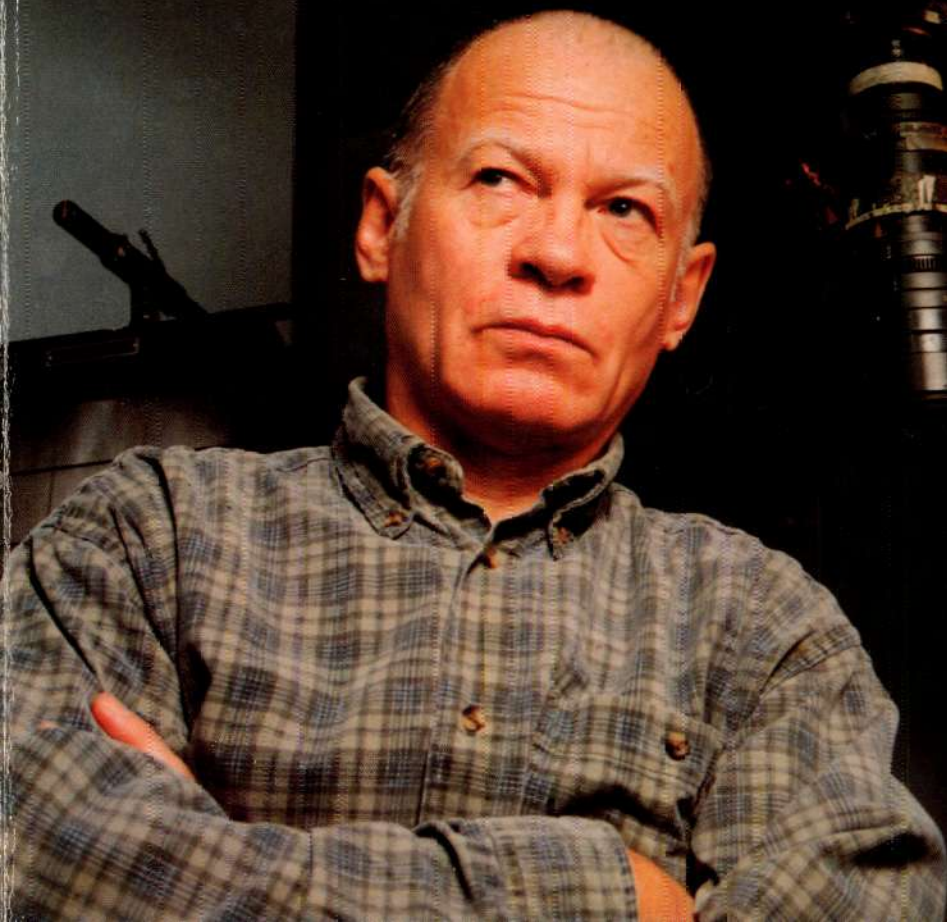


TMK

2/1999



2/1999

XVIII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1999

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

USEE
Soft

Esikaanel:
Priit Pärn 22. detsembril 1998. aastal.
Harri Rospu foto

"Porgandite öö" ("Eesti Joonisfilm", 1998).
Režissöör Priit Pärn.



SISUKORD

TEATER

	VASTAB JAANUS ORGULAS	3
Luule Epner	TEATRITÄADUS TARTU ÜLIKOOIS	12
Madis Kolk	AVANGARD JA OBJEKTIIVNE DRAAMA (Jerzy Grotowski loomingust)	13
Jaanika Juhanson	"ELLI"-OOTIKA EHK SISSEJUHATUS PRAKTILISSE TEATRI- SEMIOOTIKASSE (Madis Kõivu "Elli" Kaika suveülikoolis)	18
Elle Vatsar	MISANSTSEENI KIRJELDUS (<i>"Hamleti tragöödia"</i> <i>"Vanemuises"</i>)	26
Iti Vanamölder	KOKKULEPPESÜNDROOM (<i>"Vanemuise"</i> muusikalavastustest)	30
Kristel Nõlvak	SÕNUMI OLEMASOLUST. SOPHOKLES VÕI ANOUILH? (<i>"Antigone"</i> <i>"Theatrumis"</i>)	32
Rait Avestik	OLEN OLEMAS VÕI MITTE EHK LÖBUS LAEVASÕIT SINGAPURI (<i>"Kolmekesi kahevahel"</i> <i>"Vanemuises"</i>)	34
Andrus Org	PRANTSUSE JA INGLISE NÄIDENDID SOOME LAHE KALDAIL (<i>"Kunst"</i> ja <i>"Richard III"</i> Eesti Draamateatris ja Soome Rahvusteatris)	36

MUUSIKA

Igor Garšnek	UUS JA VANA — KAKSKÜMMEND AASTAT HILJEM (<i>Muusikafestivalist "20 aastat 1 varajase ja nüüdismuusika festivalist"</i>)	41
Nikolai Karetnikov	"TEEMAD VARIATSIOONIDEGA". KATKENDEID RAAMATUST	52
Pille Kippar	90 AASTAT SÜNNIST NONAGINTA. HERBERT TAMPERE 1. 02. 1909—19. 01. 1975	60
Kaja Irjas	PERSONA GRATA. ANU TALI	91

KINO

John Hopewell, Jonathan Holland	AJALUGU SELJATAHA JÄTTES. HISPAANIA KINO HETKESEIS	71
Peep Pedmanson	PEALKIRI (<i>Priit Pärna joonisfilmist "Porgandite öö"</i>)	82
Toomas Kall	ÖÖ PÄRAST "PORGANDITE ÖÖD"	86
Aare Ermel	1998. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU (48. Berliini, 51. Cannes'i ja 55. Venezia festival ning 70. "Oscarid")	88



VASTAB JAANUS ORGULAS

Kas tõesti Jaanus Orgulas? Nii siiralt üllatunult küsisid mitmed teie näitlejalendi austajad möödunud suvel, kui tulid taas ilmsiks teie kangelasteod mäetippude vallutamisel. Kolleegid aga ütlesid tollal, 1958. aastal, kui te esimese eestlasena Elbruse tippu jõudsite: "Jantsist oli seda arvata!"

1948. aastal korraldati Eesti kultuuritöötajate ekskursioon Gruusiasse. Seal olid Panso ja Väljaots ja veel mitmed teised, mulle anti tuusik kui tollase Eesti Teatriinstituudi tudengile. Käisime sellel kuulsal Gruusia sõjateel. Olin üldse esimest korda mägedes. Ööbisime Kazbeki külas, ümberringi mäed, imeline loodus. Ma ei unusta kunagi seda päikesetõusu hommikul, see oli nagu usklikule jumala ilmutamine, see õhetus mäetippudel. Ja mul tekkis vastupandamatu soov tõusta ka ise kunagi sinna üles.

Samal sügisel läksin Moskvasse teatriinstituuti (GITISesse) õppima ja nii kui ma teadetetahvilil nägin kirja kutsega osaleda alpinismisektsioonis, ei kahelnud ma hetkegi. Panin ennast kirja ja treeningud läksid lahti. Olin igal suvel ühe kuu vaheajast kodus ja teise alpinistide laagris. See oli tore aeg. Tegelikult tõsine alpinismiga tegelemine oligi ikka Moskvas õppimise aegu. Oli väga palju toremaid kaaslasi, ka teistest kõrgkoolidest, kunstiinstituudist ja mujalt. Läbisime küllaltki raskeid marsruute. Olen tulnud Elbruse lähedalt üle Don Gusanuni mäekuru ja ma ei ütleks, et see oli jalutuskäik. Värskendust andis suplemine Narsani mägijärves. Lõplikult puhkasime end välja Suhhumi turismibaasis. Väga rasketest juhtumitest ei tule puudust kellelgi, kes alpinismiga on tegelnud. Väga ohtlik mägedes on äike, lahtised kukuvad kivid, lumelaviinid ja palju muudki. Kuumus, päike, samas võib öösel olla -22° . Mida kõrgemale mäetippu tõused, seda vähemaks jääb õhku, hingeldad nagu kala kuival ja liigud nagu tigu.

Aga Elbruse tippu jäi siis ronimata, sellel aktiivsel alpinismiga tegutsemise ajal?

Olen teinud väga raskeid retki, aga siis tuli teater peale. Ei saa teha kahte asja. Teatritöö kõrvalt on raske leida võimalust, õigemini aega, et käia laagrites, olla treeningus. Aga Elbrus oli ikka hingel, et Euroopa kõrgeim katus ja kuidas siis mina jätan seal käimata. Niisiis, kui Varep siit Eesti alpiklubist märku andis, et minnakse, otsustasin ka minna.

Selles alpilaagris oli poolakaid ja sakslasi, mind pandi nendega kokku. Kuna ma saksa keeles saan suhelda, polnud meil keelelist barjääri. Ka muus mõttes sobisime, oli kindel tunne, et keegi ei vea kedagi alt. See, et mina see esimene eestlane olin, kes Elbruse tippu läks, on ju ka mõnes mõttes juhus, keegi oleks võinud ju enne mind minna.

Aga ei läinud! Mis see on, mis paneb lausa eluga riskima, sest seda see alpinism ju on, ikka ja jälle sinna mägedesse minema?

See on see eneseületamine, enese proovilepanek. Kaif! Tegelikult on Elbrus keskmise raskuskategooriaga mägi. Hoopis raskemad marsruudid on olnud Mongoolia mägedes.

Kas läheks veel?

Läheks küll. See on ka omamoodi haigus, kui kord oled käinud, siis... mäed ei lase sind lahti. Aga alpinistid pole kangelased, nad on vaid omaette kujud, see on selline elulaad. Nemed ei kuule aplausi.

Te siiski käisite eelmisel suvel mägedes?

See oli turismimatk Šveitsi ja Baierisse. Aga ma jäin sellega väga rahule.

Ränduri kirg on teis alles?

On küll, arvan, et see jääb püsima seni kuni elan, kuigi oma kodus on ikka kõige parem. Aga mida rohkem sa näed, seda enam pakub see avastamisrõõmu ja ka teadmine, et avastamisrõõm veel olemas on. Ma ei hakka võrdlema metsikulit ilusaids Kaukasuse mägesid Šveitsi mägedega, igale oma! Šveitsi loodus on imekaunis. Linnakesed on puhtad. Ma ei näinud ühtegi tüütut reklaami, isegi mitte kokakoola oma. Inimesed on heatujulised ja viisakad. Midagi pole alla kriipsutatud ega üle pakutud. Ei taha kasutada seda sõna k u l t u r, aga seda õhkub igalt poolt vastu.

Näitleja on ju ka suur rändaja, ajas rändaja. Kaasaeg ja möödanik, lausa mitmed erinevad sajandid saavad hea näitleja loomingus kokku?

Minu rännuteed teatris pole vabad. Ma olen sõltuv lavastajast, dramaturgist, repertuaarist... see pole Šveits, ega mägedes käik. Ma pole palunud, et viige mind sinna võimsate Kaukasuse mäekurude äärde. Olen läinud sinna ise.

Ka teatrisse, ikka ise?

Jah, aga ma pole kunagi endale ise käinud rolli palumas, need on mulle antud.

Sellest legendaarsest GITISE Eesti stuudiost Moskvas on väga palju kirjutatud ja räägitud. Ja õigusega. See näitekunsti õpikoda oli seda väärt, ehkki aeg (1948—1953), mil te seal õppisite, oli kohutav.

Raske oli ideoloogiliselt. Kolm inimest meie kursuselt arreteeriti. Siin oli siis küüditamine. Suu tuli ikka õigel ajal kinni hoida.

Ega selle esimese ja ainsaks jäänud Eesti stuudio, selle lennu kokkupanek GITISE jaoks polnud nii lihtne. Paljud kahtlesid ja kartsid Moskvasse minna, sest keegi ju ei teadnud, mis neid seal ees ootab.

Jah, see oli nagu tundmatus kohas vette hüppamine. Ega mina ka ei teadnud, mis seal ees ootab. Olin Moskvas ainult kord läbi sõitnud, sellelsamal 48. aastal, kui Gruusiasse sõitsime. Aga selleks, et asi toimiks, oli vaja kindel arv inimesi kokku saada. Ird oli siis Kunstide Valitsuse juhataja ja tema selle suunamise korraldas. Aga ta "korraldas" sinna ka mõned inimesed, kellel polnud näitlejatööks mingeid eeldusi. Nii et see kursus sai alguses üsna nõrguke, peagi langesid paljud välja. Mind valiti kursusevanemaks ja mulle tehti lausa ülesandeks hakata uusi, andekaid inimesi otsima ja "värbama". Põhituumiku moodustasid meie oma Eesti Teatriinstituudist tulnud Kruusement, Kromanov, Kiisk, Vello Rummo. Mõne aja pärast leidsin Silvia Laidla ja Tõnis Kase. Tuli väga andekas ja ilus Rein Aren. Veel kolmandale kursuselegi võtsime paar inimest juurde, Aksel Orava ja Ita Everi.

Ja teie kolmekesi oletegi ainsad sellest lennust, kes siiani on Draamateatrisse jäänud.

Jah. Ita oligi kõige viimane, kelle me juurde võtsime. Olin temaga koos esinenud kooliolümpiaadidel. Tema luges oma kuulsat Nekrassovi "Raudteed", "konn jäi alla, konn jäi alla!" kõlab mul praegugi veel kõrvus. Tema võitis esikoha nooremate rühmas, mina vanemate omas. See, et me tuttavad olime, andis talle vist julgust Moskvasse õppima tulla.

Niisiis, enamik ongi minu "kogutud" kursus ja me saime raja peale. Kursus sai lõpuks tõesti tugev ja õppejõud hoidsid meid väga. Pole tähtis, et kõik ei jäänud näitlejana tööle. Nad leidsid oma koha lavastajatena nii televisioonis kui filmistuudios. Ehkki nad spetsiaalselt režiid ei õppinud, oli GITISEs antav haridus niivõrd tugev, et on neile seda võimaldanud.

Teie õppejõududest on räägitud väga palju head kui inimestest, kes tegid oma tööd sisemisest kutsumusest, missioonitundega?

Nad olid tõesti oma kutsele pühendunud inimesed. Praegu aeg-ajalt ironiseeritakse Stanislavski süsteemi üle, aga üks asi on sellest lugeda ja teine asi on saada õpetust inimestelt, kes on nii selle kui ka mõne teise süsteemi loojaga isiklikult tuttav olnud ja kõik need etapid läbi käinud. Minu lemmikõppejõud oli näiteks Abdulov, kes oli ise olnud Meierholdi õpilane. Ja kui tema hakkas koos oma Ranevskajaga Stanislavskist rääkima, siis oli see küll erakordselt huvitav. Üldse, pedagoogid — see on erilehekülg! Ei saa unustada Sudakovi ja Rajevskit, kes meiega lõpuni jäi. Aga mitte üksi erialapedagoogid. Nii kirjandust kui ka kunsti- ja teatrijalugu lugesid sügavalt haritud, erudeeritud inimesed. "Lugesid" on tegelikult vale sõna, sest nad ei lugenud kunagi midagi paberilt maha, nad viisid su märkamatault oma ainesesse sisse, panid sind sellest huvituma, et sa võiksid juba ise edasi minna.

Kolleegid on teie kohta öelnud, et "Jants vilistas nende hinnete peale, mis puudutasid marksismi-leninismi, ja ütles, et tuli näitlejaks õppima". See aga tähendas seda, et lisaks erialaõpingutele instituudis istus Jaanus Orgulas igal võimalusel mõnel heal teatriendusel, jälgides tiptasemel näitlejate mängu. Ja suurlinnas Moskvas pole annetest kunagi puudust tuntud, kui, siis millestki muust. Jaanus kaest oli siis kurusekaaslastel hea küsida, mida ja kus vaadata tasub.

Ega mitte üksi teatrid. Kogu suurlinna elu oma kontsertide ja kunstinäitustega andis ju tohutult palju noore inimese arengule juurde. Ja need ei ole mitte üksnes sõnad, et "kontserdid" ja "kunstinäitused", me tõesti käisime nendel ja nungime väga palju. Mitte mina üksi, vaid paljud teised ka. Siin oli ka esmalt instituut ise suureks abiks. Õppejõud soovitasid ikka paremad asjad ära vaadata. Kogu see atmosfäär, see kunstikeskkond, milles me kogu aeg olime, avaldas kahtlemata mõju. Teiseks õpingukaaslased. Meil oli ju kirev, rahvusvaheline seltskond. Olid õhtud, kus näidati,

mida keegi oskas, nii laulu kui tantsu. Meid peeti väga sportlikuks stuudioks, me tegime sporti ikka kõvasti küll. Kiisk mängis korvpalli, teised, pikemad poisid, muidugi ka! Peale selle olid meil head laulumehed ja lauluneid.

Kui tulla teatrite juurde tagasi, siis see on isegi hämmastav, missugust rikkust nad pakkusid, arvestades seda aega, neid kohutavaid aastaid. Väga palju mängiti klassikat — Tšehhovit, Gogolit, Ostrovskit, Lermontovi, Puškinit, muidugi ka Gorkit ja Majakovskit. Nii et ma istusin tõesti väga palju teatris, mõnda lavastust vaatasin mitu korda. Ka Suures Teatris sai palju käidud, lisaks põhirepertuaarile vaatasime koreograafiakooli diplomietendusi, mis olid alati väga huvitavad.

Mõni lemmiknäitleja? Eeskuju?

Ma ei ütleks, et eeskuju või üks lemmik, neid on ju elu jooksul kohatud nii palju. Otsesest eeskuju küll ei ole olnud. Aga läbi aegade on jäänud meelde Nikolai Tšerkassov, kui ta mängis "Kõik jääb inimestele", ja muidugi ka mitmes teises rollis oli ta ületamatu. Meelde on jäänud Laurence Olivier' kuningas Lear. Moskva näitlejatest Tarhanov, Iljinski, Gribov. Pole vist vaja hakata seda rida pikendama...

Stalini-nimelist stipendiumi te ei ole kunagi saanud ja te ei ole ka olnud kommunistliku partei liige, ehkki teid on püütud sinna värvata. Aga kui kogu teie lend suunati tööle Tallinna Draamateatrisse, kus te hakkasite kohe samal 1953/54. hooajal mängima oma viit diplomilavastust, mainisid vanemad kolleegid (aga Draamateater oli tollal eredatest näitlejaisiksustest tulvil), et just see "poiss" meil veel puudus.

Eesti Draamateatri koosseis oli tollal tõepoolest aukartust äratav, sest need ei olnud mitte üksnes nimed, kes oma töö juba teinud, vaid enamik neist oli parimas loomeeas, nagu Karm, Eskolad, Lindau, Talvi, Laur, Meta Luts, ja seda loetelu võiks veel pikalt jätkata. Mul on olnud õnne juba enne Moskvasse minekut õppida niisugustelt lavastajatelt nagu Kalmet, Põldroos ja Lauter ning nendega koos töötada.

Ja see "poiss", see Jaanus hakkaski otsekohe o m a kohta otsima, sest nendes, küllaltki sümpaatsetes Rozovi tükkides "astus ikka mõni noormees ellu" ja Orgulas aitas tal seda hea meelega teha. Aga esmalt tuli ju Toots! Kulno Süvalep lavastas kohe 1954. aastal Lutsu "Kevade". Mängisite seal Tootsi, vaheldumisi kursusekaaslase Kaljo Kiisaga, kes oli ka Süvalepa kõrval näitejuhiks.

Oskar Luts, "Kevade", 1954. Lavastaja Kulno Süvalep koos Kaljo Kiisaga. Ervin Abel (Kiir) ja Jaanus Orgulas (Toots).



Kui Kiisk mängis Tootsi, siis mina tegin Petersoni, ja vastupidi, mis mulle väga meeldis. Aga Tootsiga jäin ma kauaks kokku. Me mängisime "Kevadet" ligi 300 korda. Ja hiljem lisandusid "Suvi" ja "Tootsi pulm".

Toots tuli teiega ka estraadile?

See oli juba hiljem. Aga esialgu tegin ma teda ikka teatris. Tööd oli mul tõesti palju, sest kohe pärast "Kevadet" ja Tootsi tulid need Rozovi poisid või noormehed, kes ellu astuvad, nagu öeldud. Aga oli ka teist laadi rolle, mitte ainult poisiohtu tegelased. "Maskeraad", "Antonius ja Kleopatra", "Elav laip"— need olid suured, huvitavad lavastused, kus peaaegu kogu näitlejaskond kaasa mängis.

Paljud sellest näiteseltskonnast etendasid massi, just nende suurlavastuste puhul. Teil aga oli alati ikka oma osa täita. Te ütlesite enne, et teie rännuteed teatris pole vabad, sest näitleja on väga sõltuv. Aga kui roll on juba antud, kas või eespool mainitud etendustes, kus võis ajas rännata minevikku, on need minekud huvitavad?

On küll! Need minekud nõuavad samuti suurt ettevalmistamist, nagu märke roniminegi. Paljaste käte ja tühja pagasiga sinna ei lähe, sa lihtsalt ei jõua siis kohale.

Ei jõuaks tippu?

Ei jõuaks. Siinkohal tahaks veel kord ka oma õppejõude tänada, neid, kes õige raja kätte juhataksid, edasine oleneb ainult endast, kuidas sa mööda seda rada lähed...

Aga rajad hargnevad, viivad eri suunas. Rada, mis alguses tundub sile ja läbitav, viib sind äkki metsiku mäekuru juurde...

Siin tuleb ikka jälle alguse juurde tagasi tulla, kui esimene, see algrada on sinu jaoks õigepidi paika pandud, siis tuled igast kurust üle. Ja see teisi radu pidi käimine, neid, mis hargnevad, on ju väga huvitav ja vajalik, sest nad annavad tohutult palju juurde.

Et siis palju rikkamana algraja juurde tagasi tulla?

Inimene on juba kord nii seatud, et tahab ükskord tagasi tulla, eriti kui on juba väga pikalt rännatud.

Üks rada viis teid estraadile? Mis see teile pakkus?

Elamisvõimaluse. Me esinesime Eesti Raadios, tegime Ervin Abeliga Tootsi ja Kiirt. See olevat hästi välja tulnud. Sealt hakkas see mõte hargnema, et mis oleks, kui viiks Tootsi ja Kiire estraadile. Rääkisime Romulus Tiitusega. Talle see mõte meeldis, hakkas meie jaoks kirjutama. Muidugi, me tegime kogu aeg ka omapoolseid ettepanekuid, mis ja kuidas ja mis tekstid kõik võiksid olla.

Nendel Tootsi ja Kiire lugudel oli tohtu menu!

Oli küll! Me mängisime igal pool Eestis. Meid kutsuti isegi sellistesse väikestesse paikadesse, kus vahel polnud lava ollagi. Inimesed seisid uste vahel ja otsapidi lausa õues, kuuldes mõnikord ainult teksti, sest nad panid õue valjuhääldaja üles.

Programmi "Terekest kah!" mängisime 500 korda ja "Oh, sa issand!" 450 korda.

"Vihmas ja päikeses", 1960. Režissöör Herbert Rappaport. Jaan Saul (Jaak), Jaanus Orgulas (Andrei) ja Mikk Mikiver (Viktor).



"Vallatud kurvid", 1959. Režissöörid Juli Kun ja Kaljo Kiisk. Jaanus Orgulas (Peeter) ja Eve Kivi (Evi).

Mängisime nii hoogsalt, et koguni kaks korda tuli teha uuesti dekoratsioonid. Oleks veelgi tahtnud, aga iseendal sai mõõt täis.

Kas Tootsist või estradaist üldse?

Nii ühest kui teisest. Need teised estradiilood hakkasid oma tasemelt pisitasa alla käima. Nali on neis nagu otsitud, ei pakkunud seda tegemise rõõmu. Aga kui juba endale midagi ei paku, mida sa siis veel publikule annad. Teiseks, pidev ringisõitmine hakkas ära tüütama. Tütar oli kodus väike, ei tahtnud enam väga kaua eemal olla.

Mida te ütlete praeguse estrada kohta?

Mulle ei meeldi, kui tööd estradil võetakse kergelt, pealiskaudselt, et "noh, poisid, teeme ära!" See lõhnab haltuura järele, see "ülepea" tegemine. Kui ma nüisugust kava näen, siis ma lähen närvi, ma ei saa seda vaadata. Sest pole tähtis, mis žanris sa ennast väljendad, sa pead andma endast maksimumi.

Te tegite kuus aastat estrada, siis 1972. aastal tulite teatrisse tagasi. Mis tunne oli?

Kojutuleku tunne!

Ja töö jätkus kohe?

Jah, Panso tegi lavastust "Mees, naine ja kontsert". Kunagi küsis Panso minult: "Ma olen kahekümne üheksa aastane, kas mul tasub veel tulla õppima siia Moskvasse?" Ütlesin: "Tule ikka." Ja nüüd andis ta rolli, mis mulle istus.

Jälle mäed! Te olite seal mägiõnni peremees, oma uhke alpi kaabuga ja põlvpükstes. Teie mägiõnni peremees oli suur kavalpea ja huumorimeelne kuju. Kas teil endal on jätkunud huumorimeelt tänaseni?

Peab jätkuma, kuidas sa muidu elule vastu saad!

Olete justkui märkamatuks saanud üheks vanemaks tegutsevaks näitlejaks Eestis. Näitlejaks, kes oma vaatajatele on kinkinud nii palju naeru ja sisendanud juba oma olemasoluga optimismi. Kuidas see on õnnestunud — jäänud nii optimistlikuks ja positiivselt mõtlevaks inimeseks?

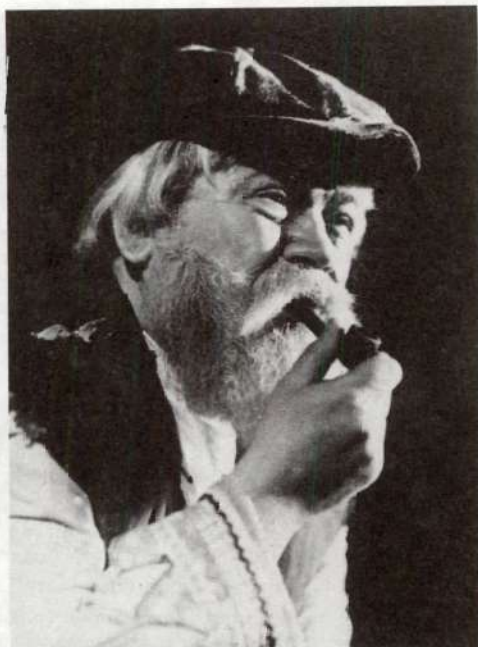
Usun, et see pidev noorte keskel olemine, nendega koostöö tegemine. Meil on praegu väga toredaid noori. Ma ei kuule seda virisemist ega halisemist, et kui hirmus meil kõik on. Need noored on sellest vabad, nad otsivad oma rada ja kohta elus, nende tipud on veel vallutamata.

Viktor Rozov, "Õnn kaasa", 1955. Lavastaja Vello Rummo. Jaanus Orgulas (Andrei) ja Lisl Lindau (Anastassia Jefremovna).





Oskar Luts, "Suvi", 1960. Lavastaja Andres Särev. Olev Eskola (papa Kiir), Ervin Abel (forh Adniel) ja Jaanus Orgulas (Toots).



Valentin Rasputin, "Raha Mariale", 1981. Lavastaja Mikk Mikiver. Jaanus Orgulas (vanaisa).



Romulus Tütuse estraadikava "Terekest kah!", 1967. Ervin Abel (Kiir) ja Jaanus Orgulas (Toots), nad olid ühtlasi loo lavastajad.



"Kalevala", 1980. Lavastaja Paavo Liski. Jaanus Orgulas (samaan).

Kas tänastel noortel, teie kolleegidel, on raskem oma kohta leida kui teil omal ajal?

Mõnes mõttes küll. Meil on praegu ilmne näitlejate üleproduktioon. Iga kahe aasta tagant tuleb uus lend. Mõelda ainult, et inimene õpib neli aastat, ta on kõik selle valu ja vaeva läbi teinud selleks, et näitlejaks saada, ja siis antakse talle äkki, pärast lõpetamist — vaba diplom! Kuhu ta sellega siin väikeses Eestis läheb? Kõik teatrid on näitlejaid täis.

Ja enam pole ka seda suurt filmivabrikut, mida ju teie põlvkonna näitlejatele oli N Liit. Ega kõik ei käinud seal ainult saksa ohvitseri mängimas, seal sündis palju suuri asju. Üks suurimaid kahtlemata Järveti Lear Kozintsevi filmis.

Kuigi tänased näitlejad räägivad peaaegu kõik inglise keelt, ei usu ma, et neist väga paljud Lääne filmidesse pääsevad. Mõni kindlasti — ja õnn kaasa! Sest meil endil paistab veel tükk aega minevat, enne kui mängufilmile jalad alla saab. Eranditest ma ei räägi!

“Georgicas” on ju ka ainult kolm tegelast, näitlejatele töö andmise mõttes vähevõitu. See on muidugi naljaks öeldud, aga heameel on sellest, et niisugune film on olemas, mis maailmale eesti filmist ikka märku annab. Ehk tuleb veel mõni! Ma mõtlen mängufilmi, sest animafilmi tegijad ja dokumentalistid on meil ju alati head olnud. Head mängufilmid kulusid ära küll!

Me pole rääkinud teie filmitööst. Nooruses tegite mitu rolli, hiljem olete loobunud?

Kuidas seda öelda, kas loobunud või teised tööd on lihtsalt huvitavamad olnud. Mulle istub rohkem töö teatris, aga ma ei arva, et kui oleks mõni väga hea režissöör pakkunud väga head rolli, et ma siis poleks aega leidnud. Omal ajal, kui Rappaport tegi “Andruse õnne” ja “Vihmas ja päikeses” ning Kun “Vallatuid kurve” ja “Ohtlikke kurve”, siis mulle see asi meeldis, sest need režissöörid olid professionaalid, nad oskasid filmi teha ja teadsid, mida nad tahtsid. Iseasi, mis stsenaariumid neil käes olid. Kui Juri German poleks Leberechtile appi tulnud ja stsenaariumi valmis kirjutanud, siis poleks sellest “Andruse õnnest” sedagi saanud, mis temast lõpuks sai. Aga Rappaport kui režissöör töötas professionaalselt.

“Vallatute kurvide” stsenaarium oli üsna vallatu! Ta oli päris stsenaariumi moodi, ehkki Dagmar Normet ja Šandor Stern tegid seda tööd esmakordselt.

Kun ei teinud esmakordselt.

Režissöörina küll tegelikult esmakordselt, sest ta oli ju operaator. Juli Kuni peeti “Mosfilmis” üheks arvestatavamaks mängufilmi operaatoriks, meie väikestuudios proovis ta siis kätt ka režiiis. Tänu Kunile te tegite ju veel teised kurvid selle materjali peal. Need olid “Ohtlikud kurvid” panoraamfilmina, mis oli siis esimene nii N Liidus kui ka kogu maailmas. Juli Kun oli selle üle väga uhke.

Kogu tehniline teostus tehti ju “Mosfilmis”.

See oli Kunil nii mõeldud, sest meie tehniline baas poleks seda võimaldanud. Muidugi tegi näitlejatega kõvasti tööd Kaljo Kiisk, kes oli nende filmide juures kaaslavastaja. Küllap nad siis midagi õppisid teineteiselt.

Aga teil oli veel, suhteliselt hiljaaegu üks koostööfilm soomlastega?

See oli, jah, üks huvitav kogemus 1991. aastal, soome filmis “Sõbrad, seltsimehed”. Meid, eesti näitlejaid oli seal mitu. Filmi tasemest rääkigu kriitikud.

Kuidas teil kriitikutega vahekord on?

Ei ole vahekorda! Ma arvestan oma sisetundega. Arvestan režissööri, mõne hea kolleegi ja inimesega, kelle arvamus on mulle oluline.

Te ütlesite, et pole tähtis, mis žanris ennast väljendada, tähtis on anda endast maksimum. Te olete väga palju mänginud kuuldemängudes ja lugenud lugusid ning teinud seda tõesti hästi.

Muidu poleks kutsutud!

Tundub, et teile sobib see — raadiotöö?

Mulle väga meeldib raadios töötada, olen seda teinud kogu aeg. See meeldivus hakkab pihta juba nendest inimestest, kes seal töötavad, toimetajatest, kes oskavad valida väga huvitavat materjali. Seda oli ja on alati hea lugeda, saad ise meeldiva elamuse ja samas rahvale midagi edasi anda. Jah, nende materjalivalik on märkimisväärne.

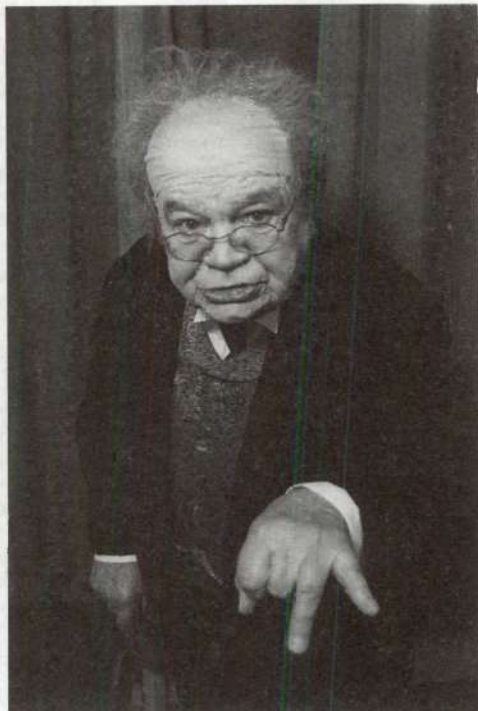
Aga televisioon?

Mitte eriti. Raadios meeldib rohkem. Töö on ja oli professionaalsem. Kõik teadsid ja teavad, mida nad teevad. Televisioon on palju juhuslikkust, režissuur pole alati vajalikul tasemel. Mängitakse kõikvõimalike efektidega, aga mõtet pole. Mingit sõnumit nad ei anna. Ekraanile tuleb palju juhuslikke, isikupäraseid saatejuhte. On



Hermann Bahr, "Mees, naine ja kontsert", 1972.
Lavastaja Voldemar Panso. Jaanus Orgulas (Pollinger).

"Täna õhta kell kuus viskame lutsu", 1998.
Lavastaja Mati Unt. Jaanus Orgulas (Julk-Jüri).
Harri Rospu foto



muidugi erandeid, nagu Nõgisto film Juhan Viidingust. See oli üle hulga aja üks tõesti hea asi.

Kui nüüd tagasi vaadata, kas tuleb meelde mõni roll, mida tahaksite uuesti mängida, teistmoodi teha?

Ei, seda soovi ei ole. Mis tehtud, see tehtud!

Lemmikroll?

Ma ei ütleks, et lemmikroll, aga ikkagi osa, mida teed nii, et ta sulle midagi pakub, lemmikroll selles mõttes, et sa tahad seda mängida, oli Gorini "Imepõletajas" kuninga osa. Sain mängida veel koos Lisl Lindauga! Jah, seda ei saa küll unustada. Aga rollid on nagu oma lapsed, kõik on armsad.

Kas mõni osa, mida oleksite väga tahtnud, on mängimata jäänud?

Noort Oru Pearut oleksin tahtnud mängida!

Sellest on küll kahju, et see teil mängimata jäi. See oleks kindlasti väga huvitav tulnud? Äkki oleks pidanud ise märku andma?

Mul on sellised põhimõtted, et ise rolli küsima ei lähe. Mulle kellegi ees pugemine pole kunagi meeldinud.

Kust see hea omadus pärit on, kas lapsepõlvkodust?

Võib ka nii öelda, sest ausus ja otsekoheus oli meie peres au sees küll. Ega pugejalikkust või kaebamist ei sallitud.

Kas see eluterve suhtumine perekonda on tulnud ka teie lapsepõlvkodust?

Arvan, et see on tulnud emast. Kogu kodusoojus, mida ta nii iseenesest-mõistetavalt oskas luua. Ema oskas võrratult lugusid jutustada...

Nii saimegi teada, kust see hea lugude jutustamise oskus teisse on tulnud.

Küllap see nii on. Ma olin emasse väga kiindunud. Olin juba suur poiss, kui tahtsin ikka veel ema süles istuda. Ma olin lausa armukade, kui ema mõne võõra lapsega hellalt rääkis. Aga ega minust sellepärast tulnud mingit "memmekat". Emast

lihtsalt õhkus nii palju armastust oma perekonna vastu, minu ja venna ja isa vastu, et seda on jätkunud ka rasketeks aegadeks. Isa oli tõsine töömees ja ta oli palju kodust ära, aga üks temaski oli omajagu perehellust. Igatahes abielulahutust kui niisugust meie suguseltsis ei tunta. Meie suguseltsis pole olnud ühtegi meest, kes oleks, kohver näpus, ühe naise juurest teise juurde kõndinud. Kõik elavad oma naistega edasi. Ja mul endal ei ole kordagi pähe tulnud, et tahaks oma naisest lahku minna. Mida vanemaks saan, seda kallimaks ta mulle muutub.

Teie abikaasa on elukutselt arst, kas oleksite tahtnud, et ka tütar oleks ema jälgedes astunud?

Ei, meie ei sekkunud tütre elukutse valikusse. Seda enam, et praegu on ju kõikvõimalikke alasid juurde tulnud, küll arvutite maailmas, küll muusikas. Ta töötab pärast instituudi lõpetamist "Estonias", tehnika poole peal, ja paistab, et on väga rahul.

Mis muusikat teie meelsasti kuulate?

See on erinev, kuidas kunagi. Mulle meeldib kuulata Vivaldit, head klassikat, aga mulle meeldivad ka mustlasromansid, juudi itkud, vene koraalid, kõik oleneb meeleolust, olukorrast, kus ja millal midagi kuulata.

Kas spordiga on nüüd asjad ühel pool? Rääkisite, et poisikesena uisutasite kõvasti Reaalkooli liuväljal?

Ma lausa elasin sellel liuväljal. Koolikott sai tuppa visatud ja kohe liuväljale. Muidugi, suusatamist sai ka tehtud, sest sel ajal oli sport ja sporditegemine üldse au sees. Ja seda olen ma kogu elu teinud. Arvan, et kui tänavu ikka lumi maha tuleb, võib-olla teen veel paar suusatiiru ära.

Kas sporditegemise kõrvalt õppimiseks ikka aega jäi?

Ei tea kas jäi, aga ma olin oma klassis alati paremuselt teine, mu pinginaaber oli ikka esimene, see priimus. Ehkki mõnes aines ma ka ületasin teda.

Mis vaevab teie südant?

Lumevaene talv. Kardan oma lilled pärast. Äkki teeb külm neile liiga...

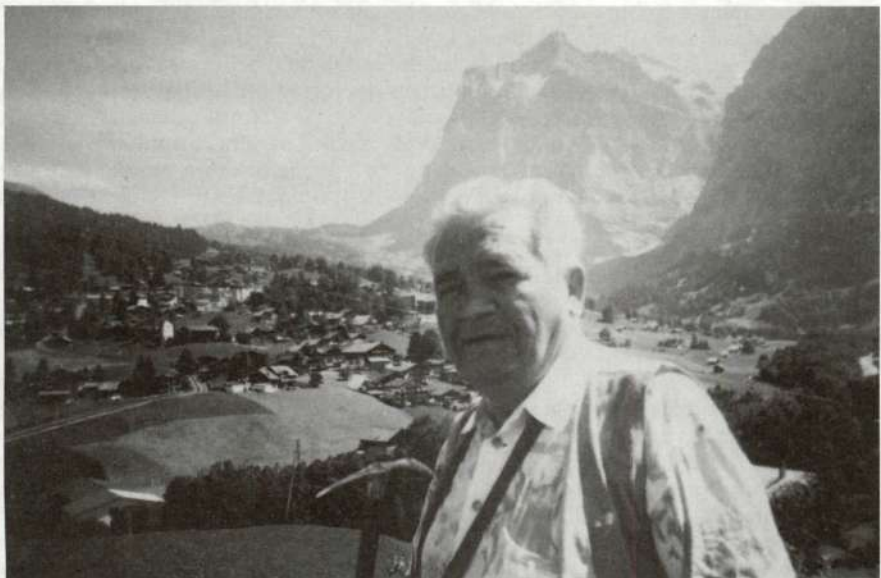
Teie aeda Mähel on paljud käinud imetlemas, seda tulpide rohkust ja paljude, paljude muude lilledes ilu. Olete loodusele truuks jäänud?

Jah, loodus annab jõudu.

Selle aasta septembris saab viiskümmend viis aastat ajast, kui te astusite üle Draamateatri läve, alles päris poisikesena, sest teid oli võetud Draamateatri õpperühma. Teil algab väga auväärne hooaeg, selleks teile palju jõudu.

Küsitlenud ÕIE ORAV

Jaanus Orgulas 1998. aastal Šveitsis.



TEATRITÄADUS TARTU ÜLİKOO LIS

Ajaloolise tõe huvides peab tunnista-
tama, et idee hakata Tartus teatriteadust
õpetama tuli Tallinnast. Allakirjutanule rääki-
sid sellest Lea Tormis ja Giina Kaskla. Oli 1990-
ndate algus ning ülikool just üle minemas
ainesüsteemile. Selle uue süsteemi sisse
õnnestuski sobitada teatriteadus, kuid mitte
omaette erialana, vaid ühe nn eriharuna, mis
ametlikult avati eesti filoloogia osakonnas
1992. aastal. Selle ajakirjanumbri ilmumise
ajaks on teatriteadus läinud vastloodud
kirjanduse ja rahvaluule osakonna koosseisu,
ent tegemist on endiselt vaid eriharuga.

Mida see sisuliselt tähendab? Kõige-
pealt seda, et sisseastumiseksamid tuleb teha
eesti kirjanduse erialale. Selle eriala raames
saab teatriteadust, nagu kirjandustki, õppida
eri tasemetel. Teatriteaduse võib valida
peaaineks — läbida kogu õppekava ja kirju-
tada teatrist lõputöö — või õppida seda
väiksemas mahus, kõrvalainena. Ainesüsteem
on küllaltki paindlik; iga tudeng koostab
teatud reeglite järgi isikliku pea- ja kõrval-
ainete kombinatsiooni. Nii võib ta teatri-
teadust kui peaainet kombineerida kirjanduse,
kunstiajaloo või muuga, välistatud pole ka
niisugune ainete kombinatsioon, mis annab
õiguse läbida õpetajakoolitus ja minna kooli
emakeele õpetajaks. Kuid muidugi tuleb
pindlikkuse eest maksta — erialaainetele jääb
vähem ruumi kui vanas süsteemis. Ülikooli-
õpingud peaksid ideaalselt, mida üliharva
saavutatakse, kestma neli aastat ja tudeng
koguma selle ajaga 160 nn ainepunkti. Peaaine
moodustab stuudiumist umbes 60 protsenti,
muu jääb kõrval- ja vabaainetele. Peaaine sees
on omakorda üsna suur osa üldainetel, nagu
võõrkeeled, kultuurilugu, filosoofia, filoloogilised
ained jm. Puht teatriteaduse õppekava
moodustab seetõttu vaid ligi 40 protsenti
kõigest sellest, mida tudeng ülikoolis õpib.

Mida tudeng siis ikkagi teatriteaduse
eriharus õpib ja kes teda õpetavad? Ametis on
ainult kaks korraldajat õppejõudu, Luule Epner
ja poole kohaga doktorant Anneli Saro, teised
lektorid on väljastpoolt ülikooli või TÜ
endised õppejõud. Õppekava on eriaru napi
ajaloo jooksul mitu korda muutunud, praegu

on tegemisel jälle uus variant, kus erialaaineid
senisest rohkem. Hetkeseisuga on õppekavas
üldine teatriajalugu (Riina Schutting, Luule
Epner) ja eesti teatri ajalugu (Anneli Saro, Ants
Järv), kursus maailmakirjanduse draamaklas-
sikute (Ülo Tont), teatriteaduse alused
(Anneli Saro) ja teatrisemiootika (Luule
Epner), reži alused (Ain Mäeots), teatri-
kriitika (Ülo Tont), etenduse analüüs (Anneli
Saro ja Ülo Tont), eesti teatrikriitika ajalugu
(Piret Kruuspere), mitme astme seminarid ja
hulk valikkursusi, näiteks muusikateater
(Kristel Pappel), vene teater 1960.-70. aastail
(Enn Siimer), XX saj teatriteooriad jne. Pro-
seminari raames käiakse proovides; teatrist
kirjutatakse mitut laadi harjutus- ja seminari-
töid.

Kes meil õpivad? Tegemist on oma-
moodi püramiidiga. Selle aluse moodustavad
need tudengid, kes valivad teatriteaduse
kõrvalaineks või kuulavad üksikuid kursusi.
Neid saab nüüdseks lugeda juba sadadega.
Teatriteadus on populaarne, ja see on märk
teatri populaarsusest. Teatriteaduse loengu-
kursusi käivad usinalt kuulamas eesti keele ja
kirjanduse tudengid, aga kohtab ka üliõpilasi
ajaloo, psühholoogia, semiootika, filosoofia,
võõrfiloloogia, isegi geograafia või keemia
erialadelt. Sellel tasemel aitab ülikool kasva-
tada teadlikku ja haritud teatriveaatajat.

Järgmise astme moodustavad teatri-
teadust peaainena õppivad tudengid, kelle arv
kõigub neljakümne ümber. Aktiivsemad neist
tegutsevad Teatriteaduse Üliõpilaste Loožis.
Kõos loožiga oleme otsinud võimalusi ametli-
ku õppekava lünki täita ja lisakoolitust
korraldada. Tänu Teatriliiidu toetusele on
traditsiooniks muutunud igakevadised kooli-
tusseminarid Tallinnas, kus tudengitele on
esinenud Lea Tormis, Reet Neimar, Aime Unt,
Linnar Priimägi, Kadi Herkül, Mati Unt jt.
Koostöös Teatriuurijate Ühendusega oleme
käivitanud kriitikaseminari. Looži eestvõttel
on korraldatud väljasõite teatritesse (Rak-
verre, Viljandisse), kohtumisi lavastajatega jm;
möödunud kevadel leidis aset esimene noorte
teatriuurijate kevadkool Lahekülas. Väärib
märkimist, et teatriteaduse tudengkond on

esindatud nii "Vanemuise" kui ka Tartu Laste-
teatri loomenõukogus.

Kummatigi on selge, et kõik kohus-
tuslikud ja mittekohustuslikudki loengud ja
seminarid ära kuulanud tudeng ei saa end veel
pidada teatriteadlaseks. Püramiidi kitsa
tipu moodustab kaheaastane magistrantuur ja
väitekirja kaitsmine. Praegu on magistrante 4,
sh esimesed neist tudengeist, kes 1992. aastal
teatriteaduse stuudiumi alustasid. Kraadi on
kaitsnud eesti filoloogi põhiharidusega Anneli
Saro, teemaks ruumi ja vaataja suhted
tänapäeva teatris, ning ajaloolane Eva Raud,
kes uuris Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi
Suveteatri mängukava.

Kõigest ei saa ega peagi saama uuri-
jaid. Mida saadud haridusega peale hakata?
Meie lõpetanud (Kristiina Garancis, Anu
Tonts, Mari Tuuling, Monika Läänesaar,
Toomas Šalda, Kadri-Liis Olmaru jt) töötab
teatrites, massimeedias, näitemänguagentuuris
jm. Statistika tegemiseks on neid siiski veel
liiga vähe, kõigest 11.

Tulevasi lõpetajaid, praegusi tuden-
geid esitleb siin avaldatav kirjatööde valik.
Enamjaolt on tegemist väljaspool kohus-
tuslikku õppetööd valminud kirjutistega, mis
sündinud autorite endi huvist teatriasjades
kaasa rääkida. Paar sõna autoritest.

Madis Kolk on viimase aasta tudeng ning
kirjutab lõputööd J. Grotowskist, millega
seondub antud artikkel.

Jaanika Juhanson on 3. aasta tudeng,
avaldanud arvustusi "Pärnu Postimehes",
"Teatrielus '97". Artikli aluseks on teatri-
semiootika kursuse raames tehtud etenduse
analüüs.

Elle Vatsar on 2. aasta tudeng. Tegemist on
proseminaris tehtud etenduse kirjeldusega.
Iti **Vanamõlder** on viimase aasta tudeng ja
teeb lõputööd "Vanemuise" muusikateatrist
1990. aastail.

Kristel Nõlvak, 4. aasta üliõpilane, õpib
teatriteadust kõrvalainena, peamineks on
ungari keel ja kirjandus.

Rait Avestik on 3. aasta tudeng, avaldanud
arvustusi "Pärnu Postimehes".

Andrus Org on eesti kirjanduse magistrant. Ta
lõpetas ülikooli 1998. aastal, teatriteadust
õppis kõrvalainena. Täiendab end kirjanduse
ja teatriteaduse alal Helsingi ülikoolis.

(Neile kirjutajatele tuleks mõtteliselt liita
teatriteaduse viimase aasta üliõpilane **Ivar
Põllu**, kelle essee "Nihuta vaatepunkti" ilmus
TMKs 1998, nr 11.)

AVANGARD JA OBJEKTIVNE DRAAMA

"Mis on *dharma*? Sellele küsimusele ei
oska keegi vastata, kui siis ainult öelda, et
mõnes mõttes on ta peamine liikumashoidev
jõud. Ja kuivõrd ta on põhiline liikumashoidev
jõud, siis kõik, mis temaga ühtib, suurendab
dharma mõju. Mis sellega aga ei ühti, mis on
temaga vastuolus või teda ei arvesta, ei ole
"kuri" kristlikus tähenduses, vaid eitav. [---]
Kui me siseneme "Mahabharata" draamasse,
me elame koos *dharma*'ga. Ning kui teos on
läbitud, tekib meil aimus sellest, mis on *dharma*
ja mis on tema vastand *adhharma*. Siin peitubki
teatri vastutus: mida ei suuda edasi anda
raamat, mida ei suuda päriselt ära seletada
ükski filosoof, selle võib tuua meie mõistmisse
teater. Seletada seletamatut ongi üks tema
ülesandeid." (P. Brook, Nihkuv vaatepunkt,
1993, lk 123.)

Käesolev kirjutis ei püüa defineerida
mõistet, mille suhtes isegi orientalistid pole
päris ühel meelel. Seda ei püüa ka **Peter
Brook**. Kuna *dharma* on "liikumashoidev
jõud", mille suhtes keel on üksnes tähistamis-
vahend, ei saa viimane teda üheski nimetuses
peatada. *Dharma* mõistmine ei kajastu selgelt
piiritletud definitsioonis, vaid "õigesti" suu-
natud protsessis, ning kui Brook peab selle
üheks võimalikuks paigaks teatrit, on seegi
katse määratleda etendamiskunsti eeskätt
tema funktsiooni järgi, ütlemata midagi teatri
kui institutsiooni või vormi kohta.

Tegelikult pole siin midagi originaal-
set. See viitab tagasi aegadele, mil tõenäoliselt
ei arutletud, kas teater on vahend millegi
teenistuses või eesmärk iseeneses. Kuna
puudus "kunst kunsti pärast", ei süüdistatud
loojaid ka milleski vastupidises: religioos-
suses, ideoloogilisuses, "sõnumis" vms. Ritu-
aalne kunst rahuldab kõiki vajadusi, kaasa
arvatud esteetilisi. Kahtlemata oli teatrikee-
le puhul ka siis tegemist tähistamisprotsessiga,
kuid vaevalt nähti "tähistatavas" (olgu see
seotud *dharma* või *logos*'ega) midagi staatilist,
"esemelist" või ahistavat, nii et oleks tõusnud
logotsentrismi probleem tänapäevases tähen-
duses.

