tahab üks osa minust osadeks lõhkuda selle ime või mis see ka ei ole, ja näha, mis paneb su tiksuma." (Cooper 1997, lk 55 ja 85.)

Jaapani *otaku*-laps, tehnikafriik, ostis kord lemmikloomapoest kilpkonna, aga pettus, kui ei leidnud kilbi alt kohta patareide jaoks. Patareid oleksid ehk pannud kilpkonna kõnelema nagu ninja. Täiskasvanuelus põhib pealetükkiv uudishimu ka ilmaolija kadedusel nende vastu, kes paistavad elavatenä. Meenub Diana.

Tavaliselt läheb elu saladuse röövija ise katki, ning see tekitab omakorda vääristavat tagakiusamisahdistust ja muudab ümbritseva



maailma külmaks. Psühhoanalüütilise õpetuse teooria ongi see, et teise elu saladus võib lisada jõudu vaid siis, kui sel lastakse öitseda kõiges salapärasuses. Et teisest oleks rõõmu, peab laskma tal rõõmustada oma püüdluste üle. End peegelpilti uputava Narkissose või laipadesse uppuva tükeldaja eest elu põgeneb.

Imaginaarne kujutelm teise valduses olevast saladusest ja sisust, elu naudingutest, mida tõelisus ei ole purustanud, on iseenesest tähtis käivitusjõud. Kui ka olemasolemise tunnet ei saagi vahetult endale, motiveerib püüdlus ehtsa kogemuse poole arenema ning õhutab julgust astuda kontakti tõeliste

*Noorte huvid tänapäeva kunstis piirduvad tihti vaid liha tõmbega. Neil ei paista peale lihalikkuse olevat mingeid muid mõõtmeid, ei mõistuslikke, vaimseid ega isegi füüsilisi. Dekadentsi jõutakse küpsemise ja täiskasvanuks saamiseta.*

inimestega. Terviklikkus peab kuskil olema, vähemalt sealpool vikerkaart.

#### AHMIJAD SÖÖVAD ISEEND

Dekadentsiroomaanide tegelased julgevad kontakteeruda vaid omavahel vahetatavate, estetiseeritud esemetega, mitte aga ebausaldatavate inimestega. Täiuslik objekt on Cooperi peategelase unelmates peitnud end luku ja riivi taha, "täpselt nagu kaitstes end teiste inimeste eest või valu eest või mõlemate

eest, eraldades end maailmast igati, välja arvatud see enesestmõistetav füüsiline asi, mida on vaja, et hakkama saada, nagu käimine, rääkimine, söömine ja muu selline". (Cooper, 1997, lk 45.) "Külmus oli ainus viis, kuidas sain tõrjuda tema...tunded, või mis iganes." (Cooper 1997, lk 40.) Nii jõutakse kordamisvajaduseni, milles ükski uus kogemus ei ole uus ja sel pole võimu muuta kogemisi. Süües kasvab isu ja lõpuks hävitab ahmija iseenda.

Dekadentsiromaan ja *hardcore* riisuvad lootuse tõelisele eluvoolule, muutes seksuaalsuse ebaerootiliseks ning lülitavad selle vägivaldusse lagunemisse. Juba Freudi määratluse järgi loob Eros elu, ühendades anorgaanilised osad toimivaks tervikuks. Surmatung Thanatos püüab taasluua anorgaanilist eluvormi. Võib-olla see ongi soov, mida väljendab postmodernistlik dekonstruktsioon? "Hiljem, olles koolis natuke Nietzschet lugenud, otsustas Calhoun muuseas, et maailma on programmeerinud Saatan või Jumal või kes tahes, ja poolenisti sellesse teooriasse uskudes (...) väitis ta, et inimesed on viirused. Mitte millelgi ei ole tähtsust. Seda loogikat järgides on enesele keskendumine reegel." (Cooper 1996, lk 34.)

Samasugust loogikat esitab ka Leea Klemola filmis "Neitoperho" ("Neiuliblikas", 1997). Film uurib piirsituatsioonis nüüdisinimest, kelle meelest on teised olemas vaid tema jaoks. See nüüdisinimese prototüüp arvab endal olevat õiguse teisi ja kas või kogu maailma nartsissistliku raevuga purustada, kui teised ei käitu tema ootuste kohaselt.

## NEITOPERHO JA "SPICE GIRLS" — NARTSISSISTLIKUD VÄÄRASTUSED

Klemola on seletanud oma tegelaskuju käitumist positiivsest vaatevinklist: pai tütarlaps lakkab mugandumast teiste ootustega ja leiab oma tahte. Tõsi, noort naist sunnitakse tema moraalselt üleolekut ülistades isiklikest soovidest loobuma. Ta on sunnitud peitma oma sisemusse ka õigustatud vihatunded, sellepärast et moraalselt täielikul eneseohverdajal ei saa selliseid tundeid ollagi. Oma iseseisvat teed käivaid eeskujusid on kindlasti vaja nii tüdrukutele kui poistele. "Neitoperho" töötab siiski paremini nüüdispatoloogiate analüüsina kui soovitatava käitumisjuhisenä. Minu meelest ei ole siis tegemist emantsipatsiooniga, kui iseseisvujat eeldab teistelt

inimestelt orjust enda iseseisvumise hinnana. "Neitoperho" kangelanna teeb nii.

Kahtlust äratav on ka "Spice Girls" pakutav, kui see tõesti kannustab teismelisi tüdrukuid vanureid peksma, sest need esindavad abitust, mille olemasolu noored endas eitavad. Sellisel juhul võtavad tüdrukud omaks emantsipatsiooni halvimad, mehelikud protestimudelid, *skinhead*'ide stiili distantseeruda oma haavatavusest. Minu mäletamist mööda on meesliikumine intensiivselt proovinud vabastada mehi sellistest kivilinenud šabloonidest, mis ei esinda tõelist tugevust. Tugevusse kuulub võime olla kokkupuutes nõrkusega, ka enda omaga.

Nartsissistlikult vigane isik nõuab, et teised mõistaksid täielikult tema vajadusi, kuid ta ise pole valmis sisse elama teiste maailma juhul, kui see erineb tema omast. Iseendana tunnustatuks saamise vajadus on siiski juba määratluslikult seotud üksteise eripärastuste aktsepteerimisega.

## HINGEMÖRVARID

Kuigi inimesed saavad üksteist mõista ainult kaudselt, sümbolite kaudu ja väga umbes, sisaldab keel siiski moraalselt kokkulepet pidada teiste juttu ja tegevust mõistlikuks seni, kuni ilmne hullus või halbust muud nõuab. Kui keegi tühistel põhjustel lakkab teisi inimesteks pidamast ja nartsissistlikus raevus neile solvangute eest (mida nad ise ei tea end teinud olevat) kätte maksab, ütleb ta lahti ka sellest ühiskondlikust kokkuleppest, mis võimaldab erinevatel inimestel üksteisega suhelda ning teatud piires kinnitada ja tunnustada/tunnustada ka teineteise tervet nartsissismi.

Kokkuleppest lahtiütlemine jätab teise osapoole ilma inimeseks tegevast tagasisidest, hõljuma üksikparanoilises avaruses. Niisugune hingemõrv annab õiguse kohelda selle tegijat halvana ja mõistetamatuna. Inimlikkust lisav vastastikune tunnustamine muutub saatanlikuks nõiaringsiks.

Kui kõik ütleksid ühtmoodi lahti ühiskondlikust kokkuleppest, nagu seda nüüdis-kultuuri nartsissistlikud sangarid sugupoolele vaatamata teevad, jõuaksime anarhia ja tugevama õiguse kehtimiseni veel kiiremini, kui me tänu maailmamajanduse mõjutustele juba niigi oleme jõudmas.

Urbanistlikku sisesõda kujutab dekadentsikirjanik Steward Home romaanides

“Hoovan jõudu” (*Uhoan voimaa*) ja “Mõtte lõpp” (*Ajatuksen loppu*) (“Like”, 1995, 1996). Tema peategelane, anarhist ja *skinhead* Terry Blake, peksab sodiks kõik, kes juhtuvad teda ärritama, ning käib vahepeal tühjendamas oma geenipumpa, millist tegevust (vaevalt küll, et juhuslikult) kirjeldatakse alati samade sõnadega. Blake esindab silmatorkavalt selgelt healoluühiskonnajärgset ellujääjatüüpi.

### KAS ON VALIKUVÕIMALUSI?

Igavene ringlus toimub ka identiteetides. *Skinhead* võib samal ajal olla tööliisklassi võitleja ja eesrindlik või toetuda fašistlikele meetoditele, kunstnike karjääritegemine turul ei erine kuigivõrd kalgist kapitalismist isegi siis, kui sümboolset kapitali korjatakse antikapitalismiga. Progress võib palgata regressi endale vastanduma, et lisada progressiivsele abitusele müügiväärtust, ja mässud osutuvad müügiedenduskampaaniaks.

Steward Home'i lugedes võib kogeda, et vastumeelsed teosed ei ammenda kordamisvajadusest hoolimata kujutatavat objekti. Tundub, et näen vahetuvate identiteetide dekonstruktsioonides ja konstruktsioonides rõõmu sellestki, et personaalsuse lineaarne areng on vallatava tegelikkusega koos otsa saanud ja inimene on muutunud vabalt vahetatavate komponentide summaks.

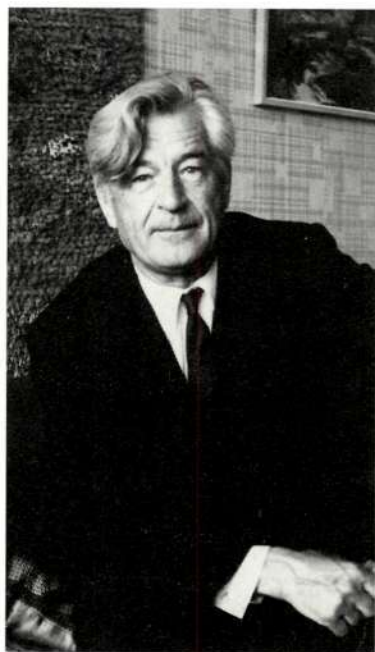
Tahaksin lõpetada kogu jutu üldistusega: dekadentslikus stiilis episoodipõimikud jätavad oma publiku tühjaks ja viitavad niiviisi kriitiliselt sellele terviklikkusele, mis tegelikkuses puudub. Aga kui tühjus sunnibki alati tarbima vaid inimese alandust?

Kui probleem peituks ainult ühes stiilisuunas, siis ta kaoks, kui stiili vahetada. Valikuvõimalused siiski puuduvad: pakutakse kas vahetuid ärriteid või väljavaatetud jälkrealismi.

Kõrgkultuuri mõõdupuude järgi on ainult jälkrealism ja elu ebaühtluse peegeldamine autentne kunst, püüdu rahuldava sünteesi poole nimetatakse süüdistavalt valeliseks ajaviiteks. Terviklikkus, rahuldus ja jätkuvus on määratletud valelikeks juba lähtekohalt, kuna nad on ka praktikas mõistetud hävima.

*Ajakirjast “Teatteri” 1/98 tõlkinud ÜLLE PÕLMA*

*JUHA SILTALA on psühholoogia-ajaloolane ja Soome ajaloo abiprofessor Helsingi ülikoolis.*



**ANATOLI GARŠNEK**  
17. XI 1918 — 24. X 1998

*Oma tsükliga “5 setu laulu”, Esimese siimfoonia (1953) ja Klaverikvintetiga (1955) tõi Anatoli Garšnek rasketel aegadel eesti muusikasse uue värsket kõlamaailma, mis toetus setu folkloorile, mille keskel ta ise oli kasvanud.*

---

# DIE HAMMERKLAVIERSONATE

## KOKKUSAAMINE MADIS KÕIVUGA II

(Kõneviis muutmata)

*Lavastajate meistriclass Võrumaal. Juuli 1998. Osalesid Priit Pedajas, Linnar Priimägi, Merle Karusoo, Tamur Tohver, Andres Noormets, Eero Spriiit, Aare Toikka, Jüri Lumiste, Margus Kasterpalu jt. (Kõiv – Madis Kõiv, PP - Priit Pedajas, MK — Merle Karusoo, LP — Linnar Priimägi, X — kõik teised juuresolijad.)*

(Algus TMKs nr 11)

**M.K.:** Kus toimub “Peiarite õhtunäituse” tegevus?  
**Kõiv:** Kuskil Lõuna-Eestis, Peipsi järve tundelises läheduses. See on see koht, mida ma tunnen.

**X:** Peiaritel peab siis selle analoogia põhjal olema ka üks autoriteet?

**Kõiv:** Üks autoriteet on see tegelane, kes ei saa rahu, kes põgeneb ja tuleb jälle tagasi, teeb tööd ja kui töö hakkab valmis saama, siis heidab kõrvale. Ma ei mäleta enam ta nime.

**P.P.:** Jasper.

**Kõiv:** Jasper, jah. Ma otsisin neid nimesid, tahtsin leida niisuguseid nimesid, mis vähe kasutuses, ja mulle meeldis selle tüki juures kõige rohkem nimede galerii. Minu meelest sai see hea.

**P.P.:** Aga ütle mulle, seal “Pearites” on ka niisugune mõttearendus — mis on küll poolik — teema töö lõpmatuses. Mis vaev selle taga on või kust see on tulnud?

**Kõiv:** Ma ei mõista seda niimoodi ütelda. See on ikkagi seesama töögladiaator või kuidas öelda. See on niimoodi tehtud, et on olemas teatud inimesed, kellel on mingisugune suursugusus, mingi rüütliideaal, et ta langeb. Tema elu eesmärk on langeda. See on üks niisugune viis langeda töösse — hävida töös.

**M.K.:** Kas selle “Die Hammerklavier-sonate”-näitemängu tegelased on ka gladiaatorid?

**Kõiv:** Kõik kolm tegelast on omaette saatuse poolt märgitud ja selle poolt märgitud, mida nad teevad, mida nad tegemata ei saa jätta.

**P.P.:** See ühendab tõesti kõiki neid tegelasi — see, mille kohta Lutsepp ütleb, et nende mängimine tahab absoluutset kohalolemist.

**Kõiv:** Kui kunagi tahetakse teha — ma olen

vanaks jäänud ja alla käinud, kui juba niisugust juttu räägin, nagu ma praegu räägin —, aga kui kunagi tahab keegi teha seda füüsikute näitemängu, siis tuleb seda küsida selle minu kolleegi käest, kelle kätte ma näidendi andsin, see on tema käsutuses, mina teda enam ei valitse.

**X:** Võib-olla ma panen mööda ja ehk olen valesti välja lugenud: kas ei ole tihtilugu nii, et te olete sageli iseennast oma tegelastesse sisse kirjutanud?

**Kõiv:** Jaa, kindlasti. Mingisugusel määral, aga ma ei saa ütelda, et ma ühte oleksin kirjutanud, et see üks oleks seal mina. Ma olen arvatavasti kirjutanud ennast nii ühesse kui teisesse. Spinozasse ma olen näiteks kirjutanud ennast sisse. Spinoza suremine seal “Kokkusaamise” lõpus on minu surm. Ja see suremise teema jookseb, ma ei ole seda kokku lugenud, aga ma kardan, et see on vist igas näidendis sees.

Asi on niimoodi, et see on üks hirm ja üks ootus. Kui ma olin laps, siis igal õhtul, kui ma magama läksin, mõtlesin, et kui nüüd saaks niimoodi, et ma hommikul ei ärkaks üles. Ja teiseks, ma ei ole kunagi saanud midagi pikaks ajaks ette planeerida. Ma olen võtnud asju ette ja ma olen ka ära teinud mõned asjad, aga ma ei ole neid planeerinud, sest ma ei ole kunagi uskunud, et ma elan kauem kui kaks nädalat. Ma viivitasin ka siiatulekuga, kuna ma ei tahtnud teid petta, et äkki ma olen surnud. Luban tulla ja ei tule.

**M.K.:** Aga millest niisugune mõtlemine tuleb, kas see on mõtteviis või on see selleks, et päev on olnud nii suur vaev, või päev on olnud nii täiuslik, et pärast seda võiks minna.

**Kõiv:** Ma ei tea seda ütelda, aga see on niisugune pool-erootiline tunne, ma nüüd tagantjärgi mõtlen. Sest mul oli üks lugu, mida ma alati endale jutustasin, kui olin poisikene. Ma jutustasin, et kui ma saan suureks, siis ma ehitan endale tilgakujulise allveelaeva. Olen seal sees ja sõidan üksinda mööda ookeani-põhja ja kes on halvad inimesed, keda ma ei salli, nendest ma sõidan läbi ja uputan nad ära. On öö ja ma olen ookeani põhjas ja rohelised lambid põlevad ja mina sõidan seal ja hävitan neid, keda ma ei salli. See laev sõidab ka, kui vaja, maa alt, aga ta tuleb väga harva maa peale ja vee peale, peamiselt on ta vee all. Ja nüüd ma hakkam tagantjärgi mõtlema, et see ei ole muud midagi kui lootevesi. Ja arvata-vasti on ka see õhtune surm tagasiminemise tunne. Nüüd ma alles niimoodi ratsionaliseerin.

**M.K.:** Siis see ei pruugigi olla mälestus, see võib olla uni: võib olla kujutlus, see võib olla mis tahes.

**Kõiv:** See võib mis tahes olla, aga mina mäletan seda, nagu see oleks olnud, sest ma küsisin ema käest, kus see oli. Väga varasest ajast mäletan ma veel, et on mingisugune punaste tapeetidega tuba, mis on kitsas ja kõrgete lagedega, kokkusurutud. Ülevalt läheb see lagi pimedaks, aga muidu on valget värvi lagi. Ja siis kuskil on ahi ja see ahi on kuum ja mina olen kõrges palavikus. Ja siis ma tean, et see on Rakveres. Miks ma tean, et see on Rakveres, seda ma ei tea, aga me oleme kunagi elanud üks kuu aega Rakveres tõesti, kui ma olin kolme-nelja aastane.

**M.K.:** Aga milline on esimene mälu-pilt, mis seostub kas teiste inimeste või ise-nese tegevusega?

**Kõiv:** See pilt, mis on teiste inimestega, on niimoodi, et mina olen emaga koos ühes toas, toas on diivan, diivanil istub üks naine kahe lapsega ja meie seisame nende ees ja see naine ja need lapsed naeravad. Ja mina tean, et see on minu sõtse oma lastega. Kui see on niimoodi, siis ma olen kolme-nelja aastane jällegi.

**X:** Te olete väiksena päris palju rännanud.

**Kõiv:** Jah, väiksena. Mul olid isa ja ema kooliõpetajad, aga kummalgi ei olnud kooli-õpetaja kutset ja kui 30-nda il aastail tuli see majanduskriis, siis lasti kõik õpetajad, kellel kutset ei olnud, lahti. Siis me hakkasime rändama, ema läks ülikooli, seal olid mingi-sugused pedagoogilised kursused neile, kes

olid ülikooli lõpetanud, aga kellel ei olnud pedagoogilist haridust, ja ema läks sinna ja mina siis liikusin sugulaste juures. Nii et kuni kuuenda-seitsmenda eluaastani olin ma kõik aeg liikumises. Siis olukord stabiliseerus, see Pätsi diktatuuri lõpp, siis olid kõikidel inimes-tel jälle kohad.

Kuna ma ei saa magada, siis ma olen sunnitud viimasel ajal paigal olema, ma saan magada ainult ühesainsas kohas ja mitte kusagil mujal, nii et ma ei saa kuskile kaugele minna. Üks öö võib üleval olla, kaks ka, aga kolmandat ööd, siis ma hakkam hallutsinatioone nägema. Ma ei ole saanud enam rännata. Aga toas istuda ma enam ei kannata, kuid see läheb juba natuke patoloogiks.

**M.K.:** Kas te võiksite rääkida midagi "Stseene saja-aastasest sõjast" kohta?

**Kõiv:** See on üks masenduse väljavalamine süütutele inimestele.

**M.K.:** Kes need süütud on?

**Kõiv:** Kõik peale minu. See on lihtsalt masendus. Seal on mõned vanemad motiivid, niipalju kui ma mäletan vanemaid motiive. Üks motiiv oli see klaverimäng. Seal tekstis on klaverimäng. Üks õuduselamuste liik on see,

Merle Karusoo ja Madis Kõiv.



kui õhtul hakkab pimedaks minema, tühi tuba on, mingeid hääli ei ole, võib-olla mingi pinisemine ainult, ja siis hakkab keegi kusagilt kolme lae tagant klaverit mängima. See on niisuguse igavuse ja tüdimuse ja hävimise hääli. Seda ma olen alati tundnud ja kannatanud selle klaverimängu all. See on ka tagantjärele, praegu enam suurt ei mängita, aga kui mina laps olin, siis ikka tihtipeale õhtul, kui hakkas hämaraks minema, siis hakkas keegi seinte taga klaverit mängima. Üks niisuguseid hirmuunenägusid, mida ma nägin ja praegugi näen, on see, et ma kuulen, kuidas seina taga midagi räägitakse. Ma ei tea, kes räägivad, millest nad räägivad, aga ma tean, et see, mida nad räägivad, on õudne. Ja see on niisugune karkass, mille peal seisab see maha, see tühi tuba, see klaver ja üks aken, mille tagant tulevad sellised asjad ja sündmused, millega mul ei ole enam või millega mul ei ole üldse kunagi kontakti olnud. See õudus on täiesti irratsionaalne, ma ei mõista ütelda, miks see peaks õudne olema, kui seintest tulevad hääled.

Õeldakse niimoodi, et seintel on kõrvad. Seda ma ei ole kunagi eriti kartnud, tihtilugu ma olen rääkinud niisugustes kohtades, kus ei kõlba rääkida, igasuguseid asju lihtsalt sellel eeldusel, et see minu jutt on niivõrd tähtsusetu, et seda ei tasu kellelgi kuulata ja kellelgi kuskil kirja panna. Aga seda ma kardan, et seintel on hääli. Et seinad hakkavad äkki midagi rääkima. See on niisugune täiesti isiklik lugu, õuduselamus. Kui veel konkreetsem olla, siis minu lell viidi ära neljakümne esimesel aastal Siberisse, tema maha jäi tühjaks ja seal ma aeg-ajalt käisin. Ainult tänava poole oli aken ja sealt käisid vahel inimesed mööda ja mingid hääled tulid sealt aknast. Ma ei mäleta, mida ma tegin, aga äkki ma nägin, et mingisugune poiss seisib seal ja vahtis aknast sisse. Ma ehmatasin sellest millegipärast hirmsasti ära, siis läksin välja vaatama, muidugi oli see poiss ära läinud. Ja see poisil nägu seal akna juures on mul niimoodi meelde jäänud selles onu toas, kus keegi ei elanud ja keegi ei käinud ja kus ei olnud midagi õieti vaadatagi. Ma ei tea ütelda, mis asja ma seal õieti tegin, et ta nii vaatas. Või oli seal siiski keegi käinud ja midagi teinud või oli seal midagi intiimset juhtunud, selles tühjas toas, nii et mina seda ei teadnud, ja see poiss oli seda kunagi pealt näinud, kui käis sama akna taga vaatamas.

**P.P.** : Seal oli motiiv haigest tüdrukust.

**Kõiv:** Mul oleks elu nagu kahest osast kokku pandud. Enne seda õhtut, kui tankid tulid ja pärast seda õhtut. Sest isa kadus ära ja kõik kraam, mis meil oli, kadus ära. Ja see korter, kus me Valgas elasime, sinna me alguses ei julgenud tagasi minna, aga ema hiljem läks ja seal sees oli mingisugune vene ohvitser ja ta ei lasknud ema sinna sissegi. Mul on niisugune tunne, nagu ma oleksin elanud kahte elu, täiesti kahte elu. Kui see teine elu algas, siis mul oli niisugune tunne, et see ei olegi päris tegelik elu, et see on mingisugune teine asi, et tegelik elu oli enne. Me olime siis alguses Raplas ja hiljem Tartus. Tartus sai ema kellegi tuttava kaudu ühe kööktoa Karlova linnaosas. See oli madal pisikene tuba keldri peal, me olime seal koos, veel tulid sinna sugulased maalt ja ma ei olnud niisuguses kohas elanud. See korter oli kellegi tiisikusehaige oma, kes läks sealt ära, surema Pärnusse. Meie läksime sügisel, tiisikusehaige suri Pärnus kevadel. Siis räägiti, et ta hakanud verd sülitama ja oli nutnud enne seda ja rääkinud, et ta ei taha surra jne, jne.

Ja kõik me tookord kartsime ka tiisikust. See oli aeg, kus inimesed surid tiisikusse. Tiisikusse suremine ja tolleaegne erootika — üldse kogu XIX sajandi erootika kuni Teise maailmasõja lõpuni on tiisikusse erootika. Kui te tuletate meelde seda Skandinaavia erootikat, mis on eriti terav, Munchi ja Hamsunit. Seal taga on tiisikus. Me olime kõik tiisikuseeelses seisundis. See tuba ise oli nagu tiisikus ja seal all oli kelder ja keldris olid suured kartulikastid ja mina nägin unes, et ma olen kellegi ära tapnud ja matnud sinna kartulikasti alla. See tunne, et ma ei saa enam midagi parata, et kui ma seda laipa sealt ära lähen võtma, siis nähakse mind ja saadakse kätte. See tunne, et ma olen inimese ära tapnud ja sinna keldrisse matnud, see on kõik aeg niimoodi, ja vahest, kui ma ei maganud, siis ma ikka pidin mõtlema ja seletama endale, et sa ei ole kedagi tapnud, seal kartulikasti all ei ole ühtegi surnut ja sul ei ole tarvis seda karta. Aga sellest tundest ma ei ole praeguseni päriselt lahti saanud. Need kaks tuba on see alus, mis on sealt tagasi tulnud. Ja see tiisikusehaige on siis sealt laenatud, sealt toast.

**P.P.**: Aga kas veel midagi ühendab neid tegelasi?

**Kõiv:** Need on kõik tegelikult minu sugulased. Mees naisega seal majas. See ei olnudki nii mõeldud, et seal on üks mees naisega



majas. See tunne, see on nüüd natukene abstraktsem, et me oleme sõjas, et see sõda kestab edasi ja ei lõpe kunagi, see meie, ma mõtlen konkreetselt eestlaste sõda, me oleme niisugused erilised inimesed. See mõte tuleb mul just siis peale, kui ma trehvan vahel vaatama mõnda Ameerika seebikat. Siis mul on niisugune tunne, et kuidas küll inimesed saavad niimoodi elada, kuidas, miks on inimestele antud niimoodi elada? Nad elavad niisugustes majades, nad on seal elanud nii palju aastaid ja nad võivad edasi elada ja nad võivad mäletada seda asja ja nad võivad kokku leppida ja nad võivad kurvastada ja neil võib olla armastusi ja lahkuminekuid ja kõik nad mäletavad ja kõik nad lähevad ühes jorus edasi. Aga meil on niimoodi: me peame mõtlema — 1941. aastal, mis sa tegid, 1944. aastal, mis sa tegid, 1990. aastal mis sa tegid. Kõik on niimoodi hakitud sõdadeks ja vaherahudeks ja et me elame praegusel hetkel ajutises vaherahus. Et sõda ei ole lõppenud, see sõda on kunagi alanud, siis, kui mind veel ei olnud, aga ma ei tea päris täpselt, kunas, millegipärast ma panen selle sajandi algusesse, praegu on sajandi lõpp ja sellest mõte — et saja-aastane sõda. Me elame mingites ajutistes kohtades, meil ei ole mingeid päris elamisi. Meil on ajutised varjupaigad, mis on küll kodud, aga mille kodu staatus ei ole millegagi garanteeritud. Tähtis on see, et asjad on olulised, asjal peab olema minevik ja tulevik, on teada, et nad tulevad sealt ja on läbi käinud sellest ja sellest, aga meil on kõik aeg asjad vahetunud. Kord tuleb need asjad minema visata, siis põlevad need asjad ära, siis juhtub nendega seda ja siis juhtub nendega teist. Ja kui kellelgi on mingisugune armastus kolmekümne üheksandal aastal, on see kõik absoluutselt mõttetu pärast neljaküme esimest aastat, seda, teist ja kolmandat. Sel ei ole tähendust, see tee ei liigu edasi.

Ma loen näiteks mingisugust eesti romaani, ennesõjaaegseid, näiteks kas või Lutsu Tootsi-lugusid, ma ei saa kunagi mõtlemata jätta, et aga siis nad ju küüditati ära. See lugu on niisugusena mõttetu, sest lõpuks tuleb ikka nii, et siis küüditati ära, siis ta põgenes sinna, siis ta tegi seda, siis muutus kõik täitsa teistsuguseks. Niisugust pidevat elamise joont nagu ameeriklastel seal oma seebikates, kus saab oma isiklikke tragöödiad ja draamasid elada niimoodi, seda ei ole meil olemas. Meie tragöödiad on kõik sõjatra-

göödiad ja välised tragöödiad. Meil ei lasta isiklikke õnnetusi korralikult läbi elada, meil ei ole oma isiklikke õnnetusi, meil on kellegi teise omad, nagu me isegi oleme kellegi teise omad. See tunne on mul alati olnud, aga see on süvenenud ja selle ma ühes niisuguses masendusehoos siis kirjutasin. Võimalik, et ma eksin, et sellega on seotud minu isiklikud elu luhtumised, et mul lasti vanemad töölt lahti ja siis, kui nad said selle vaevalt korda, siis tuli sõda, võib-olla see on sellest tingitud. Võib-olla on see siin Eestimaal ka nii, et on põlistalud, millest ikka räägitakse, ja vanad majad ja kõik ikkagi on olemas, nagu seal Ameerikas, aga mina isiklikult ei tunne, et oleks.

**M. K. :** Ei saa olla.

**Kõiv:** Me ei saagi olla, me ei ole mingid õiged inimesed. Me oleme mingisugused kodukäijad, sõjaaja kodukäijad. Meil ei ole kunagi kindel, et ei ole sõda. Praegugi ei ole kindel.

**M. K. :** See kõik on tõsi, aga see ei käi ju ometigi ainult meie kohta?

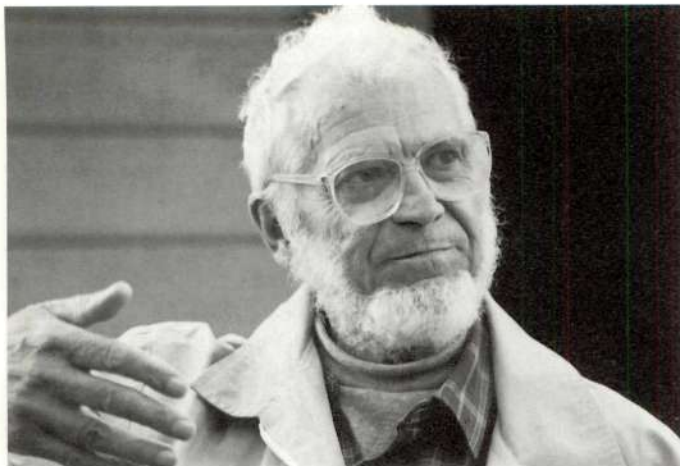
**Kõiv:** See ei käi muidugi ainult meie kohta, see on täiesti selge. Kuid kuidagi me oleme eestlased olnud ja kuidagi me üldse eestlased oleme. [- - -] See Vene maa küljes kinni olemine, see tunne ei ole venelaselt kunagi ära läinud, ükskõik mis seal vahepeal juhtus; mis aadlikkudega või kolmandatega juhtus, see kõik võis juhtuda, aga midagi on neil, mis on ja mis on püsiv. Ainult lätlased ja eestlased ja võib-olla seal kuskil Balkanil mõned, ja Iraanis, aga nad on nii teistsugused, et ma ei mõista ennast nendeks mõtelda.

**M. K.:** Aga sakslased?

**Kõiv:** No sakslased on ikka sakslased, seal ei ole midagi, nendel on palju muutunud ja nendel on palju õnnetusi olnud ja sõdasid olnud, aga niisuguseid sõdasid, et nende elu ei ole kunagi olnud kaalul, üksikute inimeste elu on olnud kaalul, aga nende elu ei ole olnud kaalul. Aga meie elu on kõik aeg vahetpidamata kaalul. Ma olen vahest mõelnud, et kuidas on üldse võimalik niisuguses neurootilises olukorras elada. Elatakse. Sakslased võivad alati mõtelda oma Goethe peale, kui tahavad. Meil ei ole isegi seda mitte, me peame võtma Priimäe raamatu ja siis lugema saksa keelt.

**X:** Te olete väga palju lugenud ja mõelnud, aga kas teil on olnud elus elavaid mõjutajaid?

**Kõiv:** On olnud inimesi, kes on mind kõvasti mõjutanud, kelle peale ma alati ja ikkagi



Madis Kõiv.  
Priit Pedaja fotod

mõtlen. Artur Alliksaar oli üks niisugune, kelle juurde ma pean tagasi tulema, kelle häält ma aeg-ajalt ikkagi kuulen ja kellega ma aeg-ajalt jälle mõttes räägin. Sinna on juba hiigel aeg, kui teda ei ole; kindlasti on ta mind mõjutanud, aga kuidas, seda ma ei tea, sest mul ei ole ühtegi talenti, mis temal oli, ma ei saa otseselt mõjutatud olla, sest tema võimed olid hoopis teistsugused, mulle täiesti kättesaamatud. Ma näen unes teda tihtipeale ja vahetevahel on ikka see tunne, et lähen räägin Arturiga mõni sõna juttu, kuigi see koosolemine temaga oli üsna lühike, sest viiekümne üheksandal ma vist nägin teda esimest korda ja kuuekümnelt kuuendal ta oli juba surnud. Esimene luuletus, mida ma lugesin, see ei lähe mul meelest ära. Ma tunnen, et see luuletus mõjutab kõiki mu tegemisi ja see luuletus on kõikide mu tegemiste juures mängus, aga kuidas, seda ma ei tea, nimi on "Tualettide kontsert". Peas ta mul ei ole. Mul ei ole üldse rohkem luuletusi meeles kui ainult paar laulu, mida ma öösiti omaette laulan, et uni tuleks, aga need vist ei ole ka pikemalt ja päriselt peas. Luuletustest on mul ainult see Hindrey lasteluuletus "Kord vanast oli vaar, kel oli lehmapaar", seda ma tean algusest lõpuni, see on terve raamatutäis. Hindrey mind isiklikult ei saanud muidugi mõjutada, aga see raamat on mind mõjutanud. Ja ema on mind kindlasti mõjutanud, võib-olla kõige rohkem. Ma ei ole küll ema sõna eriti kuulanud, aga ma olen meelde jätnud, mida ta on ütelnud. Ja pärast ma olen siis ikkagi teinud, nagu ema on käskinud. Ja mõtelnud, et emal oli ikka õigus — mis ema ütles, see on õige. Laste sõnu olen ma ka kuulnud. Ma olen oma lapsi kuulanud, sest mul on ikka olnud

niisugune tunne, et nüüd ütleb isa midagi või nüüd ütleb ema.

X: Mis suhe on teil praeguse Eesti vabariigiga?  
Kõiv: Platooniline. Mul on hirmus hirm tema pärast. Aga ega ta mulle niisugusena just eriti sümpaatne ei ole. Aga ma tean, et paremat ei ole kuskilt võtta.

X: Kui suuremas sõjas on praegu ajutine vaierahu, siis milline suurem sõda praegu käimas on?

Kõiv: No nagu see, mis Lätis oli siin meie piiri lähedal, võib iga hetk siin olla, sõjad kõik aeg käivad. Kõik aeg meid ju ähvardatakse ja keegi ei võta meid ju tõsiselt, ei võta korraliku riigina. See on ainult näitemäng. Paraku me ise ka ei võta. Meile ei ole antud seda võtta ja sellepärast on mul ka eriti hirm...

Ma kõndisin siin vahepeal väljas ja mul tulid meelde mõned küsimused selle näitemängu kohta. Oluline küsimus, millega kõik need näitemängu tegelased seal tegelevad on — lõpmata imestuse selle üle, mis on. Alaline ja möödapääsmatu küsimus: mida see tähendab, et ma olen olemas? Et asjad on niimoodi nagu nad on. Ja selles küsimuses kõik need kolm tegelast satuvad täiesti juhuslikel asjaoludel kokku: see küsimus — mille pärast nad üldse elavad. Ja kõik nad ootavad ja ootus on seotud ühelt poolt selle lõpmata imestusega tähenduse üle, mida tähendab see, et ma olen siin, et mina olen mina ja ükskõik mis asjad, mida ma näen. Mida see tähendab? Aga teine pool on inimese möödapääsematu vajadus selle järgi, mida Thomas Mann on nimetanud lehmasoojuseks. Kui keegi mäletab "Dr Faustust", siis, siis see on üks asi, mida too helilooja põlgas ja muusikast tahtis välja ajada, nimetades seda

lehmasoojuseks. Ma võin eksida, võib-olla see oli ka vasikasoojus. Ja see teine asi on seotud selle ootusega lehmasoojuse suhtes, mis kõige juures on vältimatu. Beethoven ootab, et ta saaks oma vennapoja kätte. Hegel ootab, et tuleks tema poeg. Ja Hölderlin ootab oma ema. Ta on kõik aeg oma ema oodanud, ta kardab oma ema, aga see on tema jaoks oluliselt kõik.

Ja kõik need kolm inimest lahendavad kuidagi viisi selle tähenduse küsimuse. Hegel lahendab selle tähenduse küsimuse oma "Vaimu filosoofias". Beethooven lahendab selle küsimuse oma lõpmata pikas ja igavas klaverisonaadis. Ja Hölderlin on selle küsimuse juba lahendanud — sellega, et ta on hulluks läinud. Ja need kolm lahendaja-inimest saavadki ainult sellepärast kokku, et nad on möödapääsmatult seotud selle vajadusega lehmasoojuse järele: kas laste, ema või ka naise järele. Ja selle lehmasoojuse ootamises nad saavadki kokku. Ja see näitemäng on kolmest täiesti erinevast tähenduse lahendusest ja lehmasoojuse ootusest. Mis lõpeb sellega, kui see lehmasoojus laheneb nii nagu ta laheneb. Siis selgub, et nende kõikide tähenduste lahendused on üksteisele täiesti arusaamatud. Ja siis nad lähevad lahku. See oli selle näitemängu mõtteline alus. Kogu sellele loole...

Beethoven saab lõpuks oma sonaadi valmis, see oli tema kõige raskem periood, seda oli hiigelraske teha. Ja ta mängib sonaadi ette ja selle mängu tulemusel, nagu see peabki olema, üksainuke inimene teda kuulab ja see inimene jääb kuulates magama ja kukub maha... Ja see on selle tähenduse väärtus. Iga ajastu annab sellele oma tähenduse. Ja alati küsitakse uuesti: mida see tähendab? Mis see tähendab, et ma olen ja mida see tähendab... Ma alati ärritun, kui ma sellest rääkima hakkam. Mis see tähendab? Miks mina? Mina ja mitte teised? Miks mina pean enda kanda võtma selle maailma? Ainult minu kaudu on see maailm olemas. Miks mina pean nägema seda asja? Miks keegi teine ei näe? Ja ikka ja jälle küsitakse nii. Keegi küsib, keda ei ole tegelikult olemaski, aga ta ikka küsib. Ja siis saab aeg täis, kõik need lehmasoojuse asjad lahendatakse ära, kõik ajalikud välised asjad lahendatakse ära ja igaüks jõuab oma tähenduse otsimisega mingisugusele lõpule. Ja see tähendus on kõigile teistele täielikult haaramatu, tähendusetu.

Üles kirjutanud ÜLLE PÕLMA



**MAIMU VANNAS**  
20. IX 1914 — 24. X 1998

Temast pole palju kirjutatud. Tagantjärele mõeldes hämmastav, kui mõelda, et lavakujundusi hakkas ta tegema juba nelikümmend seitse aastat tagasi. Väheste arhiivimaterjalide hulgast leidsime ajalehes "Sirp ja Vasar" Maimu Vannase 60. juubelile pühendatud kirjutise. Meenutagu killuke toonasest õnnitlushüüdist meile veel tänagi teatrikunstnik Maimu Vannast.

*Ma olen mõelnud, Maimu, millest see, et Sinu Draamateatri Tootsi lugude ja "Tagahoovi" sari eesti lavakujunduse klassikaks on muutunud. Võib-olla sellest, et Luts sageli Tartus Su koolmeistrist isa külastas ja Sina ise onu Oskari süles Inderlini muinasjutte kuulasid?*

*Ikka jääb alles selline mõiste — talendi müsteerium. [---] Üks inimene muutub tundetuks paljude elamuste ja muljete ees, teine aga ei väsi eales, igas olukorras ta suudab, kogub enesesse tundeid, mõtteid ja elamusi, ta ei lakka kunagi vastu võtmast, ei väsi iial imestamast; ning kui sel inimesel on töö- ja loomisvõimet, annab ta ükskord kõik läbielatu tagasi — oma kunstis.*

Lehti Metsaalt  
"Sirp ja Vasar" 20. IX 1974

## ANSAMBEL "THE BEATLES": NIMED JA KOOSSEISUD



Neli meest, kes vallutasid maailma. 1965. aastaks juba meile tuttavas koosseisus!

Muusika on läbi aegade ühiskonda mitmeti mõjutanud, siiski võib vaid teismelisi sihtgrupina nägeva muusika sündi dateerida alles selle sajandi kuuekümnendate algusega. Noorsookultuur tekib enamasti protestikultuurina. Tosina sõjajärgse aastaga oli Euroopa oma majandusliku heaolu küll suuresti taastanud, sõja kestel isadeta kasvanud põlvkond aga ei suutnud omaks võtta sõjaeelse Euroopa moraalseid ja eetilisi väärtusi. Aeg oli küps uute trubaduuride tulekuks. Ja nad tulid.

Kui 1962. aasta oktoobris ansambli "The Beatles" esimene singel (*Love Me Do*) helikandjaise jõudis, ei osanud vist keegi ette näha, et järgnevad seitse aastat (tegelikult rohkem) keerlevad nii Vana kui Uue Maailma kasvava põlvkonna mõtted just nende nelja noormehe väljapakutu eeskujul.

Biitlite minevikku on uuritud üsna põhjalikult, kuid enamasti ikka 1962. aastast kas 1970-ndateni või tänapäevani. Palju vähem on tähelepanu pööratud ansambli sünni eelloole. Käesolev kirjutis püüabki lugejani tuua fakte tulevase supergrupi ajaloost, mis jääb vahemikku 1957—1962.

### "The Quarry Men!"

Liverpoolis John Lennoni ümber koondunud mehehakatised olid algul tuntud kõige muu poolest kui muusikuina. Keskmise väikekodanlase jaoks oli Lennoni rühmitus tavaline tööliiskvartaligäng, mis ümbruskonna vaikesk araolemist häiris. Lennoni jõuk erines teistest omataolistest peamiselt soengute ja riietusmaneeri poolest. Oma vaateid hakkas John Lennon muusikas avaldama vahet alles 1957. aastal. Tema kõige esimese grupi nimi oli "The Blackjacks", kuhu kuulusid veel Pete Shotton, Colin Hanton, Rod Davis ja Bill Smith. Mõistagi ei saa selle pundi puhul kõnelda ainult muusikast, pigem oma juhi, Johni, ümber koondunud jõugust, kes eelkõige kakles, kiusas tüdrukuid ja vahelduseks näppas sigarette ja söögipoolist. Kogu seda ülbitsevat seltskonda hoidis koos John Winston Lennoni ironia- ja huumorimeel.

Blackjacks'ide iga kestis vaid nädala, edaspidi esineti nime all "The Quarry Men". Uue nime saamise allikaid on biitliuurijate arvates koguni kolm:

— üks laul, mis kirjeldab kaevurite tööd (kaevur inglise keeles on muuhulgas ka *quarry man*).

— kooli nime adopteerimine (algkooli nimi, kus Lennon õppis, oli *Quarry Bank Grammar School*).

— Mersey jõgi Liverpoolis, mis jagas linna elanikkonna rikkasteks ja vaesteks. Nõo Lennoni-poolne kallas kandis nimetust Quarry Bank.

Uude gruppi lisandus eelmistele veel Eric Griffiths.

Tagantjärele võiks väita, et pundi tegeliku tuumiku moodustasid John ja Pete. Hoolimata aeg-ajalt toimuvast koosseisude vaheldumisest jäid Lennon, Davis ja Hanton kokku kuni 1957. aasta viimaste kuudeni. Aprillis võetakse kampa veel Len Garry ja Ivan Vaughn. Viimane oli muuseas Johni hea sõber ja oma hilisemas telesarjas "Ivan" on ta andnud üsna tähelepanuväärseid andmeid "The Beatlesi" algusaastate kohta. Biitmuusika teine iidol, Paul McCartney, kohtub grupiga alles 6. juunil 1957 Püha Vooltoni kiriku aias, ning tegevliikmeks võib ta ennast pidada alates 20. juulist.

### I lint

Biitlomaane on alati huvitanud, millal lindistati biitlite esimene laul. Selsamal 6. juulil lindistavadi Lennon, Shotton, Griffiths, Garry ja Davis firma "Grundig" makile Püha Peetri kirikus kaks laulu, millest on säilinud ligi 30 sekundit. Need laulud olid *Puttin' On The Style* ja *Baby Let's Play House*. Colin Hantonit samal päeval pärast kontserti näha ei olevat olnud ning aasta hiljem toimunud "lindistuselt" ta samuti puudus. Vahepealse aja mängivad Garry ja Vaughn kordamööda bassi, nii nagu kellelegi hetkel rohkem sobib. Tegelikult ei saagi väita, et mõni biitlitest oleks mänginud basskitarri enne Hamburgi perioodi ehk enne 17. augustit 1960. Nn soolokitarr-bass-trummid-rütmikitarr-esituslaad kujuneb välja viimase Hamburgi-käigu ajal, mis on salvestatud ka plaadil (tõsi küll, nn piraatplaadil) — *The Beatles Live In Star-Club, Germany 1962: Hamburg*.

Erilise professionaalsusega ei hiilanud kitarrimäng kunagi, ka mitte ansambli kõrgaegadel. Kitarr oli lihtsalt üks ajastule omase sotsiaalse miljöö lahutamatu osa. Selle abil sai tüdrukutele külge lüüa, olla lihtsalt teistest üle ja mõnd hitti esitades tunda end kas või hetkekski rockikuningana. Enne kuulsa neliku esilekerkimist oli kitarr lihtsalt üks muusika-instrumente, kuigi pioneerid olid olemas sellelgi alal — Buddy Holly ja Cliff Richardsi ja tema *Shadow*'si ("Varjude") näol. Biitlitele sai kitarr eelkõige väljakutseks uuele generatsioonile. Nemed tegid sellest töövahendi. Tõsi küll, elatise teenimine oli poistele justkui peale surutud — muud tööd nad teha lihtsalt ei osanud. Varasematel aastatel ei hoolitud eriti ka rahast. See oli Johni ja Pauli meelest midagi sedavõrd kättesaamatut, et sellest unistaminegi tegi meele mõruks.

