

TMK



11/1998

11/1998

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

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

Soft

Esikaanel:
Madis Kõiv juulis 1998.
Priit Pedajase foto

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

Tom ja Fluffy", 1997. Režissöörid Janno
Põldma, Heiki Ernits ja Leo Lätti.



SISUKORD

TEATER

	DIE HAMMERKLAVIERSONATE KOKKUSAAMINE MADIS KÕIVUGA I	12
Andres Noormets	SAIN TEADA, ET TÄHED ON VALGUSE LÖÖVE LAOTUSEL	25
Jaan J. Leppik	ARVEKIRJADE MÄNG	45
Ülle Põlma	PIMEDUSE LÕPP ON VALGUSE ALGUS (<i>"Õõ hommik" Linnateatris</i>)	47
Ivar Põllu	NIHUTA VAATEPUNKTI (<i>Hüperdraama olemusest</i>)	60
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS VI	88

MUUSIKA

Eri Klas	MÕELDES ALFRED SCHNITTKELE 24.XI 1934—3.VIII 1998	27
Riina Ruut	HILDEGARD VON BINGEN 900 BINGENI HILDEGARDI KIRJANDUSLIK PÄRAND	39
Ivalo Randalu	ERSO 1997/98 (<i>Arve, arutlusi ja arvustusi II</i>)	53
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1997/98 II	62
Saale Kareda	GAMBAMAAILMA ABSOLUUT WIELAND KUIJKEN	85
Kaja Irjas	VALGETE ÖÖDE TÄHESADU (<i>Peterburi muusikaelust suvel 1998</i>)	78

KINO

	VASTAB RIHO UNT	3
Paul Julian Smith	ABSOLUUTNE TÄPSUS (<i>Pedro Almodóvari filmist "Liha värin"</i>)	33
Pasi Pyöriä	MEEDIAFILOSOOFIA JA INFORMATSIOONI- TEHNOLOOGIA AKTSIDENTSUS I	50
Mati Õun	ÜKS EESTI ARMASTUSLUGU LÕPPEVAST SAJANDIST (<i>Dorian Supini dokumentaalfilmist "Eraelu"</i>)	67
Hasso Krull	SIIN MA OLEN (<i>Märt Siidvee filmist "Inglid kaasa"</i>)	71
Indrek Rohtmet	KAS METSA VÕI HOOPIS LINNA POOLE? (<i>Peeter Simmi tõsielufilmist "Veidike metsa poole"</i>)	74
Aita Kivi	RAHUSTAV-RAHULIK LOOMAKÜLA MAAILM (<i>Joonisseriaalid "Tom ja Fluffy"</i>)	76



Teed praegu juba kolmandat nukufilmi Saamuel Pliuhkamist. Kas see ei ole iseenda kordamine?

Ei ütleks. Mõned kunstnikud maalivad ühte pilti terve eluaeg. Kui aga võtta "Kapsapea" triloogia, teen tõesti kolmandat filmi sellesse, siis nimetaksin seda pigem viimistlemiseks kui kordamiseks. Viimistlen kõike, alates käsikirjast nukutehnoloogiani välja. Tahaksin filmi hästi kõrgel tehnilisel, aga samuti sisulisel tasemel teha. Olen saanud juba vanemaks, üle neljakümne, ja väga raske on väljatöötatud süsteemist pöörduda kusagile mujale või leida midagi täiesti uut. Otsingud toimusid mul enam-vähem ERKI päevil, kus üks pilt ei tohtinud sarnaneda järgmisega. Kui me koos Hardi Volmeriga alustasime, siis ükski film ei sarnanenud kujunduslikult teisega. Esimene, "Imeline nääriöö" (1984), oli klassikaline nukufilm, teine, "Nõiutud saar" (1985), aga hoopis uute printsiipide järgi tehtud.

Saamuel ja tema siga, kogu miljöö on saanud juba nii armsaks, et väga raske on sellest loobuda. Kuid pärast interneti lugu vaevalt ma kohe neljandat osa kätte võtan, kui seda üldse teen. Ent mõtet oleks teha, Saamuel võiks saada presidendiks.

Kuidas on kolmanda filmi nimi?

Esialgseks, tööpealkirjaks on "Saamuel internetis", kuid vahest loobun Saamuelist ja nimeks tuleb lihtsalt "Internetis". Just neil päevil jõudsin geniaalsele ideele, mil viisil filmi teistmoodi lõpetada.

Kahe esimese jao stsenaariumi kirjutasid ise.

"Kapsapeas" oli kaudselt abiliseks Oskar Luts, film sarnanes küllaltki tema näidendiga, juurde olid tulnud vaid tänapäeva tegelased ja olud seoses Eesti vabadusega. Teise kirjutasin ise, kahjuks, esialgne "Tagasi Euroopasse" (1997) variant oli hoopis teistsugune kui lõplik film, rohkem oli sisse toodud Spielbergi ja "Jurassic parki", mis just kinodesse jõudnud. Tööpoolest, teise filmi stsenaarium ja lugu ise ei ole nii õnnestunud kui esimene, hindan "Kapsapead" (1993) kõrgemalt.

Kolmanda loo kirjutas Andrus Kivirähk, olen käsikirjaga väga rahul, töötasin selle ümber *storyboard'*iks ja nüüd pole muud kui film valmis teha.

Väärtustad kõrgelt Steven Spielbergi "Indiana Jonesi" triloogiat, esimeses "Kapsapeas" tegutses ühe peategelasena kõguni ajakirjanik Harrison. Miks sa teises osas temast loobusid?

Hindan üldse Spielbergi loomingut, mitte ainult "Indiana Jonesi". Ta lõbustab rahvast sedavõrd lihtsate vahenditega ja samas on tema filmid piiri peal, sa kas usud ajaloolisest küljest või mitte. Võtame kas või "Indiana Jonesi" kolmanda osa, kus näidatakse Hitleri raamatutepõletamist, see on ju fakt. Vaatamata isegi apsudele ajaloo seisukohalt on tema filmid alati usutavad.

"Tagasi Euroopasse"-filmis korras Harrison Ford siiski vilksatas, kuid eelistasin rohkem ühe jalaga sõjaveterani, kes loo lõpus sureb. Kadunud on filmist ka Pliuhkami tütar Roosi, kellega Harrison hakkas kokku elama. Vahest seetõttu polnud Harrisoni enam vaja.

"Kapsapead" on tempokad, rohke sündmustikuga mängulised nukufilmid. Järgid sama suunda nagu inglane Nick Park, kes saanud mitu korda "Oscari". Kas meie võimalused lubaksid teha Parki "Valede pükste" sarnast filmi?

Kindlasti lubaksid. Nick Park kasutab põhimaterjalina, st väljendusvahendina plastiliini või mingit spetsiaalset savi. Sellest on nukud ja nende pead valmistatud. Just väljendusriikas miimika ja võrratu dialoogi esitamine võlub Parki puhul. Üritame oma

vahenditega kätte saada nickparkilikku dialoogi sujuvust, mitte aga kordamist plastilise materjaliga. Plastiliini kasutatakse praegusel ajal niivõrd palju. Loodan, et kolmandas "Kapsapeas" hakkavad meie nukkude näod liikuma ja nende miimika mõjuma peaaegu samal tasemel.

Meil samastatakse tihti, nagu vene ajal, kunstnikku tema loominguga. Isegi mõned küllalt arukad kriitikud süüdistasid sind "Tagasi Euroopasse" puhul euroskeptitsismis. Mis sa ütled?

Lõpuks oli ikkagi Saamuel skeptik, küll läbi minu. Üldiselt topin ma alateadvuse kaudu alati oma filmidesse poliitikat. Esimeses — Eesti vabaduse teema, teises — üsnagi negatiivne hoiak Euroopa Liidu suhtes ja selle primitiivne näitamine. Vahest see tuligi lihtsalt alateadvusest, olime just ühest liidust lahku löönud ja kohe hakati teise suruma, me ei teadnud isegi, mida see teine tähendab. Esimese liidu kogemused mõjusid aga niivõrd vapustavalt. Kahtlemata olen ma aga oma arusaamu muutnud, vahest aitaks see teine liit igas suunas ja kõigi valitsuste ajal laiutavat korrupsiooni pisutki vähendada.

Teisest küljest võib filmi-Pliuhkami vastumeelsuses Euroopa Liidu suhtes vahest ehk näha kainet talupoeglikku arukust. Kogu lihtsakoelisusele vaatamata on temas ju intuiitvset tarkust vastu seista võõrmõtjudele ja energiat minna vajaduse korral kas või hallist kivist läbi. Eks see olegi meie püsijäämise saladus rahvusena, mida nõnda toonitada armastatakse. Ja kas mitte just see pliuhkamlik joon ei ole alles hoidnud ja tugevdanud eesti animafilmi, ajal, mil kõik teised kuulsad sotsmaade multifilmikoolkonnad, olgu Poola, Tšehhi või Zagrebi oma, on kadunud kapitalismi tingimustes.

See on täiesti õige. Kas ta nüüd aga otseselt euroskeptitsismiga seondub? Sotsialismi ajal oli kõigis maades filmitööstus üles ehitatud riigile, võisid vabalt teha filme, mõtlemata sellele, kas neid pärast sai müüa, kaubaks teha. Imelik tõesti, aga kõik sotsmaade animakoolkonnad on tõesti välja surnud. Püsima jäänud on vaid tšehhi nukufilm ja seda endisel tasemel. Meie oleme säilinud tänu sellele, et riik eraldab kultuuriministeeriumi kaudu animafilmi kindla rahasumma. See aitab meil hõlpsamini raha otsida ka välismaalt, kõik minu "Kapsapead" on tehtud koostöös Soomega.

Väike Riho nelja-aastasena vanaema juures Elvas.



Riho Unt ja Hardi Volmer nende esimese nukufilmi "Imeline nääriöö" tegemise ajal 1983. aastal.

Sa teed pikemaid, töömahukamaid filme üksinda, lühemaid koos Hardi Volmeriga. Miks?

Jah, nii see on välja kujunenud. Ainsana meie ühisfilmidest olid küllalt pikad, kakskümmend minutit, "Sõda" (1987) ja "Jackpot" (1990). Kõik me muutume. Üks põhjus, miks ma pole Hardiga pikki filme teinud, on see, et ta on küllaltki rahutu hing. Ta ei ole suuteline püsima ühe töö juures pikka aega. Ja ta teeb hästi palju muid töid, see on arusaadav — leivaraha peab teenima. Talle võib ette heita vähest püsivust. Kõige tähtsam minule on süvenemine, pead täielikult pühenduma ühele asjale, et film väga hea tuleks.

Muidugi kirjutatakse isegi raamatuid kahekesi, nagu Ilf ja Petrov tegid, või vennad Strugatskid. Film on mõistagi kollektiivne looming, samas teame suhteliselt vähe kahekesi koos töötavaid režissööre. Vennad Joel ja Ethan Coen praegu, varem Aleksandr Alov ja Vladimir Naumov. Viimaste puhul oli põhjus mõistetav — üks neist pidi istuma ratastoolis. Meil tegid Grigori Kromanov ja Jüri Müür koos "Põrgupõhja uue Vanapagana", mõned korrad lavastasid kahasse Virve Aruoja ja Jaan Tooming, praegu töötavad koos Renita ja Hannes Lintrop.

Andrus Kivirähk ütleb teie viimasest koostööst "Primavera" (1998) kirjutades, et kaks on parem kui üks ning sellest tulenevat teie filmi sügav optimism ja elujaatus. Aga kuidas sa ikka koos Volmeriga töötad?

Pigem tuleks küsida, kuidas ma t ö ö t a s i n Hardi Volmeriga. Ilmselt sellist klappi ja samas liinis mõtlemist me enam ei leia niipea. Vahest kunagi tuleb see aeg tagasi.

Mäletan väga hästi, kuidas alustasime. Aastal 1983, kui tegime esimest filmi "Imeline nääriöö", oli meil peakorter Nurme tänaval — Hardi elas seal. Istusime lihtsalt laua taha ja hakkasime kirjutama. See oli kummaline klapp: mõelda samas suunas üheaegselt ja panna kõik kirja, isegi *storyboard*'i joonistamine toimus koos, tööjoonised tegime pärast siiski eraldi. Koostöö kestis neli-viis aastat ja ma ei oska siiani seletada, mis viis kaks inimest niimoodi kokku. Ratastoolis polnud me seejuures kumbki.

Oled koos Volmeriga liikunud lihtsuse suunas, leidnud lihtsuse võlu. Teie teine film, "Nõiutud saar", pakkus mitmeid tõlgendusvõimalusi ja milline kriitikute pakutu teie omaga ühtis, teate vaid ise. Samasuguseid teleskoopnukke nagu "Nõiutud saares" kasutasite "Primaveras". See film on lihtne ja vaimukas. Kuivõrd üldse peab nukufilm olema loetav, abstraktset maali näiteks ei püüa keegi sõnadesse ümber panna.

Sul on hästi välja mõeldud, et liikusime lihtsuse suunas. Tegelikult aga välja mõeldda teleskoopnukke ja neid liikuma panna on tunduvalt keerulisem, visuaalselt näivad nad küll lihtsamad, aga teostus on muidugi raskem.

Mis puutub aga abstraktse ja reaalse vahelkorda: kui tahad mingit lugu jutustada, et sul on kindel eesmärk, stsenaarium, kuid film kukub välja abstraktne, siis on tegemist kahtlemata ebaõnnestumisega. Sest lugu jäi ju rääkimata, ja just see juhtus "Nõiutud saarega", film jäi arusaamatuks, kuigi meil oli sinna mõeldud konkreetne süžee ühe tšuktsi muinasjutu ainetel. Tegemisel oli aga palju segadust toimetuses ja me ise sattusime samuti segadusse, sest leidsime tehniliselt võlva vormi. Ilmselt ei suutnud me aga lihtsa tehnikaga välja mängida niisugust keerulist stsenaariumi. Puht-abstraktseid filme pole me aga Volmeriga kunagi teinud, ilmselt ei istu need meile — sellised udutamised.

"Jackpotis" ja "Hilinenud romansis" (1994) kasutasite Volmeriga nukkude kõrval animeeritud inimest. Jan Švankmajeri viimastes täispikkades filmides on tegelastena inimestel juba suurem osa kui nukkudel. Hardi Volmer ja Rao Heidmets teevad lisaks animatsioonile mängufilme. Tähendab see, et oma sisemuses soovib nukufilmlavastaja varem või hiljem kätt proovida elava näitlejaga? Aga sina?

Mõni aeg tagasi tuli mulle vastu üks tuttav ja küsis: "Teed sa ka midagi?" Vastasin, et teen filmi. "Mis filmi?" "Kapsapea" kolmandat osa, animatsiooni." "Ahhaa, sa päris filmi ei teegi," lausuti selle peale. Väitlus, mis on päris film, on siamaani üheselt lahendatud. Animatsiooni peetakse ikka teisejärguliseks, lastefilmiks, mängufilm on ikka päris film. Samamoodi võiks akvarellistilt küsida, et kas sa päris pilte ka hakkad tegema — õlimaale. Miks ei võiks aga pärida mõnelt mängufilmlavastajalt, et millal sa hakkad animatsiooni tegema, sellise tehnikaga kätt proovima. See on lõputa teema: kumb on päris ja kumba raskem teha, kas ainult näitlejatega on õige film jne.

Aga tahaks mängufilmi teha küll, kindlasti. Kuid ma lähtuksin siis mitte sellelt pinnalt, et Švankmajer on pöördunud inimeste poole ja kasutab piksillatsiooni. Kui ma hakkasin tegema filmi "Tagasi Euroopasse", siis tuli mul korraga pähe, et selle võiks ju teha mängufilmina, mingit vahet poleks, sest see on niivõrd mängufilmilik. Olen ette kujutanud, kuidas näevad välja mu dekoratsioonid, puurtornid ja muu loomulikus suurus. Teostada oma visuaalne maailm täies suuruses oleks mu eluunistus, aga kui meil siinse eelarvega hakata niisugust mängufilmi tegema, siis puurtorn ei tuleks kolmekümne meetri kõrgune, vaid kolmemeetrine. Kui ma üldse mängufilmi lavastaksin, siis kahtlemata mingi spielbergiliku põnevus- või seiklusloo. Need unistused on seni vahest ehk raha taha kinni jäänud, aga ühe filmi teen kindlasti valmis.

Pöördume nüüd tagasi sinu elutee algusesse. Igaüht meist mõjutab kõige rohkem lapsepõlvkodu, see on pagas, mis meid saadab kogu elu. Milline oli sinu kodu, kes on sinu vanemad?

Olen täielikult maapoiss. Sündisin Kose-Ristil ja kuna minu mõlemad vanemad olid EPA lõpetanud, ema oli zootehnik ja isa loomaarst, siis neid suunati sinna, kuhu oli vaja. Hulk aega elasin Riisiperes, Nissis.

Kunstipisiku, nn käe, et joonistada oskan, sain kindlasti isalt. Ta oli väga hea joonistaja, vaatasin tema EPA-aegseid konsepte, need olid täis kõiksugu pilte putukatest ja loomadest — fantastilised joonistused.

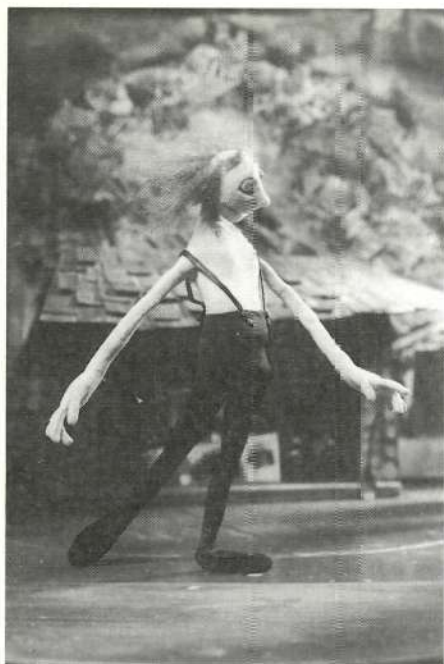
1970. aastate keskel kolisin Tallinna ja siia olen jäänud, kuid kisub tugevasti tagasi maale.

Kinohuvi said vist külge "Kännu Kuke" koolist, 37. keskkoolist ja sealsest Aime Piirsalu filmiklassist. Seal õppis teisigi filmimehi, nagu näiteks Sulev Keedus.

Kas just kinopisiku sain sealt, aga filmivaatamise pisiku küll. Tollal näidati kinodes Vene filme, Prantsuse komöödiaid, India filme. Aime Piirsalu suunas meid vaatama väärtfilme, hakkasin käima TPI filmiklubis. Ta tegi väga tänuväärset tööd.

"Rülm "Kapsapea" (1993) tegelasi.





Homost baleriin Gunnar filmis "Kapsapea 2 ehk Tagasi Euroopasse" (1997).

Priit Pärn, Norras, Voldas, asuva kinokooli õppejõud Gunnar Strøm ja Riho Unt Šanghais 1985. aastal. Strøm on "Tagasi Euroopasse" Gunnari prototüüp.



Saamuel, Roosi ja Siga.

Saamueli naftapuurtorn on uagu päris.

Kunstiinstituudi arhitektuuriteaduskonda sa kohe sisse ei pääsenud, 1976. aastal hakkasid õppima hoopis pedas joonistamist, joonestamist ja tööõpetust. Vahepeal töötasid aga aasta "Dvigatelis" keevitaja õpilasena. Mis sa sellest ajast mäletad?

See on selge, miks ma "Dvigateli" läksin — sõjatehasest ei võeta mehi sõjaväkke. Kogemus sellest ajast on fantastiline: nii toredad tööseltskonda, kõik olid slaavlased, ei ole ma kohanud. Mind võtsid nad nagu "hudožnikut" oma poisina ja suhtusid väga sõbralikult ka kõigisse äpardustesse. Minu töö oli kummaline: keevitamisel tekivad liitekohta konarused ja ma pidin neid väikese raudhaamriga maha siluma.

Kui toimus laulev revolutsioon ja interrinne marssis Toompeale, siis nägin televiisorist paari-kolme oma toonast brigaadikaaslast intrite eesotsas. See oli meie teistkordne kohtumine.

Pedast läksid üle kunstiinstituuti sisekujundust õppima. Seal said kokku Hardi Volmeriga, tegite koos "Päratrustis" *underground*'i, teiega olid veel Rao Heidmets ja Jaak Arro — kõik hilisemad animafilmimehed. Niisugust nähtust nagu "Päratrust" pole hiljem olnud.

Tegelikult esmakordselt kohtusin Volmeriga Klooga rannas, Jaak Arro viis meid kokku, mängisime võrkpalli. Et kõik sellised inimesed sattusid ühte ja just siis, see on omaette nähtus. Enne "Päratrusti" oli "Sülf", paar-kolm kursust vanemad üliõpilased: Kalju ja Toomas Kivi, Veljo Vingissepp. Nemad tegelesid samamoodi filmiga, see oli samuti huvitav nähtus. Meie võtsime justkui teatrepulga üle. Hiljem ei ole tõesti sellist kooslust tekkinud. Suuresti aitas kaasa ansambel "Päratrust", kes tegi muusikat, ta on siiani kokku jäänud.

Täpselt viisteist aastat tagasi tulid tööle "Tallinnfilmi" Kalju Kivi teise nukufilmi "Sõlm" kunstnikuks. Sellal tegid eesti nukufilmis ilma Elbert Tuganov ja Heino Pars, kõik praegused lavastajad tulid hiljem. Kes on sind režissööriks koolitanud, kelle mõjutusi tunnud kõige rohkem?

Otseselt ilmselt ei ole meid Volmeriga keegi lavastajaks koolitanud. Tegelikult oli "Sõlme" kunstnikuks Toomas Kall, tema joon loob filmis läbi. Mina üritasin viia lugu

Papagoi ja kellakäo armastus "Hilinenud romansis" (1994).

Tõnu Talivee foto



Riho Unt ja Indrek Taalmaa 1996. aasta maikuus "Nukufilmi" õuel igakevadisel traditsioonilisel šašlökiküpsendamisel. Taalmaa mängis "Hilinenud romansis" kellasseppa, teist korda piksilleeriti teda Mait Laasi ja Hardi Volmeri nukufilmis "Keegi veel" (1997).

animatsiooni, liigutasin nööri figure, sealt sain esimese kogemuse, kuidas kaader kaadri haaval nukke liigutada. Mäletan selgelt "Imelist nääriööd", kui meile pandi konsultandiks Tuganov. See oli kummaline, ta mõjutas juba oma juuresolekuga, rääkimata midagi. Tuganov ei seganud kunagi millelegi vahele, andis ainult mõned soovitused, kuid sellest piisas, et pisik kätte saada ja film korralikult lõpule viia. Teine inimene, kes väga palju aitas, oli Jüri Müür. Me saime filmi valmis, vaatasime selle toimetaja Silvia Kiigega korduvalt läbi, ja siis tuli Müür ning lammutas kõik algosadeks. Ta löikas hästi palju materjali välja, et tuua filmi rütm, tempo — olime üsna vihased. Pärast ilmnas, et just see tuli filmile kasuks.

Omaval ajal joonistasid karikatuure, neist lähtudes tegid koguni joonisfilmi "Kultuurimaja" (1988). Kas sind hiljem ei ole joonisfilm enam tõmmanud?

Ei ole, isegi sellist mõtet pole peas olnud, et nüüd prooviks uuesti joonisfilmi. Minu joon ja graafika ei ole nii võluv, nii joonisfilmilik nagu Priit Pärnal või Heiki Ernitsal. Et luua mingi karakter või tüüp, selleks sobib mulle paremini nukufilm nii minu tehnikat kui ka iseloomu arvestades. Teeks pigem mängufilmi, nagu juba ütlesin, aga mitte joonisanimatsiooni. Hea kogemuse sain "Kultuurimajast" sellegipoolest.

Käid sageli rahvusvahelistel animafilmi festivalidel. Sul on kahtlemata hea ettekujutus praegu animatsioonis toimuvast. Milliseid suundumusi, tendentse võib täheldada?

Kahtlemata üks põhjus, miks ma nukufilme teen, on festivalid. Ka maalikunstnik töötab suures osas selle nimel, et oma pilte kusagil eksponeerida. Viimased festivalid, eriti Los Angeleses on näidanud, et suund on ikkagi arvuti-animatsioonile, 3-D (*three dimension*) graafikale. Ilmselt tuleb seda õigeks pidada, kogu maailm liigub arvutite suunas, need lihtsustavad inimese tööd. Et see aga oleks ainus võimalus tuleviku animatsioonis, tuleviku filmis, pole õige. Arvuti jääb ikkagi käepikenduseks nagu pliiats graafikul, kunstnikul. Midagi väga uut animatsioonis välja ei ole nuputatud, ta jääb ikkagi edasi kaader-kaadrilt filmitud kunstiks. Küsimuse alla tulevad tegelikult vaid stsenaariumid ja ideed.

Üks rottidest Riho Undi ja Hardi Volmeri rahvusvaheliselt hinnatuimas nukufilmis "Sõda" (1987).



Mil määral kasutatakse meil arvutit animatsioonis?

Meil on arvuti abivahendiks. Filmime paralleelselt kaamera ja arvutiga, nii saame kohe tulemust kontrollida. Ka kokkuhoiu seisukohalt on see hea: me ei pea kogu materjali ilmutama, seda, mis ebaõnnestus. Laboritööd on teatavasti kallid. Eestis kasutatakse siiski arvutianimatsiooni, väga paljud reklaamid tehakse 3-D graafikas, samuti saatepead televisioonis. Et aga keegi oleks meil filmi teinud puhtalt arvutiga, seda pole ma veel näinud. Kõik see nõuab väga kalleid vahendeid, ja mis veel tähtsam, väljaõpetatud kaadrit, kunstnikke, kes tõesti valdavad arvutit.

Eesti animafilmi koolkond on rahvusvaheliselt tuntud ja hinnatud. Pärnus toimus suvel juba kahesteistkümnendat korda dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival, oktoobris peeti esimest korda Tallinna filmifestivali, kus näidati mängufilme kogu maailmast, detsembris tuleb teist korda "Pimedate ööde" filmifestival. Millal saab Eestis teoks rahvusvaheline animafilmide festival, millest juba aastaid tagasi Rein Raamat rääkis?

Tunnistan tõesti, et niisuguse festivali olemine Eesti animafilmide tegijatele ja animatsiooniühilistele võlg. Viimane aeg oleks hakata siin korraldama animafestivali, on ju meil säilinud koolkond ning olemas kolm suurt firmat, kes tegelevad animatsiooniaga. Selleks peavad aga olema vastavad inimesed, tegijad nendeks olla ei saa; igasuguse festivali korraldamine nõuab niivõrd palju energiat ja aega, et loovinimene ei jõua enam filme teha, millega festivali täita. Festival on maailmas väga palju, tuleks välja mõelda mingi originaalne idee, et poleks tegemist tavalise lühi- või animafilmide festivaliga, vaid mis meelitaks siia kokku nii tegijaid kui vaatajaid.

Sinu abikaasa Vilve on Kunstiakadeemia professor, olid ise pärast instituuti aasta Viimsi keskkoolis õpetaja. Aeg-ajalt käid praegu välismaal tudengitele animafilmi õpetamas. Miks Eestis ei õpetata animatsiooni, kas eestlastel ei olegi seda vajalik kõrgkoolis õppida, hakkab lihtsalt ise külge?

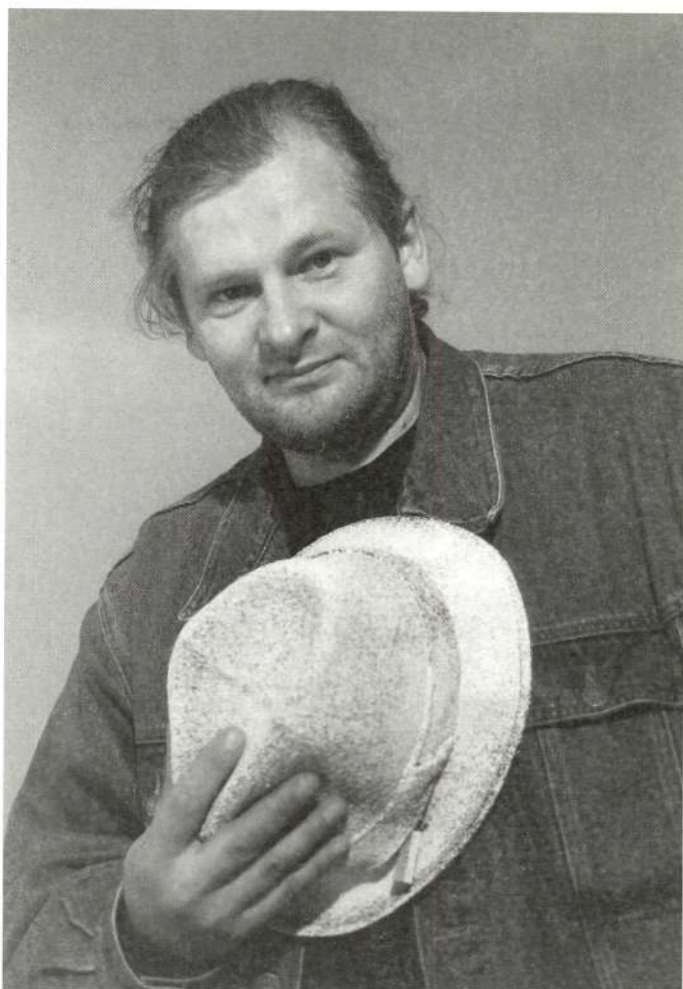
Pea ütles, et sul on pisut vananenud info. Abikaasa on küll professor, kuid minagi olen saanud aukõrgendust, olen Kunstiakadeemia dotsent ja tänu Aime Undile õpetan lavakunstikateedris kolmandale kursusele just animatsiooni. Minule endale jäi animatsioonitööpööst iseenesest külge. Kui rääkida Turu koolist, mida veab Priit Pärn, siis vahest on see kõige parem sümbioos: soomlastel on raha ja võimalused, Eesti poolelt tulevad õpetajad ja kogemus. Milleks ongi vaja uut kooli Eestisse rajada, tuleks vaid koostööd teha, meil on olemas tingimused praktikaks, lõputööde tegemiseks. Soomes peaks vaid õppima rohkem eesti tudengeid. Teisest küljest on ikkagi ka meil salaplaan siia kooli teha, kõik seisab vaid raha taga.

Milleks lavakujundajatele animatsioon?

Teater ja teatrikujundus on niivõrd sarnased animatsiooniga. Uut etendust ette valmistades tehakse makett, ja see ei ole midagi muud kui nukufilmi dekoratsioon. Need on visuaalselt väga lähedased. Kui lisada veel juurde kaaderhaaval liigutamine, siis need kaks kunstiliiki on teineteisega juba päris sarnased. Kindlasti toob see õpetust üliõpilastele.

Laias ilmas teatakse eesti heliloojaid, dirigente ja animafilmitegijaid, vähemalt professionaalide hulgas hinnatakse neid. Dokumentalistid ja mängufilmide tegijad on sellega juba harjunud, et multifilmide rahastamine toimub teistest filmiliikidest sõltumata, et need saavad alati kindla summa. Eesti filmil, olenemata liigist või žanrist, on vähe lootust kulutusi tasa teha. Ent siiski, milline on eesti nukufilmi perspektiiv kaubanduslikus mõttes?

Euroopas tehakse üldse vähe filme, mis tasuvad end ära kaubanduslikult. Oleme igasuguseid plaane pidanud ja üritanud ka üht seriaali, "Koolilood" (1991) teha. Joonisfilmil on ilmselt õnnestunud projekt "Tom ja Fluffy" näol. Kuna meile on praegu tulnud suhteliselt palju rahvusvahelisi pakkumisi — osa pole küll veel käivitunud —, siis ei pea me hetkel tegelema mingi seriaaliga hinge seeshoidmiseks. Inglisele on pakunud võimaluse teha täispikk nukufilm. Nii püsime tellimustega vee peal ja saame nukufilmi edasi arendada. Näiteks läti nukufilm tegeleb kahjuks ainult seriaalidega, see on kurb, kui pead tegema üksnes kaup, mis kindla peale müüks. Mis aga puudutab konkreetselt filmi "Tagasi Euroopasse", siis pärast Annecy festivali auhinda on väga paljud distributsioonifirmad ja ka telekanalid avaldanud soovi seda filmi omandada, nii Euroopas kui ka isegi Austraalias.



Riho Unt 22. septembril 1998.
aastal.

Harri Rospu foto

Sa veedad enamiku ajast nukufilmistuudios, siit võib sind alati leida. Kas sa oled oma maamaja Hüürus valmis saanud, muretsesid selle vist juba viieteist aastat tagasi?

Ma ei muretsenud seda, vaid hakkasin ise ehitama, see on oma kätega ehitatud maja. Kui sa oleksid seda mult küsinud pool aastat tagasi, siis oleksin pidanud punastama, mul poleks midagi öelda olnud. Nüüd olen lõpuks ikkagi otsustanud selle valmis ehitada, sai isegi natuke pangalaenu võetud, ja sel suvel tegin maja jõudsalt edasi. Käin praegugi, enne kui sügisvihmad tulevad, maja värvimas. Aasta pärast saab vahest suviti seal juba elada.

Kas sa ei kahetse, et hakkasid nukufilme tegema? Lõpetasid instituudi sisearhitektina. Vaat, kui palju praegu ehitatakse panku ja muid uhkeid hooneid. Milline tööpõld oleks sul olnud ja kui palju raha võinuksid sa oma erialal töötades kokku lüüa.

Mis puudutab seda üht valusamat teemat — raha —, siis võib-olla natuke kahetsen. Ent kui rääkida erialast, sisearhitektuurist, siis tegelikult teengi ma seda tööd, küll natuke väiksemas mastaabis. Kogu Pliuhkami mööbel ja tema maja interjäär on minu enda kujundatud. Ja joonised, mis ma teen, on sama suured, kui tegeliku mööbli kujundamisel. Eriala ei ole ma mitte mingil juhul maha visanud, vastupidi, see on mind igati aidanud, pean vaid tänama ruumikujunduse kateedrit, kes mulle sellise hariduse andis.

Vestelnud SULEV TEINEMAA

DIE HAMMERKLAVIERSONATE

KOKKUSAAMINE MADIS KÕIVUGA

(kõneviis muutmata)

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

Madis Kõiv: Ma ei mäleta, mis aastal see näitemäng kirjutatud on... Seal peaks kirjas olema.

Priit Pedajas: Kirjas on: "Die Hammerklavier-sonate", aasta 1975.

Kõiv: Ma ei mäleta enam suurt midagi ja Hegeli olen ma ära unustanud, suure analüütilise viiliga peast välja viilinud...

Linnar Priimägi: Äkki on see kahjulik tegevus.

Kõiv: Mis?

L. P.: See analüütiline filosoofia viib kogu maailma hukatusse.

Kõiv: Nii hull see asi ei ole... Ja vanaks olen ka

jäänud. Nii et kui midagi asjalikku keegi ütleda saab, siis Priimägi ütleb. Ja kui mina pean ütleva, siis ma küsin Priimäe käest.

P. P.: Kas sa ise käsitled seda näitemängu, mäletan ma õieti, ühena triloogiast?

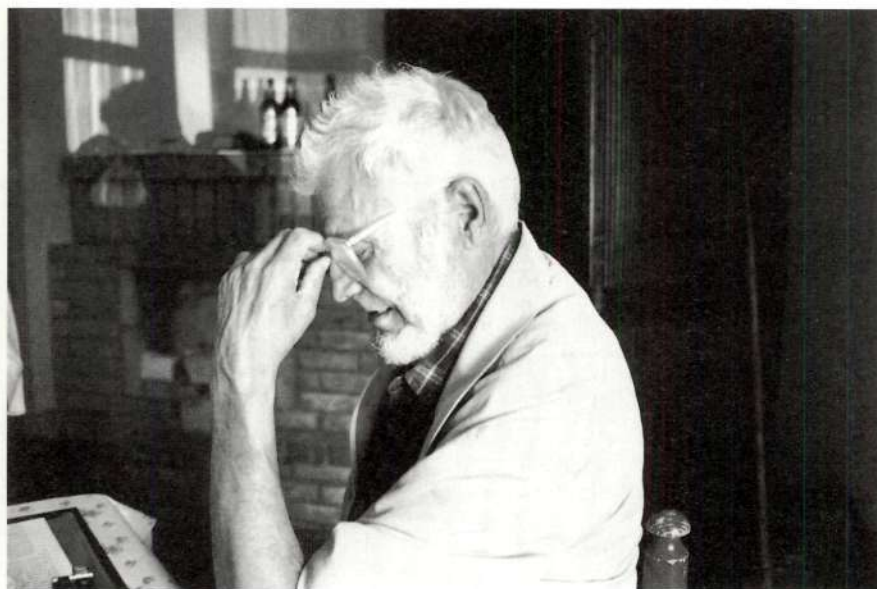
Kõiv: Noh, kuna neid kolm tükki sai, siis ma hakkasin käsitlema.

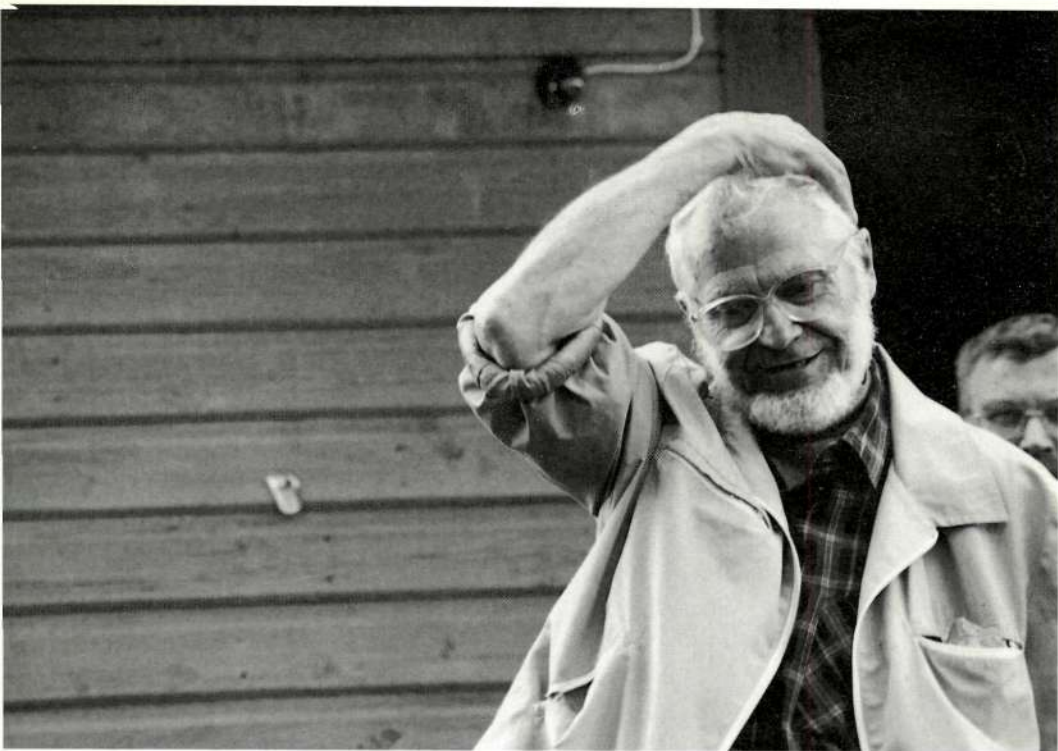
P. P.: Kuidas see tuli? Kust see mõte?

Kõiv: See mõte, seda ma mäletan küll, seda võin täpselt ütleda. See oli ülikooli aulas rõdul.

Kes ülikooli aulas käinud on, teab, et see on niisugune piklik ruum ja inimesed istuvad niimoodi pikuti sinna saali, ja mina olin rõdul, umbes sellel kohal, kus poodium hakkab, ja

Madis Kõiv Võrumaal Järvekülas, 1998.





kuulasin, mingisugune venelane, kelle nime ma olen ära unustanud, Smerdjakov ta ei olnud. Aga niisugune pikk nimi oli...

See Smerdjakov mängis seda sonaati all. Ja mina kuulasin ja kuulasin ja äkki tekkis sellest niisugune nägemus — on üks kõrge kivimüür, kivimüüri peale on tehtud laudadest maja. Ma ei näe midagi muud, kui seda kivimüüri ja seda laudseina ja selle kivimüüri nurka ja seal oli vihmaveetoru. Ja selle vihmaveetoru all on niisugune suur vihmaveetünn, millel on vitsad ümber. Vitsad on ära roostetanud ja värvinud selle tünni niisuguseks punakaks. Ümberringi on umbrohud, maltsad ja takjad. Ja on umbes septembri lõpp või oktoobri algus. Siis ma mõtlesin, et sellest peaks ühe näidendi kirjutama.

Aga kahjuks seda tünni vist näitemängu sisse ei tulnud. Aga see nägemus oli mul kõik aeg, kui ma seda maja kujutasin ette. Kui see on nüüd s e e maja, kui ma nüüd midagi täitsa segamini ei aja. Kas see on kolmekorruseline maja?

P. P.: Ja-jah.

Kõiv: Siis on see sama. Ja see maja on modifikatsioon sellest kivimüürist ja sellest tünnist. See on kõik, kuidas see mõte tuli.

X: Sel majal on veel hirmuäratavalt sümmeetriliselt keskel asuv uks.

Kõiv: Jaa, jaa. See on hiljem juure tulnud.

X: Miks see teie jaoks hirmuäratav on?

Kõiv: Ma ei tea, see pilt, nagu ta välja kujunes, siis ta oli hirmuäratav. Ma ei mõista kuidagimoodi ütleda, kui ta oli hirmuäratav. Ega hirmu ei saa, vähemalt mina oma hirmusid, ei mõista seletada. Lihtsalt on hirmus ja kõik. Ma näen seda maja, uks on seal keskel ja kuna ta seal nii hirmuäratavalt keskel on, siis ta on hirmuäratav.

P. P.: Kust see kooslus, et sa koos need kolm...?

Kõiv: Noh, kuna ma tahtsin Hegelist kirjutada esiteks. Ja teine pilt oli siis niisugune. Ma lugesin ikka Hegelit, ikka lugesin ja lugesin ja siis lõpuks kujunes niisugune pilt tema filosoofiast: seisab mees, käed selja taga, akna juures ja vahib aknast välja. Ja tal on kõik meeles. Ja et see tuba on niisuguse kõrge laega, mis hakkab juba hirmutama. Jälle hakkab hirmutama. Ja see läks selle majaga kokku ja see oli siis see.

Ja siis Hölderlin tuli sinna juurde. Ma kunagi lugesin tema suuri luuletusi ja siis neid väikseid luuletusi. Kui ta hulluks läks, siis ta hakkas neid väikseid luuletusi kirjutama. Ja kuna ta oli Hegeli sõber ja õpetaja, kui seda nii

tohib ütelda, alguses vähemalt, no siis... see tee on natuke ratsionaalsem. Ja kolmandaks oli see, et vanast Hölderlinist, temast peaks ka ühe tüki tegema. Sest Hermaküla näeb täpselt niisugune välja nagu vana Hölderlin pildi peal. Kui ma esimest korda seda Hölderlini pilti nägin, profiilis, siis ma vaatasin, et kust see Hermaküla sinna saanud on?!



Linnar Priimägi ja Merle Karusoo.

Noh, ja siis ma hakkasin mõtlema: kas nad võiksid kokku saada? Leidsin, et muidugi nad ei oleks võinud. Aja pooldest nad muidugi oleks saanud, aga Hölderlin oli juba hull sel ajal... Kuna see toimub... kuna see kirjutatud on, "Die Hammerklaviersonate"? See peab olema enne 20-ndat, 1818. Kui Saksamaal käis see buršiliikumine, mida võib nimetada saksa ärkamisajaks. Ja eesti ärkamisaeg on modelleeritud selle saksa buršiliikumise pealt. See oli nii, et Saksamaa löödi tükkideks ja jäigi niimoodi või oli vürstiriikidena olemas. Ja õieti hakkab see lugu pihta kolmekümneaastasest sõjast, kui Saksamaa löödi Euroopa suurte hulgast välja ja kui ta oli ära rüüstatud. Ja tema ülikoolid olid tühjaks tehtud ja inimesed käisid õppimas Hollandis ja Prantsusmaal. Ja siis ta hakkas aegamööda kosuma oma vürstiriikide kaudu. Kosus, kuni lõpuks Friedrich Suur tegi ühest osast Preisimaast mingis mõttes mudelriigi, mida peeti või mis kindlasti ongi oma aja kõige liberaalsem riik Euroopas. Minu mäletamist järgi kaotati esimesena Preisimaal ära ülekuulamistel kehaline mõjutus. Kõikides Euroopa riikides oli see olemas. Kindlasti oli ta kõige liberaalsem riik just sel 1818. aastal,

isegi nii liberaalne, et kõik ülejäänud olid mures tema pärast. Eriti Venemaa ja Austria. Jaa, see peaks olema siin ka kuidagi mängus.

Ja kui siis Napoleoni sõja alguses Saksamaad jälle alandati — Napoleoni ajal tekkis sakslaste prantsuse-vihkamine, mis kestis arvatavasti veel Esimese maailmasõjani ja Teise maailmasõjani ja ma ei tea, kuidas praegu on. Pärast seda, kui Peterburis moodustati saksa leegion ja saksa leegion tuli ja vabastas Saksa prantslaste käest, siis üliõpilased haarati selle liikumisega kaasa. Üliõpilased olid siis korralikud dekabristid, läksid Prantsusmaale ja nägid, milline see Euroopa tegelikult on, ja mõtlesid, et teeme Venemaa ka ümber. Siis unistasid igasugu kauneid unelmaid, näiteks seda, et nad vallutavad India ja hakkavad maailma valitsema.

Samal ajal saksa üliõpilased mõtlesid, et miks ei võiks olla üks Saksa riik ja miks ei võiks olla üks saksa rahvus. Sest sakslased ei tundnud ennast rahvusena. Ja kui te Hegeli kirjavahetust loete, siis seal räägivad ka: kas sakslasi on olemas või ei ole? Miks sakslased ei oska sõdida ja miks sakslased on nii tundeline ja vähe mehine rahvas? Goethe on kusagil kirjutanud sakslusest, et see on üks väga kahtlane asi. Saksa rahvuslus oli siis alles sündimas. Hakati saksa rahvariideid kandma, aga mitte neid, mis maal, vaid keskaegseid. Keskaegsed saksa rahvusriided olid ju ära keelatud. Venemaa ja Austria surve keelati ära. Ja siis loodi see Püha Liit, mis hakkas selle eest muretsema, et midagi hullu enam Euroopas ei juhtuks. Selle eesotsas oli Aleksander I. Ja siis hakkasid Püha Liidu agendid seda asja uurima ja suurima ja leidsid, et Saksamaal on asi mäda. Et seal vohab bonapartism ja kõiksugu muud asjad, et rahvuslus on hakanud seal pead tõstma ja et kõikides asjades on peasüüdlane Saksa ülikool.

Saksa ülikoolid on teatavasti niisugused asjad, mis olid autonoomsed, professorid ise otsustasid, mida ja kuidas nad loevad ja mingisugust juhtimist ei olnud. Igas vürstiriigis oli oma ülikool ja otsustati, et kõigepealt tuleb Saksa ülikoolides kord majja saada. Aachenis oli 1816. aastal Püha Liidu kongress, kus võeti vastu salajane dokument Saksa ülikoolide, saksa professorite ja saksa liberalismi, saksa rahvusluse vastu. Dokument imbus sealte välja ja hakkas siis ülikoolides liikuma.

Saladokument ajas veel rohkem üliõpilased marru, leidis aset kuulus raamatu-

põletamine, see oli Walpurgi mäel — põletati ära suur osa feodaalseid dokumente ja ka see saladokument. Siis jõudis Metternichini niisugune teadmine, et see kõik tuleb ära lõpetada, ja siis hakkas see puhastustöö, mis hakkas peale professoritest, ja Hegel sattus puhastustöösse otsapidi vahele. Aga Hegel oli väga arg, seda on ta mitmes kohas oma kirjades öelnud, et ma olen väga arg inimene, ma tahaksin küll võidelda, aga ma ei julge ja et minust ärge lootke. Hegel vingerdas enda sealt ära ja ta sai pakkumise Berliini.