Kaasaegne teater on aga "iseseisvunud", omades tunduvalt rohkem näilisi vabadusi kui varem. Meil pole kohustust ega tungi teatri kaudu mingeid ähmaseid universumi seaduspärasusi mõista, vaid hoopis teater ise, omaenese eesmärgina, nõuab aparatuuri enda mõistmiseks, et oleks garanteeritud elamus, valdavalt esteetiline. Kogu kultuurilisele paljumeelsele ning žanripiiride hägustumisele vaatamata näib olevat selge, mis on teater ning mis tunnuste põhjal teda ära tunda.

Tõsiasi, et Brooki tõdemus kuulub kokku tema "Mahabharata"-lavastusega, ei muuda seda kindlasti eurooplasele kehtetuks. Mitmel viisil on orientaalne teatrikunst pidevalt lääne eksperimentaatoritele ideid andnud: bali tantsijad inspireerisid Antonin Artaud' julmuse teatri ideed, pakkudes samas kinnitust ka Bertolt Brechti võõristustehnikale. Koduses kontekstis kujutasid need kaks vastandlikku mõtlejat endast aga keskteele oponeerivat kunstia vangardi, mõjutades ühiselt kuuekümnendate Off-Off-Broadwayd ning postmodernistlikku teatrikäsitust.

On selge, et teatri mõistet mõtestatakse ümber pidevalt ning eelkäijatel mõjutusi saades. Kas selle protsessi käigus saab aga muutuda ka funktsioon, mille Brook teatrile omistab?

Kõigi nende küsimustega on otseselt seotud Jerzy Grotowski*, kes möödunud aasta augustis tähistas oma kuuekümnenda sünnipäeva ning on neist aastatest üle neljakümne kokku puutunud rohkem või vähem teatriga seonduvate tegevusvaldkondadega. Ilmselt on õige just niimoodi sõnastada, sest ühelt poolt ei kahtle ilmselt keegi Grotowski panuses kahekümnenda sajandi teatri arengusse — kui võtta arvesse ka tema (suuresti tahtmatu) vahendajaroll eespool loetletud mõjuväljade vahel —, teisalt aga hoidutakse tema hilisemat tegevust sageli kuidagi määratlemast. Tänapäevase teatrimõistmise seisukohalt, mida Grotowski ise on kõvasti avardanud, ei tohiks see eriline probleem olla. Siiski omistatakse Grotowski tööperioodide nimetustele sageli mingit iseväärtust ning arutletakse, kas tema viimase aja tegevus ikka on teater või mitte.

Kui tahta Grotowski tegevust kuidagi liigendatult vaadelda, siis on seda enamasti käsitletud nelja (või viie) perioodina. 1957—1969 "lavastuste teater", mis hõlmab kõiki tema tavamõistest teatrilavastusi, alates Ionesco "Toolidest" Krakówis kuni "Apocalypsis cum figuriseni" Teatrilaboratooriumis; 1969—1978 "osalusteater" ehk nn parateater (mille käigus muide jätkati ka "Apocalypsis" etendustega). Aastatega 1976—1982 piiritletakse "allikate teatri" perioodi, mis koosnes

transkultuurilistest eksperimentidest ning ka vahetutest kokkupuudetest arhailiste rituaalidega (Nigeeria jorubad, Haiti voodoo jne). 1982. aastal lahkus Grotowski Ameerikasse ning 1983—1985 California ülikoolis läbi viidud "objektiivse draama" programmi võib samuti käsitleda iseseisva etapina. Alates 1985. aastast viibib ta aga Itaalias, keskusega Pontederas, ning sealset tegevust võtab kokku nimetus "rituaalsed kunstid" või ka "kunst vahendina" (*art as vehicle*).

Kuigi igal etapil on oma erijooned, mis mõneti isegi vastanduvad, eristavad neid omavahel siiski rohkem geograafilised, töökorralduslikud ja vormilised kriteeriumid kui suhtumine teatrikunsti funktsiooni. Nii võib teatava antihistorismiga riskides öelda, et Grotowski töö viimased etapid seletavad ka esimeste perioodide otsinguid ning nende sümboliseid nimetusi võib pidada kehtivaks ka algusaastate kohta.

Krzysztof Byrski on võrrelnud Grotowski teatrinägemist india traditsiooniga ("Dialog" 1969, nr 8) ning osutanud "Najasastras" sisalduvale näitekunsti põhinõudele, mille kohaselt näitlejal peab olema "ta enda suur *dharma* brahmanist läbi imunud", mis võiks tähendada Vahetu Tegelikuse ja indiviidi isikliku tõe harmooniat ning teatrit kui selle ühtsuse tööriista. Küllaltki õnsad fraasid, kui kogemise asemel piirduda kommentaariga. Selle analoogi näeb Byrski Grotowski soovis leida teatri kaudu kontakt mingi universaalse tegelikusega, mida ei saa sõnastada, kuid "milles elavad Eros ja Charitas".

Kuigi Grotowski siht on läbi aastate püsinud muutumatuna, mõjus see kuuekümnendatel eeskätt avangardse eksperimentaalsusena, järgmisel kümnendil aga teatava ummiku, resignatsiooni ja teatris pettumisenä, mille tõttu ta siirdus "parateatriliste" eksperimentide juurde. Tema edasine tegevus kuuluvat aga teatri sfääri üksnes erandjuhtudel.

Seda laadi tegevust on vahel peetud teatri valdkonnast väljaulatuvaks, parimal juhul mingiks psühhoteeraapia vormiks, kuna teatrit seostatakse vaatamata käesoleva sajandi kogemusele ikka vaid lavakarbiga ja uuenemisvajadust nähakse vaid dramaturgia ning lavatehnika seisukohalt. Teiseks klišeeks, mis sageli kattub eelmisega, on seisukoht, et niisugused ettevõtmised (peale Grotowski ka Eugenio Barba, Brook jt) on lihtsalt oma ära äranud ning kuuluvad kuuekümnendatesse, kuna praegu oleks nende alternatiivsus ja protest ammu asendunud mingi sektantliku enesenautimisega, milles protsessi, mitte tulemuste, ning "juurte otsimise" väärtustamine on vaid ettekäänd

õigustamiseks loobumist kaasaja teatrisituatsioonist kaasaraäkimisest.

Kuigi neile kriitilistele seisukohtadele leiduvad tänapäevases teatripraktikas vasted ja positiivsed programmid, ei vasta kindlasti needki üheselt küsimusele, millised tunnused ja funktsioonid peavad olema kultuurisündmusel, et seda võiks nimetada teatriks, ning milles peaks seisnema tema ajastutundlikkus. Kas teatrit, mis on alati otsinud kooskõla eespool tsiteeritud "Natjašastra" nõudega ning on seetõttu vahendite otsingul alati rohkem minevikku vaadanud, on üldse õige nimetada alternatiivseks, eksperimentaalseks, avangardistlikuks jne, rääkimata protestist? Sageli kantakse mingile objektile sellised mõisted lihtsalt üle, uues teatrisituatsioonis aga leitakse, et kõik see ei sobi enam kaasaja nõuetega, nägemata, et hinnatav teatrinähtus pole ei enne ega nüüd vastanud ettekujutustele temast, isegi kui teha mingeid otsustusi tema vormi kohta. Kui see, mis teatri algseid funktsioone taastades arvab end eksisteerivat otsekui väljaspool aega, tegelikult polegi teater, oli ta seda siis üldse ka kuuekümnendatel? Või kas teatri ja mitteametiteatrite eristamine üldse mingit tähendust omab, kui ka teadlikult eksperimentaalne kunst neid piire sageli proovile on pannud? Kas end kunstina pakkuv eksperimentaalsus on aktsepteeritavam kui tegevus, mis, püüdmata esteetilistes kategooriates püsida, vastab siiski ka nendele?

Grotowski tabamatust ning tema interpreteerimise raskusi on käsitletud ka Halina Filipowicz artiklis "Where is Grotowski?" ("The Drama Review" 1991, k 35, nr 1, lk 181—185). Tä leiab, et põhjus, miks Grotowski pole kunagi integreerunud kunstilis-intellektuaalsesse *mainstream*'i, seisneb selles, et ta pole avangardist, vaid novaator. Selles (sünonüümide?) paaris viitab avangardism nähtusele, mis on suunatud mineviku vastu, suhtub traditsiooni kui kammitsasse ning püüab seda asendada uute (peagi teiste poolt imiteeritavate) kunstivõtete, kuna novaator taotleb minevikukogemuse taaselustamist ning vorme, mis selle kaasajale mõistetavaks teeksid. Sisulises mõttes on see opositsioon kindlasti paikapidav ning analoogiliselt on Grotowski hoiakuid ja asendit iseloomustanud ka Ludwik Flaszen oma kunagises programm-sõnavõtus "Pärast avangardi". Mõlemal juhul märgib avangardism modernistlikku nähtust, mis tajus küll keele abitust, kuid lähtus siiski selle pinnalt, piirdudes seega vaid opositsiooni staatusega. Pretensioonikas on aga Filipowiczi kriitika nii Zbigniew Osiński kui ka mitme teise Grotowski tõlgendaja suhtes, kes tema sõnul rakendavad "postmoder-

nistliku mõtleja suhtes modernistlikku või koguni eelmodernistlikku lähenemist", mis otsekui püüaks piiride kaotajale ning paradigmade tühistajale peale suruda mingit determineeritud kulgu ning ühtsust harmoonilises tervikus. Artiklis sisaldub ka autori ettepanek läheneda Grotowski töö dünamiikale hoopis feministliku kriitika ja dekonstruktsiooni abil, kus esimene võiks selgitada tema tekstide autoripositsiooni ning teine valgustaks ta suhet metafüüsikaga.



Jerzy Grotowski.
(11.08.1933 — 14.01.1999)

Tahtmata väita, et nimetatud meetodite rakendamine pole võimalik, pean siiski küsivavaks, kas see on vajalik. Kuigi Filipowicz püüab tuua Grotowski hindamiseks selgust ning vabastada teda nii võimalikest "modernismisüüdistustest" kui ka pimesi jumaldamisest, tekib siiski küsimus, miks peaks eestkostet vajama Grotowski arenguvõime ning miks peaks areng välistama harmoonia otsingud. See on ka põhjus, miks maksab alati olla ettevaatlik tema tegevuse perioodiseerimisega: pidev tuenemine on toimunud

mitte üksnes etappide, vaid koguni etenduste kaupa (mis on igasuguse loomingulisuse puhul ju enesestmõistetav), kuid on siiski alati olnud suunatud ja teeninud samu eesmärke. Kas üksnes dekonstruktsioon suudab seletada postmodernistlikke teatritele palju andnud uudet (kuid mitteavangardistlikku) lava-keelt, kas ei saa kõiki neid nähtusi, nimetusest sõltumata, mahutada teatri mõiste alla, mõistet ennast dekonstrueerimata?

On selge, et avangardismi mõiste teatris, nagu ka teiste kunstiliikide puhul, pole nii ühene, et sellega märkida näiteks vaid liikumisi kuueteistkümnendate aastate lõpuni. Igasuguse eksperimentaatorluse ning kommerts-teatrist erinemise tähenduses eksisteerib see kogu aeg tavateatriga paralleelselt. Mõneti on see niigi väga tinglik piirjoon modernistliku ja modernismijärgse kunsti vahel teatri puhul veel ähmases. Ilmselt on põhjuseks teatri keskse väljendusvahendi ehk näitleja suhteliselt muutumatu olemus ning sõltumatus manifestidest ja muutuvatest ideoloogiatest. Tähistaja ja tähistatava suhe võib varieeruda, näitlejat võidakse nimetada "etendajaks" või kuidagi teisiti, ent temaga seotud märgisüsteemid oma materiaalsel, aistitava kujul jäävad ikka samaks, sest ilma selleta pole meil põhjust rääkida teatrist. Ilmselt võib aga sündmuse staatuse määrata eesmärk, mille nimel neid märgisüsteeme rakendatakse.

Richard Schechner ("The Future of Ritual", 1993, lk 5—22) vaatleb avangardistlikke nähtusi laias laastus viie eri suunana, mis praktikas muidugi osalt kattuvad. Esmalt ajalooline (*historical*) avangard, mida me kõige otsesemalt modernistliku progressiideega seostame ning mis arenes läbi kiirelt vahelduvate voolude kunsti äärmiste võimalusteni, jõudes kuueteistkümnendate lõpul teatavas mõttes kriisini, kuid integreerudes pidevalt ka kommerts-kultuuri.

Teise väga ähmaselt piiritletud ilminguna on võimalik rääkida nn käibivast (*current*) avangardist, mille ainus konkreetne kriteerium on toimuva kaasaegsus. Sel suunal pole tehnilist ega ideelist ühtsust, vaid see hõlmab rohkesti ka ajaloolise avangardi elemente, kuid mitte kunstilise või poliitilise radikaalsuse manifestatsioonidena, vaid eeskätt perfektsuseni viimistletud alternatiivse stiilina, mille üldiseks tunnusjooneks on eklektika (nt Robert Wilson, Richard Foreman jne).

On veel eristatud n-õ tulevikku suunatud (*forward-looking*) ning traditsiooni otsivat (*tradition seeking*) avangardi, mis samuti kuueteistkümnendate kontekstist välja kasvavad. Esimene taotleb rõhutatult uuenduslikkust ning originaalsust, eksperimenteerides video-

ja arvutitehnikaga ning pakkudes nende abil oma tulevikuvisioone. Teise põhiesindajaiks on loomulikult Eugenio Barba ja Jerzy Grotowski, kes pöördusid minevikukogemuse ning arhetüüpide poole. Siia kuuluvad ka mõned aasia uued teatrivormid, näiteks *butoh*.

Viienda alaliigina nimetab Schechner interkultuurilist avangardi, millel võib olla eelmise suunaga teatavaid väliseid ühisjooni, kuid mis olemuslikult vastandub sellele, kuna peegeldab üheaegselt mitmesse kultuuri kuulumise tulemusena tekkinud vastandlikke sotsiaalseid ja esteetilisi väärtusi, teravdades neid uurimise eesmärgil (nt Guillermo Gomez-Pena).

Kindlasti ei kajastu selles jaotuses kõik teatrinähtused, nii nagu avangardi mõistegi on suhteline ja tinglik. Pigem on pilt üsna määratulu ja millegi uuenduslikuga šokeerida väga raske. Postmodernistlike teoreetiliste mõttearenduste kohaselt pole see ka eesmärk. Teisalt võib aga öelda, et tavategelikkus käib teooriast alati sammukese tagapool ning nii pole kuhugi kadunud ka modernistlik avangard, ammugi mitte psühholoogiline draama. Pigem tervitatakse esimese heiaastusi teise taustal siiani mingite uudsete võtetena ja ega see pole tingimata halb (eriti näiteks Eesti puhul, kus eespool loetletud teatriavangardismi alaliikidest radikaalsemaid viljelevad seni vaid kunstnikud, muusikud ja tantsijad, mitte teatralid). Loomulikult on teater juba oma olemuselt meelelahutuslikum ja institutsionaalsem kui paljud teised kunstiliigid. Rõhutatakse ju, et keskaegne teater arenes iseseisvaks kunstiliigiks kirikust eemaldudes. Muidugi on selles oma süü ka kirikul, kuid kohati tundub küll, et ennast tänavalt leidnud näitlejad olid sunnitud *dharm*a kõrval mõtlema hakkama ka institutsiooni peale, mis seetõttu kujutab endast tänapäeval teatri mõiste keskset moodustajat. Musitseerivad mungad ja sakraalne kunst on nähtused, mida küll igaüks ei mõista, kuid mida peetakse täiesti normaalseks, mõnes templis toimuvat teatrietendust nimetatakse aga üldjuhul avangardiks, olgu siis modernistlikus või modernismijärgses tähenduses.

Kas aga "traditsiooni otsiv" suund on oma aja ära elanud eskapistlik nostalgია või kuulub ta võrdväärseks tänapäeva teatripilti, omades staatust, mida ka Filipowicz talle omistab, ning kas see on kuidagi seotud dekonstruktsiooniga? Ühendavaks jooneks on kindlasti mõlema võitlus õhtumaise logotsentrisemiga selle sõna derridalikus eritähenduses, ehk siis üldistavalt öeldes keele vangistusega, mida aga Grotowski ja Artaud' puhul ei tohiks

samastada metafüüsika ning *logos'e* kui teatava kõikeläbiva printsiibiga üldse. Teatavasti oli Jacques Derridal Artaud'd analüüsid üheks põhiküsimuseks nn "representeerimatu alge" probleem, mida viimane metafüüsikuna otsis kaotamaks keha ja hinge, tähistaja ja tähistatava ning muude seda laadi paaride duaalsust. See ühtsus pidi kajastuma teatavas keele-eelses žestis, mis välistaks igasuguse erinevuse, korduse ning representatsioonid. (Derrida tegeles ka küsimusega, kas niisugune teater on seotud rohkem teadvuse või alateadvusega, mis antud kontekstis mõjub mõneti pseudoprobleemina.) Nii või teisiti oli Derrida lõppjärelduseks sellise teatri võimatus, kuna teatri spetsiifika ei võimaldavat "puhast kohalolu" ilma korduse ja representatsioonita. Muidugi jäi ka Artaud'l enesel praktikas tõestamata, kas ja kuidas seda alget lavalise julmuse kaudu tabada.

Grotowski puhul näitab juba üksnes "Kindlameelse printsi" ning "Apocalypsis cum figuris" retseptioon, millist tõlgenduste rohkust võib pakkuda teatrimärgi dekonstruktsioon nii keha—vaimu probleemile kui lavastaja suhtumisele tähistatavatesse mõistetes. Näiteks Stefan Brecht on Grotowski žestis näinud eeskätt kristlikku vaimu ja keha lahutamise tendentsi, psühholoog Donald M. Kaplan aga neobiheiviorismi, mis ahendavat etenduse tähenduslikku rikkust, kuna alahindab dramaturgilist alusmaterjali. Siit võib järeldada, et pelk dualismi ja monismi vastandus ei pruugi veel kummagi vaateviisi esindajat rituaali osaliseks teha. Katoliiklik nädalaleht "Tygodnik Powszechny" pidas Grotowski tegevust jumalateotuseks, samas kui paljud jüngrid USAs süüdistasid teda hämaras religioossuses ning soovimatutes ühiskonna alustugesid vapustada. Küllap näitab see kõik nii Grotowski võimet vastandeid ühendada kui ka kogu õhtumaise teatrikogemuse mõneti üheplaani ja keelekeskset suhet teatrimärgiga, millest lähtuvalt arvatakse, et saab eksisteerida kas kord või kaos, kas spontaansus või distsipliin, mitte aga midagi kolmandat ja dünaamilist, mis, laskmata end ühelegi tähistatavale taandada, ometi osaleb nii teksti loomise kui vastuvõtu protsessis ning millest kõnelevad Brook ja "Natjaštra".

Kirjanduskeskse teatri kriitika avardas tõepoolest nii loome- kui tõlgendusvabadust, kuid neidki vabadusi saab erinevalt kasutada. Jaapani antropoloog Masakuni Kitazawa on selgitanud Grotowski suhet nende küsimustega füüsikast laenatud kujundi abil ("Myth, Performance, and Politics", TDR 1992, k 36, nr 3, lk 160—173).

Tema arvates on Derrida mitte post-, vaid hüpermodernist, kes püüdis küll logotsentristlikku dualismi tema vastandi kaudu ületada, kuid lähtus ikkagi märkide ühemõttelisusest, eirates nende rituaalset mitmeplaaniisust, mis oli aga kättesaadav müüdilise teadvuse jaoks. Grotowski ühendas opositsioonid "müüt ja ajalugu", "vaimne ja füüsiline" sellega, et tema näitleja keha pole ei tähistatava karakteri väljendaja ega ka derridalik disseminatsiooniallikas, kus tähistajad vabanevad millegi staatilise ülemvõimu alt, vaid on võrreldav pigem kvantväljaga, milles juhuslike tähenduste protsessi muudab pöördumatuks kellegi lülitumine sellesse protsessi vaatajana. Nii ei väljenda Cieślak Kindlameelse Printsina mitte tegelase agooniat, vaid muutub n-õ ise selleks agooniaks, mis on üheaegselt vaimne ja materiaalne, subjektiivne ja objektiivne (vrd Husserli intersubjektiivsus), ühine ja universaalne nii talle enesele kui ka publikule.

Võib väita, et need tunnused ja funktsioonid, mida Kitazawa omistab (postmodernistlikule?) rituaali taastavale tõelisele etenduskunstile, täheldades neid juba Grotowski "lavastuste" perioodil, kujundavad ka tema kahe viimase etapi otsinguid. Eriti selgelt on see väljendatud just "objektiivse draama" programmis. Objektiivse kunsti mõistet kui vastandit subjektiivsele, juhuslikkust ning individuaalset väärtustavale kunstile kasutas juba sajandi algupoolel Juliusz Osterwa, kes on mitmeski mõttes üks olulisemaid Grotowski eeskujusid Poolas. Lähtudes kunsti liikide afektiivsetest omadustest ning "üleindividuaalsusest", vaatles Osterwa neid objektiivsuse—subjektiivsuse skaalal, alustades arhitektuurist, millele järgnesid vastavalt muusika, maalikunst ning kirjandus.

Eeldades, et ka teatrikunsti võib olla kätkevad selliseid omadusi, otsis "objektiivne draama" nii hääle-, keha- kui ka ruumikasutuses elemente, mis võisid eksisteerida juba enne kunsti eraldumist muudest eluvaldkondadest ning jagunemist liikidesse. Grotowski iseloomustas seda taotlusena taastada iidseim kunstivorm, mis rituaalist lahutamatu eelnes erinevustele ning "Paabeli tornile". Selle otsing ei tohi luua uut sünteesi (nagu tõenäoliselt leiaks dekonstruktiivne teater), vaid peab lähtuma äärmuseni viidud *via negativa*'st, mis kunagi vabastas Grotowski teatri kõigest üleliigsest, seejärel ka teatrist enesest ning nüüd suunab seda kunsti universaalsete lätete juurde. Grotowski on neid elemente nimetanud ka *orggmon* või *yantra*, osutades India traditsioonile, kus viimane märgib mediteerija teadvuse seisundeid muutvat "tööriista", mille abil saab

“ELLI”-OOTIKA
EHK
SISSEJUHATUS
PRAKTILISSE
TEATRISEMIOOTIKASSE

jõuda üldise harmoonia tunnetuseni. Ta võrdleb seda India templiga, mis on samuti ehitatud *yantra*’na, ning keskaegse katedraaliga, mille igas üksikdetailis kajastub kogu tervik.

Niisiis on Grotowski “objektiivne draama” teatud mõttes tagasipöördumine teatri elementide juurde, kuid nüüd juba äärmiselt range struktuuriga, millel ei ole aga mingit esteetilist eritähendust, vaid mis toetab üksnes sooritaja “totaalset akti”. Arhetüüpseid elemente otsitakse ka “rituaalsete kunstide” programmis, kus samuti puudub tavamõistes publik, küll aga ei välistata peale osalejate ka eristaatuses vaatlejate juuresolekut. Põhirõhk on taas rangel struktuuril ning peamiselt Aafrika päritoluga rituaalsetel lauludel. Visuaalsel tasandil on kahtlemata tegemist millegi representatsiooniga, kuid vaatajale ei edastata mingeid tähenduslikke märke, vaid võimaldatakse isiklikke assotsiatsioone. Samuti ei püüta osutada mingile “tähenduse puudumisele”. Kõik väline, mida võiks retseptiooni seisukohast tõlgendada etendusena, on sekundaarne. Olulisim on sooritajaga toimuv, mis pole mimeetiline ega esituslik, vaid püüab jõuda universaalse sisemise aspektini, n-ö “representeerimatu algeni”.

Kui selline tegevus ka otseselt ühegi ajastuga ei suhestu ning koguni teatri kui kunstiliigi mõiste alla ei mahu, tõestab ta igal juhul teatri esmaste funktsioonide igavikulisust, sõltumata ajast ja nimetusest.

* Vahetult enne selle ajakirjanumbri trükkiminekut saabus kurb teade, et Jerzy Grotowski suri 14. jaanuaril 1999 pärast pikaajalist haigust.

7. ja 8. augustil 1998 etendus Kaika suveülikooli raames Põlgastes Madis Kõivu “Elli” (lav Ain Mäeots). Mängisid “Vanemuise” näitlejad Merle Jääger, Riho Kütsar, Margus Jaanovits, Ao Peep ja Ain Mäeots.

Näidend kandis algul nime “Jutuajamisi tädi Emmaga”, kuid autobiograafilisuse taandamise vajadusel nimed muudeti. Em-mast sai Elli ja töö käigus lühenes pealkirigi. Uus nimi kätkeb võimalusi sõnamänguks ning on tähendusavaram. Kuna näitemäng on võrukeelne, võib “Elli” tähendada ka verbi “elama” minevikuvormi “elas”. Minevikuvormiline elu on näidendi üks põhieeldusi.

Mäeots polnud lavale toonud mitte kogu teksti, vaid katkendid. Ent lõigud olid sujuvalt ühendatud ning joonistus välja loogiline ja kompaktna tervik.

Ajakirjanduses on neid etendusi mainitud vaid mõõdamines, põhjuseks ilmselt mängukordade vähesus ja seotus konkreetse üritusega — Kaika suveülikooliga. Needki vähesed arvustajad sattusid “Elli” teisele etendusele, mis paraku oli esimesest silmanähtavalt nõrgem. Arvatavasti jäeti suu täis võtmata mõõnduses, et tegu on vaid teatud etapiga prooviperioodist — esietendus ju “Elli” sel hooajal ka “Vanemuise” suurel laval. Ometi ei olnud lavastus siis enam seesama. Peamine, mis Põlgaste-“Elli” juures tähenduse omandas, oli mänguruum ja ruumiümbruse (suvelooduse) huvitav kasutamine. Teatri-majja võib küll tähendused üle kanda, kuid mingi osa läheb ikka kaotsi või tekib juurde. Seetõttu pürib järgnev kirjutis peamiselt tookordse jäädvustamisele.

Järgnev “Elli” käsitlus lähtub semiootiliselt aluselt, ent etenduse analüüsi on kaasatud arusaamu ka hermeneutika ja retseptiooniteooria vallast. Seega ei anta edasi mitte etenduse hingust, vaid vahendeid, millega see oli tekitatud. Lisaks ei piirdu

kirjutäkk ainuüksi "Elli" lahkamisega, vaid üritab avada teatrisemiootika mõningaid märksõnu.

Kõigepealt tuleb leida süsteem, mille alusel etendust liigendada. Peenim liigendus toimub a t o m a a r s e l tasandil, kus eralduvad üksikud m ä r g i d (näiteks žestid, sõnad, pilgud jne). Neid algelemente tajutakse, kuid eraldi analüüsida praktiliselt ei suudeta. Kui m ä r k i võib võrrelda sõnaga, siis lause vaste on l i i t m ä r k. See on mitme märgi kooslus, kusjuures need märgid on omavahel seostatud ja annavad tähendust edasi koos (näiteks kostüüm kui tervik). Liitmärkide kombinatsioonid moodustavad a l a t e k s t e, mida peamiselt uuritaksegi. Sõltub analüüsijast, millisteks alatekstideks etendus jaotatakse. Mina võtsin aluseks saksa teatrisemiootiku Erika Fischer-Lichte käsituse märgisüsteemidest teatris. Fischer-Lichte järgi on teater see, kui isik A kujutab X-i ja B vaatab seda; selleks et A saaks X-i kujutada, peab ta tegutsema erilisel moel, omama erilist välimust ja viibima erilises ruumis.

Kui märki saab kõrvutada sõna ja liitmärki lausega, siis k o o d võiks tähendada keelt. Kood hõlmab nii märkide valiku ja ühendamise reeglistikku kui ka märke endid. K o d e e r i m i s e k s nimetatakse viisi, kuidas loojad märke valivad ja neid t e k s t i k s kokku panevad. Vaataja omakorda d e k o d e e r i b (mõistab) etendust. Teater on alati "mitmekeelne", st etenduses kehtib mitu koodi. Näiteks osutub "Elli" puhul tähtsaks kood, mida võib liigitada ka s e k u n d a a r s e t e k u l t u u r i k o o d i d e alla — võru keel.

Osajaotus ja publiku ootushorisont

Inglise teatriuurija Martin Esslin peab tähenduslikuks juba näitleja ja rolli esimest kokkupuudet, osajaotust (*casting*). On tähenduslik, kes keda mängib. Iga näitleja toob tahes-tahtmata kaasa oma eelmiste rollide slepi, leiab see siis otsese väljenduse või mitte. Vaataja võib sel rollireal vabalt kaasa mängida lasta, selle teadlikult välja lülitada või selle mõju vastu võtta tahtmatult ja alateadlikult. Varasematel osatäitmistel ei ole eriti suurt tähtsust, kui enamik publikust kohtleb näitlejat "valge lehena", võib-olla näeb teda üldse esimest korda.

"Elli" kindlasti publiku teatud osa puhul oli see kindlasti nii. See osa koosnes kohalikest elanikest ning Kaika suveülikoolist esimest korda osa võtnud ja kaugemalt (nt Tallinnast) pärit vaatajatest, kes mingil põhjusel neid "Vanemuise" teatri näitlejaid siiani laval näinud ei olnud.

Teise publikurühma vastuvõttu mõju-tasid arvatavasti mõnede näitlejate teatud rollid, osatäitmised võrukeelsetes lavastustes, mida eelmistel aastatel Kaika suveülikoolides esitati. Näiteks seisid Merle Jäägeri Elli taga tema varasemad võrukeelsete naised: vanaeidest sant Pümme-Jeeva Bernard Kangro "Soest" ja ekstsentriline keskealine mõisaproua Barbara Juliane von Krüdener Kauksi Ülle — Sven Kivisildniku "Tandsja pühälikust" (mõlema lavastaja Ain Mäeots). Selle publikurühma moodustasid "teenekad kaikalased" — võru liikumises osalejad või muidu võrufiilid. Trupi tuumik — Margus Jaanovits, Riho Kütsar, Merle Jääger — ja muidugi lavastaja Ain Mäeots on mingil määral omandanud võru liikumise "ihunäitlejate" staatuse ja nende isikuid seotakse võrukeelse teatri mõistega.

Kolmandale rühmale publikust (oli kohal peamiselt "Elli" teisel etendusel) kangastus (kui, muidugi) kõigi näitlejate rollislepp, kuna tegemist oli kõige teatriteadlikumate vaatajatega — teatraalidest sõprade-tuttavatega, arvustajatega jne, kes olid kohale sõitnud spetsiaalselt etendust vaatama.

Nende publikurühmade ootushorisontide kujunemises mängisid oma osa veel teisedki tegurid. (Kogu lahterdus on mõistagi lihtsustatud.) Enamik etendust vaatama tulnud kohalikke elanikke ja juhuslikult etendusele sattunud Kaika suveülikooli programmist osa ei võtnud. Nemad tulid ainult teatrit vaatama, kusjuures maakohdades võrdsustatakse tihti teater ja komejant (see pole mõeldud halvustava märkusena; ei ole ju ainult maakoha ilming, et teatrit oodatakse eelkõige nalja ja naeru). Mis ei tähenda, et tõsisel etendusele kaasa ei elata. Jandiootus on mingitpidi seotud ka sovetiaegse murdevastase propagandaga, mis kinnitas mitmes põlvkonnas kompleksi, et lavalt on sügavaid tundeid ja kõrgeid mõtteid sobiv väljendada üksnes eesti kirjakeeles kui "kõrgkeeles". Võru murdele "madala keele-na" jäi igapäevase olmekõne ja koomilise efekti funktsioon. Ilmselt on inimkonna teadvuses süviti sees juba antiikajal sõnastatud parameetrid: kõrge — tragöödia, madal — komöödia. Mis ei tähenda, et selle vastu tulemuslikult mässata ei saaks.

Teine osa publikust, kaikalased, võttis etendusi suveülikooli programmi lahutamatu osana. Nende eelhoiaiku väljenduseks võiks olla "eks vaatame siis ka näitemängu üle". Samas oli tegu juba teadlikuma rühmaga, kes eelmiste aastate kogemustele toetudes võis ette arvata, et kindlasti ei mängita janti, vaid üsna tõsiseltvõetavat etendust professionaalsete näitlejate esituses. Kuna üldjuhul on see grupp haritud ja/või võru kultuuri-

kontekstis hästi orienteeruv, lõi muidugi eelootusi ka näidendi autori Madis Kõivu nimi. Taustaks võis olla ka võrukeelse näitemängu tunnetamine võru eneseteadvuse väljendusena.

Kolmas, teatraalide hulk, tuli üle vaatama "asja". Ühest küljest oli neil olemas nii Kõivu kontekst kui ka lavastaja Mäeotsa taust, eelteave näitlejatest, nende võimistest ja potentsiaalset ning oskus ja võimalus paigutada lavastus eesti teatripiltili. Teisalt võis

eelnevatel "Kaikadelt" on läbi käinud Kõivu-Lõhmuse heatasemeline "Põud ja vihm..." (lav Ingo Normet EMA lavakunstikateedriga) ning Bernard Kangro auhindu pälvinud "Susi" (lav A. Mäeots, "Vanemuine"). Ootusi võis kujundada teadmine proovide vähesest arvust ning sellest, et näidend jõuab algaval hooajal ka "Vanemuise" lavale — ju on tegemist proovikatkendiga. Need on aga vaid oletused.

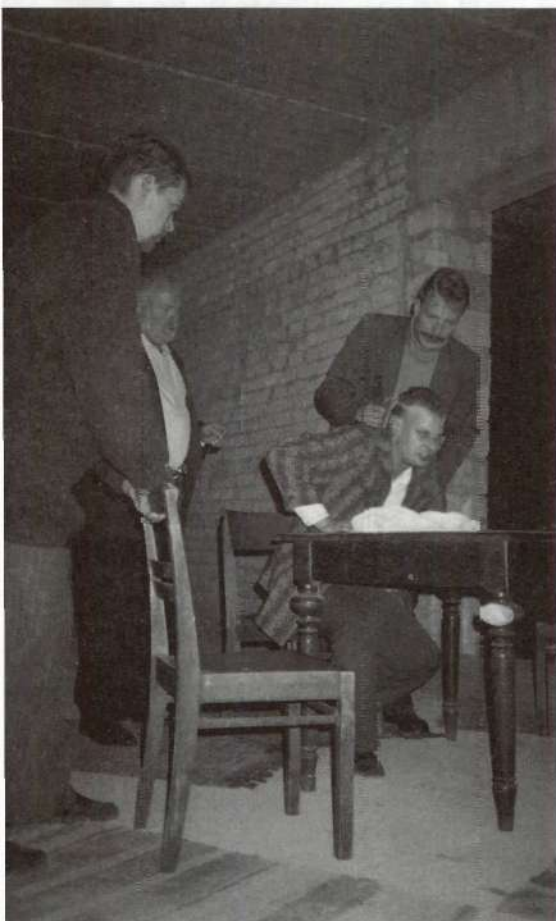
Ruumiga seotud märgisüsteemid

Lavastuseti moodustavad märgisüsteemid erinevaid hierarhiaid, st lavastaja valikust olenevalt muutub tähtsaks kord üks, kord teine süsteem. Käsitletavas lavastuses on üheks dominantiks **ruumikontseptsioon**. Selle all mõistab Erika Fischer-Lichte ruumisuhete keelt väljaspool lavakujundust, s.o lava ja saali suhteid ning erinevaid tsoone publiku ja näitlejate ühises ruumis.

"Elli" esituspaik oli nn leitud koht, mis pole ehitatud spetsiaalselt teatritegemiseks, ja seetõttu oli koha "aural" seos selle konkreetse etendusega. "Ellit" mängiti Põlgaste koolimaja pooleldi valmis juurdeehituses. Koha valik tingis, et vaatajad sisenesid mänguruumi uksest, mis etenduse käigus semiotiseerus (Elli lahkumine lõpus). Pärast etendust lahkus publik sellesama ukse kaudu, kuid ilmselt lõpetas lõpuaplause semioosise. Vaevalt mõlgutas keegi üle lävepaku välja astudes mõtteid selle üle, et kui Elli tee viis siit igavese rahu suunas (kui viis), siis kuhu küll kandub nüüd tema (vaataja) maine eksistents. Aga isegi kui nii filosoferiiti, e i t ä h i s t a n u d uks sedasama, mis etendust vaadates.

Publik istus poolkaares ümber mänguplatsi: eesmised read vastu maad koredail kottidel, järgmised madalatel pinkidel, siis toolidel, viimaks laudadel. Näitlejad mängisid käeulatuses, samal tasapinnal ning seega polnud selget piiri n-ö lava ja saali vahel. Seda enam, et valgustus haaras kohati endasse ka vaateplatsi. Selline lähedalolek loob intiimse atmosfääri ja soodustab toimuvast isiklikult osasaamise tunnet. Seetõttu peetaksegi kammersaale peenpsühholoogiliste keerdkäikudega lavatükkidele eriti sobivaks. Ega olnud "Elligi" erand.

Eriliste ruumisuhetega lavastuste puhul muutub etenduse vastuvõtu juures tihti oluliseks vaataja paiknemine ruumis, st istekoht. Niigi loob iga vaataja etenduse põhjal endale oma loo, st "näeb" seda, mida ta sisimas tähtsaks peab, kuid situatsioonis, kus osa vaatajaist ei saagi (sõna otseses mõttes) kõike näha, erinevad vaatajate "lood" üksteisest üsna järsult. Näiteks Põlgaste-"Elli"



Madis Kõivu "Elli" Kaika suveülikoolis. Madis (Riho Kütsar), juukselõikusmasinaga Rudolf (Ao Peep) ja lambakääridega Mõsona (Ain Mäeots) purjus Marguse (Margus Jaanovits) ümber
Ülle Harju foto

(aga ei pruukinud) eelhoiakus oma osa mängida koha ja ettevõtmise mõningane alahindamine, kuivõrd tegemist oli mõnevõrra "tsunftilise" ürituse raames etenduvaga. Samas võis selle kummutada teadmine, et

finaalis nägid kõik, et Elli läks ära, kuid vaid valitud vaatajad said jälgida seda, kuidas Elli suundus uksest välja prožektorivalgusse ja siis otse üle heinamaa tuhmjasse pimedusse. Mõnda aega vilkus öös veel tema valge peaarätt.

Mida sai vaateplatsi keskel istuv vaataja veel näha? Otse ees, publikust meetripaari kaugusel, oli peamine mänguplats, kus näitlejad viibisid kõige rohkem ja mida ka valgustati pikemalt. Seal asetseb laud kolme tooliga (esemetest ja lavakujundusest lähemalt edaspidi). Keskse mänguplatsi taga lisas sügavust väike lage hämar ruum, mida külgedelt piirasid krohvimata telliskiviseinad. Keskelt tagaseinast viis uks õue (vrld Elli lahkumissüsteeni). Müürid lõppesid vahetult enne mänguala, jäädes kahe servana publiku poole, ning jaotasid tausta kolmeks: väike ruum (või sügav ja lai nišš) otse ees (millest juba juttu oli); suhteliselt suur pime lage ruum vasakul ja teine sama suur ruum paremal, mis oli varjatud musta eesriidega. Mänguala ulatus ka eesriide ette, välisseina ja avatud aknani, millest kostis häält, vaatas ruumi sisse Mosona jne. Vasakpoolset ruumi näitlejad ei kasutanud, läbi selle suunati saali publik.

Kui eespool mainisin semiotiseerunud ust, mis etenduse eel ja järel märgilisuse kaotas, siis sarnaselt "käitused" ka taustaks olnud krohvimata telliskiviseinad. Kui vaataja ruumi sisenese, olid telliseseinad vaid lõpetamata juurdeehituse paratamatus, kuid etenduse käigus muutusid nad terviku lahutamatuks osaks.

Väidetakse, et kõik laval olev semiotiseerub. Võib, aga ei pruugi; selleks on vaja lepingu vaatajaga, publiku valmisolekut näidatavat märgilisena (täenduslikuna) vastu võtta. Mõnes arvustuses seostati nende seinte tekitatud atmosfääri Andrei Tarkovski filmiga "Stalker". See näitab, et seinte funktsiooni tajuti peale praktilise ka kunstilisena. Müürid võisid tähistada Viirapääle ehitatud uut maja (tegelased kui mineviku varjud ses); igavikku kui lõpetamatust vms.

Kuna müürid polnud viimistlemata jäetud sel põhjusel, et nii on lavastuse jaoks vaja, siis võiks neid ju käsitleda loomuliku märgina. Loomulikud märgid on reaalsuse fragmendid, mis mõjuvad kellegi jaoks märgina vaid kindlas kontekstis. Muuseas, võrreldes lavastuse ruumi Madis Kõivu näidendi omaga, tekib huvitav vastandus. Näidendis ümbritsevad tegevust pruunid akendeta palkseinad, lavastuses aga paljad telliskivimüürid. Vastanduvad palk ja tellis, minevik ja tänapäev (tulevik). Selline vastandus saab tekkida aga vaid siis, kui ollakse tekstiga tuttav.

Kui ma juba näidendi ja lavastuse lavalist keskkonda võrdlema põikasin, siis lisan veel ühe nüansi. Kõivu tekstis on öeldud: "Emotsionaalset atmosfääri valitseb tagaseina metafüüsiline kõrgus, mis justkui langeb ruumile (ka saalile) peale." Seda märkust võib võtta kui autori kirjutamisvabaduse väljendust, remarki, mis iial otsestelt lavale ei jõua, kuid kummalisel kombel leidis see siiski (kuigi ilmselt juhuslikult) avaldumisvormi eespool kirjeldatud vasakpoolses tühjas kasutamata ruumis.

Kõrvuti loomulike märkidega eksisteerivad tahtmatud märgid. Nende eristamine on üsna tinglik ja piir nende vahel hägune. Mõlemad mõjuvad märkidena tänu kontekstile, r a m i l e, olles ise teatrivalise reaalsuse elemendid. Vahe seisneb selles, et loomulikud märgid on teadlikult teatud kontekstis märgina toimima pandud, kuid tahtmatud, nagu nimetuski ütleb, semiotiseeruvad "iseenesest", ilma abistava eksponeerimiseta. Muidugi võib algselt tahtmatu märk etenduste käigus tahtlikuks muutuda. Kui märgi uuesti tekitamiseks on vaja "kunstlikku" kaasabi, muutub märk kunstlikuks, kui piisab vaid väljatõstmisest, raami seadmisest, on tegu loomuliku märgiga. Näiteks hõljusid mõlemal "Elli" etendusel prožektorikiirtes ööliblikad. Enamik vaatajaid tõenäoliselt ei pannud lendlejad üldse tähele. Kui vaataja neid nägi, ent pidas loomulikuks, et valgus on liblikad avatud aknast sisse meelitanud, ei omandanud liblikad tema jaoks märgi staatust. Kui vaataja tajus liblikaid osana etenduse tervikust, võis neid juba tahtmatuks märgiks pidada. Edasi oletame, et ka lavastaja märkas ööliblikaid ja leidis, et need on hea täiendus etenduse lavalisse keskkonda. Kui järgmisel etendusel laseb ta meelega liblikatele valguskiire suunata ja vaataja endiselt neid märgilisena tajub, on tahtmatu märk muutunud tahtlikuks.

Eelnev lõik nagu kinnitaks, et kõik, mis lavale satub, ka semiotiseerub — kuid muidugi vaid siis, kui vaataja on nõus laval olevat lavale kuuluvana tunnustama. "Elli" teisel etendusel juhtus organiseerimistõrke ja publiku kasvatomatuse tõttu paar äpardust. Kuigi vaatajaid paluti etenduse ajal saalist mitte lahkuda, kuna ainus väljapääs asetseb otse laval, oskas paar inimest seda palvet siiski eirata. Vähe sellest. Kui lahkumiseks võis olla mõjuv põhjus (ränk kõhahoog, kaasasoleva imiku nutt), siis tagasitulekut otse üle lava saab minu meelest pidada vaid viisakuse-tuseks. See häiris vaatajaid, kuid veelgi enam näitlejaid, kellele lava on etenduse ajal "kaitstud tsoon". (Suhtumine on teine, kui

publikut püütakse etendusse kaasata, kuid "Ellis" seda ei tehtud.)

Juhtumit saab aga vaadelda ka semiootiliselt lähtekohalt. Kui vaataja tajus märgilisea ainult näitlejate mängu ja rekvisiite ning ümbritsev ruum oli talle lihtsalt neutraalne taust, kui üks laval oli üksnes väljapääs saalist, mitte aga osa ruumikontseptsioonist, siis ei pruukinud edasi-tagasi saalimine teda häirida. Vaataja lülitas sagija lihtsalt "oma pildist" välja. Kui üks ja ruum olid omandanud tähenduse, siis selline seerimine segas. Vaatajal on aga vabadus/võimalus muuta lisaks ruumile ja uksele märgiliseks ka seal edasi-tagasi käija. Igal näidendi tegelasel oli oma "lugu" (loe: elu), mis oli juba möödas, sest näidendi tegevus toimub "pärast kõike" (M. Kõiv), ja mis elustus, meenus, tuletas end ise meelde ruumis "sealpool hääd ja kurja" (jälle Kõiv). Miks mitte oletada, et samas irratsionaalses aegruumis leidub teisi olijaid, kelle lood ja tegemised lavastuse tegelaste omadega ei löiku, kuid keda on tagaplaanil aeg-ajalt näha. Neile ei lähe korda "meie tegelased" ja "meie omadele" nemad. Nad lihtsalt on. Nende roll tuleb omistada segajatele. Nii fantaseerides saab vaataja märgiks muuta ka häiriva. Kui tahab.

Lavakujundus on lähemalt vaadates hajuv mõiste. Kuna ta üht otsa pidi sulandub ruumikontseptsiooni, näiteks ruumisuhete ärakasutamisse **leitud paigas**, siis on käesoleval juhul otstarbekas lavakujundusena vaadelda ainult seda, mis oli ruumi juurde toodud. Väljastpoolt on pärit **esemed**, millest mõned tegevuse käigus rekvisiitideks osutuvad. Kuna neid pole palju ning lavaruumis on määravaks tühjus, siis tundub sobiv sisse tuua **semiootilise kitsiduse** mõiste. Selle all mõistetakse olukorda, kus tähenduste edasiandmiseks kasutatakse ülimalt vähe märke. Tegemist peab olema teadliku valiku, mitte vaesusega sõna otseses mõttes.

Kuigi Kõiv pole näidenditekstis väga suurt esemete hulka ette näinud, "kompenseerib" seda ruumi plastiliselt ja muutuvas. Samuti võiks arvata, et väheste vahendite kasutamine n-ö välitingimustes on ökonoomne. Ehkki, öeldakse, ökonoomsuse printsiip teatris ei toimi.

"Elli" puhul mõjus asjade vähesus teadliku võttena. Lavakujundusse kuuluvad esemed olid järgmised: neljakandiline treitud jalgadega laud, kolm tooli selle ümber ja viis tolmunud kaltsuvaibajuppi nende all. Kõik justkui vanaema kambrist pärit. Need asetsesid kesksel mänguplatsil. Paari sammu kaugusel müüriotsa veeres oli puupakk

istumiseks. Esemete funktsioon oli **praktiline**, see tähendab, et neid kasutati üldteada eesmärgil (nt tooli istumiseks), ja nad tähistasid iseend (tool tähistas tooli, mitte näiteks lumehange). Samuti olid esemed **h ts a d** (opositsioonis ehtne—tinglik), st nad olidki vana, mitte selliseks töödeldud; nad olid "päris", mitte teatri töökojas valminud ning nende kasutamise eesmärk oli luua ajastu hõngu.

Ülejäanud esemeid võib nimetada **rekvisiitideks**, esemeteks, mida näitleja semiotiseerib, "kõnelema" paneb. "Elli" rekvisiitidid olid kahvatusinine piimakann, lilleline kruus, küünlajupp topsis, leib, leivalõikamisnuga, valge räät juukselõikusel, juukseajamismasin, lambakäär, vikat, kuiva heina saad palaka sees, silmusega nõõripundar. Peaaegu kõik nad olid **h ts a d** ja nende funktsioon oli **praktiline**. (Heinasaoga kaasnes ka üle saali laotuv värske heina lõhn.) Sümbolina mõjus ehk vaid vikat Elli venna Rudolfi käes, seda peamiselt verbaalse teksti tõttu. Margus, Elli poeg, käsib endal juukseid ajama hakata, pea paljaks lasta. Rudolf tõstab seepeale vikati. Pimedus.

Valgustuse üks funktsioone "Ellis" oli lavastuse rütmistamine. Madis Kõivu näidendi koosneb fragmentidest, mis omavahel tõukuvad ja üksteisesse sulanduvad. Irratsionaalne aeg vaheldub minevikulõikude või mälestustega. Tegelased astuvad sujuvalt ajast aega, ruumist ruumi või viibivad korraka mitmes aegruumis. Ka lavastuses vahetasid tegelased järsult, kuid samas sundimatult oma aegu ja ruume ning vahel markeeris seda ka pimendus. Äkilised pimendused süvendasid killustunud terviku tunnet. Valgus oli valdavas osas lavastusest mahe ja neutraalne, õhtupäikest meenutavalt pehme ja kuldne. Aeg-ajalt vajasid ruuminurgad sügavamasse hämarusse, valgus kord laienes, kord muutis sujuvalt kohta ja juhtis vaataja tähelepanu ruumi teatud osale (nt aknale). Seesugune lavaruumi **transfoormeri** valgustus lõi mänguväljastki plastilise mulje.

Lavastuse üldiselt ähmaste piiridega, rahulikult voogavast ja nihkuvast valguspartituurist eristus järsult stseen punases, millele on kahtlemata ahvatlev sümbolfunktsiooni külge pookida. Paraku teeb ettevaatlikuks kas või teadmine, et punased prožektorituled süüdatakse tihtipeale vaid äreva meeoleu utreerimiseks. "Elli" seda pahet ette heita ei saa, kuid verevas värvis sümbolit otsida oleks samuti liialdus. Lavastuse punane värv on arvatavasti tuletus päikeselõõsast näidendi-Elli näol. Kõivu remark ütleb: "Aknast õhtupäike, paistab läbi toa Ellile näkku" ja "Elli, nägu päikesest punane, tuleb

kõveras laua poole". Sümboli funktsioon võib ennemini olla valgel eredusel ukse taga õues, mis saab nähtavaks, kui Elli finaalis lõplikult lahkub ja ukse oma selja taga lahti jätab.

Põgusad akustilised märgid

Sellesse alajaotusse kuulub vaid kaks märgisüsteemi — **muusika ja helid**, kusjuures nendevahelinegi piirjoon on hägune ja nihkuv. Tänapäeval on üsna raske defineerida, milline helikooslus kuulub veel muusika valda, millist aga peetakse müraks või olmelikele kunstiliseks eksponeeringuks.

Veidi teistel põhjustel näib "Elligi" puhul õigem muusikalise kujunduse asemel kasutada mõisteid "helikujundus" või "heli-taust". "Elli" vähest muusikat annab lahterdada *ambient*-stiili alla. *Ambient* pole aga esiletükkiv meloodiakogum, vaid pigem üksteisega seotud pikad elektroonilised helid. Ta on diskreetne atmosfääri vormija, mis "Ellis" sarnaselt valgustusega tekkis ja vaibus sujuvalt. Tema funktsioon oli võimendada lavalise keskkonna kummastavust. Aeg-ajalt kattis "muusikat" ja vahetas selle välja ritsikate sirisev heli. Lisaks lavalise atmosfääri toonimisele **k o n k r e t i s e e r i s** see keskkonda — kõigi nende aegruumiliste kandumiste keskpunkt püsis ju ikkagi Võrumaa, selle suvises looduses, olgu siis kohanimeks Pekri või Viirapää või hoopistükkis Põlgaste.