Eelnevalt on üles loetud ühe ja sama ansambli üsna erinevaid koosseise. Võib tekkida küsimus: mille alusel õieti valiti punkti



Noorukene Paul Liverpoolis 1959. aastal. Paremalt esimeses kaasamängijas võime ära tunda Johni. Teised ajalukku ei jõudnud.

uusi poisse? Ansambli liikmeks saamine olevat olnud omaette protseduur, kuna John pidi isiklikult veenduma uue mehe kasulikkuses (st mänguuskuses), aga ka iseloomus. Tihtipeale lasti potentsiaalseil liikmeil ansambli sabas joosta ja teha n-õ musta tööd. Isegi mänguuskus polnud alati määrav. Pigem oli selleks ühine arusaam asjadest ja muusikast. Kehtis kirjutamata seadus — kas mängime koos kehvasti või ei mängi koos! Kuni Pauli tulekuni oli John kirjutanud enamiku lauludest ise. Tõsi, liikmeks saamisel oli McCartney kontos kõigest hoolimata kolm korda rohkem laululoomingut kui Lennonil. Viimane tundis liidripositsiooni kõikumvat, eriti kui kuulis ja nägi Pauli kitarrimängu, mis tunduvalt ületas Lennoni pillimänguuskuse. Lahkhelid suudeti siiski maandada lausa saalomonliku otsusega nimetada iga järgmist uut laulu, olgu Johni või Pauli sulest, nende ühismandiks. Nii tekkiski Lennon/McCartney valem, mis tänu oma “ambivalentsusele” jätab tänapäeval saladuseks terve hulga laulude tegeliku autori.

Vahetult enne viimase püsikoosseisu moodustamist kogunesid John, Paul ja George Harrison arutamaks grupi liikmetevahelist

tööjaotust. Lennon keeldus bassi mängimast, see olevat tema jaoks liiga nürri tegevus. Samas ei saanud ta endale nõuda ka soolokitarristi õigusi — tema mänguuskused jäid tublisti teiste omadele alla. Ka Harrison keeldus basskitarrist, ja olles bändi parim pillimees, sai ta endale austava kohustuse mängida soolokitarr. Nii kujuneski välja hilisem esinemiskoosseis:

John Lennon — rütmikitarr  
Paul McCartney — basskitarr  
George Harrison — soolokitarr  
Ringo Starr — löökpillid.

Hiljem on biitlomaanid jõudnud kummalisele järeldusele, et grupi püsivuse tagas pigem Lennoni despotlik iseloom kui Pauli/George'i mänguuskus.

### “Telgitagustest”

Kõigele vaatamata pääses Paul McCartney ansamblist eelkõige just oma mänguomaduste tõttu. Kirjutanud Johnile välja *Twenty Flight Rock'i* ja *Be-Bop-A-Lula* sõnad ning näidanud lugusid vasakul käel, oli viimane üsna hämmingus. Hämming kasvas veelgi, kui Paul tegi samas harjutuse läbi parema käega ning pakkus välja ka oma uue loo: *I Lost My Little Girl*. McCartney enese arvates mängis ta kitarril kehvasti.

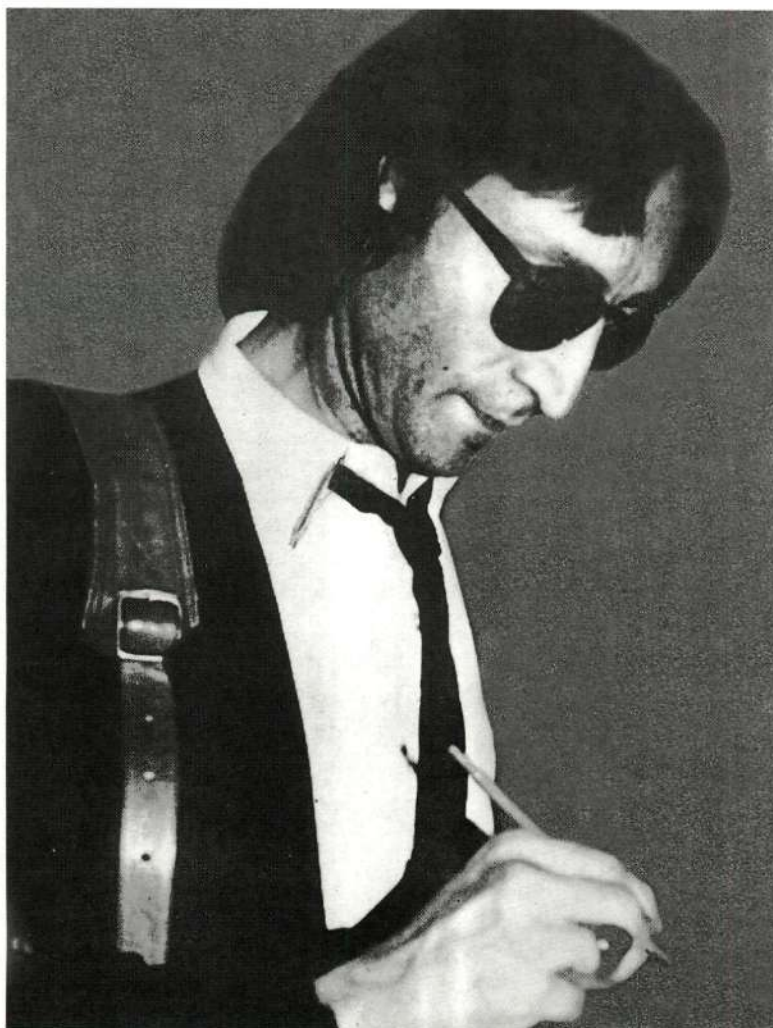
McCartney kaudu kohtus Lennon ka George Harrisoniga, ehkki paljutöötav see kohtumine ei olnud. Harrisoni ladus pillivaldamine tekitas Johnis alaväärsustunde, mis paisus kohati lausa kiusuks. George suutis siiski nii Johni kui Pauli veenda, et tal ei ole plaaniski üle võtta grupi liidri positsiooni, ja pääses ansamblisse.

Teine ja mitte vähem tähtis argument grupi moodustamisel oli enam-vähem ühesugune muusikaline maitse. Rod Davise ansamblist lahkumise põhjus oli just tema poolehoid pigem *skiffle*'i ja folkmuusika suunale, mitte aga orienteerumine *rock 'n' rolli*'le, nagu soovis John.

Rod Davis on hiljem, pärast biitlite laialiminekut, kommenteerinud ansambli telgitagust. Lood kirjutati maha enamasti *Radio Luxemburg*'ist (tolleaegne autentsim

*rock 'n' roll*'i edastaja) või võeti sõnad plaatidelt, millele lisati omalt poolt muusika; tolle omapoolse muusika kirjutamisega polnud mingeid probleeme, sest ka autorid ise uuendasid aeg-ajalt oma vanu viise. Selline laulude ümberkirjutamine saatis biitmuusikat tema algusest peale. Lennonil õnnestunud "laulu kirjutamine" kõige paremini, kas või näiteks Del Vikingsi looga: *Come Go With Me*. Siin asendas John originaalsõnad omaloominguga sedavõrd osavalt, et isegi ansamblikaaslased ei saanud sõnade vahetusest veel mitu aastat hiljemgi aru.

Sel ajal huvitus Lennon endiselt rohkem rockist ja McCartney *skiffle*-stiilist. Kurioosumina võib mainida fakti, et *skiffle*'i "esiisa" Lonnie Donegani autogrammi saamisega nägi McCartney kõvasti vaeva. Kõigele vaatamata ei saa pidada Lennoni



Saatuslik allkiri: John Lennon andmas autogrammi mehele, kellest paar tundi hiljem saab tema mõrvar. Oli aasta 1980.

juhitava ansambli toodangut *skiffle*-muusikaks. John õppis küll esimesena mängima Buddy Holly *That'll Be The Day'd*, kuid hilisem muusika oli tunduvalt vaheldusrikkam. Lisaks sõnadele muutusid tihtipeale ka laulude pealkirjad: näiteks laulust *A Taste of Honey* kasvas välja *A Waste of Money* ja *Lonesome Tears In My Eyes* muutus nimeks "1822".

Nagu mainitud, ei hakanud McCartney ansamblisse tulles kohe bassi mängima. Enne oli seda tööd teinud mõnda aega Nigel Whalley, mees, kes hiljem end golfimänguga üle ilma kuulsaks tegi. Whalley liikus "Quarry Meniga" kaasas mänedžerina, kuni profigolf ta lõplikult mujale meelitas.

Ka järgnevatel kuudel vahetus ansambli koosseis, kuid üks tähelepanuväärsemad meeskondi oli kindlasti 1958. aasta suvel.

1958. aastal salvestab koosseis (Lennon, McCartney, Harrison ja John Lowe) plaadi (2 lugu) Percy Phillipsi kodustuudios. Plaat tehti kaks ning sinna jäädvustati *That'll Be The Day* ja *In Spite Of All The Danger* — mõlemal lool solistiks John Lennon. Teine John, John Lowe, oli vajalik oma klaverimänguuskuse tõttu.

1958. aasta teisel poolel koosseis eriti ei muutu. Juba nõnda aega tagasi oli bändist "välja pukstitud" Eric Griffiths — ühel hetkel leidis autoritaarne John, et ansambelis on liiga palju kitarriste, ja jättis Ericule järgmise proovi koha ja aja lihtsalt teatamata. Kindlasti oli selles otsuses omajagu tänamatust kas või juba üksnes sellepärast, et Eric tõi punkti Colin Hantoni, kes, tõsi küll, oli jõudnud 1959. aasta jaanuariks ka juba liikmeskonnast lahkuda.

Esinemisjulgest oli biitlitel toleks ajaks juba piisavalt, paraku raskendas ülesastumisi aga liigne alkoholilembus. Tõsiselt võetavat mänedžeri poistel ikka veel ei olnud ning hirm grupi lagunemise ees hakkas mängumehi üha enam kollitama. Hakkas vähenema ka sisemine üksmeel. Seega võib tunduda üsna loogiline ka ansambli kõige nürima töö tegija — trummimehe lahkumine.

Georg Harrison osales siiani ka grupis "Les Stewart Quartet". Selle lagunedes 1958. aasta jaanuaris moodustus lõpuks püsikoosseis "Quarry Men", maailmale juba tuntud nimedega Lennon, McCartney, Harrison. Sama aasta augustis liitub nendega ka endise "Les Stewart Quarteti" liige Ken Brown ning nelik püsib mõned kuud koos, tõsi küll, ilma trummimängijata. Keegi neljast ei olnud lihtsalt nõus kitarrist loobuma ja löökriistade taha istuma või kui, siis ajutiselt ja üsna vastu tahtmist.

## "The Beatles"

1958. aasta oktoobris-novembris esine-takse nime all "Johnny and The Moondogs", sedagi peamiselt Caroll Lewisi telesaate "TV Star Search" jaoks. Kõigele vaatamata oli etteaste Manchesteris piisavalt meeldejääv, et pääseda väheste finalistide hulka. Sealt võinuks tulla ka lausa esikoht, paraku tuli enne loorberite jagamist viimase bussiga tagasi sõita. Põhjus oli lihtne ja kurb — ööbimiseks puudus raha.

Liverpooli tagasi jõudnud, muudeti nimi "Johnny and The Moondogs" "The Beatalsiks" (!).

Muusikaajalukku läinud ansamblini-me saamisluгу on põhjustanud palju vaidlusi. Nagu eestpoolt lugeda võis, muutus nimi ju üsna tihti ja neid tuli veelgi. "The Beatals" teises "Beatles'iks", sealt omakorda veel pika nimega "Long John and The Silver Beatles'iks". Paljud allikad peavad viimati-nimetatu ristiisaks Lennonit, samas on väidetud, et John muutis vaid nime viimase e a-ks ning algse nime autor olevat hoopis Stuart Sutcliffe. Jaanuarist 1960 oli Stu (haruharva kutsuti Stuartit perekonna- või eesnime pidi) ansambli liige ja seda muuseas Lennoni õhutusel. Samasse vahemikku jääb ka ansambli Hamburgi turnee, kus toosama Stu kohtab Astrid Kirscherit ja jääbki sinna elama. Kahjuks mitte kauaks. 1962. aastal lõhkes tal peas veresoon ja noor kunstnik sureb oma kallima käte vahel. 1959. aasta teisel poolel saavad biitlid endale mänedžeriks Allan Williamsi. Allan leiab grupile ka trummari, Tommy Moore'i, kes küll paraku peatselt lahkub, loovutades oma koha Johnny Hutchinsonile. Hiilgekoosseisu-aegse trummimehe Ringo Starri kohta on Lennon kiidusõnadega tagasihoidlik, vähemalt ansambli algusaastail, meenutades tihtipeale kõige stiilsema löökriistamängijana hoopiski Pete Besti. Ringo Starri ansamblissetulek ei olevat Johni sõnade järgi midagi oluliselt muutnud. Seda viimast tõdemust on aga tihtipeale kahtluse alla seatud. See ei vähenda aga sugugi Pete Besti oreooli. Tema mängustiil oli omal ajal niivõrd populaarne, et kandis hüüdnime *Beat Combo* ja mehel endal oli arvukas jälgendajate armee. Tänapäevani on Pete'il alles biitliteaegne trumm ning tähtpäevadel pidavat olema selle väljatoomine ning sellel müdistamine fännide jaoks suursündmus.

Niisiis astub 18. augustil 1962 ansamb-lisse Richard Starkey, keda rütmimaailm Ringo Starri nime all tunneb. Nelik oli kokku saanud. Edaspidine on juba enamikule tuntud ajalugu.



# MEEDIAFILOSOOFIA JA INFORMATSIOONI- TEHNOLOOGIA AKTSIDENTSUS II

(Algus TMK-s nr 11)

## III

Silmatorkavaimad informatsioonitehnoloogia negatiivsed ja aktsidentsed võimalused, mida käsitlen, peituvad kõigepealt teadmiste komertsialiseerumises. Jean-François Lyotard'i (1985, vt eriti sissejuhatus ja kaks esimest peatükki) tuntud teose järgi on teadmised juba muutunud tähtsaimaks tootmisteguriks tooraine, töö ja kapitali kõrval. Teadmised muutuvad kaubaks ja oluliseks saab nende vahetusväärtus.

Lyotard kirjutab, kuidas ühiskonna postindustriaalsel etapil teadmiste positsioon muutub ja asjatundjate üksmeelsuse ning homoloogia korvavad leidurite vastuolulised järeldused ehk paralogismid. Uues ebakindlas seisundis muutub keskseks legitiimatsiooni probleem. Probleem on kahetahuline: ühest küljest on küsimus selles, kuidas teadus ise õigustab oma tegevust, ja teiselt poolt selles, kuidas teadust ühiskonna tasandil vastu võetakse. Performatiivsus ja sellele tuginedes ka tegevuse legitiimatsioon muutub üha tähtsamaks, nagu ka küsimus teadmiste muutmisesest ja muutmisesest kaubaartiklikuks. Lyotard'i järgi peab tehnoloogistel teguritel olema märgatavat mõju teadusele, mis ilmneb või hakkab ilmnema teaduse mõlemas funktsioonis, teisisõnu nii uurimuses kui ka

teadmiste vahendamises. Tehnoloogilise muutmise keerises ei püsi teadmiste olemus enam endine.<sup>1</sup>

Jälle võib arengut vaadelda kahesuunalisena. Optimistid usuvad, et infotehnoloogia loob muu hulgas uue üksteist mõjutava õppimiskeskonna, milles liituvad kuulmine, nägemine ja tegutsemine. Info liikumine võimaldaks kaugõppimist ja klassitoe globaalset laienemist. Aga kui info pakkujate ja kasutajate suhe infoga omandab sellise vormi, mis kaupade tootjal ja tarbijal on kaupadega, teisisõnu kaubavormi, nagu usub Lyotard, on jälle välja mõeldud uus õnnetus. Siis toodetak teadmisi müümiseks ja kasutatakse seda vaid lisaväärtuse tootmiseks ehk info kaotaks "kasutusväärtuse" ja ei oleks enam eesmärk iseeneses. Lyotard oletab (*ibid.* 12—13: lisatud kursiiv), et see on juba juhtunud, öeldes, et "vana põhimõte, mille järgi teadmiste hankimine on lahutamatu seotud mõistuse ja isiksuse koolitamisega (*Bildung*), on juba kaotanud ja kaotab üha enam oma tähendust". Sellega seoses on raamatukoguhoidja amet hea metafoor. Juhul kui Lyotard'il on õigus, on tuleviku koolitatud indiviid nagu informaatika professionaal, kes näeb infot vaid klasside ja kategooriatena, jäädes tegelikult sisust väljapoole. Nägemus on muidugi karmilt pessimistlik, kuid sisaldab siiski järelemõtlemit väärivat hoiatust.

Teadmiste- või informatsioonimajanduse tõus peegeldub ka rahvusvahelistes suhetes, eriti tööstusliku Lääne ja arengumaade vahel. Oletatavasti eraldab üha suurem lõhe informatsioonirikkaid ja -vaeseid. Lyotard'il on õigus, kui ta pöörab tähelepanu sellele seigale, et tootlikele jõududele vältimatu kaubana on teadmised juba nüüd ja hakkavad tulevikus olema veel suuremal määral keskne punkt ülemaailmses võimuvõitluses. Täpselt nagu riigid on võidelnud maa-alade, tooraine ja odava tööjõu pärast,

<sup>1</sup> Lyotard'i infokäsitlusele ei ole mõistlik läheneda näiteks teadusliku realismi vaatepunktist. Selles on küsimus esmajoones n-õ representatsiooni kriisist ja kogu läänemaise teadmiste ja tõekäsituse relativeerimisest — vt näiteks Fredric Jamesoni (1984) sissejuhatus raamatu "Info postmodernses ühiskonnas" ingliskeelsele väljaandele. Minu arusaamise järgi on Lyotard'i mõtlemises tõde määratletav suhtes nende diskursiivsete praktikatega ja selle kontekstiga, millega see mingil puhul on seotud. Selline viis näha infot, tõde ja teadust ajaloolise kontingendina ja sotsiaalselt muutuva praktikana on laiema mõttes "tüüpiline" nägemus seoses prantsuse järelstrukturealismiga — muu hulgas on Lyotard'i ja Baudrillard'i nimetatud nende nägemuste pärast irratsionalistideks.

võitlevad nad tulevikus informatsiooni valitsemise pärast, avades uue tegutsemisala nii tootlikule ja kaubalisele kui ka sõjaväelisele ja poliitilisele strateegiale. Koloniaalvalduste muutumine ajalooks ja informatsioonivõimu algus ei vii vähemalt mitte globaalselt ühesuguste inimõiguste ja võrdõiguslikkuse maailmani. Peale selle muudab arengu veel keerulisemaks see juba nähtav konflikt riiklike ja puhtalt liberalistlike-turumajanduslike huvide vahel. Riigi poolt toimiv järelevalve ja valitsemise õigustamine ähvardab muutuda üha probleemsemaks, kuigi teisalt võimaldab tehnoloogia tõhusat kontrolli ja sekkumist ühiskonna tegevusse.

"Info muutumine kaubaks ei jäta mõjutamata seda eelisõigustatud olukorda, mida riigid on teadmise tootmise ja jagamise küsimuses oma valduses hoidnud ja praegugi hoiavad. Mõte, mille järgi info kuulub ühiskonna "ajuks" või "hingeks" peetud riigi tegutsemisvaldkonda, muutub üha vananevumaks sedamööda, kuidas vastupidine arusaam — et ühiskond on olemas ja areneb vaid siis, kui tema piires liikuva sõnumid sisaldavad ohtralt informatsiooni ja on kergesti uuesti kodeeritavad — võidab pinda" (*ibid.*, 14).

Lytotard'i järgi on riik eespool kirjeldatud arusaama valguses hakanud info vaba liikumist mõjutama ning on kommunikatiivse läbipaistvuse ideoloogia seisukohalt läbipaistmatuse ja müra tekitaja. Sellest seisukohast vaadates võib küsimus riiklike ja majanduslike võimukeskuste suhetest aktualiseeruda uue teravusega. Viimase aja areng näitab ka seda uuele meediale eriti omast joont, et riik on liiga aeglane ennetamiseks uusimate sidevahendite tekitatavaid võimalikke eetilisi, poliitilisi ja juriidilisi probleeme. Info liikumise kaubalistuses, võrgustuses ja üha mitmekujulisemaks muutudes tõusevad eriti esile näiteks infokaitse juriidilised küsimused, samuti nagu ka muude vastavat laadi põhiõiguste tagamise probleem. Kuid infotehnoloogiaga kaasnenud suuremal vabadusel on ka oma pahupool. Erkki Huhtamo (1995, 120—121) juhibki õigustatult tähelepanu uue tehnoloogiaga kaasnevatele riskidele:

"Interaktiivsed seadmed ja infovõrgud on (taas kord) esile tõstnud lubadused "piiramatutest kasutusõigustest", küberruumi sukeldumise toredusest ja otsustusõiguse andmisest kasutaja enda kätte... Siiski ei või ma vältida muljet, et Sisyphos on hakanud jälle kivi mööda mäekülge üles veeretama.

Infovõrkude võimaldatava virtuaalmatkamise "metsiku vabaduse" vastukaaluks on endisest salakavalamad elektroonilised jäljed, mida võrgus surfaja jätab endast loendamatusesse andmepankadesse. Neid jälgi võidakse enneolematult mõjusalt kasutada reklaamiks ja poliitiliseks järelevalveks."

Lisaks teadmiste muutumisele kaubaks on ka informatsioonitehnoloogia kiire areng ja esmaajooned digitaaliseerumine aldis tekitama uusi hädasid. Kõigepealt kaob teadmiste paljundamisel ja kujundamisel lõputute binaarsete bitiridadena vahe algupärase ja koopia vahel. Just sellega seoses läheb võrdpildina täppi Jean Baudrillard'i (1991; 1994; vt ka Arppe 1988; 1992) nägemus ühiskonna kandumisest kõikehaaravasse simulatsiooni, kuigi minu arvates on see teadlikult liialdatud. Baudrillard näeb ühiskonda simulatsioonimallina ilma originaalita ehk ilma reaalse metafüüsilise tõelusega.<sup>2</sup> Kõik põhineb mallidel, mis ei viita enam mingile tõeluses asuval referendile nagu varasemates ühiskonnavormides, vaid ainult iseendale.<sup>3</sup> Reaalne sureb välise viitena. Samal moel kaob digitaalsel kujul oleval informatsioonil viitesuhe reaalsega, kui algupära ei saa enam koopiast eristada.

Teiseks võimaldab informatsiooni kujundamine digitaalsena selle tootmist mitte ainult identsena nagu tavalise koopia puhul, vaid Baudrillard'i mõistes hüperreaalsena ehk millenagi, mis on "tõelisem kui tõelise ise". Reaalne, mis sureb reaalsena, sünnib uuesti hüperreaalsena, "ülitõelisena". Põhimõtteliselt annab digitaaltehnika võimaluse kujundada piiramatult koopiaid ja niiviisi teha neist algupärasest paremad, ehtsamad ja veatumad. Keskseks tõuseb juriidiline ja esteetiline

<sup>2</sup> Nagu Tiina Arppe (1988, 34) tähelepanu juhiv, on termin simulatsioon pärit ladina keele sõnast *simulatio*, mis tähendab teesklemist või jäljendamist. Filosoofia ajaloos esineb see termin juba Platoni "Riigis", milles kasutatud kreeka keelne termin *eidolon* võidakse tõlkida ladinakeelseks terminiks *simulacrum*, mis tähendab pilti, iidolit, märki, illusiooni või jäljendust.

<sup>3</sup> Simulatsiooni arengust loe näiteks teosest "The Symbolic Exchange and Death", Baudrillard, 1988. Ajal renessansist industrialismini valitseb jäljendus või võltsing. Industrialismi ajal ei viita märgid enam loodusele, vaid valitsevale positsioonile tõusevad toodang ja vahetusväärtus. Kolmandal etapil muutub simulatsioon kõikjale tungivaks skeemiks (*ibid.*, 135). Hilisemates töödes, 1990-ndatel, on Baudrillard tõlgendanud mõningaid viimase aja sündmusi, nagu Pärsia lahe sõda ja Ida-Euroopa kriisi, siirdumisena desimulatsioonietappi, kus sündmustel ei ole mingit tähendust isegi iseeneses.

probleem autoriõigusest ja näiteks kunstiteose või asitõendi autentsusest. Digitaaltehnika pakutavast võimalusest informatsiooni lõputult nii kopeerida kui ka kujundada järeldub Baudrillard'i analüüsi järgides kõige küllastumine liialdatud tähendusega, mis omakorda juhib tähenduste kuhjumisele. Baudrillard'i (1991, 41) põhjal on meie hukk tähendustesse uppumine, mitte tähendusetus. "Reaalse surma reaalsena (s.o referendina) ja selle uut ülestõusmist hüperreaalsena (s.o mallina) väljendabki just selle ümber lisanduv retoorika, reaalsete märkide mitmekordistumine," kirjutab Baudrillard'i uurinud Tiina Arppe (1988, 35).

Kuhjumise mõiste kõrval on seda informatsioonitehnoloogia ja teadmiste kaubaks muutumisega käsikäes kulgevad õnnetust kujutatud plahvatusmetafoorina. Kummiski keelekujundis ehk kuhjumises ja informatsiooniplahvatuses sisaldub tehnoloogia negatiivne aspekt oletuses informatsiooni jõudmisest vähilaadsena kujutatud vohamise seisundisse, millele järgneks paradoksaalselt tähenduse nõrgenemine ja lõpuks kadumine. Paul Virilio (1994 b, 46) pöörab oma raamatus "Kadumise esteetika" tähelepanu muu hulgas ka sellele seigale, kuidas teadmiste hulga suurenemine ei vii sugugi üha suurema kindluse poole, vaid pigem lisab ebakindluse tunnet:

"Võib näiteks märgata, et kui teadmiste varu oli eelnevatel aastasadadel piiratum, olid teadmised paradoksaalselt suunatud täiele kindlusele. Sellest võiks järeldada, et mida rohkem teadmised suurenevad, seda enam suureneb teadmatu, või pigem, et mida rohkem informatsiooni kiirus kasvab, seda teadlikumad oleme selle ebatäiuslikust killustunud loomusest."

Virilio mõte informatsiooni kiiruse kasvamisest ühe osana muude teaduse ja tehnoloogia toodetud kiiruste seas on piltlik. Virilio järgi on kiirus alati ühiskonda strukturaliseerinud, alates kõige algelisematest ühiskonnavormidest antiigi ja nüüdisajani välja. Igal ajajärgul valitsev liikumisvorm on määranud ühiskonna organisatsiooni ja sellepärast ei ole see nähtus mitte ainult modernsesse aega kuuluv, vaid transhistoriaalne. Kuna kiirus on ka oluline tegur rikkuse ja võimu jagunemises, on see nähtusena samal ajal transpoliitiline. Tänapäeval on tähtsaimaks liikumisvormiks ja ka rikkust ning võimu jagavaks teguriks kujunenud informatsiooni ja tegutsemise elektrooniline transport (vt Virilio 1986 a; 1996).

See, mis selles protsessis on hävitav, seisneb kiirenduse valitsematuses ja sellest põhjustatud kiirusepimeduses. Oleme seisukorras, kus meie aistinguid ja tähelepanuvõimet pidevalt üle koormatakse. Vähilaadselt lisanduv informatsioon paneb proovile meie võime teadmisi sõeluda ja liigitada. Digitaalselt valguskaableid pidi toimuv teadmiste edastamine, reaalarajas toimuvad uudistesaadet ja kommunikatsioonitehnoloogia poolt võimaldatav "kõikjal juuresolek" suruvad reageerimisaja miinimumini. Sellepärast ei olegi imeks pandav, et inimene püüab pidevalt jätta otsuse tegemist masinale. Kõik see on tuttav sõjatehnoloogiast. Ennast isesihimärgi juhtivad hävitusrelvad, iseõppivate arvutiprogrammide loomine ja arendamine, arvukad ja mitmekordsed valve, kaitse- ja turvasüsteemid inimlike eksituste minimeerimiseks loovad paradoksaalselt tervikuna haavatava ja oma riskide poolest ettearvatult kaootilise ümbruse, kus ka imeväike õnnetus võib häirida kogu süsteemi tasakaalu. Inimlik võime tähele panna ja toimida ei ole inimese loodud tehnosüsteemis loovides piisav.

Virilio järgi ei ole inimlik aeg enam ainus vaatluste aeg, kui masinate ja bittide ajast saab üha enam otsustav ajatasand. Uus tehnoloogia toimib juba osaliselt reaalarajas ehk valguse kiiruse tasandil, mida Virilio peab absoluutseks ja jumalikuks omaduseks, täpselt nagu kõikjal juuresviibimist, vahetut, silmapilkset ja inertset. Teletehnoloogiad püüavad minimeerida liikumistarvet ja keha liikumist üleüldse, mis on saatuslik element meie ühiskonna arengus. Liigume inertsi ehk liikumatusse poole. Teisisõnu on tehnoloogia areng ja kiirendus Viriliole nagu Paabeli torn, küünitamine millegi absoluutse ja jumaliku poole, millele järgneks karistusena võimetus kommunikeeruda. Virilio usubki, et areng absoluutse kiiruse poole on vastand demokraatialle, mis nõuab minekut teiste juurde, vestlust, mõtlemisaega ja otsuse jagamist. Kui tänu saatuslikule kiirendusele ei piisa enam jagamiseks aega, pole ka demokraatia võimalik (vt Virilio 1986 b, 32; 1994 a, 50—51).

Mika Määttänen (1994, 123) kirjutab enda tõlgitud "Kadumise esteetika" järeلسõnas, kuidas Viriliole on sõja, teaduse, tehnoloogia ja informatsiooni pürgimused selles mõttes üks ja seesama, et nende kõigi sihikul on maailma täielik läbipaistvus, tehnoloogia abil teostatud kõikjal juuresolek. Küsimus on

“realismi” tootmisest äraolekute arvel pideva juuresoleku heaks. Arengus võib eraldada kaht etappi:

“Kõigepealt muutus tühiseks seisund, mille automobiilne liikumisvahend korvas intervalliga; maailm hakkas tulema reisija juurde ja keskseks kauguseteguriks tõusis aeg. Hiljem, siirdudes otse kaugühenduste aega, asendatakse intervall interfaasiga: nii muutub tühiseks ka aeg ja mitte miski ei takista enam maailma meie juurde tulemast... Aja tähtsuse-tuks muutumise tagajärjena asendatakse avalik ruum avaliku pildiga. Elektroonilised interfaasid, nagu arvutid, televisioon, telekonverentside vahendid, korvavad liikumise ja kehalise kohalviibimisvajaduse “kaugjuuresoleku” kasuks” (*ibid.*, 127).

Vastastikuse mõju ja juuresoleku loomuse muutus kerkivad arengu keskseteks teguriteks. Sotsiaalne vastastikune mõju inimestevahelise lähedusena eraldub piiratud ajalises ja kosmilises kontekstist, millest omakorda tuleneb nõue kujundada uuesti interaktsiooni mõiste. Telekommunikatsiooni ajajärgul ei saa juuresolekut mõista ainult füüsilises tähenduses näost näkku raami sees, liigendatud toiminguna, nagu näiteks sotsioloogias on siiaaani piiratud mõtlema. Virilio (1994 a, 55) järgi on “vaja ümber hinnata läheduse mõiste; elektromagnetiline lähedus ongi teistsugune kui vahetu füüsiline lähedus”. Ongi võimalik, et kohalolek nõrgendab kogemust kommunikatsiooni eeldatavast, vestlejatele ühise elamismaailma jagamisest. Nii võib vastasmõju ümbruse muutumine vähemalt esimeses üleminekuetapis peegelduda uudsete konfliktidena ja habermasiliku “üksteisemõistmisele pürgimise” katkemisena.

Anthony Giddensi (1990, 17–29; 36–45) eritletud modernsete institutsioonide valitsevad erijooned kujutavad hästi neid eeldusi, millest on tulenenud Virilio viidatud ruumi korvamine intervalliga ja lõpuks intervalli asendamine interfaasiga ehk elektroonilise ühendusega. Pisut lihtsustatuna kulmineerub Giddensil liikumine kõrgema modernsuse (*high-modernity*) poole kolme üksteisega seotud mõõtmega, need on aja ja ruumi diferentseerumine (*time-space distanciation*), sotsiaalsete institutsioonide irdumine kindlast asukohast (*disembedding*) ja refleksiivsus (*reflexivity*).

Aja ja ruumi diferentseerumine tähendab tsüklilise ajakäsitluse ehk näiteks aasta-aegade järgi liigenduva ajataju asendamist 66

linearse ajaga. Keskseimal kohal selles arengus on olnud mehaanilise kella ja kalendri leiutamine koos inimese liikuvuse lisandumisega. Aja ja koha lahknemise puhul on olnud tagajärjeks sotsiaalsete institutsioonide eraldumine kindlast füüsilisest asukohast. Lihtsat näidet kasutades — kauplemine ei ole enam seotud teatud geograafilise punktiga ja suurte rahvusvaheliste firmade tegevus ja tegevuse tulemused piiratud kosmilise ulatuvusega. Praegusel etapil hakkavad elektroonilised ühendused muutuma üha olulisemaks ja kommunikatsioon hakkab eralduma kehalise kohaloleku nõudest kaugjuuresoleku kasuks. Kuna telekommunikatsioon on toonud maailma meie juurde ja vähendanud liikumistarvet miinimumini, ei saa inimestevaheline mõju enam lihtsat füüsilist olemasoluvormi, olgugi et traditsioonilised suhtlusvormid kuhugi ei kao. Kolmanda mõõtmee ehk refleksiivsuse all mõtleb Giddens sotsiaalse praktika uuendumist ja meie teadlikkust omaenda tegevusest ja selle tulemustest. Ka selles suhtes on informatsioonitehnoloogial oma mõju. Võib hõlpsasti ette kujutada, et tehnoloogia areng ja kõike läbistav kommunikatsioon peegeldub põhjanevalt meie eneseteadvuse ehituses nii heas kui halvas küljes.

Kuigi teletehnoloogia on vähendanud liikumise tarvet, pole vastastikuse inimliku mõju säde siiski tuhmunud. Tehnoloogiseerunud maailmas kujunevad igasuguse tegevuse tulemused laiaulatuslikult ümber nii ajas kui ruumis. Eelkõige ulatuvad suurte majanduslike ja poliitiliste otsuste tulemused üle nii füüsilisest kui geograafilisest piiridest ja puudutavad üha suuremat hulka inimesi. Lisaks sellisele universaalistumisele on mitmete vastastikuse mõjuga protsesside tulemused ja kõigepealt mitteplaneeritud tulemused äärmustunud. Nende näiteina käsitleb Giddens mitmetes seostes sõjaväelist võimu- ja jõukatutust ja hilisemates kirjutistes ökoloogiaprobleeme. Kokkuvõttes võib tõdeda, et samal ajal kui füüsiline liikumistarve väheneb, suureneb tegevuspiirkond tegevuse tulemuste ja etteplaneerimatute tulemuste võimenduses. Kuna vastastikune mõju siirdub üha enam virtuaalsuse alale nii sõdimises, majanduses kui muudelgi tegelikkuse tasandil, võib oletada, et informatsiooni ja tegevuse transportimise kiirenedes muutub ka tagajärgede aktsidentsus endisest kiiremaks.

Meediakultuuri ja informatsioonitehnoloogia negatiivseid aspekte hinnates on veel põhjust viidata argielule ning arengu võimalikele tagajärgedele tavalise kodaniku vaatepunktist. Seda seepärast, et igasuguste uuenduste puhul räägitakse palju, ehk liigagi palju tehnoloogiat võimaldatavast võrdsusest, teledemokraatiast, keskuse ja perifeeria vahelise ebavõrdsuse lõhkumisest ja paljude muude emantsipatoorse ootushorisontide avanemisest. Selles jutus saab probleemiks tihti ebareaalsete lootuste ja tegelikkuse vaheline suhe. Varem kultuurikriitilist konversatsiooni värvinud poliitilised ja ideoloogilised utopiad on vahetunud inseneride suus jutuks informatsioonitehnoloogia kõikvõimsusest või teise võimalusena omalaadseks humanistide tehnoloogiapessimismiks.

Liiga tihti arutletakse vaid mõõtnes, mida nimetan instrumentaalseks, ja unustatakse inimene tehnika kasutajana. Ilmselt ei kujune argielu ja üksikinimese seisukohalt probleemiks mitte tehnika ise, vaid arengus osalemine. Võib-olla on tõeline küsimus just selles, kellel on eesõigus osaleda, ja kõigepealt see, kes jäävad arengust väljapoole. Muutuse suhtes on keskne see, kellel on pääs teadmiste varamu juurde, nagu Lyotard (1985, 15) usub, arutledes skeemi üle, mille kohaselt teadmised, selle asemel et nende jagamine põhineks koolituslikel või poliitilistel väärtustel, ringleksid nagu raha. Probleem ei piirdu ainult rahvusvaheliste suhetega, mille pärast Lyotard muretseb. Sama oluliseks saab küsimus üksiku kodaniku õigusest olla osaline kommunikatsiooni arengus ja võimalus tagada õiglus informatsiooniteenuste kättesaadavuses. Näiteks on suurt avalikkuse tähelepanu pälvinud Ühendriikide informatsiooni peatehanke puhul kriitiliselt sõna võtnud Tapio Varis (1995, 58):

“Informatsiooni peateede ehitamisega kaasneb eriti utoopilisi ootusi: oodatakse, et need vähendavad geograafilisel asukohal, vigasusel või majanduslikul positsioonil põhinevaid erinevusi jne. Siiski arvavad paljud uurijad, et need sünnitavad uusi stratifikatsioone: ühtedel on informatsiooniteenused ja teistel ei ole, sest era- ja kaubanduslikul pinnal toimivad operaatorid otsivad aktiivselt maksuvõimelisi kliente ja majanduslikult kasulikke teenuseid.”

Uude aastatuhandesse astudes ootavad lahendust nii see kui ka paljud teised probleemid. Ehk kujundlikult väljendudes:

Antiik-Kreeka kodaniku julgusel on olemas võimalus vastu seista tehnoloogia aksident-susele ja ettearvamatussele. Arengut ei saa peatada, aga selle kulgu on võimalik pidurdada. Nii usub vähemalt Paul Virilio (1994 a, 53), kirjutades, et:

“On olemas vastupanu võimalus, ja see on süveneda oskusteabesse ja vaadata Medusat näost näkku... Ja kui tulevikus mitte ainult mõni üksik intellektuaal, vaid kogu ühiskond on võimeline trotsima seda totalitaarset tehnoloogiat, siis on lootust — mitte küll tagasi pöörduda, sest teisiti kui 60. aastate lõpul usuti, see on võimatu; lootust võib olla tempo arengu ja selle tagajärgede üle valitsemises.”

Võib-olla on just siin pääsemisvõimalus.

Ajakirjast “Synteesi” 1/1998 tõlkinud  
ÜLLE PÖLMA

#### Kasutatud kirjandus

- Arppe, Tiina (1988). *Kuinka todellisuus muodostui utopiaksi. Jean Baudrillard ja simulaatio*. “Taide” 1/88, 28. kd, lk 34—35.
- Arppe, Tiina (1992). *Pyhän jäännökset. Ranskalaisia rajanylityksiä: Mauss, Bataille, Baudrillard*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Baudrillard, Jean (1988). *Selected Writings*. Toimetaja ja eessõna: Mark Poster. “Polity”, Cambridge.
- Baudrillard, Jean (1991). *Ekstaasi ja rivous*. “Gaudeamus”, Helsinki.
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, Michigan.
- Baudrillard, Jean (1995). *Lopun illuusio. Eli tapahtumien lakko*. “Gaudeamus”, Helsinki.
- Baudrillard, Jean (1996). *Amerikka*. “Loki-Kirjat”, 2. kd, Helsinki.
- Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. “Polity”, Cambridge.
- Harvey, David (1990). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. “Blackwell”, Cambridge ja Oxford.
- Huhtamo, Erkki (1995). *Raaputusjalkiä kuvaruudussa. Scratch-video ja vastaanpuhumisen strategiat*. Rmt: Sähköho. Kone, media, ruumis. “Vastapaino”, Tampere, 1995.
- Jamesson, Fredric (1984). *Foreword*. Rmt: Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Manchester University Press, Manchester, 1984.
- Jamesson, Fredrik (1993). *Surrealismilla vailla tiedostamatonta*. Rmt: Video, taide, media. Antologia. “Taide”, Helsinki, 1993.
- Kellner, Douglas (1984). *Kulttuuriteollisuus ja joukkotiedotus*. Kriittinen teoria ja sen seuraukset. Tiedotustutkimus 3/84, kd 7, lk 3—20.
- Kellner, Douglas (1995). *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. “Routledge”, London ja New York.
- Lehtinen, Juha & Luotola, Tapani (1985).

# ÕNNITLEME!

Matka informaatioyhteiskuntaan. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja A/53, Tampere.  
Lyotard, Jean-François (1985). *Tieto post-modernissa yhteiskunnassa*. "Vastapaino", Tampere.  
Määttä, Mika (1994). *Meduusan kohtaaminen*. Rmt: Virilio, Paul. *Katoamisen estetiikka*. "Gaudeamus", Helsinki, 1994.  
Niiniluoto, Ilkka (1989). *Informaatio, tieto ja yhteiskunta*. Filosofinen käsiteanalyysi. Painatuskeskus, Helsinki.  
Rahkonen, Keijo (1990). *Jälkiteolliset utopiat*. Rmt: Suomi 2017. "Gummerus", Jyväskylä, 1990.  
Taylor, Mark C. & Saarinen, Esa (1994). *Imagologies. Mediaphilosophy*. "Routledge", London ja New York.  
Varis, Tapio (1995). *Tiedon ajan media. Mediavalmiudet ja viestintätaidot uusiutuvassa viestintäkulttuurissa*. Yliopistopaino, Helsinki.  
Vattimo, Gianni (1991). *Läpinäkyvä yhteiskunta*. "Gaudeamus", Helsinki.  
Virilio, Paul (1986 a). *Speed and Politics*. Semiotext(e), New York.  
Virilio (1986 b). *Vauhti — onnettomuus — sota*. Keskustelu Paul Virilion kanssa. "Aloha" 5/86, lk 28—34.  
Virilio, Paul (1994 a). *Ajatteliija valon nopeuden yhteiskunnassa*. Haastattelu. "Kosmopolis" 1/94, 24. kd, lk 49—56.  
Virilio, Paul. (1994 b). *Katoamisen estetiikka*. "Gaudeamus", Helsinki.  
Virilio, Paul. (1996). *Vauhti ja informaatio*. "Parnasso" 2/96, 46. kd, lk 121—123.  
Vähämäki, Jussi (1995 a). *Gianni Vattimon radikaalin hermeneutiikan merkitys yhteiskuntateorialle*. Rmt: *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*. "Gaudeamus", Helsinki, 1995.  
Vähämäki, Jussi (1995 b). *Nihilismi kutsumuksena. Gianni Vattimo ja hermeneutiikka yhteisenä kielenä*. "Niin & Näin" 3/95, 2. kd, lk 32—37.

8. detsember  
MAIE TÕNSO  
estraadilaulja — 60

13. detsember  
ANTON BOME  
balletitantsija — 60

18. detsember  
TOIVO ELME  
dokumentaal- ja muusikafilmi- ja režissöör  
ning helioperaator — 50

19. detsember  
BERTA KRUMM  
balletitantsija — 60

PASI PYÖRIÄ on ühiskonnateaduste magister Tampere ülikoolis.

## “PALUN MURETSE ÜKS PILET...”

*“Kallis Helve!*

*Palun muretse üks pilet tänasele “Rätsep Õhu” õhtusele etendusele ja vii see Hilja Ümarikule aadressil Kreutzwaldi t. 22—20. Võimalik, et tulen teatrisse ja külastan sind vaheajal, mu visiit saab sulle olema suureks üllatuseks.”* Helve läkski antud aadressil asuvasse korterisse ja arreteeriti seal NKVD-laste poolt. Sellise looga algavad Helve Toomi ülekuulamised. Oli 1944. aasta detsembrikuu. Nädal aega varem oli vangistatud tema vend Ustav ja juba 1941. aasta augustis olid samad ametimehed ära viinud isa. Ükski kolmest koju tagasi ei pöördunud. Helve oli vangistamise ajal kahekümne kahe ja Ustav kahekümne kuue aastane.

Helve Toom tahtis saada tantsijannaks. Juba 1939. aastal osales ta Gerd Negro tantsustuudio õpilasena Draamateatri lavastustes “Ema jutustus,” “Murueide imekannel” ja 1940. aastal “Maa-alused”. Saksa okupatsiooni ajal kuulus ta Töölisteatri koosseisu ja tantsis lavastustes “Roosid lõunast” ning “Hannibal”. Gerd Negro õpilane oli ka hilisem kuulus tantsuõpetaja Helmi Tohvelman, Helve sõbranna. (H. Tohvelmanni fondist, mis asub Andres Särevi muuseumis, pärinevad ka juuresolevad fotod.) Võib-olla oleks Helve tuleviku-unistused täitunud ja tema nimi oleks suurte tähtedega iltsenud mõnel teatriafišil, kuid... Saatus viis ta “nõukogudevastase ohtliku elemendi” nimetuse all Tallinna Pagari vangla kambrisse nr 7. Vanglas kaheksa kuu jooksul üleelatud vintsutuste tõttu halvenes ta tervis pidevalt ning 30. augustil 1945 suri ta seelses haiglas kopsutuberkuloosi.

Eesti Riigiarhiivi Filiaalis on säilitamisel Helve Toomi juurdlus- ja kinnipidamistoimik (ERAF, f 130, s 10511 ja f 12, n 203, s 113). Samuti on siinsamas tema venna Ustav Toomi toimikud (f 130, s 3141 ja f 12, n 204, s 75). Ustav Toom oli luureorganisatsioonide “Haukka” ja “Tümli” radist. Tema peale pidi jääma rahvuslike tegelaste vaheline sidepidamine pärast Eesti taasvõitumist Nõukogude armee poolt. 1944. aasta detsembri alguseks oli enamik “Tümli” mehi arreteeritud, ka Ustav Toom. Ülo Jõgi on kirjutanud, et “Toomi ülekuulajateks olid juba vanad tuttavad uurijad Ubal ja Salmolainen ja vaatamata sellele, et Toomil oli küllalt täpne informatsioon meie loodud Tallinna keskusest, jäävad tema ülekuulamisprotokollid väga harvadeks. — Vanglates liikunud informatsiooni põhjal olevat Toomi koheldud äärmiselt toorelt ja ta suri selle tagajärjel Patarei haiglas.



Helve Toom 28. oktoobril 1943, pühendusega Helmi Tohvelmannile.

Teine versioon oli, et ta suri tuberkuloosi. Kas see raske haigus polnud aga mitte tekitatud või süvenenud tingituna ülekuulamise meetoditest? (Ü. Jõgi. Kas nad olid bandiidid? Stockholm, 1955, lk 177.) Ustav suri arhiividokumentide järgi 6. mail 1946. On olemas surmaakt, kus surma põhjuseks on märgitud tuberkuloosse etioloogiaga kopsupleuriit (ERAF, f 130, s 3141, l 99). Ka Helvet kuulas algul üle uurija Salmolainen. NKVD tööpõhimõtete järgi toimusid ülekuulamised tavaliselt öösel, Helvegi pidi oma ülestunnistusi andma kella 23 ja 3 vahel.