Saladokumendi kohta veel, et see oli nii salajane, et mina otsisin seda raamatukogus taga ega leidnud, ja siis juhuslikult sain ma ta kätte ühe raamatu vahele köidetuna, ta oli kahe teksti vahel, kusjuures see raamat ei olnud sellisena üldse registreeritud. Nii et ta toodi siia ja siin oli ta teada muidugi. See oli seaduse saksakeelne variant, mina ei tea, mis keeles ta algul oli. Millegipärast tekkis kuuldus, see ei pruugi olla tõsi, see, et Aleksander I agent on Kotzebue. See oli Saksamaal teada, inimesed teadsid, et tema on see agent, kes annab andmeid nende kohta, ja siis üks patrioot võttis kätte ja tappis Kotzebue ära, tuli ja lõi talle pussiga rindu. See oli hea ettekääne, et alustada puhastustööd ülikoolides. Ja see tegevus kulmineerus ajal, kui buršiliikumine hakkas juba vaibuma.

L. P.: Mis Kotzebue jõudis öieti ära teha? Kas tema ettekandeid on keegi vaadanud?

Kõiv: Ettekandeid võib-olla on kusagil — minu teada ei ole ettekandeid olemas, see oli, teate isegi, avalik saladus, kõik rääkisid. Kas ta midagi tegi? Kui teie olete Kotzebue sugulane, siis mina ei taha öelda, et ta oli see ja teine ja kolmas, ma ütlen seda, mis räägiti. Nii palju on mul meeles. Siis on veel üks naljakas asi, see ei puutu asjasse, aga kuna mul see meelde tuli ja mul nii vähe meelde tuleb, siis ma räägin selle ka ära.

Kogu selle liikumise taustal toimus Saksamaal võimlemisliikumine. Üks Jahni-nimeline isik otsustas, et sakslased peavad hakkama turnima. See turnimisliikumine saavutas hiiglasuure populaarsuse just nimelt ülikoolides. Ja kõik see turnimine keelati ära. Ülikoolides võis vehelda ja ratsutada, aga turnida ei tohtinud, see oli poliitiline kuritegu, kui Saksamaal keegi turnis. Ja muuseas, Tartus turniti ka salaja. Kuna siin oli tsaar lähedal, siis oli turnimine Tartus veel vägevamalt ära keelatud.



Priit Pedajas.

X: Kui Hegeli puhul on olemas tema teosed, siis kuidas Beethoveni puhul tekst modelleerus? Kas temast on midagi sellist olemas?

Kõiv: On terve hunnik mälestusi ja on ka kirju, tema vestlusi — nende järgi. No esimene mulje Beethovenist on see, et ta on niisugune võidunud särgis vanamees, kes kõik aeg sõneleb ja vahetab kortereid, kes kõigele lisaks ei kuule ja on selle poolest tüütu, ja kes kasutab seda ära, et ei kuule, ja võib alati selle varju pugeda ja ignoreerida seda, mida ta tahab ignoreerida. See on niisugune üldine pilt temast.

P. P.: Aga muusikast?

Kõiv: Noh, mulle see mõjus, see "Die Hammerklavier-sonate". Ja mulle on ka väga mõjunud see, millest Thomas Mann on pikaltlialt kirjutanud, see eelviimane sonaat, *op.* 111. Aga ma ei tea nüüd seda ütelda, kas ma olen lasknud ennast "Doktor Faustusest" mõjutada, ma lugesin seda 50-ndatel aastatel, aga ma ei mäleta, kas ma olin seda sonaati siis juba kuulanud, võib-olla, et see on mulle Thomas Manni poolt pähe pandud, selle sonaadi ihalus. Aga seda ma tihti kuulan ja see mulle mõjub. Ja üldse, Beethoveni klaverimuusikat olen ma alati kuulanud hea meelega. See on niisugune muusika, mis mul tekitab nägemusi pikkadest valgetest kardinatist ja kahvatutest, suure rinna ja rinna alt langevate kleitidega naistest ja Esterházy lossidest jne, jne. Kui ma mõtlen sellele ajale,

Napoleoni sõdade ajale, siis ma mõtlen sellele Beethoveni klaverimuusika saatel.

X: Kas teid on selliselt kirjanduslikult mõjutanud ka teised autorid?

Kõiv: Thomas Mann igal juhul on, mis ma juba ütlesin. Tema õhutusel ma seda kuulama hakkasin.

X: Siin on leheküljel 35 poisikese ilmumine ja dialoog härraga ja leheküljel 39, "mees ülevalt monoloog", mis on kaunis absurdne. Need sarnanevad Beckettiga. Kas see on kokkusaatus?

Kõiv: Niisuguseid asju ma ei mõista ütelda, sellepärast, et sel hetkel, tähendab, on kaks võimalust, kuidas mõjutused tulevad sisse. Esiteks, sa tahad kirjutada, ütleme, nagu Beckett, ja sul ei tule midagi välja ja sa kakud juukseid ja ütled, et kuidas tema sai ja mina ei saa, nii tehakse ja nii on. Ja teine asi on, kui kirjutad ära ja ei tea midagi ja pärast vaatad, kuule, see on ju säält. Nii et see on võimalik, Beckettit ma olen lugenud, väga varaselt lugenud, romaane küll rohkem kui näiden-deid, ja Beckettist ma olen mõjutanud olnud ja Beckett peale ma mõtlen ja ei julge küll ütelda, et see ei ole Beckett, kuid ma ei saa seda ka teile nii ütelda, et tõesti, siin nüüd Beckett on ja ma sain siin Beckettit kätte. Ma ei ole selles kindel. Aga võimalik on.

See on minu meelest täitsa loomulik, et niisuguseid mõjutusi võetakse vastu. Eestimaal on, võib-olla nüüd enam ei ole, aga pikka aega oli, ma olen mõttes nimetanud seda "Lembitu", mis kurat see oli, mis Kreutzwald kirjutas, jah, "Lembitu" sündroomiks. Et kui pärast kunagi tuli välja, et "Lembitu" on kirjutatud mingi sakslase pealt maha, siis tekkis eestlastel see sündroom, et jumala pärast, kui keegi sulle ütleb, et sa oled sellest mõjutatud, siis hakka käte ja jalgadega vehkima ja nutma. See on jama, sest mõjutada tuleb lasta nii palju kui võimalik. Sest misjaoks maailmakirjandus olemas on, ma ei saa aru. Nii et kui mul õnnestub mingit mõjutust vastu võtta, siis ma olen õnnelik. Aga tavaliselt on see — vaatad ja vaatad ja mõtled, et ei tunne äragi, et oled proovinud ja ei ole saanud.

Merle Karusoo: Te ütlesite päris alguses, et teil tekkis pilt sellest ülemise korruse mehest, Hegelist — et seisab akna all, käed selja taga, ja tal on kõik meeles. Mida te sellega mõtlete, mis kõik see tal meeles on?

Kõiv: Olemine, vaim, mis ilmutab kõike, mida meie üldse tunda ja teada saame. Kui Hegelit lugeda — mina olen alati mõtelnud, kuidas on

võimalik, et tal see kõik meeles on, sest iga rida, mida ta kirjutab, tuletab meelde kõiki eelmisi ridu, mida ta üldse kunagi kirjutanud on. Ja ta on kirjutanud kõigest, sest see vaim haarab lõpuks endasse kõik. Ja kuidas võib inimese pea nii ehitatud olla, et sinna kõik sisse mahub, ja olla veel niisugune, et need osad on üksteisega nii ühendatud, et iga lause saab kõigi teiste lausetega olla ühendatud. See ei ole mingi väljamõeldis, mis mul on, lugemise juures ma ei saa sellest imestusest lahti. Loen ja loen ja mõtlen — kuidas tal see meeles on?

L. P.: Seetõttu on täiesti ükskõik, millest lugemist alustada.

Kõiv: Kõige banaalsem näide, võib-olla see iseloomustab — eestlasele, kui ta veel päris mandunud ei ole, on see võib-olla paremini arusaadav. Kunagi 1946. aastal olin ma rehepeksul. Rukis peksti ära. Selle kõrval oli üks rõugutäis herneid ja siis ütles peremees, et kuulge, laseme need herved ka masinast läbi. Ja siis ajasid mehed mitmekesi selle rõugu sinna koorma peale ja mind pandi koorma otsa. Rehepeksumasinal läks koorem ette, siis mees andis sealt üles, üleval oli naine, kes võttis selle vastu ja andis teisele naisele, kes laskis selle trumliisse. Mina tõstsin seda hernerõuku üles, ja hernes on ju see, mis käänleb ja väänleb, ja kõik need herved olid üksteisega seotud, nii et ma ei saanud sealt kätte mitte ühtegi hernekõrt eraldi, kõik tahtsid tulla koos kogu selle koormatäiega.

Koormatäit ma ei jõudnud, ja siis ma kiskusin seda ja mehed ja naised olid seal juures ja kiskusid neid tükke seal lahti ja ma olin poolsurnud, kui selle ära sai. Kui ma Hegeli olin ära lugenud, siis ma tundsin, et selle hernekoorma ma sinna üles ajasin, et see on täpselt samasugune asi. Iga lause oli kõigegea seoses, ma ei saanud ühtegi lauset eraldi kätte.

X: Saksa kultuuriruum tundub teile lähedane ja omane olevat.

Kõiv: See on niisugune patune armastus. Omal ajal, kui me poisikesed olime, kaklesime sakslastega ja vihkasime kõikidest kõige rohkem sakslasi. Sakslased olid kõigele lisaks veel rumalad ja kandsid lühikesi pükse ja käisid sandalettidega ja igavene vastik rahvas oli. Mäletan, me olime Narva-Jõesuus oma tädi pool ja meie vastas elasid ühed sakslased Rakverest. Sakslastega me kaklesime ja see oli hirmus kaklemine. Ja siis juhtus ükskord niimoodi, et nad läksid ujuma Narva jõkke ja

vool kandis neid merre ja üks nendest uppus ära. Mina ütlesin, et hea kah, et see sakslane ära uppus. Siis ma sain ema käest vastu kõrvu, ja sealt arvatavasti algas see patune saksa armastus. Ma sain aru, et see asi ei olnud ikka niimoodi, nagu ma olin mõelnud. Ja võib-olla ka sellepärast, et pärast ma olin üks aasta Raplas sõjapaos ja Raplas oli väga kehv saksa keele tase. Kui ma tulin Tartusse, oli mul esimeses saksa keele kontrolltöös 49 viga, hinne 1—, ja siis ma olin sunnitud end sellel semestril kätte võtma ja saksa keele ära õppima. Mäletan, et selle semestri lõpul oli mul kontrolltöö viis, ma ei taha hoobelda, aga nii see oli ja no ma sain selle keele nii või naa kätte. Ja siis mul tekkisid metafüüsilised sündroomid ja ma hakkasin filosoofiat lugema, ja missugust filosoofiat sa ikka meil Eestimaal loed kui mitte saksa filosoofiat.

Ma olen seda eestlaste ja sakslaste asja nii palju mõelnud, nii- ja naapidi, kõik-sugused variandid on olemas. Niisugust, et eestlane on niimoodi ja sakslane on niimoodi, ei ole olemas. Mõnikord on sakslane nii tüütult eestlase moodi ja eestlane nii tüütult sakslase moodi, et hirmu ajab peale. See on küll, vabandust, Rosenbergi idee, aga ega see vist väga vale ei olegi, et eestlased ongi teisekeelsed sakslased. Et geneetiliselt oleme me muidugi kõige lähedasemad lätlastele, need on meie hõimuvennad. Geneetilise koodi järgi, nii palju kui uurimused on näidanud — mul tütar uurib niisuguseid asju —, on kõige lähemad eestlastele lätlased. Soomlased on väga kauged. Aga sakslased ei ole ka geneetiliselt kauged, ja lätlased on samasugused sakslased kui eestlased, mis vahe seal on. Aga midagi on sakslastes ka kohutavalt võõrast, ma ei tea, mis asi. Kui lugeda Hölderlini ja kui lugeda Fichtet ja lugeda Schellingit ja lugeda Hegelit ja veel kedagi, keda ma olen lugenud intensiivselt, siis tekib niisugune paratamatu vajadus sakslastega samastuda. Aga kui loed jälle mõnda teist, siis vaatad, et see rahvas on nii võõras, kui vähegi võõras võib olla.

X: Nii et see soome-ugri värk puudutab siis ainult keelt?

Kõiv: Puudutab keelt, aga miski on siiski säilinud ka. See on mingisugune ürgpessimism, mis on meil, soomeugrilistel ühine.

X: Kas see väljendus ka teie lauses, kui te mõni hetk tagasi ütlesite, et kui eestlased ei ole veel päris mandunud.

Kõiv: Ei tea. Kui oli, siis ei tea.



Andres Noormets.

X: Küsiksin teemast kõrvale minnes. Olen kuulnud, et te ise ei käi vaatamas oma näitemängude lavavariante, kas see on mingisugune hirm?

Kõiv: Kindlasti on ka hirm, sest kõik asjad, mida ma teen ja millega ma olen kokku puutunud, on seotud hirmuga. Ma kardan alatasa. Mul ei ole niisugust hetke, kus mul hirmu ei ole, nii et see on kohe niimoodi *a priori*. Aga kuna kõikide asjadega on seotud hirm, siis peavad olema ka mingid teised eraldavad tunnused. Ja võib-olla see, et ma ei ole ju mingisugune kirjanik. Mul on ikkagi lõpuks aus elukutse, olen õppinud füüsik ja olen teaduslikku tööd teinud ja söönud ausat leiba ja mul on natuke piinlik. Neid asju olen ma kirjutanud sel ajal, kui ma oleks pidanud füüsikat tegema, ma sain selle eest raha. Ma olen seda raha eest teinud, aga mulle on makstud hoopis teisest instantsist ja teiste asjade pärast, mida ma oleks pidanud tegema. Ja ma ei ole neid kunagi... Tähendab, nüüd, viimasel ajal, kui paar asja on tellitud, siis ma olen teinud niimoodi, et ma olen mõelnud, et see läheb nüüd lavale.

Kui ma seda tegin — kui ma oleks teadnud, et seda tahab keegi lavastada, ma oleks mõelnud, et ta tahab mind hullutada või on ise hull. Mul ei olnud seda mõtetki üldse, ma ei mõelnud lava peale rohkem, kui et vahest tuli pilt ette, et lava on kuskil olemas. Aga ma ei mõelnud kunagi selle peale, et kas seda laval saab teha või ei saa. Siin näitemängus ju ka: ei saa ju laval teha kolmekordset maja, ma ei mõelnud selle peale üldse, et seda keegi lavastab. Mul on üks tükk Nerost — ma ei ole küll teda lugenud pärast seda, kui ma ta kunagi 60-ndate aastate lõpul kirjutasin — ja seal toimub üks pilt, kui ma mäletan, areeni, ja mul ei tulnud üldsegi pähe, et teatrisse ei saa ju vist areeni tuua. Ja siis kui

"Põuda" sai kirjutatud, siis üks stseen toimub hobustega ja rehepeksu juures, seal ma ka ei mõelnud üldse, et kust need saadakse. Ja mis ma nüüd lähen sinna vaatama.

Nii et ka selle näitemängu puhul ma ei mõelnud teatri peale: see oli juhus, et ma teadsin, et see nägu on Hermaküla moodi, siis arvatavasti, ma usun seda, ma olen siin kirjutamise ajal Hermakülaga arvestanud. Ma ei tea päris kindlalt, mismoodi ja kuidas, aga Hermaküla pilt on mul ikkagi meeles olnud, olen kujutanud ette mingeid Hermaküla liigutusi. Aga muidu niisuguseid tegelasi mul küll ei tule ühtegi meelde, et kedagi oleksin mõelnud, teatriinimesi.

P. P.: Aga kas sa veel kordaksid või oskad seda mõtestada, et kuidas see on, et sa kirjutad nad näidenditena?

Kõiv: Asi on niimoodi, et ma ei mõista muud kirjutada kui kõnekeelt. Mul oli kõige kõrgem kirjanda hinne koolis kolm pluss. Keskkoolis. Algkoolis muidugi pandi igasuguseid hinddeid; kui sa olid hää laps, siis pandi sulle viis, kui olid paha laps, siis pandi kolm. Kirjakeel — ma ei valda seda. Mul on seda liiga raske kirjutada. Ja kui ma artikli kirjutasin, siis ikka toimetaja ütles, et, kuule, sul tuleb nii imelikult, nagu oleks see kõnekeel. Aga see kõnekeel tuleb mul ju iseendast. Seda ma saan vabalt kirjutada. Ma ei tea, kas see on õige või ei ole, aga ma ei tunne seal mingit pingutust. Aga kui ma pean kirjutama meetrilisi rütme, siis nad lähevad mul kohe kolmanda takti juures segamini ja ma ei saa sellega hakkama. Väga lihtne. Kui ma olengi proosat kirjutanud, siis see on ka ikkagi kõnekeel. Mina ei tea, kust see kirjakeel võetakse ja miks inimesed seda oskavad. Kaalep oskab ja... ma olen alati neid inimesi kadestanud.

X: Aga muusika?

Kõiv: See on niisugune imelik asi, et ma muusikat kuulan, aga jälle see asi, et mul ei ole koordinaatsiooni, ma ei mõista laulda... Ma ei pea viisi. Ma ei kuule, et ma laulan valesti, aga kui ma panen kõrvad kinni ja laulan, siis ma kuulen, et ma laulan valesti. Nooti ei ole ma ka sellepärast ära õppinud, millest mul on kahju. Aga muusikat mina kuulan ja ma pean sellest midagi aru saama, sest ma kuulan ja mulle midagi meenub; aga ma ei tea, mis see tähendab, muusikast arusaamine. Arvatavasti asjatundjate jaoks on see midagi väga tehnilist ja täpset. Aga midagi ma saan aru, sest ma eraldan muusikat, üks muusika mõjub mulle ühtemoodi, teine teistmoodi, kolmas kolman-

dat moodi; Wagnerit ma kuulan ühtemoodi ja Beethovenit kuulan ma teistmoodi.

P. P.: Ütle veel. Nii nagu su kõikidel, nii ka sel näidendil on tajutav ajalooline taust, kas sa spetsiaalselt loed juurde, kui sa kirjutad?

Kõiv: Jah, siis, kui ma hakkasin kirjutama, siis ma hakkasin lugema. Ma lugesin ikka palju lehekülgi läbi. Ma lugesin virnade viisi raamatuid ja ajasin endale palju pähe. Lugesin mitmesugust kirjavahetust ja muid asju. Näiteks kas või harjutusi turnimisest, mis siia üldse kuidagi sisse ei lähe. Ja siin, mis mind puudutas, et siis ma sain äkki üllatusega aru, kuidas eesti ärkamisaeg on modelleeritud saksa ärkamisaja järgi. Seda ma enne ei teadnud. See oli mulle üllatus ja ma olin uudishimulik ja otsisin neid vahekordi, ja siis ma panin siia salme sisse, need on ilmselt mingid Jakobsoni salmid, mis on sõna-sõnalt buršilauludest tõlgitud. Nüüd ma võin midagi segamini ajada, aga buršiliikumise jätkuga on seotud üks niisugune saksa luuletaja nagu Arndt. Temal on olemas luuletus "Was ist der deutsches Vaterland", olete lugenud? See on kirjutatud selleks puhuks, kui saksa üliõpilased läksid Napoleoni vastu lahingusse. Mul ei ole see kahjuks peas ja ma ei julge arvata ka, et Priimäel see peas on, sest see ei ole mingisugune tähtteos, aga eesti rahva seisukohalt on see väga huvitav. See algab niisuguse küsimusega, et mis on see sakslase isamaa? Ja siis küsitakse, küsitakse ja see salm lõpeb — seal on oma kümmekond salmi — "oh, ei, ei, ei, mu isamaa peab olema suurem". Ja nii lõpuks siis jõutakse sinna, mis see isamaa on, käiakse kõik Saksamaa läbi, ja peamine on saksa keel. See on niisugune laul.

1856. aastal, ma võin eksida arvuga, aga nii see on mul meelde jäänud, andis Jannsen ühe lauliku tenseseerida, see algab lauluga "Mis on see eestlase isamaa?". Ja see käib läbi Narva jõest ja iga salm lõpeb: "oh ei, ei, ei, mu isamaa peab suurem olema". Nii. See oli üks ärkamisaja tähtlaul. Ja see oli puhtal kujul sellest Arndti laulust.

X: Millise põhimõtte järgi on selles näitemängus osa teksti saksa keeles?

Kõiv: Lihtsam oli, ma ei viitsinud tõlkida, muud midagi.

Ja Hölderlini kohta tahtsin ma veel öelda, et Hölderlin on mulle ikka tuletanud meelde Juhan Liivi. Liiv oleks nagu amputeeritud Hölderlin. Hölderlinil oli hiilgeperiood, mille järgi ta on maailmaklassika üks tähtnimesid, see luule, mille ta on kirjutanud

enne, kui ta hulluks läks. Pärast seda kirjutas ta neid, mis siia on pandud, niisuguseid hästi lihtsaid. Juhan Liiv nagu oleks Hölderlin, kellel on ära jäänud see hiilgeperiood.

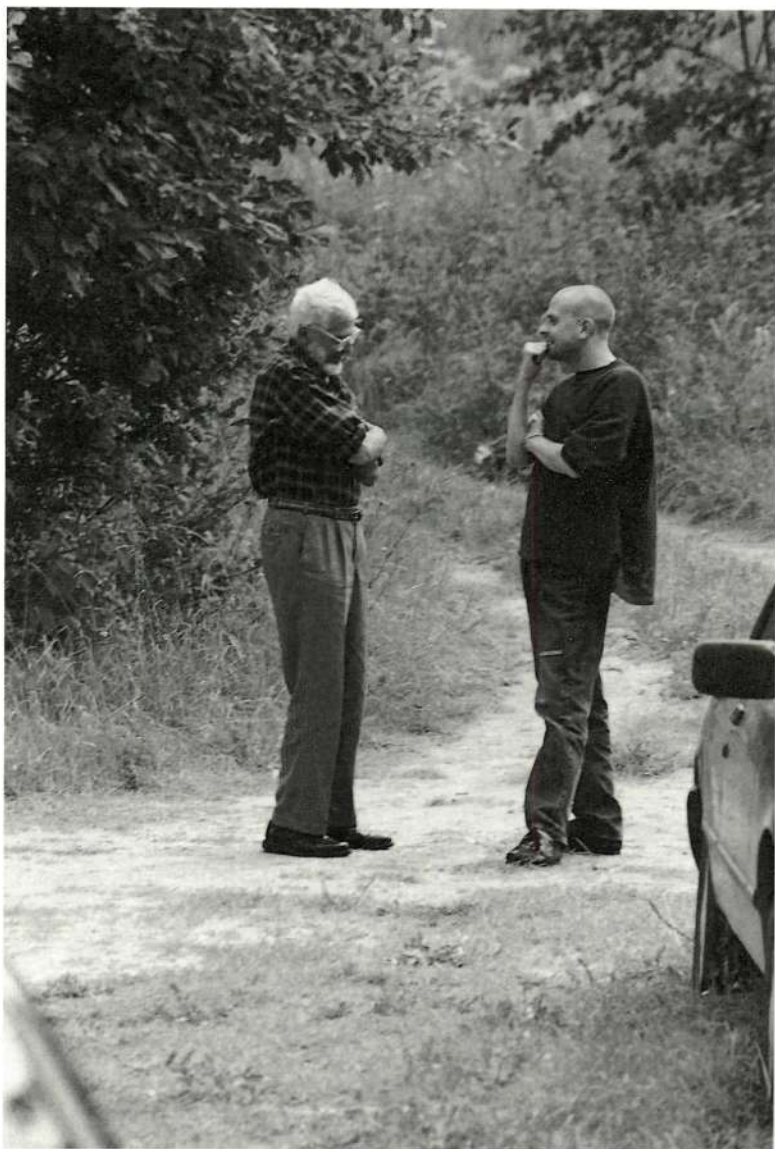
X: Aga keelega, tundub, teile meeldib mängida. See ühest keelest teise üleminek.

Kõiv: Ongi niimoodi, on väga naljakas, kui ta ütleb vahepeal ühe lause mõnes muus keeles. Sellega ei ole ma ka midagi muud mõelnud, kui et oli naljakas nii kirjutada.

M. K.: Rääkige, palun, veel Hegelist midagi. Te räägite Hölderlinist päris kujundlikult ja kohe

päris alguses Beethovenist, aga Hegelist ainult esialgu ja mitte midagi muud, kui et tal on kõik meeles.

Kõiv: Kuna ma Hegelist olen võõrdunud — ma olen läbi teinud selle analüütilise ajuloputuse, mille üks lähtepostulaatidest on, et Hegel on jama —, siis ma ei tunne ennast mugavalt eksprompt Hegelist rääkima, ma peaks sellesse natuke süvenema, et see mulle meelde tuleks, siis ma võiksin seda võib-olla teha. Aga kui Priimägi räägib, siis ma kuulan ja siis mul võib-olla tuleb meelde.



Madis Kõiv ja
Tamur Tõhver.
Priit Pedaja fotod

M. K.: Tahaks lasta just teil rääkida, sest Linnari suhe Hegeliga on ju teada.

P. P.: Aga võib-olla on sul lihtsam, kui vaatlema seda triloogiat, mis sul on, see puudutab Spinozat, Leibnizi, Kanti, Fichtet, Hegelit ... kui ma sealt nüüd midagi ära ei unustanud. Kui sa nüüd selle rea kuidagi avaksid.

Kõiv: Tead, asi on nii, see rida on niimoodi, et kust ta algab, raske ütelda, sest alata võib väga mitmest kohast. Kui jutt on nendest, kellest siin praegu oli, siis võiks alustada Spinozast; õieti tuleks alustada Descartes'ist, aga temast ei ole juttu olnud, siis alustame Spinozast. Aga Spinoza algus läheb Descartes'iga kokku: esimene teos on lihtsalt kommentaarid Descartes'ile ja peamine on Descartes'i jumalatõestus, mis kordab mõnevõrra seda igivana skolastilist, ontoloogilist jumalatõestust. Lihtsalt ja labastades üteldes on see, et kuna jumal on täiuslik, siis ei saa temas puududa ka see täiuslikkus, nimelt eksistents. Miski, mis on täiuslik, ei saa temast puududa, järelikult ei saa puududa ka eksistents. Seda jumalatõestust on jahvatatud skolastikast, see on alates 1200 millegagi kuni tänapäevani välja. Ja analüütiline filosoofia tegeleb sellega ka tõsiselt, võib-olla kõige tõsisemalt praegusel ajal: mida tähendab eksistents. Kas eksistents on siis midagi niisugust, mida saab mingile asjale omistada, või ta ei ole predikaat. Kui ma ütlen selle asja kohta, et ta on olemas, kas see ütleb selle asja kohta midagi. Seda küsimust on arutatud 1800. aastast kuni 1998. aastani järelejätmata. Seda on teinud ka kõik need inimesed, kellest siin juttu on. Spinoza võtab selle omaks, Descartes'i jumalatõestuse, kordab seda, ja siis Leibniz võtab selle jumalatõestuse üle, see ei ole muidugi ainuke asi selles filosoofias, aga et jutul mingi telg oleks, ma räägin sellest.

Leibniz läheb isegi Spinozale külla, et seda arutada, see on tõsiasi ja ka see, et ta pärast seda ütles, et see tõestus on vigane. Et jumal on küll olemas, aga mitte tänu sellele, et Spinoza teda tõestas. Ja selle tõestuse viga on see, et selleks, et tõestada jumala täiuslikku olemasolu, tuleb enne tõestada, et täiuslik olend on võimalik, et selles mõistes ei ole vastuolu sees. Leibniz pühendas siis oma kirjavahetusest ja märkustest ja isegi raamatutest ühe suure portsjoni lehekülgi sellele, et tõestada, et jumal on võimalik. Kui täiuslik olend on võimalik, siis võib rakendada seda Spinoza tõestust, et jumal on võimalik, et jumal on tõesti olemas. Aga see on kõik sellel vaikselt eeldusel, et kui ma ütlen, et ma olen

olemas, siis ma olen ütelnud midagi. Kui ma olen ütelnud, et see raadio on olemas, siis ma olen selle raadio kohta midagi ütelnud.

Leibniz tegi ka palju muid asju, millest ma ei räägi, sest te ei taha kuulatagi, ja kirjutas hulga pabereid kokku, millest suurem osa jäi kuhugi vedelema, neid ei loetud. Mingi osa tema filosoofiast jäi alles, sattus trükki ja läks Saksamaal käiku. Ta läks ka muidu käiku, aga tal ei olnud erilist populaarsust, kõik teavad, et Voltaire on tema kohta nalja heitnud. Tema üks teese on see, et jumal ei saa luua muud maailma, kui ainult kõige parema. Jumal teeb nii, et kui ta loob maailma, siis loob ta algul kõikvõimalikud maailmad. Kui teil meeles on, siis ma ütlesin, et ka jumal ise peab olema võimalik. Peale selle peavad olema ka maailmad võimalikud, neis ei tohi olla vastuolusid. Jumal, kes on ise võimalik, loob kõikvõimalikud maailmad ja siis ei ole tal muud midagi teha, kui öelda ühe kohta, et sa oled tegelik, sest sa oled parim. See maailm muutub parimaks, sest jumalal ei ole teist võimalust, kui ainult parimat luua. Sest tal peab olema mingi põhjus. Aga muud põhjust ei ole.

See filosoofia läks käiku. See oli ladina- ja prantsuskeelne filosoofia, saksa keeles on ta vähe kirjutanud. Pärast Leibnizi hakkas Saksamaa juba toibuma, ülikoolid hakkasid rikkamaks minema jne, ja siis üks Christian Wolffi nimeline saksa filosoof kirjutas selle Leibnizi filosoofia ümber saksa keeles ja lõi saksa filosoofilise keele. Sellest peale hakkas saksa filosoofia olema saksa keeles. See Wolffi-Leibnizi filosoofia valitses Saksamaal. Mujal, Inglismaal ja Prantsusmaal, temast suurt ei hoolitud, oli Saksamaal kehtiv, nii-öelda koolifilosoofia kuni Kantini. Ja Kant võttis sealt oma jao, aga ütles lõpuks siiski, et kui ma selle raadio kohta ütlen, et ta on olemas, siis ma ei ole ütelnud selle raadio kohta mitte kõige vähematki. Ja sellest algab kriitiline filosoofia. Ta ei rääkinud küll raadiost, aga ta rääkis vist taalritest. Kriitiline filosoofia küsib, mis on võimalik, missugune filosoofia on võimalik, milline ta peab olema. Selle alus on: mis inimene on ja mida võib ta üldse teada. See viib filosoofia uuele alusele, neis eelmistes filosoofiates on see, mida inimene üldse võib teada, see on kõrvaline küsimus. Või vähemalt mitte peamine küsimus, sest esimesena tõestatakse jumala olemasolu ja siis on kõik juba jumala hooles. Siis juba jumal ise teab, sest Leibnizi järgi jumal lõi kõik need maailmad. Ja inimene ei pruugi neist kõige vähematki

teada. Kanti filosoofias on oluline see, et me räägime ainult sellest, mida inimene võib teada, ja ta küsib ainult seda, mida inimene võib teada. Kõikvõimalikke maailmu ei või inimene teada ja need jäävad mängust välja. Jumal ise jääb mängust välja kui nii-öelda looja ja tuleb kui moraalne agent.

Kant kirjutas oma filosoofia kolme kriitika peal, need on tema peateosed. "Puhta mõistuse kriitika", "Praktilise mõistuse kriitika" ja "Otsustusvõime kriitika" ja siis tuli üks nolk, kust ta tuli, Leipzigit ja kirjutas "Ilmutuse kriitika". Andis Riias trükki ja jättis kirjutamata oma nime sinna peale. See oli Fichte. See trükiti ära ja kõik lugesid ja leidsid, et Kant on kirjutanud neljanda kriitika ja nii sündis uus filosoof Fichte. Kant kirjutas mõne aja pärast, et see on eksitus, et ma ei ole seda kirjutanud, aga kuna kõik olid seda juba lugenud ja imetlenud selle sügavust, siis oli filosoof sündinud ja ei saanud enam sündimata olla. Ja nii tuli Kanti järglane Fichte, kes alguses oli suur Kanti sõber ja lõpuks leidis, et Kant on, kuidas ta ütles, "kolmveerand aju", inimene, kes ei mõista oma mõtet lõpuni mõtelda, ta mõtleb ainult seda, mida inimene võib teada, aga ta ei mõtle seda, mis on. Ja Fichte lõi oma spekulatiivse filosoofia. See Kanti kriteerium, mida inimene võib teada ja mida inimene ei või teada, see langeb ära, inimene võib kõike teada, ja Fichte järgi inimene loobki maailma oma teadmisest ja et seda ehitust üles ehitada, tegi ta selle kuulsa triaadi: jaatus, eitus ja eituse eitus. See on pärit Fichtelt. Ja sellega algab spekulatiivne filosoofia.

Aga selle spekulatiivse filosoofia Fichte variandi järgi ta suutis üles ehitada ainult mina ja kogu see ülejäänud maailm jäi selle ehituse järgi mitte-minaks. Ja siis tuli Hegel ja võttis selle triaadi Fichte käest omaks ja loobus sellest minast ja tõi selle asemele absoluutse vaimu. Ja selle absoluutse vaimu sammude kaudu ehitas siis üles kogu olemise, mis on sümmeetriline nii mina kui mitte-mina suhtes. Ja sellega lõpeb saksa spekulatiivne filosoofia, sest maailm oli loodud, midagi enam ei olnud luua.

Nüüd tuleb ainult kahelda selles maailmas, kas see maailm ikkagi on olemas ja kas tal tasub niisugune olla. Niipea kui Hegel lõpetas, suri, tuli tagasi näitelavale tema kunagine konkurent, kes oli palju aastaid vaikinud, Schelling ja alustas oma hilisfilosoofiat, millest algab eksistentsialism, mis küsib siis seda, kas sellel maailmal tasub niisugune olla, nagu

Hegel ta loonud on. Eksistentsialism või olemisfilosoofia jõuab lõpuks sinna välja, mida tuntakse Heideggeri filosoofiana. Kõik Heideggeri mõttekäigud, mida ma siin kordama ei hakka ja mis mul ei tule äkki meeldegi vajaliku täpsusega. Selle kohta võib nii palju üldiselt ütelda, et kui ta oma arutluskäikudes hätta jääb, siis ta pöördub tagasi Hegeli poole ja võtab mängu Hegeli triaadi ja päästab ennast hädast välja. Nii et see Heideggeri eksistentsiaalfilosoofia tagapõhi, kuigi ta ei tunnista seda ise kusagil, on Hegeli filosoofia. Nii on nad kõik omavahel seotud. X: Aga millised mõttekäigud teile endale tunduvad kõige sümpaatsemad või vastuvõetavamad jumala või absoluutse vaimu kohta?

Kõiv: Kui ma loen mingit filosoofilist asja, siis tihti peale tundub see mulle ülimalt sümpaatne, aga ma ei või kunagi kätt südame peale panna, et ma seda usun. Hegel on mind kurdistanud oma ehituse omamoodi jumaliku suuruse ja selle läbisünteesitusega, seda ei ole võimalik lugeda ilma, et sa tunneks ennast alandatud ja väetina. Kui sa loed niisugust teost, mis igast lausest alates on jälle seesama. Mis iga lausega jõuab igasse lausesse ja jälle tagasi. Ma ei mõista ütelda, mis see on, aga ma olen sellest olnud vaimustatud, kui niisugust labast sõna kasutada. Aga kui keegi mind unest üles äratab ja ütleb, et kas see jutt, mis Hegel räägib, on õige, siis ma ütlen, et ah, jäta jama, see ei ole õige. Mis õige on, seda ei tea. Ja kui mult jumalat küsitakse, siis ma olen neid jumala asju palju lugenud ja palju mõtelnud ja palju konstrueerinud, aga ma jään ikkagi selle juurde peatuma, et ma ei saa kunagi päris täpselt aru, kui minu käest küsitakse, kas sa usud jumalat või mis see jumal on. Ma ei saa päris täpselt aru, mida minu käest just küsiti. Ma ei tea, mis asi see on. Ma võin midagi seletada ja ma hakkam seletama, ma kujutan midagi ette ja kõik ja nii edasi, aga ma tunnen, et ma ei tea, millest ma õieti ikkagi räägin, ma ei saa sellest aru.

X: Aga kas küsija saab aru?

Kõiv: Ma mõtlen, et küsija ikka saab, et tal ei ole seda akuutset alaväärsuse tunnet, et ta ei tea, mis ta küsib. Mina, kui ma hakkam vastama, kukun kohe sellesse auku ja ei tea, mida ma vastan.

Analüütilise filosoofia ja selle laadiga on minul mingi empaatiline seos. Nende hoiak on ka niisugune, et ära ole milleski kindel. Mis nad räägivad, on üldiselt jama, aga noh, vaatame järele. Ja räägime ainult sellest, mis

on väga kindel. Aga me ei suuda kokku leppida, mis on kindel. Teiseks — see on minupoolne lisand sellele analüütilisele filosoofiale — on analüütiline filosoofia oluliselt matemaatiline teadus. Analüütilist filosoofiat õpivad välismaal ülikoolis inimesed, kes teevad läbi matemaatika studiumi, see on umbes samasugune nagu füüsikute matemaatikastudium, teiselaadiline, aga materjali hulgalt samasugune ja kindlasti suurem kui tehnikutel matemaatiline ettevalmistus. Matemaatikaga olen mina kodus. Kas ma sellega hooplen või kas ma sellega ütlen midagi väga rumalat enda kohta, aga matemaatikaga ma olen kodus. Ma näen kergemini asju läbi, kui see on matemaatilises keeles. Aga ma saan alati aru, et matemaatika on äärmiselt küündimatu. Selleks, et matemaatikaga millegi kallale minna, tuleb asi ära lõhkuda ja uuesti niimoodi kokku panna, et talle matemaatikaga kallale saab minna. Ühtegi asja ära lõhkumata ei saa matemaatikaga kallale minna. Ja sellepärast analüütiline filosoofia ei pääse ikkagi millelegi lähedale ilma, et ta midagi olulist ära ei lõhuks. Nii et ma teen hea meelega analüütilisi käike kaasa, sest nad on põnevad ja nad erutavad mind.

Ja kolmandaks, kui ma siin hakkasin seda juba propageerima, siis oli mul mõte, et eestlane on seda tüüpi inimene, kes hästi autosid juhib, ja küllap ta siis ka analüütilist filosoofiat kätte saab, see on talle kõige jõukohasem. Et eestlane peab analüütilist filosoofiat õppima, et see talle sobib. Soomlased on maailmakuulsad analüütikud, miks siis eestlased ei või, jumal halasta. Aga, kuidas öelda, Saroyan oli kunagi üks ameerika armeenlane, ma ei tea, kas ta elab veel või ei ela, kellel on niisugune novell, "Mu süda on mägedes". Matemaatika ja analüütiline filosoofia on see mägi, kus mu süda on.

X: Kas siis on ka mingi võrdpilt selle kolmekordse majaga.

Kõiv: Ei tea, ei oska ütelda. Tähendab, pool sellest, mis ma kirjutan, on selles, et ma kirjutan oma hirmuelamusi ja katsun nendest kuidagi lahti saada. Pool on sellest täiesti irratsionaalne ja ainult selleks kirjutatud, et oma hirmu kuidagiviisi leevendada.

M. K.: Rääkige natuke sellest hirmust. Kui te sellest kirjutate, on seal ka palju naljakat, te näete seda mingist kentsakast küljest.

Kõiv: Iga asi, mida sa natuke lähemalt hakkad vaatama, osutub kentsakaks ja veidraks ja naljakaks. Kui ma olen jõudnud temast eemale ja näen teda eemalt, siis ta tundub mulle

naljakas. Aga kui ma tema käes olen, ma olen tema küüsis ja ma ei saa...

M. K.: Aga mis see hirm on? Selles mõttes, et mida ta tegema paneb peale selle, et kirjutama, see on üks asi, see on vabanemine. Aga mis see hirm on? See võib vist olla lihtsalt väga mitmesugune asi ja iga inimese jaoks on ta midagi erinevat...

Kõiv: Mina ei tea, ma usun, et teda võib siiski hirmuks nimetada, paremat nime ei mõista talle anda. Tal on mingeid sarnasusi ka teiste hirmudega. Mõned hirmud langevad kokku. Kui pommid kukuvad ja sa oled pommide all, siis need hirmud on kõikidel ühesugused. Need hirmud, mis minul üksinda on, kui ma öösel üles ärkan või hakkamagama jääma ja und ei tule ja une asemel tuleb mingisugune soga ja jama ja jälkus ja hirm ja õudus, siis seda teistel, ma arvan, ei ole, või väga paljudel ei ole seda. Seda ei ole, aga ma tunnen, et sellel on midagi sarnast selle hirmuga seal pommi all, sellepärast ma nimetan seda ka hirmuks. Võib-olla teised ei nõustu seda üldse hirmuks nimetama, aga mul ei ole jälle teist sõna.

M. K.: Ma küsin edasi, et see väide sellest, me oleme pommide all, on väga täpne. Võin edasi kohe küsida niimoodi, et kui me oleme kõik pommide all, siis meie tegevus on selle hirmu sunnil ühesugune, me viskume maha, kaevikusse, mingi instinkt sunnib meid seda tegema. Mis te oma teiste hirmudega teete, milline on see tegevus, mis sellele järgneb. Kas tuleb siis kartus une ees?

Kõiv: Mis ma teen? Ma ei tee midagi muud, kui loodan, et jumal aitab, see, kellest ma midagi ei tea, kes ta on või mis ta on, jumal aitab ja viib mind ära siit.

M. K.: Et lihtsalt lähete läbi sealt august ja ...

Kõiv: Et ma pääsen ära sellest, mida nimetatakse elamiseks, ja et teist elu enam ei ole.

X: Kas see hirm on seotud kollase valgusega?

Kõiv: See on niimoodi, et kui ma olin poisikene ja ka nüüd, mul tuleb mingisugustel kellaaegadel, mingisugustel õhtutundidel mingisuguses valguses see hirm peale, ma ei saa olla. Ja tavaliselt ma olen tähele pannud, et see valgus juhtub olema kollane, domineerib.

M. K.: Aga kust see pärit on?

Kõiv: Mina ei tea.

M. K.: Oot-oot-oot, kuidas siis nii. Me rääkisime praegu analüütilisest filosoofiast. Kas te ei ole püüdnud seda kunagi ära lõhkuda, et pääseda talle juurde, selle algusse.

Kõiv: Seda küll, aga selle algus on juba seal kohas, mis tuli ära lõhkuda. See on täiesti

irratsionaalne, see on mingi haigus, mis ma oma haigustest ikka räägin.

X: Seda tuleks uurida. Ma olen ise tajunud, et luupainaja tuleb sellisel une ja ärkveloleku piiril kollase kiirena, ja ta tuleb kohutavalt tugeva helina sulle lähemale, tekitab hirmutunde ja kui suudad siis liigutada, ta läheb kaugemale ja tuleb uuesti. Olen kuulnud teiste inimeste käest veel nii, et kindlasti on tegemist kollase valgusega, mingisuguse valguskiirega, mis on kollane. Tähendab, analüütiliselt võiks uurida, miks ta kollane on.

Kõiv: Seda ma ei tea, võib-olla füsioloogid võivad selle kohta midagi ütelda. Ma olen lihtsalt puht-empiriiliselt tähele pannud, et kui see hirm on mul peal, siis tihtipeale juhtub olema ka kollane valgus.

X: Kas te ise olete pommide all olnud?

Kõiv: Olen. On niisugused meeolud, mis tulevad tagasi, mis ei lähe kunagi ära. Ühel inimesel, kes on eesti ajal sündinud ja kümneaastaselt näinud nende sissetulekut ja viieteistkümneaastaselt näinud tagasitulekut ja küüditamist ja tont teab mida, niisuguseid asju, mida teised inimesed ei luba enam kõneldagi, et mis sa räägid vana labast asja, ära on tüüdanud. Aga noh, kui inimene on nii sündinud...

M. K.: Kus te olite 14. juulil? Või siis 1939. aasta, kuidas see teie peret puudutas? Visuaalsed mälestused?

Kõiv: Kolmekümne üheksandast aastast ei olnud midagi erilist, ja neljakümnendal ma olin kuskil maal, kui kuulsin, et venelased tulid sisse. Neljakümne esimesel, kui oli küüditamine, ma ärkasin üles ja inimesed olid maal söögilaua ääres ja rääkisid naabertalu rahvast, mina ei saanud aru ja siis ma küsisin, et kus nad on, ja siis üteldi minule, et ära sõitsid. Neljakümne neljandal aastal, kui nad tulid, me põgenesime, mul oli vend haige, tahtsime Raplast ära sõita mere äärde, aga vend jäi haigeks, ei saanud, ja siis olime hobusega teel ja läksime Rapla alevist välja ja jõudsime ööseks mingisugusesse oomajja, olime öö seal ja siis öeldi, et ega te enam ei jõua, nad tulid. Ja me hakkasime tagasi tulema, ja siis oli õhtu, seesama kollane õhtu, me tulime mööda teed tagasi ja äkki oli seal Rapla lähedal üks talu maantee kõrval, üks paarsada meetrit, ja me kuulsime müürit, me ajasime hobuse sinna ja seisime seal talu õues, siis tuli tankide rodu ja ma ütlesin emale: "Nüüd me oleme siis Venemaal." Ema ütles, et jah, siia me jääme. Ja siis, kui tankid olid ära tulnud, ma hakkasin tagasi minema — see

hobune oli kurt ja lombakas ja mis ta kõik oli ja vend oli seal peal — ja siis tuli uus tankirodu vastu. Olime tee peal ees ja hobune tõrkus tanki eest ära minemast. Ma karjusin emale, et ronige maha, ronige maha, ema ütles, et ei lähe me kuskile, seda ma kuulsin, ja ma mäletan äkki, et me olime seal tankirivi kõrval ja tankid sõitsid mööda. Kuidas ma sealt ära sain selle hobusega, seda ma ei tea.

M. K.: Aga kus isa oli?

Kõiv: Isa läks teist teed mööda, pääses minema. Tema oli Omakaitse orkestris ja orkestrandid pidid pilli mängima, ma ei tea, mis puhul. Isa mängis trompetit ja viulit, aga, kui ma ei eksi, siis ta oli lõpuks kapellmeister. Orkester läks Pärnu kaudu ja teist teed. Ja pääses ära. Ta viidi vist laevaga Königsbergi, nagu ma aru saan.

Meil oli pilet Tallinna laevale, aga me jäime Raplasse pidama, seepärast, et ema lootis, et me saame Raplast Haapsalu kaudu Rootsi, siis jäi vend haigeks. Niipea kui tankid sisse tulid, võttis ema selle loa kätte ja põletas ära.

Need on niisugused praktilised hirmud, mis on kõigele lisaks, mida ei saa ära unustada ja mis tüütavad ennast ja teisi. Hea küll, ma olen rääkinud ülearu niisuguseid asju, mida ma üldse ei kavatsenud rääkida, ega mind selleks ei kutsutudki ju siia, või on see mingi ülekuulamine.

X: Et teemat mujale viia, kuskilt kuulsin, et Huckleberry Finn on kuidagi väga teiega seotud?

Kõiv: Jaa, mul on kaks prohvetit, kaks tüüpi, keda ma tunnen, et need on minust kirjutatud, need on Huckleberry Finn ja Hans Castorp. Nii-öelda, ma olen nendega samastunud, mitte niimoodi, et ma oleksin hull ja arvaksin, et ma olengi Huckleberry Finn või Hans Castorp, aga kui ma mõtlen niimoodi modelleeritud inimestele, ja iseendale ma olen modelleeritud, siis ma näen ennast modelleerituna kas Huck Finniks või Hans Castorpiks. Mõlemad on põgenikud, üks põgenes tiisikusehaiglasse ja teine põgenes Mississippit mööda parvega.

Kalev Kudu ütles mulle, et kirjutagu ma Huck Finnist. Ma ei ütelnud midagi, ja see vist oli tal ka niisama muidu öeldud. Hans Castorp ei ütle neile midagi, kes ei ole "Võlumäge" lugenud. Lühidalt, see oli see mees, kes läks oma vennapojale külla Šveitsi mägedesse, kes oli seal tiisikusehaige ja lõpuks ära suri. Hans Castorp läks sinna kolmeks nädalaks, aga jäi üheksaks aastaks. Ja

ei olegi aru saada, kas ta ise ikka oli haige või ei olnud. Ja kui ta lõpuks ära tuli, siis oli esimene maailmasõda ja ta läks sealt otse sõtta.

Nii et ma võib-olla lõpetan. Ma pean siin veel olema, kui on midagi asjalikku küsida ja ma mõistan midagi asjalikku ütelda, milles ma väga kahtlen.