Minimalistlik helikujundus sulandus loomulikult moel tervikusse. Sestap ei ole teda otstarbekas vaadelda omaette, vaid seostatult teiste ruumiga seotud märgisüsteemidega (nt valgustusega). Sel teel tekkinud liitmärgile võib tinglikult nimeks panna "aktiivne vaikus" — tagasihoidlikest helidest, valgushelkidest ja varjudest koosnev sumedus, mida vaataja tajub ühtse voona ja mille üksikosi on hiljem raske meenutada. Üsna palju esines ka reaalselt vaikus, milles kostis vaid näitlejate loomuliku tegevusega kaasnevaid helisid (nt tassi vaikne kopsatus lauale asetamisel). Need helid semioosis ei osalenud, kuna peaaegu ükski neist polnud teadlikult rõhutatud. Tähelepanu äratas ehk ainult Rudolfi (Ao Peep) äge juukselõikusmasina lõksutamine Marguse (Margus Jaanovits) pea kohal, kuna ta ju tegelikult juukseid ei lõiganud ega olnud tegevuse teesklemine ka stseeni eesmärk.

Tähenduse sai pigem **helide puudumine**. Näiteks sammude summutatus mõne tegelase lahkumisel või ilmumisel. Eriti aga üks Elli hääletu karje. Madis tuletab Ellile meelde, kuidas too, opereeritud ja põdur, Viirapää kartulikoti keldrist üles tõstis. Selle peale ajab Elli (Merle Jääger) valugrimassis

suu pärani, aga häält ei tule. Misanstseen fikseeritakse. Stseeni on huvitav võrrelda Madis Kõivu vastava tekstilõiguga. Näidendis Elli "kisendab liikumatult, suu pärani, silmad pärani. Moduleerimata naturaalne karje".

Lisaks lindistatud ja laval näitlejate tekitatud helidele (või helitusele) kandus saali hääli ka **väljastpoolt** nähtavat mänguruumi. Erijuhtum oli Elli (Merle Jäägeri) häälega markeeritud seksuaalakt. Eesriide tagant kostis "hingamiste vahele õigeid või lõõtsutamist. Või mõlemat" ning katkeid: "Ai, sa tiit mullõ haigõt/ Ta om hää... Mul om vallus... Hää om, hää om/ (kisendus) Hirmus om!" (M. Kõiv). Need hääled kuuluvad näitleja tekitatud **lingvistiliste ja paralingvistiliste märkide hulka** ning pole otseselt ruumiga seotud.

Teisalt aga oli helisid kuulda lava tagant, ja see põhjustas **keskkonna laienemise**; vaataja aimab, et seal on ka teisi loo seisukohalt tähenduslikke ruume ja otsustab hääle järgi, mis neis ruumides toimub. Keskkonnalaenduslikud olid ka läbi avatud akna õuest publikuni jõudnud helid: lehma möögmine, vikati luiskamine, laste reaalsed (mitte lindistatud) kiledad hõiked ja jooksumüdin. Samas oli lehma ja vikati hääle olustikku **konkretiseeriv** funktsioon — need viitasid süžee seotusele maaeluga.

Näitlejaga seotud märgisüsteemid

Näitleja on teatrisemiootika tähtsaim, aga ka kõige keerulisem uurimisobjekt. Oluline on, et teatris on näitleja vahetult kohal, mistõttu etendus kujuneb kohtumiseks elavate inimestega. Raskus seisneb selles, et teatris ei saa kõike märgilisele taandada. Võimatu ja üldjoontes ka mõttetu on müstifitseerimisse langemata analüüsida nn **m a g n e t i s i** või **k i i r g u s t**. Lisaks on näitlejaga seotud märgid etenduseti ebastabiilsed. Kord töötab dominandina rohkem kehakeel või sõnad, kord näiteks kostüüm. "Elli" kahel etendusel Põlgastes võis seda selgelt jälgida. Kui esimesel mängukorral seostati sujuvalt kõik märgisüsteemid, siis teisel korral tõsteti/tõusis rohkem esile näitlejate mäng, mille rõhutamine muutis paraku terviku rabedaks.

Martin Esslini järgi loob näitlejaga seotud tähendustest ühe **osajaotus**. Rollislepi tähtsust ja publiku võimalikku suhestumist sellega käsitlesin juba eespool. Peale eelnevate osatäitmiste mõjutab vaatajate alateadlikku suhtumist ka näitleja isik, eriti kui tal on laialt tuntud imaago. Näiteks Merca endise punkarina. Teatud osale publikust mõjus kindlasti ka teadmine Jäägeri setu juurtest. Ümber-

kehastumisel on piirid ja näitleja põhimaterjal, tema isiksus, jääb kõigi rollide tagant kumama. Seetõttu toob ta endaga alati kaasa teatud tähenduse, mis sõltub ühelt poolt näitleja lavalisest võlust, a u r a s t ja teisalt füüsilistest iseärasustest — näitleja f a k t u u r i s t.

Tähenduslikud pole aga näitleja tuumomadused iseenesest, vaid see, kuidas need rolliga suhestuma on pandud, ja lavastaja valik — et just selliste omadustega näitleja antud tegelast kehastab. Valiku tähenduslikkus on seda väiksem, mida vähem on valikuvõimalusi. Käsitletava lavastuse puhul seadis piirid orienteerumine võru murdes. Eelkõige kehtib see keskse tegelase Elli kohta. Valik muutub eriti tähendusrikkaks siis, kui näitleja saab senistest rollidest oluliselt erineva osa või kui tegelast pannakse kehastama tüüpootustele vastandlike omadustega näitleja. "Elli" rollijaotuses niisuguseid ootamatusi polnud.

Kauakestvad visuaalsed märgid

Selle all mõeldakse näitleja välimust laval. Eeldades, et väljanägemise ja olemuse vahel on mingi side, ammutab vaataja tegelase välimusest tema kohta esimese informatsiooni. Nagu eelmises lõigus seletatud, ei saa näitleja "loomulikkude" välimust aga otseselt märgiliseks käsitleda.

"Elli" kostüümid olid suhteliselt neutraalsed, st viited ajastule või sotsiaalsele kuuluvusele olid üsna napid. Kõik rõivad olid vanamoodsad üksnes paari kraadi võrra. Seega võis oletada tegelaste kuuluvust lähiminevikku kuni eelmise vabariigi ajani välja. Rudolf, Margus ja August Mosona (Ain Mäeots) kandsid pruunikaid pintsakuid ning nende juurde triiksärki või pulloveri (Mosona) ja ülikonnapükse. Pere "must lammast" Margus oli riides kõige värvikamalt; teiste kostüümide tuhmja hallpruunisuse taustal eraldusid tema pruuniruuduline pintsak, valge pluus ja sinised püksid. Madis, peamine ajarändur ja vaatleja, kandis ka kõige ajatumaid riideid — suurt kossakat tumehalli kampsunit ja halle viigipükse. Ellil oli seljas hallikas poole säarde kleit või seelik, selle peal pruun "vanaemakampsun", kaelas valge lilledega rätik ning jalas villaste sokkide otsa tõmmatud kalossid.

Kostüümid mitte ainult ei iseloomusta tegelast, vaid kuuluvad ka lavastuse visuaalsesse keskkonda. Üks märksõnu peaaegu kõikide "Elli" märgisüsteemide kohta on "tagasihoidlikkus". See pole hinnang, vaid mõjuvälja värvi paikapanek. Ka kostüümid polnud kiiskavad või nii pealetükkivalt märgilised, et nende abil oleks saanud aega,

ruumi ja situatsiooni kindlaks määrata. Vaatepildiliselt sulasid tegelaste riided üldisesse hämarhelli tausta.

Kuna parukaid või väga erilisi soenguid ei kasutatud, siis ei omandanud see osa näitleja välimusest ka eraldi tähendust. Näitlejate argine soeng muutus tegelaste omaks. Vaid Elli (Merle Jäägeri) juuksed olid seatud krunni, kust aeg-ajalt mõned salgud vallandusid. Ain Mäeots kandis Mosonana vurre, mille funktsioon oli ehk lisada vanust, kui seegi. Silmanähtavalt grimeeritud oli samuti ainult Merle Jääger. Elli grimm oli vanema naise oma, kelle näkku elu on sügavad kurrud kündnud. Tihti ühinesid grimm ja miimika piinatud, resigneerunud näoilmeiks.

Põgusad visuaalsed märgid

Elmärkus. Kuna "Ellit" mängiti ainult kahel öhtul, siis saab põgusa te märgisüsteemide käsitus olla vaid ülevaatlilik.

Tegelase kõnet saadab enamasti kehakeel: miimika, plastika (poosid + žestid) ja prokseeimika (näitlejate liikumine ja paiknemine lavaruumis ja üksteise suhtes). Need mõjutavad, osalt alateadvuse kaudu, vaataja kaasaelamist vahetumalt kui verbaalne kõne. Miimika ja plastika esinevad kahel tasandil: subjektiivne ja intersubjektiivne (subjektidevaheline) tasand, s.o tegelase eneseväljendus, ja intersubjektiivne (subjektidevaheline) tasand, s.o tegelaste omavaheline suhtlus, kehakeele suunatus partnerile.

Kuna miimika on normaaljuhu all olemas, on ta väga tähtis infoallikas. Et vaatamiskordi nappis, on võimalik välja tuua vaid tegelaste kõige sagedamini esinenud ilmed. Madis (Riho Kütsar), kelle tulekuga mineviku elustamine/elustumine algab, jääb lõpuni mõtlilikuks ja vaikselt üllatunud vaatlejaks. Isegi siis, kui ta tegevuses osaleb. Seetõttu toimib tema miimika eelkõige subjektiivsel tasandil. Elli raskustest vaotatud nägu ma juba mainisin. Väsinud ja muserdatud Elli ilme väljendab peamiselt tema enda siseelu, et siis aeg-ajalt teistega suheldes prahvatada — kas hirmunud ["Madis... kas sa julgut minnäk (mürin ja välk) ja lehmä är lauta viiä?"] või meeletlikult-vihaselt ("Kas sõs sulanõ ei olõki inemine!", "Kas sõs mul poiga olla ei võiki!").

Miimika on tihedalt põimunud teiste märgisüsteemidega, eeskätt lingvistiliste ja paralingvistiliste väljendusvahenditega. Näiteks laps-Marguse hirmuhoogu juukse- lõikusele saatis ahastav röökimine: "Är putku! Kakk! Kakk! Kakk! Ai jummal, küll om vallus! Kakk! Kakk!" (purskab pisaraid nagu pitsitsit

— M. Kõiv). Marguse meeleoluskaala oli kõige laiem ning suunatud peamiselt kaaslastele — lapsereõdmust (“Tita!”) joobnud lõtvuseni (“Ma olõ... tääää...mbä ... ma möööö... õi....maja...”), sinna vahele veel kahtlustamist ja tüdinud ükskõiksust. Kõik Rudolfi etteasted olid kantud ärritustest, vihast ja põlgusest, mida näidati just teistele, eriti Margusele. Naabrimees Mosona esines oma episoodides teisi entusiastlikult-parastavalt õpetades.

Õeldakse, et näitleja peaks suutma mõjuda silmadega, kuigi see on väga raske. Käsitletavas lavatükis eristused ja olid tähelepanu keskmesse seatud kaks silmapaari — suured lapsesilmad ja maani purjus mehe “verd täis valgunud” silmad. Mõlemad kuulusid (eri stseenides) Margusele.

Miimikaga on seotud teised märgisüsteemid, ka plastika — žestid ja poosid. Kui kirjeldasin tegelaste hoiakuid, mis kõige enam väljendusid miimikas, siis õigupoolest võib neid suhtumisilminguid laiendada tegelaste kogu kehakeelele. Näiteks Elli longusõlgne toolil istumine, jalad risti ja käed rüpes. Või Marguse rabelemine toolil, juukselõikajate haardes, silmad kinni, suu kisandades pärani, nägu punane ja pea tilpnemas. Või seesama mees purjuspäi röötsakil üle laua.

Märgilisi žeste on võimalik jagada ikoonilisteks, indeksaals eteks ja sümbolilisteks. Ikoonilised on jäljendavad, indeksaalsed osutavad millelegi või kellelegi ning sümbolilised põhinevad teatud kokkuleppel mingis kultuurikon-tekstis. Otseselt ja selgelt tõusis “Ellis” esile üks indeksaalne žest. Margus istub puupakul, selg vastu müüriserva, ja räägib laua taga istuva Madisega. Äkitselt osutab ta millelegi üle publiku peade. Madis keerab end ja puurib pilgu näidatud suunas, aga näeb vaid tühjust. Kui ta tagasi Marguse poole vaatab, on see kadunud.

Põgusad akustilised märgid

Etendamisel muutuvad kirjutatud märgid (Madis Kõivu näidendi katkendid) suuliseks kõneks. Tekib tõlgendus. Vahendeid, millega repliigi tähendust varieeritakse, nimetatakse kõne paralingvistilisteks omadusteks. Need on hääle tugevus, kõne tempo, intoneerimine, rõhutamine, pausid jne. Verbaalne keel ehk sõnad iseenesest kannavad aga lingvistiliste väljendusvahendite nime.

Kuna enamasti esineb kõne koos kehakeele ja muu sellisega, tajub vaataja neid koos, liitmärgi tasandil (vt eelmine alajaotus). Eriti kui jälgitakse vaid üht või kaht etendust. Paralingvistilisi ja lingvistilisi märke on

kergem eristada, kui teised märgisüsteemid on mingil põhjusel taandatud. Näiteks kostab hääli lava tagant või räägitakse pimendatud ruumis.

Esimese juhtumi näiteks on stseen, kus Merle Jäägeri (Elli) häälega markeeritakse eesriidetagust seksuaalakti. Oiged ja ohked kuuluvad paralingvistiliste, lausungid (nt “Ai, sa tiit mullõ haiget/ Ta om hää”) lingvistiliste märkide hulka. Eespool on näidatud, et sedasama stseeni saab käsitleda ka helikujunduse ja ruumi seisukohalt; stseeniga haakuvad lisatähendused, kui vaadelda ka hääli kuulnud/kuulanud Madisid eesriide ees. Teine võimalus seab eelduseks pimedat lava. “Elli” algab “tumedas hägus” (M. Kõiv), millest kostab kahekõne:

“Madis? Sa olt vai?

Ma ei näe tan midägi...kos sa...?

Pimme om jah. Tulõ lähembast, tan om laud.”

Isegi teiste vahenditeta on verbaalne keel kõige informatiivsem märgisüsteem. Näiteks sellestki algusdialogist võib ammutada rohkelt infot: ühe tegelase nimi on Madis; kuna jutt käib võru murdes, on tegemist võrukestega; tegelased tunnevad teineteist lähedalt; naishääle omanik tunneb vastavat ruumi paremini kui mees; üks on tulija, teine oli seal ees jms. Tasapisi hämarus hõreneb. Madis küsib: “Kas tan sõs akõnt ei olõki?” Elli vastab: “Kos tan?” — “Tan.” Veidi süüvijam vaataja tabab vihje harilikust kummalisemale ruumile ja mänguvõtme otsongi tal juba peos. Etendus läheb aga omasoodu edasi.

*

Ent igas etenduses on jääk, mis pole semiotiseeritav. Selleks, et karkassi kõrval tajuda ka etenduse hingust, peaks nüüd järgnema hoopis ülimalt subjektiivne muljeline retsensioon. Ilmselt peaks see olema mõneti ilukirjanduslikki kirjatükki, kus ei püütaks muljeid seletada või lahterdada. Näiteks ei püütaks terminoloogial turnides kindlaks teha Kõivu näidendi viimase remargi ja Põlgaste etenduse järgse õhkkonna seost. Madis Kõiv lõpetab oma teksti lausega: “Sinine suveõhtu Pekril.”

“Elli” vaatajad suunduvad aga pärast etendust suveõhtusse Põlgastes.

...Muuseas, kui oletada, et semioosis kestab ka pärast etendust, kas siis võiks suveõhtu tituleerida tahtmatuks märgiks?!

MISANSTSEENI KIRJELDUS

Mati Undi lavastuse "Hamleti tragöödia" teise vaatuse algus, keskendudes
Liina Olmaru Opheliale ja Hannes
Kaljujärve Hamletile

"Vanemuise" suur maja. Mati Undi lavastatud "Hamleti tragöödia" teise vaatuse algus. Roheline foon. Lava valgustatakse ülalt, kaks prožektorit servadel on kustunud. Eeslaval, vasaku seina ääres, paiknevad mustast puust kerge tool ja laud, laual telefon. Tooli kõrval on pruun kohver grammofoniga — levinud rekvisiit Undi lavastustes. Tumedal kõrvalseinal Ophelia looming — kriidiga kirjutatud HAMLET. Keset pöördlava kõrguvat Helsingõri lossi ümbritseb avarus. Seda ahtam tundub karbikujulises ehitises publiku poole avanev kuninglik troonisaal. Tinglikult teine korrus. Kuldplaate imiteeriv läikpaber seintel, kuldseid külgekardinad, toa keskel kaks punase sametkattega luksuslikku tooli, laes viis lambikest, vasemal katusele viiv redel. Katuse vasakus servas veidi vasema küljega saali poole avanev satelliiditaldrik. Troonisaali all hallikal taustal kuldne Prantsuse kuninga vapp, mida ka päikesejumalaks kutsutud.

Pisut ärev meeleolu. Kuningakojas valitseb ajutine segadus. Troonisaalis seisev Claudius (Jüri Lumiste) uurib Rosencrantzilt (Helje Soosalu) ja Guildensternilt (Diana Klas) Hamleti veidruste põhjust. Kuninganna Gertrud (Raine Loo) kiikab raamatusse ning kordab kajana kuningas Claudiusse juttu. Polonius (Rain Simmul) kuulab truult kuninga kõrval. Ophelia (Liina Olmaru) liigub närviliselt siia-sinna, väänab käsi. Ta on ebakindel, ei oska endaga midagi peale hakata. Aegajalt vilksatab tagaplaanil kõndiv Hamlet (Hannes Kaljujärv), jäägitult raamatusse süvenenud.

Troonisaalis seisavad Jüri Lumiste Claudius ning Rain Simmul Polonius. Esimene kannab tumedat ülilkonda, valget särki, rohelist valge mustriga lipsu. Poloniusel on seljas teravanurkse kraega veinipunane läikiv pluus, peal hele jakk, mustad püksid. Juuksed moodsalt patsi seatud. Nad seisavad seal, et — Claudius alustab: "teostada...." Mõttepausi saadab Polonius otsiv pilk. Ja juba kostabki Claudiusse mõttejätt: "Teostada seaduslikku pealtkuulamist!" Gertrud piserdab Opheliale soovitude saatel deodoranti ning peab lähkuma.

Lavale jäävad Ophelia, Polonius ning Claudius. Ka Hamlet, kes mõneks ajaks lossi taha kaob. Polonius hüüab neli korda Opheliat, rõhutades eriliselt "f"-foneemi. Ophelia läheneb närviliselt. Isa lai ja soovitav "Kõnni seal!" tekitab temas trotsi. Närveldav Ophelia täidab järjekordset käsku tigidalt, järsult, peaaegu enesevalitsust kaotades. Erkpunases poolläbipaistvas kleidis ja mustas T-särgis lapselik Ophelia liigub hoogsalt ja pikalt paremale, keerab end vuhinal ümber, paar järsku sammu vasemale, jääb välja-kutsuvalt peatuma. Sellal Poloniusel rahulik "Võta raamat kätte... see rõhutab su üksindust", mille kestel troonisaali juurde jõudnud Ophelia isa läkituse kinni püüab. Keerutab natuke raamatut, pigem hingelises erutusest; ta tunneb küll kirjatahti, aga need ei huvita teda praegu. Seisab, jalad lohakalt, selg veidi kumer. Peenikesed jalad mustades võrk-sukkades ja kõrge kontsaga rihmikutes. Väikese jõnksuga lõppevais liigutustes vaheldub sujuvus rabedusega. Silmad kord värvitud, kord mitte. Polonius lisab meloodiliselt: "Vaga näo ja harda olemisega võime ka kuradi üle suhkurdada." Claudiuselt heakskiitev: "Jah, see on (küll) kuradi õige". Paremale taha sammuv Ophelia ei paista seda kuul(a)vat. Neiu läheb. Justkui magnet oleks sees — naks-naks-naks! tõmbab maa teda enda poole. Ometi kõnnib kergel sammul.

Troonisaali kuldne kardin varjab Polonius ja kuninga. Vasemalt hakkab lähenema raamatut lugev Hamlet (Hannes Kaljujärv). Ta jätab lohaka mulje — paljajalu, kiiresti selga aetud valges rüüsidega pluusis, tumedate pükstega. Liigub, kael kumer, pea raamatus. Ta on jõudeolekus, kuid mõjub ikkagi jõuliselt. Laevalgustus väheneb ning kaks eeslava seintel süttivat valgustit juhivad uude stseeni. Rütminuutus.

Ophelia tuleb nõtkelt paremalt. Mõnikord tundub, et jalad veavad keha enda järel. Hamletit märgates lööb ta raamatut plaksuga kinni. Ekslev pilk rändab korraks maha, teeb vilksti! kaare, peatub Hamletil, kuid hetkeks. Ophelia laseb alustust otsides kuuldavale ebamäärase ja veidi kohmetu "Ooa-aa-ha(ha)a...". Käed liiguvad sihitult kergelt nõksatava pea ümber, keha õõtsub pisut, justkui raskuskeset otsides. Hamlet vaatab teda kui ilmutist. Järgneb Ophelia juba kindlam, rõõmsameelne ja sametine: "Priiints... kuidas olete elanud kõik need päevad?" Vastuseks tõsine, süngevõitu: "Hästi" (24. 04. 1998), mõnikord aga üleolev, läbi hammaste pressitud, madal, susisev ja veniv: "Hästi-hästi." Eriline nauding sulghäälkute rõhutamisest. Hamlet imiteerib ironiliselt ja liialdades Ophelia liigutusi, kroonides neid jõuetu "ööhhähähähhi-ga" (24.04). Etenduste jooksul muutub see repliik üha tõsisemaks. Väheneb *karlssonlike* veiderduste osatähtsus, kuid plastika jääb. Jääb ka publiku naerukahin.

Kaljujärve Hamlet on mõtetega kusagil eemal. Kuid Ophelia püüdlük ja lihtne "Ma tahaksin teile teie kirjad tagasi anda" äratav ja sedamaid. Tema pilk muutub tõsiseks — järsk "Mis?" —, viivu pärast süngeks — kare "Mina ei tea midagi, ma pole midagi kirjutanud!" Sisemuses keev Hamlet jääb mõistmatult Opheliat silmitsema, liigub lähemale. Ophelia kinnitab justkui iseend veenda püüdes, ent hapra ja läbipaistva muretuse taha peitudes: "Kirjutasite küll." Ta nagu naudiks neid sõnu. Lapselikul toonil virilale kuulutusele järgneb veidi mõtlikum: "Ja teie kaunite sõnade hingus tegi kirjad mulle kalliks." Hääli jääb üha vaiksemaks. Kuid järgnev on juba teises registris. Ophelia ei taha juurelda ja pahvatab tasakaalutu "Nüüd on see hingus kadunud ja ma annan kirjad tagasi", mille kestel ta agaralt ja osavalt põuest pataka kirju lagedale võlub. Kelmikalt. Loomulikult. Samal toonil: "Kui kirjutaja ei armasta enam, muutub kiri väärtusetuks." Hamlet ägestub, raamat lendab pauhti! maha, dialoog muutub ärevaks. Kaljujärve enesevalitsuse kaotanud Hamlet loobib kirjad vihaselt ja jõulise liigutusega laiali, haarab ehmunud Ophelial tugevalt õlgadest. Sooned paisuvad vihahoos. Tasapisi ette liikudes vallandub kõmisev ja karm: "Oled sa aus?" Printsi silmis on sünye läige: "Oled sa vooruslik?" Ophelia tõusva intonatsiooniga kõrvalepuiklevas hүүdes "Prints?" on terake etteheidet, sama palju ka arusaamatust. Ophelia liigutustes avaldub ebakindlus, kuid see on lapse peataolek, mitte raske patu tunnetamine. Hamlet nõudlik "Oled sa ilus?"

ajab Ophelia veelgi rohkem segadusse. Aga küsimise laad on naiivne, hääletoon pisut hämmeldunud — "Mis need sõnad peaksid tähendama, prints?" Vahel paistab, et Ophelias on siin rohkem kindlust — tal on siis mugavam uskuda, et Hamlet on hull. Hamlet järgnev repliik, "Voorus ei suuda ilu endasarnaseks teha, aga ilu suudab voorusest teha kupeldaja", on monoloogi iseloomuga: pole mõeldud seletusena Opheliale, vaid iseendale. Kaljujärve silmis on tühjus, ta on jälle viivuks kuskil kaugel ära. Vaatab Opheliale otsa ning selgineb järsku. Kõlab Hamlet tõsine: "Ma armastasin sind kunagi." Vaikne tõdemus. Ophelia, kes on seisnud mõnda aega stabiilselt Hamlet'i vastas, võpatab vaevunähtavalt, paistab end koguvat. Kostab järjest tõsisem ja näiliselt rahulik, kuid veel mitte kõike aimav: "Sa panid mind seda uskuma." (24. 04.) Murdehetk. Ophelia on saanud iseendaks. Viisakalt teietamiselt on ta siirdunud kõnekamale "sinale".

Ophelia hääles heliseb ahastuse pooltoon. Ta tahaks justkui eemalduda. Hamlet haistab midagi. Rabab julmalt ja tugevalt Ophelia käsivarrest, ninna tungib Gertrudi deodorandi lõhn. Eelaimus ei petnud. Patt lehkab kaugele. Ent Ophelia näib pigem lõksu langenud tallekesena. Hamlet'i põlglikku ja jõulist "Poogi mädanenud tüvele nii palju voorust kui tahes, ikka jääb patu hais külge" saadab isemoodi märg pitsere Ophelia

W. Shakespeare/M. Unt, "Hamlet'i tragöödia",
"Vanemuine" (lavastaja Mati Unt). Hamlet —
Hannes Kaljujärve, Ophelia — Liina Olmaru.

Rein Urbeli foto



otsaesisele, mida kroonib publiku ahhetus või madaldab tormiline naerupahvakas. Ophelia kangestub, kisub end järsult haardest lahti. Raamat kukub nukralt maha. Olmaru eemaldub, pea nõksatab taha, üle sileda lauba libiseks justkui tume vari. Sünge selginemine. Kõrgemas registris polüfooniline "Tähendab, sa petsid mind!" kõlab meelheitva armastaja luigelauluna.

Järskude meeleolumuutustega *trickster* likku pahupoolt ilmutav Hamlet haarab taas Opheliast, seekord küll leebemalt, teeb kummalise veerandkaare ning lükkab neiu pörandale. (*Trickster*-Hamlet, arhailine klouni arhetüüp, kord õilis, kord nagu loom.) Lava keskjoon rambi serval. Valgus endine. Hamlet seisab sirgelt tagapool Ophelia kohal, pea vasakule kaldu. Lamava Ophelia põlved on tema jalgade vangistuses. Ophelia võrksukad on juba pikemat aega siivsalt kleidi varjus. Punast kandev Ophelia allasurutu positsioonis. Rõdule ja esimestesse ridadesse on näha tema kleidi rinnaesisel volangidest moodustunud rist. Valged juuksed pisikestes patsikestes ei mõju enam vallatult.

Hamlet seisab ja vaatab kogu monoloogi ajal Ophelia hingepõhja (24. 04). Vaatab, kuid sageli ei näe, ei tahagi näha. Monoloogi arenedes tasapisi rahunev Kaljujärv/Hamlet alustab jõuliselt ning seda maisemalt ja ürgsemalt. Justkui looduslaps arhailistest kultuuridest. "Mine bordelli, mine lõbumajja!" Sõnade piire märgivad vaevuhoomatavad pealiigutused ette. Põhjendab kiretult, kuidagi resigneerunult (või väsinult): "Miks sa peaksid patuseid juurde sünnitama." Sisepinges Ophelia hingab kogu aeg raskelt, katkendlikult. Ilmselt vaatab ta Hamletit. Ta ei tunne end seal mugavalt. Näib hapra ja rusutuna. Kontrasteerub oma punase kleidiga, luues mingi õrna tasakaalu.

Hamlet jätkab. Tema jutul aususest, pattudest ning sündimata olemise soovist on tegelikult üks adressaat — selleks on ta ise. Sisemine dialoog uhkusest, kättemaksumihumust, auahnusest ning iseenda kuritegudest viib vaikse, mõnikord saali suunatud tõdemuseni: "Miks peaksid minusugused maa ja taeva vahel ringi aelema?" Kui vaatab Opheliale otsa, on käed liikumatult külgedel; saali vaadates tõusevad käed pisut ette, selgitavad kõne rütmis. Kaljujärv on tõsine. Tema näolihased ei liigu kuigi palju. Iga lause lõppu kroonib hoolikas suu sulgemine (seekord teatraalse matsuta) ning pisike paus, mis markeerib (järele)mõtlemist. Sõnad tulevad ise, nüüd ei pea neid endast välja suruma.

Keskendunud Hamleti sisemist kõrghetke saadab Kaljujärve toonist õhkörnalt läbi kumav kerge ironia: "Aga võib-olla on küsimus selles, kas üldse olla...või mitte olla." Kuidagi teatraalselt pikk paus mõnel etendusel. See pole Hamleti hirm olematust välja öelda, sest ta ju on seda varemgi teinud.

Hamlet satub üha enam hasarti. Jätkuvalt tõsine küsimus iseendale: "Mis on

õigem, kas saatusehoobid ära taluda või haarata relvad, astuda mõõgaga mere vastu ja teha hädadele lõpp?" Kaalutlev. Natuke teise kõlaga: "Või hoopis surra? ... Uinuda?... Ah?" lõpeb venitava ja helikõrgust püüdleva mitte kuigi kõrge küsimusega. Paistab, et see on Opheliale mõeldud. Järgnev täiesti tõsine, väsinud: "Sest surmaunes kaob südamevalu ja kaovad kõik lihalikud soovid, mis me kõik oleme looduselt kaasa saanud." Igatsev: "Sellest lõppu ma ootan!" Samuti: "Olla surnud!... Magada... Oo!" Selles on isemoodi naudingut. Kaljujärv ei mängi veel välja Hamleti hirmu surmaunes tulla võivate painavate unenägede ees. "Oo!" varieerub. Kord on see eespool mainitud kohas, kord enne sõna "Magada...". Hamlet lisab: "Aga magades tulevad ju unenäod..." Väike paus. "Siin ongi nüüd üks konks!" Hamleti silmis välgatab elav tuluke. Aga veidral venitatud toonil, peenikese häälega öeldud "Kust mina tean, mis unenäod mul võivad surmaunes tulla" kõlab pigem ironiliselt kui labaselt. Seda lausumist saadab maine noot. Nauding väljaütlemisest. Kohe muutub ta jälle endiseks — mõõdukas (väsinud) "Eks sellepärast elu pikkuse välja kannatamegi!" Natuke tugevam ja kandvam "Miks taluda aja hoope, valitseja ebaõiglust, põlatud armu piinu, kohtu aeglust ja ametnike ülbust, kui võiks endale ise lõpu peale teha?" paneb troonisaalis oljad kardinat paotama, salalikult ja ettevaatlikult. Hamlet jätkab, ikka Opheliale tühjalt otsa vaadates: "Aga me kanname oma koormat ja elame nuttes, sest kardame midagi, mis võib tulla peale surma." Sõnad tulevad sügavalt hingepõhjast, andes varem öeldule eneseironilise alatoon. Sulguva kardina saatel kõlab Wittenbergis õppinu tõdemus: "Sealt tundmatult maalt ei tule ükski rändur tagasi ega räägi meile, mis seal tegelikult on." Samas hakkab kahtlema — "Või siiski..." —, painutab pea sujuvalt kõrvale, taha, ning näeb võbelevat kardinat. Vaatab jälle Ophelia poole. Kiirenev ja intensiivne kuulutus — "Kaalutus ongi see, mis teeb meid pelgureiks! Meie julgus kahvatab ja õilsad plaanid kaotavad niiviisi juba ette teo nimegi!" — häälestab ta teisele lainele. Ta sihib jutu Opheliale, pahvatab: "Nii et ära usu ühtegi minusugust ja mine parem lõbumajja." Tõstab Ophelia maast üles, neiu leidike satub keerisesse (24. 04). Ehmunud ilmega Ophelia tunneb end solvatuna ning rüvetatuna. Paakil suust vallandub peaaegu hääletu oie. Kaljujärve Hamlet küsib kahtlustavalt ja venitades, sageli mõnitava teadjana: "Muide, kus su isa on?", millele segaduses Ophelia venitab vastuseks kohtlase ja vaid ennast veenda püüdva "Kodus...". Mõnikord kajab sellele vastu Hamleti peenike "Kodus?" Hamlet jätkab halvustavalt, ramedalt ja kaashäälilikult rõhutades: "Las mängibki seal lolli, ära teda välja lase!", ning lahkub kiirelt vasemale.

Ophelia on rabatud, kõnnib vaevalt troonisaali poole ning kirjadeni jõudes

kuuleme meeleheitlikku "Püha taevasi!" Kui ta kirju üles korjab, tuleb rutakalt Kaljujärvi/Hamlet, kirjad lendavad igasse ilmakaarde, prints surub neiu põlvili ning jõuliselt käsi ta pealaele vajutades jätkab rõhuliselt: "Kui lähed mehele, saad minult kaasa needuse: ole nii vooruslik kui tahes, ole puhtam kui lumi — laimust sa ei pääse... Või kui abiellud, siis abiellu lolliga. Tarkadets teete te sarve-kandjad." Jõuetu Ophelia on vaimselt ning füüsiliselt domineeriva Hamleti vang. Hamlet vabastab ta lohaka liigutusega ning lahkub, Opheliat neutraalsel häälel lõbumajja sarjates. Sageli ka mõnuga.

Ophelia ajab end vaevaliselt sirgu ning nuuksatab: "Taevased väed, tehke ta terveks!" Nuuks! Prints on jälle kohale tormanud. Ta vajutab käed tugevalt Ophelia põsesarnadele ning tirib teda natuke rambi poole. Täie jõuga paiskub ta suust sõnalaviin: "Miks te end värvite? Jumal andis teile ühe näo, aga teie teete teise! Kõndides keksite, rääkides susistate, jumala loodud asjadele panete uued nimed ja oma kõlvatust esitate naiivsuse pähe!" Jõud rangeb, Hamlet laseb kuuldavale kohutava korina või midagi ebamäärase oige taolist, kord koguni ahastavad nuuksed. Paneb pea Ophelia põlvede vastu ja kuuldavale tuleb segane, raske-meelne, lõtv "See ajab mind hulluks", mille kestel Liina Olmaru Ophelia ennastunustanult ja intensiivselt tema pead silitab. Kiirelt ja ebateadlikult. Püsti tõusev Hamlet räämadalt: "Ütlen, et abielusid ärgu enam olgu. Kes juba abielus on, võivad edasi olla (elada)", ning veel räämadalt, tohutu jõuga, justkui lõualuud tahaksid paigast minna, häält suure pingutusega vaiksemaks sundides: "Peale ühe!" Kajavad venitatud vokaalid. Järgneb kergem, lohakalt pillutud "Teised jäägu nagu, nad on", ning vaiksem lõpetus (vormitüüpi): "Mine parem lõbumajja! Ruttu!" Kaljujärve Hamlet liigub pehme sammul rütmiliselt vasemale. Kerge poseerimine. Ära.

Peaaegu hingetu ja murdunud Ophelia on üksi jäänud. Üksildane väike tõsine Ophelia. Lava justkui pimeneks veidi. Liina Olmaru Ophelia jõub eeslavale prožektorite valgele. Seisab. Keerutab hajameelselt pisikest patsi, kisub selle lahti. Klõpsti! katkestab kukkunud klambri kaja vaikuse. Ophelia laubale tekivad vertikaalsed vaod. Väreleva häälega ning juuksesalgult kindlust otsides alustab ta kurvalt: "Mis ülev vaim on varisenud..." Lause lõpp nutuselt. Kogub end ning jätkab kiirelt, tunnete ajal: "Rüütli välimus, õpetlase keel, sõjamehe mõök... riigi õis ja lootus, maitse ja moe peegel, peenuse eeskujud, kelle stiili kõik jäljendasid... on langenud nii madalale!" Siiras kannataja pihitus, raskelt välja öeldud "Olen õnnetuim naine, sest jöin ta lubaduste mett". Kohe, kuid julgemalt: "Nüüd näen, et see ülev mõistus pläriseb nagu katkine kirikukell." Väike paus, nutuselt: "Õudne, et ma..." Väga pikk paus, jätkuv aga kiirelt (24. 04): "...olen näinud seda,

mis ma olen näinud!" Samas oli näiteks 19. 02. etendusel viimane fraas hoopis teise rõhuga: "Õudne, et ma seda olen näinud... näinud" (lõpus nutune). Kogu monoloogi ajal allub Liina Olmaru Ophelia füüsi täielikult tunnetele. Lõpuks kukub ta jõuetult ja traagiliselt maha. Pimedus neelab rambilt kaks valgusvihku.

Troonisaali kardin tõmmatakse hoo-ga lahti. Kuningas ja Polonius vaatavad tummast maaslamajast mööda. Jüri Lumiste Claudius kõnnib veidi edasi-tagasi ning alustab üleolevalt ja venitades: "Armastus...? Ei ole see mingi armastus." Jätkab normaalsel toonil: "Ja ehkki ta jutt on veidi napakas, ei ole ta hull." Enda arust leidlikult: "Tal on midagi südamel. Seda ta haub oma kurvameelsuse ja ma kardan, et ta haub välja midagi ohtlikku." Ohutunne sunnib ta asjalikuks: "Ma otsustasin, et ta peab sõitma Inglismaale. Ma annan talle mingi väikesse formaalse riikliku ülesande." Lumiste Claudius jätkab eriti innukalt: "Las kogub tribuuti. Meresõit ja uus ümbrus viivad ta mõttet mujale." Claudiusi jälginud Polonius kiidab: "Hea idee." Selles on tubli annus eneseimetlust, nagu oleks temagi kõige selle peale tulnud. Järgmine repliik — "Kuid ma jään selle juurde, et tema mure algimpulsiks on vastamata armastus" — on rohkem endasse suunatud, tõsine, vahel monotoonne. Silmad vaatavad tühjusse. Rain Simmuli Poloniuses tärkab tuttav eedvus, ta tõstab pea, käsi teeb graatsilise poolkaare: "Eks ole, Ophelia!" Kuid tütar lamab ikka vaikselt maas. Polonius märkab, et tema hiilgav leid jäi adressaadita. Ta kordab: "Offfelia, Offfelia, Offfelia!" Ophelia tõuseb, kõnnib äraolevalt ja peaaegu kaalutult troonisaali poole. Polonius räägib talle: "Sul pole vaja midagi lisada, me kuulsime kõik." See on jälle tühjusse kaduv, kuid Polonius ei tea seda. Ophelia läheneb vapipäikesele. Sellal näitab Polonius kuningale oma vaimujõudu: "Mu kuningas, tehke nagu arvate, kuid las pärast etendust Hamlet räägib veel ka kuningannaga. Ma kuulan jälle pealt. Ja kui ka nii selgust ei saa, siis saatke ta tõesti Inglismaale või pange lausa vangi." Poloniuse kiire ja asjaliku repliigi ajal jõuab Ophelia päikesejumalani ning käed naalduvad aegamisi reljeefile. Vaikne hetk.

Kuningas lisab täiesti tõsiselt, ühemõt-teliselt: "Jah, ega hulle geeniusi tohi jätta järe-levaleveta," ning taas peitatakse eesriide varju. Pöördlava hakkab liikuma. Vasemale. Habras Ophelia, käed liikumatult vapipäikesel, kaob peagi koos troonisaaliga. Hakkab kostma ähvardava tooniga rütmilist muusikat. Pöörd-lava toob nähtavale Helsingöri lossi süng ja kõrge halli kivimüüri, mille ülaosas väike kaarjas aknake. Kollane foon neelab sujuvalt roheline, tuues tegevusse uue liini.

KOKKULEPPE- SÜNDROOM

MÄRKMEID "VANEMUISE"
MUUSIKALAVASTUSTE PÕHJAL

Juba pikemat aega on tunda tasast kihinat eesti muusikateatri ümber. Küll kirjutavas kriitikas — paari valjema mulksatusena, küll nurga taga — pidevama naginana, häirides üldiseks pürgivat positiivset suminat.

Publik näib esmapilgul olevat väärilt tunnustaval positsioonil (kuigi paistab saalis mõnigi kord tegelevat teatava enesekindlust genereeriva meditatsiooni praktiseerimisega). Keskklass ahmib endasse sära, teatrirituaali pidulikkust, kõlavaid nimesid, naudib kunsti ja peab raasukest igavust asja juurde kuuluvaks. Haritlaspublikust umbes kolmandik läheb "Toscat", "Othello" või "Montmartre'i kannikest" vaatama teist korda elus. Varem nähtud lavastusi hinnatakse väljakujunenud väärtussüsteemi ja nostalgia mõjul paremaks kui uusi. Noorematel, kelleni on küll jõudnud levitatavad legendid, jääb üle leevendada oma rahulolematust mõtetega kunstiinimeste madalatest palkadest, alafinantseerimisest ja meedia uinutavast kinnitusest, et kõik on ju korras. Teatritegija annab oma parima, arvestades tingimusi, palka ja haridust. Talle tuleb plaksutada, sest vähemat ta ei vääri.

Selline on pinnas, kus peaks idanema uus kriitika, idee arenevast muusikateatrist, mõte kunsti mõistvast publikust. Ometi on kuulda mõne valge varese irisemist, teatri- ja riigijuhtide kätelaiutamisest tekitatud tiivasahinat, jutte noorte muusikute rikutud või eesti teatrile kaduma läinud andest. Ent valdama jääb mulje teatrisaalis istuvast enesega rahulolevast publikust. Elitaarne kunst ikkagi... Isegi see valge vares hakkab vastuvoolu ujumise asemel etiketti austama.

Kui oleme asjade heas seisus kokku leppinud, ei pruugiks enam millegi pärast muret tunda. On meil ju Rahvuskooper "Estonia" "filiaaliga" Tartu "Vanemuises". Soolaladu ja projektid Pärnus. On staare,

heliloojaid, muusikuid ja dirigente. On üks kõrgharidusega muusikalavastaja — Neeme Kuningas, vana kaardivägi eesotsas Arne Mikuga ning ka paar nooremat muusikateatri tegijat (Mare Tommingas, Taisto Noor). Sellest hoolimata on raske leida lavastust, mis küüniks üle keskmise maitse taseme. Näib, et ülihääd tulemusi saavutatakse Eestis vaid külalislavastajate abiga. Muide, konkurents Euroopaga annab küll ähmase ettekujutuse meie muusikateatri potentsiaalidest, kuid ei vii selliste tulemusteni, nagu teeks eluterve kodune konkurents.

Müts maha nende teatrijuhtide ees, kes on suutnud säilitada eesti muusikateatri kui nähtuse. Kuid kas sellest piisab elujõuliseks edasikestmiseks? Tore, et Arne Mikk on Verdi "Nabucco" lavastusega näidanud — rahvuskooperi sünd on õigustatud, oleme veel elus, kuigi mitte päris XX sajandi lõpukümnendisse välja jõudnud. Rida murettekitavaid nähtusi ilmneb selgelt "Vanemuise" möödunud hooaja uuslavastustes.

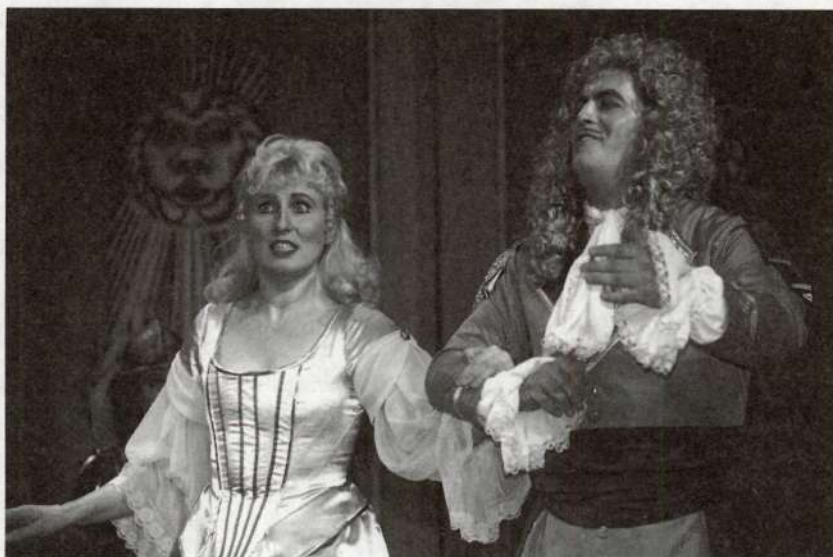
Eesti haritud muusikalavastajate noorema laine puudumine annab tänuväärse võimaluse kogenud draamalavastajatele. Siiski ei saa läbi sõrmede vaadata sel puhul ilmnevatele tehnilistele puudujääkidele. Mikk Mikiveri lavastatud Verdi "Othello" (esietendus 4. 09. 1997) on kunstiliselt terviklik ja üldiselt õnnestunud versioon. Sealjuures tunnistas aga lavastaja ise, et kogemuste puudumise tõttu oli tal raskusi koori lavastamisega ("Sõnumileht" 6. 09. 1997). "Othello" leiab teisigi, kohati koomiksilikuseni viivaid lavastajapoolseid apsakaid. Kas Mikiveri suudab neid näpuvuiga oma järgmistes muusikalavastustes vältida?

Vaadeldes "Vanemuise" möödunud hooaja muusikalavastusi, ei saa üle ega ümber külalise Joachim Herzi lavastatud Händeli "Xerxesest" (esietendus 9. 11. 1997), mis tõstis lati peaaegu kättesaamatusse kõrgusesse. Sellel lavastusel on tähtis koht nii teatripildis kui ka paljude tegijate loomingulises biograafias. Eneseületajad on kindlasti muusikaline juht ja dirigent Lauri Sirp ning nimiosaline Mati Kõrts. Siin kirjutaja julgeb väita, et oma lavatee parima rolliga on maha saanud Eve Randkivi (Romilda). Samas oleks kahju, kui Atalanta roll jääks elu parimaks Merle Jalakale (kui ta enam kunagi ei peaks sattuma tema võimeid maksimaalselt kasutava lavastaja käe alla). Pole loomulik, et eesti ooperilaulja peab arendava lavakogemuse saamiseks konkureerima külalise lavastusse või sõitma välismaale.

Kálmáni "Montmartre'i kannike" (esietendus 7. 04. 1998) Ülo Vilimaa lavastuses on esile kutsunud erinevaid vastukajasisid. Nii kuluaarides kui kohalikus lehes ("Tartu Postimees") on viidatud, nagu poleks lavastaja üldse tahtnudki tükiga tegelda. Sellest siis ebaõnnestumine ja jutul lõpp? Aga võiks mõelda teatrijuhile, kes lavastaja tüki juurde tööle kinnitas. Võiks mõelda repertuaarile, mis sobiks nii lavastaja eripära ja võimete kui ka teatri repertuaaripoliitika ja publiku soovidega. Ärgem alahinnakem teatrikülastajate maitset, mis sest, et ka

Margit Saulepi armas kannike ei kao "Vanemuisest" lähiajal, küsitavaks jääb aga tema pääsemine annaalidesse. Teatris, kus riskitakse kulutada suur osa eelarvest külaliste kutsumisele, peaks sama järjekindlalt hoolitsetama mitte nii nõudliku, kuid vaevalt vähem kuluka lavastuse eest.

Siinsed märkused puudutavad konkreetseid lavastusi, ent samu ebakohti märkab kogu meie ahtakeses kultuuriruumis. Näiline kokkulepe, et kõik saavutatud on meie olude kohta hea ja paremini ei oleks saanudki, tundub ohustavat teatri tulevikku. Edasiste



G. F. Händel, "Xerxes", "Vanemuine" (lavastaja Joachim Herz). Romilda — Eve Randkivi, Xerxes — Mati Kõrts. Anu Matkuri foto

allapoole harju keskmist teostatud opereti saal kipub olema piisavalt täis!

Ulatuslikud kupüürid, liikumisskeemid "karutants" ja "sina istud, mina seisan", ebalogilised tulekud-minekud on kahtlemata lavastaja möödalaskmised. Osatäitjad annavad ebaühtlaselt organiseeritud lavaruumis oma parima, eriti suurte kogemustega lavahundid. Kõrvalosades võib "Kannikeses" kuulda ja näha kunagisi peaosalisi Tõnis Uibot (Raoul aastast 1971), Avo Hinnot (kunagine Henri), Viktor Mägi (Henri) ja Kaljo Johanson (kunagine Florimond). Kurb on kuulda Ninoni osas Ülles Tinni, lootustandvana "Vanemuisesse" tulnud, kauni lavakujuga lauljatar, kellele teatrielu (?) ei ole andnud aega ega võimalust, et ravida oma kahjustatud häält. Publikut jätkub, nii et Merle Jalaka või

möödalaskmiste vältimiseks oleks tarvis rahvusoper varustada vähemalt lootusega noorele lavastajakaadri. Eesti oma uus muusikalavastajate põlvkond ei teki iseenesest ja tühjale kohale. Riiklikul tasemel toimub lauljate, näitlejate, draamalavastajate, muusikute koolitus. Miks mitte otsida vahendeid käputäie tulevaste lavastajate õppima saamiseks? Miks mitte unistada päris oma koolkonnast? Või on Eesti muusikateatri jaoks liiga väike?

SÕNUMI OLEMASOLUST. SOPHOKLES VÕI ANOUILH?

Kui tänapäeval peetakse kunstniku eesmärgiks eneseväljendust, eneseteostust, siis mida see tähendab? Kelle jaoks peaks ta ennast teostama ja miks peaks teise inimese enese väljendus mind huvitama?

Ei, kunstnik ei pea väljendama ennast, vaid ainult enda kaudu, peab väljendama ülemat, transsendentset, mille tajumiseks ning edasiandmiseks ongi talle võimed ja oskused antud.

Nimetagem seda ülemat tõeks. Tõeks, mille olemasolu inimene tihtipeale ei aimagi, mille olemasolu teda enamasti ei huvitagi, sest kammitsetuna kitsasse materiaalsesse maailma ei mõista ta üleloomuliku primaarsust loomuliku ees. Tõe tajumist ja edastamist kunstniku poolt (temale ainuomaste vahenditega) võime omakorda nimetada sõnumiks. Kunst ilma sõnumita ei ole vajalik. See on miski, mis ei tulene kunstnikule ainuomasest ülema tunnetamisest, vaid tema eneseteostusnälgas *ego*'st.

Nii on ka sõnumita teater mittevajalik. Arvamus, et teatri roll sõnumitoojana kaob, on kahtlemata ennatlik. Sõnum on olemas, ning tänases lühinägelikult tarbimismõnusse mattunud maailmas veel eriti aktuaalne. Iga hetk, mille inimene elektroonilise, virtuaalse ja audiovisuaalse tegevuse arvelt on võtnud vaevaks teatrile kulutada, tuleks maksimaalselt ära kasutada. Andmaks talle teada, et sellisinas maailmas on rohkem tasandeid kui see üks, käegakatsutav, milles tema hetkel elab.

Kuid miks on just teater niisuguseks "kasvatuseks" sobiv? Sest teatrile omane vahetu kollektiivne kogemus võib osutada mõjusamaks kui individuaalset vastuvõttu nõudvatel ning vähem agressiivsetel kunstidel. Kui palju on aga tänases eesti teatris "kasvatajaid"? Väide "teater on ühiskonna peegel" kehtib ju ka ümberpööratult.