Miks Helve ikkagi läks preili Ümariku korterisse? Küllap tahtis ta tõepoolest teada oma venna arreteerimisest, nagu seda tunnistab Neonilla Ümarik. Aga jõudes sinna ja leides eest sõjaväelased, põhjendab ta oma külaskäiku saadud kirjaga, mida on eespool mainitud. Esimestel ülekuulamistel päritakse tema käest üsna põhjalikult, millal ta selle kirja sai, kuhu see jäi jne. Helve vastused on napid. Ta olevat leidnud talle adresseeritud kirja Draamateatrist, lugenud selle mitu korda läbi ja siis minema visanud. Piletit ta ei ostanud, läks aga antud aadressil, et lihtsalt teatada, et ta piletit ei

muretsenud. Hilja Ümarikku (tegelikult elas seal Neonilla Ümarik, kes oli Leo Talgre sidepidajaks) ta ei tundvat. Siis järgnevad küsimused Ustavi kohta. Helve ei tea eriti palju öelda ka oma venna tegevuse ja tuttavate kohta. Siis esitatakse talle süüdistus, kus on kirjas, et ta oli Saksa luureagentide Ustav Toomi ja Leo Talgre sidepidaja. Peale selle kavatsenud ta põgeneda Rootsi ja saanud selle jaoks soovituskirja Talgrelt. Helve võtab omaks, et ta tahtis sõita Rootsi, kuid tal ei olnud selleks vajalikku raha — 3000 marka. Ta tahtis Eestist lahkuda seepärast, et ei leidnud tööd oma erialal (ERAF, f 130, s 10511, l 13—18). Ustav rääkis ülekuulamistel, et Helve sõitis 22. septembril Haapsallu, et sealt pääseda Eesti Rahvuskomitee liikmetele tellitud mootorpaadiga Rootsi. Samuti on protokollis kirjas, et ta olevat öelnud oma õele, et juhul kui ta arreteeritakse, siis too teataks sellest Neonilla Ümarikule (ERAF, f 130, s 3141, l 30—31). Samasuguseid tunnistusi annab ka Neonilla. Helve eitab seda kõike.

Märtsis välja antud arstitõendi järgi on Helve olnud veel terve. Siis järgneb kolm kuud, millest pole praktiliselt midagi teada. Välja arvatud asjaolu, mis on kirjas surmaaktis, et tal olevat umbes samal ajal haigestunud kurk ning hääl ära läinud. Sel ajal teda ülekuulamistele ei kutsutud. Juunis avastatakse tal kopsutuberkuuloos ja määratakse statsionaaravile haiglasse. Tegelikult viidi ta sinna 30. augustil, oma surmapäeval.

Uurimine Helve Toomi süüdistusasjas venib. Alles juunis koostatakse Helve Toomi kohta süüdistuskokkuvõtte § 58-1 "a" ja § 58-11 alusel. Talle mõistetakse viis aastat paranduslike tööde laagris. Dokumendil on kolm pealekirjutatud märkust ettepanekuga saata see kohtuasi läbivaatamiseks erinõupidamisele kuupäevaga 25. 06. 1945. Märkusele on lisatud, et süüdistuseks kinnitada § 58-1 "a", kusjuures karistumääraks lugeda kolmeks aastaks laagrisse saatmine. Kuupäevast 16. 09. 1945 allkirjastatuna on märkus: "Saata läbivaatamiseks erinõupidamisele § 7-35 alusel." (St Helve Toomi süütegu kvalifitseeriti kui ühiskonnaohtlikku tegevust oma sidemete tõttu kuritegeliku keskkonnaga — ERAF, f 130, s 10511, l 32—33) Kuigi Helve Toom oli juba augusti lõpul surnud, käis Nõukogude julgeolekuorganite tegevus antud süüdistusasjas edasi, loosungiga "kõik ohtlikud elemendid" tuleb kõrvaldada. Helve ei jõudnud oma "karistus" kanda. Ja 25. 02. 1946 erinõupidamise otsus, mis lõplikult kinnitab karistuseks viis aastat asumisele saatmist, jäi kaebealusele teatavaks tegemata.

Helve ei muretsenud soovitud piletit. Jah, küllap oli see kiri siiski tal välja mõeldud. Kannatused, mis talle osaks said, ei ole välja mõeldud.

KÜLLI NIIDASOO,  
Eesti Riigiarhiivi arhivaar

Tallinna Töölisteatri kollektiiv 1943. aasta kevadel, Helve Toom esireas paremalt esimene.





## ZELIA AUMERE

1919 — 1998

*Viuldaja, kes viis Eduard Tubina loomingu maailma*

13. augustil suri Stockholmis eesti andekamaid viuldajaid Zelia Aumere, kelle muusikutee oli tihedalt seotud Eduard Tubina loominguga. Tema ettekandes on kõlanud ning pälvinud ka rahvusvahelist tähelepanu enamik Tubina viiuliteoseid. Mitmed helilooja viiuliteosed on valminud Zelia Aumere tellimusel.

Zelia Aumere sündis 4. märtsil 1919 Tallinnas. Viuldajana sai ta tuntuks juba lapsena, esinedes koos oma venna Hubert Aumerega. 1926. aastast asus Zelia Aumere õppima Tallinna konservatooriumi viiulit Alfred Pappmehli juurde, lõpetas aga õpingud Johannes Paulseni õpilasena 1937. aastal. Samal aastal osales ta koos oma venna Hubert Aumere ja Vladimir Alumäega Eugène Ysaye nim rahvusvahelisel konkursil Brüsselis. 1942. aastal täiendas ta end Váša Pühoda juures Salzburgis. 1944. aastal põgenes Zelia Aumere koos paljude eesti muusikutega Rootsi. Aastaid mängis ta Rootsi Raadio Sümfooniaorkestris, esines mitmel pool solistina ning kuulus aastail 1950 — 1957 ka Otto Kyndeli Keelpillikvartetti, mis teatavasti ainsa Rootsi ansamblina mängis tol ajal Alban Bergi teoseid. 1957. aastal anti Zelia Aumerele Rootsi kuninga stipendium — *Gustav VI Adolfs Fond för Sveriges Kultur*; aastail 1958—1959 võttis ta osa Wolfgang Schneiderhani meistrikursustest Luzerni konservatooriumi juures Šveitsis, mängides ka Schneiderhani juhatatud kammerorkestris *Festival Strings Luzern*. Hiljem oli Aumere ise õpetaja Luzerni konservatooriumis ja juhatas kolmeteistliikmelist orkestrit *Kammerorchester Luzern*. 1966. aastast tegutses ta viiuliõpetajana Sundbybergi muusikakoolis Stockholmis.

Aumere koostöö Tubinaga algas 1944. aastal põgenikelaagris Neglinges, kus peatusid nii Tubin, Aumere kui ka Roots. Juba mõned kuud pärast Rootsi jõudmist alustas



Zelia Aumere viis koos Olav Rootsiga Eduard Tubina nime Rootsi muusikaellu juba 1945. aastal, mõni kuu pärast Rootsi jõudmist.

Zelia Aumere esinemisi koos Olav Rootsiga, Eduard Tubina nime viisid nad rootsi muusikaellu 1945. aastal. Samal aastal esinesid Aumere ja Roots kolm korda Stockholmi Kontserdimaja Väikses saalis — ühes prestiižikamas kontserdisaalis Rootsis. Kui Zelia Aumere 2. märtsil 1945 rootsi publiku ette astus, oli kavas Tubina

“Süit eesti tantsuviisidest” — “Vana valss”, “Külakarjase sarvelugu” ja “Kanneldaja”. Kõik arvustajad hindasid teda meistriclassi viiuldajaks, Tubinat võrreldi aga Bartókiga. Kuid juba kolm kuud varem, 17. detsembril 1944 oli viiuldaja esinenud Stockholmis eesti publikule; esiettekandele tuli siis Tubina “Prelüüd” viiulile ja klaverile. See oli Tubina esimene pala Rootsis, loodud Zelia Aumere palvel. Hiljem on viiuldaja seda korduvalt esitanud. Neglingses valmis Tubinal 1945. aastal Zelia Aumere jaoks ka *Capriccio* nr 2 viiulile ja klaverile. Selle soolohääle sai viiuldaja kätte juba enne klaveripartii valmist. *Capriccio* tuli esiettekandele Stockholmis Kontserdimaja Väikses saalis 25. septembril 1945 ning jäi solisti repertuaari püsima aastakümneteks. Samal kontserdil astus rootsi muusikaellu ka Tubina “Prelüüd”. Mõlemaid teoseid mängis Aumere hiljem veel Šveitsis (1961) ja koos Dagmar Kokkeriga 1962. aastal Ameerikas — Chicagos, Indianapolises, Harfordis, Bostonis, New Yorgis, Lakewoodis ja Seabrookis.

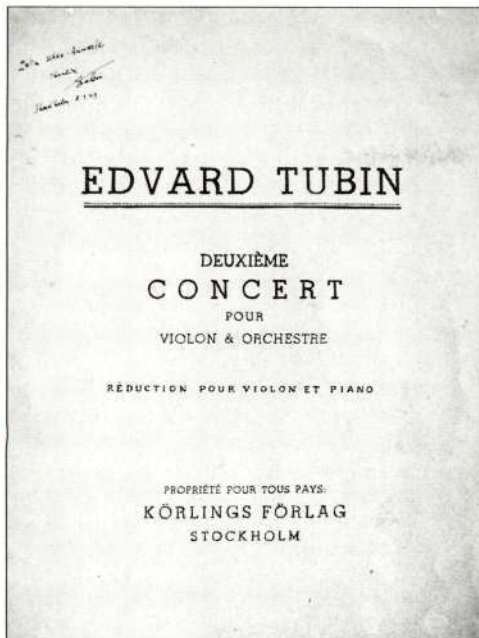
“Prelüüd” ja *Capriccio* nr 2 salvestati Rootsi raadios 1966. aastal, Zelia Aumeret saatsid klaveril Jan Eyron ja Ulf Björlin.

*Kammerorchester Luzern*, mida juhatas Zelia Aumere (pildil vasakult esimene). Pildistatud 1959. aasta paiku.

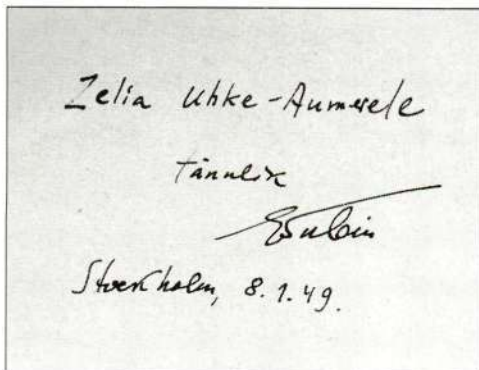
1945. aasta kevadhooajal, 19. aprillil jõudis “Süit eesti tantsuviisidest” Aumere ja Rootsi ettekandes ka rootsi raadiokuulajani. Kümme päeva varem, 9. aprillil esines aga Aumere teist korda Stockholmis Kontserdimajas, kavas kuulus Paganini Kapriis nr 24 *a*-moll, millele Tubin Aumere soovil kirjutas klaverisaate. Eesti muusikast olid selles kavas veel Eduard Oja “Magatsitlite tants” ja Eugen Kapi “Meloodia”.

Tubina koostöö Zelia Aumerega jäi püsima aastakümneiks. Ka tema Teine viiulikontsert on valminud Aumerele. See kasvas välja õieti üksikute osade kaupa — esimest osa kuulis Stockholmis publik 5. veebruaril 1946 ühel haruldasel kontserdil. Nimelt korraldasid Rootsi Heliloojate Liit ja STIM (*Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå*) eestlastest kolleegide loomingu õhtu. Eesti publikule kõlas see teos Eesti Vabariigi aastapäeva aktusel 22. veebruaril 1948 Stockholmis Kontserdimaja Suures saalis, klaveril saatis Olav Roots. Teise viiulikontserdi terviklik ettekandele toimus mõned nädalad hiljem, 5. märtsil Rootsi raadios. Raadio Sümfooniaorkestrit juhatas Tor Mann, eelnevalt tutvustas helilooja ka oma teost ajalehes “Röster i Radio” 1948, nr 9. See oli ülerootsiline sündmus. Kontsert kõlas Rootsi





Stockholmi Kontserdimajas 1940. aastate lõpul.



Oma Teise viiulikontserdi pühendas Tubin Zelia Aumerele.

raadios veel ka viis aastat hiljem, 10. juulil 1953.

1949. aasta 2. oktoobril mängis Zelia Aumere Tubina Teist viiulikontserti Malmö Sümfooniaorkestriga Stig Westerbergi juhatusel. Kriitika juhtis tähelepanu orkestri ja solisti vahekorrale — kohati kippunud orkester solisti varjama. Seda arvestades tegi Tubin viiuldaja tähelepanekutele toetudes partituuri parandusi ja muutis orkestripartii õhulisemaks.

Kujuka hinnangu solistile ja heliloojale annavad Teise viiulikontserdi esiettekande järel kaks juhtivat rootsi kriitikut:

[ - - - ] Suurepärase eesti viiuldaja Zelia Uhke-Aumere mängis meisterlikult lihvitud raske kuid tänuväärse soolopartii. [ - - - ] Tubina viiulikontsert on voolavalt ja osavalt üsna kaasaegses stiilis kirjutatud teos, ( ...) helilooja on noobel eklektik, kes suudab helisema panna peened poeetilised kujundid. Teine viiulikontsert on oma olemuselt üllatavalt liitriiline ja õrn, suurelt osalt eepiline.

Ingmar Bengtsson, Radio. Estnisk fiolkonsert.  
"Svenska Dagbladet" 6. III 1948

[ - - - ] Zelia Uhke-Aumere esitas soolopartii säravalt ja vigadeta. Eduard Tubin on ilmselt helilooja, kelle loometööd peab jälgima suure tähelepanelikkusega, (...) harukordne kunstnikuisiksus, moodne, väljendab ennast selgelt ja jõuliselt [ - - - ]. G-moll viiulikontserdiga lisandus Tubina väljenduslaadile veel enam kindlust ja teravust.

Curt Berg, Eduard Tubin.  
"Dagens Nyheter" 6. III 1948

Teise viiulikontserdi uus versioon salvestati Rootsi raadios 8. — 9. augustil 1977 Gunnar Staerni juhatusel raadio sümfooniaorkestriga ja kõlas eetris 20. märtsil 1978, kordussaatel sama aasta 15. oktoobril.



1970. aastatel.  
Fotod TMMi arhiivist

Eesti raadio ja Rootsi raadio koostöös sai Zelia Aumere ja Eduard Tubina ühislooming kättesaadavaks ka laiemale avalikkusele. Eesti Vabariigi 80. aastapäeva puhul andis Eesti raadio 1998. aastal välja CD, millele on salvestatud Gunnar Staerni juhatusel Zelia Aumere ja Rootsi Raadio Sümfooniaorkestriga Tubina Teine viulikontsert. Sellega avas Rootsi raadio heliarhiiv oma ukseid nii Eesti kui ka rahvusvahelisele publikule. Eesti raadio aga võttis endale tänuväärse kultuuripoliitilise ülesande. Kas järgmisena saame kuulda, kuidas mängib eesti silmapaistvamaid pianiste Olav Roots? Tema ettekandes on Rootsi raadio heliarhiivis säilinud mitmed Tubina helitööd, mis võiksid heliplaadina huvi pakkuda ka Eesti publikule.

Kui pöörduda esiettekannete ja tellimustöödega, siis tuleks järgnevalt rääkida Teisest sonaadist viulile ja klaverile, alapealkirjaga *In Phrygian Key* (1949/1976). Selle esiettekanne toimus Aumere ja Rootsiga 2. aprillil 1949 Rootsi radikaalse kammermuusikaühingu "Fylkingen" kontserdil Stockholmi Kontserdimaja Väikses saalis. 20. mail 1949 mängisid Aumere ja Roots seda ka Münchenis ja sama aasta 23. oktoobril Londonis.

Sonaat sooloviulile (1962) oli Aumere järgmine tellimus Tubinale. Selle noodi sai viuldaja kätte 1962. aasta novembris, esiettekandega aga jõudis temast ette Bruno Eichenholz Stockholmis 11. märtsil 1963.

Tubina "Muusika keelpillidele" on aga otseselt kirjutatud Zelia Aumere juhatusel *Kammerorchester Luzern'*ile. Teose esiettekanne toimus 22. juunil 1963 *Sofinger-Serenade auf Schloss Heidegg'*i saalis.

Zelia Aumere tööle asumisel Sundbybergi muusikakooli tegi Tubin tema soovil keelpilliorkestri versiooni tsüklist "Süit eesti tantsuviisidest" (I ja II osa). Aumere arhiivis on säilinud selle pliatsikirjas käsikiri noortele viuldajatele 1973. aastast.

Aumere korduvate palvete tulemusel valmis 1979. aastal ka "Süit eesti tantsulugudest" sooloviulile, mille esiettekanne toimus 24. veebruaril 1980 Eesti Vabariigi aastapäeva aktusel Stockholmi Kontserdimaja Suures saalis.

Ja lõpuks üks isiklikku laadi detail. Küsisin kord, kust pärineb viuldaja eesnimi Zelia — ja mitte Celia! Aumere vastas, et isa leidnud selle ühe hispaania naisviuldaja eesnime mingist kataloogist.

Zelia Aumere arhiiv asub nüüd Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis. Pool sajandit eesti muusikalugu on ühe lõiguna jõudnud kodumaale.

## FRIIK KOLME F-GA

*Freak* tähendab inglise keeles veidrat tuju, kapriisi, ebardit, vördjat; *filmfreak* kino- ja filmihullu. Eesti kultuuriruumi tekkis see sõna 1996. aasta sügisel, kui alustas filmisaade "Ffriik!". Millegipärast seostatakse laiemates ringkondades selle nimega Ilmar Raagi, tegelikult mõtles saatele nime välja toimetaja Jaak Lõhmus. Mõõdunud hooaeg oli "Ffriigile!" viimane, kuid friigid kui sellised jäävad. Võib öelda, et "Ffriigi!" meeskond koosneski tõelistest filmifriikidest: režissöör René Vilbret on ajakirjanduses nimetatud vormimeistriks, keda sisu ei huvitagi, kellele on oluline vaid plaanide tempokas vaheldumine — aga iial ei või teada, mis peitub selle Arvo Iho käe all õppinud filmifriigi sees tegelikult. Toimetaja Jaak Lõhmus peetakse Eesti üheks paremaks kinoajaloo tundjaks ning saatejuht Ilmar Raag, kellel on kaks kõrgharidust, üks Tartu Ülikoolis kunstiajaloolasena ja teine Pariisis Sorbonne Nouvelle'i ülikoolis filmiteaduskonnas kultuurimänedžmenti õppides omandatud. Raag on olnud lektor Tallinna Kunstiakadeemias ja teda teatakse ka filmiajakirjanikuna. Meeskonnatöö oli suurepärase just selle tõttu, et värsked nooruslikud ideed pani raami professionaalne pilk. Ilmar Raag on ise öelnud, et Jaak Lõhmus vaatas alati tema koostatud tekstid üle. Samuti on tegijate ühine arvamus, et saade täitis tühimiku Eesti kinotaevas, mis on sulaselge tõi, sest

"Cinemanía" ja "Hollywoodi" kõrval rohkem samalaadseid saateid ei ole. Pealegi keskenduvad mõlemad nimetatud peamiselt Hollywoodi toodangu reklaamile. "Ffriik!" tuli õigel ajal õigesse kohta.

## VAIM

20. veebruaril 1998 ilmunud "Sirbis" väitis Marko Raat, et sellist formaalset ja kõiki rahuldama pidavat tele- ja promoprojekti pole kellelegi vaja. Ta heitis tegijatele ette, et tegu on kiire infosaatega, selle asemel, et teha arutlusaadet. Raat ei arvesta siinjuures vaid ühe olulise momendiga — televisioon on paratamatult orienteeritud teatud keskmisele tasemele ja kitsale ringkonnale mõeldud sügavamõttelist haridusaadet on meie väikeses riigis mõtetu teha, arvestades, et saate pikkuseks lubati vaid viisteist minutit. Pealegi oli "Ffriigi!" eetriaeg laupäeva õhtul kell 20.00, seega kõige magusamal ajal: puhkepäeva *prime time*'i ajal, mil vaatajaskond on väga suur. "Ffriik!" oli *infotainment*-laadis kogu maailma filmielust ülevaadet andev saade. Kindlasti oli üks saate eesmärkidest see, et suurendada kinokülastatavust Eestis ja ärgitada filmitegemist. 23. mai 1998 Cannes'i festivalist ülevaadet andvas saates mainis Raag ära ka tõsiasja, et Eestisse tuleks ehitada juurde uusi ja mugavate istmetega kinosale, kus võiks näidata rohkem ja



Filmisaate "Ffriik!" viimane salvestus 4. juunil 1998 ETV 5. stuudios. Toimetaja Jaak Lõhmus ja kõikide filmifriikide vanaisa Ahto Vesmes.



Saatejuht Ilmar Raag (paremal) ja režissöör René Vilbre 20. novembril 1997.

erinevamaid filme. Oma artiklis väitis Marko Raat veel, et "Ffriik!" on viinud läbi tõelise silmamoondamise Eesti filmielu kujundamisel. Selle kohta on Ilmar Raag öelnud, et ta ei kritiseeri ega avalda oma arvamust, vaid poetab sõnakese mõne filmi poolt, et üht või teist kinonähtust toetada ("Eesti Ekspress" 16. jaanuar 1998).

## KEHA

"Ffriik!" oli väga kiire saatetempoga, aegajalt see limiteeris mõttearendusi. Kujutan ette, et eakamad televaatajad pidid küll vaeva nägema, et jälgida seda tänapäeva ühiskonnale omast efektiivset suhtlemisvormi. 20. märtsi "Postimehes" ilmus saate tegijate vastuartikkel Marko Raadile, kes märgib, et "Ffriigi!" vahakõll on käsk, mis ei salli vastuvaidlemist, see on ökonoomsem viis ilma argumentideta hindamiseks (halvustamiseks). Tegijad vastasid, et selles osas on Raadil õigus, kuid põhjendasid ka kenasti ära: "Ffriik!", olles meelelahutuslik infosaade, ei ole kunagi endale keelanud lõbu raamida edastatavat infot isikliku suhtumisega. "Ffriik!" edastab pigem reklaamlikke loosungeid kui kartesiaanlikke tõestusi." See kompenseerib "Cinemanía" saajaprotsendilise tootekeskse promopropaganda. "Ffriik!" lähtus positsioonilt, et kino kui terviklik nähtus sisaldab glamuuri, unistusi ja valu. Hollywoodi ei saa olematuks teha, seda olulisem on aga kogu muu filmikunsti väärtustamine. Edasi peab otsustama juba vaataja. "Ffriigi!" vormi kohta võiks öelda veel nii palju, et see oli üks vähesed saateid, mille tegijatel on olnud viitsimist ja tahtmist tõsiselt mõelda, mida öelda ja kuidas seda teha nii, et see ka vaatajani jõuaks. Kord ütles filmikriitik Jaan Ruus: "Poisid, ärge tehke kino, televisioon on kanalisatsioon!"

"Ffriik!" on nimetatud ka kinematograafiliseks eputiseks. Ilmar Raag ise väidab, et

nad tegidki saadet nagu kino, võttes eeskujuks 1940. aastate kinostiili. Näitena võiks tuua 23. jaanuaril 1997 etris olnud saate, milles kuuldud Linnar Priimäe esseed saaks igauks lugeda ka paberilt ning kusagil raamaturiulite vahel loetuna ei ütleks ta samuti rohkem. "Ffriik!" aga oskas lõigata liikuvaid pilte teksti sisse õigel ajal ja väga osavalt. Kui Priimägi rääkis, ütles "näiteks" ning justkui juhuslikult pööras pilgu alla paremasse nurka, libises kaamera kaasa, jõudis riuli küljele, kuhu oli samuti justkui juhuslikult kleebitud Jim Jarmuschi "Surnud mehe" plakat, mis samas sulas üle filmiks endaks ja loomulikult just selleks kohaks, mille Priimägi oli äsja näiteks toonud. Vaataja sai kohe kuuldud esseed rakendada filmile endale ning autoriga nõustuda või mitte. Analoogete näiteid võib leida saatest vägagi palju. Sellest tulenevalt võib väita, et saate sisu ja vorm olid saajaprotsendiliselt kooskõlas ning üks toetas teist. Võib-olla tõesti oli ainukeseks puuduseks tohtutu suur infohulk lühikese aja jooksul, aga see ei tulenenud tegijatest, vaid ajalimiidist. Raag on öelnud, et tal on täielik frustratsioon sellest, et ta saab filmi sisu kohta öelda kaks lauset kaheksa sekundi jooksul. "Ffriik!" pani pearõhu pildile ja emotsioonile, mitte tekstile.

## MÕISTUS

Saatejuht Ilmar Raag on prantslaslikult šarmantne ning alati korrektne. Oma olemuselt on ta unistaja ning romantik: Pariisist unistas ta juba lapsepõlves kui Arkaadiast. Önn on Ilmari jaoks selline nagu Godot! — ootab ja ootab, aga mida, seda ei teagi täpselt. Raag räägib väga selget ja seoselist juttu. Struktureeritud mõtlemine on üks põhiasju, mida ta Prantsusmaal kinokoolis õppis. Saates püüdis ta viljelda nn elegantset slängi, mis sobiks vormiga. Kinoinimeste argood ja spetsiaalset sõnavara kasutades jääb ta ikka ilusa eesti keele juurde. Mis sest, et Ilmar ennast sealjuures lingvistiliseks idioodiks nimetab ja räägib, kui kurja vaeva ta haritud eesti keele kätteharrutamiseks näeb. "Me üritame rääkida professionaalses keeles ja professionaalsel tasemel, aga ometi mitte proffidele," ütleb Ilmar. Mis puutub saates esinejatesse ja intervjuueritavatesse, siis sellest küljest võiks "Ffriigi!" suureks plussiks öelda seda, et nad püüdsid alati valgustada võimalikult erinevate inimeste suhtumist. Suurepärase näide on saade, kus räägiti filmist "Titanic". Kõigepealt konstateeris Raag fakti, et tegemist on filmiga, kus on ühendatud inimlik lugu ja traagiline sündmus ning mis kandideerib neljateistkümnelle "Oscarile". Seejärel tulid kahe inimese kommentaarid nähtud filmi kohta. Toomas Raudam pidas filmi väga halvaks, ütles, et see on nii lihtne kui vähegi olla saab — kõik oli ette aimata. Tema jaoks ei saa ükski liiga lihtne lugu olla hea. Samas pidas Tiina Jõgeda filmi väga heaks ning põhjendas oma arvamust sellega, et

"Titanicu" puhul oli lihtsuses võlujõud. Kahe loo ühendus sobivat suurepäraselt ja teostus olevat tema arvates parim. Väga meeldiv oli see, kuidas "Ffriik!" praktiliselt lause-lauselt monteeris kaks vastandlikku arvamust vaheldumisi nii, et tekkis mulje vältlusest. Või siis näiteks 1. mail 1997 eetris olnud saade, milles kommenteeriti "Romeot ja Juliat". Hea oli see, et arvamust ei avaldanud tuntud filmikriitikud ega -tegijad, vaid hoopis sama etendust Tallinna Linnateatris mänginud Katariina Lauk-Tamm ning Indrek Sammul. Neil oli võimalus tõmmata paralleele etendusega. Kolmas arvustaja oli Koit Raudsepp. Ka nende kolme arvamused olid üsna erinevad. Samas kutsusid friigid kaalukamate küsimuste üle mõtisklemiseks kokku friigikogu, mis koosnes tuntud filmimeestest nagu Andres Sööt, Jaan Ruus, Hardi Volmer, Arvo Iho, Valentin Kuik, Jaak Lõhmus, Roman Baskin jpt.

## HING

Nagu eespool juba mainitud, oligi saate taotlus mõjuda pisikese filmina. See on olnud kriteeriumiks kõikidel hooaegadel, mil "Ffriik!" eetris oli. Eeskujuks võeti 1940-ndad aastad. Stuudiokujunduse inspiratsiooniallikaks oli *film noir*'i stiil, mida samuti järjekindlalt järgiti. See tegi saate stiililiselt väljapeetuks. Kunstnik Tiina Alveril on fantaasiat küllaga, seda näitab kas või see, et läbi kahe hooaja täiustus stuudiokujundus pidevalt. Viimati olnud laua ja asjade asetuse, Orson Wellesi pilt seinal ning aken, mille tagant paistab linnaelu, tundus olevat parim. See oli paika pandud hea kompositsioonitajuga ja võimaldas saatejuhil rekvisiitidega mängida. Kui tehtaval on mõte, võib pilku püüda kas või telefonitoru hinnatamisega nagu Raag seda aeg-ajalt tegi. Mõnikord on ta näiteks mõne stsenaariumide või muu kirjatööde konkursi väljakuulutamisel mänginud kirjutusmasinaga. Ühes saates esitas ta justkui vaatajatele küsimuse järelemõtlemiseks, ise aga pöördus sellega hoopis seinale oleva pildi poole.

1940-ndate mustvalget stiili järgiti sellepärast, et filmikunsti ajaloo seisukohalt tehti odavates ja mustvalgetes B-filmides palju säärust, mida tänapäevalgi põhjust vaadata ja hinnata. Seal sündis juhuslikult klassika. Just see moment on ka friikidele oluline — suurepärane näide sellest, kuidas väheste võimalustega suuri asju teha.

Plaanide vahetus oli küll kiire, aga seejuures täpne ja väga selgelt läbi mõeldud. Äärmiselt lühikese aja jooksul püüti edasi anda palju — seepärast pidi igal sõnal ja kaadril olema kaalukas tähendus. Kõige hinnatavam on vahest see, et "Ffriik!" järgis ideaalselt üht olulist informatiivsetele televisioonisaadetele esitatavat nõuet, nimelt seda, et pilt peab toetama sõna. "Ffriik!" on selles suhtes väga hea näide, kuidas vaataja näeb kohe seda, millest saates räägitakse (olgu tegemist üldiste stiilinäidetega või

konkreetsete filmidega). Domineerivaks jääb siiski saade ise, mitte propagandistlikud filmilõigud nagu "Cinemanias".

Muusikaklipid valiti saatesse väga oskuslikult — need juhtisid tempot ning olid samas osa tervikust. Nii mõnigi kord vastas muusikaline kujundus lausa ideaalselt saate teemale (nagu filmilõigudki) ning see on järjekordne kinnitus sellele, et tegijad on viitsinud mõelda ning vaeva näha.



Viimase saate tegevise ajal oli Ilmar Raag juba sõitnud Ameerikasse, et alustada seal magistriõpinguid. Saadet juhtis tänavu telereži lõpetanud Anu Vällba. Ülo Josingu fotod

## TERVIK

"Ffriigi!" juures võlus korrektsus, täpsus, atraktiivsus, ekraanilt paistev professionaalsus, saatejuhi sarmikus ning elegants ja mitmekesine teemavalik. Siia sobivad vägagi hästi Ilmar Raagi ja Jaak Lõhmuse endi sõnad: "Euroopas teist nii head kinosaadet pole. Saadet, mis suudaks olla kiire ja irooniline ning rääkida tõsistest asjadest, ilma et oleks ilmne promotsioon. Suurem osa Euroopa saateid on selle nahka läinud." "Ffriik!" väärib positiivset hinnangut, sellest (mitte puhtalt vormilises, vaid ka sisulises mõttes) on teistelgi teletegijatel väga palju kõrva taha panna.

"Nii armastuse kui ka töö toime on ühesugune," ütleb Raag. "Sa kaotad sideme reaalsusega. Tekib aimdus õnnest. Dilemma tekib vaid siis, kui oled ühest armastusest parajasti väsinud ja valmis teist aktsepteerima. Tööarmastuse kõrghetkel ma naise ei näe ja vastupidi. Oluline on mingi, kas või ajutise mõtte andmine elule." Sellised on tõelised friigid: pühenduvad sellele, mida teevad.

AGNE NELK (sünd. 8. juulil 1978 Rakveres) õpib Tallinna Pedagoogikauilikoole telereži III kursusel.

## SCHUMANN — HULLUMEELSUS JA LOOMEVÕIME

*Helilooja André Boucourechlievi kirjanduspärandist on seni eesti lugejale tutvustatud Karlheinz Stockhauseni loomeprintsiipe lahkavat artiklit (vt TMK 1998, nr 6, "Kõnealune Stockhausen"). Seekordne teema on kahjuks sageli olnud vaid muusikaajalooline "närvikõdi". Et liikuda vallas, kus tervikut lõhestavad-loovad vastandvõnked, ei piisa üksnes julgusest. Tuleb riskida kummutada legend, mis "on kujundanud meeltesegadusest loomingu privileeeritud mõõtme". Artikli autori arvates on looming pigem see saladuslik kants, mis vangub viimsena ja mille avamisel on abitu põhjalikemgi psühhoanalüüs. Kirjanik Boucourechlievi teksti "kommenteerivad" ja tasakaalustavad helilooja Boucourechlievi visuaalselt paeluvad teosekillud.*

Mil kombel funktsioneerib helilooja? Peab ütlema, et suuresti automatismist. Tema keel, mis on äärmiselt keerukast tehnoloogiast sõltuv ning kujuneb eriliste, pärandatud, valitud või leiutatud tavade ja reeglitevõrgu rüpes, on muude kunstikeeltega võrreldes kodeeritud. Autori stiilist, natuurist ja leidlikkusest lähtuvalt hakkab heliteoses see koodipõimingu tööle kõrgtasemel, ent lõplik teostus kulgeb looja vahetuimate kehareflekside kaudu. Teadlik ja alateadlik, tõelus ja kujuteldav, tuntud ja tundmatu, etteaimatav ja ootamatu — selguse ja pimeduse pool on lahutamatuina inimkehas, mis tervikuna oma seadustele, tehnikale — ja inspiratsioonile allutatud.

Tuleb välja, et mingis mõttes on helilooja tõeline *muusikamasin*, kes, seadnud kord oma masinavärgi minekuvalmis, on seejärel nii õel kui päeval, igas olukorras töövõimeline ning ka kujuteldamatult vastupanusuutlik kõige ebasoodsamaile, tegutsemist takistavaile tingimustele (olgu seesmistele või välistele). Machault, Beethoven, Bach, Schumann, Wagner, Rossini ja Messiaen on ühtviisi imetusväärased, šedöövreid tootvad masinad. Ning Schumanni puhul osutab see masin vastupanu sügavaimatele närvirahutuse hoogudele. Sellal kui kõne, mootorika ja kuulmine häiruvad ning isegi siis, kui helilooja on õuduse, hirmu ja hallutsinatsioonide ohver, jääb muusikaline talitus peaaegu puutumatuks ning ei lakka kuni lõppfaasini olemast. Muidugi kannab see talitlus rünnakute märke, aga rohkem trotsi ja pateetilise enesekaitse kui allakäigu mõttes.

Muusiku silmis pole miski põhimõttelagedam ja kahtlasem kui kõlakujundite otsene kommenteeriv analüüs. Neist lihtsast intervallidest välja kasvanud õpetatult lobisevaist tõlgendusist pole midagi ärritavam. Tuleb tunnistada: sageli on võte ahvatlev, ent alati kasutu, kui kõlakujundid viitavad väsimatult vaid iseendile. Parimal juhul on tõlgendused üldpsühholoogilisel, et mitte öelda elementaarsel tasemel ja meelevaldsed sel määral, mil kommenteerija, uskudes end kujundeid dešifreerivat, tegeleb isiklike tundeelamuste kirjeldamisega.

On teinegi tegevusväli, mis muusiku silmis kaheldava väärtusega — teose ja elu kõrvutamise ning vastastikune lahtiseletamine. Selline kõrvutatav uurimismeetod, mis barokile võõras, on XIX sajandi kriitikute ja muusikate "kirjutajate" leiutis. Loomulikult on seda laadi sünkroonsuses üht-teist tähelepanuväärset — autor ja loodud teos. Aga kes on see looja? Pole sugugi kindel, et loovisik ja "biograafiline" isik on üks ja seesama. Viiks teemast liiga kaugele, et rääkida Boris de Schloezeri



formuleeritud “müütilisest minast”, sellest *teisest* minast, kes väljendab end loomingus. Meenutan vaid, kui petlikult illusoorne on elu ja loomingu täpne vastandamine. Kui hulgaliselt on Schumannil ärevaid, rahutuskirguses teoseid, mis loodud helge meelerahu päevil, ja kui palju elujaatavat muusikat on sündinud ahastusest uhitud hinges! Loomingu side biograafiliste faktidega on harva sünkroonne. Pigem on side järgnev ning mõnikord ka ennetav, nimelt siis, kui alateadlik eelaimus ängi ja viirastusi vormib. Ent helitöö varjab oma tekkelugu, hoiab kiivalt saladuses iseenda ja looja vahelist dialoogi ning reedab meile vaid temale sisemiselt omase — sõnus väljendamatu.

Tuleme nüüd Schumanni juurde tagasi ning kõrvutame esmalt fakte: biograafilisi, psühhoanalüütilisi, stilistilis-muusikalisi. Ja siis vaatame, milliste tõlgenduste, järelduste, või pigem, milliste kahtlusteni need faktid meid juhivad.

Schumannil oli õnnelik lapseõlv, rikas vaimses mõttes ja soodne oludelt. Tema isa, Zwickau raamatukaupmees, salapärase rüütliugude autor, Byroni ja Walter Scotti tõlkija, oli läbikukkunud kirjanik, “tormi ja tungi” ajastu kapriisne unistaja. Ema, praktilise meelega, kohusetundlik ja põhimõttekindel. Muusikale olid mõlemad avatud. Kümneaastasena on Schumann enesesse ahminud isa raamaturiilulitel leiduva, juba on tal oma kangelased: Byron, Goethe, Jean-Paul Richter. Ta kirjutab väikseid Jean-Pauli stiilis esseid, moodustab koos sõpradega kirjandusühingu. Saab temast kirjanik? Kaheteistkümneaastaselt, muusikalise alghariduse jätkuna, rajab ta lasteorkestri, mille repertuaaris Mozart, Haydn, Weber. Saab temast muusik?

Äkki, viieteistkümneselt, on särav-muretul ajal lõpp. Schumann muutub kinniseks, melanhoolseks. Tema ees seisab teevalik — piin, mille ta “romantilistes pihtimustes” usaldab klaverile. See lõhestatus teadvustub kui märk fundamentaalsest jagunemisest. Ühes autobiograafilises essees kirjutab Schumann, et “ilmutus teisikust oli tal varem, kui kuulis sellest räägitavat”. Siin, selle jagunemise juures, on vaja peatuda. Eusebius ja Florestan — nimed, mis ta annab oma loomuse pimedale ja valgustatud poolele ning kes teineteisega kohtuvad helilooja esimestes teostes. Mõistagi ahvatleb see kahestunud isiksus rakendada psühhoanalüüsi, ja seda teebki Christian David, psühhoanalüütik, kelle sulest pärineb üks kõitvamaid artikleid, mis Schumannist iganes kirjutatud.

Niisiis võib öelda koos Davidiga (ta tsiteerib ka Ranki ja Freudi), et kohe algusest peale eksisteerib teine mina, kes Ranki formuleeringu põhjal on “jälitav ja painav südametunnistus” ning Freudi järgi “surma rahutu eellane”. Teisik, keda süütunne sunnib vastutama tegude ja kavatsuste eest, mille eest ta ei taha vastutada. David kirjutab: “Niiviisi, varjatult, kujuneb pärisminast iseenese peamine tagakiusaja. Mõnikord areneb välja keeruline, alateadlik kaitsemehhanism, mis aga hingesegadushetkil ja enesetapumõtete ajal võib äkitselt nõrkuda. Ja siis — et vabaneda väljakannatamatust ahastusest ja põgeneda oma teisiku eest, sööstetakse meeletuses surmale vastu. Jubedad läbielamised — nii tuttavad Schumannile.”

Mil moel kujunes see süvastruktuur välja Schumannil? Psühhoanalüütik, nentides viirastusliku teisiku olemasolu, otsib võimalikku tekkeallikat ja leiab, et Schumannil oli oma vanematest ebatõepärane kujutluspilt. Isa idealismis ja romantilises õhinas varjub tugev nurjumise neuroos. Ema, olgugi armastav ja pühendunud, ilmub “türanliku oma-mina kehtestajana”, kel ohtralt annet “tekitada lähedastes süütunnet”. Siit ka poja ilmne masohhismikaldumus, olgugi ta sõnades siiralt õrn ja hell (ta on ju ka õrnusega türaniseeritud). Kas Clarast saab see, kes võtab üle teatepulga emalt? Igatahes võib küsida, kuidas see noormees, kes iseenese sõnul “ligipääsmatusse” armudes on täitunud õndsusest, see masohhist, kel silme ees isalik nurjumisneuroos, suudab takistuste kiuste muuta tõeluseks ülev-õpetliku armastuslooo ning siiski vallutada oma kireobjekti. Muide, kuidas suutis see süümepiinades vaevleja vabaneda ema mõjuvõimust ja — vastu tema vormilist tahet teha pojast jurist — pühenduda muusikale? Tuleb tõdeda (koos psühhoanalüütikuga), et oma vallutuste eest maksis Schumann ränka hinda.

Isa sureb, kui Schumann on kuuteistkümnendaastane. Kahtlemata võib oletada, et see on Friedrich Wieck, Clara isa, kelle pedagoogilisele autoriteedile ta mõnda aega allub, kelle tunnustust taotleb ja siis vaid konflikti ning äratõukamisega põrkub. Kuulus "enesevigastamine", mis leiab aset, kui Schumann on Wiecki usin õpilane, kutsub esile ilmselgelt ühtivaid ning vaat et liigagi lihtsaid tõlgendusi. Teada on, et saavutamaks neljanda sõrme suuremat iseseisvust, muudab ta raudtraadi abil liikumatuks oma keskmise sõrme; see toob kiiresti kaasa sõrme pöördumatu halvatuse ja teeb lõpu noormehe pianistiambitsioonile. Rivaliteet: Wieck ja Schumann, Schumann ja Wieck ning isegi Schumann ja Clara? Clara — juba kolmeteistaastaselt väljakujunenud virtuoos ja Schumanni paleus. Ning selle pideva antagonismi varjus ninapidi veetud ema süüdistav vari. Christian Davidil on õigus, kui ta kirjutab: "Enesevigastamine püüdis löksu ja muutis hoobilt võitlusvõimetuks mässava poja, Wiecki virtuaalse vastase ja Clara rivaali."

Nüüd teostest, mida "kastreeritud pianist", kes õnnetuse läbi oli leidnud oma tõelise kutsumuse, loob vallutavas armujoovastuses. Enesestki mõista räägime vaid kauneimaist: "Karneval", "Davidsbündlerite tantsud", "Kreisleriana" ja "Fantaasia" op. 17.

"Davidsbündlerites" tähistab Schumann tsükli erinevaid palu joviaalse, optimistliku Florestani ning melanhoolse unistaja Eusebiuse alternatiivnimedega. "Rõõm ja vaev segunevad üha", populaarne, teosele kirjutatud luulerida. Ja tõepoolest, koos helilooja ja psühhoanalüütikuga peame tõdema, et iga pala üldilme on selle kahestunud kujutisega vastavuses. Kontrastide, vastandlike tunnete muusika: Florestani saatanlik elurõõm puruneb Eusebiuse melanhoolsetes akordides ja tsükli üks viimaseid palu näib küll kõnelevat juba lõputust meelehärmist, et mitte öelda ravimatust kurbusest.

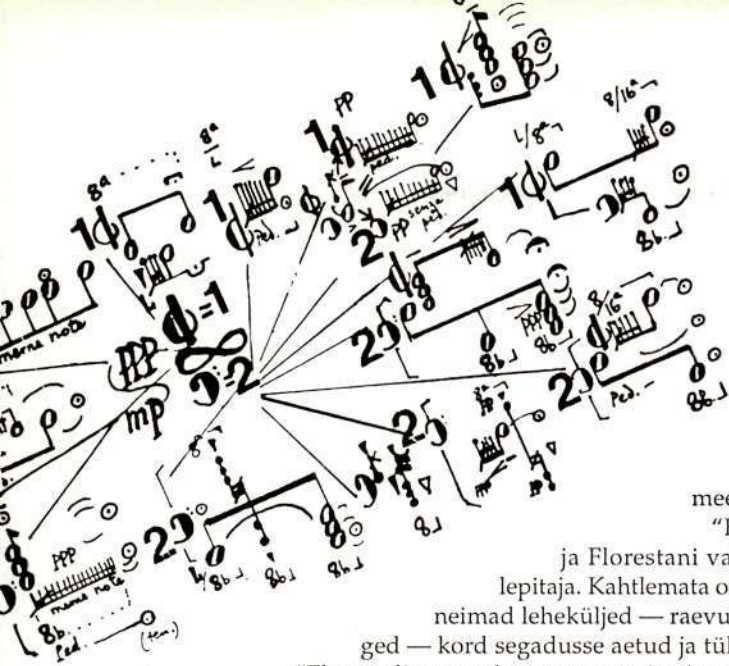
Aga kas maksab taandada seda tervikliku seostekompleksiga teost alternatiivnimedele? Kuulminegi harjub kahe koosmõjulise tasandiga: üldpsühholoogilises mõttes jääb ta ühtaegu vastuvõtlikuks nii Eusebiuse—Florestani dualismile kui ka ainulaadse ja alternatiivile taandamatu vormiterviku tunnetusele.

"Karnevalis" op. 9 on Eusebius—Florestan vaid episoodid teiste hulgas.

Dualismile taandamine osutub algusest peale võimatuks ja ebasobivaks ning vahetpidamata rabab meid äärmuslik mitmekesisus. Kui mitte miski muu, siis nende episoodide jõulisus välistab oletatava maniakaalse palavikulisuse ja patoloogilise melanhoolia kahtluse.

Kui tahta, võiksid oma tekkeloolt ja ärevu-selt olla maniakaalsed mõningad "Fantaasia" op. 17 I osa palavikulised passaažid. "Minu armastus ei vaibu," kirjutab Schumann Clarale. Ja

võiks küsida, kas see on sügav, helilooja eluloos avalduv hingehärm, mis väljendab end muusikas ning annab



Katkendid André Boucourechlievi teosest "Arhipelaag IV" (1969) sooloklaverile. Esimesena esitas teose Catherine Collard märtsis 1970 Royanis.

teosele ainukordsuse ja originaalsuse? On see hullumeelsus, mis toidab loomingut?

"Kreislerianas" poetub Eusebiuse ja Florestani vahele kolmaski tegelane, nende lepitaja. Kahtlemata on siin Schumanni loomingu kauneimad leheküljed — raevukalt hoogsad, nostalgilised, helged — kord segadusse aetud ja tülis, kord rahumeelselt leppinud.

"Ebatavaline, meeletu, sügavtõsine ja unelev on see muusika," kirjutab Schumann. Kindlasti pole juhus, et Schumann sidus teose kapellmeister Kreisleri kujuga ja võib-olla samastus temaga teose loomispäevil. Aga kas peab veel peatuma selle viirastuse juures? Kas leidub ühismõõde Schumanni jagunenud, vastuolulise mina ja muusika vahel, kui "Kreisleriana" vorm on sedavõrd rikas?