M.K.: Mina küsiksin väga palju ja paljude asjade kohta, aga ma ei tea, kas niimoodi. Tahaksin näiteks küsida "Peiarite õhtunäitus" tausta kohta, selle loo kohta, üldse nende näitemängude kirjutamise kohta.

Kõiv: Lühidalt ma võin selle ütelda. Mul on mingisugune nägemus kuskilt, kust see on tulnud, ma ei tea, võib-olla, et see on pärit füüsikutest, nägemus gladiaatoritest, kellel on saatus surma minna. Aga otsene ajend, materjali ajend on see, et ma kuulsin 1959. aastal või 58. aastal gripihaigena, 39-kraadise palavikuga ühte saadet Soomest, kus räägiti Alahärma pulmast, see, kus oli pulm, ja siis läks tapeluseks. Seda ma kuulsin, ma ei saanud tast aru, sest ma olin palavikuhaige, mul ainult meeles oli, et see pulm ja siis tuli tapmine ja et see pidi nii tulema. Et inimesed, kes sinna läksid, ei saanud teistmoodi, kui pidid hakkama tapma ja ise ka surema.

Ja teine on see, seal on füüsikutest, ma olen füüsikutest kirjutanud ka ühe tüki ja see on niimoodi. See on näitemäng, ma ei ole seda kellelegi näidanud, seal on kolleegid sees ja ei tohi seda näidata. See jääb ühe kolleegi kätte, kes otsustab, kas sellega midagi tehakse või ei tehta kunagi hiljem. Füüsikutega on niisugune lugu, praeguse füüsika seisjuures, et füüsika on niisugune teadus, millega valitsetakse maailma. Kunagi olid need füüsikud õilsad asjaarmastajad, kes seletasid maailma, nüüd nad annavad valitsejatele kätte võimu. Ja füüsika, see osa, mida mina tunnen, see on teoreetiline füüsika, see uurib fundamentaalset alust, millele siis võib kõik üles ehitada. Füüsika on osa loodusest, see tükk sellest loodusest, mis on sealt ära rebitud. Füüsikat võikski määratleda — see tükk loodusest, mida on võimalik matemaatikaga sealt välja rebida. Matemaatika modelleerib seda füüsika tükki. Ja kuna ta on teoreetiline, siis ta läheb oma rada, nii, et ta ei ole selle maailmaga ja katsetega kuigi otseses seoses, kuigi katseid tehakse ja kontrollitakse. Aga ta läheb tihtipeale pikka aega oma teed, nii et see on mingisugune teooria matematiseeritud maailma tüki kohta, mis ei pruugi üldse tegelik olla. See on üks Leibnizi võimalik maailm.

Seni, kuni lõpuks leitakse, et teoreetikute poolt valmis ehitatud, konstrueeritud tükk klappib niisuguste katsetega ja teda saab kasutada, mingisuguste tükkide ehitamiseks, mis teisi tükke purustavad või juurde ehitavad.

See tavaliselt sünnib siis niimoodi, et kuna see on täiesti internatsionaalne, siis sünnib see üle maailma, see ei ole just eriti salastatud, see fundamentaalne osa. See tavaliselt toimus nii: on suured instituudid, seal on suured teadlased, kellel on suuruse märk otsaette löödud. Kuidas, see ei ole oluline. Kas ta on preemiaga saadud või ta on tark. Suured teadlased pilluvad aeg-ajalt välja ideid, et proovime nii. Siis proovitakse, modelleeritakse see matemaatikaga. Kui see väljaütleva on küllalt suur teadlane ja tal on küllalt suur autoriteet, siis tuleb temaga kaasa teatud hulk inimesi, kes hakkavad seda tegema. Peamiselt on need noored inimesed, nii nagu umbes need peiarid seal. Noored inimesed, kes ei ole veel ühessegi teise teooriasse süvenenud ja kelle peaaegu on vaba. Kes võivad veel võtta vastu niisugust matemaatikat, nagu tarvis on. Need leiavad, et sellele tükkile, mis see välja pakkus ja millel on mingisuguseid perspektiive liikuma hakata, sellele sobib niisugune matemaatika. Nad võtavad selle matemaatika ja hakkavad sellega töötama, sest see matemaatika on äärmiselt keeruline, see nõuab äärmiselt suurt spetsialiseerumist ja arvutused on äärmiselt keerulised ja selle matemaatiline teooria on keeruline, selle õpivad ära ainult pühendatud. Nad muutuvad selle asja spetsialistideks, nad arendavad seda edasi. Suur teadlane, kes seal on, ei jaga sellest enam midagi. Ta vaatab ainult tulemusi ja ütleb, et jaa, liigub õiges suunas, minge edasi. Poisid teevad edasi, saavad niisuguseid tulemusi, mis lähevad katsetega natuke kokku. Teooria areneb edasi. Matemaatika läheb järjest keerulisemaks. Keegi ei jaga seda enam kui ainult nemad. Siis mõne aja pärast läheb ta nii keeruliseks, et seda ei ole enam võimalik edasi arendada. See matemaatiline töö on nii suur, et see tipp, mis sealt saab, on nii väike, et needsamad juhid ütlevad, ah, jätame selle ja võtame uue, laseme uue käiku. Need, kes sinna jäävad, need gladiaatorid on surnud sellesse matemaatikasse. Nemad enam sealt välja ei pääse. See peab olema genius, kes sellest matemaatikast välja läheb ja teise hüppab, nemad jäävadki sinna, teevad lõpmatuseni edasi ikka sedasama matemaatilist teooriat, millel enam mingisugust mõtet ei ole, mis kedagi enam ei

huvita, ja nad surevad sellesse matemaatilisse surma. See on teine gladiaatoritüüp.

See tüüp nõuab teatud liiki inimesi, eestlasi ei ole nende hulgas kuigi palju. Esiteks ei ole eestlased lülitatud kunagi lausa sellesse võrku. Peab hiigla palju andmeid korraga kätte saama. Ja see ei ole ka eestlase iseloomule omane. Eestlane on ikka veel, kas jumal tänatud, või kuidas öelda, mis teha, ikka veel talumees. Ja mõtleb, et noh, selle ma külvan, vast ma saan hää saagi. Ja seda ma ei külva, sest sellest saaki loota ei ole. Selleks, et niisuguseid gladiaatoritöid teha, neid hiigelprojekte viia kuni matemaatilise surmani, selleks peab olema teatud intellektuaalne kiring, mida eestlasel ei ole. Ta ei ole veel välja kujunenud. Sellepärast, see on hädaohtlik teema, aga ma ütlen — igas niisuguses asjas läheb juuti vaja, sest juudil peale kõige muu on olemas see intellektuaalne kiring. Sellel on mingi igivana traditsioon taga. Ja analüütilist filosoofiat. Tegime seminari, ma ikka rääkisin, et muretsege meile siia üks juut. Sest mingis mõttes ta kisub ka eestlasi kaasa, kuigi eestlane ei lähe kuigi kaugele, et mis ma ikka jaman, kui saab kergemini ja paremini läbi.

(Järgneb TMK nr 12, 1998)
Üles kirjutanud Ülle Põlma

ANDRES NOORMETS

SAIN TEADA, ET TÄHED ON VALGUSE LÖÖVE LAOTUSEL

Me saame ju imeharva kokku. Ma ei mõtle kokkusaamiste all teretusi tänavanurgal või teatriuksel või telefonis. Ma mõtlen kokkusaamiste all kokkusaamisi, kus aja saab maha kriipsutada ning natukenegi olla (plärada, vaielda, teada saada, kokku leppida). Seda on vaja, selle jaoks tuleb aega võtta (raha küsida, kuhugi sõita, keskenduda). Nüüd siis nii tegimegi.

Lavastajatel (sic!) oli suvekool. Mõned inimesed, kes sarnase (peaaegu ühesuguse) tööga seotud, tulid kokku ja said teada, et... Ei julgegi tegelikult täpselt öelda. Igaüks vist sai midagi.

Me istusime päeviti kollakas majas pika laua taga. Kardinatate pitsäärte varjud liikusid kamina kohal seinal. (Kui päike vajus, siis varjud tõusid.) Me rääkisime ja püüdsime mõelda (sõnastada, ära öelda). Nägin pikki minuteid tagasi tuhaks põlenud sigaretti, mida üks ahne kuulaja ikka järjekindlalt edasi suitsetada püüdis, taipamata, et sellega on lõpp. (Nikotiin ja tõrv on otsas, vingki hajunud, tervis kahjustunud — ma ise tegin veel akna lahti.) Nägin sissepoole vaatavaid silmi, naeratusi ja naere (midagi veel).

Oli punakaskollaseid pilvi meie kohal ja musta vett meie all (liikuvaid vihmamüüre, laulvaid ritsikaid ja liiga vähe piima päris alguses). Palju väga mitmesuguseid ja erinevaid asju (Eneken tegi isegi pilti).

Üks konstantne asi oli "Hammerklavier-sonate". Kõrvu oma ja Beethoveni oma (ja Pedaja oma, ja igaihe enda oma, ja siis veel see, mis autoraadio kaudu plaadi pealt tuli).

Rohkem tegelikult polnudki. (Sedagi oli ületamatult küll.) Ühte maja me ehitasime, ühte müüri me lõhkusime. Majja said teadmised Kõrvust (et kuidas leevendub mõni hirm, et mis värvi on mälestused, et seintel on silmad, et lemmasoojust ja tähendusi tuleb ja saab otsida), teadmised Hegelist (et maailma saatus on muutuda mõisteks, et lahendused pole asjade sees, et vaimul on mitu olekut ja et nad olid Schellingi ja Hölderliniga ikka mingi aja ühes toas), muud teadmised (et kui sa palju loed, siis saad ühel päeval nii targaks, et sind

ennast tahetakse lugeda, ja nii saab aeg looga kokku, ja et õige trepp viib lossidest õhulossideni). Sellele lisaks mõned teadmised turnimisest ja sellest, mis nähtava (loetava, aprioorset kiidetava) taga ja väga taga.

Mõned sõnastamatud teadmised veel (või olid need juba tunded, tajumused, uiud). Miiiri koha peale jäid äratundmised teatrist ja piiridest meie sees ja ümber (vist all ja kohal ka). Saunas väsitatud vihad asendusid sisemise leebusega (ära loe: järeleandlikkusega). Särises nii vaimu kui vorsti (aga esimest nii palju rohkem, et teise lõpu jagasime muudele suvitajatele laiali).

Vaim oli tõepoolest liikumas (kord Priimäe, kord Kõivu, kord ülejäänute näoga). Temaga sai kontakti ning tihtilugu tuli ta ühest kohast teise üle. Ja Hegeli filosoofia sai pahaaimamatult juurde ühe vulgaarromantilise tuletise: kuna looduses on vaim väljaspool iseennast, siis tulebki minna loodusesse ja hulkuv vaim juhust kasutades endasse püüida. Nii me vist tegimegi (etteasijate kiuste) 29. juulist kuni 2. augustini 1998. aastal Võrumaal Järvekiilas. (Tänu Jumalale ja Kultuurkapitalile.)

P.S. Pärast mõtlesin, et kuidas teha lavastust nii, nagu Hegel kirjutab — igas loetavas lauses on kõik eelnevad ja järgnevad laused kirjas? Ei tea. Tuleb uuesti kooli minna. Nii on tõepoolest väärikam.

ÕNNITLEME!

9. november
ENDLA HERMANN
näitleja ja pedagoog — 75

12. november
MATI-IVO MÄRTIN
muusikaajakirjanik — 60

13. november
TOIVO LUHATS
rahvapillimängija — 60

14. november
ANTS-PÄÄRN MÜÜR
saksofonist, klarnetist ja pedagoog — 60

18. november
TÖNIS MÄGI
estraadi- ja rocklaulja — 50

23. november
JAAN RUUS
filmikriitik, Eesti Kinoliidu juhatuse
esimees — 60

23. november
KALMER TENNOSAAR
estraadilaulja — 70

26. november
ENE-REET EHALA
koorijuht ja pedagoog — 60

28. november
TAMARA ABEL
näitleja — 60

MÕELDES ALFRED SCHNITTKELE

24. XI 1934 — 3.VIII 1998

Minu tutvus Alfred Schnittkega sai alguse 60. aastate teisel poolel. Juhatasin sel ajal Tallinna Kammerorkestrit ja me kandsime ette tema väiksemaid teoseid. See oli võrdlemisi keeruline muusika, Schnittke oli Venemaal esimesi avangardiste, nii nagu Pärt meil. Tol ajal olid Venemaal n-ö heas mõttes revolutsioonilised heliloojad Schnittke, Edisson Denissov, Sofia Gubaidulina, Nikolai Karetnikov ja veel mõned, keda Moskvast eriti ei mängitud ning kes pikka aega olid suureks pinnuks silmas N Liidu Heliloojate Liidu kauaaegsele esimehele Tihhon Hrennikovile, sest nad olid tee peal ees toleaege n-ö ametliku suunitlusega muusika arengul. Heliloojaid oli ju palju ja elasid veel sellised nagu Hatšaturjan, Muradeli ja Kara-Karajev jpt, kelle muusika toetus tolle aja traditsioonilise kompositsioonitehnika võtetele. Siin aga tulid äkki uue mõttelaadiga, Uus Viini koolkonna järgijad — tol ajal kriipis ju kõrva kõik see, mis ei toetunud klassikalisele harmooniale, tertsil, sekund oli juba väga

paha intervall. Eks Schnittke muusika, mida ma Eestis siis ette kandsin, mõjus ka siin nii mõnelegi ärritavalt.

1969. aastal olin juba Moskva Suure Teatri stažöör. Kuna Schnittke muusika endiselt suurel kontserdilaval eriti ei läinud, kirjutas ta leivateenimiseks palju filmimuusikat. Minul oli aga kinoga sel ajal juba üpris tihe vahekord. Filmimuusikaga teenis hästi ja kõik heliloojad, nii noored kui vanad, kirjutasid seda meelsasti. Muide, nii Prokofjevi kui Šostakovitši filmimuusika on viimastel aastatel saanud mitmete plaadifirmade vägagi suure tähelepanu osaliseks, ja ka kontserdikavades.

“Mosfilm” oli siis maailma suurim tootja. Kujutage ette — selle paviljonides võis 60. — 70. aastatel toimuda üheaegselt kuni seitsmekümne filmi tegemine. Filmimuusika salvestamise juures kohtusin taas Schnittkega. Schnittke oli väga suure töövõimega, väga täpne, samas emotsionaalselt kuidagi äärmiselt pehme ja õrn, seda nii suhtumises



1986. aastal tuli Münchenis esiettekandele Alfred Schnittke Tšellokontsert nr 1. Autor Eri Klasi ja Natalia Gutmaniga proovis.

oma kolleegidesse kui ka teistesse inimestesse. Ja samaaegselt tundis ta suurt huvi kõige selle vastu, mis muusikamaailmas toimus. Siin Eestis ei ole ma just margaanud, et heliloojad palju kontserdil käiksid, va need korrad, mil nende oma teoseid ette kantakse. On muidugi üksikud erandid, näiteks Eino Tamberg, kes on kogu aeg olnud aktiivne nii oma kui ka oma õpilaste ja kolleegide teoste kuulajana. Kunagi käis koorijuhtidest Arvo Rataspepp peaaegu kõikidel kontsertidel, s.o mitte ainult koori-, vaid ka sümfoonia- ja kammerkontsertidel. Ja ta püüdis ühtlasi oma õpilastes seda huvi äratada. See kuulus nagu õppetöö juurde — kontserdil käidi õppimas ja muusikaga tutvumas. Schnittke oli selline, kelle juures käis kodus palju teisi heliloojaid.

Tolleaegsel üleliidulisel Heliloojate Liidul oli mitmeid nn loomungulisi kodusid või maju, kus heliloojad võisid oma loomungule pühenduda: üks oli Moskva lähedal, teine Karjala-Soomes, kolmas Gruusias jm. Iga helilooja võis saada seal endale ühe onnikese ning selles muusikat kirjutada. Kuulati kolleegidegi loomungut ja nii ka suheldi omavahel. Schnittke kasutas seda võimalust sageli, kuid nagu juba mainisin, Hrennikovi võimsa juhtimise all tema oopusi kultuuriministeerium ei olnud ja lihtsalt sahtlisse kirjutada ka ei saanud — millegagi tuli ikka ka raha teenida. Filmmuusika on samas aga ka žanr, kus heliloojal on suhteliselt vabad käed — pead olema küll täpne, s.o jälgima, mis linal toimub, see on sekundikümnenditega seotud mäng, samas aga on võimalus palju eksperimenteerida ja katsetada seda, mida ehk kontserdilavale ei tooks. Filmis on mitu asja koos. Sageli on selle muusika vaid taust, millele tuleb peale veel tekst ja muud mürad ning efektid, seal võid katsetada orkestrivärve ja kõike muud. Moskvas on ju isegi filmmuusika jaoks spetsiaalne sümfooniaorkester, kes salvestab muusikat ainult kinole, vahel harva mängib ka mõne kontserdi. Nendel orkestrimeestel on haruldane võime lugeda lehest kõikvõimalikku muusikat — noodid tuuakse enamasti viis minutit enne salvestust. Selle lõppedes pannakse noodid kinni ja keegi ei mäleta, mis üldse mängiti. Imestamisväärtus on selle orkestri professionaalne leidlikkus ning tase. Sageli juhtus, et helilooja oli sekundid või kümnendikuga mööda pannud või režissöör paar kaadrit vahepeal juurde lisanud. Orkestrimehed olid need, kes siis nõu andsid: võtame siit-sealt kaks takti tagasi, ja seda võiks korrata, ja... Ka Schnittkega oli selline juhus, et olime režissöörist valesti aru saanud. See oli üks dokumentaalfilm mingi Lõuna-Ameerika

väikeriigi revolutsionääridest. Kui režissöör tuli, selgus, et olime kõik valesti teinud. Ega meie ei teadnud, kes on positiivne, kes negatiivne tegelane, ka Schnittke polnud sellesse süvenenud, ja nii juhtus, et meie positiivne marsimuusika oli taustaks hoopis parajatele röövlitele. Mida teha?! Äkki tulid pillimehed geniaalsele mõttele — mängime sama asja minooris ja poole kiiremalt!

Minu esimene kohtumine Schnittke kui filmimuusika loojaga oli seoses Mihhail Rommi linatööstusega "Maailm täna". See oli oma aja üks murrangulisemaid filme. Mihhail Romm paljastas selles nõukogude süsteemi koledusi, sõjakoledusi. Film jäi kauaks riulile. Ja muusika sellele kirjutas Schnittke. Seda salvestades tajusin, et tegemist on mingi väga kaaluka kinotööstusega, kuid samas ka väljapaistva muusikateostusega. Schnittke kirjutas seda veidi kauem kui tavaliselt, selles puudusid filmimuusikale nii omased ühe- kuni kaheminutised lõigud, selle asemel olid pikad kaheksa- kuni kümneminutised suured sümfoonilised fraasid, mille peale Romm hiljem monteeris pildi — Schnittke muusika oli niivõrd kandev. Minu intuitsioon ei petnud — sellest sündis hiljem Schnittke Esimene sümfoonia. Sümfoonia originaalpartituur kannab saksakeelset pealkirja "(K) Eine Symphonie". Seda võis mõista ka kui "mittesümfoonia". Sümfoonia valmis 1972, esiettekannet toimus Gorkis, juhatas Gennadi Roždestvenski. Selles oli ka pikk lõik džässist, mida esiettekandel mängis N Liidus tolle aja üks parimaid — ansambel Leonid Tšiziku juhatusel. Teine esitus oli Tallinnas 1975, juhatasin mina. Gorkis sai esiettekannet marulise vastuvõtu osaliseks, Moskvas oli ta aga keelatud, eeskätt tänu Hrennikovile.

Kui Tallinna ettekannet hakkas teoks saama, tuli Schnittke huvitavaid mõtteid mängida enne tema teost Haydni "Lahkumis-sümfoonia". Nimelt lõpeb see nii, et kõik muusikud lahkuvad üksteise järel lavalt, lõpuks jääb vaid üks viuldaja, kes kustutab küünla ja läheb ka minema. Schnittke sümfoonia aga algab vastupidise efektiga: lavale tuleb ü k s trompetimängija ja hakkab mängima, seejärel teine, ja tasapisi tulevad kõik mängijad lavale. Igauks krigistab vaikselt oma lookest — selles oli palju aleatoorikat, ja kui kogu orkester on laval, tuleb dirigent ja kõik hakkavad mängima koos, kui ma ei eksi, *la*-mažoor-akordi. Dirigent nagu organiseerib nad ühte helistikku ja alles seejärel hakkab



sümfoonia tegelikult peale. Schnittke kasutas selles mitmeid teisi huvitavaid võtteid: palju tsitaate — üheaegselt võib kohata nii Straussi valssi kui soome jenkät —, suur osa on puhkpilliorkestril. Sümfoonias on nimelt suur lõik, kus puhkpillid lahkuvad üksteise järel lavalt ning keelpillid jäävad vaikselt edasi mängima nagu taustamuusikat, siis aga hakkavad uuestest ilmuma lavale väikesed puhkpilliorkestrid, igaüks mängib omaette leinamarssi, erinevates helistikes; tekib nagu mingi visuaalne ja akustiline kaos. Muide, Schnittke rääkis mulle, kuidas ta kord tööpoolest juhtus tänaval nägema seda, kui omavahel said kokku kaks matuserongkäiku ja nende orkestrid mängisid oma leinamarssi erinevates helistikes. See muutis kogu sündmuse kuidagi tragikoomiliseks. Schnittke aga pani oma sümfoonias sinna juurde veel samaaegselt kõlama Straussi valsid ja kõikvõimalikud muud lood, ning võimsad nõukogulikud paraadmarsid. Teadagi, mida see kõik sümboliseeris... See mõjus üheaegselt kurvana, tragikoomilisena, aga ka väga satiirilisena. Too kurb alatoon on aga Schnittke muusikas kuidagi alati saatjaks. Selle poolest on tal väga palju ühist Gustav Mahleriga.

Ükskõik millise Mahleri sümfoonia või laulude sarja sa võtad — neis on küll palju olustikulist, tantsulisust, kuid alati ka midagi leinalikku, hinge haaravat.

Schnittke Esimese sümfoonia Tallinna ettekandele palusid end võtta orkestrisse kaasa mängima niisugused muusikud nagu Gidon Kremer ja Aleksei Ljubimov, mõlemad nüüdseks maailmakuulsad. Ljubimov oli siis noor pianist, kes jooksis orkestris vaheldumisi orel, klavessiini ja klaveri vahet — pillimehed ütlesid, et küllap on ta need lood endale kõik pähe õppinud, sest nii kiiresti oleks noodi järgi olnud võimatu muusikas orienteeruda. Kremer mängis orkestris viiulisoolot ning kui lõpus jäi kõlama Haydni "Lahkumis-sümfoonia" see teema, mida mängiti kontserdi esimese osa lõpul, mängis Kremer seda "Estonia" kontserdisaali rõdu viimasest reast küünlavalgel, piminevas saalis. Midagi erilist sel hetkel Tallinna muusikaelus igatahes toimus, sest kontserdile oli tulnud elamust saama külalisi päris mitmest paigast. Džässpianistina tegi kaasa tol ajal veel algaja sel alal, Rein Rannap, kes tuli hingeliselt

Tallinn, oktoober 1977, TPI aula. Arvo Pärdi "Tabula rasa" esiettekanne. Dirigent — Eri Klas, solistid — Tatjana Grindenko ja Gidon Kremer...



improviseeris ja tegi palju selleks, et sümfooniale ka oma tõuge anda. Usun, et see oli ehk Schnittke esimene suurem kohtumine publikuga, vähemalt vahest eesti omaga

Kui edasi mõelda Schnittke ja Eesti peale, siis ei saa unustada päeva oktoobris 1977, mil Tallinnas TPI aulas tulid esiettekandele kahe sõbra ja vahest XX sajandi teise poole kahe väljapaistvaima helilooja teosed — Arvo Pärdi “Tabula rasa” ja Alfred Schnittke *Concerto grosso* nr 1. Mõlemas neis soleerisid Grindenko ja Kremer, “Tabula rases” mängis neile lisaks prepareeritud klaverit ja tšembalot ei keegi muu kui



...ja klaveri taga — Alfred Schnittke.

Kalju Suure fotod

Schnittke. Orkestriks oli “Estonia” teatri kammerorkester, juhatasin mina. Hiljem tuli Alfred veel päris mitu korda Tallinna. Need Schnittke ja eesti publiku loomingulised kohtumised andsid vägagi palju mõlemale poolele. Rääkimata muidugi meie isiklikust sõprusest — ta oli nii erakordne muusik kui ka inimene. Arvan, et tegemist on XX sajandi Mozartiga. Muide, Schnittke rääkis mulle korduvalt, et tal ei ole aega, ta peab kiiresti kirjutama. Ja ta ei kirjutanud muusikat mitte nii nagu üks tavaline komponist, kes katsetab mitu korda, istub klaveri taha ning proovib jne. On raske ette kujutada, et üks inimene istub laua taga ja kirjutab tindiga partituuri nagu kellelegi kirja! Aga nii ta tõepoolest tegi. Ise ütles vaid, et talle saadetakse teade, mille peab kirja panema. Kuidas jõudis nii noor mees oma elu jooksul nii palju head muusikat kirjutada! Rääkisin siin tema Esimesest sümfooniast, kuid olen olnud ka tema Teise ja Kolmanda sümfoonia ettekandel, plaadistanud Kolmandat, mänginud seda korduvalt väga paljudes kohtades; olen olnud koos Natalia Gutmani ja Müncheneri Filharmooni-

kutega tema Esimese tšellokontserdi esiettekandja, juhatanud tema autorikontserte Stockholmis, Tokyos ja mitmel pool mujal — ja alati kogunud, kui suure tunnustusega tema muusikasse suhtutakse. Miks muidu on niisugused maailma tippmuusikud nagu Rostropovitš, Kremer, Bašmet, Gutman jpt tema muusika suured austajad, ning temalt sümfooniatid tellinud Kurt Masur, Amsterdami *Concertgebouw*, New York ja Rootsi riik... mitmed akadeemiad valinud teda oma audoktoriks. See aga ei korvanud Schnittke tervist. Mäletan tema esimest insulti Gruusias 80. aastate algul. Ta sai insuldi kontserdi eel ning halvati ära. Selle tagajärjel oli ta kaua koomas. Tema abikaasa Irina kutsus mind teda haiglasse vaatama. Alfred oli rääkinud midagi, aga ei saanud aru, mis nimelt. Mõistsin, et ta rääkis saksa keeles. Schnittke isa oli kaua töötanud Viinis ja Alfredi esimene keel, mida ta rääkima õppis, oli olnud saksa keel. Üritasin siis tema sõnadest aru saada ja neid Irinale tõlkida. Oli kohutav näha oma sõpra olukorras, kus ta polnud võimeline väljendama end ei sõnas ega teos, sain aru vaid tema silmadest, et tal oli minu üle hea meel. Tasapisi hakkas ta toibuma. Käisin iga päev ja üritasin teda ergutada. Ta lamas Gagra haiglas. Tahtsin, et ta end natukenegi liigutama hakkaks. Pärast pikki tulemusteta ponnistusi ütlesin kord sõna, mis teda vihastas: “Hrennikov!” Selle peale tõmbas ta oma käe rusikasse.

Hiljem viidi ta Moskva haiglasse, tassisime teda linade vahel Gruusia dirigendi Džansug Kahhidzega Gagra haigla treppidest alla. Pärast pikaajalist ravi õppis ta taas käima, rääkima ja kirjutama, kuigi vasaku käega.

Alfred Schnittke ühega oma teoste ettekandjaist Mark Lubotskiga mõned aastad tagasi.



Enne insulti oli tal valmis saanud tšellokontserdi kolm osa, neljanda kirjutas ta pärast seda, teos valmis 1986. aastal. See muusika on aga nagu hoopis teisest maailmast. Ta ütleski nii: "Ma ju käisin seal ära — teispooluses. Mida ma seal nägin? Üritasin seda oma muusikasse panna." Tšellokontserdi esiettekandest on nüüd kaksteist aastat möödus, see oli 1986. aastal Münchenis, Müncheni Filharmoonikute ja Natalia Gutmaniga. Schnittke toodi vaatamata tema raskele seisundile kohale. Ta käis igas proovis, iga tema väiksemgi märkus oli väga täpne, tal oli äärmiselt selge ettekujutus sellest, mida ta tahtis, kuidas ühele või teisele noodile aktsenti panna või see ära võtta. Partituur oli nagu piibel. Tajusin, et tegemist oli väga rangelt programmeeritud inimesega. Kõik, mida ta oli kirja pannud, vastas tõeale, seal ei olnud enam vaja midagi juurde panna ega välja jätta, ei mingeid nüansse muuta. Tema sisemine kuulmine, tema loomejõud oli niivõrd tugev, et kõik oli perfektselt täpne. Kui seda teost hiljem Berliini Filharmoonikutega esitasin, mõtlesin, kuidas küll muusikut juba esimestest hetkedest peale sellesse muusikasse kiinduvad ja lausa upuvad! Umbes sama olen tunnetanud, juhatades Arvo Pärdi "Cantust", mis tegelikult on ju vaid üks suur laskuv laminoor erinevates rütmides — lihtsamaist lihtsam, kuid selle sisemine kude, rütmiline jaotus lummab iga muusikut, kes seda esimest korda kuuleb. Ja kuueminutine teos võib omandada meeletu läbilöögijõu, tungides iga inimese hinge. Kui aga Pärt nägi pikka aega suurt vaeva, et selle lihtsuse juurde jõuda — ta otsis seda aastaid —, siis Schnittkele nagu lähetati või vahendati see materjal, mida ta suurtesse ja mahukatesse partituuridesse kirjutas.

Müncheni kontserdile tuli Hamburgist ka kuulus koreograaf John Neumeier, kes tellis Schnittkelt siis balleti "Peer Gynt". Neumeieril olid äsja surnud nii ema kui ka isa — surma teema puudutas teda väga lähedalt. "Peer Gyndi" libretot oli ta käinud kirjutamas Norras. Tal olid ka väga täpsed soovid muusika osas. Olin selle balleti esiettekandja Hamburgi Ooperis 1989 ja nägin ka, kui süvenenult suhtus Schnittke teatritegemisse. Tõsi, teatriga oli tal varemgi kokkupuuteid olnud, ta oli kirjutanud muusikat Taganka teatri sõnalavastustele. Hoian oma kodus Tallinnas Nurme tänaval seinal "Peer Gyndi" afiši Neumeieri ja Schnittke autogrammiga. Schnittke kirjutas, et aitasin teda tungida teatrielu labürintidesse, teda teatrisse tuua.

Pärast seda jõudis ta luua veel palju muusikat — balleti "Labürindid" (1989) ja ooperi "Elu idioodiga" (1992), rääkimata

sümfooniatest; ning ta rääkis sageli, et tahab ka mulle ühe teose kirjutada. See pidi olema tema Üheksas sümfoonia... Aga tellimused järgnesid tellimustele, teosed järgnesid teostele... ja ta sai oma kolmanda insuldi. Käisin teda Hamburgis vaatamas. Ta oli taas kõnevõimetu, istus ratastoolis, ainult hoidis mu käest kinni ja nuttis ja näitas number üheksa peale — ta tahtis veel väga seda sümfooniat kirjutada. Schnittke toibus seegi kord ja õppis taas kirjutama, Roždestvenski, kes tema teoseid vahest kõige enam on ette kandnud, käis talle peale...

Kui hiljuti tema abikaasale helistasin ja pärsin, et kas ta midagi ehk jõudis paberile panna, sain vastuseks, et midagi on, aga sellest ei saa enam suurt aru — võib-olla ehk Roždestvenski suudaks seda välja lugeda? Muide, oma Esimese sümfoonia pühendas Schnittke just temale. Meie jutuajamine Irinaga toimus möödunud kevadel, siis Schnittke veel elas. Nüüd, kus ta puhkab teiste suuruste kõrval Moskva Novodevitši kalmistul, mõtlen, kui palju loomingulist jõudu võib olla inimeses kuni viimse hingetõmbeni! Loodan, et Roždestvenski need õiged noodid siiski üles leiab. Mahlergi jõudis oma viimasest, Kümnendast sümfooniast kirjutada vaid vähe, selle rekonstrueeris aastaid hiljem visandite järgi inglise muusikateadlane Deryck Cooke. Autori partituurist on teada vaid selle esimene osa ja Mahleri väriseva käega kirjutatud pühendus: "Sinule elada, sinu eest surra, Alma..."

Kasutatud Eesti Raadio saatesarja "Tere, Eri! Avatud oopus" materjali, vahendanud TIINA ÕUN.

ABSOLUUTNE TÄPSUS

Oma uue filmiga "Liha värin" tõestab Pedro Almodóvar, et ta oskab siduda visuaalse ja seksuaalse anarhia elegantseimaga kõigist süžeedest.



Pedro Almodóvar.

Kell on pool kaksteist õhtul ja Pedro Almodóvar muutub tõsiseks. Pärast "Liha värina" (*Come trentula*, 1997) esilinastust Londoni filmifestivalil on ta näinud end läbi rahuloleva publiku etteaimatava küsimustelaviini seksi, narkootikumide ja komöödia teemadel. Aga nüüd räägib ta, et on tüdinud kõigile tuttavast "Almodóvari stiilist" ning "võlutud rangest lihtsusest". See tunnistus on

ülioluline, et mõista tema kaheteistkümnendat mängufilmi, mida kriitikud nimetavad Almodóvari senini parimaks linatoseks. Kuigi "Liha värin" on ootuspärane oma uhke visuaalse stiili ja ekstravagantse emotsionaalsusega, astub ta uuele pinnale talitsetud lähenemisega süžeele ja karakteritele, tema jaoks varem läbiproovimata näitlejate kasutamise ja pöördumisega sotsiaalsete ning

ajalooliste teemade poole, mida Almodóvari varasemates filmides pole puudutatud.

See suunamuutus on toonud loorbe-
reid autori kodumaal, kus kriitikud, kes varem
on rünnanud Almodóvari süžeede ja käsi-
kirjade ebaühtlast taset, on kuulutanud tema
uue filmi "meistriteoseks", iseloomustades
seda selliste ootamatute omadussõnadega
nagu "harmooniline" ja "voolav". Ka Prant-
susmaal ja Itaalias, Almodóvari vaimses
ladina kodus, kogus "Liha värin" muljet
avaldava hulga plusspunkte linaletulekul
mullu detsembris. Briti kompanii "Pathé"
kavatseb levitada filmi laialt ja USA MGM on
valinud "Liha värina" oma uue levikompanii
Goldwin Films lõögiteravikuks. Aga kas on see
usaldus ingliskeelse vaatajaskonna vastu
õigustatud? Kas publik, kes harjunud
Almodóvari peadpööritava hedonismi ja hul-
lumeelse komöödiaga, on küllalt täiskasva-
nud ka meheikka jõudnud Pedro jaoks?

Almodóvar on kuulus oma pööraste
alguste poolest: mõeldagu näiteks
"Matadoori" (*Matador*, 1986) ja "Kire
seaduse" (*La ley del deseo*, 1987) šokiteraapiale.
"Liha värina" tiitritejärgne sündmuste jada ei
ole erand, tutvustades nappide vahenditega,
kuid meelde jäävalt viit peategelast. Elena,
kooljanäoline ja valgete juuste pilvega
narkomaan, ootab oma diilerit avaras korteris,

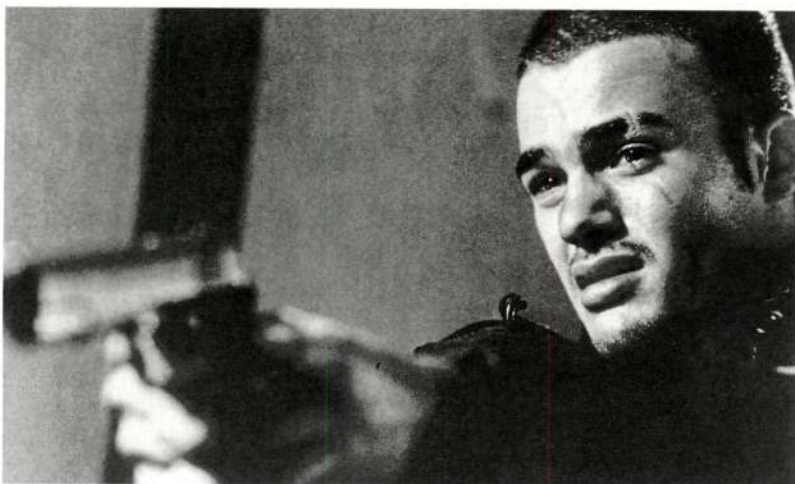
Pedro Almodóvar (paremal) koos "Liha värina"
(1997) peaosatäitjate Francesca Neri ja Liberto
Rabaliga.

kus televiisorist tuleb Luis Bunueli film
"Archibaldo Cruzi kriminaalne elu" (*Ensayo de
un crimen / The Criminal Life of Archibaldo de la
Cruz/Rehearsal for a Crime*, 1955). David ja
Sancho tiirutavad politseiautoga öistel
tänavatel: esimene neist on noor, tõsine ja
karske, teine keskealine, kõikuva tempera-
mendiga alkohoolik. Sancho jõhkralt kohel-
dud, abielurikkujast naine Clara hooldab
terrassil taimi. Ja lõpuks Víctor, Elena süütu
seksipartner, püüab tungida Elena korterisse,
painatuna ihast naise järele, kes on teda korra
ära kasutanud ja siis kõrvale heitnud. Ajaks,
kui stseen lõpule jõuab, on David kahe-
kordselt haavatud: füüsiliselt Víctori püssist
tulistatud kuulist ja emotsionaalselt Elena
pilgust täis armastust.

Almodóvar ostis õigused **Ruth Rendelli**
romaanile ja heitis selle siis kõrvale. Ometi on
avastseen väga sarnane nii filmis kui
raamatus, ainult et Almodóvari versioon on
palju tihedam ja intensiivsem. Almodóvar
integreerib Rendelli süžeeliinid, pannes
tüdruku (Elena) armuma haavatud polit-
seinikusse (Davidisse) ja, mõeldes visuaalselt
nagu alati, ei piira ta ennast üheainsa
vaatenurgaga noorele psühhoatilisele
Víctorile, vaid pigem ristleb viie tegelase
vaatenurkade vahel, tehes neist intiimse ja
keerulise kollaaži. "Liha värina" perfektne
süžeestamine (millele on kahtlemata kaasa
aidanud X-generatsiooni romaani kirjanik ja



Filmi algul haavab Víctor (Liberto Rabal) Davidit Elena korteris.



Almodóvari kaasstenarist Ray Loriga) visandab igati rahuldava ringjoone: sinna mahuvad kaks tulistamist, kaks surma ja kaks sündi, iga sündmus kaardistatud absoluutse täpsusega.

"Absoluutne täpsus" on irooniliselt paigutatud reklaamiloosungiks ka bussil, milles (tiitrite-eelses lõigus) sünnib jõulu ajal vallalisele emale poeg Víctor. See sünd (kus buss figureerib Kristuse lauda osas) toimub paljutähenduslikus ajas ja ruumis: frankistliku režiimi surmapäevil viirastuslikus, mahajäetud Madridis, mida valgustavad ainult labased neondekoratsioonid. Víctori ema põgusa rolli mängib mälestusväärseks Penélope Cruz, Almodóvaril uustulnuk, hispaania noore vaatajakonna lemmik, kes Inglismaal on tuntud eelkõige raseda tüdrukuna Bigas Luna filmis "Sinki, sinki" (*Jamón, Jamón*, 1992). Ka ülejäänud näiteseltskond on ootamatu. Kummardusena Itaaliale mängib Elenat Francesca Neri, keda Hispaanias tuntakse nimiosa järgi Bigas Luna filmis "Lulu" (*Las edades de Lulu*, 1990) (mis on kurikuulus oma korduvate lähivõtete poolest genitaalide raseerimisest). Käesolevas filmis teeb näitlejanna läbi ebatavalise metamorfoosi kurnatud narkomaanist ideaalseks abikaasaks ja sotsiaaltöötajaks. Clarat mängib Angela Molina, ahvatlejanna Bunueli filmist "See ihaluse hämar objekt" (*Cet obscur objet du desir*, 1977). Oma esimeses Almodóvari filmis annab ta kehastatavale kuritarvitatud abielunaisele, kes otsib seksuaalset lohutust väljaspool armastuseta abielu, hapra vääriskuse.

Vaatajal palutakse — mis Almodóvari puhul on ebatavaline — lülituda täielikult nende naistegelaste emotsioonidele, kuid veelgi üllatavam on see, kuidas režissöör taasavastab

mehelikkuse. "Kikas" (1993) ja "Minu saladuse õies" (*El flor de mi secreto*, 1995) olid meesrollid ebaküpsed ja lamedad. Siin aga ilmnevad José Sancho brutaalses ja tundetus Sanchos pärast süžeepeõret varjatud, liigutavad sügavused. Võtta selline kompromissitult füüsiline näitleja nagu Javier Bardem (kes oli koos Cruziga peaosas filmis "Sinkki, sinkki") mängima Davidit, tegelast, kes on enamiku filmi ajast vangistatud ratastooli, kujutab ilmselgelt tüübivastast rollijaotust. Bardem, Hispaania ilmselt produktiivseim meestäht, toob oma mänguga esile inimese vääriskuse ja vastu pidavuse saatuselöökidest all ja see on liigutavam kui kõik Almodóvari varasemate filmide emotsionaalsed liialdused. Ja lõpuks, Víctori rollis näeme uustulnukat Liberto Rabali, kellele Almodóvari valik langes "tänu kõige lihavamatele huultele hispaania kinos" ja kelle etteasted varasemates mängufilmides avaldavad natuke rohkemat kui lihtsalt pehmenäolist karismaatilise auraga noorukit. Pärast manitsuste ärakuulamist ja nelja kilo kaotust oli ta valmis võtma sisse Antonio Banderase koha, kelle lahkumist Hollywoodi Almodóvar siiani kibedalt kahetseb. Algselt süütu noorukina, kes pärast vanglast vabanemist pühendub rüüstamisele, on Rabali Víctor kahtlaselt sarnane Banderase Rickyga, kes filmis "Seo mind! Ahelda mind!" (*Atame! / Tie Me Up! Tie Me Down!*, 1990) sidus Victoria Abrili voodi külge, et anda talle õppetundi armastusest. Aga erinevalt Banderasest (ja Almodóvari gay-publiku meeleheaks) nõustub Rabal lahkelt oma alasti keha demonstreerimisega eestvaates, seda stseenis, kus ta hüppab välja duši alt, süütab kõõgis käterätikuga tule ja võitleb kesk suitsu higisena ja paljakäsi leekide vastu.

Sellise stseeni visuaalne võimsus, mis läheb tunduvalt kaugemale tema narratiivsest eesmärgist, on tüüpiline brasiillase Affonso Beato painavalt sugestiivsele kaameratööle, kes oli operaator ka samamoodi stiliseeritud "Minu saladuse õies". Beato kaameratöö *action*-stseenides on sujuv ja dünaamiline ning ta tunneb ka vaikuse ja talitsetuse vourusi. Víctori sünnistseenis hoiab ta bussi eriti kaua kaadris, lastes kaameral liikuda märkamatu ettepoole, otse kui kartes lõhkuda hetke privaatsust. Sellised kontrastid läbivad kogu filmi: Elena esimese korteri vohav misansteen asendub pildiga stiilsest ja tagasihoidlikust abielukorterist Davidiga. Või kui helitausta moodustab kirklik sentimentaalne ballaad Chavela Vargaselt, Almodóvari keevaliselt ladinaameerika lemmikult, siis sondeeriv, nõrke partituur pärineb Alberto Iglesiaselt, kelle pingul seaded sobivad paremini sellise intellektuaalselt eneseteadliku režissööri nagu Julio Medem ["Punane orav" (*La ardilla roja*, 1993) ja "Maa" (*Tierra*, 1996)] psühholoogiliste põnevikega. Ratastoolikorvpalli lõigu on dünaamiliselt monteerinud ühte rütmika heliga *Afro Celt Sound System*; aga üks lihtsamaid ja liigutavamaid stseene on tumm: Davidi vaeviline sisenemine autosse (hõlmab ka tema ratastooli kokkupanekut ja sissepukseerimist) on filmitud staatilise kaameraga ja jõnksatustega, mis tähistavad valulisi ajaellipseid.

Almodóvari lähenemine invaliidsusele on laitmatu. Kui Rendell teeb invaliidist kangelase võimetuks oma naist seksuaalselt rahuldama (seda panevad väga pahaks puuetega lugejad, kes postitavad oma kaebusi internetti), siis Almodóvar näitab võratus vannistseenis Davidit õrnalt rahuldamas Elenat oraalset. Nii nagu "Kire seadus" näitab lesbi- ja *gay*- perekondi sundimatus koduses

Ratastooli aheldatud David (Javier Bardem) pühendub invakorvpallile.



olekus, kujutab Almodóvar siin puuetega inimeste ja nende igapäevaelu, kes neid armastavad, ja respektierib seda. Lisaks kõigele on "Liha värin" Almodóvari loomingus novaatorlik ka oma rõhuasetuse poolest vastastikuse armastuse raskesti saavutatavale ja haprale võimalikkusele. Film näib tahtvat väita, et ainult siis, kui me oleme võtnud vastutuse oma tegude eest eneste peale (kui David, Víctor, Elena ja Sancho on rääkinud tulistamise kohta tõtt), saame me tunda õnne. See on eetiline lähenemine seksuaalsetele suhetele ning film kujutab seda briljantselt, ilma vähimagi vajaduseta selgitava dialoogi järele.

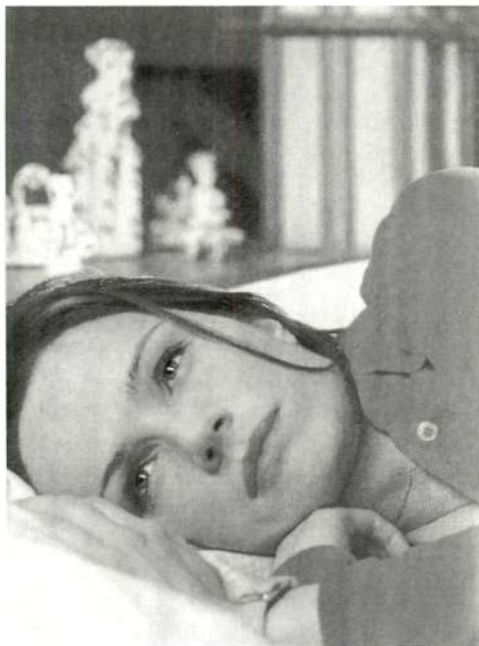
Siiski otsib Almodóvar kahel korral (filmi esimeses ja lõpulõigus) abi sõnalisest toest, et raamida pilti ja suunata vaatajat. Film algab Franco ministri Manuel Fraga sõnadega (on veel tänapäevalgi juhtiv poliitik), millega ta kuulutab selle vähesegi isikuvabaduse likvideerimist, mis jäänud hispaanlastele Franco režiimi ajal, ja lõpeb veerand sajandit hiljem jõulu ajal Víctori paatosliku tähendamise, kui too teatab, et "juba tükk aega ei ole hispaanlased enam hirmul". Isiksusliku melodraama poliitiline raamistus muudab Almodóvari kollektiivse peategelase (viis keskest kuju) rahvusliku narratiivi kehastuseks, mille suur teema on nihe diktaatorirežiimilt demokraatialle. Kui Almodóvari eelnevad filmid [alates "Pepist, Lucist, Bomist ja teistest tüdrukutest" (*Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*, 1980) kuni "Matadoori" ja "Kikani"] keskendusid tüütu järjekindlusega vägistamisele tegelaste vahel, kes olid liiga degradeerunud, et inimsuhete üle mõtiskleda, siis siin loobub režissöör vägistamismotiivist, mida Rendell talle pakub (Rendelli Víctor on, erinevalt Almodóvari omast, seeria vägistaja) ja koos sellega Rendelli psühholoogiast (Rendelli Víctor on saanud hingelise trauma, sattudes tunnistajaks oma vanemate seksuaalvahekorrale). Filmi lõpul, kui Elena asub läbi rahvast tulvil jõulutänavate teele, et sünnitada, nii nagu oli teinud Víctori ema enne teda, leiavad kadunud hinged lunastuse ning Víctori ja Elenat pühitseb uus eetika teineteise eest hoolitsemise näol.