Siinkohal saab rõõmuga tõdeda, et tunneli otsast paistab valgust — Lembit Petersoni ja tema õpilaste suhe maailmaga ilmutab paljutöötavat tõsidust ja sügavust.

"ANTIGONEST"

Miks võiks antiikmütoloogia olla meile vajalik? Miks võiks sellelt pinnalt tõukuv tragöödia olla meile vajalik?

Ateena õitseaial loodud Atika tragöödiad teenisid riigi ülistamise eesmärki, ometi ei puudunud neis üks väga oluline tõdemus. Nimelt — riikliku printsipi kõrval eksisteerib ka jumalik printsip, ja see jääb inimesele mõistetamatuks. Selles veendumuses peituski ühelt poolt inimese tragöödia — tuli tunnistada oma paratamatut tühisust jumala ettearvamatu jõu ees —, teiselt poolt aga väljapääs üleüldise harmoonia näol, mis paratamatusega leppimisele järgnes.

Rääkides jumalast, jumalikust jõust, ei pea ma silmas antropomorfsset, institutionaliseerunud "kirikujumalat", vaid varjatud, sõnulseletamatut jumalat, kes, nagu ütleb Umberto Eco, toidab meie pühadusetaju, tunnet, "et on olemas midagi, mis pole inimese loodud ja mille puhul inimlaps kogeb ühtaegu veetlust ja hirmu. See miski sünnitab kõhedust, vastupandamatut lumma, alaväärsustunnet ning lunastuse ja kannatuse igatsust". (U. Eco, "Reis hüperreaalsusesse. Pühadus pole mood", lk 134.)

Pühadusest osasaamist võime teisisõnu nimetada kirkastumiseks ehk kolmandat moodi katarsiseks, seisundiks, millesse kreeka tragöödiais jõuab oma traagilise saatusega leppinud ja seeläbi puhastunud kangelane ning tema järel ka vaataja. Selles pühadusest osasaamisest, jumaliku (taas)teadvustamises peitubki antiiktragöödiate üleajalisus. Seega ka sobivus ning vajalikkus tänasele teatrilavale. Siin pole midagi tegemist tavamõistes religioosse teatriga (kui see peaks kedagi hirmutama).

Mis juhtub antiiktragöödiaga kaasaegses töötluses? "Tüki kreeka väärtused on heidetud kõrvale ja asendatud tänapäeva maailma kahtlustega," kirjutab Anouilh' "Antigonest" F. Lumley ("New Trends in 20th Century Drama", lk 174).

Tõepoolest, jumalad, kes küll ka Sophoklesel otseselt mängu ei sekku, on Anouilh'l kaotanud oma kaudsegi mõju. Tragöödia keskendub inimesele, kes vertikaalse tugipunkti kaotanuna vaevleb eksistentsiaalses kriisis. See inimene ei ole enam märgiline ideekandja, kelle tähtsus

avaldub loo tervikkontekstis. Siin toimub üleminek üldiselt üksikule. Vastandpooluste kokkupõrkele lisandub jõuliselt tegelaste sisekonflikt. Esiplaanil pole enam sündmustik — mis juhtub —, vaid pigem — kuidas juhtub, mispärast, mis on kõige selle taga jne. Kangelane on laskunud alla meiesuguste, mitmepalgeliste, halva iseloomu, armastuse puudumise ja ebakindluse all kannatavate inimeste sekka.

Sophoklese Antigone läheb surma, sest see on tema kohus, tema osa ettemääratud süsteemis. Tema hukk on küll traagiline, kuid see on paratamatu ohver harmoonia taaskestamise nimel — sellega leiab karistuse ja elab läbi meelemuutuse Kreon ning jumalik õiglus pääseb taas võidule. Antigone ei vali oma saatust ise, vaid toimib kõrgemate, tema jaoks ainuvõimalike seaduste järgi.

Eksistentsialism näeb aga inimeses rohkemat kui vaid käsutäitjat. Tähtsamaks muutub inimese enda valik. Tema enese tahe on see, mis paneb ta tegutsema ja tehtu eest ka vastutama. Selles peitub inimese vabadus.

Anouilh' Antigone näibki ise oma saatuse üle otsustavat. Tema surm ei ole tagajärg teole, mis eirab valitseja keeldu, juhindub aga kõrgemast käsust. Tema surma põhjus on ta enda vabatahtlik soov lahkuda elust, mis ei ole talle vastuvõetav. Elust, kus inimesed ei ole nii õilsad ja ilusad, nagu talle meeldiks, kus mitme pisikese õnnega püütakse korvata ühte ja totaalset, mida lõpuks ei eksisteerigi, jne. Venna matmine on vaid enesetapu ettekäanne.

Kreon: Ta ihkas surra. Ükski meist pole nii tugev, et teda elama sundida. Ma mõistan nüüüd, et Antigone oli surmale määratud. Ta ise ehk ei teadnudki seda, kuid Polyneikes oli talle ainult ettekäändeks. Kui ta oleks pidanud sellest loobuma, oleks ta kohe leidnud mõne teise ettekäände. Temal oli tähtis keelduda ja surra.

Sophoklese Antigone läheb surma, kaitses kõige pühamat, jumalikku, kirjutamata seadust. Selle eest on ilus, ülev, ja mis peaasi — vaja surra. Mille nimel, kelle jaoks viib keelatud rituaali läbi Anouilh' Antigone? "Mitte kellegi jaoks. Iseenese jaoks," vastab ta. Ta valib surma veenmaks ennast (ja ehk teisi) oma olemasolus ja valikuvabaduses.

Mis puutub see meisse? Ei puutugi. Selles maailmas ei ole Antigone surmast mingit "kasu". Anouilh ei näita meile Kreoni kahetsust, sest verejanulist türanni, keda alles tema teo tagajärjed meeleparandusele sunnivad, Anouilh'1 (erinevalt Sophoklesest) ei olegi. Anouilh' Kreon on mõistev ja korda

armastav inimene, kes teeb kõik, et oma õetütart elu eelistes veenda. Isegi kui ta ise neis eelistes ehk surmkindl polegi, on talle Antigone hukkamine vastumeelt. Ometi, "kui tuleb midagi teha, ei või käsi risti panna". Kreon ei panegi. Ning seejärel läheb elu vanaviisi edasi.

"THEATRUMIST"

Põhjus, miks "Antigonest" rääkida, miks üldse theatrumlastest rääkida, peitub nende elutõsiduses ja sügavusepüüdes kõikjal domineerima kippuva pealiskaudsuse taustal. Petersoni õpilased näivad kui mitte veel



J. Anouilh, "Antigone", "Theatrum" (lavastaja Lembit Peterson). Valvur Joonas — Andri Luup, Antigone — Maria Peterson. Marius Petersoni foto

tundvat, siis vähemalt uskuvat millegi meist kõrgema olemasolu siin ilmas ning selle poole püüdlemise vajalikkust kui inimese ainuvõimalikku arenguteed.

Iseasi, kui tähtis verstepost sel teel on Anouilh' pessimistlikust maailmavaatest kantud müüditõlgendus.

Siiski, eksistentsialistide oluline tõdemus peitub nende rõhuasetuses inimese surelikkusele. Oma surelikkuse teadvustamine vabastab inimese kinnisilmsest rähklamisest maise heaolu nimel ja naiivsest usust teaduse ja tehnika progressi (või infoühiskonna arengu) tähtsusse. Eksistentsialism tõstab keskmesse inimese, tema valikuvabaduse, tema vabaduse ise enda tegude üle otsustada, ise oma elu kujundada, ise vastutada.

See kõik on õige, inimene on kõikvõimas. Ent meenutagem siinkohal Augustinust: inimese tahe on vaba, aga see on tõeliselt

vaba ainult otsimaks jumalat, sest midagi muud otsides orjastab ta end.

Anouilh näeb maailmas viga, ei näe aga lahendust. Tema Antigone ei ole võitleja, ta on pageja. Anouilh ei usu paranemisse, ainus pääsetee sest jäledast, korrumppeerunud, konformistlikust maailmast on surm.

Näeb "Theatrum" teist pääseteed? Olen kindel, et näeb. Seda enam kerkib küsimus — miks ikkagi Anouilh ja mitte Sophokles, kes seda pääseteed ju samuti nägi? Ehk on vastus Petersoni seisukohas: "Tuleb arvestada siiski sellega, et sõnum, mida tahad lavastusse panna, just konkreetsele vaatajale kohale jõuaks. Jõuda inimeseni, see on kõige raskem." (Vastab Lembit Peterson, TMK 1998, nr 8/9, lk 9.)

Tõepoolest, tänapäeva desakraliseerunud ühiskonna liikmel võib olla raske ületada ajalist distantsti kaasaja ja antiigi vahel ning vastu võtta ja tunda seda, mis tolle aja inimesele oli endastmõistetav. "Kaasaja häda pole üksnes võimetus uskuda Jumalast ja inimesest seda, mida meie eisisad uskusid, vaid ka võimetus t u n d a Jumala ja inimese vastu seda, mida nemad tundsid. Usku, mida enam ei usuta, võib mingil määral ikka mõista, aga kui kaob religioosne tunne, siis kaotavad tähenduse ka sõnad, milles inimesed on püüdnud seda vaevaga väljendada." (T. S. Eliot, Valitud esseesid. Luule ühiskondlik funktsioon, lk 231.)

Kuid näha tulevikku, vaatamata minevikku, on võimatu. Liikugem siis ajas tagasi väiksemate sammudega. Jõudkem sinna, kus probleemi kõrval nähti ka lahendust, näiteks kõigepealt (hilis)modernistliku olukorra teadvustamise kaudu.

Viimasega on "Theatrum" igal juhul veenvalt ja nauditavalt toime tulnud. Anouilh' "Antigone" on lavale toodud küll ehk tragöödia kohta ootamatult kammerlikult, üheks põhjuseks kindlasti imeväike saal. Kuigi ka Katariina kiriku võimalusi seekord veel ei osatud, juletud, tahetudki(?) täielikult kasutada, on viimane igal juhul suurepärase koht selleks, et taaselustada meie teatris kord ka autentne, mõjuv ja vajalik antiiktragöödia.

RAIT AVESTIK

OLEN OLEMAS VÕI MITTE EHK LÖBUS LAEVASÕIT SINGAPURI

Luigi Lunari, "Kolmekesi kahevahel" ehk "Kolm meest ilma paadita"

Lavastaja: Tiit Palu

Kunstnik: Reili Evart

Tõlkinud: Eva Kolli

Mängivad: Direktor — Kaido Veermäe; Kapten — Indrek Taalmaa, Professor — Rain Simmul, Naine — Helena Merzin

Esietendus 11. septembril 1998 "Vanemuises"

"Olla või mitte olla?" on pomisetud ja üks mõlgutatakse sel teemal mõtteid tänapäevalgi. Aga mõlgutus võib äkki kasvada millekski muuks, kui tekib küsimus — "kas olen olemas või ei ole?". Niisuguse, esmapilgul ehk mõttetu filosoofilise leierdusena näiva kõhkluse põhjused võivad olla ettearvamatud. Mida võivad sotsiaalselt ja vaimselt erinevad inimolendid sellistel mõttetalgutel mõelda või öelda? Võib-olla kangastub mõödanik ja meenub veel mõni endasugune? Kui aga olemine või mitteolemine ei ole klaar, siis on lollikindlam venitada seda teemat (mis teema see üldse on?!) läbi huumori. Seda enam, et varsti meid tabav millenniumivahetus tekitab paljudel inimestel isesuguse (vaimse) seisundi ning võimalik lolliksminek ja -olek on lubatud.

Umberto Eco ja nüüd ka Tiit Palu sõber Luigi Lunari on kirjutanud eelneva jutuga haakuva näitemängu. Milaanolasest dramaturgi, esseisti, romanisti ja tõlkija tippnäidend "Kolmekesi kahevahel" (mida on mängitud ka pealkirja all "Vale aadress") esietendus 10. juulil 1990 Milano Harrastusteatris. Eestis laval esmakordselt.

Story on põnev. Kolm meest tulevad erinevatel põhjustel erinevatest kohtadest

erinevatesse kohtadesse, aga ometi on nad millegipärast koos, ühes ruumis. Ruum ise on kunstnik **Reili Evartilt** saanud sümpaatse bürooruumi välimuse: neli ust, millest üks viib sinna, kus keiser jala käib, laud, toolid, suur ruloetatud aken, ilge värvusega vanamoodne külmkapp ja tohutut nõela või pendlit meenutav laevalgusti. Ei midagi erilist ega häirivat.

Sellesse kaheksandal korrusel asuvasse võõrastemajatuppa saabub esimesena ühest uksest Direktor, kes on tulnud diskreetsele ja salajasele kohtamisele kellegi prouaga. Samasse kohta siseneb teisest uksest kohe ka tsiviilriietuses Kapten, kes oli kutsutud teatud firma kontorisse kokkusaamisele. Ning lõpuks astub kolmandast uksest sisse kirjastusse korrektuuri-poognatele järele tulnud Professor. Võõrastemaja, firma ja kirjastus ühekorraga. Imelik, kuid mitte võimatu. Isegi inspireeriv.

Kui aga selgub, et segadusse sattunud mehed saavad väljuda ainult sellest uksest, millest nad sisenesid; kui Direktor näeb külmkapis ainult purgiõlut ja ei midagi muud, Kapten ainult mahla ja Professor ainult kuuma šokolaadi — siis saab alguses lihtlabasena paistnud lugu koomilismüstilise hõngu.

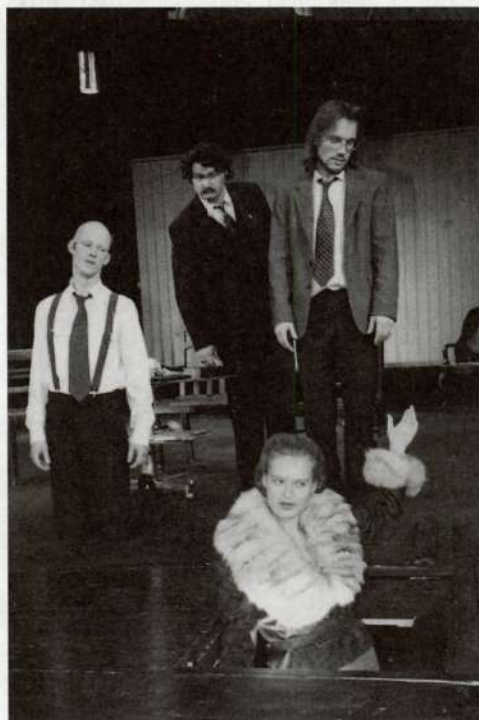
Noor lavastaja **Tiit Palu** on järginud autori soovitusi ning pole lavale toonud *commedia dell'arte* groteskseid veidrikke. Laval ajavad (pigem ei aja) omi asju meie moodi inimesed, seda aga olukorras, mida ei olegi nii kerge kirjeldada. Või on see lausa võimatu. Kui mitte musta, siis tumehalli huumori ja absurdiga ning parajalt nihestatud filosoofiaga näitemängudele aldis lavastaja (kaks eelmist lavastust: Raudsepp—Palu, "Viimne eurooplane", Letts, "Killer Joe") on kõnealuselt Lunari tekstist vorminud üle keskmise hea lavastuse. Heas tempos ja rütmis kulgevat tegevust saadab peaaegu tähelepandamatu heli-inin, mis aitab õrnalt markeerida kahevaatuselise komöödia neid kohti, kus publik võiks lõbususest taltuda.

Lavastuses võib tinglikult eristada kaht liini. Esimese tajumiseks piisab, kui vaataja häälestab ennast ainult komöödia vaatamisele ja kuulamisele. Teine liin on tabatav vaatajale, kes on sõber sekundaarsete kultuurikoodidega, ehk teisiti öeldes, talle

räägivad näitlejad peale kõige muu ka eksistentsialismist, kirjandusest, religioonist, fenomenoloogiast.

Kirjutades "Vanemuise" lavastusest "Kolmekesi kahevahel", ei saa mööda näiteseltskonnast, mis mõjub Tartu laval väga värskelt.

Ilma peaosaliseta triost tuleb esmalt peatuda Rakvere Teatri näitlejal **Indrek Taalmaal**. Taalmaa Kapten on erus salaluure-ohvitser, kes võrtsitab oma olemisi ja tegemisi ehtsõjaväelise kandilise huumoriga. Suhetes teiste tegelastega joonistub välja väliselt mittetüüpilise ohvitseri mõttemaailm, mis on lihtne, reeglipärane,



L. Lunari, "Kolmekesi kahevahel", "Vanemuine" (lavastaja Tiit Palu). Naine — Helena Merzin, Direktor — Kaido Veermäe, Kapten — Indrek Taalmaa, Professor — Rain Simmul.
Rein Urbeli foto

inimlik ja kohati kurvalt lõbus. Taalmaal on võimalus demonstreerida oma näitleja-power'it. Ja seda ta teeb.

Teise külalishäälse näitab ennast **Kaido Veermäe**, kes kehastab väikese firma noort ja ülinärvilist Direktorit. Kohati tundub, et paaniline hirm mitteolemise ees

ja sellest tulenev närvilisus kandub Direktorilt üle näitlejale endale, mis natuke häirib rolli vastuvõtmist.

Vanemuislase Rain Simmuli Professor, kes kipub segi ajama kirjandust ja elu, üritab kõike seletada teadusega, mis pole aga igas olukorras võimalik. Et ta mängib justkui pisut sordiini all, võib mõni asi vaatajale segaseks jääda.

Mõeldes publikule, on autor näidendisse kirjutanud ka ühe naisrolli, mis tegelikult võiks vabalt kuuluda ka mehele. Naist, kes ilmub alles lavastuse lõpupoole, mängib Helena Merzin. Meeste müstilised avaldused jumalast ja tema võimsusest viitavad kohe koristajana sisse roninud Naise tegelikule olemusele. Aga miks Naine?! Merzin mängib üldsegi mitte rumalat koristajat ning jätab võimaluse, et äkki tõesti... Võib ju Kõigevägevam muutada kelleks tahes. Või on ta lihtsalt Naine, kelle mõjul mehed ise koristama hakkavad?

Heal näidendil ja heal lavastusel on mitu tõlgendamisvõimalust. Nagu kõne all olevalgi. Kui midagi lavastuses liiast oli, siis võib-olla finaalis lava kohale langev kõiki jälgiv silm. Vähemalt üks tõlgendusvariant haihtus selle kujundi kaudu õhku.

P. S. Et selle kirjutise pealkirja teisele poolele pihta saada, tuleks tükk ära kaeda. Soovitavalt olles.

ANDRUS ORG

PRANTSUSE JA INGLISE NÄIDENDID SOOME LAHE KALDAIL

Eesti Draamateater

Yasmina Reza, "Kunst"

Lavastaja, heli- ja valguse kujundaja: Hendrik

Toompere juunior

Lavakujundaja: Ene-Liis Semper

Osades: Tõnu Kark, Ain Lutsepp, Lembit Ulfsak

Soome Rahvusteater

Yasmina Reza, "Taide"

Lavastaja: Arto af Hällström

Heli- ja valguse kujundajad: Pasi Ketonen ja Petri

Tarkiainen

Osades: Esko Salminen, Tapani Perttu, Jukka-

Pekka Palo

Eesti Draamateater

William Shakespeare, "Kuningas Richard
Kolmanda tragöödia"

Lavastaja, lava- ja muusikakujundaja: Mati Unt

Kostüümikunstnik: Ene-Liis Semper

Osades: Andrus Vaarik, Rein Oja, Viire Valdma,

Carmen Mikiver, Kersti Kreismann, Maria

Avdjuško, Guido Kangur, Ivo Uukkivi, Mait

Malmsten jt

Soome Rahvusteater

William Shakespeare, "Rikhard III"

Lavastaja: Kalle Holmberg

Lavakujundaja: Tiina Makkonen

Kostüümikunstnik: Auli Turtiainen-Kinnunen

Helikujundaja: Anssi Tikanmäki

Valguse kujundaja: Hannu Lahtela

Osades: Juha Muje, Heikki Nousiainen, Tapani

Perttu, Katariina Kaitue, Tea Ista, Eeva-Kaarina

Volanen, Minna Suuronen, Pekka Autiovuori jt

Teatrite repertuaaripoliitikas ja mängukavades võib alati ühtivusi leida ja loomulikult on siis võimalus leiutada teatud seaduspärasusi või kuulutada kõik kokkulangevused juhuslikeks. Eesti Draamateatri ja

Soome Rahvusteatri lavalaudadel on hetkel kaks ühisnimetatat: Yasmina Reza "Kunst" (1994) ja William Shakespeare'i "Richard III" (1592) — verivärsked komöödia ja igipõline tragöödia.

Mis on KUNST?

Nii olemusliku küsimuse lahkamiseks võiks ju sirvida populaarsete aforismikogumike "kunstirubriike" (nagu Soome Rahvusteatri kavalehe koostaja ongi teinud), kuid tulemuseks oleks ikkagi takerdumine kõikvõimalike kunstidefinitioonide lõputusse rägastikku, ja see ei annaks midagi. Pigem lähtun sellest, mida näidendi prantslannast autor oma auhindadega pärjatud (nt Molière'i-nimeline näitekirjanduspreemia, 1995) šedöövri kohta ise on ütelnud.

Niisiis, kuidas reageeriksite, kui teie sõber ostaks täisvalge maali ja maksaks selle eest 200 000 franki? Vähemalt Reza pahvatas niisuguse naiivsuse peale ohjeldamatult naerma ja mugandas sõbra meeletu veidruste oma uue näidendi intriigiks.

Valges maalil valgel seinal pole iseenesest midagi naljakat, kuid naljakaks teeb selle tõsimeelselt lisatud staatus: *see on kunst!* Autor näib olevat üsna reserveeritud (post)modernse kunsti suhtes. Ta arvab, et modernsus ei ole iseväärtus, sest selle kaubanduslik sära võib olla pindmine ja petlik. Üllatusefektile rajatud kunst on justkui reklaam — see hävib ajahamba tagajärjel.

Pigem on kunst olemise ja tõe sügav tunnetus, seesmine rahutus, hinge loom, kirkus, tundmuse vahetu väljendus, suhete balanss...

Kuidas tõlgendada "Kunsti"?

Nii Eesti Draama- kui ka Soome Rahvusteatri lavastustes on tegijad ära tabanud ühe olulise rõhuasetuse: näidend ei ole pelk väitlus modernse kunsti poolt või vastu. Keskmesse paigutub hoopis kolme sõbra suhete edasine kulg hetkest, kui nende vahele asetub valge maal. See puhas ja püha pind, süütuna tunduv *tabula rasa* toimib esialgu hoopis destruktiivse jõuna, ähvardades sõpruskolmnurga lammutada, et see siis sootuks teisel kujul uuesti kokku panna. Seega sooritatakse laval omalaadne inimsuhete ja -psühholoogia dekonstruktsioon.

Soome versioonis kaldus suhete väljamängimine liigagi situatsioonikoomikasse ja nägudega veiderdamisse (naerupahvakudki olid soome publiku hulgas sagedasemad). Tapani Perttu (Serge) üleolev kunstiteadlikkus (*Loe Senecat!*), Esko Salmi-neni (Marc) küüniline otsekoheus (*See maal on pask!*) ja Jukka-Pekka Palo (Yvan) kui hädavarestest naiste tuhvialune moodustasid küll üksteist täiendava trio, kuid selle

Y. Reza, "Kunst", Soome Rahvusteater. Serge — Tapani Perttu, Yvan — Jukka-Pekka Palo, Marc — Esko Salminen.
Leena Klemelä foto



sõprustunde motiveering jäi ebaselgeks. Dekonstruksioon siiski toimis, ent kuidagi hakitult, hüppeliselt, osa infot sellest spiraali mööda kulgevast nüansirikkast suheteahelast oli justkui välja lõigatud, vajaka jäi tervikutundest.

Soomlaste "Kunsti" intiimne, salongilik õhkkond tekitas lõppkokkuvõttes argirealismist läbiimbunud tulemise (seda muljet toetas ka laud-diivan-tool-stiilis lavakujundus), kus ei pakutud kuigi palju võimalusi kaasa- ja edasimõtlemiseks. Lavastusjoonis oli justkui piimaga kirjutatud, lavastaja (Arto af Hällström) roll jäi praktiliselt

esteetika rüpes saab lavastus selle rikastava hinguse ning lavaltki paar korda kostev d e k o n s t r u k t s i o o n pole enam tühipaljas sõnakõlks ehitustööde loendist. Soomlastega kõrvutades on suhete läbimängimine läbimõeldum, psühholoogilisem, lakoonilisem, ökonoomsem, pinevam, ja mis peamine — argirealismist irduvam, abstraktsem. Valge maalgi pole enam argielu juurde kuuluv modernne veidrus, vaid midagi mõistatuslikumat ja müstilisemat, pühamat ja poeetilisemat. Valge maal on justkui aken teispoolsesse maailma, kus kõik asjad materiaalsete omadustena ja ainetena on kadunud, jäänud on ainult mõte ja spiraali mööda kulgev aja voog.

Muidugi ei ole põhjust arvata, nagu oleks lavastus tervenisti moduleeritud *nō*-teatri esteetikasse, õnnestumised selles vallas on ikkagi fragmentaarsed, kuid sellevõrra tähelepandavamad. Meelde on jäänud Tõnu Kargi kehaline kujundiloom, näiteks WC-potil istumist imiteeriv poos koos sinna juurde kuuluva mõtte punnitamisega täisvalge maali ees: *kas selle taga on kunst, on sellel siis mingi mõte?*

Eesti Draamateatri "Kunst" kannab kogumuljet rikastavaid lisamõtteid, Rahvusteatriis nähtu (lisa)mõttekoestik on hõredam. Kunsti(teose)d on kahtlemata mõlemad.

Undi-pärane Richard

Mati Undi järjekordne kuningakoja lugu (lähiminevikust meenuvad "Iwona" ja "Hamlet") on lahendatud ehtundilikus vaimus. Kaasaega moduleeritud ja kerge postmodernsusega üle valatud "Richard" on Undi puhul igati ootuspärane lähenemismall. (Justkui kardaks vanameister lavastada igipõliseid klassikuid traditsioonilises võtmes.)

Sotsiaalselt tundliku lavastajana on Unt suutnud siirata "Richardisse" tänapäevaseid nükkeid ja torkeid. Nii näiteks on lavastust vedav ja organiseeriv kurjuse leer esitatud tõelise maffiapesana, kelle vallata on tulirelvad ja meelemürgid. Viimaste uimastav toime visualiseerib gängi koos hoidva ühtsus- ja süüdimatusetunde, paljastades võimühgurite alatu ja jõhkra palge. Ajakajaline ja kõneväärt aines siit võrsubki — tühja-tähja üle Unt polemiseerima ei hakka.

Kuid Undi esteetika ei jähmata. Veelgi enam, paljud märgid on niivõrd äratuntavad, et mõjuvad mõneti enesekordamisena, rikkudes uudsusmuljet. Teada-tuntud headuses efektsete ja läbimõeldud (h)undirataste kõrval (näiteks manipuleerimine publikuga ja sellele järgnev Richardi kroonimisstseen) näeme ka undilikke uisapäisa sooritatud uperpalle: lavastuse postmodernne mõõde ei



Y. Reza, "Kunst", Eesti Draamateater. Serge — Ain Lutsepp, Marc — Tõnu Kark, Yvan — Lembit Ulfsak.

Mati Hiisi foto

nähtamatuks. Seetõttu olid lavastuslikud raamidki lõdvad ning sõltusid näitlejate endi rolli- ja kujundiloomest. Ja kõike muud unustades võiski vaid nautida head näitlejatööd.

Lavastaja rikastav roll

Lavastamine tähendab ennekõike interpreteerimist ehk "nägemist millenagi". Lahendus ei seisne niivõrd kontseptsiooni leidmises, kuivõrd uudse ja omanäolise vaatepunkti või rõhuasetuse avastamises, idee- ja kujundisüsteemi rikastava dimensiooni lisamises.

Et mitte langeda tüütu traditsionalismi hoovusse, püüab Hendrik Toompere juuniori lavastus eemalduda puhtakujulisest euroopa teatrist, otsib eksootikat. Kavalehele on lavastaja kirjutanud: "'Kunst' avas minus seoste ahela, mis haaras ootamatult kaasa meie jaoks suhteliselt tundmatu ja võõrapärase jaapani teatrivormi *nō*." *Nō*-teatri

käivitu kohe, vaid süveneb järk-järgult (nagu "Hamletiski"). Näitlejate mängki on algupoolel pisut sordiini all, tundub kramplik ja motiveerimatu, nii et lavalt õhkub roostes võimumehhanismide külma hõngust. Kõigele lisaks on peaaegu kogu trupp hädas pikemate ja keerulisemate värsslausete väljaütlemisega ning liigestest kiirustamisest tingitud ebaselge diktsiooniga. Järjekordne kinnitus kriitikast läbikõlanud väitele, et Undi jaoks on oluline eeskätt režii värvikus, visuaalne kujundlikkus (eriti valgus- ja värvisümboolika) ning üldist atmosfääri toetav muusikaline külg, aga mitte näitlejakeskus.

Holmbergi klassika — vahetu ja mõjuv

Kalle Holmbergi "Richard" Soome Rahvusteateris liigub hoopis klassikalisema teatri hoovuses. Pomposne lavastusjoonis, autentset ajaloolist olustikku jäljendav ning suurelt ja traagiliselt mahamängitud lugu väsitab oma raskemeelsusega ja tundus kestvat kauem kui kaks ja pool tundi. Samas — mingil kummalisel kombel töötas Holmbergi loodud masinavärk Undi omast õlitatumalt, lahendus oli loomutruu, elulähedasem. Ei tekkinud hetkekski kahtlust, nagu oleks see ajalooline õukonnatragöödia kaetud varjava tolmukihiga. Selliste võimumehhanismide ülekandmine tänapäeva, kus vahendeid valimatu tegutsemine, võimu ees saba liputamine, poliitiline alatus ja sõna kuritegelik jõud on täiesti igapäevased



W. Shakespeare, "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia", Eesti Draamateater.
Richard — Andrus Vaarik.
Mati Hiisi foto

W. Shakespeare, "Richard III", Soome Rahvusteater. Richard — Juha Muje.
Kari Pullineni foto



nähtused, jäi küll vaataja ülesandeks, kuid nende paralleelide leidmine läks vähemalt siin kirjutajal kuidagi valutult.

Võimukiusatuse demonstratsioon sündis selgelt tajutavas läheduses, nii et Richardi (Juha Muje) saatanlikku hingeõhku ja veriseid käsi võis vaataja isegi vähese kujutlusvõime korral lausa oma ihul tunda. Rahvusteatri väike lava tekitas intiimse efekti, nagu hargneks see verdarretav lugu just siin ja praegu. Ja erinevalt Undist hoidub Holmberg estetiseerimast ka kõige räigemaid-jäledamaid-verisemaid episoodide, ei mingit varjamist ega peitmist, vaid rusikalöögina silmade vahele lajatab julmus. Kõigele lisaks veel proosa, mis värsstekstiga võrreldes hajutab võõritava kunstlikkuse maigu ja mõjub argisemalt.

Ja veel üks Holmbergi kontosse jääv plussmärk. Lavaruumi määratlemine oli tõe poolt ruumiline, nii horisontaalselt (ees- ja tagalava eraldav raudne riie, lavalt ja saalist avanevad külguksed) kui ka vertikaalselt (all- ja ülaruumidesse kulgevad trepid) laiuli tõmmatud. Visuaalselt andis see väga palju, muutis näitlejate liikumise etteaimamatuks, mängulisemaks.

Richard ja Richard

Ei saa mööda näitlejast — ikkagi karaktertragöödia. Juha Muje Richard on esmapilgul jõuetu, lihtsameelne ja koomilinegi, kuid peagi ilmneb ta hingesügavustes möllav jõhker intensiivsushoovus, mis annab selja tagant alatu hoobi. Kurjuseks kehastunud despoodi suurim haav on just tema meeles ja hinges. Haav veritseb juba ammusest ajast ning alalõpmata verised käed on ta musta hinge selgekujuline märk.

Seevastu Andrus Vaariku Richard hoiab maffiajõugu pealikuna oma käed otsesest veretööst puhtad. Ta on ennekõike diktaator, kes kasutab tööriistadena usaldusväärseid käsilasi ja juhib mängu distantsilt. Inimlikest hingepeinadest pole järel kübetki, selle Richardi kuriteod küpsevad mängeldes, sihikindlalt kavaldades, naiivsuse ja omamehelikkuse maski varjus.

Ilmselt ei kuulu Vaariku Richard ta parimate rollide hulka, aga Muje osatäitmist on soome kriitikud pidanud muljetavaldavaks. Viimast arvamust ja kogu Holmbergi lavastust kiitvaid hinnanguid ei tahaks kuidagi ümber lükata.



KERSTI HEINLOO —
Panso-preemia laureaat

Ander Ilbi foto

30. novembril 1998 anti Nukuteatris ille järjekordne Panso-nimeline preemia. Seekord sai hinnatud aitasu Kõrgema Lavakunstikooli 19. lennu üliõpilane Kersti Heinloo. Pärast 19. lennu ette kantud õppelavastust ja sellele järgnenud piduliku tseremooniast eskorditi vastne laureaat illes Toompeale lavakunstikooli ruumidesse, kus toimus meeleeolukas Panso siinnipäeva tähistamine.

UUS JA VANA — KAKSKÜMMEND AASTAT HILJEM

21.—26. novembrini toimus viiel öhtul järjest "Estonia" kontserdisaalis ja ühel öhtul "Vanemuise" kontserdimajas juubelifestival "20 aastat I varajase ja nüüdismuusika festivalist", mille kunstiliseks juhiks oli ANDRES MUSTONEN — täpselt samuti kui kahekümne aasta eest. Festivali külaliste seas olid heliloojad SOFIA GUBAIDULINA, GIJA KANTŠELI, VLADIMIR MARTÕNOV ja ALEKSANDR BAKŠI, interpretidest sellised säravad tipud nagu GIDON KREMER, TATJANA GRINDENKO, ALEKSEI LJUBIMOV, IVAN MONIGHETTI ning NATALJA GUTMAN.

Mäletatavasti toimus 1978. aasta novembris Andres Mustoneni ja "Hortus Musicuse" eestvedamisel esimene festival, kus kõlasid nii vanamuusika kui ka tollane poolpõrandaalne nõukogude muusikaline avangard, sealhulgas nende noorte vene heliloojate teosed, mida mujal N Liidus naljalt esitada ei tohtinud. Ega Tallinnaski see festival probleemideta möödunud — tollane Eesti NSV Riikliku Filharmoonia juhtkond käis EKP Keskkomitees tagantjärele veel kuude kaupa aru andmas, et miks ja kuidas. Ning samuti polnud juhus, et Andres Mustonen tuli kakskümmend aastat tagasi mõttele panna ühel festivalil kõlama nii varajane kui ka nüüdishelikunst. Vanamuusika varjamatu ning avangardmuusika varjatud religioosus ühendas neid pealtnäha kaugeid traditsioone ning mõlemad koos toetasid ka vaimset vastupanu tollase totalitaarse režiimi kultuuripoliitikale. Tagantjärele on Andres Mustonen just seda asjaolu pidanud väga oluliseks ning ka nüüd Tallinnas viibinud Vladimir Martõnov avaldas pressikonverentsil "Eesti Kontserdi" kammersaalis (25. 11.) arvamust, et kaks aastakümnet tagasi oli sellistel festivalil kõlanud teostel nagu näiteks Arvo Pärdi "Tabula rasa" oluliselt teistsugune vaimne tähendus kui praegu. Samas pole Martõnovi arvates vaja tollast ideoloogilist olukorda nüüd tagantjärele ka üle dramatiseerida. "Tõeline kunstnik loob iga poliitilise režiimi ajal. Näiteks Anton Webern elas ja töötas natslikul Saksamaal, surma sai aga de-

mokraatliku riigi sõduri kuuli läbi," tõi helilooja ootamatu paralleeli. (Weberni kui tsiviilisiku laskis pärast sõda teatavasti "eksikombel" maha üks liitlasvägede sõdur.)

Tegelikult oli see pressikonverents selles mõttes ainulaadne kultuurisündmus, et millal järgmine kord saab veel ühel ajal ja ühe laua taha mõtteid vahetama nii palju nüüdismuusika tipploojaid ja -esitajaid, kes muidu elavad maailma eri paigus — Kantšeli, Gubaidulina, Martõnovi, Ljubimovi? Üks olulisemaid mõtteid, mis dispuudiks muutunud pressikonverentsil kõlama jäi, oli see, et ühiskond terves maailmas ei väärtusta enam elitaarset kunsti nii, nagu veel paarikümne aasta eest. Ühelt poolt domineerib üha enam odav meelelahutus ning teisalt eemaldub süvakultuur ise publikust. Väärtushinnangud on tänapäeva maailmas muutunud siiski sedavõrd, et süvamuusika peab võib-olla loobuma vanadest müütilistest rituaalidest (kontsert kui romantismiajastust pärinev romantiline müüt — Aleksandr Bakši arvates) ning otsima uusi väljendusvõimalusi (vaatemängulisus, video jne). Kas looma uusi müüte? Võib-olla tõesti, kuid suurüritusel "20 aastat I varajase ja nüüdismuusika festivalist" igatahes uusi müüte ei genereeritud, pigem tuletati meelde vanu, kui nii sobib öelda varajase muusika ning nüüdismuusika selle osa kohta, mis loodud paarkümmend aastat tagasi. Siin on muidugi peidus teatud määramatus — mis siis on tegelikult uus ja mis vana,



Hetk pressikonverentsilt festivali külalistega. Vasakult: heliloojad Sofia Gubaidulina, Aleksandr Bakši, Gija Kantšeli, Vladimir Martõnov ja pianist Aleksei Ljubimov.



Aleksandr Bakši: "Tundub, et huvi varajase muusika vastu kakskümmend aastat tagasi oli ka omamoodi katse laiendada romantismi ajastust pärit kontserdi kui muusika kuulamise vormi raame..."

ehk kui "uus" ning kui "vana" peab muusika olema, et olla uus või vana?

Tatjana Grindenko ja "Moskva Vanamuusika Akadeemia"...

...alustasid festivali (ainukesena nii Tartus "Vanemuise" kontserdimajas kui Tallinnas "Estonia" kontserdisaalis vastavalt 21. ja 22. 11.). "Moskva Vanamuusika Akadeemia"

asutasid viiuldaja Tatjana Grindenko ja pianist Aleksei Ljubimov 1982. aastal ning see oli esimene barokkmuusika ansambel Venemaal, kes hakkas kasutama autentseid instrumente ning keelpillide barokkpognaid. Tatjana Grindenko on selle kunstiline juht (ning ka viiulisolist) tänaseni.

Esimese teosena tuli ettekandele Arcangelo Corelli (1653—1713) *Concerto grosso* F-duur op 6 nr 2. Ansambliiselt eristus *concertino* grupp (kaks viiulit ja *basso continuo*) ülejäänud *grosso*'st *tutti*-episoodides vaevumärgatavalt — 9-liikmelise kollektiivi koosmäng oli sedavõrd homogeenne. Esimeses osas köitis tähelepanu üks polüfooniline episood, mille esitus kujunes kõlatasakaalu rikkumata vägagi reljeefseks. Rikas tekstitõlgendus esitusel ilmnes siin aeglases teises osas, millest sõna otseses mõttes näis kiirgavat sügavat ja ebamaist rahu. Nauditav oli ka finaal. Mitte liiga kiire, kuid sellegipoolest aktiivne tempo toetas keelpillide liikumismotoorikat ning esituse täpset fraasitöötlust igati.

Kui Corelli *Concerto grosso*'s kuulis publik Tatjana Grindenkot ansamblimuusikuna, siis kaks osa Heinrich Ignaz Franz von Biberi (1644—1704) tsüklist (16 viiulisonaati) "Zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem

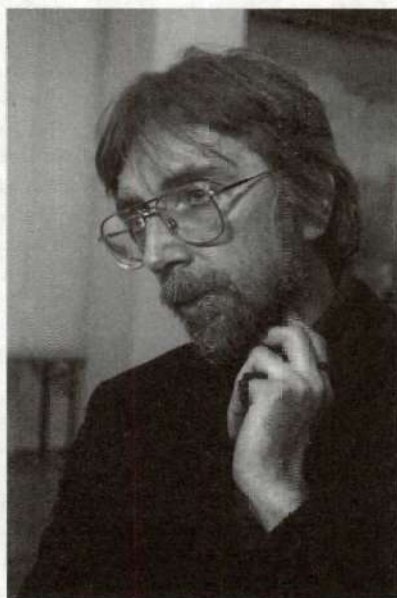


Tatjana Grindenko esines festivalil nii solistina kui ka koos Gidon Kremeri, Aleksei Ljubimovi ja "Moskva Vanamuusika Akadeemiaga", kelle kunstiline juht ja üks asutajaid ta ise on.

Leben Mariae" ("Neitsi Maarja elu viieteistkümne saladuse ülistuseks") esitas Grindenko solistina — Prelüüdi koos *basso continuo*'ga ning *Passacaglia* sooloviulile üksi. Neist viimases on tegemist varjatud mitmehäälsusega, Grindenko artikuleeris siin laskuvat neljanoodilist *basso ostinato*'t ja selle peal olevaid figuratsioone sedavõrd erinevalt, et tekkis tõeline polüfoonilisuse illusioon. Sinna juurde veel ülipeen ja väljendusrikas fraaside peentöötlus ning meisterlik, justkui lõputu artikulatsiooni ja strihhide varieerimine.

Claudio Monteverdi (1567—1643) madrigal "Tempo la Cetra" sopranile (Galina Muradova) ja kepillidele algas aeglates *rubato*'s retsitatiivse lauluga. Seda retsitatiivset osa dramatiseeris solist hiljem isegi aaria-laadseks (eks soolomadrigalist ju ooperiaariad barokkmuusika algusaastail välja arenesidki). Muradova on tähelepanuväärne solist, tema meloodiakujunduses võis kuulda väga tundlikku kõlakultuuri ja intonatsioonipeenust. Madrigali teine, kiirem faas, oli barokse mootorikaga puhtinstrumentaalne episood ning sellega teos lõppeski. Igatahes huvitavalt kaheks jaotuv kompositsiooniplaan — vokaalne esimene ja instrumentaalne lõpupool. Monteverdi kui siirdefiguur renessanssmuusikast varabarokki eksperimenteeris ilmselt mõlema ajastu iseloomulike stiilivõtetega.

Vladimir Martõnov arvab, et seitsmekümnendate aastatega võrreldes ei teki praegusel ajal enam nii rõhkest uusi ideid.





Gidon Kremer oma ansambliga "Kremerata Baltica".

Kontserdi teises pooles tuli ettekandele Vladimir Martõnovi (1946) 9-osaline tsükkel "Passions Lieder und Passions Gesänge" ("Kannatuslaulud", 1977) sopranile (samuti Galina Muradova) ja keelpillidele, kaastegev Neeme Punder flöödil. Teose aluseks on üks küllalt lühike lihtne muusikaline periood, mis osast osasse kordudes pidevalt varieerub. Martõnov näib selles tsükli taotlevat küll heakõlalist lihtsust, kuid mitte kompositsioonilist rafineeritust. Siin võib juba tunda ka primitivismi ohtlikult lähedast piiri. Sellele mõttele võib tulla teose viimast osa, "Kommunionen Gesangi" kuulates — trummide saatel kõnedeklamatsioon mõjub küll üksjagu ootamatult, kuid samas ka plakatilikult. Saksakeelne skandeerimine võib kuulajais tekitada väga mitmesuguseid, ka n-õ agitatsioonilisi assotsiatsioone.

Gidon Kremer ja "Kremerata Baltica"

Gidon Kremeri ja "Kremerata Baltica" kontserdil 23. novembril kõlas vaid meie sajandi heliloojate muusika. Läti komponisti Pēteris Vasksi (1946) kontsert viiulile ja orkestrile "Kauge valgus" (1996) on pühendatud Gidon Kremerile. Intonatsiooniliselt on Vasksi uuslihtne helikeel lähedane Arvo Pärdi omale, kuid Vasksi stiilipaletis on oluline roll ka

neoromantilistel värvidel. "Kauge valgus" hakkas arenema *pianissimo*'s, ühe minoorse kujundiga — järgnesid aeglased puhtakõlalised voogamised, millest tungis valguskiirena läbi solisti valuliselt kirklik meloodia. Kohe päris alguses oli solistil pikk ja arendatud, topeltintervallides kadents ning pärast seda arenes muusika edasi juba neoromantilisel eepilistes kujundites, romantilisi tšaikovskilikke intonatsioonipöördeid sigines ka harmooniasse, mis seni tugines rohkem eoolia laadile. See valmistas ette muusika järgmist, märksa aktiivsemat etappi. Nüüd järgnes ka teine soolokadents — ühtaegu kirklik ja tehniline, Kremer pani selle kõlama rõhutatult dramaatilise koloriidiga. Viimane soolokadents oli Kremeril kõige eelnevaga võrreldes täiesti eriline, täis kromatisme ja dissonantse, mängitud mingis katkematus pinges seisundis. Muusika lõpueelne "infernaalne" atonaalsus omandas kohati juba groteski jooned. Ning ometi, selle järel vaibumine algusega seonduvasse kõlahaprusse, millest omakorda lahvatas viimaks välja tohtu pinge. Kremeri mäng oli muidugi absoluutse meisterlikkuse tiptase.

Praegu Moskvast tegutseva Aleksandr Bakši (1959) kontsert kahele viiulile (Gidon Kremer ja Tatjana Grindenko) ning keelpillidele "Surev Hamlet" (1998) oli tõeline



Pärast Sofia Gubaidulina teose "Tunnipalvetest" ettekannet. Vasakul autor (1.) solist Ivan Monighettiga (2.) ja paremal Natalja Gutman (4.) abikaasa Pjotr Meštšaninoviga.

muusikaline etendus ning sarkastiline *show*. Helilooja kavatsuste kohaselt on see Hamleti müüt muusikas — lugu algavat sealt, kus Shakespeare'i tragöödia lõpeb. *Performance* algas, kui lavale tuli Kremer (neli musta rietatud tšellisti seisid seal juba enne, selg publiku poole). Kremer mängib vaid üksikuid *re-noote*, rõdul käib samal ajal mingi trampimine. Pikkamisi hakkavad orkestrandid viiulitel glissandeerivaid helisid kuuldavale tuues ka lavale kogunema. Nüüd ilmub lavale viiulil lühikest motiivi esitav valges kostüümis Tatjana Grindenko ning justkui hõljub muusikute vahelt läbi — kas Ophelia vaim? Seepeale tassivad kolm "matuselist" aeglaselt marssides läbi saali kontrabassi kui kirstu. Samal ajal kõlav muusika on küllaltki hõre, kuid ärevalt teravate dissoneerivate aktsentidega. "Surnud kontrabass" jõuab viimaks lavale ning sealt edasi kaob juba lava taha. Ja loo puánt — lavale ilmub nüüd Eri Klas, kes hakkab suurt trummi lööma. Keelpillide foon katkeb järsku, muusikud tarduvad kui raidkujud... *Show* sai läbi, kontrabassiks muutunud Hamlet sai väärikalt ei-tea-kuhu sängitatud.

Kontserdi lõpus kõlas argentiina "tangokuninga" Astor Piazzolla (1921—1992)

"Neli aastaaga" viiulile ja keelpillidele (1967, Leonid Desjatnikovi arranžering 1997), efektselt särav teos lõpetamaks seda sädelevat kontserti. "Suvi" algas kerges rütmikas tangomeeleolus, kuid siis kõlas ootamatult vahele üks fragment Vivaldi "Aastaaegadest". Ning jälle midagi ladinapäraselt ning nukralt hingedriipivat. Kremer oskas panna iga kujundi selles karakterite kaleidoskoobis kõlama hingematvalt — artistlikult ja teatraalselt ning tõelise meistrina tohtu mängutehnilise üleolekuga. "Sügis" oli alguses ootamatult solistiks esimene tšello, kes arendas Kremeriga ka muusikalist dialoogi. Peatselt võttis Kremer "juhtimise" üle ning tuli välja murtud liikumistes peadpööritava kadentsiga, ühest äärmisest registrist teise sөөstes. Seejärel jälle tango, emotsionaalselt nõretav ning melanhoolselt hingedriipiv. Tsükli lõpetav "Kevad" algas kiirelt ja vallatult sünkopeerivalt, nagu üks kevad ikka. Orkester tegi siin kosmängu alal küll lausa imet. Ühesõnaga, Euroopat mõned aastad tagasi vallanud Piazzolla buum kestab edasi!

Kui nüüd kokkuvõtteks mõelda, mis on "Kremerata Baltica" kui noortest muusikutest koosneva kollektiivi edu pandiks, siis kõigepealt muidugi Gidon Kremeri enda

särav isiksus, teiseks orkestrantide perfektne koosmäng, kolmandaks avar repertuaar ning neljandaks ka tipparranžeeritud.

Maratonkontsert

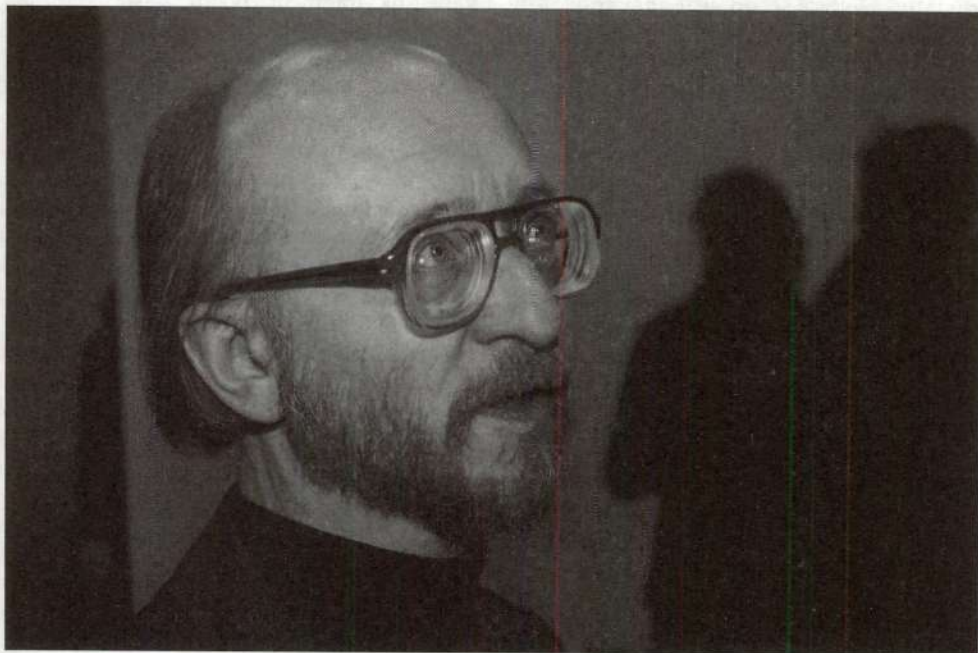
“Hortus Musicuse” ja “Kremerata Baltica” kolmes osas mammutkontsert 24. novembril algas “Hortus Musicuse” kavaga “Keskaja ilmalik lüürika XI—XIII sajandist”, kus kõlasid nii prantsuse rüütli laulu traditsiooni kuuluvad lood kui ka keskaja hispaania ilmalik helikunst mitmesuguste tantsude ja lugulaulude näol. Eriti värvikalt kõlasid üks kiirerütmiline XIII sajandi itaalia *saltarello*, kus **Andres Mustonen** mängis vahele virtuoos-seid soolorepliike violal, ning kohe järgnev orientaalet mõjuva koloriidiga hispaania *cantiga* (prantsuse *truväär*ide *virelai* analoog) “Santa Maria amar”. Ning *pasturela* “L'autrier m'iere levaz”; meie praegune ettekujutus lüürilisest pastoraalist kui karjaste lembe-laulust erineb hiliskeskaja omast nagu öö ja päev — milliseid aktiivseid rütmikujundeid võis siin kuulda! Machaut kui isorütmilise moteti meister pole *virelai*'s “De bonté, de valuer” nii komplitseeritud käekirjaga kui motettides, kuid tihedad süngoovid näitavad

siiski, et hiliskeskajale iseloomulikust modaal-sest rütmikast on Machaut jõudnud juba kaugeneda ka oma *virelai*'des. “Hortus Musicus” lõpetas oma kava sugestiivselt kiirerütmilise XIV sajandi pillikooga “Võõra-maa lauluke”, mis mõjus kogu kava ning seega ka keskaja ilmaliku muusika kvin-tessentsina.