Kindlasti võib öelda, et see imeliselt pillav hoog, millest sünnivad šedöövrid, on võimas erootiline joovastus — "armastus annab tiivad". Jäävad ületada veel viimased takistused, mida armukade isa püstitab võiduka armastuse teele ning 1840. aastal Clara naitudes jõuab Schumann sihile.

1840. aastaks on öide puhkenud sada nelikümmend laulu. Ja vaat et päev pärast pulmi palavikuline loomispuhang raugab. "Schumann on justkui mõranenud. Ehk kaasnes selle võiduga hoopis masohhismi ja salajaste destruktiivsete jõudude tugevnemine" — selline on psühhoanalüütik Cristian Davidi hüpotees.

Mõranemine on tõepoolest toimunud. "Elus", tähendab intiimpäevikus, väljendub see lühiajaliselt kahe armunu ogarates, lamekodaanlikes öndsuslauludes — romantismi vaevaline pahupool. Nüüdsest paigutub Schumann reaalsusse. Vähetähtis, võiks öelda. Aga siin on traagika, kuna Schumanni muusikast saab nüüdsest reaalsuse katkendlik kaja oma palavikuliste inspiratsioonihetkede, elutarkuse ja neutraalsuskülmudega. Mis lõhestunud minasse puutub, siis nüüd on too ühtne. *Kunagi enam* pole Schumanni loomingus ja väljenduses Eusebiust ning Florestani. Ühinenud ajutises ja illusoorises "õnnetäiuses", on selle hinnaks pikka aega kui mitte loomevõime, siis vähemalt romantismi sõnumikandja rolli loovutamine.

Kuigi allakäigust on halastamatuid märke, pole psühhoanalüütiline uuring ammendav. Kriisid, ängistus, halvaendelised eelaimused ja masendushood reastuvad omamoodi traagilisse sümfooniasse, vaheldudes helgusperioodidega; kodanlase neutraalsel eksistentsifoonil jäädvustub sümfoonia nüüdsest mitte teosena, vaid talletub hingepõhja.

Schumanni tragöödia lõpp on teada. Kriisid aastatel 1850—1854, kuulmishallutsinatsioonid, liialdatud foobiad (ebatüüpiline maniakaal-depressiivsele psühhoosile — diagnoos, mida tänapäeval on aktsepteerinud Schumanni juhtumist huvitunud spetsialistid). Enesetapukatse 1854. aastal (Schumann viskub Reini jökke, laevnikud päästavad ta). Lõpuks samal aastal vabatahtlik minek Edenachi vaimuhaiglasse, kus Schumann 1856. aastal hääbub.

Kas vaadeldud aastail saab rääkida Schumanni kannatuste olemuslikust muutusest? "Pigem on tegu kurvameelsuse kui nähtusega," vastab psühhoanalüütik. "...Schumanni esimestest masendus- ja hirmuhoogudest alates, läbi edukate kriisiületushetkede kuni vaimuhaigla draamani valitseb teatud mõtteline järjepidevus. See on raskemeelse, lõputult

iseenese ja teiste pärast südant valutava isiku lõhestatus. Loomulikult on Schumann melanhoolik ja Christian David järeldeb: "See on melanhoolia hämar mõju, mis aheldatuna tänamatusse lahingusse müstilise kaksikisikuga lõhub loomust ja tekitab pikaajalist segadust. Kui kord juba võimust võtab varjuilma lohutu lesk, on üha raskem vastu panna musta päikese hurmale..."

Milline side on üha ebakõllalisema "hingemuusika" ning Schumanni teisel loomeperioodil kirjutatu vahel?

Minule näib ilmselgena, ehkki kriitikud sellega ühehäälselt ei nõustu, et pärast laululoomingu lahvatust, sümfooniatest ja kvartetidest alates kuni suurte koori- ja lavateosteni välja pole Schumanni geenius enam samal tasemel. Ometigi, nagu juba olen öelnud, pole taseme langus otseses seoses närvihäiretega. Ent seosed eksisteerivad: tolle perioodi teosed on nimelt oma vormistruktuurilt kaitsvad ja ratsionaalsed. Schumann otsiks justkui abi klassikaliste vormide ja ülesehituskeemide kaitsevallidest. Sel kombel vastanduvad valitud vormid looja sisemisest kahtlusest ja ängist sündivale eneseusalduse puudumisele. Seda kahtlust ja vajadust tõendavad Bachi kultusega (Schumanni suurest sõbrast Mendelssohnist saab selles vallas tšempion) võimendunult esile kerkinud ajalooühingulised polüfoonilised vormid — fuuga ja iseäranis kaanon. Täpsustame, et see traditsioonist abi otsimine pole siiski absoluutne. Schumann on pidanud sümfoonia vallas kuulama vormilõhkuja Beethoveni hirmsat õppetundi ning küll veidi ettevaatliku otsijana on tal terviku seisukohalt uudseid printsiipe.

Märkides üha ilmsemat vormikonstruktsiooni ning nentides (selles punktis on kõik ühel meelel), et pealetükkiv organiseeritus ja abi otsimine minevikus pühitsetud skeemidest on motiveeritud kaitseakt periooditi vahelduva ja üha ahistavama sisemise segaduse vastu, tuleb meil neid teoseid vaadelda nähtustena, mida luues oli Schumann abiellumisejärgselt ilmnenu "eksitusega" temale omasest loomemaailmast ära lõigatud. Schumannist saab eeskujulik Leipzigi kodanlane. Ta kaugeneb oma hiljutistest võitluskaaslastest Lisztist, Berliozist ja Chopinist. Nende vahelised suhted eksisteerivad, aga püsivad platoonilistena, kui nii võib öelda. Ühes 1839. aastast pärit artiklis nimetab Schumann Liszti ja Berliozit "romantilisteks saatanateks" ning süüdistab neid "prantsuspärasel frivoolsuses". Sõprusele vaatamata pole Liszt Schumanni provintslükule eluhoiakule piisavalt meelega järele ning tema silmis on Liszti looming "kahtlane prantsuse uusromantilise kirjanduse mõjude tõttu". Liszt omakorda ütleb, et Schumanni toonane looming "lõhnab liialt Leipzigi järele". Ja tõepoolest: Leipzigi koolkond avaldab Schumannile üha suuremat mõju ning sealses akademismis leiab romantismiseiklusest kaugenev helilooja otsitava resonantsi. Hilleri, Tauberi ja teiste muusikute üle domineerib Leipzigi Mendelssohni särav ja tugev isiksus, Schumanni kalleim sõber, peatselt tema "ideaal-mina". Lisaksin isegi, et kuri ingel. Sest Mendelssohni looming pärineb rohkem uusakademismist kui romantismist, mille külge see helilooja üksnes kronoloogias lähtudes ja ekslikult on kinnitanud.

Need tegurid näivad määravat Schumanni loomeelu viimase kümne aasta loojangusse kalduvat kulgu. Ometi pole minek vankumatult ühesuunaline. Selle tunnustajaks on "Fausti steenid", suurteos, millest enne lõppsõnani jõudmist tahaksin kiirelt esile tuua mõned tähelepanuväärsed leheküljed.

Fausti avamäng on hullumeelsuse piiril kõndiva Schumanni viimseid loomepüüdlusi. Miski pole korrastatum, targem ning klassikaliste ja mendelssohnlike vormimudelitega rohkem kooskõlas kui see viimne tekst, kus helilooja veel kord vannutab saatust.

Mis puutub kuulsasse "Fausti steene" lõpetavasse *Chorus Mysticus*'sse (kirjutatud "Das Ewigweibliche zieht uns hinan" tekstile), siis on see esimesena komponeeritud teoselõik kindlasti terviklikem, muusikaliselt lõpetatuim ning rikkalikem polüfooniline lehekülgi Schumanni hilisloomingus — üks tolle ajajärgu harva teoseid, mis igal hetkel võimeline kuulajat hämmastama. Väga raske on üles ehitada laulu sedavõrd abstraktsele tekstile. Maisest vabana viskub Schumann teksti:

lah-  
kab ja  
kordab se-  
da, paigutab  
üle ja ümber, lei-  
des ilmvõimatus  
paigutuses ainsa või-  
maluse. Schumanni suurus  
avaldub siin viimast korda.

Teosed, millest kõnelesin, ja  
teised, vähem tuntud ning vähem tä-  
helepanuväärsed (näiteks "Koidikulalud"  
klaverile) viitavad, et Schumanni muusika ei  
degradeerunud kunagi ning polnud tema psü-  
hikaprobleemidest ka siis mitte tulvil, kui helilooja  
oli meeltesegaduses. Pigem osutab Schumanni looming  
teatavat vastupanu pimedusjõududele, kuni võidetu viim-  
ses lõpus vaikusesse kaob.

Võib küsida, kas vähemalt muusika vallas on võimalik luua  
hullumeelsena. Ajaloost on teada muusikuid, kes ekselnud arutuserän-  
nakuil; neid võib üles lugeda ühe käe sõrmedel: Schumann, Mahler, Wolff.  
Kes veel? Nende loomingus (ka vähem tuntus) ei ilmne ühtegi tõelist jälge  
vaimsest ohjeldamatusest. Ja kui Kümnennda sümfonia lõpetamata jäänud käsikir-  
jas kirjutab Mahler noodijoonte vahele: "Wahnsinn, fass mich an, verfluchten!" (Hullus,  
neetud, võta mind!), siis libisevad need sõnad tehniliselt täiusliku ja emotsionaalselt mõ-  
jult analüüsile allumatu noodikirja vaikusse, lakkamatusse kulgu. Teose (meie päevil vä-  
hem või rohkem täiendatud) kuulamisel jääb meeletekharje aimamatuks saladuseks.

Kas julgeksime kinnitada, et hull muusik, too, kelle loomingus võbeleb meeletus,  
eksisteerib vaid meie kujutlustes, vahest peaks isegi ütlema — meie igatsustes?

Nagu revolutsioon "valgustussajandiga", mängis ka romantism oma irratsionaalse  
inspiratsiooninägemuse otsinguil hullumeelsusega surmatoovat mängu. Ent XIX sajandi  
teadvusse, kodanlikku teadvusse, akrediteeris ta müüdi hullumeelsusest kui loomingu  
privilegeeritud mõotme.

Kas ei sõltu meiegi tundesfäär tänapäeval müüdist, nagu suurendaks loomingu maagiat  
kahanev mõistus?

Geniaalsusega rüütatud teosed omavad võimet minna "kaugemale" ja väljendada seda  
"väljendamatut", mis kummitas romantikuid. Ometi saab looming läbi hullumeelsusest,  
ületades selle võidukalt — mõnikord traagiliselt. Ja seejärel ilmub hullumeelsus loomingusse  
surematult kauni metafoorina.

Artiklitekogumikust "Dire la musique" tõlkinud ja eessõna kirjutanud MAILIS PÖLD

---

---

AASTA  
SISUKORD  
1998

**KULTUURISÜNDMUSED**

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| Eesti teatri aastapreemiad 1997 | 6  |
| TMK laureaadiid 1998            | 12 |

**NÄITLEJA JA TEMA ROLL**

|   |   |
|---|---|
| KORDEMETS, G. Perfektne pingpong võõras<br>alateadvuses (Raivo Trass ja Kalju Orro<br>Tallinna Linnateatri "Hüsteerias")  | 1 |
| KORDEMETS, G. Tartu narrid ja narrikesed või<br>kuidas soovite (Aivar Tommingas,<br>Andres Dvinjaninov ja Hannes Kaljujärv<br>"Vanemuise" "Kaheteistkümnendas õõs") | 6 |
| MURUTAR, K. Vigur vanadaam (Ita Ever Eesti<br>Draamateatri "Kolmes pikas naisest")  | 2 |
| VISNAP, M. Peeter ja Tõnu: et aeg raisku ei<br>läheks (Peeter Volkonski ja Tõnu<br>Oja lavastuses "Peeter ja Tõnu")   | 7 |

**PERSONA GRATA**

|                           |    |
|---------------------------|----|
| Õun, T. Hanna HEINMAA     | 3  |
| Veike I. Andrus KALLASTU  | 10 |
| Põldmäe, M. Tõnis KAUMANN | 5  |
| Teinemaa, S. Arko OKK     | 6  |
| Kordemets, G. Ain PROSA   | 12 |
| Herkül, K. Riina ROOSE    | 4  |
| Irjas, K. Pärt TARVAS     | 1  |
| Karja, S. Marika VAARIK   | 7  |

**VASTAB**

|                                  |      |
|----------------------------------|------|
| Lõhmus, J. Peter von BAGH        | 7    |
| Kirme, M. Hans HINDPERE          | 2    |
| Järg, T. Vilma PAALMA            | 4    |
| Randalu, I. Heino PEDUSAAR       | 10   |
| Garšnek, I. Krzysztof PENDERECKI | 12   |
| Karja, S. Lembit PETERSON        | 8/9  |
| Vellerand, L. Vello RUMMO        | 5    |
| Ruus, J. Mark SOOSAAR            | 3    |
| Neimar, R., Adolf ŠAPIRO         | 1, 2 |
| Teinemaa, S. Riho UNT            | 11   |
| Semper, L. Arbo VALDMA           | 6    |



|   |         |   |     |
|---|---------|---|-----|
| LEPNURM, H. Mõni sõna Tallinna toomkiriku orelist   | 10      | BONDY, J.-A. See kummaline kohtumispaiik Las Vegas (Intervjuu Johnny Deppiga)   | 12  |
| LIPPONEN, T. Kuidas taltsutada härga ehk Georg Friedrich Händeli "Xerxès" teatris "Vanemuine"                             | 4       | BRUZZI, S. Jackie Brown (Quentin Tarantino samanimelisest filmist)  | 10  |
| MEIBAUM, H. Laiihaardeline barokkmuusika festival MIKK, A. Legend tulevastele põlvetele.                                  | 4       | DARKE, C. Teispool pilvi (Antonioni samanimelisest filmist)   | 2   |
| Fjodor Šaljapin 13. II 1873 — 12. IV 1938   | 4       | DELORME, G. Hunter Thompson andis mulle selle jaki, mis mul seljas on (Intervjuu Benicio Del Toroga)                      | 12  |
| OLT, H. Zelia Aumere 1919 — 1998. Viuldaja, kes viis Eduard Tubina loomingu maailma                                       | 12      | DELORME, G. Terry ja tabletid (Intervjuu filmi "Ratastel Las Vegases" režissööri Terry Gilliamiga)                        | 12  |
| PAPPEL, K. Orpheus ostsle ooperit   | 4       | DEUSSING, R. Uued vabariigid (Mark Soosaare filmist "Isa, poeg ja püha Toorum")   | 4   |
| PEDUSAAR, H. Meisterlauljad olid taas rännuteel (Tallinna Poistekoorist)  | 1       | DRESEN, U. Järeloomitteid "Titanicust"  | 6   |
| PIERSON, S. Laulsime end vabaks: muusikaline tegevus ja selle areng eesti kristlaste seas                                 | 12      | ELLEY, D. Quentin Tarantino (Ülevaade kultusrežissööri varasemast loomingust)   | 10  |
| PÕLDMÄE, M. Ringid (Teo Maiste lavarollidest)   | 1       | ERMEL, A. 1997. aasta rahvusvahelisi filmiauhindu (47. Berliini, 50. Cannes'i ja 54. Venezia festival ning 69. "Oscarid") | 1   |
| RANDALU, I. ERSO 1997/98 (Arve, arutlusi ja arvustusi I, II)  | 10, 11  | ERNITS, P. Film ja elu (Filmist "Mu elu on avatud raamat")  | 5   |
| RAUNA, I. Claude Debussy "Pelléas ja Mélisande" (Ooperist ja selle esimesest kontsertettekandest Eestis)                  | 8/9     | FUNK, K. Pipart meeleele (Helsingi filmifestivalist "Armastus & Anarhia")   | 1   |
| REMME, A. Sild üle suurlinna ("NYUD Ensemble'i" kontserdisarjast "City Life")   | 8/9     | FUNK, K. Varjud värvideniigis (Rainer Sarneti filmist "Libarebased ja kooljad")   | 12  |
| RUMESSEN, V. Assüüria kuningad ja piibli prohvetid (Rudolf Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" ainekstu tagapõhjust) | 5       | HALLAS, J. Räägib Raplamaa (Jüri Sillarti tõseluufilmist "Raplamaa")  | 4   |
| RUUT, R. Bingeni Hildegardi fenomen   | 8/9     | HANSEN, A. Isa ja poja vaevaline teekond valguse poole (Mart Kivastiku lühifilmist "Isa")                                 | 5   |
| RUUT R. Bingeni Hildegardi kirjanduslik pärand  | 11      | HEINAPUU, A. Meie Lennart (Lisa Hovinho filmist "Lennart Meri: Kõnelused Eestimaa")                                       | 8/9 |
| SERVATIUS, V. Bingeni Hildegardi laulud   | 8/9     | HOBERMAN, J. Vaata angooras tagasi (Ed Woodi fenomen ja tema fänn Tim Burton)   | 4   |
| SIITAN, S. Vanamuusikud muutuvad ajas I (Frans Brüggén, Nikolaus Harnoncourt ja Jordi Savall)                             | 3       | HOLDEN, S. Kaos ja halastamatus vabaduse küluvees (Mark Soosaare filmist "Isa, poeg ja püha Toorum")                      | 4   |
| VAITMAA, M. "NYUD '97" järelokõla   | 3       | KAPSTAS, M. Lunastaja ilmumine vetelpäästjana (Valentin Kuigi filmist "Kallima naeratus")                                 | 3   |
| WOLVERTON, V. Kahe traditsiooni võrdlus: koorilaul Ameerika Ühendriikides ja Baltikumis                                   | 12      | KAPSTAS, M. Kui kogu perele, siis kellele? (Rao Heidmetsa mängufilmist "Kallis härra Q")                                  | 4   |
| VÕSAMÄE, H. Kolm eesti levimuusika vaala (Valter Ojakääruga Arne Oidist, Uno Naissoost ja temast endast)                  | 4       | KAPSTAS, M. Ma armastasin pidalitõbist (Ain Prosa telelavastustest "Tuli sinu käes" ja "Ma armastasin sakslast")          | 5   |
| Eduard Tubina kirju Ludvig Juhile (19. nov 1947 — 12. märts 1952)   | 3       | KEMP, P. Trainspotting (Danny Boyle'i samanimelisest filmist)   | 12  |
| Kõige venelikum vene helilooja... Georgi Sviridov (16. XII 1915 — 6. I 1998)  | 8/9     | KERMODE, M. Seitse aastat Tiibetis (Jean-Jacques Annaud' samanimelisest filmist)  | 8/9 |
| Ludvig Juhil kirjavahetusest Eduard Tubinaga (11. nov 1946 — 16. jaan 1951)   | 2       | KIMBERLEY, N. Rothschildi viul (Edgardo Cozarinsky samanimelisest mängufilmist)   | 7   |
| Muusikarüütel. Juri Fortunatov (27. V 1911 — 10. II 1998; Tiia Järgi ja Veljo Tormise mälestusi)                          | 7       | KIVI, A. Rahustav-rahulik loomaküla maailm (Joonisseriaal "Tom ja Fluffy")  | 11  |
| Oodatud külalisdirekt (Intervjuu Nikolai Aleksejeviga)  | 8/9     | KIVIRÄHK, A. Kaks on parem kui üks (Hardi Volmeri ja Riho Undi nukufilmist "Primavera")                                   | 8/9 |
| Ooperikõnelus Tartus (Vestlavad Tartu muusikakooli õpetajad Vivian Tordik ja Mart Jaanson)                                | 4       | KORDEMETTS, G. Valge paberileht — tuule armuke (Elo Seliranna telelavastusest "Tuulearmuke")                              | 12  |
| "Orient '98" — ühist ja erinevat (Intervjuu Peeter Vähiga)  | 7       | KRULL, H. Jaak Kilmi "Külla tuli": lugu ja loo väljendus  | 5   |
| Tarsina Alango 75 ringreisi   | 4       | KRULL, H. Siin ma olen (Märt Sildvee filmist "Inglid kaasa")  | 11  |
| Tekhnè-kõnelus (Vestlusing Tartu Uue Muusika Päevade '98 korverentsi teemal)  | 6       | KULLI, J. Keskealise vibuküti k(ap)riisid (Urmas E. Liivi filmist "Koera surm")   | 12  |
| Tere, Ent! Avatud oopus (Vestlusi Eri Klasiga Eesti Raadios) I, II, III   | 3, 5, 7 | KÄRK, L. Olematu olemine (Kulešovi efektitist seoses Eisensteini juubeliga)   | 12  |
| Värsisepp Vettik (Tuudur Vettiku luulet kolleegidest)   | 1       | LALANNE, J.-M. Võõram kui põrgu (Jim Jarmusch'i filmist "Surnud mees")  | 5   |
| <hr/>   |         |   |     |
| <b>KINO</b>   |         |   |     |
| <hr/>   |         |   |     |
| ALLPERE, A. Allani ja Liisi lood (Airi Kasera tõsielu-filmidest "Piiv peopesa" ja "Liisi viies suvi")                     | 7       | LAWRENSEN, E. See vajuv tunne (Katastrooffilmidest)   | 6   |
| ANTONIONI, M. Tähtis on tähtsusetu, oluline ebaoluline  | 2       | LINDEPUU, H. Kolmelt Gdynia festivalilt (Poola uuemast filmist)   | 3   |
| ARROYO, J. Ränk tabamus (James Cameroni filmist "Titanic")  | 6       | LINDEPUU, H. Poola filmikunsti paavst intellektuaali korsetis (Krzysztof Zanussi loomingust)                              | 8/9 |
| BAUER, E. Keel ja meetod (Intervjuu Quentin Tarantinoga)  | 10      | MARTSON, I. Ja laev läheb ehk uppunud imelaeva hüperrealism (James Cameroni "Titanicust")                                 | 6   |
| BERG, M. Klassikud seebiks — miks ka mitte! (Kirsti Petäjaniemi filmist "Põletav armastus")                               | 2       |   |     |



|   |        |  |     |
|---|--------|--|-----|
| MINNS, A. Kirjad Idast (Andrew Grieve'i samanimelisest mängufilmist)  | 7      | TUOVINEN, J. Lauakommete ajalugu <i>à la</i> Greenaway (Peter Greenaway filmidest)                         | 1   |
| MIRME, O. "Päevavalgus" ehk Mait Laasi enesepilastus  | 7      | VALTON, A. Olen uhke, et teen filmi (Reijo Nikkilä dokumentaalfilmist "Olen uhke, et olen Eesti venelane") | 6   |
| NELK, A. Friik kolme f-iga (Filmissaatest "Friik!")   | 12     | VIITOL, L. "Kadunud tütre" tagasitulek (Intervjuu Kalli Paakspuuga)  | 10  |
| NEWMAN, K. Ed Wood (Tim Burtoni samanimelisest filmist)   | 4      | VISNAP, M. Tammisaarest, Prosat ja meie teleatrist (Ain Prosa telerealavastusest "Ma armastasin sakslast") | 5   |
| NOWELL-SMITH, G. Antonioni: enne ja pärast (Michelangelo Antonioni loomingust)  | 1      | VSEVIOV, D. 17 minutit Eesti juutidega... (Dorian Supini filmist "Ja saagu teid palju nagu liiva meres")   | 1   |
| ORAV, Õ. Tagasivaade Pärnu dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalile   | 10     | VSEVIOV, D. Ümberlõigatud nimetissõrm (René Vilbre filmist "Perekondlik sündmus")                          | 8/9 |
| PAAVLE, J. Palju vett, palju koeri, vähe inimesi (Valdas Navasaitise dokumentaalfilmist "Kevad")  | 7      | WAGSTAFF, C. Teispool sõnu (Michelangelo Antonioni filmi "Teispool pilvi" võtetest)                        | 2   |
| PEDMANSON, P. Põrandaalune-seinatagune (Mati Küti filmist "Põrandaalune")   | 6      | ÕUN, M. Üks Eesti armastuslugu lõppevast sajandist (Dorian Supini dokumentaalfilmist "Eraelu")             | 11  |
| PETROWA-WASILEWICZ, A. Tarkus ei mahu meediasse (Intervjuu Krzysztof Zanussiga)   | 8/9    | ÛPRUS, A. Linnud (Tõnis Lepiku dokumentaalfilmist "Pigilinnud")  | 7   |
| PRIIMÄGI, L. X — tore tundmatu  | 3      | Pildi ees ja pildi taga, esimesed kodumaal koolitatud telerežissöörid                                      | 10  |
| PYÖRIÄ, P. Meediafilosofia ja informatsiooni- tehnoloogia aktsidentsus I, II  | 11, 12 |  |     |
| ROHTMETS, I. Jõuludeks puhtaks (Kristjan Svrgsdeni probleemfilmist "Roheline Kunda")  | 5      |  |     |
| ROHTMETS, I. Kas metsa või hoopis linna poole? (Peeter Simmi tõsielufilmist "Veidike metsa poole")  | 11     |  |     |
| ROSS, J. Kulturrežissöör Edward D. Wood jr  | 4      |  |     |
| ROSS, J. Maailma arutuim film (Ed Woodi filmist "Glen või Glenda")  | 4      |  |     |
| RUUS, J. See kõik on nagu pärast filmi (Intervjuu filminäitleja Sulev Luigega)  | 2      |  |     |
| RUUS, J. Mark Soosaarelt aasta parim film 1997  | 4      |  |     |
| SAADA, N. Surnud mehe teekond ajas tagasi (Intervjuu Jim Jarmuschiga)   | 5      |  |     |
| SILTALA, J. Heroiin ja purustav nartsissism   | 12     |  |     |
| SISASK, K. Armas õpetaja Lauri (Mati Põldre portreefilmist "Õpetaja")   | 5      |  |     |
| SMITH, P. J. Absoluutne täpsus (Pedro Almodóvari filmist "Liha värin")  | 11     |  |     |
| SOANS, H. Rahvuslik hamburger peaks olema tappev (Ilmar Raagi debüütfilmist "Tappev Tartu")   | 4      |  |     |
| SOIKKELI, M. Erosel samasusse (X-sugupõlve film ja armuromaan struktuur)  | 3      |  |     |
| SULKIN, O. Roosa lumi (Mark Soosaare filmist "Ilsa, poeg ja püha Toorum")   | 4      |  |     |
| TAUBIN, A. Käimata jäänud tee (Intervjuu Martin Scorsesega)   | 8/9    |  |     |
| TEDER, T. Leebelt naeratava mässaja 3+1 ehk katse portreeterida Mati Küti animafilmloomingut  | 6      |  |     |
| TEDER, T. Meil siin hüperboreas (Peep Pedmansoni animafilmit "Just märrid")   | 8/9    |  |     |
| TEINEMAA, S. Martin Eden kadunud aja meres (Toomas Hussari ja Ervin Õunapuu "Linnapea ehk Hirnu põhivormid" ning Ervin Õunapuu "Kuuskümmend aastat sekundis") | 2      |  |     |
| TEINEMAA, S. Põhjamaade filmid pimedate ööde aegu ("Pimedate ööde" filmifestivalist)  | 3      |  |     |
| TEINEMAA, S. Meie mees Caracases (Peep Puksi dokumentaalfilmist "Mu elu on avatud raamat")  | 5      |  |     |
| TEINEMAA, S. Futuristlik õudusmaailm (Luc Bessoni "Viies element", Paul Verhoeveni "Tähesõdalased" ja Jean-Pierre Jeunet' "Tulnuka taassünd")                 | 7      |  |     |
| TEINEMAA, S. Kus on piir? (XII Pärnu rahvusvahelisest dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalist)   | 10     |  |     |
| TOMBERG, D. Eesti filmi lühikesed lood (Peter Herzogi "Ma armastan sind" ja Andres Puustusmaa "Febris")   | 8/9    |  |     |

KARLO FUNK

## VARJUD VÄRVIDERIIGIS

**"LIBAREBASED JA KOOLJAD"**. Režissöör Rainer Sarnet, stsenaaristid Andrus Kivirähk ja Rainer Samet (Pu Songlingi samanimelise novellikogu põhjal), produtsendid Reet Sokmann ja Jaak Kilmi, operaator Arvo Iho, muusika: Lepo Sumera ja Raul Saaremets, kostüümid: Jaanus Vahtra, helirežissöör Jaak Elling, järelhelindaja Koit Pärna, montaaž Kadri Kanter, režissööri assistent Agne Sander, operaatori assistent Andrus Prikk, grimeerija Krista Toomper, kostümeerija Liivi Olvik, rekvisiitor Mai Mikiver, tootmisjuht Maie Kerma. Osades: Taavi Eelmaa (Sang), Hilje Murel (Li), Kristel Sarnet (Lian) — hää: Elina Reinold; Arvo Kukumägi (peremees) — hää: Peeter Oja; Marika Korolev (Yan) Aleksander Eelmaa (madrus), René Reinumägi (Leopold), Klaudia Dmitrejeva (Wei), Mari Lill (kupeldaja), Heino Seljamaa (kokk) — hää: Tõnu Mikiver; Maris Lauri, Triinu Sonn, Maria Kruus ja Pille Vassar (prostituudid). 35 mm, 43 min, mustvalge ja toneeritud. © "Eesti Telefilm" ja "Diplomifilm", 1998.

Filmi enese esteetika, liikuva kujutise intensiivsus pole eesti filmi jaoks olnud olulised. Üks põhjus võib olla, et jutustatavad lood nõuavad

*Režissöör Rainer Sarnet filmi "Libarebased ja kooljad" võtete algul 2. juunil 1997. aastal.*



lakoonilist vaatlemist. Filmide puhul nagu "Ma pole turist, ma elan siin" või "Naerata ometi" ei ole kaamerale avastada varjatud aspekte või pakkuda eelaimusi. Jutustamise tehnika eesti filmis eeldab objektiivset pilku ja analüüsivat vaatajat. Pole kohane teda puhtvisuaalsete ideedega häirida.

Vaatenurkade kasutamine ja kaamera liikvele lükkamine filmis kuulub igapäevase keele juurde; mõistagi ütleb osavus keele kasutamisel mõndagi esteetiliste eesmärkide kohta, kuid pole veel põhjanev kriteerium. Autonoomne mõtte-laad ühendatuna iseseisva rütmiga ja eesmärgipäraselt rakendatud võimalikult mitmekesiste väljendusvahenditega võiks olla piirjoonteks, mille raames püüda vaadelda mõne filmi esteetikat.

Eesti filmil on puudunud vajadus otsida uusi mõtteid kaugemalt, reflekteerida selle üle, mis jääb filmilindi, ekraani ja vaataja reageeringute vahele. Ei ole olnud tarvidust muuta lugu läbipaistvaks, et uurida kino fenomeni. Alati toimib vastupidine: muutes nähtamatuks filmi meediumi, jutustatakse inimesi ja sündmusi, omistades ekraanil toimuvale elu. Filmil on otse loomupärane oht olla naturaalne ja orgaaniline.

Maailma kinos peetakse meistriteks neid, kes selle ohu on kõrvaldanud. Õnnestumine jääb ajutiseks. Kiusatus jutustada ja olla representatiivne naasevad alati filmi juurde. Seetõttu pole põhjust keerukama keele otsinguid karta, kino ei õnnestu ealeski tegelikkusest kõrvale eksitada. Vaid filmi ajalugu on läinud seda teed, et jutustused kontrollivad vaatajat. Filmi potentsiaal on selles mõttes endiselt paljuski puutumata. Kui Milan Kundera näeb romaani ajalugu luhtunud võimaluste ajaloona, kehtib see filmi kohta veelgi enam.

Rainer Sarneti "Libarebased ja kooljad" ei pruugi olla esimene ega isegi mitte otsustav katse eesti filmi estetiseerida. Märkimisväärseks võib pidada, et see katse ei lähe vastuollu filmi teiste taotlustega, olla mõistetav nii psühholoogiliselt, muinasjutuna kui ehtfilmiliku utoopiana. "Libarebased..." on paljuski teistsuguse filmi utopia, reaalsuse hajutamine filmis ja filmi s i s u hajutamine tema visuaalse vahendatuse rõhutamisega.

Üliõpilase Sangi juures käivad kaks naisvaimu, elu kande libarebane ja surmatoov koolja Li. Sang märkab, et jääb üha nõrgemaks. Libarebane kinnitab, et see on kooljast, koolja, et libarebasest. Kui Sangi ahvardab surm, päästab libarebane oma rohtudega ta elu. Esimest korda puutuvad Sangi kurtisaanid kokku. Libarebane sunnib koolja hauda tagasi minema ja parandab Sangi. Siiski ei tunne tervenendud üliõpilane elust mingit rõõmu, kuni selgub, et Li pole varjudeeriki tagasi läinud. Nad kohtuvad jälle ning hetkeks näib, et libarebane peab lahkuma.

Kooljale ei ole Sangist küllalt: ta teab, et toob noormehele ainult hukatust, ning otsustab võtta endale uue kehastuse. Samal ajal kui ta tapab filmi sissejuhatuses kohatud lõbumaja peremehe tütre, hukkub ka libarebane. Nad mõlemad

naasevad uuel kujul Sangi juurde, ent uues kehas ei paku kumbki enam Sangile huvi; mäng surmaga on lõppenud.

Hiina on filmis korraga nii tinglik kui konkreetne. Orienti projitseeritud salapära ja sügavama elutunde väljendust soovib Sarnet stiililiselt säilitada. Naiste rõivad ja Sangi toa sisustuse detailid kujundavad miljö, milles lugu muutub usutavamaks. Ometi on algupoolel ka vahest üks filmi kohmakamaid stseene, kus poomisnööri vabastatud koolja järgneb Sangile Balti jaama turule ja teeb temaga tutvust. Kohtumine on püütud teha küll mänguliseks, ent pigem India filmidele omase ülemängimise hinnaga. Näitlejate liikumise paindlikkus, jällegi üks filmi poetiseeritud salakeeli, tekitab äsja nähtud turukeskkonnaga vastuolu.

Siit hakkab film ladusamalt hargnema. Teadlikult ebadramaatilise inimkolmnurga taga aitmuvad müstilisemad jõud, mille käes Sang on otsekui tahtetu objekt. Ta ihaldab nii elu kui surma. Muusika ja mitmed kaameraliikumised viivad mõtted õudusfilmile. Kaadrites pargist on mõndagi tuttavat 60ndate Dracula filmidest, kui minna esimesi pähe tulnud jälgi mööda. Kerge õud on meeldetuletus üleloomulikust maailmast, milles tegelased liiguvad ja mille reeglid ei ole vaatajale teada. Filmi esimesse poolde mahub ka üks kaheldav misanstseen, kus Sangi juurde tulevat libarebast kimbutab keegi juhuslik kõrvaltegelane. Toomaks filmi argist fooni, oleks tarvis olnud rohkem neutraalseid kõrvalkäike.

Hiina on Sarneti filmi seisukohalt otsekui puhas leht. Kontekstid ja ajalugu ei sega meil filmi vaatamast, nagu otseselt Eestisse paigutatud tegevustiku puhul oleks paratamatult juhtunud. Vaataja teab Hiinast vähe, ja seda ongi vaja jutustamiseks, kuigi näiliselt pretensioonitult viisil, iseloomulikust armastuskolmnurgast melodramaatiliseks muutumata.

Tegelased ei ole ihaldavad indiviidid, pigem personifitseeritud äärmuspunktid, mille poole uudishimu peategelast tõmbab. Sangi haiguse stseenis, kus ta enam ei tea, kas asjad tema ümber on pärit varjudest või päriselt, on õnnestunud olemuslikku ambivalentsust tabavalt jäädvustada. Sang tahab panna raamatut riulile, mis osutub nägemuseks (või joonistuseks) seinal, kuigi just äsja oli see seal päriselt. Stseen võtab märgistatult kokku tegelaste liikumist varjudest ja tegelikkuse piiril. Pärast seda, kui libarebane on surnud ja Li saanud endale lõbumajapidaja tütre Yani kaju, tundub filmis taas seisak tekkivat. Lihtsalt atmosfääri loomiseks on stseen aias ja Leopoldi saabumine (eelnevast Jaak Kilmi filmist "Külla tuli") liialt pikk. Sangil pole enam midagi taotleda. Tema olukord on sarnane avasteenis nähtud meremehe omaga, kelle segane pomin on nüüd ka Sangi puhul tõeks saanud. Libarebase saabumine ja Li tervendamise annavad loo lõpule vajaliku suuna, kuid tunduvad samas liialt kiiresti lahendatuna.

*"Libarebased ja kooljad", 1998. Üliõpilane Sang kodukäijale Lile (Hilje Murel): "Te olete mõlemad imeilusad nagu haldjad Kuu-pealsetes paleedes. Temal on küll nahk siledam, aga sinul juuksed siidisemad."*



*"Libarebased ja kooljad". Üliõpilane Sang (Taavi Eelmaa) ning uuesti sündinud rebane Wei (Klaudia Dmitrejeva, vasakult äärmine) ja peremehe tütre Yani (Marika Korolev) kehasse läinud kooljas.*



*"Libarebased ja kooljad". Sang rebasele Lianile (Kristol Sarnet): "Ma armastan teid mõlemaid, nii sinu kuumi kallistusi, kui tema kristallkülmil suudlusi."*  
Arvo Iho fotod



## KESKEALISE VIBUKÜTI K(AP)RIISID

"Libarebastes..." murendatakse kandvaid psühholoogilisi klišeesisid, millest filmides alati lähtutud. Nagu Kilmil, õonestab ka Sarnet grotesksete detailidega siirast huvi, filmi vahetult muljepinda. Rebasele kõri löödud nuga või ka hüglaslik tao märk supipotil sulanduvad küll sujuvalt tegevusse, kuid nende detailide ekstravagantsus on filmi hillitsetud meeleolude taustal vaataja ja režissööri vahelise fiktiivse kokkuleppe vastane väljaastumine. Ometi pole "Libarebastes..." esteetika mässu esteetika. Sellise veidi võõrandatud filmikoodiga proovitakse pigem eemalduda kristalliseerunud ettekujutusest, et noored vihased mehed peaksid eelnevat eesti kino kuidagi ületama hakkama. Innovatiivsed ideed ei tule sealt, kust neid oodatakse.

Värvid varjudeeriigis, kaadrite toonimine vastavalt esilolevale tegelasele punaseks või sinakaks, on silmatorkavam distantseerimise võte. See loob "Libarebastes..." otsekuhi kehatult visuaalse maailma. Jaapani režissööri Hiroyuki Nakano mustvalges ajaloolises filmis "Samurai Fiction" kasutati punast toonimist tegelase surma tähistamiseks. "Libarebastes..." seob sinine toon vaataja koolja maailma ja punane rebase omasse. Ainult peategelasel Sangil ei ole kuni viimaste kaadriteni oma värvi. Siis muutub pilt kollaseks; Sang, kes on olnud erinevate jõudude meelevaldas, muutub alles nüüd iseseisvaks subjektiks. Loobumine on ainus tahet ilmutav tegu, mida ta ette võtab.

"Libarebased..." ei kõnele otsesõnu seetõttu, et filmidel ei saa midagi väga selgepiirilist maailmale teatada olla, neid saab selleks ainult ära kasutada. Naudingu kujutamiseks saab hõlpsalt vältida kahtlusi sisulise sõnumi saatmises, aga, meenutades David Cronenbergi "Kokkupõrke" vastuvõtu avalikkuses, sattuda ka vastuollu kinole seatud kitsendatud ootustega. Naudingu kommunikatsioon võib olla liiga läbipaistev, vaatajat paljastav. "Libarebastes..." nauding on eelkõige visuaalne, sensuaalne, kui seda vahetult vastu võtta. Ja seisab surmale lähedal.

**RAINER SARNET** on sündinud 3. märtsil 1969 Rakveres. 1998. aastal lõpetas ta Tallinna Pedagoogikakooli filmieriala. Teinud lühifilmid "Merhaigus" (1993), "Vari sealnal" (1994) ning "Libarebased ja kooljad" (1998), lisaks viis videofilmil. "Merhaigust" on näidatud kümnel festivalil; Moskvas endiste liiduvabariikide filmikoolide üliõpilastööde festivalil võitis see parima õppeetüüdi peaaulinna, Taanis Kopenhaagenis tele- ja videofilmide olümpiaadil hõbeauhinna ning Soomes "Sinise mere" filmifestivalil II preemia noortekategoorias. Praegu lavastab Rainer Sarnet lühifilmi "Pauli laululaegas", mille stsenaariumi kirjutas ta koos oma filmide põhinäitleja Taavi Eelmaaga. Sarnetit tuntakse ka kui terava sulega ja vaimukat filmiarvustajat.

S.T.

"KOERA SURM". Käsikiri, lavastus ja järjestus Urmas E. Liiv (Teet Kallase novelli "Koera suremine" motiividel), operaator Ago Ruus, operaatori assistent Rein Pruul, II operaator Erik Norkroos, režissööri assistent Olle Mirme, teenindusmehaanik Ilja Vassiljev, kunstnik Triin Aas, heli: Rein Urm ja Tiina Andreas, helilooja Tõnis Kõrvits, laulu autor Jaan Tättel, lauljad Mirjam Lindpere ja Mart Johanson. Osades: Hannes Kaljujärvi (mees), Ülle Kaljuste (Diana), Mari Abel (Kristel), Dimitri Reitman (taksojuht), Larin Kallion Q Hullu (koer), episoodides: Gerli Tinn, Keit Koosapoeg, Aino Post, Pelle Kask, Mikk Rand, Olle Mirme, Andrus Prikk, Margus Tuuling, Liina Kullus. 16 mm ja video Beta SP, 23 min 30 s, värviline. © "OMAFilm" ja "Eesti Telefilm", 1998.

"Koera surm" esilinastus kevadel Tallinna Kinomajas, hiljem on seda korra näidanud Eesti Televisioon. Milline on noore, alles režissööriks pürgiva inimese esimese tõsise (?) töö saatus tulevikus? Kui võrd tihkti või harva jõuab see telekanalitele või unustatakse kuskile kappi riulile ning tuuakse heal juhul välja siis, kui näiteks Kaljuste, Kaljujärve või hoopis Kallase portreesaatesse on vaja vastavat lõiku?

Aga võib-olla on "Koera surmal" hoopis õnnelikum saatus ja ta torgatakse mõne pika

Režissöör Urmas E. Liiv filmi "Koera surm" võtetel 1997. aasta suvel.





*"Koera surm", 1998. Hannes Kaljujäro (mees) ja Larin Kallion Q Huulu (koer). "Kes, sa, üldse sihuke oled? Lihtsalt üks koer, kelle Kristel kumagi tõi. Muides, mina ju tapsingi Kristeli ära. Diana, komanderingud, võistlused, raha..."*

sügis- või talveõhtu programmi augutäiteks juba õige pea. Ja eeldatavalt ei ole ta siis saatepäeva kontekstis ei oluliselt igavam/halvem või parem kui mõni teine sel päeval eetris olev ETV (filmi)saade.

Eelöeldut võib võtta ka kui sissejuhatust (esma)hinnangule: lausigavusele või hallusele

*"Koera surm". Ülle Kaljuste (Diana). Riigi parim sportlane viimase viie aasta läbilõikes, nüüd tippsportist loobunud Diana Vilimaa: "Ma mõtlen, et ma võtan kõigepealt aja maha, ja siis on mul mõned plaanid... Need plaanid on rohkem isiklikku laadi." Ago Ruusi fotod*



“Koera surm” ei pretendeeri, aga keskmisest eesti noore režissuuri tasemest kõrgemale ka ei tõuse.

Miks on **Urmast E. Liiv** oma diplomitöö aluseks võtnud **Teet Kallase** ja just selle novelli? Milline tasand või liin on noort režissööri siin enam kõitnud: on ta selles stooris leidnud freudistlikke sublimatsiooniteooriaid läbi mehe-naise-koera komplitseeritud suhete, arendanud Rooma viljakusejumalanna Diana nime kandja kaudu feministlikke teooriaid naise lõhestunud hingest karjääri ja pere-elu jagamise vahel või keskendunud hoopis n-ö teise plaanina sisse toodud Diana-Kristeli-mehe armastuskolmnurga lahkamisele.

Ei ühte, teist ega kolmandat. Või vastupidi, näpuotsaga ühte, teist ja kolmandat, millest aga kokkuvõttes luuakse pilt, mis kujukalt toob esile noore lavastaja kogenematus e pateerida reaalsuse ja irrealsuse piirimail mängiva pildi- ja helikeelega. Tundub, nagu oleks mingi sisehääli režissööri soovistanud, et kui sa jääd lihtlabaselt ja lineaarselt stooriga fabuleerima, oled kõnn ja out. Sisse tuleb miksida ka “teist plaani, teispoosust, irrealsust” või ükskõik kuidas neid “äraspidiseid” kaadreid ka ei nimetaks. Nii on lineaarselt ja lihtsalt lugu “täiendatud” eeldatavalt mitmeplaaniilisust ja võrtsikust taotlevate uitpiltidega, mis aga kokkuvõttes vaid hakivad filmipilti ja segavad vett.

Lugu ise, küll allegoorilise ja sümbolistliku varjundiga, on ju piisavalt realistlik, ehk isegi tavapärane. Tühjaks jooksnud abielu, abielukolmnurk, loom (siin siis koer) on teemad/märgid, mis ikka ja jälle on žanrist ja temaatikast sõltumata suuremal või väiksemal määral peaaegu iga linatõe koostisosad.

**Urmast E. Liivi** film käivitub lausa olmeliste stseenidega. Ja need on kõige nõrgemad. Vibusportlane Diana (**Ülle Kaljuste**) jõuab koju järjekordselt (välis)võistluselt ja leiab, et pere koer on siruli maas ja ilmutab teise ilma minemise märke. Koer, keda naine ilmselgelt ei salli ja kes on eeldatavalt paljude peretülide ajend olnud, tuleks nüüd kiiresti teise ilma saata — nii leiab Diana ja kutsub tohtri, et see viimase vabastava süsti teeks. Samal hetkel tuleb koju peremees (**Hannes Kaljujärvi**) ja taipab otsekohe, mis parajasti käsil on. Vihane mees viskab arsti sõna otseses mõttes korterist välja, pakib asjad, keerab suure ja raske koera vana mantli sisse ja läheb koos koeraga minema. Metsa.

Loodus, üksindus ja mehe kõrval lebas surev koer annavad kokku juba mingi eksistentsialistliku pildikeele. Mehe mõtted lähevad uita tema mitte kõige õnnelikumasse minevikku. Muret leevendades otsib mees välja pudeli. Nüüd hakkavad reaalsed pildid vahelduma irrealaletega. Võiks isegi arvata, et mees on ennast deliiriumi joonud, ta hakkab

iseendaga rääkima, süüdistades ennast muu hulgas selles, et tema tappiski Kristeli. See on muide filmi kõige segasem koht. Kas vaevu vaatajale kõrvu kostev moka otsast pillatud repliik on näiteks vihje piibli kümnele käsule. Et sina ei pea mitte võõrast naist hümustama, ütleb üks neist. Mehe ja Kristeli patu palk on ju ränk.