Filmi struktuuralseks väljakutseks on ring: poeg saab isaks. Bussis sündinud beebi Víctori lugu esitatakse vallatu mustvalge *No-Do* või frankistliku kinokroonika paroodiana — laps saab eluagse bussipileti, et reisida Madriidi ringliinil. Bussi ja ratastooli pöörlevad rattad seostatakse valgustatud tähedekratsioonidega, millest Almodóvar teeb avalõigus panoraamvõtte ja millelt ta lõpus eemaldub. Ringlust täheldame isegi

rollijaotuses: Buñueli ikoon Angela Molina on filmis koos maestro mehiko-melodraamaga "Archibaldo Cruz'i kriminaalne elu", fetišistliku jutustusega, mille süžee, nagu "Liha värina" omagi, keskendub vastutusele tulistamise eest. Ja Liberto Rabal, keda eksponeeritakse edukalt kui hispaania uut kuuma seksisümbolit ja filmitakse lõputult mootorrattal uhkeldavana või provotseerivat sohvallamasklevana, oli siiani tuntud eelkõige kui Buñueli "Viridianas" (1961) nooruslikku *señoritot* mänginud veterannäitleja Francisco Rabali lapselaps. Täiskasvanud Almodóvar kannatab välja võrdluse Buñueliga. Tõepoolest, tema mitmetahuline pilk hispaania institutsioonidele "Liha värinas" paneb Buñueli hooletu naistepõlguse ja antiklerikalismi näima sama mehaanilisena kui mannekeeni selles stseenis "Archibaldost", mida me näeme Elena televiisori ekraanil.

Seepärast võib olla üllatav, et stilistiline ringjoon annab aset usule linearsusse, isegi progressi: mõlemad, nii Hispaania kui Víctor on filmi lõpus esialgsetest radikaalselt erinevad ja paremad. Almodóvar, keda on nii kaua aega peetud olemuselt postmodernistiks, näib olevat taasavastanud mitte ainult mehelikkuse oma uutmoodi, sitkete ja õrnade meeskarakteritega, aga ka modernsuse. Kui komöödia "Naised närviatagi äärel" (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) oli ironiline, fragmentaarne ja pinnapealne, siis "Liha värin" elab kaasa oma tegelastele, tema süžee pretendeerib sujuvale integratsioonile ja psühholoogilisele, sotsiaalsele ja ajaloolisele sügavusele. Pole kahtlust, et Almodóvar on loonud imelise sünteesi: hülgamata oma kaubamärgiks olevat glamuuri ja stiilsust, on ta suutnud koondada filmi varasema ja kainenema hispaania kino teemad, mis on iseloomulikud sellisele režissöörile nagu Carlos Saura. "Liha värina" keskne probleem on sauralik mure ajaloo õuduste tõttu kängu jäänud isiksuse ja ühiskonna arengu pärast. Niisiis on "Liha värin" toretsev, aga mitte pinnapealne; tõsine, aga mitte jäik.

"Liha värin" on tähenduslik ka filmitööstuse kontekstis. Ajal, kui Briti ja USA filmilevisse jõuab vaid imepisi arv võõrkeelseid filme, säilib Almodóvar erandlikult oma positsiooni, taotledes mõlemat, nii kunstilist kui kommertslikku väärtust. Tehtud euroopa standardite järgi üpris suure, 4,4 miljoni dollarise eelarvega ja Almodóvari pikaajalise produktioonilepingu alusel Prantsuse sõltumatu CiBy 2000-ga, on "Liha värin" üks esteetilise ja tööstusliku autonoomia harvadest näidetest. (Almodóvari produtsendist vend Augustín ütles "Screen



Elena (Francesca Neri) teeb läbi ebatavalise metamorfoosi kurnatud narkomaanist ideaalseks abikaasaks ja sotsiaaltöötajaks.

Internationalile", et tavatul viisil polnud tema kompanii *El Deseo* filmid ette müüdnud, mis säätis Pedrot väntamise ajal finantssurvest.) CiBy teiste mängufilmide ebaühtlane komertsedu ja vastuvõtt kriitikute poolt — isegi nende, millel on märkimisväärne eelis ingliskeelse dialoogi näol, nagu David Lynch'i "Kadunud kiirtee" (*Lost Highway*, 1997) ja Wim Wendersi "Vägivalla lõpp" (*The End of Violence*, 1997), — rõhutab veelgi Almodóvari suurenevat erandlikkust ühe viimase võõrkeelse autorina, kelle filme globaalselt levitatakse. Ja ajal, kui osavõtlik leiboristlik valitsus Suurbritannias püüab tõsta kodumaiste filmide osa viielt protsendilt kümnele, tõstis Hispaania kino, mis on suhteliselt elujõuline, vaatamata võimuloleva parempoolse juhtkonna avalikule sõimule, oma osatähtsust koduturul mõõdunud aastal muljet avaldava seitsmeteistkümne protsendini. Almodóvari edu on julgustanud publikut aktsepteerima sellist kohalikku segamenüüd nagu Juanma Bajo Ulloa hullumeelset farsssi "Airbag" (1997) ja Alex de la Iglesia "Perdita Durangot" (1997) (peaosas samuti Javier Bardem). Kumbki neist filmidest tõi oma avanädalal ainuüksi Madridis ja Barcelonas sisse mitu miljonit dollarit. Kontrast kunagiste uhkete tootjatega, nagu Itaalia ja Saksamaa,

mis nüüd on rahvusvahelistel turgudel peaaegu nähtamatud, on paljuütlevalt.

Almodóvari suursaavutus on hoida oma positsiooni Euroopas juba üle kahe aastakümne ajal, kui nii paljud teised on rivist välja langenud. Ja "Liha värinaga" on ta suutnud taaskehtestada end võidukalt 1990. aastate suurima tõsise probleemikäsitlusega stilistina. Kuigi Almodóvari tulevik pole sugugi kindel — tema leping CiBy'ga on uuesti läbivaatamisel —, võime siiski lootusrikkalt oodata kahte isikupärast projekti: Marlene Dietrichi elulugu, peaosas Uma Thurman, ja gay-vesternit.

"Liha värina" kaksikmotiivid kõnelevad selget keelt. Jõulutäht ja ratastool räägivad uuest lootusest Euroopa ummikussejooksunud filmitööstusele ja kunstielu võimalikkusest isegi kõige karmimate piirangute all. Tõenäoliselt ahvatleb briti publikut, kes on koos Almodóvariga suureks kasvanud ja küllastunud Hollywoodi liialdustest, nüüd nagu Almodóvaritki, range lihtsus. "Liha värin" kui briljantne tagasitulek vormi juurde ei vääri vähemat.

Ajakirjast "Sight and Sound" 1998, aprill, tõlkinud KAIA SISASK

PAUL JULIAN SMITH on kirjastuse "Verso" väljaande "Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar" autor.

"LIHA VÄRIN" (*Carne tremula*). Režissöör Pedro Almodóvar, stsenaaristid Pedro Almodóvar, Ray Loriga ja Jorge Guerricaechevarria (Ruth Rendelli romaani "Live Flesh" järgil), operaator Affonso Beato, monteeriija José Salcedo, muusika: Alberto Iglesias, heli: José Antonio Bermúdez ja Bernardo Menz, kunstnik Antxon Gomez, kostüümid: Jose Maria de Cossio. Osades: Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena), Liberto Rabal (Victor), Angela Molina (Clara), José Sancho (Sancho), Penélope Cruz (Isabella), Pilar Bardem (doña Centro), Alex Angulo (bussijuht) jt. 101 min, värviline. © Tootjad: *El Deseo/Ciby 2000/France 3 Cinéma*, Hispaania—Prantsusmaa, 1997.

"Liha värina" sisu kokkuvõte

1970. aastal, jõulude ajal sünnitab noor prostituut bussis poja, kelle nimeks saab Victor. Kaksikümmend aastat hiljem tungib Victor Elena korterisse — naine on olnud temaga ükskord juhuslikus vahekorras. Narkomaanist Elena, kes ootab oma diilerit, püüab meest majast välja saada, aga Victor ei lähe ja nad võitlevad. Kui kaks mõõduvat politseinikku, David ja Sancho, sisse tormavad, võtab Victor Elena oma haardesse.

Matšomees Sancho haarab Victori püssi hoidvast käest, relv läheb lahti ja haavab Davidit. Victor läheb vangi ning Elena armub Davidisse, kes nüüd on halvatud. Naine korraldab ümber oma elu ja nad abielluvad. Neli aastat hiljem saab Victor vabaks. Viibides oma ema haual, näeb ta ühes matuserongkäigus Elenat ja Davidit ning kohtab seejärel Sancho jõhkralt koheldud neljakümnendates eluaastates naist Clarat. Nad alustavad romaani, mis viib Victori üha lähemale saatuslikule konfrontatsioonile Sancho, Davidi ja Elenaga.

PEDRO ALMODÓVAR CABALLERO sündis 25. septembril 1951 Ciudad Reali lähistel. Ta veetis lapsepõlve *La Manchas*, käis koolis Cacereses ning olevat ennast tundnud justkui astronauit kuningas Arthuri õukonnas. Seitsmeteistkümnendaastaselt kolis ta Madridi ja leidis seal tööd ühes telefonikompaniis. Vaba aeg kulutas tal pealinnas underground-kunstnike seltskonnas: Almodóvar joonistas karikatuure underground-ajalehtedele, mängis avangardistlikes teatritruppides, avaldas lehtedes kõikvõimalikke kirjatükke ja isegi ühe pornograafilise fotonovelli (pseudonüümiga Patti Diphusa); kirjutas liihiromaani ning võttis kitsasfilmikaameraga üles oma esimesed eksperimentaalsed lühifilmid. Kuna Almodóvaril puudub akadeemiline eriharidus, siis õppis ta ametit filme tehes, töustes 1980. aastail hispaania filmikunsti tulevikulootuste esiritta. Almodóvari looming (nn *almodraamad*) iseloomustab tõenäoliselt kõige paremini, seda ka rahvusvahelises mastaabis, uut hispaania filmikunsti, mis on sündinud varasemast märksa pingezabamas õhkkonnas, ning tundub nagu polekski generalissimus Francisco Franco Bagamonde diktatuuri olnud. Almodóvar tegi aastail 1974—1985 umbes tosin lühifilmi ja on olnud produtsendiks kolleegide filmidele *Accin mutante* (1993) ja *Mi nombre es sombra* (1996). Tema kuuest auhinnast olulisemad on "Felix" ja "Goya" filmi "Naised närviatiki äärel" (1988) eest.

PEDRO ALMODÓVARI MÄNGUFILMID

1978 "Folle, folle, folle me, Tim!"
1980 "Pepi, Luci, Bom ja teised tüdrukud" (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*).
1982 "Kirgede labürint" (*Laberinto de pasiones*).
1983 "Pimeduse rüpes" (*Entre tinieblas*).
1984 "Millega ma olen selle ära teeninud?" (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?!*).
1986 "Matadoor" (*Matador*).
1987 "Kire seadus" (*La ley del deseo*).
1988 "Naised närviatiki äärel" (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*).
1990 "Seo mind! Ahelda mind!" (*¡Atame!*).
1991 "Kõrge kontsad" (*Tacones lejanos*).
1993 "Kika".
1995 "Minu saladuse õis" (*Le flor de mi secreto/La Fleur de mon secret*).
1997 "Liha värin" (*Carne tremula/En chair et en os*).

AARE ERMEL

RIINA RUUT

BINGENI HILDEGARDI KIRJANDUSLIK PÄRAND

Hildegardi¹ visioonide maailm jääb meile tolaegset teoloogilist tausta ja mõtteviisi tundmata salapäraseks ja müstiliseks. Ometigi paeluvaks ja tähelepanuväärseks. "Tähelepanuväärne!" — just nii olevat väljendunud Goethe, kui oli tutvunud Rupertsbergi manuskriptiga ja selles sisalduvate, Hildegardi enese juhiste järgi valminud miniatuuridega (Lautenschläger 1993: 31). Mis talle kõige enam muljet avaldas, pole teada. Meie sajandil on inimesi küll kõige rohkem vaimustanud Hildegardi muusikalooming ja nn Hildegardi-meditatsioon — omapärased soovitusel-retseptid erinevate haiguste ja vaevuste puhuks. Seega valdkonnad, millel on vormist hoolimata iga ajastu inimestele sarnane, tervistav sõnum. Nimetatud teemadega tegelevad tekstid on andnud põhjust nimetada Hildegardi esimeseks saksa (nais)heliloojaks ning esimeseks saksa kirjutavaks (nais)arstiks ja teadusliku loodusloojajaks (viimati nimetatud tiitlite aluseks on eelkõige pealkirja *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* alla ühendet kirjutised. Enamasti *Physica*'ks nimetatud osa kirjeldab taimedes ja elementides sisalduvaid tervistavaid jõude, seevastu *Causae et curae* sisuks on kosmoloogia ja antropoloogia pinnalt arendatud patoloogia ja teraapia). Need tiitlid on siiski eksitavad, kuna Hildegardi muusikalisi kompositsioone ega ka meditatiivilisi või loodusteaduslikke kirjutisi ei saa pidada mingiteks nägija kõrvalhobideks või koguloomingust eraldatavaks teoseiks. Pigem on selline lai haare seotud Hildegardi vaatega, et kõik selle maailma nähtused — loodus, kunst, inimesed, iga üksikasi või selle toimlemisviisid — on määratud ühtse jumaliku korraga, nn loomiskorraga. Erinevad olemistasandid on üksteisega vastavuses, analoogiasuhtes,

meelelise maailma asjad ja nähtused viitavad vaimse maailma saladustele. Usu peeglis vaatleb inimene Jumalat, samamoodi peegelduvad taevased saladused inimsüdametes: *Taevane harmoonia on jumalikkuse peegel, ja inimene on Jumala kõigi imetegude peegel*. Maailm aga on vahendaja, sest *Jumalat ei saa otse vaadelda, pigem tuntakse teda loodu kaudu*.

Hildegardi loodusemõiste on seega tihedalt seotud tema teotsentrilise maailmavaatega, loodusteadus pole mingi iseseisev teadusharu, vaid pigem teoloogia abidistsipliin, mille ülesanne on juhtida inimest nähtava kaudu nähtamatu tunnetamisse. Siiski ei kujuta inimest ümbritsev maailm endast mingit püha, patust puutumata piirkonda, sest koos esimeste inimeste pattulangemisega sai kannatada ka maailmas valitsev kord, koos inimesega langes korratusse ka loodus. Järelikult pole loodusvaatluse tulemusel võimalik vahetu üleloomuliku tunnetamine. Aga jumalik tarkus on maailma jätnud jäljed, märgid ja avanud inimesele võimaluse "looduse raamatust" neid tähemärke arsti abiga teise keelde tõlkida. Kui inimene vaatab, mida Jumal on teinud, tunneb ta ära, mida ta ise peab tegema.

Inimesel on *caro mortalis* — surelik ihu, mis ka on loodusmaailma osa ja tema tingimustele allutatud. Ent oma *anima rationalitas*'e — mõistusliku hinge poolest eristub ta muust maailmast ning võib käituda teadlikult ja vastutustundega.

Kogu loodu — ka inimese — ülesehitus ja toimlemine mõtestub siiski tõeliselt alles inkarnatsiooni kaudu. Nii nagu maailm loodi Jumala sõna "saagu" (*Id fiat*) läbi, nii saab neitsi Maarja "...mulle sündigu

¹ Vt ka TMK nr 8/9, 1998, lk 29—37.

(fiat) su sõna järele" (Lk 1, 38) kaudu alguse inkarnatsioon kui teine loomine, milles juba eksisteeriv maailm sisemiselt uuesti rajatakse. Inkarnatsiooni siseneb Jumal ise kreatuuride olemisse, nähtavaks saab ajalooline moment Jumala enesejagamisest kreatuuridega. Sestap on Jumala tunnetamine looduse vahendusel võimalik ainult läbi inkarnatsiooni prisma (Lautenschläger 1993: 37—38).

Heidaksime nüüd siiski pilgu ka Hildegardi elutöö keskmesse, aegade jooksul oma mahukuse, raskestiloetavuse ja võib-olla ka ülimalt tõsiste teemade tõttu vähe lugejaid leidnud visioonitrioloogiasse. Niisiis kolm visioonide raamatut: *Scivias* — "Tunne (Issanda) teid", *Liber vitae meritum* — "Pälvitud elu raamat", *Liber divinorum operum* — "Jumala tegude raamat". Nende suurejooneliste teoste sisu ja ülesehitust vaadates saab selgeks veel üks Hildegardi teistest keskaegsetest visionäridest eristav joon. Nimetatud teosed koosnevad küll arvukatest üksikvisioonidest, kuid on omavahel tihedalt seotud. Tegemist pole mitte juhusliku sisuga visioonide järjestusega, vaid kompositsiooniliselt läbimõeldud tervikuga. Uurijad on juhtinud tähelepanu näiteks sellele, et värvid, millega Hildegard visioonides nähtud kirjeldab, pole pelgalt koloreerivas rollis, vaid on läbi kõigi kolme visiooniraamatu sümbolitena sarnase tähenduse kandjad (Meier 1972: 247).

Scivias on kolmeosaline. Mõnikord on öeldud, et see kujutab põhjalikku katoliku usu kompendiumi, suurejoonelist usuõpetuse õpikut. Visioonid tegelevad tõesti ristiusu alusteemadega: Kolmainujumala müsteerium, maailma loomine, Lutsiferi ja Aadama langus, päästeloo erinevad peatükid, Kirik ja tema sakramendid, viimne kohus ja tulevane maailm. Inimene loodi selle kirkuse jaoks, millest Lutsifer kõrkuse tagajärjel igaveseks ilma jäi. Seda kirkust kujutatakse hiilgava rüüna, mis inimesel tuleb nüüd endale tagasi võita. Nõnda kordubki läbi kogu teose kaks motiivi — Jumala inkarnatsioon ja inimeste vaimse võitluse vajadus. Inkarnatsioon kui keskne sündmus, mis valmistab ette tee, mida mööda võib jõuda tagasi taevase Isa juurde, ning kui vältimatu eeldus, et inimene, kellel sel teel tuleb võidelda paljude kiusatustega, võiks ka edu saavutada. Seda inimese kaastegutsemist Jumala plaani lõpuleviimiseks kirjeldab Hildegard *Scivias*'e viimases

osas suurejoonelise ehitise rajamise pildiga. Selles nn öndsusehitises ehk Jumala linnas ehk Kirikus, mille kirjeldused on tuubil arvu- ja proportsioonisümboolikat, on kindel koht nii vundamendil, üksikutel sammastel, müüridel ja tornidel kui ka nendega seotud voorusjõududel. Nimelt voorusjõududel (*virtutes*), sest voorused on Hildegardi käsituses eelkõige Jumalalt lähtuvad abistavad jõud, miska inimene häid tegusid tehes ennast ja ühtlasi Jumalalinna täiustab. Üks näide:

Sellel sambal oli aga tema jalamist kuni tipuni redelitaoline trepp, mida mööda laskusid ja tõusid kõik Jumala voorused, kandes kive oma töö jaoks, mis neil tuli lõpule viia (...) Aga et sel sambal (...) redelitaoline trepp on, tähendab: Jumala lihakssaanud Pojas töötavad kõik voorused täiuslikult koos. Ta jättis iseendasse lunastuse jäljed, nõnda et nii pisikesed kui ka suured usklike seast leiavad enesele sobivad astmed temas, millele asetada jalg vooruste trepil — et nad jõuaksid parimale kohale, kus voorustega koos töötada (...) Seepärast käivad ka kõik voorused üles ja alla, nagu sa siin näed, koornatud kividega oma töö jaoks. Sest Jumala Ainusiündinus laskuvad säravad voorused justkui tema inimlikkuse läbi alla ning justkui tema jumalikkuse läbi püüdleavad nad üles. Tema läbi laskuvad nad ka usklike inimeste siidamete juurde, mis heal meelel oma tahtest loobudes muutuvad paindlikuks õigete tegude jaoks, just nagu tööline kummardub, et tõsta üles kivi, mida ta tahab ehitise juurde viia. Temas tõusevad nad ka üles, kui nad inimestes lõpule viidud taevased teod tänuhulka Jumalale esitavad (...) Sellepärast kannavad nad otsekuu kive kõrgele: need on tiivustunud ja hiilgavad teod, mida inimesed ühes nendega oma eestkosteks teevad, sest iga selline tegu saab endale tiivad, millega tõsta end kõrgemale inimvaimu mustusest (SCI III, 8; R.R-i tõlge).

Vaimse võitluse teemat jätkab *Liber vitae meritum*, mis sisuliselt kujutabki hulga erinevate pahede ja neile vastanduvate vooruste kõnelusi. Kosmilise dimensiooni annab raamatule selle iga viit osa sisse juhatav nägemus tohutu suurest tiivadega inimfiguurist, kes sümboliseerib Jumalat. Teda nimetatakse meheks (ld *vir*), sest temast lähtuvad kõik jõud (*vis*) ja kõik asjad, mis elavad (*vivunt*) (Newman 1989: 18).

Kui voorused ilmuvad Hildegardile alati kaunilt rietatud naiste kujul, siis personifitseeritud pahedel traditsioonilist naisekuju pole. Pigem on nad osalt mehed, osalt naised, osalt loomad, osalt veel midagi

dictione diabolicarū artū.
 x Q d de ineffabili grā sua corde & ore
 dō ineffabiliter laudandū ē.
 xi Q d symphonia i unanimitate & con
 cordia pferenda ē.
 xii Q d uerbum corp symphonia autē
 spm & armonia diuinizate uerbu.
 ū humanitate filii designat.
 xiii Q d p symphoniā rationalitatis cor
 penti anima excitat ad iuglandū.
 xiiii Q d symphonia dura corda emollit.
 & humore spunctionis inducit: &
 spm scm aduocat.
 xv Q d fidelis omni deuotione icessantē
 iubilare debet.
 xvi Verba dauid de eadem re.



Taevaste hierarhia Hildegardi visioonis
 raamatust *Scivias* (III osa, 13. visioon): Neitsi
 Maarja, inglid ja peainglid, patriarhid ja
 prohvetid, apostlid, märtrid,
 tunnistlejad ja neitsid.

muud. Näiteks Südamekõvatus on tihed
 suitsupily, inimlikeks tunnusjoonteks ainult
 paar suuri musti silmi, mis vaatavad ainiti
 pimedust; Nõiakunstil on hundi pea, koera
 keha ja lõvi saba, Enesehaletsus on
 leeprahaige, kelle rõivaks on ainult lehed ja
 kes rääkides taob endale vastu rinda.
 Visioonides nähtut-kuuldut selgitab
 Hildegard piiblistsaatide ja teoloogiliste

kommentaaridega, lisaks kirjeldatakse piinu,
 mis vastava pahe eest purgatooriumis
 ootavad, ning antakse nõu, mida patustanu
 saab nende vältimiseks siinses elus ära teha.
 Teose kuuendas, ühtlasi viimases osas antakse

lühike kirjeldus põrgu koledustest ja taevase elu aust (Newman 1989: 19).

Liber divinatorum operum on Hildegardi viimane suur kirjatöö, seniste kirjutiste finaali ja kokkuvõtte. Selle teosega seoses kirjeldab nägija oma ainukordset ekstaatilist elamust. Hildegardi kirjavastusest munk Wiberti pärimistele oma visioonide nägemise laadi kohta võib ju lugeda järgmist: *Ma ei näe seda kõike aga mitte oma väliste silmadega ega kuule väliste kõrvadega, mitte oma südame fantaasiates või oma viie meele vahendusel, vaid ainuüksi hinges, samal ajal kui mu ihulikud silmad on lahti. Ma näen seda kõike ärkvel olles, nii päeval kui ka öösel, ega ole kordagi seejuures langenud ennastunustavasse ekstaasi* (BWG 1993: 30).

Selle kirjelduse taustal kerkib erilisel esile Hildegardi autobiograafias sisalduv tunnistus nägemusest, milles talle anti aimu tulevase teose (*Liber divinatorum operum*) erilisest vägevusest ja suurejoonelisusest:

...ma nägin müstilist ja imepärast visiooni, sellist, et mu üisk tõmbus kokku ja mu keha meeleorganiite tegevus lakkas, sest mu teadvus pöörati teiseks, nõnda et ma enam iseendast ei teadnud. Ja Jumala inspiratsioonist langesid otsekui peened vihmapiisad mu hinge teadmisse, samamoodi, nagu Püha Vaim täitis evangelist Johannese, kui ta imes Jeesuse rinnast sügavaimat ilmutust. Püha jumalikkus puudutas tema tajumismeelt, nõnda et ta tõi päevavalgele varjatud müsteeriumid ja tööd, öeldes: "Alguses oli Sõna" ... (Dronke 1996: IX).

Vaadeldava teose alustalaks saabki Johannese evangeeliumi proloogi ja 1. Moosese raamatu algussõnade kommentaar. Ainult Sõna lihakssaamise saladuse läbi saab seletada seda loovat sõna, mida Jumal kasutas alguses. Raamat kujutab endast teotsentrilist kosmoloogiat, Jumala loodud maailmas valitsevate seaduspärastuste ja korrelatsioonide põhjalikku esitust. Veel olulisemaks kui "Pälvitud elu raamatus" saab siin kosmilise tiibadega mehe — Jumala igavese armastuse sümboli — kuju. Kuju hoiab oma südames maailmaratast, mille külge kinnituvad kõik asjad ja nähtused maailmas, maailm on Jumala "südame töö". Aukoht kõigi kreatuuride hulgas kuulub jumalanäolisele inimesele, mikrokosmosele, kelles Jumal kujutas ülejäänud loodud ja kes on ise kujundatud vastavalt kõikuse ülesehitusele. Taevane hääl seletab Hildegardile, kuidas kõik asjad olid Jumalas, olid igavesti tema

etteteadmises. Sealt tulid nad esile otsekui peegeldused, samamoodi nagu peegelduvad vees puud või teised kreatuurid vee ääres. Maailm on inimese jaoks suur moraalne õppetund — iga asi selles võib sümboliseerida midagi muud. Näiteks valitseb kindel korrelatsioon aasta üksikute kuude, inimese kehaosade, elujärkude ja hingeseisundite vahel. Nii on novembrikuu korrelatsioonis põlvedega, raugaea ehk "teise lapsepõlvega" ning kahetsusvaluga:

Külmakartusest kägardab vana mees kokku oma põlved, et soojendada end tule paistel, sest ta on loomupäraselt külm. Samamoodi see kuu, mis on iga päev külm ja millel puudub suve lõbusus, on nagu põlved, mida mees kurbuses kõverdab, meenutades oma algust — kui ta kägeras nagu vang istus oma ema üsas (Newman 1989: 20).

Seni on vaatluse alt välja jäänud veel õige mitu huvitavat kirjutist. Neist kõige omapärasem on kahtlemata *Lingua ignota* — "Tundmatu keel", mis sisaldab 23 (24) seninägematut kirjamärki ja üle tuhande neist koostatud sõna. Selle kummalise "sõnaraamatu" mõtet ja eesmärki pole senini suudetud rahuldavalt seletada. Lisaks sellele võib Hildegardi tööde hulgast leida terve rea eksegeetilisi kirjutisi ja paari pühaku eluloo. **Muusikalooming** koosneb laulusüklilist *Symphonia armonie celestium revelationum* — "Taevaste ilmutuste harmooniline muusika" ja liturgilisest näitemängust *Ordo virtutum* (OV) — "Vooruste mäng". Viimasest järgnevalt pikemalt.

ORDO VIRTUTUM — "VOORUSTE MÄNG"

Nagu enamik Hildegardi kirjutatust, on ka vaadeldav näitemäng mitmeti ainulaadne. Võimalikke eeskujusid on ainult üks — V sajandi poeedi Prudentiuse *Psychomachia*. Nendevaheline sarnasus seisneb siiski vaid vooruste naispersonifikatsioonides ning militaarses kujutelus (Potter 1992: 32). Võrdlus Hildegardi kaasajal viljeldud liturgilise draama vormidega — miraaklite ja müsteeriumidega — osutub hoopis viljatuks, sest OV ei kujutata ühegi pühaku imetegusid ega ole siin süžee aluseks ka mõni piiblijutustus. Nii OV teema kui ka vorm on aga tähelepanuväärselt sarnane XV—XVI sajandil populaarsete moraliteedega — allegooriliste moraliseerivate näitemängudega, mille tegelasteks on isiksustatud

abstraktsed mõisted ning inimlikud voorused ja pahed ning eesmärgiks enamasti inimhinge maise rännaku ja võitluse dramatiseerimine. Ka OVs on keskseks tegelaseks Hing, kes Saatana õhutusel kiusatusel järele annab, siingi naaseb ta lõpuks vooruste abiga ja leiab lunastuse. Sellepärast on OVD mõnikord peetud moraliteede varajaseks eelkäijaks. Robert Potter on siiski juhtinud tähelepanu fundamentaalsele erinevusele. Nimelt, igas moralitees, kus inimene järgneb patuelule, kirjeldatakse inimliku degradatsiooni õudseid detaile. OVs aga põgeneb Hing vooruste juurest ning lahkub lavalt. Mis temast edasi saab, seda vaatajale ei näidata. Selle asemel järgneb pikk episood üksnes voorustega (v. a üks kibe pilge Saatanalt), nende "kosmiline tants", mis viib vaevalt sündmustikku edasi, on aga siiski näidendi keskne stseen. Seega: "OV on pigem Hildegardi monastilise ideaali lüüriline ülistamine, kui inimhinge ebakindla rännaku dramatiseerimine" (Potter 1992: 32—36).

Enamik uurijaid on arvamusel, et Hildegard kirjutab *Ordo virtutum*'i etendamiseks Rupertsbergi kloostris avamistsereemoonial 1. mail 1152. Hildegard siirdus Rupertsbergi koos kahekümne noore nunnaga, kelle arv vastab hästi näidendi rollide arvule. Nimelt pakub näidend soolorolli kaheksateistkümnele naisosatäitjale — Hingele ja seitsmeteistkümnele voorusele, ning lisaks veel grupile kaeblevatele hingedele (milleks võidi kasutada ülejäänud nunnasid). Meestele on ainult üks sooloroll, nimelt Saatan, kelle osa võis täita munk Volmar — ainus mees, kes viibis alaliselt konvendis. Patriarhide ja prohvetite koori lühikeseks etteasteks näidendi alguses võidi aga vabalt kasutada muud kloorust lähiümbruskonnast (Dronke 1994: 152—154).

OV tekst langeb suures osas kokku *Scivias*'e lõpuvisiooniga. Põhiline erinevus seisneb selles, et visioonis moodustab ta ühe osa terviklikust kompositsioonist, näidendina kujutab endast aga iseseisvat tervikut (Iversen 1992: 97). OV seitseteist voorust on valik veelgi suuremast arvust *Scivias*'es kirjeldatavatest voorustest. Just tänu vooruste põhjalikele kirjeldustele ning manuskripti illustatsioonidele on Hildegardi esimene visioonide raamat oluline allikas näidendi tegelaste kostümeerimisküsimustes ning iga üksiku karakteri kujunemise mõistmiseks (Potter 1992: 35).

Näiteks saab siit teada, et Alandlikkus kannab peas kolmesakilist kuldkrooni, kaelas ehteid rohelistest ja punastest kalliskividest ning valgetest pärlitest, rinnal aga säravat peeglit, kuhu ilmub Jumalapoja pilt. Jumalakartus on teistest suurem ja silmapaistvam ning üleni täis silmi, mis vaatavad läbi tal seljasoleva varjutoolise rüü. Viimaks jääb veel küsimus, mis on olnud OV kirjutamise-etendamise ajend ning eesmärk. Või kas ongi selle taga midagi enam kui "monastilise ideaali lüüriline ülistamine"? Mõistatuse lahendamiseks on püstitatud mitmesuguseid hüpoteese, olgu mõned huvitavamad siinkohal ära toodud. Näiteks on püütud leida seoseid OV ja Hildegardi lemmiknunnna Richardis von Stade saatuse vahel. Richardis, kes oli üks Hildegardi abilise *Scivias*'e üleskirjutamisel, valiti 1151. aastal Bassumi kloostris abtissiks, Hildegard võitles ägedalt tema Rupertsbergist lahkumise vastu, ent Richardis ei kuuletunud talle ja läkski Bassumisse, kus ta sama aasta oktoobris äkitselt suri. Võib-olla kirjutas Hildegard OV sellest loost ajendatuna? Näidend kujutaks siis endast mässuperioodile järgnevat kuulekuse pühitsemist ja oleks samas (vastupidiselt reaalsele elule) õnneliku lõpuga lugu kadunud tütre (Holloway 1992: 70—71). On neid, kellele näib, et OV võiks olla kirjutatud etendamiseks neitsiks pühitsemise tseremoonial, kujutades eelkõige neitsilikkuse ülistamist (Sheingorn 1992: 50). Tõest kaugel ei pruugi olla ka Ulrike Wiethaus, kelle meelest on OV muu hulgas kirjutatud kaitseks katarite hereetilise õpetuse vastu (Lautenschläger 1993: 332—333).

Kokkuvõtteks tuleb mõnda, et eespool rõhutatud eripäradest hoolimata kannab kogu Hildegardi kirjanduslik pärand väga tugevalt oma ajastu ja kirikliku traditsiooni pitserit. Tema elu ja loomingut peetakse sajandeid domineerinud benediktiini vaimuse viimaseks kõrgpunktiks. Ehkki ka siin jääb tema fenomen pigem erandlikuks, on veelgi ekslikum kõrvutada Rupertsbergi nägijat järgnevate sajandite põhiliselt frantsisklaste ja dominiiklaste viljeldud müstiliste vooludega. Kurt Ruh on selle tõestuseks rõhutanud põhiliselt kahte momenti. Esiteks, nagu juba nimetatud, ei saa visioonid Hildegardile osaks ekstaasiseisundis, vaid täie teadvuse juures ning avasilmi. Teiseks, ja see on veelgi olulisem, pole

Hildegard ise visiooni objekt. Ta ei "sure" kohtumisel kõikehõlmava armastusega, mis on omane hilisematele naismüstikutele (Lautenschläger 1993: 12). Hildegardi maailmas ei ole ei skolastikute distinktsioone, apofaatiliste teoloogide negatsioone ega ka abielumüstikute vaimustust. Ometi, mitte vähem kui need, on see korra müsteeriumi ja tulise armastuse maailm... (Newman 1989: 15).

Kirjandus:

BWG = *Hl. Hildegard. Briefwechsel mit Wibert von Gembloux*. Herausgegeben und übersetzt von Walburga Storch OSB. Pattloch Verlag, Augsburg, 1993.

The Ordo virtutum of Hildegard of Bingen. Critical Studies. Edited by Audrey Ekdahl Davidson. (Early Drama, Art and Music Monograph Series, 18.) Western Michigan University, Kalamazoo, 1992.

SCI = Hildegard von Bingen. *Scivias — Wisse die Wege*. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit. Übersetzt und herausgegeben von Walburga Storch. Herder, Freiburg, 1992.

Dronke, Peter. *Nine medieval Latin plays*. University Press, Cambridge, 1994.

Dronke, Peter. Introduction. Rmt: *Hildegardis*

Bingensis Liber divinorum operum. Cura et studio A. Derolez et P. Dronke. (Corpus Christianorum. Continuatio medievalis, XCII.) Typographi Brepols Editores Pontificii, Turnhout, 1996, lk VII—CXVII. H o l l o w a y, Julia Bolton. *The Monastic Context of Hildegard's Ordo virtutum*. Rmt: *The Ordo virtutum of Hildegard of Bingen*, lk 63—77.

I v e r s e n, Gunilla. *Ego Humilitas, regina Virtutum*. Rmt: *The Ordo virtutum of Hildegard of Bingen*, lk 79—110.

L a u t e n s c h l ä g e r, Gabriele. *Hildegard von Bingen: die theologische Grundlegung ihrer Ethik und Spiritualität*. Stuttgart-Bad Cannstatt, frommann-holzboog, 1993.

M e i e r, Christel. *Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen*. *Frühmittelalterliche Studien*, kd 6, 1972, lk 245—355.

N e w m a n, Barbara. *Sister of Wisdom*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989.

P o t t e r, Robert. *The Ordo virtutum: Ancestor of English moralities?* Rmt: *The Ordo virtutum of Hildegard of Bingen*, lk 31—41.

S h e i n g o r n, Pamela. *The Virtues of Hildegard's Ordo virtutum; or It Was a Woman's World*. Rmt: *The Ordo virtutum of Hildegard of Bingen*, lk 43—62.

Artikli autor tänab Marju Lepajõed tõhusate nõuannete eest.

ARVEKIRJADE MÄNG



Jaanus Rohumaa, Mari Tuuling, "Öö hommik" (lavastaja Jaanus Rohumaa), Linnateater. Igamees — Peeter Tammearu.

Jaanus Rohumaa ja Mari Tuuling, "Öö hommik"

Lavastaja: Jaanus Rohumaa

Kunstnik: Aime Unt

Muusikaline kujundaja: Riina Roose

Esietendus 30. mail 1998 Linnateatri lavaaugus

Linnateatri selle aasta suvelavastuse lugu tundub mulle täpselt niisama kangelaslik nagu "Kolm musketäri" möödunud aastatest. Vähemasti saamislugu. Pisut vähe aega tüki kokkukirjutamiseks — loomingulises mõttes saadi aga hakkama. Evald Hermaküla loobus pääosatäitja rollist — tehti vangerdus Andres Otsa näol ja õnnestunult. Ainult need, kes tüki sünni juures, taipavad sellise kangelaslikkuse suurust, mille abil suvelavastus '98 siiski toimus. Kusjuures kõige suuremaks õnnestumiseks pean seda, et lavastus sellisel kujul täiesti toimiv ja vaadatav on.

ESIMENE POOL

Jaanus Rohumaa ja Mari Tuuling on kirjutanud näidendi mehest, kunstnikust, kes kusagil Itaalias, Vahemere ääres, vabatahtlikku pagulaspõlve peab. Kes teab päris täpselt, mis ta sinna ajas? Ses mõttes on autorid jätnud vaatajatele tublisti mängu- ja mõtlemissruumi. Kas põgenes maailmakuulus kunstnik Henry Maas (Andres Ots) oma perekonna eest (keda, hoolimata kõigest, oma elu lõpuni siiski tähtsaks pidas ja armastas), meeletute austajahordide eest või iseenda eest. Või ei põgenenud üldse. "Pole vahet, kas teed tahvelmaali või skulptuuri või maalid merd või jood veini ja ei tee mitte midagi" — selline on Maasi suhtumine ja eeldada võib, et nõndasamuti võis Maas suhtuda ka oma eluprotsessi. Muutku arutlus ja peamurdmine selle küsimuse üle vaadatut veelgi huvitavamaks ja nüansirikkamaks.



*"Öö hommik". Bi Bo — Kalju Orro.
Priit Grepi fotod*

Hoopis tähtsamaks kui oma elus toimunud — abikaasast lahkuminek, narkomaanist poeg, Dolorese vigastus, magistrandist muusa (Maria – Epp Eespäev), kohtumine Bi Bo'ga (Kalju Orro) — peab kunstnik Maas oma surmaprotsessi, mille eelaimust ta loovinimesena väga tõsiselt võtab. Tõsiduses on aga ka oma paradoks. Iseenda surma lugu paneb Maas etendama oma sõbrad — Bi Bo, jurist McKenzie (Raivo E. Tamm), eksabikaasa Silvia (Ene Järvis), Maria ja Bi Bo krantsliku nalja läbi kohale saabunud BBC filmirežissööri Davidi (Peeter Tammearu) koos assistent Annaga (Katarina Lauk-Tamm). Filmitäht Dolores Mattinil

(Annika Tõnuri) ei lasta kogu seltskonnaga enne näitemängu kokku saada. Ta jääb puudutamatuks, vaid adutavaks olevuseks, salapäraseks romantiliseks jumalannaks/ingliks Maasi eluloos ja liitub alles "Igamehe" näitemänguga. (Asjaolu, et "Igameest" maskides mängiti, ja veel välitingimustes, tekitas vahetevahel probleemi osatäitja tekstist arusaamisega — Annika Tõnuri lauljakoolitusega hääle kohta see ei käi.) On üsna loomulik, et mitmed sünnipäevale kutsutuist ei saagi aru, milleks see näitemäng, ja arvavad, et tegu on Henry mõne järjekordse veidrusega. Selles paradoks. Mõned aga taipavad, arvan ma sisimas.

TEINE POOL

Tüki autorid on pannud Henry Maasi sünnipäevapidu organiseerima. Selle juurde kuulub kohustuslikult vein ja suupiste, mis ka publikumile osaks saab. Kena ja asjalik trikk selleks, et korrakski hajutada vaatajate tähelepanu sellelt, mis tulemas. Sest nüüd algab keskaegne moralitee "Igamees", mille Henry Maas on oma külaliste jaoks välja valinud. Või tegelikult osa moraliteest. Põhimõtteliselt astuvad "Öö hommiku" autorid ühest žanrist teise, ühest maailmast teise, seda enam, et näitemängu küll mainiti (*Bi Bo McKenzie'le: Sünnipäevapidu, ja me hakkame kõik näitemängu tegema. Sina ka, Vesipiiks*), ent kedagi ei pandud seda tükis eelnevalt tegelastele lahti seletama. Taotluslikult vist.

Minu küsimus on: miks valis Henry just selle moralitee? Miks ei võinud ta valida mingit tänapäeva tükki? Miks ei võinud ta ise oma elu kirevatest seikadest midagi välja mõelda? Kas oli "Igamees" teda köitnud mõne kunstiteosena? Või tolmus moralitee tekst juba varasemast ajast kuskil pööningul ja jäi lihtsalt jalgu? Ja ikkagi, miks üleüldse moralitee?

Jälgides Maasi elu, ei saa nagu eriti aru, et ta päris ontlik moraaliõnger oleks olnud. Arvan siiski, et "Igamees" on Henry testament oma sõpradele-lähedastele ja juhuslikele, viimane peaks tähendama seda, et kõigile. Elu kirevust ja kirgi, kannatusi ning madalust näinud mees annab õppetunni maailma jääjatele. Ta teeb seda oma kogemustest ning haavadest lähtuvalt ja vastavalt sellele vist valib ka loo, mida lavastada. Ta näitab taas kord, ja tuletab meelde, et kellegi elu ei erine Igamehe omast. Tema oma kaasa arvatud. Samas on Henry iseloomult nõrk ja kasutab sünnipäevale kutsutuid ka ära — ta kaasab need lihtsalt oma surmaprotsessi, mis kahtlemata on temale raske. Ta mängib oma surma, nii nagu ta on mänginud oma elu,

"Ehk võin ma võtta mõne seltsilise veel siit maisest orust, kes mind saadaks teel?" Tegelikult ei taha Henry üksinda minna. Ja sellega annab ta külalistele õppetunni: hääd teod võtad kaasa küll, muu on praht. Seda on Maas oma elust õppinud ja tunneb seda enne surma tugevamini kui kunagi varem. "Igamees" oli Maasil hää valik surmamüsteeriumiks (ja Rohumaal ning Tuulingul tüki finaaliiks), sest sel on kõiki inimesi puudutav iseloom. Surm (mis tüki lõpus ka saabub) puudutab igameest ehk iga inimest. Kui praeguses Eestis enam muidugi puudutab.

Jumal soovitab arvekirjade korrasolekut ja küsib selle kohta. Arvekiri moralitee kontekstis on põhimõtteliselt südame-tunnistus. Arvekirjades oleva peegeldajaks aga 10 käsku ning säält tulenevad "7 surmapattu": kõrkus, ahnus, mõõdutut, viha, kadedus, himurus ning laiskus. Nii kutsub Maas "Igamehe" kaudu enda südame-tunnistust puhastama. Ise teeb ta seda vahetult enne surmahetke (Maasi kaunist hinge väljendab: "Mu majake on tilluke, kuid tegelikult on tema sees üks teine ja palju suurem maja"). Maas nagu ütleks: Mõtle hästi.

Andesta.
Tee häid tegusid (*sic!* sest need tulevad iga inimese puhul kaasa).
Ära jäta tegemata võimalikku hääd.
Nii saavad arvekirjad puhtaks.

Lavastuslikult toimus arvekirjade puhastamine päris nauditavalt. Niipea kui Igamees (**Peeter Tammearu**) oli lubanud Häädel Tegudel (**Epp Eespäev**) hauda kaasa tulla, toetas Hääd Teod kurtunud Igameest otsekui halastajaõde, kelle najal uuesti käima õpitakse. Ja siis tuleb arvekirjade/südame-tunnistuse puhtuse kohta Engli (**Annika Tõnuri**) kinnitus.

Õhupalli tüki lõpus ma ei mõistnud ja murrin selle üle pääd siiani. Äralendavat Maasi hinge sümboliseerima oleks see dramaatilise suhtes (surm) ju liiga leige. Järelikult pidi sel olema mingi muu tagamõte, mille loodan kunagi teada saada. Kunstniku (**Aime Unt**) ja muusikalise kujundaja (**Riina Roose**) arvekirjad jäävad minu poolt täiesti puhtaks.

ÜLLE PÕLMA

PIMEDUSE LÕPP ON VALGUSE ALGUS

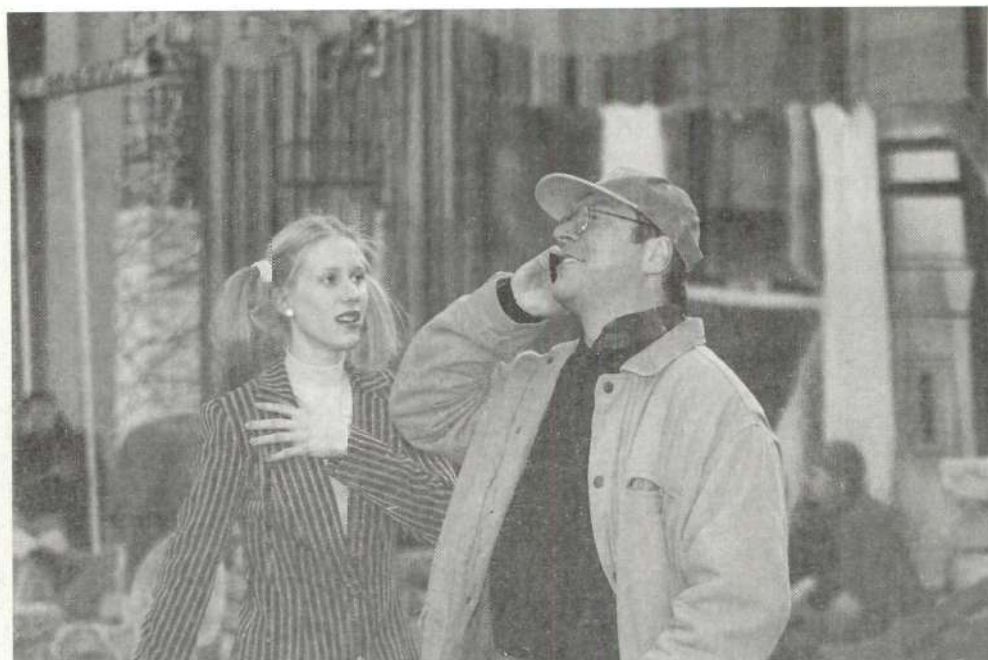
*"Kui ma pärast surma oma elulugu
kirjutada tahan,
ei ole midagi lihtsamat.
Mul on vaid kaks tähtpäeva: sünni ja
surma oma,
nende kahe asja vahel on kõik päevad minu."*

Fernando Pessoa

Jaanus Rohumaa "Õõ hommik" on lavastus, millesse on lihtne sulada. Lahustuda aines, millest ta on tehtud. Ja tunda, kuidas ümbrus kaasa mängib. Kavalehele märgitud teksti koostamisel kasutatud materjalidest — J. Fowles'i "Eebenipuust torn", H. Hesse "Klingsori viimane suvi" ja renessansiaegne moralitee "Igamees" — on kahest esimesest lavastusse jõudnud vaim(sus). On sündinud tekst, mis mõjub tõenäoliselt just praegu, selles ajas ja kohas, mille jaoks ta ju kirjutatud ongi. Suveõhtutel *anno* 1998. Võitmaks hirmu surma ees, nagu Jaanus Rohumaa ise on öelnud.

"Õõ hommikust" kirjutajad on selle eripärana rõhutanud vabaõhulavastusele just nagu mitteomast kammerlikkust. Kuid see pole kaugeltki kõige olulisem. Tähtsaim on suhtumine, millega lavastus on tehtud. Sõnum. Häbenemata mõnele ehk suure-sõnaline paista — see on meie teatris nii harva kohatav aukartus elu ees, mida sümpaatsel moel on tunda igas Jaanus Rohumaa töös. Valjusid hääli ja mõõgakolinat on kuulnud ja kuuldakse ilmselt edaspidigi küll ja küll.