Mammutkontserdi teises ning kolman-das osas kõlasid juba meie sajandi heliloojate teosed. **Aleksei Ljubimov** esitas Edison Denisovi (1929—1996) “Lindude laulu” (1969) ettevalmistatud klaverile ja fonogrammile, mis mõjus oma elektroakustiliste ning valgusefektidega improvisatsioonilise aleatoorilise häppeningina. Ljubimovi ja Tatjana Grindenko esituses kõlas Alfred Schnittke Viulisonaat nr 2 *Quasi una sonata* (1969), mis on helilooja üks viimaseid atonaalseid teoseid. Tšellist **Ivan Monighetti** esitas Krzysztof Penderecki (1933) Divertis-mendi soolotšellole (1993), kus põimuvad aktiivne ja närviline ekspressiivsus ning artikulationiline kaleidoskoopsus.

Mammutkontserdil kõlanud teostest oli üks tähelepanuväärsemaid Gija Kantšeli (1935) “V & V” (“Violin and Voice”, 1994)

Aleksei Ljubimov: “Seitsmekümnendate kavades püüdsin ühendada varajast muusikat uuega. Hiljem teadvustasin, et neist esmapilgul väga erinevatena tundunud suundadest tekib üks tervik, mis ühendab meie lõhestatud teadvust ja tõstab selle mingile uuele tasandile.”

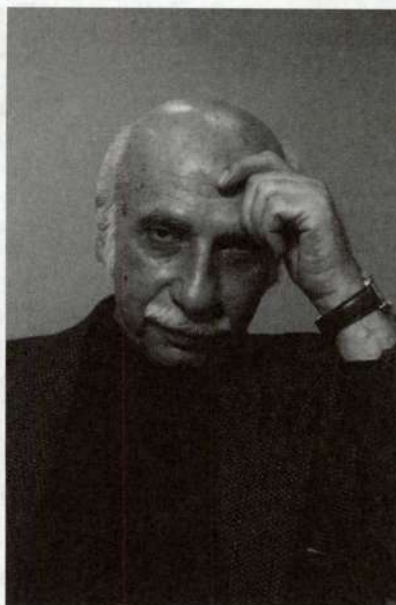


viulile, keelpilliorkestrile ja fonogrammile, mis on pühendatud Yehudi Menuhini õpila-
 sele Edna Mitchellile ning Yehudi Menuhini
 juhatusel 1995. aastal Gstaadis ka esmakord-
 selt esitatud. "Estonia" kontserdisaalis kõlas
 "V & V" nüüd Gidon Kremeri ja "Kremerata
 Baltica" ettekandes. Teos algas salvestatud
 naishäälega, millele Gidon Kremeri viul
 lisandus alguses vaid ühe pika noodiga.
 Tasapisi tulid väga mõõdetud tempos juurde
 orkestri keelpillid, niiviisi hakkasid kujunema
 pikad minoorised harmooniafoonid. Vaid
 korraüks dissoneeriv tõus ning siis voolas
 muusika jälle aeglaselt justkui rapiidis,
 kadudes lõpu-*pianissimo* õhkõrna vinasse.
 Kõik kokku kõlas ebamaiselt — noote vähe,
 kuid muusikat palju.

Täpselt sama võib öelda ka Arvo Pärdi
 "Tabula rasa" (1977) esituse kohta mammut-
 kontserdi lõputeosena, mis, nagu kaks küm-
 mend aastat tagasigi, kõlas Gidon Kremeri ja
 Tatjana Grindenko ettekandes, nüüd veel
 lisaks ka "Kremerata Baltica". Alguse pauside
 pingestumine, keelpillide viimseni viimist-
 letud koosmäng ja -fraseerimine, kahe solisti
 omavaheline lausa telepaatiline side ja teine-
 teisemõistmine kumuleerus kuni murde-
 punktini juhtseptakordil, kust hakkas
 arenema teise osa müstiline hingus, mis sai
 iseäraliku värvingu ettevalmistatud klaveri
 kellalaadsetest tõusvatest passaažidest. Kõik
 kokku kõlas kui lõpmatuse kauge ja
 kummaline kutsung. See teos vapustab ka
 kaksikümne aastat hiljem nagu toonagi
 (ning küllap veel ka saja kahekümne aasta
 pärast).

Sofia Gubaidulina, ERSO, RAM ja Mustonen

Sofia Gubaidulina (1931) tunniajane orato-
 riaalne "Aus dem Stundenbuch" ("Tunnipalve-
 test", 1991, Rilke sõnadele) tšellole (Ivan
 Monighetti), baritonile (Leonid Savitski),
 meeskoorile (RAM), lugejale (Annika Tõnuri)
 ja orkestrile (ERSO) kõlas Andres Mustoneni
 dirigeerimisel 25. novembril. Teost võiks
 iseloomustada kui võrdlemisi raskesti jälgi-
 tava vormikeele ning peaaegu tabamatu (või
 olematu?) arengudünaamikaga suurvormi.
 Igatahes ettekande esimese pooltunni jooksul
 polnud kuulajatele ilmselt veel sugugi selge,
 mis suunas muusika areneb (ja kas üldse
 areneb). Gubaidulina loomingus on väga
 oluline roll mitmesugustel orkestraalsetel



Gija Kantšeli: "Ma ei tea, mida te mõtlete
 varajase muusika all. Kui Bach'i eelset
 muusikat, siis selle ees kummardun
 kõige sügavamalt. On aga veel gruusia
 mitmehäälnelise rahvamuusika, mis on
 minu jaoks senini üks suur mõistatus.
 Arvan, et need kolmehäälsed laulud on
 loonud siiski üks geniaalne helilooja, see
 on kunstmuusika. Imetlen seda ja püüan
 oma loomingus mitte kasutada. Seetõttu
 on minu suhe varajase muusikaga
 ettevaatlik ja isegi arglik."

Harri Rospu fotod

kõlavärvidel, sellest tuleb helilooja ka
 omapärase kõlavärvi-dramaturgia, mis seis-
 neb peamiselt mitmesuguste sonoristlike
 helimaastike modelleerimises. Selle raames
 võib kuulda nii ekspressionistlikku lõhestatud
 kõrgepingelisust kui ka rahulikku sakraalset
 koraalilikkust. Tšellopartii väljendusjõud oli
 siin kohati vokaalsemgi kui baritoni oma
 (Monighetti instrumendi glissandeerivad
 hüsteerilise värvinguga "nuuksumised").

Lõppkontsert — Gutman ja Kantšeli

Juubelifestivali "20 aastat I varajase ja nüüdis-
 muusika festivalist" lõppkontserdil "Estonia"
 kontserdisaalis 26. novembril esitas tšellist
 Natalja Gutman koos ERSOga Šostakovitši
 Tšellokontserdi nr 1 *Es-duur op. 107* (1959),
 dirigeeris Andres Mustonen. See on tegelikult
 nii orkestrile kui ka dirigendile ülimalt raske
 teos, solistist muidugi rääkimata. Orkestri-
 partiis on siin eriti puhkpillidel väga suurt

ansamblist täpsust nõudvaid episoode ning mitte alati ei olnud ERSO koosmäng just perfektne. Esimese osa tšello iseloomulikult järsk ja tritoonintervallile toetuv algusmotiiv on asjatundjatele tuttav ka 8. keelpilli-kvartetist, Gutman pingestas muusikat kõrges registris omalt poolt siin tõtt-õelda äärmuseni. Järgneva *Moderato* põhikujund ja karakter on meloodiline ja ängistavates meeoludes. Vaevalt et keegi siin midagi lüürilist kuuleb (nagu kavalehel kirjas) — Šostakovitši tabamatu peenus selles seisnebki, et ka näiliselt päikeseliste helide taga on peidus sisemine lõhestatus ja traagiline koloriit, mis varem või hiljem muusikas ka domineerima hakkab. Ning milline valulikkus väljendus tšello flažolettide ja tšelestakõlade koosmõjus, mis suubus timpanite vaevukuuldavasse lühikesse tremolosse! Tšellokontserdi finaalis näitas Gutman muidugi vapustavat mängutehnikat ja ekspressiivset väljendusjõudu, finaali oma pööraselt rajuses ekspressionistlikus kõlamaa-ilmis kõlas solistil igatahes tippasemel (ei maksa unustada, et see kontsert on pühendatud ikkagi Mstislav Rostropovitšile!).

Festivali viimase teosena kõlas "Estonia" kontserdisaalis Gija Kantšeli kolmveerandtunnine "Kurbusevärvi maa", ("Trauerfarbenes Land", 1994, pühendatud Dennis Russell Daviesile). Kantšeli sümfonismile on üldiselt omane suurte kõlakontrastide, dünaamiliste ning tämbriiliste äärmuste vastandumine. Teose alguses täitis saali meeletu jõu ja dünaamikaga orkestraalne aktsent, siis generaalpaus ning taas kordus kõik — *fortissimo* ja vaikus. Alles siis hakkas kõlama staatiline vaikusemuusika, milles peegeldus kauge kajana algusaktsentidest tuttav intervallika ning mis koondus lõpuks mõnenoodilisse haprasse motiivistikku. Üheosalise teose kohta on "Trauerfarbenes Land" võrdlemisi keeruliselt struktureeritud, iga vormifragment joonistub iseenesest küll väga selgelt välja, kuid nende arengu- ja järjestusseosed, n-õ muusikaprotsesside tagamaad on mõnevõrra ootamatud ja prognoosimatud (välja arvatud suurte kurdistavate kõlamassiivide ilmumine). Äärmiselt sugestiivne teos sellegipoolest (või hoopis just selle tõttu?).

Festival sai sellega läbi. Muusikud, kes kakskümmend aastat tagasi esimesel varajase ja nüüdismuusika festivalil osalesid, samuti ehk ka paljud tollased kuulajad võisid nüüd

sattuda teatud nostalgiatunde meelevaldada. Siiski ei saa mööda vaadata tõsiasjast, et publik jaotus kontsertide vahel äärmiselt ebahütlaselt; avakontserdile, kus mängis tippviuldaja Tatjana Grindenko koos "Moskva Vanamuusika Akadeemiaga", müüdi kõigest 130 piletit! Vägisi tikub pähe mõte, et üks kahest, kas meie kuulajad on tippinterpretidega juba sedavõrd ära hellitatud (mis pole eriti tõenäoline, sest meil lihtsalt ei käi neid nii palju) või on kahekümne aasta tagused kuumad nimed praegusele kuulajale juba võõraks jäänud. Kuid tegelikult ongi niisuguseid festivale vaja selleks, et järjepidevus toonase avangardi ja vaimueluga ei katkeks ning sellist võimalikku võõrdumist ei saaks tulla.

NOPPEID KONTSERTIDE VAHEAEGADELT JA PRESSI- KONVERENTSILT

TATJANA GRINDENKO: Oleme viimased kümme aastat tookordsete festivalitegijatega harva kohtunud, kakskümmend aastat tagasi olime kõik hoopis tihedamalt seotud. Andres Mustoneniga ei seo mind aga mitte üksnes isiklik, vaid ka muusikaline sõprus: minu jaoks on olnud see, mida siin Tallinnas tehakse, mida teeb "Hortus Musicus" ja mida me koos võiksime teha, alati tähtsal kohal. On oluline, et sidemed on säilinud nii varajase muusika kui ka avangardi pinnal.

Kakskümmend aastat tagasi oli nende kontsertide külastamine omamoodi poliitiline protest, olime nagu *undeground*-tegijad, nii meid siis kutsuti. Inimene on vist juba kahjuks nõnda tehtud, et lisaks puhtale huvile kunsti vastu vajab ta ka mingisugust protesti. Kui ta väljendab end protestivormis, oleks see nagu kahekordselt huvitav. Tänu sellele oli neil kontsertidel toona ka kuulajaid rohkem. On ju teada, et N Liidus ei võimaldatud kunstnikul vabalt areneda. Samas mõjus see aga vastupidiselt — tolles poliitilise surve õhk-konnas sündisid suurepärased teosed; need, kes olid võimekad ja teadsid, mida tahtsid, kujunesid headeks muusikuteks vaatamata nõukogude võimule. Kujutage ette rohtu, mis asfaldist on läbi kasvanud — see on ikka roheline!

Nüüd pole enam poliitilist protesti ja meiega on jäänud vaid need, kes on huvitatud üksnes muusikast. Kuigi ka praegusel ajal on oma "asfalt", see on mingi sünteetiline materjal, mis oleks nagu pehme, kuid teda on praktiliselt võimatu lõhkuda, see on nagu õlikiht merel, mille all elu enam ei ole...

Olete üks neist, kellele Arvo Pärt pühendas oma "Tabula rasa", kas nägite selles teoses juba siis mingit ajastu märki?

Ma ei mõelnud tollal tulevikule, kuid tajusin, et see oli tõepoolest mingi aja märk. Mul olid tookord Arvoga üsna lähedased vaimsed huvid, seetõttu ei olnud selles teoses

minu jaoks midagi keerulist ja mõistmatut. Mulle oli kõik selge, kuid kuulajale oli teos keeruline ja ebatavaline. Ja on seda senini. Siiani tuleb läänes ette kontserte, kus kuulajad ei kannata selle teose teist osa välja. Aga Arvo kirjutas "Tabula rasa" pärast pikka vaikimist ja tookord oli sellel vaieldamatult eriline tähendus.

Mida arvata tuleviku-kontserdist ja misugune on ikkagi interpreedi-helilooja roll selles?

Beethovenit mängitakse ikka, ja Brahmsi, ka Mozartit ja varajast muusikat — selles pole kahtlust. Aga mulle tundub, et nii mõnigi interpreet ei mõista seda, et tema ei saa olla prohvet. Teame mitmeid suuri interpreete, kes arvavad, et just nemad on kõige tähtsamad. Kuid vaatamata suurtele honoraridele, mida nad oma kontsertide eest saavad, ilma heliloojata neid lihtsalt ei oleks. Heliloojad annavad interpreedile võimaluse oma muusikat mängida ja end teostada. Kui muusikud seda mõistavad, asetub kõik õigele kohale.

NATALJA GUTMAN: Küsimus, kas nende kahekümne aastaga on midagi muutunud, on tegelikult väga valus. Oleme vahepeal ju saavutanud teatava vabaduse, pean silmas n-õ välist vabadust — liikumisvabadust, sõnavabadust, usuvabadust jne. See kõik on nende aastatega väga raskelt tulnud; samas, nii imelik kui see ka pole — niisugust elektrit saalis, nagu oli toona, kui paljud asjad olid meile keelatud, seda heliloojate-interpretide-publiku vahelist elektrit enam saalis ei ole. Ometi võivad heliloojad nüüd kirjutada, mida tahavad, mängitakse, mida tahetakse. Samas on publikut kontsertidel vähe ja tundub, et kedagi see eriti ei huvita. Kas oli tollane intensiivne vaimuelu ajendatud just neist raskustest ja väljakannatamatust poliitilisest olukorrast?! Praegu toimub nagu mingi väärtuste ümberhindamine. Otsitakse rohkem meelelahutust ja hoidutakse teemadest ning probleemidest, mida käsitleb vaimne kunst. Praegune vabadus on aga endaga kaasa toonud tohutult probleeme, elu on muutunud palju keerulisemaks. Vabadust tuleb osata kasutada. Sellega kaasneb (ka kunstielus) väga palju kurbi ja raskeid momente. Arvan siiski, et igal ajal leidub isiksusi, kes

tөгutsevad kõigele vaatamata, jätkavad võitlust vaimses sfääris ja nakatavad inimesi kunstipisikuga. Siinkohal teen sügava kummarduse Andres Mustoneni, tema energia, kunstiarbastuse, tema isiksuse ees. Tänu temasugustele jääb püsima kõik see hea, mis meil veel on.

VLADIMIR MARTÕNOV: Ärgem unustagem, et 70. aastatel tehti viimased suuremad heliloomingulised avastused. Siis tuli Arvo Pärt välja oma tintinnabuli-stiili ja "Tabula rasaga". Sellele ajale oli omane nagu mingi vulkaanilisus. Nende aastate festivalid oli täis tektoonikat ja vulkaanilisust — nüüd see puudub. Ja kui praegu kuulata Pärdi "Tabula rasat", siis kuuleme seda hoopis teistmoodi ja on raske mõista, kuidas tajuti seda muusikat omal ajal. Ka nendel festivalidel oli siis hoopis teine tähendus ja hind. Praegu me võime teha kõike — kuulajad võivad tulla või mitte, keegi võib rahaliselt toetada või mitte... Ei toimu aga selliseid avastusi nagu siis.

Seitsmekümnendate loominguiline tase oli hoopis kõrgem ja huvi muusika vastu palju suurem. Ka tagasiside kuulajatega on praegu nõrgem.

Kuidas stimuleeris varajane muusika teie loomingu?

Siin võib rääkida kultuuride ja ideaalide ristumisest, selles on varajasel muusikal tähtis osa. Tä seob meid reaalsusega, selle kaudu me võime üldse kuhugi jõuda. Meie ise aga opereerime juba mingite sekundaarsete asjadega, näiteks tekstidega, mida on kord juba kasutatud... Varajane muusika on nagu sild, mis kõike seda ühendab. Ühendada varajane muusika nüüdismuusikaga oli tookordsete festivalikorraldajate suurepärane leid, sümbioos, milleta polekski olnud võimalik kõike seda uut siis mõista.

Kuidas suhtute praegusesse popkultuuri pealetungi? Kas näete siin ohtu vaimsele kultuurile?

Ei tohi segi ajada popmuusikat rockiga. Arvan, et siin liialdatakse veidi. Te tahate luua mingit hirmuäratavat pilti sellest, kuidas popmuusika muutub mingiks suureks kultuuriks. Seda ei juhtu. Samas on toimunud veel üks teine nihe — interpret on astunud helilooja asemele. Kes on praegu tähtsamad? Rostropovič, Pavarotti, Kremer... Varem olid

Šostakovitš, Prokofjev... Arvan, et popkultuurist me ei pääse. Tippmodellile makstakse ainuüksi selle eest, et ta lavale astub, 150 000 dollarit. Et Arvo Pärt sellise summa saaks, tuleb tal mitu päeva kirjutada nooditeksti. Ma ütlesin, et me ei ela popkultuuri, vaid rätsepate ajastul. Kes on Pierre Cardin? Vabandage mind, kuid ta on rätsep. Kõik teavad, kes ta on, kuid ei teata, kes on Jacques Derrida. Tuntakse, Versace't, aga ei teata, kes on Michel Foucault... See on ajastu märk.

SOFIA GUBAIDULINA: Oli heas mõttes šokeeriv, et kakskümmend aastat tagasi toimus niisugune festival, ajal, mil meie teoseid oli ideoloogilistel põhjustel Moskvas väga raske ette kanda. Tallinnas osutus see aga võimalikuks. See oli meile nagu sõõm värsket õhku. Nüüd, kuulates taas teoseid, mis siis, kakskümmend aastat tagasi siin kõlasid, vaimustusin jällegi. Hea oli tõdeda, et muusikud, kes tookord laval olid, "Hortus Musicus" ja Mustonen jt, pole kaotanud oma värskust, vaid vastupidi — on muutunud sügavamaks ja hingestatumaks.

Tegelikult oli see sündmus toona üks suur ühine jõupingutus, fikseerida meie vaimne seisund sel hetkel ja just siis. See kõik kajastub ka Kantšeli, Penderecki, Pärdi jpt loomingu. Niisugust kultuurilist tõusu loov olukord on kordumatu. Ma arvan, et need festivalid andsid kogu inimkonnale väga palju.

Samas ei ole ma aga nõus Vladimir Martõnoviga, kes arvab, et praeguseks on kõik juba ammendunud ja puudub tollane vulkaanilisus. Vastupidi, ma ei näe mingit tardumist. Iseküsimus on ambitsioonidega, olla novaator. Mina tunnetan seda vulkaanilisust aga just praegu. Paljud ei pruugi minuga nõustuda, sest laialt on levinud arvamus, et uudne on tingimata hea ja vanas pole midagi erilist. Mina pooldan kunsti rahulikkust, ilma plahvatuste ja väliste efektideta arengut, kus aluseks on vaid puhtmuusikaline inspiratsioon. Ja seda arvan saavutatavat olukorras, kus keegi kedagi ei mõjuta ega rõhu. Kogu minu elu eesmärk on olnud soov olla vaba. Sellele mõtlemata oleks mul ehk olnud Venemaal piisavalt hea elada — oleks olnud raha ja kõike, mis vaja. Ma tahtsin aga olla kunstnikuna vaba, ja nüüd,

kui see vabadus on saavutatud, ei arva ma, et oleksin loominguliselt kuidagi resigneerunud või et loominguline ind minus oleks vähenenud. Vabadus on andnud mulle tohutult initsiatiivi ja inspiratsiooni.

Kuidas arenes nn nõukogude avangard, kas see oli suletud süsteem? Kas Moskva avangardil olid sidemed läänega?

Kontaktid läänega olid, olid sõbrad, kes aeg-ajalt reisisid ning töid heliplaate, noote, siin käisid näiteks Luigi Nono, Klaus Huber. Kui aga midagi keelati, siis mitte muusika või helide pärast, mida kirjutati või mängiti. Keelatud olime poliitilistel või ideoloogilistel kaalutlustel, sest me tahtsime olla sõltumatud kunstnikud. Sõna "avangard" oli tol ajal justkui sõimusõna. Avangardist olla oli häbiasi — neid pidi hurjutama ja põlgama. Kui pääsesin kord läände, avastasin, et sellel sõnal on hoopis positiivne tähendus. "Avangardist" tähendas seal olla kõige eesrindlikum helilooja. Ega see sõna mulle kõigele vaatamata päris hästi ei meeldi, sel on minu jaoks mingi militaarne varjund küljes. Olla mingi grupi eesotsas või hoopis tagareas — arvan, et see ei mõju hästi kunstniku produktiivsusele. Seetõttu ei tahaks ma olla ei avangardist ega keegi muu, vaid lihtsalt vaba kunstnik. Kindlasti ei mõelnud ka Kantšeli, Silvestrov ega Schnittke tol ajal sellele, kas nad on avangardistid või mitte. Meilt aga nõuti propagandat. Kord ütles üks ametnik: *me nõuame kunsti, milles oleks propaganda, kui tahate olla vabad kunstnikud, olete ebasoovitavad, olete avangardistid*. Muusika loomisel ei mõtle me aga sellele, kas seisame "ees" või "taga". Tegelikult pole kunstnikul üldse vajadust olla millegi eesotsas, inspiratsioon tuleb sootuks kuskilt mujalt: tuleb osata tunnetada oma alateadvust, sealt see "õige" välja tuua ja sobivasse muusikalisse vormi panna.

Kui mõelda aga nendele tänapäeva maailma "ohtudele", siis ei arva ka mina, et popmuusika ohustaks tõsist kunsti. Ohtu näen aga hoopis muus — see on televisioon. Televisioon lõhestab vägivaldselt inimese teadvust. Inimene vaatab televiisorit, lootes sealt saada mingit vajalikku informatsiooni, ta ei saa arugi, et tegelikult toimub tema teadvuse vägivaldne hajutamine. Ka see, et propageeritakse ainult meelelahutuse otsimist, on ohtlik. Tõsise muusika kontsertidele

tulles inimene töötab, ta on ise aktiivne ja loomeprotsessi kaasa haaratud. Vaimne aktiivsus on erakordselt oluline. Arvan, et sellele peaksid mõtlema kultuuritegijad, esitajad, loojad ja eeskätt need, kes muusikat kuulavad. Vaimse aktiivsuse langust võib praegu näha kõikjal. Tõsist kunsti tõrjutakse üha rohkem äärealadele eeskätt televisiooni ja kino poolt. Selles on tõsine oht.

Küsisid IGOR GARŠNEK ja MARGIT PEIL

“TEEMAD VARIATSIOONIDEGA”. KATKENDeid RAAMATUST

Vene helilooja NIKOLAI KARETNIKOV (28. 6. 1930 — 10. 10. 1994) õppis Moskva Muusikakeskkoolis Vissarion Šebalini juhendamisel kompositsiooni ja Tatjana Nikolajeva juures klaverit ning lõpetas Šebalini kompositsiooniklassi Moskva Konservatooriumis 1953. aastal. Juba tema varane looming paistab silma meisterliku orkestratsiooniga. 1960. aastaist alates kirjutas Karetnikov valdavalt dodekafoonilises tehnikas. Helilooja ise pidas oma kiipse perioodi alguseks Kolmandat sümfooni (1959). Laiema tuntuse pälvis ta teatri-, filmi- ja televisioonimuusikaga, tema sulest pärineb muusika 65 filmile (“Legend Thijlist”, “Põgenemine”) ja 40 draamalavastusele. Karetnikov osales sageli oma teoste ettekannetel pianisti ja dirigendina. Tähtsamaid teoseid: 4 sümfooni (IV sümf 1963), balletid “Geoloogid” (1956), “Vanina Vanini” (1960) ja “Väike Zaches, keda kutsuti Cinnoberiks” (1958), ooperid “Thijl Ullenspiegel” (1985) ja “Apostel Pauluse müsteerium” (1987), keelpillikvartett, kontsert puhkpillidele, kammersümfoonia, sonaat viiulile ja klaverile.

*

“Teemad variatsioonidega” sündis tellimusest kirjutada lühike meenutus Heinrich Neuhausist. “Inimesed, kellega olen suhelnud, ja sündmused, milles olen osalenud, hakkasid mulle korraka tunduma huvitavad ja tähelepanuväärsed ning ajastu ilmestamiseks lausa hädavajalikud. Vahejuhtumite üksikasjad ja kõik räägitu oli mingil kombel mu mällu talletunud.[- - -] Minu novellide lugemisel võib jääda mulje, nagu oleksin üksnes mina olnud sellises olukorras. Tegelikult olid täpselt samasuguses olukorras ka minu head sõbrad: Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov.” (Autori eessõnast raamatu “Temõ s variatsiami” esmatriikile, Moskva, 1990)

WHO IS WHO

Konservatooriumi suures saalis, suure hulga rahva ees mängiti Kabalevski Neljandat sümfooni.

Olin lapsest saadik harjunud seda nime austama. Kui loetleti tähtsamaid nõukogude heliloojaid, siis pärast Prokofjevit, Šostakovitšit ja Mjaskovskit tuli Kabalevski. Tolleks ajaks olin arusaamisele jõudnud, et tema muusika mulle ei istu, ning ka ta ise tundus kuidagi kahtlane.

Nõnda siis mängiti tema Neljandat sümfooni. Muusika oli Kabalevski-päraselt nõukogulik nagu ikka. Ainult kolmas leinaline osa äratas mõnevõrra tähelepanu. Esitus oli hea — oli tehtud neli täisproovi. Minu Teist oli

Nikolai Karetnikov



mängitud ühega. (Kaheksa kuud tagasi oli Kabalevski minu sümfoonia maha teinud, kuna minul polnud "õigust tragöödiat".)

Istusin, kuulasin ja süda sai täis.

Pärast kontserti, pisut rahunenult ja küllap ka lapsepõlve reflekside mõjul, otsustasin siiski minna teda õnnitlema.

Kui hea hulk inimesi oli talle õnne soovinud ja ta silmapilguks üksi jäi, astusin tema juurde ja ütlesin: "Õnnitlen teid..." ega lisanud enam midagi. Ta vaatas mulle teraselt otsa ja sai kõigest aru: ta oli erksa mõistusega.

NSV Liidu rahvakunstnik, muusikateaduse doktor, NSV Liidu Heliloojate Liidu sekretär, ordenikandja, mitmekordne Stalini preemia laureaat, tulevane Lenini preemia laureaat, tulevane sotsialistliku töö kangelane, tulevane endanimelise konkursi "Omaenese helitöö parimale esitajale" žürii esimees ja tulevane "Laste suurim muusikasõber" kummardus ootamatult mu kõrva juurde ja ütles vaikselt: "Eks ole, Kolja, muusika oli ju pask..." — viivitas pisut ja läks eemale.

Mul hakkas õudne.

PREEMIA

1957. aasta kevadel kuulutas kultuuriministeerium välja konkursi esimese P. Tšaikovski nimelise konkursi kohustuslikule klaveripalale.

Mina sain esimese preemia, honorari ja hiljem mu teos ka trükiti.

Konkursil mängiti aga Dmitri Kabalevski helitööd.

KUI PALJU MAKSAB BALLETT?

VNFSV Kultuuriministeerium ostis minult E. Th. A. Hoffmanni tuntud muinasjutu ainetel kirjutatud kahevaatuselise balleti "Väike Zaches, keda kutsuti Cinnoberiks". Otsuse langetamisel olid ostukomisjoni hääled jagunenud pooleks (poolt ja vastu) ning asja kallutas minu kasuks komisjoni esimehe Igor Boldõrevi hääl.

Paar päeva hiljem läksin tema juurde lepingut sõlmima. "Kui suure summaga võin ma arvestada?" küsisin ma. Heitnud mulle kavala pilgu, tahtis Boldõrev teada: "Kui suurt te ise loodate?"

Balletimuusika tasustamiseks oli tol ajal neli kategooriat: viis, neli, kolm ja kaks tuhat rubla.

Ja siis tegin ma vea: "Mina ei ole muidugi Kabalevski... Nii et mulle võiks anda neli tuhat..."

"Mina aga arvan, et teile tuleb anda..." ta pidas pausi "kaks tuhat."

"Mis te nüüd! Kartke jumalat! Kolme aasta töö eest poole väiksem palk kui kojamehel!"

"Hea küll, eks loeme kokku." Ta sirutas vasaku käe ette ja hakkas paremaga selle sõrmi kõverdama. "Te märkisite ise, et te pole Kabalevski, — neli tuhat; teie ballett ei ole kirjutatud tänapäeva, vaid Hoffmanni süžeele, selle eest trahvime teid tuhande rublaga, — järele jääb kolm; pealegi ei olnud komisjoni otsus kaugeltki üksmeelne ja ainult minu hääl otsustas asja teie kasuks, selle eest trahvime teid veel tuhande rublaga, — ning järele jääb kaks tuhat." Ta näitas mulle kahte sõrme.

Tegin julge sammu: "Õelge, on teil praegu taskus kolm rubla?"

Tajudes mängu, Boldõrev naeratas kergelt ja tuli mänguga kaasa. "Oletame, et on," kostis ta.

"Hea küll, teeme siis nii: teie annate mulle kohe siinsamas ilma igasuguse lepinguta omast taskust kolm rubla, mina panen partituuri lauale ja loeme, et tehing on tehtud!..."

Boldõrevile mu jutt ilmselt meeldis. "Ja mida te selle kolmekaga peale hakkate?"

"Lähem ostan pool liitrit (lugu toimus 1967. aastal, mil pool liitrit maksis 2 rubla 87 kopikat), keeran selle väravaaluses kinni ning mul jääb veel kopikaid järele, et naisele helistada ja öelda, et mul õnnestus ballett maha müüa."

"Kuulge, aga üks teist kopikat jääb teil ju üle!"

"Ma pean ometi sakusmenti ostma! Selle eest saan ühe juustuleiva!"

Ta vaatas mind viivu, naeris tasakesi ja ütles: "Hea küll, kurat teiega... Olgu kolm!..."

MARIA JUDINA

Tema kontserdile minnes teati, et kui veab, saab kuulda väljapaistvat mehist pianisti, sest Judina mängumaneeris polnud kübetki sentimentaalsust. Judina esituse edu või ebaedu sõltus suurel määral tema meeleolust. Kui ta oli hoos ja tundis ennast vabalt, oli tema interpretatsioon lausa geniaalne. Kui ta aga töötas millegi kallal, mis näis talle kohustuslik, oli ka tulemus igav ja mitte kuigi korrektne.

Sellest, miks see nii oli, sain aru alles siis, kui olin temaga lähemalt tuttavaks saanud.

See Judina omapära tulenes tema iseloomu laadist.

Ma tutvusin temaga 1961. aastal. Ta elas igivanas, ühtaegu tulumaja ja suvilat meenutavas lobudikus. Kuna ta aitas paljusid, polnud tal ilmiski raha, et endale korterit osta. See eksootiline eluase ja Judina aineoline olukord rabisid mind meie tutvuse alguses kõige enam. Hiljem, pärast Luigi Nono Moskva-visiiti, mis minu ja Judina sõprusele tugevasti kaasa aitas, hakkasime tihedamalt läbi käima ja minu suureks rõõmuks mõistsime teineteist suurepäraselt.

Selgus, et peaaegu kõik mind tol ajal vaevanud probleemid olid ka Judina probleemid — arvestades muidugi meie suurt vanuse- ja eruditsiooni vahet. Kahjuks ei pidanud Judina kui hardalt usklik inimene pärast minu abielulahutust meie läbikäimist enam võimalikuks. Sõprade suhtes oli ta äärmiselt nõudlik.

Oma mõtetes ja tegudes kõikus ta ebareaalsuse piirimail, püüdes kindlasti kõike lõpuni mõelda ja lõpuni viia, mistõttu tema mõtted ja teod näisid paljudele tema kaasaegsetele pööraselt ekstsentrilised. Küllap meenutas ta nii mõnelegi vene ajaloos tihti ette tulevat ja sageli ka kirjeldatavat "vene veidrikku", ent selline mulje võis jääda üksnes pealiskaudsel suhtlemisel, lähemal tutvusel see peagi kadus.

Kõikide tema tegemiste ja püüdluste liikumapanevaks jõuks oli piiritu headus ja ülim kõlbelisus. Tihtipeale väljendusid need pisut lapsikute tegudena, mida võidi võtta kui ekstsentrilisust, sest Maria Judina jäi surmani täiskasvanud lapseks, kelle "armsaid tempe" ajendas tohutu lapselik impulsiivsus, soov inimesi paremaks ja heatahtlikumaks muuta, neile näidata või teada anda seda, mida nad veel ei tea või mille teadasaamine on mingil põhjusel raskendatud — ja kõike seda tuli teha võimalikult kiiresti, sest aeg ei oota! Arvan, et just sellepärast esitas ta oma kontsertidel neid Pasternaki luuletusi, mida ei peetud võimalikuks rahvale lugeda anda.

Ta oli tõeline võitleja, üllameelne inimene.

Tollal oli tema erilise hoole all niinimetatud uus muusika. Kuid oli ka ajajärk, mil Maria Judina talle omase mõistetamatu maksimalismiga naeruvääristas Beethovenit ja

Brahmsi kui igavaid ning ajast ja arust heliloojaid. See kestis poolteist või kaks aastat. Kui aga "uue" muusika mängimisest küll sai, tahtis ta tagasi Brahmsi ja Beethoveni juurde ning avastas neis palju uut ja huvitavat, mis minu silmis on täiesti loomulik, kuna "uue" kompositsioonikooli tundmine annab "vana-le" muusikale hoopis teise värvingu.

Pikki aastaid pidas Judina traagilist võitlust Heliloojate Liiduga ning repertuaaripoliitika osas sellele alluva filharmoonia ja raadio juhtkonnaga. Aastaid ei lastud tal ei kontsertidel esineda ega helisalvestusi teha, kuna seda muusikat, mida tema esitada tahtis, tal mängida ei lastud. Judina pidas selle aja vapralt vastu, ehkki esinemine oli temale hädavajalik õnnestav tegevus. Nõnda ei saanudki ta kõike selle raske ajajärgu jooksul selgeks õpitut ette kanda, ja kui tal poleks tekkinud soovi "vana" muusika juurde tagasi pöörduda, ei oleks ta võib-olla enam lavale pääsenudki.

Mul ei ole plaanis temast pühakut teha. Judinal olid oma suured ja väikesed, aga vahel ka liigutavad nõrkused. Ta kõhkles isegi selliste otsuste tegemisel, mis tema puhul oleksid justkui pidanud üheselt lahendatavad olema, ning ta kirus ennast mõtete ja tegude vastukäivuse pärast.

Ta oli järjekindel kristlane, kuid mõnikord jäid isegi usudogmad tema ägedale iseloomule alla. Temas polnud kübetki alandlikkust ning ta rääkis sageli, et ei suuda oma kõrkusega toime tulla: ta pidas ennast kõige usklikumaks, ta soovis seda ja oli ses suhtes koguni kiivas. Vahel võtsid tema lahknevused usuettekirjutustest lausa koomilise kuju. Mul on meeles tema sagedane kurtmine: "Kristus käsib armastada oma vaenlast nagu iseennast, mina aga ei tule sellega toime! Ma ei suuda kuidagi Tihhon Hrennikovi armastama hakata!"

Piirsituatsioonide kirk sundis teda tegema lapsikuid ja piinlikke tegusid. Nii leidis ta, et kohtumisele Stravinskiga peab ta minema ilmtingimata nende jalanõudega (käis sõda "tagurlastega"), mida ta tol ajal igal pool kandis — vanade lagununud ketsidega: "Las ta näeb, kuidas vene modernistid elavad!" Tema plaani maha laita polnud võimalik. Sellest sammust ei tõusnud aga mingit tulu, sest, nagu teada, huvitas Stravinskit ainult Stravinski ise, ja ta kas ei pööranud ketsidele üldse tähelepanu või luges säärase jalanõude kandmise "eks-



Maria Judina,

tsentrilise vanamoori" veidruseks. Puhtinimlikult oli Judina Stravinski Moskva-visiidis äärmiselt pettunud ning kirus teda kalkuse ja ükskõiksuse pärast meie muusikaliste ja inimlike hädade suhtes.

Judina huvi "uue" muusika vastu oli tõenäoliselt tingitud tema emotsionaalsusest. Ta avastas nii mõndagi vaistlikult, hoobilt, helilooja loogikast või konstruktiivsest kavatsusest endale aru andmata. Selles veendusin ma nihästi siis, kui ta minu muusikat mängis ja meil tuli mõnes asjas kokkuleppele jõuda, kui ka meie vestluste ja küllalt sagedaste vaidluste ajal Stravinski, Weberni ja Schönbergi üle.

Neid "puudujääke" korvas aga kuhjaga tema imepärane tajus, sügav emotsionaalsus, peen muusikaline ja üldinimlik intellekt. Judina puudused üksnes kaunistasid tema omapärast loomust, muutsid tema isiku mitmeplaaniliseks, suureks ja meeldejäävaks.

KUULSA MODERNISTI KÜLASKÄIK

Maria Judina helistas mulle: "Kolja, Luigi Nono tuli Moskvasse! Praegu on ta Heliloojate Liidus. Minge otsekohe sinna. Talle on teist ja Denissovist räägitud ning ta ootab teid. Leppige kokku, millal te minu juurde tulete."

Nagu hiljem selgus, oli Heliloojate Liit selleks külaskäiguks eriliselt ette valmistunud;

Tihhon Hrennikov oli oma väed kokku kutsunud ja pidanud järgmise kõne: "Nüüd värisege! Ega see ole mingi "oma" välja-maalane, keda me oleme siin karjakaupa vastu võtnud... Tulemas on pesueht vaenlane: Itaalia kommunistliku partei keskkomitee liige, Schönbergi väimees ja tõeline modernist! Me peame valvsad olema!"

Kui ma välismaalaste vastuvõtusaali astusin, kus Luigi meie korüfeede helisalvestusi kuulas, olid Denissov ja Schnittke sealt juba väevõimuga välja aetud. Et mind keegi ei takistanud, istusin rahulikult Luigi Nono vastu, Rodion Štšedrini ja Antonio Spadavekkia vahele. Viimane oli koosviibimisele kutsutud nähtavasti tema itaaliapärase nime tõttu. Keele oli ta ammuilma unustanud ning peale "*porca madonna*" ei suutnud ta endast enam midagi välja pigistada, ja ka oma muusikalise suunitluse poolest oli ta selles seltskonnas valge vares.

Nad kuulasid kellegi helitööd. Esimese osa keskpaigas palus Luigi muusika katkestada, ja pööramata tähelepanu Štšedrini tungivatele palvetele teos lõpuni kuulata, kuna "oluline on veel ees", keeldus ta seda tegemast. Seejärel kuulati Sviridovi muusikat. Tulemus oli täpselt sama. Nüüd ilmutas Antonio oma itaalia keele oskust: "*Porca madonna!* Kuidas võib Sviridov mitte meeldida!" jätkas ta juba vene keeles. "See on ju Sviridov! Täiesti võimatu!"



Luigi Nono

Štšedrin kiitis talle takka mis jaksas.

"Kas me hakkame nüüd oma muskleid demonstreerima ja õigust jõuga paika panema?" küsis Nono tõlgi kaudu ja näitas esmalt oma biitsepsid, siis aga tõmbas koguni püksisääre üles ja laskis paista võimsal säärelihasel.

Samal hetkel puudutati mind tasakesi õlast, vaatasin taha. Välismaalaste vastuvõtukomisjoni esimees sosistas mulle kõrva: "Organisatsioonilise töö sekretär palub teil kohe enda juurde tulla." Vabandasin ja läksin Heliloojate Liidu vastavasse kabinetti.

Minu endine kursusekaaslane, endine rindemees, endine muusikateadlane ja endine "tore vaikne poiss" (tänapäevaks veel endine organisatsioonilise töö sekretär ja koguni endine helilooja) istus oma kabinetis, hullumeelne nägu ees, ise valge kui lubi ja küllap tõusid tal ka juuksed aeg-ajalt peas püsti.

Kolm telefoni helises vahetpidamata. Haaranud toru, viitas ta sellega laua ääres olevale toolile ja surus toru vastu kõrva. Ma kuulsin: "Jaa... Jaa... Istub... Kuulab... Jah... O-o-o! See on ju õudne!... Meie siin ei tea, mida teha!... Jah... Jah... Muidugi..."

Ta pani toru hargile ja haaras teise: "Jaa-jaa!... Jaa... Istub ja kuulab... Jah, muidugi!... O-o-o! Aga mida siis teha?! Ta ütles, et Sviridov... Ta ütles, et Kabalevski. Ta ütles, et Hatšaturjan, et Aram Hatšaturjan ise. Jah... Just nii... saab tehtud..."

Ta pani toru hargile ja haaras kolmanda: "Jaa... Jaa... Istub, kuulab!... Mida me saame teha... O-o-o!... Jaa... jaa... Seal on Štšedrin... On küll, istub minu vastas... Ütlen... muidugi ütlen..."

See kestis peaaegu kümme minutit. Telefonid helisesid. Kui üks toru sekretäri jõuetust peost kukkus, haaras ta järgmise. Mees vaatas kogu aeg minust läbi, mingit minu selja taga toimuvat jubedat vaatamängu. Lõpuks tekkis helinate vahele pisike paus ja sekretär fokuseeris pilgu minule. Paanilises hirmus ei taibanud, kas tegelikult tema ees istub — pääsesid mõjule veel mõnevõrra säilinud konservatooriumiaegsed suhted.

Ta tunnistas mind anuva pilguga ja küsis: "Sa olid ju seal?... Noh, mis ta teeb?... Arvad, et kõik on rahulik, jah? Lihtsalt istub ja kuulab?... Ja sinu meelest on kõik tipp-topp?... Kas ta veel kedagi söimas?... Noh, hea küll, sa mine sinna... ja hoi a silma peal... hoi a silma peal..."

Mehe pilk jäi nüüd ainiti lauaplaadile peatuma, nähes seal ilmselt midagi jalustrabavat.

Läksin "silma peal hoidma"...

Saalis käis ikka seesama misanstseen: Štšedrin ja Spadavekkia veensid Nonot, et see võiks veel mõnda helitööd kuulata. Too jäi endale kindlaks.

Kui muusikaga oli asi ühel pool, esitlesin ennast Nonole ja me leppisime kokku, et kohtume kahe päeva pärast Maria Judina juures.

Järgmisel päeval kutsus Hrennikov mu kiires korras enda juurde, mida varem polnud kunagi juhtunud. Mulle kabineti keskele vastu tultes kukkus ta jalgu trampima, rusikatega vehkima ja vihaselt sülgpeitsides nürilt karjuma: "Te lõmitate välismaalaste ees! Määrige neile kaela oma partituure! Meil on olemas kord! Teie aga partisanitsete! Seda me ei luba! Me teeme sellele lõpu! Te olete kodumaa reetur! Te veel vastutate selle eest!"

Ta oli mingis ürgses ontoloogilises hirmu seisundis. Lauset vahele, kui ta uueks karjeks õhku ahmis, jõudsin ma korrutada:

“See on vale! Ka see on vale! Heliloojate Liit ei ole sõjaline organisatsioon!”

Skandaal lõppes tulemusteta.

Järgmisel päeval võttis draama osaline Maria Judina juures pintsaku seljast, marssis valge nailonsärgi väel toas ringi, hoidis peast kinni ja kisendas prantsuse keeles:

“Miks ma ometi siia sõitsin?! Mis siin toimub?! See on ju õudne, lausa hullumaja! Ma ei saa millestki aru! Oleksin istunud Veneetsias, hädast ja õnnetest eemal! Kui palju tühja jooksnud aega! Mille eest mind karistatakse?!”

Palusin oma abikaasal Luigile prantsuse keeles öelda, et tema on siin alles kolmandat päeva ja juba ahastab, meie aga elame siin...

“Kuid ma ei saa ju millestki aru! Ma palun Hrennikovilt kokkusaamist Šostakovitšiga; Hrennikov ütleb, et Šostakovič on Leningradis. Veidi aja pärast avan Heliloojate Liidus juhuslikult ühe ukse ja näen — Šostakovičit... Mina palun kohtumist Roždestvenskiga; Hrennikov ütleb, et Roždestvenski murdis jalaluu ja on haiglas. Mina helistan ikka igaks juhuks — ja Roždestvenski on kodus... Mis mõte sel kõigel on?! Mida see kõik tähendab?!”

HEINRICH NEUHAUS JA UUS-VIINI KOOLKOND

Mul ei vedanud, Heinrich Neuhausiga tutvusin ma liiga hilja — kaks aastat pärast konservatooriumi lõpetamist.

Selles õppeasutuses oli millegipärast niisugune tava, et teaduskonnad omavahel peaaegu ei suhelnud, nõnda ei külastanud ka heliloojad teiste teaduskondade loenguid.

Neuhausiga sain ma tuttavaks kahekümne viie aastaselt Gabritševskite pool Koktebelis. Kahjuks ei kasvanud sellest tutvusest säärast sõbralikku, minu poolt aga austavalt-sõbralikku suhet, nagu oli välja kujunenud minul ja Gabritševskil. Küllap tegid vanusevahe ja minu ülim austus Neuhausi kui muusiku vastu sellise suhte võimatuks. Pealegi võisin ma suurema vaevata endale ette kujutada hulka inimesi, kes hetkegi kõhklemata kiirustasid temaga sellist vahekorda sõlmima.

Tänu Neuhausile olin ma juba ammu, 1950. aastal mõistnud, mida tähendab tõeliselt suur, autorile kongeniaalne interpret.

Olin raadio lahti keeranud pärast teadustamist — mängiti Beethoveni 32. sonaati — ja juba esimesed taktid rabasid mind. Mulle näis, et niimoodi võib mängida ainult autor ise: täiuslik fraasitunnetus, impulsiivsus, absoluutne detaili- ja tervikutaju, oskus jaotada kõlamassi ning pidevalt varieeruva temaatilise materjali täpne nägemine tegid esituse täiesti autoripäraseks. Kordagi polnud tunda seda, mida (nagu malemängijate puhul) oleks võinud nimetada koduseks ettevalmistuseks. Muusika sündis siinsamas, kohapeal, samal hetkel, kui see kõlas. Kõik see kõneles tohutust intellektist, kultuursusest ja vaimsest rikkusest, kuid esmajoones vabadusest, täielikust vabadusest — aga mängiti ju Beethovenit, keda ma olen interpreteerimiseks kõikidest heliloojatest kõige keerulisemaks pidanud. Oli raske ette kujutada, et säärane tõlgendus on üldse võimalik!

Kui öeldi, et sonaadi esitas Heinrich Neuhaus, mõistsin oma õpetaja Vissarion Šebalini sõnade õigsust, kes kord nentis, et Neuhaus on kahekümnenda sajandi suurim interpret. Olin rabatud ja võimalik, et just sellest hetkest hakkasin ma ennast tajuma muusikuna.

Nüüd, palju aastaid hiljem, näib mulle, et Heinrich Neuhausi tasemele on lähedale jõudmas (ma rõhutan, et nii näib mulle) Glenn Gould, kellel Beethoven ometi niimoodi välja ei tule nagu Neuhausil.

Kõiki neid arutlusi poleks olnud mõtet paberile panna, kui 1963. või 1964. aasta suvel poleks juhtunud paari humoorikat seika. Neis osaledes tegin Neuhausile rolli eest, mida ta enese teadmata minu elus oli mänginud, võimalik küll, et mitte just samaväärse vastuteene.

Tol ajal autoga Koktebeli sõites vedasin alati kaasas suurt magnetofoni ja 40–45 tunni ulatuses linte: Bach, Mahler, Stravinski, Brahms, Schubert (ainult Fischer-Dieskau esituses) ja Wagner. Magnetofon pandi Gabritševskite juures kohe töökorda ja kõik, kes majas olid, võisid õhtuti neid salvestusi kuulata. Hommikusöögi ajal, millest ka minul oli au osa võtta, arutati õhtust kava. Nõnda oli see olnud juba aastaid, ent seekord olin esimest korda toonud kaasa Weberni.

Millegipärast oli nõnda, et vanemad ja keskealised muusikainimesed uusviinlaste muusikat ei tundnud ja justkui ei tahtnudki tunda. Oma rolli mängisid teatud ajaloolised

aspektid ja uusviinlaste võõras kõla, pealegi puudus meil sellise muusika mängimiseks igasugune traditsioon. Ma teadsin, et Heinrich Neuhaus oli teinud katset (erinevalt peaaegu kõigist vanema põlve muusikutest) sellesse maailma tungida, kuid teejuhiks valitud Vergiliuse viletsa iseloomu tõttu oli see tühja jooksnud — Vergilius oli ülbe ja hoolimatu.

Juba minu saabumise esimesel hommikul tuli jutuks õhtune muusikaprogramm. G a b r i t š e v s k i: "Mida me täna kuulame?"

Loetlesin eespool mainitud heliloojate töid ning jõudsin Webernini.

"Mis sa kostad! See on tore, aga milline teos?"

M i n a: "Viis pala kvartetile ja Keelpillikvartett."

N e u h a u s: "Muide, ka mina tahaksin teda kuulata. Mulle on püütud üht-teist selgeks teha, aga millegipärast ei ole sellest midagi välja tulnud."

Kava oli koostatud ja õhtul toimus kontsert, kus minul tuli täita magnetofonitehnika rolli, ent ma pidasin kogu aeg silmas ka Gabritševskit ja Neuhausi, sest see, kuidas nad muusikat kuulasid, oli omalaadne pingestatud tegevus, hilisem jutuajamine oleks aga võinud saada eriliseks kooliks, ehkki sõnu tehti vähe.