Mehe kujutluspiltides mängu tulev oluline tegelane Kristel on muidu ju imeilus, kuid millegipärast kihistab pidevalt tobedat naeru. Kunagi näitas ETV üle nädala multikat vist pealkirjaga “Naerupall”. See pall kihistas samasugust naeru nagu nüüd Kristel. Meenus/ tagasivaatavad kaadrid Kristeliga ongi just helindamise tõttu kõige piinlikumad. Vaatajale antakse mõista, et Kristel oli mehe õige armastus, kuid kuri saatus tahtis teisiti ning arvatavasti mehe viljast sündima pidanud laps ei näinudki ilmavalgust. Kristel sureb nurisünnitusel. Ekraanil jooksevad kaadrid hullunud mehe tormamisest läbi kiirabihaigla koridoride, kuid kui ta kohale jõuab, on juba hilja. Parajasti kärutatakse valge linaga kaetud Kristel palatist välja. Tohtri kuiv repliik — me püüdsime anda oma parima — viib mehe lõplikult endast välja ja ta virutab arstile vastu lõugu.

Siis läheb pilt tagasi reaalsusse, metsa, kus ei tea juba mitmendat päeva mees ikka veel redutab. Ainult et vahepeal juba teise ilma arvatud koer hakkab üha enam elumärke ilmutama. Viimaks on ta nagu terve koer ikka, hullab ja möllab vees, mees pakib asjad, et laagripaik maha jätta ja edasi minna. Samas on Diana mehele jälile saanud ja jõuab metsa, et arvatavasti mees koju tagasi kutsuda. Eba-meeldivaks üllatuseks on talle terveks saanud koer. Naine sihhib vibuga koera, kuid tabab hoopis meest. Seda nüüd vist juba naise kujutluses. “Millegagi ei saa ma hakkama,” suudab ta vaid oiates oma äpardunud katset kommenteerida. Seda küll nagu reaalsuses. Nendes viimastes kaadrites ongi reaalsuse ja ebareaaluses segunemine kõige võlulvam ja sisuliselt põhjendatum.

Loomulikult ei kavatse ega vist suudagi Diana oma käega tappa koera, rääkimata mehest. See repliik on tegelikult filmi murdekohaks ja võtmesõnaks.

Viljakusjumalanna nimega vibuküti repliik saamatusest on omamoodi tema elu kvintessents: talle ei ole antud õnne emaks saada, sportlasekarjäär (au ja võidusära, aga ka kaotused ja kibestumised) on otsa saanud ja nüüd on ta ka lõplikult kaotanud oma mehe. Meest tabanud nool ei anna võimalust tagasitulekuks.

Nii võtabki mees oma kompsud ja asub koos koeraga teele. Kuhu, seda meile ei öelda ega näidata. Nii et justkui suured teemad ja suured tunded, ainult et noor režissöör ei ole neid lühifilmi raames suutnud veenvalt lõpuni

## VALGE PABERILEHT — TUULE ARMUKE

arendada. Ta on võtnud oma õlule — kas siis edevusest, enesekindlusest või lihtsalt paratamatusest, et kedagi teist paremat polnud — ka stsenaaristi ja filmi monteeri ja raske koorma. Aga see mitmekordne vastutus on ilmselgelt üle jõu käinud. Sest filmi põhivead saavad alguse just stsenaariumist, dialoogist, režiiist jne.

Ja kui ka kogemusteta stsenaarist Urmas E. Liiv, režissöör Urmas E. Liiv ja monteeri ja Urmas E. Liiv on igati oma ühes või teises tööloigis selgelt hätta jäänud, siis kõiki kolme on õnneks veest välja tirinud kogemustega näitlejad Ülle Kaljuste ja Hannes Kaljujärv. Minu mäletamist mööda pole nad ei teatrisse ega kinolinale kõrvuti pääsenud. Selles mõttes intrigeeriv ja huvitav kooslus, kuigi materjalist ja režissööri vabast tahtest lähtuvalt suurt vastasmängu või koosmängu võimalust neile ei võimaldatud. Kahju.

Rolliti on siiski huvitavam Kaljujärv. Kaljuste oma kurja kehatava kangelannaga on kuidagi liialt üks-üheselt väsinud ja luitunud. Kuigi tüpaazill on Kaljuste hea. Olen varemgi näitlejanna rollide palgeil märganud kurje kibestumiskurde, mis on kindlasti kirjutatud ka kliimaksile läheneva Diana näkku. Selles näos märkab ühtviisi halvasti varjatud rahulolu üldsuse tähelepanu ja samas pere-elu viltu elamist.

Mineja Hannes Kaljujärve roll on mäguliselt ja diapasoonilt avaram. Kuigi mingi unistuste roll vaevalt. Aga Kaljujärv on taas tasemel. Nagu vist alati. On veenev nii karile jooksva abielu ühe osapoolena kui ka looduse rüpes ja alkoholi vabastaval mõjul urbaniseeritud maailma kammitsaist pääsenud vagabundina.

Filmi suurimaks kordaminekuks on kaameratöö, eriti loodusvõtted. Aga neid plaane ei saa kindlasti kirjutada režissööri arvele, vaid siin tuleb näha kogenu tegija **Ago Ruusi** privaatset kätt.

*URMAS E. LIIV on sündinud 17. novembril 1966 Pärnus. 1989. aastal lõpetas ta Tartu Ülikooli bioloogiateaduskonna rakubioloogina, 1998 Tallinna Pedagoogikailikooli filmieriala. Teinud lühifilmeid "Säid-Sobe" (1995) ja "Koera surm" (1998). Ta on töötanud õpetajana ning "Tallinnfilmi" kroonikastuudios operaatori assistendina. Aastast 1994 peab ta Audiovisuaalkultuuri Keskuse tegevdirektori ametit. Praegu teeb Urmas E. Liiv dokumentaalfilmi "Mimikri" stuudios "Faama-Film".*

S.T.

"TUULEARMUKE". Režissöör Elo Selirand, stsenaarist Margus Kasterpalu (Betti Alveri samanimelise romaani põhjal), kunstnik Killu Mägi, operaatorid Janno Arro ja Raul Priks, muusikaline kujundaja Peeter Konvalov, helirežissöörid Henn Liiva ja Toomas Vimb, valguskunstnikud Erno Kirst ja Vello Vilms, valgustaja Peeter Mattheus, monteeri ja Aivar Miiur, Prit Pärt, Peeter Tobbi, Ahti Tubin ja Toomas Vann, grimeeri ja Inga Tõnissaar, juuksur Reet Urbsoo, kostümeer ja Liivi Olvik, režissööri assistendid Katrin Kuusik ja Peep Viljamäe, toimetaja Hanneli Reili. Osades: Tiina Tauraite (Lea), Arvi Mägi (dr Andersen), Erki Laur (Hans Grit), Hilje Murel (Eva), Ene Järvis (tädi Mathilde), Volli Käro (Kristjan), Leida Rammo (Juula), Kristo Toots (Aksel), Hubert Veldermann (prof Drilling), Ellu Puudist (pr Petermann), Salme Poopuu (Miili), Henrik Volmer Kuldmäe (Gert), Andres Olvik (Jaani). Video *Beta SP*, 65 min, värviline © ETV "Teleteater", 1998.

Prit Pedajas ütles kord, et esimest lavastust olevat kõige kergem teha. Tookord ei saanud aru — et kuidas siis? Hiljem olen hakanud aimama, mida ta silmas pidas: debüütlavastust saadav teatav süütu (halvemal juhul ka süüdimatu) suhtumine väljendusvahendisse; seda toetab vahetu vaimustus uuest tegemisest, mis muudab looja kujundi-keele kordumatult vabaks. Selle lavastaja või režissööri jaoks on kõik kujundid veel kulumata, märgid ja sümbolid lõrtsimata. Tema võib endale lubada olla ka rõhutatult kõnekas, ilma et paljuütlevust määriks ärapruguigit. Kõik, mida tahetakse öelda just selle esimese (tele)lavastusega, öeldakse valjusti välja esimest korda. Ja isegi kui tegijas on alateadlik hirm kelleltki laenamise või kellegi tsiteerimise suhtes, pole tal see ainus kord võimalik korrata iseennast.

Kui otsingud on ausad, muutub looja võimaluste mängumaa ilmuta avaraks ja tulemus erilisel ning ainukordsel viisil köitvaks. Puutumatus on siis peaaegu füüsilisel tajutatav, isegi, kui kauem elanu ja rohkem kogenu aimab midagi ära tundvat. Hiljem, kogemuste ladestudes, õpitakse peitma oma vigu ja võimendama voorusi. Komistatakse stampidele ja õpitakse pöörama need enda kasuks. Õpitakse, kuidas teha "häid" lavastusi ja sedagi, kuidas elada edasi pärast kehvemaid. Esimese lavastuse juures ollakse ent lahtise haavana avali, üleni siiras andmine ja tegemine ja ahmimine. Debüütlavastus võib olla kui tahes hea — parimad lavastused on ikka alles ees. Ja lavastaja ise kui valge paberileht tuules: tuule süütu armuke.



## Doktori ja dramaturgi dilemmad

"Tuulearmuke" on Betti Alveri esimene, gümnaasiumipõlves kirjutatud proosa-teos (ilmus 1927), mis pälvis küll "Looduse" romaanivõistlusel kord teise auhinna, ent kannab siiski mõndagi esimese katsetuse märki.

Margus Kasterpalu on dramatiseerijana üsna julgelt eemaldanud autori tekstist liigliha, romaanist on saanud (tele)näidend. Ja noorukese konservatooriumitudengi Lea Ringi kujunemisloost üsna puhtatooniline armastuse lugu noore neiu ja vanema mehe vahel. Tuleb mõnda, et dramatiseerija on koostöös lavastajaga vaieldamatult õnnestunud: lugu on selge, arusaadav ning hargneb loogiliselt. Mõndagi noorel Alveril liigagi ilmseks seletatut on Kasterpalul ja Elo Selirannal õnnestunud pakkuda köitvalt looritatumal kujul, samas on põhikude ometi selgelt läbikumav.

Nagu öeldud on tegu noore (tiisikushaige?) neiu kiindumusega vanemasse arstist leskmehesse, kes on liialt ümbritsevasse ühiskonda assimileerunud, liialt kohanenud, ja ilmselt ka kibestunud, et otsustaval hetkel otsustavalt käituda. Ta armub, ent ei suuda mõista, kellesse. Kas oma surnud naisele kummaliselt sarnasesse tütarlapsesse või Leasse endasse? Doktori dilemma jääb lahenduseta või — ongi see uus naine tema jaoks liiga elus?

Lõpupoole ilmutab dramatiseering küll teatavaid väsimuse märke. Esimese poole selgusega võrreldes saab kuidagi lipa-lapa üksteise otsa lapitud kõik, mis järgneb Lea ärasõidule linnast.

*"Tuulearmuke", 1998. Režissöör Elo Selirand. Tiina Tauraste (Lea). "Ma teen üldse alati, mida ma ise tahan. Võtan kingad jalast, kleidi seljast ja jooksen alla. Tuleb tädi siis ja hüüab: "Lea, on lapsik, on mõttetu, mida sa teed?" Siis ma raputan kirsipuid ja sirelipõõsaid, et tädi kaela terve meri vihmapett sajab ja ta juba oma lakkide pärast majja jookseb."*

Alles nad lahkusid jaamaesisel, juba jookseb hingeldav Lea soode vahel vankri suunas, kus sõidab doktor. Alles nad lahkuvad vankri veeres teineteisest justkui lõplikult, kui — jälle jookseb Lea sama vankri järel ning tuleb veel üks lahkumine. Arenguks õhku ja aega enam ei anta, vaataja mõte tuleb vaevaga järele. Esimese ja tagumise poole selguse vahe on nii märgatav, et ei oska sellele leida loogilist taotluslikkuse seletust.

Marmorikamakast skulptuuri raiumisel on arusaadavalt põhjustel läinud kaotsi ka mõndagi selgitavat ning rikastavat. Nõnda pole Alveri niigi nappidest soomaa elu kirjeldustest jäänud telelavastusse muud, kui paar korduvat vesist kaadrit ja läbi jääkirme vette vajuvad kummikutes jalad. Least mõndagi kõnelev Turvaste maailm jääb vaatajaile vaid läbi peategelanna igatseda, tema tausta avavad vanaema, venna, kasuvenna jt kujud vaid kusagil aimata. Aga võib-olla ei tunnegi nende järele puudust see vaataja, kes pole romaani lugenud? Dramatiseeringu eesmärk ongi olla iseseisev kunstiteos.

Loo lõpp on Kasterpalul—Selirannal mitmetähenduslikumgi kui Alveril. Kui Alveri Lea tõenäoliselt lihtsalt kasvas oma armumisest üle, siis



telelavastuse Lea dilemma on valulikum. Tema ümbrikusse varjatud üks sõna on sama, mis Alveri Leal, põhjused selle kirjutamiseks ja ümbrikku peitmiseks aga keerukamad. Telelavastuse Lea kujust leiame ka vihjelise küsimuse, kas ei põe ta mitte tiisikust. Siin on Lea keegi, kes peab ka selgusele jõudma, milline tema tulevik üldse on. Doktori varalähkunud abikaasa teema kaudu, doktori poja Gerti emaugatsuse kaudu, lisab Lea liini selline lahendus lavastusele veel ühe tundetasandi.

### Kaadritaju: vägi ja komistuskivi

Sageli on vaieldud, kust jookseb piir telelavastuse ja filmi vahel. Mida enam need kaks žanrit video- ja teletehnika võimaluste avardudes ja täiustudes teineteisele on lähenenud, seda võluvamaks on siin kirjutaja jaoks saanud just need telelavastused, mis ei pürgi pealetükkivalt ja kunstlikult filmiks saama. Kasutades küll kõiki televisioonis kättesaadavaid filmilikke võtteid,

hoopis väljendusvahendeid juurde. Norida võiks ehk tasakaalu üle: algus on ülejäänuga võrreldes vägagi filmilik.

Nii saab Lea romantilis-poeetiline neuu-maailm Seliranna tõlgenduses kohati magusa-võitugi maigu (stseen Hans Gritiga oi-oi kui maalilise kose taustal, sammud-jäljed vettinud soomaastikul jne). Kohati tundub kujundikeel ka liigselt tähenduslikuks tõusvat. Põleva linna ja puruneva akvaariumi tähendus ei pruugi ilmtingimata vaatajani jõuda.

Ent Leale tinglikult vastandatud maailm — tobedad väikekoodanlikud tädid, Eva kerglane kädin jne — on antud rõhutatult groteskseis kaadreis. Subjektiiivne, Lea silmapõhja kinnitunud kaamera fikseerib siin teisi tegelasi pealetükkivate karika-tuuridena.

*“Tuulearmuke”. Arvi Mägi (dr Andersen). “Teil on palavik. Olge mõistlik ja ärge täna enam välja minge.*

*Eks, Lea, ma loodan, et te täna loobute sellest poolalasti rännakust. Te ei jookse enam vihlmas.”*



säilitatakse siin ometi ka teater. Annan meeldeldi eluõiguse ka omaette žanrile “telelavastus”.

Elo Selirand on oma “Tuulearmukese” puhul leidnud harmoneeruva kooskõla: filmilikud kaadrid raamivad staatilisemaid, teatri laadis lahendatud stseene, kus rõhk on suurel plaanil ja näitlejamängul ning taust ja õhustik taanduvad teiseseks. Antud juhul toetab see kooskõla tervikut: see, mis võiks režissöörile ka kitsenduseks olla, lisab

Hea kaadritaju tundub selle esimese telelavastuse põhjal olevat ühtaegu nii Elo Seliranna tugevus kui ka võimalik komistuskivi. On huvitavaid ja arukaid lahendusi. Näiteks esiplaanil kõnelejate peegeldused taga aknaklaasil. Või Lea kujutis doktori seija taga peeglis, kui viimane kõneleb oma surnud naisest, sõbrast, kes sarnanenud väga Leaga. Piisavalt tagasihoidlikud, mitte illustreerivad kaadrid, samas täpsed ja kõnekad, juhuslikkust vältivad.

Operaatorite Janno Arro ning Raul Priksi toetus režissööriale on läbi lavastuse tuntav, nõtkudes ehk samuti alles lõpuosas, kus, nagu öeldud, tundub lõtk sees olevat ka dramatiseeringul. (Aga võib-olla on lõpuga hoopis lihtsam ja proosalisem lugu — aega jäi napiks?)

Ent kaadrikõne on ahvatlenud režissööri ka ülipüüdlikkusele ja liialdustele. Mida lõpu poole, seda vähem mõjusad on ikka ja ikka vahele lükitud, ja juba eespoolgi mainitud, korduvad sookaadrid. Kujundi kasvatamine korduste läbi on ahvatlev ja ohtlik mäng. Üks kord üle on liiga palju. Vesi on Selirannal ka mujal tähendusriikas — kosena, akvaariumis, purskavana...

Soo refräänimotiivi toetab samal toonaalsusel mängides ka Peeter Konovalovi muusikaline kujundus, milles on kohati õnnestunud leide, ent sama muusika, mis lavastuse alguse imeliseks muudab, mõjub soosamme toetava juhtmotiivina juba magusana ning domineerivana.



Elo Selirand ja Henrik Volmer Kuldmäe (Gert) "Tuulearmukese" võtetel 29. märtsil 1998. aastal. Ulo Josingu fotod

## Mäng kammitsetud emotsioonide ja karikatuuridega

Küllap polegi üllatav, et režissööriks õppinu oskab suunata pilti, kasutada selle võimalusi. Elo Seliranna "Tuulearmukese" puhul on üllatav hoopis töö näitlejatega. Sagedasti jääb teatrikoolitusest lavastajatel vajaka just näitejuhi praktilistest käsitööoskustest, mõnikord lisandub sellele veel ka näitlejate suutmatust suvaliselt jupiti mängitava loos hoida tervikut puhtana ja kirkana silme ees.

"Tuulearmukese" mõlemad peaosalised, Tiina Tauraita (Lea) ja Arvi Mägi (doktor Andersen), teevad veetlevad rollid. Nende mäng käib kammitsetud emotsioonidel, mõlemad tajuvad hästi nii suure plaani võimalusi kui ka ohte, ning balansseerivad selles vahemikus targalt. Tundub, et lavastaja antud ülesanne on olnud selge ja täpne, sest ka tervikut järgib nende kahe liin kindlalt.

Tiina Tauraita on näitlejanna, kelle ilu on isikupäras, kõveriti sarmis. Filmilinal ja tele-eetris

tuleb tal peljata kaameravõimendusest tekkivaid moonutusi, ent osava režissööri käe all julgeks talle edaspidi oodata mõndagi huvitavat filmirolli. Lisaks tunderikkaile silmle ja ilmekale miimikale oskab Tauraita väga veetlevalt kõnelda isekast eesti keelt; Alveri pehmelt arhailine sõna mõjus tema vahendusel kaunitl.

Arvi Mägi kibestunud-kammitsetud arstihärra on vist rohkem mõistusliku analüüsi kui inspiratsiooni vili. Vaoshoitud kibedust ilmes rõhutab Mägi natuke maneerlik mängulaad, mis dr Andersenil puhul kasuks tuleb — küllap niisugune võiski olla see kaotusvalust muserdatud ja ümbritseva keskkonna vormi vaotatud mees. Meelde jäävad on hetked, mil tema nägu värvib talitsetud viha- või põlguseleek.

Ja nende kahe, Tauraita ning Mägi, mängus on lummavalt koos- ja ebakõlasid, mida liigutava eluga aitab täita kolmas võtmetegelane, doktori väike poeg Gert (Henrik Volmer Kuldmäe). Üks hingeminevamaid hetki sünnib, kui Gert võrdleb Lea oma emaga; ja see pole lihtsalt lapse nägemisest, isegi mitte tema saatusele kaasa tundmisest johtuv, Henrik Volmer Kuldmäe teeb oma osa hästi.

Lügitavalt elus on Elo Selirannal ka kõrvaltegelased: südamluk murdekeelne majahoidja Kristjan (Vollil Kärro), suuremõelduline lapsehoidja Miili (Salme Poopuu) ja eriti kokk Juula (Leida Rammo). Kuidas see Juula siis seisiski: klirisev teetass värisevas peos, kuidas ta vaatas!

Iroonilist plaani "vastasleeri" tegelastest on teistest rohkem liha luudele saanud Hilje Mureli Eva ning Erki Lauri "pikkjal kloun" Hans Grit. Ent iroonia ning karikeerimine on õrn jää: karikatuur ei pruugi skemaatilistest kriipsupoisist kõrgemale tõustagi. Nii saab hoopis napimate võimalustega, ent vähem karikatuurset Ene Järvisse tädi Mathildest nimetatutest veenvam tegelaskuju.

## Kas on või ei ole

Süütuid tütarlapsi ning valgeid paberilehti on elus õnneks võimalik näha rohkem kui üks kord. Igaüks neist on uuesti erutav. Nagu tüdrukulapse kehakeel annab aimu emata tärkavast seksuaalsusest või puhtalt lõhnav valge paber kannab endas juba sündivate sõnade lubadust, nii kergitab debüütlavastus hiljukesi loori noores tegijas varjuva sügavuse kohalt. Ta võib eksida ja komistada, mõnikord ka ebaõnnestuda; ta võib olla ülipüüdlük või naiivnegi, ent selles siiras tegemises saab tingimata nähtavaks ka see, kas ta o n või e i o l e.

Elo Selirand o n. Poetiline, tundeerk, arukas ja arenemisaldis. Tuule armuke, teel hea ja kurja tundmise poole.

ELO SELIRAND on sündinud 9. juulil 1975. aastal Tallinnas. 1998. aastal lõpetas ta Tallinna Pedagoogikauilikooli telerežiiriala esimeses lennus. Aastast 1996 töötab ETV "Teleteatris" režissööri assistendina. Teinud teatriülekandeid ja -saateid ning olnud II režissöör Ain Prosa telelavastuste "Ma armastasin sakslast" (1998) ja "Lihtne lugu lõpuga" (1998) juures. "Tuulearmuke" on Seliranna diplomitöö.

# OLEMATU OLEMINE. KULEŠOVI EFEKTIST SEOSSES EISENSTEINI JUUBELIGA

Kieli "Cinarchea" festivali raames peetud filmiajaloo seminari (22. aprillil 1998) teeside põhjal

Olen Berlinale'l. Kuulen tänaval venekeelset juttu. Kuigi see pole Berliinis midagi tavatut, pööran siiski vaatama. Suur on minu üllatus, kui üks rääkijaist mulle tere ütleb. Millest oma kumagise õpingukaaslase Tanja Jakovlevaga räägime? Eks ikka kinost ja Kulešovi efektist. Kulešovi efekti pole säilinud, juhtis Tanja mu tähelepanu üldtuntud tööle, mida isegi teadsin. Nimetatud tõsiasi intrigeeris mind, otsustasin sellest ka Saksamaal rääkida. Keeleliselt oli mulle seejuures abiks Peter Herzog. Minu tänu neile mõlemale siinkohal.

1.1. Käesoleva aasta jaanuaris tähistas filmiavalikkus Sergei Eisensteini 100. juubelit. Eisenstein polnud mitte üksnes omaaegne tunnustatud filmilavastaja (tema "Soomuslaeva "Potjomkin"" on mainitud maailma filmikunsti tippnimistus), vaid üksiti väljapaistev filmitooretik, fundamentaalse montaažikäsituse looja.

1.2. Seejuures suur osa tema teoreetilisest pärandist alles ootab avaldamist. (Tõenäoselt peaks lähiajal Moskvast ilmuma kolmeköiteline uurimus montaažist, nagu autor ise kavandas.)

1.3. Järgnevalt peatuksin Eisensteini montaažiteooria olulisematel momentidel nagu ka Kulešovi efektiga seonduval kurioosumil montaažiteooria ajaloos.

1.4. Kuigi montaaži n-ö kuldajastu jääb tummfilmi aega, muutub montaaž seoses uudsete digitaaltehnooloogiliste perspektiividega (montaažimanipulatsioonid pildis) jälle aktuaalseks.

2. Mis on montaaž? Ka igapäevane tekstitöötlus arvutis *cut & paste* funktsiooni abil ei ole tegelikult midagi muud kui montaaž.

2.1. Sõna "montaaž" pärineb prantsuse keelest ning tähendab kokkuseadmist, kokkupanekut. Vene keeles kasutatakse montaaži praktiliselt igasuguse kaadrite omavahelise liitmise ja järjestamise kohta. Aga näiteks

inglise või saksa keeles on üldjuhul tarvitusel *cut* ja *edit* või *Schnitt*. Terminid montaaž kasutatakse seal rohkem üksnes vene tummfilmist ja spetsiifilistest montaažiefektidest kõneldes.

2.1.1. Kui vene *montaaž* osutab rohkem liitmisele ja sünteesile, siis *Schnitt* ja *cut* viitavad lõikamisele ja analüüsile. Kuidas võiks keelekasutus väljendada montaaži erinevaid rakenduslikke traditsioone eri maades?

2.2. Kahest eri liiki montaažist räägib ka prantsuse filmitooretik André Bazin: montaaž kui materjali dramaturgiline liigendamine ja ajas järjestamine ning teisalt montaaž kui uute tähendus(seos)te loomine ("Filmikeele areng").<sup>1</sup>

3. Uute tähenduste loomine ilmneb võrdluses "vanade" tähendustega — kuidas midu saaksime uut uena teadvustada! Eriti kujukalt näeme seda montaažilistes dokumentaalfilmides, kus kaadrid ümbermonteerituna hoopis teist mõtet võivad väljendada (montaažiefekt eeldab just kontrastselt uudset konteksti) — omapärane *Glasperlenspiel* meie postmodernistlikul ajastul.

3.1. Nõnda eeldab montaaž tema koostisosade algse päritolu äratuntavust (üksikute kaadrite eristatavus montaažireas, kollaaž kujutavas

<sup>1</sup> TMK 1997, nr 10, lk 44—47 ja nr 11, lk 26—29.

kunstis). See eristabki montaaži teistest materjali (kunstilise) töötlemise viisidest (nt savi voolimine).

3.2. Tänu nii alg- kui lõppstaadiumi tajutavusele võib montaaž osutada heaks vahendiks mitmetegi kunstiteoses toimuvate protsesside vaatlemisel. Ja mitte ainult kunstiloomes, kui meenutada toodud arvuti näidet.

4. Montaaž pääseb eriti mõjule just vene tummfilmis 1920. aastatel.

4.1. Kui nt saksa tummfilmi (ja skandinaaviagi oma) iseloomustab suurem tähelepanu filmi visuaalkeelele, kas või Béla Balázi *der sichtbare Mensch*'i, nähtava inimese teooria (millega Eisenstein omakorda polemiseerib), ning nt prantsuse 1920-ndate filmile on tunnuslik puhta filmispetsiifika otsingud — *cinéma pur* —, siis vene tummfilm seondub esmajoones montaažilisusega.

4.2. Siin võib olla mitmeid põhjusi. Näiteks erinev kultuuritaust ja -keskkond, kus nooruke kinematograafia ennast määratlema asub. Mõned märksõnad. Prantsusmaal — Grévini vahakujude muuseum, (mustkunsti) teater ja parteris istuja esteetika, teatraalne *film d'Art*, mis omakorda tingib reaktsiooni *cinéma pur*'i näol. Inglismaal — *laterna magica* abil meie mõistes slaidiprogrammide demonstreerimise traditsioon, mis valmistab ette pinnast eri suurusjärgudes plaanide juurutamiseks filmis nn Brightoni koolkonna poolt. Ameerikas — euroopaliku kultuuritaaga puudumine võimaldas uudsete narratiivsete struktuuride-jutustamisprintsipiide ja žanrite küllaltki valutut teket: rööpmontaaž, vestern.

4.2.1. Eisenstein osutab vene filmi montaažilisuse juures üksiti ühiskondlikku laadi põhjustele: murrangulistel aegadel montaaži osatahtsus suureneb, stabiilsetel — taandub; murrangulistel aegadel domineerib montaaž analoogselt sellega, kuidas ühiskond ise püüab vana ühiskonna tükikestest uut tervikut luua, n-ö kokku monteerida — seni avaldamata pikem uurimus "Suure plaani ajalugu" (1941).<sup>2</sup>

4.3. Ent ilmselt tuleb vene montaaži sünni puhul nimetada ka puhttehnilist laadi põhjusi. Nimelt ei jätkunud filmilinti, Lev Kulešovil tuli algselt oma õpilastega piirduda n-ö kuiva trenniga ehk äraseletatult vanade filmide ümbermonteerimisega.

5. Oma eksperimentides püüab Kulešov jõuda montaaži piirvõimalusteni. Ta tegeleb montaaži abil uue kinematograafilise (aeg)ruumi loomisega (Washingtoni Valge Maja paigutamine Moskva jõe kaldapealsele) ning kaadritele uue montaažilise sisu andmisega (eksperimendid vene filminäitleja Ivan Možžuhhini näo suurplaaniga, mis sõltuvalt montaažist iga kord eri tunnet väljendas).

5.1. Vene montaaž on orienteeritud uue, ei kaadrites enestes eega ka nende summas sisalduva mõtte loomisele. Sealhulgas ka Dziga Vertovi dokumentalistikaga: "Ma olen filmisilm (*kinoglaz*). Ühelt võtan ma kõige tugevamad ja osavamad käed, teiselt sihvakaimad ja kiireimad jalad, kolmandalt kõige ilusama ja väljendusrikkama pea ning loon nii montaaži abil uue, täiusliku inimese."<sup>3</sup>

5.1.1. Valemina:  $A + B \rightarrow C$ , kusjuures  $C \neq A + B$ , vaid  $C > A + B$ . Vene montaaž tähendab juurdekirjutust.

5.1.2. Rõhuasetus viimasele eristabki vene montaaži ameerika omast ning David Wark Griffithi montaažisaavutustest. Klassikaline Odessa trepp: Eisensteinil oli trepp, kolm kivilõvi, lapsevanker, ekraanitulemuseks on aga krestomaatiline montaažisekvents filmiloost.

6. Eisenstein, jätkates Kulešovi otsinguid, loob ühtse tervikliku montaažikäsituse, mis võimaldab filmitoote erinevates osistes toimuvaid erinevaid protsesse vaadelda ühtsetes montaažikategooriates: kaader—kaader, pilt—heli, teos—vaataja, kunstnik—tegelikus.

6.1. Prantsuse dokumentalisti Chris Markeri "Kiri Siberist" (*Lettre de Sibérie*, 1958), kus üks ja sama Jakutski tänavapilt on monteeritud kolme erineva tekstilise kommentaariga (pateetilis-ülüstava, süüdistav-halvustava ja n-ö objektiivselt neutraalsega) oleks Kulešovi eksperimentide helifilmianaloog.

6.2. Montaaž on Eisensteini jaoks üksiti seotud, tuleneb kinematograafilise liikumisillusiooni n-ö tehnoloogilistest alustest: nagu kahe liikumatu kaadriku ühendamisest sünnib tänu meie silma võrkkesta persistsentsusele (ehk inertsilile) liikumisillusioon, nii tähendab ka montaaž teda moodustavate kaadrite suhtes uut kvaliteeti, neis endis mitteisalduvat "kolmandat" suurust C.<sup>4</sup>

<sup>2</sup>Kirjanduse ja kunsti arhiiv RGALI, fond 1923, nim 2, s 328, l 92.

<sup>3</sup>Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. "Искусство", Москва, 1966, lk 55.

7. Omaette küsimus on montaaži käigus loodava C suvalisus. Montaažiteooria suurimaid apoloogeete Eisenstein on üksiti montaaži piiride määratleja: kaader kui montaažirakuke, montaaži orgaaniline seos kaadriga ja kaadris olevaga, sellest tulenevus — artikkel “Kaadri taga” (1929).<sup>5</sup>

7.1. Montaažifilmis “Tavaline fašism” (1965) räägib Mihhail Rommi kommentaar Hindenburgi poliitilises orienteerumatuses ajal, mil vanake Hindenburg eksib auvahtkonna vahele ära. Ilma kaadris nähtava tegeliku trajektoorilt hälbimiseta efekti ei sünniks, pilt ja sõna, nende kombineerimine ei moodustaks uut, teineteist võimendavat montaažitervikut.

7.2. Tegelikult on montaažil isegi tagasimõju tema koostisosadele: uus kontekst kujutab kaadrisiseste tähendushierarhiate ümberstruktureerimist, nagu on ilmekalt tõestanud Naum Kleiman, tuginedes seejuures ka Eisensteini teoreetilisele pärandile (“Kaader kui montaaži rakuke”, 1968).<sup>6</sup>

7.2.1. Positiivse suunilusega kommentaar “Kirjas Siberist” teeb rõhuasetuse Jakutski linnakaadrite puhul Nõukogude autotööstuse edusammudele ja ühiskondliku transpordi olemasolule, negatiivse suunilusega kommentaar fookustab tähelepanu samades kaadrites aga sellesama transpordi puudustele. Samuti toovad erinevad montaažiiliited ühes ja samas Mozžuhhini näos vastavalt montaažilisele kontekstile (aurav supitaldrik, kirst, mängiv laps) esile võimalikke erinevaid ilmeid.

7.2.2. Nii aitab Kulešovi ekperiment täpsustada montaaživalemit: mitte üksnes  $A + B \rightarrow C$ , vaid üksiti  $C \rightarrow A + B$ . Tegelikult toimub montaažis vastastikune protsess  $A + B \leftrightarrow C$  ning  $C_1$ ,  $C_2$  ja  $C_3$  tingivad ühe ja sama Mozžuhhini näoplaani A asemel tegelikult kolm sisuliselt erinevat, kuigi formaalselt sarnast kaadrit  $A_1$ ,  $A_2$  ja  $A_3$ .

8. Ent lugu Kulešovi eksperimentidega, nende üldtuntud montaažinäidetega, millele nii

meelsasti osutatakse ning ikka montaažiteoreetiliste arutluste illustreerimiseks ja selgituseks kasutatakse, on tegelikult küllaltki kurioosne.

8.1. Nimelt pole eksperimenti vene tummfilmi kuninga Mozžuhhiniga säilinud. Enamgi. Tegelikult nägi seda omal ajal kõigest Kulešovi lähim mõttekaaslaste ring. Pole olemas isegi Kulešovi enese kirjeldust, enim autentseks algallikaks on tema õpilase Vsevolod Pudovkini kirjeldus, mille ta esitab 1929. aastal Londoni *Film Society's* peetud ettekandes ja mis algselt inglise keeles ilmus.<sup>7</sup> Millest me öieti siis üldse räägime?! Mis on tegelikult see,

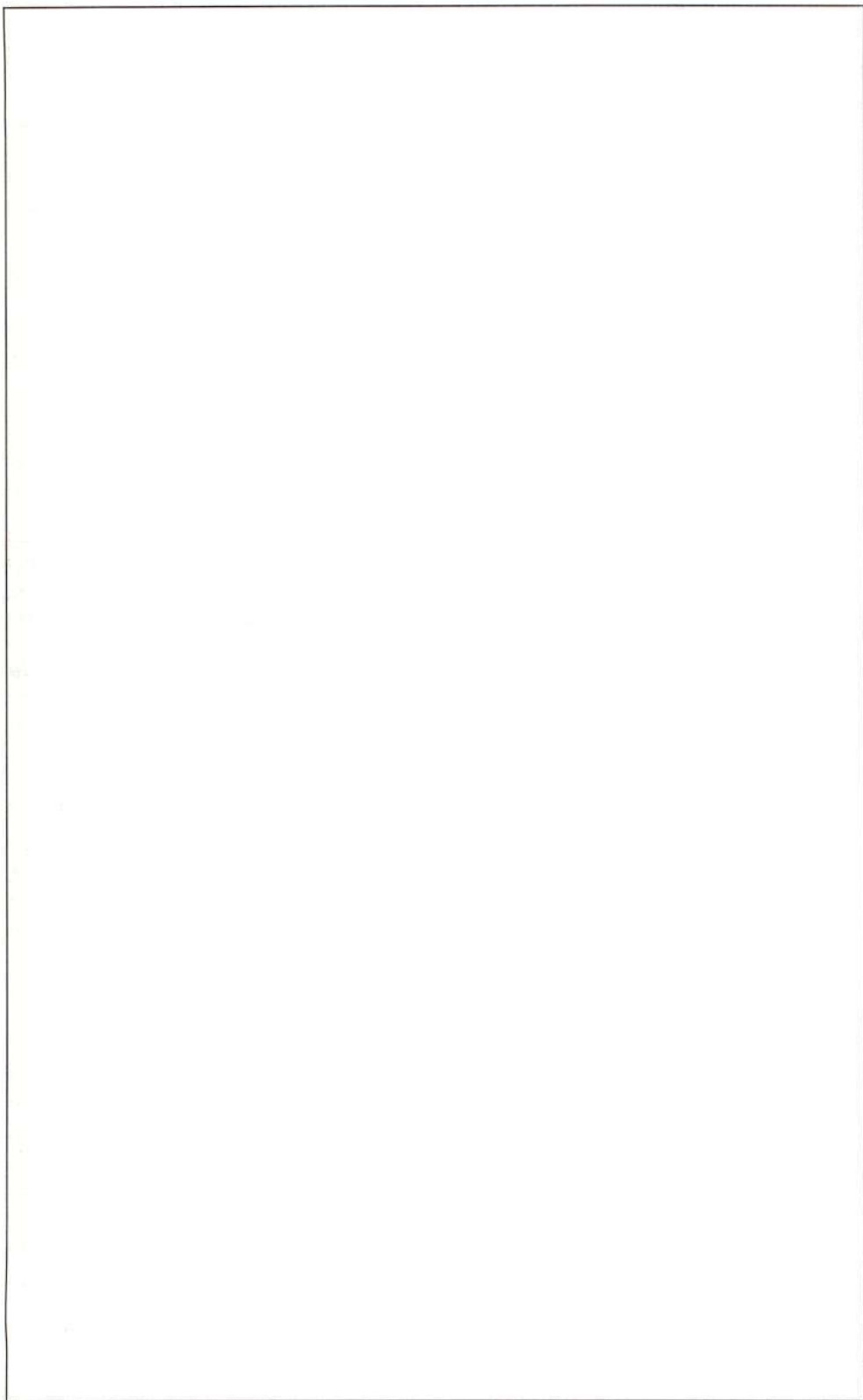
<sup>7</sup> “Kulešov ja mina tegime huvitava eksperimenti. Me võtsime paarist filmist mitmeid suuri plaane tuntud vene näitlejast Mozžuhhinist. Me valisime välja staatilised plaanid, mis ei väljendanud mitte mingisugust emotsiooni — tummad lähivõtted. Seejärel ühendasime need plaanid — kõik täpselt ühesugused — teiste filmilõikudega kolmes erinevas kombinatsioonis. Esimeses kombinatsioonis järgnes suurele plaanile Mozžuhhinist vahetult võte laual seisvas supitaldrikust. Oli ilmne, et Mozžuhhin vaatab suppi. Teises kombinatsioonis oli näitleja nagu ühendatud võttega kirstust, milles lamab naine surnukeha. Kolmandas järgnes suurele plaanile võte väikesest tüdrukust, kes mängib naljaka mängukaruga. Kui me näitasime neid kombinatsioone saladusse pühendamata publikule, oli tulemus vapustav. Vaatajad olid näitleja mängust pöörases vaimustuses. Nad otsustasid tema sügavale mõtlikkusele supitaldriku juures, olid liigutatud siirast kurbusest, millega ta vaatas surnud naist, ja imetlesid põgusat, õnnelikkuna naeratust, millega ta jälgis mängivat last. Aga me teadsime, et kõigil kolmel juhul oli nagu täpselt ühesugune.” (*An Introduction to Film Studies*. Ed. Jill Nelmes. “Routledge”, London & New York, 1996, lk 335.) Tõlkinud Kaia Sisask.

Vrd Pudovkini kirjeldusega Amsterdamis *Filmiliga's* samal 1929. aastal. “Võtsime selle eksperimenti jaoks mingist filmist ühe suure plaani Mozžuhhini näoga, kus ta midagi vaatab. Valisime sihilikult rahuliku ja ükskõikse näoime; ning tükeldanud selle suure plaani kolmeks, monteerisime igale jupile juurde kolm erinevat kaadrit. Esimesel juhul tuli kohe pärast Mozžuhhini nägu kaader supitaldrikuga; vaatajale näis, nagu vaataks Mozžuhhin seda supitaldrikut. Teisel juhul oli tema tähelepanuobjektiks surnukirst, milles lamab noor naine. Kolmandal korral aga üks väike tüdruk mängukaruga, kes tegi koomiliselt liigutusi. Siis me monteerisime kõik kolm filmilõiku ühte ning näitasime ettevalmistamata publikule. Tulemus oli üllatav. Vaatajad vaimustusid filmist, et kuivõrd hästi mängib näitleja. Esimesel puhul nägid nad teda hajevil pilguga mõttesevajununa supitaldrikut vaatamas. Teisel juhul silmasid nad surnule vaatava pilgus vapustust ja valu. Kolmandal korral paistvat tema vaates õrn naeruhelk, kui ta jälgib mängivat last. Kuid tegelikult oli kolmel juhul tegemist ühe ja sama näoilmega. Nii võimas on montaaži mõju. (*Stationen der Moderne im Film II, Freunde der Deutschen Kinemathek Berlin*, Berliin, 1989, lk 176—177.) Tõlkinud Tiina Oun.

<sup>4</sup> Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах. Т.2. “Искусство”, Moskva, 1964, lk 393, 402 (“Montaaž”, 1937).

<sup>5</sup> “Kaader pole üldsegi mitte montaaži element. Kaader on montaaži rakuke. Teispool dialektiliselt hüpet ühtses reas kaader — montaaž.” — Сергей Эйзенштейн, *op. cit.*, lk 290.

<sup>6</sup> Вопросы киноискусства, 11, “Наука”, Moskva, 1968, lk 107.



millega me pikki aastakümneid filmikirjanduses opereerinud oleme? Mis ju üksnes paberil on olnud! Millest Kulešovi efekti selline elujõulisus?

9. Paradoксаalsel kombel võlgneb Kulešovi efekt oma igihaljuse just tänu oma füüsilisel kujul mitteolemasolule.

9.1. Sest Kulešovi eksperimendid olid ennekoike just teoreetilist laadi. Selle nimel viis ta nad olustikulis-konkreetsel kujul absurdi: *White House* ei paikne ju Moskvas, vaid kõigile teada olevalt Washington D. C-s; üks ja sama kaader Ivan Mozžuhhini ühe ja sama neutraalse ilmega ei tohiks ju võimaldada ekraanil väljendada erinevaid emotsioone. Kinolinal pakutava n-õ reaaleluline võimatus tõstis esile nende eksperimentide filmitoreetilise suunitluse.

9.2. Kulešovi eksperimentide teoreetilist iseloomu tõendavad tegelikult ka kõikvõimalikud sekundaarsed erinevad kirjeldused ja esituskujud, mida eri autorid on filmiliteratuuri toonud. Nt Bazin ("Filmikeele areng"), või ka Kleiman ("Kaader kui..."), kes pakub välja hüpoteetilise *flashback*'i variandi, mille puhul monteeritavate kaadrite taustade järsk erinevus osutaks, et Mozžuhhin meenutab (mitte ei vaata) supitaldrikut või mängivat last.

10. Mõelgem hetkeks, mis saanuks siis, kui legendaarne eksperiment meil käeulatuses vaatamiseks oleks? Paljukest jagunuks tähelepanu paarile hallile, tehniliselt ilmselt mitte kõige paremas korras olevale kaadrile hilisemate, märksa efektsemate montaažinäidete kõrval (kas või Eisensteini loomingust)?

10.1. Ja kui jaguiski, võiks ilmned, et formaalselt võttes võis olla tegu kolme erineva Mozžuhhini näoplaaniga, mispuhul ju erinevad tähendused enam tähelepanu ei ärataks ega enesest efekti ei kujutaks! Nimelt meenutab Kulešov aastakümneid hiljem, 1960-ndatel, kunagisi katsetusi nii: ta võttis pika kaadri Mozžuhhini näoga, lõikas selle mitmeks tükiks ja kleepis need erinevates kombinatsioonides.<sup>8</sup> Kes saaks nüüd veel kinnitada, et ekraanikuninga näoilme selle pika tükikideks lõigatud kaadri jooksul ei võinud muutuda?!

11. Kulešovi eksperimendid on tegelikult samas rollis nagu spektri montaažilisus—antimontaažilisus teist poolust esindav Andy Warholi "Sleep" (1963), kus vaatajat sunnitakse tundide kaupa staatilise kaamera vahendusel magavat inimest jälgima. Ka Warholi filmi puhul võiksime teoreetiliselt fantaseerida, kas nt kärbse lendamine magava inimese näole tooks n-õ hollywoodiliku dramaturgia elemente filmi mittevahelisekkumise esteetikasse, või tähendaks kärbes hoopis suuremat autentsust ja eluehedust. Ent erinevalt Kulešovist peaksime oma teoreetilistes spekulatsioonides Warholi puhul arvestama, et vahest on keegi ka tema "und" nägema juhtunud.

11.1. Kulešov on meile seevastu konkreetsete filminäidete asemel jätnud hoopiski võimaluse ja vabaduse oma eksperimentide interpreteerimiseks. Nagu Mozžuhhini (või üldse inimnäo) suurplaan on üldjuhul vägagi hästi monteeritav, nii on seda ka Kulešovi eksperiment ise — võimaldades pärast teda tulevatel autoritel seda monteerida kõikvõimalike montaažiteoreetiliste postulaatide alusel ning täites neid kunagisi ja tänaseks olematuid kaadreid pidevalt uue sisuga; ja igal järjekordsel teoreetikal annab see võimaluse rääkida tegelikult iseenda eksperimentist, oma pisuhännast. Nii saab puhtfüüsiline olematus mõnel juhul olla koguni parim igavese olemasolu garantii.

12. Siinkohal jätkem edasisele diskussioonile avatuks küsimus, kas Kulešovi eksperimendi olematus peaks üksiti teoreetiliselt osutama millelegi olulisele ja olemuslikule montaaži-efektis eneses.

<sup>8</sup> "Ükskord sattus mulle kätte suurelt võetud "ekraanikuninga" Mozžuhhini pikk plaan. Ma enam hästi ei mäleta, mida ta mängis ja millega seoses. Tähtis oli, et näitleja väljendas oma näoga mingit emotsiooni, millel oli tõenäoliselt pistmist teatud momendiga mingist armudraamast. Kuna Mozžuhhini lõik oli piisavalt pikk, siis ma lõikasin selle väiksemateks osadeks ning ühendasin teiste kaadritega kõige erinevates kombinatsioonides. Ja sõltuvalt sellest, kuidas ja millega lõik oli ühendatud (monteeritud, kõrvutatud): alasti naisega, isuäratava toiduga... ma ei mäleta, millega veel, kuid iga kord Mozžuhhini näo väljenduslikkus vastas tolle montaažikombinatsiooni mõttele, mille kõrvutusse olin ma oma aränagemist järgi asetanud. Tema "läbielamised" muutusid vastavaks montaažilise kombinatsiooni ülesehituse mõttele. Kõrvutus osutus seega väljenduslikumaks üksikute lõikude sisust." (Илья Вайсфельд. Кино как вид искусства. Москва, 1983, lk 71—72.)