See on (muinas)jutt, mille peategelane on kunstnik Henry (**Andres Ots**). Sest selle looga saab otsa ka tema elu lugu. Aga see selgub alles lõpus. Algus on rohkem teiste meeste mängumaa. Öhtu vaiksesse idüllis ilmub kõva mees David (**Peeter Tammearu**), telerežissöör, kes on pähe võtnud Henryst filmi teha. Rumal kes-kurat-see-dromedar-on-mees, enesekeskne ja tühine pealegi. Aga temast saab asja. Davidi ümberkasvamine on tegelikult lavastuse kõige nõrgemini



"Õõ hommik". Anna — Katariina Lauk-Tamm, David — Peeter Tammearu.



"Õõ hommik". Maria — Epp Eespäev.

põhjendatud liin, mis meenutab omaaegseid didaktilisi lookesi pahadest poistest, keda pioneeriks ei võetud ja kes siis kähku käitumist parandasid.

Davidi ilmumine on Bi Bo (Kalju Orro), Henry sõbra otsus, tema ta kohale kutsus. Mispärast, seda teab ainult tema ise. Ja nagu selgub, pole see Bi Bo ainus saladus. Ta on mees, kes tuntud filmirežissöörina on pärast reisi Hiinasse hakkama saanud teoga, millest me kõik võib-olla kordki elus oleme

mõelnud — ta on visanud ära oma passi ja sellega vabastanud end kõigist sidemetest. Ta on see, kes ta ise tahab olla. Peamiselt tegeleb Bi Bo kahe v-tähega algava asja, veini ja veiderdamisega. Vein on muide üks selle loo olulisi tegelasi. Nagu tuli. Ja kividki. Just Bi Bo on seltskonnast see, kes on aru saanud, et pole mõtet kulutada oma elu vee peal käima õppimisele, kui ülevedaja võtab paadisõidu eest ainult kaks penni. Oma rolli eest on Kalju Orro juba kõvasti kiita saanud, muidugi teenitult. Kuigi midagi eriti uut ja huvitavat selles pole — tundub, et "kiiksuga" vanamehed ongi viimasel ajal tema ampluaaks kujunenud. Aga saladus on Bi Bo's küll. Ta teab, aga ei räägi. Ja küsida pole mõtet.

Henry on elanud pikka aega tagasitõmbunult. Kunstnik, kelle eraelust ei teata suurt midagi. Eks sellepärast Davidki kohale ilmub. Aga saladust pole. Henry lihtsalt ei hooli avalikkuse tähelepanust. Ta on vaikne ja süvenenud jälgija. Üle pika aja taas suurem roll Andres Otsalt, tõestus tema vormispüsimisest.

Raivo Tamme mängitud jurist McKenzie on just nii puine ja huumorivaene kuju, et tema arvel saab palju nalja. Lavastuse naised — Maria (Epp Eespäev) Anna



"Õõ hommik". Kunstnik Henry — Andres Ots.
Priit Grepi fotod

(Katariina Lauk-Tamm) ja Silvia (Ene Järvis) ajavad "Õõ hommikus" igaüks oma asja, kuid lõpuks selgub ikkagi, et see on üks ja sama armastuseasi. Ainult kolmel erineval moel, vastavalt vanusele ja intellektile.

Seltskond koguneb Henry sünnipäeva-peole. Süüdatakse lõkked ja jagatakse vaatajatele veini. Läbi tule kohal virvendava õhu paistab Henry nagu värelev vari. Ta istub paekivihunnikul ja kõneleb midagi. Mida just, jääb enamikul märkamata — kellel veinijoovastuses, kellel ilmajäämispettumuses. Tundub, et Henry räägib veinist ja elust, pudeleist, mis on nagu kahurid kurbuse vastu. Ta valmistub lahkuma. Lahkumine võib olla ka helge.

Aga enne veel pisike näitemäng. Katkend moraliteest "Igamees". Kõik saavad oma rollid. Mäng algab. Henry jälgib oma külalisi nagu tähelepanelik lavastaja. Pilgus poolehoid ja mõistmine.

Ja siis on näidend läbi. Üks elu on läbi. Ja võib-olla veel midagi. Midagi isiklikku igaühel meist. Bi Bo laseb lendu valge õhupalli. Ja kui me siis kõik, pead kuklas, hoovi varjust õhtupäikese kiirtesse tõusvale pallile järele vaatame, tulevad mulle meelde read Tõnu Õnnepalu luuletusest:

... ma nägin,
et taevas on kõrgel
ja seal on vaikus
(imaginaarne või reaalne,
kujuteldav või tõeline)
ja veel kõrgemal on valgus
[—]
Ja sinnasamasse
tõuseb kõik see aur
siit alt.
Ja kõik põleb valguseks.

Valguseks, ei muuks.

Üks kajakas lendab üle õue ja karjatab.
Nagu oleks tal lavastajaga kokku lepitud.

MEEDIAFILOSOOFIA JA INFORMATSIOONI- TEHNOLOOGIA AKTSIDENTSUS I

I

Informatsiooniühiskonnast, kommunikatsioonitehnoloogiast ja meediakultuurist kõneldes on loomulik võtta uurimise lähtekohaks meedia mõiste ise, kuigi seda määratletakse tihti liiga lihtsalt ainult vahendiks kommunikatsiooniprotsessis. Nii oleks meedia ükskõik milline sõnumi saatja ja vastuvõtja vahel asetsev vahend teatud kommunikatiivse eesmärgi saavutamiseks. Etimoloogiliselt ladina keelel põhinev sõna *medium*, mitmuses *media*, tähendabki (kommunikatsiooni) vahendit.*

Nüüdiskultuuris on meedia kui vahend põhiloomult elektroonilise ja üha märkimisväärsemas määras ka digitaalse informatsiooni talletamise, käsitlemise ja vahendamise kanal. Tegu on arenguga, mis mitmete hinnangute kohaselt kristalliseerub informatsioonimajanduses toimuvates maailma muutvates tehnoloogilistes uuendustes ja sellega seotud kommertslikus massikultuuris, saavutades üha kesksema koha tootmisstruktuurides. Kuid kommertsstruktuuri ei saa enam mõista pelgalt modernses fordismi tähenduses ehk lihtsalt masstoodangu ja massituruna. Näiteks David Harvey (1990, 121—197) on väitnud, et juba 1970-ndate aastate algusest saadik on olnud hoomatavad selged märgid majanduse killustumisest paindlikuma kapitali akumulatsiooni (*flexible accumulation*) suunas ja muudest ebakindlusteguritest, mis üheskoos tähendavad tootmisviisi ja tarbimise segmenteerumist ehk

postfordismi. Praegusel hetkel on jutt majanduse võrgustumisest ja globaliseerumisest need lööksõnad, mis valitsevad aktuaalsel arutelu tandrill.

Praktikas tähendavad majandusstruktuuri muutused (meedia)kultuurile näiteks suurtest kommunikatsioonidest individuaalsemate ja väiksemate kommunikatsioonikanalite tugevdamist, mida ei pea siiski tõlgendama traditsioonilise meedia, st televisiooni, raadio ja ajalehtede surmana, nagu mõned on arvanud. Massikommunikatsiooni puhul on tehnoloogiline areng olnud kahesuunaline. Ühelt poolt on tehnoloogia võimaldanud kommunikatsiooni suurtele hulkadele, aga teisalt muudab see võimalikuks vastupidise liikumise, luues tingimused üha individuaalsemaid vajadusi rahuldavale kommunikatsioonile, samuti nagu individualistlikumale kaubatoodangulegi. Kaubatoodangus peegeldub kommunikatsiooni areng kõigepealt turustamise ja turuuuringute kujul. Meediafilosoofid Mark C. Taylor ja Esa Saarinen (1994: *Electronomics*, 3) kirjeldavad muutust kommunikatsiooni ja tarbimise vahelises suhtes järgmiselt:

“Informatsioonisüsteemid kujundavad sotsiaalseid struktuure, muutes tootmise ja tarbimise vahelist suhet. Arenenud elektroonilise tehnoloogia poolt võimaldatavate sofistlike tarbimisanalüüside emergeerudes muutub tootmisprotsess märgatavalt paindlikumaks ja vahelduvamaks. Selle asemel et tootja määraks näilisel passiivsetele tarbijatele standardiseeritud tarbimismalli, on tarbijatel aktiivsem roll, otsustades, mida toodetakse.”

Vahendikeskset ja tehnoloogilismajanduslikku lähenemisviisi nimetan ma instrumentaalseks. Mõistena toob instrumentaalne ehk vahendiline hästi esile tänapäeva pikka aega märgistanud tehnoloogiausu kui omalaadse vahendifetiisismi ja teisalt nüüdset majanduspoliitikat üldiselt valitseva ees-

* Mõte informatsiooniühiskonnast ei ole teadagi mingi uus avastus. See sai alguse postindustriaalset ühiskonda ennustanud teooriatest 1960 — 1970-ndate vahetusel, peamiselt sotsioloogide Daniel Belli ja Alain Touraine'i uurimustest. Nende kõrval mainitakse tihti ka nimesid John Naisbitt, Yoneji Masuda, Alvin Toffler ja viimasel ajal eriti Manuel Castells.

Artiklis kasutatud kirjanduse loetelu ilmub ajakirja detsembrinumbris. (Toim.)

märgiratsionaalsuse. Kuigi tehnoloogia mõõdet ei tohi ega saagi kõrvale jätta, on instrumentaalne vaatenurk kui niisugune kahetsusväärne, sest küsimus ei ole kunagi pelgalt tehnoloogiasst või materiaalsusest, vaid keerulisemast inimeste või inimese ja masina vahelisest vastastikuste mõjutuste võrgustikust. Niiviisi lülitub alati instrumentaalsesse ka ühiskondlik ja inimlik — mingi instrumentidiga (vähemalt praegu veel) vastastikusel füüsilises mõjutussuhtes olev subjekt.

Lisaks sellele on nii instrumentaalse kui sotsiaalsega seotud meie ajale omane elu estetiseerumine, mis on ulatunud kaugele väljapoole kultuuri ja kunsti piire. Poliitika puhul on iseloomulik nii kollektiivsete tegijate kui ka üksikute isoonide turustamine meedia vahendusel. Ühendriikide presidentivalimistele eelneva meediaekstaasi meelelahutuslikkus on üks selle väljendusrikkamaid näiteid. Ameerikas on vähemalt Reagani, kui mitte lausa Nixon'i aegadest alates olnud hoomatav poliitika meelelahutuslikustumine televisioonikultuuriks, millest on muuhulgas ironiseerides kirjutanud Jean Baudrillard (1996) reisikirjelduses "Ameerika". Sellega seoses, nagu muudiski tekstides, kujutab Baudrillard oma stiilile truuks jäädes läänemaist tegelikust juba kaotatuna (simuleerituna), kaasa arvatud esteetika. Ühendriikide puhul on Baudrillard'i kultiveeritud iroonia ja kõikide asjade teravdamine siiski omal kohal, sest just Ameerika on suurepärase näide läänemaiste väärtuste ja ideaalide küllastumisest omaenda oivalisusega. Ameerikat võibki pidada omalaadse läänemaise liberalistlikdemokraatiku utopia karikatuurseks teostumiseks.

Teise ja viimastel aastatel tihti esile tõstetud juhtumina on analüüsitud Pärsia lahe sõda, mille etappide joonistumine telekraanile CNNi vahendusel oli omal võpatama paneval moel "ilus" kogemus. Pärsia lahe sündmusi on Baudrillard'i ja paljude teiste kõrval käsitlenud sellised meediateoreetikud nagu Douglas Kellner, Margaret Morse ja Paul Virilio ning Soomes Hannu Eerikäinen. Aga lisaks poliitikale, mille hulka võib arvata ka sõja, on esteetilisus nakatanud ka majanduse valdkonna. Majanduses räägib fantaasiaturustamine tarbimise estetiseerumisest või kaubaestetikaks kutsutud nähtusest, mis tähendab, et tarbeesemete kujundus ja

planeerimise raskuspunkt langeb tegelikust kasutusväärtusest kaugele. Reklaaminduses ühinevadki kõige leidlikumal moel illusioon funktsionaalsusest ja pakutava esiletõstmise esteetilisusest kui protsess, milles meedia osa on luua see kujutlusmaailm, mis hetkel kaubaks läheb.

Üheskoos määratlevad need nimetatud alad — instrumentaalne, sotsiaalne ja eelmistega seotud esteetilisuse — meedia-kultuuri põhilised piirid. Fredric Jamesoni (1993, 271) järgi ei määratle nad vahendit, meediumi ega meediat, vaid näitavad mõõtmeid, mille üle tuleb mõelda, et täiendada või kokku seada vahendi määratlust:

"Tihti on öeldud, et iga ajajärku valitseb teatud vorm või kunstiliik, mille struktuur tundub kõige paremini väljendavat just selle aja salajasi tõdesid. Nüüdisajal ei otsi me minu meelest selliseid loomumomente ja sümptomaatilisi objekte enam maailmast või vormide keelest. Kõne all olev sõna, mis püüab asendada varasemat juttu tüüpilisusest, on muidugi vahend, *medium*, eriti mitmuses, *media*. Sõnas ühineb kolm erinevat signaali: esimene on kunsti kasutamise või esteetilise tootmisviisi signaal, teine keskse aparadi või masina ümber organiseeruva tehnoloogia signaal ja kolmas ühiskondliku institutsiooni signaal."

Instrumentaalne vaatepunkt või Jamesoni sõnul tehnoloogia signaal ühendatult sotsiaalsega sõna laias tähenduses on loogiline samm teel meediategelikkuse, meediakultuuri ja Jamesoni visandatud meedia eri mõõtmete poole. Selle kaudu on minu meelest võimalik lihtsa vahendimääratluse ümber keskenduvast lähenemisviisist sügavama kultuurilise ja kunstilise vaatevälja avamine, kuigi vaevalt ei see on ühe uurimuse või ühe inimese poolt haaratav. Ja kui tõepoolest on nii, et informatsioonitehnoloogial on nüüdisühiskondade arengus märkimisväärne roll, nagu Jameson mõista annab, ei saa meedia poolt katalüüeeritud sotsiaalsetest ja kultuurilistest tagajärgedest hõlpsasti mööda. Sellepärast ei peakski rääkima üksnes kultuuruurimusest või kultuurifilosoofiast, vaid ka meediakultuuri uurimusest ja selle filosoofiast.

II

Douglas Kellner (1995, 1—2) on määranud meediakultuuri mõiste, lähtudes meediat kui vahendist ning laiendades vaatenurka astmeliselt ühiskonnale. Meediakultuur koosneb kõigepealt raadiost ja selle ümber kuhjunud hääle reproduktsiooni-tehnoloogiast, teiseks trükisõnast ja kolmandaks televisioonist, mis Kellneri järgi paigutub meediakultuuri keskpunkti. Sellised epiteedid nagu audiovisuaalsus, industrialiseeritus ja kõrgetasemeline tehnoloogilise kirjeldavad meedia vahendatud nüüdiskultuuri. Lisaks sellele, et meediakultuur on nüüd meie kultuuri valitsev vorm, mis kinnistab inimese ühiskonda, pakkudes vahendeid ja materjali identiteedi moodustumiseks, on see ka majandus ja poliitika: majandus siis, kui jutt on kommerts-kultuurist, ja poliitika sellepärast, et seal on tegemist võimuga. “Väidan, et meediakultuur on võitlusareen, kus võtmesituatsioonidel olevad sotsiaalsed rühmad ja võitlevad poliitilised ideoloogiad võitlevad dominantsuse pärast ja et indiviidid elavad need võitlused läbi piltide, diskursside, müütide ja meediaspektaaklite kaudu,” kirjutab Kellner (*ibid.*, 2).

Kellneri rõhutatud ühiskondlikkus on nii sotsiaalselt kui ka filosoofiliselt huvitav valdkond ja üks näide kultuurikriitilise filosoofia “langemisest sotsioloogiasse” (olgu mainitud, et Kellneri kriitilise juured on Frankfurdi koolkonna töös — vrdl Kellner, 1984). Itaalia nüüdisfilosoofi Gianni Vattimot tõlkides väidab Jussi Vähämäki (1995 a, 261, alaviide 1), et “filosoofia kordub, toibub ja rikneb nüüd “sotsioloogilise impressionismina”, omamoodi kultuurikriitikanähteks, mille esindajateks Vattimo loeb muu hulgas Simmeli, Heideggeri, Foucault’ ja Habermasi.” Nende hulka võiks lisada ka noorema põlvkonna intellektuaalid Douglas Kellneri või Vattimo enese, kelle mõned tööd on lähemal ühiskonnateooriale kui tavapärasele filosoofiale. Sellises piiride kadumises (minu meelest positiivses mõttes) on filosoofial võimalus osaleda ühiskondlikult oluliste tagajärgede ja võimaluste hindamisel, oletades, et filosoofia mainitud positiivses mõttes tegeleb muu kõrval ka nüüdisetike analüüsi ja kriitikaga.

Teises Vattimot käsitlevas tekstis kirjutab Vähämäki (1995 b, 34), tsiteerides Vattimo artiklit “Ontologia dell’attualita”, et “selleks, et olla võimeline vältima saatuslikku

ajalookirjutamiseks muutumist, peab filosoofia sihikindlalt muutuma “aktuaalsuse ontoloogiks””. Nüüdisfilosoofiale peab esitama aktuaalsuse nõude, kui ta tahab jõuda reaalaega ja pidada sammu tulevikku püüdleva meediatehnoloogiaga ning jõuda samale joonele inimese ja masina suureneva vastastikuse mõjuga. Selles aktuaalsuse ontoloogias ja Vattimo mõtlemises laiemaltki on tegu filosoofilise hermeneutika edasiarendamisega Heideggeri ja Gadameri pinnalt ning moderniteedi rekonstruktsiooniga, milles Vattimol ühinevad nii hermeneutika uus tõlgendus kui ka nietzscheliku nihilism. Hermeneutikat on praeguses olukorras raske ületähtsustada — massikommunikatsiooni plahvatus tõstab maailmapiltide elementide ja tõlgenduste peaaegu lõputu paljususe paradoksaalselt sellise küllastuspunkti, mil ei ole enam küsimus lihtsalt maailma interpreteerimises, vaid meedia toodetud piltide ja tõlgenduste transfiguratsioonis oma maailmaks, nagu Vattimo (1991, 34—35) usub:

“Selle asemel et inimteaduste ja kommunikatsiooni ühiskond oleks arenenud iseläbipaistvuse poole, on see pigemini liikunud millegi sellise poole, mida väga üldiselt võiks nimetada “maailma illusooristamine”. Inimteaduste ja meediate pakutavad maailmapildid, kuigi nad mõjuvad väga erinevatel tasanditel, moodustavad kogu objektiivse maailma, mitte ainult erinevaid tõlgendusi “tõelusest”, järelikult “data’st”.”

Peale selle, et Vattimo kõneleb meediategelikkuse poolt, näeb ta arengus vabaduse seemet. Kõigepealt oletab Vattimo õigustatult, et nüüdisühiskonna keskpunkt on populariseerunud meedia. Meedia illustreeritud maailm, nagu osutab juba eespool olnud tsitaat, ei kujuta ühiskonda mitte niivõrd endisest läbipaistvamana, vaid keerulisema ja kaootilisemana, aga siiski nii, et just selles suhtelises kaoses peituvad meie lootused emantsipatsioonile. Kui metafüüsiline tõeline mõõdetavate ja manipuleeritavate asjade maailm muutub kaupade, piltide ja massikommunikatsiooni fantaasiamaailmaks, moodustub vabadus tegelikkusepõhimõtte murenemisest sündinud kodutuse tundest. See kodutuse tunne on samal ajal ka erinevuste ja eriliste kohalike elementide vabastamine, mida Vattimo kutsub murreteks. Vattimo meelest järgneb sellele kultuuriline pluralism — üldise kommunikatsioonimaail-

ERSO 1997/98 II

Arve, arutlusi ja arvustusi¹

ma plahvatus etniliste, seksuaalsete, usundi-
liste või esteetiliste vähemuste paljususeks,
milles elamine tähendab kogemust vabadu-
sest kui pidevat ostsillatsiooni (võnkumist)
rühma kuulumise ja kodutuse vahel. Lõpuks
on küsimus ikkagi selles, kas meedia
produtseerib ebakindlamat ja kaootilisemat
maailma, nagu Vattimo mõista annab, või
juhhib areng suurema homogeensuse poole?
Minu meelest on olemas ka vastupidine
võimalus sellele, mida Vattimo välja pakub.

Kuid on vaja ka meelde tuletada, et igal
näiliselt vabastaval "edusammul" ja leiutisel
on ka pahupool. Paul Virilio (1986 b, 32) järgi
peitub tulutoova mõistuse varjatud osa
negatiivses ja juhuslikus: kui leiutatakse laev,
leiutatakse ka laevahukk, aga keegi ei nimeta
laevahukku leiutiseks; leiutatakse rong ja
samamööndel väljasõitmisel võimetus, aga
nähtakse vaid rongi tähendust. Mis tahes
masina leiutamine tähendab alati ka uue
õnnetuse leiutamist. Aga informatsiooni-
tehnoloogia puhul seisneb suurim õnnetus
selles, et me ei oska isegi aimata, milline on
lõpuks see fataalseim õnnetus! Mitmed
informatsiooniookeani pinda riivavad karid
on nähtaval, aga samuti, nagu kõigi suurte
tehniliste uuenduste puhul, püsib tõeline
laevahukk või rööbastelt väljasõit saladuses,
kuni on juba liiga hilja. Seepärast on
vattimolikul tehnoloogiaoptimismil ka oma
pahupool.

(Järgneb)

Ajakirjast "Synteesi" 1/1998 tõlkinud ÜLLE PÕLMA

1. jaanuar — Uusaastakontsert, dirigent Eri
Klas. Kavas sümfoonilised tantsud.

6. jaanuar — "Klassika pärle", Vene
koorikapell, dirigent Nikolai Aleksejev
(Venemaa). Kavas Rahmaninovi "Sümfooni-
lised tantsud" ja Tanejevi kantaat "Johannes
Damaskusest".

Aaro Pertmann: "[Kantaadi] dramaturgiline
plaan oli vene dirigendil põnevalt läbi
mõeldud ja teostatud. [- - -] Sümfoonilised
tantsud kõlasid Nikolai Aleksejevi tõlgitsuse
täpse fraseerimisega, eriti välja joonistades
suuri dünaamilisi kontraste."²

Evi Arujärv (E. A.) ütleb, et kantaadis võlus
Nikolajev "orkestri- ja koorikontrapunktist
välja kandvust ja kõlalist avarustunnet, mida
ehk slaavilikuks võiks nimetada, kui üle kõige
ranguse vaim ei oleks lehinud. Nikolajev ei
luba dünaamilisi afekte ja hoiab tõusud-
mõõnad ilusti kallaste vahel. Selle asemel olid
väga mõjusad vaiksed kulminatsioonid ja
puändina toimivad *piano*'d. Tanejevi kantaadi-
le sobis delikaatse kõlalüürika ja ranguse
ühendus üliväga hästi". Rahmaninovist:
"Siingi valitses muusikat koordinaatsioon ja
läbimõeldus. Aga ratsionaalsus (või oli see
loid melanhoolia) kiskus kohati maadligi.
Peeter Lilje ja ERSO omaaegsest koostööst on
meelde jäänud unenäoline, poeetiline,
lendutõstev esitus. Mis teha, kui üks mälestus
segab erapooletult kuulamast."³

15. jaanuar — "Tippmuusikuid", solistid
Mihkel Peäske (flööt), Toomas Vavilov
(klarnet), Peeter Sarapuu (fagott), Ivari Ilja
(klaver), Indrek Vau (trompet) ja Villu Veski
(saksofon), dirigent Arvo Volmer. Kavas
Richard Straussi "Don Juan", Tambergi

¹ Alguis vt TMK 1998, nr 10.

² "Muusikaleht" 1998, nr 2.

³ "Postimees" 8. I 1998.

Concerto grosso ja Debussy "Iberia" tsüklist "Images".

E. A.: "Autorite ja loomisaja erinevustele vaatamata ühendab kolme teost üks üsna ühelaadne esitusprobleem. See on mehaanilisuse ületamise, sensuaalsuse ja paindlikkuse probleem. Debussy muusikas valitsevad sujuvad tihenemised ja kokkutõmbumised, kumerad vormid. Kõlamass valgub tihti üle taktijoone (ehkki voolamise ja pihustumise sekka tuleb kontrastiks ka säravat ornamentit või selget joont). Straussi poemise kihutab afekt helisid taga ja programm muudab "liikumiskiirust". Enam paindlikkust ja kõlatundlikkust oleks esitusele kasuks tulnud." Tambergi kontserdi karakterikujundite ja sisepulsi vabadustega tulid solistid toime "pisut erineva eduga, kuid kokkuvõttes üsna säravalt". Vavilovi "klarnet jäi siiski erilise loomulikkusega meelde. Ja Ivari Ilja magnetiseeriv klaveripulss toimis (koos trompetipartiiga) nagu teose kõlaline selgroog".⁴

Andres Pertelmann (A. P.): "Seekordsest *Concerto grosso* ettekandest jäi eriti meelde teose finaali. Pöörase tempo võtnud Arvo Volmer suutis selle silmapaistvalt tehnilise lõpuosa filigraanse täpsusega lõpuni välja pidada. Ei tekkinud ühtegi logisemist, mida oleks võinud eeldada sellise tempo puhul."⁵

22. jaanuar — *Nordic Concert Series* (Põhjamaade raadiojaamade ülekandega "Estoniast"), solist Villu Veski, dirigent Arvo Volmer. Kavas Raveli süit "Hane-ema", Tambergi Saksofonikontsert ja Tubina Sümfoonia nr 2.

E. A.: "...Villu Veski tõi Tambergi Saksofonikontserdis esile improvisatoorse spontaansust, millega orkestripartii alati kaasa ei läinud. [- - -] Jaheduse vari lasus Raveli muinasjutu-süidi orkestrivärvidel kohal. [- - -] Arvo Volmeri puhul kontrollib paatost jahe intellektuaalsus. Üsna ootuspärane, et ta Tubina Sümfoonia dramaatilise alge ja helinad-kõlinad hüpnootilisele sisestruktuurile allutas. Pika käivitusega lähenemisviis on nii soome-ugrilik [partituuris — I. R.]. Ja käib see nii, et tükk aega muusikas midagi eriti ei juhtu. Kõik on seotud, aga miski ei üllata, ei provotseeri. Alles pikema distantsi lõpuks, teatud vormistrateegilises punktis, pärast visa, märkamatu ja üsna efektiivaba kasvamisest,



ERSO peadirigent Arvo Volmer

Kalju Suure foto

saab kõik eelnev tähenduse. Nagu maa-aluse jõe pinnaletõus."⁶

29. jaanuar — "Klassika pärle", solist Pärt Tarvas, dirigent Andrei Tšistjakov (Venemaa). Kavas Debussy "Fauni pärastlõuna", Saint-Saënsi Tšellokontsert a-moll, Stravinski süit balletist "Tulilind" ja Respighi "Rooma purskkaevud".

A. P.: Debussy ettekandes "...oli õhulisust ja huvitavalt esiletoodud tämbrioleid. [- - -] Tarvase esituses kõlasid võrdselt tugevalt nii kantileensust kui ka tehnilist meisterlikkust nõudvad lõigud"⁷.

Igor Garšnek (I. G.): "Kujundite ere väljatoomine ning karakterite täpne tabamine paistab olevat Tšistjakovi tugev külg." Õeldud eriti "Tulilinnu" kohta.⁸

12. veebruar — "Tippmuusikuid", solist ja dirigent Sergei Stadler (Venemaa). Kavas Wagneri avamäng ja bakhanaal ooperist "Tannhäuser", Mozarti Viulikontsert g-duur (KV 216) ning Berlioz'i Fantastiline sümfoonia.

⁶ PM 24. I 1998.

⁷ ML 1998, nr 2.

⁸ "Sirp" 6. II 1998.

⁴ "Eesti Päevaleht" 17. I 1998.

⁵ ML 1998, nr 2.

Ines Rannap (I. R.): "... hoolimata Stadleri kohmakast juhatamisstiilist — mis eeldab muidugi orkestril tohutut "vastutulekut" — kiirgasid" [Wagner ja Berlioz] veenvat loomingulist lähenemist ja sisemist dramatismi. Stadler juhatas peast, järelikult oli muusikasse süüvinud vastutustundega, kus ta üksikuid fraase tõstis otsekui imetlemiseks pjedestaalile ja lahkus neist ilmse kahjutundega. Kuigi Stadler käitus laval tusedale inimesele omase rahulikkusega, paiskus temast vajalikul hetkel piisavalt energiat ehitamaks üles võimsaid kulminatsioone." Mozarti kontsert aga valmistas pettumuse: "Stadleri flegmaatiline suhtumine sellesse rõõmsameelsesesse muusikasse — eriti just esimeses osas — ei tundunud loogilisena. Pealegi johtus aeglasest tempost teatud katkendlikkus ja kammitus."⁹

Lembi Mets: Stadler tekitas seekord vastakaid arvamusi, pingeid ja hämmeldust. Puudu jäi kontaktist orkestriga: "...ülimõeldud tempod kõigis osades, eesmärgiks ilmselt helikoe peene väljatoomise võimalus, vajasid orkestrilõikudes hoopis lonti ja nõnda varjutas teatud letargilisus kogu ettekannet. [- - -] On väga kahju, et Maano Männi ei teinud kaasa Stadleri kavasa. Solist ise jäi kahe pooluse ühendamisel raskustesse." Stadleril "...puudub lõpuni viimistletud žest, mis jätab mängijad teinekord fraasi või üksiku noodi edasiviimise (kestmise) suhtes "kuivale". Nii tekivad pingetühimikud, mille täitmine "jõuga" annabki tühja tünni kõla. Taas väärised esiletõstmist puupillide soolod [Berliozis]"¹⁰

19. veebruar — "Klassika pärle", solist Ave Nahkur, dirigent Patrick Strub (Saksamaa). Kavas Humperdincki avamäng ooperile "Hans ja Grete", Rahmaninovi Klaverikontsert nr 2 c-moll ja Dvořaki Sümfonia nr 7.

E. A.: "Orkester ei läinud kohe "käima" ja esimeses osas oli parasjagu logisevat faktuuri. Edasi läks paremaks. Sümfonia kulminatsioonide kõlasoojust ja -ühtsust võib üheks dirigenditöö plussiks lugeda. Aga parimad hetked olid seal, kus lääneslaavi rütmid "vedama" hakkasid ja pillirühmade vaheline, kohati lausa virtuoossust nõudev pingpong ladusalt kulges (näiteks III osa)."¹¹

I. R.: "A. Nahkuri näol on tegemist tehniliselt väga võimeka, rikka sisemaaailmaga ja enesekindla noore kunstnikuga. Kahju vaid, et Patrick Strub temaga tunduvalt vähem arvestas, kui on sobilik ühele (kavalehe kohaselt) hinnatud dirigendile."¹²

24. veebruar — Eesti Vabariigi aastapäeva kontsert, kaastegevad "Estonia" teatri koor ja näitleja Ain Lutsepp, dirigent Arvo Volmer. Ette kanti selleks tähtpäevaks kirjutatud Lepo Sumera hooorium lugejale, koorile ja orkestrile "Armastuse ja tulega".

E. A. arutleb (seni vist ainsana) hoooriumi kui tellimustöö üle "Eesti Päevalehes", toimetaja on kunstilise külje resümeeerinud vahepealkirjaga "Muusika taandub teksti ees" (viimane on võetud Henriku "Liivimaa kroonikast"). Arvustaja ise päris nii ei ütle: "Umbne, fataalne atmosfäär, plahvatusjõudu sisaldav askees. Nad tulevad niikuinii — seda vist ütleb uus realistlik ajalookäsitlus." Jutt käib 7. osast *Futurum Estoniae* / Eesti tulevik.¹³

¹² ML 1998, nr 3.

¹³ EPL 26. II 1998.

Ave Nahkur mängis möödunud hooajal ERSOga Rahmaninovi Teist klaverikontserti.
Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist



⁹ ML 1998, nr 3.

¹⁰ "Sirp" 20. II 1998.

¹¹ EPL 21. II 1998.

12. märts — "Klassika pärle", solist Maano Männi, dirigent Andrei Boreiko (Venemaa). Kavas Lalo Hispaania sümfoonia (ilma III osata) ja Tšaikovski süit balletist "Uinuv kaunitar".

Niina Murdvee: "Maano Männi tunneb end orkestri ees hästi, oskab juhtida; pill kõlas hästi. Väga huvitav, omapärane esitus; koostöö dirigendi ja orkestriga oli väga hea, nauditav."¹⁴

I. R.: "... Boreiko jälgis teda tähelepanelikult ja pakkus vahemängudes omapoolseid nüansse. Paraku siis, kui tempomuutusi polnud ette nähtud (I ja II osa), kuuldus mikrolahknemisi orkestri ja solisti vahel tunduvalt rohkem (...), üldine tõlgendusplaan oli meeldiv, karakterid eestlaslikult talitsetud, ent sümpaatsed." Balletisüidis pani Boreiko "...orkestri hästi kõlama — keelpillidelt kuuldus märkimisväärselt ilusaid tämbreid; puhk- ja löökpillirühmad tegutsesid aktiivselt ja täpselt, aidates dirigendil kasvatada suurejoonelisi kulminatsioone".¹⁵

¹⁴ "Sirp" 20. III 1998.

¹⁵ ML 1998, nr 4.

24. veebruar 1998, Eesti Vabariigi 80. aastapäeva aktus. Ain Lutsepp lugejana Lepo Sumera häälestuse "Armastuse ja tulega" esiettekandel. Tõnu Tormise foto



Rootsi bariton Håkan Hagegård.

Foto "Eesti Kontserdi" arhiivist

19. märts — "Tippmuusikuid", solist Pekka Kuusisto (Soome), dirigent Arvo Volmer. Kavas Gia Kantšeli Sümfoonia nr 7 ja Sibeliuse Viulikontsert.

E. A.: Kantšeli sümfoonia "...esitus nõuab puänteerimisvõimet ja keskendumist: kõlasündmuste reas ei ole ebaolulist. Ka iga intoneerimisviga (näiteks ülitähtsas vasegrupis neid jätkus) on otsekui luubi all. Volmer on pigem üldistava mõtteviisiga, tervikule orienteeruv dirigent, kes "kõlakeemiast" ei hooli. Muusika jäi seetõttu paljustki ilma".¹⁶

I. G.: "...Sibeliuse teise osa suur monoliitne tõus kõlas orkestris suurejoonelise laia eepilise hingusega, kuid siin esines ka momente, kus tekkis probleeme solisti väljakostmisega. ERSO esitas seda teost koosmänguliselt märksa täpselt ja säravamalt, kui esimeses pooles kõlanud Gia Kantšeli (1935) Sümfooniat nr 7 ("Epiloog", 1986)."¹⁷

21. märts — Kevadkontsert, dirigent Peeter Saul. Kavas J. Straussi "Kevadhääled", Sindingi "Kevade kohinad", Stolzi "Nüüd Prater on jälle täis õisi" jm. Kontsert jäi meedia vaateväljast kõrvale.

¹⁶ PM 26. III 1998.

¹⁷ "Sirp" 27. III 1998.

26. märts — *City Life*, kuula elu suurlinnas!, solist **Toomas Vavilov**, dirigent **Olari Elts**. Kavas **Reichi** *The Four Sections*, **Adamsi** *Two Fanfares for Orchestra*, **Tambergi** "Tundeline teekond klarnetiga löökpillide, vaskpillide ja keelpillide saatel" ning süit balletist "Joanna tentata".

I. G.: "Oma suunatuses minimalismile ja postminimalismile seadis see kava orkestri pisut tavatusse olukorda: küllap on klassikalise repertuaariga harjunud orkestrandile veidi võõras täpselt välja lugeda Steve Reichi (...) pikki mehaanilisi motiivikordusi, kuid välja nad loeti ning orkestrigruppide sissetulekud olid ka täpsed. Eriti puhkpillide seksioonis, kus puupillid näitasid lausa kristalset eksaktsust. Vaskpillide aktendid oleksid võinud olla ehk pisut eredamad, täpsema artikulatsiooniga mängitud. Tambergi "Teekond" oli oma *divisidega* hajutatud orkestratsioonis ning peentes nüanssides küllaltki komplitseeritud. [- - -] Kokkuvõttes võis veenduda Olari Eltsi oskuses kujundada veenvaid orkestraalseid karaktereid, samas polnud ehk kõik artikulatsioonilised detailid lõpuni viimistletud (Reichi puhul)."¹⁸

9. aprillil Tartu Peetri kirikus ja 10. aprillil "Estonias" — **Bachi Matteuse** passioon (Suure Reede kontsert), kaastegevad **Rootsi Raadio Koor**, **Eesti Filharmoonia Kammerkoor** ja **Eesti Poistekoor** ning solistid **Helmut Wildhaber** (Austria), **Lars Arvidson** (Rootsi), **Katarina Bohm** (Rootsi), **Lars Juhansson** (Rootsi), **Petteri Salomaa** (Soome), **Kaia Urb** ja **Mati Turi**, dirigent **Tõnu Kaljuste**. **Toomas Siitan**: Kaks vastandlikku muljet. Vokaalne külg oli tugev, "selgelt nõrgem oli orkestri külg, seda ilmselt kahel põhjusel. ERSO ei ole juba kaua Bachi mänginud ja ega see ole kunagi nende tugevam pool olnud. Aga nad vist ei leidnud ka Kaljustega kontakti. Selles mõttes on Kaljuste ja Mustonen, kes sama teost hiljaaegu samuti juhatanud, vastandid: Mustonen nagu ei oskaks lauljatega midagi peale hakata ja tal pole kõrva ka soliste valida, aga orkestrit juhatab ta teises võtmes ja leiab alati midagi huvitavat. "Matteuse passiooni" paljudest instrumentaalsolistidest väärivad seekord komplimenti puhkpillimängijad ja **Aleksander Zagorulko**, tõesti hea oli *continuo* grupp (**Peeter Klaas** ja **Ene Salumäe**)."¹⁹



Pekka Kuusisto (Soome) mängis ERSOga Sibielse Viiulikontserti.
Iiris Baski foto

16. aprill — "Tippmuusikuid", solist **Håkan Hagegård** (Rootsi), dirigent **Arvo Volmer**. Kavas **Mahleri** "Rändava selli laulud" ja katkendeid oopereist, **Tambergi Sümfoonia nr 4** (esiettekandes).

E. A.: "Aariate vahepeal kõlas ettevalmistavaid ooperi avamänge (Mozarti "Figaro pulm" ja Wagneri "Tannhäuser"), milles ERSO (...) üsna ooperlikku mobiilsust ja täpsust üles näitas. [- - -] Kontsert tervikuna oli üsna õnnestunud, ERSO näitas oma paremat nägu. Eriti arvestades esiettekande tavapäraseid mänguriske."²⁰

I. G.: Tambergi Neljas on pühendatud Volmerile ja ERSO-le. Raske teos nii mängida kui kuulata (keerukad kompositsioonilised struktuurilahendused). "ERSO esituslik peenviimistlus oli selle teose puhul pretseeditult kõrgetasemeline."²¹

¹⁸ "Sirp" 3. IV 1998.

¹⁹ "Sirp" 17. IV 1998.

²⁰ PM 18. IV 1998.

²¹ "Sirp" 24. IV 1998.



Henry-David Varema, Lauri Väinmaa ja Toomas Vavilov. Pildistatud 1996.

Arno Saare foto

I. R.: Oodatud suurelamust rootsi kuulus bariiton ei pakkunud. "Mingi üleolev joviaalsus, liigne enesekindlus lõovate lugude esituses..."²²

23. aprill — "Tippmuusikuid", solist Michael Martin Kofler (Saksamaa), dirigent Nikolai Aleksejev (Venemaa). Kavas Šostakoviči Sümfoonia nr 15, Mozarti Flöödikontsert G-duur (KV 313) ja Rossini avamäng ooperile "Semiramide".

I. R.: "Aleksejevit kui dirigenti pole eriti näha, küll aga kuulda: žestikulatsioonides ja "tagavaates" kuidagi vähemärgatavalt püstitab ta mäekõrgusi tõlgitsussambaid ja näeb muusika olemust sügavamalt kui mõni teine. Orkestriga saavutatud heast kontaktist pajatasid üksteisemõistmine ja õiged reageeringud." I. R. kiidab ka väga saksa flöödikunstnikku.²³

29. aprill — "Klassika pärle", solist Lauri Väinmaa, dirigent Nikolai Aleksejev (Vene-

maa). Kavas Skrjabini Sümfoonia nr 3 ("Jumalik poem") ja Peeter Vähi "Õhtumaine paranoia" (esiettekandes).

E. A.: "...Aleksejev allutas "Jumaliku poemi" (...) rasked kõlamassiivid mängeldes. Vajalikult paindlik dünaamiline skaala ja Skrjabinile nii iseloomulik tundlik voolavus on tema teoste orkestratsiooni tihedust ja rütmide närvilisust arvestades üsna raske ülesanne, mis nõuab orkestri väga suurt reageerimisvõimet. ERSO püüdis silmnähtavalt parimat — ja tulemus oli hea, kohati suurepärane. [- - -] Vähi teose nurgelist pilapaatost silmas pidades võiks Väinmaa poeetilist perfektsust ressursside raiskamiseks pidada."²⁴

I. R.: Lõpumärkuse korras: "...aga kas ei tasuks orkestrantidel jätta harjutustöö publiku eest varjatuks, ilmuda lavale alles siis, kui saali uksed suletud ja rahvas ootab? Košmaarne helimõll mõne kontserdi eel või vaheajal on küll liiast."²⁵

²² ML 1998, nr 5.

²³ Samas.

²⁴ EPL 4. V 1998.

²⁵ "Sirp" 8. V 1998.

15. mai — “Pelléas ja Mélisande”, dirigent Arvo Volmer. Kavas Schönbergi Sümfooni-line poeem, Sibeliuse ja Fauré muusika M. Maeterlincki näidendile.

I. G.: Igati õnnestunud ja huvitav kontsert, eriti Schönberg, mis ju esituslikult raske, esitatud aga kõrgtasemeliselt: “...ekspressiivsus ning sisemise lõhestatuse muusikaline tragism kulmineerus suurejooneliselt ja vääramatult ettekande esimesest noodist viimaseeni.”²⁶

29. mai — hooaja lõppkontsert, Debussy ooperi “Pelléas ja Mélisande” kontsert-ettekanne, solistid Suzanne Mentzer (USA), Gérard Théruel (Prantsusmaa), Richard Robson (Inglismaa), Maksim Mihhailov ja Larissa Seliverstova (Venemaa), Valentina Taluma (Läti).

Märt-Matis Lill rõhutab, et see oli muusikaajaloo ühe tähtse esmaettekannet Eestis. Sellega kadus “...väga oluline lünk eesti esitava helikunsti ajaloos”. Oli muidugi tähtede kontsert, “...orkestri poolelt tõsis kindlasti esile puupillirühm, kelle paindlikud soolod põimusid orgaaniliselt tervikfaktuuri. Orkestri ja solistide puhul aga palju ühispinge ei tekkinud, vähesed ühisproovid andsid end tunda. Arvo Volmeri interpretatsioon järgis üldjoontes ooperi parimaid esitustraditsioone, puudu jäi kohati viimistlusest.”²⁷

*

Avalikke esinemisi jäi nüüd veel kaks — Suure-Jaanis 13. ja 14. juunil, millest oli algul mõeldamises juba juttu.²⁸ Mõõda oleme sunnitud minema ka siin, kui võrd ERSO tööd jälgivatest kriitikute ei viibinud kohal mitte ainsatki ja hinnanguid sealsetele esitustele ei ilmunud keskses kirjutavas pressis samuti mitte ainsat (kui jätta kõrvale profaanne “nupp” “Sõnumilehes” ja pikem lugu “Sirbis”, mis aga ei käsitlenud interpretatsioonilist külge, vaid heliloojate Kappide kohta hetkel siin päikese all). Miks see nii läks, on kahjuks kurvalt kõnekas, kes aga hooajal



ERSO direktor Ville Kell.
Kalju Suure foto

tervikuna, sealhulgas ERSO hooajal, silma peal hoidnud, oli eelnevalt lugeda. Üks spiraalikeere on jälle tehtud — kas, milles ja kui palju tõusvas joones, nõuab praeguse stabiliseerunud asjade seis juures ehk pikemat ajadistantsi, kuid kunstiliste langusest ERSO puhul ka kuulnud kriitiliste märkuste valguses rääkida oleks ebaõiglane. Üks on selge — horisont on kaugel ja sel on omadus meiega koos edasi nihkuda.

²⁶ “Sirp” 22. V 1998.

²⁷ “Sirp” 5. VI 1998.

²⁸ Sümfooniakontserdil (13. juunil) olid kavas Artur Kapi *Fugato* ja *Andante cantabile*, Prelüüd tšellole ja orkestrile (Teet Järvi), Fantaasia teemal B-A-C-H (Maano Männi), sümfooniiline poeem “Hauad” ja Orelikontsert nr 1 (Ines Maidre); vabaõhukontserdil (14. juunil) Artur Kapi avamäng “Don Carlos” ja kantaat “Päikesele”, Villem Kapi “Põhjarannik” ja Eugen Kapi kolm tantsu balletist “Kalevipoeg”. Kontserte juhatab Arvo Volmer.

NIHUTA VAATEPUNKTI

JÄLLE UUS TEATER?!

Näitleja

Mida näeme teatris, kui vaatame lavale? Inimesed on keegi teine või siis rõhutatum nemad ise. Nad tegutsevad, loovad üht või mitut maailma. See, mida me laval näeme, on selektsioon, valik. Nagu ka kirjanduses, kui me loeme mõnd raamatut — see on juba valik. Teatritegevus laval on üks läbilõige, üks vaatepunkt tegevusele. Tehtud on üks valik, mida näidata ja kuidas (järjekord, rõhud jne). Oma kindlat rolli mängivad siin ellipsid, väljajätted. Palju tegevust jääb “lava taha”.

Teatriaeg on suhteline. Laval toimuva ehk poeetiline aeg on oma seaduspärasustega, oma tempodega. Võrdluses saali-ajaga, st mida näitab kell publiku käel, märkab seda kindlasti. Olgu siis tegevus ebaloomulikult (kella suhtes) kokku surutud või samavõrra laiali laotatud. Selge on see, et tegelase ilmumisel lavale hakkab tiksuma teine kell, mille rütm võib vägagi erineda publiku omast. Põhimõtteliselt on iga suvaline pind, kuhu näitleja oma tegevuses satub ja kus teda seejuures pealt vaadatakse, l a v a. Vaatleme lava varjamatusena, *aletheia*’na, lavamaailma ilmlemise paigana. Valgus toob välja varjatusest esile paisatu, esile toodu. Esile toojateks on siinkohal peamiselt näitlejad — tehniidid, kelle tööriistaks on nende endi keha.

Niisiis toovad näitlejad lavaks nimetatud pinnal publiku ette varjatud, võimalikke maailmu. Soovi korral võib seda nimetada ka M. Heideggeri esitatud olemise mudeli rituaalseks etendamiseks. Kui teadmatult või tahtlikult on kunsti ruumistruktuur universumi ruumi mudel (J. Lotman), siis ei tohiks ka niipidine kõrvutamine olla midagi hullemat kui millegi oleva kirjeldamine.

Teater, kus näitleja lavaks nimetataval pinnal midagi esile toob, on seega rituaalne teater. Iseenesest — kogu teater on siis loomult või algupäralt rituaalne.

Teatritegelane on laval kui varjamatuses paistev (olev). Näitlejast tehniidi töö kaudu saab ta meile hoomatavaks, kui me teatris istume.

Varjamatuses asuv osa, see, mida näeb publik, on peaaegu ainus, mida me saame objektiivsusele pretendeerivalt analüüsida. Tegelane tuleb “kuskilt” lavale. Tema tausta,

varasemaid tegusid võime vaid oletada. Kas neid ongi? Mida tegi Hamlet lapsepõlves peale Yoricu kukil ratsutamise ja tema huulte suudlemise?

Vahepeal läheb mõnigi tegelane “lava taha”, lahkub mänguruumist, ilmlemise ruumist — lahkub alalt, kus miski on, kus asjad saavad nähtavaks, seega on (olev).

“Lava taga” saab tegelasest taas näitleja, ta suitsetab, mängib malet. Tegelane lihtsalt (keeruliselt?) kaob kuhugi “õhku” ära. Laval ilmnevas võimalikus maailmas, jutustamisjadas, loos — seal pole tal enam kohta. Kas teda siis üldse on?