Tol korral, pärast Schuberti ja Mahleri kiitmist tegi Heinrich Neuhaus järgmise avalduse: "Mida sina, Saša, ja teie, Kolja, ka ei räägiks, on teie Webern siiski täielik p...!"

Neuhaus kirtsutas põlglikult nina ja kordas viimast sõna erineva intonatsiooniga veel paar korda. Keegi ei sõandanud temaga vaidlusse laskuda, pealegi oluiks see mõttetu. Seetõttu meenutati veel kord hea sõnaga Bruno Walterit ja Fischer-Dieskaud ning mindi vaikselt laiali.

Järgmisel hommikul arutasime jälle õhtust kava, kusjuures, mäletades eelmise päeva reaktsiooni, ma Webernist ei kõssanudki.

Aga kui Mahler ja Stravinski olid programmi võetud, ütles Heinrich Neuhaus ootamatult: "Kolja, olgugi et see teie Webern on paras p..., tahaksin ma teda veel kord kuulata, ma pean kas või osaliseltki aru saama, miks ta Sašale ja teile nõnda meeldib, mind see isegi mõnevõrra riivab."

Nende sõnade peale puhkes Gabritševski sapiselt naerma.

Weberni helitööd võeti jälle kavva ning õhtul kordus kõik uuesti: vaimustus Mahleri ja Stravinski puhul ning täiesti avalik

agressiivne Weberni rünnak, koos teatud inetu sõna kordamisega.

Hommikul tahtis Neuhaus aga jälle Weberni kavva võtta, see Weberni mittemõistmine häiris teda nähtavasti väga.

Nõnda kestis see kuu aega. Igal õhtul kuulati teiste heliloojate tööde seas ka Viit pala kvartetile või Keelpillikvartetti. Ja nii ma Koktebelist ära sõitsingi, Weberni aadressil kõlav ropp sõna kõrvus.

Sügisel tuli Moskvasse Janigro suurepärase ansambel, kavas toosama Viis pala kvartetile. Ka Neuhaus viibis kontserdil ja korraga armus ta sellesse muusikasse. Mingist muust muusikast ei tahtnud ta tol ajajärgul kuuldagi, ta kõneles sellest kus aga sai: õpilastele, mitteõpilastele, pedagoogidele, kõikidel koosolekutel, üliõpilaste teaduslikes ühingutes, kõikvõimalikes linnades ja Moskvas — oli sündinud ime.

Tagantjärele võib aru saada, kuidas see juhtus. Neuhaus oli kuu aega süvenemisega seda muusikat kuulanud ning püüdnud mõista selle loogikat ja intuiitiivset rida. Ta harjus uue helikeelega ära ega vaadanud seda enam nagu hiinlaste massi. Kui suvised mälestused olid kristalliseerunud, järgnes peaaegu pähe kulunud helitöö suurepärase elav ettekanne — ja nii see sündiski. Webern avanes Neuhausile oma säras ja grandioossuses.

Selles loos ei taha ma enda arvele kirjutada mingeid teeneid. Minu omad olid vaid magnetofon ja salvestused ning ma olin mässava Neuhausi suhtes äraootavalt kannatlik.

Arvan, et Neuhaus oli õnnelik, avastades midagi uut, imepärast ja seni arusaamatuks jäänut valdkonnas, kus ta teadis ja oskas kõike.

SERIALISM

Daniil Harmsi mälestuseks

Kõigile on teada, et "Stalin on tänane Lenin", see tähendab, homne Hruštšov, ülehomme Brežnev ja üleühehomme Tšernenko.

Nõnda on Hruštšov tänane Stalin, üleilne Lenin, homne Brežnev ja ülehomme Tšernenko.

Brežnev aga on tänane Hruštšov, eilne Stalin, üleilne Lenin ja homne Tšernenko.

Tuleb välja, et Tšernenko on tänane Brežnev, eilne Hruštšov, üleiline Stalin ja üleüleiline Lenin.

Siit järeldub, et Lenin on eilne Stalin, homne Hruštšov, ülehomne Brežnev ja üleülehomne Tšernenko.

KOLME JOONEGA VISAND

Ma teadsin, et minu stsenaariumi järgi vändatavale filmile "Minu öde Ljusja" kirjutab muusika Nikolai Karetnikov. Mingeid erilisi kahtlusi mul see osas ei olnud... Ka filmide "Legend Thijlist" ja "Pögenemine" muusika pärineb tema sulest. Ma ei hakka väitma, nagu oleks nende linateoste helikujundus mind vapustanud. Ehkki "Pögenemise" võimsad kirikukoorid olid mulle mõju avaldanud ja pärast "Thijli" muusikat oli hinge jäänud midagi tajutavat otsekuu avarus, kusjuures see avarus oli ebamugav, moonutatud ja traagiline...

Me tutvusime juhuslikult, Riia vaksali lähedal bensiinijaamas. Minu ees tankis hele "Žiguli", sõitis siis edasi ja peatus. Autost hüppas välja küllaltki "vastuoluline" mees: ta oli keskmist kasvut ja jässakas, liigutused olid aga kärmed, koguni kärsitud, tal oli puhtaks aetud, pisut kõrgi ilmega, niinimetatud "tõupuhas" kahvatu nägu — silmad olid seevastu heledad ja erksad, suu poisilikult paakil, naeratus lihtsameelne, kõnepruuk intelligentne... Ta tundis mu raamatufoto järgi ära.

Hakkasin Karetnikovi juures külas käima ja tema "kodust muusikat" kuulama. "Piimamees Tevje" teemal kirjutatud elavad, ekstsentrilised passaažid tundusid mulle täiesti imetabased. See oli pisut eneseirooniline tõeliselt elurõõmus muusika. Kuulasime veel kord "Pögenemise" meeskoore — mulje oli väga hea.

Ja korraga kuulsin midagi täiesti tavatut, midagi seesugust, millest ma esmahetkel arugi ei saanud. Autor seletas mulle, et see muusika on komponeeritud dodekafoonilisel meetodil. Mina ei suutnud aru saada, kuhu jääb meloodia ja mida ma üldse kuulen. Selle asemel, et mind kaasa haarata, eneses lahustada ja uuena tõusta lasta, tundsin, et mind ei kavatssetagi kaasa haarata ega lahustada. Mind lihtsalt võeti, nii nagu ma olin, ja viidi kuhugi. See tähendab, et kõigepealt oli ikkagi ruumitaju. Mingi konkreetset tajutavat materiaalne keskkond.

Helilindi vahendusel kuulatud ooperi "Thijl Ulenspiegel" helikeel veenis oma elujõu ja tõepäraga mind lõplikult. Laulsid mulle tundmatud vokalistid.

See oli imepärane! Kuulasin muusikat, mis mu helimuljed nägemis- ja kompimisaiustinguteks üle kandis. Nägin inimhulka tulemas, nägin narri kõndimas, adusin asjade suurust, millest muusika kõneles, võisin tajuda vahemaad jõe teisel kaldal paikneva linnani, kuulsin piinakambri võlvide ahistavat kõma. Kajakad karjusid merekaldal, kus Nele Thijli kõrval meelemärgusele tuli, ja ma võisin peaaegu ära lugeda, mitu lindu liivaranna kohal tiirles.

Ühesõnaga, see oli vaimustav, tõeliselt uus muusika.

Ja siis lugesin ma heliloojasulega kirjutatud "Teemasid variatsioonidega". Memuaare, mis tõusevad novellide tasemele, kuid säilitavad tõepära. Nagu kirjutab Karetnikov ise: "Välja mõeldud ei ole siin ainsatki sõna."

Võib-olla tõesti, kuid ta on leidnud need õiged lihtsad sõnad, et rääkida sellest, mida meie, tavalised inimesed, nimetame kunsti-Oliimposeks, heliloojate maailmaks, õndsate ja auväärsete maestrote pärusmaaks.

Ja mis selgub? Et õndsate pärusmaa on samasugune nagu meiegi oma: harilik, paljukannatanud, iihparteiline ja hiigelsuur. Ning hea helilooja Nikolai Karetnikov — novaator, uue muusika väljapaistev esindaja — on ka tavaline nõukogude inimene. Selles on tema jõud. Ja see teda esile toobki.

Elu alguses oli surmahirm ja lapsehäbi... Hiljem tuli komsomolitöö. Ta kahtlustas mõnda koputamises — ja oli ise kahtlustatav. Ta lõi araks ülemuste ees. Vihkas maailma vägevaid, kes soodustasid omavoli, seadusetust ja viletsat muusikat, kuid läks lõmitajate summas neil kätt suruma...

Ja ometi kirjutab ta sellist suurepärasest omalaadset muusikat!

A. KIM

Tõlkinud VILMA MATSOV

NONAGINTA
HERBERT TAMPERE
1.02 1909 — 19.01 1975



Herbert Tampere 1966. aastal.
Foto TMMi arhiivist

Professionaalse eesti folkloristika rajamisel on kaks olulist daatumit: 1920. aastal asutati äsja eestikeelseks muudetud Tartu ülikooli eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool (professor Walter Anderson, hiljem ka erakorraline professor Matthias Johann Eisen) ning 1927. aastal rajati mitmete varasemate folkloorikogude hooldamiseks ja rahvaluule uurimiseks Eesti Rahvaluule Arhiiv (ERA, juhataja Oskar Loorits). Järgmisel aastal (1928) asus ERAs tööle filoloogიაüliõpilane Herbert Tampere. Nii kuulub praegune tähtpäevaline eesti elukutseliste rahvaluule-uurijate esimese põlvkonda.

Uue vabariigi noored teadlased asusid hoolega tegema kõiki arhiivis vajalikke töid: koostati kartoteeke ja registreid, ülevaateid ja statistikat, valmistati ette publikatsioone ja küsitluskavu, käidi kogumisretkedel. Iga folkloristi erilise hoole alla kuulus kodukihekkonna ja suguvõsa teadmiste kirjapanek, aga tähelepanu pidi jätkuma ka kõikjale mujale. 1929. aastal kogus Tartumaa Rannu Uniküla mees Herbert Tampere rahvaluulet Piirsalu vallas Kullamaa kihelkonnas Läänemaal.

Läänemaa rahvaluulekogud olid võrreldes mitmest muust piirkonnast varem üles kirjutatud materjaliga napimad ja

tagasihoidlikumad. Neid oli vaja täiendada. Tampere pani kirja muistendeid ja naljandeid, uuris linnulaulu tähendeid, laule ja mälestusi ning süvenes rahvauskumustesse. Kirja sai ka mõni viis. Niisugused frontaalsed kogumismatkad, kus ilma valikuta kõik tähelepanuväärne kirja pannakse, ei vii küll eriti kiiresti edasi isiklikku uurimistemat, ent rikastavad nii arhiivi kui kogujat ja võimaldavad edaspidi ulatuslikumaid järeldusi teha. Koondatud tähelepanu tõttu koguneski Kullamaalt ja ümbrusest hulk materjali ja praegu on meil hea ülevaade rahvaluulest 30. aastate Läänemaal. Tampere oli edaspidi sageli folkloristide suviste ekspeditsioonide juhataja ja tema soov kõik tähelepanuväärne kirja panna kehtib tänini. ERA folkloristide kogumismatkad jätkuvad siiani igal aastal.

Kolmekümnendail taastati ERAs kohapealsete rahvaluulekogujate-korrespondentide võrk, mille algatas Jakob Hurt juba Eesti Kirjameeste Seltsi presidendina (1872). Trükki jõudsid vihikukesed juhenditega kogujaile: "Rahvapärimuste Selgitaja" (Tartu, 1936–1940) ja 10 numbrit "Rahvapärimuste Kogujat" (Tartu, 1961–1976). 1937. aastal hakati pidama kohalike rahvaluulekogujate õppepäevi. Pärast sõda korraldati neid tavaliselt ekspeditsiooni lõpul selles kihelkonnas, kus tol aastal töötasid elukutselised folkloristid. Seal said sõna nii kogemustega kogujad, kohapealset ainet hästi tundvad

inimesed kui ka elukutselised folkloristid. Tampere ettekanded olid huvitavad, rahulikud ja lahedad: ta tutvustas enamasti lõike kohalikust rahvaluulest või eesti rahvaluule kogumise ja uurimise ajaloost, kus mõnedki kohalolijad kuulsid endast räägitavat ja said töö kohta hinnangu. Tampere pidas oluliseks, et alustataks kitsamast või väiksemast — kohapealsetest inimestest, konkreetsest ainesest. Eesti folkloristika ajaloo materjalide säilitamist pidas ta väga tähtsaks ja koondas aastate jooksul kokku hulga mappe. Sinna sattus sellistki, mida teatud ajal ametlikult arvele ei julgetud võtta.

Rahvast kuulates ja kogusid täiendades hakkas Tampere konkreetse teksti kõrval aina rohkem tähelepanu pöörama kõigele ümbritsevale, mida üleskirjutamisel jälgida sai, kontekstile. Eestis tuntud ja kasutatav rahvaluule uurimise nn soome meetod uuris peaasjalikult sõnalist osa ja levikut; järeldused tehti kirjapandud laulu või jututeksti põhjal, tundmata huvi n-ö kõrvaliste seikade vastu. Varasemate kirjapandud tekstide juures pole alati andmeid, kus, kes ja millal seda laulu laulis, pole viisi, pole tähelepanu juhitud kõrvaltähendustele, funktsioonile ja funktsioonimuutustele. Tampere laulukirjapanekute juurde tekkis kõigepealt viis, varsti seletused, kommentaarid ja kogumispäevikud. Kui allakirjutanu 1962. aasta suvel sai loa Tartu kirjandusmuuseumi folkloristidega

Rahvamuusikute heliplaadistamise puhul 1938. aastal Muusikamuuseumis. Ees vasakult: Anna Paalberg, Hendrik Pukk ja Miina Lambot, taga: Herbert Tampere, (?) ja August Pulst.
Parikase foto TMMi arhiivist



Helme ekspeditsioonile kaasa minna, valitses seisukoht, et ilma kirjelduste ja matkapäevikuta tekstikogu pole täisväärtuslik. Ja tööpoolest — sageli märkab just kõrvaline või teisest piirkonnast pärit koguja paremini mõnda nähtust, mis kohalikule inimesele üleskirjutamiseks liiga tavaline võib tunduda. Tulevasele uurijale aga muutub selliste märkuste väärtus mitmekordseks.

Kogunenud tähelepanekute põhjal avaldas Tampere uurimuse "Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel" (rmt-s "Eesti rahva etnilisest ajaloost". Tallinn, 1956; ilmus ka vene keeles). Selles avaldatud rahvaluule kohalike rühmade kaarti kasutavad ka naaberalade uurijad kui oma ala kõige autoriteetsemat juba mitukümmend aastat. Tampere ise aga jätkas muutuste ja üleminekute ning piiride jälgimist rahvaluules.

Tausta, funktsiooni ja kontekstiga on tal seotud ka rahvalaulude publitseerimine ja liigitamine. Regivärsiliste rahvalaulude väljaandes "Vana Kannel" laule rühmitades pidas Tampere tekstide või laulu sisu kõrval sama oluliseks esitamistavasid ja olukordi. Üks asi on jälgida laulu süžeed, selle ideed ja tundeid; teine küsimus on, kus ja kuidas lauldi ning mis ülesannet see laul omal ajal täitis. Aja jooksul muutusid esitamistavad, eriti regilaulu taandumise ajal, kui nende laulmise võimalusi aina vähemaks jäi või uus laulustiil peale tungis. Siis elasidki paljud vana stiili laulud, olenemata teemast, veel ainult pulmades, kus regilaul kauem püsis.

Herbert Tampere jättis meile korraldatuna ja süstematiseerituna kolme kihelkonna kogu regivärsilise lauluvara — kolm "Vana Kandle" köidet: III. "Kuusalu vanad rahvalaulud" I (Tallinn, 1938), IV. "Karksi vanad rahvalaulud" I (Tartu, 1941); V. "Mustjala regilaulud" (Tallinn, "Eesti Raamat" 1985) ja võrratu viieköitelise "Eesti rahvalaule viisidega" (Tallinn, "Eesti Raamat" 1956—1965). Kasutan ülivõrret, kuna just see töö, eelkõige kandidaadiväitekirjana kaitstud I osa, aitas muusika- ja kultuuriringkondadele teadvustada, et eesti regilaul pole mitte ainult pelgad värsiread või luuletus, vaid elav lauldav laul. Kuna regiviisi meloodika ei allunud klassikalistele muusikareeglitele, siis üleskirjutajate küündimatuse või ka (tundub küll uskumatuna) lihtsalt regiviisi primitiivsuse tõttu pandi tekstidega võrreldes väga vähe meloodiaid kirja. Sellest tulenevalt levis arvamus, et regilauludel pole viise ja neid hakati raamatust lugema ja deklameerima nagu luuletusi. Tampere uuris rahvalaulu alati kui tervikut: sõnad, viis ja esitamistavad. Tema teaduslike publikatsioonide hulgas on kümneid rahvalaule ja -viise üksikküsimuste käsitlusi (vt "Eesti rahvaluule bibliograafia 1918—1992" I—II. Koostanud Karin Ribenis. Tallinn, 1997—1998). 1935. aastal avaldas Tampere "Eesti rahvaviiside antoloogia" (ilm. Tallinnas). Siinkohal ei räägi me pikemalt ka tema liivi-harrastusest ja tööst liivi rahvalaulude ning kombestikuga.

Herbert Tampere rahvaviisi üleskirjutusi.

13.
Sastelaul.

Pi-vi-ii-ri, kus sa lä-hid? Ma lään met-sa pek-si rei-nu-ma.
Kui see pole sul kas-la ku-kub? Kus ma kas-ga kan-nu a-la.
Van.
Kust see muut nai-ne võ-tab pe.
Sastis võib Sastelaulud see viisid.



1937. aastal rahvamuusikute heliplaadistamise puhul Muusikamuuseumis. Vasakult: Kihnu laulikud Liis Alas ja Reet Sutt ning viuldaja Jaan Palu, paremal Herbert Tampere ja August Pulst.

Parikase foto TMMi arhiivist

Tänu Herbert Tamperele on meil ka korralikult salvestatud rahvalaule ja pillilugusid kolmekümnendate aastate teisest poolest, mis heliplaadistati aastail 1936—1938 koostöös Soome teadlase Lauri Simonsuuri, Muusikamuuseumi ja Riigi Ringhäälinguga. Kolmest korraga tehtud komplektist sai ühe Eesti Raadio (Tallinn), teise ERA (Tartu) ja kolmanda Soome Kirjanduse Seltsi rahvalaulearhiiv (Helsingi). Eesti Ringhäälingu plaadikogu hävis koos "Estonia" teatrimajaga 1944. aasta 9. märtsi pommitamisel; teised kaks koopiat on alles. Toonaseid jäädvustusi on hiljem korduvalt kasutatud. 1970. aastal Eestis korraldatud III soome-ugri kongressi künnisel panid Herbert ja Erna Tampere ning Otilie Kõiva kokku viiest plaadist koosneva ja kõiki olulisemaid regilaulu rühmi esindava heliplaadiantoloogia "Eesti rahvalaule ja pillilugusid" I. Teaduslik heliplaatide antoloogia ("Melodija", 1970), mis koos juurdekuuluva tekstivihiku ning laulikute ja pillimeeste fotodega annab eesti vanemast laulu- ja pillitraditsioonist hea pildi. Teine samuti viiest kauamängivast plaadist ning tekstivihikust koosnev komplekt ("Eesti

rahvalaule ja pillilugusid" II) uuemate rahvalaulude ja hilisemate pillilugudega (koost H. ja E. Tampere ning Ingrid Rüütel) ilmus 1974. aastal heliplaadifirmas "Melodija".

Kui ERA sai tellimuse eesti rahvatantsude väljaandele, siirdusid Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere rahva sekka tantse kirja panema. Arhiivis sobivaid kirjapanekuid polnud; tantsu ülestähendamine on palju keerulisem sõnalise materjali jäädvustamisest ning sellega polnud keegi tegeelnud. Otsiti pillimehi ja tantsuoskajaid. Ainult ühe kohaliku "tantsulise" kohtamisel asunud elavam ja seltskondlikum Põldmäe kohe ise paariliseks ning lasknud oma tantsusamme juhendada, aga Tampere, keda polevat kunagi seltskonnas tantsupõrandal nähtud, kirjutas nooti ja kirjeldas samme. Kirjapanekud ühtlustati ja kujunes välja süsteem. Herbert Tampere ja Rudolf Põldmäe raamat "Valimik eesti rahvatantse" ilmus 1938. aastal Tartus ja on tänini tantsujuhtidele hea allikas eheda eesti rahvatantsu saamiseks. Et teema kirjutajaile lähedaseks jäi, näitab venekeelse "Eesti rahvalaule ülevaate" (*Эстонский фольклор.*

Tallinn, 1981) rahvatantsude käsitlus Herbert Tampere artikkel *Народные танцы*. Et Tampere ka loengutel TR Konservatooriumis rahvatantse käsitles, tunnistab õrpevahendina valminud "Eesti rahvapillid ja rahvatantsud" (Tallinn, 1975). Aga siiski! Pillid on pealkirjas eespool ja küllap kuulusid ka uurija huvide ringis ettepoole. Seda enam, et rahvapillidega puutunud ta Rannus kokku juba lapsepõlves. Siin on paras meenutada, et Herbert Tampere vend Arnold saigi elukutseliseks pillimeheks ja mängis aastaid viiulit "Vanemuise" teatri orkestris.

Herbert Tampere kõige olulisemad tööd on tehtud regivärsiliste rahvalaulude ja viiside valdkonnas. Võib-olla pole üldteada, et ta oli alusepanija ka ühele väga vajalikule ettevõtmisele, mis puudutab uuemat rahvalaulu: ülikooliaegse auhinnatööna koostas Tampere trükitud ilmunud uuemate laulude ja laulikute kartoteegi. Alates möödunud sajandi kuuekümnendatest-seitsmekümnendatest aastatest, kui Eestis seltside liikumine jalad alla sai ja uuem rahvalaul üha enam võimust võttis, hakati käsikirjaliste laulikute kõrvale vajama seltskondlike laulude trükitud sõnu, ilmusid trükitud laulikud. Neid anti välja kümneid ja kümneid. Kõik ei jõudnud isegi raamatukogudesse ja kõiki ei suudetud arvelegi võtta. Populaarsemad lood rändasid ühest laulikust teise, aga juurde tõlgiti ja loodi ka uusi. Niisuguste laulude tegijad unustati ja

laulud hakkasid rahva hulgast populaarsete uuemate rahvalauludena tasapisi esialgu laulikutesse ja sedamööda käsikirjalistesse rahvaluulekogudesse tulema. Et asjast kuidagi ülevaadet saada, tuli kõigepealt selgeks teha, millised laulud olid varem avaldatud, ja kus. Siis sai edasi jälgida, kas oli tegu autorilaulu ära kirja/koopia, tõelise rahvalaulu või folkloriseerunud tõkelauluga. Tampere kartoteegis — nii nimetatakse seda käsikirjalist tööd siiani — on terve kastitais trükitud laulikute bibliograafiat. Sellele lisaks on iga laulu kohta kirjutatud omaette kaart, mis sisaldab laulu pealkirja selles väljaandes, esimese salmi teksti, salmide ja värsste arvu, kõik juuresolevad autori ja allikate andmed ning bibliograafilise viite avaldamise kohta. Kõik kaardid on paigutatud esimese salmi esisõna järgi tähestiku järjekorda: avasalm on tavaliselt kindlam ja muutumatum kui pealkiri. Kui mõni laul on ilmunud mitmes laulikus — ja seda tuleb ette sageli —, satuvad kaardid kõrvuti ja uurija saab ülevaate publikatsioonidest. Siin ilmnevad redaktsioonilised muutused, samuti laulu salmide taandamine, juurdelisamine ja varieerumine. Ja kui kaardil olevatest andmetest ei piisa, saab esimesest kartoteegist sageli ka viite, millisest Eesti raamatukogust arvelevõetud laulikut otsida. Kartoteegi originaal asub Tartus, ERAs, Eesti Kirjandusmuuseumis, koopia aga Tallinnas Eesti Keele Instituudi rahvaluule-

Herbert Tampere ja August Pulst (keskel) rahvalaulikutega 1936. aastal. Ees vasakul Maria Paemurd, paremal Mari Kilu. Taga seisavad Juuli Ott ja Liisu Tamp. Parikase foto TMMi arhiivist



osakonnas. Muid rahvaluule-väljaandeid ette valmistades ja raamatukogudes töötades on aeg-ajalt leitud seni arvele võtmata laulikuid, mis hoolega Tampere kartoteeki juurde on lisatud. Niisugune kartoteek annab parema võimaluse teha ka uuemate rahvalaulude juures tekstoloogilist uurimist. Seda laadi töö näiteks on Herbert Tampere juhendamisel ja toimetamisel ilmunud kogumik "Priiusel' raiume rada..." (Tallinn, 1970). Nagu raamatu pealkirjast ja tiitellehelt selgub, on see artiklite kogumik eesti revolutsioonilauludest; autoriteks on Hilja Kokamägi, Vaina Mälk, Ingrid Rüütli ja Herbert Tampere. See oli tellimustöö "üaltpoolt" ja raamatu ilmumine seega kindlustatud. Kuuekümnendatel korraldatud võistlus 1905.—1907. aasta revolutsioonisünnimusi kajastavate ja käsitlevate materjalide kogumiseks tehti üsna õigel ajal — mitmed neist sündmustest osavõtjad ja nende mäletajad elasid siis veel. Võistlus tõi kokku laule ja muud materjali: rahvusvahelisi proletariaadi võitluslaule, neist mõnedki mitmes tõlkes ja varieerunud; eesti proletarsete autorite rahva sekka läinud luuletusi; revolutsioonisünnimusi kajastavaid olustikulisi rahvalaule; ja nii kirjalikul kui suulisel kujul tekkinud ja levinud parodiaid. Raamat koosneb veerandsajast uurimusest revolutsiooni- ja töölislaulu kohta. Need on metoodiliselt hästi läbi viidud võrdlevad

uurimused koos laulude leviku ja funktsiooni näitamiseega. Kahe esimese teema puhul jälgitakse tõlkeid ja versioone kirjalikus ja suulisel levikus. Mitmelgi korral jõutakse kirjanduse ja rahvaluule vahelkordadeni. Ingrid Rüütli osalus peaaegu kõikide teemade juures puudutab tööd laulude viisidega: sel ajal uuris ta uuemate eesti rahvalaulu ja rahvalaulu mitmesuguseid üleminekuvorme. Kõnealusel raamatul on just meloodiate käsitlemise ja avaldamise tõttu eeliseid muude laulumonograafiate ees.

Tampere uurimused "Revolutsioon ja rahvalaul" (uurimused viie laulu kohta) ning "Üks rahvalaul Saaremaa ülestõusust" (koos Ingrid Rüütliga) käsitlevad võitluslaulude kõige rahvapärasemat osa. Raamatu kõrgis kirjutistes analüüsitakse suulise leviku, käsikirjaliste laulikute ja trükisõna, mitmete tõlgete, versioonide, varieerumiste ja meloodiate ning muutuste probleeme. Väljaanne hõlmab peaaegu kogu selle valdkonna materjali ja on metoodiliselt väga hästi välja peetud. Uurimise praktilise külje, teooria ja järelduste seisukohalt vääriks ta rohkem tähelepanu.

Kuuekümnendate keskpaiku värvas ühing "Teadus" mind lektoriks. Asutused ja koolid tellisid oma üritustele sageli loenguid. Rahvaluule sageli apoliitilised ja harivad teemad meeldisid paljudele. Komplekteerisin

Rahvaluulekogujate päev Põlvamaal 1966. aastal.

Foto Pille Kippari kogust



selleks heli eesti rahvaluule liikide tutvustamiseks. Kui kord Kirjandusmuuseumis sellest juttu tuli, lausus Tampere: "... noh, lint on ju hea küll, aga igakord pilli pole... või ei tööta sobiv kiirus... Ma olen lihtsalt ise laulnud... Mõni tunneb siis paremini ära, et viis tuttav ja..." Tal oli muidugi õigus. Ja eestlaulmisel on võimalik panna ka huviline ning ettevalmistamata seltskond laulurõõmust osa saama. Kuuekümnendatel tegi rahva laulutamisega laiemalt algust helilooja Veljo Tormis. Aitäh talle! Varsti järgnesid "Leegajuse" poisid — Sarved, Igor Tõnurist, siis Toivo Luhats "Piibaritega" ja mitmed teised. Nende, aga ka paljude teiste lauluteadmised, -sāde ja -julgus said toetust Tamperelt. Ja pole vist eesti folkloristikas valdkonda, mille puhul poleks Tampere kui konsultandi poole pöördunud heliloojad ja kirjanikud, koolmeistrid ja kirjastajad, teadlased ja üliõpilased. Tema nime koos tänusõnadega heade nõuannete eest leiame paljudes väljaannetes.

Kuuekümnendail tegeldi palju rahvakombestiku ja -kalendriga. Huvi selle vastu oli suur. Kavandati "Eesti rahvakalendri" koostamist ja tööd sellega alustas folklorist Selma Läht. Iga kvartali tähtpäevad arvati mahtuvat ühte väikesesse köitesse. Aga mida teha tabu-teemadega — algselt kiriklikud, aga ühtlasi ka

rahvapäraseks kujunenud pühad nagu lihavõtted või jõulud? Tampere soovitas alustada jaanuari esimese tähtpäevaga pärast jõulutsükli — ehk poliitiline olukord selleks ajaks muutub, kui kalendriga jõuludeni jõutakse... Sarja jätkajal Mall Hiiemäel ei olnud 1995. aastal enam jõulu-köite — "Eesti rahvakalender VII" avaldamisega tsensuuri-probleeme.

Rahvakalendriga tegeles ka Tampere ise. Tema kätte sattusid (?) tsensor Jüri Truusmanni¹ märkmed ja kirjapanekud Iisakust 1886. aastal. Truusmann oli avaldanud hulga rahvakalendri tähtpäevade ja kombestikuga seotud tähelepanekuid Peipsi-äärseid poluvernikeid käsitlevas kirjutises venekeelses Eestimaa kubermangu 1894. aasta aastaraamatus (Ю. Трусман. Исацкие полуверцы в Эстляндской губернии, 1894. год, кн. II. Ревель, 1895.). Mitmesuguseid rahvaluule piiri- ja üleminekunähtusi jälgides pidas Tampere silma peal kõikidel võimalikel materjalidel. Ta valis Truusmannilt justkui motodeks küllalt napisõnalised Iisaku kandi rahvakombestikku iseloomustavad teated, millele kirjandus-

¹ Jüri Truusmann (1856—1930) — ametnik ja seltskonnategelane, töötas aastail 1885—1907 Tallinnas tsensorina.

Rahvaluulekogujad 1960. aastatel ekspeditsioonil Põlvamaal Himmaste külas Jakob Hurda kodutalu ees. Keskel seisavad prof Gustav Vilbaste ja Herbert Tampere.
Foto Pille Kippari kogust





Herbert ja Erna Tampere "Vana Kandle" Mustjala köidet ette valmistamas.

muuseumi rahvaluuleosakonna kartoteekides kinnitavaid ja usaldatavaid vasteid leidis. Artikkel "Kirde-Eesti rahvakalendri iseärasusi" I. (Kommentaare J. Truusmanni üleskirjutustele Iisakust 1886. aastal) — artiklite kogumikus "Slaavi-läänemeresoome suhete ajaloo" ("Eesti Raamat", Tallinn, 1965), selgitab ja jälgib üheteistkümnepäevase tähtpäevaga seotud kombestikku selles piirkonnas läbi aasta. Tegelikult ühendab kirjutis üksteist samas süsteemis läbi viidud monograafiat koos ühise sissejuhatuse, järelduste ja kokkuvõttega. Arvele võetakse kinnitavad ja selgitavad tähelepanekud nii käsikirjalisest kartoteegist kui ka teiste rahvaste uurijatelt. Tampere avaldab kahetsust, et Peipsi-äärne ala on veel mitmes suhtes halvasti uuritud ja dokumenteeritud ning pädevamate asustusajalooliste järelduste tegemine peab jääma edaspidiseks. Tähelepanu pööratakse uskumustele, rahvalauludele, arheoloogilistele teadetele, piirkonna mitmest rahvusest elanike päritolule ning liikumistele sobivama elupaiga leidmisel. Loitsud ja laulud esitatakse koos meloodiatega. Materjali põhjal koostatud seitse levikukaarti näitavad ka kõnealuste nähtuste või selle versioonide levikut muudes Eesti

piirkondades ja veenavad, et mitmel puhul on tegu tõepoolest ainult Peipsi põhja- või läänekaldal elavate inimeste tavade ja erinevustega mujal tuntust. Mis puutub Tampere nende monograafiate kompositsiooni, siis tekkis tahtmine võrrelda seda jumalateenistusega luteri kirikus, kus kõigepealt loetakse ette valitud temaatiline lõik pühakirjast ja peaaegu kogu järgnev jutlus kuulub selle avamisele, selgitamisele, lahtimõtestamisele ja rahva suunamisele ise mõelda, jälgida ja järeldusi teha. See ongi Õpetaja töö.

Matthias Johann Eiseni 100. sünniaastapäeva künnisel tundis Tampere kui Eiseniga isiklikult kokku puutunud folklorist vajadust või kohustust seda tähtpäeva märkida. Viiekümnendast aastast ei olnud monograafiate aeg; seda enam ei saanud rääkida pastori ametit pidanud mehest. Eiseni kui folkloristi pärandis on peale rahvaluule kogumise organiseerimise, millest üldisus rohkem teab, kaks olulisemat suunda: rahvajuttude publitseerimine ning rahvausundi ja mütolooa uurimine. Ka viimane nimetatust ei tulnud viiekümnendatel kõne alla: igasugust usundit peeti religiooniks ja selle käsitlemine oli tabu. Eiseni rahvajutupublikatsioonid aga olid sõna otseses mõttes ära loetud ja rariitideks muutunud. Tuntud rahvalaulu-, muusika- ja tavandiurija siirdus nüüd rahvajuttude valdkonda. Folklooriarhiivi ja ka Eiseni töömeetodit hästi tundva mehena ja täpse uurijana võttis Tampere ette Eiseni kolm esimest muistendite raamatukest, "Esivanemate varandus" 1882; "Kodused jutud" I—II 1896—1897; "Narvast — Tallinna" 1901, koos hilisemate ja muudetud kordustrükkidega ning koostas nendes avaldatud juttudest uue väljaande: M. J. Eisen, "Esivanemate varandus". (Koostanud ja redigeerinud H. Tampere. Illustreerinud O. Kangilaski, Eesti Riiklik Kirjastus. Tallinn, 1958.) Seda tööd pole Tampere muude suuremate ettevõtmiste hulgas kuigi tähtsaks peetud. Või on põhjus seal, et Tamperet oluliselt rahvamuusika- ja laulu-uurijaks peetakse ja töö rahvajuttude alal pole kuulunud selle valdkonna inimeste huviorbiiti. Ometi annab Eiseni koondraamatu koostamine head eeskujutähtsusest ja õpetab eelkäijate puudusi viisakalt korrigerima ja arvestama. Tampere jättis kõrvale eesti kirjameeste loomingut, samuti varasemast tõlkekirjandusest ja teiste rahvaste ainesest mõjustatud tekstid, kasutas aga ära Eiseni

enda poolt kordustrukkidesse lisatud autent-
sed rahvajutud. Eiseni kogust avaldas Tampere
ainult rahvapärased jutud ja selles algupäras-
es redaktsioonis, nagu nad käsikirjalistes
kogudes on. Üksikasjalikuma ülevaate
ebarahvapärasesest ainesest Eiseni mõnedes
jutupublikatsioonides saame Ülo Tedrelt
("Keel ja Kirjandus" 1994, nr 6), kogu tema
"toodangu" detailne analüüs veel puudub.

Eiseni-Tampere "Esiivanemate varandus" on kolmeosaline kommentaaride ja järelsõnaga teaduslik muistendiväljaanne, millel on tänase kodukohauurija jaoks ka oma lisaväärtus. Raamatu lõpus asuv register, "Juttudes esinevad kohanimed", viib meid lausa kättpidi paljude Eestimaa paikade juurde. Kui kohapeal muistendite jutustamise traditsioon on katkenud ja enam tuntuud kohtadega seotud lugusid ei mäletata, võime neid selle "...varanduse" abil uuesti meelde tuletada. Sajandivanused kirjapanekud ja teadlaste hool on rahva mälu säilitanud. Pisut makstakse registris löivu nõukogudeaegsele administratiivsele jaotusele ja peetakse tähtsaks rajooni; traditsiooni järgi tuleks märkida: (maakond) — kihelkond — (vald) — küla — (talv). Teiste piirkondadega võrreldes on seekord eelisolukorras Virumaa ja idapoolne Harjumaa, sest Eiseni kolmas raamat oma kahekümne kaheksa jutuga oli oma-
moodi temaatiline — "Narvast — Tallinna".

Aasta pärast Eiseni muistendeid ilmus Erna Normanni ja Tampere koostatud "Marjakobar ja teisi setu muinasjutte" (Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1959), mis teeb 28 setu juttu kirjakeeles kogu Eestis arusaadavaks. See raamat pole küll just teerajaja setu muinasjuttude "tõlkimisel" eesti kirjakeelde. Paarkümmend aastat varem (1939) oli neid kirjakeeles avaldanud keeleteadlane Julius Mägiste (vt ka "Kümme setu muinasjuttu lastele". Rahvasuust üles kirjutatud Julius Mägiste. Koostanud ja järelsõna kirjutatud Pille Kippar. "Eesti Raamat", Tallinn 1990.) "Marjakobar" ületab nimetatud nii kvaliteedilt kui kvantiteedilt. "Et jutud oleksid (...) võimalikult ligilähedased originaalsetele kirjapanekutele, püüdsid valimiku koostajad säilitada setu muinasjuttudele omast stiili nii sõnade järjestuse, dialoogide rohkuse, deminutiivide sageduse, kujundiküllase keele kui ka teiste stiilivõtete alal. Nii leiavadki lugejad käesolevas kogumikus Setu ala sõnavara ja sõnastuulaadi, eriti otseses kõnes. Vähetuntud sõnade tähendused on antud raamatu lõpus," selgitavad koostajad saatesõnas ja sellega ongi peaaegu kõik stiili ja

"tõlke" kohta öeldud, kõigele olulisele tähelepanu juhitud. Tegelikult pole setu jutu transponeerimine või tõlkimine sugugi nii lihtne. Setukeelsete sõnade asendamisest kirjakeelsetega ei piisa; ka lauseehitus on murdes sedavõrd erinev, et kui asendada või "tõlgid" keerulisemad murdesõnad, pead tingimata ka lauseehitust korrigeerima. See on vist isegi keerulisem töö kui võõrast keelest tõlkimine — eksimise või vääratamise oht on vähemalt sama suur. "Marjakobara" koostajatel on õnnestunud otseses kõnes ja mujalgi säilitada täiesti setupäraseid sõnu ja väljendeid, säilitada juttude setupärane laad, ometi on kõik suurepäraselt arusaadav.

Saatesõnast saab lugeja teada, et setu külas saadi uusi jutte teekäijatel, rändkaupmeestel ja kerjustel, eriti kui need oomajale jäid. Rändurid tõid ka vene repertuaari, mida hiljem eesti keeles edasi võidi jutustada. Olid kindlad ajad, millal vanasti Setus kõige rohkem jutustati: enne jõulusel ajal, sagedasti just neljapäeva ja laupäeva õhtutel, mil tööd ei tehtud. Siitki avaneb veel midagi endist uuesti: neljapäevast õhtut peeti eriliseks, teistest tavaliste tööpäevade õhtust tähtsamaks ja siis ei tehtud tööd.

Setu juturepertuaar oli rikkalikum kui mujal Eestis. Räägiti peaaegu kõike, mis igal pool mujal, lisaks hulk ainult setudele oma-
seid jutte. Ja veel ühe teadmuse võrra saame Normanni-Tampere raamatust rikkamaks: paljude setu muinasjuttude kompositsiooni kuulub meloodiaga lauldav laul. Lauluridu (värse) on muinasjuttudesse trükitud mujalgi, ent viise pole ega ole isegi tähelepanu pööratud, et vahele tuleks laulda. "Marjakobaras" avaldatakse seitse enamasti Tampere enda üles kirjutatud või lindistatud muinasjutulaulu viisi. Raamatu teine trükk uute illustatsioonidega (Kaisa Puustak) ilmus 1989.

Samadel viiekümnedatel valmistas Tampere ette loodushäälendite ja muinasjuttude osa kõne all olnud "Eesti rahvalaule viisidega" III köitele (Tallinn, 1958). Siit leiame mõneste nootidega varustatud muinasjuttu ja küllap esimese käsitluse eesti lauludega muinasjuttudest (lk 146—149). Hiljem on teemat lähemalt käsitlenud Kristi Salve ja Vaike Sarv "Setu lauludega muinasjutud" (Eesti NSV Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut, Tallinn, 1987) ja publitseerinud rohkesti setu jutte koos viisidega, aga ka rahvaluulekogudes leiduvaid mujalt üles tähendatud seni avaldamata muinasjutulaulude noote ilma jututekstideta.

Tampere suhted rahvajuttudega ei piirdunud publitseerimisega. Rahvaluule osakonnas töötades ja seda juhatades oli vaja jutukartoteeki korraldada. Varem oli arhiivis muinasjutte liigitanud kaks meest: jutu-uurijad professor Walter Anderson ülikoolist ja endine ERA juhataja doktor Oskar Loorits. Nüüdseks polnud Tartus kumbagi (Anderson kui baltisakslane lahkus Preisimaale kolmekümne üheksandal, Loorits põgenes 1944. aasta sügisel Rootsi ja leidis elu- ning töökoha Upsalas). Ühtlane tüübinumbritega jäme pliiaatsikiri muinasjutukartoteegi kaartidel kuulub Tamperele. Ta on tüüpidesse määratud sadu jutte. Järelejäänud märkmetest nähtub, et tal on olnud kavatsus koostada hoopis täiuslikum rahvajuttude loend, kui olid senised Aarne tüüpi kataloogid². See uus ja põhjalikum register oleks praeguselt tüübi tasandilt läinud variandi tasandile ja võtnud arvesse iga variandi iseärasused, säilitades siiski endise süsteemi.

Ulatusliku ainese korraldamise ja registrite/loendite koostamise puhul tekib alati piiride probleeme. Tampere jälgis ja andis nõu mulle eesti loomamuinasjuttude piiride määramisel ja kataloogi koostamisel. Ta nägi ka vajadust selgitada olustikuliste metsloomalugude ja pajatuste olemust ja piire. Mall Proodeli (Hiimäe) kogumik "Üks jahimees läks metsa. Valimik rahvajutte jahist ja metsloomadest" ("Eesti Raamat", Tallinn, 1969) läheneb sellele probleemile peamiselt praktilisest küljest. Pajatuste kujunemist ja kohta rahvatraditsioonis jälgis Mall Hiimäe Kodavere materjali põhjal: "Kodavere pajatused" (Tallinn, 1978). Saatesõna lõpeb tänuga professor Herbert Tamperele.

Herbert Tampere elas kogu oma tööelu Tartus, oli seotud Eesti Rahvaluule Arhiivi ja selle järglase Eesti Riikliku Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonnaga. ERAsse asus ta tööle 1928 ja juhatas KMROd aastail 1952—1967. Tema huvi rahvamuusika vastu ja suurepärased uurimistulemused äratasid tähelepanu ning ta kutsuti rahvamuusika õppejõuks Tallinna Riikliku Konservatooriumi, kus töötas aastatel 1945—1952 ja 1967—1975, professorina aastast 1974. Nii on kirjas teatmeteostes, ja ega seal midagi lausa valesti olegi, ainult et nende aastate sisse mahtus ka sunniviisiline põhjuseta eemalolek perest, kodust ja armastatud tööst.

² Antti Aarne (1867—1925) — soome folklorist, töötas välja üldkasutatava rahvajuttutüüpide registri (1910).

Abikaasa Erna Tampere andmeil arreteeriti Herbert Tampere 1945. aasta kevadtalvel, oli vangis üks aasta ning üks kuu, vabanedes 1946, aprilli lõpul. Suure osa kinniolemise ajast viibis ta Tartus. Vahepeal saadetud Tallinna. Seal polevat aga uurijagi teadnud, miks ta arreteeriti. Mõne aja pärast saadetud Tampere Tartusse tagasi. Kuna aga raudteejaamas polnud konoivid vastas, sõidetud edasi Valka. Ka seal polnud vastuvõtjaid ning nii tulnud minna edasi Riiga. Kõikidest vanglakohtadest iseloomustanud Tampere Riia vanglat kui kõige kehvemate ja halvemate tingimustega kohta. Riias olnud lausa nälg. Kateloki põhja vajunud päris muda...

1946. aasta aprillis saanud Erna abikaasalt teate, et toogu talle Tartu vanglasse riided järele, saab välja. Rannu Unikülast Tartusse tuli minna jalgrattaga — busse siis ju ei käinud. Herbert Tampere olnud vabanedes väga kõhn ja jõuetu. Mindi maale, kus algas turgutamine. Tampere kosus ja päris töökoha järele. Kirjandusmuuseumi teda tööle ei võetud. Peagi tuli aga Tallinnast Vladimir Alumäe telegramm-korraldus: asuda taas tööle Tallinna Konservatooriumi alates 1. maist 1946. Herbert Tampere oli juba varem lühikest aega töötanud konservatooriumi muusikateaduste kateedri juhatajana — 1. märtsist 1945 kuni arreteerimiseni.

Lisan siia juurde iseloomustava lõigukese Erna Tampere kirjast artikli autorile 27. jaanuarist 1998:

[- - -] Kui palju ka tol korral olenes inimestest, kellest sa sõltusid, nägin, kui sõitsin Tallinna ja läksin Konservatooriumi tookordse rektori prof. Alumäe juurde, et saaks mulle välja maksta Tampere saamata jäänud viimase poole kuu palk. Prof. Alumäe oli väga huvitatud, mis ma tean Herberti asjast ja kas on mingi kahtlus tema suhtes. Kinnitasin, et pole. Tä viis mu raamatupidamisse, palus samas volituse kirjutada ja ka alla kirjutada. Selle järgi maksti saadaolev palk välja ja ka kahe nädala eest edasi, sest Tampere polnud lahkunud töölt omal soovil.[- - -]

Vanglas veedetud aasta jättis Tampere tervisele aga eluagend jälje ja perele pideva infarkthirmu. See kandus üle ka kolleegidele, teda püüti kirjandusmuuseumis mitmestki ärevast või kriitilisest päevaprobleemist eemal hoida ja nii mõnigi kord see õnnestus. Ei tema ise ega ka teised hoidnud teda aga eemale rahvaluuletööst. Töö käis pidevalt ja pingeliselt, sihiks rahva vaimuvara uurimine tervikuna — sõnad ja tekstid, viisid ja pillid, esitajad ja üleskirjutajad, lindistamine ja

filmimine, ümbrus, mõju, kontekst, nähtuste levik ja piirid.

Herbert Tamperet peetakse eelkõige muusikateadlaseks, rahvamuusika publitseerijaks ja uurijaks. Seda ta kahtlemata oligi. Siinses kirjutises tahtsin vaid näidata, et tema osa on paljude aastate jooksul olnud aga hoopis laiem, tema teadmised ja tööd olulised kõikide rahvaluuleliikide uurijaile, ka nendele, keda siin ei puudutatud.

Rahvateadlane või kabinetiteadlane? Humanitaarteadustes kohtame mõlemat tüüpi. Herbert Tampere kuulub julgesti mõlemasse. Juubeli puhul kokkuvõtet tehes meenutame, et temalt on käsikirjalistesse rahvaluulekogudesse jäänud tekstiüleskirjutusi, kirjeldusi ja kommentaare, fotosid, viise paberil ja helilintidel või plaatidel kõikidest Eestimaa paikadest paljude aastakümnete jooksul; peale selle filme, lõputut arhiivitööd, nõuandeid, konsultatsioone, õppetööd. Lisaks kuulus ta mitmetesse seltsidesse kodu- ja välismaal, temalt on sadakond uurimust ja suurt ulatuslikku publikatsiooni, ta on saanud preemiaid, aukirju ja -nimetusi.

Ning oli suur autoriteet kolleegide ja järeltulijate silmis.

Autor Pille Kippar on folklorist, filoloogiadoktor, Tallinna Pedagoogikaülikooli professor.

ÕNNITLEME!

1. veebruar
HELVI EINAS
teatriloolane — 70

3. veebruar
ENN OJA
koorijuht ja pedagoog — 70

6. veebruar
SIRJE PUURA
"Estonia" ooperi- ja operetisolist — 50

9. veebruar
MALLE PEEDO
näitleja — 60

13. veebruar
KARL TUBERIK
orkestrijuh — 80

18. veebruar
SILVIA URB
laulja — 75

19. veebruar
AKSEL ORAV
näitleja — 70

22. veebruar
HELMUTH ROSENVALD
helilooja ja viiuldaja — 70

AJALUGU SELJATAHA JÄTTES. HISPAANIA KINO HETKESEIS

Nukrameelsed lehmad, kelmikas orav, seltskonnalembene *snuff-movie* tegija, südi preester, kes lohistab Kuradit läbi Madridi pöörase jõulurüsina: tänu sellisele kirevale tegelasgaleriile teeb Hispaania praegu läbi oma esimest filmirevolutsiooni, mille juured on kahekümne aasta taguses minevikus ja mille käivitanud noored režissöörid on suunanud pilgu uutele horisontidele.

Nende nimed veerevad kohalike kriitikute huultelt nagu litaania: **Julio Medem**, **Juanma Bajo Ulloa**, **Alex de la Iglesia**, **Gracia Querejeta**, **David Trueba**, **Alejandro Amenábar**, **Mariano Barroso** ja paljutöötav *etcetera*.

Kuigi nende kõigi läbimurre on toimunud 1990-ndatel, erinevad hispaania uued kineastid üksteisest radikaalselt.

Paljud neist on, tõsi küll, baskid. "Võib-olla toimub suurem osa asju just Baskimaal, see keskkond võib lämmatada, aga ka inspireerida," kommenteerib üks kohalikest poegadeist, **Julio Medem**, kelle "**Lehmad**" (*Vacas*, 1992) pani aluse uue hispaania kino uusimale etapile. Mõned ässad laenavad Ameerikalt: Alex de la Iglesia teeb naljakaid *gore flics* filme (odavad koomilised õudukad), David Trueba seksuaalselt provotseerivad antikangelased võtavad mõõtu Woody Alleni omadelt, Mariano Barroso tsunftitemplik on sisutihe- dad kolmevaatuselised stsenaariumid parimas USA-stiilis. Aga teised ekspluateerivad tänini sotsiaalseid probleeme. Kui miski üldse seda heterodoksset punkti ühendab, siis ehk huvi vormi vastu. **Juanma Bajo Ulloa** debüüdis "**Liblikatiivad**" (*Alas de mariposa*, 1991) oli üle tuhande kaadri.

"Kreeklastel oli halastamatuks jõuks Saatuse, meil on selleks Ajalugu," ütles Manuel Gutiérrez Aragón 1978. aastal. Itaalia kinol on oma neorealistlik traditsioon, noor prantsuse režissöör pöördub 1960. aastatel uue laine (*nouvelle vague*) poole, kas või ainult selleks, et leida oma koht rahvuslikus filmitraditsioonis.

Hispaania filmi suur teema alates kõige kodumaavaenulikumast kodusõjast, on, vähemalt kriitikute arvates, olnud huvi ajaloo vastu. Franco diktaatorirežiim nuhkis jõhkralt loomingu järele, 1970-ndate üleminek demokraatiale hoidis filmitegijaid orjuses. Pärast Franco surma pääses võidule sõnavabadus, sünnitades 70. aastate keskpaiga tundliku sotsiaalse kino, ning kui see ennast amendas, pöördusid režissöörid ülima ihaldusobjektina vabaduse poole.