Lk 100 — siin nad on kõik koos, montaaž ja Kulešov ja Eisenstein. Ainult Warholi pole, tema on vist magama jäänud.

KULEŠOV, LEV (LEO). Režissöör, filmiteoreetik, sündinud 13. jaanuaril 1899 Tambovis, Venemaal; surnud 29. märtsil 1970. Viieteistkümnenda aastast astus Moskva Kunsti- ja Arhitektuuri- ja Skulptuuri- kooli ning hakkas joonistama moepilte ühele naisteajakirjale. Seitsmeteistkümnendal palgati ta kunstnikuks revolutsioonielsetele vene filmidele, millest mitmes ta ka kaasa mängis. Kaheksateistkümnenda aastast lavastas Kulešov oma esimese filmi, detektiiv-melodraama "Insener Prite'i projekt" (1918) ja avaldas esimesed filmiteoreetilised artiklid. Sügavalt mõjutatuna ameerika filmikunstist, eriti D.W. Griffithi tööd, käsitles ta oma artiklites põhjalikult "ameerika montaaži" põhimõtteid, millest arendas teooria montaažist kui filmi põhikomponendist. Kulešovi ideid jätkasid nii teoorias kui ka praktikas tema õpilased Sergei Eisenstein ja Vsevolod Pudovkin.

Kuuludes revolutsiooni järel Punaarmee ridadesse, tegi Kulešov ringvaateid, millest monteeris terve hulga lühidokumentaalfilme. Samal ajal usaldati talle ka välismaiste mängufilmide ümbermonteerimine, enne kui need nõukogude publiku ette jõudsid, ja veidi hiljem määrati ta Moskva Filmistuudiate ringvaadete osakonna ülemaks. Sel ajal alustas Kulešov montaažiekspimente, mille hulka kuulub ka üldtuntud Kulešovi efekt. Kasutades lõike vanadest ringvaadetest, monteeris ta ühte võtteid kuulsast näitlejast Ivan Mozžuhinist mitmesuguste objektidega. Tulemus oli hämmastav: näitleja ühesugust näoilmet tõlgendati igas kombinatsioonis erinevalt, millega Kulešov töestas montaaži võimet muuta reaalsust. Täheendus polnud mitte niivõrd filmikaadrites enestes, kuivõrd selles, kuidas monteeriija nendega manipuleeris. 1919. aastal oli Kulešov üks Moskva esimese rahvusliku filmikooli rajajatest ning alustas järgmisel aastal seal õpetamist, jätkates samal ajal tööd režissöörina. Tema esimeste õpilaste seas oli ka endine kinostatist Aleksandra Hohlova (1897—1985). Nad abiellusid ja naisest sai Kulešovi lähedane kaastöeline ning sagedane peaosaline tema filmides. 1921. aastal asutas Kulešov filmiõpikoja, aktsiaseltsi, mis filmide vähesuse tõttu Nõukogude Liidus alustas oma tegevust filmistiili imiteerivate lava-*show*'dega. Kuni 1924. aastani ei saanud kompanii töötada tegelikult filmialal. Õpikoja esimene filmitoode oli kiiretempoline burleskne komöödia "Mister Westi ebatavalised seiklused bolševike maal" (1924), paroodia kergeusklikust ameeriklasest Venemaal, režissööriks Lev Kulešov. Tema staarist õpilane Pudovkin tegi kujunduse ja mängis peaosas. Film sai nõukogude publiku hulgas väga populaarseks, nagu ka Kulešovi järgmine lineteos "Surmakiir" (1925). Aga Nõukogude ametkonnale ei meeldinud selle filmi poliitiline sisu ja Kulešov jäeti ilma nii aktsiaseltsist kui ka suuremast osast õpikoja eelarvest.

Vaatamata imepiskesele tootmisrahale sai Kulešovi järgmine film "Seaduse järgi" (1926) kriitikute heakskiidu osaliseks. See oli haarav psühholoogiline draama Klondike'i kullapalavikust, mis põhines Jack Londoni romaanil "Ootamatu" (*The Unexpected*). Kuid nõukogude ametnikud leidsid, et film on liiga vähe ideoloogiline. Aastatega kahanes Kulešovi prestiiž Nõukogude filmitööstuses üha rohkem, 1933. aastal loobus ta täielikult lavastajatööst. Selle asemel pühendas ta oma energia filmiteoreetiliste raamatute kirjutamisele, mille hulgas on ka "Kinorežissuuri alused" (1941). Teise maailmasõja ajal hakkas ta lühiajaliselt uuesti filme tegema ja 1944. aastal määrati ta Moskva Filmiinstituudi (tegelikult ÜRKI — *toim.*) direktoriks.

Kuni Jay Leyda "Kino" avaldamiseni 1960. aastal oli Kulešovi panus filmitegijana, montaažiteooria pioneerina ning Pudovkini ja teiste tuntud nõukogude režissööride õpetajana Läänes praktiliselt tundmatu ning Venemaal peaaegu unustatud. Siiski, alates 60-ndate algusest on Kulešov elanud läbi midagi uuestisünni taolist. Venemaal ja Euroopas on korraldatud tema filmide retrospektiive ja 1966. aastal kuulus ta Venezia filmifestivali žüriisse.

LEV KULEŠOVI mängufilmid: "Insener Prite'i projekt" (1918), "Lõpetamata armastuslaul" (1919, rež koos Vitold Polonskiga), "Punasel rindel" (1920), "Mister Westi ebatavalised seiklused bolševike maal" (1924), "Surmakiir" (1925), "Seaduse järgi" (1926), "Teie tuttav" (1927), "Löbus kanaari lind" (1929), "Kaks-Buldi-kaks" (1930, rež koos Niina Agadžanova-Šutkoga), "Nelikümmend südant" (1931), "Horisont" (1933), "Suur lohutaja" (1933), "Siberlased" (1940), "Juhtum vulkaanil" (1941, üks neljast režissöörist), "Timuri vanne" (1942), "Me oleme Uuralitest" (1944).

Väljaandest Ephraim Katz. *The Film Encyclopedia*. "Harper Perennial", New York, 1998, tõlkinud KAIJA SISASK





## TMK LAUREAADID 1998

MERLE KARUSOO

“Konverents koolkonnast”, nr 1;  
“XXI sajandi teater”, nr 4.

JAAKRÄHESOO

Artiklisari “Hooaeg New Yorgis”, algus nr 5.

KRISTEL PAPP

“Orpheus otsib ooperit”, nr 4.

MERIKE VAITMAA

“NYD '97” järelkõla”, nr 3.

HENDRIK LINDEPUU

“Kolmelt Gdynia festivalilt” (Poola uuemast filmist), nr 3;  
“Poola filmikunsti paavst intellektuaali korsetis” (Krzysztof Zanussi  
loomingust), nr 8/9.

KAIA SISASK

*Aastatel 1996—1998 TMK-s ilmunud prantsuse ja inglise keelest tõlgitud  
artiklite eest.*

Fotopremia

ENN LOIT

Fotod “Ugala” lavastusest “Maria Stuart”, nr 6.

---

*Ajakiri tänab “Viru” hotelli meie laureaatide aastapremiate eest.*

# TEATRIANKEET 1997/98

Taas on lugeja ees traditsiooniline teatriankeet. Ja ehkki teatriaasta punktideks lahutamisele võib olla oi kui palju vastuväiteid, on see üha kirevamaks muutumas ajakirjanduse (köver)peeglis peaaegu ainus paik, kus eri vanuses ja erineva teatritavaatega kriitikute-vaatlejate liühinnangud saavad üsna rahumeelselt kõrvuti olla.

Veel kaks asjaolu väärib ehk märkimist. Esiteks, iga aastaga muutub eesti teatri tervikpildi hõlmamine üha keerukamaks: üha rohkem on teatrit tegevaid (vaba)truppe ja sündivaid lavastusi, täielikku ülevaadet ja statistikat kõigest, mis hooajal toimub, pole enam (ja veel?) ilmselt kellelgi, ei ametnikel ega kriitikuil. Teisalt tõi seekordne ankeet toimetusele ka ühe rõõmsa üllatuse: 32 teatrihindajast, kellele küsimustiku lähetasime, soovisid oma muljeid kokku võtma 25. Sestap tundub taas, et teatriankeet pole veel oma aega ära elanud.

1. Teatritekst, mille ilmumine Eesti lavale 1997/98. hooajal tundub Teile märkimisväärsena?

Mida tõstaksite esile möödunud hooajast?

2. ... lavastus?

3. ... muusikaline kujundus ja kunstnikutöö?

4. ... naisosatäitmine?

5. ... meesosatäitmine?

6. ... kõrvalosa?

7. Mida sooviksite kommenteerida? (Probleemid, mured, rõõmud, üllatused, vihastamised, tähelepanekud vms.)

8. Milliste (arvatavasti) teatripildis oluliste lavastuste nägemata jäämine segas Teid kõige rohkem küsimustele vastamast?

## JAAK ALLIK:

1. Jaan Tätte "Ristumine peateega". Üle hulga aja üks tõesti "well-made play" eesti autorilt, mis võiks mujalgi maailmas läbi lüüa. Juba seegi, et esimesel hooajal loodi selle näidendi põhjal kaks lavastust ja film, näitab asja tähenduslikkust.

2. Adolf Šapiro "Kolmekrossiooper" Linnateatris. Mati Undi "Hamleti tragöödia" "Vanemuises". Andres Noormetsa "Ristumine peateega" "Endlas". Selle lavastuse headust tahan rõhutada just võrrelduna sügisel nähtud autori enesepretatsiooniaga Linnateatris, mida kriitika kiitis paraku vist Pärnu lavastust nägemata. Suvelavastustest tõstaksin eriliselt esile Ain Mäeotsa "Ronjat, röövlitütart" Emajõe Suveteatris.

3. Vladimir Anšoni — Kustav-Agu Püümani "Kolmekrossiooper" Linnateatris.

4. Leila Säälik ("Therese Raquin", "Ugala"), Kersti Kreismann ("Steenid ühest abielust", Eesti

Draamateater), Elina Reinold ("Ronja, röövlitütar", Emajõe Suveteater).

5. Peeter Tammearu ("Kolmekrossiooper" ja "Öö hommik", Linnateater), Hannes Kaljujärv ("Hamleti tragöödia", "Vanemuine"), Meelis Sarv ("Ristumine peateega", "Endla"), Indrek Saar ("Kuningas. Emand. Soldat", Rakvere Teater).

6. Rain Simmul, Andres Dvinjaninov ja Aivar Tommingas ("Kahe teistkümmes öö", "Vanemuine"), Andres Noormets ("Maria Stuart", "Ugala"), Peeter Jürgens ("Ciao!", "Ugala").

7. Väga rõõmustav on publiku üha suurenev huvi teatrite suveprojektide vastu ning sellest tulenevalt ka teatritegijate aktiivsus nende loomisel, seda nii kutselistes kui rahvateatrites. Lisaks "Ronjale" oli meeldejäädavalt põnev ka Kasterpalu—Raagi "Viimne võttepäev" Piritla kloostris. Samas võib kunstilise nõudlikkuse ja maitsetlani nii madalale laskmine, nagu seda näitas "Endla" "Kodanlasest aadli-

mees", publiku taas eemale ehmata.

8. "Stalin" ja "Rohuvoodi" Draamateatris, "Viimne eurooplane", "Daamide õnn" ja "Bluff" "Vanemuises", "Maratontants" ja "Jennifer" "Endlas", "Tantsumaraton", "Palju kära ei millestki", "Hingetuisk", "Hind" ja "Päikesehelk" Rakvere Teatris, "Tuhat klouni" Vanalinna-stuudios, "Sherlock Holmes" Linnateatris, "Antigone" "Teatrumis" ja enamik Vene Draamateatri ning Nukuteatri lavastusi.

## MARIS BALBAT:

1. Siinkohal peaks vist ikkagi nimetama eesti autorite kahe uue näidendi ilmumist teatritesse. Pean silmas Jaan Tätte "Ristumist peateega" ja Hussari—Öunapuu "Tule minuga lendama". Olgu et Kõivu ja Kruusvalli parimate teatritekstide ja nende vahele jääb tükk tühja maad, võib Tätte näidendit kiita üllatusliku idee ning äärmiselt koloriitse peatgelase kuju eest (samas

kahjustab teksti dramaturgiline lõtvus ja kohatine otseütlev didaktika), Hussari ja Õunapuu tekst üllatab aga klišeevaba mõtlemise ja omapärase dialoogiga, mida ilmselt võimendas veel autorite endi värske lavastus ja näitlejate nauditav mäng. Kõivu huviga oodatud "Stseene saja-aastasest sõjast" mõjus paraku lavalt nähtuna hämaralt ja igavaltki (kuigi olen näitlejaid kuulnud rääkivat, et mängida oli väga huvitav), nõnda et lavastust nähes kippus tekkima küsimus, kas see tekst ikka ongi üldse lavastata. Või omab ehk Kõivu lahtimuukimiseks meil võitit tõepoolest ainult Priit Pedajas?

2. Võrdlevalt võiks siin esile tõsta kahte lavastust: Adolf Šapiro keeruka struktuuriga, väga leidlikku ja professionaalselt perfektset "Kolmekrossiooperit", millel aga puudus mingil seletamatul moel elustav hingus, ning Priit Pedajase lavakunstikooli 18. lennuga tehtud "Minu veetlevat leedit", mis oli ju lavale toodud küllalt minimalistlikult, kuid mis hingas ja elas täie rinnaga. Minu eelistus kuulub viimasele.

Huviga vaatasin mõlemat Mati Undi Shakespeare'i-lavastust. Hea oli "Theatrumi" "Antigone". Aktiva poolele paneksin ka kohati küllalt hõrgu "Öö hommiku", millel aga puudus terviklikkus.

3. Eriti just viimastel aastatel imetlen jätkuvalt Aime Unti, kel enesekordust vältides üha uuesti õnnestub lavastust tugevalt toetades sellega kaasa hingata, ilma et kujundus sealjuures end rõhutatult peale suruks. Viimaseks sellelaadseks heaks näiteks on meeleolukas, täpsete detailidega kujundus Linnateatri vabaõhulavastusele "Öö hommik".

Pilkupüüdev ja atraktiivne oli Pille Jänese kujundus Priit Pedajase lavastusele "Kuradieliiksiir".

4. Kersti Kreismani Marianne "Stseenides ühest abielust", Ita EverAlbee näidendis "Kolm pika naist" (mõlemad Draamateatris).

5. Siin tuleb loetelu pikem: kolmik Tõnu Kark, Ain Lutsepp ja Lembit Ulfsak "Kunstis", Andrus Vaariku Richard III, Aleksander Eelmaa Gastello lavastuses "Tule minuga lendama", Martin Veinmanni Johann "Stseenides ühest

abielust" (kvaliteedihüpe näitleja loomingus, mis algas küll juba lavastuses "Vaade sillalt") — kõik eelnimetatud Draamateatrist; Aarne Üksküla Kreon "Theatrumi" "Antigones", Peeter Kardi Kihnu Jõnn "Endlas", Hannes Kaljujärve Hamlet "Vanemuises".

6. Mitte-peaosadest Arvi Halliku pootsman Jurnas "Endla" "Kihnu Jõnnis", Jan Uuspõllu Alfred Doolittle "Minu veetlevas leedis".

7. Masendavalt mõjus lepingu lõpetamine mitme "Endla" hea näitlejaga — seda inimlikust aspektist ja minu kui vaataja seisukohast, kes ma neid mulle meeldinud näitlejaid laval võibolla enam ei näe. Ma ei räägi praegu teatri õigusest või võimalikust (?) hüvangust, kuigi jälgin nüüd "Endla" edasist arengut kõrgendatud tähelepanuga.

Tore on, et lõpuks märgati laiemalt ka "Theatrumi" tegevust (oli ka aeg!), kes on järjepanu toonud välja kvaliteedimärgiga lavastusi ning rambivalgusse noori andekaid näitlejaid (Marius ja Maria Peterson ja teised).

Kahju on, et Linnateatris polnud sel hooajal ühtki Elmo Nüganeni lavastust ning et teatri paar selle hooaja lavastust ("Sherlock Holmes ja doktor Watson" ning ka lastelavastus "Onu Teodor, kass ja koer") polnud just parimal tasemel.

Tahaks loota, et "Vanalinnastuudio" ei too uuel hooajal enam välja seda laadi asju nagu "Patt" ning asub enesekriitilisemale positsioonile.

Nii ohte kui võimalusi sisaldab endas Merle Karusoo määramine Draamateatri juhiks. Võimalused saavad realiseeruda juhul, kui teatri loominguilisel kollektiivil jätkub oidu oma missioonitundelise juhi toetamiseks.

Teatud ebalusega ootan, kuidas lõivad erinevates teatrites ja vabakutselistena läbi 18. lennu kokku kasvanud ja kasvatatud noored näitlejad.

Põlva harrastusteatri festivali žürii liikmena sain festivali ebaühtlasele tasemele vaatamata üllatuslikult näha ka lavastusi ja näitlejaid, kes on täiesti võimelised pakkuma konkurentsi elukutselistele. Andekamate harrastusnäitlejate võimet mängida

professionaalselt näib kinnitavat ka kriitikute poolt kiidetud Ingo Normeti "Kuningas John" Kuresaases, mida küll endal ei õnnestunud näha.

8. Olen näinud kõiki Linnateatri lavastusi ning enamikku Draamateatri omadest. Teiste teatrite repertuaar on nähtud küllaltki lünklikult. Tõenäoliselt oluliseimatest on nägemata "Rohuvoodi" Draamateatris, "Kaheteistkümmes öö" "Vanemuises", "Minu öde siin majas" "Endlas", "Hind" Rakveres, "Pisuhänd" Vene Draamateatris. Ainus Vene Draamateatri nähtud lavastus, J. Volkovi "Anton" (järjekordne Tšehhovi-aineline banaalsus) ei õhutanud seda teatrit uuesti külastama, kuigi ehk peaks.

Appi karjuma paneb enamik seriaale: näitleja, kes teatris teeb võrratu osa, võib siin muutuda hingetuks marionetist "näotegijaks". Ei professionaalsust, ei loomulikkust, ei midagi.

## KRISTIINA GARANCIS:

1. Eesti näitekirjandusest: Jaan Tätte "Ristumine peateega"; Madis Kõivu "Stseene saja-aastasest sõjast" ja "Kuradieliiksiir"; Toomas Hussari — Ervin Õunapuu "Tule minuga lendama". Kaas-aegsest maailmadramaturgiast Yasmina Reza "Kunst" ja Per Olov Enquisti "Tribaadide öö".

2. Adolf Šapiro Brechti "Kolmekrossiooper", mis käitus nagu üks tõeline portvein. Lembit Petersoni Anouilh' "Antigone" — käskjalg "süütuse ajast".

3. Pille Jänese kujundatud "Kuradieliiksiiri" keskkond. Saali—lava funktsioonid pidevas tiirlemises. Kerge on trikitada eriliste mängupaikade arhitektuuri kasutades, raske akadeemilise lavakarbiga üllatada. Seekord oli kujundusvõte kaalukausi raskem viht. Samasse seltskonda kuulub ka Ervin Õunapuu poolviltune lennukilabilõige lavastuses "Tule minuga lendama". Lavastusliku võttena suur risk. Kas näitlejad suudavad loo dünaamikat lõpuni kanda, kui mängupaigaks on lavaval kaldu asetsev lennuk ja sundpoosiks põhiliselt istumine. Ene-Liis Semperi oriendihõnguline, puhas, "ökoloogiline" kujundus Reza "Kunstile". Külalisenähtlasest teatrit ja maalikunstniku Charles Cusick Smithi

kujundus Murdmaa lavastatud "Romeole ja Juliale". Vastand senisele balletikujunduse trendile, nn kompvekikarbi stiilile. Rustikaalsed lasked toonid kostüümides, mis panid särama kulddetailid, ja nt II vaatuse elav tõrvikutuli, liukuvad tasandid, mis elavdasid lavategevust, Verona majade krohvilaigulised tekstuurid jne.

Muusikaline kujundus: "Kolmekrossiooper" (Viive Ernesaks, Riina Roose ja Olav Ehala) ning "Kuradieliksiir" (Riina Roose).

4. Olemuslikult nn loomaetüüdi- de kategooriasse kuuluv ülima mõnuga mängitud täisvereline kõuts Madrusson, retroiludus Polly "Kolmekrossiooperist" — Anne Reemanni. Üllatusväärtuslik ja meisterlik osatäitmine Maria Petersonilt Anouilh' "Antigone" nimiosas.

5. Aleksander Eelmaa Nikolai Gastello ("Tule minuga lendama"). Uus tüpaaž seniste rollide taustal. Jõuline ja räme, kompromissitu juhitüüp. Peeter Tamme- aru "Kolmekrossiooperi" Mr. Peachum.

6. Hendrik Toompere peavikaar Barnabus Goche ("Rohuvoodi"), Marika Barabanštšikova inspit- sient Magdalena ("Bluff"), And- res Puustusmaa pioneeripoisike ("Tule minuga lendama").

7. —

8. Shakespeare'i "Hamleti tra- göödia" ja "Kaheteistkümnes öö", Schilleri "Maria Stuart", Nordbergi "Üks mees: Roheline", Gibsoni "Kahekesi kiigel".

## KADI HERKÜL:

1. Jaan Tättle "Ristumine peate- ga". Mõtlemapanev, et enam kui 100 hooaja uuslavastuse hul- gast ei tule meelde ühtki avastuslikku tõlketeksti.

2. Adolf Šapiro "Kolmekrossi- ooper" — mõõndusteta. Lavas- tujoonise täpsuselt — "Kahe- teistkümnes öö" (Finn Poulsen). Minimalistlikkuselt, teatri- vahendite puhtuselt — "Ristumi- ne peateega" (Andres Noormets). Mõtleva ja mõtlema ahvatleva teatri poolelt — "Kuradieliksiir" (Priit Pedajas). Hinnaalanduseta komöödia — "Pereringmäng" (Ain Prosa). Ja terve rida "margi- naalset" head teatrit: "Antigone" (Lembit Peterson), "Peeter ja

Tõnu" (Hendrik Toompere), "Eluküsimus" (Jaanus Rohumaa, Üllar Saaremäe, Helmut Aniko, Mae Kivilo), "Sipsik" (Reeda Toots).

3. "Kuradieliksiiri" muusika/ muusikaalsus tervikuna.

Kujundus: Pille Jänes — "Kuradieliksiir", Andrus Jõhvik — "Ristumine peateega" ("End- la") — pateetiliselt võiks ütelda, et üksnes too täiesti marginaalne, ei tea täpselt kust ja miks tolknev suusk lavapinna kohal peidab eneses "Ristumise" võit.

4. Ita Ever ("Kolm pikka naist"), Anne Reemann ja Anu Lamp ("Kolmekrossiooper"), Helene Vannari ("Sherlock Holmes ja doktor Watson" ning "Onu Teodor, kass ja koer"). Naised lavastusest "Minu öde siin majas".

5. Elmo Nüganen ja Peeter Tamme- aru ("Kolmekrossioo- per"), Kalju Orro ("Onu Teodor, kass ja koer" ning "Öö hom- mik"), Hannes Kaljujärvi ("Kahe- teistkümnes öö").

6. Rein Oja ("Kuningas Richard Kolmanda tragöödia"), Merle Jääger ("Kaheteistkümnes öö"), Epp Eespäev ja Piret Kalda ("Kolmekrossiooper").

Rõõmustas:

7. 18. lennu tulek: neist hoovav süvenemine ja mõtelda tahtmine; Ita Everi, Arne Üksküla, Evald Hermaküla suured rollid. Vihas- tid tsunftisisesed aladused ajari- janduses. Mõtleva pani lavas- tajate (mitte üksnes noorte) pide- tus, analüüsi poolikus.

## MEELIS KAPSTAS:

1. S. Mrožeki "Emigrantide" jõudmine nüüd meie Vene Draa- mateatri lavale. Tõeline ahaa- elamus võrdlusseostes eelmise kümnendi eesti "Emigrantidega".

2.—3. "Kaheteistkümnes öö" "Vanemuises". Rootsi külalis- lavastaja Finn Poulsen'i töö näitas, et Shakespeare'i komöödia on komöödia — haaras sündmusi jälgima, oli naljakas. Rootsi- laenatud lava tõestas amfiteatri eeliseid, Eestisseggi kuluks üks selline ära.

4.—6. Anne Reemann (Karin Paasi mõõtu majaproua roll teelavastuses "Ma armastasin sakslast"); Herardo Konteras — Vene Draamateatri "Pisuhanna" Vestmann; Elina Reinoldi nimi-

osa Emajõe Suveteatri lavastuses "Ronja, röövlitütar".

Head meelt tegid Rakvere Teatris kasvavate näitlejate tiigrihüpped: Erik Ruus ("Hind"), Ülle Licht- feldt ja Indrek Taalmaa ("Kahe- keski kiigel"), Marika Vaarik (Anna Christie<sup>TM</sup>).

\*Esietendus eelmisel hooajal.

## SVEN KARJA:

1. Mulle isiklikult tundub mär- kimisväärne H. Nordbergi teksti "Üks mees: Roheline" ilmumine "Ugala" lavale kui radikaalne ajuraputus ja seljapööre (või siis nendena mõeldud?) "eesti kesk- misele", järjest kodanlikumaks muutuvale teatri paradigmat. Ja ehkki "Rohelises" oli ka midagi mulle isiklikult radikaalselt vastuvõetamatut, olen põhi- mõtteliselt valmis ühinema.

2. Tüütü ja viril on jälle kord tunnistada, et mõõdus üks tippu- deta hooaeg. Õnneks soojendasid üldist kõledust mitmed tähised eelmistest aastatest ("Pianoola", "Peiarite õhtunäitus", "Arkaa- dia"), mis jooksvas mängukavas veel tugevalt tooni andsid. Lohutame end sellega, et oli rohkem rahuliku jõukogumise, püramiidi jalami ja tagala kindlustamise aasta?

Kummalisel kombel on kõik hooajast meeldejäänud sündinud kammerlikumates, väikestes saalides (Peeter Jalaka "Olivia meistrikläss", Lembit Petersoni "Antigone", Peeter Raudsepa "Hind", Madis Kalmeti "Minu öde siin majas", Katri Kaasik- Aaslavi "Tribaadide öö") või siis sootuks uutest, esmakordselt kasutusele võetud teatriruumides (Adolf Šapiro "Kolmekrossi- ooper", Finn Poulsen'i "Kaheteist- kümnes öö").

Üks tugev emotsionaalne laeng tuli ka mittesõnateatrist, Dmitri Hartšenko tantsuetenduselt "Exitus".

3. Kujundused: Mati Unt ("Ku- ningas Richard Kolmanda tra- göödia"), Silver Vahtre ("Üks mees: Roheline").

Muusikalised kujundused: Riina Roose — "Kuradieliksiir", "Kol- mekrossiooper"; Allan Väinola — "Ronja, röövlitütar", "Daamide õnn".

4. Kersti Kreismann ("Stseenid ühest abielust"), Elina Reinold ("Ronja, röövlitütar"), Anne Ree-

mann, Piret Kalda ("Kolmekrossiooper"), Piret Rauk, Kristel Leesmend ("Maria Stuart").

5. Martin Veinmann ("Stseenid ühest abielust"), Rein Oja ("Kuningas Richard Kolmanda tragöödia"), Volli Käro ("Hind"), Raimo Pass ("Tribaadide õõ").

6. Hendrik Toomper ("Rohuvoodi"), Meelis Rämmeld, Arne Soro, Tarvo Vridolin ("Üks mees: Roheline"), "Kolmekrossiooperi" "meeskoor" (Indrek Sammul, Rein Oja, Andres Raag, Marko Matvere jt).

7. Rõõmustasid Külliki Saldre ja Peeter Volkonski *comeback*’id. Kergelt ärritat Rahvusoooperi mõõdutundetud, kodu-anttilalik (enese)reklaamikontseptsioon meediakanalites.

Hooajal 1997/98 jõudis meie lavadele tavatult suur hulk lavastusi, mis tänaseks on sealt juba ammugi lahkunud ja millest keegi suuremat ei paistnud hoolivat — ei publik, ei tegijad, ei teatrite juhtkond ega ka mitte kriimu reagoija austanud kriitika. Ehk oleks ähvardavast vaikusest mõnikord hoopis tõhusam üks suurejooneline ja kirglik läbikukkumine?

8. Vist on need hooaja kaks kõige poeetiliseid pealkirjaga lavastust — "Loojang" ning "Õõ hommik".

## MARGUS KASTERPALU:

1. Mitte kõik oma ei ole alati hea. Sel hooajal olid aga minu jaoks huvitavaimad tekstid just nende hulgas: Tätte "Ristumine peateega", Hussari — Õunapuu "Tule minuga lendama". Samuti Hartšenko tõesti huvitav "Kalevipoja" tõlgendus balletis "Exitus". Kõigi kolme puhul on oluline veel see, et nende tekstide tegelik väärtus saab ilmsiks mitte lugedes, vaid neid laval vaadates. Üks põhjusi siin on kindlasti, et kõigi kolme teksti (balleti puhul on tekstist vahest veidi harjumatu rääkida, ütleme siis tema kohta — idee) autorid on olnud ka oma asja lavastajad, seega olnud "juures" algusest otsani.

2. Minu meelest silmatorkavalt muude kohal kõrguvat tippu ei olnud. Selle eest aga laiatas, ütleme, pisut allpool pilvepiiri, üsnagi ulatuslik platoo, mille ammendav kirjeldus võtaks liialt ruumi. Mõned piirjooned ehk

siiski: Priit Pedajase lavastused oma üliõpilastega — haruldased meie teatripildis vähemalt koosluse unikaalsuse tõttu. Kõik kolm selle hooaja Shakespeare’i — kaks Mati Undilt ja üks Finn Poulsenilt. Ain Prosa "Perringmäng" — täpseimalt tehtud komöödia. Andres Noormetsa "Üks mees: Roheline", Madis Kalmeti "Minu õde siin majas", Andres Lepiku "Maria Stuart", Adolf Šapiro "Kolmekrossiooper".

3. "Kuradieliiksiiri" pahupidine ruumijaotus; "Vanemuise" kontserdisaali üles ehitet "Gloobuse" teater; õhustik "Õõ hommiku" aegses lavaaugus; lavastuse "Üks mees: Roheline" lavatehnika, heli ja valguse koostöö ja -mõju.

4. Piret Rauk ("Maria Stuart"), Ülle Kaljuste ("Kuningas. Emand. Soldat"), Anne Reemann ("Kolmekrossiooper").

5. Aarne Üksküla ("Antigone"), Andrus Vaarik ("Kuningas Richard Kolmanda tragöödia"), Hannes Kaljujärvi ("Hamlet"), Evald Hermaküla ("Rohuvoodi"), Guido Kangur ("Stalin").

6. Marika Barabanštšikova ("Bluff"), Kalju Orro ("Õõ hommik").

7. Ei saa salata, et päris isiklikult sain teatriga seoses kõige suurema elamuse Piritall vabaõhuetenduse "Viimne võttepäev" sünni ja arenemise juures viibides ja lähedalt jälgides, kuidas töötavad tõelised professionaalid. Kasutan juhust ja tänan veel kord kõiki, kes oma hea nimega riskides ettevõtmises kaasa tegid.

## TAMBET KAUGEMA:

1. Yasmina Reza "Kunst" — mitte seda, et see oleks iseäranis hea näitemäng (mitte küll ka kehva), aga lihtsalt on uhke olla, kui sellist Euroopa värsket menu-tükki mängitakse üheaegselt nii Londonis kui ka Tallinnas.

2. "Kolmekrossiooper" Linnateatris. 3. Huvitav lavakujundus meenub Hussari — Õunapuu näitemängust "Tule minuga lendama", kujundaja Ervin Õunapuu. Aviatsiooni temaatikat lavale panna on ju neetult raske, aga antud juhul võiks koguni öelda: "Õunapuu annab tiivad".

4. Et vastajale meeldivad marginaalsed nähtused, nimetagem siinkohal "Theatrumi" "Anti-

gonet" ja selle peaosatäitjat Maria Petersoni.

5. Andrus Vaarik Richardina "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia". Ehkki lavastus oli mõnevõrra igav, jääb selline osatäitmine siiski meelde kauemaks kui kaheks nädalaks.

6. Tundmatu vene soldat "Mahtra sõja" suvelavastuses.

7. Siinvastaja isikust tulenev probleem — pealegi süvenev — on selles, et üha tihemini tuleb peale soov mitte minna teatrisse, vaid vaadata lavastust videost mõnusalt diivanil lesides. Rõõme, mida nimetada tasuks, on kaks: "Theatrumi" tõus täiesti arvestatavate teatrite hulka ning küllaltki hoogne suvehooaeg, mis seekord ka pealinnast päris kaugelt küündis.

8. Häbi öelda, neid on nii palju.

## GERDA KORDEMETS:

1. Jaan Tätte kui näitlejast dramaturgi ilmumine — tekstidega "Tere!" ja "Ristumine peateega". Kui tähelepanuväärne on iga arvestatava algupärandi sünd, näitab kas või seegi, et "Ristumine..." on üheaegselt nii kahe lavastuse kui ka filmi aluseks. Eesti uue dramaturgia tõusumärgina kindlasti ka Mart Kivastiku "Peeter ja Tõnu".

Ilmtingimata on tähtis Jaanus Rohumaa — Üllar Saaremäe "Eluküsimus" Juhani Viidingu ja William Shakespeare’i tekstidest. Omamoodi väärrib märkimist filosoofilise mõtte lavaletulek suveprojektides, mida tähistavad ennekõike M. Tuulingu — J. Rohumaa "Õõ hommik" (lavastaja J. Rohumaa) Linnateatri lavaaugus ja M. Z. Ribalowi "Päikesehelk" (Rakvere Teater, lavastaja R. Oja) Alja kortsis.

2. Tundub, et absoluutset tippu mõõdunud hooaeg ei toonud. Täiusele kõige lähemale jõudis ETK rühmatöö "Eluküsimus". Tekkinud teatriruum võttis osaliseks hoopis olulisemates küsimustes, kui ühe lavastuse kontekst just peaks. E l u küsimuses, tööpoolest.

Väga meeldis ka "Vanemuise" "Kaheteistkümnend õõ" (lavastaja Finn Poulsen). Ning — koos hoo-võtu- ja kasvuaajaga Linnateatri "Kolmekrossiooper" (Adolf Šapiro).

3. Kujundus: Tommy Glans —

"Kaheteistkümnes öö", Pille Jänese — "Kuradieliksiir", Aime Unt "Rohuvoodi", Mae Kivilo — "Eluküsimus".

Muusika: Olav Ehala, Viive Ernesaks, Riina Roose — "Kolmekrossiooper",

Helmut Aniko — "Eluküsimus".

4. Väga vähe. Miks küll?

Anne Reemanni Polly "Kolmekrossiooperis", Liina Olmaru Viola-Cesario "Kaheteistkümnes öös".

5. Väga palju. Raske valida ja järjestust seada. Eduard Salmistu Kõrtsmik "Päikesehelg", Hannes Kaljujärve Narr Feste ja Andres Dvinjaninovi Sir Andrew "Kaheteistkümnes öös", Peeter Tammearu Härra Peachum ja Elmo Nüganeni Väitsa-Mackie "Kolmekrossiooperis", Peeter Volkonski Peeter ja Tõnu Oja Tõnu lavastuses "Peeter ja Tõnu", Andres Otsa Kunstnik Henry "Öö hommikus", Hendrik Toompere *jun* peavikaar Barnabus Goche "Rohuvoodis".

6. Sekord ei tundunud ükski suurepärase osatäitmine olevat "kõrvalosa".

7. Ei oska vist keegi ennustada, kui kaua kestab suurte suveprojektide ajajärk — ei sõltu see ju kultuurist või kultuuripoliitikat, vaid poliitiliselt ja majanduslikult kliimast. Seda enam vääriv praegune hetk ajaloos äratähistamist: 1998 (nagu ka 1997) olid vabaõhuetendustest tulvil suved. Kas supp rohkuse tõttu ka lahjem sai, hinnatakse õigemini küllap juba "siis kunagi". Täna võib öelda: paljude hulgas oli häid, keskmisi ja halle. Päril säravat tähte polnudki, ent hea — ja tänavu parim — oli saarlaste "Kuningas John" Ingo Normeti lavastuses. Aus ja tõsine. Täpne ja pinges. Professionaalse kontsentratsiooniga haaravaks mängitud klassika. "Kuningas John", "Päikesehelk" ja "Öö hommik" — õnnestumiste poole peale jäänud suveprojektid — ongi tänavu tõsised. Väga heas mõttes. Suurim pettumus suveprojektidest oli "Endla" epateeriv ja labasevõitu "Kodanlasest aadlimees" (lav Ago-Endrik Kerge).

8. Nägemata on tänavu palju, põhiliselt Tallinnast kaugemal — "Ugalas", "Vanemuises"... Ka "Estonias". Paraku.

## MARTIN KRUUS:

1. Tendents meeldib. Kriitika ei kujuta endast enam Albee, Williamsi jt kanoonilistel tekstidel põhinevate seniste lavastuste kaardipaki üle- ja ümberlappamist uue lavastuse valguses. Maailm avaneb.

2. Ei olnud lavastajate aasta. Linnateatri "Kolmekrossiooper", Draamateatri "Stseenid ühest abielust" ja "Kunst"; "Vanemuise" "Kaheteistkümnes öö", "Teatrumi" "Väikesed komöödiad" kui suurepäraselt korraldatud ansambli mängu näited ilma erilisel üllatava režii-kontseptuaalse põhjata.

3. Kui lubatakse järjepidevust, jääks Linnateatri "Arkaadia" troonile, mõlemas kategoorias.

4., 6. Pea- ja kõrvalosade vahe on sedapuhku kaunis tinglik, seetõttu naisosatäitmised (mittegradueerivas järjekorras): "Kolmekrossiooper" (Anu Lamp, Anne Reemann, Piret Kalda... ühesõnaga: mõõndusteta); Kersti Kreismann "Stseenides abielust", Maria Klenskaja "Stseenides saaja-aastasest sõjast".

5., 6. Meesosatäitmised: Peeter Tammearu "Kolmest krossist", "Kunsti" kolmik (Lutsepp-Kark-Ullsak), Hannes Kaljujärv (ka ilma Hamletita).

7. Teatrirežii seis on järjest segasem. Näitlejaväge on näha ja tunda kõigis teatrites, lavastajamõte on paremal juhul hõre, halvemal — täiesti lünklik.

8. Olulised minu lüngad: "Kuradieliksiir" ja "Tribaadide öö" Draamateatris, Ugala "Sipirja lapsed" ja "Loojang", Rakvere Teatri "Hind", "Vanemuise" "Hamlet".

## PIRET KRUUSPERE:

1. Madis Kõivu "Stseene saaja-aastasest sõjast", Jaan Tätte "Ristumine peateega".

2. Adolf Šapiro "Kolmekrossiooper".

3. Mati Undi muusikaline ja lavakujundus "Hamleti tragöödia", kunstnikutöödest — Vladimir Anšov ja Kustav-Agu Püüman "Kolmekrossiooperis", Ervin Öunapuu "Stseene saaja-aastasest sõjast", Pille Jänese "Kuradieliksiir". Riina Roose muusikajuhi töö "Kuradieliksiiris".

4.—5. "Kolmekrossiooperi" trupp; Kersti Kreismann ja Martin Veinmann "Stseenides ühest abielust".

6. Heikki Haravee "Hamleti tragöödia", Hendrik Toompere *jun* "Rohuvoodis", Taavi Teplenkov "Kuradieliksiiris".

7. Rõõmustas Jaan Tätte hea dramaturgisulega kirjutatud näidend "Ristumine peateega". Kurvastas asjaolu, et üldine teatri-maastik tundus, võreldes kas või eelmise hooajaga, lausikum ja udusem — enamasti vaid üksiku edamad fragmentid ja vilksatused (või on vigia vaataja silmades?). Heas mõttes intrigeeris Mati Undi "Hamleti tragöödia" — kõigi oma võlude ja vaieldavustega.

8. "Kunst", "Kaheteistkümnes öö", "Maria Stuart", "Öö hommik" ja paraku veel mitmed.

## JAANUS KULLI:

1. Jaan Tätte "Ristumine peateega" Pärnu "Endlas"; Juhan Viidingu/William Shakespeare'i "Eluküsimus" Rakvere Teatris.

2. Finn Poulsen "Kaheteistkümnes öö" "Vanemuises"; Priit Pedajase "Kuradieliksiir" Eesti Draamateatris; Jaanus Rohumaa/Üllar Saaremäe "Eluküsimus"; Adolf Šapiro "Kolmekrossiooper" Linnateatris.

3. Muusikaline kujundus: Jaan Alavere — "Kaheteistkümnes öö" "Vanemuises"; Roald Jürλου — "Taani prints ja Valge Daam" teatris "Randlane"; Siiri Sisask — "Mahtsa sõda", Harrastusteatri Liiu suveprojekt; Lepo Sumera — "Stseene saaja-aastasest sõjast" Eesti Draamateatris; Viive Ernesaks — "Pisuhänd" Vene Draamateatris.

Kunstnikutöö: Pille Jänese "Kuradieliksiir"; Mati Undi "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia" Eesti Draamateatris; Tommy Glansi "Kaheteistkümnes öö" "Vanemuises"; Aime Undi "Öö hommik" Linnateatris, Jule Käeni "Hind" Rakvere Teatris, Kustav-Agu Püümani "Kihnu Jõnn" "Endlas". Kristiina Nikkeli kostüümid "Kodanlasest aadlimehele" "Endlas".

4. Liina Olmaru Viola ja Cesario "Kaheteistkümnes öös", Anne Reemanni Polly "Kolmekrossiooperis", Ülle Kaljuste Marta lavastuses "Kuningas Emand Soldat".

5. Andres Dvinjaninovi Sir Andrew Aguecheek ja Aivar Tomminga Malvolio "Kaheteistkümnendas öös" "Vanemuises", Eduard Salmistu Salooni Pere-mees "Päikesehelgis" Rakvere Teatris, Andres Otsa Henry "Öö hommikus" Linnateatris, Elmo Nüganeni Väitsa-Mackie ja Peeter Tammearu härra Peachum "Kolmekrossiooperis" Linnateatris, Peeter Raudsepa Walter "Hinnas" Rakvere Teatris, Tõnu Kargi Arthur Birling lavastuses "Inspektor tuleb" Eesti Draamateatris, Toomas Suumani Rocky Gravo "Tantumaratonis" Rakvere Teatris, terve trupp (Tõnu Kark, Ain Lutsepp, Lembit Ulfsak) "Kunstis" Eesti Draamateatris.

6. Sulev Teppart Clarence "Kuningas Richard Kolmanda tragöödias", Hendrik Toompeere *jun* peavikaar "Rohuvoodis" Eesti Draamateatris.

7. Valdavalt eelmisel hooajal peaaegu iga teatri jaoks justkui kohustuslikuks saanud suveprojektid ehk -lavastused olid ka sel suvel kehtivale ilmale vaatamata n-õ kindel kaubamärk, millele edu (publikumenu) lausa ette garanteeritud. Professionaalse teatri suvelavastuste kõrval tahaks aga hoopis esile tõsta Saaremaa Rahvateatri "Kuningas Johni" Ingo Normeti lavastuses, kus vastupidiselt suvelavastustes prevaleerivale suurejoonelisusele (ja kindlasti tulevargile) tõusis esiplaanile lavastuse psühholoogiline joonis, väljapeetud rütm ning mitmed näitlejatööd. Suurepärane saavutus harrastusteatril! Midagi on päris lahti meie kriitiku(te)ga, kes on võtnud nõuks oma sügavalt isiklikke ja lausa paranoilikke solvumisi või siis lihtsalt luule elada välja leheveergudel. Pean silmas Boris Tuchi kirjutist Vene Draamateatri ja kunstilise juhi Eduard Tomani aadressil "Postimehe" lisas "Kultuur" ning Meelis Kapsta pamflette "Eesti Päevalehe" veergudel Eesti Draamateatri endise koosseisulise lavastaja Priit Pedajase aadressil.

Eesti Draamateatri "Stseene sajaaastases sõjast" etenduse ajal vasardas peas vaid üks küsimus: milleks teatril kunstinõukogu, kui see institutsioon ei suuda täita isegi oma emast ülesannet — hinnata objektiivselt lavastuse kunstilist taset.

8. "Hamleti tragöödia" "Vanemuises", "Stseeneid ühest abielust" Eesti Draamateatris, "Kolm pikka naist" Eesti Draamateatris, "Onu Teodor, kass ja koer" Linnateatris, "Ugala" lavastused.

## ANDRES LAASIK:

1. "Ristumine peateega", mis hoolimata kesisest teatritulemusest võib olla esimeseks pääsukeseks uuele trendile. Tänapäev kiilub selles näidendis teatrisse sisse.

2.—6. Ei mäeta, et nähtud lavastustest oleks midagi varem olnu foonil kuidagi esile küündinud.

7. Mõõdunud hooajal otsis üks "Eesti Ekspressi" ajakirjanik oma artiklis Tallinna linnavalitsusest tuge Draamateatri "Richard Kolmanda" lavastusest. Põnev ilming. Äkki mängib teater ennast nurgatagustest kohtadest jälle välja peatänavale?

8. On kahju, et nägemata jäi Finn Poulseni Shakespeare'i "Kaheteistkümnendas öö".

## VALLE-STEN MAISTE:

Nägin mõõdunud hooajal meie teatris vaid üksikuid lavastusi, mistõttu ei saa ankeedi raamidest kinnipidavaid vastuseid anda. Minu jaoks olulisim oli Peeter Raudsepa lavastatud Ingmar Bergmani "Stseeneid ühest abielust" Draamateatris. Olin Raudsepa lähenemisega kontseptuaalselt väga nõus, kuigi lavastuse kõik elemendid olid tasemel. Oleks ammugi aeg hakata neile psühholoogilise realismina kirjutatud inimsuhete disharmoniaiale ja inimhinge sisevastuoludele, millest modernismi dramaturgia kubiseb, kuidagi teisiti lähenema kui traditsioonilise humanistliku inimesekontseptsiooni võtmes. Kogu see dramaturgia vaatab inimest suletud etteantusena, pöörama vähimatki tähelepanu sellele, mismoodi on inimeste nii või teistsugune olukord ja arusaamad kujunenud. Nii näidatakse ka inimese võimalusi petlikult ummikuna, mille toonaalsus saab olla vaid südantlõhestav draama. Kultuur inimese vaimsusena on aga piiramatult võimaluste maa, mis ei lase lõpuni põhjendada ühtegi aja-

tuna kinnistatavat situatsiooni või maailmapilti. Viimast eeldavad draamad on aga meie lavadel endiselt domineerivad. Raudseppki oli võtnud ühe sellise, kuid lavastas selle nii, et vaataja pidi hakkama inimsuhete peale mõtlema väljaspool harjumuspäraseks saanud arusaamu. Mõõdunud hooaeg tõi ka kaks uut Kõivu lavastamist, ka "Kuradieliksiiris" oli Kõivu mõtlemist enam kui dramatiseeringu jagu. Autor, kelle tükiid moodustavad lõppeva kümnendi teatri vaieldamatu tipu, vajaks eelkõige vääriolist refleksiooni, Kõivu eripära olemuslikku mõtestamist. Just sellega on otseses seoses ka edasimineku või uus etapp Kõivu lavastamisel. Mikiveri lavastus eristus küll loorbereid lõiganud kõivukaanonist, kuid kui meil oleks ainult selline lavastus, poleks meil Kõivust kui Eesti teatri omanäolisemast fenomenist üldse põhjust rääkida. "Kuradieliksiir" oli iseenesest suurepärane teater, millesse sulatatud elementide efektsus lubas vaataval etendust naudida ka kõivulikkusest mõõda vaadates. Kuid Kõivu teatrit on rohkem veel kui siin ja praegu kaduvikku minevate tipplavastuste pärast vaja kõivuliku mõttemaailma harjumuspäraseks saamise pärast. Mõttemaailma pärast, mis avardab inimliku mõtlemise ja olemise piire ja aitab samas luua ka vastavas mõttes kõnekaid lavastusi teistegi autorite tekstidest. Selle kõige taga seisab aga Kõivu mõtlemise olemuslik tunnetamine.