Kui me teatrit selle nurga alt vaatleme, tekib kiusatus lugeda laval olemise aega lavaeluks ja seal mitte olemist mitteolemiseks, st mõista lavale tulemist kui sündi ja lavalt lahkumist kui surma.

Kui tegelane on laval, selles selekteeritud võimalikus maailmas, ta elab — näeme ju, et elab. Erijuhtum on “elav laip”, näitleja, kes mängib laval surnut. Kuna tema ilmneb surnuna, on ta ilmnenu siiski olev, st elav.

Kui tegelast laval pole, võime teda pidada publiku jaoks surnuks. Kunagi ei tea me, kas teda siis enam ongi, veel vähem, mida ta teeb. Harjumuspäraselt arvab publik, et midagi hullu pole juhtunud, sest ei juhtu ka abikaasa, isa, lastega midagi, kui nad lähevad teise tuppa ja me ei kuule ega näe neist midagi (lapsega...siiski).

Näitleja tuleb tagasi lavale, tegelane materialiseerub taas, nagu poleks midagi juhtunud. Kas aga tegelane ise teab, mida ta vahepeal tegi? Jah, tema äraminemisele eelnev või järgnev tegevus võib sellele valgust heita, aga kas ta teab ja mäletab?

Tihti peale proovitakse teatris etüüdidega erinevaid võimalusi, mis võiks järgneda või mis toimub samal ajal laval mitteviibijatega... Põhjus — motiveerida või seletada tegelaste käitumisi laval, põhjendada nende valikuid (mis draamas ette kirjutatud, mida lavastaja on otsustanud näidata jne). Brecht mäletatavasti kasutas proovides koguni vahele pikitud stseene, mis andsid näitleja jaoks “kirjas olevale”, ilmsiks toodavale *script*’ile teise värvingu (vt Brechti “Vaseost”).

Publik vaatab näitlejaist tehniidi töö, seda selektsiooni, seda võimalikku

maailma. Publik selekteerib seda oma põhimõtete ja teadmiste alusel (enamasti ebateadlikult) ning paneb omatahtsi isiklikuks etenduseks kokku. Teater sünnib hetkel, kui näitleja esiletoodu "antakse publikule üle", st kui pealtnägija hoomab esiletoomist/esiletulemist.

Single Vision

Charles Deemar nimetab seda ainsamat laval näidatavat visiooni William Blake'ilt sõnu laenates *Single Vision*' iks. See oli just Blake, kes kord hoiatas:

May God us keep

From Single Vision and Newton's sleep

Deemeri arvates oponenteer sellele hüperdraama. See on "uut moodi teater, sündinud hüpertekstina kirjutatud käsikirjadest, mis võitleb määratlusega teatrist kui etendusest, mida vaatab liikumatu publik, kes istub pimedas ruumis pöranda külge kinnitatud toolil".

Hüperdraama kui teatri vorm, mille kirjanduslikuks vasteks on *hyper fiction*, sisaldab kõiki tegelasliine. Liikudes hüpertekstuaalses võrgus (nt *internet*), kasutades erinevate dokumentide ehk sõlmede vahelisi lülisid (*link*), liigub hüperdraama publik huvipakkuva tegelasega kaasa.

Ka "tavalises teatris" tuleb ette olukordi, mil ühe mänguplatsi erinevatel tasanditel toimub simultaanne tegevus. Nii tuuakse publiku vaatevälja korraga "siin" ja "samal ajal". Kokkuvõtvalt on see enamjuhul siiski vaid üks osa "kujuteldavast toimuvast", selektsioon. Ikkagi jäetakse midagi "lava taha", määramatuses, omakorda jutustata-vaks.

Hüperdraamat võime tähendusmahtu arvestades eesti keelde tõlkida kui "üllilugu". Sealjuures tuleb loona mõista *drama*'t kui jutustatavat. See "lugu" on üks, erinevate tegelaste konfiguratsioonides on erinev jutustamisviis. Erineb see, kuidas lugu publikuni tuuakse.

Hüperdraama läheneb loole teisiti kui tavaline teater — ta ei esita valikut asjasse puutuvate tegelaste kokkusaamistest ja/või mõtetest, vaid püüab korraga, simultaanselt edastada kogu asjasse puutuvat tegevust. Seega ei esitata lugu kui konkreetset juhtumuste rida, vaid kui maadvõtvat sündmust. Publik ei pea siinjuures haarama sugugi kõike. Ta võib (ja peab!) etteantud piires omatahtsi vaatepunkti valida.

Näiteks: kui keegi lahkub "teatrila-valt", öeldes, ma lähen koju, ja teie vaatajana aimate, et seal võiks juhtuda midagi põnevat, lähete hüperdraamateatris (nimetagem lavastust nii, sest "draama" eesti keeles tähendab siiski rohkem näidendit) temaga kaasa. See tähendab, et tegelane ei sure lavalt lahkudes.

Tõesti-tõesti...

Selline teatrivorm sunnib vaatama paljudele "tavateatris" harjumuspärastele asjadele teise pilguga.

Suhteliseks muutuvad peategelase ja kõrvaltegelase piirid, sest vastavalt publiku isiklikele valikutele on lähema vaatluse all vastuvõtjati erinevad tegelased. Vaataja oma eelistustega ei muuda küll midagi tegevuse kulgemises, loos eneses, küll aga valib ta enese jaoks jutustamisnurga ja oma tegelased, kes omi asju ajavad.

Et tegelasele saab järgneda igale poole, kuhu ta ka ei läheks, on kõik osalised pidevalt laval. Samas — iga vaataja jaoks on omaette lava, omaette piltide vahetus, omad järgnevused.

Kuna vaataja liigub tegelasega ruumis kaasa, tähtsustub enam etenduse toimumis-paik. Ch. Deemer arvab, et hüperdraama toimumispaigaks peab kindlasti olema "reaalne paik", hüperdraama tulebki kirjutada selle konkreetse paiga jaoks.

Kuna hüperdraamateatri etendus toimub tavajuhul "päris" ruumis ning tegelasi saab jälgida ja järgida nende liikumistes, ruumides, stseenides, meenutab see vägagi "päris" elu. Lava on "kolmemöötmeline" ja sellele saab ligineda peaaegu igast küljest. Tegelased käituvad "reaalses" ruumis nagu "päris" inimesed ning publik saab neid jälgida valitud kohast (võimaluste piires).

Publik siiski tegevusse ei satu, säilib "neljas sein" kusagil tegelaste ja vaatajate vahel. Vastuvõtumudelilt meenutab see ehk kõige rohkem ruumikatsetusi, mida seostatakse Jerzy Grotowski nimega. Sealgi on publik osaliselt tegevuse sees, asub tegelaste vahel, samas ei nõuta temalt sekkumist, ta asub väljaspool "etenduse ruumi". Ta on justkui impersonaalne külaline teiste inimeste magamistoas. Nad on "kui" osalised maailma vägevate ja ilusate isiklikes (tähtsates) tegemistes, käega katsutavas kauguses. Neid eraldab vaid, nagu seltskonnaajakirja paber, teelekraani klaas... Seega *drama* ka selles mõttes.

Parafraaseerides ühe seltskonnaajakirja reklaami — tavalise teatri külastaja näeb vaid pärlit maas, hüperdraamateatri vaatajal on võimalus end lähemale sokutada, uurida, kaeda. Tekib tunne, nagu saaks isegi osaleda, sellisel toredal impersonaalsel määral. Ilma naerualuseks saamata.

Teadmine, et mujal toimuv on samuti kuskil hoomatav, keegi näebki seda, loob uue õhkkonna. Ei ole nii, et olevalt on vaid see, mida ma näen. Hüperdraama on maailma kui ühtse süsteemi vaatlemine killustatuna, esitamine lahtivõetuna. Etenduseks saab kokkupanemine.

Lahutage meelt ja tulge teatrisse. Meelelahutus on maailma kokkupanemine. Selline ilus mäng.

MUUSIKAMAAILM.

HOOAEG 1997/98 II

PREEMIAID JA TUNNUSTUSI

Ernst von Siemensi Fondi preemia (250 000 marka) Baieri Kaunite Kunstide Akadeemialt (München) sai ungari helilooja **György Kurtág** (s 1926). Preemiamomitee rõhutas, et Kurtági looming ja kõrgelt hinnatud pedagoogitöö (Budapesti Muusikaakadeemias) on eeskujuga jätkanud muusikaajaloolisi traditsioone, eeskätt kammermuusika alal. Preemia anti kätte 18. VI Müncheni Cuvilliés' teatris * Norra pianist **Leif Ove Andsnes** (27) võitis Gilmore'i preemia (USA, väljaandja *Irving S. Gilmore Keyboard Festival Kalamazoo's*) vääringus 300 000 dollarit. Preemiasumma kasutatakse laureaadi soovitud projektides lähema kolme aasta jooksul * *Foundation Prince Pierre de Monaco* peapreemia pälvis saksa helilooja **Wolfgang Rihm** (s 1952) orkestriteose "Gejagte Form" eest; see pälvis tähelepanu ka juba *London Sinfonietta* sarjas "Rihm Plus" * Frankfurdi KMKs professorina tegutsev helilooja ja dirigent **Hans Zender** sai Frankfurdi Goethe-preemia (asutatud 1927. aastal, kuid alles kolmandat korda anti see muusikule Albert Schweitzeri (1928) ja Hans Pfitzneri (1934) järel) * Viuludaja **Yehudi Menuhin** (81) vääriski Otto Hahni nim rahumedali (väljaandja *Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen*) oma loominguilise panuse eest; medal antakse jaanuaris kätte Berliinis * Teenete eest jaapani muusikute

kasvatamisel ning panuse eest Lääne muusikamaailma anti viuludajale **Isaac Sternile** (77) kõrgeim Jaapani aumärk — Tõusva Päikese Rüütelkonna "Kuldkiirte" medal; kätteandmine oli 4. dets. New Yorgis * *Polar Music Prize*'i (anti välja 7. korda) uuteks laureaateideks on sitarikunstnik ja helilooja **Ravi Shankar** (s 1920) ja ameerika džässmuusik **Ray Charles** (s 1930); preemiad andis kevadel Stockholmis kätte Rootsi kuningas isiklikult * Maria Callase nim preemiad Dallase Ooperilt noortele kõrgetele häälele on väärinud **Constance Haumann**, **Denyce Graves**, **Maria Gulegina**, **Leontina Vaduva** ja **Marcello Giordani**. Eelmiste laureaateide hulgas on **Cecilia Bartoli**, **Sharon Sweet**, **Hei-Kyung Hong** ja **Jerry Hadley** * Põhjamaade Nõukogu muusikapreemia sai norra helilooja **Rolf Wallin** (s 1957) oma Kontserdi eest klaratile ja orkestrile (1995/96); teos oli kavas ka festivalil "Musica nova Helsinki" * *Grand Prix International du Disques* — Charles Cros' Heliplaadiakadeemialt, 50. korda, laureaadiid: **Anne-Sofie von Otter** (2 plaati: "La Bonne chanson" ja **Glucki**, **Haydni**, **Mozarti** ooperiaariad; firma **Deutsche Grammophon**) — Prantsuse Vabariigi presidendi preemia; "Passion selon saint Matthieu, Manuscrit d'Uppsala" (Accord) ja **Haydni** "Orfeo ed Euridice" (Decca), dir **Christopher Hogwood**, sol hulgas ka **Cecilia Bartoli**; **Monteverdi** "L'Orfeo", redakt-

sioon ja dir **Gabriel Garrido** ning von Zemlinsky "Kääbus", dir **James Conlon**, EMI Classics; *Grand Prix de Littérature Musicale* (14. korda): **Robert Cohen** ja **Yves Gérard**, "Hector Berlioz, critique musical"; *Grand Prix Vidéo et Laser Disc* (4. korda): **Rossini** "Tuhkatriinu" (Decca), dir **Bruno Campanella**, sol **Cecilia Bartoli**, **Raul Gimenez**, **Enzo Dara** * Prantsuse heliplaadi-kriitikute *Victoires*'i (4. korda) pälvisid: parim kammeransambel *Trio Wanderer* ja instrumentalistidest pianist **François-René Duchable**; "uus talent" pianist **Claire Désert**; "aasta ooperiartist" tenor **Roberto Alagna** ja dirigent **Georges Prêtre**, ooperilavastaja **Pierre d'Alli** (*Opéra de Lille*) ja koreograaf **Angelin Preljocaj**; parim prantsuse klassika esitus — **Ravel**, **Debussy**, esit **Toulouse'i** orkester "Capitole", dir **Michel Plasson**, välismaisest klassikast **Bartóki** "Hertsog Sinihabeme loss", esit **Berliini FO**, dir **Bernard Haitink**, sol **Anne-Sofie von Otter** ja **John Tomlinson**; parim välismaine prantsuse muusika laulja — briti sopran **Felicity Lott** * **Toblachi** preemia vääriski **Mahleri III** sümfoonia plaadi eest dirigent **Michael Gielen** (*Südwestfunk-Sinfonieorchester*) * 53 saksa ooperikriitikut valisid ajakirja "Opernwelt" küsitluses 1997. a parimaks Saksa ooperimajaks **Hamburgi Riigiooperi**, kus just oli lõppenud **Gerd Albrecht** ja **Peter Ruzicka** tööperiood. Teise koha sai **Leipzig**gi Ooper,

mis hoidnud esikohta 1993. a-st. Eelistatuim dirigent oli **Lothar Zagrosek**, ametis Leipzigis. "Hooaja (suurim) pettumus": Frankfurdi Ooper* Pulitzeri preemia muusika vallas sai **Aaron Jay Kernis** Keelpillikvarteti nr 2 eest * MIDEM-i preemiaid Cannes'ist tuli ka Soome: sarjas "Orkestri-muusika esmaplaadistus" dir **Osmo Vänskä** (islandlase Jón Leifsi autoriplaat Islandi SO-ga); sarjas "Parim kontserdi esmaplaadistus" **Elmar Oliveira**, Helsingi LO, dir **Leif Segerstam**, Einjuhani Rautavaara Viulikontserdi eest. Lisaks parima firma preemia *Cannes Classical Award/Best Label* rootsi Bis-ile ja Robert von Bahrile * Soome Heliloojate Liidu Leevi Madetoja nim preemia (soome muusika tutvustamise eest) anti dirigent **Juha Kangasele** ja tema Keski-Pohjanmaa Kammerorkestrile * Helsingi linna teaduspreemia sai tuntud semiootik ja mitmekülgne muusikateadlane ning õppejõud prof **Eero Tarasti** * Läti Kultuuriministeriumi preemiad (kõrgeimad muusika vallas): **Juha Kangas** (läti muusika kõrgetasemelise tutvustamise eest välismaal), **Pēteris Vasks** (viulikontsert "Kauge valgus"), **Imants Kalniņš** (IV sümfoonia algeverson ja laulutsükel "Asjad, mis ei möödu"), **Maija Einfelde** (koorioopus "Kauge maa"), **Zigmars Liepiņš** (muusikadraama "Notre Dame de Paris"), bariton **Nikolai Goršenin** (ooperirollid) ja dirigent **Maris Sirmas** (noortekoori "Kamers" edu) * Ameerika Ühendriikides valiti aasta muusikuks Bostoni SO kauaaegne jaapanlasest peadirigent **Seiji Ozawa** * Euroopa Teatripreemia (antakse välja Sitsiilias Taorminas) vääriskorraldaja lavastaja (mitmel puhul ka muusikateatriga tegelnud) **Luca Ronconi**; kaaspreemia "New Theatrical Realities" sai šveitsi koreograaf **Christopher**

Marthaler. Preemiad andis kätte *Berliner Ensemble*'is omaaegne Prantsuse kultuuriminister, žürii esimees Jack Lang. Seni on preemia väärinud Peter Brook, Heiner Müller, Ariane Mnouchkine* Berliini teatripreemia (väljaandjaks *Stiftung Preussische Seehandlung*) on saanud belgia lavastaja ja libretist **Luc Bondy**, kätteandmine mais festivali "Berliner Theatertreffen" ajal. Bondy on praegu "Viini pidunädalate" draamadirektor ja ta viimaseid menutöid oli belgia helilooja Philippe Boesmansi ooperi "Ringmäng" ("Reigen") libreto ja esmalavastamine Brüsseli *Théâtre de la Monnaie*'s 1993, hiljem (1995) ka Frankfurdis. Preemia varasemate laureaate hulgas on Peter Stein, Botho Strauss, Bernhard Minetti, Claus Peymann, Pina Bausch, Heiner Müller. "Mozart soovinuks teda oma ooperite lavastajaks, kui Bondy oleks seda teha saanud," öeldakse ühes hiljutises hinnangus * Varajase muusikateatri asjatundja ja dirigent **William Christie** sai Pariisist preemia *Grand Siècle Laurent Perrier* * Juubilarist helilooja **Iannis Xenakis** on saanud Jaapani ühe kõrgema autasu, Imamori Fondi Kyoto preemia (medal Imamori logoga ning 50 miljonit jeeni) * Duisburgi muusikapreemia sai juba pikemat aega saksa kultuuriruumis tegutsev jaapani helilooja **Toshio Hosokawa**, kes tänutäheks tõi Duisburgi ME-le oma uue klaverikontserdi * Austria Vabariigi kõrge autasu *Große Silberne Ehrenzeichen* vääriskorraldaja 75. sünnipäeva puhul dirigent **Heinz Wallberg**. Maestro on juhatanud ca 450 etendust Viini Riigiooperis, samuti üle 400 kontserdi Viini *Musikverein*'is, olnud *Niederösterreichische Tonkünstler-Orchester*'i peadirigent ja oodatud külalisdirigent kõikjal mujalgi. * BMW kompositsioonipreemiad

(Müncheni ühingult *musica viva*) määras žürii prof Udo Zimmermanni eesistumisel järgmiselt: I (20 000 DEM) — **Alberto Colla** (Itaalia), II — **Ali Özkan Manav** (Türgi), III — **Hiroyuki Yamamoto** (Jaapan). Esiettekanded *musica viva* alanud hooaja sarjas Münchenis * UNESCO juures asuva



Anne-Sofie von Otter

Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) "maailmapreemiad" (antakse välja rahvusvahelise muusikapäeva eel): 70 esitatud kandidaadi hulgast said laureaateks nimekas hollandi dirigent ja flötist **Frans Brüggen** (s 1934) ning Austraalia ja rahvusvaheliseltki laialt tuntud muusikaharidustegelane **Frank Callaway** (s 1919). Instituutidest sai preemia Tunise lähedal 1991 asutatud **Araabia ja Vahemere Muusika Keskus**. * Fond, mille eesotsas on Jaapani keisri vend prints Hitachi ja mille raha jagab *Japanese Art Association*, annab välja iga-aastasi kaalukaid auhindu *Praemium Imperiale* (à 15 miljonit jeeni ehk ca 260 000 DEM) mitmel kunstialal. Muusikapreemia vääriskorraldaja vene-tatari helilooja **Sofia Gubaidulina** * Venemaa suure kultuuripreemia "Gloria" sai paar kuud enne oma surma **Alfred Schnittke**. Preemia



Juha Kangas

suurus on 250 000 dollarit, väljaandjais ühing "Russkaja Interpretatsioonaja Škola" ning üks suur Venemaa pank. Žürii eesotsas oli Mstislav Rostropovič, liikmete hulgas Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Yehudi Menuhin, Riccardo Muti. Schnittke ei saanud Hamburgist haiguse tõttu preemiat vastu võtma tulla, ent saatis Moskvasse oma uue, IX sümfoonia, mis seal Gennadi Roždestvenski juhatusel kõlas.

TULEMUSI
RAHVUSVAHELISTELT
NOORTE INTERPREETIDE
KONKURSSIDELT
Brüssel, Kuninganna Elizabethi nim (viiludajatele): I (25 000 DEM) Nikolai Znaider, 24-a (Taani); II Albrecht Breuninger (Saksamaa); III Kristof Barati (Ungari). Võistlema lubati 79 kandidaati 154 taotlejast 34 riigist * **Fort Worth** (USA, Texas) **Van Cliburni nim** (pianistidele): I (20 000 \$) USA jaapanlane, varem sealse Chopini-konkursi võitnud 28-a Jon Nakamatsu, II Jakov Kasman (Venemaa), III Aviram Reichert (Iisrael). Eelvalimise järel lubati võistleva 35 pianisti 18 riigist * **Hamburg, Mendelssohni-nim** (pianistidele, 2. korda): I (25 000 DEM) Pietro de Maria (Itaalia), Gergely Bogányi (Ungari), III

noorimana 18-a Yoon-Soo Lee (Korea). Konkursi algatajaks on Hamburgi Riigiooper * **Weimar, Liszti-nim** (pianistidele, 2. korda): I preemiata parim Aleksandr Mihhailjuk, 27-a (Ukraina), kes õpib Weimaris külalisprofessori Lazar Bernani juures. 10 päeva kestnud konkursil osales 27 pianisti * **Müncheni ARD-konkurss**: peapremia sai violamängija Naoko Shimizu, 29-a (Jaapan), II Cathy Basrak (USA), III Tomomi Shinozaki (Jaapan). Pianistide eriarvestuses I preemiat ei antud, II Özgür Aydin (USA), III Etsuko Hirose (Jaapan) ja Xiohan Wang (Hiina) * **Austraalia, Christ Church, Adami-nim** (tšellistidele, 2. korda): kaks esikohta said Vytautas Sondeckis (Leedu) ja Liwei Quin (Austraalia) * **Lauljate konkurss**. Cardiff, "**Singer of the World**": 26-a hiina metsosopran Guang Yang (võitis mullu ka Pariisi konkursi). **Lied'i** kategoorias tunnustati parimaks briti bariton Christopher Maltman * **Viin, Belvedere konkurss**: I tenor Stuart Skelton (Austraalia); operetis I preemiat välja ei antud, II Angela Kronberger * **Gütersloh**: I sopran Eteri Gvasava (Venemaa), II tenor Tigran Martirosjan (Armenia), III bariton Soon-Won Kang (Korea) * **Istanbul, Leyla Genceri nim** (2. korda): võitis norralane Hege Gustava Tjörn. Žüriisse kuulusid teiste hulgas esimehena Milano *La Scala* peadirektor Carlo Fontana, aseesimehena Leyla Gencer (s 1928, *La Scala's* kuulsaks saanud poola-türgi sopran), liikmete hulgas ka prof August Everding Münchenist ning mitmeid teiste Itaalia ooperiteatrite esindajaid * **Ateena, Mitropoulose-nim** (heliloojatele), 2. korda: žürii Luciano Berio eesistumisel ei leidnud I preemia (5 miljoni drahmi) väärilist, II Hendrik Hofmeyri (Lõuna-Aafrika)

"Byzantinum", mis 186 saadetud orkestripartituuri hulgas tunnustati parimaks, III Joseph Papadatos (Kreeka) ja Paolo Minetti (Itaalia). Konkursis sündis Dimitri Mitropoulose 100. sünniaastapäevaks 1996 (toimub kordamööda dirigentidele ja heliloojaile), mil dirigendipreemiad said Steven Lipsitt, Dorian Wilson, Luciano Acocella ja Ya-Hui Wang (Neeme Järvi assistent Detroiti SO juures). Dirigentide vanusepiir on 35, heliloojatel 45 aastat * **Leipzigil 11. Bachi konkursil** väärisid I preemia viiludaja Emil Rovner (Venemaa), lauljad Jan Kobow (Saksamaa) ja Asako Motojima (Jaapan); pianistide osas anti vaid II preemia — Ragna Schirmer (Saksamaa), lisaks eripreemiaid; osales 146 muusikut 34 riigist * **Saarbrückeni 3. Bachi konkursil** (I preemiata) oli parim pianist York Kronenberg (Saksamaa), III — Inga Kazantseva (Venemaa).

William Christie



OOPERITE

MAAILMAESIETTEKANDEID

Mõned andmed ca kolmekümne uusoooperi kohta (esietendusaeegade kronoloogilises järjekorras).

Santa Fe (USA) ooperifestival.

Peter Lieberson, "Ashoka's Dream" (lugu Vana-India kuningast).

Savonlinna ooperifestival.

Einojuhani Rautavaara, "Aleksis Kivi", helilooja libreto, d Markus Lehtinen, I Vilppu Kiljunen (repertuaaris ka tänavusel festivalil).

Madrid. **Antón García Absil**, "Divinas palabras" ("Jumalikud sõnad", Valle-Incláni näidendi j). Madridi *Teatro Real*'i tellimus taasavamise esimeseks hooajaks.

Chicago *Lyric Opera*. **Anthony Davis**, "Amistad" (orjusevastase võitluse teemal XIX saj algul), d Dennis Russell Davies, I George C. Woolfe.

Helsingi, Soome Rahvusoooper. **Ilkka Kuusisto**, "Tule tagasi, Gabriel", I Jussi Tapola.

Karlsruhe, Händeli festival. **Siegfried Matthüs**, "Farinelli oder Die Macht des Gesanges" (libr Walter Jens), d Kazushi Ono, I Michael Hampe.

Saarbrücken. **Ruth Zechlin**, "Die Reise" (kammeroooper Heiner Mülleri tekstile), d Martin Straubel, I Christian Pöppelreiter.

Leipzigi Ooper. **Dieter Schnebel**, "Majakowski's Tod — Totentanz" (osa suuremast ooperisüklist, helilooja libr), d Johannes Kalitzke, I Achim Freyer.

Houston, *Grand Opera*. **Mark Adamo**, "Little Women" (helilooja libr, Louisa May Alcott'i populaarse jutustuse juba kuues ooperiversioon), d Christopher Larkin, I Peter Webster.

Lyon, festival "Musique en Scène". **Peter Eötvös**, "Kolm õde" (3 vaatust, Claus H. Hennenbergi libr Tšehhovi j), d Kent Nagano ja Peter Eötvös, I Ushio Amagatsu, mitmete

vene solistidega.

Berliin, *Kammeroper*. **Philip Mayers**, "Triest", d Philip Mayers, I Cornelia Heger.

München, Muusikateatribiennaal, koostöös *Shizuoka Performing Arts Centre*'iga (Jaapan). **Toshio Hosokawa**, "Visions of Lear" (helilooja ja T. Suzuki libr), d Georges-Eli Octors, I Tadashi Suzuki.

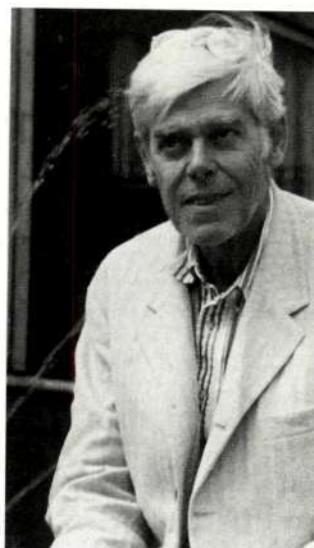
Los Angeles. **Philip Glass**, "Monsters of Grace" ("Ilu koletised", digitaaloooper "high-tech" stiilis XIII saj türgi poeesia ja Jalauddin Rumi tekstidel), etendus juba ka Londoni *Barbican*'is k.a mais. Lissabon, *Teatro Nacional de São Carlos*. **António Pinho Vargas**, "Os dias levantados" ("Te ülevad päevad"), d João Paulo Santos, I Lukas Helmleb. EXPO '98 tellimus.

Dresden, *Semperoper*. **Matthias Pintscher** (s 1971), "Thomas Chatterton" (helilooja esikoooper kahes osas, Hans Henny Jahnni samanimelise romaani j, libr Claus H. Hennenberg), d Marc Albrecht, I Marco Arturo Marelli.

München. **Manfred Trojahn**, "Was ihr wollt" (Claus H. Hennenbergi libr Shakespeare'i j), d Michael Boder, I Peter Mussbach.

Mannheim, *Nationaltheater*. **Moritz Eggert**, "Wir sind daheim" (*Nationaltheater*'i ja *Théâtre National de Luxembourg*'i ühistellimus, libr Helmuth Krausser), d Wolfram Koloseus, I Frank Hoffmann.

Pariis, *Opéra National*. **Philippe Fénélon**, "Salammbô" (G. Flaubert'i romaani j), libr Jean-Yves Masson, d Gary Bertini, I Francesca Zambello. Esimene uusoooper uue teatrimaja, *Opéra de Bastille*' 10-aastases ajaloos. Bremen, *Concordia*. **Marcello Panni**, "Das Gastmahl" (libr New Yorgi kirjandusteadlase ja poeet Kenneth Kochi romaani "Ein Symposium über die Liebe" põhjal: 1918 kohtuvad Pariisis Erik Satie, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau,



Frans Brüggen

Pablo Picasso, Gertrude Stein); ooper instrumentaalansambliga, d Günter Neuhold, I David Mouchtar-Samorai.

Bregenz, suvefestival, *Werkstattbühne*. **Georg Friedrich Haas**, "Nacht" (kammeroooper 24 pildis Friedrich Hölderlini tekstidel), d Peter Rundel, I Philippe Arlaud.

Flensburg, Schleswig-Holsteini Teatri lavastus. **Hans-Joachim Marx**, "Der Tartuffe" (Horst Reicheli libr Molière'i j), d Volker Christ, I Günter Roth. München, *Gärtnerplatztheater*. **Wilfrid Hiller**, "Waldkinder" (*Taschenoper* nr 2, libr Rudolf Herfurtner); ansamblioooper dirigendita, I Ana von Stegemann-Haffter.

Århus, *Den Jyske Opera*. **Lars Klif**, "Anatomisk Opera" (libr Sanne Bjerg), d Søren K. Hansen, I Kasper Holten.

Düsseldorf, *Rheinmetallhalle*. **Franz Hummel**, "Beuys" (oooper 1986. a surnud saksa põnevast kunstnikust-publitsistist Joseph Beuysist, libr Elisabeth Gutjahr), d Wen-Pin Chien, I Hermann Schneider. Viin. *Kammeroper*. **Gottfried von Einem** (1918—1996), "Luzifers Lächeln" (nimeka helilooja viimane lavateos, libr



Peter Eötös

helilooja abikaasa Lotte Ingris, d Peter Keusching, I Josef E. Köpplinger.

Lyon, *Théâtre des Jeunes Années*. Sergio Menozzi, "Pinocchio" (Carlo Collodi j), d Claude Gibault, I Maurice Yendt.

Schwetzingeni festival. *Rokokotheater*. Salvatore Sciarrino, "Die tödliche Blume", kammerooper Andrea Cicognini 1606. a pärit draama j), d Pascal Rophe, I Peter Oskarson.

Kiel. Wilfried Hiller, "Der Schimmelreiter" (libr Andreas Meyer, Theodor Stormi raamatu j), d Ulrich Windfuhr, I Kristen Harms.

Bonn. Bernd Franke, "Mottke, der Dieb" (Schalom Aschi romaani j), d Wolfgang Ott, I Jonathan Moore.

Bremen/Düsseldorf. Giorgio Battistelli, "Die Entdeckung der Langsamkeit" (ooper meresõitjast ja polaaruurijast John Franklinist, Sten Nadolny romaani põhjal, libr Michael Kügl), d Günter Neuhold, I Frank Hoffmann.

Mainz, *Staatstheater*. Volker David Kirchner, "Labyrinth" ("Shakespeare II", "Suveöö unenäo" j; II osa ooperitrioloogiast "Romeo ja Julia" adaptatsiooni "Inferno d'amore", 1995, järel), d Stefan

Sanderling, I Peter Brenner Giessen. Hans Werner Henze, "Das Urteil der Kalliope" (20-minutine teatritükk 4 solistile ja instrumentidele), d Michael Hofstetter, I Guy Montavon. Graz. *Thalia* teater, Steieri sügisfestivali avamiseks. Adriana Hölszky, "Aufstieg der Titanic", d Dietburg Spohr, koreograaf Edward Arckless. Dortmund. Gerhard Rosenfeld, "Kniefall in Warschau" (ooper Willy Brandtist (1913—1992) 1970. a sündmuste valguses, libr Philipp Kochheim), d Alexander Rumpf, I John Dew (temalt on ka ooperi idee).

Kopenhaagen. *Den Anden Opera*. Lars Klit, "Catwalk", d Jun Märkl, I Gerald Thomas.

Houston, *Grand Opera*. (Stuudioetendus). Michael Daugherty, "Jackie O" (libr Wayne Koestenbaum romaani

"Jackie Under My Skin: Interpreting an Icon" j, tegelasteks Jacqueline Kennedy-Onassis, Maria Callas, Aristoteles Onassis, Liz Taylor, Andy Warhol jt), d Christopher Larkin.

London, *English National Opera*. Gavin Bryars, "Doctor Ox's Experiment" (Jules Verne'i j), d James Holmes, I Atom Egoyan.

György Ligeti tegi oma seni ainsast ooperist "Le Grand Macabre" (1978) tugevasti uuendatud variandi esiettekandeks Salzburgi suvefestivalil 1997 ning usaldas selle Peter Sellarsi lavastada ja Esa-Pekka Saloneni dirigeerida. Ooper on olnud koostöös Salzburgiga seejärel laval ka Pariisi *Châtelet'* teatris, tänavu sügisel veel Innsbruckis ja Budapestis.

Maailmaesiettekanne Mozarti festivalil Würzburgis 1998: Antonio Salieri (1750—1825) Pariisile kirjutatud (1788) ooperist "Kublai, tatarlaste suur khaan", mis jäi poliitilistel põhjustel lavastamata ning siis unustati. Esit. *Orchestra of the*

Age of Enlightenment, d Roger Norrington.

Muusikamaailma suvi 1998 tõi juurde veel tõelise kaotuse lauljate peres: 22. juulil suri 69-aastasena Hermann Prey, Euroopa kuulsamaid baritone, kes ka Tallinnas esinenud, ületamatu nii ooperirohlikes kui operetis, *lied'*i, rahvalaulu ja šlaagrigi lauljana, Austria schubertiaadide algataja. Vaatamata juba oma rohkem kui 45-aastasele lauljakarjäärile esines ta peaaegu elu lõpuni publiku ees.

ÜKS EESTI ARMASTUSLUGU LÕPPEVAST SAJANDIST



Kindral Johan Laidoner oli eesti naiste arvates ilus ja mehine mees.

“ERAELU”. Idee autor Irene Lään, stsenaristid Irene Lään ja Dorian Supin, režissöör Dorian Supin, operaatorid Dorian Supin ja Rein Pruul, kunstnik Riina Vanhanen, monteerijad Kadri Kanter, Ahti Tubin ja Agne Sander, helirežissöör Mart Otsa, heliinsener Koit Pärna, assistendid Kadri Kanter, Külli Austrin, Reet Vets ja Piret Jaagusoo, grimeerija Krista Pärt, kostümeerija Ave Kuik, rekvisiitor Esta Undo, valgustajad Ürgo Mürk ja Vello Vilms, pürotehnik Armin Altorf, filmi direktor Maie Kerma. Tänamekse: Maria Klenskaja, Tõnu Aav, Lembit Ulfsak, Jaanus Nõgisto, Eugenia Gurin-Loov, Silvi Lüll ja Heino Irjas. Video Beta SP, 76 min, värviline ja mustvalge. © OÜ “Kakskümmend neli” ja ETV, “Eesti Telefilm”, 1998.

Irene Lääne ja Dorian Supini dokumentaalfilm Laidoneride abielupaarist “Eraelu” on emotsionaalne ja mõtlemapanev lugu. Mõtlemapanev ka sellise mõttelaiskuri jaoks nagu sinise loo kirjutaja.

Teadsin Maria ja Johan Laidonerist üht-teist varemgi ja seetõttu ei ole minu suhe filmiga sugugi peaaegu *carte blanche*, nagu võiks olla ühel keskeltläbi heasoovlikul filmivaatajal, kelle jaoks see film ju tegelikult on tehtud.

Aga kõigepealt lühidalt filmi sisust ning Laidoneride-paari elust veidi väljaspool filmigi, sest ei ole ju kõik sinise arvustuse lugejad “Eraelu”

näinud; Laidoneride *story* lähemast tundmisest rääkimata.

“Eraelu” on Vabadussõja ajal ning aastail 1924—1925 ja 1934—1940 vägede ülemjuhatajaks olnud kindral Johan Laidoneri ning ta noorpõlvekiindumuse, seejärel naise ja lõpuks lese Maria armastuse ning ühiselu lugu. Usun, et mitte juhuslikult ei saanud see film valmis tänavu — Maria Kruszevska, hilisem Maria Laidoner, sündis 7. detsembril 1888 ja tal on peagi tulemas 110. sünniaastapäev; Johan Laidoner on sündinud ligi viis aastat varem, 12. veebruaril 1884, ja tal on järgmise aasta algul 115. sünniaastapäev. Kokku said need kaks tulevast saatusekaaslast 1904. aastal Vilnos (praeguses Vilniuses), kus värskelt kahekümneaastane Johan seelses sõjakoolis õppis ja viieteistaastane Maria samuti kooliteed käis. Abielluti 1911. aastal, kui Johan Peterburis Nikolai Kindralstaabi akadeemias õppis; 21. märtsil 1913 õnnistas Taevataat seda abielu pojaga, kes sai nimeks Michael. Maria oli pärit Poola aadlist ja

ohvitseriameti tõttu talupojaseisusest teenistus-aadlikuks tõusnud Johanisse olevat nooriku perekond esialgu suhtunud umbusuga. Küllap hajus see umbusk lõplikult, kui Michaeli viieaastaseks saades papa Johan Eesti Vabariigi kindralmajoriks tõusis. Ja edasigi läks esialgu nagu Hollywoodi tuhkatriinufilmis: 1920. aastal ülendati pereisa Eesti Vabariigi esimese sõjaväelasena kindralleitnandiks, oma teenete eest Vabadussõjas sai ta Eesti suurima rahalise autasu, kolm miljonit marka; 1923. aasta kevadel aga pälvisid Laidonerid mehe Vabadussõja-autasuks Tallinna külje all oleva Viimsi mõisa südame ja Maria jõudis taas oma seisusekohasesse ametisse — mõisaprouaks. On üldteada fakt, et viimased pool tosinat aastat esimesest Eesti Vabariigist (1934—1940) oli Laidoner riigivanema, hilisema riigihoidja ja presidendi Konstantin Pätsi järel teine mees riigis; filmist tuleb aga ootamatult välja, et samal ajal oli Maria Laidoner riigi *first lady*. Filmis ei seletata, miks see nii or; kuid teades meie tolaegse *first*



Kindral Laidoner abikaasa ja pojaga.



Laidoneride hõbepulmad 1936. aastal. Johani kõrval istub Maria, temast vasakul Johani ema Mari (sündinud Saarsen). Ees põlvitab Laidoneride kasupoeg Aleksei. Seltskonna hulgast võib leida kindralaid Lille, Lossmanni, Sootsi.. Kindral Laidoneri Muuseumi foto

man'i, Pätsi elukäiku, on saladus lihtne — Päts jäi noorelt (1910. aasta paiku) leseks ega abiellunud enam teist korda. Seetõttu tuligi just Maria Laidoneril kõrgete väliskülaliste puhul Eesti Vabariigi esimese daami ametit täita.

Nagu teame, jätkus seda õnne, au ja ilu vaid 1940. aastani, mil Eesti punasõdurite saabaste alla tallati ning meie filmi peategelased 19. juulil Venemaale küüditati. Järgnes aasta väljasaadetute seisust Pensas ning seejärel tosin aastat vintsutusi Venemaa vanglaid, kuni pereisa Johan 13. märtsil 1953 Vladimiris suri ja kunagine pereema, ent nüüdne lesk Maria poolteist aastat hiljem vanglast vabanes. Aga Venemaa vanglast vabanemine ei tähendanud teatavasti veel kojuõiduluba. Alles 1961. aastal jõudis muserdatud Maria Eestisse, kus elas Haapsalus ja oma elupäevade lõpul Jämejala hooldekodus. Maria Laidoner suri 12. novembril 1978, veidi enne oma 90. sünnipäeva. Laidoneride *story* oli sellega lõppenud, kuna selleks ajaks puhkas ammu maamullas ka nende ainuke poeg, aga samuti kasupoeg Aleksei Kruszewski.

Film Laidoneride elu- ja armastuseloost käib paralleelselt kolmes liinis. Pealiiniks on siin Maria jutustus oma elust, mis on edasi antud Jevgenia Gurin-Loovi häälega ning mida illustreerib mõnisada fotot ja dokumentaalset filmilõiku jutustuses puudutatud aegadest, inimestest ning sündmustest. Siin tahakski filmi tegijatele mõned kahjuks vaid tagantjärele targad juhendid anda — filmis on küll häid fotosid Laidoneridest ja kümneid dokumentaalkaadreid selle sajandi sõdadest; Vene ja Saksa okupatsioonivägede tulekust ning paljust muust, kuid täiesti puuduvad fotod ja dokumentaalsed paikadest, kus möödusid Laidoneride eraelu parimad aastad

— nende kodudest. Ometi on neist fotosid ja mõlemad Laidoneride perekodud on ka senini reaalsena olemas. Neist Laidoneride linnakodu Tallinnas Õllepruuli tänavas on teise Eesti Vabariigi segastes oludes läinud mingite imelike tegelaste kätte, kellel maja kunagiste tõeliste omanikega ilmselt küll mingit pistmist ei ole; ma kardan, et selle maja ees olevast raudväravast ei lastaks ühtegi Laidoneri filmi tegevast võttegruppi sissegi. Laidoneride maakodu, Viimsi mõis, on selles suhtes hoopis õnnelikumas seisus. Väliselt pärast viiekümneaastast vennasrahva poolt tarvitamist ikka veel räämas, on tas sees kindral Johan Laidoneri muuseum ja lahked inimesed ning seal oleks saanud teha nii mõnegi informatsioonirikka filmivõtte. Muide, filmi ühed parimad dokumentaalkaadrid on Saksa vägede jõudmisest 28. augustil 1941 Tallinna ja toorkordsest rahva juubeldusest; milline kontrast on see eelnevalt näidatud punaväe sissemarssimisega ning seltsimees Säre totra kõnega, mille peale ainult kõrval seisnud seltsimees Lauristin "hurraa!" karjus!

Ja veel üks hilinenud mõte. Filmis vilksatab mitmel korral värvilisi kaadreid Maria Klenskajast, kes ilmselt nooreks Maria Laidoneriks on kostümeeritud. Mulle tundub, et Maria Laidoneri noorpõlvemälestusigi oleks sobinud lugema Maria Klenskaja häälel, mitte J. Gurin-Loovi oma.



Viimsi mõis. Kindral Laidoneri Muuseum.



Filmi "Eraelu" (1998) mängulises osas kehastab Tõnu Aav ülekuulajat, kel ühekorraga ka kohe ülekuulatava vastused valmis.

*Maria Klenskaja noore Maria Laidoneri osas.
Toomas Tuule fotod*



Ning veel mõned väikesed ebakõlad selles ekraaniteoses.

Filmist jääb mulje, et Laidoneride poeg jäigi Venemaale. Ometi polnud see nii ja filmitegijad on vaikides mööda hiilunud valusaimast sündmusest Laidoneride rahuaegses eraelus — Michaeli surmast 20. aprillil 1928. Poiss leiti oma toast mahalastuna. On räägitud enesetapust õnnetu armastuse pärast või muudelgi põhjustel. Relvatundjana ei saa ma aga kuidagi välistada ka õnnetusjuhtumit relvaga mängimisel.

Filmis on nimetatud kahte aastanumbrit Maria Laidoneri Eestisse tuleku loa saamisel — 1961 ja 1977. Teame, et 1961. aastal tuli ta siia töesti; ametlik p a b e r i l u b a saabus alles 1977. aastal, kuid vaatatajale jääb see nüanss veidi hämaraks.

Hämaraks jäi minusugusele vanal vene ajal üles kasvanud ja elanud eestimaalasele esialgu ka üks filmi mängulise poole tegelane, kes paksust raamatust Laidoneride elusaatust loeb. Moodsa eluga rohkem kursis olijailt kuulsin, et see olevatki *Saatuseraamatu Lugeja* — Lääne kaasaegses dokumentalistikas üsna sagedane roll.

Filmi mängulise osa plusspoole peale jääb aga kindlasti Tõnu Aav ülekuulajana, kel ühekorraga ka kohe ülekuulitava vastused valmis. Nii see ülekuulamistoimikute vorpimine tollal käiski — kõik oli teater, mis kahjuks lõppes mitte ülekuulaja siniseks suitsuks hajumisega, nagu kõne all oleva loo mänguosas, vaid ülekuulitava surmaga, nagu tookordses tegelikkuseski.

“Eraelu” on eeskätt lugu kahe inimese, mehe ja naise, Johani ja Maria armastusest. Armastusest, mis kestis edasi ka pärast ühe poole surma. Armastusest ja kannatustest — koosnes ju Maria ja Johani viiskümmend aastat kestnud armastuslugu ka kuuest pikast aastast, mil Johan oli Esimeses maailmasõjas ja seejärel Vabadussõjas; õnnelikust rahuaegsest kaheksast aastast; ainsa lapse surmast; järgnevast tosinast aastast, mida oli juba tumestanud eelnev õnnetus; ning kuradi tosinast aastast suure idanaabri ebasõbralikemates paikades. Kui palju tuhandeid oli aga neid eesti abielupaare, kelle õnnelik või veidi vähem õnnelik elu lõppes viimase suure sõja ajal või sõjajärgseil aastail kas siinsamas ENSVs muudetud Eestis või siis ida pool Peipsi järve?

Ühe rahva elu aga koosnebki teda moodustavate inimeste eraeludest. Ja siit tõuseb nende ridade kirjutaja (aga vahest ka paljude teiste selle filmi nägijate ja sellele kaasaelajate) lõppmõte: “Eraelu” ei ole pelgalt Laidoneride eraelust, see on film Eesti riigi ja rahva elust ning saatusest, tööst ja armastusest läbi peagi lõppeva aastasaja.

HASSO KRULL

SIIN MA OLEN

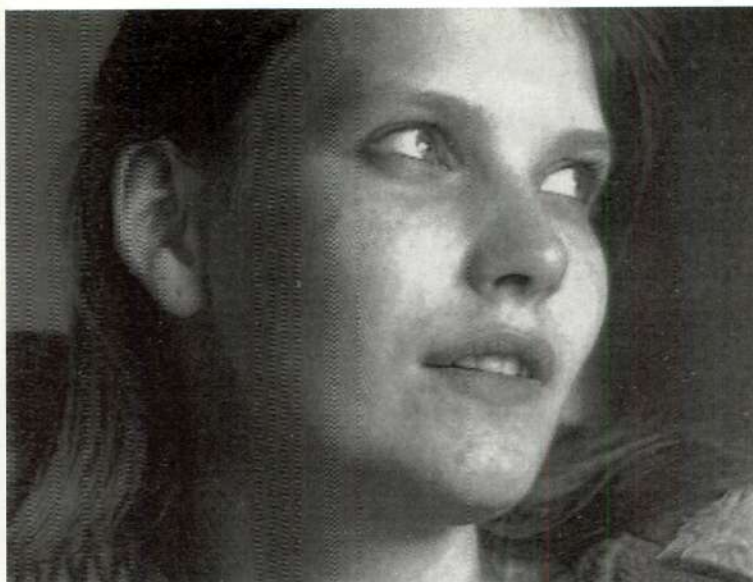
“INGLID KAASA”. Režii: Märt Sildvee, kaamera: Erik Norkroos, muusika: Meelis Salujärvi, heli: Rein Urm ja Märt Sildvee, montaaž: Marek Toompere, Hendrik Reindla ja Rainer Kask, produktsiooni assistent Anneli Ahven, filmi direktor Andres Sauter, produtsent Peeter Urbla. Video *Beta SP*, 33 min, värviline. © “EXITfilm”, 1997.

“Põrgu, see on teised,” ütles kunagi Sartre. Lauset on palju korratud, ja iga kord tähendab ta natuke midagi muud — kuid lähteelamus on tõenäoliselt sama. Lõpuks jääb meelde ainult see lause, ja kõik üksikjuhud, mispuhul lauset on korratud, ununevad ja hajuvad. Niisiis: Sartre arvas, et “põrgu” on teised inimesed.

Märt Sildvee “Inglid kaasa” näib tõukuvat samasugusest moraalsest tõdemusest. Kuid ta liigub hoopis teises suunas ja jõuab vaatepunktini, mis on “põrgulikule” täiesti vastandlik. Võib küll olla, et teised tõepoolest on põrgu, aga ükski inimene, ükski “teine” eraldi ei ole veel seda, ja kui nad üksteisest lahku viia, nendevahelisi seoseid järjest hõrendades, võib välja tulla, et inimeses ei ole põrgut kuskil. Ta liigub päris omaette selles hõrendatud ruumis, ta võib mõnikord olla peaaegu täiesti vaba, ning alles siis, kui seosed tulevad tagasi, algab põrgu uuesti ja kestab nende seoste varal, mis ühel on kõigi teistega.