"Minu arvates on armastus, kirg ainsaks liikumapanevaks jõuks, mis suudab tänapäeval stimuleerida segaduses inimest," ütles Pedro Almodóvar 1980. aastate alguses. Almodóvari, Fernando Trueba, José Juan Bigas Luna või Manuel Gómez Pereira töödes andis perekond kui repressiooni metafoor maad paarisuhetele kui rõõmu ja südamevalu allikale. "**Opera Primat**" (1980) tehes kinnitasin ma endale, et vanemaid pole olemas, vähemalt mitte psühholoogilises mõttes," meenutab **Fernando Trueba**. Almodóvar ülistas iha, Fernando Trueba poetiseeris "Oscari" võitnud "**Belle Epoque'is**" ("Ilus aeg", 1993) armastust, **Bigas Luna** on lahanud trotslikke kirgi ja inimsuhteid alates "**Lulu vanusest**" (*Las edades de Lulu*, 1990) kuni "**Bambolani**" (1996).

Need režissöörid moodustavad Franco-järgse, 70. aastate keskel ja lõpul debüteerinud põlvkonna selgroo: nende tööde tuumaks on selle ajajärgu elutunnetus. "Kui me pole ka leidnud vabadust, oleme kindlasti leidnud liiderlikkuse," kirjutas luuletaja Juan Antonio Masoliver 1985. aastal, tabades hästi Franco-järgse ajastu vaimu.

Lõpuks näib hispaania filmikunst, tänu uuele hispaania kinole siiski pääsevat ajaloosilmusest.

Aga mis saab hispaania uusimast kinost siis, kui ajalugu ei kirjuta enam ette sotsiaalset suunitlust? Üks lühike vastus hõlmab endas väga paljut. 1960-ndate—70-



"Ema on surnud", 1993. Režissöör Juanma Bajo Ulloa. Lavastaja on aheldatud kahe peategelasega. Kummaline ja vägivaldne film räägib baski kriminaalist ja tema kujutlusi painavast väimselt alaarenenud tüdrukust, kes varem oli talle ohvriks langenud.

ndate vabameelsete režissööride Carlos Saura, Pilar Miró ja Vicente Aranda näol, kes loovad tänini võimsaid linatõuseid, on hispaania kinos esindatud kolm põlvkonda — need, kes on täitnud poliitilise vahimehe rolli Franco ajal, Franco-järgsed hedonistid ja uus hispaania kino. Kõik nad töötavad külg külje kõrval, sukeldudes üha uutesse loome- traditsioonidesse. Nende suur talent on see, mis õigustab "Variety International Film Guide'i" pöördumist Hispaania poole pärast kuut aastat üha kasvavaid kiiduavaldusi hispaania filmikunsti aadressil nii turgudel kui ka festivalidel üle maailma.

UUED LAINED ERINEVATEST MEREDEST

Loominguliselt olid 1980-ndad hispaania filmile kibemagus aastakümme. Praegune 1990-ndate järelmaitse on palju rikkam, aga nüüd, mil tarbijaturu koer-pureb-koera mentaliteet muutub üha raevukamaks, saavad uued tendentsid alguse pigem üksikisikust või mõttekaaslastest kui mingist kollektiivsest ideoloogilisest identiteedist.

Kui 23-aastane režissöör Alejandro Amenábar võitis Hispaania Akadeemia auhindade jagamisel viis auhinda oma debüü-

diga "Tees" (Tesis, 1995) — intelligentse thrilleriga, mis sulatas snuff-movie temaatika postmodernistliku eneseteadlikkusega ja millel õnnestus varjata oma väikese-eelarvelist päritolu — oli see otsekui institutsionaalne koor uue talendi koogil, mis on küpsenud alates 90-ndate algusest. See on olnud

"Belle Epoque", 1993. Režissöör Fernando Trueba. Maribel Verdú koomilises 1930. aastate kujutelmast, mis võitis hulk "Goyasid" ja tõusis tähelepanuväärseks kassahitiks.



uustulnukate aastakümme, nii peajoonel kui selle all, ja nüüd on ka Akadeemia seda taibanud.

Hispaania uue kino arengul on olnud tugevad tööstuslikud juured. Alates 90-ndate algusest hakkas "Sogeteli" ja Andrés Vicente Gómeze algatusel hispaania filmitööstusse tilkuma erakapital. Koos sellega tuli äratundmine, et vaatajate uus põlvkond nõudis kodus kasvanud režissööride uut põlvkonda. Selle taustal tegutsesid tipp *indie*-tootjad — Querejeta, Trueba, Colomo, Almodóvarid ja Benítez — kui ristiisad või protežeerijaist produtsendid. Kui alates 1994. aastast hakati toetusi jagama eelkõige oma esimest või teist filmi tegevatele režissööridele, vallandus debüütide vuputus.

Paljud neist uutest nimedest püüavad siiani kindlustada oma algajaedu: järgmised paar aastat otsustavad nende tuleviku. Kuna nende liberaalsed impulsid on üliähmased, ei rühmitu nad kergesti koolkondadesse või liikumistesse: ajalookirjutamist näib hakkavat asendama teadlik huvi kinematograafilise vormi vastu, kuigi ka siin on USA mõju selgelt tuntav. Võtkem kas või *Wunderkind* Amenábari juhtum: "Teesi" tegevus toimub Madridis, aga see võiks vabalt olla ka Massachusetts. Alejandro Amenábari teaduslik-fantastiline thriller "Ava oma silmad" (*Abre los ojos*) on järeltootmises.

Kas on ka midagi, mis seoks neid märkimisväärselt mitmekesisid hääli? Kui üldse miski, siis see, et 1980-ndate metafoor perekonnast kui repressioonivahendist on andnud maad abielupaarile kui konfliktiallikele. Fragmenteeritus, illusioonide purunemine, ebakindel tulevik, eneseteadlikkus, kus isegi "ise" on ebausaldatav tunnistaja, ja aegajalt esinev vapustus teineteisemõistmisest kui parim, mida võib loota — need on alla neljakümneaastaste hispaania kino postmodernistlikud kvaliteedimärgid. See maailmavaade on kooskõlas faktiga, et Hispaania postfašistlik, demokraatlik paradiisitootus on saanud tervele filmitegijate sugupõlvele ajalooks.

Iciar Bollaín oma rohmerlikult peenekoelise "Thelma ja Louise'i" laadis filmiga "Hei, oled sa ükski?" (*Hola, estás sola?*) peab kindlustama kriitikute- ja publikuedu oma teise projektiga. Gracia Querejeta teine mängufilm, 1996. aastal valminud "Robert Rylandi viimne teekond" (*Robert Ryland's Last Journey*), liigutav ja läbinägelik pilguheit skelettidele perekonnakappides, filmiti Oxfordis ja tehti seega inglise keeles. Fernando de Leóni osav kõrgekontseptiooniline debüüt "Familla" (produtsent Elías Querejeta) ilmutas oma looja talenti südame-

likule minimalistlikule komöödiale, mis kii- gub õnnelikult Stephane Grapelli muusika rütmis, paljastades müüti õnnelikust perekonnast.

Peale Alex de la Iglesia ja Julio Medemi (nende loomingu iseloomustus on artikli lõpus) on eesliinil kanda kinnitanud mitmed uued nimed. Rühm autoreid eesotsas Medemiga kõigub uljalt ning üldjuhul põnevalt koherentsuse ja pretensioonikuse vahel. Juanma Bajo Ulloa tegi tugeva debüüdi "Liblikatiivad" (1991) oneiriliste visioonidega. Toretsev psühhogooti thriller "Ema on surnud" (*La madre muerta*, 1993) sai leigema vastuvõtu osaliseks.

Mõlemad kujutavad lapsepõlvejärgset traumat. Kauaoodatud ambitsioonikas ja plahvatuslik *road-movie* "Õhukott" (*Airbag*,

"Mutant Action", 1992. Režissöör Alex de la Iglesia. *Frédérique Feder* rohkete eriefektidega jämekoomilises sci-fi loos, mille finantseerijaks oli vendade režissööri Pedro ja produtsent Augustín Almodóvari kompanii "El Deseo".



1997) tõi esimese kolme nädalga sisse 2,4 miljonit dollarit, vaatamata madalale hinnangule hispaania kriitikutelt. Daniel Calparsoro avaldas kriitikute muljet "Hüppega tühjusse" (*Salto al vacío*, 1995), minimalistliku stseeniga autsaideri elust; tema 1996. aasta "Maastikud" (*Pasajes*) vastas tema filosoofilise *skinhead*'i stiilile, toomata kaasa midagi uut.



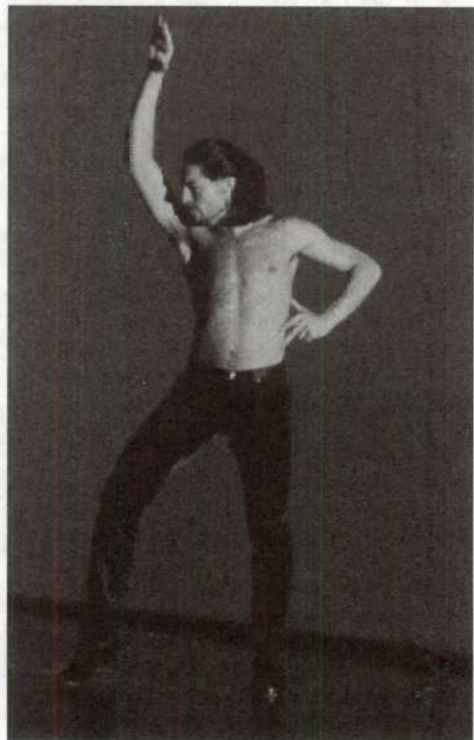
"Kika", 1993. Režissöör Pedro Almodóvar. Lavastaja Lemmikäitleja Victoria Abril jahib varjatud kaameraga kuritööjuhtumeid tabloid-TV jaoks.

"Flamenco", 1995. Režissöör Carlos Saura. Vittorio Storaro võrratu kaameratõega tantsufilm võeti üles endises raudteejaamas Sevillass, mis annab loole juurde vapustava dramaatilise efekti.

Calparsoro siiani viimane film, terrorismiteemaline "Pimesi" (*A ciegas*) võistles 1997. aastal Venetsias. Angela Molina mängis peaosas Jose Luis Acosta debüüdis "Gimlet", provotseerivas kaasaegses tükis, mis uurib psühhopaadi maaniaid, kuid mõjub kokkuvõttes fragmentaarsena. David Trueba, kes aitas kirjutada "Two Muchi" stsenaariumi oma suurele vennale Fernando Truebale, on teinud valiku pehmema prantsuse stiili kasuks oma esimeses filmis "Hea elu" (*La buena vida*, 1996), nõtkes, liigutavas ja elutargas loos, mida on ohtralt kiidetud selle küpsuse pärast.

THRILLERID

Hispaania thrillerid jätavad mulje, nagu oleksid stsenaristid veetnud liiga palju aega kinos ja liiga vähe maailmas. Kuigi nad laskuvad harva matkimisse, järgivad nad pidevalt ameerika mudelit, seda eelkõige stereotüüpse karakterisatsiooniga. On ka erandeid: Mariano Barroso "Minu hinge- vend" (*Mi hermano del alma*, 1994), hästi kirjutatud tükk, milles leidub kajasid David Mametilt, ja "Ekstaas" (*Extasis*, 1996) ilmuvad oma looja vähem pretensioonikat ja





"Takso", 1996. Režissöör Carlos Saura. *Urbaanses lunastustrilleris puhastavad profašistidest taksojuhid linna kodanlikust inimsaastast nagu prostituudid, transvestiidid jm.*

väiksemate esteetiliste ambitsioonidega, aga humanistikumat talenti. Enesekindlus, millega Barroso läheneb karakterisatsioonile, ennustab ka edaspidist edu.

Enrique Urbizu eemaletõukav röövlithriller "Must, sinine ja blond" (*Todo por la pasta*, 1991), filmitud rāpases Bilbaos ja üleliia B-filmilik, muutus kiiresti kultusfilmiks.

SOTSIAALNE KINO

Üleminekuaja kino mõjusid on oma sotsiaalse suunitlusega filmidega jārginud eelkõige kolm režissööri. Chus Gutiérrez debüüt "Subiet" filmiti New Yorgi *Hell's Kitchenis*; tema teine film "Oraalseks" (*Sexo oral*) oli haarav ja teravmeelne dokumentaalne pilguheit Hispaania magamistubadesse ja kolmas, "Mustlashing" (*Alma gitana*) uuris mustlaste suhet ühiskonnaga läbi pisut melodramaatilise armuloo: tantsustseenid on vapustavad. Suurema-eelarvelist lähenemist agitpropagandale võib näha režissööri/produktseri Gerardo Herrero teostes, kelle ületõõdeldud, kuid hästi mängitud (*Ariadna Giliga* peasosas) "Malena on tango nimi" (*Malena es un nombre de tango*, 1996) uurib ühe naise täiskasvanuks saamist Hispaania ühiskonna üleminekuaastatel. Tema seni viimane film "Komantsiterritoorium" (*Territorio comanche*), mis on filmitud Sarajevos ja põhineb menuromaanil, on tema kõige meisterlikum töö ning intelligentne katse defineerida sõjareporterit rolli.

"Südamesaladused", 1997. Režissöör Montxo Armendáriz. Võitis 1997. aasta Berliini festivalil "Sinise ingli" kui Euroopa parim film.



KESKMINE PÕLVKOND

Kuigi pealiskaudsel vaatamisel võiks arvata, et iga väljaspool Hispaaniat töötav režissöör läheb õõseks koju luttu imema, on siiski olemas ka "keskmine põlvkond" eeskujusid, kelle mõjus ükski nooruk ei kahtle. Peajagu teistest üle, seda ka rahvusvahelistes mõõtmetes, on tänini jäljendamatu Pedro Almodóvar. Teised, kes on ühe jalaga 80-ndates, kuid kelle mõju pole tuhmunud ka nüüd, mil me läheneme 90-ndate loojangule,



"Vanade naiste kiituseks" (*En brazos de la mujer madura*), 1997. Režissöör Manuel Lombardero. Stephen Vizinczey jutustus ekraniseeriti esmakordselt ebaõnnestunult Canadas, hispaanlased tegid sellest huvitava remake'i, milles üht peaossa mängib Hollywooði staar Faye Dunaway.

on José Juan Bigas Luna, Manuel Gómez Pereira ja Fernando Trueba.

Bigas Lunat on juba kaua aega tunnustatud kui ühte hispaania kõige äärmuslikumat kinematograafilist talenti. Tema kuulub selle kurvalt väikese arvu režissööride hulka, kellele on garanteeritud ka välismaine tähelepanu. Tema must huumor kõigub peadpööritavalt ja isikupäraselt groteski ja ilu, terava satiiri ja ilmse pretensioonikuse, mõistusliku ja ihulise vahel, kompenseerides nüüdseks legendaarse poliitilise korrektsuse puudumise lopsaka stiili ja pidevalt kohaloleva eneseparoodia abil. Tema 1990-ndate loomingu esindab kõige paremini 1992. aastal valminud "Jamón, Jamón", kõige vastandlikumaid publiku reaktsioone esile kutsunud kõrgetasemeline uuring hispaania stereotüüpidest. "Kuldmunad" (*Huevos de oro*, 1994) on tõgav käsitus hispaania kasvavast matsismist. Üldise hinnangu kohaselt põrus Bigas 1996. aastal läbi oma tähelepanu otsiva ja otsekoheselt ebaseadlike "Bambolaga" ja püüab taastada oma reputatsiooni romantilisema "Titanicu toatüdrukuga" (*La femme de chambre du Titanic*).

Manuel Gómez Pereira ja Fernando Trueba (loomingu iseloomustus artikli lõpus) on režissöörid, kes vastavad kõige paremini ameerika turudiktatuurile. Gómez Pereira kuue publikusõbraliku 1990-ndate komöödia firmamärgiks on üha ladusamad produktiooniväärtused, üha tihedamad stsenaariumid ja suuremad eelarved, ning tema loomingu kulminatsiooniks 1995. aastal valminud stiilne komöödia "Suult suule" (*Boca a boca*), lugu armastusest ja kuriteost erootikaliinidel. Film müüdi Ühendriikides *Miramaxile* ja ta tähistab hüpet hispaania komöödias. Hilisem lugu kolmkümmend

aastat kestvast flirdist "Armastus võib tõsiselt kahjustada tervist" (*El amor perjudica seriamente la salud*, 1997), hispaania kino esimene kokkupuude digitaalefektidega, on käsitööstuslikum ja vähem dünaamiline.

LIBERAALSE KINO EDASIKESTMINE

Liberaalne kino pole Hispaanias enam selline poliitiline vajadus nagu varem ja sotsiaalset ebavõrdsust kajastavaid kujundeid



"Keegi ei räägi meist, kui me oleme surnud", 1995. Režissöör Agustín Díaz Yanés. Almodóvari lemmik Victoria Abril tegi väidetavasti oma parima rolli just selles, Madridi lähiumbruses narkoäri ja viletsust käsitlevas filmis.

võib, mõnede tähelepanuväärsete eranditega, niisama tõenäoliselt näha Benettoni reklaamidele kui kunstitemplites. 1990-ndatel võib eristada kahte liini: esiteks ajaloo ja kultuuri kosumine (Pilar Miró "Kadekops" — *The Dog in the Manger*, Vicente Aranda "Libertarias", Carlos Saura "Flamenco"), mida Franco diktaatorirežiimi ajal ja pärast seda julmalt represseriti; teiseks meenutamine, et vaatamata demokraatialle on Hispaania kaugel sellest paradiisist, millest inimesed unistasid vaevalt kaksikümmend aastat tagasi; seda suunda esindavad sellised filmid nagu Imanol Uribe "Loetud päevad" (*Días contados*, 1994) ja "Bwana" (1996) ning Carlos Saura "Takso" (*Taxi*, 1996).

"Liberaalsed" filmitegijad, kes tegid endale nime 1970-ndatel ja 80-ndatel, on Mario Camus, kelle 1982. aastal Camilo José Cela "Taru" (*La colmena*) põhjal väandatud film on siiani tema parimaks tööks pärast 1960. aastaid. 1990-ndatel kinnitas Camuse poliitiline draama "Varjud pärast lahingut" (*Sombros en una batalla*, 1994) kriitikute silmis tema kvaliteeti stilistina — suurepärase käsitöö, kõrvalekaldumatu tähelepanu detailidele ja kaastunne nende vastu, kellest ajalugu üle on sõitnud. Samamoodi kinnitas Manuel Gutiérrez Aragóni 1996. aasta intiiimne ja maagiline

"Jõe kuningas" (*El rey del río*) tema klassika "Deemonid aias" (*Demonios en el jardín*, 1982) väärtusi, uurides poliitilise vägivalda psühholoogilisi idusid.

Alaliselt viljaka, alaliselt ulja Carlos Saura viimastest töödest parimad on olnud 1990. aastal valminud kodusõja-aineline tragikomöödia "i Ay, Carmela!" ja 1995. aasta uhke, vittorio-storarolik "Flamenco", vändatud endises raudteejaamas Sevillass, mis annab filmile vapustava dramaatilise efekti. Nende kahe tipu vahel on filme, mis on vähem edukad, ilmselt sellepärast, et nad pole tehtud sellise isikliku motivatsiooniga — näiteks urbaanne lunastusthriller "Takso" (1996). Hiljutine "Pajarico" ja pool-ulmeline "Tango" (1998) peaksid andma märku tagasipöördumisest vormiküsimuste juurde.

Väiksemakaliibriliste režissööride seas, kes jätkuvalt rõhutavad sotsiaalset konteksti, paistavad silma kolm nime. Imanol Uribe 1991. aastal valminud "Hämmeldunud



"Täpja keel" (*La lengua asesina*), 1996. Režissöör Alberto Sciamma. Absurdses koomilises õudusfilmis paneb maale langenud meteoriidist eraldunud radioaktiivne aine kangelanna keele pikkust juurde võtma sedavõrd, et keel omandab võimu naise üle.

kuningas" (*El rey pasmado*) oli kostüümidraama, milles režissööri fundamentaalne tööekspidamine, indiviidi võorandamatu õigus vabadusele, leiab nõtkemat kajastamist kui tema varasemas loomingus. 1994. aasta "Loetud päevad" on üks kümnendi tähtteoseid. Tegu on äärmuslikuvõitu armulooga baski terroristi ja prostituudi vahel, mille analüüs inimlikust motivatsioonist on üht-

aegu karm ja õrn, näidates Uribet kui üht kaastundlikumat režissööride seas. See on ka üks üllatavalt vähestest filmidest, mis tegeleb, ehkki üksnes riivamisi, tundliku baski teemaga. "Bwana", lugu hispaanlaste suhtumisest Aafrika immigranditesse, on vähem edukas ja libiseb aeg-ajalt Uribele omasesse sentimentaalsusse.

Montxo Armendáriz tegeleb oma tiheidalt üksteisele järgnevates teostes urbaansete allapöole-vööd probleemidega ("27 tundi", 27 Horas, 1996), rassismiga ("Alou kirjad", *Las cartas de Alou*, 1990) ja Hispaania X-generatsiooniga ("Kroneni lood", *Historias del Kronen*, 1995). Tema siiani viimane film, meisterlik ja liigutav "Südametaladused" (*Secretos del corazón*, 1997) väljendab oma ideoloogiat üksnes varjatud kujul ja on samuti üks dekaadi juhtfilmidest.

Agustín Díaz Yanés, kes alustas thrillerite stsenaariumide kirjutamisest režissöör Eduardo Campoye, astus ise kaamera taha 1995. aastal intensiivse, rahutuks tegeva filmiga "Keegi ei räägi meist, kui me oleme surnud" (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*), mis uurib rahvusvahelist narkoöri ja viletsat elu Madridi lähiümbruses, andes Victoria Abrilile tema siiani parima rolli.

1997. aastal tegi Ricardo Franco, 1970-ndate aastate üleminekuperioodi võtme-filmide, nagu "Pascal Durante", režissöör julgustava *comeback*'i oma sünge, kuid liigutava "Õnnetähega" (*La buena estrella*).

KOMÖÖDIA: HISPAANIA SUUR TRADITSIOON

Hispaania satiirilise komöödia traditsioon on säilinud suurelt osalt tänu kogunud režissööride jõupingutustele, kuigi odavad, madalakvaliteedilised filmid — tugevad seksismilt, nõrgad stiililt — mis sigisid nagu jäneseid 1970-ndate ja 80-ndate jooksul, pole kuhugi kadunud. Uue generatsiooni hulgas paistavad silma vaid üksikud nimed ja tähelepanuväärne on see, et mitte keegi neist ei kasuta komöödiat millegi enama kui üllilebe ühiskonnakriitika tarvis. Mõlemad, nii Eva Lesme, kelle debüüt "Too mees oma ellu" (*Pon un hombre en tu vida*, 1996) pakkus teravmeelset feministlikku vaatenurka soovahetusprobleemile, ja uhiuus tandem Felix Sabroso ja Dunia Ayaso näol on väljapaistva potentsiaaliga: nende väikese-eelarveline *high-camp*'i laadis debüüt "Andesta, kallim, aga Lucas armastab mind" (*Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, 1997) näib oma ebatavaliselt mittepatroneeriva suhtumisega homoseksuaalsusse kohati tagasipöördumisena Almodóvari varasemate tööde juurde, osutades ka niisama heaks kassatükiks.

La Cuadrilla (Santiago Aguilar ja Luis Guridi) on pioneer komöödiate alal, mis segavad sürrealismi õrnusest kantud vaatega provintsielule ja tugevate kajadega 1950. aastatest. Tandemi 1994. aasta debüütfilm, must komöödia **"Justino, vanem kodanik ja mõrvar"** (*Justino, un asesino de la tercera edad*) üllatas kriitikuid — tegijate sõnul — pilguheiduga hispaania elule "tagaukse kaudu".

La comedia madrileña traditsioonile aluse pannud **Fernando Colomo** 1977. aastal valminud film **"Pabertiigrigrid"** (*Tigres de papel*) on saanud lahutamatu seotuks komöödižanriga. **"Lõbusalt, aga mitte liialt"** (*Alegre ma non troppo*, 1994) ja **"See"** (*Eso*, 1997), mis on järelkaja **Luis García Berlanga** ja **Juan Antonio Bardemi** teedrajavale **"Sellele õnnelikule paarile"** (*Esa pareja feliz*, 1951), on 1990. aastate tipud. Erinevalt tema hiilgavate eelkäijate teostest on Colomo nali enesega häbitult rahulolev ja satiir pehmeloomuline. Aga tema võime meelitada välja värsket särtsakat mängu noortelt näiteseltskondadelt päästab tema filmid manipulatiivsest riikalikkusest, mis aeg-ajalt iseloomustab tema suurema-eelarveliste kaasaegsete loomingut. Produksendina on ta väsimatult julgustanud uusi režissööre oma kassatriumfidega nagu **"Rohkem kui armastus, meeletus"** (*Más que amor, frenesí*, 1996), film moodsa eluviisi harastajatest.

"Anna mulle midagi" (*Dame algo*), 1996. Režissöör Héctor Carré. Steven Spielbergi ja Terry Gilliami assistendina töötanud lavastaja satiirilises pantvangidraamas, mis toimub turvakodus, kus hooldajateks nunnad, antakse pihta meediale. Carré küünilised naljad sarnanevad de la Iglesia omadega.

Komöödia teravamad poolust on kino-veteranid säilitanud kui jätku nende endi algatatud traditsioonile. Nagu on öelnud näitleja/režissöör **Fernando Fernán Gómez**: "Berlangalikkus on võrdlus, mis on leidnud tee hispaania filmisõnavarasse." Olles garanteerinud endale koht filmileksikonides oma neorealistliku komöödia idudega, mis on täis teravmeelsust ja kaastunnet, näiteks **"Tere tulemast, Mr Marshall"** (*Bienvenido, Mr Marshall*, 1952), **"Plácido"** (1961) ja **"Timukas"** (*El verdugo*, 1963), pöördus **Luis García Berlanga** tagasi lavastamise juurde 1993. aastal, pärast kuueaastast eemalolekut, filmiga **"Kõik vanglas"** (*Todos a la cárcel*), mis on swiftilik naturalistlik rünnak demokraatia sigitatud silmakirjalikkuse pihta. See film võitis prima hispaania filmi "Goya".

KATALAANI KINO: REGIONALISM ANNAB MAAD UNIVERSAALSUSELE

Pärast Franco surma 1975. aastal tuli üks varasemaid ja emotsioonetekiavamaid rahvuslikke ärkamisi katalaani filmitegijatelt. Filmid nagu **Antoni Ribase** laialivalgub ajalooline fresko **"Põletatud linn"** (*La ciutat cremada*, 1976) või **Jaime Camino** **"36-nda pikad pühad"** (*Las largas vacaciones del '36*, 1976) sõitlesid katalaanide passiivsust, eriti tema arga kodanlust, kes ei haaranud kinni võimalusest saavutada sõltumatust Madridist. Kaksikümend aastat hiljem seisab nende filmitööstus ristteel.

Filmitegijad on matnud efektiivselt maha vana küsimuse, kas katalaani kino peab olema suunatud Katalooniast väljapoole või





võib ta olla ka katalaanikeelne. Juhtivad poliitilised teemad — nagu Kataloonia osa rahvuslikus eelarves — ei ole poliitiliselt kuigi distantseeritud.

Mõned viimase aja katalaanikeelsed tippsaavutused nagu Rosa Vergèse elegantne **"Boom, Boom"** (1990) on keskendunud peaaegu prantslasliku otsekoheusega sellistele universaalsetele tõmbenumbritele nagu armastus ja seks linnanoores hulgast. Tema nõrgem film **"Mälestus"** (*Souvenir*, 1994) jälgib üksikasjalikult mälu kaotanud jaapani turisti katsumusi Barcelonas, **"Tic Tac"** (1997) on allegooriline pilk väikese poisi vangistatusele igavikku, mis võtab eeskujuna **"Alice'**ist imedemaal". Barcelonas asuva *Filmmax Groupi* toodang, **Elio Quiroga** ülimalt kummuline

"Paljas silm". (*La mirada del otro*), 1998. Režissöör Vicente Aranda. Seksuaalsete perverssuste läbiproovimine on saanud filmi peategelasel eesmärgiks omaette, Vicente Aranda kauaaegset muusat Victoria Abrili asendab seekord Laura Moranti.

film **"Fotod"** (*Fotos*, 1996) segab kokku psühholoogia, armastuse ja terve hulga katoliiklikke komplekse.

Isabel Coixet ja **Marta Bellatbó-Coll** seevastu töötlevad nüüdseks peaaegu klassikaks muutunud USA indie-teemat. Barcelonas elav Isabel Coixet võttis üles oma ingliskeelse **"Asjad, millest ma sulle kunagi ei rääkinud"** (*Things I Never Told You*) Oregonis, uurides noorte ameeriklaste suhtumist seksi, üksildusse ja sõprusse. Bellatbó-Coll seadis oma debüüdi, ironilise romantilise komöödia

"Costa Brava" (1995) tegevuse eponüümsele Kataloonia rannikule, kuigi film oli vändatud ingliskeelsena.

Katalaani filmid ilmutavad suurt eklektilisust. "Me oleme alati olnud avatud paljudele mõjudele," ütleb lavastaja/produktser Ventura Pons. Ponsi varased filmid "Blondiin baarist" (*La rossa del bar*, 1986), "Neetud



"La Celestina", 1997. Režissöör Gerardo Vera. Penélope Cruz ja Juan Diego Boffo ehhispaaniaalikus armastusstseenis. Ekraaniteose tootis kompanii "Lolafilms", millest on tulnud mitmed David Trueba, Vicente Aranda, Víctor Érice ja Pilar Miró tippfilmid.

viletsus" (*Put a misèria!*, 1989), "Mis on sinu panus, Mari Pili?" (*Què t'hi jugues, Mari Pili?*, 1990) olid avara huumoriga sentimentaalsed kaadrid Kataloonia alamklassi elust; vähem edukas "Rosita, palun!" (*Rosita, Please!*) jäljendab Barcelona filmimaailma pööraseid vempe; tema kõige meisterlikum film "Milles asi?" (*El perquè de las cosas*, 1994) koostab viisteist vinjetti seksist, armastusest ja inimsuhetest. Pons, kellel 1997. lõpul valmis film "Hellitused" (*Caricies*), naudib kasvavat kuulsust: "Näitlejannad" (*Actrius*, 1996) tuli mõne aja eest ekraanile Prantsusmaal ja Kanadas.

Pärast võigast psühholoogilist thrillerit "Aias" (*En el jardí*, 1988) sai seni alahinnatud Antonio Chavarrías tuntuks filmiga "Susanna" (1996), toimse kompromissitu uuringuga rassisuhetest Barcelona all-linnas, mis pälvis palju suuremat tähelepanu väljaspool Katalooniat kui Kataloonias eneses.

RADIKAALSE KINO HINGUSELEMINEK HISPAANIAS JA KOLM ELLUJÄÄNUT

Lähitulevik ei suuda tõenäoliselt enam toetada rohkemat kui käputäit autoreid, ja üksnes neid, kellel on kindel reputatsioon. "Väljakutset esitav", "ühiskondliku suunitlusega" ja "nägemuslik" on üha harvemini kasutatavad omadussõnad arvustaja sõnavaras. Siiski on kolm veterani, kes on arendanud välja oma intellektuaalse stiili 1960-ndatel aastatel, jätkanud endale tüüpiliste, ambitsioonikate ja säravate filmide tegemist.

Fernando Fernán Gómez, mitmekülgne, kuigi ebaühtlane talent, on 1990-ndatel aastatel pühendunud peamiselt näitlemisele. Aga ta on lavastanud ühe väljapaistva mängufilmi "Seitse tuhat päeva koos" (*Siete mil días juntos*, 1994), rahutusktegeva, küünilise, pealtnäha häbenematu nekrofilia-apoloogiaga komöödia abielu purunemisest.

Vääramatult literatuurne Gonzalo Suárez, kes keeldub eristamast kirjandust ja kino ja keda Fernando Trueba kirjeldab kui kedagi, kes "püüab olla keegi teine, aga kes on alati vältimatult tema ise", lõpetas 1980-ndad filmiga "Sõudes tuules" (*Remando al viento*, 1988), käsitlusega briti romantismist läbi talle igiomase "Suaréze-prisma". Tema hilisem looming pole päris hästi sobinud eelnevaga, välja arvatud 1991. aasta "Don Juan põrgus" (*Don Juan en los infernos*), mis kujutab Don Juani kui mahakäinud liiderdajat, kes nostalgitseb oma esimese naudingu järele.

Víctor Érice reputatsioon kulgeb vastupidises suunas tema toodangule. 1992. aastal tegi "Mesilastaru hinge" (*El espíritu de la colmena*, 1973) ja "Lõuna" (*El sur*, 1983) autor "Küdooniapuu" / "Valgus ja vari" (*El sol del membrillo*), suurepärase aeglasempolise filmi, mis võttis maalikunstnik Antonio López loomingu aluseks mõtiskelule loomepiinadest, valguse ja varju tunneta-mispüüdest maalikunstis ja erinevusest nägemise ja vaatamise vahel. Olles loonud ühtejärke kolm meistriteost, näib Érice nüüd olevat otsustanud murda oma üks-film-igas-kümnendis reputatsiooni "Shanghai žestiga" (*El embrujo de Shanghai*).

ALEX DE LA IGLESIA

Alex de la Iglesia on piisanud kahest täispikast mängufilmist, et eraldada endale isikupärane post-almodóvarlik kinematograafiline maalapp, kus öudsevõitu kujutuspliltide vohavust kontrpunktterivad nõlterav satiir ja must huumor — koomiksilembese endise filosoofiatudengi puhul pole selline hullu-

meelsuse piiril balansseeriv stiil sugugi ootamatu. Tema debüüdi *"Mutant Action"* (*Acción mutante*, 1992) juhatas sisse lause, et aastal 2012 domineerivad maailmas ilusad inimesed. See puudutas inetute tarkpeade hella kohta üle kogu maa, samal ajal kui režissööri ülbe intelligentsus muutis kriitikut ärsaks ja tähelepanelikuks. "Poolenisti Goya, poolenisti Berlanga," kõlas üks kommentaar. "Mulle meeldiks olla mässumeelselt komerterslik," seletas de la Iglesia ühes intervjuus 1992. aastal, "nii et elitaarsed kriitikud mind maatas teeksid." Seni on täitunud vaid esimene pool tema soovist: *"Metsalise päev"* (*El día de la bestia*, 1995), mis räägib preestri suurejoonelisest, hullumeelsest kuradijahist Madridis, oli aasta kassarekord Hispaanias, kuid teenis siiski ka mitmeid auhindu. Tema kolmanda filmi *"Perdita Durango"* (1997) teemaks on kõrgepanuseline õnnemäng.

JULIO MEDEM

Julio Medemi aktsiakapital on kesine — kolm mängufilmi viie aasta jooksul —, aga tema filmide ilmselge meisterlikkus on rohkem kui küllaldane õigustus tema töötempo aeglusele. Ei mingit kahtlust: *"Lehmad"* (*Vacas*, 1992), *"Punane orav"* (*La ardilla roja*, 1993) ja *"Maa"* (*Tierra*, 1996) pretendeerivad Kunsti tiitlile suure algustähega. Tooniandvaks on siin "Lehmad", võrratult klaustrofoobiline ja võimsalt visuaalne teos baski perekondlikust rivaliteedist. Medem on suutnud vältida pretensioonikuse ja peenutsemise lõkse, kuhu paljud tema kaasaegsed režissöörid ebateadlikult langevad, keeldudes ohverdama emotsiooni stiilile. Oma stiili on Medem leidnud, kombineerides šokeerivalt tabavaid kujundeid jutuliinidega, mille juured peituvad müüdis ja allegoorias.

Tulemas on armastuslugu *"Põhjapolaarjoone armastajad"* (*Los amantes de círculo polar*).

FERNANDO TRUEBA

Fernando Trueba 1990-ndate looming on olnud napp, aga tööstuse seisukohalt otsustava tähtsusega. Pastoraalse komöödia *"Belle Epoque"* (1993) tegevus toimub 1930-ndate aastate alguse vabariigis, ajal, mil, Trueba sõnul, "igauks uskus, et ta võib muuta maailma". See segu mängulisusest ja topeltdoosist nostalgias — diktaatorirežiimieelsed aastad on suurepäraseks metafooriks 1970-ndate lõpu üleminekuperioodile — aitas "Belle Epoque'il" saada teiseks hispaania filmiks, mis võitis parima võõrkeelse filmi "Oscari". Esimeseks oli José Luis Garcí 1982. aasta film *"Keeruta begiini"* (*Volver a empezar*). *"Liiga palju"* (*Two Much*, 1995), mis vändati Miamis

raskekaalulise USA meeskonna ja Antonio Banderasega, oli nauditav saavutus kergekaalus, mis viis tagasi süütuma, wilderliku komöödia juurde. Vaatamata vapustavale edule kodumaal, ei suutnud film sütitada Ühendriike: Banderas ei ole paraku veel Cary Grant.

Aastaraamatust *"Variety International Film Guide 1998"* tõlkinud KAIA SISASK

JOHN HOPEWELL on kirjutanud rohkesti artikleid ja kaks raamatut hispaania filmikunstist, ta juhatab väljaannete Variety ja Moving Pictures hispaania filmi osakonda (Spain Bureau).

JONATHAN HOLLAND on avaldanud romaani *The Escape Artist*, ta kirjutab regulaarselt hispaania filmist väljaannetele Variety ja Moving Pictures.

TMKs on hispaania filmi kohta varem ilmunud järgmised artiklid: Jaak Lõhmus, Hispaania filmidest (seoses XIV Moskva filmifestivaliga 1985. aastal, 11/1985); Anto Unt, Stico (Jaime de Armiñani filmist "Stico", 11/1985); Jüri Talvet, Deemonid meie aias (Manuel Gutiérrez Aragóni filmist "Deemonid aias", 5/1986); Luis Buñuel, Mu viimne hingetõmme (Katkendid mälestusteraamatust, tõlkinud Jüri Talvet, 5/1988 ja 6/1988); Jüri Talvet, Hispaania film 1980. aastatel, lähedalt ja eemalt (10/1990); Aleksander Jackiewicz, Võlulatern (Luis Buñueli ja Salvador Dalí "Andaluusia koera" lühikäsitlus, tõlkinud Hendrik Lindepuu) ja viimati Paul Julian Smith, Absoluutne täpsus (Pedro Almodóvari filmist "Liha värin", mis praegu linastub meie kinodes nimetusega "Elav liha", tõlkinud Kaia Sisask, 11/1998).

PEALKIRI



"Porgandite öö", 1998. Režissöör Priit Pärn. Oli üldteada tõsiasi, et kord aastas on öö, mil kõik vihatud jänesed muutuvad porganditeks. Üheks ööks on maailm vaba. Sissetahtjatest olid saanud väljatahtjad. Kogu olukorda PGIs iseloomustas vaikne ootus ja passiivne paanika.

"PORGANDITE ÖÖ" (originaalpealkiri *Night of the Carrots*). Stsenariumi ja teksti autor, lavastaja, tüübikunstnik, üks foonikunstnikest ja monteeriija Priit Pärn, värvikunstnik Miljard Kilk, foonikunstnikud Miljard Kilk ja Krista Lepand, operaatorid Ruth-Helene Kaasik ja Meeli Küttim, helilooja Olav Ehala, helioperaator Jaak Elling, heli kokkusalvestus: Tom Forsström, liikumisproovid: Iia Vanaisak, PGI arhitektuur: Franz Winzentsen, PGI maalikunstnik Miljard Kilk, PGI operaator Tõnu Talivee, jutustaja Frank Boyle, sünkroontaustad: Mati Schönberg ja Ain Lepp, tõlge: Krista Kaer, kolorist Ell Mikk, režissööri assistent Eha Ernits, tiitrite kujundus: Villem Loigom, animaatorid Marje Ale, Eda Kurg, Raul Lunia, Ülle Metsur, Ruslan Piterja, Ebe Tramberg, Tarmo Vaarmets, Thomas Frey ja Simon Piniel, ümberjoonistus: Reet Mängel-Juuse, Annelly Põldsaar, Tiina Ubar Sauter ja Katrin Vaher, teised teostajad: Sirje Aasrand, Sigrun Alaots, Airi Eras, Riina Kabrits, Kirsti Kurg, Meeli Küttim, Janika Laiksoo, Ave Lainesaar, Marje-Ly Liiv, Eve Luup, Margit Meerman, Kersti Miilen, Kaja Otti, Kirsti Pikkor, Kaidi Raidlepp, Hela Sillamäe, Helle Soo,

Ere Tõtt, Iia Vanaisak ja Nele Varend, produtsendi abi Rutt Unnuk, produtsendid Kalev Tamm ja Linda Sade. Värviline, 35 mm, 820,7 m (2 osa), 1:1,37 optiline Dolby SR/Beta SP, 29 min. © "Eesti Joonisfilm", 1998.

Esilinastus Ottawa rahvusvahelisel animafilmmide festivalil National Art Center's Kanadas 4. oktoobril 1998. aastal. "Porgandite öö" võitis sealgrand prix, lisaks tunnistati Mati Küti "Põrandaalune" A-kategoorias I koha ning Ülo Pikkovi "Bermuda" žürii eripreemia vääriliseks. Esilinastus Eestis 4. detsembril 1998 kinos "Kosmos".

Nagu raamatute ja filmide pealkirjadega, nii ka palju muuga on tihti nõnda, et kõnekeelde läheb neist sõna või fraas, mida lihtsam tarbida. "Porgandite öö" pole muidugi teab mis üüratu tiitel, aga ikkagi kipuks ka käesoleva loo kestel juttu tegema kas "Porganditest" või "Ööst". Mõlemad kõlbaksid. "Porgandid" oleks informatiivsem ja Pärna nimega paaritatult annaks kohe selge pildi,

millest jutt. "Öö" oleks avaram ja ei seostuks niivõrd üleüldse Pärna, kuivõrd konkreetse filmi sisuga, kaasates nii porgandid, jänesed kui ka PGI. Ja ehkki mõlemad sõnad kuuluvad kokku, sest liigne "porgandite" himu peaks hukutama jänesed ja "öö" päästma jäneste ohust kogu PGI, saame filmile läheneda kahel moel; porgandeist või ööst kõneldes... Loo üldpealkiri pole aga muud kui sõna otseses mõttes "peal kiri", kiri peal, ehk siis peategelase pea peale (pähe, näkku) vasakult paremale kirjutatud nimi: Diego. Tänu millele too rattarändur peab kulgema üksnes — vaataja suhtes — paremalt vasakule, nagu jutustaja kaadritagune tekstki rõhutab. Et olla meie käibivas kirjakuultuuris loetav. Oleks Pärn Iisraeli filmimees, oluks kiri vastupidine ja Diego (Ogeid) liikunuks vasakult paremale. Hiinlane Pärn sõidutanuks Diegot ülalt alla...

Porgandid

Kuigi üks silmatorkavamaid tegelasi "Porgandites" on kriipskõhn Sebra-Michael, tõuseb siiski (või just seetõttu) oluliseks paksuks kui fenomen. Paksud on "Porgandites" põhilised tegijad. Kõigepealt paks poisike, kes juba filmi alguses ilmub ema Julia käekõrval prügikastist. "Sa oled liiga paks tulemaks sealt, kust me tuleme!" ongi ema esimesed sõnad. Rõhutades nii paksust kui "seda" kohta, kust nad tulevad, ja viimase kaudu ennekõike "seda" kohta, kuhu nad minemas on — kus neid just nimelt nende päritolu tõttu kas heaks kiidetakse või maha laidetakse. Lähuvad nad aga otseteed PGIsse. Ja seesama "paks" poisike oma üsniliku kaheharulise keelega põhjustab ka filmi lõpus (st filmi lõpetuseks) vajaliku kollapsi, kui ta keele seinakontakti torkab. Samal ajal vaevab järgmist tegelast, ülikõhna Sebrat, maania: abilelluda maailma kõige paksema naisega. Selle tarvis tellib ta vastavasisuliselt ajakirja "Fats". Ja ka peadpidi lakke pörkuva Mihhaali mõistatuse lahendus peitub paksuses — ülakorrusel taaruva Helmuthi paksus tagumikus, mis järjekordselt pörandale prantsatades allkorruse Mihhaali peadpidi "külge tõmbab".

Et paks poeg, kellest saab PGI (ümber) korraldaja, ilmub maailma prügikonteinerist, saab temast folkloorsete rahvusvägilaste analoog. Mooses astub ajalukku allavoolu hulpivast pesukorvist, venelaste bogator (koos emaga) merre heidetud tünnist, Noa keset veeuputust oma laevast, mitmed muud — uusremaalastest inuittideni välja — prädiminast, prügikastist jne. Rahvuskangelase areenile astumisel saatev kohustuslik vee element "Porgandites" otsesõnu puudub, pigem on tandrüks sausa merele vastandlik kõnnumaa, ent seda olulisemaks saab vee fataalne ilmsikstulek filmi lõpus. Siis, kui "algsest ketšupiala väiketegijad" jänesed on sedastanud, et kuna ketšup koosneb 83 protsendi ulatuses veest, siis tuleks kogu ketšupitootmine viiagi vee alla... See tähendab aga nende jaoks seda, et uue tehase ehitamise asemel on hõlpsam vee alla matta hoopis vana — kogu PGI! Mis "Porgandites" tähendab aga seda, et maailma lõpp ähvardab kätte jõuda enne, kui prügiurnist ilmavalgele astunud vägipoiss õieti kaelagi kandma hakkab.

Esialgu on meil siiski ainult jalgratast vasakus suunas pedaaliv Diego ja ees ootamas paljutootav *road movie*. Diego jätab selja taha (paremale) maha paksu poisi ja tema ema Julia, naudib vaikust ja ennast. Ja armastab jutustaja sõnul lausa patoloogiliselt kõiksuguseid ümmargusi asju. "Kas maakera on ümmargune?" — sellele küsimusele vastamiseks sedapuhku siiski ei lähe, sest ühtäkki on Diego rännukihk jalgratta rattad kandiliseks kulutanud... Rändur vihabast ja virutab ratta minema. Värske jalamehena ta *road movie'sse* enam ei passi, nüüd võtab ta aja maha, astub rajalt kõrvale ja helistab PGIsse. Sääli aga vabu kohti pole, valetab talle aktsendiga inglisi tõnkav portjee.

PGI on omaette aegruum, kus ühtse välja valem on ammu avastatud, taimetoitus on kurjuse sünonüüm, ja ka igas muus mõttes raamivad seda soomeugri *halloween'i* Pärna metafüüsika ja -foorika.

Viimaste tunnuseks on see, et üldjuhul ei jää midagi stiihia hooleks. Kogenud jutustajana segab Pärn sedapuhku visuaalset ja verbaalset ja põimib/harutab filmivaataja ette läbimõeldud vaatamängu, riputades kolmandas vaatuses paukuvaid jahipüsse usinasti juba eelmistes vaatuses seintele. Mõni seik on suisa teravmeelne. Näiteks tahab Mihhaali oma lakkepõrkumiste taga peituvat seaduspärasuse leidmiseks pörkumiskohad märgistada, selleks mätsib ta pähe süütut ketšupit, "millele mõtleminegi PGIs" oli keelatud. Kaardistanud lakke tekkinud ketšupiplekid, faksib ta tulemuse laborisse uurimiseks. Sääli aga jõuab probleem jänenesti, kellel pole raske süüdlaseks tuvastada Helmuthit. Faksimise kaudu paljastab pahaaimamatu Mihhaali aga ühendustee (augu) labori ja muu PGI vahel, mille kaudu hilisemat saatuslikku veeuputust teoks hakatakse tegema, kui jänesed ketšupitootmise vee alla otsustavad viia. (Ei tea, miks Pärn arvas, et veeuputust jäneseid endid ei ohusta? Võib-olla kangastus ta silme ees motiivi maalikunstist, kus kevadise suurvee ajal talutaadid paatidega heinamaal kõrgendikele kogunenud jäneseid päästmas käisid. Punamütoloogia kohaselt teinud midagi sellist ka Razlvis pesitsenud Lenin.)

Jänesed ise toob Pärn filmi verbaal-somnambuulselt, kui Tšellisti unenäos Hot Dogi psühhoanalüüsiv dr Martens ühtäkki heast peast mõtleb: "Jänesed ei ole olemas." Samas kulub päris jänenesti veel mitukümmeend meetrit filmi. Ja kui Helmuthi tagumik pole piisavalt pirakas, et alumise korruse Mihhaali üksnes gravitatsioonijõule apelleerides lakke tõmmata, siis leiutab Pärn (taas Tšellisti unenäo kaudu) sellele seigale teise põhjuse: Helmuthi tagumik on plusslaenguga, Mihhaali pea miinusega. Nii lihtne see ongi. Ning võiks sinnapaika ununedagi kogu oma geniaalsuses, ent pluss ja miinus on ju ka elektriasjanduses põhitegijad, sestap saab elektrivõrku ühendatusest (ja kogu PGId vooderdavast vooluvõrgust) oluline tegur filmi lõpu draamaatikas. Rohkemat või vähemat jahipüssidramaturgiat leidub veelgi, kas või Julia hoiatus vaevalt rääkida oskavale(!) pojale PGIsse sisenemisel: "Ja nüüd hoiat keel hammaste taga!"

Täiesti borgeslikuks (iseendaks sulgunud ja iseennast genereerivaks) libaentsüklopeediaks PGI

siiski pidada ei saa. Selleks on Pärn "Porganditesse" sokutanud ka küllalt palju selliseid traagelnuite, mille otsad äratuntavalt filmivälisesse konteksti (kaasaja poliitilisse õhustikku) ulatuvad ja filmi "puhta kunsti" atmosfääri mürgitavad. Sellised on viskoosse Tšellisti kolm isepäist nõopi K, G ja B, siiami kaksikud Bill ja Boris, puur suure punase karuga, määritud pealaega Mihhail jne... Heal maitset on muidugi piirid, ning kust ja kuhu need "Porgandites" kulgevad, seda teab kõige paremini isa Pärn ise.

Samas pole ka "puhta kunsti" kalkuleeritud fantaasiat, mida Pärn PGIs toimetab, põrmugi lihtsam trükiisõnaks formuleerida. Igatahes jõuame varem või hiljem sellisele vaimsele kolme tee ristile, kust edasi alahoidlik kriitik käed tõstab. Et need jumala eest klahvidele ei vajuks ega kurat teab mida kokku ei klõbistaks. Milleks muidu tuli esilinastusjärgselt mõnegi enesega rahuloleva kriitiku-küüniku suust kuulda väljendile "Ei saanud kõigest aru" (igal teisel juhul ei tähenda see muud kui automaatset vee pealetõmbamist) mõtlikku järke: "Peab üks kord veel vaatama!" Pole parata, in Pärn we trust.



"Porgandite õö". Mihhail unistas rivistada kõik maailma inimesed ühte ritta ja teha nad õnnelikuks. Seda tegemist takistas kummuline laest lähtuv tõmme. Nähtust tunti kogu PGIs Mihhaili mõistatusena. Korraarmastaja Mihhail kahtlustas tõmbe ilmumise-kadumise näilise juhuslikkuse taga varjatud seaduspära. Ta asus nähtust omal käel uurima, toeks vankumatu usk kronomeetria ja lainevõru aegruumi mittelineaarsetesse seostesse.