## REET NEIMAR:

1. Jaan Tätte "Ristumine peateega". Mitte ainult aasta, vaid kümne aasta parim eesti näidend, kuid ilmselt pole ma seda väites originaalne.

2. Kui valida üks, tõeliselt läbitõotatud ja ilmekalt realiseeritud režiin, siis — "Kolmekrossiooper" (Adolf Šapiro Linnateatris). Kui tahta valida rohkem, siis — "Kolmekrossiooper" ja teine külalislavastus, "Kaheteistkümnendas öö" (Finn Poulsen "Vanemuises" — mängu- ja ansambliroõmu vallandamise eest).

3. "Kaheteistkümnendas öö" lava- ja publikukonstruksiooni oleks

võinud me ära osta. Või siis — kõigi Eesti teatrite peale kokku võiks ühe seesuguse teha lasta, mida siis teatrid üksteise käest laenaksid. Võimaldab kompaktsed, tempokaid, atraktiivseid lavastusi ja ideaalselt lähisuhtlemist publikuga. (Muidugi polnud see Shakespeare'i aegne lavatüüp, kust küll selline eksitav reklaamlause (võeti?) Nähtud kodustest lava(ruumi)kujudustest efektsemad: Krista Tooli "Tabamata ime" (Viljandi kolledži lavastus "Ugala" väikeses saalis) ja Pille Jänese "Kuradieliksiir" (Lavakunstkooli lavastus Draamateatri laval ja saalis). Tagasihoidlikult stiilne: Aime Undi "Rohuvoodi" (Draamateater). Ka "Öö hommiku" mõjuv miljöö Linnateatri õuel oli eeskätt Aime Undi teene.

Muusika sõnalavastuses: "Kuradieliksiiri" ületamatu taseme elav esitus (Lavakunstkooli 18. lend) Riina Roose juhtimisel.

4.—5. "Stseenid ühest abielust", näitlejapaar, keda ei saa selles tükis lahutada: Kersti Kreismann — Martin Veinmann.

4. Domineerivad rollid, mis määrasid vaadeldava hooaja taseme: Ita Ever — "Kolm pikka naist"; Anne Reemann — "Kolmekrossiooper". Huvitav ja veenev oli Liina Olmaru Ophelia hullumisstseen ("Hamleti tragöödia").

5. Näitleja Evald Hermaküla tagasitulek lavale ("Rohuvoodi", "Inspektor tuleb"; tegelikult on küll üsna ükskõik, mis suvalist tükki ta mängib — kui ta m ä n g i d a suvatseb, on tema laval olek igast loost ja lavastusest rikkam, keerukam, isiklikum).

Aarne Üksküla, meistri naasimine Kreoni rolli juurde uues tõlgenduses ("Antigone" "Theatrumis"). Elmo Nüganeni raudne enese-piiramine "Kolmekrossiooperi" Väitsa-Mackie rollis — mitte ainsatki naeratust, seda Nüganeni sarmi pärisosa. Uued näitlejavahendid. Küll vilgas ja elegantne, kuid raske pilguga, ühtaegu kitsas ja tark ebaromantiline röövlipealik. Naiste südamed saalis ei sulanud, paljudele isegi ei meeldinud. Mida oligi vaja saavutada.

Peeter Tammearu praeguses mängus (Peachum "Kolmekrossiooperis") leidub eesti näitlejate puhul nii haruharva esinevat

v õ i m s u s t, et Brechti ja Tšehhovi jaoks jääb seda ülegi, talle peaks nüüd Shakespeare'i kätte andma.

Jaanus Rohumaa ja Üllar Saaremäe "Eluküsimus" — hea tunnetus, taktitunne ja artistlikkus, mis Viidingut väärt.

6. Suuremad kõrvalosad:

Piret Kalda "Kolmekrossiooperis", Andres Dvinjaninov ja Aivar Tommingas "Kaheteistkümnendas öös", Rein Oja "Kuningas Richard Kolmanda tragöödias", Hendrik Toompere "Rohuvoodis".

Väiksemad kõrvalosad:

Riho Kütsar "Blufis", Indrek Sammul "Kolmekrossiooperis". Mõlemad juhtumid, kus millestki (rolli justkui polekski olemas) on võetud 200%.

7. Mis tõsis ajakirjanduses mõõdunud hooajast esiplaanile, seega — mis jäi lugejale meelde eesti teatrist? Järelikult, mis jääb ajalukku? Näitlejate vallandamis-kandaal Pärnus; Draamateatri ärajäänud "Hamleti" võimendamine ja selle asjatud järeloomad; Ahmetovi piiritundetu rumal agressiivsus riigiteatrite vastu; Pedajase-vastane aktsioon, kuni alatute võteteni välja, seoses Draamateatrite juhi otsimisega; värskest juhiks saanud Karusoo mõnitamine "Ekspressis"; uue hooaja alguses Karusoo ja Draamateatri näitlejate vaheliste probleemide utreerimine avalikkuses. Kõik võiks olla mõõduv — kuid trükk põlistab selle. Ja muidugi — astronoomiline arv läägeid ja tühiseid eraelulugusid, mida enamasti alati "eksitamas" mõni valefakti rosin. Häbi! Ühelt poolt intriigi- ja sensatsioonimaas nõmeajakirjandus, teiselt poolt — sellele nii lahkesti vastu tulevad, nii naiivselt ja lühinägelikult subjektiivset infot jagavad teatriinimesed (ise pärast kurtmas ja kirumas ajakirjaniku pealiskaudsust, ebakompetentsust või sihilikku isiklikkust).

Teatrirahvas, kui sa ise end ja oma koda ei kaitse, siis ei kaitse sind ka jumal, tänasest ajakirjandusest rääkimata! Teatrikuul peaks korraldama täienduskursused Stanislavski "Eetika" teemadel.

8. Kõige enam segas vastamisel, et üle pika aja jäi paljugi "Ugala" hooajast vahele. Valmistusin küll augustis võlgu tasa tegema, kuid

teater loobus uhkelt Tallinna vaatajatele vastu tulemast.

Muid kahetsusväärseid auke: "Kunst" ja "Stseene saja-aastasest sõjast" Draamateatris; "Viimne eurooplane" "Vanemuises"; "Kihnu Jõnn" Pärnus; "Kahekesi kiigel" ja "Hingetuisk" Rakveres; "Pisuhänd" ja mõlemad Tšehhovi lood Vene Draamateatris; "Cymbeline" VAT-Teatris. "Vanalinnastudio" puhul ootan huviga järgmist hooaega, need plaanid on tõesti juba kutsuvad...

## PILLE-RIIN PURJE:

1. Jaan Tätte "Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest".

2. (NB! Vastustes ei ole pingerea ega edetabeli elemente.) Mati Undi "Hamleti tragöödia". Lembit Petersoni "Antigone". Andres Lepiku "Maria Stuart". Rein Aguri "Cymbeline". Finn Poulsoni "Kaheteistkümnendas öö". Prit Pedajase "Minu veetlev leedi". Olen nukker, et jõudsin ainult korra vaadata Mikk Mikiveri kummastest Kõivu-tõlgendust "Stseene saja-aastasest sõjast".

Põneva laenguga on Toomas Hussari — Ervin Õunapuu "Tule minuga lendama" (näitetrupp Aleksander Eelmaa, Garmen Tabor, Andres Puustusmaa). Puudutab Jaanus Rohumaa — Üllar Saaremäe luulelavastus "Eluküsimus". Rõõmu teevad südamlilik, avara adressaadiga lastelavastused: Jaan Tätte "Tere!", Reeda Tootsi "Sipsik", Mart Kampuse "Kuidas kirjutada suurt päkapikuraamatut".

3. Muusikaline kujundus: 18. lend ja Riina Roose — "Kuradieliksiir", "Minu veetlev leedi". Kunstnikutöö: Ervin Õunapuu — "Stseene saja-aastasest sõjast", "Tule minuga lendama", "Stalin", "Inspektor tuleb". Jaak Vaus — "Maria Stuart". Tommy Glans — "Kaheteistkümnendas öö". Mae Kivilo — "Eluküsimus". Ei pääse üle ega ümber Mati Undi lava- ja helikujundusest "Hamleti tragöödiaks" — totaalne teater on muljet avaldav.

4. Liina Olmaru Ophelia järjepidevuse eelnenud rollidega; Piret Rauk — Maria Stuart; Elina Reinold — röövlitütar Ronja (Emajõe Suveteater). Hea hooaeg Marika Barabanštikovalle (Olivia



—“Kaheteistkümmes öö”, Denise —“Daamide önn”, Susanna —“Viimne eurooplane”, Magdale- nake —“Bluff”, Erika — tele- lavastus “Ma armastasin saks- last”, Garmen Taborile (Marie Caroline David — “Tribaadide öö”), Piret Laurimaale (Matilde — “Kihnu Jõnn”, Izabelle — “Minu öde siin majas).

5. Hannes Kaljujärve jõudmine oma Hamletini. Raimo Pass — August Strindberg (“Tribaadide öö”), Andres Dvinjaninov — sir Andrew (“Kaheteistkümmes öö”), Andres Ild — doktor Ridgeon (“Jennifer ehk Doktori dilem- ma”), Marko Matvere Sherlock Holmesi ja Raivo E. Tamme doktor Watsoni vaimukas duett; peen roll on Raivo E. Tammal ka Gabriel (suvelavastus “Viimne võttepäev”). Veel: Guido Kangur — Itsik Sager (“Stalin”), Bucking- hami hertsog (“Kuningas Richard Kolmanda tragöödia”), Rein Oja — Edward Neljas ja Richmond (“Richard Kolmas”). Ei saa jätta mainimata, et uuesti “Arkaadiat” vaadates oli üllatav, kui elegant- seks on Rein Oja lihvinud Ber- nard Nightingale'i rolli.

4.+5. Siiras ja näitlejate arengus oluline partnerlus “Kahekesi küigel”: Ülle Lichtfeldt — Gittel Mosca, Indrek Taalmaa — Jerry Ryan.

Riho Kütsar — gestaapolane Schulz (“Bluff”), Edurad Salmistu — peremees (“Päikesehelk”), Hendrik Toompere *jun* — pea- vikaar Barnabus Goche (“Rohu- voodi”), Aarne Soro — Camille (“Therese Raquin”).

7. Ärritavaid, nürstavaid, väsi- tavaid seiku ja töiku leiaks seekord rohkesti (pigem küll teatri(kunsti) ümber kui loomingu- st endast), aga nende üle- sõnastamine kulutaks vaimu veelgi, sestap vaikin. Aga — varasügisel '98 avanes hea võimalus kolmel öhtul vaadata taas Linnateatri lavastusi (“Ar- kaadia”, “Kolmekrossiooper”, “Pianoola”). Osaduse ja (teatri)- usalduse tunne, mida ei pingesta ega vaesesta kriitiku kohustus (?) nähtule kohe reageerida — see oli ja on väga oluline, see jääb alles. “Seal väljas on liiga palju müra,” ütleb Valentine Coverly “Arkaa- dias”. Kui suudaks “siin sees” kuulatada ka vaikuse varjundeid...

8. “Hind”, “Pisuhänd”, “Laul Si-

pirja lastest”, “Üks mees: Rohe- line”, “Tuhat klouni”. Eks neid ole veelgi.

## MARE PÖLDMÄE:

Vastus puudutab peamiselt muu- sikateatrit.

1.—2. Händeli ooper “Xerxes” “Vanemuises”. Usun, et maa- ilmamainega ooperilavastaja Joa- chim Herzi töös oli lisaks tule- musele oluline just lavastus- protsess.

3 Anna Konteki “Traviata” “Estonias” — suursugune ja liht- salt ilus peeglitemäng.

7. Jätkuvad probleemid lauljate ja nende järeikasvuga. Ehk oleks aeg hakata ooperilaval nägema ka neid, kes väljaspool Eestit õppinud-õppima. Mõndagi neist võib kohata näiteks Prahast (Katrin Lehismets) või Riias (Teele Jöks).

8. Muusikateatri poole pealt — ei midagi.

## JAAK RÄHESOO:

Nagu tavaliselt, olen peale “End- la” täiskava ja nüüd ka “Vanemuise” draamaosa teisi teatreid näinud juhuslikult. Nähtu hulgas pole olnud selgeid tippe, ehkki enam-vähem häid või korralikke lavastusi on mitmeid. Ja vastamisabina saade- tud hooaja üldplaani silmitsedes tundub, et peale juba mõnd aega kestnud ning tõenäoliselt jätkuva angloameerika tõlkenäidendite valitsemise polnudki seekord mingit temaatilist või stiililist dominant. Paari hooaja eest märkisin romantilise tundetooni taassündi. Selle kõrval oli märgatav ka absurdi tugevus, nagu teeks eesti teater (ana- loogiliselt abstraksionismi tulva- ga maalikunsti) toda Euroopa teatri siin puudulikult läbitud vaheetappi nüüd hiline misega tasa. Absurdiga ei tegelnud mitte ainult sellele alati lähedane Mati Unt või selles ilmselt erihuvi leidnud noor Hendrik Toompere, vaid ka jõulise *comeback*'i teinud Mikk Mikiver, viimastel hooaega- del näiteks Jaan Krusvalli “Hullumeelses professoris” ja Madis Kõivu “Stseenides saja- aastasest sõjast”. Nii romantika kui absurd pakuvad kummastata- tud maailma — romantika kütkestava, absurd painava

nägemusena. Mis eesti teatrit juba pikemat aega on puudunud, on rõhutatud hüper- või foto- realistlik või naturalistlik laad. Teatri suhe ümbritseva “eluga” on olnud selge lahushoidmine, mingi reservaatliku omamaailma deklareering. Ma ei tea päriselt, miks. Aga tõenäoliselt ei kesta see enam kaua, vaid võib oodata rameda tegelikkuse sissemurdu.

## ENN SIIMER:

1 Y. Reza “Kunst”, J. Tätte “Ristumine peateega”, D. Storey “Arnold Middeltoni restaura- sioon”. Vägagi huvitavaid tekste oli veelgi, kuid ka märgitute realiseerimine laval jäi paraku loodetule alla. Eraldi mainiksin aga ebatraditsioonilise teat- ri tekstina G. Fr. Händeli “Veemuusika” ja “Tulevärgi- muusika” Tamula järve kontserti 23. augustil, mille puhul just teatri teksti komponentide koosmõju oli märkimisväärne.

2.—5. Tahaksin esile tõsta kaht lavastust, mille puhul terviku lõhkumine (aga ühe või teise näitleja esiletõst, või ka eraldi kujunduse ehk muusika märki- mine seda ju on) näib patuna. Rootslase Finn Poulseni lavastus “Kaheteistkümmes öö” “Vane- muises” ning “Kolmekrossi- ooper” Adolf Sapiro lavastuses Linnateatris. Mõlema puhul oli harvaesinevalt mõjuv just teat- riruumi kõikide komponentide koosmõju, mis haaras nii näit- lejatöid, kujundust, muusikat kui ka liikumist. Kuid mis kõige olulisem, nende kahe lavastuse juures veetles kogu trupi oivaline ja innustunud mäng ning kasu- tatava ruumi eripära arves- tamine.

Parimate lavastuste reas tahaksin märkida ka Andres Lepiku “Maria Stuartit” “Ugalas”.

6. Kõrvalosades vääriwad mär- kimist Andres Noormets (“Maria Stuart” ning Peeter Simmi la- vastatud “Loojang”), Arvi Mägi (“Loojang”) ning Margo Mitt (Ingomar Vihmari lavastatud “Laul Sipirja lastest”) — kõik “Ugalas”.

7. Vanasti küsiti selle koha peal probleeme, räägiksingi nendest. Näib, et tänases teatris lisandub igal aastal hulgaliselt uusi tekste. Paraku ei leia need huvitavad näidendid enam-vähem adek-

vaatset lavastuslikku katet. Tundub, et pettumuste osa on seetõttu suurenenud. Kuna aga rahvas nüüd teatris hoopis vähem käima on hakanud, toob iga pettumus endaga kaasa publiku järjekordse vähenemise. Eriti raskeks on olukord muutunud väiketeatrites, kus pealegi on probleeme suurtele lavadele publikut köitvate lavastuste loomisega. Asi on tõsine, sest riigi tugi vaevalt kauaks nii suureks saab jääda. 8. Väga palju on nägemata, nende seas ka olulisi lavastusi.

## MIHKEL TIKS:

1. J. Tätte "Ristumine peateega", I. Bergmani "Stseenid ühest abielust", W. Kesselmani "Minu öde siin majas", B. Brechti "Kolmekrossiooper". Märkan, et minu jaoks kõige olulisemad tekstid sarnanevad üksteisega. Nad kõik räägivad, otse või kaude, rahaühiskonna mõjust inimesele.

2.—3. "Kolmekrossiooper". 4. K. Kreismann "Stseenides", A. Reemann "Kolmekrossiooperis", kõik naised lavastuses "Minu öde siin majas".

5. M. Veinmann "Stseenides", E. Nüganen "Kolmekrossiooperis", K. Veermäe "Sipirja lastes".

6. K. Orro "Öö hommikus", J. Uuspõld "Minu veetlevas leedis".

7. Rõõmustan riigijärgi ja kultuurkapitali raha üle, mis läheb teatritele. — Kahju on, et konveierivärk (vist kõikjal peale Linnateatri) ikka edasi peab kestma.

— Eraldi rõhutan, et kõik muu on teater, "Kolmekrossiooper" on Teater. Viha teeb, et meedia selle kohta väärilist avalikku arvamust ei kujundanud (kui lavastus just Peterburis vm peapreemiat ei saa).

— Lootus sündis, et üks suur probleem — Eesti Draamateater — võib pikkamisi lahenduse leida.

— Üllatab, et hooajaga proovis kätt üle 60 eesti lavastaja. Nende seas tundub olevat päris mitu andekat nooremat inimest.

— Teada tahaks, kas kuskil peateedest kõrval ka midagi olulist tehakse? Või on meil ainult Broadway — Laia tänava teater, aga "ära-laia" ja "ära-ära-laia" ei olegi? Mõni meedium võiks märku anda, millal tuleks kusaigilt uuest kohast teatrit otsida või

Tartusse, Pärnusse, Viljandisse, Rakverre, Kuressaarde... sõita. Elu on nii lühike, et katse ja eksituse meetodil ei raatsi enam päeva hakkama panna. Teadmatusest jääb 8. punkt sisulise vastuseta.

## ÜLO TONTS:

1. Seekord kriips.

2. Mati Undi "Hamleti tragöödia", Madis Kalmeti "Minu öde siin majas", Finn Poulsen "Kaheteistkümnend öö", Lembit Petersoni "Karu". Ain Mäeotsa "Daamide õnn" — vaieldavas kirjanduslikus materjalis peituvate võimaluste kätteleidmine ja tulemuslik esitamine.

3. Mati Undi kunstnikutöö ja muusikaline kujundus "Hamleti tragöödiast" — koos lavastamisega siis öieti omaette žanr, mille jaoks puudub omaette lahter; ligilähedalt samasuguse terviklikkuseni jõuti ka "Daamide õnnes": Mats Öuna kunstnikutöö ja Allan Vainola muusika; Allan Vainola muusika Emajõe Suveteatri lavastusele "Ronja, röövlitütar".

4. Kersti Kreismanni Marianne ("Stseenid ühest abielust"), Mari-ka Barabanštšikova Denise Baudu ("Daamide õnn") ja Olivia ("Kaheteistkümnend öö"), Pirkko Vähi J. I. Popova ("Karu").

5. Hannes Kaljujärve Hamlet ("Hamleti tragöödia"), Martin Veinmanni Johan ("Stseenid ühest abielust"), Evald Hermaküla inspektor Goole ("Inspektor tuleb").

6. Toomas Suumani Rocky Gravo ("Tantumaraton"), Taavi Eelmaa Rolph Smith ("Rohuvoodi"), Aivar Tomminga Malvolio ("Kaheteistkümnend öö") ja Hamleti isa vaim ("Hamleti tragöödia"), Hannes Kaljujärve Narr ("Kaheteistkümnend öö"), Riho Kütsari Colomban ("Daamide õnn"), Mangus Jaanovitsi Fortinbras ("Hamleti tragöödia"), Laine Mägi Gloria Beatty ("Maratonants") ja Christine ("Minu öde siin majas").

7. Nagu ikka, jääb head üle, vähemasti tundub jäävat. Teatri-aastatega koos kasvab vastaja ebakindlus valimisel ja otsustamisel. Selliseid ankeedivastuseid on asjaosalisel küll huvitav lugeda, aga vastamisel tekib küsimus, kas nii sirgjooneliselt hinnanguline kriitika ei ole siiski

kurjast. Muidugi ka ammune probleem lahtritega: tiheda atmosfääriga tuletab end näiteks meelde "Laul Sipirja lastest", aga millisele reale see üles tähendada? Kõhklemist lisab, et (tegev)kriitiku muljed pärinevad praegu enamjaolt esietenduselt (kohustus kohe reageerida) ja piirduvadki sellega (konveier ei peatu, tuleb kaasa tormata). Süveneva kriitika nappus on ilmne, süvenematause põhjused liigagi objektiivsed.

Teatrikonveierist veel. On lihtne tähele panna, kuidas selle kiirustav liikumine kriitikat mõjutab. Kuidas avaldub seesama asi teatrikunstis endas (lähumine sellest, et lavastuse valmimine mahub alati rutinselt planeeritavas ajahikusse)?

8. Lavastused, mille mittenägemist kõige rohkem kahetseda oskan: "Öö hommik" Linnateatris, "Hind" ja "Palju kära eimil-lestki" Rakveres, "Doktori dilemma" Pärnus, "Stalin" Draamateatris.

## LEA TORMIS:

7. Alustan kommentaarist. Sest seekord on tavalisest veel raskem nõutud lootelulisi vastuseid anda, mille järgi, kokku võttes, saaks nn hooaja parima(d) selekteerida. Kas oli "kõik natukene liiga hästi õnnestunud" või lausa vastupidi (nägemata jäi paljud, aga hooaja üldmulje tekib teatrielu jälgides ikka), või on viga minus? Hooajamulje oli kirev ja mitmekülgne, sellisel võiks ka ridamisi lavastusi-rolle nimetada, aga v a l i k on teine asi. Kõikjal jäi midagi meelde, aga see pole napi ankeedi mahus. Ometi — mis siis veel tahta: repertuaar Shakespeare'ist-Molière'ist maailma lavauudisteni, sekka omajagu vahepealset tuntu-turvalises headuses dramaturgiat. Ka mõni uljavõitu hüpe tavapärasusest välja (Hartsenko "Exitus", Hussari—Öunapuu "Tule minuga lendama", H. Nordbergi—A. Noormetsa "Üks mees: Roheline" jt). Kas see ei p u u d u t a n u d küllalt?

Probleem/mure? Varsti peaks suuremas ringis asjalikult arutama: kuidas ühitada o p t i m a l - s e t e l o o m i n g u v ö i m a - l u s t e h u v i d e s s t a b i i l n e r i i g i t o e t u s e l t o t t a v r e p e r t u a a r i t e a t r i t r e

süsteem kõikvõimalike nn vaba-truppidega, projektidega, näitlejate esinemistega tele-, filmi- jm loomingulistest ettevõtmistest. Mõlemad poolused on vajalikud. Aga see keerukas organiseeriv-koordineeriv-korraldav alge? Kuidas sellega toime tulla, kuidas stimuleerivat loomerahu leida igal üksikul juhul?

Rõõm on defitsiit (mitte lõbu või meelelahutamine). Rõõmu sain värskelts lõpetanud lavakooli-lennust (ei kiida veel nimepidi — et mitte ära sõnuda). Ja tasa-targu end tõestavast "Theatrumist" oma süvenemismüümuga. Ja millestki nii lihtsast ja elavast kui Kultuurikolledži huvijuhtide "Sügis 1944", Karusoo elulugude sarja ühest lülis. On tunne, et kogu elu teatraliseerumise juures vajab teater ikka enam eh t s u s t (see võib väliselt ka väga teatraalne olla). Inimesed otsivad oma kaasaja peegeldust ja mõtestust teatrist? Süveteatri aktiivsus on tore, veel toredam, kui see ei püüa ainult lihtsat koomuskit või *action'*it pakkuda.

Tuleb esile tõsta, et suhteliselt palju oli eesti autoreid kavas, sealhulgas kaasaegseid tegijaid. Madis Kõivu mõistatuslik võlu on seni ületamata. Jaan Tätte — rõõmus üllatus. Ja Lepo Sumera ooper "Olivia meistriklass".

Veel: Y. Reza "Kunst", P. Whelani "Rohuvoodi", B. Shaw "Doktori dilemma", Händeli "Xerxes".

2. Mõni näide neist, mis taasmeenuvad, rohkem mõjusid nii või teisiti: A. Šapiro "Kolmekrossiooper", P. Pedajase "Kuradieliksiir". Nõustun J. Rähesoole loetuga, et F. Poulseni "Kaheteistkümnene öö" polnud vast nõnda hea, kui kiideti, ega Mati Undi "Hamleti tragöödia" nii halb, kui (osal) laideti. Mõõda neist igatahes ei saa. Mõjus Lembit Petersoni rahulikult paratamatusehõnguline "Antigone".

3. Pille Jänes — "Kuradieliksiir" (ka Riina Roose muusikajuhtimine), V. Anson — K.-A. Püüman "Kolmekrossiooper" (ka Roose/Ehala/Ernesaksa muusika).

4. Palju täitsa häid. Parimaid ei oska eritleda.

5. Palju täitsa häid. Parimaid ei oska eritleda. Siiski — ei saa mõõda Aarne Üksküla Kreonist, Elmo Nüganeni ootamatult mitme-

mootmelisest Mackie'st. Ja, omas žanris, Toomas Eduri Printsist "Uinuvus kaunitaris". Midagi kriibib, kui mõtlen Hannes Kaljujärve nukralt mehisele Hamletile (Tallinna etendus polnud vist parimaid) ja narr Festele, printsist sugulashingele. Nad on väga praeguses ajas kinni, see ei saa ükskõikseks jätta isegi ükskõiksuse ajal.

6. Näiteks: Rosencrantz — Helje Soosalu ja Guildenstern — Diana Klas.

8. "Inspektor tuleb", "Stseenid ühest abielust", "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia", "Maria Stuart", "Hind", "Kaks-teist tooli", "Öö hommik", "Pisu-händ", "Olevused", "Eluküsimus", "Peeter ja Tõnu", paljud väiketeatrite ja suvelavastused.

## BORIS TUCH:

1. Siinkohal peetakse ilmselt silmas originaaldramaturgiat. Sel juhul vaieldamatult "Stseenid saja-aastasest sõjast". Ning Jaan Tätte suurepärase näitemäng "Ristumine peateega" — ent tolle väärtused on ennekõike adutavad Jaan Tätte enese lavastuses, mis esietendus juba uuel hooajal.

2. Adolf Šapiro "Kolmekrossiooper". Mati Undi seatud Shakespeare'i tragöödiad — tähelepanuväärne, kuidas lavastaja mängib järjekindlalt madaldamisele, tehes "Hamletist" Tartu vaimu viimse kandja draama, kes on sattunud aega, mis meenutab tugevasti meie praegust, ja "Richard Kolmandast" gangsteri-*actioni* (50% Mario Puzot, 30% "Arturo Ui karjääri", ülejäänud — Mati Undi särav fantaasia ja eruditsioon võrdses proportsioonis Shakespeare'i faabulaga). Ära tahaks märkida ka Rein Aguri ja VAT-Teatri "Cymbeline'i": huvitav katsetus palaganliku nukuteatri vallas, milles mitmekihiline teatritinglikkus, mis võiks olla arusaadav vaid esteetidele, osutub erakordselt lihtsaks ja igale vaatajale "loetavaks".

3. Ervin Õunapuu kujundused lavastustele "Inspektor tuleb" ja "Stseenid saja-aastasest sõjast". Vladimir Anšoni kaks tööd — "Kolmekrossiooper" ja "Daam koerakesega". Viimasel puhul hämmastas, kuivõrd suurepärase oli lavaruum ja kui andetult

käisid sellega ümber lavastaja E. Toman ja näitleja N. Hrustaljov. Muusikaline kujundus — Mati Undi seaded "Richard Kolmanda tragöödiast".

4. Anne Reemanni Polly, Anu Lambi Celia ja Epp Eespäeva Jenny "Kolmekrossiooperis". Liina Olmaru Ophelia ja Raine Loo Gertrud "Hamleti tragöödiast".

5. Elmo Nüganeni Väitsa-Mackie "Kolmekrossiooperis", Andrus Vaariku Richard ja Guido Kanguri Buckingham "Kuningas Richard Kolmanda tragöödiast", Jüri Lumiste Claudius "Hamleti tragöödiast", Aarne Üksküla Kreon "Antigones", Lembit Ulfsaki Yvan "Kunstis".

6. Priet Kalda "Kolmekrossiooperis", Hendrik Toompere "Rohuvoodis", Rein Oja "Kuningas Richard Kolmanda tragöödiast".

7. Sel hooajal kujunesid paljudel lavastustel kummalised suhted a j a g a — nad osutusid kangesti ajavälisesteks. Näiteks Gaston Salvatore "Stalin" — näitemäng, mis omal ajal (umbes siis, kui Tõnu Kark mängis oma "Meistriklassi" Stalinit) tundus avastusena, ent mõjus nüüd kui paljusõnaline jutustus ammu teada ja mitte eriti liigutatavast asjadest. Sestap ei pääsenud mõjule lavastaja- ja näitlejatööde mitmed väärtused.

Või "Kaks-teist tooli", milles instseneerija Priit Aimla ja tema järel lavastaja Eino Baskin astusid samasse ämbriisse, millesse "Ugala" oma "Kolmekrooniooperiga" või "Endla" "Mikumärdiga". Kui teater ei usalda klassikas eneses peituvat kaasaegsust ja püüab mehaaniliselt kaasaajastada teksti, kipub tulemus kujunema kangesti ebameeldivaks.

Samas, hooaja repertuaaripilt on väga huvitav: kassakomöödia hakkab tasapisi taanduma tollele tähtsusetule kohale, millest olulisemat ta ei väärigi. Erandid on sel puhul "Vanalinnastudio" ning Vene Draamateater, mille repertuaar hakkab tasapisi meenutama noid Venemaa vabu antrepriise, mis sooritavad regulaarselt ärilisi pealetunge lähivälismaale. Vene teatri hooaeg oli taas kord nõrk ja Kalju Komissarovi seatud "Anton" ainus lavastus, mille puhul saab rääkida mingist teatrikultuurist. Ehkki — isegi sellistes oludes on

selles teatris huvitavaid näitlejaid (H. Kontreras ja A. Ivaš-kevitš "Pisuhännas", I. Nartov, S. Tšerkassov ja L. Savankova "Antonis"). Kvaliteetse kunstilise juhtimise korral võiks teater saavutada korralikke tulemusi, ent praegusel juhul tegelevad kunstiline juht ja direktor vaid heaolu-imagoo loomisega deklaraatsioonide ja tellimusretsensioonide abil (J. Skulskaja tööd). Kurvastas, et "Suure vankri" auhindade määramisel jäi kõrvale "Kolmekrossiooper".

Kurvastas ka, et Linnateater eksis sedavõrd küllalislavastaja kutsumisega ning andis Ago-Endrik Kergete lavastada "Sherlock Holmesi". Näitlejad mängivad tuntu headuses, ent režii on primitiivne. Instseneering aga pole sootuks instseneering, vaid kohandus omaaegse nõukogude telefili I seeriast, milles peaosi kehastasid V. Livanov ja V. Solomin. Publik muidugi käib, ja jääbki käima, ent — see pole Linnateatri tase.

8. Harva õnnestub näha teatreid väljaspool Tallinna. Üksnes seda, mis Tallinna tuuakse.

## LILIAN VELLERAND:

1. Tõepoolest. Ei ole olnud vastamiseks raskemat hooaega. Esileküündivaid lavastusi on võimatu nimetada. Kui, siis mingi väga subjektiivse kriteeriumi järgi. Oli muidugi kena, et lavale jõudsid M. Kõivu "Stseenid saja-aastastest sõjast" ja J. Tätte "Ristumine peateega". Ja minu jaoks oli ka

"Stseenide" lavastus (Mikk Mikiver) üks meeldejävvamaid. 2.—3. Parima lavastusena võib siiski südamerahuga nimetada Adolf Šapiro "Kolmekrossiooperit". Esiteks ei pea omade hulgast niiviisi valima. Teiseks on see tõesti kõige enam läbi töötatud, terviklikum, profim — kui nii võib öelda, kõige peenema lihviaga töö. Aga sellel hooajal ei sattunud vaatama lavastust, mis oleks tõsiselt puudutanud või mõtetset emotsiooni sünnitanud. Oli häid hetki, rolle ja head meelelahutust. Aga vist mitte kunstivaimustust.

Siiski. "Kuradieliiksiiri" muusikalised ja kõnekoorid viimast küll pakkusid.

Kuuldavasti Šapiro kaheteistkümmendal tunnil muudetud ruum on ikkagi aasta parim lavastuse lahutamatu komponent.

4.—5.—6. Nagu ka näitlejateansambel Elmo Nüganeni ja Peeter Tammearu peaosadest Kalju Orro ja Jaan Tätte episoodideni.

Siiski omaenda väikese eelistusena pakuksin Liina Olmaru Ophelia "Hamletist" ja Hannes Kaljujärve Narri "Kaheteistkümnendast ööst".

Kuskil tahaksin mainida Undi lavastusi. Neis oli eredaid meeldejävvavaid rolle. Ehkki sellel hooajal näisid ta lavastused loiumalt või lödvemalt või formaalsemalt haakuvat aja vaimuga.

8. "Stseenid ühest abielust", "Antigone", "Maria Stuart" ja palju teisi.

## MARGOT VISNAP

1. J. Tätte "Ristumine peateega", M. Kivastiku "Peeter ja Tõnu", Y. Reza "Kunst", P. Whelani "Rohuvoodi". Ent siiski, pisut loid ja äraproovitud tekstidele toetuv repertuaaripilt.

2. Tippude tippe vahest pole. "Antigone" — L. Peterson, "Kolmekrossiooper" — A. Šapiro, "Kuradieliiksiiri" — P. Pedajas, "Peeter ja Tõnu" — H. Toompere, "Onu Teodor, kass ja koer" — P. Tammearu.

3. Kunstnikutööd: P. Jänes ("Kuradieliiksiiri"), A. Unt "Onu Teodor, kass ja koer" ja "Öö hommik". Muusikaline kujundus: P. Pedajas, R. Roose ja lavakunstkooli 18. lend "Kuradieliiksiiris", O. Ehala ja trupp "Kolmekrossiooperis" laulmasliikumas.

4.—5. Rahulik, pisut kiretu aasta rollide poolest. Aga noh, aastad pole vennad. A. Reemann ("Kolmekrossiooper"), I. Ever ("Kolm pikka naist"), A. Üksküla ("Antigone"), P. Volkonski ja T. Oja ("Peeter ja Tõnu"), R. Oja ("Kuningas Richard Kolmanda tragöödia").

6. —

7. On tõesti olnud rahulik, kohati tundub, natuke liialt "äratagemise" hooaeg. Ja paraku pole teatrites valitsenud rahutus-rahulolematu enamasti loominguiline.

8. "Kaheteistkümmes öö", "Stseenid ühest abielust", "Rohuvoodi".

## HOOAJA 1997/98 TIPPLAVASTUSED

1. B. Brechti "Kolmekrossiooper" Tallinna Linnateatris — 17 häält. (Lavastaja: Adolf Šapiro; kunstnikud: Vladimir Anšon ja Kustav-Agu Püüman; muusikajuhid: Riina Roose, Viive Ernesaks, Olav Ehala.) Esietendus 19. novembril 1997.
2. W. Shakespeare'i "Kaheteistkümmes öö" "Vanemuises" — 10 häält. (Lavastaja: Finn Poulsen; kunstnik: Tomi Glans; helilooja: Jaan Alavere.) Esietendus 27. veebruaril 1998.
3. J. Anouilh "Antigone" "Theatrumis" — 7 häält. (Lavastaja: Lembit Peterson; kunstnik: Lilja Blumenfeld.) Esietendus 4. aprillil 1998.
- 4.—5. W. Shakespeare'i "Hamleti tragöödia" "Vanemuises" — 6 häält. (Lavastaja, lava- ja muusikakujundaja: Mati Unt; kostüümid: Ene-Liis Semper.) Esietendus 15. oktoobril 1997. E.T.A. Hoffmanni—M. Kõivu "Kuradieliiksiiri", Eesti Draamateatri ja EMA Kõrgema Lavakunstkooli ühislavastus — 6 häält. (Lavastaja: Priit Pedajas; kunstnik: Pille Jänes; muusikajuht: Riina Roose.) Esietendus 8. juunil 1998.

Hooajal valmis Eesti teatrites enam kui 100 uuslavastust, ankeedivastustes tõsteti neist esile 30.

## HOOAEG NEW YORGIS VII

Algus TMK 5/1998



Jaak Rähesoo Times Square'il.

### IX: ISAD JA POJAD

Vanema klassika vabade töötluste üks õigustusi on olnud, et meie teadmised selle algsest lavakujust on puudulikud. "Traditsioonina" seisid moderniseeringute vastas XIX sajandi oletuslik rekonstruktsioon, mis pealegi ähvardas muuta need näidendid muuseumlikeks kostüümitükkideks. Uuendajate võitlushüüuks oli klassika elusus, mida loodeti teritada teadliku anakronismiga.

Uuema, enam-vähem Ibsenist algava klassika lavaline algkuju on piisavalt teada, ent kippus samuti tarduma igavaks muuseumiks. Lisaks on ajapikku selgesti tajutud, et minevikupärand ei teisene niivõrd kunagi teatu ja tuntu tuhmumise ja kadumisega, vaid märksa olulisemalt kõige hiljem tulnu läbi,

mida minevik ei saanud aimatagi, mis nüüd aga astub meie teadvuses sellega paratamatult dialoogi. See tegur mõjutab põhimõtteliselt ühtmoodi (ehkki erineval määral) nii vanemat kui uemat klassikat. Kogu küsimus on, kui terava, pealetükkiva kuju lavastaja oma isiklikule dialoogivariandile annab. Ja siin pole eelnevaid reegleid.

Esiialgu peeti Ibsenit ja Tšehhovit — realistliku draama mängitavamaid klassikuid — siiski väga stiilijäikadeks autoriteks, kelle teostesse olevat lavastamisjuhised rangelt sisse kirjutatud. Ent viimase poolsajandi katsetused kinnitavad, et nende näidendid on arvatust paindlikumad. Alates 1960. aastatest on neid Eestigi laval tublisti uuendatud. Rahvusvahelisel taustal jäävad need uuendused ilmselt küll mõõdukateks — mis pole siinkohal kiitus ega laitus. Mujal tehtust meenub Peeter Brooki "Kirsiaed", mille Nõukogude-gastrolli nägid paljud eesti teatralid. Aga sealgi oli põhiliseks uuenduseks lage lava, millel ainsa mööbliesemena seisis üksildane kapp. Tšehhovi tegelasuhteid ja meeolusid polnud oluliselt muudetud. Märksa kaugemale läks üks Hollandi eksperimentaaltrupp, kes tõi Tallinna "Kajakka" ja "Platonovi". Muidu tundsin riskantsmaid ümbermõtestusi seni ainult loetu järgi.

New Yorgis lisandus siis jaanuaris 1997 Richard Schechneri lavastatud "Kolm õde". Schechner on üks ameerika avangardi juhtnimesid. Haruldane selle poolest, et ühendab akadeemilise teatriuuriija-teoreetiku ja Off-Off-lavastajast praktiku. Paljud peavad teoreetikut küll tugevamaks. Tõepoolest on Schechneri kirjutised teatri rituaalsetest juurtest, environmentaalsest toimest ja näitlemise vaatlusest laiemal kultuurantropoloogilisel taustal teatriteooriat oluliselt mõjutanud. Samas ei saa teda ka lavastajana ignoreerida. 1967. aastal, avangardi ägeda pulbitsemise ajal, asutas ta oma õpilastega New Yorgi ülikoolist püsirühma *Performance Group*, mis

sai kuulsaks juba esimese lavastusega, Euri-  
pidese "Bakhantide" töötusega *Dionysus in 69*  
(1968). See oli üks antiikdraama rituaalse  
ürgsustamise esinäiteid, mille radikaalseid  
jooi (esinejate alastust, publiku kaasamist,  
mitmetelt hõimudelt etnograafilise kirjanduse  
kaudu laenatud rituaale, ekstaatilist agres-  
siivsust) teatriavangardis laialt jäljendati.  
Schechneri tollane lähenemine ühtis Artaud' ja  
Grotowski juhtideedega. Nagu teisedki  
avangardrühmad sattus *Performance Group*  
1970. aastatel kriisi, mis päädis Schechneri  
lahkumisega trupist 1980. Terve kümnendi  
piirdus ta õppe- ja kirjatööga. 1991 rajas aga  
oma uute õpilastega rühma *East Coast Artists*,  
millele *La MaMa* on pakkunud harjutus- ja  
esinemisruume. Nagu juba *Performance*  
*Group*'i päevil, valmivad Schechneri lavas-  
tused kaua, aasta või rohkema vältel —  
proovidega seotud katsetused on talle ehk  
lõpptulemusest olulisemadki. Nõnda olid *East*  
*Coast Artists* enne "Kolme öde" välja toonud  
ainult kaks tähtsamat lavastust — "Faust/  
Gastronoom", kus vana alkeemik olevat  
muudetud peakokaks ja tervik kehastavat  
kapitalismi õgardlust, ning Kafka romaanil  
põhinev "Ameerika".

Teadsin juba eelreklamist, et selles  
"Kolmes öes" on iga vaatus eri ajastus ja stiilis.  
Etenduse algul eraldas püünet saalist pool-  
eesriie, millele oli kantud Stanislavski alg-  
lavastuse ruumiplaan. Aga plaani tehnilisus ja  
eesriide jäme materjal löid pigem brechtliku  
võõritusefekti. Ja muidugi ei olnud *La MaMa*  
off-offilikus ükskõiksuses vaateruumi olme-  
tingimuste vastu midagi Moskva Kunstiteatri  
templipühadusest.

Kui eesriie avanes, võis näha umbes  
sellist sajandi alguse eluruumi realistlikku  
taastust, nagu kohtab vaesemate vahenditega  
provintsiteatrites. Näitlejate mängust ei  
osanud öelda, oli see lihtsalt keskpärane või  
taotles lavastaja stanislavskiliku stiili teatavat  
võõritamist. Muidu oli ainult mõni silma-  
torkavam lahknevus tavalistest lavastustest,  
nagu morn-ironiliselt kušetil külitav Maša  
või siis Andrei ja Nataša avameelne armat-  
semine vaatusel lõpul. Teine vaatus oli tõstetud  
Nõukogude algusaastatesse, mängustiiliks  
Meierholdi "biomehaanika". Lava oli mööblit  
tühjendatud. Näitlejad istusid kahel külge-  
seinte äärde seatud pingil. Kõik, nii mehed kui  
naised, kandsid ühtlast mundrit: säärrikuid,  
musti ratsapükse, rihmastatud halli vormi-

pluusi, punast salli. Üksikepisoodideks  
kargasid osatäitjad pingilt üles ja tulid  
järskude täisnurkliikumistega ette. Dialog oli  
hakitud, raiutud; pikad arutlused tulevikust  
esitati kõneparoodiatena. Kolmandat vaatus-  
(Tšehhovi tulekahjuga) mängiti stalinlikus  
sunnitöölaagris. Alguse laelühtrid olid lastud  
alla — tinglikeks lõketeks, mille ümber vangid  
end soojendasid. Laval tassiti vaevaliselt ja  
mõttetult suuri tuhaplokkelliseid: müüri,  
mida ühest otsast laoti, viidi teisest otsast jälle  
laiali. Supisaba, mõnitamiste, lödisemise,  
üksikute tuimade puhkusehetkede taustal  
kulges Tšehhovi tekst muutumatult edasi.  
Mõistagi said eriti ironilise kõla jutud  
lunastavast tööst, mis pühkivat minema  
laiskuse ja ükskõiksuse. Neljandas vaatuses  
olid tegelased igapäevastes tänavarõivastes  
ning kõnelesid teksti eeslaval seisvasse  
mikrofonidesse, vahitides otse publikusse.  
Tegevusajaks ja -kohaks olid märgitud "siin ja  
praegu". Tagaplaanil kordusid mänguliselt  
lõigud eelmistest vaatustest.

See oli jälle lavastus, mis võib kirjel-  
duses kõlada tegelikult muljest põnevamalt.  
Kogu lähenemine äratas minus vastakaid  
mõtteid. Tõepoolest pörkavad kas või näiden-  
di tulevikuunistused paratamatult teadmisele,  
mis seesuguseid inimesi tegelikult ootas: et  
tõenäoliselt saanuksid nad Gulagi vangideks.  
Nõukogude laval esitati vastavaid löike pikka  
aega Kunstiteatri kanoonilise lüürismiga, mis  
oli moonunud võltsiks vihjeks, nagu oleks  
"arenenud sotsialism" need unistused  
teostanud. Aga siingi hakati toda kujutlust  
Tšehhovi kirjadele jt dokumentidele toetudes  
1960. aastatel vaikselt õõnestama. Tänapäeval  
mööndakse üldiselt, et Tšehhov suhtus oma  
tegelastesse üpris kriitiliselt ning nägi nende  
lennukates kõnedes olevikuprobleemide  
eiramist. Samas ei muutunud ta ka küüni-  
liseks, vaid oskas mingi hämmastava tasa-  
kaaluga tegelase tundeid ühtaegu jagada ja  
arsti erapooletu diagnostikupilguga kõrvalt  
vaadata — mis jätab tõlgendustele avara  
skaala. Schechneri lahendusel oli see häda, et  
tema ajalised ja stiililised nihutused  
ammendusid mõtteliselt kiiresti: kõik, mis  
näiteks Gulagil Tšehhovi või Tšehhovil Gulagi  
kohta sel moel öelda oli, selgus viie minutiga.  
Üksikud kohad võisid kontrapunktiliselt  
omandada üllatava tähenduse, kuid enamasti  
ei toiminud lavastus peentöö tasandil.