Dokfilmi peategelane Kadi teeb läbi just sellise hõrenduse. Filmi alguses pääseb tüdruk vanglast, meile näidatakse vaid raske raudukse avamist, vangla seinu ja koridori, ilma ühegi pilguta vangla elanikele. Siis Kadi kodu: perekond, õeksed, alkooholikust isa, kellega peetav dialoog tuuakse ekraanile tekstina — ainult huuled liiguvad, kaamera vaatab kord ühe, kord teise osapoole otsa ja kui Kadi ütleb: “Anna mulle nõu”, vastab isa: “Anna parem mulle.” See olukord ei ole olemuslikult põrgu, see on *nõu puudumine*, lühemalt öeldes *nõutus*. Siin ma olen; aga ma ei tea, mida ma siin peaksin tegema; järelikult tahan ma siit ära, ükskõik kuhu.

Pikkamisi rullub Kadi lugu filmis lahti. Saame teada vanglase sattumise põhjuse ja taipame, millega Kadi enne seda raha teenis;



*"Inglid kaasa", 1997.
Režissöör Märt Sildvee. Kadi: "Ma ei taha enam siin elada. Soovita, kuhu ma läheksin elama."*

pärast Kadi jutustust Tais veedetud nädalatest on filmi temaatika määratletud. Kõike seda tehakse väga delikaatselt, ilma mingi reporterliku tungivusega. On hulk kaadreid, mille sisu selgub täielikult alles tagasivaates; kogu filmi ülesehitus on pigem hõrendav ja hajutav kui pealesuruv ja näpuga näitav. Vaataja jaoks jäetakse alles hulk lünki, mille ta peab täitma ise, iseenese mõistuse varal. Seepärast on filmi tõeliseks adressaadiks nii-öelda valgustatud vaataja, keegi, kes on juba väljunud "omasüülistest alaealisusest" ja tahab erapooletult jõuda olukordade tõeni ja asjade põhjusteni. Lünkade rohkuse tõttu avaneb hulk seoseid paremini teisel vaatamisel, mis teeb filmi telefilmina võib-olla haavatavaks, videona aga seda sümpaatsemaks.

"Inglid kaasa". Avo Üprus: "Ma olen püüdnud inimestel kõrval olla. Selleks me olemegi, et üksteist toetada ja nõu anda."



Võib ainult imestada, kuidas Sildvee teeb ohvri ja piinaja dialoogi nii vähe piinlikuks, et vaataja satub emotsionaalse erutuse asemel tahes-tahtmata hoopis arusaamise radadele. Vähestest vihjetest, nappidest tükkidest pannakse kokku küllalt suuremõõtmeline pilt. "Kerge on hukka mõista, raske on mõista," ütles kunagi luuletaja. Sildvee suunab vaataja mõistmisele, aga ta ei toonita seda — see pole tema ideoloogia, parteiline tellimus, vaid paratamatu areng, mille kohta veel keegi ei tea, mis sellega õieti peale hakata. Tõsi, ka mõistmisel on oma moraal, see moraal on koguni võrratult sügavam ja kindlam kui mis tahes mõistmatuse oma, aga ta teed on palju pikemad, käänulisemad ja keerulisemad. Niisiis toob Sildvee meid mõistmisele täie teadmise, et me jääme siin üksi ja peame omapead edasi minema, nii nagu filmi tegija isegi.

Omaette peatükk filmis on Kadi korduvad vestlused vaimulik Avo Üprusega rehabilitatsioonikeskuses. Üpruse juurde tuleb Kadi justkui kõigist seostest lahti kistuna, siin on ta hõrendatud, eraldatud ruumis, kus "põrgu" suhted on veel ainult sümboolsed ja neid saab arutluse teel ümber tõsta ja liigutada. Rehabilitatsioonikeskus on paik, kus ma ei ole enam siin, aga ma ei ole veel ka kusagil mujal; olen eikuskil, sümboolses tühjuses, mis laseb kõiki võimalusi paista avatuna, aga ei anna veel midagi, et mõni soovitatav võimalus saaks teostuda. Nii on Kadi suhe vaimulikuga ambivalentne. Ühelt poolt meeldib talle vaimuliku jutt, sest see on tõsine,

rahulik ja loogiline, eks ole need ju mõtted, mida ta isegi võinuks vahel mõelda. Teiselt poolt Kadi teab, et vaimulik ei saa teda tõeliselt aidata, sest ta ei saa kõrvaldada tõelist põhjust, mis on tema olukorra tinginud. *Tõeline põhjus on ju teised*. Peaaegu iga kord, kui Kadi oma olukorda selgitama hakkab, hakkab ta tegelikult rääkima teistest, keda ei ole aga kohal ja kes ei kuule vaimuliku juttu, kes vahest ei saaski sellest aru. Nii ei ulatu vaimulik argielu põrguni, sest ta ei ulatu teisteni — teised on aga alati need, keda ei ole



“Inglid kaasa”. Tõnu: “Mis surm see siis on? See on tulevik, raisk, paari aasta pärast...”

kohal, kes ei kuula või ei saa aru, kes polegi hakanud oma olukorda teadvustama.

Seepärast ongi Kadi viimane kõnelus vaimulikuga ebasiiras. Oma ebasiiruses on ta aus, sest Kadi näib eeldavat seda, et vaimulik taipab: tema jutt ei ulatu teisteni, ja seega ei lahenda Kadi probleeme, sest Kadilt nõutakse midagi, mida ta ei saa anda, ja seetõttu peab ta seda hankima võimatute vahenditega. Niihästi põhjus, miks Kadi peab andma, kui ka põhjus, miks ta anda ei saa, on ikka needsamad teised. Neid teisi on väga palju, mõned neist on pärit Kadile lähedasest ümbrusest, mõned aga rikkad, ilusad ja edukad; mõned võivad kuuluda kogudusse, mis peab ülal ka vaimulikke, ja seepärast usuvad nad end olevat eriti tublid kristlased, kuna on ka heal järjel. (Üht sellist tubli kristlast nägime hiljuti televiisoris, kus ta nii veenvalt selgitas, et tema ei tunne ühtki prostituuti ega isegi ajakirjanikku, kes kogemata sattus valel ajal valesse kohta ja nägi valesid asju.)

Kui see kõik on vaataja silme ette toodud, ei lisa Sildvee enam mingit paatost

ega provotseeri ühtki ebadiskreetsust. Peab ütleva, et selles erineb “Inglid kaasa” Artur Talviku ja Rein Kotovi dokfilmist “Ööliblika jõulud” (1994), kus Kadi (teise nime all) samuti figureeris ja mis taotles prostituudi argipäeva ilustamata kujutamist. Talviku ja Kotovi filmis oli momente, mis tekitasid autorite siirastes kavatsustes kahtlusi — näiteks moment, kus prostituut tuleb kliendi juurest ja temalt küsitakse, kas ta pidi ka suhu võtma. Kui vaatajate hulgas tõesti olnuks keegi, keda selline küsimus eriti huvitab, võinuks ta ju otse pöörduda vastava asutuse poole? Mis aga puutub reporterisse, siis tema puhul mõjub see infantiilse vampirismina, mida ei õigusta tegelikult mingi dokumentaalsus. Ma ei taha siin öelda, et “Ööliblika jõulud” olnuks halb, aga tal olid oma ilmsed vead, mille järeletegemist enam ei tahaks näha.

Sildvee filmis selliseid vigu ei ole. Kõik on tehtud peene psühholoogilise ja sotsioloogilise vaistuga, autori kavatsuses ei teki kordagi kahtlust. Mis me ka juurde ei mõtleks, me teeme seda omal vastutusel. Dokfilmile omane paratamatu pealetükkivus on siin viidud miinimumini. Filmi lõpus tuuakse diskreetsuse taotlus ka päris otseütlevalt nähtavale: ilmub pime kaader, mille taga Kadi telefonihääl teatab, et ta on nüüd Hamburgis ja et temaga on kõik korras. “Ma olen siin, Hamburgis,” ütleb ta meile. Filmi algust meenutades ei saa seda kaksipidi tõlgendada. Siin ma olin; ma ei teadnud, mida peaksin siin tegema; seepärast tahtsin siit ära, ükskõik kuhu; aga ükskõik kus on ikka ja alati siin.

MÄRT SILDVEE (sünd. 10. novembril 1968 Tallinnas) on lõpetanud Tallinna Pedagoogikailikooli filmi eriala esimese lennu 1998. aastal. Teinud lühifilmeid “Koit ja Hämarik” (1994) ja “Juhtum” (1997) ning tõsieluloo “Inglid kaasa” (1997). Hetkel lavastab lühimängufilmi “Asjaarmastajad” tema oma stsenaariumi järgi. Töötab ETVs 1992. aastast, praegu kultuurisaate “Pilk” režissöör.

S.T.

KAS METSA VÕI HOOPIS LINNA POOLE?



Filmi "Veidike metsa poole" (1998) käsikirja kaasautor Taivo Raudsaar (paremal) ja lavastaja Peeter Simm. Raudsaar ja Simm õppisid kunagi Nõo keskkoolis koos.

"VEIDIKE METSA POOLE". Käsikiri Taivo Raudsaar ja Peeter Simm, lavastaja Peeter Simm, operaatorid Edvard Oja, Jüri Suurevälja, Rein Kotov, Arvo Vilu, Mait Mäekivi, Maido Madisson ja Felix Grossman, muusika: Henn Rebane, montaaž: Sirje Haagel, helirežii: Ivo Felt, helioperaator Ariel Tali, AVID-montaaž: Hendrik Reindla, Andres Lepasar ja Rainer Kask, helimontaaž: Sonogram Estonia ja Koit Pärna, videotehnika: "Maurum", Eesti AV-keskus ja Tri Angle OÜ, administraator Katrin Talvik, produtsent Endla Lehtmets. Video Beta SP, 53 min 30 s, värviline ja mustvalge. © "Lege Artis Film", 1998.

Eestlased on metsarahvas ning sealt, laanest, on pärit ka meie vaimulaad. Kas pole tuntud ja palju korratud mõte? Tõepoolest, meie esivanemate elu oli lahutamatult metsaga seotud ning siinjuures ei tohiks unustada, et ka maarahva isandad, risticõdijate järeltulijad pidasid ennast metsarahvaks. Saksa kultuuris, sealhulgas mütoloogias, on mets aina olnud äärmiselt olulisel kohal. Pühad puud ja pühad salud pole sakslastele sugugi nii võõrad, nagu me arvama kipume; sõnapaaris *Deutsche Wald*

on sakslase jaoks igal juhul ka kribake pühalikkust ja hämarat müstilisust.

Peeter Simm kutsub oma uue metsafilmi "Veidike metsa poole" esimeste kaadritega vaataja mõtisklema iidsete pühapaikade olemuse üle. Rein Koha teeb ringi ümber kultusekivi ning muutub nii rõõmsaks, et kurjemgi skeptik peaks veidike sulama. Olgu selle rõõmupahvakuga, kuidas ta on, kes meist poleks aga tundnud pühalikkust iidsetes hiiepaigas või ka lihtsalt ilusas metsatukas jalutades, kui längus päikesekiired valguskardinatena puutüvede vahel ripuvad. Mets on tempel, laas pühakoda. Siis aga teatab keskkonnaminister, et emotsionaalsus meid metsa asjades edasi ei aita, olemegi juba liiga sinisilmsed. Puistute majandamine nõuab asjatundlikkust ja täpset arvestust. Edasi kuuleme mitme teadlase ja asjatundja suust, et Eesti metsa on tänase päevani kõikidest võimalikest viisidest kõige paremini majandatud. Meie metsavarud ühe inimese kohta on märkimisväärselt suured ning mets igati tootlik. Eesti maast on metsa all 47 protsenti. Teisel poolt vaadates aga on meie mets ja krooni kattevara maailma puidutööstuse jaoks vaid kübekene. Ministri kaval naeratus ei jäta mingit kahtlust, metsaäris peab nutti olema, muidu jätab väliskapital meid turritavasse kannustikku kappi imema.

Lavastaja on filmi tarbeks intervjuuerinud hulka inimesi, sealhulgas meie metsateaduslikku eliiti (professoreid Ivar Etverki, Hardi Tullust, Toivo Meikarit). Sõna saavad ka metsaandidega tegelevad ärimehed ning metsaametnikud ja muidugi ka meie ainus hiieomanik Vigala Sass. Mõnused lõõtsal tõmmatud viisijupid hoiavad ülal vaataja tuju ning arhiivikaadrid sõjaeelsest ja -järgsest ajast on pildireale tõeliseks soolaks-pipraks. Film teeb meile selgeks, et Eesti metsaasjandus sõidab edasi lausa lepse reega, sihid on selged ja asjad edenevad. Ohtusid küll on, kuid neist ollakse teadlikud ja see on juba pool võitu.



"Veidike metsa poole". Aleksander Heintalu ehk Vigala Sass teab metsast peaaegu kõike.

Neid, kes kipuvad arvama, et "mets on kõrge —mets on kuri", meil ei ole. Samuti pole meil ka märkimisväärseid metsaga seotud keskkonnaprobleeme. Nagu minister mainib, pole alternatiivi ministeeriumi ja metsaameti poliitikale. Seda kõike vaadates hakkab kusagil ilmet võtma tunne, et filmivanker näikse vägisi mitte metsa, vaid hoopis linna poole kiskuvat. Ikka sinna, kust teda juhitakse. Tolle vankri lähemal silmitsemisel hakkaks seal just nagu silma ka üks lisaratas, üks viies ratas, mis hoopis oma roopas sõidab.

Aleksander Heintalu *alias* Vigala Sass sikutab puu otsas rippuvat musta kitse(soku?) pead habemest ning jagab hoogsalt seletusi, mis seal hiies on. Ja keda-mida seal küll ei ole! Filmi käigus läheb seletaja üha kuraasikamaks, kutsub kuradit appi, kui jalg komistama kipub, ning esineb järjest põnevamate avaldustega. Kuuleme, et eestlased on ainsad maailmas, kes suutnud (või suudavad ehk siiani?) ebaloomadeks käia. Režissöör laenab korraks Günther Reindorffilt ühte tuntud muinasjutu- raamatu pilti ning näitab, millised need ebaloomad võiksid olla (üpris härrasrahvaliku moega muidel!). Lõpuks on parem Sassi etteastet jäädvustada juba hakitud kaadritena, küllap vist selleks, et rõhutada, kui hämarad eesti rahva ja metsa suhted tegelikult on.

"Veidike metsa poole" polegi vist filmitud selleks, et kedagi üllatada. Loo loogika ei nõua ka mõne probleemi teritamist ega konflikti sütitamist. Kõik Eesti metsast rääkijad kuuluvad oma alal ikka rohkem tippu kui kuhugi mujale, neil on teotahet ja asjatundmist



"Veidike metsa poole". Jaan Viigand on eluaegne metsamees.

Peeter Simmi fotod

ning piisavalt saavutusi, millest rääkida või mida demonstreerida. Ja õnneks on eesti mets ise nii otseses kui ülekantud tähenduses piisavalt suur ja mitmekihiline, et sellest kümneid erinevaid filme vändata. Eesti mets, mida Peeter Simm oma filmis vaatleb, pole ainus Eesti mets.

RAHUSTAV-RAHULIK LOOMAKÜLA MAAILM



"Tom ja Fluffy", 1997. Režissöörid Janno Põldma, Heiki Ernits ja Leo Lähti. Kolm sõpra kihutamasa appi õnnetule Fluffyle.

Kuidas unustada kesk kiiret argipäeva korrakski kõik praktilised probleemid? Vaadake näiteks eesti joonisseriaali "Tom ja Fluffy" — juhtul muidugi, kui seda parasjagu kuskil näidatakse.

Kahe koeralapse kiindumusest ja seiklustest ning laiema loomaküla elust kõnelev lugu on äärmiselt südamlik ja vägivallavaba ning sellisena meeldiv vaheldus meie ekraanidel valdavalt näidatule. Seda ka täiskasvanu jaoks. Et pinget ja põnevust jaguks, peab keegi loomulikult ka paha olema — aga (mine tea, kas moraali mõttes või vaataja lohutamiseks) selgub siiski, et ega ta nii paha olegi. See annaks justkui veidi lootust ka päriselu suhtes.

Miljöö, milles tegelased liiguvad, on sama pastelselt rõõmsameelne nagu kunstnik Regina Luki poolt tausta maalimiseks kasutatud värvitoonid — ja sama luuleliselt akvareelne. See on rahustav-rahulik maailm, kus aeg voolab teistmoodi (aeglasemalt mõistagi) ja kuhu kas või ainult selle pärast tahaks korrakski pääseda.

Pääseb ka: loomade naljakas-nukkerlühürilist elu vaadates ununevad tegelikud mured — ja näivad kas või hetkekski tühised. Meenub, et jah, tegelikult on ju oluline miski muu...

Et filmi vägivallatus ja inimlikkus juba kord tähelepanu äratav, hakkasin enda jaoks lahti mõtestama, kuidas mõned stseenid lapsvaatajale mõjuda võivad — eeskju võtmise ja maailmamudeli kujundamise aspektist. Ehk teisisõnu: kas tegijad talle ka midagi peale ajaviite on pakkuda kavatsenud.

VARGUS ON VABANDATAV

Kui mõni selle loo tegelane ka halba juhtub tegema, siis selgub peagi, et tegelikult ei teinud ta seda sugugi mitte halbade kavatsustega. Et ta lihtsalt oli väljapääsmatus olukorras.

Näiteks varastasid tundmatud olevused Oskari suhkrumasina vaid selleks, et tagurpidi-protsessil suhkrust suhkrupeete teha; neid oli aga tarvis, et nukkudest liblikaks muutuda ja talvituma lennata. Lõpp on liigutav, vaenlastest said sõbrad, kes ärarendajaile järele lehvitasid — aga kas see ikka õigustas vargust? Kas lapsele ei või jääda muljet, et kui sul midagi ikka hädasti vaja on, võid selle vabalt varastadagi?

"TOM JA FLUFFY". Käsikiri: Janno Põldma, Heiki Ernits ja Andrus Kivirähk, lavastajad Janno Põldma, Heiki Ernits ja Leo Lähti, kunstnikud Heiki Ernits, Regina Lukk ja Krista Lepland, operaator Ruth-Helene Kaasik, helilooja Olav Ehala, animaatorid Leo Lähti, Tarmo Vaarmets, Marje Ale, Ülle Metsur, Mariann Joa, Evelin Temmin, Priit Tender, Raul Lusia, Ruslan Piterja ja Ebe Tramberg, heli: Mati Schönberg, helitaustad: Ain Lepp ja Mati Schönberg, monteeriija Kersti Miilen, lavastaja assistendid Merle Rajandu ja Rutt Unnuk, kaasprodutsendid Juha Vakkuri ja Ulla Salonen, produtsendid Kalev Tamm ja Linda Sade. Video Beta SP, 13x6 min, värviline. © Tootjad: "Eesti Joonisfilm" ja YLE Finnish Broadcasting Co, 1997.

Autorid võinuks nuputada, kuidas suhkrumasina kadumise lugu lahendada nii, et tegemist poleks olnud vargusega.

Ka rott Leo plaanib vargust (või peaks pehmemalt ütleva — näppamist) õilsatel (?) eesmärkidel: valge hiireneiu südame võitmiseks tahab temagi kasuka värvi muuta ning üritab selle tarvis jahukotte ärandada. Asi küll äpardub ja Leole tuuakse kurvastushaigusest terveks meelitamiseks jahukott kingiks, aga, lubage küsida — mille eest? Selle eest, et tal (sisuliselt) vargus ebaõnnestus... Kus on moraal?

Sama seeria lõpus moraliseeritakse küll: hiireneiu ei hooligi Leost tema kasuka värvi, seega välise, vaid hoopis millegi muu — sisemise pärast.

AUSTA VEIDRIKKE!

Kaheksas osa kajastab teiste veidruste mõistmist ja humaansust: et päästa kass Julius päranduseks saadud sundideest pildistada merekoletist, kavaldavad loo peategelased lohe korraks järvepinnale. Loheema on näide ülearmastuse kammitsevusest ja paneb ehk pigem mõtlema lapsevanemad, mitte niivõrd järeltulijad. Ka üheksas osa kannab ühest küljest humaansuse, teisest aga loodrite soosimise ideed. Külaelanikel hakkab kahju rändur Klausist, kel pole kodu — ja nad otsustavad talle kingiks maja ehitada.

Mida õpetab see sotsialistliku mõtteviisi peegeldus varakapitalismiaja lapsele? Ilmselt, et oska andestada nõrgemaile nende nõrkus ja tegele heategevusega.

Aga teistpidi propageerib see ju ka laiskust, teiste kulul elamist... Et kes ikka ei viitsi halli argielu elada ja tööd rabada, mingu rahus rändama, küll siis, kui ta vanaks jääb, tuleb keegi ja tema eest hoolitsema hakkab...

IDENTITEEDIKRIIS

See jänes Jamesi probleem on ilmselt üheselt mõistetav nii meil kui mujal. Õpetlik iva: ära taha olla keegi teine, ole rahul endaga sellisena, nagu oled, ära ürita hüpata üle oma varju.

IGAÜKS LEIAB OMA

Fluffyle kingiks toodud kameeleonipoeg, kes igatseb laulu, kohtub karu Kaleviga, kelle laulu keegi kuulata ei taha. Mõlemad saavad õnnelikuks — ilus lugu, lootustandev. Otsi aga — ja küll sa lõpuks selle õige leiad.

VARJATUD OHT

Aastaid Klaus'i hammaste vahel vangis olnud seemnest kasvab üleöö (kuigi see äkki valutegemise pärast on välja tõmmatud) hiidbambus ja tõstab magava Klaus'i taevasse. Olukord annab sõpradele võimaluse hädasolija leidlikult päästa. Moraal — ära s... puutu, läheb haisema? Või hoopis vihje, et me kõik istume püssirohutünni otsas?



“Tom ja Fluffy”. Putukapere pärastlõunaidüll.



“Tom ja Fluffy”. Lepatriinu Lembit enne otsustavat hetke.

PAHA PÖÖRDUB HEAKS

Reegleid eirav koer Victor nurjab Oskari kunstvihmapilve katsetused, põgeneb ta pahameele eest tühja kaevu — ja avastab, miks vesi on kadunud. Tänu temale saabki veemure murtud. Millest see räägib? Juhuste kokkulangevusest, sellest, et ka pahaks peetu võib häid tegusid korda saata...

Loomulikult on need vaid mõned “Tomi ja Fluffy” vaatamisest ajendatud norivad mõtted. (Ja pole üldse kindel, kas neidki tekkinud oleks, kui ma poleks kergemeelselt lubanud selle jooniseriali kohta midagi kirjutada.) Igatahes jääb üle kahetseda, et selle loomaküla reeglid siinses ühiskonnas ei kehti. Sest, nagu eespool vihjamisi mõista antud, tõlgendavad enam arenenud riikide lapsed loost nii mõndagi teisiti. (Aga lõpuks on film ju suure osas just neile vaatamiseks tehtudki...) Nii et kõik on korras.

VALGETE ÖÖDE TÄHESADU

Peterburi muusikaelust suvel 1998

Algus TMK nr 10, 1998



Peterburi muusikaelu on oma kuulsad traditsioonid suutnud säilitada rasketele aegadele vaatamata. Linna üks suuremaid muusikakeskusi, filharmoonia, ei kurda publikupuuduse üle, publik omakorda ei lase end häirida saalide kulunud-luitunud interjööri. Läände vaatava eestlase viib Peterburi muusikapublik aga nostalgialainetele, sest Neevalinnas tullakse kontserdile saama midagi eluks vajalikku, mitte nagu peole.

Kevadsuvised valged ööd kuuluvad põhjamaa omapära juurde. Peterburi, mis asub ühel laiuskraadil Stockholmi, Oslo ja Helsingiga, on valgetest öödest teinud endale üle maailma tuntud firmamärgi. Valged ööd saavad Peterburis mai lõpul ja lõpevad juuni keskel. 21. ja 22. juunil kestab päev tervelt 18 tundi ja 53 minutit ning päike kaob siis horisondi taha vaid mõneks ajaks. Valgete ööde ajal on Neeva kaldapealne Ermitaaži ees peaaegu sama rahvarohke kui päeval — on ju põhjamaiselt eksootiline vaatepilt, kuidas jõel paariks tunniks sillad üles tõstetakse, et suured kaubalaevad linna sisse pääseksid.

“Valgete ööde” nime kannavad Peterburis mitmed rahvusvahelised üritused,

näiteks jooksumaraton, mis selle aasta 20. juunil toimus üheksandat korda, ja ka näiteks viieaastase staažiga rockmuusika festival. Üha suuremat rahvusvahelist kõlapinda võidab aga muusikafestival “Valgete ööde tähed”, mis peterburilaste eneseteadvust üsna palju tõstab, sest Moskvas toimuvate festivalide “Vene talv” ja “Moskva tähed” kõrval on tegemist ühe suurema ja prestiižikama igaaastase muusikafestivaliga Venemaal.

“Valgete ööde tähed” — see on kümmekond päeva ooperi- ja balletietendusi ning kontserte parimate vene interpretide ja külaliste osavõtul juuni teisel poolel. Üsna suur hulk festivali pileteid läheb varakult turismifirmade kaudu müüki välismaale, mis

toob sisse kallihinnalist valuutat! Nii mainekale festivalile on korraldajatel — Peterburi linnavalitsus, Maria teater, loominguline fond “Virtuoosid” — õnnestunud leida ka pidevaid toetajaid. Festivali põhisponsoriteks on olnud ja on ka praegu *Finnair*, firmad *Paulig* ja *Philips Electronics*, hotell *Nevsky Palace*, *ITAR-TASS*, *NESTE-St. Peterburg*, ööklubi “*Candyman*”, kasiino “*Premier*” jpt. Festivali toetab ka õlletehas *Baltika*, mis annab alates möödunud aastast parematele muusikutele kolm preemiat — 15 000, 7500 ja 5000 dollarit. Etendused ja kontserdid toimuvad põhiliselt Maria teatris ja filharmoonia saalides.

Alberto Cavosi projekteeritud **Maria teatri** hoone valmis Peterburis 1860. aastal. Oma nime sai ta Aleksander II abikaasa, keisrinna Maria Aleksandrovna järgi. Aastail 1935—1992 kandis teater Sergei Kirovi nime. Maria teatris on toimunud paljude vene ooperite esietendused: Glinka “*Elu tsaari eest*”, “*Ruslan ja Ludmilla*”, Mussorgski “*Boriss Godunov*”, “*Hovanštšina*”, Rimski-Korsakovi “*Jutustus nähtamatust linnast Kitežist*”, Tšaikovski “*Padaemand*”. Siin on laulnud Fjodor Šaljapin ja Ivan Jeršov, Fjodor Stravinski ja Nikolai Figner jt. XX sajandi alguses panid Aleksandr Benois, Konstantin Korovin, Aleksandr Golovin ja Valentin Serov Maria teatri laval aluse teatridekoratsiooni

uuele suunale, Vsevolod Meierhold — uuele ooperirežissuurile. Viimastel aastatel on Maria teater loonud mitmeid lavastusi koostöös maailma suuremate ooperiteatritega, nagu *Covent Garden*, *Opéra de Bastille*, *La Scala*, *Bonni*, *Tel-Avivi* ja *San Francisco* ooperimajad (Prokofjevi “*Sõda ja rahu*”, “*Mängur*” ja “*Tuliingel*”, Šostakovitši “*Katerina Izmailova*”, Verdi “*Othello*”, Glinka “*Ruslan ja Ludmilla*”, Puccini “*Madama Butterfly*”).

“*Valgete ööde*” festivali initsiaator ja kunstiline juht on algusest peale olnud Maria teatri peadirigent **Valeri Gergijev**, Peterburi konservatooriumi kasvandik, kelle õpetajaks oli legendaarne professor Ilja Mussin. Ülevenemaalisel dirigentide konkursil ja Herbert von Karajani nimelisel konkursil veel tudengina laureaadiitliga pärjatud Gergijev asus Maria teatrisse tööle 1977. aastal, tema esimeseks etenduseks oli Prokofjevi ooper “*Sõda ja rahu*”. 1988. aastast on ta teatri peadirigent ning 1996. aastast kunstiline juht ja direktor. Nende aastate jooksul on väsimatu Gergijev korraldanud teatris mitmeid festivale: 1989 — Mussorgski festivali, 1991—1992 — Prokofjevi festivali, 1994 — festivali “*Rimski-Korsakov XX sajandil*”. Gergijevi juhatusel toimusid 1992. aastal teatri

Juba sada kolmkümmend kaheksa aastat kaunistab vene muusikateatri sünnilinna Peterburi Teatri väljakut arhitekt Alberto Cavosi projekteeritud Maria teater.



ooperitrupi esimesed külalisesinemised USAs (*Metropolitan Opera's*) ja aasta hiljem Jaapanis. Gergijev on ka tunnustatud sümfooniaorkestrite dirigent: 1989. aastal sai ta Rotterdami sümfooniaorkestri esimeseks külalisdirendiks ning 1995 peadirigendiks, 1997. aastast on ta *Metropolitan Opera* esimene külalisdirent.

1993. aastal sündis Valeri Gergijevi initsiatiivil rahvusvaheline muusikafestival "Valgete ööde tähed". E s i m e n e f e s t i v a l kujunes 14 etenduse ja kontserdiga veel võrdlemisi tagasihoidlikuks. Maria teater ei pakkunud tollal välja ühtki balletti, vaid piirdus kolme repertuaaris oleva ooperiga. Ligitõmbavamad olid kontserdid, kus särasid niisugused tähed nagu Šura Tšerkasski, Viktor Tretjakov, Juri Bašmet, Valeri Afanasjev, Aleksandr Toradze, Olga Borodina, Nikolai Putilin jt.

1994. aastal toimunud t e i s e l f e s t i v a l i l kujunesid välja festivali põhiprintsiibid — tegemist on nn Gergijevi autori-festivaliga, kus saab traditsiooniks hooaja

Maria teatri publik on aastakümnete jooksul aplodeerinud Fjodor Šaljapinile ja Sofia Preobraženskajale, Mark Reisenile ja Georgi Neleppile, viimase kuue aasta suvistel valgetel öödel täidab Maria teatri saali muusikafestivali tähtede sära.



Maria teatri peadirigent Valeri Gergijev — Venemaa rahvakunstnik, Venemaa teatripreemia "Kuldne mask" laureaat, Šostakoviči-nimelise preemia laureaat, pärjatud korduvalt tiitlitega "aasta muusik" ja "aasta dirigent".



esietenduste näitamine. Kujunes välja ka põhiesinejate tuumik, nn Mravinski orkester, ansambel "Moskva Solistid" Juri Bašmetiga eesotsas, Mihhail Gantvargi ansambel "St. Peterburgi Solistid", Peterburi Kammerkoor, solistidest Grigori Sokolov, Aleksandr Toradze, Vadim Repin, Olga Borodina, Galina Gortšakova jt. Teisel festivalil oli kokku 27 kontserti ja etendust, seitsmest ooperist viit juhatas Valeri Gergijev ise. Kontsertettekandes kõlasid Gioacchino Rossini "Tuhkatriinu" (dirigent Alberto Zedda) ja Giuseppe Verdi "Saatuse jõud" (dirigent Valeri Gergijev), Verdi kirjutas selle ooperi Venemaa Imperaatorlike Teatrite Direktsiooni tellimusel. Esietendused Nikolai Rimski-Korsakovi "Jutustus nähtamatust linnast Kitežist" ning Wolfgang Amadeus Mozarti "Figaro pulm", kus debüteeris Maria teatri praegune esisopran Anna Netrebko. Klassikaliste balletietenduste ("Raimonda", "Don Quijote", "Uinuv kaunitar" jm) kõrval esietendused Stravinski "Tulilind" ja "Šeherezade" (Rimski-Korsakovi muusikale) Mihhail Fokini koreograafiaga. Sümfoonia-kontserte juhatasid Maris Jansons, Carlo Maria Giulini, James Conlon jt. Kavas oli ka mitmeid vokaalsümfoonilisi suurvorme — Hector Berlioz "Fausti needmine", Joseph Haydni "Loomine", Sergei Prokofjevi "Aleksander Nevski", Gustav Mahleri Teine sümfoonia jne.

Kolmas festival (1995) laiendas repertuaari XX sajandi klassika ja nüüdismuusikaga: Gergijev juhatas Prokofjevi, Bartóki ja Schnittke teoseid, Gidon Kremer esitas Stockhausenit, Xenakist ja Martõnovit. Et "tähtede festivalil" kõlas nii palju meie sajandi muusikat, oli ühe vene muusikafoorumi jaoks küllaltki ebatavaline! Uudiseks oli kolmandal festivalil ka veel tõusma hakkavate tähtede esinemine: aastast 1983 USAs elava pianisti Aleksandr Toradze õpilased esitasid tervet õhtut täitva kava Igor Stravinski teostest. Juba tuntud ja tunnustatud külalistest võib märkida *Accademia Santa Cecilia* orkestrit, Eliso Virsaladzet, Nikolai Petrovi, Vagram Saradžjani, Tatjana Grindenkot, Konstantin Plužnikovi jt. Olulisem osa kolmanda festivali sündmustest oli seotud Maria teatriga — Modest Mussorgski "Hovanštšinale" ja Igor Stravinski "Ööbikule" lisandus tervelt kolm sensat-



Plácido Domingo Maria teatri lavastuses "Parsifal". Maailmakuulus tenor on aastast 1993 rahvusvahelise ühingu "Maria teatri sõbrad" president, Valeri Gergijevi käe all on ta laulnud seal ka "Othellos".



Maria teatri särav täht Olga Borodina, keda "The Dallas Morning News" iseloomustab kui "kaunist naist ja suurepärast lauljannat, kes on nagu loodud suurte saavutuste jaoks".

sioonilist esietendust: Dmitri Šostakovitši "Katerina Izmailova", Giuseppe Verdi "Aida" ja Richard Straussi "Salome".

Neljandal festivalil (1996) esitleti koguni nelja hooaja ooperiesietendust (kõik Gergijeviga!): Pjotr Tšaikovski "Mazepa", Georges Bizet' "Carmen", Sergei Prokofjevi "Mängur" (uuslavastus) ja Dmitri Šostakovitši "Mtsenski maakonna leedi Macbeth". Kahel järjestikusel päeval juhatas Gergijev Šostakovitši ooperi kahte erinevat redaktsiooni: "Leedi Macbethile" järgnes "Katerina Izmailova". Kui lugeđa kokku kõik

etendused ja kontserdid, mida Gergijev 18. ja 30. juuni vahel jõudis dirigeerida (ei tohi unustada, et ka ette valmistada!), teeb see kokku tervelt kümme. Nende kümne hulgas olid näiteks Gustav Mahleri Kuues sümfoonia, Dmitri Šostakoviitši tsükkel "Juudi rahvapoeesias" ja Üheteistkümnes sümfoonia, Sergei Prokofjevi Neljas klaverikontsert (vasakule käele) Aleksandr Toradzega ja kantaat "Oktoobri 20. aastapäevaks"; Hector Berlioz "Romeo ja Julia", Alfred Schnittke Violakontsert Juri Bašmetiga; lisaks Händeli, Bachi, Wagneri, Tištšenko ja Petrovi muusikat. Tähelepanu-väärsed Peterburi jaoks olid kaks esiettekanne: Nikolai Karetnikovi "Apostel Pauluse müsteerium", mida jällegi juhatas Valeri Gergijev, ning Gidon Kremeri ansambli esitatud Astor Piazzolla "Tango". Nagu loetelust selgub, oli neljanda festivali põhitähelepanu pööratud XX sajandi muusikale.

Viies festival (1997) võttis oma huviorbiiti suured romantikud - juubilariid: Franz Schuberti, Johannes Brahmsi ja Aleksandr Skrjabin, kelle muusika kõlas sümfoonia- ja kammerkontsertidel. Teine

Roland Petit — Maria teatri esimene väliskoreograaf, kes lavastas 1978. aastal Maurice Jarre'i balleti "Pariisi Jumalaema kirik". Festivalil "Valgete ööde tähed 1998" toimus Roland Petit' ballettide "Noormees ja surm" ning "Carmen" Peterburi esietendus. Balletid nägid esimest korda lavavalgust tegelikult vastavalt 1946. ja 1949. aastal.



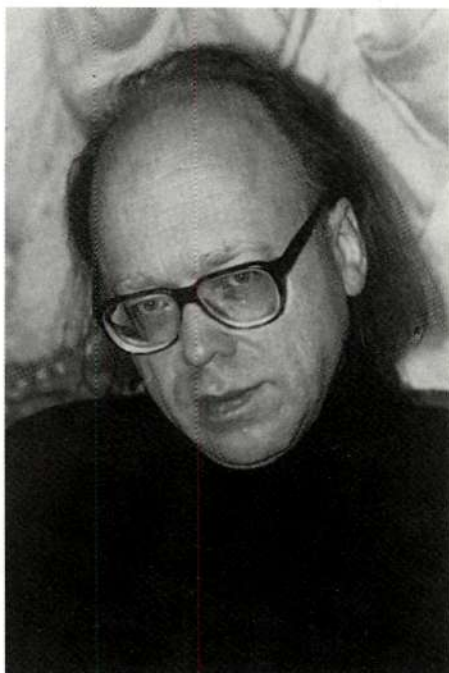
Gidon Kremer elab praegu põhiliselt Pariisis ja esineb tihti ansambelis koos Marta Argerichi, Valeri Afanasjevi, Vadim Zahharovi ja Oleg Maisenbergiga. 1996. aastal moodustas ta 25 Baltikumi noorest keelpillimängijast orkestri "Kremerata Baltica", mille esimene kontsert toimus 9. veebruaril 1997 Kremeri sünnilinnas Riias.

teemade ring oli seotud XX sajandi muusikateatriga. Mitu kava oli pühendatud Sergei Djašilevile, etendusid nimelt tema tellitud balletid — Igor Stravinski "Tulilind" ja "Petruška" Mihhail Fokini koreograafiaga, Sergei Prokofjevi "Sküüdi süit", Maurice Raveli "Vals", Béla Bartóki "Võlumandariin". Jälle mängiti palju XX sajandi muusikat, Carl Orffi, Sergei Prokofjevi ja Dmitri Šostakoviitši kõrval kõlas Alfred Schnittke, Gia Kantšeli, Gennadi Banštšikovi, Sofia Gubaidulina jt looming. Suurt tähelepanu äratas Valeri Gergijevi ootamatu debüüt balletidirigendina. Sergei Prokofjevi "Romeo ja Julia" hindas kriitika "suurepäraseks ballettsümfooniaks", kiitust jagati ka Gergijevi juhutatud Igor Stravinski "Pulmale" ja "Kevadpühitsusele". Ometi jäi ka viiendal festivalil Valeri Gergijevi pärusmaaks ooper ja seda ennekõike tänu Richard Wagneri "Parsifali" suurepärasele lavastusele. Hooaja esietendustest juhatas Gergijev festivalil ka Modest Mussorgski "Boriss Godunovi"

algredaktsiooni, kontsertettekandes kõlasid Giuseppe Verdi "Rigoletto" ja Nikolai Rimski-Korsakovi "Tsaari mõrsja".

K u u e s f e s t i v a l "Valgete ööde tähed" toimus 19. – 29. juunini 1998. Kahe sümfooniakontserdi kõrval (Johannes Brahmsi, Richard Straussi ja Dmitri Šostakovitši muusikast) pühendas Valeri Gergijev oma põhitähelepanu teatrile. Hooaja esietendustest juhatas Gergijev Aleksandr Borodini "Vürst Igorit", Richard Wagneri "Lendavat Hollandlast", Pjotr Tšaikovski "Mazepat", lisaks Sergei Prokofjevi "Semjon Kotko" kontsertettekannet ning galakontserti "Richard Wagner". Seekord oli festivali nimekaimaks külaliseks Plácido Domingo, kelle osalusel kõlas galakontserdil esimene vaatus Wagneri "Valküüridest" ning teine vaatus "Parsifalist". Selle sündmuse reklaamiks oli üle Nevski prospekti tõmmatud koguni kaks loosungit, samal ajal kui teiste ürituste kohta võis informatsiooni saada ainult kontserdisaalide vahetust lähedusest. Galakontserdile polnud võimalik sisse pääseda isegi paljudel Peterburi muusikajakirjanikel, rääkimata siis eestimaistest huvilistest. Sama lugu oli Gergijevi juhutatud George Balanchine'i ballettide õhtuga. Mõnevõrra "lihtsam" oli hankida pileteid jällegi väga "kuumale" üritusele — ühevaatuseliste ballettide õhtule, kus Roland Petit' koreograafiaga esietendusid "Carmen" (Georges Bizet' muusika) ning "Noormees ja surm" (Johann Sebastian Bach'i muusika). Siis võis saali kõige odavamaid, sajarublasteid laeluseid kohti hea õnne korral "vahendajate" käest osta "vaid" 400 rublaga. (Meeldetuletuseks: juunis 1998 võrdus üks vene rubla umbes 2,5 Eesti krooniga.)

Esietenduste rea täienduseks olgu Maria teatri poolelt nimetatud veel kaks ühevaatuselist ooperit: Sergei Rahmaninovi "Ihnus rüütel" (dirigent Aleksandr Titov) ja Nikolai Rimski-Korsakovi "Mozart ja Salieri" (dirigent Gianandrea Noseda). Esimest korda esines Peterburis (kahe kontserdiga) orkester *Kremerata Baltica*, loomulikult tohutu menuga, millele aitas kindlasti kaasa Arvo Pärdi "Fratrese" suurepärase esitus (kavas veel Antonio Vivaldi sari "Aastaajad", Astor Piazzolla — Nikolai Desjatnikovi "Tangoballett", Gia Kantšeli *Time and again*, Alfred Schnittke "Kontsert kolmele" jt).



Valeri Afanasjev on sündinud 1947. aastal Moskvas ja lõpetanud Moskva konservatooriumi Emil Gilelsi õpilasena. Alates 1974. aastast elab ta Prantsusmaal ning annab kontserte kogu maailmas.

"Valgete ööde" säravamaid tähti on kahtlemata Valeri Afanasjev, Emil Gilelsi üks viimaseid õpilasi, kes 1974. aastal asus elama Belgiasse ja praegu elab Prantsusmaal. Pianistliku tegevuse kõrval on Afanasjev tuntud ka mitmete inglisis- ja prantsuskeelsete romaanide ja luuletuste autorina (vene keeles on ilmunud romaanid "Filosoofide teekond" ja "Naasmine koju") ning "Valgete ööde" festivalil 1993. aastal näitas Afanasjev end esimest korda ka dirigendina. Viimasel festivalil soleeris ta Ludwig van Beethoveni Teises klaverikontserdis, Maria teatri kammerorkestrit juhatas teatri esimene külalisdirigent, itaallane Gianandrea Noseda. Vene publiku jaoks legendaarse pianisti interpretatsioon õigustas täiesti ühe kriitiku paari aasta tagust repliiki ajakirjas "Eho planetõ": "Omavoli ühenduses peenuse ja lihtsusega paneb kuulama ja haarab kaasa..."

Suvine festival juhtis tähelepanu ka Peterburi uuele kontserdipaigale — Peeter-Pauli (luteri) kirikule, kus toimus Siegfried Matthuse ooperi "Lugu kornet Christoph Rilke armastusest ja surmast" Peterburi



Uuenenud (loe: endise staatuse tagasi saanud) Peeter-Pauli (luteri) kirik Nevski prospektil. Aastakümneid linna ujulana tegutsenud jumalakojast on saanud Neevalinna üks esimesi kirik-kontserdisaale.

esiettekanne (dirigent Algirdas Paulavičius, lavastaja Juri Aleksandrov, etenduses osalesid muusikalise kammerteatri *St. Peterburg Opera* trupp ning festivali “Kammerooper Rheinsbergi lossis” solistid). Ooperi tellis heliloojalt Dresdeni *Semperoper* taastatud ooperimaja pidulikuks avamiseks 16. veebruaril 1985. Nevski prospekti ääres asuv Peeter-Pauli kirik on ehitatud aastail 1833—1838 arhitekt Aleksandr Brüllovi projekti järgi. Kirik tegutses 1937. aastani, siis sai pühakojast ladu ja 1958. aastal kohandati ta ujumisbasseiniks. Kiriku sisemus pole veel täielikult taastatud, sest kaunist interjööriist polnud peaaegu midagi säilinud. 1992. aasta suvel anti kirik saksa luteri kogudusele tagasi, 31. oktoobril 1992 viidi seal läbi esimene sõjajärgne jumalateenistus. Kontserdid toimuvad kirikus möödunud aastast alates, seal on kõlanud näiteks Gaetano Donizetti Reekviem ning XVIII sajandi vene muusika korüfee Jevstignei Fomini “Orpheus”.

Alanud hooaeg Peterburi Filharmoonias on pühendatud maestro **Juri Temirkanovi** 60. sünnipäevale. Temirkanov debüteeris omal ajal menukalt Peterburi Väikeses ooperiteatris ning töötas mitmeid aastaid Leningradi Filharmoonia Akadeemilise Sümfooniaorkestri peadirigendina.

Aastail 1977—1988 oli ta Kirovi teatri kunstiline juht ja peadirigent, tema lavastustest äratasid erilist tähelepanu Pjotr Tšaikovski “Padaemand” ja “Jevgeni Onegin” ning Rodion Štšedrini “Surnud hinged”. Pärast Jevgeni Mravinski surma 1988. aastal sai temast, nagu juba öeldud, nn Mravinski orkestri peadirigent, lisaks sellele juhib ta kogu filharmoonia tööd. Loetellu tuleb lisada veel Londoni Kuningliku Filharmooniaorkestri peadirigendi ja Taani Raadio Sümfooniaorkestri esimese külalisdirigendi tiitlid.

Peterburi Filharmoonia on Temirkanovile pühendanud hooaja esimese kontserditsükli, mis ajavahemikul 18. november kuni 23. detsember hõlmab kaheksat kontserti. Esinejate valik on soliidne: John Lill, Maksim Šostakovič, Boriss Pergamenštšikov, Gidon Kremer ja *Kremerata Baltica*, Džansug Kahhidze, Maris Jansons, Aleksandr Dmitrijevitš. Hiljuti valmis Igor Šadhani stuudios koostöös Peterburi filharmooniaga üheksaosaline dokumentaalfilm “Juri Temirkanov. Improvisatsioonid teemal...”, mis loodetavasti nüüdseks on juba mõne jõuka Vene telekanali poolt ära ostetud.

Artikkel sai teoks tänu Eesti Kultuurifondi toetusele.

GAMBAMAAILMA ABSOLUUT WIELAND KUIJKEN

Läinudsuvine Haapsalu viies vanamuusika festival 1.—5. juulini oli kahtlemata üks viimaste aastate põnevamaid vanamuusikasündmusi Eestis. Maailmanimesid koondas Haapsallu "Concerto Grosso" (juht Egmont Välja) — ainus jõuliselt tegutsev süvamuusika eraagentuur Eestis. Et kolmeliikmelise "Concerto Grosso" ja festivali kunstilise juhi Toomas Siitani loodu ei jää kvaliteedilt alla suure meeskonna korraldatavale Tallinna barokkmuusika festivalile, on väljakutse "Eesti Kontserdile". Haapsalu vanamuusika festival oli kontsentreeritud struktuuri ja väimsusega ning oma ühtsuses tugevam kui riiklikult finantseeritav Mustoneni festival, millel üha laiahaardelisem kunstiambitsioon. Kuna terviksündmuse vastukaja leiab juulikuisest ajakirjandusest, tutvustan siinkohal Wieland Kuijkenit, kes küll ka varem Eestis käinud, kuid kelle solistihülguusest siinne publik esmakordselt osa sai.

Maag Wieland Kuijkenit kuulates kadus ajataju. Kontserdil kõlanud vähetuntud muusika kahele *viola da gamba*'le XVII—XVIII sajandi gambavirtuoosidest heliloojailt oli kuulsa filmi



Wieland Kuijken Haapsalu toomkirikus 2. juulil 1998.