Õö

Et aru saada (inimesestatud) tegelaste kõhnusest ja pakusest, selleks oskame Pärna käekirja piisavalt "desifreerida". Seda aga, kas (esemestatud tegelased nagu) jänesed, porgandid jt on paksud või kõhnad, me teada ei saa. Sest siin pole Pärn neile andnud ühtki kategooriat peale oma "käekirja". Nii võib jänes olla paks ja korgitser olla kõhn üksnes seepärast, et Pärn lihtsalt joonistab "selliseid" jäneseid ja korgitseri. Ka ei anna kaadritagune tekst meile nende puhul ühtki asjasse puutuvat vihjet. Diego — kuna ta on tegelikult piltkirjamärk (rõhk kirjal) — saab liikuda üksnes paremalt vasakule. Miks aga liiguvad porgand, korgitser ja tatilärakas kogu filmi jooksul kaadris vaid vasakult paremale? Kas Pärn armastab vasakuparema tasakaalu?

Vähemasti alumise-ülemise parameetrika on Pärn ära tähistanud. Selleks on PGIs trepid ja liftid, selleks on vesi, mis teadupärast alustab uputamist alt, sundides elupäästjaid põgenema üles, selleks on pöranda peal (ülal) Helmuti tagumik ja all Mihhaili pea, selleks on keldrikorrusel *underground*, kus elab torulukkepp Alfred, ning selleks on PGIs ka jänesed — kes arvavad, et nad on kõikjal, ehkki tegelikkuses on nende päralt vaid(!) ülemine korrus.

Leigh Rubinil on karikatuur, kus jumal, loonud mehe ja naise, ütleb neile kaasa: "Minge ja saagu teid palju!", juhtumisi sealsamas kivi taga kõssitanud jänes aga peab neid sõnu enese kohta käivaks... "Õö" tegevus toimubki hilisemal ajal, kus jäneseid on juba palju ja nende võim globaalne. Siiski ei tahaks neid triviaalse trafaretsusega vabamuürlasteks ristida, selleks on nende masinavärk liiga kergesti haavatav; enesetapjaliku kerge-meelsusega on nad jätnud elimineerimata kolm "Õö" poetikasse sisse kirjutatud ohtu. Need on *woodoo*, kõrgtehnoloogia ja juhuslik lollus!

Pigem on jänesed... katsejänesed. Lihtsalt jänesed nad ka ju ei ole, sellistena jääksid nad Topori tiguudele alla. Ning ka rottide maailmavallutusi on varem tehtud ja rotid tooksid siinses kontekstis pigem Runneli meelde. Katsejänesena (laborirottide saatusekaaslastena) on jäneste maailmavallutuslikul vandenõul aga hoopis võimsam, pahupidipööratuse, mõõde, kui nad ise laborites peremehetsevad ja PGId ketšupiki keeta üritavad.

Kas Pärn on veatu? Tahaks uskuda, et filmi saanuks "paremini" lõpetada. Praegune lõpp oma tempolt ja tiheduselt pärineks justkui mõne teise jutustaja loost. Aeg on (multi)filmikunstis muidugi suhteline ja keerukas mõõde, ent "Õö" puhul oodanuks küll ühtsemat narratiivi, selleks järgis film lõviosas ju traditsioonilisi draamakanaoneid ega kippunud karvavõrdki puhta avangardi nimel vaataja arunatukest revolutsioneerima. Ja selle traditsiooni kohaselt, millisena oli ära jutustatud enamik filmi stoorist, saanuks ka kõige ootamatuma lõpu ära näidata lõppu ennast (ja vaataja esteetilist kaemust) traditsioonilisemalt, õelgem kas või, et pikemalt ette valmistades. Praegu see lihtsalt kukkus (küljest) ära. Ühte patta pudenesid nii unistus(!) päästvast Porgandite Ööst, mida mõni kriitik arvaski päriselt kätte jõudnud olevat, kui ka jäneste laboriarvutite totaalne umbejooksmine siis, kui 999999 järel lõi ekraanidel ühtäkki ette sajandivahetuse hirmusid illustreeriv 000000; kui ka Julia paksu poja suutumatu keelt hammaste taga hoida ja lühise tekitamine PGI elektrivõrgus.

Dramaturgiliselt ootas vaataja koos PGI veeuputushirmulise elanikkonnaga muidugi kord aastas kätte jõudvat Porgandite Ööd, et siis porgandeiks muutunud jänesed ühel hoobil kotti saada. Sellist *woodoo*-lõppu töötasid nii filmi pealkiri kui ka lõpu eel muusikali võtmes esitatud suurejooneline *dream*, Unistus Porgandite Ööst (Pärna paradigmas paralleelne *American Dream*'iga "Hotel E-s"). Verepulmaks siiski ei läinud, selleks lõppes film enne, kui kalender päästma jõudis. Sest krahhini jõudis jäneste manipuleeritava kõrgtehnoloogia, kus robotite kõvakettad asendasid ühiskand

automaatselt nullidega ja seepeale segi läksid, tõmmates kriipsu peale kogu suurejooneliseks kavandatud ketšupirevolutsioonile. See, et ehmatuses enesele *woodoo*-nõela sõrme torganud ja verd jõllitama jäänud jänesed avastasid šokeeriva tõsiasi, et nad on hoopis ise seestpoolt ketšupit pungini täis, pole muidugi Pärna, vaid siin kirjutaja mõtteuit.

Hunnik nulle olnuks muidugi kah paslik anomaalia PGI eksistentsi päästvalt lõpetama, aga kuna Pärn on ise öelnud (intervjuus "Ffriigi Teatajale"), et lõpp tuleb hoopis tasandilt, mis kogu aeg kah kaasas käinud, siis pälvib maailmalõpetaja au ikkagi tollesama Julia paksu(!) poja juhuslik lollus, kes oma keele pistikusse torkab. Enne on ta üritanud üht teist lülitit seinalt ära kangutada, nüüd leiab pistiku... Et selline vaba kontakt PGI seinas leidis, siis ilmselt polnud "kõik kohad täis", nii et ilmselt tegevdirektorist portjee Victor valetas. Et Julia ja Victor on ühes varasemas Pärna filmis juba kooselamist katsetanud, siis peame uskuma, et ka siin on paks põnn kui mitte enamat, siis vähemalt Victori sohipoeg, sest miks muidu pääseb Julia põnniga PGIsse kvoovidavalt seiklema, samas kui ukseesine tunglejaid täis ja filmi mootor (ehk vänt) Diego kogu katarsiserikka öö hoopis keedumuna logorröa saatel taeva all peab veetma.

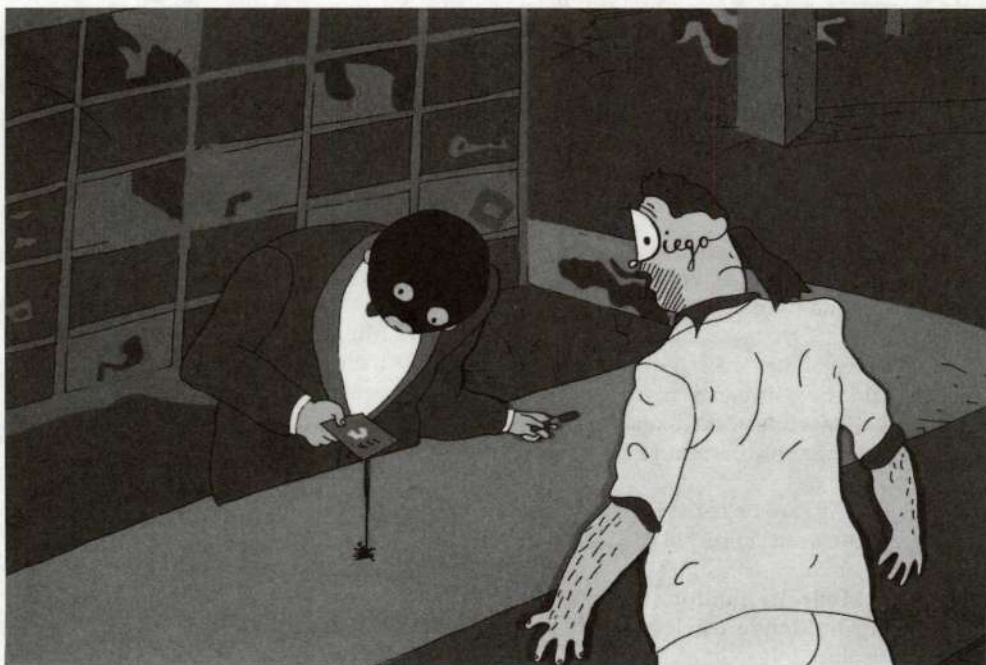
Niisiis on liba-portjee Victor, prügikasti-Julia ja paks põnn kõik üks kamp — ja PGI nende perefirma! Ja nagu ärimaastikul tavaks, lendavad sellised vaele ja varjamisele rajatud ettevõtmised tihti vastu taevast või ei õnnestu neid põhja vajumisest päästa. Nii ka PGI. Diego sööb ära öö otsa unejuttu vahutanud emase muna, istub rattale ja jätkab kulgu, Julia ja tema pahandusega hakkama

saanud poeg naasevad prügikasti, uut möödujat, uut filmi ootama. Seal, kus film lõpeb, sealt *life goes on*.

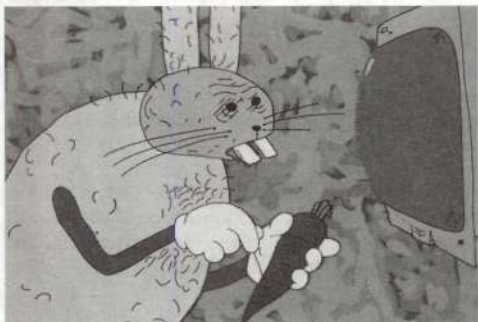
Öö on üldiselt une aeg, uni aga kuulub päris mitme REMi ulatuses unenägudele. Kunagi on Pärn siinsamas ajakirjas (6/1994) ühest teisest multifilmist rääkides avaldanud arvamust, et kui multifilmis "tegelikult kogu süsteem on piisavalt unenäoline", kas siis on unenäolisi lõike vaja! Nüüd sellised tavatõed teda enam ei rahulda või arvab ta siis tõsimeeli, et "Öö" — ilma Tšellisti unenägudeta — oleks liiga realistlik lugu! Igatahes "Öö" kui tervik enam lõputusse ärkvelolekusse ei mahu. Nüüd näitab Pärn und ka ise, ja vähe sellest, annab oraakli kombel unenägudele ka sellise tähendusrikkuse, mis ainsana filmi umbsõlmi lahti harutada aitab! Kui arvata, et lisaks kolmele Tšellisti mustvalgele unenäole lisandus ingliskeelse publiku jaoks ka neljas (ja värviline), kus unistuse nimi on *dream*, siis võinuks "Öö" julgelt kanda ka (ala)pealkirja "Moodne unenägede seletaja", ehkki kogu filmi jooksul PGIs käpuli ringi siiberdanud porgandi ja ta kamba olemasolule isegi unenägudes mõistuspäraselt seletust ei leidnud.

PS. Mis on PGI? Küsisin eestlaselt, ta vastas: "PorGand-It-e... üäh, ei tea." Küsisin ameeriklaselt, ta vastas: "PGI? Palace of... bla-bla, you know."

"Porgandite öö". "Teie pass, palun." "Mul ei ole oma passi — olen illegaalne immigrant." Victorile oli kohe selge, kus on Diego koht, kuid ta valetas — ta valetas üldiselt alati. "Te olete ootelehel..."



ÖÖ PÄRAST "PORGANDITE ÖÖD"



"Porgandite öö". Ainult täielik ignorant võis kahelda jäneste olemasolus. Nad olid olemas, kahtlemata. Hetkest, mil jänessed taipasid ühendada elektroonilise kõrgtehnoloogia ja woodoo, oli nende positsioon globaalsete protsesside käivitamisel ja kontrollimisel väljaspool konkurentsi. Nende üha laienevate jäneshuvide orbiiti kuulus praktiliselt kõik. Algselt ketšupiala väiketegijad jänessed olid tõusnud maailma juhtivaks superjõuks, kuid nende süda kuulus endiselt ketšupile.

TMK toimetuse palvel kogunesid Priit Pärna joonisfilmi "Porgandite öö" tegelased vestlusringi, et üheskoos meenutada tööd filmi kallal, rääkida elust üldse ning teha tulevikuplaane. Kuna tegelasi oli palju ja muljeid jätkus pikkade öötundideni, saame siinkohal avaldada vaid mõttevahetuse alguse.

Victor: Kes alustab?

Bill & Boris: Millest me üldse räägime?

Julia: Räägime kõigepealt Pärnast kui režissöörist. Kas sina tundsid ennast võtteplatsil hästi?

Victor: Kas see on hea režissööri tunnus?

Michael: Mina tundsin ennast hästi, sest minul oli kõige hullem enne võtteid juba ära.

Miss Nipple: Sa pidid muutuma sebrast inimeseks?

Michael: Jah. Aga see oli režissööri fantaasias juba toimunud ja seda ma ei pidanud kaamera ees enam tegema.

Jean-Paul: Mulle ka tundub, et võrreldes Pärna eelmiste filmide tegelastega oli meil natuke lihtsam.

Korgitser: Mäletate, kuidas Roheline Karupoeg rääkis, mis trikke tema pidi omal ajal tegema — moonduma karvamütsiks ja linnupuuriks ja pääsukeseks ja jälle karupojaks — ja seda kõike viie sekundi jooksul.

Julia: Mis sellest karupojast on saanud? Elab veel või?

Bill & Boris: See võis olla seesama karu, kellega ma Billi hirmutan.

Jean-Paul: Ei, meil küll füüsilist koormust liiga palju ei olnud.

Helmuth: Ei olnud?! Nägite, missugused jalad ta mulle joonistas? Katsu niisugustega käia!

Julia: Miks joonistas? Sul ongi niisugused jalad!

Helmuth: Ei ole! Kas mul on elevantus või?

Julia: Muidugi.

Helmuth: Ei ole! Aga Pärn joonistas mulle niisugused jalad, ja siis ma muidugi kukkusin kogu aeg istuli.

Mihhail: Ja tõmbasid mind peadpidi lakke.

Alfred: Kuulge, räägime nüüd asjast!

Steffi: Den Stempel "Meisterwerk" bekommt nahezu jeder Film, der von "Eesti Joonisfilm" Zeichentrick-Fließband läuft, vom Studio gleich selber verpaßt. Doch machen wir uns nichts vor: Meisterhaft sind die meisten nicht.

Diego: Ärge teda kuulake.

Julia: Miks teda ei või kuulata? Sellepärast, et ta on naine?!

Diego: Mis naine?! — ma praegu jälle vihas-tan! — ta on ju muna!!!

Julia: Aga miks tegi Pärn just naissoost muna? Mehed räägivad palju rohkem kui naised!

Bill & Boris: Meestel on, millest rääkida.

Julia: Ja see, kuidas teie naiste peale vaatasite... Michael: Mina?!

Julia: ... mis pilguga te endale naist otsisite...

Michael: Ega mina ei otsinud. Mul oli niisugune roll.

Julia: Aga tunnistage üles — teile endale meeldivad ka rammusad naised?

Michael: Mulle meeldis "Eine murul", seal oli ikka üks tõeline baaba...

Mihhail: See oli "Goskinost".

Michael: Aga seda "Porgandite öösse" ei kutsutud.

Miss Nipple: Ega meil ei olnudki palju, kes Pärna eelmistes filmides on mänginud.

Victor: Kas üldse oligi kedagi? Meie nimekaimud on varem olnud: Jean-Paul, Julia...

Jean-Paul: Victor...

Victor: Jah. Aga ma tahtsin seda küsida, kas

keegi sai lõpuks aru, mis koht see oli, kus me olime?

Miss Nipple: Sina ju pidid teadma, mis tähendab PGI?

Victor: Ma ei tea siamaani.

Miss Nipple: Kas ta sulle ei öelnud, kui ta sind hotelli portjeeks pani? Ei seletanud sulle rolli lahti, et mida sa tegelikult valvad?

Bill & Boris: See ongi Pärna meetod: ta viskab su lihtsalt vette, ja uju!

Esimene Leedi: Mina hüppasin ise vette!

Suur Tšellist: Mina küsisin Pärnalt, et ütle, kas ma siis olen Rostropovitš, või kes ma siis olen? Et kui mul on Galja ka seal hotellis, siis ma mängiksin ühtemoodi...

Helmuth: Aga ta ei öelnud?

Suur Tšellist: Ta küsis, et kas ma tean mõnda teist suurt tšellisti, kellel on KGB-ga probleeme — mine võta siis kinni...

Bill & Boris: Meile ütles täpselt samamoodi.

Suur Tšellist: Nii et sina mängisid Clintonit ja Jeltsinit?

Bill & Boris: Ei, no me püüdsime ikka natuke laiemalt, aga...

Helmuth: Mina alles pärast lehest lugesin, üks kirjutas, et mina olevat olnud kantsler Kohl. Pärnaga meil ei olnud sellest üldse juttu.

Porgand: Nätsule ta ka ei öelnud, et see mängib tegelikult... no ma ei tea, keda...

Chewing-Gum: Minu nimi on Chewing-Gum. Nimesid ei tõlgi.

Diego: Näts on Näts on Näts.

Porgand: Mina teid muide võtetel ei näinud.

Diego: Mul olid ainult välivõtted, ma käisin paviljonis ainult korra. See oligi selle filmi struktuur, et tuleb võõras, jõuab näiliselt sündmuseks kohale, siis hakkab valmistumine sündmuseks, mille jooksul tutvustatakse tegelasi...

Porgand: Oleks võinud tegelasi omavahel ka tutvustada, või, noh... osatäitjaid.

Suur Tšellist: Ei ole selle firma stiil.

Diego: Nojah, ja siis on sündmus ära, murdosa kogu ajast, ja võõras läheb minema.

Julia: Ilma et ta üldse midagi näeks?

Diego: Ega mina ka filmimise ajal ei teadnud, mis seal sees toimub, või millest see film üldse on.

Porgand: Sa stsenaariumi ei lugenud?

Diego: O-la-la!

Korgitser: Aga nüüd oskad öelda?

Diego: No, ma ei tea... Võib-olla see film näitab seda, et lähtudes maailmast, mis justkui on objektiivselt olemas ja mida me peame maailmaks nr 1...

Bill & Boris: On kaks erinevat maailma!

Diego: Voh! Kui on keskpärane või isegi korralik kunstnik, siis tema loodud maailm viib vaataja tõesti mõttele, et oi kui tore! — on võimalik veel teine maailm — selle kunstniku maailm! Aga Pärn viib oma vaataja meie kõigi armsast maailmast nr 1 nii lõpmata kaugemale, et jääb mulje, et ka väljamõeldavate maailmade hulk on lõpmata suur. Kuigi ka Pärn ise ei



"Porgandite öö". Pikkamööda, kuid kindlalt võttis Michaeli lootusetult postmodernses peas kuu üks lause. Sa võid armastada maailma paksemat naist, kuid samas ei tohi sa murduda. Kui mitmendat korda tões Michael, et kõik geniaalne siin maailmas on samas ülimalt lihtne.

suuda puhtfüüsiliselt luua korraga rohkem kui ühe maailma, sellesama ühe filmi. Ma ei tea, kas te saite nüüd aru... (Paus.)

Jean-Paul: Nii see ilmael on.

Korgitser: Vaat see lause — see on ju eesti filosoofia kvintessents ja lõpp-produkt! Ja kui me rääkisime ühest filmist ja jõudsime selle lauseni, siis see on ikka puhtalt eesti film!

Mihhail: Korgitser on küll juudi nimi.

Korgitser: Ei, siin Pärnalt juba küsiti, et nii vähe eesti keelt — kas see on ikka eesti film?

Porgand: No see on sama hea, kui sa küsid, kas nätsul on rahvust!

Poiss: Näts on sellest rahvusest, kes teda parajasti nätsutab!

Julia: Ole sina tasa!

Poiss: Onu, on ju?

Chewing-Gum: Ei kommenteeri.

Jean-Paul: Tegelikult meid ka natuke häiris, et võimeid on tohutult ja materjali on tohutult, aga kokku ei saa ikka rohkem kui ühe filmi, st ühe maailma.

Alfred: Eks me sellepärast vahel öösiti, kui kedagi stuudios ei olnud, mängisimegi neid olukordi läbi, mis veel võiksid olla. Ja siis meil oli ikka tõeliselt lõbus!

Porgand: Need olid ikka tõelised porgandite ööd!

Chewing-Gum: Jah! Aga hommikul tuli jälle Pärn ja kaamera pandi käima ja...

Helmuth: ... ja siis me tegime jälle ainult nii, nagu Pärn tahtis. Vähemalt mina tegin.

Julia: Aga mitte sellepärast, et pugeda või et tingimata järgmisse filmi saada. Vähemalt mina ei teinud sellepärast.

Bill & Boris: Sind ta niikuinii järgmisse ei võta — sinu ja poisi ta pani ju lõpuks prügikasti tagasi!

Poiss: Sealts meid on just hea värskes võtta!

Julia: Ole sina tasa!

Diktofonilindilt maha kirjutanud
TOOMAS KALL

1998. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU

48. BERLIINI

rahvusvaheline filmifestival toimus 11.—22. veebruarini. Põhikonkursile oli esitatud 25 täispikka ekraaniteost. Filmipidu avati iirlase Jim Sheridan draamaga "Poksija" ja lõpetati Francis Ford Coppola ekraniseeringuga John Grishami bestsellerist *The Rainmaker*. Linastunud tööde hulgas olid Robert Altmani *The Gingerbread Man*, Alejandro Amenábari "Ava oma silmad", Vicente Aranda "Võõras pilk", Rachid Boucharebi "Minu perekonna au", Joel Coeni "Suur Lebowski", Michael Gwisdeki *Das Mambospiel*, Peter Howitti "Ettevaatust, ukсед sulguvad!", Nick Hurrani *Girls' Night*, Nils Malmrosi "Barbara", Hayao Miyazaki animafilm "Printsess Mononoke", Roman Polański "Vastikus" (1965), Alain Resnais' "Tuntud vana laul", George Sluizeri "Eri-volinik", Mark Soosaare "Isa, poeg ja püha Toorum", Valeri Todorovski "Kurtide maa", Michael Winterbottomi *I Want You* jpt. Samas oli huvilistel võimalik tutvuda ka vendade Robert (1900—1973) ja Curt Siodmaki (s 1902) ning Catherine Deneuve'i loominguga retrospektiiviga. Festivali põhižüriid juhtis inglise näitleja Ben Kingsley.

"Kuldkaru": "Keskväljak" (*Central do Brasil*, režissöör Walter Sales jun; Brasiilia—Prantsusmaa).

"Kuldkaru": Catherine Deneuve.

"Hõbekaru" (žürii eriauhind): "Saba liputab koera" (Barry Levinson; USA).

"Hõbekaru" (parim režii): Neil Jordan ("Lihunikupoiss"; Iirimaa-USA).

"Hõbekaru" (parim näitlejanna): Fernanda Montenegro ("Keskväljak").

"Hõbekaru" (parim näitleja): Samuel L. Jackson ("Jackie Brown", Quentin Tarantino; USA).

"Hõbekaru" (stsenaristi- ja näitlejatöö eest): Matt Damon ("Hea Will Hunting", Gus Van Sant; USA).

"Hõbekaru" (elutöö eest filmikunstis): Alain Resnais.

"Sinine ingel": *Left Luggage* (Jeroen Krabbé; Holland-Belgia-USA).

Caligari-nimeline auhind: "Väikelinn" (*Kasaba*, Nuri Bilge Ceylan; Türgi).

"Berlinale Camera": Curt Siodmak.

"Kuldkaru" lühifilmile: *I Move So I Am* (Gerrit van Dijk; Holland).

"Höbekaru" lühifilmile: *Cinema Alcazar* (Florence Jaughey).

FIPRESCI auhinnad: "Sada" (Nobuhiko Obayashi; Jaapan), *Shivrei Tmnunot Yerushalaim* (Ron Havilio; Iisrael) ja "Sue" (Amos Kollek; USA).

Wolfgang Staudte nimeline auhind: "Xiao Wu" (Zhang Ke Jia; Hiina).

Alfred Baueri nimeline auhind: *Yue kuai le, yue duo luo* (*Hold You Tight*, Stanley Kwan; Hiina).

"Teddy Bear" (parim mängufilm): *Yue kuai le, yue duo luo*.

"Teddy Bear" (parim dokumentaalfilm): *The Brandon Teena Story* (Susan Muska, Gréta Olafsdóttir; USA).

"Teddy Bear" (parim lühifilm): *Peppermills* (Isabel Hegner; USA).

70. "OSCARID"

tehti teatavaks ööl vastu 24. märtsi.

Parim film: "Titanic" (produtsendid James Cameron, Jon Landau).

Parim võorkeelne film: "Karakter" (režissöör Mike van Diem; Holland).

Parim režii: James Cameron ("Titanic").

Parim naisnäitleja: Helen Hunt ("Enam hullemaks minna ei saa", James L. Brooks).

Parim meesnäitleja: Jack Nicholson ("Enam hullemaks minna ei saa").

Parim naiskõrvalosatäitja: Kim Basinger ("Los Angelese räpased saladused", Curtis Hanson).

Parim meeskõrvalosatäitja: Robin Williams ("Hea Will Hunting", Gus Van Sant).

Parim originaalkäsikirja: Matt Damon ja Ben Affleck ("Hea Will Hunting").

Parim ekraniseeringu käsikirja: Brian Koppelman ja Curtis Hanson ("Los Angelese räpased saladused").

Parim operaatoritöö: Russell Carpenter ("Titanic").

Parim kunstnikutöö: Peter Lamont ja Michael Ford ("Titanic").

Parim originaalmuusika (draamad): James Newton Howard ("Titanic").

Parim originaalmuusika (muud filmid):



Matt Damon võitis Berliinis "Höbekaru" stsenaaristi- ja näitlejatöö eest ning jagas "Oscarit" koos Ben Affleckiga parima originaalkäsikirja kategoorias, auhinnafilmiks oli režissöör Gus Van Santi "Hea Will Hunting".

Anne Dudley ("Püksid maha!", Peter Cattaneo).

Parim montaaž: Conrad Buff IV, James Cameron ja Richard A. Harris ("Titanic").

Parim helikujundus: Gary Rydstrom, Tom Johnson, Gary Summers ja Mark Ulano ("Titanic").

Parimad heliefektid: Tom Bellfort ja Christopher Boyes ("Titanic").

Parim kostüümikujundus: Deborah Lynn Scott ("Titanic").

Parim grimm: Rick Baker ja David LeRoy Anderson ("Mehed mustas", Barry Sonnenfeld).

Parimad pildiefektid: Robert Legato, Mark A. Lasoff, Thomas L. Fisher ja Michael Kanfer ("Titanic").

Parim originaallaul: James Horner ja Will Jennings laulu *My Heart Will Go On* eest ("Titanic").

Parim dokumentaalfilm: *The Long Way Home* (Marvin Hier, Richard Trank).

Parim lühidokumentaalfilm: *A Story of Healing* (Donna Dewey, Carol Pasternak).

Parim lühimultifilm: *Geri's Game* (Jan Pinkava).

Parim lühifilm: *Visas and Virtue* (Chris Tashima, Chris Donahue, Tim Toyama).

Au-"Oscar": Stanley Donen.

Gordon E. Sawyeri nimeline auhind: Don Iwerks.

51. CANNES'I

rahvusvaheline filmifestival leidis aset 9.—20 maini. Põhikonkursis osales 22 mängufilmi. Demonstreeritud linasteoste seas olid Hector Babenco "Valgustatud süda", Robert Duvalli

"Apostel", Victor Gaviria "Rooside müüja", Aleksei Germani "Hrustaljov, mu auto", Terry Gilliami "Ratastel Las Vegasesse", Rolf de Heeri *Dance Me to My Song*, Hou Hsiao-hsieni *Hai shan jua* ("Shanghai öied"), Shohei Imamura "Doktor Akagi", Benoît Jacquot' *L'école de la chair*, Lodge H. Kerrigani "Claire Dolan", Jean-Pierre Limosini *Tokyo Eyes*, Nanni Moretti "Aprill", Manoel de Oliveira "Kartus", Paulo Rocha "Kullajögi", Lars von

Hetk "Oscarite" kätteandmiselt. Parim naisnäitleja Helen Hunt, parim meeskõrvalosatäitja Robin Williams, parim naiskõrvalosatäitja Kim Basinger ja parim meesnäitleja Jack Nicholson.



Cannes'i festivali parima režii auhinna pälvis John Boorman filmiga "Kindral".



Trieri "Idioodid", John Turturro "Illuminata" jpt. Žürii esimees oli ameerika režissöör Martin Scorsese.

"Kuldne palmioks": "Igavik ja päev" (*Mia eoniotita ke mia mera*, režissöör Theo Angelopoulos; Prantsusmaa-Kreeka-Itaalia). Žürii grand prix: "Elu on ilus" (Roberto Benigni; Itaalia).

Žürii eriauhind *ex aequo*: "Suusamatk" (Claude Miller; Prantsusmaa) ja "Perekonnapiidu" (Thomas Vinterberg; Taani).

Parim režii: John Boorman ("Kindral"; Iirimaa).

Parim naisnäitleja: Élodie Bouchez, Natacha Régnier ("Inglite unistuste elu", Erick Zonca; Prantsusmaa).

Parim meesnäitleja: Peter Mullan ("Minu nimi on Joe", Kenneth Loach; Prantsusmaa-Saksamaa-Suurbritannia).

Parim stsenaarium: Hal Hartley (*Henry Fool*, Hal Hartley; USA).

"Kuldkaamera": Marc Levin (*Slam*; USA).

Tehnikapremia: operaator Vittorio Storaro töö eest filmis "Tango" (Carlos Saura; Hispaania-Argentina).

FIPRESCI auhinnad: "Auk" (Tsai Ming-liang; Taiwan) ja *Happiness* (Todd Solondz; USA).

"Kuldne palmioks" (parim lühifilm): "Intervjuu" (Xavier Gianolli; Prantsusmaa).

Žürii auhind (parim lühifilm) *ex aequo*: *Horseshoe* (David Lodge; Suurbritannia) ja "Gasman" (Lynne Ramsay; Suurbritannia).

55. VENEZIA

rahvusvaheline filmifestival leidis aset 3.—12. septembrini. Põhikonkursis osales 20 mängufilmi. Neil päevil linastusid Woody Alleni *Celebrity*, Francesca Archibugi "Pirnipuu", Warren Beatty *Bulworth*, João Botelho *Tráfico*, John Dahli *Rounders*, Alessandro D'Alatri "Eedeni aiad", Abel Ferrara *New Rose Hotel*, Alejandro Gamboa "Esimene öö", Cédric Kahn "Tüdimus" (*L'Ennui*), Daniele Luchetti "Väikesed meistrid", Mohsen Makhmalbafi *Sokhout*, Lucian Pintilie *Terminus paradis*, Eric Rohmeri "Sügiselugu", Raoul Ruiz *Shattered Image*, Fernando E. Solanase "Pilved" jpt. Žürii tööd juhtis itaalia režissöör Ettore Scola. "Kuldlövi": "Naeruväärsed asjad" (*Così ridevano*, režissöör Gianni Amelio; Itaalia).



Mina ilma muusikata ei saa, see on osa minust.

Need sõnad ütleb Anu Tali praegu kindlalt ja veendunult, nii et jääb koguni mulje, et ütles selget muusikasihti silme ees pidanud varasest lapsepõlvest saadik. Tegelikult oleks kõik võinud ka hoopis teisiti minna, sest väiksenä Anu kontsertidel ei käinud ja õppis tavalises koolis. Muusika juurde tuli ta klaverimängu kaudu Nõmme Lastemuusikakoolis, kus ta õpetajaks oli Maire Oidekivi. Et "ilma muusikata ei saa", selgus pärast kaheksanda klassi "viielist" lõpetamist. Kasutades juhust, et matemaatikust ema viibis parajasti Varssavis, tegi Anu koos kaksikõde Kadriga salaja ära sisseastumiseksamid Tallinna Muusikakeskkooli. Salaja sellepärast, et haritlastest vanemate arvates pidid lapsed saama tugeva ja korraliku hariduse, mis nende nägemusel erilise muusikaõpetusega küll seostuma ei pidanud.

Muusikakeskkoolis õppis Anu põhierialana koorijuhtimist Elo Kaarepere juhendamisel ning paralleelselt ka klaverit Ada Kuuseoks juures. Abituumiumi ajaks oli Anu end juba üle-eestilisel koorijuhtide konkursil esikohale dirigeerinud ning õpilasvahetuse korras läkitati noor koorijuht õppima Stockholmi muusikagümnaasiumi. Lõpueksamit tegi Anu edukalt Stockholmis, kus rootslas-

test komplekteeritud koor esitas tema juhatusel Rahmaninovi ja Tormise muusikat.

1991. aastal astus Anu Eesti Muusikaakadeemiasse, mille lõpetas koorijuhi diplomiga 1995. aastal, õpetajateks Elo Kaarepere ja professor Kuno Areng. Õpinguaastate sisse mahtus ka töö Rahvusraamatukogu naiskooriga ja "Ellerheinaga", viimase juures töötab Anu koos õe Kadriga ka praegu.

Orkestri ette astus Anu esimest korda teisel kursusel. Tegemist oli Tallinna Muusikakeskkooli orkestriga, mille dirigent Toomas Kapten vajas endale sagedaste eemalviibimiste tõttu kindlakäelist assistenti. Nii läkski kõik väga loomulikult — koorijuhtimise kõrval hakkas Anu õppima Toomas Kapteni juures ka orkestridirigeerimist.

Anu ei mäleta täpselt, oli ta siis kolmandal või neljandal kursusel, kui Tallinna tuli meistriklassi juhendama Jorma Panula. Selleks puhuks moodustatud väikese orkestri ees juhatas Anu Beethoveni avamängu "Egmont", mis jättis maestro Panulale nii sümpaatse mulje, et ta kutsus noore dirigendi Sibelius Akadeemiasse. Noor innukas dirigent läkski — mitte ametlikus korras tudengiks, vaid lihtsalt uusi tähelepanekuid koguma.

Siis liikkas ta mind orkestri ette...

...ja laskis dirigeerida Brahmsi Kolmandat sümfooniat. See esmapilgul nii loomulikuna tunduv žest tähendas tegelikult suurt tunnustust, sest see, kes ei ole Sibelius Akadeemia tudeng, peab oma tööpraktika akadeemia sümfooniaorkestriga tegelikult ise kinni maksma. (Tänaseni ei tea Anu, kas ja kes seda tema eest tegi.) Nõnda oli alanud sõprus Jorma Panulaga, kellega ka praegu arutatakse läbi paljud küsimused.

Eesti Muusikaakadeemia lõputööks valmis uurimus Sergei Rahmaninovi vokaalsümfoonilise muusika ja vene rahvamuusika vahelistest seostest. "Estonia" kontserdisaalis kõlas Anu Tali dirigeerimisel Rahmaninovi tsükkel "Kolm vene rahvalaulu", esitajateks TMKK sümfooniaorkester, konservatooriumi segakoor ja vene vaimuliku muusika koor. Vene muusika teemal jätkab Anu ka praegu EMA magistrantuuris. Kolme aasta jooksul on ta uurinud Rahmaninovi loomingut ning ortodoksi muusika seoseid vene sümfonismiga ning juhatanud kaht suurt kontserti: 1996. aasta oktoobris Rahmaninovi kantaati "Kellad" (EMA sümfooniaorkester ja segakoor, solistideks Nadia Kurem, Rauno Elp ja Mati Kõrts) ning 1997. aasta aprillis läbilõiget Mussorgski ooperist "Boriss Godunov" (Eesti-



Soome Sümfooniaorkester, segakoor, tütarlastekoor "Ellerhein", solistideks Jassi Zahharov, Ain Anger, Rostislav Gurjev, Rauno Elp).

See oli minu vene periood.

Nii ütleb Anu oma paari aasta taguse aja kohta, mil ta tegi tihedat koostööd vene vaimuliku muusika kooriga ja mida kroonis 50-päevane kontserdireis Skandinaaviamaa-desse, kontserdiga peaaegu igal öhtul.

Ka praegu nimetab Anu oma lemmikheliloojatest esimesena kindlalt Rahmani-novi ning lisab kohe juurde Tšaikovski. Edasi tulevad Sibelius ja Mozart ning siis Tubin ja Tormis. Tudengiaastate kohta väidab Anu, et siis ei tundnud ta avastuste tegemiseks eesti muusikas veel erilist hingelist vajadust. Nüüd tundub see vajadus siiski tekkinud olevat ja nii on huviorbiiti tõusnud Veljo Tormis. Süüdi kõrval ooperist "Luigelend" tahab Anu taas ellu äratada Avamängu nr 1, kantaadi "Kalevipoeg" ning süüdi näidendimuusikast "Ookean". Viimati nimetatut jaoks ongi vaja just Anu-taolist sihikindlat ja energilist taasavastajat, siis ehk õnnestub aegade ja olude hämarusse kadunud orkestrimaterjal ka kuskilt kätte saada.

Kodumaiste õpingute kõrvalt on Anu jõudnud käia ka kaugematel kursustel: 1997. aasta sügisel Vaasas, kus Brahmsi Teist sümfooniast juhatades töötas Vaasa Linna-orkestriga, ning sama aasta septembris Moskvast. Seda, et noorest eesti naisdirigendist sai Moskva Sümfooniaorkestri lemmik, märkis ära isegi Soome ajakirjandus. Kiindumus oli vastastikune ja nüüd igatseb Anu seda, et Moskva Sümfooniaorkester sõidaks Eestisse ja mängiks siin Tšaikovskit.

Eesti eliitorkestri ERSO ees debü-teeris Anu 1997. aasta oktoobris Engelbert Humperdincki lasteoperiga "Hans ja Grete". Tollase igati menuka perekontserdi klassifitseerib Anu kostüüme, seinale projitseeritud pilte ja üldse ooperit kui žanrit silmas pidades rubriiki "ühiskunsteos". Alanud aasta jaanuaris toimunud lastekontserdi "Lapsed tuppa, tali tuleb!" kujundas Anu hoopis teistsuguseks — heas mõttes õpetlikuks.

Kui tahad tuua lapsed kontserdisaali, pead köitma nende tähelepanu juba selleks, et orkester saaks laval rahunud mängida.

Köita laste tähelepanu ämblikmeeste ja mootorratturhiirte ajastul eheda sümfooni-lise muusikaga, abiks vaid suunavad sõnad, ei ole sugugi kerge, kuid ometi võimalik, kui

tahta. Lastele on tõeliseks kingituseks, et Anu tahab ja rohkemgi veel — suudab. Ja et "Estonia" kontserdisaali tuhandest kohast viiendiku täidavad tänastel laste sümfoonia-kontsertidel "Ellerheina" lauljad, on samuti paljuski Anu teene, kes kuuendat aastat, tema oma sõnul, "kujundab nende kunstilist tagapõhja".

Viimase aasta jooksul seostatakse Anu Tali nime Eesti-Soome Sümfoonia-orkestriga, kuhu kuuluvad kahe maa paremad professionaalsed muusikud.

See orkester sündis, et rikastada meie kultuuripilti.

Nii ütleb orkestri esimese kontserdi kavaleht. Seda Soome iseseisvuspäevale pühendatud kontserti juhatasid 7. detsembril 1997 kahasse Anu Tali ja Mikko Franck, kavas Sibeliuse Lemminkäise-süit, Kolmas sümfoonia, "Finlandia" ja Tormise süit ooperist "Luigelend". Orkestri tööst rääkides rõhutab Anu, et selle kõikidel liikmetel on võrdsed tingimused ja et vaatamata sellele, et enamus toetusraha tuleb kommertsallikatest, pole orkester ise kommertslik — ei mängita ükskõik kus ega ükskõik millist repertuaari. Käesolevasse hooaega on planeeritud sari kolmest kontserdist: "Õhtu Viinis" kõlas Anu Tali dirigeerimisel 1998. aasta novembris Tartus ja Tallinnas, aprillis on järgnemas "Õhtu Pariisis" ning mais "Õhtu Londonis". Veebruari lõpul tähistatakse kontserdiga "Kalevala" 150. aastapäeva, juunisse on planeeritud plaadi salvestus ning augusti algusse festivali "Pärnu raemuusika" avamine.

Niisugune on Eesti-Soome Sümfoonia-orkestri lähem tulevik. Anu enda lähem tulevik on selle kõrval seotud aga hoopis Neevalinnaga. Peterburi dirigeerimiskool-konna korüfee, legendaarne professor Ilja Mussin võttis Anu poolteiseks aastaks oma õpilaseks.

KAJA IRJAS

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1999
 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

JAANUS ORGULAS answers (3)

Jaanus Orgulas (b. 1927) studied between 1948 and 1953 in the Estonian studio at the legendary GITIS in Moscow. After graduation he began working at the Estonian Drama Theatre where he still is. In the 1960s he was involved in variety shows. The characters of Toots and Kiir played by him and Ervin Abel gained huge popularity. Orgulas was also known as an experienced mountaineer who was the first Estonian to reach the summit of the Elbrus. In his interview Jaanus Orgulas talks about his studies during that complicated period, his work in theatre and film and variety shows, also about alpinism as a way of self-realisation.

LUULE EPNER. Theatre Studies at the University of Tartu (12)

Starting from 1992, it is possible to study theatre at the department of Estonian language and literature at the University of Tartu. The current issue of the magazine introduces works by those students. Lecturer Luule Epner presents an introductory review of theatre studies.

MADIS KOLK. Avant Garde and Objective Drama (13)

An extract of the diploma work by Madis Kolk, student in his final year, which tackles the work of Jerzy Grotowski, one of the most famous contemporary theatre innovators.

JAANIKA JUHANSON. "Elli"otics or an Introduction to Practical Semiotics (18)

The paper written during the course of theatre semiotics reviews two performances of Madis Kõiv's play "Elli". The performances took place in summer 1998 in Võrumaa, within the framework of the Võru-language Kaika summer school. The play was staged by Ain Mäeots, a young theatre director at the "Vanemuine" theatre. The actors and actresses — Merle Jääger, Margus Jaanovits, Helena Merzin and Riho Kütsar — all came from the same theatre. The author rests her analysis basically on Erika Fischer-Lichte's theoretical treatments. On 19 December 1998, Madis Kõiv's "Elli", staged by Ain Mäeots, reached the traditional theatre stage — the "Vanemuine" big house.

ELLE VATSAR. Description of a Mise en Scene (26)

The article tackles the scene of encounter between Hamlet and Ophelia at the beginning of the second act in the production of "Hamlet's Tragedy". The play was staged by Mati Unt.

ITI VANAMÖLDER. The Syndrome of Agreement (30)

The final year student Iti Vanamölder reviews the "Vanemuine" theatre's musical productions during the 1997/1998 season: Händel's "Xerxes", Verdi's "Othello" and Kalman's "The Violet of Montmartre". The author considers the main problem of Estonian musical theatre to be the lack of our own directors.

KRISTEL NÕLVAK. The Message. Sophocles or Anouilh? (32)

The article treats the production of Jean Anouilh's "Antigone" at the "Theatrum" last season (staged by Lembit Peterson), and tries to find out the differences between the contemporary interpretation and the original tragedy.

RAIT AVESTIK. I Exist or I Don't, or a Merry Voyage to Singapore (34)

A short review of the contemporary Italian playwright Luigi Lunari's play "Threesome in two minds". The play was staged by Tiit Palu and premiered at the "Vanemuine" theatre in autumn 1998.

ANDRUS ORG. French and English Plays on Both Sides of the Gulf of Finland (36)

Andrus Org who graduated from the University of Tartu and is currently continuing his studies in Helsinki reviews the two interpretations of two plays in two theatres. The plays are Shakespeare's "Richard III" at the Estonian Drama Theatre and at the Finnish National Theatre (staged by Mati Unt and Kalle Holmberg), and Yasmina Reza's "Art" at the same theatres (staged by Hendrik Toompere Jun. and Arto af Hällström).

MUSIC

IGOR GARSHNEK. The New and the Early Twenty Years Later (41)

Between 21 and 26 November, the festival "20 years from the first festival of early and contemporary music" took place in the "Estonia" concert hall and in the "Vanemuine" concert house. The artistic director was Andres Mustonen — just like twenty years ago. The festival's guests included composers Sofia Goubaidulina, Gija Kantsheli, Vladimir Martynov and Alexander Bakshi; among the interpreters were such outstanding stars as Gidon Kremer, Tatiana Grindenko, Aleksei Ljubimov, Ivan Monighetti and Natalia Gutman.

NIKOLAI KARETNIKOV. Excerpts from the book "Themes with Variations" (52)

Russian composer Nikolai Karetnikov (1930—1994) attracted wider attention with his music for 65 films and 40 drama productions. But his major works are operas "Thijl Ulenspiegel" and "The Mystery of the Apostle Paul"; ballets "Vanina Vanini" and "Klein Zack genannt Zinnober" and 4 symphonies. The commission to write a short piece about Heinrich Neuhaus grew into the book "Themes with variations" (Moscow, 1990). These are true-to-life memoirs which easily reach the artistic level of fiction.

PILLE KIPPAR. Nonaginta. Herbert Tampere 1.02.1909 — 19.01.1975 (60)

The article is dedicated to the 90th anniversary of Estonian folklorist Herbert Tampere, professor of the Tallinn Conservatory, head of the Estonian Folklore Archives (ERA), later the folklore department of the Estonian Literature Museum.

Persona grata. ANU TALI (91)

Anu Tali's (b. 1972) debut with the Estonian National Symphony Orchestra took place in 1997. She has attracted attention as the conductor of the Estonian-Finnish Symphony Orchestra also, which was partly founded by her. The young Estonian conductor recently became the student of Ilya Mussin, the famous St. Petersburg conducting coryphaeus.

CINEMA

JOHN HOPEWELL, JONATHAN HOLLAND. Leaving History in the Past. Spanish Cinema Now (71)

Longer review translated from the annual "Variety International Film Guide 1998" about Spanish film in the 1990s.

PEEP PEDMANSON. Title (82)

Priit Pärn's (b. 1946) last cartoon, the 29-minute "Night of the Carrots" ("Eesti Joonisfilm", 1998) was awarded the *grand prix* at the Ottawa Animated Film Festival last October, and received the annual prize of the Cultural Endowment. In his longer review, Peep Pedmanson, an animated film maker himself, thoroughly analyses the film's structure and the essence and background of the characters, bringing out similarities with Pärn's earlier films. Thinking very highly of the "Night of the Carrots", the critic finds that the dreams which follow one another in the film make the story somewhat difficult to grasp.

TOOMAS KALL. The Night after "Night of the Carrots" (86)

The former caricaturist Toomas Kall who knows Priit Pärn's work inside out, presents here a witty and clever conversation between the characters of the "Night of the Carrots" where they recall the work with the film, talk about life in general and make plans for the future.

AARE ERMEL. International Film Awards in 1998 (88)
Review about the winners of the 48th Berlin, the 51st Cannes and the 55th Venice festivals, and the winners of the 70th "Oscars".

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävalla pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

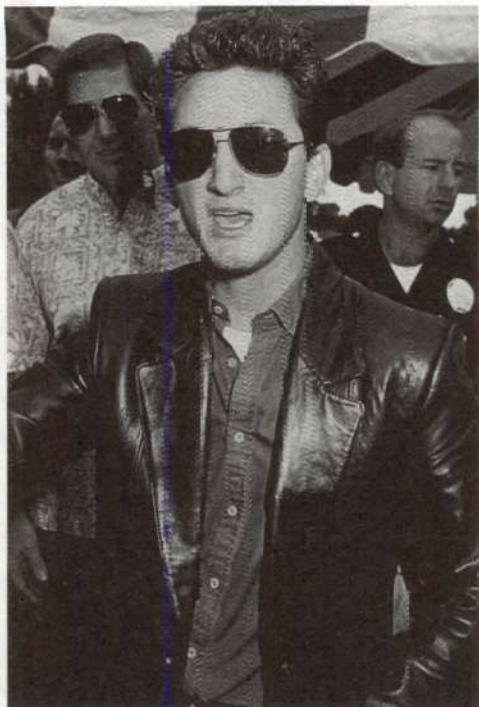
Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikseksemplare. *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! Praaekesemplarid vahetatakse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikiojapoolne sissekäik), tel 68 14 11.



Venezia festivali "Volpi karika" parima meesnäitlejana sai Sean Penn osatäitmise eest režissöör Anthony Drazani filmis *Hurlyburly*.

Žürii grand prix' võitis Cannes'is Roberto Benigni film "Ètu on ilus". Peosatäitjad Roberto Benigni ja Nicoletta Braschi.



"Väike kuldlõvi": "Must kass, valge kass" (Emir Kusturica; Prantsusmaa-Saksamaa).

"Hõbelõvi" (parim režii): Emir Kusturica ("Must kass, valge kass").

"Volpi karikas" (parim naisnäitleja): Catherine Deneuve (*Place Vendôme*, Nicole Garcia; Prantsusmaa).

"Volpi karikas" (parim meesnäitleja): Sean Penn (*Hurlyburly*, Anthony Drazan; USA).

"Kuldlõvid" kogu elutöö eest: Sophia Loren, Andrzej Wajda.

FIPRESCI auhinnad: *Bure Baruta* (Goran Paskaljevic; Serbia) ja *Train de vie* (Radu Mihaileanu; Belgia-Prantsusmaa).

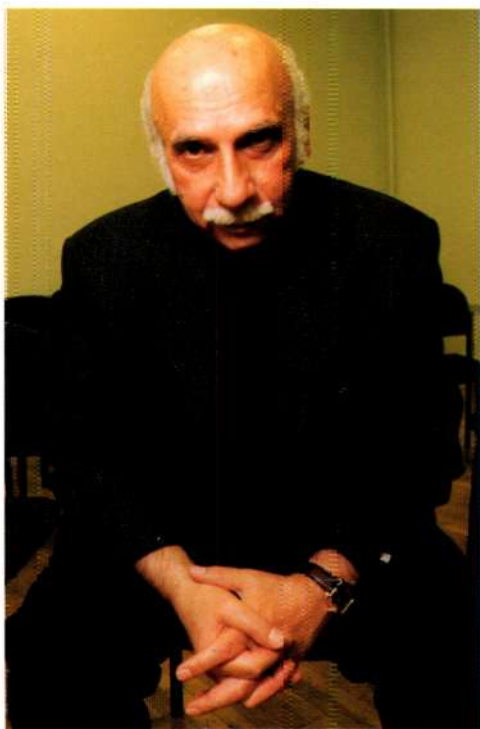
"Laterna magica" auhind: "Must kass, valge kass".

Prix Pierrot: "Orvud" (Peter Mullan; Suurbritannia).

AARE ERMEL



"Varajase ja nüüdismuusika festivali" mõtte algatajaid Andres Mustonen Aleksei Ljubimoviga kaksikümne aastat hiljem.



Gija Kantšeli: "Ma ei jaga muusikat avangardseks ja mitteavangardseks... Võib-olla sellepärast, et elasin Gruusias, kus suhtuti N Liidus levinud globaalsetesse ideoloogilistesse suundumustesse veidi ironiliselt. Minu muusika ei olnud keelatud."



Natalja Gutman, keda eesti publik võiks mäletada ka kaksikümne aastat tagasi solistina koos Oleg Kaganiga Arvo Pärdi "Itaalia kontserdi" esiettekandelt.
Harri Rospu fotod



"20 aastat I varajase ja nüüdismuusika festivalist": Aleksei Ljubimovi esituses võis publik, nii nagu kaksikümmend aastat tagasigi, kuulda Edison Denissovi "Lindude laulu" ettevalmistatud klaverile.

Gidon Kremer tuli festivalile seekord oma ansambliga "Kremerata Baltica", taas kõlas tema ja Tatjana Grindenko esituses ka Arvo Pärti "Tabula rasa".

Harri Rospu fotod