Samas peab ütleva, et kuidagimoodi pidas Tšehhov sellisele väntsutamisele vastu. Ma ei tea küll, mis mulje jäi inimestele, kes "Kolme öde" üldse ei tundnud. Kuid küllap eeldas Schechner oma korduvalt deklareeritud demokraatlikkusele vaatamata Off-Offi haritumat publikut. Ja kui kõnelda üldisest tundetoonist, siis nimetaksin seda üheks mõrkjaks, kibedamaks tõlgenduseks. Eelkõige määrasid tolle muije lõppvaatuse mikrofonimonoloogid. Neid rääkisid inimesed, kes olid oma elu nurjumisest, lämbu-

misest täiesti teadlikud ega lootnud tulevikult enam midagi: see oli kõige ehtsam, isiklikum toon, mida lavastus näitlejaile lubas. Tagasi-vaates võis nentida, et too eelteadmus mürgitas juba tegelaste varasemad suhted. Nõnda polnud Soljonõi ja Nataša silmatorkavad mihakad tundlike intelligentide hulgas, nagu neid esitas kas või Adolf Šapiro mälestusväärne Draamateatri lavastus, vaid teistest ehk ainult kraadi võrra tigemamad, kibestunud.

Tšehhovi neli tippnäidendit on tõstnud ta praeguseks poole tosina mängitavaima



Richard Schechneri lavastatud "Kolm öde". Tšehhovi tegelased Gulagi vangidena.  
*Richard Schechneri foto*

draamaklassiku hulka. Ka New Yorgi mängukavadest võis minu kaheksakuise sealviibimise jooksul leida veel mitu Tšehhovit. Aga lehearvustuste järgi ei äratanud nad vaatamishuvi. Ka mitte üks Broadwayl mängitav "Kolm öde", mida võinuks ju Schechneri tõlgendusega võrdlemiseks külastada — ent traditsioonilisi Tšehhoveid olen näinud mujalgi. Ühest Anne Bogarti tõlgendusest räägin edaspidi tema teiste lavastuste kontekstis.

Tavalise realistliku mängumaneeri esindusnäiteks jäi minu jaoks Lillian Hellmani "Väikeste rebaste" (1939) lavastus Lincolni keskuse suures ja uhkes *Vivian Beaumont Theatre's*. Seda rahaahnust paljastavat perekonnadraamat on mängitud kunagi pärast sõda ka Eestis, kuivõrd tema sisu ja stiil olid ametlikule nõukogude maitsele vastuvõetavad. Ent praegu tuntakse Hellmanist Eestis pigem tema autobiograafia üht osa "Pentimento", mille avaldas "Loomingu Raamatukogu". Ameerikas on tema näidendid arvatud omamaisesse klassikasse, mida aeg-ajalt ikka

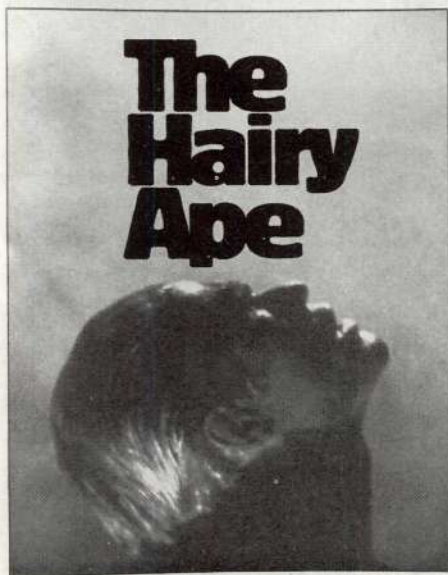
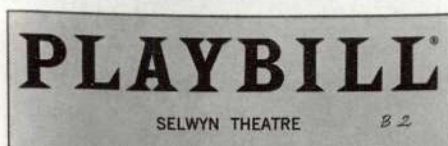
üles soojendatakse. Nähtud lavastus impeeris eelkõige suurejoonelise kujundusega. Lavale oli ehitatud Lõuna häärberi kahekorruseline sisemus, ehkki enamik olulisi stseene mängiti amfiteatrina kaarduvasse saali tungival areeniosal. Mäng näitas head sisseelamiskunsti. Aga või arvustaja kunagi rahul on: mind intrigeerinuks hoopis näidendi sisevastuolude võõritav avamine. Sest Hellman on nagu Hella Wuolijoki — ühelt poolt mõistab rahamaailma hukka, teiselt poolt tunneb ilmset rahuldust, kui mõni kange naine end sel meeste pärusmaal maksma paneb.

Uema klassika hulgas moodustavad avangardsete tõlgenduste jaoks omaette probleemrühma need autorid ja näidendid, mis kuuluvad avangardi enda klassikasse. Selliste taasesituste seas oli kogu tookordse hooaja tipuks ilmselt Eugene O'Neill'i "Karvane ahv" (*The Hairy Ape*, 1922) *Wooster Group'i* lavastuses.

*Wooster Group'i* tuumik tekkis 1970. aastate keskel *Performance Group'i* sees, koondudes lavastaja Elizabeth LeCompte'i ja näitleja Spalding Gray ümber, keda erinevalt Schechneri rituaaliotsingutest köitsid tollal kitsamalt tajusteetilised ja ka uue videotehnoloogiaga seotud küsimused. Spalding Gray autobiograafilisel materjalil valmis lavastustriloogia "Kolm kohta Rhode Islandil" (1975—1978). Lincolni keskuse *Performing Arts Library* videoteegis vaatasin selle keskmist osa *Rumstick Road*, mis rääkis Spalding Gray ema enesetapust. Torkas silma, et tagasihoidlike mõõtmetega lava oli jagatud mitmeks eri piirkonnaks, kus kulgesid rööbiti otseselt seostamata tegevused. Nende kaudne vahekord võis ilmnedas alles hilisemal järelemõtlemisel; vaatamise ajal toimis too rööbiklus häirivalt, kergeid tõlgendusskeeme välistavalt. Ka muusika oli valitud nõnda, et võis tunduda pigem sobimatu. Nõnda katkestasid või saatsid enesetapu rekonstrueerimiseks tehtud intervjuusid 1960. aastate popviisid. Teisalt olid nad muidugi Spalding Gray tollase nooreea tavaline taustmuusika.

Hiljem lahkus Spalding Gray rühmast ja hakkas esinema puhtakujuliste monoloogidega, istudes üksi laval, "kujunduseks" ainult laud veeklaasiga. Vahel, tõsi, katkestasid monoloogi filmilõigud ning heli- ja

Lavastuse "Karvane ahv" kavalehe kaas — Willem Dafoe peategelasena.





valgusefektid. Selliseid monologiste tekkis 1980. aastatel teisi. Ühelt poolt tõlgendati seda ajastu minakeskse vaimu väljendusena, teiselt poolt räägiti teatriilmas ironiliselt, et kui 1960. aastad oma rühmalavastustega vabanesid näitekirjanikust, siis kaheksakümnenendatel said näitlejad lahti ka lavastajast. Ja Gray monoloogiõhtud, mida nüüdseks koguneb tublisti üle tosina, on saanud nii populaarseks ja mainekaks, et viimast sellist 1996. aasta lõpul, kuhu oleksin äärepealt veel jõudnud, esitas ta Lincolni keskuse teatrikompleksis. No ei jõudnud, kuid selle eest nägin ühe eelmise monoloogi filmiversiooni *Gray's Anatomy*, kus Gray rääkis silmaoperatsiooniga seoses tekkinud kõhklustest, intervjuueeris analoogilise operatsiooni läbeteinuid, samuti arste ja posijaid. Põhiliseks muuks vahelduseks olid muutuvad rakursid ja lähedused, kust tema ilmekat nägu filmiti. Veel lugesin ühe tema tuntuma monoloogi *Swimming to Cambodia* ("Cambodiasse ujumine", 1985) raamatuvarianti: aga ilma esineja sulniduse võluta jäid need mõttekäigud ükskõiksel leheküljel liiga hüplikeks ja pinnalisteks. Võõristav hüplikkus, juhuslikkus on muide väheseid võtteid, mis on avangardi ühiseelistustest Gray monoloogides säilinud. Ühe (*India and After*)ehitas ta koguni üles improvisatsioonidena sõnaraamatust huupi võetud märksõnadele, teiseks suunajaks India reisi üldteema. Võib aga kahtlustada, et moodne aleatoonika muutub sellises raamistuses seltskondlikuks kõnevirtuosuseks. Seda enam, et Gray põhiline tõmbejõud paistab olevat estraadiartistide igituttav leebe eneseiroonia, mis lubab publikul hõlpsat samastumist esinejaga.

Kui *Performance Group* 1980. aastal lagunes, omandas Elizabeth LeCompte'i ümber koondunud kuueliikmeline pisirühm nende Woosteri tänaval paikneva töö- ja esinemispaiga *Performing Garage*'i ning hakkas end nimetama *Wooster Group*'iks. Sestpeale on neid peetud viimase kahekümne aasta üheks avangardsemaks rühmaks. Eriti provokantseks kujunes nende suhe dramaturgilise algmaterjaliga. Juba Rhode Islandi triloogia viimases jaos *Nayatt School* kasutasid nad katkendeid T. S. Elioti "Kokteilõhtust", mis moonduks osaks hullumeelsest orgiast. Lavastus *Route 1 & 9* (1981) vastandas teleekraanidel näidatud katkenditele Thornton Wilderi "Meie linnakesest" mustanahaliseks

grimeeritud näitlejate *minstrel-show*'liku jämekoomika. Suhe kummassegi allikasse oli ambivalentne. Wilderi üleajalisuse, üldinimlikkuse taotlus küsimärgistati, osutades tema inimpildi keskklassilikele ja puritaansetele joontele. Samas teravadas lavastus "Meie linnakese" programmilist antirealism, antiillusionismi. *Minstrel-show* jälle toimus kui rassistlike teatristampide paljastava ning ühtaegu kui mustadele omistatava vitaalsuse ülistus. Aga ambivalentsi keerukust näitas see, et lavastust ennast süüdistati rassismis. Ambivalents paisus skandaaliks, kui lavastus "L. S. D." (1984) põimis LSD-prohveti Timothy Kearyga seotud materjalide vahele katkendeid Arthur Milleri "Tuleproovi" ("Salemi nõidade") kohtustseenist, ja üht varianti näinud Miller keeldus andmast kasutamisluba. Trupp lahendas olukorra nõnda, et jättis kohtustseeni mänguliselt sisse, aga moonutas teksti arusaamatuks vadinaks.

Sellistest algmaterjalile vastanduvatest tööstest nägin ma Lincolni keskuse videotees lavastust *Brace Up!* (1991), mille pealkirja saaks originaalilähedaselt tõlkida "Ole traks!" Praeguse artikli jaoks soodsalt kujutas see "Kolme õe" tõlgendust. Nagu videost näha võis, oli laval ainult paar tooli ja mitu vaatajate suhtes vahel lähenevat, vahel kaugenevat telekat, kus mängiti maha osa stseene. Näitlejad tegelesid lava tagaosas pika madala laua ääres oma asjadega, tulles üksnes rollitäitmiseks ettepoole. Suur osa oli mikrofoniga varustatud jutustajal, kes luges ette Tšehhovi lavakirjeldused, tutvustas tegelasi (sageli koolikäsitluse käibeväljenditega) ja refereeris pisut tüdinult pikki lõike näidendist (kuigi video kestis ligi kaks tundi). Silma torkas tegelaste vanuste muutmine: noorim õde Irina oli tehtud ratastoolis vuvavaks tädikeseks, Maša koolidirektorist mees Kulõgin oli seevastu harjumatuult noor. Muusika oli tihti kontrastne või paroodiline: Kulõginit saatis närvesööv viiulisaagimine, Veršiniini tulevikuarutlusi (mikrofoni ees, jalgsi spetsiaalselt toodud toetusjäril) kaunistas ühel puhul melanhoolitsev klaver, teisel puhul Bob Dylani *Blowin' in the Wind*, Andrei pikka eneseõigustust III vaatuse lõpus võõritasid jazz'improvisatsioonid. Mitmel korral põimiti sisse estraadlikke tantse. Üks näitleja esines rollis "Vähemad tegelased", tuues näiteks noorte ohvitseridena lilli, milleks oli sületäis värvilisi keppe. Viimasest vaatusest jäeti ainult

kümneminutine refereering, mis katkes järsult Veršinini küsimusega "Kus on Maša?" Ma nimetan neid üksikasju ainult näitamaks, kui suvaliselt Tšehhoviga ümber käidi; lavastuse üldist mõju, mis kahtlemata oleks peamine, ei usalda video põhjal hinnata. Ainult nõnda palju, et põhiline polnud tundeelamus, mida püüdleb tavaline Tšehhovi-lavastus, vaid pidevate võorituste läbi pingsalt töötama sunnitud intellekt.

Ka *Wooster Group* tegeleb iga lavastusega kaua ning näitab publikule vahevariante. Nõnda teadsin juba ette, et esmakordselt oma senises töös ei vastanduvat nad "Karvase ahvi" autorile, vaid püüdvat O'Neilli ekspressionistlikke taotlusi võimendada. Kuna Andres Ehini tõlget katab koos muude O'Neill-i-vahendustega kirjastuses "Eesti Raamat" kümneaastane tolmulade, peab näidendit paari sõnaga tutvustama. Peategelaseks on oma musklijõule ja asendamatu tööle uhke laevakütja Yank. Tema enesekindluse purustab kütteruumi uudishimutsema tulnud rikas näitsik Mildred, kes nimetab meest kokkunud põlastusega "karvaseks ahviks". Järgneb rida tüüpekspressionistlikult lühikesi ja skemaatilisi stseene, kus Yank otsib oma inimväärikuse tunnustamist küll tänaval saalivailt noolitelte kodanlastelt, küll klassivõitluslikelt anarhistidelt, aga satub hoopis vanglasse. Sealt vabanedes läheb ta inimühiskonnas pettunult loomaaeda gorillaga vennastuma, ent loom muljub ta surnuks.

Esmakordne oli *Wooster Group*'i jaoks seegi, et nad olid toonud lavastuse all-linna *Performing Garage*'ist peaaegu Times Square'ile, Walt Disney *show*-keskuse lähedusse. Sellist avangardi ja kommertsinaabrust ei jätnud irvhambad muidugi pilkamata, aga seda võis võtta ka trotsliku võorituseks. Võõritas samuti asjaolu, et üüritud oli üks remondis olev teatrihoone, kus laes ja seintel ripendasid värvitükid ning üldmuljes segunesid veidralt pompoosus ja kasimatus. Parteri istmeridu ei kasutatud, vaid nende kohale oli ehitatud metallkarkass, millele toetuv toolidega puuastmestik läks sujuvalt üle rõduks. Istmete arvult jäi see ikkagi broadwaylikuks hiigelsaaliks, mis tol pühapäeval etendusel oli tihedalt täis. Selle ümberehitusega asus lava nüüd kõigi vaatajate jaoks allpool ja oli pilguga tervikuna hõlmata. Ka lavale oli *Wooster*'i püsikunstnik

Jim Clayburgh ehitanud muljetkujundava metallkonstruktsiooni, mis enamasti püsis rõhtsalt, ent vanglastseenis ja veel paaril korral võis kerkida püstiseks seinaks või võrestikuks. Nõnda oli kogu saal metalli täis, ja seda võis tõlgendada kaheti: kas tehnikalebese *Wooster Group*'i "teatrimasina" vastandamisena Broadway tolmunud plüüstile või siis näidendi ekspressionistliku hirmuna kalgi masinavärgi ees, mis ähvardab taandada inimese nimetuks mutrikeseks.

Nägemispildis valitseva metalli kõrval määras lavastuse üldmulje terav rütmika. Juba O'Neilli tekst on hakitud lühilauseteks, mis vastas nii ekspressionistlikule närvilisusele kui ka peategelase kidakeelsusele. Lavastus oli toda *staccato*'t rõhutanud, nii et see meenutas sageli neegrite *rap*'i. Toda seost toetas *jazz*'ilik helitaust ja muidugi asjaolu, et nõrgised kütjad olid samuti "mustad". Küllap oli nõnda antud tekst ka ameeriklastele raskesti jälgitav, sest kuuldavust segasid veel võimenduse sihilikud kärinad ning lavakonstruktsiooni vappumised ja kolinad, mis pidid näitlikustama laeva õõtsumist. Ent tolle lihtsa loo jälgimiseks piisas üksikutest lausejuppidest. "Karvane ahv" toetub pigem lavalistele kujunditele kui teksti nüanssidele: nõnda ei arva ma, et O'Neillile tehti liiga.

Sama kehtib muude täienduste kohta. Kui O'Neill oli Mildredile ette kirjutanud valge kleidi, siis lavastaja oli selle muutnud võrgutavalt lüümeks ja lisanud groteskselt pika varbaosaga balletikingad, mis pidid Mildredi kunstlikkust veelgi rõhutama. Ei häirinud ka *Wooster*'ile tunnuslik telekate kasutamine: see, et noolil 5. avenüül patseerivaid kodanlasi nägime ainult vilkuvailt ekraanidelt või et türmis ja anarhistliku ametiühingu kontorisis oli Yank ise "vangistatud" ekraanile. Mõlemal juhul vahendas kaudpilt tegelaste eraldatust.

Yanki mängis *Wooster Group*'i esinäitleja Willem Dafoe. Alates väljapaistvast rollist Oliver Stone'i Vietnami-filmis "Rühm" (*Platoon*, 1986) on Dafoe olnud otsitud filmistaar. Eestis hiljaaegu nähtud filmidest võib nimetada tema T. S. Eliotti "Tomis ja Vivis" ning üht peaosalist "Inglise patsiendis". Aga tasuvate filmitööde kõrval jätkab ta tegutsemist sellises nurgataguses või põrandaaluses Off-Off-rühmas. Yanki puhul läksid tema tugev füüsiline koolitus ja intensiivne mängulaad asja ette.



Aleksandr Bloki "Väike palagan" Otrabanda Company esituses.

Otsustades ovatsioonide järgi, mille publik 80-minutise, vaheajata etenduse lõppedes korraldas, on *Wooster Group* nüüd pörandalt või nurga tagant väljas. Iseasi, kui meelitavaks nad Broadway keskklassivaataja aplausi peavad. Kahtlemata aplodeeriti eeskätt lavastuse vormilahendusele, sisu suuresti eirates. Aga siin peab küsitlema "Karvase ahvi" enda aktuaalsust. Võõrandumisprobleem pole muidugi kadunud, ent selline sajandi alguse proletaarlane nagu Yank on vähemalt Ühendriikides taandunud marginaaliks. Kolmandas maailmas on ta muidugi endiselt enamuses.

O'Neilli tinglikumatest näidenditest nägin ühes Off-Offi pisiteatris veel maskimängu "Suur jumal Brown" (*The Great God Brown*, 1926). Kuid seal jäid meelde üksnes armetud lavatingimused, mida tegijad polnud osanud erilise leidlikkusega ületada. Ja *open casting*, millega Browni roll oli antud ühele noorele neegrile. Aga et mäng tahtis olla pigem realistlik, hakkas selline tinglikkus mind seekord häirima. Ühtlasi muutus kogu näidend tolles mängulaadis segasevõitu

melodraamaks, mida maskid rohkem segasid kui rikastasid. Kuna publik on vahepealse seitsmekümne aasta jooksul kõiksugu tinglikkustega harjunud, polnud mõtet järgida O'Neilli lavamärkusi, mis ankurdasid näidendi üht külge pidi tollal valitseva salongidraama külge. Õigem oluiks minna tinglikkusega kaugemale, nagu tegi *Wooster Group*.

Samas ei saa ka omaaegseid tinglikkusi lihtsalt kopeerida, eriti kui nendega taotleti kunagi šokki, sest vanad mehhanismid ei tööta enam. Peter Brook on kirjutanud "Tühjas ruumis", kui elutult mõjuvad praegu ühe "klassikalise" šokinäidendi, Alfred Jarry "Kuningas Ubu" autoripoolseid ettekirjutusi järgivad lavastused. Ma ise kogesin seda umbes tosina aasta eest ühe Leedu teatri "Ubu"-gastrollil Tallinnas.

Järg lk 128

Perekonnanime **Prosa** juured ulatuvad Aini-nimelise kandja teada Eestis XVII sajandisse. Nimi ise peaks olema rootsi päritolu — esimene Rootsi kuningas oli Birger Brosa — B-ga. Kõige vanema selle nime Eesti-poolse kandjaga puutus Ain kokku, kui käis oma diplomilavastuse "Tuli sinu käes" (ETV, 1996) võttepaiku otsimas. Saha-Loo kabelis on Hans Prosa hauakivi aastast 1615. Akadeemik Ariste väitnud aga filoloogiatudeng Ain Prosale, et nimi tuleb Ambrosiusest ning pärineb seega XIII sajandist.

Prosade suguvõsas sündis poisslaps, kes sai nimeks Ain, 7. oktoobril 1967 Räpina alevis. **Vanemad** olid teenistujad — kui nõukogude mudeli järgi võtta. Kui Ain peaks valima kõige tähtsama asja, mis vanemad on ellu kaasa andnud, oleks selleks iseenesega toimetulemise oskus. Arvab, et ei liialda, öeldes, et tema **lapsepõlv** ei olnud kerge. Enne kümnendat eluaastat sõitis koos vanematega, kes on elu jooksul pidanud mitmesuguseid ameteid ja kellest ühte ei ole enam, õne otsingul seitse Eestimaa kohta läbi. Suurt üle poolteise aasta ühe koha peal ei peatunud.

**Räpina kooli** läks kolmandasse klassi. Tunneb, et see maakool andis hariduse, mida võib julgelt Eesti esikümnesse arvata.

Lapsepõlves **unistas** dirigendi või patsunapuhuja ametist, sest teadis juba siis, et on loomuldasa laisk. Dirigent tundus lihtne amet olevat: natuke aega vehid ja võtad lilled vastu. Pasun tundus viiuli kõrval, mida õpetada üritati, väga lihtsa pillina. Erilisi muusikalisi andeid siiski ei ole.

**Vist umbes viieselt** hakkas lugema Naumovi "Selgroogsete zooloogiat" — telliskivipaksust ja hästi suurt raamatut ning tundis teises klassis loomade siseehitust peaaegu nagu täiskasvanud veterinaar. Kuni keskkoolini teadis täpselt, et saab zooloogiks. Siis hakkas millegipärast juristikts tahtma. Advokaadiks, mitte prokuröriks. Kui ameti tagamaadest hakkas aru saama, enam ei meeldinud.

**Lavakasse** üritas esimest korda astuda XIV-sse lendu ja lendas viimases voorus välja. Et nii kaugele üldse jõudis, oli üllatus, sest proovima läks ilma sissesäämise soovita. Seda enam, et tol aastal võeti vastu näitlejaks, kelleks kohe kindlasti saada ei tahtnud.

Umbes samal ajal mõtles minna **Venemaale** kinorežiid õppima, aga ei jõudnud. Kui lavakasse ka sisse ei saanud, läks Tartusse, eesti "filli", sest seal olid kõige lihtsamad eksamid. Oli aasta sõjaväeni ära, Tartusse tagasi pöörduda ei kavatsenudki.



Kui poleks pärast sõjaväge kohe **telesse tööle** sattunud, oleks ikka vaadanud Venemaa poole. Ja kui lavakas poleks tulnud lavastajate kursust, poleks ka sinna läinud, sest laval ennast oma elemendis ei tunne. Kaamera ees olla on teistsugune tunne.

Sellest, mida **teatrikoolil** pakkuda, enne mingit ettekujutust ei omanud. Tahtmata solvata kooli, lisab siiski, et režiioõpetuse lootis seal läbimõelduma olevat. Mõnigi aine oleks lavastajatel juures pidanud olema ja mõnigi aine oleks võinud ka olemata olla. Kindlasti poleks režiioõpe pidanud seisnema ainult iseseisvate lavastuste tegemises. Samas arvab nüüd paremini aru saavat näitlejate muredest, soovides ja sellest, kuidas nendega suhelda.

Mõnevõrra ebatavalise teatrikoolist tulnuna teab, et kaks spetsialiteeti — **teater ja televisioon** — teineteist ei sega, pigem toetavad. Kas või seetõttu, et tavaliselt jääb filmilavastajatel ja telerežiisööridel lavastuslik külg nõrgemaks. Ses mõttes tunneb ennast kindlamalt — usub, et suudab näitlejatele üsna lühidalt selgeks teha, mida tahab. Vajamata selleks tohutut hulka proove. Mõnikord tundub teatris koguni, et proove võiks vähem olla, et näitleja võiks juba rutem aru saada. Või rutem teksti pähe saada. Teles jääb tekstiõppimise protsess lavastaja eest kulisside taha, teatris tuleb paraku proovisaali ja lavale kaasa. Teatris tunneb vahel vajadust

suure plaani järele — mõnes kohas tahaks ilmtingimata kasutada.

On teinud viis telelavastust: "Huupi valitud", "Koera lugu", "Tuli sinu käes", "Mäng" ja "Ma armastasin sakslast". Käsil on kuues — "Lihtne lugu, lõpuga".

Arvab, et televisioon üldisemas tähenduses peabki pealiskaudne olema, see on **televisiooni õnnetus**. Peab olema päevakajaline, järelikult ei saa olla pikka järelemõtlemise aega. Siiski arvab, et kui profid teevad, ei saa televisioon olla pealiskaudsem kui näiteks kirjutav press. Televisioon kätkeb eneses nii palju erinevaid elemente, telerežissöör ühendab endas palju professionee, alates lavastajast ja lõpetades ajakirjanikuga, pluss psühholoog, pluss peaaegu tehnik. Pigem on televisioon universaalne, universaalsuses aga on alati mingi pealiskaudsus. Televisioon on nagu **šveitsi nuga**. Kui eraldi iga funktsiooni jaoks erinev töövahend võtta, on need loomulikult tõhusamad, aga paraku on šveitsi noal just see võlu, et ta ühendab erinevaid funktsioone.

**Teater** on olemuselt meelelahutus. Ja vajab sinna ümber dekoratsiooni. Alates teatrimajast. Kusjuures kulisside olemasolu ei mõjuta sisu — sisu ei pea sellepärast muutuma kommertslikuks. Hea on Rootsi teatri näide: kui näitleja läheb šampusepokaali tooma, on tal lava taga, seal, kus publik ei näe, tõeline kapp kuue pokaaliga, millest ta valib ühe, et saaks õige tunde.

Praegu on üldine tendents, et ei armastata vaadata tükke, mis mõjuvad masendavalt. Oma "**noore inimese kohta üllatavalt tõsi-seks**" nimetatud diplomilavastuse "Tuli sinu käes" tegi teadlikult romantilise ja nimelt ilustatu. Rääkis AIDSi romaatilist mineviku abiga. See andis distantsi, mistõttu lugu ei mõju otseselt näpuga näitamisena.

Ei tea, et miski **maailma asjadest** ta südant väga tõsiselt valutama paneks. Leidis juba ammu Matteuse evangeeliumist lause, miks ei peaks muretsema. Umbes nii, et lõpetage muretsemine homse päeva pärast, sest tänasel päeval on küllalt enese muredest. Kui miski tõesti muret teeb, peab tegema midagi selle muutmiseks. Kui **delfiinide saatus** teeb muret, peab liituma *Greenpeace*’iga.

Vaatamata Rakveres tehtud neljale lavastusele ("Shakespeare'i kogutud teosed", "Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu", "Hingetuisk", "Vahva sõdur Švejki") pole **Rakvere Teatris** päevagi palgal olnud. Lavastanud on veel Eesti Draamateatris ("Pereringmäng") ja Samaara Akadeemilises Draamateatris ("Shakespeare'i kogutud teosed").

Rakveresse mindi seitsmekesi oma kursusel: neli näitlejat, kaks lavastajat ja teatri juht. Nii väikese teatri puhul on see **terve ideoloogia**. Antud juhul töötas hästi. Kas või

sellepärast, et tekitas pressi ja publiku huvi. Oli kasulik teatrile, aga kindlasti ka näitlejatele, sest Rakverre läinud on tänaseks mänginud kolm korda rohkem suuri rolle ja peaosi kui need, kes provintsi ei läinud.

**Eeskujud** on ilmselt nii palju, et ei oska kedagi teadvustada. Iidolite ajastu on tegelikult möödunud, praegu jätkub see "Kroonikas" ja "Seltskonnas". Neid väljaandeid üldiselt ei loe. Telemaja kohvikus, kus "Kroonika" seal ripub, siiski aeg-ajalt vaatab. (Ei hakka hinnanguid andma.)

Inimesed, kes on teda mõjutanud, on kindlasti olemas. Teatri vallast ei oska kedagi nimetada, aga kindlasti on **saanud mõjutusi** Tarkovskilt ja Kieslowskilt. Tegelikult arvab, et mõjutanud ei ole mitte niivõrd inimesed, kuivõrd ajad. Usub, et kui teatud aega satub mõjutavaid inimesi palju, omandab maailmapilt teised vormid.

**Tarkus või oskus**, mille tahaks selgeks õppida, ei ole kindlasti mitte skautisõit. Lendama tahaks küll õppida. Aga mitte mingil juhul lennukiga.

Unedes ei lenda — ju on nii maalähedane inimene. Väga pikka aega — aastaid — nägi unes **punasest tellisest labürinti**. Ei mäleta, millal, aga pääses sellest välja ja hiljem pole uni kordunud. Mõtleb, et Castaneda ei maksa tõsiselt võtta, ta on samasugune autor, nagu ajalehtedesse horoskoopide kirjutajad. Aga Castaneda mõttes, et unenägusid saab juhtida, usub olevat oma tõde. "Tundub, et olen selle nüüd kätte saanud, oskan lõpetada ebameeldiva unenäo, kui see mulle ei meeldi." Muus osas on Castaneda nagu piimahammaste vahetumine pärisammastega, indiviidi arenguetapp, reaalsuse aseaine. Mitte laste-, vaid **puberteedihaigus**. Nagu Hemingway. Või Remarque. Selle viimase on läbi põdenud.

**Jumalasse** ei usu, ehkki on üks vähestest endavanustest, kes on õigel ajal ristitud ja leeritatud. Vaatamata sellele, et oli leeritamise aegu kooli komsomolisekretär.

**Tahab uskuda**, et on olemas üksainus elu. Sest kui neid oleks rohkem, ei teaks enam, millesse peaks uskuma. On nõus Schopenhaueriga, et iga inimese surm on maailma lõpp. Tahab loota, et pärast surma enam midagi ei tule, ei põrgut, ei paradiisi. Kui tuleks, oleks hirmus pettunud. Isegi kui eksisteerib selline filosoofiline kategooria nagu **maailma lõpp** globaalses mõttes, polevat selle üle mõtet arutleda — kui võtta eelduseks, et pärast seda midagi ei tule. Mõõtnatute kategooriate üle, nagu näiteks, mis on kosmos, enam ei mõtle. Sest mida aeg koolist edasi, seda müstilisemaks kõik muutub.

Kas või **internet**. Kuidas kogu maailma prügikastid on saanud üheks süsteemiks? Kas massiteadvus ongi selline nagu internet? Kui on, siis tahaks olla ikka indiviid.



**Ei karda midagi.** Kui, siis esimest proovi. Paraku jõuab see paratamatult kätte. Siis ei tohi lihtsalt kartust välja näidata.

**NZ — neprikassajemõid zapas.** Mitte et ei tohiks puutuda, aga veel ei tahaks.

**Tahab suhelda inimestega,** kes ei ole agressiivsed — psüühilises mõttes. Paraku on teatud tüüp inimesi, kes oskavad alati teiste tuju rikkuda. Neid üritab vältida. "Kui elu on üks, pole kellelgi õigust teise inimese ainukest elu ära rikkuda. Või seda tagasitulematut päeva."

**Konflikti satub harva,** praktiliselt üldse mitte. Arvab, et suudab ohjata vihapurset ja kümneni lugeda. Noorukieast mäletab, et teda oli raske vihale ajada, aga kui aeti, siis naljalt andeks ei andnud — emotsioon muutus põlguseks. Nüüd on nagu **MacDonald'si maailma** jõudnud — suudab võtta asju *think positive*.

**Vaimustumine** on sarnaselt vihastumisega mingite ensüümide purse kas ajju või südamesse — kõike saab ju keemiale taandada. Positiivne tunne.

See, mis sunnib lavastamiseks mingi materjali välja valima, pole ei vaimustus ega mingi järelekaalutud tunne. "Jõuan materjalini juba pärast paari lehekülje läbilugemist. Ei pea isegi veel aru saama, millest lugu räägib, sõnastuses peitub kood, mis paneb minus midagi tööle." Lavastaja on nagunii **kirjandusteose transformator**. Või takisti. Takisti ei tahaks olla. Pooljuht ka mitte.

Arvab, et lavastamiseks ei pea olema tingimata daltoonik või hull. **Lavastaja on** normaalne inimene, kes räägib oma lugu. Et maailm areneks, on tarvis just kongeniaalseid või andekaid või keskmisest andekamaid. Geniaalsus on vaimne hälve, sinna ei ole midagi parata.

**Naerab peaaegu välja** küsimuse, mis asjad ta võtaks kaasa pikale reisile. "Kuidas see vastus oligi?" küsib. "Hea tuju, piibel jne. Kui üksikule saarele minnakse, oleks kindlasti vaja õng kaasa võtta."

Tõsinedes arvab, et üksikule saarele sattudes ei anta tingimata võimalust midagi kaasa võtta. Aga usub seal saarel hakkama küll saavat — maalaps ju. Küllap oleks ka, millest endaga rääkida. Sellele vaatamata ei tahaks sinna sattuda. Nagu ei saa ka aru, miks linnainimesed maale põgenevad, ise on teadnud kolmandast eluaastast peale, et maale ei jää. Eesti traagika: maal ei ole vähegi

mõtleva inimesel midagi teha.

Kui aga võtta üht ärasõitu kui midagi fataalset, pole mõtet seda nii materialistlikuks teha. "Mis ma kaasa võtaksin, kui UFO-d mu ära viiksid? Ei tea ühtegi asja, mis ma tahaksin siis kaasa võtta." Et UFOd võiksid ära viia, seda peab teoreetiliselt täiesti võimalikuks. Sest **teoreetiliselt on kõik võimalik**. Ka see, et kalad vallutavad New Yorgi ja järgmine Ameerika president on koger. "Aga põhimõtteliselt mulle meeldiks, kui inimsiviliatsiooni ei oleks ainuke, kui tähesüsteemides oleks ka mingisugust konkurentsi."

Vähem dramaatilise variandi puhul — kui ei sõideta inimtühja kohta — ei ole midagi vaja kaasa võtta. "Sest mida? Eestimaa mulda? Ei ole vaja ju. Ja need ajad on vist möödunud. Ma ei võtaks mitte midagi kaasa. Mitte MIDAGI." Kedagi ehk siiski.

**Üldse vajaks pigem kaksindust** kui üksindust. Usub, et nimelt suhe mees-naine on niivõrd tugev — androgüünne maailm siiski —, et kõige puhtam üksindus ongi kahekesi olemine.

**Nõrkusi** on ka. Sigaret, näiteks. Hakkas suitsetama Vene sõjaväe viimasel poolaastal, kahekümne ühe aastasel, sest teadis: mitte suitsetades on teistmoodi kui kõik teised endavanused. Enne seda polnud teinud ühtegi suitsu. Maha jätta ei ole püüdnud. Alkoholist peab lugu. See on lõõgastumise vahend. Muid meelemürkidega seotud nõrkusi ei ole.

**Enesedistsipliini** ka ei ole. Aga on asjad, mis limiteerivad nõrkustele järeleandmist. Näiteks töö.

**Viimaste aastate jooksul** on muutunud hoopis paremaks inimeseks — teiste inimeste vastu, tasakaal on justkui paigas. Võib-olla sellest tulenevalt, et teab juba, mida võib ja suudab. Ja mida tahab. See võib olla ka põhjus, miks ei vaja religiooni; on leidnud religiooni iseeneses.

**Pidu sinus eneses.**

GERDA KORDEMETS

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC

EDITORS: SAALE KAREDA, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

### National Theatre Must Restore the Balance! (10)

A short interview with Jean Pierre Miquel, executive director of Comedie-Française who claims that there are no universal functions for national theatre. The repertoire of a theatre that has been declared national theatre depends on what goes on in other theatres in the country. It has to undertake tasks that other theatres cannot or need not fulfil.

### MARGOT VISNAP. A Few Defiant Thoughts about Making Theatre (12)

The critic analyses the standard of acting at the Estonian Drama Theatre on the basis of two new productions: C. Churchill's "Top Girls" and Tom Stoppard's "Invention of Love". The acting is very uneven and the actors too often just go through the motions.

### Die Hammerklaversonate. Meeting with MADIS KÕIV, II (52)

Continuation of the conversation with the playwright Madis Kõiv who attended the Estonian theatre directors' master class in July 1998 in Võrumaa.

### "Can I Have a Ticket, Please..." (69)

Külli Niidassoo, an archivist at the Estonian State Archive, takes a look at the short life of Helve Toom, a dancer, on the basis of the KGB files.

### Theatre questionnaire 1997/98 (104)

The traditional seasonal questionnaire is being answered by 25 theatre critics and observers. Expert opinions declared that one of the most outstanding plays of the season was "Intersection with the main road", the first play by Jaan Tätte, actor, director and playwright.

### JAAKRÄHESOO. The Season in New York VII (115;128)

In this instalment of his impressions of American theatre the author discusses various avant-garde re-interpretations of standard modern authors (Chekhov, O'Neill).

### Persona grata AIN PROSA (122)

Ain Prosa is a freelance actor and theatre director. His major productions include "The collected works of Shakespeare" in Rakvere theatre; and two TV plays: "Fire in your hand", tackling life in a lepers' hospital and "I loved a German" based on A.H. Tammsaare's work.

## MUSIC

### KRZYSZTOF PENDERECKI answers (3)

On 20 August 1998, Krzysztof Penderecki had his concert in the Estonia concert hall in Tallinn. His "Agnus Dei" (conducted by the author) and oratorio "The seven gates of Jerusalem" (conducted by Andres Mustonen) were performed. Shortly before the concert, the composer held a long press

conference. The present interview is based on the conference material. The questions were asked by Igor Garšnek who has graduated as a composer and is currently working as a critic.

### Estonian Choir Culture through the Eyes of Americans

### VANCE WOLVERTON Comparison of Two Cultures: Choir Singing in the USA and in the Baltic Countries (16)

The article's author, professor Vance Wolverton, teaches choir conducting and choir music at California University. He also works as a conductor. The present article offers an outsider's interesting views about Estonian choir culture.

### STEVEN PIERSON. We Sang Ourselves Free: Musical Experience and Development among Christian Estonians (23)

The article is based on the author's doctoral thesis which tackled the developing aspects of musical activity in Estonian Christian context. The chosen research methodology was the ethnographic and sociological combination of the research models of an individual subject. The main problems of the research were directed at the development of ethnic, cultural and religious identity in connection with music. The thesis also tried to find out the changes which occurred in the musical life of local Estonian congregations after Estonia regained its independence in 1991, and to which extent these changes influenced Estonian Christianity.

### MARIS KIRME. The Reception of Finnish Choir Music in Estonia during 1920s and 1930s (29)

The music ologist Maris Kirme has for years researched the Estonian-Finnish contacts in music. The present article is devoted to Finnish choir music, its influence and response in Estonian choir music and in the press between the two world wars.

### RAUL KALA. The Beatles. Names and Band Members (58)

In his article, the young music lover and a technology student tackles the history of the famous band in the early 1960s.

### HARRY OLT. Zelia Aumere 1919 - 1998. Violinist Who Introduced Eduard Tubins Music to the World (71)

Zelia Aumere (born on 4 March 1919), one of the most talented Estonian violinists died in Sweden on 13 August.

In 1937 Aumere graduated from the Tallinn Conservatory (Prof. Paulsen). Later she studied with V. Pihoda in Salzburg and with W. Schneiderhan in Luzern Conservatory. In 1944 she fled to Sweden. She performed most of the violin music written by Eduard Tubin, famous Estonian composer who from the year 1944 also lived in Sweden. Zelia Aumere performed Tubin's work in Sweden and elsewhere in the world.



**ANDRÉ BOUCOURECHLIEV. Schumann — Madness and Creativity (78)**

The composer and music scholar analyses a wide range of topics from a new angle. The article casts light on the question which has quite often been merely a means to attract attention, and aims to overthrow the myth as if madness were a privilege of creativity.

**CINEMA**

**JACQUES-ANDRÉ BONDY. Las Vegas, That Strange Meeting Place (35)**

An interview with Johnny Depp, translated from the magazine "Premiere" of June 1998. The interview tackles Terry Gilliam's film "Fear and Loathing in Las Vegas" (1998).

**GÉRARD DELORME. Hunter Thompson Gave Me the Jacket I'm Now Wearing (39)**

An interview with Benicio Del Toro, translated from "Premiere" of September 1998, who played the other main character besides Johnny Depp in "Fear and Loathing in Las Vegas".

**GÉRARD DELORME. Terry and the Pills (40)**

An interview with Terry Gilliam, director of "Fear and Loathing in Las Vegas", translated from the September 1998 issue of "Premiere".

**PHILIP KEMP. Trainspotting (43)**

A short review of Danny Boyle's film "Trainspotting" (1995), translated from the March 1996 issue of the magazine "Sight and Sound".

**JUHA SILTALA. Heroin and Destructive Narcissism (47)**

The article translated from the Finnish magazine "Teatteri" No1, 1998, tackles the narco-culture in literature and film. The author is assistant professor of Finnish history at Helsinki University and a historian of psychology.

**PASI PYÖRIÄ. Mediaphilosophy and the Accidentalness of Information Technology, II (63)**

The article, translated from the Finnish magazine "Synteesi" No1/1998, analyzes some of the most notable accidental or negative aspects of information technology and thus can be read as a contemporary critique concerning the dominant forms of media culture. The author argues that in order to resist the repressive, unpredictable and potentially accidental use of technology, the voices of different scientific disciplines must be heard.

**TOIMETUSE KOLLEGIUM:**

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

**AGNE NELK. Freak With Three F-s (75)**

Between 1996 and 1998, Estonian Television showed the popular film programme "Ffriik!". It was a joint effort of the presenter Ilmar Raag, editor Jaak Lõhmus and director René Vilbre. Agne Nelk, a third-year television direction student at the Tallinn Pedagogical University analyses that programme.

**KARLOFUNK. Shadows in the World of Colours (88)**

A review of Rainer Sarnet's (born in 1969) diploma film called "A Chinese Box" (1998). Sarnet graduated from the film faculty of the Tallinn Pedagogical University. His short film is based on the short stories of the Chinese literary classic Pu Songling. The reviewer thinks highly of the film, considering this a major attempt to aesthetise the Estonian film.

**JAANUS KULLI. The Caprices/Crises of a Middle-aged Archer (90)**

A review of Urmas E. Liiv's (born in 1966) short diploma film "Dog's Death" (1998). Liiv also graduated from the film faculty of the Tallinn Pedagogical University. The film is based on Teet Kallas's short story. The reviewer appreciates the work of actress Ülle Kaljuste and actor Hannes Kaljujärvi, but thinks that the task of scriptwriting, directing and montage was too much for someone with such little experience as Urmas E. Liiv.

**GERDA KORDEMETS. A White Sheet of Paper—Mistress of the Wind (93)**

A longer review of Elo Selirand's (born in 1975) diploma work, the television production based on Betti Alver's "Mistress of the Wind". Elo Selirand graduated from the Tallinn Pedagogical University this year. The reviewer finds Selirand a poetic, alert and a very promising young artist.

**LAURI KÄRK. Non-existent Existence (97)**

In his theoretical article the film critic Lauri Kärk expresses his doubts about Lev Kuleshov's famous effect, since there is no evidence whatsoever about it besides his disciple Vsevolod Pudovkin's description.

**Üksikmüük:**

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

**Tallinnas:**

AS Ränder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Kävala pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

**Tartus:**

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

**Hea lugeja!** Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Tallinn, Pärnu mnt 8 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

**NB!** *Praaeksemplariid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.*

New Yorgis meenus too tõdemus taas, kui vaatasin *La MaMa Annex*'is Aleksander Bloki "Väikest palagani" (*Balagantšik*) *Otrabanda* rühma lavastuses. *Otrabanda* on suhteliselt vähetuntud trupike, mis tekkis veerand sajandi eest Grotowski, *Living Theatre*'i ja Joseph Chaikini mõju all, tegutses kümmekond aastat Mississippi-äärseid väikelinnu külastava laevteatrina, viimase kümnendi paistab aga ringlevat New Yorgi ümbruses. Enesetuvustuse järgi loevad nad oma eripäraks sõna, tantsu ja pantomiimi ühendamist. "Väikese palagani" juurde paistab neid olevat tõmmanud Peterburi skandaalne alglavastus (1906), mis tähistas noore Vsevolod Meierholdi pööret tingliku teatri poole. Iseendast on "Väike palagan" 12-leheküljeline pisitekst, milles kummaliselt põimuvad sümbolismi paroodia (müstikute koor), sajandivahetusel populaarsed *commedia dell' arte* tegelased ja alatasa hädaldustega lavale tõttav "Autor". *Otrabanda* ei jäljendanud Meierholdi küll lausa orjalikult, aga järgis siiski suures osas tema lahendusi ja Bloki lavamärkusi. Tulemusena uppus kunagine ärritav uudsus muuseumlikku igavusse.

Samasugused vastakad tunded täitsid mind Moodsa Kunsti Muuseumis jalutades. Selle võimas püsiekspositsioon veenis lõplikult, kui erakordset murrangut kujutas endast kogu sajandivahetus, eriti Esimese maailmasõja eelne kümnend. Ühekorraga lükati kunstide piirid sedavõrd laiemale, et kogu järgnev sajand on suutnud tollaseid avastusi üksnes täpsemalt kaardistada. Samas tapavad muuseumiseinad šokiefekti täielikult: kui teos selle kaotamisega üldse veel "töötab", siis juba mingis algsega võrreldes teisenenud suunas. Teatril on võimalus šokiefekti teatavate muutustega säilitada, aga siingi on lausjahmatus üha raskem. Šokk taandub; olulisemaks saavad toda avardunud ruumi süstemaatiliselt uurivad retked.

(Järgneb)



**"Libarebased ja kooljad"**, 1998. Režissöör Rainer Sarnet. Üliõpilase Sangi kaks armastust: libarebane Lian (Kristel Sarnet) ja kooljas Li (Hilje Murel). "Võib-olla oleme me kõik viirastused, oma endiste elude varjud, kes ripuvad nähtamatu nõõri otsas ja ootavad selle läbilõikamist."

**"Libarebased ja kooljad"**. Lian Sangile: "Ma tean paljut. Ma tean, näiteks, sedagi, et sinu kallim ei ole hauda tagasi läinud, vaid varitseb meid siinsamas marjapöösastes."  
Arvo Iho fotod





Tiina Tauraitte (Lea) ja Arvi Mägi (dr Anderson) Elo Seliranna  
telelavastuses "Tuulearmuke". (Vt Gerda Kordemets, "Valge  
paberileht — tuule armuke", lk 93)

*Ülo Josingu foto*