Wieland Kuijken ja Markku Luolajan-Mikkola.
Eike Kirikali fotod

Tous les matins du monde ("Kõik elu hommikud") ekspressiivsest kunstikeelest haaravam. Wieland Kuijkeni juures õppinud Markku Luolajan-Mikkola, kes on viimaste aastatega tõusnud gambamängijate eliiti¹, musitseeris ideaalilähedase partnerina. Mängutehniliselt virtuoosne, väljenduslaadilt intensiivne ja fantaasiarikas, ent — Wieland Kuijkeni kõrval siiski õpilane. Kõrvortokavaimalt avaldus see Luolajan-Mikkola teravas, Kuijkeniga võrreldes "kandilises" toonis. Luolajan-Mikkola spontaansus ja Wieland Kuijkeni spontaansus kuuluvad eri maailma, esimesel "tormi ja tungi" ajastusse, teisel

¹ Markku Luolajan-Mikkola kuulub ansamblisse "Phantasm", mille debüüt-CD Purcell'i muusikaga võitis 1997. aasta "Grammophone'i" preemia *baroque non vocal'i* sarjas; mõlemad Luolajan-Mikkola soolo-CD-d on samuti äratanud rahvusvahelist tähelepanu.

kõlatäiuse võluvalda. Ükskõik kui andekas on interpreet, noorena ei suuda ta haarata neid selginenud tunnetuse ja vabaduse dimensioone, milles kulgeb Wieland Kuijken. Sellise vabaduseni jõutakse aastatega — kui jõutakse.

Luolajan-Mikkola eriline sümpaatia kuulub nüüdismuusikale, ta on inspireerinud *viola da gamba*'le kirjutama Jukka Tiensuud, Eero Hämeenniemi ja Harri Vuorit. Nii nagu Luolajan-Mikkola praegu, vaimustus ka Wieland Kuijken oma kujunemisaastail modernsest muusikast, mängides avangardi, sealhulgas Stockhausenit ja Boulezi, 1960. aastate algul Brüsseli ansamblis "Musiques Nouvelles". Hiljem ei ole Kuijken uut muusikat esitanud. *Viola da gamba*'le kirjutanud huvitavamaist nüüdisheliloojaist nimetab Kuijken Mauricio Kagelit ja Pierre Bartolomméd.

Wieland Kuijken on *viola da gamba* taaselustaja. Küsisin Haapsalu festivalil viibinud elukutseliselt vanamuusika määndžerilt Hans van Lierilt, miks ei kuulu see au perekond Dolmetschile, kes *viola da gamba* tegelikult uuesti avastas. "Wieland Kuijken ei ole avastanud instrumenti, küll aga selle, kuidas *viola da gamba* tegelikult kõlab, kuidas sellel mängida, millised võimalused pillil on. Kui Dolmetschide salvestusi kuulata, siis see on väga igav. Dolmetschid olid küll suured idealistid, aga mitte suured muusikud."

Wieland Kuijken sündis Dilbeekis Brüsseli lähedal 1938. aastal muusikute perekonnas ja on kuulsatest vendadest vanim (barokkviilimängija ja dirigent, barokk-orkestri "La Petite Bande" looja Sigiswald Kuijken on sündinud 1944. ja *travers-* ning plokkflöödimängija Barthold Kuijken 1949. aastal). Kui Wieland oli 14, kolis perekond kunstilise õhkkonna poolest ärksamasse Brüggesse. Aasta pärast lõpetas Wieland kooli ning alustas klaveri- ja tšelloõpinguid Brügge konservatooriumis. 1957—1962 õppis ta Brüsseli Kuninglikus Konservatooriumis, mille lõpetas tšellistina *prix d'excellence*. Järjest enam köitsid Wielandit aga varajane muusika ja vanad pillid, kaheksateistkümnendaastaselt hakkas ta koos Sigiswaldiga omal käel *viola da gamba*'t õppima. 1959. aastal rajasid Wieland ja Sigiswald "Alarius Ensemble'i" (hiljem liitus ka Barthold), mis oli "tol ajal suursaavutus, tõeliselt fantastiline ette-

liitus ka Barthold), mis oli "tol ajal suursaavutus, tõeliselt fantastiline ettevõtmine!", kommenteerib Hans van Lier. "Ma arvan, et nemad olid esimesed, kes mängisid — nii nagu me seda praegu nimetame — õige lähenemisega. Ajavahemikul kuuekümnendate algusest seitsmekümnendate keskpaigani oli territoorium Belgia-Holland-Inglismaa-Šveits omamoodi vanamuusika laboratoorium, kus kõik läbi prooviti, otsides, millised on vanade pillide võimalused, millised on eelised ja puudused võrreldes uuemate pillidega ja kuidas varajase muusika loojad on arvestanud just nende spetsiifiliste nüanssidega." "Alarius Ensemble" tegutses 1972. aastani, seejärel löid vennad ansambli "Kuijken Early Music Group". 1986. aastal sündis "The Kuijken String Quartet", mis on viimasel ajal liikunud barokkrepertuaarilt Haydni ja Mozarti kammermuusika esitamisele ja salvestamisele.

Alates 1970. aastast õpetab Wieland Kuijken *viola da gamba*'t Haagi ja Brüsseli konservatooriumis, praegu on tal Haagis 9 ja Brüsselis 12 õpilast — rahvusvaheline seltskond üle maailma. Wieland Kuijken elab Brüsseli lähedal ja tal on kaheksa last, neist kaks tegelevad muusikaga: üks on pop- ja rockmuusik, teine pianist.

Nii interpreedina kui meistrkursuste juhendajana liigub Wieland Kuijken maailmas palju ringi, tunde andis ta ka Haapsalus. Küsimusele, kas ta praegu uut muusikat kuulab, vastab Kuijken, et mitte eriti. "Vajan muusikast puhkust enne ja pärast oma tööd." Ning lisab elutarga muigega "minu aastates ei vajata enam palju muusikat". Arvo Pärti hindab kõrgelt — "üks vähestest, kes on suutnud modernse helikeele ja vanad traditsioonid sünteesida. See on tugeva väljendusjõuga ja väga loogiline muusika".

Eesti barokkmuusikud saavad Wieland Kuijkenilt kiita. "Minu mulje järgi on tase küllaltki hea. Mulle meeldivad iseõppijad, olen ka ise autodidakt."

Maailmas viimasel ajal laialt levinud tendentsi, barokkmuusikute suundumist XIX ja ka XX sajandi muusika juurde, suhtub Wieland Kuijken teatava eelarvamusega. "Tegelikult on barokkmuusikalt XIX sajandi muusikale üle minna raske. Tekib rohkesti probleeme, mida polegi nii lihtne lahendada. Loomulikult on XIX sajandi repertuaaris külluses ilusaid teoseid, kuid ma pole nende

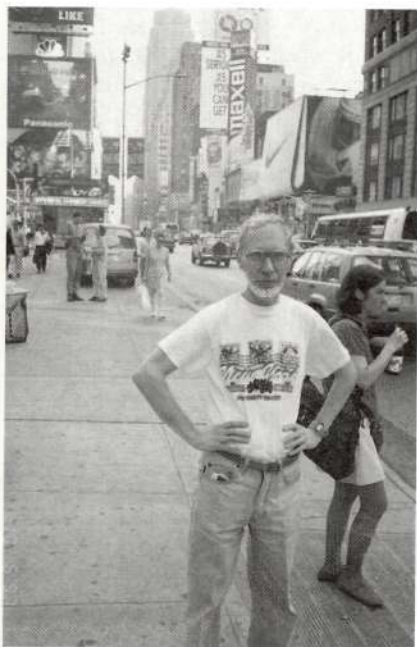
jaoks seni aega leidnud." Dirigendina tegutseb Wieland Kuijken vahetevahel, rääkides sellest niisuguse tooniga, nagu oleks see hobi ja mitte töö. Hiliseim helilooja, keda Kuijken dirigeerinud, on Haydn. Kuulsamatest koosseisudest on ta juhitanud "La Petite Bande'i" ja "Collegium Europae't".

Pärimisele, kuidas suhtub filmisse "Kõik elu hommikud", reageerib rahu kehatust Wieland Kuijken pisut allergiliselt, ju on teda selle fraasiga sageli tülitatud. "Seal on palju kaunist muusikat. Aga sisu poolest on see täiesti modernne film. Barokiajastu ideid seal pole, aktsendid on väga nüüdisaegsed."

Kas *viola da gamba* on elitaarne instrument? "Ei, ma ei arva nii. See, et *viola da gamba*'l on väiksem ja teadlikum kuulajaskond kui mõnel teisel pillil, ei tee teda veel elitaarseks."

HOOAEG NEW YORGIS VI

Algus TMK nr 5, 1998



Jaak Rähesoo New-Yorgis.

VIII: MOODNE ÜRGUS

Pärast põiget Kentuckyse naaskem New Yorki, Off-Off-Broadwayle, avangard-teatri manu. Üks avangardi püsijooni kõrvuti kõlavahäälse uusaegsuse ja tulevikku suunatusega on olnud sillahelit kõige kaugemasse minevikku, esmaste lätete otsing. Mõlemaid jooni ühendab veendumus, et alustada tuleb nullist, "algusest", vahepealset suuresti eirates. Gauguini ürgsuseihalus või aafrika skulptuuri mõju kubistidele on hästi teada, nagu ka Bartóki ja noore Stravinski "primitivism". Teatris on see enamasti väljendunud üleskutsetena taastada antiigi rituaalne üldistus ja ekstaas, tõlgendusluseks Nietzsche noorustöö "Tragöödia sünd muusika vaimust". Need hüüded kajavad vastu ka eesti kutselise teatri algaegadest,

nooreestlaste "Teatri-raamatust". Aga antiigi-ga, olgu avangardses või muus vormistuses, on lood eesti laval olnud nigelad — "Kuningas Oidipus" iga paarikümne aasta tagant on enam-vähem kõik. Isegi Ameerika, mille kultuurikihi õhukesust vahel üleolevalt mainitakse, saab siin silmad ette. Sest sealseid teatrikavu sirvides satud ikka ja jälle mõnele antiikteosele, iseäranis suvise vabaõhu-etendusena.

Üsna varsti pärast saabumist, detsembris 1996, nägin ühe omal ajal kõmu tekitanud tõlgenduse, rumeenlase Andrei Serbani (Šerbani) lavastatud "Troojalannade" täasesitust. Sellega tähistati *La MaMa* 35. aastapäeva. *La MaMa* nime tuntakse eesti teatriilmas suhteliselt hästi, eeskätt tänu seal 1971. aastal välja toodud Paul-Eerik Rummo "Tuhkatriinümängule" ja Peeter Jalaka "Eesti pulma" hiljutisele gastrollile. Teatri rajaja ning kestev juht Ellen Stewart figureerib artikli ja pildiga koguni Eesti Entsüklopeedias — au, mida talle alati ei osuta hoopis kõiterohkemad teatmeteosed. Stewarti eripäraks New Yorgi avangardi esinimede hulgas on ju see, et ta pole ise looja, lavastaja, vaid puhtalt teiste edutaja ja soosija, mänedžer. Ka ei ole tema entusiastliku tegevuse taga kindlat suunda või teooriat, vaid üksnes soov aidata andekaid tuttavaid. Kui ta oma 25-kohalise kohvik-teatriga alustas, oli see ainult hädapäraste proovilavastuste paik, kus noored võisid esmasel kujul näha oma näidendeid. Kuid juba 1960-ndate lõpul võttis aina laienevas *La MaMa*'s võimust Tom O'Horgani muusika- ja liikumisrohke, tekstinapp lavastamislaad, ja seda lähenemist jätkas 1970-ndate algul Stewarti uue lemmiku Serbani nn kreeka triloogia. *La MaMa* endisest vorstivabrikust hoone katuse all on praegu mitu erineva suundumusega truppi, rääkimata saalide üürimisest paljudele Off-Offi rühmadele. Siiski on Ellen Stewart ilmutanud märgatavat poolehoidu sõnavälisele teatrile, rütmi- ja liikumisteatrile, mida ta peab üldinimlikuks,

rahvusvaheliselt mõistetavaks. Selle tõttu on tantsuetendustel *La MaMa* mängukavas suur osa — ehkki see pole ainult tema erijoon, sest kogu avangardteater on modernitantsuga tihedasti põimunud. Sellest ka “Troojalannade” nähtavasti programmiline valimine juubelilavastuseks.

Olen juba kirjutanud avangardi paigaltammumisest ja vananemisest. Üheks selle ilminguks võiks pidada ka kunagiste kuulsate tööde taaslavastusi. Selliseid on teinud *Living Theatre*, Joseph Chaikin, Mabou Mines. Võib ju mõista nii nostalgilist ahvatlust kui ka soovi kunagi ehk salvestamata jäänud tippteost vahepeal täiustunud tehnika abil ajaloo jaoks säilitada. Kuid “siin ja praegu” oleleva teatrilavastuse taastamine on alati problemaatiline: elava sündmuse asemel võib tulemuseks olla muuseumieksponaat, nagu seda vist paratamatult on Moskvas püsisäilitatavad Stanislavski “Sinilind” ja Vahtangovi “Turandot”. “Troojalannade” puhul võis eelkahtlust süvendada teadmine, et Serban oli oma kreeka triloogia (kuhu kuulusid veel “Medeia” ja “Elektra”) taastanud juba kümme aastat varemgi, *La MaMa* 25. sünnipäevaks. Lisaks andis reklaamis rõhutatud asjaolu, et taastuses osaleb 2/3 alglavastuse trupist (neid oli etenduses kaasategevast 53 näitlejast ja muusikust 15) ja nende lapsed, üritusele jälle selle sektantliku koguduse maigu, millest olen Off-Offiga seoses rääkinud.

Igatahes ei saanud ma praegust versiooni kõrvutada varasemaga — sedajagu olin vaagimisvaevast prii. Üks võrdlusalus mul siiski oli: juhtumisi olin todasama Euripidese näidendit vaadanud paari aasta eest Londoni Rahvusteatri. See oli ilmselt üks staatilisemaid antiikdraamasid. Seal pole niisugust pinevalt lahtihargnevat sündmusjada (mis sellest, et vaatajaile teada olevat), nagu on mängitavamais teoseis — “Oidipuses”, “Elektras” või “Antigones”. Põhisündmus on juba ära olnud: linn on langenud, ja kogu näidend koosneb orjastatud troojalannade kaebustest. Usutavasti reageeris Euripides nõnda laastavale Peloponnesose sõjale, ja “Troojalannad” on tänaseni üks puhtakujulisemaid sõjavastaseid tekste. Londoni lavastus polnud halb, aga vastas teatrivõtetelt sõjavastase näidendi juba pisut stambistunud tüübile. Lavale oli ehitatud kõle, nurgeline kaljumaastik, sõdurid kandsid

tänapäeva vormi ja automaate, lavaaugust tuli paksult suitsu, näidendi naistekoor oli riietatud balkanlikesse rõivastesse ja ingliskeelse teksti vahele lauldi karedaid, leinalisi slaavi kõlaga laule — ilmsed viited Bosniale või laiemalt kogu rahutule Ida-Euroopale. Palju sellest võttestikust sai tuttavaks nõukogude teatriski, sest õigustava osutusega imperialismiohule ja silmakirjalikule ametlikule rahupropagandale võis teater selliste teoste abil publikule meenutada, et ajalooline progress pole nii endastmõistetav, nagu kroonuõpetus teisalt väitis. Ning ühtlasi põhjendas too ainek “moodsamat”, ekspressiivsemat vormikõnet, kui muidu lubati. Nähtavasti käibis osa aineomasest vormikõnest ka Läänes, ehkki ei vajanud seal ametnike ees kaitsmist.

Endastmõista oli ka Serbani lavastus sõjavastane, ent teiste stiilirõhkudega. Seda etendati *La MaMa* kõrvalhoones (*Annex*), mille Ellen Stewart ehitas omal ajal ümber just “Troojalannade” tarvis — üks näide neist kõrvalseisjate jaoks pöörastest, võimatutest ettevõtmistest, mida ta on suutnud oma keskendunud tarmukuse ja veenmisoskusega teostada ning tagantjärele igati õigustada. Sama võimatu oli ju tundunud 1969. aastal veel tudengiohtu Serbanile väljasõiduvuusa kauplemine Rumeenia võimudelt, millega ta sai samuti hakkama. Alglavastust oli kõigepealt etendatud trupi ringreisil Euroopas ja Lähis-Idas, kus nad kasutasid mitmel puhul antiikteatrite varemeid või muid maalilisi vabaõhulavasid. Ega suutnud naastes kujutleda, et saavutaksid sama mõju *La MaMa* väikeses saalis. Nõnda võeti kätte ja ehitati kõrvalhoone ümber.

See oli mul üldse esimene kord *La MaMas* ja tema kõrvalhoones käia. Väljast paistis maja ilmetu, natuke kasarmulik. Aga avar ooteruum teisel korrusel oli juba paksult rahvast täis — ilmselt toimis kunagine teatrilend edasi. Etenduse algust kuulutas Ellen Stewart ise kellukest helistades ja külalisi tervitades. Nii olevat ta *La MaMa* algajal teinud võimalikult kõigil etendustel, kuid minu edasistel külaskäikudel täitsid toda ülesannet juba nooremad. Siis künti ootajate sekka kitsas vahekäik ja seda mööda tuli kuskilt tagantpoolt osaliste laulev rongkäik — mõökade ja piikidega mehed (kreeklasted) ajamas võidetud troojalastest naisi ja lapsi. (Need olid siis need trupi lapsed, kelle lihtsad

heledad ürbid ei erinenud väga eesti talulaste kunagistest rõivastest). Protsessiooni kannul vajus pimedavõitu saali ka vaatajate mass.

Projektorite ja tõrvikute üksikutes valgussõrvides ei aimanud veel ruumi mahtu. Edaspidisest tean, et see oli suurema korvpallisaali mõõtudega, võib-olla veidi pikem. Tavaliselt kõrgus selle ühes otsas vaatajate istmestik, aga praegu kattis seda kaldpind, mille tipul kogu trupp esitas poollaulva koorikõne. Siis kandus tähelepanu saali teise otsa, kus asus väiksem kõrgend, ja mööda pikiseinu kulgevatele rõdudele, kus Hecuba ja teised troojalannad esinesid järgemööda ägedate monoloogide ja kahekõnedega ning kus seejärel toimetati Hektori noorukese poja kroonimist, kuni kreeklased tulid ja poisi jõhkralt minema viisid, ilmselt hukkamisele. Kogu selle aja seisis publiku tajutavalt tihe hulk all pimeduses saalipõrandal, olles muudetud nagu osaks orjastatud rahvast, kes võis vägivalda üksnes passiivselt pealt vaadata. Ja nende hulgas veeretasiid kreeklased hõigetega teed nõudes rataspuure vangidega. Osalusillusioon tugevnes, kui projektor tõi summas nähtavale ülalt lahtise puuri või vankri paljaks kistud Helenaga, keda publikusse tunginud troojalannad needsid ja mudaga pildusid, nii et varsti oli ta üleni porilatakaid täis. Teotusele vaatamata jäi Helena trotslikuks ja üksteise järel puuri ronivaid mehi ahvatlevaks. Viimaks ronis sinna paks paljas karupeaga mees, kes imiteeris rõvedalt tema sugutamist, mispeale Helena lohistati lavakõrgendile ja hukati. Selle jõhkraimise episoodi järel anti publikule enam-vähem traditsiooniline vaatajaseisund: nad koondati saali pikiseinte äärde ja rõdudele seisma või istuma, vabastades keskpõranda Hektori poja pikaks leinalis-lüüriliseks matusetalituseks. Lõpus tuli veel kord troojalannade mõnitamine ja vägistamine. Seejärel moodustasid nad, moonakottidega ja ahelais, pika ringprotsessiooni ja asusid üksnes "pardalauaga" osundatud laevale, meeolelu vaibunud stoiliseks, vahest koguni ähmaselt lootvaks tulevikuaumluseks.

Ruumi- ja osaluselamus oli "Troojalannade" üks trump. Sellega seoses võib ju viidata environmentaal- ja rituaalteatri omal ajal moodsatele mõistetele. Teiseks trumbiks oli lavastuse muusikalis-keeleline kujundus. Kavalehel seisis helilooja Elizabeth Swadose

nimi Serbaniga kõrvuti, ja kindlasti oli tema panus üldmuljesse sama oluline. Nii Serban kui Swados asisteerisid oma kreeka triloogia eel noorukeste ja nimeta algajatena Peter Brooki lavastuses "Orghast" (1971), ja nende triloogiat võibki vaadata "Orghasti" loogilise jätkuna. Juba "Orghastis" (mille kohta eesti lugeja leiab eriartikli poola keelest tõlgitud "Tänapäeva teatri leksikonist") rakendati puhtkõlalis-emotsionaalselt käsitatud "keelt", mis koosnes kreeka, ladina ja vanapärsia elementidest ning praeguseks Briti poeta laureatus'e ausse tõstetud Ted Hughesi sõnaloomingust. Ka "Troojalannade" sõnamaterjaliks olid kreeka ja ladina juured segiläbi indiaani ja Aafrika keeltest laenatuga, ning jälle kasutati toda tavakeelega võrreldes mõtetut "teksti", mille osalised olid lihtsalt memoriseeritud, igakordse tundeseisundi kõlaliseks väljenduseks. Üldmulje oli kare, kurguhäälne, "barbaarne", palju oli huikeid, karjeid, oigeid, korinaid, sisinaid ja sosinaid, inimhääle täiesti harjumatu, üllatavaid rakendusi. Ikka ja jälle kasvas retsiteerimine leelutuseks, mille arhailises melodikas võis aimata mitmesuguse rahvamuusika sugemeid. Kreeka triloogiast möödunud aastakümnetega on ka Swados omandanud hinnatud maine, mis ometi on nagu "rahvusvahelise Off-Off-Broadway" kuulsus, sest tema ühtaegu ürgne ja rafineeritud kõlailm pole teinud mööndusi keskmisele maitsele.

"Troojalannade" skaala piirdus lihtsate, elementaarsete tunnetega, ja kahtlemata väljendas selline keelekasutus neid mõjusalt ja adekvaatselt. Üldmuljena nendiksin veel jõhkra vägivalla ja vaikse, karge, staatilise lüürika tugevat vastandust ning järske üleminekuid, mis olid vist iseloomulikud kogu tollasele avangardile ning märgistasid ka eesti teatriuudust. Aga kui suur osa "Troojalannade" võttestikust kuuluski avangardi ühisvarasse, oli see minu kogemuses üks terviklikumaid lavastusi, mis selle abil loodud. Arvatavasti võis ta veerand sajandi eest olla värskem ja tugevam, nagu arvasid suuliselt mõned taasnägijad. Kuigi retsensioonid olid kiitvamad kui respekt kunagise saavutuse ees või puhas viisaku eeldaksid, nii et ilmselt ei olnud see ka taasnägijaile üksnes muuseumielamus. Serban võis kergendatult ohata, sest väidetavasti oli ta üksnes Stewarti pika



"Trooja naised", *The Great Jones Repertory Theatre* (lavastajad Andrei Serban ja Elizabeth Swados).
Trooja naine — Priscilla Smith.
Pierre Petijeani foto

mangumise peale nõustunud "Troojalannasid" taastama, mäletades hästi Peter Brooki väidet, et ükski lavastus ei ela üle viie aasta.

Hiljem vaatasin Lincolni kultuurikeskuse *Performing Arts Library's* Serbani/Swadose triloogiast veel "Elektra" alglavastuse (1973) mustvalget videot. Video pole muidugi etendus, ent on siiski parem kui sõnaline kirjeldus. Nagu näha võis, oli *La MaMa* suur saal ka tookord publikust tulvil, nii et pikiseinte ääres leidus hulgaliselt pörandalgi istujaid (mis New Yorgis pole üksnes noorte privileeg). Kuid "Elektra" polnud viidud lausa publiku sisse nagu "Troojalannad". Tegelased tulid ühelt või teiselt otsakõrgendilt alla väikesele poodiumile, kus toimusid põhisündmused. Esitus oli lakoonilisem, osavõtjate arv napim, kooriks üksnes neli naist. Nii Agamemnoni kui Aigisthose tapmine sooritati suure rituaalkirvega tol poodiumil koorineliku varjus. Lavastus oli tugevasti keskendunud Elektrale ja Orestesele, viimane esinemas kohati kahel kujul — lapse ja mehana. Õe ja venna kahekõnede ägedus omandas vahel

peaaegu verepilastusliku kire. Kuid üldiselt valitses kättemaksu barbaarne ekstaas. Keelerakendus oli samasugune nagu "Troojalannades" — tugevasti rütmistatud, pool-leelutav, kas terav ja kare või unelev-lüüriline. Vahel jupitati tekst silpideks, mida koor esnäitleja järel kordas ja teisendas. Lõpp oli suhteliselt helge — kõik helistasid hardalt kelli. Ehkki lavastus polnud nii mastaapne ja pingeline nagu "Troojalannad", võis videoski tunnistada publiku vaimustust.

Serban, kes Ceaușescu langemise järel kutsuti Bukaresti Rahvusteatri juhiks, õpetab praegu New Yorgi Columbia ülikoolis. Elizabeth Swadoselt, kes on kirjutanud mitmeid muusikalisi lavateoseid, juhtusin hiljem suvel nägema tema esimest sõnadraamat "49 aastat" (*The 49 Years*). Selle lavastas ühes 42. tänava Off-Broadway teatris Estelle Parsons, kes on vist enim tuntud ühe nimiosalisena filmist "Bonnie ja Clyde" (1967). Ühtlasi mängis ta näidendi peategelast, 69-aastast heliloojat, kes harjutab väikese noorterühmaga laulutsükli piibli Ruti raamatu tekstidel. Nii et muusika on ikkagi

näidendis sees, kuid muust tegevusest täiesti eraldi, seda aeg-ajalt katkestades. Muusikaga seoses arutati ka loominguprobleeme, ent põhihuvi hõivas peategelase arvepidamine minevikuga, kust teda külastasid 49 aasta eest 49-aastaselt enesetapu sooritanud ema, väljanägemiselt mõistagi tütest noorem, aga ikka kamandama kippuv, ja lavaolevikuks samuti surnud lastekirjanikust lesbiarmsam. Ülesehituse tinglikkusele vaatamata oli see üsna tavaline psühholoogiline näidend, Swadose avangardset mainet teades seeläbi üllatavgi. Tasemelt minu meelest keskmine, kuid esitus keskmisest parem.

Raske on arvata midagi antiikdraama lavastamise praegustest üldsuundadest, sest pole ju näinud lähiminekiku kuulsamaid näidiseid, kas või Peter Steini ja Ariane Mnouchkine'i kreeka tsükleid. Aga veel paar lavastust *La MaMa*'s tekitasid minus kahtluse, et ürgsuse rituaalseks kehastamiseks on selles teatris siginenud juba oma *house style*, teatav stamp, mis suuresti põhineb Serbani/Swadose triloogial. Neli kuud hiljem, kevadel vaatasin näiteks seal *Annex*'is Aischylose "Agamemnonit". Ruumilahendus oli üsna sama:

suurem otsakõrgend esindas lossi, kust ilmus Klytaimnestra, väiksem kõrgend oli nagu rand, kust tulid teatetoojad ja lõpuks Agamemnon. Dialoog hargnes enamasti üle suure saali nende kahe kõrgendi vahel. Keskpõrand oli Argose vanemate koori päralt. Ei lavastuse ega lavastaja Alexander Harringtoni nime taga polnud kuulsuse sära; nõnda mahtusid avara ruumi kohta vähesed ja enamasti vanemapoolsed külastajad vabalt pikiseinte ühekordsetele tooliridadele. Peale ruumimulje meenutasid "Troojalannasid" mõnevõrra näitlejate hoiakud ja žestid, samuti seekord valdavalt lüüriline muusika (helilooja John Allman), mida tegid üksnes flööt ja marimba, ning kõige enam ehk koori rituaalne laul ja liikumine. Aga polnud katsetki hõlmeta vaatajaid tegevusruumi, ja lavastus oli "tekstitruult" staatiline. Kui "Troojalannade" arusaamatu kunstkeelne kõne suutis nakatada tunnete elementaarsusega, siis "Agamemnoni" pikki ingliskeelseid monolooge kuulates ja igavusega võideldes mõtlesin pigem, kui erinevad praegustest pidid olema Aischylose ja tema publiku teatriootused. Ka sisuliselt tajusin eeskätt eemalseisu, ajalõhet:

"Danaiidid". *Lincoln Centre Festival 1997*. Stseen lavastusest. Sean Hudsoni foto



seda, kui kahtlane oli sündmusi juhtivaid jumalaid õigustav väide, et inimene õpib ainult kannatustest; kui võõras too päritava needuse kujutus; ja kui üllatavalt suur juba riikluse aoajal võimurite vägi, sest ehkki neil polnud tänapäevaseid relvi, olid nad Argose vanamehed muljunud abituiks hädaldajajaks.

Veel tugevam epigoonsuse tunne valdas mind Ernest Abuba "Õistes hiilijates" (*Night Stalkers*), mida etendati autori lavastatuna ühe *La MaMa* abihoone madalas keldriruumis, *Annex*'iga võrreldes algelistes tingimustes. Materjaliks oli anglosaksi "Beowulf". Kuigi põhitekst oli mõnevõrra arhaiseeritud inglise keeles, esitati rituaalsete vahetseremooniatena katkendeid algteosest, mis pole tänapäevasele ingliskeelasele üldse mõistetav. Nii et selles mõttes olid need tekstid "Troojalannade" kunstikeelega võrreldavad, ja hääleline töötlus rõhutas samasugust barbaarset karedust. Kui võtta arvesse, et rituaalosalade konsultandid olid Elizabeth Swados ja Ellen Stewart ise ning liikumisjuhiks (ja Grendeli emaks) Shigeko Suga, kes mängis troojalannadest Hecubast, siis polnud tuttav münt üllatavgi. Ja peab ütleva, et kuigi see stamp häiris, olid rituaalosalad muudest, tegevuslikest või arutletavatest lõikudest talutavamad. Sest autor oli "Beowulfi" küll kõvasti ümber mõtestanud, aga jätnud muundused punktiirseiks, väljaarendamatuiks ja tihti naiivseiks, mis juba hipidest peale tuttavad "vastuhoiaku" mallid. Grendel ja tema ema, eepose koletised, olid saanud ümbrusega idüllilises harmoonias elavaks "loodusmeheks" ja "loodusnaiseks". Kogu kurja juur oli eepose lohega samastatud kuningas Hrothgar, kelle ahnus ja uhkus olid laastanud maa. Tema ässitaski noore naiivse sangari Beowulfi hukutavale kahevõitlusele Grendeliga. Üldmuljeks jäi see piinlik pretensioonikus, kui on taotletud suuremat "mõtet", kui suudetud; ja esitus oli vahel taidluse piiril.

Juubelihooajaks tõi *La MaMa* New Yorki mitmeid külalisesinejaid, mille hulgas on juba jutuks olnud jaapanlaste "Kanadehon Hamlet". Ka "kohalik" programm oli ülielav. *Annex* remonditi koguni linnavalitsuse toel. Aga üldiselt ripub ka nii teeneka asutuse kohal toetuse katkemise ähvardus, mis alles viie aasta eest oleks peaaegu viinud teatri sulgemiseni.

Enne New Yorgist lahkumist nägin veel üht Aischylose-lavastust. See oli rumeenlaste uue tähe Silviu Purcarete lavastatud "Danaiidid", mis oli juba aasta rännanud mööda Euroopa pealinnu, kuni jõudis lõpuks Lincolni keskuse suvefestivalile. Seal esitati seda keskuse kõrval Damroschi pargi suurel vabaõhulaval. Aischylose "Danaiidide" tetraloogiast (koos saatürdraamaga) on säilinud ainult 1. osa "Palujannad". Purcarete oli müüti teades "rekonstrueerinud" ülejäänud, kasutades teistest osadest säilinud pisikatkeid, enamasti aga lõike Aischylose muudest teostest. Mõistagi on selline "rekonstruktsioon" üliküsitav, kuid kahetunnist vaheajata etendust jälgides langesid sisulised küsimused lihtsalt ära. Sest kuigi lavastuse trükimaterjalides räägiti põgenike saatusest, naiste rõhumisest ja Euroopa alustest, oli etendus eelkõige vaatamäng. Peajooneks see, et Purcarete oli lavale toonud kõik 50 Danaose tütar ja neid jälitavad 50 soovimatut kosilast — Aigypose pojad. Koos muude osalistega sai 120 näitlejat. Peaks tõesti olema kakk lavastaja, kes ei suudaks sellist karja jooksutades luua mõndki lavaefekti. Danaose Egiptusest põgenenud tütreid kandsid kõik ühesuguseid islamimaigulisi tumesiniseid ürpe ja näokatteid ning valgeid reisikohvreid, millest ladusid vahepeal kaitsva müüri ja süütasid selle taga pikad palveküünlad. Kui müür ümber lükati ja nähtavale ilmusid 50 kosilast, oli see lavastusele tüüpiline efekt. Kosilased olid samuti idamaalikes valgetes kottpükstes, millel ripnes allakäänatud punane hõlst, palja ülakehaga ja paljaks raseeritud peaga. Sama fassongi järgis Danaos, keda mingipärast mängis lotendavate rindadega vanem naine (ei leidnud ka trükimaterjalidest seletust, mis mõte sellel pidi olema). Argose kuningas Pelasgos, kellelt põgenikud varju palusid, kandis musti prille ja komberdas karkudel. Suure lavaväljaku kõrvalpindadel liikusid või lamasklesid härrandlikult valgetes suveülikondades jumalad, rüüpasid nektarit ja kommenteerisid ironiaga surelike tegemisi. (Nii et see, mida "Agamemnonit" vaadates ise mõtlesin, oli siin lavaliselt realiseeritud.) Kosilaste tapmine pulmaööl lahendati nõnda, et iga danaiid

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

Die Hammerklaversonate. Meeting with MADIS KÕIV (12)

In July 1998, the Estonian Producers' Union organised a theatre masterclass in Võrumaa. Together with the playwright Madis Kõiv the participants analysed his 1975 play "Die Hammerklaversonate" where the main characters are Beethoven, Hegel and Holderlin.

JAAN LEPPIK. Playing with Accounts (45)

ÜLLE PÕLMA. The End of Darkness is the Beginning of Life (47)

The premiere of the Linnateater's (City Theatre) summer performance "The Morning of the Night" took place in June 1998. The text was written by Jaanus Rohumaa and Mari Tüuling on the basis of Hermann Hesse and John Fowles; towards the end a Renaissance morality play "Everyman" was performed. In the present issue, the work of the Linnateater is being reviewed by pastor Jaan J. Leppik and Ülle Põlma, the fourth-year student of radio production at the Tallinn Pedagogical University.

IVAR PÕLLU. Shift Your Point of View (60)

The author gives a short overview of a new branch of theatre which emerged together with the information society — the hyperdrama. This is the theatre that exists in computers. Every viewer has a chance to choose his own point of viewing, move along with a character in the play and therefore watch the events from different angles and through the eyes of various characters.

JAAK RÄHESOO. The Season in New York VI (88; 96)

In this instalment of his impressions of American theatre the author discusses various avant-garde re-interpretations of Greek tragedians.

MUSIC

ERI KLAS. Thinking About Alfred Schnittke (24.11.1934 — 3.08.1998) (27)

Eri Klas, one of Estonia's most outstanding conductors remembers his contacts with the Russian composer Alfred Schnittke who recently died in Hamburg. Schnittke spent his last years in Germany, and was on very friendly terms with Estonia and with Eri Klas personally. Several of his earlier works were first performed in Estonia because they were forbidden in Moscow. Often they were conducted by Eri Klas.

RIINA RUUT. The Literary Legacy of Hildegard of

Bingen (39)

Hildegard von Bingen, born 900 years ago, had much to offer which is now being rediscovered. Her music and the so-called Hildegard medicine have attracted most attention. Riina Ruut stresses that Hildegard's music, her writings on medicine or natural science cannot be separated from the phenomenal visionary's whole work. The article gives an overview of the visionary trilogy (*Scivias*, *Liber vitae meritorum* and *Liber divinorum operum*) and liturgical drama *Ordo virtutum*.

IVALO RANDALU. ERSO 1997/98. Numbers, Discussions and Reviews II (53)

Continuation of the review about the Estonian National Symphony Orchestra last season (beginning in the Magazine No 10, 1998). The second part of the article tackles the concert criticism of the second half of the season.

PRIIT KUUSK. The World of Music. 1997/98 season II (62)

An overview of the prizes awarded during the season, the results of the international contest of young musicians, and the world operatic premières.

KAJA IRJAS. The Falling Stars of White Nights. The Music Life of St.Petersburg in Summer 1998 (78)

A sequel to the article in the 10th issue of our magazine. This time the article tackles the world renowned St.Petersburg music festival "The Stars of the White Nights" (*Zvjozdõ belõhh notsei*).

SAALE KAREDA. Wieland Kuijken, the Absolute of the Gamba World (85)

The fifth Haapsalu Festival of Early Music which took place between 1 and 5 July (artistic director Toomas Siitan, organised by the private agency Concerto Grosso) was a powerful musical event. In the words of Hans van Lieer, an experienced manager of early music events, something equal in post-socialist countries could only be found at the Sopron Festival in Hungary. One of the world names at the festival was Wieland Kuijken, who is being here introduced to the Estonian readers.

CINEMA

RIHO UNT answers (3)

An interview with Riho Unt (b.1956), the scriptwriter, director and artist of puppet films. Having graduated from the Academy of Fine Arts in 1982 as an interior decorator, he has been working at the puppet film studio since 1983. Together with Hardi Volmer he has produced 7 puppet films, most of which have attracted attention at international

festivals. The films that required a special amount of work — "Cabbagehead" (Kapsapea, 1993) and "Back to Europe" (Tagasi Euroopasse, 1997), were the result of Unt's efforts alone. He is currently working on the third film about Saamuel Pliuhkam's adventures called "In the Internet".

PAUL JUHAN SMITH. Absolute Precision (33)
The longer article translated from the magazine "Sight and Sound" (April 1998) thoroughly analyses Pedro Almodóvar's (b.1951) latest film "Live Flesh" (*Carne Tremula*, 1977) and places it among his earlier work and in the context of the contemporary Spanish film.

PASI PYÖRIÄ. Mediaphilosophy and the Accidentalness of Information Technology I (50)
The article analyses 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. Only if economic, technical and humanistic views are all considered, can a throughout understanding of information systems be possible. Through intellectual synthesis and action, hope may emerge for slowing down the negative consequences of modernity. The article has been translated from the Finnish magazine "Synteesi" No 1/98.

MATI ÕUN. An Estonian Love-story From the Closing Century (67)
Irene Lään and Dorian Supin's (b. 1948) 76-minute documentary "Private Life" ("Twenty Four" Ltd. and ETV, "Estonian Telefilm", 1998) tells the story of Johan Laidoner (1884—1953), hero of the War of

Liberation and commander-in-chief of Estonian army, and his wife Maria Laidoner (1888—1978). The film also gives a good picture of the whole period. Besides lots of documentary materials, there are numerous scenes with actors. The reviewer, himself a war historian, thinks highly of the film, saying that this is not merely a film about the private life of the Laidoners, but the story of Estonia and its people, about their destiny, work and love during the century that is drawing into a close.

HASSO KRULL. Here I Am (71)
A short review of Märt Sildvee's (b.1968) true-life story "Guardian Angels" ("EXITfilm", 1997). The film speaks about a young girl, recently released from prison who tries to start a new life. In the critic's opinion, Sildvee's film has been executed with a subtle psychological and sociological instinct.

INDREK ROHTMETS. Veering Towards the Forest or a City? (74)
Peeter Simm's (b.1953) 54-minute documentary "Standing by the Forest" was produced by the "Lege Artis Film", 1998. The film gives an overview of the current situation in Estonian forestry, with additional newsreels providing a historical insight. The reviewer finds that unfortunately Simm has seen the forest from the point of view of city-dwellers and high-ranking functionaries, thus avoiding the more painful problems.

AITA KIVI. The Calming-peaceful World of an Animal Village (76)
Last year, the studio "Estonian Animated Film" (Eesti Joonisfilm) produced a 13-series (à 6 min) animated cartoon for children called "Tom & Fluffy". The directors were Janno Põldma, Heiki Ernits and Leo Lätti. The reviewer finds the story about two puppies, their affections and adventures and the whole life in the animal village very touching and free of violence. This is a welcome change from what we are usually offered.

Üksikmüük:
AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)
Tallinnas:
AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18
AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures
AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10
AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Teaduste Akadeemia müügipunkt, Räväl 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! Praaeksemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoja poole sissekäik), tel 68 14 11.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 27. 10. 1998. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. Tellimuse nr 4274. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

ehitas oma valgetest alusrõivastest väikese telgi ja kadus sinna koos peigmehega; kui ta telgi mõne aja pärast lammutas, kattis mehe pead valge verine sidemetomp. Ja kui valgus pöördus jumalatele, olid nendegi riided nüüd verised. Lõpu "saatüdraamas" oli kogu meesteväe ainsaks rõivaks must sabakuub, mis koos muu alastusega mõjus eriti nilbelt ja koomiliselt. Ümberjutustusena võib see kõik kõlada huvitavgi, aga vaadates tundsin üksnes blaseerunud uudishimu, et mida lavastaja veel välja on nipitanud.

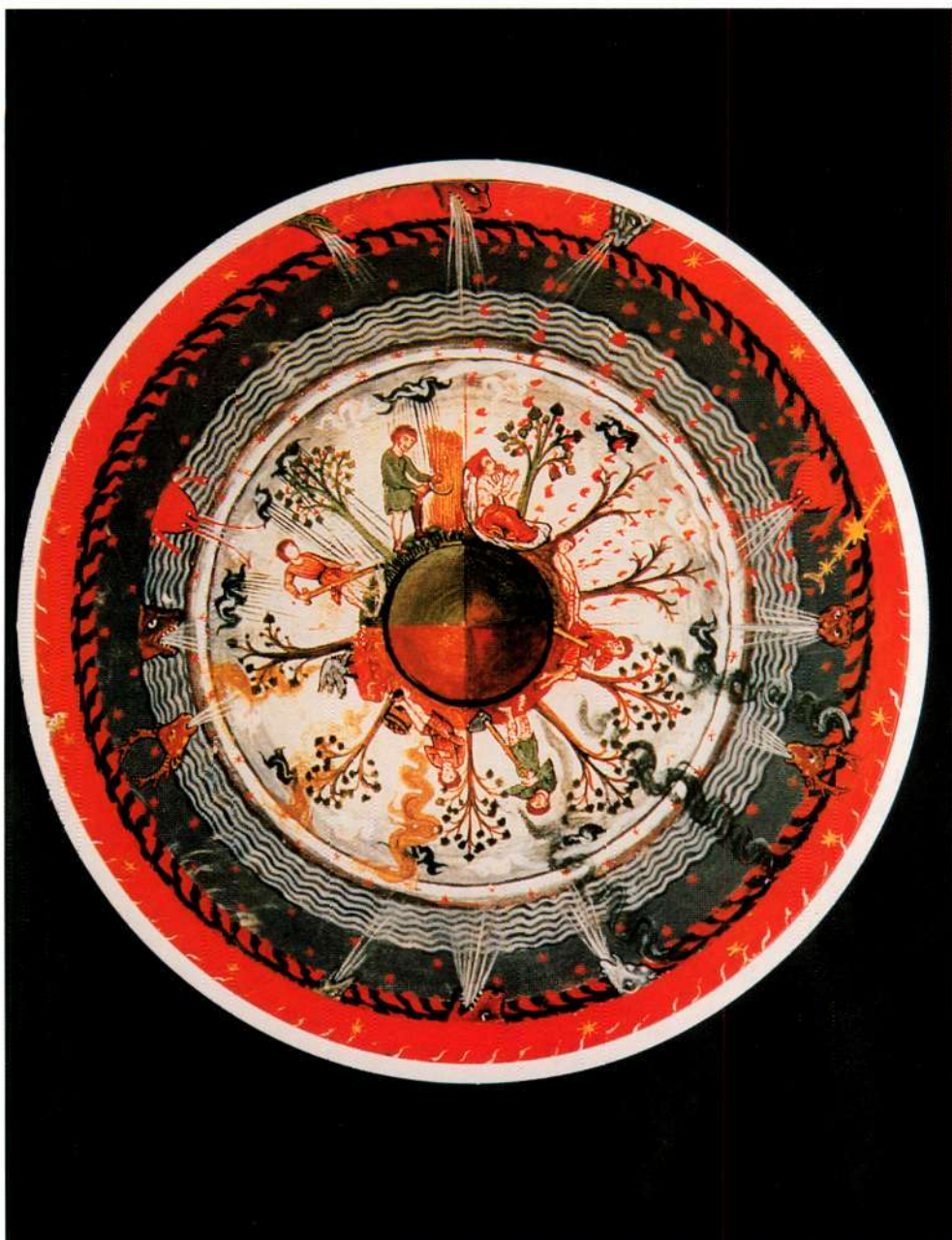
Nagu varem mainisin, oli mind kureeriva CUNY kraadiõppe tooli draamaharu üks erihuvisid Ida-Euroopa teater, ja nagu oma informeeritumatelt ajutistelt kolleegidelt kuulsin, olevat niisugused taotluslikud festivalilavastused selles regioonis praegu omaette nähtuseks ja nuhtluseks, sest ähvardavad imeda andekamad ja/või auahnemad lavajõud rikkasse Läände. Ka Purcarete on juba kolinud Prantsusmaale, Limoges'i. "Danaiidid" oli veel tehtud rumeenlastega tema endises koduteatris Craiovas, massiks valdavalt tudengid (odav palgajõud, võib ironiseerida). Kuid mängiti seda juba prantsuse keeles, mis on Rumeenias traditsiooniliselt soosituim võõrkeel. (New Yorgi etendusi saatis valguskirjas tõlketekst.) Selline äravool mõjutavat isegi tugevat poola teatrit. Nii et kui Eestis alles igatsetakse rahvusvahelist läbilööki, siis oldagu valmis, et see ei pruugi osutada jagamatuks õnnistuseks.

Vaatasin tol Lincolni keskuse festivalil veel üht "primitiivsuse kaubamärgiga" klassikalavastust. Seegi oli taastus nagu Serbani/Swadose "Troojalannad" — nimelt 1970. aastast pärinev suulu "Macbeth" ehk "Umabatha", mis omal ajal samuti äratas laiemat tähelepanu. Nüüd oli see taastatud Lõuna-Aafrika teatri väikeseks esinduskavaks New Yorgis. Mängiti suulu keeles, Shakespeare'i (lihtsustatud) tekst jooksmas valgusekraanil. Nagu sellest võis näha, oli originaali barokset retoorikat kärbitud, ära olid jäetud ka pikemad ja keerulisemad monoloogid — ilmselt oluksid need siis suulu traditsioonile/vaatajale võõrad. Nii et jäänud oli peajasjalikult lugu, süžee, ja sel tasemel polnud tõesti vahet, kas verine võimuvõitlus toimus poolpaljaste suulude või vammustes šotlaste hulgas. (Kavaleht rõhutas

Macbethi loo suurt sarnasust "suulu Napoleoni" Shaka elukäiguga.) Lavastuse tõmbenumbriks olid suulu laulud ja tantsud, mida rakendati ohtralt näiteks nõia-, matuse- ja kroonimistseremoonias. Võib ju öelda, et seda eksootikat saanuks pookida ka muule alusele. Kuid samas ei tundnud ma, et muusikalised hõrgutised oleksid alusloo lapidaarset kulgu liialt hälvitanud.

Nihutus "ürgsuse" poole on Shakespeare'i puhul siiski erandlik, sagedasem veel ainult "Kuningas Learis". New Yorgis nähtu põhjal tajusin senisest selgemini, et kuigi Shakespeare'i teater võib Ibseni-järgse Euroopa draama taustal tunduda ilmatu kauge, on see antiigiga kõrvutades eksimatult uusaegne, praegusele ilmale ja vaimule hoopis lähedasem. Omamoodi tunnuslik on juba, et Shakespeare'i (sealhulgas tema antiigiainelisi näidendeid) kiputakse lavastama ka praegusaegses või mõnes muus hilisemas, "vahepealses" rõivastuses. Samas kui antiikteostele antakse enamasti klassikalisest Kreekast veel arhailisem või kuidagi "üleajaliselt" elementaarne-lihtne riietus. See ei ole võrdlev väärtushinnang, vaid üksnes erinevuse nentimine, mis ju lõpuks kinnitab ainult ammujuurdunud seisukohta, et uusaeg algas tõesti renessansiga.

(Järgneb)



Miniatuur Hildegard von Bingeni visioonist. "... selle visiooni sõnumit ei
anna edasi mitte sõnad, vaid leegitsev valgus või pilv kirkas taevas."
(Vt lk 39)



1998. aasta "Suvemuusika festivali" suursündmuse, Krzysztof Penderecki autorikontserdi jaoks ehitas ERSO direktor Ville Kell spetsiaalselt uue pilli — tuubafoni.

Harri Rospu foto

